الأكاديمي

AL-ACADEMY

تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

مجلة فصلية علمية محكمة

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

https://doi.org/10.35560/jcofarts

119

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

الأكاديمي
مجلة فصلية علمية مُحَكَّمَة
تصدرعن كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد
العدد 119
تاريخ النشر 1\12\2025

Al-Academy

هيأة التحرير

رئيس التحرير	أ.د نصيف جاسم محمد	Iraq	Dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq
مدير التحرير	أ.د. رياض موسى سكران	Iraq	Riad.Mousa@cofarts.uobaghdad.edu.iq
هيأة التحرير	أ.د. جواد عبد الكاظم فرحان	Iraq	jawad.Abd@cofarts.uobaghdad.edu.iq
	أ.د. ميسم هرمز توما	Iraq	Maysamtoma@cofarts.uobaghdad.edu.iq
	أ.د. علاء الدين عبد المجيد جاسم	Iraq	ala.alamjed@cofarts.uobaghdad.edu.iq
	أ.د. هيلا عبد الشهيد مصطفى	Iraq	hella.abdulshaheed@cofarts.uobaghdad.edu.iq
	أ. د. أكرم جرجيس نعمة	Iraq	Dr.akram@cofarts.uobaghdad.edu.iq
	أ.م.د. أحمد جمعة زبون الهادلي	Iraq	Dr.ah.ju@cofarts.uobaghdad.edu.iq
	أ.د. كبرى روشنفكر	Iran	kroshan@modares.ac.ir
	أ.د. علي بن شرف الموسوي	Oman	Asmusawi@squ.edu.om
	أ.د. محمد بن حمود بن خلفان	Oman	Mhalamri@squ.edu.om
	د. أحمد ترمزي بن عزيزان	Malaysia	tarmizi@umk.edu.my
	د. صفريزال شاهر	Malaysia	safrizal@usm.my
أدارة الموقع الالكتروني			
	يوسف مشتاق لطيف	Iraq	Yousif@cofarts.uobaghdad.edu.iq

تصميم الغلاف: أ. د. أكرم جرجيس نعمة

رقم الايداع في المكتبة الوطنية – بغداد، 238 لسنة 1976
ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)
Email: al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Website: jcofarts.uobaghdad.edu.iq
https://doi.org/10.35560/jcofarts

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

1. تُـــعنى المجلة بالبحث الأكاديمي المتصل بالموضوع الجمالي الذي يشمل مجالات الفنون التشكيلية، والموسيقية، والمسرحية، والسينمائية، وفنون التصميم، والخط والزخرفة، فضلا عن البحوث النظرية والتطبيقية في مجال التربية الفنية.
2. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث.
3. أن يكون البحث (جديداً) ولم يسبق نشره او قبول نشره في مجلة اخرى.
4. أن لا تزيد عدد صفحات البحث عن (16) صفحة حجم (A4).
5. حجم الخط (13) ونوع الخط (Sakkal Majalla) والمسافة بين سطر واخر (1.0) ونوع الملف Word2010 أو أحدث.
6. يجب ان يكون التوثيق بطريقة (APA) وباللغة الإنكليزية فقط.
7. توضع الاشكال والصور والمخططات والجداول حسب ورودها في البحث، على ان تكون بدرجة عالية من الوضوح وان يشار الى مصدريتها العلمية.
8. أن يحتوي البحث على ملخص وكلمات مفتاحية باللغتين العربية الانكليزية.
9. يكتب عنوان البحث واسم الباحث وجهة انتساب الباحث والبريد الالكتروني في الصفحة الاولى للبحث باللغتين العربية والانكليزية، علماً انه يتم اعتماد اسماء الباحثين المقدمة في بداية عملية التسجيل فقط ولا تعتمد التغيرات في اسماء الباحثين أثناء أو بعد فترة التحكيم.
10. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية.
11. يحتفظ المؤلفون بحقوق الطبع والنشر لأوراقهم دون قيود.
12. تكون اجور النشر، 125,000 مئة وخمسة وعشرون ألف دينار عراقي.
13. يستوفى مبلغ (150) مئة وخمسون دولار عن كل بحث كأجور نشر لغير العراقيين.

ملاحظة مهمة:

معدل المدة الزمنية من تاريخ تسليم البحث للمجلة إلى تاريخ اعلام الباحث بالقبول لغرض النشر أو الرفض غير محددة، وحسب إجراءات المجلة العلمية، وسيأخذ البحث المقبول طريقه للنشر حسب الاصول والضوابط المعتمدة.

المحتويات

السيمولاكر و تمثيلاته في التصميم الصناعي	أسامة عبد الحسين حمد صلاح نوري محمود	5
التحول من اللوحة إلى الفكرة الفن المفاهيمي بين التعبير الذاتي واشكالية اللامقتنى	أريج سعد عدنان الهنداوي	17
تحولات الشكل في المنجز الكرافيكي	اسراء فاضل حسين معتز عناد غزوان	31
الوعي الثقافي في اتجاهات ما بعد الحداثة وتمثلاته في نتاجات طلبة التربية الفنية	أشرف هادي مهدي اسعد يوسف الصغير	49
التناص في الفن التشكيلي المعاصر وتمثلاته في نتاجات طلبة التربية الفنية	الاء سلمان خضير أباذر عماد محمد صادق	61
التشيؤ في الرسم العراقي المعاصر	أماليد سالم حسن شيماء ابراهيم الجزراوي	75
المتغيرات التصميمية وانعكاسها على سمات الجودة في تصميم المنتج الصناعي	براء محمد كريم ضفاف غازي العبادي	95
ميكانزم تطورات التكنولوجيا في سيناريو الفيلم السينمائي المعاصر	دريد خضير كاظم عبد الباسط سلمان صهود	109
تمثيل الحركة الرسومي لدى الأطفال ذوي الإعاقة الجسدية	هدى بنت عبدالله القحطاني	127
واجهات الاستلام الوظيفي وفاعليتها الجمالية لمنتجات الاطفال الذكية	رنين محمد حسين هدى محمود عمر	143
توظيف التقنيات الرقمية في تصميم الإعلانات الإرشادية	ريم عبد الستار إبراهيم شيماء كامل الوائلي	157
الأنا الفاعلة في الفن السعودي المعاصر(جدلية الذات والتحول الثقافي)	شذا بنت براهيم بن عبد الله الاصقه	169
الاشتغالات الاخراجية للتشاركية في العرض المسرحي المعاصر	سيف قصي ياس فرحان عمران موسى	183
إستكشاف إمكانيات وتحديات الخامة لدى مجموعة من أعمال الفنانين المعاصرين في فن التجهيز في الفراغ: دراسة وصفية تحليلية	عبدالكريم بن عبدالله بن سالم الرواحي سلمان بن عامر بن سالم الحجري	197
التعقيد اللانهائي للهندسة الكسرية و اشتغالاته في تصميم الاقمشة والازياء	عذراء خالد قادر وسن خليل إبراهيم	211
المعالجة الإخراجية لرؤية العرض بين مكانين مختلفين في عروض المسرح العراقي المعاصر	عقيل سعيد هدرس الزيدي صميم حسب الله يحيى	229
مهارات قيادة الأوركسترا، قراءة تحليلية من منظور عازفي الفرقة السيمفونية العراقية	علي عيسى حميد وليد حسن الجابري	241
مهارات النقد الفني على وفق النقد البنيوي وتجلياتها في الرسم المعاصر	علياء هادي زيدان هيلا عبد الشهيد مصطفى	257
تصميم وتنظيم مكونات ملفات الانجاز لطلبة التربية الفنية وفق معايير التقييم	عيسى خالد طالب كريم حواس علي	269
التراث والموروث الشعبي في تشكيل سينوغرافيا العرض المسرحي التاريخي "مسرحية سدرة الشيخ أنموذجاً"	محمد خالص إبراهيم	279
التدرج النسقي في بنائية الريازة العمارية الفضاءات الداخلية الإسلامية	محمد مدلول كميل احمد سلطان خلف عدي عبد الحميد	297
البناء الأنثروبولوجي للشخصية الدرامية في المسلسل التلفزيوني	مروان صفاء الدين حسن خلف	319
توظيف تشكّلات الكهوف السعودية في الخزف المعاصر كرؤية فنية لتعزيز السياحة السعودية	هاله عبدالله احمد باهميم	335
واقع وتحديات التعلم الالكتروني أو المدمج في فلسطين "جامعة النجاح الوطنية-كلية الفنون الجميلة نموذجاً"	د.هاني خليل الفران ميسم ايمن عبد الحق د. زهير ناجي خايف	355

أسلوب البناء التصميمي في تشكيل الفن المفاهيمي	هبه نشأت توفيق محمد سعدي لفتة	367
ابتكار تصميمات ملبسية للأطفال مستدامة بأسلوب الملابس المعكوسة مستلهمة من زخارف السدو لدعم القطاع السياحي بالمملكة العربية السعودية	حمده عايد صياح الرويلي	379
تصميم مقترح لمعرض متنقل لنشر الوعي بإرث الفن السيريالي	هيفاء بنت علي بن إبراهيم الحديثي	409
دور الفن الكَرافيتي في الرسوم الجدارية لمدينة الموصل	هشام عبدالسلام مصطفى محمد	425
تصميم موقع إلكتروني لتدريب الخريجات على تصنيع الملابس الرجالية وفق الضوابط الفنية لإثراء مجال المشاريع المتوسطة	علا سالم محمد صالح الحسني	441
الدلالات الرمزية لزخارف العمارة التقليدية في محافظة المجمعة (بيت التويجري انموذجاً)	بدور عبدالله منصور التركي	463

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1366

Simulacrum and its representations in industrial design

Osama Abdul Hussein Hamad [a] , *Salah Nouri Mahmoud* [b]

[a] *Ministry of Education, Second Karkh Education Directorate,* [b] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 17 April 2025
Received in revised form 5 May 2025
Accepted 19 May 2025
Published 1 December 2025

Keywords:
Simulacrum, Representations, Industrial Design

ABSTRACT

The research deals with the concept of simulacrum and its impact on industrial design within the context of postmodern philosophies, where the simulacrum appeared as a free copy of the original that challenges the concepts of traditional copies and realistic representation. The research reviews the development of the concept starting from its roots in Platonic philosophy, through its developments in the writings of postmodern philosophers. The research focuses on the applications of simulacrum in modern industrial design, indicating how it is used to redefine aesthetic identity and discusses the relationship between beauty and ugliness within the framework of simulacrum, where ugliness is integrated as an aesthetic element, opening new horizons for creativity and diversity in industrial designs. The research question was as follows: How to employ the concept of simulacrum and its representations in industrial design? The researcher reached the results after analyzing the samples according to the analysis form based on the indicators of the theoretical framework, the most important of which was that simulacrum in industrial design provides creative solutions that challenge traditional patterns, and designs based on simulacrum provide a unique and unexpected sensory experience

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1688
Osama Abdul Hussein Hamad, Salah Nouri Mahmoud: Simulacrum and its representations in industrial design
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

السيمولاكر و تمثيلاته في التصميم الصناعي

أسامة عبد الحسين حمد[1]
صلاح نوري محمود[2]

الملخص :

يتناول البحث مفهوم السيمولاكر وتأثيره في التصميم الصناعي ضمن سياق فلسفات ما بعد الحداثة، حيث ظهر السيمولاكر كنسخة خالية من الأصل تتحدى مفاهيم النسخ التقليدية والتمثيل الواقعي. يستعرض البحث تطور المفهوم بدءًا من جذوره في الفلسفة الأفلاطونية، مرورًا بتطوراته في كتابات فلاسفة ما بعد الحداثة يركز البحث على تطبيقات السيمولاكر في التصميم الصناعي الحديث، مشيرًا إلى كيفية استخدامه لإعادة تعريف الهوية الجمالية و يناقش العلاقة بين الجمال والقبح في إطار السيمولاكر، حيث يُدمج القبح كعنصر جمالي، مما يفتح آفاقًا جديدة للإبداع والتنوع في التصاميم الصناعية. ، وجاء التساؤل في البحث على النحو الاتي : **الوصول لتوظيف مفهوم السيمولاكر و تمثلاته في التصميم الصناعي؟** وتوصل الباحث الى النتائج بعد تحليل العينات وفق استمارة التحليل المبنية على مؤشرات الاطار النظري وكان أهمها ، السيمولاكر في التصميم الصناعي يقدم حلولًا إبداعية تتحدى الأنماط التقليدية ، التصاميم التي تعتمد على السيمولاكر توفر تجربة حسية فريدة وغير متوقعة.

الكلمات المفتاحية : السيمولاكر ، التمثلات ، التصميم الصناعي

1.1 مشكلة البحث :

شهدت فترة ما بعد الحداثة تغييرات جذرية في المفاهيم الفكرية والجمالية، حيث ظهر مفهوم السيمولاكر (Simulacrum) بوصفه انعكاسًا لنقد النسخ التقليدية والتمثيلات المباشرة. استمد المفهوم جذوره من الفلسفة، وخاصة من كتابات أفلاطون التي فرقت بين النسخ الجيدة والنسخ الرديئة (السيمولاكرات). تطور هذا المفهوم لاحقًا ليصبح محورًا في فكر جان بودريار وجيل دولوز، حيث أعادوا تعريفه كمفهوم يعبر عن نسخة خالية من الأصل، مما أكسبه أهمية خاصة في التصميم الصناعي الحديث الذي يسعى إلى تجاوز الأنماط التقليدية وتحدي القيم الجمالية السائدة. تتمثل المشكلة البحثية في :

- **توظيف مفهوم السيمولاكر و تمثلاته في التصميم الصناعي؟**

خاصة في ظل التغيرات التكنولوجية والثقافية التي تهيمن على عصر ما بعد الحداثة. يتمثل التحدي في تفسير كيف يمكن للسيمولاكر أن يعيد تشكيل الهوية الجمالية للتصميم الصناعي بحيث يتحرر من قيود التمثيل التقليدي، ويحقق توازنًا بين الأصالة والابتكار .

2-1 اهمية البحث:

يسهم البحث في إثراء فهم العلاقة بين فلسفات ما بعد الحداثة والتصميم الصناعي الحديث و يقدم إطارًا نظريًا جديدًا لفهم التحولات الجمالية في التصاميم القائمة على السيمولاكر كما يعزز الابتكار في التصاميم من خلال استكشاف استراتيجيات إبداعية تستند إلى فلسفة السيمولاكر.

3-1 الهدف من البحث:

- **الكشف عن السيمولاكر وتمثلاته في التصميم الصناعي؟**

حدود البحث:

- **الحد الموضوعي : حدد الباحث دراسة مفهوم السيمولاكر و تمثلاته في التصميم الصناعي**
- **الحد الزماني : 2023**
- **الحد المكاني : (فرنسا و الولايات المتحدة الامريكية)**

[1] وزارة التربية ، مديرية تربية الكرخ الثانية، usama.abd2304p@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد salah.mahmoud@cofarts.uobaghdad.edu.iq

4-1 تحديد المصطلحات:

اولاً : السيمولاكر :(Simulacrum)

النسخة الزائفة التي تقلد الانموذج الأصلي وتعبر أيضا عن نسخ للأفكار من المخيلة الى الواقع ويحمل هذا النسخ المطابقة او غيرها (Baudrillard, 1994) وكلمة simulacrum مشتقة من الكلمة اللاتينية القديمة ceolacer ، والتي تعني التشابه أو التشابه، وكان استخدام المصطلح شائعًا في أعمال جان بودريار، الذي اعتبره مكونًا رئيسيًا للعالم المتعالي. بالنسبة لأفلاطون، خاصة في كتابه هرم الكائنات، ظهر المصطلح لأول مرة في كتاباته وبين الفروق، حيث اعتبر النسخة الجيدة التي تشبه الأصل أيقونة، والنسخة الرديئة السيمولاكر. (Badr al-Din, 2018)

ثانياً: التمثيل :(Representation)

عملية تقليد شيء واقعي بهدف محاكاته ويورد جميل صليبا في معجمه الفلسفي تعريفاً للتمثل يقول فيه انه العملية التي يستوعب فيها الذهن المعطيات الخارجية،اي معطيات الواقع بعد ان يحتك بها الفرد ويضفي عليها مستويات شخصيته المختلفة، ويؤدي ذلك الى ان تتجمع لدى الفرد صور عن تلك المعطيات تشكل حصيلة لهذا الاحتكاك فتكون بالتالي تمثلاً لها (Saliba, The Philosophical Dictionary, 1982)

2.مباحث الاطار النظري :

- **1.2 تطور مفهوم السيمولاكر تاريخيًا**

مفهوم السيمولاكر له جذور عميقة في الفلسفة القديمة حيث ظهر للمرة الأولى في كتابات الفيلسوف اليوناني أفلاطون الذي ميّز بين النسخ "الجيدة" والنسخ "الرديئة" النسخ الجيدة أو "الأيقونات" كانت بالنسبة له تمثل محاكاة قريبة من النموذج الأصلي. أما النسخ الرديئة، أو "السيمولاكرات" فقد وصفها بأنها محاكاة خادعة إذ إنها لا تمثل الأصل بصدق بل تسعى لتقليده بطريقة مشوهة أو مضللة (Badr al-Din, 2018) . هذا التمييز الأفلاطوني ظل مؤثرًا في الفكر الغربي حتى العصور الحديثة حيث تمت إعادة صياغة المفهوم في سياقات فلسفية جديدة خصوصًا في القرن العشرين مع ظهور فلسفات ما بعد الحداثة. على سبيل المثال، أعاد الفيلسوف الفرنسي جان بودريار تعريف السيمولاكر، كـ" نسخة بدون أصل"، مشيرًا إلى أنه يمثل حالة من الزيف والانفصال عن الواقع التقليدي. بالنسبة لبودريار، أصبح السيمولاكر جزءًا لا يتجزأ من الثقافة المعاصرة، حيث تتلاشى الحدود بين الواقع والصورة ويصبح الزيف هو المهيمن في ظل هيمنة وسائل الإعلام والتكنولوجيا الحديثة (Deleuze G. , 1990)في السياق ذاته تناول جيل دولوز السيمولاكر بوصفه أداة تتحدى الفهم التقليدي للنسخ والمحاكاة يرى دولوز أن السيمولاكر لا يسعى إلى تقليد الواقع أو النموذج الأصلي بل يخلق واقعًا جديدًا قائمًا على الاختلاف والتكرار وهو بذلك يتجاوز كونه مجرد نسخة زائفة ليصبح عنصرًا إبداعيًا يساهم في إنتاج معانٍ جديدة وغير متوقعة (Bardzell, J & Bardzell, S, 2013)مع تقدم الزمن أصبح السيمولاكر مرتبطًا بشكل وثيق بفلسفات ما بعد الحداثة التي دعت إلى تحطيم الأنماط التقليدية والتركيز على التعددية والاختلاف بدلاً من الوحدة والشمولية بالنسبة لفوكو يمثل السيمولاكر إحدى الأدوات الفلسفية التي تدعم هذا التحول حيث إنه يسهم في تكوين أنماط تفكير جديدة تقوم على التقاطع والتفاعل بدلاً من التماثل والإحالة إلى الأصل (Foucault, M, 1988) اذ يمكن القول إن تطور مفهوم السيمولاكر عكس تحولات عميقة في الفكر الفلسفي، حيث انتقل من كونه فكرة تتعلق بالنسخ الرديئة في الفلسفة الأفلاطونية إلى أداة فلسفية ونقدية تسعى لإعادة تعريف العلاقة بين الواقع والتمثيل في سياق ما بعد الحداثة.

1.3 السيمولاكر مرحلة ما بعد الحداثة:

رافق مرحلة ما بعد الحداثة منذ نشأتها بشكل واضح في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين العديد من التحولات والتغيرات على صعيد الفكر والمفاهيم والمعايير والقيم الجمالية المميزة لأعمال التصميم، والتى شهدت ظهور اتجاهات تصميمية جديدة , فظهرت المصطلحات والمفاهيم الجديدة والغير شائعة سابقاً، كالتناص, التعددية, السرديات الكبرى التناقض، التوليفية، المفاهيمية وأيضا "النظريات النقدية والجمالية المعاصرة كالبنيوية، والظاهراتية، ونظرية التلقى، والتفكيكية " (Wael, Awis, Khaled Ali Mohamed, & Salah, 2019) ويعد مفهوم السيمولاكر Simulacre أحد هذه المفاهيم التي ارتبطت بعصر ما بعد الحداثة، حيث تناوله بالدراسة والتحليل مجموعة من فلاسفة ذلك العصر وبالأخص جيل دولوز Gilles Deleue ، جان بودريار Jean Baudrillard، وميشيل فوكو Michel Foucault ، فقد وضع مفهوم السيمولاكر في خطاب طويل ومعقد طوال تاريخ الفلسفة

وبلغ وصل ذروته مع طليعة الفكر النظرى فى الجزء الأخير من القرن العشرين في أعمال المنظرين الفرنسيين بودريار ودولوز حيث تضمنت كتاباتهم آراء مختلفة حول مفهوم السيمولاكر الذى بدا غامضا وخفياً (Rowel, 2019)، والأكثر إرتباطاً بعصر ما بعد الحداثة حيث المجتمع الرأسمالي الاستهلاكي متعدد الجنسيات وسيطرة وسائط الإعلام الجماهيرية وتكنولوجيا الحاسب الآلى التي تطورت فيما بعد مع الألفية الثالثة كتكنلوجيا معلومات وواقع افتراضي. ولفظ Simulacra من الكلمة اللاتينية القديمة سيمولا كروم Simulacrum وتعنى الشبه أو التشابه، وقد أصبح استخدام المصطلح شائعًا في مؤلفات جان بودريارد واعتبره المكون الرئيسي للعالم الفائق ويعود استخدام المصطلح إلى أفلاطون وتحديدًا في رؤيته التراتبية للوجود. (Badr El-Din , 2013) حيث ظهر المصطلح لأول مرة من خلال كتاباته وتمييزه بين الأيقونة والسيمولاكر، فقد اعتبر أن النسخ الجيدة التي تشبه الأصل هي أيقونات أما النسخ الرديئة المستبعدة فهي سيمولاكرات. ويصف(دولوز) السيمولاكر بأنه تلك الصور الزائفة أو المخادعة وهى ليست مجرد محاكاه أو تقليد، ولكن الفعل الذي بواسطته نجد أن فكرة النموذج أو الوضعية المفضلة قد قلبت، وهو يقترب من الاختلاف وينتج أثرًا وهميا من التشابه "(Deleuze G. , 2008) . أي أنه "نسخة من نسخة، أصبحت علاقتها بالنموذج موهنه ضعيفة، بحيث لا يمكن القول بأنها نسخة صحيحة فهي نسخة بدون نموذج " (Nour Haitham , 2018) وبذلك يمكن القول بأن السيمولاكر قد ارتبط بثنائية النموذج/ النسخة , الحقيقي/ المزيف وأيضا بمفهوم التمثيل Representation باعتباره "مفهوم حاضر في تاريخ الفنون والنظريات الجمالية حضورًا كبيرًا منذ أفلاطون وحتى القرن العشرين". حيث اعتبر السيمولاكر في القرن العشرين الخاصية أو الصورة الأساسية الممثلة للثقافة والفلسفة الجمالية التي تسعى إلى تأكيد التعددية والاختلاف بالوقوف ضد الكلية والشمولية وتحطيم الثوابت والمسلمات حيث دعي مشيل فوكو Michel Foucault إلى تطوير أنماط جديدة من التفكير تبنى على التكاثر بدلا من الاختزال والتوحيد، وعلى التقابل بدلا من التماثل، والتفكيك بدلا من الاتحاد أي أنماط تميز على أساسها المتعدد والمتنوع عما هو موحد ومتطابق وما هو متحول متناثر عما هو ثابت متضافر (Mohsen, 2002)

شكل (13) يوضح فلسفة السيمولاكر و انزياحها عن الاصل النمطي لتصميم السيارات

المصدر: https://montada.haraj.com.sa/

وصف **جان بودريارد** السيمولاكر ما يتعارض مع التمثيل فحين ان التمثيل ينطلق من مبدأ معادلة الرمز بالواقع ومع انها معادلة طوباوية الا انها مسلمة فان السيمولاكر ينطلق بالعكس من وهم مبدأ المعادلة وهو ينطلق من النفي الجذري للرمز وعملية موت لكل مرجع. (Bodard, 2008) فهو اصطناع اكثر مما هو تمثيل فالإخفاء هو التظاهر بعدم امتلاك ما نملك بينما الاصطناع هو التظاهر بامتلاك مالانملك فالأول مرجعيته الحضور والثاني فان مرجعيته الغياب. (Al-Zain, 2015) **اذاً هو الصورة المزيفة المنسوخة عن الاصل ضمن اشتراطات جديدة تعمل على المراوغة و التلاعب والخداع والتضليل والسخرية بين الحقيقة والاصل والوهم (النسخة المنسوخة) في نتاجات ما بعد الحداثة يمكن القول بأن السيمولاكر قد ارتبط بثنائية النموذج /النسخة والحقيقي /المزيف و أيضا بمفهوم التمثيل للحضور والغياب والاصطناع وضرب الايقونة التي تمثل الاصل والمرجع الكلاسيكي او النمطي و يعتبر السيمولاكر الصورة الأساسية الممثلة للثقافة والفلسفة الجمالية المتنوعة التي تسعى إلى تأكيد التعددية والاختلاف بالوقوف ضد الكلية والشمولية وتحطيم الثو ابت والمسلمات السائدة .**

1.4 انعكاس السيمولاكر في التصميم الصناعي

مما لاشك فيه ان مفهوم السيمولاكر انعكس بشكل واضح على التصميم الصناعي، خاصة في سياق ما بعد الحداثة، حيث أصبح التصميم الصناعي أكثر تحررًا من القيود التقليدية التي تعتمد على التمثيل الواقعي والنماذج الأصلية. يتمحور السيمولاكر في هذا المجال حول خلق تصاميم لا تستند إلى نماذج مسبقة أو أصول تقليدية، بل تسعى إلى تقديم رؤى جديدة ومبتكرة تمثل واقعًا افتراضيًا أو خياليًا، وهو ما يعكس انفصالًا واضحًا عن التصاميم النمطية اذ ان في التصميم الصناعي يعتبر السيمولاكر أداة قوية لتجاوز القيود الكلاسيكية التي تركز على الأصل والنموذج. يتيح هذا المفهوم للمصممين إنشاء منتجات ذات طابع رمزي أو افتراضي حيث تُستخدم النسخ الزائفة كوسيلة للإبداع والتجديد. على سبيل المثال يتميز العديد من التصميمات الحديثة مثل تصاميم السيارات المستقبلية أو الأجهزة الذكية، بأنها لا تعتمد على تقليد نماذج واقعية، بل تستلهم فكرتها من العالم الرقمي والافتراضي (Atkinson, 2010)بالإضافة إلى ذلك يرتبط السيمولاكر ارتباطًا وثيقًا بالثقافة الاستهلاكية الحديثة يُستخدم في تصميم المنتجات للتلاعب بالمستهلكين من خلال تقديم صور مثالية أو رمزية تعكس الرغبات والطموحات بدلاً من الوظائف الواقعية المنتجات ذات العلامات التجارية الفاخرة على سبيل المثال غالبًا ما تستفيد من هذا المفهوم حيث يتم تصميمها لإيصال فكرة التفرد والتميز بغض النظر عن القيمة الوظيفية الحقيقية (Featherstone, 2007)إحدى الجوانب المثيرة للاهتمام في انعكاس السيمولاكر على التصميم الصناعي هي استخدام التكنولوجيا الحديثة تقنيات الواقع الافتراضي والذكاء الاصطناعي أصبحت أدوات رئيسية في تصميم منتجات تعتمد على السيمولاكر. هذه التقنيات تمكن المصممين من خلق تجارب جديدة تعيد تعريف العلاقة بين المستخدم والمنتج، مثل تصاميم السيارات الذاتية القيادة التي تجمع بين الجماليات الافتراضية والوظائف التكنولوجية المعقدة (Bardzell, J & Bardzell, S, 2013) كما أن السيمولاكر يعزز عنصر "التعددية" في التصميم، حيث يسعى إلى كسر الحدود التقليدية بين الأنواع المختلفة من المنتجات. يمكن أن يؤدي ذلك إلى تصاميم متعددة الوظائف تجمع بين أكثر من غرض أو استخدام، مما يجعل المنتج ليس فقط أداة وظيفية، بل جزءًا من تجربة ثقافية أو فنية أوسع (Postrel, 2003) من الأمثلة على السيمولاكر في التصميم الصناعي تصاميم الهواتف الذكية التي تعتمد على محاكاة وظائف مختلفة بشكل متزامن مثل الكاميرات الاحترافية أو الحواسيب المتقدمة هذه المنتجات تُصمم لتكون أكثر من مجرد أجهزة وظيفية؛ بل أصبحت رموزًا اجتماعية تمثل الهوية الثقافية والاقتصادية للمستخدمين تصميم السيارات، وخاصة السيارات الكهربائية، يمثل جانبًا آخر من انعكاسات السيمولاكر، حيث يتم التلاعب بالشكل الخارجي لتقديم صورة مستقبلية وجذابة تختلف عن المألوف، مما يُبرز التناقض بين الأصل والنموذج الجديد (Rowell, 2019)

1.5 الجماليات في مفهوم السيمولاكر

الجماليات في إطار السيمولاكر تتجاوز مفاهيم الجمال والقبح الكلاسيكية التي ارتبطت بفلسفات التماثل والتناسب الكلاسيكية كما ظهرت منذ عهد أفلاطون وحتى عصر الحداثة. السيمولاكر، بحسب تعريفه الذي طوره فلاسفة ما بعد الحداثة مثل جان بودريار وجيل دولوز، ليس فقط انعكاسًا للواقع، بل هو بناء جديد لواقع بديل، حيث الجماليات لم تعد تقتصر على التقليد أو المحاكاة، بل تتشكل من خلال صور زائفة وإسقاطات رمزية تتحدى الحدود التقليدية للفهم البصري.

- **الجمال في السيمولاكر: مفهوم يتجاوز التماثل**

جان بودريار يشير إلى أن الجماليات في السيمولاكر لا تقوم على "تمثيل" الحقيقة، بل على قدرتها على خلق واقع زائف مستقل بذاته. يرى بودريار أن "الجمال الاصطناعي" الناتج عن السيمولاكر يحرر العمل الفني أو التصميم الصناعي من أي قيود تمثيلية. في هذا السياق، يصبح الجمال في التصميم الصناعي تجربة ذاتية ومتعددة الأبعاد، حيث يُمكن أن يتعايش الجمال مع القبح، أو حتى ينبثق الجمال من القبح ذاته.

على سبيل المثال، في تصميم المنتجات المعاصرة، نجد أن ما كان يُعتبر قبيحًا في التصاميم التقليدية (مثل الحواف غير المنتظمة، أو التفاصيل المتناقضة) أصبح الآن يُعتبر عنصرًا من عناصر الجمال المعاصر، لأنه يعبر عن التفرد والابتكار. السيارات الكهربائية، مثل سيارات Tesla Cybertruck، مثال صارخ على ذلك. التصميم غير المألوف الذي يُظهر حواف حادة وزوايا غير متناسقة يُعد انعكاسًا واضحًا لجماليات السيمولاكر، حيث يكسر قواعد التصميم التقليدية ويقدم "نسخة زائفة" من الجمال الصناعي الذي يتحدى التوقعات (Jean Baudrillard, 1983)

- **القبح كعنصر جمالي**

جيل دولوز (1990) يذهب إلى أبعد من ذلك، حيث يرى أن القبح ليس فقط جزءًا من التجربة الجمالية، بل قد يكون عنصرًا جوهريًا فيها. بالنسبة لدولوز، القبح في السيمولاكر ليس نقصًا أو عيبًا، بل هو نقطة انطلاق لخلق تجارب حسية جديدة تتحدى التقاليد وتفتح المجال للابتكار. القبح هنا يصبح أداة فلسفية وجمالية لإعادة التفكير في العلاقة بين الشكل والوظيفة. في التصميم الصناعي، هذا يعني أن المنتجات التي تبدو غريبة أو غير مألوفة (مثل الأثاث القابل للتعديل بأشكال غير متوقعة، أو الأجهزة التي تبدو غير متناسقة في تصميمها) قد تحمل تجربة جمالية قوية لأنها تثير مشاعر الاستغراب والتحدي. (Gilles Deleuze & Félix Guattari, 1977)

- **الجماليات الافتراضية: ثورة التكنولوجيا**

مع ظهور التكنولوجيا الرقمية وتقنيات الواقع الافتراضي، أصبحت الجماليات في التصميم الصناعي تعتمد بشكل أكبر على السيمولاكر. يرى ليف مانوفيتش (Manovich, 2001)أن التصميمات الافتراضية تُعيد تعريف العلاقة بين الجمال والواقع من خلال خلق عوالم جمالية بديلة تمامًا. المنتجات الصناعية التي تعتمد على المحاكاة ثلاثية الأبعاد والذكاء الاصطناعي، مثل التصاميم التي تُعرض في الواقع الافتراضي قبل تصنيعها، تُعتبر أحد أشكال السيمولاكر، حيث لا توجد "نسخة أصلية" بل مجرد صور رقمية تمثل إمكانيات غير محدودة.

- **إعادة التفكير في الحدود الجمالية**

السيمولاكر يدعو إلى تجاوز الثنائية التقليدية بين الجمال والقبح، وتحويلهما إلى عناصر ديناميكية تتكامل لإنتاج تصاميم تحمل معانٍ جديدة. على سبيل المثال، في التصميم الصناعي الحديث، يمكن رؤية الأشكال الغريبة أو التصاميم غير المألوفة كرسالة فكرية وليست فقط جمالية. هذا الاتجاه يظهر بوضوح في المنتجات التي تجمع بين الشكل الفني والوظيفة، مثل التصاميم المستدامة التي تبدو "غير مكتملة" ولكنها تقدم رسالة بيئية قوية (Thibaud, 2021)كما ان القبح وفقًا لمفهوم السيمولاكر، ليس نقيضًا للجمال، بل هو جزء من النسيج الجمالي. في التصميم الصناعي، القبح يصبح عنصرًا تعبيريًا يُستخدم لخلق تناقض بصري أو لإثارة شعور بالتحدي لدى المتلقي. لذلك، يمكن القول إن السيمولاكر لا يعترف بالثنائيات المطلقة، بل يُذيب الفوارق بين الجمال والقبح، مقدّمًا رؤية شاملة تحتضن كل ما هو مختلف وغير مألوف في النهاية، الجماليات في إطار السيمولاكر تعيد تعريف الأدوار التقليدية للجمال والقبح في التصميم الصناعي. من خلال استخدام الصور الزائفة والنسخ التي لا تستند إلى نماذج أصلية، يتمكن المصممون من خلق تصاميم تعبر عن التعددية والاختلاف، مما يُثري التجربة الجمالية ويدفع حدود الإبداع.

1.6 : مؤشرات الاطار النظري

1. يُبرز السيمولاكر كيف يمكن للتصميم الصناعي أن يتحرر من قيود التمثيل التقليدي والنماذج الأصلية. فهو يدعو لإنشاء تصاميم تستند إلى رؤى مبتكرة تعتمد على الخيال والواقع الافتراضي بدلاً من استنساخ نماذج مسبقة.
2. يعتمد مفهوم السيمولاكر على استخدام الصور الزائفة التي تبتعد عن النموذج التقليدي. في التصميم الصناعي، تصبح هذه الصور وسيلة لإعادة تشكيل الجماليات، مما يسمح بخلق تصاميم تحمل أبعادًا جديدة وغير متوقعة.
3. يدمج السيمولاكر القبح كعنصر جمالي يتحدى التقاليد. في إطار التصميم الصناعي، يُعاد تعريف القبح ليصبح مصدرًا للإبداع، مما يُنتج تصاميم تجمع بين عناصر غير مألوفة ومتباينة.
4. السيمولاكر يعكس تعددية جمالية، حيث يدمج بين التناقضات مثل القبح والجمال، مما يفتح المجال لتصاميم متنوعة تُثري الإبداع وتقدم رسائل متعددة.
5. تقنيات مثل الذكاء الاصطناعي والواقع الافتراضي تُعد أدوات رئيسية لتعزيز فلسفة السيمولاكر. فهي تساعد على تقديم تصاميم تعتمد على النسخ الزائفة وتخلق تجارب جمالية جديدة كليًا.
6. تُبرز فلسفة السيمولاكر كيف يمكن للتصاميم الصناعية أن تتحول إلى رموز ثقافية واجتماعية. من خلال تقديم تصاميم تستجيب لرغبات المستهلكين، تصبح هذه المنتجات تعبيرًا عن هويتهم وطموحاتهم.
7. السيمولاكر يذيب الفوارق التقليدية بين الجمال والقبح. في التصميم الصناعي، يتم توظيف هذه الفلسفة لخلق تصاميم تجمع بين الجماليات المختلفة لإنتاج تأثير بصري جديد ومثير.

8. يمثل السيمولاكر أداة فلسفية لإعادة التفكير في الأنماط التصميمية التقليدية. من خلال تجاوز الحدود التقليدية للجمال والوظيفة، يقدم السيمولاكر فرصة لإبداع تصاميم تتسم بالاختلاف والجرأة.

1.7 :إجراءات البحث

1- منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل نماذج العينة بوصفه الاسلوب الملائم للوصول الى نتائج علمية تطويرية يعتمد عليها من خلال الوصف للظاهرة والتمكن من الوصل لهدف البحث .

2- مجتمع البحث:

تحدد مجتمع البحث الحالي بالأثاث الذي يحوي مفهوم السيمولاكر و تمثلاته في التصميم الصناعي محور البحث وكانت كألاتي : (كرسي LC4 Chaise Longue) و(كرسي "The Wiggle Chair) و (طاولة "Noguchi Coffee Table)

3 - عينة البحث:

لقد اعتمد الباحث على اختيار عينة قصدية (عمدية) لتلافي التكرار في المواصفات العامة لأغلب مفردات مجتمع البحث ووفقا لهدف البحث فقد تم اختيار (3) نماذج من منتجات مصممين و شركات مختلفة لصناعة الأثاث

4 - اداة البحث:

لغرض تحقيق هدف البحث لابد من تصميم اداة تستعمل لتحليل نماذج العينة التي اختارها الباحث في بحثه الحالي، لذلك قام بتصميم استمارة تحديد محاور التحليل على وفق مؤشرات الإطار النظري وما جاءت به المصادر والادبيات التي تناولت موضوعات البحث، اذ تحددت محاور هذه الاستمارة

5-صدق الاداة:

لغرض التأكد من ملاءمة استمارة تحديد محاور التحليل وصحتها تم عرضها على عدد من المحكمين المختصين من ذوي الخبرة[3] والدراية في مجال التصميم الصناعي ومناهج البحث العلمي وتم تبنيها بعد الأخذ بوجهات النظر المطروحة من قبل لجنة الخبراء وبما ينسجم وتحقيق أهداف البحث وكانت نسبة الاتفاق بين المحللين 85% وبذلك تمكن الباحث من القيام بعملية تحليل

وصف وتحليل عينة البحث :

نموذج (1) (كرسي LC4 Chaise Longue)

الوصف العام :

الشركة المصنعة : Cassina

الكرسي LC4 Chaise Longue . **تم تصنيع هذا الانموذج عام 2023** قد تم تصميمه في الأصل من قبل المصمم الفرنسي السويسري لو كوربوزييه بالتعاون مع شارلوت بيرياند وبيير جانيريه. يُعرف هذا التصميم الكلاسيكي باسم "آلة للاسترخاء" بسبب وظيفته المريحة وتصميمه الأنيق حاليًا يتم إنتاج هذا الكرسي بشكل أساسي من قبل شركة Cassina **الإيطالية**، وهي الجهة الرسمية التي تحمل حقوق تصنيع هذا التصميم. Cassina تشتهر بتعاونها مع مصممين عالميين لإعادة إنتاج القطع الأيقونية من التصميم الحديث.

يُعد كرسي " "LC4 Chaise Longueالذي صممه لو كوربوزييه في عشرينيات القرن العشرين نموذجًا مثاليًا لتحليل المظهر الخارجي ضمن إطار مفهوم

1- أ.د .جاســم احمد زيدان / اختصاص تصميم صناعي / جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة
2-أ.م.د علي غــازي مــطر / اختصاص تصميم صناعي / جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة
3- أ.م.د جاسم خزعل بهيل / اختصاص تصميم صناعي / جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

السيمولاكر. هذا التصميم الأيقوني يعكس تطورًا جماليًا يتجاوز الأنماط التقليدية للمقاعد، مما يجعله مثالًا رائدًا لفلسفة التصميم الحديثة.

- **المظهر الخارجي والتحليل**

مظهر الكرسي الخارجي يتميز بأشكال تصميمية غير مألوفة في وقت تصميمه، حيث يتخلى عن الهيكل التقليدي للمقاعد التي تركز على النقوش والديكورات الزخرفية. الهيكل المعدني المكشوف يُظهر الجرأة في التصميم الصناعي، ويجسد فكرة النسخة الزائفة أو السيمولاكر، حيث لم يعد الكرسي مجرد مقعد عملي، بل أصبح بيانًا جماليًا كما ان الشكل المنحني للكرسي يعكس تفكيرًا تصميميًا يركز على الراحة والوظيفة، ولكن بأسلوب حديث يبتعد عن المفهوم الكلاسيكي للأثاث. الأشكال البسيطة والخطوط الواضحة لا تهدف إلى محاكاة أي نموذج أصلي معروف؛ بل تسعى إلى خلق هوية مستقلة للتصميم. هذه الاستقلالية تعبر عن فلسفة السيمولاكر التي تركز على تقديم نسخة "بدون أصل" يتحدى المألوف.

- **السطح والمواد**

يبرز المظهر الخارجي للكرسي من خلال الجمع بين الجلد والمعدن. الجلد الناعم على السطح الخارجي يضيف عنصرًا من الفخامة والبساطة، بينما المعدن المكشوف يضفي شعورًا بالصلابة والصراحة في التصميم. هذا التناقض الجمالي بين النعومة والصلابة يُظهر كيف يمكن للسيمولاكر أن يجمع بين المتضادات في تجربة بصرية موحدة.

- **الرسالة الجمالية**

المظهر الخارجي للكرسي يرسل رسالة واضحة تتحدى التقاليد: الأثاث يمكن أن يكون بسيطًا ولكنه أنيق، وظيفيًا ولكنه متميز بصريًا. تصميم الكرسي يبتعد عن الزخارف الكلاسيكية ويُقدم مفهومًا جديدًا للجماليات يعتمد على الأشكال النقية والخطوط الجريئة.

- **القبح والجمال**

بالنسبة للبعض، قد يُعتبر التصميم قبيحًا بسبب افتقاره للزخارف والتفاصيل التقليدية، لكنه في الوقت ذاته يعبر عن جمال عصري يتماشى مع فلسفة الحداثة. القبح هنا ليس نقصًا في التصميم، بل جزء من الجرأة في كسر المعايير الجمالية التقليدية.

المظهر الخارجي لكرسي LC4 Chaise Longue يجسد تمامًا مفهوم السيمولاكر من خلال تصميم يبتعد عن الأصول التقليدية ليقدم منتجًا فريدًا يجمع بين الجرأة والبساطة. هذا التركيز على الشكل الخارجي يعزز من فهم الجماليات الجديدة التي تتحدى الأنماط القديمة، مما يجعله نموذجًا مثاليًا لتحليل التصميم الصناعي الحديث.

نموذج (2) (كرسي The Wiggle Chair)

الوصف العام :

الشركة المصنعة : Vitra

كرسي Wiggle Chair **تم تصنيع هذا الانموذج عام 2023** من تصميم المصمم الأمريكي فرانك جيري. يتميز هذا الكرسي باستخدام مادة الورق المقوى المضغوط وتصميمه المتموج الفريد الكرسي يُنتج عادةً بواسطة شركة Vitra، وهي شركة سويسرية معروفة بتصنيع وتصميم الأثاث الحديث بالتعاون مع كبار المصممين العالميين. Vitra تحمل حقوق إنتاج العديد من تصاميم فرانك جيري بما في ذلك هذا الكرسي المبتكر

كرسي The Wiggle Chair الذي صممه فرانك جيري في عام 1972 يمثل أحد أشهر الأمثلة على تصميم الأثاث الذي يعكس مفهوم السيمولاكر. هذا الكرسي يدمج بين الابتكار الوظيفي والجماليات غير التقليدية، ويعيد تعريف مفهوم الكرسي كمنتج صناعي.

- **المظهر الخارجي والتحليل**

يتفرد The Wiggle Chair بشكله المتموج والمتكامل الذي يتحدى الأنماط التقليدية للكرسي الشكل الخارجي يتميز بخطوط منحنية متتابعة تمنح الكرسي مظهرًا ديناميكيًا يوحي بالحركة التصميم لا يشير إلى نموذج مألوف أو تقليدي للكرسي، بل يبدو وكأنه منحوتة فنية أكثر منه قطعة أثاث عملية

اختيار المادة الأساسية وهي الورق المقوى المضغوط يضيف بُعدًا غير مألوف للمظهر الخارجي فالسطح الخارجي يظهر بشكل خشن ولكنه أنيق في الوقت ذاته مما يعكس توازنًا بين الجمال والقبح وفق مفهوم السيمولاكر. الكرسي لا يتبع القواعد التقليدية التي تربط الجمال بالأناقة الملساء، بل يقدم رؤية جديدة عن الجماليات تعتمد على البساطة والجرأة.

- **الشكل والمواد**

التصميم الخارجي يدمج بين المرونة البصرية والمتانة العملية. الورق المقوى المضغوط، الذي يُستخدم عادة في التعبئة والتغليف، يتحول هنا إلى عنصر أساسي في تصميم قطعة أثاث. هذا الاستخدام غير التقليدي للمواد يعكس فكرة "النسخة بلا أصل"، حيث يُحوّل شيئًا عاديًا إلى عنصر تصميم فريد.

- **القبح والجمال**

بالنسبة للبعض، قد يُعتبر هذا التصميم "قبيحًا" بسبب المادة المستخدمة أو المظهر الخشن، ولكن هذا القبح الظاهري يتحول إلى عنصر جمالي يعبر عن الجرأة في التصميم والتفكير خارج الصندوق. الكرسي يتحدى التوقعات الجمالية التقليدية ويقدم تعريفًا جديدًا للجمال كشيء ينبثق من الابتكار والاختلاف.

كرسي The Wiggle Chair يعكس تمامًا فلسفة السيمولاكر في تصميم الأثاث. المظهر الخارجي لا يسعى إلى محاكاة نماذج الكراسي التقليدية، بل يخلق هوية مستقلة تنبع من الجرأة في اختيار المواد والشكل. الكرسي يُعيد تعريف الجماليات في الأثاث من خلال الجمع بين الشكل الديناميكي والمادة غير التقليدية، مما يجعله نموذجًا رائدًا للإبداع الصناعي.

نموذج (3) (طاولة Noguchi Coffee Table)

الوصف العام :

الشركة المصنعة : Herman Miller

الطاولة Noguchi Coffee Table **تم تصنيع هذا الانموذج عام 2023** ، التي صممها الفنان والمصمم الياباني الأمريكي إيسامو نوغوشي. تعد هذه الطاولة واحدة من القطع الكلاسيكية الشهيرة في عالم التصميم الحديث تُنتج هذه الطاولة حاليًا بواسطة شركة Herman Miller الأمريكية، التي تمتلك حقوق إنتاج العديد من تصاميم الأثاث الأيقونية في منتصف القرن العشرين. Herman Miller تُعرف بجودة منتجاتها وإعادة إنتاجها لتصاميم تحمل طابعًا فنيًا ووظيفيًا في الوقت نفسه.

طاولة Noguchi Coffee Table، التي صممها الفنان والمصمم الياباني الأمريكي إيسامو نوغوشي في عام 1947، تعتبر من القطع الأيقونية التي تمثل الجماليات الحديثة والتصميم الصناعي المبتكر. يعكس التصميم فلسفة السيمولاكر بدمج الأشكال الفنية والتجريدية مع الوظائف العملية.

- **المظهر الخارجي والتحليل**

تتميز الطاولة بمظهر خارجي فريد يتكون من ثلاث عناصر رئيسية: قاعدة خشبية منحوتة سطح زجاجي شفاف، والتفاعل بينهما. الشكل العضوي للقاعدة الخشبية المنحنية يعكس استلهام المصمم من الطبيعة لكنه لا يحاكي أي نموذج معروف أو واقعي التصميم يبدو كنسخة بلا أصل مستوحى من الفنون التجريدية وليس من أي طاولة تقليدية سطح الطاولة الزجاجي يعزز من

شفافية التصميم، مما يضيف بُعدًا بصريًا يُبرز التفاصيل الدقيقة للقاعدة. هذا التفاعل بين القاعدة العضوية الصلبة والسطح الشفاف الناعم يخلق توازنًا ديناميكيًا يعكس التناقض بين الصلابة والهشاشة.

- **الشكل والمواد**

المظهر الخارجي للطاولة يعبر عن البساطة الجمالية في أقصى درجاتها، حيث يتم دمج المواد بشكل يبدو عفويًا ولكنه مدروس بدقة. القاعدة مصنوعة من الخشب الصلب، وتم نحتها بشكل غير متماثل لتبدو كعمل فني. سطح الزجاج المصقول يُظهر وضوحًا بصريًا يضيف عنصرًا من الحداثة.

- **القبح والجمال**

بالنسبة للبعض، قد تُعتبر القاعدة الخشبية غير تقليدية أو غير متناظرة، مما قد يجعل التصميم يبدو "غريبًا" أو "غير مألوف". ومع ذلك، هذا القبح الظاهري يتحول إلى عنصر جمالي يعكس الجرأة والابتكار. القاعدة المنحنية تبدو وكأنها قطعة نحتية مستقلة، مما يجعلها تمثل مفهوم السيمولاكر بدمج الفن مع الوظيفة.

طاولة Noguchi Coffee Table تعد مثالًا واضحًا على كيف يمكن للمظهر الخارجي لقطعة أثاث أن يتجاوز الوظيفة ليصبح عملًا فنيًا. التصميم لا يسعى إلى تقليد أي طاولة تقليدية، بل يخلق تجربة بصرية وجمالية جديدة. من خلال دمج الشفافية والزوايا العضوية، يعكس هذا التصميم فلسفة السيمولاكر بتقديم نسخة مبتكرة لا ترتبط بأي أصل تقليدي. الطاولة ليست مجرد قطعة أثاث، بل رمز للتصميم الصناعي الحديث الذي يدمج بين الجماليات التجريدية والوظيفة العملية.

1.8 النتائج :

1. التصاميم الصناعية أصبحت تعبيرًا عن التعددية الجمالية بفضل السيمولاكر.
2. القيم الجمالية التقليدية في التصميم الصناعي لم تعد تلبي احتياجات المستهلكين في عصر ما بعد الحداثة.
3. التصاميم التي تعتمد على السيمولاكر توفر تجربة حسية فريدة وغير متوقعة.
4. الثقافة الاستهلاكية تعزز استخدام السيمولاكر في تصميم المنتجات لجذب الانتباه.
5. السيمولاكر في التصميم الصناعي يقدم حلولًا إبداعية تتحدى الأنماط التقليدية.
6. دمج التكنولوجيا مع السيمولاكر يخلق تصاميم قادرة على إعادة تعريف الجماليات المعاصرة.
7. القبح والجمال في السيمولاكر يُدمجان لإنشاء تصاميم تخاطب مفاهيم جمالية متعددة.
8. التصاميم الحديثة مثل السيارات المستقبلية والهواتف الذكية أصبحت أيقونات تعكس فلسفة السيمولاكر.

1.9 الاستنتاجات :

1. السيمولاكر يعيد تشكيل القيم الجمالية التقليدية في التصميم الصناعي، مما يعكس تغييرات ما بعد الحداثة.
2. الجماليات في إطار السيمولاكر تعتمد على الصور الزائفة، التي تبتعد عن النماذج الأصلية التقليدية.
3. يدمج القبح كعنصر جمالي في التصميم الصناعي، ليصبح جزءًا من الإبداع الجمالي.
4. السيمولاكر يعكس تعددية جمالية تجمع بين التناقضات والاختلافات، مما يثري التنوع في التصاميم.
5. التكنولوجيا الحديثة مثل الذكاء الاصطناعي والواقع الافتراضي تعزز من استخدام السيمولاكر في التصاميم المعاصرة.
6. التصاميم الصناعية الحديثة تمثل رؤى مبتكرة وبديلة عن النماذج الكلاسيكية، ما يؤدي إلى تحرير الإبداع.
7. العلاقة بين المنتج والمستهلك أصبحت تعتمد على الجماليات الافتراضية والرمزية و الوظيفة الواقعية.
8. يقدم فرصة لتجاوز حدود التصميم التقليدي من خلال تقديم تصاميم تستند إلى الفهم الفلسفي العميق للاختلاف.

Conclusions

1. A Postmodern Aesthetic Transformation: Simulacrum reshapes traditional aesthetic values in industrial design by relying on fake or reproduced images, moving away from original models, reflecting the postmodern philosophy of aesthetic pluralism that combines contradictions.
2. Integrating Ugliness as an Aesthetic Value: Ugliness has become an innovative element in aesthetic creativity, challenging classical concepts of beauty and promoting the liberation of design from traditional constraints.
3. The Role of Technology: Modern technologies (such as artificial intelligence and virtual reality) have enhanced the use of simulacrum, opening up horizons for virtual and symbolic designs that reflect a reshaped reality.
4. Consumer-Product Interaction: The relationship between product and consumer has shifted to focus on virtual and symbolic aesthetics alongside practical functionality, redefining aesthetic needs in the contemporary context.
5. Liberating Creativity: Modern designs offer alternative visions to classical models, based on a philosophical understanding of difference, allowing us to transcend the boundaries of traditional design and create unprecedented diversity.

References:

1. Badr al-Din, M. (2018). Postmodern Paths. United Kingdom: Hindawi Foundation.
2. Bardzell, J, & Bardzell, S. (2013). Critical Design: Challenging the Norms of Design Practices. Cambridge: MIT Press.
3. Foucault, M. (1988). The Archaeology of Knowledge. London: Routledge.
4. Mohsen, A. (2002). Art Criticism from Classicism to Post-Events. Alexandria: Mansha'at Al-Maaref.
5. Nour Haitham , a. (2018). Cairotronica Catalogue. Cairo: Cairo International Festival for Electronic Arts and Media", Ministry of Culture, Fine Arts Sector.
6. Al-Zain, M. (2015). Interpretations and Deconstructions, Chapters of Thought in the Contemporary West. Rabat: Dar Al-Aman.
7. Atkinson, P. (2010). Design in the Postmodern Era. Oxford: Oxford University Press.
8. Badr El-Din , M. (2013). The Post-Modern State (Philosophy and Art). Cairo: General Authority for Cultural Palaces.
9. Baudrillard, J. (1994). Simulacra and Simulation. Michigan: University of Michigan Press.
10. Bodard, J. (2008). The Artificial and the Artificial. (J. Abdallah, Trans.) Beirut, Lebanon: Center for Arab Unity Studies.
11. Deleuze, G. (2008). Difference and Repetition. (W. Shaaban, Trans.) Beirut, Lebanon: Arab Organization for Translation.
12. Featherstone, M. (2007). Consumer Culture and Postmodernism. London: Sage Publications.
13. Gilles Deleuze , & Félix Guattari. (1977). Anti-Oedipus. New York: Viking.
14. Jean Baudrillard. (1983). Simulations. New York: Semiotext.
15. Manovich, L. (2001). The Language of New Media. Cambridge: Cambridge: MIT Press.
16. Postrel, V. (2003). The Substance of Style: How the Rise of Aesthetic Value Is Remaking Commerce, Culture, and Consciousness. New York: HarperCollins.
17. Rowel, J. (2019). The optimist vs the pessimist: differing views on the simulacrum and its contemporary relevance. Kingston: MFA Kingston university.
18. Saliba, J. (1982). The Philosophical Dictionary. Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubnani.
19. Thibaud, J.-P. (2021). Review: Gernot Böhme, 2017, The Aesthetics of Atmospheres. London: Routledge.
20. Wael, A., Awis, M., Khaled Ali Mohamed, & Salah, M. (2019). Contemporary Aesthetic and Critical Theories and Their Impact on Postmodern Cinematic Movements. Cairo: Journal of Architecture, Arts and Humanities.

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1622

Transforming Painting to Idea Conceptual Art: Between Self-Expression and the Problem of the Uncollectible

Areej Saad Adnan[a]
[a] *University of Baghdad / College of Political Science*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 21 June 2025
Received in revised form 30 June 2025
Accepted 2 July 2025
Published 1 December 2025

Keywords:
Conceptual art, installation art, art market, aesthetic value, contemporary art, philosophy of art, John Dewey, Baudrillard, commodification, symbolic resistance

ABSTRACT

This research explores the essential shift in modern art from material forms (such as paintings) to "concepts" as the essence of artistic creation, focusing on conceptual art and the dilemma of its non-collectible nature. The first section examines the complex relationship between art and the market, highlighting how conceptual art resists commodification through ephemeral works, like Cattelan's banana piece, which sparked philosophical debates on artistic value. The second section analyses installation art as the most expressive medium of conceptual practices, emphasizing immersive, sensory experiences over traditional visual display. The third section investigates the historical and intellectual motivations behind conceptual art, tracing its roots to socio-political upheavals and the influence of poststructuralist thought. The research concludes by outlining a classification of conceptual art types, including linguistic, procedural, performative, institutional critique, and documentary art. Ultimately, the study affirms that conceptual art does not offer fixed answers, but provokes critical thinking, restoring the role of aesthetic experience as a free and reflective act that challenges market-driven definitions of art.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1622
Areej Saad Adnana: Transforming Painting to Idea Conceptual Art: Between Self-Expression and the Problem of the Uncollectible
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التحول من اللوحة إلى الفكرة
الفن المفاهيمي بين التعبير الذاتي واشكالية اللامقتنى

أريج سعد عدنان الهنداوي
جامعة بغداد / كلية العلوم السياسية

الخلاصة

يتناول هذا البحث التحول الجذري في الفن الحديث من الكيان المادي (كاللوحة) إلى "الفكرة" كمحور للعمل الفني، مركزًا على الفن المفاهيمي وإشكالية "اللامُقتنى". تم في المبحث الأول تحليل العلاقة المعقدة بين الفن والسوق، وكيف سعى الفن المفاهيمي إلى تفكيك منطق التسلّع من خلال أعمال يصعب اقتناؤها، مثل عمل "الموزة" لكاتيلان، الذي أثار جدلاً حول جدوى التسعير في الفن. أما المبحث الثاني فقد ركّز على فن التركيب كوسيط فني يتجاوز حدود العرض التقليدي، حيث تصبح التجربة الحسية والتفاعلية جوهر العمل. بينما خصص المبحث الثالث لاستكشاف الدوافع التاريخية والفكرية التي قادت إلى ولادة هذا التيار، بدءًا من الأزمات الاجتماعية والسياسية، وصولاً إلى تأثيرات ما بعد البنيوية والرغبة في كسر التقاليد. واختُتم البحث بمحاولة تصنيف أبرز أنماط الفن المفاهيمي، مبينًا تنوع وسائطه بين اللغة، الأداء، الوثيقة، والنقد المؤسسي. يؤكد البحث أن الفن المفاهيمي لا يقدّم إجابات، بل يطرح أسئلة فلسفية تحفّز المتلقي على التأمل والمشاركة، مجسّدًا فنًا يقاوم الاستهلاك ويعيد الاعتبار للتجربة الجمالية بوصفها فعلًا حرًا.

الكلمات المفتاحية (Keywords):

الفن المفاهيمي، فن التركيب، جون ديوي، بودريار، الفن والتسليع.

الفصل الاول / الإطار المنهجي

اولا/ مشكلة البحث: ايجاد اطار منهجي لتصنيف الفن المفاهيمي و والبحث في دوافع ظهوره وعلاقته بسوق الفن.

ثانيا/ أهمية البحث

1. يقدّم قراءة نقدية للفن المعاصر من زاوية فلسفية، تتقاطع مع أطروحات جون ديوي وبودريار وغيرهما.
2. يعالج أحد أبرز الإشكالات المعاصرة وهي محاولة وضع قواعد لتصنيف العمل المفاهيمي.
3. يفتح المجال أمام النقاش الأكاديمي حول دوافع الفن المفاهيمي في مقاومة أنظمة السوق الرمزية والتجارية.

ثالثا/ أهداف البحث: دراسة نماذج فنية معاصرة لتوضيح كيف يُجسّد الفن المفاهيمي تجربة فكرية وجمالية، لا مجرد منتج قابل للبيع.

ثالثا / حدود البحث : حدود زمانية من منتصف القرن العشرين حتى اليوم. ،**حدود موضوعية** حيث يركّز البحث على الفنون المفاهيمية وفنون التركيب المعاصرة فقط، دون التوسع في الفنون التقليدية أو التاريخية.

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الاول / فكرة الامتناع عن تسليع الفن الحديث:

في زمنٍ تسود فيه العلاقات السوقية كافة مناحي الحياة، يبدو الفن كأحد آخر المعاقل التي تقاوم الانصهار الكامل في منطق العرض والطلب. لكن حتى الفن لم يسلم من التسليع، حيث أصبحت اللوحات والمنحوتات تُعامل كسلع تُباع وتُشترى، توضع في المزادات وتخضع لمعايير الربح والخسارة.

في الـ فنون المفاهيمية ، لا توجد لوحة تُعلّق على الجدار، ولا منحوتة تُشحن إلى المشتري، بل هناك تجربة مؤقتة لا تُشترى إلا إذا شُرّعت أبوابها أمام "إعادة الأداء"، أو "التوثيق"، أو "بيع المفهوم" كما في بعض التجارب المفاهيمية. (Bishop, 2005)

فهو لا يقدم "شيئًا" جاهزًا للبيع، بل يُصمم ليكون تجربة مؤقتة، متشابكة مع المكان والزمان والذاكرة، ما يجعله عصيًا على الامتلاك والاستهلاك. ولكن هل يمكن فصل القيمة الجمالية عن القيمة السوقية؟ وما الذي يعنيه أن يكون العمل الفني غير قابل للبيع؟ وهل في هذا الرفض بعدٌ وجودي أو احتجاجي على الاقتصاد الرمزي للثقافة المعاصرة وهذا ما يجعله فنًا يُقيم في الهامش الفلسفي للسوق، ويجبر النقاد والجمهور على إعادة التفكير في معنى "قيمة العمل الفني".

ولكن هل الفن المعاصر (مؤامرة؟) وهل المفاهيمية من الفنون التافهة التي تستفز وتهاجم ذكاء الانسان وان هناك مؤسسات تقود الذوق الانساني وتتحول الى تطبيق جمعي (الموضة)؟، فالفن والموضة تحفز الحواس (Abadi، 2011) ، وهل الفن المفاهيمي يحقق متعة عقلية وحسيّة مؤقتة يشبه ركوب جولة في قطار ملاهي الاطفال تدفع عليها سعر التذكرة امام باب المعرض؟ وهل الفنان المفاهيمي يقدم عرض (show) لا يختلف عما يقدمه فنانون من نوع اخر مثل مهرجي السيرك ولاعبي الاكروباتيك، وهل عدنا بالفنان الى الحاوي (مرقص الافاعي والقردة) رغم كونه فنا ايضا لكن له مسرحه الشعبي الخاص.

في عام 2019، أثار عمل فني بسيط وغير تقليدي للفنان الإيطالي موريزيو كاتيلان جدلاً عالميًا عندما عرض في معرض "آرت بازل" في ميامي تحت عنوان "كوميديان" (Comedian)، وهو عبارة عن موزة حقيقية مثبتة على الحائط باستخدام شريط لاصق رمادي. ورغم بساطة المواد وسهولة التنفيذ، بيع هذا العمل مقابل 120 ألف دولار، مما أطلق موجة من الانتقادات، والسخرية، والتأملات الفلسفية حول ماهية الفن وقيمته وحدوده. (wiki، 2025)

هذا العمل – الذي يبدو أقرب إلى نكتة أو مفارقة بصرية – يندرج ضمن ما يمكن تسميته بـ"الفن المفاهيمي" أو حتى "فن التركيب المؤقت"، حيث أن الفكرة، لا الشيء نفسه، هي محور العمل. ما بيع فعليًا لم يكن الموزة ذاتها، بل شهادة أصالة وتعليمات لتنفيذ العمل، في إشارة واضحة إلى أن "الشيء" في الفن قد فقد مركزيته لصالح المفهوم والسياق. وهذه المفارقة تضع السوق في موقف غريب: هل يمكن تسعير فكرة؟ وهل يمكن بيع ما هو زائل، يومي، وعابر؟

ومن زاوية فلسفية، يعيد "كوميديان" طرح السؤال الجوهري: هل العمل الفني هو ما نراه، أم ما نفكر فيه؟ وإذا كانت الموزة قادرة على إيقاظ هذا النوع من الجدل، فربما تكون قد أدت دورها الفني بشكل يفوق التوقعات.

وبينما يبدو أن هذا العمل قابل للبيع، إلا أن ما بيع فعليًا كان الفكرة والتعليمات لتنفيذها، وليس الشيء المادي، مما يجعله قريبًا جدًا من فنون المفاهيمية المعاصرة الذي لا يمكن امتلاكه بالمعنى التقليدي.

وعندما بحثت عن شكل هذا العمل –– كان مجرد موزة حقيقية تجدها عند اي بائع خضار لا تساوي عدة سنتات ملتصقة بجدار باستخدام شريط لاصق، وسعرها نجاوز المئة ألف دولار، خبر غطته وسائل اعلام عالمية وسبب لغطا بين النقاد والجمهور ورغم بساطة الموضوع وسخريته المؤكدة، يندرج تمامًا ضمن الإطار الذي نناقشه، بل ويمكن اعتباره محورًا جدليًا معاصرًا يكشف التوتر بين مفهوم الفن، والسوق، والقيمة الرمزية وبرأيي هذا العمل طرح أسئلة جديدة: -

كيف نمايز ما بين الفن والفكاهة؟ وهل بتنا محتاجين نقرة في الرأس لنرى لنقبل بالفن المفاهيمي ؟

واعود وأسأل ما الذي نقتنيه حقًا؟ الفكرة أم الشيء؟ وهل يمكن أن يكون البيع نفسه جزءًا من العمل الفني؟

ما إذا كان هذا "فنًا" أصلاً؟ كيف يمكن بيع شيء زائل ومألوف ومؤقت؟ وهل السوق يصنع القيمة أم الفكرة؟

وأعتقد ان قوة هذا العمل في كونه ينتمي إلى عالم فن لا يمكن امتلاكه تمامًا، تمامًا كما في فنون ما بعد الحداثة حيث لا يوجد "كائن فني" يمكن اقتناؤه بالمعنى التقليدي، بل تجربة، فكرة، أو موقف. وبهذا المعنى، فإن عمل كاتيلان ليس مجرد عبث بصري، بل نقد ساخر لعلاقة الفن بالسوق، وتعرية لطبيعة القيمة الفنية في زمن تسليع كل شيء.

من المؤكد ان قيم العمل تغيرت، فأصبحت الفكرة هي المهمة وليس العمل بحد ذاته، وتم الخلط بين عدة انظمة فنية من (نحت ومسرح وموسيقى وتصوير وفيديو واداء جسدي) ليتحول العمل الفني الى استعراض (show) سمعي بصري حركي، فتعددت الاساليب وتداخلت المعايير وصار "التجديد" - هدفا. (Al-Hatimi، 2013)

وفي صلب هذا الموضوع وفي عام 2017م يقدم المخرج السويدي (روبين أوستلوند) فلمه الحائز على السعفة الذهبية (المربع - The Square) وقصة الفلم تدور حول احداث في معرض كبير للفنون في ستوكهولم وتبدا اول مشاهد الفن بقيام مجموعة من البنائين بهدم تمثال برونزي كبير لفارس من العصور الوسطى ورميه على الارض وبمشهد مقرّب يظهر رأس الفارس ولحيته وخوذته مرمية في التراب ، ثم يجري تسوية الارض ورسم اطار لمربع بـ"البويا" البيضاء بمساحة مساوية لقاعدة التمثال القديم ثم تثبت قطعة اعلانية تقول (اترك كل شيء خارج المربع حتى افكارك ومبادئك وادخل المربع) للفنان جوليان – صاحب العمل وبطل الفلم . وبعدها ولإشهار العمل للعموم يستنجد المتحف بوكالة تسويق كبيرة وعصرية لخلق "ضجة تسويقية" – وهنا تذكرنا هذه الحملة الكبيرة بقصة تاريخية شهيرة عن الملك الذي ارتدى الثوب الخفي والذي لا يراه سوى الحكماء والعلماء – وفعلا تحقق الحملة اوكلها ويزداد رواد المعرض، ومن أحداث الفلم حفل تكريم الفنان لنجاح عمله حيث تظهر الصحفية الأمريكية كرستينا التي رافقت الفنان جوليان Julian وفي مقابلته الصحفية – العشاء الذي حضره تقول له : (ليس عندك شيءYou have nothing) (Popper، 2017) ورغم ان الفنان لم تعجبه تلك الجملة (- ربما عدّها من الحمقى – فهم لا يستطيعون رؤية الثوب الخفي – كما في القصة التاريخية القديمة) . ولكن بلا شك أنه لم تحدث مع مدرسة فنية ما قطيعة مع الجماهير كما حدثت مع مدارس الفن المعاصر، (المفاهيمية خصوصا) رغم أن التفاعلية والمشاركة والتعاون من أبرز خصائصها، فهل الفن المعاصر فن عقيم؟ أم تراه يتعرض لسوء فهم تاريخي. فكل انسان هو ذرائعي نفعي لا بد ان يقف الفن خارج الذرائعية الصارمة، وإذا كانت التفاهة ثقافة؟ فما المساحة المخصصة للفن؟ (Abadi، 2011) وهذه التساؤلات لم يجب عليها الفلم.

ومن معضلات الفنون المفاهيمية مشكلة التسجيل التاريخي، لان التوثيق هو كل ما يُمكن ان يفعله مؤرخو الفن. فبدون التوثيق الفوتوغرافي فان العمل سيضيع ويهمش في تاريخ الفن أكثر مما هو عليه بالفعل. فالصورة الفوتوغرافية تُحافظ على هذا الفن الزائل، ولربما يُظهر التصوير الكثير عن العمل الفني وسياقه، لكنه ليس مؤكد، فمن أشهر الحوادث هي تلك التي وقعت في المتحف .Jewish Museum in New York عندما رفض الفنان المفاهيمي (السوفيتي الامريكي) إيليا كاباكوف (Kabakov Ilya) (1933- 2023) قيام موظفي المتحف بتصوير عمله الفني المُركّب، "الأم والابن"، لكتالوج المعرض دون حضور متفرجين. كان يعتبر أن المتفرجين جزء لا يتجزأ من العمل الفني، وكان ينبغي إشراكهم. لكن هذا لم يخطر ببال موظفي المتحف قط. كان همهم الرئيسي هو إيجاد مصور قادر على تصوير مساحة العمل كاملة باعتباره قطعة فنية منفصلة (Reiss, 1999)

إذا هو أيضًا احتجاج على محدودية التلقي التقليدي. إذ يتحول المتلقي من مشاهد سلبي إلى مشارك فاعل، يُعيد تركيب العمل بمعايشته له، ويصبح جزءًا من بنيته المعنوية. كتب مارسيل دوشانب (المشاهد يكمل العمل) (Molesworth, 2023) . ومن هنا، تنشأ قيمة جديدة للفن، لا تقوم على المال بل على الأثر، لا على الندرة بل على التفاعل.

شكل رقم -١- معرض بيئة كلمات

عام 1962 في مدينة نيويورك وبمقابل رسوم دخول قدرها خمسون سنتًا، ستشارك بفعالية في معرض "بيئة" من إبداع آلان كابرو. هذا ما جاء في الاعلان لمعرض سمولين "بيئة، كلمات" Environment, Words للفنان آلان كابرو Kaprow Allan (شكل رقم -1-) والذي ربما كان أقرب ما يكون إلى فعالية "حرة للجميع" شهدها رواد معارض نيويورك لأول مرة. كان بإمكان زوار المعرض (أو المشاركين، كما أشار إليهم الفنان) كتابة كلمات على أوراق مُخصصة لهذا الغرض وإضافتها إلى الكلمات التي كانت تُغطي جدران قاعة "كلمات". أتاحت اختلاف الكتابة للمشاركين تغيير الكلمات.

(Reiss، 1999)

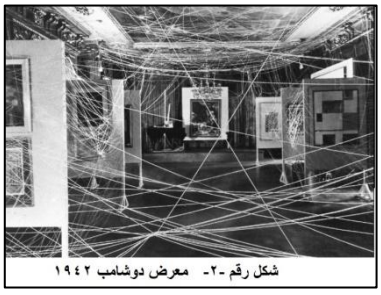
فنانين مثل أولافور إلياسون أو جيمس توريل، لا يقدمون "أشياء"، بل عوالم حسية كاملة. أعمالهم تُرى وتُحس وتُعاش، لكنها لا تُقتنى بالمعنى المادي. وتبقى الفكرة والنية والتجربة هي جوهر الفن، لا الكيان الذي يحتضنه.

في أعماق كل ممارسة فنية أصيلة، يكمن سؤال جوهري: ما الغاية من الفن؟ هل هو للعرض، للإمتاع، للتفكير، أم للربح؟ وبينما تختلف الإجابات باختلاف العصور والتيارات، فإن الفن الحديث والمعاصر – لا سيما في تجلياته المفاهيمية والتركيبية – يعيد طرح هذا السؤال من زاوية نقدية: هل يفقد الفن جوهره عندما يُختزل في قيمته السوقية؟

لقد عرفت الفلسفة منذ أفلاطون كانط وشوبنهاور، أن الفن ليس مجرد صورة تُرى، بل حقيقة تُحس وتُفهم. أما في الزمن المعاصر، فإن هذا الحس الجمالي بات مهددًا بما يسميه بعض الفلاسفة "الاستلاب الثقافي"، حيث تُستهلك الأعمال الفنية مثل أي منتج تجاري، وتُقوَّم بمعايير الندرة والعلامة والتوقيع. وهنا، يظهر الفن غير القابل للبيع، لا بوصفه مجرد ظاهرة شكلية، بل كخطاب فلسفي يقاوم التسليع ويستعيد جوهر التجربة الجمالية (Osbome, 2002).

المبحث الثاني/ فن التركيب (Installation Art) الوسيط الاكثر استخداما في الفنون المفاهيمية المعاصرة

الفن المفاهيمي لم يكن هروبًا من الرسم بل ثورة فكرية على قيوده، أعادت النظر في معنى العمل الفني ووظيفته. لم يعد مطلوبًا من الفنان أن "يصنع" عملًا، بل أن "يفكّر" في عمل، ويحفّز المشاهد على المشاركة في هذا التفكير. في عالم متغيّر ومعقّد، يصبح الفن أداة نقدية ووجودية. وهنا يبرز فن الإنستليشن مفككا لمنطق الاقتناء.


شكل رقم -٢- معرض دوشامب ١٩٤٢

عام 1942 قدم مارسيل دوشامب Marcel Duchamp 01887م- 1968م) معرضه المسمى (ميل واحد من الاوتار المركبة- One Mile of String Installation.) على قاعة Philadelphia Museum of Art (شكل رقم-2) (Reiss، 1999)

في قلب التحولات التي شهدها الفن المعاصر، يوصف (Installation Art) أو فن التركيب كتيار جريء ومتعدد الأوجه، يسعى إلى كسر الإطار التقليدي للفن ككائن مادي يمكن اقتناؤه أو عرضه بمعزل عن سياقه.

الفن التركيبي (Installation Art) لا يُعدّ تصنيفًا ضمن الفن المفاهيمي، بل وسيطًا فنيًا يعد الاكثر استخداما وشهرة للفن المفاهيمي ولربما لأنه الاقرب لشهية متاحف الفن. رغم ان في أعمال كثيرة، كانت التركيبات المكانية وسيلة لتجسيد الفكرة، سواء عبر الصوت، الضوء، أو التفاعل مع الجمهور.

يتجاوز هذا الفن الحدود الشكلية للممارسة الفنية، وينتقل إلى فضاء التجربة الكلية، حيث يصبح العمل الفني موقعًا زمنياً ومكانياً مؤقتًا، يدعو المتلقي إلى الانخراط الفعلي في معناه، لا مجرد النظر إليه عن بعد. ويعتمد على تحويل. الفضاء أو تكوين تجربة حسية ومكانية للمشاهد، بدلاً من تقديم عمل فني تقليدي مثل لوحة أو منحوتة مستقلة (,2009Ran)

شكل رقم (٣) فن تركيبي - تصوير بالكاميرة الشخصية

في معارض الفن الحديث في اوربا ، تنتشر اعمال الفنون المفاهيمية وغالبًا ما يستخدم مواد متنوعة جداً (خشب، حديد ، حبال ، صوت، ضوء، فيديو، أشياء جاهزة من الحياة اليومية...) فمثلا هذا العمل الذي قمت بتصويره بالكاميرة الشخصية في معرض الفن الحديث في ميونخ /المانيا Pinakothek der Moderne بتاريخ 2024/11/19 (شكل رقم -3-) للفنانة الامريكية مس ماري (Miss Mary -1944) بعنوان (عقد – Knots) وهي تتكون من تركيبات بشكل عقد حبل (يستخدم عموما في ربط الحيوانات) موزعة بانتظام تملاء القاعة الكبيرة جدا ،ويُعرض بطريقة تجعل المتلقي يتفاعل جسدياً وفكرياً مع

العمل، وكأنه يدخل إلى عالم خاص أوجده الفنان. أحيانًا يكون زمنياً أيضاً، أي مؤقتًا أو قابلًا للتفكيك ويتميز بطبيعته المفتوحة والمتعددة الوسائط، فهو يوظف الصوت، الضوء، الصورة، الفراغ، وحتى العناصر الحسية مثل الرائحة والحركة، ليخلق بيئة متكاملة تنشأ بين العمل والمكان واللحظة، وتُفكّك العلاقة التقليدية بين الفنان، العمل، والمتلقي. وما يميزه أكثر هو عدم قابليته للامتلاك بالمعنى المادي، إذ لا يمكن فصله عن المكان الذي يُعرض فيه أو عن الترتيب الذي بُني عليه. إنه فنٌّ ينسحب لحظة رفعه عن سياقه، ويترك وراءه أثرًا غير مادي: الذاكرة والانطباع والتساؤل. وهنا، يظهر هذا الفن كـ "مقاومة هادئة" لفكرة السوق الفني، الذي يقوم على المزايدة، التصنيف، والاقتناء.

إن فن (Installation Art)، بهذا المعنى، لا يقدم فقط شكلًا فنيًا جديدًا، بل يطرح فلسفة بديلة عن الفن كمُنتَج. إنه يحرّر الفن من حدود السوق، ليعيده إلى فضاء المعنى، والسؤال، والتجربة – فضاء لا يمكن أن يُشترى أو يُعلّب.

ومن اللافت أن كثيراً من أعمال (Installation Art) لا يمكن بيعها أو اقتناؤها بسهولة، لأنها ترتبط بالمكان الذي عُرضت فيه أو تتطلب تجهيزات خاصة، مما يجعلها خارج منطق السوق التقليدي للفن.

المبحث الثالث / دو افع الفن المفاهيمي

السبب الرئيسي لتراجع الرسم في معارض الفن المعاصر ليس واحدا بل مجموعة عوامل متداخلة تشمل (التطور التكنلوجي، التغيرات الاجتماعية، الاقتصادية، السياسية، تغير الذائقة الفنية لدى الجماهير).

ونبدأ مع الحرب الباردة والتي بسببها انتشرت في الغرب القيم الامريكية ومع انتقال رئة الفن من اوروبا الى امريكا وانتشار السلع الامريكية وصعود الاستهلاك والرغبة في امتلاك المزيد من كل شيء (سيارات ، اغذية معلبة ، اجهزة حديثة ، الخ) ، اتجه الفن المعاصر بالتنوع والتطور واخذ الفن التجريدي الى اقصاه واصبحت اللغة والثقافة المحيطة بصناعة الفن جريئة بشكل متزايد ، واصبحت التركيبات والفيديوهات منتشرة على نطاق واسع اذ ابتكر الفنانون اعمالا تدعو المشاهدين الى المشاركة ومع انتشار الاجهزة الرقمية والانترنيت سمح للفنانين انشاء وتوزيع وترويج الفن باقل التكاليف واصبحت الفوارق بين الفن الرفيع والثقافة الشعبية تكاد لا تعرف .(Zaczek, 2018) .

ان التأثير الفعال للأجهزة الرقمية في موجتها الثالثة اثرا في تغير الوسائط والوسائل الفنية ، فهذا الفن يمتلك انظمة نسقية تميزه عن فنون الحداثة ناتجة عن التحولات الجغرافية والمعرفية والادائية احدثت تبدلات في المراكز سحبت البساط من أمجاد أوربا التشكيلية لتجد مسوغات جديدة واغراءات في القارة الامريكية المتمثلة بالسلطة والاقتصاد والنفعية تؤهلها لتبوء مراكز اتصالية وتواصلية وكان الفن هو عنوان تلك السياسة المضمرة والوجه الدعائي للرفاهية الموعودة فعبثية الحروب وهروب الفنانين من مختلف الجنسيات لم تعطي نتائج سلبية في القضاء على الفن بل ساهمت في انتقال موقعه الجغرافي وانشاء قاعدة رصينة استندت عليها مفاهيم جديدة ترتبط بأفكار عصر ما بعد الحداثة كانفتاح النهايات وتشظي المراكز والانيّة والفعل والصدفة والتقنيات والخامات الحديثة المتاحة ساهمت في تراجع سلطة اللوحة السردية امام هيمنة اللاشكلية واعلان التعبيرية التجريدية لتكون الناطق الرسمي للبرغماتية الامريكية (Jabbar، 2015)

ان عصرنا يحتوي على مواقف غريبة لا تنضب كالحروب والعنف وهذا يولد الخوف والاشمئزاز والاستياء والتمرد مما يولد الرفض للايدلوجيا لصالح الحرية والديمقراطية ، ان الغرابة هي السمة الاساسية للشخصيات التي تتمتع بحصانة ضد الأيدولوجيات الكبيرة ، وقد يحتاج اصحاب الغرابة الى اثارة الجمهور من خلال تجريب جميع الوسائط والاجسام والمواد الاكثر تنوعا سواء التقليدية والحرفية والمستقبلية بما في ذلك الذكاء الاصطناعي ، هدفهم هو الاستفادة من الطاقة التحويلية لموضوعاتهم فهم يعملون على الألوان والاشكال والمواد والاجسام وكل ما لا يخطر على بال فيفككوها ثم يجمعوها في تركيبات هجينة تدفعهم الرغبة في تجاوز الاعراف من خلال التشكيك في القواعد والاعراف (MILL, GERMANY)

ومن هنا بمكن تلخيص اهم اسباب وعوامل **الدافع المفاهيمي** الى ما يلي: -

1. **التحوّلات الاجتماعية والتاريخية**: تزامن صعود الفن المفاهيمي مع أزمات كبرى مثل الحربين العالميتين والاحتجاجات الطلابية في الستينيات، مما دفع العديد من الفنانين إلى تجاوز الأطر الجمالية التقليدية للتعبير عن واقع أكثر تعقيدًا. فلم تعد اللوحة قادرة على احتواء التجربة الوجودية المأزومة (Osbome، 2002) ، الفرق الأساسي بين القطعة الفنية الواحدة وعمل مفاهيمي مثل فن التركيب أو أداء زمني، هو أن الأخير لا يُختزن في كيان مادي واحد تحمل قصة محددة. إنه تجربة وجودية وزمنية، لا يمكن ايقاف زمنها، الفن هنا يتحول إلى علاقة مباشرة بين الذات والعمل، حيث يكون لكل متلقٍ تجربته الخاصة، ويصبح المعنى متجددًا لا نهائيًا، وهنا يحيلنا الى مفهوم الفن كتجربة لا كشيء.
2. **نقد السوق الفنية**: رأى الفنانون الحداثيون أن اللوحة تحوّلت إلى سلعة فاخرة تُشترى وتُعرض في صالات النخبة، مما شوّه قيمتها المعنوية فهم ينادون بفن كقيمة غير قابلة للتسليع، فكان الفن المفاهيمي بمثابة تمرّد على هذا الوضع، إذ صعّب تسويق العمل أو اقتنائه، الذي يذكّرنا بأن هناك أشياء لا يمكن تحديد قيمتها: كالدهشة، التأمل، والالم والمعنى فالجمال بلا ثمن والظل لا يُشترى
3. **التأثير الفلسفي:** تأثر الفنانون بالفكر البنيوي وما بعد البنيوي، وبأعمال فلاسفة مثل ميشيل فوكو وجاك دريدا، فبدأ الفن يأخذ طابعًا نقديًا وفلسفيًا، يتعامل مع اللغة، السلطة، المعرفة، والهوية، بدلًا من الانشغال بالشكل فقط، وهذا ما يشير إليه الفيلسوف جون ديوي حين يرى أن الفن الحقيقي هو ما يُعاش كتجربة، لا ما يُحفظ ككائن. فالقيمة الجمالية ليست في بقاء العمل، بل فيما يُحدثه من أثر شعوري وفكري، في أعمال مثل "الموزة" أو تركيب "الطقس" والتي سبق الاشارة اليها، يُصبح الفن ليس إجابة، بل سؤالًا فلسفيا مفتوحًا: ما هو الفن؟ من يقرّر قيمته؟ هل القيمة في الشكل، أم في السياق؟ هل نستهلك الفن؟ أم هو يعيد تشكيل وعينا؟، إن هذه الأسئلة تضع المتلقي في موقع الفيلسوف، لا المستهلك. ويقترب هذا التوجه من فكر المفكر الفرنسي جان بودريار، الذي اعتبر أن العالم المعاصر غارق في "محاكاة القيمة"، حيث يُقاس كل شيء بتمثيله لا بحقيقته. في هذا السياق، يُصبح الفن الحر – الذي لا يمكن تملّكه – شكلًا من المقاومة الرمزية للعالم الزائف، وتعيد للفن بُعده الفكري كأداة تأمل في الواقع، لا مجرد تزيين له. إنها أعمال تعيد ترتيب العلاقة بين الفن والحياة، بين الجمال والوظيفة، بين المعنى والسوق.
4. **الملل من التقاليد**: بعد قرون من الرسم، شعر بعض الفنانين أن كل شيء قد قيل، فبدأوا بالبحث عن طرق جديدة للتعبير، لا تعتمد على الإبداع اليدوي فقط، فليست القيمة الجمالية دائمًا فيما يُرى أو يُلمس، بل فيما يُفكر فيه، ويُشعر به، ويترك أثره بعد زواله. والفن المفاهيمي وفن التركيب خصوصا، كأحد أبرز تجليات هذا الفن المعاصر، لا يكتفي بتحدي القوالب الشكلية، بل يفكك البنية الاقتصادية–الرمزية للفن التقليدي، ويعيد وضع المتلقي في قلب التجربة، لا على هامشها، انه هروب من التقاليد ومن المحدودية فحين يُعرض عمل لا يمكن وضعه في صندوق، أو يُصنع من مواد زائلة، أو يُنفذ في مكان مؤقت، فهو بالتأكيد يحمل قيمة احتجاجية ضمنية على آليات السوق التي تسعى إلى تقييد كل شيء بقيمة مادية. الفن بهذا الشكل يصبح شكلًا من أشكال التحرر الرمزي.

وخلاصة الدافع المفاهيمي

في عالم باتت فيه كل القيم تقريبًا تُقاس بثمن، يأتي الفن الحديث – لا سيما في أشكاله المفاهيمية والتركيبية – ليعلن بصوتٍ خافت لكنه عميق: ليست كل الأشياء للبيع. لقد أظهر هذا البحث كيف أن بعض الأعمال الفنية، سواء أكانت موزة معلّقة بشريط لاصق، أو شمسًا صناعية تتلاشى في الضباب، أو حضورًا بشريًا ساكنًا في صالة عرض، تخرج من منطق السوق لا عن ضعف في "المنتج"، بل عن قوة في المفهوم وجرأة في الطرح.

إن هذه الأعمال تذكّرنا بأن الفن – في جوهره – ليس سلعة، بل رؤية للعالم، ووسيلة لتوسيع حدود الإدراك، وتجسيد الأسئلة الكبرى للوجود الإنساني. فحين يرفض الفنان أن يُسلّع عمله، أو حين يخلق شيئًا لا يمكن امتلاكه، فإنه لا ينسحب من اللعبة، بل يغيّر قواعدها، ويمنح الفن صوتًا في مواجهة ثقافة التشييء والاستهلاك.

وفي النهاية، يبقى الفن الذي لا يُباع، ولا يُملك، ولا يُختزل في مادة، هو الفن الذي يعبر حدود اللحظة، ويُقيم في الذاكرة والتجربة والفكر. إنه الفن الذي لا يسعى إلى أن يكون موجودًا في السوق، بل أن يكون حاضرًا في الوعي.

إن الفن الذي لا يمكن بيعه هو فن يحرر الجمال من ثمنه، ويحرر المعنى من قوالب السوق. إنه يذكّرنا بأن التجربة الإنسانية أوسع من التجارة، وأن الإبداع لا يولد في المزادات، بل في اللحظة التي يُطرح فيها سؤال لا ينتظر جوابًا. في زمن يُختزل فيه كل شيء في "قابلية التملك"، يصبح هذا الفن مساحة نادرة للحضور الصافي، والدهشة الصامتة، والسؤال الحر.

المبحث الرابع: تصنيف الفن المفاهيمي

بحسب المصادر ورغم صعوبة وضع الفن المفاهيمي للتصنيف الصارم، لكن سنحاول وضع تصنيف بالاعتماد على الخامات و السلوك الادائي وطرائق العرض

1- الخامات:- ويمكن ان تكون تلك الخامات جاهزة تستخدم في حياتنا اليومية كما في عمل مارسيل دوشامب والان كابرو او مواد عضوية كالتراب والخشب والماء او مواد صناعية مثل الحبال والمصابيح مثل عمل (العقد) لمس ماري او مواد صوتية او رقمية او برمجية او فكرية اي بدون جسم مادي.

2- السلوك الادائي:- منها (التجريب والتفاعل و التفكيك و اعادة التركيب و التكرار والكم و التوثيق والارشفة) فعمل مارسيل دوشامب كان للتجريب وعمل الان كابرو كان تفاعليا مع الجمهور وعمل مس ماري فاعتمدت التكرار والكم .

3- طرائق العرض:- ويمكن حصر ثلاثة انواع (موقع محدد كالقاعات والمسارح ،او مكان عام او مفتوح ،او عرض غير مادي)

إلا أنه يمكن تمييز عدة أنماط بارزة من حيث الاهداف التي يدعو لها وبحسب : المصادر التي تم الاقتباس منها لهذا الجدول هي (Zaczek، 2018) (Osbome، 2002)

التصنيف	وصف العمل مع الوسيط	أهم الامثلة وفكرة العمل باختصار
الفن اللغوي استخدام الكلمات أو اللغة كوسيط فني رئيسي بدلاً من الصورة أو المادة	- تركيب (صورة + نص + كرسي حقيقي) - نص جداري وتعليمات - نص مكتوب كفعل تكراري	-1965 - جوزيف كوسوث، One and Three Chairs- مقارنة بين الشيء، صورته، وتعريفه 1968 - لورانس وينر، Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard إزالة المادة للتركيز على اللغة 1971- جون بالديساري، I Will Not Make Any More Boring Art- التمرد على تعليم الفن التقليدي
الفن الإجرائي التركيز على العملية أو التعليمات بدلًا من النتيجة	- تعليمات لرسم حائطي - أداء وفعل تبادل رمزي - عرض أدائي متعدد الحواس	1968 - سول ليويت، Wall Drawing تنفيذ تعليمات يولد العمل 1959 - إيف كلاين، Zones of Immaterial Pictorial Sensibility بيع فراغ رمزي كفن. 1959 - ألين كابرو، 18 Happenings in دمج الحياة اليومية في الفن

الفن الزائل أعمال مؤقتة تُنفّذ وتُزال أو تزول ذاتيًا، تؤكد لحظية التجربة	- التحديق الصامت كاتصال بشري. - اختبار الألم والحدود الجسدية. - محادثة تُنتج العمل الفني.	2010- مارينا أبراموفيتش، The Artist is Present أداء حي 1971- كريس بوردن، Shoot أداء شخصي خطير 2010- تينو سيغال، This Progress أداء تفاعلي مع الجمهور
الفن المؤسساتي النقدي نقد المتاحف وسوق الفن مثل المتاحف والمعارض ودور النشر	- كشف ميول سياسية للجمهور. - فضح العلاقة بين المعارض والاقتصاد. - سخرية من الخطاب المتحفي.	1970- هانز هاكه، MoMA Poll استبيان تفاعلي 1974 - مايكل آشر، Claire Copley Gallery Project تفريغ مساحة العرض 1989- أندريا فريزر، Museum Highlights: A Gallery Talk أداء/محاضرة ساخرة
الفن الاجتماعي والسياسي مناقشة قضايا معاصرة مثل التلوث وحقوق الاقليات والعرق	- مساعدة اللاجئين عبر التكنولوجيا. - نقد القضايا الاجتماعية كحقوق الاقليات وقضايا الجندر والسياسة. - نشر حقائق صغيرة مثيرة للتفكير.	2007–2012 - وريكو دومين غيز، Transborder Immigrant Tool أداة رقمية/هاتف مبرمج 1989 - باربرا كروجر، Untitled (Your Body is a Battleground) صورة ونص دعائي 1977 –1979- 2012 - جيني ولزر، LED Truisms عرض نصوص مضيئة
الفن التوثيقي استخدام الأرشيف والوثائق في العمل الفني والسرد التاريخي	- تأريخ خيالي للحرب الأهلية اللبنانية. - تحليل رسالة فراق عبر عشرات النساء. - توثيق روايات شخصية للمجتمع.	1989- 2004 - وليد رعد، The Atlas Group Project وثائق وأرشيف خيالي 2007 - صوفي كال، Take Care of Yourself صور ورسائل حقيقية 2005- فويانغ هوانغ، Documentary Sketches رسومات مستندة إلى مقابلات

مؤشرات الاطار النظري

1- أصبح "المفهوم" أو "الفكرة" هو جوهر العمل الفني في التيارات المفاهيمية، لا الشكل أو المادة.

2- لم يعد المطلوب من الفنان إنتاج كائن فني ملموس، بل تقديم تجربة فكرية تستفز المتلقي على التأمل، فالفن المفاهيمي يُقدّم تجربة جمالية تقوم على التساؤل، التأمل، والمشاركة، وليس على المتعة البصرية فقط.

3- هذا التحول يمثل قطيعة معرفية مع الفن الكلاسيكي، لا مجرد تطور شكلي، فالمشاركة الجماهيرية والتفاعل اللحظي أصبحا من أهم مكونات الفن، بدلًا من الامتلاك أو العرض الثابت.

4- الفن المفاهيمي يرفض منطق التسليع والتشيء، ويصعّب إدراجه في سوق المقتنيات فهو لا يُقاس بمدى قابليته للبيع، بل بقدرته على تحفيز الوعي وإعادة مساءلة القيم الجمالية والاجتماعية، فهو شكل من "المقاومة الرمزية" لقيم السوق، يُعيد اعتبار الفن كقيمة غير مادية.

5- يتقاطع هذا الفن مع الفكر الفلسفي المعاصر، متأثرًا بمدارس ما بعد البنيوية والنقد الثقافي ويعكس هذا الفن تحوّلًا أعمق في علاقة الإنسان بالعالم، وبالفن، وبذاته.

الفصل الثالث / اجراءات البحث

تحليل العينات

العينة رقم (1)

اسم العمل: The Artist Is Present

اسم الفنان Marina Abramović مارينا أبراموفيت

موقع العمل / The Museum of Modern Art MoMA /

www.moma.org

الموقع / نيويورك – الولايات المتحدة

التأريخ/ من 14 مارس – 31 مايو 2010

تصنيف العمل :-

الخامات / بدون جسم مادي **السلوك الادائي** / تفاعل مع الجمهور **طرق العرض** / مكان محدد **نوع العمل**/ الفن الزائل

الوصف /في هذا العمل، جلست مارينا أبراموفيتش بصمت على كرسي مقابل كرسي شاغر في قاعة العرض، لساعات يوميًا، على مدى 3 أشهر، بحيث يجلس الزائر الواحد بعد الآخر أمامها دون أي تفاعل لفظي. التفاعل كان بصريًا فقط، والوسيط الفني هو الزمن، الحضور، والتبادل الإنساني الصامت

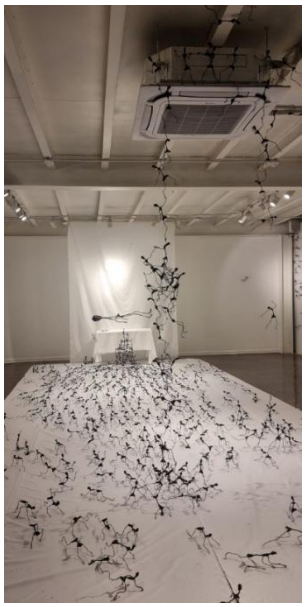
لتحليل الفني للعمل في ضوء استنتاجات البحث:

1. من اللوحة إلى الفكرة (تحوّل جوهر الفن): العمل لا يتضمن لوحة أو منحوتة، بل حضورًا بشريًا خالصًا، فالفكرة المجردة (الصمت، المواجهة، الزمن) هي العمل ذاته، لا شيء مادي يمكن اقتناؤه، يُمثّل هذا انتقالًا جذريًا من الفن كصورة بصرية إلى الفن كتجربة شعورية ووجودية.

2. الفن غير القابل للاقتناء (إشكالية التسليع): العمل لا يمكن بيعه أو اقتناؤه بالمعنى التقليدي، لأنه ليس شيئًا ماديًا، فقيمة العمل تكمن في أثره التفاعلي العابر، لا في امتلاكه، هذا يتماشى مع رفض الفن المفاهيمي لمنطق السوق والاقتناء، تعلن أبراموفيتش رفضها لمعايير السوق الجمالية – لا توقيع، لا بيع، لا مواد فاخرة.

3. القيمة الرمزية والفكرية للفن: التجربة تفتح تساؤلات وجودية: ما هو الحضور؟ ما هي العلاقة بين الفنان والجمهور؟ ما هو الصمت؟ العمل يحوّل المتلقي من متفرّج سلبي إلى شريك في صناعة المعنى، تمامًا كما تقول عبارة دوشامب: "المشاهد يُكمل العمل"، بذلك، يتقاطع العمل مع نتائج البحث التي تؤكد على "الفن كتساؤل فلسفي لا كإجابة مغلقة".

4. الفن كتجربة حسّية–زمنية: يتجسّد المعنى فقط خلال لحظة اللقاء بين الفنان والمتلقي، ما يعزّز الطبيعة الزمنية للعمل، لا يمكن تكراره بنفس الأثر، مما يعمّق مفهوم "الفن كزمن لا ككائن"، أحد نتائج البحث الجوهرية.



العينة رقم (2)

اسم العمل: رحلة نمل

اسم الفنان: مؤيد جودة

موقع العمل / بغداد – العراق The Gallery

التأريخ/ 15-20 /2025/1

المصدر: (العمل مصور بكاميرة الباحثة)

تصنيف العمل :-

الخامات / مواد صناعية **السلوك الادائي** / تكرار **طرق العرض** / مكان محدد **نوع العمل**/ الفن الاجتماعي تركيب (Installation)

الوصف: مجسمات صغيرة بهيئة هجينة بين الإنسان والنمل، تسير بتشكيلات جماعية تشير إلى مسيرة وصراع مستمر.

1- الفكرة فوق الشكل: لا يُقدَّم العمل بوصفه منتجًا بصريًا زخرفيًا، بل كتجربة تأملية تُجسّد فكرة الصراع الإنساني، الجماعية، والمقاومة الوجودية.

2-الاقتناء: لا يمكن بيع العمل بسهولة كمجموعة تماثيل بل هو تكوين مكاني–زماني يكتسب قيمته داخل فضائه التركيبي.

3-الفن كتجربة حسّية: التفاعل البصري بين المجموعات المتحركة والمتشابكة، وسردية المسير، تجعل المتلقي جزءًا من التجربة.

4-الرمزية الفلسفية: النمل كرمز للحركة المنهجية والصراع، يقابله الإنسان ككائن واعٍ يبحث عن معنى، مما يُعيد طرح تساؤلات فلسفية حول الحرية والتكرار والموت.

5-اتساق مع البحث: يعكس مفاهيم "الفن الذي لا يُقتنى"، و"الفن كأداة للوعي"، و"الفن كتساؤل رمزي".

العينة رقم (3)

اسم العمل: وتحت كل شيء يتدفق سائل نار

اسم الفنان: جوليان شارير (1987 مورجيس)

موقع العمل / المانيا /ميونخ – متحف الفن الحديث

التأريخ/ 2019- 2025

المصدر: ((MILL, GERMANY))

تصنيف العمل :-

الخامات / فلم خيالي بدون جسم مادي **السلوك الادائي** / تفكيك واعادة تركيب **طرق العرض** / مكان محدد **نوع العمل**/ فن اجرائي

الوصف: قاعة كبيرة ومظلمة تستخدم جهاز عرض ضوئي لتعرض فلم لنافورة ترش النار بدل الماء صمت شديد فقط اصوات لشعلات النار تعطيك شعور بحرارة النار

1- الفكرة فوق الشكل: لا يُقدَّم العمل بوصفه منتجًا بل شعور الانسان بوهم حرارة النار عند دخوله القاعة وهذا الموضوع قدمه بشكل فيديو عام ٢٠١٠ بعنوان "وأسفل كل شيء يتدفق نارًا سائلة" وكتب "في ليلة حالكة السواد، تتصاعد ألسنة اللهب من أحواض متدرجة لنافورة على الطراز الكلاسيكي الحديث. فجأةً، يبدو أن النار والماء يتواجدان في آنٍ واحد، قوتان أساسيتان في الطبيعة، تُعطيان الحياة وتُدمّرانها".

2-الاقتناء: لا يمكن بيع العمل بسهولة كمجموعة تماثيل بل هو تكوين مكاني–زماني يكتسب قيمته داخل فضائه التركيبي.

3-الفن كتجربة حسّية: التفاعل البصري والسمعي، تجعل المتلقي جزءًا من التجربة.

4-الرمزية الفلسفية: يسافر جوليان شاربير إلى القطبين الشمالي والجنوبي، في مواجهة البرد القارس. ومع ذلك، فإن شاربير ليس مستكشفًا، بل فنان..

5-اتساق مع البحث: يعكس مفاهيم "الفن الذي لا يُقتنى"، و"الفن كأداة للوعي"، و"الفن كتساؤل رمزي".

شاشة عرض لمجموعة من الاصدقاء يتسامرون على الارضية يسلط الضوء على ما يبدو تبدو بقع دماء

العينة رقم (4)

اسم العمل: عرض مجموعة أطلس (1989-2004)، مشروع وليد رعد

اسم الفنان: وليد رعد (لبنان 1967)

موقع العمل / إسبانيا، متحف الملكة صوفيا الوطني للفنون

التأريخ/ من عام 1989 لغاية 2004.

المصدر: (museoreinasofia، 2009)

تصنيف العمل :- يتميز المعرض بمجموعات كبيرة من الخامات والاداءات **الخامات** / مواد مستخدمة ومواد صناعية ورقمية وصورية وضوئية **السلوك الادائي** / الكم والتكرار والتفكيك واعادة التركيب **طرق العرض** / مكان محدد **نوع العمل**/ فن توثيقي

الوصف: قاعات متعددة تحتوى على وسائل عرض مختلفة وثائق وصور و تقارير ورقية عن حوادث تفجيرات وقصف واغتيالات ودمار خلال الحرب من عام 1975 إلى عام 1990 وهو مشروع أرشيفي طوره الفنان ويهدف إلى التذكير في تاريخ لبنان الحديث وتوثيقه.

1- الفكرة فوق الشكل: لا يُقدَّم العمل بوصفه منتجًا بل صرخة بوجه الرعب التي عاشته لبنان خلال حربها الاهلية

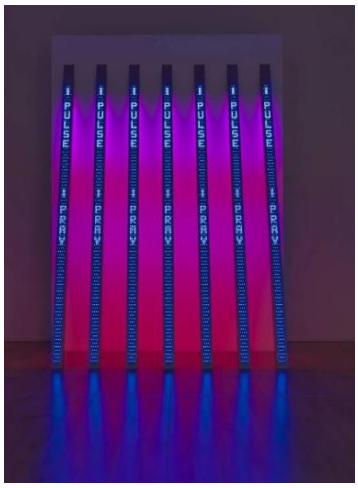
2-الاقتناء: لا يمكن بيع العمل بسهولة كمجموعة صور بل هو تكوين مكاني–زماني يكتسب قيمته داخل فضائه التركيبي.

3-الفن كتجربة حسّية: التفاعل البصري والسمعي، تجعل المتلقي جزءًا من التجربة.

4-الرمزية الفلسفية: عاش الفنان اللبناني وليد رعد صباه وسط الحرب الاهلية في بيروت وجمع الاف الوثائق والصور والتخطيطات وحاول ان يقدم عرض كبير عن كل ما جرى في بلاده لذلك شعر ان الصورة والرسمة والعمل التشكيلي سيكون قاصرا ليوضح حقيقة ما جرى لذلك استخدم كل ما هو متاح ليصدم الزائر لمعرضه بشعور الرعب والخوف الذي عاشه اللبنانيين اثناء الحرب الاهلية.

5-اتساق مع البحث: يعكس مفاهيم "الفن الذي لا يُقتنى"، و"الفن كأداة للوعي"، و"الفن كتساؤل رمزي".

العينة رقم (5)



اسم العمل: "الميل الأزرق الأرجواني" Blue Purple Tilt

اسم الفنان: جيني هلتزر Jenny Holzer (1950)

موقع العمل / Tate Modern, London

Bleeding Art Feminist

التأريخ/ 2018

المصدر: (pipevansblog، 2019)

تصنيف العمل :-

الخامات / مصابيح ضوئية **السلوك الادائي** / تكرار وكم **طرق العرض** / مختلف الاماكن سواء اماكن عامة او قاعات عرض

نوع العمل/ الفن الاجتماعي و السياسي

الوصف: تتكون سبعة من عواميد لمصابيح كهربائية مُسندة على جدار، وتُضيء كتابة زرقاء تحمل عبارات متحركة مثل "قليل من المعرفة يُغني عن البحث"، و "كل شيء هو مجال مشروع للبحث"، و"التضحية بالحب جميلة، لكنها غبية".

هذه عبارات مُستقاة من مصادر أدبية وشعرية وعامة لا تُحصى. تنعكس كتابة النيون الساطعة على الجدران، وتومض أحيانًا بفضل الأعمدة، مما يُضفي على الغرفة جوًا من الدفء.

1- الفكرة فوق الشكل : الاستخدام المفرط للمصابيح الملونة من خلال تمازج الالوان في الفضاء المحيط وبالتالي يكون المحيط هو جزء اساسي من العمل لا يمكن فصله اما مرور الكلمات امام المشاهد تجعلها مثيرة للتفكير

2-الاقتناء: لا يمكن بيع العمل بسهولة من دون الفضاء المحيط او تكرار وصفة العمل فهو تكوين مكاني–زماني يكتسب قيمته داخل فضائه التركيبي.

3-الفن كتجربة حسّية: التفاعل البصري ، وتأثير معاني الكلمات تجعله تجربة حسيّة أنيّة.

4-الرمزية الفلسفية: تقول الفنانة انها تستخدم الكلمات لمزيد من التواصل والاماكن العامة والمباني لنشر افكارها بشكل اوسع واسرع ..

5-اتساق مع البحث: يعكس مفاهيم "الفن الذي لا يُقتنى"، و"الفن كأداة للوعي"، و"الفن كتساؤل رمزي".

الفصل الرابع / والنتائج الاستنتاجات

النتائج:

اولا/ عوامل ظهور الفن المفاهيمي (الدافع المفاهيمي)

1- **التحوّلات الاجتماعية والتاريخية:**
2- **نقد السوق الفنية**
3- **التأثير الفلسفي**
4- **الملل من التقاليد**

ثانيا/ من أشهر تصنيفات العمل المفاهيمي :- يمكن ان يصنف الفن المفاهيمي بحسب الخامات المستخدمة والسلوك الادائي والعرض ، ويمكن الجمع بين اي نوع من عناصر الثلاثة لانتاج عمل مفاهيمي يصنف حسب هدفه مثل:-

1- **الفن اللغوي /استخدام الكلمات أو اللغة كوسيط فني رئيسي بدلاً من الصورة أو المادة**
2- **الفن الإجرائي/ التركيز على العملية أو التعليمات بدلًا من النتيجة**
3- **الفن الزائل / أعمال مؤقتة تُنفّذ وتُزال أو تزول ذاتيًا، تؤكد لحظية التجربة**
4- **الفن المؤسساتي النقدي / نقد المتاحف وسوق الفن مثل المتاحف والمعارض ودور النشر**
5- **الفن الاجتماعي والسياسي / مناقشة قضايا معاصرة مثل التلوث وحقوق الاقليات والعرق**
6- **الفن التوثيقي / استخدام الأرشيف والوثائق في العمل الفني والسرد التاريخي**

الاستنتاجات: -

أصبح "المفهوم" أو "الفكرة" هو جوهر العمل الفني في التيارات المفاهيمية، لا الشكل أو المادة يرفض منطق التسليع والتشييء، ويصعّب إدراجه في سوق المقتنيات فهو لا يُقاس بمدى قابليته للبيع، بل بقدرته على تحفيز الوعي وإعادة مساءلة القيم الجمالية والاجتماعية، فهو شكل من "المقاومة الرمزية" لقيم السوق، يُعيد اعتبار الفن كقيمة غير مادية.

Conclusions:

The "concept" or "idea" has become the The essence of artwork in conceptual trends, not form or material, rejects the logic of commodification and reification, making it difficult to include it in the collectibles market. It is not measured by its salability, but rather by its ability to stimulate awareness and re-question aesthetic and social values. It is a form of "symbolic resistance" to market values, reconsidering art as a non-material value.

References

1. Claire Bishop .(2005) .*Claire Bishop - Installation Art - Tate Publishing (2005)*. تاريخ الاسترداد 25 ,4 من ،2025scribd: https://www.scribd.com/document/547293247/Claire-Bishop-Installation-Art-Tate-Publishing-200
2. Dr. Alaa Ali Abboud Al-Hatimi .(2013) .*Expressive Technology in Postmodern Formation* .(المجلد 1) Amman: Dar Al-Radwan for Publishing and Distribution.
3. Dr. Ali Shanawa Al Wadi and Dr. Rahab Khader Abadi .(2011) .*Aesthetics of the Marginalized in Postmodern Art* .(المجلد 1) Amman and Babylon: Safaa Publishing and Distribution House and Dar Al-Sadiq Foundation.
4. Dr. Balasim Muhammad and Dr. Salam Jabbar .(2015) .*Contemporary art, its styles and trends* (المجلد 1).baghdad: Al-Fath Office for Printing, Copying and Printing Preparation.
5. Erich Heimendorff and Philipp Popper .(2017) .(المخرج) *The Square*.[فيلم سينمائي]
6. Helen Molesworth .(2023) .*Open questions. thirty years of writing about art* .(المجلد 1) london: phaidon press limited.
7. JOHN STUART MILL) .GERMANY .(AESTHETIES OF DESTRUCTION .*ECCENTRIC AESTHETIES OF FREEDOM*.(6)*6* ،
8. Julie H. Reiss .(1999) .*From margin to center. The spaces of Instlaion art* .(المجلد 1) London, England: The MIT Press Cambridge ,Massachusetts Institute of Technology.
9. Lain Zaczek .(2018) .*A Cronology Of Art* .london ،U K: THAMAS & HUDSON.
10. museoreinasofia .(2009) .*The Atlas Group ()* . *(2004-1989*museoreina sofia من ،2025 ,6 1 تاريخ الاسترداد) PhotoEspaña A Project by Walid Raad: https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/atlas-group-2004-1989-project-walid-raad
11. Peter Osbome .(2002) .*Conceptual Art* .(المجلد 1) london: Phaidon Press.
12. pipevansblog .(2019 ,4 28) .*Jenny Holzer*) .Pips Artist Journal من ،2025 ,4 5 تاريخ الاسترداد (Pips Artist Journal: https://pipsartistjournal.wordpress.com/28/04/2019/jenny-holzer/
13. Ran, F. (2009). *A History of instlation art and the Development of New Art Forms* (Vol. 1). New York : Peter Lang.
14. wiki .(2025 ,6 5) .*wikibedea* :ويكابيديا) تاريخ الاسترداد 16 ,5 2025، من ويكابيديا). 2025، https://en-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Comedian_(artwork)?_x_tr_sl=en_&x_tr_tl=ar_&x_tr_hl=ar_&x_tr_pto=tc

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1433

Shape shifts in graphic design

Mutaz inaad ghazwan [a] , *Israa Fadhil Husaen* [b]

[a, b] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 5 May 2024
Received in revised form 22 May 2025
Accepted 28 May 2025
Published 1 December 2025

Keywords:
transformations, shape, graphic design

ABSTRACT

The graphic achievement is considered a wide space in which symbols, indicative signs, and suggestions that direct us towards a specific idea are gathered, thanks to the development witnessed by the designer today. The graphic achievement is characterized by a group of calls at the level of form and expression, which led to semantic, functional, and aesthetic transformations. This communicative discourse breaks down Grammar and aesthetic form, and reaches the stage of westernization, making the graphic achievement achieve an impact on a global level.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1433
Mutaz inaad ghazwan, Israa Fadhil Husaen: Shape shifts in graphic design
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تحولات الشكل في المنجز الكرافيكي

اسراء فاضل حسين[1]
معتز عناد غزوان[2]
[1,2]جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث : يعتبر المنجز الجرافيكي فضاءً واسعًا حيث تتجمع فيه الرموز والإشارات الدالة والإيحاءات التي توجهنا نحو فكرة معينة ، وذلك بفضل التطور الذي يشهده المصمم اليوم، يتميز المنجز الكرافيكي بمجموعة من الاستدعاءات على مستوى الشكل والتعبير ، مما أدى إلى تحولات دلالية ووظيفية وجمالية، يقوم هذا الخطاب الاتصالي بتحطيم قواعد اللغة والشكل الجمالي، ويصل إلى مرحلة التغريب، مما يجعل المنجز الكرافيكي يحقق تأثيرًا على مستوى عالمي.

الكلمات المفتاحية : تحولات ، الشكل ، التصميم الكرافيكي

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث : يعد الشكل ودلالاته من القضايا الاساسية التي خاض فيها الدارسون قديما وحديثاً ، والتي شهدت اليوم مجموعة من التحولات والتغيرات للرؤى الجمالية والوظيفية التي ادت بالشكل الى متغيرات وانفتاح على افاق واسعة ، احاطت هذه التغيرات بالفكرة والجمالية في التعبير وهذا يرمي الى مواكبة المنجز الكرافيكي التغيرات التي باتت من الضروري موائمتها للتغيرات التقنية التي تدخل انساق ودلالات جديد للاشكال ومدا فهم المتلقي للرسالة بعد اجراء التحولات الشكلية عليها ومدى تنظيم القدرات الابداعية التي يوظفها المصمم في بلورت شكلة البحث الحالي في التساؤل الاتي : ما تحولات الشكل في المنجز الكرافيكي؟

أهمية البحث : الاسهام في توعية الجانب الفكري والتطبيقي للعاملين في مجال التصميم الكرافيكي من خلال تمثل التحولات الشكلية بصورة مقروؤء اذ يمكن ان يلعب الاختزال الشكلي في نظامها التصميمي ، وللمساهمة في بلورة الوعي الفني العلمي وذلك من اجل التعرف على المدركات الشكلية التي تعد المدخل الرئيس لفهم الرسالة الاتصالية عن طريق المنجز الكرافيكي .

هدف البحث : الكشف عن التحولات الشكلية في تصميم المنجز الكرافيكي

حدود البحث : الحد الموضوعي : دراسة التحولات الشكلية في تصميم الاعلانات التجارية الخاصة بشركة (لبتون)

أ. الحد المكاني : مصر

ب. الحد الزماني : 2022

حديد المصطلحات :

الشكل : لغة: الشكل الجمع أشكال وشكول. او هو حيث نجد مفهوماً فنياً ك صورة الشيء الذي تحمل مفرداته).

لذلك الشيء، فالشكل صفة تجريدية ندركها بالعقل عن طريق الحواس .

التعريف الإجرائي : هي تلك الخطب التي تنتظم بها عناصر مادية أو حسية ، متضمنة مجموعة الأجزاء والفضاءات التي تحيطها، لتحقيق نوع من الارتباط المتبادل تحمل خواص تجعل التصميم يثير لدى المستعمل

تحريكا جماليا أو أدائياً متعمدا من قبل المصمم .

مفهوم الشكل في المنجز الكرافيكي :

اذ تعد الاشكال من اهم المفاهيم التي يرتكز عليها المنجز الكرافيكي و تعدد انواعها واشكالها ، كأن تكون اشكال او رسوم اورموز اواشكالاً هندسية وغيرها ، فهي تعد لغة بصرية تعتمد على مخاطبة المتلقي بلغة سريعة ومفهومة ، وذلك لايصال المعلومات برسالة بصرية (كتابة وصور واشكال) ، من خلال جذب المتلقي بصرياً ، ويتم جذبه بمهارات فنية من خبرات وتوظيفات للاشكال والالوان بشكل متخصص ويأخذ بنظر الاعتبار الفئة المقدمة لها هذا المنجز الكرافيكي ، الذي يتأثر بصرياً ويجذب المتلقي تلقائيا للمضمون . (Akram، 2014، صفحة 11)

اذ يوضح الشكل (1) استبدال شكل الرئتين وتأثير السلبي من التدخين عليها بتحويلها الى دلالة ثانية تدعم العنوان والمعنى من الحملة لمنظمة الصحة العالمية للحد من التدخين بوضع شكل يدة تحكم الالعاب بدل الرئتين لايصال الرسالة للمتلقي بان حياته ليس لعبة بأستخدام السجائر .

شكل (1)

اي ان التأثير البصري لايمكن ان يكون الا عن طريق الاشكال التي يكمل احدها بالاخر على ان يكون الشكل مدروس ، وموظف في الموضوع المعبر عن المفهوم المنجز لاجله التصميم ليعبر عن جوهر المنجز الكرافيكي ، اي ان الغاية التي وضع من اجلها الشكل يكون موظف بشكل يمكن ادراكه ، (ولذلك يعتبر الانسان جزء من الشكل، وهو شكل وهنا فإن للشكل ذاته وهو ايضاً خارج الذات، إذ ان القياسات الشكلية للاشكال هي لاغراض شكلية لتوصيف الشكل ومكانه، ولا شكل إلا بأستحداث نسب والنسبة هنا للغرض الشكلي ان الطبيعة هي كل الاشكال، نعم فيها كل الاشكال وان لم تكن الطبيعة فسوف لاتكون اشكال اذن هي مستودع الاشكال والانسان من الطبيعة) . (Al-Bazzaz، 2001، صفحة 80) اذ تعمل الاشكال على عكس الفكرة الرئيسية المراد

التعبير عنها، فهي جوهر المنجز الكرافيكي ، والخلفية تمثل البيئة المناسبة التي تتناسب مع الشكل، والتي تسلط الضوء على هذا الشكل وتبرز معالمه وتنقل رسالته ، اذ يمثل الشكل الهيئة التي يدركها المتلقي سواء أكانت الاشكال هندسية او انسيابية خاضعة للعلاقات المتنوعة التي تاخذ بتنظيمها بشكل مختلف بالتبادل في درجات الاهمية التي تتمثل في المنجز المنجز الكرافيكي ومضمونه ((فالشكل هو اساس العلاقة التركيبية في التكوين على ان تكون هذه العلاقة ايجابية من ناحية الشكل ، اما من ناحية الارضية فتكون سلبية ، اذ يكون الشكل هو العنصر الاساس المراد التعبير عنه)) . (Al-Basiouni، 1970، الصفحات 44-45)

يستند العنصر الاساس على وفق نظرية الشكل وقوانينها التي تكون بمثابة تطبيق لاسس شكلية ، تضم جوهراً متوازناً يعتمد على اللغة الشكلية بوجود النزعة التي تعتمد على العناصر الاساسية في المنجز الكرافيكي ، بمجموعة من العلاقات بين الشكل ومضمونه وجماليته ضمن نظرية الشكل التي تعمل على تحقيق الوظيفة ، للوصول الى منجز كرافيكي ذات صورة مركزية ممتلئه بالطاقة البصرية المتوجهة للمتلقي ، وتعمل على استمالة عينه بطريقة تفكيك البنية والوصول الى المعتقدات الثقافية والبيئية المرتبطة بالمحيط المرجعي للمتلقي وهذا سوف يؤدي الى تفاعل المتلقي مع المنجز الكرافيكي بالشكل . (Shaker، 2001، الصفحات 164-165)

اذ يتحقق التفاعل عن طريق المحسوسات بالعملية الادراكية التي تتمثل بالشكل وبنيته ،عن طريق توظيف الشكل ليلامس الحاسة البصرية والتعبير بالشكل عن المدركات التي تتحكم بالنشاطات العصبية فالاشكال هي الماهية الكلية التي تتمثل بالمتغيرات التي لا تتمثل بالحقيقة ، وبهذا يكون الجمال من الاشكال المحسوسة التي يراد بها تحقيق السعي الى شكل مجرد يحاكي الجوهر من الفكرة . (Matar، 1983، صفحة 56)

ان اول ما يمكن ان يدركه المتلقي هو تحسسه للتفاصيل الدقيقة التي تعمل على عرض المفاهيم الشكلية للعناصر البنائية للمنجز الكرافيكي اذ ان البنية تكون مع بعضها البعض لتكّون وحدة واحدة تشيد بعضها الاخر (الادراك يكون لجزيئات او عناصرمتجمعة لتكوين المدرك الحسي بل يكون للكل الذي من خلاله تبدأ الأجراء بالوضوح). (Qasim، 1985، صفحة 21)

وبهذا يكون للشكل دور مهم حيث يمكننا التمييز بين فنون مختلفة أو مراحل مختلفة، فإن التحولات التي مر بها المنجز الكرافيكي ، ليست سوى تحولات في رؤية الشكل وكيفية التعامل معه، وهذا ما تأثرت به التيارات والمدارس الفنية الحديثة ، إذ ظهرت مفاهيم جديدة مثل الاختزال للتعبير عن فهم جديد للشكل وطريقة جديدة لبناء المنجز الكرافيكي، اذ بدأ التحول في البنية الشكلية حيث تم التأكيد على الشكل المتغير ، وذلك بتحوبل أو تطوير أو تجديد في الانظمة الشكلية، لأن الشكل هو نتاج جمع العناصر وفقًا لنظام معين من العلاقات المترابطة التي تشكل المنجز الكرافيكي)الشكل هو كيان كامل يحتضن المنجز الكرافيكي(. (Jean، 1970، صفحة 412)

كما يعتبر الشكل الأساس ونقطة البداية لفهم المنجز الكرافيكي ، ويركز على الشكل لتحويله وتغيير أنظمة علاقاته للوصول إلى رؤية جديدة جمالية وفنية تتناغم ومراجعه لتجسيد تصويرات جديدة ، فإن مفهوم الشكل الحديث مرتبط بمفهوم البنية، والبنية في المنجز الكرافيكي هي نظام من العلاقات الظاهرة بقوانينها

الخاصة، حيث إنها نظام يتميز بالوحدة الداخلية والتنظيم العام، بطريقة تؤدي إلى تغيير في العلاقات والتغيير في نفس الشكل، وبالتالي فإن البنية في المنجز الكرافيكي هي علاقة بين الوحدات التكوينية . (Al-Khafaji، 2012، صفحة 9)

وبهذه الطريقة، تتجلى قيمة المنجز الكرافيكي في التنظيم الشكلي للعناصر البصرية، مثل الخطوط والكتل والألوان؛ وبالتالي يتم التركيز على ما هو مميز والفريد ، أي ما لا يمكن توضيحه أو فهمه بأي طريقة أخرى، وسعيه لتحقيق هذه القيم الشكلية، يقوم بتحريف الواقع؛ فالأشكال البشرية والأشجار والمناظر الطبيعية التي كانت مثالاً ، تتعرض لتغيير بهدف تلبية احتياجات المنجز الكرافيكي . (Jerome، 2023، صفحة 186)

ان القيم الشكلية تقوم بالكشف عن الانظمة التي تكون غير ظاهرة ، والتي يكون بالامكان تحويل الشكل المفرد وارتباطه بمفردتين فرعيتين يمثلان مسار التحول ، اذ تشمل هذه التحولات تغير في الشكل وذلك للوصول الى المرحلة النهائية والعمل على توظيف مجموعة من العناصر الشكلية كالاتجاه والحجم والملمس ومعالجتها على وفق متطلبات وظيفية ، وذلك لاعطاء الشكل قوة في جذب المتلقي وتسهل قراءة الرسالة الاتصالية ، وذلك يسري على وفق سلسلة متعاقبة من القواعد البنيوية العميقة ،التي تسمح بأيجاد منجز كرافيكي جديد وتحويل الظاهر الى عملية تغيير شكلية وذلك تماشياً مع التطور التقني الظاهري والجوهري للمنجز الكرافيكي النهائي وتحويله الى معاني جديدة . (Asmaa، Ali، و Al-Mousawi، 2015، صفحة 24)

اذ تتكون المعاني الجديدة من التحولات في الشكل من عناصر اساسية عدة ، التي تتمثل بالنقطة ، والخط ، والشكل ، والقيمة ،والمساحة التي يمكن ان تستخدم فيها العناصر بتأثيرات مثل الوحدة والايقاع النسبة والتناسب والنظام والاتجاه وغيرها من العناصر التي تعمل على تحقيق تأثير التحولات الشكلية ، بتسخير التقنيات المستحدثة التي تعمل على تغيير الاحجام والاجزاء التكوينية باختلاف تكوينها ، على وفق اليات عملها الذي ينوط بالقيم الحجمية في المنجز الكرافيكي ، اذ يمكن تقسم العناصر التي تدخل على الشكل والمتضمنة الاتي :-

اولاً : عناصر الوحدة الشكلية :

1. **الشكل والهيئة (Shape and Form) :** يتم التعامل مع العمليات والظواهر والعوامل التي تؤثر في المجال الإدراكي، حيث تعتبر هذه العوامل أساسية لفهم طبيعة الرسالة الجمالية وقدرتها على التأثير في المتلقين، اذ يعتمد نجاح المنجز الكرافيكي في استخدام أسس وعناصر التصميم على وعيه بتلك القدرات الإدراكية وقدرته على ربط العناصر البصرية وتحقيق التناسق بين الهيئات والأشكال في التصاميم ثنائية الأبعاد وثلاثية الأبعاد ، (ينطوي الادراك بالتأثير على القدرات الفسيولوجية التي تتاثر بها الحواس وذلك للتحكم بآليات الادراك البصري ،اذ ينعكس التأثير في المنجز الكرافيكي من تأثيرات العوامل البيئية والتقنية). (Ismail S.، 1999، صفحة 51)

اذ يوضح الشكل (2) التاثيرات البيئية المأخوذة من المجتمع برمزية النخيل وخارطة العراق والعناوين الرئيسية باللغتين العربية والكردية للدلالة عن المكونين العربي والكردي في العراق .

شكل (2)

ويتكون التأثير من العملية الإدراكية البصرية من مراحل متتابعة عدة ، تبدأ بالرؤية الشاملة للمنجز الكرافيكي، حيث يتم استيعاب الصورة ككل وبدون تفاصيل، ثم يأتي دور عملية التحليل والوعي بالعلاقات الموجودة بين الأجزاء المختلفة ، وفي هذه المرحلة، يتم إعادة تشكيل الأجزاء وتجميعها لتكوين الصورة النهائية ، وعادةً ما يبدأ الإدراك البصري بالنظرة الشاملة ، ثم ينتقل إلى التفاصيل لغرض التحليل والتأمل، وفي النهاية يعود مرة أخرى إلى النظرة الشاملة، وعلى الرغم من أن النظرة الشاملة تسبق النظرة التحليلية في أي منجز كرافيكي ، إلا أنه لا يمكن فهم العلاقات بين الأجزاء إلا إذا تمت النظرة الأولى للمنجز ككل، فالأجزاء لا تكون لها معنى إذا كانت منفصلة عن بعضها البعض، بل يكمن معناها في موقعها النسبي للأجزاء الأخرى وفي تنظيم الشكل العام للمنجز الكرافيكي . (Mansour و Al-Ahmad، 1996، صفحة 27)

كما يسهم الكل من مجموعة العناصر المكونة للشكل النهائي للمنجز الكرافيكي ، اذ يكون كل جزء مكون منها يجذب انتباه المتلقي كوحدة متكاملة وذلك مايمكن ان نسمية الانتباه الميكانيكي اذ يكون الانتباه اليه ككل ، وذلك بالتاثير الجوهري وحجم المنجز وهيئته ومساحته ولونه وموقعه ، بحيث تؤثر هذه العناصر على زيادة التعرض او زيادة الوصل للمتلقي . (The scientist و Al-Hanafawi، 2006، صفحة 62)

اذ يحقق الارتباط بين الشكل والهيئة العامة ارتباط متبادل بين العناصر ، فالشكل هو القالب الذي يكون وعاء للدلالة المنصب فيها المعنى ، اي انها كنسيج العنكبوت الذي لايمكن فصلهُ بحيث يكون التنظيم للتعبير عن الدلالة ، اذ تؤدي الى الدلالة الفكرية في المنجز الكرافيكي الى اشاعة الروح العامة المترابطة اطرافها لتكوين الشكل العام . (Adel، 2017، صفحة 56)

2. **الملمس (Texture):** ان قيمة الملمس تتغير بتغير موقعه في المنجز الكرافيكي للغرض الوظيفي الذي يستخدم لاظفاء المظهريات التكوينية ، التي تتطلب درجات من الملمس الناعم والخشن كجزء من التعبير عن واقعية يراد بها قيمة تعبيرية وجمالية ، والملمس يمكن ان يعبر عنه بالملمس الظلي والضوئي الذي يفّعل الادراك البصري من جمالية ووظيفة وتعبير ، بالعلاقات المتحققة من العوامل التي تؤثر على الملمس . (Hoda، 2004، صفحة 34)

اذ يمكن ان يكون الملمس في المنجز الكرافيكي بالخامة المستخدمة للطباعة او لعرض المنجز الكرافيكي ، والملمس الداخل على الاشكال ليعطيها تاثير ايجابي، فان توظيف الشكل المناسب بتأثير يوحي به الملمس والمادة المستخدمة فيه ،اذ يمكن التعرف على خاصية الملمس بالبصر والتاكد منها عن طريق اللمس (ان الملمس هو تعبير عن الخصائص السطحية للمواد) . (Fidaa و Kholoud، 2010، صفحة 78)

كما مبين في الشكل (3) اضافة قوام يبين الطباعة البارزة الذي يعمل على جذب المتلقي بواقعية المنجز الكرافيكي بالابعاد البارزة منه .

شكل (3)

وهذا يعكس خصائص سطح المواد ويوضح مدى نعومتها وخشونتها، مما يشير إلى المواد الخام المستخدمة في الشكل. وبالتالي، يصبح الإنسان قادرًا على تمييز عناصر الصورة وفهم طبيعتها. فكل عنصر يتكون من مواد مختلفة تمتلك خصائص سطحية متنوعة. على سبيل المثال، يختلف ملمس الحرير عن ملمس القطن، ويختلف ملمس الرخام عن ملمس الحجر وهكذا. ونظرًا لأنها صفة ترتبط بحواس اللمس والبصر، يمكن تمييز خصائص السطح بصريًا من النظرة الأولى، إذ يمكن التعبير عن الملمس في الصور باستخدام رموز بسيطة أو باستخدام ألوان لامعة أو مطفية، مما يخلق الشعور بخصائص السطح للمشاهد. (Arabic، 2005، صفحة 450)

ان تكون هذا الشعور لدى المتلقي المرتبط بحاستي اللمس والبصر ، يعد مؤثراً حيوياً بالتأثيرات التقنية الرقمية والتطورالتقني لتشكل الخامة في المنجز الكرافيكي ، اذ ان الاحساس بالخشونة والنعومة والمطفي والبارز والغائر ، يسهم في بث روح الاتزان والحركة والظل وذلك للتعبير عن الاحاسيس وايصالها لتلامس المتلقي وربطه بالمنجز الكرافيكي بأكثر من حاسة . (Mona، 2021، صفحة 482)

3. **اللون (Color):** هو ليس إلا تأثير فيزيولوجي يحدث على شبكية العين، سواء كان ناتجًا عن المادة الصباغية الملونة أو عن شعاع الضوء الملون تعتمد طاقة الضوء على ترددة، ويكون توظيف اللون في المنجز الكرافيكي على وفق اساليب متعددة ، منها الاسلوب الرمزي الذي يرتبط بالدلالات النفسية كقيمة اللون الاسود التي تعبر عن الحزن، والاصفر هو لون الشمس، والقداسة والطهارة ، لاضفاء الدلالة اللونية فان من الضروري استخدام اللون كعنصر يؤثر بالمتلقي ليعطيه الادراك البصري لما يكونه اللون من مدركات جمالية وتعبيرية ووظيفية ، لتحقيق العلاقة بين المتلقي والمنجز الكرافيكي . (Al-Ani، 1999، صفحة 113)

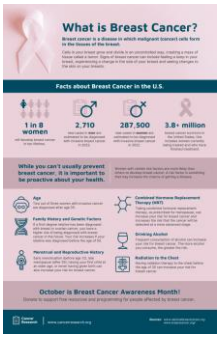
اما اسلوب النقاء اللوني يعتمد هذا الاسلوب دون دمجه مع الالوان الاخرى اذ ان توظيفه يعمل على تشبع الالوان في المنجز الكرافيكي وذلك بنقل صورة ذهنية قوية تشد انتباه المتلقي من شدة نقائها واسلوب التباين اللوني يعمل على قيمة اللونية بالانسبة للالوان الموظفة بجانبها للعمل على اثراء المنجزالكرافيكي بتوزيعات واعية بقيمتها والعلاقة بينهما على ان لا تبدو مكتضة فان اللون يختلف باختلاف ويتغير مع

تغير حدته ومدى تشبعه او دفئه مما يعطي الدلالة الكافية لتكوين الاختلاف . (The prisoner، 1978، صفحة 376)

واللون لغة بصرية تحمل دلالات وإشارات مختلفة ، يمكن استغلال هذه الدلالات في المنجز الكرافيكي وإيصال رسالة معينة إلى ذهن المتلقي ، لايصال بعض الدلالات اللونية للتعبير عن هوية بصرية مرتبطة بالمنجز الكرافيكي ، فضلاً عن التأثير النفسي الذي يؤثر في المتلقي ويشكل صورة ذهنية عن المنجز الكرافيكي، ويؤثر على مشاعره وغرائزه الحسية ويوجه سلوكه وتواصله مع المنجز الكرافيكي ، اذ تتيح الألوان للمتلقي التفاعل مع محتوى الرسالة وتحقيق الهدف وجذب انتباه المتلقي إليه من خلال الترويج البصري غير التقليدي . (Al-Adawi، 1991، صفحة 94)

اذ يؤثر اللون على استقطاب المتلقي بشكل مختلف عن العناصر الأخرى، ولكن لهذا العنصر تأثير أعمق على النفسية البشرية وفقًا لسايكولوجيا الانسان، على سبيل المثال، يعطي اللون الأخضر الذي يرمز للسلام انطباعًا للمتلقي بالراحة والاستقرار، بينما قد يشعر المتلقي بالغضب والحرب عند رؤية اللون الأحمر، وفي الوقت نفسه قد يشعره بالحب، وعندما يتم استخدام اللون الأحمر مع اللون الأصفر، مثلما هو الحال في شعار (ماكدونالدز)، يشعر المتلقي بالاستقرار البصري والنشاط والطاقة، يتم دراسة واختبار وتجربة كل لون ودرجاته بواسطة العلماء لعدة مرات، وعندما يتم دمج الألوان معًا، يتغير التأثير ليؤثر على مكان وكيفية استخدام الألوان على اختلاف استخدامها. (Nader، 2017، صفحة 30)

كما مبين في الشكل (4) باضفاء اللون الاحمر الفاتح للترميز بيوم الفحص المبكر السنوي للمراة لارتباط اللون الوردي بالمرأة ،وتأثرها نفسيها بهذا اللون



شكل (4)

اذ يؤدي استخدام الألوان دورًا أساسيًا في جميع المجالات الحياتية بما في ذلك المنجزالكرافيكي ، فاللون يمثل لغة مميزة تعمل كوسيلة للتواصل من خلال الشكل الناتج، حيث يحمل اللون معاني وجدانية وقيم اجتماعية وتوعوية، بالإضافة إلى وظيفته الأدائية والنفعية، ودوره الجمالي التعبيري ، إذ يعتبر استخدام اللون المناسب للفكرة خطوة مهمة في اتمام المنجز الكرافيكي ، نظرًا للتأثير الكبير الذي يمكن أن تحققه الألوان في جذب انتباه المتلقي وإثارة اهتمام المتلقي ، كما يؤثر اللون على النواحي النفسية للمتلقي، مما يسهم في تأثيره بسرعة وتفسير مضمون الفكرة ، اذ يعمل اللون على استدعاء المشاعر والانفعالات وتغيير

الأمزجة لدى المتلقي، وهذا يعتبر أحد التأثيرات الهامة التي تستخدم في ايصال المنجز الكرافيكي للمتلقي . (Iyad، 2008، صفحة 58)

4. **الوحدة (Unity) :** تعد الوحدة أحد أهم المبادئ التنظيمية في المنجز الكرافيكي ، سواء كانت كهيئة (ملصقات أو شعارات أو إعلانات وغيرها) ، إذ يجب أن تكون الأشكال والهياكل المختلفة مترابطة ببعضها البعض، ومترابطة مع الكل في إطار التصميم العام، لإنتاج وحدة مترابطة، يجب أن تحتوي على نظام خاص من العلاقات المغلقة بين عناصرها، اذ تعكس الوحدة المتناغمة الجمالية التي يسعى لتحقيقها من خلال جمع عناصر التصميم في وحدة واحدة إنها التناغم والتوافق والتكامل والتشكيل في المنجز الكرافيكي، ولا يمكن أن يكون هناك تشكيل بدون وحدة، كما تتجلى الوحدة في أشكال ساكنة وحركية، فالأشكال الساكنة تظهر في التكوينات المكونة من أشكال هندسية منتظمة مثل المثلث والدائرة ومشتقاتها، ولذلك فهي ساكنة وغير فعالة، أما الأشكال الحركية فهي فعالة وديناميكية، كما هو الحال في الشكل الحلزوني والمنحنيات الدائرية التي تشير إلى الحركة. (The scientist و Al-Hanafawi، 2006، صفحة 202)

والهدف من ذلك هو تحقيق التناغم والتوافق بين جميع عناصر المنجز الكرافيكي ، بحيث يتكون كوحدة متكاملة عندما يتم التواصل به، ويتحقق ذلك من خلال وجود ارتباط وثيق بين المعاني والدلالات المتعلقة بالصور والرسوم المستخدمة، وكذلك العنوان الرئيس والعناوين الفرعية والنص ، وتتم عند ترتيب محتويات المنجز الكرافيكي بطريقة تجعل كل عنصر يتبع الآخر بسلاسة، مما يسهم في تحقيق التفكير المتكامل والتأثير الفعال على المتلقي المستهدف، دون أي مجهود أو إرهاق. (Ihsan، 1980، صفحة 56)

اذ ترى الباحثة ان توزيع الاشكال على وفق عناصر الوحدة الشكلية لايمكن ان يتم دون القواعد الاساسية التي يتم فيها توزيع هذه الوحدات وفق نظام عام يعمل على تنسيق المنجز الكرافيكي على وفق ترتيب مدروس ومفهوم من قبل عين المتلقي التي تلتقط الظواهر كافة من الاشكال المتداوله من قبل المجتمع وعليه تم ايجاز المظاهر التي تأول بالمصمم لتوظيفها داخل المنجز الكرافيكي بما يتناسب مع الوظيفة المرجوه منه .

ثانياً : مظاهر الوحدة الشكلية :

1. **التوازن البصري :** يعد التوازن بين العناصر لترتيب وتنسيق الفضاء ، فالتوازن البصري يعد حاله من الحالات التي تتعادل فيها القوه المتضاده ، ويكون فيها المكون الاساس للاحساس الغريزي الذي ينشا في نفس المتلقي ، اذ ان الاحساس المتوازن على فضاء المنجز الجرافيكي له خصائص اساسية تلعب دورا مهما لتحقيق الاحساس بالراحه النفسيه عند النظر اليه ، اذ يمكن الوصول الى حاله من الثبات المستقر على جوانب خط وهمي يكون فيه مركز الثقل البصري حول نقطه ما وعليه يتحقق التوازن في فضاء المنجز الجرافيكي بالاعتماد على الخطوط والكتل والمساحات اللونيه وغيرها من العناصر الموظفه داخل المنجز الجرافيكي التي تتطلب قدر كبير من الدقه والوعي في توظيفها . (Ismail S.، 2007، صفحة 230)

كما في الشكل (5) الذي يبين فيه توزيع الاشكال على محور وسطي متوازن وتوزيع الالوان بصورة متساوية للاشخاص والظلال ، ووضع العنوان في الاعلى وبأسلوب مقوس نحو المحور ونقطة توجه العين المحورية لاضفاء التوازن داخل المنجز الكرافيكي .

شكل (5)

ومن أجل تحقيق التوازن إدراكيا واجتماعيا، يجب أن نأخذ بنظر الاعتبار عملية الانتباه، فعملية الانتباه تسبق عملية إدراك المتلقي لعناصر التصميم، ان قدرة المنجز الكرافيكي في وضع بعض المثيرات التي تحمل معلومات ذات قيمة بالنسبة للمتلقي، مع استبعاد المثيرات الأخرى التي ليست ذات اهمية، عندما يكون لدى شخص انتباهه مركزا ، فمن المحتمل أن يكون غير مدرك وفي الوقت نفسه للأحداث المحيطة به، اذ يكون انتباه الشخص موجها نحو قراءة المنجزالكرافيكي ككل ، وفهم المعلومات المتضمنة فيه، حيث يتم معالجة المعلومات المتوفرة في البيئة لاستخلاص المعنى . (Manuel، 2018، صفحة 366)

أ. **التوازن المتماثل والمتناظر (سيمتري) :** التوازن المتماثل هو أحد أبسط أنواع التماثل، بل هو الأكثر انتشارًا، ولكنه يفتقر إلى الابتكار، يتمثل التوازن المتماثل في توزيع الأشكال بصورة متوازنة داخل المنجز الجرافيكي، حيث تكون جميع الجهات متضادة أو متقابلة، ويتم التماثل بناءً على ترتيب ونسق ثابت بين العناصر المستخدمة داخل المنجز الجرافيكي حول محور وهمي، يعكس هذا النوع من التماثل أن النصف الأول يمثل النصف الثاني المقابل له أو أسفله، سواء في العناصر أو الأحجام أو الألوان، ويعتبر هذا النوع من التماثل سهل التطبيق داخل المنجز الجرافيكي، ولكنه يعطي شعورًا بالضيق والرتابة والملل. (Alaa، Ashraf، و Ahmed، 2022، صفحة 376)

ب. **التوازن غير المتماثل وغير المتناظر (لاسيمتيري) :** يمثل التوازن غير المتماثل بعدم ضرورة توازن التوزيع البصري داخل فضاء المنجز الكرافيكي ، اي عدم شعور المتلقي بتساوي الجانبين ، ولا يعد اتزاناً بصرياً اذ يترتب على الوزن البصري للأشياء تأثير قوي، وبدلاً من تكرار نفس العنصر في المكان ، يتم استخدام عناصر مختلفة لتحقيق هذا التوازن على المحور المقابل ،

وعـادةً مـا تعطـي الأشـكال المعقـدة شـعورًا بالثقـل، ولـذلك يـتم اسـتخدامها لتحقيـق هـذا النـوع مـن التوازن. (Daniel، João ، و Penousal، 2023، صفحة 56)

ج. **التوازن الشعاعي (الدائري) :** يمثل التوازن حول مركز او نقطة مركزية اذ يكون فيه تغيير اتجاه نظر المتلقي الى نقطة مركزية للداخل او المنتصف ، اي يتحقق التوازن بتوزيع دائري للعناصر البصرية حول نقطة بصرية قوية ، يعمل هذا الاسلوب على توزيع العناصر . (Al-Taie، 2006، صفحة 86)

د. **التوازن التجميعي :** اذ يمثل التقارب بين الوحدات التي تكون متجمعة حول محور اما يكون عمودي او افقي داخل فضاء المنجز الكرافيكي . (Scott، 1980، الصفحات 45-55)

كما مبين في الشكل (6) توزيع العناوين حول دائرة الصورة لاعطاء الاهمية الاكبر للصورة وتركيز الرؤية البصرية اليها بتوجيه العنوانات الثانوية نحو نقطة التجميع.

شكل (6)

2. **الوحدة والتنوع :** تعد عملية الارتباط بين الوحدات المتناقضة والمتناغمة في المنجز الكرافيكي عملية هامة، حيث يتم السعي لتحقيق توازن بين الأجزاء المختلفة لتحقيق التناغم في تصميم الزخرفة. (Al-Husseini، 1982، صفحة 167)

اذ يمكن ان تتحقق الوحدة من خلال (الانسجام والتضاد والتنوع)، اذ يتطلب التركيز على نوع واحد او قيمة او شكل واحد ، لان استخدام عنصر واحد يشكل مصدر قوة ، في حين تعددية الوحدات تؤدي الى التشتت في جذب المتلقي بالتالي يفقد المنجز الكرافيكي وظيفته الجمالية . (Abbo، 1982، صفحة 735)

اما التنوع فهو الذي يغني المحتوى من خلال الربط بين المفردات المختلفة ضمن المنجز الكرافيكي ، بالتالي يساهم ذلك بتأسيس معالجة شكلية تؤدي الى جذب الانتباه دون المساس بوحدة الشكل العام ، يرتبط التنوع بالوحدة في الفضاء . (Al-Awadi، 1996، صفحة 221)

(إذ يتوقف نجاح المنجز الكرافيكي على كونة متعدداً وواحداً في الوقت نفسة ، عبر نوع من السمو بحالة التصارع بين الاضداد للوصول الى حالة التناغم). (Attia، 2005، صفحة 135)

3. **النسبة والتناسب :** اهتم الانسان منذ القدم بالنسبة والتناسب والنسب بعد تمكنه من الحساب ، ومن المعروف قديما ان النسب كانت دقيقة جداً بحيث تجسد الواقع ولم يتم التعرف كيف وصلوا الى هذه الدرجة من الاتقان ، اذ ان التناسب وحساب الابعاد لاجزاء المنجز الكرافيكي من عناوين

وصور ورسوم واشكال وذلك بن الجزء للكل والتناسب بينهم ، وذلك لوضع العناصر بالهيئات البصرية التي تتناسب مع العناصر والاسس الموظفة في المنجز الكرافيكي ان التناسب يكون مع حجم المفردات البصرية وذلك بتحديد العلاقة الداخلية بين مفردات وذلك بالتناسب بين الاشكال والوظيفة التي يؤديها وتجسيدها داخل المنجز الكرافيكي ،اذ يكون تجسيد النسبة والتناسب لابراز الجمالية في تكوين العناصر ومضمونها والوانها ، اذ لايمكن ان يكتمل جمالية المنجز الكرافيكي دون الوظيفة التي يؤديها الشكل ، اذ ان العلاقة بين الحجوم تكون مختلفة في توظيفها ، والعلاقة بينها تعتمد على فكرة النسبة الذهبية . (Anis، 2006، صفحة 34)

اذ يكون تجسيد الوظيفة عن طريق الأسس التنظيمية المكملة لخاصية الوحدة في المنجز الكرافيكي ،ان تحقيق التناسب بين الأجزاء المكونة له، فلا يمكن تحقيق إدراك الوحدة دون تحقيق التناسق بين هذه الأجزاء، يفرض هذا التناسق حالة من التناسق بين كل جزء والهيئة الكلية، وذلك من خلال ترتيب مناسب لخاصية واتجاه كل جزء من الأجزاء المكونة للكل، هذا التناسق يؤكد طابع الوحدة في التصميم النهائي، أذ يكون هناك معيار لضبط التفاوت في الحجم بين العناصر ليؤدي بالتناسب بالاحجام الموظفة داخل المنجز الكرافيكي بشكل منسجم (Al-Saidi، 2003، صفحة 47).

4. **التكراروالايقاع :** يهدف التكرار الى تحقيق التنظيم البصري بإيقاع منتظم يعمل على تنسيق الوحدات بانسيابيه وانسجام لوضع نهج ايقاعي يؤدي الى تنظيم المجال المرئي بأيقاع بصري لتحقيق الحركة داخل المنجز الكرافيكي بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة والتغيير منها للوصول الى الايقاع البصري . (Nobler، 1987، صفحة 100)

يعد التكرار احد اهم الاسس التي تعمل على تنظيم المنجز الجرافيكي ، وإعداده بصورة مركزية لترتيب حركتها وفق إيقاع وتراتيب بصرية ،إذ يعمل الإيقاع على تكرار الكتل والوحدات المكونة داخل المنجز الجرافيكي بصوره اما تكون متباعدة او متقاربة ، ان توظيف هذه الأشكال المتكررة تعمل على أحداث الإيقاع بصري متحول يضفي نوعا من الإيقاع والتوازن العشوائي ،إذ تكون هذه العناصر المتكررة تضفي جمالية ووظيفة في ذات الوقت ، فهذه التكرارات تعمل على التأثير فسيولوجيا وتثير عين المتلقي بصورة تأول فيها الخطاب البصري للمكونات الجمالية والوظيفية اللذان يصبان في صالح المنجز الجرافيكي فان التكرار متواجد في الطبيعة ولا سيما الاشكال الهندسية . (Ghazwan، 2017، صفحة 15)

كما في الشكل (7) الذي يبين فيه تكرار الشكل المستطيل باكثرمن قياس لتكوين هيكل السيارة الذي يظهر فيه الايقاع المتجانس .

شكل (7)

ان توظيف تكرار العناصر وإدراك حركتها كاستثمار لأكثر من شكل في بناء صيغ مجردة أو تمثيلية، يتم توظيف هذا التكرار لاستخدام تلك الأشكال في ترديدات متكررة دون أن يظهر الشكل الأصلي بوضوح ، يشير التكرار في هذا السياق إلى الاستمرارية والتمديد المرتبطين بتحقيق الحركة على فضاء المنجز الكرافيكي ، ويعتبر التكرار نوعًا من أنواع الإيقاع ، وهناك علاقة بين نظام التكرار ونوع الإيقاع الذي يتم تجسيده. (Rehab، 2021، صفحة 955)

الفصل الثالث

(إجراءات البحث)

1-منهجية البحث: اتبعة الباحثة المنهج الوصفي لغرض التحليل.

2-مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من مجموعة من الاعلانات حملة OOH للتعريف بمنتجات ليبتون بطريقة إبداعية جديدة .

3-عينة البحث: اعتمدت الباحثة اسلوب العينة القصدية في اختيار عدد من المطبوعات التي تخدم اغراض البحث وهي (3) نماذج من اصل 10 اي بنسبة 30 % .

الانموذج (1)

اعلان

اسم العينة: enjoy being light

العائدية: القاهرة ، مصر[1] .

حملة : اكتشف منتجاتنا

تصميم : محمد مصطفى

سنة النشر: 2022م.

الوصف العام : اعلان لمشروب شاي والمتلقي في الاعلان ووجود الشعار للمنتج ويجلس المتلقي على كيس الشاي .

[1] Lipton: Discover our products • Ads of the World™ | Part of The Clio Network

تقنيات الاعلان : اعتمد المصمم مجموعة من المفردات التي تبين القيمة والفائدة من الذي يبين المتلقي المستفيد من المنتج كانه يرفعه ويخفف من وزنه ليجعله يطير فوق سحابة من كيس الشاي الاخضر ، اذ وظف شعار المنتج على جانب الاعلان يمتد منه بخار لربط بين العلامة والمنتج والسحابة المتكونة من كيس الشاي والعنوان الرئيسي يبين الفائدة من المنتج وعنوانات صغيرة اخرى تبين نوع المنتج ، اذ ربط المصمم الناتج من المنتج بما سوف يقدمه للمتلقي من راحة ، لربط المنتج بقصة الطيران على البساط السحري .

محددات الادراك : ؤ ولجعله يقترب من المتلقي وضع الذي يشرب الشاي فوق الكيس للدلالة على خف المنتج والمصير الذي يوصل المنتج للمتلقي بصورة سهله وسريعة ويعطي انطباع باستمرارية الاستخدام سيوؤدي بجسم الانسان الى الطيران ، وحدد المصمم صورة للماركة بثقل على يمين الاعلان المتمثلة باللون الاحمر واسفلها العنوان الذي يدعم المنتج ، لضفي خطاب مترسخ للمنتج والفائدة منه .

الانموذج (2)

اعلان

اسم العينة: He Healthy Be Fit

العائدية: القاهرة ، مصر[2] .

حملة : اكتشف منتجاتنا

تصميم : محمد مصطفى

سنة النشر: 2022م.

الوصف العام : اعلان لمشروب شاي يبين بوجود كيس الشاي على اليمين والعنوان على اليسار من فضاء الاعلان وعلامة الشركة في يسار الاعلى منه .

تقنيات الاعلان : اعتمد المصمم على تبيان الفوائد من المنتج بتوضيح شكل المعدة المبينه على شكل كيس من الشاي ، اذ يبين المنتج صورة توضيحية لمعدة عليها عضلات للدلالة على ان هذاالمنتج يعطي للجسم الصحة المطلوبة لنحته وتم تقديم مستطيل الذي يبين العلامة التجارية للمنتج للربط بين كيس الشاي والعلامة المنتجه له ، وذلك لارواء قصة رابطة بين ماهو شائع ان الشاي الاخضر يساعد على النحافة وتقليل الوزن بالاضافة الى وضع عنوان يساعد على بيان الفائدة من المنتج باللون الابيض والاخضر لربط العنوان بالمنتج .

محددات الادراك : وظف المصمم شكل الكيس اكبر من العلامة التجارية وهذا لجعل المنتج يملىء الفضاء الاعلاني ، ليعمل على تقريب المنتج من المتلقي وسهولة جذب انتباهه ، ووضع التشابه بين كيس الشاي وبين المعدة ، على ان يكون المصير واحد بين المنتج والنتيجه المنتظره منها لجذب المتلقي لاقتنائه لربطه بصحة الانسان وحاجته لها ولاستمرارية ربط المنتج مع ذاكرة المتلقي تم معالجة الارضية للاعلان باللون الاخضر الخاص بذات لون المنتج .

[2] Lipton: Discover our products • Ads of the World™ | Part of The Clio Network

الانموذج (3)

اعلان

اسم العينة: extra strong

العائدية: القاهرة ، مصر[3] .

حملة : اكتشف منتجاتنا

تصميم : محمد مصطفى

سنة النشر: 2022 م .

الوصف العام : اعلان لمشروب شاي يبين المنتج على شكل مطرقة والعلامة التجارية على يسار الفضاء الاعلاني .

تقنيات الاعلان : اعتمد المصمم القيمة التعبيرية للمطرقة وقوتها بتمثيل كيس الشاي داخل راس المطرقة ، لتبيان الدلالات النفسية في المتلقي بأن قوة هذا المنتج تساعده على زيادة قوته ، مع استخدام هذا المنتج اذ ان قوة الخطاب بحجم المنتج الذي يمثل نصف الفضاء الاعلان بالمناصفة مع العنوان بالنصف الاخر منه وربط الموقف المعزز للصورة المرئية لدى المتلقي بصورة المنتج على مطرقة بحجم كبير مرتبط بخيط العلامة التجارية .

محددات الادراك : وظف المصمم الجزء الاكبر من الفضاء الاعلاني للمنتج ، على شكل مطرقة وتوازنها على زاوية من المطرقة لرسم الصورة التخيلة عند المتلقي بأن قوة المنتج في وضع التوازن لديه ، اذ احتل المنتج الجزء الاكبر والجزء الاخر للعنوان الرئيسي باللون الاسود ، وتقريب الصورة نسبياً للمصير الواحد والتشابه بين وظيفة المطرقة ووظيفة الشاي ، ولتثبين الاستمرارية في ذهن المتلقي تم معالجة ارضية الاعلان بالون الاصفر ذات لون العلامة التجارية ووضع مجموعة من احرف كلمة اكسترا ومعالجتها بالتلاشي للابتعاد عن الرتابة في ارضية الاعلان .

الفصل الرابع

(النتائج والاستنتاجات)

اولاً: نتائج البحث: من خلال وصف وتحليل نماذج الصور تبينت النتائج بحسب الاتي:

تقنيات الاعلان :-

تتنوع التقنيات الموظفة في الاعلانات وفقا للفكرة التصميمة في الاعلانات التجارية الذي ينتمي اليها اذ تحققت القيمة والفائدة من المنتج بكل من النماذج (1،2،3) للدلالة على قيمة المنتج وترسيخها لدى المتلقي وتحقق ربط المنتج بموقف في الرسالة الاعلانية في النماذج (1،2) وذلك بربط المنتج بمعنى دلالي لقصة مترسخة في المجتمع .

[3] Lipton: Discover our products • Ads of the World™ | Part of The Clio Network

محددات الادراك :-

اختلفت المحددات في الاعلانات التي تم تناسبها مع مشكلة البحث ، اذ تحققت الامتلاء في النموذج (1) لجذب المتلقي بحجم الفائدة من المنتج وترسيخها في ذهن المتلقي ، وتحقق القرب في النماذج (1،2،3) بربط المنتج بعمل فعلي مرتبط بالوظيفة الناتجة من استخدامه وتحققت الاستمرارية في النموذج (2،3) عن طريق ربط فضاء الاعلان ولون المنتج لتثبيت الاعلان لدى المتلقي .

ثانياً: الاستنتاجات: مما ورد في الإطار النظري ونتائج التحليل نستنتج الآتي:

1. اعتمد المصمم القيمة التعبيرية للمطرقة وقوتها بتمثيل كيس الشاي داخل راس المطرقة .
2. اعتمد المصمم اسلوب الامتلاء في بناء الاعلان ووضع كيس المنتج بحجم كبير ليملاء فضاء الاعلان به.
3. اذ وظف شعار المنتج على جانب الاعلان يمتد منه بخار لربط بين العلامة والمنتج .
4. اعتمد المصمم على تبيان الفوائد من المنتج .
5. ان يكون المصير واحد بين المنتج والنتيجه المنتظره منها لجذب المتلقي لاقتنائه لربطه بصحة الانسان

ثالثاً التوصيات: مما أظهرته نتائج التحليل والاستنتاجات يوصي البحث بالآتي:

توصي الباحثة بالاطلاع على النماذج الترويجية العالمية لتسويق المنتجات الغذائية للفائدة وتعزيز الصورة الذهنية لدى المتلقي، وضرورة الارتقاء بالاعمال الترويجية .

Conclusions

Based on the theoretical framework and the results of the analysis, we conclude the following:

1. The designer relied on the expressive value and strength of the hammer by representing the tea bag inside the hammer's head.
2. The designer adopted the method of fullness in constructing the advertisement, placing the product bag in a large size to fill the advertisement space.
3. The product's logo was placed on the side of the advertisement, from which steam extends to connect the brand with the product.
4. The designer emphasized clarifying the benefits of the product.
5. The unity of destiny was established between the product and the expected result, in order to attract the recipient to purchase it by linking it to human health.

References

1. Abbo, F. (1982). *Science of the elements of art, Part 2.* Milan - Italy: Delphine Publishing House.
2. Adel, M. (2017). *The significance of form: a study in formal aesthetics and a reading of the art book.* United kingdom: Hindawi Foundation.
3. Akram, G. N. (2014). *Digital image semiotics in graphic design.* baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, unpublished master's thesis.
4. Alaa, M. A., Ashraf, I., & Ahmed, S. K. (2022). *Discovery learning strategy as a source for developing education in the basics of interior design.* Helwan: Journal of Design Sciences and Applied Arts.

5. Al-Adawi, N. Y. (1991). *Factors for achieving distinctiveness in the packaging of Egyptian exports to the European common market.* Helwan University: Helwan University, Faculty of Applied Arts.
6. Al-Ani, M. A. (1999). *The effect of some variables on perception.* Baghdad: University of Baghdad - College of Arts Doctoral thesis.
7. Al-Awadi, M. A. (1996). *Establishing trends for Iraqi cotton fabrics.* Baghdad: College of Fine Arts, Baghdad. Doctoral thesis.
8. Al-Basiouni, M. (1970). *Principles of art education.* Cairo: Dar Al Maaref.
9. Al-Bazzaz, A. (2001). *Facts and assumptions.* Lebanon: Arab Foundation for Studies and Publishing.
10. Al-Husseini, N. (1982). *Sources of vision art.* Lebanon - Beirut: Arab Center for Culture and Science.
11. Al-Khafaji, R. H. (2012). *Transformations of form in Mondrian's paintings.* Babylon: Babylon University Journal.
12. Al-Saidi, L. A. (2003). *Formal regulations in the designs of advertising cards for the products of the Ministry of Industry and Minerals and the possibility of developing them.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, unpublished master's thesis.
13. Al-Taie, L. I. (2006). *The relationship between form and meaning in designs issued by UNICEF.* Baghdad: University of Baghdad - College of Fine Arts - Unpublished master's thesis.
14. Anis, H. M. (2006). *Designed foundations for a dental chair for children.* Baghdad: Unpublished Master's Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Industrial Design.
15. Arabic, s. (2005). *Graphic design.* Jordan: Dar Al-Youssef for printing, publishing and distribution.
16. Asmaa, N. T., Ali, M. H., & Al-Mousawi, A. H. (2015). *The role of formal characteristics in the harmony of the urban landscape.* Iraq: Iraqi Journal of Architecture.
17. Attia, M. M. (2005). *Discovering beauty in art and nature.* Cairo: The world of books.
18. Daniel , L., João , N. C., & Penousal , M. (2023). *Towards the Automatic Evaluation of Visual Balance for Graphic Design Posters.* Canada: https://www.researchgate.net/publication/371891523_Towards_the_Automatic_Evaluation_of_Visual_Balance_for_Graphic_Design_Posters.
19. Fidaa, A. D., & Kholoud, B. G. (2010). *Design foundations and principles.* Oman: Arab Society Library for Publishing and Distribution.
20. Ghazwan, M. E. (2017). *The aesthetics of repetition in print design.* Baghdad: Basra Arts Magazine.
21. Hoda, M. O. (2004). *Industrial design is an art and science.* Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
22. Ihsan, A. (1980). *Introduction to advertising.* Cairo: Arab Renaissance House.
23. Ismail, S. (1999). *Art and design.* Egypt Cairo: Omrania Press.
24. Ismail, S. I. (2007). *Art and design.* Cairo: Egyptian Book House, fourth edition.
25. Iyad, H. A. (2008). *Art design philosophy theory application.* Sharjah, United Arab Emirates: House of Culture and Media.
26. Jean, B. (1970). *Research in aesthetics, translated by Anwar Aziz.* Cairo: Dar Al Nahda.
27. Jerome, S. (2023). *Art criticism is an aesthetic and philosophical study, translated by Fouad Zakaria.* United kingdom: Al-Hindawi Foundation.
28. Mansour, A., & Al-Ahmad, A. (1996). *Psychology of perception.* Damascus: Damascus University Publications/Faculty of Education.

29. Manuel, O. (2018). *Pupil size and search performance in low and high perceptual load.* Sweden: Cognitive, Affective, & Behavioral Neuroscience.
30. Matar, A. H. (1983). *The philosophy of beauty, its origins and development.* Cairo: House of Culture and Distribution.
31. Mona, S. R. (2021). *Balance and movement in glass sculpture.* Helwan: Journal of Architecture, Arts and Humanities.
32. Nader, I. A. (2017). *The impact of graphic design on branding in Jordan.* Jordan: Middle East University / College of Architecture and Design / Department of Graphic Design / Master's thesis.
33. Nobler, N. (1987). *An introduction to art appreciation and aesthetic experience, translated by Fakhri Khalil.* Baghdad: Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing.
34. Qasim, H. S. (1985). *Creativity in art.* Baghdad: Ministry of culture and media.
35. Rehab, A. Z. (2021). *Taking advantage of the value of repetition by using technological media to create pendant designs.* Egypt: Journal of Architecture, Arts and Humanities, Special Issue 2.
36. Scott, R. G. (1980). *Basics of design.* Cairo: Dar Al Nahda Egypt for Printing and Publishing.
37. Shaker, A. (2001). *Aesthetic preference.* Kuwait: World of Knowledge series.
38. The prisoner, Z. R. (1978). *Foundations of Islamic miniature design in the Arab school.* Cairo: Doctoral dissertation, Helwan University, Faculty of Art Education.
39. The scientist, S. M., & Al-Hanafawi, N. (2006). *The art of newspaper advertising.* Cairo: Faculty of Information - Cairo University.

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1381

Cultural Awareness in Post-Modern Trends and Its Representations in The Products of Art Education Students

Ashraf Hadi Mahdi [a], *Asaad Youssef Al-saghir* [b]

[a] *Ministry of Education, Diyala Education Directorate,* [b] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 12 March 2024
Received in revised form 2 April 2024
Accepted 7 April 2024
Published 1 December 2025

Keywords:
Cultural awareness, post-modern trends, representations.

ABSTRACT

The current research (cultural awareness in contemporary painting and its manifestations in the products of art education students) dealt with investigating post-modern art trends, which witnessed transformations in artistic achievements after 1940, that is, after World War II, and the emergence of artistic trends that are commensurate with scientific and technological progress and openness of awareness. Cultural influence on the various techniques that the West witnessed in the second half of the twentieth century, especially in the field of arts through visual experiments (drawing). The first chapter included the methodological framework for the research, while the second chapter contained two sections: The first section included: the concept of cultural awareness, and the second section included cultural awareness in post-modern trends represented by (abstract expressionism, popular art, and graffiti art).The third chapter contained research procedures including (research population, research samples, research methodology, sample analysis), where the research sample of (3) samples of master's students in the Department of Art Education was analysed. The fourth chapter contained (research results, conclusions, recommendations, and proposals).

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1381
Ashraf Hadi Mahdi, Asaad Youssef Al-saghir: Cultural Awareness in Post-Modern Trends and Its Representations in The Products of Art Education Students
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الوعي الثقافي في اتجاهات ما بعد الحداثة وتمثلاته في نتاجات طلبة التربية الفنية

أشرف هادي مهدي[1]
اسعد يوسف الصغير[2]
[1]وزارة التربية مديرية تربية ديالى
[2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد

الملخص:

تناول البحث الحالي (الوعي الثقافي في الرسم المعاصر وتمظهراته في نتاجات طلبة التربية الفنية) تقصي اتجاهات فنون ما بعد الحداثة , والتي شهدت تحولات في الانجازات الفنية منذ ثمانينيات القرن العشرين وظهور الاتجاهات الفنية التي تتناسب مع التقدم العلمي والتكنلوجي وانفتاح الوعي الثقافي عل مختلف التقنيات المختلفة التي شهدها الغرب في النصف الثاني من نفس القرن, وخصوصاً في مجال الفنون بواسطة التجارب التشكيلة في (الرسم) وقد تضمن الفصل الاول الاطار المنهجي للبحث , اما الفصل الثاني فقد احتوى عل مبحثين : وتضمن المبحث الاول : مفهوم الوعي الثقافي ,وتضمن المبحث الثاني الوعي الثقافي في اتجاهات ما بعد الحداثة والمتمثلة بـ(التعبيرية التجريدية , والفن الشعبي والفن الكرافيتي)واحتوى الفصل الثالث على اجراءات البحث المتضمنة (مجتمع البحث , عينات البحث , منهج البحث, تحليل العينات) حيث تم تحليل عينة البحث والبالغة (3) عينات لطلاب الماجستير في قسم التربية الفنية فيما احتوى الفصل الرابع على (نتائج البحث , الاستنتاجات , التوصيات , المقترحات).

الكلمات المفتاحية: الوعي الثقافي , اتجاهات ما بعد الحداثة, التمثلات .

الفصل الاول

مشكلة البحث (Research problem) :

يتعين على الانسان عند خوضه في مجال ما في عمل معين ان يكون له خبرة ودراية بهذا العمل , كي يقوم بإنجازه وهو يعي ما يقدمه من نتاج في مجال عمله , سيما وأن عمله يتطلب خبرة عملية وعلمية كي يكون منجزً وفق آليات وطريقة صحيحة , ووفق تحقيق الهدف أو الغاية من هذا العمل , وكل هذا منطوي تحت مسمى الوعي الثقافي الذي لا بد من حضوره في الاعمال , فهو يمثل المعرفة والادراك والشعور بكل اجزاء العمل , وهذا ما يجب توفره لدى الفنان الذي يصوغ عمله وفق قواعد واليات وتقنية معينة مرتبطة بذات الفنان , وحيثُ ان الفن يمثل العصر الذي يظهر فيهِ فكلما تقدمت العصور اختلفت الافكار والاتجاهات الانسانية وبالتالي تختلف نظرة الفنان عن رؤية الواقع وتمثيلهُ ,حيث أن الفن يواكب التطور لذلك ظهرت مدارس واتجاهات فنية أخرى تحول على اثرها الواقع الفني, والتي قامت بتغير مجرى الفن التشكيلي الى ما وصل اليه في الوقت الحاضر , ولأن الوعي الثقافي تجسد بطريقة وأخرى خلال هذهِ المراحل الفنية والتي باتَ يتجسد في فكر واتجاه الفنان نحوَ العمل الفني سواء من خلال الفكرة أو التقنية أو آلية العرض , وكذلك من خلال الاحداث التي واكبها الفنان حيث يرى الباحث ضرورة الكشف عن الوعي الثقافي في اعمال الفنانين وتمثيله من قبل المتعلمين, ومن هنا فأن مشكلة البحث في هذا الاتجاه تقوم على التساؤل الآتي :

- الكشف عن الوعي الثقافي في اتجاهات ما بعد الحداثة و تمثلاتهِ في نتاجات طلبة التربية الفنية.

- **اهمية البحث: Significance of Research**

1. تسليط الضوء على الوعي الثقافي وتمثلاته في الاعمال الفنية.
2. يساهم البحث الحالي في مساعدة دارسي الفنون والتربية الفنية خاصة على فهم الاساليب الفنية وتطورها وجعلهم على صلة دائمة بالجديد في هذا المجال حسب تطور الوعي الثقافي لديهم.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي في التعرف على الوعي الثقافي في التشكيل المعاصر وتمثلاته في نتاجات طلبة التربية الفنية .

حدود البحث (search limits):

1- الحدود الموضوعية : الوعي الثقافي في الرسم المعاصر وتمظهراته في نتاجات طلبة التربية الفنية .

2- الحدود المادية : نتاجات طلبه الماجستير في الفصل الدراسي الاول في مادة استوديو التشكيلي

3- الحدود المكانية : قسم التربية الفنية /كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد .

4- الحدود الزمانية : العام الدراسي 2023-2024.

تحديد المصطلحات :

الوعي الثقافي (Cultural awareness):

عرفه "دورنبس واخرون بانه معرفه اوجه الشبه والاختلاف بين المجموعات المتنوعة في مجالات التعبير الثقافي , مثل اللغة . انماط القرابة , الدين , المواد الغذائية" (Doorenbos et al.,2005)

"وهو القدرة على فهم القيم الشخصية والمجتمعة والمعتقدات والتصورات من الناس وكذلك من الثقافات الاخرى ليصبح , ليصبح الفرد على بينة من القيم الثقافية التي تشكل وتحدد الاشخاص كفرد " (Quappe&antatore ,2005,p.77)

"والوعي والثقافة هما مصطلحان على علاقة وثيقة بالإنسان سيما وأن الجانب الاجتماعي لشخصيته فالوعي ينمو طولاً وعرضاً وفق تفاعل الانسان مع من حوله من الافراد والجماعات ". (Musaed, 2018,p.23)

التعريف الاجرائي للوعي الثقافي :

الوعي الثقافي هو القدرة على التميز بين الثقافات المختلفة للأمم والقدرة على هضمها والتفاعل معها وتكوين احكام واقتراحات مسبقة عنها للتمكن من الوصول الى كل ما هو جديد, كذلك قدرة الفنان على استيعاب القيم والمعتقدات الفنية وتطابقها مع قيمه ومبادئه الشخصية ليصبح وجدانه مرتبطاً بما تحمله ثقافة موطنه من افكار ومعتقدات وقيم اصيلة, تنعكس بالإيجاب على سلوكه ونمط حياته .

التعريف الاجرائي للتشكيل المعاصر:

هو كل شيء مأخوذ من الواقع وتتم صياغته بشكل جديد ويعتمد على الفنان وعلى وفق رؤيته وتنظيمه للأشكال الفنية معبر عنها بصيغة جديدة ومبتكرة .

الفصل الثاني ,المبحث الاول : الاطار النظري

مفهوم الوعي الثقافي (The concept of cultural awareness):

يعد الوعي الثقافي فهم وتقديراً للقيم والعادات والمعتقدات في الثقافات المختلفة , وكذلك امكانية دمج هذا الفهم والتقدير للتفاعل مع الاخرين في الثقافات المختلفة , حيث ان الاختلاف بين الثقافات لا يتوجب ان يكون هناك صفات سلبية أو ايجابية , وانما هو فقط اختلاف في وجود فروق ثقافية ناجمة عن اختلاف الشعوب والبيئة والحالة الاجتماعية والاقتصادية لديهم , "والوعي والثقافة مصطلحان مرنان على علاقة وثيقة بالإنسان سيما وانهما في الجانب الاجتماعي لشخصيته " (Musaed,2018,p.23)

مستويات الوعي الثقافي : هنالك اربع مستويات من الوعي الثقافي التي تعكس كيف ينمو الافراد في ادراك الاختلافات الثقافية مع الآخرين وكما يأتي :

- المستوى الاول : طريقتي هيَ الوحيدة : حيث يدرك الفرد طريقته للقيام بالأمور ويعتبر طريقته هي الطريقة الوحيدة في هذه المرحلة , ويتجاهل تأثير الاختلافات الثقافية وهيَ المرحلة الضيقة
- المستوى الثاني : التعرف على طريقتهم ولكن طريقتي هيَ الافضل : حيث يكون الفرد على بينة ان للآخرين طرق للقيام بالأمور والاعمال ولكنه لا يزال ينظر الى طريقته في التعامل معَ الأمور على انها الافضل , وتسمى ب المرحلة الاثنية .
- المستوى الثالث : طريقتي وطريقتهم : في هذا المستوى يدرك الفرد طريقته الخاصة للقيام بالأمور , كما يدرك طرق الآخرين , ويختار ايهما الافضل وفقاً للحالة او الموقف الذي يواجهه , وتسمى بالمرحلة التعاونية
- المستوى الرابع : طريقتنا : في هذا المستوى يعمل الفرد مع الآخرين ذوي الثقافات المختلفة لخلق ثقافة مشتركة المعاني , وتسمى بالمرحلة التشاركية .

(Quappe & cantatore ,2005 ;1-3)

اننا يجب ان نهتم بدراسة الفن وعلاقته بغيره من النشاطات الانسانية حيث ان الفن يعد من الملامح الواضحة للثقافات الانسانية , كما انه من المفترض أن له جذور عميقة في الخصائص الاساسية لحس الأنسان , ومن المؤكد أنه لو لم تكن الاعمال الفنية تشبع بعض الحاجات الانسانية لما وجدت هذه الاعمال على الاطلاق ,كما يؤكد فولفن وهو مؤرخ للفن " اهمية دراسة الأسلوب الشخصي الذي يعكس طابع او مزاج الفنان الخاص , والأسلوب القومي الذي يحدد الخصائص المميزة لأمة معينة من حيث مزاجها وسلوكها وانعكاس ذلك على الفن , وأسلوب الفترة محدد جداً من خلال الاشكال الفنية المفضلة في فترة ما وعصر معين ". (shaker,1987,p.17)

الوعي الثقافي والتفاعل الثقافي (Cultural awareness and cultural interaction):

" قد يؤدي التفاعل الثقافي إلى قوة ونمو الهوية، وربما يؤدى إلى ضعف واضمحلال الهوية الثقافية، كذلك في التفاعل يتضمن التأثير والتأثر أي الفعل والانفعال، والهدف المحوري للجانب السلبي من التفاعل الثقافي هو الحيلولة بين شعوب الامة العربية وبين عناصر البناء ذاتها "(Fathallah,2004,p.22) وقد تتعرض الهوية الثقافية لتهديد شديد

في ظل عولمة أعطت لنفسها الحق في السيطرة على ثقافات الآخرين وتغيير ملامح خصوصيتها، حيث يريدون أن يكون الآخرون عالميين بلا مكان وبلا تاريخ وأن التأثر في التيارات الجديدة وسرعة التجاوب معها ,"يفتح السبيل أمام تسرب البدائل التي يقدمها التفاعل الثقافي وهي بدائل لا تخدم قطعاً أهداف الانتماء والهوية الثقافية .بل ترمي إلى زعزعة الروابط بالأصالة وتقطيع أوصال التاريخ وصولاً إلى الصهر الثقافي والأتباع" (Al- gaafari, and Others,2002,p.135)

والثقافة الغربية الوافدة بكل أشكالها وأنواعها تشكل خطرا على قيمنا وعاداتنا وتقاليدنا الموروثة، بل تمثل احتراقا ، ويقول روجيه جارودى Rroger Garudi " إن الهوية الثقافية الغربية تحاول فرض ثقافتها على الآخرين عبر الآليات التي تمتلكها وتحتكرها، في الوقت الذي ينبغي لها أن تتواضع وتقبل الحوار المتكافئ مع الآخر حتى يمكن لها أن تعيد التوازن المفقود" (Alnashar,2003,p.115)

الوعي الثقافي فلسفياً (Cultural awareness philosophically):

يعد تطور معنى الوعي في اتجاهين , اولهما يمكننا القول انه وضيفي والثاني مادي فالمعنى الاول للوعي يعني شكلاً او تركيبا في الانسان , مؤسساً في التركيب الذاتي للإنسان وتطور هذا المعنى عند المذهب العقلي , ثم عند " كانط Kant , ثم اخيرا في مذهب الظاهريات والفلسفة الوجودية , اما بالمعنى الثاني فيعني أن الوعي يشمل كل ما هو معطى في ذات الإنسان ومن هنا قيل معطيات الوعي, تيار الوعي , مجال الوعي , من حيث المعنى الاول نجد ان ليبينتس Lipinets قد وضع التميزيات التالية قال" من الخير ان يميز بين ال perception وهو الحالة الباطنة لل monade التي تمثل الاشياء الخارجية , وبين ال apperceptionالذي هو الوعي conscience او المعرفة التأملية لتلك الحالة الباطنة ... وبسبب انعدام هذا التمييز فأن الديكارتيين قد اخفقوا , حين عدوا perceptions ليست بشيء إذا لم ينتبه اليها المرء , مثلما أن العامة لا يعدون الاجسام غير المحسوسة أشياء " (Lipinets, p. 600) وقد ميز كانت kant بين الوعي التجريبي (النفساني) وبين الوعي المتعالي (الترتسندنتالي) "والاول ينتسب الى عالم الظواهر , ووحدته يمكن ان تتم بحسب التركيب الذي يتم بواسطة عينات المكان والزمان , وتصورات الذهن . اما الثاني فهو امكان توحيد كل وعي تجريبي , وإن كان المعرفة . وهوية الشخص ليست امراً تجريبيا بل هو متعالٍ (Previous,souce,p.600)"

الفصل الثاني, المبحث الثاني

الوعي الثقافي في اتجاهات ما بعد الحداثة

Chapter Two, Section Two: Cultural awareness in the direction of postmodernism

التعبيرية التجريدية (Abstract Expressionism)

تعد من اولى الحركات الفنية التي ظهرت في مدينة نيويورك في الاربعينات من القرن العشرين , وقد وصفت بالآلية لتجنبها المراقبة والعقلانية ووصفت بالبقعية اشارة الى النقاط والبقع التي تظهر على اللوحة وسميت بالتصوير التحريكي كونها تجسد طاقة الحركة , وبالتجريد الغنائي لما فيها من قوة انفعال وحركة تلقائية , ووصفت بكونها فن اللاشكل والا موضوع كونها لا ترتبط بمفهومها العام بشكل او اشارة بقدر ارتباطها باللون وكيفية استخدامه في التعبير عن الانفعالات المباشرة , فضلاً عن أن العمل

بهذه الطريقة يعتمد على العفوية والانفعالية والعجلة في التنفيذ الحركة على مساحة السطح التصويري بفعل المعالجة اللونية القائمة على استخدام تقنية السكب والتقطير دون الاستعانة بالريشة او اي من الوسائل التقليدية الاخرى , "اذ تقضي هذه التقنية الى صب اللون على القماشة ذهاباً وايابا , فينتج عنها بقع لونية وخطوط متشابكة دائرية او بيضوية متنوعة الكثافة (amhaza,1996,p.312)"

ويعتبر (بولوك) BullocK من اشهر فناني التعبيرية التجريدية وهو الدعامة الاساسية لهذه الحركة ,عرف بطريقته المشهورة (السكب والتقطير اللوني) , "اذ ربط عملية التصوير بالحركة وما ينتج عنها من خطوط واشكال مختلفة وهذا يتضح في رسومه المألوفة " (a mhaza,1996,p.317) كما فضل استخدام ادوات وتقنيات تتناسب مع حجم اللوحة الكبير كالمالج والرمل والزجاج المسحوق واعواد الخشب والسكاكين والالوان السائلة الى غيرها من المواد الاخرى , "معلناً رفضه للمفاهيم التقليدية الخاصة بالنتاجات الفنية , هذا من جانب ومن جانب اخر فقد ارتبطت هذه المواد والتقنيات بالهدف من الممارسة على انها تعبير وتجسيد ملموس عن احساسات مصدرها اللاوعي"(Mueller,1988,p.317) كما يظهر في اعماله الشكل (1)

التقارب شكل (1)

جاكسون بولوك (28يناير1912-11أغسطس1956) كان رساماً أمريكياً وأحد رواد الحركة التعبيرية التجريدية ,وأشهر لوحات الفنان كانت مرسومة بواسطة تنقيط ورش الصباغ على لوح جنفاص كبير ,اسلوبه كان مبتكر بشكل كبير ولوحاته موجودة في مختلف المناطق حول العالم ,انتج له فيلم وثائقي عام 1951 وكانت حياته قصيرة توفي أثر حادث قرب منزله لقد عمل بولوك من خلال وعيه الثقافي واسلوبه تطوراً مهما ومبتكراً في تاريخ الرسم , كما يظهر في لوحته (التقارب) حيث أن في وقت رسم اللوحة , كانت الولايات المتحدة تأخذ على محمل الجد تهديد الشيوعية والحرب الباردة مع الاتحاد السوفيتي أنداك. وكان التقارب تجسيداً لحرية التعبير . حيث عمل بولوك على القاء الوحل في وجه التقاليد والتمرد على قيود القمع المجتمعي , لقد كان كل ما تمثله أمريكا من أجل الجميع ملفوفاً في حزمة فوضوية , ولكن عميقة . وعلى نفس المنوال , فإن بعض أعمال بولوك كانت تحت رعاية مؤتمر الحرية الثقافية (مجموعة مناصرة مناهضة للشيوعية تأسست عام 1950), والتي كانت مدعومة من قبل وكالة المخابرات المركزية وقد أعربت وكالة .(الكرمل ,1999)(CIA) المخابرات المركزية عن تقديرها لأسلوب بولوك , لأنه ابتعد عن الواقعية الاجتماعية والإيماءات السياسية العلنية .كان من الصعب فك رموز أعمال بولوك التجريدية , لكن طبيعته المتمردة وتعبيراته عن الحرية كانت واضحة للعيان "لأن الفن ليس مجرد احساس , او صورة , أو نقل عن الواقع , او مجرد تعبير عن الماهيات , بل هو هذا كله مضافاً اليه نشاط تركيبي ابداعي هو الاصل في كل ما ذكرنا"(Zechariah,1966,p.5)

الفن الشعبي (pop Art) :

هي اختصار لكلمة (popular art) التي تعني الفن الجماهيري او الشعبي , استخدمت التسمية لأول مرة في الخمسينات على لسان الناقد الانكليزي لورانس اللوي Laurence Alloway)) , فقد ارتبطت هذه الظاهرة الفنية بنمط الحياة الامريكية الحديثة , واعتمد فنانو البوب على العناصر الواقعية التي يحتك بها رجل الشارع كالإعلانات , والسيارات , والمعلبات , والصور الهزلية , وغيرها من الوسائل الاكثر تداولاً والاقل جمالية , كنوع من تقبل الواقع الاجتماعي المعاصر والمعتاد , "حيث تتسم ببساطة المضمون ليتمكن رجل الشارع البسيط من تلقيه , الاّ انه تطور في السبعينات بشكل مكنه من مخاطبة الطبقة المثقفة من الجماهير , فأصبح المضمون اكثر تعقيداً من السابق , وظهر في السبعينات ما يعرف بفن (ما بعد الجماهيري) الذي استقى مضمونه من شرائط المسلسلات والسينما في صياغة جديدة وهادفة " (mukhtar,2000,p.14)

وظهر فن البوب عندما بدأت التعبيرية التجريدية تستنفذ كل اشكال التعبير الالي , "حتى ادى اهتمام الفنانين بنسيج اللوحة الى خوض تجارب اكثر جرأة مع المواد فعادت صور الوجود تنساق الى الرسم بحرية واسعة , وغدت اشكال الرسوم الحقيقية اكثر تكيفاً من ذي قبل وتلاشى التمييز بين الرسم والنحت والشيء الجاهز , واستغلت الصور غلى نطاق واسع" (Smith,Edward,1995,p.50) ويتميز فن البوب ارت كما فهمه روي ليخشتاين Roy Lichtenstein, الذي كانت أعماله أكثر تغلغلاً وعمقاً في الثقافة الشعبية الامريكية ,سيما وأن النظام الاقتصادي مبني على تأصيل المجتمع الاستهلاكي , الى جانب تطور وظهور الاجهزة الحديثة من مكائن النسخ والطباعة وكاميرات التصوير الفوتوغرافي , حيث أن تلك الوسائل قد اسهمت في انتشار أفلام الفيديو والقصص المصورة وصناعة الاعلانات ,مما ادى ذلك لظهور نوع جديد ومختلف في الفن والموسيقى , حيث عبر عنه روي في اعتماده لكل ما كان محتقراً واستخدام الوسائل المتداولة بكثرة والاقل جمالية وزعقاً لملامح الاعلام , اي بمعنى اخر العودة على الصعيد الفني الى الصورة التي استخدمتها وسائل الاعلام الصورة الفوتوغرافية في الصحافة والمجلات المصورة والتلفزيون , الصورة التي تعكس موقف الفنان الحيادي , البارد في غياب اية محاولة نقدية قاسية ,فالفنان الامريكي يتقبل واقع مجتمعه ولا تتضمن اعماله شيئاً سوى الواقع المعاصر , كما في علب الشوربة لأندي وارهول* Andy Warhol , او صورة قنينة الكوكاكولا في اعمال روزنكويست** Rose Nyguist فمن لبديهي "ان مثل هذا المفهوم الفني يرتبط بطبيعة الوعي الثقافي للبنية الاجتماعية للعالم الامريكي كما يرتبط بسذاجة هذا العالم , كما يلاحظ في الشكل (2) و (3) لوحة علبة الشوربة شكل (2) لوحة قنينة الكولا شكل (3).

خلال تداخل الاشكال الهندسية ,وتكون عادةً من خلال استخدام اللون الابيض والاسود , وقد تعززت هذهِ الحركة بمجموعة من المعارض ابرزها (العين المستجيبة) و من اشهر فنانيها فكتور فازاريلي Victor Vasareiy,بريجيت رالي .J raleigh Arsotto, وجوزيف ألبرز Joseph Albers" (Aimhaza ,1996,p.357)._*اندي وراهول : (6 اغسطس 1928-22فبراير 1987) من اشهر فناني الولايات المتحدة للنصف الثاني من القرن 20 , وكان رساماً يقوم بالطباعة بالشاشة الحريرية , كما كان صانع أفلام مرتبطاً بحركة فن البوب في الولايات المتحدة, اسس مجلة " إنترفيو" ,ويوجد متحف باسمه يحتوي على العديد من اعماله افتتح في عام 1994 .**جيمس روزنكويست : (1933- 2017) قائد فن البوب في عام 1960 في غراند فوركس ,حصل على منحه دراسية الى رابطة طلاب الفنون عام 1955 , انتقل الى مدينة نيويورك على الرغم انه ترك المدرسة بعد عام واحد ,رسم اللوحات الاعلانية في جميع انحاء المدينة قبل استئجار مساحه استوديو في مانهاتن وطور حياته الفنية الخاصة .

الفن الكرافيتي (Graffiti art) :

ويعد كأحد فنون ما بعد الحداثة التي ظهرت في ثمانينيات القرن الماضي , وهو انعكاس مباشر للوضع الاجتماعي البائس الذي كان يعاني منه الفنان نتيجة عوامل الكبت والحرمان والفقر , ليأتي احتجاجه عن طريق اشكال تعبيرية فنية رافضة لكل الانظمة والقواعد والاعراف الاجتماعية الى حد اتهامه بالتدمير, والتخريب , مما جعل هذا الفن يقف في مواجهة السلطات الحكومية وسلطات المؤسسة الفنية, "اذ يشكل الفن الكرافيتي لدى بعض الاختصاصيين جزءاً من النمط السلوكي التخريبي المترف , وهو امر يمكن ارجاعه الى الارتباط الوثيق بين الفن الكرافيتي والوعي الثقافي للشباب" (Bader,1997,p.170) وتحاكي اعمال الفنان الكرافيتي الحياة التي ينتسب اليها , والتي استثني منها او ابعد عنها , ولكن تلك المحاكاة لم تكن كلها مباشرة وحرفية , بل جاءت نقداً لاذعاً وهجوماً عنيفاً على تسارع الزمن , والانقلابات الحياتية , "فلم يجد الفنان الكرافيتي ملاذاً سوى الاختلاس

الذي يتخذه منهجياً عاماً لمعالجة وسائله التعبيرية الغاضبة والساخرة والوظيفة احياناً , والتي ينفذها بتقنيات كرافيتيه متنوعة مثل الرش والدهان والسكب وغيرها مما يمكن عده منهجاً خاصاً به" (Ziad, and, khaled,1998,p.30)

ويعد الفنان ديفيد كو David Coe من اشهر الفنانين في الفن الكرافيتي , حيث تمكن من خلال رسوماته في مكتب شركة الفيس بوك في بالو التو من أحداث شهرة كبيرة للشركة على نطاق العالم واصبح على اثرها من الاغنياء بسبب بعض الرسومات التي قدمها للشركة , وهذا يعكس بدوره طبيعة ثقافة المجتمع ووعي الفنان فيما يقدمه لهم وتحقيق النجاح الباهر في قبولها في المجتمعات على حد سواء , كما يظهر في الشكل (4)

الفنان ديفيد كو شكل (4)

الدراسات السابقة (Previous studies):

بالنظر لما قام بهِ الباحث من عملية مسح لمجمل البحوث والدراسات التي هيَ في صميم التخصص لم يجد الباحث دراسة يمكن اعتمادها كدراسة سابقة .

مؤشرات الأطار النظري(Theoretical framework indicators) :

1- يعد الوعي الثقافي التأسيس الفكري والمعرفي والمنهجي والجمالي لعمل الفنان قبل ولوجه بالتخطيط والتلوين أو الفكرة المسبقة التي ستعطي اللوحة منهجها وتجربتها كعمل تثقيفي وابتكاري لينتج اثراً ابداعياً واعياً بقدرة المتلقي على فهم وتفسير الصورة .

2- يمثل الوعي الثقافي دور العقلانية والجدية في طرح الافكار والمواضيع لدى الفنانين المعاصرين لمحاكاة قضايا المجتمع من خلال الرسم القوي كما ظهر عند تلامذة نيكولا بوسان .

3- تمكن فنانو الفن المعاصر من استخدام تقنيات مختلفة معتمدين في ذلك على التوقيت الذي تنفذ فيه الصورة مما عمل على تطور الوعي لديهم لهذا الاسلوب وقدرتهم على محاكاة الوقت واللحظة الزمنية كما ظهر عند الباربيزون والانطباعيين.

4- تجاوز الوعي الثقافي المنحى الواقعي وأدى الى خلخلة القيم الفنية السائدة والتي أسرت الجماهير ولفتت انتباه عالم الفن على نطاق واسع من خلال ظهور التقنيات الثورية والتي ساهمت في الثورة الفنية التي حددت القرنيين التاسع عشر والعشرين

5- نتيجة الاحتكاك الثقافي لدى الفنانين المعاصرين فتح الطريق امام الابحاث المستقبلية وعلى المثاقفة والتبادلات الثقافية ,التي اسهمت في اشكال الاقتراض بين المجموعة المعطية والمجموعة المتلقية .

6- تعد المدارس الفنية الحديثة كالبوب أرت والاوب أرت مدارس توعوية وفكرية وثقافية بطرحها الاعمال الفنية للمتلقي , في اشارة لتنبه المجتمع لحدث ما وكيفية بناء ردود الافعال بصيغة ايجابية لديهم .

الفصل الثالث : اجراءات البحث ومنهجيته

بما أن البحث الحالي يهدف الى الكشف عن الوعي الثقافي في اتجاهات ما بعد الحداثة وتمثلاته في نتاجات طلبة الماجستير لقسم التربية الفنية , لذا يتضمن هذا الفصل عرضاً لمجتمع البحث ووصفاً لعينة البحث واجراءات تصميم اداة البحث المتمثلة (استمارة التحليل)

اجراءات البحث (Search procedures) :

اولاً : مجتمع البحث , يتكون مجتمع البحث الحالي من نتاجات طلبة الماجستير في قسم التربية الفنية الكورس الاول للعام الدراسي 2024 . والبالغ عددها(30)عملاً فنياً في مادة استوديو الرسم التشكيلي المتخذ بأساليب ما بعد الحداثة .

ثانياً : عينة البحث : بعد حصر النماذج التي تشكل منها مجتمع البحث قام الباحث بفرز نماذج مختارة كعينات للبحث وقد تم اختيار (3) عينات بالطريقة العشوائية من نتاجات طلبة الماجستير لقسم التربية الفنية .

ثالثاً: اداة البحث : لتحقيق هدف البحث في الكشف عن الوعي الثقافي في اتجاهات ما بعد الحداثة وتمثلاته في نتاجات طلبة الماجستير في قسم التربية الفنية قام الباحث ببناء اداة تحليل وتألفت الاداة من (2) محاور رئيسية و (6) محور ثانوي و(24) محور فرعي وكما موضح في الملحق الاول .

رابعاً: منهج البحث اعتمد الباحث البحث التحليلي الوصفي (تحليل المحتوى) في تحليل عينات البحث كونه اكثر المناهج ملائمة لتحقيق هدف البحث .

تحليل العينة (Sample analysis) :

عينة رقم (1)

اسم الطالب : محمود وادي

اسم العمل : وحدة امرأة

قياس العمل : 120 x 220

المادة او الخامة : اكرلك على القماش

الوصف البصري (Visual description):

يتكون العمل الفني من الوان فاتحة متموجة متداخلة فيما بينها بألوان زاهية تتخللها الوان بيضاء وبعضها صفراء ورمادية تتخللها بقعة داكنة زرقاء تمثل امرأة جالسة في وسط حقل مليء ب الازهار والحشائش محصورة ببقع لونية حمراء .

تحليل العينة(Sample analysis) :

يمثل لنا الفنان عمله الفني لامرأة والذي جسدها فيه جالسة في شكل فني تعبيري تجريدي بصيغ جمالية غير مألوفة فهو يستقي مادته التشكيلية من وعيه بالواقع باختزالية تعبيرية ووفق طرق متنوعة وبأسلوب تشكيلي مميز بمقوماته وتفاعليته وجماليات المختلفة سواء على مستوى التقنيات العلمية الموظفة لفهم الاستعمالات الرمزية والاشارات بنوع من الجمال والوعي الذي يبني فضاءات اعماله من خلال تداخل الالوان مع بعضها على سطح اللوحة واعياً لاختزاله الفني للشخصية الجالسة والاجواء التي حولها وفق ابعاد وقيم تظهر في طيها مضامين اجتماعية وإنسانية بوضعها بأسلوب تشكيلي متعدد الصيغ الجمالية ومفعم ب السيولة التعبيرية ما يجعل من بعض من بعض التوظيفات العلمية واللونية والرمزية والتجريدية ادوات أيقونة تفضح عن دلالات ورى ومعانٍ متعددة وهيَ تعبر عن وعي الفنان المتعلم واحاسيسه وتخرج المادة التعبيرية التجريدية الى حيز فني يحمل في طيه ابعاد فلسفية وقيمة تتفاعل مع المتعلم واحاسيسه وتخرج المادة التعبيرية التجريدية الى حيز فني يحمل في طية ابعاد فلسفية وقيمة تتفاعل مع مقومات العمل التشكيلي المعاصر , وتنسجم مع سياق المجال التعبيري التحريري الواعي الذي يشتغل عليه الفنان.

تحليل العينة (Sample analysis):

عينه رقم (2)

اسم العمل : نافذة المنزل

قياسات العمل : 120 X 220

المادة او الخامة : اكرلك على القماش

الوصف البصري (Visual description) :

يتكون العمل الفني التعبيري التجريدي في نوافذ بألوان زاهية متداخلة الازرق والابيض ذات خطوط رقيقة معكوسة الوانها في المياه امام المنزل محاطة بألوان غامقة تميل الى البني الغامق.

تحليل العمل :

يمثل لنا الفنان في عمله الفني نافذة من منزل معكوس شكلها والوانها على نهر امام المنزل وهي خليط بين النافذة واشجار الطبيعة متكونة من الوان غامقة وقليل من الالوان الفاتحة بشكل بقع لونية وخطوط مستقيمة وكتل لونية ممزوجة في وسط اللوحة وتظهر انعكاس الالوان وكثفاتها في اطراف اللوحة مع ضربات لونية للأخضر و الاحمر وخطوط عامودية متعرجة وضبابية في بعض حالاتها وهي تمثل اختزال الحياة الخالية من الحركة بشكل رمزي تعبيري ويغلف اللوحة اطار من اللون البني الغامق مستخدماً مشاعره الذاتية ووعيه الثقافي في التعبير عن مضمون العمل الفني مختزلاً الاشكال بالألوان والخطوط والكتل اللونية .

عينة رقم (3)

اسم الطالب : علياء هادي

اسم العمل : سكب الالوان

القياس 120 X 220

المادة او الخامة : اكرلك على قماش

الوصف البصري (Visual description):

يتكون العمل الفني من الوان غامقة وفاتحة متداخلة فيما بينها بشكل كتل وخطوط متموجة من الاحمر الغامق والازرق مع بعض تطعيمات باللون الاسود والوان فاتحة كالأصفر والرصاصي والاخضر الفاتح وغيرها .

تحليل العمل (Work analysis) :

استخدم المتعلم سكب الوان الاكرلك على القماش مستخدماً الوان عديدة فاتحة وغامقة متمثلة على شكل شبكات من خطوط متقاطعة عليها الوان متناثرة على اشكال متموجة باتجاهات مختلفة وبألوان متداخلة متموجة ومنحنية يعي فيها المتعلم كينونة الحياة مفاجأتها ومعداتها لحياة الفرد وقد استخدم في العمل الفني الوان بنية غامقة وزرقاء متدرجة والوان رمادية متشبعة ومتداخلة مع الالوان الفاتحة كالون الابيض و الوردي الفاتح وهي تكون خيالي ذاتي يمثل ما بعد الحداثة ويمكن للمشاهد تفسيرها على حسب ما يراه بداخله وتلامس مشاعره معها فهي بالتالي قد تشكلت بصورة تجريدية اختزالية تعبر عن مضامين معينة كل حسب ريته لها وهي من التقنيات الحديثة التي يستخدمها الفن المعاصر للتحرر من قيود الفن التقليدي واساليبها فهي تمثل البعد المادي والفلسفي والفكري فأصبحت التقنيات المتنوعة تستحوذ على اهتمام الفنان حول العالم كونها تمكنهم من انتاج اعمال فنية ذات صفات جمالية لم تكن معروفة من قبل والتي لاقت رواجاً حول العالم .

الفصل الرابع :

النتائج (results):

1- يظهر الوعي الذاتي في العينات رقم (1) و(2) و(3) من خلال تجسيد عواطف الفنان في حالات متعددة ومختلفة المظاهر في رسالة الى توصيل وعي الفنان واحساسه الى الاخرين عن طريق بعض العلامات الخارجية التي توحي بما في داخل الفنان .

2- استطاع الفنان من خلال الاطلاع وزيادة وعيه الثقافي على المدارس والاتجاهات الفنية المعاصرة ومواكبة التطور الحاصل في الفن التشكيلي , من تنوع المواضيع الفنية لديه حسب تأثره واسلوب اظهاره في العمل الفني .

3- اتسمت معظم اعمال الفنانين بالطابع الاجتماعي كما في نموذج رقم (1)

4- حملت معظم الاعمال الفنية ابعاد جمالية وتعبيرية واجتماعية ورمزية جاءت وفق وعي الفنان بهذهِ الابعاد وتجسيدها في عملهِ التشكيلي.

الاستنتاجات (Conclusions):

1- ان الرؤية الداخلية الباطنية بالنسبة للذات التعبيرية التجريدية اصبحت هيَ الرؤية الحقيقية لوعي الفنان والتفسير الذاتي للأحداث مما اتاح لهما الوصول الى الحقيقة التي تتماشى مع الذات الانسانية .

2- استعمال الفنانين مختلف التقنيات في العمل الفني مثل الرش والسكب والتسييح وذلك لوعيهم في تشكيل هذه الاعمال الفنية وفق التطورات الحاصة في العمل التشكيلي .

3- اصبحت التطلعات البنائية الوعي الثقافي للفنان تدور حول تجسيد المشاعر الذاتية للفنان والتي تصدر عن انفعال باطني داخلي .

التوصيات :

1- امكانية استفادة الباحثين وطلاب كلية الفنون من : التعمق في دراسة الوعي الثقافي في الاعمال التشكيلية في فنون ما بعد الحداثة .

2- التركيز على اظهار الوعي الثقافي في الاعمال الفنية والهندسية والمعمارية وتعريفهما الى طلبة الفنون الجميلة .

مقترحات (Proposals):

اجراء دراسة للوعي الثقافي في النحت العراقي المعاصر .

ت	الفقرات الرئيسية	الفقرات الثانوية	الفقرات الفرعية	تظهر	تظهرالى حد ما	لا تظهر
	الوعي الثقافي	الوعي الاجتماعي	البيئة			
			الصحة			
			التعليم			
		الوعي السياسي	اقتصادي			
			تاريخي			
			ايديولوجي			
		الوعي الديني	التعايش			
			التطرف			
	اتجاهات ما بعد الحداثة	فنون ما بعد الحداثة	التعبيرية التجريدية			
			الفن الشعبي			
			الفن الكرافيتي			
		المعالجات التقنية	الفرشاة			
			سكب / تقطير			
			الاستشفاف			
			الكولاج			
			التركيب			
			التجميع			
		المواد المستخدمة	وتر بروف			
			اقمشة			
			عجينة			
			رمل			
			احجار			
			اصداف			
			ورق جرائد			

Conclusions:

1. The inner, introspective vision of the abstract expressive self has become the true perception of the artist's consciousness and self-interpretation of events, allowing both to reach a truth that aligns with the essence of human existence.
2. Artists have employed diverse techniques in their artworks—such as spraying, pouring, and melting—reflecting their awareness of shaping these artistic creations in accordance with developments in contemporary plastic arts.
3. The constructive aspirations and cultural awareness of the artist have increasingly centered on embodying the artist's inner emotions, which arise from profound internal impulses.

References:

1. Samaher A. Fallata: *The art of optical illusions and the possibility of creating new designs for metal jewelry,* Master's thesis, College of Education, Department of Art Education, King Saud University, 2008.
2. Smith, E. Lucy, *Artistic Movements after World War II*, edited by: Fakhri Khalil, reviewed by: Jabra Ibrahim Jabra, General Culture House, Baghdad 1995.
3. Mahmoud A. *Contemporary Currents*, 1st edition, Publications Company for Distribution and Publishing, p. 357, Beirut, 1996.
4. Ziad H. and Khaled H. *Graffiti art and the art institution*, Yarmouk Research Journal, Humanities Series, Humanities and Social Sciences, Volume (14), Issue (4), 1998.
5. Musaed bin A. Al-Nouh, *Youth and Cultural Awareness*, Al-Jazeera, 3 hours July 2018 al-jazirah.com.
6. Al-Attar, M. *Horizons of Fine Art on the Verge of the Twenty-First Century*, 1st edition, Dar Al-Shorouk Printing, Cairo, 200
7. Al-Jaafari, M. Abdel-Rahim, and others (2002), *The Philosophical and Social Principles of Education*, Modern Republic Company for Financing and Printing Paper, Cairo.
8. Ali, N. (2001) *Arab Culture and the Information Age,* World of Knowledge, Kuwait,
9. Fathallah, S. (2004) *Deconstructing the term...* Culture, Al-Akhbar newspaper
10. Mahmoud A. *Contemporary Artistic* Currents, p. 312
11. Mahmoud A. *Contemporary Artistic Currents*, 1st edition, Publications Company for Distribution and Publishing, pp. 312-317. Beirut 1996
12. Müller E. Joseph: *Art in the Twentieth Century*, 1st edition, edited by: Maha Farah Al-Khoury, Talas House for Studies, Translation and Publishing, Damascus, 1977.
13. Al-Nashar, M. (2003) *After Globalization*, Qubaa House for Printing, Publishing and Distribution, Cairo.
14. Shaker A. Hamid, *The Creative Process in the Art of Photography*, 1987, The Creative Process, Kuwait.
15. Doorenbos,A.,Schim.s.,benkert,R.,&B,N.(2005).*psychometric evaluation of the cultural competence assessment instrument among healthcare providers*.
16. Quappe ،S. ،&Cantatore ،G.(2005) . *What is cultural awareness anyway? How do I build it? Where growing minds go global* .Retrieved from www. culturosity. com/pdfs/ What%20is %20Cultural 20Awareness. Pdf 1

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1422

Interactivity in Contemporary Visual Art and Its Representations in the Works of Art Education Students

Alaa Salman Khudair [a] , *Abather Imad Mohammed Sadiq*[b]

[a b] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 30 April 2024
Received in revised form 11 May 2024
Accepted 19 May 2024
Published 1 December 2025

Keywords:
Intertextuality, Sculpture, Contemporary, Representations, Productions

ABSTRACT

The concept of intertextuality in visual arts has indeed played a significant role in transforming formal systems, as it opens up through mechanisms of metaphor, displacement, and substitution between it and other aesthetic, formal, and artistic practices. Recent studies have revealed the extent of overlap among artistic productions, leading to the creation of an aesthetic structure achieved through the dialogic relationship of the artwork with other works, whether preceding or contemporary.

Since the visual artwork is regarded as an interwoven system that interacts with multiple cultural and structural contexts, it engages in relations of dialogue and contrast, where such multiplicity converges. This domain is not confined to the author of the artwork (the artist) but extends to the recipient, who gathers within a single field all the influences that constitute the text. Moving away from the notion of "plagiarism" in art, it is recognized that the artist cannot exist in isolation from his or her own mentality and memory, which themselves are enriched by numerous aesthetic elements present in their era.

Accordingly, the research problem emerges from this perspective through the following central question:

What is intertextuality in contemporary sculpture, and how is it represented in the works of art education students?

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1422
Alaa Salman Khudair, Abather Imad Mohammed Sadiq: Interactivity in Contemporary Visual Art and Its Representations in the Works of Art Education Students
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التناص في الفن التشكيلي المعاصر وتمثلاته في نتاجات طلبة التربية الفنية

الاء سلمان خضير[1]
أباذرعماد محمد صادق[2]
[1,2]قسم التربية الفنية /كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد

ملخص البحث :-

ان لمفهوم التناص في الفن التشكيلي فعلا مؤثرا في تحولات الانظمة الشكلية وانفتاحه وفق اليات الاستعارة والترحيل والاستبدال بينه وبين الاداءات الجمالية الشكلية والفنية الاخرى ,حيث كشفت الدراسات الحديثة عن حجم التداخل بين النتاجات الفنية وخلق بناء جمالي متحقق بحوارية المنجز الفني مع اعمال فنية اخرى قد تكون سابقة له او معاصرة له .ولان العمل الفني التشكيلي يعتبر منظومة نسيجية متعالقة لمجاورات ثقافية ونسقية متعددة تدخل في علاقات حوار وتعارض تجتمع فيه هذه التعددية وهذا المكان ليس بحدود مؤلف العمل الفني (الفنان) بل يتعداه الى المتلقي الذي يجمع في حقل واحد كل الاثار التي يتكون منها النص ,وابتعادا عن مفهوم السرقة للعمل الفني ولكون الفنان لا يمكن ان يعيش بمعزل عن ذهنيته وذاكرته والتي تكون بدورها مكملة محملة بجملة ليست بالقليلة من العناصر الجمالية الموجودة في عصر تنطلق مشكلة البحث على وفق هذا التصور من خلال التساؤل التالي :

ما التناص في التشكيل النحتي المعاصر وما تمثلاته في نتاجات طلبة التربية الفنية ؟

الكلمات الافتتاحية : (التناص, النحت, المعاصر, تمثلات ,نتاجات)

تضمن الفصل الثاني الاتي :المبحث الاول :-التناص المفهوم والمصطلح

المبحث الثاني :- التناص في الفن التشكيلي المعاصر

مؤشرات الاطار النظري

الدراسات السابقة

اما الفصل الثالث يتضمن منهج البحث اذ استخدمت الباحثة المنهج الوصفي بأسلوب التحليل لملائمته مع متطلبات البحث ولتحقيق الهدف المنشود من البحث . يتكون مجتمع البحث الحالي على نتاجات النحتية في التناص لطلبة قسم التربية الفنية كلية الفنون الجميلة –جامعة بغداد لغرض دراستها والبالغ عددهم 20 عملا نحتيا للعام الدراسي 2022-2023 .تم اختيار عينة البحث بطريقة قصدية واشتملت (3)اعمال نحتية في التناص من نتاجات طلبة المرحلة الثانية لمادة النحت لقسم التربية الفنية – لجامعة بغداد .

اهم استنتاجات البحث : ان النص ليس ملكا لمبدعه ,فالتناص قدر كل نص يشير الى نصوص سابقة بقصد او بدون قصد .التناص يعيد بناء الفكرة الاساسية لتكوين نص جديد . التناص حتمي في التشكيل الفني من خلال التحوير والاستدعاء والمزاوجة والاختزال وفق قوانين التناص .

مشكلة البحث

يعد العمل الفني وبالأخص التشكيلي النحتي منظومة نسيجية متعالقة لمجاورات ثقافية ونسقية متعددة تدخل في علاقات حوار وتعارض تجتمع فيه هذه التعددية وهذا المكان ليس بحدود مؤلف العمل الفني (الفنان) بل يتعداه الى المتلقي الذي يجمع في حقل واحد كل الآثار التي يتكون منها النص. ويدخل في علاقات حوارية مع نصوص أخرى فيؤثر ويتأثر وفق آليات التناص فهو أيضا يقيم حوارات مع الخطابات السابقة له والتي تشترك معه في الموضوع نفسه التي يتنبأ ردود أفعالها, لذا ان مفهوم التناص وعلاقته في الفن التشكيلي فاعلا مؤثرا في تحولات الانظمة الشكلية وانفتاحاتها وفق آليات الاستعارة والترحيل والاستبدال بينه وبين الاداءات الجمالية الشكلية والفنية الأخرى حيث كشفت الدراسات الحديثة عن حجم التداخل بين النتاجات الفنية وخلق بناء جمالي متحقق بحوارية المنجز الفني مع اعمال فنية أخرى قد تكون سابقة عنه أو معاصرة له. وابتعادا عن مفهوم السرقة للعمل الفني ولكون الفنان لا يمكن ان يعيش بمعزل عن ذهنيته وذاكرته والتي تكون بدورها مكملة محملة بجملة ليست بالقليلة من العناصر الجمالية الموجودة في عصره تنطلق مشكلة البحث على وفق هذا التصور من خلال التساؤل التالي:

ما التناص في التشكيل النحتي المعاصر وما تمثلاته في نتاجات طلبة التربية الفنية؟

- أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث الحالي بالآتي:

1-التعرف على مفهوم التناص في الفن التشكيلي النحتي المعاصر والية تحقيقه في نتاجات طلبة التربية الفنية.

2-قد تفيد الدراسة الحالية طلبة قسم التربية الفنية في كلية الفنون الجميلة المرحلة الثانية في مادة النحت.

3-قد يسهم البحث في تنمية قدرات الطلبة المعرفية وتفكيرهم ويرفع من مستوى ادراكهم على فهم كيفية التناص في الاعمال التشكيلية النحتية المعاصرة.

– هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى:

التعرف على التناص في التشكيل النحتي المعاصر وماهي تمثلاته في نتاجات طلبة التربية الفنية.

- حدود البحث:

دراسة الاعمال النحتية ذات سمة التناص لطلبة التربية الفنية للمرحلة الثانية في مادة النحت للعام الدراسي 2023/2022.

قسم التربية الفنية /كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد .

- التناص :

التعريف اللغوي للتناص : intersexuality لغويا :- عرفه (فراج عبد الستار احمد في تاج العروس) بانه :- اثر من اثار الناص الدالة عليه , ومستودع افكاره . ويعني التزاحم والتجمع ,وانتص الرجل انقبض وتناص القوم ازدحموا {faraj,1965,p93}

التعريف الفلسفي للاصطلاحي للتناص : عرفته جوليا كرستيفيا :

- ان كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات , وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص اخرى . {aljudhamiu,1992,p32}

- يعني تشكيل نص جديد من نصوص سابقة او معاصرة بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها ,واعيد صياغتها بشكل جديد بحيث لم يبقى من النصوص السابقة سوى مادتها وغاب الاصل فلا يدركه الا ذو الخبرة . {eazaam ,2001, p29}

التعريف الإجرائي للتناص:-

هو التداخل والترابط والإضافة والحذف وهو مصطلح يعبر عن امكانية المبدع الفنان في التعبير عن إمكانياته في تشكيل النص النحتي بصورة جديدة وإمكانية أعادة صياغته وانتاجه بصورة جديدة تجمع بين صورته القديمة والحديثة .

- المعاصر:

التعريف اللغوي للمعاصرة: تعرف في معجم الجامع العربي عربي 1- اسم :معاصرة : مصدر عاصر .المعاصرة : معايشة الحاضر بالوجدان والسلوك والافادة من كل منجزاته العلمية والفكرية وتسخيرها لخدمة الانسانية ورقيه .والمعاصرة حجاب : وجود شخصين متنافسين في عصر واحد يحجب شهادة كل منهما الاخر .2-المعاصرة (مصطلحات): ان يعيش الراوي في نفس المدة الزمنية التي عاش فيها شيخه (فقيه) , والمعاصرة من العصر وهي الدهر . wiki>https:\\ar.wikipedia.org

والمعاصرة في(المعجم عربي عامة): معايشة الحاضر بالوجدان والسلوك والافادة من كل منجزاته العلمية والفكرية وتسخيرها لخدمة الانسان ورقيه{aljawhariu,2008, p708}

التعريف الاصطلاحي للمعاصرة : عرفها (القدوري ,2019) :- هو شكل من اشكال التجديد الشامل للمفاهيم الفنية وطرق التعبير عنها ابتداءا من نظرة المجتمع للفن ايضا كردة فعل نتجت عن التطور الذي انشاته الثورة الصناعية .اي انه اخر ما توصلت له الفنون من نظم وانماط والتي تعبر عن ابداع الفنان في كل ما هو جديد ومتحرر من اي قيود . {al-qadouri ,2019,p13}

التعريف الإجرائي للفن المعاصر:

هو الفترة الزمنية المزامنة للتطور الحضاري في مجالات المختلفة الغنية بالتحولات الفكرية والعملية والتقنية في العلوم كافة والفن خاصة، وهي تعرف باخر الإنتاج أي كل ما هو حديث وعصري، متأثرة بالتحولات والمواقف التي انعكست على الفن، والبحث عن كل ما هو جديد ومواكب العصر وما يحمله من تطور لإنجاز الاعمال الفنية في النحت، وتحدد المعاصرة منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية لقرن العشرين من القرن الماضي الى يومنا هذا.

-التمثلات :

تعريف التمثلات لغة :- مفرده تمثل ,وهي التصور السابق ,او المعلومة الاولية عن موضوع او قضية .

وتمثل او تصور الشيء : توهم صورته وتخيله واستحضره في ذهنه وتصور له الشيء : صار له عنده تمثل مشخص او صورة وشكل .

{almunjid fiallughat walaelam ,1975,p440}

التعريف الاصطلاحي للتمثلات : وهي عباره عن معارف اولية واحكام مسبقة وارتسامات وقد تكون معلومات رصينة وصحيحة وقد تكون خاطئة . { le petit Robert 1 ,1984 , p1676 }

التعريف الاجرائي للتمثلات : هي التصور المناسب والبناء التراكمي في الذهن الذي يعين المتعلم على البناء السليم .

تعريف النتاجات لغويا : (في قاموس الكل قاموس عربي عربي)نتاج : ثمرة الشيء , والنتاج اسم تعني : مصدر نتج /نتج عنه : ثمرة الشيء والعائد منه .ونتاج مصنع : ما يصنعه صنائع .

وفي معجم (المعجم الوسيط): النتاج القومي (المعجم مالية) ما ينتجه المجتمع من سلع وخدمات في سنة معينة .يعطي صورة واضحة للاقتصاد القومي وقدرته الانتاجية وما يطرا عليها نت تغيير على مر السنيين وفي ظروف الرواج والكساد وفي احوال السلم والحرب وتعني بالإنكليزية : national product. {ABN FARIS,1979,P488}

التعريف الاصطلاحي لنتاجات : عرفها (ادم سميث 1776)هو مجموعة من العمليات التي تهدف الى حسن استغلال وذلك للحصول على مواد منتجة لإشباع حاجات . { smith ,1776,p8}

التعريف الاجرائي : الانتاجات: هو بتحويل المواد الخم ومرورها بعدة مراحل من العمل للحصول على منتج او سلعة تساهم في اشباع حاجات الانسان من خلال تطبيق مجموعة من الخطوات التي تساهم في تحويل المادة الخام الى منتجات يستفاد منها الافراد والمجتمع .

الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول: التناص المصطلح والمفهوم:

كلمة التناص تعني "وجود تفاعل بين نصين للاستفادة أحدهما من الاخر ولعل ذلك ما جعل النقد يركز على كشف عنه في الثقافة العربية قديما وحديثا انتجت هذا المصطلح بصيغته الحالية، ويعني التواجد اللغوي لنص في نص اخر و التناص مفهوم جديد ظهر على يد البلغارية جوليا كريستيفا في ابحاث عديدة لها ظهرت بين عامي 1966-1967في مجلتي TEL-QUEL وCRITQUE ثم بدأ المصطلح بالانتشار رغم حداثته لدى عدد من النقاد الاوربيين والأمريكيين والعرب {ALZAWAHIRA,2011, p11 }

ونحن نتناول في الحديث عن التناص منذ بداياته فان الراي السائد " ان الحداثة ولدت في رحم التناص والى حد ما يسمى المحاكاة الساخرة وان التناص قديم قدم النص نفسه مثال الإلياذة(لفرجيل)ليست الا تناصا، وان اول اشارة لها وردت في بحث لأكتاف ديلا يفي عام 1970." {ABID ,1992,p68}

كذلك هناك من يرى التناص بدأ حديثاً مع ظهور" (الشكلانية الروسية) وتحديداً مع طروحات (شكلوفسكي) الذي كرس الفكرة القائلة: أن العمل الفني يدرك في علاقاته بالإعمال بالاستناد الى الترابطات التي تقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين، بل آن كل عمل فني يبدع على هذا النحو. ثم أخذه عنه (بختين) الذي حولها الى نظرية حقيقية تعتمد على تداخل النصوص وحوارها، وكل ظاهرة أسلوبية تنطلق من نص ما." {ALZAWAHIRA, 2011,p12 }

ووفقاً لهذا التصور فان النص" قابل للتمدد عبر زمانه التاريخي استدعاء لنصوص سابقة، وامتدادا وتشعباً فيما لا حصر له من نصوص لما تحدد في ضمير الغيب، ووفقاً (ل كريستيفا) أن هذا الاهتمام بتأسيس مصطلح النص داخل اللسان وعبره مقابلاً بالعمل، يمثل خطوة إجرائية على قدر كبير من الاهمية بصدد اختراق القداسة البنيوية التي اغلقت العمل على لغته ولسانياته واعطاء السياقات التي يقع فيها العمل دوره في فك شفراته

كافة." {ALZOUBI ,2000,p22}

كذلك بينت جوليا كرستيفا في نظريات التناص بانه انبثق من عمق البحث في نظرية النص ويصادف ذلك على المستوى الزمني مرحلة ما بعد البنيوية وهي المرحلة التي تسمى في المسيرة النقدية لهذه الدراسة ب (السيمائيات التحليلية).
{KRISTIFIA,2014,p382}

أن أي نص يحتوي على نصوص كثيرة تدخل في نسيجه، نتذكر بعضها، ولا نتذكر البعض الآخر، التناص منه مباشر وانواعه التناص التاريخي، التناص الديني، التناص الادبي، اما التناص الغير مباشر مثال تناص الافكار والمعاني، وتناص اللغة والاسلوب." { 2000,p77,مصدر سابق ,ALZOUBI}

وكذلك يعد التناص نصوص شكلت لتكون هذا النص الجديد، " فالكتابة نتاج لعدد كبير من النصوص المختزنة في الذاكرة القرائية وكل نص هو حتما نص متناص ولا وجود لنص ليس متداخلاً مع نصوص أخرى، أو لا وجود لكلمة عذراء لا يسكنها صوت الآخر، ما عدا كلمة (آدم) كما يرى بأختين، والتناص قانون النصوص جميعاً، ولذلك ذهبت كريستيفا إلى أن كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى."
{ ALQAYRAWANI,1955, p280}

ومن الآراء الاخرى في التناص راي (رولان بارت)*[1]الذي لم يبتعد كثيرا عن مصطلح كريستيفا لرؤيتها منظومة النص المتداخل كنسيج متشابك من الخيوط الدلالية ، إذ يرى (بارت): " أن النص ما هو ألا ذائقة حسية تدرك وفق جسديته المتشكلة بالكتابة داخل نصوص متعددة ، طبعت عليه لغوياً تأسس داخل علاقة إنسانية متفردة مغيباً بذلك الطابع الاجتماعي لذلك الأثر. وهذا ما يفسر وجود معطيات من الواقع المحلي انسجاما مع هذه الرؤية المنسجمة مع البنية الاجتماعية، ولذا نجد الصور المرسومة في مجلة شمس الصباح تعكس فهم الرسام للحكاية البغدادية أو الأسطورية المتعارف عليها." { ALZAWAHIRA,2011,p10}

وتنطلق كرستيفا بالأساس من رفض فكرة النص المغلق وتؤكد في اكثر من مناسبة واكثر من سياق وبأكثر من صيغة ما يدل على انفتاحه وتداخله مع نصوص وخطابات اخرى وذلك اما بتقديم تعاريف متعددة للتناص واما بتقديم مصطلحات وتعابير اخرى تشرحه وتوضحه، ويشمل نوعين من العلاقات بين الوحدات الاساسية وهما مظهرية النص وتوالديه، والمظهرية المعبرة عنها بالشكل الخارجي المختلف على الرغم من تشابه الاجناس النصية ."

انواع التناص واشكاله:

اولا : التناص الخارجي :

" وهو ان يتناص النص مع مرجعيات ادبية تاريخية اسطورية دينية ...الخ بمعنى دخول النص قيد الانجاز في منطقة هائلة من النصوص الاخرى وغالبا ما يقسم هذا النوع الى ثلاث محاور هي الادبي، التناص الاسطوري، التناص التاريخي {p127 {bynys,1985,

ثانيا: التناص المرحلي:

"وهو الحاصل بين جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة ويقع هذا التناص كثيرا وذلك لأسباب عدة منها تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية." {p128, 1985 ,مصدر سابقbynys}

ثالثا: التناص الذاتي:

*رولان بارت: فيلسوف فرنسي ناقد ادبي دلالي، ومنظر اجتماعي ولد في 12 نوفمبر 1915في شربور واصيب بالسل في مطلع حياته نال شهادة في الدراسات الكلاسيكية من جامعة السوربون عام 1939تعرض لحادث توفي على اثره في 25مارس 1980.

* السيمائية التحليلية : عرفها(sholis,1993,p13) دراسة الإشارات والشفرات أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم الاحداث بوصفها علامات تحمل معنى .كما عرفها بارت هي القدرة على إقامة تعدد حقيقي للأشياء في اللغة المستعيدة ذاتها .

"وفيه يعقد الفنان علاقة ترابطية بين نصه الجديد ونصوصه السابقة اي اعماله الفنية بعضها مع بعض، وقد يفيد هذا النوع في فهم تجربة الفنان ومن ثم التعرف حتى على اسلوب صياغته الشكلية، هذه الانواع هي تصنيفات على مستوى الشمولية او الانواع الاساسية للتناص في حين هناك جملة اخرى من الانواع الفرعية وهي تشتغل في منطقة البحث (الفن التشكيلي) وقد تظهر اثناء تحليل الاعمال الفنية ."والانواع الفرعية هي كالاتي:

{ alshanini, 2002,p76}

1- " تناص المضموني: ويكون هذا تناص على مستوى المضمون اي يمكن للنص ان يحمل في مضمونه اخر ويأتي هذا النوع من التناص على شكلين:-

أ-تناص مضموني ظاهر: يعتمد على المدلول الواحد او المتفق والمتعارف عليه وهو النوع الاكثر انتشارا."

{ hamada,1997, p43}

ب"-تناص مضموني مضمر: يعتمد على مدلولات الكامنة وعلى تحليل البنى العميقة للنص وفي كلا النوعين يتم الكشف عن التناص من خلال المعاني والرموز التي تقوم على اساس التعددية في المدلولات لدال واحد وهذا يرتبط بدوره بالتناص التأويلي." {hamada , مصدر سابق ,1997, p45}

2- " التناص الشكلي: وهو يقف على العكس من التناص المضموني فهو هنا يشير او يشتغل على الدوال كأساس في الكشف عن التناص بمعنى انه يكشف عن التناص من خلال البنى السطحية للنص او تكوين الظاهرة من خلال العناصر والعلاقات الرابطة فيما بينها وتوزيعها على الانشاء التكويني بهيئته الظاهرة." {fadl, p164,1992}

3- " التناص التصويري: وفيه يحاول الفنان ان يبدد خطاب الاخر وانغلاقه على ذاته لكي يمتصه ويمحو حدوده ويمكن ان ندعو هذا الاسلوب في بث خطاب الاخر، اسلوبا تصويريا، حيث ينزع هذا الاسلوب في محو الشخصية المجددة لمحيط الخطاب السابق، ويضفي في الان نفسه على خطاب الجديد سملت فردية واضحة ليصبح ادراك المظاهر المختلفة اكثر دقة وامتلاكا لظلال فرقية." {fadl, مصدر سابق ,1992 ,p165 }

4- التناص والاسطورة :-وهو نوع من انواع الاستفادة من التراث لكن الاختلاف عما سبق من انواع التناص فيما يخص الاسطورة هي موروث ,لكونه يوناني او غربي," { aldiqaei ,1998,p89}

الفصل الثاني

المبحث الثاني : التناص في الفن التشكيلي المعاصر

منذ اللحظة التي بدا بها الانسان القديم بقذف الحجر على الوحوش نستطيع ان نعدها لحظة انفصال بين العمل والانتاج بوصفهما وسيطاً أو تبادلاً للمواد فيما بينهما، وبين ظواهر الطبيعة هي بداية الوعي فعبر مادته (الحجر) فعَل فكرته وإرادته أي مخططه الذي ارتسم قبل ذلك في وعيه ولم يعد جوهر ذلك الحجر المقذوف كامناً في خواصّه الطبيعية (**الثقل** ، **الحجم** ، **الشكل**) بل في وظيفته الاجتماعية في قيمته كوسيلة للقذف أي كتجسيد لذلك المخطط وبالأحرى فإن خواصّه الطبيعية الموضوعية لا تظهر للوعي إلاّ في ذلك الوقت وفي الكيفية الضرورية بالنسبة للفعل الاجتماعي.

فمن تلك الكيفيات والصفات وعبر مراحل التشكل عد الفن شكل من أشكال الوجود الإنساني في مختلف مراحل تطوره وفي شتى أنواعه وأجناسه ومما لاشك فيه يعد الفن مطلب انساني وحاجة ملحة تكتنفها رغبات كامنة (**عاطفة**) فهو يعد مخرجا او مهربا يلجا اليه الفنان في التعبير عن ذاته الانسانية وكما يقول (**اوغست** رودان) (ان الفن ليس الا شعورا او عاطفة ،ولكن بدون علم الاحجام والنسب والالوان ،وبدون البراعة اليدوية ،لا بد من ان تبقى العاطفة – مهما كان من قوتها – مغلولة او مشلولة) ."

{altaayiriu ,1990, p60}

و(التشكيل) النحتي احد تلك الحاجات ، يحقق ابداعاته من حيث المادة التي تعتمد المكان في تحركها العام ولا يستخدم من خصائصها سوى الابعاد المكانية العامة ،وتتماثل هذه الابعاد مع الموضوعة المراد تناولها ، ويكون التواصل معها بعقد معرفي (ابستميولوجيا) بين النص وقارئه عبر مجموع السنن (الشفرات) التي تخضع لها عملية انتاج الرسالة (المنجز الفني) ،فهي تعتمد اساسا على لغة حوارية فكرية جمالية متباينة في المضمون والرؤى .فالتشكيل النحتي بكل تحولاته الاسلوبية عبر مراحل تحققه منذ القدم الى فنون الحداثة وما بعدها استدعى الكثير منها تمثلات تكمن أهميتها وفق المسألة الفنية في تقويضها لمفهوم الأبداع

الفني التقليدي تارة، خاصة فيما يتعلق بجدل العلاقة بين الفن والطبيعة ورفض مسلمات التصور التقليدي للأبداع ،وتارة اخرى تؤكد أن الأبداع تعبير عن حقيقة الوجود وليس تحقيقا لمتعة جمالية فقط . وهي حصرا تتركز على (مهمة الفنان في التعبير عن الانفعالات، والانفعالات الوحيدة التي يستطيع التعبير عنها هي الانفعالات التي يشعر بها. فيجسدها في اعماله بأشكال ذات علامات ورموز نابعة من افعاله التأملية)." {altaayiriu, مصدر سابق,p391 ,1990 }

لا يقف النص عند حد ما ولا يكون متضمنا في مجرد تقسيم الاجناس ،بل ان قوته على العكس من ذلك تكمن في تهديم التصنيفات القديمة . ليمارس النص باشتغالات المعاصرة تراجعا لا محدودا للمدلول ليقع النص التشكيلي النحتي المعاصر تحت طائلتها .بعده نصا تأمليا مجاله هو مجال الدال ، رواقه المادي لا يحمل معنى بل شيء فات اوانه .ولا ترجع محدودية الدال الى بعض الافكار التي يعبر عنها (**المدلول**) ولكن الى فكرة اللعب ،اذ لا يتم ايجاد دال ثابت في حقل النص ،وانما يتم بحركة متسلسلة للتفكيك والتداخل والتنوع ولا يقبع تحت سطوة المنطق ولكنه يلتقي في عمل التجمعات والتجاورات والعلاقات والتناصات والتحايثات بعده بنية متناقضة النظام والمركز ." {bawnis,1990,p17}

في مجال الفن التشكيلي:

التناص في مجال الفن التشكيلي له فعل مؤثر في قراءة النص البصري على اعتبار" انه خطاب يحمل معنى فهو لا ينغلق على نفسه وانما يدخل في علاقات حوارية مع نصوص اخرى فيؤثر ويتأثر وفق اليات التناص، كل عمل فني عن قصد او غير قصد يقيم حوارا من الاعمال السابقة له ,والتي تشترك معه في الموضوع نفسه ." {muzeal ,2014,p21}

وقد لجأ" الفنانون دعما لإلهامهم الى الاستعارة الرمزية والى الادب، حيث اتاح لهم استلهامهم النص الادبي ادخال عنصر الشعر الى اللوحة, فهي تنتسب الى الرومنسية بصداها الادبي تلك اللوحة التي استمدت موضوعاتها من دانتي وشكسبير وغوتير وولتر سكوت." {amahs,1981, p25 }

بين فعل مفهوم التناص في الفن التشكيلي " فعلا مؤثرا في تحولات انظمة الشكلية وانفتاحه وفق اليات الاستعارة والترحيل والاستبدال بينه وبين الاداءات الاخرى وخلق بناء جمالي متحقق بحوارية المنجز الفني مع خطابات اخرى قد تكون سابقة عنه او معاصرة له ." {mesial,2014, p20}

ومن هذا يتبين لنا ان التناص عبارة عن " قراءة للأعمال الفنية سابقة وتأويل لها واعادة رسمها من جديد ومحاورتها بطرائق عدة على ان يتضمن العمل الفني الجديد زيادة في التأويل عن الاعمال الفنية السابقة التي تشكل نواة له كما اننا نلحظ ان للتناص حد اعلى هو التفاعلية وله حد ادنى وهو السرقات الذي يترجم الى التناص والاقتباس ولا نكاد نجد دراسة تخلو من تعريف شهير كرستيفا للتناص وقد عرفت اكثر من مرة مؤداه العمل الفني انتاجية وترحال للأعمال الفنية وتداخل عمل فني."
{alqayrawani,2020,p532-531, }

قد عمل في التناص عدد غير قليل من النقاد الغربيين" منهم بلوم وشنايدر وبارت ودريدا وريفاتير ثم جينيت وكان لكل منهم مصطلحاته او استعماله الخاص للمصطلحات السائدة بفهم خاص وهذا ما دفع كريستيفا عام 1974الى التخلي عن المصطلح اذ رات ان معظم الذين استعملوه قد اساؤوا فهمه وابتعدوا به عن النقد الجديد وتحولوا به الى نقد المصادر وتبنت مصطلحا جديدا هو التموضع* , مؤكدة ان التناص تقاطع تحويلات متبادلة لوحدات منتمية لنصوص مختلفة فهو من المصطلحات المستحدثة التي تم التموضع عليها في مجال النقدي واصبح اداة كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم والجديد على السواء , فالنص لم يعد نصا مستقلا اعزل بل هو وفقا لنظرية التناص مجموعة من النصوص تعالقت وتداخلت فيما بينها وانصهرت بعضها ببعض في مخيلة الفنان وتفاعلت مع تجربته الخاصة ثم خرجت على شكل نص جديد ."
{muhabak,2017,p22 -20}

بمعنى ان الفنان عندما يرسم او ينحت او يبني انما" يقوم بإعادة انتاج سابق له بطريقة لاشعورية تراكمت لديه بفعل تراكم الصور في طيات الذاكرة تحت طبقات اللاوعي ولان الفنان لا يستطيع ان يعيش بمعزل عن ذهنيته وذاكرته والتي تكون بدورها محملة بجملة ليست بالقليلة من العناصر الجمالية، فانه يقوم بعملية استعادة الذهن وتكوين الفكرة وبهذا يبتعد عن مفهوم السرقة." {eadil, 1986, p390-395}

بدأ الفن التشكيلي بالتغير والتحول واتخاذ اتجاه جديد في كافة المجالات بشكل خاص بعد احداث الحرب العالمية الاولى والثانية وبسبب الدمار الذي خلفته تلك الحربين نجد انعكاساتها على حياة المجتمع جليا في كافة المجالات السياسية والاقتصادية والعلمية والفكرية والاجتماعية . فهذه التحولات اثرت على حياة الشعوب وقد ظهر هذا التغير جليا في فكر المجتمع ككل وانعكس على اتجاه الفنان بصورة خاصة في اتخاذه اتجاه جديد متطور ومغاير بنفس الوقت عن التقاليد النمطية التي اعتادها في تنفيذ اعماله الفنية. فضلا عن ان نظرة الفنان للمجتمع والفن جاءت كرد فعل نتجت عن التطور الذي أنشأته الثورة الصناعية فكان لابد للفن من نقلة نوعية فالفن المعاصر هو ما يمكن تسميته بفن اليوم اي انه اخر ما توصلت اليه المدارس الفنية من نظم وانماط. {stall bras,2014, p10}

ومن اهمية هذا الفن الذي تجسد في لوحة مانيه أكثر من كل معاصريه انه "يفكر بطريقة جديدة في الفن طريقة تفصح عن حداثتها. وعكس الفنان تأثره بالأحداث المعاصرة في حينها على اختياره الاسلوب الذي يتجه به في انجاز اعماله الفنية حيث تميزت فترة الحداثة بانها تحول جذري على كافة المستويات في المعرفة في فهم الانسان في تصوير الطبيعة وفي معنى التاريخ. " {sibilaa,2005,p11-12}

ولوعدنا الى الاعمال التي ظهرت منذ القرن التاسع عشر نرى اعمالا فيها الحداثة بأساليب حديثة في الانتشار والاكتساح وتوكد على الحرية في التعبير فهي" تنتقل كالجائحة في الفضاءات الثقافية الاخرى، ومن الاعمال الفنية التي ظهر فيها الحداثة لوحة للفنان كوربيه ال(محترف)سنة 1855كانت لوحته من الاتقان والبراعة في الاداء بحيث يصعب على المشاهدين ان يقدروها حق قدرها فقد لمسوا فيها تأكيدا على حب الفنان لنفسه ولكن اللوحة تقرا بانه كان يسعى للحرية لنفسه وللأخرين كما في لوحة الجنازة ل كوربيه ." شكل 2 { bawnis,1990,p21}

استحوذت الحرية في التنفيذ اهتمام الفنانين فقد ظهر ذلك في لوحات الكثير من الفنانين المعاصرين فعبروا." عن العناصر الفنية لخدمة دافعهم الابداعي الخاص ومن الطبيعي ان يضع الفنان لمساته الاخيرة على اللوحة كما يبدو يمثل نسقا من الواقعية أكثر ديمومة وأكثر صدقا من كل ما هو حاصل في الاستديو ذاته." { p33,2009, bawnis }

كما نلاحظ اعمال الفنان "ريموند دوشانب فيون(1914-1918) في عمله قطعة نحت واحدة أسماها الحصان الذي جمع فيها بين الصورة الميكانيكية والدينامية بنجاح عدا ذلك فان عمله يكشف عن نوع من الموهبة الانتقائية وترك الامر اصغر عضو في المجموعة المتأثرة بالتكعيبة من النحاتين لتوضح سمة النحتية الحقيقة للرسم."شكل3 { bawnis,2009, p34}

شكل 3

وعند الانتقال الى اعمال الفنان (جوزيف بوير)"نجده يقوض النص التقليدي ويغادره ويضعه تحت سطوة الاتهام وينزع من احادية المعنى بشتى الاشكال فالدال النصي لديه يفتح افاقا جديدة كون ذلك الظاهرة قابل للبقاء وفي نفس الوقت ممتع عن الاختفاء ليتسع بذلك للقارئ امكانية ان يقرا من جديد في كل مرة سبقها معطيا مساحة للحرية يتمكن ان يحرر جزئيا من طغيان المعنى."

شكل 4

جوزيف بوبرشكل (4)

من اعمال(الفنان غابوا) رغم لجوئه للبناء الحركي بالقضيب المعدني الهزاز الا انه شعر بالحركة الحقة لا يمكن ان تقحم في العمل الفني من اعماله مصنوعه من شفاف ينظر المرء من خلاله مصنوع من مواد حديثة من الزجاج والمعدن والريحة تحمل اعماله النحتية صفة وخصائص الحركة وفكر وتوسيع قاعدة العمل النحتية الى الفضاءات المتجاورة ." شكل 5
{ubadhir ,مصدر سابق, 2016, p181}

وترى الباحثة ان موضوع السرقات يقتصر على علاقة نصية فني باخر محدد عندما يقصد به التشويه او السخرية وعلى نفس المستوى والجنس الفني الواحد. اما التناص في الفن علاقة شكل ومضمون بمعنى ان فكرة الموت او التسول او الظلم افكار مشاعة لكل الاجناس وبتجسيد هذا المضمون بشكل مادي محسوس سوف يصل الى المتلقي ويؤثر فيه ليصل فعل تناص في عمل اخر لاحقا له ومعاصر معه.

الفصل الثاني: المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1- التناص ليس نقلا او إعادة انتاج للنص السابق بل هو إعادة صياغة العمل من خلال تجديد وتحويل وتوليد عمل جديد معتمدا على ذهنية الفنان ووعيه.
2- يعتبر التناص ظاهرة جمالية فهو ليس مجرد تداخل في الاشكال والرموز.
3- يتم تلاقي وتحاور وتقاطع وتداخل واندماج مجموعة من النصوص البصرية لتكون نص بصري جديد.
4- التأكيد على الجوهر الداخلي للنصوص، ضرورة التعامل مع النصوص دون اي افتراضات سابقة لان العمل النصي له بنية مستقلة سواء كانت عميقة او تحتية او خفية فهو مجموعة علاقات دقيقة.

5- ان الفعالية المتبادلة بين الاعمال ترفض ان ينغلق العمل على نفسه.

6- الحد الادنى للتناص يتمثل هذا الحد في بعض الخواص او السمات الشكلية مثل الايقاعات والعناصر التكوينية كاللون والملمس وغيرها في الفن التشكيلي وهذا يرتبط بالأعراف التقليدية المتصلة بكل جنس من اجناس الفن.

7-تكرار النص كما هو مع اجراء تغير طفيف لا يمس الجوهر.

8-اظهار التناص بشكل واضح في التكرار وعلى مستوى المضمون الظاهر وعلى اعتبار اشترك بين اللوحتين في الدال والمدلول.

9-التناص عملية اضافة وحذف وتركيب وتكوين شكل جديد محاكاة للواقع بأسلوب جديد.

الدراسات السابقة :

دراسة (عاتي ,2015)[2] *رسالة ماجستير

عنوان الرسالة (التناص في النحت العراقي المعاصر دراسة تحليله)

هدفت الدراسة الى : 1- التعرف على التناص في النحت العراقي المعاصر.

2 - التعرف على اقسام التناص وانواعه واشكاله في اعمال النحاتين العراقيين المعاصرين.

منهجية الدراسة : اعتمد الباحث المنهج الوصفي بأسلوب التحليل وباعتماده على مؤشرات الاطار النظري في تحليل العينات .

مجتمع الدراسة : اعمال النحاتين العراقيين المعاصرين والموجودة في المتاحف العامة والخاصة وصالات العرض من الفترة (1950-2015)كحدود للبحث .

عينة الدراسة : اختار الباحث 20 نموذجا نحتيا بصورة قصدية .

الفصل الثالث: إجراءات البحث

منهج البحث:

استخدمت الباحثة المنهج الوصفي بأسلوب التحليل المحتوى لملائمته مع متطلبات البحث ولتحقيق الهدف المنشود من البحث.

مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث الحالي من نتاجات طلبة الصف (الثاني) في مادة النحت ويتصف في أعمالهم مفهوم التناص ويبلغ عددها (3) لطلبة قسم التربية الفنية –كلية الفنون الجميلة –جامعة بغداد، لغرض دراستها والبالغ عددهم (20عملا فنيا) للعام الدراسي 2022-2023 .

عينة البحث: تم اختيار عينة البحث بطريقة قصدية واشتملت على (3) أعمال فنية (نحتية) من نتاجات طلبة الصف الثانية لقسم التربية الفنية –كلية الفنون الجميلة –جامعة بغداد للعام الدراسي 2022-2023 الفصل الاول وبلغت العينة نسبة 3 ./.

اداة البحث:

لتحليل نماذج العينات التي تم اختيارها قامت الباحثة بتصميم استمارة تحليل العينات بصيغتها الاولية بالاعتماد على ما ورد بالإطار النظري من مؤشرات كمحاور مساعدة لبناء اداة البحث وكما موضح في الملحق رقم (1) تألفت من مصور رئيسي فقرة واحدة أساسية و(8) فقرات ثانوية و(17) فقرة فرعية واعتمدت الباحثة المعيار الثلاثي (تصلح، لا تصلح، بحاجة الى تعديل).

صدق الاداة:

للتأكد من اداة البحث صالحة لقياس ما أعدت لأجله اعتمدت الباحثة الصدق الظاهري للأداة لأنه من الشروط الواجب توفرها في اداة البحث المعتمدة لتحقيق الاهداف والاجراءات التي يتطلبها البحث العلمي لذلك يجب ان تقيس الهدف الذي وضعت من اجله انطلاقا من ذلك قامت الباحثة بعرض استمارة التحليل بصورتها الاولية الى مجموعة من محكمين من ذوي الاختصاص في مجال التربية الفنية والفنون التشكيلية وذلك لبيان صدقها في القياس الظاهري الذي وضعت من اجله وابداء ملاحظاتهم وقد اخذت الباحثة بآراء الاساتذة المحكمين وتم حذف وتعديل وصياغة بعض الفقرات وبذلك اصبحت الاداة ظاهرة كما في ملحق (2) للتطبيق وبهذا الاجراء اكتسبت الاداة الصدق الظاهري واعتمدت الباحثة معيار ثلاثي(تظهر, لا تظهر, تظهر الى حد ما) .

ثبات اداة البحث:

[2] حيدر علي عاتي , "التناص في النحت العراقي المعاصر" قسم التشكيلي ,كلية الفنون الجميلة ,جامعة بغداد رسالة ماجستير غير منشورة .

بعد ان عرضت الاداة على مجموعة من المحكمين وتم الاتفاق على صدق الاداة لابد من تحقيق الثبات للتأكد من صلاحيتها لهذا اجرت الباحثة تطبيقا لهذه الاستمارة على ثلاثة نماذج من خارج العينة الأساسية بمساعدة اثنين من المحللين* للتأكد من ثبات الاداة استخدمت الباحثة النسبة المئوية لاستخراج ثبات الأداة وكانت نسبة الاتفاق بين الباحثة والمحلل الأول(100./.) والباحثة والمحلل الثاني (100./.) وبين المحلل الأول والثاني نسبة (66./.)

عينة (1)

الوصف البصري للعينة :

منجز نحتي معاصر منفذ على قطعة من الحديد مسندة بقضيب من الحديد على قاعدة خشبية رسم علية لوحة ليلة النجوم لفان غوغ بابعاد 60×40, يعود العمل الى طالب (بلا) المرحلة الثانية لقسم التربية الفنية للعام الدراسي 2022-2023 في مادة النحت .

تحليل العمل :

تناص المنجز النحتي لعمل الطالب في اعادة بناء الشكل ككل من حيث الخط واهميته في اظهار معالم جمالية لتناص في العمل من خلال عناصر النص البصري حيث استخدم الطالب اللون بحرفية بارزا (اللون الازرق) متأثر باسلوب الانطباعي (ملازمة الالوان للاشياء)لفن غوغ معبرا عن الاستجابة الانفعالية للون مع ضربات للون الاصفر ليكون نوع من المركزية والتاثير المباشر لشد الانتباه متأثر بالاسلوب الحديث في تكوين بشكل عام اما ولكن بمواقع مختلفة اما حجم القطع المستخدمة في التنفيذ فهي غير متناسقة بالحجم من مستطيل باحجام واوضاع مختلفة مع الخطوط المستقيمة والافقية والعامودية تكون متصلة ومنفصلة فقد عبر الطالب عن مرونته باستخدام الخطوط والاشكال بحرية تامة وتكوينات افقية وعامودية مع مراعاة تناسب الحجم والكتلة معا بشكل عام التناص في هذا المنجز مع تحوير العمل بادخال خامات جديدة باستدعاء عمل فني عالمي وهو لوحة ليلة النجوم لفان غوغ حيث ظهر الشكل كمنجز نحتي ذا ملمس ناعم وكتلة مناسبة لمضمون العمل حيث اظهر الطالب التداخل في الجمع بين الرسم والنحت في هذا المنجز والاندماج ليكون العمل متناص مع اللوحة .

ليلة النجوم لفان كوخ1889(اللوحة الاصلية)

عينة (2)

المسح البصري :

تكوين نحتي معاصر من الحديد منفذ من قبل طالب(بلا) قسم التربية الفنية للمرحلة الثانية للعام الدراسي 2022-2023 في مادة النحت بأبعاد 100×40

تحليل العمل :

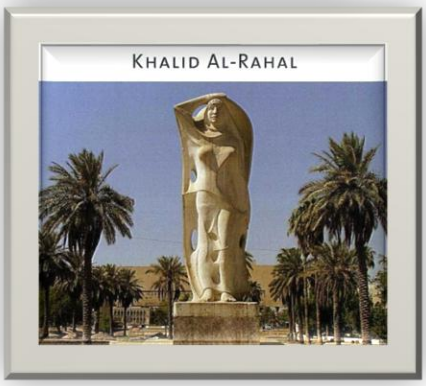
اعتمد الطالب الى تنفيذ العمل النحتي التجميعي العائد للنحت المعاصر الذي يستخدم في التنفيذ الخامات المصنعة هذا الأسلوب الذي يواكب أسلوب فناني الفن المعاصر وقد رمز العمل المعبر عن الامومة من وجهة نظر الطالب المنفذ حيث عمد الى استخدام الحديد المجسم بأبعاد ثلاثية وبخطوط مستقيمة تدل على القوة والصلابة للمعدن اسند العمل على قاعدة مربعة من الخشب ثم إضافة لوحة اخر بشكل معيني مثبت علية الواح مستطيلة بأحجام يناسب العمل بشكل عامودي استخدم اللحيم لدمج العمل انجز هذا التكوين حسب رؤيته الخاصة (بصيغة تجميعية) مع تغيرات بسيطة إضافة في الحركة وتغير بالاتجاه مع إضافة

الاشكال الهندسية مثل الدائرة والمستطيل لملىء الفضاء عبر الطالب عن الجمالية للمنجز النحتي من خلال التعبير عن عناصر النص البصري المتمثلة في الخط وهو الاساس في المنجز النحتي حيث تم الانجاز بخطوط مستقيمة بأوضاع مختلفة افقية وعامودية مع مراعاة حجم الخط فهناك تكوينات طويلة مكعبة وتكوينات قصيرة معينية الشكل ,عمد الطالب لوضع الخطوط باتجاهات طولية وعرضية من اجل بيان استقامة المنجز واهمية جمع القطع المعدنية وسبكها في معمل اعان الطالب على معرفة المادة وكيفية التعامل معها ,اما اللون فلم يستخدم الطالب اللون بل اكتفى بلون الفولاذ ولكن بملمس ناعم كتلة العمل ككل عبارة عن مكعبات متعامدة على شكل معيني ,وبحجم مناسب للمنجز وتناسق احجام الكتل مع بعضها ,نفذ العمل بتقنيات اللحيم لقطع المعدن عن طريق جمع القطع المعدنية تقطيع القطع الهندسية اما بالة القطع او في معمل خاص ,وعن طريق الجمع لقطع المعدن وتركيبها بإشكال وتوجهات مختلفة ومبتكرة ,اما عن تحرير الهيئة العامة للشكل أي جعل المنجز معبر بكل حركة تكوينه تناسب الشكل العام ,ومن خلال الاستلهام للموروث الحضاري فقد تم معالجة التناص مع العمل الأساسي للفنان (ديفيد سميث) فنان استخدم الالواح المستطيلة من خامات الطبيعة المصنعة في انجاز اعماله الفنية النحتية بأسلوب تعبيري تجريدي اللوحة الاصلية (مكعبات في الهواء الطلق) .

عينة (3)

المسح البصري :

منجز نحتي معاصر باسم الإلهة منفذ من قبل طالب (بلا)المرحلة الثانية في قسم التربية الفنية للعام الدراسي 2022-2023في مادة النحت وبأبعاد(60×35) من الطين والبورك



للعمل وتحليله:

عمل نحتي مدور معمول من الطين وتم تكوين القالب له من البورك عمدة المنفذ الى التدقيق بالتفاصيل الخاصة بالمراءة بالتاكيد على طيات الملابس بالخطوط الدقيقة والملمس الناعم للمنجز اما كتلة العمل فقد عمد الطالب الى الشكل المدور السميك وقد اظهر استدعاء العمل ليكون متناص مع العمل الاصلي المنفذ والمعبر عن الهة التناقض والحب عشتار من الزمن الاشوري وقام بالاضافة والحذف ليصل للشكل المطلوب استخدم الطالب اسلوب النحت التقليدي باستخدام الطين وتشكيله ومن ثم صب القالب من البورك نفذ الطالب المنجز النحتي الالهة لتعبر عن الجمالية للتناص في النحت من خلال عناصر النص البصري والمتكونة في انجازه حيث راعا التكوين العام ككتلة وحجم والشكل الخارجي للمنجز النحتي كذلك الخط العام في التنفيذ لتكوين العمل الذي يضيف جانب جمالي للمنجز حيث اكد على ان يكون المنجز النحتي مصغر من العمل الاصلي بحجم مناسب, كما عمد الى الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة للطيات موضح ارتداء الملابس والعباءة بملمس ناعم تعطي انطباع لنوع القماش المستخدم لكي يعطي الشكل الجانب الابداعي الجمالي ,اما التفاصيل الدقيقة من بيان تفاصيل الجسم باستدارة مصقولة ,ثبت المنجز مستند على قاعدة مكعبة لتعطي التكوين شكل ثابت قوي ,اما عن التقنيات التي نفذ بها العمل فهو تحرير الشكل لكي يظهر على هيئته النهائية من خلال الاضافة والحذف والجمع والتركيب والصقل ,ومعالجة المنجز النحتي باستلهام للموروث الحضاري ومن خلال المرونة في التنفيذ والاستدعاء اما الجمالية للمنجز ,حيث ظهر التناص المنجز النحتي الذي تناص مع العمل الاصلي (الهه التناقض عشتار) وهو موروث حضاري تاريخي قام الطالب بإعادة بناء

الشكل وتفكيك الشكل لكي يصل الى جمالية للتناص في المنجز النحتي ,و الخامة التي نفذ بها المنجز النحتي فقد استخدم الطالب الطين والبورك في انجاز العمل الفني النحتي ليكون متناص مع العمل الاصلي الذي يعود لحضارة بلاد الرافدين عشتار الهة التناقض والحب.

العمل الأصلي للفنان خالد الرحال

الوسائل الاحصائية:

استخدمت الباحثة مقياس كوبر لثبات الاداة المتمثلة بالمعادلة التالية:

معادل الثبات = الجزء / الكل × 100

نسبة اتفاق عدد المحكمين + المحلل الاول = جميع / الكل =النسبة المئوية

نتائج البحث الحالي: -

توصلت الباحثة الى عدة نتائج بما يتناسب مع هدف البحث الحالي

(الكشف عن التناص في التشكيل المعاصر وتمثلاته في نتاجات طلبة التربية الفنية).

-الفقرات الأساسية

1- فكرة التناص وتضمنت الفقرات التالية:

إعادة البناء حيث بلغت نسبة النتائج100./.، التحوير نسبة 100./. ,مزاوجة نسبة66./. ,استدعاء بلغت نسبة 100./.، الاختزال نسبة66./.

2 - الفقرة الأساسية الثانية التناص في العناصر التشكيلية وتضمنت الفقرات الفرعية التالية:

الشكل ظهرة الشكل بنسبة 100./. ,الخط نسبة 100./. اللون بلغت نسبته 100./. ,الملمس بنسبة 60./., الكتلة بلغت نسبة التي توصل اليها التحليل 60./.

3- الفقرة الأساسية تكوين النص البصري:

ظهر التداخل في العمل بنسبة 100./. , الاندماج بنسبة 100./.

الاستنتاجات:

بناء على نتائج البحث التي توصلت اليها الباحثة تستنتج الاتي:

1-ان النص ليس ملكا لمبدعة، فالتناص قدر كل نص يشير الى نصوص سابقة بقصد او بدون قصد.

2-التناص يعيد بناء الفكرة الأساسية لتكوين نص جديد.

3-التناص حتمي في التشكيل الفني من خلال التحوير والاستدعاء والمزاوجة والاختزال وفق قوانين التناص.

4-ان عملية التناص في العناصر التشكيلية تكون في الشكل الأساسي للعمل الفني المتناص معه واللون والخط اما الملمس فيختلف باختلاف الخامة المستخدمة وأسلوب التنفيذ.

5-تكوين النص البصري الجديد (العمل الفني) يسهم في الاستفادة من تجارب الخارج وجلبها للداخل مع التأكيد على هوية الشخصية للعمل.

6- التناص هو توارد أفكار ملموسة ومعروفة للفنان قامه بصياغتها بأسلوبه الجديد من خلال التداخل والتقاطع والاندماج.

7-النص الأصلي يكون مصدر الأصلي اما العمل الثاني يكون متناص المصدر وان يكون العمل المنتج الأخير ليس بالضرورة تناص مع العمل الأول فقد يكون متناص مع اعمال أخرى تلته بقصد او بدون قصد وعليه يكون بعيد نوعا ما عن العمل الأصلي.

Conclusions

Based on the research findings, the researcher concludes the following:

1. A text does not solely belong to its creator; intertextuality is the destiny of every text, whether it refers—intentionally or unintentionally—to previous texts.
2. Intertextuality reconstructs the core idea, forming a new text.
3. Intertextuality is inevitable in artistic composition through transformation, recall, fusion, and reduction in accordance with the principles of intertextuality.
4. The process of intertextuality within artistic elements appears in the fundamental form of the artwork, as well as in color and line, while texture varies depending on the material used and the method of execution.

5. Constructing a new visual text (the artwork) contributes to benefiting from external experiences and incorporating them internally, while emphasizing the unique identity of the work.
6. Intertextuality represents the recurrence of tangible and recognizable ideas that the artist reshapes in a new style through overlap, intersection, and integration.
7. The original text serves as the primary source, while the second work is intertextually derived. However, the final produced work does not necessarily correspond directly to the first; it may instead draw from other subsequent works—intentionally or unintentionally—thus becoming somewhat distanced from the original.

References

1.Abd al-Fattah Ahmad Faraj, Taj al-Arus, 1965
2.Al-Jawhari, Muhammad, Al-Mufid min Mu'jam Rijal al-Hadith - 2nd Edition, 2008
Al-Munjid fi al-Lughat wal- A'lam, 1975.3
3.Ibn Faris, Ibn Zakariya Abu al-Hassan, Mu'jam Maqayis al- Lughah - Publisher: Dar al-Fikr, 1979.
4.Al-Shanini, Iman . Intertextuality (Origin and Concept). Horizon Magazine, International Information Network, 2002. WWW.WAILTOIARARU
5.Al-Zu'bi, Ahmad. Intertextuality Theoretically and Practically, Ammon Publishing and Distribution, Jordan, 2000.
6.Al-Qayrawani, Ibn Rashiq, Al-'Umda fi Naqd al-Shi'r, Volume 1, Beirut: Dar Sader, Volume 2, 2008.
7.Al-Zawahreh, Zaher Muhammad Hazaa. Intertextuality in Contemporary Arabic Poetry, Jordan, 2011.
8.Al-Baghdadi, Abather Imad Muhammad, Forming Sculpture of Modernity and Postmodernity: A Deconstructive Reading from the Text to Its Interpretations, Doctoral Thesis, University of Baghdad, 2016.
9.Alan Bowness , Modern European Art, Al-Ma'moon Translation and Publishing, Baghdad, 1990.
10.Amhez, Mahmoud. Contemporary Fine Arts, Triangle for Design, Printing and Publishing, Beirut, 1981.
11.Al-Baqa'i, Muhammad Khair. Studies in Text and Intertextuality, First Edition, Syria - Homs, Center for Civilizational Development, 2014.
12.Al-Najjar, Muhammad Rajab. Tawfiq al-Hakim and Folk Literature, First Edition, Ain for Studies and Human and Social Research.
13.Bennis, Muhammad Zaher. The Phenomenon of Contemporary Poetry in Morocco (A Structural-Formative Approach), Second Edition, Dar al-Tanweer for Printing and Publishing, Casablanca, 1985.
14.Adel, Kamel. Contemporary Fine Arts in Iraq. The Sixties Era, General Directorate of Cultural Affairs, Iraq, Baghdad, 1986.
_12.Iraqi Fine Arts: Foundation and Diversity, General Directorate of Cultural Affairs, First Edition, Baghdad, 2000.
15.Contemporary Painting in Iraq, The Era of Foundation, Diversity, and Discourse, Damascus, 2008. Rana Miri Muzal, Intertextuality in Contemporary Iraqi Painting, Volume 2, 2014.
16.Mahbik, Ahmad Ziad. The Concept of Intertextuality, Issue 123, Al-Kalima Magazine, 2017. Salah Fadl, Rhetoric of Discourse and Psychology, World of Knowledge Series, Kuwait, 1992 .

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1421

Objectification in contemporary Iraqi painting

Amaleed Salem Hasan[a] , *Sheyma Ibraheem Aljazrawi*[b]

[a] , [b] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 29 April 2024
Received in revised form 21 May 2025
Accepted 22 May 2024
Published 1 December 2025

Keywords:
Objectification - Iraqi painting – contemporary

ABSTRACT

Contemporary Iraqi art has a new conceptual and value in all its t, proposals, and in the fields of art that constitute an inevitable release of continuous travails, conflicts, and transformations with its political, social, and cultural, and reception in contemporary Iraqi art. The current research (objectification in contemporary Iraqi art) has sought to the relationships, according to the mechanisms of their operation in art. The research included four chapters: The first chapter was concerned with the research framework, which deals with the problem of the research, its importance and the need for it, and the current research objectives represented by: defining reification in contemporary Iraqi art according to its works in it, as well as the limits of the research (2023-2022). The first chapter ended by defining the most important terms included in the research.

The second chapter included: The first section dealt with: reification philosophically... and the second section dealt with: the emergence of contemporary Iraqi painting. The study ends with indicators of the theoretical framework and a presentation of previous studies that formed similarities and differences with the research topic.

As for the third chapter: it included the research procedures, by sample of (3) samples distributed according to the time period, in addition to the research tool, which took indicators as a methodological basis in its formulation. After it was presented to a group of specialized experts, and after it gained apparent validity, it was prepared for analysis it.

The fourth chapter included a number of results and conclusions, as well as a number of recommendations and proposals. Among the most important results reached by the researcher:

1- The volumetric of human forms constituted the largest space for constructing apparent objectivity and its implicit concept in artistic productions.

2- The apparent forms gave objectification to man's individuality through the breadth of his imagination in building his emotional artistic composition.

Among the most important conclusions reached by the researcher:

1- The internal conflict of a person crystallizes within the self in areas that are larger as a result of those pressures to depict something in a larger area.

2- The individual human feeling acts as a product of forms that are built in the artist's imagination, and he installs.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1421
Amaleed Salem Hasan, Sheyma Ibraheem Aljazrawi: Objectification in contemporary Iraqi painting
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التشيؤ في الرسم العراقي المعاصر

أماليد سالم حسن[1]
شيماء ابراهيم الجزراوي[2]
[1,2]كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد

الملخص:
ان في الفن العراقي المعاصر معطًى مفاهيمياً وجمالياً في كل طروحاته في مجالات الرسم التي تشكل إفرازاً وصراعات وتحولات بضغوطاته السياسية والاجتماعية التي تشكل إزاحة على مستوى الرؤيا والذائقية في الفن العراقي المعاصر. لقد سعى البحث الحالي (التشيؤ في الفن العراقي المعاصر) دراسة مفهوم التشيؤ وفقاً وآليات إشتغالاتها في الفن. تضمن البحث أربعة فصول: الفصل الأول الذي احتوى مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه، وأهداف البحث الحالية المتمثلة التعرف التشيؤ في الرسم العراقي المعاصر طبقاً وأشتغالاتها فيه ، فضلاً عن حدود البحث(2022– 2023). وختم الفصل بتعريف المصطلحات.
وشمل الفصل الثاني :المبحث الأول : التشيؤ فلسفياً والمبحث الثاني : نشأة الرسم العراقي المعاصر. لينتهي المبحث بمؤشرات الإطار النظري وعرض للدراسات السابقة ومناقشتها. أما الفصل الثالث : اشتمل على اجراءات البحث ،من خلال تحديد مجتمع البحث ، والعينة الممثلة له ، انتهاءً بتحليل عينة البحث البالغة (3)عينة ، معتمدين أداة البحث ، التي أتخذت من المؤشرات أساساً منهجياً في صياغتها . وضم الفصل الرابع :النتائج والاستنتاجات ، فضلاً عن التوصيات والمقترحات ، ومن اهم النتائج:
1- شكلت الحجومية للاشكال الإنسانية المساحة الاوسع لبناء الشيئية الظاهرة ومفهومها الضامر في النتاجات الفنية .
2- أعطت الاشكال الظاهرة تشيئاً لفردانية الانسان عبر اتساع مخيلته في بناء التركيب الفني الشعوري له .
ومن اهم الاستنتاجات : 1ان الصراع الداخلي للإنسان يتبلور داخل الذات بمساحات يكون هو الأكبر نتيجة تلك الضغوط ليصور الشيء بمساحة أوسع .
2ان الشعور الفردي الإنساني يعمل كمنتج لاشكال يتم بناءها في مخيلة الفنان.
الكلمات المفتاحية :(التشيؤ – الرسم العراقي – المعاصر)

مشكلة البحث

حدثت العديد من التحولات الفلسفية نتيجة الاختلافات الاجتماعية التي تحكمها الثقافة البيئية المجتمعية, بما فيها العيش في عالم يحيلنا الى اشياء مادية والغاء القيم الانسانية التي تحول الافراد الى اشياء وسلع وتفرض هيمنتها مقابل السيطرة عليهم واخضاعهم للمادة وقوانينها التي تستمد اهتمامها وقيمتها بتراكم رأس المال واشباع الرغبات.
فالتشيؤ هو تحول الانسان الى شيء, اي تغير العلاقات بين الافراد الى علاقة اشياء مجردة من الانسانية ومعاملة الافراد كونهم سلع واشياء للتبادل. وهنا تبدو العلاقات البشرية الى ما يشبه علاقة الاشياء كما لايتم انهائها فيصبح الفرد متشيأً مفعولاً به لا يملك من انسانيته وامره شيئاً. ان طغيان المادة وسيادتها على انسانيتها والتحكم فيها ادى الى تحجر العقل وانجماده وابعاده عن الضمير والمشاعر الفطرية لذلك برز في العصر الحديث مجموعة من المفاهيم عكست تسلط قوى خارجية عن ارادة الانسان لا تمت له بصلة ليصبح مسلوب الشخصية عدواني تجاه الآخر.
وهنا يبدو الاتجاه العدائي بكل ما يحمل من الحقد والكراهية تجاه الآخر ويعزز الامر لنتاجاته الفنية والادبية اذ يعد الرسم عموماً منجزاً فنياً ومعرفياً وذو قيمة جمالية اذا عد الاساس الاول للانطلاق ولرفض كل أنواع التشيؤ وامتهان الانسان اضافة الى البحث عن طرق تعيد الانسانية المسلوبة بالتشيؤ, ورفض اخضاع البشر الى علاقات شيئية. فهل يمكن ان تكون هناك تمثلات للتشيؤ في الرسم العراقي المعاصر؟ وهل تنعكس في نتاجات طلبة التربية الفنية؟

اهمية البحث : تتجلى اهمية البحث الحالي بما يلي:

1- تعد دراسة فلسفة التشيؤ في الرسم العراقي المعاصر الدراسة الاولى من نوعها في مجال الفنون الجميلة وخصوصاً ضمن مجال التربية الفنية.
2- تنبع اهمية البحث من التشيؤ الناتج من النظام الرأسمالي الذي يجرد سيادة الانسان على الطبقة واسقاط مفاهيم السوق والتسليع واخذ عدة معايير منها الملكية ونقل الحقوق والتخلي وكذلك الاستلاب.

3- قد يفيد الباحثين والدارسين في مجال التربية الفنية والفنون التشكيلية فضلاً ما سيضيفه البحث في مجال دراسات الفنون بشكل عام في البحث العلمي.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى:

التعرف على التشيؤ في الرسم العراقي المعاصر.

حدود البحث :

1- الحدود الموضوعية: التشيؤ, الرسم العراقي المعاصر.

2- الحدود الزمنية: (2022-2023)[1]

3- الحدود المكانية: العراق

تعريف المصطلحات : اولاً: التشيؤ لغة :

- الشيء (مفردة) ج (اشياء) (لغير المصدر) مصدر شاء اسم لأي موجود ثابت متحقق يصح ان يتصور، ويخبر عنه سواء أكان حسيا ام معنويا، لا يطلق على المذكر والمؤنث (تأخرت عنه شيئا قليلا، ينتابني شيء من الخوف) (Ahamed Mukhtar , 2008 ,p.1252).

ب- (اصطلاحاً) : - عرفه جان جاك روسو "بانه التسليم أو البيع فالانسان الذي يجعل نفسه عبداً للآخر وهو انسان لا يسلم نفسه انما يبيع نفسه من أجل بقائه على الاقل (Rejab ,p.58 ,1988).

وعليه تعرف الباحثة التشيؤ اجرائياً بانه:هو تحول العلاقات الانسانية بين الافراد الى علاقة اشياء ومعاملتهم كاسلع قابلة للبيع والتداول. وتحولها إلى اليات تبتعد عن الطابع الإنساني وطبيعها بصورة الشيء (الشيئية) فتكون خارج التحكم الإنساني ، فيصبح الانسان مفعولا به وليس فاعلاً مع الحدث وبعيدا عن مجالات الحياة الدقيقة.

ثانياً: المعاصر اصطلاحاً : - عرفها (وهبه, 1974) "هي صفة للانسان او الحدث الذي يتفق وجوده مع غيره في نفس الوقت واذا اطلق انصرف الى الوقت الحاضر" (Whba, 1974 ,p.82).

- عرفها (الكبيسي, 1989) "التزامن في الزمن الفيزيائي والمحايثة في معايشة الانسان لزمانه بالفعل، وهي تفرض وجود شواهد مادية لوجود الانسان في عصر وحضور العصر في عمله، والعصرية وقوف على الحاضر، وتمثل تعبيراً واضحاً عن نسق منبثق من الثقافة المتمثلة واقعاً، فهي حاصل صراع الذات بخصوصيتها مع مؤثرات الحاضر والتقاليد" (Al kupasy , 1989, p.66).

المعاصر اجرائيا :-

وبعد اطلاع الباحثة على التعاريف السابقة تعرف المعاصر: هو الذي يشمل المنتج الانساني بحدود زمن البحث الحالي للمنجزات الفنية المتداولة والمنجزة في الزمن الحاضروالذي يمكن تداوله عمليا ومعرفيا ولا تشمل المنتج الانساني الذي اصبح ارثا متحفيا فقط لأمة ما ، كونه يتفق مع هدف البحث الحالي .

الفصل الثاني

المبحث الاول : التشيؤ فلسفياً

شكلت الاشياء مساحة كبيرة من تفكير الانسان ومحاولاته المستمرة للتعرف عليها عبر مسارين اولهما. المعرفة الحسية والاخر العقلية , وقد أشار القرآن الكريم إلى الشيء في كتابه العزيز (وإن من شيءٍ إلا عِندَنا خَزائِنهُ وما نُنزلهُ ألا بقَدرٍ مَعلوم) وهذا توجيه انتباه البشر اليها (الاشياء) ,فينتفعون بها وقد جعلها موجودة في الارض منذ القدم ولاتزال تلقي بخزائنها في كل زمن وعصر بحسب حاجة البشر اليها .

حدد الفكر البشري الحر عبر تاريخه العلاقة بين الظواهر من خلال بحث الاشياء التي فيما وراء الطبيعة والتي لا مادة لها ولا تقارن بشيء من الاشياء ,وبذلك اتجه الفكر في تفسير هذه الظواهر, فجعل العقل هو اداة التعرف على الاشياء المتجسدة

1) اعتمدت الباحثة الفترة الزمنية هذه للأسباب التالية: كونها تمثل فترة التحول الفاعلة بفعل التقدم التكنلوجي وتأثيره على الطبيعة الإنسانية لما لها من ضواغط كبيرة في تمثل الشيء في النتاج الفني لدى الطلبة في قسم التربية الفنية ،التأثر في هذه الفترة بشكل فاعل بباقي التيارات الغربية بسبب الانفتاح المعرفي معهم ، تطوير المناهج العلمية في القسم ومواكبتها للتحولات العالمية فكريا وفنياً عنصرا أخراً للتحول في هذه الفترة الزمنية.
1- عدم توثيق فعلي لكل النتاجات الفنية.
2- اختيار هذه الحقبة الزمنية تحديداً لتوفر اعمال فنية معاصرة متنوعة المواضيع تصب في موضوع البحث الحالي.

الملموسة والمحسوسة, وبذلك فان الشيء هو حقيقة ما يقدم نفسه لها او هو بالأحرى ما يفرض نفسه عليها فرضا.(Bareheeh, 1987 ,p.65)

فكان الشيء عند ارسطو(384 – 322 ق.م) هو المحسوس وهو على نوعين , طبيعي لا تدخل للانسان في ايجاده وصناعي ناتج عن تدخل الانسان في احداثه او انتاجه ويدخل ضمنه الشيء الفني .فضلا عن ان الجوهر عنده مجرد شيء واقعي ,شيء يوجد فعلا ,فهو شيء ينطوي ككل على ابعاده وخواصه وعلاقاته، التي لا يمكن فصلها عنه الا بعملية تجريد عقلية. جزء ارسطو الواقعة العينية الى صورة ومادة ,الصورة هي شيئا جزئيا مفردا بذاته ,محددا ويمكن تمييزه عن سواه فالصورة هي الواقع المحدد المشخص للأشياء ,اما المادة فهي عنصر الامكانية وقابلية التغيير في الاشياء والصورة هي العنصر الثابت ,القابل للمعرفة المحدد علميا في الاشياء.(Armstrong ,2009 , p.111)

يتبن لنا ان فكرة العلل الاربع عند ارسطو تصلح لتفسير الشيئية اكثر مما تصلح لتفسير الاحداث وهي فكرة ناتجة من ملاحظة الانتاج الطبيعي والصناعي ,ولهذا يعتقد ارسطو ان التفسير الكامل لاي شيء ينبغي ان يبين ما صنع منه (العلة المادية) وما الذي اوجده و(العلة الفاعلية) وما صورته (العلة الصورية) وماهي وظيفته او الغرض منه (العلة الغائية).

فنجد ان ما تركب من عالم الاشياء عند(ديكارت 1596-1650م)[*] من الامتداد والحركة ,فيمتد الامتداد الى كل ما هو موجود في الطبيعة ,ويترتب على ذلك ان العالم المادي ملاء كامل لإخلاء فيه فكل جسم على قدر الحيز الذي يشغله ، فالمادة هي عبارة عن الامتداد فلا امتداد بغير مادة ، وبالتالي فان العالم المادي سيكون هندسيا لأنه ممتد والامتداد عنده هندسي لانه يتحرك وكمية الحركة ثابتة.(Mohammed ,1984 ,p.221-222)

وعلى هذا الاساس فإننا اذا ما دققنا النظر في سائر الاشياء المادية الخارجية ..لم نجد الا فكرة واحدة مهما تغيرت الصفات الحسية ,تلك هي فكرة الامتداد . (Mohammed Ali , 1985 , p.65)

يسأل ديكارت هل الاشياء موجودة ؟ فيجيب بالإيجاب ,فيقول (اني احس في نفسي ميلا طبيعيا الى الاعتقاد بأشياء جسمية ,ومادام هذا الميل طبيعيا فهو صادر عن الله , والله صادق فلا بد ان يكون مقابلة لأفكاري) (karam ,1966 , p.79) .

فيما فسر (ليبنتز 1646-1761م) العالم الخارجي (عالم الاشياء) في فلسفته ان هذا العالم لا يمكن ان يكون فيها الا ظاهريا أي مجموعة ظواهر ,من حيث ان(الموناد ات) جميعا لامادية ,فالمادية هي الموجود منظورا اليه من خارج . (karam ,1966 , p.132)

العالم اذن عند ليبنتز ما هو الا تركيب او تجميع للموناد ات.توجد بين هذه الموناد ات رابطة توحدها لتولف العلم ليست رابطة واقعية (real) ولكنها رابطة مثالية(ideal) .وتقوم هذه الرابطة على فكرة ان الموناد ات ترتبط جميعا للعمل على الوصول الى غاية عامة كما لوكان ثمة تفاعل حقيقي بينها .وتقف وراء هذه العلاقة فكرة التوافق(harmony) فالرابطة اذن من طبيعة

يميز(كانت 1724-1804م) بين العالم المحسوس عالم الاشياء والعالم المعقول ,ويقر بوجود كليهما ,والعالم المحسوس له شكله ومبادئه, وهو يتضمن وجود عالم المعقول ,وهو عالم (النومينات) او الاشياء في ذاتها ,والمبادئ الصورية لعالم الظواهر اثنان :الزمان والمكان . (Abdalrahman,p.272)

الشيء في ذاته او(النومين) عند كانت لم يكن فكرة فارغة لامعنى لها .بل هو الشيء الذي يوثر فينا ,وهو اشبه بالموضوع المفارق ,فيتشكل عنده بثلاث صور ,فاذا ارجعناه الى الذات المفكرة كان بمثابة(النفس)واذا ارجعناه الى وحدة الموضوع المتعقل من حيث هو موجود في المكان والزمان كان هو (العالم) واذا ارجعناه الى المطلق او الحقيقة كان هو (الله) .(Doloz,1997 ,p.45).

الزمان والمكان عند كانت هما العنصران الوحيدان للاحساس اللذان يحتويان على الضرورة والشمول فهما صورتان ضروريتان للاحساس، فاي موضوع من موضوعات الحس الخارجية (الاشياء) موجودة في زمان ومكان.(Abdel Fattah Imam, 2007, p. 168)

---

[*] فيلسوف فرنسي عقلي يعتبر ابا الفلسفة الحديثة ولد عام 1596وتوفي عام1650 ,امتدت حياته اثناء حكم هنري الرابع ولويس الثالث عشر ,ملكي فرنسا ,ثم بعد وفاة الاخير حتى اوائل عصر الفروند خلال هذه الفترة المستقرة انعكست على تفكير ديكارت وميتافيزيقاه من اهم مؤلفاته مقال في المنهج , للمزيد ينظر : Muhammad, Abdel Muti Ali: Modern Philosophical Currents, University Knowledge House, Alexandria, 1984, p. 35

اشترط (هيجل 1770-1829م) لوجود الاشياء وجودا خارجيا ان تكون له ماهية ماثلة وراءه ,فالشيء يوجد قبل ان يوجد وجودا خارجيا ، وهذا الموقف الذي يجعل تعيين الاشياء الموجودة في الخارج تعيينا باديا للانظار يجد تعبيرا عينيا عنه في ظاهرة (الشيئية) كما نلتقي بها في الخبرة اليومية.(Marcuse, 1984, p. 105)

يقول هيجل (ان الفكر والكائن شيء واحد ,كل معقول هو شيء حقيقي وكل حقيقي معقول). ولكي يتم وجود اي شيء يجب ان تتعاقب عليه ثلاث حالات :1-حالة وضعية ايجابية ,those و2:حالة تعارضها سلبية anthese و3:حال تولف بينهما syathese .فالايجاب بوضعه ,والسلب بمعارضته يتالفان في ايجاب اسمى منهما وهذا التألف يصير وضعا جديدا ينتفي بسلبه ليتكون منهما تايف ثان وهكذا على التعاقب.(Fahmy, 1921, p. 307)

ذهب (ماركس 1818-1883م) الى ان المادة اساس كل شيء وجوهر كل فكر ,وان الاقتصاد هو العامل الهام في الحياة ,والمادة هي كل ما يوجد ,ومظاهر الوجود المختلفة ناتجة عن تطور متصل للقوى المادية.(Abdel Moati, 1984, p. 21).

الشيء عند ماركس هو نتاج المادة التي هي الحقيقة الوحيدة في العالم وقد تطورت في مراحل جدلية لتظهر منها كل اشكال الوجود حتى الانسان نفسه وتفكيره وكذلك المجتمع ,كلها انعكاسات للمادة التي هي اسبق من الفكرة وهي اصل وجودها Karam , 1966 , p.402)

يعتقد ماركس ان الانسان شيء في الطبيعة , وكتلة ذات ثلاثة ابعاد من اللحم والدم والعظم، وتنطبق عليه قوانين الطبيعة التي اكتشفتها العلوم كما تنطبق على غير من الاشياء المادية . (Kamel, 1963, p. 289).

وفي الفلسفة المعاصرة جاءت(البرجماتية) لتؤكد واقعية عالمنا بكل ما يحويه من اشياء متنوعة وبكل العلاقات القائمة بين تلك الاشياء المتعددة ,والواقع لا يمكن ان يستقل بعضه عن بعض .والكون مجرد مجموع متراكم من الاشياء ، وهكذا تؤكد البرجماتية مذهب التعدد والكثرة الشيئية ,ضد مذهب الوحدة ا لميتافيزيقي والتجريدي (Rashwan, 1948, p. 56).

يثبت لنا ان البرجماتية قد اكدت على ضرورة خضوع الاشياء في علاقاتها مع بعضها الى مبدأ التغيير والصيرورة في الزمان ,وانها ترجح النظر الى الاشياء كواقعة تجريبية محسوسة بدلا من النظر الى المبادئ والمقولات العقلية ,

اكد(بيرس1839-1914) ان توضيح معنى أي فكرة يكون بالقياس الى اثارها العملية في حياة الانسان ,واشاد بدور العقل الذي لايبلغ غايته الا عبر الفعل العملي المتحقق بالتجربة فقال :". ان فكرتنا عناي شيء انما هي عبارة عن الفكرة التي نكونها عن الاثار المترتبة عن ذلك الشيء " وبهذا المعنى لا يكون تصورنا لاي موضوع او أي شيء من الاشياء مجرد تصور للنتائج العملية التي تترتب على هذا الموضوع . (Ibrahim, 1986, p. 32).

وجاء (وليم جيمس) فوصف النزعة البرجماتية (انها عبارة عن الذي يصرف النظر عن الامور الاولى ,والمبادئ ,والمعقولات ,و الضرورات ,المفروضة لكي يتجه ببصره نحو الامور النهائية والنتائج والوقائع ,فان الفكرة الحقيقية ليست بمثابة صور مطابقة للشيء ,بل هي بالأحرى عبارة عن فكرة من شأنها ان تقودنا الى ادراك ذلك الشيء). (Rafee, 1976, p. 32)

اختلفت معاني الاشياء في الفلسفة البرجماتية ,اذ المعنى ليس واحدا بالنسبة للاشياء , اذ يقول جيمس: (لكي نبلغ الوصول الكامل في افكارنا عن شيء ,لانحتاج الا الى ان ننظر في الاثار العملية التي يبعثها الشيء وان جميع الحقائق تؤثر في حياتنا العملية وهذا الاثر هو معناها) (Al-Ahwani, 1968, p. 97)

المبحث الثاني: المحور الاول - نشأة الرسم العراقي المعاصر

كانت بدايات التجربة الفنية في الرسم العراقي المعاصر في بداية القرن العشرين ، وكانت بوادر هذا التطلع الى تركيا بسبب الاتصال المباشر بالأوساط والدول الأوربية وانتقل هذا التطلع عن طريق رسامين هواة ، كان التصوير يمثل جانباً تزينياً في حياتهم ، أو ترفاً يزاوله بعضهم وكان (عبد القادر الرسام 1882 – 1952 م) من الرسامين الذين انجذبوا الى سحر البيئة البغدادية الخلابة فقد كان (يتنقل من ضفاف دجلة النخيلية الظليلة الى معالم المدينة كان يعني بتسجيل صور المراقد المقدسة وبعض المشاهد التاريخية المعمارية ... ولم يقتصر على رسم البيئة المحيطة به فحسب بل رسم الصور الشخصية(البورتريت) أيضا ثم انتقل الى مرحلة الرسم الجداري حيث زين بيته بالصور الجدارية التي تمثل الطبيعة العراقية .(Makiya, 1984 AD, p. 40)

وأظهرت أواخر الثلاثينيات بوادر وعي جديد على الصعيد الفني كان من اهم اسبابه عودة الرعيل الأول.للفنانين من السفر فقد ازدادوا خبرة ، لكنهم ظلوا محافظين على نظرتهم للطبيعة بمحاكاة تتراوح بين الاكاديمية والواقعية .حيث يستطيع دارس الفن ان يتلمس المزاوجة بين النزعة الدراسية والتطلع الى دمجها بمظاهر الحداثة التي كانت يومها سارية في الرسم الأوربي ولكنها لم تظهر على نحو تأسيسي الا مع أوائل العقد الخامس كما ستورد الباحثة ذلك لاحقاً حيث تبلور النشاط الفني من تلك الفترة وتم افتتاح بعض معارض الرسم .

كان عقد الأربعينيات في الفن العراقي فترة تحول وانطلاق توصل فيها الفنان العراقي الى اكتشاف الشكل الجديد للعالم من خلال ظهور الفنانين البولونيين.وتأثيرهم على الحركة التشكيلية في العراق فقد بذروا بذرة الفن الحديث في العراق الذي كان لا يتعدى الأعمال الأكاديمية البسيطة. وكان من بينهم (ياريمار) و (مانوشاك) وهما من تلاميذ (بونار) الرسام الفرنسي .

وبعد فترة الاربعينات ونهاية الحرب العالمية الثانية حيث تجسدت في نتاجاتهم الكثير من الرموز والاساليب ورسم الأرض و الفلاح و الخيول اضافه الى وسائط النقل وانتهاءاً بالشجرة القتيلة أو الفرد الضحية المستلب ازاء المصير و الاقطاع والفقر وقد ذكر اسماعيل الشيخليفي نفس الموضوع ، ان طبيعة العلاقة بين الفنان الجمهور ستؤدي بلاشك إلى التأثير على نوعية الانتاج الفني وذوق الجمهور مما يؤثر احدهما على الآخر حتى يأخذ الفن شكلا او اشكالاً أصيلة معبرة عن حاجات ذلك الجمهور (Al Saeed, 1973, p. 10)

وتدريجياً بدأ المنجز الفني في هذه المرحلة يتجه نحو الحداثة كما اهتمت وسعت الى التعامل مع الوسائل الفنية المعاصرة حيث تمثلت بالصيغ الاجتماعية والثقافية والاقتصادية لتحقيق الملامح الحضارية والتقدمية لثقافة الفرد العراقي ونجحت (الحرب العالمية الثانية) من تعميق احساس الفرد وشعوره بالانسانية وذلك عن طريق تعريف الفرد المنعزل في مكانها ومدينته والعالم اجمع وكذلك نشر اخبار الحرب وتاثير العلاقات التي تخلفها الحروب حيث حققت بدورها نجاح فى ادراك الانسان لانسانيته وتعرفه على نفسه ومجتمعه وحضارته . كانت الحرب العالمية قد كشفت عن اهمية اندماج الانسان بوحدة انسانية شامله وضرورة تعرفه على مقومات شخصيتة واستقلالها (Al Saeed, pp. 134-135)

فيما شغلت مرحلة الخمسينات الاهتمام بالنزعة الإنسانية والتحديث وشكلت وعياً ثقافياً وفنيا وجماليا تحول فيها العمل الفني الى مراحل جديدة بالاعتماد على النفس واكتشاف ملامح فنية جديدة من غير السير على خطى الغير مما اكسبهم مهارات فنية وأسلوبية في التعامل مع السطح التصويري ، كما سعت الى اكتشاف الذات الفنية اضافة ، إلى الاحساس المدير الذي اتسم بها جيل الخمسينات والتصادم بين الوعي الوطني. ازاء الاحتلال والاغتراب

(Adel , 2000 , p. 16)

اذ نجد رؤية مختلفة تشكيليا عند الفنان(أكرم شكري) فالرسم عنده لا يخلو من تناصات مع نصوص اخرى تنتمي الى مجتمع اخر, تأثرت هي الأخرى بالمنظومة الاجتماعية الخاصة بها , وتحسب لها الريادة في الفنون بشكل عام كالفن الاوربي, فجاء خطاب الفنان متأثرا بشكل واضح بمعطيات ذلك الفن، موظفا إياها في مواضيعه المحلية، فلوحاته كانت انعكاسا للمواضيع الاجتماعية، والظاهرة اليومية، (Kamel, previous source, pp. 32-35)

وقد سعى(شكري) نحو البحث والتجريب عبر رسم البيئة العراقية بما تحتويه من مواقع النخيل وأشجار وبيوت طينية ومزارات، والبيوت البغدادية المطلة على نهر دجلة بأسلوب اقرب (Kamel, previous source, p. 171) إلى الانطباعية ، مما يؤكد مقدرته ويكشف عن حساسية فنية استطاعت أن تقدم أعمالاناجحة(.) ، فهو يستلذ بحضور الماضي والرجوع الى آثار الطفولة. ويتخيل ما استلب منه في الماضي وما راح عنه في الحاضر، وما يتطلع إليه في المستقبل. "فكان رسامو الجيل الأول منهمكين في أعمالهم التقليدية فكانوا يفعلون ذلك تلبية لنفس الدواعي التي حثت خطى من سبقهم من الرسامين مع فارق الزمن الذي دفعهم بانفعالات قوية.

ويذكر جبرا ابراهيم جبرا، ان الانخراط في حياة الفقراء والمعدمين كان في الواقع الصفة المميزة للكثير من النتاج الفني العراقي في اوائل الخمسينات واوسطها ولعل اعمال) محمود صبري) تمثلت تلك النزعة على اقواها حيث قدم الفنان موضوعاته الاجتماعية مليئة بالالم والاحتجاج والغضب دون اي يأبه كثيراً لقضايا الاسلوب والتراث التي كانت. تشغل بال الفنانين الاخرين ((Jabra, 1987, p. 35

أما الفنان (محمود صبري) فقد تميزت رسوماته بالتخطيط المشحون بتعبيرية بارزة وعنيفة ومثيرة ، وجعله العنصر الأساسي في ما يرسمه من مشاهد الفقر والتمرد ،مجسدا ذلك من خلال حرفته الوطنية بوجه الظلم والطغيان (نساء ينتظرن في مبنى ،مجاميع من النساء، فقراء يجابهون رعباً) مع ملاحظة أشخاصه المتميزين بالطول والحدة والفخامة، مما يؤكد لنا ان تخطيطاته المنفردة هي السمة الغالبة في تلك اللوحات(Jabra, 1972, p. 18).

حيث كان هذا الفنان يحمل ريشته بالألوان المأساوية القاتمة ،وقد يستعمل اللونين الأسود والأحمر إمعانا في الإثارة التعبيرية ،وكان يجسد أجساد شخصياته بالجوع والعري ،وكتأكيد قاسٍ للمضمون ،وان مأساوية الحدث لا يمكن ان تلعب دورها التعبيري المؤثر الا بعد ان تكون قد استنفذت كل طاقاته التراجيدية، وتأكيد ضخها للمتلقي من خلال التشكيل.(Al-Rawi, p. 24) .

فقد طرح الفنان محمود صبري نماذج تعبر عن صلاته الحميمية في المشاعر والعاطفة والانفعالات و قدر كز في موضاعاته على الفقر و الفيضان و الامومة وغيرها وكشف عن الاسس المتينه لافكاره فتأخذ موضوعاته من الواقع المرئي من عمال البناء والواقع المعاش . اما الفنان راكان دبدوب[*] الذي امتاز اسلوبها بالتقريب ،، اي استخدم مفردات مأكونه في حياتنا وبيوتنا مستمدة من البيئة المحلية ومنها الاقفال السلاسل المفاتيح وداخلها في عناصر اللوحة با اداء موغل بالواقعية إلى هدا الفوتغراف بجانب بقية مساحة اللوحة المتطورة التي تمتاز بالحداثة والتقنية المعاصرة) (Kamel, 2008, p. 73)

ويعد دبدوب من الفنانين المعطاة بل كاد ان يشكل المثل الأول لتاسيس العمل الفني وتعد الفوهات السوداء والثقوب هي من سمات اعمالها الفنية ورموز ودلالة لها وعدت مرحلة. الخمسينات بيئة ملائمة لتكوين الجماعات الفنية ومن هذه (جماعة بغداد للفن الحديث) * ، فقد شهد الواقع الثقافي في هذه الفترة علاقه حميمية تنشأ ما بين الفنان العراقي كمثقف وكا ئن اجتماعي اقبل على الفن الحديث بشكل حاسم وعن التزام انساني للتعبير عن طموحاته وهمومه (Haseeb, 2010, p. 75)

وقد عبر جواد سليم عن قلقها، هو القلق المعاش وخوف الناس من السلطة ومن الخيانه وهو قلق ابدع بتجسيدها اي الكشف عن الحالات المتدفقه والحيه غير المتسلمة وهذا القلق هو في الوقت نفسه قلق الفنان الحياتي والفني في ان واحد (Adel, 2018, p. 127)

وكان أول من التقى هؤلاء الفنانين البولونيين كل من (جواد سليم)(1920 – 1961 م) وفائق حسن (1914 – 1986 م) و (عطا صبري) وهكذا كان عقد الاربعينيات كما سماه (جبرا ابراهيم جبرا) فترة الاكتشاف والدهشة والتوقع ، اذ ادركوا قيمة اللون وأمكاناته الهائلة ، فخرجوا الى الطبيعة يدرسونها ويحللونها ويتجولون شمال العراق بحثاً عن موضوع يبلور فهمهم الجديد للون مما جعل هذه الفترة حقبة انتاج فني مستقى من الآثار أو من تراكم الحضارات المتعاقبة(Ministry of Information, 1972, p. 1).

وقد اوجز جواد سليم في عرض موجز لروح العصر بقوله : (الفن الحديث هو فن العصر و التعقيد فيه ناتج عن تعقيد العصر انه يعبر عن اشياء كثيره منها القلق الخوف التباين الهائل في اكثر الاشياء منها المجازر البشرية وابتعاد الإنسان عن الله ثم النظرة الجديدة إلى الاشعار بما احدثته النظريات الجديدة في علم النفس وباقي العلوم (Al Saeed, 1991, p. 119)

وهنا عالج الفنان جواد سلم القضايا المصيرية (السجين السياسي المجهول ونصب الحرية و الشجرة القتيلة) كلها اعمال فنية رائدة في نوعها نفذت في زمن مبكر بعد انتقالها في العديد من القضايا المهمة وتميزت اعمالها بعدة. اساليب ورموز بدأ من الفلاح والارض والشجرة القتيلة التي عبرت من استلاب الفلاح من قبل الاقطاع واستيلائه على الارض وفرض الفقر ،، ان جواد سليم فرض طوقاً جماليا ونفسيا على مجمل ما يتعلق بمنجزه الابداعي من خلال تبنيه لصور المعاناة الإنسانية .

بكل ما تحمله من دلالات وشجون وتساؤلات فالصبيان يا كلون الرقي) و(الخياطة) التي كانت تعاني الاسى و اللوعة و الحيرة(Haseeb , 2010, p. 77).وبذلك تكون موجة الفن الحديث قد انتقلت الى العراق عن طريق فناني العرب بعد عام (1943) أتضحت تأثيرات التنقيطية في اعمال (اكرم شكري) كذلك الحال بشأن أعمال (فائق حسن) التي تنوعت فيما بين

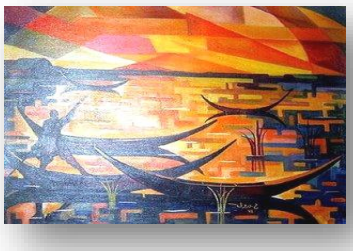
الواقعية والتكعيبية والطبيعية وايضاً اعمال (جواد سليم) حيث عبر كل فنان عن تجربته الشخصية من خلال هذه الاساليب الفنية الحديثة.(Al Saeed, previous source, p. 100) .

وهي اهم مايميز هذا التحول نحو الحضارة الغربية والتأثر بها خاصة بين الأعوام (1941 – 1947) .

في بداية العام (1953 المثنى) تجمع عدد من الفنانين حول الفنان حافظ الدروبي تحت اسم (جماعة الانطباعيين). وقد كان كل واحد منهم يعمل في اتجاهه الخاص لان طبيعة التجمع لم تكن تخضع الى تقنية فنية كما فعل الانطباعيون الفرنسيون انما تخص المسألة في كونها " تجمعاً " فقط(Kamel, previous source, p. 117). ولا تربطهم مواقف فكرية محددة بل تربطهم صداقة وظروف متشابهة مارسوا خلالها محاولات تجريبية في اللون خلال الطبيعة .

الفنان(حافظ الدروبي) ينتمي الى جيل الخمسينيات والذي تزعم(جماعة الانطباعيين) عام 1953 وقد فكر بخلق (ظاهرة فنية) لها جذورها ومناخها وهدفها والعمل بمثابرة والاهتمام بمكونات المحيط الطبيعي والاجتماعي , والاهتمام بعكس الجوانب الاجتماعية والنفسية , إن هذا لا ينفصل عن طبيعة الواقع أولاً , وعن الأفكار الجديدة ثانياً , و(الدروبي) عندما حاول أن يبلور , من خلال هذا الأسلوب في النظر إلى الطبيعة - الحياة - ان يعيد للأذهان فكرة أن الفن لا ينفصل عن البيئة والواقع , والمشاهد يكتشف ان(الدروبي) أراد أن يخرج بالانطباعية رؤيته التعبيرية (الذاتية) , وبعد ذلك بسنوات يثبت (الدروبي) بأنه كان على ارتباط بالحياة اليومية , والاجتماعية عموماً . وبأنه كان يريد التعبير عنها , كجزء من هدف يجعل من الفن وثيقة مزدوجة بين (التعبير الاجتماعي النفسي) وسمات الهدوء, الثبات , وسمات الانقلاب والتعبير عن حركة الواقع(Kamel, previous source, pp. 92-93). كما في لوحة (1)

من هنا كان (الدروبي) وحسب وجهة نظر الباحثة , ميالا إلى تشييد رؤية بصرية ترتبط ارتباطاً وثيقا بالإنسان وما يعانيه من مشكلات اجتماعية , فكان يرمي من خلال رسوماته إلى طرح أنموذج انطباعي, ولكن بروحية تقترب إلى (السرد) , اذ يعمل على إضفاء نزعة اجتماعية واضحة في مجمل ما يتعلق بأسلوبه الفني , فموضوعاته التي تعج بتفاصيل الطبيعة , لم تغادر معطيات التحديث , بل كانت اقرب إلى ممارسة التحولات البنائية في المشهد الجمالي – البصري في العقد الخمسيني من مساحة الرسم العراقي آنذاك, وفيما اتسمت بعض رسوماته بالنزعة الهندسية, كان البعض الأخر من منجزه الفني ينطوي على فلسفة الاتصال بالموروث المحلي وعلى وفق رؤية معاصرة , وفي كل الأحوال , كانت توجهات (الدروبي) أكثر التصاقا بقضية الإنسان وعلاقته بالطبيعة فالحس الاجتماعي والنفسي حاضران بالرغم من ان في الألوان والخطوط تتقاطع في تكعيبية أشبه بالتفجر من مركز خفي ، حيث الناس والأسواق والقباب الأهمية نفسها(Jabra, previous source, p. 19)



لوحة (1)

ويعد الفنان (شاكر حسن ال سعيد) مثالا آخر لفناني تلك المرحلة من الفن العراقي المعاصر, وخصوصا بداياته التي حملت وبشكل جلي مضامين اجتماعية ونفسية ,بعدما ارتبطت بالواقع معبرا عنها بأسلوب متميز, متأثرا الى حد كبير بخصائص رسوم الأطفال اذ جاءت الأشكال محرفه عن الواقع جزئياً وعلى نحو ما يفعله الأطفال في تجسيد شخصياتهم أثناء الرسم ، فضلاً عن ذلك فقد استخدم الفنان خاصية التماثل الجزئي في الشكل والألوان والخطوط ، وتخليه عن قواعد المنظور الأكاديمي اذ جاءت زاوية النظر للموضوع من اكثر من زاوية نظر واحدة, وكان (ال سعيد) ميالا الى تصوير بيئته ,فشغلت مشاهد الفلاحين والكادحين كثيرا من أعماله, وعمد من جانب آخر الى تصوير المدينة التي لم يرسمها لذاتها وإنما لتجسيد صورها وواقعها المظلم من خلال تلك الخصوصيات فدراسة الشخصيات التي كانت يرصدها الفنان في أزقة المدينة وطرقها يتعرف على بؤس اجتماعي صريح ،وهو الجانب الواقعي في أعماله وكذلك الفنان استعار من رموز الف ليلة وليلة وحكاياتها

الدالة للكشف عن الطبقات المسحوقة التي تعيش في المدينة ،معبرا عن طبيعة المرحلة من كفاح شعبي كان يعاني من ظلم وقهر وتعسف , فكان على علم ببيئته الإنسانية ذات الجذور الموغلة بالمأساة ,فأغنى أعماله بمشاعر أصيلة تكشف عن نقد للأوضاع السائدة وبفن يرتبط بالموروث الشعبي النقدي الديني

.(Kamel, 1980, pp. 122-125)

لجأ(آل سعيد) هو الاخر الى معايشة الرؤية التشكيلية المعاصرة ,فاستلهم مواضيع وتكوينات تتفق ورؤيته الجمالية والتقنية ، الا انه لم يهمل استلهامه التراث ، واستبعاد البعد الثالث ، وفق رؤية حداثوية ، حيث اكتشاف الحرف العربي في صورته الشكلية والمجردة في إحداثه صدىً روحيا واقعيا , فانتقل من المجسد في صورته القريبة للواقع إلى المجرد ولكن موطن التأكيد فيه دائما هو المحلي العربي , الشعبي . وهذا التحول الفكري الرؤيوي نقل الفنان عبر عدد من الأساليب , كانت أول الأمر مستقاة من الموتيفات الشعبية بشكلها ومحتواها معاً, وبعد أن مر بفترة من التعبيرية المشحونة في تصوير حياة الفقراء في العراق(Jabra, 1986, pp. 23-26) كما في اللوحة (2) الذي تتحقق فيه سلطة واضحة واثر جلي للمجتمع ولذات الفنان وسايكولوجيته .

لوحة (2)

وفي عام 1971 أسس شاكر حسن آل سعيد جماعة (البعد الواحد) .كان(شاكر حسن ال سعيد)[**] يعد من أكثر الفنانين انتاجاً ونشاطاً في (جماعة بغداد) أتسمت منجزاتها الفنية بالنزعة الدينية وخاصة في السنوات الاخيرة حيث بدأ ال سعيد بتجربة حرة متطورة مع تسمية افكاره عن العالم كاحساس وفكر ، وكان هذا التحول بطيئاً مليئا بالمعاناة من الواقعي إلى المجرد ولكن موطن التأكيد فيه دائماً حيث نقل الفنان عبر عدد من الاساليب كانت أول الامر مستقاة من الموتيفات الشعبية بشكلها و محتواها معا وبعد ان مر بفترة من التعبيرية القوية في تصوير حياة الفقراء في العراق (Jabra, 1986, p. 23) .

ان اول مراحل ال سعيد كانت محملة بمضمونها الاجتماعي اي مرتبطة بالواقع ويستطع المتلقي التعرف على الملامح الاجتماعية انذلك فكانت نتاجاته عن الفلاحين والعمال واهتمامه بالطبقة الكادحة وتصوير القصص والاساطير وكذلك قصة الف ليلة وليله كما رسم المدينة لتجسيد صورة الواقع المظلم ، حيث كان يرصدها الفنان في أزقة المدينة وطرقها ليتعرف على الجانب الواقعي في اعماله وكذلك استعار من رموز وحكايات الف ليله وليلة المعاني الدالة للكشف عن الطبقات المسحوقة التي تعيش في المدينة وثمة منحنى آخر للفنان يتبلور بعمله اذا هنا يكون الفنان قد عبر عن حالة الغضب الشعبي في وحده وصراحة واصالة

(kamel , previous source, p.122)

الا ان (ال سعيد) رفض تطور هذا الاتجاه في الفن بسبب تعلق طبيعة الفترة من معاناة وكفاح شعبي اضافة الى المعاناة والظلم والتعسف و القهر اذ كان يعلم بما تعانيها البيئة من جذور متوغله بالمأساة والاستبداد ، ومن هنا كان تأثره ببعض اساليب بيكاسو وان اللوحة لم تسقط في التسجيل. المجرد للأحداث وانما كان الفنان قد اغنى اعماله بمشاعر اصيلة تكشف عن نقد الأوضاع السائدة وبفن يرتبط بالموروث الشعبي النقدي و الديني ،

** - شاكِر حَسَن آل سَعِيد (1925-2004) هو رسام وفنان تشكيلي اشتهر في فترة عقد السبعينيات من القرن العشرين في العراق، وولد في مدينة السماوة عام 1344هـ/ 1925م، وسكن ناحية قلعة سكر في محافظة ذي قار خلال فترة طفولته وشبابهِ، ثم انتقل إلى العاصمة بغداد، وسكن فيها وكانت دراسته في مدرسة الإعدادية المركزية، واهتم بالرسم التشكيلي ولهُ الكثير من الأعمال واللوحات الفنية، ولقد تاثر في أواخر حياته بالنزعة والحركة الصوفية واثرت في رسوماته. https://ar.wikipedia.org/wiki

(kamla , previous source، p. 123).ويؤكد الفنان ال سعيد بانه لم يكن المفهوم الانساني في المنجز الفني لائق في صياغتها الاكاديمية لان الانسانية هي الجوهر وليست الهيئة المتحجرة .

وثمة تجارب ظهرت على نحو متفرق بين عامي(1970-1990). وكان العقد الأخير أبان سنوات الحرب قد شهد ظاهرة بروز التعبيرية كمفهوم لوحدة المضمون بالأسلوب ومن الطبيعي مازالت هذه التجارب تصارع الذوق الذي تغذي بالأعمال الانطباعية والواقعية والشعبية والزخرفية . (Kamel , 2000 ,p.21)

حيث توفر لدى الفنانين المناخ الثقافي ، والانفتاح على العالم ، والأزمات الإنسانية والاجتماعية ومنها الحرب كلها متغيرات تضيف وتحذف ..تؤثر في الفنان لخلق مفهوم جمالي . مفهوم فني من خلال ما تقدمه من أعمال فنية تشكيلية .

وقد ظل الرسامون العراقيون خلال تجمعاتهم يقيمون المعارض الشخصية والمشتركة ويطرحون مواقعهم في الفن بالدعوة إلى التراث الجوهري في الحضارات العراقية والعربية الإسلامية ممثلين الاتجاه الأول أما الاتجاه الثاني فهو تجريبي حاول استلهام التجارب والنزعات والأساليب والصياغات الشكلية في اللون والبناء والتقنية قصد أغناء التجارب من خلال إخضاعها إلى مضمون يسعى إلى الموضوع والتفرد(Al-Rubaie, 1985, previous source, p. 63)

المحور الثاني: ملامح التشيؤ في الرسم العراقي المعاصر

شهدت مرحلة السبعينات نضج تام حيث اقيمت المعارض الشخصية للرسم في بغداد وكان هناك تعدديه للمفاهيم الفنية والنظريات حيث اضافت هذه التقديرية ولادة الكثير من (الجماعات الفنية)[*] التي لها دور مهم في الحركة التشكيلة في العراق ، فالسبعينات حقبة قدر لها ان تشهد ثباتاً نسبياً في بنية الاقتصاد والسياسية وكانت قد مثلت ساحة رحبة لصراع حام بين منجزات الفنانين (الخمسين و الستين) فيما انحسرت خصوصية العقد على المستوى الفردي مما جعل منه عقد رخواً بوصف عام . (Youssef, 1993, p. 125)

اسهم الفنان في رسم ملامح في بنية الحركة الفنية اتسمت بطابع التغير و التجديد والحداثة فمرحلة السبعينات شهدت بدايات الرؤية الجديدة للفنان العراقي و خلق ملامح لشخصيتها المستقلة ضمن عمله الفردي او الجماعي ، وتوسعت تجربة الفنان وازداد النزوع نحو الحداثة والتجديد ولكن باتجاه تأصيل رؤيته في الفن ومنحه قيمة انسانية خاصة وبالتعبير عن افكاره وفلسفته بصورة متقدمة وابداعية ليس في مجال الرسم فقط بل حتى في مجال التنظير والدراسات النقدية كانعكاس حتمي لارتباط الفنان بالواقع وتحولاته والتعبير عن تطوره (Al-Sifu, 1997, p. 92) .

ظهر التشيؤ عند تفكك حياة الافراد في المجتمعات الرأسمالية ، ونال الفن استقلاله الذاتي واكد هذه الذات عن طريق الفن نفسه عندها اصبح مثالاً شخصيا . ثم حلت الرأسمالية على الإنسان بعد ان جردته كثير من صفاته الأساسية - وهكذا بدت صورة (موت الفن) قائمه اكثر مما ينبغي في العالم الرأسمالي الحديث وصار الحنين اليها مبعثا لخلق فن جديد لا يحمل وجه الفن القديم وصورته وانما يحمل اسمه المجرد فقط ذلك لان التطور الذي طرأ على الاساليب الفنيه اضحت تحكمه قوانين التحول المعقدة نفسها التي تجرى على عالم التكنولوجيا . (Al-Rawi, 1997, p. 19)

ويتناول الفنان (ابراهيم العبدلي) موضوعاته با اسلوب واقعي مميز واختار الانسان وموضوعاته في اكثر اعماله الفنية فكانت واقعية واضحة المعالم للواقع والبيئة ، ، فهو يمتلك رؤية للاشياء المتغيرة وكذلك عن افق المعنى الانساني فختار البعد الواقعي لرؤيته كاسلوب فدقته تؤشر مهارته لا في الرسم الواقعي فحسب بل في الرؤيا الواقعية للأشياء ومدى صلتها بمحركات الحياة .(Adel , 2008 ,p.224) .

أما الفنان (فيصل لعيبي) أحد رموز مرحلة السبعينات في العراق فكان شديد الواقعية الحياة اليومية والمواضيع الشعبية المتمثلة بالمقاهي البغداديه وحورات الاجيال التي عكست الجانب التسجيلي والنفسي في أوسط مرحلة السبعينات وتم عرض لوحات في بغداد وكان اساس محورها الانسان ومواجهته للتشيؤ اضافه الى النساء و الخيول وفضاءات الصحراء مع التحفظ بمضامين النزعة الإنسانية والرموز الشرقية وعدت تجربته التي مست جوهر الذاكرة التي يمر بها الفرد وعده جزءاً

*- الجماعات الفنية :- وهي ثمان جماعات في عام ١٩٧٠ وهن (جماعه السبعين (جماعة المثلث) (جماعة الدائرة) (جماعة الظل) (جماعة فناني السليمانية) (جماعة النجف) (جماعة فناني نينوى للفن الحديث ، فضلا عن جماعة الاكاديمين) و جماعة البعد الواحد ، عام ١٩٧١ وجماعة الواقعية الحديثة عام ١٩٧٣ وضمت جماعة الاكاديمين عدد من الفنانين العراقين - للمزيد: ينظر السيفو ، هاني حناء التجديد في الرسم العراقي المعاصر اطروحة دكتوارة غير منشورة بكلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .

مهم في طبيعة المجتمع الذي شهد مختلف المشكلات ،، حيث تمثلت بحقيقة الامر معطيات فكرية ملموسة يصارع فيها ومن خلالها الانسان الذي مثل صورة متكاملة لواقع التحولات الاجتماعية والسياسية والتي تظهر انعكاسات جوهرية على الذات. للإفصاح عن مكنونات الذات وما يمكن ان تنطوي عليه رسومه من صور انسانيه تعج بالألم والاسى و العوز
(Adel, 2008 , P.431)

اما الفنان (صلاح جياد) حيث تميزت منجزاتها باللون والحركة والتعبير من الجانب الإنساني وما يحققه من ردود في ذاته حيث اخضع الاتجاه الشكلي الى تاثيرات المواضيع وبدأ الرسم بحرية تامة في رسم جنوب العراق بما فيها من قرى و اجواء البصرة الفيحاء وطراز شناشيلها وهندسة ابنيتها وازقتها القديمة وهو يحاول المحافظه على الذائذ الرسم و التزامة بقضايا الافراد او محو انسانيتهم واغترابهم في مجتمعهم الداخلي اضافه " الى ان الفنان كان يرسم من اجل تصوير السعادات البشرية وجماليات الحقول والوجوه بجانب الشقاء البشري وتصدعاته والتزام خطاب المعنى الانسان المقطع، المذل المبتور كي لا يتجزأ أسلوبه بل يمضي عبر ظاهراتية لا تتخلى عن العناصر مثلما لاتتخلى عن تدوين وإدانة الحقائق لضاحية وبذلك وحد جماليات الاداء بدلالات القهر و العنف (Adel, 2008 , p.429-430)

سار الفنان على اسس ومسار الواقعيون حيث امتزجت تجارب رسمه عبر اليات وتراكيب بنائية ومهارات . تميز بها جياد كما قدم معالجات لقضايا الافراد المصيرية من خلال .. تخطي الجواهر الفعلية للرسم الواقعي ويعد الفنان (وليد شيت) صاحب التجربة الواقعية المهمة التي شهدتها مرحلة السبعينات رسم المشاهد الواقعيه مع انحيازه للتحديث و التغيير في بنائية اللوحة حيث استطاع تجسيد الملامح الواقعية في اختياره المواضيع وبأسلوب المعاصرة اذا كان يمتلك مهارات اكاديمية تفصح عن الرؤية الواقعية الحداثوية حيث مثل شيت : (ادق تعبير عن ثنائية الرؤية بين المنظور الواقعي للأشياء و بين الرؤية الراديكالية وقوانينها الحديثة فهو يرسم الخيول الخيام والبادية والمناظر الطبيعية والصور الشخصية وقد اظهر مهارة عالية في التقنية فثمة ، معالجات تكنيكية مثل كرات والشكال عضوية ، هندسية - و نقاط، خطوط تتداخل وتتحرك فقد اهتم بتقنية الرؤية لدرجة كبيرة (Adel, 2008 , P.219)

في ضوء ماورد في الاطار النظري يخلص البحث إلى المؤشرات الآتية .

1. اتجاه الفكر في تفسير الظواهر وجعل العقل أداة التعرف على الأشياء المحسوسة والملموسة.
2. الشيء نوعين عند ارسطو طبيعي لاتدخل للإنسان في اعداده وصناعي ناتج عن تدخل الانسان في انتاجه ويدخل ضمنه الشيء الفني .
3. صورة الواقعة الجوهرية لاتوجد بمعزل عن مادتها الا من خلال عملية التحليل العقلي فالصورة هي شيئية الشيء والمادة هي إمكانية وجود هذا الشيء .
4. الأشياء الفردية هي الأشياء الحقيقية من الافراد والنباتات والحيوانات البشر ، ويطلق على هذه الأشياء الجزئية الجواهر .
5. يتحقق وجود المادة بأربعة علل : المادية والفاعلية والصورية والغائية .
6. الصدفة والاتفاق عند ارسطو تصطلح لتفسير الشيئية اكثر مما تصلح لتفسير الاحداث وهي فكرة ناتجة من ملاحظة الإنتاج الطبيعي والصناعي .
7. الوعي يولد محمولا على الأشياء لان الادراك يدور حول المحسوسات التي نسميها العالم الشيئي .
8. يمثل الامتداد والحركة عند ديكارت الى ماهو موجود في الطبيعة ويترتب على ذلك ان كل جسم على قدر الحيز الذي يشغله .
9. وضوح الشياء وتميزها يعتمد على بساطتها عند ديكارت بحيث لايستطيع العقل ان يقسمها الى أشياء اقل بساطة مثل الشكل والامتداد والحركة .
10. اكدت نظرية الشك الديكارتي عدم قدرة ديكارت عن الاستغناء عن حسه وجسمه الى درجة انه لايمكن ان يكون شيئا بدونها .

الدراسات السابقة ومناقشتها:

ارتات الباحثة الى عرض الدراسات السابقة وفق محورين يتناول الأول دراسة عن التشيؤ اما المحور الثاني الذي خص الرسم العراقي المعاصر وفيما يلي استعراض لهذة الدراسات ..

المحور الاول : دراسة عن التشيؤ

1 - دراسة حساني ٢٠١٨

(التشيؤ ومنظومته القيمية في النص المسرحي المعاصر)

سعت الدراسة الى التعرف على مجموعة من المفاهيم الفكريه التي مست الافراد من استلاب وتسليع واغتراب وسعيها الى فقدان الهوية ومس الذات الانسانيه ، اما هدف البحث تعرف الى التشيؤ ومنظومته القيميه في النص المسرحي المعاصر .

واعتمدت الباحثه على اداة التحليل التي بنيت على المؤشرات للاطارها النظري واستخدمت حساني المنهج الوصفي لتحليل النصوص وتم اختيار العينه بالطريقه القصدية للنصوص المسرحيه التي تضمنت (٣٦) نصا مسرحيا وعالميا وعربيا وعراقيا واختارت سبعة نصوص مثلت العينه .. واسفرت النتائج (تجسدت المنظومة القيمية للشخصية المتشيئة والجري وراء الجوانب المادية دون الجوانب المعنوية) تجسدت المنظومة القيمية للشخصية المتشيئة انها تشعر وتعامل على انها سلعة قابلة للبيع والشراء . Hasani, Aseel Abdul Khaleq Muhammad, Objectification and its value system in contemporary theatrical text, doctoral thesis, Department of Theater Arts, College of Fine Arts, University of Babylon, 2018)

المحور الثاني : الرسم العراقي المعاصر...

2 - دراسة حسن ، ٢٠٢١ ..(صورة المراة في اعمال ليلى العطار)

سعت الدراسة الى الكشف عن صورة وحضور المراة في الفن العالمي والعراقي بصورة خاصة وما مثلته منجزات الفنانه وهدفت الدراسة الى تعرف صورة المراة في اعمال ليلى العطار حيث اعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي ام مجتمع البحث فتمثل ب لوحات الفنانة العطار وتضمنت ب (٥٠) لوحة انجزت ضمن الحقبة الزمنية (١٩٧٢ (١٩٩٣) واختارت العينه بالصورة قصديه لتحقيق اهداف البحث البحث .

اما ابرز النتائج التي توصلت اليها الدراسة ظهور الهاجس الوجودي واثبات الذات والمعاناة الروحيه كضاغط مرجعي في صناعة صورة المراة في نتاجات الفنانه ليلى العطار اضافه الى ما انتجتها من صور للمراة في لواحاتها باليات الفكر الوجودي وضمن الاتجاهات التعبيريه . (Hassan, Rehab Hussein, The Image of Women in the Works of Laila Al-Attar, Master's Thesis, Department of Fine Arts, Drawing, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2021).

3 - دراسة (البصري ٢٠٢٣).(ثنائية الرجل والمرأه في الرسم العراقي المعاصر)

سعت الدراسة لاهم الثنائيات التي مازالت تشكل جدل كبير بالنسبه للاديان والفنون والفلسفات كما يشكلان عنصران اساسين بالنسبة للفنانين العالمين والتشكيلين العراقين وتسألت الباحثة بمشكلة بحثها وهل شكل موضوع ثنائية الرجل والمرأه في تجارب الرسامين العراقين حضوراً مهماً ؟ اما مجتمع بحثها فقد تضمن اكثر من (١٤٥٠) عملاً فنياً وتم تحديد (٢٠٠) انموذجاً وقد تم اختيار عينة البحث والبالغ عددها (١٧) عينة اختيرت بصورة قصدية ..وقد اسفرت نتائج البحث) ذهبت بعض الاعمال الفنية بمعالجات العلاقة بين ثنائية الرجل والمرأه بتكوينات غرائبية غير تقليدية وعبر الفنانون عن حالة الخلل في ثنائية الرجل والمرأه ودخولها في علاقة جدلية متضادة بسبب الاختلافات بينهما وعدم الانسجام والترابط الروحي والجسدي عن طريق حركة الاشكال داخل التكوين الفني كااشارة على وجود خلل في تركيب الثنائية) Al-Basri Istabraq Shawkat Kazem, The Duality of Man and Woman in Contemporary Iraqi Painting, Master's Thesis, Department of Fine Arts, Drawing, University of Baghdad 2023

الفصل الثالث

تضمن هذا الفصل الاجراءات التي قامت بها الباحثة لغرض تحقيق هدف البحث والتي تتلخص بتحديد مجتمع البحث واختيار العينة من هذا المجتمع واعداد اداة البحث وتصميم فقراتها فضلا عن الصدق والثبات حيث عدت هذة الاجراءت الجانب العلمي للبحث.

أولا:- منهجية البحث

اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي (التحليلي) اذا يعد هذا المنهج اكثر المناهج ملائمة للوصول الى النتائج التي تصب بالبحث.

ثانيا:- مجتمع البحث :

تكون مجتمع البحث من اعمال الفنانين العراقيين المعاصرين فقد تحدد مجتمع البحث ب(15) عملا فنيا وتم عرضها على مجموعة من المحكمين(*)ذوي الاختصاص في التربية الفنية لغرض تحليلها وفي ضوء ملاحظتهم تم اختيار عينة البحث

ثالثا :- عينة البحث :

تم اختيار العينات بصورة عشوائية والبالغ عددها (3) عينات لضمان تمثيلها مجتمع البحث ولتحقيق اهدافه تم اختيار العينة وفق اراء المحكمين.

رابعا :- بناء الاداة :

اعتمدت الباحثة على مؤشرات الاطار النظري في بناء اداة البحث بصورتها الاولية اذا تم عرضها على عدد من المحكمين ذوي الاختصاص والخبرة في مجال التربيه الفنية والفنون التشكيلة وقد تضمنت اداة البحث بصيغتها الاولية من فقرة رئيسيه واحدة وعشرة فقرات فرعية وتضمنت الفقرات الثانوية سته واربعون فقرة ثانوية

خامسا:- صدق الاداة :

تم عرض الاداة على مجموعة من المحكمين لبيان محاور وصدق الاداة اجريت بعض التعديلات وصولا الى الاداة بصيغتها النهائية ولتحقيق الصدق الظاهري حيث تم حذف اربع فقرات من الفقرات الثانويه وتعديل فقرة من الفقرات الفرعية ليتم عرضها مرة اخرى على الخبراء وتم الاتفاق عليها بنسبة (88٪) ولهذا اكتسبت الاداة صدقها لغرض تطبيق التحليل .

سادسا- ثبات الاداة :

ثبات الاداة يعد جزءا مهم من تحقيق الموضوعية الشرطية لتحليل العينات والثبات هنا يعني الوصول الى النتائج ذاتها لذا فقد اتخذت الباحثة عدة اجراءات لزيادة ثبات التحليل حيث دعت محللين اثنين* لا نتخاب عينة قصدية من ضمن العينات المشمولة بالبحث وتحليلها من قبل الباحثة والمحلل الخارجي بصورة مستقلة وللتاكد والثبات تم اختيار من ذوي الاختصاص الدقيق وللتاكد من سلامة وثبات التحليل استعانت بهم الباحثة لتحليل انموذج العينة واعتمدت الباحثة على معادلة كوبر في حساب معامل الثبات بين تحليل الباحثة والمحللين الخارجين والجدول رقم (1) يوضح معامل الثبات مابين المحللين والباحثة

جدول رقم (1)

ت	نوع الثبات	نسبة الاتفاق
1	بين المحلل الأول الباحثة	% 82
2	بين المحلل الثاني والباحثة	% 80
3	بين المحلل الأول والثاني	% 84

وكانت نسبة ثبات الاداة هي (٨٢٪) وهذه النتيجة تعد مثالية في القياس وبذلك اكتسبت الاداة صلاحيتها واصبحت جاهزة للتطبيق

سابعا - الوسائل الاحصائية

استخدمت الباحثه الوسائل الاحصائية الاتية بغرض التحقق من نتائج التحليل

- حساب التكرارات والنسبة المئوية بقصد التحقق من النسبة المئوية الرقمية
- معادلة كوبر - معامل الثبات

الجزء / الكل *100

رقم الانموذج	اسم الفنان	اسم العمل	سنة الانجاز
1	نورنزاربدري صيري		2023-2022

الوصف :

يصور العمل بشكله الهندسي المستطيل تمركزا حجوميا لشكل رأس انسان بنصفين الأعلى منه يظهر بأعمدة سوداء تستدير على محيط الرأس وتتلاشى بتداخلها مع لون خلفية النتاج الفني وتكون مفتوحة من الأعلى يتخللها شكلا متداخلا يبدو صورة إنسانية مزدوجة لشخصين ملتحمان فيما بينهما اذ يغطي اللون الأحمر الشفاف الشكل وهو داخل تلك الاعمدة السوداء ، ليأتي بعده النصف الأسفل للوجه الإنساني الكامل بالانف والفم كصورة امامية والتي تأخذ مساحة في اشتراك اللون الاحمر الشفاف على نصف الوجه لتنتهي بالعنق ليشكل العمل بمجمله جزء من شيئية التصور الإنساني لطبيعة الذات وما يتخللها من عمق فكري ضمن المنظومة العقلية للإنسان ظهرت بهذا الشكل الفني التعبيري.

التحليل :

ان شكلانية العمل الفني التي تظهر الانشغال بمكنونات الذات الفردية الإنسانية عبر الصور التي تمسك الذات وتشيئها لصالح الجزء لتحدد مساراته او خياراته اذ يظهر ان صورة الرأس هو الضغط على منطقة الذات والانشغال بشيئية الأشياء التي تحكم الاتجاه وتقدر طبيعة الانشغال فتبدو الذات منقادة الى تلك الحدود التي يتعرض لها الانسان فتهيمن على منظومته الفكرية .

ان تبعية الذات وتعرضها إلى ادلجة بفعل الأفكار تجعلها منقادة إلى اتجاه معين دون آخر فتقد الذات صفة صفة القيادة لنفسها وتكون تابعة للاخر اذ ان البرمجة التقنية للذات تشتغل وفق السيطرة على النظام العقلي بطرق تقنية تهيمن بشكل اقوى على الذات بفعل الضغوطات الداخلية التي تتعرض لها الذات .

ان شكل القضبان التي توحي بالقيد الذي تهيمن عليه السياسات خاصة الاقتصادية التي تحدد مقدرات الانسان اقتصاديا لتنتج الفقر بحكم السيطرة على أدوات الإنتاج والأيدي العاملة فتحدد بطالتها او اشتراكها في العمل فضلا عن الدافع لدخول الذات في معترك التبعية بفعل تلك الهيمنة فيكون الجوع هو النتاج الذي تحدده ادلجة التشيؤ وسحب الوجود الإنساني إلى ان يتقبل الضغوط وان كانت في تماس مع ذاته وتحويله إلى شيء بفعل الحاجة التي يفتعلها الاخر.

ان خضوع الانسان إلى ضغوطات الحروب كما هو ظاهر الشعور بذلك القيد المحيط بالقضبان ماهو الا صورة يعبر عنها الفنان عن الظلم والاستبداد الذي يميز بين طبقات المجتمع التي يعى الأغلبية منها بالاستبداد بفعل سيطر الأقلية كطبقات واقليات برجوازية تمارس مصادرة الحريات والارادات للوجود الإنساني وتتعامل معها كانها أشياء تكمل بها ذواتهم بفعل شعور الاخر بالدونية في إزاء تلك الطبقات المهيمنة فيكون الخضوع للاخر هو الصورة التي يرسمها الفنان بفعل تلك الضغوطات .

رقم الانموذج	اسم الفنان	اسم العمل	سنة الانجاز
2	أسماء حميد مهدي		2023-2022

الوصف :

يصور العمل الظاهر امامنا بشكله الهندسي المربع ثنائي لفتاة وفتى يبدو كل واحد منهما يقف في اتجاه معاكس للاخر اذ يشغل شكل الرجل الزاوية اليمنى من خلفية العمل تتقدمه اعمدة على شكل قضبان باللون الاسود تغطي مساحة نصف جسمه عموديا وهو يقف بصورة جانبية الا انه يبدو انه ينظر الى الفتاة ، ومن الجانب الاخر تظهر الفتاة في المقدمة من الجهة اليسرى من العمل وهي تظهر بشكل تعبيري مشوه نوعا ما خاصة في اجزاء الوجه التي تبدو كبيرة نوعا ما فضلا عن شعرها الاقرب الى للناظر وملابسها التي تبدو على انها فتاة باظهار مفاتنها باللون الاخضر يتقدمها كف مقطوع يبدو شفافا داخل مثلث ازرق ينتهي رأسه عند رقبة افتاة اذ يظهر فيه بعض الاصابع مقظوعة مع خلفية تأخذ الشكل الهندسي باللون الابيض مفاطاة بشفافية زرقاء . ليشكل العمل بمجمله عملا تعبيريا تظهر فيه الاشياء مختلفة عن بعضها في اشكالها ومظاهرها.

التحليل:

ان طبيعة الذات الانسانية ترى ان تراكمياتها الصورية محملة بالحقاق بفعل التجارب فما يبدو لها صحيحا ترى انه حقيقة فيكون الجانب الفردي للشخصية حاضرا في تميزه بشيئيته الداخلية عن الاخر وما يحمله من صور وتجارب فتكون تجارب الات هي تأكيد للسلوك الفردي المحاط بالحرية الفردية في تصرف الذات وبهذا التحديد الفري والاعتداد بالذات يكون الانسان بافق محدود كون رمزية الاشياء في داخله متفردة بالحضور على حساب الاخر .

فيما يمثل الجانب الاجتماعي صورة اخرى في النتاج الفني عبر الحواجز التي تفصل جوهر لانسان عن ذاته والخطوط الفاصلة والمسافة بينهما خاصة وان طبيعة النظرة لكل منهما بعين واحدة جانبية التي تظهر وشكلهما المشوهة الذي يبدو اقرب الى المسوخ ماهو الا صورة واضحة لاستلاب الارادة الواحد عن الاخر بفعل عدم التوافق بالمضمون والاهتمام بالمظهر اذ يبدو صراعا داخليا يتطلب خضوع الفرد للاخر الا ان فقدان السيطرة على الذات وعدم الخضوع لكل منهما ظاهر في صورة الاضطهاد في شكل المرأة وطريقة نثر شعرها بفعل ذلك الصراع .

ان وجود الخطوط الحادة اعمودية السوداء والخط الازرق المائل هي بمثابة قواطع انعدم فيها الجانب الفطري الانساني وبدا كل فرد خاضع للوجود الانساني بدون وعي لم للضغوطات الانسانية والتغيرات الاجتماعية من اثر في تغير من سلوك الفرد المتصاعد الذي يحاكي بجسده الاغراء والسلعة عبر الهيأة الخارجية للمرأة واظهار مفاتنها فاصبحت ثنائية الحب السامية تنجذب لاثر سلعة او مطلب مادي لارضاء الرغبات الجسدية .

رقم الانموذج	اسم الفنان	اسم العمل	سنة الانجاز
3	سؤدد ناظم كاظم		2023-2022

الوصف :

يصور العمل الظاهر امامنا بشكله الهندسي المستطيل تمثلا لهيأة مرأة تشغل جميع المساحة الافقية في مقدمة العمل عبر تشكيل جسدي يظهر وكأنه من الصفائح المعدنية باكتاف تبدو ذات ابعاد ثلاثية في ارتفاعها لتعتلي مقدمة الشكل برأس يبدو في صورة روبوت يتحرك ميكانيكا عبر المفتاح الظاهر في الراس من الخلف من جهة اليمين فضلا عن حجب النظر بشريط ابيض يقع بالاسفل منه كدمات ظاهرة في وجه شكل المرأة وهي ترتدي حجاب يكمل غطاء الجسم كما هو ظاهر ليشكل العمل بمجمله هياة انسان تجميعي عبر الأشياء الظاهرة والمجسدة له في زمن التطور التكنلوجي الالي في التعامل مع المجتمع .

التحليل :

ان النظرة الظاهرة على طبيعة العمل الفني انما هي استفاذ المرأة بشكل مالي بحسب حاجات الجسد في المجتمع ويتم التعامل مع الجسد كوسيلة لاشباع رغبات الذكورة دون ان يكون للحرية دور في تحديد مصيرها الشخصي كأنسان وبهذا تعد المرأة وفق النتاج الظاهر على ماتقدمه كشيء بجسدها إلى الاخر فيكون معيار الوجود لها هو الجسد .

ان تشيؤ الذات الانثوية يجعلها في موقع التابع بعيدة عن مركز القرار وغياب الفردية والحرية الإنسانية لديها اذ تبدو في تموضعها اجتماعيا في حالة أداء وكأنها آلة تسير بزمن حسب الحاجة والمكان والرغبة بفعل موقت الزمن الذي يرتبط في رأسها ، فهو رمز لاعدام الذات الإنسانية وسيطرة التحكم التي تعد الية كما هو ظاهر .

ان الحرمان والفقر الذي تتعرض له المرأة في حياتها الاجتماعية في الثقافة الشرقية ينعكس على وجودها المعاشي كحالة اقتصادية اذ ان طبيعة العادات والتقاليد في غياب الرجل تعد معدمة في السير بشكل طبيعي فتكون عرضة إلى الاستغلال والعمل الشاق كجسد انثوي فاصبحت التجارة بالنساء والأعضاء والجنس هي مردود اقتصادي في المجتمع نوعا ما عند بعض الأشخاص .

ان الوجود الاجتماعي بمصاحبة الاضطهاد واستلاب الإرادة لحقوق المرأة ماهو الا انفلات المنظومة التقليدية للاعراف والتقاليد السائدة واتجاهها نحو الاختلاط والتأثر بالثقافات التي تؤمن بالشيئية المادية والحالة الاقتصادية التي تحكم وجود الانسان بفعل الهيمنة الاقتصادية التي تدفع المرأة إلى ان تكون في اطار التابع الثانوي في المجتمع .

ان الضغوطات السياسية التي تتعرض لها الشعوب بثقافاتها وتمرير الخطابات الراسمالية في ادلجة المجتمعات لصالح الاقتصاد الراسمالي قد بلغ مبلغه في جميع المجالات بفعل التقدم التكنلوجية الذي هيمن على جميع الصناعات وجعل متطلبات المرأة متاحة بما فيها الممنوع والمحضور وضبط تلك الحاجة باستغلال الجسد بفعل انفلات المنظومة القيمية بفعل تمرير خطاب حرية المراة داخل المجتمع.

الفصل الرابع
النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات

النتائج :

3- شكلت الحجومية للاشكال الإنسانية المساحة الاوسع لبناء الشيئية الظاهرة ومفهومها الضامر في النتاجات الفنية .

4- أعطت الاشكال الظاهرة تشيئاً لفردانية الانسان عبر اتساع مخيلته في بناء التركيب الفني الشعوري له .

5- تمثلت الشيئية باشكالها عبر تبعيتها لتثأير المحيط بها لتصورها تابعة وليس قيادية في النتاجات الفنية .

6- اعطى تحديد الفكر والبصر صورة قيود اخذها الانسان مسارا في تمثل شيئية الفكر الذي يحمله ويعبر عنه في العمل الفني

7- أعطت الشيئة صورة واضحة عن صراع الأفكار وحرية الرأي التي يحاول الفنان الانسلاخ منها كضاغط شيئي والانفلات من قبضة وجوده الى مساحة من الحرية تكون أوسع للتعبير .

8- أعطت الشيئة صورة واضحة للخضوع للاخر والسيطرة عبر بث ايدولوجيات ثقافية تهيمن على ثقافة الفكر المجتمعي وصهر أفكاره لصالح الاخر .

الاستنتاجات :

1- ان الصراع الداخلي للإنسان يتبلور داخل الذات بمساحات يكون هو الأكبر نتيجة تلك الضغوط ليصور الشيء بمساحة أوسع .

1- ان الشعور الفردي الإنساني يعمل كمنتج لاشكال يتم بناءها في مخيلة الفنان فيقوم بتركيبها بصور الاكتساب التراكمية في التعبير عن مضمونها .

2- ان الأيديولوجيات التي تسيطر على الانسان عبر تداخله معها كان لها الأثر الكبير في توسيع مخيلة التركيب الصوري لدى الفنان .

3- ان الهيمنة والخضوع للاخر هي المحرك الرئيس في بناء الشيء وطريقة صياغته فنيا في عملية التصوير .

التوصيات :

1. الاهتمام بالمواد الدراسية التي تعنى بالتشؤ في كليات الفنون .
2. أن تحتوي مقررات الأقسام المختلفة على مواضيع التشيؤ للافادة منها تشكيل التعبير في العمل الفني
3. الانفتاح عبر المعلومات والصور ذات الاشتغلات الحية والمباشرة مع التشيؤ عبر الانترنيت .
4. إقامة ورش عمل فنية تجريبية لمفهوم التشيؤ بصفة مستمرة بين التخصصات المختلفة في الجامعة وبين كليات الفنون.
5. مساعدة الطلبة على أنتاج أعمال فنية أكثر إرتباطا بالواقع الخارجي وتمثلا للشيئية طظاهرة في العمل الفني.

المقترحات :

1- الابعاد الجمالية للتشيؤ في فنون حضارة وادي الرافدين

2- الشيئية وتمثلاتها في فنون مابعد الحداثة .

3- تمثلات الشيئية في فن الأداء المعاصر .

Conclusions:

1. The internal conflict of a human being crystallizes within the self, expanding under the weight of pressures and projecting the subject in a broader dimension.
2. The individual human feeling acts as a generator of forms that are constructed in the artist's imagination, which are then composed through accumulative acquisition in expressing their content.
3. The ideologies that dominate a person through interaction have a significant impact on broadening the artist's visual composition and imagination.
4. Domination and submission to the other serve as the main driving forces in constructing the subject and shaping its artistic expression in the process of depiction.

References:

1. Marhab, Muhammad Abd al-Rahman*: The Philosophical Question*, Oweidat Publications, Beirut, Paris, 1988.
2. Ibrahim, Zakaria: *Kant or Critical Philosophy*, Library of Egypt, vol. (b, t).
3. Ibrahim, Zakaria: *Studies in Contemporary Philosophy*, Egypt Library, Cairo, 1968.
4. Abu Al-Saud, Attiyat: *The Philosophical Harvest of the Twentieth Century*, Manshaet Al-Ma'arif, Alexandria, 2002.

Muhammad, Abdel Muti Ali: *Modern Philosophical Currents*, University Knowledge House, Alexandria, 1984.

5. Abu Rayyan, Muhammad Ali: *Philosophy and its Investigations*, Egyptian University Press, Alexandria, 1st edition, 1974.
6. Abu Rayyan, Muhammad Ali: *The history of philosophical thought*, modern philosophy.
7. Armstrong, H.: *An Introduction to Ancient Philosophy*, published by Saeed Al-Ghanimi, Arab Cultural Center, 1st edition, Beirut, 2009.
8. Al-Ahwani, Ahmed Fouad, John Dewey, 3rd edition, Dar Al-Maaref, Cairo, 1968.
9. Badawi, Abd al-Rahman: *Encyclopedia of Philosophy*, Part 1, Dar Dhuli al-Qirba, Qom, B, T.
10. Badawi, Abdul Rahman: *Nietzsche*, Publications Agency, Kuwait, 1975.
11. Barhieh, Emile: *History of Philosophy,* Dar Al-Tali'ah for Printing and Publishing, Beirut, Lebanon, 1993.
12. Bohmner, Kamal: *The Critical Theory of the Frankfurt School from Max Horkheimer to Axel Honneth*, 1st edition, Difference Publications, Rabat, 2010.
13. Deleuze, Gilles: *Kant's Critical Philosophy*, edited by Osama Al-Hajj, University Foundation for Studies and Publishing, Beirut, 1997.
14. Deleuze, Gilles: *Difference and Repetition, Renard Shaaban*, Center for Arab Unity Studies, 1st edition, Beirut, 2009.
15. Dave, Robinson and others: *I present to you philosophy*, Trans.: Imam Abdel Fattah Imam, Publisher: Supreme Council of Culture, Edition: 2001.
16. Deleuze, Gilles: *Knowledge and Power*, ed., Salem Yafout, Arab Cultural Center, Casablanca, 0d., ed.
17. Rashwan, Muhammad Mahran: *An Introduction to Contemporary Philosophy*, Dar Al-Thaqafa for Publishing and Distribution, Cairo 1948.
18. Al-Ruwaili. Meganakher: *The Literary Critic's Guide*, 3rd edition, Arab Cultural Center, Casablanca, 2002.
19. Reed, Herbert: *Art and Society*, ed., Fares Mitri, Dar Al-Qalam, Beirut, (d.).
20. Zakaria, Ibrahim: *Studies in Contemporary Philosophy*, Salbaq Source, pp. 192-193.
21. Zakaria, Fouad: *Nietzsche*, Dar Al-Maaref, 3rd edition, Cairo, 1991.
22. Al-Sheikh, Muhammad and Akhir: *Approaches in Modernity and Postmodernism*, 1st edition, Dar Al-Tali'ah, Beirut, 1996.
23. Abdel Fattah Imam, Imam: *Introduction to Metaphysics*, 2nd edition, Nahdet Misr, 1007.
24. Abdel Muti Muhammad, Ali: *General Philosophy and Its Problems*, Alexandria, Egypt, Dar Al-Ma'rifa University, 1989.
25. Muhammad, Abdel Muti Ali: *Modern Philosophical Currents*, University Knowledge House, Alexandria, 1984.
26. Kamel, Fouad: *The Concise Philosophical Encyclopedia*, reviewed by Zaki Naguib Mahmoud, Egyptian Anglo Library, 1963.
27. Karam, Youssef: *History of Modern Philosophy*, Dar Al-Ma'arif Basr, Cairo, 1962.
28. Marcuse, Herbert: Hegel's *Theory of Being*, published by Ibrahim Fathi, Dar Al-Tanweer for Printing and Publishing, 1984.
29. Muhammad, Abdel Muti Ali: *Modern Philosophical Currents*, University Knowledge House, Alexandria, 1984.

30. Muhammad Ali, Abu Rayyan: *The History of Aristotle's Philosophical Thought and the Later Schools,* Part 2, University Knowledge House, Alexandria, Egypt, 1985.
31. Al-Nashar, Mustafa: *A New Introduction to Philosophy*, Anbaa Printing and Publishing House, Cairo 1998.
32. Rashwan, Muhammad Mahran: *An Introduction to Contemporary Philosophy*, Dar Al-Thaqafa for Publishing and Distribution, Cairo 1948.
33. Habermas, Jürgen: *Science and Technology as Ideology*, 1st edition, ed., Hassan Saqr, Al-Jamal Publications, Cologne, Germany, 2003.
34. Hussein, Yusuf Ali: *Postmodernism and its critical manifestations*, Al-Radwan Publishing and Distribution, Amman, 2016.
35. Al Saeed, Shaker Hassan: *Baghdad Group for Modern Art*, Arab Horizons Magazine, Issue 2, October - Year 14, 1978 AD.
36. Al Saeed, Shaker Hassan: *Chapters from the History of the Contemporary Fine Arts Movement in Iraq,* Part 1, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 1983.
37. Jabra: Contemporary Iraqi Art, Baghdad, 1972.
38. Jalil Hussein: *On the intellectual position of the Iraqi artist,* Arab Intellectual Magazine, No. 4, October, 1971.
39. Al-Zibawi, Mahmoud: *Arabic plastic language, self, other, identity*, Mawaqif Magazine, Issue No. 64, 1991 AD.
40. Al-Saifu, Hani Hanna, *Renewal in Contemporary Iraqi Painting*, unpublished doctoral thesis at the College of Fine Arts, University of Baghdad.
41. Adel Kamel, *The Contemporary Formation Movement in Iraq (Pioneer Phase),* Ministry of Culture and Information, Al-Rashid Publishing House, Baghdad 1980.
42. Kamel, Adel: *Iraqi formation, establishment and type,* Baghdad, General Cultural Affairs House, 2000.
43. Kamel, Adel: *On the margins of the plastic movement in Iraq,* Cultural and Social Center, University of Mosul, 1979.
44. Kamel, Adel, *Modernism in Iraqi Plastic Art*, Baghdad: Ministry of Culture and Information, Small Encyclopedia (3-4) 1997.
45. Kamel, Adel, *in Contemporary Arab Art*, *Culture*, Issue 1, Year 12, 1982 AD.
46. Makiya, Muhammad: *The Heritage of Al-Baghdadi Islam,* Al-Rawaq Magazine, Issue 15, 1984 AD, p. 40.
47. Ministry of Information: *Contemporary Iraqi Art,* Art Series 15, Baghdad: General Culture Newspaper, 1972.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1421
Amaleed Salem Hasan, Sheyma Ibraheem Aljazrawi: Objectification in contemporary Iraqi painting
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الاداة بصيغتها النهائية

ت	الفقرا ت الرئيسية	الفقرات الفرعية	الفقرات الثانوية	تظهر بشدة	تظهر	لا تظهر
١	*تمثلات التشيؤ في الرسم العراقي المعاصر*	١- تشيؤ الذات	١ - تابعة وليست قيادية			
			٢ - تأكيد الذات الفردية الإنسانية			
			٣ - تركيز على الجانب المادي دون المعنوي			
			٤ - ليس لها موقف ثابت (تفقد السيطرة)			
			٥ - ذات عقل اداتي تقني			
			٦ - ذات افق محدود			
		٢ - التشيؤ الاقتصادي	١ – الفقر			
			٢ – البطالة			
			٣ – الجوع			
			٤ - العمل الشاق			
			٥ – الحرب			
		٣ - التشيؤ الاجتماعي	١ - الظلم والاستبداد			
			٢ - الصراع الطبقي البرجوازي			
			٣ - الاضطهاد وأستلاب الارادة			
			٤ - فقدان السيطرة			
			٥ - الخضوع للاخر			
		٤ - التشيؤ الفكري	١ – الايدولوجي			
			٢ – السياسي			
			٣ - المبالغة ف المراسم الدينية وفي اداء الطقوس			
			٤ - صراع الافكاروحرية الرأي			
			٥ - رؤية الاشخاص على انهم دمى			
		٥ - التشيؤ الموضوعي	١ - الخضوع للاشياء بدون وعي			
			٢ - سلعة تباع وتشترى			
			٣ - التمسك بالقيم في بعض مو اقف			
			٤ – التهميش			

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1443

Design Variables and Their Reflection on Quality Attributes in Industrial Product Design

Baraa Muhammad Karim[a] , *Defaf Ghazi Al Ebady* [b]
[a b] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 12 May 2024
Received in revised form 30 May 2024
Accepted 3 June 2024
Published 1 December 2025

Keywords:
design variables, quality attributes.

ABSTRACT

In the current study (design variables and their reflection on quality attributes in industrial product design) the researcher tried to study the design variables that represent the change in different methods and treatments of design elements and explain their reflection on the quality attributes of industrial products. The current study consisted of presenting the problem of the study by explaining what the concept of design variables, Its implications for the quality attributes of industrial products? The research aims to Revealing the nature of design variables and their impact on the quality of industrial products. The importance of the research was also determined by providing a theoretical framework on the nature of design variables, their concept, and their importance in developing and improving the quality of industrial products.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1443
Baraa Muhammad Karim, Defaf Ghazi Al Ebady: Design Variables and Their Reflection on Quality Attributes in Industrial Product Design
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المتغيرات التصميمية و انعكاسها على سمات الجودة في تصميم المنتج الصناعي

براء محمد كريم[1]
ضفاف غازي العبادي[2]
[1,2]كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد

ملخص البحث:

في الدراسة الحالية (**المتغيرات التصميمية و انعكاسها على سمات الجودة في تصميم المنتج الصناعي**) حاولت الباحثة دراسة المتغيرات التصميمية التي تمثل التغير في الاساليب والمعالجات المختلفة لعناصر التصميم وبيان انعكاسها على سمات الجودة للمنتجات الصناعية، فتمثلت الدراسة الحالية بطرح.مشكلة الدراسة من خلال بيان **ماهو مفهوم المتغيرات التصميمية انعكاساتها على سمات الجودة للمنتجات الصناعية ؟,** ويهدف البحث الى الكشف عن ماهية المتغيرات التصميمية وانعكاساتها على جودة المنتجات الصناعية ،كما تحددت اهمية البحث بتوفير اطارا نظريا عن ماهية المتغيرات التصميمية ومفهومها واهميتها في تطوير وتحسين جودة المنتجات الصناعية, وقد تحدد مجتمع البحث تصاميم لوحدات اثاث ووحدات اضاءة من تصميم المصممة pola maria [1]*لاعمالها المشاركة في معرض Milan design week للتصميم السنوي المقام في Milano-Italia, واعتمدت نسبة (50 بالمئة) طبقت على سنة (2020- 2023) ,وكان العدد المستخرج من العينات (3) نماذج من أصل مجتمع البحث البالغ (6) انموذجاً .

الكلمات المفتاحية: المتغيرات التصميمية سمات الجودة.

الفصل الأول:

1-مشكلة البحث:

تعتبر المنتجات الصناعية من اهم انجازات الوقت الحاضر على تنوعها من حيث المهام التي تؤديها, ويعتمد التغير والتطور في تصميمها على القدرة التي يمتلكها المصمم في ابداع وابتكار متغيرات عديدة تضمن تحقيق التحسين والتطوير المستمر لتحقيق ميزات وخصائص جمالية ووظيفية ومواكبة لتغيرات العصر ومتطلباته ولحصول على النتائج لضمان الاستمرارية والنجاح عن طريق تحقيق معايير الجودة المطلوبة في أي منتج لضمان تحقيق المنفعة والمتانة والجمالية من خلال ضمان التغيير الإيجابي والارتقاء إلى ما يلبي طلبات الانسان وحاجاته وتحقيق الاهداف المطلوبة من العملية التصميمية ,**لذلك تتبلور مشكلة البحث بالسؤال التالي :ما هو مفهوم المتغيرات التصميمية وماهي انعكاساتها على سمات الجودة للمنتجات الصناعية**

2-اهمية البحث:

تتجلى اهمية البحث الحالي بالآتي:

1-تحديد اطارا نظريا عن ماهية المتغيرات التصميمية ومفهومها واهميتها في تطوير وتحسين جودة المنتجات الصناعية.

2- يثري البحث الحالي بمادته العلمية الجانب النظري والعملي بقاعدة من المعلومات للعاملين في مجال التصميم من الباحثين والمصممين.

3-هدف البحث:

يهدف البحث الاتي:

الكشف عن ماهية المتغيرات التصميمية و انعكاساتها على جودة المنتجات الصناعية

4-حدود البحث:

الحدود الموضوعية: (اعمال المصممة العالمية pole maria) *[2]

[1] pola maria مصممة ستغافورية لمعت وتميزت في مجال التصميم الداخلي وتصميم المنتجات , و هي مشاركة دائمة في معارض عالمية منها معرض ميلانو للتصميم.

* pola maria مصممة سنغافورية لمعت وتميزت في مجال التصميم الداخلي وتصميم المنتجات , و هي مشاركة دائمة في معارض عالمية منها معرض ميلانو للتصميم.

الحد المكاني: (الاعمال المشاركة في اسبوع ميلانو للتصميم- ايطاليا)
الحد الزماني: (2020-2023)

5-تحديد المصطلحات:

1-المتغير:

المتغير اصطلاحا: المتغير هو " مصطلحاً مركباً يتكون من مفهومين هما التغير Transوالشكل Form ويعطي للكلمة معاني تغير شكل أو مظهر أو طبيعة أو خاصية"**(Al-Badrani, 2008, p. 56)**

2-**السمات**

لغتا : مفردها السمة في اللغة، وهي الاثر في الشيء، الكي, ويسم به أي ينسب اليه، وسمة الرجل، أي جعل لنفسه سمة يعرف بها"**(John Dewey, p. 747)**

اصطلاحاً: هي خصلة او خاصية او صفة باهرة وملازمة للموسوم بها، بحيث يمكن ان يختلف فيها افراد الجنس الواحد فيتميز بعضهم عن البعض الاخر بصورة قابلة للإدراك"**(Al-Ukaili, 1988, p. 4)**

المتغير اجرائيا: وهي المتغيرات التي تحدث لشكل ووظيفة المنتج الصناعي والتي تضمن الحصول على منتج متطور يلبي حاجات المستهلك الجمالية والوظيفية ومتطلباته لمنتجات تتصف بسمات الجودة.

2- الجودة:

اصطلاحاً: هي كلمة مشتقة من الكلمة اللاتينية (Qualities) التي تعني درجة صلاح الشيء وسلامته, وهي مفهوم نسبي يختلف باختلاف النظرة اليه والجهة المستفيدة منه **(Aishawi, 2013, p. 20).**

اجرائيا: وتعني درجة معينة من التميز يصل لها المنتج في الخصائص التصميمية يكتسبها من خلال توظيف العناصر التصميمية المناسبة (المادة, اللون ,الحجم ,الملمس ....الخ) وحمله صفات المرونة وقابليته على التغير , مما يمنحه التميز في قيمه الجمالية والوظيفية والاستخدامية تجعل منه منتج يتصف بالجودة.

الفصل الثاني:

المتغيرات التصميمية للمنتج الصناعي:

تغيرت توجهات وأساليب الحياة بأكملها بتطور ثورة الاكتشافات العلمية والتكنولوجية والاتصالات والمعلوماتية حيث يشهد العالم تغيرات وتحولات كبيرة وعميقة ,احدثت بدورها تغيرات مهمة في مجالات الحياة المعاصرة اجتماعية، وثقافية، واقتصادية, وصناعية ,.....الخ, حيث فرضت تلك المتغيرات نفسها على مجالات الحياة المختلفة والمتطورة بكل لحظة والسعي الى تطوير نماذج واشكال ووظائف تتسم بالجودة والجمالية والمرونة والتكيف مع المتغيرات المختلفة مما يتماشى مع التطور في اذواق الفرد ومتطلباتهم ، ولان المنتجات الصناعية تعتبر من اهم انجازات الوقت الحاضر والتغير والتطور المبني على الابداع والابتكار في تصميمها من خلال "امتلاكها ميزات وخصائص المفاجأة في بعض الاحيان من خلال الأساليب التصميمية حتى وصلت الى صفة التجريد، وانتهاء بالجماليات غير المألوفة والتفرد في مفاهيمها الفكرية والنفسية والوجودية والعلاقات التي تحولت إلى أشكال وأسس قابلة للتطبيق في تصميم المنتج"**(Mustafa e,2022,p2 1)**ولايزال ذلك التطور والتغير فيها مستمر لأهميتها البالغة في حياة الانسان وما تؤديه من وظائف ومنافع لا غنى عنها مما يستدعي مواكبة هذا التغير " وتحديد قرارات التصميم وايجاد حلول للتحديات المتعلقة بالشكل والوظيفة" ,

ويشير العلماء والباحثين إلى فكرة التغيير بأنها على العموم ستة مراحل وهي "مرحلة الإسقاطات عندما يكون التوجه في جعل الظروف الخارجية هي أساس التغيير, ومرحله الاستيعاب ,ومرحلة الاستعداد ,ومرحله التطبيق ,ومرحلة الصيانة والمحافظة ,مرحلة القضاء على المشكلة عندما يتأكد الحصول على النتائج لضمان استمرارية النجاح فيكون التحرك نحو التغيير الإيجابي والارتقاء إلى ما يلبي طلبات الانسان وحاجاته, ومن ثم تتحقق المشاركة الإيجابية في التقدم والتطور لتكون بداية التغيير في تقارب

التوجهات لجدية إحداث التغيير " **(Ibrahim, 2017, p. 31)** كما أن هذه المتغيرات هي التي تشكل توقعات المصممين، لأنها تعطي معلومات للتنبؤ وتحديد ما إذا كان يمكن تحقيق الاهداف المطلوبة من العملية التصميمية" **(D. Morton, 1995,p9)** ويرتبط مفهوم المتغيرات في التصميم بالتغير في بنية المنتجات الشكلية والدلالية والرمزية والوظيفية ,والتي تؤثر على الاستخدام التفاعلي وعليه فإن المتغيرات في المنتج الصناعي تدور حول التغير في "مجموعة من المعايير والمتطلبات والتي تجعل من المنتج غني بالدلالات مما يضفي عليه الخصوصية والتفرد"**(Al-Khawaja, 1991, p. 23)**,ففي الوقت الحاضر غالبية وقت الانسان يقضى بالتعامل مع مختلف المنتجات الصناعية التي تسهل عليه حياته اليومية ,فأن "العملية التصميمية بدورها يجب ان تضمن وعبر احداث جملة من المتغيرات سهولة التعامل مع تلك المنتجات بما يحقق اكبر استفادة منها , وتشمل تلك المتغيرات جوانب عدة منها الشكل والمظهر والخاصية من خلال تغيرات في المظهر أو الجوهر إذ تدعى (تغير الجوهر) أو تعرف بالاستحالة (تغير المظهر)"**(Oxford,.P1370)**,ويمكن تحديد الكثير من المتغيرات التي تحدث على مختلف المنتجات واكتشاف هويتها والغرض منها والإمكانيات التي تضيفها تلك المتغيرات من التحسينات في الاشكال وكفاءتها وهي "العوامل المؤثرة في التغير الشكلي والوظيفي للمنتجات باتجاه تطويرها ومن اهمها الاستعارة لتحقيق التلاؤم مع الظروف المختلفة ونمط الحياة لمجتمع ما كعاداته وتقاليده والمقاييس الفيزيائية "**(عصفور، 2008،ص31)**

, بالإضافة الى دور العامل البيئي والمواد المستخدمة والتقنيات المتوفرة الاثر الكبير وذلك "نتيجة للتقدم الصناعي في مجال إنتاج المواد والأدوات توفر للمصمم الحديث أدوات ووسائط مادية معينة ومثيرة للإبداع مما ادى الى نمو القدرات الابداعية من الحدود التي فرضتها المواد التقليدية من أخشاب وأحجار ومعادن وبالإشارة الى عمليات التغيير التي جرت على الاشكال والوظائف المختلفة للمنتجات فقد تمت على مر الزمن من خلال "العمليات قد جرت على مستوى الشكل ليتلاءم وظيفيا ودلاليا مع المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والبيئية والحاجات الانسانية" **(Madhavi Desai, r 1995.P104,)** وكان طبيعياً أن تفرز هذه التحولات عددًا من المتغيرات في العملية التصميمية مثلما أنعكس على أساليب الحياة، والتفكير، والقيم، اي ان عملية تغير في المنتج هي انعكاس للتغير في الحاجات المنبثقة من المتغيرات والتحولات على صعيد البيئة والوعي الإجتماعي والثقافي.... والتقني.... نذكر منها بصورة مفصلة كالاتي:

1-المتغيرات البيئية : المتغيرات البيئية تعتمد على التفاعل بين الانسان وبيئته , وقد استخدم الإنسان في حياته اليومية أنواعاً متعددة من الموارد الطبيعية، حيث يعتمد على الماء، والغذاء من أجل البقاء، ويحتاج إلى الطاقة لأغراض عديدة ويتطلب إنتاج جميع المواد والأدوات التي يستخدمها الإنسان بعض الموارد الطبيعية، فحاجة الإنسان إلى الموارد الطبيعية كبيرة وستبقى ما بقي الانسان على هذه الارض "**(Human -2020. P41 .)**

ماتجود به الطبيعة من مواد لتصميم وانتاج حاجاته المختلفة حيث ان النظم البيئية على مر الزمن في واجهت وتحملت الظروف المحيطة بها وتوفيرها لاحتياجات الانسان المختلفة , فالاتجاه السائد الان في مجال الحفاظ على البيئة فهو الذى يركز على العلاقة بين الانسان والبيئة باعتباره اتجاه تكاملي"**(شاكر.2002,ص54)**

كما في شكل (1) الذي يمثل استخدام خشب الخيزران الطبيعي في تصميم طاولة والمعروف بأنه صديق للبيئة وصحي ومتين وخفيف الوزن

شكل(1)

https://homeboxstores.store/reviews

2-المتغيرات الاجتماعية:

يقصد بها المتغيرات الاجتماعية المكتسبة والمحيطة بالفرد أو السلوكيات المحيطة به ونوعية العادات والتقاليد المؤثرة في حياة ذلك الفرد وعلاقته بالأشخاص المحيطين به وكيفية التعامل معهم ,ويمكن أن تلخص المتغيرات الاجتماعية بأنها "المتغيرات الحاصلة بين العلاقات بين الفرد والمجتمع المتعايش معه " **(Akka, 2014, p. 31)**,وتشمل المتغيرات الاجتماعية "التغير بالإيكولوجيا الإنسانية https://mostaql.com/portfolio/1034587-

شكل(2) يمثل تصميم لطاولة جانبية على الطراز النوبي

والحياة الحضرية، والتوزيع المكاني ، بالإضافة إلى ما ينتج عن هذه المتغيرات "من ناحية الشكل والوظيفة"**(Ashraf, 2000, p. 26)** كما في شكل(2) الذي يبين تصميم لطاولة طعام على الطراز النوبي المصري وهو طراز للتصميم من الفن الشعبي المصري, صممت بمتغيرات جعلتها تلائم التغير في الاذواق والتطور في تصميم المنتجات .

3-المتغيرات الثقافية:

تعرف الثقافة بأنها كل ما يتعلق "بتغذية العقل بالمفاهيم المتعلقة بالعلم والذوق , والاخلاق, والجمال وهو كذلك " مجموع أنماط والمؤسسات وجميع ما يمارسه الانسان السلوك المنقولة اجتماعياً، التي تشمل الفنون والمعتقدات **(Adedeji, ,,2017,p26)** معنى ان المتغيرات الثقافية هي أي تغير في سلوكيات المجتمعات التي تبنى على اساسها تصاغ عن طريقها" استراتيجيات الاستجابة للتغيرات في التي تواجه المجتمع، فهي تعكس واقع البيئة التي ترتبط بها" **(Adger, W, K, 2013,p 112)**

4-المتغيرات التقنية :

تمثل المتغيرات التقنية الوسيلة التي يسيطر بها الإنسان أو يؤثر على تغيرات العالم الخارجي، وهي بصفة خاصة مجموعة الاختراعات والتطبيقات التي تستخدم في العملية الإنتاجية من أجل مواكبة التقدم، وتحسين الاساليب وتطويرها، واستثمار المعرفة التكنولوجية لاستيعاب القدرات الإبداعية لدى المجتمعات، وهي مرتبطة بشكل خاص بالثورة الصناعية*[1] التي شهدتها أوروبا الغربية.

مفهوم الجودة ومعاييرها في تصميم المنتج الصناعي :

مفهوم الجودة:

تعرف الجودة اصطلاحا بانها " مرادفة للتميز وإنها مطلقة ومعترف بها عالميًا تعتمد على معايير الانجاز العالي للمنتجات"**(David,1984 p3)**

*الثورة الصناعية :هي انتشار وإحلال المكننة محل العمل اليدوي. شهدت أوروبا الغربية خلال القرن الثامن عشر نهضة علمية شاملة فتنوعت الأبحاث والتجارب لتشمل مختلف فروع العلم ولتؤدي إلى اختراعات واكتشافات مهمة كانت السبب المباشر في قيام الثورة الصناعية خلال القرن التاسع عشر من عمليات التصنيع الكيميائي الجديدة وإنتاج الحديد، وازدياد استخدام الطاقة البخارية والمائية وتطوير أدوات الآلات وظهور نظام المصنع الميكانيكي.

وتعرف الجودة في تصميم المنتج الصناعي بانها" درجة ملائمة مواصفات التصميم لوظيفة المنتج واستخدامه وانها مدى تحقيق المنتج للغرض المقصود منه ومنها الخصائص الميكانيكية او مظهرية المنتج او من ناحية متانته وسهولة الاستخدام او الامان عند الاستخدام ودرجة رضا المستخدم عنه .... الخ " (**Adam,Everett 1995,p7)**

ومن المفاهيم السابقة يمكن القول أن الجودة مفهوم معقد ذو أبعاد متعددة لا يمكن تحديدها بالكامل فهي "مفهوم متعدد الاطراف سماته قائمة على عدة اطراف وهي "النهج القائم على المنتج، النهج القائم على المستخدم، النهج القائم على التصنيع، والنهج القائم على القيمة" **(Molina2013,p.380)**

ونرى ان لمفهوم الجودة عمق تاريخي وفلسفي حيث تم الاشارة الى الجودة المتعالية وربطها بمفهوم أفلاطون للجمال باعتباره "الشكل المثالي في إطار هذا النهج يمتلك المنتج التميز بناءً على علاقتها الذاتية ببعض المعايير الجمالية, اي من خلال نظام التكوين البنائي له يحمل سمات معينة تميزه بعناصره عن المنتجات الاخرى**(Juran, J.M., k, NY1999 ,p26)**

معايير تطوير جودة تصميم المنتجات :

تشير الجودة إلى قدرة المنتج على تلبية الحاجات التي صمم من اجلها بأعلى كفأة ممكنة والجودة تعتمد على " مجموعة من المعايير التي يتميز بها المنتج ومدى قابليته على الاداء في الاستخدام وتكيفه مع البيئة التي يتم توفيره فيه" **(Kotler,2008,p6)** وان الاهتمام بمفهوم الجودة ومعاييرها في تصميم المنتج الصناعي كان نتيجة لأهمية المنتجات وانتشار استخدامها والحاجة اليها واستمرار تطورها وازداد الحاجة والاهتمام في الآونة الأخيرة بتحسين جودتها وضمان نوعيتها وأن أساس جودة تصميم المنتجات تتجسد في الخصائص الشكلية والجمالية التي تضمن الاداء المتميز للمنتجات التي تضمن المنفعة الحقيقية لهافي بيئات الاستخدام المختلفة ضمن معايير تم الاتفاق عليها بشكل واسع في مجال التصميم اعتبارها قيما توجه عملية التصميم والتقييم" **(Eldemery, I., M,2009, p343)**حيث تمثل الجودة مجموعة من الخصائص والمعايير الفريدة والمميزة التي تلبي احتياجات ورغبات المستهلك وتوقعاتهم وتحقق الفائدة ,وتعتمد على التصميم عالي الأداء في تصميم المنتجات أو العمليات الخاصة بها "عبر اضافة قيم التميز بخصائص متفوقة وقوة تحمل عالية، ومتانة اكبر ، وتقديم منفعة، وتحقيق الأمان",حيث يعتبر جمالية الشكل وتناسبه من حيث الحجم والوزن والابعاد اهمية كبيرة في جودة المنتجات" فهو عبارة عن المظهر الخارجي للتصميم الذي يعمل على زيادة قبوله ، ويلبي المتطلبات الجمالية التي يرغب بها فهو يعكس مظهرا ذهنيا محددا للهيئة العامة, من حيث الشكل واللون والتناسب والمواد المستخدمة,وضمان معايير الجودة الحاصلة في شكل ووظيفة المنتجات نتيجة المتغيرات في الإمكانيات المختلفة من ضمنها استغلال سمات التكنولوجيا الجديدة ومساهمتها في تنمية تصميم المنتجات وقد أظهرت الدراسات المختلفة "ثلاثة معايير أساسية للجودة وهي(المتانة والمنفعة والجمال) التي اقترحها فيتروفيوس*[1] (Vitruvius) ، حيث يجب الاهتمام بالوسائل التقنية والجوانب العملية والوظيفية في التصميم بالإضافة إلى الناحية الجمالية من أجل قيادة الجودة في التصميم ,والتي لا زالت تلك المتطلبات حاضرة لشدة أهميتها، ومستخدمة حتى وقتنا الحالي ويتم ذكرها في العديد من الدراسات الخاصة في دراسة جودة التصميم بصورة عامة ,باعتباره يقوم على" توازن ديناميكي بين ثلاثة أبعاد هي المتانة Durability والمنفعة Utility والجمال Beauty"

(Reich, A., W,2005,p12.)

1-المتانة:

صفة المتانة في تصميم المنتج الصناعي تتحدد من خلال الاختيار الافضل لعناصر الهيئة الداخلية والخارجية لتصميم المنتج والتي تتمثل" بالشكل والمواد المستخدمة فيه الدالة على المتانة والصلابة كما تشير المتانة إلى قدرة المنتج على تحمل التآكل مع مرور الوقت, وتشير الى الموثوقية من خلال اتساق المنتج واعتماديته مع مرور الوقت, فضلا عن سهولة إصلاح المنتج أو صيانته مما

* (Vitruvius) كان مهندسًا معماريًا ومهندسًا رومانيًا خلال القرن الأول قبل الميلاد، اشتهر بعمله متعدد الأجزاء بعنوان architecture باعتبارها الأطروحة الوحيدة عن الهندسة المعمارية التي بقيت من العصور القديمة، فقد تم اعتبارها منذ عصر النهضة أول كتاب عن النظرية المعمارية، بالإضافة إلى كونها مصدرًا رئيسيًا لقانون الهندسة المعمارية الكلاسيكية.

يؤدي الى إدراك المستهلك للجودة الشاملة للمنتج وتعتبر المتانة من الخصائص التصميمية للمنتج الصناعي بأعتباره بنية ترتبط بوظيفته الأساس المحكومة بالإمكانات المختلفة للأعمال التصميمية " **(Sekaran, U, U.S.A, 2004)**

المنفعة :

فالمنفعة تعتبر مبدأ اساسي في التصميم ومن الأمور الأساسية التي يجب على المصمم اخذها بنظر الاعتبار منذ الفكرة الاولى للتصميم التي تكون عادتا قد تبلورت لحل مشكلة معينة او تسهيل مهام الانسان " فالمنفعة بمعناها الواسع هي أن الواجب الأساسي للأشياء المصممة أن تؤدي الأغراض التي تصنع من أجلها وأن يكون لها من الأشكال ما يأتي تبعا لهذه الأغراض أو الوظائف " **Sekaran, U, U.S.A, 2004)**

الجمالية :

تعتبر الجمالية من سمات جودة المنتجات التصميمية وشرط اساسي فيها حيث يهتم المصمم باستخدام قدراته وخياله الابداعي في تصميم منتجات تحمل قيما جمالية فهي سمة اساسية للأعمال التصميمية التصميمية وتفرد المنتج وجودته من الممكن ان يتحقق من خلال " وضع تصميمات يتحقق فيها مفهوم العصرية المناسب لطابع العصر، كاستخدام الخطوط النظيفة الحادة، وتدرجات الألوان المحايدة، والبساطة في التفاصيل، وغير ذلك مما يتميز به عصرنا الحالي "**(Ibrahim Jawad 2017, p. 76)**

مؤشرات الاطار النظري:

1- فرضت المتغيرات التصميمية السعي الى تطوير نماذج واشكال ووظائف تتسم بالجودة والجمالية والمرونة والتكيف مع المتغيرات المختلفة مما يتماشى مع التطور في اذواق المستهلكين.-
2- يرتبط مفهوم المتغيرات في التصميم بالتغير في بنية المنتجات الشكلية والدلالية والرمزية والوظيفية ,والتي تؤثر على الاستخدام التفاعلي للمنتجات.
3- والمتغيرات في تكوين الاشكال تتم من خلال عملية من التحول والحركة والاتزان وبالتتابع الزمني والمكاني المركب ,ولم تعد الأشكال محددة بالمحددات البسيطة كالمقياس والحجم والأبعاد وانما تتبع مؤثرات القوى المختلفة على الأشكال ,كما أمكن دمج المؤثرات الزمانية والمكانية.
4- تعتبر الجودة من العوامل الاساسية في تصميم المنتجات الصناعية اذ انها تمثل "سبباً لقبول المنتج ونجاحه .
5- الجودة في التصميم للمنتجات الصناعي تعتمد على خصائص محددة، وهي وطول العمر الأستخدامي للمنتج، وسهولة الصيانة، وسهولة الاستخدام، واسم العلامة التجارية المعروفة
6- للمتغيرات التصميمية أثرها في سمات جودة المنتجات من خلال العمل على تحقيق التوازن بين ثلاثة أبعاد هي المتانة Durability والمنفعة Utility والجمال Beauty للوصول الى مرحلة إدراك تلك المتغيرات في المنتجات التصميمية في عالم التصميم.

الفصل الثالث

1-منهج البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي [*] تحليل المحتوى في تحليل النماذج، وذلك لملاءمته موضوع الدراسة الحالية، بما يوفره من إمكانية في إجراءات النقد والتحليل بغية تحقيق هدف البحث.

2--مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث الحالي من تصاميم لوحدات اثاث ووحدات اضاءة من تصميم المصممة Pola maria[1]* لأعمالها المشاركة في معرض Milan design week للتصميم السنوي المقام في Milano-Italia, للأعوام ما بين عام 2020,ولغاية 2023, والبالغ عددها (6) تصاميم

(*) يستخدم المنهج الوصفي اذا كانت الغاية من اجراء البحث، هو وصف ظاهرة او حالة او حادثة في البيئة الطبيعية او الاجتماعية.
[1] pola maria مصممة ستغافورية لمعت وتميزت في مجال التصميم الداخلي وتصميم المنتجات , و هي مشاركة دائمة في معارض عالمية منها معرض ميلانو للتصميم.

3-عينة البحث:

اعتمدت الباحثة الاختيار القصدي وفق متطلبات البحث، واعتمدت نسبة (50 بالمئة) طبقت على سنة (2020-2023)مجتمع البحث وكان العدد المستخرج من العينات (3) نماذج من أصل مجتمع البحث البالغ (6) انموذجاً ، تم اختيار النماذج كعينات للتحليل.

4-أداة البحث: -

تحقيقاً لهدف البحث صُممت الباحثة استمارة محاور التحليل بالاعتماد على ما توصلت اليه الباحثة من مؤشرات للأطار النظري للبحث.

5-صدق الأداة: -

تم التأكد من صدق أداة التحليل بعد عرضها على عدد من الخبراء[1]* من ذوي الاختصاص والمختصين بمناهج البحث العلمي قبل تطبيقها، وتم الإجماع على صلاحية مفرداتها بعد أجراء التعديلات والملاحظات وبذلك اكتسبت صدقها الظاهري من الناحية البحثية

تحليل النماذج:

تحليل النموذج(1)

وصف النموذج:

التصميم: وحدة استراحة

المصمم: pola maria

المادة: الفولاذ,القماش,الاسفنج

1-المتغيرات التصميمية للمنتج الصناعي:

مثل التصميم وحدة استراحة مصممة من مادة الفولاذ المطلي والقماش العضوي من تصميم المصممة pola maria التي تميزت تصاميمها بمتغيرات تصميمية واضحة تعتمد على التطوير في الاشكال والوظائف التي تؤديها المنتجات وتحقيق التحول المطلوب لمواكبة التطور الحاصل في تصميم المنتجات تبعا للزمان والبيئة المحيطة الذي يعتمد على درجة مرونة الاشكال وقابليتها على التغير .

2-معايير جودة المنتجات:

تحقق في النموذج معايير الجودة للمنتجات من خلال عدة خصائص امتاز بها تصميم وحدة الاستراحة عبر تحقيق المتانة المعروف بها مادة الحديد المستخدمة في تصميم الهيكل الاساسي لوحدة الاستراحة والذي يعتبر نمط متغير في تصميم وحدات الاستراحة الداخلية ,كما تميز النموذج بقدرته على تحقيق المنفعة والاداء الوظيفي عن طريق تصميمه من مزيج من ثلاثة أنواع من المقاعد , كرسي عالي الظهر، وكرسي مريح، ومقعد,حيث تضفي طبيعتها الثلاثية تنوعًا شديدًا في بالأداء ,بالإضافة الى تميز النموذج بالقيمة الجمالية من خلال محاكاة جماليات الطبيعة فالتصميم مستوحى من شكل فول الصويا حسب وصف المصممة.

3-المتغيرات التصميمية ومعايير الجودة:

- الخبراء هم:
- أ.م. د: جاسم احمد زيدان، , قسم التصميم ,كلية الفنون الجميلة ,جامعة بغداد.
- أ.م. د: نوال محسن، قسم التصميم كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد.
- أ.م. د: حنان غازي قسم التصميم كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد.

تحققت المتغيرات التصميمية التي اعتمدتها المصممة انعكاسا واضحا على معايير الجودة للنموذج من خلال التميز في عناصر التصميم الاساسية والمتمثلة بالمادة المستخدمة وهي الإسفنج المصبوب، والمنجدة بقماش عضوي مستدام بملمس ناعم مضاد للبكتيريا, اما قاعدة الدعم الاساسية التي تمثل الهيكل الاساس لوحدة الاستراحة مصنوعة من قطع متقاطعة ذات أقدام فولاذية مستديرة متصلة ببعضها البعض ، وكلها مطلية بطلاء مناسب باللون الاسود ,مماحقق التغير في بنية المنتج الشكلية وضمان التحسين في الاداء طول العمر الافتراضي للمنتج ,كما حقق النموذج سهولة الاستخدام.

تحليل نموذج(2)

وصف النموذج:

التصميم: تصميم لمطبخ

المصمم: Pola maria

المادة: الفولاذ الخشب .

المتغيرات التصميمية للمنتج الصناعي:

مثل التصميم مطبخ متكامل مصمم من مادة الفولاذ المطلي والحجر الطبيعي تميز بمتغيرات تصميمية تحمل القيم الجمالية والتي تعتمد على التطوير في الشكل والوظائف التي يؤديها النموذج ,ومن خلال عدة خصائص اضافتها المصممة لشكل النموذج الذي تميز بالوضوح للشكل المتغير دون أن يسبب تشويشاً اوتعقيد مما ساهم في تفعيل حركة الفضاء العام للتصميم.

2-معايير جودة المنتجات:

تحقق في النموذج معايير الجودة للمنتجات من خلال عدة خصائص امتاز بها التصميم العام للمطبخ المتكامل عبر تحقيق المتانة من خلال استخدام مادة الحجر الطبيعي , بالإضافة الى مادة الخشب الطبيعي المستخدمة في تصميم الهيكل الاساسي للنموذج ,كما حقق النموذج المنفعة والاداء الوظيفي عن طريق تصميمه ليؤدي عدة وظائف والتي تعتبر اساسية في المطبخ باقل حجم ومساحة مطلوبة مما اضاف تنوعًا شديدًا في الوظائف ,بالإضافة الى تميز النموذج بالقيمة الجمالية من خلال اختيار المصممة للتنظيم الشكلي المميز للوظائف المتعدة المضافة للنموذج والتوزيع المناسب للون المستخدم.

-المتغيرات التصميمية ومعايير الجودة:

تحققت المتغيرات التصميمية انعكاسا واضحا على معايير الجودة للنموذج من خلال التميز في عناصر التصميم الاساسية والمتمثلة بالمادة المستخدمة وهي الحجر الطبيعي والخشب، العضوي المستدام المضاد للبكتيريا بملمس ناعم, واعتماد الطلاء ال مناسب باللون الاسود ,مماحقق التغير في بنية المنتج الشكلية وضمان التحسين في الاداء طول العمر الافتراضي للمنتج ,كما حقق النموذج سهولة الاستخدام والوضوح والبساطة والتعدد الوظيفي.

تحليل النموذج(3)

وصف النموذج:

التصميم: وحدة اضاءة.

المصمم:pola maria

المادة: الفولاذ.الزجاج

1-المتغيرات التصميم للمنتج الصناعي:

يمثل التصميم وحدة اضاءة بمتغيرات تصميمية تعتمد على الابداع الفني في تنظيم البنية الكلية للوحدة حيث يخفي هيكله الشفاف والمكون من شبكة من الهياكل الحاملة المرنة مع الزجاج ومصادر LED موضوعة عند تقاطعاتها، مما ادى الى تعقيد التصميم، وتم اختزال الشكل لإفساح المجال للضوء فقط في الضهور.

2-معايير جودة المنتجات:

تحقق في النموذج معايير الجودة من خلال اعتماد المصممة الهيكل الاساسي لوحدة الاضاءة من مادة الفولاذ القوي بطبيعته مما حقق المتانة المطلوبة بالإضافة الى عدة خصائص امتاز بها التصميم العام للنموذج ,لم يحقق النموذج المنفعة والاداء الوظيفي بنسبة كبيرة لعدم اتاحة الهيكل الخاص بالنموذج القدرة على توزيع الاضاءة بشكل متوازن, ولكن حقق حرية استثنائية في التحكم في الإنارة من خلال التحكم في شدة الضوء واختيار أجزاء المصباح التي سيتم تشغيلها ,بالإضافة الى تميز النموذج بالقيمة الجمالية من خلال اختيار المصممة للتنظيم الشكلي المميز للأجزاء العديدة المتكون منها وحدة الاضاءة وتتركز في هذه المعالجة ابداع المصممة في تحقيق التوازن في اختيار حجم ووزن الاجزاء الكلية للوحدة .

3-المتغيرات التصميمية ومعايير الجودة:

حققت المتغيرات التصميمية انعكاسا واضحا على معايير الجودة للنموذج من خلال التميز الواضح في تصميم وحدة الاضاءة والتوزيع المنظم لاجزاء وعناصر التصميم المتشابكة والمعقدة بالإضافة الى الاختيار المناسب لعناصر التصميم الاساسية, واعتماد الطلاء المناسب باللون الاسود ,مماحقق التغير في بنية المنتج الشكلية وضمان التحسين في الاداء طول العمر الافتراضي للمنتج ,كما حقق النموذج سهولة الاستخدام .

الفصل الرابع:

1-نتائج البحث:

1-حققت النماذج المحللة للمصممة pola maria التي تميزت تصاميمها بمتغيرات تصميمية واضحة تعتمد على التطوير في الاشكال والوظائف التي تؤديها المنتجات وتحقيق التحول المطلوب لمواكبة التطور الحاصل في تصميم المنتجات ,كما في جميع النماذج.

2-تحقق في النموذج معايير الجودة للمنتجات من خلال عدة خصائص اضافتها المصممة والتي حققت المتانة والمنفعة والجمالية ,كما في جميع النماذج.

3-حقق النموذج الجمالية المطلوبة من خلال محاكاة جماليات الطبيعة ,كما في نموذج(1), وبنسبة(33 بالمئة)

4-حقق النموذج مبدأ الاستدامة من خلال توظيف المواد الطبيعية العضوية , والاختيار المناسب للمواد المضادة للبكتيريا ,كما في نموذج(1,2), وبنسبة (66 بالمئة).

5-لم تحقق المتغيرات في تصميم النموذج مبدأ البساطة والوضوح ,مما اثر سلبا على القدرة على توزيع الاضاءة بشكل متوازن, كما في نموذج(3) وبنسبة 33 بالمئة.

6-حققت المتغيرات التصميمية للنماذج انعكاسا واضحا على معايير الجودة من خلال التميز في التوزيع المنظم لأجزاء وعناصر التصميم المتغيرة ,مماحقق التغير في بنية المنتج الشكلية وضمان التحسين في الاداء طول العمر الافتراضي للمنتج ,وسهولة الاستخدام ,كما في جميع النماذج المحللة.

2-الاستنتاجات:

في ضوء نتائج البحث تم التوصل الى الاستنتاجات الآتية:-

1-تعتبر المتغيرات التصميمية لتصميم المنتجات الصناعية انعكاسا طبيعيا للتطور الحاصل في جميع نواحي الحياة وازدياد التعقيد لمهام الفرد المتنامية في زمن السرعة ,مما ادى الى زيادة الحاجة الى منتجات تسهل الحياة اليومية للانسان, لأهميتها البالغة في حياة الانسان وما تؤديه من وظائف ومنافع لا غنى عنها مما يستدعي مواكبة هذا التغير والتطور.

2-تعتمد المتغيرات التصميمية على جوانب اساسية وهي التغير في الشكل والوظائف للمنتج الصناعي بما يضمن تحقيق القيم الجمالية والوظيفية بالاضافة الى تحقيق الجودة العالية للمنتجات.

3-سمات الجودة في تصميم المنتج الصناعي هو الحصول على درجة معينة من التميز يصل لها المنتج في الخصائص التصميمية التي يكتسبها من خلال توظيف العناصر التصميمية المناسبة ,وحمله صفات المرونة وقابليته على التغير , مما يمنحه التميز في قيمه الجمالية والوظيفية والاستخدامية تجعل منه منتج يتصف بالجودة.

4-يعتمد تحقيق المتغيرات التصميمية انعكاسا واضحا على معايير الجودة في تصميم المنتجات على قدرة المصمم على تحقيق التحسين المطلوب في الخصائص التصميمية الاساسية ,بالاضافة الى الاختيار المناسب لعناصر التصميم الاساسية والتنظيم المناسب لاجزاء التصميم التي تضمن تحقيق المنفعة والمتانة والجمالية المطلوبة لتحقيق الجودة.

Conclusions

Considering the research results, the following conclusions were reached:

1. The design variables in the design of industrial products are considered a natural reflection of the development taking place in all aspects of life and the increasing complexity of the individual's growing tasks in a time of speed, which has led to an increased need for products that facilitate human daily life, due to their extreme importance in human life and the indispensable functions and benefits they perform. Which requires keeping up with this change and development.
2. Design variables depend on basic aspects, which are the change in the form and functions of the industrial product to ensure the achievement of aesthetic and functional values in addition to achieving high quality of the products.
3. Quality features in the design of an industrial product is obtaining a certain degree of excellence that the product attains in the design characteristics that it acquires by employing the appropriate design elements, and having the characteristics of flexibility and its ability to change, which gives it distinction in its aesthetic, functional and use values, making it a product characterized by quality.
4. Achieving design variables in a clear reflection of quality standards in product design depends on the designer's ability to achieve the required improvement in the basic design characteristics, in addition to the appropriate selection of the basic design elements and the appropriate organization of the design parts that ensure the achievement of the utility, durability and aesthetics required to achieve quality.

References

1. Ibrahim Jawad Kazem Al-Youssef,(2017) "*Thus.. I read architecture/an introduction to reading architecture,"* first edition, Dar Al-Walaa for Printing and Publishing, Baghdad, Iraq,
2. Ahmed bin Aishawi,(2013)*Total Quality Management*, Dar Al-Hamid for Publishing and Distribution, Amman.
3. Iyad Hussein Abdullah, Al-Husseini, Iyad Hussein Abdullah, (2008) *Art of Design*, vol. 3, 1st edition, Sharjah: (House of Culture and Media),.
4. Al-Badrani, Jamal Salem, (2008,)*Building a Self-Confidence Scale for Middle School Students*, Master's, Baghdad.
5. John Dewey, *Art is Experience*, translated by: Ibrahim Zakaria, D.T
6. Raafat, Ali, *The Creativity Trilogy*,(2007,)Intellectual Creativity Cycles, Environmental Cycle, Architecture of the Future, first edition.
7. Sami Irfan, *The Theory of Functionalism in Architecture*, Dar Al Maaref, Arab Republic of Egypt. 1998.
8. Sherzad Ehsan, , (1999) *"Modern Architectural Movements*," Arab Foundation for Studies and Publishing, first edition, Lebanon
9. Salih al-Din al-Fitouri al-Orfali, , (2021)*The impact of applying modern technological media in interior design on furniture design*, Arab Journal for Scientific Publishing.
10. Al-Saleh, Badr Abdullah, b, E,(2005),-*learning and educational design*: a partnership for quality, the tenth scientific conference of the Egyptian Society for Educational Technology, "E-learning technology and comprehensive quality requirements", period from July 5-7, Cairo,
11. Abdul Hadi bin Dhafer Al-Shehri, 9(2004.)*Discourse Strategies, a Pragmatic Linguistic Approach,* 1st edition, United New Book House, Beirut .
12. Qais Ibrahim Mustafa Al-Ukaili, (1988)*Aesthetic Features in the Holy Qur'an,* unpublished doctoral thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts.
13. Al-Lami Ghassan Qassem,(2008)*Contemporary Technologies and Systems in Operations Management*, Ithraa Publishing and Distribution, Amman, Jordan.
14. Almudiris, Abdul Rahman Ibrahim, (2004) *Quality Management in Education*, Arab Center for Educational Training of the Gulf States, Riyadh, Saudi Arabia.
15. Eldemery, I., M(,2009) *Globalization challenges in architecture* ". Journal of Architectural and Planning Research.
16. Heylighen, A., G, I,(2000).n *case of architectural design ,Critique and praise of Case-Based Design in architecture* ," Katholieke university.
17. Kenyon, G.N. and Sen, K.C (2016,) *Perception Of Quality*. Springer London Limited.
18. Kotler, P., Armstrong, G., Ang, S.H., Leong, S.M., Tan, C.T. and YAU, O., (2008),*Principles Of Marketing: A Global Perspective*, ,
19. Krajewski, L., J., & Ritzman, L., P, (1996,) *Operations Management* ", 4th ed., U.S.A, Wesley Publishing Co
20. Reich, A., W. " *Utilities and Venostases:((2005)Balancing Utility and Authenticity in the Stewardship of our Built Heritage* ", master thesis of science, Texas A&M University
21. 1 S.A. Pena, W. Parshall, Problem seeking: *An architectural programming primer*, 4th
22. Adam, Everett, , Ronald J production . (1995). *Operation Management*. Concepts , Models & Behavior . th ed . Prentice – Hall . NEW DELHI
23. Andrea Filippetti, (2010) "*The Patterns of Technological Capabilities of Countries: A Dual Approach using Composite Indicators and Data Envelopment Analysis"*. Italian National Research Development

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1443
Baraa Muhammad Karim, Defaf Ghazi Al Ebady: Design Variables and Their Reflection on Quality Attributes in Industrial Product Design
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

ملحق (1) استمارة محاور التحليل بصيغتها النهائية

محاور التحليل			متحققة	غير متحققة	ملاحظات
1- المتغيرات التصميمية للمنتج الصناعي	التطوير	الجودة			
		المرونة			
		التكيف			
		التحول			
		الحركة			
		الاتزان			
		التتابع للمتغيرات الزمانية والمكانية			
2-معايير جودة المنتجات	المتانة				
	المنفعة				
	الجمالية				
3-المتغيرات التصميمية ومعايير الجودة	التغير في بنية المنتجات	الشكلية			
		الرمزية			
		والوظيفية			
		الدلالية			
	التحسين	طول العمر الأستخدامي			
		سهولة الاستخدام			
		العلامة التجارية			
		سهولة الصيانة			
	تميز في عناصر التصميم	لون			
		ملمس			
		مادة			

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1691

The Mechanism Technological Developments in The Contemporary Cinematic Film Scenario

Duraid khudhair Kadhim[a] , *Abdulbassit Salman Saihood* [b]

[a b] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 30 May 2024
Received in revised form 30 May 2025
Accepted 13 June 2024
Published 1 December 2025

Keywords:
Mechanism- Technological- Scenario- Movie

ABSTRACT

This research deals with the mechanisms of adapting technological development in writing the scripts of contemporary films and series, away from cinematic and television scripts that focus on recurring dramatic themes steeped in social issues such as love and treachery. Technological development in recent times has brought about a radical transformation in various aspects of life. Including the film and television industry, this development has greatly influenced how film and television scenarios are written, as it has created new tools and methods that were not previously available. The emergence of new technology, such as virtual and augmented reality technology, 3D graphics, and motion capture technology. All of these innovations have made screenwriters take a new approach and unleash their imaginations by writing more innovative scripts It is more dynamic than imagining imaginative virtual worlds, creating strange virtual characters, and dealing with technology topics as a fact and not as a fantasy, and with modern narrative patterns. Using some of the films mentioned in the body of the research, the researchers reviewed these developments and the mechanisms for employing them in contemporary scenarios, followed by an analysis of the research sample. The researchers conclude the research by drawing a number of results and conclusions and presenting recommendations and proposals.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1691
Duraid khudhair Kadhim, Abdulbassit Salman Saihood: The Mechanism Technological Developments In The Contemporary Cinematic Film Scenario
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

ميكانزم تطورات التكنولوجيا في سيناريو الفيلم السينمائي المعاصر

دريد خضير كاظم[1]
عبد الباسط سلمان صهود[2]
[1,2]كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد

الملخص:

يتناول هذا البحث اليات تطويع التطور التكنولوجي في كتابة سيناريو الافلام والمسلسلات المعاصرة بعيداً عن النصوص السينمائية والتلفزيونية التي تتعكز على موضوعات درامية متكررة غارقة في القضايا الاجتماعية كالعشق والغدر , احدث التطور التكنولوجي في الآونة الأخيرة تحولاً جذرياً في جوانب الحياة المختلفة . بما في ذلك صناعة السينما والتلفزيون ، ولقد أثّر هذا التطور وبشكل كبير على على كيفية كتابة السيناريوهات السينمائية والتلفزيونية حيث أوجد أدوات وأساليب جديدة لم تكن متاحة سابقاً . ظهور تكنولوجيا جديدة مثل تكنولوجيا الواقع الافتراضي والمعزز والرسوم ثلاثية الابعاد وتكنولوجيا التقاط الحركة ، كل هذه الابتكارات جعلت كتاب السيناريو ينحون منحاً جديداً واطلقوا العنان لمخيلاتهم بكتابة نصوص اكثر تجدد واكثر ديناميكية من تصور عوالم افتراضية خيالية وخلق شخصيات افتراضية غرائبية وتناول موضوعات التكنولوجيا كحقيقة وليس كخيال وبأنماط سردية حديثة . استعرض الباحثان باستخدام ببعض الافلام والمذكورة في متن البحث ويليها تحليل عينة البحث هذه التطورات وآليات توظيفها في السيناريوهات المعاصرة ، يختم الباحثان البحث بإستخلاص عدد من النتئج والاستنتاجات وعرض التوصيات والمقترحات.

كلمات مفتاحية: ميكانزم- تكنولوجيا- سيناريو – فيلم سينمائي

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مقدمة: تأتي كلمة "ميكانزم - Mechanism " للتعبير عن " الاليات او الآلية" – لآلية- وآلية- آليات- بآلية- بالآلية- ميكانيكيّة، كما ذكرت في المصادر وبامثلة على إن (التعرق مثلا انما آلية تبريد تساعدنا على التخلص من الحرارة الزائدة (Reverso Dictionary) والباحثان يران ان الآليات انما تشكل الدور الأهم في تحقيق أي منجز، فبدون الية لا يمكن ان يتحقق أي شيء، لذا تناولا الآليات التكنولوجي في بناء سيناريو الفيلم المعاصر وذلك لتحقيق تطور وتحسين السيناريو بمؤسساتنا الإنتاجية بغية المضي نحو ما هو احسن وافضل في اعمال ناجعة تحقق الهدف في مجتمعنا تحاكي الركب العالمي وتشاطره في دراما سينمائية نوعية لا كمية، فالعالم يتقدم كثيرا وبحركة مستمرة ونرى هناك تغييرات جمة في الكثير من الاعمال الهوليودية على سبيل المثال وما تحمل من تحديث وتحسين لطرح الموضوعات وبصورة غير نمطية، وهو ما حذا بان يحددا الباحثان عنوانا لبحثهما والموسوم بـ "آليات التطورات التكنولوجيا في سيناريو الفيلم السينمائي المعاصر" يتناولان اليات تطوير وتحسين السيناريوهات العصرية بواسطة رصد ومتابعة وتحديد كل ما تعتمده المؤسسات العملاقة في بناء اعملا فخمة تستطب الجمهور وتحقق انتشار واسع بل تحقق أهدافها التي تقف وراء الإنتاج.

مشكلة البحث : أسهمت الاعمال السينمائية والتلفزيونية في الكشف عن المعارف والعلوم والتطورات التكنولوجية عامة، إذ نرى إن العالم يتطور وما يلاحظ ويشاهد في التلفزيون او الموبايلات من وسائل تواصل اجتماعي، ولاسيما في الأفلام السينمائية التي تكون بالعادة خزين فكري وعلمي من طروحات اقرب ما تكون للبحث العلمي، فكاتب السيناريو دائما ما يستعرض احداث مثيرة ومتجددة تناغم كل ما هو على ارض الواقع لو أتيحت لنا الفرصة لمشاهدة فيلم "المدرعة بتومكن 1925" مثلا او "مقطورة الدكتور كاليجاري 1920" سنجد فر ما بينهما من حيث السيناريو وتطوره في عرض ما هو أحدث، والواقع ان يشكلان خميرة السينما وتاريخها الساحق، إذ يشكلان علامات بارزة في تطور السينما ، بالوقت لو اننا قارنا الفيلمين بأفلام تم انتاجها مثلا في ثمانينات القرن الماضي لاكتشفنا ان هناك اختلافات وتطورات ومعلومات متقدمة كثيرة عما في الفيلمان العتيقان، سنكتشف ان السيناريو للفيلمين فقيران بالكثير من ما تحققه العصرية والحداثوية على مر العصور، فنكتشف ان التطورات في المجتمع وتقدمه بارزان مع الأفلام الحديثة بالوقت ان الفيلمان يستعرض السيناريو فيهما تراكمات واندثارات اكل الزمان عليها وشرب، من هنا وجد الباحثان ان كل التطورات التي تحدث في المجتمع والعالم باسره إنما تنعكس على سيناريوهات الأفلام، وهو ما قادهما الى صياغة مشكلة بحثهما عبر التساؤل الاني:-

" ما هي ميكانزم تطورات التكنولوجيا في سيناريو الفيلم السينيمائي المعاصر؟".

هدف البحث:- يهدف البحث الكشف عن ميكانزم التطورات التكنولوجيا في سيناريو الفيلم السينيمائي المعاصر.

حدود البحث:- يتحدد البحث في عينة قصدية للفيلم Godzilla vs Kong : The New Empire سنة الانتاج : 2024 وبذلك تكمن حدود البحث الموضوعية في التطورات التكنولوجية للسيناريو، أما الحدود الزمانية فتكمن مع تاريخ انتاج العينة 2024 والحدود المكانية تكون في مكان جهة الإنتاج: شركة الانتاج: وارنر براذر، ليجنداري انترتينتمنت، امريكا، استراليا.

الفصل الثاني- الاطار النظري

المبحث الأول: فهم التكنولوجيا: يعد مصطلح التكنولوجيا من المصطلحات الأكثر إنتشاراً في العقود الأخيرة بسبب التطور الرهيب الذي يعيشه العالم وقد اختلفت الآراء بين المنظرين والباحثين حول مفهوم التكنولوجيا وذلك لأن كل باحث ينظر اليها من وجهة نظرٍ مغايرة عن الآخر وذلك بسبب إختلاف تخصصاتهم من جهة وتداخل خصائص التكنولوجيا ذاتها أي تداخل ما هو الكتروني مع ما هو ميكانيكي مع ما هو ليزري وخوارزميات في جهاز واحد وكذلك لم تقتصر التكنولوجيا على التطور الصناعي فقط بل شملت الجوانب الإدارية والتعليمية، الجميع يتفق على إن التكنولوجيا قديمة وتمتد جذورها إلى أقدم إختراع بشري (في القرن ال 18 أصبحت الآلات الميكانيكية حقيقة في تفكير الانسان منذ أن بدأها من قرون سحيقة بإختراع العجلة وكانت ذروة هذه المرحلة الآلات البخارية (Shimi 2013 P:19) اخترع الانسان الادوات التي تساعده في تطويع حياته اليومية وتسهيل مهامه وتذليل الصعوبات التي يواجهها وبذلك تعتبر تلك الحقبة هي البذرة المسؤولة عن اغلب التطورات اللاحقة.

أول ظهور لمصطلح التكنولوجيا "Technology" (في المانيا عام 1970 ويتكون من مقطعين "Techno" وتعني في اللغة اليونانية الفن أو صناعة يدوية أو حرفة و "Logy" وتعني علم أو نظرية وعند دمج المقطعين يتكون معنى " علم صناعة المعرفة النظامية في فنون الصناعة أو علم الصناعة اليدوية أو العلم التطبيقي" وليس لها تسمية مقابلة في اللغة العربية بل عربّت بنسخ لفضها حرفيا تكنولوجيا (Delio 2010 p:20) وبذلك يمكن القول بأن التكنولوجيا هي تطويع كل ماهو متاح أمام الانسان لتلبية الحاجات الاساسية وتذليل العقبات بإستخدام مختلف التقنيات والادوات من أجل استمرارية الحياة اما بالنسبة لكلمة تكنولوجيا عربيا حيث يقول التعريف وتؤيده العديد من المصادر على عدم وجود تعريب للتكنولوجيا ولكن في المقابل هناك بعض الباحثين يذهب الى تعريب مصطلح التكنولوجيا الى مصطلح "التقنية" وذلك بالعودة الى جذرها الاغريقي ("Tekhne" والذي يعني اتقان صنعة معينة (Bennett 2010 p: 209) حيث توجد في العديد من المصادر عند تعريف مصطلح تقنيات يكتب بجانبها مصطلح التكنولوجي Technology إلا إنني أرى أن هناك إختلاف بين المصطلحين فبحسب تعريف مصلح الصالح للتكنولوجيا (هي مجموعة من التقنيات "الاساليب أو الطرق الفنية" المستخدمة في إنتاج الاشياء المادية واللامادية (Al-Saleh 1999 p:554) نفهم من ذلك إن التقنية تعني الطريقة للقيام بنشاط معين أما التكنولوجيا هي المبادئ والاساسيات العلمية وراء عمل الادوات تكملها الطريقة أو الأسلوب لتطبيق تلك المبادئ .

مصطلح التكنولوجيا مصطلح شائك لأنه يشمل عدة مكونات متفاعلة بعضها البعض، إذ لا يمكن فصل أي طرف منها فهي كالسلسلة اذا ما فقد طرف منها تجزأت وفقدت قدرتها وقد اكد على هذا "عبد العظيم الفرجاني" في تعريفه (التكنولوجيا هي محصلة التفاعل بين الانسان والمواد والأدوات وإن مجرد وجود الآلة لايعني وجود التكنولوجيا ولكن عملية استخدام الآلة أو تصنيع المواد من قبل الأنسان هي بداية عملية التكنولوجيا، ويمكن تمثيل مكونات العملية التكنولوجية من خلال المعادلة التالية " تفاعل الانسان + المواد + الادوات = التكنولوجيا" (Shalabi 2018 p:7) بالتامل الى هذه المعادلة نرى ان هناك ثلاثة أطراف للتكنولوجيا يعد الانسان الطرف الأول وبالتأكيد يمثل العنصر الأهم كونه يعد المحرك الرئيسي والمكتشف للمواد الأساسية والمحرك للأدوات وريقة عملها والمنفذ الرئيسي لها، والمواد تمثل الطرف الثاني الذي يلي الانسان من حيث الأهمية فعندما اكتشف الانسان المعادن كالحديد مثلا فكر في طريقة لتطويع الحديد وتشكيله بطرق معينة ومختلفة للاستفادة منه في مختلف الميادين كالصيد والحماية وغيرها من الامور، اما الطرف الثالث هي الادوات وتشمل جميع الآلات والأجهزة والعدد التي تستخدم في صياغة وصناعة المواد وجعلها بشكل معين لتحقق الهدف المنشود منها، لذا فان السينما تاريخيا قد مرت بعدة مراحل وتطورات وفترات، كانت نتاجاً من التجارب الأولى، إمتدت من الجذور الأولية اي ما قبل محاولات الأخوة لوميير، مروراً بتقنيات بسيطة وبدائية حتى مرحلة العشرينيات من القرن السابق، ثم تلتها تطورات في الثلاثينيات والأربعينيات، ثم قفزاتها المتواترة على صعيد التكنولوجيا، حتى وصولها إلى أيامنا

هذه التي يتم فيها إنتاج افلام رقمية بتقنيات الديجتال على صعيد المؤثرات الخاصة وعلى صعيد الخيال القصصي بواسطة رسم الشخصيات بالكمبيوتر.

كانت ولازالت التطورات التكنولوجية في السينما تؤثر وتغير في نمط ونوع وتحقق المزيد من المكاسب، إّ نرى أن تاريخ السينما حبلى بالاختراعات والابتكارات من حيث الصورة ونقاوتها وعدساته وحركاتها أو من حيث الصوت الذي اطلق صامتا ومن ثم امتزج بمقطوعات موسيقية لفرق مرافقة لعرض الفيلم تعزف المعادل الصوتي، حتى وصلت السينما الى ما عليها اليوم، مستفيدة بالعديد من التطورات التكنولوجية لعلوم أخرى ساهمت في تطور السينما ، فنجد أن التاريخ السينمائي والذي يمتد لحوالي 128 سنة - فناً بدأ يتسع بصورة مذهلة (تحدد بداية تاريخ السينما بيوم الثامن والعشرين من شهر ديسمبر سنة 1895 قدم فيها الاخوين لومير العرض الأول لجهازهما المعروف "السينما توغراف" أمام الجمهور(Robinson 1999 p:11) ولم يتوقف التقدم التكنولوجي فيه أبدا فقد شهدت التطورات التكنولوجية الكثير من نقاط التقدم لكل التقنيات ولعبت دورا هاما وفعالا في صناعة السينما تمثلت بالانتقال من السينما الصامتة إلى دخول الصوت والحوار والمؤثرات الصوتية، وكذلك من مرحلة الفيلم الأسود والأبيض إلى مرحلة الفيلم الملون وافلام تقنية "HD و 4K" ومن الأفلام والسيناريوهات التقليدية الكلاسيكية الى الأفلام الخيالية والرقمية ومن التصوير العادي ثنائي الأبعاد الى التصوير الثلاثي "3D" ومن الكاميرات العادية الى كاميرات الديجيتال.

الفيلم السينما ئي مزيج بين الفن والتكنولوجيا، فكرة السينما وتحريك الصور الجامدة كانت حاضرة في ذهن المهتمين بهذا الفن ولكن ما ينقصهم هو الآلة التي تنفذ ما يجول في أذهانهم كان عليهم الانتظار للحصول على الاختراع الذي يقوم بمهمتين أولهما تصوير الصور المتحركة وتخزينها على وسيط أو جهاز ما والأمر الثاني هو عرض هذه الصور المتحركة، اي بإختصار جهاز يسجل الصورة ويخزنها وجهاز يعرض الصور المسجلة.

سينما النانو ديجيتال Nano Digital Cinema: التصغير في المعدات السينما ئية من حيث الحجم والوزن شمل الكثير من المفاصل الهامة في السينما، وبرر الكثير من الاستخدامات الأفضل، لتقليل الكلف والجهد والوقت، وهو ما انعكس جليا حتى على كتابة السيناريو من حيث تناول كتل نانوية رشيقة في ثنايا الفيلم عموما، والليزر والديجيتال اندمجا لربما في بوتقة واحدة لإنتاج منتج سينما ئي صناعي قادر على تحقيق مرحلة في الإنتاج والتصوير السينما ئي، (والنانوسينما ببساطة مشتق من تكنولوجيا النانو التي حققت مكتسبات أشبه بالخيال، يعتمد على الترصيف لذرات ومكونات الأشياء وابتكار منتج جديد كتحويل الفحم إلى الماس أو تصنيع وقود سيارة بحجم أصبع اليد يكفيها سنة كاملة، ولان النانو يدخل بكافة المجالات والصناعات فان السينما كصناعة سينطبق عليها إعادة ترصيف ذرات مكونات فيلم ما كي يفقّس لنا جملة من الأفلام المستنبطة وفق نوع أو شكل أو هيئة أو رواية أو شخصيات أو ديكورات وما إلى ذلك من عناصر اللغة السينما ئية أو عناصر الوسيط الفيلمي، فهناك الكثير من البرامج التي سبق وان خزنت ملايين الصور والبيانات الفيلمية، يمكن إعادة ترصيفها كما هو الحال مع النانوتكنولوجي بإعادة إنتاج أفلام أكثر غرائبية وعلى وفق الروايات والخيال السينما ئي، وطبعا مثل هذا الأمر سيكون بالضبط مشابه تماما لبرامج "Adobe After Effect" التي تعمل على إنتاج مشاهد فيلمية لل "Motion graphics" الموشن جرافيك (Salman 2020 p:4) وبالإمعان مع التطورات التكنولوجية نجد ان هناك تسارع كبير في الأنظمة الحاسوبية والرقمية لتحتل مجالات واسعة من السينما وبدأت الشركات والمؤسسات بالعمل على تلك الأنظمة الرقمية وبالتأكيد فأن السينما كانت على قدر من الاستفادة من التقدم الرقمي وقامت بإستبدال الانظمة القديمة بالأنظمة الحديثة وأضحت السينما تعتمد على الوسائط والمحتويات والتقنيات الرقمية ولا يمكننا الإنكار ايضاً من ظهور أجيال من المتلقين للفن السينما ئي والتلفزيوني متأثرين جداً بالعالم الرقمي بل اصبحوا جزء منه لذا وجد صنّاع الفن السمعي والبصري بأنه لا مناص ابداً من مواكبة التطور الرقمي سينما ئيا وتلفزيونيا، لذا ظهرت تقنية السينما الرقمية والتي تعتمد في عملها مع النظام الرقمي 0 – 1 والتي تتعامل مع الصور على إنها اشارات الكترونية "bit – byte" بدلا من الطبع والتحميض (هي تقنية جديدة في التسجيل والعرض تتمثل في التعامل مع الصور بمبدأ الصفر واحد اي تتعامل مع الصور على إنها اشارات كهربائية ثنائية رقمية بدلاً من طبعها كيميائيا على ورق حساس (Al-Qaisi 2007 p:146) تتعامل مع الصورة وحركتها بشكل رقمي وشاشة السينما نفسها هي عبارة عن بيانات رقمية لقراءة تلك الاشارات وليست مجرد لوحة بيضاء تعكس الصورة القادمة من جهاز العرض كما كانت سابقاً، لقد بدأت صناعة الأفلام السينما ئية بالانتقال من التوزيع والعرض المعتمدين على توزيع شريط السليلويد الى التوزيع الرقمي وكل ما تحتاجه صالات العرض هو أجهزة إلكترونية مكونة من أجهزة إرسال رقمي مرتبطة بالأقمار الصناعية تستقبل الاشارة

القادمة من المصدر الرئيسي ويتم عرضها على شاشات ذكية صممت بمواصفات معينة للتوافق مع الإشارة الرقمية (ما تحتاجه السينما الرقمية هو محطة رئيسية تشتمل على أجهزة إرسال الافلام الرقمية الى دور العرض عن طريق الاقمار الصناعية Sadiq (2011 p:280-281) يتم إستلام المادة الفيلمية عبر أجهزة الاستلام ويتم تخزينها في جهاز خاص لنسخها على قرص صلب أو كارت ذاكرة يتم وضع القرص أو عصا الذاكرة في جهاز العرض الخاص ليتم عرضه على الشاشة الالكترونية المرتبطة بجهاز العرض تسمى النسخة التي تخصص للعرض السينما ئي والمخصصة للتوزيع الرقمي بإسم (" الماستر الرقمي للتوزيع السينما ئي D.C.D.M وهي مختصر من Digital Cinema Distribution Master" وهذه النسخة مماثلة بجودتها الى عروض الاشرطة 35 ملم بواسطة هذا الماستر يتم إعداد النسخ الرقمية المعدة للتوزيع الى دور العرض السينما ئي وتسمى صالات العرض " رزمة السينما الرقمية D.C.P وهي مختصر ل Digital Cinema Package" تحتوي هذه النسخة على شفرة يتم فكها من قبل صالات العرض للحماية من القرصنة ولغرض العروض غير المرتبطة بنظام الرزمة يتم تحميل النسخ الفيلمية في جهاز آخر لفك الشفرة لغرض إرسالها الى صالات العرض غير المرتبطة بالحزمة الرئيسية (A group of researchers 2020 p:240 -241-242) . من الجدير بالذكر إن الفرجة في صالات العرض السينما ئية لها خصوصيتها وعالمها المبهر الخاص بها من الممكن جلب قرص صلب يحتوي على فيلم لمشاهدته عبر جهاز الكمبيوتر أو عن طريق جهاز DVD و CD التي انتشرت في تسعينيات القرن الماضي وبدايات الالفية الجديدة لكن صالات العرض السينما ئي لها مميزات وطقوس مختلفة لاسيما ان صالات العرض الحديثة أدخلت تقنيات جديدة غير متوفرة في المنزل مثل انظمة الصوت الرقمي المجسم ومحاكاة للحركة بواسطة صنع كراسي مخصصة للعيش داخل أجواء الفيلم (إن هذه التطورات أو التغيرات البسيطة في دور العرض أو الفرجة لم تكن على الاطلاق بحجم التطورات والتغيرات التي حدثت بالسينما أثر الديجيتال، فأغلب أجهزة ومعدات السينما تحولت اليوم الى الديجيتال ابتداءً من الكاميرا الى اجهزة الاضاءة والمونتاج والصوت (Salman 2008 p:134) مواكبة التطور من أجل البقاء على تواجد صالات السينما فقد ظهر اليوم مايسمى بصالات المولات التجارية وهي صالات عرض موجودة في المولات التجارية أثناء تواجد الأشخاص لغرض التسوق والترفيه كذلك تلك الصالات الموجودة في مدن الملاهي والالعاب.

لم تكتفي صالات العرض بما تقدمه التكنولوجيا لحد معين بل واكبت كل التطورات ولتكون مختلفة عما تقدمه تقنية الفيديو أو الحاسوب الشخصي أو التلفزيون إعتمدت السينما في عرض أفلامها على تقنيات ومعدات خاصة (صالات العرض تعتمد على آلة العرض الخاصة " Movie Projector" اي البروجكتر السينما ئي أو صالات العرض الحديثة "I Max" والتي تمنح من الدفق والكثافة اللونية الخاصة والدقة الصورية العالية ما يفوق كثيرا على الفيديو والتلفزيون (Salman) 2023 p:209) هناك علاقة طردية بين التطور التكنولوجي وما تقدمه السينما من إنتاجات فيلمية فكلما زاد التطور في المعدات وصالات العرض زاد شغف المؤلفين والمخرجين بإنتاج إفلام ترتقي وحجم ذلك التطور .

المنصات الرقمية Digital Platforms: يعد ظهور الأنترنيت وإستخداماته في جميع مفاصل الحياة اليومية والتطور التكنولوجي في صناعة الاجهزة الرقمية الشخصية كالحاسبوب الشخصي المحمول والموبايل الذكي ولاننسى التطور الذي حصل في مجال الاتصالات والحاجة الملحة برغبة الناس بالتواصل عبر هذه التكنولوجيا أدت إلى تسارع المختصين والهواة الى إنشاء تطبيقات عديدة الغرض منها التواصل مع الناس وإرضاء حاجاتهم بالتأكيد لابد من وجود ربح مادي لهذه التطبيقات، فالمنصة الرقمية لا يمكن تحديدها بقالب ثابت وذلك بسبب تخصص كل منصة ووظيفتها وجمهورها المستهدف لكن الشي الذي تتفق وتشترك به هو إنها نظام رقمي، حاسوبي، تفاعيلي، شبكي، كونها مرتبطة بشبكة الانترنت (المنصة نموذج عمل يقوم على الربط والاداء بحيث يسمح لعدة مشاركين منتجين ومستهلكين بالاتصال به والتفاعل مع بعضهم البعض (Al Suwaidi 2020 p:14) كما قلت سابقا يختلف إتجاه عمل المنصة حسب توجهاتها فمثلا "الفيس بوك وتطبيق X تويتر سابقاً، والانستغرام" وغيرها من التطبيقات المشابهة تعتبر منصات للتواصل الاجتماعي أما منصة " Zoom ,Classroom , meet" فهي منصات تعليمية أو منصات اجتماع مؤسسي ولاحظنا كيف إستفاد منها العالم أجمع بالدراسة عن بعد اثناء فترة جائحة كورونا، وللسينما والتلفزيون نصيب من هذه المنصات فالمنصات الرقمية السينما ئية التلفزيونية مثل " Net Flex, you tube , maxltbo , Disney plus , HuLu، وشاهد نت، شاهد بلس كل هذه المنصات وغيرها هي منصات عبارة عن تطبيقات تنزل على الاجهزة اللوحية والشاشات الذكية والهواتف المحمولة بعضها يكون مجاني وبعضها بإشتركات شهرية أو سنوية أو بنظام الباقات.

من الجدير بالذكر حتى الحكومات رأت إنه من المهم جدا إنشاء منصات رقمية تابعة لها وهي منصات تواصلية إخبارية معلوماتية ولانقصد به الموقع الألكتروني فالموقع الالكتروني يختلف عن المنصة الالكترونية (المنصة الالكترونية يطلق عليها البوابة الالكترونية وتكون تابعة لمؤسسة واقعية عامة أو خاصة أما المواقع فأن وجودها يكون مقصوراً على شبكة الويب (Bin Fahd 2022 p:1678) لقد أثرت المنصات الرقمية بجميع مجالاتها التجارية والخدمية والعلمية في تغيير وتسهيل الحياة اليومية كذلك المنصات الرقمية السينما ئية والتلفزيونية في مميزاتها حيث اصبح المشاهد بأمكانه مشاهدة برامجه وأفلامه المفضلة في أي وقت يشاء (إن المنصات اليوم تدعمها التكنولوجيا الرقمية التي تتخطى حواجز الزمان والمكان وتوظف أدوات برمجة ذكية كتطورة تربط بين المنتجين والمستهلكين بشكل أكثر دقة وسهولة من اي وقت مضى (Suwaidi 2020 p:16) وهذه الميزة بالذات جعلت القائمين على هذه المنصات من إنتاج أعمال درامية وسينما ئية خاصة بالمنصة وبالتالي أدت الى زيادة في كمية الاعمال المنتجة. وقد شكل شغف المتلقي بما تنتجه هذه المنصات من انتاجات سينما ئية ودرامية اصبح شغف عالمي من منطبق التأثير الجمعي والهوس الفني خاصة وإن المتلقي لديه اوقات فراغ فأصبح بإمكانه مشاهدة موسم كامل مكون من عدة حلقات في يوم واحد، فإستغلت المنصات هذا الأمر وأصبحت تشرك المتلقي بالحدث حيث قامت بإنتاج حلقات أسبوعية تعرضها في وقت محدد وتقوم المنصات بتلقي ردود الافعال حول الاحداث وتجمع الاراء منهم فشعر المتلقي وكانه جزء من شركة الانتاج بل اصبح لديه شغف وفضول وتشويق لمعرفة ماستؤول اليه الاحداث في الاسبوع القادم ويبدي رأيه وكأنه كاتب العمل. ومن المهم ذكره إن لكل شيء ايجابيات وسلبيات ونحن تطرقنا بشكل وبآخر الى الايجابيات من وفرة الاعمال وتنافس الشركات والمنصات لإنتاج أعمال درامية وسينما ئية لجذب المتلقي وايضا تمكن المشاهد من مشاهدة العمل في أي وقت يشاء ولكن علينا ذكر ماهو سلبي ومن وجهة نظر الباحثان مسنودة بدراسات وآراء من قبل باحثين بالأمر من سلبيات المنصات هو صعوبة السيطرة على محتوى الاعمال المعروضة في تلك المنصات فهي خالية من الرقابة الفنية فقد تسمح بعرض أي عمل منافي للأخلاق والأعراف الإجتماعية والشيء الآخر بما إن هذه المنصات هي من تنتج أعمالها فلا بد لها من تبني أيدولوجية معينة وتحاول تصديرها الى المتلقي بطريقة وأخرى (من أهم التأثيرات السلبية لظهور المنصات الرقمية هي التعرض الفردي للوسيلة والابتعاد عن المشاهدة الجماعية وعدم القدرة على الحصول على الاشتراكات يولد سلوك خطير وهو الإتجاه الى مواقع القرصنة الالكترونية (Qasim 2012 p:724) من هنا يرى الباحثان إن ظهور المنصات الرقمية وخاصة في الوطن العربي أدت الى إغناء الدراما العربية بالمسلسلات الدرامية المملوءة بالأفكار الجديدة لإرضاء جماهيرها وبالتالي الحصول على الاستفادة المالية المرجوة منها ولم تعد الاعمال الدرامية مقتصرة على موسم واحد فقط ألا وهو موسم شهر رمضان، وكذلك يرى الباحثان إن تعدد الأعمال أدى الى تعدد كتاب السيناريو والمخرجين وبالتالي خلق روحية جديدة للدراما والسينما والخروج من عنق الزجاجة الفنية بالاعتماد على نفس الكتاب ونفس المخرجين بل وحتى نفس الممثلين فولدت هذه المنصات روح المنافسة بين الانتاج الدرامي التقليدي ودراما المنصات .

المبحث الثاني- السيناريو المعاصر: ربما يضن الكثيرون أن السيناريو لغة واحدة ولا تتباين او تخلف صياغات التفصيلية مع كل الأنواع الفيلمية او جهات الإنتاج، من حيث تعريفه وما يتضمن، هو قد يكون رأي صائب مع جملة من الأفلام، إلا انه ليس بالضرورة قائم مع كل الأفلام، إذ يرى الكثير بان هناك تباين في الآراء ووجهات النظر بشأن مفهوم السيناريو السينما ئي والتلفزيوني ما بين رأي يرى بأن السيناريو هو جنس أدبي وما بين رأي آخر يرى بأنه نوع مستقل وجديد (اذا كان السيناريو قطعة أدبية رائعة فمن الافضل أن يبقى كنص أدبي وإذا أراد المخرج تحقيق فيلم عن هذا السيناريو فأنه سيستبدل الصور الادبية بمرادفات سينما ئية Tarkovsky (2013 p:122) الباحثان بطبيعة الحال يتفق مع الرأي الذي يتبنى فكرة إن السيناريو جنس جديد يجمع بين الادب والتشكيل والسينما لا يكتب لغرض القراءة بل يكتب لغرض إنتاج فيلم أو مسلسل ولكي أوضح وجهة النظر التي تبنيتها بأن السيناريو نوع مستقل فكاتب السيناريو يمكن بواسطة الصورة أو الإضاءة أو المؤثرات الصورية والصوتية إيصال فكرة معينة أو ردة فعل لا يمكن للنص الأدبي إيصالها والشخصيات والزمان والمكان وغيرها من التفاصيل الأخرى (حين نخضع السيناريو السينما ئي للدراسة نجد أنفسنا باحثين أمام حقيقة مفادها إن السيناريو ينتمي بكل مفاصله إلى الأدب، لأن السيناريو بالنتيجة عبارة عن قصة مادتها الأساس هي الكلمة (Taha 2005 p:56) قد تكون وجهة نظرهم معقولة نوعاً ما فيما يخص البناء الدرامي للقصة ومدى تشابهها مع البناء الدرامي للأجناس الادبية الاخرى مع إن هذا الامر نفسه لا يمكن اعتباره تطابق اساسي 100% وذلك لأسباب اهمها إن الاجناس الادبية نفسها تحمل مسميات مختلفة كالرواية والقصة القصيرة والملحمة والاسطورة والمسرحية الشعرية كل هذه المسميات تختلف

احاهما عن الاخرى في تفاصيل معينة لكنها تتطابق في البناء الدرامي، وكذلك بإمكان السيناريست سرد قصة معينة أو وجهة نظر من توليف مجموعة من الصور وهذا ما قام به "بودوفكين" في فكرة المونتاج البنائي في فيلم "الأم" عام 1925 عندما أراد الايحاء بسعادة سجين علم بأنه سيخرج من السجن قريبا فعبّر عنها بطريقة التوليف وليس عن طريق الحوار أو اداء الممثل، كذلك رأي إن السيناريو نص أدبي حاله حال النصوص الأخرى يتعارض مع ما جاء به "ايزنشتاين" من نظريات عن المونتاج الفكري (إذا وصلنا لقطتين متقابلتين ببعضهما فإننا لا نحصل على النتيجة البسيطة للقطة ولقطة أخرى بل نحصل على ابتكار بديع Rice 1964 (p:54) تعتمد هذه النظرية على مونتاج الصدمة وعلى تصور ذهني مسبق لما ستحدثه تصادم هذه الصور مع بعضها، لذا يعرف "يوروفكين Yorofkin" السيناريو على إنه (فيلم المستقبل المكتوب على الورق والقصة الأدبية تتحول للغة السينما بواسطة كاتب السيناريو (Yahya 1991 p:63) حينما قال تتحول الى لغة السينما يعني أن لغة السيناريو لايعبر عنها بالكلمة وإنما بالصورة والصوت وكل عناصر اللغة السينما ئية في هيكل توليفي، بالتأكيد يمكن للفيلم السينما ئي والمسلسل التلفزيوني أن يتخذ من النصوصو الأدبية الأخرى مادة له فهناك العديد من النصوص الأدبية التي اصبحت أفلام ومسلسلات مثل روايات طه حسين ونجيب محفوظ ويوسف السباعي وعالميا مارغريت متشيل برواية "ذهب مع الريح" وقصص هاري بورتر للكاتبة "ج.ك رولينج Joanne Rowling" وغيرهم وهناك العديد من الدراسات التي تناولت موضوعة تحويل النصوص الادبية الى افلام من حيث الخطاب وتقنية السرد والمعالجات الدرامية والسينما ئية، والواقع أن هناك نوع آخر من السيناريوهات هو السيناريو ذو الصبغة الخيالية (ليس بالضرورة إن يؤلف أو يعد من قصة او رواية أو مسرحية، بل يمكن أن يكون من المخيلة التي تتبلور في ذهن الكاتب Salman 2013 (p:14) يمتاز هذا النوع من السيناريوهات بالإبداع والخيال والرؤيا الجمالية المجردة التي لا تتقيد بحقوق النص بل هو إبداع ذاتي سواء كان واقعي أو سريالي أو خيالي أو تعبيري، أو تجريدي، وقد قسم رائد السينما الوثائقية جون جريرسون أنماط الفيلم الوثائقي الى مستويين، وهما (المستوى الاول: هو المستوى الأدنى ويشمل الجرائد والمجلات السينما ئية والافلام التعليمية والتي تفتقر الى البناء الدرامي وتعتمد على الوصف والمقابلة والارشيف أما المستوى الثاني : هو المستوى الأعلى ويطلق على الأفلام التي تقدم خلقاً فنياً إبداعياً ولا يتم الإعتماد على الكاميرا فقط في سرد الاحداث بل الاستفادة من استخدام ما تتيحه برمجيات الحاسوب والتطورات التكنولوجية من إمكانيات لإعادة صياغة الواقع والحقائق الحياتية إضافة الى المؤثرات الصوتية والبصرية (Issa 2020 p:107-108) إن المستويين اللذان حددهما جريرسون كلاهما يتناول الواقع ولكن كل له اسلوبه الخاص الذي يعبر فيه محتوى الموضوع ويبرز جوانبه بمختلف الوسائل المتاحة .

يعتمد السيناريست في كتابة الافلام الوثائقية على مجموعة من العناصر والتي بواسطتها يعبر عن محتوى الفيلم وهي عناصر مستقلة ومتكاملة تساعد في كشف المحتوى وإيجاد الحلول المطروحة أمام المؤلف، ووسائل التعبير هي (الإرشيف الإخباري القديم - استخدام الصور الفوتوغرافية والرسائل والمذكرات - المقابلات الشخصية - إستخدام الممثل غير المحترف- إستخدام التطور التكنولوجي - التعليق (Salloum 2012 p:50-54) يعتمد كاتب السيناريو للأفلام الوثائقية هذه الوسائل لإيصال فكرة الفيلم أو لإيصال حقيقة محتوى الفيلم، وهنا يجب أن يكون كاتب السيناريو أمينا على الحقائق (لإن الفيلم الوثائقي بذاته سيصبح فيما بعد وثيقة، وهو ما أُلزم السينارست بأن يتأنى في طرح أي معلومة وأن يتحقق منها بنفسه وكأنه باحث علمي (Salman 2013 p:169) حقيقة إن مؤلف وسينارست الفيلم الوثائقي بالفعل هو بمثابة باحث إجتماعي وعلمي ومؤرخ فهو لا يكتب من حي خياله وإنما يبحث عن الحقائق مستعيناً بوسائل التعبير التي أسلفنا ذكرها.

التكنولوجيا في السيناريو: كثيرا ما يتلقف المشاهد الكثير من المستجدات وربما تمر مرور الكرام عليه مع انسيابية وقدرة الصناع في سربلة هذه التطورات بطريقة سلسلة غير محسوسة إلا انها مقصودة ربما بواسطة شخصية او ربما حوار او استعراض سردي بحركة للمناظر والكتل والاشكال عموما في المشهدية للفيلم، فمع التطور التكنولوجي في السينما والتلفزيون ولاسيما في الحقيقة الافتراضية تظهر لنا الكثير من الشخصيات الغريبة والمناظر والبيئة المستحدثة الافتراضية، الإستديو الإفتراضي Virtual Studio / الديكور الإفتراضي Virtual Set إذ إن دخول التطور التكنولوجي في مجال السينما والتلفزيون وما قام بثورة حرفية ونوعية في جميع المجالات والأصعدة انما اسهم في تبني الكثير من الاشتغالات والمكتسبات للسينما والتلفزيون سيان، وذلك لغرض تقليل كلف الإنتاج في التصوير من نقل معدات في مواقع التصوير والظروف الجوية التي قد لا تتلائم مع أجواء التصوير كالأمطار والعواصف وغيرها، إبتكر العاملين في مجال السينما والتلفزيون ما يسمى بالإستديو الإفتراضي (البيئة الإفتراضية تقوم آلياتها من خلال تكوين

مجموعة متنوعة من النماذج والمجسمات ثلاثية الأبعاد، سواء كانت ساكنة أو متحركة، منفذة بواسطة برامج الكمبيوتر Sayed (Ali 2018 p:690) فالاستديو الافتراضي هو محاكاة لبيئة قد تكون لبيئة حقيقية أو بيئة إفتراضية خالية، أما في التلفزيون فيكون الاستديو الإفتراضي هو محاكاة لإستديو داخلي حقيقي فبدلاً من بناء ديكورات وتوزيع إضاءة الى اخره من المواد الداخلة في بناء وتصميم الاستديو يتم صناعة ديكور في الحاسوب للإستديو وهذه ما نراه اليوم في الكثير من البرامج تشعر كأنك داخل متاهة مثلاً أو داخل مركبة فضائية مسافرة في الفضاء الخارجي، وكل ذلك يمكن تنفيذه بواسطة الكروما ويستخدم اللون الاخضر الفاتح أو الأزرق الفاتح كخلفية لأنهما يعتبران من اسهل الألوان التي يمكن فصلهما بسبب بعدهما عن لون البشرة يتم بعد ذلك إدراج الديكور الافتراضي (طريقة ديجتال لخلق افتراضات عديدة أو اخدع تلفزيونية كثيرة، كأن تكون لديكورات أو الخلفيات متعددة، تقوم هذه التكنولوجيا بتحقيق كم من الافتراضات كأن يظهر مقدم البرنامج وهو في صالة ملكية أو مسبح أو في ملعب لكرة القدم أو صالة من صالات المناقشة، يقوم الأستوديو الافتراضي بتصميمها وتنفيذها مع كاميرا الأستوديو (Salman 2008 p:358) تستخدم تقنية الإستديو الإفتراضي في الحالات التي يصعب فيها إيجاد مواقع تصوير ملائمة للتصوير أو لخلق نوع من الإيهام أو الجمالية كنوع من المؤثرات الصورية خاصة داخل الإستديو في البرامج التلفزيونية حيث يمكن إستبدال الديكور والمناظر بين الحين والآخر ويحدث هذا في البرامج المباشرة أو المسجلة حيث ينتقل المقدم والضيف مثلا من داخل حفل الى عالم البحار الى وسط مظاهرة شعبية .

والامر ينعكس أيضا مع باقي عناصر الدراما كالحوار، فلربما كلمة في الحوار تساهم بمهمة على الأقل من المهام وإلا ستكون مجرد إسهاب، فالجمل والحوارات التي تفشل في كشف الحالة النفسية للشخصية والجو العام والمحيط للحالة والموقف والزمن انما تكون حوارات ميتة (إن سطرا واحدا من الحوار يمكن أن يوحي ويوضح شخصية المتحدث (Salman 2023 p:87) فعلى سبيل المثال لا يمكن لشخصية تلعب دور الشقي أن تتكلم بنفس طريقة استاذ جامعي أو طبيب، لذا فإن الصياغة الجيدة للحوار والتعامل بالكلمات والجمل بشكل مميز (في تآلف أو تناقض (Martin2009 p:176) هنا تكمن عبقرية كاتب السيناريو في إستخدام الحوار، فالكلمات أشبه بالعناصر الكيماوية عند إختلاف التراكيز والتراكيب تعطي عناصر جديدة او تولد تفاعلات جديدة فالحوار يمكنه أيضا ايجاد دلالات ومعان جديدة عبر توظيف الرمز والإستعارة اللذان يلعبان دوراً حيوياً بإخراج الفيلم من حالة المباشرة الرتيبة، ففي مسلسل "رأفت الهجان" * عندما يخبرون رأفت بأن مصر حررت سيناء كانت تعابير وجهه المبتهجة تناقض حواره الحزين، هنا نكتشف ان هناك زمن ومكان وحالة لهما خصوصيتهما بواسطة العديد من عناصر الوسيط السينما توجرافي، كان تكون الإكسسوار كهاتف لحقبة معروفة او موبايل ما يوضح لنا من الزمن، او لسيارة طرازية تبين فترة العشرينات ام الاربعينات او الستينات او ما بعد القرن العشرون، وكذا الحال مع الأزياء وتقليعات قصة الشعر والماكياج والوشم او الحوارات والاليات والمباني الخ، وهو بالواقع يتناغم أنواع الافلام والمسلسلات التي تأثرت نصوصها بالتطور التكنولوجي ولاسيما في أفلام الخيال والفانتازيا " Imagination & fantasy" يعرف الخيال على إنه (فعل المبدع الذي يتوجه نحو الإنتاج للعمل الإبداعي (Lalande 2001 p:61) يعد الخيال أحد اهم الشروط الواجب توفرها لدى المؤلفين سواء كانت النصوص سينما ئية او تلفزيونية أو حتى إذاعية فلولا عنصر الخيال لا يستطيع كاتب السيناريو أو الروائي أو حتى الشاعر الابحار في عالم الكتابة والتأليف فالخيال هو (القوة التي تنقل الانسان من التعامل مع المعطى السائد والمألوف الى التعامل مع المتشكل بإرادته وما يطمح اليه ولا يمكن تحقيقه على أرض الواقع (Al-Zamani 2012 p:61)) فنرى إن الخيال إما أن يكون متخيل بالكامل أو تركيب خيالات تحاكي الواقع ولكنها لاتمثله وبمعنى أدق يمكننا أن نتخيل شخصية خيالية ليس لها شبيه بالواقع فهي من محض خيالنا الصرف ويمكننا أن نتخيل شخصية تشبه البشر في الشكل لكن لا تتصف بالصفات البشرية كأن يكون لها جناح أو تستطيع الطيران فهذه الشخصية تحاكي الواقع الطبيعي ولكنها لا تمثله فنرى إن النصوص السينما ئية والتلفزيونية المرتبة بالفانتازيا والخيال تكون خاضعة لهذين المعنيين فيقوم كاتب النص على تجريد الاشياء من معناها وشكلها الأصلي وتشكيلها في قالب جديد من وحي خياله فيتجاوز بذلك حدود المعقول الى اللامعقول. تنوعت القصص الخيالية لتقدم لنا مجموعة من الافلام مثل فيلم "رحلة الى مركز الأرض Journey to the Centre of the earth" والذي تدور أحداثه حول حيوانات ضخمة أشبه بالديناصورات تهاجم البشر وهذه القصة فتحت الباب للعديد من النصوص المشابهة لها مثل سلسلة أفلام "Jurassic Park " وغيرها من افلام الابطال الخارقين كسلسة افلام سوبر مان وبات مان وسبايدر مان (فاعلية الخيال تتمثل في إضفاء الجانب الخيالي على المحسوسات والمدركات للنهوض بقدرتها التعبيرية والجمالية فبدون الخيال تبقى مادة خام محدودة الاثر

ولاتنهض إلا من خلال المرور بفاضاءات الخيال(Hashem) 2011 p:204 يعني تجريد الاشياء من مدلولها الحقيقي وانزياحها الى مدلولات ومديات غريبة وغير مألوفة مثل تصغير حجم الانسان الى اصغر من الحشرات أو تحويل الانسان الى شخصية خارقة وغيرها من الانزياحات الدلالية ،فاعلية الخيال هي التي مكنت الكتاب وصناع الافلام من تصور هكذا قصص وشخصيات خيالية أو خارقة للطبيعة "سوبرمان" الرجل الخارق المتخفي في هيئة انسان ضعيف، "بات مان " الرجل الوطواط الذي يظهر في الوقت المناسب، "سبايدر مان " الرجل العنكبوت الذي ينقذ البشر وغيرهم من الابطال الخارقين الذين يسيرون على نفس النهج وهو إنقاذ الناس وإحلال السلام وبالمقابل لتوازن الكفة ولتنامي الصراع لابد من وجود أبطال خارقين ولكن يمثلون جانب الشر الذي يريد السطرة على العالم وندمير المجتمع أمثال "غرين غوبلن" في فيلم سبايدر مان و"شخصية لوكي" عدو "ثور" وشخصية "دارك سايد" العدو اللدود لفرقة العدالة في فيلم سوبرمان (إنطلاقا من عشرات الأفلام التي تندرج تحت مسمى الخيال والتي تظهر كأشخاص تستحوذ عليهم افكار شريرة للسيطرة على العالم والذين لايتم التخلص منهم إلا بواسطة البطل الخيالي الفردي 2015 (Madanat p:89) لذا لا يمكننا ان ننسى أفلام السحر والفانتازيا التي تندرج وحسب العديد من المصادر تحت مسمى الخيال (الفانتازيا هي مجرد خرق لتوازن الواقع وهذا الخرق قد يكون خرقاً عابراً لكن عندما يطول يوّلد عالما موازيا لعالمنا مع قوانينه ومظاهره الخاصة به A group 2020 p:161) عند كتابة نص تجري احداثه في عالم غير عالمنا وشخصيات مختلفة عنا فسنكون دخلنا بنوعية الفيلم الفانتازي بخلق عالم جديد واساطير خاصة كان تكون هذه الاساطير شخصيات زومبي أو سحرة أو مصاصو دماء (الفيلم الفانتازي قد انبنى وإزدهر فعلياً بسبب طبيعة الاساطير والمعتقدات التي نهل منها والامكانات الهائلة للخدع السينما ئية A group 2020 (p:162) مع التطور التقني والرقمي إزداد هذا النوع من النصوص ولاقى رواجاً في الوسط السينما ئي والتلفزيوني وحققت الافلام والمسلسلات التي إعتمدت على نوعية النصوص الفانتازية نجاحاً ساحقاً بدءاً من فيلم "فرانكشتاين Frankenstein" وفيلم "كينغ كونغ King Kong" الذي تم إعادة إنتاجه مرة أخرى بعد دخول الديجيتال الى عالم السينما وفيلم " وفيلم سيد الخواتم Lord of the ring" وسلسلة أفلام " الأميرة النائمة ماليفسنت Maleficent" هذه الساحرة الجنية التي تقوم برمي السحر على الاميرة النائمة وتصيبها بلعنة انتقاما من والدها الذي خدع الساحرة بإسم الحب لكي يقوم بقص جناحها ويقدمها هدية للملك ومن المسلسلات مسلسل " فلاش جوردن" ومسلسل " صراع العروش".

الامر يبدو لنا جليا مع أفلام الخيال العلمي Science Fiction من حيث التطورات التكنولوجية التي ترشد المشاهد عن حجم التطور والعصرية والمدة الزمنية التي يتناولها الفيلم، فيكون السيناريو حذر جدا عندما يتناول من أي مفردة او عنصر من عناصر الوسيط السينما توجرافي، فمنذ بداية الثورة الصناعية والتطور التكنولوجي مستمر في جميع المجالات الصناعية والهندسية والطبية، كل هذه التطورات أغنت السينما والتلفزيون بمواضيع جديدة، بل لو فكرنا جليّاً سنجد أن إكتشاف آلة التصوير وشاشات العرض والبث التلفزيوني مقترنة بالتطور التكنولوجي لكن مايخص موضوع البحث هو إرتباط السيناريوهات بالتطور التكنولوجي وتطور موضوعات السينما والتلفزيون فلا شك إن إزدهار وتنوع النصوص المواكبة للتطور هو مؤشر على إزدهار العلم والتطور وملامسة الناس بشكل مباشر ومن ثم الاستمتاع بقصصه ومواضيعه (السينما هي صاحبة الفضل الأول في أن يتعرف الناس على ما يدور في أروقة المعامل وما يفعله العلماء ويراه الناس في إطار من المغامرات والديكورات من خلال قصص التخيل العلمي Qasim 2006 (p:24) وبسبب هذه المنافسة بين التطور العلمي وكتابة النصوص المتخيلة قُدمت لنا العديد من العمليات التي تعتمد على الخيال العلمي، والواقع ان عمر سينما الخيال العلمي يعادل عمر السينما نفسها منذ بدايات السينما إكتشف جورج ميليه إنه يمكن خلق ايهام وخدع بواسطة الكاميرا (الحقيقة إن ميليه لم يكن يهمه بالمرة أن يقنعنا بأن ما نراه هو مايحدث بالفعل، كل ما هنالك إنه يعيد خلق الانبهار في تمثيل البانتومايم (Nicholls 2006 p:24) حينما تشاهد فيلم ميليه "رحلة الى القمر" في وقتنا الحاضر قد تشعر بالسخف والضجر، لكن تخيل في تلك الفترة التي لم يشاهد بها الناس صاروخ ولا يعلمون هل هناك بالفعل حياة على سطح القمر أم لا، تخيل وهم يشاهدون الفيلم فما هي يا ترى الاحاسيس والمشاعر التي تولدت لديهم فكانت هذه البداية التي ادخلت الخيال الى عالم السينما والتلفزيون وأصبحت قصص الخيال العلمي هي أنجح القصص في وقتنا الحالي، لذا فقد لعب التطور التكنولوجي التقني والرقمي دوراً هاما لدى خيال كتّاب السيناريو وقد أدى هذا التطور المتنامي الى زيادة تصورات الخيال لدى الكتّاب، فالتقنيات الحديثة سواء على مستوى التطور التقني أو الرقمي قدمت للكتّاب أرض خصبة لزرع قصص وسيناريوهات جديدة بعيدة عن القصص الكلاسيكية التي إمتلأت بها المكتبة السينما ئية والتلفزيونية (لعبت التقنيات السينما ئية دوراً اساسياً في خدمة خيال

السينما ئيين وتجسيده من خلال صورة مقنعة ومؤثرة ومشوقة (Aumon 2011 p:233) واصل كتّاب السيناريو كتابة هذا النوع من الأفلام كونها تحقق أرباحاً جيدة وتقدم قصص لم يتعايش معها المشاهد .

إن حتمية تشبع المشاهد بالقصص الدرامية التراجيدية منها والكوميدية بواسطة تجسيد هذه القصص في العديد من الأفلام والمسلسلات ولدت نوع من الملل لدى المتلقي لمثل هذه القصص بالمقابل فإن المشاهد لديه تعطش لمشاهدة أفلام لم يتعايش معها (نتيجة إزدياد وعي المشاهدين وتراكم خبراتهم في مجال استقبال الافلام، استنفدت قصص ومضامين تلك الافلام وامكانياتها واغراضها وظلت تروح في مكانها من حيث مواضيعها (Madanat 2015 p:95) إن تزايد خبرات المشاهد بعدما تكشفت أمامه جميع اسرار القصص السينما ئية والتلفزيونية مع مرور الزمن كان لابد من توجه كتّاب السيناريو الى نوع جديد من القصص ذات الخيال العلمي لكسر الرتابة التي أصابت المتلقي .

منذ ولادة السينما وفي السنوات الاولى وضع صنّاع السينما هذا النوع من الافلام في أذهانهم فبعد فيلم رحلة الى القمر عام 1902 قدم المخرج الالماني "لفريتز لانغ" فيلم "متروبوليس Metropolis" عام 1927 وهو مقتبس من كتاب يحمل نفس العنوان للمؤلف و"ثيافون هاربو" تدور قصة الفيلم حول عالِم تتحكم به الروبوتات والالات (أول فيلم خيال علمي عظيم ولايزال واحداً من أشدها عظمة حتى يومنا هذا (Nicholls 2006 p:29) هذا النوع من القصص لم يكن رائجا في تلك الحقبة حتى إن هذا الفيلم احدث ضجة لمتابعيه وحيّر نقاده لغموض موضوعه، وعموما هناك صفات مشتركة تتوفر في نصوص افلام ومسلسلات الخيال العلمي فهو يتألف عادة من (أ- تأمل لمضامين وعواقب التقدم العلمي والتقني والرقمي- السفر في الفضاء أو التصال مع كائنات فضائية أو كلا الأمرين معاً - خلفية في المستقبل البعيد (Buckland 2012 p:210) هذه الصفات واضحة وجليّة في نوعية افلام الخيال العلمي تبعا في الكيفية التي ينقل فيها التطور التكنولوجي (التقني والرقمي) الإنسان الى عوالم بعيدة وسنتطرق الى نوعية هذه الافلام تبعا لكل نوع.

يعد الاختزال عنصر للسيناريو المعاصر مع كل تقدم صريح للسيناريو نكتشف انه يقدم لنا المزيد من المعلومات والبيانات بطريقة مستحدثة تبرر لنا الأشياء، وذلك بواسطة الاختزال والسيكوينس المتوازي، في ان يعرض لنا في وقت واحد مثلا حدثين وبمكانين مختلفين، وهو الامر الذي يمثل واحد من اهم التطورات التكنولوجيا في السيناريو المعاصر، من انه يبتعد عن الترهيل والتنميط والمطمطة كما مع الأفلام القديمة التي لو شاهدناها اليوم مثلا لاستغربنا كيف كان يتجرع المشاهد حينها المشاهدة وفق هذا الترهيل، بالوقت نجد ان الأفلام المعاصرة سريعة جدا في طرحها، تستعرض تنوع كثير جدا، لا يقتصر على موقف واحد ولا على حالة او حدث واحد، تشابك عجيب غريب في الفيلم، لنتساءل كيف تمت الكتابة لسيناريو الفيلم العصري، والباحثان وجدا ان التطور التكنولوجي هو الاخر انعكس حتى على طريقة الكتابة، فسرعة العصر تجلت في الكتابة من ان تتم في ورشة عمل لمجموعة من الكتاب والمختصين قد يصل عددهم الى خمسون كاتب ومراقب ومشرف ومتابع، إذ هناك مثلا من يضيف الكوميديا للفيلم ليكون ظريف وهناك من يضيف المغامرات والمطارات واخر للرومانسية ومختص للإبهار والرعب والترقب ووو الخ.

سيناريو الذكاء الاصطناعي : من صفات الذكاء الاصطناعي التي حددها "الان بونيه" هي المعرفة والاجتهاد (تحدد سمة الاجتهاد لبرامج الذكاء الاصطناعي بنوعية المسائل التي تتناولها فهي ليس لها حل خوارزمي معروف وتكمن المعرفة في برامج الذكاء الاصطناعي من خلال ما تم تغذيته من معلومات Bonneh Alan 1993 p:14,15,16) بالتمعن الى هذه الصفات يرد الى اذهاننا تساؤل هل يستطيع الذكاء الاصطناعي كتابة نص سينمائي أو تلفزيوني ؟ قد يكون الجواب مستحيلاً ولكن عند تغذية الذكاء الاصطناعي بمجموعة من السيناريوهات والروايات والقصص يستطيع الذكاء الاصطناعي كتابة سيناريو قد لايكون ممتازاً ولكن ليس سيئاً (يستطيع برنامج مثل "مارجيMargie " بعمل العديد من الاستنتاجات التي تقع خارج سياق الاحداث القصصية وكذلك برنامج "sam" يرمز الى ميكانيكية تطبيق السيناريو يستطيع هذا البرنامج فهم الوصف القصصي ووضع سيناريوهات فرعية عديدة (Bonneh Alan 1993 p: 85,86) يمكن للذكاء الاصطناعي تحليل هيكل القصص وتقديم مقترحات للكتّاب حول تطوير القصص والشخصيات والحبكة كذلك يمكنه تقديم اقتراح لنوعية الافلام التي يحبها الجمهور عبر الاستعانة بقاعدة بيانات الافلام . يرى الباحثان ان الذكاء الاصطناعي اصبح يقدم العديد من المزايا والمهام مكنت كتّاب السيناريو من كتابة نصوص دون خوف لتكلفة الانتاج أوصعوبة الاخراج كون الذكاء الاصطناعي سهل وذلل العديد من الصعوبات التي كانت تواجه الكتّاب في كتابة نصوص

تاريخية أو خيالية بسبب تكلفة بناء الديكورات والازياء وان الذكاء الاصطناعي يعد أداة مساعدة للكتّاب والمخرجين في تطوير شخصياتهم وقصصهم ويمكنهم من اختراع عوالم خيالية مذهلة

مؤشرات الاطار النظري:

1. توافر التطورات التكنولوجية ويسرتها منحت كتّاب السيناريو القدرة على خلق عوالم وبيئات افتراضية وخيالية
2. يعالج الوسيط السينما توجرافي تجلّيات التكنولوجيا في السيناريو وفق الصوت والصورة.
3. اللجوء للإختزال والسيكوينس المتوازي يكرس تمثلات التطور في كتابة السيناريو السينما ئي المعاصر.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

أولا- منهج البحث: اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي مسترشدا بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

ثانيا- عينة البحث: نظرا للاتساع الكبير لمجتمع البحث، فقد تم اختيار العينة بصورة قصديه من ذلك المجتمع.

ثالثا- أداة البحث: تم استخدام الملاحظة كأداة للتحليل بعد المشاهدة الدقيقة للعينة، كما أن الباحثان استفادا من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كمعيار للتحليل.

رابعا- وحدة التحليل: تم الاعتماد عل الموقف والحدث من المشاهد في العينة، وقد تم تبويبها وتحديدها وفي زمن ظهور الحدث في العينة وذلك بترميزها بالدقيقة والثانية.

تحليل العينة:

تحليل العينة: Godzilla vs Kong : The New Empire

سيناريو: سيمون باريت، آدم وينغارد، تيري روسيو، اخراج : آدم وينغارد، تصوير : بين سيرسين، مونتاج: جوش شيفر، بطولة : دان ستيفنز، بريان تري هنري،ريبيكا هول، الموسيقى التصويرية : توم هوليكنبورج، مدة العرض: 115 دقيقة، سنة الانتاج : 27 / 3 / 2024،بلد الانتاج : امريكا، استراليا، شركة الانتاج : وارنر براذر، ليجنداري انترتينتمنت.

الفكرة الفلسفية : اهمية التعاون بين القوى المتصارعة والمتنافسة في ما بينها للتصدي والتغلب على تحديات وتهديدات اكبر تضر بمصالحهم سوية .

ملخص الفيلم: يستعرض الفيلم المعركة الملحمية المستمرة وفق عالم مونستر فيرس السينما ئي، ويكمل المواجهة المتفجرة في فيلم غودزيلا ضد كونغ بمغامرة جديدة تضع كونغ الجبار وغودزيلا المخيف أمام تهديد هائل وغامض مخفي داخل عالمنا، يتحدى وجودهم ذاته ووجودنا، ويتعمق الفيلم بشكل أكبر في تاريخ هؤلاء العمالقة وأصولهم، بالإضافة إلى ألغاز جزيرة الجمجمة وخارجها، بالوقت انه يكشف النقاب عن المعركة الأسطورية التي ساعدت في تكوين هذه الكائنات غير العادية وربطها بالبشرية إلى الأبد.

تحليل وفق المؤشر الاول : توافر التطورات التكنولوجية ويسرتها منحت كتّاب السيناريو القدرة على خلق عوالم وبيئات افتراضية وخيالية.

ان التطورات التكنولوجية الحديثة مثل تكنولوجيا CGI وتكنولوجيا الواقع الافتراضي وتكنولوجيا الواقع المعزز، ساهمت بشكل كبير من اتساع امكانيات الابداع والتفكير اللامحدود لكتّاب السيناريو في كتابة سيناريوهات الافلام والمسلسلات، لأن هذه التكنولوجيا المتطورة تتيح لكتّاب السيناريو خلق بيئات وعوالم خيالية افتراضية تتجاوز حدود الواقع التقليدية، فبفضل هذه التطور التكنولوجي لم يعد كتّاب السيناريو مكبلين بقيود العالم الواقعي المادي وهذا ما يعزز من قدرة السرد القصصي على ابهار وجذب الجمهور عبر تجربة كتابة نصوص بطرق لم تكن ممكنة قبل التطور التكنولوجي أو لربما ستكون النصوص مشوهة وغير متقنة، اتاحت التطورات التكنولوجية على القدرة على خلق بيئات وعوالم افتراضية خيالية ليس لها وجود سوى في خيال السينارست وهذا الامر الذي ما يجعل النصوص اكثر حيوية كون هذه البيئة وهذا العالم غير مألوف لدى المتلقي، كما وساهمت

هذه التطورات في انشاء بيئات وعوالم افتراضية مشابهة لبيئات وعوالم واقعية حقيقية تدخل ضمن بنية النص ولكن لصعوبة الوصول اليها أو للحاجة الى عمل حدث لا يمكن العمل به في المكان الحقيقي كالانفجارات أو الغرق يكتب السيناريست نصه على اساس الاستعانة بالتكنولوجيا لتصميم بيئة مشابهة للبيئة الحقيقية، وبذلك مكنت هذه التطورات من تحقيق تجارب صورية مبهرة تعمل على تعزيز الواقعية وجذب الجمهور لهذه النوعية من الافلام والمسلسلات .

وحدة التحليل (1) في الدقيقة 1,03 في المشهد الاستهلالي للفيلم الذي عادة ما يحيلنا الى زمان ومكان احداث الفيلم وبالتالي يقوم بشد انتباه المتلقي الى الفيلم خاصة وان كان المشهد الاستهلالي يشير الى عالم افتراضي جديد ليس له وجود في الواقع يقوم كاتب السيناريو بالتعريف بمكان الاحداث وهو بيئة وعالم افتراضي جديد، فبعد ان كان "كينغ كونغ" في الاجزاء السابقة يسكن في "جزيرة الجماجم"، انطلق كاتب السيناريو بمخيلته ليصور عالم افتراضي جديد يسكن " فيه " كينغ كونغ" الا وهو " الارض المجوفة Hollow Earth" هذا العالم الافتراضي لم يسبق له وجود وبالتالي فأن كاتب السيناريو تصور بمخيلته هذا العالم الجديد ليكون عالماً خيالياً داخل جوف الارض وليتسع بمخيلته كلنا نعرف ان جوف الارض عبارة عن صخور وبراكين ومياه جوفية الا ان كاتب السيناريو خالف التوقعات وصوره بوجود ارض خضراء وتضاريس جميلة حيث الجبال العائمة والنباتات الغريبة والحيوانات العملاقة، بواسطة التكنولوجيا الرقمية المتطورة خلق كاتب السيناريو هذا العالم الافتراضي الجديد بطريقة تبدو واقعية للغاية مما يتيح للمتلقي بالانغماس في عالم الفيلم .

وحدة التحليل (2) في الدقيقة 6,19 في البناء التأسيسي لقصة الفيلم يريد كاتب السيناريو ايصال معلومة للجمهور الذي لم يشاهد هذه السلسة سابقاً، فالسينارست لابد ان يضع في تصوره للقصة ان هناك جمهور جديد للفيلم لا يعرف دور الشخصيات سابقاً وماهي طبيعة الاحداث لذا في هذا المشهد اراد السينارست ايصال معلومة بان الجنس البشري محظوظين كون "جودزيلا" يخوض عنهم حروب لا يمكنهم خوضها - هذه هي احد الافكار الفلسفية للفيلم حيث "جودزيلا" يمثل "الولايات المتحدة الامريكية" التي دائما ما تبين هذا المنطق بأنها تخوض الحروب بدلا من الدول أو الشعوب الاخرى ضد الارهاب او اي مسمى آخر- فيظهر في هذا المشهد عنكبوت عملاق "سيلا" في مدينة "روما" للسيطرة على المدينة ولكن "جودزيلا يتصدى له ويدخل معه بصراع ويقضي عليه لتنفيذ هذا المشهد كان لابد من الاستعانة بالواقع الافتراضي والواقع المعزز ولكن هذه المرة ليس واقع متخيل بل هو واقع افتراضي مشابه للواقع الحقيقي المادي الا ان صعوبة تنفيذ هذا المشهد في الحقيقة كان لابد من اللجوء الى التكنولوجيا الرقمية CGI لرسم بيئة مشابهة لروما حيث سيدور القتال وتتهدم المابني وتهرب الناس خوفا من الموت، وبهذا صمم السينارست مشهده بالاستعانة في التقنيات الرقمية المتطورة لإيصال فكرته .

وحدة التحليل (3) في الدقيقة 9,11 قاعدة "مونارك" في "باربادوس هي قاعدة مراقبة كل من "جودزيلا" و"كونغ" ومراقبة نشاطاتهم الحيوية وتحركاتهم ونشاطات البيئة التي يتواجدون فيها بعد ان يتم رصد نشاط غريب في الارض الجوفية حيث يعيش "كينغ كونغ" يتم الاتصال بـ"اندروز" لتذهب الى القاعدة كونها المسؤولة عن متابعة الوحشين، يحاول كاتب السيناريو تصور هذا المقر بطريقة ما ولابد أن يكون هذا المقر فيه من التطور مايفوق اي مقر آخر وبالاستعانة بالتكنولوجيا الرقمية المتطورة CGI وبالاستعانة باتكنولوجيا الواقع المعزز استطاع السينارست تصور هذا المقر بأنه مكان كبير جدا ويحتوي على العديد من شاشات المراقبة المتطورة وبمختلف الاحجام حيث تم تصميم هذا المقر كمبيوتريا وتم تنفيذه بواسطة تقنية الواقع المعزز داخل استديو افتراضي بواسطة تقنية الكروما حيث يتحرك الممثلين وسط الاستديو بحركات مدروسة اما الديكور الاخر فهو افتراضي، بواسطة هذه التقنية حقق السينارست مراده بتخيله المقر بشكل لايضاهيه اي مكان متطور اخر.

استخدام المجتمع للتطورات والابتكارات التكنولوجية الكبيرة التي تحيط بنا تجلّى بوضوح في النصوص السينما ئية والتلفزيونية المعاصرة . هذا التطور التكنولوجي الذي غزا كافة جوانب الحياة اليومية للإنسان أسفر عن العديد من الابتكارات التقنية والرقمية، من أبرزها اختراع الإنترنت، والحاسوب الشخصي، والموبايل، ووسائل الاتصال الحديثة، والاتصال عبر الأقمار الصناعية، والأجهزة الطبية والهندسية والصناعية، والذكاء الاصطناعي، وغيرها من الاختراعات التي لا تُعد ولا تُحصى. بالإضافة إلى ذلك هناك الابتكارات التكنولوجية الخيالية التي تنبع من خيال كُتاب السيناريو. العديد من كُتاب السيناريو استغلوا هذه التطورات التكنولوجية في بناء الحبكة الدرامية، حيث تتجلى في الحبكات الفرعية التي تدعم الحدث الرئيسي أو تشكل الحبكة الرئيسية للفيلم. هنا يكمن الاختلاف في الكتابة بين الأفلام المعاصرة والتقليدية، حيث ترتبط هذه الاختلافات بالتطور التكنولوجي والابتكارات التكنولوجية واتساع الخيال والتنبؤ بإبتكارات قد تبصر النور في السنوات القادمة . توظيف هذه الابتكارات من قبل السينارست لتدعيم فكرة معينة أو للتأكيد على حدث جليّ أو ربما يكون الابتكار نفسه هو محور القصة .

تحليل وفق المؤشر الثاني: يعالج الوسيط السينما توجرافي تجلّيات التكنولوجيا في السيناريو وفق الصوت والصورة، لقد استخدام المجتمع للتطورات والابتكارات التكنولوجية الكبيرة التي تحيط بنا تجلّى بوضوح في النصوص السينما ئية والتلفزيونية المعاصرة . هذا التطور التكنولوجي الذي غزا كافة جوانب الحياة اليومية للإنسان أسفر عن العديد من الابتكارات التقنية والرقمية، من أبرزها اختراع الإنترنت، والحاسوب الشخصي، والموبايل، ووسائل الاتصال الحديثة، والاتصال عبر الأقمار الصناعية، والأجهزة الطبية والهندسية والصناعية، والذكاء الاصطناعي، وغيرها من الاختراعات التي لا تُعد ولا تُحصى. بالإضافة إلى ذلك هناك الابتكارات التكنولوجية الخيالية التي تنبع من خيال كُتاب السيناريو. العديد من كُتاب السيناريو استغلوا هذه التطورات التكنولوجية في بناء الحبكة الدرامية، حيث تتجلى في الحبكات الفرعية التي تدعم الحدث الرئيسي أو تشكل الحبكة الرئيسية للفيلم. هنا يكمن الاختلاف في الكتابة بين الأفلام المعاصرة والتقليدية، حيث ترتبط هذه الاختلافات بالتطور التكنولوجي والابتكارات التكنولوجية واتساع الخيال والتنبؤ بإبتكارات قد تبصر النور في السنوات القادمة . توظيف هذه الابتكارات من قبل السينارست لتدعيم فكرة معينة أو للتأكيد على حدث جليّ أو ربما يكون الابتكار نفسه هو محور القصة .

وحدة التحليل (4) في الدقيقة 7,15 في محطة "مونارك1" وهي محطة مراقبة "كينغ كونغ" وهي داخل الارض المجوفة نشاهد في داخل المحطة اجهزة مراقبة حديثة تحتوي على مجموعة من الشاشات التي تظهر عليها لقطات مختلفة اللقطات التي تظهر فيها مصور عبر كاميرات ثابتة واخرى متحركة والكاميرات المتحركة لابد ان يكون هناك وسيلة لتحريها ربما تكون محمولة على طائرات مسيرة "درون" اضافة الى اجهزة استشعار حرارية تظهر اي تحرك غير مسيطر عليه بالاشعة الحمراء وهذا واضح حينما رصدت الاجهزة تحرك غريب في منطقة صيد "كونغ" وكذلك اجهزة رصد زلزالي التي رصدت مخطط جديد غير مفهوم، كل هذه التكنولوجيا وظفها السينارست في مشهد لا يتجاوز الدقيقة الواحدة ليعطي دلالات كثيرة أولها التطور الكبير لدى الولايات المتحدة الامريكية الذي وصل ذروته بمراقبة ماهو في جوف الارض بل تعدى ذلك الى انشاء محطة مراقبة تحت الارض والشيء الآخر هو للتمهيد الى الاحداث التي ستحصل لاحقا بعد هذا الرصد الجديد.

وحدة التحليل (5) في الدقيقة 9,11 بعدما ترصد محطة "مونارك1" مؤشرات غريبة وجديدة ترسل تقريرها الى محطة "مونارك" فوق سطح الارض في هذا المشهد تظهر المحطة من الداخل وبمساحة كبيرة جداً تغطيها بالكامل شاشات المراقبة والاجهزة العسكرية

الرادارية المتطورة حيث تصل "اندروز" المسؤولة عن مراقبة "كونغ" لتطلع على التقرير وتحليل ماحدث، هنا كاتب السيناريو كان لابد عليه من توظيف تقنيات تكنولوجية متطورة جداً كون هذه المحطة تعد المحطة الام للمحطة التي في جوف الارض فلابد ان تكون بمستوى اكثر تطورمن الاخرى حيث يتم التنقل بين تلك الاجهزة وكل لقطة تظهر شاشة معينة وبنفس الطريقة هناك كاميرات مراقبة محمولة على "درون"، توظيف التكنولوجيا هنا جاء لتدعيم الحبكة الثانوية كان يمكن للسيناريست الاكتفاء بالمحطة الاولى ولكن للتأكيد على اهمية الحدث والاحداث التالية وبيان ان المحطة الام هي بدرجة تطور هائلة جداً .

وحدة التحليل (6) في الدقيقة 19,55 يخرج "كينغ كونغ" الى سطح الارض بعد اصابته بإلتهاب في احد اسنانه وهو يتألم منه، فيخرج عبر المنطقة التي تتواجد فيها محطة المراقبة ولإجراء عملية تبديل سن نشاهد الطبيب البيطري يقود طائرة ضخمة جداً صفراء اللون تبدو وكأنها صنعت خصيصاً لـ"كونغ" كونها مجهزة بذراعين لحمل شيء ثقيل وقوة عزم قوية جدا واضحة عبر وضع خمسة محركات فيها، الطائرة مجهزة بحقن مخدرة بسبب ضخامة "كونغ" وعدم رغبة السيناريست بإعطاء المخدر عبر بنادق آلية كما هو شائع اراد ابراز التكنولوجيا المتطورة للمحطة والاستعداد الدائم لإي ظرف طارئ وظف ذلك عبر تلك الطائرة المزودة بالمعدات المتطورة وبالتأكيد هي دلالة يشير اليها السيناريست بكيفية تعامل الجيش الامريكي مع اصابة تحدث حتى وان كانت بسيطة فأن درجة الاهتمام ستكون على درجة عالية جداً .

تحليل وفق المؤشر الثالث: اللجوء للإختزال والسيكوينس المتوازي يكرس تمثلات التطور في كتابة السيناريو السينما ئي المعاصر.

الاختزال والسيكوينس جزءاً لا يتجزأ من اسلوب كتابة النصوص السينما ئية المعاصرة حيث يعدان تطورين مهمين في هذا المجال . يساعد الاختزال في تكثيف النصوص ويوجه تركيزه على الاحداث الرئيسية مما يجعل النصوص اكثر ديناميكية واكثر تشويق بسبب تسارع الاحداث وبالتالي فلن يدخل المشاهد في جو من الملل. ويعمل السيكوينس على تنظيم المشاهد حيث يتألف من سلسلة متتابعة من المشاهد التي تساهم في تطوير الشخصيات وخلق التوتر والإثارة، مما يجعل القصة أكثر تنظيماً ومتعة، وكلما زادت تعقيدات القصة، زادت أهمية استخدام السيكوينس في تقسيم الحبكة وجعلها أكثر فهماً للجمهوربإستخدام التقنيات والانماط السردية الحديثة سواء كانت في سردية الفيلم عموماً أم في النمط السردي للحبكات الفرعية . باستخدام تقنيات الاختزال والسيكوينس في كتابة السيناريو، يمكن للكتّاب تقديم قصص معقدة ومليئة بالشخصيات بشكل ديناميكي وجذاب، حيث يساهم الاختزال في تقديم المعلومات بشكل سريع وديناميكي، بينما يعمل السيكوينس على تنظيم الحبكة وبناء الصراع بشكل يجعل المشاهد متفاعلاً ومندمجاً مع الأحداث، مما يجعل الفيلم مشوقاً ومثيراً للاهتمام بالرغم من تعقيده . في عينة هذا الفيلم استخدم السيناريست تقنيات الاختزال والسيكوينس لأن النص فيه من الاحداث المكثفة ما تكفي لشد المتابع للأحداث فكان لابد من تقديم تلك الاحداث بشكل مكثف وبترتيب يسمح بفهم الحبكة بطريقة سلسة.

وحدة التحليل (7) في الدقيقة 0,40 في المشهد الاستهلالي للفيلم والذي يؤسس للمكان والزمان الذي ستدور به الاحداث نشاهد مكان ساحر بطبيعة خلابة حيث الارض الخضراء والطيور الديناصورية الكبيرة والشلالات والجبال الهائمة في السماء فيشير كاتب السيناريو الى المكان عبر الكتابة على الشاشة (في مكان ما في جوف الارض) بعدها نلاحظ "كونغ" وهو يهرب وتركض خلفه مجموعة من الكلاب الضخمة ويدخل معها في صراع وعندما يجد نفسه محاصر يقتل كلب منهم ويقسمه نصفين فتخافه الكلاب الاخرى وتهرب منه، استخدم كاتب السيناريو السيكوينس في الاستهلال بالتعريف بمكان الاحداث الجديد في هذا الجزء وشخصية "كونغ" وقد بدى عليها الكبر بتغير لون الفرو الى الرمادي وايضا ليوضح ان في هذا المكان الجديد لا يمتلك " كونغ" السيطرة عليه مثلما كان يعيش سابقاً في "ارض الجماجم" حيث كان هو الاقوى وهو المسيطر وبين ذلك بسبب الافخاخ التي صنعها "كونغ" تحسباً لمواجهة مخلوقات شرسة وهذه الافخاخ والطريقة التي تخلص منها من الكلاب تدل على ذكاء "كونغ" والذي عادة مايستخدمه في المعارك الكبيرة . في المشهد الذي يليه حيث دكتور"اندروز" في قاعة المؤتمرات تشرح للحضور عن العالم الجديد المكتشف عبر حوار بسيط ومكثف وبرفقة مجموعة من اللقطات الحاسوبية توضح فكرتها ومهدت عن طريق سؤال سألها مقدم برامج (ماذا عن "جودزيلا" فأجابت انه في على سطح الارض والاخر في جوف الارض فليس هناك مايدعو للقلق) للنتقل بلقطة مباشرة الى معركة "جودزيلا" و"سيلا" العنكبوت العملاق هنا استخدم السيناريست تقنية السيكوينس في التعريف بشخصيات ومكان الاحداث كاستهلال وتمهيد لباقي احداث الفيلم واستخدم السيناريست شكل النسق السردي المتوازي حيث تدور الاحداث في مكانين مختلفين حيث يعيش كل منهما وما هو دور كل واحد منهم ووظف تقنية الاختزال في ايضاح الفكرة بلقطات بسيطة ومكثفة دون الخوض في سجالات مطولة

والانتقال بين عالم وعالم آخر بلقطات مكثفة وكلها ديناميكية ان استخدام تقنية الاختزال والسيكونيس المتوازي يعمل على جذب وشد انتباه الجمهور للأحداث الرئيسية كونها غنية بالأحداث .

وحدة التحليل (8) في الدقيقة 10,00 في هذا المشهد نرى "جيا" الطفلة الصماء الناجية الوحيدة من قبيلة "إيوي" وهي تجلس في الصف ويحصل لها شرود ذهني حيث وضع السينارست بجنبها صورة للاهرامات واثناء الشرود تتشوه ارقام الساعة على شكل اهرامات لينتهي الشرود الذهني برسم "جيا" للاهرامات على ورقة الامتحان وعى لوح الجلوس المدرسي نشاهد بعدها الدكتور "اندروز" وهي تشاهد مقطع فيديو للحظة العثور على "جيا" وانها الناجية الوحيدة وبقية قبيلتها اختفوا في البحر، تفطن "اندروز" لوجود علاقة بين مخطط نداء الاستغاثة الذي ارسلته محطة مراقبة رقم 1 من جوف الارض وبين الرسوم التي رسمتها "جيا" فتجلب المخططين وتقارن بينهما وتجد انهما متتطابقان وعلى شكل الاهرامات مباشرة بعدها نجد "اندروز" عند " بيرني هايز" الذي يقوم بتحليل الاشارتين معا . لكي يقوم السينارست بربط حبكته بسلاسة وبلقطات مكثفة استطاع حبك علاقة عبر محاكاة بين شكل نداء الاستغاثة مع رسوم"جيا" وبين "جودزيلا" الذي يعد آخر مخلوق من جنسه وبين"جيا" اخر شخص من قبيلتها ولكي يمهد الى الى لاحقة جعل الرمز الذي تترابط به الاحداث هو "الاهرامات" فعبر لقطات مكثفة ومختصرة وظف كاتب السيناريو تقنية الاختزال التي عملت على جذب وشد المتلقي نحو الاحداث واثارة الفضول لديه لما سيحدث لاحقاً . ونلاحظ ايضاً كيف وظف تقنية السيكوينس في السيناريو حيث ساهم على هيكلة الحبكة عبر تقسيم القصة إلى أجزاء قابلة للفهم والمتابعة.

وحدة التحليل (9) في الدقيقة 31,27 يستشعر "جودزيلا" بوجود خطر قريب وبالتأكيد هذه احدى ميزاته الخارقة ينهض من مكانه بداخل المدرج الروماني ويبدأ رحلة امتصاص اكبر كمية من الطاقة الذرية لمواجهة التحدي القادم تتلقى وحدات المراقبة فوق سطح الارض الاحداثيات وتصور ما يحصل لـ"جودزيلا" في الوقت نفسه ينزل الطاقم الاخر الى جوف الارض لمعرفة موقع نداء الاستغاثة وما يحصل لـ"كينغ كونغ" في الاسفل ويلاحظون تحطم محطة "مونارك1 " بالكامل وواضح انها بفعل فاعل . نلاحظ ان كاتب السيناريو استخدم شكل النسق السردي المتوازي في بنيته السردية للفيلم يتناوب في سرد القصص بين عالمي سطح الارض وجوف الارض حتى يلتقيان في النهاية هذا الشكل من الانساق السردية يمثل تقنية الاختزال بحد ذاته وذلك لأن الحبكات الفرعية تكون قليلة مقارنة بالحبكة الرئيسية لإنها غنية بالاحداث بسبب وجود قصتين أو اكثر تدور في نفس الزمان وبذلك يتحقق الاختزال لأن الاطالة تسبب الملل لدى المتلقي، اما السيكوينس في وحدة التحليل هذه فتحقق من قيام السينارست ببناء التوتر تدريجياً، مع ذروات متتالية تزيد من التشويق.

النتائج:

قام الباحثان بتحليل تسعة وحدات تحليل وبواقع ثلاث مؤشرات لمعيار التحليل، وقد تبين عند التحليل تطابق ما جاء في وحدات التحليل مع المؤشر من حيث وجود البيئة الافتراضية والعوالم الغارئبية، وهي في الواحدات الاتية "1-2-3" وكذلك أظهرت النتائج أن هناك معالجات كثيرة عبر الوسيط السينما توجرافي اعتمدت وشكلت تجلّيات التكنولوجيا في السيناريو وفق الصوت والصورة، وهي في ثلاث وحدات "4-5-6" أيضا وجدا الباحثان أن عملية الاختزال التي حددها المؤشر الثالث قد حضرت في اغلب مشاهد الفيلم، فهناك الكثير من المشاهد التي اعتمدت الاختزال ولاسيما في المونتاج المتوازي والسيكوينس المختزل، وقد أشرت وفق الوحدات التحليلية "7-8-9".

الاستنتاجات: استنتج الباحثان ان كل تطور تكنولوجي ينعس على الحياة شكلا وقالبا، فتكون الحياة وكأنها تقليعات تظهر ما بين مدة وأخرى، وهو الامر الذي لابد ان يتبناه السينارست ويعكسه في أفلامه كي تكون مقبولة، بل تكون مثيرة، ولاسيما لو ان هناك الكثير من الامتيازات عبر الاستشراف في الأفلام، أو النبوءات التي اتضح فيما بعد انها على أرض الواقع، بغض النظر ان كانت مفبركة أو أنها حقيقية غير مزيفة، وهو ما انعكس مع حدث من حادث احتراق طائرة الرئيس الإيراني الذي نوهت له بعض البرامج قبل حدوثه، وهناك الكثير من الأفلام تجدد معلوماتها وسردها بالعديد من المستجدات من التطور والتحسين المعاشي والتغييرات التي تحدث على ارض الواقع من بنية تحتية او اشكالا عصرية الخ.

التوصيات: يوصي الباحثان اعتماد منهج التحديث والعصرية في السيناريوهات ضمن مناهج الدراسة في قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية بجامعة بغداد، والتركيز على المواكبة والتطوير باستخدام سرد عصري حداثوي.

المقترحات: يقترح الباحثان كتابة بحوث تتناول تعميق التطور التكنولوجي المتواتر والمستمر في كتابة سيناريوهات معاصرة لما لها من اهمية في تحقيق التطوير للسينما والتلفزيون .

Conclusions:

The researchers concluded that every technological development affects life in every form and form, so life is like fads that appear from time to time, and this is something that the screenwriter must adopt and reflect in his films in order for them to be acceptable, and even exciting, especially if there are many privileges across Foresight in films, or prophecies that later turned out to be true, regardless of whether they were fabricated or real and not fake, which was reflected in the incident of the burning of the Iranian president's plane, which some programs mentioned before it happened, and there are many films that are renewed. Its information and narration of many developments in terms of development, improvement of livelihood, and changes occurring on the ground, whether infrastructure, modern forms, etc.

Recommendations: The researchers recommend adopting the modernization and modernity approach in scenarios within the study curricula in the Department of Cinematic and Television Arts at the University of Baghdad, and focusing on keeping pace and development using a modernist narrative.

Suggestions: The researchers suggest writing research that deals with deepening the frequent and continuous technological development in writing contemporary scenarios because of their importance in achieving the development of cinema and television.

References:

1. A group of researchers, 2020, *Cinema References and Techniques*, translated by Nabil Al-Debs, reviewed by Jamal Shahid, published by the Syrian General Book Authority, Damascus.
2. Al Suwaidi, Saif, 2020, *Digital Platform Industry*, 1st edition, Oored Platform, Kuala Lumpur.
3. Al-Qaisi, Fares Mahdi, 2007, *digital technology in film and television production*, research published in Al-Academy Magazine, No. 47.
4. Al-Saleh , Saleh, Al-Shamil,1999 , *"Dictionary of Social Science Terms*," 1st edition, Dar Alam Al-Kutub, Riyadh.
5. Al-Zamani, Kamal, 2012, *The Hujjaja of Image in the Political Rhetoric of Imam Ali*, World of Books, Jordan.
6. Aumon, Jack, et al.2011 , *Film Aesthetics*, translated by Maher Trimesh, 1st edition, Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage, Abu Dhabi.
7. Bennett , Tony et al.2010 , *New Terminological Keys, "Dictionary of Culture and Society Terms*," translated by Saeed Al-Ghanimi, 1st edition, Arab Organization for Translation, Beirut.
8. Bin Fahd, Muhammad, 2022, *Saudi audiences' exposure to cinematic films via digital platforms*, Journal of Media Research, Al-Azhar University, Faculty of Information, Issue 63, Part 3.
9. Bonneh Alan, 1993, *Artificial Intelligence: Its Reality and Future,* translated by Ali Sabri Farghali, National Council for Culture and Arts, Kuwait.
10. Buckland, Warren, 2012, *Understanding Film Study*, translated by Muhammad Munir Al-Asbahi, Publications of the Ministry of Culture - General Cinema Foundation, Damascus.
11. Delio, Fadil, 2010, *New Technology for Media and Communication*, 1st edition, Dar Al-Fayez for Printing and Publishing, Algeria.
12. Hashem, Aladdin Abdul Majeed, , 2011, *Aesthetic data for the levels of imagination in the film work*, Al-Academy Magazine, College of Fine Arts, University of Baghdad, Issue 57.
13. Issa, Nahla, 2020, *Documentary Films,* Syrian Virtual University, Damascus.
14. Lalande, Andre, 2001, *Lalande Philosophical Encyclopedia,* Volume 1, 2nd edition, Oweidat Publications, Beirut – Paris.
15. Madanat, Adnan,2015 , *Lenses of Imagination*, Al-Safir Press, Ministry of Culture, Amman.
16. Martin, Marcel, 2009, *The Cinematic Language*, translated by Saad Makkawi, reviewed by Farid Mazawi, General Organization for Cinema.
17. Nicholls, Peter, 2006, *Imaginative Cinema*, translated by Medhat Mahfouz, Egyptian General Book Authority, Cairo.
18. Qasim, Hussein Ali, Drama Makers, 2012' *Evaluation of the Impact of Using Digital Platforms on the Future of Drama Industry,* 26th International Scientific Conference on Digital Media, Cairo University, Faculty of Information,
19. Qasim, Mahmoud, 2006, *Science Fiction Cinema*, Alam Zadeh Al-Khayal, Arab Press Publishers Agency, Cairo.
20. *Reverso Dictionary on the Internet.* For more information, follow the electronic link until 25-2024 https://context.reverso.net

21. Rice, Caryl, 1964, *Al-Montage Cinema E*, translated by Ahmed Al-Hadary, reviewed by Kamel Morsi, 12th edition, Egyptian General Institution for Authors and Publishing, Cairo.

22. Robinson, David, 1999, *The History of World Cinema* 1895-1980, translated by Ibrahim Qandil, Supreme Council of Culture, Cairo.

23. Sadiq, Abbas Mustafa, 2011, *New Media Concepts, Means and Applications*, Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution, Jordan.

24. Salloum, Kazem Murshid, 2012, *Cinema of Reality*, Dar Mesopotamia, Baghdad.

25. Salman, Abdel Basset, 2008, *Digital Media: The Concept of Digital Journalism*, *Cinema, Television, and Multimedia*, Al-Dar Al-Thaqafiyya for Publishing, Cairo.

26. Salman, Abdel Basset, 2023, *direction and screenplay*, 2nd edition, Cultural House for Publishing, Cairo.

27. Salman, Abdel Basset , 2023, *the contemporary film critic*, 2nd edition, Al-Dar Al-Thaqafiyya for Publishing.

28. Salman, Abdel Basset, 2020, *The Rise of Nano cinema - A Film Without a Director*, published in the Film Magazine, Iraqi Ministry of Culture, Tourism and Antiquities, Issue No. 4.

29. Salman, Abdul Basit, 2013, *Script and Text*, 2nd edition, University of Baghdad, University House for Printing, Publishing and Translation.

30. Sayed Ali, Heba Ibrahim, 2018*, digital technology in the design of virtual cinema sets, an analytical study,* research published in the Journal of Architecture and Arts, Volume 3, Issue 12, Part 2.

31. Shalabi, Mamdouh Jaber and others, 2018, *educational technologies and their applications in curricula,* Dar Al-Ilm and Al-Iman for Publishing and Distribution, Algeria.

32. Shimi, Saeed, 2013, *The Cinematic Image from Silent Cinema to Digital*, 1st edition, General Authority for Cultural Palaces, Cairo.

33. Taha, Ihab Yassin ,2005, *the semantic shift between the linguistic image and the cinematic image, a comparative study between the scenario and the film*, doctoral thesis, "College of Fine Arts at the University of Baghdad,".

34. Tarkovsky, Andrei, 2013, *Sculpture in Time*, translated by Amin Saleh, Jordanian Family Library, Amman.

35. Yahya, Mustafa Y.1991 , *Artistic Appreciation and Cinema*, Dar Gharib Printing, Cairo.

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1679

The Representation of Movement in the Drawing of Children with Physical Disabilities

Huda Abdullah Al-qahtani [a]

[a] *Assistant Professor in the Visual Arts Department, College of Art and Design, Taibah University*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 1 October 2025
Received in revised form 14 October 2025
Accepted 15 October 2025
Published 1 December 2025

Keywords:
art; children's drawings; physical disability; movement

ABSTRACT

Objectives: this study investigates the impact of physical disabilities on children's visual representation of movement and highlights the role of gender in this context .

Methodology: descriptive-analytical approach and Descriptive-comparative was used to examine the drawings of the study sample .

Results: The results showed a clear representation of movement, particularly in the limbs and joints, in the drawings of children with normal development, compared to the drawings of children with physical disabilities, and normal females excelled in representing the movement in all research samples.. And the study concludes that representing movement requires cognitive interpretation, which may be limited in children with physical disabilities unless they are exposed to artistic training.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1679
Huda Abdullah Al-qahtani: The Representation of Movement in the Drawing of Children with Physical Disabilities
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تمثيل الحركة الرسومي لدى الأطفال ذوي الإعاقة الجسدية

د. هدى بنت عبدالله القحطاني[1]

الملخّص:

الأهداف: سعى البحث الحالي إلى الكشف عن أثر الإعاقة الجسدية على تمثيل الحركة في رسوم الأطفال الأسوياء وذوي الإعاقة، وإبراز دور نوع جنس الطفل في تمثيل الحركة الرسومي.

المنهجية: اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي والمنهج الوصفي المقارن، من خلال وصف وتحليل رسوم عينة البحث.

النتائج: ظهر تمثيل الحركة الرسومي وخاصة في الأطراف والمفاصل في رسوم الأطفال الأسوياء في مقابل تدني ذلك في رسوم ذوي الإعاقة، وتميزت الإناث الأسوياء في تمثيل الحركة الرسومي على كامل عينة البحث، كما أن تمثيل الطفل للحركة في رسومه يحتاج إلى تحليل ذهني للحركات، وعندما يكون لدى الطفل إعاقة جسدية ستحول دون تصور ذلك لقصور خبرته، إلا في حالة تعريض الطفل المعاق للمهارات الفنية المدروسة والمناسبة لاكتسابها.

الكلمات الدالة: الفن، رسوم الأطفال، الإعاقة الجسدية، الحركة.

الإطار المنهجي للبحث:

المقدمة:

صحة الأمة تحدد في المقام الأول من صحة أطفالها، الذين يعتبرون أهم الموارد لأي مجتمع، ولكن عند حصول عارض يتسبب في إعاقة للطفل؛ توجد خطط أخرى صحية وتعليمية وتأهيلية لتعويض ما يمكن تعويضه ليتمكن الطفل من تقبُل الإعاقة وبالتالي التكيف معها ومع قيودها.

وتحظى الإعاقة باهتمام كبير على المستوى العالمي، وإن كانت اتفاقية حقوق ذوي الإعاقة من الاتفاقيات الأحدث في المجال الحقوقي والتي لم تعتمد إلا في عام (2007) (هيئة رعاية الأشخاص ذوي الإعاقة، 2021)، وعندما يكون الطفل من ذوي الإعاقة فإنه يحتاج إلى رعاية وتأهيل خاص، وذلك في محاولة لسد فجوة الشعور بالقصور أو الاختلاف الذي يؤثّر بشكل سلبي على نمو الطفل في تلك جوانبه النمائية، وتتفق الباحثة مع حسين (2021) بضرورة اللُّجوء إلى الفن في حالة المعاقين، حيث تمثّل الفنون بالنسبة لهؤلاء الأطفال محورين هامين، الأول يظهر في تساوي الأطفال مع أقرانهم الأسوياء في ممارسة الفن، والمحور الثاني هو المشاركة والتواجُد داخل المجتمع في عمل فني.

وتعتبر الحركة من أبرز مظاهر الطفولة، والشعور بها وتمثيلها بالرسم من لزمات رسوم الأطفال في مرحلة الطفولة المتأخرة (9-12) سنة، وهذه الحركة تشمل كل أنواع الحركة المرئية كتمايل الزهور مع الرياح، أو المسموعة في صوت الهتافات، والتي يمكن شمها كالأدخنة (الشال، 1994)، ولكن يرى القذافي (1993) بأن الطفل المعاق جسديًا (المقعد) يؤدي جلوسه الدائم، أو رُقاده الدائم إلى تشويه مفاهيم الزمن والسرعة والحركة لديه، ويؤثر على القدرة على إدراك العلاقات المكانية، وبرأي الباحثة أن هذا التشوه في تلك المفاهيم يُمكن قياسه من خلال الرسم، وهو ما يسعى البحث الحالي للكشف عنه.

مشكلة البحث:

تتأثر مفاهيم الطفل المعاق جسديًا حول الحركة ومستوى إدراكه للعلاقات المكانية، والبحث الحالي يسعى للكشف عن مستوى تمثيل الحركة الرسومي في رسوم الأطفال ذوي الإعاقة الجسدية، ومن هنا يتحدد البحث في **التساؤلات التالية**:

- ما أثر الإعاقة الجسدية على تمثيل الحركة الرسومي لدى الأطفال؟
- ما دور نوع جنس الطفل في تمثيل الحركة الرسومي؟

أهداف البحث:

- الكشف عن أثر الإعاقة الجسمية على تمثيل الحركة الرسومي لدى الأطفال.

[1] أستاذ مساعد بقسم الفنون البصرية بكلية التصاميم والفنون بجامعة طيبة بالمدينة المنورة بالمملكة العربية السعودية

- إبراز دور نوع جنس الطفل في تمثيل الحركة الرسومي.

أهمية البحث:

- تظهر الأهمية النظرية للبحث الحالي في جمع الأدبيات المتعلقة برسم الحركة في رسوم الأطفال، وكيفية تمثيل الحركة الرسومي لدى الأطفال من الجنسين بعمر (9-12) سنوات.
- تبرز الأهمية التطبيقية في إعداد وتقنين وتطبيق أداة ملائمة، وذلك بواسطة نموذجي رسم تم تحكيمهما من قبل المتخصصين للكشف عن مستوى تمثيل الحركة الرسومي في رسوم الأطفال الأسوياء وذوي الإعاقة الجسدية من الجنسين، والتي يُمكن أن تكون مفتاح للتنبؤ بمستوى إدراك الطفل للحركة مبكرًا.

فروض البحث: يفترض البحث الحالي الفروض التالية:

- توجد فروق دالة إحصائيًا بين الأطفال الأسوياء والأطفال ذوي الإعاقة الجسمية في الدلالات المتعلقة بحصر العناصر، وتمثيل الحركة الرسومي في الذات، وتمثيل الحركة الرسومي في الطيور في نموذج "أنا أرسم الطيور".
- توجد فروق دالة إحصائيًا بين الأطفال الأسوياء (ذكور-إناث) في الدلالات المتعلقة بحصر العناصر، وتمثيل الحركة الرسومي في الذات، وتمثيل الحركة الرسومي في الطيور في نموذج "أنا أرسم الطيور" تُعزى لمتغير الجنس (ذكور-إناث).
- توجد فروق دالة إحصائيًا بين الأطفال ذوي الإعاقة الجسمية (ذكور-إناث) في الدلالات المتعلقة بحصر العناصر، وتمثيل الحركة الرسومي في الذات، وتمثيل الحركة الرسومي في الطيور في نموذج "أنا أرسم الطيور" تُعزى لمتغير الجنس (ذكور-إناث).
- توجد فروق دالة إحصائيًا بين الأطفال الأسوياء والأطفال ذوي الإعاقة الجسمية في الدلالات المتعلقة بحصر العناصر، وتمثيل الحركة الرسومي في الذات، وتمثيل الحركة الرسومي على الدراجة في نموذج "أنا أركب الدراجة".
- توجد فروق دالة إحصائيًا بين الأطفال الأسوياء (ذكور-إناث) في الدلالات المتعلقة بحصر العناصر، وتمثيل الحركة الرسومي في الذات، وتمثيل الحركة الرسومي على الدراجة في نموذج "أنا أركب الدراجة" تُعزى لمتغير الجنس (ذكور-إناث).
- توجد فروق دالة إحصائيًا بين الأطفال ذوي الإعاقة الجسمية (ذكور-إناث) في الدلالات المتعلقة بحصر العناصر، وتمثيل الحركة الرسومي في الذات، وتمثيل الحركة الرسومي على الدراجة في نموذج "أنا أركب الدراجة" تُعزى لمتغير الجنس (ذكور-إناث).

مصطلحات البحث:

1- تمثيل الحركة الرسومي:

- **الحركة في الرسم** (Movement): تشمل تعبير الأطفال في رسومهم عن الحركة المرئية والحركة المسموعة والتي يمكن شمها (الشال، 1994).

إجرائيًا: هو مستوى تمثيل الطفل/ة في سن (9-12) للحركة رسوميًا للذات والعناصر من خلال إكمال نموذجي الرسم التي طبقها البحث الحالي.

2- المعاق جسديًا (Physically Disabled):

- **المُعاق: المعاق جسديًا**: هو ذلك الفرد غير القادر على استخدام أعضاء جسمه في أداء الحركات الطبيعية، مثل المشي والجري، أو التناسق بين الحركات بسبب وراثي أو إصابة (مغربي، 2022).

إجرائيًا: هو ذلك الطفل/ة في سن (9-12)، والذي أصيب بإعاقة جسدية مبكرة ودائمة بنصفه الأسفل، سواء بسبب مرض أو حادث أو وراثة، وكانت سببًا في أن يكون مُقعد، ومازال يستخدم يديه بطريقة طبيعية.

حدود البحث:

- **الحدود الموضوعية**: الكشف عن مستوى تمثيل الحركة الرسومي في رسوم الأطفال ذوي الإعاقة الجسدية.
- **الحدود البشرية**: طُبقت الدراسة على الأطفال بين (9-12)، من الأسوياء ومن ذوي الإعاقة الجسدية (المقعدون مع سلامة الأطراف العليا).
- **الحدود المكانية:** طبقت الدراسة في المملكة العربية السعودية.

- **الحدود الزمانية:** تم تطبيق هذه الدراسة خلال العامين (2024-2025).

الإطار النظري:

سيتناول البحث في الإطار النظري ثلاثة مباحث، حيث سيتم تناول الإعاقة الجسدية، والإعاقة في الفنون البصرية وفنون الإعاقة وتطورها، والمبحث الثالث سيتناول تمثيل الحركة الرسومي في رسوم الأطفال.

أولًا: الإعاقة الجسدية:

من خلال الأدبيات السابقة ظهرت تسميات مختلفة لهذه الإعاقة مثل: الإعاقة الجسدية، أو الجسمية، أو الحركية، أو البدنية، وسيتم تحديدها في هذا البحث بالإعاقة الجسدية، وهي إحدى الإعاقات الشائعة؛ حيث يوجد أكثر من بليون مريض يعانون شكل من أشكال الإعاقة أو العجز، وهذا يُمثل (15%) من عدد السكان في العالم، منهم (240) مليون طفل تقريبًا من ذوي الإعاقة (وزارة الصحة في المملكة العربية السعودية، 2022)، وحسب الإحصاءات الأمريكية فإن نسبة المصابين بالإعاقات الحركية بلغت (05,0%) (Blackburn,.et al,2010)، أما محليًا ووفق تقرير الإعاقة الصادر من الهيئة العامة للإحصاء تبلغ نسبة الأشخاص من ذوي الإعاقة والصعوبات في المملكة العربية السعودية (5,9%) أي ما يمثل (1,349,585)، وبلغت نسبة الأفراد الذين لديهم إعاقة حركية فقط (عدم القدرة على المشي) ما يعادل (52,6%)، وأن نسبة الفئة العمرية الذين تتراوح أعمارهم بين (5-14) سنة وليس لديهم إلا الإعاقة الجسدية وصعوباتها فيبلغ الإجمالي (10710) من الجنسين، وذلك حسب نشرة إحصاءات الإعاقة لعام (2023).

الإعاقة الجسدية تعني تلك الإعاقة التي حدثت بسبب شذوذ خلقي أو فقد بعض أجزاء الجسد، وقد ترجع إلى عوامل وراثية أو مكتسبة (العواملة، 2003)، وتعتمد وزارة الصحة بالمملكة العربية السعودية (2022) تصنيفًا من خمسة أقسام للإعاقة الجسدية وهي: حالات الشلل الدماغي، ومرض ضمور العضلات التدهوري، وحالات انشطار أو حدوث شق في فقرات العمود الفقري، والتشوهات الخلقية المختلفة، وحالات أخرى ذات تشخيصات مختلفة كشلل الأطفال، وهشاشة عظام، وبعض أمرض الأعصاب المزمنة.

والإعاقة الجسدية ترتبط بصورة الجسد؛ وهي إحدى جوانب صورة الذات ووجود الإعاقة يؤثر في صورتها لدى المعاق، وفي مرحلة الطفولة تنعكس هذه الإعاقة على جوانبه النمائية المختلفة ففي **الجانب الجسدي** يظهر ضعف التآزر والتوازن الحركي، وضعف التآزر البصري والحسي (الخليل،2023)، وفي **الجانب الأكاديمي** تظهر مشكلات في الانتباه والتشتت وصعوبات في التركيز والتذكر والاسترجاع، ومشاكل في الحفظ (العزة،2009) ومشاكل في الكتابة والرسم، أما في **الجانب النفسي** أحيانًا يكون معرضًا لبعض المشكلات النفسية (أبو النصر،2004)، كالانسحاب والخجل، والاكتئاب والحزن، والشعور بالعجز والاعتمادية (صبرينة، 2019)، وفي **الجانب الاجتماعي** قد يظهر عليهم الانطواء والانسحاب الاجتماعي، والاعتماد على الآخرين (زيادة، 2016)، لذلك يحتاج الأطفال ذوي الإعاقة إلى برامج وخطط تعليمية وتأهيلية خاصة لتمكنهم من الاعتماد على أنفسهم، وهذا يحتاج المشاركة الفاعلة للأبعاد الثلاثة: الطفل والأسرة والبيئة، لأن المشاركة الإيجابية تؤدي إلى فوائد على المدى الطويل (Kang,.et ai, 2014)، وتعتبر الإعاقة الجسدية إن لم تصاحبها إعاقة أخرى من الإعاقات القابلة للتأهيل والتعليم، وهذا ما يجعل من الصعب وصفهم بالعجز لإمكانية تعليمهم وإمكانية تعايشهم ثقافيًا واجتماعيًا داخل المجتمعات (Goodley & Runswick-Cole, 2012)، ويعبر مجال الفنون من أفضل الممارسات لدعم وتأهيل ذوي الإعاقة.

وفي مجال الطفولة فلقد نصت المبادئ التوجيهية الدولية المختلفة على أن الأطفال الصغار (0-4 سنوات) يجب أن يشاركوا في مجموعة متنوعة من الأنشطة البدنية بإجمالي (180) دقيقة في اليوم، وبحلول (5) سنوات يصلون إلى (60) دقيقة يوميًا من النشاط البدني المعتدل إلى القوي(Vanderloo ,.et al, 2022.,p12)، ولكن تشير الأدلة إلى أن الأطفال ذوي الإعاقة الجسدية أقل نشاطًا بدنيًا بكثير من نظرائهم الأسوياء، وهذا يؤدي إلى مشاكل صحية إضافية (Li,.et al ,2017)، ومن هنا كان ولابد من عمليات التعويض والتأهيل لهؤلاء الأطفال، من قِبل الحكومات بما تفرضه من قوانين، وما توفره من تسهيلات، وقد تم تصنيف عمليات التأهيل لذوي الإعاقة الحركية وذويهم إلى ثلاثة أنواع مختلفة: الفردية، وفي إطار المهام، والبيئية، وينقسم التأهيل الفردي إلى جانبين؛ البنية

الجسدية والجانب النفسي، ويشمل التأهيل في إطار المهام ما يرتبط بالأهداف والقواعد والتعليمات، وأما الجوانب البيئية هي كل ما يكون خارج قدرة الفرد (kang., et al, 2014).

وفي جانب الإعاقة الجسدية ولمرحلة الطفولة تحديدًا محور البحث الحالي فغالبًا تؤثر الإعاقة على طريقة حركة الأطفال، وفي كثير من الأحيان لا يحركون أجزاء من أجسادهم بالقدر الطبيعي، مما ينعكس على بعض العضلات الضعيفة أو المشلولة، مما قد يتطور إلى تصلب المفاصل أو قصر وتقلص العضلات (Werner ,1987)، والفنون تعادل اللعب لدى الأطفال، فبعض الأطفال الذين يعانون من الإعاقات أو صعوبات في المواد الأكاديمية قد يظهرون تفوقًا في مجالات الفنون المختلفة (Bailey,2015)، فممارسة الفن ليس فقط يساعد على تحريك العضلات إلا أنه كذلك يساهم في تخفيف الألم الجسدي (Moussavi,2016)، وخاصة ما يتعلق بالعضلات الصغيرة، وتعتبر وسيلة لمساعدة الأطفال على تطوير التنسيق بين اليد والعين وحاسة اللمس (Galletta,2023) ، وممارسة الفن يساعد على تخفيف التوتر، ويقلل من المشاعر والأفكار السلبية (Moussavi,2016)، ويتفق البحث الحالي مع كولهمينن وآخرون (2015) Kolehmainen.,et al بأن المبادئ الأخلاقية للعمل مع الأطفال ذوي الإعاقة في جانب الفنون هي أن للأطفال الحق في المشاركة أو عدمها، ولهم والحق في السلامة من الأذى، ولهم طرح شروطهم الخاصة إن لم تُخل بالخطة أو النظام.

ثانيًا: الإعاقة في الفنون البصرية:

تعتبر الإعاقة جزء من تركيبة أي مجتمع، ويتم التعامل معهم وفقًا للمعتقدات والثقافة السائدة، ولكن يبقى تمييزهم وإقصائهم هو الشائع، حتى ظهرت الحقوق المدنية لهذه الفئة، مما كانت سببًا في نشأة حركة فنون الإعاقة(Rieser,2017) ، ولقد ظهرت تحولات في ممارسة الفنون في مجال الإعاقة؛ حيث بدأت بتمثيل ذوي الإعاقة كجزء من الأعمال الفنية، ثم ظهرت المراكز المتخصصة لممارسة الفن لدعم ذوي الإعاقة في انتاج الفنون لأهداف علاجية وتأهيلية، ثم بروز عدد من ذوي الإعاقة كفنانين في المجالات المختلفة في الفنون البصرية، وصولًا للاستخدام الإبداعي للتكنولوجيا والتي يمكن أن توفر طرقًا مبتكرة للأشخاص ذوي الإعاقة لممارسة الفنون البصرية وللاستمتاع بها، وفي هذا المحور سيتم عرض الإعاقة في الفنون البصرية في هذين الجانبين.

وبتتبعٍ تاريخي بسيط لأبرز المحطات في تحول فنون الإعاقة، نجد في فنون **العصور القديمة** بعض المنحوتات من معرض العصر الجليدي بالمتحف البريطاني والتي تعود لما قبل (23) ألف سنة، والتي أظهرت تماثيل لأشخاص من ذوي الإعاقة مثل منحوتة " المرأة على العاج -the ivory carving of a woman " (Rieser,2017)، وفي **مصر القديمة** قبل حوالي (4700) عام، ظهر ذوي الإعاقة خاصة قصار القامة بكثرة في المنحوتات واللوحات على سبيل المثال "القزم بيس - the dwarf Bes" (Hagg,2015)، وفي أوروبا في **العصور الوسطى** بين عامي (476 -1500)، ظهرت معظم صور الأشخاص ذوي الإعاقة في المخطوطات والنوافذ المصورة والملونة والمرسومة يدويًا، والتي ظهرت غالبًا في مواضيع أخلاقية وحول معجزة العلاج مثل جدارية "احمل سريرك وامش – take up thy bed and walk" ، والتي تحتوي على عناصر مكتوبة ومرسومة للمسيح أو القديسون يشفون الأشخاص المصابين بالشلل النصفي والمكفوفين (Jackson,2017)، ومع بداية **عصر النهضة**، ومع العودة إلى التصوير الكلاسيكي للجسم المثالي، كان هناك عدد قليل جدًا من تمثيل الإعاقة، وكانت في أربعة مواضيع وهي: الإعاقة كمصدر للترفيه باعتبار المعاقون وسيلة للترفيه عن نبلاء المجتمع، والإعاقة والشفاء بحيث تبرز تلك الأعمال القدرة الخارقة للمسيح والقديسون في منح الشفاء للمعاقين، والإعاقة والخضوع باعتبار الإعاقة وسيلة لخدمة أقوياء المجتمع، والإعاقة والحنان وهي تمثل العلاقة بين الأمهات وأطفالهن من ذوي الإعاقة (Moola,.et al.,2023).

ومع بروز **فنون الحداثة**، وزيادة الاهتمام الموجه لذوي الإعاقة، ليشمل الفن أشخاص من ذوي الإعاقات المختلفة للتعبير عن أنفسهم، فنجد الفنان الفرنسي هنري دي تولوز لوتريك Henri de Toulouse-Lautrec، الذي بسبب زواج الأقارب ظهرت لديه إعاقة بالوراثة أثرت على نمو ساقيه ورأسه، وأصبح مشهورًا بلوحاته التي تصور الراقصين الفرنسيين (Morrison, 2013)، وكذلك الفنان البريطاني ريان جاندر Ryan Gander ، وهو مقعد منذ الطفولة بسبب حالة هشاشة عظام شديدة، وهو فنان مفاهيمي متعدد المجالات (Barlow, 2014)، وكذلك الفنانة الاسبانية أنجيلا دي لا كروز Ángela de la Cru ، والتي أصيبت بالشلل بعد إصابتها بسكتة دماغية في سن الأربعين وتستخدم كرسيًا متحركًا، رُشحت لجائزة **تيرنر** "Turner Prize" عام (2010)، وهي الجائزة الأكثر شهرة في مجال الفن في المملكة المتحدة، وفي المملكة المتحدة والولايات المتحدة الأمريكية ومع حركة إلغاء الرعاية المؤسسية في أواخر الستينيات من القرن العشرين، احتاج العديد من البالغين من ذوي الإعاقة إلى المزيد من الأنشطة والخدمات المجتمعية، فتم إنشاء دور جماعية وورش ومراكز علاج نهارية وأنشطة ترفيهية؛ ففي عام (1974) تم تأسيس اللجنة الوطنية لفنون المعاقين "National

"Very Special Committee on Arts for the Handicapped (N.C.A.H.)، والتي أصبحت تعرف فيما بعد باسم الفنون الخاصة جدًا Arts" (VSA)، ومن خلالها تم إدراج أعمال الأشخاص ذوي الإعاقة في المعارض، ومن خلالها انتشر الوعي حول ضرورة دمج الطلبة ذوي الإعاقة في فصول الفنون، وخاصة في مرحلة الطفولة المبكرة (Finley, 2013) ، وفي أثناء هذه المرحلة ظهر الكثير من الفنانين البصريين أمثال ألفريد جيرالد كابلين Alfred Gerald Caplin ، وهو رسام كاريكاتير أمريكي، تعرض لبتر ساقه عندما كان في التاسعة من عمره (Heller,2013)، والفنان جون كالاهان John Callahan ، والذي بدأ مسيرته الفنية بعد إصابته بالشلل الرباعي في حادث وهو في الحادية والعشرين من عمره (Weber,2010)، والمصور الأمريكي تشاك كلوز Chuck Close، المصاب بشلل رباعي (Rexer, 2000) ، والفنانة ريفا ليرر Riva Lehrer، والتي ولدت بالصلب المفتوح، وهي رسامة ومتحدثة وشاركت بالعديد من المعارض (Judy,2021)، ولم تقف الفنون في حدود الولايات المتحدة بل امتدت للقارة الأمريكية فنجد الفنانة المكسيكية فريدا كاهلو Frida Kahlo، التي ارتدت دعامة للجسم بسبب إصابات متعددة في الجسم، والتي صورتها في صورها الذاتية (Courtney, 2017)، والفنانة الكندية كاثلين موريس Kathleen Morris، الرسامة الانطباعية الكندية، والتي أصيبت بالشلل الدماغي بسبب اضطراب خلقي في الجهاز العصبي وأصبحت واحدة من أشهر رسامات الحداثة (Kozinska ,2003) ، وبالتأكيد انتشر التأثير عالميًا، فعلى الصعيد المحلي نذكر كأمثلة وليس على سبيل الحصر؛ الفنان التشكيلي راكان كردي الذي لزم الكرسي المتحرك بسبب الضمور العضلي، وهو من فناني اللوحات الشخصية والتعبيرية، والفنان والشاعر عدنان الخشرمي الذي أصيب بالروماتزم وألزمه الكرسي المتحرك، وهو فنان له مشاركات كثيرة محلية وإقليمية، والفنان التشكيلي عبدالله اليوسف الذي تعرض لوعكة صحية خلال فترة المراهقة وعلى إثرها لزم الكرسي المتحرك، و الفنانة هدى الصيخان والتي أصيبت بشلل الأطفال منذ طفولتها ولها أعمال تشكيلية أبرزها بخامة القصدير.

فنون الإعاقة:

فنون الإعاقة هي من مجالات دراسات الإعاقة، والتي تؤكد على أهمية ترسيخ هوية وثقافة الإعاقة، وبالرجوع لما قبل عام (1970)، كانت برامج الفنون الموجهة لذوي الإعاقة قليلة، وتتضمن عادةً خدمات أو أنشطة علاجية في ورشة عمل ذات حماية، والتي تُقدم بفترات نهارية للبالغين، ولكن بعد ذلك ظهرت وجهتا نظر مختلفتان في تصنيف هذه الفنون، الأولى ترى بأحقية أن يتمتع المعاق بالوصول الكامل إلى الفنون، ويُعرف هذا النوع من الفن باسم " فن الإعاقة"، أما الثانية هي الفنون التي ينتجها الأفراد ذوو الإعاقة من خلال عمليات التعلُّم الذاتي، وهذا يعني أن المعاق لا يتلقى أي تدريب رسمي في تقنيات الفن، ويُعرف هذا النوع من الفن باسم "الفن الخارجي- The Outsider Art " والمعروف أيضًا باسم "الفن الحدسي-Intuitive Art" ، والذي يتميز بالفوضى وعدم انتظام العمل، ومع ذلك، لا يتم اعتبار كل الأعمال الفنية للأفراد ذوي الإعاقة ضمن الفن الخارجي (Finley,2013) ، وكانت دراسات الطبيب النفسي الألماني هانز برينزهورن Hans Prinzhorn، شرارة الانطلاق لهذا الفن، حيث جمع ما بين عامي (1918 -1921) حوالي (5000) عمل لنزلاء المصحات العقلية، وتلى ذلك الفنان الفرنسي جان دو بوفيه Jean DuBuffet ، الذي جمع أعمال الأشخاص لديهم اضطرابات عقلية وغيرها من الاضطرابات، وأطلق على انتاجهم اسم "الفن الوحشي، Brutal art" أو "الفن الخام، Art Brut" (Rieser,2017)، ثم استخدم الناقد الفني روجر كاردينال Roger Cardinal مصطلح "الفن الخارجي" لوصف مفهوم "الفن الخام" والذي يعتبر الفن الذي ابتكره أفراد في بيئات نفسية، ثم وُصف "الفن الخارجي" بمصطلحات أخرى، مثل "الفن الحدسي " أو " الفن الرؤيوي- Visionary Art" ، واليوم في شيكاغو، يوجد مركز "إنتويت: مركز الفن الحدسي والخارجي- Intuit: The Center for Intuitive and Outsider Art "، وفي عام (1992)، أقيم أول معرض دولي لفن الخارج في مدينة نيويورك، ويتم افتتاح هذا المعرض سنويًا (Finley, 2013) ، وتؤكد حركة فنون الإعاقة على عدم حصر ممارسة ذوي الإعاقة للفنون في إطار إعادة التأهيل أو علاج الإعاقات، بل تطويع هذه الفنون لمجالات وأهداف مختلفة، ومن هنا ظهرت أنواع مختلفة من البرامج الفنية للأشخاص ذوي الإعاقة؛ ولعل من أبرزها ما يلي:

- **الفن الترفيهي** "Recreational Art": بعد أن كان الترفيه أحد مهام ذوي الإعاقة في عصر النهضة، وأول لوحة تناولت هذا الموضوع لفنان مجهول، وهي لوحة "هنري الثامن وعائلته - Henry the Eighth and his Family "، والتي رُسمت في عام (1545) (Moola,.et al.,2023)، أصبح الفن الترفيهي يُقدم للترفيه عن ذوي الإعاقة، وهو عادةً بالاشتراك مع مقدمي الخدمات للبالغين (Sandahl,2018).
- **مراكز الفنون الإبداعية** "Creative art centers": هذه المراكز تقوم على فكرة التعاون بين التربية الفنية وعلم النفس، حيث تعتبر هذه المراكز نموذجًا لبرامج الاستوديو الشاملة، وتتيح فرص تطوير المهارات الاجتماعية (Finley,2013).

- **الفن من أجل التوظيف** "Art for employment" : الفنون لا تقدم فقط التعبير عن الذات، بل يمكن أن تؤدي البرامج الفنية الجيدة إلى وظائف في صناعة الفنون كمصدر دخل لذوي الإعاقة (Bailey,2015).
- **العلاج بالفن** "Art Therapy": تم تطوير العلاج بالفن من خلال تقاطع الفنون وعلم النفس وبرامج التعليم وخطط التأهيل، ويتحدد دور المعالج بالفن في تسهيل عملية انتاج الفن من خلال إعداد البيئة الأقل تقييدًا (American Art Therapy Association,2022).
- **الفن والتعليم** "Art and Education ": في هذا الجانب نتطرق لفكرتين هامة جمعت المجالين، فهناك ما يُعرف بتعليم الفنون Arts "education" ، وهو مجال التربية الفنية الذي يسعى إلى تعليم ممارسة الفنون، وبالتالي ينطوي على معايير التقييم، وهنا احتمال مشاركة الطلاب ذوي الإعاقة أقل من مشاركة أقرانهم الأسوياء، أما الجانب الآخر وهو الفن في التعليم" Arts in education" ، وهو استثمار القدرات الكبيرة للفن في عمليات التعليم، فأظهرت نتائج دراسة كلٍ من فون وينر (2000) بضرورة دمج الفنون في كل مادة دراسية في المدارس الابتدائية، حيث أظهر الطلاب الذين يتم تدريسهم بالاعتماد على الفنون أداءً متقدمًا في الجوانب اللفظية والرياضية (Efland,1976: Finley, 2013) ، ويتأكد ذلك في حق المعاق لأن إشراك أكبر عدد من الحواس، والتفاعل المباشر في الخبرة سيكون لها نتائج إيجابية على المستوى الأكاديمي والجسدي والنفسي كذلك.

ثالثًا: تمثيل الحركة الرسومي لدى الأطفال:

هناك عاملان يؤثران على أداء الرسم لدى الأطفال؛ الأول هو أن الأطفال من مختلف الأعمار قد يكون لديهم مستويات مهارات مختلفة تعود لمستوى الممارسة، أما العامل الثاني هو أن الأطفال يمتلكون نضجًا مختلفًا للجهاز العصبي المرتبط بالتحكم في الحركة، فنجد أن الجهاز القشري النخاعي يتغير وينمو بسرعة من مرحلة الطفولة حتى مرحلة المراهقة (Cohen et al.,2021)، وتؤكد دراسة بلانك (1999) Blank أن الفحص العصبي للوظائف الحركية الدقيقة الأساسية يمكن قياسها والكشف عن مستواها باستخدام تحليل حركي لحركات الرسم للأطفال بين (7 – 14) سنة، وأثبتت دراسة كوهين وآخرون (2021) ,.Cohen et al بأن الرسم يوفر رؤى إضافية فيما يتعلق بالتطور الداخلي لمستوى الحركة الموجهة والتصورات العقلية لدى الأطفال في مختلف الأعمار، وإن كان لا يغني عن الفحص الشامل للمهارات الحركية.

والإعاقة الجسدية تمثل نقص أو قصور مؤثر على قدرات الطفل، وتحول بينه وبين الاستفادة الكاملة من الخبرات من حوله، وتكون سببًا لعدم تكافؤ المنافسة مع غيره من الأطفال العاديين (حسين،1986)، لأنه أثناء عملية النمو يخضع الجهاز العصبي المسؤول عن الحركة للتعديل والنضج المستمر، وبسبب ذلك يؤكد كانج وآخرون (2014) kang., et al أن الإعاقة الجسدية تؤثر على اكتساب وتنمية المهارات الحركية خاصة لدى الأطفال، فينبغي تعليم الأطفال هذه المهارات الحركية وتعزيزها ومتابعة ممارستها، ويعتبر الرسم من أبرز الأنشطة الحركية بعد اللعب التي يمارسها الطفل، وإذا كان اللعب يعتمد على العضلات والحركات الكبرى، فإن الرسم يعتمد على العضلات والحركات الدقيقة، ومن خلال الرسم يتم تقديم العديد من اختبارات الكفاءة الحركية مثل اختبار "Bruininks-Oseretsky Test of Motor Proficiency" (BOT)، واختبار the Movement Assessment Battery for Children (MABC) وغيرهما من الاختبارات، إلا إن اكتساب مهارات الرسم لدى الطفل لا تقتصر على مستوى الطفل المميز في مجال الفنون فقط، بل مستواه كذلك في مجال الإدراك البصري أيضًا، ومستواه في ضبط التآزر الحركي والحسي، فالباحثين الذين صنفوا مستويات سلم النمو في تعبير الطفل الفني، رجعوا في تصنيفهم إلى تطور كفاءة الرسم من أبسط الأشكال كالخربشة، إلى ما يُعرف بالفن الفكري البصري "ideo-visual art"، والذي يظهر بين (3-12) سنة وفي عدد من المراحل، ثم ظهور مزيد من الأشكال المُعقدة والواقعية وذات المستوى الفني وهو الفن الفيزيائي البصري "physio-visual art" ، وهو الذي نراه في رسوم الأطفال بين(12-15) سنة (Jędrzejowska,2020).

ويتعبر تمثيل الحركة في الرسم لزمة لرسوم الطفل ويرسمها الطفل لمعاني عدة مثل الايقاع السريع أو ليناقض الجمود، وقد يلجأ الطفل لتحريف عناصره لإبرازها، أو يضطر للتكرار المتنوع (البسيوني، 1987)، وتمثل الحركة مستوى الطاقة الجسدية والنفسية للطفل الذي يرسمها، وقد تُشير إلى العدوانية أو العلاقة بالآخرين، والأطفال الموهوبين أكثر تضمينًا للحركة، وتظهر الحركة كذلك لدى من يعانون فرط الحركة والتوتر والقلق، وتختفي الحركة من رسوم المتخلفين عقليًا والمكتئبين وأصحاب المزاج المنقبض والمنهكين انفعاليًا؛ فالتعبير عن الحركة في الرسم على توافق الطفل مع بيئته ومع ذاته (القريطي، 2005)، وعندما يرسم الطفل

شخوصه في وضع غير مستقر أو غير ثابت كأن يكون على حافة سطح، أو على وشك الانحدار، أو أي وضع خطر آخر فهو دليل على التوتر سواء تجاه مخاوفه أو تجاه تلك الشخصيات (بيرنس وكوفمان،2015)، ورسم الحركة له أهمية حيوية بالنسبة للطفل حيث أن تمثيل الأشياء المتحركة في الصور مصدر سعادة للأطفال (Arnheim,2004) .

أما في جانب مسألة تحديد تمثيل الحركة في رسوم الأطفال ليست بالمهمة السهلة، لأنه من غير الممكن رسم الحركة بشكلها الصريح ففي دراسة يجندرزيوفسكا (2020)Jędrzejowska وبتحليل (1471) لرسوم أطفال بين (5-6) سنوات، تم الوصول إلى أن ما نسبته (51,3%) كانت رسوم تفتقر إلى الديناميكية، والتي تم تصنيفها داخل الرسوم عن طريق التكرار أو باستخدام كرة أو سهم أو رسم خط يؤكد على طابع ديناميكي للعنصر، ويرى سومان (1990) Szuman أن في سن السادسة تقريبًا، ولكن عند وصول الطفل إلى سن الثامنة، يصبح تمثيل الحركة في الرسم مهمة ذهنية، أي أن الصفات الديناميكية للأشياء يتم تخيلها من وجهة نظر رسومية (Quaglia et al., 2015)، وهو ما تؤكده دراسة كل من أوراكا-مارتينيزوساستر-ريبا (2021) Urraca-Martínez& Sastre-Riba, أن الطفل بين (5-8) سنوات يتحول لديه التمثيل العقلي بشكل تفاعلي في سن (8)، وبالتالي زيادة المرونة المعرفية، ولابد من تشجيع عمليات التدريس للتحسين للتوافق مع مثل هذه التغييرات، كما دللت دراسة كوهين وآخرون (2021) أن الأطفال في الصفين الأول والثاني أظهروا معدلات منخفضة في تمثيل الحركة، ولكن من الصف الثالث وحتى الخامس أعطوا معدلات بين المتوسط والمرتفع في تمثيلها.

ويرى سومان (1990) نقلًا عن دراسة يجندرزيوفسكا (2020) أن الطفل عندما يرسم الحركة يحتاج إلى معرفة معينة بطريقة بناء الجسم، ففي البداية لا ينتبه الطفل في رسوماته للشخصيات إلى وجود المفاصل، مثل الركبة، الورك أو الكوع، وتظهر بداية تمثيل الحركة في رسوم الأطفال بدءًا من الأطراف العلوية ثم السفلية، بينما يظل الرأس والجذع بلا حراك، أما في دراسة هورنوفسكي(1970) Hornowski التي أثبتت أن رسومات الأطفال للشخصيات في سن ما قبل المدرسة تكون ساكنة تمامًا، ثم تبدأ (11%) من رسومات الأطفال تُظهر رسوماتهم انحناء في المفاصل، وفي سن (9) سنوات تظهر انحناء المفصل لرسم الخطوة إلى ما يصل إلى (23%)، بينما يظل الشكل الجامد هو السائد في (57%) من الرسوم.

وفي جانب الإعاقة فالطفل فالمعاق جسديًا كما يؤكد بلغلول وآخرون (2014) بأن الطفل يختزل الحركة في الإدراك الحسي في جسده فقط، وهو بذلك يبتعد عن الميدان الرمزي من خلال عدم لتمثيلها، وتختلف مستويات تمثيل الحركة لدى الأطفال من ذوي الإعاقة بين الجنسين، حيث كان لدى الذكور بشكل عام صعوبات في التنسيق الجسدي، وصعوبات في الذاكرة والتركيز والتواصل (Blackburn, et al.,2010)، وهو ما أكدته دراسة يجندرزيوفسكا (2020) بأن مهارة تمثيل الحركة الرسومي لدى الفتيات أعلى من الأولاد.

إجراءات البحث:

منهج البحث:

اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي والمنهج الوصفي المقارن، لمناسبتهما في تحقيق أهداف البحث الحالي، من خلال وصف وتحليل رسوم عينة البحث، ومن ثم المقارنة بينها.

مجتمع البحث:

يتألف مجتمع البحث الحالي من جميع الأطفال الأسوياء في المرحلة الابتدائية بالمملكة العربية السعودية، من الجنسين والملتحقين بالتعليم الحكومي والخاص للعام الدراسي (1445-1446/2024-2025)، والذي يبلغ عددهم وفقًا لإحصائية وزارة التعليم في المرحلة الابتدائية حيث بلغ (3183491) طالبًا وطالبة.

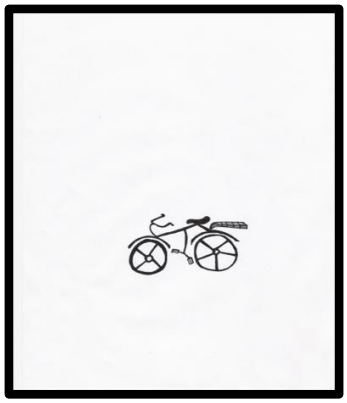
أما الأطفال ذوي الإعاقة الواحدة، وتحديدًا ما يهم البحث الحالي الإعاقة والصعوبات الحركية وعدم القدرة على المشي، والذين تتراوح أعمارهم بين (5-14) سنة، بلغ عدد الذكور (4855)، أما عدد الإناث (5855) وبإجمالي (10710)، وذلك حسب نشرة إحصاءات الإعاقة لعام (2023).

عينة البحث: تم إجراء البحث على عينة قصدية مكونة من (40) طفل وطفلة، منهم (20) أسوياء منقسمين بالتساوي بين الجنسين (10) ذكور و(10) إناث، و(20) من ذوي الإعاقة الحركية، وبالتساوي من الجنسين كذلك.

أدوات البحث: تكونت أدوات البحث من:

- نموذجين رسم: النموذج (1): "إطعام الطيور" شكل (1)، والنموذج (2): " الدراجة الهوائية" شكل (2).
- استمارتي تحليل لنموذجي البحث، وتم تحكيمهما من قبل (5) أساتذة في مجال فنون الأطفال، وفنون الفئات الخاصة، والعلاج بالفن.

شكل: (1) نموذج إطعام الطيور



شكل: (2) الدراجة الهوائية

نتائج البحث وتفسيرها:

- **الفرض الأول " توجد فروق دالة إحصائيًا بين الأطفال الأسوياء والأطفال ذوي الإعاقة الجسدية في حصر العناصر، وتمثيل الحركة الرسومي في الذات، وتمثيل الحركة الرسومي في الطيور في نموذج "أنا أرسم الطيور".**

وللتحقق من صحة هذا الفرض تم تطبيق نموذج "أنا أرسم الطيور" على مجموعتي الدراسة من الجنسين، ثم حساب النسبة الحرجة لدلالات الفروق بين نسبة كل مجموعة من مجموعتي الدراسة، وذلك لكل فقرة من فقرات النموذج وجاءت النتائج على النحو التالي:

فئة حصر العناصر: يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الأطفال الأسوياء والأطفال ذوي الإعاقة لصالح الأطفال الأسوياء في خمسة عناصر بمستوى دلالة 0,05 وذلك بالنسبة لكل من: رسم الذات، رسم الأطراف العليا، ورسم الأطراف السفلى، رسم الطيور، رسم أجنحة الطيور، فيما جاءت الفرق بمستوى دلالة 0,01 وذلك بالنسبة لرسم طعام الطيور، فيما لم يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بالنسبة لكل من: رسم أقدام الطيور، ورسم خط الأرض، وعناصر أخرى والتي شملت العديد من الرسوم ومنها: صندوق الحبوب والماء – عش الطيور – طبق للحبوب – شمس – سحاب – مطر – شجرة – فراشة.

تمثيل الحركة الرسومي في الذات: توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين الأطفال الأسوياء والأطفال ذوي الإعاقة لصالح الأطفال الأسوياء في أربعة عناصر بمستوى دلالة 0,05 وهي: حركة الرأس (الالتفات جهة القفص)، وحركة العين (النظر جهة الطير)، حركة اليد (حمل أو لمس الطيور)، وضع صندوق أو سلم للوصول إلى القفص)، فيما جاء الفرق بمستوى دلالة 0,01 بالنسبة لعنصر حركة القدم (الوقوف على الأصابع للوصول إلى القفص)، فيما لم يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بالنسبة لكل من: حركة العين (النظر جهة القفص)، حركة اليد (تمسك أو تمد أو تنثر الحبوب)، حركة اليد (اليد مرتفعة باتجاه القفص)، حركة القدم (تقدم إحدى القدمين بخطوة بثني مفصل الركبة).

تمثيل الحركة الرسومي في الطيور: أظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الأطفال الأسوياء والأطفال ذوي الإعاقة لصالح الأطفال الأسوياء في ثلاثة عناصر بمستوى دلالة 0,01 وهي: جناح الطير، قدم الطير، حركة رأس الطير للأكل، فيما جاء الفرق الخاص بفتح منقار الطير للأكل بمستوى دلالة 0,05.

ترتيب العناصر في الفراغ: أظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الأطفال الأسوياء والأطفال ذوي الإعاقة لصالح الأطفال الأسوياء في أربعة عناصر بمستوى دلالة 0,05 العناصر تقف على خط الأرض، والطيور داخل القفص، الحبوب داخل القفص، الذات قريبة من قفص الطيور، وجاء الفرق بمستوى دلالة 0,01 في عنصر واحد وهو: إضافة عناصر مناسبة للموضوع.

يظهر لنا من نتائج الفرضية الأولى أن الأطفال الأسوياء كانت رسومهم أكثر تمثيلًا للحركة في أغلب الفقرات، وهو ما أكدته دارسة كوهين وآخرون (2020) والتي بينت أن رسم الحركة يحتاج إلى تحليل حركي للحركات، وعندما يكون لدى الطفل إعاقة جسدية ستحول دون تصور ذلك لقصور الخبرة، إلا في حالة تعريض الطفل المعاق للمهارات الفنية لاكتسابها وهو ما يؤكده كانج وآخرون (2014).

الفرض الثاني:

- **توجد فروق دالة إحصائيًا بين الأطفال الأسوياء (ذكور-إناث) في فئة حصر العناصر، وتمثيل الحركة الرسومي في الذات، وتمثيل الحركة الرسومي في الطيور في نموذج "أنا أرسم الطيور" تُعزى لمتغير الجنس (ذكور-إناث).**

وللتحقق من صحة هذا الفرض تم حساب النسبة الحرجة لدلالات الفروق بين نسب الذكور الأسوياء والإناث الأسوياء، وذلك لكل فقرة من فقرات نموذج الرسم "أنا أرسم الطيور"، وجاءت النتائج على النحو التالي:

فئة حصر العناصر: يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور والإناث الأسوياء لصالح الإناث في أربعة عناصر بمستوى دلالة 0,01 وذلك بالنسبة لكل من: رسم الذات، رسم الأطراف العليا، ورسم أقدام الطيور، رسم خط الأرض، عناصر أخرى والتي شملت العديد من الرسوم ومنها: صندوق الحبوب والماء – عش الطيور – طبق للحبوب – شمس – سحاب – مطر – شجرة – فراشة. فيما جاءت الفرق بمستوى دلالة 0,05 وذلك بالنسبة لرسم أجنحة الطيور، فيما لم يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بالنسبة لكل من: رسم الذات، رسم الطيور، رسم الأطراف العليا (اليدين)، ورسم طعام الطيور.

تمثيل الحركة الرسومي في الذات: توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور والإناث الأسوياء لصالح الإناث في ثلاثة عناصر بمستوى دلالة 0,05 وهي: حركة الرأس (الالتفات جهة القفص)، وحركة العين (النظر جهة الطير)، وضع صندوق أو سلم للوصول إلى القفص)، فيما جاء الفرق بمستوى دلالة 0,01 بالنسبة لعنصرين وهما: حركة اليد (حمل أو لمس الطيور)، حركة القدم (الوقوف على الأصابع للوصول إلى القفص)، فيما لم يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بالنسبة لكل من: حركة العين (النظر جهة القفص)، حركة اليد (تمسك أو تمد أو تنثر الحبوب)، حركة اليد (اليد مرتفعة باتجاه القفص)، حركة القدم (تقدم إحدى القدمين بخطوة بثني مفصل الركبة).

تمثيل الحركة الرسومي في الطيور: أظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور والإناث الأسوياء لصالح الإناث في رسم جناح الطير بمستوى دلالة 0,05 وهي: جناح الطير، فيما جاء الفرق الخاص بفتح منقار الطير للأكل بمستوى دلالة 0,01، ولم يتضح وجود فروق دالة إحصائياً بالنسبة لكل من رسم قدم الطير، حركة رأس الطير للأكل.

ترتيب العناصر في الفراغ: أظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور والإناث الأسوياء لصالح الإناث في أربعة عناصر بمستوى دلالة 0,01 وهي: العناصر تقف على خط الأرض، والطيور داخل القفص، الذات قريبة من قفص الطيور، وجاء الفرق بمستوى دلالة 0,05 في عنصر واحد وهو: الحبوب داخل القفص، فيما لم يتضح وجود فرق دال إحصائياً بالنسبة للعنصر الخاص بإضافة عناصر مناسبة للموضوع.

الفرض الثالث:

- **توجد فروق دالة إحصائياً بين الأطفال ذوي الإعاقة الجسمية (ذكور-إناث) في الدلالات المتعلقة بحصر العناصر، وتمثيل الحركة الرسومي في الذات، وتمثيل الحركة الرسومي في الطيور في نموذج "أنا أرسم الطيور" تُعزى لمتغير الجنس (ذكور-إناث).**

للتحقق من صحة هذا الفرض تم حساب النسبة الحرجة لدلالات الفروق بين نسب الذكور ذوي الإعاقة والإناث ذوي الإعاقة، وذلك لكل فقرة من فقرات نموذج الرسم "أنا أرسم الطيور"، وجاءت النتائج على النحو التالي:

فئة حصر العناصر: يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور ذوي الإعاقة والإناث ذوي الإعاقة لصالح الإناث في أربعة عناصر بمستوى دلالة 0,05 وذلك بالنسبة لكل من: رسم الذات، رسم الأطراف العليا (اليدين)، ورسم أقدام الطيور، ورسم طعام الطيور. فيما جاءت الفرق بمستوى دلالة 0,01 وذلك بالنسبة لرسم الأطراف السفلى (القدمين)، وإضافة عناصر أخرى عناصر أخرى والتي شملت العديد من الرسوم ومنها: صندوق الحبوب والماء – عش الطيور – طبق للحبوب – شمس – سحاب، فيما لم يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بالنسبة لكل من: رسم الطيور، رسم أجنحة الطيور، رسم خط الأرض.

تمثيل الحركة الرسومي في الذات: يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور ذوي الإعاقة والإناث ذوي الإعاقة لصالح الإناث في ثلاثة عناصر بمستوى دلالة 0,05 وهي: حركة العين (النظر جهة القفص)، حركة اليد (تمسك أو تمد أو تنثر الحبوب)، حركة القدم (تقدم إحدى القدمين بخطوة بثني مفصل الركبة). فيما جاء الفرق بمستوى دلالة 0,01 بالنسبة لحركة الرأس (الالتفات جهة القفص)، ولم يتضح وجود فروق دالة إحصائياً بالنسبة لباقي العناصر وهي: حركة العين (النظر جهة الطير)، وضع صندوق أو سلم للوصول إلى القفص)، حركة اليد (حمل أو لمس الطيور)، حركة القدم (الوقوف على الأصابع للوصول إلى القفص)، فيما لم يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بالنسبة لكل من: حركة اليد (اليد مرتفعة باتجاه القفص)،

تمثيل الحركة الرسومي في الطيور: يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور ذوي الإعاقة والإناث ذوي الإعاقة لصالح الإناث في رسم جناح الطير بمستوى دلالة 0,05، فيما جاء الفرق الخاص برسم قدم الطير بمستوى دلالة 0,01، ولم يتضح وجود فروق دالة إحصائياً بالنسبة لكل من فتح منقار الطير للأكل، حركة رأس الطير للأكل.

ترتيب العناصر في الفراغ: يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور ذوي الإعاقة والإناث ذوي الإعاقة لصالح الإناث في أربعة عناصر بمستوى دلالة 0,05 وهي: العناصر تقف على خط الأرض، والطيور داخل القفص، الحبوب داخل القفص، إضافة عناصر مناسبة للموضوع، فيما لم يتضح وجود فرق دال إحصائياً بالنسبة لعنصر الذات قريبة من قفص الطيور.

تظهر لنا نتائج الفرضيتين الثانية والثالثة تفوق الإناث على الذكور في عينة البحث في مستوى الرسوم والعناصر، وتميز الإناث السويات على كامل العينة في تمثيل الحركة الرسومي، وهو ما يتفق به البحث الحالي مع نتائج دراسة يجندزيوفسكا (2020).

الفرض الرابع:

"توجد فروق دالة إحصائياً بين الأطفال الأسوياء والأطفال ذوي الإعاقة الجسمية في الدلالات المتعلقة بحصر العناصر، وتمثيل الحركة الرسومي في الذات، وتمثيل الحركة الرسومي على الدراجة" في نموذج "أنا أركب الدراجة"

للتحقق من صحة هذا الفرض تم تطبيق نموذج "أنا أركب الدراجة" على مجموعتي الدراسة من الجنسين، ثم حساب النسبة الحرجة لدلالات الفروق بين نسبة كل مجموعة من مجموعتي الدراسة، وذلك لكل فقرة من فقرات نموذج "أنا أركب الدراجة"، وجاءت النتائج على النحو التالي:

فئة حصر العناصر: يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الأطفال الأسوياء والأطفال ذوي الإعاقة لصالح الأطفال الأسوياء في جميع العناصر بمستوى دلالة 0,05، وذلك بالنسبة لكل من: رسم الذات، رسم الأطراف العليا (اليدين)، رسم الأطراف السفلى (القدمين)، وعناصر أخرى والتي شملت رسم العناصر التالية: شجرة، نخلة، رصيف، محلات تجارية، طيور، شمس، سحاب، عشب. فيما لم يتضح وجود فرق دال إحصائياً بالنسبة لعنصر رسم خط الأرض.

تمثيل الحركة الرسومي في الذات: أظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الأطفال الأسوياء والأطفال ذوي الإعاقة لصالح الأطفال الأسوياء في ثلاثة عناصر بمستوى دلالة 0,05 وهي: تمثيل حركة الذات في (رسم الأيدي ممسكة بالمقود)، تمثيل حركة الذات في (رفع اليد للإشارة)، تمثيل الحركة في (رسم الأقدام على الأرض واليدين على المقود)، وجاء الفرق الخاص بتمثيل الحركة في رسم الأقدام على الدواسة بمستوى دلالة 0,01، فيما لم يتضح وجود فرق دال إحصائياً بالنسبة تمثيل الحركة في (رسم الأقدام إحداهما على الأرض والأخرى على الدواسة).

تمثيل الحركة الرسومي على الدراجة: أظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الأطفال الأسوياء والأطفال ذوي الإعاقة لصالح الأطفال الأسوياء في عنصرين بمستوى دلالة 0,05 وهما: تمثيل الحركة في الدراجة بدوران العجلة، وتمثيل الحركة في الدراجة بوجود أثر خط السير، وجاء الفرق بمستوى دلالة 0,01 في عنصر تمثيل الحركة في الدراجة بخطوط حركة الهواء.

ترتيب العناصر في الفراغ: أظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الأطفال الأسوياء والأطفال ذوي الإعاقة لصالح الأطفال الأسوياء في عنصرين بمستوى دلالة 0,05 وهما: العناصر تقف على خط الأرض، رسم الذات تعتلي الدراجة، وبمستوى دلالة 0,01: إضافة عناصر مناسبة للموضوع، وجاء الفرق لصالح الأطفال ذوي الإعاقة بمستوى دلالة 0,05 لعنصر رسم الذات بعيدة عن الدراجة، فيما لم يتضح وجود فروق دالة إحصائياً بالنسبة لرسم الذات أمام الدراجة، ورسم الذات خلف الدراجة.

تظهر نتائج الفرضية الرابعة أن الأطفال الأسوياء تميزوا في تمثيل الحركة الرسوم في الأطراف العلوية والسفلية والمفاصل، وهو ما كشفت عنه دراسة سومان (1990) والتي بينت أن الأطفال الأسوياء في سن (9) سنوات يقومون بتمثيل الحركة الرسومي، والذي منع ظهورها لدى الأطفال ذوي الإعاقة في البحث الحالي، ولكن أظهروا تعدد في رسم العناصر وهو ما يؤكد على دور معلم الفنون المتخصص الذي لا يؤثر في عطائه سنوات الخبرة، ولا عدد الطلاب ذوي الإعاقة الذين تم تدريسهم في صفه؛ بل خبرته المتخصصة والمؤهلة للعمل في تعليم الفن لذوي الإعاقة (Coleman, et al.,2010).

الفرض الخامس:

"توجد فروق دالة إحصائياً بين الأطفال الأسوياء (ذكور-إناث) في الدلالات المتعلقة بحصر العناصر، وتمثيل الحركة الرسومي في الذات، وتمثيل الحركة الرسومي في الطيور في نموذج "أنا أركب الدراجة" تُعزى لمتغير الجنس (ذكور-إناث)".

للتحقق من صحة هذا الفرض تم حساب النسبة الحرجة لدلالات الفروق بين نسب الذكور الأسوياء والإناث الأسوياء، وذلك لكل فقرة من فقرات نموذج الرسم "أنا أركب الدراجة"، وجاءت النتائج على النحو التالي:

فئة حصر العناصر: يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور والإناث الأسوياء لصالح الإناث في عنصرين بمستوى دلالة 0,05، وذلك بالنسبة لكل من: رسم الأطراف السفلى (القدمين)، ورسم خط الأرض، فيما جاء الفرق الخاص برسم الذات بمستوى دلالة 0,01، ولم يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بالنسبة لعنصري رسم الأطراف العليا (اليدين)، وعناصر أخرى والتي شملت رسم العناصر التالية: شجرة، نخلة، رصيف، محلات تجارية، طيور، شمس، سحاب، عشب.

تمثيل الحركة الرسومي في الذات: أظهرت النتائج وجود فرق دال إحصائيا بين الذكور والإناث الأسوياء لصالح الإناث بالنسبة للعنصر الخاص بتمثيل الحركة في رسم الأقدام على الدواسة بمستوى دلالة 0,05، فيما جاء الفرق الخاص بتمثيل الحركة في رسم الأقدام إحداهما على الأرض والأخرى على الدواسة بمستوى دلالة 0,05 لصالح الأطفال الذكور، فيما لم يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بالنسبة لباقي العناصر وهي: تمثيل حركة الذات في (رسم الأيدي ممسكة بالمقود)، تمثيل حركة الذات في (رفع اليد للإشارة)، تمثيل الحركة في (رسم الأقدام على الأرض واليدين على المقود).

تمثيل الحركة الرسومي على الدراجة: أظهرت النتائج وجود فرق دال إحصائيا بين الذكور والإناث الأسوياء بمستوى دلالة 0,05 لصالح الإناث وذلك بالنسبة لعنصر تمثيل الحركة في الدراجة بدوران العجلة، فيما جاء الفرق الخاص تمثيل الحركة في الدراجة بوجود أثر خط السير بمستوى دلالة 0,01 لصالح الإناث، فيما لم يتضح وجود فرق دال إحصائيًا خاص بتمثيل الحركة في الدراجة بخطوط حركة الهواء.

ترتيب العناصر في الفراغ: أظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور والإناث الأسوياء بمستوى دلالة 0,05 لصالح الإناث في عنصرين وهما: العناصر تقف على خط الأرض، وإضافة عناصر مناسبة للموضوع، فيما لم يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بالنسبة لباقي العناصر وهي: رسم الذات تعتلي الدراجة، رسم الذات أمام الدراجة، رسم الذات بعيدة عن الدراجة، رسم الذات خلف الدراجة.

الفرض السادس:

"توجد فروق دالة إحصائياً بين الأطفال ذوي الإعاقة الجسمية (ذكور-إناث) في الدلالات المتعلقة بحصر العناصر، وتمثيل الحركة الرسومي في الذات، وتمثيل الحركة الرسومي في نموذج "أنا أركب الدراجة" تُعزى لمتغير الجنس (ذكور-إناث)".

للتحقق من صحة هذا الفرض تم حساب النسبة الحرجة لدلالات الفروق بين نسبة كل من الذكور ذوي الإعاقة والإناث ذوي الإعاقة، وذلك بالنسبة لكل فقرة من فقرات نموذج الرسم "أنا أركب الدراجة"، وجاءت النتائج على النحو التالي:

فئة حصر العناصر: يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور والإناث ذوي الإعاقة لصالح الإناث في جميع العناصر التي تضمنتها فئة حصر العناصر، وجاءت الفروق بمستوى دلالة 0,05، وذلك بالنسبة لكل من: رسم الذات، رسم الأطراف العليا (اليدين)، رسم الأطراف السفلى (القدمين)، ورسم خط الأرض، وعناصر أخرى والتي شملت رسم العناصر التالية: شجرة، نخلة، رصيف، محلات تجارية، طيور، شمس، سحاب، عشب.

تمثيل الحركة الرسومي في الذات: أظهرت النتائج وجود فرق دال إحصائيا بين الذكور والإناث ذوي الإعاقة لصالح الإناث بالنسبة للعنصر الخاص بتمثيل الحركة في رسم الأقدام إحداهما على الأرض والأخرى على الدواسة بمستوى دلالة 0,05، فيما جاء الفرق الخاص بتمثيل الحركة في رسم الأقدام على الأرض واليدين على المقود بمستوى دلالة 0,05 لصالح الأطفال الذكور، فيما لم يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بالنسبة لباقي العناصر وهي: تمثيل حركة الذات في (رسم الأيدي ممسكة بالمقود)، تمثيل حركة الذات في (رفع اليد للإشارة)، تمثيل الحركة في (رسم الأقدام على الأرض واليدين على المقود).

تمثيل الحركة الرسومي على الدراجة: أظهرت النتائج وجود فرق دال إحصائيا بين الذكور والإناث ذوي الإعاقة بمستوى دلالة 0,05 لصالح الإناث وذلك بالنسبة لعنصرين وهما: تمثيل الحركة في الدراجة بدوران العجلة، وجود أثر خط السير، فيما لم يتضح وجود فرق دال إحصائياً خاص بتمثيل الحركة في الدراجة بخطوط حركة الهواء.

ترتيب العناصر في الفراغ: أظهرت النتائج وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين الذكور والإناث الأسوياء بمستوى دلالة 0,05 لصالح الإناث بالنسبة لكل من: العناصر تقف على خط الأرض، وإضافة عناصر مناسبة للموضوع، رسم الذات بعيدة عن الدراجة، ووجود فروق بمستوى دلالة 0,05 لصالح الذكور بالنسبة لرسم الذات أمام الدراجة، فيما لم يتضح وجود فروق ذات دلالة إحصائية بالنسبة لباقي العناصر وهي: رسم الذات تعتلي الدراجة، رسم الذات خلف الدراجة.

أظهرت نتائج الفرضتين الخامسة والسادسة التشابه مع نتائج الفرضيتين الثانية والثالثة المتعلقة بمتغير الجنس، بتفوق الإناث على الذكور في الفئتين، وتميز الإناث الأسوياء على كامل عينة البحث الحالي.

خلاصة النتائج:

توصل البحث الحالي نتيجتين بارزتين؛ وهما:

- ظهر تمثيل الحركة الرسومي وخاصة في الأطراف والمفاصل في رسوم الأطفال الأسوياء، مع انعدامها في رسوم الأطفال ذوي الإعاقة الجسدية من الفئتين.
- تميزت الإناث الأسوياء في تمثيل الحركة الرسومي على كامل عينة البحث، وتميزت الإناث في كلا الفئتين في مستوى الرسم وتعدد العناصر.

التوصيات:

وفق للنتائج السابقة يوصي البحث بتدريب مقدمي الرعاية ومعلمي الفنون على توظيف الفن في تعويض جوانب القصور أو الإعاقة لدى الأطفال لما يمتلكه الفن بمجالاته المختلفة من مزايا ترفيهية وتعليمية كبيرة.

Conclusions:

The current research yielded two significant findings:

•Graphic representation of movement, particularly in the limbs and joints, was present in the drawings of typically developing children, but absent in the drawings of children with physical disabilities from both groups.

•Typically developing females excelled in graphic representation of movement across the entire research sample, while females in both groups demonstrated superior drawing skill and greater number of elements.

References:

1. Abu Al-Nasr, M. (2004): Rehabilitation and Care of People with Disabilities. (1st ed.). Egypt: Itrak Publishing and Distribution.
2. Al-Basyouni, M. (1987). Analysis of Children's Drawings. Cairo, Egypt: Dar Al-Maaref.
3. Balghoul, F., Murad, I., and Salim, Z. (2014). Sociology of Motor Disability: An Epistemological Approach to the Physical Phenomenon. Journal of the Academy for Social and Human Studies. 6(1), 25-34.
4. Bearns, R., and Kaufman, H. (2020). Actions, Styles, and Symbols in Drawing the Moving Family: An Interpretive Guide. Translated by: Inas Salem. Egypt: Anglo-Egyptian Library.
5. Hussein, A. (2010). A Training Program Using Fabric Combinations as Environmental Materials for People with Physical Disabilities. Journal of Childhood and Education, 4(2), 283-307.
6. Hussein, M. (1986). The Psychology and Education of the Exceptional. Egypt: Dar Al-Fikr Al-Jami'i.
7. Al-Khalil, T. (2023). Siblings' Responsibilities in Caring for Their Siblings with Physical Disabilities and Their Relationship to Their Psychological Needs from Their Perspective. Unpublished Master's Thesis. Amman Arab University, Jordan.
8. Ziyada, Sh. (2016). Body Image Disorder and Its Relationship to Social Competence Among the Physically Disabled in Light of Some Demographic Variables. Scientific Journal, 32 (1), 462-503.
9. Al-Shal, A. (1994). Children's Drawings from a Media Perspective: An Analytical, Socio-Psychological, and Artistic Study. Egypt: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
10. Sabrina, B. (2019). Quality of Life Level Among University Students with Physical Disabilities: A Case Study of Students at Mohamed Khider University of Biskra. Unpublished Master's Thesis. Mohamed Khider University, Algeria.
11. Al-Azza, H. (2009). Introduction to Special Education for Children with Special Needs: Concept, Diagnosis, and Teaching Methods. (2nd ed.). Jordan: Dar Al-Thaqafa for Publishing and Distribution. Al-Awamleh, H. (2003). Psychology of Exceptional Children (Physical Disability). Jordan: Al-Ahliya for Publishing and Distribution.
12. Al-Qaddafi, R. (1993). Psychology of Disability. Libya: Open University.
13. Al-Quraity, A. (2005). Psychology of People with Special Needs and Their Education. (4th ed.). Egypt: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
14. Maghribi, M. (2022). A Proposed Training Program and Measuring Its Impact on Acquiring Digital Typing Skills for Individuals with Physical and Health Disabilities in the Physical Disability Category. Saudi Journal of Special Education, 24(9), 113-91.
15. General Authority for Statistics in the Kingdom of Saudi Arabia. (2023). In the 2023 Disability Statistics Bulletin, from the General Authority for Statistics website:
16. https://www.stats.gov.sa/sites/default/files/Disability%20Statistics%20Publication%202023%20AR.pdf
17. Authority for the Care of Persons with Disabilities. (2021): In "Persons with Disabilities in the Kingdom: General Context, Demographic and Social Characteristics, and Relevant Entities." From the website of the Commission for the Care of Persons with Disabilities: https://apd.gov.sa/web/content/4107?unique=e3f34b5692b33e7aa608d6721b9683bfe8149a4f

18. Ministry of Health in the Kingdom of Saudi Arabia. (2024): In the Ministry of Health Services Guide for Persons with Disabilities. From the Ministry of Health website: https://www.moh.gov.sa/awarenessplateform/VariousTopics/Pages/Disability.aspx
19. American Art Therapy Association. (2022). What is Art Therapy? Fact Sheet. *In American Art Therapy Association*. Retrieved from **https://arttherapy.org/what-is-art-therapy/**
20. Arnheim, R. (2004). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Los Angles: University of California Press.
21. Bailey,N.(2015). The Importance of the Arts to Students with Disabilities.
22. Barlow, N. (2014**). Dad's Halo Effect – a new major public artwork revealed today in Beswick**. East Manchester. *In Fad Magazine*. Retrieved from
23. **https://fadmagazine.com/2014/11/26/ryan-gander-dads-halo-effect-a-new-major-public-artwork-revealed-today-in-beswick-east-manchester/**

24. Blackburn, C. M., Spencer, N. J., & Read, J. M. (2010). Prevalence of childhood disability and the characteristics and circumstances of disabled children in the UK: secondary analysis of the Family Resources Survey. *BMC pediatrics*, 10, 1-12.
25. Blank, R., Miller, V., Von Voss, H., & Von Kries, R. (1999). Effects of age on distally and proximally generated drawing movements: a kinematic analysis of school children and adults. *Developmental medicine and child neurology*, 41(9), 592-596.
26. Cohen, E. J., Bravi, R., & Minciacchi, D. (2021). Assessing the Development of Fine Motor Control in Elementary School Children Using Drawing and Tracing Tasks. *Perceptual and Motor Skills*, 128(2), 605-624.
27. Coleman, M. B., Cramer, E. S., Park, Y., & Bell, S. M. (2015). Art educators' use of adaptations, assistive technology, and special education supports for students with physical, visual, severe and multiple disabilities. *Journal of Developmental and Physical Disabilities*, 27, 637-660.
28. Courtney, C. (2017). **Frida Kahlo's life of chronic pain.** *Physical Therapy*, 97(1), 90-96.
29. Efland, A. (1976). The school art style: A functional analysis. *Studies in art education*, 17(2), 37-44.
30. Finley, C. (2013). *Access to the visual arts: History and programming for people with disabilities*. Vanderbilt University: Kennedy Center for Excellence in Developmental Disabilities.
31. **Galletta, G. (2023).** Arts for Children with Physical Disabilities: Benefits and Tips. Dancing Wheels Company. *In Dancing Wheels*. Retrieved from
32. https://dancingwheels.org/dw-press/arts-for-children-with-physical-disabilities-benefits-and-tips/
33. Hagg, A. (2015). Bes: The Dwarf-God of Ancient Egypt. Ancient Art. *In University of Alabama*. Retrieved from https://ancientart.as.ua.edu/bes-the-dwarf-god-of-ancient-egypt/
34. Jackson, D. (2007). Disability in Medieval Art. *In UK Disability History*. Retrieved from
35. **https://ukdhm.org/disability-in-medieval-art/**
36. Heller, S. (2013). **Li'l Abner's Al Capp: A Monstrous Creature, a Masterful Cartoonist**. *In PRINT*. Retrieved from https://www.printmag.com/design-books/lil-abner-al-capp-monster-cartoonist
37. Jędrzejowska, E. (2020). Expressing Movement in Drawings of Children at Preschool and Early School Age. *Konteksty Pedagogiczne*, 15(2), 361-385.
38. Kang, L. J., Palisano, R. J., King, G. A., & Chiarello, L. A. (2014). A multidimensional model of optimal participation of children with physical disabilities. *Disability and rehabilitation*, 36(20), 1735-1741.
39. Kolehmainen, N., Ramsay, C., McKee, L., Missiuna, C., Owen, C., & Francis, J. (2015). Participation in physical play and leisure in children with motor impairments: mixed-methods study to generate evidence for developing an intervention. *Physical therapy*, 95(10), 1374-1386.
40. Kozinska, D. (2003). Kathleen Morris Retrospective Exhibition Catalogue.
41. Lehrer, R. (2021). ***Golem Girl Captures Life of Imagination and Disability Culture*.** Britain: Oneworld**.**
42. Li, R., Sit, C. H. P., Yu, J. J., Sum, R. K. W., Wong, S. H. S., Cheng, K. C. C., & McKenzie, T. L. (2017). Children with physical disabilities at school and home: Physical activity and contextual characteristics. *International journal of environmental research and public health*, 14(7), 68.
43. Moola, F. J., Posa, S., & Buliung, R. (2023). Malevolent or Benevolent Brushstrokes? Exploring the Depiction of Disability in Renaissance Paintings Using a Critical Disability Studies Lens. *Canadian Journal of Disability Studies*, 12(2), 110-151.
44. Morrison, D. (2013)**. The Genealogical World of Phylogenetic Networks: Toulouse-Lautrec: family trees and networks**. *In Blogger.com*, Retrieved from
45. http://phylonetworks.blogspot.com/2013/11/toulouse-lautrec-family-trees-and.html
46. Moussavi, H. (2016). Great Health Benefits of Painting and Drawing. ***In LinkedIn***. Retrieved from
47. **https://www.linkedin.com/pulse/10-great-health-benefits-painting-drawing-hessam-moussavi.**
48. Quaglia, R., Longobardi, C., Iotti, N. O., & Prino, L. E. (2015). A new theory on children's drawings: Analyzing the role of emotion and movement in graphical development. *Infant Behavior and Development*, 39, 81-91.
49. Rieser, R. (2017). Disability and Visual Art. UKDHM Broadsheet. *In UK Disability History Month*. Retrieved from
50. https://ukdhm.org/resource-files/Disability-and-Visual-Art_UKDHM-Broadsheet-2017_Clear-Print.pdf
51. Rexer, L. (2000). **Chuck Close Rediscovers the Art in an Old Method Archived .** *In New York Times*. Retrieved from

52. https://www.nytimes.com/2000/03/12/arts/art-architecture-chuck-close-rediscovers-the-art-in-an-old-method.html
53. Sandahl, C. (2018). Disability art and culture: A model for imaginative ways to integrate the community. *Alter*, 12(2), 79-93.
54. Szuman, S. (1990). Child's Art. Psychology of Child's Artistic Creativity. Warszawa: WSiP**.**
55. Urraca-Martínez, M., & Sastre-Riba, S. (2021). Cognitive Flexibility in Schoolchild Through the Graphic Representation of Movement. *Frontiers in Psychology*, 11, 624922.
56. Vanderloo, L. M., Taylor, L., Yates, J., Bassett-Gunter, R., Stanley, M., & Tucker, P. (2022). Physical activity among young children with disabilities: a systematic review protocol. *BMJ open*, 12(8), 6-14.
57. Werner, D. (2018). D*isabled village children: A guide for community health workers, rehabilitation workers, and families*. USA: Hesperian Health Guides.

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1692

The functional reception interfaces and their aesthetic effectiveness in smart children's products

Raneen Mohammed Hussein [a] ,*Huda Mahmaood Omar* [b]

[a], [b] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 13 April 2025
Received in revised form 6 May 2025
Accepted 11 May 2025
Published 1 December 2025

Keywords:
Reception façades, Aesthetics, Smart children's products

ABSTRACT

This research addresses the aesthetic study of smart children's product interfaces and their effective use. It is considered one of the modern innovations in the field of product design aimed at this demographic. The research focuses on the individual and multiple aesthetics in the design of these product interfaces and how the aesthetics of smart product interfaces affect the user experience. It also discusses how to integrate aesthetics into smart children's products in a way that makes their interfaces user-friendly, allowing for interaction, such as controlling sound or movement, among other features.

The research problem lies in how to incorporate aesthetics into the interfaces of smart children's products, summarized by the following question: What are the aesthetics of smart children's product interfaces and their effectiveness on user experience? The importance of the research aims to attract users to the industrial product and highlight aesthetics as a method to draw attention to the interfaces of smart products. The theoretical material includes a study of the aesthetics of smart children's product interfaces, their types, and their effectiveness in use.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1692
Raneen Mohammed Hussein ,Huda Mahmaood Omar: The functional reception interfaces and their aesthetic effectiveness in smart children's products
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

واجهات الاستلام الوظيفي وفاعليتها الجمالية لمنتجات الاطفال الذكية

رنين محمد حسين [1]
هدى محمود عمر [2]
[1,2]جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة - قسم التصميم / الصناعي

ملخص البحث

يتناول هذا البحث دراسة جمالية واجهات منتجات الاطفال الذكية وفاعلية استخدامها , ويُعتبر من الابتكارات الحديثة في مجال تصميم المنتجات الموجهة لهذه الفئة, يركز البحث على الجماليات الفردية والمتعددة في تصميم واجهة هذه المنتجات، وكيف تؤثر جمالية واجهة المنتجات الذكية على تجربة المستخدم, كما يناقش البحث كيفية دمج الجماليات منتجات الأطفال الذكية بطريقة تجعل واجهاتها سهلة الاستخدام، مما يتيح للمستخدم التفاعل، مثل التحكم في الصوت أو الحركة..... وغيرها.

تتمثل مشكلة البحث في كيفية إدراج الجماليات ضمن واجهات منتجات الأطفال الذكية ، وقد اختُصرت بالتساؤل التالي: **ما هي جمالية واجهات منتجات الأطفال الذكية وفاعليتها الجمالية على تجربة المستخدم؟** تهدف **تحديد متغيرات واجهات الاستلام وفاعليتها الجمالية لمنتجات الاطفال الذكية** وتسليط الضوء على الجماليات كأسلوب لجذب الانتباه إلى واجهة المنتجات الذكية , كما تتضمن المادة النظرية دراسة **جمالية واجهات منتجات الاطفال الذكية_ انوعها _فاعلية استخدامها ، اما ابرز النتائج والاستنتاجات كانت** ان تصميم واجهات منتجات الأطفال الذكية بشكل متوازن يجمع بين الجمالية والفائدة العملية, حيث يميل المستخدم الى المنتجات التي تتميز بتكنولوجيا متطورة وتصميم جذاب, بالإضافة إلى وجود خيارات تتيح وتسهم في تخصيص تجربة المستخدم بشكل إيجابي في استخدامه للمنتج وتحسين وتعزيز جمالية تجربة المستخدم .

الكلمات المفتاحية : واجهات الاستلام ، الجمالية ، منتجات الاطفال الذكية

مشكلة البحث

يرتبط جمالية تصميم المنتجات الذكية ارتباطًا وثيقًا بالتكنولوجيا ، التي تلعب دورًا حيويًا في مواجهة التحديات وإيجاد الحلول المناسبة لتلبية احتياجات ورغبات المستخدمين ، وفي العقود الأخيرة شهد تسارعًا ملحوظًا في التطور التكنولوجي ، مما أدى إلى ظهور العديد من الجماليات التصميمية سواء مفردة أو متعددة ، والتي تُستخدم بشكل واسع في تصميم وتطوير واجهات المنتجات المخصصة للأطفال ، حيث تتزايد تأثيرات جماليات المنتجات على حياة الأطفال بشكل مستمر، و تهدف إلى تحسين وتعزيز جودة حياتهم .

مع تزايد تنوع أنماط الحياة خلال القرن الماضي ، أصبح هناك توجه واضح نحو استغلال الإمكانيات المتنوعة للجماليات وتوظيفها بشكل متكامل في تصميم واجهات منتجات الأطفال الذكية ، ونتيجة لذلك نشأت متغيرات أنظمة تكنولوجية جديدة تهدف إلى تحقيق أهداف وطموحات المستخدمين ، حيث افترض الباحثون أن دمج الجماليات في تصميم واجهات المنتجات المخصصة الذكية للأطفال سيعزز من تجربة المستخدم , لذلك سيتبادر إلى الذهن السؤال الآتي: **ما هي المتغيرات الجمالية واجهات منتجات الأطفال الذكية وفاعليتها على تجربة المستخدم؟**

أهمية البحث Research importance:

تعتبر الجمالية أداة فعالة لجذب الانتباه إلى واجهة المنتج، وتساهم في تنويع طرق عرض المنتجات للمستخدمين، وتهدف إلى بناء قاعدة نظرية شاملة تغطي موضوع البحث، مما يفيد المصممين والمحترفين في هذا المجال.

هدف البحث Research objective

تحديد متغيرات واجهات الاستلام وفاعليتها الجمالية لمنتجات الاطفال الذكية .

حدود البحث limits Research:

الحد الموضوعي: يتحدد البحث بدراسة جمالية واجهات منتجات الأطفال الذكية .

الحد المكاني: المنتجات الصناعية الذكية الخاصة بالأطفال والمتوفرة محليًا في مدينة بغداد

الحد الزماني: 2023-2024

❖ **تحديد المصطلحات Defining terms :**

جمالية aesthetics

يمكن تعريفه بأنه: "التفاعل الحسي والعاطفي الذي يختبره الشخص عند مواجهته للصور أو الأشكال أو الظواهر التي تعبر عن التناغم والتوازن والجاذبية في سياقات متنوعة، سواء في الفن أو الطبيعة أو الحياة اليومية. يتجلى هذا التفاعل في استجابة عقلية وعاطفية تشمل تقدير الجوانب الجمالية مثل الألوان والأشكال والتناسب والانسجام، مما يثير شعور الجمال لدى المستخدم. (Carroll, 2022)

واجهات الاستلام User interfaces

تمثل واجهات منتجات بكونها " فعل الشيء المعروض للبصر ، أو المعروض امام المستخدمين, فالواجهات الاستلام هي " الكل الظاهر لاي شيء , وهو مزيج بين صفاته اللونية والشكلية والحسابية والهندسية. (Kampf, 2004, p. 42)

فهي تفسر على انها النقاط التفاعلية التي يراها المستخدم ويتفاعل معها أثناء استخدام , فتفسر على انها الجانب المرئي من المنتج الذي يتفاعل معه المستخدم، قد تتكون هذه الواجهة من أزرار، قوائم، رسومات، نصوص، وألوان .....وغيرها من العناصر البصرية التي تهدف إلى جذب انتباه المستخدم وتوجيهه خلال العملية.(Taba, 2014, p. 30)

الفاعليةEffectiveness

يشير **التعريف** لـ "الفاعلية " إلى قدرة أو قدرة شيء ما أو شخص ما على تحقيق نتائج معينة أو أداء المهام بطريقة تتفق مع الأهداف المتوقعة أو المرغوبة, يتم قياس الفعالية من خلال مدى تأثير الفعل أو الشيء على النتيجة المقصودة، وبالتالي فإن النجاح في إكمال المهمة أو تحقيق الهدف هو المعيار الأساسي لتحديد الفعالية .(Greenberg & Fitchett, 2001, p. 91)

التعريف الاجرائي : جمالية واجهات منتجات الأطفال الذكية وفاعلية استخدامها

أن التفاعل مع الأشكال والظواهر المرتبطة بكل ما هو مرئي، والتي يتفاعل معها المستخدم أثناء استخدام المنتج ، كما أنه يعكس قدرة النظام أو الجهاز او الأداة .....على تحقيق الأهداف بشكل فعال وفقاً للنتائج المرجوة

الاطارالنظري – جمالية واجهات منتجات الاطفال الذكية وفاعلية استخدامها

تتطور جماليات منتجات الأطفال الذكية بسرعة مذهلة، مما يجعل من الصعب مواكبة ذلك, يتم تجديد هذه المنتجات بكميات كبيرة وبطرق مبتكرة ومدهشة، ويتأثر كل جانب من جوانب التصميم بالتغييرات المستمرة, لذلك يعد الجمال عنصرًا أساسيًا في تصميم الواجهات وإنتاج أنواع معينة من منتجات الأطفال.

.(Napier, 2012, p. 35)

يُفهم الجمال على أنه الخصائص والميزات التي تميز واجهات منتجات الأطفال الذكية عن بعضها البعض لذلك، يتعين على المصمم الصناعي تطوير وتصميم مجموعة متنوعة من الواجهات لهذه المنتجات، ولكل منها خيارات وقدرات متعددة ومختلفة عن الأخرى .(O'Brien, 2008, p. 31)

يتم تفسير جماليات واجهات المنتجات على أنها تعكس تحول واجهة منتج من حالة إلى أخرى، مما يجعله متميزًا جماليًا عما كان عليه من قبل, و إنها تمثل مجموعة من الأنظمة التي يتم تطبيقها على تصميم بعضالمنتجات الذكية للأطفال، ولا تختلف جوهريًا عن بعضها البعض .(Al-Tamimi, 2006, p. 33)

تبرز جمالية تصميم المنتجات الذكية للأطفال التفاعل المستمر بين المستخدم والمنتج، ولا يقتصر هذا التفاعل على الجوانب التقنية أو الفنية مثل الواجهة الرسومية أو التفاعل مع الأزرار والشاشات، بل يساهم في تعزيز تجربة المستخدم وجعل التفاعل أكثر سلاسة .(Sharp, 2002, p. 6)

يتفاعل المستخدم او المراقب للطفل مع هذه المنتجات من خلال الإيماءات أو الأزرار أو حتى الأصوات التي تظهر على شاشة اللمس , يستطيع الطفل ابلاغ عن احتياجاته من خلال هذه الواجهات, على سبيل المثال، إذا كان الطفل يحتاج إلى مزيد من المعلومات أو يريد تغيير نشاط ما، فإنه يتفاعل مع المنتج الذي يستجيب أو يضبط النظام بناءً على تلك المعلومات . (Al-Jomoa'i & Jaloul, 2021, p. 308)

لذلك نلاحظ إن الجماليات في تصميم المنتجات الذكية للأطفال تتجاوز الشكل الخارجي وتتركز بشكل أساسي في طريقة تفاعل المستخدم مع المنتج واستجابة المنتج لهذه التفاعلات, هذا النوع من التصميم يعزز تجربة المستخدم او (الطفل) ويساعد في تحقيق هدف المنتجات الذكية المتمثل في تطوير مهارات بشكل ممتع وفعّال.

من الواضح أن جمالية تصميم منتجات الأطفال الذكية تعتمد على قدرة المصممين الصناعيين على فهم التكنولوجيا التفاعلية وطبيعتها ومواصفات أدائها واتصالاتها، فضلاً عن القدرة على فهم أنماط الحركة والسلوكيات وردود الأفعال التي تكونها المنتجات, هنا يعيش المصمم الصناعي الأحداث (المنتجات والمستخدمين)، ويفهم ما يمكن أن يثير المستخدم وما يريد المشاركة فيه في المنتج . (Djajadiningrat et al, 2002, pp. 285–291)

يختلف التفاعل بين جماليات واجهات منتجات الأطفال الذكية والمستخدم بشكل كبير حسب التكنولوجيا المستخدمة, يمكن أن يكون هذا التفاعل ملموسًا، مثل شاشات اللمس، أو صوتيًا، مثل المساعدين الصوتيين، أو حركيًا، مثل الإيماءات, يمكن أن يشمل أيضًا التحكم عبر التطبيقات والواجهات المرئية والإضاءة الذكية، أو يمكن أن يكون قائمًا على المستشعرات، مثل أنظمة الإضاءة الآلية. كل من هذه الأنواع من التفاعلات تعزز تجربة المستخدم، مما يجعل البيئة الذكية أسهل في التحكم وأكثر فعالية .

تتميز واجهات المنتجات الذكية المخصصة للأطفال بتصميم ديناميكي يسمح لها بالاستجابة الفورية للصوت أو الحركة أو أي نوع آخر من المدخلات، وذلك حسب الوظيفة التي تؤديها ونوع الاستجابة المطلوبة, ويتم إعداد هذه الاستجابات مسبقًا لتلقي الأوامر الصوتية والحركية من المستخدم، مما يجعلها منتجًا تفاعليًا .

إن جمال تصميم المنتج الذكي يعتبر إيجابياً ومرغوباً فيه بشكل عام فكل مستخدم يتفاعل مع التجربة بطريقة فردية، ويختلف مستوى هذا التفاعل من شخص لآخر, وفي كثير من الأحيان، لا يتعلق الأمر بمدى إدراكهم لإمكانية التفاعل، بل بحضور وأهمية عناصر أو أبعاد تفاعلية فردية لحدث الاتصال, وعلاوة على ذلك، تلعب رؤية هذه العناصر في اطار الاتصال دوراً حيوياً، حيث تؤثر هذه العناصر التفاعلية على بعضها البعض وتحدد مستوى التفاعل الذي يدركه المستخدم .(Norman, 2001, p. 91)

لقد أعاد تطور تكنولوجيا المعلومات والاتصالات تفسير مفهوم تصميم منتجات الذكية ، حيث تحول التركيز من المنتج باعتباره مجرد شيء مادي إلى كونه حدثًا يتطلب فهمًا أعمق للأجهزة الديناميكية والتفاعلية في السلوك البشري, لقد كان الإنترنت عاملاً رئيسيًا في هذا التحول، حيث أصبح تطوير أنواع جديدة من المنتجات والوثائق والبيئات والخدمات .... الخ ، جزءًا أساسيًا من ممارسة جماليات تصميم منتجات الذكية التي تخص الأطفال .

ونظرًا لاختلاف احتياجات المعلومات بين المستخدمين، فمن غير الممكن إنشاء واجهات منتجات مثالية تناسب الجميع بشكل موحد, وبدلا من ذلك، ينبغي أن يكون التركيز على "العوامل المشتركة" التي يشترك فيها معظم المستخدمين .

الواجهات ذات الجمالية الواضحة تجعل المستخدم يتفاعل مع الواجهة بشكل أسرع لأنه لا يحتاج إلى التفكير كثيرًا فيما يفعله , مع تقليل الفوضى البصرية حيث يساهم استخدام الألوان الهادئة وتجنب الرسومات المعقدة في تقليل الاهتمام غير الضروري على حساب الوظائف الأساسية, إذا كانت الواجهة توفر متغيرات مثل التأكيدات المرئية أو التنبيهات عند إجراء عملية معينة، يشعر المستخدم بالاطمئنان إلى أنه على المسار الصحيح. , التصميمات التي تحافظ على تخطيط متناسق عبر جميع الصفحات أو الشاشات تجعل حاجة المستخدم مستوفية أي يشعر بالراحة وتقلل من الارتباك. (Ozyegin & Valtonen, 2014, p. 80)

من الأفضل على المصممين السعي إلى استخدام عناصر وتصميمات بسيطة وواضحة وسهلة الاستخدام تلبي احتياجات الغالبية العظمى من الناس بغض النظر عن خلفياتهم الثقافية أو العلمية واهم تلك العوامل المشتركة في واجهات منتجات الذكية المخصصة لاطفال.:**(Sid, 2021, para. 3)**

1-التصميم المرئي: يفسر على انه عامل مهم للواجهة منتجات الذكية في تحديد جماليتها، ومن الضروري أن تكون الألوان والرسومات والخطوط واضحة ومثيرة للاهتمام.

2-التكوين والتنظيم: من الأفضل أن يكون تكوين الواجهة وتنظيمها واضحًا ومنظمًا، بحيث يسهل على المستخدمين العثور على المعلومات والمهام المطلوبة.

3-الجماليات والشكل: من المهم أن يكون الشكل والمظهر الخارجي للواجهة متوافق مع الاهتمامات والأهداف التي توفر سهولة تجربة المستخدم .

لذلك نوضح ان الجمال في تصميم واجهات منتجات الأطفال الذكية يعتمد على فهم عميق للتفاعل بين المستخدم والتكنولوجيا والتقنية، واختيار الأبعاد التفاعلية المناسبة التي تحفز التفاعل وتعزز تجربة المستخدم. من خلال الاهتمام بالتفاصيل مثل التصميم المرئي، التنظيم، والشكل، يصبح المنتج أكثر جذبًا وأسهل في الاستخدام، مما يساهم في تلبية احتياجات الأطفال وتحقيق الفائدة المرجوة.

العلاقة بين الجمالية والفاعلية في منتجات الأطفال الذكية

1-**التأثير المتبادل :** يمكن أن يؤثر الجمال والفعالية على بعضهما البعض، بحيث يمكن للجمالية زيادة الفعالية، والعكس صحيح.

2-**التكامل :** من الضروري دمج الجمالية والفعالية في تصميم واجهة منتجات الأطفال الذكية، بحيث يمكن للجمالية تحسين الفعالية، والعكس صحيح.

(Shin, 2012, p. 570) يمكن إظهارتفسير ذلك للجمالية والفعالية في تصميم واجهة منتجات الأطفال الذكية على النحو التالي.

الجمالية ← الفعالية ← تجربة المستخدم

الجمالية → الفعالية → تجربة المستخدم

يوضح هذا التأثير المتبادل بين الجمالية والفعالية، وكيف يمكن للجمالية زيادة الفعالية، والعكس صحيح. كما يوضح كيف يمكن للجمالية والفعالية تحسين تجربة المستخدم, كما موضح في الشكل رقم (1) ماكينة تبخير وخلط طعام الأطفال

إن التصميم الجمالي لواجهة المنتج ، مثل الألوان الزاهية أو الأشكال البسيطة المتناغمة، يمكن أن يجعله أكثر جاذبية للأطفال والآباء, إن تصميم الواجهة المريح والممتع يعزز الانطباعات الأولى للمستخدمين ويزيد من رضاهم. وقد يشمل ذلك أيضًا إضافة رسومات أو أيقونات ممتعة، أو استخدام مواد صديقة للبيئة وملمس ناعم، مما يخلق بيئة مريحة وممتعة .

تتعلق الكفاءة في هذه الحالة بمدى سهولة تشغيل المنتج على سبيل المثال، من الأفضل أن تكون واجهة المستخدم سهلة وبديهية , وأن تكون الأزرار أو اللمسات في أماكن واضحة، و المعلومات حول التوقيت ودرجات الحرارة واضحة ومفهومة.(Ware, 2000, p. 71)

يمكن أن تساعد المؤشرات المرئية أو المسموعة في تحسين تجربة المستخدم، مثل إخطار المستخدم عند اكتمال عملية الخلط أو التبخير, يمكن أن تعزز الجمالية من الفاعلية على سبيل المثال، إذا كان التصميم الجمالي يتضمن أزرارًا مرنة أو حواف ناعمة، فقد يكون المنتج أسهل في الاستخدام، مما يجعل الوظائف أكثر وضوحًا وأسهل في الاستخدام.

الكفاءة بدورها يمكن أن تعزز الجماليات، تمامًا كما أن تحسين تجربة المستخدم الشاملة يمكن أن يكون انطباعًا إيجابيًا عن المنتج, إذا عمل المنتج بكفاءة وسرعة، فسوف تساهم في شعور المستخدم بالراحة والثقة، مما يعزز التقدير الجمالي لواجهة المنتج . (Djajadiningrat et al, 2002, p. 42)

شكل رقم (1) واجهة ماكينة تجهيز طعام الأطفال
https://www.amazon

الجمالية والفاعلية تكمل بعضها البعض لتحسين تجربة المستخدم. على سبيل المثال، إذا قدم المنتج أداءً ممتازًا وسهولة في الاستخدام بتصميم جذاب ومرن، فسيساهم ذلك في زيادة رضا المستخدم والجمالية .

لذلك، عند تصميم منتج تبخير وخلاط طعام الأطفال، من الأفضل مراعاة التوازن بين الجمالية والفعالية، بحيث يحسن التصميم الجمالي الوظائف ويجعلها أسهل، بينما تعزز الفعالية شعور المستخدم بالراحة والثقة, المنتج ممتع في الاستخدام، بينما تضمن الفاعلية أنها تؤدي مهمتها بكفاءة ودون تعقيدات .

(Kampf, 2004, p. 29)

لذلك نلاحظ العلاقة بين الجمالية و الفاعلية في تصميم منتجات الأطفال الذكية هي علاقة تفاعلية ومتبادلة, الجمالية تعزز الفعالية من خلال تسهيل التفاعل وجعل المنتج أكثرجذبًا، بينما تساعد الفعالية في تحسين الجمالية من خلال جعل التفاعل أكثرسلاسة وسهولة, عندما يتم دمج الجمالية والفعالية بشكل متكامل في التصميم، يتم تحسين تجربة المستخدم بشكل كبير، مما يجعل المنتج أكثرفاعلية وجذبًا للأطفال.

التفاعل والفاعلية مصطلحان يتعلقان بعملية الاتصال بين المستخدم والمنتج، لكنهما يصفان جوانب مختلفة. يشير التفاعل إلى عملية الاتصال نفسها، حيث يتبادل المستخدم المعلومات مع المنتج من خلال الأوامر مثل الضغط على زر أو غيره.

يمكن أن يكون التفاعل متبادلاً، بمعنى أن المستخدم يرسل أوامر ويتلقى استجابة من الجهاز بمعلومات أو إجراءات، مما يجعل العملية ديناميكية, اما من ناحية أخرى، تتعلق الفاعلية بالنتائج التي تنجم عن هذا التفاعل، مثل تحسين تجربة المستخدم أو تحقيق أهداف معينة. بعبارة أخرى، تقيس مدى نجاح التفاعل في تحقيق النتائج المرجوة، مثل إكمال المهام بنجاح أو تقديم تجربة مرضية .

لذلك نوضح ان التفاعل هو عملية الاتصال نفسها بين المستخدم والمنتج , بينما الفاعلية هي النتيجة لهذا التفاعل ومدى نجاحه في تحقيق الهدف, تقيس الفاعلية مدى نجاح التفاعل في توفيرتجربة فعّالة ومرضية للمستخدم، بينما يركز التفاعل على العملية الفعلية التي تتم بين المنتج الذكي المخصص للطفل والمستخدم.

عند تصميم واجهات منتجات الذكية تخص الأطفال ، من الضروري تحديد وتنظيم العوامل التي تؤثر على تجربة المستخدم, فهذه العوامل تلعب دورًا مهمًا في جمالية الواجهات، مما يسهل على المستخدمين الوصول إلى احتياجاتهم بسرعة وكفاءة بعض هذه الأنواع :

اولا- جماليات الفردية في واجهات منتجات الأطفال الذكية

الجماليات الفردية تفسر على انها العناصر التي تظل دون تغيير في التصميم، مما يساعد على توفير ثبات وأساس المستخدم خلال تجربتهم, تشمل هذه الجماليات متغيرات كالألوان , الرموز، والخطوط، بالإضافة إلى تنسيق ثابت للعناصر مثل زر "استلام المنتج" الذي يبقى في أسفل الشاشة, هذه العناصر تساهم في توجيه المستخدمين وتسهيل تفاعلهم مع الواجهة، حتى مع وجود تعديلات أو تفاعلات كما موضح في الشكل رقم (2) واجهة غسالة ملابس الأطفال .(Vernon, 2024, para. 3)

شكل رقم (2) واجهة غسالة أطفال ملابس https://www.amaz

في واجهة غسالة ملابس الأطفال، يمكن تفسير الجماليات الفردية التي تظل ثابتة, من خلال استخدام ألوان متناسقة للأزرار والخلفيات المستخدمين على التعرف بسرعة على الوظائف، مثل تخصيص لون أزرق لزر تشغيل أو "إيقاف , كما تساعد الرموز المتناسقة في توجيه المستخدم إلى الخيارات المطلوبة وتعمل كعلامات مرجعية لوظائف معينة, بالإضافة إلى ذلك، فإن استخدام نوع وحجم خط متناسق يضمن سهولة القراءة وراحة المستخدم. على سبيل المثال، يمكن الوصول بسهولة إلى زر "استلام المنتج" في أسفل المنتج , مما يجعل التنقل عبر الواجهة أسهل دون الحاجة إلى البحث عن الأزرار.

لذلك نرى بان هذه الجماليات الفردية في واجهة المستخدم تساعد على التنقل بسهولة وراحة عبر الخيارات المتاحة، مما يجعل تجربة المستخدم أكثر سلاسة و أقل تعقيدًا.

فتفسر الجماليات الفردية على انها متغير واحد أو خاصية واحدة فقط لتفعيل أو تشغيل منتج أو خدمة معينة في واجهته, ، قد يكون النظام أو المنتج الذي يتعامل مع بيانات أو منتجات الأطفال معتمدًا على معايير أو مدخلات بسيطة يسهل التحكم بها, كما هو موضح في الشكل (3)، تظهر واجهة موزع مناديل الأطفال المتغير الواحد , إن جمالية "المتغير الواحد" بسيطة وسهلة الاستخدام، مما يسمح بالتفاعل مع وظيفة واحدة، مما يقلل من تعقيد المنتج ويعزز راحة المستخدم, إن وجود عنصر تحكم أو خيار واحد يجعل من السهل على
الآباء أو مقدمي الرعاية التعامل مع المنتج .

شكل رقم (3) واجهة منتج ذات متغير واحد
https://www.amazon

يتم تضمين الوظائف الأساسية مثل تسخين المناديل إلى درجة حرارة معينة أو توزيعها باستمرار باستخدام آلية بسيطة, يمكن القول إن الجمالية تكمن في البساطة وسهولة الوصول إلى الوظائف الأساسية دون تعقيد.

لذلك نلاحظ إن المظهر الجمالي لـ "المتغير الواحد" يساعد في تقليل التعقيد ويحسن بشكل كبير من راحة المستخدم. فكلما كان المنتج أبسط وأسهل في الاستخدام، زادت احتمالية تلبية احتياجات المستخدمين بشكل فعال.

تتأثر هذه الجماليات بخصائص النظام، الذي يكون متغير أحاديًا أي فرديا , مما يعني أنه يعتمد على نموذج أو نظام يعمل وفق متغير واحد فقط أو مجموعة ثابتة من المتغيرات, عند الإشارة إلى "منتجات الأطفال ذات النظام الواحد"، فإننا نتحدث عن المنتجات التي تعتمد على تقنية فردية أو آلية عمل بسيطة ومحددة، مما يجعلها سهلة الاستخدام وآمنة للأطفال .على سبيل المثال **في منتج الأول للمسخن الرقمي لزجاجات حليب الأطفال كما في الشكل رقم (4)**

شكل رقم (4) واجهة استلام ذات متغير واحد
https://www.amazon

حيث يعتمد واجهة المنتج الذكي على متغير فردي رئيسي واحد، مما يسهل عملية التشغيل ويقلل من التنوع , يتمثل هذا المتغير في التحكم بدرجة الحرارة المطلوبة لتسخين الحليب إلى المستوى المناسب للطفل، ويتم من خلال زر واحد, او شاشة رقمية ,مثل زر "تشغيل" او "إيقاف"، مما يسهل التفاعل مع الجهاز, حيث تساعد المستخدم في ضبط الوظائف وتوفيرجمالية للمستخدم من خلال تجربة مريحة.

لذلك تعتمد هذه الجمالية على جعل المنتج أكثرسهولة وراحة للمستخدم، خاصة عندما يتعلق الأمربالمنتجات التي تستخدمها العائلات مع الأطفال. تساهم البساطة في الحفاظ على الأمان والراحة، مما يسهل على الآباء أو مقدمي الرعاية التفاعل مع المنتج بأقل جهد ممكن.

تستخدم الواجهات منتجات الأطفال جماليات فردية كألوانً للإشارة إلى حالة الجهاز، مثل اللون الأحمر الذي يدل على وجود مشكلة , مع اضاءة تشير إلى حالة التشغيل، مثل الضوء االاخضر الذي يدل على نجاح عملية التسخين أو اكتمالها, حيث توفر جماليات مرئية واضحة، مما يسهل فهم حالة الجهاز في ظروف الإضاءة المنخفضة كما موضح في الشكل رقم (5) لواجهة حقيبة تدفئة زجاجات الرضاعة اللأطفال .

كما تظهرجماليات رمزيه فردية كرمز الزجاجة لتوضيح الوظائف الأساسية بطريقة بسيطة , تعزز الأمان وسهولة الاستخدام دون الحاجة إلى شرح معقد مما يسهل استخدام وتفاعل المستخدم مع الجهاز .

شكل رقم (5) واجهة حقيبة تدفئة زجاجات الرضاعة للأطفال

لذلك نرى ان واجهات منتجات الأطفال الذكية تستخدم الألوان والإضاءة لتسهيل فهم حالة الجهاز, تساعد هذه المتغيرات الفردية في تحسين تفاعل المستخدم، خاصة في الإضاءة المنخفضة، كما هو الحال في تصميم واجهة منتجات الأطفال الذكية .

ثانيا : الجماليات المتعددة في واجهات منتجات الأطفال الذكية

تفسر على وجود عدة متغيرات تتداخل وتؤثر على النظام التصميمي , مع دمج تقنيات أو أساليب متعددة معًا , تهدف تقديم تجربة متميزة في واجهات منتجات الأطفال الذكية . وتعتبر وسيلة مرنة وسهلة للتحكم في ميزات المنتج , حيث يمكن للمستخدم تعديل مجموعة متنوعة من الوظائف والإعدادات بشكل مباشر وفعال، مما يعزز تجربة استخدام الجهاز ويتيح لهم إمكانية تخصيصه بسهولة,وتُعد خيارًا حديثًا وفعالًا.

(Myers, n.d., p. 211)

كما هو موضح في الشكل (6)، يتميز واجهة مقعد أرجوحة الطفل الذكي بمجموعة من المتغيرات المتعددة التي تؤثر على استخدامه, يمكن تعديل هذه المتغيرات وضبطها تلقائيًا لضمان راحة الطفل وراحته, تشمل هذه المتغيرات الحركة، الاهتزاز، الصوت، الوقت، ويمكن تعديلها حسب تفضيلات المستخدم من خلال واجهة المقعد الذكي. (Abdul-Amir, 2020, p. 55)

اما المستشعر الذكي هو أحد العناصر المتعددة التي تراقب وضعية الطفل أثناء جلوسه، مثل الاستقامة أو الميل يقوم هذا المستشعر بإرسال تنبيهات للوالدين أو بتعديل حركة المقعد تلقائيًا عند اكتشاف وضعية غير مريحة . (Wali, 2017, p. 22)

كما يتابع حركة المقعد ويضبط سرعة التأرجح بناءً على نشاط الطفل، ويقيس وزنه لضمان سلامته, يوفر المقعد خيارات لتعديل وضعيات الاستلقاء وزوايا الجلوس، مثل زاوية 90 درجة للأطفال الذين يحتاجون إلى تركيز أكبر، وزاوية 45 درجة للجمع بين الجلوس والاستلقاء, بالإضافة إلى ذلك، تحتوي

شكل رقم (6)
واجهة استلام مقعد تارجح ذات متغيرات متعددة

بعض المقاعد على واجهة تدعم راحة الرأس والرقبة لضمان وضع آمن ومريح للأطفال حديثي الولادة.

(Al-Akkam & Al-Hiti, 2003, p. 76)يمكن أن تتضمن هذه المقاعد ميزة جمالية أخرى كالسرعة التكيفية، التي تقوم بضبط السرعة تلقائيًا بناءً على حركات الطفل، مما يتيح إمكانية تعديل سرعة حركة المقعد لتكون بطيئة لتهدئة الطفل أو أسرع لتحفيزه, كما يمكن تشغيل موسيقى هادئة أو أصوات طبيعية لتهدئة الطفل، مع إمكانية اختيار نوع الصوت، سواء كانت أغاني أو أصوات طبيعية مثل صوت الأمواج أو الرياح، لمساعدته على الاسترخاء.

(Al-Shami, 2013, p. 45)

الجماليات المتعددة في واجهات مقعد الترجيح للأطفال الذكي تشمل متغيرات كالسرعة، الأصوات، وضع الإمالة, والتحكم عن بعد, هذه المتغيرات تتيح للأهل تعديل بيئة الراحة للطفل بشكل مستمر استجابة لاحتياجاته، مما يسهم في تعزيز الجمالية من خلال الأمان والراحة والرفاهية للطفل.

يتيح ضبط المنبه أو الوقت في واجهات منتجات الأطفال الذكية للمستخدم تحديد الوقت والتاريخ والفترة الزمنية لتلقي تنبيهات حول أحداث معينة, تتضمن فوائد هذه العملية الاستيقاظ في وقت مرغوب فيه، وتذكير المستخدم بمهام مثل إعطاء الدواء للطفل، ومراقبة الطفل في أوقات محددة, يمكن أن يظهر ضبط المنبه في أشكال متعددة، مثل الأيقونات أو الرسائل على الشاشة كما موضح في الشكل رقم (7) واجهة منتج بيبي سينز.

(Al-Harith&Saeed, 2001, p. 54)

تُعتبر تقنية البلوتوث واحدة من الابتكارات والمتغيرات المتعددة في واجهة المنتج الذكي للأطفال, و التي تسهم في تسهيل الاتصال بين واجهة استلام المقعد والمستخدم حيث تتيح للمستخدمين في التحكم بسرعة أو اتجاه الحركة أو الصوت من خلال مجموعة متنوعة من المتغيرات وذلك عبر تطبيقات الهواتف الذكية أو أجهزة البلوتوث .

شكل رقم (7) واجهة منتج بيبي سينز
https://www.amazon.ae/-

كما تتيح هذه التقنية إمكانية نقل الصوت أو الصورة بين الأجهزة والمقعد، مما يمكّن من تشغيل الموسيقى الهادئة, وفي حال حدوث أي مشكلة، مثل وضعية غير آمنة للطفل، يتم إرسال تنبيه إلى الهاتف المحمول بطريقة واضحة سهلة الفهم . (Al-Ibrahimi, 2003, p. 58)

كما موضح في الشكل رقم (8) تميز واجهة المنتج بتصميم جمالي متنوع يتناسب مع متغيرات معينة

يمكن تعزيز راحة الطفل وسلامته من خلال دمج تقنية البلوتوث كعنصر جمالي في واجهات الاستلام الخاصة بمقعد الأرجوحة الذكي، مما يُتيح للوالدين سهولة أكبر في مر اقبة المقعد والتحكم فيه.

شكل رقم (8) واجهة منتج ذات متغيرات متعددة
https://talli.me/pages/talli-baby-tracker

لذلك في النموذج التالي لواجهات الاستلام مقياس الحرارة الرقمي لحمى الأطفال الذكي كما في الشكل رقم (9) يتم التركيز على أهمية المتغيرات المتعددة التي تسهم في جمالية من خلال تسهيل الاستخدام وتوفير معلومات دقيقة, من بين هذه المتغيرات، كزر التعيين الذي يُستخدم لتأكيد الإعدادات، مثل اختيار وحدة القياس, ويتميز بوضوحه وسهولة الوصول إليه، وقد يصدر الجهاز صوتًا تأكيديًا أو يظهر رسالة على الواجهة عند الضغط

عليه, كما يُفضل أن تكون الأزرار سهلة الاستخدام لتسهيل تشغيل الجهاز وتغيير وحدات القياس او إعادة ضبطة.

اما زر الذاكرة في واجهة مقياس حرارة الأطفال الرقمي يُستخدم لتخزين قراءات درجات الحرارة السابقة, عند الضغط عليه، يقوم الجهاز بتسجيل القياسات، مما يتيح للأهالي مراجعة تاريخ القراءات في وقت لاحق وزر التشغيل، فيعمل على تفعيل الجهاز، بينما يتيح زر المسح الضوئي إجراء قياس سريع لدرجة الحرارة عند توجيه الجهاز نحو الطفل. قد تتوفر جماليات أخرى كاشارات صوتية أو ضوئية لتأكيد نجاح القياس،

مما يسهل استخدام الجهاز للمستخدم.(Abbas, S. S., et al., 2003, p. 32)

شكل رقم (9) واجهة استلام مقياس حرارة رقمي ذات متغيرات المتعددة

تُعتبر جمالية واجهات المقياس الرقمي أساسية من خلال عرض المعلومات بشكل واضح وسهل القراءة, مع أرقام كبيرة توضح درجة حرارة الطفل، بالإضافة إلى رموز أو إشارات ضوئية تشير إلى حالة القياس.

تتميز واجهات منتجات الأطفال الذكية جمالية الاستشعارات التي تتميز بدقتها وسرعتها في قياس درجة الحرارة, و تعتمد هذه الأجهزة على تقنية الأشعة تحت الحمراء لقياس الحرارة عن بُعد، مما يجعلها مثالية للاستخدام مع الأطفال، حيث لا تتطلب لمسهم, يقوم المستشعر بالتقاط الإشعاعات الحرارية وتحويلها إلى قراءة رقمية، مما يوفر تجربة جمالية مريحة وسهلة للأهالي للحصول على قياسات سريعة ودقيقة كما موضح في الشكل رقم (10) لواجهة ميزان حرارة الغرفة الطفل.

شكل رقم (10) واجهة ميزان حرارة غرفة الطفل
https://www.amazon.sa

قد تشمل هذه الواجهات ميزات جمالية إضافية مثل وحدة القياس، التاريخ، والوقت، درجة حرارة الطفل .... غيرها , مما يساعد المستخدمين في متابعة موقع و صحة أطفالهم بشكل أفضل, كما تحتوي على إضاءة خلفية لتسهيل القراءة في ظروف الإضاءة المنخفضة، ويُفضل أن تتضمن تعليمات واضحة وسهلة الفهم كما موضح في الشكل رقم (11) واجهة ساعة الذكية للأطفال .

شكل رقم (11) واجهة الساعة الذكية للأطفال
https://www.amazon.sa

لذلك نرى ان واجهة مقياس الحرارة الرقمي الذكي للأطفال تشمل على مجموعة من الميزات الجمالية التي تعزز دقة وراحة الاستخدام, بدءًا من الأزرار السهلة الاستخدام، وصولًا إلى الشاشة الكبيرة التي تعرض القراءات بوضوح، بالإضافة إلى الأصوات التوضيحية وذاكرة تخزين القراءات، مما يضمن تجربة مريحة وفعالة للأهل في متابعة صحة أطفالهم بدقة. كما أن استخدام الأشعة تحت الحمراء يتيح قياسات سريعة وآمنة، بينما تعزز الإضاءة الخلفية والتعليمات الواضحة سهولة الاستخدام في مختلف الظروف.

النتائج والاستنتاجات

1-تميزت واجهات منتجات الأطفال الذكية بتنوع وتغيير جمالياتها الفردية، مما عزز من تفاعل المستخدمين وأثر بشكل إيجابي على تجربتهم، حيث تجذب انتباههم وتشجعهم على استخدام المنتج.

2-ساهمت تغيير الجماليات الفردية، مثل الألوان والأزرار والخطوط، في تسهيل التفاعل مع الأجهزة، مما يساعد المستخدمين على فهم كيفية استخدامها بسهولة.

3-يسهم استخدام جماليات متعددة، مثل المؤقتات والاستشعارات الذكية، في تحفيز فضول المستخدمين وزيادة رغبتهم في استكشاف المنتج.

4-تلعب تغيير الجوانب الجمالية والوظيفية، سواء كانت فردية أو متعددة، دورًا في تحسين تجربة المستخدم بشكل عام، مما يزيد من رضا الأهالي.

5-تؤثر تغيير الجماليات المتعددة في واجهات منتجات الأطفال الذكية، مثل حجم الخط ونوع الأزرار وطريقة عرض المعلومات، بشكل كبير على سهولة الاستخدام والفهم، مما ينعكس على فعالية المنتج.

6-يجمع تغيير تصاميم واجهات منتجات الأطفال الذكية بين الجمالية والفاعلية، كما هو الحال في المسخن الرقمي لحليب الأطفال الذكي ومقعد التارجح للأطفال .....الخ.

Conclusions

1. The interfaces of smart children's products were characterized by their diverse and varied individual aesthetics, which enhanced user engagement and positively impacted their experience, capturing their attention and encouraging them to use the product.
2. Changing individual aesthetics, such as colors, buttons, and fonts, facilitated interaction with the devices, helping users easily understand how to use them.

.3The use of multiple aesthetics, such as timers and smart sensors, stimulated users' curiosity and increased their desire to explore the product.

References

1. Abbas, S. S., et al. Complexity in the urban environment. *The Iraqi Journal of Architectural Engineering*, (6), 32, (2003).
2. Abdul-Amir, Z. Formal overlap and its visual reflections in interior space design (Unpublished master's thesis). University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Interior Design, (2020).
3. Al-Akkam, A. J., & Al-Hiti, A. A. M. Functional and aesthetic meaning transformation in postmodern and deconstructivist architecture. *The Iraqi Journal of Architectural Engineering*, (1), 62–76, (2003).
4. Al-Harith, A. A., & Saeed, H. A. W. The psychology of absence in perception: A study on the perception of presence and absence and the psychological aspects of recalling absence in architecture. *The Iraqi Journal of Architectural Engineering*, (6), 41–54, (2001).
5. Al-Ibrahimi, M. I. Principles of Engineering Technologies. King Saud University Publications, (2003).
6. Al-Jomoa'i, M. B., & Jaloul, A. Social interaction and its various forms: A theoretical introduction. *Al-Bahith Journal in Human and Social Sciences*, 13(1), 305–308, (2021).
7. Al-Shami, S. A. Form, Content, and Aesthetics. Al-Alouka Publishing House, (2013).
8. Al-Tamimi, O. A. M. The impact of technological developments on architectural form: An analytical study of 20th-century architecture in Iraq (Master's thesis, University of Baghdad, Department of Architecture), (2006).
9. Myers, B. (n.d.). Plastic Arts and How to Appreciate Them (S. Al-Mansouri & M. Al-Qadi, Trans.). Al-Nahda Egyptian Library.
10. Wali, Q. A. Future Design Hypotheses in Light of Contemporary Human Needs. Majdalawi Publishing and Distribution, (2017).
11. Goldman, A. The Aesthetic. In B. Gaut & D. McIver Lopes (Eds.), *The Routledge Companion to Aesthetics*. London: Routledge, (2001).
12. Carroll, N. The concept of the aesthetic. In E. N. Zalta (Ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2022 Edition). Stanford University. https://plato.stanford.edu/entries/aesthetic-concept/, (2022).
13. Sid. UX principles for kids product design. *Medium*, (2021, June 13).
14. Shin, D. Cross-analysis of usability and aesthetic in smart devices: What influences users' preferences? *Cross Cultural Management: An International Journal*, 19(4), 563–587, (2012).
15. Sharp, H., Rogers, Y., & Preece, J. *Interaction design: Beyond human-computer interaction* (1st ed.). Wiley, (2002).
16. Norman, D. A. *The design of everyday things*. Basic Books, (2001).
17. Kampf, M. What is usable is usable (Master's thesis, Information Science, Utrecht University, August 19), (2004).
18. Vernon, B. The importance of consistency in UI design. *Medium*, https://brianvernon1.medium.com/the-importance-of-consistency-in-ui-design-33ae5cedb343, (2024).
19. Taba, S. E. Empirical studies on the relation between user interface design and perceived quality of Android applications (Published master's thesis, University of Kingston, Ontario, Canada), (2014).
20. Greenberg, S., & Fitchett, C. Phidgets: Easy development of physical interfaces through physical widgets. In *Proceedings of UIST '01* (pp. 209–218). Orlando, (2001).
21. Napier, H. A., Rivers, O., & Hoggett, J. *Learning with Computers*. BPA Series, Cengage Learning, (2012).
22. O'Brien, J. A., & Marakas, G. M. *Introduction to Information Systems* (14th ed.). IHC, Boston, (2008).
23. Djajadiningrat, J. P., Overbeeke, C. J., Wensveen, S. A. G., & But how, Donald, tell us how? On the meaning in interaction design through feedforward and inherent feedback. In N. Macdonald (Ed.), *Proceedings of the conference on designing interactive systems* (DIS 2002), London, 25–28 June, (2002).
24. Ware, C. *Information visualization: Perception for design*. San Francisco: Morgan Kaufmann, (2000).
25. Ozyegin, A., & Valtonen, A. How has interaction design been perceived by industrial designers? In Y. Lim, K. Niedderer, J. Redström, E. Stolterman, & A. Valtonen (Eds.), *Design's Big Debates – DRS International Conference 2014* (pp. 16–19). Umeå, Sweden, (2014).
26. Bollen, K. A. *Structural equations with latent variables*. John Wiley & Sons, (2014).

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1435

Employing digital technologies in informational advertisements

Reem A. Irahim [a] , *Shaimaa Kamel Dakhil* [b]

[a, b] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 6 May 2024
Received in revised form 21 May 2024
Accepted 22 May 2024
Published 1 December 2025

Keywords:
Digital technologies/ Design/ Indicative advertisements

ABSTRACT

The first decade of the current century witnessed a tangible acceleration in technological development in all fields, especially in the field of digital technologies in advertising design. This development has resulted in diversity and multiplicity in digital technologies, in terms of programs and materials used, and this research comes explaining those technologies, their aspects and what they are, and explaining the importance of choosing the appropriate type of technologies according to the tasks, capabilities, and temporal and spatial conditions, and explaining the importance of the graphic designer's familiarity with that diversity. Within the limits of the capabilities and tools of design programs, and an explanation of the most important effective programs in designing indicative advertisements; Especially in the production of good pictures and indicative graphics, the research has produced many results regarding digital technologies, which lead to achieving a high degree of benefit, whether for the graphic designer, or for institutions related to indicative advertisements.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1435
Reem A. Irahim, Shaimaa Kamel Dakhil : Employing digital technologies in informational advertisements
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

توظيف التقنيات الرقمية في تصميم الإعلانات الإرشادية

ريم عبد الستار إبراهيم [1]
شيماء كامل الوائلي [2]
[1,2] جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم التصميم الطباعي

ملخص البحث

شهد العقد الأول من القرن الحالي، تسارع ملموس في التطور التكنولوجي، في جميع المجالات، وخاصة في مجال التقنيات الرقمية في تصميم الإعلان؛ بمختلف أنواعه، ونتج عن ذلك التطور تباين وتعدد في التقنيات الرقمية، من حيث البرامج، والمواد المستخدمة، ويأتي هذا البحث موضحاً لتلك التقنيات وجوانبها وماهيتها، وموضحاً لأهمية إختيار النوع المناسب من التقنيات حسب المهام والإمكانيات والظروف الزمانية والمكانية، وموضحاً لأهمية إلمام المصمم الكرافيكي بذلك التنوع وبحدود إمكانيات وأدوات برامج التصميم، ومبينة لأهم البرامج الفعالة في تصميم الإعلان الإرشادي؛ وخاصة في إنتاج الصور والرسومات الإرشادية الجيدة، وقد خرج البحث بالعديد من النتائج فيما يتعلق بالتقنيات الرقمية، والتي تقود الى تحقيق درجة عالية من الإفادة، سواء للمصمم الكرافيكي، أو للمؤسسات ذات العلاقة بالإعلانات الإرشادية.

الكلمات المفتاحية/ التقنيات الرقمية، التصميم، الإعلانات الإرشادية

الفصل الأول
(الإطار التعريفي)

مقدمة:

أصبحت التقنية الرقمية ضرورة من ضرورات الحياة العملية، كونها فتحت مجالاً واسعاً للإبداع، وتطوراً هائلاً في أدوات وآليات الإنتاج التصميمي، وما توفره من السرعة والدقة في التنفيذ، فضلاً عن إحتوائها على آلية التصميم التقليدية (الفرشاة، واللون، والقلم والملمس...الخ)، مما جعلها ذات أثر جمالي بصري جديد، لم يكن موجوداً سابقاً، ومما إختزل كثيراً من الوقت والجهد، وقدم رؤيا جديدة للتصميم. يكمن نجاح العملية التصميمية، سواء أكانت إعلاناً، أم علامة تجارية، أو غير ذلك، في إختيار نظام علاقاتي يستوفي الإحتياجات التصميمية المتمثلة بالبعدين الجمالي والوظيفي، مما يمنح التصميم طاقته التعبيرية المتنوعة، وإن التناغم المتكامل الذي يحصل بين القيم الجمالية والوظيفية وتفسيرها بطريقة أدائية نفعية، تجعل النظر الى التصميم نظرة جمال وقيمة ذات علاقة مباشرة ببعضها.

1- مشكلة البحث:

تعددت التقنيات الرقمية الحديثة في تصميم الإعلانات الإرشادية، ومعدات الإدخال والإخراج وبرمجيات التصميم، ولكل نوع مواصفات مختلفة وحدود، وإمكانيات متباية، مما حتم ضرورة الإحاطة بذلك التنوع، والتعدد، وعلاقة الكل بالآخر تنافراً وإتساقاً، بغرض التمكن من إختيار ما يتناسب مع المهام المطلوبة، وحسب الإمكانات والظروف الزمانية والمكانية، وللتمكن من إختيار التقنية الرقمية الفعالة في تصميم الإعلانات الإرشادية، وإنتاج الصور والرسومات الملائمة، وفق التساؤل الآتي:

ما أهمية توظيف التقنية الرقمية في تصميم الإعلانات الإرشادية؟

2- أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث فيما يلي:

1. رصد وتصنيف وتحليل أهم التقنيات الحديثة، وتطورها، وتوضيح تعددها وتباين إمكاناتها ومميزاتها، وتوضيح كيفية توظيفها بالشكل الأمثل في خدمة الإعلانات الإرشادية.
2. بيان فاعلية التوظيف الإيجابي للتقنيات الرقمية الحديثة، في تصميم الإعلانات الإرشادية، للدارسين والباحثين في مجال التصميم الكرافيكي.

3- أهداف البحث:

يهدف البحث الى:

كشف توظيف التقنيات الرقمية في تصميم الإعلانات الإرشادية.

4- حدود البحث:

يتحدد البحث الحالي عبر الآتي:

أ. الحد الموضوعي: دراسة توظيفات التقنيات الرقمية في الإعلانات الإرشادية.

ب. الحد المكاني: حملة إعلانية توعوية بعنوان "Little Needs"[1]، الهند.

ج. الحد الزماني: العام 2022.

5- تحديد المصطلح: وفق الدراسة يمكننا وضع تعريفات لأهم المصطلحات كالآتي:

1. **التقنيات الرقمية:** التقنية (التكنولوجيا) إصطلاحاً تعني التطبيقات العلمية للعلم والمعرفة في جميع المجالات، وتعني كل الطرق التي يستخدمها الناس في إختراعاتهم وإكتشافاتهم لتلبية حاجاتهم وإشباع رغباتهم. (Dajani، 2017، صفحة 11)

إجرائياً: التقنيات الرقمية: هي التطبيقات العلمية للعلم والمعرفة، المتمثلة في الحاسوب، وكل ما يتعلق بها من برمجيات، أدوات وأجهزة إدخال وإخراج، ومستلزماتها من مواد؛ والتي تستخدم وفق نظام معين، وألتي تتيح للمصمم الكرافيكي مجالاً غير محدود من الإبتكار والدقة والسرعة والإنتاجية.

2. **الإعلان الإرشادي:** هو إعلان يختص بالقضايا ذات الأبعاد البيئية، والإجتماعية، والإرشادية، والأخلاقية، فهو وسيلة تستخدم للتوعية وللتوجيه، والإرشاد، والتزويد بالمعرفة وإكساب الخبرة وإكتسابها، وهي إعلانات لا ربحية، أو خدمية، تهدف للتوعية والإرشاد عن أمراض معينة، أو مساعدة كبار السن، أو المعاقين، أو التبرع بالدم، وجمع التبرعات لهيئات الإغاثة الدولية، وأخرى تستخدم في تسويق الخدمات، مثل إتباع إشارات المرور، والإعلان عن قوانين صادرة من قبل الدولة، أو غيرها، يمكننا القول إن الإعلان الفعال؛ هو ذلك الذي يهدف في الأساس التأثير في المتلقي، وحثه على إحداث تغيير في سلوكه، بالإتجاه الذي يدفعه الى إتخاذ قرارات تتوافق مع الرسالة الإعلانية الموجهة. (Hassan، 2019، صفحة 39)

إجرائيا: الإعلان الإرشادي: أحد الأدوات الهامة التي يمكن عن طريقها تغيير ثقافة المجتمع، وتوجيه سلوكياته نحو تصرف ما، بما يعود بالنفع على المجتمع ككل.

الفصل الثاني
(الإطار النظري)

المبحث الأول: دور الحاسوب في الكرافيك الحديث

أحدثت التقنية الرقمية تحولاً كبيراً في أغلب مجالات الحياة، ومنها مجال التصوير الفوتوغرافي، والسينمائي، تحول الإستوديو المظلم في عالم التحميض، والأفلام الحساسة، والطبع وغيرها، الى عصر الكاميرات والتصوير الرقمي، والذي يتميز بسرعة الإنتاج، وتقليل الوقت، ومرونة الإستعمال والأداء، وإختصار الكلف، وتحقيق الرؤية الفورية المسبقة للنتائج، والجودة العالية مهما تم نسخها، مع إمكانية التغيير والتعديل والنقل والنشر عبر وسائط متعددة وغيرها. (Al-Najjar، 2008، صفحة 229)

المكونات المتكاملة لمتطلبات التصميم الكرافيكي الرقمي:

أولاً: المكونات المادية (Hardware)

وتعني الأجهزة، وملحقاتها، والتي تستخدم في التصميم الكرافيكي وتشتمل على:

- حاسب آلي (ماك، أو بي سي).
- شاشة Monitor.
- طابعة Printer.

[1] حملة "الإحتياجات البسيطة" ، من قبل منظمة Goonj وهي منظمة غير حكومية ، مقرها الهند، الهدف من الحملة جمع التبرعات لصالح المحرومين وضحايا الكوارث، وتلبية أبسط إحتياجاتهم.

- ماسح ضوئي Scanner.
- آلة تصوير رقمية Digital Camera. نظام إسناد Backup System، أو خادم الطبعة والملف Server and File. (Shafiq، 2009، صفحة 62)

تجهيز الحاسب الآلي بمكونات مادية قوية ومناسبة بجودة عالية يساعد المصمم الكرافيكي على العمل بكفاءة وسلاسة، فضلاً عن تقليص وقت الإنتظار بما يزيد من إنتاجيته، وجودة أعماله النهائية.

ثانياً: المكونات الفكرية (البرامج) Software

وهي البرامج التي تستخدم في التصميم الكرافيكي، وتشمل:

- برامج تخطيط الصفحة Page Layout.
- برامج رسوم إيضاحية Illustration.
- برامج تحرير صورة Image Management.
- برامج إدارة خط Font Management.
- برامج خلق وإدارة PDF Creation and Management.
- برامج خطوط Fonts. (Shafiq، 2009، صفحة 63)

تلعب هذه المكونات دوراً حيوياً بالنسبة للمصمم الكرافيكي، وتساعده في تحقيق الإبداع والكفاءة، وضمان جودة العمل وسرعة الإنجاز، بما يحقق متطلبات العملاء بإحترافية ودقة. (Shafiq، 2009، صفحة 63)

أساس تكوين الصوروالرسوميات

تنتمي الصور في الحاسبات الى نوعين رئيسيين يتحكمان في طريقة رؤيتنا وإدراكنا لها على الوسائط المرئية المختلفة مثل: الشاشة، أو المطبوعات؛ وكذلك على الكيفية التي يتعامل بها الحاسوب مع هذه الأنواع، وهذين النوعين هما:

أ- الصورة النقطية Bitmap or Raster Image:

يتم عن طريقه تقسيم الصورة الى عدد من النقاط المتراصة، والتي أشبه ماتكون بقطع من الموزاييك، فكل نقطة تعبر عن لون له موقعه الخاص ضمن تلك الخريطة، وترتبط جودة الصورة ضمن هذا التمثيل بعدد النقاط ضمن وحدة قياس معينة (عدد البكسلات في الإنج المربع)، وهو ما يسمى بـ (Resolution) أي دقة الصورة عن طريق كثافة النقاط، والتي تؤثر زيادتها في وضوح الصورة، فتبقي على جودتها عند إجراء عمليات التكبير والتصغير، وضغط الصورة دون الإضرار بجودتها أو تشويهها، فكلما زاد عدد النقاط، زادت درجة وضوح الصورة، وبجودة أعلى؛ مما يتطلب مساحة خزن أكبر لسعة حجمها تبعاً لذلك، وكلما إنخفض عددها، قلت درجة وضوح الصورة وجودتها. (Musa، 2017، صفحة 25)

ب- الصورة المتجهة Vector Image:

يتم التعبير عن هذا النوع من الصور بخطوط، ومنحنيات، وأشكال هندسية مرتبطة بتحديد الإتجاهات وفق طريق رياضية، تسمى بالمتجهات (Vectors)، ولكل من هذه الأشكال خصائص هندسية ثابتة (الطول، والعرض، قياسات المساحة، القطر، ومحيط اللون الذي يملؤها)، تبقى خصائص هذه الأشكال مدركة من قبل البرامج الخطية المتخصصة في هذا النوع من الصور، دون أن تتأثر درجة وضوح الصور، أو جودتها ودقة تفاصيلها، وهذا يظهر عند إجراء تغييرات عليها، كالتكبير، أو التصغير، دون أي تشوهات، أو عيوب تلحق بها، مما يجعلها الأفضل عند الحاجة لأشكال شديدة الدقة، فهي تتطلب مساحات أقل عند التخزين، وسهولة تناقلها والتعامل معها. (Musa، 2017، صفحة 26)

اللون الرقمي:

قدمت التقنية الرقمية (الضوء) كجزء مكمل للخطة اللونية لكل من المصمم والمصور، فبينما نجد أن المبادئ التي تندرج تحتها عملية تصميم اللون، تكون واحدة من الألوان الصبغية والرقمية، فاللون على شاشة الحاسب الآلي، عبارة عن مضلة لضوء مرسل، بينما في مجال الطباعة، نجد أن اللون هو نتاج ضوء منعكس، وهنا تكمن أهمية الضوء في التعامل مع اللون، ويمكن القول أن ما نراه في شاشات الحاسب، ليس بالضرورة هو ما نحصل عليه عند الطباعة، فاللون الذي عملت جاهداً عليه؛على

شاشة الحاسوب، لا يبدو كذلك عند طباعته، والسبب ببساطة، هو إختلاف طبيعة عمل كل جهة (الحاسب الآلي، الطابعة، الشاشة، الماسح الضوئي، وغيرها)، حيث أن الشاشة تستخدم نظام اللون المجمع RGB، يختلف تماماً عن النظام الذي تعتمده الطابعة، والتي تستخدم اللون المطروح CMYK، وعلى النحو الأتي:

1. **الألوان الجمعية:** أو ما يطلق عليه نظام الألوان RGB، وفكرته الأساسية تكمن في القدرة على إعادة إنتاج أي لون آخر، بالإعتماد على ضوء ثلاثة ألوان أساسية: الأحمر (R)، والأخضر (G)، والأزرق (B)، حيث وجود هذه الألوان معاً بشدتها الكاملة، يعطي الأبيض، فيما يعطي غيابها اللون الأسود، هذا النظام مثالي للشاشات، وأجهزة العرض المختلفة، كونه ضوئي بالكامل، ويمكن التلاعب بقيم كل لون أساسي من الألوان، للحصول على أي لون آخر، وفي العادة تتراوح شدة كل لون ضمن مجال (0 حتى 255).
2. **الألوان الطرحية:** تشكل أساساً للتلوين على الورقة، وفي هذا النظام تنظم الصبغات الزرقاء، الحمراء، الصفراء، السوداء، (CMYK)، بنسب مختلفة لإنشاء ألوان الطيف، وعلى عكس النظام السابق (التجميعي)، يعتبر نظام الألوان الطرحية، نظام إزالة، حيث إن إضافة قيم أي من الألوان الأساسية تعني إمتصاص المزيد من الضوء، وبالتالي خلق قاتم أكثر، ومع كون ألوان (سيان، وماجينتا، والأصفر) لا تستطيع صنع اللون الأسود عند مزجها (بل تصنع لوناً بنياً قاتماً)، من الضروري وجود اللون الأسود.

عند تغيير أي صورة من النظام الجمعي الى النظام الطرحي، نجد تغييراً طفيفاً في الألوان، على وجه الخصوص تلك الألوان التي يدخل في خلطها اللون الأزرق، أو السيان، ولعل هذا ما يفسر في أن مانراه على الشاشة، يختلف عما نحصل عليه مطبوعاً، ولو بقدر قليل.

التقسيمات الرئيسية للبرامج التقنية في التصميم:

تم إصدار أول برنامج، يختص بالتصميم الكرافيكي على أجهزة الحاسبات الآلية، في عام 1981، هو برنامج ماك بينت Mac Paint، الذي كان إصدره الأول للعمل على أجهزة الماكنتوش Apple Mackintosh ، ثم أعقبه برنامج الرسام، والذي يعمل بنظام تشغيل Windows، حيث كان له القدرة على الإستفادة من إمكانيات الحاسب، في تسهيل عمليات الرسم، والتعديل، ومعالجة الألوان، والأشكال بالمقارنة مع حاسبات الماكنتوش في ذلك الوقت. (Mustafa، 2000، صفحة 8)

ومع تطور البرمجيات في الحاسبات الآلية، قام المصممون والمبرمجون بإبتكار العديد من البرامج التي تخص التصميم الكرافيكي، ومن أهم البرامج الإحترافية، والأكثر إنتشاراً، وإستخداماً ما يلي:

المبحث الثاني: المعالجات الرقمية في الإعلانات الإرشادية

أولاً: برامج معالجات الصوروالرسوم Image Processing:

هو التعامل مع الصور بالتعديل، والتغيير، والحذف، والإضافة، وتتم المعالجة لأحد هذه الأسباب:

- تغيير بناء الصورة Change their structure.
- تحسين الصورة Improve.
- لإستخراج البيانات والمعلومات من الصورة Extract information.

تتميز المعالجة الرقمية للصور، عن طريق الحاسب الآلي بالسرعة، والمرونة، والدقة، وتتضمن عمليات تحسين جودة الصورة، ووضوحها، كما يمكن زيادة، أو تقليل التباين، أو إظهار التفصيلات، أو تلوين بعض الإجزاء من الصورة، لتصبح مرئية بصورة أفضل. (Mustafa، 2000، صفحة 10)

ومن أهم البرامج ما يلي:

1- برنامج الفوتوشوب (Photoshop): هو برنامج رسوميات، أنتجته شركة أدوبي، يعد من أشهر برامج صنع وتعديل الصور النقطية، يستخدم أيضاً في التصوير الرقمي، لتحسين الصور وتعديلها، ومن إستخدامات هذا البرنامج تحسين الصور الفوتغرافية، إنشاء تصميمات متنوعة (أعلانية، فنية، توضيحية)، وتنفيذ الخدع البصرية على الصور والتصميمات، كما يمكن عن طريقه إنشاء الصور، أو تعديلها بغرض إستخدامها كنقوش للكائنات ثلاثية الإبعاد، في برامج 3D، أو الصور المستخدمة في إنتاج الفديو، كما يعتبر البرنامج من الأدوات الرئيسية في مراحل طباعة معظم المطبوعات، مثل الكتب، والمجلات.

تقنيات البرنامج لمعالجة الصور:

يستخدم البرنامج تقنيات متعددة لمعالجة الصورأهمها:

- تصحيح اللون Color correction.
- تعديل الإشراق والتضاد Contrast and brightness.
- تصحيح درجة اللون والتشبع.
- تصحيح اللون بواسطة الأمر Variation.
- تصحيح اللون بواسطة الأمر Curves.
- المرشحات Filters.

كما يحتوي على بعض الخصائص الأخرى منها: إستعراض الملفات، وشريط الخيارات للوصول السريع الى أوضاع الأدوات، لوح تاريخ يتيح التراجع لخطوات، أو إلقاء نظرة سريعة على نتيجة التغييرات، كما يتوفر على فرشاة المداواة، وتوفر الأقنعة، قدرة إخفاء جزء من الرسم، أو حماية وحفظ جزء محدد، عند تطبيق تغييرات لونية، أو مرشحات، أو تأثيرات أخرى، ويمكن تنفيذ ذلك أيضاً بإستخدام الطبقات. (assiuni، 2007، صفحة 85)

2- برنامج بينت شوب برو (Paint shop pro): هو برنامج لتعديل صور البتماب، والفيكتور، للكومبيوترات التي تعمل وفق أنظمة وندوز، سهل التعلم والإستخدام، يعمل في بيئة وندوز فقط، ويتميز بتعامله مع الصور الفيكتور، والراستر.

3- برنامج جمب (GIMP): يعرف أيضاً بإسم جنو، هو برنامج مجاني، حر مفتوح المصدر، تحت رخصة جنو العمومية، يحتوي على العديد من الخصائص والأدوات وسريع في تنفيذ المهام، يمكن تغيير حجم الصورة من المربع الحواري لتغيير قياسات الصورة، كما يمكن تغيير إمتداد الصورة، وتحديد مستوى ضغطها في أنساق ضغط الصور، ويمكن تقطيع الصور وقص جزء منها، وتدويرها وقليبها جانبياً، أو رأسياً. (Arab، 2013).

ثانياً: برامج الرسم والتلوين

1- برنامج أدوبي اليستريتور Adobe Illustrator: هو برنامج الرسوميات المتجهية، من مميزاته:

- أداة المنظور الهندسي، والتي تساعد على محاكاة الرسم ثلاثي الأبعاد.
- تغيير سماكة الخطوط على طول الخط الواحد.
- فراشي جديدة للرسم.
- تحسينات لميزة ألواح الرسم المتعدد.
- أداة لتسهيل تعديل الأشكال (جمع، طرح، تقاطع...الخ).

كما تحتوي واجهة المستخدم على عناصر مختلفة تمكن من إنشاء ومعالجة الوثائق والمستندات، وتتمثل هذه العناصر في اللوحات، والأشرطة، والنوافذ، والأيقونات.

2- كوريل درو Corel Draw: برنامج الرسم الشعاعي (المتجهي)، ومن مميزاته:

- سرعة أكبر بفضل الدعم للنظام المتعدد المراكز الجديد.
- نماذج (templates) ذات محتوى أعلى، وإحترافية أكبر.
- توافق أكبر حيث يدعم أكثر من 100 صيغة ملف.
- قدرات أكبر في التعامل مع الإنترنت، بما في ذلك دعم لصور فلاش المتحركة.
- خيارات أكثر لإستخدام المخرجات في الرسم، وعلى الإنترنت.
- تحكم أكبر في الألوان والتباين.

3- برنامج إنكسكيب Inkscape: هو عبارة عن برنامج حر، للرسم المتجهي، وهو مماثل لبرنامج اليستريتور، وبرنامج الكوريل درو، ويمكن إستخدامه في تصميم ورسم صفحات الويب، والرسوم البسيطة، والشعارات، وتصميم الخطوط، وتصميم وتنسيق

الكتب، ويتميز هذا البرنامج بواجهة سهلة، تيسر على المستخدم التحكم المطلق في أدوات وأوامر البرنامج، وسهولة تخصيص أماكن عرض شرائط الأوامر والأدوات المختلفة بالطريقة التي تناسبه.

المبحث الثالث: تصميم إعلانات التوعية

يعتبر الإعلان الإرشادي من أنواع الإعلان المهمة، لما له من دور كبير وتأثير هام في التوعية المجتمعية، فهو ذلك الإعلان الذي يهدف الى زيادة الوعي المجتمعي، بموضوعات عديدة، تتعلق بالصحة، والبيئة، والسلامة للمجتمع ككل، الإعلان الإرشادي هو كل إعلان يهدف لبيع فكرة ما، أو إنتهاج سلوك ما من قبل المتلقين، لذلك يحتاج هذا النوع من الإعلان الى العقليات الإبداعية لتعمل على تصميم فكرته، وتنفيذها على أكمل وجه، ليحقق إعلان التوعية الهدف المراد منه، ويعتبر تصميم الإعلان الإرشادي مهمة صعبة في حد ذاتها، كونه يهدف الى إقناع المتلقي بالعدول عن سلوك معين قد إعتاد عليه، إو إقناعه بتصرف جديد لم يعتاد عليه من قبل، والإعلان الإرشادي المميز، هو ذلك الإعلان المصمم لجذب الإنتباه، والتأثير في أكبر عدد ممكن من الجمهور المتلقي، والإحتفاظ بهذا التأثير لمدة أطول، حتى بعد التوقف عن التعرض له، هدف الإعلان الإرشادي الرئيس هو جعل المتلقي يتوقف، ويفكر، ويقلق نوعاً ما، على مجالات مختلفة تخص المجتمع، والصحة، والبيئة، والحياة بصورة عامة، وليتشكل لديهم وعي كافي للتعامل معها بشكل إيجابي، مما يفسر إن الإعلان الإرشادي يرتكز بشكل أساسي على الإستمالات العاطفية، على عكس الإعلان التجاري، والذي تختلف إستمالاته تبعاً لطبيعة المنتج، والمتلقي المستهدف من الإعلان، وكون الإعلان يعتمد في الأساس على جاذبيته المرئية، ويهدف للإستحواذ على كل إنتباهه، وإهتمامه، فإن مصممي الإعلان يلجأون الى التجديد، والإبتكار، مستفيدين من مجال التقنية الرقمية الواسع والمتنوع، في نتاجاتهم التصميمية. (Yassin، 2018، صفحة 121)

العوامل المؤثرة في التصميم:

يخضع المصمم لمجموعة من العوامل؛ أثناء قيامه بتصميم، ذلك أنه لا يعمل في فراغ، فهو يعمل ضمن ظروف بيئية وحياتية وإقتصادية وإجتماعية معينة، وهذا ما يجعل المصمم لصيق بجانب التوعية في مختلف ميادين الحياة، ولعل من أبرز هذه العوامل: (Zreq، 2013، صفحة 72)

- أمكانات المصمم الذاتية والأدائية.
- الأدوات التي يستعملها المصمم.
- الخامات التي تدخل في عملية التصميم والإخراج والطباعة.
- الموضوع الذي يعالجه، أو يتناوله العمل الكرافيكي.
- نوع التقنية التي سينفذ بها العمل الكرافيكي.

عناصر التصميم:

هي مفردات لغة الشكل، والتي يستخدمها المصمم، وسميت بعناصر التصميم، أو التشكيل، لإمكانياتها المرنة في إتخاذ أي هيئة، وقابلية الإندماج، والتوحد بعضها مع بعض؛ لتكوين شكلاً كلياً للعمل المصمم، وجد هناك إختلاف في تحديد عناصر التصميم على وجه الدقة، فيما إتفق البعض الآخر على وجودها، مثل: (النقطة، والخط، الشكل والخلفية، الضوء والظل، اللون) (Ismail، 2007، صفحة 11) وهي نفسها العناصر التي توفرها برامج التصميم بحدود وإمكانات متفاوتة.

أسس التصميم الجمالية:

1. **الإيقاع:** هو مجال تحقيق الحركة، ويعني تردد الحركة بصورة منتظمة تجمع بين الوحدة، والتغييرات.
2. **الإتزان:** هو إحساس من وجود الإنسان في وضع معتدل، قائم رأسياً، ومتوازن على أرضية أفقية، وهو يحقق لنا الإحساس بالراحة عند النظر إليه، ويصل إليه المصمم بإحساسه العميق، عن طريق تنظيم علاقات الأجزاء في التصميم، من خط، ومساحة، ولون، وملمس، ودرجات الفاتح والغامق.
3. **الوحدة:** التآلف والترابط، بين مكونات التصميم، وفق نظام متسق، يخضع معه كل التفاصيل للمنهج واحد في التصميم.

4. **التناسب:** قيم الأجزاء بالنسبة لبعضها البعض، وبالنسبة الى الكل الذي تكونه، وإدراك تلك القيمة عددياً، أو هندسياً، يؤدي الى إستنباط التوافق، أو التناسق بين مجموعة عناصر الأشكال. (Ismail، 2007، صفحة 230)

مؤشرات الإطار النظري:

1. تمنح التقنيات الرقمية وبرامج الحاسوب الآلي معالجات تصميمة للإعلانات الإرشادية.
2. تُسهم التقنية الرقمية في إظهار الهدف من فكرة الإعلان الإرشادي بصورة فنية إبداعية.
3. يعد الإعلان الإرشادي أحد أنواع الإعلان المهمة والمؤثرة في جمهور واسع، مما أدى الى إستخدام تقنيات وخامات جديدة.
4. يمنح التطور التقني الرقمي مجالاً واسعاً من الإختيارات التفضيلية من البرامج، بما يحقق للمصمم الكرافيكي مساحة لإبتكار إعلانات إرشادية فريدة.
5. تعد المعالجات التقنية للصورة، والنص، واللون من أبرز مقومات تصميم الإعلان الإرشادي.

الفصل الثالث

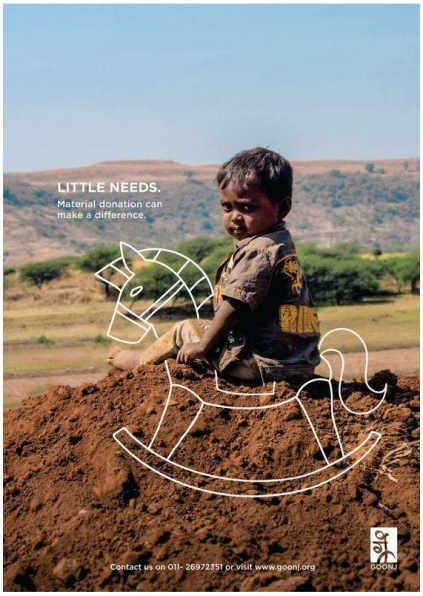
(إجراءات البحث)

منهج البحث:

1. إتبعت الباحثة المنهج الوصفي لغرض التحليل.
2. مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من إعلانات توعية من حملة إعلانية بعنوان "Child"، للعام 2013 وعدد الإعلانات 30 وبنسبة 3%.
3. عينة البحث: تم الإعتماد على ثلاث نماذج لأغراض التحليل.
4. أدوات التحليل: تم إعتماد محاور لإجراء التحليل والمتمثلة بـ
   1) برامجيات الحاسوب.
   2) الأهداف الوظيفية والجمالية.

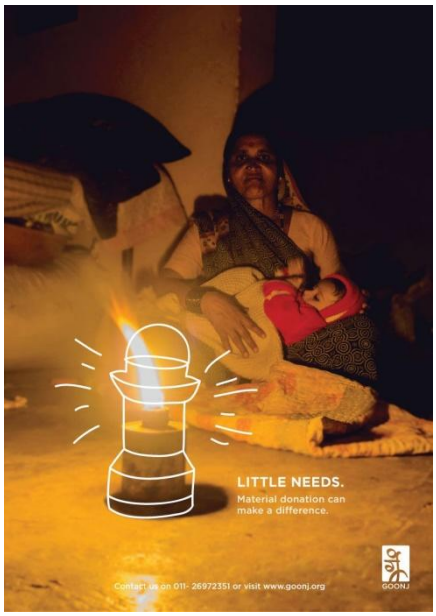
الإنموذج رقم (1)

الوصف العام: تكون النموذج بشكل عام من شكل واحد سائد، تمثل بمشهد لصبي جالس على كومة من الرمل، وشكل رسومي لحصان خشبي، كما يظهر نص مكتوب (إحتياجات صغيرة، يمكن للتبرع المادي إحداث فرق)، في رسالة توعية للجمهور، بأن دفع القليل على سبيل المساعدة يحدث فرقا للكثير من المحتاجين.



التحليل:

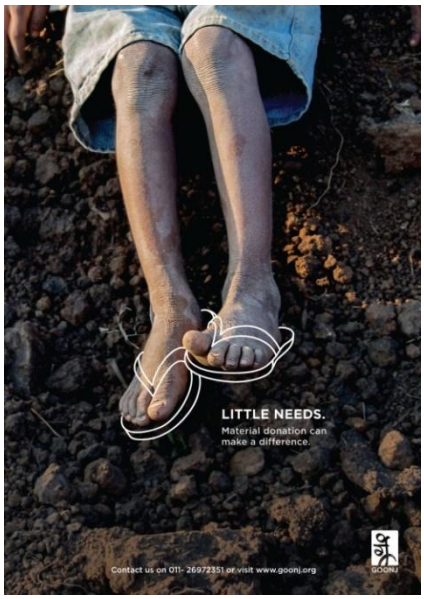
نلاحظ في هذا الشكل، التحول في الشكل التصميمي للإعلان الإرشادي، بشكل جديد مصاغ للواقع، عن طريق التصوير الفوتوغرافي، أخذت التقنية الرقمية الحديثة شكلاً آخر يخدم المصمم في تحقيق الغرائبية، والأشكال غير المألوفة، من خلال تفكيك، وتركيب الصور والأشكال، عن طريق برامج أتاحت للمصمم إمكانية تحقيق ذلك، كبرنامج اليستريتور، عن طريق المعالجة الرقمية للشكل، من خلال برامج المعالجة للصور، أظهر المصمم تصميماً مختلفاً عن المألوف عن طريق تراكب الرسوم التوضيحية الخيالية ممزوجة بالصورة الواقعية، محققاً التوازن في توزيع العناصر، والسيادة للشكل الرئيس من التصميم، لتقديم رساله قوية.



الأنموذج رقم (2)

الوصف العام: نموذج يتكون من صورة واقعية شغلت معضم فضاء التصميم،لأم وطفلها، تجلس في البرد، في صورة واقعية لواقع الفقر، مع شكل رسومي لمدفأة، ويظهر النص في أسفل الإعلان، يحث على التبرع ولو بالقليل.

التحليل: تعد التوظيفات الجمالية التي حققها المصمم في تصميمه هذا، عن طريق الظل والضوء، ومحققاً الإثارة البصرية، مستغلاً المشهد في إبراز الرسوم التوضيحة في الجزء المنير من التصميم، والذي بواسطته إعطى بعداً واقعيا للمدفأة الخيالية الرسومية، كما حقق الوحدة في التآلف بين عناصر التصميم، معطياً قيمة تعبيرية لوحدة الشكل ككل.



الأنموذج رقم (3)

الوصف العام: إنموذج جاء مكونه الأساسي من شكل سائد، لصورة واقعية تمثل أرجل عارية فيما يبدو لصبي، وأرضية من الحصى والتراب، وخطوط توضيحية بشكل نعلين يرتديهما الصبي، ويظهر النص، معززاً للشكل.

التحليل: إن أولى الملاحظات التنظيمية التي إعتمدها المصمم، والتي أسست ناتجاً جملياً تمثلت بالسيادة الشكلية، لشكل الأرجل، حيث جائت مركزاً للجذب البصري، مؤكداً العلاقة التكاملية بين الشكل السائد وفضائيته، والتي أظهرت الإنسجامات المتعددة سواء عن طريق الشكل السائد وألوان فضائه، أو عن طريق التوازن الحاصل بالتقسيم الفضائي، ليمنح النموذج أستقراراً بصرياً، وتظهر تلك العلاقة التكاملية أبعاداً جمالية ووظيفية متنوعة، تحمل بين طياتها مضموناً واضحاً ومباشراً لتحقيق الغرض الوظيفي، والقيمة الجمالية التي أظهرتها الإنسجامات المتعددة سواء عن طريق اللون أو العناصر التصميمية الأخرى.

النتائج:

1. تحقق فعل التقنية الرقمية، في بنية الإعلان عبرالتنوع التنظيمي للعناصر البنائية، وجعلتها أكثر ترابطاً، وإنسجاماً بفعل التوظيف الجمالي وظهر ذلك في كل نماذج العينة.
2. أظافت التقنية لفكرة المصمم التنوعات الأسلوبية، مما زاد من فاعلية الإتصال المرئي، لتحقيق الإيهام بالحركة، والفعل، داخل الفضاء في الملصقات (1،3).
3. من مخرجات التقنية الرقمية هو الحصول على الدقة المتناهية، والوضوح المرتبط بتنفيذ العمليات التصميمية الرقمية، في تحقيق الجوانب الوظيفية والجمالية والتعبيرية على حد سواء في كل نماذج العينة.
4. تبين أن البعد الجمالي، فضلاً عن البعد الوظيفي، جاء عبر التنسيق بين الوحدات البنائيه، والتنظيم داخل بنية النص البصري، ومعالجتها بدقة كبيرة في النماذج الثلاث.
5. جاء توظيف مفردات تمتزج بين الواقعية المتمثلة بالصور الحقيقية، وبين الرسوم الخيالية، والتي تتسم بالغرابة واللا مألوفية، وتحقق ذلك في كل نماذج العينة.
6. أدت البرامج الرقمية دور مهم إذ عبرت خياراتها المتعددة من تطبيق الإثارة المرئية المتحققة عن طريق التوظيف الجمالي على الملصقات نماذج العينة كلها.

الاستنتاجات: مما ورد في الإطار النظري ونتائج التحليل تستنج الباحثة الآتي:

1. تتيح التقنية الرقمية للمصمم، التحكم في الفكرة التصميمية وتطويرها، ومعالجتها، عن طريق الأدوات والإمكانيات المتوفرة في البرامج، والتي تسمح بإضافة التعديلات والحصول على نتائج متعددة، وغير تقليدية.
2. إن التقنية الرقمية إستطاعت الربط بين مرحلة التصميم، ومرحلة التنفيذ، لتمكن المصمم من نمذجة ومحاكاة عملية التصميم، لإجراء التعديلات اللزمة قبل البدء في عملية إخراج التصميم بشكله النهائي.
3. إن الصورة الواقعية المباشرة في الإعلان الإرشادي، لها تأثير كبير في إيصال فكرة الإعلان، ولجذب جمهور واسع.
4. إن تصميم الإعلانات الإرشادية، هو ترابط بين إبداع المصمم الكرافيكي، وخبراته المعرفية، وبين مهارته في إستخدام البرامج التي توفرها التقنية الرقمية، وإختيار الملائم منها، لإنجاز تصاميم فريدة.

التوصيات: مما أظهرته نتائج التحليل، والإستنتاجات توصي الباحثة بالآتي:

1. الإعلان التوعوي له دور كبير في التأثير على المجتمعات، لذا من المفيد على المصمم، التنبه للدور الذي يمثله الإعلان التوعوي، في نشر الثقافة المجتمعية، والدخول في منافسة مع التصاميم العالمية في هذا المجال.
2. الإفادة من التقنية الرقمية، وبرامج التصميم الرقمية، في إيجاد تصاميم تتميز بالحداثة، والجودة من حيث الشكل والمضمون، والإخراج النهائي.
3. على المصمم مراعاة ما توفره التقنية الرقمية في بنية التصميم، من حيث الصورة والنص واللون، ومن حيث العلاقات التصميمية وترابطها، وتوظيف ذلك بشكل إحترافي يحقق للتصميم أعلى المعايير الفنية الشكلية، والتعبيرية، والوظيفية.

Conclusions: From what was stated in the theoretical framework and the results of the analysis, the researcher concludes the following:

1. Digital technology allows the designer to control, develop, and process the design idea through the tools and capabilities available in the programs, which allow adding modifications and obtaining multiple, unconventional results.
2. Digital technology was able to link the design phase with the implementation phase, enabling the designer to model and simulate the design process, to make the necessary modifications before starting the process of producing the design in its final form.
3. The direct, realistic image in the informative advertisement has a great impact in conveying the idea of the advertisement and attracting a wide audience.
4. Designing awareness advertisements is a correlation between the creativity of the graphic designer, his cognitive expertise, and his skill in using the programs provided by digital technology, and choosing the appropriate ones, to create unique designs.

References:

1. Al-Daraisa, A. M.-H. (2011). *Principles in Design, 1st edition.* oman: Arab Society Publishing Library.
2. Al-Darwish, A. M. (2005). *The crisis of language, translation, and identity in the age of the Internet, satellite channels, and directed media.* Melbourne, Australia: RIGHTSCOPE LIMITED.
3. Al-Najjar, S. A.-G. (2008). *Film and digital photojournalism.* Cairo: : Egyptian Lebanese House.
4. Arab, s. b. (2013). *GNU Image Editing Program.* G: s.n.
5. Arabic, s. (2005). *Graphic design.* Beirut: Dar Al-Youssef for Printing and Publishing.
6. assiuni, A. H. (2007). . *Computer Graphics and Applications, 1st ed1.* . Cairo: Scientific Books Publishing House.
7. Dajani, A. (2017). *The effect of awareness-raising advertising in identifying the phenomenon of.* Amman: Middle East University.
8. Hassan, N. Y. (2019). *The effect of awareness-raising advertising in reducing road.* Kingdom of Saudi Arabia: Arab Journal of Psychological Sciences, Volume Three, Issue 12.
9. Ismail, I. S. (2007). *Art and design, its elements and foundations in plastic art, 4th edition4.* Cairo: : Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah for Publishing and Distribution.
10. Musa, E. r. (2017). *Scientific papers and future visions in graphic design.* Baghdad: Al-Fath Printing, Reproduction and Printing Preparation.
11. Mustafa, A. W. (2000). . *Computer Graphics Application.* Cairo: Syndicate of Applied Arts Designers.
12. Shafiq, H. (2009). *Graphic design in media and the Internet. Amman.* . Amman: Dar Fiker and Fan for Printing and Publishing.
13. Yassin, A. Q. (2018). . *Methods of creating creative ideas in awareness-raising.* Egypt: Journal of Architecture, Arts and Humanities, Volume 3, Issue 9.
14. Zreq, M. A. (2013). *Introduction to contemporary graphic ar.* eirut: Dar Al-Biruni for Printing and Publishing.

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1683

The Active Self in Contemporary Saudi Visual Art (The Dialectic of the Self and Cultural Transformation)

Shatha brahim Al-Asqha [a]
[a] *Associate Professor, Department of Visual Arts, College of Arts, King Saud University*
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 16 September 2025
Received in revised form 19 October 2025
Accepted 20 October 2025
Published 1 December 2025

Keywords:
Visual arts, contemporary Saudi art, art criticism and appreciation, philosophy, culture.

ABSTRACT

The concept of the active ego in contemporary Saudi art addresses the role of Saudi artists in shaping the local and global art scene, such that art reflects the artist's personal identity and their interaction with the social, cultural, and technical context of the Kingdom. The active ego emerges as a philosophical perspective that focuses on the Saudi artist's ability to reproduce local symbols and images within a dialectical framework that interacts with the realities of globalization and cultural openness. This is how the active ego is realized in contemporary Saudi visual art. The research adopted a descriptive and analytical approach and reached several conclusions, including that the active ego is not an expressive self, but rather a meaning-producing self within the expressive context of contemporary Saudi art. The relationship between the artistic self and cultural transformation is a dynamic, dialectical one, where the active ego appears in multiple forms in contemporary Saudi art, but they share critical awareness, cultural responsibility, and existential boldness. The research recommends conducting further studies on the active ego in light of the artistic expression of Saudi culture and global transformations, and holding workshops and seminars to deepen the understanding of the creative self among Saudi artists

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1683
Shatha brahim Al-Asqha: The Active Self in Contemporary Saudi Visual Art (The Dialectic of the Self and Cultural Transformation)
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الأنا الفاعلة في الفن السعودي المعاصر
(جدلية الذات والتحول الثقافي)

شذا بنت براهيم بن عبد الله الاصقه[1]

الملخص

أن فكرة الأنا الفاعلة في الفن السعودي المعاصر تتمثل في دور الفنانين السعوديين في صياغة المشهد الفني محليًا وعالميًا، حيث يعكس الفن شخصية الفنان الذاتية وتفاعله مع السياق الاجتماعي والثقافي والتقني للمملكة، وتبرز الأنا الفاعلة كمنظور فلسفي يركز على قدرة الفنان السعودي المعاصر لإعادة إنتاج الرموز والصور المحلية ضمن إطار جدلي يتفاعل مع معطيات العولمة والانفتاح الثقافي، ومنه تحددت مشكلة البحث بكيّفية تحقق الأنا الفاعلة في الفن السعودي المعاصر، اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي، وكانت عينة البحث قصدية لأربعة أعمال فنية سعودية معاصرة، وتم الوصول لعدةّ نتائج منها؛ أن الأنا الفاعلة تُظهر ذاتية الفنان وفق السياق التعبيري للفن السعودي المعاصر، وأن العلاقة بين الذات الفنية والتحول الثقافي علاقة جدلية ديناميكية تتضح في أشكال متعددة للفن السعودي المعاصر، كما تُبرز الاعمال الفنية الوعي النقدي والمسؤولية الثقافية والجرأة الوجودية للفن السعودي المعاصر. ويوصي البحث على إجراء المزيد من الدراسات حول الأنا الفاعلة في ظل التعبير الفني للثقافة السعودية والتحولات العالمية، وإقامة ورش عمل وندوات للتحليل الفني للوصول الى فهم للذاتية الإبداعية لدى الفنانين السعوديين المعاصرين.

الكلمات المفتاحية: فنون بصرية، الفن السعودي المعاصر، نقد وتذوق فني، فلسفة، ثقافة

الفصل الأول
الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث

يشهد الفن السعودي المعاصر تحولات جذرية تعكس ديناميكيات التغيير الثقافي والاجتماعي والفكري والسياسي في المملكة العربية السعودية، حيث يبرز مفهوم الأنا الفاعلة كمحور أساسي في إعادة تعريف العلاقة بين الفنان والعمل الفني والمتلقي، ويُشير هذا المفهوم إلى الدور النشط للذات سواء كانت ذات الفنان المبدع أو المتلقي المشارك في صناعة المعنى الفني، متجاوزاً الإطار التقليدي للفن كتعبير جمالي بحت إلى عملية تفاعلية فكرية واجتماعية وثقافية وسياسية. فتحول الفن من مجرد لوحة أو منحوتة إلى حوار ثقافي يعكس قضايا تناقش الهوية والتراث والتحديات المعاصرة جعل الفنان والمتلقي شريكين فاعلين في بناء التجربة الفنية.

الفن السعودي المعاصر يستمد قوته من التفاعل بين الإرث الثقافي والديني والاجتماعي والتوجهات العالمية، حيث يعتمد الفنانون على أساليب مفاهيمية تفاعلية لمناقشة قضايا مثل الهوية الوطنية والتحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية، مما انعكست على أعمال الفنانين السعوديين المعاصرين التي مثلت هذه التحوّلات وصراعات وفق مشهد الفني المتنامي، فتبرز الأنا الفاعلة كمحورٍ جوهري تعبر عن ذات الفنان ووجوده، فهو لم يكتفي بالتعبير عن مشاعره أو تجربته الشخصية، بل سعى إلى التأثير في وعي المجتمع وتحدي السياق السائدة ببناء خطاب بصري جديد، فألانا الفاعلة في الفن ليست مجرد "أنا" انعكاسية أو ذاتية، بل هي ذاتٌ واعية منتجة ومُشاركة في صنع المعنى والهوية الثقافية للمجتمع السعودي (Al-Asaqha, 2020).

تشهد المملكة العربية السعودية تحوّلات اجتماعية وثقافية وسياسية متسارعة توافقاً مع رؤية 2030، فبرزت ظاهرة فنية جديدة لإنتاج أعمال فنية معاصره لدى عدد من الفنانين السعوديين تسعى إلى التأثير في الوعي الجماعي وتفكيك السرديات السائدة وإعادة تعريف الهوية، فأصبحت الأعمال الفنية تناقش مركزية الذات والإبداع الشخصي للفنان في تشكيل المشهد الفني

[1] أستاذ مشارك بقسم الفنون البصرية كلية الفنون جامعة الملك سعود

المعاصر وفق علاقة جدلية ديناميكية للبحث عن الهوية الفردية والثقافية عبر منظورات فلسفية واجتماعية وسياسية. لتدعو المتلقي إلى التأمل والمشاركة التفاعلية في تحليل الاعمال الفنية.

يهدف البحث الحالي إلى استكشاف كيفية تحقيق الأنا الفاعلة في الفن السعودي المعاصر، من خلال تحليل دور الفنان كمفكر ومبدع، ودور المتلقي كمشارك فاعل في تفسير العمل الفني، مع التركيز على التفاعل بين الهوية المحلية والسياقات العالمية، وأثرها في التعبير الفني والتحولات المفاهيمية نتيجة لتفاعل الذات مع السياقات الثقافية والاجتماعية والسياسي في المملكة العربية السعودية. وذلك بالإجابة على تساؤل البحث التالي:

كيف تتحقق الأنا الفاعلة في الفن السعودي المعاصر؟

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث بكونه من الدراسات النقدية التي تتناول الأنا الفاعلة للفن السعودي المعاصر من منظور فلسفي ثقافي، لإبراز دور الفنان كفاعل اجتماعي بما يقدمه من أعمال فنية معاصرة، وما يسهمه في إيضاح التحوّلات الفكرية والسياسية والاجتماعية والثقافية.

أهداف البحث

- التعرف على مفهوم "الأنا الفاعلة "في سياقه الفلسفي والفني.
- إيضاح الفن السعودي المعاصر.
- رصد تجليات الأنا الفاعلة في أعمال الفنانين السعوديين المعاصرين.

حدود البحث

الموضوعية: دراسة "الأنا الفاعلة" في الفن السعودي المعاصر من منظور فلسفي واجتماعي ثقافي.

الزمانية: الأعمال الفنية للفنانين السعوديين المعاصرين من 2022 حتى 2025.

المكانية: الاعمال الفنية المعروضة في المعارض الفنية والبنالیات للفنانين السعوديين المعاصرين.

تحديد المصطلحات

الأنا الفاعلة (Active Self)

يعرفها البحث الحالي بكونها القوة المؤثر على الفنان والتي تشكل وعيه الثقافي والاجتماعي والسياسي وكيفية تعبيره عنها من خلال أعماله الفنية.

الفن السعودي المعاصر (Contemporary Saudi Art)

يعرف البحث الحالي الفن السعودي المعاصر بأنه الاتجاه النفي الذي يعكس التحولات التشكيلة والثقافية التي تشهدها المملكة العربية السعودية.

الفصل الثاني
الإطار النظري للبحث

المبحث الأول: مفهوم "الأنا الفاعلة" في السياق الفني

ترتبط الأنا الفاعلة بالتعبير عن الذات بكونها قوة مؤثر على الفرد، والتي تنشط وتتفاعل بشكل فعّال مع محيطها وأحداثه سواء في الحياة اليومية، أو في حقل معين مثل الفن أو الفكر، هذه الذات ليست مجرد كيان يستقبل التأثيرات فقط بل يتفاعل ويبدع معبراً عن مفهومه الخاص للعالم من حوله.

تعبر الأنا الفاعلة في السياق الفني إلى الذات الإبداعية النشطة للفنان، القادرة على التعبير عن هويتها وتراثها ومعتقداتها ضمن حدود اجتماعية وثقافية متنوعة. فالفنان يسعى لتحقيق ذاته من خلال الإنتاج الإبداعي حيث تعبر أعماله عن تفاعله مع محيطه لإبراز هوية الذاتية، من خلال تقديم أعمال مفاهيميه تفاعلية تناشد المتلقي الى التفكر بمضامين رموزها الفنية. ومع تطور الفنون انتقلت مركزية العمل الفني من النماذج الجماعية أو الكلاسيكية إلى مركزية الذات الفردية، وأصبحت الأصالة متعلقة بمدى قدرة الفنان على التعبير عن أناه الخاصة (Mahran& Nakhl& Abdullah,2024)

أن مفهوم الانا الفاعلة في الفنون مستمد جزئيًا من الفلسفات الوجودية والظاهراتية، التي تركز على الفرد ككيان فاعل يبدع برؤيته للعالم من خلال فنه. كما تعد عملية اسقاط للفعل الإنساني على الفنون وفق فلسفة الوجودية، أما الظاهراتية فتتناول وصف الظواهر والماهيات لتكون معيارا للفحص المنهجي للعمل الفني (Ibrahim,ND)، ويعني أن الفنان ليس مجرد ناقل للجمال أو التقنية بل هو صانع للمعاني والتجارب حيث تكون الأنا هي المحرك الأساسي للتعبير الفني ومصدر الأصالة والتجديد في التجربة الجمالية (Hussein,1995).

تناولت عدد من نظريات التحليل الفني المضمون الذي يعبر عنه الفنان، من أهمها نظريات التحليل النفسي التي تعتمد على التحليل الاعمال الفنية وفق ما تقدمة من تعبيرات عن اللاوعي من رغبات مكبوتة وصرعات داخلية للفنان والتي تعتبر دافعاً أساسياً للإبداع وتفجير مكامن الأنا الفاعلة داخله (Ramadan& Al-Ghamdi, 2025)، وهذا يرتبط برغبة الفنان في ترك أثر أو كشف ذاته أمام الآخر.

ويمكن النظر إلى الأنا الفاعلة عند الفنان باعتبارها الدافع الأساسي في صنع العمل الفني، والوسيلة التي يكشف بها عن ذاته أمام المتلقين سواء كانوا جمهورًا أو نقادًا. فألانا الفاعلة في الفن تشير إلى مفهوم فلسفي ونفسي يتعلق بدور الفرد كفاعل واعٍ ومبدع في السياق الفني (Hussein, 1995)، فتظهر قدرة الفنان على التعبير عن ذاته، واتخاذ القرارات الإبداعية لتشكيل العمل الفني، بناءً على رؤيته الشخصية وتجاربه ووعيه الذاتي. ومما سبق يتضح أن هذا المفهوم يرتبط ارتباطًا وثيقًا بفكرة الحرية الإبداعية، والتأثير الذي يمارسه الفنان على العمل الفني والمتلقي. وهو مفهوم أنثروبولوجي وفلسفي يركز على دور الفنان كفاعل يؤثر من خلال الأعمال الفنية في العلاقات الاجتماعية والثقافية والسياسية (Gell،1998)

فألانا الفاعلة وفق السياق الفني هي الذات الواعية والمبدعة التي تؤثر بفاعلية في بنية وقيمة العمل الفني، إذ لا يكون الفنان مجرد منفذ أو ناقل بل أصبح حاضراً فعلياً في الإنتاج الفني بواسطة رؤيته وخبرته وتعبيراته الفنية والفكرية والاجتماعية والثقافية والسياسية. فتتحول العملية الإبداعية إلى فعل قصدي واعٍ يبلور هوية الفنان الخاصة وسط شروط ثقافية واجتماعية متنوعة، متجاوزاً التقليد أو النقل إلى إبداع أصيل مشتق من الذات وموقفها من العالم المحيط (Ghurab, 2022)؛ فألانا الفاعلة ليست مجرد الذات الداخلية بل تشمل وعيًا ذاتيًا وفعلًا مبدعاً مرتبطًا بالظروف الثقافية والاجتماعية والسياسية والفكرية، التي تشكلت وتطورت عبر الزمن من خلال تجارب الفنان الشخصية والفنية مما يجعلها منطلقًا للإبداع والتغيير.

تظهر الأنا الفاعلة في اختيارات الفنان لموضوعاته التعبيرية، وفي قدرته على تحويل الخبرة الذاتية إلى لغة بصرية لها معنى اجتماعي وثقافي وسياسي، فتحول العمل الفني إلى رسالة جدلية تعكس صراع ذاته مع بيئته المحيطة، وسعيه للتفاعل والانفتاح الفكري مع التحولات السياسية وتناقضات الهوية الاجتماعية والثقافية.

تطوّر مفهوم الذات في النقد الفني المعاصر ساهم في إبراز مفهوم الانا الفاعلة، بكونها ليست مجرد تعبير فني عن ذات المشاعر بل كيانٌ واعٍ، منتج وقادر على التأثير في المتلقي عبر العمل الفني. وعليه يمكن تحديد أهمية الأنا الفاعلة في السياق الفني بـ:

- الفردانية: تمكن الفنان من تقديم عمل فريد يعكس هويته.
- التأثير الاجتماعي: يمكن للانا الفاعلة أن تجادل العادات الاجتماعية أو السياسية من خلال الفن.
- الانفتاح الثقافي: تعبر الانا الفاعلة عن الداخل الثقافي بين الشعوب المختلفة ودورها بإبراز هوية الفنان.
- التفاعل الإبداعي: تعزز الانا الفاعلة في السياق الفني التواصل بين الفنان والمتلقي، مما يجعل الفن تجربة حية وديناميكية.
- اثبات الوجود: عبر الفنان عن الانا الفاعلة فق أعماله الفنية بتشكيلاته فنيه التي تعبر عن أفكاره وصرعاته ورغباته.

- الحرية التعبيرية: عبر الفنان عن الانا الفاعلة وفق فلسفته الفكرية الذاتية.

مما سبق يتضح أن الأنا الفاعلة في الفن هي الذات الواعية التي تحرك العمل الفني من الداخل، وتمنحه هويته وتفرده وفق إبعاده الثقافية والاجتماعية والسياسة والجمالية. وهي ذاتٌ مسؤولة عما ينتجه الفنان من عمل إبداعي معبراً عن رسالة فكرية، وفق سياق جدلي عن الذات والوجود ليثير التفكير العقلي بمضامينه المتنوعة قبل اثارته للرؤية الجمالية. فالانا الفاعلة قادرة على التأثير في واقعها عبر العمل الفني، فهي لا تُعلن عن نفسها بالتشكيلات الفنية لعناصر العمل فقط، بل تتجسّد في مضامين ودلالات ورموز العمل الفني، وذلك بالاختيار الفنان الواعي لعناصره البصرية وقيمة الفنية المعبرة عن لغته التشكيلية، والتفاعل النقدي مع الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي لإعادة تعريفه للذات والهوية.

تتحقق الانا الفاعلة في السياق الفني بالدور النشط والمؤثر للذات سواء كانت ذات الفنان أو المتلقي، في عملية الإبداع الفني وتفسير العمل الفني. هذا المفهوم يتجاوز الإطار التقليدي للفن كمجرد تعبير جمالي، ليصبح عملية تفاعلية فكرية واجتماعية وثقافية وسياسية تعبر عن إدراك واعٍ ومشاركة ديناميكية بين الفنان والمتلقي، من خلال ثلاثة مجالات رئيسية:

أولاً: دور الفنان كفاعل مبدع :

الفنان لم يعد مجرد صانع للأشكال الجمالية، بل مفكر وناقد يطرح قضايا اجتماعية وثقافية وسياسية من خلال أعمال إبداعية أصيله، معتمداً على السياق المفاهيمي لطرح فكرة العمل الفني لإثارة المتلقي، مما يجعل الأنا الفاعلة تتجلى في قدرته على تحفيز التأمل والحوار الجدلي الديناميكي بين العمل الفني والجمهور. مثال على ذلك استخدام الفنان لرموز ثقافية أو دينية أو اجتماعية للتعبير عن قضايا معاصرة، مما يمنح العمل بعداً فكرياً يتطلب التأمل والتفاعل للوصول لدلالاته ومضامينه الخفية.

ثانياً: دور المتلقي كفاعل مشارك :

المتلقي وفق فلسفة الانا الفاعلة ليس مجرد مشاهد لجماليات العمل الفني فقط، بل شريك في صناعة معنى العمل الفني من خلال تفسيره وتأويله للوصول لدلالاته ومضامينه الفكرية والسياسية والاجتماعية والثقافية، ففي الفن المعاصر يُصمم العمل الفني ليثير المتلقي فكرياً وعاطفياً، مما يجعله يساهم في اكتمال التجربة الفنية عبر إدراكه النشط للعلاقات التشكيلية للعمل الفني، على سبيل المثال الأعمال التفاعلية أو التي تعتمد على التكنولوجيا (مثل الفن الرقمي) تدعو المتلقي للمشاركة المباشرة مع العمل ليكون جزاء من العمل وعنصر أساسي في تحليله مما يعزز دوره كـ"أنا فاعلة."

ثالثاً: السياق الثقافي والاجتماعي :

الأنا الفاعلة تتأثر بالهوية الثقافية والتحولات الاجتماعية وفق التغيرات السياسية والاندماج الحضاري لسياق العالمي، حيث يعكس الفنان قضايا متنوعة تعبر عن صراعاته ومعتقداته جامعاً بين التراث المعاصرة للتعبير عن هويته وفق حوار جدلي بين الثقافات، دعياً المتلقي للتفكر بمعطيات العمل الفني للوصول لمضامينه الكامنة التي عبر عنها الفنان، ليصبح الفنان والمتلقي فاعلين في استكشاف وتشكيل الهوية الثقافية والاجتماعية للعمل الفني.

المبحث الثاني: الفن السعودي المعاصر

الفن السعودي المعاصر هو انعكاس للتغيرات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي شهدتها المملكة العربية السعودية خلال العقود الأخيرة. فهو فن يجمع بين التراث الغني والأساليب الحديثة دامجاً الهوية المحلية والعولمة والتقنيات الجديدة، وتعتمد فلسفة الفن السعودي المعاصر على مبدأ التفاعل بين التراث والحداثة متأثرة بعوامل دينية، اجتماعية، وتكنولوجية، مما يجعلها ديناميكية متعددة الأبعاد. حيث يمزج الفنانون السعوديون المعاصرون بين القيم الثقافية العميقة والأساليب المعاصرة، مما ينتج أعمالًا ذات طابع فكري وفلسفي يعكس الهوية السعودية في سياق عالمي.

يعكس الفن السعودي المعاصر مزيجاً متوازناً بين التراث الثقافي والقيم الإسلامية، وبين الحداثة والموضوعات الاجتماعية الراهنة. مستخدماً لغة بصرية تتسم بالتجديد والاستمرارية. فالفنانون السعوديون توجهوا لتطوير أساليبهم الفنية الخاصة بعيداً عن التقليد، معبرين عن رؤاهم الذاتية عبر أشكال متطورة ومتعددة المصادر، مقدمين أعمال إبداعية تعتبر مساحة تتلاقى فيها مفاهيم متنوعة تجمع بين الخاص والعام والقديم والحديث والتراث والمعاصرة. مبدعين أعمالاً فنية تعبر عن بيئة ثقافية فريدة وتميز فني متجدد (Al-Arfali, 2024). ومن هنا يمكن القول أن أساليب الفن السعودي المعاصر تتسم بخصائص فنية وبصرية متعددة، تعكس التداخل بين الأصالة والتراث المحلي، وبين الحداثة والتجريب والانفتاح على العالم. ومن خلال ذلك تحديد أبرز السمات وأساليب الفن السعودي المعاصر كما يلي:

- التعبير عن الحضارة والتراث الثقافي المميز، من خلال دمج الرموز والموروث الشعبي والحضارة الإسلامية في الأعمال الفنية وتفسيرها بأساليب حديثة (Al-Asaqha, 2020).
- توظيف الرمزية بشكل واضح في العمل الفني، إذ يلجأ الفنانون السعوديون إلى الترميز والتجريد وتجنب التشخيص المباشر للكائنات الحية، مما يعطي الأعمال هامشاً واسعاً للتأويل والانفتاح المعنوي والبصري (Al-Sinan & Al-Essa, 2018).
- الاهتمام بالفن التركيبي والفن المفاهيمي، حيث نشأت تجارب تجمع بين عناصر ثلاثية الأبعاد والتراكيب الهندسية التجريدية لتعبير عن رسائل فكرية واجتماعية معاصرة.
- التنوع الثقافي، إذ يظهر تأثر الفنانين السعوديين المعاصرين بالانفتاح الاجتماعي على التقنيات والفكر العالمي، والاتساع الجغرافي لمساحة المملكة العربية السعودية وما يتضمنه من تعدد الثقافات والعادات والتقاليد والاجتماعية مُثرياً التعبير الفني بأعمال تتناول واقع المجتمع وقضاياه الراهنة.

برؤية المملكة 2030 التي فتحت آفاقاً جديدة للإبداع، أصبح للفنان السعودي المعاصر دوراً رئيسياً في التحول الثقافي والاجتماعي والفكري والسياسي، مما ساهم في تطوير مفهوم الأنا الفاعلة في تعبيراته الفنية حيث تجاوز مفاهيم التعبير الجمالي لتصبح لأعماله قوة محركة في تشكيل الوعي الاجتماعي والثقافي. ويمثل هذا الدور تحولاً جذرياً للفنان من مجرد صانع للأعمال الفنية إلى فاعل اجتماعي وثقافي وفكري وسياسي يعكس التغييرات السريعة في المجتمع السعودي والسياق العالمي. إذ أصبحت أعمال الفنانين السعوديين تعكس تحولات الذات وشروطها في مواجهة العولمة والانفتاح الثقافي الاجتماعي والفكري والسياسي، وأبرزت المفاهيم الجدلية لذات الفنان بالتعبيرات المفاهيمية التي أنتجتها الانا الفاعلة الباحثة عن أصالة الهُوية واستيعاب المؤثرات العالمية دون تذويب خصوصيته (Booker,2024).

هذا المفهوم يعد محورًا أساسيًا في تطور الفن التشكيلي السعودي إذ يجسد الفنان السعودي الأنا الفاعلة من خلال دمج التراث المحلي مع التأثيرات العالمية، وطرح قضايا مثل الهوية والمرأة والتكنولوجيا والتعددية وغيرها، مما يجعله شريكاً في بناء صورة ثقافية حديثة. يتمثل الدور الانا الفاعلة للفنان السعودي في قدرته على دمج مفاهيمه الذاتية وفق إطار اجتماعي، مستخدماً خامات متعددة (مثل الضوء، تجهيز بالفراغ، والوسائط الرقمية) لإنتاج أعمال معاصرة تعبر عن التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية والفكرية وفق أبعاد متنوعة منها:

1/ البعد الاجتماعي:

يتمثل البعد الاجتماعي للفن بكونه أداة حيوية للتعبير عن هوية الفنان والمجتمع والتحولات السياسية والفكرية والتغيرات للقيم والعلاقات اليومية. حيث أصبح العمل الفني فعلاً اجتماعياً موثقًا لسرد الحياة المعاشة في المملكة العربية السعودية.

وتصويراً للحراك والتنوع الثقافي والعادات والتقاليد والتحولات الفكرية والسياسية، مما مهد للفنان بطرح أعمال فنية تناول قضايا الهوية الوطنية، وحقوق المرأة، والرياضة كوسيلة لتعزيز الوعي الذي يعكس هذا التفاعل في المملكة العربية السعودية بأسلوب معاصر للتعبير عن هويته وفق حوار جدلي بين الثقافات والسياق العالمي محولاً الفن إلى أداة للحوار الاجتماعي.

2/البعد الثقافي:

يتمثّل البعد الثقافي في قدرة هذا الفن على التعبير عن الهوية الوطنية والتراث الحضاري الأصيل في المملكة العربية السعودية، مع الانفتاح على تيارات الفن العالمي والاستفادة من التداخل والتعدد الثقافي والاجتماعي الذي فرضه التطور التقني والمعلوماتي. أندمج هذا البعد في الأعمال الفنية السعودية من خلال استلهام الفنان الرموز المحلية والشعبية والعربية والإسلامية وفق سياق العالمي، والاعتماد على عناصر مستمدة من الموروث الشعبي والثقافات المتعددة، مما يمنح الفن السعودي المعاصر هوية خاصة تميّزه عن باقي الحركات الفنية. فبرزت الانا الفاعلة في الاعمال الفنية السعودية المعاصرة التي تمثل العلاقة الجدلية بين الفرد والمجتمع والمحلي والعالمية. فالفنان السعودي المعاصر ينهل من التراث المحلي والعالمي ليشكله رؤية الجديدة التي تتضمن الوافد والموروث، منتجاً لغة فنية معاصرة ذات بصمة فردية واضحة (Al-Asaqha, 2020).

أن التغيرات التي طرئت على المجتمع السعودي المعاصر بانفتاحه على العالم، وأتساع عناصر هوية الفنان، ومنحته أدوات جديدة لتقديم رؤيته الخاصة في أعماله الفنية. حيث لم تعد الذاتية مقتصرة على التعبير عن التجربة الشخصية للفنان، فتضمنت قضايا الواقع المعاش والتغيرات الثقافية والاجتماعية والفكرية والسياسية، وبذلك قدّم الفن السعودي المعاصر نماذج متجددة تبرز الأنا الفاعلة في مواجهة التحديات والتأثيرات الخارجية، وتتجلى الأنا الفاعلة في الفن السعودي المعاصر من خلال عدد من سمات وهي:

1/الحوار بين الاصالة والتراث

يُظهر العديد من الفنانين السعوديين المعاصرين قدرة على استحضار عناصر التراث مثل (الخط العربي، الزخارف الإسلامية، الحِرف الشعبية) ليس كعناصر جامدة، بل كمواد حيّة يُعاد توظيفها في سياقات معاصرة. كأعمال أحمد ماطر التي يتحول بها الخط العربي إلى تجسيد لمقاومة، أو سؤال وجودي الداعي للحوار الجدلي مما يعكس أنا فاعلة تُعيد تأويل التراث لخدمة الأصالة.

2/ طرح قضايا اجتماعية

أن الانا الفاعلة للفنان السعودي المعاصر تتجسد من خلال دمج التعبيرات الشخصية بالقضايا الاجتماعية. فأصبح للفنان دور فاعل في التعبير الفني الذي يعكس التغييرات السريعة في المجتمع السعودي والسياق العالمي، فعكست أعماله تحولات الذات وشروطها في مواجهة العولمة والانفتاح الثقافي الاجتماعي والفكري والسياسي وفق مفاهيم الجدلية خلال طرح تساؤلات بصريه تعبر عن الرؤية والانعكاس والذات والآخر عبر لغة تشكيلية رمزية داعية المتلقي للتأمل الفكري والاندماج بثنايا العمل الفني. كالأعمال التي تناولت قضايا المرأة والحريّة والهوية للفنانة منال الضويان وغيرها.

3/الابتكار والطلاقة التعبيرية

تتضح الأنا الفاعلة للفنان السعودي المعاصر باستخدامه لأدوات تعبيرية جديدة لتقديم رؤيته الخاصة في أعماله الفنية متضمنته قضايا الواقع المعاش والتغيرات الثقافية والاجتماعية والفكرية والسياسية منتجاً لغة فنية معاصرة ذات بصمة فردية واضحة من خلال الاعمال المفاهيمية والتركيبة وغيرها، حيث نجد ففنانون مثل عبد الله آل غنيم وسارة العبدالله يستخدمون تقنيات مختلطة ومتنوعة بوسائط رقمية وتركيبات فضائية تتحدى الحدود التقليدية للعمل الفني.

4/ الاتزان بين اثبات الهوية والعولمة

يعبر الفنان السعودي المعاصر عن المحليّة بتعبيريه عن المورث والاصالة والمعاصرة والعولمة، حيث عبر عن الانا الفاعلة من خلال التوازن بين إثبات الهوية والاندماج الحضاري بالتعبير الفني مبتعداً عن التقليد أو الاستنساخ وانغلاق على الذات، لإيجاد لغة بصرية جديدة تعبر عن تجربة سعودية معاصرة في عالم العولمة والاندماج الثقافي كأعمال راشد الشعشعي.

5/ التشكيل المفاهيمي والتعبيرية الجمالية

أصبح الفن السعودي المعاصر يعتمد على الاتجاه المفاهيمي ليطرح مشكلات عقليه تدعو إلى التساؤل والتأمل وتفاعل الجمهور باعتماده على الفكرة الذاتية. هذا التحول يجعل العمل الفني نظاماً دلائلاليا يقدم معاني مرتبطة بمستوى الإدراك، مما يتطلب من المتلقي تأملا نشطاً لفهم الرموز والمضامين، فالأعمال الفنية تقدم مفاهيم جدلية تدعو المتلقي للاندماج الفكري بالجمالية التعبيرية للعمل وما يحمله من دلالات ومضامين مختلفة مبتعدا عن المنهج التقليدي المورفولوجي للفن كأعمال يوسف الأحمد ونجلاء القبيسي.

6/ العلاقة التداخلية بين الفنان والمتلقي

تكتمل التجربة الفنية بتفاعل النشط بين الفنان والمتلقي حيث عبر الفنان عن الانا الفاعلة في أعماله الفنية وفق سياق منهجي داعيناً المتلقي للاندماج بين ثنايا العمل الفني للوصول للمتعة الجمالية حيث أصبح الاعمال الفنية قوة محركة في تشكيل الوعي الاجتماعي والثقافي، كأعمال سعد الهويدي وحمود العطاوي.

الأنا الفاعلة في الفن السعودي المعاصر تجسد حضور الفنانين كشخصيات مستقلة ذات رؤية وموقف واضح تعبّر من خلال إنتاجها الفني عن تجربة ذاتية وعلاقة نشطة مع البيئة والمجتمع والثقافة بإعادة تعريف القيم والهوية السعودية في ظل التحولات الاجتماعية والثقافية والفكرية والسياسية، حيث تخطى الفنان السعودي المعاصر الحدود التقليدية في التعبير الفني بتقديم أعمال الفنية تطرح أسئلة عميقة تتعلق بالهوية والحرية وحقوق الإنسان وغيرها، مجسدين الصراع بين المورث والعولمة بتشكيلات متعددة للتعبير الفني.

فالمفهوم الانا الفاعلة مستمد من التحولات المفاهيمية التي شهدها الفن السعودي المعاصر بتحول الاعمال الفنية من تشكيلات تقليدية إلى أعمال فكرية تفاعلية اجتماعية متجاوزةً المهارات الحرفية البحتة للفنانين مجسدةً أعمال فنية مثيرة للتساؤلات والتأمل بمضامينها الجدلية، مما يحول المتلقي من مشاهد سلبي إلى مشارك نشط في بناء المعنى الضمني للعمل الفني.

الدراسات السابقة

دراسة دارين عبد الرحمن الارفلي (2024)، وبعنوان: " من الحداثة إلى المعاصرة السفر وتأثيره على التحول الفني في السعودية (1999م - 2010 م)" تناول هذا البحث التحول في الفن السعودي من الحداثة إلى المعاصرة بين عامي 1999م 2010م ، مع التركيز على دور السفر في تطور المشهد الفني. يُسلط الضوء على كيفية تأثير التبادل الثقافي والمشاركات الدولية في توسيع آفاق الفنانين واستكشافهم لوسائط تعبيرية جديدة، أعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي الوثائقي لاستعراض التغييرات في معارض الفن السعودي والأعمال الفنية التي عُرضت فيها .وتوصل البحث لعدد من النتائج منها مساهمة السفر في تطوير الفن السعودي المعاصر من حيث الوسيط والموضوع الفني الأمر الذي أكسبه مكانة مميزة عالميًا. وعرض البحث أبرز سمات الفن السعودي المعاصر مثل توظيف الهوية الثقافية وعلاقتها بالقيم الإسلامية والاجتماعية عبر الوسائط المختلفة في الأعمال الفنية.

دراسة شذا براهيم الاصقه (2020)، بعنوان:" الإبداع التشكيلي للفن السعودي المعاصر في ضوء التعدد الثقافي": سعت الدراسة لتناول دور التعدد الثقافي في إبداع الفن التشكيلي السعودي المعاصر. حيث هدفت الدراسة إلى الكشف عن هذا الإبداع في ضوء التعدد الثقافي عبر إلقاء الضوء على الإبداع التشكيلي للفن السعودي المعاصر، وإيضاح دور التعدد الثقافي به. ولتحقيق ذلك تم استخدمت المنهج الوصفي التحليلي للتحقق من وجود علاقة بين الإبداع التشكيلي للفنان السعودي المعاصر والتنوع الثقافي الذي يعشيه المجتمع في الوقت الحالي، من خلال تناول الإبداع الفني لعدد من الفنانين السعوديين المعاصرين، وإيضاح دلالات التعدد الثقافي في أعمالهم. وتوصلت الدراسة لإيضاح الإبداع التشكيلي في الفن السعودي المعاصر في ضوء التعدد الثقافي، وأن الفنانين السعوديين عبروا عن قضايا التعدد الثقافي في المجتمع من خلال إبداع تعبيرات تشكيلية متفردة تعبر عن الواقع الاجتماعي والثقافي الحالي للفنان. وأوصت الدراسة إلى ضرورة الاهتمام والتعمق في دراسة الإبداع التشكيلي للفن السعودي المعاصر.

الفصل الثالث

الإطار الإجرائي للبحث

مجتمع البحث

يشمل الأعمال الفنية التي أنتجت للفنانين السعوديين في المملكة العربية السعودية بين العام 2020والى عام 2025م كنماذج لأعمال فنية جمالية، مراعية التنوع في اختيار الأعمال من حيث الأساليب والتقنيات وقيمها الفنية والثقافية والاجتماعية الفكرية والسياسية لإثراء عملية التحليل.

عينة البحث

لتحقيق أهداف البحث يتم اختيار أربعة أعمال تم اختيارها بالطريقة العينة القصدية، وذلك لتحديد أهم الدلالات الشكلية والقيم البنائية، والتي تحقق معايير الانا الفاعلة بما يتوافق ويحقق أهداف البحث.

منهج البحث

أتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي القَائِم على جمع المعلومات والبيانات من المراجع والمصادر ذات العلاقة لبناء الإطار النظري للبحث من خلال توضيح الانا الفاعلة في الفن السعودي المعاصر لإيضاح جدلية الذات والتحول الثقافي.

أداة البحث:

لتحليل عينة البحث، تم اعتماد منهجًا تحليلاً تكامليًّا بين كلا من:

1. المنهج السيميائي لقراءة الدلالة البصرية والرمزية.
2. المنهج الوجودي لفهم "الأنا الفاعلة" كذات حرة تُحدّد معناها عبر الفعل.

تحليل العينة

للوصول لتجليات مفهوم الأنا الفاعلة في الفن السعودي المعاصر اعتمد البحث على قراءات تحليلية في جدلية الذات والتحول الثقافي للأعمال الفنية المختارة وفق منهج تكاملي للبحث عن الدلالات البصرية وفق المنهج السيميائي للوصول لفهم التعبير الفني الذي اتبعه الفنانين لإبراز الذات الحرة وفق المنهج الوجودي، التي تظهر من خلالها كيف تتحوّل الذات الفنية من كيان تعبيري إلى فاعل ثقافي واجتماعي وسياسي وفكري يُعيد تشكيل العلاقة مع التراث الهوية والاندماج الثقافي العولمة وفق السياق العالمي.

العمل الأول:

أسم الفنان: منال الضويان

عنوان العمل : نطقت الرمال فتحرك الصوت

سنة الإنتاج: عام 2024

رابط العمل

https://www.manaldowayan.com/ar/viewing-/room/44-shifting-sands-a-battle-song

وصف العمل:

هذا العمل هو ابداع فني تركيبي متعدد الوسائط تفاعلي، يتكون من حرير التوسار، وحبر، والوان الأكريليك، وأصوات. ذو ابعاد متنوعة ومتغيرة لعناصره البنائية المشكلة للمجسماته المتحركة والمعلقة، ويحتوي على تسجيلات صوتية تعاد دورتها بالعرض

الواحد قرابة 42 دقيقه. استوحيت الفنانة أشكال المجسمات الكبيرة من بتالات وردة الصحراء بأشكال شبه دائرية، والصخور البلورية المتشكلة في الرمال، وُغطيت سطوح المجسمات باستخدام الطباعة الحريرية لمقتطفات من الصحف المحلية والدولية عن المرأة السعودية، إلى جانب مختارات من الرسومات التي أنتجتها النساء السعوديات خلال ورش العمل التشاركية التابعة للمعرض الفني الذي عرض به العمل والتي عبرة بها عن واقعهن. أما العنصر الصوتي للتسجيلات فيجمع بين صوت الرمال وأصوات نساء سعوديات يتحدثن وفق تناغم صوتي مع هدير الصحراء.

تحليل العمل:

عبرت الفنانة وفق مفهومها عن البيئة السعودية وصراعها مع الهوية كونها امرأة، وفق جدلية تعبيريه في هذا العمل الفني حيث اشتمل العمل على عدد من الدلالات التعبيرية التي تعبر عن صراع طويل للبحث عن كيانها كامرأة سعودية مندمجة مع بيئتها ومجتمعها وعاداته وتقاليده مجسدة هذا الصراع بالتتابع والتوالي للعناصر التشكيلية لمجسمات العمل، وما طبع عليها من مقتطفات لمقالات صحفية محلية ودولية عن المرأة السعودية والتي تتناول حقوق المرأة وانجازاتها وهويتها المحلية والعالمية، وكذلك عدد من الرسومات والرموز التفاعلية التي انتجتها المشاركات في ورش العمل، وبما تحمله هذه العناصر التشكيلية والخطية من مضامين فكرية عن مفهوم الفنان لذاتها ودورها الاجتماعي والثقافي والفكري وفق السياق المحلي والعالمي معبرة عن موروثها وهويتها وفق فلسفة فكرية ديناميكية لتشكيل الانا الفاعلة التي تتناول وجودها بكونها عنصر أساسي في المجتمع له دور فاعل رافضة الانفصال بين الذات والتراث والعولمة وانما دامجة بين موروثها ونجاحها، حيث إعادة تشكيل التراث وفق فلسفتها الوجودية مقدمة فضاءً بصريًّا لتعبير عن ذات الفرد والجماعة فألانا الفاعلة هنا ليست ذات الفنانة فقط، بل تتوسّع لتشمل "أنا" الجماعة للمرأة السعودية فهي مثلت صراع متأصل لدى عدد كبير من النساء السعوديات بالارتباط والالتزام بالعادات والتقاليد ولكن دون قيود تعوق والتقدم والنجاح . فأصبح هذا العمل وسيلة لتمكين الصوت المهمّش تأكيداً للذات ضمن جو من التضامن والتعاضد معبرة عن الاتزان بين اثبات الهوية والعولمة بطرح قضايا اجتماعية محققة تحاور تفاعلي بين الفنان والمتلقي، فالفنانة كشفت عن ذاتها بإسقاطات فكرية جمالية متناولة الظواهر الماهيات المحيطة بها وصانعة منها تعبيرا أصيلاً يدعوا الملتقي للاندماج التام مع معطياته الفلسفية وفق حرية تعبيرية تمثل حضوراً فكرياً جدليا لمعطيات هذا العمل.

العمل الثاني

أسم الفنان: امنة الباكر
عنوان العمل: قصة الأرض والبحر والنجوم
سنة الإنتاج: 2023
موقع العمل:
حي جاكس

وصف العمل:

هذا العمل الفني عبارة عن تشكيل فني متعدد الوسائط لمعلقة مكونه من قماش مطبوع والواح خشبيه وخيوط والوان طباعية لعناصر ورموز تراثية مستوحاة من أصول سكان شبه الجزيرة العربية تروي قصصاً روحانية فريدة محبوكة بخيوط الزمان والمكان، وعلاقته أفرادها ببيئتهم وتراثهم وعداتهم وتقاليدهم. فنجد تشكيلات لأثوب للرجال والملابس النسائية مطرز بدقة فائقة باليد، وخريطة فلكية تصور سماء شبه الجزيرة العربية بألوان مميزة، ونخيل ونباتات من البيئة السعودية بتشكلات فريدة، وعناصر بحرية من قناديل واسماك ومرجان مبهره وكائنات خرافية.

تحليل العمل:

يبحر العمل الفني بنور الإبداع في أسرار التعبير الفني عن الارتباط بين أهل شبة الجزيرة العربية بالأرض والبحر والنجوم حيث عبرة الفنان عن طريقة حياة أهل الجزيرة العربية بتشكيل إبداعي لهوياتهم وتراثهم وعاداتهم وتقاليدهم ومعارفهم، فنجد الخريطة الفلكية الأجرام السماوية تحمل دلالات معرفية وثقافية كان يعتمد عليها العرب قديماً لكونها بمثابة الخرائط التي ترشدهم في حلهم وترحالهم، ومنازلهم الطينية المحيطة بصحن الدار وما تشمله من أحاديث وجلسات وأحداث يومية للحياة المعاشه في تلك الفترة دلالة عن تراحم وتفاعل افراد المجتمع في تلك الفترة، وقاع البحر الثري بما يشمله من كائنات متنوعة وكنوز دلالاه عن اعتماد العرب على مكنونات البحر . هذه العناصر التعبيرية التي شكلتها الفنان تحمل مضامين ورموز تعبر عن معتقدات المجتمع في ذلك الوقت، وعاداتهم وتقاليدهم المتوارثة، والمهن التي كانوا يعملون بها.

لم تكتفي الفنانة بالتعبير عن الإرث الحضارة والثقافي في هذا العمل الفني ، وانما اعتمدت على التشكيلي الفني الممثل للصراع الجدلي بين والذات والهوية والحقيقة والخيال، محملة عناصر العمل الفني لغة تعبيرية تبرز الانا الفاعلة في اثبات الوجود وفق دلالات تعبيرية توثق الماضي وتوكد على الموروث حيث تتبادل العناصر التشكيلية في هذا العمل الفني بسياق فكري متبادل و متناغم لتعبير عن مضامين تجسد التراث التاريخي والحضاري لسكان شبة الجزيرة العربية و ترفض الانفصال بين الماضي والحاضر، كما ترفض تقديس التراث كشيء جامد حيث أعادة تشكيله داخل تجربتها الوجودية في هذا العمل الفني بتشكيل ديناميكي الممثل لجدلية الحقيقة والخرافة، يعد هذا العمل أرشيفًا بصريًا عاطفيًا أعاد كتابة التاريخ من زاوية الاصالة والمورث وفق جمالية تشكيلية تثير المتلقي وتجذبه للتأمل التام والبحث عن المضامين الفكرية لهذا العمل وصولا للمتعة الجمالية التي تقدم معرفة بتاريخ سكان شبة الجزيرة العربية، وهذ يعد تحوّل جذري في دور الفنان من مُقلّد للواقع إلى مُعيد لتأويله من خلال تقديم حوار بين الاصالة والتراث و الابتكار والطلاقة التعبيرية.

العمل الثالث:

أسم الفنان: زمان جاسم

عنوان العمل: لمّا اكتمل القمر

سنة الإنتاج: 2025

مكان العمل

نور الرياض

وصف العمل

هو عبارة عن عمل فني تركيبي للضوء، ويتكون من أقراص مضيئة تعكس صورًا لأطوار القمر بتسع مجسمات دائرية، تتوسطها مرآة مستديرة على الأرض فوقها تتدلّى أقمشة شفافة مطرّزة برسوم ترمز إلى مراحل القمر، ويستخدم العمل ضوء ثلاثي الأبعاد وصوتًا لأبيات شعريه متعدد الطبقات ليغمر المتلقي بفضاء حسي منفصل عن الزمن.

تحليل العمل:

يصوُّر هذا العمل المفاهيمي موضوع الوداع ومفهوم الزمن وجمال التجربة الإنسانية العابرة. فيقدم الفنان توازيًا شعريًا بين ضوء القمر وروابطنا العاطفية من خلال الابيات الشعرية، حيث يجسد وهج القمر دلاله للنور الذي نمنحه للآخرين ونتلقاه في مسيرة حياتنا.

يرمز مفهوم ضوء القمر للرغبات الداخلية المتغيرة داخل الفرد داعياً المتلقي للاندماج والتمتع بشعور الصمت المحيط بالإنسان والانضمام إلى رحلة جمالية فكرية حيث تتلاشى ضوضاء العالم وتنغمر النفس في الفضاء الجمالي التعبيري لأطور القمر

وفق نظاماً دلائلاليا يقدم معاني مرتبطة بمستوى الإدراك لأطوار القمر والتغيرات التي تطرأ عليه وكيف بعد الاختفاء يظهر مره أخرى وكذلك تتابع مستويات الجمال لكل طور منه، وهذا يتطلب من المتلقي تأملا نشطاً لفهم الرموز والمضامين فكرية وزمانية لاستخدام الفنان لأطوار القمر المرتبطة بفكر وتراث المجتمع السعودي حيث ارتباط اطوار القمر بمناسبات دينية واجتماعية وفق تسلسل ديناميكي، وما تعبر عنه من مضامين عن التكرار والتتالي والتتابع وفق منهجية جدلية بتشكيل ابداعي أصيل مشتق من ذات الفنان وتجاربه محولا خبراته المعرفية والبصرية لتشكيل جمالي ذو ابعاد اجتماعية وثقافية وما تحمله من تناقضات وتحولات. حيث عبر الفنان عن الانا الفاعلة في هذا العمل الفني بالسلسة من التشكيلات التعبيرية التي توثق رؤيته الذاتية لقضايا الواقع المعاش والتغيرات الثقافية والاجتماعية والفكرية والسياسية المتغيرة منتجاً لغة فنية معاصرة ذات بصمة فردية واضحة من خلال هذا العمل المفاهيمي والتركيبي ليطرح مشكلات عقليه تدعو إلى التساؤل والتأمل وتفاعل الجمهور باعتماده على الفكرة الذاتية موظفاً الابتكار والطلاقة التعبيرية.

العمل الرابع:

أسم الفنان: نهى الشريف

عنوان العمل: سنام

سنة الإنتاج: 2025

موقع العمل

طويق للنحت

وصف العمل

يتكون هذا العمل الفني من مجسم صخري تجريدي للجمل سفينة الصحراء. معروض بفضاء تفاعلي يأخذ شكل كثيب رملي مُجسّد، فوقه ترتفع كتلة نسيجية تشبه سنام الجمل مصنوعة من خيوط بيضاء شبه شفافة، مُنسوجة بتموجات تشبه خطوط الرمال أو عضلات الجسد. الضوء يسقط من الأعلى بزاوية مائلة، فيلقي بظلال متحركة تُضفي إحساسًا بالتنفّس. داعيا المتلقي للنظر إلى العمل من بشكل شامل ومتكامل ليشعر وكأنه داخل جسد صحراوي. كما يظهر التباين في اللون الطبيعي للمادة بين الجزء الخشن ولون السطح المصقول، مما يحقق التناغم البصري ويبرز العناصر المتناقضة بين الحركة والسكون في العمل الفني.

تحليل العمل:

تستلهم الفنانة عملها من مجلات العلوم المرتبطة بالتراث والموروث، حيث يعكس مفهوم هذا العمل رحلة الفنانة في تحقيق النجاح والإنجاز من خلال التجربة العملية والدراسات المتعددة.

يُعدّ هذا العمل من أبرز الأمثلة على كيف تحوّلت الفنانة السعودية المعاصرة من مُعبّرة عن الذات إلى فاعلة ثقافية تُعيد تشكيل العلاقة مع الهوية والبيئة المحيطة بها في سياق جدلي، فلم تستخدم الفنانة الصحراء كخلفية جمالية للعمل الفني بل شكلت العمل ككائن حيّ مجرد تستمع إليه وتخاطبه وفق منهجية تداخلية بين الانسان والحيوان والبيئة الصحراوية، وما تقديمة من مضامين ودلالات ورموز فكرية عن دور الجمل في المورث الثقافي للمجتمع السعودي وما يمثل السنام وارتفاعه من عزة وقوه، فالسنام هنا يمثل رمز للقدرة على التحمّل والتكيّف والبقاء وهي صفات تُنسب للجمل، لكن الفنانة أعادة توجهها إلى المرأة السعودية بما تحمله عناصرها التشكيلية للمكان والمورث الذي يصنع هويتها وفق منهج ديناميكي جدلي بين الجمال والقوه والتناقص الانسجام، ويتضح هذا الصراع الجدلي بين كون الجمل ليس عُبئًا، بل مصدر لطاقة والتحمل والقوة، وليس جزءًا من حيوان بل امتداد للجسد الأنثوي وفق الانحناءات والتشكيلات الانسيابية للعمل الفني، وذلك من خلال النسيج الأبيض على

سنام الجمل المشير إلى النقاء والصفاء وكذلك القوة والتحمل وما يمثل هذا لذات فاعلة واعية داعية المتلقي للاندماج الفكري بالجمالية التعبيرية للعمل وبما يحمله من دلالات ومضامين بتقديم رؤيه الخاصة لقضايا الواقع المعاش والتغيرات الثقافية والاجتماعية والفكرية والسياسية منتجة لغة فنية معاصرة ذات بصمة فردية واضحة من خلال هذا العمل المفاهيمي محققة لسمة العلاقة التداخلية بين الفنان والمتلقي والابتكار والطلاقة التعبيرية.

مما سبق يتضح أن الأنا الفاعلة في الفن السعودي المعاصر جسدت حضور الفنانين كشخصيات مستقلة ذات رؤية وموقف واضح تعبّر من خلال إنتاجها الفني عن تجربة ذاتية وعلاقة نشطة مع البيئة والمجتمع والثقافة بإعادة تعريف القيم والهوية السعودية في ظل التحولات الاجتماعية والثقافية والفكرية والسياسية، حيث تخطى الفنان السعودي المعاصر الحدود التقليدية في التعبير الفني بتقديم أعمال الفنية تطرح أسئلة عميقة تتعلق بالهوية والحرية وحقوق الإنسان وغيرها، مجسدين الصراع بين المورث والعولمة بتشكيلات متعددة للتعبير الفني مقدمين جسرًا يربط بين التراث والمعاصرة، فأصبح الفنان فعلًا ثقافيًّا سياسيًّا جدليا وفق المفهومه الفلسفي للتعبير عن إعادة تشكيل الفكرة وموضوع العمل الفني .

فأن الأنا الفاعلة في الفن السعودي المعاصر هي الذات الواعية تحرك العمل الفني من الداخل للخارج، وتمنحه هويته وتفرده وفق إبعاده الثقافية والاجتماعية والسياسة والفكرية والجمالية. وهي ذاتٌ تقدم رسائل تمثل صراع الفنان بتشكيل إبداعي أصيل ملتزمة بمسؤولة الاجتماعية والثقافية للموضوعات الفكرية التي يطرحها، وفق سياق منهجي جدلي عن الذات والوجود ليثير التفكير العقلي بمضامينه ودلالاته وفق مثيرات جمالية. فالانا الفاعلة للفن السعودي المعاصر قادرة على التأثير في واقعها عبر العمل الفني، معلنة عن نفسها بتشكيلات العمل الفني مجسدة مضامين ودلالات ترمز لصراعات بين التراث والمعاصر والموروث والجديد، وذلك بأثارة الأدراك الجمالي للمتلقي التي تدعوا للتأمل والتفكر للتفاعل النقدي مع الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي والفكري بأعادت تعريف الذات والهوية وفق السياق المحلي والعالمي، وفق منهج فلسفي بصري حيث تجسدت كذاتٍ لا تنتظر الإذن لتتحدث بل تصنع لغتها الخاصة، فالفن السعودي المعاصر لم يعد فناً هامشًيا وانما واقع مثير ثقافيًّا واجتماعياً وفكرياً فأصبح قلبًا نابضًا يتحاور للبحث عن الوجود والماهيات توافقا مع توجهات رؤية المملكة العربية السعودية 2030، التي تدعو إلى اقتصاد معرفي وثقافة حيّة، فيصبح دور الفنان كفاعل أكثر عمق. مقدماً أعمال فنية تبحث عن الوجود لأثبات الهوية حيث سعى الفنان إلى:

- فكّ شفرات الواقع المعاش لا تصويره فقط.
- أعاد السيادة للعمل الفني وفق فلسفة فكرية جدلية.
- بناء جسور بين الذاكرة والمستقبل.
- حوار ثقافي واجتماعي بين المورث والمعاش.

الفصل الرابع
النتائج والاستنتاجات

النتائج

1. الأنا الفاعلة ليست ذاتًا تعبيرية، بل ذاتًا منتجة للمعنى وفق السياق التعبيري للفن السعودي المعاصر.
2. تظهر الأنا الفاعلة في أشكال متعددة في الفن السعودي المعاصر لكنها تشترك في الوعي النقدي والمسؤولية الثقافية والجرأة الوجودية وفق فضاء جدلي.
3. الأنا الفاعلة في السياق الفني أستخدمه لغة الرمز وفق استراتيجية تفاعلية تُشغّل عقل المتلقي للبحث والوصل للهدف وفق سياق تحليلي فكري مثير.
4. أن الفن السعودي المعاصر لم يعد هامشًا ثقافيًّا بل أصبح مركزا للحوار الوجودي والهويات.

التوصيات

5. إجراء المزيد من الدراسات حول الأنا الفاعلة في ظل تطور الثقافة السعودية والتحولات العالمية.
6. إقامة ورش عمل وندوات لتعميق فهم الذاتية الإبداعية لدى الفنانين السعوديين المعاصرين.
7. اعتماد مناهج تحليلية متنوعة لقراءة الأعمال الفنية للوصول لمضامينها الفكرية ومفاهيميه.

الاستنتاجات:

1. الأنا الفاعلة في الفن السعودي المعاصر تعبر عن جانب جدلي بين الذات الفردية والتحولات الثقافية والاجتماعية والفكرية والسياسية التي يمر بها المجتمع السعودي، حيث ظهر فنانون عبروا من خلال أعمالهم الفنية عن تأثرهم بهذه التحولات في ظل ثقافة العولمة والانفتاح الثقافي.
2. عبر الفنان السعودي المعاصر عن الأنا الفاعلة في أعماله الفنية بوصفها فاعلة اجتماعيًا وثقافي تنسجم مع هوية المجتمع السعودي، وتتفاعل مع تعددية الثقافات في البيئة السعودية، مما يعزز من تفاعل الذات الفنية مع البيئة المحيطة والعوامل الاجتماعية والتاريخية والسياسية والفكرية.

Conclusions:

1. The active ego in contemporary Saudi art expresses a dialectical aspect between the individual self and the cultural, social, intellectual, and political transformations undergone by Saudi society. Artists have emerged who, through their artworks, have expressed their influence on these transformations amidst a culture of globalization and cultural openness.
2. Contemporary Saudi artists have expressed the active ego in their artworks as a social and cultural actor that aligns with the identity of Saudi society and interacts with the multiculturalism of the Saudi environment, enhancing the interaction of the artistic self with the surrounding environment and social, historical, political, and intellectual factors.

References:

1. Al-Arfali, Dareen Abdul Rahman. (2024). From Modernity to Contemporary: Travel and its Impact on Artistic Transformation in Saudi Arabia (1999-2010). Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences (105). 257-282.
2. Al-Sinan, Maha and Al-Essa, Fatima. (2018). Symbolism in the Visual Arts: Contemporary Saudi Art: The Works of Abdul Nasser Gharem as a Model. Jordanian Journal of Arts. 11(1), pp. 51-69.
3. Al-Asaqha, Shatha. (2020). Visual Creativity in Contemporary Saudi Art in Light of Cultural Pluralism. King Faisal University Scientific Journal. Humanities and Administrative Sciences. 21(2). 382-389.
4. Booker, Wadiah Abdullah Ahmed. (2024). Saudi Heritage Arts and Their Connection to Self-Identity: Qualities and Features in Saudi Visual Art. Journal of Architecture, Arts and Humanities 9 (Special Issue). Under the conference title “Man and Desert Development Throughout History, from the Gulf to the Ocean.” 391-406.
5. Gharab, Naglaa. (2022). Art and Philosophy in the Context of Postmodernism: The Art of Photography as a Model. Journal of the Faculty of Arts, Qena. South Valley University. (54). 520-636.
6. Gell, Alfred .(1998). Art and Agency: An Anthropological Theory. Clarendon Press, Oxford University Press.
7. Hussein, Mahmoud Ibrahim. (1995). The Active Self in Islamic Art and Architecture: A Study of Thought. Arab Journal of Humanities, Kuwait University. 13 (52). 180-219.
8. Ibrahim, Zakaria. (n.d.). Studies in Contemporary Philosophy. Misr Library, Egypt.
9. Mahran, Ebnas, Nakhl, Wagdy, and Abdullah, Saeed. (2024). The distinctive artistic features of postmodern philosophy in the works of some artists and their use in the field of design. Hawar Magazine. 7(12). 1-20.
10. Ramadan, Abdullah and Al-Ghamdi, Saleh. (2025). Psychoanalytic Theory: Pros and Cons: A Contemporary Perspective. The Arab Journal of Measurement and Evaluation. 6(11). 1-7.

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1693

The Directorial Practices of Participation in Contemporary Theatrical Performance

Saif Qusay Yass[a] , *Farhan Omran Musa* [b]

[a], [b] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 10 November 2024
Received in revised form 24 November 2024
Accepted 26 November 2024
Published 1 December 2025

Keywords:
Participation in Theatrical Performance, Theatrical Directing, Postmodernism

ABSTRACT

The twentieth century has produced most of the concepts in constructive criticism of scientific, philosophical and artistic experiences that came under the name of post-modernism, and the term (participation in the theatrical presentation) is one of the modern terms that came from the experiences of directors who rebelled against the realistic trend in art, including (Brecht, Artaud and many others), and through the research, the researcher concluded that participation, although it is a modern term, has deep roots in theatrical experiences throughout the historical ages since the time of the Greeks until now, and that post-modern directors tried to reach through making approaches with some historical experiences and theatrical philosophy for their directing style for the participatory theatrical presentation, and as a result, the researcher took in the theoretical framework the first topic (the space of the participatory presentation of the theater throughout the ages) and the second topic (the directorial works of the participation of the most prominent theatrical directors), and in the third procedural chapter he took the work of a multinational group (Belgian - Turkish) With a presentation entitled (Gilgamesh) in which the director employed the participatory method and communicative interaction in terms of the spatial environment and the role of the recipient in the theatrical performance, and after that I reached the most prominent results and conclusions that had a positive effect in the participatory work of the theatrical performance .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1693
Saif Qusay Yass, Farhan Omran Musa: The Directorial Practices of Participation in Contemporary Theatrical Performance
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الاشتغالات الاخراجية للتشاركية في العرض المسرحي المعاصر

سيف قصي ياس [1]
أ . د . فرحان عمران موسى[2]
[1,2]كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

ملخص البحث :
يعد القرن العشرين قد انتج معظم المفاهيم في نقد بناء للتجارب العلمية و الفلسفية و الفنية و التي جاءت تحت تسمية ما بعد الحداثة , و يعد مصطلح (التشارك في العرض المسرحي) من المصطلحات الحيدثة التي اتت بها تجارب مخرجين تمردوا على الاتجاه الواقعي في الفن منهم (برخت و ارتو و غيرها الكثير) , و من خلال البحث توصل الباحث بان التشاركية بالرغم من انها مصطلح حديث غي ن ان لها جذور عميقة في التجارب المسرحية عبر العصور التاريخية منذ عهد الاغريق الى الان , و ان المخرجين ما بعد الحداثة حالواو التوصل عن طريق جعل مقاربات مع بعض التجارب التاريخية و الفلسفة المسرحية للاسلوبهم الاخراجي للعرض المسرحي التشاركي , و كانت نتيجة لذلك اخذ الباحث في الايطار النظري المبحث الاول (فضاء العرض التشاركي للمسرح عبر العصور) و المبحث الثاني (الاشتغالات الاخراجية للتشاركية عنج ابرز المخرجين المسرحيين) , و اخذ في الفصل الثالث الاجرائي عمل لفرقة متعددة الجنسيات (بلجيكية – تركية) بعرض عنوانه (كلكامش) التي وظف فيها المخرج الاسلوب التشاركية و التفاعل التواصلي من حيث البيئة المكانية و دور المتلقي في الاداء المسرحي , و بعدها توصلت ابرز النتائج و الاستنتاجات التي كانت لها فاعلية ايجابية في الاشتغال التشاركي للعرض المسرحي .

الكلمات المفتاحية: التشاركية في العرض المسرحي، الإخراج المسرحي، ما بعد الحداثة

الفصل الاول : الايطار المنهجي

مشكلة البحث و الحاجة اليه :

تتلخص المشاركة وآثارها في الاشتغالات المسرحية المعاصر من حيث كمية المتغيرات غير الإخراجية التي تطورت، والتي من خلالها يتم طرح بعض الأسئلة التي تحدد العلاقة الإخراجية مع الجمهور، المتلقي الجمالي الأول , نطرح هنا بعض الأسئلة المتعلقة بموضوع ماهية التشاركية في المكان و التمثيل و التقنيات المسرحية . هل هي عملية تواصلية ليست فقط ذات عناصر سمعية وبصرية وحركية على خشبة المسرح بل ايضا تحقق الاندماج المباشر للمتقي في العرض وفق الرؤية الاخراجية ، وهنا نتساءل هل تحقق خشبة المسرح التقليدي (العلبة الإيطالي) العلاقات التشاركية في فضائها الدرامي، أم أن التشاركية شيء مختلف تماما عنها، وهي تعد بيئة مغايرة عنها ، وهنا لدينا سؤال آخر: ما مدى فاعلية التشاركية في علاقتها بالممثلين والأحداث الدرامية، وهل هذه الطريقة في المسرح الثابت أم تختلف باختلاف المخرجين؟ فهي تخلق بيئة مكانية مختلفة تماماً عن البيئة المكانية، وهنا سؤال آخر عن مدى فاعليتها بالنسبة للممثلين والأحداث الدرامية، وهل هذه الطريقة في مسرح ثابت أم تختلف من مخرج لآخر؟ والسؤال الأهم هو ما إذا كانت المشاركة في المسرح مفهوم حداثي جديد أم أن له جذوراً تاريخية تعود إلى النشأة الأولى للمسرح اليوناني في اليونان , فيتناول البحث (الاشتغالات الاخراجية للمسرح التشاركي المعاصر) الذي يحاول الاجابة عن هذه الاسئلة وفق التجارب المتعددة للتشاركية في المسرح العالمي .

اهمية البحث :

التعرف على انواع الاشكال الاخراجية للعروض ذات الطابع التشاركي في خلق فضاءات مغايرة و مدى فاعليتها في تحقيق تواصلها عن طريق درجة القرب و الاداء مع المتلقي الذي يعد الاساس في هذا الاسلوب .

هدف البحث :

التعرف و الكشف على اهمية المعالجة الاخراجية في عد من الاشتغلات الاخراجية التشكارية في المسرح المعاصر .

حدود البحث :

الحدود المكانية : الجمهورية العراقية / مهرجان بغداد الدولي بدورته الرابعة / مسرح الرشيد – قاعة مسرح اور / مسرحية كلكامش – بلجيكا تركيا .

الحدود الزمانية : 2023 م , وفق عينة البحث .

الحدود الموضوعية : المعالجة للرؤية الاخراجية في العرض الذي و ظف اعلاقة التشاركي في المسرح المعاصر.

تحديد المصطلحات :

التشاركية لغويا :

" كلمة أصلها الاسم (تَشَارُكٌ) في صورة مفرد مذكر وجذرها (شرك) وجذعها (تشارك) وتحليلها (تشارك + ية) " (Dictionary of meanings، 2010)

التشاركية اصطلاحا :

يعرفها كارل يونج بانها : هو الاوعي الجمعي الذي يمثل المستودع الذي يحتوي على مجموع الانفعالات الاوعية منذو الازمان السحيقة و الى الان و تكون مشتركة عن الانسانية كلها دون تميز ثقافة او عرق , و تظهر الى السطح الواعي على شكب الانماط الاولية للرموز من خلال الاحلام و الاساطير و الديانات و الابداع الفني و الحركات الشعبية . (Shamawy, 2016, p. 23)

عرفها (بروتولد برخت) في المسرح " ان يستفز المتفرجين الى المشاركة الايجابية في اصلاح العالم بالثورة , و ذلك بطرح الحقائق التاريخية و المعاصرة و تحليلها " (Ardash, 1979, p. 207)

و يعرفها المخرج جيزي كروتوفسكي " هو ان اعبر الحدود بيني و بينك ... ان اجد مكانا يصبح فيه التشارك امرا ممكنا " (Innes, 1994, p. 284)

اما عند المخرج (بيتر بروك) : فقد حدد على النظم المكانية المختلفة عن مسرح العلبة و ايجاد فضاءات بديلة لتوطيد العلاقة و تهديم المسافة الفاصلة بين العرض و الجمهور و بان نكون على علاقة وطيئة بابناء جلدتنا , و يسمح بتعدد القراءات في المخيلة الجمعية . (Rashid, 2013, p. 103)

و يعرفها المخرج (جان لوي بارو) بانها " في فعل الحب هذا يبقى الاحساس بثنائية المؤدين و المتفرجين , الا انه من خلال هذا التوحد العاطفي بين الطرفين , يعيد كل فرد اكتشاف روح جمعية يشترك فيها مع الاخرين " (Innes, 1994, p. 181)

التعريف الاجرائي للتشاركية : هي خلق فضاءات للاماكن البديلة عن المسرح التقليدي تحقق التواصل عن قرب بين العرض و المتفرج لطرح المشاكل السياسية و الاجتماعية بعلاقة تسودها الالفة للهدف الاخراجي و هو ان يكون المتلقي مشاركا فعالا في العرض المسرحي .

المبحث الاول : فضاء العرض التشاركي للمسرح عبر العصور

يتميز المسرح التشاركي بانه مسرح يتمرد على النظم المسرحية التقليدية و منها (مسرح العلبة الايطالي) و ذلك من خلال نظم اخراجية لخلق علاقة بين العرض من جهة و التواصل التشاركي مع المتلقي من جهة ثانية و ان نظرية الفضاءات التشاركية المفتوحة كان لها جذورها التاريخية في المسرح عبر العصور , و نلاحظ ذلك من البدايات الاولى للمسرح الاغريقي " فكانوا يطوفون بشوارع المدينة و احراش الريف و هم يتخطون و يقصفون في مواطب حافلة , او يرقصون و يرتجلون الاناشيد و يمشون في (حلقات راقصة) و كانوا يشربون النبيذ لمناسبة المضاعفة في موسم القطاف الجديد , و كانوا يتغنون للاله ديونسيوس و باسمه بوصفه رب الخمر , لقد كانوا يبداون بتقديم القرابين اليه و التعهد له بالحب و الولاء " (Cheney, 1998, p. 45) ان هذه الطقوس الجمالية في فضاءها التشاركي قد تولد منها اولى الاشكال المسرحية و التي اخذت طابها التشاركي .

و بعد فترة نشاة الماساة عن طريق قادة (الديثرامب) نوع من الشعر يغنونه في احتفالات الاله (ديونيسيوس) و ينظمه المنشدين و قادة الانشاد و يلقون الانشاد فوق منصة في ساحات وسط الجمهور و كانوا القادة يقودون الكورس بانشادها و التي تكون مستمدة من الملاحب التي تحولت فيما بعد الى مسرحيات و يتخللها وضع الاقنعة و اكاليل الاوراق , و هؤلاء القادة فيما بعد اصبحوا اول الممثلين حينما تحول الرقص الجماعي الى عرض موكبي , و ظهر منها شخصية المنشد التي يقوم بتمثيلها , و عن طريقها ظهر (ثسبيس) الذي يعد اول ممثل في المسرح العالمي . (Cheney, 1998, pp. 49 - 50) " فقد خطا الخطوة الاخيرة نحو المسرح , وذلك بفضل ادخال الممثل و استعمال القناع ممكنا بذلك الممثل الواحد من ان يقوم بادوار متعددة , و هكذا لدينا الان الكورس و قائد الكورس الذي يعلق على الحدث الرئيسي اثناء وقوعه , و الذي يلعب احيانا دورا مسرحيا و لدينا البطل او الممثل الذي هو الشخصية المركزية للحدث الرئيسي " (Vargas, 1986, p. 27) ان التشاركية تميزت في تقديم الاساطير و الملاحم في الوعي الجمعي للجماهير بشكل اسلوب

درامي مميز و كذلك العملية التشاركية بين الاوكسترا و الممثل الذي وظف القناع لتكون عدة شخصيات متعددة مشتركة في شخص واحد يمثل جميع الادوار .

في البداية كان ممثل واحد يسمى (بروتاغونيست) يحاور الجوقة و منها برز العنصر الدرامي على حساب العنصر الغنائي و ثم ادخل كتاب المسرح و الذين كانوا بنفس الوقت يشرفون على العملية الاخراجية في المسرح (اسخلوس) الممثل الثاني اطلق عليه (دوتيراغونيست) فاصبح الحوار اهمية كبيرة و دفعة جديدة في التراجيديا و قم جاء (سفوكلس) و اضاف ممثل ثالث اطلق عليه (تريتاغونيست) الذي بدوره خلق نزعات درامية بين مختلف الشخصوص و بين الشخوص و الجوقة ايضا . (Pandolfi, 1979, p. 83) عد هذا التطور عاملا مهما في الاسلوب التشاركي الذي كان يتميز به المسرح اللاغريقي في ذلك الوقت حيث تشاركت شخصيات مختلفة في هذا الطقس بجعله دراميا يعبر عن اوضاعهم الاجتماعية و الدينية فهم يادون فكرة دينية معروفة بطرة درامية تمثيلية و كان للفضاء المكاني عصرا بارزا فيه ايضا .

أجمع الباحثون على تصميم المعابد اليونانية في القرن الرابع قبل الميلاد. والمسرح المفتوح شبه الدائري هو عبارة عن مدرج به سلسلة من المقاعد الحجرية تبدأ من ارتفاع الأوركسترا وتنتهي عند سفح التل؛ والأوركسترا دائرية الشكل، يرقص عليها الجوقة ويغنون؛ وخلف الأوركسترا منصة ترتفع عنها بدرجتين، وتوفر مكاناً لتحرك الممثلين, (المبنى المسمى ألاسكينا، أي خشبة المسرح، له ثلاثة أبواب. الباب الأوسط مخصص للأبطال، بينما البابان الموجودان على الجانبين مخصصان للجوقة ورسل. كما توجد أيضاً فتحتان لدخول الجمهور من جانب الأوركسترا؛ الباب الأيمن يدل على القادمين من المدينة والباب الأيسر يدل على المغادرين من المدينة. (Nassif, 1985, p. 341) , و كان فضاءا مكشوفا تقدم العروض فيه في انهار مستغلة المساحة المضاءة في الهواء الطلق و ربطه بفضاء المدينة من خلال وجود البحيرات و الهضبات الجسور بالقرب من حافة المنطة المبنية (Imran, 2018, p. 51) بالاضافة الى الفضاء المكاني فقد كان المنظر ايضا يعزز من التخيل التشاركي للعرض " عمد الاغريق الى استخدام المناظر المرسومة على كواليس دوارة اشبه بموشور ذي ثلاث واجهات يدور حول محور في مركز قاعدته , و بذلك يمكنهم الاشارة الى اكثر من مكان واحد, اضافة الى استخدامهم الى لالة رافعة (الميكانا) لظهور و خروج الالهة " (Rashid, 2013, p. 59) ان هذا الفضاء المفتوح التشاركي و المنظر الذي يعزز القدرة المخيلة الجمعية قد ادت الى فرض علاقة اخراجية للتمثيل و جعله تقديمي لا ايهامي سلبي , يقوم على التحفيز الخيال التشاركي للعرض .

لقد اقتضت ظروف الفضاء المكانية و كبر الحلبة و المدرجات الى استعمال الاقنعة التكبير الوجوه و بداخلها ابواق لتكبير الصوت و استعمال الاحذية العاية لتكبير الاجسام , و كان الشاعر المسرحي هو من يقوم بوظيفة الاخراج و كان المسؤول عن الرقصات الجماعية و الانفرادية و و اماكن وقوف الحركة و ايقاعها و اعطاء الجو الملائم للمعارك, فالممثلون الذين يمثلون دور الملوك و الالهة يدخلون من الباب الوسطي و تدخل الشخصيات الاخرى من الفتحات و الابواب الجانبية . (Farid, 1980, p. 9) , و نتيجة لوجود الاقنعة التي تحجب ملامح الممثل فقد استطاع الاغريق ان يطوروا من الايماءة و الاشارة بشكل كبير و كذلك اختيار ممثلين ذو اصوات جيدة ليقوموا بالتمثيل والغناء الاوبرالي بشكل مشترك , و كذلك التمتع باللياقة البدنية و بعض القدرات الاصطناعية لتعطي له الهيبة و الوقار . (Nassif, 1985, p. 344) و اضافة الى ذلك اكتسبت العملية التشاركية في المسرح الاغريقي بوجود الجماهير الذين يهبون الى العرض كواجب احتفالي مقدس و هم متزينون باكاليل الزهور و يحملون بعض الاوار معهم لجلوس براحة اكبر على المقاعد الحجرية و خصوصا ان ساعات التمثيل قد امتدت لفترات طويلة , و يحملون الحلوى معهم و يقابل التمثيل السيئ بالتصفير و قد يحذفون عليه بعض النفايات و هذا دليل على عدم الاندماج السلبي و دورهم التشاركي في العرض المسرحي .

و بالاضافة الى المكان المعماري كان يوجد ايضا مسارح متنقلة بما يسمى عربة (ثيسبس) كانت " تتجول اثناء الاحتفالات الدينية على عجلات يقف المشاهدون حولها لمشاهدة العروض في الهواء الطق و التي يشترك فيها مجموعة من الممثلين يرتدون ثيابا غريبة الشكل من جلود الماعز و يضعون على رؤسهم اكاليل من اغصان الشجر " (Imran, 2018, p. 50)

اما في العصور الوسطى، لم يكن هناك فن أو جمال من خارج الكنيسة، كان نوعاً من المسرحيات الاحتجاجية لمقاومة كل ما هو يوناني، وكان يقوم بالتمثيل القساوسة، وكانت المسرحيات تظهر تحت اسم (الحلقات السرية) وكلها مستمدة من الكتاب المقدس، و (مسرحيات الكرامة) التي تعرض حياة القديسين وعذاباتهم، و (مسرحية مسرحية الأخلاق) كانت تصور الإنسان، وتمثل البشرية جمعاء، وكيف انتصر على الشيطان، والجنة والنار. (Huiting, 1970, p. 41) و تعد اول اشكال التشاركية فيها اللغة الطقسية " ان

الحركات المبكرة لدراما الطقوس الدينية كانت تمثل حركة ذات سمة دولية ان كون اللغة الاتينية لغة الصلوات في الكنيسة و كذلك شيوع استعمالها بين المتعلمين و امر استمرار تمثيل هذه المسرحيات في الكنائس في كل اوربا في ان واحد " (Vargas, 1986, p. 75) حيث نشاء مسرح العصور الوسطى من بيئة دينية ايضا و تتخذ الفضاء الديني الكنسي التشاركي طابعا دراميا يشترك فيه كل الموجودين هناك .

كانت الكنيسة مزينة بالصور القصصية الدينية و كان القداس هو محاولة للتشخيص و الحوار , و تجري الطقوس في مناسبيتين هما (عيد الميلاد) و (عيد الفصح) تتخللها الموسيقى و الكلام الذي يرتله المرتلون هو نفسه الذي عزاه الانجيل الى الملاك و المريميات , و عندما اخذ هؤلاء المرتلون ينشدون بطريقة المجاوبة تنشد جماعة السوال و ترد عليهم جماعة اخرى ظهر بداية الحوار الكنسي , و كانوا المرتلون الذين يمثلون الملائكة و المريمات يلبسون ملابس خاصة تدل على ادوارهم . (Millet, 1966, pp. 84 - 85) ان هذه التراتيل الجماعية ما حققته من عنصر جماعي تشاركي و لضرورات العرض ذي طابع المقدس اخذ القساوسة مهمة التمثيل " فقد فكروا في تصوير احدى الحوادث لجماهيرهم بتلك الوسيلة البراقة و و سيلة تشخيصها بواسطة شخصين من الاحياء , و ذلك بدلا من ان يدعوا منشدا واحدا , واقفا في مكان واحد لا يرم يقص للجمهور الحادثة بكلام لاتيني " (Cheney, 1998, p. 206) فقد كانوا يمثلون لجمهورهم فكرة تكون معروفة و مشتركة في العقل الجمعي و كانت الدراما المسرحية هي ما تجعلها مرسخة في عقولهم .

و من تلك العروض مسرحية (ادم) يغري الشيطان حواء بكلمات كاذبة فتتردد الى الفاكهة المحرمة حتى تصل لحية و تظهر على مجر الاحداث , انها تزين الفاكهة الذي يرفض في البداية و لكنه بعد الاغراء يوافق على اكلها و هناك يدرك الاثنان خطيئتهما ثم يظهر الاله و يعنفهما على خطيئتهما و عصيانه ثم يظهر ابليس ليشدوا ادم الى الجحيم و كان جمهور النظاهرة يستمتع بمنظر ادم و شيطان في الصورة المسرحية . (Vargas, 1986, p. 76) لقد كان طقسا دينيا و مسرحيا تشاركيا في الان نفسه يحمل العرض الهدف في تغير الانسان من داخل العرض الديني و جعله صلبا لعقيدته و لا ننسى تاثير المناظر داخل الكنيسة .

كان لدور الضوء تاثيرا هاما من خلال الشموع و المصابيح الزيتية و الضوء الطبيعي الناتج من الزجاج الملون خلق جو مغاير يدفع الجمهور الى الخشوع و التامل , و كذلك من سمات الفضاء التحام مكان العرض مع مكان المتفرج الذي حظى بامكانية التنقل بين وحدات الفضاء المكانية و و كذلك كان لمخيلة المتفرج دورا في اتمام التصوير العياني لمكان الحدث . (Rashid, 2013, p. 64)

اما العروض بعصر النهضة , فتتميز المسرحيات في عصر إليزابيث بأنها لم تُكتب فقط لإرضاء الطبقة الأرستقراطية، بل كانت تعبر أيضًا عن صوت الجمهور. على الرغم من أن المشاهدين كانوا يدركون الفارق بين المسرح وصالة العرض، إلا أنهم استمتعوا بتجربة كسر هذا الفارق، حيث انتقلوا من لحظات واقعية إلى لحظات خيالية. استخدمت المسرحيات أوضاعًا متنوعة، مثل وجود شخص في غرفة محاط بأعدائه الذين يطاردونه، أو تقديم شخصين من مكانين مختلفين يدخلان من باب ويخرجان من آخر، مما يخلق تجربة سفر مثيرة. كما تم استخدام مؤثرات خاصة، مثل ظهور الأشباح من أرضية المسرح وخروج الشخصيات من خلفية المسرح. (Saber, 2017, p. 53) و من ضمن المسارح المسرح (الاليصاباتي) الانكليزي الذي تميز انه مكشوف في الهواء الطلق على شكل مربع او مثمن و لم يكن هنالك سقف للجزء الاوسط و كان يرتفع حلو مربع ثلاثة من بهوان تمثل حجرة الجلوس, و مكان العرض مقسم الى ثلاثة اقسام القسم الاكبر الذي يدور حوله العرض على شكل مستطيل ممتد الى جمهور على شكل مثلث مقطوع فيسمى خشبة المسرح الخارجية يظهر بشكل كامل للجمهور و خلفة الخشبة الداخلية و خشبة عليا تمثل حجرة او سور مدينة او غيرها . (Millet, 1966, pp. 201 - 205) ان هذا الفضاء التشاركي الذي يكون اشبة بالمكان الاحتفالي حقق مغاير في الاسلوب فقد كان المكان يشتغل بعلاماته الاخراجية في جميع الاماكن من ضمها القرب بين الممثل و المتفرج " توفرت هذه العلاقة بفعل وجود خشبة خارجية التي يحيط بها الجمهور من ثلاث جهات فيكون قريبا جدا من المثل و يشعر بتعبيره و يرى ادق اشاراته و ايماءاته و يسمع همساته بل و يخاطبه او يرد عليه احيانا " (Rashid, 2013, p. 70) نرى هنا بشكل واضح أن هذا المسرح المكشوف هو الجذر التاريخي لمحاولات العديد من المخرجين الحداثيين لتغيير النمط المعماري للمسرح والتطوير التشاركي للتواصل المكاني بين الأداء والجمهور.

اما في ايطاليا فقد ظهر نوع من الملهاة المرتجلة تسمى (كوميديا ديلارتا) هو شكل مسرحي عدو وجود فيه نص مكتوب لكن عبارة عن تقديم المسؤول عن العرض خط عريض للفكرة يشترك فيها الممثلين بادائها ارتجاليا من خلال تزويد العمل بالكلمات و الاحداث الملائمة حتى تصل الى التاثير المسرحي و وجود شخصيات ثابتة و كل ممثل يتدرب على خصائص هذه الشخصية , و كانت تقدم في الساحات و الاسواق لعامة الناس من اجل التسلية و التريفه . (Vargas, 1986, p. 84) , و كذلك برزت (المسرحية الرعوية) في الريف

الايطالي عبارة عن مجموعة من الاساطير و الخرفات تتخللها قصائد يتجاذبها الرعاة فيما بينهم من الاناشيد و تصوير الحوريات و الشياطين بجوها الريفي و تمجيد كل ما هو دنيوي . (Abdel Wahab, 2002, p. 258)

المبحث الثاني : الاشتغالات اللاخراجية للتشاركية عند ابرز المخرجين المسرحيين العالميين :

لقد شكلت بعض العروض المسرحية في العصر الحديث و خصوصا فترة من منتصف القرن التاسع عشر الى بدايات القرن العشرين تحولا مهما في الشكل المسرحي من خلال تطور العلوم و التطور التكنلوجي لكنه بالرغم من اهميته في تنمية الرؤية الاخراجية المسرحية لكن كان له دورا سلبيا في سلب العرض المسرحي من اهم عنصر الا و هو العنصر التشاركي فبات المنظومة الاخراجية اشبه بالجسد بلا روح تبث علامات سلبية و تعمل على اثارت العواطف الوقتية .

في العروض اليونانية القديمة وجود الكورس ضمن الاوكيسترا و كذلك وجود تمثال (ديونسيسوس) يلعب دور بعدم وجود جاجز مادي و روحي بين العرض و المتلقي و كذلك العرصور الوسطى و النهضة كان هنالك اشكال مختلفة من المرونة بالمشاركة بالعرض , غير ان ظهور المسارح الخاصة ادى لفصل بين ما هو متخيل على الخشبة و الجمهور و تبديل حفرة الاوكيسترا بمقاعد امامية و استخدام الكشافات الارضية , جعل المكان اكثر هدوءا و كان بمثابة حاجز فعلي لبن الجمهور و خشبة المسرح . (Bennett, 1990, p. 22)

و من ابرز هذا التجارب التي افقدت المسرح روح التشاركية في العرض هي تجربة الدوق الاماني (سايكس مينغين) الذي عمد على الدقة التاريخية في عرضه .

فقد نادى على الاسهام الكامل بالشكل من خلال استخدام خامات اصلية حقيقية من الازياء و الديكورات و الملحقات , و كانت الاشارة اكثر شدة في خلفية المسرح و توحيد المنظر العامودي مع الافقي و المسرح كان كامل التجهيز من الازياء و الديكورات و الاضاءة و الملحقات حتى في فتراة التمرين لكي يتعود الممثل على البيئة الايهامية و التعايش معها و تحقيق الاداء الاندماجي فسمي اسلوبه الاخراجي (بالدقة التاريخية) (Abdel Hamid, 2009, p. 32) ان استخدام التفاصيل الحقيقة في المسرح و خلق بيئة مشابهة للواقع مع فرق هوة المسافة بين العرض و الصالة قد انتج الابتعاد عن التشارك مع العرض و من ابرز الطرق لفقدان التواصل الكامل مع الجمهور هي تجربة المسرح الحر للمخرج الفرنسي (اندرية انطوان) " المسرح اذن يجب ان يكون شريحة من الحياة , من . الواقع , دون صناعة او زيف , او اعادة خلق , و الممثل يجب ان يحس و يتصرف كما يتصرف في الواقع , بمعنى اخر : الجدار الرابع يجب ان يبقى " (Ardash, 1979, p. 55) ان مبدا الجدار الرابع الذي نادى به قفد فصل الروح العرض عن الجمهور و افقدهم اللذة التشاركية و ما زاد الطين بلة هو قيامه لفصل كامل الخشبة عن الصالة .

اعتقد بان المشاهد يجب ان لا يحس بانه جالس في صالة بل يشاهد صورة مسرحية فقام باطفاء اضاءة الصالة لتعزيز (الجدار الرابع) في العرض , و استخدام صوت المحادثة الاعتيادية بين الممثلن لكي يكون مشابه للواقع , و تصميم المناظر تختلف من عرض الى عرض حسب بيئة المسرحية فقام بالزرع الحر لمناظر ذات الابعاد الثلاثة , ففي مسرحية (القصابون) استخدم قطع لحم حقيقية تتساقط منها الدماء على المسرح . (Abdel Hamid, 2009, pp. 21 - 22) ان هذا الاسلوب قد ادى الى فقدان التواصل التام مع المتلقي و ايضا الى ان يكون العرض عبارة عن ايهام سلبي يوفر المتعة الوقتية و , و من البيروقواطية المتزمته اكثر في تقليل من روح التشاركية ما قام به المخرج الروسي (قستنطين ستانسلافسكي) .

فقد عمد الى زيادة التاثير الواقعي بان اشتغل على الممثل لملاحظته الحياة اليومية , و يستخدم (لو سحرية) لو كنت مكان الشخص المتخيل ماذا كمن سافعل ؟ , و انه لا يمثل نفسه بل يمثل و يتقمص الشخصية بابعادعا (النفسي – الجسدي – الاجتماعي) و في مسرحية (القيصر فيدور) طلب من ممثليه زيارة الامكان التاريخية التي وقعت فيها احداث المسرحية , و كان اهتمامه يضا بان المخرج امين على افكار المؤلف . (Farid, 1980, p. 16) ان تمريناه كان من اجل خلق بيئة واقعية ايهامية و كانوا الذين سبق قد اهتموا بفكرة المؤلف اكثر من الفكرية الروحية و العقلية للتواصل مع المتلقي الذ هو له يوجه العرض المسرحي .

غير ان المعادلة قد تغير مع ظهور مجموعة من مخرجين و خصوصا بعد الحربين العالميتين الذين ارادوا من السرح ليس المتعة او فهم العالم فقط بل تغيره ايضا و اعتمدوا على التشاركي و ارجاع التواصل مع المتلقي هذا الجزء المهم الضي من غيره لا تتم أي اخراج عرض مسرحي .

و من ابرز المخرجين الاماني (بروتولد برخت) الذي وقف بالضد من المسرح الواقعي التقليدي الارسطي و استندت رؤيته الاخراجية على فكرتين اساسيتين هما (التغريب) جعل المؤلوف غير مالوف عكس الاسلوب الذي سار به المسرح سنوات طويلة و (الجست) الي هي الاشارة التي تؤكد على عامل التغريب , عن طريقع هذا الاسلبوب الاخراجية يكون المتفرج ناقدا و محللا للعرض و يكون مشاركا و جدانيا و عقليا من خلال كسر الايهام المسرحي , فاستعمل الرقص و الغناء و الرواية لخلق جو تشاركي في العرض . (Farid, 1980, p. 21) و قد طلب من الممثل ان يتجنب المدرسة الاندماجية القاقعية في التمثيل لكي لا يعطي ايهام سلبي للعرض فبتكر طريقة اخراجية جديدة للتمثيل التي رفض فيها التقمص و التشخيصي للشخصية و بدلا عنها " كان يطلب من الممثين الا يؤدوا كلال شخصياتهم بلسان الشخص الثالث و ان يرتلوا المقاطع الكلامية قبل جملة (قال) او بعد انتهائها (هكذا قال) , و بالتالي بدلا من معايشة الدور على الممثل ان يقف خارج الشخصية و يعلق عليها " (Abdel Hamid, 2009, p. 187) ان طريقة جعل الممثل اشبه بالرواي تحقق نوعان من التشارك الاول عدم الاندماج السلبي و الثاني تنبيه لتناقضات المجتمع و نقدها في العرض .

ايضا سار على نفس الطريق اسلوب المخرج الالماني (اورين بسكاتور) الذي انتقد الفرجة الاستهلاكية في العرض و نادى بالمسرح (البروليتاري) من اجل تثوير الطبقة العاملة على السلطة و كان اسلوبه التشاركي في الاخراجي التوثيق من (الشاشات السينمائية و السلايدات و اليفطات و البيانات و المعلقات) و في مسرحية (راسبوتين) لعبت السينما دور كبير في التعليم بتوسيع دائرة الاحداث على المسرح لتبدو منطقية بمزامنتها مع الماضي, و التفسير لتحقيق الاستفزاز الجماهيري للنقد و التثوير , و المناخ العام بان ما يقدمه افلم هو الواقع البديل الذي يجب تغيره . (Ardash, 1979, pp. 196 - 198)

اما مخرجون اخرون عملوا على التشاركية من خلال اظهار الصور و الدلالت المخزونة في اعماق الاوعي الجمعي التي من خلال هذه العلامات تحقق التواصل التشاركي و و الاوعي هو نظرية اتى بها (كارل يونج) مؤسسة مدرية التحليل النفسي .

الاوعي الجمعي حسب (يونج) تنشا عنه الحياة الاوعية و الواعية للفرد و نادرا ما يظهر الاوعي في الاحلام و و الامراض العصابية و تبدو شبيه بافكار التفكير البدائي , لان الاوعي هو تركيب عضوي موروث في المخ عن طريق سلالة الاجيال التي تمتد الا الانسان البدائي فهو يحتوي على نماذج للفكر و الغرائز البدائية و يظهر بشكل احلال و هلوسات و اوهام و عمليات الفكير عن السحر و الارواح , لتظهر الى سطح الفكر على شكل رموز و علامات . (Shamawy, 2016, p. 74) و يعد (روبرت ولسون) من ابرز من عملوا في الاتجاه الاخراجي من التشارك في الوعي الجمعي فهو يحدد ان البشر يسجلون احاسيسهم على مستويين شاشة خارجية تسجل الاشياء و تدرك ادراكا واعيا و شاشة داخلية تسجل الاحلام والذكريات , فان عمله الاخراجي يرتكز في دمج ليستطيع المشاهدون ان يتصورا بانهم شاهدوا او سمعوا مال م يكن موجودا , من خلال المقاطع الصوتية المتقطعة و الصور المنفردة التي لا تحمل اشارة الى العالم الواقع . (Ivens, 2007, p. 176) ان العمل التشاركي لديه هو محاولة ارباك المشاهد بفعل التجارب المشوشة بشكل واعي لكنها مفهومة عن الطريق العلامات التي ترسلها في الاوعي الجمعي فتكسبها تشارك في التواصل مع العرض , فما في متصف القرن العشرين فقد ظهر مجرجون اردوا نقد الحضارة الغربية اقائمة على تسليع الفرد و ارادوا من المسرح ان يكون طقسا تشاركا فغيرا من الفضاءات المسرحية التقليدية .

قام المخرج الفرنسي (انطونين ارتو) الابتعاد عن خشبة مسرح العلبة التقليدية و استعاض عنها بمكان دون حوازجز او فواصل ليصبح مسرح الاحداث , كان تكون قاعة او او مخزن او كراج وغيرها حسب الضرورة الدرامية و تنشا علاقة بين المتفرج و العرض و جعله المتفرج و سط الاحداث من جميع الجهات و جلةسه على كراسي متحركة , و يصنع اماه اعنف الاوضاع الدرامية كالاصوات المفاجاة و الطلقات و تتوسع من مستوى الى اخر بانفجار النوبات الانفعالية . (Bentley, 1975, p. 54) و جاء ذلك من خلال نقده للحضارة و انها عبارة علاج مخدر ليس الا , و يجب ان تتلاشى و تحل محلها ثقافة لا زمانية و لا مكانية , و ان العرض المسرحي لا بد ان ينخر جهازنا العصبي و يكون كالطاعون الذي يستولي على الارواح و الماخذوة من اساطير الازمان الغابرة , فمهخة العرض كمهمة المحلل النفسي لكن للعلاج الجماعي و ليس الفردي , و ان يكون اداء للعلاج عن طريق الصدمة و مجابهة انفسهم , و القسوة التي نادى بها ليست جسدية بل عقلية تصل الى اعماق الغريوة الجمعية حيث من يغادر المسرح لا يكون سليما بل متعبا و متحولا للتغير . (Abdel Hamid, 2009, pp. 156 - 157) فضلا عن ذلك فان اللغة النص ليسد موجودة بل يستعيض عنها الممثل بالاشاراة و الايماءة الحادة كالقنعة و الاصواتو تكون شبيه بالاحلام بالتالي يظهر الثرء بالتعابير و تشاركها في فك شفراتها , و الموسيقى و المؤثرات ايضا تكون من خلال ابتكار ذبضبات صوتية ليس من الات المعتادة لهذا يمكن التوجة نحو الالات المنسية او اختراع الات موسيقية

جديدة . (Bentley, 1975, p. 52) اما في مجال الاضاءة اعتمد على الذبذبات الضوئية و الوسائل الجديدة لنشر الامواج الضوئية بشكل سهام نارية لو سلم من الالوان بغية الاحساس بالخفة و الكثافة و السمل من دلالة الضوء للبرودة و الغضب و الخوف , اما الازياء تجنب الازياء الحديثة و اتجه نحو الازياء الغرائبية الشعائرية , اما المنظر الديكوري فقد الغاه لاعتقاده انه لا حاجة له من كل تلك العناصر الاخراجية للمسرح الجديد . (Bentley, 1975, p. 53) قد اعادة (ارتو) العلاقة التشاركية في مسرحه و نقد السلبية في الاخراج المسرح التقليدي و جعله قبل كل شيئ موجها الى الجمهور و كل العناصر الاخراجية هي من اجل استفزازه و مشاركته .

اما المخرج الروسي (نيكولا احلبكوف) اعاد ايضا صياغة الفضاء المكاني فقد الغا نظام المواجة في المسرح العلبية ليحقق مكان تشاركي بين العرض و الجمهور , و الفضاء عبارة عن صالة خالية من الثوابت المعارية و يتغير شكلها وفقا و ترتيب المكان و الجمهور وفقا لمقتظيات كل مسرحية , فقد اتخذت اشكال متعددة (دائرية – مستطيلة – سداسية الاضلاع) و بعض قطع الاثاث الديكوية مع وجود خشبات مستقلة ليقدم عليها مونتاج الاحداث السينمائية , و بدل من متابعة الاحداث حسب وقوعها يتابع تنقلاتها من مشهد الى اخر . (Rashid, 2013, p. 90) و قد لجا (اخبلوف) في مسرحه الى تحقيق الالفه و الاخاء العاطفي و بتشاركها مع المتلقي فهو يقول " المسرح الذي اتطلع اليه : انه مقابلة بالصدفة بين صديقين حميميين , تؤكد وحدة عواطفهما , وحدة تنسيهما العالم باسره " (Ardash, 1979, p. 247) , و قد قدم المخرج (لوكا نوركي) في مسرحية (اورلاندو – فوريوزو) قصائد ملحلمية للقرت السادس عشر, لم يكن هنالك صورة كاملة لتتبع الاحداث و على الجمهور تتبع الممثلين , كان مصمصا ليخلق سلسة من الاحداث المتفرقة , لكن من غير تتابع للبناء الخطي وعلى المتلقي ان يختار أي جزء يرغب في متابعته , و الممثلين مثلوا مشاهد على عواميد بالقرب من المشاهد و جثث بقربه مما جعلهم مشاركين في عناعة العرض . (Ivens, 2007, p. 125)

اما الخمخرجة الفنرسية (اريان منوشكن) قد اسنخدمت في عرض الثورة الفرنية (1789) صالة رياضية احاطتها بعدد من المنصات الخشبية لتمثلين و كان الممثلون قبل العرض يشاهدون بمصابيح تعطي انارة واضحة للمكان و هم يرتدون الاملابس و يضعون الماكياج على الوجه و كان المشاهدون يجلسون على لاسلم حلو المنصات و منهم من يجلس على المنصة نفسها مما حقق مشاركة داخل الفضاء المسرحي . (Williams, 1999, p. 13) ثم في عرض (العصر الذهبي) كان فضاء العرض يؤلفه الممثلون من خلال نصوص تكتب من المواقف الارتجالية الناتجة عن احاسيسهم تجاه الموقف من القصص و مشاهد الشخصيات , و كان المتلقي هم انفسهم العمال في المصانع و المناجم من خلال حوار اجراه الممثلون انفسهم مهم قبل العرض ليشاركوا معاناتهم في العرض المقدم . (Mitter, 1997, p. 280) و اخذ الفضاء طابعا يخلو من الايهام تمام من خلال اضافة مفردة للاداء التمثيلي الاو وهو (القناع) " ان القناع يخلق قوة سحرية في نطاق المسرح من خلال اتساعة و حيويته و تلك القوة التي تجتذبت الجمهور حتى النهاية للمشاركة في المحادثة و الحوار فالجمل و الدقة في ايمائتها انتجت توازنا كشف وميز الاعمال الداخلية في المجتمع " (Williams, 1999, p. 133) وقد اعطت الاقنعة ميزة مزدوجة الاولى اظهار الزيف في الوعي الجمعي المشترك من خلال تقنيع المجتمع باقنعتة شخصياته الزائفه و الثانية الاقتصاد في الاداء لمنع التشخيص الاندماجي وعرف الفكرة مراد مشاركتها , وكان لها ايضا مضامينها في العلاقة المشتركة بين اسيا والغرب و اخذت نماذج الاقنعة من المسرح الاسيوي " لقد اكتشفت النطاق الواسع لصيغ الاداء الاسيوي , و كانت تركز على صيفة واحدة في العملقبل تركيزها الاخرى , و كانت تعرض الصيغ من خلال نصوص و مضامين و سياقات غير اسيوية , و كانت تنقلها من اجل اهداف مسرحية و اجتماعية " (Mitter, 1997, p. 186) اضفت الى الرؤية الاخراجية للفضاء التشاركي عناصر و مفردات من حيث الجوهر الذي يمثل الافكار الغربية الاجتماعية و الشكل الجماعي الذي يمثل الاشكال الشرقية من الاقنعة المتنوعة في العرض .

اما المخرج (ريتشارد ششنر) قد استخدم في اسلوبه التشاركي مصطلح (المسرح البيئي) و كانت فلسفته الاخراجية بان تجري الاحداث في مكان نقي و في المقابل مكان غير نقي و انتهاءا باحداث جماهيرية , و استخجم امكنة مغايرة للمسرح التقليدي لتاسيس الفضاء الاخراجي عليه (كملعب كرة قدم او ساحة او غيرها) و اتخذ التشاركية بان الجمهور هم صانوا المشهد حتى وهم مراقبون كما هو الحال في مسرح الشارع . (Abdel Hamid, 2009, p. 316) و اخذت رؤية (ششنر) الاخراجية من العروض الطقسية الطليعية فكان يقدم نوعان من التشارك الاول البدائي الذي يستفز الاوعي الجمعي و الثاني التوريك الجسدي في العرض " ان صلة بين المسرح الطليعي و المراسيم البدائية يبدو انها تكمن في مفهوم الجماعة و هو مفهوم ادى بششنر الى وصف الثقافة القبلية البدائية باعتبارها ثقافة تشاركية اكثر منها ثقافة قبلية , و لعل هذا يفسر لنا تاكيده على فكرة توريط الجمهور و اشراكه " (Innes, 1994, p. 332) ,

ان العرض لديه هي وسلية للتحريض لسياسي لكن من خلال الا عنف هن طريق خلف رؤى و فضاءات طقسية و نجد ذلك في مسرحية(يوربيدس) قدم العرض في غرفة خالية لا تحتوي الا على منصات و ابراج و يجلس المتفرجون بمختلف الامنكة و يتحرك الممثلون من بينهم , فكان النص يشكل عنصرا ثانويا معظمها يتمحور حول الجسد و القهر للتحريض السياسي و كان اغلبها مرتجلا , اما في مسرحية (ضحايا الواجب) فقد قدم الممثلون المحتفلون للبطل الخبز الذي كان عبارة عن فرد من افراد الجمهور استخدمه مادة بدلا الخبز لتحقيق تشارك فعال في العرض . (Abdel Hamid, 2009, pp. 317 - 318) حقق اسلوبه الاخراجي بجعل المتلقي مشاركا في صناعة الحدث الدرامي , اما المخرج الرازيلي (اوغستو بوال) فقد طرح الفرق بين التطهير السلبي في المسرح الاسطي و التطهير التشاركي في مسرح (المقهورين) و هي تسمية اطلقها على اسلوبه الاخراجي .

في المسرح التقليدي يتم مراقبة الممثلين من قبل الجمهور اما في مسرح المقهورين فلا يوجد متفرجين فكلمة (متفرج) تعني مشاركا و متدخلا و استعداده للفعل , و يتم اسدعاء المتفرجين للعرض لكي يخلقوا افعال جديدة و بدائل فيكون فعل نقدي للواقع المعاش حاليا , في مسرح المقهورين الجميع يتدخل و حتى عدم التدخل هذا يعني تدخلا بان يقرر المرء الاستسلان للحالة السلبية الراهنة , و المتدخلون يكونون بشخصياتهم الحقيقية التي فرضها الواقع و ليست شخصيات متخيلة . (Boal, 2019, p. 97) حقق التشارك عند (بوال) منعطفا اكثر فاعلية حيث المتفرج يكون تحت ثنائية (الممثل – و المتفرج) و يمكن ان يكون الممثل في العرض متفرجا عندما يكون الاخير في اداء تمثيلي للمسار الدرامي للفعل , و كان مسرح المقهورين رد فعل للوضع السياسي الراهن في البرازيل و معالجة القضايا الاجتماعية فيقول " اذ يخضع المسرح لمسالة الاختبار اختيار الموضوع الذي يريد الفنان التعبير عنه, يجب ان نفهم ان المسرح بشكل اساسي هو فعل سياسي " (Sakhsukh, 2007, p. 80) , و كان لدى (بوال) العديد من المسارح التشاركية .

منها (مسرح الخفي او الصدمة) كان عبار عن مجموعة من الممثلين يؤدون المثلين في مكان عام سوق او ساحة بينما يتظاهرون بانهم افراد من جمهور , و يثيرون موقف معن ثم يتم لغط في ارجاء المكان حول القضية التي طرحوها و كان الجمهور المتواجيدين في المكان غير مدركين انها حقيقة درامية تسعى الى تحفيز و امدادهم بالمعلومات سياسية , فياتي احد الجمهور المتواجدين يجيب على الاسئلة الممثلين و يطرح الحلول فيكونوا مشاركين في الحدث الدرامي حول قضايا سياسية او اجتماعية . (Mitter, 1997, p. 189) و نوع اخر عرف (بمسرح الصورة الرمزية) عن طريق يؤدي مجموعة من ممثلين عن طريق الصورة الجسدية نوع من انواع القهر الاجتماعي (كسلطة العامل و رب العمل – الزوج و الزوجة و غيرها) ثم يطلب من المتفرجين ان يشاركوا في تعديل تلك الصورة لكسر سلطة القهر و لكون كما يجب ان تكون اكثر انسانية في تعبيرها . (Sarhan, 2006, p. 204) .

و على خلفية ما تقدم فان الاساليب الاخراجية في المسرح التشاركي تقوم على نبذ الفضاءات السلبية في العناصر الاخراجية التقليدي و كسر جدار بين العرض و المتلقي و جعله مشاركا في الحدث المسرح او حتى خلق بيئة تشاركية من ضمن الفضاء المكاني للعرض .

الدراسات السابقة :

قام الباحث بالبحث و المراجعة لمجموعة من رسائل الماجستير و اطاريح الدكتورا حول موضوع البحث (الاشتغالات الاخراجية للفضاء التشاركي في المسرح المعاصر) فلم يجب الباحث أي بحث عن موضوع التشاركية لكنه وجد عنوان مقاربه لبحثه تناول التشاركية بشكل ضمني داخل متن بحثه , و هي رسالة ماجستير في جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية / اخراج للباحث (علاء كريم صاحب) تحت عنوان (التشكيل الجمالي للصورة الطقسية في المسرح العراقي المعاصر) اشراف (أ. د . جاسم كاظم عبد) لسنة 2020 , الذي تناول المخرجين في المسرح الطقسي منهم (ارتو – بروك – كروتوفسكي) الذين خلقوا صورة اخراجية مغارية من حيث الفضاءات المكانية التي يتحد فيها المشاركون مع العرض فيكونوا كلاهما صورة جمالية و مشهدية واحدة .

مؤشرات الاطار النظري :

1. يتم مشاركة الفكرة الجماعية وتحفيز الوعي الجمعي للمتلقي من خلال المشاركة في الأعمال المقدمة
2. المتغيرات المكانية تخلق فضاءا ذة بعداً تشاركياً فعالاً من خلال خلق بيئة حميمية
3. - استبدال مقياس المسرح التقليدي ببيئة مفتوحة وتكوين مكاني من التراكيب والحركات والإيقاعات المختلفة
4. استخدام الزخارف والأزياء والإكسسوارات بطريقة مبتكرة ومؤسلبة تكسر الايهام التقليدي
5. كسر أرضية التوقعات، وتقديم جماليات للجمهور واقتراح افتعال درامي للأحداث

6. الإيماءات والإشارات والصيحات تعطي امتداد لفضاء العرض بعدًا تواصليًا وتشاركيًا من خلال نقل الإشارات الحسية إلى مخيلة الجمهور

7. يتم تحريض البعد السياسي والاجتماعي للواقع من خلال نموذج تعليمي للجمهور للتمرد على أوضاعهم.

الفصل الثالث : اجراءات البحث

مجتمع البحث :

يتمثل مجتمع البحث العروض المسرحية التي قدمتها الفرق الاجنبية على المسارح العراقية في مهرجان بغداد الدولي – لدورته الرابعة لسنة 2023 .

عينة البحث :

و فقا للحدود الزمانية و المكانية اختار الباحث عينة البحث لانها تحقق هدف دراستة عن الفضاء التشاركي و حقق الاسلوب الاخراجي تشاركية فعالة في مشاركة فضاء العرض الذي دخل فيه الجمهور ايضا و حقق فعلا ادائيا دراميا في العرض المسرحي .

اسم المسرحية : كلكامش - اسم المخرج : مسعود ارسلان (بلجيكا- تركيا) - اسم الممثلين : دوريا الابورا بدور كلكامش (بلجيكا – تركيا) ليلى اونلين بدور انكيدو(بلجيكا – تركيا) - مكان العرض : مسرح الرافدين / قاعة مسرح اور – سنة العرض : 2023

فكرة المسرحية :

العرض عبارة عن الملحمة السومرية القديمة في بابل (كلكامش) ينقلون العرض بشكل متحفي و كانه داخل متحف و قدم العرض ليس على خشبة مسرح بل في قاعة خالية الا من قطع دركورية قليلة جدا و اكسسوارات بسيطة , و تنقلب قواعد المسرح المعروفة رأساً على عقب. حيث يتجول الجمهور في الفضاء متتبعاً الممثلين والقصة وأحياناً يقف على خشبة المسرح مع الممثلين. في المسرحية، تُنقل ملحمة جلجامش إلى الجمهور من خلال ممثلتين في صناديق شفافة في المسرحية، تخبران الجمهور من أين يشاهدون القصة نفسها , شكل العرض طقسا حيث ينضم الممثلون إلى الجمهور في حفلة تنكرية. شخصيات أسطورية مثل جلجامش ووالدة جلجامش وأوتنابيشتيم يتم إحضارهم إلى الحياة على خشبة المسرح. بالنسبة للسومريين الأكثر سخرية وغرورًا وغرابة وتمحورًا حول الجنس و الخلود ، فإن حقيقة الصداقة بين جلجامش وإنكيدو، الفلاح ذو الصدر المشعر، حولت جلجامش إلى كائن مختلف. وحقيقة أنهما قتلا هومبابا، الوحش الذي كان يحرس شجرة الأرز، تحكي قصة إنسانية تحتوي على الكثير من التناقضات. الأرز لا بد من الاعتراف بشاعرية كل هذه الأساطير والخطابات التي ترمز إلى القوة والملكية والقدرة على ادراك التاريخ و ليس تحقيق تاريخيتها .

تحليل العينة :

في البداية اعتمد العرض ليس على تقديم موضوع عادي بل وظف اسطورة و ملاحم معروفة في الوعي الجمعي على مستوى العالم و المستوى العربي و المحلي الا وهي ملحمة (كلكامش) التي الكثيرون يعرفون ماضيها و تفاصيلها و هنا لم يقدمها كعرض سلبي بل جعلوا الجمهور مشاركا في اعادة رؤية الحياة و الخلود في هذه الملحمة التي تكون للجميع مغروسة في لا وعيهم الجمعي تلك الميزة التي حققها المخرج في عرضه , و لم ياخذ المخرج النص و يطبقه بحذافيره كما هو في دراما الواقعية بل اعد النص اعداد يلائم البيئة المكانية للفضاء التشاركي الذي عمل عليه , و قد تميز الفضاء المكاني منذو دخول المتفرجين عبر ممر ضيق يؤدي بهم الى قاعة مربعة خالية تحدها من جميع الاتجاهات غطاء نايلون شفاف من أي مفردات مسرحية ما عدا شخصية لامراة اشبه بالجثة و صناديق زجاجيان الاول بداخله رجل و الثاني امراة و كانهما يتحدثون عن طريق البث المباشر للهاتف النقال , و كانت خالية من المقاعد وقد وقف الجمهور بشكل مربع يمكن لكل فرد مشاهدة الاخر و جلس البعض على ارضية القاعة , و كان هنالك مقطع صوتي يلقي من فوق عن الحياة و الموت و الطبيعة باللغة التركية و مترجم الحوار على شاشة السكرين و نزلت من فوق الفتاة التي تلقي المقطع بحل يحملها من الاعلى الى الاسفل و اكملت القاء الحوار امام الجمهور ثم بدات ترحب بهم و تعرف للمتلقي عن نفسها بانها تمثل شخصية انكيدو في الملحمة و نظهر بكل لحظة صمت صوت لسعة حية لتدل علاماتيا على جانب الحيواني في شخصيته, و تعرف الجمهور بان جثة المراة هي كلكامش و تختار سبعة اشخاص من الجمهور و تعد للثلاثة ثم يرفعوها على قدمها و لتعود الحياة لديها , و تلبس الممثلاتات شخصيات انكيدو و كلكامش ملابس بيضاء و شفافة قليلا و بروز الاعضاء الصناعية لدى كلكماش التي تحمل رمز اللانوثة و الذكورة و مثلن نساء شخصيات ذكرية في الملحمة هذا ليدل المخرج الى علامات التقارب بين الثقافة الشرقية الانثوية و الثقافة الذكرية الغربية , و كذلك بين اختلاط الذكورة و الانثوثة في العرض باتخاذه من امراة ازدواجية الاله الام في الماضي و عظمة

المصارع المحارب , و بشكل طقسي حيث حقق الفضاء من خلاله هدفه التشاكي في بيئة حميمة و كسر المؤلوف , بعدها قامت شخصية كلكامش بعد وقوفها باداء فعل تشاركي طقسي بان اخذت اثنان من الجمهور و جعلتهم يدفعون احدى العربات الزجاجية و من ثلم وقفت تتحرك اما العربات و دعت مجموهى اخرى من الجمهور بالسير بشكل طواف حول المكان و من ثمة صعدت على العربة و بدا الجمهور يدفهوها و يهتفون ورائها كلمات (كلكامش – كلكامش – كلكامش) و من ثم استقرت عربتها في منتصف القاعة مقابل العربة التي يجلس عليه انكيدو , رغم من ان هذا المشهد حقق درجة عالية من المشاركة في العرض الى ان الجمعوع المشتت داخل فضاء العرض قد بدت الصورة المسرحية للعرض فيه فير منتظمة , و كانت العربتان المتقابلات اشبه بمنصة مسرح و التي صغرة الفضاء العرض بان احاطها الجمهور من كل جانب و بدات قريب جدا ليكون اكثر حميمية و تشاركية للعرض و استخدمت ممثلة دور انكيدو قطعة قماش بطريقة مؤسلبة بان احاطتها و غطت بها راسها و جسدها لتعطي علامة دور الالة (عشتار) في الملحمة و بحوارها مع ممثلة كلكامش و بعدها ترمي ممثلة انكيدو قطعة القماش و تقول للجمهور (ها انا انكيدو ثانيا) فيكون ادائها بلسان ضمير الشخص الثالث فتحقق فضاء الراوي التشاركي مع الجمهور داخل العرض , ان قطعتين الديكورية للعربات الزجاجية و قطعة القماش (النايلون) الشفاف عملت بشكل مؤسلب بان اعطت علامات عديدة في كل مشهد , بالانتقال الى المشهد التالي الذي تقوم شخصية كالكامش باختيار اثنين اخرين ليمسكا النايلون الشفاف على شكل مستطيل ثم تدخل شخصية انكيدوا داخل وسط المستطيل و يقومون الاثنان بالالتفاف حوله الى ان يلف النايلون شفاف حلولها و تثقب فتحه الانف للتنفس و تكون على شكل صاحبة الحانة في الملحمة و الغطاء الشفاف من راسها يتدلى الى الاسف ليعطي علامة بشعرها و تشرب سيجارة الكترونية لدلالة على الربط بين الماضي و الحاضر و بعدها تصعد على احدى العربات الزجاجية و تطلب من الجمهور ان يجلس و تاخذ بالقاء حوار اشبه بالحوار اللارشادي للموعضة فيكون ذو هدف توعي حول التاريخ العميق بلاد سومر على لسان شخصية انكيدو فكان تحقيق للنقد السياسي حول اهمية هذه الاثار و جعلها حية بدلا من اهمالها , و بعدها نزلت من العربة و اخذت هيو وكلكامش اربعة اخرين من الجمهور ليشكوا بالقماش الشفاف شكل مربع يحيط به المتلقي من جميع الجهات و ممثلون داخل المربع و تطفئ الانوار و تستعمل المملتان اضاءة موضعية بواسطة لمبات تحمل باليد و تظاء على المربع بالداتا شو شكل غابة ليشكل الفضاء صورة عن صراع كلكامش و انكيدو مع الوحوش و يتشارك الجمهور هذا الفضاء بانه جزء منه , و يتجول الممثلتان كل وحدة على عربة مع جمهور و تذهب عربة انكيدو الى خارج منطقة العرض لتعدود من خلال اختراج احدى جدران النايلون الشفافة و تضع منتصف اسفل النايلون لتركبه على راسها فيعطي الفضاء المسرحي شكل كبير الالة (مردوخ) تفكون علامة المكان الاله جوهر الاله بالكامر و هو يحاور كلكامش عن الحبو و الواجب و الموت و الحياة و الجمهور كان يشارك بانهم هم العنصر الاخر من الرعية , بعدها تعود الممثلة الى شخصية انكيدو و تذهب الى داخل احدى العربات الزجاجية و تقول بحوار مع كلكامش و قد عانقت فتاة داخل العربة بانها سوف يتم نسيها هي و صديقها كلكامش و تجيبها ممثلة كالكامش انا كلكامش لا احد يمكن نسياني انا التاريخ و تذهب الى داخل العربة و تشكل من ممثلة انكيدو لوحة على شكل الثور المجنح لتعطي علامة في الوعي الا جمعي المشترك بانه التاريخ لا يمكن نسيانه , لتعزز هذا الموقف قام الاخراج بتوظيف نوع من الرمزية لازالة الغبار عن التاريخ من خلال وجود الشخصيتان على العربة الزجاجية و وزع المخرج رشاش منظف الزجاج و قطع قماش صغيرة للمسح الزجاج على اغلب الموجودين مع و تخللها رقص على اغنية امريكية (اريد ان اتنفس) و حقق الفضاء توظيف تشاركي ذو طابع من الالفة ومن خلال الاغاني و الرقص الجماعي , ليكون المشهد الاخير عبارة عن عربتان زجاجيتان متقابلتان تجلس ممثلة كلكامش على واحدة و تسرد الحوار بشكل سريع و ممثلة انكيدوا على الاخرى بينما و قد غطت وجهها و كامل جسمها من لامام بالنايلون الشفاق و فتحت شق امام الفم و تدلى القسم الاخر من النايلون بشكل مستطيل الى العربة في الجهة المقابلة و بدات تاكل ممثلة انكيدو بشكل شهواني الفواكع تقضم منها و ترميها و تشرب جزء من الماء بجنون ثم تسكب الباقي الى نايلون و في نهاية قام المخرج بجمع الجمهور من جانبين متقابلين و حمل النايلون الشفاف و الذي اصبح اشبه بالبحر و قامو معا بشكل مشترك بتموجات , الذي حمل رمزية عالية من علامات قابلة لعدد من التاويلات حسب فهم كل متفرج و الاكثر تمثل هذه التموجات هيجان شاطء دجلة ايام الطوفان السومري في الملحة و تمثل دور انكيدو بالمشهد الاخير اله البحر الثائر على البشرية , و بعدها يستلقي كلكامش و انكيدو تحت الشاطئ لتنتهي المسرحية و تعطي دلالة على انهم خالدون كما هو شاطئ دجلة خالد الى امد التاريخ , في الاخير حمل العرض عناصر النقد التحريضي الدرامي بان التاريخ يجب ان يبقا حيا في نفوس الشعوب و يجب الفخر بما صنعوه الاقدمين , و ان ادماج العناصر الذكورية و الانثوية في الفضاء التمثيلي يمثل ان لكل

شخص يطمح الى الخلود من خلال اعماله و منجزه فهو غريزة انسانية في الحياة و حقق العرض الالفة و الحميمية و تشاركية فعالة في العرض حيث اشترك الجمهور من خلال جميع الفضاءات المكانية كونوا بيئة للمكان من حيث هم شعب سومر و الاداء شاركوا في تكميل الفعل الدرامي للعرض عن طريح الحوار بهتافكم بين كل فترة (كلكامش – كلكامش) و بعصر كونوا من خلالها صور جدسدية , على الرغم من هذا بان بعض التكوينات لمشاهد كانت غير منتظمة و ادت الى فوضى في التشكيل فضاء العرض و كذلك تخلل لحظات صمت تويلة كادت ان تسقط العرض بسبب عدم ملئ الفراغ الدرامي خلالها . لكن في نهاية حقق العرض الهدف التشاركي المطلوب .

الفصل الثالث : النتائج و الاستنتاجات

النتائج :

1- حقق العرض صورة تشاركية تمتد الى اعماق الاوعي الجمعي من خلال اسطورة تنمني الى اللى الذاكرة الجمعية لدى كل الاشخاص و معروفة بالنسبة لديهم .
2- الاستغناء عن المسرح و اتوظيف بديلا عنه و هو قاعة قد حقق فضاءا تشاركيا حيث يمكن للجميع مشاهدة العرض و مشاهدة بعضهم ايضا .
3- خلق العرض بيئة تشاركية تسودها الالفه من التوظيف المتعدد للمتلقي فهو يكون جزء من الفضاء التشاركي بوصفه شعبا لسومر و يخلق افعال درمية مع العرض جسدا و حواريا .
4- ابتعاد التمثيل عن الايهام حقق تشاركا و خلق فضاءات متعددة للتعامل مع الجمهور و تحفيزهم بالحديث معهم عن طريق الروادية التقدديمية و عن طريق ارشادهم لمهام تمثيلية معينة بشكل جعلهم مشاركين في العرض لا متلقين سلبيين .
5- حقق العرض باستعمالات متعددة في العربات الزجاجية و القطعة النايلون الشفاف الكبيرة التي كانت تعمل على انتاج دلا ت متعددة المعنى .
6- حدثت بعض الفوضى التي لا بد من مراعاتها اخراجيا و جعلها اكثر تنضيما لكي لا تفقد روح المشاركة بريقها في العرض .
7- كان يجب تعزيز لحظات الصمت بافعال و ان لا تكون بشكل طويل مما اثر بشكل ملحوظ على فقدان بعض المشاهد التوازن في الايقاع .

الاستنتاجات :

1- يجب في فضاء العرض التشاركي كسر الجدار الرابع في مسرح العلبة كالمسرح الملحمي (البرختي) او استعمال اماكن بديلة صالة او مكان مفتوح كحديقة او ميدان و غيرها لتحقيق التواصل التشاركي .
2- الابتعاد قدر الامكان عن أي تواصل سلبي من خلال الايهام الواقعي فيكون فضاءا مغلقا في العرض , اما الفضاء التشاركي يكون مفتوحا لكونه يهدف الى تحقيق تواصلا مع المتلقي في العرض .
3- يحقق الاسلوب الاخراجي في العرض التشاركي عدة فضاءات في تعامله التواصلي مع المتلقي كان يكون مجرد مكلا للبيئة المكانية في العرض او يشارك بشكل ادائي يشكل حركة و صورة في العرض .
4- يجب ان يكون يحقق الفضاء التشاركي جو تسوده الالفة و الحميمية لكي يحس المتلقي المشارك في الفعل الدرامي بانه داخل فضاء تشاركي امن .
5- يهدف العرض التشاركي الى النقد السياسي و الاجتماعي و تفعيل دور الفرد في المجتمع و مشاركته داخل العرض لكي يحدد اهمية مشاركته في الحياة الثقافية .
6- يكون الفضاء التشاركي كتغيرا و ينتد عدد من المدلاولات العلاماتيتة سواء على مستوى المكان و التمثيل و التقنيات فالمفرجة الواحدة تاخذ عدة اشكال في العرض .

التوصيات :

1- تخصيص وحدة دراسية في المعاهد و كليات الفنون الجميلة قسم المسرح لدراسة التشاركية و تطبيقاتها في مسرح ما بعد الحداثة .

2- الدعم الانتاجي للمهرجانات و للفرق التي تريد ان تعمل على الاخراج التشاركي و تحقيق تواصل مع الجمهور من قبل المؤسسات سواء كانت حكومية اهلية .

المقترحات :

1- دعم العمل على بحوث تتناول التشاركية ليس في الاخراج فقط بل في مختلف مجالات العرض المسرحي كالتمثيل التشاركي و التقنية التشاركية ة النقد التشاركي .

2- تطوير الاساليب الاخرجية في مجال التشاركية في المسرح من خلال عمل عدد من الورش المتنوعة و اكتشاف مفاهيم و طرق جديدة في هذا المجال .

Conclusions:

1. In the participatory performance space, the fourth wall in the traditional “box theatre” must be broken—as in epic (Brechtian) theatre—or replaced with alternative venues such as halls, open areas, gardens, or public squares to achieve participatory communication.
2. It is necessary to avoid any negative interaction through realistic illusion that confines the performance to a closed space; by contrast, the participatory space should remain open, aiming to establish direct communication with the audience.
3. The directorial approach in participatory theatre creates multiple spaces of interaction with the audience—either as an extension of the environmental setting of the performance or through active participation that contributes to movement and imagery within the show.
4. The participatory space should foster an atmosphere of intimacy and familiarity so that the participating audience feels they are inside a safe and engaging participatory environment.
5. Participatory theatre seeks to address political and social critique, activating the individual’s role in society and involving them in the performance to emphasize the significance of their participation in cultural life.
6. The participatory space represents transformation and carries multiple semiotic meanings—at the levels of space, representation, and technique—where a single scene can take on multiple expressive forms within the performance.

References

1. Abdel Hamid, S. (2009). *Innovations of playwrights in the twentieth century*. Iraq: Dar Al Hana for Printing and Publishing.
2. Abdel Wahab, S. (2002). *Theatrical setting*. Egypt: Dar Flow for Publishing and Distribution.
3. Ardash, S. (1979). *Director in contemporary theatre.* Kuwait: Age of knowledge.
4. Bennett, S. (1990). *Theater audiences: Towards a theory of theatrical production and reception*. (Trans.) Egypt: Printing presses of the Supreme Council of Antiquities.
5. Bentley, E. (1975). *Modern theater theory.* (Trans.) Republic of Iraq: Publications of the Ministry of Information.
6. Boal, A. (2019). *Rainbow of Desire* (Trans.) Sharjah.
7. Cheney, S. (1998). *The history of theater in three thousand years* (Trans.) The Egyptian General Corporation for Writing, Translation, Printing and Publishing.
8. Dictionary of meanings. (2010). *https://2u.pw/c9Ag3kdd*.
9. Farid, B. H. (1980). *Principles of theater directing.* Baghdad: Ministry of Education and Scientific Research.
10. Huiting, F. (1970). *Introduction to the performing arts.* Egypt: Franklin Printing and Publishing Corporation.
11. Imran, F. (2018). *Open theatrical performance space.* Baghdad: Al-Fath Press.
12. Innes, C. (1994). *Avant-garde theatre*. (Trans.) Egypt: Academy of Arts.
13. Ivens, J. R. (2007). *Experimental theater from Stanislavsky to Peter Brook* (Vol. الاولى). Baghdad: Dar Al-Mamoun for Publishing and Translation.
14. Millet, i. (1966). *The art of theatrical.* (Trans.) Lebanon: House of Culture.
15. Mitter, S. C. (1997). *Fifty most famous directors*. (Trans.) Egypt: Cairo International Theater Festival.

16. Nassif, A.-T. (1985). *Reading and reflections on Greek theatre.* Republic of Iraq: Publications of the Ministry of Information.
17. Pandolfi, V. (1979). *History of theater, part one*)Trans.) Syria: Ministry of Culture, Syrian General Book Authority.
18. Rashid, K. (2013). *Aesthetics of place in contemporary theatrical performance* Baghdad: Adnan Library.
19. Saber, H. (2017). *The public between confrontation and confrontation, Part One* Basra: House of Arts and Literature for Printing and Publishing.
20. Sakhsukh, A. (2007). *Trends in contemporary European theatre.* Egypt: Egyptian General Book Authority, Family Library.
21. Sarhan, S. (2006). *New experiences in theatrical art.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
22. Shamawy, S. (2016). *Subconscious* Casablanca: Toubkal Publishing House.
23. Vargas, L. (1986). *A guide to the art of theater* (Trans) Egypt: Egyptian General Book Authority.
24. Williams, D. (1999). *Sun Theater.* (Trans) Egypt: Cairo International Festival for Experimental Theater.

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1547

Exploring the possibilities and challenges of material in a range of contemporary artists' works in installation art in space: A descriptive and analytical study

Abdulkareem Abdullah Salim Al rawahi[a] *, Salman Amur Salim Alhajri*[b]

[a] [b] *Sultan Qaboos University, majoring in Fine Arts*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 9 March 2025
Received in revised form 15 April 2025
Accepted 23 April 2025
Published 1 December 2025

Keywords:
Material as a Creative Medium, Installation Art, Artistic and Aesthetic Values, Formal and Expressive Values.

ABSTRACT

The material plays a pivotal role in installation art, serving as a creative medium that enables the artist to translate their contemporary artistic ideas into interactive artworks presented in specific spaces. The artist's selection of the appropriate medium requires continuous practice and experimentation to ensure the achievement of formal and expressive values in the artwork, while enhancing direct interaction between the work and the audience. Thus, installation art becomes a fertile ground for creativity and artistic innovation when materials are employed consciously and creatively.

The research problem revolves around exploring the role of materials as a primary creative medium in installation art, focusing on how contemporary artists choose suitable materials to achieve aesthetic, expressive, and symbolic dimensions. This research paper seeks to analyse the relationship between materials and the creative medium, and to explore the impact of this interaction on achieving artistic and aesthetic values, reflecting the artist's ability to utilize materials to produce works that carry innovative philosophical meanings.

This paper adopted a descriptive-analytical approach to study a collection of works by contemporary artists in the field of installation art by analysing the role of materials in these works and their nature as a creative medium on one hand, and their role in achieving formal and expressive values on the other. The paper also examined the relationship between artistic and aesthetic values and the materials used in those works.

The paper reached a set of conclusions, the most prominent of which are: the importance of the artist's selection of appropriate materials in installation art, and how this process can achieve numerous artistic and aesthetic values. These values determine the artwork's ability to evoke admiration and awe in the audience. Additionally, the possibilities and challenges of materials were explored in a collection of works by contemporary artists in installation art. It was also found that materials, as a creative medium, contribute to achieving high-quality formal and expressive values. These values focus on the visual structure of the work and the meanings it carries, i.e., how artistic elements are organized and what the work expresses, thereby enhancing the aesthetic and philosophical impact of the artwork.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1547
Abdulkareem Abdullah Salim Al rawahi, Salman Amur Salim Alhajri: Exploring the possibilities and challenges of material in a range of contemporary artists' works in installation art in space: A descriptive and analytical study
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

إستكشاف إمكانيات وتحديات الخامة لدى مجموعة من أعمال الفنانين المعاصرين في فن التجهيز في الفراغ: دراسة وصفية تحليلية

عبدالكريم بن عبدالله بن سالم الرواحي[1]
سلمان بن عامر بن سالم الحجري[2]
[1,2]جامعة السلطان قابوس، تخصص الفنون التشكيلية

الملخص:

تؤدي الخامة دوراً محورياً في فن التجهيز في الفراغ، حيث تُعد وسيطاً إبداعياً يمكّن الفنان من ترجمة أفكاره الفنية المعاصرة إلى أعمال فنية تفاعلية تُقدَّم في فضاءات محددة. يتطلب اختيار الفنان للوسيط المناسب ممارسة وتجريباً مستمرين لضمان تحقيق القيم التشكيلية والتعبيرية في العمل الفني، مع تعزيز التفاعل المباشر بين العمل والمتلقي. وبذلك، يتحول فن التجهيز في الفراغ إلى مساحة خصبة للإبداع والابتكار الفني عند توظيف الخامة بوعي وإبداع.

تتمحور مشكلة البحث حول استكشاف دور الخامة كوسيط إبداعي رئيسي في فن التجهيز في الفراغ، مع التركيز على كيفية اختيار الفنان المعاصر للخامة المناسبة لتحقيق أبعاد جمالية وتعبيرية ورمزية. تسعى هذه الورقة البحثية إلى تحليل العلاقة بين الخامة والوسيط الإبداعي، واستكشاف تأثير هذا التفاعل على تحقيق القيم الفنية والجمالية، مما يعكس قدرة الفنان على توظيف الخامة لإنتاج أعمال تحمل معاني فلسفية مبتكرة.

تبنت هذه الورقة المنهج الوصفي التحليلي لدراسة مجموعة من أعمال الفنانين المعاصرين في مجال التجهيز في الفراغ من خلال تحليل دور الخامة في هذه الأعمال وطبيعتها كوسيط إبداعي من ناحية، ودورها في تحقيق القيم التشكيلية والتعبيرية من ناحية أخرى. كما استعرضت الورقة العلاقة بين القيم الفنية والجمالية وبين الخامة المستخدمة في تلك الأعمال.

توصلت هذه الورقة إلى مجموعة من النتائج أبرزها: أهمية اختيار الفنان للخامة المناسبة في فن التجهيز في الفراغ، وكيف يمكن لهذه العملية أن تحقق كثير من القيم الفنية والجمالية. تلك القيم التي تحدد قدرة العمل الفني في إثارة الإعجاب و الدهشة لدى المتلقي. كما تم إستكشاف إمكانيات وتحديات الخامة لدى مجموعة من أعمال الفنانين المعاصرين في فن التجهيز في الفراغ. كما تبين أن الخامة، بصفتها وسيطاً إبداعياً، تساهم في تحقيق قيم تشكيلية وتعبيرية عالية الجودة، تلك القيم التي تركز على البنية البصرية للعمل والمعاني التي يحملها، أي كيفية تنظيم العناصر الفنية وما يعبر عنه العمل، مما يعزز من الأثر الجمالي والفلسفي للعمل الفني.

الكلمات المفتاحية: الخامة كوسيط إبداعي، فن التجهيز في الفراغ، القيم الفنية والجمالية ، القيم التشكيلية والتعبيرية

1 المقدمة:

في عالم يتسارع بلا هوادة نحو المستقبل، يواصل الفن المعاصر تحولاته العميقة ويسبر أغوار التغيرات الاجتماعية، والثقافية، والتكنولوجية التي تشكل واقعنا اليوم. يتميز الفن المعاصر بتنوعه الشديد في الأشكال والموضوعات، مما يجعله مرآة تعكس الحالة الإنسانية بكل تعقيداتها وتناقضاتها. فهو يمثل تعبيراً فنياً ينطوي على استكشافات جديدة وأساليب مبتكرة، متجاوزاً الأساليب التقليدية والكلاسيكية التي سادت في العصور السابقة. يعكس الفن المعاصر، في جوهره، استجابة مباشرة للتغيرات الاجتماعية والثقافية والتكنولوجية التي يشهدها عالمنا اليوم، مما يجعله منصة حية للتعبير عن الأفكار والمشاعر والتساؤلات التي تشغل بال الإنسانية، من خلال التجارب الفنية والأفكار الجديدة.(Karpova, 2024)

سعى الفنانون إلى تجاوز الحدود المألوفة للمعرض الفني التقليدي، وأتى ذلك من خلال أحد أهم الفنون المعاصرة التي بدأت تظهر وتتطور بشكل ملحوظ في منتصف القرن العشرين الذي بدأ باطلالة حافلة من المتغيرات الفكرية التي وثقت قدومه. كل ذلك كان مقدمة هيئت لظهور عصر كامل و مختلف عن سابقه (العامري، 2018). حيث تجاوز فن التجهيز في الفراغ، ما هو معتاد في الساحة الفنية وكسّر قواعد العرض التي ألفها الجمهور، حيث يرتكز هذا الفن على استخدام المساحات الفارغة بطرق إبداعية لتقديم تجارب بصرية وحسية مختلفة للمشاهدين، كما اشتغل هؤلاء الفنانين في فن التجهيز في الفراغ (Installation Art) بمفهوم الفراغ الحقيقي في مقابل الفراغ الإيهامي في أعمالهم الفنية مستخدمين طرقاً وأساليباً مختلفة، بحيث أعطوا لمفهوم الفراغ الحقيقي قيمة فنية وجمالية، من خلال الرؤية المباشرة للمشاهد (اليحيائية وآخرون، 2016). ويمكننا القول بأن الفضاءات في المساحات العامة وفي الأماكن الطبيعية وفي القاعات المغلقة قد تكون مكاناً مناسبً لاحتواء أعمال مجهزة فراغياً وقد يكون بعضها ذو طبيعة تفاعلية. ينفّذ ذلك من خلال استخدام وسائط متنوعة مثل الضوء، والصوت، والعناصر المادية الأخرى، والتكنولوجيا وغيرها من الخامات والمواد الطبيعية وغير الطبيعية. كل ذلك يمهد لإنشاء تجارب تشكيلية فاعلة تؤثر في الحواس و تستثير التفكير.

تعددت طرق العرض وتنوعت الأساليب الفنية في فن التجهيز في الفراغ، وبالتالي لعبت الخامة دوراً محورياً لا يمكن إغفاله، حيث تعد الوسيط الأساسي الذي يتيح للفنان التعبير عن رؤيته ورسالته بطريقة مباشرة وتفاعلية .باذلا في ذلك الكثير من الجهد في سبيل اختيار الخامة المناسبة. إن فن التجهيز في الفراغ لا يعتمد على الخامات التقليدية المستخدمة في الرسم أو النحت فحسب، بل يتخطاها إلى استخدام مواد غير مألوفة وأحياناً مستهلكة أو مهملة، وقد تكون خامات مباشرة أو غير مباشرة، مما يعزز من قيمة العمل الفني بأبعاد جديدة ومعاني متعددة (Michio, 2024)

أما على مستوى الموضوعات، فإن الاختيار الدقيق للخامة باعتبارها وسيطًا إبداعيا في فن التجهيز في الفراغ يتيح للفنان الغوص في الموضوعات التي يتناولها بعمق أكبر . مما يجعل العمل الفني يتجاوز كونه مجرد تجسيد بصري إلى أن يصبح تجربة متعددة الأبعاد تلامس الحواس والوجدان، فالخامات المختارة تحمل في طياتها قصصاً و دلالات تتفاعل مع الفراغ المحيط بها، لتولّد بذلك حواراً بين المكان والمعنى والمشاهد. في هذا السياق يقول "(جيروم ستولينتز 1960م) المادة الخام لا تكتسب صيغة فنية فتصبح مادة استطيقيةAesthetics إلا بعد أن تكون يد الفنان امتدت إليها فخلقت منها محسوساً جماليا". إن العملية الإبداعية في فن التجهيز في الفراغ تتطلب من الفنان أن يكون لديه حساسية عالية تجاه الخامات وقدرة على رؤية الإمكانات الفنية في الوسائط الإعتيادية كالضوء والظواهر الجغرافية المعتادة كالرياح والمطر وعوامل التعرية المختلفة، مما يسمح بتحويل الفراغ إلى تجربة فنية فريدة وغامرة. هذا النوع من الفن لا يقتصر على الاستمتاع البصري فقط بل يدعو المشاهد إلى التفاعل والتأمل في الرسائل التي تنقلها الخامات المستخدمة، وبذلك تصبح الخامة ليست مجرد وسيط إبداعي، بل هي جوهر العمل الفني وروحه.

ومن هذا المنطلق قدمت هذه الورقة عدة نماذج لأعمال فنية معاصرة مجهزة في الفراغ من خلال تحليل دور الخامة باعتبارها وسيطً إبداعيا. وكيف استطاع الفنان توظيفها وتحقيق اقصى استفادة منها في ترجمة أفكاره الفنية وتجهيزها في الفراغ المناسب وتحقيق قيمة التفاعل المباشر بين الجمهور وبين العمل الفني. من ناحية أخرى لقد سلطت هذه الورقة الضوء أيضا الى دراسة العلاقة الجمالية بين الخامة والقيم التشكيلية والتعبيرية في تنفيذ العمل المجهز في الفراغ.

1.1 مشكلة البحث:

يشهد العمل الفني المعاصر تعدد في الخامات مما مثّل حالة جمالية ووظيفية غايتها المغايرة والاختلاف عن السائد ومواكبة التطور التكنولوجي وأتى ذلك من منطلق ما تفرزه وتخلفه الصناعات من خامات ومواد مثلّت محرك فكري ومثير بصري للفنان ليعيد تركيبها وإدخالها إلى سطح العمل الفني محققاً بذلك تفاعل المشاهد مع العمل ومترجماً أفكاره الفنية في قالب إبداعي مغاير ذو أبعاد جمالية وفلسفية وقيم تشكيلية مختلفة. فن التجهيز في الفراغ هو أحد الفنون التي تعددت وتنوعت الخامات فيها بصفتها وسيطً ابداعيا، مما أدى هذا التنوع والتعدد إلى تداخل المجالات الفنية مع بعضها في عمل فني واحداً مجهزاً في الفراغ، ليغدو تعدد الخامات من خشب ومعدن وتكنولوجيا ومواد صناعية وأسلاك وورق جرائد وعلب وغيرها هو محور الاهتمام عند الفنان المعاصر بشكل عام وعند فنانين التجهيز بشكل خاص. وبهذا تتمثل مشكلة البحث في الأسئلة الآتية:

- ما هو دور الخامة كوسيط إبداعي في فن التجهيز في الفراغ؟
- ما هي العلاقة الجمالية للخامة -بصفتها وسيطا- وبين القيم التشكيلية والتعبيرية في العمل الفني المجهز في الفراغ ؟

1.2 هدف البحث:

كشف إمكانيات وتحديات الخامة في فن التجهيز في الفراغ.

1.3 أهمية البحث :

تنبع أهمية هذا البحث من تسليطه الضوء على دور الخامة كوسيط إبداعي محوري في فن التجهيز في الفراغ و الذي يمثل أحد أبرز اتجاهات الفن المعاصر. حيث يسهم في فهم أعمق اتجاه العلاقة بين الخامة والقيم الجمالية والتشكيلية، ويوضح كيف يمكن للفنان المعاصر استثمار تنوع المواد لتحقيق أبعاد جمالية وتعبيرية مبتكرة. كما يوفر البحث أساسًا علميًا لدراسة أساليب اختيار الخامات وتوظيفها بطريقة تعزز التفاعل بين العمل الفني والمشاهد، مما يفتح آفاقًا جديدة أمام الفنانين والباحثين لتطوير رؤى إبداعية قائمة على التداخل بين الفن والمواد.

1.4 حدود البحث :

اقتصر البحث على دراسة عينة من بعض التجارب العالمية التي كان للخامة دورا أساسيا في صياغة العمل باعتبارها وسيطً إبداعيا ، وايضا الأعمال التي تم اختيارها فيها تنوع في الوسائط المستخدمة، تتراوح فترة إنجاز الأعمال المختارة من 2005 الى 2020

1.5 منهجية البحث:

اعتمد هذا البحث على **المنهج الوصفي التحليلي** بوصفه الأنسب لدراسة الأعمال الفنية المعاصرة التي توظف الخامة كوسيط إبداعي في فن التجهيز في الفراغ. وقد تم تطبيق هذا المنهج من خلال **تحليل ثلاث نماذج مختارة** لأعمال فنية لفنانين معاصرين، بهدف استقصاء العلاقة الجمالية بين الخامة المستخدمة والقيم التشكيلية والتعبيرية التي تحققها ضمن الفراغ الفني. وقد اختيرت العينة البحثية بناءً على معيار أساسي يتمثل في اعتماد العمل الفني على الخامة بشكل محوري وأساسي، بما يجعل منها عنصراً فاعلاً في تشكيل المعنى وإيصال الرسالة البصرية والجمالية. وتمثلت العينة في:

1. عمل الفنان إيميل الزاموراً" :*جزيرة السماء."(Sky Island)*
2. عمل الفنانة الأمريكية جيردا ماير برينشتاين" :*النهر."(River)*
3. عمل الفنان الهندي أنيش كابور" :*بوابة السحاب."(Cloud Gate)*

وقد تم تحليل هذه الأعمال من خلال تفكيك العناصر الفنية، ودراسة طبيعة الخامة، وأساليب توظيفها داخل الفراغ، ومدى إسهامها في إنتاج القيم الجمالية والتعبيرية للعمل الفني.

مصطلحات البحث:

- الخامة:

بأنها، المادة قبل أن يشكلها الفنان وتتحول في عمله إلى مادة جمالية تحمل قيما تشكيلية وتعبيرية، وتتضمن كل ما هو مادي وله صفة البقاء من مواد طبيعية، كالأحجار والأخشاب والمعادن، وما هو مخلّق من مواد كيماوية مثل البوليستر والبلاستيك، وما هو مصنع في صورة أشكال جاهزة من مخلفات الصناعة الحديثة. بينما تعرف إجرائيا على أنها كل ما وجد على حالته الطبيعية ويحتمل

الانتفاع به بعد تصنيفه كحديد أو ذهب أو ورق ، وبشكل عام هي المادة الأولية التي توجد على حالتها الطبيعية قبل أن تعالج أو تصّنع (Arif & Lugimanif, 2024).

- فن التجهيز في الفراغ:

"هو أحد فنون ما بعد الحداثة يربط الفن بالمجتمع والحياة ويهتم بمشاركة الجمهور وتفاعله مع العناصر المكونة للعمل الفني ويتم تنسيق وترتيب وتنظيم عناصره في مجال فراغي محدد يحتوي على مفاهيم فلسفية ونقدية وتعتمد طريقة الإنتاج الفني فيه على أسس إنشائية وأساليب أدائية وتقنية، وتلعب البيئة، والمكان، والوقت، والفراغ عناصر أساسية في إظهار شكل العمل الفني وخصائصه التي تميزه عن غيره من الأعمال الفنية" (اليحيائية وآخرون، 2016).

حيث يرى الباحث من خلال ما تم ذكره بأنه أحد أهم الفنون المعاصرة التي كانت بدايته فى سبعينيات القرن العشرين وهو ذات سمات فنية مغايرة عن بقية الفنون المعاصرة الأخرى، حيث يمكن للفنان أن يمزج ويجمع بين عدة مجالات فنية في عمل فني واحد مجهز في الفراغ، ويعتمد على وسائط تكنولوجية حديثة وخامات متنوعة فى بناء أشكاله الفنية، يتم بناء الفكرة الفنية في فراغ محدد سواء كان داخلي في القاعات او فراغ خارجي من صنع الطبيعة.

- الفراغ:

يقصد بالفراغ: الحيز الكوني الذي يعيش فيه الإنسان على سطح الأرض والذى يمكن الوصول إليه سواء خارج أو داخل نطاق الجاذبية الأرضية، فالفراغ نظريا هو حيز بلا مادة وأهمية الفراغ تكمن في إنه يشكل الوسط الذي تحدث فيه حركة الأجسام، فأي جسم يدرك لابد وأن يشغل حيزا فراغيا (البواب، 2013).

ويرى الباحث بأن الفراغ هو العنصر الأساسي في فن التجهيز حيث يمنح الأعمال الفنية بُعدًا جديدًا ويعزز من تجربة المتلقي فهو مكون حيوي يشارك في صياغة المعنى وإضفاء الجو على العمل الفني .يتم توظيف الفراغ في فن التجهيز بطرق متعددة، منها خلق توتر بصري أو توازن بين العناصر المادية والفراغات المحيطة بها، ويستطيع الفنانون من خلال التلاعب بالفراغ أن يوجهوا نظر المشاهد وتفكيره نحو مواضيع معينة أو أن يثيروا مشاعر محددة. فالفراغ يمكن أن يعمل كعنصر يسهم في خلق إحساس بالسكينة والتأمل أو العكس، يمكن أن يولد شعورًا بالقلق والتوتر.

- المبحث الأول: الخامة كوسيط ودورها في فن التجهيز في الفراغ:

الخامة في فن التجهيز تلعب دوراً بالغ الأهمية كوسيط يتيح للفنان التعبير عن رؤيته وإيصال رسائله بطرق متعددة ومتنوعة. تعتبر الخامة في هذا المجال ليست مجرد أداة، بل هي جزء لا يتجزأ من العمل الفني نفسه، حيث تضفي عليه طابعاً خاصاً وتعمق من معانيه وتأثيراته البصرية والعاطفية على المشاهد.

في فن التجهيز، يستخدم الفنانون خامات متنوعة تشمل الخشب، الزجاج، الفولاذ، الأقمشة، الورق، وغيرها من الخامات والمواد، كل خامة تحمل في طياتها دلالات ومعاني مختلفة تساهم في إثراء العمل الفني وتوجيه تفسيراته. على سبيل المثال، استخدام الزجاج يمكن أن يرمز إلى الهشاشة والنقاء، بينما قد يعبر الخشب عن الدفء والقوة، فالفنان في هذا المجال لا يقتصر على اختيار الخامات فحسب، بل يدخل في تحديات تقنية وإبداعية لتشكيل هذه الخامات ودمجها في الفراغ بطريقة تخلق تجربة مرئية وملموسة فريدة من نوعها ويتطلب هذا النوع من الفن تفكيراً عميقاً في كيفية تفاعل الخامات مع الضوء، الظل، الحركة، وحتى الزمن، لتقديم تجارب حسية غنية تتيح للمشاهد التفاعل مع العمل الفني بطرق متعددة (Arif & Lugimanif, 2024). في النهاية، تعتبر الخامة في فن التجهيز ليست مجرد وسيلة لتحقيق الشكل الجمالي، بل هي أداة لتعزيز التواصل العاطفي والفكري بين العمل الفني وجمهوره.

إن دخول الخامات الجديدة في الأعمال الفنية المعاصرة وبالأخص في فن التجهيز في الفراغ كان له الأثر على الموضوع والمضمون، فالبحث والتجربة بالخامات سواء التقليدية منها أو غير التقليدية هي وسيلة للوصول إلى المضمون والفكرة وتجعل العمل أكثر تفاعلاً مع الجمهور والمتلقي. لذلك نرى الفنان المعاصر في أوروبا وأمريكا يجرب الخامات والأساليب ليصل إلى أفضل طريق للتعبير عن مضمون خاص وفكرة فلسفية عميقة وبالتالي تكون الخامة بصفتها وسيط ابداعي في ترجمة أفكار الفنانين المعاصرين(عبد السلام، 2024).

الوسائط متعددة ومتنوعة فكل فنان تكمن جوانب القوة في عمله في اختياره للوسيط المناسب الذي من خلاله يعبر عن المضامين والجماليات واخراجها في قالب عمل فني مجهز في الفراغ، فالخامة تتضمن في ثناياها جوانب لا حصر لها، وقيمة الخامة في العمل لا ترتكز على إثارتها للحواس فقط بل في التعبير الذي تملكه بداخلها، فالفنان لا يبحث عن الخامة ذات المظهر البراق ذي الجاذبية الحسية فقط؛ بل يحاول الوصول إلى ما يرغبه بواسطة الخامة للتعبير عن أفكاره، والتعامل مع الخامة يحتاج إلى فهم كامل لخواصها فيستطيع الفنان تطويعها وإخراجها بالشكل الجيد الذي يحترم ذائقة المتلقي.

وتؤكد (اليحيائية، 2020) بأن مساهمة الوسائط المتعددة كان متمثل في إمداد الفنانين ببناء لغوى وتشكيلى متجاوز الحدود المادية لعنصري المكان والزمان في واقع تصوري محاكي وتخيلي في ان واحد . حيث أنتشر استخدام الفنانين لأشياء ذات طبيعة قابلة للزاول عند تعرضها لعوامل جوية واعتمدوا على الأداء وما يرتبط به من وقائع حركية وضوئية وصوتية في اطار زمني، وكانت الاستعانة بالوسائط التكنولوجية للتوثيق والنقل أو العرض لتجاربهم الفنية، كما تضمنت أحيانا حلولا أخرى مختلفة ومتعددة مثل النصوص اللغوية والرسوم التوضيحية والخرائط، أو الصور الفوتوغرافية أو التسجيلات الصوتية والمرئية مثل الأفلام وسرعان ما تم التحول والانصهار التام فى تكنولوجيا الوسائط المتعددة وتحولت من وسيلة للتوثيق الى اداة وتقنية لممارسة مختلف العمليات الابداعية واصبحت قاسما مشترك بين مختلف العديد من الاتجاهات الفنية المختلفة من الفن المفاهيمي، والفن البيئي، وفن الأرض، وفن الحدث، وفن الاداء، وفن التجهيز، وفن الفيديو و الكمبيوتر. وليستطيع الفنان أن يقوم بمعالجات فنية ناجحة لهذه الخامات لابد أن يكون ذا خبرة عالية بكيفية التحكم بهذه المواد، وكيفية الإخراج الجيد لها فالفنان يقوم بالتعبير عن الأداة الوسيطة من خلال الخبرة الفنية والممارسة المستمرة، وبالتالي فإن الخامة بأنواعها وأشكالها تعد وسيطاً ابداعي يستطيع أن يترجم من خلاله الفنان أفكاره ومضامينه ومعالجا فراغاً طبيعيا او فراغ داخل القاعات في فن التجهيز في الفراغ.

التقدم الصناعي الكبير الذي يشهده العالم، دفع بالفنان إلى التأمل وفهم طبيعة المنتجات واستغلال ما يخدم الفن التشكيلي من وسائط وخامات إشباعاً لحاجة الفنان إلى التعبير عن الموضوع بشكل معاصر، وعلى وجه الخصوص في فن التجهيز في الفراغ، وعالم الخامات لا حصر له فكلما تقدمت العلوم والتكنولوجيا والصناعات كلما أنتج ذلك خامات ووسائط بصور مختلفة تهدف لخدمة الفنان حسب احتياجاته العامة، ومن خلال ذلك ينتقي الفنان الخامات بعد فهم تام لخصائصها وكيفية معالجتها وتطويعها بما يخدم فكرة العمل الفني وبما يطلبه المخرج الفني. و لقد أصبح الفنان المعاصر في عصر التكنولوجيا هو أيضا تكنولوجي، فاستخدم العديد من الاختراعات التي يقدمها العلماء في انجاز تصريحاته البصرية. أيضا لابد أن تكون علاقة الفنان المعاصر بالمادة أو الوسيط علاقة صراع معها أو حب لها، ولكن من الضروري وجود مثل هذه العلاقة السيكولوجية بين الفنان ومادته، وضرورة وجود نوع من الألفة والحب مخرجا من خلالها عملاً فنياً مجهزاً في الفراغ يتفاعل المتلقي معه تاركا مجالا للنقاش والسؤال (فراج، 1999).

يستغل الفنان المعاصر الخامات والوسائط المتاحة له بصورتين، أما أن تكون الخامة هي الموضوع والعنصر الرئيسي بالعمل الفني، أو وسيط مضاف للموضوع الأساسي، فنلاحظ في أحد أعمال دوشامب استخدام العجلة في صورة خامة بصفتها موضوع للعمل كما موضح في الشكل (1)، بينما استخدم بيكاسو قصاصات الورق (collage) خامة وسيط مضافة للموضوع وليس هي أساس الموضوع كما نلاحظه في الشكل (2)، نلاحظ هنا استخدام بيكاسو الخامة الورق كوسيط إضافي في العمل. ويرى الباحث إن الخامة أحيانا تكون هي الموضوع بمعنى هي العمل بحد ذاته أما الخامة الوسيط فهي خامة مضافة للعمل وقد تدخل فيها المعالجات التشكيلية .

شكل رقم)1(
Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1963

شكل رقم)2 Pablo Picasso Poster
Guitar **1913** Picasso

وبطبيعة الحال في الفنون المعاصرة بشكل عام وفن التجهيز على وجه الخصوص اهتم كثير من الفنانين بالعديد من الخامات الجديدة بهدف اظهار الرؤى الجديدة غير التقليدية، واللجوء إلى جميع الوسائل والمواد الجاهزة والخامات المتاحة لإنتاج ما يسمى في الزمن المعاصر ب (المنتج التشكيلي المعاصر او غير التقليدي)، فكل هذا أدى الى تنوع الخامات وتعددها في فن التجهيز في الفراغ بصفتها وسيطاً ابداعي استطاع من خلاله الفنان التجهيزي أن يترجم ويجهز الفراغات المختلفة بمجموعة من الخامات

والوسائط المتنوعة، مما أدت الى زيادة تفاعل الجمهور الفني مع المخرج الفني سواء كان في قاعات العرض الداخلية أم في فراغ الطبيعة.

- المبحث الثاني: جمالية العلاقة بين الخامة والقيم التشكيلية والتعبيرية في فن التجهيز في الفراغ:

تتجلى العلاقة الجمالية بين الخامة كوسيط والقيم التشكيلية والتعبيرية في العمل المجهز في الفراغ في كيفية تفاعل المواد المختارة مع المكان والمفاهيم المراد التعبير عنها فالخامة ليست مجرد أداة للتشكيل الفني، بل هي عنصر يحمل في طياته قيمًا جمالية وتعبيرية عميقة، تساهم في تحديد هوية العمل الفني ورسالته (البواب، 2013). وبالتالي استطاع الفنان المعاصر توظيف الاتجاهات الفنية الجديدة مثل التجهيز فى الفراغ فى إبداعات رائعة لها سمات وخصائص وقيم تشكيلية ومعان تعبيرية تنطلق من خلال مفاهيم العصر فى توظيف الخامات والتقنيات الحديثة.

عندما يتم اختيار خامة معينة، فإن هذا الاختيار لا ينبع فقط من قدراتها التشكيلية، بل أيضًا من القيمة التعبيرية والدلالات التي تحملها، فمثلاً استخدام الخشب يمكن أن يعبر عن الدفء والطبيعة، بينما يمكن للمعدن أن يوحي بالصلابة أو الحداثة، هذه الدلالات تتفاعل مع الفراغ الذي يُعرض فيه العمل لتخلق تجربة جمالية معينة. التناغم بين الخامة والفراغ يساهم في تعزيز القيم التشكيلية والتعبيرية للعمل الفني المجهز في الفراغ، الطريقة التي يتم بها ترتيب وتنظيم الخامات في الفراغ يمكن أن تخلق إحساسًا بالحركة، التوازن، التوتر، أو الهدوء. كل هذه العناصر تعمل معًا لتقديم تجربة جمالية غنية ومعقدة، تتحدث إلى الحواس والعقل على حد سواء. في النهاية، العلاقة بين الخامة والفراغ في الأعمال المجهزة تعتبر حوارًا متواصلاً، حيث كل عنصر يعزز ويغني الآخر، مما يجعل العمل الفني تجربة جمالية فريدة ومعبرة، ويكون عملا ذا طابع تفاعلي مع المتلقي.

فن التجهيز في الفراغ هو أحد الأشكال الفنية المعاصرة التي تأخذ المكان كعنصر أساسي في العمل الفني، حيث يتم ترتيب الأشياء والمواد والصور بطريقة تفاعلية وتعبيرية داخل مساحة معينة. هذا النوع من الفن يركز على العلاقة بين الأعمال الفنية والمكان الذي تعرض فيه، ويمكن أن يشمل كل شيء من الأشياء اليومية إلى التركيبات الضوئية والصوتية. القيم التشكيلية لفن التجهيز تتنوع وتشمل عدة جوانب مهمة.

أولاً :العلاقة بين الفضاء والأشياء هي جوهر فن التجهيز فمن خلاله يعمل الفنانون على تحويل الفراغات إلى تجارب بصرية وحسية تعكس مواضيع وأفكار مختلفة، مما يخلق تفاعلًا فريدًا بين العمل الفني والمشاهد ويتيح هذا النوع من الفن للفنانين استكشاف أبعاد جديدة وتجريب العلاقات المكانية والتأثيرات البصرية والحسية.

ثانيًا :القيمة التعبيرية والرمزية في فن التجهيز تأتي من اختيار الفنان للأشياء والمواد وطريقة ترتيبها في الفراغ ويمكن للأشياء المستخدمة أن تحمل دلالات ورموز تتعلق بالثقافة، والسياسة، والطبيعة، والذاكرة، وغيرها من الموضوعات. هذه الدلالات تعزز من التجربة الجمالية والفكرية للمشاهد، وتفتح المجال لتفسيرات متعددة.

ثالثًا :الزمان والمكان يلعبان دورًا حيويًا في فن التجهيز، حيث يمكن للعمل الفني أن يتغير ويتطور مع مرور الوقت. بعض التجهيزات قد تشمل عناصر حية كالنباتات أو تفاعلات كيميائية تتغير بمرور الزمن، مما يجعل العمل الفني ديناميكيًا ومتغيرًا. هذا الأمر يشجع المشاهدين على التفكير في مفاهيم الزمن والتغيير والتحول.

فن التجهيز في الفراغ يعتبر من أبرز الأساليب التعبيرية في العصر الحديث، حيث يتيح للفنان إمكانية التعبير عن أفكاره ورؤاه بطرق متنوعة ومبتكرة. يتميز هذا النوع من الفن بقدرته على تحويل المساحات العادية إلى أعمال فنية تفاعلية تتفاعل مع الجمهور بطرق مختلفة (العامري، 2(018. القيم التعبيرية لفن التجهيز تكمن في قدرته على استخدام مواد متنوعة وأساليب عرض مبتكرة لإيصال رسائل قوية ومعقدة. من خلال فن التجهيز، يمكن للفنانين التعبير عن مواضيع شخصية، اجتماعية، سياسية، أو حتى تاريخية

بطرق غير مباشرة ورمزية. يتيح هذا الفن الحرية للفنانين في اختيار الأشكال، الألوان، والمواد، مما يجعل كل عمل فني فريداً من نوعه. كما أن التفاعل الجماهيري مع الأعمال يضيف بُعدًا آخر للتعبيرية، حيث يمكن لتفسيرات وتجارب الجمهور أن تغني المعنى الأصلي للعمل. إضافة إلى ذلك، يلعب المكان دوراً هاماً في فن التجهيز، حيث يتم اختياره بعناية ليتناسب مع الرسالة أو الفكرة المراد توصيلها. هذا التفاعل بين العمل الفني والمكان يكسب العمل بُعدًا تعبيريًا يتجاوز الجوانب البصرية للعمل، مما يجعل من فن التجهيز وسيلة فعّالة للتواصل والتعبير عن الذات والانخراط مع القضايا الأوسع نطاقاً.

بشكل عام، فن التجهيز في الفراغ يقدم تجارب غنية ومتعددة الأبعاد تتيح للمشاهدين التفاعل مع العمل الفني بطرق مبتكرة ومعبرة. يعكس هذا النوع من الفن القيم التشكيلية المعاصرة التي تتجاوز الأشكال التقليدية للتعبير الفني، مما يفتح آفاقًا جديدة للتجريب والتعبير الجمالي.

- الدراسات السابقة:

أجرى (حنفي، 2016) دراسة بعنوان تقييم أثر الأعمال الفنية التفاعلية في عملية الإدراك والتذوق الفني لدى جمهور الفن. هدفت الدراسة الى الجوانب الإيجابية المرتبطة بأثر هذه الفنون فى شد انتباه المتلقي وجذبه إلى العمل الفني بمشاركته في إعادة تشكيله وصباغته ضمن رؤية وفكرة يضعها الفنان مسبقا، كما توضح الدراسة ان التقدم التكنولوجي والصناعي ساهم في ظهور الكثير من الخامات، وبالتالي تعامل معها الفنان المعاصر بشكل ضمني في أعماله الفنية.

أعد أوزغا (Ozga, 2013) دراسة بعنوان" Public Sculpture Today: Experiencing Time and Activating Space and Event as Object". وهدفت الدراسة إلى تحليل مجموعة من نماذج النحت العام Public Sculpture في الغرب، من خلال عينة تضمنت 55 من النحاتين المعاصرين الذين أنتجوا أعمالهم في الفترة ما بعد العام 1980. وأظهرت نتائج الدراسة أن أعمال هؤلاء النحاتين حاولت الربط بين الفضاء العام والجسد الانساني والبيئة، كما أظهرت النتائج أن أعمال هؤلاء الفنانين تتجاوز الهويات الفرعية نحو الانشغالات الإنسانية والفلسفية الشاملة، مستخدمة في هذه الاثناء على تقنيات جديدة وخامات حديثة مبتكرة.

وهدفت دراسة (اليحيائي، 2020) بعنوان دور الوسائط المتعددة في تعزيز الممارسات الفنية لاعمال الفنانين المعاصرين، ويأتي هذا البحث ليعرض دور الوسائط المتعددة في مجال الفنون البصرية في إمداد الفنانين ببناء لغوى وتشكيلى متجاوز الحدود المادية لعنصرى المكان والزمان، بدأ من الاستعانة بالوسائط كوسائل للتوثيق والنقل أو العرض للتجارب الفنية، وأيضا تنوع الخامات والوسائط في الفنون المعاصرة وبالأخص في فن التجهيز في الفراغ. استخدمت الباحثة المنهج الوصفي والتحليلي في استعراض عدد من التجارب العالمية المعتمدة في انتاجها على مختلف الوسائط، أظهرت النتائج اعتماد الفنان المعاصر في انتاج أعماله على مجموعة متعددة من الوسائط وبالتالي تنوعت الأفكار الفنية المعاصرة.

وقام (محمود، 2021) دراسة بعنوان تعدد الخامات في الفن التجميعي، يقدم البحث دراسة حالة تجميع المواد والخامات في فضاء بصري يسمح لها بتشكيل تصور ومعاني تبلغ المتلقي عبر اعاده تركيبها وإدخالها ضمن سطح العمل الفني ويتكون الفعل الجمالي من تنوع الوسائط والخامات ضمن مناخ يتسم بالوحدة لهذا اقدم الباحث في الفصل الاول على مشكلة البحث وتم التركيز على دراسة تعدد الخامات ودورها الجمالي والوظيفي في بنيه العمل الابداعي ويهدف هذا البحث أيضا في التعرف على الوظيفة الجمالية والأدائية لتعدد الخامات في الفنون المعاصرة.

- مناقشة الدراسات السابقة:

من خلال ما تم ذكرة في دراسة كل من حنفي (2016) واليحيائي (2020) نجد أن هناك اتفاق حول الأثر الذي تحدثه التكنولوجيا والصناعة في ظهور العديد من الوسائد والخامات التي قام الفنان المعاصر بإعادة صياغتها وتضمينها داخل العمل الفني ومن أهم هذه الفنون فن التجهيز في الفراغ، وأضافت دراسة اوزغا (Ozga 2013) أن الزمن المرئي يلعب دورا في تحديد وتنوع مصادر الأفكار لدى الفنان، وهنا يقصد تأثر عناصر الطبيعة والخامات بالمتغيرات والتضاريس مع مرور الزمن، وبالتالي يتغير شكلها ليتكون مصدر الهام آخر بشكلها الجديد وبالتالي استطاع الفنان المعاصر أن يظهر في أعماله مضامين فلسفية وقيم تعبيرية وتشكيلية متنوعة وعلاقتها الجمالية بالخامة المستخدمة.

ويرى الباحث إن دراسة محمود (2021) هي الأقرب لموضوع البحث حيث أن مع تعدد وتنوع الخامات والوسائط التي يستخدمها الفنان المعاصر وبالأخص في فن التجهيز في الفراغ، تظهر لنا الجوانب الجمالية والوظيفية للعمل، من خلال تحديد دور الخامة في العمل هل هي الموضوع الأساسي في العمل أم انها وسيط مضاف الى العمل، وبالتالي تختلف وتتعدد المفاهيم والمضامين والرموز التشكيلية والتعبيرية في العمل الفني الواحد.

وسوف يتطرق هذا البحث إلى استعراض ثلاث تجارب فنية معاصرة وعلى وجه الخصوص تجارب من فن التجهيز في الفراغ وهي عمل الفنان ايميل الزامورا "جزيرة السماء" وعمل الفنانة الأمريكية جيردا ماير بيرنشتاين " النهر**River**" وعمل الفنان الهندي أنيش كابور بعنوان "بوابة السحاب" محاولة من الباحث الوقوف على دور الخامة بصفتها وسيط ابداعي في فن التجهيز، وأيضا من خلال التحليل يحاول الباحث استخراج القيم التشكيلية والتعبيرية وعلاقتها الجمالية بالخامة المستخدمة التي من خلاله أخرج لنا الفنان عملا فنيا مجهزا في الفراغ مستثيرا بذلك المشاهد والجمهور.

- عمل جزيرة السماء ***Sky Island*** للفنان المعاصر إميل الزامورا:**2020**

شكل رقم(3)،عمل مجهز في الفراغ بعنوان جزيرة السماء، ريزن وخشب ومعادن، 2020، إميل الزامورا

Installed work in space entitled, Sky Island, resin, wood and metals, 2020, Emil Alzamora

النحات " إميل الزامورا "EMIL ALZAMORA ، فنان بيروفي معاصر، ولد في ليما، بيرو عام 1975 ونشأ في بوكا غراندي، فلوريدا ومايوركا، إسبانيا، قام بدمج العديد من الأساليب والتقنيات غير التقليدية في محاولة لاستكشاف الشكل البشري جسديًا ونفسيًا، غالبًا ما يشوه أو يطيل أو يغلف أو يفكك الموضوعات بقصد الكشف عن موقف أو قصة عاطفية أو جسدية، نلاحظ في عمله الفني المجهز في الفراغ المعنون "جزيرة السماء" كما في الشكل(3) الذي نفذه في عام 2020 قد استخدم الزامورا في هذا العمل مزيجًا من المواد والتقنيات لخلق تجربة بصرية فريدة حيث استخدم الفنان عدة خامات منها المعادن والريزن والخشب، حيث نرى رجل ممدد على الأرض مبتور بعض الأطراف، في فراغ او غرفة مجهزة حيث هنا الخامة أصبحت وسيطً اساسياً في ترجمة فكرة الفنان بصورة إبداعية. يتبيّن لنا أيضا العلاقة الجمالية بين الوسائط المستخدمة وبين القيم التشكيلية والتعبيرية التي يتضمنها هذا العمل وتتلخص من خلال دراسته للشكل الإنساني، حيث يعمل النحات على تشويه وتحريف الأشكال بطريقة تُظهر العزلة والانفصال عن الواقع المعتاد، مما يقدم تأملاً في الحالة الإنسانية والبحث عن المعنى، الأشكال الممتدة والمحورة تخلق إحساسًا بالحركة والتدفق، وكأن الأعمال تنتمي إلى عالم آخر، مما يعزز فكرة الانعزال والبعد عن الواقع. وبالتالي في جزيرة السماء استطاع الفنان تحقيق القيم

التعبيرية وذلك لأن عمله يتسم بالعمق والغموض، فهو يقدم في عمله تجسيدًا مرئيًا لمفاهيم تتعلق بالوجود والعزلة والتأمل في الذات والعالم المحيط، ووجود التفاصيل الدقيقة والأشكال المعقدة التي تدعو المشاهد إلى التفكير والتأمل والتفاعل مع العمل. من الناحية الفنية، يُظهر الزامورا مهارة عالية في استخدام المواد، حيث يتقن التعامل مع البرونز والسيراميك والراتنج والمعادن وغيرها ليخلق أشكالًا تحمل تعبيرات قوية ومعاني عميقة، "جزيرة السماء" ليست مجرد عمل فني يستكشف الأبعاد المادية، بل يدعو أيضًا إلى استكشاف الأبعاد الروحية والنفسية للوجود الإنساني. يعد هذا العمل دعوة للمشاهد للتأمل في مكانه في العالم والبحث عن جزيرته الخاصة في سماء الوجود اللامتناهي.

ويرى الباحث ان الزامورا قد حقق العلاقة الجمالية بين الخامة كوسيط وبين القيم التشكيلية والتعبيرية التي استطاع الزامورا Emil Alzamora تحقيقها من خلال تعامله وتعاطيه مع الفراغ واختياره للخامة في عمله جزيرة السماء المجهز في الفراغ.

شكل رقم (4)
Gerda Meyer Bernstein, *River*, 2005.
Mixed media, 350 x 20 x 20

- عمل النهر **River** للفنانة جيردا ماير،2005

جيردا ماير بيرنشتاين (1923-2024) هي فنانة تركيبية من شيكاغو، وهي من مواليد المانيا تسلط الضوء في أعمالها على القضايا والأزمات العالمية والقضايا الإنسانية بشطل عام وقضايا المرأه بشكل خاص، فقد اتخذت من قضايا الإنسان المعاصر محور أعمالها. لها العديد من التركيبات والأعمال المجهزة في الفراغ، استخدمت مواد غير تقليدية بما في ذلك الأشياء المهملة. عمل النهر**River** تم إنجازه عام 2005 بأبعاد 350 x 20x 20 أنش، ويتكون من صندوق خشبي مستطيل مفتوح من احدى الزوايا لتتناثر قارورات كثيرة على الأرض بشكل كثيف ملئت بمادة حمراء، وقد تم وضع الصندوق في فراغ كبير وكأنه غرفة مظلمة وعلى أرضية فيها ملامس خشنة ذات طبيعة قاتمة، وتم تسليط ضوء خافت عليها.

عمل النهر المجهز في الفراغ كما في الشكل (4) له الكثير من الدلالات والمعاني والقيم التشكيلية والتعبيرية التي يمكن أن نستشفها؛ فالنهر له دلالته فهو النهر الجاري، والصندوق له دلالة أخرى، وعند تحليلنا للمضامين الخاصة نجد أن للصندوق رمزية الموت؛ ذلك أن هذا النوع من الصناديق يخصص لوضع الموتى، أما الأنابيب التي تحتوي على الدماء في داخل الصندوق فهذه دلالة للتأكيد على فكرة الموت التي تقف خلف مرض العوز المناعي، ويؤكد انتشار الأنابيب خارج الصندوق على دلالة سرعة انتشار المرض من جهة، واستمرار خطره حتى بعد موت الشخص الحامل للفيروس؛ لأن المرض سهل التنقل بين البشر في ظل غياب الوقاية، لتستمر المعاناة من شخص إلى آخر، كما أن الظلمة التي تحيط بالصندوق فيها إحالة على العزلة التي قد يعيشها المريض في محيطه منذ اكتشافه المرض ونفور كل من يحيط به منه، وقد عنونت الفنانة العمل باسم (النهر)؛ للتأكيد على سرعة الجريان والانتشار، وهو دلالة على السيل الجارف الذي يأتي به مرض العوز المناعي، ومدى خطورته لكل من يحمله (اليحيائية، 2018).

ومن خلال التحليل السابق للعمل يتبيّن للباحث أن الفنانة استطاعت أن تجعل من الخامة المستخدمة سبيلاً مباشرا ووسيطً ابداعيا لمعرفة مضامين العمل والوصول الى رمزياته، وبالتالي استطاعت أن تلخص مجموعة من القيم التشكيلية والتعبيرية وعلاقتها الجمالية مع الخامات المستخدمة، ففي عمل النهر للفنانة جيردا نستطيع القول بأن اختيار الخامة للعمل الفني المجهز في الفراغ هو دليل على قوة وممارسة الفنان وكثرة التجريب، التي من خلالها يستطيع أن يصل بأفكاره ومضامينه الى مخيلة المتلقي ويجبره على التفاعل والوقوف أمام العمل واثارة الفضول والتساؤلات.

- عمل بوابة السحاب، **Cloud Gate** أنيش كابور **2016**

Anish Kapoor:

هي منحوتة ميدانية عملاقة ذات هيكل ضخم مصنوع من الفولاذ المقاوم للصدأ للفنان أنيش كابور**Anish Kapoor** تقع في حديقة الألفية في شيكاغو يبلغ طول القطعة الضخمة (20 مترًا) وارتفاعها يصل (10 أمتار)، وتتميز بقوس يبلغ ارتفاعه (3.6 مترًا) عند قاعدتها، وهي تتألف من 168 لوحًا من الفولاذ المقاوم للصدأ تم لحامها معًا بسلاسة لخلق شكل واحد بشكل انسيابي. وهي تشكل جزءًا من الفضاء العام، مما يجعلها متاحة للجميع ليس فقط لرؤيتها، بل والتفاعل معها أيضًا. يتميز العمل بسطحه المنعكس الذي يشوه ويعكس المشاهد المحيطة به بطرق مذهلة، فقد حقق الفنان أنيش كابور انعكاس السطح من خلال اختياره الدقيق للخامة مخلقًا بذلك تجربة متفردة لكل مشاهد من خلال تشجيع الزائرين على التجول حول التمثال وتحته لمراقبة طريقة الانعكاس والتشوه لأنفسهم والبيئة المحيطة والسماء (Taggart، 2021). وأيضاً ملاحظة تأثير العوامل الطبيعية وجماليتها على بوابة السحاب كالثلوج والأمطار والغيوم كما يتضح في الأشكال (6) وحركة وازدحام المكان من الناس، كل هذا يعطي العمل بعداً جمالياً آخر، كل هذه الجماليات بفعل الوسيط الإبداعي الذي اختاره الفنان كابور.

شكل رقم (5)

Anish Kapoor, Cloud Gate, 2016 Chicago, USA

واذا تطرقنا الى القيم التشكيلية والتعبيرية التي حققها الفنان في عمله **Cloud Gate** فإن الأشكال الانسيابية والسطوح الملساء لبوابة السحاب تقدم تناغمًا بصريًا جميلاً يثير الدهشة والانعكاسات المتغيرة باستمرار بفعل المؤثرات والعوامل الخارجية تدعو المشاهد إلى التفكير في العلاقة بين الفن و الطبيعة، والتكنولوجيا. كما أن تفاعل المشاهدين مع العمل، حيث يرون أنفسهم والعالم من حولهم من منظور جديد، يضيف بُعدًا آخر لتحليله الشكلي.

ومن وجهة نظر الباحث يمكن القول إن بوابة السحاب حقق الفنان من خلاله علاقة جمالية بين الخامة المصقولة العاكسة باعتبارها وسيط ابداعي في عمل بوابة السحاب، وبين القيم التشكيلية والتعبيرية المتضمنة في هذا العمل، وبالتالي عكس فكرة التواصل والتفاعل بين الناس والفضاء الذي يعيشون فيه، من خلال دمج السماء والوانها وتغيرات الطقس عليها والمدينة وحيويتها في تجربة بصرية واحدة، ومن خلال بوابة السحاب يطرح كابور أسئلة وأفكار وقيم تعبيرية حول الهوية، والانتماء، والوجود.

شكل رقم(6)

Anish Kapoor, Cloud Gate, 2016 Chicago, USA

- **الخاتمة:**

في ضوء ما تناولته هذه الدراسة من تحليل لأعمال فنية معاصرة ضمن سياق فن التجهيز في الفراغ، يتضح أن الخامة لا تشكل عنصراً مادياً محايداً في العملية الإبداعية، بل تمثل محوراً مفصلياً في بناء العمل الفني، وتحقيق أبعاده الجمالية والتعبيرية. فالفنان المعاصر لم يعد يكتفي باستخدام الخامات التقليدية، بل سعى إلى استكشاف إمكانيات الخامة بصفتها وسيطاً إبداعياً يعبر من خلاله عن رؤاه الفلسفية والاجتماعية. وقد أظهرت الدراسة أن حسن اختيار الخامة وتوظيفها بما يتلاءم مع طبيعة الفراغ والمفهوم المراد التعبير عنه، من شأنه أن يُنتج تجربة فنية متكاملة تتفاعل مع المتلقي على مستويات متعددة، بصرية، حسية وفكرية.

وقد توصل البحث إلى نتائج أهمها أن القيم التشكيلية والتعبيرية التي يحملها العمل الفني المجهز في الفراغ ترتبط ارتباطاً عضوياً بطبيعة الخامة المستخدمة، حيث يصبح لكل خامة دلالاتها الرمزية ومضامينها الجمالية التي تسهم في تعميق التأثير البصري والمعنوي للعمل. كما أن التفاعل بين المادة والفراغ لا يقتصر على الجوانب الجمالية فحسب، بل يمتد ليعكس قدرة الفنان على تطويع المواد وتقنيات العرض من أجل بناء خطاب بصري معاصر يتجاوز حدود الشكل التقليدي نحو أفق تعبيري أوسع.

وفي ضوء هذه النتائج، توصي الدراسة بأهمية تعزيز وعي الفنانين بمفهوم الخامة كوسيط تعبيري يتطلب فهماً عميقاً لخصائصه ومرجعياته الجمالية، وتوسيع مجالات التجريب في اختيار وتوظيف المواد بما يتوافق مع روح العصر ومتغيراته. كما توصي بضرورة تكثيف الدراسات التطبيقية والتحليلية في هذا المجال، لما لها من أثر في إغناء التجارب التشكيلية وفتح آفاق جديدة للفن المعاصر في علاقته بالفراغ والمادة والجمهور.

Conclusion:

This paper has reached a set of conclusions, the most prominent of which are: the importance of the artist's choice of appropriate material in the art of installation in space, and how this process can achieve many artistic and aesthetic values. These values determine the ability of an artwork to arouse admiration and astonishment in the recipient. The possibilities and challenges of the material were also explored in a group of works by contemporary artists in the art of installation in space. It was also shown that the material, as a creative medium, contributes to achieving high-quality formative and expressive values. These values focus on the visual structure of the work and the meanings it carries—that is, how the artistic elements are organized and what the work expresses, which enhances the aesthetic and philosophical impact of the artwork.

References:

1. Al-Amri, Mohammed. (2018). The Power of Idea and the Depth of Meaning in Contemporary Fine Art. In Fakhria. Al-Yahyaie (ed.), Visual and Cultural Arts (pp. 678–700). Sultan Qaboos University.
2. Al-Yahyaie, Fakhria, Al-Amri, Mohammed, and Abdul-Adl, Enas (2016). Installation Art in Space: An Introduction to Teaching Contemporary Art in the Project Course for Sultan Qaboos University Students.
3. Al-Yahyaie, Fakhria, and Al-Jahouri, Ali (2024). The Role of Installation Artists in Space in Expressing Contemporary Events and Issues. Academic, 112, 329–342. https://doi.org/10.35560/jcofarts1304
4. Al-Bawab, Heba (2013). The Role of Space in Contemporary Fine Arts as an Introduction to Teaching Contemporary Fine Arts. Journal of the Faculty of Education - Port Said University.
5. Abdul Salam, Amr (2024). An Experimental Approach Using Jute to Develop Contemporary Artistic Formulations. Journal of Fine Arts and Art Education, 8(1), 408–438. https://doi.org/10.21608/jfea.2024.291147.1136
6. Al-Yahyaie, Fakhria (2020). The Role of Multimedia in Enhancing Artistic Practices of Contemporary Artists' Works. Journal of Basic Education, 24(102), 683–704.
7. Farag, Afaf Ahmed (1999). The Psychology of Artistic Appreciation. Cairo: Anglo-Egyptian Library.
8. Hanfy, Ihab (2016). Evaluating the Impact of Interactive Artworks on the Perception and Appreciation Process of Art Audiences. Sultan Qaboos University.
9. Mahmoud, Waad (2021). Multiplicity of Materials in Assemblage Art. Academic Journal, 100, 133–146.
10. Al-Yahya'iya, Fakhriya (2018). Installation Art in Space. Muscat: Sultan Qaboos University.
11. Al-Bawab, Heba Ahmed (2013). Philosophical Concepts of Installation Art in Space as an Approach to Innovating Formulations of Contemporary Artwork. Journal of the Faculty of Education - Port Said University.
12. Mohammed, Ali, Iman, Mohammed, Reem, Hassan (2023). The Role of Prefabricated Materials in Modern and Contemporary Sculpture. Southern Dialogue Journal, 19, Assiut University.
13. Al-Nashar, Mohamed Masoud (2016). The Concept of Movement in the Imaging of Modern Art and Installation Art in Space (An Analytical Study). The Scientific Journal of the Amsiya Association - Education through Art, 2(5), 106–129.
14. Composite Artwork and Installation Art in Space. (2014). Egypt: Ministry of Culture, General Authority for Cultural Palaces .https://www.aaa.si.edu/collections/gerda-meyer-bernstein-papers-16279/biographical-note
15. Karpova, E. V. (2024). Contemporary art practices: terminological features and main characteristics. *Architectoni.Ca*. https://doi.org/10.47055/19904126_2024_1(85)_23
16. Michio Kono. (2024). Installation art challenges traditional concepts of art and exhibition space—taking "Infinity Mirror Room" as an example. *Journal of Education, Humanities and Social Sciences*, *42*, 18–23. https://doi.org/10.54097/0rrxsq03.
17. Arif, M. F. M., & Lugimanif, F. (2024). *Meaning Giving Material through Artistic Practice*. https://doi.org/10.21834/e-bpj.v9isi17.5426.
18. Emma Taggart. (2021). 5 Famous Anish Kapoor Artworks That Are as Intriguing as They Are Awe-Inspiring. *mymodernmet*.
19. Ozga. (2013). *Public sculpture today as object and event: Experiencing time and activating space.* A SAGE: American Society for Aesthetics Graduate E-Journal.
20. Masoud, (1992). *The pioneer modern lexicon.* Beirut: House of science for millions.
21. Alzamora, Emil. (2021, May). *Emil Alzamora's broken figures struggle to find their way*. AEQAI. http://aeqai.com/main/2021/05/emil-alzamoras-broken-figures-struggle-to-find-their-way/

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1412

Infinite complexity of fractal geometry and its applications in fabric and fashion design

Azraa Khalid Qadir [a] , *Wasan Khalil Ibrahim* [b]

[a], [b] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 27 April 2024
Received in revised form 25 May 2024
Accepted 26 May 2024
Published 1 December 2025

Keywords:
Infinite Complexity, Fractal Geometry, Fabric Design, Fashion Design.

ABSTRACT

The research discussed the topic of infinite complexity in accordance with its references to fractal geometry in fabric and fashion design. It did so by discussing the fundamental concepts starting from the research problem, which was represented by the question: What is the role of infinite complexity in fractal geometry in fabric and fashion design? It then moved on to the research objective, which was to define the nature of infinite complexity through the propositions of fractal geometry and to explain its formal and structural nature in fabric and fashion applications. This was achieved by addressing the concepts of fractal geometry and its characteristics, such as self-similarity, irregularity, fractal dimension, chaos, and defining the nature of infinite complexity and its formal features, which were identified as: infinite depth and details, visual appeal, non-traditional aesthetics, inspiration from nature, and storytelling. Three samples were then selected of the designers (Iris Van Herpen) in her collection (Voltage) for the year 2015, (Alexander McQueen) in his collection for the year 2009 titled (Plato's Atlantis), and (Issey Miyake) in his collection for the year 2010 titled (Issey Miyake's 132 5). Several conclusions were reached, the most important of which was the appearance of the models with formal and structural characteristics that achieved irregularity and complexity. They were distinguished by formal and structural characteristics, structural interplays, infinite depth, and multiple details that gave them different visual appeal and non-traditional aesthetics.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1412
Azraa Khalid Qadir , Wasan Khalil Ibrahim: Infinite complexity of fractal geometry and its applications in fabric and fashion design
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التعقيد اللانهائي للهندسة الكسرية و اشتغالاته في تصميم الاقمشة والازياء

عذراء خالد قادر [1]

وسن خليل إبراهيم[2]

[1,2]قسم التصميم/ تصميم الاقمشة والازياء/ كلية الفنون الجميلة

الملخص

تدارس البحث موضوع التعقيد اللانهائي وفقا لمرجعياته في الهندسة الكسرية في تصميم الاقمشة والازياء, عبر مناقشة المفاهيم الأساسية انطلاقا من مشكلة البحث والتي تمثلت في التساؤل حول: ما هو دور التعقيد اللانهائي للهندسة الكسرية في تصميم الاقمشة والازياء؟ مرورا بهدف البحث والذي تحدد في: تحديد ماهية التعقيد اللانهائي عبر طروحات الهندسة الكسرية وبيان طبيعته الشكلية والتركيبية في تطبيقات الاقمشة والازياء. عبر تناول مفاهيم الهندسة الكسرية وخصائصها من التشابه الذاتي وعدم الانتظام والبعد الكسري والفوضى, مرورا بتحديد ماهية التعقيد اللانهائية وسماته الشكلية والتي تم تحديدها في: العمق والتفاصيل اللانهائية, و الجاذبية البصرية, و الجماليات غير التقليدية, و الاستلهام من الطبيعة, والسرد. ومن ثم تم اختيار ثلاث نماذج للمصممين (ايريس فان هيربين) في مجموعتها (Voltage) لعام 2015, و (الكسندر ماكوين) في مجموعته لعام 2009 والمسماة (Plato's Atlantis), و (ايسي مياكي) في مجموعته لعام 2010 والمسماة (Issey Miyake's 132 5). وتم التوصل الى عدد من النتائج كان أهمها: ظهور النماذج بخصائص شكلية وبنى تركيبية حققت حالة عدم الانتظام والتعقيد. وتميزها بخصائص شكلية وهيكلية وتداخلات تركيبية وعمقا لانهائيا وتفاصيل متعددة منحتها جاذبية بصرية مختلفة وجماليات غير تقليدية.

الكلمات المفتاحية: التعقيد اللانهائي, الهندسة الكسرية, تصميم الاقمشة, تصميم الأزياء.

الفصل الأول: منهجية البحث

1.1 مشكلة البحث

في السنوات القليلة الماضية شهد تصميم الاقمشة والازياء تقاربا بينه وبين حقل الرياضيات, وبالتحديد الهندسة الكسرية والتصميم البارامتري والبايوميكانيك والأجهزة الذكية والتي كانت في مجملها مدخلات مهمة للتخصص لتوسيع افاقه المعرفية والتطبيقية. وكان لعلم الهندسة الكسرية دوره المهم في تطوير البنية التطبيقية والابداعية للتخصص. اذ نرى نتاجات مصممين مثل (ايريس فان هيربين وايسي مياكي واليكسندر مكوين.. وغيرهم) قد عمدوا الى اختيار المتغيرات الشكلية للهندسة الكسرية على المستويين الثنائي والثلاثي الابعاد.

وكانت الأبحاث المقدمة حول علاقة الهندسة الكسرية وتصميم الاقمشة والازياء ذات بنى معرفية لدراسة كيفيات تطبيق المبادئ الأساسية للهندسة الكسرية في تصميم القماش والزي. ومن المتابعة والتقصي وجد ان الدراسات غالبا ما ركزت على المفاهيم الأساسية للهندسة الكسرية مثل (التشابه الذاتي, والبعد الكسري, والتكرارية), الا ان التعقيد اللانهائي لم يأخذ مجاله في دراسات التصميم وتصميم الاقمشة والازياء على وجه التحديد. اذ ان التعقيد اللانهائي هو من الخصائص المهمة والاساسية للهندسة الكسرية والناتج عن البنية المعقدة للتركيبة الداخلية للأشكال الكسرية, اذ ان مشكلتنا البحثية تنطلق من نقص في الدراسات في هذا الجانب لبيان ماهية وكيفيات تطبيق التعقيد اللانهائي في تصميم الاقمشة والازياء. ومن ثم, فان مشكلتنا البحثية يمكن تحديدها في التساؤل حول:

- **ما هو دور التعقيد اللانهائي للهندسة الكسرية في تصميم الاقمشة والازياء؟**

2.1 أهمية البحث

تتحدد أهمية البحث في:

- توسيع اطر المعرفة والتطبيق التصميمي للأقمشة والازياء لتوليد أفكار إبداعية مستلهمة من الخصائص الشكلية والتركيبية للتعقيد اللانهائي للهندسة الكسرية.
- الإفادة من نتائجه في تطوير مخرجات الأفكار التصميمية لمصممي الاقمشة والمصممين من التخصصات الاخرى لتطوير نتاجاتهم التصميمية وتوسيع معرفتهم الفكرية والتطبيقية.

3.1 هدف البحث

يهدف البحث الى: تحديد ماهية التعقيد اللانهائي عبر طروحات الهندسة الكسرية وبيان طبيعته الشكلية والتركيبية في تطبيقات الاقمشة والازياء.

4.1 حدود البحث

- **الحد الموضوعي:** دراسة التعقيد اللانهائي للهندسة الكسرية في تصميم الاقمشة والازياء.
- **الحد المكاني:** تصاميم المصممين (ايريس فان هيربين) في مجموعتها (voltage) في (باريس), و(الكسندر ماكوين) في مجموعته (Plato's Atlantis) في (باريس), و (ايسي مياكي) في مجموعته (Issey Miyake's 132 5) في (باريس).
- **الحد الزماني:** 2010-2015.

5.1 تحديد المصطلحات

التعقيد اللانهائي: "يتم إعطاء مقياس أو تعريف للتعقيد بناءً على بنية النظام. يشير الكثيرون إلى مدى تعقيد النظام الذي يعتمد على الحجم فقط. هذا هو التعريف الموضوعي الذي ربما يكون الأسهل في القياس الكمي. في حين أن الأنظمة المعقدة تحتوي في كثير من الأحيان على عدد كبير من المكونات، فإن التعقيد يتعلق أكثر بكيفية تفاعل هذه المكونات وتنظيمها". اذ يمكن ان يدعى النظام معقدا لان " البنية الداخلية للنظام تكون هرمية ومتعددة الأوجه وتحكمها حلقات دائرية للسبب والنتيجة"(Koopmans, 2017, p. 17). و "التعقيد هو خاصية النموذج التي تجعل من الصعب صياغة سلوكه العام في لغة معينة، حتى عند إعطائه معلومات كاملة بشكل معقول عن مكوناته الذرية وعلاقاتها المتبادلة" (Edmonds, B, 1999, p. 72).

ويعرف اللانهائي بانه: "شيء أكبر من أي عدد طبيعي", بالمعنى الدقيق، هذا صحيح؛ أحد انتصارات نظرية المجموعات هو أن مفهوم اللانهاية يمكن أن يُعطى تفسيرًا واضحًا. إننا لا نجد لانهاية واحدة، بل نجد العديد منها، تسلسلًا هرميًا واسعًا من اللانهايات" (Stewart & Tall, 1977, p. 298). "الأنماط المعقدة اللامتناهية متشابهة ذاتيًا، إن لم تكن متطابقة، عبر مقاييس مختلفة. إنهم يجسدون خاصية الظهور بمظهرهم بغض النظر عن أي جزء منه يتم ملاحظته وبغض النظر عن عدد مرات تكبيره. وبالتالي، يمكن لجزء من الكسريات أن يمثل الكل" (Shah, S, 2021, p. 33). وعلى وفق ما تقدم من تعريفات, فان التعريف الاجرائي له سيكون: "التفاصيل غير المحدودة للأشكال الكسرية والناتجة عن التشابه الذاتي والمقياس غير الاقليدي, والتي تستمر بالتعقيد والتطور في كل حالة من حالات التقريب نحو البنى الداخلية الدقيقة للأشكال".

الهندسة الكسرية: تأتي كلمة كسرية في المعاجم العربية "للتعبير عن قسم أو حصة أو قطعة" (Al-Rafidain Dictionary, 1986, p. 361). و"مصطلح "كسري" صاغه عالم الرياضيات البولندي الفرنسي الأمريكي (بينوا ب. ماندلبروت) في عام 1975. وهو مشتق من الكلمة اللاتينية "فركتوس" والتي تعني "مكسور" أو سطح غير منتظم مثل الحجر المكسور" (Shah, S, 2021, p. 33). فالهندسة الكسرية تمثل "دراسة الأشكال الرياضية التي تعرض سلسلة من التفاصيل المتعرجة التي لا تنتهي أبدًا والمتشابهة ذاتيًا عندما يلاحظها المرء عن كثب" (Bovill, C., 1996, p. 3). وعلى وفق التعريفات السابقة فان التعريف الاجرائي للهندسة الكسرية يتمثل في: فرع الرياضيات المهتم بدراسة الاشكال غير المنتظمة والتي تحمل تعقيدا لا نهائيا نتيجة لحالات التشابه والتكرار غير المنتهي في حدود الشكل.

تصميم الاقمشة: "طريقة إنشاء وتطوير خطة باستخدام الخطوط والأشكال والألوان والأنماط للأقمشة المنسوجة أو المطبوعة أو المحبوكة أو المزخرفة. يشمل تصميم المنسوجات إنشاء تصميم للأقمشة المستخدمة في الملابس والمنزل والديكور والإكسسوارات المصنوعة من المنسوجات (Central Board Of Secondary Education, 2017, p. 14)".

تصميم الأزياء: هو حقل ديناميكي يركز على عمليات تكوين الملابس والاكسسوارات من خلال دمج الرؤى الفنية مع المعايير التقنية لصناعة الملابس لتكون ملائمة للمستخدم جماليا ووظيفية وحضاريا في الاستخدام اليومي او في المناسبات الخاصة" (Thornquist, C, 2010, p. 53).

الفصل الثاني: الدراسات السابقة والاطار النظري

1.2 الدراسات السابقة

دراسة: (حسن سليمان و طارق احمد و محمد محمد) والمعنونة: (**تعزيز الجماليات التصميمية لأقمشة الستارات المنفذة على أنوال دوبي من خلال تطبيق خاصية التشابه الذاتي في النظرية الكسورية**), (Suleiman, H., et al, 2019).

انطلقت الدراسة من مشكلة بحثية تحددت في ان أقمشة الستارات عادة ما يتم انتاجها على أنوال دوبي ذات تصميمات نموذجية مثل التصاميم السادة والمخططة والمنقوشة، ونادرا ما يكون هناك أي نقش في مثل هذه التصاميم, ولذلك فقد تمثلت المشكلة البحثية في إيجاد أسلوب لربط التشابه الذاتي في النظرية الكسورية مع خصائص أقمشة الدوبي. وهدفت الدراسة الى: تطوير أقمشة الستارات الشتوية المنفذة على أنوال الدوبى, والتأكيد على تكييف النظريات والأسس العلمية واستخدامها في تصميم قماش الدوبي, وتطوير المنتج المحلي لمواجهة منافسة المنتج الأجنبي.

المناقشة: ركزت الدراسة المذكورة على عمليات تطوير الاقمشة المحلية المستخدمة في تصميم الستارات الشتوية المصرية, بالتركيز على مبدا التشابه الذاتي للنظرية الكسرية. وعرضت الرسالة منطلقا نظريا في تعريف النظرية الكسرية والهندسة الكسرية ومبدا التشابه الذاتي لتكون مدخلات لعمليات التطبيق التصميمي والتي تم انتاج عدد من الأنماط على أساسها. اما دراستنا فإنها تركز على مبدا التعقيد اللانهائي للنظرية الكسرية وهو مبدا لم يحض باي دراسة على المستوى المحلي والعربي والعالمي, اذ غالبا ما يتم التركيز على التشابه الذاتي كما في الدراسة المذكورة او على مبدا البعد الكسري او التكرارية الكسرية بشكل منفصل لكل مبدا او اثنين معا, الا ان دراستنا تركز على مبدا التعقيد اللانهائي عبر المتغيرات المذكورة في مجملها وذلك لأنها تمثل الخصائص المهمة في تحقيق التعقيد اللانهائي, ومن ثم فان دراستنا تختلف عن الدراسة المذكورة من حيث العنوان والمشكلة والهدف ولكنها تشترك معها من حيث المنظور العام للهندسة الكسرية.

2.2 الاطار النظري

1.2.2 الهندسة الكسرية

يقول (بينوا ماندلبرو): "إن وجود التعقيد والتجزئة في الطبيعة يفرض علينا دراسة هذه الأنماط أو الأشكال الطبيعية، التي تركها إقليدس جانبا لأنها في نظره بلا شكل، كما سخر الرياضيون من التحدي، وابتكروا نظريات رياضية لا علاقة لها بأي شكل يمكننا رؤيته أو الشعور به، ولهذا السبب، يصف (ماندلبرو) الهندسة (الاقليدية) بأنها جامدة بسبب عدم قدرتها على وصف الأشكال الطبيعية (غير المنتظمة)" (Suleiman, H., et al, 2019, p. 96). لذلك عرفها المنظرون بتعاريف مختلفة تعبر بمجملها عن خصائص الأشكال الكسرية بشكل عام. اذ يعتقد Lapidus أن الكسرية "تستحضر مفهوم التعقيد والخشونة roughness و التثلم raggedness و الهرمية المقياسية والتشبيه الذاتي أو شبه متساوي، سواء كانت الاشكال صارمة أو تقريبية أو عشوائية أو حتمية" (Lapidus, 2004, p. 2). اذ يستحضر تعريف Lapidus مفهوم التعقيد وعدم الانتظام بوصفه احدى الخصائص الأساسية للأشكال الكسرية, فضلا عن ربطها بالتشبيه الذاتي والمقياس الكسري. ومن ذلك نفهم ان التعقيد هو سمة ناتجة عن ذلك, فالتعقيد في هذا الجانب هو تعقيد ناشئ من التكرار اللانهائي الذي تعرضه الاشكال في حالات التقريب او التعمق في انماطها, وهذا التكرار غالبا ما يتسم بالتشابه في مكوناته الشكلية والتركيبية والذي يؤدي الى نوع من التعقيد اللانهائي نتيجة للتكرار المستمر والتشابه المستمر. فالشكل الكسري يشبه جزءًا من نفسه وهو كسوري أيضًا. وهذا التشابه موجود على كل المستويات؛ تشبه الأجزاء الصغيرة الأجزاء الأكبر، والتي تتشابه في انعطافاتها مع الكل، ويتم الحصول على ذلك من خلال التكرار المستمر لنمط ما وفق عملية عودية أو تكرارية (خوارزمية).

تم تعريف الهندسة الكسرية من قبل Bovill على أنها "دراسة الأشكال الرياضية التي تعرض سلسلة من التفاصيل المتعرجة التي لا تنتهي أبدًا والمتشابهة ذاتيًا عندما يراقبها المرء عن كثب" (Bovill, C., 1996, p. 3). اذ على عكس الأشكال الإقليدية التي ليس لها عمق تركيبي، فإن الجسم الكسري هو "غير أملس"، فهو خشن وغير منتظم ومجزأ، ومع زيادة تكبير الفحص، يتم الكشف عن المزيد من الخشونة والتعرجات. وهذه الخشونة والتعرجات فضلا عن التكرار والتشابه بين العناصر الاشكل يتولد تعقيد تركيب للأشكال يختلف عن البنى التعقيدية للهندسة الاقليدية او التعقيد المتعارف عليه في اشكالها.

2.2.2 خصائص الهندسة الكسرية

1. **التشابه الذاتي**: يعد التشابه الذاتي من أهم المفاهيم في العلم الحديث. من الناحية الهندسية، يتم تعريفه على أنه "خاصية الأشياء التي تتشابه أجزائها مع الكل على جميع المقاييس" (Zmeskal, O., et al, 2013). وأصبح الرسم البياني لوظيفة Weierstrass مثالاً لمنحنى متشابه ذاتيًا. اذ تعتبر المجموعة التي أنشأها (جورج كانتور) عام 1883 من أهم المجموعات المتشابهة ذاتيا وأكثرها تأثيرا لأنها مثال بسيط ومثالي للنظرية والتطبيقات في هذا المجال. منحنيات ملء الفراغ هي خلاصة كبيرة للمنحنيات المتشابهة ذاتيًا والتي وصفها (جوزيبي بيانو وديفيد هيلبرت) في 1890-1891. من الأمثلة الأخرى للمجموعات المتشابهة ذاتيًا منحنى كوخ الذي اكتشفه (هيلج فون كوخ) في عام 1904 وسجادة سيربينسكي التي قدمها (واكلاف سيربينسكي) في عام 1916. اكتسبت مجموعات جوليا أهمية في توليدها باستخدام ديناميكيات الوظيفة التكرارية. تم اكتشافها من قبل (غاستون جوليا وبيير فاتو) في 1917-1919، حيث درسوا بشكل مستقل تكرار الوظائف العقلانية في المستوى المعقد (Akhmet, M, 2019, p. 1).
2. **عدم الانتظام والتعقيد**: الكسريات الهندسية عادة ما تمتلك حدودا غير منتظمة واشكالا غاية في التعقيد. وعدم الانتظام والتعقيد هذا غالبا ما ينشا من تطبيق خوارزمية تكرارية محددة. ومع تقدم التكرارات تصبح الاشكال غير منتظمة ومعقدة بشكل متزايد, وكلما زاد التكرار زاد عم انتظام النماذج (Falconer, K., 2003).
3. **البعد الكسري**: عالمنا ثلاثي الأبعاد، حيث النقطة لها بعد صفر، والخط له بعد واحد، والمربع له بعدين، والمكعب له ثلاثة ابعاد. اما البعد الكسري فهو "قياس رياضي لدرجة تعرج وتموج ملمس الشيء الظاهر و يوفر قياسات كمية تمزج بين النسق والمفاجئة في التكوين الإيقاعي. وكتعبير عن درجة الخشونة والتي تعني مدى النسيجية التي يمتلكها الشكل , ويظهر مدى سرعة طول الزيادات الكسرية من تكرارية واحدة إلى أخرى ويعبر عن الترابط بين مختلف المقاييس التدرجية" (Al-Akkam & Al-Muqarram, 2011, p. 2).
4. **الفوضى**: يمكن تعريف الفوضى بشكل عام على أنها سلوك غير دوري طويل الأمد في نظام حتمي يُظهر اعتماداً حساسًا على الظروف الأولية (Kellert, S., 1994). أشارت العديد من الأبحاث إلى أنه يمكن ملاحظة وجود علاقة وثيقة بين الفوضى والهندسة الكسورية. يمكن ملاحظة ذلك، على الفور، في ديناميكيات تكرار Fatou-Julia المستخدمة لإنشاء مجموعات Julia وMandelbrot حيث قد يكون لنقطتين متجاورتين في المجال قريبتين من الحدود سلوك مختلف تمامًا. وهذا ما يمثل الحساسية في الهياكل الكسورية. اذ تخبرنا الفوضى عن حالة عدم انتظام وتباعد المسارات التي تعتمد على طبيعة الديناميكيات، في حين يمكن استخدام المفهوم الكسري لدراسة الهياكل الهندسية المعقدة. لذلك، فإن الارتباط بين الفوضى والكسريات يكون أكثر وضوحًا عند استخدام البعد الكسري لقياس مدى ملء المسار لمساحة الطور الخاصة به. بمعنى آخر، البعد الكسري للمدار في فضاء الطور يعني وجود جاذب غريب (Moon, F., 1992).

3.2.2 التعقيد اللانهائي

ينطلق التعقيد بمفهومه من الخاصية او السمة التي " تميز سلوك نظام أو أنموذج تتفاعل مكوناته بطرق متعددة وتتبع القواعد الخاصة بالنظام نفسه، مما يعني أنه لا توجد تعليمات أعلى لتحديد التفاعلات المختلفة الممكنة" (Johnson, S., 2001, p. 19). وهو "نظرية الوصول إلى التنظيم الطبيعي عبر تفاعل الأجزاء مبتعدة عن التوازن. ويستخدم المصطلح عموماً لوصف شيء ما بأجزاء كثيرة حيث تتفاعل تلك الأجزاء مع بعضها الاخر بطرق متعددة، وبلغت ذروتها بترتيب ظهور أعلى من مجموع أجزائه. إن دراسة هذه الروابط المعقدة على مستويات مختلفة هي الهدف الرئيس لنظرية الأنظمة المعقدة" (Zayed, et al, 2010, p. 2809). وما يعنينا هنا, ليس التعقيد بمفهومه العام, وانما التعقيد بصورته اللانهائية والمستمرة في التشكل والتراكب والتداخل والتكرار, وهو مصطلح نعني به كما اوضحنا في التعريف الإجرائي بانه ناتج عن التكرار والتشابه اللانهائي للأشكال نتيجة للتفاصيل اللامحدودة الموجودة في الاشكال الكسرية. اذ ان هذه الاشكال الكسرية تظهر تشابها ذاتيا بين عناصرها عبر مقاييس مختلفة ويستمر هذا التشابه الى ما لانهاية. "فالتعقيد ليس بناء محدد بشكل موحد. يسعى البعض الأنظمة معقدة للإشارة إلى مجموعة واسعة من الطرق التي يمكن للأنظمة المفتوحة أن تتفاعل بها مع بيئتها" (Kauffman, S. A., 1993). ومن جانب اخر, "يرتبط

التعقيد اللانهائي بالبعد الكسري غير الصحيح, اذ ان البعد الكسري يتجاوز الابعاد الاقليدية, على وفق بعد يتجاوز ابعاد الطول والعرض والعمق" (Falconer, K., 2003).

فالتعقيد هي الكيفية التي تتحقق فيها الانظمة التصميمية بواسطة تفاعل العناصر مع بعضها بعيداً عن التوازن وبانسيابية وحركة غير بسيطة لتتمحور بين النظام والفوضى, فينتج تفاعل بشكل خلاق او تتشعب بطريقة جديدة لا خطية وتولد انظمة جديدة من خلال التغذية الاسترجاعية للمصمم. وللتعقيد جوانب متعددة اساسية يقوم عليها (Charleson, A, 2005, p. 136):

1. **التميز**: الذي يشير الى التنوع وعدم التجانس والسلوك المختلف الاجزاء.
2. **الارتباط**: وتشير الى أن الاجزاء المختلفة لا تكون مستقلة عن بعضها، وأن عنصر الجزء الواحد يسهم في تكوين الملامح الخاصة للأجزاء الاخرى.

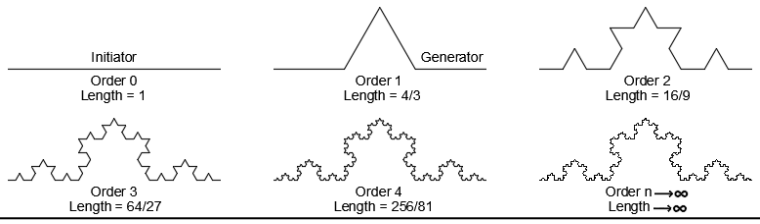
أن التصاميم المعقدة وما تحويه من خطوط متنوعة وتكرارات وتوترات شكلية, تضفي على المشهد البصري صفة جمالية, بما تقدمه من وفرة في التفاصيل عبر العناصر المنحنية والخطوط المائلة. وهذه التعقيدات بدورها تعطي إثارة بصرية أكثر لتزيد من اهتمام المتلقي جماليا.

وعلى وفق المفاهيم المقدمة حول التعقيد, وانطلاقا من الطروحات حول مفهوم الهندسة الكسرية وخصائصها الشكلية والتركيبية, فان التعقيد اللانهائي يمكن ان نوضحه ضمن نطاق الظواهر الشكلية والهندسية بانه "مصطلح يصف التفاصيل اللامحدودة والتكرارية والمستمرة في التكرار والتعقيد والموجودة في الاشكال الهندسية والتي تعرف باسم الكسريات" (Falconer, K., 20032). اذ تظهر هذه الاشكال الكسرية تفاصيل وتراكيب تكرارية متشابها ومستمرة في التشكل عند حالات التقريب نحو العمق الشكلي مما يظهر تفاصيل وانماط شكلية لا نهائية تستمر في التكرار والتشابه الى ما لانهاية. كما يرتبط التعقيد اللانهائي بالبعد الكسري غير الصحيح, وهو بعد ناتج عن عدم الانتظام المستمر والمتكرر واللانهائي لحدود الشكل, مما ينتج عنه حالة من الثراء الشكلي المعقد والذي يتحدى الأنماط الشكلية المتعارف عليها.

4.2.2 السمات الشكلية للتعقيد اللانهائي ضمن اطر الأنماط التصميمية

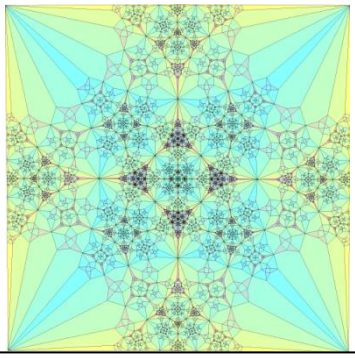
غالبا ما تتسم الأنماط الشكلية في تصميم الاقمشة والازياء, بانها أنماط مقننة أيا كانت طبيعتها (عضوية ام هندسية), فهي عادة تكون محسوبة ومحدودة التفاصيل وتتسم بالبساطة الشكلية أيا كانت درجة تعقيدها. اما الاشكال الكسرية فهي اشكال ذات أنماط تركيبية تميز نفسها عن الاشكال المتعارف عليها من خلال مفهوم التعقيد اللانهائي والتشابه والتكرار والتفاصيل المكررة (العودية) وحدودها الخشنة وغير المحدودة. مما يوفر قيم جمالية ناتجة عن التعقيد اللانهائية بخصائص تتميز بتراكيبها الاسرة. وهذه الأنماط الشكلية تتميز بالتالي:

1. **العمق والتفاصيل اللانهائية**: تحدد الهندسة الكسورية الأشكال بقواعد مختلفة عن تلك الموجودة في الهندسة الإقليدية. في الهندسة الكسورية، يتم إنشاء الشكل في خطوتين: أولاً عن طريق وضع قاعدة حول كيفية تغيير شكل معين (عادةً ما يكون هندسيًا كلاسيكيًا). ثم يتم تطبيق هذه القاعدة على الشكل مرارًا وتكرارًا، حتى اللانهاية (Ramesh, K, 2020, p. 38). (شكل 1).



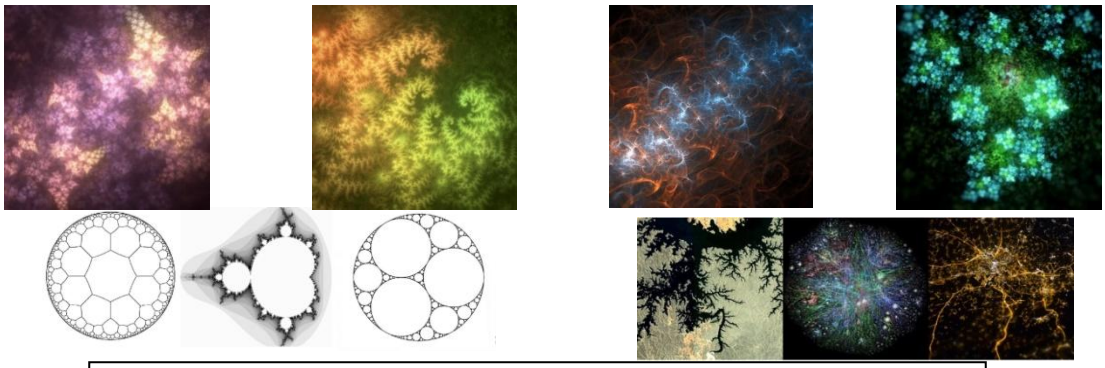
شكل (1) يوضح منحنى كوخ وطريقة تكوينه والتفاصيل اللانهائية المتولدة من التكرار والذي ينتج بدوره عمقا لانهائيا للتفاصيل الشكلية. (Ramesh, K, 2020, p. 38)

وبعد التكرار لعدد لا نهائي من المرات، يتم إنتاج الشكل الكسري. وعند اكتمال الشكل الكسري بصورته النهائية فان عملية التقريب نحو داخل الشكل (العمق) تكشف عن تفاصيل اكثر تعقيدا وبلانهاية, مما يجعلها انماطا تملك جاذبية بصرية ناتجة عن تعقيدها اللانهائي (شكل 2).



شكل (2) التكرار والتفاصيل اللانهائية للشكل الكسري في التكوينات الفنية
https://medium.com/@adinasocaci.simona/fractals-a-mathematical-and-technical-exploration-of-infinite-complexity

2. **الجاذبية البصرية**: العالم الطبيعي مليء بالحدود الخشنة، وعدم التناسق، والتفاعلات المعقدة، والعمق الكبير للحجم. يمكن للفركتلات وغيرها من أشكال الأنماط العودية أن توفر صورًا غنية، ليس فقط في العالم الطبيعي الحقيقي، ولكن أيضًا في الاشكال التصميمية والانماط الفنية. على وجه الخصوص، يمكن لهذه الأنماط الرياضية في كثير من الأحيان توفير أشكال أكثر طبيعية وأشكال هيكلية ثلاثية الأبعاد (Della-Bosca, et al, 2014). اذ ان الاشكال الكسرية تجذب المتلقي الى طبيعة نمطها المعقدة واللانهائية في رحلة بصرية. فالقدرة على التقريب واستكشاف أنماط جديدة وأخرى غيرها الى ما لانهاية من التركيب الشكلي غير المنتظم والمتعرج والتفاصيل المعقدة للأنماط الشكلية (شكل3), يثير إحساسا بالتعجب والدهشة والاستكشاف لدى المتلقي مما يعزز من الجاذبية البصرية للأنماط ويعزز من انجذاب المتلقي نحو الاشكال الكسرية.



شكل (3) يوضح الجاذبية البصرية للتعقيد اللانهائي في بعض الاشكال الكسرية
/https://www.voidvisuals.com/fractal-patterns

3. **الجماليات غير التقليدية**: يتميز الشكل الكسري بأنه شكل هندسي مجزأ يمكن أن ينقسم إلى عدد لا نهائي من النسخ المصغرة للشكل بأكمله. ويتكون الشكل الكسري من عدد لا نهائي من التكرارات (Attia, D, 2020). يتم إنشاء الفركتلات من خلال تكرار لا نهائي لعملية بسيطة ويجسد مظهرها التعقيد الهيكلي للأنظمة الديناميكية التي تقوم بإنشائها (Viengkham , et al, 2019, p. 2). اذ ان هذه الخصائص الشكلية توفر بعدا جماليا يختلف عن القيم الجمالية التي تعرضها الأنماط التقليدية. فالتعقيد والتشابه والتكرار المستمر وتجدد الأنماط بالتقريب المستمر, تنتج قيما جمالية غنية تتجاوز الأطر المتعارف عليها من الجماليات التقليدية (شكل4).

شكل (4) يوضح الجماليات غير التقليدية للأنماط الشكلية الكسرية
https://www.facebook.com/photo/?fbid=561559741194559&set=pb.100072044062211.-2207520000

4. **الاستلهام من الطبيعة:** تتميز الطبيعة بنوع معين من الهندسة الإحصائية، يختلف عن الهندسة الإقليدية، وتسمى الهندسة الكسورية. تشير الأبحاث الوفيرة في علم النفس البيئي إلى أن البشر يحتاجون إلى مقاييس كسورية، وأنماط غنية، وطبقات مكانية، وأشكال هندسية متشابكة نموذجية للطبيعة. ومن وجهة نظر تطورية، يمكننا أن نجرؤ على افتراض أن البشر ينجذبون غريزيًا إلى السمات الكسورية لقيمتهم في البقاء (Kellert. & Calabrese, 2015). في السياق المعاصر، الموطن الجيد هو الموطن الذي يمكن للناس أن يعملوا فيه بإمكاناتهم المثلى. وبالتالي، عندما يتم تطبيق علامة الطبيعة المميزة للتعقيد والنظام على الهندسة تصميم الاقمشة والازياء، فإن النتيجة هي نتاجات ومواد مجددة ومغذية ومرضية. اذ ان هذا الارتباط بالطبيعة يضيف عمقا الى قيمة تصميم القماش والزي وتثير الحساسية للأشكال والجماليات العضوية من خلال خلق حالة من الانسجام بين العاصر الإحصائية الرياضية والاشكال الطبيعية.
5. **السرد:** هو نسيج اللغة المرئية الذي يقدم لنا صيغ التواصل في إدراك المواضيع والمفاهيم التي يتعامل معها المصمم الداخلي على وفق المتوافقات والمتنافرات ضمن العملية التصميمية بما يمدنا بعلاقات حيوية تتفاعل فيما بينها لتحقيق حدث دراماتيكي حيوي تتمحور عليه التكوينات الشكلية ومضامينها الدلالية مع الإعتبارات الوظيفية فضلا عن الملائمة و حبكها في لغة حسية تؤسس لحوارية فاعلة مع مستخدمي القماش او الزي (Abdel Razzaq, H, 2014, p. 6). اذ ان الطبيعة المعقدة للاشكال الكسرية يمكنها ان تنقل القصص والمعاني وارسال الرسائل الضمنية. اذ ان التكرار اللامتناهي يمكن ان يستخدم في نقل معاني مختلفة يتحدد كل منها في دور محدد من رواية القصة او الموضوع المراد, ففضلا عن اغنائها للمعنى الذي يعرضه القماش او الزي فان الاشكال الكسرية يمكنها ان تضيف قيمة جمالية غنية ومرضية بصريا.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

1.3 منهجية البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي (دراسة الحالة) من اجل اختيار دراسات حالة محددة تملك الخصائص والمتغيرات التصميمية التي تحاكي التعقيد اللانهائي من اجل النماذج المختارة والتوصل الى هدف البحث.

2.3 مجتمع البحث: تحدد مجتمع البحث بمجموعات ثلاث من المصممين العالميين والمتمثلين في: (ايريس فان هيربين) في مجموعتها (Voltage) لعام 2015 والتي بلغ عددها (11) انموذجا. و (الكسندر ماكوين) في مجموعته لعام 2009 والمسماة (Plato's Atlantis) والتي بلغ عددها (45) انموذجا. و (ايسي مياكي) في مجموعته لعام 2010 والمسماة (Issey Miyake's 132 5) والتي بلغ عددها (4) نماذج. ومن ثم, فان المجموع الكلي لمجتمع البحث بلغ (60) انموذجا.

3.3 عينة البحث: عمد الباحث الى اختيار عينة قصدية من مجتمع البحث بمقدار (3) نماذج, باختيار انموذجا واحدا ممثلا لكل من المصممين الذين شملهم مجتمع البحث, وبنسبة مئوية بلغت 5% من المجتمع الكلي. وقد تم اختيار نماذج العينة القصدية للأسباب التالية:

1. احتوائها على متغيرات تصميمية تمثل موضوع البحث (التعقيد اللانهائي).
2. تناسبها مع متغيرات الهندسة الكسرية.
3. اختلافها عن مثيلاتها من مجتمع البحث.

4.3 أداة البحث: عمد الباحث الى تصميم استمارة لتحليل نماذج العينة (ملحق1) شملت المحاور الفرعية والرئيسية والتي تم استنباطها من الأطر النظرية التي تم عرضها.

5.3 الوسائل الحسابية: تم اعتماد معادلة النسبة المئوية لاستخراج نسبب تحقق محاور التحليل في تصميم النماذج, وكذلك تحديد نسبة العينة المستخرجة من مجتمع البحث. وكالتالي: النسبة المئوية= (اجمالي النماذج المختارة / اجمالي عدد النماذج)×100

6.3 وصف وتحليل عينة البحث

1.6.3 الانموذج (1) فستان ندفة الثلج ثلاثي الابعاد

أولا: الوصف

ت	الوصف	التوصيف
1	اسم الفستان	فستان ندفة الثلج ثلاثي الابعاد
2	المصمم	ايريس فان هيربين
3	سنة الانتاج	2015
4	المادة	اللدائن الضوئية/ الشيفون
5	اللون	الأبيض والاسود

ثانيا: التحليل

1. **خصائص الهندسة الكسرية**

أ. **التشابه الذاتي**

ظهرت المفردات الشكلية الثلاثية الابعاد والمكونة للموضوع الأساس للانموذج بخصائص تشابه ذاتي, تنطلق من الخاصية الاساسية للهندسة الكسرية. اذ ان المفردة الأساسية والمشابهة لشكل ندفة الثلج, تم تكرار عناصرها الأساسية بشكل مشابه لكن بتداخل ثلاثي الابعاد مما كرر تركيبة العنصر الأساسية والانتقال به من التركيب الثنائي الابعاد الى تركيب ثلاثي الابعاد نقل تصميم الوحدة الى مستوى من الحركة والتقيد في تركيب المفردة الواحدة. مما ساهم في تحقيق تعقيد لانهائي لتكوين المفردة وإمكانية نموها لتصبح اكثر تعقيدا. وهي خاصية تمنح تصميم القماش والزي بعدا غنيا في تفاصيله التكوينية وفي قيمه الجمالية التي تجاوزت اطر الجماليات المتعارف عليها.

ب. **عدم الانتظام والتعقيد**

تمثل حالة تمظهر الانموذج بمفرداته الشكلية ثلاثية الابعاد وتركيبة المفردة الواحدة والتسي تضم اعدادا متباينة ومختلف التنظيم عن بعضها الاخر بانها مطبقة لخاصية عدم الانتظام في تكوين المفردة الواحدة. اذ ان كل مفردة تحمل عددا مختلفا من الالياف اللدائنية الضوئية, فضلا عن اختلاف كل مفردة عن الأخرى وتوزيعها المتباين على مساحة الانموذج, منحه تعقيدا لانهائيا مرتبطا بخصائص عدم الانتظام, والتي تتيح تكوين طبقات من عدم الانتظام والتعقيد قائم على اختلاف بنى التنظيم في كل جزء من أجزاء الانموذج.

ج. **البعد الكسري**

تمثل الخاصية التكوينية لبعد ندفة الثلج بانها ثنائية الابعاد, الا ان تصميم الانموذج تجاوز حدودية التكوين الثنائي الابعاد الى مستوى من التركيب الثلاثي الابعاد, عبر التحرك بخطوط المفردة الأساسية المكونة للانموذج الى بعد ثلاثي خشن ومتعرج ولا يحوي على انتظام محدد في تكوين المفردة الواحدة وانما انطلق الى تكوينات ثلاثية متباينة في اتجاهاتها الثلاثية الابعاد ومتباينة في اطوالها. مما زاد من كثافة العناصر المكونة للمفردة وزيادة تعقيدها وعدم انتظامها. اذ منح البعد الكسري الانموذج على مستوى التكوين الكلي تركيبا ثلاثي الابعاد وباتجاهات مختلفة وصورة نهائية خشنة ومتعرجة.

د. الفوضى

ولدت العناصر اللانظامية لتكوين المفردة الأساسية المتمثلة بتشكيل ندفة الثلج وتوزيعها غير المتماثل لعناصرها وكذلك لتوزيع المفردة على بنية الانموذج حالة من الفوضى التي ولدت تكوينا ذو قيم تركيبية غنية وقيما جمالية غير تقليدية. اذ ان كافة العناصر المستخدم في تكوين الانموذج والأسلوب الذي نظمت به, لم يحوي على تماثل وانما كان تنظيما عشوائيا زاد من قيمة الانموذج التصميمية والجمالية.

2. متغيرات التعقيد اللانهائي

أ. التميز

كان لاستخدام التكوينات الثلاثية الابعاد في تكوين المفردة الأساسية للانموذج, واستخدام خصائص التعقيد والتنوع في الحجوم واللانظامية في عناصر المفردة والتوزيع الخاص بالمفردة على السطح الكلي للانموذج, دورا مهما في تحقيق حالة التميز في تصميم الانموذج. اذ ان هذه الخصائص الشكلية منحت التصميم سمة فريدة ميزته عن الألبسة الأخرى مما خلق حالة من الفرادة في التصميم.

ب. الارتباط

تمثل خصائص الانموذج من تكوين المفردة الواحدة وعناصرها المختلفة والمتمايزة في الحجوم والاتجاهات, وحالات توزيع المفردة على تصميم الانموذج, بانها كانت على وفق حالة من الترابط الشكلي والحجمي واللوني بين العناصر مما ولد وحدة موضوعية منحت الانموذج طابعه الخاص وعززت من فكرته النهائية في توليد التعقيد اللانهائي.

3. السمات الشكلية للتعقيد اللانهائي

أ. العمق والتفاصيل اللانهائية

تصميم الانموذج يقدم عمقًا لا نهائيًا وتفاصيل ذات تعقيد لا نهائي, من خلال العناصر المستخدمة في تكوين المفردة الأساسية المنطلقة من تصميم ندفة الثلج واحالتها الى تصميم ثلاثي الابعاد عبر متغيرات العمق والارتفاع, فضلا عن العناصر التي تكاد تكون لانهائية وذلك انطلاقا من تكرار الشكل واختلاف الحجوم. فضلا عن ان توزيع المفردة الأساسية على سطح الانموذج ولد تعقيدا لانهائيا عبر متغيرات التوزيع اللانظامي والتركيب الفوضوي في بنيته النهائية مما ولد قيما غنية من التفاصيل وعمقها الشكلي والتعبيري.

ب. الجاذبية البصرية

كان لتصميم الانموذج جاذبية بصرية نتجت عنا استخدام التكرارات التي تبدو لانهائية وتحقيق تنوعا بصرية عبر متغيرات المفردة الثلاثية الابعاد وحجومها وعناصرها المتباينة في الاطوال والحجوم, فضلا عن التوزيع اللانظامي للمفردة في تكوين الانموذج. اذ ان هذه المتغيرات ولدت تنوعا في القراءات البصرية وتنوعا في التأثيرات التي تولدها العناصر مما حقق جاذبية بصرية عالية ناتجة عن الفرادة التي ظهر بها الانموذج على مستوى الكل والاجزاء.

ج. الجماليات غير التقليدية

ظهر الانموذج بمتغيرات تركيبية وابعاد تصميم تجاوزت اطر التكوين الثنائي الابعاد في تصميم الاقمشة والازياء, الى ابعاد ثلاثية على مستوى التكوين المحدد للقماش. فضلا عن ان البنى التكوينية للمفردة الأساسية المكونة لتصميم الانموذج, كانت ذات متغيرات شكلية تتجاوز اطر المتعارف عليه من التكوين الشكلي. اذ ظهرت المفرد عبر خصائص تصميمية تحمل سمات اللاانتظام والعشوائية والفوضى المقننة, مما منح تصميم الانموذج قيما جمالية غير تقليدية ناتجة عن السمات غير التقليدية التي ظهر بها الانموذج.

د. الاستلهام من الطبيعة

اعتمد تكوين المفردة الأساسية للانموذج على استلهام المتغيرات التكوينية لندفة الثلج, والتي تمثل احد العناصر الأساسية للهندسة الكسرية وتمثل استلهاما من الطبيعة يعكس ماهية التعقيد اللانهائي. اذ ان الاستلهام من الطبيعة لندفة الثلج كان على وفق استلهام العناصر الأساسية لها وتجريدها على وفق الخصائص الأساسية المكونة لها, والانطلاق في تكوينها الى تراكيب ثلاثية

الابعاد زادت من حجم التكوين الأساسية وعززت من صفات الكسرية والتعقيد اللانهائي بزيادة قيمة التكرار والتنوع والاختلاف في الحجم والاتجاه مما عزز ن سمة التعقيد اللانهائي في تصميم الانموذج.

هـ. السرد

تمثلت خصائص السرد في تصميم الانموذج عبر متغيراته الشكلية وتركيباته البنائية والتي حملت معاني متعددة تنطلق من التنوع والاختلاف والفوضى التعقيد الذي يظهر به تصميم الانموذج. اذ ان بنية المفردة المكونة للانموذج يحمل معنى معبر عن ارتباط الانموذج بالطبيعة. فضلا عن ان البنية الحادة للمفردة واتجاهاتها الثلاثية الابعاد تعطي معاني حول قيمة التجريد والتعبير الفني والمولد لمفاهيم تتسم بالحدة والبرودة. كما ان بنية التكوين ولدت بنية سردية خاصة بالمعاصرة والتطور التكنولوجي وتطور المفاهيم والابعاد التصميمية لتصميم الاقمشة والازياء.

2.6.3 الانموذج (2) فستان الابداعات الكونية

أولا: الوصف

ت	الوصف	التوصيف
1	اسم الفستان	فستان الابداعات الكونية
2	المصمم	اليكسندر ماكوين
3	سنة الانتاج	2010
4	المادة	المخمل/ الشيفون/ احجار وخرز
5	اللون	ازرق بانغام متعددة, اسود

ثانيا: التحليل

1. خصائص الهندسة الكسرية

أ. التشابه الذاتي

ظهرت حالات التشابه الذاتي في تصميم الانموذج عبر متغيرات التكوين الشكلي الموج والمشابه لأمواج المحيطات, والذي انطلق من السمة الأساسية للهندسة الكسرية. فضلا عن ان استخدام اللآلئ البيضاء على جانبي الانموذج وعلى الاكتاف ولد حالة من التشابه الذاتي في تحديد المفردات وتوزيعها على البنية الأساسية للانموذج.

ب. عدم الانتظام والتعقيد

ظهرت خاصية التعقيد في تصميم الانموذج عبر المتغيرات الشكلية المستعارة من أمواج المحيطات والتي كونت الجزء السفلي من الانموذج, وكذلك في العناصر الخاصة باللؤلؤ الأبيض والذي كون تراكيب معقدة منحت الانموذج صفة التعقيد. الا ان خاصية عدم الانتظام لم تظهر في تصميم الانموذج, وذلك للتماثل الظاهر في توزيع العناصر من المفردات المكونة للجزء السفلي وتنظيم اللآلئ على الجانبين والاكتاف كانت موزعة بشكل نظامي في تصميم الانموذج, مما قلل من صفة عدم الانتظام.

ج. البعد الكسري

تمثلت خاصية البعد الكسري في تكوين الانموذج عبر التركيبات الثلاثية الأبعاد والمتمثلة بالتشكيلات القماشية التي كانت مماثلة لأمواج المحيط وكذلك التشكيلات المتكونة من اللؤلؤ الأبيض والتي مثلت أيضاً تكوينات ثلاثية الأبعاد وبهذا انتقل التصميم الخاص بالأنموذج من البعد ثنائي للأبعاد إلى البعد الثلاثي مما منحه خاصية تربط الانموذج بخصائص الهندسة الكسرية. مما زاد من كثافة العناصر المكونة للمفردة وزيادة تعقيدها وعدم انتظامها. اذ منح البعد الكسري الانموذج على مستوى التكوين الكلي تركيبا ثلاثي الابعاد وباتجاهات مختلفة وصورة نهائية خشنة ومتعرجة.

د. الفوضى

لم تتحقق خاصية الفوضى في تصميم الأنموذج وذلك لأن العناصر المستخدمة في تكوينه كانت موزعة بشكل نظامي وعلى وفق تكوينات محققة لحالة النظام المتماثل من خلال توزيع العناصر على المحور الوهمي العامودي على جانبي الأنموذج في تكويناته

كافة إلا أن هناك بعض العناصر المحققة لحالة الفوضى والناتجة عن التكوين القماشي والممثل لأمواج المحيط والتي كانت بحالة عشوائية نوعا ما ولكنها كانت أيضا ضمن تكوين نظامي محدد ومقنن.

2. متغيرات التعقيد اللانهائي

أ. التميز

تحققت حالة التميز في تصميم الأنموذج عبر المتغيرات المستخدمة في تكوينه والمتمثلة بتكوينات قماشية، ثلاثية الأبعاد، والتي أخرجت الأنموذج من تكويناته ثنائية الأبعاد إلى تكوينات ثلاثية الأبعاد منحته ميزة وخاصية ميزته عن النماذج الأخرى، والتي عادة ما تكون بتنظيمات أو تركيب ثنائية الأبعاد، فضلا أن استخدام اللؤلؤ الأبيض في توزيعات معينة وفي تكوين نظامي على الأكتاف وعلى جانبي الخصر منحه أيضا ميزة وفرادة ميزته عن النماذج الأخرى.

ب. الارتباط

ظهر الأنموذج بتراكيب ثنائية الأبعاد وثلاثية الأبعاد متمثلة بالتكوينات اللونية التجريدية في منطقة الصدر وتكوينات ثلاثية الأبعاد في المنطقة السفلية من الأنموذج فضلاً عن اللؤلؤ والأبيض المستخدم والتي كانت عبر تكوينات مترابطة حققت حالة الترابط فيما بينها من خلال الوحدة الموضوعية والفكرة الأساسية للأنموذج والتي تمثلت في إيجاد صيغ من التركيب الذي كان محققاً لحالة الترابط عبر متغيراته الأساسية انطلاقاً من الفكرة الأساسية والوحدة الموضوعية.

3. السمات الشكلية للتعقيد اللانهائي

أ. العمق والتفاصيل اللانهائية

يقدم تصميم الانموذج عمقًا وتفاصيل لا نهائية ذات تعقيد جزئيا, الا انه لم يمثل تعقيدا لانهائيا, من خلال العناصر المستخدمة في تكوين الانموذج المنطلقة من الاستعارة لأمواج المحيطات واحالتها الى تصميم ثلاثي الابعاد عبر متغيرات العمق والارتفاع, فضلاً عن أن العناصر المستخدمة في تكوين تنورة الأنموذج والتي تم استلهامها من أمواج المحيطات كانت على وصف عناصر تمثل العمق والتفاصيل اللانهائية إلا أنها لم تتمثل التعقيد اللانهائي من خلال استخدام عمليات التكرار الشكلي والاختلاف في الحجوم والانطلاق في تصميم الأنموذج على وصف متغيرات ثلاثية الأبعاد فضلاً عن توزيع العناصر سواء خاصة بتنورة الأنموذج أو التراكيب الممثلة باللؤلؤ الأبيض وتوزيعها على جانبي الأنموذج وفي منطقة الأكتاب كانت وفق تناظر نظامي لم يمثل التفاصيل اللانهائية ولا التعقيد اللانهائي

ب. الجاذبية البصرية

تم تحقيق جاذبية بصرية ملفتة في تصميم النموذج من خلال استخدام تكرارات غير محدودة وتنوع ثلاثي الأبعاد، مع تغييرات بارزة في الأحجام والأطوال وتوزيع غير منتظم للعناصر. هذه التفاصيل أضفت تنوعًا لا محدود في الرؤى البصرية وتأثيرات فريدة، مما أدى إلى جاذبية بصرية فريدة على مستوى الكل والأجزاء.

ج. الجماليات غير التقليدية

ظهر الانموذج بمتغيرات تركيبية وابعاد تصميم تجاوزت اطر التكوين الثنائي الابعاد في تصميم الاقمشة والازياء, الى ابعاد ثلاثية على مستوى التكوين المحدد للقماش. فضلا عن ان البنى التكوينية للمفردات الأساسية من العناصر الثلاثية في جزء التنورة واللآلئ البيضاء والانماط الشكلة الخاصة بالقماش المكونة لتصميم الانموذج, كانت ذات متغيرات شكلية تتجاوز اطر المتعارف عليه من التكوين الشكلي. اذ ظهرت المفردات عبر خصائص تصميمية تحمل سمات عدم الانتظام والعشوائية والفوضى المقننة, مما منح تصميم الانموذج قيما جمالية غير تقليدية ناتجة عن السمات غير التقليدية التي ظهر بها الانموذج.

د. الاستلهام من الطبيعة

تم استلهام المتغيرات التكوينية لأمواج المحيطات, والتي تمثل احد العناصر الأساسية للهندسة الكسرية وتمثل استلهاما من الطبيعة يعكس ماهية التعقيد اللانهائي. اذ ان الاستلهام من الطبيعة لامواج المحيطات والتوظيف المباشر للآلئ كان على وفق استلهام العناصر الأساسية لها وتجريدها على وفق الخصائص الأساسية المكونة لها, والانطلاق في تكوينها الى تراكيب ثلاثية الابعاد زادت من حجم التكوين الأساسية وعززت من صفات الكسرية والتعقيد اللانهائي بزيادة قيمة التكرار والتنوع والاختلاف في الحجم والاتجاه مما عزز من سمة التعقيد اللانهائي في تصميم الانموذج.

هـ. السرد

تمثلت خصائص السرد في تصميم الانموذج عبر متغيراته الشكلية وتركيباته البنائية والتي حملت معاني متعددة تنطلق من التنوع والاختلاف والفوضى والتعقيد الذي يظهر به تصميم الانموذج. اذ ان بنية المفردة المكونة للانموذج يحمل معنى معبر عن ارتباط الانموذج بالطبيعة. فضلا عن ان البنية المتموجة للمفردة واتجاهاتها الثلاثية الابعاد تعطي معاني حول قيمة التجريد والتعبير الفني والمولد لمفاهيم تتسم بالمرونة والانسيابية. كما ان بنية التكوين ولدت بنية سردية خاصة بالمعاصرة والتطور التكنولوجي وتطور المفاهيم والابعاد التصميمية لتصميم الاقمشة والازياء.

3.6.3 الانموذج (3) فستان الاوريجامي

أولا: الوصف

ت	الوصف	التوصيف
1	اسم الفستان	فستان الاوريجامي
2	المصمم	ايسي مياكي
3	سنة الانتاج	2010
4	المادة	قماش الشيفون والدنيم
5	اللون	اسود وازرق, واخضر مصفر, واحمر

ثانيا: التحليل

1. خصائص الهندسة الكسرية

أ. التشابه الذاتي

تم تصميم الأنموذج من جانبيه الأمامي والخلفي بتراكيب هندسية بشكل طبقات متدلية فوق بعضها الآخر حقق تشابها ذاتيا عبر اختيار الشكل المثلث ليكون تكوينات ثلاثية الأبعاد تمثل أنماط هرمية متشابهة في صيغها التركيبية مما خلق حالة من التشابه الذاتي في المفردة الأساسي المكونة للأنموذج أما على الجانب الأمامي للأنموذج فنرى أن هناك طبقات تمثل تركيبات موجية في منطقة الصدر تليها تراكيب مثلثة الشكل هرمية تكون تركيبات ثلاثية الأبعاد أيضا تكون تشابها ثلاثيا وعلى الجانب الأيسر من الأنموذج نرى أن هناك أيضا تركيب ثلاثية الأبعاد بشكل تراكيب هرمية مثلت المفردة الأساسية للأنموذج وكونت نوعا آخر من التشابه الذاتي.

ب. عدم الانتظام والتعقيد

ظهرت خاصية التعقيد في تصميم الانموذج عبر المتغيرات الشكلية المستعارة من الشكل المثلث والتي كونت الجزء السفلي من الانموذج وكذلك الجزء الخلفي بطبقاته المتعددة, وكذلك في العناصر الخاصة بالجانب الايسر من الانموذج والذي كون تراكيب معقدة متباينة في تراكيبها عن بعضها الاخر وعن التراكيب المثلثة للتكوين العام للانموذج, مما منح الأنموذج صفة التعقيد اللانهائي والمستمر نتيجة للتحولات والتغيرات في العناصر المرئية. فضلا عن خاصية عدم الانتظام والتي نتجت عن التوزيع غير النظامي للمفردة الأساسية واختلافها عن التراكيب الأخرى في منطقة الصدر وعلى الجانب الايسر من الانموذج والتي اتسمت بعدم الانتظام والمفاجأة في تغييراتها البنائية.

ج. البعد الكسري

تمثلت خاصية البعد الكسري في تكوين الانموذج عبر التركيبات الثلاثية الأبعاد والمتمثلة بالتشكيلات القماشية التي كانت مماثلة للشكل المثلث والتي مثلت أيضاً تكوينات ثلاثية الأبعاد وبهذا انتقل التصميم الخاص بالأنموذج من البعد ثنائي للأبعاد إلى البعد الثلاثي مما منحه خاصية تربط الانموذج بخصائص الهندسة الكسرية. مما زاد من كثافة العناصر المكونة للمفردة وزيادة تعقيدها وعدم انتظامها. اذ منح البعد الكسري الانموذج على مستوى التكوين الكلي تركيبا ثلاثي الابعاد وباتجاهات مختلفة وصورة نهائية خشنة ومتعرجة.

د. الفوضى

تحققت خاصية الفوضى في تصميم الأنموذج انطلاقا من تنوع وتراكب وتحول العناصر المستخدمة في تكوينه والتي توزعت بشكل لانظامي وعلى وفق تكوينات محققة لحالة لحالة الفوضى والناتجة عن التكوين القماشي والممثل للشكل المثلث والتي كانت بحالة عشوائية غير مقننة منحت الانموذج صفة الفوضى.

2. متغيرات التعقيد اللانهائي

أ. التميز

تحققت حالة التميز في تصميم الأنموذج عبر المتغيرات المستخدمة في تكوينه والمتمثلة بتكوينات قماشية، ثلاثية الأبعاد، والتي أخرجت الأنموذج من تكويناته ثنائية الأبعاد إلى تكوينات ثلاثية الأبعاد منحته ميزة وخاصية ميزته عن النماذج الأخرى، والتي عادة ما تكون بتنظيمات أو تركيب ثنائية الأبعاد، فضلا أن استخدام الاشكال الهرمية الثلاثية الابعاد في توزيعات معينة وفي تكوين غير نظامي في منطقتي الامام والخلف مما منحه أيضا ميزة وفرادة ميزته عن النماذج الأخرى.

ب. الارتباط

ظهر الأنموذج بتراكيب ثلاثية الأبعاد متمثلة بالتكوينات الهرمية للشكل المثلث وتكوينات موجية في منطقة الصدر وتكوينات عشوائية في الجانب الايسر منه وتكوينات ثلاثية الأبعاد في المنطقة السفلية من الأنموذج والتي كانت عبر تكوينات مترابطة حققت حالة الترابط فيما بينها من خلال الوحدة الموضوعية والفكرة الأساسية للأنموذج والتي تمثلت في إيجاد صيغ من التركيب الذي كان محققاً لحالة الترابط عبر متغيراته الأساسية انطلاقاً من الفكرة الأساسية والوحدة الموضوعية.

3. السمات الشكلية للتعقيد اللانهائي

أ. العمق والتفاصيل اللانهائية

يقدم تصميم الانموذج عمقًا وتفاصيل لا نهائية ذات تعقيد كلي مثل تعقيدا لانهائيا, من خلال العناصر المستخدمة في تكوين الانموذج المنطلقة من الاستعارة للشكل المثلث واحالتها الى تصميم ثلاثي الابعاد عبر متغيرات العمق والارتفاع, فضلاً عن أن العناصر المستخدمة في تكوين الامام والخلف ومنطقة الصدر والجانب السفلي الايسر من الانموذج كانت على وفق عناصر تمثل العمق والتفاصيل اللانهائية والتعقيد اللانهائي من خلال استخدام عمليات التكرار الشكلي والاختلاف في الحجوم والانطلاق في تصميم الأنموذج على وفق متغيرات ثلاثية الأبعاد فضلاً عن توزيع العناصر على جانبي الامام والخلف للأنموذج وفي منطقة الجهة السفلى اليسرى كانت وفق تناظر لا نظامي مثل حالة التفاصيل اللانهائية والتعقيد اللانهائي.

ب. الجاذبية البصرية

تم تحقيق جاذبية بصرية ملفتة في تصميم النموذج من خلال استخدام تكرارات غير محدودة وتنوع ثلاثي الأبعاد، مع تغييرات بارزة في الأحجام والأطوال وتوزيع غير منتظم للعناصر. هذه التفاصيل أضفت تنوعًا لا محدود في الرؤى البصرية وتأثيرات فريدة، مما أدى إلى جاذبية بصرية فريدة على مستوى الكل والأجزاء.

ج. الجماليات غير التقليدية

ظهر الانموذج بمتغيرات تركيبية وابعاد تصميم تجاوزت اطر التكوين الثنائي الابعاد في تصميم الاقمشة والازياء, الى ابعاد ثلاثية على مستوى التكوين المحدد للقماش. فضلا عن ان البنى التكوينية للمفردات الأساسية من العناصر الثلاثية في منطقتي الامام والخلف ومنطقة الصدر والجهة السفلى اليسرى لتصميم الانموذج, كانت ذات متغيرات شكلية تتجاوز اطر المتعارف عليه من التكوين الشكلي. اذ ظهرت المفردات عبر خصائص تصميمية تحمل سمات عدم الانتظام والعشوائية والفوضى, مما منح تصميم الانموذج قيما جمالية غير تقليدية ناتجة عن السمات غير التقليدية التي ظهر بها الانموذج.

د. الاستلهام من الطبيعة

تم استلهام المتغيرات التكوينية للشكل المثلث والذي يمثل احدد الاشكال الأساسية للهندسة الكسرية والاعتبارات الهندسية, والتي تمثل احد العناصر الأساسية للهندسة الكسرية وتمثل استلهاما من الطبيعة يعكس ماهية التعقيد اللانهائي. اذ ان الاستلهام من الطبيعة للهرم والتوظيف المباشر للامواج في منطقة الصدر كان على وفق استلهام العناصر الأساسية لها وتجريدها على وفق الخصائص الأساسية المكونة لها, والانطلاق في تكوينها الى تراكيب ثلاثية الابعاد زادت من حجم التكوين الأساسي وعززت من

صفات الكسرية والتعقيد اللانهائي بزيادة قيمة التكرار والتنوع والاختلاف في الحجم والاتجاه مما عزز من سمة التعقيد اللانهائي في تصميم الانموذج.

هـ. السرد

تمثلت خصائص السرد في تصميم الانموذج عبر متغيراته الشكلية وتركيباته البنائية والتي حملت معاني متعددة تنطلق من التنوع والاختلاف والفوضى والتعقيد الذي يظهر به تصميم الانموذج. اذ ان بنية المفردة المكونة للانموذج يحمل معنى معبر عن ارتباط الانموذج بمتغيرات الهندسة الكسرية. فضلا عن ان البنية الهندسية للمفردة واتجاهاتها الثلاثية الابعاد تعطي معاني حول قيمة التجريد والتعبير الفني والمولد لمفاهيم تتسم بالحدة والخاصية الهندسية والرياضية. كما ان بنية التكوين ولدت بنية سردية خاصة بالمعاصرة والتطور التكنولوجي وتطور المفاهيم والابعاد التصميمية لتصميم الاقمشة والازياء.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

1.4 النتائج

1. تحققت خاصية التشابه الذاتي والممثلة لإحدى الخصائص الأساسية للهندسة الكسرية في تصميم كافة نماذج العينة وبنسبة 100%.
2. ظهرت النماذج (3,1) بخصائص شكلية وبنى تركيبية حققت حالة عدم الانتظام والتعقيد, وبنسبة 66.6%. في حين ظهر الانموذج (2) بخصائص تصميمية على مستوى التركيب الهيكلي والتكوينات ثنائية الابعاد غير محققا لحالة عدم الانتظام في التكوين فضلا عن عدم تميزه بالتعقيد وبنسبة 33.3%.
3. تمثلت ميزة البعد الكسري في تصميم النماذج عبر تكوينات ثلاثية الابعاد على مستوى تكوين المفردات الأساسية للنماذج وتحققها في تكوين عناصر العينة كافة وبنسبة 100%.
4. تميزت التراكيب الشكلية والهيكلية للنماذج (3,1) بخصائص تصميم وتنظيم منحتها سمة الفوضى في تراكيبها الفردية وتنظيماتها المكانية وبنسبة 66.6%. اما الانموذج (2) فلم تمثل تراكيبه الشكلية والهيكلية وكذلك خصائصه التنظيمية خاصية الفوضى وبنسبة 33.3%.
5. تحققت حالة التميز في الابعاد الشكلية والتراكيب الهيكلية في تصميم النماذج انطلاقا من متغيرات الشكل والتركيب والخصائص الفريدة ولكافة نماذج العينة وبنسبة 100%.
6. ظهرت النماذج بخصائص تصميمية ومتغيرات شكلية وهيكلية حققت حالة الترابط بين العناصر والاجزاء المكونة لكل من النماذج ولكافة العينة وبنسبة 100%.
7. تميزت النماذج بعمق تركيبي وشكلي وخصائص ذات تفاصيل لانهائية, من خلال المتغيرات التصميمية المتعدد وتداخلاتها المتكررة ولكافة العينة وبنسبة 100%.
8. ظهرت النماذج بخصائص شكلية وهيكلية وتداخلات تركيبية وعمقا لانهائيا وتفاصيل متعددة منحتها جاذبية بصرية مختلفة وجماليات غير تقليدية ولكافة العينة وبنسبة 100%.
9. عمد في تصميم النماذج الى استلهام مفردات شكلية وخصائص هيكلية عضوية وهندسية مستلهمة من عناصر البنى الطبيعية ولكافة نماذج العينة وبنسبة 100%.
10. حققت البنى التكوينية والخصائص الشكلية السطحية للنماذج بنى سردية ذات متغيرات حوارية ناتجة عن توظيف الاشكال والبنى على وفق تنظيمات تراكمية تكرارية معقدة ولكافة نماذج العينة وبنسبة 100%.

2.4 الاستنتاجات

1. تمثل حالة التشابه الذاتي في كونها السمة الأساسية للهندسة الكسرية, واستخدامها في تصميم الاقمشة والازياء يحقق حالة من الاستمرارية في التكوين والتشابه بين المفردات مما يعزز من خاصية التعقيد اللانهائي في تصميم الاقمشة والازياء.
2. استخدام خاصية عدم الانتظام له دورا مهما في تحقيق حالة التعقيد اللانهائي, نظر لان صفة عدم الانتظام تولد تراكيب شكلية وبنى هيكلية تمتاز بعدم احتوائها على نظام ثابت في توزيع عناصر المفردة او في توزيع المفردة ذاتها على

سطح القماش وبنية الزي, مما يولد حالة من التعقيد اللانهائي ناتجة عن تباين وعدم انتظام القراءات البصرية مما يولد قيمة تصميمية وجمالية في تصميم الاقمشة والازياء.

3. تساهم خاصية البعد الكسرية في الانتقال بالتراكيب الشكلية من الأطر الثنائية الابعاد الى الثلاثية الابعاد مما يساهم في نقل تصميم الاقمشة والازياء من الأطر التصميمية المتعارف عليها الى اطر تتجاوز حدود الاشكال الثنائية, مما يمنح تصميم القماش والزي بعدا من ابعاد التعقيد والتباين والتجاوز حدود المعروف والمتداول الى تكوينات تدخل في سياقات من التعقيد اللانهائي ناتجة عن خروج المفردة التصميمة عن مستويات سطح القماش وبنية الزي.
4. تعد خاصية الفوضى من السمات الأساسية لتحقيق حالة التعقيد اللانهائي في تصميم الاقمشة والازياء, وذلك لان الفوضى تحقق حالة من عدم الانتظام ومجاوزة لحالة التنظيم. اذ ان توزيع العناصر والمفردات بشكل فوضوي يزيد من حالة التعقيد في استلام متغيرات القماش مما يمنحه جمالية غير رتيبة تنطلق من عدم استقرارية القراءات البصرية.
5. حالة التميز في تصميم الاقمشة والازياء المصممة على وفق متغيرات الهندسة الكسرية تنطلق من اختلاف المفردات وتنوعها وتباين تنظيمها وفوضى مفرداتها المقننة والتي تساهم بشكل كبير في التعقيد اللانهائي وكذلك يساهم العقيد اللانهائي في تحقيق حالة التميز لتصميم الاقمشة والازياء.
6. تمثل حالتي الترابط والعمق التركيبي بانها صفات تعزز من القيمة التركيبية للأقمشة والازياء, كما تساهم في تحديد الوحدة الشكلية والموضوعية, مما يعزز من بنية التصميم ويمنحه سمة الثبات والاستقرار وترابط المفردات مما يساهم بشكل كبير في التعقيد اللانهائي للأقمشة والازياء.
7. تنحو الخصائص الشكلية المستلهمة من الهندسة الكسرية الى تحقيق متغيرات شكلية تتجاوز اطر التركيب والتنظيم المتعارف عليه, مما يساهم في تحقيق جاذبية وبصرية وقيم جمالية تتجاوز اطر الجماليات التقليدية وتساهم في تحقيق حالة التعقيد اللانهائي والتي تتعز خصائصه عبر متغيرات القيم الجمالية المعتمدة على خصائص اللامالوف الشكلي والبعد الكسرية والفوضى المقننة.
8. تسهم الاستعارة من العناصر الطبيعية وبناها التركيبية المجهرية في توسيع افق التفكير التصميمي وتوسيع اطر الإنتاج الشكلي والتركيبي للمفردات الشكلية مما يساهم في تعزيز سمة التعقيد اللانهائي ويفتح المجال لإيجاد بنى تركيبية ومتغيرات شكلية تتجاوز اطر التكوين النظامي الى حالة من الفوضى وعدم الانتظام الشكلي والهيكلي.
9. تمثل حالة الفوضى وعدم الانتظام والاستعارات الشكلية غير المألوفة بانها خصائص تصميمية تمنح الاقمشة والازياء المصممة على وفق متغيرات التعقيد اللانهائي نوعا مختلفا من المعنى والسرد الشكلي. اذ توفر هذه الخصائص الشكلية والتنظيمية بنية من المعنى مختلفة عن مثيلاتها من تصاميم الاقمشة والازياء مما يمنح السرد الشكلي عمقا يتجاوز المفاهيم المتعارف عليها ويساهم في تعزيز حالة التعقيد اللانهائي.

3.4 التوصيات

- توصي الباحثة بالتوسع في الأطر المعرفية للتعقيد اللانهائي وتضمينه في المقررات الدراسية التطبيقية لكافة الحقول التصميمية لما له من دور مهم في فتح افاق التفكير التصميمي للمصممين المبتدئين واثراء قاعدتهم الفكرية لتوليد أفكار مبتكرة.

5.4 المقترحات

تقترح الباحثة اجراء الدراسات التالية:

1. بحث العلاقة بين الهندسة الكسرية والفوضى على وفق علاقات المقياس الكسري.
2. دور مجموعة جوليا في تعزيز الاطر الجمالية لتصميم اقمشة الازياء.

Conclusions:

1. The fractal dimension contributes to the transition of formal compositions from two-dimensional frameworks to three-dimensional ones, facilitating the movement of fabric and fashion design from conventional design frameworks to realms that surpass the boundaries of two-dimensional shapes. This grants the fabric and garments a dimension of complexity, variance, and the transcendence of known and commonplace boundaries into compositions that engage in contexts of infinite complexity resulting from the design unit's departure from the levels of the fabric surface and garment structure.
2. The property of chaos is among the essential attributes for achieving infinite complexity in fabric and fashion design, as chaos ensures a state of irregularity and surpasses the condition of organization. The chaotic distribution of elements and units increases the complexity in fabric variability, offering an aesthetic of unordered beauty that stems from the instability of visual readings.
3. Drawing inspiration from natural elements and their microscopic structural architectures broadens the horizons of design thinking and expands the frameworks of formal and structural production of formal elements, enhancing the feature of infinite complexity and opening avenues for creating structural architectures and formal variables that transcend conventional compositional frameworks to a state of chaos and structural and formal irregularity.

References:

1. Al-Akkam, Akram Jassim Muhammad, Al-Muqarram, Asmaa Muhammad Hussein, (2011) Fractalism in Architecture, An Analytical Study of Recursive Systems in Traditional Architecture, Emirates Journal of Engineering Research, Volume 16, No. 1, 1-18.
2. Al-Rafidain Dictionary, (1986), National House for Distribution and Advertising, Al-Hurriya Printing House.
3. Andrew W. Charleson, (1996), "Structure As Architecture A Source Book For Architects And Structural Engineers", 1st Ed, An Imprint Of Elsevier, Italy, 2005.P136
4. Bovill, C., *The Fractal Geometry In Architecture And Design*, Birkhäuser: Boston: France.
5. Bruce Edmonds, (1999), Syntactic Measures Of Complexity, Doctoral Dissertation, Department Of Philosophy, Faculty Of Arts, University Of Manchester.
6. Catherine Viengkham, Zoey Isherwood, (2019), Branka Spehar, Fractal-Scaling Properties as Aesthetic Primitives in Vision and Touch, Axiomathes, Springer, 1-20.
7. Central Board of Secondary Education, (2017), Elements of Textile Design, National Institute of Fashion Technology, Cbse, India.
8. Clemens Thornquist, (2010), Artistic Development In [Fashion] Design, Textile Research Centre, The Swedish School Of Textiles, University Of Borås, Sweden.
9. Daniel Della-Bosca, Dale Patterson, Sean Costain. (Oct 2014), Fractal Complexity in Built and Game Environments. 13th International Conference Entertainment Computing (ICEC), Sydney, Australia,167-172.
10. Doaa Ismail Ismail Attia, (2020) The Fractal shapes in Islamic design & its effects on the occupiers of the interior environment (case study: El Sultan Hassan mosque in Cairo), Journal of Architecture, Arts and Humanities – volume 5, Special Issue, 123-144.
11. Falconer, K. (2003). Fractal Geometry: Mathematical Foundations And Applications. John Wiley & Sons.
12. Harith Asaad Abdel Razzaq, (2014), Narrative Reflections in Interior Design, unpublished doctoral thesis, Department of Design, College of Fine Arts, University of Baghdad.
13. J. M. Zayed, N. Nouvel, U. Rauwald, O. A. Scherman. (2010), Chemical Complexity – Supramolecular Self-Assembly Of Synthetic And Biological Building Blocks In Water. Chemical Society Reviews, 39, 2806–2816.
14. Johnson, Steven. (2001), Emergence: The Connected Lives Of Ants, Brains, Cities. New York: Scribner.
15. K. Geetha Ramesh, A. Ramachandraiah, (February 2020), A Fractal Approach For Optimization Of Daylighting By Exploring The Window Geometry, International Journal of Advanced Research in Engineering and Technology (IJARET) Volume 11, Issue 2, 36-47.
16. Kauffman, S. A. (1993). *The Origins Of Order: Self-Organization And Selection In Evolution*. New York: Oxford University Press.
17. Kellert, S. & Calabrese, E. (2015). The Practice of Biophilic Design. Available Online at: www.biophilic-design.com.
18. Kellert, S. H. (1994), In The Wake Of Chaos: Unpredictable Order In Dynamical Systems. University Of Chicago Press, Chicago.

19. Koopmans, M. (2017). Perspectives On Complexity, Its Definition And Applications In The Field. *An International Journal Of Complexity And Education* , *1*, 16–35.
20. Lapidus , Michael , L . (2004), " Fractal Geometry And Applications : Ajubilee Of Benoit Mandelbrot " , American Mathematical Society , Providence , Rhode Island, Volume 72 , Part 1.
21. Marat Akhmet, Ejaily Milad Alejaily, (2019), Abstract Similarity, Fractals And Chaos, Math.Ds, Department Of Mathematics, Middle East Technical University, 06800 Ankara, Turkey, 1-16.
22. Matthijs Koopmans, (2017), Perspectives On Complexity, Its Definition And Applications In The Field, An International Journal Of Complexity And Education Volume 14, No1. 16-35.
23. Moon, F. C. (1992), Chaotic And Fractal Dynamics: An Introduction For Applied Scientists And Engineers. Wiley, New York
24. Sara Shah, (December 2021), Fractal Geometry: A Fascinating World, International Journal Of Science, Engineering And Management (Ijsem), Vol 8, Issue 12, 33-39.
25. Stewart. I. & Tall. D., (1977) The Foundation Of Mathematics. *Oxford University Press.*
26. Suleiman, H., Ahmed, T., Mohamed, M., (2019) Enhancement Of Design Aesthetics For Jackets Fabrics Executed To Dobby Looms By Applying Self-Similarity Property In The Fractal Theory, Journal Of Architecture, Arts And Humanities, Volume 4, Issue 18, 95-113.
27. Zmeskal, O., Dzik, P. And Vesely, M. (2013), Entropy Of Fractal Systems. Comput. Math. Appl. 66 135–146.

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1694

Directorial treatment of the vision of the show between two different places in contemporary Iraqi theater performances

Aqeel Saeed Hadres Al-Zaidi[a] , *Sameem Hasbullah Yahya*[b]

[a] , [b] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 10 June 2024
Received in revised form 17 July 2024
Accepted 11 August 2024
Published 1 December 2025

Keywords:
Theatrical setting, Iraqi theatre

ABSTRACT

The place is considered the incubating and assumed environment according to the directorial imagination and a product of the artistic, cultural, cognitive and methodological awareness of the mechanisms of the directing craft, which carries a strategy and possesses solutions to the obstacles and variables of the theatrical presentation. Therefore, the researcher intended to study these directing variables for the alternative locations with the finest topographical details of the directorial vision and its operations in the alternative locations as he reviewed the concepts. The philosophical, social, economic and political aspects of the alternative place and the difference between the original place and the alternative place on which all studies and research are based because of their intellectual importance as basic references. The research was divided into an introduction and four chapters.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1694
Aqeel Saeed Hadres, Sameem Hasbullah Yahya:Directorial treatment of the vision of the show between two different places in contemporary Iraqi theater performances
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المعالجة الإخراجية لرؤية العرض بين مكانين مختلفين في عروض المسرح العراقي المعاصر

عقيل سعيد هدرس الزيدي[1]

صميم حسب الله يحيى[2]

[1,2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد

مقدمة وملخص البحث:

يعد المكان البيئة الحاضنة والمفترضة وفق المخيلة الإخراجية ونتاج للوعي الفني والثقافي والمعرفي والمنهجي لأليات الحرفة الإخراجية، والتي تحمل استراتيجية وتمتلك الحلول للعوائق والمتغيرات للعرض المسرحي، لذا عمد الباحث إلى دراسة تلك المتغيرات الإخراجية للأمكنة بين مكانين مختلفين بأدق تفاصيلها الطبوغرافية والرؤية الأخراجية وفق هذه الأمكنة إذ أستعرض المفاهيم الفلسفية والأجتماعية والأقتصادية والفرق بين المكانين والتي استندت عليها جميع الدراسات والبحوث لما لها من أهمية فكرية باعتبارها مراجع أساسية.

وقسم البحث إلى مقدمة وأربعة فصول.

الكلمات المفتاحية: المكان المسرحي، المسرح العراقي

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه:

يشكل المكان مساحة هندسية ذات أبعاد معينة أو طبوغرافية تحكمها المقاييس والأحجام، ويتكون من مواد تنجمع لتشكيل العرض المسرحي، ولا يمكن تحديد المادة بخصائصها الفيزيقية فقط، بل تتحدد من خلال نظام من العلاقات بين عناصر العرض، فهو يستكشف أبعادهُ ويستخدم الإتجاه الأفقي كما يستخدم العمق إن وجد ليتشكل الفضاء المسرحي، وهذا الفضاء عالم ملموس تعيش فيه الشخصيات وعناصر العرض المسرحي لأنه أحتوى على عمق مسرحي، ولكي يتحدد المكان المسرحي لابد من أن يرسم المخرج أو المؤلف هذا المكان ويصف أدق تفاصيلهُ وكذلك الواقع الذي تدور فيه الأحداث كي يتطابق مع الفكرة العامة للعرض المسرحي إذ تقدم للمشاهد أو القارئ صورة متكاملة ملمومة الأطراف يسهل إدراكها وإستيعابها وتلخص هذه الصورة الموجزة المكان الذي تتحرك فيهِ الأحداث وتجري فيهِ الأفعال الإنسانية، إذ يمثل المكان وعاءاً للحدث وللشخصيات ويظهر مظاهر الحياة التي تعيشها الشخصيات كما يحوي الأحداث التي تنمو مسيرتها ضمن إِطار محدد، لذا يكون المكان الكيان الأجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعهُ .

ويرتبط المكان الحاوي للعرض بالسينوغرافيا، والذي يعد حاضنً للأشياء المرئية من قبل المتلقي على خشبة المسرح (ممثل – منظر – إضاءة)، كما يؤثر المكان على حركة العرض في حال تغير حيزهُ من أبعاد إلى أخرى، فالمخرج يرسم وفق رؤيته الإخراجية المساحة الجغرافية للعرض المسرحي ومساحة البيئة التي تتسع لتنفيذ مجمل رؤيتهُ الإخراجية سيما مواقع الأجزاء البصرية والمقترنة بعمل الممثل وحركتهُ، لذالك رصد الباحث حالة التغير بالشكل الأدائي لمجمل العرض المسرحي في حال التغير من مكان إلى أخر وكيفية معالجتها، لذا قام الباحث بصياغة مشكلة بحثه بالسؤال التالي:

ما المعالجة الفنية للرؤية الإخراجية بين مكانين مختلفين في العرض المسرحي؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في دراسة المعالجة الفنية للرؤية الإخراجية بين مكانين مختلفين في العرض المسرحي وما يحمله هذا الموضوع من قيم فنية، وفق المشاهدة والقراءة المفتوحة لمنظومة خطاب العرض المسرحي وبالأخص العراق وبهذا يخدم العاملين والمهتمين من مخرجين وممثلين في المسرح وطلاب كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

هدف البحث:

التعرف على أهمية المعالجة الفنية للرؤية الإخراجية بين مكانيين مختلفين للعرض المسرحي نفسهُ.

حدود البحث:

الحدود المكانية: جمهورية العراق/ المسرح الوطني العراقي _ مسرح الرافدين / جمهورية تونس _ مسرح الفن الرابع.

الحدود الزمانية: 2018م، وفق عينة البحث.

الحدود الموضوعية: المعالجة الإخراجية لرؤية العرض بين مكانيين مختلفين في عروض المسرح العراقي المعاصر.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الاول: استراتيجية الأنشاء المكاني في العرض المسرحي

يعد المكان من المتغيرات المهمة في حياة الإنسان بشكل عام، لا سيما الفنان والمصمم، وقد يختلف تأويل هذا المفهوم على وفق التعدد في التلقي والمفهوم الفكري، فضلاً عن المرجعيات والبيئة للمكان، وقد تعدد الفهم الفلسفي في تحديد المكان كما هو شأن الزمان عند أغلب الفلاسفة، إذ يعد المكان عند (أفلاطون)، "هو كالمادة الأولى لمستودع كلي للأشياء، شيء دائم الحركة قابل للأشياء، فكأنه مادة رخوة لزجة لكل طبيعة تتحركها الأشياء الداخلة وتكيفها بأشكالها وهيئاتها، أي المكان محل أو قابل للشيء، وهذا يعني أن المكان عند (أفلاطون) لا يعدو أن يكون أكثر من المسافة الممتدة والحاوية العامة للكائنات المحسة، وهو باق ببقاء الزمان والسماء ومرتبط مصيره بمصيرها" (Raji, 1999, p. 29)، فضلاً عن كون المكان يعد متناهياً بتناهي الجسم أو التركيب، ولكون المكان هو جزء من صنع الخالق للكون وهو الفضاء الحاوي للأمكنة، فالمكان "غير مستقل عن الأشياء بل يتجدد ويتشكل على وفقها" (Al-Obaidi, 1987, p. 27)، ويرى أيضاً (أفلاطون) أن المكان "يحيط بالشيء الذي فيه ويحصرهُ وأنما يحيط بالمكان بشكل جسماني، وكل شيء يحصرهُ المكان ويحيط به فهو جسم" (Moati, 1985, p. 32)، أي أن المكان نهاية الجسم المحيط وهو نهاية الجسم المحتوي تماس عليها ما يحتوي عليه بمعنى الجسم الذي يحتوي المتحرك حركة أنتقال، أما (أرسطو) فقد أعد المكان، "موجوداً ما دمنا نشغلهُ ونتحيز فيهِ، وكذلك يمكن إدراكهُ عن طريق الحركة التي أبرزها، حركة النقلة من مكان إلى آخر" (Moati, 1985, p. 84)، وأن المكان لدى (أرسطو) قسمان أو نوعان، مكان مشترك يوجد فيه جسمان أو أكثر ومكان خاص يوجد فيه كل جسم أولاً، أن هناك توافقا فكريا وفلسفيا لماهية المكان ووجوده ما بين (أرسطو) و(أفلاطون)، ويؤكد أرسطو على وجود ثلاث ظواهر جمالية للمكان بإعتباره ظاهرة مستقلة في ذاتهِ ولهُ خصوصية وهي "حلول أو تعاقب أجسام على محل واحد" (Raji, 1999, p. 42)، أي أنهُ يمكن أثبات المكان ووجودهُ عبر أشغالنا للمكان نفسهُ وانتقالنا من مكان إلى أخر، وعلى أساس هذا يؤكد(أرسطو) أن المكان موجود بوجودنا فيه وشغله .

أما الظاهرة الثانية وهي ظاهرة الحركة في المكان، أي حركة الأجسام داخل المكان ومن مكان إلى أخر أذ يضع (أرسطو) دراسته للحركة وأليتها قبل المكان بإعتبار أدراك المكان وفق الحركة إذ يرى(أرسطو) أن الحركة لا يمكن أن تدرك أو توجد خارج الأجسام الطبيعية (aljaf, 2012, p. 77) .

أما الظاهرة الثالثة فهي أن المكان شيء تقتضيه حركة الاستحالة، وهي أن تكون حركة كيفية حين يتحول الشيء من لون إلى أخر فتعتبر ظاهرة حسية جمالية تجعلنا نقول وجود المكان شرطاً لهذهِ الحركة ووجودها، كما قسم (أرسطو) المكان إلى قسمين، مكان خاص ومكان عام، فالمكان الخاص هو الذي يوجد فيه جسم واحد فقط ولا يحتوي على أكثر من جسم، أي السطح الحاوي للجسم يكون هو الأول، أما في المكان العام إذ تشترك فيه جسمان أو أكثر، ويمتاز هذا المكان بأنه يساوي الأمكنة الخاصة أو يجمعها (aljaf, 2012, p. 101).

أما الفلاسفة المحدثون فقد تغيرت آراؤهم بشأن تحديد المكان وتعريفه، إذ يشخص (ديكارت) طبيعة المكان وبعده" فكرة فطرية من أفكار العقل، لهذا فأن كينونته هي وقف على فكرتنا القبلية وبهذا لا يصبح مجالاً مثالياٍ رحباً لتوصيفاتنا الحسية للأشياء، أنما نظام تساوق الأشياء في الوجود ومعيتها الحضورية في تلاحق وممارسة وتجاوز وتقارن" (Happy, 1975, p. 58).

فالمكان هو الذي يكون هو والزمان والحركة والحياة ماهية الوجود (العالم الموضوعي)، أو كما يطلق عليها الأماكن الموضوعية وهي أمكنة إنفرضت على الإنسان في حياتهِ الخاصة ورافقت ذاكرتهُ المشحونة بالأمكنة بحكم الأوضاع العامة والسياسية والاجتماعية وحتى الاقتصادية وأمثلة هذه الأمكنة كثيرة مثل البيوت التي سكنها الإنسان إضطراراً كالانتقال من بيت كبير ذو مساحة واسعة إلى شقة أو بيت صغير أو من المدينة إلى القرية وبالعكس أو أي أماكن أخرى متغيرة في المساحة والجغرافية والماهية (Al-Naseer, 1986, p. 16)، ويعارض الفيلسوف (لايبنتز) الفيلسوف (ديكارت) في فهمه للمكان وفق الماهية ، "إن ماهية المكان والمادة هي الأمتداد، إذ عد المكان عبارة عن نظام أو هو نظام للأشياء في معيتها. وأن الظواهر الموجودة في المكان والزمان ناتجة عن الأدراكات الحسية المختلفة " (Al-Naseer, 1986, p. 22)، بينما يرى (كانت) أن المكان هو الفراغ ويعد المكان تصوراً هندسياً أمتداداً لأفكار (أقليدس) الهندسية " إن هذا يفترض فينا أن نقدر للمكان الفني موقعاً مشاركاً يتم فيه لقاء المكان الهندسي بالموضوع المتكامل من أجل خلق صيغة نهائية قابلة للتحقيق فنياً ومعمارياً أن المعادلة البسيطة – الموضوع المتكامل + المكان الهندسي = المكان الفني" (Happy, 1975, p. 84)، وهنا نحدد ونفهم من أن المكان " لا يقتصر فنياً على حصيلة أندماجية للمكان الهندسي والموضوع المجرد" (Al-Takmaji, 2011, p. 29)، بل أن المكان يؤسس وفق جماليات متناغمة .

ويفرق (برجسون) " بين المكان العيني الذي يمتد عليه الواقع وبين المكان اللانهائي القابل للانقسام إلى ما لا نهاية، أي بين المكان المتصور وبين المكان الذي يشعر به، فالواقع عندهُ نمو كلي غير منقسم، وأبتكار متدرج، وديمومة، أي أن لهُ مكاناً يمتد عليه، ولهُ زماناً يدوم فيه " (Al-Hamid, 2007, p. 105)، للحصول على مستويات طوبوغرافية تمنح المتلقي قراءات مفتوحة كي يتبين الواقع الكلي لمساحة العرض.

فالمكان أذن يمثل ضرورة ويشكل الأساس لجميع الإدراكات الخارجية، إذ لا يمكننا جميعاً تخيل إنعدام المكان ما دامت الأجسام موجودة في داخلهِ ، وبنفس الوقت بالإمكان تخيل المكان خالٍ من الأشياء أو الأجسام عندما نطلق عليه (بالخلاء) أي المكان الخالي من أشغال الأشياء لهُ وعلى مستوى السياقات الأجتماعية والثقافية والنفسية والفنية للمكان ومرادفاتهُ الأخرى، وطبيعة التفاعل الأنساني بجميع طاقاتهُ المفاهيمية والحسية والوجدانية والأدائية، إذ يكون هناك مخرجات أو معطى نتيجة هذه التفاعلية بين الإنسان ومكونات العالم الخارجي، فأن مفهوم المكان يتباين من عصر تأريخي إلى أخر، إذ يبدو مختلفاً في صيغ الإدراك بوجودهُ الفعلي بوصفهِ عنصراً فاعلاً في مجالات الحياة وبالأخص الفن والفكر والثقافة ، فالمكان كبيئة ودلالة لهُ من العلامات والشواخص ما يجعلهُ نابضاً ومتشكلاً وحيوياً (Mahmoud, 2013, p. 82)، ومما تقدم فإن مفهوم المكان وفلسفة وجودهُ تتباين في مختلف أتجاهات المعرفة ومعطياتها والتي ساعدت على تصنيف للمكان وآلية فعلهُ ودلالاتهُ وما يجسدهُ هذا المتغير من حركة وتفاعل فكري وتعبيري هادف، فالمكان هو الذكريات والمكان القديم والمكان التراثي بمعنى آخر، أو مكان العاطفة والحب أو مكان الحرب والثأر والنضال وإلى ذلك من الدلالات المكانية، أما المكان المسرحي فلابد للمخرج من أن يستند في عملهِ إلى إطار مكاني واضح المعالم وعليهِ فإن العملية الإخراجية تدعوا المخرج إلى الإلمام بأهم المميزات المعمارية الرئيسة للمسرح على مر العصور وخاصة إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار أكثر الاتجاهات والتجارب الإخراجية الحديثة التي تستند بشكل أو بآخر على أساليب معمارية قديمة، بمعنى إن هذه المحاولات فكرية وعاطفية وإجتماعية ، ذلك أن المكان المسرحي أصبح إستخدامه من قبل المخرج يعني موقفاً فكرياً وجمالياً مهماً وهو ما يفسر لنا التنوع المختلف للأشكال المسرحية المقدمة والتي أعتمدت المكان (Douma, 2005, p.

(5، وتؤثر طبيعة الخشبة المسرحية وفق الاتساع والعمق ليس بصياغة المشهد المسرحي وحركة المجاميع والشخصيات فحسب، وإنما بعمارة المكان المسرحي وجمالياتهُ .

المبحث الثاني: متغيرات المكان عند المخرجين المسرحيين العالميين

قامت التجارب الإخراجية المسرحية وفق رؤية المخرج للمكان ودلالاته وتأثيراته على العرض المسرحي في النص بصيغ ملموسة لوجوده، الذي يتم بناءهُ وفق الإرشادات المسرحية من الإشارات إلى الأماكن وأسماء الشخصيات والإشارات الخاصة بالإيماءات والحركات، والتي تسمح بتخيل الفضاء المسرحي، وقد تستنبط معرفة المكان المسرحي وفق الحوار بين الشخصيات، وهذه الأماكن النصية هي أساساً من وحي خيال الكاتب لذا قد تكون واقعية أو من صنع الخيال، لذا وجب توظيف هذه الأمكنة بما تقتضيه الفكرة العامة للنص ومن ثم تحويلها إلى رؤية إخراجية متوافقة وماهية مكان العرض، ومن هنا يتم قياس المكان بشكل عام على أنه شكل هندسي ذو أبعاد هندسية معمارية وضعت بحسب مقاييس أفتراضية وتم تطبيقها على أرض الواقع بكل وضوح للرؤية البشرية بالأساس وللرؤية التأويلية أو الأفتراضية التي يحددها شخص مسؤول عن تكوين ماهية المكان فنياً، مرتبطاً بالحدث والشخصية ألا وهو المخرج .

تفرض طبيعة المكان المسرحي على بعض المخرجين حركة إخراجهم وتوحي إليهم عندما يحسنون أو يجيدون قراءة المكان وتحسسه، " فالمكان المسرحي هو المكان الذي أقيم للعروض المسرحية، فان فيه من السعة والتعدد ما سيترك المجال مفتوحاً للتأويلات " (Daoud, 2001, p. 89)، ومن وجهة نظر الباحث تعد التجارب الإخراجية العالمية الأساس الذي تقوم عليه القيم الفكرية والجمالية للعروض المسرحية، والتي أستمدت علاقتها بالمشاهد في ضوء علاقة الحدث المقدم بالمكان إذ أعتمد المسرح منذ القدم على عملية المشاركة لاسيما المسرح الحديث الذي ركز على عملية إدخال المتفرج في الحدث وكأنه أحد ممثلي المسرحية.

من بين هؤلاء المخرجين (ساكس ماينغن) سعى إلى إيجاد الحلول للتناقضات التي ظهرت في المكان المسرحي بين المناظر المرسومة التي ظهرت مع ظهور علم المنظور، وحركة الممثل الحي المتحرك في المكان داخلها ، فقد لجأ إلى وضع الممثل في حركة تعبيرية تشريحية تجسد الأحداث الدرامية وأصبح للوجود الإنساني الحي للممثل على خشبة المسرح (Ardash, 1979, p. 43)، لذلك وجد الباحث أن المخرج (ساكس ماينغن) لجأ إلى توظيف كل الوسائل المسرحية في تفسير النص، أي إظهار بيئة مسرحية واقعية عبر عنها وفق إيجاد الحلول لتلك التناقضات التي عالجها في المكان المسرحي، وفي ضوء ذلك يحتوي المكان المسرحي على منظر مرسوم على الجدار الخلفي للدلالة على البيئة المسرحية وهذا المنظر المرسوم يمثل الحقبة الكلاسيكية ، فأن طريقة رسم المنظر عند (الدوق ساكس) على حد قولهُ يؤدي إلى عدم التزامن بين المنظر المرسوم والممثل، " فالمخرجون كثيراً ما يتراخون في إعطاء الأهتمام الكافي للعلاقة بين الممثل والديكور: الأشجار، المباني ..الخ وهي مصورة حسب نظرية المنظور، ومن المستحيل بالطبع ألا يكون هناك خطأ ما، فأن الممثل الحي الذي لا تتغير نسب كتلتهُ الجسمانية، عندما يتراجع خطوة إلى الخلف يبدو أكبر حجماً، بالنسبة للمناظر المرسومة، ولكن هذه الأخطاء يمكن أن ترد إلى الحد الأدنى كي نتحاشى الأخطاء الجسيمة " (Ardash, 1979, p. 45)، لذلك عمل الدوق على إنشاء ديكور واقعي يشمل عناصر منحوتة وأخرى مرسومة تؤدي إلى تكوين بيئة مسرحية واقعية تعطي بعداً جمالياً للمكان المسرحي الذي يتحرك فيهِ الممثل ويتفاعل معها على أن لا يخرج عن الإطار العام للمسرحية وبالتالي يكون قد حافظ بتأثيره على الجمهور.

أما (ماكس راينهارت)، " فقد سعى في تنويع طريقة تعاملهُ مع المكان المسرحي الذي إختلفت وتعددت إشتغالاتهُ عليه، فقد أنطلقت أعمالهُ من المكان التقليدي (العلبة) والذي كان يبحث فيهِ على ميزة أساسية هي، تأكيدهُ على إن العلاقة المكانية بين الممثل والجمهور يجب أن تتناسب مع حاجيات وأسلوب كل مسرحية بعينها " (Stian, 1991, p. 488)، لذا وجد الباحث أن (راينهاردت) كان مهتماً بإنشائية المكان المسرحي بنفسهُ لاسيما المعماري حتى يتمكن من إنشائية المكان لتوثيق العلاقة بين الممثل والجمهور لأن

المسرح مؤسسة ثقافية وأدبية وفنية، يسعى (راينهاردت) إلى إنشاء أماكن مسرحية جديدة حسب ما تفرضهُ عليهِ رؤيتهُ المسرحية لذا فقد أسس مسرحاً صغيراً عرف بمسرح الحجرة أو(الغرفة) بجانب مسرح (دويتشس) وكان هذا المسرح يتسع لثلاثمائة شخص، ومعمارياً فان، " عرض الجزء الواقع أمام الستارة ستة وعشرون قدماً، وليس هناك سوى ثلاث درجات يستعملها الممثل للوصول من الخشبة إلى الصالة " (Stian, 1991, p. 489)، فقد كان هذا المكان مفضلاً عند (راينهاردت) لتقديم مسرحيات ذات مشاعر خاصة فقد قدم عليه عدة عروض منها (يقظة الربيع ، الأشباح ، موسيقى الشبح).

أما المخرج (بيتر بروك) فقد تميزت عروضهُ بتعدد الأمكنة المسرحية التي بحث بدوره فيها عن الميزة الجمالية للعرض أن كانت على خشبة المسرح التقليدية أو خارجها في الهواء الطلق، إذ جاءت أغلب إشتغالاتهُ في الفضاءات المفتوحة تاركاً الأماكن المسرحية التقليدية ،إذ يقول (بروك)، " حين نترك المساحات التقليدية وننطلق إلى الشارع أو الريف أو الصحراء أو أي مكان في الهواء الطلق يمكن أن تكون ميزة وعقبة في الوقت ذاته، الميزة تتمثل في إن العلاقة ستقوم على الفور بين الممثلين والعالم لا يمكن إن تقوم في أي شروط أخرى، وهذا يعطي المسرح انعكاساً جديداً، ودعوة الجمهور إلى تحطيم عادات الشرطية ومن بينها الذهاب إلى قاعة خاصة بالمسرح هي ميزة عظيمة" (Brock, 1991, p. 216)، فإن البحث عن مكان مسرحي خارج العلبة التقليدية ظل هاجس المخرجين، كأنما هناك حنين إلى الطقوس المكانية الأولى، لذلك عمد بعض المخرجين إلى تقديم عروضهم في الساحات العامة والمقاهي والمعامل والبيوت القديمة والنوادي والمناطق الأثرية أو في حافلة تجوب الشوارع لذلك كان سعي (بروك) لإيجاد مكان خالٍ تكون فيه مشاركة جماعية تجمع الممثل بالمتفرج، ليصل إلى مسرح شامل لتوظيف الصوت البشري والإيقاعات الجسدية ومساحة العرض، لذلك يأتي مفهوم (بروك) للخشبة المسرحية باعتبارها " مساحة فارغة ،هذا المفهوم الذي يتسم بحيادية تخيلية تسمح للممثل بأن يتحرك بحرية وفق العالم المادي إجمالاً، كما تسمح لهذه الحيادية أيضاً بأن يقارب التجربة الذاتية بشكل حر" (Ennis, 1994, p. 238)، فالمسرح لدى (بروك) هو مكان خالٍ إذ يقول " يمكنني أن أتناول أي مكان خالي فاسميهِ مسرحاً عارياً، وكل ما يقتضيه الفعل المسرحي هو أن يمشي شخص عبر تلك الفسحة في حين يراقبه شخص آخر " (Brock, The empty place, 1984, p. 9)، لذلك أطلق (بروك) على مسرحهُ بالمكان الخالي أو المساحة الفارغة كونه يفتقد إلى المنظر المسرحي " فإذا كان هناك منظر في الخلف تعود المساحة خالية وسيكون عقل المشاهد قد تم إعدادهُ، أن المساحة العارية لا تحكي حكاية، ومن ثم يصبح خيال المتفرج وانتباهه وعملياتهُ العقلية كلها حرة لا يقيدها شيء " (Brock, Complete works, 2002, p. 502)، فقد أراد (بروك) الإفادة من الخيال المطلق لدى المتفرج كي يجعله يتصور إن هذا المكان الذي تدور عليه الإحداث هو مكان عام مثل : (مستشفى ، أو محطة قطار .. ألخ)، فالمتفرج عندما يطلق العنان لخيالهِ سوف يدرك جيداً البيئة المشهدية للحدث، ذلك أن (غاستون باشلار) يقول " لابد من الإفادة المطلقة للخيال بوصفه، يزيد حدة حواسنا أن اليقظة الخيالية تهيئ إنتباهنا للإستجابات الفورية " (Bachelard, 1980, p. 120)، فالمكان الخالي لدى (بروك) يملأهُ خيال المتفرج فكل رمز لهُ قيمتهُ في ذاتهِ وكل رمز يتكلم، وبدلاً من أن يكون عالماً مرجعياً واحداً، يجبر المتفرج على أن يضفي عليه معنى أخر، أن يعطيه مدلولاً جديداً، فإنطلاقاً من مكان معين يمكن تشكيل أي شيء، ذلك المكان الخالي الذي لا توجد عليه إنشاءات سابقة، فالمكان الخالي هو إمكانية المتفرج لكي يعمل وفقاً لما يراهُ، وأن يسد النقص بواسطة عمل خياله (Ali, 2001, p. 56)، يجعل (بروك) من المكان الخالي ومن الديكور مطلباً أولوياً لازماً كي يقوم الخيال بوظيفته عند المتفرج .

لذلك فأن (بروك) يبحث عن أتصال مباشر بين الممثل والمتفرج وفق أختيار أماكن عرض جديدة ذات فضاءات مفتوحة كصالات السيرك، فالاتصال المباشر بين الممثل والمتفرج ينتج عن طريق فتح مكان العرض على صالة المتفرجين وإشراك المتفرجين في العرض، أو خلق مسارح دوارة تقدم مجموعة من الفضاءات في العرض الواحد (Al-Bashtawi, 2007, p. 164)، فان تغيير المكان المسرحي يمكن أن يضفي روحاً جديدة، والخروج من المسرح التقليدي سوف يتيح نوعاً من العلاقة المباشرة بين الممثل والمتفرج

لذلك " جاءت الرغبة للخروج على قيود مسرح العلبة الايطالي بناء على أسس أجتماعية وجمالية فرضها التجريب المسرحي بهدف تحقيق وظيفة جديدة للمشاهدة لدى المتفرجين " (Ozri, 1986, p. 93)، لذلك فإن المكان المسرحي عند (بروك) ما هو إلا وسيلة للتفكير في الحياة، كما نفكر عبر الحياة في المسرح، وهذه العلاقة المباشرة بين المسرح والحياة هي إحدى دعائم الممارسة المسرحية لأن المسرح عند (بروك) يعني أولاً وقبل كل شيء أن "الحياة هذه هي نقطة الانطلاقة الضرورية والحتمية، فالمسرح هو الحياة، وفي الوقت نفسهُ لا نستطيع أن نقول لا وجود للفرق بين المسرح والحياة " (Mualla, 2004, p. 37).

أما البداية الحقيقية لجماليات المكان المسرحي عند (بروك) فكانت مع مسرحية (الملك لير) لشكسبير، عندما إكتشف لأول مرة قيمة المكان الخالي من الديكور المسرحي سوى بعض الأوراق النحاسية الكبيرة التي تشبه تلك الأوراق التي كانت تستعمل في المسارح القديمة للإيهام بالرعد، ونتيجة للممارسة والتجريب فقد قام (بروك) بحذف كل شيء يخص الديكور المسرحي.

وعلى ضوء ما تقدم من متغيرات لجغرافية المكان بحسب طبيعة العرض المسرحي وماهية المكان وإختلافهُ، إذ يرى الباحث أن التأسيس للمكان يكون تأسيساً مسبقاً أي وضع استراتيجية مكانية للعرض، والكشف عن المكان المناسب والمتوافق وطبيعة العرض وفق الرؤية الإخراجية، ووضع خطط إخراجية استباقية كي لا تكون هنالك أخفاقات في سياق العرض ومفرداته من (المساحة، وحركة الممثل، والديكور، والإضاءة، والجمهور).

دراسات سابقة:

قام الباحث بالتقصي والبحث في مراجعة الإطاريح والرسائل الخاصة بالماجستير والدكتوراه، وتحديداً في تخصص الإخراج المسرحي، والتي لها علاقة مباشرة بموضوع البحث المتعلق (المعالجة الإخراجية لرؤية العرض بين مكانين مختلفين في عروض المسرح العراقي المعاصر) أو بالأساليب الإخراجية أو المعالجات، فلم يجد ما له علاقة بموضوع بحثه، سوى بحث ناقش المتغير المكاني مقدم بعنوان (العلاقة بين الرؤية الإخراجية والمكان المغاير في العرض المسرحي العراقي) وقد تناول البحث طبيعة العلاقة بين المكان المغاير لمسرح العلبة والرؤية الإخراجية للعرض المسرحي العراقي، وفق الإنشائية البصرية والعلاقات البينية التي تجعل من المشاهد في تفاعلهُ مع الممثل مشاركًا في إنتاج المعنى.

مؤشرات الإطار النظري:

1- تؤكد طروحات الفلسفة الجمالية للمكان على إقتران وجود المكان بما يحتويه من عناصر تحدهُ وتمنحهُ خصوصيتهُ الجمالية.

2- المكان يعد نظاماً من العلاقات ويرتكز على مقولة عقلية قائمة على تأمل جمالية هذه العلاقات ضمن المكان المسرحي.

3- تقوم جماليات المكان المسرحي على إيجاد عناصر الرؤية الرمزية والإيحائية لمفردات العرض المسرحي.

4- رؤية المخرج تفرض جماليات المكان وفقاً لإنشائية المكان الذي ينفتح على أمكنة متباينة تثري التنوع كخاصية جمالية تسهم في كسر الملل ودعم التجريب.

5- يتحول المكان من مثالي خيالي إلى واقعي هندسي يدعم مخيلة المتلقي لتشكيل معنى العرض.

6- تهيمن جغرافية المكان المسرحي كمعطى متعالٍ لصورة العرض المسرحي لترتكز على إنشاء صور بصرية تسهم في خلق حالة من التوازن.

7- تكون الرؤية الإخراجية في تعاملها مع عناصر العرض المسرحي المستعملة بطريقة مرنة تجسد الحدث المسرحي بحيوية وفق جغرافية المكان.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث:

يتمثل مجتمع البحث العروض المسرحية العراقية والتي قدمت على خشبات المسارح العراقية ثم تم أعادة عرضها في أماكن مختلفة ومسارح أخرى.

عينة البحث:

اختار الباحث عينة البحث وفقاً للحدود الزمانية والمكانية والموضوعية، ولكونها تحقق هدف البحث من ناحية المعالجة الإخراجية لرؤية العرض بين مكانين مختلفين في عروض المسرح العراقي وتم إختيار العينة التالية:

اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
بوابة رقم 7	عواطف نعيم	سنان العزاوي	مسرح الرافدين	2018

وللأسباب التالية:

1- توافر المتغير المكاني لنفس العرض في مكانيين مختلفين.

2- كونها تسهم في إغناء البحث.

3- تناقش مدى الوعي الإخراجي والثقافة المسرحية.

وسيلة القياس:

1- الرؤية الخراجية تفرض جماليات المكان وفقاً للإنشائية المسبقة والتي تنفتح على أمكنة متباينة.

2- يتحول المكان من مثالي خيالي إلى واقعي هندسي يدعم مخيلة المتلقي لتشكيل معنى العرض ودلالاتهُ.

3- الأختزال والترميز لتقنيات العرض المسرحي وعناصرهُ والعمل على تكثيف الدلالة للمنظر المسرحي بأشكال مبسطة مرنة تتوافق مع جميع المساحات المسرحية.

4- هيمنت جغرافية المكان كونه معطى متعالٍ لصورة العرض المسرحي لترتكز على أنشاء صور بصرية تسهم في خلق حالة من التوازن.

5- تختلف إشتغالات المكان بحسب مساحة العرض ووفق الرؤية الإخراجية الصورية للمشاهد المسرحية بين الهدم، والبناء، والثابت، والمتحول.

فكرة المسرحية:

تناولت فكرة المسرحية القضايا العربية المعاصرة المهمة والتي تخص الشأن العربي بالتحديد والعالم بشكل عام، وهي قضية الإرهاب وما نتج عنهُ من تفكك مجتمعي في بلدان عربية تنادي بالأمن والأمان والاستقرار ووحدة الصف، ومثل هذه القضايا يكون صعب طرحها كونها سلاحً ذو حدين لصراع بين فئتين ينتهجون الاسلام ديناً ويدعون إلى السلام والمحبة والتأخي، وهذه القضايا تعتبر من المواضيع المسكوت عنها خصوصاً في مجتمعاتنا العربية كونها تتكون من عدة طوائف ومذاهب دينية، والقضية الأخرى والمهمة أيضاً وقد تطرق لها الكثير من المخرجين كلٌ حسب رؤيتهِ الإخراجية وفكرة العرض المسرحي، ألا وهي الهروب من البلدان التي تعاني في حياتها اليومية وبشكل مستمر من الإضطهاد وقمع الحريات والتزمت بشعارات هي بالواقع دخيله على المجتمعات العربية بل هي سياسة ممنهجة لتفكيك وحدة الصف العربي ومنذ سنين، والهجرة إلى بلدان أوربية للبحث عن الحرية والأمان وفي بعض الأحيان عن الرفاهية أو الترفيه عن النفس بقضايا ممنوعة وبشكل علني على المجتمع لكنها في نفس الوقت تمارس في الخفاء، مما أدى إلى نزوح الكثير من الأفراد وبالأخص الشباب منهم للبحث عن ضالته، وكذلك تطرق إلى الصراعات الدنيوية والدينية بين الدول العربية والأوربية، وكيف أصبح الدين الإسلامي هو دين إرهابي قمعي إجرامي في نظر العالم الأوربي، وهو بريء

من هذه الاتهامات وعكس ذلك تماماً كونهُ دينً سمح ينادي بالتأخي والمحبة والسلام وينبذ جميع السلوكيات الوحشية اللاإنسانية ومع حقوق الأنسان الحر.

تحليل العينة:

الرؤية الإخراجية تفرض جماليات المكان وفقاً للإنشائية المسبقة والتي تنفتح على أمكنة متباينة في هذا الجانب لم يكن موفقاً المخرج في رسم استراتيجية مسبقة للعرض لمساحات مختلفة، إذ أسعفه العرض كونه أسس لبيئة رمزية مستخدماً بعض الرمزية في أدوات الديكور والإكسسوار مثل الكراسي والحقائب والأزياء الملونة، مما أتاح للمخرج فرصة التقليل أو الإستغناء من بعض الأشياء التي تعرقل سير العرض ، بالإضافة إلى شاشة العرض(السايكودرما) والتي كانت محور الحدث والشخصية الرئيسة في العرض، فلم تكن بمستوى العرض الأول لإختلاف التقنية الفنية في أداة التشغيل وتقنيات المسرح، كما اعتنى المخرج بالتكوين بدرجة كبيرة مثل توظيفه لحظة مراقبة السورية على السكرين مع الإضاءة الخلفية وإضاءة أمامية أرضية قدمت في لوحة تشكيلية مسرحية معكوسة على (الشاشة) كما وفرت تقنية الكاميرا غطاءاً حقيقياً من نظام المراقبة والتصوير المباشر الذي وفر الأيهام بأنهم تحت السيطرة دائماً وإن هناك قوة عليا مسيطرة على واقعهم في الداخل والخارج ويحدث ذلك بطريقتين سوآء كاميرات المراقبة العامة، أو نظام فردي أدق، كاميرا لكل ممثل، على رغم صعوبة تحقيق ذلك لسبب ضيق الوقت لأنهُ نظام معقد من عملية نصب الكاميرات والسيطرة عليها بواسطة جهاز المراقبة (المونيتر) ويعني بنقل مظاهر المراقبة المعتادة إلى المسرح وهي مثال حي لتوظيف التقنية الحديثة في العرض المسرحي، كما وظف الأضواء الليزرية أو نظام (اللد) المكثف الذي يطلق أضواء ثلجية بيضاء مكثفة ويوحي بألوان باهتةٌ وإشاعة الإحساس بالبرودة وسخافة الحياة خصوصاً إنها وجهت من زاوية مرتفعة من الخلف ما وضع خيالات الممثلين بحجم صغير مما أدى إلى الإحساس بالضعف أمام سطوة السجن، بالأضافة إلى الأيهام بوجود سماعات تنصت مزروعة في الحمام وهي تستخدم لنفس الغرض السيطرة عبر التجسس، وننتبه إن قوات الأمن يرمون سماعات الأذن (الهيتفون) ليسمع الجميع أسرار الداعشي الذي لم يكن هو من أرتكب هذه الجريمة وإن كان يمكنهُ ارتكابها لأنهُ ارتكب جرائم أبشع، ولكن لماذا يعلن البوليس الحوار السري الغنيمة من عملية التنصت والتجسس بوصفها أسرار أمنية.

يتحول المكان من مثالي خيالي إلى واقعي هندسي يدعم مخيلة المتلقي لتشكيل معنى العرض، إن صورة الممثلين المعلقين على سكك الحائط وعلى الشاشة صورتهم من مسقط علوي أدت إلى تداخل زوايا النظر مما ولد صورة غريبة جمالية تشكيلية متداخلة ما بين الصورة الحقيقية بالبث المباشر والصورة المسرحية المصممة سلفاً، كما وظف العرض أنواعاً من الجدل تارة بالصراخ المتصاعد وتارة بالكتابة على باب الحمام وتارة بتداخل الحوارات مع الآهات والبكاء وآيات القرآن مع الآهات بطريقة هارمونية تشبه الغناء ولكن بعبثية أكثر تخدم التنوع بالأضافة إلى رقص السورية تحت التهديد على أنغام الدف المغربي، إضافة إلى توظيف الموروث عبر إدخال أغنية راي مغربية على الحدث يغنيها المغربي بتحكم عبر خفض صوته ورفعه حسب الحاجة إلى تحويل الغناء إلى خلفية الحدث كما وظف غناء شعبي مصري بطريقة متهكمة بغناء يشبه المطرب المصري شعبان عبد الرحيم (ايه واحد راديكالي واحد أسلامي)، إن لحظات التأجيج العاطفي في التمثيل تلك اللحظات التي تتصاعد ما بين جدل الممثلين حتى تصل إلى صرخة أو صوت أعلى ليتبعها الصمت، تؤدي إلى صعود وشد الإيقاع.

الأختزال والترميز لتقنيات العرض المسرحي وعناصر والعمل على تكثيف الدلالة للمنظر المسرحي بأشكال مبسطة مرنة تتوافق مع جميع المساحات المسرحية، وظف المخرج الترميز بالأدوات مثل توظيف الكراسي عبر استنطاقها (فتح واغلاق الكراسي وصوتها الحديدي) تلك الكراسي سهلة النقل المعدة للسفر بسبب سهولة حملها، بالإضافة إلى الحقائب وسكك السفر الموزعة كرموز للسفر الدائم بحثاً عن وطن آخر غير الذي في داخلهم وطنهم الأم، وهو ما يجعلهم دائماً يرتدون هيئة تختلف عن حقيقتهم تماشياً مع الحياة البديلة وبهذا فأنهم يحيون حياة تشبه حياة الكذب قائمة على حجج من أجل البقاء غير حقيقية وهذا هو أصل

الألتباس في وضعهم القانوني والنفسي المتشتت وتلك هي جريمتهم الوحيدة عدا الداعشي الذي يستحق العقاب الإلهي الموت وطبعاً لا أقول هنا إن كل اللاجئين يمارسون ما تمارسهُ عينات العرض فهناك أُناس صادقة وقصص لجوؤهم حقيقية ولست معنياً بالنسب بين الصدق والكذب أيضاً.

تهيمن جغرافية المكان المسرحي كمعطى متعالٍ لصورة العرض المسرحي لترتكز على أنشاء صور بصرية تسهم في خلق حالة من التوازن، في النهاية يعيد العرض آلية كسر الأيهام بجلوس مجموعة الممثلين على كراسيهم الموجهة إلى العمق ويستديرون للنظر المباشر إلى الصالة لأشراك الصالة بالمساحة المسرحية بإشغالها معاً في آن واحد وبترميز لنظرة العين، ولسان حالهم هذه المرة يقول للمتلقين (الم نقل لكم) وكأنهم سردوا فكرة ومعها الحجة والدليل إن المتهم الحقيقي لم يكن موجوداً بين الموجودين في النفق في حادثة (البوابة 7)، والمتلقين على هذا الأساس تحولوا إلى شهود إثبات، أن هؤلاء الهاربين من أوطانهم لأسباب مختلفة كلها غير قانونية لا علاقة لهم بالجريمة نفسها ولكن مجمل أخطاءهم تبرر اتهامهم زوراً بجرائم جديدة، فقد حقق توازن في المساحة وأعطى صورة ساعدة العرض على العودة إلى توازنهُ في أوقات فقد التوازن الجمعي بسبب الإرهاق لبعض الممثلين في تكوينات الصورة، إذ تختلف إشتغالات المكان بحسب مساحة العرض ووفق الرؤية الإخراجية الصورية للمشاهد المسرحية بين الهدم والبناء والثابت والمتحول المكان عبارة عن (شاشة – سكك قطار – داتا شو)، لقد شكل المكان المفترض في العرض عدة بيئات للشخصيات لمجموعة أماكن ، وقعت فيها أحداث إرهابية وعنف، مما جعل المخرج يقدم المكان على شكل عدة لوحات غير مقيدة بمنظومة المساحة ومسرح العلبة بأبعاده الثلاثية، لا بقصد مكان العرض المفتوح بإتجاهات مختلفة، بل ليجعل للمتلقي قدرة إضافية على إدراك الواقع كونه جزءاً منهُ ومحتفظاً بتلك الحميمية التي يتيح لها التأمل المباشر لما يجري .

أختلف شكل العرض على إختلاف الطوبوغرافيا المسرحية فالأداء يتغير تبعاً لتغيير بيئة الشخصية في المكان ولما اعتاد الممثلين على الأداء وفق تأريخ الأحداث وتسلسلها الزمني لجغرافيا العرض، يرى المخرج إن تغير جغرافية المكان بين مسرح الرافدين ومسرح تونس لم تؤثر على شكل الأداء يقول المخرج على الرغم من تغير مكان العرض بين بغداد وتونس إلا إن الأداء لم يتغير وقدم بنفس المستوى الجمالي.

ووفق ما قدم في تونس وبغداد وجد الباحث أن الأداء كان هابطاً في تونس بسبب ضيق المساحة التي شكلت مكان العرض الذي يعد البيئة للشخصية، والسبب الآخر هو لم يضع المخرج استراتيجية مسبقة للعرض أي لم يكن على دراية بمساحة المسرح التي تفرض على الممثل الأفراط في الحركة أو الأختزال وعلى الأداء الصوتي كذلك يحتاج أحياناً إلى الشدة والقلة.

ويؤكد ذلك على مستوى الأداء، أشار الممثل (علاء قحطان) بالتأكيد المكان الأول كان أفضل من كل النواحي على إعتبار أن العرض وتحضيراتهُ أخذ وقتاً كبيراً في التحضير والتمرين والتنظيم وكان مستقر أكثر وفق مساحة محددة، وأيضاً على مستوى الفضاء كان أوسع من العرض الثاني وكذلك طاقة العرض كانت مختلفة وإحساس العرض مختلف كلياً على إعتبار إن المتلقي العراقي مختلف كلياً عن المتلقي العربي أو التونسي بشكلٍ خاص لذا آلية وصناعة وظروف العرض الأول كانت أكثر دقة ودراسة من مكان العرض الثاني.

وعلى مستوى السينوغرافيا التي تعد الجزء الجمالي المهم والداعم للمكان والبيئة الخاصة بالشخصيات، فوق خشبة المسرح، وبما تحملهُ من مضامين ومدلولات، تتكون من عدد من العناصر المتحدة في وحدة متكاملة، وهذه العناصر ذات قيم جمالية متنوعة لكل عنصر بحد ذاته وقيم أخرى تتولد نتيجة ارتباطها مع بعضها البعض من الناحية التشكيلية والدرامية، وهي تحمل معاني بشكلها وذاتها أو بارتباطها المتعدد الأشكال جمالياً وفكرياً، وتسهم مجتمعة أو كلاً على حدة في إيصال المعنى والهدف المقصود من ورائها وفق الرؤية ذات البعد التحليلي ، إذ أشار المخرج بأن السينوغرافيا في العرض الثاني أكثر تطوراً وأضافت بعداً جمالياً مؤثرا

غطت على كل عناصر العرض، بينما أكد ذلك الممثل بأن إختزال عناصر المنظر (سكة القطار والسلم) قد أثر على فضاء العرض بالكامل كون مساحة المسرح أقل بكثير من خشبة مسرح الرافدين، وهذا ما قد بان واضحاً في العرض الثاني في تونس.

وعلى مستوى الأداء التمثيلي على وفق تغير نمط المكان إذ أشار المخرج بأن الأداء لم يتغير في العرضين الأول والثاني، لكن الممثل (علاء قحطان) كانت له وجهة نظر تختلف عكس ذلك كونهُ صاحب العلاقة الميدانية الجمالية إذ يقول الممثل (علاء قحطان) الأداء التمثيلي في العرض الأول كان أداء راكز والممثل أخذ الوقت الكافي في التمارين وصناعة شخصيته وسلوكها النفسي والإجتماعي والبحث فيها، على إعتبار إن الشخصيات من ثقافات مختلفة أوربية وأفريقية وآسيوية بالتالي السلوك الإجتماعي لكل شخصية مختلف تماماً ، ولهذا جاء الأداء مختلفًا في العرض الثاني مع بعض المشاكل التقنية التي حصلت والتي أخذت من طاقة الممثل وعملت أرباكاً، لكن بالمقياس كان عرض بغداد أكثر أستقرار.

ووفق إطلاع الباحث على العرضين وجد أن إيقاع الممثلين في العرض الأول كان أعلى ومتصاعد ومتناغم بالأداء والتركيز والأريحية بالتحرك في المساحة التي فرضت نفسها على المخرج كمساحة عرض أول بعكس الأداء التمثيلي في العرض الثاني والسبب بأن الممثل لم ينال حصته الكافية من الأعداد والتدريب على المكان السبب الثاني هو قلة الوقت حسب ما وضحه مخرج العمل، كما إن المخرج قد تناسى ستراتيجية الإخراج المسرحي في توزيع وقياس مساحة المكان في العرض الثاني الذي أختزل السينوغرافيا التي أثرت على الأداء في العرض الثاني.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1- لم يضع المخرج استراتيجية إخراجية مسبقة لمساحة مكان العرض الثاني، على الرغم من النجاحات التي حققها في مكان العرض الاول.

2- عوضت التقنيات الحديثة (الشاشات – الداتا شو) بإشتغال المخرج عليها وفق ادائها الرقمي مما أدى الى إختزال الحركة في الأداء التمثيلي.

3- حاولت رؤية المخرج الجمالية معالجة الإخفاقات المادية للعرض منها صغر المساحة ووقت التدريبات على العرض، والإستعاضة عنها بأداء تمثيلي أشرك المتلقي في العرض.

4- حاول المخرج وفق رؤيته أن يصل الى الفكرة العامة للعرض وفق المكان المسرحي الجديد على الرغم من قلة المساحة المسرحية.

5- إن الأسلوب التجريبي يمنح فرصة البحث والتأسيس لبيئة ملائمة للرؤية الإخراجية، يستطيع على وفقها المخرج التأسيس لعلاقة جديدة ومغايرة مع المتلقي.

6- تهيمن جغرافية المكان كمعطى متعالٍ لصورة العرض المسرحي لترتكز على أنشاء صور بصرية وعلامية تسهم في خلق حالة من التوازن في حال تغيير المكان على وفق الرؤية الإخراجية.

7- أختلف شكل العرض على أختلاف الطوبوغرافيا المسرحية فالأداء يتغير تبعاً لتغيير بيئة العرض مما يؤثر على الشخصية أو لما اعتاد عليه الممثلين في الأداء وفق تأريخ الأحداث وتسلسلها الزمني لجغرافيا العرض في المكان الأول.

الأستنتاجات:

1- تناغم وحدة عناصر ومكونات العرض المسرحي (الممثل والمنظر) تحقق جماليات المكان المسرحي.

2- ان العرض في مكان أخر يحتاج إلى عمل يخطط له مسبقاً كميدانية تطبيقية، لتحقيق الرؤية الإخراجية.

3- التشكيلات البصرية (السينوغرافيا) تحقق القيمة الجمالية للمكان المسرحي.

4- إشراك المتلقي في العرض المسرحي يحقق الخاصية الجمالية في المكان المسرحي.

التوصيات:

1- أهتمام المؤسسات الفنية والمسرحية على مستوى الإخراج والتمثيل بدراسة جغرافيا المسارح وأنواعها.

2- تخصيص وحدة تعليمية في المعاهد والكليات لأقسام المسرح لتدريس مادة (جغرافيا المسرح) لجميع الفروع.

3- تخصيص سينوغرافيا تتوافق مع مساحات مختلفة.

المقترحات:

1_ تنوع جماليات المساحة المسرحية في عروض المسرح العراقي المفتوح.

2_ المتغيرات الاخراجية للمكان في العرض المسرحي وفق التقنية الرقمية.

3_ قياس الوحدات المساحية وفق الرؤية الاخراجية للعرض المسرحي العراقي المعاصر.

Conclusions:

1 -The harmony and unity of the elements and components of the theatrical performance (the actor and the scene) achieve the aesthetics of the theatrical setting.

2 -The presentation in another place requires work that is planned in advance as an applied field, to achieve the directorial vision.

3 -Visual formations (scenography) achieve the aesthetic value of the theatrical setting.

4- Involving the audience in the theatrical performance achieves the aesthetic quality of the theatrical setting.

References

1. ad, d. (2006). Introduction to the philosophy of technology. egypt: Rose Island Library.
2. Al-Bashtawi, Y. (2007). *Job and its death in theatrical performance.* Jordan: Rocha's bump.
3. Al-Hamid, S. A. (2007). Innovations of playwrights in the twentieth century. Baghdad: Al-Fath Library.
4. Ali, A. (2001). *Readings in international theatrical discourse.* Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
5. aljaf, f. (2012). Body physics. Baghdad: Dar Al-Mada.
6. Al-Naseer, Y. (1986). *The problem of place in the literary text.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
7. Al-Obaidi, H. M. (1987). *The theory of place in the philosophy of Ibn Sina.* Baghdad: House of Cultural Affairs.
8. Al-Takmaji, H. (2011). Directing theories. Baghdad: House of sources.
9. Ardash, S. (1979). *Director in contemporary theatre.* Kuwait: National Council for Culture and Arts.
10. Bachelard, G. (1980). The aesthetics of the place. In G. Hilsa. Baghdad: Freedom Printing House.
11. Brock, P. (1984). The empty place. In S. A. Al-Hamid. Baghdad: Baghdad University Press.
12. Brock, P. (1991). The shifting point. In F. A. Al-Qadir. Kuwait: National Council of Culture.
13. Brock, P. (2002). Complete works. In F. A. Al-Qadir. Egypt: Dar Al Hilal.
14. Daoud, J. (2001). *Theatrical performance location.* Beirut: Theater Research Club.
15. Douma, M. A. (2005). Theatrical Scene Transformations Actor and Director. Egypt: Oriental Publishing and Distribution.
16. Ennis, C. (1994). Avant-garde theatre. In f. Think. Egypt: Academy of Arts Press.
17. Happy, s. (1975). *Place as an artistic historical term in the arts of ancient Iraq.* Baghdad: Arab Horizons.
18. Kostin, Y. M. (1997). The language of fine art. In p. Shawi. The UAE: Echoes Publications.
19. Mahmoud, A. A. (2013). Outdoor sculpture. Egypt: Anglo-Egyptian Library.
20. Mardaghani, Z. (2012). Art according to Al-Farabi. jordan: Dar Al-Manhal.
21. Moati, A. A. (1985). *Philosophical introductions.* Baghdad: Arab Nahda Press.
22. Mualla, N. (2004). *The language of theatrical discourse.* Syria: Dar Al-Mada.
23. Nobler, N. (1987). Vision dialogue. In F. Khalil. Baghdad: Al-Ma'mun House.
24. Ozri, A. W. (1986). *Peter Brook's theater between the coexistence of opposites and the mixing of cultures.* Baghdad: Arab Horizons.
25. Polish, T. C. (1998). Lishk Monjek. In H. A. Al-Fattah. Egypt: Printing press of the Supreme Council of Antiquities.
26. Raji, M. O. (1999). *Aesthetics of place in contemporary Iraqi painting.* Baghdad: House of Cultural Affairs.
27. Rodchenko. (1992). Contemporary photography methods. mosco: New Left Magazine.
28. Stian, J. (1991). Modern drama between theory and practice. In M. Majoul. Damascus: Ministry of Culture.

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1695

Orchestra Conducting Skills: An Analytical Reading from the Perspective of Iraqi Symphony Orchestra Musicians

Ali Issa Hameed [a] , *Waleed Hassan Al-Jabri* [b]

[a] *University of Basrah / College of Fine Arts / Department of Musical Arts,* [b] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 21 August 2025
Received in revised form 2 September 2025
Accepted 2 September 2025
Published 1 December 2025

Keywords:
Orchestral Conducting. The Iraqi Symphony Orchestra.

ABSTRACT

This study is based on the premise that musical leadership extends beyond the mere coordination and regulation of tempo; it encompasses the ability to inspire, to craft a compelling artistic vision, and to communicate effectively through both verbal and non-verbal means. These leadership skills range from technical-musical competencies to interpersonal and personal attributes. The research consists of four chapters: the first outlines the methodological framework, including the research problem, its significance, and objectives—specifically, an examination of orchestral conducting skills from the perspective of musicians in the Iraqi Symphony Orchestra—along with the research boundaries and the definitions of key terms. The second chapter presents the theoretical framework, offering a review of relevant literature and identifying key theoretical indicators. The third chapter details the research procedures, employing a descriptive-analytical approach; the research population and sample were selected through stratified sampling, and data were collected using a structured questionnaire designed to achieve the study's objectives, which was distributed to members of the Iraqi Symphony Orchestra to gather their insights and perspectives on the topic. The fourth and final chapter presents the research findings and conclusions, followed by a series of recommendations and suggestions for further research, and concludes with a list of references.

مهارات قيادة الأوركسترا، قراءة تحليلية من منظور عازفي الفرقة السيمفونية العراقية

علي عيسى حميد[1]
وليد حسن الجابري[2]

الملخّص:

ينطلق البحث من فرضية أن القيادة الموسيقية أكثر من كونها تنظيم وتحديد الإيقاع بل تتعدى ذلك الى التحفيز وخلق الرؤية الفنية وقدرة عالية على التواصل اللفظي وغير اللفظي، وتتنوّع تلك المهارات بين فنية تقنية وأخرى شخصية، وقد أحتوى البحث على أربعة فصول، الفصل الأول يعرض الإطار المنهجي للبحث ويضم مشكلة البحث وأهمية وهدف البحث الذي تحدد بدراسة مهارات قيادة الأوركسترا من وجهة نظر عازفي الفرقة السيمفونية العراقية، ثم حدود البحث وتحديد المصطلحات، فيما تناول الفصل الثاني الإطار النظري وعرض أدبيات البحث فضلاً عن مؤشرات الإطار النظري، أما الفصل الثالث فقد تضمّن عرضاً إجراءات البحث من منهج بحث وهو المنهج الوصفي التحليلي ومجتمع وعينة البحث والتي تم اختيارها بالطريقة الطبقية، ثم أداة البحث والتي أعتمد الباحث على استمارة استبيان مخصصة لتحقيق هدف البحث وزّعت على عازفي الفرقة السيمفونية العراقية بهدف رصد استجابتهم ومعرفة آرائهم تجاه موضوع البحث، أما الفصل الرابع تناول نتائج وإستنتاجات البحث ثم توصيات ومقترحات البحث وانتهاءاً بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: المهارات، قيادة الأوركسترا، الفرقة السيمفونية العراقية.

الفصل الأول – الإطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث

تلعب مهارات قائد الأوركسترا دوراً حاسماً في عملية توجيه الأداء الموسيقي، وتحديد مستويات الأداء وتحقيق الأهداف التي يضعها القائد، وتنقسم تلك المهارات على قسمين رئيسين منها ما هي مهارات فنية موسيقية، ومنها مهارات شخصية وتواصلية، ونتيجة لمتابعة الباحث لأهمية ودور العملية القيادية في تحسين مستوى الأداء والمهارات القيادية على استجابة العازفين، وعدم وجود أدنى أهتمام من قبل المؤسسات التعليمية والموسيقية في العراق ببرامج القيادة لإعداد قادة أوركسترا جدد، فضلاً عن عدم تطرق الباحثين لدراسة المهارات القيادية في الأداء الموسيقي، وهو ما يجده الباحث مبرراً لتناول موضوع بحثه بعنوان بـ(**مهارات قيادة الأوركسترا، قراءة تحليلية من منظور عازفي الفرقة السيمفونية العراقية**).

ثانياً: أهمية البحث:

1- يفيد المهتمين في مجال القيادة الموسيقية من طلبة وباحثين وممارسين.
2- اضافة معرفية مهمة للمكتبة والأدب الموسيقي باللغة العربية.

ثالثاً: هدف البحث: تحددت أهداف البحث بالنقاط التالية:

1- الكشف عن مهارات قيادة الأوركسترا من وجهة نظر عازفي الفرقة السيمفونية العراقية.
2- ما هي أهم المهارات في القيادة الموسيقية.
3- مستوى المهارات لدى القادة من وجهة نظر العازفين.

رابعاً: حدود البحث:

1- الحد المكاني: العراق، بغداد.
2- الحد الزماني: 2023 - 2024.
3- الحد الموضوعي: مهارات القائد الموسيقي.

خامساً: تحديد المصطلحات

1) جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون الموسيقية.
2) جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون الموسيقية.

المهارة: "إحكام الشيء والحذق فيه، وهي ما يصدر عن الفرد من سلوك لفظي أو مهاري وهذا الأداء عادةً يكون على مستوى معين يظهر منه القدرة أو عدم القدرة على أداء عمل معين"(Yasser,2021,p1).

المهارة اجرائياً: يُعرّف الباحث المهارة بأنها قدرة القائد على تنفيذ العمل الموسيقي من خلال التحكم في جسده بالكامل، فضلاً عن مستوى ما يمتلكه من قدرة موسيقية نظرية وعملية، وتنقسم على نوعين مهارة موسيقية ومهارة غير موسيقية.

القيادة: "يعرف الطالب القيادة بأنها عملية تحريك مجموعة من الناس باتجاه محدد، ومخطط وذلك بتحفيزهم على العمل باختيارهم... ويعرفها العجمي بأنها القدرة على التأثير في سلوك العاملين، والتي تمكّن القائد من توجيههم التوجيه الصحيح ليحققوا الأهداف المنشودة المتفق عليها في ظل علاقات إنسانية جيدة بين القائد وتابعيه"(Al-Hadidi,2009,p6).

القيادة اجرائياً: القدرة على التأثير في الآخرين وتوجيههم عبر مجموعة مهارات موسيقية وغير موسيقية.

مهارات القائد اجرائياً: مجموعة سمات يتمتع بها القائد منها مهارات موسيقية وأخرى شخصية غير موسيقية.

الفصل الثاني – الإطار النظري

اولاً: المفهوم الفني للقيادة:

يعتبر مفهوم القيادة وتحديدا القيادة الموسيقية، واحداً من المفاهيم الإشكالية في مجال الدراسات النظرية والتطبيقية، وتكمن تلك الإشكالية في ميزة المرونة التي يتمتع بها، بمعنى أنه قابل للتأويل مما يخلق حالة من الضبابية والغموض بالنسبة للمشتغلين على مستوى النظرية وعلى مستوى الأداء احياناً، وما يزال مفهوم القيادة يثير العديد من النقاشات والرؤى حول طبيعة القيادة والقائد، فضلاً عن المهارات اللازمة لعملية القيادة من مهارات فنية ومهنية الى المهارات الإجتماعية والمهارات الشخصية، ومن المثير للاهتمام أن مفهوم القيادة الموسيقية تعدد بتعدد الباحثين والمهتمين في هذا الشأن، إلا أن أغلب الدراسات في القيادة تشير الى أن مفهوم القيادة يعني القدرة على التأثير في الآخرين وتحريكهم نحو غايات لتحقيق أهداف محددة، و"إذا تم الرجوع إلى الفكر اليوناني اللاتيني لتحديد معنى القيادة، وجد أن كلمة يبدأ أو يقود أو يحكم يتفق مع الفعل اليوناني (Leadership)، القيادة، فتعني الشخص (Leader)، ومعناه يحرك أو يقود، كما يعرفها (ستوغديل)، بأنها النشاط المتخصص الذي يمارسه شخص للتأثير في الآخرين وجعلهم يتعاونون لتحقيق هدف يرغبون به، ويؤكد كل من (جيرالد جرينبر، وروبرت بارون)، القيادة هي عبارة عن إجراءات يؤثر بمقتضاها شخص على باقي أعضاء الجماعة لتحقيق أهداف محددة للجماعة أو للمنظمة"(Bouras,2014,p14,p15)، وبهذا المعنى نجد تطابق مفهوم القيادة العام مع مفهوم القيادة الموسيقية من حيث الإطار العام للمصطلح، فالقيادة الموسيقية هي عملية التأثير في أداء المجموعة أو الأوركسترا بهدف تحقيق أهداف معينة ترتبط بتنفيذ العمل الفني والموسيقي على مستوى عالي من الإتقان، وهكذا نجد بأن هذا التعريف يحتوي على مفهومين أساسين:

الأول: أن القيادة علاقة بين فردين أو أكثر، يكون فيها التأثير والقوة، موزعين بشكل غير متكافئ، ومن خلال هذا التعريف، يفرق بين القائد الذي يمارس دور قيادة المجموعة بصفة رسمية، وبين القائد الذي لا يمتلك صفة رسمية أو وظيفة ودور رسمي لقيادة الأوركسترا، فالقائد الفعّال هو الذي يمارس السلوك القيادي عندما يكون عضواً مؤثراً في الجماعة.

الثاني: أن القادة لا يمكن أن يوجدوا بشكل منعزل، فإذا أراد الأفراد معرفة مدى ممارستهم للقيادة، عليهم أن ينظروا ما إذا كان يتبعهم أحد.

وإنطلاقاً من المفهوم الأول والمفهوم الثاني نرى بأن القيادة لا تستطيع في أغلب الأحيان أن تكره الآخرين على السلوك بطريقة معينة، ولهذا تتطلب القيادة قبول الأوركسترا، لهذا التأثير، فعندما يُقبل الفرد كقائد، تقوم المجموعة بالتنازل طوعاً عن بعض حرياتهم في صنع القرارات، بغرض تحقيق الأهداف المتعلقة بالأداء الموسيقي، فالعلاقة بين القائد والأوركسترا تمثل نوعاً من التبادل النفسي والذهني والفني.

ثانياً: مقومات القيادة:

إن الحاجة للقيادة تنبع من أهميتها في توحيد الأداء من خلال المشاركة، و"تتضمن القيادة بعض الدعائم الرئيسية التي تستند عليها، وهي انها نشاط يؤدي الى التأثير ويتطلب التعاون"(Rashwan,2010,p21)، ومن خلال كل ما سبق يمكننا تحديد عناصر أو

أركان ومقومات أساسية تقوم عليها عملية القيادة والتي لابد من توفرها، حيث يمكن لنا ملاحظتها في جميع مجالات القيادة، وهذه المقومات مرتبطة بعلاقة تفاعلية بحيث يصعب عزل عنصر عن آخر، وهي كالآتي:

1- القائد (مايسترو): هو الشخص الذي يقوم بإدارة الأوركسترا عبر مجموعة من المهارات الفنية والشخصية السلوكية، ومساعدتهم لتحقيق أهداف معينة من خلال قوة التأثير الشخصي والوسائل الأخرى مثل التوجيه من خلال السلطة الرسمية.

2- الأوركسترا: وهي مجموعة أشخاص لديهم مهارات وقدرات وخبرات فنية موسيقية تساعدهم على تنفيذ وتحقيق هدف معين، ولا يمكن أن تكتمل العملية القيادية دون وجود مجموعة معينة، حيث يقع على عاتقها مسؤولية تنفيذ خطط وأهداف القائد، وقد يكون من الضروري أن تتمتع المجموعة بخصائص معينة، كأن تكون لها مستوى فني ومهاري في الأداء ينسجم مع مستوى المهارات التي يمتلكها القائد (مايسترو)، فكلما كانت هنالك فجوة بين الخصائص الفنية أو الشخصية للأوركسترا، وبين الخصائص الفنية والشخصية للقائد، انعكس ذلك سلباً على استجابتهم وبالتالي ينعكس على مستوى الأداء بمختلف اشكاله ومجالاته.

3- الموقف القيادي: نقصد به الظرف الذي يستوجب وجود قائد معين لتوجيه المجموعة، والذي يتم فيه التفاعل بين القائد والأوركسترا أو المجموعة.

مما سبق نستنتج بأن العملية القيادية هي عملية تكاملية وتبادلية بحيث يساعد قائد الأوركسترا المجموعة على تنفيذ أداء جيد، في حين ان المجموعة تساعد القائد على تنفيذ رؤيته الفنية او الفلسفية والجمالية للعمل أو النص الموسيقي، كما انها قد لا تكون مخطط لها سابقا، فهي قد تظهر نتيجة لموقف وضرورة معينة، وتنتهي بانتهاء ذلك الموقف، وهو ما يعرف بنظريات القيادة بالنظرية الموقفية، إلا أن تلك العناصر التي تتشكّل منها القيادة ضرورية، والسبب أن أي خلل في أحد المقومات أو العناصر ينعكس سلباً على النتيجة النهائية للأداء، والمخطط التالي يوضح عناصر العملية القيادية وتفاعلاتها مع بعضها البعض:

ثالثاً: صفات القائد:

يعتقد الكثير من علماء الادارة والتنمية البشرية ومجالات أخرى مثل علم النفس وعلم النفس السلوكي، بأن للقادة صفات محددة لابد من توفرها، وهناك من يعتقد بضرورة تجاوز مسألة الصفات ومن بينهم (بيتر دراكر)، وهو استاذ الادارة الشهير، والذي اوضح بعد الكثير من الدراسة ان المسألة لا تتعلق بالصفات أكثر من كونها تتعلق بالظروف والمواقف، وقدرة القائد على اتخاذ القرار المناسب، و"إذا كان التناول الذاتي يرجع القيادة إلى شخصية القائد، فعلى العكس منة تماما، التناول الموقفي الذي يستند أساسا إلى المنهج البيئي، يرى أن القائد لا يمكن أن يظهر إلاّ إذا تهيأت الظروف لاستخدام مهاراته وقدراته القيادية، فظهور القائد ونجاحه يتوقف على قوى اجتماعية خارجية لا يملك إلا سيطرة قليلة عليها أو لا يملك مثل هذه السيطرة، والمبدأ الأساسي الذي يعتمد عليه هذا المدخل هو أنّه لا يوجد نموذج قيادي واحد يصلح لأن يكون ناجحا في كلّ المواقف، والذي يحدد نجاح القيادة هو مبدأ التوافق بين نمط تلك القيادة وطبيعة الموقف الذي تتواجد فيه"(Ben Abd Al-Rahman,2017,p61,p62)، ويعتبرها البعض المدخل السوسيولوجي لدراسة القيادة، ومن بين أبرز الصفات التي تتوفر في القائد التالي:

1- التخطيط: فالأبحاث تشير الى أن القائد يقضي 80% من وقته في التخطيط والباقي في التنفيذ.

2- التنظيم: يعمل في محيط منضبط ومنظم.

3- اتخاذ القرار: من أهم الصفات التي لابد من توفرها في القائد الناجح، فهو يصنع الحدث ولا ينتظر حدوثه.

4- الذكاء الاجتماعي: قدرته على التواصل مع الآخرين، وقدرته على نقل ما يفكر به للآخرين.

5- "التفويض: مهارة تتعلق بمتى نفوض وكيف ومن وتوزيع المهام بشكل ذكي وفعّال.

6- يمتلك رؤية مميزة: يضع الخطط ويغرس الحماس في نفوس المجموعة لتقبل الخطط والأفكار الجديدة.

7- التحفيز: مهارة سلوكية وتواصلية مهمة في مجال القيادة لتحقيق الأهداف.

8- الثقافة: يمتلك تعليم رفيع ويبحث عن المعرفة والتطور بشكل مستمر.

9- الثقة: من المستحيل أن يكون قائداً ولا يثق في نفسه، وبالتالي يؤثر سلباً على المجموعة، فثقته في مبادئه وقوته تعطيه القدرة على التأثير"(Ibrahim,2008,p17).

ومن الباحثين الذين استخلصوا مجموعة نتائج في مجال القيادة (إي فيدلر)، وذلك من خلال من تحليلاته على ابحاث ودراسات القيادة، والتي تبدو في الآتي:

1- إن فاعلية المجموعة أو عازفي الأوركسترا تتأثر تبعا لأسلوب القائد فضلاً عن نوعية الموقف والاهداف المراد تحقيقها، فكثيرا ما يوجد قادة لهم فاعلية كبيرة في مواقف دون أخرى.

2- أن فاعلية عازفي الأوركسترا تظهر من خلال نمط وأسلوب القائد، إلا أن ذلك لا يعني عدم مواصلة عملية التدريب.

إن القيادة الموسيقية هي عملية تفاعلية تقوم على جانب من التحكّم في الاداء اثناء التدريب وعند العرض، وذلك من خلال لغة الجسد وهي "حركات اليدين وبالإيماءات والنظرات لإيصال العمل الفني الى المتلقي على أفضل وجه ممكن، ويشتمل هذا التحكم على ضبط الإيقاع ودخولات الاوركسترا والآلات المنفردة وتوقفاتها، وتشكيل الجُمل الموسيقية، هذا الى جانب اتخاذ قرارات تفسيرية حول العمل الموسيقي وتنفيذها خلال التدريبات وأثناء العرض، كل ذلك يتطلب من قائد الأوركسترا دراسة مدونة العمل الموسيقية، دراسة معمقة بما تتضمنه من الحان رئيسية وثيمات وتراكيب هارمونية وتوزيع أوركسترالي وإرشادات المؤلف التي تتعلق بالجانب التعبيري للعمل، والدراسة المعمقة للعمل تساعد القائد على فهمه فهماً جيداً"(Hanana,2016,p19)، وبالتالي يكون القائد امتلك تصوراً سمعياً قبل أداء الأوركسترا، "والمايسترو الناجح يستمع إلى الموسيقى قبل أن تعزفها الأوركسترا، وما نسمعه نحن من الأوركسترا يكون بالنسبة له صدى للصوت الذي يتخيله أولا ويعطي الإشارة وفقا له، وتتم مطابقة سمعية ذهنية عصبية سريعة بين الصوت المسموع والصوت الذي تخيله القائد وسبق به الأداء، ومن خلال هذه العمليات الذهنية والتقنية تتضح الأخطاء أو الفروق، ويظل هو سابقا لأداء الأوركسترا وقائدا له لا تابعا وراءها، وهذه هي صفة القائد الناجح الذي يتميز أداؤه ويستجيب له الموسيقيون بشكل جيد"(Al-Sisi,1981,p218,p219).

يعتمد نجاح قادة الأوركسترا على مجموعة من المهارات الفنية والتقنية والشخصية مثل قدرتهم على الحفظ، و"كثيرا ما يعتمد نجاح قادة الأوركسترا والفرق الموسيقية على قدرتهم على دراسة حفظ مقاطع موسيقية طويلة من الموسيقى، فإنهم عادة ما يتخصصون في أنواع معينة من الأعمال مثل السيمفوني أو الأوبرا، ولكن أياً كان النوع الذي يمارسونه فلابد أن يشتركوا جميعاً في سمات مشتركة، فعلى سبيل المثال تعد اللياقة البدنية الجيدة أمراً ضرورياً للوقوف لفترات طويلة اثناء التحرك بقوة على المنصة مع رفع الذراعين"(Watkins, 2007, p7)، كما أن قائد الأوركسترا هو أولاً وأخيراً موسيقي مؤدٍّ أو عازف، لكنه لا يعزف على أي آلة موسيقية، آلته هي يداه المُنسجمتان مع بقية أجزاء جسده وتعبيرات عضلات وجهه، يُمسك في إحدى يديه عصا صغيرة ورفيعة يُحركُها بمسارات راقصة صعوداً ونزولاً أو جانبياً، مجموع هذه الحركات يشكِّل لغة متكاملة يفهمها العازفون الموسيقيون في الأوركسترا، وبالتالي هي لغة غير كلامية بل لغة تعتمد الإشارات والرموز ومن خلالها يتم تنفيذ مجموعة من المهمات الحيوية والضرورية لإيصال التأليف الموسيقي والمكتوب بأسلوب أوركسترالي.

رابعاً: تاريخ القيادة الموسيقية:

أرتبط ظهور فكرة القائد الموسيقي (مايسترو)، بظهور مفهوم الأوركسترا فضلاً عن التطورات التي حصلت في النسيج الموسيقي والتأليف الموسيقي، وقد أرسى فن الأوبرا تقاليد جديدة في مجال الموسيقى، عندما شهدت عروض الأوبرا الفرنسية خلال القرن الثامن عشر، دورا جديدا للقائد الموسيقي، يقوم به المؤلف الموسيقي (ملحن الأوبرا)، بعد ان اتخذ مكانا بعيد من خشبة المسرح، "فقد كان الجزء الأخير من القرن السابع عشر وقفاً على الإيطاليين والفرنسيين والإنجليز، حيث بدأ الفرنسيون يصدّرون عازفي الأوركسترا، في حين كان الإيطاليون يصدّرون مؤلفيهم وقوادهم ومغنيهم الى كل بلاطات أوربا تقريباً"(Zax,2014,p327).

وفي البداية كان القائد الموسيقي يقف خلف الستارة ويقوم بتوجيه العازفين لضبط الايقاع، وكان هذا الاسلوب من اسباب وفاة المؤلف الفرنسي (جون باتيست لولي – Luli) اثناء قيادته لأحدى أوبراته، فالقائد في تلك المرحلة كان محددا ولا تتعدى وظيفته تنظيم سرعة الموسيقى، وتعتبر حادثة المؤلف الفرنسي (لولّي Luli)، واحدة من بين مجموعة الأسباب التي ساهمت في تطوّر القيادة الموسيقية، "ففي ذروة حياته العملية أراد ان يعبر عن ولائه لملكه بمظاهرة متكلفة، فألّف صلا الشكر (Te Deum)، بمناسبة شفاء الملك من مرض ألمّ به، واثناء قيامه بتوقيع وحدات الزمن الموسيقي بالعصا الثقيلة التي كان القوّاد يستعملونها في عصره، أصاب إصبع قدمه بدلا من ان يدقّ الأرض، فأصيبت بتقيّح أودى بحياته سنة (1687)"(Zax,2014,p333)، ومن خلال تلك الحادثة يمكن أن نفهم بأن أدوات القائد الموسيقي حينها لم تكن كما نعرفها الآن (العصا الصغيرة)، بل تطورت وتغيرت مع مرور الوقت وذلك نظرا للحاجة الفنية لذلك التطور، كما شهدت تلك الفترة ظهور أكثر من قائد للأوركسترا أحدهما عازف على

احدى الآلات ذات لوحة مفاتيح يهتم بالجوقة (Chorus) لتنظيم ادائها، والقائد الثاني هو عازف الكمان الأول الذي يهتم بشؤون الأوركسترا وتنظيمها.

ومع نهايات (القرن الثامن عشر)، كانت الموسيقى قد تغيرت وانتقلت من القصور الى قاعات الحفلات الكبيرة مما ساهم في زيادة عدد العازفين بقيادة المؤلف نفسه، وبذلك انتقل العزف من اسلوب الحجرة (Chamber Music)، الى موسيقى الصالات لتبرز مشاكل جديدة كالهندسة الصوتية وتحقيق التوازن بين نسبة عدد العازفين وعدد الآلات قياساً لعدد الجمهور وحجم الصالة، لقد تطلب حل تلك المشكلة التقنية زيادة عدد العازفين الى أكثر من 40 عازف، وتزامن هذا التغير مع تغير اسلوب التأليف الموسيقي وتطورت الكتابة للسيمفونيات وخاصة الفترة الرومانسية التي عكست تأثيرات الثورة الفرنسية على حياة الشعوب الأوربية، وهكذا مهدت تلك الأحداث وتطوراتها مع بدايات (القرن التاسع عشر)، الى تحول مهم في تاريخ القيادة الموسيقية، "عندما توقف القائد الموسيقي اعتماده على اطلاق الصوت المسموع، وتأكيده على مكونات الإيقاع من خلال ضرب الأقدام على خشبة المسرح، واتجهت به الحاجة الى استخدام قطعة خشبية صغيرة يقود بها العازفين ليصبح منذ ذلك الحين تقليدا بتفرد شخص محدد لقيادة الأوركسترا"(Abdullah,2012,p37).

خامساً: مهارات القائد:

الأوركسترا في حد ذاتها هي مجموعة عقدة من الأفراد والتي يتطلب التعامل معهم في وقت واحد مهارات عديدة متنوعة، فمن المؤكد أن قيادة الأوركسترا هي الأكثر تطلّباً وشمولا من الناحية الموسيقية، حيث بسبب طبيعة تعاملها مع مجتمع معين، يجعل منها مجالاً معقداً من بين التخصصات الموسيقية وفنون الأداء الموسيقي بشكل عام، ويخطئ العديد من الناس بما في ذلك الموسيقيين احياناً، حيث لا يرون فيها سوى مهارة يمكن إكتسابها بسهولة، أو قد يفسرونها على موهبة غامضة لا يمكن فهمها أو تفسيرها، إلا أنها ليست كذلك، فالمهارات المطلوبة لقيادة الأوركسترا تعتبر من أعلى المستويات الفنية وبالتالي ليس من السهل إكتسابها كما قد يضن البعض، فالعديد من قادة الأوركسترا لا يحققونها كما يذكر (Gunther Schulier)، في حين أن ما يعتبره الجمهور في الغالب سحر وعظمة العصا هو كذلك، ولكن فقط في أيدٍ أمينة، نتيجة لسنوات من الدراسة المكثّفة والعمل الجاد فضلاً عن الموهبة.

يمتلك القائد مجموعة من المهارات والقدرات، "إن المهارات المتأصلة في السلوك القيادي الجيد تشتمل على شبكة كاملة من القدرات والصفات المحددة: الجسدية الإيمائية والسمعية والتحليلية والفكرية وحتى النفسية والفلسفية، لأن قائد الأوركسترا لا يجب أن يعرف فقط كل ما يمكن معرفته عن العمل الموسيقي، بل ايضا تطوير المهارات الإيمائية أو الإشارية لنقل تلك المعلومات بوضوح الى الأوركسترا فضلاً عن البراعة النفسية للتواصل بشكل فعّال (خاصة اثناء التدريب)، مع الاوركسترا"(Schulier, 1997, p3).

يلعب القائد دور في إخراج الرؤية النهائية للعمل الموسيقي، "إن كيفية تنفيذ العمل الموسيقي أي أداءه قد يحقق أو لا يحقق تصور المؤلف، والمعروف أن المؤدي سواء كان عازفا منفردا أو أوركسترا كاملاً بقائده يلعب دوراً مهماً في إخراج العمل الى حيز الوجود وتفسير النص وإعطائه الحياة وإبراز ما فيه من قيم جمالية، وقد تكون تلك القيم أحيانا صريحة واضحة أو تكون ضمنية خفية فتأتي هنا أهمية المؤدي الذي لا يجب أن تفوته تلك الجماليات، بل عليه أن يكتشفها ويبرزها حتى يعطي للعمل حقه من الإتقان وحسن الأداء"(Al-Shawan,2005,p127)، وتقع مسؤولية إنجاح العمل برمته على طرفي المعادلة، الطرف الأول أي قائد الأوركسترا الذي عليه أن يكون مُقنعاً إلى الحد الأقصى بكفاءته الأكاديمية وقدراته التقنية وأن يتصف بالتوازن النفسي والأخلاقي ويتحلى بالسلوك المهنيّ السويّ غير الجارح والمهين للموسيقيين، فيما الطرف الثاني من المعادلة أي مجموع العازفين الموسيقيين الذين تقع على عاتقهم مسؤولية إتقان أدوارهم الموسيقية والانضواء تحت راية العمل الجماعي والتقيُّد التام بأفكار قائد الأوركسترا وتوجيهات.

ومن كل ما سبق يمكن تقسيم مهارات القيادة الموسيقية الى مجموعة من المهارات منها فنية وأخرى ادائية ومهارات تقنية، وهي كالتالي:

اولاً: مهارات الأداء: تنقسم على مجموعة من المهارات مثل: إتقان آلة واحدة على الأقل والخبرة كعازف منفرد وعازف حجرة وأوركسترا أمراً حيوياً لتطوير رؤية موسيقية أكبر وفهم صناعة الموسيقى من وجهة نظر العازف.

المهارات التفسيرية: تم تطويرها وصقلها من خلال تجارب الأداء المتسلسلة كعازف منفرد، وموسيقي حجرة، وموسيقي أوركسترا، وقائد فرقة موسيقية، وشهية نهمة لسماع العروض بجميع أنواعها الفضول حول ما قد يرغب الملحنون في إيصاله في موسيقاهم، والقدرة الأساسية على ربط هذه النية بالموسيقيين والجمهور، فضلاً عن القدرة على استدعاء مجموعة من الاستجابات العاطفية، والمهارة في خلق الدراما والتباين والإيماءات المحددة جيدًا في الموسيقى، بدءًا من أصغر التفاصيل وحتى الشكل العام للقطعة الموسيقية، "عادة ما يستمتع الموسيقيون بالعزف تحت قيادة شخصٌ ما، حيث أن تطوير أسلوب قيادة واضح يُسهّل عملية متابعة الأوركسترا لما يريده القائد، وسوف يغفرون له العديد من العيوب، ومن ناحية أخرى عندما يحاولون فك شفرة سلسلة من الإيماءات الغامضة فإنهم يصبحون خطيرين"(McElheran, 2004، p6).

ثانياً:المهارات الفنية: تنقسم على مجموعة من المهارات مثل:

مهارات سمعية: للتعامل مع المشكلات المعقدة المتعلقة بالتنغيم الأوركسترالي والتوازن واللون.

مهارات القراءة البصرية: خاصة عند تطبيقها على إعداد المقطوعات الأوركسترالية للأداء، والمعرفة التفصيلية والفهم لجميع الأدوات المستخدمة في الأداء الأوركسترالي، مهارات العزف على البيانو، فضلاً عن دراية وخبرة في التأليف بحيث يكون هناك وعي بالعملية الإبداعية واختياراتها وأنظمتها وإجراءاتها، ومهارات متقدمة في التحليل الموسيقي تعتمد على الكفاءة المهنية في الكونتربونت والهارموني والتوزيع الأوركسترالي، ويجب دمج هذه المهارات لتوفير أساس التفسير الفني والإعداد للأداء.

إتقان الأساليب الموسيقية المختلفة: الوعي بكيفية تمييز تأثيرات الزمان والمكان والشخصية وممارسة الأداء ذات الصلة على الطريقة التي ينبغي أن يبدو بها العمل، وفهم كيفية عزفه لتحقيق التأثير المقصود.

ثالثاً: مهارات القيادة التقنية: تنقسم على مجموعة من المهارات مثل:

استخدام العصا: القدرة على الحفاظ على استمرارية الإيقاع والخط والبنية في الأداء العام للعمل، مع استحضار الاستجابة والتحكم فيها باستخدام الإيماءات على جميع مستويات التفاصيل الموسيقية.

تقنية البروفات: القدرة على التعرف على المشكلات الموسيقية والتفسيرية والإيقاعية والتوازنية والتنغيمية وتشخيصها وتصحيحها بطريقة فعالة ومتسلسلة وإبداعية، والقدرة على دمج المعرفة التحليلية لبنية العمل والمفهوم الفني في إدراك صوتي في وقت التدريب المتاح، ويجب أن تكون هذه المهارة واضحة في جميع أحجام الفرق الموسيقية، بدءاً من تدريب العازفين المنفردين وموسيقى الحجرة وحتى التدريبات مع قوى الأوركسترا والكورال الكاملة.

التواجد على المنصة: الوعي بكيفية تعزيز لغة جسد قائد الأوركسترا لجودة صنع الموسيقى، وكذلك كيفية تأثيرها على الصحة الجسدية والعاطفية للعازفين.

القدرة على التواصل: من المهارات اللازمة لقائد الاوركسترا وهي قدرته على التواصل، سواء اللفظي وغير اللفظي، مما يسمح له بنقل نواياه بشكلٍ واضح.

إدارة الوقت: تعتبر مهارة إدارة الوقت واحدة من متطلبات القيادة في جميع المجالات، فهي تقوم على مبدأ توفير واستغلال الوقت لأقصى ما يمكن بهدف تحقيق أداء جيد، و"يرى (القعيد)، ان إدارة الوقت هي عملية الاستفادة من الوقت المتاح والمواهب الشخصية المتوفرة لتحقيق الاهداف، مع المحافظة على التوازن... وقد لخّص (دراكر)، أن إدارة الوقت تعني إدارة الذات، وان المدير الفعال هو من يبدأ بالنظر الى وقته قبل الشروع في مهماته... وعرّف (ماكينزي)، مصطلح إدارة الوقت على انه إدارة الذات... وهي عملية تخطيط وتنظيم وتوجيه وتنسيق والرقابة على الوقت والاستغلال الامثل للموارد المتاحة، بما يمكننا من تحقيق الأهداف في أقصر وقت ممكن" (Habibou,2019,p16,p17).

إن قيادة الأوركسترا أو الباليه أو جوقة مغنين أو غيرها من المجموعات والتشكيلات الموسيقية والأدائية، فهذه جميعها تتطلب نفس الأساليب مع احتمال وجود اختلافات طفيفة بينها، "حيث بعض قادة الكورال لا يستخدمون العصا، لأنهم يفضلون نقل رسائلهم التعبيرية من خلال اليدين، فالعصا تحدّ من قدرتهم على نقل بعض الإيماءات الخاصة بالصوت، كذلك يجب التذكير ان مغني الكورال الذي يؤدي من الذاكرة تكون لديه فرصة أكبر من العازف لمتابعة كل حركة من قائد الأوركسترا، حيث يجب أن

يعتمد على الرؤية المحيطية كوسيلة لتلقي اشارات القائد، فالرؤية المحيطية تسمح للعازف فهم حركة العصا أكثر من حركة معصم خفيفة، خاصة عند مستوى اضاءة ضعيف كما يحصل في المسرح والأوبرا"(Watkins,2007,p5).

مؤشرات الإطار النظري:

1- مفهوم القيادة يعني قدرة الشخص على التأثير في الآخرين وتوجيههم لتحقيق هدف معين.
2- إن الحاجة للقيادة تنبع من أهميتها في توحيد الأداء من خلال المشاركة، وهي نشاط يؤدي الى التأثير ويتطلب التعاون من قبل عناصر تتفاعل فيما بينها.
3- على القائد أن يتمتع بمجموعة من الصفات مثل التخطيط والتنظيم والقدرة على اتخاذ القرار.
4- إن مهمته الأساس هي ترجمة الرؤية الفنية والجمالية والفكرية للمؤلف، وإيصالها إلى المستمع، ويعني ذلك قراءة العمل الموسيقي قراءة تأويلية منطلقاً من أصالة العمل في ظروفه التاريخية ومناخات عصره.
5- أرتبط ظهور فكرة القائد الموسيقي بظهور الأوركسترا والتطورات التي حصلت في النسيج الموسيقي والتأليف الموسيقي وتقاليد الأوبرا، بعد أن اتخذ مكاناً بعيد من خشبة المسرح.
6- يستعمل قائد الأوركسترا مهارات التواصل اللفظي وغير اللفظي بهدف نقل نواياه.
7- تنقسم مهارات قائد الأوركسترا لمجموعة من المهارات منها مهارات الأداء والمهارات التفسيرية والمهارات الفنية مثل المهارات السمعية فضلاً عن معرفة وإتقان الأساليب الموسيقية المختلفة، والمهارات التقنية مثل استخدام العصا، ومهارة قيادة التمرينات والتواجد على المنصة، فضلاً عن القدرة على التواصل اللفظي وغير اللفظي وقدرته على التحكم وإدارة الوقت.

الفصل الثالث – اجراءات البحث

اولاً: منهج البحث: سيعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحقيق هدف البحث.

ثانياً: مجتمع البحث: بلغ مجتمع البحث الحالي (75)، والمتكون من جميع افراد الفرقة السيمفونية.

ثالثاً: عينة البحث: بلغت عينة الدراسة الحالية (27 مفردة)، من مجتمع البحث بنسبة (30%)، وسيتم اختيار العينة بالطريقة العشوائية الطبقية، كما في الجدول رقم (1):

ت	الطبقة أو الفئة/ نوع الآلة	التكرار/ عدد العازفين
1	الكمان الأول	8
2	الكمان الثاني	10
3	الفيولا	8
4	التشيللو	9
5	الكونترباص	4
6	الخشبية	14
7	النحاسية	17
8	الإيقاعية	5
	المجموع الكلي	75

وصف عينة الدراسة:

جدول رقم (2)، توزيع عينة الدراسة تبعا لمتغير الجنس:

النوع الاجتماعي (الجنس)	عدد الإناث	عدد الذكور
التكرار	5	22
النسبة	%19	%81
المجموعة الكلي	27	

جدول رقم (3)، توزيع عينة الدراسة تبعا لمتغير سنوات العمل (الخبرة):

الفئات	أقل من سنة	من سنة الى أقل من 3 سنوات	من 3 سنوات فأكثر
التكرار	0	0	27
النسبة	0	0	%100

جدول رقم (4)، توزيع عينة الدراسة تبعا لمتغير التحصيل الدراسي:

الفئات	اقل من دبلوم	دبلوم	بكالوريوس	ماجستير	دكتوراه	المجموع
التكرار	3	7	10	6	1	27
النسبة	%11	%25	%37	%22	%3	

جدول رقم (5)، توزيع عينة الدراسة تبعا لمتغير العمر:

الفئات	اقل فئة في 20 وأعلى فئة	اقل فئة في 30 وأعلى فئة	اقل فئة في 40 وأعلى فئة	اقل فئة في 50 وأعلى فئة	اقل فئة في 60 وأعلى فئة	اقل فئة في70 أعلى فئة
التكرار	28 - 26	37 - 30	44 - 42	54 - 52	63 - 60	70
النسبة	%11.1	%25.9	%11.1	%14.8	%14.8	%3.7

رابعاً: اداة البحث: اعتمد الباحث على استبانة المغلقة وفق تدرجات مقياس ليكرت.

خامساً: صدق الأداة: الصدق الظاهري: تم عرض الاستبيان في صورته الأولية على عدد من المحكمين البالغ عددهم (5)، من ذوي الخبرة والاختصاص، للاستفادة من آرائهم، وفي ضوء أراء السادة المحكمين تم إعادة صياغة بعض العبارات وإضافة عبارات أخرى، وبلغت نسبة اتفاق الخبراء (83.07).

سادساً: ثبات الأداة: استخدم الباحث مقياس (الفا كرونباخ)، وقد حصل على درجة ثبات (0.88)، وبالتالي تعتبر نسبة ثبات عالية يطمأن لها الباحث.

وقد تم توزيع الاستبيان في صورته النهائية على عينة البحث، في يوم الثلاثاء بتاريخ (2024/4/23)، حيث قام الباحث بتوزيع (19)، استمارة وتم جمعها بالكامل دون أي نقص، ليصبح عدد الاستمارات الموزعة على المبحوثين (19)، واستطاع الباحث الحصول على ثمانية استمارات عبر المراسلة ليصبح العدد الكلي للاستمارات الصالحة للتحليل (27).

سابعاً: خطوات بناء وتصميم الاستبانة: لغرض تصميم أداة البحث، إتّبع الباحث الخطوات التالية:

1- الاطلاع على الأدب النظري والدراسات السابقة ذات الصلة بموضوع الدراسة لبناء اداة البحث.
2- تحديد المجالات أو المحاور الرئيسة التي تتكون منها أداة الدراسة والمتمثلة بثلاثة محاور رئيسة.
3- تم تحديد الفقرات الثانوية تبعا لكل محور من المحاور الرئيسة.

4- عرض الاستبانة على مجموعة من المحكمين والبالغ عددهم (5)، من ذوي الخبرة في مجال الدراسة، بهدف إجراء عملية صدق المحكمين لأداة الدراسة.

5- في ضوء آراء السادة المحكمين وبعد إجراء بعض التعديلات تم تصميم الاستبانة في صورتها النهائية.

الفصل الرابع - عرض نتائج واستنتاجات البحث

اولاً: النتائج:

1- نتائج البيانات الشخصية لعينة الدراسة:

جدول رقم (2)، توزيع عينة الدراسة تبعا لمتغير الجنس:

النوع الاجتماعي	عدد الإناث	عدد الذكور
التكرار	5	22
النسبة	%19	%81
المجموعة الكلي	27	

من الجدول اعلاه ظهر بأن نسبة الذكور في العينة بلغ (81%)، بينما بلغت نسبة الإناث (19%)، ويرى الباحث انها تنسجم مع ما هو متوقع في جميع مجالات العمل وخاصة الفنية منها، حيث نلاحظ نسبة تمثيل الإناث أقل بكثير منها لدى الذكور، ويعزو الباحث ذلك الى طبيعة المجتمع العراقي وثقافته المتمثلة بإقبال الذكور على هكذا مجالات أكثر من اقبال الاناث بنسبة كبيرة، نتيجة الواقع الاجتماعي الذي يميل نحو التحفظ تجاه الاناث.

جدول رقم (3)، توزيع عينة الدراسة تبعا لمتغير سنوات العمل (الخبرة):

الفئات	أقل من سنة	من سنة الى أقل من 3 سنوات	من 3 سنوات فأكثر
التكرار	0	0	27
النسبة	0	0	%100

من الجدول اعلاه ظهر بأن نسبة افراد عينة الدراسة تبعا لمتغير السنوات الخبرة (العمل)، (100%)، مما يشير الى أن جميع أفراد العينة يتمتعون بمستوى من الخبرة (العمل)، في المجال أكثر من ثلاثة سنوات، نتيجة لكون عينة الدراسة تميل نحو التوزيع الطبيعي فيما يخص متغير العمر وبالتالي أغلب الملتحقين بالفرقة السيمفونية العراقية يتمتعون بخبرة عملية تزيد عن 3 سنوات.

جدول رقم (4)، توزيع عينة الدراسة تبعا لمتغير التحصيل الدراسي:

الفئات	اقل من دبلوم	دبلوم	بكالوريوس	ماجستير	دكتوراه	المجموع
التكرار	3	7	10	6	1	27
النسبة	%11	%25	%37	%22	%3	

من الجدول اعلاه ظهر بأن أعلى نسبة ظهرت في العينة تبعا لمتغير التحصيل الدراسي هي الفئة الثالثة (بكالوريوس)، حيث بلغت (37%)، بينما بلغت نسبة الفئة الرابعة (ماجستير)، (22%)، أما الفئة الثانية (دبلوم)، فقد احلت الترتيب الثالث في ترتيب النسب المئوية حيث بلغت (25%)، أما الفئة الأولى (أقل من دبلوم)، فقد احتلت المرتبة قبل الأخيرة بنسبة (11%)، وفي المرتبة الأخيرة كانت الفئة الخامسة (دكتوراه)، وبلغت نسبة (3%).

جدول رقم (5)، توزيع عينة الدراسة تبعا لمتغير العمر:

الفئات	اقل فئة في 20 وأعلى فئة	اقل فئة في 30 وأعلى فئة	اقل فئة في 40 وأعلى فئة	اقل فئة في 50 وأعلى فئة	اقل فئة في 60 وأعلى فئة	اقل فئة في70 أعلى فئة
التكرار	28 - 26	37 - 30	44 - 42	54 - 52	63 - 60	70
النسبة	%11.1	%25.9	%11.1	%14.8	%14.8	%3.7

2- **نتائج الهدف الأول**: أهم المهارات في القيادة الموسيقية: لتحقيق هذا الهدف تم تحليل محاور الاستبانة للتعرف على أهمية وترتيب المهارات القيادية من وجهة نظر عازفي الفرقة السيمفونية، وقد تم استخراج المتوسط الحسابي والانحراف المعياري كما في الجدول ادناه:

جدول رقم (6).

	Mean	Std Deviation
المحور 1 المهارات الشخصية	35.37	4.351
المحور 2 المهارات الفنية	52.15	4.936
المحور3 مهارات التواصل	25.41	2.591
المجموع	112.93	9.623

من خلال نتائج التحليل الإحصائي في الجدول اعلاه، نجد بأن أهمية المحاور تأخذ الترتيب التالي، وذلك وفقا لأكبر متوسط حسابي والذي كان للمحور الثاني الذي حصل على أكبر متوسط حسابي وجاء في المرتبة الاولى، يليه المحور الأول في الترتيب ثم المحور الثالث في الترتيب، وهذا يعني أن هنالك موافقة بدرجة كبيرة من عينة الدراسة تجاه المحور الثاني المتمثل بالمهارات الفنية، مما يشير الى أهميته في مجال القيادة الموسيقية وذلك من وجهة عينة الدراسة.

3- **نتائج الهدف الثاني**: مستوى المهارات لدى القادة من وجهة نظر العازفين: لتحقيق هذا الهدف تم استخدام اختبار (T test)، لغرض مقارنتها بالمتوسط الحسابي والمتوسط الفرضي والقيمة الجدولية كما في الجدول ادناه:

جدول رقم (7).

One-Sample Test

Test Value = 78

	t	df	Sig. (2-tailed)
المجموع	18.858	26	0.000

الجدول اعلاه يبين درجة الحرية (df)، وهي حجم العينة – 1 = 26، واختبار (T المحسوبة)، وبالمقارنة مع قيمتها الجدولية (2.056)، نجد بأن قيمة المحسوبة أكبر من القيمة الجدولية وبالتالي دالة احصائيا، مما يعني وجود فروق في مستوى المهارات القيادية من وجهة نظر عازفي الفرقة السيمفونية.

3- المتوسطات الحسابية والانحرافات المعيارية تبعا لمتغير التحصيل الدراسي (الشهادة).

جدول رقم (8).

	N	Mean	Std. Deviation
اقل من دبلوم	3	106.00	6.083
دبلوم	7	110.00	9.678
بكالوريوس	10	116.00	9.888
ماجستير	6	117.00	7.746
دكتوراه	1	99.00	
المجموع	27	112.93	9.623

من الجدول اعلاه نلاحظ لا توجد فروق كبيرة من وجهة نظر العازفين تعزى لمتغير التحصيل الدراسي، وذلك بسبب أن أغلب افراد العينة متقاربين في التحصيل الدراسي، فضلاً عن أن حجم المجتمع صغير نسبياً، وبالتالي لا تظهر فروق كبيرة، ويعزو الباحث ذلك الى أن الفرقة السيمفونية لا تشترط توفر شهادة معينة، وأغلب الأعضاء حاصلين على شهادة بكالوريوس وبالتالي لا توجد فروق كبيرة تبعاً لمتغير التحصيل.

6- نتائج المحور الأول: المهارات الشخصية للقائد: يتضح من نتائج المحور الأول التكرارات والنسب المئوية لاستجابات افراد العينة حول المحور الأول (المهارات الشخصية للقائد)، حيث جاء التالي:

1- جاءت الفقرة الثامن (القدرة على إدارة وقت التدريب بصورة جيدة يرفع من جودة الاداء)، في المرتبة الأولى بأعلى متوسط حسابي بلغ (4.66)، وبأنحراف معياري بلغ (0.62)، بأجمالي أوافق بشدة (20)، من أصل (27)، وبنسبة (93.2%).

2- جاءت الفقرة السابعة (سريع البديهة والقدرة على التعامل مع المواقف الحرجة والمشكلات)، في المرتبة الثانية بمتوسط حسابي (4.55)، وانحراف معياري (0.75)، وبإجمالي أوافق بشدة (9)، من أصل (27)، وبنسبة (91%).

3- جاءت الفقرة الرابعة (لدية مهارة حفظ وتذكّر التدوين الموسيقي)، في المرتبة الثالثة بمتوسط حسابي (4.48)، وانحراف معياري (0.58)، وبإجمالي اوافق بشدة (14)، من أصل (27)، وبنسبة (89.6%).

4 - جاءت الفقرة الخامسة (يخطط لعمله بنجاح ويجيد تنظيم الأولويات)، في المرتبة الرابعة بمتوسط حسابي (4.48)، وانحراف معياري (0.70)، وبإجمالي اوافق بشدة (16)، من أصل (27)، وبنسبة (89.6%).

5- جاءت الفقرة الثانية (القدرة على إنجاز المهام الصعبة واتخاذ القرار)، في المرتبة الخامسة بمتوسط حسابي (4.44)، وانحراف معياري (0.80)، وبإجمالي اوافق بشدة (17)، من أصل (27)، وبنسبة (88.8%).

6- جاءت الفقرة الثالثة (قادر على التخطيط الاستراتيجي أو المستقبلي)، في المرتبة السادسة بمتوسط حسابي (4.33)، وانحراف معياري (0.68)، وبإجمالي اوافق بشدة (12)، من أصل (27)، وبنسبة (86.6%).

7- جاءت الفقرة السادسة (القدرة على الاستماع الفعال للآخرين ومحاورتهم)، في المرتبة السابعة بمتوسط حسابي (4.29)، وانحراف معياري (0.91)، وبإجمالي اوافق بشدة (16)، من أصل (27)، وبنسبة (85.8%).

8- جاءت الفقرة الأولى (يثق بنفسه ومعتد برأيه)، في المرتبة الاخيرة بمتوسط حسابي (4.11)، وانحراف معياري (0.75)، وبإجمالي أوافق بشدة (9)، من أصل (27)، وبنسبة (82.2%).

7- نتائج المحور الثاني: المهارات الفنية للقائد: يتضح من نتائج المحور الثاني التكرارات والنسب المئوية لاستجابات افراد العينة حول المحور الثاني (المهارات الشخصية للقائد)، حيث ظهر التالي:

1- جاءت الفقرة التاسعة (مهارات القائد السعية تساهم في تحديد المشاكل اثناء العزف)، في المرتبة الأولى بأعلى متوسط حسابي بلغ (4.62)، وبانحراف معياري بلغ (0.49)، بأجمالي أوافق بشدة (17)، من أصل (27)، وبنسبة (92.4%).

2- جاءت الفقرة الثانية عشر (قدرة القائد على حل مشكلات الأداء اثناء التمرين بشكل فعّال)، في المرتبة الثانية بمتوسط حسابي (4.55)، وانحراف معياري (0.51)، وبإجمالي أوافق بشدة (15)، من أصل (27)، وبنسبة (91%).

3- جاءت الفقرة الثانية (حفظ القائد للعمل يساعد العازفين على فهم الإشارات أكثر من تركيز القائد على التدوين)، في المرتبة الثالثة بمتوسط حسابي (4.48)، وانحراف معياري (0. 89)، وبإجمالي أوافق بشدة (17)، من أصل (27)، وبنسبة (89.6%).

4- جاءت الفقرة الأولى (يعتمد العازفون على ملاحظات التدريب والإشارات اثناء العرض)، في المرتبة الرابعة بمتوسط حسابي (4.44)، وانحراف معياري (0.51)، وبإجمالي أوافق بشدة (12)، من أصل (27)، وبنسبة (88.8%).

5- جاءت الفقرة العاشرة (فهم القائد للأساليب الموسيقية يساعد العازفين على تحسين الأداء)، في المرتبة الخامسة بمتوسط حسابي (4.44)، وانحراف معياري (0.64)، وبإجمالي اوافق بشدة (14)، من أصل (27)، وبنسبة (88.8%).

6- جاءت الفقرة السادسة (يتأثر عازفو الأوركسترا تبعا للأسلوب الموسيقي للقائد)، في المرتبة السادسة بمتوسط حسابي (4.44)، وانحراف معياري (0.75)، وبإجمالي اوافق بشدة (15)، من أصل (27)، وبنسبة (88.8%).

7- جاءت الفقرة الخامسة (يختلف أداء الأوركسترا تبعا لإختلاف القادة)، في المرتبة السابعة بمتوسط حسابي (4.33)، وانحراف معياري (0.78)، وبإجمالي اوافق بشدة (13)، من أصل (27)، وبنسبة (86.6%).

8- جاءت الفقرة السابعة (اشارات القائد تساعد العازف على أداء الأجزاء الصعبة)، في المرتبة الثامنة بمتوسط حسابي (4.29)، وانحراف معياري (0.91)، وبإجمالي اوافق بشدة (13)، من أصل (27)، وبنسبة (85.8**%**).

9- جاءت الفقرة الحادية عشر (يتحكم القائد بجسده للحفاظ على الأداء المطلوب)، في المرتبة التاسعة بمتوسط حسابي (4.18)، وانحراف معياري (0.68)، وبإجمالي اوافق بشدة (9)، من أصل (27)، وبنسبة (83.6%).

10- جاءت الفقرة الرابعة (تنوع إشارات القائد يساعد الأوركسترا على تحسين الأداء)، في المرتبة العاشرة بمتوسط حسابي (4.14)، وانحراف معياري (0.82)، وبإجمالي اوافق بشدة (10)، من أصل (27)، وبنسبة (82.8%).

11- جاءت الفقرة الثالثة (القدرة على توظيف اللياقة البدنية للتأثير في الأداء الموسيقي)، في المرتبة قبل الأخيرة بمتوسط حسابي (4.07)، وانحراف معياري (0.73)، وبإجمالي أوافق بشدة (7)، من أصل (27)، وبنسبة (81.4%).

12- جاءت الفقرة الثامنة (استخدام عصا القيادة يساعد العازفين على فهم الإشارة)، في المرتبة الاخيرة بمتوسط حسابي (4.07)، وانحراف معياري (0. 78)، وبإجمالي أوافق بشدة (9)، من أصل (27)، وبنسبة (81.4%).

8- نتائج المحور الثالث: مهارات التواصل اللفظي وغير اللفظي: يتضح من نتائج المحور الثالث التكرارات والنسب المئوية لاستجابات افراد العينة حول المحور الثالث (مهارات التواصل اللفظي وغير اللفظي)، حيث جاء كالتالي:

1- جاءت الفقرة الثالثة (قدرة القائد على تفسير وشرح العمل يساعد العازفين على تطوير الأداء)، في المرتبة الأولى بأعلى متوسط حسابي بلغ (4.55)، وبأنحراف معياري بلغ (0.58)، بأجمالي أوافق بشدة (16)، من أصل (27)، وبنسبة (91%).

2- جاءت الفقرة الأولى (القدرة على تحفيز العازفين واثارة الدافعية لديهم)، في المرتبة الثانية بمتوسط حسابي (4.40)، وانحراف معياري (0.57)، وبإجمالي أوافق بشدة (12)، من أصل (27)، وبنسبة (88%).

3- جاءت الفقرة الرابعة (استجابة عازفي الأوركسترا تظهر من خلال أسلوب القائد في التواصل)، في المرتبة الثالثة، بمتوسط حسابي (4.29)، وانحراف معياري(0.72)، وبإجمالي أوافق بشدة (12)، من أصل (27)، وبنسبة (85.8%).

4- جاءت الفقرة الخامسة (التواصل البصري من القائد يمنح العازفون ثقة عند العزف)، في المرتبة الرابعة بمتوسط حسابي (4.25)، وانحراف معياري (0.94)،وبإجمالي أوافق بشدة (13)، من أصل (27)، وبنسبة (85 %).

5- جاءت الفقرة الثانية (العازفين يستجيبون للقائد على أساس المهارات الفنية والشخصية)، في المرتبة الخامسة بمتوسط حسابي (4.14)، وانحراف معياري (0.66)، وبإجمالي أوافق بشدة (8)، من أصل (27)، وبنسبة (82.8%).

6- جاءت الفقرة السادسة (يستخدم القائد الكلمات أكثر من الإشارات لتوصيل افكاره الموسيقية)، في المرتبة الاخيرة بمتوسط حسابي (3.74)، وانحراف معياري (0.86)، وبإجمالي أوافق بشدة (6)، من أصل (27)، وبنسبة (74.8%).

ثانياً: الاستنتاجات:

1. القدرة على إدارة وقت التدريب يرفع من جودة الأداء، من وجهة نظر عازفي الفرقة السيمفونية العراقية.
2. سرعة البديهة والقدرة على التعامل مع المواقف الحرجة وحل المشكلات، تعتبر واحدة من أبرز المهارات الشخصية مما يمنح القائد الفرصة والامكانية لمعالجة الاخطاء غير المتوقعة عند الأداء بصورة فعّالة.
3. مهارة حفظ وتذكّر التدوين الموسيقي، تعتبر من بين المهارات الشخصية اللازمة في القيادة الموسيقية.
4. مهارات القائد السمعية تساهم في تحديد المشاكل وتوحيد الطابع الصوتي وتساعد على تحسين الأداء.
5. قدرة القائد على حل مشكلات الأداء أثناء التمرين بشكل فعّال، من المهارات الفنية في القيادة الموسيقية.
6. أن مهارة الحفظ لدى القائد يساعد العازفين على فهم الإشارات أكثر من تركيز القائد على التدوين وقدرة أكبر على التواصل.
7. مهارات القائد في تفسير العمل يساعد العازفين على تطوير الأداء.
8. على القائد الموسيقي أن يتمتع بالقدرة على تحفيز العازفين واثارة الدافعية لديهم، والتي تعتبر من بين المهارات اللازمة لتحقيق تواصل نشط بين القائد والأوركسترا.
9. أسلوب القائد في التواصل يؤثر سلباً أو أيجاباً على عازفي الأوركسترا.
10. عملية التواصل البَصَري من القائد يمنح العازفين ثقة، وإشارة للتهيئة خاصة في حالة الصمت الطويل، يستجيب العازفون للقائد على أساس المهارات الفنية والشخصية، فالقيادة عملية تواصلية بالدرجة الأولى.

التوصيات والمقترحات

-1 إجراء دراسات تكميلية في مجال القيادة.

-2 ضرورة إقامة ورش ودورات تدريبية في مجال القيادة.

Conclusions:

1. Effective management of rehearsal time significantly enhances performance quality, as perceived by members of the Iraqi Symphony Orchestra.
2. Rapid cognitive responsiveness and the capacity to navigate critical situations and resolve problems constitute key personal competencies, enabling the leader to address unforeseen errors during performance with high efficacy.
3. The ability to memorize and recall musical notation is an essential personal skill integral to effective musical leadership.
4. The leader's auditory skills play a crucial role in identifying performance issues, standardizing the sonic character, and facilitating musicians' technical improvement.
5. The leader's proficiency in effectively resolving performance challenges during rehearsals represents a vital technical skill within the domain of musical leadership.
6. The leader's memorization capabilities enhance musicians' comprehension of cues beyond mere reliance on written notation, thus fostering more effective communication.
7. The leader's interpretative skills contribute directly to the advancement of musicians' performance quality.
8. A musical leader must possess the ability to inspire and motivate musicians, cultivating intrinsic motivation that is fundamental to establishing dynamic and active communication between the leader and the orchestra.
9. Musicians' responsiveness is strongly influenced by the leader's communicative style, which can have either a positive or negative impact on their engagement.
10. The leader's use of sustained eye contact instills confidence in musicians and provides crucial preparatory signals, particularly during extended periods of silence, Musicians' reactions to the leader are contingent upon both technical and personal competencies, underscoring the fundamentally communicative nature of leadership.

References:

1. Al-Hadidi, I. A. (2009). The degree of practicing top educational leadership in the Palestinian Ministry of Education and Higher Education in its administrative role in light of modern administrative thought (Unpublished master's thesis). The Islamic University, Faculty of Education, Department of Foundations of Education.
2. Abdullah, A. (2012). The language of creativity between the musical conductor and the theater director. Amman, Jordan: Amina Publishing and Distribution House.
3. Al-Abbas, H. Z. (2012). Manhal al-Mutassahil on music and singing news in Iraq. Baghdad: Kurdish Culture and Publishing House.
4. Al-Ansari, H. D. (2012). The history of the Iraqi National Symphony Orchestra. Baghdad: Al-Diwan Company for Artistic Printing Ltd.
5. Al-Shawan, A. (2005). Music: A melodic expression and logic. Egypt: Family Library.
6. Al-Sisi, Y. (1981). Invitation to music (Alam Al-Ma'rifa series, No. 46). Kuwait.
7. Ben Abd Al-Rahman, A. (2017). Situational leadership as an approach to achieving professional efficiency of human resources. Journal of Psychological and Educational Research, 12(1).
8. Bouras, N. (2013–2014). The role of administrative leadership in developing organizational culture among employees (Master's thesis.
9. Fini, T. M. (2015). History of world music (S. Al-Khouli, Trans., Vol. 1, 1st ed.). Cairo: Al-Amal Printing and Publishing Company.
10. Ghith, H. (2016). The epic saga of the Berlin Philharmonic Orchestra (G. Hamadeh, Trans.). Al-Hayat Al-Musiqiyya, (67–68).
11. Habibou, H. (2019). Time and performance management: A field study at the Omar Ben Omar food canning company (Master's thesis, University of May 8, 1945 – Guelma, Faculty of Humanities and Social Sciences, Department of Sociology). People's Democratic Republic of Algeria.
12. Hanana, F. (2016). Al-Hayat Al-Musiqiyya [The musical life], (67–68). Syria.
13. Ibrahim, A. (2008). The magic of leadership (1st ed.). Egypt: Dar Al-Yaquin Publishing and Distribution.
14. McElheran, B. (2004). Conducting technique (3rd ed.). United States of America: Oxford University Press.
15. Rashwan, H. A. A. (2010). Leadership: A study in psychological, administrative, and organizational sociology. Egypt: Shabab Al-Gamaa Foundation.
16. Schulier, G. (1997). The Compleat conductor. New York, NY: Oxford University Press.
17. Watkins, J. (2007). The art of the conductor. United States of America: Publisher.
18. Yaseen Jasim, F. (2017). Musical research series, Part *1*. Baghdad: Al-Fath Library for Printing, Reproduction, and Typesetting Preparation.
19. Yasser, M. M. (2021). Linguistic Skills (First lecture, Second stage). Al-Mustansiriya University, College of Arts, Department of Arabic Language.
20. Zax, K. (2014). The heritage of world music (S. Al-Khouli, Trans.). National Center for Translation.

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1416

Art criticism skills according to structural criticism and their manifestations in contemporary painting

Alia Hadi Zaidan[a] , *Haila Abd Al-Shaheed*[b]

[a] *Ministry of Education, Second Karkh Education Directorate,* [b] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 28 April 2024
Received in revised form 19 May 2024
Accepted 20 May 2024
Published 1 December 2025

Keywords:
Art Criticism Skills – Structural Criticism

ABSTRACT

The concept of art criticism is linked to the development of the humanities, which is based on understanding and analyzing the mechanisms of artistic and intellectual productions. It is a cognitive construct that leans towards an analytical approach, focusing on description. Furthermore, it is connected to a complex skill-based and philosophical vision, not devoid of differing opinions and perspectives. From this standpoint, the need arose to elevate critical knowledge according to scientific logic, given that artistic phenomena cannot be permanently fixed but rather exist in a hypothetical state. This necessitates relying on a critical methodology for analysis, grounded in scientific principles that make the analysis of the artwork scientific, according to the specific rules and premises of the defined critical method.

Accordingly, the current research, entitled "Art Criticism Skills According to Structural Criticism and Their Manifestations in Contemporary Painting," comprises four chapters. The first chapter presents the research problem, concluding with the question: What are the art criticism skills according to structural criticism, and are they manifested in contemporary art? The research aimed to "reveal the skills of art criticism according to structural criticism and its manifestations in contemporary art." The two researchers reviewed the importance and limits of the research, and the chapter concluded by defining the terms used in the research.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1416
Alia Hadi Zaidan, Haila Abd Al-Shaheed: Art criticism skills according to structural criticism and their manifestations in contemporary painting
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

مهارات النقد الفني على وفق النقد البنيوي وتجلياتها في الرسم المعاصر

علياء هادي زيدان[1]
هيلا عبد الشهيد[2]
[1,2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد

ملخص البحث:

ارتبط مفهوم النقد الفني بالتطور الحاصل للعلوم الانسانية والذي ارتكز على الفهم والتحليل لآليات النتاجات الفنية والفكرية، فهو من المركبات المعرفية التي تتجه نحو الاتجاه التحليلي والذي يركز على الوصف، فضلا عن انه يرتبط برؤية مهارية وفلسفية مركبة لا تخلو من التباين في الرأي والاتجاهات، من هذا المنطلق اقتضت الحاجة الى الارتقاء بالمعرفة النقدية وعلى وفق المنطق العلمي كون الظواهر الفنية لا يمكنها الثبات الدائم بل هو ثبات افتراضي، وهذا يتطلب الارتكاز على منهج نقدي في التحليل، يرتكز على اسس علمية تجعل تحليل العمل الفني تحليلا علميا على وفق ضوابط ومنطلقات خاصة بالمنهج النقدي المحدد.

بناء عليه، جاء البحث الحالي الموسوم (مهارات النقد الفني على وفق النقد البنيوي وتجلياتها في الرسم المعاصر) اشتمل البحث على فصول أربعة، تضمن الفصل الأول: عرض مشكلة البحث التي ختمت بالتساؤل: **ما مهارات النقد الفني وفق النقد البنيوي، وهل لها تجليات في الفن المعاصر؟** وهدف البحث الذي نص على (**الكشف عن مهارات النقد الفني على وفق النقد البنيوي وتجلياتها في الفن المعاصر**)، واستعرضت الباحثتان أهمية البحث وحدوده واختتم الفصل بتحديد المصطلحات الواردة في البحث.

الكلمات المفتاحية: مهارات النقد الفني – النقد البنيوي

الفصل الأول: الاطار المنهجي

أولا: مشكلة البحث

يعد النقد الفني من اكثر العمليات تعقيدا وذلك لارتباطه بسلوكياتِ عديدة كالمنطق وحل المشكلاتْ وكذلك ارتباطه بالتفكير التأملي والتفكير المجرد من حيث وجود العديد من الخصائص المشتركة بينهم، فالنقد الفني يمثل شكلا من اشكال التفكير والتحليل والتركيب عالي المستوى اذ يتطلبْ استعمال مهارات متقدمة في التحليل على غرار العملية الابداعية فهو يمثل مزيج من مهارات النقد والتحليل الفني والابداعي معا، فضلا عن انه شكلا من اشكال عمليات التفكير المتقدمة في معالجة المعلومات واصدار الحكم عليها منطقيا، فهو منهجا علميا في التعامل مع المواقف الجمالية التي تعترض الناقد فالمنهج العلميْ يتطلب ممارسة لبعض مهارات النقد كتحديدْ المشكلة ووضع الفرضياتَ وجمع المعلوماتَ ومحاكمتها واتخاذ القراراتَ المناسبةْ لها.

بناء على ما تقدم، اقتضت الضرورة الاهتمام بالبنية المعرفية السابقة لدى المتعلم (الناقد) الذي هو محور الارتكاز في العملية التعليمية والنقد الفني، وهي الاساس الذي يبني عليه مهاراته النقدية وفهمه العميق للأعمال الفنية، فضلا عن انها تحفز المتعلمين على البحث والتحليل لاستكشاف موضوعات جديدة وتوسيع افاقهم الفنية، وكذلك تعزز التفكير النقدي عندما يقومون بتقييم ما تعلموه بعد البحث والتعلم حتى يصبحوا قادرين على تقييم الجودة والقيمة الفنية للأعمال والتعبير عن اراءهم بشكل مدروس ومنطقي. ان التربية الفنية بمفهومها المعاصر والحديث وتزويدِ المتعلمين بالمعرفة النقدية وتنمية مهاراتهم الفنية وتطويرها.

من هنا تبلورت مشكلة البحث الحالي في الإجابة عن التساؤل الاتي: **ما مهارات النقد الفني وفق النقد البنيوي، وهل لها تجليات في الفن المعاصر؟**

ثانيا: اهمية البحث

1. يسهم البحث الحالي في الاثراء المعرفي والعلمي فيما يتعلق بموضوع بمهارات النقد والتحليل الفني.
2. تفيد نتائج البحث الحالي في رفد المؤسسات التعليمية كمعاهد الفنون او اقسام التربية الفنية التابعةْ لكليات التربية الاساسية وكليات الفنون الجميلة بالاستفادة من توظيفِ مهارت النقد الفني في تدريس المناهج النقدية.

ثالثا: هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى: الكشف عن مهارات النقد الفني على وفق النقد البنيوي وتجلياتها في الفن المعاصر.

رابعا: حدود البحث

اشتمل البحث على نتاجات الفن المعاصر

الحدود الموضوعية النقد الفني- النقد البنيوي

خامسا: تعريف المصطلحات

- **النقد الفني:**

عرفه (Dewey،1963): بأنه الادراك الحسي والحكم على الاشياء سواء كانت هذه النظرة من الناحية الاشتقاقية او من الناحية الفكرية ومن خلالَه يتم تحديد الاختلاف بالأحكام التي نصدرها (Dewey, 1963, p.501). وورد عند (Jerome, 1974) بأنه التفسير والتحري عن معاني الرموز او التتبع للبناء الشكلي وكشف الدلالات التعبيرية له او هو كل وصف عن طريق تذوق العمل (Jerome, 1974. p.667).

- **المهارة:**

عرفها (Khalaf،1980): بأنها القدرات الاصيلة والمكتسبة والتي تمكن الفرد من اداِء اي عمل فكري او عضلي بأقل التكاليف واقل جهد وبأسرع وقت وبأدق ما يمكن بحيث تعطي اعلى عائد ومنفعة ممكنة. (Khalaf, 1981 p380)

عرفها (Abu Hatab and Sadiq,1984): هي الاشارة الى كل نشاط معين معقد والذي يتطلب مدة زمنية من التدريب المقصوَد والممارسة المنظمة والخبرة المضبوطة بحيث يمكن تأديتها بطريقة ملاءمة. (Abu Hatab and Sadiq, 1984, p.479)

بناء عليه: تعرف الباحثتان مهارات النقد الفني بأنه: نشاط معرفي معقد يبحث ويحلل طبيعة الرموز في البناء الشكلي وكشف دلالاته التعبيرية في الفن المعاصر.

- النقد البنيوي: عرفه (Schulz, 1977) بأنه (استراتيجية تبحث عن الواقع منطلقة من نظام العلاقات في هذا الواقع، فأن العالم هو مجموعة وقائع لا مجموعة اشياء، والوقائع هي حالات الاشياء) (Schulz, 1977, p.16)، ووردت عند (Al-Azzawi, 2006) بأنه (البنى هي التي تفرز الواقع وهي مصدر المعنى الذي يتحدد بواسطة الانظمة التي تكون ضمن جميع النشاطات الثقافية البشرية والاجتماعية).(Al-Azzawi, 2006, p.30)

يعرف النقد البنيوي اجرائيا بأنه: استراتيجية تبحث في البنى وسياقاتها الفنية التي تفرزها نتاجات الفن المعاصر.

الفصل الثاني: الاطار النظري

المبحث الاول: المنطلقات الفكرية والثقافية للنقد الفني

ان البدايات الاولى للنقد الفني كانت بدايات متواضعة (في الحضارات القديمة والتي كانت قائمة على اساس التقاليد والاحكام الفنية الموجهة من الحكام والكهنة الخاضعة لخصوصية وطبيعة المجتمع لأدارة شؤون البلاد وذلك في جعل الحرفيين والمهرة والفنانين والزامهم باتباع كافة التوجيهات والتي تتوافق مع رغباتهم في اظهارهم بمظهر الوقار والعظمة عن طريق اخضاع الفن للتقاليد المتعارف عليها، حيث ان اضافة امور للتغيير او التجديد مخالفة للقواعد الفنية من الامور غير المرغوب فيها، حيث كان التفسير والتوجيه والذين يمثلان نوعان من انواع النقد الفني قائمان من قبل بعض المعينين من الكهنة والحكام والاشخاص المشرفين، هذا لا يعني بان الفن لم يحقق غايته الجمالية والنفعية والتي كانت واضحة في الجوانب المعمارية لتلك الحضارات) (Al-K Khatib,1994,p.418)، ثم تطور الفن في كل مراحله واضحى معبرا عن الحياة الاجتماعية الخاصة بتلك المرحلة، وكذلك هو الحال مع النقد الفني الذي ارتبط اشد الارتباط بالحياة الاجتماعية واستخلص من تلك المراحل، وهذا يعني ان المدارس الفنية لم تكن مجرد اصول او قواعد تبنى الاعمال على منوالها، بل كانت تعبر عن الحياة الاجتماعية بقواعدها السائدة المرافقة للمذهب الفني

اما في القرن العشرين فقد شهد استحواذ القواعد الفلسفية التي قام عليها النقد الفني والتي هيمنت على العقل البشري، لما له من اهمية في جميع اوجه النشاط الابداعي والفني على حد سواء، جاء ذلك بعد مروره بمراحل مهمة والتي ادت الى تطور العلاقة بين الاستطيقا وايدلوجياتها المعاصرة، والتي ركزت على الغاية النفعية وتوفر الجهد التنظيمي في قراءة وتحليل العمل

الفني، فاحتل مساحات واسعة من فضاءات الجهد الابداعي، الى جانب التنسيق المنظم في تكوين العمل الفني، لذا كان لابد من اعتماد معايير نقدية لتحليل القيم الجمالية والتمييز بين اطلاق الحرية لهذه القيم وعشوائية التعامل معها، مستندا بذلك كله الى الخبرة الجمالية ومركزا على الاهمية الفكرية والفنية والنفسية للتوزيع القصدي للعناصر التكوينية للعمل الفني(Shirzad,1985,p.29)، وبذلك اصبح النقد الفني فكر تأسيسي يسبق كل الفعاليات البشرية القصدية، والذي لا يكون العمل الفني بدونه، فهو عبارة عن بنى ونظم من العلاقات المتماسكة والمتشبعة الى حد الصلادة، وعدم وجوده يسبب ارباكا في نظام البنية، وقد يؤدي الى تشتت المرتكزات التي تقوم على الترابط الجدلي بين النص التشكيلي والدوافع الاساسية للنقد. (Al-Rawi, B.T. p.27)

ان النقد الفني منظومة من القيم السائدة في العمل الفني، والتي تجمع النظرة الجمالية الذاتية الابداعية للناقد من جهة؛ والحقيقة الجمالية الفكرية للنص من جهة اخرى، ولا يقف النقد عن حد تنظير الفنانين والنقاد وتقييم القيم الجمالية من خلال تحليل اشكالها كلا على حدة، بل بإيجاد تأويل مدعوم بالبراهين والحجج.

المبحث الثاني: مهارات النقد الفني

يعد النقد الفني عملية اثرائية للفن يعمل على ارتقاء العمل الفني عن طريق تشخيص الجوانب الايجابية والسلبية، وله دور في الافصاح عن مضمون العمل الفني، بل انه نوع من قراءة الاعمال الفنية التي ترتكز على تدريب المتلقين من الجمهور على هذه القراءة ليستمتعوا بالأعمال الفنية وبهذه المرحلة يبرز دور الناقد ليكون واسطة بين الجمهور والفنان، فيحاول تفسير الوظيفة الجمالية داخل المجال الفني الجديد)(Al-Khalisi,2013,p.60)، ويدخل النقد الفني ضمن الممارسات العملية عن طريق الاهتمام بالأعمال الفنية التي تكون متصلة بالفن، وتعلم معنى الجمال منها، وعليه فأن النقد الفني وتحقيق اثره واظهار معانيه ليس ذما للعمل الفني، بل هو سعي لتحليل العمل الفني وتقديره وتفسيره وتحقيق اثره واظهار معانيه ليتمكن المتلقي من التأثر والانفعال به وفهم معانيه تفسيرا ووصفا وتحليلا علميا مشيرا الى قواعد الاشياء وجوانب نشؤها في المجتمع الذي يمدها بالاستمرار والنمو والتطور).

(Al-Ghamdi,2007,p.10)

من الجدير بالذكر ان النقد الفني يسعى الى التبصير بمعاني الفن لإظهار قيمته الاجتماعية والحضارية، وردة فعله على المجتمع والانسان، فهو مسؤولا عن صنع الوجه الاخر للثقافة المعرفية والتي تكون ضمن طبيعة وثقافة العمل الفني بما يحمله من رموز ومعان وصيغ فنية ودلالات تعبيرية وقيم جمالية، تساعده على (بناء جسر بينه وبين المجتمع وتقويته من خلال الكشف عن المضمون الموضوعي للوحة الفنية، وكذلك دراسة مكونات العمل الفني والكشف عن العوامل المؤثرة فيه وتفسيره). (Haddad,1993,p.99)، وفي واقع الامر فأن (نقد العمل الفني وتحليله من المهارات التي تساعد في تفسير وفهم وتحليل ونقد العمل الفني، فهو يسعى الى الارتقاء بالذوق العام تربويا واجتماعيا وهذا يجعله ذو اهمية كبيرة في التربية والتعليم).

(Al-Khalisi,2013,p.69)

تعد مهارات النقد الفني عملية تحليلية تفصح عن مضمون العمل الفني عن طريق البحث عن معاني الرموز والاشكال، ودور الناقد هو بمثابة وسيط بين المتلقي والعمل الفني، (فالناقد يحتاج الى خبرة وخلفية ثقافية ولغة تجعل عملية النقد مؤثرة وفعالة، وكذلك فأن له دور بارز في ثقافة المجتمع عن طريق نقده للفنون التي هي جزء من ثقافة المجتمع وتنمية ذوق المتعلمين من خلال تقييم الاعمال الفنية على اسس مدروسة علمية، فهي تعطي المتعلم فرصة للتعبير عن اراءه بموضوعية وتمكنه من ممارسة النقد دون تردد)(Muhammad,2015,p.64)

لقد تطورت قواعد الفنون ومهارات نقدها، فبعد ان كان النقد يميز بين ما هو عام ورئيسي في العمل الفني، وبين ما هو خاص او عارض بذلك الفنان، اضحى اليوم في فكر ما بعد الحداثة يثور على ادعاءات المعرفة القديمة والأفكار الحداثوية المتعلقة بالثقافة والهوية والتاريخ والتشكيك في السرديات بحثا عن خيارات جديدة في نقد ما بعد الحداثة، فاظهر الناقد ما بعد الحداثة ميلا نحو الوعي الذاتي ونسبية المعرفة والعدمية بعيدا عن الافكار الفلسفية ومرجعياتها حول الجمال والفن، ولكي نتجاوز عدمية هذا العصر فلابد من الرجوع الى الفن، لان الفن والجمال -على حد تعبير نيتشه – (وحده القادر على تحويل هذه الأفكار الجديرة

بالعيش والتي من شأنها ان تنهض عن طريق الفن والجمال). (Sheikh, 2008, P. 721) وعليه ان الفن يصنف في مرتبة اعلى من المعرفة والحقيقة، وهي السبيل الوحيد لأخراج الإنسانية من العدمية التي تتخبط فيها،

بناء على ما تقدم، تتحدد مهارات النقد الفني على النحو الاتي:

أولا: التذوق: يعد التذوق الفني من المهارات التي يجب ان تتوافر في الناقد لأنه اساس كل تقويم وحكم والفيصل في كل نقد، فهو استعداد فطري يساعد في عملية تقدير الجمال ومحاكاته والاستمتاع به ، وتوجه ذات الناقد الى تحليل الاعمال الفنية الا انها غير كافية لوحدها لنقد الاعمال الفنية بقدر ما تصقل الخبرات والمعارف التي تنمي ذائقيته).(Al-Jali, 1989, p.31)

ولمهارة التذوق الفني مصادر من الممكن ان يتربى عليها الناقد هي كالاتي: (Afifi,1987,p.9)

1. (التأكيد على مبدأ العقل الذي يحكم في الترتيب والقصد والتناسب والاشياء المشتركة بين السبب والنتيجة، وهي سبب من اسباب الجمال وضرورة من ضرورات النقد وان احد اسباب ادراك الجمال ينطلق من العقل والذي له وظيفة في توضيح الحقائق رفضا او قبولا.
2. الاطلاع على المنجزات الفنية للفنانين والادباء واساليبهم المتبعة في التعبير الفني، والاتجاهات النقدية للنقاد وممارستهم وتطبيقاتهم.
3. اثر الحواس في تغذية الشعور والعاطفة وانعكاس الواقع الفني مباشرة على النفس عند رؤية العمل الفني.
4. ان الذوق السليم هو ذوق قائم على التعليل والادلة فهو لا يركن الى عنصر العاطفة فقط انما يشارك الفكر فيما يساعده العقل ويؤيده المنطق، حتى تبدو احكاما اقرب الى الصواب).

ثانيا: النقد الفني

وضعت بعض الطرق المستحدثة للنقد من قبل علماء التربية الفنية، اهمها طريقة فيلدمان الذي حدد مراحل اربعة للنقد وهي على النحو الاتي: (Al-Duwaihi, 2003,p.138-139)

1. مرحلة الوصف: وهي المرحلة التي يتم فيها التعريف بالعمل الفني ووصفه، وتتم بها تناول الفنان والعمل الفني الذي انتجه، كما يتم تحديد العصر الذي عاش به الفنان والوقت، وابرز الاساليب السائدة في عصره، حيث انه (فاعلية مرئية وبصرية يتم انتقال العين فيها من جزء الى جزء اخر في اللوحة الفنية ضمن حدودها عن طريق تحديد الحدث واخذ هويته والعمل على تشخيص وتصوير العمل الفني)، انه نوع من الصياغات اللفظية التي توضح خصائص العمل الفني ومكوناته التي يمكن ملاحظتها وتقديرها وينبني عليها تحليله وتفسيره وحكمه عليها.
2. مرحلة التحليل: يتم في هذه المرحلة عملية تفكيك وتحليل كل عنصر على حده للوصول الى اكتشاف العلاقات بين الاشكال المرتبطة والعناصر بعضها ببعض، (وكذلك الكشف عن طرق تنظيم العناصر والطبيعة المكونة للموضوع والمساحات والالوان والاشكال والخطوط والعلاقات التركيبية لها في العمل الفني وكل التأثيرات التي يتركها كل شكل وعنصر في الاخر بهدف الوصول الى المضمون او الفكرة الذي يجمع تكوينات العمل الفني وجوانبه المختلفة)(Shaheen,2006,p.63) . أن تحليل الاشكال ووصف العلاقات التي يحتويها العمل الفني، مثل ما مدى توفر التوازن العمل التشكيلية وعلاقات الالوان مع بعضها من حيث كونها علاقات تضاد ام انسجام، ومدى ايجاد علاقات تفاعلية بين القيم والعناصر الفنية وبين الموضوع الذي يود التعبير عنه)(Al-Duwaihi,2003,p.138)
3. مرحلة التفسير او الشرح: في هذه المرحلة يتم اضافة المعاني الى العمل الفني من خلال تفسيره وهي من اصعب المراحل، وتعتمد على ما تم استخراجه من المرحلتين السابقتين وتفضيلهم الجمالي للعمل الفني، اذ انه اساس شرح العمل الفني لكي يتم فهمه من الاخرين، اذ على (الناقد تقديم التفسير الموضوعي، وللاختلاف في الرأي فائدة في تفسير العمل الفني والذي يمكن تصحيحه وتدقيقه حتى وان مضى عليه فترة من الزمن)(Al-Duwaihi, 2003,p.138-139)
4. **مرحلة التقييم:** هي المرحلة الاخيرة التي يتم فيها اكتمال النقد عن طريق اصدار الحكم على الاعمال الفنية ويتم التوصل اليها عن طريق المراحل الثلاث السابقة، اي انها اعطاء قيمة مادية او مرتبة معنوية ومقارنته بأعمال فنية اخرى مشابهة له من حيث الاتجاه الفني ذاته، فهو يرشد الى (معيار التفضيل والتقبل عند المتلقي وتوضيح اهمية المفاهيم فيه، وهو النتيجة

النهائية التي يتوصل اليها الناقد من خلال المراحل السابقة، ويتم استخدام الحكم في المسابقات والمعارض الفنية، حيث ان البشر يمتلكون الدوافع التي تجعلهم في تقديم تصنيفات معينة لتلك الاعمال).(fledman,1987,p.148)

ثالثا: الموضوعية:

يعد الجانب الموضوعي من المهارات التي يجب ان يتمتع فيها الناقد فهو يشكل رافد مهم في عملية النقد الفني، حيث يحقق قدر من المصداقية في اصدار الاحكام النقدية، منطلقا من الانسان بوصفه كائن حي له فكره ومزاجه الخاص به، ويتأثر بجملة من الظروف الاجتماعية والتاريخية التي تنعكس على الاداء العملي له، هنا (تختلف وتتباين وجهات النظر تجاه العمل الفني، ويمكن ملاحظة الذوق الانساني يتطور حسب تطور الثقافة والمرحلة العمرية، وكذلك فان للتجارب والثقافة في الحياة تأثير على طبيعة الذوق والتفكير ونقدنا للأشياء)(Hamouda,1997,p.12)، لذلك يجب الاخذ بالحسبان الى ان الموضوعية لا يمكن ان تتحقق بشكل مطلق في مجال العلوم الانسانية لان الناقد لا يمكن ان ينقد خارج ظرفه الاجتماعي والتاريخي والنفسي.

من هنا تجدر الاشارة الى انه يمكن عد النقد الفني نشاطا ذو فاعلية حيث بامكانه تطوير هويته المتبعة في النقد من خلال الاخذ من العلوم الاخرى بشرط ان لا يؤثر ذلك في هويته، وعلى الناقد ان لا يجعل في نقده (صورة عن فكر الاخرين وذوقهم عندما يتعامل مع منجز فني تشكيلي قد يحمل مميزات لا تتوفر في الفنون الاخرى، والتي لا يمكن ان تجعله صدى لنقد الاخرين، فهي تحمل بصمته الخاصة في اسلوب نقده).

من الصعب تحقيق الموضوعية بسبب ما تشهده صنوف المعرفة من تشعب وتنوع تؤكد بالأقرار على ان الناقد يتحرك على ارضية كثيرة العقبات رخوة، حيث ان الفرع المعرفي الواحد اصبحت تخترقه تيارات معرفية متعددة تحكم على نسيجه بالانتشار والتشظي، فان العلاقة بين البنيوي والسيميائي والتفكيكي والبرجماتي والفلسفي والاجتماعي والأيدلوجي والنفسي تحمل من الالتباس والتداخل بحيث اصبح من الصعب ادراك الفواصل القائمة بينهم).(Al-Ajaimi,1998,p.5).

رابعا: الفنية

تعد الثقافة الفنية من المهارات المهمة التي يجب ان تتوفر في الناقد، والمقصود بالتثقيف تهذيب العقل وتحصيل المعرفة معا، فالناقد يحتاج الى معرفة ونظرة موسوعية (مبنية على التفكير والادراك والتحليل والتفسير والتركيب).
(Muhammad Amin,1998,p.72)، ولقد حددت الثقافة في مجالات ثلاثة هي المجال الادبي والمجال اللغوي والمجال الفني والمجال العام.

من هذا المنطلق تأسس النقد الحداثوي كعلم مستقل ركز على دراسة اساليب التحليل والياته وأهدافه، ومناهج النقد الحديثة التي ينبغي البدء بمعرفة ابعادها وماهيتها لكي تتم الاحاطة بأسسها الفلسفية التي ترتكز عليها للتمييز بين كافة المناهج النقدية وحل جميع التخبطات الموجودة في فهم هذه المناهج ودلالاتها وبنيتها، وهذا ما أكده (نيتشه) حين قال: (ان ميزة هذا العصر هو ذلك التضاد بين المعرفة المقبلة على الحياة وبين ضرورة الفن).

المبحث الثالث: النقد البنيوي آلياته واهدافه

يهتم النقد البنيوية باللغة، ويعتمد على قراءة بنية النص على وفق مبادئ واسس تنتظم على وفق نسق واحد وتستقل دلالتها عن الخارج، فالافكار والدلالات والبنى تكتفي بذاتها وتنظم ذاتها بذاتها، وتضمن نوع من الانغلاق الإيجابي فتحكم مكوناتها فلا يحتاج المتلقي الناقد الى شيء اخر يستعين به على فهمها ودراستها وتذوقها بغض النظر عن العوامل والظروف المحيطة بها، فالنص منغلق في وجه التأويلات التي تعطيه ابعادا تاريخية واجتماعية ونفسية. واي بنية - على حد تعبير بياجيه- باستطاعتها تستخرج من النص الأنساق التي ترتكز عليها بعيدا عن جميع الانظمة البشرية مكانيا وزمانيا، لذا يدعو النقد البنيوي للاكتفاء بالنصوص في تحليلها والاعتماد على ذاتية القارئ في فهم النصوص واستنتاج دلالاتها.

ان النقد البنيوي تؤكد على اهمية النسق والعلاقات الداخلية الذي تتضمنه الآداب والمعارف واللغة على نحو خاص، وهكذا نجد انه (يرفض هيمنة الزمن من خلال استبعادها للتاريخ ولا تهتم بالتطور او التغيير او الانتقال من عصر الى اخر، وتركز البنيوية اهتمامها في الظواهر كبنية تعتمد ذاتها وهذا يعني ان منهجية البنيوية ليست تاريخية). (Al-Azzawi,2006,p.30)

يعد النقد البنيوية عند منظريها وفلاسفتها من المفاهيم التي ميزوها وعرفوها امثال كلود ليفي وفلاديمير وغريماس وشتراوس وجان كوهن وغيرهم، فنجد ان (بروب يميز معنى البنية في علاقة العناصر مع الكل وعلاقتها مع بعضها البعض، في حين

يفرق شتراوس بين الشكل والبنية والمادة فيرى ان المادة هي محتوى الشكل والشكل هو مظهرها الواقعي والخارجي وان المادة غريبة عن البنية والشكل ،اما كرونبير فيوضح البنية على انها تكون ذات شكل، ويبين جان كوهين على ان المادة واقعة انطولوجية او عقلية وان الشكل هو الاسلوب او اللغة او مجموع العلائق القائمة على التعارض بين الكلمات في نسق لغوي) ، (Al-Suwaitari, 1994,p.64-65) ، وتجدر الاشارة الى ان النقاد الغرب اقاموا العديد من البحوث الواسعة في مفهوم البنية فذهب (بيتر مونز) الى ان البنية هي بنية النص الادبي ويمكن ان تنعكس على موضوع بنية العمل الفني التشكيلي، وهذا لا يتم الا عبر دراسة السلسلة الكاملة للقصص المتماثلة من ناحية البنية، فيتم التوصل الى مفهوم البنية والتي يقصد بها الجزء الاساسي من المضمون. ، ولابد من التأكيد على مجموعة من التنظيرات التي تصف حالة الموضوعات والاشياء والعلاقة مع بعضها موضحة مصطلح البنية ومفهومها وهي كما يأتي: (Schulz, 1977, p.16)

1. بنية الواقع تتألف من بنية حالات الاشياء.
2. تتداخل الموضوعات في حالة الاشياء الواحدة مع الاخرى مثل حلقات متسلسلة.
3. تقف الموضوعات في حالة الاشياء ضمن علاقة تقريرية الواحد بالاخر في حالة الاشياء.
4. امكانية البنية هي الشكل.
5. بنية حالة الاشياء هي الطريقة التقريرية التي تتصل فيها الموضوعات في حالة الاشياء.

لقد اوضح اديث كيرزويل البنية بانها نسق من العلاقات المدركة الباطنة وفقا لمبدأ الاولوية المطلقة للكل على الاجزاء المحايثة الخاصة وكذلك من النسق الذي يتصف بالانتظام الذاتي والوحدة الداخلية في التحول من التغيير في العلاقات الى تغير النسق نفسه وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يصبح معها النسق دالا على معنى)
(Keruzil, 1985, p. 289)

المنطلقات التحليلية للنقد البنيوي

النقد في المنظور البنيوي يبحث في نسق الظواهر وكذلك البحث في العناصر كل عنصر بمفرده ومن ثم ايجاد العلاقات بينها وبين العناصر المشابهة لها في الثقافات الاخرى، (فالمنهج البنيوي مرتبط وظيفيا بحضارتنا التكنولوجية اي اولوية التفكير المنطقي والعلم التجريبي والديمقراطية والحساب الالي)(Schulz, 1977, p. 19)

تتحدد خطوات التحليل البنيوي بالاتي:(Hamouda, 1998, p. 203-204)

اولا: يبدأ بتتبع الوظيفة الداخلية للنسق التي يتضمنها العمل الفني وعلاقتها ببعضها وثم علاقتها بالنسق الكبير الشامل للنوع من الناحية النفسية والاجتماعية والانثروبولوجية.

ثانيا: تقسم التمثلات والتعبيرات الصورية الى عدد من العناصر.

ثالثا: تتحدد تلك العناصر بعلاقاتها المتبادلة والتي تتميز بأنها علاقات تعاقبية (بين عناصر تجتمع معا في الوقت نفسه)، واستبدالية (يمكن على اساسها ان يحل عنصر محل عناصر اخر او عناصر اخرى)

رابعا: ارتباط العناصر بالبنى التحتية من قوى الانتاج، وهذا يدل على اهتمام البنيوية بالكيف دون المعنى فالتركيز اذا يكون على الدالات اما الدلالات فلا تهم الناقد البنيوي).

لقد اكدت البنيوية على (التخيل الادبي على نحو منتظم ودقيق وكذلك الموضوعية في التحليل، واعتمدت تقدما جديا نحو موضوعة الاجراءات المستخدمة من وجهة نظر نظامية ذات فعالية فأن نقطة الانطلاق هي تحليل المضمون).
(Morsli,1985,p.14)

من هنا ركزت البنيوية كل اهتمامها على بنية العمل الادبي التي تكشف عن نظامه عن طريق تحليله تحليلا داخليا مؤكد على اهمية العلاقات الداخلية والنسق الكامن في كل معرفة علمية.

مؤشرات الاطار النظري:

1. تتحدد مهارات النقد الفني على قدرة الناقد على التحليل والتفسير ومعرفة ما تحقق وما لم يتحقق في الاعمال الفنية واصدار الحكم عليها.

2. يكون عمل الناقد واسطة بين المتلقي والعمل الفني، ويحتاج الى خبرة ولغة سليمة وخلفية ثقافية الامور التي تجعل عملية النقد فعالة ومؤثرة.
3. تضع البنيوية تمهيدا للكشف عن علاقاتها سلسة من المقابلات الثنائية المزدوجة، انطلاقا من تأكيدها وايمانها بالرؤية الثنائية المزدوجة للظواهر.
4. ترك البنيوية للتقاليد التي تجعل من الذات مركزا للوجود، وابتعاد الصفة التاريخية عن معنى البنية.

الدراسات السابقة:

(الشاهين، 2005)

برنامج تعليمي مقترح في التذوق والنقد الفني قائم على الوسائط التفاعلية المتعددة ومدى الاستفادة منه في المرحلة المتوسطة

هدفت الدراسة الى اعداد وتصميم برنامج تعليمي مقترح في التذوق والنقد الفني باستخدام الوسائط المتعددة لطلاب المرحلة المتوسطة من التعليم العام، اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي، واشتمل مجتمع الدراسة على طلبة المرحلة المتوسطة- التربية والتعليم/ المملكة العربية السعودية، انتخبت منها عينة الدراسة من طلاب الصف الثالث المتوسط ، واعتمد في الوسائل الإحصائية تحليل التباين الاحادي. اهم نتائج الدراسة: فاعلية البرنامج التعليمي للناقد هوردريستي لمختلف المراحل الدراسية وتحديدا المرحلة المتوسطة.

الفصل الثالث

منهجية البحث واجراءاته

ستقوم الباحثتان باستعراض منهجية البحث والمتمثلة باستعراض منهج البحث ومجتمع البحث وعينته وإجراءات تصميم أداة البحث وصدقها وثباتها واختتم بتحليل النماذج، وعلى النحو الاتي:

أولا: منهج البحث: اتبعت الباحثتان المنهج الوصفي التحليلي كونه انسب المناهج لتحقيق هدف البحث الحالي.

ثانيا: مجتمع البحث: بالنظر لسعة حجم مجتمع البحث حددت مجموعة من الاعمال الفنية التي تخدم البحث وهدفه وحدوده والمنجزة والبالغ عددها (25) عملا فنيا متنوع من التشكيل والأسلوب.

ثالثا: عينة البحث: اختارت الباحثتان عينة من مجتمع البحث والبالغ عددها (3) اعمال فنية وبصورة قصدية وفق المبررات الاتية:

1. اختلاف الاعمال الفنية في اساليبها الفكرية والرؤية الفنية التعبيرية شكلا ومضمونا.
2. تم اختيار العينات على ضوء المعطيات وما اسفر الاطار النظري من مؤشرات بما يخص تحقيق هدف البحث.
3. الفارق الزمني بين عمل واخر مما يتيح تحقيق هدف البحث.

رابعا: اداة البحث: لتحقيق هدف البحث تم بناء أداة التحليل المقترحة بصيغتها الأولية، وتألفت من (10) فقرات رئيسية واستخدمت الباحثتان ميزان ثنائي (تظهر، لا تظهر).

- **صدق الاداة:** قامت الباحثة بعرض الاستمارة بصيغتها بعرض الاستمارة على مجموعة من المحكمين ملحق(1)، وبعد جمعها من السادة المحكمين تم اجراء التعديلات من حيث الصياغة اللغوية وأصبحت الأداة بصيغتها النهائية جاهزة للتطبيق ملحق(2).
- **ثبات الاداة:** عملت الباحثة على استخراج ثبات الاداة عن طريق التحليل مع محللين خارجيين كونها اكثر الطرائق استخداما في حساب ثبات التحليل وبيان صلاحية استمارة التحليل في تحقيق هدف البحث، وباستعمال معادلة هولستي لحساب معامل الثبات، كانت نسبة الاتفاق بين الباحثة والمحلل الأول (76%)، وبين الباحثة والمحلل الثاني (80%)، وبين المحلل الاول والمحلل الثاني (81%)، وهذه النسبة تعطي مؤشرا جيدا لضمان الثقة لثبات التصحيح على وفق فقرات استمارة تحليل العمل الفني كما في جدول(1).

جدول (1) الثبات بين المصححين

ت	نوع الثبات	نسبة الاتفاق
1	بين الباحثة والمحلل الأول	76%
2	بين الباحثة والمحلل الثاني	80%
3	بين المحلل الاول والمحلل الثاني	81%

- **تطبيق الاداة:** بعد استكمال الشروط الموضوعية للأداة استخدمتها الباحثة مباشرة في تحليل العينات الوسائل الاحصائية: معادلة هولستي ، الوسط المرجح، الوزن المئوي.

خامسا: تحليل النماذج

نموذج (1)

اسم الفنان: جاكسون بولوك

اسم العمل: ايقاع الخريف

سنة الانجاز: 1950م

تظهر تفاصيل النتاج بشبكة من الخطوط والالوان المتشابكة التي تشبه الفوضى، استخدم اللون الاسود والابيض والبني بطريقة توحي بالحركة، وتأثير اندفاع الالوان التي تداخلت مع بعضها البعض، انتشرت شبكة من القطرات والبقع التي تغطي سطحها بشكل انماط وايقاعات على جميع اجزاء النتاج بخلفية بنية اللون ظهر منها الجزء القليل بسبب كثافة التكتلات الموجودة عليها.

تظهر مجموعة من العلامات المهيمنة وكذلك علامات مساندة للعلامات الرئيسية، والتي تعمل على اظهار هيمنة العلامة الاكثر اشتغالا داخل النص الجمالي والذي تأسس على مغادرة منطقة التشخيص الواقعي الى منطقة التجريد التعبيري، وهو ما دفع العلامة باتجاه النظام المجرد، فالنص عبارة عن اربعة اجزاء جزء غامق باللون الاسود والاخر باللون البني يتخللها مجموعة من البقع اللونية باللون اللون الاسود الذي يغطي تقريبا المساحة الكلية علامة مركزية تمنح العلامات الاخرى نوعا من التوافق اللوني وهذا المظهر يمكن رصده في المساحة الكلية للعمل ويدخل في التركيبة الرئيسية مجموعة من الخطوط والالوان الباقية وهو الاقرب والاهم الذي حمل كل الشفرات التي اطلقها الفنان التكوين العام للعمل هو تكوين عشوائي من جراء الشكل المحدد.

ان النسق الذي تقوم عليه هذه البنية هو نسق متحرك وهي بنية جذب ويتبين على حركة النص من خلال حركة الخطوط وتوزيع كتل اللون الاسود والبني والابيض ومن هذا التشكل تظهر لنا الدلالة العامة للنص رتيب ايقاعي للخطوط والاشكال والانسجة تخلق القطرات والرذاذ احساسا بالحركة والايقاع الذي يردد عنوان اللوحة.

نموذج (2)

اسم الفنان: جاسبر جونز

اسم العمل: خريطة

سنة الانجاز: 1961م.

تميز النتاج بالوان جريئة ونابضة بالحياة، استخدمت الالوان الاساسية الاحمر والاصفر والازرق والتي من شأنها انشاء خريطة حيوية بطبقاته اللونية والتي تمثلت على شكل نسيج متشابك من خلال عناصر لونية مدمجة مما اضاف العمق والملمس الى اللوحة الذي جمع بين خيارات الالوان الجريئة والانماط المتكررة والعناصر المنسوجة لأنشاء خريطة لونية جذابة بصريا.

ان اهم ما يميز هذا العمل هو النزعة التفكيكية الواضحة حيث ملئ بإشكال تناثرت عبر احجامها والوانها وارتبطت البنى الصغيرة الموزعة على اللوحة ببنية اصلية ونظام اكبر هي بمثابة النسق العام الذي يحتوي الأنساق الصغيرة داخله جمعت الالوان الاصفر والاحمر والبرتقالي والازرق والتي اتخذت اسلوبا عبثيا بضربات تجريدية متداخلة لا شكلية متباينة في الحجم والكتلة، وحققت اللامركزية واللاموضوع واللاشكل اذ اتخذت اسلوبا مشتت بدون قصدية ونزوع نحو الاختزال والتجريد والتبسيط والتكرار، ان هذا التداخل في شكل الضربات والالوان ادى الى خلق احساس بصري متذبذب ومتحرك جعل العين تتجه الى جميع اجزاء السطح التصويري بالوقت نفسه من اجل خلق حالة بصرية خاصة ممزوجة باللون واللاشكل ينتج عنه عملا مركبا يستفز المتلقي ويجعله يتفاعل معه ومن ثم التفكيك واعادة قراءته.

نموذج (3)

اسم الفنان : Craig Tracy

اسم اللوحة : كعكة الملك

المدرسة : فن الجسد

السنة :2024

تتمثل الفكرة في هذا النص باستعارة جسم المرأة تدرجت عليه الوان (البنفسجي) و(البني) و(الاصفر) و(الاخضر) وضربات باللون (الابيض)، وقد توزعت الالوان بتدرجاتها بطريقة بعبدة عن الواقع وتفاصيله الحقيقية ليتعالق النص في عقل المتلقي بجزأيه (الدال والمدلول) مصورا سطحا تصويريا تندمج فيه الرموز والبنى مع بعضها البعض من جهة، ومع العالم الميتافيزيقي المتضمن وراءها بعلاقة نسقية تعبر عن مكنونات انفعالية من جهة اخرى، لقد وزعت المفردة البصرية المتمثلة بصورة المرأة على السطح التصويري بتقنية طلائية كثيفة لتنطوي على اكثر من مدلول يحاكي فعل وجداني داخلي وبايقاع حركي متناغم يتجسد بتلقائية الاداء خطاً وتكوينا، ان مضمون البنى والوانها شجع على التشكيك في ديناميكية سلطة اللون على الشكل ليكتشفها المتلقي عن طريق التمعن بمسيرة الحياة اللامتناهية والذي ارتسم بطريقة اسلوبية تجريدية تضافرت لاباز قيمة جمالية قصدية معاصرة لا تخلو من جانب اجتماعي وايدلوجي.

الفصل الرابع

عرض النتائج ومناقشتها

النتائج

استنادا لما جاء في تحليل نماذج عينات البحث، توصلت الباحثتان الى مجموعة من النتائج وعلى النحو الاتي:

1. ان التنوع في عناصر التكوين التي وظفها فنان ما بعد الحداثة انطلقت لتؤدي دورا مؤثرا على المستوى الفكري والتعبيري من جهة، والمستوى الجمالي باساليبه وتقنياته المعاصرة من جهة أخرى. وهذا واضح في جميع العينات.
2. تحمل المضامين الفكرية والجمالية للنتاجات لما فيها من طاقة تعبيرية تمثلت بالخطوط العشوائية بدلالات فكرية من خلال تصعيد الشكل على المضمون كما هو واضح في النماذج (1، 2).
3. يتحقق النسق التواصلي بفوضى الألوان وحركتها العارمة التي تبدو مهيمنة في الاطار البنائي والتنظيمي للوحدات البصرية عبر نظم اشتغالية والتي من شأنها ان تحقق النسق التواصلي الاجتماعي لمنظومة الدال والمدلول، كما هو واضح في العينة (2،3).

الاستنتاجات

1. يحتوي نتاج مابعد الحداثة في طياته على التخطيط القبلي للأفكار الواجب تنفيذها داخل العمل ودمجها بالقيم العصرية السائدة والتي تجعل منه سمة بارزة للتطوير والابداع.

2. تقوم العلاقة بين الدال والمدلول في المنظور البنيوي على نسق من الادلة وليس الدال في ذاته فقط او المدلول في ذاته، أي انها تظهر على شكل مجموعات من العناصر.
3. من مهارات النقد البنيوي اعتماده على بنية الدال والمدلول، أي انه يقوم بمعادلة الذات والموضوع، فيتبع الوظائف الداخلية والتمثلات الصورية والتعبيرات وعلاقتها بالاستبدالية والتعاقبية.
4. يركز التحليل البنيوي في فنون مابعد الحداثة على التقاط العناصر الذهنية المجردة او الواقعية المحددة والتعبير عنها بفعل العلاقات المتبادلة بينها وبين الرمز الذي يشير الى العناصر الكلية وفقا لمبدأ الكل على الاجزاء.

المقترحات

في ضوء ما اسفر عنه البحث من نتائج واستنتاجات تقترح الباحثتان الاتي:

1. اصدار مطبوعات فنية تخص فناني مابعد الحداثة وتوثيقها لاهميتها في اثراء الجانب المعرفي والذوقي للمتلقين ودارسي الفن.
2. دراسة أساليب فناني مابعد الحداثة لمعرفة الانعكاسات السيكولوجية والاجتماعية والثقافية لفكر مابعد الحداثة.

التوصيات

توصي الباحثتان بالاتي:

اجراء دراسة عن المناهج النقدية الحديثة وتمثلاتها في نتاجات طلبة التربية الفنية.

Conclusions

1. The postmodern product inherently contains a pre-planning process for the ideas to be implemented within the artwork, integrating them with prevailing contemporary values, which makes it a distinctive feature of development and creativity.
2. The relationship between the signifier and the signified in the structural perspective is based on a system of signs rather than on the signifier or the signified alone; that is, it appears as groups of interconnected elements.
3. One of the skills of structural criticism lies in its reliance on the structure of the signifier and the signified—establishing an equivalence between subject and object—by following internal functions, formal representations, and expressions in relation to paradigmatic and syntagmatic structures.
4. Structural analysis in postmodern arts focuses on capturing abstract mental or specific realistic elements and expressing them through the interplay between them and the symbol that refers to the holistic elements, in accordance with the principle of the whole over the parts.

References:

1. Haddad, Ziad Salem,(1993) *Art Criticism, Research in Art Criticism*, Dar Al-Manahil, Beirut,.
2. Hamouda, Abdul Aziz(1998): *Convex Mirrors from Structuralism to Deconstruction*, National Council for Culture, Arts and Literature, World of Knowledge Series, Kuwait,.
3. Al-Khalisi, Walid Ali Habib, (2013), *Developing artistic criticism among students of the Department of Art Education according to constructivist theory, an educational program*, doctoral thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, Baghdad.
4. Al-Rawi, Nizar: *Design is the structure of the system of relationships*, Iraqi Plastic Artists Association, Baghdad, B.T.
5. Reid, Herbert, *Art and Society*, published by: Firas Mahdi Zahir, Dar Al-Qalam, Beirut, ed.
6. Al-Suwaitari, Muhammad(1994): *Structural criticism and the narrative text, analytical models of Arabic criticism, the structural approach to structure and personality*, 2nd edition, East Africa, D.B.
7. Shaheen, Najwa Abdel Rahim (2006): *Basics and Applications in Curriculum Governance*, Cairo Publishing and Distribution House, Egypt.
8. Schulz, Robert:(1977) *Structuralism in Literature*, Trans.: Jana Abboud, 7th edition, Arab Writers Union Publications, Damascus.
9. Shirazi, Shirin Ehsan:(1980) *Principles of Architecture*, Arab Awakening Library, Baghdad.
10. Al-Duwaihi, Muhammad Hussein Abdullah(2003*), The theory of art education based on art as a subject of study and the possibilities of its application in the schools of the Kingdom of Saudi Arabia, Journal of King Saud University,* Educational Sciences and Islamic Studies, Volume 16, Issue 1, Kingdom of Saudi Arabia

11. Al-Azzawi, Alia Mohsen Abdul Hussein Muhammad(2006), *a model for analyzing plastic artistic work (drawing) in light of modern criticism methods*, doctoral thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.
12. Al-Ghamdi, Ahmed bin Abdul Rahman Al Ahmed(2007), *Image Culture and its Social and Educational Impact*, research submitted to the 18th International University of Philadelphia, Amman, Jordan.
13. Opening the Door, Abdel Halim:(1970) *Design in Fine Art*, Mahtajer Press, Egypt.
14. Kezorel, Edith:(1985) *The Era of Structuralism from Lévi-Strauss to Foucault*, Trans.: Jaber Asfour, Afaq Al-Arabiyah Press and Publishing House, Baghdad.
15. Muhammad, Hussein Jabbar(2015), *The effectiveness of mind maps in developing creative thinking among students of the Department of Art Education*, Master's thesis (unpublished), University of Baghdad, Iraq.
16. Morsli, Dalila and others:(1985) *An introduction to the structural analysis of texts,* Dar Al-Thaqafa for Printing, Publishing and Distribution, Lebanon, Beirut.
17. Munz, Peter(1987): *When the Golden Branch Breaks, Structuralism or Topology*, translated by Jabbar Saadoun Al-Saadoun, Dar Al-Shu'an for General Culture, Baghdad.
.18-Dewey, John(1963): *Art is Experience*, Trans.: Zakaria Ibrahim, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Cairo.
19.Howers Arnold(1981): *Art and Society*, Trans.: Fouad Zakaria, Arab Center for Studies and Publishing, .Lebanon.
20.Al-Azzawi, Alia Mohsen(2006), *A model for analyzing plastic work (drawing) in light of modern criticism .methods,* Ph.D. dissertation, College of Fine Arts, University of Baghdad.
21.Al-Ghamdi, Ahmed bin Abdul Rahman Al Ahmed(2007), *image culture and its social and educational .impact*, research submitted to the 18th International University of Philadelphia, Amman, Jordan.
22.Abu Hatab, Fouad and Amal Sadiq(1986): *Educational Psychology,* 2nd edition, Anglo-Egyptian Library, .Cairo.
23.Al-Bahnasi, Afif(1987*): Artistic criticism and image reading, National Council for Culture,* 2nd edition, National Council, Rabat.
24.Schulz, Robett*, Structuralism in Literature*, (1977): Hanna Abboud, 7th edition, Arab Writers Union .Publications, Damascus.

ملحق(1) أسماء المحكمين

ت	اسم المحكم	اللقب العلمي	مكان العمل
1	ماجد نافع الكناني	أستاذ دكتور	جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة
2	اخلاص ياس	أستاذ دكتور	جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة
3	حيدر خالد	أستاذ دكتور	جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

ملحق (2) أداة التحليل بصيغتها النهائية

ت	الفقرات	تظهر	لا تظهر
1	الوصف البصري العام للعمل الفني		
2	التأكيد على العلاقات السياقية في العمل الفني		
3	الابتعاد عن التفسيرات النفسية والتاريخية والاجتماعية		
4	تحديد الدال والمدلول في العمل الفني		
5	تحديد النسق الخاص للبنى وعلاقتها بالبنى القريبة		
6	تحديد البنية او البنى القائمة في العمل الفني		
7	وصف البنى السائدة في العمل الفني		
8	وصف المضمون العام للعلامات الثانوية		
9	تحديد السياق على تفسير المعنى		
10	التأكيد على القيم الجمالية للأجزاء التي يحتويه مفهوم الكلي		

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1696

Designing and organizing the components of achievement files for applied art education students

Issa Khalid Talib[a] , *Karim Hawass Ali*[b]

[a] , [b] *University of Baghdad/College of Fine Arts/Department of Art Education*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 30 June 2024
Received in revised form 8 July 2024
Accepted 18 July 2024
Published 1 December 2025

Keywords:
Evaluation, Portfolio,
Organization, design

ABSTRACT

Achievement files are one of the alternative assessment formats that have become used in many developed and developed institutions and countries recently, as they focus on important learning processes that can be developed within the framework of school work and outside it, and identifying learning needs. The research aims to reveal the design and organization of the achievement files of applied art education students according to the evaluation criteria. The research procedures were represented by the descriptive analytical method. The research sample was chosen in a (random) manner because it is consistent with... With the research problem and its objectives. The researcher approved. On the indicators of the theoretical framework in building the research tool.

Among the most important results reached by the researcher: Evaluation helps build an educational program, evaluate its achievements, and improve its effectiveness, as it helps teachers and learners improve teaching and learning. Among the conclusions reached by the researcher: adopting achievement files in the educational process contributes to developing students' educational skills. Among the research recommendations: preparing a training program related to the use of achievement files for educational supervisors and implementing it for training courses during the summer vacation.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1696
Issa Khalid Talib, Karim Hawass Ali: Designing and organizing the components of achievement files for applied art education students
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تصميم وتنظيم مكونات ملفات الانجاز لطلبة التربية الفنية وفق معايير التقييم

عيسى خالد طالب[1]
كريم حواس علي[2]
[1,2]**كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد**

الملخص :

تعد ملفات الإنجاز من الصيغ التقويم البديل، أصبحت تستخدم في الكثير من المؤسسات و الدول المتطورة والمتقدمة في الآونة الأخيرة ، حيث تركز على عمليات تعلم مهمة يمكن تنميتها في إطار العمل المدرسي وخارجه، وتحديد احتياجات تعلمه. يهدف البحث الى (الكشف عن تصميم وتنظيم ملفات الانجاز لطلبة التربية الفنية المطبقين على وفق معايير التقييم). ان اجراءات البحث تمثلت بالمنهج (الوصفي التحليلي)، تم اختيار عينة البحث بشكل (عشوائي) لأنها تتفق مع مشكلة البحث وأهدافه . اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري في بناء اداة البحث.

ومن اهم النتائج الذي توصل اليه الباحث : يساعد التقييم على بناء برنامج تعليمي وتقييم إنجازاته وتحسين فعاليته حيث يساعد المدرسين والمتعلمين على تحسين التعليم والتعلم. ومن الاستنتاجات الذي توصل اليه الباحث : أن اعتماد ملفات الانجاز في العملية التربوية يسهم في تطوير مهارات التعليمية عند الطلبة. ومن التوصيات البحث: إعداد برنامج تدريبي يتعلق باستخدام ملفات الانجاز للمشرفين التربويين وتنفيذه للدورات التدريبية خلال العطلة الصيفية.

الكلمات المفتاحية: تصميم , تنظيم, ملفات الانجاز,التقييم.

. مشكلة البحث

ينبع الإحساس بمشكلة البحث من خلال عدم وجود ملفات الإنجاز في تدريس طلبة التربية الفنية والاعتماد على أساليب التقويم التقليدية, وعدم استخدام التقنيات الالكترونية التي تمكن المتعلم في تنظيم وتصميم المواد بوسائط متعددة (الصوت الفيديو, الرسوم البيانية, المخططات ، الأشكال), وعدم وجود أداة لتجميع أعمال الطلاب والحكم عليها من حيث تطابقها مع معايير محددة وفق مدة زمنية محددة وعدم وجود دراسات سابقة تطرقت إلى تصميم و تنظيم مكونات ملفات الإنجاز لطلبة التربية الفنية ، ومعايير تقييم محتوى ملفات الإنجاز ، كما لاحظ الباحث عدم قدرة الطلبة على تجميع عناصر محتوى المادة التعليمية . واستخدام التقنيات التي تمكنهم من تصميم مكونات ملفات الانجاز ، وبناء على ما سبق تتضح الحاجة إلى تشجيع الطلبة على استخدام البرمجيات التي تمكنهم من ترتيب محتوى مكونات ملفات الاعمال بشكل سليم مما يؤدي إلى تنمية مهارات. التجميع وتقويم المحتوى العلمي .

ان استخدام ملفات الانجاز في المؤسسات التربوية يعد أحد الأدوات التي يعتمد عليها الطلاب والمعلمين لتخزين أعمالهم ، وتنمية مهارات الطلبة في الاستخدامات التعليمية للأنترنت، وإضفاء الحالة الإبداعية على أداء الطالب من خلال ملف الانجاز ، وبذلك يمكن إعداد تصميم وتنظيم ملفات الانجاز لطلبة التربية الفنية الذي يتسم بالتنظيم والدقة والترتيب بحيث يؤدي إلى إتقان الموضوع المراد تعلمه.

ان عدم الاهتمام الكافي بهذه الملفات وقلة العمل بها قد يشكل ضعفا في تنظيم وحفظ الاعمال وتوثيقها .وتحددت مشكلة البحث كالاتي :

(تصميم وتنظيم ملفات الانجاز لطلبة التربية الفنية المطبقين على وفق معايير التقييم).

. اهمية البحث

1. قد يفيد في الحكم على ما تحقق من أهداف سلوكية وأهداف عامة المراد تحقيقها لدى طلبة التربية الفنية والدلالة على مدى نجاح النمو المهني و التدريس لكل من المدرس و الطلاب .
2. تكمن الأهمية في إدخال التكنولوجيا في العملية التعليمية , ويعزز أسلوب حل المشاكل من خلال تقويم الطالب لأدائه والحكم عليه.
3. إن تصميم مكونات ملفات الإنجاز تعد دليل لعضو الهيئة التدريسية لأنه يستخدم في تقويم المقررات الدراسية , ويعكس درجة عالية من الدقة والصدق ومقدار ما أنجزه الطالب خلال فترة زمنية محددة .

4. قد يفيد جميع العاملين المختصين والمهتمين في تصميم وتنظيم ملفات الانجاز في المؤسسات الفنية.

5- قد يفيد طلبة معاهد الفنون الجميلة والكليات والمدارس وكافة المهتمين بدراسة ملفات الانجاز.

.هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى الكشف عن (تصميم وتنظيم ملفات الانجاز لطلبة التربية الفنية المطبقين على وفق معايير التقييم) .

.حدود البحث

1 - الحدود الموضوعية: ملفات الانجاز / التقييم

2 - الحدود الزمانية : 2024.2023

3 - الحدود المكانية: مدارس بغداد / الرصافة

4 - الحدود البشرية: طلبة التربية الفنية / الصف الرابع المطبقين

.تعريف المصطلحات

1.التصميم: The design

لغة :عرفه (جبران ،1992) : بأنه " صمم في كذا شيء، مضى في رأيه ثابت العزم (٥). صمم، مخطط للعمل يضعه رجل الادارة أو رجل الحكم أو رجل العلم ليسير على وفقه ".

(jubran,1992,p217)

اصطلاحا :

عرفه (سليمان ،1999) :يعني العملية الكاملة لتخطيط شكل شيء ما، وإنشاؤه بطريقة ليست مرضية من الناحية الوظيفية أو النفعية فحسب، ولكنها تجلب السرور إلى النفس أيضاً، إشباع الحاجة الإنسان نفعياً وجمالياً في وقت واحد".

(Suleiman ,1999,p34)

التعريف الاجرائي: هو تخطيط لمكونات ملفات انجاز طلبة التربية الفنية المطبقين يقوم به المتعلم وفق قوانين معينة ، ومن اجل تكوين اندماج تلك الملفات ، ليس من الناحية الجمالية فقط وانما من الناحية الوظيفية .

التنظيم: Organization

لغة :جاء في تعريف ابن منظور (ابن منظور ،2016) بأنه " النظم ، التأليف ، ونظمت اللؤلؤة ، اي جمعته في السلك ، ونظم الامر على المثل وكل شيء قارنته بالأخر وضممت بعضه على بعض ". (abn manzur ,2016,p578)

اصطلاحا :

عرفه (غادة ، 2008) بأنه " التنظيم هو الصفة التي تظهر النظام والترتيب في التصميم، وعندما تبدأ في عمليات تحديد المفردات المتفاعلة مع بعضها في تصميم معين، فان ذلك يتم على وفق أساس تقني تنظيمي ومرتبط بأساسيات الفكرة التي تصوغ طابع التنظيم وتقوده باتجاه معين ومن ثم تكون جميع العمليات التنظيمية والعلاقات الرابطة التي تعبر عنها محكومة بشروط الفكرة والنظام التصميمي". (Ghada,2008,p67)

و يعرفه الباحث اجرائيا : هو عملية منهجية لتنسيق وتنظيم التفاعلات لمكونات ملفات الانجاز طلبة التربية الفنية المطبقين فيما بينها لتحقيق الهدف المنشود .

ملفات الانجاز: Portfolio

لغة : يعرفها (الصراف ، 2022) : "ان كلمة portfolio مشتقة من كلمة port بمعنى يحمل، و folio بمعنى الورق" al (saraf,2022,p325)

اصطلاحا :

يعرفها (جابر،2003) بأنها :عبارة عن "ملف يحتوي على توثيق وتجميع هادف لأعمال ومهارات او افكار المتعلم حول موضوع ما ، وقد يحتوي على توثيق لأفضل اعمال المتعلم ، او بعض المهارات " (jabber,2003,p2)

ويعرفها الباحث اجرائيا : هو مجموعه منظمه من الوثائق والشهادات والاعمال والمعلومات التي تسجل وتظهر انجازات الطلبة المطبقين والتطور في مجال عملهم المهني او الاكاديمي ، ويعتبر ملف الانجاز سجلا حيا يعكس تطور الفرد عبر الزمن ، ويشمل تقارير ، اعمال ، تقييمات ، مشاريع او اي ادلة اخرى .

التقييم : Evaluation

لغة :يعرفه (معلوف ، 2003) التقييم " من قيم يقيم ، اي قدر القيمة او اعطاء قيمة الشيء". (maalouf,2003,p664)

اصطلاحا :يعرفه (ابو علام ،2003) التقييم: "هو قياس التعلم بعد حدوثة ، باستخدام المعلومات عن اداء الطلبة ووضع التقارير للأخرين عنها ، ويشكل جزء من المنهج".

(Abu allam,2003,p57)

بينما يعرفه الباحث اجرائيا : هو عملية تقييم او تثمين قيمة معينة او حكم معين على مكونات ملفات الانجاز طلبة التربية الفنية المطبقين من خلال جمع البيانات او الملفات ومقارنتها مع المعايير الموضوعة للوصول الى الهدف او الحكم .

الفصل الثاني

المبحث الاول : ملفات الانجاز

تعد ملفات الإنجاز(Portfolios) واحده من الصيغ التقويم البديل حيث أصبحت تستخدم في الكثير من المؤسسات التعليمية والعديد من الدول المتطورة والمتقدمة في الآونة الأخيرة "نظراً لأنها تناسب أغراض التقويم البديل بدرجة جيدة، فهذه الصيغة تركز على عمليات تعلم مهمة يمكن تنميتها في إطار العمل المدرسي وخارجه، ومتابعة نمو الطالب عبر الزمن، وتحديد احتياجات تعلمه، وتحصيله لنطاق واسع من المعارف والمهارات الوظيفية، حيث يقوم الطالب بمراقبة ومتابعة أدائه بنفسه، كما تسمح بمستويات متباينة لحل المشكلات التي تثير اهتمام الطالب، وتفكيره الناقد والمنتج، وتوليف أفكاره في سياقات واقعية أو أصيلة، وبذلك تحفز عمليات التعلم المستمر، وتنمي لدى الطالب حس المسؤولية الشخصية، والانعكاسات او التأملات الذاتية نحو تعلمه، وتعزز مشاركاته الفاعلة مع معلميه واقرانه وتفي باحتياجاته كإنسان متفرد" (Change،2001،p144).

تعد ملفات الإنجاز (Portfolios) "من الصيغ التربوية الحديثة التي افرزتها التوجهات التربوية المعاصرة في القرن العشرين" حيث تعتبر مرآة تعكس أهداف ومفردات المنهج الدراسي وما تم التأكيد عليه في العملية التربوية، حيث أنه يسهم في تنمية مهارات التفكير العليا والقدرة على تطبيقها وذلك يتميز بالتكاملية حيث أنه يكامل بين الممارسات التدريسية والتقويمية ومن خلاله يصبح المتعلم مقوماً ذاتياً لأعماله كما يشجع المتعلم على ممارسة مهارات التعلم مدى الحياة"، (الدغيدي وعثمان ،2007،ص91) ومن ناحية أخرى تعتبر ملفات الإنجاز : أداة لدعم عمليات التعلم الأساسية لها تأثير على التنظيم الذاتي لمهارات تعلم الطلاب ،وأنها تجميع لأفضل أعمال المتعلمين وإنجازاتهم على مر الوقت وهو انعكاس لمدى تعلمهم في مرحلة ما قبل الخدمة"، (Caceves, 2009،p98) وتعتبر ملفات الانجاز "من المعلومات حول إنجازات الطلاب الماضية ووسيلة لتنظيم استخلاص تقييم فعال لدراسة الكفاءات التعليمية"،(زيدان،2008، ص88) .

. مميزات ملفات الانجاز:

تتميز ملفات الانجاز بعد امور "ومنها

1. يعمل كوسيلة للاتصال ، والحوار المتواصل بين المعلم والطالب .
2. هو وسيلة مناسبة لإظهار نقاط القوة والضعف للطالب .
3. يعد مصدرا قويا لمعرفة الدوافع التي تحرك الطالب نحو القيام بأعمال معينه .
4. يزود الطالب بخبرات تعلم حقيقية ذات فائدة له .
5. تكون لدى الطالب اسلوبا متطورا في حل المشكلات والتعامل مع المعلومات .
6. يهدف الى تقويم مدى تقدم الطالب في اتجاه الاهداف التعليمية خلال مده دراسية ما وفي نهايتها ايضا ". (لوسي ، 2004،ص418)

. خطوات اعداد ملف الانجاز

يمكن اعداد ملفات الانجاز بعدة خطوات مهما "ومن هذه الخطوات:

اولا : تحديد الهدف او الغرض من ملفات الانجاز.

ثانيا : تحديد المحتويات و المهارات المطلوبة استنادا الى المستويات التربوية والنتاجات .

ثالثا : تحديد الفئه المستهدفة .

رابعا: تحديد الاعمال المراد جمعها

خامسا : وضع خطة لمشاركة الطلاب في تقويم الاعمال .

سادسا : تحديد اجراءات تقدير درجات ملفات الانجاز ".(نوال،2016،ص124)

.كيفية عمل ملف إنجاز

1.كتابة صفحة الغلاف التي تحتوي على السيرة الذاتية لمعدّ الملف والمادة.

2.كتابة صفحة تشرح الأهداف التي أنشئ من أجلها الملف، والطريقة المتبعة في تصميمه وتنظيمه، وجمع البيانات والوثائق.

3.إعداد فهرس ومحتويات الملف.

4. عرض محتوى الملف مصنفة بناءً على التخصصات أو الموضوعات، كما يجب فصل كلّ منها بورق ملون يحتوي على عنوان الموضوع.

5.كتابة معلومات ذاتية عن الطالب، أي ذكر اسمه ودراسته ومهاراته ومشاركاته في الانشطة والأعمال التطوعية له.

6.تقديم ملف الإنجاز في حافظه مناسبة .(داوود ، 1998 ،ص24)

.طريقة تنظيم ملفات الانجاز:

توضح (المفرج ،2008) طريقة تنظيم ملف الانجاز "على النحو التالي :

أ.حدد تاريخ كل ملف وتوثيق ما يتم إدخاله في الملف الإنجاز، وضع فهرس له بنهاية الملف الانجاز، ذلك سيمكننا من ملاحظة النمو وجعل السجلات مرتبة زمنياً. وبالإمكان تعليم التلميذ مسؤولية ترتيب ملفه الانجاز، وقد يتطلب ذلك توفير طوابع ليضع تلميذ عليها التاريخ وعنوان النشاط إن من سمات الملف الانجاز أن يكون مرتب بشكل جيد، وسهل التعرف عليه، وقراءته حتى من قبل تلميذ .

ب . كل ورقة أو توثيق تتضمن الملف الانجاز لابد أن تشتمل على توضيح لسبب اختيار تلك القطعة. وبالنسبة للأطفال الذين يصعب عليهم القراءة يمكن أن يطلب المساعدة من طفل يقرأ له أو من المرشد أو المعلم المساعد ويمكن استخدام هذه العبارة " اخترت هذه الرسمة لأنه "، وهذا الأمر يساعد تلميذ على اتخاذ القرار.

ت . التحدث مع التلميذ عن الملف الانجاز ، من المهم جدا التحدث مع التلميذ عن ملفه الانجاز ، لتكون بمثابة فرصة يقيم بها عمله في المدرسة وليعتبر نوع من التشجيع ورفع الدافعية التلميذ للتعلم من قبل المعلم،

ث.قم ببناء الملاحظة بناء على ما شرحه التلميذ، وحاول وضع أهداف للخطط التعليمية القادمة لهذا التلميذ والتفكير مع التلميذ نحو ما يرغب بتعلمه. وهذا سيمنحه المزيد من الشعور بالمسئولية والحاجة إلى التقدم في التعلم، كما أنه سيعطيه تقدير للذات نحو الجهود التي قام بها في الفصل وما أنتجه كذلك يعتبر الحوار مع التلميذ مجال لزيادة التواصل والفهم بين المعلم والتلميذ.)(المفرج ،2008 ،ص66).

المبحث الثاني:

التقييم:

أن عملية تقييم إنتاج المتعلم " من خلال ملف الانجاز تتطلب خطوات مركبة ومتواصلة على مدار الفصل أو السنة الدراسية. تلك الطريقة التي يلتقي من خلالها المعلم والطالب بطرق شتى توضع أسسها منذ اللقاءات الأولى للمساق. إذ على المعلم أن يوضح لطلابه ومنذ البداية ما هو متوقع منهم ، وكيف ستتم عملية متابعتهم وتقييمهم. ومن الهام جداً، أن يكرس المعلم أول لقاءاته مع طلابه، حول الموضوع معطيا شرحا مفصلاً على قدر الإمكان، لكيفية تقييم الأجزاء الداخلية والمترافقة. هذا من شأنه أن يوجه المتعلم، لكيفية توجيه طاقاته، وكذلك يساعده على وضع أولوياته. وعلى الأغلب تعمل فكرة تقييم الطالب من خلال ملف الانجاز في الأساس، على مقارنة أعماله الحالية بالسابقة."(زياد،2000،ص7)

. خصائص التقييم

يحتوي التقييم على عدة خصائص "ومنها:

1.التقييم ينطوي على عملية منهجية والتي تحذف المراقبة العرضية غير المنضبط للتلاميذ.

2. التقييم هو عملية مستمرة. في الوضع المثالي ، فإن عملية التعلم والتعلم من ناحية وإجراء التقييم من ناحية أخرى ، يجتمعان معاً من المؤكد اعتقاد خاطئ أن إجراءات التقييم تتبع عملية التعليم والتعلم.

3. يؤكد التقييم على التغيرات الواسعة في الشخصية والأهداف الرئيسية لبرنامج تعليمي. ولذلك ، فهو لا يشمل فقط الإنجازات الموضوعية ، بل يشمل أيضًا المواقف والمصالح والمثل ، وطرق التفكير ، وعادات العمل ، والقدرة على التكيف الشخصية والاجتماعية."(نادية ، 2021)

وترى (الاء ،2016) أنه يمكن تقويم ملف الإنجاز بالاعتماد على المرحلة الدراسية حسب الفئات التالية :

أولاً: تقييم البورتفوليو (للأطفال ما قبل المرحلة الابتدائية والابتدائية) من خلال:

1. استخدام قائمة المواصفات والاختبارات سواء اختبارات المعايير المرجعية، والمعيارية والاختبارات التي صنعا المعلم كأمثلة تعرض النتائج الحقيقية لمنجزات الطفل، كما أنها تمثل الدعامات الوثائقية للتطور المعرفي والطبيعي والاجتماعي والمهاري للطفل.

2. دلائل عرض منجزات الطفل لابد وأن تشير إلى ما يلي:

. سلوك الطفل وتكيفه.

. قياس الاستراتيجيات المعرفية.

. الاستقلالية والحكم الذاتي.

. عادات العمل

ثانياً: تقييم ملف الانجاز للمتعلمين في المرحلتين المتوسطة والثانوية وما يعادلها وذلك من خلال:

1. طلب كتابة خطابات من المتعلم عن البورت فوليو للبورت الخاص به لقياس أسباب اختياره لبعض المفردات لتكون جزءاً من البورتفوليو الخاص به.

2. استخدام الجمل التوضيحية التي يكتبها المتعلم لتشير إلى مواضع التحسينات مثل مجال المحتوى الوحدات اللفظية، المشاريع الصعوبات والاستراتيجيات المستخدمة.

3. طرح أسئلة على المتعلم توضح مخرجات التعلم له مثل ماذا تعلمت من هذا العمل المنتج؟ استمررت في هذا العمل كيف يمكنك تطويره؟ ما الفرق بين هذا العمل الذي قمت به الآن وعملك المسبق ؟ هل استخدمت هذه الاستراتيجية لتكمل عملك؟ أين باشرت بفعالية؟

ثالثاً: تقييم ملف الانجاز الخاص بالمعلمين وطلاب برامج المعلمين من خلال قائمة مواصفات كالتالي:

1- يعرض مدى الترابط بين المدرسة والبيئة والآباء.

2- يوضح مدى فهم المتعلمين لمراحل التطور.

3. يعرض التأملات الفكرية للمعلمين عن نموهم المهني.(الاء ،2016،ص160)

. مؤشرات الاطار النظري

1. تكتسب ملفات الانجاز لدى طلاب التربية الفنية المطبقين قيما جمالية وابداعية من خلال العملية الوظيفية التي تقوم بها مكوناته في العملية التعليمية .

2. تعد ملفات الانجاز عاملا وسيطاً هاما للنمو وتكامل للشخصية وهو احد أدوات تشكيل ثقافة المتعلم الذي من خلالة يلتقى القيم والافكار بسهولة وبلغة سلسة .

3. ان ملفات الانجاز عبارة عن سجلات للتعلم والتقييم يتجمع فيها عينات ممثلة من اعمال الطلاب التي توضح تحصيلهم وتقديم جهدهم .

4. يساعد التقييم على بناء برنامج تعليمي وتقييم إنجازاته وتحسين فعاليته حيث يساعد المدرسين والمتعلمين على تحسين التعليم والتعلم.

5. ان ملفات الانجاز تزود الطلاب بخبرات تعلم حقيقية ذات فائدة , وتعد وسيلة مناسبة لإظهار نقاط القوة والضعف لدى الطلاب .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولا:- منهجية البحث

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي اذا يعد هذا المنهج اكثر المناهج ملائمة للوصول الى النتائج التي تصب بالبحث.

ثانيا:- مجتمع البحث :

يتألف مجتمع البحث من طلبة التربية الفنية المطبقين والبالغ عددهم (50) ضمن كلية الفنون الجميلة قسم التربية الفنية للدراسة الصباحية 2024.2023.

ثالثا :- عينة البحث :

تم اختيار العينات بصورة عشوائية والبالغ عددها (10) عينات حيث اختيرت على نحو عشوائي ضمن الحدود المكانية والزمانية لهذا البحث لغرض جمع البيانات والمعلومات حول مشكلة البحث الحالي .

رابعا : اداة البحث

من اجل جمع البيانات والحصول على المعلومات ولتحقيق هدف البحث اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري في بناء اداة البحث بصورتها الاولية حيث اعد الباحث استمارة مكونه من عدة فقرات رئيسية تدعى مهارات التدريس وعددها (10) وفقرات ثانوية تسمى المؤشرات وعددها (30) وفقرات جزئية تدعى الادلة وعددها (50) بصورة اولية و تم عرض الاداة على مجموعة من المحكمين لبيان محاور وصدق الاداة اجريت بعض التعديلات وصولا الى الاداة بصيغتها النهائية ولتحقيق الصدق الظاهري حيث تم حذف (5) من الفقرات الثانوية وتعديل (10) من الفقرات الجزئية ليتم عرضها مرة اخرى على المحكمين حيث اصبحت الفقرات الرئيسية (10) والفقرات الثانوية (25) والفقرات الجزئية (40) لتصبح جاهزة للتطبيق .

خامسا: صدق الاداة

تم عرض الأداة على مجموعة من المحكمين لبيان محاور وصدق الأداة اجريت بعض التعديلات وصولا الى الأداة بصيغتها النهائية (ملحق رقم1) ولتحقيق الصدق الظاهري حيث تم حذف (5) من الفقرات الثانوية و (10) من الفقرات الجزئية ليتم عرضها مرة اخرى على الخبراء وتم الاتفاق عليها بنسبة (88 ٪) ولهذا اكتسبت الأداة صدقها لغرض تطبيق التحليل.

سادسا : ثبات الاداة

من أجل التحقق من صدق الأداة وصياغتها بشكل نهائي ، كان من الضرورة التأكد من ثبات الأداة من خلال الاتفاق بين المحللين والذي نقصد به توصل المحللين الى النتائج نفسها ، عند تحليلهم بشكل المحتوى نفسه ، من خلال اتباع الخطوات التحليل نفسها ، إذ اختار الباحث عينة عشوائية من خارج العينة الاصلية وطلب من اثنين من (المحللين) القيام بالتحليل وكانت نسبة الاتفاق بين المحلل الاول والباحث (٨٤٪) وبين الباحث والمحلل الثاني (٨٥٪) وبين المحلل الاول والثاني (٨٣٪)، وبذلك اكتسبت الاداة صلاحيتها المنهجية واصبحت جاهزة للتطبيق .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

.نتائج البحث

1. تدرس ملفات الانجاز بشكل مستقل بحيث يشعر ألطالب بقيمها واهميتها في حياته من خلال عرضها للأعمال والوثائق والسجلات ، وعليه فأن ملف الانجاز يعد اداة ضرورية لجعل الطالب يمارس تلك المهارات في حياته اليومية .

2. ان ملف الانجاز بوصفه اداة تقويم حديثة لم يكن من بين الاستراتيجيات المعتمدة في العراق في عملية التقويم ، فما زالت الاختبارات التحصيلية هي الاساس في تقدير درجة الطالب واصدار الحكم .

3. جاءت فكرة ملفات الانجاز وتطورت كرد فعل ع الطرق التقليدية المألوفة المستخدمة في الامتحانات والتدريس والمؤسسات التربوية وانطباعات المعلم الذاتية.

4. يساعد التقييم على بناء برنامج تعليمي وتقييم إنجازاته وتحسين فعاليته حيث يساعد المدرسين والمتعلمين على تحسين التعليم والتعلم.

5. تستخدم تصميم ملفات الانجاز من أجل تحسين نوعية التعلم وأداء الطلاب وأثراء تعلمهم وتعزيز انعكاساتهم الذاتية، وانتقائهم لأعمالهم الجيدة لتضمينها في الملفات التي يتم تقويمها.

الاستنتاجات:

في ضوء ما تقدم استنتج الباحث الآتي:

1- أن اعتماد ملفات الانجاز في العملية التربوية يسهم في تطوير مهارات التعليمية عند الطلبة.

2- تقع المسؤولية على الكليات التربوية في تدريب المعلمين وكيفية استخدام ملفات الانجاز في العملية التعليمية.

3. تدريب طلبة المرحلة الاخيرة في الكليات التربوية على استخدام ملفات الانجاز لأنه يسهم باستخدامهم له في تحسين العملية التربوية وتطويره للمهارات الخاصة لدى الطلبة.

4. تغير دور الطالب العادي عن طريق استخدام ملفات الإنجاز إلى الطالب المكتشف الذي يكتشف و يبحث عن المعارف و المعلومات في المصادر المختلفة مثل شبكة الإنترنت والمكتبات والمعلمين، والمشرفين، وحضور المؤتمرات ....

5. استخدام ملفات الإنجاز يسهم بشكل كبير في تغيير البيئة التقليدية إلى بيئة علمية.

التوصيات :

أورد الباحث عدداً من التوصيات التي يمكن ان تصمم وتنظم دور ملف الإنجاز

1- إعداد برنامج تدريبي يتعلق باستخدام ملفات الانجاز للمشرفين التربويين وتنفيذه للدورات التدريبية خلال العطلة الصيفية.

2- تدريب المعلمين للتخصصات كافة على كيفية اعتمادهم ملفات الانجاز في العملية التعليمية.

3. اعتماد ملفات الانجاز ضمن مقررات برامج إعداد ألمعلمين في ألكليات ألتربوية ومعاهد إعداد ألمعلمين.

4- وضع معايير مقننة ومحدده من قبل خبراء في هذا المجال ، يستند اليها في استخدام ملفات الانجاز.

5- تأكيد فكرة استخدام ملف الانجاز باعتباره عمليه ضرورية في تطوير مهارات العملية التربوية

6- عمل حلقات تدريبية بصفة دورية تعرف الطلبة بأهمية اعتماد ملف الانجاز في التعليم .

7- إعداد ورش عمل للمعلمين والمشرفين وأعضاء الهيئة ألتدريسية توضح أهمية ملفات الإنجاز الإلكتروني وكيفية إعداده، والاستفادة منه حسب ألتخصص في تيسير العملية ألتعليمية.

رابعاً: المقترحات:

بهدف اثراء الميدان التربوي بالبحوث ذات الصلة يقترح الباحث:

1- إجراء دراسة لتدريب المعلمين على استخدام ملف الانجاز في التعليم.

2- إجراء دراسة تجريبية لتطبيق ملف الانجاز واثره في تنمية مهارات الحياة لدى الطلبة.

3- إجراء المزيد من البحوث والدراسات التي تتناول ملف الانجاز واثره في العملية التعليمية.

4- فاعلية استخدام ملفات الإنجاز الإلكترونية في تنمية المهارات المختلفة .

5- فاعلية استخدام ملفات الإنجاز الإلكترونية في المقررات المختلفة .

6- معايير ملفات الإنجاز الإلكترونية للطالب أو لعضو هيئة التدريس.

Conclusions:

1. Adopting achievement files in the educational process contributes to developing students' educational skills.
2. The responsibility lies with educational colleges in training teachers and how to use achievement files in the educational process.
3. Training final stage students in educational colleges to use achievement files because their use of them contributes to improving the educational process and developing the students' special skills.

4. The role of the ordinary student has changed through the use of achievement files to the discoverer student who discovers and searches for knowledge and information in various sources such as the Internet, libraries, teachers, supervisors, and attending conferences...
5. Using achievement files contributes significantly to changing the traditional environment into a scientific environment.

References:

1. Gibran Masoud, *Al-Fabai Dictionary of Language and Media*, 7th edition, Dar Al-Ilm Lil-Millain, 1992, p. 217
2. Ismail Shawqi, *Art and Design*, Al-Omraniya Press, Cairo, 1999, p. 43.
3. Ibn Manzur, *Lisan al-Arab*, vol. 12, Dar Sader, Beirut, p. 578
4. Ghada Hussein, The Basic Foundations of Design and Artistic Direction, Al-Mada Publishing House, Baghdad, 2008, p. 67.
5. Al-Sarraf, Qasim, *Measurement and Evaluation in Education*, Modern Book Publishing House, Cairo, 2002, p. 325.
6. Jaber, Abdel Hamid, *The Twenty-First Century Teacher and Skill Development Skills*, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo, 2003, p. 2.
7. Maalouf, Louis, *Al-Munajjid in Language and Media*, Dar Al-Mashreq, Lebanon, 2003, p. 664.
8. Abu Allam, Rajaa Mahmoud, *Learning Evaluation*, Dar Al-Masirah Publishing House, Amman, 2005, p. 57.
9. Lucy and Taub, *Teaching Science in Secondary Schools*, Dar Al-Kitab Al-Jami'a, 2004, 418.
10. Othman, Salwa, and Al-Deghaidy, Heba, *Portfolio of a Secondary School Student,* presented as a working paper at the National Conference for the Development of Secondary Education in Higher Education, Cairo, 2007, p. 91.
11. Zidan, Iman, *The effect of using achievement files on the achievement of critical care nursing students*, Master's thesis, Alexandria University, Egypt, 2008, p. 88.
12. Al-Otaibi, Nawal Saad, *the importance of using the achievement file (portfolio) as an evaluation tool for the learner and the teacher from the point of view of mathematics teachers in the Holy City of Mecca*. Master's thesis, Riyadh, 2016, p. 124
13. Al-Mufarrej, Badriya, *The reality of applying assessment using the achievement file for primary school students in the State of Kuwait*, a field study, Kuwait, 2008, p. 66
14. Dawoud, Muhammad, *Continuing Education*, Dar Al-Kitab for Printing and Publishing, Mosul, 1988, p. 32.
15. Nadia, Amira, *Educational Evaluation*, 2021/May 22
16. https://www.scribd.com/document
17. Ziyad Muhammad, *Teaching Methods and Techniques*, Modern Education House, Amman, 2000, p. 7
18. Alaa, Mazen, *The effect of using the achievement file on the achievement and attitudes of fifth grade students in the Arabic language subject in public schools in the city of Nablus*, Master's thesis, An-Najah National University, Palestine, 2016, p. 160
19. Caceves, gel (2009). *Teaching and teacher education: Analysis of the revisions that pre_service teachers of malthematicsmak of their own project included in their learning portfolio*, science direct faculty of education university of cadizspain,p98
20. Change, C. (2001). *Construction and evaluation at a web- based learning Portfolio System An electronic assess ment novation- In Education and Teaching International*, 38(2), 55-144

ملحق (2)

استمارة التحليل بصورة نهائية

	مهارات التدريس	المؤشرات	الادلة والوثائق
1	العناية بالمظهر (الالتزام بالزي التربوي)	.تميز مظهره الخارجي عما علية من ازياء الطلبة .التزامه بالزي الرسمي التربوي مع مراعاة الآداب والذوق العام	.تسجيل الفيديو .تقرير ادارة المدرسة .الصور . دفتر الخطة
2	مدى اتزان سلوكه وتصرفاته واحترام الطلبة له واحترامه لهم	.الاداء الواضح و المنضبط .الشخصية المتزنة وانسجام حركاته وافعاله .قربة للطلبة ومساعدته لهم	.تسجيل الفيديو .تقرير ادارة المدرسة .زيارات المشرفين .دفتر الخطة

3	حيويته اثناء التدريس وتفاعله مع الطلبة ،قدرته على ضبط الصف	.العلاقة الطيبة بينه وبين الطلبة .التزام الطلبة بالهدوء والسلوك الجيد وتشجيعهم على الانضباط	.تسجيلات الفيديو .تقرير ادارة المدرسة .تسجيلات الصوت .الصور
4	اختيار الموضوع المناسب لمستوى ادراك الطلبة	.فهم الطلبة للموضوع المطلوب .تفاعل الطلبة واندماجهم مع الموضوع	. دفتر الخطة .التسجيلات الصوتية .التصوير .نتائج الطلبة
5	سلامة اللغة وقوة تنوع نبرات الصوت اثناء التدريس	.التركيز والانتباه لموضوع الدرس .مراعاة الجوانب اللغوية والمعرفية والبلاغية	.الفيديو .التسجيلات الصوتية .دفتر الخطة
6	وضوح الهدف العام الذي يتساوق مع موضوع الدرس	.وضوح الهدف لدى المدرس . نتائج الاختبارات .المشاركة الفعالة للطلبة	.الفيديو .دفتر الخطة .نتائج الطلبة .الواجبات المنزلية .اعمال الطلبة
7	وضوح الاهداف الخاصة (التعليمية) ومدى تحقيقها للهدف العام	.وضوح الهدف لدى المدرس .وضوح الهدف لدى المتعلم .تنفيذ الاعمال المطلوبة من الطالب	. دفتر الخطة .الاختبارات .التقويم
8	وضوح الاهداف السلوكية ومدى تحقيقها للأهداف الخاصة	.التركيز على فقرات الموضوع .الاستجابة للموضوع المطلوب .اجابات الطلبة والمشاركة الفعالة اثناء الدرس	. دفتر الخطة .النشاطات التعليمية .النشاطات الصفية
9	استخدام طرائق التدريسية والوسائل التعليمية المناسبة لموضوع الدرس ومستوى ادراك الطلبة	.استخدام طرائق تدريس متنوعة .استخدام طريقة التدريس تنسجم مع محتوى الدرس	. دفتر الخطة .المخططات التوضيحية .التصوير .الصور .الرسوم البيانية
10	اثارة المقدمة لانتباه الطلبة	.استخدام وسائل او ملصقات تعليمية .تغيير نبرة الصوت .عرض صورة	.الافلام .تسجيلات الفيديو .المصورات .التصوير .التسجيلات الصوتية

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1697

Heritage and popular heritage in shaping the scenography of the historical theatrical performance, the play (Sidra Al-Sheikh) as an example

Mohamed Khalis Ibrahim[a]

[a] *College of Fine Arts / University of Diyala*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 1 April 2025
Received in revised form 3 May 2025
Accepted 19 May 2025
Published 1 December 2025

Keywords:
Heritage, popular heritage, Scenography, performances, historical theatre

ABSTRACT

Scenography, in all its forms, contains a large number of visual signs within the theatrical presentation system, in addition to the overlapping of the human senses that participate in its actual presence, due to the concepts, visions, and cultures that scenography includes, in addition to the aesthetic aspect, as the theatrical presentation is presented through a number of loaded signs, signs, and symbols. With direct and indirect connotations, through the elements of scenography of theatrical performance, and these and the aesthetics of these elements create opportunities for interpretation and communication. Therefore, scenography has a great impact in showing the formal structure in the historical theatrical space. Heritage and popular heritage contain a special world of imagination and perception that is a real background. For a living reality, the aesthetics of scenography derives from virtual worlds to form the environment of the historical show, and since the historical theatrical show requires accuracy in conveying its events to form an integrated work system, scenography exists within this system, and therefore the research problem is determined through this question (Have scenography been achieved in historical theater shows, and what does it carry? What are the meanings and connotations in the Arab theatrical performance, especially the research sample - the model - (Sidrat Al-Sheikh), an aesthetic function through exploitation of the popular inherited heritage in addition to its other psychological, semantic and dramatic functions? What effect did it have on the recipient's culture?

The current research aims to identify the aesthetics of scenography in historical theater performances by reviewing the network of mutual relationships between the historical theatrical performance system that relies on heritage and popular heritage. The researcher used the intentional method in selecting his research sample, which numbered (1), because this is a play that conforms to the requirements of the current research, which consists of the play (Sidrat Al-Sheikh) because it is one of the performances that imitates the Arab heritage through the idea of the text inspired by the novel (The White Sheikh) by His Highness Sheikh Sultan bin Muhammad Al Qasimi, Ruler of Sharjah. The most important results of the search are:

1-The Arab heritage and popular heritage present in the Arab countries have a prominent impact on the development of scenography in historical theater performances.

2- Historical theatre is an ancient art that aims to address people's culture and nostalgia

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1697
Mohamed Khalis Ibrahim: Heritage and popular heritage in shaping the scenography of the historical theatrical performance
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التراث والموروث الشعبي في تشكيل سينوغرافيا العرض المسرحي التاريخي "مسرحية سدرة الشيخ أنموذجاً"

محمد خالص إبراهيم[1]
[1] **كلية الفنون الجميلة/ جامعة ديالى**

ملخص البحث:

إن السينوغرافيا بكل أشكالها تحتوي على عدد كبير من العلامات البصرية داخل منظومة العرض المسرحي ، فضلاً عن تداخل حواس الإنسان التي تشترك بحضورها الفعلي، لما تضمه السينوغرافيا من مفاهيم ورؤى وثقافات، بالإضافة إلى الجانب الجمالي، إذ يطرح العرض المسرحي خلال جملة من العلامات الإشارات والرموز المحملة بالدلالات المباشرة وغير المباشرة، من خلال عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي، وهذه وجماليات هذه العناصر تقوم بإنشاء فرص التأويل والتواصل، ولذلك فان السينوغرافيا ذات أثر كبير في إظهار البنية الشكلية في الفضاء المسرحي التاريخي، فالتراث والموروث الشعبي يحتوي على عالم خاص من الخيال والإدراك هما خلفية حقيقية لواقع معاش تستمد جماليات السينوغرافيا عوالم افتراضية لتشكيل بيئة العرض التاريخي وبما أن العرض المسرحي التاريخي يتطلب الدقة في نقل إحداثه لتكوين منظومة عمل متكاملة فإن السينوغرافيا موجودة داخل هذه المنظومة وعليه تتحدد مشكلة البحث من خلال هذا التساؤل (هل حققت السينوغرافيا في عروض المسرح التاريخي، وما تحمله من معاني ودلالات في العرض المسرحي العربي لاسيما عينة البحث - الأنموذج – (سدرة الشيخ) وظيفة جمالية من خلال استغلال التراث الموروث الشعبي إلى جانب وظائفها الأخرى من نفسية ودلالية ودرامية ؟ وماذا أثرت على ثقافة المتلقي؟).

إذ يهدف البحث الحالي إلى تعرف جماليات السينوغرافيا في عروض المسرح التاريخي من خلال استعراض شبكة العلاقات المتبادلة فيما بين منظومة العرض المسرحي التاريخي الذي يعتمد على التراث والموروث الشعبي . استخدم الباحث الطريقة القصدية في اختيار عينة بحثه والتي بلغ عددها (1)، وذلك لكون هذه مسرحية تتفق ومتطلبات البحث الحالي والذي يتكون من مسرحية (سدرة الشيخ) لأنها من العروض التي تحاكي التراث العربي من خلال فكرة النص المستلهمة من رواية (الشيخ الأبيض) لسمو الشيخ سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة أما أهم نتائج البحث وهي:

1- التراث العربي والموروث الشعبي الموجود في البلاد العربية له أثراً بارزاً في تطور سينوغرافيا في عروض المسرح التاريخي.

2- المسرح التاريخي فن قديم يستهدف مخاطبة ثقافة الشعوب و النوستولجيا.

الكلمات المفتاحية: التراث، الموروث الشعبي . السينوغرافيا، العروض، المسرح التاريخي.

مشكلة البحث:

يعد التراث هو ارث حضاري وثقافي لدى الشعوب فنجد صفات وسلوكيات الناس تختلف من بلد إلى آخر ومن منطقة إلى أخرى ما نتج عن موروث شعبي ينعكس على ثقافات الشعوب فتجد الناس تختلف طباعهم وسلوكهم سواء أفراد أم جماعة وفق الإرث الذي توارثوه منذ نشأتهم الأولى، أما في بلادنا العربية وهي محور بحثنا هذا تجد الأصالة المتجذرة في المجتمعات والنابعة من صميم التراث العربي أصيل هي من تحدد سلوكيات هذه المجتمعات وهذا ما ألتمسناه من خلال العرض المسرحي (سدرة الشيخ) الذي مأخوذ رواية الشهيرة (الشيخ الأبيض) للشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي والتي تحاكي جدل الأصالة وهوية الانتماء التي كتبها عام (1996) على واقعة تاريخية حدثت في سلطنة عمان وتحديداً في مدينة ظفار التاريخية عام (1806) حول طمع الأفرنجة في سلطنة عمان ومحاولة احتلالها وخرق كل المواثيق والاتفاقيات بين شيخ مدينة ظفار محمد، لكنهم يواجهون مقاومة عنيدة من أهل المدينة لينتصروا في النهاية ويأسروا الطفل جوهانسبول الذي يتبناه الشيخ محمد ويسميه عبد الله ، وهذا ما يؤكد عليه بحثنا الحالي الذي تمحور في استعراض التراث والموروث الشعبي العربي من خلال اشتغالاته في الحقل المسرحي وتحديداً من خلال سينوغرافيا العرض المسرحي. يعد مصطلح السينوغرافيا أحد المصطلحات الحديثة والبارزة في بداية القرن العشرين، وهذا لا يعني أن المصطلح لم يعرف منذُ بدايات المسرح ، فهو موجود تحت مسميات أخرى، وأن عناصر المصطلح موجودة بسبب وجود العمل المسرحي، لذا فإن الترجمة الحرفية للمصطلح تعني رسم المشهد، ورغم وضوح المصطلح ومهمته فأن البعض من المسرحيين عندما يخطئون في تفسيرها إذ تتعدى السينوغرافيا تصميم المشاهد المسرحية إلى التعامل مع مساحة المسرح بأكملها بكافة العناصر

البصرية، بما في ذلك جسد الممثل والأزياء التي يرتديها، والإضاءة الموجهة إلى منطقة التمثيل ، كذلك تعتبر السينوغرافيا من العناصر الأساسية التي تجعل العرض المسرحي ناجحاً، حيث تشمل جميع العناصر المقدمة على المسرح، بإستثناء العنصر الصوتي.

تهدف السينوغرافيا إلى إنشاء إطار معين، وتحديد المساحة، وإضفاء طابع خاص على المكان لشخصيات وقصص معينة، وتشكيل وجهة نظر أو أكثر، فترسم تصورات لإعطاء معنى للمساحة وتخلق سينوغرافيا بين التقنيات الزخرفية (الديكور)، والإضاءة والأزياء ، فيشكل من معطياتها وفق رؤية موحدة، تكوينات بصرية – مشهدية تنطوي على علامات مكانية وزمانية ذات قدرة على التوليد الدلالي أو الدال على ما وراء الدلالة الحقيقية من دلالة ثقافية أضافية إيحائية,و يأتي التراث والموروث الشعبي في تشكيل سينوغرافيا العرض المسرحي التاريخي ، من خلال ما تحققه منظومة العرض من تمثيل و إضاءة وأزياء وديكور وماكياج ومؤثرات موسيقية وصوتية وإكسسوارات من خلق أبداعي وبما تنشئه من تكوينات تعتمد على تطويع الخامات وابتكار التشكيلات وبما تحمله من علامات ودلالات وإشارات رمزية تفتح أفق واسع أمام المتلقي لخوض غمار القراءات المتعددة وتحميل العرض بوصفه كلاً عدة معاني تكاد تؤدي إلى معاني ثانوية (فرعية) وبما يضمن سلامة التأويل وقواعده وحدوده، وكيفية مخاطبة المتلقي ذهنياً.

وعليه تتحدد مشكلة البحث الحالي حول التساؤل الأتي: (هل حققت السينوغرافيا في عروض المسرح التاريخي، وما تحمله من معاني ودلالات في العرض المسرحي مستغلة التراث والموروث الشعبي العربي لاسيما عينة البحث -الأنموذج – (سدرة الشيخ) وظيفة جمالية إلى جانب وظائفها الأخرى من نفسية ودلالية ودرامية؟ وماذا أثرت على الثقافة العربية؟).

أهمية البحث والحاجة أليه: تكمن أهمية البحث في كيفية دراسة موضوعة السينوغرافيا في عروض المسرح التاريخي وبما تحمله من قيم جمالية في أثناء المشاهدة والقراءة المفتوحة لمنظومة خطاب العرض المسرحي لاسيما العرض المسرحي العربي والعراقي منه، والذي يراه الباحث نصاً مفتوحاً للقراءات المتعددة، إذ لا يمكن الإقرار عند معنى واحد له وفي كل مشاهدة من المشاهدات المتعددة له، وحسب مرجعيات متلقيه الابستمولوجية، فضلاً عن عدم تناول هذه الموضوعة في دراسات سابقة، لاسيما في عروض المسرح التاريخي ، لذا وجد الباحث ضرورة لتناولها بالدراسة .

فيما تكمن الحاجة أليه في انه: يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة والمعاهد بالتعرف على آلية أشتغال السينوغرافيا في عروض المسرح التأريخي وبما تحققه من وظيفة جمالية تضافة إلى الوظائف الأخرى من الجانب نفسية وما تحتوي من دلآلآت تبرز من خلالها التراث والموروث الشعبي.

يهدف البحث: التعرف على جماليات السينوغرافيا في عروض المسرح التأريخي من خلال أستعراض شبكة العلاقات المتبادلة فيما بين منظومة العرض المسرحي.

حدود البحث: مكانياً: العراق / بغداد / دائرة السينما والمسرح – المسرح الوطني (عرض من مهرجان المسرح العربي الدورة 14 في بغداد والذي تنظمه الهيئة العربية للمسرح ضمن عروض المسار الأول لجائزة أفضل عرض مسرحي عربي)، زمانياً: 2024م. موضوعاً: التراث والموروث الشعبي في تشكيل سينوغرافيا العرض المسرحي التاريخي مسرحية سدرة الشيخ أنموذجاً.

تحديد المصطلحات:

1- التراث:

لغتاً: جذر الكلمة جاء من الفعل "ورث، والوارث: صفة من صفات الله عز وجل، وهو الباقي الدائم الذي يَرِثُ الخلائقَ، ويبقى بعد فنائهم" (Manzur, 2005, pp. 4259-4260)."ووَرِثَ فلانٌ أَباه يَرِثُهُ وِراثَةً ومِيراثاً. وأَوْرَثَ الرجلُ وَلَدَهُ مالاً إِيراثاً حَسَناً. وأَوْرَثَه الشيءَ أَبُوهُ، وهم وَرَثَةُ فلان، وَوَرَّثَهُ توريثاً أَي أَدخله في ماله على وَرَثَتِهِ، ويقول ابن الأَعرابي: الوِرْثُ والوَرْثُ والإِرْثُ والوِرَاثُ والإِرَاثُ والتُّراثُ والتُّراثُ واحد" (Manzur, 2005, pp. 4259-4260). أما الجوهري فيقول: "المِيراثُ أَصله مِوْراثٌ، انقلبت الواو ياء لكسرة ما قبلها، والتُّراثُ أَصل التاء فيه واو0" (Manzur, 2005, pp. 4259-4260). قال ابن سيده: و"الوِرْثُ والإِرْثُ والتُّرَاثُ والمِيراثُ: ما وُرِث، وقيل: الوِرْث والميراثُ في المال، والإِرْثُ في الحسَب. وفي الحديث في دعاءِ النبي، صلى الله عليه وسلم، أَنه قال: اللهم أَمْتِعْني بسمعي وبَصَري، واجعلهما الوارثَ مني" (Manzur, 2005, pp. 4259-4260) .

اصطلاحاً: يعرفه سمير سرحان (كل ما يشتمل القيم الدينية والحضارية والتاريخية سواء منها المكتوبة أو المتوارثة منذ أقدم الأزمنة، وهو بمعنى آخر كل ما خلفه الأجداد من الماضي من أدب وفكر وكذلك من عادات وتقاليد سواء منها المكتوب أو المنقول) (Sarhan, 1989, p. 27).

التعريف الإجرائي :

هو كل ما كتب ونقل شفاهاً من آثار أدبية وفكرية وسياسية واجتماعية وعادات وتقاليد، تعبر عن تاريخ الأمم وحياتهم وسلوكياتهم.

2- الموروث الشعبي:

لغتاً: عرفتها بعض المعاجم الانكليزية "انها حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطور مع تطور العصر وتتداول شفاهاً، كما انها قد تحتفي بالحوادث التاريخية الصرف أو الأبطال الذين يصنعون التاريخ" (Ibrahim, 1966, p. 91).

اصطلاحاً: وعرفها معجم (فان وواجنال) للفنون الشعبية بأنها "حكايات أو قصص أو حدث في العصور القديمة وتوارثتها الأجيال الشعبية شفوياً من الأجناس والأمم" (Sarhan, 1989, p. 78) .

عرفها (إبراهيم فتحي) بأنها "خرافة (او سرد قصصي) تضرب جذورها في اوساط شعب، وتعد من ماثوراته التقليدية. وخاصة في التراث الشفاهي. ويغطي المصطلح مدىً واسعاً من المواد ابتداء من الاساطير الى حكايات الجان. وتعد الف ليلة وليلة مجموعة ذائعة الشهرة من هذه الحكايات الشعبية" (Fathi, 1986, pp. 142-143).

التعريف الإجرائي: هو القصص التي تتوارثها الشعوب وترتكز على بنية فنية تعبر عن الحياة الاجتماعية والثقافية والعادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية، بأسلوب يميزها عن غيرها من أنواع القصص الشعبي.

3- السينوغرافيا:

لغتاً: عرفها (عبد النور جبور) "فن تصوير المناظر في اللغة الفرنسية، وفن رسم الفنون بأبعادها الثلاثة في اللغة الانكليزية" (Jabour, 1983, p. 945).

اصطلاحاً: عّرفها (مارسيل فريد فون) على إنها "فن تنسيق هذا الفضاء والتحكم في شكلهِ بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي، أو الغنائي، أو الراقص الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث" (Vaughn, 1994, p. 2).

عرفتها (داليا صالح) على إنها" العلم الذي يبحث في ماهية كل ما هو كائن على خشبة المسرح وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل على أبراز العرض المسرحي متناسقاً ومبهراً أمام الجماهير" (Saleh, 2005, p. 2).

التعريف الإجرائي: هي فن تشكيل الفضاء المسرحي وترتيب مفردات العرض المسرحي بما فيها المناظر، والإضاءة والأزياء وصولاً إلى جسد الممثل وخلق علاقات بنائية، بما يضمن تحقيق حالة من التفاعل والتواصل الفكري والجمالي ما بينها وبين المتلقي.

الفصل الثاني – الإطار النظري

المبحث الأول: التراث والموروث الشعبي وملامحه الدرامية في المسرح العربي:

يعد التراث بمختلف أنواعه، الأسطوري والديني والتأريخي وغيرها، أحد الروافد الأساسية التي يستمد منها المسرحيون مادتهم الأدبية، وذلك للوقوف على مرجعيات معرفية قوية ومسندة، ومن ثم فإن التراث هو أحد العناصر والأنظمة التي قامت عليها الحضارات عبر العصور بشكل عام،

فالإنسان في أي عصر وارثٌ لكل ما قدمه أسلافه، وبصدد ذلك يقول (سمير سرحان) "لم تقم في تأريخ الإنسانية نهضة إلا بعد إستعادتها للتراث، فأوربا بدأت نهضتها انطلاقاً من التراث الإغريقي الأدبي والفلسفي، وألمانيا بدأت أصالتها في أستعادة العصر الوسيط الروماني" (Sarhan, 1989, p. 28) ، وهكذا بقية أرجاء العالم ، فالتراث هو الماضي النشط، والتراث هو أي شيء يتجاوز تعريف الزمن، وكل فعل تجاوز وقته في الماضي يدخل فيه، إذن التراث "ليس الماضي مطلقاً، إنه الماضي الفاعل في مسيرة الحاضر والمحدد لسمات خاصة بالأمة دون غيرها" (Sarhan, 1989, p. 54)، وهذا لا يعني أن كل ماضي يصلح لأن يصبح إرثاً ما لم يكن فعالاً ومؤثراً في الحاضر ، في حين يؤكد ذلك (حنا عبود) عندما يرى أن التراث "ذاك الكل الحي ولكن، لا نقصد كل ما أنتجته الأجيال السابقة، بل نقصد بالكل ما يشكل جسداً متضافراً، يطرح عنه كل ما لا ينسجم معه، مهما رصعته أوسمة العراقة" (Al-Hadithi, 2007, p. 19)، من هنا يجدر بنا الحديث عن المظاهر الفاعلة في التراث العربي والمظاهر الفاعلة في حضارة وادي الرافدين التي كانت تمارس على شكل طقوس للعبادة نتيجةً لردود أفعالهم وخوفهم من الظواهر الطبيعية التي أدى بعضها إلى نشأة بعض المظاهر الدرامية.

وتعد الملاحم من أبرز الأشكال والمظاهر التي أحتوت مظاهر درامية لاسيماً ملحمة (كَلكَامش) السومرية، وهي واحدة من أقدم الملاحم في الأدب العالمي،التي تم نظمها في بلاد مابين النهرين وتعد أكثر النصوص أكتمالاً عُثر عليها في مكتبة الملك الأشوري (آشور بنيبال)

وإشتهرت في بلاد الشرق القديم. وعلى مر العصور أمتازت الحضارة في بلاد مابين النهرين والحضارة العربية بعلومها وآدابها من خلال الملاحم الشعرية. يلاحظ أن الحضارة العربية الإسلامية شهدت إبّان الخلافات الإسلامية المتعاقبة نوعاً من أنواع التمسرح من خلال الأشكال المسرحية منها ما أحتوى على مظاهر درامية وأخرى على مظاهر تمثيلية تجسيدية.كان الهدف منها المتعة والتسلية.

1. الملامح الدرامية في الخرافة :

الخرافة تمثل أحداثاً مهمة في حياة الإنسان مثل الميلاد، وفترة النضوج، والزواج. تختلف الحكاية الخرافية عن الحكاية الشعبية، أن الحكاية تميل إلى المظاهر التمثيلية التجسيدية كون كلمة حكاية جاءت من المحاكاة وهي ترتبط بمحاكاة الواقع، فالحكاية الخرافية بالإمكان معرفتها منذ الوهلة الأولى من خلال الأحداث والشخصيات الخيالية، ويمكن تعقب أصل الحكايات الخرافية، فقد نسبت إلى الأغريق والهند القديمة، وتنسب معظم هذه الخرافات الأغريقية إلى (أيسوب)، إذ هو عبد يوناني عاش حوالي بـ(600 عام ق. م)، وأكتسب (آيسوب) شهرته من قدرته على قص حكايات فيها حكمة وذكاء وفكاهة على لسان الطير والحيوانات. فمن المحتمل أن الحكايات المعروفة باسم (أيسوب) جاءت من عدة مصادر قديمة، وبعض هذه القصص مصدرها الهند. شكلت عبر القرون أعاد كثير من الكتاب رواية الحكايات الخرافية ففي الثقافة العربية نجد الكثير من الخرافات التي تعود، أما إلى أصل محلي، أو جاءت من ثقافات أخرى كما في كتاب (كليلة ودمنة) لأبن ألم قفع، مثل حكاية الثعلب والعنب على أن معظم مسرحيات الأطفال تمتاز بالحكايات الخرافية كونها مبنية على الحكاية الخرافية التي تحكي عن (المردة والسحر والأقزام وحكايات الحيوان وحكايات الجن وغيرها) وهناك رأي أخر ويبدو هو الأرجح أن أصل الخرافة يعود إلى أرض بلاد الرافدين وخصوصاً إلى الألف الثاني والثالث قبل الميلاد (Al-Hadithi, 2007, pp. 22-23).

أما المسرحيات التي أتخذت من الخرافة أساساً لها واستندت إليها في بنائها الدرامي مسرحية (طنطل) لـ(طه سالم)، ولكن ما يعنينا من الخرافة هي الخصائص الدرامية التي أحتوتها الخرافة وإمكانية مسرحتها كونها تحتوي على سمات وعناصر درامية قد تجعل منها عملاً مسرحياً بعد الإعداد الجيد فضلاعن الرمز الذي يعد عنصراً فاعلا فيها مما دفع بالكاتب المسرحي اللجوء إليها .

2.الملامح الدرامية في الأسطورة و الملحمة :

تعبّر الأسطورة عن معتقدات الشعوب البدائية القديمة وتمثّل تصورات الإنسان البدائي عما يدور حوله من ظواهر طبيعية والغيبيات ،وتعد الأسطورة أولى مراحل التفكير الفلسفي، وتنشأ نتيجة التأمل في ظواهر الكون وعلاقة هذه المظاهر بحياة الإنسان على الأرض، فقد عرفت الحضارات القديمة الأسطورة ومنها الحضارة البابلية والحضارة الفرعونية في حين تعد الحضارة اليونانية أولى الحضارات التي عَرفت الأسطورة واستفادت منها في المسرح إذ كانت معظم موضوعاتها تحكي عن أناس وأماكن وأحداث يمكن إدراكها، وتقوم بعض الأساطير على أشخاص حقيقيين أو أحداث حقيقية كما في مسرحية (أوديب) لـ(سوفوكلس)، و(الملك أوديب) لـ(توفيق الحكيم)، ومسرحية (أوديب) لـ(علي أحمد باكثير). وبعضها الآخر ما يتعلق بشخصيات خيالية فقد مثلت الأسطورة الجزء الناطق من الشعائر البدائية، الذي نمّاه الخيال الإنساني (Ibrahim, The legend, 1979, pp. 10-12).

ترجع أهمية الأسطورة في الحياة الأدبية إلى أنها عنوان للفكر والروح في أمة من الأمم فقد ارتبطت بالسحر ومن خلال المظاهر الخرافية وأعمال السحر فبالإمكان الاستفادة من هذه الأعمال وتأديتها وتوظيفها بمظاهر تمثيلية تجسيدية الغرض منها درء الشر كما كان يفعل الإنسان البدائي والاستفادة منها في الأدب المسرحي كونها أحتوت مظاهر قابلة للتجسيد وتأدية السحر أداءً تمثيلياً بشكل مسرحي هادف يعبر عن حدث وفكرة (Ibrahim, The legend, 1979, p. 13). ويذهب نقاد الأدب إلى أن الأسطورة ولدت الملحمة، والملحمة ولدت الدراما، وأن الأدب المسرحي ولد الرواية (Khorshid, 2002, pp. 32-33). والأساطير في التراث العربي هو ما تم تناقله على شكل حكايات مروية جيلاً بعد جيل بوساطة الرواية وتدور حول موضوعات شتى أهمها (الآلهة، والأحداث، والخوارق، ....الخ)، وتختلف عن الخرافات والملاحم بوجود الرمز في الأسطورة وهذا ما يحتاجه المؤلف الدرامي في عمله، أما الخرافات والملاحم فهي تسجل أفعالاً إنسانية أو ابتكرت لأغراض التسلية والتعليم. تقول (نبيلة إبراهيم) "ليست هناك أسطورة من الأساطير لا تعبر عن موضوع صراع بين متناقضين، وفي أطار التناقض تتحرك الشخوص وتتداخل باحثةً عن طريق وسط " (Ibrahim, The legend, 1979, p. 86).

اما الملحمة فهي عبارة عن قصيدة قصصية طويلة تدور حول أحداث قصصية موضوعاتها الأعمال البطولية لأبطال غير عاديين، وأشخاص في الحرب أو الترحال، وهي من النماذج التي تحمل في ثناياها عناصر درامية فقد عرف تاريخ الإنسانية على مر العصور

الكثير من الملاحم التي ألهمت أدباء الشعوب بصورة عامة وكتاب الدراما اليونان والرومان بصورة خاصة لما فيها من مظاهر درامية صالحة لنواة مسرح ناضج مبني على أسس فنية صحيحة فقد احتوت الملاحم على أبرز العناصر التي قامت عليها الدراما وهو عنصر الصراع فضلاً عن القصة والأحداث والشخصيات والحوار والفكرة، ومن أبرز الملاحم التي عرفها التاريخ ملحمتا الإلياذة والأوديسة لهوميروس التي تدور أحداثها حول حرب طروادة. وملحمة الأنياذه للشاعر الروماني فرجيل وملحمة المهابهاراتا الهندية المكتوبة باللغة السنسكيريتية الهندية القديمة التي تعني الملك العظيم بهارتا و في الأدب الفارسي ملحمة الشاهنامة للفردوسي فضلاً عن ملحمة كلكامش التي تعد أبرز نتاج أدبي شهدته حضارة وادي الرافدين وهي مجموعة من القصص مدونة بالخط المسماري مكتوبة على ألواح من الطين تناولت موضوعات عدة هي البطولة لكلكامش وصديقه أنكيدو وقصة الطوفان (Al-Hamid, 1983, p. 45).

ومن خلال تلمسنا لهذه العناصر الدرامية التي احتوتها الملحمة، باستطاعتنا إجراء مقاربة لهذه العناصر الدرامية المتوفرة في الملحمة والعناصر الدرامية في المسرحية الهدف منها مسرحة الملحمة.

3.المظاهر الدرامية في الحكايات الشعبية:

الحكاية الشعبية :"سرد كتابي أو شفهي، يدور حول ثيم معين، والحكاية تقليد قديم، يتوخى البساطة والعبرة، عبر أشواط تشويقية" (Alloush, 1985, p. 72)، وتعد الحكاية من أهم المصادر التراثية وتعد ألف ليلة وليلة مجموعة حكايات روتها (شهرزاد) للسلطان (شهريار)، وتصور (ألف ليلة وليلة) في حياة الحكام والتجار وحياة الفقراء والكادحين وتشيع فيها أجواء العجائب وعوالم الغرائب، ومن الملاحظ أن ألف ليلة وليلة وقعت في مربع الحيرة والدوران والبحث عن مؤلف أو مؤلفين والسبب يعود بذلك أنه كان يندرج في حافظة الأدب الشعبي حيث خضعت على مر العصور والأيام إلى التحوير والإضافات كما خضعت إلى الحذف والحجب تبعاً لقدرة الصواغ وغاياتهم وظروف الزمن وأبعاد الحريات فيه (Alloush, 1985, p. 119). أما في مسرحية حكايات وأحداث في مجالس التراث فكانت مصادرها كتب التراث مثل كتاب "الإمتاع والمؤانسة" للتوحيدي، وحكاية (أبي قاسم البغدادي لمحمد بن أحمد المطهر الأزدي)، فضلاً عن الكثير منهم ممن لجأ إلى حكايات (ألف ليلة وليلة)، كما فعل كل من (توفيق الحكيم) في مسرحية (شهرزاد)، و(فلاح شاكر) في مسرحياته (ألف رحلة ورحلة)، و(ألف أمنية وأمنية)، و(ألف حجارة وحجارة)، وأستفاد البعض الأخر من مشاهد السحر وقصص الصراع بين الجن والإنس، وبعض الحكايات الشعبية التي تشتمل على شخصية (المحتال) أو (المخادع) وهذه الشخصيات نجد منها الكثير في التراث الشعبي مثل شخصية (حجا في نوادر جحا وأبي دلامة) كما فعل (علي أحمد باكثير) في مسرحية (أبو دلامة ومسمار جحا) ومن ذلك يبدو أن العرب عرفوا في تراثهم بعض الأشكال والمظاهر الدرامية القريبة من بنية المحاكاة أي الدراما أو المسرحية المتعارف عليها في العصر الحديث، ومن الأعمال المسرحية التي استندت إلى الحكاية في بنائها الدرامي وهي مسرحية (ألف حكاية وحكاية) من سوق عكاظ تأليف (وليد سيف) وإخراج المغربي (الطيب الصديقي) التي أعادت طرح المخزون التراثي من خلال الفرجة المسرحية واكتشاف وتفجير طاقات التعبير الدرامي الكامنة في تلك الكنوز التراثية (Badran, 1995, p. 73).

4.الملامح الدرامية في كتب التراث العربي:

شكلت المظاهر الدرامية التي وردت في كتب التراث العربي القصص والحكايات مثل حكاية (أبو القاسم البغدادي) و(صقر قريش)، و (السندباد) و (مقتل كليب)....ألخ. وفي التراث العربي المقروء نجد الكثير من القصص الواردة في (كتاب مجمع الأمثال) للميداني و (قيد الأوابد) للبنجذيهي وكتاب (العالم) الذي بدأه (أحمد بن أيان) و(جمهرة الأمثال) لـ(أبي هلال للعسكري) و(المستقصى) للزمخشري و(الفاخر) للمفضل أبن نهمة و(تزيين الأسواق) للأنطاكي وغيرها، ومن نماذج القصص العربي الواقعي نذكر (قصة المنخل اليشكري مع المتجردة زوج النعمان وقصة شريك مع المنذر وقصة رجل بني ضبة وقصة النصر بن الحارث ذات الأصل الفارسي، ذكرها ابن هشام في سيرته، وأحاديث رستم وأسفنديار الفارسية وغيرها)، و(ذم الهوى) للأمام (أبي فرج عبد الرحمن بن الجوزي)، و(روضة المحبين ونزهة المشتاقين)، لـ(أبن قيم الجوزية)، و(طوق الحمامة في الألفة والإلاّف) للامام (أبن حزم الأندلسي)، و(مصارع العشاق) للشيخ (أبي محمد بن أحمد بن الحسين السراج)، و(الموشى أو الظرف والظرفاء) لـ(أبي الطيب محمد بن إسحاق بن يحيى)، وأن كل القصص المدونة في الكتب التي تم ذكرها هي(أدب قصصي فيه الحادثة المتكاملة والحوار الطريف، ولا ينقصه غير التمثيل). ومن القصص العربية الدرامية التي أحتوت عليها الكتب تزيين الأسواق بتفضيل (أشواق العاشق) للشيخ (محمد داود الأنطاكي) وكتاب (التيجان في ملوك حمير) لـ(محمد بن عبد الملك) ولاشك أن هذه القصص أو أغلبها تصلح لتحويلها إلى مسرح كامل غني بالديكور والمناظر وبعضها يصلح أوبرا أو أوبريت لما تحتويه من موسيقى وغناء (Badran, 1995, pp. 90-91).

المبحث الثاني: تشكيلات السينوغرافيا وتمثلاتها في المسرح التاريخي:

تعتبر العين البشرية من الحواس الأساسية لدى الإنسان، لذلك نرى إن المتلقي اعتمد على الإدراك البصري كدالة مهمة في تحليل الإبداعات التشكيلية وبناء الصورة المرئية، لان أول ما تواجههُ عين المشاهد هو الشكل السينوغرافي بوصفه جزءاً من خبراتنا المتعارفة حول ماهية تشكيل المسرح. وعلى هذا الأساس يصبح التكوين الذي يقصد بهِ تصميم وتركيب العناصر المادية والبشرية ضمن الصورة المسرحية، مفهوم أساسي يشارك في بناء وتشكيل المنظر المسرحي لخشبة المسرح التي تؤكد على إن الفراغ المسرحي يبنى على عناصر التكوين التي تعتمد على" الطريقة التي تترابط فيها الأجزاء ،لكن بشكل أكثر عمومية، ويشير التكوين هنا إلى ترتيب تلك العناصر بطريقة جيدة أو سيئة" (Badran, 1995, p. 26). ولهذا تعُد " الحركة عنصر من عناصر التكوين السينوغرافي ووسيلة من وسائل التعبير لخدمة الإخراج المسرحي إضافة الى دورها في الإشارة للزمن الدرامي" (Corell, 2000, p. 263). فالتشكيل البصري يصهر العناصر في بودقة وآحدة ليكوّن من خلالها الصورة المسرحية التي تعتمد على التعبير الجسدي وعناصر البيئة الأخرى لان" الصورة المؤثرة في المسرح تستند إلى الحركة المؤلفة من الجانبين الثابت (وهو المسرح وملحقاته) والمتحرك(وهو الممثل وأدواته) ولابد لهذه الصورة أن تنهض أو تتشكل من خلال المزج بين المهمة التعبيرية والمهمة التشكيلية" (Abboud Al-Mubarak, 1992, p. 28). لقد تجاوزت السينوغرافيا فن المزج بين الكلام والموسيقى والديكور، لتصبح ايضاً فن التعبير التشكيلي بجسد الممثل، أي أصبحت السينوغرافيا تمثل النواحي الحسية والمرئية في جسد الممثل نفسه إضافة إلى عناصر الفضاء المسرحي وهما الصالة وخشبة المسرح. فأصبح بذلك التشكيل البصري هو العنصر والمبدأ الحاسم الذي ينظم العناصر ويجمعها في نقطة واحدة وزمن واحد وفن واحد، من خلال الحركة التي إستطاعت أن تخلق منظومة من الأشكال، قد تكون هرمية أو متدرجة، لكنها في النهاية تتبع كل منها الآخر بشكل متبادل. لأنها متواجدة ضمن فضاء مسرحي قابل للتغير والتجديد، فتستطيع الحركة في النهاية أن تحقق التناغم بين جميع مفردات العرض المسرحي وعناصره، الأمر الذي لا يستطيع كل فن على حده أن يحققهُ (Appiah, 2005, pp. 42-44)، ونتيجة لمهارات وممارسات لوسائل تعبير أكثر تواصلاً مع المتلقي تخلى المسرح الحديث عن الديكور ألتزييني الثابت، الذي امتازت به سينوغرافيا المدن والشوارع وتصميمات دور الأزياء والمعارض الكبرى التي تعمل بالمقام الأول على فن التنسيق التشكيلي وهارمونية العلاقات السمعية والبصرية بين مفرداتها، اصبحت السينوغرافيا الحديثة تعمل على مزج التشكيلات الجمالية بالتشكيلات الدرامية في سياق وظيفي له علاقة بالنص فأنتجت لنا سينوغرافيا خاصة تتعلق بالنواحي الفنية ألا وهي سينوغرافيا العرض المسرحي . فإطار عملها هو نفسهُ إطار عمل العرض المسرحي، أما ركيزة عملها فهو تخليق وابتكار متعة فكرية وفنية من خلال عالم جمالي تتناغم فيه الدلالآت التي أفصحت عنها (رموز العرض) ،ليضع المتفرج العرض ككل في بؤرة أهتمامهِ، وهذا ما يطلق عليه ببساطة التفاعل الإيجابي مع العرض (Al-Mohammadawi, 2008, p. 3).

إذ شهد مركز (جورج بومبيدو) في باريس معرضاً أثار الكثير من الجدل الذي دمج فيه أعمال لفنانين أوربيين معروفين، وأعمال لفنانين من العالم الثالث غير معروفين بالنسبة لعالم الفن الغربي، وهذا الدمج كشف عن الأفكار المختلفة لطبيعة الفن، وتحولاته الجذرية عن طريق صيغته الجديدة "فهي تعبر عن بناء الشخصية بوصفها جامعة بين التراث والحداثة بين المادة والروح والعقل والقلب" (Isbaa, 2000, p. 154)، المرتبطة بذات الفن نفسه، فبرز فن الرقص، وفن المسرح عن طريق دمج بدلاً من التفرد، والعودة إلى فنون (الباوهاوس)، أو الفنون الخاصة بالعلوم المجاورة، واستعمل فن المنظر مع فن الرسم، واستعمال الموسيقى، واستعارة بعض الأفكار حول الإضاءة عن طريق تبادل الآراء والفنون واختلافها، عبر التخصصية لمحاربة التأثير الماكر الذي يمتلكه كل من التصوير (الفوتوغرافي)، والأفلام بشكل عام، "ولعبة الكتل الجسدية، والألوان وكثافة ، وتحطيم الأشكال، لقد دخل الإبداع في حركة ما بعد الحداثة فلم نعد بحاجة إلى إرجاع هذا التحول في الفكر التصويري إلى ما كان عليه" (Asoub, 1992, p. 33).

كما أكد الشيخ الدكتور (سلطان بن محمد القاسمي)على أن "مسؤولية الأفراد العاملين في المجال الفني والمسرحي في القيام بالدور التنويري وتقديم عمل جاد في نشر الهوية العربية" (Al Qasimi, 2022, p. 72).

من هنا ننطلق نحو تشكيلات سينوغرافيا في العرض المسرحي التأريخي تحم هوية الارث الحضاري العربي من خلال تجسيد التراث والموروث الشعبي دخل منظومة سينوغرافيا العرض. وفي هذا الصدد يقول (راجي عبد الله) " من وجهة نظري أن الكثير من الحكايات يمكن تقديمها على خشبة المسرح في عصرنا الراهن، نظراً لأنها تحتوي على مشاهد رامية قريبة إلى فن التأليف المسرحي، نظراً لأن المسرح الحديث يمتلك تقنيات فنية كبيرة تستطيع التعامل مع الفترات الزمنية والمكانية المتعدد في أي حكاية من حكايتها" (Al-

(Abdullah, 2013, p. 107)، وعليه تلعب السينوغرافيا وتشكيلاتها الدور البارز في تكوين الشكل المناسب لهذه الموضوعات من خلال التقنيات الحديثة المستخدمة فيها لتجسيد التراث والموروث الشعبي وهذا كان واضح من خل نموذج العرض المسرحي الذي تبناه البحث الحالي وهو مسرحية (سدرة الشيخ) للمخرج العماني (عماد محسن الشنفري). ونرى قول مهم يقودنا نحو إدراج التراث العربي في الهم المسرحي وهو ما ذكره (سلمان ناطور) " كانت حيفا ويافا وعكا والناصرة والقدس مدن الحلم الفلسطيني بإقامة نهضة ثقافية وفنية، وملتقى لثقافات الشرق والغرب، لكن هذا الحلم انقطع في النكبة التي لم تقضِ على الحلم فقط بل على مسيرة شعب بأسره وجدة نفسه بين ليلة وصبحها مشرداً في جميع بقاع الأرض, في المخيمات والمنافي ومع ذلك كان عليه أن يبني كيانه وثقافته من جديد" (Natour, 2014, p. 111)، ونقف على ما أكده (ناطور) من خلال تجسيد الارث الثقافي العربي في المسرح من خلال ما يطرحه العرض المسرحي التأريخي ولكن بتقنيات تواكب الحداثة وتحافظ على هوية المسرح العربي. ونؤكد هذا من خلال ما قاله (عبد الفتاح رواس قلعه جي) وهو " التأكيد على أن العرب عرفوا المسرح قديماً، أو عرفوا الظاهرة المسرحية على الأقل، وذلك رداً على من يقول إن المسرح فن وافد علينا من الغرب في منتصف القرن التاسع عشر على يد الرائدين السوريين (مارون النقاش و ابي الخليل القباني)، كأنما جهلنا بهذا الفن يعتبر انتقاصاً من هويتنا الثقافية" (Qalaji, 2014, p. 79).

أما بالنسبة للأداء المسرحي، فلا شك أن مناقشة الإبداع المسرحي تتشكل نتيجة الجدل حول الصراع بين متغيرات الحياة الواقعية ، إن هذا الخطاب هو محور الصراع الناشئ بين الرؤى والإرادات، وسعي المبدع إلى خلق التآلف والإنسجام، وإعادة تنظيم العالم وفق فهم خاص مبني على عمق الوعي والرصانة والخبرة والخبرة البحثية لصياغة المفاهيم وأنساق ومناهج تتمرد على السائد وتخرق العادي والمألوف، وبذلك يحقق الفنان تفوقه في وعيه الشامل بالأحداث ومسار الوجود، فمنذ أن خطى رواد المسرح قبل الآلاف السنين نحو تنظيم طقوس الفرجة المسرحية، وأستثمار فضاءات جديدة تغير من فعالية النشاط المسرحي ونقله من الممارسة العفوية إلى آفاق الرسالة الجمالية المتعمدة ترجع إلى صياغة المنهج الكلاسيكي الذي تبنته أثينا القديمة ودعمت برامجها ووفرت لها مجالات الديمقراطية ، حيث إن المسرح بالنسبة لهم حاجة أجتماعية وفكرية وبيئية محيطة وتاريخ وأزمات وأداة تغير معبرة عن الآلية الأجتماعية والمحيط الفكري والتأريخي، فما زال هذا المسرح يعلن عن قدرته كأداة للتعبير والتغيير فاعلة ومؤثرة ومنافسة لأبرز وسائل الاتصال التي شهدناها في العصر الحديث، مع التقدم التكنولوجي والمعلوماتي الهائل، وإن صيغ التطور هذه لم تأت دفعة واحدة، بل تواصلت عبر إمتدادات تأريخية وسوف تستمر دون توقف، وقد اتسعت الممارسة المسرحية، وتنوعت أساليبها واتجاهاتها، وازداد حجمها، وتضاعفت أعداد المشاركين في إنتاج خطابها ، وهكذا فأن الصلة بين القديم والحديث قائمة، ونجد أصداء المسرح الأغريقي وتقاليده الراسخة قد انعكست في بنية التجارب المسرحية الأوربية والعالمية، التي أستمدت الكثير من هذا الفكر، وراحت تعمل على تطويره وإستنباته في تربة مجتمعاتها المعاصرة، فعلى سبيل المثال حين نرى مسرحيات (شكسبير) اليوم، فأننا نراها برؤية معاصرة وبتفسير يتلاءم والظروف الأجتماعية والسياسية التي يقدم فيها العرض الآن.

ولذلك فإن معظم الإنتاج المسرحي اليوم يعتمد على التكنولوجيا الحديثة، وأجهزة (الكمبيوتر) وهي الآلات التكنولوجية الوحيدة التي يمكنها خلق أشكال جديدة وغير مألوفة مبنية على فرضيات وليس على مواد من واقع الحياة، ولذلك فإن أجهزة (الكمبيوتر) لديها القدرة على إلغاء الحقيقة وخلق بدائل منها، ومن الناحية النظرية تصبح المادة الجديدة هي الحقيقية في الأساس. وعلى هذا الأساس نرى إن المسرح الحديث مبني على حقيقة افتراضية عّرفها البعض على إنها " واقع مصنع يصور المستخدم في فضاء ثلاثي الأبعاد وهي محاكاة (الحاسوب) لأشكال حقيقية من الواقع يمكنها التفاعل مع الإنسان" (Al-Hayali, 2001, p. 60).لافي ماترى (أميمة الدكاك) " بأنها أشياء لا يمكن أن توجد أبدا في الحقيقة، أو أشياء لم تعد موجودة أو حتى أشياء لم توجد" (Al Dakal, 1999, p. 32). في حين يراها الباحث " بأنها الصورة التي تبنى على التخيل وافتراض واقع غير موجود أصلا عن طريق الحاسوب وبواسطة برمجيات تختص بإنشاء أشكال وأجسام ثلاثية الإبعاد بهدف الوصول إلى الواقع الأفتراضي الذي يقدم صورة مسبقة لعوالم لم تزل هي الأخرى في خيال المصمم الذي سيقوم بدوره على بلورة التراث والموروث الشعبي بطريقة مغايرة عن المألوف، أستدعت تعددية المدارس المسرحية وأتجاهات المخرجين التقنية تنوعا وتباينا في أختيار التقنيات المسرحية المناسبة وفي طرق استخدامها. وهذه التقنيات لها أهمية كبيرة حتى في العروض التي تسيطر فيها الإيديولوجية كما عبر عنها(مايرهولد) في حديثة عن الأيديولوجية والتكنولوجيا في المسرح "بما إن الناحية الأيديولوجية هي همنا الوحيد، فما حاجتنا إلى التكنولوجيا؟.... مما لأريب فيه إن ما يؤثر في المتفرج بصورة أساسية، وما يجب علينا صقله هو الفكرة... المضمون... ولكن إذا كنا نريد لفكرنا أن يبلغ الصالة

لتوصيل الفكرة، ولكي يدرك المتفرج المضمون، يجب علينا أن نطور وسائلنا في العبير، وان نجعلها أكثر أهمية ومرونة وقدرة على توصيل ذلك الفكر" (Al-Balushi, 2007, p. 3).

وعلى هذا الأساس أصبحت الصورة المسرحية جزءاً أساسياً في العرض المسرحي، وتغيرت على أثر ذلك صورة تقنيات العرض المسرحي ،الذي أعتمد على(الممثل النجم - صاحب السيطرة) فكان ظهور (المخرج) لا لسحب السيطرة من الممثل، وأن لتطوير وتجديد العرض المسرحي من جهة وللتأكيد على وجود لغات أخرى في العرض المسرحي إلى جانب اللغة المنطوقة من جهة ثانية، فكانت لغة الصورة هي لغة مهمة في العرض المسرحي، وهي بطبيعة الحال لغة تخضع للبيئة والواقع والمناخ المعاش، فحينما يشعر الفنان بعجز الأشكال والأدوات عن توصيل مفاهيمه وإبداعه ،عليه أن يبتكر الجديد وكان جديد الفنان هو ثورة على الواقعية أحدثت نوعا من التغيير في التقنيات ومنها تقنيات التمثيل وأسلوبه وهدفه، ونتيجة لذلك انطلقت في المناخ دعوتان لا يمكن الفصل بينهما:-

1- الدعوة إلى الرمزية.
2- الدعوة إلى الشعر والموسيقى.

والدعوة الثانية على وجه الخصوص قلصت من وجود الممثل كعنصر تقني مهيمن، بل من وجود الكلمة ذاتها. حيث أصبح المسرح بالنسبة لدعاة الشعر والموسيقى يقتصر على هارمونية الحركة والإشارة واللون والصوت، وأن يكتفي بالإيماء بالرمز، وأن لا يتخطى ذلك إلى تجسيد الأشياء بالأشخاص، ويبدو إن هذا الأسلوب بالإضافة إلى ترسيخه لدور المخرج وسيطرته على العرض وقيادته لعناصرهِ، فانه ايضاً يؤثر في مسرح المستقبل التالي له بإبرازه لأهمية الحركة والإيماءة والموسيقى واللون ،فانه يؤكد على مسرح الصورة (Al-Ghaith, 2005, p. 2).

فانتقل العرض المسرحي من السكون إلى الحركة المستمرة في القرن العشرين بعد إن أكد كل من (مايرهولد) و(راينهارت)على دور المخرج في نحت العرض المسرحي بلغته السينوغرافيا، ثم تبعهم(انطوين ارتو) بكل أحلامه ، وكان من أبرز الذين قادوا حركة التحديث في قوانين ولغة العرض المسرحي (بريخت) و(بروك) و(غروتوفسكي) و(شاينا) و(كانتور)...الخ، الذين أبدعوا ممارسات تمردية على كل ما ينضوي تحت سلطة التقاليد، فأثمرت جهودهم في تحليق العرض المسرحي في سماوات اللامعقول وصولاً لتأكيد كل ما هو منطقي ومعقول من خلال استخدامهم للسينوغرافيا، التي أصبحت وسيلة تعبير تقنية تشكيلية – بصرية ذات إنشاء لوني وحركي شكلت في فضاءاتها حركة لتقنيات متعددة كحركة فنون العمارة والمناظر والأزياء والماكياج والإضاءة والألوان والسمعيات ،حتى ذهبت لتدخل ضمن تشكيلات جسد الممثل . فالسينوغرافيا والتي هي احد عناصر العرض المرئية تجاوزت عنصر الضوء واللون أو عناصر إيحائية كالكتلة والتشكيل الحركي، بل أصبحت احد عناصرها المهمة.

لقد تجاوزت السينوغرافيا فن المزج بين الكلام والموسيقى والديكور، لتصبح أيضاً فن التعبير التشكيلي بجسد الممثل، أي أصبحت السينوغرافيا تمثل النواحي الحسية والمرئية في جسد الممثل نفسه إضافة إلى عناصر الفضاء المسرحي وهما الصالة وخشبة المسرح. فأصبح بذلك التشكيل البصري هو العنصر والمبدأ الحاسم الذي ينظم العناصر ويجمعها في نقطة واحدة وزمن واحد وفن واحد، من خلال الحركة التي استطاعت أن تخلق منظومة من الأشكال، قد تكون هرمية أو متدرجة، لكنها في النهاية تتبع كل منها الآخر بشكل متبادل. لأنها متواجدة ضمن فضاء مسرحي قابل للتغير والتجديد، فتستطيع الحركة في النهاية أن تحقق التناغم بين جميع مفردات العرض المسرحي وعناصره، الأمر الذي لا يستطيع كل فن على حده أن يحققهُ (Appiah, 2005, pp. 42-43).

فالسينوغرافيا علامة فارقة في إصدار الدلالآت في فضاءات العرض المسرحي من خلال التطور الحاصل في عالم تكنولوجيا المنظومة التقنية في العرض المسرحي لابد أن تكون هذه التكنولوجيا هي الأداة الناقلة للتراث والموروث الشعبي بشكل مغاير يسهم في تطوير العرض المسرحي التاريخي من خلال توظيف التراث العربي وتصديره إلى العالم بواسطة عروض تحاكي الماضي والحاضر من خلال لفة الطرح المستخدمة في منظومة العرض.

ولا ننسى في الذكر تجربة (أبو خليلٍ القباني) في المسرح العربي وتأصيله للتراث العربي، إذ يقول (أدهم الجندي) " نزوع القباني نحو التاريخ العربي بأن أبى خليلٍ لم يكن يميل إلى (تمثيل المعربات الافرنجية ويرجع ذلك إلى نشأته الدينية وإلى ثقافته الاسلامية) وعلى هذا يلاحظ أدهم الجندي بحق أن روايات القباني تختلف في معظمها عن روايات مارون النقاش ومن سارَ على نهجه من المسرحيين المسيحيين واليهود" (Al-Awani, 2020, p. 106).

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

1. التراث والموروث الشعبي بيئة خصبة للتجريب المسرحي.
2. تلعب السينوغرافيا دور بارز في تصوير مغاير للتراث.
3. عناصر السينوغرافيا عنصر رئيسي في العروض التاريخي وتنقل صورة ذهنية تخرج المتلقي من المألوف.
4. المسرح التاريخي هو نوع يختص تصوير وقائع وثقافات الشعوب عبر العصور.
5. التراث والموروث الشعبي بمثابة هوية للمسرح التاريخي من خلال لغة العرض.
6. السينوغرافيا عنصر مهم داخل منظوم العرض المسرحي التاريخي.

الدراسات السابقة:

1- (البنية الدرامية للمسرحية التراثية في العراق نماذج مختارة) للباحث: هيثم حمزة سلمان الحمداني.

2-(توظيف التراث العربي في مسرحيات ألفريد فرج) للباحث: حافظ صايل نهار السليم .

3- (توظيف التراث في المسرح الجزائري) للباحث: أحسن ثليلاني.

4- (البناء الفني للحكاية الشعبية على بابا والربعين حرامي بين الموروث الشعبي والكتابات المسرحية) للباحث: يوسف عبدالرحمن اسماعيل السيد.

مجتمع البحث: يتكون من مسرحية (سدرة الشيخ) لأنها النموذج الذي يتواءم ومحور البحث الحالي.

عينة البحث: لجأ الباحث إلى الطريقة القصدية في اختيار عينة بحثه (سدرة الشيخ 2024) كما موضح في (شكل رقم 1).

أداة البحث: أعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها (أداة البحث) المعتمدة في تحليل العينة.

منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث والتي لجأ إلى الطريقة القصدية في اختيار عينة بحثه والتي بلغ عددها (1)، وذلك لكون هذا النموذج استثمرت التراث والموروث الشعبي في سينوغرافيا العرض المسرحي التاريخي وهي النموذج الأقرب إلى موضوع بحثه للأسباب الآتية:

1. مشاهدة العروض على خشبة المسرح من قبل الباحث بما يضمن دقة التحليل وقياس ردود فعل المتلقين للعرض.
2. لكون نماذج العينة قد استثمرت التراث والموروث الشعبي في السينوغرافيا بوصفه علامة دالة في العرض المسرحي بما يتفق مع موضوع البحث.

تحليل العينات: عينة البحث مسرحية (سدرة الشيخ) تأليف وإخراج (عماد محسن الشنفري)، سينوغرافيا (خالد الشنفري)،عرضت في بغداد في المسرح الوطني عام 2024 ضمن مهرجان المسرح العربي بغداد دورة 14 والذي تنظمه الهيئة العربية للمسرح كما موضح في(شكل رقم 2 وشكل رقم 3 وشكل رقم 4).

تحليل العينة: (سدرة الشيخ)

مشهد الأول/ استهلال المسرحية كان بسيط جداً من (1-2 دقيقة) حيث كانت عملية الاستهلال بسيطة إذ صورة شكل الحياة في الجزيرة العربية بشكل مبسط وسلس وكان استخدام السينوغرافيا بتقنيات حديثة أثثت الفضاء وأعطت له رونق يوضح التراث العربي من خلال الخامات المستخدمة في تأثيث فضاء العرض والازياء والدقة التاريخية المتحققة بشكل كبير، وعند فتح الستار وجدنا البيئة المفترضة لوقوع الاحداث كما لو كانت حقيقة حيث ادخلتنا في صميم الفلكلور العربي من خلال الايقاع الحي باستخدام الدفوف والطبول الخاصة ببحارة شبه الجزيرة العربية كما هو موضح في(شكل رقم 5) ومن الدقيقة (2- 5) يصور لنا العرض الصراع بين اهلنا في الجزيرة العربية والاستعمار واطماعهم وكان هنا الموروث الشعبي من العادات التقاليد في الحفاض على الارض دور في حدوث هذه المعركة التي يقودها (الشيخ محمد) ضد الاستعمار وكان للإضاءة السيادة في تجسيد المعركة وبعد المعركة تحدث نقطة التحول في الصراع في الدقيقة(6) والتي بينة ما ورثناه من التراث العربي المتجسد بمروءة الشيخ محمد في انقاذه طفل اجنبي تبناه لاحقاً كما هو موضح في(شكل رقم 6), ونجد تحولات السينوغرافيا في هذا المشهد تحققت من خلال الإضاءة.

المشهد الثاني/ المشهد الثاني يبدأ من(7- 11دقيقة) وفي هذا المشهد يكون استخدام عناصر السينوغرافيا في العرض بسيط مقتصر على إضاءة غامرة للمكان تجسد الموروث الشعبي من خلال استقبال البطل (الشيخ محمد) بالأهازيج التراثية العربية الأصيلة التي يستقبل بها الأبطال بعد الانتصارات وبدأ الجميع يحي شجاعة الشيخ ولكن نشب الاختلاف حول الطفل الذي أنقذه وهي سيكون فيما بعد محور للأحداث فأنسام القوم لفرقتين احدها مؤيد والاخر معارض اضر لنا الشكل التراثي للصراع داخل المدن وبين

العائلات في شبه الجزيرة العربية كما هو مبين في (شكل رقم 7) وهذا كان مبين مسبقاً في روية (الشيخ الأبيض) التي كتباه الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي والتي تتحدث عن احداث وقعت في شبه الجزيرة العربية في بداية القرن التاسع عشر حول الامريكي (جوهانسون بول) والذي يتبناه الشيخ محمد بن عقيل احد سادة ظفار والتاجر المعروف صاب اسطول السفن والذي يسميه عبدالله، فنجد الاختلاف الذي دار لفترة طويلة داخل العرض ولكن يقطع دابر الشيء الشيخ محمد ويسمي الطفل الاجنبي عبدالله ليتعايش معهم ويكسب الثقافة العربية الاصيلة وكانت هذه التفاته مهمة تجسد التراث العربي من خلال تصديره عبر الاخلاق الحميدة التي يتحلى بها سادة العرب.

المشهد الثالث/ المشهد ويبدأ من (11- 20 دقيقة) الذي يصور لنا صراع العائلات والتفكير في توارث السلطة بطريقة مشروعة أو غير مشروعة من خلال الافكار التي دارت في مخيلة (اسعيد الحدب) وهو ند الشيخ محمد وبدأ يفكر كيف تخلص من (عبد الله) وهذا الفكر هو موروث شعبي يجسد فكرة الناس بأحقيتهم بحكم الأرض من الغرباء كما هو موضح في (شكل رقم 8) أو الدخلاء شكل السينوغرافيا كان عادي وشغلة الشكل الإضاءة فقط .

المشهد الرابع/ يبدأ من (20- 32 دقيقة) وفي هذا المشهد كانت تشكيلات سينوغرافيا العرض واضحة ومهرة من خلال الاشتغال التقني الذي أظهر لنا عرض مسرحي تاريخي بتكنولوجيا عالية ومهرة جسدة موروث شعبي تراثي ألا وهو الحب الذي (تجسد بين عبدالله وابنة اسعيد الحدب) وبعده اكتشاف صراع العائلات ولكن ما يحسب للمؤلف والمخرج هو نقل شكل الحب بطريقة تراثية عربية أعطتنا (روميو وجولييت) ولكن بأسلوبنا العربي بحيث عيشنا إحساس إن الحب في شبه الجزيرة العربية له شكل مغاير عن الغرب كما هو موضح في (شكل رقم 9) من خلال العفة والأصول العربية التي لم يتعدها عبدالله وما اثارنا كمتلقون شكل المشاعل التراثي وخلفية البحر التي حققت اجواء ساحلية ساحرة تحسب لمصمم السينوغرافيا.

المشهد الخامس / ويبدأ من (32- 39 دقيقة) المشهد عبارة عن بقعتين ضوء صور من خلالها المخرج ردة الفعل بين عبدالله والرجل الذي يرافقه والذ اكد له انه جوهانسون الامريكي وليس عبدالله العربي ما اثارة حفيظة عبدالله كما هو موضح في(شكل رقم 10) الذي تمسك بعروبيته التي تربى عليها وغيرة اسعيد على اهله وهذا موروث عربي اصيل .

المشهد اسادس/ ويبدأ من (39- 48 دقيقة) يبهرنا مرة أخرى مصمم السينوغرافيا بتجسيد طريقة الافراح في الجزيرة العربية وهذا الموروث الذي ضل سائد الى الأن من خلال إيقاع الدفوف الذي يعد مؤثر صوتي حي والضوء واللون الممزوج مع الفرح ولكن كان هنالك التفاتة مهمة جسدها المخرج ألا وهو الصرع الذي تجدد من خلال معرفة اسعيد بما سيمنحه الشيخ لعبدالله وردة الفعل والخلاف كما هو موضح في (شكل رقم 11) وكان هذا تصوير تراثي للحادثة كما مذكور ايضاً في الروية الاصلية.

المشهد السابع/ ويبدأ من (48- 62 دقيقة) وهو الأخير إذ يظهر لنا المورث الشعبي والتراث من خلال مشهد موت الشيخ محمد وطقوس الجنازة في ذلك العصر وتأثر عبدالله الذي كان اصيل بكل التفاصيل من حيث الوفاء ويعود هذا الى التربية العربية الأصيلة, وجسد ايضاً ما يحدث في بعض العائلات والمناطق بعد موت كبير القوم ونشوب الخلاف والصراع حول السلطة ولكن يتفق الشنفري والشيخ القاسمي من خلال العرض على نصرة الحق وهذا ما تحقق .. ليقدم لنا عرض يحمل القيم العليا للموروث الشعبي والتراث العربي الأصيل بتشكيل سينوغرافي مبهر ودقة تاريخية بكل تفاصي العرض والمسك كان بتحية الختام الجميع يحمل علم فلسطين يرفرف به وهذه التفاته مهمة من قبل المخرج ليوضح لنا بأننا مازلنا على العهد لنصرة فلسطين كما هو موضح في (شكل رقم 12).

ويرى الباحث أن مسرحية (سدرة الشيخ) هي أكثر عرض منسجم بكل تفاصيله مع البحث وينسج من خلال تطابقه مجمل مؤشرات البحث التي تنص على إنشاء عمل متكامل ونموذجي يحاكي الموروث الشعبي والتراث العربي من خلال تشكيلات سينوغرافيا العرض، هو الأقرب إلى البحث بحكم حداثة العرض.

نتائج البحث:

1- التراث والموروث الشعبي له دور بارز في هوية المسرح العربي.
2- العرض المسرحي التاريخي يعتمد بشكل اساس على التراث والموروث الشعبي
3- الترابط بينهما يمتد إلى بداية نشوء المسرح ولكن ليس بشكل مفصل.
4- كان للتطور والتكنولوجيا اثر بارز في تطور السينوغرافيا وجماليتها في العرض ودور بارز في اعادة طرح العروض المسرحي التاريخي بشكل مغاير من خلال عينة البحث مسرحية (سدرة الشيخ) .

5- دخول الموروث الشعبي والتراث في العرض المسرحي التاريخي العربي من خلال الملاحم والاساطير والقصص التي خلدها التاريخ.

6- تعد ملحمة كلكامش وحكايات الف ليلة وليلة من أبرز الموضوعات التي تطرق لها المسرح العربي .

7- السينوغرافيا هي عنصر مهم لا غنى عنه في العرض لإثارة المتلقي .

الاستنتاجات:

1- يعد التراث والموروث الشعبي من أبرز صناع العلامة في العرض المسرحي التاريخي وكان هذا واضح من خلال النتائج التي خرجت من تحليل نموذج عينة البحث.

2- - لكي نؤسس عرضاً مسرحياً تاريخياً لابد أن نستثمر القيم الجمالية للسينوغرافيا بوصفها شفرات مقروءة لدى المتلقي .

3- يسقط نظر المتلقي على الدقة التاريخية وتفاعل مع ما هو يجسد للحقيقة مما يؤدي إلى زيادة التفاعل والانتباه .

4- المسرح التاريخي هو أسلوب تمثيلي وليس مذهباً او منظومة عمل وله تأثير على ثقافة المتلقي.

5- بناء العرض المسرحي التاريخي يتحقق من خلال دراسة التراث والموروث الشعبي.

المقترحات:

1- يقترح الباحث دراسة عروض المسرح التاريخي دراسة تحليلية للوقوف على الأخطاء وتلافيها.

2- دراسة الكتاب والمنظرين والمصممين في مجال السينوغرافيا والمسرح التاريخي وتسليط الضوء على توصياتهم.

التوصيات:

1- اعتماد السينوغرافيا كعنصر أساس في عروض المسرح التاريخي لأنه يعطي بعداً جمالياً وفكرياً والتأكيد على الدور الفعال الذي يؤديه.

2- إقامة ورش(أستوديو موسع) تجمع مصممي السينوغرافيا والممثلين والمخرجين الذين يعملون بأسلوب المسرح التاريخي.

3- إقامة مهرجانات لعروض المسرح التاريخي بشكل واسع لأنها تعد من الأساليب المتطورة.

4- - توفير مناهج للمسرح التاريخي ومناهج للسينوغرافيا في المسرح ولكن بشكل موسع.

Conclusions:

1. Heritage and popular heritage are among the most prominent mark makers in the historical theatrical performance, and this was clear from the results that emerged from the analysis of the research sample model.
2. In order to establish a historical theatrical performance, we must invest in the aesthetic values of scenography as codes readable by the recipient.
3. The recipient's attention falls on historical accuracy and interaction with what embodies the truth, which leads to increased interaction and attention.
4. Historical theater is a method of representation, not a doctrine or system of work, and it has an impact on the culture of the recipient.
5. Building the historical theatrical performance is achieved through studying folklore and heritage.

References

1. Abboud Al-Mubarak, A.-K. (1992). *Movement and its intellectual and aesthetic connotations in theatrical performance.* Baghdad: Master's thesis (unpublished), College of Fine Arts, University of Baghdad.
2. Al Dakal, O. (1999, 2 تموز). Virtual reality. *Computer and Technologies Magazine.* dimashq: Ministry of Culture publications.
3. Al Qasimi, S. b. (2022). *Sultan and theatre.* United Arab Emirates: Publications of the Arab Theater Authority.
4. Al-Abdullah, R. (2013). *Arab theater across centuries.* United Arab Emirates: Publications of the Arab Theater Authority.
5. Al-Awani, M. B. (2020). *Abu Khalil Al-Qabbani 1842 - 1902 Pioneering trade.* United Arab Emirates: Publications of the Arab Theater Authority.
6. Al-Balushi, A. G. (2007). *Experimental trends in composing using technology.* alqahira: Ministry of Culture Press.
7. Al-Ghaith, A. H. (2005, August month Monday). Experimental theater and scenography. *Al-Mustaqbal Electronic Newspaper No2702*, p. 2.
8. Al-Hadithi, T. S. (2007). *Folklore in our contemporary life.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
9. Al-Hamid, A. H. (1983). *Series by Iraqi directors.* Baghdad: Al-Qadisiyah Printing House.

10. Al-Hayali, M. F. (2001). *Visual perception of interior design and its virtual image on the computer.* Baghdad: Master's thesis (unpublished), College of Fine Arts, University of Baghdad.
11. Alloush, S. (1985). *A dictionary of contemporary literary terms.* Beirut: Lebanese Book House.
12. Al-Mohammadawi, b. (2008). *Theatrical scenography.* Baghdad: Writers Union publications.
13. Appiah, A. (2005). *Live art post and other articles.* alqahira: Publications of the Ministry of Culture.
14. Asoub, M. (1992). *Postmodernism.* Beirut: International Press.
15. Badran, N. (1995). *Dreams of an Arab play.* alqahira: Egyptian Book Authority.
16. Corell, M. (2000). *Theatrical movement in the theatrical space.* alqahira: Center for Languages and Translation at the Academy of Arts.
17. Fathi, I. (1986). *Dictionary of literary terms.* Beirut: United Arab Publishers Corporation.
18. Ibrahim, N. (1966). *Forms of expression in popular literature.* alqahira: Dar Al Nahda.
19. Ibrahim, N. (1979). *The legend.* Baghdad: Freedom Printing House.
20. Isbaa, S. A. (2000). *Modernism and postmodernism.* Jordan: National Library.
21. Jabour, A. N. (1983). *Al-Manhal (Arabic-French dictionary).* Beirut: House of knowledge for millions.
22. Khorshid, F. (2002). *Popular Biography Literature.* alqahira: Religious Culture Library.
23. Manzur, I. (2005). Lisan al-Arab. Beirut: Dar Al-Alami for Publications.
24. Natour, S. (2014). *My way to the theater is an emergency landing.* United Arab Emirates: Publications of the Arab Theater Authority.
25. Qalaji, A. F. (2014). *Theater and spaces of formation in cultural identity.* alshaariqa: Publications of the Arab Theater Authority.
26. Saleh, D. (2005). *Theater scenography.* Egypt: Dar Al-Mayadeen for Publishing and Distribution.
27. Sarhan, S. (1989). *Theater and Arab heritage.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
28. Vaughn, M. F. (1994). *The art of scenography.* alqahira: Publications of the Ministry of Culture.

الملاحق:

شكل (1)

بطولة
جهاد اليافعي
في شخصية (الشيخ محمد)
محمد العجمي
في شخصية (سعيد الأحدب)
عبدالملك الشيزاوي
في شخصية (عبدالله)
نبذة عن مسرحية سدرة الشيخ
مأخوذة عن رواية الشيخ الأبيض لصاحب السمو الشيخ الدكتور
سلطان بن محمد القاسمي
سدرة الشيخ
كلمة المؤلف والمخرج
عماد محسن الشنفري

شكل (2)

المجاميع (أهل المدينة)
مؤيد باروت
يوسف ال جميل
هيثم سعد
امين عوض النوبي
امين يحيى النوبي
أنوار الشحري
مسلم جعيوب
طلال بن حيدر
أحمد بن حيدر
تمثيل
هشام صالح
في شخصية (سويلم)
أمل النويري
في شخصية (مريم)
عيسى عجزون
في شخصية (رجل من المدينة)
عبدالله جحنون الحضري
في شخصية (المعلم صالح)
قابوس الشنفري
في شخصية (قبطان أيسكيس)
وليد شعبان
في شخصية (هاينز)
عبدالله فتحي
في شخصية (خادم الشيخ و المنشد)

شكل (3)

الفريق الإعلامي
هيثم محسن الشنفري
إشراف إعلامي
بدر المردوف
رئيس اللجنة الإعلامية
مازن الحميري
مصور
أحلام اليافعي
تصميم وتنفيذ المطبوعات
الأغاني و الأشعار من التراث الخليجي العُماني، الإماراتي و السعودي
شكر وتقدير
مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي
وزارة الثقافة والرياضة والشباب
MINISTRY OF CULTURE, SPORTS AND YOUTH
الاستاذ طالب محمد البلوشي
الاستاذ يوسف البلوشي
الطاقم الفني
أحمد معجين الروس
مخرج منفذ
قابوس الشنفري
سكريبت
خالد الشنفري
السينوغرافيا، الإضاءة والديكور
هيثم سويلم
تنفيذ
طارق كوفان
أزياء
أسعد طالب
جرافيك و مؤثرات مرئية
عبدالله جحنون الحضري
الرؤية الموسيقية
علي الطاهر
تنفيذ الموسيقى و المؤثرات الصوتية
الطاقم الإداري
أيمن اليافعي
مالية
قيس جعبوب
متابعة وتنسيق
خالد موافي
إدارة
ياسر العفاري
إدارة
ماجد معتوق
إدارة

شكل(4)

شكل (5)

شكل (6)

شكل (7)

شكل (8)

شكل (9)

شكل (10)

شكل(11)

شكل (12)

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1379

Systematic gradation in the architecture of Islamic interior spaces

Muhammad Madloul Kamil[a] , *Ahmed Sultan Khalaf*[b] , *Uday Abdel Hamid*[c]

[a], [b], [c] *Central Technical University/College of Applied Arts*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 7 March 2024
Received in revised form 14 April 2024
Accepted 15 April 2024
Published 1 December 2025

Keywords:
Ornamentation – Repetition – Proportion

ABSTRACT

The objective study of the stylistic gradation in architectural designs is an important matter in design The interior of all Islamic palaces, as it represents a distinctive feature as a beautiful art, and the interior designer can It touches on aspects of this development in the types of architectural designs as a result of the urban development of palaces. Here the research problem question arises, concerned with understanding the main role, as follows:

How is the systematic progression achieved in Al-Riyaza architecture?

How does this stylistic progression have an impact on Islamic internal spaces?

It included the theoretical framework and the indicators that came out of it that took into account the topic of systemic gradation and its relationship to the architectural leadership of Islamic interior spaces. The research procedures were within the third chapter, as it was analyzed Two examples of interior designs for Islamic palaces. The most important results are the diversity of finishing materials adopted in the design of entrances, as their effects emerged clearly in the visual appearance within design techniques intertwined between the prominent And the recessed, which contributed to the emergence of design formations that showed their features within the interplay between smooth and rough finishing materials, which achieved aesthetic value for the palace entrances, including (pavement, stone, tile, marble, and wood). And the decorative squares) as they were achieved in the first model and were achieved in the second model, as confirmed by the designer's study of the decorative units that are classified into dynamic ones, including (monotonous, non-monotonic and free), as they were achieved in The first model was relatively achieved in the second model, and the aesthetic need emerged in showing the design role in the architectural leadership of the entrances to Islamic palaces from the diversity of decorations in the designs of the interior spaces of the entrances. The palace includes geometric decoration, floral decoration, written decoration, architectural decoration, and abstract decoration, which contributed to achieving its aesthetic values, as they were achieved in the first model and the second one.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1379
Muhammad Madloul Kamil, Ahmed Sultan Khalaf, Uday Abdel Hamid : Systematic gradation in the architecture of Islamic interior spaces
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التدرج النسقي في بنائية الريازة العمارية
"الفضاءات الداخلية الإسلامية"

محمد مدلول كميل[1]
احمد سلطان خلف[2]
عدي عبد الحميد[3]
[1,2,3]الجامعة التقنية الوسطى/كليه الفنون التطبيقية

الملخص

تعتبر الدراسة الموضوعية للتدرج النسقي في تصاميم الريازة العمارية أمر مهم في التصميم الداخلي لجميع القصور الإسلامية اذ أنها تمثل سمة مميزة بوصفها فناً جميلاً ويمكن للمصمم الداخلي ان يلمس نواحي هذا التطور في أنواع تصاميم الريازة العمارية نتيجة للتطور العمراني للقصور وهنا ينبثق سؤال مشكلة البحث، المعني بفهم الدور الرئيس، على النحو الآتي:

كيف يتحقق التدرج النسقي في بنائية الريازه العمارية؟

كيف يكون لهذا التدرج النسقي تأثيره بالنسبة الفضاءات الداخلية الاسلامية ؟

تضمن الاطار النظري وما خرج به من مؤشرات أخذت موضوع التدرج النسقي وعلاقتها بالريازة العمارية للفضاءات الداخلية الاسلامية وكانت إجراءات البحث ضمن الفصل الثالث اذ تم تحليل أنموذجين من التصاميم الداخلية للقصور الاسلامية و أهم النتائج هي تنوع في مواد الانهاء المعتمدة في تصميم المداخل إذ برزت تأثيراتها واضحة في المظهر المرئي ضمن تقنيات تصميمية متداخلة بين البارز والغائر الأمر الذي أسهم في بروز تكوينات تصميمية أظهرت معالمها ضمن علاقات التداخل بين مواد الانهاء الملساء والخشنة مما حقق قيمة جمالية لمداخل القصر ومنها (الاجرو الحجرو القرميد و الرخام الخشب والمربعات الزخرفية) اذ كانت متحققه في الانموذج الاول ومتحققه في الانموذج الثاني كما اكدت دراسة المصمم للوحدات الزخرفية التي تصنف الى الديناميكية ومنها (الرتيب وغير الرتيب والحر) اذ كان متحقق في الانموذج الاول ومتحقق نسيبا في الانموذج الثاني، كما برزت الحاجة الجمالية في إظهار الدور التصميي الى الريازه العمارية لمداخل القصور الاسلامية من تنوع الزخارف لتصاميم الفضاءات الداخلية لمداخل القصر ومنها زخرفة هندسية وزخرفة نباتية وزخرفة كتابية وزخرفة معمارية وزخرفة التجريدية والتي ساهمت في تحقيق قيم جمالية لها اذ كانت متحققة في الانموذج الاول ومتحققة في الانموذج ثاني.

الكلمات المفتاحية: الزخرفة – التكرار – التناسب.

الفصل الأول الاطار المنهجي للبحث

أولا :مشكلة البحث:

تعد الدراسة الموضوعية للتدرج النسقي في تصاميم الريازة العمارية من تكويناتها التصميمية وأهميتها داخل الفضاء الداخلي لمداخل القصور وكيفية تنفيذها امر مهم في التصميم الداخلي لجميع القصور الاسلاميه ويمكن للمصمم الداخلي ان يلمس نواحي هذا التطور في أنواع الريازة العمارية على ما طرأ من تغيرات على هذا النوع في التصاميم نتيجة للتطور العمراني للقصور، لذا وجد الباحث ان من الضروري التعرف على التدرج النسقي التي تُعتمد في تصاميم الريازة العمارية وبما يتلاءم مع مساحة وحجم المحددات الداخلية (لمداخل) القصور الاسلامية لذلك تتلخص المشكلة البحثية بالتساؤل الاتي:

كيف يتحقق التدرج النسقي في بنائية الريازه العمارية؟

كيف يكون لهذا التدرج النسقي تأثيره بالنسبة الفضاءات الداخلية الاسلامية ؟

ثانيا: أهمية البحث: تكمن اهمية البحث في:

الاشارة الى التطورات المعبرة عن التدرج النسقي في بنائية الريازه العمارية للفضاءات الداخلية الاسلامية بما تتضمنه من الوعي التصميي للمصممين والحرفيين على التعرف على أنواع تصاميم الريازة العمارية ومدى ارتباطها مع باقي محددات التصميم الداخلي للوصول الى مستوى عالٍ من الأبداع والابتكار بالنسبة للفضاءات الداخلية الاسلامية ذلك لان التدرج النسقي في بنائية الريازه العمارية تمثل في كونها مرتكزاً اساسياً له تأثيره المباشر في المتلقي .

ثالثا :هدف البحث:

يتجسد هدف الدراسة البحثية في الكشف عن الكيفية التي يتحقق بها التدرج النسقي في بنائية الريازه العمارية وكيف يكون لها تأثير واضح بالنسبة للفضاءات الداخلية الاسلامية

رابعا : حدود البحث : يتحدد البحث الحالي بالاتي :

1_ الحد الموضوعي : التدرج النسقي في بنائية النقوش الزخرفية للريازة العمارية في مداخل القصور الإسلامية

2_ الحد المكاني : الفضاءات الداخلية الخاصة بمداخل القصور الاسلامية في المغرب العربي

3_ الحد الزماني : للفترة **2001** م _**2015** م ذلك بسبب انشاء النماذج المختاره في هذا المده

خامسا: تحديد المصطلحات :

التدرج لغةً: (بمعنى (درج) أو ما يقصد به ترتيب الاشخاص أو الافكار او الظواهر وكيف تتفاوت قيمتها أو مرتبتها) (Abbas, Yusra Khudair , 2008 , p 42)

التدرج اصطلاحا : (لا يختلف معنى التدرج في الاصطلاح عن معناه في اللغة، فمعنى دلالات التدرج: أنه أخذ الأمر شيئًا فشيئًا، لا دفعة واحدة). (Musa, Intisar Rasmi , 1986 , p45)

النسق لغةً: (هو ما كان على طريق نظام واحد في كل شيء (وقد يقال جاءت الخيل نسقا ويقال أيضاً غرست الاشجار نسقا) (Aristotle Thales , 1967 , p804)

النسق اصطلاحا : (هو مجموعه من العناصر المتداخلة في ما بينها أي بمعنى انها ترتبط في ما بينها بعلاقه اذ ان أي تغير في احد هذه العناصر يؤدي الى تغير العنصر الاخر) (Ali Abdel Moaty , 1995,p44).

التعريف الاجرائي(التدرج النسقي):

هو أن تشترك او تتقارب عناصر الوحدات التصميمية الاساس بصفة واحدة ضمن علاقات تتلاءم مع المساحة التي يشغلها مما يسهم ايضاً في أن تظهر هذه التكوينات التصميمة غير نافرة لكي تؤدي المعنى التعبيري الإيجابي لها

الريازه لغةً: (وهي كل ما تقاس به القدرة أضافةً لما تتميز به من الدقة والذكاء العام والمهارة العملية) .
(Arnheim , 1974 ,p606).

اما اصطلاحا فعرفت بأنها: الريازة ((بأنها تمثل حرفة الراز .. واصله رائز)) .(Stolnetz, 1974,p287) كما وتُنسب الريازه. (الى اسلوب البناء المنظم).(Aristotle Thales ,1967,p32).وتمثل ((فن العمارة)) (Musa, Intisar Rasmi , 1997,p85).وعرفت (بانها الطرز الفنية المتنوعة برسوم نباتية وهندسية وكتابيه والمنفذة على مواد انهاء عديدة مثل الاجر والرخام والخشب والجبس وغيرها ضمن عمائر المباني الأسلامية مثل القصور والمساجد والمدارس).(Simethes ,1996,p194).

العمارية (العمارة) لغةً: وهي من العمارة ، ويقال عُمّر المنزل بأهله فهو عامر وكذلك هو المكان الذي يسكنه اهله فهو معمور. (Marwan Abdul ,2011,p146).

اما اصطلاحا فعرفت بأنها: موسوعة المورد ضمن مصطلح (العمارة) (وهو فن تصميم وتشيد المباني على وفق مبادئ تحددها العوامل الوظيفية و الجمالية في وقت واحد وهذا يعتمد على طبيعة البلاد التي تنشأ فيها أضافةً الى طبيعة المعتقدات والشعوب التي ابتدعتها).(Ibrahim Madkour,1979,p154).بينما (هو ذلك الفن الذي يتخذ من المادة وسيلة لتنفيذ المباني كما وانها تمثل تكوين المحيط البيئي للانسان ليمارس فيها مجمل نشاطاته الحياتية التي تفصله عن مؤثرات الطبيعة).(Qajah, Juma Ahmed,2008,p17)**.وقد تبنى الباحث هذا التعرف وذلك لأنسجامه مع الدراسة الحالية.**

التعريف الاجرائي الريازه العمارية : وهي تلك التصاميم التي تعبرعن اصالة الفن الاسلامي والمتمثلة بأنواعها (النباتية.الهندسية.الخطية) ضمن تكوينات المحددات الانشائية للعناصر العمارية والمتكونة من انواع (السقوف . القباب.الجدران.الأعمدة.العقود) والتي يتم تنفيذها بمواد انهاء متنوعة اذ تشكل بمجملها كوحدة تصميمية، وذلك لانها ناتجة عن نظام عملي مبني على اساس مبادئ التصميم اسس وعناصر كما انها تشكل احدى المرتكزات المهمة في جمالية التصميم الداخلي لمداخل القصور الاسلامية.

الفضاء لغةً : (هو ما أتسع من الأرض ومن الدار، وهو أيضاً ما اتسع ما بين الكواكب والنجوم من مسافات لا يعلمها إلا الله تعالى).(Abbas, Yusra Khudair,2008,p701)

الفضاء الداخلي اصطلاحا: بأنه الفضاء الذي يمكن تشكيله للتعبير عن كيفية تعامل الانسان مع بيئةٌ بكل جوانبها الاجتماعية والثقافية والوظيفية. (Najm Abd Haidar ,1996,p32) وعرف ايضاً بأنه مسرح العمارة الذي له صفات واضحة وحدود معرفة مرتبطة بكيان الانسان وحضارته . (Shaker Hadi Ghasab ,1977,p6).

التعريف الاجرائي الفضاءات الداخلية الاسلامية : هي تلك الفضاءات الداخلية التي تعتمد على الموروث الإسلامي المبني على فهم الابعاد الفكرية والرمزية المرتبطة بعضها مع بعض بعلاقات ليكون بدوره مصدراً للإلهام للادراك العقلي للمصمم الداخلي ومعطياً في الوقت نفسه قدرته على التواصل المستمر مع العصر، مما يجعل العمل التصميمي مبدعاً في تنظيمه أصيلاً في فكره متجذراً في ماضيه ومتجدداً في صيغه المعاصرة.

الفصل الثاني (الاطار النظري للبحث)

المبحث الأول : التدرج في بنائية الريازة العمارية:

التدرج هو الحالة التي يرتبط فيها طرفان متباينان بدرجة متوسطة والتدرج أذ يعبر عن حلاكه متطورة في انتظام وإذ ترتبط الحلاكه بالحياة لذلك يتعاطف الانسان مع التدرج و يعده أداة طيبة للتعبير الفني سواء في الفنون التشكيلية أم السينمائية والتدرج الواسع المدى يبعث الاحساس بالراحة والهدوء وذلك بعكس التباين او التدرج السريع الذي ينقل العين سريعاً من حالة الى أخرى مضادة لها. (Al-Jader, Saeed Mahmoud ,1998,p99) وعرف بأنه وجود اختلافات في المجال المرئي. و اينما توجد اختلافات فلا بد أن يكون هنالك تباين (Joseph Schacht ,1985,p15) كما ان التبان هو اتحاد المتناقضات وهو أنتقال مفاجئ سريع الى عكسها.(Abdel Raouf Berjawi ,1998,p54) كما ان التباين هو أبعد من ان يكون تعاكسا مألوفا اذ تبرز الفروقات بشكل واضح وعلى سبيل المثال شكلان قد يبدوان متشابهين ببعض العناصر و مختلفين في أخرى فاختلافهما يبرز عندما يحصل التباين (Abdullah Ibrahim ,1994,p67) ان التباين هو علاقة شيئين متطرفين انه تعبير عن الاختلافات وهذا يشير الى الوحدة في التباين . أي ان هنالك صلة بين الاجزاء المتضادة فهي مرتبطة بالخواص المميزة أو المتماثلة فالاسود و الابيض مرتبطان مع بعضهما (Al-Sawad, Haider Ismail ,1997,p105) والتباين يعني التنوع و يمنح الحياة للتصميم ويضيف تاكيد العناصر المختاره (Ali Abdel Moaty ,1995,p283) ان التدرج صفه عامة في الظاهرة الطبيعية وهي سلسلة متعاقبة تفصل طرفين متطرفين متعارضين متنافرين أي انه جمع بين التوافق والتعارض (Obaid, Aloud,2008,p43) والتدرج هو الحالة التي تربط طرفين متباينين بدرجات متوسطة (Samir Faisal,1997.p77)

الشكل (**1**) يمثل التدرج الزخرفي
https://images.app.goo.gl/ZiWAJhcJum3Jq3Gf9

الديناميكية

وهو واحد من الأسس المهمة التي تعتمد التكرار في تكوين العمل الفني وتعرف الديناميكية في فن التكوين بانه الفواصل الزمنية التي تحتاجها العين للانتقال من شكل الى أخر يرتبط بالحركة ويمثل تكراراً للكتل والمساحات مكوناً وحدات قد تكون متماثلة او مختلفة متقاربة او متباعدة ويفصل بينهما مسافات تعرف بالفواصل .(Al-Samarrai,1977,p153)

وان الديناميكية لا تتحقق في بعض الاحيان الا عن طريق التكرار تتحقق الديناميكية عن طريق التكرار والتكرار من الناحية الفنية هو القاعدة التي تحكم حرآة العين من جزء الى جزء اخر في خط حرآي سلس الى طبيعة الدوران حول نفسه في نسب جمالية مختلفة محكوم بتنظيم من الاشكال المترابطة معاً ...والبساطة والتنويع غير متضادين ويمكن استخدامهما إذا أحس الفنان بالحاجة إليهما على ان لا يفقد ذلك من وحدة – العمل الفني – وذلك بمجرد تغيير في مساحة بعض وحدات الشكل او أبعادها أو لونها أو قيمتها السطحية ويلاحظ ان التغييرات المنتظمة او غير المنتظمة تكسب التكرار الاساسي تنوعاً محبوبا والديناميكية تكرار الكتل او المساحات مكونة وحدات قد تكون متماثلة تماماً أو مختلفة أو متقاربة أو متباعده (Al-Jader,1998,p95)

(ويعرفه بأنه جرآة واضحة في التكرار منتظمة او دوريه ما جمالية ديناميكية فيرتبط بالنسبة والتناسب في العمل الفني من ناحيتين)(Rahir ,1985,p59)

1-النسبة تتضمن مقارنة بين عوامل متشابهة ، اما الديناميكية فهو تكرار متوقع لهذه العوامل

2- تعمل النسب ديناميكية مكرراً للأشكال و الاحجام (Al-Qusiri ,1981,p128)

ان كل عنصر من عناصر العمل الفني آالخط و اللون و النور و الظل وملامس السطوح لا بد ان تحقق نوعا من الديناميكية في ذاته مع سائر العناصر الاخرى التي تكوّن وحدة العمل الفني والديناميكية في الفن الاسلامي يعتمد التماثل و التناظر و التبادل آما يعتمد الخط اللين والهندسي و تعدد المساحات في توزيعه و تنوعها ... والديناميكية الخطية تراقص يوحي بالمسرة (Abdullah Ibrahim,1994,p109)

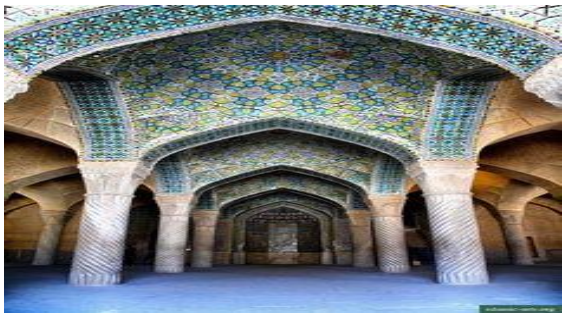
ان الفنان المسلم اعتمد في كثير من الاحيان الى تثبيت الديناميكية والى التكرار المبني على القصيدة ... ومن ثم فأن الفنان تطلع الى التجانس و الوحدة التي تظهر في صورة ديناميكية متواتر و تنغيم زخرفي و ترديد الوحدات الزخرفية التي لا نجد لها مثيلاً الا في الموسيقى الشرقية (Safa Lutfi Abdel-Amir ,1977,p88) ان معظم التجريدات الإسلامية تتحقق على سبيل المثال في الديناميكية المستمرة في الوحدات الزخرفية وان بحث الفنان المسلم الفكري والروحي في الامتداد اللانهائي في الزخرفة الاسلامية – هو دلالة حرآة الكون اللامتناهية ... و ان الحركة اللانهائية للوحدات الزخرفية ماهي الا دلالة على معنى روحي وهو العروج الايماني للمسلم للسمو بالنفس و من ثم الدنو من المطلق.(Rasmussen,1986,p92)

و يمكن تصنيف الديناميكية على النحو الاتي:

1- ديناميكية الرتيب(والذي تتشابه فيه الوحدات والفترات تشابهاً تاما في جميع الصفات)(Al-Jader ,1998,p95)

2- ديناميكية غير الرتيب : (والذي تتشابه فيه الوحدات مع بعضها آما تتشابه فيه جميع الفترات و لكن تختلف فيها الوحدات عن الفترات شكلا او حجما او لونا وتكون ديناميكية غير الرتيب على أنواع منها ديناميكية متناوبة . ديناميكية متناقصة . ديناميكية متزايدة.) (Al-Jader ,1998,p95)

3- ديناميكية الحر: (وتختلف فيه اشكال الوحدات والفترات عن بعضها أختلافا تاما) (Al-Jader ,1998,p95) ان العناصر المرئية التي تتكرر في الفضاء المرئي يصاحبها تنوع وعلينا كشف هذا التنوع لأن الإحساس بالديناميكية قد لا يتوفر في تكرار عنصر واحد وقد يميل تكرار العناصر الى الرتابة فالديناميكية حينما يكون بصيغة تكرار المساحات او الكتل مكونة وحدات قد تكون متماثلة او مختلفة او متقاربة او متباعدة تعتمد على توزيع الفنان لها ضمن التكوين الزخرفي لتملي تلك المساحات ومن دون ملل. (Al-Jader ,1998,p96)



الشكل (2) يمثل الحركه الديناميكيه الزخرفيه
https://images.app.goo.gl/9gVEckyDeDRRn74x8

المبحث الثاني : النسق في بنائية الريازه العمارية

الانسجام او التناغم

هو نوع من الاستضافة للوحدات الزخرفية و قابلية تناسقها مع بعضها من جهة و مع باقي الوحدات الاخرى من مراكز تكوينها الزخرفي . بحيث تكون مقبولة جمالياً و غير نافرة و متناسقة ضمن الحقل المرئي.

(وتعرفه بانها : وحدة انسجام كل أجزاء التصميم آي يتكون كل متكامل أو مُقنِع بحيث لا يتعارض أو يتضارب أي جزء فيه مع الجزء الاخر) (Abdel Raouf Berjawi,1998,p22)

(كما انه كل متكامل لا يتعارض وأي جزء فيه مع الجزء الاخر بل أن كل جزء مرتبط مع الاخر بشكل حيوي وديناميكي).
(Samir Faisal,2006,p76)

والانسجام هو الذي ينشأ من المصاهرة و التقارب بين الالوان و اتحاداتها البصرية اي التقارب في الموجات الطولية للألوان وهو ليس عملية اختيار الالوان بقدر ما هو تنظيمها . فإعادة التنظيم للألوان يمكن ان يصبح مقبولا او منفرا للذوق ... آما أن الملمس فيؤدي دورا فعالا في التوافق . فاذا استخدم ملمسا غير ملائم في التصميم فانه يسبب نفورا على الرغم من توافق الالوان المستخدمة (Al-Azzawi ,1969,p92)

الشكل (3) الانسجام والتناغم الزخرفي
https://images.app.goo.gl/zBeuncnBZTmZBPmc8

التناظر

يعد التناظر من العناصر الجوهرية في الزخرفة الإسلامية إذ يمنح التكوين الزخرفي تنظيماً فضائياً متناسقاً ومتزناً ويتسم بالتنظيم العالي فهو أداة لوحدة العمل الفني وتوازن اجزائه المتناظرة .ومن أشكال التناظر المستخدمة في الزخرفة:

أ- التناظر الجانبي (يبرز كحالة أولى للفكرة الهندسية للتناظر ويكثر ظهوره في الأشرطة الزخرفية فيكون خطيً اتجاهياً او يكون سلوباً لتنظيم مساحة مزخرفة على طرفي محور وسطي)(Mead, Hunter,1986,p29)

ب- التناظر ألشعاعي المنتظم أو ما يطلق عليه التناظر الدوراني اذ ترتب فيه الاجزاء حول نقطة مركزية ويمكن تكراره حول نقاط متعددة تتوزع على السطح الزخرفي فتمثله كاملا لذلك يعد تناظراً سطحياً او اتجاهياً والتناظر الموجود في الزخرفة تناظر سكوني غير حركي(Fathi Youssef,1992,p66)

الانتقالات البنائية للتدرج النسقي في تصاميم الريازه العمارية والتي تتضمن

1-التوازن:

(الحالة التي تتعادل فيها القوى المتضادة) (Al-Jader ,1998,p111) (معادلة القوى المتعاكسة)(Obaid, Aloud,2008,p76) (المساواة او التعادل لقوى الجاذبيات المتعارضة في الحقل المرئي) (Rahir,1985,p15) والإحساس بالتوازن رغبة غريزية يود الانسان ان يحققها دائماً حتى في العمل الفني ... لذلك فان اي – تكوين زخرفي – يجب ان ينقل للإنسان الاحساس بالاستقرار والاتزان في القيم والالوان التي يمكن ان يصل اليها الفنان باحساسه العميق بتنظيم عناصر العمل الفني واندماجه فيه لتحقيق الاتزان لأنه أساس فني ، ولكن لأنه من أسس الحياه.(Ghada Abdel Wahhab,1998,p77) ان بالإمكان حصول التوازن في الشكل والقيمة والملمس واللون، فتوازن الشكل يقسم على أربعة أنواع

1- توازن متماثل تظهر فيه الجاذبيات على جانبي المحور كما لو كانت صورة امام مرآة ويعد ابسط انواع التوازن واكثرها وضوحاً لذلك فهو اكثرها افتقاراً للتنوع.(Stolnetz, Jerome,1974,p105)

2- توازن وهمي وهو التحكم في الجاذبيات المتعارضة عن طريق الاحساس بالمساواة بين اجزاء الحقل المرئي (Rahir,1985,p56)

3- توازن غير متماثل وهو توازن على طرفي المحور لعنصر او اكثر من جهة مع عناصر غير متشابهة او متباينة في الجهة الاخرى ويكون هذا التوازن لا تناضري (Obaid, Aloud ,2008,p77)

4- توازن إشعاعي ويقصد به التحكم في الجاذبيات المتعارضة عن طريق الدوران حول نقطة مركزية (Rahir,1985,p55)

5- التوازن في القيمة ويعني وجوب اقامة في توزيع المساحات البيضاء او الرمادية مع المساحات القاتمة او السوداء التي تمثل مناطق الظلال على ان يوضع في الاعتبار ان المساحات القاتمة تمثل في الواقع ثقلا الادراك البصري(Al-Jader ,1998,p125)

6- التوازن بالملمس وهذا التوازن ناتج عن تعارض في اتجاهات خطوط الملمس ، ويعبر عن تصارع في القوى الديناميكية المرتبطة باتجاهات الخطوط آما انه قد يثير الإحساس بتوازن هذه القوى ومن ثم ترابط التكوين. (Al-Jader ,1998,p295)

7- التوازن في اللون ويحصل عن طريق التباين لقيمة الالوان الحارة والباردة من حيث الثقل فالألوان الحارة أثقل من الباردة علمن ان اللون الدافيء يبدو اكبر حجماً مما هو عليه فعلاً آما يظهر اللون البارد اصغر حجماً مما هو عليه فعلاً(Rahir,1985,p98)

ان التوازن انما هو مقياس ينظم العناصر الزخرفية ولان الفنان المسلم يتميز باستخدامه للوحدة والتنوع في تشكيل عناصره الزخرفية لذلك يحتاج الى وسيلة لتنظيم تلك العناصر ومن جهة اخرى ان الإنسان وقبل كل شيء اخذ يحاكي نفسه قبل محاكاته للأشياء فمثلما خلق الانسان وكأنه مكون من نصفين متماسين متماسكين ومتماثلين يعملان آوحدة واحدة.

الشكل (**3**) التوازن الزخرفي
https://images.app.goo.gl/EubStpkXfd1rKmcy8

2-التناسب:

(عرف على انه العلاقة في الحجم و الكم او الدرجة بين شيء واخر او بالنسبه) (Rahir,1985,p59)

(والتناسب هو مقارنه الاحجام والمساحات و الاطوال والمقاييس و المقادير وهو العلاقة القياسية المصممة اي النسبة المخططة للمقادير والفواصل.) (Obaid, Aloud ,2008,p123)

أن دراسة العلاقة بين الطول والعرض أوالمساحة هذه العناصر في المسطحات الثنائية الأبعاد أو العلاقات بين الحجوم في الاجسام الثلاثية الأبعاد آما تتطلب دراسة لنسب المسافات الفاصلة بين كل منها لتخلق إيقاعات مقبولة جمالياً Al-Jader (,1998,p137)

هو مبدأ المقياس الذي يستخدمه المصمم الزخرفي العماري في معالجة قياس الحجم للأشكال الهندسية بالنسبة للعناصر الانشائية فلكل سطح زخرفي عماري مقياس معين (Mead, Hunter ,1986,p31) وجعله (إحدى ظواهر العطاء الجمالي المتصل بطبيعه تكوين الاشياء)(Safa Lutfi Abdel-Amir ,2005,p738)

أنه العلاقة بين الأبعاد و المساحات و الكتل و المسافات الفاصلة بينها اذ ينتج عنه ايقاعات مقبولة جمالياً و تؤدي الى التوافق والانسجام.(Khaled Hussein ,1983,p157)

وترتكز العمليات التناسبية في الفضاء التكويني بين الأشياء الى نوعين اساسين من النسب هما :

النسبة البسيطة و هي تمثل النسبة المدرآة حسياً و المباشرة.

النسبة المرآبة وهي الاكثر اهمية في التكوين وهي النسبة الناتجة عما يعرف بتوالي الجمع وهي التي أبتكرها الاغريق و سموها النسبة الذهبية (Al-Samarrai, Younis Ibrahim,1977,p69)

يمكن تحديد العلاقات التناسبية في التصميم الزخرفي كما يأتي:

1 -التناسب بين اجزاء المفردات الزخرفية ذاتها.

2 -التناسب بين مفردة زخرفية و اخرى ضمن البنية الزخرفية

3- التناسب بين البنية التصميمية الزخرفية والمساحات التي تشغلها وقياسات الفضاء الذي يحيط بها (Hatem Hamid Mohsen,2008,p97).

3-**التكرار:**

يعد التكرار اساسا في بنية التكوين الزخرفي وهو اعادة رسم الوحدة الزخرفية بشكل متطابق حيث يساعد التكرار على ملء الفضاءات المراد اشغالها يعطي التكرار الزخرفي احساسا بامكانية النمو اللانهائي للمفردات الزخرفية (Al-Alfi, Abu Saleh ,1967,p62)

وهو الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة في العمل الفني والتكرار هو اساس الإيقاع (Samir Faisal ,2006,p79) .

ان التكرار يعطي إحساسا بإمكانية النمو اللانهائي للمفردات الزخرفيه .(Ibn Manzoor,1956,p62)

وهو ظاهره التاكيد على شكل أو اشكال من ترددات دون خروج ظاهرة عن الاصل بمعنى ان لا يفقد الشكل خصائصه البنائية والتكرار هنا يشير الى الامتداد والاستمرارية المرئية لتحقيق الحرآة على سطح العمل ، ويرتبط مفهوم التكرار بمعنى الجاذبية والتشابه وقيمة الإنتاج في العمل (Abdel Qader Faydouh ,1997,p225).

والتكرار نظام تعددي قوامه الوحدات البانية للفعل التكراري وانه صفة إيقاعية داخل بنية التصميم الزخرفي (Berlyne,1971,p158**)**

ان الفن الإسلامي اخذ مواضيعه من الطبيعة نباتية وحيوانية في اشكال جامدة (الطبيعة الصامتة) الا انه حورها وطورها وجردها لاحداث التكرار لتوليد الحرآة التي تعطي طابع الاستمرارية وتوحي باللانهائية لتحقيق الاستمرارية (Al-Samarrai, Younis Ibrahim,1977,p85)

ان غنى الموضوعات الزخرفية على وتيرة واحدة يريحان العين الشرقية والعقل الشرقي آما يريح الإذن الغربية توافق النغمات وتنوعها (Al-Ani ,2011,p47)

ان الفنان المسلم وجد في الوحدات الزخرفية مشاهد متعددة لا تفصح عن خفاياها بيسر ولا تنبئ عن مغزاها بسهولة فلها اعماق مترعة لمسببات لانهائية فالمتامل لتكرار الوحدات الزخرفية يجدها مليئة بالمعاني والرموز... ومن هنا نستطيع القول والتاكيد ان التكرار صفة اصيلة وعميقة الجذور في الذهنية الإسلامية وليس آما يحسبها البعض نتيجة لتأثير البيئة فقط فضلاً عن كونه يؤسس ناتجاً إيقاعيا يحقق تناغماً ينشئ هو الأخر نسباً جمالية متعددة ثم ان شفرة التكرار ترتبط بالمقاييس الحسابية اللازمة لتحقيق التناظر فهي تخضع لقوانين هندسية حتى يتولد التناظر من تكرار بتتابع لا ينتهي (Ahmed Hafez ,1986,p90)

ونستطيع القول ان التكرار يعد اساساً في بنية التكوين الزخرفي وهو ترديد او اعادة رسم الوحدة الزخرفية حيث يساعد التكرار على ملء الفضاءات المراد اشغالها من توظيف عدد من الوحدات باختلاف انواعها محققة صيغا جديدة تسهم في بنائية العمل الفني عن طريق استمرارية الحركة على السطح الزخرفي لتحقيق أبعاد جمالية عن طريق الشد البصري للناظر لتحقيق الجاذبية والانتباه . ومما تقدم يمكن ان يتحقق عنصر التكرار عن طريق الشكل والاتجاه واللون. والتكرار انواع :

1-التكرار التام هو إعادة رسم وحدة زخرفية بشكل تام دون تغيير.

2-التكرار المتناوب وهو اعادة رسم وحدتين زخرفتين مختلفتين بشكل متناوب .

3-التكرار الدائري هو رسم الوحدة الزخرفية على مسار دائري .

4-التكرار المتعاكس وهو رسم وحدة زخرفية ومن ثم اعادة رسمها بوضوح معاكس .

5 -التكرار الانتشاري هو رسم وحدة زخرفية او اكثر وتكرارها بالاتجاهات جميعها ضمن الفضاء البصري محققة نسيجا زخرفيا متداخلا ومتتابعا يوحي بالحركة والاستمرارية متمثلاً بالزخارف الهندسيه النجميه

ويجدر بنا القول ان التكرار يخلق الديناميكية ، وان الفنان المسلم قد تمثل العقيدة الاسلامية فمثلاً استخدامه للتكرار اللفظي عن طريق التسبيح (الله) عز وجل والحمد له والشكر والاستغفار، ومن ثم فان تكرار وحدات معينة لفظياً نراها قد انعكست لدى الفنان المسلم من الناحية النفسية والوجدانية ومن ثم التطبيقية في تكرار اشكاله الزخرفي وان مايقوم به المزخرف لملء الفضاء بالوحدات الزخرفية وتعزى الى التسبيح و(الحمدلة والحولقة) والاستغفار لدلالة وجود الله تبارك الله في كل مكان آقوله تعالى (وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِي عَنِّي فَإِنِّي قَرِيبٌ أُجِيبُ دَعْوَةَ الدَّاعِ إِذَا دَعَانِ) . (البقرة ، ١٨٦) .

ومن جهة اخرى فان التكرارات اللفظية في القران الكريم وكذلك التكرارات التي تجود بها البيئة المحيطة بالفنان المسلم وما يتخللها من ايقاع حياتي يومي مثل الليل والنهار والتحية والوضوء والاذان تكرار التكبيرات قد تركت أثرا واضحا لدى الفنان المسلم ونتاجاته الفنية.

الشكل (**4**) يمثل التكرار الزخرفي
https://images.app.goo.gl/XcLCXMsQ82bmYU116

4 - **التنوع:**

(منطلق من منطلقات ابراز الحيوية في نسيج التصميم الزخرفي وان مفهوم التنوع لايلغي مفهوم الوحدة والتنوع يعني ثلاثة أشياء)(**33** . ص **38-39**)

1- التنوع كجزء لا يمكن تجاهله في الشكل ويعد التباين في حد ذاته تنوعا

2- التنوع الناشئ عن وجود علاقات غنية بالشد الفراغي والتشابه

3- التنوع التام

وان التنوع داخل الوحدة الزخرفية يعبر في الفن الاسلامي عن تعدد وجوه الوجود التي تنطوي على ذات الاسرار والحقائق وهي بدورها تشتمل على مبدأ الوحدة في الكثرة بمعنى اخر تجلي الوجود الاوحد الذي يمنح لكل منهما الحياة والذي تملك أسماؤه الأسماء الحسنى جميعها نفس مايملكه الاسم الواحد من الحقيقة الالهية وأسرارها ... وهذا يعني ان ثمة تنوع في الكون تحكمه وحدة آما تنوع الانسان تحكمه وحد (Rasmussen,1986,p80).

ان التنوع وسيلة هامة في عملية الاظهار الجمالي للتصميم الزخرفي اذ يعد اساساً مميزاً في احداث قوى مؤثرة حيوية لما يحويه من حرآة داخلية في بنائية عناصر هذا التنوع واللون والاتجاه. (Hatem Hamid Mohsen ,2008,p69)

ولا بد من توفر اربعة انواع في اي هيئة نراها معبرة عن الوحدة وهي

1- أسلوب الحركة المغلقة

2- العلاقات النسبية بين الحجم والعدد والدرجة

3- التنغيم حركة واضحة في تكرار منتظم او دورية ومن خلال ما تقدم نستخلص ان التباين والتنوع في العملية التكوينية للعمل الزخرفي يخلق نوعاً من الشد الفضائي بين عناصر التكوين من لون وقيمة سطحية وخط وغير ذلك كوحدات تدعم بعضها بعضاً ومع الكل التكويني لكي تكون وحدة مترابطة تقوم على نوع من العلاقات وفق نظام آلي مشكلة للوحدة . ونستنتج من ذلك ان الفنان المسلم قد وفق بين العالم الحسي والعالم المطلق على التنوع في الاشكال والتعدد في الانظمة العلاقاتية اذ عمد الفنان المسلم الى تقسيم تكويناته على مساحات ذات أشكال هندسية مختلفة ومتنوعة مستخدماً وحدات زخرفية مجتمعة مستمدة من عناصر نباتية او خطية او حيوانية خالصة تملأ هذه الاشكال في حيز واحد ضمن وحدة زخرفية متقنة ومنتظمة متمثلا بالآية الكريمة (صَفّاً أَأَنَّهُم بُنيَانٌ مَّرْصُوصٌ) (Rahir ,1985,p44)

وبهذا التنوع التنظيمي والانتقال المفاجئ وغير المتوقع من عناصر ذات أشكال حيوانية الى عناصر هندسية أو نباتية مكونة عدة اساليب للتعامل الشكلي ضمن الوحدة الزخرفية الواحدة بحثاً عن تكامل رصين من سائر العناصر الاساسية للتكوين الفني الزخرفي من خط وشكل ولون وملمس وبقية العناصر الأخرى من جهة والتنوع باستخدام خامات متعددة ضمن نسيج زخرفي تكويني متكامل من جهة اخرى.

المبحث الثالث : قراءة و تذوق المتلقي للتدرج النسقي

يعتبر التصميم رسالة ذات سمة خاصة موجهة من المصمم الى المتلقي اذ أن العناصر البنائية التصميمية الأساس في بنية التكوين الفني لما لها من قابلية على التشكيل والاتساق ضمن بناء موحد كونها (وحدات أولية تعبيرية وهي تعد عنصراً أو جزءاً من تركيب يؤدي غرضاً اتصالياً يتضمن عدة معان ضمن التركيب العام وهذا المعنى لا يأخذ محتواه إلا عن طريق الأثر الذي يتركهُ عن طريق التحامهِ وتشابكهِ أو تقاطعهِ أو تتابعهِ) (Hatem Hamid Mohsen,2008,p240)

وهذا الترابط والالتحام يزيد من دلالات العناصر وقيمتها لان جمال كل عنصر يتوقف على صلتهِ بالعناصر الأخرى حتى نصل إلى الصورة الفنية المتكاملة (Hamandi ,1996,p27) .

وتشمل هذه العناصر كالأتي: (Awad, Riyadh ,1994,p10)

الخط Line يتكون الخط من تلاقي عدة نقاط يعد من أكثر العناصر مرونة في البناء التصميمي كما ويمثل القاعدة الأساس لأي تصميم ويؤدي الدور الرئيس فيهِ، إذ يوصف بأنه ناتج (مجموعة من النقاط المتقاربة أو المتلاصقة بعضها مع بعض وبشكل مستمر مع تعدد الاتجاهات ولهُ وظائف متعددة منها تقسيم الفضاء لإظهار توزيع المفردات وتحديد الأشكال وتنشئة الحركات وتجزئة المساحة فينبغي على المصمم إيجاد فواصل ممتعة بين الخطوط ليسهل إدراك التصميم الشامل (Hollis ,2009,p35)

فالخط يعد من المحددات التعبيرية والوظيفية، بوصفه أول المواد الحسية التي يستخدمها المصمم لإعطاء الأشكال ضربا من التخيل في إظهار الجوانب الجمالية فالخط البسيط ليس هو الخط الساكن لأنهُ (بوسعهِ الإيحاء بالحركة بعدة طرق فهو يتحرك وذلك جزء من طبيعتهِ) (Al-Makri,1992,p59)

1-الشكل Form يمثل عنصرا مهما في تصاميم الريازة يمثل الهيئة المدركة لتميز وحدات الفضاء التصميمي فالشكل (ينشأ من تتابع مجموعة متجاورة ومتلاحقة من الخطوط، إذ يؤدي ذلك إلى تكوين مساحة متجانسة تختلف في مظهر الحدود الخارجية لها باختلاف تكوين الخط الذي ينشأ عند تكرارهِ ، باختلاف اتجاه ونظام الحركة)(Jamil Salibia ,1971,p26) فهو ليس وسيلة سهلة يتم إيجادها وإنما هو ترجمة لوظيفة هدف ما يتحول إلى لغة إدراك دلالاتي يتم التعبير فيها عن النظام. (فالشكل عبارة عن رمز مرئي يؤدي دوراً متطابقامع ما يمثلهُ من خصائص إذ تضفي خصائصه البنائية دلالات تعبيرية تعكس اتصال يؤدي دوراتفاعلياامع المتلقي فقوة الشكل تكمن في إمكانية تحقيق رموز حسية يدركها المصمم والمتلقي ويتفاعل معها) (Shaker Hadi Ghasab ,1977,p209) وينبغي (ان ترتبط كل الأشكال الموجودة في الوحدة الأساسية مع بعضها بعض في وحدة متكاملة سواء كانت هذهِ الأشكال مفرغة ام ممتلئة وحدات مستقلة ام مندمجة في شكل واحد) (Riyad, Abdel-Fattah,1974,p42).

إن الشكل هو الذي يوجه إدراكنا وينظمه ولولاه لكان التذوق مستحيلا. غير أن قيمة التذوق ترجع إلى ما تكتسبه العناصر الأخرى الداخلة في العمل التصميمي من حيوية وإثارة حين ينظمها الشكل فالشكل لا يجعل من هذه العناصر مفهومة فحسب بل هو يزيد من جاذبيتها ويؤكدها وفي تصميم الأقمشة النسائية نجد أعدادا متنوعة من الأشكال والمفردات والرسوم تتخذ كل منها هيئة ما لتضفي دلالة معينة على التصميم ، بما تؤديه خصائص إي منها في تحقيق وظيفتها الاتصالية والجمالية التي يدركها المتلقي كونها وحدة مرئية ذات دلالات تعبيرية تنطوي على ما تؤديه تفاعلات عناصرها البنائية المكونة لها .

وتتخذ الأشكال في الفن نوعين: (الأشكال المنتظمة أو الهندسية والأشكال غير المنتظمة أو الأشكال الحره)
(Abdel Raouf Berjawi,1998,p164)

2-اللون Color فيعد عنصرا أساسيا يعزز الشكل ويحقق حيزا نفسيا وماديا للعمل الفني ويعد من أهم العناصر أو الصفات الإدراكية المرتبطة بتلازم فاعل مع بقية العناصر الأخرى في تكوين الهيئة المرئية إذ لا يمكن إدراك الأشكال أو تميزها عن الفضاء إلا من خلال لون الخط الفاصل المحدد لها وهو بذلك يضفي انطباعا مرئيا مدركا لأي من الهيئات سواء التي تحمل لونا أم لا تحملهُ بالتباين المدرك للون الخط المحدد للهيئة مع الفضاء إذ نجد أن التصميم الذي يحمل صفة التكامل يعتمد على مظهر اللون وقدرتهِ على الجذب البصري وإثارة الخيال والانفعال متوقف على أساس (العلاقات المتبادلة مع العناصر والمكونات الأخرى في التصميم فالاستجابة التي تتأثر بطبيعة تركيب العلاقات اللونية والشكلية للأشكال وأنماطها والمساحات التي تحتلها والقدرة التعبيرية التي تسيطر على توجيهها لدعم الفكرة التصميمية)(Al-Awadi ,1999,p16).

1-القيمة الضوئية Lighting Value تأثيراً في البناء التصميمي بفعل التباينات بين المساحات المعتمة والمضيئة وإحداث الجاذبية البصرية فضلا عن توازن الوحدات الشكلية وعلى المصمم أن (يراعي توازن القيم اللونية وتنوعها وترتيبها في حدود الوحدة التصميمية ترتيبا جماليا)(Schulz, Christian ,1966,p40)

2-الملمس Texture كناتج فعل الخطوط والأشكال والألوان المادية التي تظهر دلالاته العقلية على سطح العمل الفني فهو(تعبير يدل على الخصائص السطحية للأشياء ولكل مادة من المواد ملمس خاص بها يمكن إدراكه بصريا للنظرة الأولى ثم يمتد بعد ذلك إلى التحقق منه بوساطة اللمس)(Al-Ani,2011,p221)

ان التدرج النسقي هو عمل فني جميل يشتمل على اكتمال في الشكل واعتدال في الاسلوب وبدرجة تضمن له ان يكون كلاً متبعاً ومصمماً لأحداث تأثيره في المتلقي. (في حين يتجسد دور التدرج النسقي عن طريق الارتباط بالفن وتذوقه والذي يتمثل ذلك بدراسة علم الجمال) (Al-Zamakhshari,1998,p117)

ان قراءة وتذوق المتلقي هو عملية اتصال وعملية الاتصال تقتضي وجود طرفين احدهما هو المرسل والثاني هو المتلقي بينهما قناة للتوصيل ورسالة محمولة على هذه القناة (Ardalan, Nadir ,1979,p53)

ويعرف ايضاً بأنه عملية محاولة التعرف على االعمال الفنية وفهم أبعادها والكشف عن قيمها الجمالية والفنية والتعبيرية لما بها من مؤثرات جمالية واالستمتاع بها (Aristotle Thales,1967,p25)

كما يعتبر تذوق المتلقي عن التناسق بين الاشكال المختلفة للأدراك والاحساس بها وفي عالقاتها بالبيئة وهو ما ينعكس أثره على الأنسان فضلاً عن محاولة البحث عن استراتيجية عربية إسلامية جديدة للمفاهيم المستندة على العقيدة في قراءة الجماليات مع محاولة لحفظ وصيانة الرموز الحضارية العربية الأسلامية من متغيرات قد يحدثها الغزو الثقافي لأذابة جماليات الفن العربي الأسلامي اضافة الى تحديد معالم القيم الجمالية لدى الأنسان العربي المسلم تطوير أنظمة السلوكيات في إطار جمالي يتفق مع العقيدة الأسلامية وقد اعتمدت طبيعة البنية الزخرفية على أنماط لأشكال تجريدية مختلفة (Al-Dulaimi,2004,p127)

فمنها التجريدات النباتية التي تعتمد على انحناءات الخطوط لتشكل نسقاً بنائياً مرناً وأخرى تعتمد على الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة بما يشكل نمطاً من الزخارف الهندسية ذات المظهر الصلب ونتيجةً لطبيعة التجريد التي شكلت سمات هذا الفن بطابعه المميز استطاع الفنان المسلم أن يزاوج بين الأنماط الزخرفية والنباتية بل تمكن من إدخال تركيبات من الخط العربي كالخط الكوفي والديواني وغيرها من الأنواع بما ينسجم وطبيعة الأنساق البنائية في هذه التجريدات لذا فإن ظاهرة ترديد الوحدات الزخرفية في المنظومة البنائية للمنجز الفني الإسلامي بمظهره الزخرفي وبما يظهره من إيقاع مستمر وسيمترية في الأشكال جعلت من الأنساق البنائية أن خضعت إلى التكرارعلى وفق إيقاع وتدرج نسقي منتظم (Al-Dulaimi,2004,p127)

وهذا ما يؤكد على أن القراءة والتذوق مرتبط بالأنسان بوصفه صفة ذاتية كامنة في طبيعة الأنسان نفسه وذلك عندما يتفاعل مع العمل الفني مما يؤدي إلى استثارة النزعة الجمالية الكامنة في نفسه كما أن هذا الاختلاف والتباين في موضوع الجمال يتم إرجاعه إلى أمرين مختلفين

الأول :- (عدم وجود معيار ثابت دقيق علمي للجمال يستطيع من ربط جميع الأذواق معاً).

أما الأمر الثاني :- (فيرجع إلى اختلاف الإدراك العقلي والخيال لدى الأفراد فقد يستوعب البعض منهم تذوق العمل الفني استيعاباً كاملاً في حين يقصر عنه متذوق أخر في موضوع معين) (Hollis,2001,p5)

ان مسألة الجمال والتذوق الجمالي في كتابه (الهوامل والشوامل) (يرى أن بين الطبيعة والنفس حوار مستمر .. وقد يتجلى ذلك وفق رغبة النفس واستعدادها) (Ahmed Hamed ,2003,p36)

ويقترب هذا المفهوم مع المفهوم المعاصر لإدراك قيمة الجمال بصيغه متميزة ..لذلك (فأن تذوق الجمال متجهة نحو مادة الجمال لكن لابد من تصعيد هذا الحس الجمالي عن طريق تأمل الجمال المجرد من المادة) (Ahmed Hamed ,2003,p38)

في حين ان الدين الاسلامي ((كان عاملاً مهماً في إدخال الأفكار الملائمة لغاية الشعور بالجمال إلى عقول الناس حتى أصبح هناك تداخل بين النظرة الدينية والنظرة الفلسفية التي تلقي في صميم خبراتها بالتذوق للأعمال الفنية من ربط المعتقد الديني بفكرة الجمال)) (Al-Husseini,2009,p14).

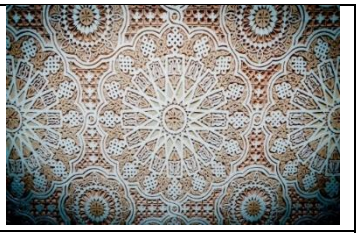
أما في مجال بحثهم عن الجمال الموضوعي لاسيما في العمارة العربية الأسلامية (فقد اعتمدوا على قوانين مبنية على أساس التناسق والعلاقات للنقد والحكم بالجمال والقبح)(Samir Faisal ,2006,p248)

وذلك لإستخلاص الخصائص والمفردات الشكلية والفضائية التي تميزت بها العمارة الأسلامية بصورة عامة وعمارة المساجد بصورة خاصة ذلك لأن (أساسها الجمالي يبحث في القوانين والقواعد العامة الموضوعية التي تنظم العلاقات الجمالية بين عناصر الشكل) (Samir Faisal ,2006,p62)

وهو ما ارتكزت عليه جمالية العمارة الإسلاميةإذ حاولت الكشف عن عناصر الجمال في العمل العماري والتي بنيت على أسسها قواعد جمالية ارتبطت بشكل واضح في علاقات الشكل المجردة مع الإشارة إلى أن الجمال صفة كامنة ومتداخلة من العلاقات الشكلية للعناصر (.Aristotle Thales,1967,p89) ((كما تشر المبادئ الجمالية ضمن الجانب الموضوعي تقع ضمن مستوى المبادئ والعناصر(التصميمية) المكونة للهياكل الإنشائية)) (Amir Helmy Matar,1986,p14)

(كما تشير العديد من الدراسات الحديثة الى أن بعض المراكز في المخ عندما تنشط فأنها تعمل على رفع الشعور بالمتعة كما وتشير هذه الدراسات الى الاهمية الكبيرة التي تقوم به هذه العمليات في (ادراكنا للجمال) حين يزداد نشاطها عندما نتلقى خبرة جمالية أو ندرك موضوعاً جمالياً اياً كان)(Al-Jader ,1998,p38).. فضلاً عن ذلك (فأن الابداع والتذوق هما نشاطين للتوقعات الداخلية المصاحبة "للأستمتاع بالعمل" وقد يرتبط ذلك بالخبرة من التأمل الجمالي) (Ibrahim Madkour,1979,p195) (كما يعد الأدراك الحسي هو بمثابة وعينا بالعالم الذي حولنا اعتماداً على المعلومة التي تصلنا عن طريق حواسنا)

(Aseel Ibrahim Mahmoud,2001,p22)(فالاحساسات التي نتلقاها لن تغني لنا شيئاً إلا إذا استطعنا كيفية تنظيمها ضمن إدراك منسق إذ لاحظ علماء النفس أن تنظيم الإدراك الحسي ينطبق على الأجهزة الإدراكية وأن هذه العملية تتم بسرعة دون أن ننتبه إليها)(Bel, Clavi,2001,p257)

	
الشكل (5) التدرج النسقي الزخرفي https://images.app.goo.gl/	الشكل (6) التدرج النسقي الزخرفي https://images.app.goo.gl/

مؤشرات الاطار النظري:

يتأثر المصمم ببيئته الثقافية التي يعتمد تكوين العمل الفني فيها على الديناميكية للوحدات الزخرفية التي تصنف الى ديناميكية (الرتيب ،غير الرتيب ، الحر).

- أن الانسجام يعمل كصمام أمان للتكوين الفني الزخرفي وآلية إخراجه على الرغم من وجود اشكال وأحجام متباينة ذات تنغيمات مختلفة و متفاوتة عن طرق التناسق بين الوحدات الزخرفية المنسجمة ضمن الفضاء التكويني الزخرفي.
- ترتبط الانتقالات البنائية للتدرج النسقي بعدة مفاهيم منها(التكرار و التنوع و التناسب و التوازن) مما يؤدي الى الحصول على معنى التصميم الذي يحمل في خصائصه الشكلية صفة التجديد في الفضاءات الداخلية الإسلامية.
- يتميز الفنان المسلم باستخدامه للوحدة والتنوع في تشكيل عناصره الزخرفية إذ يحتاج الى وسيلة لتنظيم تلك العناصر ومن جهة اخرى ان الإنسان يحاكي نفسه قبل محاكاته للأشياء.
- يعد التناسب أساس في المظهر الجمالي للتكوين الزخرفي عن طريق صياغة المعطيات المستخدمة في العمل الزخرفي مثل الحجم والمساحة والدرجة طبقاً لمدى ملاءمتها في الفضاء الزخرفي جمالياً ووظيفياً .
- يكمن التكرار في بنية التكوين الزخرفي عن طريق اعادة رسم الوحدة الزخرفية إضافة الى ملء الفضاءات المراد اشغالها من خلال توظيف عدد من الوحدات باختلاف انواعها محققة صيغا جديدة تساهم في بنائية العمل الفني على السطح الزخرفي لتحقيق أبعاد جمالية من خلال الشد البصري للناظر لتحقيق الجاذبية والانتباه.
- أن العلاقة بين الأنسان(المتلقي) والعمل الفني التصميمي امر لابد من توفرهما لتحديد القيم الجمالية في تصاميم الريازة العمارية لمداخل القصور الاسلامية والذي يعتمد بالدرجة الاساس على التذوق الفني المرتبط بالبعد الاجتماعي وذلك عن طريق التركيز على عناصر التراث الأسلامي ضمن محددات التصميم مداخل القصور.

الفصل الثالث :الاطار الاجرائي للبحث

منهجية البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي وهو احد انواع المناهج العلمية المعتمدة لتحليل النماذج لكونه الطريقة العلمية التي تعبر عن أحد أساليب البحث المنهجي وهي الأنسب لموضوع البحث في تحليل عينة البحث المختارة للوصول الى هدف البحث.

مجتمع البحث

شمل مجتمع البحث على دراسة مداخل القصور وقد تضمنت(6) مداخل موزعة بين دول المغرب العربي، وقد تم اعتماد اختيار مجتمع البحث من خلال البحث المتواصل من قبل الباحث عن افضل تصاميم الريازة العمارية في مداخل القصور الاسلامية والتي أظهرت التنوع والتباين في تصاميمها، ويمكن تحديدها بالاتي :

جدول (1) يوضح مجتمع البحث

القصر	الدولة	تأريخ الانشاء
القصر الملكي بالرباط	المغرب	2001م
قصر السعادة	تونس	2008م
قصر المشور	جزائر	2011م
قصر قرطاج	تونس	2011م
قصر المرادية	جزائر	2014م
قصر الخلد	ليبيا	2015م

عينة البحث:-

بما أن الدراسة تبحث عن التدرج النسقي في بنائية الريازة العمارية للفضاءات الداخلية الاسلامية فقد تم اعتماد الأسلوب الانتقائي القصدي للعينة المتمثلة من مجتمع البحث الأصلي على وفق مبررات موضوعية ومنطقية لاختيار النماذج المدروسة والأقرب إلى تحقيقها ضمن مجتمع البحث وذلك للوصول الى نتائج تخدم هدف الدراسة والبالغ عددها(2) قصر من

مجموع (6) قصور أي بنسبة (33%) من مجتمع البحث وهذا يعتمد على حجم المعلومات اللازمة والمتوفرة للنماذج المختارة لإنجاز الدراسة البحثية وفق الشروط والأسباب الآتية:

1- أظهرت النماذج المنتخبة القدرات التصميمية الجيدة للجانب التنفيذي

2- تم اختيار نماذج العينة المنتخبة بالاعتماد على أراء الخبراء في مجال الاختصاص العلمي (ينظر للملحق رقم (1))

3-اعتماد التنوع في اختيار الموقع الجغرافي .

4- انتمائية النماذج المنتخبة للعينة البحثية لبيئات مجتمعية متنوعة في ثقافتها.

5- تم اختيار العينة بالاعتماد على المهارات العملية للنماذج المنتخبة بالإضافة الى الاعتماد على اختيار فاعلية التفرد المبني على التناوب بحسب المساحة المراد اشغالها بالتكوينات التصميمية ذات الابعاد القياسية المدروسة لكل مستوى من مستويات المحددات الداخلية وما تتضمنه من تحقيق غاية لوجودها.

وعلية تضمنت نماذج عينة الدراسة المنتخبة:-

1-مدخل القصر الملكي بالرباط **2001**

2 -مدخل قصر قرطاج **2011**

أداة البحث

لتحقيق هدف البحث تم استخدام الأدوات الآتية في جمع المعلومات المتعلقة بالبحث وهي:

أولاً: الدراسة الاستطلاعية المقصودة لمواقع المكتبات العامة العالمية من خلال الاطلاع على التوثيق الاكاديمي

ثانياً : إعداد استمارة تتضمن تحديد محاور التحليل ينظر للملحق رقم (1) (استمارة محاور التحليل) على ضوء ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات والتي تمثلت خلاصة ما تمخضت عنها المصادر والمراجع و كذلك أدبيات الاختصاصات العربية والأجنبية فضلاً عن الدراسات السابقة من معلومات قيمة في مجال التصميم الداخلي والتي لها علاقة بموضوع الدراسة البحثية .

صدق الأداة

لغرض التأكيد من صلاحية وشمولية أداة التحليل لانها من أهم الشروط الواجب توافرها في الاداة التي تعتمدها أي دراسة بحثية ، تم التحقق من صدق الأداة المستخدمة من خلال عرض استمارة محاور التحليل على مجموعة من الخبراء[1] (ينظر للملحق رقم(1) من ذوي الخبرة في مجال والتصميم الداخلي لبيان أرائهم حول صلاحيتها, و تم إجراء التعديلات اللازمة على وفق رأي الخبراء على الاستمارة ومن ثم أعيدت إلى الخبراء مرة أخرى، وقد تم الإجماع على صلاحية فقراتها للوصول إلى شكلها النهائي (ينظر للملحق رقم (2)) .

وصف وتحليل نماذج العينة البحثية:

الأنموذج الاول: مدخل قصر قرطاج:

الوصف العام:

يقع القصر في الضاحية الشمالية لتونس على شاطئ مدينة قرطاج الاثرية تم تشييد القصر ليتماشى مع ذوق الحاكم عام 2011م يمتاز القصر بموقعه الاستيراتيجي وكان القصر في عهد الحماية الفرنسية مقرّا لإقامة الكاتب العام للحكومة التونسية وبعد الاستقلال وبقرار من الرئيس الحبيب بورقيبة أصبح قصرا رئاسيا خلفا لقصر السعادة بالمرسى وكلّف الزعيم بورقيبة المعماري الفرنسي من أصل تونسي أوليفييه كليمون كاكوب بإجراء العديد من التغييرات والتوسعة وتجسم التصميم الداخلي ومواد البناء وزخرفة القصر ومحتوياته ما شهدته تونس من محطات تاريخية وحضارات تعاقبت على أرضها وأسهمت في اثراء وتنوع رصيدها الثقافي والتراثي والمعماري حيث صمم على طراز العمارة العربية الاندلسية.

تحليل الانموذج الاول:

لقد عمد المصمم الداخلي جهد أمكانه على مزج الأساليب الفنية لتصاميم الريازة وذلك بالتقاء عناصرها مع بعضها بعض لتبرز في معناها الرمزي فاعلية التجربة الجمالية لفن الريازة الإسلامية والذي تميزت بالابتكار المبني على أساس الطرز

[1] الخبراء : أ.د: لطف الله جنين عبد اللطيف / دكتوراه هندسة في العمارة / جامعة أوروك.
أ.م.د: صلاح الدين قادر / دكتوراه تصميم داخلي / الجامعة المستنصرية.

التاريخية للمعالجات التصميمية كالطراز الاموي والمغربي الاندلسي ينظر للشكل (3-3)،(3-5). كما حققت الوحدة التصميمية ايضاً يتكرار الأشكال الزخرفية الريازية (الهندسية النباتية الكتابية المعمارية) ضمن مساحات متساوية إلى حد ما بينما برزت الأستقامات في الأشرطة والكورنيشات ضمن خطوط موحدة في اتجاهاتها الأفقية والعمودية كعلاقة دمج بين أجزاء العمل التصميمي والتي برزت كخطوط متداخلة بين عنصر عماري وأخر، هذا فضلاً عن ظهورها ضمن انسيابية من مركز واحد كما في تصاميم ريازة القبة المركزية، كذلك برزت التوزيع المتوازن للعناصر التصميمية ضمن التكوين البنائي لتصاميم الريازة وذلك من خلال التوازن في اختيار أنواع الخطوط واتجاهاتها والمتمثلة بريازة الكورنيشات الجبسية والرخامية والتي حددت على أثرها العديد من المساحات الريازية مما أعطى لكل عنصر عماري صفة مظهرية واضحة أما بالنسبة للملمس فقد ظهر هو الاخر متوازناً إلى حد ما وقد ارتبط ذلك بنعومة وخشونة الخامات بحسب مساحة وحجم كل عنصر عماري ، كما اظهر في البعض منها مركز جذب بصري لذلك عمد المصمم أيضاً إلى التفكير في تحقيق التوازن للعديد من المساحات وذلك من خلال تقسيمها إلى مساحات ثانوية كالأشرطة الريازية كما في تصاميم الجدران ينظر الإشكال (7) ، (10) (8).

فضلا عن انسجام ملائم في دقة تنفيذها وتناسب إشكالها كوحدات تصميمية ديناميكية (كالرتيب غير الرتيب الحر) هذا فضلاً عن بروز وظيفة التعبير عنها من خلال الرموز التجريدية ذات القيمة اللونية الفاتحة والتي استطاعت أن تقلل إلى حد ما من الكمية المكثفة لأنواع الريازة في المساحات المحددة لها ضمن تصاميم السقف والجدران وبمستويات متعددة بين البارز والخاسف وبحسب مساحة التكوين التصميمي لكل عنصر معماري. ينظر للشكل (9)،(10)، (11)

شكل (7)	شكل (8)
شكل (9)	شكل (10)

شكل (11)	شكل (12)

الانموذج الاول- مدخل قصر قرطاج

المصدر: https://images.app.goo.gl/vSiVGzywTAuXUfq5A

الانموذج الثاني: مدخل القصر الملكي بالرباط

الوصف العام:

يُعد مدخل القصر الملكي مثالًا رائعًا على الترميم الحديث يتميز القصر بأبوابه النحاسية المهيبة التي تحيط بها الزليج الناعم (بلاط الفسيفساء الهندسي الملون) وخشب الأرز المنحوت. كما يطل المدخل على الساحة العلوية هناك حدائق وأراضي واسعة تُحيط بالقصر وقد تأثر تصميمها بالهندسة الفرنسيّة وكذا بالزخارف الهندسية الاسلامية.

تُمثل أبواب القصر الملكى تتناغم فيه أنماط مُتعدّدة للعمارة كما تحتفظ أيضا بسجلٍ لحرف النجارة والحدادة والجص والرخام والخزف عبر العصور والأهم من ذلك أنّها تُوثّق لمهارات الحرفيين المغاربة الذين أحيوا تراثا كاد أن يندثر وأضافوا إليه لمسات مُضيئة من الجمال تمكّنت مهارات الحرفيين من التنسيق بين صلابة وجمود فن الحدادة ولمعان اللوحات الفسيفسائية وتجلّيات الزخارف الجصية .

تحليل الانموذج الثاني

برز التوزيع المتوازن للعناصر التصميمية ضمن التكوين البنائي لتصاميم الريازة وذلك عن طريق التوازن في اختيار أنواع الخطوط واتجاهاتها والمتمثلة بريازة الكورنيشات الجبسية والرخامية والتي حددت على أثرها العديد من المساحات الريازية مما أعطى لكل عنصر عماري صفة مظهرية واضحة أما بالنسبة للملمس فقد ظهر هو الاخر متوازناً إلى حد ما وقد ارتبط ذلك بنعومة وخشونة الخامات بحسب مساحة وحجم كل عنصر عماري كما اظهر في البعض منها مركز جذب بصري لذلك عمد المصمم أيضاً إلى التفكير في تحقيق التوازن للعديد من المساحات وذلك من خلال تقسيمها إلى مساحات ثانوية مثل الأشرطة الريازية كما في تصاميم الجدران بنظر الإشكال (24)(10)(23)

مع ملاحظه انسجام الملائم في دقة تنفيذها وتناسب إشكالها كوحدات تصميمية ديناميكية (كالرتيب غير الرتيب الحر) هذا فضلاً عن بروز وظيفة التعبير عنها بالرموز التجريدية ذات القيمة اللونية الفاتحة والتي استطاعت أن تقلل إلى حد ما من الكمية المكثفة لأنواع الريازة في المساحات المحددة لها ضمن تصاميم السقف والجدران وبمستويات متعددة بين البارز والخاسف وبحسب مساحة التكوين التصميمي لكل عنصر معماري. ينظر للشكل (14)،(15)، (16)

كماحققت الوحدة التصميمية ايضاً من خلال تكرار الأشكال الزخرفية الريازية (الهندسية النباتية الكتابية المعمارية) ضمن مساحات متساوية إلى حد ما بينما برزت الأستقامات في الأشرطة والكورنيشات ضمن خطوط موحدة في اتجاهاتها الأفقية والعمودية كعلاقة دمج بين أجزاء العمل التصميمي والتي برزت كخطوط متداخلة بين عنصر عماري فضلاً عن ظهورها ضمن انسيابية من مركز واحد كما في تصاميم ريازة القبة المركزية . ينظر للشكل(17)(13)

شكل (13)	شكل (14)
شكل (15)	شكل (16)
شكل (17)	شكل (18)

الانموذج الثاني- مدخل القصر الملكي بالرباط

المصدر: https://images.app.goo.gl/yVYd53Qz4J3t8UXX7

الفصل الرابع : النتائج

النتائج البحث :-

بعد تحليل نماذج البحث تم التوصل إلى النتائج حول التدرج النسقي في بنائية الريازة العمارية للفضاءات الداخلية الإسلامية :

- اكدت دراسة المصمم للوحدات الزخرفية التي تصنف الى الديناميكية ومنها (الرتيب وغير الرتيب والحر) حيث كان متحقق في الانموذج الاول ومتحقق نسيبا في الانموذج الثاني.
- برز التناسب للتكوين الزخرفي عن طريق صياغة المعطيات المستخدمة في العمل الزخرفي الذي هو اساس المظهر الجمالي للريازة العمارية لمداخل القصور الإسلامية مثل التناسب بالحجم والمساحة والدرجة اذ كانت متحققة في الانموذج الاول ومتحققة في الانموذج ثاني.
- التأكيد على الانسجام في التكوين الفني الزخرفي وآلية إخراجه على الرغم من وجود اشكال وأحجام متباينة ذات تنغيمات مختلفة و متفاوتة عن طريق التناسق بين الوحدات الزخرفية المنسجمة ضمن الفضاء التكويني الزخرفي في كلا الانموذجين.
- برز التكرار في بنية التكوين الزخرفي عن طريق اعادة رسم الوحدة الزخرفية إضافة الى ملء الفضاءات المراد اشغالها عن طريق توظيف عدد من الوحدات باختلاف انواعها .
- لقد انعكس دور الانتقالات البنائية للتدرج النسقي عن طريق عدة مفاهيم منها(التكرار و التنوع و التناسب و التوازن) في الفضاءات الداخلية الإسلامية في الانموذج الأول والثاني.

الاستنتاجات:

في ضوء ما أسفرت عنه النتائج المستخلصة، برزت اهم الاستنتاجات كالاتي:

- تأكيد المصمم على دور الديناميكية للوحدات الزخرفية التي تصنف الى (الرتيب وغير الرتيب والحر) فقد انعكسا بدورهما على تكويناته الزخرفية نتيجة تأثر الفنان المسلم ببيئته الثقافية لما فيه من وزن وديناميكية.
- استناد المصمم على صياغة المعطيات المستخدمة في العمل الزخرفي باستخدام التناسب والتي ساهمت في تحقيق قيم جمالية لها.
- برز التدرج النسقي في تصميم الريازة العمارية عن طريق الانسجام في التكوين الزخرفي وذلك لتحقيق التناسق والتناغم بين الوحدات الزخرفية .
- اعتماد التكرار في بنية التكوين الزخرفي محققة صيغاً جديدة تسهم في بنائية العمل الفني على السطح الزخرفي.
- ضرورة تحقيق الانتقالات البنائية للتدرج النسقي لخلق حالة من التنوع و كذلك التأكيد على عناصر يرتئيها الفنان ليكوّن مراكز للهيمنة بغية الإثارة وجذب الانتباه وصولا الى الغاية الرئيسة الا وهي تحقيق التأثير الوظيفي والجمالي بشكل عام .

التوصيات

- توصي الدراسة بالتركيز على تداخل طرق تنفيذ خامات ومواد تصاميم الريازة العمارية في تحقيق القيم الجمالية في التصميم الداخلي
- توصي الدراسة باستثمار ما قدمه الإطار النظري من مفردات لاعتماد عليها كأستراتيجية تصور الريازة العمارية.
- يوصي الباحث في ضوء ما توصلت إليها الدراسة الالتزام بالبساطة من خلال التجريد والتي يبرز من خلالها مبدأ الوضوحية كمطلب مهم وأساسي
- توصي الدراسة بالاستفادة من الطرز التأريخية بالاعتماد على المعالجات التصميمية من اجل اضفاء طابع الريازة في التصميم الداخلي .

المقترحات

- دراسة فاعلية التقنيات الحديثة في تطوير الريازة العمارية للفضاءات الداخلية ذات الطرز الأسلامية المعاصرة.
- إجراء دراسات تتعمق في إحدى سمات الرمزية للريازة العمارية ، وتطبيقها على فضاءات داخلية معاصرة
- *إثراء* الجانب البصري لمكونات الريازة العمارية في المساجد
- توظيف التناغم كآلية تواصلية في الريازة العماريه

Conclusions:

In light of the obtained results, the most important conclusions can be summarized as follows:

- The designer emphasized the dynamic role of decorative units, which are classified as *regular, irregular, and free*. These classifications were reflected in the decorative compositions as a result of the Muslim artist's influence by his cultural environment, which endowed the works with balance and dynamism.
- The designer relied on formulating the decorative elements through proportional relationships, which contributed to achieving aesthetic values within the artwork.
- Sequential gradation appeared in architectural ornamentation design through the harmony of decorative compositions, aiming to achieve coherence and balance among the decorative units.
- The use of repetition in the structure of decorative compositions produced new forms that enhanced the constructive nature of the artistic work on the decorative surface.
- It is essential to achieve structural transitions of sequential gradation to create diversity, as well as to emphasize certain elements selected by the artist to form centers of dominance intended to provoke interest and attract attention — ultimately fulfilling the main goal of achieving both functional and aesthetic impact.

References:

1. Abbas, Y. Khudair: *Technical foundations for the structure of decorative design*, an analytical study, an unpublished master's thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad
2. Abdel Qader F. 1997, *The Mental Structure of the Arab Aesthetic*, Horizons of Culture Magazine, Issue (17), Dubai, Emirates,.
3. Abdel Raouf B. ,1998, *Chapters in the World of Beauty*, New Horizons House, Lebanon, Beirut, 1998
4. Abdullah I.: Knowing the Other, 1994, *An Introduction to Modern Critical Approaches*, Arab Cultural Center, 1st edition, Beirut, 1994
5. A. Abdel Moaty: 1995, *Artistic Creativity and Appreciation of Fine Arts*, Dar Al Marefa, Alexandria, Egypt,.
6. Al-Ani, M. Abdul-Malik Muhammad Amin. 2011, *House Furniture in the Miniatures of the Iraqi School of Islamic Painting*, Master Thesis, Department of Archeology, College of Arts/University of Baghdad, Baghdad: 1986.
7. Ibrahim M. 1979, *The Source (The Philosophical Lexicon),* The Arabic Language Academy, Egypt
8. Al-Alfi, Abu Saleh: 1967, Islamic Art - *(its origins, philosophy, schools*), Dar Al-Maarif, Egypt,.
9. Ibn Manzoor: Lisan Al-Arab ,1956., Dar Sader and Dar Beirut - Part 3 / Material Inventory,
10. Ahmed H. 2003, *Interior Design*, Saudi Al-Binaa Magazine, Issue (45), Saudi Arabia,
11. Amir Helmy Matar: 1986. *An Introduction to Aesthetics*, General Cultural Affairs, Egypt,
12. Ardalan, N. 1979 *The Sense of Unity* –(A publication of the Center) for Middle Esterm Studies , The University of Chicago Press ,
13. Aristotle T. 1967. *On Poetry*, translated by: Abu Bashir Matti bin Yunus Al-Qanani, Shukri Muhammad Abbad, Cairo,
14. Arnheim , R. , 1974,Art &.Visual, Perce ption of the erea Tive Ere-Berkeleg university of california..
15. Al-Awadi, M. and Salem M. Ali. 1999. *An investigation of an Iraqi style in carpets* (the Abbasid carpet), Baghdad: Dar Tiraz for Textile Research, Ministry of Industry and Minerals, Baghdad:
16. Awad, R.1994. *Introductions to the Philosophy of Art,* Beirut: Gross Press,
17. Al-Azzawi, Abd al-Sattar Jabbar: 1969. *Arches and vaults in Islamic times*, master's thesis, College of Arts, Department of Archeology, University of Baghdad,
18. Bel, Clavi, Art - Dr.: 2001, Adel Mustafa, Dar Al Nahda Al Arabiya - Lebanon, Beirut, ed.,
19. Berlyne, D.E: 1971 ,*Aestheties and Phsychology,New york, Appletion* , Century Grofts ,
20. Al-Dulaimi, Riyad Hilal, 2004. ,"*The Structuralism of Pure Form in Modern Abstract Painting*," PhD thesis, College of Art Education, University of Babylon,
21. Fathi Y.1992, *Social Values Necessary for Basic Education Students*, Arab Journal of Education, No. (1), Egypt,
22. Ghada Abdel Wahhab: 1998. *Human Perceptual Experience of Architecture*, Master Thesis, College of Architecture, University of Baghdad,
23. Al-Jader, Saeed Mahmoud: 1998. *Silver Decoration and Stripes among Muslims*, Center for Islamic Research and Studies, Riyadh, Saudi Arabia,
24. Jamil Salibia: 1971, *The Philosophical Lexicon*, in Arabic, French and English Words, Volume (1), Lebanese Book House, Lebanon,
25. Joseph Schacht, 1985 *The Heritage of Islam Book*, T. Rahir et al., The National Council for Culture, Arts and Literature, Kuwait, Part 1,
26. Al-Makri, Muhammad: 1992, *Form and Discourse - An Introduction to Virtual Analysis*, Dar Toubkal, Casablanca, Morocco,
27. Mead, Hunter: 1986, *Philosophy (its types and problems)*, translated by: Fouad Zakaria, 7th edition, Cairo, Egypt,
28. Musa, Intisar Rasmi: 1997, *Directing and Designing Iraqi Newspapers from 1982-1993*, Ph.D. thesis, College of Arts, University of Baghdad,
29. Najm Abd Haidar: 1996, *Analysis and Composition in Contemporary Iraqi Painting*, PhD thesis (unpublished), College of Fine Arts, University of Baghdad, Baghdad,
30. Obaid, Aloud: 2008, *Imagery and its manifestations in Islamic heritage*, 1st edition, University Institute for Studies, Publishing and Distribution, Beirut, Lebanon,
31. Qajah, Juma Ahmed. 2008. *Islamic Decorations,* Tripoli: Academic House for Printing, Authoring, Translation and Publishing,
32. Al-Qusiri, Accreditation of Youssef Ahmed: 1981. *The Mosques of Baghdad in the Ottoman Era*, PhD thesis, Faculty of Archeology, Cairo University, Egypt,
33. Rashdan, Ahmed Hafez, 1970, *Design, Makhmir Press*, Cairo,
34. Rasmussen, Steen Elise: 1986. *The Feeling of Architecture*, translated by: Dr. Riyad Tabouni, Ministry of Higher Education and Scientific Research, University of Technology, Baghdad,
35. Rawiya Abdel M. 1987. *Aesthetic Values,* University Knowledge House, Alexandria, Egypt,
36. Riyad, Abdel-Fattah: 1974. *Training in plastic arts*, Dar Al-Nahda Al-Arabia, Cairo,

37. Hatem Hamid M. 2008. *The Brief on Globalization*, Dar Kiwan for Printing, Publishing and Distribution, 1st edition, Damascus, Syria,
38. Hamandi, M. *Architecture in the Second Millennium*, Section One, Al-Mawqif Al-Thaqafi Magazine, 1996. Issue 5, House of Cultural Affairs, Ministry of Culture and Information, Baghdad,
39. Hollis, 2001.Richreed.*Grapic Design (Aconeisslfistory)*Thames gltudson world of Art-London-
40. Al-Husseini, H. Hashem Mahmoud, 2009. *Laying Design Foundations to Enrich Artistic Taste in Modern Women's Fabric Designs*, Master's Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts,
41. Schulz, Ch. 1966. Existence, *Space and the Art of Architecture*, translated by: Samir Ali, Al-Adeeb Press, Baghdad,
42. Safa Lutfi Abdel-Amir: 2005 *The Semiotics of Islamic Decorative Design in Glazed Tiles*, PhD thesis, unpublished, University of Babylon, College of Fine Arts,
43. Al-Samarrai, Y. Ibrahim: 1977. *History of the Modern Mosques of Baghdad*, Al-Ummah Press, Baghdad,
44. Samir F. 2006. *The Aesthetic of Illumination, Al-Turath Magazine*, Issue (8), United Arab Emirates,
45. Salah K. 1984. *Objectivity in the Human Sciences*, 2nd Edition, Dar Al-Tanweer for Printing and Publishing, Beirut, Lebanon,
46. Al-Sawad, H. Ismail: 1997. *Interpretation of the Ornamentation System in Islamic Architecture,* Master Thesis, College of Architecture, University of Technology, Baghdad,
47. Shaker H. Ghasab, 1977. *Architectural art and plastic engineering and its relationship to Islamic mosques and holy shrines*, Popular Heritage Magazine, Issue (8), Al-Hurriya Printing House, Baghdad,
48. Simethes, K, D: 1996. *The Basis of Design in Architecture*, translated by: Muhammad Abd al-Rahman, Scientific Publishing and Press, King Saud University,
49. Stolnetz, J. 1974. *Art Criticism*, translated by: Fouad Zakaria, 1st edition, Ain Shams University Press, Cairo,
50. Al-Zamakhshari, J. Mahmoud Bin Omar, 1998, *Interpretation of the Scout*: *On the Realities of Revelation and the Eyes of Sayings*, Al-Babi Al-Halabi Press, Cairo, Egypt,

ملحق رقم (1)

<u>مجموعة الخبراء</u>

.1أ.د: بلاسم محمد جاسم/ دكتوراه فنون تشكيلية/ كلية الفنون الجميلة

.2 أ.م.د :ياسين وامي/ دكتوراه كرافيك/ جامعة البصرة

.3.م.د: وسام صالح حمد/ دكتوراه تصميم داخلي / معهد الفنون التطبيقية

<u>مجموعة الخبراء الخارجين لثبات الأداة :</u>

.1 أ.د.م: أ.د: لطف الله جنين عبد اللطيف / دكتوراه هندسة في العمارة / جامعة أوروك.

2- أ.م.د: صلاح الدين قادر / دكتوراه تصميم داخلي / الجامعة المستنصرية.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1379
Muhammad Madloul Kamil, Ahmed Sultan Khalaf, Uday Abdel Hamid : Systematic gradation in the architecture of Islamic interior spaces
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الملحق رقم (2) الاستمارة بصيغتها النهائية

استمارة تحليل اولية					
ت	محاور	مفردات	درجة التحقق		
			متحقق	متحقق نسبياً	غير متحقق
1	ريازة العمارة في الفكر الاسلامي	التناغم بين العمارة والفكر الاسلامي			
		الارتباط والتأثر بالدين			
2	العناصر المعمارية لريازة مداخل القصور	العقود			
		الزخارف			
		الاطر			
		الافاريز			
		الحنيات			
		الاقواس			
		الاعمدة			
3	مهام المصمم المسلم في تصاميم مداخل القصور	ابراز التفاعل الفني			
		استخدام الخامات			
4	اجزاء مداخل القصور	مدخل مرتفع يتقدمه عدد من الدرجات			
		بروز المدخل عن سمت الواجهة			
5	الطرز التأريخية للمعالجات التصميمية لمداخل القصور	الطراز الاموي			
		العباسي			
		الفاطمي			
		المغربي (الاندلسي)			
6	الدور التصميمي للريازة العمارية لمداخل القصور الاسلامية من خلال تنوع الزخارف	زخرفة هندسية			
		زخرفة نباتية			
		زخرفة كتابية			
		زخرفة معمارية			
		زخرفة تجريدية			
7	الخامات والمواد المعتمدة في تصميم المداخل	الاجر			
		الحجر			
		القرميد			
		الرخام			
		الخشب			
		المربعات الزخرفية			
		الجص			
8	للوحدات الزخرفية التي تصنف الى ديناميكية	الرتيب			
		غير الرتيب			
		الحر			

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1698

The anthropological construction for the dramatic character in television series

Marwan Safaa Al-Din Hassan Khalaf [a]

[a] *University of Baghdad / College of Fine Arts-Department of Cinema and Television Arts / Television Arts Branch*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 10 August 2025
Received in revised form 8 September 2025
Accepted 9 September 2025
Published 1 December 2025

Keywords:
Construction - Artistic - Anthropology - character - Series - Television

ABSTRACT

Anthropology is a social science concerned with studying the human personality as a complex and multidimensional being. It examines it through several aspects, such as biological, cultural, social, and symbolic. This science emerged out of a desire to recognize and understand human diversity, not only at the level of customs and traditions, but also in ways of thinking, social and ethical value systems, and the various lifestyles that characterize human societies. The importance of anthropology lies in its great ability to reveal and present an accurate and comprehensive picture of the human personality, making it one of the most important sciences active in building an open-minded awareness capable of studying cultural pluralism, which contributes to areas of creativity, particularly in the field of fine arts. Anthropology is concerned with studying humans comprehensively from multiple angles, starting with their physical structure, moving on to their behavioral makeup, reaching their culture and history, the societal environment in which they live and grow, and everything surrounding them that contributes to their personal human structure. At the heart of every dramatic work of art are primary and secondary characters, and these characters are not created in a vacuum. Rather, it is a visual and vocal reflection of a specific society and a certain culture, in which ideas and beliefs are manifested that were formed in studied social and historical contexts. Here, the importance of anthropology appears through its dedication by the creator of the artwork (the director) because it helps him understand how this character is formed, what motivates it, and why it behaves in this way, by looking at its cultural background and the societal structure to which it belongs. Here, the deep relationship between anthropology as a science and the visual dramatic arts (television drama).

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1698
Marwan Safaa Al-Din Hassan Khalaf: The anthropological construction for the dramatic character in television series
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

البناء الأنثروبولوجي للشخصية الدرامية في المسلسل التلفزيوني

مروان صفاء الدين حسن خلف [1]

[1]جامعة بغداد /كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية / فرع الفنون التلفزيونية

الملخص

تعد الأنثروبولوجيا من العلوم الاجتماعية التي تهتم بدراسة الشخصية الانسانية مما يجعلها احد اهم العلوم الفاعلة في بناء و وعي الانسان متفتح له من خلال القدرة على دراسة التعددية الثقافية التي تسهم في مجالات الإبداع، ولا سيما في مجال الفنون الجميلة، فعلم الأنثروبولوجيا يهتم بدراسة الإنسان بشكل شمولي من خلال زوايا متعددة، ابتداء من البنية الجسدية التركيبية، مرورا بالتركيبة السلوكية، لتصل إلى ثقافته وتاريخه، والبيئة المجتمعية التي يعتاش وينمو فيها، وكل ما يحيط به بشكل يسهم في بنيته الإنسانية الشخصية، وفي قلب كل عمل فني درامي، هناك شخصيات رئيسية وثانوية، وهذه الشخصيات لا تتولد من فراغ، بل هي انعكاس صوري صوتي لمجتمع محدد، وثقافة معينة، تتمظهر فيها أفكار وعقائد تشكلت في سياقات اجتماعية وتاريخية مدروسة، وهنا تظهر أهمية الأنثروبولوجيا عبر تكريسها من قبل صانع العمل الفني (المخرج) لكونها تساعده على فهم كيف تتكون هذه الشخصية؟ ما الذي يحفزها؟ ولماذا تتصرف بهذه الطريقة؟ من خلال النظر إلى خلفيتها الثقافية، وبنيتها المجتمعية الذي تنتمي إليه، وهنا تتمثل العلاقة العميقة بين الأنثروبولوجيا كعلم والفنون الدرامية الصورية (الدراما التلفزيونية) في محاولة كل منهما إلى تحقيق فهم الشخصية الانسانية والتعبير عنها، فالدراما التلفزيونية يتم تجسيدها بشكل صوري، وهو ما تسعى الأنثروبولوجيا إلى دراسته، إذ تعطي الأنثروبولوجيا للدراما بعدا معرفيا وإنسانيا بالشكل الذي يعمل على معالجة أعمق لقضايا مثل الهوية الشخصية، والتحولات الاجتماعية، والصراعات الثقافية، مما يغني العمل الفني عبر منحه قدرة على تجسيد الواقع بكل أبعاده.

الكلمات المفتاحية: (البناء - الفني - الانثروبولوجيا - الشخصية - المسلسل - التلفزيون).

المقدمة

أولا - مشكلة البحث: -

تكمن قيمة الانثروبولوجيا العلمية تكمن كلها في فاعلية هذا العلم في قدرته على العرض الدقيق للوجود الإنساني في شكل يعزز من احترام التعددية الثقافية ويظهر دوره بشكل فاعل في مجالات الابداع الإنساني ومنها الفنون الجميلة، إن العلاقة بين الأنثروبولوجيا والفنون الدرامية (بشكل خاص) هي علاقة عميقة ومتشابكة، لأن كليهما يسعى إلى فهم الإنسان والتعبير عنه، إذ إن الأنثروبولوجيا تدرس الإنسان في أبعاده الثقافية والاجتماعية والرمزية والدرامية، فالفنون الدرامية مثل (السينما والتلفزيون) تترجم هذه الأبعاد إلى صورة حسية نابضة بالحياة، علم الأنثروبولوجيا يدرس الشخصية الإنسانية، ففي جوهر كل عمل درامي صوري توجد شخصية تحمل قيماً ودوافع وسلوكيات مرتبطة بثقافة معينة أو ايدولوجيا معينة، فالأنثروبولوجيا تمكن صانع العمل على فهم كيف تتشكل هذه الشخصية الانسانية داخل نسيج ثقافي واجتماعي محدد، من خلال تجسيده (أنثروبولوجيا) عبر اظهار هيكله الاجتماعي، عاداته، معتقداته وتقاليده، أن ما تقدمه الأنثروبولوجيا للدراما هو أنها تحررها من السطحية والتكرار وتدفعها نحو البحث عن المعنى في تمثيل الشخصية الإنسانية والمجتمع وحتى الثقافات البشرية المتعددة، فهي تسهم في تقديم رؤى جديدة للعالم من خلال الفن، لأن العمل الدرامي ونخص هنا به (الدراما التلفزيونية) التي تتمظهر من خلال النظرة الأنثروبولوجية يصبح لديها قدرة أكبر على لمس جوهر الإنسان، فهي تساعد على تقديم صورة فنية غنية للتنوع الثقافي داخل المجتمع الواحد أو بين مجتمعات متعددة، مما يجعل الدراما التلفزيونية أكثر شمولا وإنسانية، ويمنحها القدرة على معالجة و تمثيل قضايا الهوية، والتغير الاجتماعي، والصراع بين التقاليد والحداثة، بلغة درامية تعكس الواقع بكل تعقيداته، وتأسيسا على ما تقدم يحدد الباحث مشكلة بحثه معتمدا على التساؤل الآتي: -

كيف يتمثل البناء الأنثروبولوجي للشخصية الدرامية في المسلسل التلفزيوني؟

ثانيا - أهمية البحث: -

يكتسب هذا البحث أهميته من خلال كون الشخصية هي المحور المركزي في العمل الدرامي، فهي الوسيط الحيوي الذي يحمل الرسالة ويجسدها كونها احد اهم عناصر اللغة الصورية بالدرجة الأولى، وكونها ضمن سياق السرد البصري والحواري في الدرجة الثانية، ومن هذا المنطلق فإن اعتماد المقاربة الأنثروبولوجية يثري المسلسل الدرامي التلفزيوني ، ويمنحها مصداقية واتساقا في معالجتها للموضوعات التي تجسدها صوريا، وبذلك تبقى الحاجة ملحة للبحث والدراسة في تفاصيل تكوين الشخصية وسياقاتها، لأنها تمثل أبرز عناصر البناء الدرامي، فضلا عن ذلك فان الموضوع الذي يدرسه هذا البحث يسهم في اغناء وإثراء الباحثين والدارسين في مجال العلوم الإنسانية بشكل عام والمكتبة العلمية التخصصية للفنون السينمائية و التلفزيونية بشكل خاص.

ثالثا - أهداف البحث: -

يهدف هذا البحث الى التعرف على تمظهرات الأنثروبولوجيا للشخصية الدرامية في المسلسل التلفزيوني.

رابعا - تحديد المصطلحات: -

أ- الأنثروبولوجيا Anthropology:

1-: لغة:

على الرغم من أن مصطلح (الانثروبولوجيا) هو مصطلح (اغريقي) فأن أقرب التعريفات في اللغة العربية هو " **علم الإنسان وهو علم يبحث في أصل الجنس البشري وتاريخ تطوره وأعراقه وعاداته ومعتقداته وعلاقاته وتوزيعه الجغرافي، وفي السلالات البشرية وخصائصها ومميزاتها**" (Jordan Marshall, , 2007, p. 423)

2- اصطلاحا: -

ان أصل مصطلح (الأنثروبولوجيا) مشتق من كلمتين يونانيتين وهما "**أنثروبوس (Anthropos) وتعني إنسان ولوغوس (logos) وتعني دراسة أو علم بهذا يترجم المصطلح إلى دراسة الإنسان أو علم الإنسان و ظهرت الكلمة في أعمال أرسطو، واستخدمت في اللغات الحديثة، مثل الإنجليزية والفرنسية، في بداية القرن الثامن عشر**" (Ahmed Mukhtar Abdel Hamid Omar, , 2008, p. 301)، ويفسر مفهوم الأنثروبولوجيا من وجهة نظر الفن على أنه " **مجال دراسي يتقاطع فيه علم الإنسان مع الإبداع الفني لفهم كيف يعبر الإنسان عن ذاته وثقافته وتاريخه وهويته من خلال النتاجات الجمالية والابداعية، و ينظر في هذا السياق إلى الفن ليس فقط كوسيلة للتعبير الجمالي، بل كوثيقة ثقافية تحمل في طياتها أنظمة من القيم والمعاني والدلالات التي تعبر عن رؤية المجتمع ... إن أنثروبولوجيا الفن تهتم بدراسة الممارسات الفنية في سياقها الثقافي والاجتماعي، وترى في العمل الفني امتدادًا للطقوس والعادات والأنساق الرمزية التي تنتجها المجتمعات عبر الزمن، كما تتناول الأشكال التعبيرية المختلفة مثل الرسم والنحت والموسيقى والرقص والسينما**" (Veronica Strang, 2019, pp. 368-369).

3- التعريف الاجرائي: -

وبناء على ما تقدم من تعريفات لمصطلح الانثروبولوجيا (علم الانسان) فأن الباحث يضع تعريفا اجرائيا لمفردة (أنثروبولوجيا الفن) لكونها ترتبط بموضوعة فن الدراما التلفزيونية وهي موضع الدراسة بشكل وثيق وهو: - علم يعنى بدراسة الفن بوصفه ظاهرة إنسانية وثقافية، تسعى إلى فهم العمل الفني ضمن سياقه الاجتماعي والثقافي والرمزي، فهو لا يركز على الجوانب الجمالية أو التقنية للفن فقط، بل تنظر إليه كوسيلة للتعبير عن القيم والمعتقدات والهوية والعلاقات الاجتماعية داخل مجتمع معين.

ب- الشخصية character:

1- لغة:

"**الشخصية في اللغة (الشخص) سواء الأنسان او غيره نراه من بعيد وكل شيء رأيت جسمانه رأيت شخصيته كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد به اثبات الذات ما ستعبر لها لفظ الشخص**" (Ibn Manzur, 1956, p. 45)، ويتضح من هذا التعريف ان لفظ (شخص) تطلق للدلالة على ان الوجود المادي للإنسان وسواه.

2- اصطلاحا:

ان الشخصية "**هي التي تسخر لإنجاز الحدث، الذي وكل الكاتب اليها انجازه، وهي تخضع لصرامة الكاتب وتقنيات اجراءاته، وتصوراته، و أيدولوجيته: اي فلسفته في الحياة**" (Abdul Malik Murtad, , 1998, p. 86)، ولاشك ان الشخصية "**هي من اهم العناصر المؤثرة في العمل بل هي الوسيلة الاولى غالبا لسرد الاحداث، ونقل الافكار او جذب انتباه المشاهد واهتمامه**"

(Hussein Helmy Al-Mohandes, , 1989, p. 117)، وتعرف الشخصية أيضا على انها " **وحدة متكاملة من صفات يكمل بعضها بعضا ويتفاعل بعضها مع بعض فالذكاء والمثابرة والسيطرة والتعاون وغيرها لا تبدو فرادى في سلوك الفرد بل تبدو مجتمعة مندمجة تطبع سلوكه بطابع خاص** " (Ahmed Ezzat Rajih, , 1976, p. 432).

3- التعريف الاجرائي: -

من مجمل التعاريف السابقة يخرج الباحث بتعريف لمصطلح الشخصية وهي: - النموذج البشري الذي يقوم بتجسيد وتحقيق الاحداث، وهو كناية عن تركيب لعملية سايكولوجية تتمثل وتنتظم فيها الخبرة الانسانيةو تنتظم ، وهي العنصر الجوهري في العمل الدرامي، والفاعل الفني الذي يبث الحياة بشكل مؤثر وفعال في بيئة العمل الدرامي الفني.

ج- المسلسل التلفزيوني Television Series:

1 -لغة:

يعرف مصطلح المسلسل في اللغة العربية وهو " **مُسلسَل: اسم المفعول من سَلسَلَ، ومُسَلْسَلٌ: رسم فيه صَور كهيئة السلاسل، فيلم مسلسل: فيلم ذو حلقات، ذو حوادث مرتبطة بعضُها ببعض** " (Al-Saeed Badawi, , 1986, p. 683).

2 -اصطلاحا:

ويعرف المسلسل التلفزيوني اصطلاحا على انه " **عمل درامي يعرض على شاشة التلفاز ويتكون من مجموعة من الحلقات المتتابعة التي تروي قصة واحدة أو مجموعة من القصص المتشابكة، وتعرض هذه الحلقات و على وفق تسلسل زمني محدد سواء يومي أم أسبوعي ويتميز المسلسل عن غيره من أشكال السرد التلفزيوني بطول مدته وبتطور شخصياته وأحداثه تدريجيا من حلقة إلى أخرى**" (Mustafa Moharam, , 2010, p. 114) و من التعريفات الأخرى للمسلسل التلفزيوني هو أنه "**شكل فني وثقافي يعكس الو اقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للمجتمع الذي ينتج فيه، كما يسهم في تشكيل الوعي من خلال ما يطرحه من قضايا و أفكار، فهو وسيلة سردية تستهدف جذب المتلقي واستمرار تفاعله مع القصة والشخصيات على مدى زمني ممتد**" (Adly Reda, , 1988, p. 138).

3- التعريف الاجرائي: -

وبناء على ما تقدم من تعريفات سابقة لمصطلح المسلسل التلفزيوني فان الباحث يتوصل الى مفهوم اجرائي له وهو:

ان المسلسل التلفزيوني هو منجز فني يشتمل على تجسيد صوري صوتي وخط درامي لفكرة او موضوع يمكن تمثيلها باستخدام أدوات ووسائل الوسيط وهو التلفزيون من اجل تحقيق مقتضيات الفكرة فنيا، وبالتالي إيصالها إلى المتلقي.

الإطار النظري / المبحث الأول

(الأنثروبولوجيا قراءة عبر النظريات والمنظرين)

إن الأنثروبولوجيا هي علم الإنسان الذي يسعى لفهم الجنس البشري في تكوينهم التنوعي الكبير عبر الحقب الزمنية المتعددة، وتعدد الثقافات التي نبعت عن مختلف البنيات الحضارية للإنسانية منذ فجر التأريخ، إنه علم لا يكتفي بملاحظة الإنسان ككائن بيولوجي له فسلجه وظيفية يؤديها، بل يتأمل في وجوده ويقوم بالبحث في أصوله من حيث النشأة، ليدرس ويتتبع تطوره من التجمعات البشرية الأولى حتى تعقيدات زمننا الحاضر، فالباحث الأنثروبولوجي لا ينظر إلى الشخصية الانسانية بوصفها حالة معينة لها وجود فردي، بل ككائن حي له مسيرته التاريخية وحياته، فهو يعيش في بيئة يقوم هو بتشكيل معالمها، وكما يرى (كلود ليفي شتراوس) بأن الأنثروبولوجيا "**دراسة الكائنات الإنسانية في كل مظاهرها ... عبر علاقتها بالتنوع المعاصر في الثقافات الإنسانية** " (Marc Augé, & Jean-Paul Colin, , 2008, p. 14)، فالأنثروبولوجيا بوصفها (علم الانسان) لا يكتفي بدراسة ما هو ظاهري من أوجه الشخصية الإنسانية فقط بل يحاول ان يسبر اغوار ما هو دفين في أعماق الذاكرة الإنسانية من اساطير ورموز وعادات متجذرة في الوعي الجمعي، إذ إن الانثروبولوجيا علم يتعامل بشكل يتسم بالفضول في دراسة الانسان بوصفه كيان يتمثل في هيئة شخصية، ويعرف (الإبراشي) مفهوم الشخصية الإنسانية انثروبولوجيا على انها "**مجموع الصفات الذي تصور الشخصية بصورة واضحة ومفصلة، فهي مجموع الصفات والمز ايا الذاتية التي يمتاز بها الشخص من غيره، وهي أيضا مجموعة من الفروق التي تميز الشخص عن غيره**" (Muhammad Attiya Al-Ibrashi, , 1944, p. 9)، اذ يعد علم الأنثروبولوجيا من أكثر العلوم الاجتماعية تنوعا وتعددا في مجالات الدراسات الاجتماعية على صعيد المقاربة البحثية والتنظير

الفلسفي، فهو لا يقتصر فقط على دراسة منظور واحد من أوجه حياة الشخصية الإنسانية، بل هو يتعدى ذلك الى عدد من المديات التي تشمل أوجه البنى الاجتماعية، والمنظور الثقافي، وعادات الانسان وتقاليده، والتي تطورت ونمت الى مناحي الحياة الإنسانية والنظم السياسية والاقتصادية التي تتطور الى دراسة الجانب البيولوجي للشخصية البشرية.

فعلم الانثروبولوجيا يحمل صفة أساسية هي دراسة الانسان من خلال كونه علما شموليا ينطلق من مسعى أساسي هو محاولة وضع بناء مفاهيمي للشخصية الإنسانية وذلك بالاعتماد على مبدا جوهري هو كون الانسان كائن ذو طبيعة معقدة لها مجال التفاعل مع البيئة والمجتمع عبر أفكاره التي تبني تصوراته ... وتقوم بتقديم افعاله، وهي ما يجعل هذا العلم في مصاف العلوم الاجتماعية بشكل رئيسي، فهو الذي يستطيع ان يقدم تحليلا وفهما للظواهر الإنسانية بشكل تكاملي ومعمق (Abdelrazak Toumiat, , pp. 271-272)،

فالأنثروبولوجيا تعمل بشكل وثيق مع الدراما من خلال تكريسها لتحليل ودراسة الشخصية الانسانية في الفن " **أي حجر الأساس في بناء أي حدث درامي لأنها الحامل للفعل الدرامي والذي هو أساس كل عمل درامي ومن دونه لا توجد دراما فهي الحامل للفكر وكل الخطوط الرئيسة للحدث الذي تمر به أو تصنعه** " (Fadia Farouk Saeed, Adhraa Mohamed Hassan,, 2018, p. 202)،

وسيتطرق الباحث الى اهم المنظرين ورواد علم الأنثروبولوجيا وكيف ظهرت نظرياتهم في الفنون الصورية وبالتحديد في الدراما التلفزيونية، ومنهم:

أ- إدوارد تايلور (Edward B. Tylor):

يعد (إدوارد تايلور) من أبرز المؤسسين الأوائل لعلم الأنثروبولوجيا في القرن التاسع عشر، وقد اسهم بشكل كبير في وضع هذا العلم على أسس علمية منهجية، إذ اهتم بدراسة علم الانسان من منظور ثقافي، فقد ركز على التطور الثقافي للإنسان كمنهج في دراسته للأنثروبولوجيا وذلك من خلال تعريفه للثقافة على وفق منظوره الأنثروبولوجي وهي " **ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعرف وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان كعضو في المجتمع** " (Benson Saler, E. B. Tylor , 1996, p. 4)، وكان السبب في استخدام (إدوارد تايلور) المقاربة الثقافية في دراسة الأنثروبولوجيا هو الهيمنة الاستعلائية والثقافية التي كانت تعيشها القارة الأوروبية عبر نظرتها إلى بقية الشعوب من منظور استعلائي واستعماري، لكن (تايلور) رغم خلفيته الأوروبية، فقد قام بتكريس جهوده لغرض التوصل الى فهم الثقافات (غير الغربية) عبر عدها نظم ثقافية (حضارية ودينية) أي انه قام بإلغاء الاعتقاد السائد منذ فترة طويلة بين الناس في المجتمعات الغربية وهو ان قطاعات الإنسانية لا يمكن تصنيفها استنادا الى بعض الصفات المرئية (Peter Farb, , 1983, p. 170)، ومن اهم المفاهيم الأنثروبولوجية التي طرحها كان هو مفهوم (الأنيميةAnimism) والذي يعرف على انه الاعتقاد بأن الكائنات الحية وغير الحية، مثل الحيوانات والنباتات والأنهار وحتى الأشياء الجامدة، تمتلك أرواحا أو قوى روحية، وقد اعدَّ تايلور الأنيمية الشكل الأول والأساس للدين في التاريخ الإنساني، و عدها المرحلة البدائية التي انطلقت منها الأديان المعقدة لاحقا، في رؤيته، نشأت هذه الفكرة من محاولة الإنسان البدائي تفسير الظواهر الغامضة مثل النوم، الأحلام، الموت، والحياة، فافترض أن هناك روحا مستقلة تسكن الجسد وتغادره عند الموت أو أثناء الحلم، هكذا، أصبح الاعتقاد بالأرواح والكيانات غير المرئية حجر الأساس لفهم الظواهر الدينية عند الشعوب الأولى، مما يجعل الأنيمية عند تايلور مفتاحا لتفسير تطور الفكر الديني لدى الإنسان عبر العصور (Suad Ali Shaaban, , 2004, pp. 15-16)، إن نظرية (ادوارد تايلور) قد تجسدت صوريا وعلى الاخص مفهوم (الأنيمية) منها في العديد من الأعمال السينمائية والتلفزيونية التي تتناول المجتمعات البدائية والتي تتعامل مع فكرة الأرواح والكيانات غير المرئية بوصفها قوى حية تحرك العالم، هذا المفهوم يمكن تتبعه في الأعمال التي تظهر الطبيعة بوصفها كائنا حيا أو تسند إلى الجمادات والأشجار والأرواح قوى فاعلة في الأحداث اي انها ذات بناء درامي مشارك في سياق الحدث، ومثال ذلك سينمائيا فيلم (أفاتار Avatar)والذي يصور كوكبا في الفضاء يدعى (باندورا) ترتبط كل اشكال الحياة فيه من اقوام وحشية وكائنات حية غريبة في البر والبحر والسماء بكيان روحي يسكن في شجرة معمرة قديمة تدعى (آيوا) وتؤمن كل هذه الكائنات التي تسكن الكوكب بأن كل عناصر الطبيعة تملك أرواحا متصلة بهذا الكيان، وهي فكرة قريبة من الأنيمية.

ب - فرانز بواس (Franz Boas):

رفض (فرانز بواس) مفهوم (الانثروبولوجيا التطورية) رفضا قاطعا التي طرحها (تايلور) واسس اتجاها لاحقا عرف بـ (النسبية الثقافية cultural relativism) والتي تطرح فكرة ان كل ثقافة يجب أن تفهم وتفسر ضمن سياقها الخاص، وليس من خلال مقارنتها أو قياسها بثقافات أخرى، يرى بواس أن القيم والمعتقدات والممارسات في أي مجتمع ليست أفضل أو أسوأ من غيرها، بل هي نتاج لبيئة وظروف تاريخية واجتماعية معينة تخص ذلك المجتمع لذلك لا يمكن الحكم على ثقافة ما بمعايير ثقافة أخرى، لأن كل ثقافة تمتلك منطقها الداخلي ونظامها الخاص، وقد استخدم بواس هذا المفهوم لمحاربة الأفكار العنصرية والمركزية الأوروبية التي كانت ترى في الثقافة الغربية إنموذجا أعلى، مؤكدًا أن جميع الثقافات متساوية في القيمة والإنسانية، وأن فهمها يتطلب احترام خصوصياتها وتاريخها (James Rachels & Stuart Rachels,, 2019, pp. 8-9)، وجادل بأن الثقافات الانسانية متساوية في قيمتها ويجب دراستها من داخلها، لغرض التعرف على جنباتها دونما اطلاق أية احكام بشأنها، فقد عدّ (بواس) بأن " **كل ثقافة فريدة من نوعها والتي تشكلت وتكونت بفعل ظروف تاريخية وجغرافية واجتماعية خاصة وانه ليس من الممكن ان نقوم بربط الصفات الثقافية أو الذكاء بالعرق البشري، لان السلوك الإنساني لا تحدده العوامل البيولوجية والفسيولوجية الخلقية فقط، بل ان الانسان كائن اجتماعي تؤثر فيه البيئة والتاريخ** " (Muhammad Al-Jawhari, , 2015, p. 83)، ان عمل (فرانز بواس) قد ظهر بشكل جلي في السينما والتلفزيون من خلال عدد من الاعمال الفنية التي قامت بدراسة الشخصية الإنسانية في تطورها الحياتي ضمن بنية مجتمعية، وكان من أبرز الأمثلة التلفزيونية التي وجدها الباحث وهي تتلاق مع طروحات النسبية الثقافية الأنثروبولوجية هو الفيلم التلفزيوني (غابة الزمرد The Emerald Forest 1985) ، تدور القصة حول مهندس أمريكي يعمل في مشروع لبناء سد ضخم في غابات الأمازون، أثناء إحدى زياراته إلى الموقع، يختفي ابنه الصغير في الغابة بشكل مفاجئ، ويعتقد في البداية أنه خطف أو هاجمته الحيوانات، لكن الحقيقة أن الطفل تبنته قبيلة تعيش بعيدا عن العالم الحديث، ولها عاداتها وتقاليدها الخاصة، فيبحث المهندس عن ابنه طوال عشر سنوات، وخلال هذه الفترة ينمو طفله داخل القبيلة ويتحول تدريجيا إلى فرد منهم، حيث يتعلم لغتهم ويمارس طقوسهم، ويعيش حياتهم بشكل طبيعي دون أن يشعر بالاغتراب، اذ كان هذا الفيلم تمثيلا صوريا لمفهوم النسبية الثقافية من خلال عثور الأب على ابنه أخيرا ليتفاجأ بأن الطفل لم يعد يرى نفسه جزءا من العالم الحديث، بل بات يرى القبيلة كأهله الحقيقيين وهنا يواجه الأب صدمة ثقافية، ويبدأ هو نفسه في فهم عمق الثقافة التي احتضنت ابنه.

ج- برونيسلاف مالينوفسكي (Bronisław Malinowski):

والذي يعد رائد الدراسات الأنثروبولوجية التي تعتمد على توظيف المنهج الميداني عبر عمله البحثي في (جزر تروبرياند في دولة بابوا غينيا الجديدة)، ومن خلال عمله هذه قام بإحداث تحولا جذريا في العمل الميداني عاش طويلًا بين الشعوب التي يدرسها، ليخرج بمفهوم أنثروبولوجي جديد هو منهج (الملاحظة عبر المشاركة) والذي ينص على ان " **أفضل طريقة لفهم ثقافة مجتمع انساني هو أن يندمج الأنثروبولوجي في الحياة اليومية للناس، يتعلم لغتهم، ويشاركهم عاداتهم وتقاليدهم، ليتمكن من فهم المعنى الذي يعطونه لسلوكهم وممارساتهم**" (Ali Mahmoud Islam Al-Far, , 1985, p. 78)، وهذا المنهج الأنثروبولوجي يسمح بدراسة وفهم الثقافة من داخلها، فنظريته التي اسماها بـ (الوظيفية الأنثروبولوجية) كانت ترى أن كل مظهر من مظاهر الثقافة (سواء كان معتقدا أو مؤسسة أو سلوكا) يؤدي وظيفة تلبي حاجات الفرد الأساسية، مثل تحقيق الغرائز أو الحاجات الأساسية، وبذلك فإن الأنثروبولوجيا ليست بنية ثقافية عشوائية بل بنية متماسكة تخدم استمرارية الانسان والمجتمع، و أن الثقافة ليست مجموعة من العناصر المتناثرة، بل هي نظام وظيفي متكامل، كل جزء فيه يؤدي وظيفة تخدم حاجات الإنسان النفسية والاجتماعية التي ترى أن العادات والمؤسسات والتقاليد تنشأ لتلبية حاجات المجتمع وتحافظ على توازنه، و تسهم في تكوين بنية الشخصية الإنسانية، اذ ظهرت طروحات (برونيسلاف مالينوفسكي) في الأنثروبولوجيا في السينما والتلفزيون من خلال الأعمال التي اعتمدت على الرصد الميداني المباشر لحياة المجتمعات، وركزت على تفاصيل الحياة اليومية والطقوس والعلاقات الاجتماعية بشكل ملاحظته عبر المشاركة مع افراد هذه المجتمعات الإنسانية ، وتصوير كيف تؤدي تقاليدهم وعاداتهم وظائف محددة داخل نسق اجتماعي لم تقتبس أفكاره نظريا فحسب بل تجسدت في الأسلوب السينمائي الوثائقي وفي التوجه نحو أنثروبولوجيا بصرية ترى في العمل الفني الدرامي قدرة ووسيلة لفهم الشخصية الإنسانية من الداخل، و مثال ذلك فيلم (نانوك من الشمال Nanook of the North 1922)، و على الرغم من ان هذا الفيلم قد سبق (مالينوفسكي) بأكثر من عشرين عاما، إلا أن تأثير أفكاره يظهر لاحقا في

دراسة احداثه عبر عرض حياة أحد شخصيات قوم الأسكيمو بطريقة ميدانية، ويظهر كيف أن عناصر الحياة اليومية من نشاطات الصيد وحياة العائلة تؤدي وظائف حيوية في البيئة القاسية (القطب الشمالي)، وهي نظرة تلتقي بشكل كبير مع الطرح الوظيفي عند (مالينوفسكي) بشكل كبير.

د- ألفريد رادكليف براون (A.R. Radcliffe-Brown) :

قام (براون) بتأسيس المدرسة البنيوية الوظيفية (Structural functionalism) وهي " **اتجاه في الأنثروبولوجيا نشأ خلال النصف الأول من القرن العشرين، ويمزج بين النظرية الوظيفية والبنيوية لفهم المجتمع وتعتمد هذه المدرسة على فكرة أن كل مجتمع يتكون من بنية اجتماعية ثابتة نسبيا تتكون من مؤسسات مثل الأسرة والدين والاقتصاد، وهذه المؤسسات مترابطة وتعمل معا من أجل الحفاظ على استقرار المجتمع وتوازنه**" (Chris Han - Keith Hart, , 2016, p. 92)، لذلك قام (براون) بالتركيز على دراسة البنية الاجتماعية بدلا من الفرد، معتمدا على أن المؤسسات والعلاقات الاجتماعية تعمل على حفظ النظام والاستقرار، ورأى أن العلاقات الاجتماعية تنتظم في أنساق مستقرة، وأن كل مؤسسة ثقافية موجودة لأنها تحافظ على النظام الكلي للمجتمع، فكان اهتمامه أقل بالثقافة كمحتوى وأكثر بالبنية التي تنتج هذه العلاقات، وأفاد (براون) بأن دور الأنثروبولوجي هو الكشف عن البنية الاجتماعية وتحليل وظائفها، وليس فقط وصف الظواهر الثقافية، إن ظهور طروحات (رادكليف براون) في السينما والتلفزيون يتمثل في الأعمال الدرامية التي تعالج العلاقات الاجتماعية كنظام له وظيفة محددة، وتبرز في اظهار كيف أن المجتمعات تحافظ على بقائها واستقرارها من خلال مؤسسات متداخلة تؤدي أدوارا تنظيمية، وهي رؤية نابعة من صميم الأنثروبولوجيا الاجتماعية التي طرحها، ومن أفضل الأمثلة التلفزيونية على ذلك، المسلسل البريطاني (التاج The Crown 2016)، أذ يستعرض المسلسل بنية السلطة والمؤسسة الملكية البريطانية، وكيف أن العلاقات الاجتماعية داخل العائلة المالكة تحكم بأنظمة صارمة تحافظ على النظام العام، حتى على حساب المشاعر الفردية، فهو يعرض كيف تؤدي هذه البنية وظيفة استمرارية النظام السياسي والثقافي، وهي تمثيل صوري درامي لكيفية تماسك الجماعات من خلال أنظمتها وعلاقاتها، بدلا من التركيز على الأفراد بمعزل عن السياق الجماعي، براون رأى أن المجتمعات تبنى من أنساق من العلاقات الاجتماعية، وأن هذه العلاقات تعمل للحفاظ على النظام والاستقرار.

هـ - كلود ليفي شتراوس (Claude Lévi-Strauss):

ان طروحات (شتراوس) في الأنثروبولوجيا تمثل حجر الزاوية في المدرسة البنيوية، وقد أحدثت تحولا عميقا في فهم الثقافة والمجتمع، إذ انطلق شتراوس من فكرة أن "**العقل البشري يعمل بطريقة واحدة في كل مكان وزمان، وأن وراء تنوع الظواهر الثقافية بنى عقلية ثابتة تنظم هذا التنوع لذلك كان هدفه كشف هذه البنى العميقة التي تشكل الأساس غير المرئي للثقافات المختلفة**" (Alessandro Duranti, ,Linguistic Anthropology، 2013، صفحة 57)، اذ انتقل (شتراوس) بالأنثروبولوجيا إلى حقل الفكر البنيوي متأثرا بالعلوم اللسانية ورأى أن وراء كل ثقافة توجد أنظمة عقلية غير واعية ترتب العالم في ثنائيات متقابلة، مثل (الحياة -الموت) و(الخير -الشر)، فالثقافة الأنثروبولوجية عنده هي نتيجة لعقل إنساني عالمي يميل إلى تصنيف الأشياء بطريقة منظمة، ومن هنا جاءت تحليلاته للأساطير كأنظمة رمزية لها منطق داخلي خفي، وأن البنى العقلية والرمزية التي تنتج الثقافة هي ظاهرة عالمية وتقوم على ثنائيات ضدية أي متعاكسة، ومن الأمثلة الدرامية على هذه القاعدة هو مسلسل الخيال العلمي التلفزيوني (أشياء غريبة Stranger Things)، الذي يستعرض قصة طفلة تدعى (Eleven) فهي شخصية انسانية تقع بين العادي والمجهول وتعيش بين الطفولة البريئة والقوة الخارقة فهي تجسيد لصراع الثنائيات من خلالها تبنيها لفكرة الخير ضد الشر، فالبنيوية يمكن ان توظف كقاعدة تحليلية لسلوك هذه الشخصية أنثروبولوجيا، من خلال العمل الدرامي فهو ليس مجرد نوعا من الترفيه، بل شكلا من التفكير الرمزي الذي يعيد إنتاج البنية العقلية للثقافة البشرية، إن طروحات (شتراوس) في الأنثروبولوجيا البنيوية تنطلق من فكرة مركزية مفادها أن الثقافة الإنسانية مهما تنوعت ظواهرها من مجتمع إلى آخر تقوم على " **أنماط فكرية مشتركة تعود إلى بنية عقلية واحدة فهو يرى أن العقل البشري ينظم العالم من حوله من خلال أنظمة من التصنيفات الثنائية، وهذه التصنيفات ليست عشوائية، بل تنبع من بنية داخلية تعمل بشكل غير واعٍ، لكنها تترك أثرها في الأساطير، والعادات، واللغات، والأنظمة الاجتماعية**" (Obaida Subti - Abdul Wahab Joda Al-Hais, , 2018, p. 67)، وبناء على ما تقدم فأن الأنثروبولوجيا بوصفها حقلا علميا ضخما ذو أنواع متعددة ولها بنائها التنظيري الضخم الذي يتعامل مع علوم

وحقول معرفية تجتمع على دراسة الشخصية الإنسانية ممثلة هنا دراميا ، وذلك في محاولة لفهم كيفيات تكوينها وبناؤها الفسيولوجي وبنيتها الفكرية وحالتها النفسية، بالشكل الذي يدرس الشخصية الإنسانية في هيئة تحليلية في محاولة لبناء المعنى الكامن من هذه الشخصية في وسطها الاجتماعي (المجتمع الذي تعيش فيه)، وهنا نجد الارتباط ما بين الأنثروبولوجيا بوصفها علم الانسان والدراما التلفزيونية وهي احد اهم الإنجازات الإنسانية على صعيد الثقافة والفن، وذلك لأن الدراما لا تنفصل عن الهوية الإنسانية لأنها مجال التجسيد والتمثل الكبير، فلها القدرة على استعراض العديد من المفاهيم الأنثروبولوجية مثل (القرابة - الهوية - الصراع - الطقوس) التي تمثل جوانب بناء الشخصية الإنسانية، فالدراما التلفزيونية لها القدرة على تعميق فهم الشخصيات والسياقات الثقافية والاجتماعية التي تتجسد فيها، فالأنثروبولوجيا كحقل علمي له القدرة على ان تقوم بتحليل ودراسة الشخصية الإنسانية من خلال قدرة الدراما على بناء المعنى من خلال تحقيق وبناء عدد من الاشباعات التي يجتمع عليها كل من (علم الانسان) والفن التلفزيوني وهي " **الاشباع العاطفي والاشباع المعرفي وإشباع الاثارة والترفيه** " (Haider Muhammad Al-Kaabi, , 2019, p. 66)، فالأنثروبولوجيا في الدراما التلفزيونية تصبو الى تحقيق فهم عميق في بنية الشخصية الإنسانية في المجتمع.

المبحث الثاني

(البناء الأنثروبولوجي للشخصية الدرامية)

تعد الشخصية الدرامية في المنجز الفني (التلفزيوني) هي العنصر الأساسي و المهيمن في عملية البناء الفني، لإنها تحتاج الى مجموعة من العمليات التي تتمركز في حقل المعالجة الفنية و الإخراجية التي يبوء بمهامها كاتب النص الدرامي او صانع العمل و حتى الممثل الذي يتقمص دور الشخصية، و عليه فأن لهذا العمل الأدائي يجب أن يكون منظما على وفق المقتضيات الدرامية التي يفرضها الدور لكي يتحقق بناء الشخصية الدرامية بالشكل المطلوب و يعدو هذا لكون الشخصية الدرامية تعد هي الفاعل الفني الذي يبث الحياة بشكل مؤثر و فعال في بنية العمل الدرامي الفني، من خلال الأداء الجسدي، الأفعال الدرامية و البناء السلوكي و الأخلاقي والذي يتباين بين مواضع الشخصيات و موقعها في البناء الدرامي، اذ تتمثل المفارقات فيما بين مجمل الشخصيات على وفق فعلها الدرامي و بنيتها الذاتية.

ان ارتباط الشخصية الدرامية أنثروبولوجيا بالعمل الفني التلفزيوني يتم من خلال كونها منجزا ثقافياً وانسانياً بالدرجة الأساس لكون يعكس أنماط السلوك والقيم والتقاليد والمعايير الاجتماعية التي تنتمي إلى مجتمع انساني محدد، فالأنثروبولوجيا كونها علما يتخصص بدراسة الانسان يقدم لنا إمكانية "**قراءة الشخصية بوصفها حاملا للرموز والدلالات الثقافية، إذ يكشف سلوكها وحواراتها وخياراتها عن صراعات اجتماعية أو تحولات ثقافية، مما يمنح العمل الفني التلفزيوني طابعا تأويليا يربط الدراما بو اقع الناس وحياتهم اليومية**" (Hamdi Abdel Aziz Hajjaj, , 2014, p. 67).، ومن المنظور الأنثروبولوجي يتحقق البناء من خلال تجذير الشخصية في بيئة اجتماعية وثقافية محددة، إذ يتم تصويرها كنتاج لتقاليد أو معتقدات أو طبقات اجتماعية بعينها، مما يمنح الشخصية بعدا رمزيا يعكس طبيعة المجتمع الذي تنتمي إليه. فالشخصية هنا لا تكون مجرد عنصر فني بل تمثل إنموذجا ثقافيا يظهر تاثير العادات والتاريخ المحلي في تشكيل الأفراد. وبهذا التلاقي بين البعدين الدرامي والأنثروبولوجي، تصبح الشخصية التلفزيونية أداة سردية قادرة على تمثيل الإنسان في تعقيده الواقعي والرمزي، وذلك عبر تحقيق التحديد الواضح للدوافع و المبررات التي تمتلكها كل شخصية، لكون هذا التحديد يسهم في تطوير الحدث الدرامي للقصة المراد تجسيدها مرئيا و ذلك لأن " **الشخصيات هي التي ستجسد الفكرة و الشخصيات هي روح الفكرة أي يجب أن تكون أحداث المنجز الفني مما يمكن عقلا أن تصدر عن الشخصيات التي اختارها المؤلف ورسمها في عمله الفني** " (Dympha Callery, , 2001, p. 21)، فالتأسيس البنائي لكل شخصية درامية في المسلسل التلفزيوني هو مسؤولية الكاتب بالدرجة الأولى لكونه هو الصانع الأول للبنية الأنثروبولوجية (الاناسية) الذي تنسل منه الشخصية على مختلف الأصعدة الإنسانية و الاجتماعية و من ضمنها الحالة النفسية التي تؤدي عبر تطويرها إلى خلق دورها في البناء الدرامي بالشكل الذي يبني علاقتها مع باقي الشخصيات و دورها في تصعيد الصراع عبر موضعها و أفعالها بالشكل الذي يتمثل مرئيا بالدرجة الثانية عبر دور صانع العمل الفني مرئيا و ذلك لكون أن "**الشخصية الدرامية تنسج عبر شبكة من العلاقات هي:**

1 -علاقة الشخصية مع نفسها.

2 -علاقة الشخصية مع المكان.

3 -علاقة الشخصية مع الزمان.

4 -علاقة الشخصية مع الخبرة.

5 -النسيج الخاص بالعمل الدرامي.

لأنه ما من حدث يقع بالطريقة التي وقع بها إلا وكان نتاج لشخص معين، أو اشخاص معينين فيترتب عليه وقوع الحدث بطريقة معينة وعليه يتكون الخط الفاصل بين الشخصية والحدث" - (Imad Naddaf, Muhammad Naddaf,, 1994, pp. 37 .38)

ولذا أصبح على كاتب النص الدرامي ان يقوم بتحديد الكيفية التي سيقوم من خلالها بعملية بناء شخصياته الدرامية التي تجسد الأحداث وتبوء بمهمة إنشاء الصراع و تطويره من خلال تحديد الأدوار التي ستؤديها معتمدا على المعطيات (الإنسانية) التي ستنطلق منها مثل سياقات المفاهيم الأنثروبولوجية مثل (القرابة - الهوية - الصراع - الطقوس)، والتي ستحملها الشخصية الدرامية وتعبر عن فكرها وآراؤها والدوافع التي سوف تحركها لتحقيق أهدافها في سياق الاحداث والقصة للمسلسل التلفزيوني، ولكن في بادئ الامر يجب تحديد طرفي الصراع ما بين الخير و الشر و الذي قد يحدث بين شخصيتين منفردتين أو ما بين شخصية واحدة و مجموعة بشرية، و من الممكن ان تحدث حتى في خلجات الشخصية نفسها عبر تحدي الذات في صراع مونولوجي (منفرد) مع نفسها و هذا ما يجب للكاتب

أن يحدده منذ البداية بالاستعانة بأنموذجين رئيسين في بناء الشخصيات وتأسيسها فكريا عبر توظيف النماذج الرئيسية الاتية: -

1- الشخصية الرئيسية:

لابد أن يتوافر في كل مسلسل درامي تلفزيوني من وجود شخصية مركزية ، تبوء بمهمة قيادة الحدث و تطوير خطه الدرامي ومن مواصفات هذه الشخصية أنها تبحث عن حاجتها من القيم الفكرية الممثلة بها فهي تواصل حتى النهاية لتحقيق مبتغاها، و أن تمتلك تلك الرغبة جامحة المندفعة لتحقيق أهدافها في صراعها، التي تقاتل حتى تصل إلى خط النهاية، أن تطور الشخصية المركزية يكون في بعض الأحيان مرهون بالأفعال والسياقات الثقافية للشخصيات الدرامية التي تشترك معها في الصراع، فهي تؤسس بنيتها على مقتضيات الصراع التي تعبر بالأساس عن القيم و النوازع الداخلية و التي تحركها فهي " **الشخصية التي تجبر الآخرين على النمووالتطور، و البطل هنا شخص يرتكب خطأ بسبب من أسباب الضعف الإنساني** " (Harsh, Philip Whaley. ., 1944, p. 84)

2- شخصية الخصم:

و هي الشخصية التي "**تقف موقف المعارضة و الضد من الشخصية المركزية و نراه دائما ما يقف في مواجهتها، و الذي يسمى الخصم أو المعارض، فهي تلك الشخصية التي أنشأت من أجل أن تقوم بكبح جماح البطل، و من مميزاتها بانها لا تقوم في صراعها مع البطل بعدم أبداء أي رحمة أو هوادة، فهي في الجوهر شخصية قوية للغاية و لا تلين أو تبدل في موقفها الفكري و الدرامي** " (bdul Majeed Shukri,, 2009, p. 58)، وأن تطور الصراع في المنجز الفني الدرامي لا يحقق الاثارة و عامل التشويق إلا عندما يكون طرفي الصراع على مستوى واحد من القوة و القدرة في أفعالهم و ردود أفعالهم التي يقاتل بها أحدهم الآخر، شخصية الخصم تتحفز و تتحرك في العادة باتجاه الشخصية الرئيسية ، التي تنهض هنا عبر سياقاتها الأنثروبولوجية التي تحملها كل شخصية مجسدة بذلك أهدافها المرسومة لها في السياق الذي تسرده الاحداث.

ويتحقق البناء الفني للشخصية الدرامية أنثروبولوجيا في المسلسل التلفزيوني من خلال "**تماهي البنية السردية مع الخلفيات الثقافية والاجتماعية التي تشكل هوية الشخصية وسلوكها الدرامي وهي افعالها التي تتحرك بموجب عناصر مثل الدافعية والتحولات الإنسانية التي تتعرض لها** " (Karim Ali - Soualmi Habib,, 2022, p. 596)، حيث تمر الشخصية أنثروبولوجيا بمراحل تطور تعكس حبكتها الداخلية وعلاقاتها بالآخرين. وتظهر الشخصية على وفق ذلك انفعالاتها قراراتها، وصراعاتها بما يخدم خط الدراما الرئيسي ويحقق سرد الاحداث، ومن وجهة النظر الأنثروبولوجية فأن تحقق البناء الدرامي يتم من خلال ترسيخ الشخصية في بيئة اجتماعية وثقافية معينة تدور فيها الأحداث، إذ يتم تجسيدها كناتج لتقاليد أو معتقدات أو طبقات اجتماعية

بعينها، ويظهر ذلك في طريقة حوار الشخصية ومظهرها الخارجي، والذي ينعكس بدوره على خصائصها وهي " **المجموع الشامل لخصائص الفرد، والاستعدادات البيولوجيّة الموروثة، والخبرات والأنماط المكتسبة من البيئة الخارجية** " (Othman Farrah, Abdul Salam Abdul Ghaffar, , 1977, p. 251) ، مما يعطي للشخصية الدرامية تلك الصفة الرمزية التي تعكس طبيعة المجتمع الذي تنتمي إليه.

ويتمثل بناء للشخصية في المسلسل التلفزيوني دراميا وأنثروبولوجيا عبر " **عملية الدمج ما بين البنية السردية ووجهة النظر الثقافية والاجتماعية التي تتحول الى علامة رمزية تنتمي اليه وتعبر عنه الشخصية في الوقت نفسه، بالشكل الذي يحولها الى كيان ينبض بالحياة ومؤطر بأبعاد إنسانية** " (Conrad P. Kottak, , 2016, p. 82)، ويرى الباحث بأن تحقق هذا البناء من خلال عدد من المحددات الأساسية التي تعمل على جعل الشخصية الدرامية اكثر من بنية إنسانية بل كائنا أنثروبولوجيا يحمل في داخله ابعادا إنسانية تحدد شكل بنيته الدرامية في المسلسل التلفزيوني وهي :

أولا- الا بعاد الدرامية للشخصية:

وهي الابعاد التي تختلق النشاط الفعلي للدراما عبر أفعال الشخصيات التي تنبع من نوازعها النفسية معبرة عن فكرها اذ " **إن فعل الدراما دلاله أولية لهذا النوع من الفعل الذي يعبر عن نفسه في حدث خارجي بينما هو ينبثق من قوة الإرادة الداخلية** " (Aristotle, , n.d., p. 100)، و بما أن الشخصية الدرامية هي المحرك الرئيسي للأحداث و للصراع في بنية العمل الفني الدرامي يتم بناء الشخصيات على مختلف أدوارها و مواقعها على وفق عدد من الأبعاد الرئيسية التي لا يكتمل تحقيق بنية الشخصية دونها و هي التي تعبر عن طبيعة كل شخصية في هيكلية النص الدرامي و بالتالي تجسيدها مرئيا عبر تمثيل هذه الأبعاد علي صعيدي الشكل والمضمون، و تنقسم هذه الأبعاد على الشكل الآتي:

أ- البعد الفسلجي (الخلقي):

ويمثل هذا البعد على وفق الطبيعة الجسدية (الخلقية) للشخصية الدرامية والتي تتحدد بعدد من العوامل الفسيولوجية التي يتم بناء الشخصيات صوريا بالانطلاق منها، مثل (الجنس و العمر و الصفات الجسدية و العرق والقومية و المظهر الخارجي).

ب- البعد الاجتماعي:

يرتبط هذا البعد بشكل رئيسي وأنثروبولوجي على مستوى الانتماء الاجتماعي والثقافي التي تأتي منه الشخصية الدرامية والذي يمثل إطارها الإنساني (الاجتماعي) متمثلا بجملة من العناصر مثل (المستوى الطبقي و التحصيل العلمي و الثقافة و الديانة و العمل و المكانة الاجتماعية).

ج- البعد النفسي:

يعمل هذا البعد على بناء الشخصية الدرامية عبر صياغة الطبيعة النفسية التي تتمتع بها الشخصية كون أن هذا البعد يمتلك صفة التأثير على بناء الشخصية ككل لأنه العامل الذي يجمع ما بين البعدين (الفسيولوجي - السوسيولوجي) و ذلك لأنه يحدد طبيعة سلوك وافعال الشخصية الذي تحمله، فتصبح الشخصية الدرامية بموجب هذه الابعاد التأسيسية أنثروبولوجيا " **ذلك التنظيم الديناميكي المتكامل الذي يتمتع بتركيب موحد للخصائص النفسية التي توصف بالثبات و بالدرجة العالية من الاستقرارو الذي يتضمن مظهرا عقليا خاص بالشخصية الإنسانية** " (Hussein Reda, Ramez Muhammad, , 1972, p. 49)

ثانيا- البعد الأنثروبولوجي للشخصية:

يعرف (أ. أندرو) البعد الأنثروبولوجي في الشخصية بانه "**عملية تشكيل الشخصية الفنية داخل العمل الدرامي بناءً على المساقات الثقافية والاجتماعية وحتى الفكرية، التي تنتمي إليها حيث يتم تمثيل الشخصية بوصفها انعكاسا لمعتقدات المجتمع وعاداته ومنظومته القيمية، لتقدم وتستعرض هذه الشخصية دراميا في هذا البعد سلوكياتها وحوارها وتفكيرها وعلاقتها بالآخرين على نحو يعبر عن النشأة الاجتماعية التي نشأت فيها مما يجعلها تمثل نموذجا ثقافيا يساعد في فهم البنى الاجتماعية والرمزية في المنتج التلفزيوني**" (Andrew A. Painter, , 1994, p. 74)، ومن اهم ما ينتج عن البعد الأنثروبولوجي للشخصية الإنسانية هو الهوية الثقافية والاجتماعية، فهي المعرف الذي بواسطته يمكن تجسيد الشخصية الدرامية من خلال " **تمثيلها إنسانيا عبر الصفات والسمات التي تميز الأعراف والعادات والتقاليد التي تعبر عن انتماء الشخصية الإنسانية الى ثقافة او مجتمع اثني معين بحيث تصبح هذه الهوية وسيلة لفهم السياق الاجتماعي والثقافي الذي تنبثق منه الشخصية**"

(Mohamed , 2021, p. 55)، وتعمل هذه الهوية ضمن السياقات الثقافية التي تمثل الشخصية الدرامية بوصفها معبرة بشكل فاعل عن خلفيتها الاجتماعية التي انبتتها ثقافيا بالشكل الذي جعلها تنمو لتصبح على ما هي عليه من كيان انساني.

إن البعد الأنثروبولوجي في بناء الشخصية في المسلسل التلفزيوني يقدم إمكانية عالية على صناعة شخصية انطلاقا من الجذور الثقافية والاجتماعية التي انحدرت منها وذلك لكونها تسهم مع الابعاد الدرامية على تكوين ملامح (شكلية - ضمنية) يتم من خلالها تحقيق الهيئة المتكاملة للشخصية الدرامية عبر تحويلها الى نموذج أنثروبولوجي (اناسي) يحقق فهما لهذه الشخصية ، فهي تتحول الى مرآة تعكس فيها بنيتها الاجتماعية ومحصلتها الثقافية والذي سيرتبط تباعا بالبناء الدرامي الذي يجسد رغباتها و افعالها في سياق الاحداث للمسلسل التلفزيوني.

مؤشرات الإطار النظري: -

1- تسهم النظريات الأنثروبولوجية في عملية تمثيل الشخصية الدرامية في المسلسل التلفزيوني من خلال الوظيفة الرمزية التي يؤديها ضمن السياق الفردي والاجتماعي الذي تتمثل فيه الشخصية.

2- تعد الأنثروبولوجيا مدخلا لفهم الشخصية الإنسانية في الدراما التلفزيونية، فهي تقدم مقاربة ثقافية واجتماعية من خلال استعراضها للشخصية الدرامية بوصفها كائن تتجسد شخصيته وافعاله من خلال البنية الثقافية والاجتماعية التي تتجذر فيه.

3- يعمل البناء الأنثروبولوجي في المسلسل التلفزيوني على الكشف عن البنية القيمية والسلوكية للشخصية الدرامية من خلال تجسيدها مرئيا ضمن بنية الصراع بين الشخصيات وبالشكل الذي يمثل الانساق الثقافية والاجتماعية التي تعمل بموجبها في سياق الأحداث.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولا - منهج البحث:

بغية تحقيق هدف البحث وتقديم الحلول الناجعة لمشكلة البحث، اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحليل العينة، لأنه يوفر للباحث امكانية وصف ما هو كائن عبر التحليل والتفسير لدور المخرج العربي في بناء الشخصية العراقية الدرامية في المسلسل التلفزيوني، فضلا عن ذلك أن هذا المنهج يتمتع بخاصية الوصف التحليلي الذي ينهض على قاعدتين رئيستين: التجريد، أي عزل وانتقاء مظاهر معينة من المسلسل الدرامي التلفزيوني، والقاعدة الثانية هي التعميم: أي تصنيف الاشياء والوقائع على اساس عامل مميز عبر استخلاص حكم ما يصدق على فئة معينة (Abu Talib , 1990, pp. 94-96).

ثانيا - اداة البحث:

لغرض تحقيق الموضوعية العلمية لهذا البحث فقد ارتأى الباحث وضع أداة واستخدامها لتحليل العينة، ولذا فأن الباحث سيعتمد على ما توصل إليه من مؤشرات في الإطار النظري لاستخدامها كأدوات لتحليل العينة المختارة.

ثالثا - عينة البحث:

وقد اختار الباحث قصديا عينة بحثه المسلسل التلفزيوني (الضائعون LOST) للمخرج الأميركي (جي ابرامس) التي انتجت في العام 2010 وللأسباب الآتية:

1 -تقدم هذه العينة مثالا انثروبولوجيا أساسي لكونها تضم شخصيات درامية من قوميات وأعراق متعددة.

2 - تمثل هذه العينة مجتمعا بشريا مغلقا ومعزولا من شخصيات تتصارع فيما بينها بناءا على خلفياتها الثقافية والأيدلوجية.

3- تلائم هذه العينة ومتطلبات البحث.

رابعا - تحليل العينة:

ملخص قصة المسلسل: -

مسلسل الضائعون يحكي قصة مجموعة من الناس الذين وجدوا أنفسهم فجأة على جزيرة نائية بعد أن تحطمت طائرتهم، اذ كانوا غرباء عن بعضهم البعض، كل واحد يحمل معه أحلامه وآلامه وأسراره، ولكنهم معا اضطروا أن يواجهوا تحدي البقاء في مكان غامض لا يشبه أي شيء عرفوه من قبل الجزيرة لم تكن مجرد مكان، بل كانت كأنها كائن حي يحمل بين طياته أسرارا عميقة وأحداثا غريبة تغير حياة الجميع خلال رحلتهم لتحولهم الى مجتمع من الناجين الذين تتصارع فيما بينهم معتقداتهم المختلفة

وتصطدم ثقافاتهم ببعضها، وبالشكل الذي جعلهم أقرب لبعضهم على الرغم من الاختلافات، و فيها يصطدم الواقع بالخيال حيث نكتشف بأن المسار الزمني ليس واقعاً حقيقياً بل هو شكل من أشكال الحياة بعد الموت (منطقة البرزخ) تجمعت فيه أرواح الشخصيات من أجل الانتقال معا إلى المرحلة التالية بعد أن مرت بتجربة عميقة غيرتهم إلى الأبد.

المؤشر الأول - تسهم النظريات الأنثروبولوجية في عملية تمثيل الشخصية الدرامية في المسلسل التلفزيوني من خلال الوظيفة الرمزية التي يؤديها ضمن السياق الفردي والاجتماعي الذي تتمثل فيه الشخصية.

في الموسم السادس من المسلسل " وتحديدا في الحلقة الحادية عشرة نشاهد لحظة لافتة يجتمع فيها دانيال ويدمور مع ديزموند فيما يعرف بخط الزمن البديل، في هذا اللقاء يتحدث دانيال بنوع من الحيرة والدهشة عن إحساس غريب يراوده، إحساس بأن حياته ليست على ما يرام، وأنه كتب معادلة فيزيائية معقدة دون أن يعرف كيف ولماذا، وكأن شيئا ما في داخله يتذكر حياة أخرى أو تجربة أعمق من تلك التي يعيشها الآن. هذا الشعور يكشف عن حالة من التمزق الداخلي لدى الشخصية، بين ما تمليه عليه الظروف الاجتماعية التي وجد نفسه فيها، وبين شيء دفين في داخله يشده نحو ماضٍ أو جوهر لا يراه لكنه يشعر به، هذا المشهد يعكس بعمق ما تشير إليه بعض النظريات الأنثروبولوجية، إذ تظهر شخصية دانيال كأنها صورة رمزية للإنسان الذي يعيش فوق سطح من الترتيبات الاجتماعية الظاهرة، لكنه يحمل في داخله قلقا وجوديا يتصل ببنية ثقافية غير مرئية، ثقافة لا تنتمي إلى الحياة اليومية فحسب، بل إلى ذاكرة جمعية تتصل بالجزيرة وبما تمثله من رموز وطقوس وأفكار، من خلال هذه القراءة يمكننا فهم شخصية دانيال ليس فقط كفرد لديه ماضٍ وحاضر، بل كتمثيل لصراع أوسع بين منطق العقل العلمي ومنطق المصير الغامض، بين ما يمكن تفسيره بالمعادلات وما لا يمكن إدراكه إلا عبر الإيمان أو الحدس أو الخرافة. وهنا تتجلى أنثروبولوجيا الوظيفة الرمزية للشخصية، فهي ليست مجرد دور ضمن الأحداث بل تجسيد لحالة من الصراع الإنساني بين البنية الفردية الخاصة والبنية الاجتماعية والثقافية التي ينتمي إليها.

المؤشر الثاني - تعد الأنثروبولوجيا مدخلا لفهم الشخصية الإنسانية في الدراما التلفزيونية، فهي تقدم مقاربة ثقافية واجتماعية من خلال استعراضها للشخصية الدرامية بوصفها كائناً تتجسد شخصيته و افعاله من خلال البنية الثقافية والاجتماعية التي تتجذر فيه.

في الحلقة الثامنة من الموسم الخامس من المسلسل نرى تحولا مهما في مسار شخصية سوير حين يجد نفسه فجأة، مع مجموعة من الناجين في زمن السبعينيات، ضمن مجتمع انساني جديد تماما يعرف بـ (مشروع دارما) وهو مشروع سري كان يهدف الى استثمار القدرات الخارقة للجزيرة، لكن هذا المجتمع يبدو منظما ومنضبطا فهو يقوم على سياق اجتماعي ذوا تراتبية في القيادة وتقوده أفكار علمية وقيم جماعية تختلف جذريا عن الفوضى والعشوائية التي اعتاد عليها سوير في حياته السابقة، فيتخلى سوير عن هويته القديمة ويبدأ في تشكيل هوية جديدة، متخذا اسم جيم لا فلور، ويشغل دورا كضابط أمن ضمن هذا المجتمع الجديد، هذا التحول لا يمكن قراءته فقط من زاوية نفسية أو كخيار فردي ، بل يرتبط ارتباطا وثيقا بطبيعة المجتمع الذي اندمج فيه حيث فرضت عليه البنية الثقافية المحيطة به نوعا جديدا من التفاعل والتكيّف وهنا تظهر الأنثروبولوجيا فاعليتها كمدخل لفهم الشخصية الإنسانية، لأنها لا تنظر إلى الفرد بوصفه معزولا بل كنتاج لسياق اجتماعي وثقافي أوسع، يطبع سلوكه، ويعيد توجيه قراراته وانفعالاته، اختيار سوير البقاء في هذا الزمن، وتكوينه لعلاقة عاطفية مستقرة مع شخصية الطبيبة جولييت، وتوليه لمهام قيادية ليست مجرد أحداث داخل سياق الحلقة، بل تعبير عن ولادة جديدة لشخصيته داخل بناء اجتماعي جديد، فمشروع دارما لا يقدم كمجرد خلفية زمنية أو مكانية، بل كبنية ثقافية كاملة لها قواعدها وقيمها والياتها في تشكيل الأفراد، وهو ما يجعل التجربة التي يخوضها سوير أقرب إلى تجربة ثقافية عميقة يعاد فيها إنتاج ذاته بالكامل. ومن هذا المنظور تصبح شخصية سوير تجسيدا واضحا للطريقة التي تتداخل فيها الثقافة مع الهوية، وكيف تسهم الظروف المحيطة في تشكيل مواقف الإنسان وتصوراته عن نفسه وعن الآخرين.

المؤشر الثالث - يعمل البناء الأنثروبولوجي في المسلسل التلفزيوني على الكشف عن البنية القيمية والسلوكية للشخصية الدرامية من خلال تجسيدها مرئيا ضمن بنية الصراع بين الشخصيات وبالشكل الذي يمثل الانساق الثقافية والاجتماعية التي تعمل بموجبها في سياق الأحداث.

في الموسم السادس من المسلسل وعلى وجه التحديد الحلقة السادسة بعنوان (غروب الشمس) نشهد لحظة فاصلة في مسار شخصية سعيد جراح (الضابط العراقي)، حيث يدخل في صراع داخلي عميق يكشف عن تمزق حاد بين ماضيه العنيف وسعيه إلى التوبة، وبين انجرافه نحو قوة مظلمة وغامضة يمثلها الرجل ذو الرداء الأسود. في هذه اللحظة، لا يعود سعيد مجرد شخصية تتخذ قرارات في اللحظة التي تنتابه، بل يصبح تجسيدا حيا لصراع أكبر بين قيم متضادة تتقاطع داخل شخصيته.

ما يجعل هذا المشهد غنيا من الناحية الأنثروبولوجية هو الطريقة التي تظهر بها شخصية سعيد ككائن يعيش على تقاطع بين قيمه الأخلاقية ووضعه الراهن (كأكثر شخصية مبعدة على الجزيرة لكونه عربي مسلم)، فماضيه كمحارب يتأرجح بين الشعور بالذنب ورغبته في الخلاص النفسي، بينما تفرض عليه تحولات الحاضر نوعا من التورط في معارك أخلاقية أعمق تتجاوز قراراته الشخصية، يزداد هذا التوتر وضوحا حين يواجه (دوجين قائد المعبد) الذي لا يمثل فقط شخصية الخصم، بل ينتمي إلى نظام أنثروبولوجي وثقافي مختلف تماما، في هذا السياق لا يبدو صراع سعيد مجرد نتيجة لاضطراب داخلي بل هو انعكاس لانتمائه إلى مجتمع ثقافي مزدوج، يحمل ملامح من العالم الغربي المستعلي الذي يسعى دائما للفهم والسيطرة، ويقابله عالم شرقي يستند إلى الرموز الدينية والمقدسات والأعراف التقليدية، ويبحث عن المعنى من خلال الطقوس والتضحية هذا التداخل بين العوالم يجعل من سلوكه اليومي وتفاعله مع الآخرين ساحة مكشوفة لبنية صراع ثقافي عميق، تفرض عليه خيارات تتجاوز ذاته، وتظهر ملامح هذا الصراع بشكل ملموس في طريقة تصرف سعيد، في نبرة صوته، في طريقة اتخاذه لقراراته.

خامسا - النتائج: -

1- تظهر الأنثروبولوجيا أن الشخصية الدرامية ليست مجرد كائن انساني يؤدي دوره فحسب، بل هو كيان اجتماعي وثقافي وفكري يعمل ويعتاش ضمن البيئة الخاصة به، كما ظهر في تحليل العينة لشخصية (دانيال)، التي تحمل مسؤولية مجتمع الجزيرة بأسره، وتتصارع مع حالات متعددة في الوقت نفسه مثل حيرته أمام الزمن البديل والرجل الغامض، فالشخصية الدرامية تتمثل أنثروبولوجيا من خلال حالة الصراع بين العقلانية العلمية والثقافة الرمزية التي تمثلها الشخصية الدرامية في سياق الأحداث.

2- يتمثل البناء الأنثروبولوجي للشخصية الدرامية من خلال تجسيد السياقات الثقافية التي تمثل الطابع العرفي والاجتماعي للأحداث، كما في شخصيتي (دانيال وسعيد)، إذ إن تركيبتهما البنائية انطلقت من جوهر الهوية الدرامية للشخصية وهي تكريس أفكارهم وافعالهم من اجل تحقيق أسطورة على الجزيرة والتي تمتد أبعد من حدود الزمن الواقعي، وتضفي على الأحداث والشخصيات بعدا أنثروبولوجيا، فتتحول الشخصيات الدرامية (الإنسانية) إلى كائنات رمزية تتمظهر فيها البنية الثقافية للمجتمع الجديد كما ظهر في عملية التحليل.

3- ظهر عند تحليل العينة ان بناء الشخصيات تم عبر توظيف المناهج الأنثروبولوجية من خلال جعلها تعمل بمستوى يتجاوز مبدأ الشكل والمضمون التقليدي، فقد مثل علم الاناسة هنا المعاني الثقافية والاجتماعية والقيم الاخلاقية، وحتى الأيدلوجيا التي تؤمن بها الشخصيات من خلال تحويل الشخصيات الى جهات متصادمة ومتصارعة (ليس على المستوى الجسدي) بل على صعيد القيم والمعتقدات.

4- تمثل الجزيرة في مسلسل الضائعون بنية مجتمعية متعددة المستويات فهناك الناجون وهم في حالة فوضى، والمستعمرة وهم مجتمع الجزيرة الأساسي المنظم في بنية اجتماعية حضرية، و على الرغم من الانفصال المكاني بين هذين المجتمعين فقد ظهر في تحليل العينة بأن البعد الأنثروبولوجي قد حقق حالة الارتباط من خلال الشخصيات الدرامية التي تتنقل بين هذين المجتمعين متأثرة بالسياقات الثقافية والبنى الاجتماعية القيمية التي جعلت من شخصياتهم جسرا رابطا بين هذين المجتمعين.

سادسا- الاستنتاجات:

1- ان الشخصية في الدراما التلفزيونية لا تبزغ من جنبات النص السردي فقط، بل هي تنبع من مجال أنثروبولوجي ذو سياقات ثقافية واجتماعية، تحولها الى كائن حي ينمو في بيئة متفاعلة لها ارثها من عادات وتقاليد، ولها تراثها الثقافي الذي يفضي الى بنية فكرية وايدلوجية.

2- يتحقق البناء الأنثروبولوجي للشخصية الدرامية في المسلسل التلفزيوني من خلال قدرته على بناء المعنى، وتحويل حالة الصراع بين الشخصيات الى مواجهة بين الأفكار والقيم التي تحرك كل شخصية في أطراف الصراع، فهو يختلق للشخصية هوية فكرية ذات عمق ثقافي أي انها تمثل تلك البنية الاجتماعية التي ترمز لها.

3-ان البناء الأنثروبولوجي للشخصية لا تقوم فقط بإعطاء سمة درامية على الشخصيات، ولكنها تمنحها القدرة على النمو والتعايش والتطور في نسيج البناء المجتمعي الذي تقحم فيه، وذلك من خلال تحويلها الى كيان فاعل يخوض صراعات اجتماعية وثقافية وفكرية.

Conclusions:

1. The character in television drama does not emerge solely from the narrative text, but rather stems from an anthropological field with cultural and social contexts, transforming it into a living being that thrives in an interactive environment with its own heritage of customs and traditions, and its own cultural heritage that leads to an intellectual and ideological structure.
2. The anthropological construction of the dramatic character in television series is achieved through its ability to construct meaning and transform the state of conflict between characters into a confrontation between the ideas and values that motivate each character on the sides of the conflict. It creates for the character an intellectual identity with cultural depth, meaning that it represents the social structure it symbolizes.
3. The anthropological construction of the character not only gives the characters a dramatic character, but also grants them the ability to grow, coexist, and evolve within the fabric of the societal structure in which they are embedded. This is achieved by transforming them into an active entity engaged in social, cultural, and intellectual struggles.

References

1. Abdelrazak Toumiat, . (n.d.). Between Anthropology and History: An Approach to the Relationship between Anthropology and Modern Colonial Thought,. *Al-Hikma Journal of Philosophical Studies, Volume 10, Issue 1*.
2. Abdul Malik Murtad, . (1998). *In the Theory of the Novel* . Kuwait, : orld of Knowledge Series, .
3. Abu Talib , M. (1990). *The Science of Research Methods,.* Mosul, : 1990.
4. Adly Reda, . (1988). *Dramatic Structure in Radio and Television,.* Cairo, : Dar Al-Fikr Al-Arabi.
5. Ahmed Ezzat Rajih, . (1976). *Principles of Psychology,* (Vol. 1st ed). Alexandria,: Modern Egyptian Office,.
6. Ahmed Mukhtar Abdel Hamid Omar, . (2008). *Dictionary of Contemporary Arabic* (Vol. First Edition). Cairo: Alam Al-Kutub Publishing and Distribution,.
7. Alessandro Duranti, . (n.d.).
8. Ali Mahmoud Islam Al-Far, . (1985). *Social Anthropology: Field Studies in Primitive, Rural, and Urban Societies,* (Vols. Fifth Edition,). Cairo,: Dar Al-Maaref for Printing and Publishing,.
9. Al-Saeed Badawi, . (1986). *ictionary of the Arabic Language,* (Vols. First Edition,). Beirut,: Lebanon Publishers Library,.
10. Andrew A. Painter, . (1994, Spring 1). On the Anthropology of Television: A Perspective from Japan,. *Visual Anthropology Review,, Number 1* .
11. Aristotle, . (n.d.). *Poetics,* . Egypt, : glo-Egyptian Library, .
12. bdul Majeed Shukri,. (2009). *Television Drama: The Art of Writing and Directing Television Plays,.* Damascus, : Dar Al Fikr Al Arabi, .
13. Benson Saler, E. B. Tylor . (1996). the Anthropology of Religion. *THE 95th ANNUAL MEETING OF THE AMERICAN ANTHROPOLOGICAL ASSOCIATION.* SAN FRANCISCO,: 1996.
14. Chris Han - Keith Hart, . (2016). *Economic Anthropology: History, Ethnography, and Criticism,.* (Abdullah Fadel,, Trans.) Cairo,: Arab Center for Research and Policy Studies.
15. Claude Lévi-Strauss, . (1977). *Structural Anthropology,* (Vols. first edition,). (Mustafa Saleh,, Trans.) Damascus,: Ministry of Culture and National Guidance Publications,.
16. Conrad P. Kottak, . (2016). *Prime-Time Society: An Anthropological Analysis of Television and Culture,* (Vol. Updated Edition). Michigan: University of Michigan Department of Anthropology,.
17. Dympha Callery, . (2001). *Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre.* London: Nick Hern publishes.
18. Fadia Farouk Saeed, Adhraa Mohamed Hassan,. (2018). Intellectual Representations of the Jewish Character in World Cinema (Munich as a Model),. *Al-Akadami Magazine,*.
19. Haider Muhammad Al-Kaabi, . (2019). *Television Drama and Its Impact on Society,* . Najaf, : Islamic Center for Strategic Studies, .
20. Hamdi Abdel Aziz Hajjaj, . (2014, April). Visual Anthropology and its Relationship to Ethnographic Films: An Anthropological Study,. *Nile Valley Journal for Human, Social and Educational Studies and Research,*.
21. Harsh, Philip Whaley. . (1944). *Handbook of Classical Drama.* . Oxford: : Oxford university press.
22. Hussein Helmy Al-Mohandes, . (1989). *Screen Drama (Between Theory and Practice) for Cinema and Television,* (Vol. Vol. 1). Cairo,: Egyptian General Book Authority,.
23. Hussein Reda, Ramez Muhammad, . (1972). *Drama between Theory and Practice,* . Beirut, : Al-Hurriya Press, .

24. Ibn Manzur. (1956). *Lisan al-Arab,* (Vols. Volume 7,). (Beirut,: Dar Sader and Dar Beirut,.
25. Imad Naddaf, Muhammad Naddaf,. (1994). *Television Drama.* Damascus, : Al-Tali'aa Al-Jadida House, .
26. James Rachels & Stuart Rachels,. (2019). *The Challenge of Cultural Relativism* (Vol. ninth edition). chapter 2 of The Elements of Moral Philosophy,.
27. Jordan Marshall, . (2007). *Encyclopedia of Sociology* (Vol. second edition). (Al-Jawhari Muhammad and others, Trans.) Cairo: Supreme Council of Culture.
28. Karim Ali - Soualmi Habib,. (2022, 12 24). Theatrical Anthropology and the Philosophy of Returning to Origins,. *Al-Nass Magazine,, Issue Three,.*
29. Marc Augé, , & Jean-Paul Colin, . (2008). *Anthropology,* (Vols. first edition,). Beirut,: United New Book House,.
30. Mohamed , A. (2021, June). Anthropology of Visual Communication: A Theoretical and Methodological Framework for Cultural Analysis,. *Journal of African Studies,, Issue 50, .*
31. Muhammad Al-Jawhari, . (2015). *Anthropology (Theoretical Foundations and Practical Applications),* (Vols. First Edition,). Cairo,: Dar Al-Ma'rifah Al-Jami'ah.
32. Muhammad Attiya Al-Ibrashi, . (1944). *The Personality,* (Vols. Fourth Edition (Revised and Expanded),). Egypt,: Al-Maaref Press,.
33. Mustafa Moharam, . (2010). *Drama and Television, .* Cairo, : Egyptian General Book Authority, .
34. Obaida Subti - Abdul Wahab Joda Al-Hais, . (2018). *Anthropology and Semiology,.* Cairo, : rab League Educational Cultural and Scientific Organization,.
35. Othman Farrah, Abdul Salam Abdul Ghaffar, . (1977). *Personality and Social Psychology,.* Cairo, : Dar Al Nahda Al Arabiya, .
36. Peter Farb, . (1983). *The Sons of Man,.* (Zuhair Al-Karmi, , Trans.) kuwiat: National Council for Culture, Arts and Letters,.
37. Suad Ali Shaaban, . (2004). *tural Anthropology of Africa* (Vols. First Edition,). Cairo,: Printed by the Institute of African Research and Studies at Cairo University,.
38. Veronica Strang. (2019). *What Does an Anthropologist Do,* (Vol. First Edition). (Hana Khalif Ghani, , Trans.) Beirut,: Al-Matbouat for Distribution and Publishing.

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1667

Employing Saudi cave formations in contemporary ceramics as an artistic vision to promote Saudi tourism

Hala Abdullah Ahmed bahameem[a]

[a] *Department of Drawing and Art, College of Design and Arts, University of Jeddah, Kingdom of Saudi Arabia*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 16 September 2025
Received in revised form 17 September 2025
Accepted 18 September 2025
Published 1 December 2025

Keywords:
Ain Heet cave, contemporary ceramics, geological aesthetics, natural heritage tourism, visual inspiration.

ABSTRACT

This research aims to investigate and analyze the aesthetic characteristics of the formations of the "Ain Heet" water cave as a source of visual and artistic inspiration. It explores the potential of employing these cave formations in the creation of contemporary ceramic artworks, addressing both form and content. Furthermore, the study seeks to develop artistic designs derived from the unique structures of the "Ain Heet" water cave, thereby contributing to the enhancement of tourism in the Kingdom of Saudi Arabia.

The paper examines the aesthetic and geological features of Saudi caves and their role in shaping a distinctive artistic identity that reflects the natural and cultural diversity of the region. Methodologically, the study adopts a descriptive-analytical approach to the theoretical framework in conjunction with an experimental methodology for the practical component. The findings underscore the potential of deriving innovative artistic visions from Saudi nature, which serve both to preserve national identity and to strengthen the tourism sector through contemporary ceramic practices. Moreover, the study broadens the scope for producing ceramic artworks inspired by Saudi caves, suitable for display in exhibitions, museums, and touristic sites. The research concludes with key recommendations: enhancing local artists' awareness of natural heritage as a vital source of artistic inspiration, encouraging the integration of natural environmental elements from Saudi Arabia into ceramic art, and promoting their utilization in research and artistic practices across ceramics and related disciplines. utilization in research and artistic practices across ceramics and related disciplines.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1667
Hala Abdullah Ahmed bahameem: Employing Saudi cave formations in contemporary ceramics as an artistic vision to promote Saudi tourism
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

توظيف تشكّلات الكهوف السعودية في الخزف المعاصر كرؤية فنية لتعزيز السياحة السعودية

هاله عبدالله احمد باهميم[1]
[1]قسم الرسم والفنون، كلية التصاميم والفنون، جامعة جدة، جدة، المملكة العربية السعودية

الملخص

يهدف البحث إلى دراسة وتحليل الخصائص الجمالية لتشكّلات كهف "عين هيت" المائي كمصدر إلهام بصري فني، والاستفادة من تشكّلات كهف "عين هيت" المائي كمصدر إلهام بصري في تنفيذ أعمال فنية خزفية معاصرة من حيث معالجة الشكل والمضمون، وتنفيذ تصميمات فنية مستمدة من تشكّلات وهيئات كهف "عين هيت" المائي تعزز السياحة في المملكة العربية السعودية، ويستعرض البحث السمات الجمالية والجيولوجية للكهوف السعودية، ودورها في تشكيل هوية فنية مميزة تعكس التنوع الطبيعي والثقافي للمكان، وأتبع البحث المنهج الوصفي والتحليلي للجانب النظري، والمنهج التجريبي، وأظهرت النتائج البحثية إمكانية استلهام رؤى فنية جديدة مستوحاة من الطبيعة السعودية للحفاظ على الهوية السعودية، ودعم المسار السياحي من خلال العمل الخزفي المعاصر، وفتح آفاقًا جديدة لإنتاج أعمال فنية قابلة للعرض في المعارض والمتاحف والمواقع السياحية مستلهمه من الكهوف السعودية. وأنتهي البحث بتوصيات وهي: تعزيز وعي الفنانين المحليين بقيمة الموروث الطبيعي كمصدر للاستلهام الفني، والحث على تناول الفن الخزفي من عناصر البيئة الطبيعية بالمملكة العربية السعودية والاستفادة منها في دراسات وأبحاث مجال الخزف والمجالات الفنية الأخرى.

الكلمات المفتاحية: كهف عين هيت، الخزف المعاصر، الجماليات الجيولوجية، سياحة التراث الطبيعي، الإلهام البصري.

المقدمة:

المملكة العربية السعودية تضم تنوعاً جغرافياً طبيعيا يتعدى الصحاري والجبال، حيث تحتضن في أعماق أراضيها كهوف غامضة لم يتم اكتشافها كاملة بعد، وقد تم تشكّلها خلال آلاف السنين وذلك بفعل الطبيعة، وتعتبر أحد الكنوز البيئية التي تجمع بين البنية التركيبية الفريدة والجمال الطبيعي حيث تتيح للسعوديين والسياح تجربة مغامرات غير تقليدية والتي تلعب دورًا مهمًا في تعزيز السياحة البيئية والثقافية داخل المملكة، لما لها من تنوع بيئي وجغرافي تفتح من خلاله آفاقًا جديدة لاستكشاف الإرث الطبيعي والتاريخي الذي تحويه هذه الكهوف و مصدرًا غنيًا للإلهام الفني.

ويوجد نحو 300 إلى 1000 كهف أو دحول أو غيران تحت صحراء أرض المملكة، وهناك فرق بين الثلاث مسميات، فالغار عبارة عن تجويف طبيعي يقع في الجبال، مثل غار ثور، بينما الكهف عبارة عن ممرات وفجوات تمتد تحت الأرض بصورة أوسع، والدحل يكون أصغر في الحجم من الكهف، وهي من أشهر الوجهات السياحية للعالم، فهي في الماضي كانت تمثل ملاذ آمن لسكان الصحراء، والان فهي مقاصد سياحية، فهي مزيج فريد من التاريخ الجيولوجي، فهي نظام بيئي وأثري وتاريخي يستضيف أشكال متعددة من الحياة، لذلك وجب التوعية بأهمية المحافظة على مثل هذه المواقع وذلك لضمان استمرارها وسلامتها وتواجدها للأجيال القادمة، كما وإن بعض الكهوف تتضمن آثار جيولوجية نادرة قد تشكلت على مدار ملايين السنين. بتصرف (الكهوف في السعودية، 2024).

وظل توجه المملكة نحو تعزيز السياحة المحلية كأحد مستهدفات رؤية السعودية 2030م، وتعد السياحة من أهم مصادر الدخل في المملكة العربية السعودية، كما إنها تضم أعداد كبيرة من القوة العاملة بها، وقد يجمع عاملين محليين وأيضاً وافدين أجانب، كما أن السياحة لها دور كبير في الاقتصاد السعودي، حيث تُدر مبالغ طائلة تقدر بآلاف المليارات من الدولارات، كما إنها في تزايد مستمر كل عام بسبب دعم الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني للقطاع السياحي (بالحداد، 2019).

ويمثل فن خزفي أحد أبرز هذه المجالات، لما يتيحه من إمكانات تشكيلية وتعبيرية تستوعب مفردات البيئة وتعيد صياغتها ضمن رؤى معاصرة (Irianto, 2010).

كم ويعد من المجالات التي تدعم مجال السياحة بالمملكة وذلك من خلال الفنانين السعوديين بأعمالهم الخزفية التي تتسم بالإبداع والتي تستمد بنيانها من الأماكن الجيولوجية المتمثلة في الكهوف وغيرها من الأماكن الأخرى التي لها ثقل تراثي وحضاري وطبيعي داخل المملكة.

ويأتي هذا البحث لتسليط الضوء على إمكانية توظيف التشكّلات الجيولوجية والجمالية لكهف "عين هيت" في إنتاج أعمال خزفية معاصرة، تسهم في تعزيز السياحة البيئية والثقافية بالسعودية.

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث:

رغم ثراء البيئة السعودية بالتكوينات الطبيعية الخلابة، إلا أن استثمارها الفني لا يزال محدودًا في مجال الخزف المعاصر، وتكمن مشكلة البحث في التساؤل التالي:

ما إمكانية الاستفادة من تشكّلات كهف "عين هيت" المائي في العمل الفني الخزفي المعاصر كرؤيه فنية لتعزيز السياحة بالبيئة الطبيعية للمملكة العربية السعودية؟

اهداف البحث:

1. دراسة وتحليل الخصائص الجمالية لتشكّلات كهف "عين هيت" المائي كمصدر إلهام بصري فني.
2. الاستفادة من تشكّلات كهف "عين هيت" المائي في تنفيذ أعمال فنية خزفية معاصرة من حيث معالجة الشكل والمضمون.
3. تنفيذ تصميمات فنية مستمدة من تشكّلات وهيئات كهف "عين هيت" المائي تعزز السياحة في المملكة العربية السعودية.

أهمية البحث:

1. الاستثمار الفني للتكوينات الطبيعية الخلابة كمصدر الهام مستمد من البيئة السعودية وخاصة كهف "عين هيت" المائي والاستفادة من تشكّلاته في اعمال خزفية معاصرة.
2. دعم التكامل بين الفن والسياحة البيئية من خلال دمج وربط مجال الخزف المعاصر بالنشاط السياحي في المملكة العربية السعودية.
3. فتح آفاقًا لإنتاج أعمال خزفية معاصرة قابلة للعرض في المعارض والمتاحف والمواقع السياحية تلقي الضوء على سياحة الكهوف المائية بالمملكة.
4. مواكبة رؤية المملكة 2030، ولتعزيز السياحة بصورة معاصرة وفريدة.

مصطلحات البحث:

الكهوف السعودية:

الكهوف السعودية هي تكوينات جيولوجية طبيعية تقع تحت سطح الأرض أو ضمن الجبال، تشكّلت عبر آلاف السنين نتيجة عمليات التعرية أو النشاط البركاني أو الذوبان الكيميائي للصخور، وتتميز بتنوعها في الحجم والشكل والخصائص البيئية، وتشمل أنواعًا مثل الكهوف الكارستية والدحول والمغارات، وتنتشر هذه الكهوف بشكل خاص في مناطق مثل حرات المدينة المنورة، وحرات خيبر، وصحراء الدهناء، وتُعد من المعالم الطبيعية الغنية بالقيمة العلمية والجمالية والسياحية (النفيسة، 2012)، (العطية، 2019).

التعريف الإجرائي:

يُقصد بها في هذا البحث التكوينات الصخرية الجوفية بالمملكة التي تتميز بتنوعها الجيولوجي والجمالي، وتُستخدم كمصدر إلهام فني في إنتاج أعمال خزفية معاصرة.

كهف عين هيت:

هو كهف مائي يقع في منطقة "ظهران الجنوب" شرق الرياض، ويُعد من الكهوف الكارستية الفريدة في المملكة، يتميز بوجود بحيرة داخلية صافية، وتكوينات صخرية جيرية جذابة. يُعد الكهف من الوجهات الجيولوجية والسياحية البارزة التي تجمع بين الخصائص الجمالية والعلمية، حيث يُستخدم كموقع دراسي لعلم طبقات الأرض والجيولوجيا البيئية (هيئة المساحة الجيولوجية السعودية 2021)

التعريف الإجرائي:

يُستخدم كهف عين هيت كمثال تطبيقي لدراسة الخصائص الجمالية والجيولوجية للكهوف، واستلهام عناصره البصرية في أعمال فنية خزفية ضمن هذا البحث.

الخزف المعاصر:

هو أحد فروع الفنون البصرية الذي يُوظّف الطين والخامات المشتقة منه لإنتاج أعمال فنية تتجاوز الوظيفة النفعية التقليدية، لتصبح وسيلة للتعبير الجمالي والمفاهيمي. يتّسم الخزف المعاصر بالتجريب في المواد، وتنوع الأساليب، ودمجه مع وسائط فنية أخرى، وغالبًا ما يتناول قضايا معاصرة كالهُوية، البيئة، والمجتمع (Taylor& Doody, 2014) (القط، 2020).

التعريف الإجرائي:

يُمثل الخزف المعاصر في هذا البحث الوسيط الفني المستخدم لترجمة الجماليات الطبيعية لكهف عين هيت إلى أعمال خزفية تعبّر عن التراث الطبيعي بأسلوب معاصر.

الجماليات الجيولوجية:

الجماليات الجيولوجية تشير إلى الخصائص البصرية والرمزية التي تنبع من التكوينات الطبيعية للصخور، والكهوف، والطبقات الأرضية، من حيث التشكيل، اللون، القوام، والنقوش الطبيعية، والتي تمنح المشاهد إحساسًا بالجمال المستمد من الطبيعة وتاريخها العميق. وتُستخدم هذه الجماليات في الفنون والعمارة والتصميم لتعزيز الارتباط بالبيئة الطبيعية (العطية، 2012)، (عبد الله، 2015).

التعريف الإجرائي:

تُشير إلى الخصائص الجمالية لتكوينات كهف عين هيت (مثل الترسّبات، الألوان، الأشكال العضوية) التي تُوظف بصريًا في تصميم الأعمال الخزفية.

سياحة التراث الطبيعي:

سياحة التراث الطبيعي هي أحد فروع السياحة البيئية التي تركز على زيارة المواقع الطبيعية ذات القيمة البيئية أو الجيولوجية أو الجمالية الفريدة، مثل الجبال، الكهوف، المحميات الطبيعية، والبحيرات. تهدف هذه السياحة إلى تعزيز الوعي البيئي، وحماية الموارد الطبيعية، وتحقيق التنمية المستدامة في المجتمعات المحلية (عبد السلام،2019).

التعريف الإجرائي:

يُوظف الفن الخزفي في هذا البحث كوسيلة فنية داعمة للترويج لسياحة الكهوف السعودية، خاصة كهف عين هيت، بوصفها مواقع تراث طبيعي.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث

المبحث الأول: أشهر الكهوف بالمملكة العربية السعودية.

1. **المحور الثاني: العمل الفني الخزفي المعاصر**
2. **المحور الثالث: السياحة السعودية.**

1. **المحور الأول: الكهوف بالمملكة العربية السعودية.**

الكهوف تحوي التاريخ وأسرار البشرية التي لا يمكن أن يتم الحصول عليه إلا عن طريقها، أو عن طريق المغارات وجدرانها، والعالم يمتلئ بعشرات الآلاف من الكهوف ما بين الصغير والكبير، وما داخل الجبل أو أسفل الأرض وما بين كهوف ومغارات تحوى بحيرات، أو أنهاراً، أو آثاراً، أو كتابات، أو مأوى للمضطهدين، فقصص الكهوف لا تُعد ولا تحصى.، والكهف أو المغارة علمياً عبارة عن فجوة أو تجويف في طرف مرتفع صخري أو في باطن الأرض، وفي العادة يكثر وجوده في البلاد الصخرية وذات الأراضي الكلسية أو الجبلية، وقد عرفت حضارات الشرق الأوسط والجزيرة العربية منذ وقت طويل المغارات والكهوف التي أصبحت جزءاً من تراثها، وأيضاً أساطيرها، ومن ضمن قصص المغارات قصة لوط وابنتيه وأصحاب الكهف، والأمثلة على ذلك كثيرة، خصوصاً في شمال

الجزيرة العربية، كما أن رسول الله الأكرم "صلى الله عليه وسلم" كان يلجأ لغار ثور وغار حراء قبل البعثة، وأنزل القرآن الكريم في غار حراء بمكة، كما سُميت إحدى سور القرآن الكريم بسورة الكهف. بتصرف (ريد،1994)، (شار، 2020).

2. تاريخ الكهوف بالمملكة العربية السعودية:

تم إنشاء "هيئة المساحة الجيولوجية السعودية" عام 1420هـ، وذلك بالقرار الصادر من مجلس الوزراء رقم (115)، وترتبط هذه الهيئة بوزارة البترول والثروة المعدنية، ولها شخصية اعتبارية، وتتمتع بالأهلية الكاملة لتحقيق التنظيم الخاص بها، وقد بدأ النشاط الرسمي لاستكشاف الكهوف والمغارات الصحراوية في السعودية عام 1980 بدراسة خرائط قديمة توضح آبار المياه الطبيعية المتجمعة حول قرية "المعاقلة" التي تقع شرق صحراء الدهناء على قمة طبقة واسعة من الحجر الجيري والدولوميت معروفة باسم متكون "أم رضمة" (ريد، 1994).

وقد قام المستكشفون بعد استعانتهم بدليل من أبناء المنطقة باستكشاف تلك الفجوات بصورة منتظمة، وكانت جميع الممرات الأفقية مسدودة ومغلقة تماماً بالرمال، مع عدم وجود أي علامة لمتكونات الحجر الرملي التي كانوا يأملون مشاهدتها، وبنهاية هذه الاستكشافات التي امتدت حتى عام 2000م أصدرت هيئة المساحة الجيولوجية السعودية التي دعمت هذه الاستكشافات كتاباً مصوراً عنها بعنوان "الكهوف الصحراوية في المملكة العربية السعودية" (ريد،1994).

الدحول:

الدحول هو الاسم المحلي للكهوف والمغارات الصحراوية بالسعودية، والمعروف أقل من 10 كهوف موجودة في شمال الرياض والمناطق الشمالية ومنطقة الحرات، وأكثرها في المنطقتين الوسطى والشرقية "الصمان"، ومن أشهر فئات الزائرين للكهوف السعودية هم المتخصصون والمغامرون والسياح الأجانب، وهم بكل تأكيد أساتذة في الجيولوجيا، ودراسة طبقات الأرض. (الصوالحي وأخرون، د.ت).

أشهر الكهوف والمغارات بالمملكة العربية السعودية:

غار حراء الأعظم:

يقع الغار في أعلى جبل حراء أو "جبل النور"، شرق مكة المكرّمة، ويصل ارتفاع الجبل إلى 634 متراً ويتميز بانحدار شديد، بينما تبلغ مساحته 5.25 كيلومتر مربع، ويتكوّن مدخل الغار من صخور كبيرة متراصة فوق بعضها البعض وبينها فجوة صغيرة ضيّقة يصل طولها إلى ما يقارب ثلاثة أمتار. كما في شكل (1).

شكل (1): غار حراء

كهف شعيفان أو الشويمس:

يقع في منطقة حائل على بعد 15 كم شمال غرب الشويمس في حرة النار، وهو من أكبر الكهوف في السعودية، ويبلغ طوله 2 كيلومتر، بينما يصل ارتفاعه إلى ثمانية أمتار، وينخفض حتى يصل إلى عمق 800 متر تحت الأرض، ويتراوح ارتفاع سقفه 7 أمتار وفي بعض المناطق يتطلب الحبو على الركبتين للعبور، ولا غنى عن وسيلة إضاءة لدخول الكهف، وتنتشر داخل الكهف أيضاً آثار لبقايا عظام وجماجم حيوانات، إلى جانب تجمعات مائية في بعض مناطقه، (ريد،1994). كما يتميز بطول ممراته واحتواءه على تشكيلات صخرية فريدة في نوعها، كما يتميز بفوهة ضخمة مغطاة باللابة البركانية، شكل (2)، بتصرف (الكهوف في السعودية 300 دحول للمغارة والغوص في المياه تحت الأرض، 2024).

شكل (2): كهف شعيفان أو الشويمس

كهف درب النجم - نجم الجزيرة:

تكون بسبب سقوط نجم على الأرض، وكون الحفرة التي سميت الآن بـ "كهف نجم"، ويوضح كذلك اعتقادات السكان المحليين حول تكوين هذه الحفرة الكبيرة كونه قائماً في صحراء المجمعة الشرقية، ويتكون هذا الكهف من تجويف واحد يصل كل من عمقه وقطره إلى نحو 100 متر، حيث يشعر من يحاول النزول إلى داخل هذه الغرفة الكبيرة بواسطة الحبل كأنه عنكبوت معلق على شباكه، فعند الوصول إلى الأسفل، يفاجأ المرء بشعاع الشمس اللامع البراق مضيئاً الظلمات ومنصباً على أجنحة حمام الصخور المحلقة عالياً، (شكل-3).

شكل (3): كهف درب النجم - نجم الجزيرة

كهف السحالي الكهف المضيء:

يستمد هذا الكهف اسمه من العديد من السحالي التي تتجول حول سقفه، وهذه المخلوقات مفيدة للإنسان لأنها تتغذى على الذباب الرملي الذي يحمل البكتيريا التي تسبب مرض "اللشمانيا (وهو جنس من الطفيليات وحيدة الخلية تتطفل على الفقاريات وخاصة الثدييات ويمكن ان يصيب الإنسان من خلال ذباب النمل الفاصد الذي يلسع أو يلدغ جلد الانسان (داء الليشماني، 2023)، ويستمد هذا الكهف اسمه من العديد من السحالي التي تتجول حول سقفه، وهذه المخلوقات مفيدة للإنسان لأنها تتغذى على الذباب الرملي الذي يحمل البكتيريا التي تسبب مرض "اللشمانيا" وهو مرض فتك بالكثير من البدو الذين يقطنون هضبة الصمان، وتستدعي زيارة الكهف الزحف على الأيادي والساقين، وهو أمر غير شاق نظراً للطبيعة الرملية لأرضية الكهف (شكل-4).

شكل (4): كهف السحالي الكهف المضيء

كهف جبل القارة:

يقع هذا الكهف المعروف باسم جبل قاره. على بعد بضع كيلومترات من الهفوف داخل واحة الأحساء في المنطقة الشرقية من المملكة، وهو عبارة عن متاهة محددة من الكهوف الطبيعية المصنوعة من الحجر الرملي والطين والمارل والصخور الرسوبية، (شكل-5)، (الكهوف في السعودية، 2023).

شكل (5): كهف جبل القارة

كهف الطحلب:

تم اكتشاف هذا الكهف بالصدفة عندما كانت مجموعة من المستكشفين تبحث عن مصباح كشاف في أحد الطرق الفرعية، ولفت أنظارهم وجود طبقة من الطحلب الأخضر الناصع، ثم تم اكتشاف عالم مزخرف من الستائر البلورية المتشابكة، ومجموعات دقيقة معقدة من الترسبات المتعرجة، كما اكتشف أحد أهم مكونات الكهف، والتي هي عبارة عن هابط طويل للغاية أطلق عليه اسم (الحبل) الذي تقطع بعد فترة وجيزة من اكتشاف الكهف، (شكل -6).

شكل (6) كهف الطحلب

كهف المفاجأة:

المفاجأة هي من تسببت في اكتشاف هذا الكهف الذي يوجد ضمن دحول الصمان، ويعتبر دحل المفاجأة واحداً من أكبر وأجمل الكهوف التي تم اكتشافها في السعودية، (شكل-7).

شكل (7): كهف المفاجأة

كهف عين هيت في أعماق صحراء الرياض:

يقع كهف عين هيت في جنوب شرق مدينة الرياض بالقرب من مدينة الخرج، وتعتبر مدخلاً لخزان ماء جوفي واسع يقع على عمق كبير تحت سطح الأرض، حيث اكتشف الجيولوجيون أول اكتشاف سطحي لصخر الأنهيدريت (وهو كبريتات الكالسيوم اللامائي، ومن تلك الخاصية اللامائية اشتقت التسمية (أنهيدريت، د.ت) في المملكة، ووصل أحد مستكشفي الكهوف يصل اتساعه إلى 74م وعمقه 180 إلى 200 م، وإلى حافة بحيرة تقع على مسافة 120 متراً تحت السطح، وباستخدام أجهزة التنفس استكشفوا الممرات المغمورة بالمياه الصافية. (ريد، 1994)، يقع كهف هيت على بُعد نحو 30 كيلومترًا جنوب شرق الرياض، ويعتبر واحدًا من أقدم وأشهر الكهوف في المملكة، حيث يعود تكوينه إلى آلاف السنين نتيجة التآكل الطبيعي للطبقات الجيرية، يشتهر الكهف ببحيرته البلورية العميقة التي تجذب المغامرين وعشاق الغوص، إذ يبلغ عمق البحيرة نحو 150 مترًا وتتميز مياهها بنقاوة استثنائية، ما

يجعلها موقعًا مثاليًا للمستكشفين الذين يرغبون في الغوص في مغامرات تحت الأرض، بتصرف (الكهوف في السعودية 300 دحول للمغارة والغوص في المياه تحت الأرض، 2024)، (الأسد، 2022).

ويعد كهف هيت معلم جيولوجي تدور حوله قصص أسطورية مشوقة، كما أنه يعد من أحد أجمل المعالم الطبيعية، التي يعود عمرها لآلاف السنين، ورويت عنه العديد من الحكايات المثيرة، وأبرزها، أنه تشكل كتجويف صخري يبلغ عمقه 390 مترًا، داخل جبل مهيب بعد أن ضرب جرم سماوي الأرض، ويعتبر موردًا قديمًا للماء، ويمتاز موقعه بأنه مخصص للسير والنزهات الطويلة، وللمكان طابعًا أثرت به تشكيلة الصخور الذهبية من حوله، والأرض التي تتسع وتضيق بين مرتفعات ومنخفضات متوسطة الوعورة، ويؤدي المسير إلى الكهف للوصول إلى عين داخله تتدفق طوال العام، مشكلة خزانًا من المياه الجوفية النقية، كانت موردًا مهمًا لقوات الملك المؤسس عبدالعزيز بن عبد الرحمن آل سعود في معارك يعود تاريخها لأكثر من 90 عامًا، ، (شكل-8)، (عمرها آلاف السنين فرنسية تستكشف أعجوبة جيولوجية نادرة في السعودية، 2024)،

شكل (8): كهف عين هيت

المبحث الثاني: الخزف المعاصر

يُعد الخزف أحد أقدم أشكال الفنون التطبيقية التي مارسها الإنسان منذ العصور الأولى، حيث نشأ بوصفه حاجة وظيفية لصناعة الأواني والأدوات المنزلية، ثم تطوّر ليصبح وسيلة للتعبير الفني والجمالي. وفي العصر الحديث، شهد فن الخزف تحولات جذرية في الشكل والمضمون والتقنية، انعكاسًا لتغير الرؤى الجمالية وتطور المواد والتقنيات. ومع بروز الاتجاهات المعاصرة في الفن التشكيلي، أصبح الخزف المعاصر فضاءً مفتوحًا للتجريب، يجمع بين التراث والحس المفاهيمي، ويُوظّف في الفراغات المعمارية والممارسات الفنية الحديثة (العساف، 1918).

1. تطور الخزف المعاصر

ظهر الخزف المعاصر في مطلع القرن العشرين متأثرًا بالحركات الفنية الحديثة كالتجريد، والتعبيرية، والمفاهيمية. وانتقل الفنان الخزّاف من مجرد صانع لأشكال نفعية إلى مبدع يعمل على تجاوز الوظيفة التقليدية للقطعة الخزفية، نحو تقديم أعمال تحمل رؤى فلسفية وفكرية وجمالية. وقد ساعدت التقنيات الحديثة، مثل أفران الحرق المتقدمة وتنوع الطينات والتزجيج، في تمكين الفنان من إنتاج أعمال أكثر تنوعًا وابتكارًا (Al-Harthy, 2018).

2. خصائص الخزف المعاصر

يتّسم الخزف المعاصر بعدد من الخصائص التي تميّزه، أبرزها: التحرر من الوظيفة النفعية، إذ تُقدّم الأعمال الخزفية المعاصرة في كثير من الأحيان كأعمال فنية خالصة، بالإضافة إلى التجريب في المواد والتقنيات :حيث يستخدم الفنانون مواد مختلفة، ويدمجون بين الخزف ووسائط أخرى مثل المعادن أو الزجاج (أبو طيرة، 2016).

3. المضامين المفاهيمية:

يحمل الخزف المعاصر رسائل تتعلق بالهوية، والبيئة، والسياسة، والمجتمع (Irianto, 2010).

4. التفاعل مع الفراغ المعماري:

تتنوع استخداماته بين الأعمال النحتية المستقلة والتركيبات الفنية في الأماكن العامة.

5. الخزف المعاصر في العالم العربي:

شهد العالم العربي، في العقود الأخيرة، نهضة في مجال الفنون التشكيلية شملت فن الخزف، حيث ظهرت تجارب معاصرة لعدد من الفنانين الذين دمجوا بين المفردات التراثية والرؤى الحداثية. وتُعد المملكة العربية السعودية من الدول التي بدأت تعزز من حضور هذا الفن في المشهد الثقافي، من خلال المعارض الفنية، والمهرجانات، وبرامج دعم الفنانين.

ويُعد الخزف المعاصر وسيطًا فنيًا غنيًا بالقدرات التعبيرية، يتجاوز الأطر التقليدية نحو آفاق مفاهيمية وجمالية جديدة. إنه فن يعكس التفاعل الخلاق بين الإنسان والبيئة، ويعبّر عن تطور الرؤية الجمالية والمجتمعية في عالم يتسم بالتغير السريع والانفتاح الثقافي. ومن هنا، تبقى دراسة هذا الفن ضرورية لفهم تحولات الفن الحديث، وتوسيع مجالات الإبداع الفني المتجذر في المادة والطين والمعنى (قطان، 2020).

كما أن الخزف كفن تشكيلي معاصر يسعى إلى التخلي عن معطياته الوظيفية ويتطرق إلى التعبيرية الجمالية التي يوجدها الفنان الخزاف في تكوينه الفني، حيث تحرر من النفعية وأصبح خزف جمالي ذو قيمة تعبيرية. وذلك نتيجة للتطور الحاصل في المفاهيم المعاصرة الفلسفية للخزافين، والارتقاء في البعد الفكري والحس التعبيري، وإدراكهم لأهمية الخامة وتقنيات التشكيل ومعالجات السطح، وإتاحة المجال لعمليات الإبداع. وقد أصبح فن الخزف أحد أهم الفنون التشكيلية الذي يتم إخضاعه إلى معايير لقياس مستوى الجمال ولديه خصائصه الذي يتسم بها، بالإضافة إلى عناصره الفنية، كما يدخل الجانب العلمي الذي يعتمد على كيمياء اللون والخامة ونوع تقنية التشكيل والزخارف والتصميمات المستخدمة كعناصر رئيسية وإضافية، ومميزة لشخصية وفلسفة الفنان. ، ولذلك يعتبر الخزف من الفنون التشكيلية التي تحتاج إلى ممارسات تجريبية مستمرة وتطوير مستمر للعمل على إثراء الجانب البنائي لأعماله (السويفي، 1996).

6. الخامات التي يعتمد عليها العمل الفني الخزفي:

تعتبر الخامة هي أساس العمل الفني في العموم، والذي من خلاله يحقق الفنان عمله من حيث الفكر والتنفيذ، والخزف خامته الأساسية هي الطين، حيث يختلف في خواصه باختلاف تركيبه ومكوناته التي تختلف وفقاً لأماكن تواجده وعلى رغبة الفنان الخزاف الذي يعمل على تطوير طبيعته وتحسينها وفقاً لحاجته، كما يقوم بتطويعه بما يتوافق مع كيفية التشكيل ثم المعالجات السطحية للعمل الخزفي، وذلك بما يتوافق مع هيئته، ثم بعد تمام الجفاف يتم الحرق الأولي (حرق البسكويت) الذي يتم تحويل الطين إلى فخار، ثم تتم عملية الطلاء الزجاجي بما يتناسب مع وجهة نظر الفنان، ثم يتم الحرق مرة ثانية (حريق ثاني) لينتج الشكل الخزفي، لذا وجب التطرق إلى الخامات المستخدمة في تنفيذ العمل الفني الخزفي ومعرفة أهميتها في مختلف المراحل إلى أن يصبح عملا فنياً كاملاً.

الطين:

عبارة عن مادة من التراب مختلطة بالماء، تم تكونها من تحلل الصخور النارية وأيضاً المتحولة، وذلك بسبب عوامل طبيعية متمثلة في (التجوية، والتعرية) على مدار ملايين الأعوام وهي على شكل حبيبات دقيقة على هيئة صفائح رقيقة جداً (Atkin, 2009,)، حيث تصل حجم هذه الحبيبات أقل من 0،002 ملم، كما ويتم تكوينها بشكل أساسي من سيليكات الألومنيا Aluminum silicates المائية المتبلورة، المعروفة في الوسط الخزفي بمعادن الطين (عبد العزيز وأخرون، 2018).

المعالجات السطحية:

عبارة عن مجموعة من التقنيات والأساليب التي يتم استخدامها، والعمليات التطبيقية اللازمة التي يتم اتباعها بداية من اختيار الخامة إلى أن يصبح منتج خزفي كامل يحقق فكر الفنان الخزاف، وهي متنوعة ومتعددة في مختلف مراحل التشكيل للشكل الخزفي، حيث كل مرحلة تتطلب معالجات سطحية معينة تصلح لإحداها دون غيرها، سواء كانت في بداية مرحلة الجفاف أو ما يتبعها في المرحلة الرطبة، أو المرحلة التي تليها في حالة التجليد، ثم مرحلة ما بعد الحريق للبسكويت، وكذلك تختلف أساليب وطرق المعالجات السطحية على حسب اختلاف هيئة الشكل الخزفي، ولذلك يجب على الفنان الخزاف أن يكون عارف ومُلم بهذه التقنيات لكي يحدد ما يحتاج وما يتناسب في تطبيقاته من معالجات سطحية (عبد العزيز، وأخرون، 2018).

حريق الطين:

يتم حرق الطين في الأفران بعد عملية التشكيل والمعالجات السطحية له في درجة حرارة منخفضة تتراوح بين (مخروط 010 ومخروط 04، حيث يتم فقد الماء بداخله كيميائياً، كما ويكتسب الصلابة والقوة ويتحول إلى فخار، وهذا يعرف بحريق البسكويت (Taylor& Doody، 2014)، ثم يتم طلاء الفخار بالطلاءات الزجاجية ويتم وضعه في الفرن مرة أخرى ليتم حرقه في درجات حرارة عالية ومحددة على حسب نوع الطلاء الزجاجي والطين أيضاً، ويتم انصهاره ويأخذ الشكل طبقة زجاجية ويصبح غير مسامي وغير مسرب للماء ويتحول إلى خزف، وتعرف هذه العملية بحريق الطلاءات (بالحداد، وأخرون، 2009).

المبحث الثالث: السياحة السعودية

تعد المملكة العربية السعودية أكبر الوجهات السياحية، وخاصة السياحة الدينية، حيث إنها مقصد لكل مسلم فى جميع انحاء العالم، ولكن لا تقتصر السياحة على الجانب الديني فقط، بل هناك مزارات تاريخية واثرية عديدة ومناطق سياحة علاجية وبيئية ومناطق التسوق والترفيه وغيرها، والسياحة لها دورا هاما فى الاقتصاد السعودي وتساهم فى اتاحة العديد من الوظائف للسعوديين والعاملين الاجانب ايضا لذا يحاول القائمون على شئون المملكة على تطوير هذا القطاع وانفاق ميزانيات كبيرة عليه لانهم يعلمون مدى اهميته على المدى القريب والبعيد (السياحة في السعودية وأهميتها، 2024).

أهمية السياحة للمملكة لعربية:

وجود الحرمين الشريفين بها، كما تمتلك السعودية تاريخ عريق إلى جانب الكثير من الحضارات، مع المتاحف القديمة والتراث الثقافي وغيرها، والتنوع في تضاريسها، ووجود الكثير من الشواطئ بها (بشري، 2022).

وتنقسم السياحة في المملكة إلى خمسة أنواع وهم: السياحة الدينية، والبيئية، والتسوق، والعلاجية، والأعمال.

السياحة الدينية:

تحتوي المملكة على المسجد النبوي والمسجد الحرام، حيث إنها من الأماكن الذي تذهب إليه الأمة الإسلامية لأداء المناسك الدينية (بشري، 2022).

وتضم السعودية مجموعة من المساجد التاريخية من أشهرهم مسجد قباء، إلى جانب مسجد القبلتين، والكثير من المواقع التاريخية الهامة ذات الطابع الديني مثل غار حراء وغار ثور، إلى جانب جبل عرفة (عبد السلام، 2019).

سياحة التسوق:

اهتمت الحكومة بإنشاء العديد من مراكز التسوق في مختلف أنحاء المملكة لمختلف السلع مثل الأثاث والملابس والذهب والحرف اليدوية والسجاد والمشغولات الفنية، وتُقام العديد من المهرجانات التسويقية في الكثير من المراكز التجارية الحديثة من أبرزهم مهرجان الرياض للتسوق والترفيه (عبد السلام، 2019).

السياحة العلاجية:

عملت الحكومة على تطوير المراكز العلاجية والمستشفيات المتنوعة في المنطقة، وستأخذ السياحة العلاجية شكلاً آخر، مما يساعدها على أن تكون واحدة من أهم البلدان على خارطة السياحة العلاجي، ومن أبرز أشكال السياحة العلاجية في المملكة وهي تتمثل في الأماكن الطبيعية للاستشفاء مثل الينابيع الساخنة التي تنتشر في مختلف أنحاء المملكة مثل محافظة الحرث والليث والأحساء إلى جانب محافظة الدائر (أبو شريتح ، 2024).

سياحة الأعمال:

هي من السياحات التي تهتم بالتنمية المستمرة، وتشهد سياحة الأعمال تطوراً ملحوظاً في المملكة، حيث تعمل وزارة التجارة الصناعة على تطوير هذا القطاع بالتعاون مع الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني، حيث يقام أكثر من 100 ألف فعالية على مستوى المملكة (عبد السلام، 2019).

السياحة البيئية في السعودية:

في إطار رؤية 2030 الاستراتيجية للتطوير والتحديث في السعودية تعتبر أحد هي أحد أنواع السياحة في المملكة، كما أنها من السياحة التي يفضلها العديد من الأفراد، حيث يتم زيارة الجبال والمرتفعات، كما هي موقع استراتيجي هام لإطلالها على ساحل

البحر الأحمر والخليج العربي، إلى جانب تملكها مجموعة متنوعة من السلاسل الجبلية.، كما تتراوح العوائد ما بين 40 بليون ريال، وقد تم إنشاء المحميات الطبيعية للحفاظ على الحيوانات والطيور المهددة بالانقراض، ومن أبرز هذه المحميات محمية الوعول وعروق بني معارض (عبد السلام، 2019).

حيث تزخر المملكة بالعديد من الأماكن السياحية البيئية، كما أنها تعمل على تطوير مشاريع عملاقة تدخل في إطار الرؤية الطموحة التي تستهدف تعزيز جهود الاستدامة في القطاعات المختلفة بما في ذلك ما يتعلق بتنمية قطاع السياحة البيئية في السعودية التي تبدو ملامحه واضحة بدءً من الحملات التوسعية لزراعة الأشجار في شتى مناطق وصولاً إلى تحسين وتطوير المناطق السياحية الفريدة والجذّابة وتقديمها للعالم بوصفها وجهات سياحة بيئية مميزة ومدهشة (Fairchild, 2013)، ومن أشهر الأماكن:

حافة العالم بالرياض:

حافة العالم في الرياض هي معلم جغرافي فريد يقع في نهاية سلسلة جبال طويق، على بعد حوالي 100 كيلومتر شمال غرب العاصمة السعودية .تُعرف أيضاً باسم "جبل فهرين" وتتميز بمساقطها الحادة التي توفر إطلالة بانورامية خلابة على منظر صحراوي واسع، مما يعطي إيحاءً وكأنك تقف على حافة نهاية العالم .

شكل (9): حافة العالم في الرياض

سياحة الكهوف في السعودية:

هي أحد وجهات الجذب السياحي لأنماط السياحة البيئية والجيولوجية في المملكة العربية السعودية، حيث تعد أحد أنشطة المستكشفين والباحثين المختصين، والهواة، والمتنزهين، وقد حددت وزارة السياحة بالتعاون مع هيئة المساحة الجيولوجية السعودية عدد من الكهوف، كبداية لتفعيل سياحة الكهوف في المملكة، وتعمل على اكتشاف المزيد منها والوقوف على جاهزيتها، وإدراجها كأحد عوامل الجذب السياحي، والتنمية الاقتصادية في السعودية (سياحة الكهوف في السعودية، د.ت) (الكلاوي، 2021)..

طبيعة الكهوف السعودية:

تتكون الكهوف في السعودية من طبيعة صخرية، لهوابط وصواعد كلسية، ونحت المياه على الأسطح الداخلية للصخور، وتضفي مع تشكيلات من الصفائح الصخرية حول محيطها مناظر خلابة، وتحوي بعض كهوف المملكة نقوش أثرية حولها أو داخلها، يرجع تاريخها إلى آلاف السنين، وتؤمن عدد من الكهوف البيئة المناسبة للحياة الفطرية والكائنات الحية، مثل الخفافيش، وأنواع من الطيور والثدييات (سياحة الكهوف في السعودية، د.ت) (صبري، 2024).

الفصل الثالث: الإطار الإجرائي للبحث

مجتمع البحث:

الكهوف السعودية.

عينة البحث:

كهف "عين هيت" المائي المتواجد بالقرب من مدينة الرياض.

أداة البحث:

أعمال فنية خزفية معاصرة مستلهمة من تشكلات كهف "عين هيت" المائي المتواجد بالقرب من مدينة الرياض.

منهج البحث:

يتبع البحث المنهج الوصفي والتحليلي للجانب النظري المتمثل في تشكّلات كهف عين هيت، والمنهج التجريبي للجانب التطبيقي من خلال تنفيذ نماذج خزفية معاصرة.

تحليل العينة

حدود البحث:

الحدود الموضوعية:

استلهام التشكّلات الطبيعية من كهف "عين هيت" المائي المتواجد بالقرب من مدينة الرياض، وتطبيقها في عمل خزفي معاصر.

الحدود المكانية:

قامت الباحثة بتنفيذ الأعمال الفنية مع طالبات مرحلة الدراسات العليا بقسم الرسم والفنون بكلية التصاميم والفنون، جامعة جدة

إجراءات البحث:

1. جمع المراجع العلمية من الكتب والدوريات العلمية ومواقع الأنترنت، والمراجع التاريخية.
2. وصف وتحليل كهف عين هيت المائي المتواجد بالقرب من مدينة الرياض.
3. تنفيذ أعمال فنية خزفية معاصرة مستلهمة من كهف عين هيت المائي.

الجانب التطبيقي

استفادت الباحثة من الجانب النظري للبحث من حيث تشكُلات وهيئات كهف عين هيت المائي، وما يتميز به من جماليات، كما تمت الاستفادة من الجانب السياحي للمملكة في جميع أشكاله، وهذا ما يتطلبه البحث في التصميمات كرويه فنية لتعزيز السياحة بالمملكة من خلال أعمال فنية خزفية معاصرة تواكب التطور في المجال ومواكبة لرؤية المملكة 2030.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتائج:

الهدف الأول:

تم تحقيق الهدف الأول (الاستفادة من تشكّلات كهف "عين هيت" المائي في تنفيذ أعمال فنية خزفية معاصرة من حيث معالجة الشكل والمضمون) بدراسة وتحليل كهف عين هيت من الناحية الجمالية تبين أن كهف عين هيت هو معلم جيولوجي في السعودية يشتهر بمدخله الشبيه بالعين، ويكشف عن بحيرة جوفية مياهها صافية وباردة، ويحتوي على هبوط أرضي عميق ينحدر إلى 390 مترًا تحت سطح الأرض، ويتميز بتكوينات الحجر الجيري الفريدة، يبلغ عرض مدخل الكهف عشرين متراً وهو على شكل عين؛ لذا سمي الكهف باسم العين أو عين هيت، حيث يميل ارتفاع الكهف بزاوية 45 درجة، كما أنه زلق للغاية، ويضيق ممر الكهف شيئاً فشيئاً عند التقدم إلى الأمام ليصبح أكثر انحداراً، ويتلاشى ضوء الشمس ليصبح المكان معتماً، جدران الكهف هي عبارة عن صخور رسوبية.

الهدف الثاني:

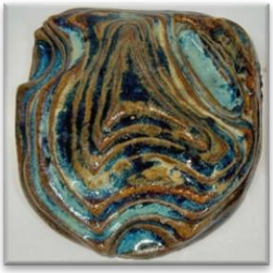
تم تحقيق الهدف الثاني (الاستفادة من تشكّلات كهف "عين هيت" المائي في تنفيذ أعمال فنية خزفية معاصرة من حيث معالجة الشكل والمضمون) من خلال خصائص كهف عين هيت المائي، من حيث التشكلات والهيئات المكونة له، والتي تميزت بالانحناءات الطبيعية الجيولوجية والتي تظهر على الصخور بشكل انسيابي والتي استلهمت منه الباحثة في المحاكاة على الخزف وتنفيذ أعمال فنية خزفية (Fairchild, 2013) .

الهدف الثالث:

تم تحقيق الهدف الثالث (تنفيذ تصميمات فنية مستمدة من تشكُّلات وهيئات كهف "عين هيت" المائي تعزز السياحة في المملكة العربية السعودية) وذلك من خلال الاستفادة من هيئات وتشكُّلات كهف هيت المائي في تنفيذ تصميمات ثلاثة أعمال فنية خزفية.

العمل الفني الأول: خطوات تنفيذ العمل الفني الخزفي

التصميم الأول يعبر عن كهف عين هيت السياحية وهو مكون من أربع أجزاء حجم الجزء لا يتعدى 30×30 سم وارتفاع 6 سم، والجزء الرابع مستطيل الشكل بمساحة 35×50 سم تقريبا بارتفاع بسيط لا يتعدى 1 سم (شكل-10).

مراحل وزوايا مختلفة لتنفيذ العمل الفني الخزفي	
العمل الفني قبل الحريق	العمل الفني بعد الحريق
العمل الفني قبل الحريق	 العمل الفني بعد الحريق والجليز

شكل (10): خطوات تنفيذ العمل الفني الأول الخزفي

خطوات توضح الأجزاء الثلاث في مراحل تنفيذها المختلفة (شكل-11)، (شكل-12):

الأجزاء الثلاث بعد الجليز

شكل (11): الأجزاء الثلاث للعمل الفني الخزفي الأول

عرض وتحليل للعمل الفني الأول مكتمل بعد الحريق الثاني والجليز:

العمل يظهر قطعة خزفية من أربع أجزاء حجم الجزء لا يتعدى 30×30 سم وارتفاع 6سم، والجزء الرابع مستطيل الشكل بمساحة 35×50 سم تقريبا بارتفاع بسيط لا يتعدى 1سم ذات سطح غير منتظم، تتخللها تموجات وخطوط متداخلة بألوان ترابية (البني بدرجاته) وألوان باردة (الأزرق السماوي والتركواز والنيلي)، يبدو أن التقنية المستخدمة قائمة على التزجيج المتعدد الطبقات أو الترخيم الخزفي مما يمنح السطح مظهراً طبيعياً شبهاً بجيولوجيا الصخور أو طبقات المعادن.

يعكس هذا العمل الخزفي اتجاهاً فنياً يقوم على التجريد العضوي، حيث تم توظيف السطح الطيني بتقنيات التزجيج المتعدد والدمج اللوني لإبراز طابع بصري يحاكي الطبقات الأرضية والصخور الرسوبية. يظهر الشكل العام للعمل غير منتظم، بعيداً عن التماثل الهندسي، الأمر الذي يعزز الجانب التعبيري للطبيعة الحرة والعفوية.

من الناحية التصميمية، يشكّل الخط العنصر الأبرز في العمل، حيث تتوزع الخطوط المتموجة والمتداخلة لتكوّن مسارات بصرية ذات إيقاع منتظم وغير متكلف، مما يوجّه عين المشاهد إلى مركز التكوين. أما اللون فقد اعتمد الفنان على التباين بين الدرجات الترابية (البني ودرجاته) التي ترمز إلى الأرض، والدرجات الباردة (الأزرق والتركواز والنيلي) التي تحاكي الماء والعمق، وبذلك تحقق تناغماً لونياً يعكس ثنائية الأرض والماء.

يُظهر الملمس قيمة جمالية بارزة، حيث يتسم السطح بخصائص ملمسية متباينة بين البروز والانخفاض، مما يثري التجربة البصرية واللمسية للعمل، ويعكس أسلوباً مقارباً للتكوينات الجيولوجية الطبيعية. أما الحركة فقد تحققت من خلال التموجات الخطية وتوزيع الألوان بطريقة توحي بالديناميكية الداخلية، وكأن السطح في حالة تدفق أو تغير مستمر.

يتجلى التوازن في التكوين بصيغة بصرية لا تعتمد على التناظر، بل على التوزيع المتوازن للكتل اللونية والخطوط المتموجة، مما أوجد وحدة متكاملة رغم العشوائية الظاهرية. كما يظهر الإيقاع واضحاً عبر تكرار الخطوط المتماثلة في اتجاهاتها، ما يمنح العمل بعداً إيقاعياً قريباً من تكرارات الطبيعة.

وبذلك يمكن القول إن العمل يمثل تجربة فنية تزاوج بين القيم الجمالية للتجريد وبين الإيحاءات الطبيعية، حيث نجح الفنان في استحضار تكوين بصري عضوي يختزل مفردات الطبيعة داخل وسيط خزفي معاصر، (شكل-12).

شكل (12): وصف وتحليل العمل الفني الخزفي الأول

العمل الفني الثاني: خطوات تنفيذ العمل الفني الخزفي

هذا العمل مستوحى من كهف عين هيت السياحي وهو عبارة عن 3 قطعة حجم 30×35 سم تقريباً، (شكل-13).

وصف وتحليل العمل الفني الخزفي الثاني:

هذا العمل مستوحى من كهف عين هيت السياحي وهو عبارة عن 3 قطعة حجم 30×35 سم تقريباً يمثل هذا العمل الخزفي تجربة تشكيلية قائمة على استلهام البنية العضوية للتكوينات الطبيعية من خلال توظيف الخامة الطينية وتقنية التزجيج المتعدد. يتخذ الشكل هيئة مربعة غير مثالية، مما يعكس نزعة الفنان نحو التحرر من القوالب الهندسية التقليدية وإبراز الطابع التجريدي العضوي. من الناحية التشكيلية، يظهر الخط كعنصر محوري، حيث تنتظم الخطوط المتموجة في مسارات حلزونية تنطلق من المركز إلى الأطراف، مولّدة إيقاعاً بصرياً متدرجاً يقود عين المشاهد في حركة دائرية مستمرة.

أما من حيث اللون، فقد اعتمد الفنان على ثنائية الأزرق والبني بوصفها مرتكزاً بصرياً ورمزياً. تتدرج الألوان بين الأزرق النيلي الداكن والتركواز الفاتح، في مقابل البني الترابي الذي يشكل قاعدة التكوين. هذا التباين بين الدرجات الباردة (الأزرق) والدافئة (البني) أوجد توازناً لونياً يعكس العلاقة الجدلية بين عمق الماء وصلابة الأرض. كما أسهمت تقنية التزجيج اللامع في إضفاء حيوية على الألوان، حيث انعكست الإضاءة على السطح لتكشف عن عمق الطبقات وتعدد مستوياتها البصرية. بذلك يصبح اللون ليس مجرد قيمة جمالية، بل عنصراً بنائياً ورمزياً يعزز من الطابع التعبيري للعمل.

يُظهر الملمس حضوراً بارزاً من خلال السطح غير المستوي الذي يتراوح بين البروز والانخفاض، مما يثري الجانب البصري واللمسي للعمل ويقربه من التكوينات الجيولوجية الطبيعية. كما تتجلى الحركة عبر التكرار المنتظم للخطوط الدائرية وتوزيع الألوان بطريقة توحي بالتدفق والديناميكية. ويتحقق **التوازن** من خلال التوزيع البصري للكتل الداكنة والفاتحة، بينما يتجلى الإيقاع في التدرج المتكرر للخطوط والألوان بما يشبه الطبقات الرسوبية أو الدوائر المائية.

وعليه يمكن القول إن هذا العمل الخزفي يشكّل صياغة فنية معاصرة تقوم على محاكاة الطبيعة في إطار تجريدي، حيث ينجح الفنان في الدمج بين القيم الجمالية للخامة الطينية والتقنيات الزخرفية الحديثة، ليؤكد على قدرة الخزف في التعبير عن ثنائية الأرض والماء في تكوين بصري متكامل يجمع بين الرمزية والعمق الجمالي.

مراحل وزوايا مختلفة لتنفيذ العمل الفني الخزفي		
العمل الفني الخزفي الثاني قبل الحريق	العمل الفني الخزفي الثاني بعد الحريق	الشكل النهائي للعمل الفني الخزفي الثاني بعد الحريق الثاني وتطبيق الجليز
الأجزاء الثلاث بعد الجليز		

شكل (13): وصف وتحليل العمل الفني الخزفي الثاني

العمل الفني الثالث: خطوات تنفيذ العمل الفني الخزفي

يتكون العمل الفني الخزفي الثالث، من ثلاث أجزاء مساحة كل جزء 15×20 سم وهو مستوحى من كهف عين هيت السياحي بالسعودية (شكل-14).

وصف وتحليل العمل الفني الخزفي:

يتكون العمل الفني الخزفي الثالث، من ثلاث أجزاء مساحة كل جزء 15×20سم وهو مستوحى من كهف عين هيت السياحي بالسعودية، ويمثل هذا العمل الخزفي تجربة تشكيلية ذات طابع تجريدي عضوي، يقوم على استلهام تكوينات الطبيعة الجيولوجية بما تحمله من طبقات متراكبة وتجويفات متعرجة. يظهر الشكل العام للعمل في هيئة تراكيب بارزة تتخذ صيغة شبه نحتية على سطح الطين، مما يمنحه بعداً ثلاثي الأبعاد يتجاوز حدود القطعة المسطحة التقليدية.

ومن الناحية التشكيلية، يعتمد الفنان على الخطوط المتعرجة الملتفة حول مركز دائري أو بيضاوي، لتشكل إيقاعاً بصرياً يوجه عين المشاهد نحو الداخل. هذه الخطوط ليست منتظمة، بل تتنوع في سمكها وحركتها، ما يعكس عفوية الطبيعة وعدم خضوعها لقوانين جامدة. أما الملمس فقد تحقق من خلال البروزات المتعددة والطبقات المتراكبة، حيث تبرز خامة الطين في حالة ديناميكية توحي بالتغير المستمر والتآكل الطبيعي للصخور.

أما اللون فقد لعب دوراً محورياً في إبراز العمق البصري للعمل، حيث تنوعت التدرجات بين الأخضر المزرق، والأزرق النيلي، والتركواز، مع مساحات من البني الترابي والذهبي المحمر .هذا التدرج اللوني يعكس ثنائية الماء والأرض، إذ ترمز الألوان الباردة

إلى السيولة والعمق، بينما يرمز البني إلى الصلابة والاستقرار. كما أن التزجيج اللامع عزز من تفاعل الألوان مع الضوء، مما أضفى على السطح حيوية وانعكاسات بصرية متغيرة تبعاً لزاوية النظر.

ومن حيث القيم التصميمية، يتجلى التوازن في توزيع الكتل والألوان بين المركز والأطراف، في حين يظهر الإيقاع في تكرار الخطوط المتموجة وتدرج الألوان الذي يحاكي الطبقات الرسوبية أو التكوينات المائية. وتحقق الحركة عبر البنية الحلزونية للتكوين، التي توحي بالدوران أو التدفق الداخلي المستمر.

وبذلك يمكن القول إن هذا العمل يعكس رؤية فنية معاصرة تستند إلى الطبيعة كمصدر إلهام، حيث نجح الفنان في الدمج بين الخامة واللون والملمس ضمن صياغة خزفية تجريدية تحمل أبعاداً رمزية تتعلق بديمومة الأرض وحركة الحياة الكونية.

مراحل و زوايا مختلفة لتنفيذ العمل الفني الخزفي

العمل الفني الخزفي الثاني قبل الحريق

العمل الفني الخزفي الثاني بعد الحريق

زوايا مختلفة للعمل الفني الخزفي بعد الحريق والطلاء الزجاجي

شكل (14): العمل الفني الخزفي الثالث قبل الحريق وبعد الحريق والطلاء الزجاجي

الاستنتاجات:

- ثراء الكهوف السعودية بالقيم الجمالية والتاريخية :أظهرت الدراسة أن كهوف المملكة، وخاصة كهف "عين هيت"، تتميز بتكوينات جيولوجية فريدة تُعد مصدر إلهام فني غني، يمكن توظيفه في إنتاج أعمال خزفية معاصرة ذات طابع بيئي وثقافي.
- إمكانية الربط بين الفن والسياحة البيئية: توصل البحث إلى أن استخدام العناصر البصرية المستوحاة من الكهوف في تصميم أعمال خزفية، يسهم في إيجاد هوية بصرية فنية جديدة تعزز السياحة البيئية والثقافية بالمملكة.
- إسهام الخزف المعاصر في إبراز الإرث الطبيعي: بينت التجربة الفنية أن إعادة صياغة التشكّلات الجيولوجية في أعمال فنية خزفية يفتح آفاقًا جديدة لفهم واستيعاب الموروث الطبيعي، مما يدعم قيم الاستدامة والوعي البيئي.
- دور المؤسسات التعليمية في دعم السياحة الثقافية: مشاركة طالبات الدراسات العليا في إنتاج الأعمال الخزفية المستوحاة من كهف "عين هيت" أظهر أن المؤسسات الأكاديمية يمكن أن تلعب دورًا فاعلًا في تنشيط السياحة من خلال الفن المعاصر.

التوصيات:

1. تشجيع الفنانين على استلهام البيئات الطبيعية :توصي الباحثة بضرورة حث الفنانين السعوديين على استكشاف الكهوف والتكوينات الجيولوجية المحلية كمصادر إلهام لإنتاج أعمال فنية تسهم في تعزيز الهوية الثقافية والسياحية.
2. دمج السياحة البيئية بالفنون التشكيلية :توصي الدراسة بتبني سياسات تدعم ربط السياحة البيئية بالفن التشكيلي، من خلال إقامة معارض خزفية في المواقع السياحية، والمزج بين التجربة البصرية والمعرفية للزوار.
3. توثيق الكهوف السعودية بصريًا وفنيًا :توصي الباحثة بإنشاء أرشيف وطني بصري وفني يوثق التكوينات الجيولوجية للكهوف في المملكة، لتكون مرجعًا للفنانين والباحثين في مختلف المجالات الفنية والعلمية.
4. دعم البحث العلمي في مجال الخزف البيئي :توصي الدراسة بضرورة دعم الأبحاث التي تتناول العلاقة بين البيئة والفنون، خاصة في مجال الخزف المعاصر، لتوسيع دائرة المعرفة والتطبيق في هذا المجال المهم.

Conclusions:

- Richness of Saudi caves in aesthetic and historical values:
The study revealed that the caves of the Kingdom, particularly *Ain Heet Cave*, are characterized by unique geological formations that serve as a rich source of artistic inspiration. These can be utilized in creating contemporary ceramic artworks with strong environmental and cultural identities.
- Linking art with eco-tourism:
The research concluded that incorporating visual elements inspired by caves into ceramic designs contributes to the development of a new artistic visual identity that enhances both environmental and cultural tourism in Saudi Arabia.
- Contribution of contemporary ceramics to highlighting natural heritage:
The artistic experiment demonstrated that re-interpreting geological formations through ceramic artworks opens new horizons for understanding and appreciating natural heritage, thereby promoting values of sustainability and environmental awareness.
- Role of educational institutions in supporting cultural tourism:
The participation of postgraduate students in producing ceramic artworks inspired by *Ain Heet Cave* showed that academic institutions can play an active role in revitalizing tourism through contemporary art.

References:

1. Abu Shareih, N. M. (2024). Tourism components in the Kingdom of Saudi Arabia [In Arabic]. Retrieved from https://almrj3.com
2. Abu Tayrah, A. I. R. (2016). Innovative treatment of slip as a source for enriching ceramic surfaces. Journal of Qualitative Education Research, Mansoura University, 44, 450–468. [In Arabic]
3. Desert Land. (n.d.). Desert Land [In Arabic]. Retrieved from https://desertland.sa
4. Al-Asad, S. (2022). Heet Cave in Saudi Arabia – Where is it located? And what is its secret? [In Arabic]. Retrieved from https://lovin.co
5. El-Sweify, M. H. (1996). Using aesthetics and techniques of modern ceramics to create ceramic forms (Unpublished doctoral dissertation). Faculty of Fine Arts Education, Helwan University. [In Arabic]
6. Ecotourism in Saudi Arabia: A cultural bridge to the world. (n.d.). [In Arabic]. Retrieved from https://bayut.sa
7. Tourism in Saudi Arabia and its importance. (2024). [In Arabic]. Retrieved from https://maswada.com
8. Al-Sawalhi, S. I., Abu Shuqair, M. S., & Al-Amri, M. M. (n.d.). The effectiveness of a proposed educational program... Islamic University Journal of Educational and Psychological Studies, 30(5), 126–149. [In Arabic]
9. Al-Assaf, H. (2018). The role of visual inspiration in constructing plastic artwork. Journal of Educational Sciences and Arts, Princess Nourah University, 10(2), 88–103. [In Arabic]
10. Al-Otaibi, M. (2012). Comprehensive Dictionary of Meanings [In Arabic]. Cairo: Iwan Publishing.
11. Abdullah, M. S. (2015). Ceramics: An art and a science – A guide for amateurs, students, and artists [In Arabic]. Egypt: Anglo Bookstore.
12. Abdul-Salam, Sh. (2019). Tourism in the Kingdom of Saudi Arabia [In Arabic]. Retrieved from https://mosoah.com
13. Abdulaziz, A., Abdelmoneim, M., & El-Sayed, A. (2018). Modern techniques for treating ceramic surfaces. Journal of Architecture and Arts, 12(2), 312–325. [In Arabic]
14. Al-Otaibi, F. (2019). Geological vocabulary as a source of aesthetic inspiration. Art and Environment Journal, King Faisal University. [In Arabic]
15. Al-Qat, S. (2020). Contemporary ceramics: The dialectic of form and concept. Journal of Fine Arts, King Saud University, 12(2), 101–119. [In Arabic]
16. Caves in Saudi Arabia: 300 sinkholes for adventure and diving... (2024). [In Arabic]. Retrieved from https://d-dall.com
17. Caves in Saudi Arabia. (2023). [In Arabic]. Retrieved from https://ootlah.com
18. Al-Kalawi, N. (2021). It dates back thousands of years... [In Arabic]. Retrieved from https://arabic.cnn.com
19. Al-Nafisa, A. (2012). Caves in the Kingdom of Saudi Arabia: A geomorphological and touristic study. Journal of the Saudi Geographical Society, 39(2), 45–62. [In Arabic]
20. Bushari, M. (2022). Tourism in the Kingdom of Saudi Arabia [In Arabic]. Retrieved from https://mosoah.com
21. Balhaddad, Sh. (2019). Ain Heet Cave: A destination for tourists, divers, and hikers [In Arabic]. Retrieved from https://alyaum.com

22. Reed, H. (1994). Modern Sculpture (F. Khalil, Trans.). Baghdad: Dar Al-Mamun.
23. Shar, A. (2020). The first Saudi female cave guide. Retrieved from https://sabq.org
24. Sabri, M. (2024). Marine caves in Saudi Arabia... [In Arabic]. Retrieved from https://alyaum.com
25. Saudi Geological Survey. (2021). Caves of the Kingdom: A Geological Exploratory Guide [In Arabic]. Jeddah: Saudi Geological Survey Authority.
26. Al-Harthy, A. (2018). Hydrogeological characteristics of Ain Heet Cave. Arabian Journal of Geosciences, 11(13), 355.
27. Atkin, J. (2009). 250 Tips, Techniques, and Trade Secrets for Potters. New York: Barron's.
28. Fairchild, M. D. (2013). Geological aesthetics and landscape interpretation. Journal of Aesthetic Education, 47(3), 34–47.
29. Irianto, A. J. (2010). Ceramic art: In between contemporary art and contemporary craft. Paper presented at Jakarta Contemporary Ceramics Biennale #1, Jakarta.
30. Taylor, B., & Doody, K. (2014). Glaze: The ultimate ceramic artist's guide to glaze and color. New York: Barron's.
31. Taylor, L. (2011). The ceramics bible: The complete guide to materials and techniques. San Francisco: Chronicle Books.
32. The Different Types of Caves and Cave Systems. (n.d.). Retrieved from https://worldatlas.com
33. The Most Visited Countries in the Middle East. (2024). Retrieved from https://worldatlas.com

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1618

The Reality and Challenges of E-Learning or Blended Learning in Palestine "An-Najah National University -Faculty of Fine Arts as a Model"

Hani Khalil Al-Farran[a] *, Maisam Ayman Abdul-Haq*[b] *, Zuheir Naji Khayef*[c]

[a], *College of Fine Arts, Center for Interior Design and Television Decoration, An-Najah National University, Nablus, Palestine.* [b] *College of Graduate Studies, An-Najah National University, Nablus, Palestine,*[c] *College of Humanities and Educational Sciences, An-Najah National University, Nablus, Palestine.*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 15 June 2025
Received in revised form 12 June 2025
Accepted 13 July 2025
Published 1 December 2025

Keywords:
E-learning, Blended learning, Challenges, An-Najah National University.

ABSTRACT

In recent years, the world has faced significant challenges, most notably the COVID-19 pandemic and various economic crises that have impacted many aspects of life. Specifically, the Palestinian people face additional challenges due to the practices and restrictions imposed by the Israeli occupation, including efforts to undermine and restrict the educational process. This study focuses on exploring the challenges faced by students of the Faculty of Fine Arts at An-Najah National University within the framework of electronic and blended learning systems. The researcher designed a questionnaire specifically for this purpose, which was distributed to a sample of students. The collected data was analyzed using the Statistical Package for the Social Sciences (SPSS). The study aimed to identify the challenges and realities of electronic and blended learning in the Faculty of Fine Arts, emphasizing the main obstacles students face in adopting this educational approach. These challenges include the pressures and restrictions resulting from the Israeli occupation, as well as technological and logistical difficulties. The research concluded with several findings and recommendations, the most notable being that electronic and blended learning have significantly contributed to maintaining the continuity of the educational process during the COVID-19 pandemic and after October 7th. Among the key recommendations were improving the technological infrastructure and training students in the effective use of electronic learning tools.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1618
Hani Khalil Al-Farran , Maisam Ayman Abdul-Haq , Zuheir Naji Khayef: The Reality and Challenges of E-Learning or Blended Learning in Palestine "An-Najah National University -Faculty of Fine Arts as a Model"
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

و اقع وتحديات التعلم الالكتروني أو المدمج في فلسطين "جامعة النجاح الوطنية-كلية الفنون الجميلة نموذجاً"

د.هاني خليل الفران1
ميسم ايمن عبد الحق2
د. زهيرناجي خايف3
[1] التصميم الداخلي، كلية الفنون الجميلة، مركز التصميم الداخلي والديكور التلفزيوني، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين
[2]التصميم الداخلي، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين
[3]كلية العلوم الإنسانية والتربوية - جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين.

الملخص:
واجه العالم في السنوات الأخيرة مجموعة من التحديات والمصاعب التي تمثلت في الازمات التي شهدتها المجتمعات كظاهرة كورونا، والأزمات الاقتصادية المختلفة، وبوجه خاص يواجه الشعب الفلسطيني تحديات إضافية تتمثل بالمضايقات والصعوبات التي يفرضها الاحتلال الإسرائيلي علينا في كافة مجالات الحياة، ولاسيما في محاربته للمسيرة التعليمية.
اعتمدت الدراسة على الاستبانة التي قامت الباحثة بتصميمها وتوزيعها على عينة الدراسة، (طلاب كلية الفنون الجميلة)، وقامت بتحليل نتائجها بالاعتماد على برنامج "التحليل الاحصائي" (SPSS)، وكما قامت باستعراض وتحليل كافة التحديات والمعوقات التي واجهت الطلاب خلال دراستهم، وفق نظام التعليم الالكتروني او المدمج.
وتهدف الدراسة الى استكشاف التحديات والواقع التي تواجه التعليم الإلكتروني أو المدمج في كلية الفنون الجميلة في جامعة النجاح الوطنية، وتخصيص أبرز التحديات التي تواجه الطلاب، في استخدام هذا الأسلوب التعليمي، بالرغم من التحديات التي يواجهونها جراء ممارسات الاحتلال الإسرائيلي، بالإضافة الى التحديات التكنولوجية واللوجستية المختلفة.
وخلصت الدراسة الى مجموعة من النتائج والتوصيات، أبرزها بأن التعليم الإلكتروني او المدمج ساهم في استمرار العملية التعليمية، في ظل جائحة كورونا وبعد السابع من أكتوبر، ومن أبرز التوصيات: الاهتمام بتحسين البنية التحتية وتدريب الطلاب على استخدام أدوات التعليم الإلكتروني.

الكلمات المفتاحية: التعليم الإلكتروني، التعليم المدمج، التحديات، جامعة النجاح الوطنية.

1:1 المقدمة:

تأثرت فلسطين بتغيرات في أساليب التعليم نظراً للعديد من المحددات والمعيقات العالمية مثل: جائحة كورونا، والخاصة مثل: معيقات الاحتلال الإسرائيلي ولاسيما بعد السابع من اكتوبر. لهذا أصبح التعليم الإلكتروني والتعليم المدمج واقعاً تشهده معظم الجامعات الفلسطينية؛ مما دفع جامعة النجاح الوطنية الى الابتكار والدراسة عن التجديد وتخصيص نظام التعليم بما يتلاءم مع الظروف الحياتية التي يعيشها الطلاب في مختلف المدن الفلسطينية لاستمرار العملية التعليمية رغم الصعاب التي يواجهُها الشعب الفلسطيني وبالأخص فئة الطلاب في المؤسسات التعليمية؛ لتوفير مرونة أكبر للطلاب في الوصول الى المعرفة. ومع ذلك ظهرت العديد من التحديات التي تواجه هذا النمط من التعليم، مثل ضعف البنية التحتية الرقمية، والقصور في تأهيل الكوادر التعليمية والطلبة للتعامل مع الأدوات الحديثة، والاقتحامات المتكررة من جيش الاحتلال، بالإضافة للتكلفة المادية العالية والتشويش على شبكات الانترنت؛ مما أدى احداث حالة من القلق لدى الطلاب. في هذا السياق، ركزت جامعة النجاح الوطنية على تطوير منظومة تعليمية متكاملة تعتمد على التعليم الإلكتروني والمدمج، مع التركيز على الجودة، توفير الدعم الفني، وتنظيم البرامج التدريبية، مما جعلها نموذجاً رائداً في التعليم الإلكتروني في فلسطين. يناقش هذا الدراسة واقع التعليم الإلكتروني في الجامعة، والتحديات التي واجهتها، والحلول التي ساهمت في تحقيق الاستدامة والجودة في العملية التعليمية.

1:2 مشكلة الدراسة:

تتلخص مشكلة الدراسة في تسليط الضوء على التحديات والمعوقات التي يواجهها طلاب كلية الفنون الجميلة في جامعة النجاح الوطنية في ظل نظام التعليم الالكتروني أو المدمج، ومدى فعالية التعليم الإلكتروني على استمرار العملية التعليمية بالشكل الامثل.

1:3 أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في تسليط الضوء على قضية تعد من اهم القضايا الحالية المؤثرة في العملية التعليمية لمؤسسات التعليم والطلاب في فلسطين، وذلك لتوضيح التحديات والمعوقات التي يواجهها الطلاب، ولاسيما طلاب كلية الفنون الجميلة في جامعة النجاح الوطنية بالتعليم الإلكتروني أو المدمج، لتحسين التعليم الالكتروني وتعزيز مخرجاته الأكاديمية، وتقديم توصيات لتحسين آلية التعلم العالي في فلسطين.

اهداف الدراسة: 1:4

- تحديد المعوقات والايجابيات التي يواجها الطلاب في التعليم الإلكتروني او المدمج.
- قياس رضا الطلاب عن هذا النمط التعليمي.
- قياس تأثير التعليم الإلكتروني او المدمج على التقييم العملي.
- استكشاف مدى نجاح التعليم الإلكتروني او المدمج على تحقيق التوازن بين المواد الفنية العملية وتطبيقها او دراستها عن بعد.

1:5 فرضيات الدراسة:

- سلبيات التعليم الإلكتروني او المدمج أكثر من ايجابياته من وجهة نظر الطلاب؟
- يؤثر التشويش على شبكات الانترنت على رضا الطلاب عن جودة التعليم الإلكتروني او المدمج.
- هناك فجوة تقنية بين الطلاب من حيث القدرة على استخدام أدوات التعليم الإلكتروني.
- التعليم الإلكتروني قد يقلل من التدريب العملي المباشر بتطوير المهرات الفنية.
- نجاح التعليم الإلكتروني في مجال الفنون يعتمد على مدى توافر منصات تعليمية متطورة ومرتبطة مع حاجات الطلاب.

أسئلة الدراسة:

- ماهي سلبيات وايجابيات التعلم الإلكتروني؟
- ما واقع التعليم الإلكتروني في كلية الفنون في (جامعة النجاح الوطنية) في ظل الأزمات التي تواجهها فلسطين؟
- ماهي الحلول المقترحة لتحسين تفاعل الطلاب مع أساليب التعليم الإلكتروني والمدمج؟

1:6 حدود الدراسة:

- الحد الزماني: يقتصر الدراسة على الفترة التي تلت جائحة كورونا حتى اللحظة "2020-2024".
- الحد المكاني: يركز الدراسة على طلاب كلية الفنون الجميلة في جامعة النجاح الوطنية في فلسطين.
- الحد البشري: طلاب كلية الفنون الجميلة في جامعة النجاح.

1:7 مصطلحات الدراسة:

- **التعليم الإلكتروني:** هو ذلك النوع او النظام من التعليم الذي يقدم فرص تعليمية وتدريبية الى المتعلم دون اشراف مباشر من المعلم ودون الالتزام بوقت ومكان محدد لمن لم يستطع اكمال الدراسة او يعيقه العمل عن الانتظام في التعليم النظامي. ويعتبر بديلاً للتعليم التقليدي او مكملاً له. ويتم تحت اشراف مؤسسة تعليمية مسؤوله عن اعداد المواد التعليمية والأدوات اللازمة للتعلم الفردي اعتماداً على وسائط تكنولوجية عديدة مثل الهاتف، الراديو، الفاكس، التلكس، التلفزيون، الكمبيوتر، الانترنت، الفيديو التفاعلي التي يمكن ان تساعد في الاتصال ذو الاتجاهين، بين المتعلم وعضو هيئة التدريس. (سالم، 2010).
- **التعليم المدمج:** هو الدمج بين التعليم الإلكتروني والتعليم التقليدي، وفي تعريف آخر (غربي، 2021)، حيث يدمج التعليم الإلكتروني المباشر مع التعليم التقليدي من خلال إمكانية الوصول الى جزء من المادة التعليمية غير الويب.

منهجية الدراسة: تم استخدام المنهج الوصفي التحليلي؛ لاستكشاف واقع التعليم الإلكتروني والمدمج، عن طريق عمل استبانة؛ لجمع اراء الطلاب والاطلاع على تقارير الاستبانة، بدايةً من الدراسة في دراسة الحالات الفردية وصولاً الى استنتاجات عامة حول التعليم الإلكتروني والمدمج في الكلية.

1:8 ادوات الدراسة:

1. **الاستبانة:** تم تصميم استبانة موجهة للطلاب للحصول على النتائج، حول اراءهم وتجاربهم في استخدام التعليم الإلكتروني.
2. **الملاحظة المباشرة:** تمت الملاحظة عن طريق مراقبة تفاعل الطلاب على مجموعات الجامعة، لوحظ ان معظم النقاشات تدور حول التعليم الإلكتروني من إيجابيات وسلبيات.

2:1 الدراسات السابقة:

2:2 الدراسة الأولى: قامت الباحثة تغريد محمد حنتولي بأجراء دراسة منشورة عام (**2016**) بعنوان (واقع التعليم الإلكتروني في جامعة النجاح الوطنية في تحقيق التفاعل بين المتعلمين من وجهة نظر طلبة كلية الدراسات العليا برامج كلية التربية وأعضاء الهيئة التدريسية)، حيث قدمت الباحثة دراسة تهدف الى التعرف الى واقع التعليم الإلكتروني في جامعة النجاح الوطنية، وبيان أثر متغيرات الدراسة على ذلك، استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل الحالة الدراسية واهم ما توصلت اليه الباحثة ما يلي:

- ضرورة تطوير البنية التحتية للجامعة، والعمل على تحسينها لبناء أساس قوي ومتين يدعم هذا النمط التعليمي، لمواكبة كل ما يحصل على الساحة التعليمية العالمية من اجل تحقيق أفضل النتائج.

2:3 الدراسة الثانية: قام الباحث حواس، فتيحة بأجراء دراسة منشورة عام (2021)، بعنوان (التعليم الإلكتروني: الإيجابيات والسلبيات)، حيث قدم الباحث دراسة تقوم بتسليط الضوء على مفهوم التعليم الإلكتروني، وتبيان ايجابياته، وسلبياته، ومدى استفادة الجزائر من هذا النوع من التعليم، واهم ما توصل اليه الباحث ما يلي:

- اعتبر التعليم الإلكتروني نظام حديث للتعليم باستخدام وسائل الاتصال الحديثة وشبكة الأنترنت والوسائط المتعددة، وتركز إيجابياته في الغالب على إيصال المعلومة بأقصر وقت وأقل جهد وأكبر فائدة. لكن الرغم من أن التعلم الإلكتروني قد يبدو كأداة تعليمية متاحة لأي شخص إلا أنه في الواقع ليس لكل الأشخاص في الجزائر يتمتعون بإمكانية وصول مستقرة للإنترنت وأجهزة كمبيوتر قوية بما يكفي لدعم البث عبر الإنترنت، كما أن بعضهم يجد صعوبة في إتقان جميع أحدث التقنيات.

2:4 الدراسة الثالثة: قام الدكتور محمود حسني الأطرش والدكتور مصعب سمير راشد بأجراء دراسة منشور عام (2020)، بعنوان (واقع التعليم الإلكتروني في كلية التربية الرياضية (جامعة النجاح الوطنية) في ضل تفشي وباء كورونا -كوفيد19 من وجهة نظر الطلبة)، ويهدف الدراسة الى التعرف الى واقع التعليم الإلكتروني في ظل تفشي وباء كورونا – كوفيد19، وقد اتبع الدكاترة المنهج الوصفي، واهم ما توصلا اليه في هذا الدراسة ما يلي:

- واقع التعليم الإلكتروني في كلية التربية الرياضية-جامعة النجاح كانت فيها متوسطة.
- حصل مجال صعوبات تتعلق بالطلبة في المرتبة الأولى، ويليه مجال المنهاج الجامعي في المرتبة الثانية، ويليه مجال الخبرة في التعلم الإلكتروني في المرتبة الثالثة، ويليه مجال اتجاهات الطلبة للتعلم عن بعد للاتحاد.

2:5 الدراسة الرابعة: قام الأستاذ خليل علي أبو جراد، والأستاذ عبدالله نصار، بأجراء دراسة منشورة عام (2021)، هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن واقع التعليم الإلكتروني في ظل انتشار فيروس كورونا من وجهة نظر معلمي ومعلمات المرحلة الأساسية في مديريتي التربية والتعليم شمال وشرق غزة، وتم استخدام المنهج الوصفي التحليلي.

واهم ما توصلا اليه في هذه الدراسة ما يلي:

- تقييم عينة الدراسة لفاعلية التعليم الإلكتروني في ظل انتشار فيروس كورونا من وجهة نظرهم كان متوسطاً، وأوصى الباحثان بعقد ورشات عمل تدريبية في مجال التعليم الإلكتروني لكل من المعلمين والطلبة والمساعدة في التخلص من كافة المعيقات التي تحول دون الاستفادة من نظام التعليم الإلكتروني المتبع.

3:1 التحديات التي تواجه التعلم الالكتروني:

أولاً: ضعف البنية التحتية التكنولوجية.

تشير النتائج إلى أن ضعف البنية التحتية التكنولوجية يمثل تحديًا رئيسيًا للطلاب في التعلم الإلكتروني. فقد أظهر حوالي 39.8% من المشاركين أن هذه المشكلة تؤثر بدرجات متفاوتة على تجربتهم التعليمية، حيث أشار البعض إلى أن جودة الإنترنت غير مستقرة، ما يؤدي إلى تعطل الحصص الدراسية وعدم استمراريتها. هذه المشكلة تُظهر الحاجة الملحّة لتحسين خدمات الإنترنت وتوفير بيئة تقنية داعمة للطلاب لضمان تجربة تعليمية فعالة.

كان انقطاع الإنترنت أثناء الحصص الإلكترونية واحدًا من أكثر التحديات التي واجهها الطلاب، حيث أشار حوالي 40.1% من المشاركين إلى أن هذه المشكلة تؤثر بشكل كبير إلى بالغ على قدرتهم على متابعة الدروس واستيعابها. الانقطاع المفاجئ والمتكرر للإنترنت يعطل تفاعل الطلاب مع المحتوى التعليمي ويؤثر على قدرتهم على إتمام المهام المطلوبة، مما يُبرز أهمية تعزيز البنية التحتية للاتصال بالإنترنت خاصة في المناطق الأقل خدمة..

ثانياً: نقص الأجهزة الرقمية.

أظهر المشاركون تحديًا آخر تمثل في نقص الأجهزة الرقمية المناسبة للتعلم الإلكتروني، مثل الحواسيب أو الأجهزة اللوحية، حيث أشار حوالي 39.7% إلى أن هذا النقص يشكل عائقًا كبيرًا أو بالغًا. يعاني الطلاب الذين لا يمتلكون أجهزة مخصصة من صعوبة كبيرة في متابعة الحصص والمشاركة في الأنشطة التفاعلية، ما يستدعي الحاجة إلى دعم الطلاب اقتصاديًا أو توفير مبادرات مؤسسية لتوفير الأجهزة الرقمية.

ثالثاً: صعوبة تنظيم الوقت.

يعد تنظيم الوقت أثناء التعلم الإلكتروني من أبرز التحديات التي يواجهها الطلاب، حيث أشار 31.9% إلى أنهم يواجهون صعوبة كبيرة إلى بالغة في إدارة أوقاتهم. غياب الروتين التقليدي للتعلم وجداول الحصص الثابتة جعل الطلاب يعانون من تشتت الجهود وصعوبة التوفيق بين الواجبات الأكاديمية والمسؤوليات الشخصية. هذه المشكلة تؤكد أهمية توفير توجيهات وأدوات تساعد الطلاب على تطوير مهارات إدارة الوقت لتحسين تجربتهم.

رابعاً: ضعف التفاعل الاجتماعي.

ضعف التفاعل الاجتماعي كان له تأثير ملحوظ على تجربة التعلم الإلكتروني، حيث أشار 35.8% من الطلاب إلى أنهم يعانون بشكل كبير من غياب التواصل المباشر مع زملائهم. هذا الغياب أثر على شعور الطلاب بالانتماء للبيئة الدراسية وحرمهم من بناء علاقات اجتماعية تعزز من دافعيتهم الأكاديمية. لذلك، يُعد تعزيز الأنشطة التفاعلية عبر الإنترنت حلاً مهماً لمعالجة هذا التحدي.

خامساً: الإرهاق بسبب الجلوس الطويل أمام الشاشات.

كان الإرهاق الجسدي والعقلي نتيجة الجلوس المطول أمام الشاشات أحد التحديات الأكثر شيوعًا، حيث أشار حوالي 32% من الطلاب إلى أنهم يعانون من تأثير كبير إلى بالغ. فترات الحصص الطويلة دون فواصل كافية، والتعرض المستمر للشاشات، سببت مشاكل في التركيز والإنتاجية، مما يستدعي تحسين تصميم الحصص وإدراج فواصل منتظمة لتخفيف هذا العبء.

سادساً: غياب الدعم الفني.

غياب الدعم الفني أثناء الحصص الإلكترونية أثر بشكل كبير على تجربة الطلاب، حيث أشار حوالي 38% إلى أن هذه المشكلة تشكل تحديًا كبيرًا أو بالغًا. يواجه الطلاب أحيانًا مشاكل تقنية أثناء استخدام المنصات التعليمية، وغياب المساعدة الفورية يجعلهم يشعرون بالإحباط والعجز عن الاستفادة الكاملة من الحصص الدراسية. تعزيز خدمات الدعم الفني المباشر يمكن أن يسهم في تحسين جودة تجربة التعلم الإلكتروني.

3:2 إيجابيات التعليم الإلكتروني او المدمج:

أولاً: تعزيز استقلالية الطالب في التعلم.

أظهرت النتائج أن التعلم الإلكتروني يعزز من استقلالية الطالب في إدارة تعلمه، حيث أشار 48.2% من المشاركين إلى أن هذه الإيجابية كانت بارزة جدًا في تجربتهم. يساعد التعلم الإلكتروني الطلاب على التحكم في وقتهم واختيار الأسلوب الذي يناسبهم

لتحقيق أهدافهم الأكاديمية. ومع ذلك، أشار 12.1% إلى أن هذه الفائدة محدودة أو غير موجودة بالنسبة لهم، مما يشير إلى وجود تفاوت في مدى استفادة الطلاب من هذه الميزة اعتمادًا على خلفياتهم ومهاراتهم التنظيمية.

ثانياً: دمج مزايا التعليم التقليدي والإلكتروني.

بيّنت النتائج أن 54% من المشاركين يرون أن التعلم الإلكتروني يتيح مزيجًا بين مزايا التعليم التقليدي والتعليم الإلكتروني، مثل التفاعل المباشر والمرونة في الوصول إلى المحتوى التعليمي. هذه النتيجة تُبرز الإمكانيات التي يوفرها التعلم الإلكتروني لتحقيق التوازن بين الطرق التقليدية والحديثة للتعليم. ومع ذلك، أشار 4.5% فقط من الطلاب إلى أن هذه الإيجابية كانت ضعيفة، مما يشير إلى الحاجة لتحسين طرق الدمج بين الأسلوبين.

ثالثاً: تقليل المخاطر على الطلاب في الأوضاع الطارئة.

أفاد 53.2% من الطلاب بأن التعلم الإلكتروني يساهم في تقليل المخاطر على حياتهم، خاصة في ظل الأوضاع الطارئة مثل الأزمات الصحية أو السياسية. هذه الإيجابية تجعل التعليم الإلكتروني خيارًا آمنًا ومستدامًا في أوقات الأزمات. ومع ذلك، يرى 4.5% فقط أن هذه الفائدة غير ملحوظة، مما قد يعود إلى طبيعة الأوضاع الفردية أو التخصص الدراسي.

رابعاً: كفاية الأدوات لتحقيق الأهداف التعليمية.

أشار 39.8% من الطلاب إلى أن الأدوات المتوفرة للتعلم الإلكتروني في فلسطين كافية لتحقيق الأهداف التعليمية، مما يدل على وجود موارد مناسبة لتلبية احتياجات التعلم. ومع ذلك، فإن 10% من المشاركين اعتبروا أن هذه الأدوات غير كافية، مما قد يكون مرتبطًا بالتفاوت في الوصول إلى الموارد بين الطلاب.

خامساً: دعم البنية التحتية التكنولوجية الحالية.

بيّن 37.5% من الطلاب أن البنية التحتية الحالية كافية لدعم التعلم الإلكتروني، مما يشير إلى رضا عدد كبير من الطلاب عن الإمكانيات المتاحة. على الجانب الآخر، أشار 10% إلى أن هذه البنية غير كافية، مما يبرز الحاجة لتحسين خدمات الإنترنت وتوسيع نطاق الوصول إلى التكنولوجيا.

سادساً: تقليل الجهد المطلوب مقارنة بالتعليم التقليدي.

رأى 46.5% من المشاركين أن التعلم الإلكتروني يتطلب جهدًا أقل مقارنة بالتعليم التقليدي، حيث يتيح الوصول إلى المواد بسهولة ويوفر الوقت اللازم للتنقل أو الحضور في القاعات الدراسية. في المقابل، أشار 8.5% إلى أن الجهد المطلوب ما زال مرتفعًا، مما قد يكون مرتبطًا بطبيعة المواد الدراسية أو نقص المهارات التقنية.

سابعاً: تقليل التكاليف المادية.

أشار 53.2% من الطلاب إلى أن التعلم الإلكتروني يساعد في تقليل التكاليف المادية مثل تكاليف التنقل والسكن. هذه النتيجة تؤكد دور التعلم الإلكتروني في جعل التعليم أكثر اقتصادية بالنسبة للطلاب. مع ذلك، يرى 5.5% أن هذه الفائدة محدودة أو غير ملموسة، مما قد يكون نتيجة للتكاليف المرتبطة بتوفير الإنترنت أو الأجهزة الرقمية.

ثامناً: تحسين التحصيل الأكاديمي.

بيّنت النتائج أن 42.3% من المشاركين يرون أن التعلم الإلكتروني يساهم في تحسين التحصيل الأكاديمي، حيث يتيح لهم الوصول إلى محتوى تعليمي متنوع ومنصات تفاعلية تعزز من فهمهم. ومع ذلك، هناك 10% يرون أن تأثيره ضعيف، مما يعكس تفاوتًا في مدى استفادة الطلاب من هذه الميزة.

تاسعاً: زيادة الفهم من خلال الأنشطة التفاعلية عبر الإنترنت.

أشار 43% من المشاركين إلى أن الأنشطة التفاعلية عبر الإنترنت ساعدتهم على فهم المواد الدراسية بشكل أفضل. هذه النتيجة تُبرز أهمية التصميم التفاعلي للمناهج الإلكترونية في تعزيز استيعاب الطلاب. ومع ذلك، يرى 8% فقط أن هذه الأنشطة غير مفيدة، مما يشير إلى وجود تحديات في الوصول أو التفاعل مع هذه الأنشطة.

عاشراً: توفير مرونة في اختيار الوقت والمكان للدراسة.

اعتبر 52% من المشاركين أن التعلم الإلكتروني يوفر مرونة كبيرة في اختيار الوقت والمكان المناسبين للدراسة، مما يمنح الطلاب الحرية في إدارة وقتهم وفقًا لظروفهم الشخصية. في المقابل، يرى 4.5% أن هذه الميزة ضعيفة، مما قد يكون نتيجة للتحديات التنظيمية التي يواجهها الطلاب.

أحد عشر: تسهيل الوصول إلى مصادر تعليمية متنوعة.

أفاد 50.5% من الطلاب بأن المنصات التعليمية الإلكترونية تسهل الوصول إلى مصادر تعليمية متنوعة، مما يعزز من تجربة التعلم الإلكتروني. هذه الإيجابية تجعل من التعلم الإلكتروني أداة فعالة لتوسيع نطاق المعرفة. ومع ذلك، أشار 5% فقط إلى أن هذه الفائدة محدودة، مما قد يكون نتيجة لعدم استغلال المنصات المتاحة بشكل كافٍ.

وقد أظهرت دراسة اجراها (Adeyeye، 2013)، ان هناك العديد من العوامل المرتبطة بنجاح او فشل التعليم الإلكتروني عبر الأجهزة المحمولة وهي:

- توفر التكنولوجيا: توفر الموارد التكنولوجية الكافية لدعم التعليم عبر الأجهزة المحمولة
- دعم المؤسسة المعنية: مستوى التزام المؤسسة والموارد التي توفرها لدعم المشروع .
- اتصال الشبكة: توفر اتصال إنترنت موثوق لضمان استخدام سلس لمنصات التعليم
- التكامل مع المنهاج الدراسي: مدى توافق التعليم عبر الأجهزة المحمولة مع المنهاج الأكاديمي
- تجربة الطلاب: المعرفة المسبقة، المهارات، ودرجة راحة الطلاب في استخدام تقنيات التعليم عبر الأجهزة المحمولة.

أثنى عشر: مفهوم التعليم الإلكتروني:

في ظل التطور السريع في وسائل التكنولوجيا واتساع استخدام الانترنت، أصبح التعليم الإلكتروني او المدمج من الحلول الحديثة التي غيرت نمط العملية التعليمية عن الطريقة التقليدية، مما يتيح للطلاب التعلم في أي مكان وزمان، اما التعليم المدمج، فيجمع بين التعليم التقليدي والتعليم الإلكتروني.

وكما عرفه (حواس،فتيحة، 2021) التعليم الإلكتروني هو نظام أكثر مرونة وحرية في اختيار الدارس، للمكان والزمان الذي يتعلم فيه، ويحاول توزيع التعليم من حيث المكان والزمان، معتمداً على وسائل اتصال معينة. ويرى (اسحاق، 2005) التعليم الالكتروني هو الثروة الحديثة في أساليب وتقنيات التعليم والتي تسخر أحدث ما تتوصل إليه التقنية من أجهزة وبرامج في عمليات التعليم، بدءاً من استخدام وسائل العرض الالكترونية لإلقاء الدروس في الفصول التقليدية واستخدام الوسائط المتعددة في عمليات التعليم الفصلي والتعليم الذاتي، وانتهاء ببناء المدارس الذكية والفصول الافتراضية التي تتيح للطلاب الحضور والتفاعل مع محاضرات وندوات تقام في دول أخرى من خلال تقنيات الانترنت والتلفزيون التفاعلي. ومن التعريفات الأخرى (بدن، 2020) : توظيف مجموعة من الأساليب والأدوات المرتبطة بالتقنيات الإلكترونية لتقدير مستوى الطلاب ومساعدتهم في تطوير أدائهم بديلاً عن أدوات التقويم التربوي التقليدية؛ نتيجة للظروف الطارئة المتعلقة بجائحة كورونا، كما وذكرت دراسة (Abuhamdeh، 2010) أن التكنولوجيا الحديثة، وعلى وجه التحديد الإنترنت، لم تعد مقتصرة على جدران الصفوف الدراسية الأربعة، بل أصبحت تشمل جميع أنواع التعليم والتدريس المدعوم إلكترونيًا. ويُعرف التعليم الإلكتروني بأنه التعلم من خلال استخدام الأجهزة الإلكترونية، مثل أجهزة الكمبيوتر المكتبية/المحمولة، والهواتف الذكية، ومشغلات الأقراص المدمجةDVD/، وغيرها.

4:1 التطور التاريخي للتعلم الإلكتروني:

لم يكن التعليم الإلكتروني او المدمج وليد اللحظة، بل هو أحد أبرز التطورات التي ظهرت عبر الزمن ويرى (نيوبي) إلى أن أول الجهود لاستخدام الحاسوب في التعليم تعود إلى العقد السادس من القرن الماضي، حيث قام بعض المدرسين في جامعة ستانفورد بتقديم اقتراح يدعو لتطبيق استخدام الحاسوب في تنفيذ المهمات التعليمية. (Newby., 2010).

4:2 التعليم الإلكتروني في فلسطين (جامعة النجاح الوطنية)

في ظل الأزمة التي تواجهها المؤسسات التعليمية المحلية والعالمية جرّاء وباء فيروس كورونا الذي يهدد ملامح الحياة بمختلف جوانبها، أظهرت نتائج جامعة النجاح الوطنية تنامي أعداد طلبتها من مستخدمي نظام التعلم الإلكتروني، حيث تجاوز عدد الطلبة

المستخدمين 18,000 بالإضافة إلى ما يقارب نصف مليون تفاعل تناول الإجابة على أسئلة الطلبة وتحميل الملفات وإنشاء المنتديات التعليمية، بمشاركة ما يزيد عن 80% من أعضاء الهيئة التدريسية في الجامعة.

ان هذا التفاعل الملحوظ في أعداد المستخدمين يعكس الدور المتعاظم لجهود الجامعة المشتركة في جهوزيتها الشاملة وفق خطة مدروسة تواءم واحتياجات العصر لمواجهة الأزمات المستقبلية، وبهذه الخطوة استطاعت جامعة النجاح أن تستمر في العملية التعليمية رغم أزمة وباء كورونا، وتفتح آفاقاً جديدة في عالم الإبداع، وتكون مثالاً على مدى نجاعة التعلم الرقمي في استيعابه للتحديات الناجمة عن هذا الفيروس وأية أزمات أخرى مستقبلية. لقد سخرت جامعة النجاح الوطنية ومنذ ما يزيد عن 10 سنوات كل الوسائل التكنولوجية المتطورة في شتى مواقعها، وذلك من خلال مركز التعلم الإلكتروني في الجامعة والحاصل على شهادة الجودة العالمية. (الوطنية، 2020) ISO 9001:2015 في مجال التعلم الإلكتروني

4:3 اهداف التعليم الإلكتروني أو المدمج:

- تعزيز التعلم الذاتي
- خلق بيئة تعليمية تعلمية تفاعلية من خلال تقنيات الكرتونية جديدة. (راضي، 2020)
- مواكبة التطورات المعرفة والتقنية المستمرة في مختلف المجالات. (نصيرة، 2022)
- المرونة حيث يستطيع الطالب الدراسة في أي زمان ومكان.

4:3 فوائد التعليم الإلكتروني أو المدمج:

- المرونة: أتاح للطلاب الدراية من منازلهم دون الحاجة للوصول للجامعة.
- التكنولوجيا وتنمية المهارات: ساهم بتنمية مهارات الطلاب في استخدام أدوات التعليم الإلكترونية واستخدام المنصات الرقمية.
- ضمان التعليم في ظل الاضطرابات: مواصلة الدراسة دون التعرض للخطر الجسدي والنفسي.
- التكامل بين التعليم الإلكتروني والتقليدي: تطوير نظام هجين يجمع بين النمطين.

5:1 تحليل البيانات:

في هذا الدراسة، تم استخدام التحليل الكمي للبيانات التي تم جمعها من الاستبيان، حيث صُممت الأسئلة بطريقة تمكن من القياس، باستخدام معايير ثابتة وهي:

- **الإحصاء:** من خلال برنامج (SPSS).
- **التحليل النوعي**: عن طريق تحليل البيانات المستنتجة من المقابلات الشخصية، ومراجعة نتائج الاستبيان، وتحليل الأنماط والآراء من الأسئلة المفتوحة.

6:1 نتائج الدراسة:

أظهرت البيانات في الجدول (1) أن غالبية المشاركين في الدراسة يندرجون ضمن الفئة الأولى بنسبة 52.5%، مما يشير إلى تركّز كبير للسكان في هذه الفئة. من جهة أخرى، توزعت النسب المتبقية بين الفئة الثانية بنسبة 30.7% والفئة الثالثة بنسبة 16.8%. هذا التفاوت قد يكون مرتبطًا بطبيعة التركيبة الجغرافية أو الديموغرافية للمشاركين، حيث يبدو أن مناطق السكن في الفئة الأولى تستقطب العدد الأكبر من الطلاب، ربما بسبب قربها من الجامعات أو توفر الخدمات المناسبة. في حين كان هناك توزيعًا متوازنًا تقريبًا بين الذكور والإناث، حيث شكّل الذكور (الفئة 1) نسبة 48.5%، بينما شكلت الإناث (الفئة 2) نسبة 50.5%. اللافت للنظر هو وجود فئة ثالثة صغيرة جدًا بنسبة 1%، والتي قد تمثل حالات غير محددة أو خاصة. يشير هذا التوزيع إلى تمثيل عادل للجنسين في الدراسة، مما يعزز موثوقية النتائج عند تحليلها وفقًا لهذا المتغير. كم نلاحظ في جدول (2):

جدول (1) مكان السكن:

مكان السكن

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent

	1	106	52.5	52.5	52.5
	2	62	30.7	30.7	83.2
	3	34	16.8	16.8	100.0
	Total	202	100.0	100.0	

جدول (2) المعلومات الديمغرافية "الجنس":

الجنس

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
	1	97	48.0	48.5	48.5
	2	101	50.0	50.5	99.0
	3	2	1.0	1.0	100.0
	Total	200	99.0	100.0	
Missing	System		1.0		
Total		202	100.0		

جاءت البيانات لتظهر تباينًا في تمثيل المشاركين وفقًا لسنواتهم الدراسية. إذ تركزت النسبة الأكبر في السنة الرابعة بنسبة 33.7%، تليها السنة الثانية بنسبة 28.6%. بينما كانت السنة الثالثة بنسبة 23.6%، وجاءت السنة الأولى في المرتبة الأخيرة بنسبة 14.1%. يمكن تفسير ذلك بكون الدراسة قد استهدفت بشكل أكبر الطلاب في السنوات المتقدمة، الذين غالبًا ما تكون لديهم خبرة أكبر مع أنظمة التعلم الإلكتروني والتحديات التي تصاحبها كما يوضح جدول (3) التالي:

جدول (3): المعلومات الديمغرافية – المستوى الأكاديمي:

السنة التعليمية

		Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
	1	28	13.9	14.1	14.1
	2	57	28.2	28.6	42.7
	3	47	23.3	23.6	66.3
	4	67	33.2	33.7	100.0
	Total	199	98.5	100.0	
Missing	System		1.5		
Total		202	100.0		

6:2 معرفة التطبيقات:

عند تحليل مدى معرفة المشاركين بتطبيقات التعلم الإلكتروني، تبين أن النسبة الأكبر تقع ضمن الفئة الثانية بنسبة 43.1%، وهي الفئة التي تشير إلى مستوى متوسط من المعرفة. يليها المستوى الجيد (الفئة 3) بنسبة 27.7%. في المقابل، أشار 21.8% فقط من المشاركين إلى معرفة ضعيفة (الفئة 1)، بينما كانت النسبة الأقل 7.4% لأولئك الذين لديهم معرفة متقدمة (الفئة 4). هذه النتائج تؤكد أن معظم المشاركين لديهم مستوى متوسط إلى جيد من الإلمام بهذه التطبيقات، مما قد يؤثر على تجربتهم العامة مع التعلم الإلكتروني.

جدول (4): تقييم التجربة الشخصية للطلبة لاستخدام تطبيقات التعلم الالكتروني:

	Frequency	Percent	Valid Percent	Cumulative Percent
1	44	21.8	21.8	21.8
2	87	43.1	43.1	64.9
3	56	27.7	27.7	92.6
4	15	7.4	7.4	100.0
Total	202	100.0	100.0	

7:1 النتائج والتوصيات:

أولاً: النتائج:

- ساهم التعليم الإلكتروني أو المدمج في استمرارية العملية التعليمية خلال جائحة كورونا، وخلال فترة المعيقات التي فرضها الاحتلال الإسرائيلي، وخاصة بعد السابع من أكتوبر.
- واجه الطلاب مشاكل تقنية، مثل: ضعف الاتصال بالأنترنت، مما أدى الى التأثير على مستويات التعليم.
- معظم الطلبة في كلية الفنون الجميلة في (جامعة النجاح الوطنية) يفضلون التعليم التقليدي؛ نظراً لصعوبة التعامل مع المواد العملية.
- لوحظ ان الامتحانات الإلكترونية تطرح تحديات تتعلق بالنزاهة الاكاديمية، مما يتطلب جهوداً إضافية لضمان العدالة بين الطلاب.
- يواجه طلاب كلية الفنون صعوبة في تطبيق المواد العملية خاصة.

ثانياً: التوصيات:

- تحسين البنية التحتية؛ لضمان كفاءة الانترنت وسير العملية التعليمية على أكمل وجه.
- تخصيص ميزانية للتطوير الأنظمة المستخدمة في التعليم الإلكتروني.
- النظر بشكل مستقبلي ومواكبة التطور على صعيد التعليم الإلكتروني والمدمج وانشاء اشتراكات على برامج التصميم الاحترافية.
- ادخال تقنيات الواقع الافتراضي لتعزيز عملية تعليم المواد الفنية العملية بالطريقة الإلكترونية.
- ضرورة عمل دورات تدريبية عن كيفية استخدام أدوات التعليم الإلكتروني للطلاب.
- تحسين أساليب تقييم اعمال الطلاب.

Conclusions:

• E-learning or blended learning contributed to the continuity of the educational process during the COVID-19 pandemic and during the period of obstacles imposed by the Israeli occupation, especially after October 7.
• Students faced technical problems, such as poor internet connectivity, which impacted educational levels.
• Most students in the Faculty of Fine Arts at An-Najah National University prefer traditional education due to the difficulty of dealing with practical subjects.
• It was noted that electronic exams pose challenges related to academic integrity, requiring additional efforts to ensure fairness among students.

•Students in the Faculty of Fine Arts face difficulties in applying practical subjects in particular**.**

References:

اولاً: المراجع العربية:

- احمد محمد سالم. (2010). وسائل وتكنولوجيا التعليم. *مكتبة الرشد*، 381.

Salem, A. M. (2010). *[Instructional media and educational technology]*. Al-Rushd Library.

- السبيعي،عبدالله بن محمد بن بدن. (2020).مدى استخدام أعضاء هيئة التدريس بجامعة الأمير سطام بن، 89-123.

Al-Subaie, A. M. B. (2020). *[The extent to which faculty members at Prince Sattam Bin Abdulaziz University use e-learning]*, 89–123.

- السيد احمدعبد الهادي. (2020). التعليم الإلكتروني الواقع والحقيقة. *الجمعية السعودية للمحاسبة*، 19.

El-Sayed, A. A. (2020). *[E-learning: Reality and truth]*. Saudi Association of Accounting, 19.

- العمري، عبدالعزيز بن غازي راضي. (2020). التعليم الإلكتروني. *المجلة الدولية للبحوث النوعية المتخصصة الأكاديمية العربية للعلوم الإنسانية والتطبيقية*، 3 - 11.

Al-Omari, A. G. R. (2020). *[E-learning]*. *International Journal of Specialized Qualitative Research, Arab Academy for Humanities and Applied Sciences*, 3–11.

- المرهاق،عبد الناصر علي عبدالله. (2020). لتعليم الإلكتروني: مميزاته ومبررات الأخذ به في النظام التعليمي في ضوء تجارب بعض الدول العربية والأجنبية. *مجلة البيان العلمية*، 149 - 175.

Al-Murhaq, A. A. A. (2020). *[E-learning: Its features and rationale in light of the experiences of some Arab and foreign countries]*. *Al-Bayan Scientific Journal*, 149–175.

- بوختالة،مصطفى. (2020). التعليم الإلكتروني: تحرير للمتعلم وتطوير للتعلم الذاتي التنظيم. *لمدرسة العليا للأساتذة بوزريعة - مخبر علم تعليم العربية*، 18-43.

Buchtala, M. (2020). *[E-learning: Learner liberation and development of self-regulated learning]*. *Higher School for Teachers in Bouzareah – Laboratory of Arabic Teaching Science*, 18–43.

- تغريد محمد حنتولي. (2016). *واقع التعليم الالكتروني في جامعه النجاح الوطنية في تحقيق التفاعل بين المتعلمين من وجهة نظر طلبه كليه الدراسات العليا برامج كلية التربية واعضاء الهيئة التدريسية*. نابلس: جامعة النجاح الوطنية كلية الدراسات العليا.

Hantouli, T. M. (2016). *[The reality of e-learning at An-Najah National University in achieving interaction among learners from the perspective of graduate students and faculty members]*. Nablus: An-Najah National University.

- جاسم سلوان وعوده. (بلا تاريخ). اتجاهات وتطبيقات حديثه في البرامج التعليميه في الاردن. *دار الشروق للنشر و التوزيع*. جامعة النجاح الوطنية. (2020).

Ouda, J. S. W. (n.d.). *[Modern trends and applications in educational programs in Jordan]*. Dar Al Shorouk for Publishing and Distribution. An-Najah National University. (2020). *(Unspecified publication)*

- حواس، فتيحة. (2021). التعليم الإلكتروني : الايجابيات و السلبيات. *جامعة الجلفة*، 889-900.

Hawas, F. (2021). *[E-learning: Advantages and disadvantages]*. University of Djelfa, 889–900.

- خالد حامد. (129-158). واقع التعليم الالكتروني في كلية فلسطين التقنيه في ظل جائحه كورونا. *ابو قوطة*.

Hamid, K. (n.d.). *[The reality of e-learning at Palestine Technical College during the COVID-19 pandemic]*, 129–158. Abu Quta.

- د. احسن غربي. (2021). *جودة التعليم االلكتروني " التعليم عن بعد نموذجا"* . الجزائر: كليةالحقوق والعلوم السياسية جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة.

Gharbi, A. (2021). *[Quality of e-learning: Distance learning as a model]*. Skikda University, Faculty of Law and Political Science.

- عطار بن اسحاق. (2005). التعليم الالكتروني/مفهومه/اهدافه/ واقع تطبيقه. *الجمعية المصريةلتكنولوجيا التعليم*، 376-377.

Ben Ishaq, A. (2005). *[E-learning: Concept, goals, and implementation reality]*. Egyptian Association for Educational Technology, 376–377.

- عماني، نصيرة. (2022). التعليم الإلكتروني: الواقع والآفاق. *المركز الجامعي الونشريسي تيسمسيلت - مخبر الدراسات دراسات معاصرة*، 170-180.

Oumani, N. (2022). *[E-learning: Reality and prospects]*. University Center of Tissemsilt, Laboratory for Contemporary Studies, 170–180.

- محمود حسني الاطرش ومصعب سمير راشد. (2020). *واقع التعليم الالكتروني والمدمج جامعة النجاح الوطنية في ظل تفشي وباء كورونا من وجهه نظر الطلبة*. نابلس: جامعة النجاح الوطنية. يوسفي، رفيق. (2016). التعليم الالكتروني: الواقع والتحديات. *جامعة العربي التبسي تبسة - كلية العلوم الاقتصادية*.

Al-Atrash, M. H., & Rashid, M. S. (2020). *[The reality of online and blended learning at An-Najah National University during the COVID-19 pandemic from*

ثانياً: المراجع الأجنبية:

- Newby. (2010). Educational Technology for Teaching and. *Upper Saddle River,N.J: Pearson education*.
- Adeyeye MO, Musa AG, Botha A, et al. (2013) Problem with multi-video format m-learning applications. In J. E. Pelet (Eds.), *E-Learning 2.0 Technologies and Web Applications in Higher Education (Chapter 10),* Oman: IGI Global.
- Abuhamdeh M (2010) A hierarchical framework to quantitatively evaluate success factors of mobile learning. PhD Thesis, University of Banking and Financial Sciences, Amman, Jordan.

ثالثاً: المراجع الإلكترونية:

https://educ.najah.edu/ar/news-and-activities/2020/03/16/18197-tlb-ylthkon-bmns-ltaalm-llktrony-fy-gmaa-lngh-lotny/

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1408

The construction method in the formation of conceptual art

Hiba Nashat Tawfiq[a] , *Mohammed Saadi Lafta*[b]

[a], [b] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 22 April 2024
Received in revised form 12 May 2024
Accepted 13 May 2024
Published 1 December 2025

Keywords:
Style-Design Construction-Conceptual art

ABSTRACT

The research is interested in studying the method of design construction in forming the conceptual art of artistic works that are based on the artist, as it is the source of sensory inputs and outputs and basic data in shaping the artistic visual experience within the designed structures of the artistic work through transformations that change the pattern of direction that the artist works on, and it appears to us an emotional art that elevates the aspects of reality by adapting them for purposes. The artist's personal and aesthetic vision to present a new vision as a living space that takes on the character of the living world dominated by absurdity, which the artist tried to express, abandoning traditional aesthetic standards and moving away from his original function in light of globalization and technological progress the research included four chapters. In the first chapter, the researcher addressed the research problem that lies in answering the question:

- What is the design structure style of conceptual art?

The researcher touched on the importance of this research, which lies in studying the methods of design structure for conceptual art by defining and clarifying them and knowing their intellectual and aesthetic data. The goal of the research is: revealing the methods of design structure for conceptual art?

The second chapter included two sections. The first section was entitled Methods of design construction of artistic works, while the second section was titled Design construction in the formation of conceptual art. The third chapter included the research community, which were the works of international artists. The research sample was chosen randomly because the community was homogeneous. Their number reached (20) works of art, who were selected from the research community for the purpose of achieving the goal. The researcher adopted a tool to measure the design construction style. For conceptual art, which relied on the indicators of the theoretical framework, the researcher carried out validity and reliability measures on it.

The results showed: The mechanism of operation of design structural methods in conceptual art, which is subject to mental and intellectual calculations linked to the function of the design achievement, which codifies the designer's activities within the framework of the intended goal. The researcher concluded conclusions, including: Design has a role in the style of the design structure of conceptual art in the process of building new forms with modern materials and techniques, which established and confirmed the artist's harmony with reality.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1408
Hiba Nashat Tawfiq , Mohammed Saadi Lafta : The construction method in the formation of conceptual art
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

أسلوب البناء التصميمي في تشكيل الفن المفاهيمي

هبه نشأت توفيق [1]
محمد سعدي لفتة [2]

الملخص:

يهتم البحث بدراسة **اسلوب** البناء التصميمي في تشكيل الفن المفاهيمي للاعمال الفنية التي أساسها الفنان فهو مصدر المدخلات والمخرجات الحسية والمعطيات الأساس في تشكيل التجربة البصرية الفنية داخل البنى التصميمة للعمل الفني بالتحويلات التي تغير نمط الاتجاه الذي يشتغل علية الفنان فيظهر لنا فنا وجدانيا يسمو بمظاهر الواقع بتطويعها لغايات الفنان الذاتية والجمالية لطرح رؤية جديدة كفضاء حي يصطبغ بصبغة العالم المعيش الذي تسوده العبثية التي حاول الفنان التعبير عنها متخليا عن المقاييس الجمالية التقليدية وابتعاده عن وظيفته ألأصلية في ظل العولمة والتقدم التكنولوجي. تضمن البحث اربعة فصول تطرقت الباحثة في الفصل الاول الى مشكلة البحث التي تكمن في الاجابة عن السؤال :

- ما اسلوب البنية التصميمية للفن المفاهيمي ؟

تطرقت الباحثة الى بيان اهمية هذا البحث التي تكمن بدراسة اساليب البناء التصميمي للفن المفاهيمي من خلال تحديدها وايضاحها ومعرفة معطياتها الفكرية والجمالية، اما هدف البحث فهو: الكشف عن اساليب البنية التصميمية للفن المفاهيمي؟

تضمن الفصل الثاني مبحثين، المبحث الاول حمل عنوان اساليب البناء التصميمي للعمل الفني، اما المبحث الثاني حمل عنوان البناء التصميمي في تشكيل الفن المفاهيمي، حيث كان الفصل الثالث قد تضمن مجتمع البحث وهم من اعمال فنانين عالميين، اما عينة البحث تم اختيارها بشكل عشوائي كون المجتمع متجانس، قد بلغ عددهم (20) عملا فنيا، الذين تم اختيارهم من مجتمع البحث لغرض تحقيق الهدف تبنت الباحثة اداة لقياس اسلوب البناء التصميمي للفن المفاهيمي الذي اعتمد على مؤشرات الاطار النظري لذا قامت الباحثة باجراءات الصدق والثبات عليه.

واظهرت النتائج: الية اشتغال اساليب البنى التصميمية في الفن المفاهيمي التي تخضع لحسابات عقلية وفكرية مرتبطة بوظيفة المنجز التصميمي مما يقنن فعاليات المصمم ضمن اطار الهدف المقصود واستنتجت الباحثة استنتاجات كان منها: ان التصميم له دور في أسلوب البنية التصميمة للفن المفاهيمي في عملية بناء اشكال جديدة بمواد وتقنيات حديثة مما رسخ واكد انسجام الفنان مع الواقع.

الكلمات المفتاحية : الاسلوب – البناء التصميمي – الفن المفاهيمي.

الفصل الاول : الاطار المنهجي

مشكلة البحث :

ان فاعلية البنى التصميمية ما هو إلا ناتج علاقات تنظيمية ناتجة عن جهد فكري مترابط وضمن معطيات متغيرة اعتمدت على التقنيات والوسائل والمواد في اعطاء رؤية جديدة للأعمال التصميمية لتحديث بنية التصميم شكلا ومضمونا بما يتوافق مع المتغيرات المفاهيمية لإيجاد علاقة متوازنة بين احاسيسه وفكرته وتقنيته، وبين احتياجات التصميم الوظيفية والجمالية والعمل على إبراز البنية التصميمية بشكل مؤثر وجذاب لجذب المتلقي. أذ خضع الفن للتجريب والتشظي ونسف النسق المتبع و تراجع الموضوع والتأكيد على البنية التصميمية الفنية المتكونة من الخطوط والاشكال والالوان ومواد جاهزة، التي وصلها التشكيل الفني الذي بلغ كامل مداها في التجريد والتبسيط والاختزال من شتى عناصر بنى العمل الفني حتى صار العمل الفني مرتبطا بالتقنية. اذ يمتلك المصمم الفنان حرية الابداع بالتنويعات البنائية والعلاقات الشكلية مع كل جديد على مستوى الابتكار في الشكل والمادة واسلوب العمل، اضافت اليه خبرة مكتسبة عن طريق التجريب والمحاكاة في المجال التقني والفني لينهض بابتكارات مستحدثة تساعد في توفير اختيارات للابداع خصوصا ونحن نشهد أساليب جديدة محملة بطرائق مفاهيمية تصميمية متعددة.

نجد أن طبيعة البناء الأُسلوبي يتحوّل بفعل المؤثرات الجمالية والبنائية والفكرية والثقافية إلى مستوى جديد لم تعهده الذائقة من قبل، ويحصل هذا الحال كثيراً مع نتاجات ما بعد الحداثة الأوربية، (فبنية الشكل) هي التي تسهم في التطور البحثي والعلمي

[1] - جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلية hibanashaat37@gmail.com
[2] - جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة mohammed.saadi@cofarts.uobaghdad.edu.iq

لتشكل الأُسلوب الفني في فن الرسم، فضلاً عن الجانب التقني والذي يلعب دوراً فاعلاً ومؤثراً في تحريك الأُسلوب ومعطياته الدلالية الرابطة للعمل الفني. وعلى ضوء ما تقدم يمكن ان تحدد الباحثة مشكلة دراستها بالتساؤل الاتي:-

ما اسلوب البناء التصميمي في تشكيل الفن المفاهيمي ؟

اهمية البحث : تتجلى اهمية البحث الحالي بالنقاد التالية:

1- يبنى البحث الحالي على دراسة متخصصة بالبنية التصميمية للعمل الفني والاطلاع على اهميتها وتأثيراتها في الفن المفاهيمي.

2- قد يفيد الفنانين في اثراء الجانب المعرفي والفني من خلال تعدد المتغيرات في بنية الفن المفاهيمي وما تتضمنه الدراسة ضمن مبحث المعرفة والوقوف على القوى المعرفية وأثرها في التحصيل المعرفي كمنظومة تحيل البحث إلى الدراسات الجمالية الفنية ومن ثم التعرف على الجانب البنائي والتقني في الفن التشكيلي.

3- يشكّل موضوع البحث الحالي مرجعاً مهماً في الفن التشكيلي وفلسفته، اذ يسلّط الضوء على حقبة مهمة في الفن التشكيلي، لفهم آليات اشتغالات هذه الفنون وطبيعة منظومة علاقاتها، إذ يُعد البحث إشكالية تتطلّب التوضيح والتفسير للأساليب المتبعة في الفن المفاهيمي.

هدف البحث : يهدف البحث الحالي الى :

- الكشف عن اساليب البنية التصميمية في تشكيل للفن المفاهيمي؟

حدود البحث : يتحدد البحث الحالي بالآتي :

- الحد الموضوعي : - لوحات عالمية لفنون ما بعد الحداثة (الفن المفاهيمي تحديداً).
- الحد الزماني : - من 1945الى 2010
- الحدود المكانية : أوربا ، الولايات المتحدة الأمريكية

مصطلحات البحث :

الاسلوب اصطلاحا:

- عرفها (Mathison, 2004) بأنهُ : "الأُسلوب في الأزمنة القديمة هو الحَرفْ الذي يستعمله المرء لحفر أفكاره في الشمع، لكل إمرءٍ طريقته في استعمال الأُسلوب، كما يكون لكل منا حرفته أو كتابته. مجازياً، وهو الفردية، الفرادة وحركة الفكر، التي تظهر للعيان من خلال الكلمات، الخَيلات، كما تظهر على نحو أجلى في بناء الجملة"(Mathison, 2004)
- التعريف الاجرائي : طريقة لبناء شكل تصميمي خاص بالفنان فيها رؤيته الذاتية والفنية، للتعبير عن افكاره ووجدانه وقدرته الادائية لإيصال غاية فنية تحدد معنى الاشكال ودلالاتها تحمل اسلوبه وبصمته .

البنية التصميمية: اجرائيا:

- عرفتها (Lafta, 2015)على أنها :

" نمط من النظام الذي يؤلف علاقات بين العناصر الداخلية في تكوينه بهدف تحقيق التماسك والانسجام بين الوحدات المكونة للشكل التصميمي.

- التعريف الاجرائي : مجموعة العناصر التي بنيت بعضها مع البعض الاخر بعمليات واعية في اختيار العناصر وآليات تشكلها وعلاقاتها، لتكون شكلا فنياً متكامل وتصميم مجموعة من الوحدات الشكلية واللونية المتمثلة بالمفردات المختلفة والتي تمثل عناصر البناء الشكلي الذي يؤسس المنجز التصميمي الفن.

الفن المفاهيمي اصطلاحا :

- عرفه (Ghadheb et al., 2023; Smith, 2011)على إنهُ:

"تعبير عن ادراكٍ جديدٍ للعالمِ وعن مفهومٍ جديدٍ للفنِ, وتصبحُ عبارةُ (فن مفهومي) مدلولاً أو معادلةً لمادةٍ معقدةٍ، أو رسالة غامضة من الفنان الى الجمهور، إذ أن الفكرة هي الهدف الفعلي بدلاً من العمل الفني نفسه".

- التعريف الاجرائي : فن ذهني يعتمد بالاساس على فكرة الفنان وطريقة ايصال الافكار والمشاعر الى المتلقي من خلال تركيب البنية الجمالية ينبع من عمل الفنان بطاقاته الشعورية واللاشعورية وبحدسه الفني ومهاراته العملية على تحليل عناصر الموضوعات الظاهرية وإعادة تركيبها وله الحرية في التعبير التي تكون ملائمة مع العمل الفني.

الفصل الثاني

الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول : اساليب البناء التصميمي للعمل الفني

أثار مفهوم الأسلوب الكثير من الجدل في الفن وتعددت طرائق معرفته وتعريفه، فنجده يحمل نظاما حركيا لطريقة الفنان في رؤيته للأشياء وطرحه لأفكاره الخاصة ومدى تكرار تلك الأفكار في حياته أو أعماله الفنية التي تعطي صورة واضحة تحدد الأثر الفني، فتوجد هنالك علاقة خاصة بين الفنان المفاهيمي واسلوبه وافكاره وبين انجازه الفني وموضوعاته وتقنيته ايضا فكان في تجريب دائم وشيد اشكال مفاهيمية جمالية عبر المحاولة والتجديد فهي تحمل خصوصيته وتعبيراته وملامح احساسه عن طريق اساليب عدة التي تقدم بشكل خارج عن المألوف محافظة على بنية التصميمية للوحة وبنية تعالق بين الوحدات التكوينية للعمل الفني، والوصول بها الى اساليب جديدة في التعبير.

فتشير الاستعمالات المختلفة لكلمة (أسلوب)، إلى شيء خاص في الحياة الاجتماعية والفنية للفنان في الرسم تحديداً وفي طريقة التعامل مع الخامات، وان للاسلوب الفني فيه تفسيرات وشروحات متعددة تبعا لمقتضيات المنجز الفني منذ نشأته فكان يخضع تطوره لتأثير الاتجاهات والمذاهب الفلسفية والنقدية والادبية والفنية المختلفة، لذا تعمد تيارات ما بعد الحداثة للافصاح عن الطبيعة العامة والاخذ بنظر الاعتبار اختلاف الاساليب الشخصية فكل منتج فيه غاية وحركة فنية ليتميز عن غيره من الاساليب والعادات والمفاهيم فجميعها لها تأثير ودور في تشكيل الصياغات البنائية للأعمال وابعادها وفقا لتشكيل عناصر تلك الاعمال التي تحمل سمة الاسلوب والية الاشتغال التي ينشد من ورائها الفنان لتحقيق اهدافه الفنية لإبراز فرديته في الاسلوب من خلال الاداء والمعالجات التكنيكية التي تتفاوت من فنان لأخر حسب المستوى الثقافي والمهاري والمعرفي لتحقيق ذاتية الفنان في نتاجه الفني.

ان التصميم الفني يعمل على تباين الأنظمة التصميمية على تحقيق المنجز التصميمي عبر تبادلية العناصر التأسيسية، وكلما كانت منظومة العلاقات بين العناصر متوافقة كانت أكثر نجاحاً من خلال اقترانها وامتزاجها الجمالي الذي يشكل القيمة الحقيقية الداخلية للبنية التصميمية، فخواص البنية تخضع لعمليات واعية في اختيار العناصر وآليات تشكلها وعلاقاتها، ليصبح العمل الفني أكثر فاعلية وحضوراً لدى المتلقي، حيث يكون الجمال والنظام متلازمان لا يمكن فصل أحداهما عن الآخر، فان الناتج الجمالي هو حصيلة التفاعل بين البنية الظاهرية وموضوعه الداخلي . واذا كان المتأمل للشكل الفني قادراً على الاحساس بوجود بنية تكمن ضمن تلك الاشكال يمكن تذوقها جمالياً فإن الفنان ملزم بإيضاح الفكرة من خلال طرق صياغتها واساليب التعامل معها في حدود اللغة البصرية التي يعمل ضمن نطاق مفرداتها على أن وفق هذا النظام البنائي لا يمكن أن تتحقق الا بفعل العنصر الجمالي هو العنصر المهم الذي يجب على الفنان زيادة الاهتمام به في ضوء التأكيد على العلاقات الاساسية للشكل المرئي التركيز على العناصر البنائية وعلاقتها داخل البنية الكلية، لذا إن البنية تتمثل بعلاقاتها القائمة ومنطوقها الداخلي الذي تضمن العمل الفني، ومحمل "بقدرات لا يمكن أن يفهم إلا عن طريق تحليل هذه البنية"(لفتة, 2013)، فأن فاعلية تلك البنى التصميمية ما هو إلا ناتج من تلك العلاقات التنظيمية التي هي حصيلة جهد فكري مترابط من تفعيل الشكل وصفاته المظهرية والدلالية معتمداً على طروحات العديد من الفلاسفة والمنظرين في الفن والمجتمع.

عليه ترى الباحثة أن أهمية التصميم الفني في تركيب البنية الجمالية ينبع من عمل الفنان بطاقاته الشعورية واللاشعورية وبحدسه الفني ومهاراته العملية على تحليل عناصر الموضوعات الظاهرية وإعادة تركيبها بعد استبعاد العناصر غير الملائمة ثم إدخالها في انساق فنية يقصد منها الحفاظ على تصور الفنان لموضوعاته وانعكاس هذا التصور على اللوحة بما يمثل نوع من الصياغة الجمالية للواقع معززة بقدرة خاصة على إعادة تصميمها وفق نظام يحقق التوازن. وعلى وفق ذلك يمكن أن ترتقي البنى التصميمية إلى مستويات عالية من الرمزية مع احتفاظها بكل مقومات الاستجابة الجمالية، والتي تعبر عن مختلف التجارب الفنية، ذات ارتباطات نفسية أو عقلية أو حسية مباشرة(Habeeb, 2021) .

فالتصميم يمكن ان يفسر الأفكار والآراء والمفاهيم والقيم والأحكام وميزاتها التي يتم تطويرها ضمن أسلوب معين حيث تعاد صياغتها ضمن قالب جديد يختلف عن الأصل الذي استمد منه ويظهر تشكيلها أما ضمن مجموعة متكررة او مركباً متكرراً ومتنوعاً مصنف ضمن نظام معين يحمل مجموعة من الصفات التي تميز العمل النهائي من خلاله فتظهر هذه المفردة، أما من خلال الرموز والاشكال والألوان وعليه فان كل مفردة تصميمية ما هي الا تركيبة من مجموعة عناصر تتمثل بالنقطة والخط والشكل والفضاء واللون والاتجاه تنظم ضمن مساحة محددة فإنها ستظهر شكلاً أو هيئة تحمل صفة معينة ذات هدف محدد قد يحقق من خلاله تنظيمات تصميمية تحتوي شكل متكامل.

المبحث الثاني : البناء التصميمي في تشكيل الفن المفاهيمي

مثلت فنون ما بعد الحداثة تحولات عدة عميقة التي حدثت في الفن والثقافة، وهذه التحولات والتراكيب الفنية والأفكار المتنوعة بدأت تدريجياً بعالم الفن إلى الاندماج في عالم الصناعة والتقنيات الحديثة، والأدبية والفنية والجمالية وذلك ابتداءً من أواخر القرن التاسع عشر مروراً بالأحداث التي وقعت في القرن العشرين، وما رافقها من تحولات متعددة في القيم والمعتقدات، دفعت مثقفي وفناني تلك الحقبة للبحث عن اساليب وتقنيات جديدة للتعبير عن ما يتعلق بالمفاهيم الجمالية، أذ اصبح الفن اكثر تجريبية وثورية في التشظي ونسف النسق المتبع و تراجع الموضوع والتأكيد على الصورة البنائية الفنية المتكونة من الخطوط والاشكال والالوان ومواد جاهزة التي وصلها التشكيل الفني الذي بلغ كامل مداها في التجريد والتبسيط والاختزال من شتى عناصر العمل الفني حتى صار العمل الفني مرتبطا بالتقنية. ينطوي تحت تيار الفن المفاهيمي أو الفكري مجموعة من الاتجاهات التي تعرف بـ(الفن لغة– وفن الأرض– وفن الجسد) والتي استهدفت جميعها الابتعاد أو الاستغناء عن العمل الفني التقليدي. أستعاض عنها الفنان بالمعلومات والآراء والأفكار والمفاهيم والمعلومات والموضوعات والاهتمامات التي لا يمكن جمعها في شيء واحد بسهولة ولكن يمكن توجيهها بصورة أفضل عن طريق المقترحات المكتوبة والصور الفوتوغرافية والوثائق والرسوم البياني والخرائط والفلم والفيديو وأجسام الفنانين أنفسهم واستخدام اللغة نفسها(Hassan et al., 2013).

فالفن المفاهيمي امتداد لتطور فنون ما بعد الحداثة الذي اصبح الفن فيه يبحث ويطور من اساليبه وانشاء طرائق جديدة وافكار متنوعة لا تحدد في حجم او نوع العمل الذي يحمل افكار ورموز ودلالات متنوعة فيها اتجاهات فكرية خاصة تحاول دمج الفن بالحياة والتحرر من قيود هذه الفنون باشكال فنية واسعة، فتوالت بعد ذلك معارض فنية انتشرت في أوربا شارك فيها العديد من الفنانين فكل فنان فيهم كانت اعماله تؤكد على شخصيته الذي يكون هو حر في التعبير عن ذاته فيحول فكرته الى حرفة فيها هدف فعلي للمجتمع حيث أصبح يحدد مكان العمل في مستوى الإدراك والتفكير في العمل الفني لخلق تلك الجمالية المعرفية المتعالية عن المادة الفيزيقية المجسدة للعمل الفني، لذا يمكن القول ان الفن المفاهيمي هو انعكاس فكري محقق متخلي عن مادته الفيزيقية وما تسببه من متعة جمالية(Ahmed, 2014).

يعد الفن المفاهيمي ثورة جمالية على بنية العمل الفني التشكيلي وعلاقاته الشكلية واللونية والبنائية التقليدية وحتى على الموضوعات والأفكار المطروحة فيه، وهذا الرفض لكل ما هو سائد أدى إلى تغير جسيم في نظم العلاقات لبنية العمل الفني التشكيلي ونسيجه ومكوناته الأخرى، ساعد على ربط الفن بالبيئة والحدث فن يعنى بنقل الفكرة او المفهوم يجعل من المنجز الفني متحولا من الثابت الى المتحرك يظهر للشخص المتلقي شكل متكامل فن المفهوم الذي ينطلق من اتجاهات فكرية يحاول دمج الحياة التي يعيشها الفنان مع ما لديه من موهبة فتتنوع الفضاءات في العمل او العرض الفني تؤدي الى انفتاح المفاهيم واساليب العرض للتنوع التقني في المنظومة البصرية المفاهيمية العرض لان الفن المفاهيمي هو القنوات المفعلة للفكرة التي يقوم بها الفنان المفاهيمي ويبدا بتنفيذ الفكرة وادخالها في العرض البصري.

ان توظيف الفن المفاهيمي والتعبير واساليب اشتغاله في الفنون التشكيلية عبر طرح القضية الفنية التشكيلية مثلما تطرح قضايا فكرية، اجتماعية، علمية أو أية قضايا إبداعية أخرى بعمليات الاختزال والترميز تعطي للتكوين الفني اتساقا وانسجاما في التنوع في الوحدة للإنتاج تنوع جمالي في التكوين العام لبنية العمل الفني(Hassan, 2021).

لذا تعددت المعايير الجمالية التي أصبحت تستقى مبادئها من الفن ذاته، فأصبحت هناك معايير اجتماعية- تاريخية– حضارية–أخلاقية إلى جانب المعايير والأبعاد التشكيلية والجمالية والفنية والتربوية.(كما تغير مفهوم العملية الإبداعية نفسها،

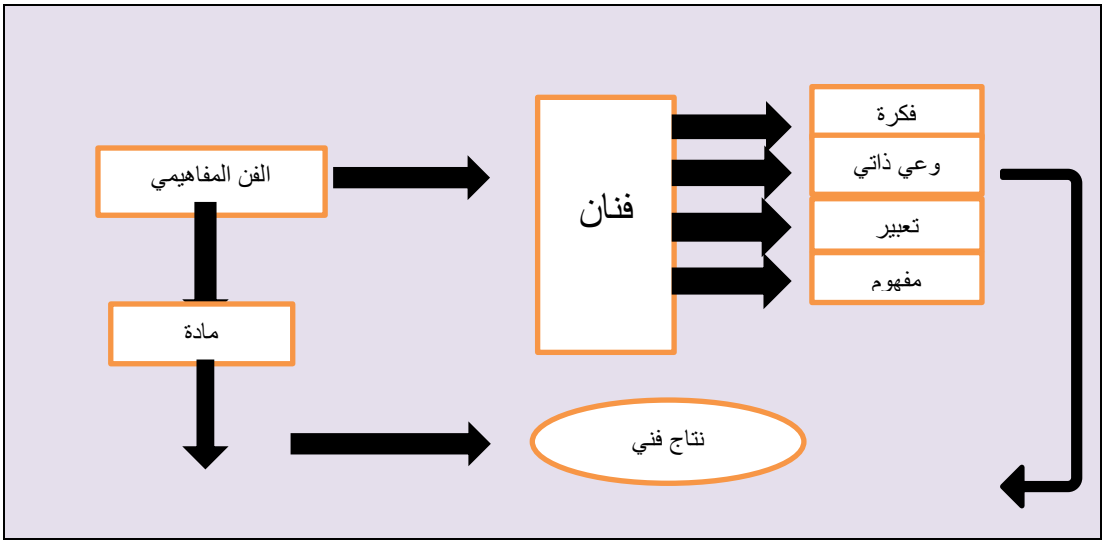
فأصبحت مثل الفلسفة يحدوها الجدل ووضع التساؤلات، وأصبح الفنان مثل الفيلسوف يطرح القضايا حول طبيعة الفن ووظيفته في المجتمع).(Jencks, 2010)

اسهم هذا الفن لظهور اعمال فنية فيها تجمع كبير تحت اسم (المفهوم) في المعرض الذي اقيم في المانيا كانت الاعمال تحمل تراكيب واساليب وتقنيات داخل البناء ذاته حيث ظهر اثناء العروض موضوعات استثمار (افكاره الفنان) وقواعد بناءه لتقديم وجهة نظره الى المتلقي فالعمل التشكيلي المفاهيمي هو عملية ترابط بين الاجزاء بإبراز دلالات معينة يريد الفنان ايصال فكرة او غاية من طريقة تشكيل العمل وعرضه التي تمثل الحقيقة او المفهوم فان الصور والاشكال والتراكيب تمثل فكرة الفنان وترجمتها ضمن مجموعة مفاهيم تعتمد على خبراته الخاصة تعرض بشكل شفرات ورموز تحمل نظام ديناميكي قابلة لاستحداث كل ما هو جديد ومبتكر ليصبح هناك علاقة بين الابداع والفكر تظهر في شكل مخططات واسس يمكن ان يبنى علها الفن المفاهيمي. (Morris, 1989) هي :

1. يتكون من أفكار أولية والتي لا تتضمن أشكال مادية.
2. اللغة أصبحت مادة أساسية في الفن، حيث فتحت الحواجز بين الفن ونظرية الفن.
3. أنشطة الفنانين أصبحت تستفسر داخل طبيعة الفن نفسه. وأي نتيجة يجب أن يعد إيضاح للاستنتاج العام الذي توصل إليه الفنان.

لذا يمكن ان نقول هو فن يعتمد على المهارة والحرفة والخبرات والاداء والتي تعتبر مؤشرا للحقيقة الفنية الجمالية التي يعبر عنها الفن البصري، حيث انعكست وبشكل كبير على التيارات الفنية التي ظهرت في ما بعد الحداثة ومنها تيار الفن المفاهيمي ليعطي مدلولاً من الفنان الى الجمهور اذ انها تشير الى التبدل الكلي في العلاقات التقليدية للعمل الفني بين الفكرة والتعبير، اذ تصبح الفكرة الهدف الاساس بدلاً من العمل الفني نفسه، بمعنى ان الفن المفاهيمي يمثل مرحلة من النشاط ما بين الفكرة والنتاج النهائي، وتشكل الجزء الاهم في عملية تكوين العمل الفني.)، فتعددت المعايير الجمالية التي أصبحت تستقى مبادئها من الفن ذاته، فأصبحت هناك معايير اجتماعية- تاريخية– حضارية–أخلاقية إلى جانب المعايير والأبعاد التشكيلية والجمالية والفنية والتربوية.(كما تغير مفهوم العملية الإبداعية نفسها، فأصبحت مثل الفلسفة يحدوها الجدل ووضع التساؤلات، وأصبح الفنان مثل الفيلسوف يطرح القضايا حول طبيعة الفن ووظيفته في المجتمع)(Graver, 1995).

حاول الفنان المفاهيمي ابراز ما في داخله من ذاكرة وخيال ودمجها بالتكنولوجيا لفتح افاق جديد مغايرة تعتمد على ابتكارات جديدة ورؤية معتمدة على التغيير الجذري في الاعمال تجعل فيها احساس ومتعة وجذب للمتلقي لان نماذج الاعمال تحمل رموز ودلالات لكل عمل فيه رسالة محددة او توجه يقصده الفنان الما بعد حداثوي الى تجسيد طاقاته ورؤيته للخوض في انجازات تشكيلية بعيدة عن الاساليب المعتاد علها من خلال ترك وتحرر من كل القيود الاكاديمية، فظهرت الانساق المبنية على الفكرة الممتزجة مع الحياة فيكون العمل ممتزج فيه الاسلوب والفكرة والمفهوم والتعبير مجتمعة جميعها مع بعض في عناصر المنجز الفني، فيوظف الفنان ذلك "بالقرارات والخطط تكون في متناول اليد ويكون اليا باردا لا حماسة فيه، هنا تصبح الفكرة الالة التي تصنع الفن"(Adams, 2007). ليكون نتاج فني غير واضح المعنى اي لا يحيل المتأمل الى مضمون النص التشكيلي محدد وقراءة ثابتة بل يثير صدمة ودهشة بوصفه "رسالة غامضة موجهة من فنان فكر الى جمهور مذهول" (Herman, 1991).



مخطط (2) يوضح آلية الفكرة والمفهوم والتعبير لتجسيد الفن المفاهيمي (من تصميم الباحثة)

مؤشرات الاطار النظري :-

1. توصف البنية في العمل الفني بالمنهج الفكري وادارة تحليل الفكرة المكونة من مجموعة عناصر مترابطة يحكمها نظام متكامل من العلاقات الفنية.
2. تركز البنية التصميمة للعمل الفني على دينامية التحول والانتقال من حال إلى حال، وتحريك الاتجاهات نحو صياغة جديدة لأتجاه آخر مع الزمان والمكان
3. الأساليب والتقنيات المفاهيمية، تستنهض قدرات اللاشعور واللاوعي وما توفره الحالات من انفتاح لا نهائي للصورة والأشكال، وتتخذ موقفاً متخيلاً، يقع خارج حدود الزمان والمكان، وأحلّت محلها سمة المغايرة والصور المتناقضة، فالاسلوب الفردي أصبح عاملاً أساسياً في تفعيل الصور والخيالات بطريقة لا تخلو من الخيال والغرائبية وغير المألوف .
4. اتسمت اساليب البنى التصميمة المفاهيمية، باستخدام أقل عدد ممكن من العناصر لتوصيل الفكرة، إلى إبراز الواقع كقيمة جمالية ، والأساس في ذلك هو الفكرة والمفهوم، فتصبح الفكرة هي الآلة التي تصنع الفن
5. الفن المفاهيمي يمثل مرحلة من النشاط ما بين الفكرة والنتاج النهائي التي تشكل الجزء الاهم في عملية صناعة الفن فن تشترك فيه المفاهيم أو الأفكار في الأعمال التي يكون لها الأولوية على الاهتمامات المادية والجمالية التقليدية.

الفصل الثالث

منهجية البحث واجراءاته

منهجية البحث: اعتمد المنهج الوصفي التحليلي كمنهج لتحليل عينة البحث كونه انسب المناهج لتحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث: تحدد مجتمع البحث بالاعمال الفنية المنجزة في عام 2007.

عينة البحث: تم اختيار نماذج عينة البحث، بما يتناسب مع حدود البحث (الزمانية والمكانية) تحققا لهدف البحث، وقد تم اختيار عينة البحث البالغة (2) عملا فنياً، والتي تغطي وتعكس خصائص المجتمع الاصلي.

أداة البحث : لتحقيق هدف البحث، تم بناء أداة التحليل المقترحة بصيغتها الأولية, وتألفت من محاور رئيسية اشتملت على الاتي:

المحور الأول: الوصف البصري لتشكيل الفن المفاهيمي.

المحور الثاني: دلالة (اساليب البنى التصميمية للشكل الفني).

صدق الأداة:

يعد الصدق من الشروط اللازمة التي ينبغي توافرها في أداة البحث المعتمدة لتحقيق الأهداف والإجراءات التي يتطلبها اي بحث علمي، لذا اعتمدت (الباحثة) المؤشرات التي انتهى إليها البحث ضمن سياق الإطار النظري في بناء أداة البحث بصورتها الأولية وتم

عرضها بصيغتها الأولية على مجموعة من الخبراء من ذوي الاختصاص في مجال التربية الفنية والفنون التشكيلية ، وذلك لبيان صلاحيتها فقراتها وصدقها في قياس الظاهرة التي وضعت من أجلها وإبداء ملاحظاتهم في تغيير ما يلزم تغيره، وقد أخذت (الباحثة) بآراء الأساتذة المحكمين, لتكون الأداة بصورتها النهائية جاهزة للتطبيق.

ثبات الأداة :

بما أن الاستمارة التي تنال صدق الخبراء , تعد صالحة لكن أجراء عملية الثبات لها هو التأكد من مدى صلاحيتها في قياس الهدف الذي وضعت لأجل قياسه لذا تم اعتماد اثنين من الخبراء التدريسيين في تحليل العينات والتأكد من مدى التوافق مع الباحثتان في عملية التحليل، وبلغ معامل الثبات (85.2%)، وهذا يعد مؤشرا جيدا للثبات.

تطبيق الأداة:

بعد أن استكملت الأداة شروطها الموضوعية استخدمتها الباحثة مباشرة في تحليل العينة للمدة من 14 يوم بين التحليل الأول والتحليل الثاني, وذلك لإيجاد اتساق (الباحثة) مع نفسها عبر الزمن, وبعد حساب النسب المئوية وباستخدام معادلة كوبر.

الوسائل الإحصائية:

استخدمت الباحثة النسب المئوية لاساليب (البنية التصميمية – الفن المفاهيمي) في الأعمال الفنية المنجزة للفنانين، بحسب الفئات الرئيسية، كوسيلة احصائية، ومن ثم استخدمت (معادلة كوبر) لحساب فقرات الاداة.

$$\mathrm{Pa} = \frac{\mathrm{Ag}}{\mathrm{Ag} + \mathrm{Dg}} \times 100$$

تحليل العينات :

النموذج (1)

اسم الفنان : جوزيف كوزوث

اسم العمل : صندوق وثلاثة صناديق

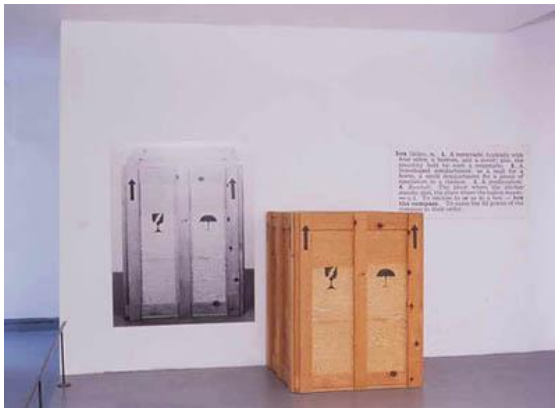
تاريخ الإنتاج : 1965

الاتجاه الفني : الفن لغة

المادة المستعملة : متعددة المواد

القياس : متغير الأبعاد

العائدية : متحف تسون كلي / أمريكا



شكل متكون من عدة خامات فيها جاهزية المواد وادوات التنفيذ وهذا ما يجعل العمل منتميا الى فنون ما بعد الحداثة، حيث يشير العمل الفني من خلال اختيار الفنان (كوزوث) للمفردات والنظم ودلالات ذات معنى تعبيري يتميز ببناء معايير ومفاهيم مختلفة يحاول ان يوصل من خلالها فكرة الى المتلقي عن طريق تفكيك النمط البنائي وطرح كلمات ومفردات تجعل الفنان يتمتع بحرية التعبير باشكال ومواد ينسقها حسب ما تمليه عليه كوابته، فيمكن القول ان العمل الفني الحالي حسب نظر (كوزوث) هو ثنائية القائمة بين (الفن / لغة)، فستخدم شكل الصندوق فيه ثلاثة مشاهد لمفردة الصندوق، حيث يُظهر لنا صندوقاً واقعيا مادياً، وصورة الصندوق نفسهُ مصور فوتوغرافياً وصورة فوتوغرافية أخرى لمعنى الصندوق كما وردت في القاموس. ويعتمد هنا على الافكار التي يعبر عنها بطريقة غريبة من خلال اتخاذه المادة أساسا للعمل، وان هذا العمل موجود في فكرة العمل نفسه

ان شكل النص هو تمثيل عن المفردة النصية بأكثر من طريقة إذ تنوعت بين حضورها مادياً أو كصورة ثنائية الأبعاد أو كمعنى أو مفهوم , ففي حالة حضورها المادي استطاعت المخيلة أن تقرب المفردة النصية من مخيلة المتلقي مباشرة , وهذا ما يتضح من خلال بيان شكل ووظيفة الصندوق والتي جاءت بأبعاد ثلاثة بحيث يمكن الإحاطة به من جوانبه المختلفة , ويمكن

حصر فعل المخيلة هنا داخل نطاق فيزيقية الصندوق ووظيفته . في حين كان فعل المخيلة في حضور المفردة النصية كصورة ثنائية الأبعاد هي محاولة للتقرب إلى مثال أو أصل الصندوق وهنا تتعطل وظيفة الصندوق من حيث تلقيه بصرياً كصورة ثنائية الأبعاد، حضور مفهوم الصندوق فينحصر في تصور شكل الصندوق وأبعاده من خلال الوصف كتابةً وكما ورد في قاموس اللغة من دون إضافة أو نقصان . وعليه تنفتح أفاق التأويل وتوضع التصورات الخاصة لتحديد مظهرية شكل الصندوق من قبل مخيلة المتلقي وتبعاً لما تستسيغها ذهنية المتلقي .

ان هذا النوع من الفن يتضمن كل العمليات الفكرية دون ان يكون للتعبير أي هدف كما انه متحرر من المهارة لدى الفنان(كوزوث) لان كل مفردة من مفردات النص يعد مركزاً في اللوحة وعليه فهناك ثلاثة مراكز في الشكل الفني الصندوق المادي الحقيقي أو في صورته الفوتوغرافية أو تصوره من خلال ما يضيفه معناه اللغوي , الصورة واللغة تلتقيان في الكتابة ، الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية وبذلك عبر عن البعد الجمالي في وظيفة الشيء نفسه .اذ يقوم المتلقي هنا بإقامة صلة عقلية وانفعاليه بينه وبين ما شاهده من قبل فيما يتصل بشكل الصندوق, أو قد يشعر بالضياع بين تلك التمثلات الثلاثة، هي واحدة من غايات ثقافية وفن ما بعد الحداثة تجعل من المتلقي شريكاً في انجاز العمل الفني. وهنا ينفتح المعنى على احتمالات متعددة يكون المتلقي حرية تحديد معناه فاصبح المتلقي جزءاً متمماً بل ركنا اساسيا لاستقبال العمل الفني، يتضح مما سبق تعد اللغة نظاماً من الرموز والأصوات والإشارات يحاول الفن المفاهيمي تقديمها في إطار رؤية جديدة تحفز المتلقي (المتعلم) إلى إيجاد وسائل جديدة وتوظيفها للوصول إلى المعنى وتوسيع لعبة الدال والمدلول لتشمل الترابط الجدي بين الصورة والكلمة المكتوبة من خلال منظور جمالي

النموذج (2)

اسم الفنان : يوري ميسن جاسكن

اسم العمل : اداء لرسم فن الجسد

تاريخ الانجاز : 2007

الاتجاه الفني : فن الجسد

المادة المستعملة : اصباغ على جسد

تكوين العمل جسد امراة مقوس الى الخلف رسمت خطوط مائلة متقاطعة بمحاور افقية وعمودية تتغير احجامها تبعا لالتواءات بامتدادات وانحناءات وارتفاعات وانخفاضات الجسد في منطقة الظهر، تعمد الفنان من خلاله تحقيق قوة جذب للمتلقي تنسيه الجسد الحامل للعمل واطلاق افق الخيال للبحث عن الدلالات في الأشكال التجريدية وقد لونت بالأسود والابيض لينجز وحدة تكوينية بحركة متموجة ومتكررة بانتظام تؤدي الى استمرارية حركة الرؤيا من الاسفل تباين فيه الاشكال الهندسية التي تعتمد عنصر التكرار بالشكل البصري يفعل الترابط بين اللون والجسد واشكال الخطوط ليشتت البؤر المهيمنة، ساعيا نحو تعدد المراكز لتحقيق التأثيرات البصرية الكامنة خلف تأثيرات بالاتجاهات والاشكال، حيث تميز هذا الفنان بطريقة عرضة للاعمال بالاستغناء عن قاعات المعارض الفنية لعرض اعماله الجسدية بل قام بتوظيف المسرح ليكون مكانا يستوقف زمانية المنجز البصري وعرض باستخدام الاضاءة والاصوات الموسيقية التي تتلاءم مع اللوحة التي تتحرك عن طريق الاجساد العارية المغطاة بالألوان لإيصال الصورة المرئية التي تمتزج بجاذبية الجسد الحامل لتقنية التنفيذ ثم تتحول الية التفسير النهائي من الجسد الى تأويلات المتلقي ومخيلته ليطلق احكامه على منظومة متكاملة في وحدة كلية لا تفصل الشكل عن الجسد بل على أساس أن العمل لوحة فنية حية .

أعتمد الفنان للاوعي أو اللاشعور في التوصل الى اشارات تشكيلية مصدرها اللاوعي، (ينتج دلالات اعتبارية، تتواصل من خلالها الافتراضات غير المعلنة في حدوث تنافذ جماعي وبنائي للخط واللون داخل بنية التصميم العامة وهذا ما يتضح في رسومه

على الجسد، التي تتخذ بعداً جمالياقوامه الحركة والتراكم في البنية الصورية للمنجز الفني وما ينجم عنها من تمويه ومرونة في التعامل مع بين الزمان والمكان

حاول الفنان ان يعبر عن افكاره بنقلها على جلد الانسان ليصبح فن الجسد لغة انسانية تعكس افكاراً وتعابير عدة وتحاول ان تعيد اليه الاعتبار وتفسح له المجال بالتعبير عن رغباته لأنه يحمل مضمون ومفاهيم العصر الحداثوي، حيث اصبح يثير الدهشة لدى الجمهور بتقنيات والاساليب المتعددة التي استخدمها كسياق معرفي وجمالي وتعبيري لإعطاء لغة جديدة للسوق التجارية ويعد فن الجسد احد فروع الفن المفاهيمي، لذا فان الجسد بكافة اوضاعه مادة وعلامة واشارة واستهلاكا ومتعة وهذا ما انعكس على حرية المعنى وتقويض كل ما هو سائد وبهذا يعد الجسد في هذا العمل الفني شكلاً جديداً للتعبير عن المعاني والمضامين الجديدة في تشكيل ما بعد الحداثة ،بل مادة اساسية للرسم يحمل طروحات ونظماً تعبيرية تؤكد ان الجسد أصبح خامة حاملة للأشكال الفنية كوسيلة للربح المادي محمل بالانفعالات ودلالات التعبيرية بمعطيات مختلفة وهنا يغدو الجسد في هذا العمل الفني وكأنه سطح تصويري او يكون عملاً فنياً اقرب الى النحت.

الفصل الرابع

نتائج البحث

1. يتضح أن البنية التصميمية للفن المفاهميي تحقق القيمة الجمالية وفق علاقاتها البنائية التصميمية والشكلية وعلاقات الربط لتعطي نواتج تابعة للشكل تحدث تحولاً في بنية العمل الفني.

2. القيمة الجمالية للبنى التصميمية ،ناتجة بفعل وجود نظام علائقي ما بين العمل الفني بوصفها ذات والعالم الخارجي من حيث التحول في انساق العمل الفني ذات السمات والخصائص الجمالية البنيوية والدلالية

3. تحققت فاعلية القيم الجمالية للنماذج التي اظهرت المتغيرات الملمسية وايحاء بالعمق اللبنى التصميمة المكونة ، عملت على اظهار الجذب البصري والجاذبية للعمل التصميمي

4. اعتمد فنانو الفن المفاهيمي على معطيات بنى الاستهلاك، بتناول ما هو متداول ومستهلك ومتشظي عن طريق استخدام تقنيات مختلفة في اظهار الجانب الفني للبنى التصميمية للعمل الفني.

الاستنتاجات :

1. اختلاف القيم الجمالية لدى الفنان المفاهيمي. واتخذ من سياق البنى التصميمية التشكيلية المتنوعة بسطوح مختلفة ليعطي لغة الحوار مشترك مع المتلقي في تناول الموضوعات
2. الفن المفاهيمي اكد على الفكرة وتحويلها الى موضوع، مما يتيح تعدد وتنوع القراءات النقدية وتحقيق بعد جمالي لصالح المتلقي والمجتمع
3. تندرج اعمال الفن المفاهيمي ضمن التيارات الفنية التي تعتمد على ثقافة وذائقة المتلقي ومقدار استجابته الجمالية
4. الفن المفاهيمي مفتاح لفهم الثقافة الحديثة والحرية في تقديم اعمال باي سمة ووصف اظهار الجذب البصري

التوصيات :

1. بناءً على الاستنتاجات التي خرجت بها الباحثة توصي بالاتي:
2. الاهتمام بتدريس المناهج النقدية القديمة والحديثة والمعاصرة والافادة منها في استحداث منهج نقدي فعال ينسجم مع حاجات العصر.
3. تفعيل الافادة من الدراسات النقدية والجمالية المحدثة وتشجيع الطلبة على متابعتها عبر الادبيات ذات الصلة الوطيدة بمادة التربية الفنية، ولما لذلك من اثر ايجابي في تصعيد الذائقة الجمالية للنصوص الفنية لدى طلبة قسم التربية الفنية.

المقترحات:

بعد استكمال متطلبات البحث، تقترح الباحثة بالاتي:

1. الابعاد الجمالية للبنى التصميمية لفنون ما بعد الحداثة وانعكاسها في نتاجات طلبة التربية الفنية
2. المعالجات التصميمية للفن المفاهيمي وانعكاسها على تربية الذوق الفني.

Conclusions:

1. The aesthetic values of conceptual artists differ, as they employ diverse structural and design contexts with varied surfaces to create a shared dialogue with the audience in addressing artistic themes.
2. Conceptual art emphasizes the idea and transforms it into a subject, allowing for multiple and diverse critical interpretations while achieving an aesthetic dimension that benefits both the viewer and society.
3. The works of conceptual art fall within artistic movements that rely on the culture, taste, and level of aesthetic response of the audience.
4. Conceptual art serves as a key to understanding modern culture and provides freedom in presenting artworks with any form or description that highlights visual attraction.

References:

1. Adams, R. (2007). The ends of America, the ends of postmodernism. *Twentieth Century Literature*, *53*(3), 248-272 .
2. Ahmed, S. S. (2014). Mechanisms of visual attraction in interior spaces. *Al-Academy*(70), 144-166 .
3. Ghadheb, M. R., Majeed, O. A., & Hassan, F .J. (2023). Undermining the Familiar and Embodiment Content in Arabic Calligraphy. *Journal of Islamic Thought and Civilization*, *13*(1), 47-58 .
4. Graver, D. (1995). *The aesthetics of disturbance: Anti-art in avant-garde drama*. University of Michigan Press .
5. Habeeb, K. G. (2021). Effect of Teaching Competencies in Enhancing Self-Confidence among Students of Department of Art Education during Application .كنعان غضبان حبيب :*Al-Academy*(99), 235-252 .
6. Hassan, A. F. J., Bian, X. Y., & Xin, X. Y. (2013). Artistic Influences Analysis of Iraqi National Costumes. *Advanced Materials Research*, *821*, 735-745 .
7. Hassan, F. J. (2021). The Relations Of Design And The Role Of It Making The Idea For Fashion Design. *Al-Academy*(100 .(
8. Herman, D. J. (1991). Modernism versus postmodernism: towards an analytic distinction. *Poetics Today*, *12*(1), 55-86 .
9. Jencks, C. (2010). What then is post-modernism? *The post-modern reader*, 14-37 .
10. Lafta, R. S. (2015). The system and Disorder of shape and content in Interior Design Educational halls in the Ministry of Labor and Social Affairs (Analytical study .لفتة سعدي رجاء :(*Al-Academy*(72), 157-180 .
11. Mathison, S. (2004). *Encyclopedia of evaluation*. Sage publications .
12. Morris, R. (1989). Words and images in modernism and postmodernism. *Critical Inquiry*, *15*(2), 337-347 .
13. Smith, T. (2011). Currents of world-making in contemporary art. *World Art*, *1*(2), 171-188 .
14. .(2013) .س .م .د ,لفتةBattery tests students advanced acceptance to department of art education–college of Fine Arts-Baghdad University. *journal of the college of basic education*, *19*(79).

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1699

Creating sustainable children's clothing designs using reversed clothing, inspired by Sadu motifs, to support the tourism sector in the Kingdom of Saudi Arabia

Hamda Ayed Sayah Al-Ruwaili [a]

[a] *Assistant Professor of Fashion and Textile Design - Department of Art Education - College of Education - King Faisal University - Kingdom of Saudi Arabia*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 22 September 2025
Received in revised form 3 October 2025
Accepted 4 October 2025
Published 1 December 2025

Keywords:
reversed clothing, Sadu motifs

ABSTRACT

Children's fashion design is one of the applied visual arts that represents the core and backbone of the ready-to-wear clothing industry, as it depends on the child's ability to meet his health, psychological and social needs through his clothing.

The Kingdom of Saudi Arabia is rich in cultural heritage and historical legacy that confirms its role in human civilization, as many civilizations have intersected on its land, and the various heritage sources are considered the distinguishing feature of each people and nation from others.

Sadu weaving is a popular art form in the Kingdom of Saudi Arabia, famous for its ancient traditions and distinctive patterns that reflect Saudi culture and heritage. It is an important part of the Kingdom's cultural and artistic heritage.

Reversible clothing is a type of transformable clothing, the basic idea of which is that it can be worn on both sides, with each side featuring a different design or fabric in a different color or pattern.

The research aims to:

1 .Create sustainable children's clothing designs using reversed clothing, inspired by Sadu motifs, to support the tourism sector in the Kingdom of Saudi Arabia.

2 .Determine the level of acceptance by specialists of sustainable children's clothing designs using reversed clothing, inspired by Sadu motifs, to support the tourism sector in the Kingdom of Saudi Arabia.

3 -Determining the degree of consumer acceptance of sustainable children's clothing designs in the style of reverse clothing inspired by Sadu motifs to support the tourism sector in the Kingdom of Saudi Arabia.

The research recommended:

1 .Incorporating sustainable design methods into fashion design curricula, with a focus on reversible clothing as an innovative solution that contributes to reducing waste and achieving clothing sustainability.

2 .Supporting applied research inspired by Saudi heritage that links fashion design with supporting the tourism sector.

3 -Establishing cooperation agreements between specialized colleges and tourism entities to design innovative, expressive clothing for children visiting tourist areas that combines functional, aesthetic, and cultural design.

4- Encouraging local designers to adopt the concept of inverted transformative clothing inspired by local cultural heritage.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1699
Hamda Ayed Sayah Al-Ruwaili : Creating sustainable children's clothing designs using reversed clothing, inspired by Sadu motifs, to support the tourism sector in the Kingdom of Saudi Arabia
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

ابتكار تصميمات ملبسية للأطفال مستدامة بأسلوب الملابس المعكوسة مستلهمة من زخارف السدو لدعم القطاع السياحي بالمملكة العربية السعودية

حمده عايد صياح الرويلي[1]

الملخص:

يُعد فن تصميم أزياء الأطفال أحد الفنون التشكيلية التطبيقية التي تمثل نواة وعصب صناعة الملابس الجاهزة ، حيث يتوقف على ذلك حصول الطفل على احتياجاته الصحية والنفسية والاجتماعية من خلال ملابسه .

وتزخر المملكة العربية السعودية بموروث ثقافي وإرث تاريخي يؤكد دورها في الحضارة الإنسانية ، حيث تقاطعت على أرضها الكثير من الحضارات ، وتعتبر المصادر التراثية المختلفة هي السمة المميزة لكل شعب وأمة عن غيرها .

ومثلت حرفة السدو أحد الفنون الشعبية بالمملكة العربية السعودية ، حيث اشتهرت بتقاليدها العريقة وأنماطها المميزة التي تعكس الثقافة والتراث السعودي ، فهي جزءاً هاماً من التراث الثقافي والفني للمملكة .

وتُعد الملابس المعكوسة أحد أنواع الملابس التحويلية والتي تتمثل فكرتها الأساسية في أنها ملابس قابلة للارتداء على كلا الوجهين ، حيث يحمل كل وجه تصميم مختلف أو منفذ من قماش بلون أو نقشة مختلفة .

يهدف البحث الي :

1- ابتكار تصميمات ملبسية للأطفال مستدامة بأسلوب الملابس المعكوسة مستلهمة من زخارف السدو لدعم القطاع السياحي بالمملكة العربية السعودية .
2- تحديد درجة قبول المتخصصين للتصميمات الملبسية للأطفال المستدامة بأسلوب الملابس المعكوسة مستلهمة من زخارف السدو لدعم القطاع السياحي بالمملكة العربية السعودية.
3- تحديد درجة قبول المستهلكات للتصميمات الملبسية للأطفال المستدامة بأسلوب الملابس المعكوسة مستلهمة من زخارف السدو لدعم القطاع السياحي بالمملكة العربية السعودية .

الكلمات المفتاحية: الملابس المعكوسة ، زخارف السدو

المقدمة :

يرتقي المصمم بأفكاره في السعي وراء كل ما هو جديد للتطوير والابتكار ، فبدأ بعملية البحث عن الأشياء التي تمكنه من الوصول لتطبيق الأفكار في أي مجال على أرض الواقع ، فالإبداع هو القدرة على اكتشاف علاقات مستحدثة وتشكيل مفاهيم جديدة من مفهومين وأكثر موجودين في العقل ، ويؤدي إلى اكتشافات علمية ومنتجات ابتكارية جديدة تُحقق رضا لاحتياجات العنصر البشري (Abd Al-Aziz, M.M., 2023,14) .

والتصميم هو أحد مجالات النشاط الفني إذ أنه لا يمكن لأي عمل فني أن يتم بدون تصميم ، بمعنى وضع العمل الفني وتقدير ما يستخدم في صياغته من عناصر ونسب ، واستخدامها لتحقيق الهدف الأمثل لهذا العمل المنشود (Hassan, R.M. & Mashbi, F.M., 2023,280) .

ويواجه مصمم الأزياء العديد من التحديات التي تدفعه لضرورة البحث عن كل ما هو جديد ومميز ، فكان إلزاماً على المصمم مواكبة الموضة مع البحث عن روح الحداثة في موروثه الثقافي لابتكار تصميمات ذات ميزة تنافسية وجودة عالية لتأكيد هويته والحفاظ عليها (Abdel Rahim, M.I. & Nashat, N.M., 2017,9) .

ويُعد فن تصميم أزياء الأطفال أحد الفنون التشكيلية التطبيقية التي تمثل نواة وعصب صناعة الملابس الجاهزة ، ويعتبر الاهتمام بتصميم ملابس الأطفال شيئاً جوهرياً ، حيث يتوقف على ذلك حصول الطفل على احتياجاته الصحية والنفسية والاجتماعية من خلال ملابسه ، ويتميز هذا الفن بالمرونة والتغير لما تفرضه اتجاهات الموضة الملبسية ، وهو ما يستلزم وجود كوادر

[1] أستاذ مساعد تصميم الأزياء والنسيج - قسم التربية الفنية-كلية التربية - جامعة الملك فيصل - المملكة العربية السعودية

فنية مدربة تكون على درجة عالية من المهارة والكفاءة ، حيث تمثل مرحلة تصميم أزياء الأطفال المحرك الأساسي والأول للعملية الانتاجية (Zaghloul, S.A., 2010,1) .

ويعتمد مصمم الأزياء في مجال عمله على مصادر متنوعة يستقي ويستلهم منها أفكار تصميماته ، ولكي يصل إلى المكانة التي يتطلع لها لابد ان يكون متأهباً ومجدداً لنشاطه الذهني بالبحث عن مصادر تؤهله لأن يكون غزير الإنتاج ، والمصمم المبدع هو الذي يمتلك القدرة على حساسية الاستلهام من مصادر عدة بأساليب متنوعة ، فكل ما يحيط به من مؤثرات بصرية تدعوه إلى التفكير والتأمل والتحليل ، فلا يستطيع أحد تخيل شيء ليس له وجود ، فكل ما ينتجه المصمم من أعمال يكون انعكاس لمعلومات تجمعت لديه نتيجة لخبرات بصرية أو لفكرة مسبقة من البيئة التي تحيط به بكل ما تحمله من مؤثرات وخبرات بصرية واجتماعية وثقافية وتكنولوجية (Al-Naqeeb, N.A. & Farouk, A.M., 2018,249) .

وتعتبر الفنون باختلاف أنواعها مصدراً خصباً للإلهام في تصميم الأزياء وزخارفه ، فمن خلال دراسة سماتها الفنية وتحليل مفردات بنائها التشكيلية يستطيع المصمم تكوين مخزون فكري يمكنه من ترجمتها وإعادة صياغتها وتنظيمها وتوظيفها بشكل مستحدث في مقترحاته التصميمية ، ويتوقف ذلك على مدى المعايشة الصادقة لتلك الأعمال من جانب المصمم وقدرته على التوظيف الفني لها (Ahmed,R.S. & Howaidi, I.M., 2022,12) .

وتزخر المملكة العربية السعودية بموروث ثقافي وإرث تاريخي يؤكد دورها في الحضارة الإنسانية ، حيث تقاطعت على أرضها الكثير من حضارات العالم ، وتعتبر المصادر التراثية المختلفة هي السمة المميزة لكل شعب وأمة عن غيرها ، وهي الجذور التي تربط حاضر الشعوب بماضيها وتُشكل مستقبلها ، وتحدد هوية أجيالها القادمة ، وهي مبعث فخرها واعتزازها وهويتها ، وتمتلك المملكة العربية السعودية العديد من مصادر التراث المختلفة التي تمثل تاريخها العريق الممتد عبر مئات السنين ، وقد أصبح الحفاظ عليها وإدامتها هدفاً للجميع ضمن رؤية 2030م (Al-Ghammas, H.S. & Mohammed, M.M., 2021,216) .

وتُمثل منسوجات السدو التقليدية كل منتج تم تجميعه أو إنتاجه في صيغته "الخام ، شبه الخام ، المصنعة ، نصف المصنعة" ، وتتألف حصرياً من ألياف النسيج ، بغض النظر عن عملية الخلط أو طريقة التجميع ، والسدو التقليدي فن بدوي تتقنه وتمارسه النساء السعوديات ، ويتميز بألوانه الزاهية ، وتعكس نقوشه المتنوعة الأوضاع الاجتماعية المختلفة لأهل الصحراء ، كما أنها مستوحاة من البيئة الطبيعية التي يعيشون فيها ، وقد أدرجت منظمة "اليونسكو" السدو في قائمتها التمثيلية للتراث الثقافي (Handicrafts Sector, 2023,59) .

ومثلت حرفة السدو أحد الفنون الشعبية بالمملكة العربية السعودية ، حيث اشتهرت بتقاليدها العريقة وأنماطها المميزة التي تعكس الثقافة والتراث السعودي ، فهي جزءاً هاماً من التراث الثقافي والفني للمملكة ، وتتضمن هذه الحرفة إنتاج "الملابس ، السجاد ، الأقمشة ، المفروشات" ، وترجع جذور حرفة السدو التقليدية إلى عدة قرون ، حيث كانت تعتبر مهنة رئيسية لكثير من الأسر في المناطق البدوية ، واستخدم في نسجه خامات متنوعة مثل "الصوف ، القطن ، شعر الإبل" ، وعكست نقوش المنسوجات السعودية الأصالة والتقاليد القبلية المختلفة ، فتميزت بأنماطها وألوانها المرتبطة بالمناطق (Al-Faiz, M.A., 2016,2) .

ويمارس المُصممين دوراً هاماً لتحقيق الاتزان بين رغبات المستهلك والنواحي الوظيفية والجمالية عن طريق تقديم تصميم مستدام بكافة مراحله بداية من "وضع الفكرة التصميمية ، اختيار الخامات ، الألوان" ، بالإضافة إلى اختيار تقنيات التنفيذ بمواصفات فنية وتكنولوجية حديثة تتماشى مع متطلبات الاستدامة ، لذا وُجب علي المصمم أن يكون ذو إدراك معرفي عميق لاستخدام خامات الإنتاج ، وتقنين النفايات الناتجة منها ، والاستفادة منها وإعادة تدويرها (Fadara, T., & et al, 2021, 3) .

فالحفاظ على البيئة وتعزيز الأزياء المستدامة أصبح محور اهتمام صناعة الأزياء العالمية ، وهو ما تدعمه هيئة الأزياء في المملكة العربية السعودية ، ويسعى مصممي الأزياء إلى الدمج بين الإبداع والاستدامة من خلال تقديم أزياء أنيقة ومتعددة الوظائف ، متجاوزين المفهوم التقليدي لإعادة التدوير نحو ابتكار حلول جديدة تدعم الاستدامة ، فالتصميم المستدام يركز على تطوير ملابس قابلة للتحويل وإعادة الاستخدام بطرق متعددة ، مما يعزز جاذبية المنتج للمستهلكين ويعطيه قيمة إضافية (Samkari, S.M. & Tawfiq, W.A., 2021,22) .

ويساهم مُصنعو الملابس في الحد من استهلاك الموارد الخام وتقليل التأثير السلبي على البيئة من خلال تبني تصميمات أزياء مبتكرة تعتمد على ممارسات جديدة أبرزها مفهوم التحويلية ، وتتيح عملية التحويل تعزيز القيمة الوظيفية والجمالية للملابس ، حيث توفر إمكانيات متعددة للاستخدام والتكيف مع الاحتياجات المختلفة (Mansour,O., 2019, 22) .

وتُعد الملابس المعكوسة أحد أنواع الملابس التحويلية والتي تتمثل فكرتها الأساسية في أنها ملابس قابلة للارتداء على كلا الوجهين ، حيث يحمل كل وجه تصميم مختلف أو منفذ من قماش بلون أو نقشة مختلفة ، بحيث يكون للملبس مظهراً مختلفاً بشكل كبير في حال تم ارتدائه على أي من الوجهين ، ويتطلب ذلك تصميماً دقيقاً لكلا الوجهين يتوافق مع نموذج ثابت القياسات ، حتى يكون جيد الضبط على الجسم من كلا الاتجاهين ، وأصبح يُطلق عليه الموضة المستدامة ، حيث أنه يساعد الأشخاص في الحصول على المزيد من الأنماط مع ملابس أقل (Abd Elradi, W., and Mansour, O. ,2012, 4) .

وتطمح المملكة العربية السعودية في تحقيق أهداف رؤيتها ٢٠٣٠م وذلك بدعم ورعاية من خادم الحرمين الشريفين للنهوض بمستقبل المملكة ، واستثمار مكامن قوتها لتحقيق طموحات الوطن .(http://vision2030.gov.sa)

وتأتي السياحة في المرتبة الثانية من حيث الدخل الوطني بعد النفط على المستوى العالمي ، وتعتمد عليها كثير من الدول في تنويع مصادر الدخل ، ولقد اظهرت السياحة نشاطاً من أهم النشاطات الإنسانية التي يمارسها الإنسان ، وذلك لحاجته إلى تحصيل معارف إنسانية تترجمها آثار حضارات ما زالت شاهدة تدل على حرص الدول بأهمية السياحة بوصفها قطاعاً حيوياً ذا قيمة ثقافية واجتماعية واقتصادية وبيئية (Al-Qahtani, S.S., 2002,67) .

وتنوعت الدراسات ما بين أبحاث ركزت على توظيف الزخارف التراثية للمملكة العربية السعودية في التصميم الملبسي والنسجي ، ودراسات أخرى اهتمت بتحقيق الاستدامة في تصميم الأزياء ، فقد أشارت دراسة (Al-Omar, M.O. 2024) إلى إمكانية توظيف التصميم المستدام في تصميم بنطلونات مخصصة للأطفال ذوي تقوس الساقين بما يُلائم متطلبات هذه الفئة وظيفياً وجمالياً ، كما أوضحت دراسة (Al-Otaibi, S.M., 2024) أهمية دراسة النمط الجسماني للمرأة قصيرة القامة عند تصميم الملابس المستدامة لتحقيق ملاءمة مثالية بين الشكل والوظيفة ، وتناولت دراسة (Daukantienė, 2023) التحديات التي تواجه صناعة الأزياء في سياق الاستدامة بدءً من تصنيع الألياف وحتى تداول الملابس المستعملة ، مع التركيز على الجوانب البيئية والاقتصادية والاجتماعية كمنظومة مترابطة ، وسعت دراسة (Al-Sabbagh, W.Y., 2023) إلى دمج الرموز الوطنية ليوم التأسيس السعودي في تصميم أزياء شبابية معاصرة ، بهدف ترسيخ الهوية الثقافية ، كما برزت جهود بحثية لتوظيف التقنيات الرقمية الحديثة في إنتاج مشغولات زخرفية تحمل طابعاً تراثياً ، كما في دراسة (Al-Ajlan, F.A. & Al-Naqeeb, N.A., 2023) التي ابتكرت تصميمات لمعلقات نسيجية بزخارف تراثية سعودية باستخدام الطباعة ثلاثية الأبعاد والتطريز الآلي ، فيما ركزت دراسة (Al-Fuhaid, H.S., (2023 على الأساليب الإبداعية لإعادة تدوير بقايا الأقمشة في إطار دعم التنمية المستدامة ، وساهمت دراسة (Al-Faiz, M.A. & Ahmed, R.S., 2022) في الربط بين الزخارف التراثية النجدية وتقنيات التطريز ثلاثي الأبعاد لتصميم أزياء سهرة نسائية ، بينما قدمت دراسة (Abboud, D. & Zaghloul, S.A., 2020) معالجة تصميمية معاصرة لأسلوب السدو في ملابس المساء ، وأكدت دراسة (Al-Faiz, M.A., 2016) على أهمية تراث نسيج السدو السعودي من خلال تحليل خصائصه الفنية بمنطقة القصيم ، وتوظيفه في تصميم أزياء نسائية تحقق القيم الجمالية التراثية .

ومما سبق تبين للباحثة أن هناك فجوة بحثية في مجال تصميم أزياء الأطفال بأسلوب مستدام مستلهم من زخارف السدو باستخدام أسلوب الملابس المعكوسة ، مما شكل دافعاً جوهرياً لصياغة مشكلة البحث الحالية .

مشكلة البحث :

تشهد صناعة الملابس المعاصرة توجهاً متزايداً نحو تبني مفاهيم الاستدامة ، خاصة في تصميم ملابس الأطفال لما لها من أثر بيئي واقتصادي مباشر ، وعلى الرغم من تعدد الدراسات التي تناولت توظيف الزخارف التراثية والاستدامة بشكل منفصل ، إلا أن الدمج الإبداعي بين زخارف السدو كرمز للهوية الثقافية السعودية وأسلوب الملابس المعكوسة كأحد حلول التصميم المستدام لا يزال محدوداً في مجال أزياء الأطفال ، كما يظل توظيف هذه الرؤية في دعم القطاع السياحي من خلال تصميمات ملبسية ذات طابع تراثي معاصر غير مستثمر بالشكل الكافي ، ومما سبق يمكن تحديد مشكلة البحث في التساؤلات التالية :

1- ما إمكانية ابتكار تصميمات ملبسية للأطفال مستدامة بأسلوب الملابس المعكوسة مستلهمة من زخارف السدو لدعم القطاع السياحي بالمملكة العربية السعودية ؟
2- ما درجة قبول المتخصصين للتصميمات الملبسية للأطفال المستدامة بأسلوب الملابس المعكوسة مستلهمة من زخارف السدو لدعم القطاع السياحي بالمملكة العربية السعودية ؟
3- ما درجة قبول المستهلكات للتصميمات الملبسية للأطفال المستدامة بأسلوب الملابس المعكوسة مستلهمة من زخارف السدو لدعم القطاع السياحي بالمملكة العربية السعودية ؟

أهداف البحث :

يهدف هذا البحث إلى :

1- ابتكار تصميمات ملبسية للأطفال مستدامة بأسلوب الملابس المعكوسة مستلهمة من زخارف السدو لدعم القطاع السياحي بالمملكة العربية السعودية .
2- تحديد درجة قبول المتخصصين للتصميمات الملبسية للأطفال المستدامة بأسلوب الملابس المعكوسة مستلهمة من زخارف السدو لدعم القطاع السياحي بالمملكة العربية السعودية.
3- تحديد درجة قبول المستهلكات للتصميمات الملبسية للأطفال المستدامة بأسلوب الملابس المعكوسة مستلهمة من زخارف السدو لدعم القطاع السياحي بالمملكة العربية السعودية .

أهمية البحث :

ترجع أهمية هذا البحث إلى :

1- يسهم البحث في تعريف الأجيال الناشئة بالتراث السعودي الأصيل وربطه بالتصميم المعاصر .
2- توظيف أسلوب الملابس المعكوسة يساهم في تقليل الاستهلاك والتكاليف ويدعم ممارسات الموضة المستدامة .
3- يضيف البحث بعداً إبداعياً جديداً باستخدام تقنيات التصميم المعكوس مما يوفر حلولاً وظيفية وجمالية للملابس .
4- يُسهم إدماج العناصر التراثية لزخارف السدو بتصميمات الملابس في تقديم صورة ثقافية متميزة للسياح ودعم الصناعات الإبداعية المرتبطة بالسياحة .
5- يوفر البحث نموذجاً تطبيقياً يمكن تعميمه على فئات عمرية أخرى ، مما يعزز من مكانة التراث السعودي في المحافل العالمية من خلال تصميم الملابس .

مصطلحات البحث :

- ابتكار : innovation :

القدرة التي تعتمد على الموهبة ، وتظهر ثمرتها في إنتاج الأعمال الإبداعية التي لا تعتمد فقط على الإلهام والخبرة الفنية ، بل على الموهبة والعمل الجاد المتواصل (Abd Al-Aziz, M.M., 2023,15) .

- تصميمات : Designs :

ترجمة لفكرة معينة موضوعة مسبقاً وهادفة ، لها علاقة تامة بوسيلة التنفيذ والمكان المعد له وما تحمله في طياتها من قيم فنية (Abu Musa, I.F., 2008,25) .

- ملابس مستدامة : Sustainable clothing :

الملابس التي تعتمد في إنتاجها على تسخير الموارد بطريقة أخلاقية ومسؤولة دون تهديد التوازن البيئي والاجتماعي ، ويُعد التصميم مستدام عندما تظل كمية الطاقة ثابتة ولا تستنفد الموارد أو تلوث البيئة ، فالاستدامة لا تهتم فقط بالبحث عن الحلول التي تمنع استنفاد الموارد البيئية ، ولكن أيضا بالحلول التي تحمي الموارد الاجتماعية والاقتصادية ، فالملابس المستدامة أو الملابس البيئية هي هدف صناعة الملابس ، فهي تتعلق بكيفية الحفاظ على العلاقة بين البيئة والإنسان ، مع تلبية احتياجاته بحسب طبيعة الحياة التي يمارسها (Abd Elradi, W., and Mansour, O. ,2012, 4) .

اسلوب الملابس المعكوسة : Reverse clothing style :

نوع من التصميمات الملبسية المبتكرة التي تُصمم ليكون لها وجهان متماثلان أو مختلفان ، بحيث يمكن ارتداؤها من كلا الجانبين (الداخلي والخارجي) دون التأثير على الجانب الجمالي أو الوظيفي ، مما يتيح للمستهلك استخدام القطعة الواحدة بعدة طرق ، ويُعزز من مفاهيم والاستدامة الملبسية وتقلل من استهلاك الموارد (https://www.marfastance.com) .

السدو : Sadu :

أحد الفنون التقليدية العريقة في نسج النسيج اليدوي لدى سكان البادية في شبه الجزيرة العربية ، وخاصة في المملكة العربية السعودية ، ويُعد من أبرز مظاهر الحرف اليدوية النسائية ، حيث تقوم النساء بنسجه يدوياً باستخدام أنوال أفقية بدائية (Saleh, T.W., 2009,103) .

أسلوب نسج تقليدي يتميز ببنية نسيجية بسيطة ، تعتمد على التداخل الأفقي للخيوط باستخدام نول أرضي بدائي لإنتاج قطع نسيجية تحمل زخارف هندسية متكررة ، تُنفّذ غالباً بخيوط صوفية طبيعية مستخرجة من شعر الماعز أو صوف الأغنام (Al-Barrak, F., 2021,538) .

- السياحة : Tourism :

إحدى الظواهر المعاصرة التي تعكس رغبة الأفراد في استكشاف البيئات الجديدة ، وتقوم هذه الظاهرة على السفر إلى وجهات غير مألوفة لفترات زمنية قصيرة نسبياً ، حيث يسعى السائح إلى تحقيق الاستجمام والترفيه من خلال تغيير البيئة المحيطة به ، والانغماس في جماليات الطبيعة (Al-Hariri, M.M., 2018,18) .

فروض البحث :

1- توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين التصميمات الست في تحقيق الجانب الجمالي والابتكاري وفقا لأراء المتخصصين .
2- توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين التصميمات الست في تحقيق الجانب الوظيفي وفقا لأراء المتخصصين .
3- توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين التصميمات الست في تحقيق الاستدامة وفقا لأراء المتخصصين.
4- توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين التصميمات الست وفقا لأراء المتخصصين .
5- توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين التصميمات الست وفقا لأراء المستهلكات .

منهج البحث :

يتحدد منهج البحث وفقا لأهدافه وإجراءاته ، وبناء على ذلك فأن البحث الحالي يتبع المنهج الوصفي التحليلي ، فالمنهج الوصفي يعتمد على دراسة الظاهرة كما توجد في الواقع ويهتم بوصفها وصفاً دقيقاً ، ولا يقتصر على جمع البيانات بل يتضمن قدراً من التفسير للحصول على نتائج موضوعية تنسجم مع المعطيات الفعلية .

عينة البحث :

قامت الباحثة بابتكار عدد "6" تصميمات ملبسية للأطفال بأسلوب الملابس المعكوسة مستلهمة من زخارف السدو ، وتم عرضهم على "10" من الأساتذة المتخصصين ، و"30" من المستهلكات لإبداء آرائهم في التصميمات المبتكرة .

أدوات البحث :

أولا : استبيان تقييم المتخصصين للتصميمات الملبسية للأطفال المستدامة بأسلوب الملابس المعكوسة المستلهمة من زخارف السدو:

قامت الباحثة بإعداد استبيان للتعرف على أراء المتخصصين في التصميمات المقترحة ، وتكون الاستبيان من ثلاث محاور هي:

- المحور الأول : الجانب الجمالي والابتكاري : وتكون من "8" عبارات .
- المحور الثاني : الجانب الوظيفي : وتكون من "7" عبارات .
- المحور الثالث : تحقيق الاستدامة : وتكون من "8" عبارات .

ثانيا : استبيان تقييم المستهلكات للتصميمات الملبسية للأطفال المستدامة بأسلوب الملابس المعكوسة المستلهمة من زخارف السدو:

تم إعداد استبيان للتعرف على أراء المستهلكات في التصميمات المقترحة ، وتكون الاستبيان من "9" عبارات .

وتحددت الإجابات عن عبارات الاستبانة وفقا لتدرج (ليكرت) الثلاثي ، بحيث يقوم أفراد العينة بإبداء آرائهم على متصل ثلاثي الأبعاد ، وذلك باختيار أحد البدائل (أوافق ، أوافق الى حدا ما ، لا أوافق) ، على أن تعطى استجاباتهم الأوزان النسبية (3-2-1) للعبارات الإيجابية ، و(1-2-3) للعبارات السلبية .

حدود البحث :

- تصميمات ملبسية للفتيات بمرحلة الطفولة الوسطى .
- الملابس المعكوسة .
- زخارف السدو السعودي .

الإطار النظري :

الملابس المستدامة:

تُعد الأزياء المستدامة نوعية عالية من الأزياء تتحدى مرور الزمن ويمكن توارثها من جيل إلى آخر، وهي الأزياء التي تلجأ إلى استخدام الموارد المحلية التي لا تلوث البيئة، لا خلال عملية تصنيعها، ولا عند التخلص منها، والتي تستغرق مسافات شحن قصيرة لتصل إلى المستهلك (Mahran, S.I. & Abu Hashima, M.M., 2022,67).

الملابس المستدامة التحويلية:

تُعد الملابس التحويلية أحد أساليب الملابس المستدامة؛ فهي عملية تصميم مبتكرة تسمى التصميم القابل للتحويل، فمكونات الملابس القابلة للتحويل تتصل ببعضها البعض بواسطة "السحابات، الشرائط، الازرار، الفليكرو" لتسمح بإزالة أي مكون من مكونات الرداء الأصلي لتظهر بإطلالات مختلفة، فاذا كان الشكل الأساسي للملبس طويل يمكن تحويله الى ملبس قصير والعكس، وكذلك إذا كان بأكمام فيمكن ازالتها، وذلك من خلال ربط أو فصل أجزاء الملبس الأصلي، ويمكن إزالة كل مكون وإعادة تكوينه لإنشاء نمط ملابس مختلف حسب رغبة المستهلك، وتتمتع الملابس القابلة للتحويل بعمر طويل؛ حيث يحتاج المستهلكون فقط إلى التخلص من الأجزاء البالية أو استبدالها (Fayoumi, H.M., 2022,512).

الملابس المستدامة بالأسلوب المعكوس :

الملابس القابلة للعكس هي أحد الملابس التحويلية التي يمكن ارتداؤها بطريقتين مختلفتين عن طريق قلب الملابس من الداخل إلى الخارج والعكس ، حيث إنها تعطي مظهراً عصرياً في كلتا الحالتين ، وتشمل هذه الملابس كلاً من "القبعات ، السترات ، القمصان ، البنطلونات ، الجونلات" ، وتتمتع الملابس القابلة للعكس ببعض الميزات ، مثل القماش السميك نظراً لأنه غالباً ما يتم خياطة قماشتين معاً ، فضلا عن الأزرار على كلا الجانبين الداخلي والخارجي ، وكذلك الجيوب ، وأنواع الحياكات المختلفة (Zaghloul, S.A.& Al-Rashidi, M.M., 2023,182) .

تصميم فستان طفلة بالأسلوب المعكوس

https://www.ellieandmac.com

معايير تصميم الملابس بالأسلوب المعكوسة :

- الجمال : أن يحقق الملبس المظهر الانيق ليشعر الفرد بالسعادة والرضا ويزيد من ثقته بالنفس ، من خلال التوظيف الأمثل لعناصر التصميم مثل "الصورة الظلية ، الملمس ، اللون ، الشكل" لتلبية المتطلبات الخاصة به . فيجب أن يتلاءم التصميم مع نمط الجسم .
- الوظيفية : تشمل العلاقة بين الملبس والجسم ، وتتعلق بالمنفعة مثل : الحماية والملاءمة والراحة والمناسبة وسهولة الحركة والارتداء .
- الاستخدامية : سهولة الاستخدام في الارتداء والخلع بأقل وقت وجهد .
- التعبيرية : تتطلب أن يكون المصمم على دراية بالرسالة التي تنقلها القطع الملبسية عند الاستخدام ، مثل الاستدامة وتشمل "قابلية العكس ، إطالة العمر ، حماية البيئة ، تقليل الاستهلاك" .
- تمديد دورة حياة الملابس : كثرة الاستخدام ، استخدام طويل الأمد ، الاستدامة الشاملة .
- قابلية التصنيع : ضمان إمكانية تصنيع الخطوط التصميمية للملابس المعكوسة .
- الابتكار : يشمل الأصالة والتنوع في الارتداء ، واستخدام الملابس لعدة مناسبات ، وذلك من خلال عكسها بسهولة وارتداءها بعدة طرق (Zaghloul, S.A. & Al-Rashidi, M.M., 2023,188) .

أهمية الملابس المستدامة بالأسلوب المعكوس :

- زيادة رضاء المستهلك أثناء ارتداء الملابس ، وتقليل النفايات في دورة حياة المنتج .
- تعزيز مشاركة المستهلك بشكل أكبر في الممارسات المستدامة من خلال المشاركة في إعادة تغيير شكل التصميم ، واقتصادية الملابس ، حيث توفر أنماط متنوعة بقطع ملبسية أقل .
- إمكانية ارتداء التصميم المعكوس برؤيتين تصميميتين (Bukhari, A.A., 2024,135) .

فوائد الملابس المستدامة بالأسلوب المعكوس :

- توفير مساحة : تصميم أكثر من رؤية تصميمية بمنتج ملبسي واحد يوفر مساحة داخل خزانات الملابس .
- المرونة في تغيير الملابس : يمكن ارتداء فستان واحد للعمل وقلبه إلى الداخل قبل الذهاب إلى حضور مناسبة خاصة ، حيث المظهر المختلف .
- جودة التصنيع : فالملابس المعكوسة مصنوعة من أجود الخامات بأسلوب تقني محترف ، لذا فهي من المنتجات الملبسية التي تدوم طويلاً .
- صديقة للبيئة : يُعد شراء قطعة ملابس واحدة يمكن ارتداؤها بطرق مختلفة أمراً هاماً للبيئة ، حيث أن الملابس المعكوسة تساعد في الحفاظ على كوكب الأرض أكثر استدامة .
- عناية أقل : يمثل امتلاك قطعة ملابس ذات أشكال تصميمية مختلفة عدد مرات أقل في العناية والتنظيف ، مما يحقق مجهود ووقت أقل (https://jiacollection.com) .

زخارف السدو السعودي :

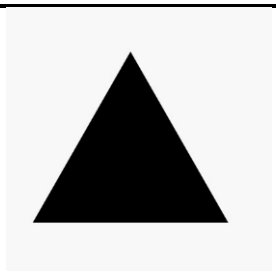
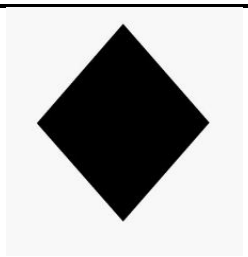
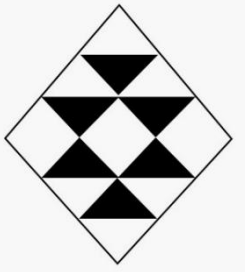
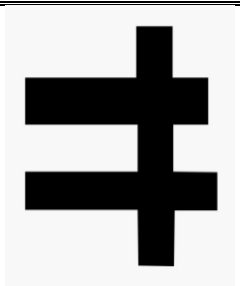
تعتبر حرفة السدو من أهم وأشهر الحرف اليدوية التقليدية التي كانت تمارسها الغالبية من نساء القبائل السعودية ، واستخدمت النساء هذه الحرفة لتوفير احتياجاتهن الأسرية الضرورية من النسيج لإنشاء مساكنهن الصحراوية "بيوت الشعر" ، كذلك استخدم ذلك النسيج كقاطع لفصل حرم النساء عن الرجال ، وحياكة مختلف أنواع "البسط ، السجاد ، أقمشة التنجيد ، أمتعة تخزين الطعام ، الملابس" ، بالإضافة إلى أكياس نقل الاحتياجات الخاصة بالأسرة البدوية في حلها وترحالها من موقع لآخر ، ولإنتاج الكثير من مكملات الزينة لتجميل الخيول والجمال ، وتتضمن زخارف نسيج السدو السعودي الكثير من الوحدات التي تتسم بسمات فنية وجمالية ، فمنها ما يعتمد على عناصر "هندسية ، طبيعية ، رمزية" ، وهذه الوحدات قد تكون مركبة أو مستقلة . (Saleh, T.W., 2009,104)

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1699
Hamda Ayed Sayah Al-Ruwaili : Creating sustainable children's clothing designs using reversed clothing, inspired by Sadu motifs, to support the tourism sector in the Kingdom of Saudi Arabia
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

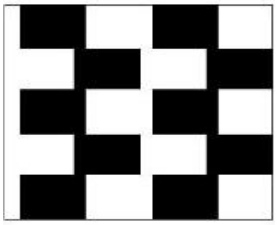
زخارف نسيج السدو السعودي

https://adwaalwatan.com

وصف لأنواع زخارف السدو السعودي الرئيسية :

البواكير : نقشه على شكل مثلث متساوية الأضلاع ، ويطلق عليها "الشقيفة" أو "الثنية"		
الحزام : نقشه على شكل خطين متوازيين مصفوف بينهما مجموعتان من المثلثات ، وتتقابل المجموعتان بالرأس		
البقشه : نقشه على شكل معين ، ويطلق عليها اسم "شنوف"		
 البواكير	الحزام	 البقشة
البكرة : زخارف على شكل مجموعة من المعينات المتداخلة ، بين كل معين والذي يليه مسافات متساوية ، بحيث يبدأ من الخارج بالأكبر حتى ينتهي بالأصغر		
النجوم : نقشه على شكل معين ، ينتج عن تقاطع ست مثلثات حول أضلاع المعين ، ويطلق عليها "الثريا"		
المشط : نقشة على شكل ثلاث مستطيلات ، اثنان منهما متوازيان أفقياً ، أما الثالث فيتعامد عليهما مشكلاً زاوية قائمة		
البكرة	 النجوم	 المشط
الضلعة : نقشه على شكل مستطيلات ، بين كل مستطيل وآخر مسافات متساوية ، يطلق عليها اسم "الضليعة"		
العويرجان : نقشه على شكل مثلثين ، أو مجموعة مثلثات كخط مستقيم ، والمثلثات رؤوسها في اتجاه واحد ، إما إلى الأعلى أو إلى الأسفل		

ضروس الخيل : سميت بذلك الاسم لأنها تبدو كأسنان الخيل البارزة ، وتنقش باستخدام خيطين معاً ، وتستخدم هذه النقشة على أطراف نسيج السدو

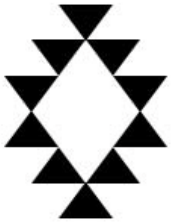

ضروس الخيل

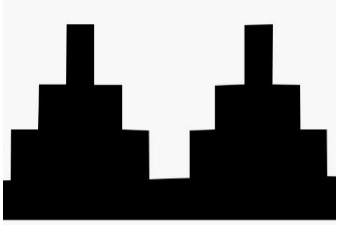
العويرجان

الضلعة

الجبال : نقشه على شكل مثلثات مصفوفة بين خطين متوازيين ، وأضلاع المثلث خطوط منكسرة ، ويطلق علها اسم "الجبل"

الحنبلي : نقشة على شكل معين ، حول أضلاعه مجموعة من المثلثات ، تتجه مجموعة رؤوسها إلى الأعلى ومجموعة أخرى إلى الأسفل ، ويطلق علها اسم "حنابل"


الحنبلي


جبال

(Al-Barrak, F., 2021,538) ، (Al-Hadithi, H.A. & Daham, S.S., 2023,281)

سمات زخارف نسيج السدو السعودي :

- تتكون الزخارف من أشكال هندسية بسيطة ومتكررة مثل "المعينات ، المثلثات ، الخطوط المتوازية ، النجوم" .
- يعتمد التكوين الفني لزخارف السدو على التماثل والتناظر بشكل واضح .
- تُرتب الوحدات الزخرفية بتكرار أفقي أو رأسي منتظم ، مما يُضفي على التصميم شعوراً بالإيقاع والتوازن الفني .
- تحمل بعض زخارف السدو معاني مرتبطة بالحياة البدوية مثل "الجمل ، النخلة ، الخيمة" .
- بعض الزخارف تحمل دلالات مُعبرة عن القوة والجمال (Topham, J.,et al ,1982, 232) .
- يتم استخدام ألوان متباينة بوضوح مثل "الأحمر القاني ، الأسود ، الأبيض ، الأصفر ، الأخضر" .
- تُستخدم الألوان الطبيعية المستخرجة من البيئة الصحراوية وهو ما يمنح الزخارف طابعاً تراثياً أصيلاً .
- يُستخدم السدو في التزيين ونسج كلاً من "الخيام ، الأغطية ، الحبال ، الحقائب ، المفارش" لخدمة الأغراض الحياتية .
- يُعد السدو فناً نسائياً تقليدياً ، حيث تمارسه نساء البادية يدوياً باستخدام الأنوال الأرضية البسيطة .
- تُحول العناصر الطبيعية إلى رموز زخرفية مجردة تتماشى مع أسلوب النسيج الهندسي (Al-Mutawa', H.A., 2021,214)

منتجات منسوجات السدو في المملكة العربية السعودية:

تتميز المملكة العربية السعودية بتنوع منتجات نسيج السدو الذي ارتبط بالمجتمع البدوي، إذ اعتاد الأفراد على اقتنائها لتلبية احتياجاتهم اليومية سواء في الاستقرار أو الترحال، وجسدت هذه المنتجات مزيجاً من الوظيفة والجمال، كما ارتبطت ارتباط وثيق بالبيئة والهوية الثقافية، ومن أبرز هذه المنتجات:

المشف: لحاف من الصوف يُستخدم كغطاء في الشتاء.

الزولية (القطايف): سجادة كثيفة الصوف تُستخدم في جنوب الجزيرة تعرف بمسمى "زولية"، بينما في الشمال تعرف بـ"قطايف".

المزاود: أكياس صوفية لحفظ الملابس والأمتعة تُوضع على ظهر المطية، وتمتاز بألوانها الزاهية.

العقال: خيوط تُبرم يدوياً لتكوين العُقل، وتستخدم في ربط الجمال والأغنام والماعز.

خطام المطية: خيطان أو شريطان من الصوف يلتفان حول رأس الجمل ويلتقيان تحت الفك السفلي، ثم يربطان بسلسلة معدنية تنتهي إلى المقود، وغالباً يُزين بكتل زخرفية تتدلى أسفل الرأس.

الرواق: يُستخدم لبناء جوانب بيت الشعر، ويُنسج غالباً باللونين الأبيض والأسود، مع إدخال زخارف ملونة ذات دلالات جمالية ووظيفية (Al-Du'jani, M.Q., 1993,111)

السجاد: نسيج يُنتج على نول رأسي، يتميز بزخارف وألوان متعددة حسب مهارة ورغبة الحرفية، ويُعد من أبرز ما يميز المنطقة الشمالية.

السفايف: خيوط منسوجة بطريقة جمالية وبألوان زاهية تُستخدم لتزيين الجمال والخيل.

المرشحة: شداد يُوضع على ظهر البعير ليجلس عليه الراكب، وقد يُصنع من طبقتين بينهما حشو من الليف لامتصاص العرق وحماية الظهر من الاحتكاك.

السياح: بسط من وبر الإبل وصوف الغنم مزينة بخيوط ملونة متعددة، تُستخدم كمفارش أو كزينة جدارية. المساند: متكآت تُستخدم في الديوانيات، وتُعرف الخياطة على أطرافها باسم "الخشام".

القطف: وعاء صوفي على شكل جراب تتدلى منه كتل، يُستخدم لحفظ القهوة والهيل (Al-Aidan, S.M., 2014,114) (Al-Issa, A.M., 2004,48).

أبعاد حرفة السدو في التعبير عن الهوية والانتماء :

تُعتبر منسوجات السدو إحدى أهم الحرف التقليدية التي عكست ملامح الهوية البدوية في المملكة العربية السعودية، فقد ارتبطت هذه الحرفة بالبيئة الصحراوية ارتباط وثيق، ليس فقط من خلال الخامات المستخدمة فيها كالوبر والصوف، وإنما أيضاً من خلال الألوان والزخارف التي استلهمها البدوي من محيطه الطبيعي، وقد أصبحت منسوجات السدو بمثابة لغة بصرية تحمل رموز الانتماء والهوية السعودية، وتعبر عن أصالة المجتمع البدوي وتواصله مع بيئته، وفيما يلي توضيح لهذه الأبعاد:

- البعد الرمزي: تم استخدام الأشكال الزخرفية الهندسية المتكررة مثل المثلثات والمعينات كدلالة رمزية لمفردات الحياة الصحراوية.
- البعد البيئي: تم الاعتماد على الألوان الطبيعية من البيئة، كالأسود والأبيض من صوف الأغنام، والأحمر والأخضر من الأصباغ النباتية، مما يعكس الترابط والانسجام مع البيئة الخارجية.
- البعد الوظيفي: تم توظيف منسوجات السدو في صناعة "الخيام، الأغطية، وأدوات الترحال"، بما يعكس تكيف منسوجات السدو مع متطلبات الحياة الصحراوية.
- البعد الثقافي: تعتبر منسوجات السدو وسيلة لتوثيق الموروث الشعبي ونقل القيم البدوية للأجيال الجديدة.
- البعد الانتمائي: تميز المجتمع البدوي بمنسوجات السدو كهوية بصرية تؤكد على انتمائه للأرض والثقافة المحلية (Joy ,T.H. , 2010, 54).

الأهمية الثقافية لمنسوجات السدو في المملكة العربية السعودية :

تُعد حياكة السدو من أبرز الحرف اليدوية الأصيلة التي نشأت في البيئة البدوية السعودية، فهي ليست مجرد صناعة تقليدية، بل رمز ثقافي يعكس أنماط الحياة الصحراوية وقيم المجتمع، ويُجسد الدور الريادي للمرأة في حفظ التراث ونقله عبر الأجيال، وقد اكتسبت هذه الحرفة مكانة عالمية بعد إدراجها ضمن قائمة التراث غير المادي لليونسكو عام 2020، مما يؤكد قيمتها الثقافية والرمزية، وفيما يلي عرض لأهميتها الثقافية:

- تجسيد الهوية الوطنية حيث تعكس منسوجات السدو ملامح الثقافة السعودية العريقة وأنماط المعيشة البدوية، من خلال التصاميم الهندسية والألوان الزاهية المرتبطة بالبيئة الصحراوية.
- تمكين المرأة ونقل المعرفة من خلال الدور الأساسي الذي قدمته النساء البدويات في ممارسة هذه الحرفة وتعليمها للأجيال اللاحقة، مما ساعد في حفظها واستمراريتها كجزء من التراث الحي.
- تُعتبر منسوجات السدو سجل بصري يحفظ العادات والتقاليد، ويعبر عن الأصالة والارتباط بالبيئة المحلية.

- تنشيط السياحة الثقافية حيث أن تسجيل السدو في اليونسكو عزز من مكانته الدولية، وأصبح عامل جذب سياحي يُسهم في الترويج للثقافة السعودية ضمن رؤية المملكة 2030.

- تُعد حرفة السدو مصدر دخل للأسر المنتجة، كما تُعرض منتجاتها في المهرجانات والمعارض التراثية، مما يعزز الاقتصاد المحلي ويربطه بالبعد الثقافي.

- يُعد السدو رمز عالمي للتراث فإدراجها في قائمة التراث غير المادي منحها بعد عالمي، مما جعلها سفيراً للثقافة السعودية على المستوى الدولي (https://culturein2030vision.com) .

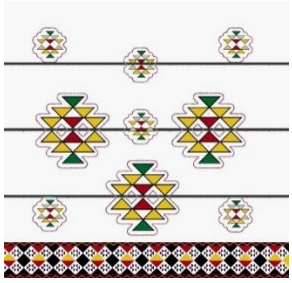
الإطار التطبيقي :

ابتكار تصميمات ملبسية للأطفال مستدامة بأسلوب الملابس المعكوسة مستلهمة من زخارف السدو :

قامت الباحثة بابتكار ست تصميمات ملبسية مستدامة للفتيات بمرحلة الطفولة الوسطى باستخدام برنامج التصميم ثلاثي الأبعاد "CLO 3" ، حيث تم استلهام هذه التصميمات من زخارف السدو كأحد عناصر الهوية الثقافية في المملكة العربية السعودية ، وذلك بهدف دعم القطاع السياحي وتعزيز القيم الجمالية للتراث المحلي من خلال الأزياء ، وقد تم توظيف أسلوب الملابس المعكوسة في هذه التصميمات بما يسهم في تحقيق مفاهيم الاستدامة ، وتقليل الهدر الملبسي من خلال ارتداء التصميم الملبسي على كلا الوجهين ، وقد جاء تصميم هذه الملابس في ضوء تتبع أحدث اتجاهات الموضة العالمية الخاصة بملابس الفتيات في مرحلة الطفولة الوسطى لعام 2025م ، والتي تركزت حول ما يلي :

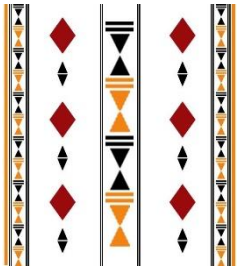
- قطع ملبسية يمكن ارتداؤها بطرق مختلفة مثل الملابس المعكوسة أو متعددة الوظائف مما يتماشى مع مفاهيم الموضة المستدامة .
- الطباعة الرقمية والزخارف المستوحاة من التراث ، حيث تم الاعتماد على رموز ثقافية وتقنيات حديثة للطباعة الرقمية والتطريز الآلي تُعبر عن الهوية التراثية بأسلوب عصري .
- الألوان الحيوية والدافئة مثل "الأصفر العسلي ، الأحمر المرجاني ، درجات الأزرق المستوحاة من السماء" مما يعكس الروح الطفولية والطاقة الإيجابية .
- الجيوب الكبيرة والقصات التصميمية التي تُشجع على الحركة واللعب وتأدية النشاط الحركي .
- الاستدامة في اختيار الخامات ، حيث تتجه الموضة نحو استخدام أقمشة عضوية قابلة للتحلل .

وتُعد هذه التصميمات مثالاً على التكامل ما بين التصميم الملبسي المستدام وتوظيف زخارف السدو التراثية بأسلوب عصري يخدم القطاع السياحي ، ويعزز من وعي النشء بأهمية التراث والحفاظ عليه ضمن إطار الموضة الملبسية المعاصرة ، وفيما يلي عرض للتصميمات المبتكرة لملابس الأطفال المستدامة بالأسلوب المعكوس المستلهمة من زخارف السدو لدعم القطاع السياحي بالمملكة العربية السعودية .

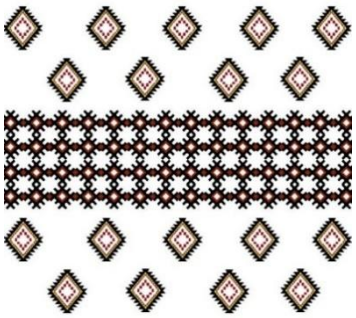
التصميم الأول : "طقم ملبسي"		
تصميم نسيج السدو "محل الاستلهام"		التصميم الزخرفي المحور من نسيج السدو "محل الاستلهام"
https://caramellaapp.com	https://www.pinterest.com	
الوجه الخارجي للتصميم الأول		الوجه الداخلي للتصميم الأول

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1699
Hamda Ayed Sayah Al-Ruwaili : Creating sustainable children's clothing designs using reversed clothing, inspired by Sadu motifs, to support the tourism sector in the Kingdom of Saudi Arabia
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التصميم الثاني : "فستان"	
تصميم نسيج السدو "محل الاستلهام"	التصميم الزخرفي المحور نسيج السدو "محل الاستلهام"
https://www.wipo.int	
الوجه الخارجي للتصميم الثاني	الوجه الداخلي للتصميم الثاني

التصميم الثالث : "فستان"	
تصميم نسيج السدو "محل الاستلهام"	التصميم الزخرفي المحور نسيج السدو "محل الاستلهام"
 https://craftatlas.com https://byfatma.com	
الوجه الخارجي للتصميم الثالث	الوجه الداخلي للتصميم الثالث

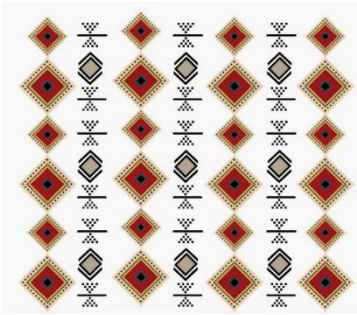
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1699
Hamda Ayed Sayah Al-Ruwaili : Creating sustainable children's clothing designs using reversed clothing, inspired by Sadu motifs, to support the tourism sector in the Kingdom of Saudi Arabia
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التصميم الرابع : "فستان"	
تصميم نسيج السدو "محل الاستلهام"	التصميم الزخرفي المحور نسيج السدو "محل الاستلهام"
 https://byfatma.com	
الوجه الخارجي للتصميم الرابع	الوجه الداخلي للتصميم الرابع

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1699
Hamda Ayed Sayah Al-Ruwaili : Creating sustainable children's clothing designs using reversed clothing, inspired by Sadu motifs, to support the tourism sector in the Kingdom of Saudi Arabia
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التصميم الخامس : "فستان"	
تصميم نسيج السدو "محل الاستلهام"	التصميم الزخرفي المحور نسيج السدو "محل الاستلهام"
 https://it.pinterest.com	 https://it.pinterest.com
الوجه الخارجي للتصميم الخامس	الوجه الداخلي للتصميم الخامس

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1699
Hamda Ayed Sayah Al-Ruwaili : Creating sustainable children's clothing designs using reversed clothing, inspired by Sadu motifs, to support the tourism sector in the Kingdom of Saudi Arabia
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التصميم السادس : "فستان"	
التصميم الزخرفي المحور نسيج السدو "محل الاستلهام"	تصميم نسيج السدو "محل الاستلهام"
	 https://it.pinterest.com
الوجه الداخلي للتصميم السادس	الوجه الخارجي للتصميم السادس

الصدق والثبات :

استبيان تقييم المتخصصين للتصميمات المقترحة :

صدق الاستبيان :

يقصد به قدرة الاستبيان على قياس ما وضع لقياسه .

صدق الاتساق الداخلي :

1- حساب معاملات الارتباط بين درجة كل عبارة من العبارات المكونة لكل محور ، والدرجة الكلية للمحور بالاستبيان .

2- حساب معاملات الارتباط بين الدرجة الكلية لكل محور من محاور الاستبيان والدرجة الكلية للاستبيان .

المحور الأول : الجانب الجمالي والابتكاري :

تم حساب الصدق باستخدام الاتساق الداخلي وذلك بحساب معامل الارتباط (معامل ارتباط بيرسون) بين درجة كل عبارة ودرجة المحور (الجانب الجمالي والابتكاري) ، والجدول التالي يوضح ذلك :

جدول (1) قيم معاملات الارتباط بين درجة كل

عبارة ودرجة المحور (الجانب الجمالي والابتكاري)

م	الارتباط	الدلالة
-1	0.607	0.05
-2	0.825	0.01
-3	0.769	0.01
-4	0.884	0.01
-5	0.941	0.01
-6	0.735	0.01
-7	0.629	0.05
-8	0.853	0.01

يتضح من الجدول أن معاملات الارتباط كلها دالة عند مستوى (0.01 – 0.05) لاقترابها من الواحد الصحيح مما يدل على صدق وتجانس عبارات الاستبيان .

المحور الثاني : الجانب الوظيفي :

تم حساب الصدق باستخدام الاتساق الداخلي وذلك بحساب معامل الارتباط (معامل ارتباط بيرسون) بين درجة كل عبارة ودرجة المحور (الجانب الوظيفي) ، والجدول التالي يوضح ذلك :

جدول (2) قيم معاملات الارتباط بين درجة
كل عبارة ودرجة المحور (الجانب الوظيفي)

م	الارتباط	الدلالة
-1	0.708	0.01
-2	0.916	0.01
-3	0.792	0.01
-4	0.644	0.05
-5	0.618	0.05
-6	0.758	0.01
-7	0.815	0.01

يتضح من الجدول أن معاملات الارتباط كلها دالة عند مستوى (0.01 – 0.05) لاقترابها من الواحد الصحيح مما يدل على صدق وتجانس عبارات الاستبيان .

المحور الثالث : تحقيق الاستدامة :

تم حساب الصدق باستخدام الاتساق الداخلي وذلك بحساب معامل الارتباط (معامل ارتباط بيرسون) بين درجة كل عبارة ودرجة المحور (تحقيق الاستدامة) ، والجدول التالي يوضح ذلك :

جدول (3) قيم معاملات الارتباط بين درجة
كل عبارة ودرجة المحور (تحقيق الاستدامة)

م	الارتباط	الدلالة
-1	0.956	0.01
-2	0.717	0.01
-3	0.746	0.01
-4	0.635	0.05
-5	0.899	0.01
-6	0.832	0.01
-7	0.606	0.05
-8	0.921	0.01

يتضح من الجدول أن معاملات الارتباط كلها دالة عند مستوى (0.01 – 0.05) لاقترابها من الواحد الصحيح مما يدل على صدق وتجانس عبارات الاستبيان .

الصدق باستخدام الاتساق الداخلي بين الدرجة الكلية لكل محور والدرجة الكلية للاستبيان :

تم حساب الصدق باستخدام الاتساق الداخلي وذلك بحساب معامل الارتباط (معامل ارتباط بيرسون) بين الدرجة الكلية لكل محور (الجانب الجمالي والابتكاري ، الجانب الوظيفي ، تحقيق الاستدامة) والدرجة الكلية للاستبيان ، والجدول التالي يوضح ذلك :

جدول (4) قيم معاملات الارتباط بين الدرجة الكلية لكل محور (الجانب الجمالي
والابتكاري ، الجانب الوظيفي ، تحقيق الاستدامة) والدرجة الكلية للاستبيان

المحاور	الارتباط	الدلالة
المحور الأول : الجانب الجمالي والابتكاري	0.865	0.01
المحور الثاني : الجانب الوظيفي	0.773	0.01
المحور الثالث : تحقيق الاستدامة	0.808	0.01

يتضح من الجدول أن معاملات الارتباط كلها دالة عند مستوى (0.01) لاقترابها من الواحد الصحيح مما يدل على صدق وتجانس محاور الاستبيان .

الثبات :

يقصد بالثبات reability دقة الاختبار في القياس والملاحظة ، وعدم تناقضه مع نفسه ، واتساقه واطراده فيما يزودنا به من معلومات عن سلوك المفحوص ، وهو النسبة بين تباين الدرجة على الاستبيان التي تشير إلى الأداء الفعلي للمفحوص ، وتم حساب الثبات عن طريق :

1- معامل الفا كرونباخ Alpha Cronbach

2- طريقة التجزئة النصفية Split-half

جدول (5) قيم معامل الثبات لمحاور الاستبيان

المحاور	معامل الفا	التجزئة النصفية
المحور الأول : الجانب الجمالي والابتكاري	0.764	0.809 – 0.723
المحور الثاني : الجانب الوظيفي	0.925	0.961 – 0.888
المحور الثالث : تحقيق الاستدامة	0.850	0.892 – 0.813
ثبات الاستبيان ككل	0.821	0.865 – 0.789

يتضح من الجدول السابق أن جميع قيم معاملات الثبات : معامل الفا ، التجزئة النصفية ، دالة عند مستوى 0.01 مما يدل على ثبات الاستبيان .

استبيان تقييم المستهلكات للتصميمات المقترحة :

صدق الاستبيان :

يقصد به قدرة الاستبيان على قياس ما وضع لقياسه .

الصدق باستخدام الاتساق الداخلي بين درجة كل عبارة والدرجة الكلية للاستبيان :

تم حساب الصدق باستخدام الاتساق الداخلي وذلك بحساب معامل الارتباط (معامل ارتباط بيرسون) بين درجة كل عبارة والدرجة الكلية للاستبيان ، والجدول التالي يوضح ذلك :

جدول (6) قيم معاملات الارتباط بين درجة كل عبارة ودرجة الاستبيان

م	الارتباط	الدلالة
-1	0.784	0.01
-2	0.626	0.05
-3	0.849	0.01
-4	0.722	0.01
-5	0.643	0.05
-6	0.961	0.01
-7	0.936	0.01
-8	0.617	0.05
-9	0.870	0.01

يتضح من الجدول أن معاملات الارتباط كلها دالة عند مستوى (0.01 ، 0.05) لاقترابها من الواحد الصحيح مما يدل على صدق وتجانس عبارات الاستبيان .

الثبات :

يقصد بالثبات reability دقة الاختبار في القياس والملاحظة ، وعدم تناقضه مع نفسه ، واتساقه واطراده فيما يزودنا به من معلومات عن سلوك المفحوص ، وهو النسبة بين تباين الدرجة على المقياس التي تشير إلى الأداء الفعلي للمفحوص ، وتم حساب الثبات عن طريق :

1- معامل الفا كرونباخ Alpha Cronbach

2- طريقة التجزئة النصفية Split-half

جدول (7) قيم معامل الثبات للاستبيان

الثبات	معامل الفا	التجزئة النصفية
ثبات الاستبيان ككل	0.879	0.912 – 0.835

يتضح من الجدول السابق أن جميع قيم معاملات الثبات : معامل الفا ، التجزئة النصفية ، دالة عند مستوى 0.01 مما يدل على ثبات الاستبيان .

نتائج البحث :

الفرض الأول :

توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين التصميمات الست في تحقيق الجانب الجمالي والابتكاري وفقا لأراء المتخصصين

وللتحقق من هذا الفرض تم حساب تحليل التباين لمتوسط درجات التصميمات الست في تحقيق الجانب الجمالي والابتكاري وفقا لأراء المتخصصين ، والجدول التالي يوضح ذلك :

جدول (8) تحليل التباين لمتوسط درجات التصميمات الست

في تحقيق الجانب الجمالي والابتكاري وفقا لأراء المتخصصين

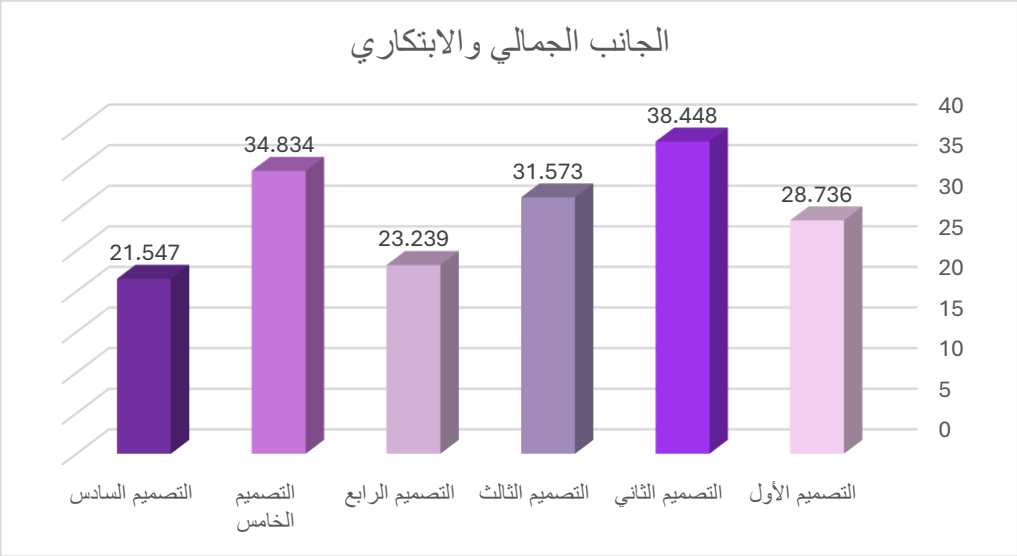
الجانب الجمالي والابتكاري	مجموع المربعات	متوسط المربعات	درجات الحرية	قيمة (ف)	الدلالة
بين المجموعات	2145.269	429.054	5	60.606	0.01 دال
داخل المجموعات	382.290	7.079	54		
المجموع	2527.559		59		

يتضح من جدول (8) إن قيمة (ف) كانت (60.606) وهى قيمة دالة إحصائيا عند مستوى (0.01) ، مما يدل على وجود فروق بين التصميمات الست في تحقيق الجانب الجمالي والابتكاري وفقا لأراء المتخصصين ، ولمعرفة اتجاه الدلالة تم تطبيق اختبار LSD للمقارنات المتعددة والجدول التالي يوضح ذلك :

جدول (9) اختبار LSD للمقارنات المتعددة

الجانب الجمالي والابتكاري	التصميم الأول م = 28.736	التصميم الثاني م = 38.448	التصميم الثالث م = 31.573	التصميم الرابع م = 23.239	التصميم الخامس م = 34.834	التصميم السادس م = 21.547
التصميم الأول	-					
التصميم الثاني	**9.712	-				
التصميم الثالث	*2.837	**6.875	-			
التصميم الرابع	**5.497	**15.209	**8.334	-		
التصميم الخامس	**6.098	**3.614	**3.261	**11.595	-	
التصميم السادس	**7.189	**16.901	**10.026	1.692	**13.287	-

** دال عند 0.01 * دال عند 0.05 بدون نجوم غير دال



شكل (1) يوضح متوسط درجات التصميمات الست في
تحقيق الجانب الجمالي والابتكاري وفقا لأراء المتخصصين

من الجدول (9) والشكل (1) يتضح أن :

1- وجود فروق دالة إحصائيا بين التصميمات الست عند مستوي دلالة 0.01 ، فنجد أن التصميم "2" كان أفضل التصميمات في تحقيق الجانب الجمالي والابتكاري وفقا لأراء المتخصصين ، يليه التصميم "5" ، ثم التصميم "3" ، ثم التصميم "1" ، ثم التصميم "4" ، وأخيرا التصميم "6" .

كما توجد فروق عند مستوي دلالة 0.05 بين التصميم "1" والتصميم "3" لصالح التصميم "3".

2- بينما لا توجد فروق بين التصميم "4" والتصميم "6" .

الفرض الثاني :

توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين التصميمات الست في تحقيق الجانب الوظيفي وفقا لأراء المتخصصين

وللتحقق من هذا الفرض تم حساب تحليل التباين لمتوسط درجات التصميمات الست في تحقيق الجانب الوظيفي وفقا لأراء المتخصصين ، والجدول التالي يوضح ذلك :

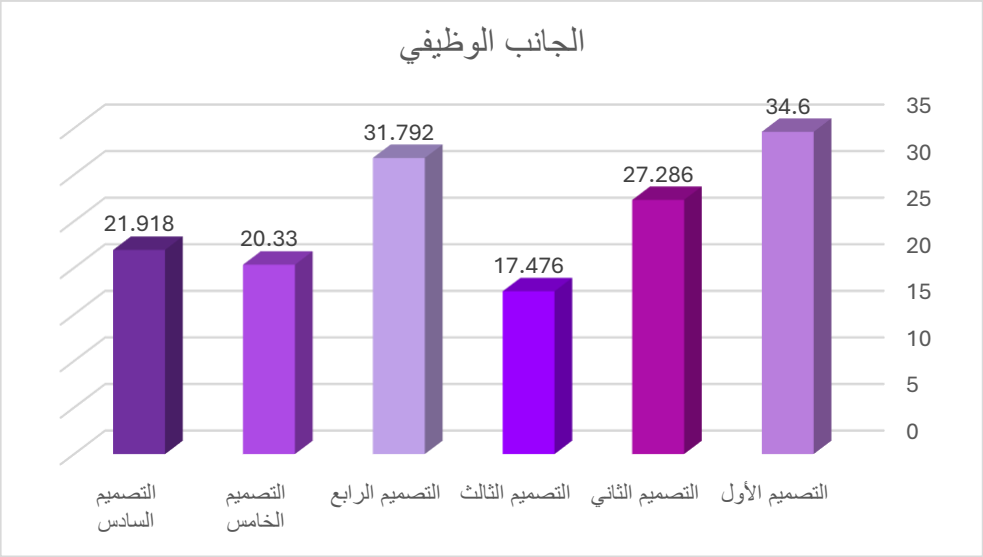
جدول (10) تحليل التباين لمتوسط درجات التصميمات
الست في تحقيق الجانب الوظيفي وفقا لأراء المتخصصين

الجانب الوظيفي	مجموع المربعات	متوسط المربعات	درجات الحرية	قيمة (ف)	الدلالة
بين المجموعات	2154.432	430.886	5	37.803	0.01 دال
داخل المجموعات	615.506	11.398	54		
المجموع	2769.938		59		

يتضح من جدول (10) إن قيمة (ف) كانت (37.803) وهى قيمة دالة إحصائيا عند مستوى (0.01) ، مما يدل على وجود فروق بين التصميمات الست في تحقيق الجانب الوظيفي وفقا لأراء المتخصصين ، ولمعرفة اتجاه الدلالة تم تطبيق اختبار LSD للمقارنات المتعددة والجدول التالي يوضح ذلك :

جدول (11) اختبار LSD للمقارنات المتعددة

الجانب الوظيفي	التصميم الأول م = 34.600	التصميم الثاني م = 27.286	التصميم الثالث م = 17.476	التصميم الرابع م = 31.792	التصميم الخامس م = 20.330	التصميم السادس م = 21.918
التصميم الأول	-					
التصميم الثاني	7.314**	-				
التصميم الثالث	17.124**	9.810**	-			
التصميم الرابع	2.808*	4.506**	14.316**	-		
التصميم الخامس	14.270**	6.956**	2.854*	11.462**	-	
التصميم السادس	12.682**	5.368**	4.442**	9.874**	1.588	-



شكل (2) يوضح متوسط درجات التصميمات الست
في تحقيق الجانب الوظيفي وفقا لأراء المتخصصين

من الجدول (11) والشكل (2) يتضح أن :

1- وجود فروق دالة إحصائيا بين التصميمات الست عند مستوي دلالة 0.01 ، فنجد أن التصميم "1" كان أفضل التصميمات في تحقيق الجانب الوظيفي وفقا لأراء المتخصصين ، يليه التصميم "4" ، ثم التصميم "2" ، ثم التصميم "6" ، ثم التصميم "5" ، وأخيرا التصميم "3" .

كما توجد فروق عند مستوي دلالة 0.05 بين التصميم "1" والتصميم "4" لصالح التصميم "1" ، كما توجد فروق عند مستوي دلالة 0.05 بين التصميم "3" والتصميم "5" لصالح التصميم "5" .

2- بينما لا توجد فروق بين التصميم "5" والتصميم "6" .

الفرض الثالث :

توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين التصميمات الست في تحقيق الاستدامة وفقا لأراء المتخصصين

وللتحقق من هذا الفرض تم حساب تحليل التباين لمتوسط درجات التصميمات الست في تحقيق الاستدامة وفقا لأراء المتخصصين ، والجدول التالي يوضح ذلك :

جدول (12) تحليل التباين لمتوسط درجات التصميمات

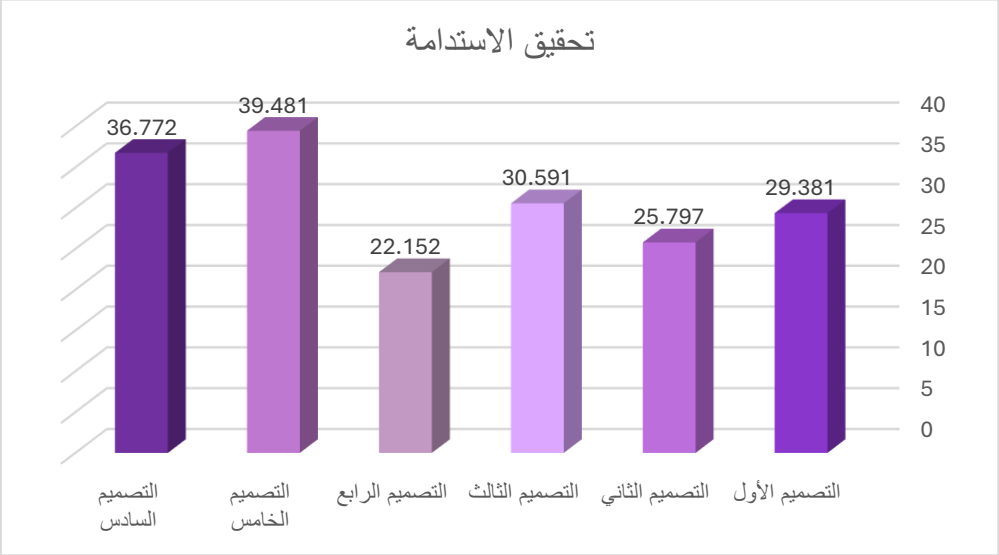
الست في تحقيق الاستدامة وفقا لأراء المتخصصين

تحقيق الاستدامة	مجموع المربعات	متوسط المربعات	درجات الحرية	قيمة (ف)	الدلالة
بين المجموعات	2147.043	429.409	5	52.828	0.01 دال
داخل المجموعات	438.938	8.128	54		
المجموع	2585.981		59		

يتضح من جدول (12) إن قيمة (ف) كانت (52.828) وهى قيمة دالة إحصائيا عند مستوى (0.01) ، مما يدل على وجود فروق بين التصميمات الست في تحقيق الاستدامة وفقا لأراء المتخصصين ، ولمعرفة اتجاه الدلالة تم تطبيق اختبار LSD للمقارنات المتعددة والجدول التالي يوضح ذلك :

جدول (13) اختبار LSD للمقارنات المتعددة

تحقيق الاستدامة	التصميم الأول م = 29.381	التصميم الثاني م = 25.797	التصميم الثالث م = 30.591	التصميم الرابع م = 22.152	التصميم الخامس م = 39.481	التصميم السادس م = 36.772
التصميم الأول	-					
التصميم الثاني	**3.584	-				
التصميم الثالث	1.210	**4.794	-			
التصميم الرابع	**7.229	**3.645	**8.439	-		
التصميم الخامس	**10.100	**13.684	**8.890	**17.329	-	
التصميم السادس	**7.391	**10.975	**6.181	**14.620	*2.709	-



شكل (3) يوضح متوسط درجات التصميمات الست في تحقيق الاستدامة وفقا لأراء المتخصصين

من الجدول (13) والشكل (3) يتضح أن :

1- وجود فروق دالة إحصائيا بين التصميمات الست عند مستوي دلالة 0.01 ، فنجد أن التصميم "5" كان أفضل التصميمات في تحقيق الاستدامة وفقا لأراء المتخصصين ، يليه التصميم "6" ، ثم التصميم "3" ، ثم التصميم "1" ، ثم التصميم "2" ، وأخيرا التصميم "4" .

كما توجد فروق عند مستوي دلالة 0.05 بين التصميم "5" والتصميم "6" لصالح التصميم "5"

2- بينما لا توجد فروق بين التصميم "1" والتصميم "3" .

الفرض الرابع :

توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين التصميمات الست وفقا لأراء المتخصصين

وللتحقق من هذا الفرض تم حساب تحليل التباين لمتوسط درجات التصميمات الست وفقا لأراء المتخصصين ، والجدول التالي يوضح ذلك :

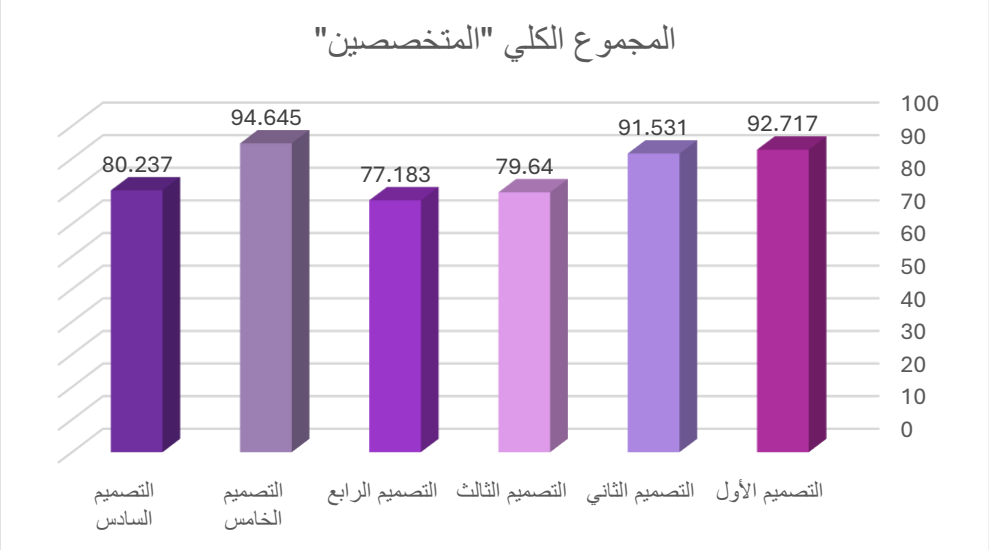
جدول (14) تحليل التباين لمتوسط درجات التصميمات الست وفقا لأراء المتخصصين

المجموع الكلي "المتخصصين"	مجموع المربعات	متوسط المربعات	درجات الحرية	قيمة (ف)	الدلالة
بين المجموعات	2148.533	429.707	5	48.386	0.01 دال
داخل المجموعات	479.567	8.881	54		
المجموع	2628.100		59		

يتضح من جدول (14) إن قيمة (ف) كانت (48.386) وهى قيمة دالة إحصائيا عند مستوى (0.01) ، مما يدل على وجود فروق بين التصميمات الست وفقا لأراء المتخصصين ، ولمعرفة اتجاه الدلالة تم تطبيق اختبار LSD للمقارنات المتعددة والجدول التالي يوضح ذلك :

جدول (15) اختبار LSD للمقارنات المتعددة

المجموع الكلي "المتخصصين"	التصميم الأول م = 92.717	التصميم الثاني م = 91.531	التصميم الثالث م = 79.640	التصميم الرابع م = 77.183	التصميم الخامس م = 94.645	التصميم السادس م = 80.237
التصميم الأول	-					
التصميم الثاني	1.186	-				
التصميم الثالث	**13.077	**11.891	-			
التصميم الرابع	**15.534	**14.348	*2.457	-		
التصميم الخامس	1.928	**3.114	**15.005	**17.462	-	
التصميم السادس	**12.480	**11.294	0.597	**3.054	**14.408	-



شكل (4) يوضح متوسط درجات التصميمات الست وفقا لأراء المتخصصين

من الجدول (15) والشكل (4) يتضح أن :

1- وجود فروق دالة إحصائيا بين التصميمات الست عند مستوي دلالة 0.01 ، فنجد أن التصميم "5" كان أفضل التصميمات وفقا لأراء المتخصصين ، يليه التصميم "1" ، ثم التصميم "2" ، ثم التصميم "6" ، ثم التصميم "3" ، وأخيرا التصميم "4" .

كما توجد فروق عند مستوي دلالة 0.05 بين التصميم "3" والتصميم "4" لصالح التصميم "3".

2- بينما لا توجد فروق بين التصميم "1" والتصميم "2" ، بينما لا توجد فروق بين التصميم "1" والتصميم "5" ، بينما لا توجد فروق بين التصميم "3" والتصميم "6" .

الفرض الخامس :

توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين التصميمات الست وفقا لأراء المستهلكات

وللتحقق من هذا الفرض تم حساب تحليل التباين لمتوسط درجات التصميمات الست وفقا لأراء المستهلكات ، والجدول التالي يوضح ذلك :

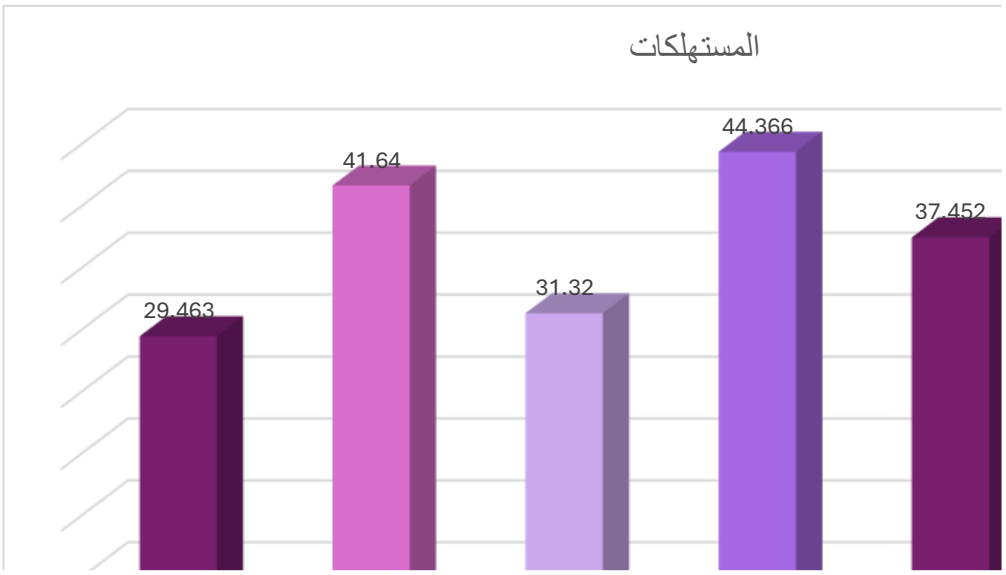
جدول (16) تحليل التباين لمتوسط درجات التصميمات الست وفقا لأراء المستهلكات

المستهلكات	مجموع المربعات	متوسط المربعات	درجات الحرية	قيمة (ف)	الدلالة
بين المجموعات	4956.749	991.350	5	64.754	0.01 دال
داخل المجموعات	2663.867	15.310	174		
المجموع	7620.616		179		

يتضح من جدول (16) إن قيمة (ف) كانت (64.754) وهى قيمة دالة إحصائيا عند مستوى (0.01) ، مما يدل على وجود فروق بين التصميمات الست وفقا لأراء المستهلكات ، ولمعرفة اتجاه الدلالة تم تطبيق اختبار LSD للمقارنات المتعددة والجدول التالي يوضح ذلك :

جدول (17) اختبار LSD للمقارنات المتعددة

المستهلكات	التصميم الأول م = 34.578	التصميم الثاني م = 37.452	التصميم الثالث م = 44.366	التصميم الرابع م = 31.320	التصميم الخامس م = 41.640	التصميم السادس م = 29.463
التصميم الأول	-					
التصميم الثاني	*2.874	-				
التصميم الثالث	**9.788	**6.914	-			
التصميم الرابع	**3.258	**6.132	**13.046	-		
التصميم الخامس	**7.061	**4.187	*2.726	**10.320	-	
التصميم السادس	**5.115	**7.989	**14.903	1.856	**12.176	-



شكل (5) يوضح متوسط درجات التصميمات الست وفقا لأراء المستهلكات

من الجدول (17) والشكل (5) يتضح أن :

1- وجود فروق دالة إحصائيا بين التصميمات الست عند مستوي دلالة 0.01 ، فنجد أن التصميم "3" كان أفضل التصميمات وفقا لأراء المستهلكات ، يليه التصميم "5" ، ثم التصميم "2" ، ثم التصميم "1" ، ثم التصميم "4" ، وأخيرا التصميم "6" .

2- كما توجد فروق عند مستوي دلالة 0.05 بين التصميم "1" والتصميم "2" لصالح التصميم "2" ، كما توجد فروق عند مستوي دلالة 0.05 بين التصميم "3" والتصميم "5" لصالح التصميم "3" .

3- بينما لا توجد فروق بين التصميم "4" والتصميم "6" .

توصيات البحث :

1- إدخال أساليب التصميم المستدام في المقررات الدراسية بتخصص تصميم الأزياء ، مع التركيز على الملابس المعكوسة كحلول مبتكرة تساهم في تقليل الهدر وتحقيق الاستدامة الملبسية .

2- دعم الأبحاث التطبيقية المستلهمة من التراث السعودي التي تربط ما بين تصاميم الأزياء ودعم القطاع السياحي .

3- إنشاء اتفاقيات تعاون بين الكليات المتخصصة والجهات السياحية لتصميم ملابس تعبيرية مبتكرة للأطفال الزائرين للمناطق السياحية تجمع بين التصميم الوظيفي والجمالي والطابع الثقافي .

4- تشجيع المصممين المحليين على تبني مفهوم الملابس التحويلية المعكوسة المستلهمة من التراث الثقافي المحلي .

الاستنتاجات :

1- وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين التصميمات الست في تحقيق الجانب الجمالي والابتكاري وفقا لأراء المتخصصين .

2- وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين التصميمات الست في تحقيق الجانب الوظيفي وفقا لأراء المتخصصين .

3- وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين التصميمات الست في تحقيق الاستدامة وفقا لأراء المتخصصين.

4- وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين التصميمات الست وفقا لأراء المتخصصين .

5- وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين التصميمات الست وفقا لأراء المستهلكات .

Conclusion

.1There were statistically significant differences between the six designs in achieving aesthetic and innovative aspects, according to the opinions of specialists.

.2There were statistically significant differences between the six designs in achieving functional aspects, according to the opinions of specialists.

.3There were statistically significant differences between the six designs in achieving sustainability, according to the opinions of specialists.

-4There were statistically significant differences between the six designs according to the opinions of specialists.

-5There were statistically significant differences between the six designs according to the opinions of consumers.

References:

1- Abboud, D. & Zaghloul, S.A., (2020). The intellectual and aesthetic approach to the Sadu style in women's fashion designs, Journal of Architecture, Arts and Humanities, Volume (5), Issue (21).
2- Abd Al-Aziz, M.M., (2023). Introduction in the psychology of innovation, Anglo Library, Cairo.
3- Abd Elradi, W., & Mansour, O. (2012).Using the Concept of Transformative Garments to Create Sustainable Fashion Designs for Women". In The second international conference, Faculty of Applied Arts, Helwan University, Egypt.lnaaeuri, Suead Easakriat; Wanashyuat, Laylaa Hajazini. (2005). almansujati. dar alshuruq lilnashr waltawzie. alqahirati.
4- Abdel Rahim, M.I. & Nashat, N.M., (2017). The role of Arabic calligraphy in creating brands for marketing contemporary printed fashion through Arab cultural heritage, Journal of Architecture, Arts, and Humanities, Volume (2), Issue (5).
5- Abu Musa, I.F., (2008). Fashion design and its development "Its concept, development, accessories, and applied methods", Dar Al-Zahra, Riyadh.
6- Ahmed,R.S. & Howaidi, I.M., (2022). An artistic vision for teenagers' clothing design in light of combining folk art motifs with the works of Kandinsky, Journal of Arts and Applied Sciences, Volume (9), Issue (4).
7- Al-Aidan, S.M., (2014). "Traditional leather products in the Qassim region," King Fahd National Library, Riyadh.
8- Al-Ajlan, F.A. & Al-Naqeeb, N.A., (2023). Creating wall hangings inspired by Saudi folklore using modern technologies to enrich cultural exhibitions, Journal of Research in the Fields of Specific Education, Minya University, Volume (9), Issue (45).
9- Al-Barrak, F., (2021). The impact of the structural forms of Saudi Sadu on inspiration for contemporary print designs, Journal of Specific Education and Technology, Faculty of Education Quality, Kafrelsheikh University, Issue (8).
10- Al-Du'jani, M.Q., (1993). Traditional techniques in the Bedouin environment: A documentary ecological study of the Bedouins in the Dahna and Al-Samman regions, Kingdom of Saudi Arabia, Dar Al-Asima, Riyadh.
11- Al-Faiz, M.A. & Ahmed, R.S., (2022). Innovating three-dimensional embroidered evening wear designs inspired by Najdi decorative units, Journal of Specific Education Research, Minya University, Volume (8), Issue (41).
12- Al-Faiz, M.A., (2016). Innovating embroidered decorative designs inspired by the heritage of Saudi Sadu weaving and using them to enrich women's clothing, unpublished Master's thesis, College of Design and Home Economics, Qassim University.
13- Al-Fuhaid, H.S., (2023). Adapting creative fabric combination techniques in design on mannequins to promote sustainable development, unpublished Doctorate thesis, College of Arts and Design, Qassim University.
14- Al-Ghammas, H.S. & Mohammed, M.M., (2021). Reviving the heritage of the city of Diriyah in the Kingdom of Saudi Arabia through the art edition, Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences, Issue (67).
15- Al-Hadithi, H.A. & Daham, S.S., (2023). Saudi Sadu art as an introduction to producing digital works using Procreate program, Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences, Emirates College of Educational and Psychological Sciences, Issue (98).
16- Al-Hariri, M.M., (2018). Geography of Tourism, Dar Al-Ma'rifah University, Cairo.
17- Al-Issa, A.M., (2004). Encyclopedia of popular heritage in the Kingdom of Saudi Arabia: tools of the Bedouins in settlement and migration, Part one, Ministry of Education, Agency for Antiquities and Museums, Riyadh.
18- Al-Mutawa', H.A., (2021). Kuwaiti Sadu motifs as an approach to enriching decorative panel design through computers, Egyptian Journal of Specialized Studies, College of Specific Education, Sixth International Conference "Strategic Planning for Specific Education in Light of Global Challenges and Transformations", Ain Shams University.

19- Al-Naqeeb, N.A. & Farouk, A.M., (2018). Innovation in children's fashion design through abstract art, Scientific Journal of the Faculty of Specific Education, Fayoum University, Volume (5), Issue (15).
20- Al-Omar, M.O. (2024)., Creating a model of trousers for children with bow legs to serve the ready-made clothing industry in light of sustainable design requirements, Journal of Educational and Human Sciences, Volume (32).
21- Al-Otaibi, S.M., (2024). Creating technical specifications for designing sustainable clothing for short women that meets their functional and aesthetic requirements using artificial intelligence, Journal of Specific Education and Technology "Scientific and Applied Research", Volume (30), Issue (1).
22- Al-Qahtani, S.S., (2002). Investment in Ecotourism in the Kingdom of Saudi Arabia, International Symposium on Ecotourism in the Kingdom of Saudi Arabia, Riyadh.
23- Al-Sabbagh, W.Y., (2023). Employing the aesthetics of Saudi founding day symbols to enrich youth fashion design to establish national identity, Saudi Journal of Art and Design, Volume (3), Issue (1).
24- Bukhari, A.A., (2024). Design and production requirements for women's sports Abayas in light of sustainable design requirements, Scientific Journal of Specific Education Sciences, Issue (18).
25- Daukantienė, V. (2023). Analysis of the sustainability aspects of fashion: A literature review. Textile Research Journal, 93.
26- Fadara, T., Wong, K., Sadiq,T. (2021)Sustainability Assessment in The Textile and Apparel Industry A Review of Recent Studies, Materials Science and Engineering, IOP, UK.
27- Fayoumi, H.M., (2022). Proposed designs for convertable clothing for different looks for Sustainability, Journal of Architecture, Arts and Humanities, Volume (7), Issue (36), Arab Society for Islamic Civilization and Arts.
28- Handicrafts Sector, (2023). Heritage Authority.
29- Hassan, R.M. & Mashbi, F.M., (2023). Creating decorative designs from ancient Diriyah embroidered items for women's clothing using the hand embroidery technique, Journal of Studies and Research in Specific Education, Zagazig University, Volume (9), Issue (4).
30- Joy ,T.H. (2010),: "Bedouin Weaving of Saudi Arabia and its Neighbors". Hardcover. Arabian Publishing Ltd. United Kingdom.
31- Mahran, S.I. & Abu Hashima, M.M., (2022). "Sustainability in the ready-made clothing industry using non-traditional environmental materials", Journal of Home Economics, Volume (33), Issue (1), Menoufia University.
32- Mansour, O., (2019). "Using the Transfortion Concept in Creating Safari Multi- functional Fashion Designs for Women", Architecture and Arts Magazine, Issue 15, t. Journal of Architecture, Arts and Humanistic Sciences, Vol.4, Issue 15.
33- Saleh, T.W., (2009). Foundations of shape design in Sadu motifs as a source of decorative designs, unpublished Master's thesis, Faculty of Art Education, Helwan University.
34- Samkari, S.M. & Tawfiq, W.A., (2021). A proposal design for convertible women's clothing using unit's construction, International Journal of Design, Volume (12), Issue (2).
35- Topham, J., Anthony, N. L., & William E. M. (1982). Traditional Crafts of Saudi Arabia: Weaving, Jewelry, Costume, Leatherwork, Basketry, Woodwork, Pottery, Metalwork". Hardcover. Mullen Books. United Kingdom .
36- Zaghloul, S.A.& Al-Rashidi, M.M., (2023). Innovating transformative designs with zero waste for evening wear for teenage girls to activate sustainable practices, Journal of Heritage and Design, Volume (3), Issue (16).
37- Zaghloul, S.A., (2010). The effectiveness of the brainstorming strategy in developing innovative thinking skills in children's fashion design, Journal of Home Economics, Helwan University, Issue (26).
38- http://vision2030.gov.sa
39- https://adwaalwatan.com.
40- https://byfatma.com/blogs/news/sadu-weaving-tradition-and-culture
41- https://caramellaapp.com.
42- https://craftatlas.co/crafts/al-sadu
43- https://culturein2030vision.com
44- https://heritage.moc.gov.sa.
45- https://it.pinterest.com.
46- https://it.pinterest.com.
47- https://jiacollection.com.
48- https://www.ellieandmac.com/products/kids-reversible-dress-pattern
49- https://www.marfastance.com.
50- https://www.pinterest.com .
51- https://www.wipo.int/web/wipo-magazine/articles/young-saudi-designer .

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1700

Proposed design for a mobile exhibition to raise awareness of the Surrealist art heritage

Haifa Ali Ibrahim Alhedaithy [a]

[a] *Associate Professor, Department of Visual Arts, College of Arts, King Saud University, Riyadh, Kingdom of Saudi Arabia*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 27 September 2025
Received in revised form 25 October 2025
Accepted 27 October 2025
Published 1 December 2025

Keywords:
Design, mobile Exhibition, Consciousness, Heritage, Surrealist Art

ABSTRACT

This research aims to explore the feasibility of designing a proposed mobile exhibition to raise awareness of the legacy of surrealist art. To achieve this, a descriptive-analytical approach was used by examining the traveling exhibition and surrealist art. The experimental approach is also followed within the applied framework of the research through designing a proposed mobile exhibition to raise awareness of the legacy of surrealist art. A purposive sample of six surrealist artworks was selected, digitally copied from the original painting. These works were selected based on their relevance and suitability to the current research topic, as well as their diversity in artistic forms. The research results demonstrated the potential of mobile exhibitions to present artistic information in an engaging and engaging manner, consistent with the nature of surrealist art, which relies on mystery and visual excitement. Surrealist art also utilizes unconventional and innovative display methods to ensure its message and concept reach the largest possible audience. The mobile exhibition's ability to showcase the aesthetics of surrealist art in a more engaging and in-depth manner contributes effectively to communicating the unfamiliar surrealist concept. The research recommends studying the scalability and applicability of mobile exhibition design to include various contemporary art movements. Field studies should also be conducted to measure the actual cognitive and cultural impact of the mobile exhibition after its implementation in the target communities. It also recommends enhancing cooperation between cultural, artistic, and educational institutions to organize joint mobile exhibitions that contribute to consolidating awareness of art history and its development. It also recommends educating the public about the legacy of surrealist art through multiple lectures and workshops, thus affirming its importance as an influential modern art form

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1700
Haifa Ali Ibrahim Alhedaithy: Proposed design for a mobile exhibition to raise awareness of the Surrealist art heritage
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تصميم مقترح لمعرض متنقل لنشر الوعي بإرث الفن السيريالي

هيفاء بنت علي بن إبراهيم الحديثي[1]

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن إمكانية تصميم مقترح لمعرض متنقل لنشر الوعي بإرث الفن السيريالي. ولتحقيق ذلك تم استخدام المنهج الوصفي التحليلي من خلال تناول دراسة المعرض المتنقل، والفن السيريالي. ويتبع أيضاً المنهج التجريبي في الإطار التطبيقي للبحث من خلال تصميم مقترح لمعرض متنقل لنشر الوعي بإرث الفن السيريالي. حيث تم اختيار عينة قصدية لستة أعمال فنية سيريالية تم نسخها رقمياً من اللوحة الأساسية، وتم اختيارها بناءً على موافقتها وملاءمتها لموضوع البحث الحالي، وتنوعها من حيث الأشكال الفنية. وأظهرت نتائج البحث إلى إمكانية المعارض المتنقلة على عرض المعلومات الفنية بأسلوب مشوق وجذاب، يتناسب مع طبيعة الفن السيريالي المعتمد على الغموض والإثارة البصرية. بالإضافة إلى ارتباط الفن السيريالي بأساليب عرض غير تقليدية ومبتكرة لضامن وصول رسالته وفكرته إلى أكبر شريحة ممكنة من الجمهور. وقدرة المعرض المتنقل على عرض جماليات إرث الفن السيريالي بأسلوب بجعله أكثر أكثر جاذبية وعمقاً، مما يُسهم بفعالية توصيل المفهوم السيريالي غير المألوف. ويوصي البحث إلى دراسة مدى قابلية التوسع وإمكانية تطبيق تصميم المعارض المتنقلة لتشمل حركات فنية معاصرة مختلفة. وإجراء دراسات ميدانية لقياس الأثر المعرفي والثقافي الفعلي للمعرض المتنقل بعد تطبيقه في المجتمعات المستهدفة. وأيضاً العمل على تعزيز التعاون المشترك بين المؤسسات الثقافية والفنية والتعليمية بهدف تنظيم معارض متنقلة مشتركة تُسهم في ترسيخ الوعي بتاريخ الفن وتطوره. وتثقيف الجمهور بإرث الفن السيريالي من خلال تقديم محاضرات وورش عمل متعددة، مما يُسهم في تأكيد أهمية مكانته كفن حديث مؤثر.

الكلمات المفتاحية: التصميم- المعرض المتنقل- الوعي- الإرث- الفن السيريالي.

المقدمة:

تُعد المعارض الفنية انعكاساً حيوياً للحضارة الإنسانية، فهي بما تحتويه من فنون وثقافة، تُمثل أداة جوهرية لنشر الوعي والمعرفة، وإثراء الفكر البشري. لقد تجاوز دورها التقليدي الذي اقتصر على جمع وحفظ القطع، وعرضها داخل جدران المتاحف، إذ تطور مفهومها حديثاً واكتسب بعداً أعمق ومرونة أكبر. ونتيجةً لذلك، ظهرت نماذج مبتكرة مثل المعارض المتنقلة، التي تهدف إلى كسر الحواجز الجغرافية لضمان وصول الفن إلى مختلف شرائح المجتمع بشكل أوسع وأكثر تنوعاً. ويُشير Al-Sheikh (2022)، إلى مفهومها بأنها عبارة عن هياكل بسيطة تُصمم بشكل يتسم بمرونة عالية في الفك وإعادة التركيب المتكرر دون أن تتعرض للتلف. وتُشكل هذه الهياكل الأساس الذي يعتمد عليه المعرض المتنقل في نشر الوعي والمعرفة بالتراث، وتعزيز الروابط بينه وبين المجتمعات المحلية.

وتتميز المعارض المتنقلة بخصائص ومقومات متنوعة تُكسبها مرونة عالية في الأداء، هذه المميزات هي ما يجعلها وسيلة فعّالة لتحقيق الأهداف الثقافية والتوعوية المنشودة. ومن أبرزها كما يذكر Abu Al-Saadat (2023)، مرونة التصميم التي تسمح بالتكيّف مع مختلف البيئات والمواقع، وسرعة الإنجاز والتركيب، بالإضافة إلى سهولة التنقل من مكان لآخر. كما تتسم هذه المعارض ببساطة تكنولوجيا الإنشاء، مما يضمن كفاءة وسهولة عملية الصيانة، مع توافر عوامل الأمان اللازمة لحماية المعروضات والمعدات خلال مراحل العرض والنقل على حد سواء.

وعليه، فإن نجاح أي معرض فني متنقل يعتمد بشكل أساسي على جودة التصميم، لذلك لابد من تصميمه بعناية لضمان وصول رسالته بكل يسر للجمهور من خلال إحداث حوار فعّال مع المحتوى الفني. وبهذه الطريقة يتحقق الهدف الأسمى وهو نقل المعرفة وترسيخ الوعي في العقل الإنساني. وتحديد موضوع المعرض الخاص في كونه النواة الأولى لعملية التصميم، وعلى أساسه يتم اختيار الأشكال المناسبة، وطرح الأفكار الإبداعية، واعتماد الخيار الأنسب.

[1] أستاذ مشارك بقسم الفنون البصرية، كلية الفنون، جامعة الملك سعود، الرياض، المملكة العربية السعودية

وفي هذا السياق يُمثل الفن السيريالي تحدّياً خاصاً باعتماده على اللاوعي والمفارقة، الذي يتطلب تصميماً قادراً على محاكاة عالمه الداخلي الغامض، فهذا الفن يُعد من أكثر الحركات الفنية ثورية وتأثيراً في التاريخ الحديث، حيث توضح مفهومه دراسة El-azazi (2023)، بأنه حركة فنية تستوحي أعمالها من عالم الأحلام والعقل الباطن، مما ينتج عنها صور وأشكال غريبة غير منطقية لا ترتبط عناصرها ببعضها البعض ولا تعكس الواقع.

فالفن السيريالي ليس مجرد تغيير في مفهوم الجمال، بل هو تعمق في استكشاف عالم اللاوعي كمصدر للإبداع. إن إرث هذا الفن، المتمثل في أعمال فنانين عمالقة مثل سلفادور دالي، ورنيه مارغريت، لا يزال ذا أهمية كبرى في فهم التحولات الثقافية والنفسية في المجتمع المعاصر، إلا أنه يواجه تحدي في الوصول إلى جمهور واسع، حيث يقتصر عرضه غالباً في المتاحف الكبرى، مما يحد من فرص التفاعل المباشر معه لشرائح مجتمعية متنوعة.

وعليه، يأتي هذا البحث استجابة للحاجة إلى آلية مبتكرة، كالمعرض المتنقل، الذي قد يساعد على نشر الوعي بإرث الفن السيريالي، فربما يكون أيضاً معقداً للجمهور العام، كما يسعى إلى تقديمه بأسلوب معاصر يتجاوز الحواجز الجغرافية والثقافية، ويستبدل مفهوم المشاهدة التقليدية بمفهوم التجربة التفاعلية، ليصل لأكبر عدد ممكن من الأفراد. وبهذا يتجه البحث الحالي إلى محاولة تصميم مقترح لمعرض متنقل لنشر الوعي بإرث الفن السيريالي.

مشكلة البحث:

ومما سبق يتضح أن الفن السيريالي يُمثل تحولاً جذرياً يلامس الفكر الإنساني، لأهميته التاريخية والفنية، لما يواجهه من تحديات جوهرية تتمثل في فجوة الوصول والوعي، حيث تظل روائع إرثه الفنية حبيسة الجدران التقليدية للمتاحف الكبرى، بعيدة عن متناول الجمهور العريض لمختلف فئاته العمرية، التي تحتاج إلى وسائل مبتكرة مرنة لفك رموزها واستيعاب عمقها. وقد يكون تصميم مقترح لمعرض فني متنقل بمثابة منصة عابرة للمدن والمجتمعات متخصصة في نشر الوعي بإرث الفن السيريالي، ليتماشى مع تطور الأساليب المعاصرة في عرض ورؤية الفن البصري، وعليه يمكن تحديد مشكلة البحث من خلال التساؤل الرئيس التالي:

ما إمكانية تصميم مقترح لمعرض متنقل لنشر الوعي بإرث الفن السيريالي؟

فرضية البحث:

يفترض البحث الحالي، بأنه يمكن تصميم مقترح لمعرض متنقل لنشر الوعي بإرث الفن السيريالي.

أهداف البحث:

يهدف البحث الحالي، إلى الكشف عن إمكانية تصميم مقترح لمعرض متنقل لنشر الوعي بإرث الفن السيريالي.

أهمية البحث:

يقدم هذا البحث طرحاً مبتكراً للمعارض المتنقلة، لإثراء مجال التصميم والحياة المعاصرة. يتم ذلك عبر توفير منصات تفاعلية تُسهّل فهم وتقدير التراث الحضاري والفني. وتكمن أهميته في التركيز على الفن السيريالي بشكل خاص، وإيصال مضمونه بأسلوب جذاب يزيد من الوعي المعرفي لدى المتلقي، مما يساعد على التغلب على قيود البعد المكاني، وإتاحة وصوله لشريحة أكبر من الجمهور بتحويل الإرث السيريالي من مادة أكاديمية إلى تجربة مجتمعية حية. كما يُسهم هذا البحث في إثراء المكتبة العربية والفنية، وتوفير مرجعاً مهماً للمهتمين بهذا المجال من مصممين وباحثين ودارسين، ودليلاً إرشادياً للمنظمات الثقافية التي تخطط لإنشاء معارض متنقلة مماثلة في مجالات فنية أو تراثية أخرى.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: تتمثل في تصميم مقترح لمعرض متنقل لنشر الوعي بإرث الفن السيريالي.
الحدود الزمانية: تاريخ إجراء الدراسة عام 2025.

الحدود المكانية: المملكة العربية السعودية.

منهجية البحث:

يتبع البحث الحالي المنهج الوصفي التحليلي، وذلك من خلال الإطار النظري، الذي يشمل دراسة المعرض المتنقل، والفن السيريالي، وذلك بمراجعة العديد من أدبيات الدراسة المتعلقة بموضوع البحث الحالي. ويتبع أيضاً المنهج التجريبي في الإطار التطبيقي للبحث من خلال تصميم مقترح لمعرض متنقل لنشر الوعي بإرث الفن السيريالي.

مصطلحات البحث:

المعرض المتنقل Mobile exhibition

توضح مفهوم المعرض المتنقل دراسة كلاً من Hamdy وNagib (2021)، بأنه عبارة عن فعالية حية ومُخطط لها بعناية، تهدف إلى إيصال المحتوى الثقافي أو العلمي أو الفني إلى مختلف الجمهور في أماكنهم المختلفة. باستخدام أدوات وعروض تفاعلية وصور فوتوغرافية جذابة، بحيث يعمل المعرض كنافذة على العالم، يستحضر ثقافات وتجارب متنوعة. مما يتطلب تنظيمه الالتزام بمعايير وخدمات معتمدة تشمل الحفظ، والتأمين، والتخزين، والشحن؛ لضمان استمراريتة، وإمكانية استضافته في مواقع متعددة، مما يجعله وسيلة فعالة لجذب الزوار.

ويُعرف المعرض المتنقل إجرائياً، بأنه عبارة عن وسيلة ناقلة للمعرفة الفنية والثقافية بأسلوب مبتكر من خلال استخدام مساحة عرض مؤقته غير ثابتة، ومصممة بطريقة منظمة ومدروسة؛ وذلك لعرض مجموعة مختارة من الأعمال الفنية السيريالية، بهدف نشر الوعي بين مختلف الأفراد حول إرث هذا الفن.

الفن السيريالي Surrealist art

يُشير Fawzy (2024)، إلى مفوم اتجاه الفن السيريالي بأنه عبارة عن تيار فني وفكري يهدف إلى تجاوز حدود العقل والمنطق؛ للوصول إلى مستوى أعمق من الإدراك. حيث يعتمد على محاكاة عالم اللاشعور والأحلام كوسيلة للهروب من الواقع، ويقوم على مبادئ غير منطقية بالنسبة للمفاهيم التقليدية، فلا يهتم بالتسلسل الظاهري القائم على علاقة السبب والنيجة.

ويُعرف الفن السيريالي إجرائياً، بأنه عبارة عن اتجاه فني يعتمد على تحرير الفكر والتعبير الواقعي عن العقل الباطن والأحلام دون قيود المنطق الواعي، مما يؤدي إلى ظهور أعمال فنية في سياقات غريبة ومبنية على الخيال مع استخدام الرموز لتوصيل أفكار نفسية عميقة.

الدراسات السابقة:

اعتمد البحث الحالي في منهجيته على عدد من الدراسات العلمية منها:

دراسة Fawzy (2024)، بعنوان: "المدرسة السريالية وأثرها في الفنون البصرية". هدفت إلى إيضاح مبادئ المدرسة السريالية، وكيفية تطبيقها في الفنون البصرية visual arts. وتم استخدام المنهج الوصفي التحليلي، في وصف وتحليل أعمال فناني السريالية في إطاره النظري، والمنهج شبه التجريبي في إطاره التطبيقي، وكان من أبرز النتائج أهمية دراسة الفنون الحديثة للوصول لأعمال فنية متميزة، وأهمية تطبيق السمات الخاصة بأسلوب فناني السيريالية في الأعمال الفنية الحديثة وفي فن الفنتازيا.

دراسة Mustafa et al. (2024)، بعنوان: "الإفادة من أسلوب سلفادور دالي في استحداث صندوق خشبي". هدفت إلى التعرف على أسلوب سلفادور دالي، ومحاولة تطبيق أسلوب سلفادور دالي في استحداث شكل الصندوق الخشبي. وتم استخدام

المنهج الوصفي التحليلي والتجريبي لاتمام الدراسة. وكان من أبرز النتائج أن المدرسة السيريالية مدرسة فريدة ومختلفة بأسلوبها وفنانيها، وأن المدارس الفنية غنية بالفنانين الذين يجب علينا الاستفادة من أساليبهم الفنية في مختلف المجالات الفنية.

دراسة كل من Noha Abdel Aziz, Shimaa Abd El Aziz (2024)، بعنوان: "السريالية كمدخل لتنمية القدرة الإبداعية لطلبة التربية الفنية بكلية التربية النوعية من خلال توظيف بعض فنون الكمبيوتر". هدفت إلى الكشف عن العلاقة بين المدرسة السريالية وتنمية القدرة الإبداعية لطلبة التربية الفنية من خلال توظيف بعض فنون الكمبيوتر. وتم استخدام المنهج الوصفي التحليلي والتجريبي لاتمام الدراسة. وكان من أبرز النتائج أن المدرسة السريالية غنية بمفردات وعناصر فنية تشكيلية ذات قيم جمالية وفنية متنوعة مما جعلها من أهم المصادر التي تساعد على تنمية القدرات الإبداعية لطلاب التربية الفنية، وأن تطور مفاهيم الفن الحديث يهدف إلى إخراج الفنان المعاصر من إطاره المحدود والذي كان شائعاً في الماضي مما ساعد على تناول طاقات تشكيلية وتعبيرية جديدة والكشف عن آفاق مختلفة في مجال التصوير المعاصر.

دراسة Abu Al-Saadat (2023)، بعنوان: "إشكالية التخطيط والتصميم الحضري في واقع متغير: أهمية المنشآت المؤقتة والمعارض المتنقلة لأماكن العرض والمناطق الخدمية المحيطة "دراسة حالة لكلية التربية الرياضية - جامعة بنها - محافظة القليوبية"". هدفت إلى إعتماد الجامعات المصرية والمؤسسات الحكومية بفكرة تجهيز المنشآت المؤقتة واستخدامها في مختلف الأغراض، وتسليط الضوء على الأهمية التصميمية والتكنولوجية للاعتماد على المنشأ المؤقت. وتم استخدام المنهج الوصفي التحليلي والتجريبي لاتمام الدراسة. وكان من أبرز النتائج أنه إمكانية إقامة المعارض بالجامعات المصرية كنموذج للمنشأ الحكومي بواسطة تكنولوجيا المنشأ المؤقت، وتنوع تصميمات وأشكال صالات العرض المتنقلة.

دراسة Romia (2023)، بعنوان: "دراسة التقنيات الفوتوغرافية التقليدية وأثرها على إنتاج الفوتوغرافيا السيريالية". هدفت إلى دراسة التقنيات التقليدية المستخدمة لإنتاج الفوتوغرافيا السريالية سواء التقنيات التي يمكن تنفيذها أثناء التصوير أو التقنيات التى يمكن تنفيذها أثناء عمليات المعالجة والتحميض، أو التقنيات التي يمكن تنفيذها أثناء الطبع والتكبير. وتم استخدام المنهج الوصفي والتحليلي لاتمام الدراسة. وكان من أبرز النتائج أن السريالية مدرسة فنية تعتمد على الخيال وإظهار ما في العقل الباطن وتخطي ما وراء الواقع إلا أن رواد المدرسة السريالية استطاعوا معرفة إمكانيات الوسيط الفوتوغرافي واستخدامها بشكل مبدع للتعبير عن هذه المدرسة الفنية.

دراسة كلاً من Hamdy و Nagib (2021)، بعنوان: " Virtual Travelling Exhibition for Egyptian Dark Stories: Applied to the Screaming Mummy". هدفت إلى تناول دور المعارض المتنقلة في الترويج للسياحة المصرية. بأسلوب جديد لإنشاء معارض متنقلة ذات منظور جديد. ستكون "جولة افتراضية" تُلهم الخيال، وتُقدم تجربة تعليمية ديناميكية وجذابة ومسلية للأطفال والكبار على حد سواء، مع ضمان الاستدامة. وتم استخدام المنهج الوصفي التحليلي والتطبيقي لاتمام الدراسة، وكان من أبرز النتائج أنه يجب أن يكون نموذج المعرض المتنقل مستداماً في وضع ما بعد كوفيد.

دراسة كلاً من Nabiyev et al. (2014)، بعنوان: " The Potential of Mobile Exhibition as a Form of Implementation for Social Transformation and Educational Expo- Design in Addressing Public Social Problems"، هدفت إلى الكشف عن إمكانات المعرض المتنقل في إحداث تحول اجتماعي من حيث محتواه الجمالي البنيوي والأيديولوجي. وتُثبت فعالية الوسائل الفنية والجمالية للتعبير في تصميم المعارض في التربية الأخلاقية لشخصية المشاهد. كما تبحث في سمات عرض المشكلات الاجتماعية في تصميم المعارض المتنقل. وتم استخدام المنهج الوصفي التحليلي والتجريبي لاتمام الدراسة، وكان من أبرز النتائج أنه تُمثل الأمثلة المُقدمة لمقترحات مشاريع معارض متنقلة حلولاً مُمكنة لمشكلة تحويل عالم الإنسان الداخلي عمداً من خلال تصميم المعارض، وأن الأهمية الاجتماعية للمعارض المتنقلة تظهر كأحد الأشكال المُمكنة والفعّالة لتطبيق مبادئ الجامعة المدنية.

دراسة Awaad (2007)، بعنوان: "تفعيل الدور الثقافي في التصميم الداخلي للمتاحف المتنقلة". هدفت إلى تحديد المقومات المؤثرة في تصميم متحف متنقل، وتحديد طرق العرض والإضاءة المناسبين لمتحف العربة القابلة للاتساع. وتم استخدام المنهج الوصفي التحليلي والتجريبي لاتمام الدراسة. وكان من أبرز النتائج أنه تم تحقيق ثقافة متحفية مستدامة، وإتاحة دمج معروضات متنوعة في مكان واحد كل نوعية من المعروضات داخل عربة.

يتضح مما سبق أن الدراسات السابقة ارتبطت بموضوع البحث الحالي من زوايا متعددة، شملت التعرف على مفهوم المعارض المتنقلة، واستكشاف طبيعة الفن السيريالي، وقد أثرت هذه الدراسات على الجانب النظري والتطبيقي للبحث من خلال معرفة الأطر النظرية والأدوات والتطبيقات العملية والنتائج التي توصلت إليها، ومع ذلك، لم تتناول أي دراسة سابقة –حسب علم الباحثة- الجمع بين هذه العناصر، مما يُعزز من أهمية الدراسة الحالية التي تهدف إلى تقديم تصميم مقترح لمعرض متنقل لنشر الوعي بإرث الفن السيريالي.

الإطار النظري للبحث:

المبحث الأول: المعرض المتنقل:

تُعد المعارض المتنقلة وسيلة مبتكرة تحمل في مضمونها تجربة فريدة تجمع بين المعرفة والفن. وتعمل هذه المعارض على كسر الحواجز التقليدية من خلال الانتقال إلى مختلف الأماكن؛ للوصول إلى جمهور أوسع، وجعل الثقافة الفنية في متناول الجميع، وذلك بتقديم محتوى جذاب وتفاعلي يُحاكي الحواس ويُلهم العقول. وفي إطار تحديد مفهومها توضح دراسة Bataineh (2019)، أنها المعارض التي تتبع استراتيجية المكان المتغير والمتجدد، وتتميز بتقديم محتوى المعروضات لمدة زمنية مرنة تُحدد وفقاً لأهداف خطة التنفيذ المعتمدة. كما تُشير دراسة Mohammed (2006)، إلى أن المعارض المتنقلة هي أداة تعليمية مباشرة سهلة الوصول إليها والتفاعل معها، هدفها الوظيفي هو نقل المعرفة والإدراك الفني بمختلف الوسائل. ويتم تصميم هذ المعارض في حيز صغير أو متوسط الحجم ليمكن نقلها وتحريكها إلى العديد من المجتمعات الثقافية ضمن وسيلة النقل المستخدمة، ويقتصر طاقم العمل فيها على عدد صغير من العاملين والمتخصصين بالمقارنة مع المعارض الكبيرة.

كما تُعد أيضاً هذه المعارض المتنقلة كما تذكر Al-Sheikh (2022)، من أهم وسائل الاتصال والإعلام، باعتبارها متجولة حول العالم؛ لتعكس الحضارات المختلفة، بتقديمها لمادة ثقافية، أو تراثية أثرية في قالب علمي مبسط يناسب كل الفئات في المجتمعات المحلية المستهدفة بالمعارض المتنقلة، ولذلك لابد من الإعداد الجيد لها، وتحديد الفكرة الأساسية للمعرض التي تُظهر قصصاً معينة، أو إنتاج فني محدد للمواد المعروضة نفسها.

وبشكل عام، تتشابه المعارض والمتاحف المتنقلة من ناحية دورها الثقافي. كما توضح دراسة Awaad (2007)، بأن لها دوراً في تنمية القدرة التشكيلية لدى الأفراد من خلال تنشيط وتنمية التذوق الفني، الذي يتمثل في استجابة الأفراد للمواقف التي يتعرضون لها. وإضافةً إلى ذلك، إثراء الخبرات الحسية، وتقديم المعلومات، والمهارات اللازمة، التي تساعد على فهم وتذوق الإبداعات الإنسانية. كما أن لها دور محوري في توصيل المعلومات الفنية والعلمية وغيرها من المعارف، باستخدام أساليب عرض مبتكرة ومتنوعة.

وتتخذ المعارض المتنقلة أشكالاً مختلفة لتناسب المحتوى والجمهور الذي تستهدفه، وذلك بناءً على الغرض من إنشائها. فتذكر دراسة Mohammed (2006)، أن المعارض المتنقلة، تشمل وسائل حركة متنوعة برية أو بحرية مثل العربات والقطارات والسفن، فتُعد وسيلة علمية ذات كفاءة عالية. ويتيح هذا النمط نقل المعارض إلى مواقع جغرافية متعددة (مدن ودول)، مما يضمن الوصول إلى قاعدة جماهيرية واسعة في مختلف المجتمعات الثقافية وتحقيق أقصى استفادة. وباعتبارها وسيلة هامة، فهي تُسهم في تعريف العامة والبسطاء بالفنون التشكيلية من خلال مختلف العروض، وبالتالي فإن تشجيع إقامتها هدف أساسي لتنمية الذوق العام ونشر الثقافة الفنية.

وعليه تُقسم المعارض المتنقلة، بناءً على شكلها ووسيلة نقلها، إلى ثلاثة أنواع رئيسية: النوع الأول، هو المعارض الطوافة (المدمجة على مركبة)، التي تكون مجهزة بالكامل داخل شاحنة أو مقطورة، وتتميز بأنها جاهزة للعرض فور وصولها دون الحاجة لفك أو تركيب. أما النوع الثاني، فهو أجنحة العرض المحمولة، وهي وحدات خفيفة الوزن وسهلة النقل والتركيب تُستخدم في أماكن مختلفة (داخلية وخارجية) مثل ستاندات الرول أب، وتتميز بسرعتها وانخفاض تكلفة إنشائها مقارنة بالمعارض المدمجة. والنوع الثالث، هو المعارض الفنية والمتحفية المتجولة، والتي تُنقل من متحف إلى آخر أو إلى قاعات عرض مؤقتة وتتطلب تركيزاً خاصاً على تأمين القطع المعروضة أثناء عملية النقل، وتوفير هياكل عرض مؤقتة مناسبة في كل موقع جديد.

وفي هذا السياق، يرى كلاً من .Nabiyev et al (2014)، أن تصميم المعرض المتنقل يتميز بنهج خاص يجعله مستقلاً ومرناً، بخلاف المعرض الدائم. فبدلاً من أن يكون جزءاً ثابتاً من مساحة معمارية معينة، يُصمم المعرض ليكون قابلاً للاستخدام في أي بيئة مكانية وزمانية جديدة. هذا الاستقلال يُحرر المصمم من لوائح التخطيط المتعارف عليها، مما يمنحه الحرية لتطوير مفهوم بصري وجمالي يُعبّر عن قضية اجتماعية بوضوح، فيدل على اكتفائه الذاتي وتوجهه الواضح. ويتطلب تنفيذ ذلك تطوير تصميم أصلي لمكونات المعرض المتنقل يضمن سرعة تجميع المعروضات وسهولة نقلها والتفاعل الآمن مع الجمهور. وإمكانية إنتاج الهياكل بكميات كبيرة لتوسيع نطاق الوصول إلى جمهور أوسع. ومن الضروري أيضاً عزل بيئة العرض بمحتوى فريد وجاذبية بصرية عالية ودقة تعبير تصميمية، لضمان تميزها كظاهرة خاصة تُمكن المشاهد من قراءة الصورة بتعبيرها الرمزي ضمن المساحة الخارجية المحيطة.

ويذكر Abu Al-Saadat (2023)، إلى أن تصميم المعرض الناجح يعتمد على مجموعة من العوامل المحورية تبدأ بالفهم العميق للجمهور المستهدف، حيث يجب أن يُصمَّم المعرض ليناسب خصائصهم من ناحية السن والمستوى الثقافي. وهذا الفهم يفرض تنويع المادة المعروضة لتلبية اهتمامات أكبر شريحة ممكنة. ويُعد التخطيط الجيد لخطوط السير وحركة الزوار أمراً بالغ الأهمية؛ لتجنب سوء التصميم الذي يؤدي إلى تكديس الزوار، ووقوفهم في صفوف طويلة أمام المعرض. بالإضافة إلى ذلك، تؤثر كل من طبيعة المعروضات نفسها، وموضوع العرض، وطبيعة الجهة العارضة، في تحديد الهوية العامة والتفاصيل التنفيذية للمعرض، لضمان تقديم تجربة سلسة وممتعة للجميع، فيكون التصميم جيداً إذا كان يتميز بسهولة تركيب وتفكيك العناصر الهيكلية للمعرض، وبسيطاً ذو فكرة رئيسية واضحة تتضمن هوية أساسية تعظم من التأثير الإجمالي وتساعد في جذب انتباه الزوار له الذي يتحقق باستخدام الألوان الجذابة والمشروحات العملية، والعروض المتحركة.

وتؤكد دراسة Georgy (2022)، على ضرورة مراعاة معايير محددة عند تصميم المعرض، تبدأ بفهم وإدراك أن كل معرض هو حدث فريد من نوعه نظراً لطبيعته الخاصة. يهدف المصمم إلى توزيع العناصر ضمن خطة مدروسة في موقع مختار لتحقيق علاقات وظيفية سليمة. ولضمان جذب الجمهور، تُبذل الجهود لعرض الأعمال بطريقة تشجع الزوار على الاقتراب والتفاعل. ولإنشاء تصميم منظم وفعال، لابد من توافر شروط أساسية في مكان المعرض، تشمل سهولة الوصول إليه، وضرورة أن تتناسب مساحته مع نوعية المعروضات وعدد الزوار المتوقع. كما يجب التخطيط بعناية لتحديد المداخل والمخارج، وتوزيعها بطريقة تمنع الازدحام وتحافظ على انسيابية حركة الزوار دون اختراق. بالإضافة إلى هذه المتطلبات الوظيفية، يواجه تصميم المعارض الفنية مجموعة فريدة من التحديات؛ إذ يجب أن يتسم الهيكل في كونه سريع البناء وقابل للنقل، وغالباً ما يكون قابل لإعادة الاستخدام. كما يساعد تصميم الإضاءة أيضاً على توضيح خصائص المعروضات بتمكين عين الزائر من أداء وظيفتها بحرية دون تعب، وإعطاء شعور بالألفة يساعد على ملاحظة التفاصيل الدقيقة.

المبحث الثاني: الفن السيريالي:

يُعد الفن السيريالي من أكثر الحركات الفنية تأثيراً في القرن العشرين، فقد سعى فنانوه لتحرير العقل البشري من قيود الواقع، متوجهين بذلك إلى الأحلام واللاوعي كمصدر للإبداع. وبهذا أوجدوا إرثاً فنياً يتجاوز حدود الرؤية البصرية، ليغوص في أعماق التجربة النفسية والفكرية. وتذكر دراسة Romia (2023)، أن هذه الحركة ظهرت في فرنسا ثم امتدت عالمياً لتصل إلى

بلدان مثل اليابان وأمريكا. وقد نجحت في تحطيم الأطر القومية للفن، مطلقين فيها العنان للخيال لإيجاد عالم جديد يتحررون فيه من الواقع بهدف التعبير الصادق عن المشاعر والأحاسيس. وقد لفتت الحركة انتباه عالم النفس سيجموند فرويد، حيث كان لنظرياته المنتشـرة في ذلك الوقت أهمية كبيرة لدى السـرياليين في تطوير مفهومهم عن الخيال الحر. وبناءً على ذلك قام أندريه برايتون، مؤسس السريالية، بتعريفها عام 1924م على أنها آلية نفسانية صافية يتم بواسطتها التعبير عن العمل الحقيقي للفكر، سواء عن طريق الكتابة، أو الكلام، أو أي شيء آخر، ويتحقق في غياب أي إشراف من جانب العقل، وخارج نطاق كل اهتمام أخلاقي أو جمالي.

ومن هذا المنطلق، يتمثل إرث الفن السـيريالي في التأثير العميق الذي أحدثه على الفنون اللاحقة عبر تحرير العقل الباطن، مما جعل اللاوعي والأحلام المصدر الأساسي للإلهام. وقد تجسد ذلك في ابتكار مناهج وتقنيات لتحويل العبث إلى صور بصرية غير منطقية تجمع بين المتناقضات. ما منح الفن السـيريالي جمالية فريدة وغريبة، إذ يُعيد الفنانون تشـكيل عناصـر الواقع بأسـلوب يهدف إلى خداع البصـر، وبذلك يصـبح العمل مفتوحاً للتفسـير، يترجمه المشـاهد بناءً على خبراته الذاتية وحالته النفسـية. فالسـيريالية كما توضـحها كلاً من .Mustafa et al (2024)، تُعد أكثر من مجرد حركة فنية، فهي فلسـفة حياة كاملة، وليسـت مجموعة قواعد فنية، إذ تهدف إلى تحرير الفرد من القيود والانتصار على كبت العجز، وذلك عبر إظهار البعد الأسطوري والخيالي في التجربة الإنسانية.

وتحظى الحركة السـريالية بأهمية كبيرة في تعزيز عمليات التفكير والإبداع الفني، وتؤكد دراسـة كلاً من Noha Abdel Aziz, Shimaa Abd El Aziz (2024)، على ذلك مشيرةً إلى دور السيريالية في إثارة تيار واسع في الرسم والتصوير، وما ترتب على ذلك من تعميق وإثراء للاستعدادات الفنية للفنانين، وقد قامت هذه الحركة على أسس ومبادئ جوهرية أهمها:

1. الموضوع هو العنصر الرئيسي للعمل الفني السريالي.
2. الوصول إلى الموضوعية من خلال اللاموضوعية.
3. الوصـول إلى الواقع الحقيقي من خلال التوغل في عالم اللاوعي والأحلام؛ لإنتاج أبجدية تشـكيلية جديدة تهدف إلى نقل محتوى فكري وانفعالي متحرر من قيود المنطق.
4. الانتقال الفكري من المعلوم إلى غير المعلوم في التعبير؛ للوصول إلى إدراك جديد مختلف عن الواقع.
5. المبالغة والتغيير في الأحجام ومبادلة الأدوار بين العناصر والرؤية المزدوجة؛ لإيجاد تأثير بصري صادم غير مألوف.
6. إحداث المفاجأة في المشـاهد عبر وضـع عناصـر متنافرة، أو متضـادة لا يربطها أي منطق ظاهري، وعند تفسـير هذه الأشكال والرموز يتم الوصـول إلى المعقول الكامن وراء اللامعقول الظاهر، وكشـف الحقيقة المسـتترة وراء تلك الظواهر اللامعقولية.

وتُشير دراسة كلاً من .Hussein et al (2023)، إلى أهم سمات وخصائص الفن السريالي، كما يلي:

1. الاعتماد على العناصـر والأشـكال غير الواقعية، كالأحلام واللاشـعور والخيال، كوسـائل للتعبير عن المشـاعر الداخلية العميقة، والهروب من قيود الواقع الملموس.
2. عدم الاهتمام بالقيم الجمالية والنواحي المألوفة والمسـيطرة في المجتمع، حيث تتعمد أعمالهم الفنية على الخروج عن هذه المعايير السائدة.
3. اسـتخدام خاصـية الغموض كمنهج أسـاسـي للتعبير في أعمالهم، ما جعلها هدفاً ثابتاً ومقصـوداً يسـعى السـيرياليون إلى تحقيقه في نتاجهم الفني.
4. تحريف المنظور تقنية أسـاسـية تعمّد اسـتخدامها الفنان السـيريالي، ويُمثل هذا التحريف محاولة فنية لتحرير الخيال وتقديم رؤى جديدة غير اعتيادية.
5. يتميز الفنان السيريالي بتركيزه العميق على المضمون الداخلي والنفسي بدلاً من الشكل الخارجي أو الجماليات التقليدي.

6. مبالغة فنية مدروسة بالنسب والأحجام بهدف إظهار المعاني وتعميق الدلالة وتبادل الأدوار بين العناصر.
7. إثارة الدهشة والغرابة لدى المشاهد من خلال المزج بين العناصر المختلفة، مما ينتج مجموعة من المخلوقات الغريبة غير المألوفة.

وتذكر دراسة كلاً من Noha Abdel Aziz, Shimaa Abd El Aziz (2024)، إلى أن السريالية كحركة فنية تتسم بالثراء والعمق الفني، إذ تعتمد على التفكير الإبداعي والابتكار في التعبير بالألوان عن الأفكار اللاشعورية الناتجة من التلقائية، والصدفة، والخواطر العابرة، مما يجعل السريالية مصدراً هاماً من مصادر الإبداع الفني. وتتميز الأعمال السريالية بقدرتها على كشف النقاب عن العالم الغامض في الحياة باتباع الأساليب الرمزية اللاشعورية. فهي ترسم الأشياء كما تشاهد في عالم الرؤى والأحلام بأوضاعها الرمزية الغامضة، وتستحدث عناصر من الخيال، ولهذا تتضمن الأعمال السريالية تداخلات في الصور ولمسات خيالية ليست موجودة في الواقع المادي.

ويُعد كل من Rene Magritte، وSalvador Dali، وJoan Miro، من أهم رواد الحركة السريالية. ويبرز Dali، تحديداً كأحد أشهر روادها بفضل مهارته الفنية الاستثنائية وأسلوبه المتفرد، كما يُشير كلاً من Mustafa et al. (2024)، بأن أعماله كانت تُثير الدهشة والنقاشات التي تحمل طابع الدعابة والنقد. وقد ارتكز أسلوب دالي الفني على الانطلاق من صورة واحدة متخيله، تسمح باستدعاء مجموعة من الصور الأخرى المرتبطة بها تسلسلياً، فاستمد دالي الكثير من الرمزية وتحليل الأحلام في صياغة أعماله الغريبة والمبتكرة، متأثراً بالتحولات العميقة التي طرأت على الفن الحديث. كما عُرف بإصراره على مخالفة المألوف وتقديم النقيض لما يفعله الآخرون، ويتجسد هذا المنهج بوضوح في أشهر أعماله الفنية لوحة "إصرار الذاكرة The Persistence of Memory ".

وتتضح أهمية هذه اللوحة الشهيرة في تجسيدها البصري الغريب لعناصر مستوحاة من العقل الباطن والأحلام. حيث يجمع المشهد الفني بين الصحراء الممتدة، ومنظر الميناء الطبيعي، ومجموعة من الساعات المنصهرة الذائبة، التي ترمز لعدم وجود أهمية لمرور الوقت عبر الزمن، مما جعل رمز الساعات مرتبطاً فيما بعد بالفنان Salvador Dali، كما تتضمن اللوحة عناصر رمزية عميقة تتمثل بوجود شكل نائم بمنتصف العمل يمثل الغرق في الأحلام، وساعة أخرى صلبة تغطيها حشرة النمل على منصة، ترمز للفناء أو الانحلال، وأيضاً شجرة زيتون المتقصفة واليابسة التي تقطعت فروعها لتكون كدختمة لإجدة تايتهات الذائبة تعمل كدعامة لإحدى الساعات الذائبة، فيكشف هذا التناقض البصري العلاقة المعقدة بين الزمن والذاكرة واللاوعيويسخر من المفهوم التقليدي للزمن باعتباره كياناً ثابتاً لا يتحرك، ليؤكد أن الاحساس بالوقت يتحول داخل العقل الباطن والأحلام.

وتعتمد الحركة السريالية على مجموعة من التقنيات البصرية المبتكرة التي تهدف إلى تجاوز المنطق الواعي وإظهار عالم اللاوعي والأحلام. وتشمل أهم هذه التقنيات ما يلي:

1. الواقعية الفوتوغرافية المُفاجئة التي تقوم على رسم الأشكال الغريبة والمستمدة من الأحلام بتفاصيل واقعية ودقيقة جدًا (شبه فوتوغرافية)، لكنها تُوضع في سياقات غير منطقية أو مُتضاربة.
2. الرؤية المزدوجة وهي القدرة على رسم عنصر واحد يمكن تفسيره كشيئين مختلفين في نفس الوقت، أو وجود تداخلات في الصور.
3. التلقائية النفسية هي تقنية ذهنية أكثر منها بصرية، إلا أنها تُنتج الشكل البصري وتعتمد على محاولة الفنان في التعبير بشكل تلقائي وسريع دون أي تحكم من العقل الواعي أو المنطق.
4. التقنية النقدية بجنون العظمة تقوم على توليد الفنان لـــ"هلوسات" أو أوهام ذاتية بشكل واعٍ عن طريق إثارة حالة جنون العظمة لديه)، ثم تحويل هذه الأوهام إلى صور مرئية دقيقة.

المبحث الثالث: الإطار التطبيقي للبحث:

يتبع البحث الحالي المنهج التجريبي في جانبه التطبيقي، وبناءً على ما تم التوصل إليه من معطيات الدراسة النظرية، جرى العمل على تصميم مقترح لمعرض متنقل يهدف إلى نشر الوعي بإرث الفن السيريالي، والذي يشمل الجوانب التالية:

مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث المادي من جميع الأعمال الفنية السيريالية، والمتاحة على صفحات الإنترنت الإلكترونية، ونظراً لسعة حجم المجتمع فمن الصعب حصره بعدد محدد.

عينة البحث:

تم اختيار عينة ممثلة لمجتمع الدراسة الأصلي باعتماد العينة القصدية ستة أعمال فنية سيريالية تم نسخها رقمياً من اللوحة الأساسية، والتي تتضمن العناصر الخيالية، وكان اختيار هذه الأعمال بناءً على موافقتها وملاءمتها لموضوع البحث، وتنوعها من حيث الأشكال الفنية، بالإضافة إلى كونها أمثلة غنية بالابتكار الفني، والتعبير عن الخيال واللاوعي المرتبط بالفن السيريالي، والتي تظهر على النحو التالي:

شكل 1

اسم العمل: The Song of Love. اسم الفنان: Giorgio de Chirico. المصدر: (https://n9.cl/mp4o1).

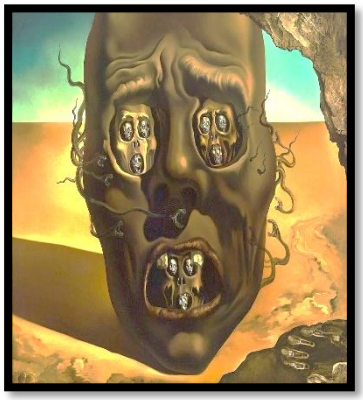
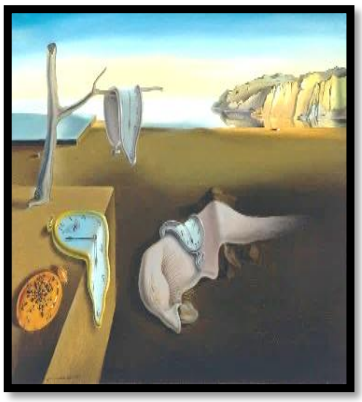
شكل 2

اسم العمل: Time Transfixed. اسم الفنان: René Magritte. المصدر: (https://n9.cl/cjkfw).

شكل 3

اسم العمل: The Son of Man. اسم الفنان: René Magritte. المصدر: (https://n9.cl/cjkfw).

شكل 4 شكل 5 شكل 6

اسم العمل: The Face of War. اسم العمل: The Persistence of Memory. اسم العمل: Ubu Imperator.
اسم الفنان: Salvador Dalí. اسم الفنان: Salvador Dalí. اسم الفنان: Max Ernst.
المصدر: (https://n9.cl/i4pp6). المصدر: (https://n9.cl/cjkfw). المصدر: (https://n9.cl/cjkfw).

المراحل التصميمية لمقترح المعرض المتنقل:

يتضمن تصميم المعرض المقترح، والذي يحمل عنوان "الفن السيريالي"، تحديد المراحل التالية:

- **الهدف الرئيسي:**

يهدف هذا التصميم المقترح للمعرض المتنقل إلى نشر الوعي المجتمعي بإرث الفن السيريالي، الذي قد يبدو غامضاً لدى البعض، ويتحقق ذلك من خلال تسليط الضوء على مفهوم الفن السيريالي وجمالياته، وعرض لوحاته الخيالية لأهم أعمال فنانيه الرواد بأسلوب مبتكر يختلف عن العرض التقليدي.

- **الجمهور المستهدف:**

تُوجه محتويات المعرض إلى الجمهور العام الذي يحتاج إلى تجربة بصرية مبسطة وملموسة، بحيث يتم تسليط الضوء على الخيال الكامن وراء الأعمال السيريالية.

- **الأدوات المستخدمة:**

تم استخدام الحاسب الآلي في التصميم المقترح للمعرض المتنقل بواسطة برنامج الذكاء الاصطناعي ChatGPT، وبرنامج Adobe Photoshop؛ لإمكانية تخطيط مقترح للمعرض بمحتوياته، وذلك بناءً على مدى مناسبة هذه البرامج لتوضيح الفكرة التصميمية، ولقدرتها على عرض صور الأعمال الفنية بشكل واضح وجيد.

- **المعروضات الفنية:**

تم اختيار الأعمال الفنية من مصادر متعددة على شبكة الإنترنت، وفقاً لما حُدد مسبقاً في عينة البحث الموضحة في الأشكال من رقم (1) حتى (6)، بحيث رُوعي في هذا الاختيار أن تتماشى مع هدف المعرض. وتندرج حصراً تحت اتجاه الفن السيريالي مع التركيز على الأيقونات البارزة فيها، والتي تُمثل جوهر الحركة. كما جرى الحرص على أن تكون متنوعة لتحقيق جاذبية بصرية وقيمة جمالية وتاريخية عالية، مما يضمن التجاوب مع اهتمامات أكبر شريحة ممكنة من الزوار.

- **مكان العرض:**

يتميز المعرض في كونه عرضاً متنقلاً، مما يضمن انتشاراً أوسع وإتاحة الفرصة لحضور أكبر عدد ممكن من الزوار. وعليه يُحدد المعرض في مواقع عرض مختلفة، ومعروفة، ويسهل الوصول إليها ضمن المدن الرئيسية بالمملكة العربية السعودية مثل الرياض، وجدة، والدمام. وتبلغ الفترة الزمنية المقترحة لهذا العرض المتنقل عاماً واحداً.

- **أسلوب العرض:**

تم اختيار أسلوب عرض الأجنحة المحمولة عند التخطيط لصالة المعرض المتنقل (الفن السيريالي).

- **مساحة المعرض:**

تم توزيع مساحة المعرض، المكوَّنة من قسمين (مدخل بسيط ومساحة العرض)، وفقاً للعلاقة بين أبعاد الجزء والكل بما يتناسب مع طبيعة المعروضات الفنية وعدد الزوار المتوقع. يضم المعرض مجموعة من الأجنحة المحمولة التي تثبّت عليها الأعمال السيريالية، حيث تم توزيعها بناءً على فكرة العمل الفني؛ لتمكين الزائر من الانتقال بين الأفكار واستيعاب المفهوم السيريالي، وأيضاً تخصيص مساحة لكل فنان سيريالي لعرض نموذج مختار من أعماله الفنية، فيساعد ذلك الزائر على فهم أسلوب كل فنان، والتعرف على بصماتهم الإبداعية وإجراء المقارنات بينهم.

- **الإضاءة:**

اختيار الاضاءة المناسبة لأجواء عرض الفن السيريالي؛ لإظهار جمالياته وتفاصيله للزوار.

- **مداخل ومخارج المعرض:**

تحديد مسارات الحركة داخل المعرض المتنقل بشكل يساعد على تنظيم حركة الزوار وتجنب الازدحام.

- **تصميم ديكور المعرض:**

صُممت الخطط الداخلية للمعرض بما ينسجم مع روح الفن السيريالي، وذلك عبر اختيار الألوان والرموز المستمدة مباشرة من الأعمال الفنية التي تعرض أشياء مألوفة في سياقات غريبة، وتحويرها لتصبح عناصر ديكورية مثل ساعة Salvador Dalí الذائبة كما يظهر في الشكل رقم (7)، بالإضافة إلى وجود مجسم نحتي عاكس بزوايا مائلة غير مستوية تعكس صوراً مشوهة للزوار؛ لتعزيز التأثير البصري السيريالي لتصميم مساحة الفراغ في مدخل المعرض كما يظهر في الشكل رقم (8)، وتحقيق الترابط بين محتوى المعرض والعناصر المحيطة به. فيتميز التصميم المقترح بوحدات جدارية خفيفة الوزن وسهلة الفك والتركيب مثل ألواح الخشب الرقيقة، والأكريليك العاكسة البديلة عن الزجاج.

شكل 7

مجموعة من الأعمال الفنية السيريالية من إعداد الباحثة.

شكل 8

مجسم نحتي عاكس من إعداد الباحثة.

- **الأبعاد والقيود:**

وضع تصور للأبعاد القصوى لأجنحة العرض المحمولة لضمان سهولة العرض والنقل والتركيب وراحة الرؤية لمستوى نظر الزائر، حيث يتراوح الارتفاع الكلي للجناح بين 160 سم و170 سم، والعرض بين 60 سم و80 سم، وسمك الأكريليك بين 5ملم و8 ملم، لتأمين ثباته وأمنه أثناء عملية النقل.

- **التخطيط المكاني لمعرض (الفن السيريالي):**

تم تصميم المساحة الخاصة للمعرض المتنقل بشكل متكامل عبر طرح نموذجين مختلفين، يتميزان بمدخل ومخرج متباينين وبأسلوب عرض مبتكر، يرتكز على إثراء تجربة الزائر وتكامل الأعمال الفنية مع المساحة الداخلية، حيث يتميز النموذج الأول (العرض السيريالي الخفي) بمدخل مُلفت يحتوي على مجسم نحتي ضخم يعكس صورة الزوار، مما يُوجد بينهم تفاعلاً فورياً.

ثم ينتقل الزائر بعد ذلك إلى مساحة العرض الرئيسية التي تضم أعمالاً فنية سيريالية معروضة بأسلوب "مخفي" على أجنحة عرض أكريليك رفيعة، فيضفي عليها طابعاً غامضاً وخفيفاً في نفس الوقت، كما يظهر في الشكل رقم (9). أما بالنسبة للنموذج الثاني (العرض المتوالي المنظم)، يبدأ بمدخل عملي يحتوي على طاولة استقبال أنيقة. تليها مساحة عرض منظمة تتكون من صناديق أكريليك مرتبة بشكل متوالٍ. تُعرض الأعمال الفنية بداخلها؛ لتوفير أقصى درجات الحماية والتركيز البصري. ويتخلل هذا الترتيب عرض المجسم النحتي العاكس، الذي يكسر حدة التوالي، والحفاظ على عنصر التفاعل البصري المميز للمعرض.

شكل 9

شكل 10

ومما سبق، يتضح أن التصميم المقترح للمعرض المتنقل قدّم تصوراً معاصراً لمفهوم إرث الفن السيريالي، وذلك عبر دمج الخيال بالإبداع في صياغة تجربة عرض فنية متجددة. ويُسهم هذا التصميم في نشر الوعي الفني بين الأفراد، بالاستفادة الكاملة من مرونة الحركة التي يوفرها تصميم المعرض المتنقل للوصول إلى مواقع مختلفة. فأظهرت النماذج المطروحة - سواء (العرض السيريالي الخفي) أو (العرض المتوالي المنظم)- قدرتها على توفير خبرة بصرية معمقة ومبتكرة تتجاوز حدود المعرض الثابت وتصل إلى شرائح أوسع من الجمهور. وقد تم تحقيق التوازن الأمثل بين متطلبات الأمان في النقل (باستخدام الأكريليك والأبعاد المدروسة) ومتطلبات الجاذبية البصرية (عبر المجسم العاكس وتقنية العرض)، مما يفتح آفاقاً واسعة لتوسيع دائرة التبادل الثقافي والفني خارج حدود المتاحف والمعارض التقليدية.

النتائج:

توصل البحث الحالي إلى مجموعة من النتائج الرئيسية التي توضح إمكانية تصميم مقترح لمعرض متنقل لنشر الوعي بإرث الفن السيريالي، ويتم تلخيصها فيما يلي:

1. إمكانية المعارض المتنقلة على عرض المعلومات الفنية بأسلوب مشوق وجذاب، يتناسب مع طبيعة الفن السيريالي المعتمد على الغموض والإثارة البصرية.
2. ارتباط الفن السيريالي بأساليب عرض غير تقليدية ومبتكرة لضامن وصول رسالته وفكرته إلى أكبر شريحة ممكنة من الجمهور.
3. قدرة المعرض المتنقل على عرض جماليات إرث الفن السيريالي بأسلوب بجعله أكثر أكثر جاذبية وعمقاً، مما يُسهم بفعالية توصيل المفهوم السيريالي غير المألوف.

التوصيات:

1. دراسة مدى قابلية التوسع وإمكانية تطبيق تصميم المعارض المتنقلة لتشمل حركات فنية معاصرة مختلفة.
2. إجراء دراسات ميدانية لقياس الأثر المعرفي والثقافي الفعلي للمعرض المتنقل بعد تطبيقه في المجتمعات المستهدفة.
3. العمل على تعزيز التعاون المشترك بين المؤسسات الثقافية والفنية والتعليمية بهدف تنظيم معارض متنقلة مشتركة تُسهم في ترسيخ الوعي بتاريخ الفن وتطوره.
4. تثقيف الجمهور بإرث الفن السيريالي من خلال تقديم محاضرات وورش عمل متعددة، مما يُسهم في تأكيد أهمية مكانته كفن حديث مؤثر.

Conclusions: The current research has yielded a number of key findings that demonstrate the feasibility of designing a proposed traveling exhibition to raise awareness of the legacy of Surrealist art. These findings are summarized as follows:

1. Traveling exhibitions can present artistic information in an engaging and captivating manner, befitting the nature of Surrealist art, which relies on mystery and visual excitement.
2. Surrealist art is linked to unconventional and innovative presentation methods to ensure its message and ideas reach the widest possible audience.
3. A traveling exhibition can showcase the aesthetics of the Surrealist art legacy in a way that makes it more appealing and profound, thus effectively conveying the unfamiliar Surrealist concept.

References:

1. Abdel Aziz, Noha, & Abdel Aziz, Shimaa (2024). Surrealism as an entrance to the development of the creative ability of art education students at the Faculty of Specific Education By employing some computer arts. *Egyptian Journal of Specialized Studies*, (42), 1271- 1302.
2. Abu Al-Saadat, Sherif Hussein. (2023). The Problem of Urban Planning and Design in a Changing Reality The Importance of Temporary Facilities and Mobile Exhibitions for Exhibition Spaces and Surrounding Service Areas (Case study of the Faculty of Physical Education, Benha University, Qalyubia Governorate). *Journal of the College of Specific Education for Educational and Specific Studies*, (24), 1-42.
3. Awaad, Amal. (April, 2007). *Activating the cultural role in the interior design of mobile museums* [Published Research]. The 6th Fayoum Conference, Faculty of Archaeology, Fayoum University, Archaeological, Tourism and Environmental Development, Fayoum, Egypt.
4. El- azazi, Mai Mohamed. (2023). The aesthetic dimensions of European surrealism philosophy and content and its role in the Egyptian surrealism painting drama. *Journal of Architecture, Arts and Humanities*, 8(40), 566- 585.
5. Bataineh, Najwan Akram. (2019). *The Impact of Graphic Design Aesthetics on the Internal Space of Exhibitions Booth (Jordanian Companies' Exhibitions Are a Model)* [Unpublished master's thesis]. MIDDLE EAST UNIVERSITY, Amman.
6. Fawzy, Abanoub Murad. (2024). The Surrealist School and its Impact on the Arts. *Journal of Research in Specific Education*, (45), 1-19.
7. Georgy, Dalia Sami. (2022). Design Temporary and Virtual Exhibitions. *Journal of Architecture, Arts and Humanities*, 7(34), 619- 642.
8. Hamdy, Amal, & Nagib, Shaimaa. (2021). Virtual Travelling Exhibition for Egyptian Dark Stories: Applied to the Screaming Mummy. *Journal of the Higher Institute for Gender Studies*, 1(1), 347- 383.
9. Hussein Amira, & Esmat, Ayat, & Mohamed, Mustafa, & Hamada, Selmy Ashieb. (2023). A contemporary artistic vision of treated tissues as an approach to enrich the three- dimensional workpiece inspired by surreal art. *Egyptian Journal of Specialized Studies*, (37), 106- 122.
10. Mohamed, Hala Mohamed. (2006, 6-8 March). *Mobile exhibitions as an effective means of art education*. The Ninth Scientific Conference, Issues of Developing Art Education between Art Education and Art Education, Faculty of Art Education, Helwan University, Egypt.
11. Mustafa, Mahmoud, & Ghait, Nourhan, & El Sayed, Shorouk. (2024). The benefit from Salvador Dali style in creating a wooden box. *Scientific Journal of Specific Educational Sciences*, (19), 64- 84.
12. Nabiyev, Rifkat, & Nabiyev, Ilshat, & Ziatdinov, Rushan. (2014). The Potential of Mobile Exhibition as a Form of Implementation for Social Transformation and Educational Expo-Design in Addressing Public Social Problems. *Mathematical Design & Technical Aesthetics*, 2(1), 14-35.
13. Romia, Asmaa Fathi. (2023). A Study on the Traditional Photographic Techniques and their effect on Producing Photographic Surrealism. *International Design Magazine*, 13(5), 91- 99.
14. Al-Sheikh, Al-Baqir Badawi. (2022). *The Contribution of Mobile Antiquities Exhibitions to Introducing Sudanese Civilization: An Applied Study of a Mobile Treasures Exhibition from Western Sudan: Models of Kingdoms on the Nile and Treasures from Sudan* [Unpublished PhD thesis]. University of Nilein, Khartoum.

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1645

The impact of graffiti art & its reflections on the murals of the Mosul city

Husham AbdulSalam Mustafa Mohammed [a]

[a] *Ministry of Education / General Directorate of Education in Nineveh*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 10 July 2025
Received in revised form 13 August 2025
Accepted 22 August 2025
Published 1 December 2025

Keywords:
Graffiti art, murals, Mosul city

ABSTRACT

Graffiti art, despite being a relatively modern form, has recently gained notable prominence and influence among artists. This study explores graffiti in Mosul through four chapters. The first addresses the research problem, significance, objectives, and scope, along with definitions of key terms. The theoretical framework examines the concept, techniques, and characteristics of graffiti art. The methodology employs a descriptive–analytical approach, analyzing four selected works by young Mosul graffiti artists from distinct urban locations, including the Old City, the "Jar Carrier Roundabout", and the "Al-Muthanna Overpass". The study concludes with findings, conclusions, and recommendations, emphasizing the role of graffiti as a visual and cultural expression within the public sphere.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1645
Husham AbdulSalam Mustafa Mohammed : The impact of graffiti art & its reflections on the murals of the Mosul city
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

دورالفن الكَر افيتي في الرسوم الجدارية لمدينة الموصل

م. هشام عبدالسلام مصطفى محمد [1]

الملخص:

وُجد للفن الكَرافيتي دوراً كبيراً في السنوات القليلة الماضية وان كان فن حديثاً الا انه استطاع من فرض نفسه على الفنانين وقد قسم بحثنا الى أربعة افصل وكما يلى:

الفصل الاول احتوى على مشكلة البحث واهميته والهدف من البحث وحدود البحث وصولاً لتحديد المصطلحات.

بينما تناول الفصل الثاني (الإطار النظري) ما يلي: المبحث الأول مقدمة في الفن الكَرافيتي والمبحث الثاني موضوعات وآليات فن الكَرافيتي والمبحث الثالث سمات الفن الكَرافيتي.

في حين تضمن الفصل الثالث: (إجراءات البحث)، من مجتمع للبحث حيث تم أخذ عينات وقراءتها وتحليلها في المنهج الوصفي التحليلي عن طريق اختيار اربع عينات لأعمال فناني الموصل الشباب في مناطق عوجة عمو البقال في المنطقة القديمة ودورة حاملة الجرار ومجسر المثنى..

اما الفصل الرابع تناول النتائج والاستنتاجات ثم التوصيات, وصولاً الى الخاتمة وبعدهم تم ذكر المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: الفن الكَرافيتي , الرسوم الجدارية, مدينة الموصل.

الفصل الأول

مشكلة البحث

شهدت مدينة الموصل بعد عام 2017 انتشاراً ملحوظاً للرسوم الجدارية التي حملت في كثير منها سمات وأساليب قريبة من فن الكَرافيتي وفن الشارع، مما أضاف بُعداً بصرياً جديداً للمشهد الحضري للمدينة, إلا أن هذه الظاهرة ما زالت تثير تساؤلات حول طبيعتها الجمالية، ومع التطورات الفنية المعاصرة وتعدديته التقنية من خلال مساسها بالمتلقي، وبروز حاجات إنسانية تتطلب إلماما واستيعابا و وعياً بالتقنيات الإظهارية التي شأنها تحقيق نواتج جمالية, ومن هنا تبرز الحاجة إلى دراسة هذه الجداريات بوصفها نتاجاً فنياً معاصراً يرتبط بالسياق المحلي للمدينة, وبذلك وجد الباحث مسوغاً علمياً لتناول موضوع لدراسة الفن الكَرافيتي في الرسوم الجدارية في مدينة الموصل ودورها في مدى قدرتها على نقل رسائل ثقافية أو اجتماعية إلى المجتمع الموصلي مما استدعى دراستها وتحليلها, وتحديد مشكلة البحث بالتساؤل عن: *ما هو دور الفن الكَرافيتي في الرسوم الجدارية لمدينة الموصل؟*

أهمية البحث والحاجة اليه

تنبع أهمية هذا البحث من كونه يتناول ظاهرة فنية معاصرة وهي فن الكَرافيتي، بوصفه وسيلة إبداعية للتعبير البصري والثقافي، ودوره في تشكيل ملامح الرسوم الجدارية بمدينة الموصل. تتجلى أهمية الدراسة في النقاط الآتية:

1. توثيق التحولات التي طرأت على المشهد الجداري في الموصل بعد إدخال أسلوب الكَرافيتي.
2. إبراز البعد الجمالي والتواصلي لفن الكَرافيتي في نقل الرسائل الاجتماعية والثقافية.
3. تحليل أثر الكَرافيتي في تجديد وإحياء الفضاءات العامة المتأثرة بالحروب والدمار.

هدف البحث

يهدف هذا البحث إلى دراسة وتحليل دور فن الكَرافيتي في الرسوم الجدارية بمدينة الموصل، من خلال التعرف على أساليبه الفنية، ودلالاته البصرية، وتأثيره في تشكيل الهوية الجدارية للمدينة، إضافة إلى بيان إسهامه في تجديد المشهد الفني البصري وإثراء الفضاءات العامة بعد التغيرات الاجتماعية والثقافية التي شهدتها المدينة.

حدود البحث

الحد الموضوعي: دراسة دور الفن الكَرافيتي في الرسوم الجدارية لمدينة الموصل

(1) وزارة التربية/ المديرية العامة لتربية محافظة نينوى

الحد المكاني: جمهورية العراق، محافظة نينوى, مدينة الموصل.

الحد الزمني: ٢٠١٧ – ٢٠٢٢م.

تحديد المصطلحات

الفن لغةً:

يُعرّف الفن من الناحية اللغوية بأنه ممارسة عملية تستند إلى نظريات يتم تطبيقها باستخدام وسائل وأدوات مكتسبة من خلال التكرار والدراسة والممارسة المستمرة. وهو يمثل منظومة من القواعد التي يستخدمها الإنسان للتأثير في مشاعر الآخرين، بما يتضمنه ذلك من استثارة للعاطفة والإحساس بالجمال، كما يظهر في الرسم أو الشعر، أو ما يتعلق بأي حرفة أو مهنة فنية (Ibn Manzur, 1955, p. 380) .

الفن اصطلاحاً:

أما على الصعيد الاصطلاحي، فإن مفهوم الفن يبتعد جزئياً عن معناه اللغوي، ويتخذ دلالتين رئيسيتين:

- **المعنى العام:** يُنظر فيه إلى الفن بوصفه تطبيقا عمليًا للنظريات العلمية التي ترتبط بجوانب حياتية مختلفة.
- **المعنى الخاص:** يتم فيه اعتبار الفن كمهارة فردية يتمتع بها شخص موهوب أو محترف في مجال محدد، سواء كانت حرفة أم صنعة(Ibn Manzur, 1955, p. 380) .

الكَرافيتي لغةً:

يعود أصل مصطلح "كرافيتي" إلى الكلمة الإيطالية *Graffiato* التي تعني "الخدش(*scratched*) "، في إشارة إلى ما يُكتب أو يُرسم على الجدران باستخدام أدوات حادة أو ألوان. ويُعبّر هذا النوع من الرسومات عن مشاعر وأفكار الطبقات الاجتماعية الفقيرة والمهمشة، ويُمارس غالبًا دون قيود، مما يمنح الفنان حرية تعبير تامة(Nseal, 2011, n.p.) .

الكَرافيتي اصطلاحاً:

أما من الناحية الاصطلاحية، فالكَرافيتي يُعد أحد أشكال الفن غير التقليدي، حيث يقوم الفرد بحفر أو خدش سطح الجدران برموز أو رسوم قد تكون عفوية، ثم تلوينها باستخدام البخاخات. وغالبًا ما يُنفذ هذا النوع من الفن على واجهات المباني، أو الجسور، أو وسائل النقل العامة، دون الحصول على إذن رسمي، مما يجعله أداة لتفريغ الطاقات النفسية والتعبير العفوي، وقد ينتج عنه أعمال إبداعية ذات طابع بصري مميز. (Jarrar, 2016, p. 29)

الفن الكَرافيتي اجرائياً: شكل فني يعتمد على الكتابة أو الرسم بالطلاء على الجدران أو الأسطح في الأماكن العامة والازقة، وغالباً يتميز بالخطوط الجريئة والألوان الزاهية، وقد يحمل رسائل وثقافية أو اجتماعية و احياناً سياسية.

الإطار النظري

المبحث الأول : مقدمة في الفن الكَرافيتي

يُعد فن الكَرافيتي من أقدم أشكال التعبير الفني التي عرفها الإنسان، إذ تشير الدراسات إلى أن بدايات هذا الفن تعود إلى ما يزيد عن خمسة وعشرين ألف سنة، حيث لجأ الإنسان الأول إلى رسم الرموز والصور على جدران الكهوف مستخدمًا عظام الحيوانات كأداة للرسم. وقد ظهرت ملامح هذا الفن في حضارات قديمة مثل حضارة وادي الرافدين والحضارة الفرعونية، ثم تجدد ظهوره لاحقًا في بعض مدن الحضارة الإغريقية مثل مدينة "أفسيس" الواقعة في تركيا حاليًا، وفي مدينة "بومبي" الرومانية، حيث عُثر على رسومات على جدران المقابر المسيحية المعروفة بالكاتاكومب. (Van Loo, n.d., p. 9–10)

في العصر الحديث، أعيد إحياء هذا الفن في الولايات المتحدة خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين، حيث برز كوسيلة للتعبير الفردي عن التمرد على الذات والمجتمع، حاملاً في طياته رسائل إنسانية موجهة إلى جميع فئات المجتمع (Al-Alfi, 1985, p.15), وقد ظهر مصطلح "كرافيتي" رسمياً في عشرينيات القرن الماضي، ويُعتقد أنه يمثل أحد أقدم أشكال التواصل البشري المكتوب التي لا تزال قائمة حتى اليوم. أما انطلاق الحركة الكَرافيتية المعاصرة فكان في أواخر الستينيات في الولايات المتحدة، حيث وظفها الناشطون السياسيون كأداة لنقل آرائهم وجذب الانتباه الإعلامي، فظهرت كتابات ورسومات جدارية تعكس قضايا

سياسية واجتماعية من منظور المهمشين وأعضاء العصابات، وانتشرت لاحقاً إلى مختلف المدن الحضرية في العالم, وقد اتخذ الكَرافيتي في انتشاره أشكال الجداريات الكبيرة المنفذة غالباً باستخدام بخاخات الطلاء، مما أثار اهتمام وسائل الإعلام والصحافة، وأسهم في تحوله تدريجياً إلى فن معترف به رغم الجدل الذي أثاره في بداياته .(Al-Bahansy, 1997, p.75) وفي هذا السياق، شكّل الكَرافيتي صوتاً للفئات المهمشة، خاصة الشباب والمراهقين الذين وجدوا فيه وسيلة للتعبير عن رفضهم للواقع الاجتماعي والسياسي، الأمر الذي جعل منه في بعض السياقات شكلاً من أشكال العصيان المدني أو التحدي الاجتماعي. (Mustafa, 2012, p.23), وقد ازدادت مكانة هذا الفن بعد افتتاح أول معرض متخصص به في روما عام 1979 على يد الفنانين "لي كوينس" و"فريدي"، لينتقل إلى مجالات متعددة مثل الهندسة المعمارية، والتصميم الداخلي، وصناعة الأثاث، ويأخذ مكانة مرموقة ضمن الفنون المعاصرة في الشرق والغرب(Obaid, 2005, p.45)

ورغم أن الكَرافيتي غالباً ما يُقترن بأسلوب رش الألوان وكتابة الحروف الغليظة، إلا أن فن الشارع الذي يندرج تحته يتجاوز هذه الأساليب ليشمل تقنيات أخرى مثل الاستنسل، والعجائن، والملصقات، والرسومات الجدارية .(Helmy, 2013, p.5) ويعرفه ريتشارد مارتن بأنه "تجسيد نية الفنان المكرسة للعالم الخارجي، دون أي ارتباط بالمواقع الفنية التقليدية"، إذ يُنظر إلى العالم الخارجي كفضاء غير محدود, ومنذ السبعينيات وحتى أواخر التسعينيات، كان الكَرافيتي الشكل الأساسي للفن غير القانوني في الشوارع، قبل أن تتطور حركة فنية حضرية موازية تعرف بـ"فن الشارع" سعت إلى تجاوز الحدود التقليدية للفن الكلاسيكي والشرعي، بهدف تحقيق أقصى درجات التواصل المباشر بين الفنان والجمهور.(Cosse, 2017, p.2)

اذ يمثل الشارع بالنسبة لفنان الكَرافيتي أكثر من مجرد فضاء للعرض، فهو وسيط فني خام يدمج العناصر المعمارية والمكونات الحضرية في العمل، ويتفاعل مع تصدعات الجدران وأثاث الشوارع. ويتميز هذا الفن بكونه متاحاً للجميع، لا يحتاج إلى قاعات عرض أو متاحف أو معرفة مسبقة بثقافة الفن او الانتماء الى مجموعة النخبة المتميزة ليتمكن من جمع العناصر الفنية لأنه قادر على رؤية الفن في الحياة اليومية.، وغالباً ما يوظف الكَرافيتي في التعبير عن قضايا سياسية أو اجتماعية، كاشفاً عن أحوال المجتمع من فرح وغضب ودعابة واحتجاج، ما يجعله رابطاً حياً بين المدينة وحياتها الاجتماعية.

نستشف من ذلك ان فن الكَرافيتي يستخدم الشارع كمورد فني، هذا الاستخدام الفني يجب أن يكون عن قصد، حيث ان الفنان يتخلى عن عمله بطيب خاطر للشارع وبتالي يتنازل عن المطالبة بعمله إذا تعرض لزوال او التخريب, والشارع هنا ليس مجرد دعم للفنان فقط بل هو يمثل الوسيط أي المادة الخام للعمل الفني، فالفنان يخرج للشوارع كما هي ويتعامل مع العناصر المعمارية واثاث الشوارع ومع تصدعات وعيوب المدينة، ومن خصائص فن الشارع ايضا انه فن يمثل صوت المجتمع، والجماعات المهمشة والشباب الذي يجاهد لإرسال صوته ورسالته، حيث انه لا يحتاج لصالات العرض والمتاحف لعرض اعماله للجمهور هو فن متاح للجميع مجاني، دون وسيط فهوا يعتبر كوسيلة سهلة ورخيصة في نشر المعلومة. ولتكون على اتصال بفن الشارع، لا يتطلب معرفة ثقافة الفن ولا مال. ان هذا الفن يستخدم في كثير من الأحيان بدوافع سياسية أو فنية، وسواء كان يحمل رسالة سياسية أم لا، يكشف فن الشارع بسلام عن احوال المجتمع (الفرح، الغضب والدعابة، الظلم، الحب.... كلها معروضة على الجدران بدون إذن، وأحيانا بألم الشعب بأكمله، فهوا يربطنا بالمدينة والحياة الاجتماعية.

ترتبط نشأة الكَرافيتي الحديث أيضاً بعوامل اقتصادية واجتماعية مثل البطالة والفقر والأزمات، التي حولته إلى وسيلة لفضح الواقع وإثارة النقاش حول حلول للأزمات. ورغم النظر إليه أحياناً كفعل تخريبي أو رمز للتدهور الحضري، فقد أصبح اليوم أحد فنون ما بعد الحداثة، قادراً على تجسيد الأبعاد السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ونقل هموم المجتمع ومعاناته عبر نصوص ورسومات جدارية. وقد تبلورت ملامحه المعاصرة في أحياء هارلم الفقيرة بمدينة نيويورك، حيث انتشرت ما عُرف بـ "عصابات الكَرافيتي" بين المراهقين، ممن استخدموا لغة بصرية وألفاظاً صادمة ورسوماً جريئة متأثرة بثقافة الهيب هوب، وصولاً إلى بروز شخصيات مثل "تاكي-183" الذي ذاع صيته من خلال توقيعاته ورسوماته، لتتحول لاحقاً إلى حركة اجتماعية وسياسية (Speerstra Gallery, n.d.).

كما شهد التاريخ الحديث للكرافيتي محطات بارزة، منها انتشار عبارة "Kilroy was here" خلال الحرب العالمية الثانية مصحوبة برسم أيقوني، وظهور عبارة "الطيور تعيش" في شوارع نيويورك بعد وفاة الموسيقي تشارلي باركر.

ويُعرف الكَرافيتي في هذا السياق بأنه فن سريع الإنجاز والانتشار والاندثار، أو تعبير لغوي بصري يتألف من شعارات وإشارات مشخبطَة موجهة إلى جمهور واسع(Al-Mashhadani, 2003a, p.188) ، حيث تتداخل النصوص مع الرسوم لتجسيد المعاني وإيصال الرسائل بعيداً عن قيود المعارض والرقابة.

وقد تبنى العديد من الفنانين العالميين هذا النهج، منهم الأمريكي كيث هارينغ(*) الذي اختار الفضاء العام وسيلة للتعبير، مقدماً أشكالاً بشرية مجردة بلا ملامح أو هوية، في إطار رؤية تسعى لخلق "لغة بصرية" تمزج الرمز الرسومي مع اللفظي في تسلسل أيقوني بدائي (Shaqroun, 2023, p.136), ومن أبرز أعماله جداريته على الجدار الجنوبي لكنيسة القديس أنطوني في نيويورك بمساحة 180 م²، المستوحاة من ألوان مباني مدينة بيزا. كما تميز الفنان بانكسي بأسلوب نقدي ساخر، يتجلى في أعمال مثل رسم مصور يقتلع زهرة من أرض ثلجية لتصويرها ثم رميها(شكل1)، وعمله "لا أمل" الذي يصور طفلة تمسك ببالون على شكل حرف (O) بخيط رفيع، في دلالة على بصيص أمل مهدد بالانقطاع (شكل2)

شكل (١) (الزهرة والمصور)

شكل (٢) (لا امل)

المبحث الثاني: موضوعات وآليات فن الكَر افيتي

1. مقدمة

يستند فنانو الكَرافيتي في أعمالهم التشكيلية إلى مجموعة متنوعة من الأساليب الفنية التي تتبنى تقنيات متعددة، من أبرزها: تقنية الرش بالرذاذ، وتقنية التقطير باستخدام الطلاء، بالإضافة إلى استخدام أدوات يدوية مثل الرولات والمسدسات البخاخة، وأدوات ميكانيكية أخرى للحفر وإحداث خدوش عميقة على الأسطح الجدارية.

ويُعد نوع السطح المنفذ عليه العمل عاملًا حاسمًا في اختيار التقنية المناسبة، لما له من تأثير مباشر على طريقة تشكيل العناصر البصرية في العمل الفني, فعلى سبيل المثال عند تنفيذ الرسوم على وسائل النقل المختلفة مثل عربات القطارات والسيارات والدراجات، غالبًا ما تُستخدم تقنيات الرش أو التقطير نظرًا لطبيعة هذه الأسطح وسرعة حركتها, وتتميز العناصر البصرية هنا بمزيج بين الكتابات والصور الطباعية الواقعية والتجريدية والرمزية، حيث تُنفذ بسرعة بما يتلاءم مع طبيعة هذه الوسائط المتحركة، مما يمنح العمل الناتج طابعًا قريبًا من الفنون المستقبلية.

2. الموضوعات الفنية في الكَر افيتي

من حيث المضمون، عكست أعمال الكَرافيتي موضوعات متنوعة تناولت قضايا اجتماعية واقتصادية، مما أضفى عليها بعدًا تعبيريًا يتجاوز الجماليات البحتة إلى خطاب بصري متفاعل مع الواقع اليومي لمختلف الفئات الاجتماعية (Al-Mashhadani, 2003b, p.176).

3. تصنيف تقنيات الكَر افيتي

تنقسم تقنيات الكَرافيتي إلى نوعين رئيسيين:

- تقنيات إنشائية: ترتبط بعناصر وأسس العمل الفني وعلاقاته التكوينية.

(*) كيث هارينغ (Keith Haring 1958-1990)م: فنان كَرافيتي وناشط اجتماعي ولد في ولاية بنسلفانيا في نيويورك جاءت أعماله استجابة لثقافة الشارع في مدينة نيويورك خلال ثمانينيات القرن الماضي. يمتاز، أسلوبه البسيط. الأساسي و يسهل التعرف عليه ، غالباً ما يستخدم الألوان الأساسية : الأحمر والأصفر والأزرق. أصبح "الطفل المشع" يستخدم رمزاً له تحمل خطوطه العريضة وألوانه الزاهية وأشكاله النشطة رسائل مفعمة بالحياة والانسجام. رسم العديد من الجداريات كما صمم فستان للمغنية مادونا . ينظر https://ar.wikipedia.org/wiki

- تقنيات مادية: ترتبط بالأدوات والخامات المستخدمة في التنفيذ والإخراج الجمالي.

إذ يوظف الفنان المواد المتاحة بمهارة، مضيفاً أو مستبعدًا بعضها وفق الفكرة والهدف الجمالي. فالعمل الفني، بما فيه الكَرافيتي، تكمن قيمته في العلاقات التكوينية العامة التي بُني عليها، إذ تُعد هذه العلاقات آليات إظهار تقنية تخدم عملية البناء الفني.(Al-Hilli, n.d. p.71)

4. تقنيات الإظهار

بعد تحديد فكرة العمل الفني، تأتي مرحلة الإظهار لتمنح الفكرة وجودًا ماديًا ملموسًا، مع توظيف تنويعات تقنية وطباعية مترابطة ضمن نظام متكامل.(Zidan, 1974, p.19)

تشمل هذه التقنيات ما هو إنشائي متعلق بفضاء التصميم، مثل:

- تشكيل الألوان والأشكال.
- الأيهامات البصرية بالعمق والحركة.

وما هو طباعي، مثل: أساليب الطباعة المختلفة.(Stolnitz, 1981, p.165) ومن أبرز الأساليب:

- الاختزال: تبسيط المفردات إلى خطوط خارجية أو مساحات لونية خالية من التفاصيل ؛

Nobler, 1987, p.52).

- التكثيف الشكلي: إبراز عنصر كمركز تشويق بصري من خلال التكرار أو التباين

(Bahiya, 1997, p.155).

- الإيهام البصري بالتداخل والتراكب لخلق إحساس بالعمق الوهمي.
- الإظهار النافر أو الغائر لإحداث أعماق حقيقية. (Wilensky, 1982, p.157)
- التباين والتدرج اللوني لتعزيز الحيوية باستخدام أدوات مثل المرذاذ أو التقنيات الرقمية

(Shouqi, 1990, p.109).

5. المعالجات الملمسية

تلعب المعالجات الملمسية دورًا مهمًا في إثراء العمل الفني، وتنقسم إلى:

- ملمس حقيقي: يمكن إدراكه باللمس الفعلي.
- ملمس بصري: يُدرك بالعين اعتمادًا على الخبرة البصرية.

ويستفيد الفنان من خصائص الخامات المختلفة لإضفاء دلالات شكلية أو رمزية، مع توظيفها في تعزيز الأبعاد الجمالية (Shouqi, 1990, p.146).

6. الاتجاه والحركة

يُعد الاتجاه عنصرًا جماليًا أساسيًا يرتبط بالحركة، ويُسهم التباين اللوني في تحديده .(Eid, 1978, p.44) كما يسهم الإيهام بالحركة في جذب عين المتلقي عبر نسب السيادة البصرية بين العناصر.(Scott, 1994, p.59)

7. التقنيات المادية

يمتاز فنانو الكَرافيتي بسرعة الإنجاز، لذا يعتمدون على وسائل عملية مثل:

- عبوات الرذاذ (Spray Cans) ذات الفوهات المتنوعة.
- الأقلام الرصاص، الفرش، أدوات النحت (السكاكين، الأقلام المدببة.(
- الرسم بالقوالب(Stencil Art) ، الطباشير الزيتي، الملصقات الجدارية.
- تقنيات الطباعة مثل السلك سكرين، أو الطباعة الرقمية عبر برامج التصميم كالفوتوشوب.

وتُسقط التصاميم على أسطح مختلفة، بما في ذلك جدران ورش السيارات، مما يعكس ابتكار الفنان في تطوير تقنيات تتجاوز الأساليب التقليدية (Manco, n.d., p.7)

المبحث الثالث: سمات الفن الكَرافيتي

الفن الكَرافيتي هو تمثيل الحياة اليومية للبشر منذ العصور القديمة، في الواقع كان دائما وسيلة للتعبير الذي يحركه الحدث, اذ تظهر الكتابة على الجدران بأشكال عديدة، سواء كانت رموزا دينية أو نقوشا عسكرية أو شخصيات بشرية أو حيوانية، فهي رسومات تعبر عن أسلوب حياة ومعتقدات على مر القرون, وتوجد في كل مكان من على جدران الكنائس والأبراج المحصنة والمحاجر تحت الأرض وما إلى ذلك. (Al-Wadi & Al-Husseini, 2010, p.364)

فالكَرافيتي هو الاسم العام الذي يطلق على الرسومات أو النقوش الخطية أو المرسومة المتبعة بطرق مختلفة على وسيط غير مخصص لها, ويرى البعض الكتابة على الجدران كشكل فني يستحق العرض في المعارض بينما يرى البعض الآخر أنه غير مرغوب فيه. مع ذلك تعتبر الكتابة على الجدران أيضا شكلاً من أشكال فن الرسم, وفي اغلب الاحيان يكون فن غير مفهوم فهو عبارة عن شعارات ذات كلمات متلاعب بأشكالها وظلالها واحجامها.

العلامة Tag:

مارس غالبية فناني الكَرافيتي هذا الشكل تكرار إماءه كتابة لقبهم، يسعى بعض الفنانين لأثراء توقيعهم بمضاعفة الألوان لخلق تأثيرات Tagهو اول توقيع للفنان على شكل اسم مستعار، يحتوي على حروف منمقة ذات اللون الواحد باستخدام قلم تحديد؛ بخاخ اللون أو باستخدام اداة الخيش ... يقوم العديد من بوضع العلامات بكثرة ليدعم بحثه المستمر عن الاعتراف من قبل الممارسين الاخرين يطلق على هؤلاء اسم أي الكتاب.(Durieu, n.d., p.23)

شكل (٣) بعض tag على الجدران (ميكلار) شوارع نيويورك

الالقاء :throw up

هو شكل وسيط بين tag والتحفة الفنية الكبيرة. غالبا ما تتم كتابة الحروف بأسلوب فقاعي بسيط، ويتم تنفيذها بحركة متواصلة حيث يكون الرسم دائما سريعا. وتتم عادة عمليات throw up في دقائق باستخدام لونين (تعبئة ومخطط) وهي مصممة لتغطية سطح متوسط، مثل ستار معدني أو شاحنة أو جدار شارع في أقل وقت ممكن, اذ يختار بعض فناني الكَرافيتي عمل throw ups من حرفين أو ثلاثة أحرف وليس كل الأسماء المستعارة. (Graffiti Blog, n.d.)

فإن هذه العملية أكبر بكثير بالنسبة للعلامة tag أي أن الفنان لا يتوقف فقط عند إيماءة الذراع ولكن تنفيذها اكبر ومع ذلك يبقى سريع إلى حد ما. (streetmath.htm)

شكل (٤) عمل throw up للفنان Joi Aka Zephir المانيا

التحفة الفنية: masterpiece

تمثل الكتابة على الجدران أو التحفة الفنية أو القطعة أو حتى اللوحة الجدارية مجموعة من الأحرف، غالبا ما تكون اسم الكاتب، ولكن هذه المرة، تكوينها معقد للغاية ومتطور مع أحرف متحللة تماما في بعض الأحيان وإعادة اختراعها وتحويلها.

غالبا ما يحدث أن العمل يتم تنفيذه من قبل عدة فناني الكَرافيتي، أي بواسطة "طاقم" هذه التقنية تجمع الأشكال ثم ضاف الألوان للتظليل لإخراج graff والتي تسمى أيضا contours أي الخطوط الخارجية غالبا ما يستخدم اللون للتظليل contour و اللون المعاكس له في جزء graff يخلط في العمل الفني بين الحروف : صور لشخصيات و اشكال التزيين و أسهم و تعليقات. (Arts (Visuals, n.d

شكل (٥) عمل التحفة الفنية (ماستربريز Masterpieces) الولايات المتحدة

الاسلوب الوحشي او البري :wildstyle

هو شكل من أشكال الكتابة على الجدران يتكون من أحرف معقدة متشابكة ، وأسهم ، وزخرفة. جميع أشكال فن الكَرافيتي، يتم رشه على الجدران والقطارات والأسطح العامة الأخرى ومن الصعب فك تشفير Wildstyle عن قصد ، قال دوندي dondi من نيويورك إنه عندما يكتب للكتاب الآخرين ، فإنه يستخدم هذا الأسلوب ، وعندما يكتب للجمهور يستخدم الحروف المستقيمة. إنها طريقة لكتابة الرسائل بأحرف ضخمة على الجدران لا يمكن ترجمتها إلا من قبل مجموعة صغيرة جدا. (Noah, 2020)

شكل (٦) الأسلوب الوحشي البري واليد ستايل (wildstyle) بريطانيا

مؤشرات الاطار النظري:

1. تشير الدراسات التاريخية إلى أن فن الكَرافيتي يمتد جذوره إلى رسوم ورموز إنسان العصر الحجري، مع ظهور نماذج في حضارات قديمة كحضارة وادي الرافدين ومصر القديمة.
2. توضح الأدبيات أن الكَرافيتي المعاصر برز في الولايات المتحدة خلال ستينيات القرن العشرين، مرتبطاً بحركات سياسية وثقافية حضرية.
3. يرى بعض الباحثين أن الشارع يمثل وسيطاً فنياً للكرافيتي، يوفر فضاءً مفتوحاً بعيداً عن المعارض التقليدية.
4. تتعدد تقنيات الكَرافيتي وتشمل الرش، الاستنسل، التقطير، الحفر، الملصقات، وتقنيات الطباعة.
5. يوظف فنانو الكَرافيتي العناصر البصرية والكتابية لخلق لغة بصرية رمزية.

6. تذكر الأدبيات أن للكرافيتي أنماطاً متنوعة، منها: العلامة(Tag) ، الإلقاء(Throw up) ، التحفة الفنية(Masterpiece) ، والأسلوب الوحشي.(Wildstyle)
7. يربط بعض الباحثين الكَرافيتي بعوامل اقتصادية واجتماعية مثل البطالة والفقر، مما جعله وسيلة للتعبير عن قضايا المجتمع.
8. يُصنف الكَرافيتي أحياناً ضمن فنون ما بعد الحداثة لدمجه بين الفن والسياسة وكسره للأطر الكلاسيكية.
9. توضح المصادر أن الموضوعات التي يتناولها الكَرافيتي تتراوح بين قضايا اجتماعية وسياسية وثقافية، إضافة إلى التعبير الذاتي.
10. يشير التراث الفني المعاصر إلى بروز فنانين عالميين في مجال الكَرافيتي مثل كيث هارينغ وبانكسي، ممن وظفوا الفضاء العام للجدران كمنصة للتعبير البصري.
11. يعتبر الكَرافيتي أحد أشكال فنون ما بعد الحداثة، إذ يدمج بين الفن والسياسة، ويرفض القيود الكلاسيكية ويبحث عن التأثير الفوري.

إجراءات البحث

مجتمع البحث:

جاء مجتمع البحث على مجموعة من الجداريات والبالغ عددها (١٢) جدارية في الفن الكَرافيتي وكيفية دخوله على مدينة الموصل

عينة البحث:

تم اختيار (4) عينات من قبل الباحث بشكل قصدي انتقائي يتناسب مع هدف البحث وغاياته وتحقيق رغباته.

منهج البحث

المنهج الذي اعتمده الباحث (الوصفي التحليلي) في عملية تحليل العينات للأعمال الفنية الكَرافيتية في مدينة الموصل

تحليل العينات:

انموذج رقم (1)

اسم الفنان مجموعة شباب الموصل

مكان العمل: عوجة عمو البقال – الموصل القديمة

حجم العمل: ٢٫٥ × ٤ متر

خامة العمل : جدارية كونكريتية واصباغ امشلين

تاريخ العمل: ٢٠١٩

الوصف والتحليل

الصورة تُظهر جدارية فنية على جدار في أحد الأحياء القديمة، وتضم عناصر تشكيلية بأسلوب كرافيتي حديث ملون. تُشكل الجدارية كلمة أو رموزًا يمكن تفسيرها على أنها حروف أو رموز حضارية مرسومة بطريقة زخرفية. الخلفية زرقاء، وعلى الأرضية عشب أخضر مرسوم، فيما تبدو الرسومات بألوان زاهية (الأحمر، البرتقالي، البنفسجي، الأخضر، إلخ).

تقع الجدارية على واجهة جدار رمادي خرساني لبيت يبدو من الطراز التقليدي، وفي محيط عمراني متقادم يعكس طبيعة الأحياء القديمة في الموصل القديمة عوجة عمو البقال.

الجدارية مرسومة على خلفية بلون أزرق سماوي، وتحتوي على سلسلة من الأشكال والعناصر المرئية التي تشكل معًا تكوينًا بصريًا غنيًا. اذ نلاحظ وجود شخصية بشرية مزخرفة. وبوابة أو قوس معماري باللون البرتقالي يمثل رمزًا تراثيًا. ويتضمن شكل مخروطي أو برج يحتمل أنه يرمز إلى مئذنة أو برج حضاري.

بالإضافة الى جمل مزخرف بالألوان الحارة.

كل عنصر مرسوم بأسلوب زخرفي متنوع وبتقنية الخطوط والنقوش داخل الشكل الواحد، ويُظهر تنوعًا ثقافيًا ولونيًا يوحي بالتراث المحلي بأسلوب معاصر

إذ اجتهد فنانون عراقيون من اهل الموصل شبان (ثورة فن) للرسم على الجدران المتهالكة للازقة السكنية في منطقة عوجة (عمو البقال) للموصل القديمة؛ لتمحي بدورها مخلفات الدمار الارهابي التي وطئها عبر تزيينها برسومات جدارية زاهية الالوان مفعمة بنبض بالحياة؛ لتعيد لسكانها ذكريات ماضيها الجميل وتحيي في نفوسهم الأمل في مستقبل أفضل

ونلاحظ اللوحة من جانب اخر مجموعة اثار قديمة تعود الى الاشوريين وهي رموز ودلالات على مدينة الموصل حيث لكل من هذه حضارات ودلائل فكرية عميقة.

استخدم في العمل ألوان نابضة بالحياة فنرى أن اللون الاخضر طغى لكونه يدل على النمو والتجديد والنهضة واستخدم في الزهور الالوان الأساسية الأزرق الذي يدل على اللانهاية والتفتح والأحمر يرمز للحياة والحركة ويعزز الطموح والعزيمة والأصفر من الالوان التي تجذب الانتباه ويعبر على الاشراق والفرح.

تعكس الرموز المستخدمة في الجدارية (الجمل، البرج، القوس المعماري، اللباس الشعبي) ارتباطًا مباشرًا بالهوية العراقية الثقافية والتراث المحلي.

تتحول الجدران من كونها مجرد سطح عشوائي إلى لوحة فنية نابضة بالحياة تُجمّل الفضاء العام وتعطيه بعدًا بصريًا وإنسانيًا بما يمنحه من الوظيفة الجمالية..

الفن هنا يُسهم في اعطاء رسالة اجتماعية لبناء علاقة جديدة بين السكان والمكان من خلال إدخال عنصر الجمال والثقافة في الحي. يمكن اعتبار هذه الجدارية نوعًا من "استرداد الفضاء العام" لصالح الفن والمجتمع, وبالرغم من أن العناصر ذات طابع تراثي، فإن أسلوب المعالجة الفني عصري ويتبع تقنيات الكَرافيتي العالمية من حيث الخط واللون والتعبير، مما يعكس التزاوج بين الماضي والحاضر بإسلوب معاصر.

والنتيجة تمثل هذه العينة نموذجًا واضحًا لتأثير فن الكَرافيتي في إعادة تفعيل المشهد الجمالي البصري داخل البيئة الحضرية القديمة لمدينة الموصل. وتُظهر كيف يمكن للفن أن يعيد صياغة الفضاءات المهملة، ويمنحها وظيفة ثقافية وجمالية جديدة. كما تبرهن على أن الكَرافيتي ليس مجرد تعبير شبابي، بل أداة فنية قادرة على خدمة الهوية، وتحفيز الوعي، وتحسين نوعية الحياة البصرية في المدينة.

انموذج رقم (2)

اسم الفنان مجموعة شباب الموصل

مكان العمل: عوجة عمو البقال – الموصل القديمة

حجم العمل: ٢,٥ × ٤ متر

خامة العمل : جدارية كونكريتية واصباغ امشلين

تاريخ العمل: ٢٠٢١

الوصف والتحليل

حاول الفنانون الشباب من مدينة الموصل من خلال الرسم الكَرافيتي على الجدران الكونكريتية من إيصال فكرة التعايش والمحبة التي تربط الشعب العراقي والفلسطيني وهذا ما يدل عليه من امتداد الايادي المتلونة بالألوان العلم العراقي و تشتبك مع اليد الملونة بالعلم الفلسطيني أي ان شباب هذا الجيل لم ينسوا القضية الفلسطينية وما تزال عائشة معهم.

ان القضية الفلسطينية قضية مبدأ وان من يدافع عن ارضه فأنه يدافع عن عرضه وشرفه وهذا ما يختلف فيه العرب عن باقي الشعوب.

الصورة تمثل جدارية مرسومة على أحد الجدران العامة في مدينة الموصل، وتحتوي على عناصر بصرية رمزية وقوية، منها وجه امرأة ترتدي الحجاب، تبرز عيناها بتعابير تعكس الصمود والتحدي, والعلم الفلسطيني يغطي جزءًا من وجه المرأة ويمتد ليتشابك مع يد أخرى تمسك العلم العراقي، في تعبير رمزي عن الوحدة. وفي قلب الجدارية قبة الصخرة الذهبية بارزة في الخلفية، ما يربط المشهد بمدينة القدس ومكانتها الدينية والسياسية. وعلى اليمين وردة وردية على طرف العلم العراقي، تضيف لمسة من الأمل والجمال.بالإضافة الى وجود تصاميم معمارية ملونة مستوحاة من التراث العربي والإسلامي، تعكس التنوع الثقافي والحضاري.

تجسد الجدارية بإبعاد عدة من ضمنها البُعد الدبلوماسي والوطني رسالة تضامن واضحة بين الشعبين الفلسطيني والعراقي، وهو ما يبرز البُعد السياسي للفن الكَرافيتي كأداة للتعبير عن المواقف تجاه قضايا الأمة.

والعلمين المرتبطين بالمصافحة يدلان على دعم العراق لفلسطين، وإبراز روح الوحدة العربية.

اما من ناحية البُعد الاجتماعي فنرى استخدام صورة امرأة بعيون مليئة بالتعبير تنقل إحساسًا بالمقاومة والتحدي، وتعزز البُعد الإنساني للفن الكَرافيتي.كعنصر رئيسي يعكس دور المرأة في النضال والحفاظ على الهوية.

التنوع في الألوان والخطوط والرموز يبرز الجانب الجمالي في الرسم، ويجعل الجدارية أكثر جاذبية وتأثيراً من الناحية الجمالية, الى جانب الزخارف والخلفيات المستوحاة من التراث تعيد إحياء الهوية الثقافية في الفضاء الحضري لمدينة الموصل، بعد ما تعرضت له من دمار خلال الحرب.

وبذلك تُعد هذه العينة نموذجًا واضحًا على تأثير الفن الكَرافيتي في نقل الرسائل الوطنية والإنسانية والثقافية في مدينة الموصل، ويبرز كيف أن الجدران أصبحت مساحة للمقاومة السلمية والتعبير عن الانتماء والقيم المشتركة. كما أن الجدارية تعبّر عن وعي فني واجتماعي متصاعد لدى فنانين محليين يسعون لإعادة تشكيل وجه المدينة ما بعد الحرب.

انموذج رقم (3)

اسم الفنان: مجموعة شباب من الموصل (فريق 7Arts)

مكان العمل: دورة جاملة الجرار - الموصل

حجم العمل: 3 × 6 متر

خامة العمل : جدارية كونكريتية واصباغ امشلين

تاريخ العمل: ٢٠١٨

الوصف والتحليل

ان تكوين المرأة يقسم إلى جزئين الجمال والعلم فممكن ان نفهم من الجدارية ان الصفتين مدمجة في شخصية واحدة كما اراد الفنان رسمها .

الصورة تعرض جدارية مرسومة على أحد جدران المدينة، وتضم بورتريهين لامرأتين، كل منهما بأسلوب فني مختلف:

اللوحة على اليسار: تمثل بورتريهًا لشخصية ممثلة تركية شابة عراقية الاب مرسومة بأسلوب "البوب آرت" المعتمد على استخدام ألوان زاهية متداخلة، تشمل الأحمر، الأخضر، الأزرق، الأصفر، والأرجواني. تتسم ملامح الوجه بالدقة والحدة مع تركيز على الإضاءة والظل باستخدام كتل لونية متجاورة دون دمج.

اللوحة على اليمين: صورة لأمرأة انكليزية من أصل عراقي متمثلة بالمعمارية العالمية زهاء حديد، مرسومة في حالة تأمل أو احتضان لذاتها، مرسومة بأسلوب أقرب إلى "المونوكروم" (درجات الرمادي)، بتعبير وجداني يركّز على المشاعر أكثر من التفاصيل اللونية. يغلب عليها اللون الأسود مع تدرجات الأبيض والرمادي، ما يمنحها طابعًا دراميًا وتأمليًا . وبذلك تعبر هذه الجدارية عن رمز من شخصيات المرأة العراقية الاصل من خلال الصورتين يظهر لنا شباب الموصل المكانة الكبيرة للمرأة في حياتهم حيث قدرو الفن والمعمار في صورة واحدة. واوضحت تفاخرهم بالأصول العراقية وان تغيرت جنسيتهم الاقليمية.

يُظهر في الجدارية تعددية الاسلوب بوجود أسلوبين مختلفين في اللوحتين (البوب آرت مقابل المونوكروم) مدى التنوع البصري والذوقي في فن الشارع الموصلي، مما يدل على انفتاح الفنانين المحليين على المدارس العالمية للفن. اما من الناحية التعبيرية والنفسية اللوحة اليسرى تعكس حيوية وتفاؤل باستخدام الألوان الصارخة والتباينات الحادة, أما اللوحة اليمنى فتميل إلى التعبير العاطفي الهادئ، وتُظهر نوعًا من السلام الداخلي أو الحزن التأملي، مما يوحي برسالة وجدانية قد تتعلق بالتجربة الإنسانية أو الذاكرة.

اجتماعياً نرى اختيار شخصيات نسائية يعكس تحوّلًا مهمًا في طبيعة التعبير الفني في الموصل، خاصة في مجتمع محافظ تقليديًا. نستشف من ذلك رسائل ضمنية قد تتعلق بتمكين المرأة أو إبراز حضورها الرمزي والوجداني في الفضاء العام.

انموذج رقم (4)

اسم الفنان: مجموعة شباب الموصل

مكان العمل: قرب مجسر المثنى

حجم العمل: 3 × 6 متر

خامة العمل : جدارية كونكريتية واصباغ امشلين

تاريخ العمل: ٢٠١٨

الوصف والتحليل

الصورة تُظهر جدارية ملونة تم تنفيذها على أحد الجدران في مدينة الموصل. تتضمن هذه الجدارية ثلاث شخصيات بارزة، مرسومة بأسلوبين مختلفين: ففي الجانب الأيسر: بورتريه صورة للفنان التشكيلي "بيكاسو" احد اشهر الفنانين في القرن العشرين وينسب الفضل اليه في تاسيس الحركة التكعيبة بأسلوب "البوب آرت" وهو يرتدي قبعة

الوسط: رسم لشخصية "جاك سبارو" من سلسلة أفلام "قراصنة الكاريبي"، بأسلوب واقعي مدمج بلمسات فنية حديثة.

الجانب الأيمن: بورتريه لامرأة ترتدي نظارات شمسية، بالألوان القوية والخطوط الواضحة التي تميل إلى الأسلوب الرقمي أو الكارتوني. اذ الفنان الموصلي إيصال ثقافة الجيل الجديد حيث يعتبر ملم بالأمور الفنية وكذلك الاسطوريات وشخيصة المرأة ايضاً.

الألوان المستخدمة زاهية جدًا، وتتوزع بين الأحمر، الأزرق، الأصفر، والأسود، مما يعطي للجدارية طابعًا ديناميكيًا ومفعمًا بالحياة. من الناحية الفنية لاحظنا تنوع الأساليب بين البوب آرت، الواقعية، والكارتونية يعكس تأثر الفنانين المحليين بالمدارس الفنية الغربية. في حين ان استخدام الألوان الصارخة والخطوط الحادة يعطي انطباعًا بالحيوية والانفتاح، وهو ما يُعد تحولًا مهمًا في بيئة كانت محاطة بقيود ثقافية وسياسية لفترة طويلة.

يتضمن المشهد في الجدارية إدخال شخصيات عالمية مثل "جاك سبارو" يشير إلى العولمة الفنية وتفاعل شباب الموصل مع الثقافة الشعبية الغربية. ويُظهر ذلك رغبة جيل جديد في التعبير عن الذات بحرية واستخدام الرموز التي يراها معبرة عن توجهاته وتطلعاته.

الجدارية تعكس محاولة استعادة الحياة الطبيعية والفنية في المدينة بعد فترات من التحديات الأمنية والدمار.

اختيار واجهات الشوارع كمساحات فنية يدل على تحوّل الجدران من رموز للخراب أو الصمت إلى وسائل للتواصل البصري والجمالي.

بالتأكيد قام الباحث بإجراء مقابلات مع الفنانين المحليين الشباب لفهم دوافعهم وارتباطهم بالموضوعات والشخصيات التي يختارونها في مساهمة منهم في تحسين الحالة النفسية للمارة وتغييرها من خلال استخدامهم الألوان الزاهية التي تعزز الشعور بالأمل والانفتاح، وبذلك تؤدي دورًا نفسيًا مهمًا في خلق بيئة حضرية أكثر حيوية وجذبًا للمواطنين، خصوصًا في مرحلة إعادة إعمار المدينة.

النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1. أظهر فن الكَرافيتي قدرة على دمج الرموز التراثية العراقية بالأسلوب المعاصر، مما يعزز الهوية المحلية في سياق الحداثة، كما في انموذج رقم (1).
2. برز الكَرافيتي كوسيلة للتعبير عن التضامن الوطني والقضايا الإنسانية، ولا سيما القضية الفلسطينية، عبر استخدام عناصر رمزية قوية، كما في انموذج رقم (2).
3. عكس الكَرافيتي حضور المرأة بوصفها رمزاً للتقدم ومحوراً للإبداع، مع انفتاح على المدارس الفنية العالمية، كما في العينة رقم (3)
4. أظهر الكَرافيتي تأثير الثقافة البصرية الغربية على الجيل الموصلي الشاب، من خلال دمج شخصيات عالمية في الفضاء العام، كما في انموذج رقم (4)
5. أسهم الكَرافيتي في تحويل الجدران من رموز دمار إلى منصات للأمل والانتماء، مع إعادة تشكيل الهوية البصرية للمدينة، كما في النماذج الاربع (1، 2، 3، 4) من العينات.

الاستنتاجات:

1. الفن الكَرافيتي أصبح وسيلة شبابية للتعبير في مدينة الموصل، تتخطى الطابع التخريبي لتصبح أداة فنية وثقافية, وظاهرة ايجابية في المجتمع خصوصا وهو يكرس جهد الشباب الى الفن الجميل.
2. لعب فن الكَرافيتي دورًا في إعادة تشكيل الهوية البصرية للمدينة بعد الحرب, ويؤكد توظيف الرموز التراثية في الكرافيتي على أن الفن يمكن أن يكون أداة فعّالة لحفظ الهوية الوطنية في ظل الانفتاح الثقافي.
3. اثبت الكَرافيتي قدرته على حمل رسائل اجتماعية وسياسية تعكس وعي الفنان بقضايا وطنية وقومية.
4. عكس حضور المرأة في الأعمال الجدارية وعياً مجتمعياً بأهمية دورها في النهضة الثقافية والفنية.
5. اشار دمج الرموز والشخصيات العالمية إلى أن الكرافيتي أصبح جسراً للتفاعل مع الثقافة البصرية العالمية دون فقدان الخصوصية المحلية.
6. برهن انتشار الكرافيتي في الفضاء العام على تحوله إلى وسيلة فنية جماهيرية قادرة على التأثير المباشر في الوعي الجمعي.

التوصيات

1. دراسة الرسومات الكَرافيتية الواقعية.
2. ادخال مناهج متخصصة بالفن الكَرافيتي في المعاهد والكليات المعنية بدراسة الفنون الجميلة والتطبيقية.

Conclusions:

1. Graffiti has become a means of expression for youth in Mosul, transcending its destructive nature to become an artistic and cultural tool, and a positive phenomenon in society, especially as it dedicates youth efforts to fine art.
2. Graffiti has played a role in reshaping the city's visual identity after the war, and the use of traditional symbols in graffiti confirms that art can be an effective tool for preserving national identity in light of cultural openness.
3. Graffiti has proven its ability to carry social and political messages that reflect the artist's awareness of national and pan-Arab issues.
4. The presence of women in mural artworks reflects a societal awareness of the importance of their role in the cultural and artistic renaissance.
5. The integration of global symbols and figures indicates that graffiti has become a bridge for interaction with global visual culture without losing local identity.

.6The spread of graffiti in public space has demonstrated its transformation into a popular artistic medium capable of directly influencing the collective consciousness.

References:

1. Al-Alfi, A. S. (1985). A concise history of general art (p. 15). Dar Nahdet Misr. [In Arabic]
2. Al-Bahansy, A. (1997). From modernism to postmodernism in art. Dar Al-Kitab Al-Arabi. [In Arabic]
3. Al-Hilli, A. (n.d.). Art and experience (Vol. 447). Ministry of Culture Affairs, Baghdad. [In Arabic]
4. Al-Mashhadani, T. S. (2003). Intellectual and aesthetic concepts in material usage in postmodern art (Unpublished doctoral dissertation). University of Babylon. [In Arabic]
5. Al-Mashhadani, T. S. (2003). Intellectual and aesthetic concepts in material usage in postmodern art (Unpublished doctoral dissertation). University of Babylon, College of Fine Arts. [In Arabic]
6. Al-Wadi, A. S., & Al-Husseini, A. A. R. (2010). Environmental expression in postmodern art (1st ed.). Dar Safa Publishing. [In Arabic]
7. Arts Visuals. (n.d.). Le street art.
8. Bahiya, A. R. D. (1997). Building rules for semantic indications in linear compositions (Doctoral dissertation). University of Baghdad. [In Arabic]
9. COSSE, C. (2017). Le street art comme outil fédérateur des opérateurs d'une ville et de sa redynamisation: Le cas du festival Asphalte à Charleroi [Master's thesis, Université Catholique de Louvain, École de communication].
10. Durieu, H. (n.d.). Le tag et le graffiti: Des modes d'expression et d'appropriation de l'espace contemporain [Master's thesis, University of Liège, Faculty of Architecture].
11. Eid, K. (1978). Philosophy of literature and art. Arab Book House, Libya–Tunisia. [In Arabic]
12. Esmee Van Loo University, street art, a new art movement or vandalism –Maastricht, p.9-10.
13. Graffiti Blog. (n.d.). Throw up ou flop.
14. Helmy, H. (2013). Gowaya Shaheed: Street art of the Egyptian revolution. Cairo: Dar El Ain Publishing.
15. http://bombe-peinture-deco.fr/throw-up-ou-flop-graffiti
16. https://en.wikipedia.org/wiki/Street_art
17. https://web.ac-reims.fr/dsden/exper/IMG/pdf/le_street_art.pdf
18. Ibn Manzur, A. F. J. M. ibn Mukarram al-Ansari. (1955). Lisan al-Arab (Vol. 4). Dar Sader Publishing. [In Arabic]
19. Jarrar, A. (2016). Philosophy of beauty and artistic taste: Educating aesthetic sense (Arabic ed.). Samir Mansour Publishing. [In Arabic]
20. Manco, T. (n.d.). Graffiti world: Street art from five continents. Harry N. Abrams.
21. Mustafa, A. B. D. (2012). The philosophy of art and beauty (1st ed.). Dar Al-Maseera. [In Arabic]
22. Noah, J. (2020, September 12). Street math in wildstyle graffiti art. http://ftp.icm.edu.pl/graffiti/faq/streetmath.html
23. Nobler, N. (1987). Dialogue of vision: An introduction to the appreciation of art and aesthetic experience (F. Khalil, Trans.; J. I. Jabra, Ed.). Dar Al-Ma'moun. [In Arabic]
24. Nseal. (2011). Graffiti and expression. https://nseal.wordpress.com
25. Obaid, C. (2005). Criticism of creativity and the creativity of criticism. Dar Al-Fikr Al-Lubnani. [In Arabic]
26. Scott, R. G. (1994). Principles of design (M. M. Youssef, Trans., 41st ed.). Dar Al-Nahda. [In Arabic]
27. Shaqroun, N. (2023). Shakir Hassan Al Said and the theory of Arab art. Arab Scientific Publishers. [In Arabic]
28. Shouqi, I. (1990). Art and design. Faculty of Education, Helwan University. [In Arabic]
29. Speerstra Gallery. (n.d.). A short history of graffiti writing. http://www.speerstra.net

30. Stolnitz, J. (1981). Art criticism: An aesthetic philosophical study (F. Zakaria, Trans.). Ain Shams Press. [In Arabic]
31. Street art. (2024, December 5). Wikipedia
32. Van Loo, E. (n.d.). Street art: A new art movement or vandalism [Bachelor's thesis, Maastricht University].
33. Wilensky, H. (1982). Study of art (Y. D. Abdulqadir, Trans.). Directorate of Fine Arts, Dar Al-Hurriyah Press. [In Arabic]
34. Zidan, A. B. (1974). Means and methods of communication in social and educational fields. Cairo. [In Arabic]

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1701

Designing a website to train the female graduates on manufacturing men's clothing according to technical regulations to enrich the field of medium-sized projects

Ola Salem Mohammed Saleh Alhasni [a]

[a] *Associate Professor in the Fashion Design Department-College of Design - Umm Al-Qura University*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 28 September 2025
Received in revised form 10 October 2025
Accepted 11 October 2025
Published 1 December 2025

Keywords:
website, men's clothing, medium-sized projects

ABSTRACT

Websites have contributed to providing opportunities and ideas to individuals, and have changed their lifestyles all over the world, as they can now communicate and interact with each other wherever they are.

Men's clothing is considered one of the most consumed pieces of clothing because of its special importance in the lives of men in Saudi society, as it is one of the clothing products that has a historical dimension, and the manufacture of men's clothing depends on various factors, some of which are economic and some of which are closely linked to the method used in production. Therefore, the men's clothing industry is one of the industries that has received great attention from producers.

Medium-sized projects contribute to providing job opportunities and supporting the spread of the culture of self-employment among female graduates instead of relying on government jobs. Their importance is represented by their contribution to economic and social development, in addition to their role in preparing women entrepreneurs.

The research aims to:

1 -Designing a website to train female graduates on manufacturing men's clothing according to technical regulations to enrich the field of medium-sized projects.

2 -Measuring the effectiveness of the website in providing female graduates with special knowledge for manufacturing men's clothing in accordance with technical regulations.

3 -Measuring the effectiveness of the website in providing female graduates with the special skills to manufacture men's clothing according to technical regulations.

The research recommended:

1-Developing academic curricula in educational institutions according to new technology to meet the rapid global changes in human resources development.

2 -Activating electronic educational means to raise the skill level of female students to bring Saudi educational outcomes to international levels.

3 -Creating specialized websites to draw clothing models for different categories, "women, men, children," so that female students can integrate into the labor market and establish small and medium projects of their own.

4- Holding training courses for college graduates to train on men's clothing manufacturing skills according to scientific principles.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1701
Ola Salem Mohammed Saleh Alhasni: Designing a website to train the female graduates on manufacturing men's clothing according to technical regulations to enrich the field of medium-sized projects
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تصميم موقع إلكتروني لتدريب الخريجات على تصنيع الملابس الرجالية وفق الضوابط الفنية لإثراء مجال المشاريع المتوسطة

علا سالم محمد صالح الحسني[1]

ملخص:

ساهمت المواقع الإلكترونية في توفير الفرص والأفكار للأفراد، وغيّرت أنماط حياتهم في جميع أنحاء العالم، حيث أصبح بإمكانهم التواصل والتفاعل مع بعضهم البعض أينما كانوا.

تُعد ملابس الرجال من أكثر قطع الملابس استهلاكًا لأهميتها الخاصة في حياة الرجال في المجتمع السعودي، فهي من منتجات الملابس ذات البعد التاريخي، ويعتمد تصنيع ملابس الرجال على عوامل مختلفة، منها ما هو اقتصادي ومنها ما يرتبط ارتباطًا وثيقًا بطريقة الإنتاج. لذلك، تُعد صناعة ملابس الرجال من الصناعات التي حظيت باهتمام كبير من قِبل المنتجين.

تساهم المشاريع المتوسطة في توفير فرص عمل ودعم نشر ثقافة العمل الحر بين الخريجات بدلًا من الاعتماد على الوظائف الحكومية. وتتمثل أهميتها في مساهمتها في التنمية الاقتصادية والاجتماعية، بالإضافة إلى دورها في إعداد رائدات الأعمال.

يهدف البحث إلى:

1- تصميم موقع إلكتروني لتدريب الخريجات على تصنيع ملابس الرجال وفقًا للأنظمة الفنية لإثراء مجال المشاريع المتوسطة.

٢- قياس فاعلية الموقع الإلكتروني في إكساب الخريجات معارف خاصة بتصنيع الملابس الرجالية وفقًا للوائح الفنية.

٣- قياس فاعلية الموقع الإلكتروني في إكساب الخريجات مهارات خاصة بتصنيع الملابس الرجالية وفقًا للوائح الفنية.

توصل البحث إلى:

١- وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات الخريجات في التطبيق القبلي والبعدي للموقع الإلكتروني للتدريب على تصنيع الملابس الرجالية وفقًا للوائح الفنية لإثراء مجال المشروعات المتوسطة لصالح التطبيق البعدي.

٢- وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات الخريجات في التطبيق القبلي والبعدي للاختبار التحصيلي لصالح التطبيق البعدي.

٣ -وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات الخريجات في التطبيق القبلي والبعدي لاختبار أداء المهارات لصالح التطبيق البعدي.

كلمات مفتاحية: موقع ويب، ملابس رجالية، مشاريع متوسطة الحجم.

[1] أستاذ مشارك في قسم تصميم الأزياء-كلية التصاميم - جامعة أم القرى

Introduction:

The Kingdom of Saudi Arabia vision 2030 confirmed on the keenness and interest in investing in education, and strengthening efforts to align the outcomes of the educational system with the needs of the labor market. Since its launch, the vision has worked to increase the interest in developing education regarding a curriculum, teachers, students, and graduates. This is in an effort from it to keep pace with scientific and cultural developments. (https://www.vision2030.gov.sa)

The individual is the most important of which societies possess because of the role he plays in developing and modernizing them. Therefore, his preparation has received the attention of those societies, and interest in him has increased in recent years as a result of the rapid and successive cognitive and technological changes that the world is witnessing in various different areas of life, and the trend towards globalization in all its cultural, social and economic manifestations. (Jamal Fakhri Al-Din, 2001 AD, 2)

In addition to the communications and information revolution, this caused human knowledge to multiply, especially scientific and technological knowledge, and that in short periods of time, as there was a huge boom in the field of satellite technology, multimedia, and the Internet. (Tariq Abd El-Ra'ouf, 2019 AD, 11)

Websites have contributed to providing opportunities and ideas to individuals, and have changed their lifestyles all over the world, as they can now communicate and interact with each other through their phones and laptops wherever they are, which has changed the approach to business and their operations (Rehan Abd El-Hadi, 2019 AD AD, 19).

In addition to developing the education process, and information become available on websites free for various individuals through electronic encyclopedias and websites specialized in certain types of science and knowledge, whereby any individual is now able to obtain the knowledge he wants, and he can obtain information at any time easily. (Saytah Al-Mutairi et al., 2020 AD, 272).

Training human resources is one of the effective trends that contribute in increasing productivity, as it is a response to the variables of the external environment. Therefore, it was necessary to prepare trained technical cadres who can contribute to the rotation of the wheel of development, considering the human element is the basis of the development and training process and the tool of development and its means, which if properly invested and employed, the efficiency in performance and production can be achieved. (Imad al-Din Johar, 2014 AD, 303)

Modern training methods, such as distance learning, or as it is called online training, is the creation of a mean relies on the use of the new techniques to enter into an interactive training program, and sometimes a program dedicated to a specific type of individual via the Internet or other electronic media, and that for the purpose of developing individual capabilities, regardless of the circumstances of time and place, as the Internet is one of the most prominent technological creations that has imposed itself on the global level during the past years until it has become a method of daily interaction and a pattern of knowledge exchange between the peoples of the world (Mohammed Saad, 2012 AD, 28).

Clothing industry organizations rely on training as it is a characteristic of modern organizations that are keen to keep pace with every change in the technological and administrative fields, so without a developed human force capable of absorbing change, the organization will not be able to achieve its goals, and since training improves the individual's capabilities and develops his skills, it contributes directly improves the economic and social level of the individual, as it is one of the tools of development (Amal Al-Sayyed, 2010 AD, 243).

In light of the continuous development of knowledge and the steady increase in human expertise, technological creations have become a necessity that must be used at all educational levels, in order to raise the level of efficiency and effectiveness of the educational process (Noha Abd El-Aziz, Tahani Al-Kharaz, 2023 AD, 14).

This development has led to the emergence of new systems in education and the trend has increased to employ them in all educational levels to raise the efficiency and effectiveness of the educational process, including "individual learning, distance learning" and other systems and means that have changed the form and content of the educational process (Al-Gharib Ismail, 2008 AD, 120).

Educational applications of the Internet seek to produce specialized training websites that are concerned with preserving selected educational materials, and encourage interaction between trainers and trainees, and allow them to exchange and share information among themselves, in addition to the possibility of updating and developing their contents. Electronic educational websites have a great impact in improving the level of learners. (Akram Fathi, 2005 AD, 8)

The Kingdom of Saudi Arabia's Vision 2030 focused on broad interest in involving women in the development process of their society, taking their role and position to be an active element in society, and eliminating the problem of unemployment, which is a prominent phenomenon in the Arab world in general, as there is a large percentage of women in the Kingdom of Saudi Arabia who are looking for job opportunities, whether in the private sector or the government sector. The Kingdom's Vision 2030 also focused on linking

education outcomes with labor market requirements through education programs that are compatible with development needs and the local and global labor market. (www.vision 2030.gov. sa)

The ready-made clothing industry has recently witnessed amazing progress in all its stages, starting from the design stage, preparing patterns and means of production, which places on educational institutions many responsibilities to prepare their children in a way that is consistent with the knowledge explosion and technological progress that prevails in society (Samah Al-Sawy, 2017 AD, 62).

Female graduates are considered one of the highest ambitious groups and those responsible for the advancement of society, and they are considered the cornerstone of its development, and the most important, most aware and cultured segment of it where they represent enormous energy and a human source for development, so their training and qualification is necessary. (Etidal Ali, 2012 AD, 176)

The men's garment is considered one of the most consumed pieces of clothing because of its special importance in the lives of men in Saudi society, as it is one of the clothing products that has a historical dimension, and the manufacture of the men's garment depends on various factors, including what is economic and what is closely related to the method that followed in production, so the men's clothing industry is one of the industries that has received great attention from producers. (Hazem Abd El-Fattah et al., 2017 AD, 80)

The technical specifications for men's clothing include the standard operational requirements for manufacturing the garment, starting from the design drawing, passing through all operating processes until the packaging stage, by following clear and right scientific practices to produce a garment that carries highly precise technical specifications (Imad Al-Din Johar, Maha Al-Zahrani, 2022 AD) ,27).

Medium-sized projects contribute to providing job opportunities and supporting the spread of the culture of self-employment among female graduates instead of relying on the government jobs, and their importance is represented by their contribution to economic and social development, in addition to their role in preparing women entrepreneurs. Any country, whether developing or developed, needs medium-sized projects to participate in the growth of its economy through the service sector and assistance in the industrial sector as well (Haifa'a Al-Shalhoub, 2009 AD, 1).

Medium-sized projects are characterized by a relatively low capital to start business in it, in addition to their ability to employ semi-skilled workers, provide an opportunity during the work for training to raise capabilities and skills, and have a low risk compared to large companies. (https://www.tamweely. org)

The studies that dealt with constructing websites in the field of designing and producing clothing varied, such as the study of (Noha Al-Aboudi, Tahani Al-Kharaz, 2024 AD), which aimed to designing a website for training on constructing a pattern of the men's shirt using the Gemini program and measure the effectiveness of the training to raise the efficiency of the cognitive and skill performance for the female trainees. As well as measuring the effectiveness of the website in providing female graduates with the knowledge and skills of constructing men's shirts. And, the study of (Sukar Al-Otaibi, 2022 AD), which aimed to set standards for constructing a fashion design website to support the small projects, and identify the features of women's traditional clothing in the Kingdom of Saudi Arabia, and the female graduates trained to create women's designs inspired by traditional Saudi clothing to develop and support the small projects through the site. Also, the study of (Nahed Al-Thubaiti, 2021AD), which aimed to determine the scientific foundations for designing an electronic website for training in the field of automatic embroidery for furniture to enable female graduates to establish medium-sized projects, and a study of (Rehan Abd El-Hadi, 2019), which aimed to construct an educational website to provide skills for drawing and implementing women's patterns to keep pace with Internet-based e-learning, and to determine a list of basic skills for drawing and implementing women's patterns that must be developed among learners interested in the field of clothing and textiles, and to verify the effectiveness of the proposed website in developing the knowledge and skills of drawing patterns among learners.

Studies have also varied that dealt with designing and producing men's clothing, such as the study of (Rania Deabes, Maha Al-Masoudi, 2023 AD), which aimed to produce sustainable woolen clothing within clothing factories in the northern region of the Kingdom of Saudi Arabia for both of "Al-Mashlah, men's garment" were achieved both aesthetic and functional aspects, and a study of (Imad Al-Din Johar, Maha Al-Zahrani, 2022 AD) that aimed to solve the problem of wasting time by rearranging operations within the production line in men's clothing factories, improving worker productivity in the production line, and calculating the productivity increase as a result of using balance in designing the production line. And a study of (Imad Gohar, Maha Al-Zahrani, 2021 AD) that aimed to determine lean manufacturing strategy techniques associated with improving the production process in men's clothing factories, and to know the basic requirements necessary to implement the lean manufacturing strategy in clothing factories, as well as measuring the extent to which the strategy's elements are applied in Men's clothing factories.

Websites are one of the most important modern technological means for receiving knowledge and skills in various fields. This is what prompted the researcher to benefit from the technical development and employ it by designing a website to train female graduates on manufacturing men's clothing according to technical specifications to enrich the field of medium-sized projects.

Research problem:

The Kingdom of Saudi Arabia's Vision 2030 aims to support entrepreneurship, develop youth skills, and raise the percentage of medium-sized projects' contribution in the domestic product. The twenty-first century witnessed a massive information and technological revolution in the field of computers, which were used in various specializations around the world, especially in building training websites, being a modern method that helps learning, as it benefits the individual and society, and in line with the Kingdom's trends in preparing cadres trained with the latest educational technologies, the researcher designed the website, and the research problem can be formulated in the following questions:

1- What is the possibility of designing a website to train female graduates on manufacturing men's clothing according to the technical regulations to enrich the field of medium-sized projects?
2- What is the effectiveness of the website in providing female graduates with the special knowledge to manufacture men's clothing according to the technical regulations?
3- What is the effectiveness of the website in providing female graduates with the special skills to manufacture men's clothing according to the technical regulations?

Research objectives:

1- Designing a website to train female graduates on manufacturing men's clothing according to the technical regulations to enrich the field of medium-sized projects.
2- Measuring the effectiveness of the website in providing female graduates with the special knowledge to manufacture men's clothing according to the technical regulations.
3- Measuring the effectiveness of the website in providing female graduates with the special skills to manufacture men's clothing according to the technical regulations.

Research importance:

1- Keeping pace with the latest global trends of the information technologies in the training process to develop the knowledge and skills of female graduates.
2- Emphasizing the role of educational institutions in providing knowledge and skills to categories of society by preparing cadres trained on manufacturing men's clothing.
3- Trying to provide job opportunities for female graduates in ready-made clothing factories for men's clothing
4- Enriching libraries specialized in the field of clothing manufacturing with modern scientific studies in manufacturing men's clothing according to the technical regulations.

Research terms:

- Design:

- Planning for a specific thing and doing creative and beautiful things, as it is the artist's arrangement of his psychological motivations in a form from some forms (Yousri Issa, 2013 AD, 15).
- Reformulating ideas and vocabulary and shaping them in order to apply them practically, by studying all aspects of this idea and developing an initial vision of the form it is intended to be, in addition to taking into account all aspects affecting this idea during its practical implementation, and how this idea affects its environment (Al-Shaima Aboul Gheit, 2023 AD, 583).

- Website:

- A method of learning using modern communication mechanisms, such as computer and its networks, and its multimedia, such as sound, image, graphics, search mechanisms, and electronic libraries, as well as Internet portals, whether remotely or in the classroom. It is the use of technology of all kinds to deliver information for the learner in the shortest time, least effort, and greatest benefit (Abdullah Al-Mousa, 2020 AD, 113).

- **Training**:

- A planned activity that aims to provide individuals with a set of information and skills that lead to increase the individual's performance rates in his work. Training is closely linked to development, where the development of human resources that aims to achieve community development in all social, economic, and cultural fields. Psychologists are considered training is among the solutions proposed to solve modern civilizational problems, as training is considered an investment in human capital to enable the individual to perform the role assigned to him within the framework of the modern environment and help him adapt to working conditions (Sulaiman Al-Thuwaini, 2021AD, 69).
- A continuous, organized process centered on the individual, aiming to bring about specific behavioral, technical, and mental changes to meet specific current or future needs required by the individual, the work he performs, and the organization he works with (Amal Al-Sayyid, 2010 AD, 211).
- An attempt to change the behavior of individuals to make them use different methods in performing works, and make them behave differently after training than they did before (Amani Bahjat, 2018 AD, 123).

- Female graduates:

- Female graduate is a former student from an educational institution (school, college, university). (https://web.archive.org)

Manufacturing:

- The craftsman's craft, every science or art that a person has practiced until he is skilled at it and it becomes his craft (Al-Wagieze Dictionary, 2003 AD, 370).
- That process through which goods are produced from raw materials in a way that meets human needs, either directly or indirectly, and it is one of the basic processes for the renaissance and growth of societies, especially on the economic level, which prompted humans to develop it in an effort to increase production. Thus, increasing the amount of benefits derived from it (https://www.oracle.com).

- Men's Thobe:

- A garment worn by men in most Arab countries, fitted to the body, draping slightly wide on the sides, with an office collar, and two shoulder lines of natural length, closed with a placket and fitted with buttons and buttonholes, reaching the level of the waist, with long sleeves, their length reaches the wrist of the hand, and the length of the Thobe reaches the wrist of the foot. The men's garment consists of four main parts:

- **Al-badanah:** The piece existed in the front and back middle area of the garment, each of which is a rectangular piece, the width of which represents the width of the shoulders / and its length from the shoulder to the heel.
- **Al-baniqah:** A trapezoid-shaped piece existed on both sides of Al-badanah to give the garment the necessary width, and it starts from under the armpit until the end of the garment (Maha Al-Zahrani, Imad al-Din Jawhar, 2021 AD, 198).
- **Al-tkhrasah:** A small piece that takes the shape of a trapezoid, close to the shape of a square, and is installed in the armpit area, as it is the splice between the sleeve, Al-baniqah, and Al-badanah.
- **Sleeve:** Covering of the arm, it starts from the shoulder with a suitable width until the wrist of the hand, and be attached by Al-tkhrasah (Mojedah Salim, Hanan Al-Ashqar, 2018 AD, 42).

Men's Thobe
https://alaseel.com

- Technical Specifications:

- A clear set of requirements that must be present in a material, product, or service. They are technical or operational requirements, and they can be internal or external. Many general standard specifications consist of a specific method of practice, and the specifications are represented in the specification upon which the product is made (Haifa'a Al-Jasser, 2022 AD, 9).

- Medium-sized projects:

- Small-sized units that produce and distribute goods and services, consisting of independent, self-employed producers (Hassan Abdel-Al, 1994 AD, 44), and rely on a small number of workers, and most of them work with small fixed capital, or without fixed capital (Fatmah Bouchhak, Hakimah Bourabi, 2015 AD, 32).

Research hypotheses:

1- There are statistically significant differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for the website of training on manufacturing men's clothing according to technical regulations to enrich the field of medium-sized projects, in favor of the post-application.

2- There are statistically significant differences among the mean degrees of the female graduates in the pre- and post-application for the achievement test in favor of the post-application

3- There are statistically significant differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for the skill performance test, in favor of the post-application.

Research methodology:

This research followed the quasi-experimental approach because it achieves the research objectives and verifies the proof of its hypotheses.

Research sample:

The research sample consisted of (30) female university graduates in the Kingdom of Saudi Arabia

Research tools:

1- The website for manufacturing men's clothing according to the technical regulations.
2- An achievement test (pre/post) to measure the effectiveness of the website in acquiring the knowledge included in it.
3- A skill applied test (pre/post) to measure the effectiveness of the website in acquiring the skills included in it.
4- An estimating scale to measure skills and evaluate the results contained in the website for manufacturing men's clothing according to the technical regulations.

Research limits:

- **Objective limits:** A website for manufacturing men's clothing.
- **Time limits:** The research was conducted in year 2024 AD.
- **Spatial boundaries:** The website was implemented at the College of Design at Umm Al-Qura University.

Research procedures:

Determining the goals of the website:

The process of setting goals is considered the first step in preparing the site, through which the content is determined and organized, in addition to choosing the educational means and educational activities accompanying the application and the teaching methods used, then determining the evaluation methods through which the extent of achieving the desired goals can be identified. The general objectives have been determined to include both cognitive aspects and skill aspects, as they are considered an accurate embodiment of the level of learning to be achieved after the females graduates learn through the site, then the objectives are formulated in a procedural manner that facilitates the selection of appropriate content for the subject. The website aims to train female graduates on manufacturing men's clothing according to technical regulations to enrich the field of medium-sized projects, as it was applied to a sample of (30) female graduates.

General objectives of the website:

- Providing the Saudi labor market with highly qualified female graduates in the field of men's clothing manufacturing.
- Contributing to find job opportunities for female graduates by establishing medium-sized projects in the men's clothing manufacturing.
- Developing a positive attitude among female graduates towards information technology through interaction with the website.

A - Cognitive objectives:

• Defines men's clothing.
• Mentions the materials for manufacturing men's clothing: "basic materials, auxiliary materials".
• Defines the vocabulary of men's clothing.
• Distinction of the specifications of a well-fitting men's clothing fit the body.
• Mentions how to take men's clothing measurements.
• Analysis of various selections of men's clothing for 2024 fashion trends.

B- Skill objectives:

• Draws men's clothing pattern.
• Adjusts the pattern interlocking of the men's clothing.
• Explains how to take sewing marks.
• Cuts men's clothing.
• Applies the stages of sewing men's clothing, which are: "Al-badanah and Al-baniqah in the front of the garment, Al-badanah and Al-baniqah in the back of the garment, the two shoulder lines of the garment, the collar with the lining, the collar with the neckline of the garment, the two armholes of the sleeve with the two armholes of the armpit of the garment, the lining of the pocket with Al-sayalah, the sleeve line and the line separating the front and back, hem line).
• Ironing men's clothing.
• Packaging men's clothing.

Planning of the Website:

Topics included on the website:

1- Definition of men's clothing.
2- Materials of manufacturing the men's clothing "basic materials, auxiliary materials".
3- Vocabulary of men's clothing
4- Specifications of men's clothing that fits well on the body.
5- Method of taking men's clothing measurements.
6- Describing various selections of men's clothing for 2024 fashion trends.
7- Steps of manufacturing men's clothing:
• Method of drawing the men's clothing pattern.

• Interlacing the men's clothing pattern.
• The stage of taking sewing marks
• Cutting stage.
• Sewing stage of men's clothing:

- Sewing Al-badanah and Al-baniqah in the front of the garment.
- Sewing Al-badanah and Al-baniqah in the back of the garment.
- Sewing the two shoulder lines of the garment.
- Sewing the office collar with lining
- Sewing the collar with the neckline of the garment.
- Sewing the armhole of the sleeve with the armpits of the garment.
- Sewing the pocket lining with Al-sayalah.
- Sewing the sleeve line and the line separating the front and back
- Sewing the hem line
- Ironing stage.
- Packaging stage

8- Definition of medium-sized projects.
9- Objectives of medium-sized projects.
10- Medium-sized projects' support institutions in the Kingdom of Saudi Arabia.

Arbitration of the website:

In light of the objectives set for the website, scientific topics were chosen for the website, and the website icons were organized in a logical, sequential manner according to the scientific content on an integrated basis. The content was presented to a group of the specialized professors in the field of clothing manufacturing to ensure the correctness, clarity and formulating the objectives, and the logical sequence of the scientific topics of the website, and the website evaluation tools were built for training on manufacturing men's clothing in accordance with technical regulations.

Designing the website:

The researcher adopted the "Abd Al-Latif Al-Jazzar, 2002 AD" model in designing the website , due to the ease of the model and its inclusion of the necessary characteristics for designing websites over the Internet, in addition to its clarity and ease of use. The stages of the model for designing websites on the Internet are:

- Studying and analyzing stage.
- Designing stage.
- Producing and creating stage.
- Evaluation stage. (https://www.edu-technology1.com)

Studying and analyzing stage:

The studying and analyzing stage is the first stage in designing the websites, upon which the rest of the stages are built, and in which the content is determined to suit the requirements of the female graduates, so that each female graduate can navigate within this content without restrictions. This stage consists of two steps:

- **<u>Determine the characteristics of the female graduates:</u>**

The educational needs of the female graduates were to raise their levels of knowledge and skills to reflect on the development of their attitudes towards manufacturing men's clothing, which reflects positively on the female graduates' performance. Accordingly, female graduates who possess the following characteristics were selected:

- Tendencies for knowledge and being aware in the field of clothing manufacturing.
- Computer use skill.
- Willingness to apply the practical skill.

- **<u>Determine the general goal of the website:</u>**

Providing the female graduates with knowledge and skills of manufacturing men's clothing

Designing stage:

It means designing the components of the learning environment "the website" based on the standards that have been reached for designing website pages, and that in order to achieve the general goal of the website, then setting the procedural goals of the website with taking into account that the goals are characterized by clarity and precise definition of the expected learning outcomes. This stage includes:

- **Preparation stage:**

• Determining a title for the website: "Manufacturing men's clothing".
• Creating textual content, by creating files and saving them on the computer in "Word" format, which includes:
1- Introducing the website.
2- Objectives of the website.
3- Means of communication with the website creator.
4- Website topics.

- Sitting a layout for the website map and categorize the information sequentially is representing all sections and pages of the website.

Table (1): layout of the website for "Men's clothing manufacturing"

<table>
<tr><th>Home page</th><th>Men's clothing</th><th>Manufacturing men's clothing</th><th>Medium-sized projects</th></tr>
<tr><td>Introducing the website</td><td>Definition of men's clothing</td><td>Method of drawing the men's clothing pattern</td><td>Definition of medium-sized projects</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Objectives of the website</td><td>Materials of manufacturing the men's clothing "basic materials, auxiliary materials"</td><td rowspan="4">Steps of manufacturing men's clothing</td><td>Objectives of medium-sized projects</td></tr>
<tr><td>Vocabulary of men's clothing</td><td rowspan="3">Medium-sized projects' support institutions in the Kingdom of Saudi Arabia</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Means of communication with the website creator</td><td>Specifications of men's clothing that fits well on the body</td></tr>
<tr><td>Method of taking men's clothing measurements</td></tr>
<tr><td>Describing various selections of men's clothing for 2024 fashion trends</td></tr>
<tr><td colspan="4">Website information reviewer</td></tr>
</table>

❖ **Designing stage:**

At this stage, the design of the website is chosen in terms of "choosing the logo, division of pages, colors, size of images and shapes, and movement of changing pages". The design is selected in calm colors that are featured by simple and clear when viewed on web pages, provided that it is appropriate to the goal and the content of the website, the methods of displaying the content, and the practical visualization that the browser will see so that he can distinguish the interface of the website once he enters it. The basic pages of the website were designed as follows:

Website home page:

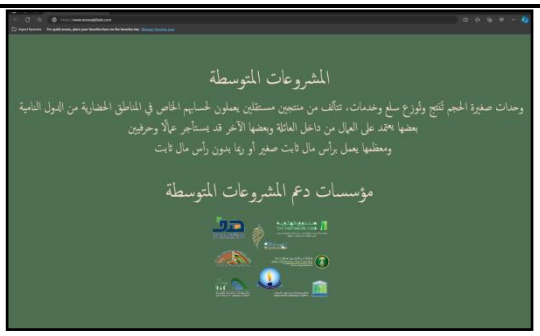
It is the starting page that appears, as it loads as soon as the trainee writes the website address. This page contains four sections: "home page, men's clothing, manufacturing men's clothing, Medium-sized projects"; and each of the main sections contains sub-sections, as follows:

- **The first section "home page":** includes "Introducing the website, objectives of the website, and Means of communication with the website creator".
- **The second section "Men's clothing":** includes "Definition of men's clothing, Materials of manufacturing the men's clothing, Vocabulary of men's clothing, Specifications of men's clothing that fits well on the body, Method of taking men's clothing measurements, and Describing various selections of men's clothing for 2024 fashion trends".
- **The third section "Manufacturing men's clothing":** includes "Method of drawing the basic pattern for men's clothing, and steps of manufacturing men's clothing".
- **The fourth section "Medium-sized Projects":** Includes "Definition of medium-sized projects, Objectives of medium-sized projects, and Medium-sized projects' support institutions in the Kingdom of Saudi Arabia".
- **Icon for** the references from which information was obtained.

The first section of the website

The second section of the website

The third section of the website



The fourth section of the website

Producing and creating stage:

At this stage, the components of the website are linked by creating "distinctive" hosting on **Bring Your Idea Online With a Website**, and uploading backgrounds and images of the pre-designed website, and making modifications to them to ensure they are suitable for the site's page templates, and activating the website page links for the website, and all links that are represented in lists, images, or texts that take the browser to a sub-page or the home page, or transfer him to text or multimedia files, and ensure that they work correctly, also linking the home page and content pages to databases to ensure the integrity of the design and colors, and the clarity of the site components, so that it is easy for the female graduates to deal with the website.

Evaluation stage:

At this stage, the website is tested and evaluated by examining it and ensuring its work, preparing research tools and evaluating them by the specialized professors in clothing manufacturing, in order to ensure the validity and stability of the tools, and applying it to female graduates to ensure the effectiveness of the website.

Designing the achievement test:

The researcher designed the achievement test, which is considered the tool used to measure knowledge and concepts in a course or group of courses (Abu Hatab and Sadiq, 2000 AD), and the achievement test contained 37 questions.

Correcting the achievement test:

The researcher corrected the achievement test according to the correction key, which is an answer form containing the number of the correct answer for each question, where the degrees were distributed among the questions at the rate of one degree for each correct answer, meaning that the total degree for the achievement test was 37 grades.

Designing the skill test:

The researcher designed the skills test to determine the effectiveness of the skills included on the website, where the applied tests are used as an objective means to estimate the efficiency with which the process tasks (sensory, cognitive, motor) are performed (Abu Hatab and Sadiq, 2000 AD).

Estimating scale:

The researcher designed the estimating scale to evaluate the skill test, where it presented to a group of specialized professors, in order to verify the veracity of its content and proposed items, and to express an opinion on the suitability of these items to the content. They had some opinions and suggestions, which the researcher took into account in the estimating scale.

The estimating scale contained a triple estimating scale, and the researcher took into account the logical sequence when dividing the scale and correction was carried out by three raters by placing a mark (✓) in front of the rating that applies to the item in the scale. The marks that were placed were translated into degrees; two degrees were assigned for accurate performance, one for somewhat accurate performance, and zero for inaccurate performance.

Sincerity and Reliability:

The sincerity and reliability of the achievement test:

1- Sincerity:

The issue of test sincerity relates to what the test measures and to what extent it succeeds in measuring it. **The logical sincerity:**

The achievement test was presented to an arbitration commission of the specialized professors in order to ensure the ease and clarity of the test phrases, the association of objectives with test questions. The arbitrators unanimously agreed on the validity of the achievement test for the application with presenting some proposals, and the following has been modified according to their proposals:

- Reduce the number of questions.
- Taking into account the ease and clarity of wording.

2- Reliability:

Reliability means that the test is coordinated in the results it gives; the reliability coefficient of the achievement test was calculated in the following ways:

A- Reliability using Split-half method:

The reliability of the achievement test was confirmed using the split-half method, and the reliability coefficient value was 0.851 - 0.937 for the achievement test as whole, which is a significant value at the 0.01 level because this value is close to the whole one, which indicates the reliability of the achievement test.

B- Reliability of Alpha coefficient:

It was found that the Alpha coefficient = 0.893 for the achievement test as whole, which is a high value, and this is evidence of the reliability of the achievement test at the 0.01 level, as the value is close to the whole one.

Table (2) Reliability of the achievement test

Reliability of the achievement test	Alpha coefficient		Split-half	
	Correlation values	Sig.	Correlation values	Sig.
	0.893	0.01	0.851 – 0.937	0.01

The sincerity and reliability of the skill applied test:

1- Sincerity:

The logical sincerity: the test has been presented to a group of specialized professors, and they all approved the validity of the test for applying.

2- Reliability:

Reliability of the arbitrators

The reliability coefficient of the arbitrators can be obtained by calculating the correlation coefficient among the degrees given by two or more arbitrator to the same individuals or to the same tests. In other words, each examinee gets two or more degrees from correcting one test.

The correction was done by three of the professor arbitrators, and that is done by using the estimating scale in the evaluation process, and each arbitrator performed the evaluation process alone.

The correlation coefficient was calculated among the three degrees set by the arbitrators (X, Y, and Z) for the post-applied test using the rank correlation coefficient for each sample separately, and the following table shows that:

Table (3) Correlation coefficient among the arbitrators for the skill test

Arbitrators	Drawing men's clothing pattern	Pattern interlocking for men's clothing	Cutting men's clothing pattern	Sewing men's clothing	The estimating scale as whole
X, Y	0.707	0.851	0.766	0.915	0.801
X, Z	0.824	0.938	0.749	0.789	0.869
Y,Z	0.873	0.792	0.816	0.890	0.726

It is clear from the table that the values of the correlation coefficients among the arbitrators are high, and all values are significant at the level of 0.01 because they are close to the whole one, which indicates the reliability of the applied test that measures the skill performance, and also indicates the reliability of the estimating scale , which is the tool for correcting the skill test.

Results of research:

The first hypothesis:

The first hypothesis states the following:

"There are statistically significant differences among the mean degrees of the female graduates in the pre- and post-application for the website of training on manufacturing men's clothing according to technical regulations to enrich the field of medium-sized projects, in favor of the post-application".

To verify this hypothesis, the (**t**) test was applied; and the following table shows that:

Table (4) significance of the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for the website of training on manufacturing men's clothing according to technical regulations to enrich the field of medium-sized projects

Effectiveness	Mean "M"	Std. Deviation	N	Degrees of freedom "df"	Value of (t)	Sig. & its direction
Pre-application	77.253	7.027	30	29	53.448	0.01 In favor of the post-application
Post-application	164.985	11.308				

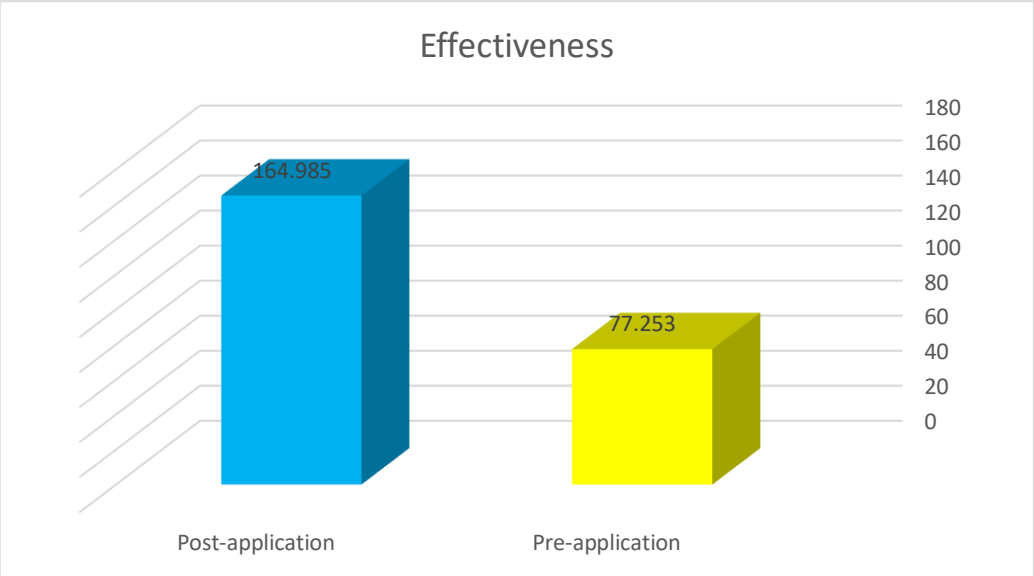


Chart (1) the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for the website of training on manufacturing men's clothing according to technical regulations to enrich the field of medium-sized projects

From table (4) and chart (1), it is clear that: the value of " **t** " equals "**53.448**", and it is a statistically significant at the level 0.01, where the mean degrees of the **female graduates** in the post- application was "164.985", while the mean degrees of the **female graduates** in the pre- application was "77.253", which indicates that there are real differences between the two applications in favor of the post-application, which indicates the effectiveness of **the website of training** the **female graduates on manufacturing men's clothing according to technical regulations to enrich the field of medium-sized projects**.

To know the effect size, the Eta equation was applied: t = value of (t) = 53.448, df = degrees of freedom = 29.

$$n^2 = \frac{t^2}{t^2 + df} = 0.99$$

By calculating the effect size, it was found that $n^2 = 0.99$

$$d = \frac{2\sqrt{n^2}}{\sqrt{1-n^2}} = 19.8$$

The effect size is determined whether it is large, medium, or small as follows:
0.2 = small effect size
0.5 = medium effect size
0.8 = large effect size
This means that the effect size is large, and thus **the first hypothesis has been verified.**

The second hypothesis:
The second hypothesis states the following:

"There are statistically significant differences among the mean degrees of the female graduates in the pre- and post-application for the achievement test in favor of the post-application".

To verify this hypothesis, the (**t**) test was applied; and the following table shows that:

Table (5) significance of the differences among the mean degrees of the female graduates in the pre- and post-application for the achievement test

The achievement test	Mean "M"	Std. Deviation	N	Degrees of freedom "df"	Value of (t)	Sig. & its direction
Pre-application	11.327	1.296	30	29	20.207	0.01 In favor of the post-application
Post-application	34.314	3.008				

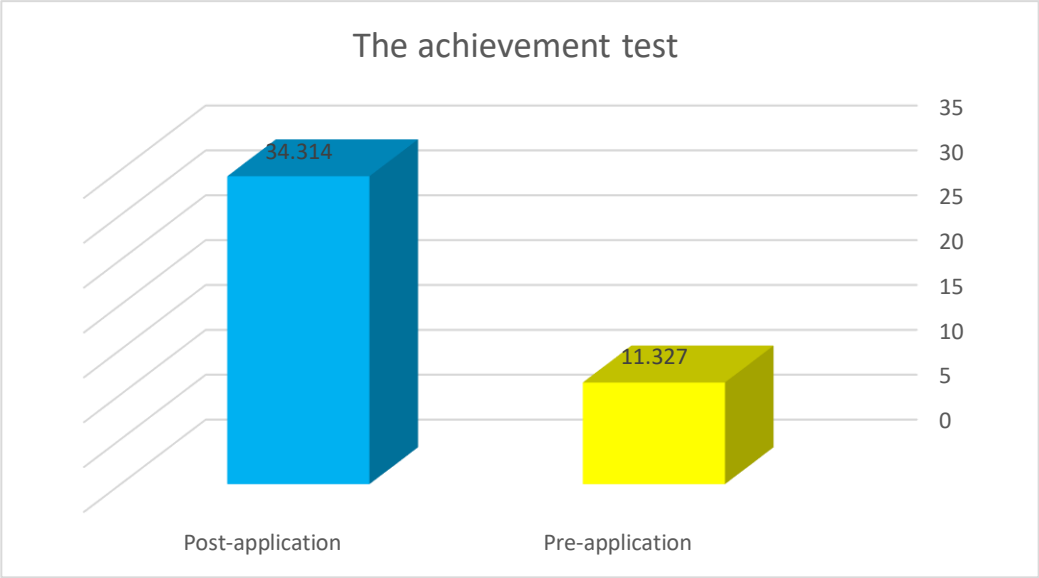


Chart (2) the differences among the mean degrees of the female graduates in the pre- and post-application for the achievement test

From table (5) and chart (2), it is clear that: the value of " **t** " equals "**20.207**" **for the achievement test**, and it is a statistically significant at the level 0.01 in favor of the post-test, where the mean degrees of the female graduates in the post- application was "34.314", while the mean degrees of the female graduates in the pre-application was "11.327", and thus **the second hypothesis has been verified.**

The third hypothesis:

The third hypothesis states the following:

"There are statistically significant differences among the mean degrees of the female graduates in the pre- and post-application for the skill performance test, in favor of the post-application".

To verify this hypothesis, the (**t**) test was applied; and the following tables show that:

Table (6) significance of the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "Drawing men's clothing pattern"

Drawing men's clothing pattern	Mean "M"	Std. Deviation	N	Degrees of freedom "df"	Value of (t)	Sig. & its direction
Pre-application	7.856	1.366	30	29	13.327	0.01 In favor of the post-application
Post-application	18.236	2.010				

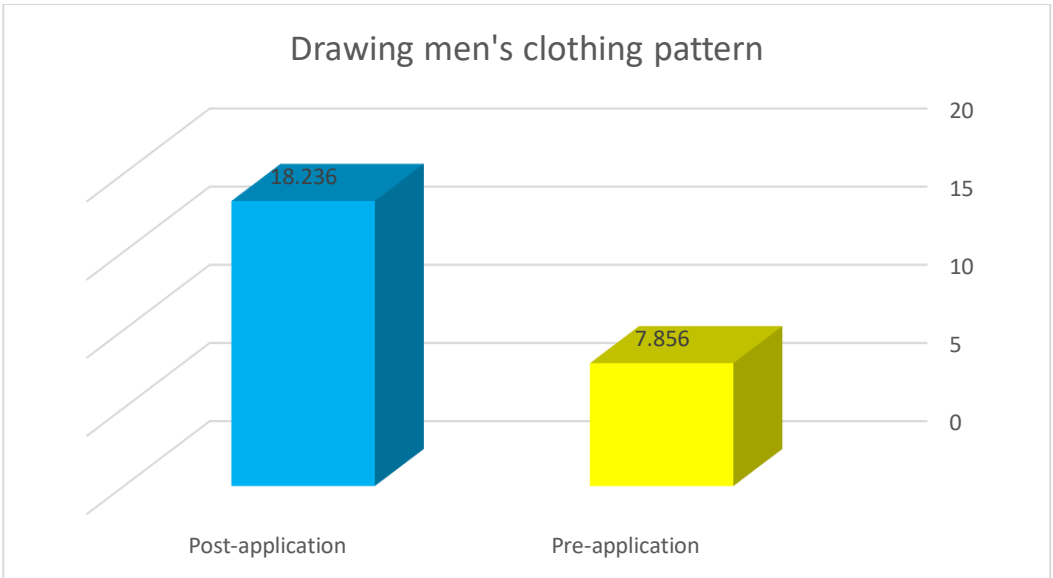


Chart (3) the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "Drawing men's clothing pattern"

From table (6) and chart (3), it is clear that: the value of " **t** " equals "**13.327**" **for Drawing men's clothing pattern**, and it is a statistically significant at the level 0.01in favor of the post-test, where the mean degrees of the female graduates in the post- application was "18.236", while the mean degrees of the female graduates in the pre- application was "7.856".

Table (7) significance of the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "Pattern interlocking for men's clothing"

Pattern interlocking for men's clothing	Mean "M"	Std. Deviation	N	Degrees of freedom "df"	Value of (t)	Sig. & its direction
Pre-application	5.055	1.249	30	29	8.081	0.01 In favor of the post-application
Post-application	11.402	1.886				

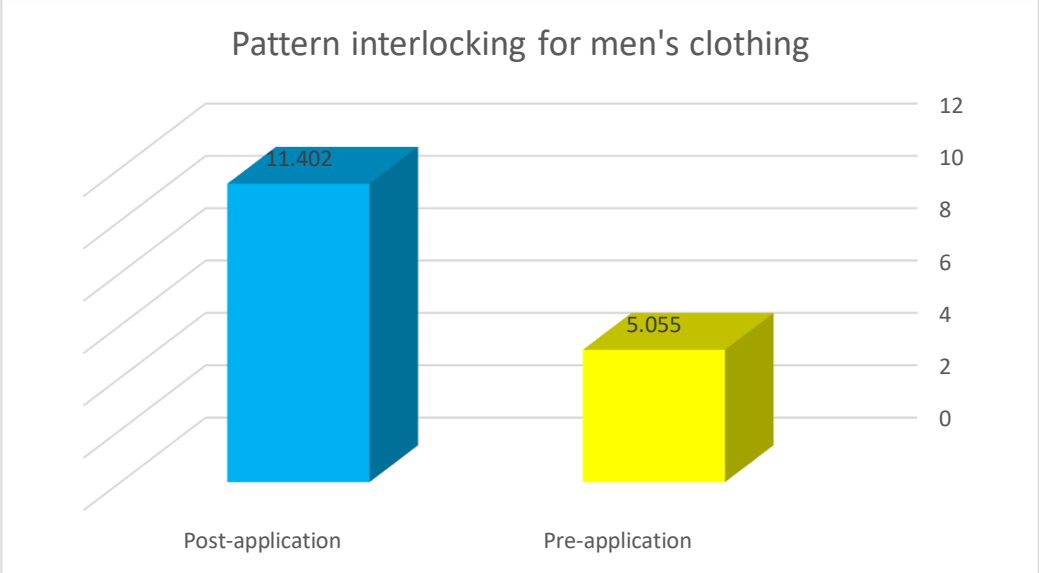


Chart (4) the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "Pattern interlocking for men's clothing"

From table (7) and chart (4), it is clear that: the value of " **t** " equals "**8.081**" **for Pattern interlocking for men's clothing**, and it is a statistically significant at the level 0.01in favor of the post-test, where the mean degrees of the female graduates in the post- application was "11.402", while the mean degrees of the female graduates in the pre- application was "5.055".

Table (8) significance of the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "Cutting men's clothing pattern"

Cutting men's clothing pattern	Mean "M"	Std. Deviation	N	Degrees of freedom "df"	Value of (t)	Sig. & its direction
Pre-application	9.431	1.381	30	29	10.102	0.01 In favor of the post-application
Post-application	16.388	1.707				

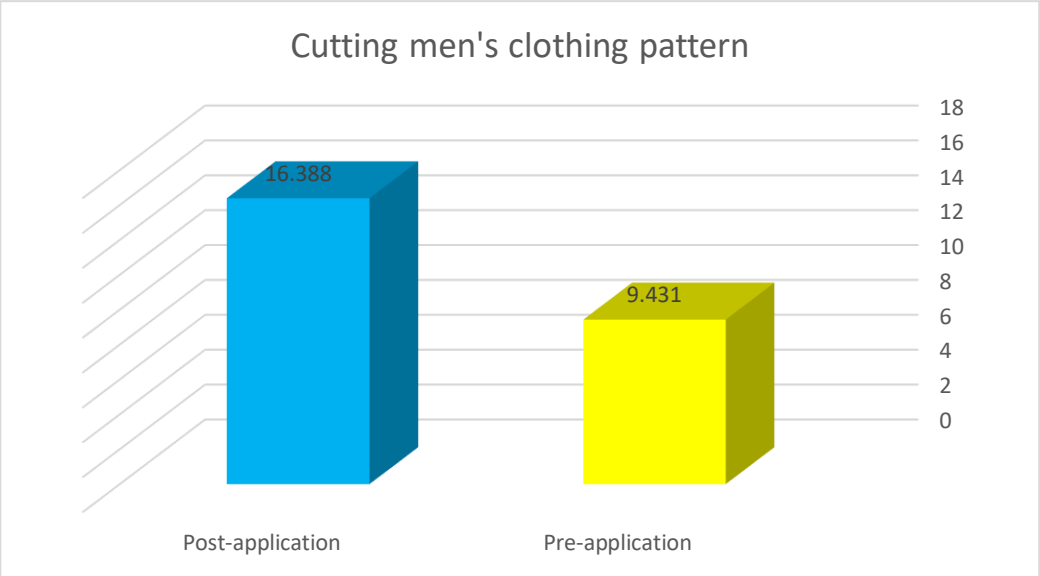


Chart (5) the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "Cutting men's clothing pattern"

From table (8) and chart (5), it is clear that: the value of " **t** " equals "**10.102**" **for Cutting men's clothing pattern**, and it is a statistically significant at the level 0.01in favor of the post-test, where the mean degrees of the female graduates in the post- application was "16.388", while the mean degrees of the female graduates in the pre- application was "9.431".

Sewing men's clothing

Table (9) significance of the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for " Sewing Al-badanah and Al-baniqah in the front and back of the garment"

Sewing Al-badanah and Al-baniqah in the front and back of the garment	Mean "M"	Std. Deviation	N	Degrees of freedom "df"	Value of (t)	Sig. & its direction
Pre-application	4.751	1.121	30	29	7.115	0.01 In favor of the post-application
Post-application	10.130	1.842				

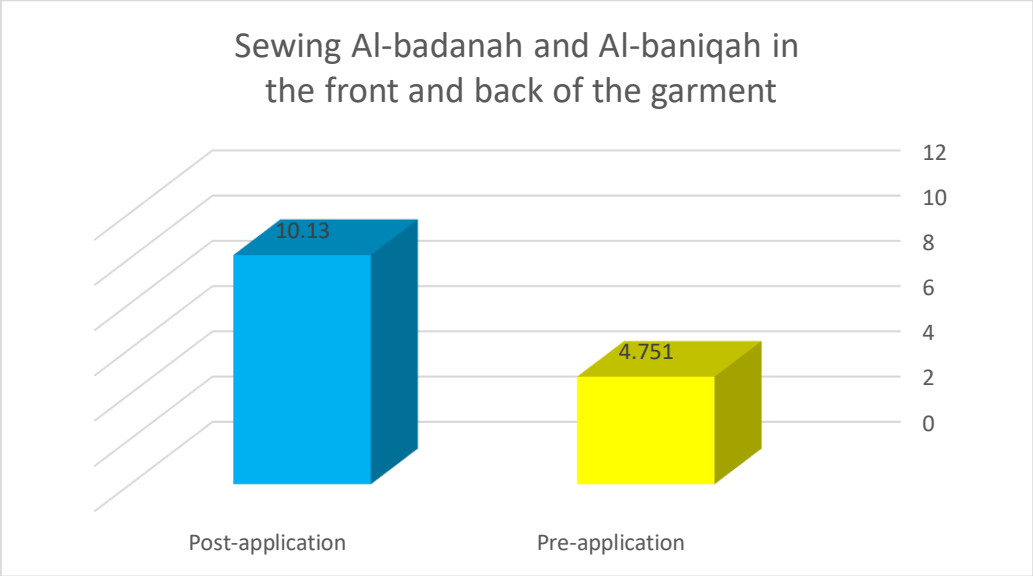


Chart (6) the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "Sewing Al-badanah and Al-baniqah in the front and back of the garment "

From table (9) and chart (6), it is clear that: the value of " **t** " equals "**7.115**" **for Sewing Al-badanah and Al-baniqah in the front and back of the garment**, and it is a statistically significant at the level 0.01in favor of the post-test, where the mean degrees of the female graduates in the post- application was "10.130", while the mean degrees of the female graduates in the pre- application was "4.751".

Table (10) significance of the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "Sewing shoulder lines of the garment"

Sewing shoulder lines of the garment	Mean "M"	Std. Deviation	N	Degrees of freedom "df"	Value of (t)	Sig. & its direction
Pre-application	4.117	1.001	30	29	6.034	0.01 In favor of the post-application
Post-application	8.124	1.298				

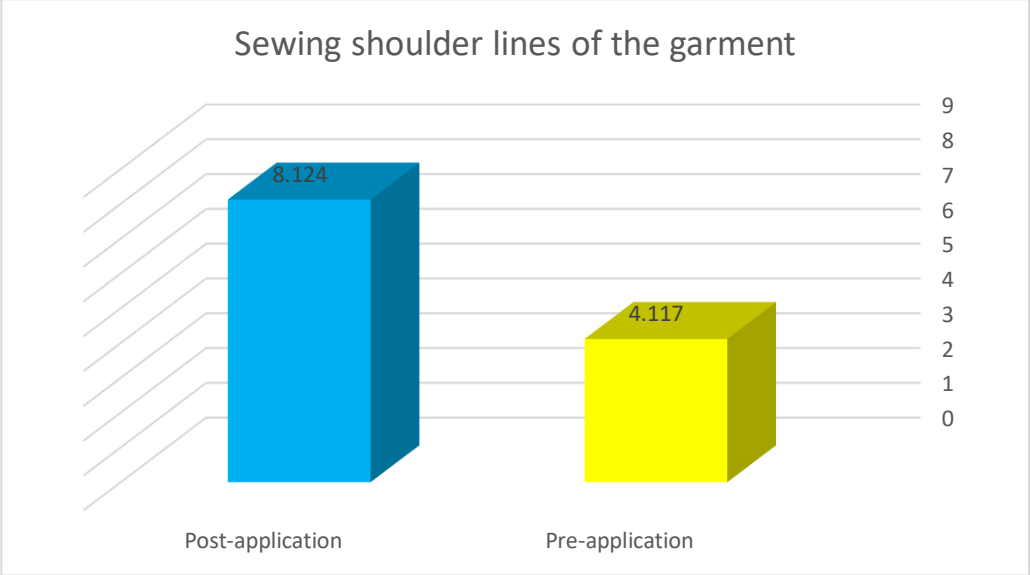


Chart (7) the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "Sewing shoulder lines of the garment"

From table (10) and chart (7), it is clear that: the value of " **t** " equals "**6.034**" **for Sewing shoulder lines of the garment** , and it is a statistically significant at the level 0.01in favor of the post-test, where the mean degrees of the female graduates in the post- application was "8.124", while the mean degrees of the female graduates in the pre- application was "4.117".

Table (11) significance of the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "Sewing the collar with the neckline hole"

Sewing the collar with the neckline hole	Mean "M"	Std. Deviation	N	Degrees of freedom "df"	Value of (t)	Sig. & its direction
Pre-application	6.062	1.110	30	29	9.024	0.01 In favor of the post-application
Post-application	12.296	1.642				

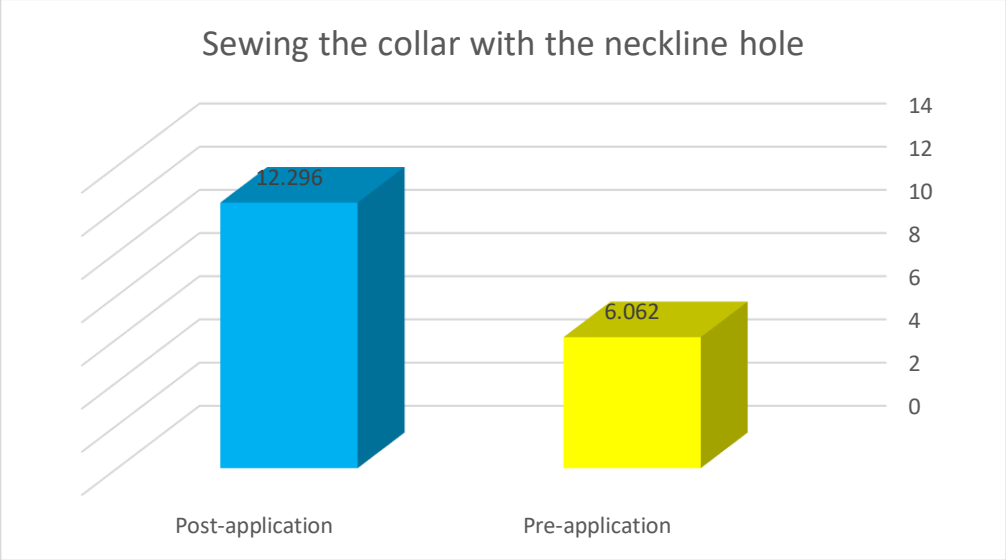


Chart (8) the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "Sewing the collar with the neckline hole"

From table (11) and chart (8), it is clear that: the value of " **t** " equals "**9.024" for Sewing the collar with the neckline hole**, and it is a statistically significant at the level 0.01in favor of the post-test, where the mean degrees of the female graduates in the post- application was "12.296", while the mean degrees of the female graduates in the pre- application was "6.062".

Table (12) significance of the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "Sewing armholes"

Sewing armholes	Mean "M"	Std. Deviation	N	Degrees of freedom "df"	Value of (t)	Sig. & its direction
Pre-application	2.991	0.872	30	29	6.167	0.01 In favor of the post-application
Post-application	7.879	1.035				

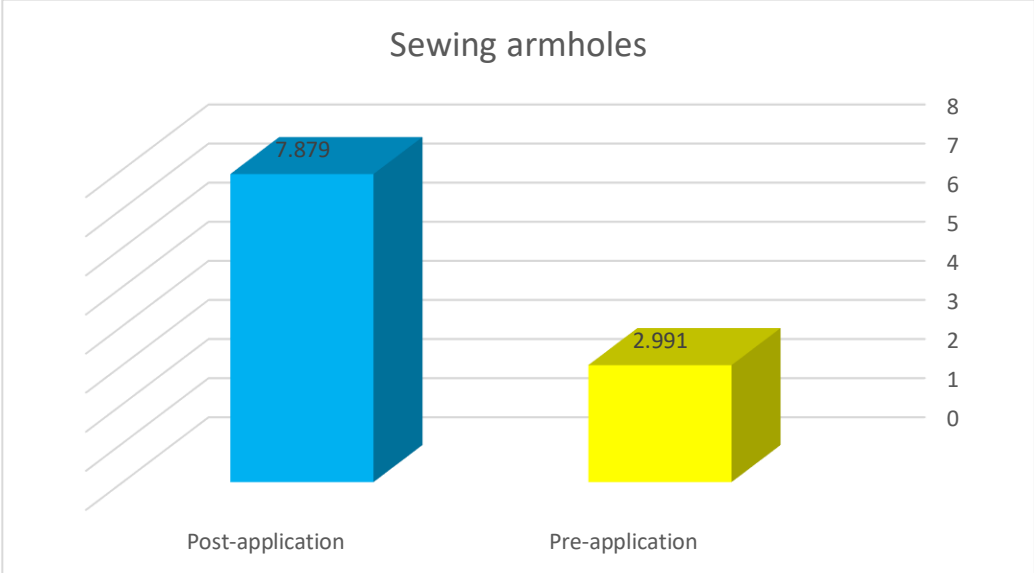


Chart (9) the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "Sewing armholes"

From table (12) and chart (9), it is clear that: the value of " **t** " equals "**6.167" for Sewing armholes,** and it is a statistically significant at the level 0.01in favor of the post-test, where the mean degrees of the female graduates in the post- application was "7.879", while the mean degrees of the female graduates in the pre-application was "2.991".

Table (13) significance of the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "Sewing pocket lining"

Sewing pocket lining	Mean "M"	Std. Deviation	N	Degrees of freedom "df"	Value of (t)	Sig. & its direction
Pre-application	7.081	1.295	30	29	8.088	0.01 In favor of the post-application
Post-application	13.938	1.687				

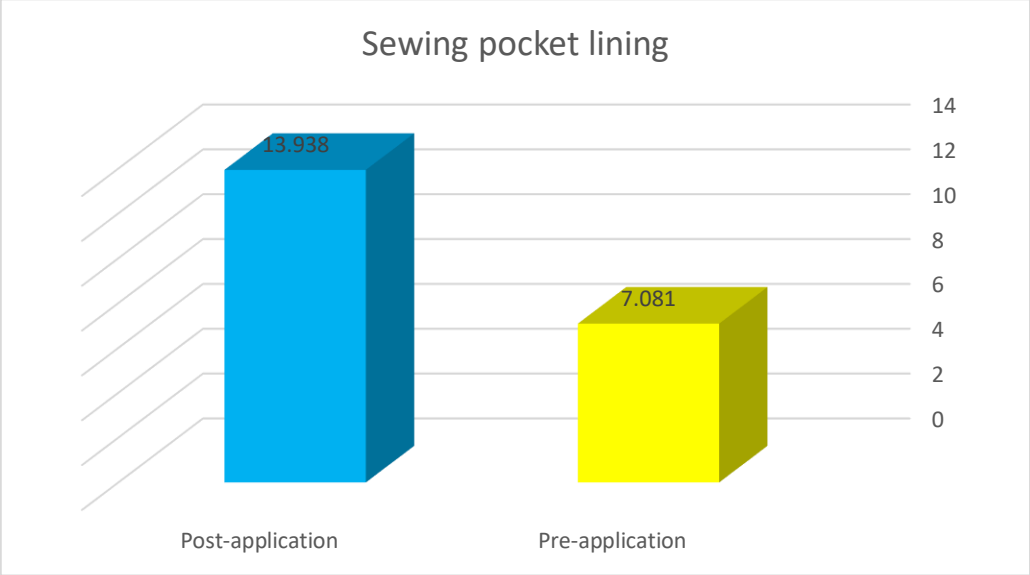


Chart (10) the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "Sewing pocket lining"

From table (13) and chart (10), it is clear that: the value of " **t** " equals "**8.088**" **for Sewing pocket lining**, and it is a statistically significant at the level 0.01in favor of the post-test, where the mean degrees of the female graduates in the post- application was "13.938", while the mean degrees of the female graduates in the pre-application was "7.081".

Table (14) significance of the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "Sewing the sleeve line and the line separating the front and back "

Sewing the sleeve line and the line separating the front and back	Mean "M"	Std. Deviation	N	Degrees of freedom "df"	Value of (t)	Sig. & its direction
Pre-application	8.291	1.179	30	29	14.153	0.01 In favor of the post-application
Post-application	17.034	2.215				

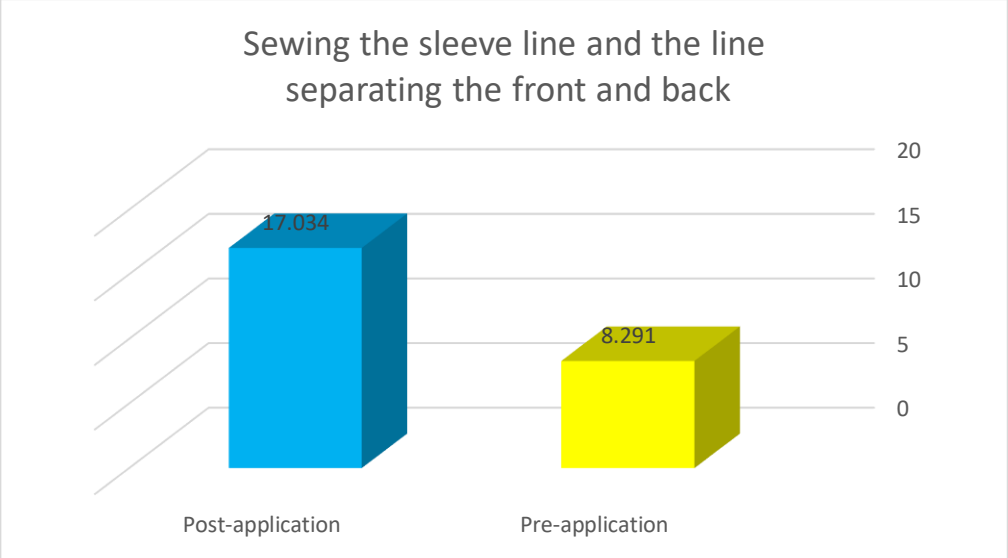


Chart (11) the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "Sewing the sleeve line and the line separating the front and back"

From table (14) and chart (11), it is clear that: the value of " **t** " equals "**14.153**" **for Sewing the sleeve line and the line separating the front and back**, and it is a statistically significant at the level 0.01in favor of the post-test, where the mean degrees of the female graduates in the post- application was "17.034", while the mean degrees of the female graduates in the pre- application was "8.291".

Table (15) significance of the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "Sewing the hem line"

Sewing the hem line	Mean "M"	Std. Deviation	N	Degrees of freedom "df"	Value of (t)	Sig. & its direction
Pre-application	10.291	1.370	30	29	5.253	0.01 In favor of the post-application
Post-application	15.244	1.376				

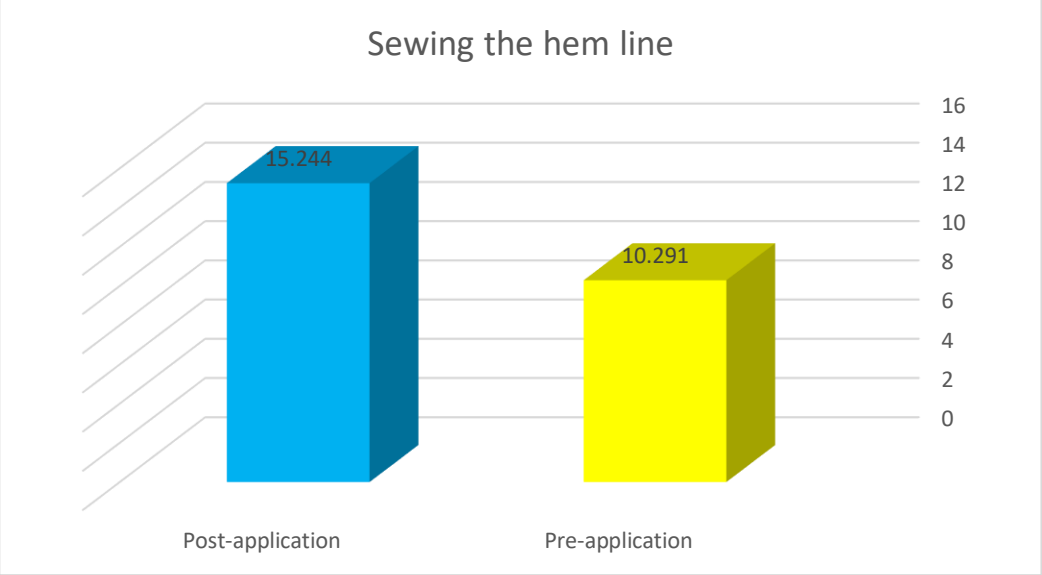


Chart (12) the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "Sewing the hem line "

From table (15) and chart (12), it is clear that: the value of " **t** " equals "**5.253**" **for Sewing the hem line**, and it is a statistically significant at the level 0.01in favor of the post-test, where the mean degrees of the female graduates in the post- application was "15.244", while the mean degrees of the female graduates in the pre-application was "10.291".

Table (16) significance of the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "The total sum of the skill test"

Sum of the skill test	Mean "M"	Std. Deviation	N	Degrees of freedom "df"	Value of (t)	Sig. & its direction
Pre-application	65.926	6.231	30	29	48.352	0.01 In favor of the post-application
Post-application	130.671	9.097				

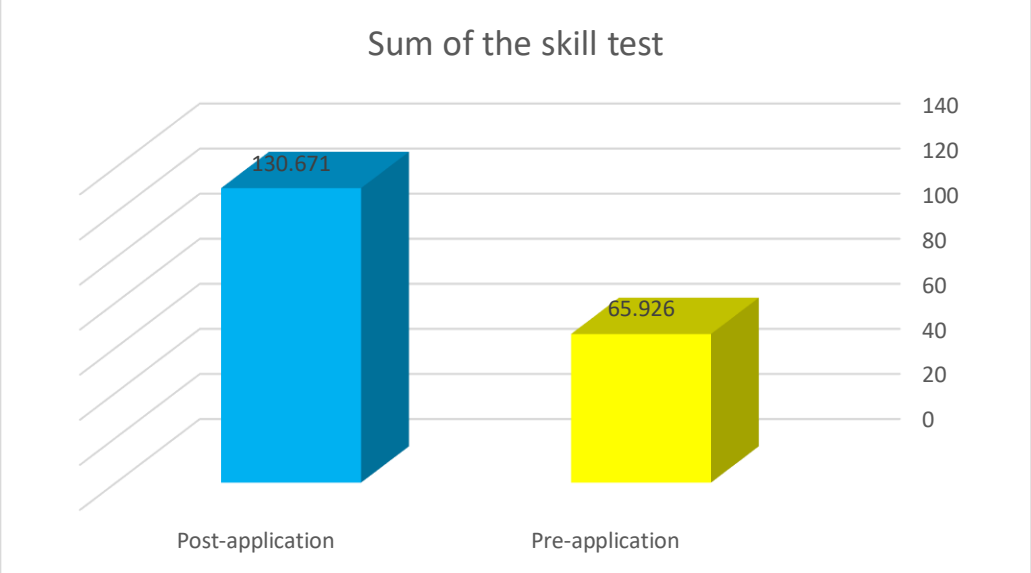


Chart (13) the differences among the mean degrees of the female graduates' in the pre- and post-application for "The total sum of the skill test"

From table (16) and chart (13), it is clear that: the value of " **t** " equals "**48.352" for The total sum of the skill test**, and it is a statistically significant at the level 0.01in favor of the post-test, where the mean degrees of the female graduates in the post- application was "130.671", while the mean degrees of the female graduates in the pre- application was "65.926", and thus **the third hypothesis has been verified.**

Recommendations:

1- Developing curricula in the educational institutions in accordance with new technology to meet the rapid changes globally to develop the human resources.

2- Activating electronic educational means to raise the skill level of the female students to bring Saudi educational outcomes to international levels.

3- Creating specialized websites to draw clothing patterns for different categories "women, men, children", so that the female students can integrate into the labor market and establish small and medium projects of their own.

4- Holding training courses for college female graduates to train on men's clothing manufacturing skills according to scientific principles.

Conclusion :

1- There are statistically significant differences between the average scores of female graduates in the pre- and post-application of the website for training on manufacturing men's clothing in accordance with the technical regulations to enrich the field of medium-sized projects in favor of the post-application.

2- There are statistically significant differences between the average scores of female graduates in the pre- and post-application of the achievement test in favor of the post-application.

3- There are statistically significant differences between the average scores of female graduates in the pre- and post-application of the skill performance test in favor of the post-application.

References:

1- Etidal Abdul Rahman Ali (2012 AD): The impact of transformative training in reducing the phenomenon of unemployment among female graduates of scientific colleges in the Kingdom of Saudi Arabia, Journal of the College of Education, Mansoura University, Volume (3), Issue (78).
2- Akram Fathi Mustafa (2005 AD): The effectiveness of a proposed program for developing the skills of producing educational Internet sites among students of the Faculty of Education, unpublished Doctoral thesis, Faculty of Education in Qena, South Valley University.
3- Al-Shaima Mohammed Abu Al-Gheit (2023 AD): Creating a dynamic design for wall hangings using interactive technology, Journal of Architecture, Arts and Humanities, Volume (8), Issue (9).
4- Al-Wajeez Dictionary (2003 AD): Arabic Language Academy, General Authority for Amiri Printing Press Affairs.
5- Amani Bahjat Ezzat (2018 AD): Training: Its Concept, Strategies, Objectives, and Importance, Scientific Journal of the Faculty of Arts, Faculty of Arts, Assiut University, No. (68).
6- Amal Abdel Rahman Al-Sayed (2010 AD): Human Resources Management, Faculty of Commerce, Cairo University.
7- Gamal Fakhri El-Din (2001 AD): A proposed curriculum in artistic drawing for hearing-impaired students for the three grades in Al-Amal Industrial Secondary Schools, the three-year system, unpublished doctoral thesis, Institute of Educational Studies, Cairo University.
8- Hazem Abd El-Fattah Abd El-Moneim, Hisham Ahmed Assem, Jihad Abdel Razzaq Ahmed (2017 AD): The effectiveness of a proposed guideline to reduce the operating time of the lining of the classic men's jacket and its impact on productivity, Specific Education Journal, Issue (5).
9- Hassan Mohammed Abd El-Al (1994 AD): The role of industrial design in local development in the field of small industries in Egypt in light of appropriate technology, unpublished Master's thesis, Faculty of Applied Arts, Helwan University.
10- Rania Mustafa Daabs, Maha Hussein Al-Masoudi (2023 AD): Production of men's clothing using wool fabric extracted from the hair of sheep in the northern region of the Kingdom of Saudi Arabia in light of the concept of sustainability, International Journal of Design and Applied Research, Volume (2), Issue (4).
11- Rehan Al-Sayed Abd El-Hadi (2019 AD): The effectiveness of a website for developing the skills of drawing and implementing models of women's clothing, unpublished Master's thesis, Faculty of Specific Education, Ain Shams University.
12- Sukkar Manahi Al-Otaibi (2022 AD): The effectiveness of a website to train female graduates to create designs inspired by women's traditional clothing to support small projects, unpublished Doctoral thesis, College of Design, Qassim University.
13- Sulaiman Nasser Al-Thuwaini (2021 AD): The reality of evaluating training programs at the Deanship of Community Service and Continuing Education at the University of Hail from the trainees' point of view, Journal of Educational Technology and Digital Learning, Volume (2), Issue (2).
14- Samah Mohammed Al-Sawy (2017 AD): A comparison between the latest methods for preparing the classic men's shirt pattern, Scientific Journal of the Faculty of Specific Education, Menoufia University, Volume (4), Issue (10).
15- Saita Mohammed Al-Mutayri, Bashayer Youssef Al-Tuwaijri, Rawan Youssef Al-Ali, Shahad Abd El-Hakim Al-Muqrin (2020 AD): Designing an electronic shopping website for sustainable fashion, Al-Academy Magazine, College of Fine Arts, Baghdad University, Issue (98).
16- Tariq Abd El-Ra'ouf Amer (2019 AD): Education and e-learning, Dar Al-Yazouri Scientific.
17- Abdullah Abd Al-Aziz Al-Mousa (2002 AD): E-learning is a concept, its characteristics, its benefits and its obstacles, Future School Magazine, College of Education, King Saud University, No. (16).
18- Imad Al-Din Sayed Johar (2014 AD): The effectiveness of a training program for the production of men's outerwear, published research, International Design Journal, Scientific Society of Designers, Volume (4), Issue (2).
19- Imad Al-Din Sayed Johar, Maha Talib Al-Zahrani (2021 AD): Measuring the extent of application of the elements of the lean manufacturing strategy in men's clothing factories in the Kingdom of Saudi Arabia. Volume of Arts, Literature, Humanities and Sociology , Issue (74).
20- Imad Al-Din Sayed Johar, Maha Talib Al-Zahrani (2022 AD): The effect of production line designing on the time taken to produce men's clothing, International Arab Journal of Digital Art and Design, Volume (1), Issue (3).
21- Al-Gharib Zaher Ismail (2001 AD): Information technology and the modernization of education, World of Books, Cairo.
22- Fatmah Bouhachak, Hakimah Yourabea (2015 AD): The role of small and medium enterprises in achieving sustainable tourism development, unpublished Master's thesis, Faculty of Economic, Commercial and Management Sciences, Mohammed Al-Siddiq University, Jijel, Algeria.

23- Fou'ad Sadiq, Amaal Abu Hatab (2000 AD): Educational Psychology, fifth edition, Anglo-Egyptian Library, Cairo.
24- Mojedah Ma'amoun Selim, Hanan Mohammed Al-Ashqar (2018 AD): The effectiveness of the program for developing the skills of drawing a pattern of men's clothing using multimedia, the thirteenth annual conference, the tenth international, qualitative higher education in Egypt and the Arab world in light of sustainable development strategies, Mansoura University, Faculty of Specific Education.
25- Mohammed Saad El-Din Mohammed (2012 AD): A program based on virtual reality systems to develop systemic thinking skills in the use and maintenance of some educational devices for educational technology students, unpublished Doctoral thesis, Faculty of Educational Studies and Research, Cairo University.
26- Nahid Abd El-Aziz Al-Thabeti (2021 AD): Designing a website for training on automatic embroidery for furniture in the field of medium-sized enterprises, unpublished Master's thesis, College of Design, Qassim University.
27- Noha Abd El-Aziz Al-Aboudi, Tahani Suleiman Al-Kharraz (2023 AD): The effectiveness of a training website on building a pattern of a men's shirt using the Gemini program, Journal of Specific and Technological Education, Volume (30), Issue (1).
28- Haifa'a Abdul Rahman Al-Shalhoub (2009 AD): The role of small enterprises in improving the quality of life for youth, "a descriptive study applied to the Centenary Fund in the city of Riyadh", the Twenty-Second International Scientific Conference, Faculty of Social Work, Helwan University.
29- Haifa'a Abdullah Al-Jasser (2022 AD): Establishing technical specifications for designing occasion clothing for women in light of customs and traditions in the Kingdom of Saudi Arabia, unpublished Doctoral thesis, College of Design, Qassim University.
30- Yousry Moawad Issa (2013 AD): Rules and foundations of fashion design, 2nd edition, Alam al-Kutub, Cairo.
31- https://www.vision2030.gov.sa/media/5ptbkbxn/saudi_vision2030_ar.pdf
32- https://www.edu-technology1.com.
33- https://www.tamweely.org/articles.
34- https://www.oracle.com/eg-ar/scm/manufacturing.
35- http://www.ed.gov/offices.
36- https://alaseel.com/product.
37- https://web.archive.org.

Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1685

The Symbolic Connotations of Traditional Architectural Decorations in Al Majma'ah Governorate "Al Tuwaijri House as a Model"

Bedour Abdullah Mansour Al Turki [a]

[a] *PhD Student, Department of Visual Arts, College of Arts, King Saud University, Saudi Arabia*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 20 October 2025
Received in revised form 5 May 2025
Accepted 4 November 2025
Published 1 December 2025

Keywords:
Gypsum decorations, Najdi decorations, traditional architecture, Najdi architecture, symbolic connotations

ABSTRACT

Traditional architecture in the Najd region is one of the most prominent manifestations of cultural identity in the Kingdom of Saudi Arabia. Its material and decorative components bear vivid evidence of the aesthetic and social values that have characterized Najdi society throughout history. This research aims to analyze the symbolic connotations of Najdi architectural decorations in Al Tuwaijri House in Al Majma'ah Governorate. The study used a descriptive and analytical approach to uncover and analyze these connotations. To achieve results related to the research objectives, a sample of eight decorations, distributed among geometric, botanical, and symbolic motifs, was studied. The results demonstrated that the Al-Tuwaijri House is distinguished by its unique decorative richness, combining a variety of elements with meticulous execution, making it one of the most important examples which embody the artistic character of Najdi architecture in Al-Majma'ah. The research revealed the integration of the house's decorative elements, as the decorations were not executed in isolation from the building itself, but rather harmonized with the architectural rhythm of the entrances, portico, and majlis. This reflects the craftsman's awareness of the relationship between decoration and the architectural space and the financial capabilities and status of the Al-Tuwaijri family.

The Gypsum decorations embody a symbolic and cultural dimension, reflecting the system of social values in Najd, such as generosity, solidarity, and religiosity. Based on the results of the study, the current study reached a set of recommendations, the most important of which are: digital documentation of the Gypsum decorations and their restoration using traditional materials, while employing the traditional decorative vocabulary in contemporary designs that contribute to preserving authenticity and reviving local identity.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1685
Bedour Abdullah Mansour Al Turki: The Symbolic Connotations of Traditional Architectural Decorations in Al Majma'ah Governorate "Al Tuwaijri House as a Model"
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الدلالات الرمزية لزخارف العمارة التقليدية في محافظة المجمعة (بيت التويجري انموذجاً)

بدور عبدالله منصور التركي[1]

الملخص:

تُعدّ العمارة التقليدية في منطقة نجد أحد أبرز مظاهر الهوية الثقافية في المملكة العربية السعودية، إذ تحمل في مكوناتها المادية والزخرفية شواهد حيّة على القيم الجمالية والاجتماعية التي ميّزت المجتمع النجدي عبر التاريخ .ويهدف هذا البحث إلى تحليل الدلالات الرمزية لزخارف العمارة النجدية في بيت التويجري بمحافظة المجمعة استخدمت الدِّراسة المنهج الوصفي التحليلي؛ للكشف عن هذه الدلالات وتحليلها؛ للوصول إلى نتائج مرتبطة بأهداف البحث، من خلال دراسة لعينة من ثماني زخارف موزعة بين الهندسي والنباتي والرمزي، وأظهرت النتائج تميز بيت التويجري بثراء زخرفي فريد يجمع بين تنوع الوحدات ودقة التنفيذ، مما يجعله أحد أهم النماذج التي تُجسد الطابع الفني للعمارة النجدية في المجمعة، وكشف البحث عن تكامل العناصر الزخرفية في البيت، إذ لم تُنفذ الزخارف بمعزل عن البناء، بل جاءت منسجمة مع الإيقاع المعماري للمداخل والرواق والمجلس، مما يعكس وعي الحرفي بعلاقة الزخرفة بالفراغ المعماري وقدرة اسرة التويجري المادية ومكانتها.

وقد تجلى في الزخارف الجصية بُعد رمزي وثقافي يعكس منظومة القيم الاجتماعية في نجد مثل الكرم والترابط والتدين، وعلى إثر نتائج الدراسة توصلت الدارسة الحالية إلى مجموعة من التوصيات، من أهمها :التوثيق الرقمي للزخارف الجصية وترميمها باستخدام المواد التقليدية، مع توظيف القاموس الزخرفي التراثي في تصميمات معاصرة تسهم في الحفاظ على الأصالة وإحياء الهوية المحلية.

الكلمات المفتاحية: زخارف جصية، الزخارف النجدية، العمارة التقليدية، العمارة النجدية، الدلالات الرمزية.

Chapter One: The Methodological Framework of the Research

Introduction:

Decorations have occupied a prominent position in the arts of architecture and are one of the most prominent features associated with traditional architecture across various civilizations. Decorations are considered an aesthetic element that adorns buildings and simultaneously reflects the economic, social, and cultural status of a society and its time period. They also carry intellectual, social, and religious connotations. They represent a visual language through which the artist communicates with society. From this perspective, decorations in Najdi architecture have acquired a special status, forming a comprehensive picture that expresses the society's identity and artistic and economic richness.

The Kingdom of Saudi Arabia is distinguished by the diversity of its geographical and social environments, which is reflected in the differences in traditional decorative patterns between its regions. This diversity has influenced the construction and formation of the decorations specific to each region. In this regard, Al-Mansour (2023) stated that the Kingdom of Saudi Arabia enjoys a diversity of regions and environmental potentials, which has led to differences in social aspects and contemporary decorative patterns. This difference in geographical and climatic environmental potentials and social aspects has made the decorations in the Eastern Province different from those in the Southern Region, and also differing from them according to the decorations of the Najd region.

Among the cities of Najd, Al-Majma'ah Governorate stands out, as it is one of the cities that includes a number of distinctive historical buildings, embodying the features of Najdi architecture, including gypsum decorations and architectural elements derived from the environment and representing the identity of Najdi society. Nabawi (2018) emphasized the distinctiveness of decorations in Najdi architecture; Because it is derived from the surrounding environment, and because it is characterized by spontaneity, distance from complexity and affectation, and is characterized by abstraction and brevity, it is also distinguished by the arrangement of its repetitive appearance from other traditional arts, and it is influenced by the thinking of the craftsman who performs it, and by the material used in its implementation.

One of the most prominent examples of the distinction of Najdi architecture and gypsum decorations is the Tuwaijri House, which is considered a rich witness to the symbolic connotations of traditional architecture in Najd. This house constitutes a visual record that documents the practices and values of Najdi society through geometric and plant decorations, and the cultural, religious and social meanings they carry. From this standpoint lies the importance of researching the symbolic connotations of traditional architectural decorations in Al Majma'ah

[1] طالبة دكتوراه - قسم الفنون البصرية- كلية الفنون - جامعة الملك سعود- المملكة العربية السعودية

Governorate (the Tuwaijri House as a model) as an introduction to understanding the cultural and aesthetic dimension of Najdi architecture.

Research Problem

Decorations in Najdi architecture are one of the most prominent elements which carry within their components symbolic and cultural connotations that express the human relationship with their environment and social and religious values. This was confirmed by the study by Al-Ubailan et al. (2022), which aimed to document decorations in traditional houses and the meanings and connotations they reflect in Unaizah Governorate in the Kingdom of Saudi Arabia. Despite this dimension, many studies, such as Al-Anzi's (2017), view decoration solely from an aesthetic perspective, ignoring its intellectual and cultural dimensions that give it its distinctive character within the architectural structure. Hence, the need for a study that addresses the symbolic connotations of gypsum decorations in traditional architecture in Al-Majma'ah Governorate arose as a model that embodies the interaction between art and identity. The Al-Tuwaijri House is a rich example of this interaction, combining artistic authenticity with cultural connotations that express the identity and values of Najdi society. This study seeks to uncover the symbolic meanings inherent in these decorations and their role in expressing local culture and Najdi architectural identity.

The research problem can be defined in the following question:

What are the symbolic connotations of Najdi architectural motifs in the Tuwaijri House in Majma'ah Governorate?

Research Objectives

uncovering the symbolic connotations of Najdi architectural motifs in the Tuwaijri House in Majma'ah Governorate.

Research Importance

Theoretical Importance

The theoretical importance of this research lies in identifying the symbolic connotations of traditional architectural motifs in Majma'ah Governorate, particularly in the Tuwaijri House. This contributes to re-reading Najdi architectural heritage and motifs, understanding social, cultural, and aesthetic values, and strengthening architectural cultural identity by enriching heritage studies specializing in traditional arts.

Applied Importance

The applied importance lies in documenting the Tuwaijri House motifs through analysis, considering them a heritage landmark threatened with extinction. This contributes to the preservation of heritage and traditional arts in Majma'ah, Kingdom of Saudi Arabia.

Research Limits:

Subject Limits: Symbolic connotations of traditional architectural motifs in Majma'ah Governorate (the Tuwaijri House as a model).

Time Limits: 2025 AD**.**

Spatial boundaries: Beit Muhammad Al-Abdullah Al-Tuwaijri in Al-Majma'ah Governorate - Kingdom of Saudi Arabia.

Defining Terms

Symbolic Connotations:

connotations are derived from the word "dalal." Rajab (2000) stated that "Dallal" refers to something, meaning "to guide." A thing is signified, and connotations are guidance. Mahmoud and Hamdi (2022) added that a symbol is a semantic sign with an environmental character, encompassing the historical dimension and depth of a society. Connotations give things semantic depth, transforming them into symbols. Symbols are events and experiences embodied in an abstract form which provides a meaning consistent with society until it becmes part of that society's language.

The current research defines symbolic connotations as the intellectual, social, and cultural meanings and values inherent in the traditional architectural motifs of Al Al Majma'ah Governorate, transforming these motifs from mere aesthetic elements into symbols expressing the identity and historical specificity of Najdi society.

Traditional Architectural Motifs:

Traditional architectural motifs are "any decorative composition of lines, dots, geometric, plant, animal, or script shapes, whether raised, sunken, or shaped, which ultimately creates a distinctive form used to decorate traditional houses in the Najd region" (Al-Ubailan et al., 2022, p. 60).

Al-Mousa (2017) referred to motifs as a prominent feature of the visual folk heritage. This art is associated with architecture or buildings, both external and internal cladding. It is called gypsum engraving, and is characteristic of large houses and is cared for by wealthy people.

The current research defines traditional architectural motifs as geometric, plant, or script motifs and engravings, formed using sunken or raised techniques and incising on materials such as gypsum and clay. Motifs in Najdi architecture are characterized by abstraction and simplicity, and the artist derives their philosophical connotations, materials, and tools from the surrounding environment. They constitute an integral part of Saudi architectural heritage.

Chapter Two: Theoretical Framework of the Research

Based on the importance of traditional architecture in the Kingdom of Saudi Arabia as a reflection of cultural and social identity, the study of the gypsum decorations in the Al-Tuwaijri House in Al-Majma'ah Governorate is considered an artistic model that reflects the aesthetic and symbolic features of Najdi architecture. In this context, decorations not only play a decorative role, but also carry symbolic connotations that express the values, customs, and ways of thinking of ancient Najdi society. From this perspective, the theoretical framework of this study addresses the symbolic connotations of Najdi architectural decorations in the Tuwaijri House through a series of topics that seek to analyze the historical, aesthetic, and cultural dimensions of these decorations and uncover their symbolic connotations.

The First Topic: Traditional Architecture in Al Majma'ah and the Tuwaijri House

Decorations played a pivotal role in shaping the architectural character of the Najd region and neighboring areas, clearly expressing the depth and uniqueness of Najdi culture. Architectural decorations resulted from social, religious, economic, and environmental factors. Najdis used building materials available in their surrounding environment, such as clay and gypsum, to create architectural designs that express the cultural identity of Najdi society, meet its needs, and adapt to the harsh climate of that region. Al Naim (2023) stated that the traditional architectural elements in the Najdi environment represent a rich cultural heritage that reflects the history and identity of the region. These decorative elements combine aesthetic and functional aspects and constitute an important part of the design of buildings and dwellings in the Najd region. Najd is a plateau located in the middle of the Arabian Peninsula. Najd is known for its harsh desert geography and its rich and diverse culture, as it was the center of many ancient kingdoms and emirates that extend back to pre-Islamic times, most notably the Kingdom of Kinda, which was founded in the village of Al-Faw in the fourth century BC (Al-Ghazzi, 1999).

The desert environment of Najd played a fundamental role in shaping traditional architectural style. Najdi architectural components and decorative elements were designed to be internally open and externally closed, helping to reduce the effects of environmental factors and provide protection from the desert climate, winds, and sandstorms. These design characteristics demonstrate the ability of traditional craftsmen to harness architectural design and decoration to adapt to the natural environment. The Najdi environment, with its climatic and geographical characteristics, formed an influential framework for the architectural style and development of Al Majma'ah, as these characteristics were reflected in its traditional architectural styles and decorations.

Al Majma'ah is one of the cities of Najd, rich in agriculture, palm trees, and abundant water. As Al-Haqil (2015) explained, it is geographically central to the Arabian Peninsula, which has had an impact on its growth. Al Majma'ah is known for its focal location, representing the intersection of transportation and traffic lines coming from the east, west, north, and south. Al-Sulaiman (2020) indicated that Al-Majma'ah was founded by Abdullah bin Saif Al-Shammari in the year 820 AH, and it was called Al-Majma'ah because it is located at the confluence of a number of valleys. It was also said that it was called Al-Majma'ah because it brought together many families such as Al-Thamari, Al-Rabi'ah, Al-Tawajer, and others. Among the most prominent landmarks of Al-Majma'ah and its most beautiful houses is the Al-Tuwaijri House, and as Nasrallah (1974) mentioned, the house of Sheikh Muhammad Al-Abdullah Al-Tuwaijri, where King Abdulaziz, may God have mercy on him, stayed when he was a guest of Al-Majma'ah, as shown in Figure (1).

Figure (1) Al-Tuwaijri House in Al-Majma'ah, Source: Abdul-Ilah Al-Tuwaijri, October 4, 2025

Abdul-Ilah Al-Tuwaijri added (in a phone call on Saturday, October 4, 2025) that Al-Tuwaijri House was built approximately in 1354 AH, and its owner, Muhammad bin Abdul-Muhsin Al-Tuwaijri, lived there for approximately three years. In 1357 AH, King Abdulaziz Al Saud appointed him to assume the position of Emir of the Namas region, and he moved there immediately. After his departure, Abdulaziz bin Abdul-Muhsin Al-Tuwaijri asked permission to reside in the house and continued to care for it.

The Tuwaijri House is considered an artistic masterpiece that still maintains its authenticity and the beauty of its decorations and engravings to this day, despite being built nearly a hundred years ago with mud, gypsum and stone. The Tuwaijri House, as described by Nasrallah (1974), consists of two floors and three huge decorated gates made of tamarisk wood and palm trunks. The lower floor includes the council, the office, three warehouses, public facilities and the bedroom. In front of these rooms extends a courtyard and a corridor supported by 14 stone and gypsum columns, 5 metres high, and ascends to the upper floor by a wide stone staircase that leads to the window. Figure (2)

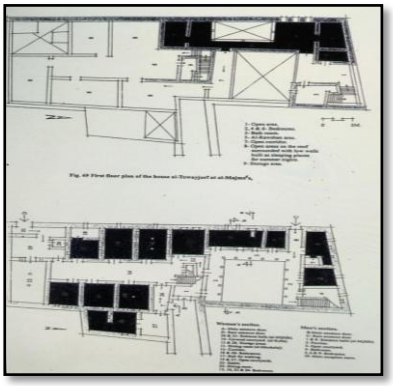


Figure (2) A plan of the Al-Tuwaijri House in Al-Majma'ah**.** Source: Abdul-Ilah Al-Tuwaijri, October 4, 2025.

It is clear that the Al-Tuwaijri House is one of the most influential houses in the city of Al-Majma'ah. It served as an important social space, hosting numerous weddings for the people of Al-Majma'ah. This is due to its spaciousness, artistic beauty, and ability to host large numbers of guests, in addition to the generosity of its owners and their commitment to strengthening social ties. The house is also distinguished by its rich decorative features and spacious areas, with gypsum decorations and engravings clearly visible in the sitting room, the corridor, and the gates. Figures (3), (4), (5).

Reflecting the level of artistic craftsmanship and aesthetic taste in Najdi architecture at that time, the majlis in the Tuwaijri House, as described by Nasrallah (1974), is distinguished by its large area, measuring 8 meters in length, 4 meters in width, and 12 meters in height. Its walls and ceiling are decorated with gypsumwork, and its floor is covered with patterned carpets and sofas with small mirrors. A fire glows in the center of the room, and the cloakroom is lined with shelves of shiny coffee pots and teapots of all sizes and shapes. In front of the majlis is a spacious corridor and courtyard, Figure (6).

The Tuwaijri House represents a distinctive model that embodies Najdi social values, customs, and traditions, such as generosity, strengthening family ties, and preserving the privacy of family members. Traditional decorations and engravings also represent an essential element of Najdi architecture, bearing
cultural symbols and artistic connotations that express the spirit of traditional society and the depth of its connection to its environment.

Figure (3) The Majlis hall of the Al-Tuwaijri house in Majma'ah (photographed by the researcher)

Figure (4) The gate of the Al-Tuwaijri house in Majma'ah (photographed by the researcher)

Figure (5) The portico of the Al-Tuwaijri house in Majma'ah (photographed by the researcher

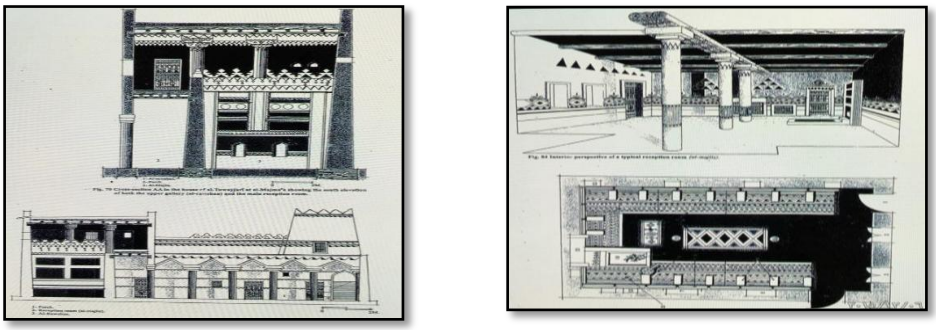


Figure (6) A plan of the Al-Tuwaijri House Majlis in Al-Majma'ah. **Source:** Abdul-Ilah Al-Tuwaijri, October 4, 2025.

The second topic: Traditional Najdi Architectural Decorations:

Najdi decorative elements are a primary source of artistic heritage and traditional architecture in Najd, reflecting social and religious values and local environmental factors. Najdi decorations include geometric elements such as triangles, circles, and squares, in addition to plant elements inspired by nature, such as leaves, flowers, palm trees and their fronds, grape clusters, and script elements such as invocations and Quranic verses, demonstrating the connection of the Najdi people to their environment and culture.

Najdi artists used these decorative elements to decorate doors, windows, and walls, adding beauty to traditional architecture. Architectural decorations serve an aesthetic purpose, which is to beautify the space. They are often found in guest rooms, and a functional purpose imposed by the climatic factors in the Najd region due to the high temperatures in the summer. (Heritage, 2024)

Simplicity dominated decorations such as the exterior facades, while interior decorations were characterized by spontaneity and simplicity. Both the artist and the homeowner were keen to ensure that these decorations remained within religious, social, and economic boundaries. Decorations in the Najd region were distinguished by their unique creativity. Nabawi (2018) noted that the artist was able to employ the decorative landscape within an interwoven visual fabric characterized by abstraction, a creative product that shaped the features of Najdi heritage. Traditional decorations and engravings express the feelings of the inhabitants and their direct influence by the features of the surrounding desert environment, such as the sky, the moon, the stars, and palm trees. We find them

reflected on the surfaces of walls, entrances, and interior walls, such as those found in the guest house (Al-Nuwaiser, 1999).

Al-Omair (2007) pointed out that the craftsman sought to add an artistic and decorative touch to some architectural elements, even if they were originally constructed for a functional purpose. He also resorted to beautifying the interior facades with decorative elements, and he tried, as much as possible, to derive his themes from his local environment and natural scenes, which are characterized by simplicity and a lack of complexity. Najdi architecture and its decorations are somewhat similar to those of Islamic architecture, and may be related to them in terms of abstraction, repetition, and the use of geometric and plant motifs. They may also differ from them in their tendency toward simplicity and a lack of detail. Islamic architecture is distinguished by artistic and aesthetic characteristics that, in turn, are reflected in the features of Najdi architecture, most notably the emphasis placed on the interior decorations of the building more than the exterior. Abu Al-Ayoun (2016) indicated that Islamic buildings have become adorned internally with decorative masterpieces spread across walls, lintels, and cornices, in addition to attention to the design of structural elements such as columns, arches, and domes (p. 7). Al-Wael (2015) notes that most of the characteristics and features found in traditional plaster decorations are typical of Islamic architectural motifs, such as repetition, reproduction, symmetry, space-filling, and the transformation of natural elements into decorative forms. These are also inherited styles from generation to generation, with each generation adding to its findings according to prevailing circumstances (Al-Wael, 2015).
Qaniwi (2020) noted that the most prominent features and characteristics are:

* **Privacy and uniqueness:** They emerged almost exclusively due to their geographical distance from centers of civilization.
* **Achieving utility and beauty:** Architectural decorations were created for both aesthetic and utilitarian purposes.
* **Part of the traditional artistic system:** Upon reviewing the traditional arts system, it became clear that they may carry meanings that explain decorative formations and their symbols.

Al-Wael (2011) also stated that the characteristics of traditional decorations include:

* **Stereotypical arts:** Stereotypical arts predominate over decorations due to the repetition of forms familiar to society.
* **Collective arts:** Decorations are inherited and express a community's culture. They are a collective activity and behavior influenced by the community.
* **Use of decorative elements from the local environment:** Using elements adapted from nature in a geometric style, such as tree leaves, plants, cosmic phenomena, and everyday objects.

Characteristics of traditional decorations include:

* **Influenced by the teachings of Islam:** As a result of the aversion to depicting animate beings, decorative systems inspired by plants and geometric shapes were created, featuring systems of repetition, juxtaposition, symmetry, and overlapping (Al-Shahrani, 2020).
* **Simplicity and spontaneity:** Najdi decorations are characterized by simplicity and spontaneity, far removed from complexity and affectation, reflecting the nature of life in that region. Typically, popular drawings, as Qanso (1995) noted, are characterized by a spontaneous and simple nature, popular with the general public. This is far removed from reality due to the neglect of detail, repetition, and apparent symmetry in the repetition of decorative and formative elements and units, exaggeration and distortion of proportions, and spontaneity.

It becomes clear that Najdi decorations represent an integrated artistic system that combines simplicity, spontaneity, and aesthetic function, reflecting the religious, social, and environmental values of Najdi society. These characteristics have contributed to the formation of a unique architectural identity characterized by authenticity and a balance between beauty and utility.

The Third topic: The Concept of Symbolic Connotations in Traditional Architectural Decorations

The study of symbolic connotations is one of the fundamental foundations for understanding the visual arts and traditional architecture. Decorative elements and units are not limited to being aesthetic formations, but also represent a visual language that conveys intellectual, cultural, and social meanings. Hence, the importance of distinguishing between connotation and symbol. Quraitem (2010) pointed out that he uses a language replete with symbols that may be abstract, such as a word, name, or even an image or shape familiar in our daily lives, but which contain additional connotations in addition to their clear, explicit meaning. The meaning refers to the direct or clear meaning that the element or decorative unit carries, while the symbol is that the symbol goes beyond this apparent meaning to express social, cultural or religious dimensions. The researcher explains the difference between the meaning and the symbol in Table (1):

Item	Connotation	Symbol
Expressive Style	Direct & Clear	Requires Interpretation & Explanation
Meaning	Realistic or sensory, linked to the apparent form	Intellectual or cultural, transcending the physical form
Aesthetic & Communicative Role	Illustration – refers to the thing itself	Expressive - refers to a deeper meaning than the thing
Example	The palm tree represents an agricultural environment	The palm tree symbolizes goodness, blessing, and generosity

Table (1) An illustrative table of the difference between meaning and symbol (researcher)

It is evident that Najdi architectural decorations are not merely an aesthetic element; rather, they contain symbols that express the identity, belonging, beliefs, and culture of the community. Through the description and analysis of decorative symbols, the concepts of aesthetic and social thought of the society that created them can be revealed, giving traditional architectural decorations a philosophical and cultural dimension stemming from Najdi society.

Previous Studies:

Abu Hasna and others study (2025) entitled *"Artistic and Technical Characteristics of Traditional Gypsum Decorations in the Hail and Al Majma'ah Regions"*

The study aimed to identify the artistic and technical characteristics of traditional gypsum decorations in the Hail and Al Majma'ah regions through a descriptive, analytical, and comparative approach. **The study focused on analyzing two main cases:** the Al-Saif Majlis in Hail and the Coffee Majlis in Beit Al-Tuwaijri in Al Majma'ah. The results concluded that Hail's decorations are predominantly vegetal, influenced by the agricultural environment and some influences from the Ahl al-Mashhad school in Iraq. Meanwhile, the decorations of Majma'ah are characterized by their reliance on geometric elements, with a limited presence of plant and symbolic elements such as the almond and crescent.

The study demonstrated that the gypsum decorations are not merely an aesthetic element; they also perform architectural functions such as thermal insulation and wall reinforcement. The importance of this study lies in its field documentation and comparative analysis, which provides subsequent research with a scientific basis for understanding the symbolic and artistic connotations of the decorations in the Al-Tuwaijri House in Majma'ah.

Alnaim's (2023) study, *"The Typology of Courtyard Space in Najdi Architecture, Saudi Arabia: A Response to Human Needs, Culture, and the Environment"*

"Courtyard Space Classification in Najdi Architecture, Saudi Arabia: According to Human Needs, Culture, and the Environment."

The study aimed to identify the important characteristics of traditional Najdi architectural courtyards in the Kingdom of Saudi Arabia. This was done to understand the classification and applicability of courtyard typologies in Najdi urban neighborhoods. The research followed an ethnographic approach through observation, cultural documentation, and interviews. The study included six residences in three cities in central Saudi Arabia. The results indicated that courtyards in Najd represent a form of local architecture, as well as the general characteristics of traditional Najdi houses.

Al-Mutlaq's (2023) study, "*The Origins of Decorative Forms and Patterns of Their Development in Traditional Ahsa Architecture: A Critical Documentary Study"*

This study focused on decorative forms in traditional Ahsa architecture with the aim of understanding their origins and patterns of decorative transformation. The study followed a phenomenological approach based on observation and induction, and conducted a survey of the decorative forms that represented the study sample. The results revealed the presence of Classifiable decorative families. Through the survey, it was found that there is a system for the development of decorations, starting with decorative nuclei, units, elements, motifs, and combinations, and ending with decorative fields. The results also confirmed that decorative development is linked to the formal and decorative structure, in addition to the craftsman's skills and awareness of the formative relationships between the elements.

A study by Al-Ubailan and others (2022) entitled: *"Visual Characteristics and Different Dimensions of Decorations in the Design of Traditional Najdi Houses"*

The study aimed to document the decorations in traditional houses and the meanings and connotations they reflect in Unaizah Governorate in the Qassim region. The study relied on a qualitative approach to analyzing the interior and exterior decorations of a sample of traditional Najdi houses, in addition to interviews. The study results concluded that there is a diversity of decorations in terms of composition, type, shape, size, and location.

A study by Al-Anzi (2017) entitled: *"The Aesthetic Characteristics of Najdi Heritage Decorations and Their Role in Promoting National Identity - A Proposed Program in Aesthetic Appreciation"*

The study examined heritage decorations in the Al-Bujairi neighborhood and sought to identify and analyzing its aesthetic characteristics. The descriptive-analytical approach was followed, along with a quasi-experimental approach, to test students' artistic taste. The results showed that the decorations in the Al-Bujairi neighborhood are distinguished by an aesthetic uniqueness distinct from other forms of art, and that the use of technology has become important in developing them and producing contemporary artworks. The study also demonstrated that these decorations contribute to enriching visual arts and emphasize their importance in strengthening national identity.
From the above, it is clear that previous studies have addressed traditional architectural decorations in various regions of the Kingdom of Saudi Arabia, such as Al-Ahsa, Al-Qassim, Hail, and Al-Majma'ah. These studies focused on documenting the formal, aesthetic, and technical characteristics, in addition to studying the associated cultural and social dimensions. Research methods varied between descriptive-analytical, phenomenological, qualitative, and comparative, and contributed to highlighting the value of traditional decorations and their role in strengthening cultural and national identity. However, these studies did not address in-depth the symbolic connotations of the traditional decorations in the Al-Tuwaijri House in Al-Majma'ah. This makes the current research important in bridging this gap by analyzing the gypsum symbols and revealing their aesthetic and intellectual dimensions within the context of traditional architecture.

Chapter Three: The Research Procedural Framework

Research Community:

The research community consists of traditional gypsum decorations in Al Majma'ah Governorate, specifically in the Tuwaijri House, which is a prominent example of Najdi architecture.

Research Sample:

The research sample consisted of (8) selected gypsum decorations from the majlis and gate of the Tuwaijri House, including symbolic, floral, and geometric motifs. These motifs were selected according to specific criteria, such as the clarity of their structure, the diversity of their patterns, and the extent to which they represent the aesthetic and semantic characteristics of Najdi architecture.

Research Methodology:

The research relies on a descriptive and analytical approach by observing, describing, and aesthetically analyzing the architectural decorations in the Tuwaijri House, and studying some of the symbolic connotations of the plaster decorations in the Tuwaijri House to uncover the artistic and aesthetic characteristics and arrive at the symbolic connotations of the decorations in Najdi architecture.

Sample Analysis:

Description and Analysis of the Symbolic Connotations of the Decorative Units in the Al-Tuwaijri House:

Decorative units in Najdi architecture combine aesthetic and symbolic values. They reflect the cultural and environmental identity of society. These decorations are distinguished by the diversity of their artistic elements and their significance, which include:

Figure (7) The Bidhanah or Hayla from the Al-Tuwaijri House in Al-Majma'ah (photographed by the researcher)

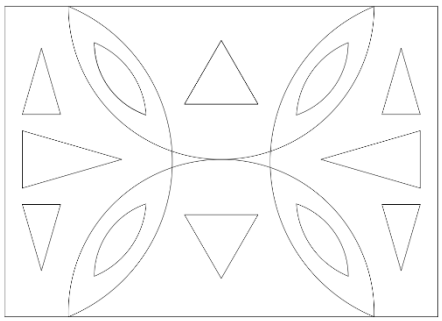


Figure (8) Analytical drawing of the decoration of The Bidhanah or Hayla

Decoration Type: Plant Decoration

Description and Meaning: The Bidhanah is one of the distinctive decorative elements in Najdi architecture, often used in sitting rooms, doors, and even fences. This decorative unit is distinguished by its diversity and richness, and it is possible to achieve numerous visual results through it.

The decoration on the bedhana consists of a composition that combines geometric and botanical motifs engraved on the gypsum in a sunken style. Its center is divided into a horizontal axis around which are distributed triangular

shapes and leaves that resemble almonds when inflated and cardamom pods when they are thin. The decorative elements are arranged symmetrically, with two decorative units, the upper and lower, facing each other in the form of outward arches that end in triangular heads, giving the impression of an outward opening movement. The basic composition is surrounded by small triangles. Al-Wael (2011) indicated that it is possible to come up with several solutions for decorating the bidhana "by assembling or disassembling the bidhana or inserting it into decorative bands in many different patterns. Some craftsmen call it (Hayla), and it is either quadrilateral, pentagonal, or hexagonal, depending on the number of buds that compose it. The bud in the bidhana is bulging in the middle and pointed at the edges, and it results from the intersection of a group of circles" (p. 145).

Al-Jabri et al. (2023) stated that the shape of the bidhana decoration is taken from the shape of the almond tree seed, which is known in India as the bidhama tree. This tree was widespread in India, and due to trade and cultural exchange, this decoration was transferred to the Gulf region. The decoration of the "bidhana" is carried out in plaster units or on doors and wooden decorations. If the buds are swollen, they are called "bidhana," and if they are thin, they are called "hayla" (as Al-Wael mentioned in a phone call on Monday, July 17, 2025). Hayla is the cardamom pod that has been used since ancient times in preparing coffee, which makes it a symbol of welcome and generosity. The abundance of cardamom in coffee is an indication of good hospitality and the prestigious social status of the host. Therefore, the presence of "hayla" may be noticeable in coffee and Najdi decorations, a symbolic indication of welcome and generosity.

Abstract and repetitive plant forms (leaves and branches) reflect common symbols in Islamic architecture, signifying continuity and growth. The quality and precision of the ornamentation, as well as the use of plant and geometric motifs, may indicate the homeowner's social standing and priorities. This aligns with what Al-Anbar (1999) pointed out in his study on traditional door decorations in Najdi architecture, where he explained that the richness and precision of the ornamentation reflect the level of affluence and social status of the building owner within the local urban context.

Figure (9) The Najdi rose from the Al-Tuwaijri House in Al-Majma'ah (photographed by the researcher)

Figure (10) Analytical drawing of the decoration of The Najdi rose

Type of decoration: Plant decoration

Description and significance: The craftsman employed the Najdi rose in architectural decorations in Najd to express nature, beauty, and love. He began drawing the Najdi rose decoration from a central point, dividing the circle into six decorative units in the form of radially symmetrical petals extending toward the circumference of the circle. Between each leaf, triangular spaces appeared, filled with smaller, repeated triangular decorations, creating visual balance and a repetitive rhythm, as the units were repeated in the same size and direction, reflecting a sense of harmony and balance.

The shapes of the Najdi rose vary according to the craftsman's idea and the homeowner's request, but it is often executed with white plaster decorations or painted with pigments on Najdi doors. The Najdi rose is not just a random decorative element, but rather an expression of beauty, love, and happiness, and of the balance between natural beauty and the symbolic dimension in Najdi architecture. Sanusi and Fayoumi (2023) mentioned that the Najdi craftsman used flowers because they bring joy and happiness to the soul. Flowers touch the feelings, stir emotions, and also symbolize love. Perhaps the Najdi craftsman used them abundantly in his decorations to fill the house with love and happiness.

The rose or flower element did not appear only in Najdi decorations and the local environment. It is considered "one of the beautiful elements that most peoples have excelled in drawing and engraving since ancient times in various forms and varieties, demonstrating human love and optimism for them. The most common appearance of flowers in engravings was in a modest geometric style based on highlighting their petals by engraving their surroundings, or defining their external features with compressed lines. The Baydana can be considered the most famous example of a flower" (Al-Wael, 2011, p. 147). This ornamentation is one of the radial geometric patterns prevalent in Islamic and Najdi architecture, reflecting the principle of unity in diversity, a hallmark of Islamic arts. This ornamentation may also allude to what Al-Naeem's study (2021) confirmed: that the various patterns, shapes, colors, and levels of ornamentation in Najdi architecture were all used as tools for indirect visual communication,

helping residents distinguish houses and the different functions of doors within the traditional Najdi urban environment.

Figure (11) The crescent and star from the Al-Tuwaijri House in Al-Majma'ah (photographed by the researcher)

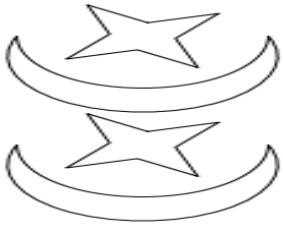


Figure (12) Analytical drawing of the decoration of The The crescent and star

Type of decoration: Symbolic decoration
Description and meaning: The decoration is based on the formation of a sunken wall representing the crescent and star. It was executed with gradual curved lines that trace the shape of the crescent in a horizontal direction, thus giving a sense of movement and curvature. In the center of the composition and above the crescent, the star appears in a simple form composed of intersecting diagonal lines, achieving visual prominence and making it a focal point of attraction.

The crescent and star are considered symbols associated with the Islamic religion. Qanso (1995) stated that the crescent and star "are two Islamic symbols that often appear in religious images. They signify optimism. Muslims are optimistic about the crescent moon at the beginning of the month, and they determine the times of their holidays based on the crescent moon. Their Hijri calendar is divided based on the lunar year" (p. 108).

Sanussi and Fayoumi (2023) indicated that the symbolism of the crescent and star was known during the era of the Prophet (peace and blessings be upon him) through their use on banners, due to the crescent's association with the Islamic nation and itself. It also has philosophical significance, symbolizing goodness, fertility, perfection, completion, and a connection to collective feeling.

The shape (X) appears as an abstract symbol of the shape of a star or it may be a symbol of the four directions (north, south, east, west). It is likely that these decorations do not necessarily carry intended symbolic meanings, as they are likely to have been passed down through generations as inherited artistic traditions, rather than as an expression of specific meanings or symbols with intellectual significance. Moreover, their continued use has been linked to the aesthetic and craft customs of the inhabitants of the Najd region, without full awareness of their original meanings or symbolic backgrounds, which has made them a decorative element inherent in the visual identity of Najd architecture rather than a symbolic indication

Figure (13) The sprinkler from Bayt al-Tuwaijri in Al Majma'ah (photographed by the researcher)

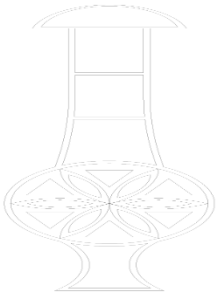


Figure (14) Analytical drawing of the decoration of The sprinkler

Decoration type: Symbolic decoration
Description and meaning: The visible decoration represents a sunken plaster composition in the shape of a sprinkler (a traditional tool for sprinkling perfume and water), crafted in a simplified decorative style that combines symbolic and abstract forms. The design consists of an extended cylindrical base ending at the top with a small circular cover. In the center of the base is a large circular disc filled with radial decoration divided into triangles and opposing internal spaces in the shape of a Najdi rose or a bidhana. Al-Wael (2011) indicated that the sprinkler is the vessel in which rose water is placed and sprinkled on guests. It is characterized by a long neck, and its

composition relies on small slanted lines or other decorations, with a semicircular base often decorated with geometric patterns, especially the central circle, which the craftsman uses to engrave the star, flower, or bidhana.

The craftsman may have employed the "marsh" as a visual symbol that reflects good reception in particular, and hospitality and welcoming visitors are considered among the most important social aspects in Najd. Therefore, the "marsh" may be one of the decorative symbols that embody the values of welcome and generosity in Najdi architecture in particular, and it is often drawn at the entrance of guests. According to Al-Suwaih (2024), "drawing the decoration (marsh) at the top of the door frame indicates welcoming the guest and receiving him with the most beautiful way that can be given to him" (p. 131). Thus, the "marsh" in Najdi decorations was transformed from a tool with a function into a decorative unit with social connotations in the traditional architectural scene.

The decorative motif of the sprinkler can reflect a symbolic meaning of the social value of hospitality and welcoming guests, a cornerstone of social identity in Najdi society. This may explain the placement of the decoration on house facades or at entrances, reinforcing its meaning as a visual sign of welcome. The circular shape in the center of the motif symbolizes perfection and unity, while the vertical extension of the neck reflects the continuity of giving. These visual connotations reinforce the meaning of generosity within a visual semiotic system that expresses social meanings through geometric composition and reinterprets everyday objects within an artistic decorative language that expresses the identity and aesthetic values of the community .

Figure (15) The chain or qitan from the Al-Tuwaijri House in Al-Majma'ah (photographed by the researcher)

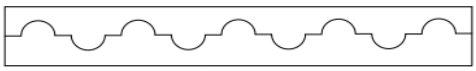


Figure (16) Analytical drawing of the decoration of The chain or qitan

Type of decoration: Symbolic decoration

Description and meaning: There are many names for the repetitive gypsum decoration, which is usually used to frame the firewood house, niches, and windows. This decoration usually consists of interconnected units resembling chained rings or interlocking links. The decoration may represent a qitan, which is a rope or decorative ribbon. This decoration consists of a decorative plaster band extending in the form of a repetitive wavy line that defines the edges of the wall and frames the interior[spaces. This decoration forms a regular visual rhythm resulting from the succession of small, identical curves, which gives the surface vitality and breaks the monotony of the flat wall. It is characterized by its visual sequence and rhythmic repetition.

These sequential motifs surrounding the architectural elements have been given various names. Al-Wael (2011) stated that "decorative bands woven into a chain-like pattern are among the elements that connect the elements. Chains are also found in door frames" (p. 154). As Al-Suwaih (2024) pointed out, this type of Najdi motif is called "qaitan," which are ornamental bands running along the entire length of the coffee table in a straight line. Qaitan is a zigzag band resembling an embroidered thread, executed in white plaster. This motif may carry symbolic connotations reflecting concepts such as interconnectedness, unity, and continuity, perhaps derived from its interconnected and continuous form.

Cord ornamentation represents a sequential visual system based on the principle of unity through repetition, as it can symbolize connection and continuity both on a formal level (the connection of lines) and on a cultural level (the interconnectedness of the components of the home and society). This repetition of the decorative unit highlights the craftsman's ability to transform simple lines into a decorative language with visual and cultural significance.

Figure (17) The diamond of Bayt al-Tuwaijri in Al Majma'ah (photographed by the researcher)

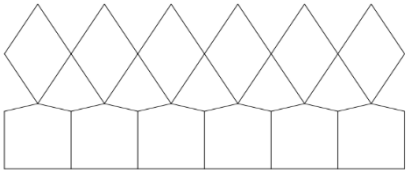


Figure (18) Analytical drawing of the decoration of The diamond

Type of decoration: Geometric decoration
Description and significance: Geometric shapes are elements of Najdi decorative composition. Among these shapes is the diamond, known as the diamond shape, which is widely used in plaster and woodwork. Diamonds are usually arranged in a sequential manner, and the diamond may be formed from the combination of other decorations. The composition consists of opposite, semi-triangular shapes that alternate to form a continuous row that resembles diamond units when they overlap.
Formally, the design is based on a regular linear rhythm through the equal repetition of units, giving the surface a sense of harmony and continuity. According to Al-Wael (2015), "Diamonds are complementary shapes to the other elements in geometric decorative units. In many cases, the diamond acts as a repetition point used between units as a separator, or as a row of diamonds in the middle of triangular shapes that harmonize with them. Rows of diamonds may extend to form a network or cell" (p. 91). Both Sanusi and Fayoumi (2023) also pointed to the symbolic dimension of the diamond geometric shape, as the diamond connotes symbolic connotations related to stability, steadfastness, and balance. This reinforces the presence of these shapes in traditional architectural decoration as visual symbols with symbolic dimensions. It is clear that the use of diamonds in Najdi decorations confers stability and rhythm when the diamond is repeated within the traditional decorative landscape.

This repetition can be considered a visual metaphor for the idea of continuity and intergenerational communication in Najdi construction, where the craftsman reproduces the same form generation after generation as a distinctive mark of the local environment.

Figure (19) The circle from the Al-Tuwaijri House in Al-Majma'ah (photographed by the researcher)

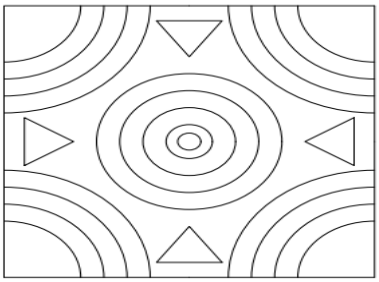


Figure (20) Analytical drawing of the decoration of The circle

Type of decoration: Geometric decoration
Description and significance: The apparent decoration is based on a central circular composition consisting of several concentric circles engraved in a recessed manner in the surface of the wall. The formation begins from a small point in the middle, representing the center of the composition, and the circles gradually expand outward, creating a sense of circular movement and visual gradation.
The circular shape is considered one of the most prominent geometric shapes in the decorations of all civilizations, especially Islamic art. The circle is the origin of all geometric shapes in Islamic art, and as in Najdi decorations, it is the basis for the drawing of the Najdi rose and the beydhana, and some other geometric shapes. Al-Muhammadi (2023) added that the circle symbolizes eternity, continuity, and permanence. It has nobeginning or end. In all cultures, it refers to the sun or the earth, the universe, and the planets. Circles are used to represent familiar objects such as circles, spheres, manyfruit shapes, shells, and galaxies. Craftsmen also frequently used the circle, sometimes alone, sometimes overlapping,and sometimes adjacent. The circle is a shape that cannot be drawn

without a centre, and it is the fixed relationship between the center and all points on the circumference. In ancient civilizations, the circle symbolized God Almighty, as He is the center and the first (Sanussi and Fayoumi, 2023).

This ornamentation may reflect a profound geometric vision linked to the idea of order and integration. It is a visual composition that transcends mere decoration, reaching a philosophical dimension connected to humanity's understanding of the world and its place within it. Furthermore, its use in Najdi ornamentation is a fundamental visual structural element, forming the basis for the Najdi rose or the baydhanah motif. This reflects the artisan's understanding of the repetitive system, which is based on a balance between unity and multiplicity—a core principle in Islamic arts.

Figure (21) The triangle from the Al-Tuwaijri House in Al-Majma'ah (photographed by the researcher)

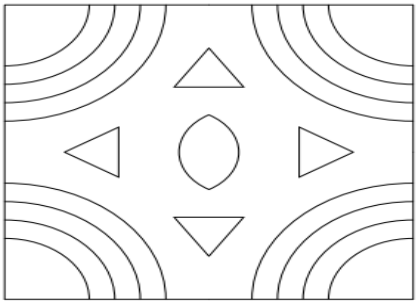


Figure (22) Analytical drawing of the decoration of The triangle

Decoration type: Geometric decoration
Description and significance: The visible decoration represents a gypsum composition based on the triangle as the basic decorative unit. The triangles are repeated regularly in successive horizontal rows, creating a linear visual rhythm that enhances the continuity of the composition along the wall. The regularity of the sizes and consistency of the directions also give the composition a strict geometric character, reflecting the organized simplicity of Najdi decorations.

The triangle is one of the most prominent aesthetic and functional decorations in traditional Najdi architecture. The triangle shape is used in Najdi architecture to strengthen traditional construction and add architectural solutions such as the lahjuj decoration, which is the hollow triangles that allow the sun and air to enter. Triangles in plaster decorations also play a role in filling the spaces between decorations and occupying space, as confirmed by Al-Wael (2015). Small triangles fill the spaces between large decorative units, and are a basic element that enters into the composition of complete decorative units. They are characterized by the ability to move, shift, and flip, as well as to pull any of its corners without losing its characteristic as a triangle. It is a solution for correcting irregular shapes with extreme precision because it is a manual and not mechanical work.

The triangle is an important geometric shape in Najdi ornamentation and has multiple connotations. In general, the triangle can symbolize stability and strength, especially when its base is at the bottom and its apex at the top. For craftsmen, the triangle symbolizes integration and balance. The position of the triangle also has connotations. When upright, it signifies stability, strength, and standing on firm ground. When upside down, it represents conflict, tension, and nervousness. In the Najdi home, the triangle may represent the mother, father, and children, as they constitute the three sides of the triangle in the home (Sanussi and Fayoumi, 2023).The triangle may represent the Najdi craftsman's structural thinking before it becomes mere ornamentation, reflecting his concern for balancing technique and aesthetic sense. Triangles also embody a spirit of simplicity, spontaneity, and unpretentiousness, which are fundamental characteristics of Najdi architecture in general. The triangle can be a simple geometric shape with a positive connotation in popular memory, as Al-Shuqair (2023) noted, linking it to the number three. The proverb "A pot only rests on three" emphasizes the chances of success and sound judgment. The number three is also used to confirm the existence of something and eliminate the possibility of chance, as in the proverb "The third time's the charm."

An analysis of the sample of gypsum decorations in the Al-Tuwaijri House (geometric, vegetal, and symbolic) reveals that Najdi architecture in Al-Majma'ah is not limited to decoration, but rather constructs a visual system that conveys the values of society and its environment. The study revealed a predominant presence of rhythmic and symmetrical geometric shapes (rhomb, circle, triangle), reinforcing the meanings of stability and balance. This is contrasted by the selective use of plant motifs (such as the Najdi rose and the beydhana/hayla) as metaphors for life and abundance. Symbols (the crescent and star, the marsh, the qitan) revealed direct religious and social

connotations, such as religiosity, hospitality, and cohesion. These results confirm the interplay of aesthetics and functionality; the decorations contribute to the treatment of climate and surfaces, while preserving identity and highlighting the uniqueness of the complex within the Najdi space. Thus, the house demonstrates the ability of decorative symbols to transform into a visual language whose meanings can be read through form, composition, and context.

Chapter Four: Results and Conclusions

Results:

The current research reached several key findings that illustrate the traditional architectural motifs in the Tuwaijri House and their symbolic connotations:

1. The Tuwaijri House is distinguished by its unique decorative richness, combining a variety of elements with meticulous execution, making it one of the most important examples embodying the artistic character of Najdi architecture in Al Majma'ah.
2. The study revealed the integration of the house's decorative elements. The decorations were not executed in isolation from the building, but rather harmonized with the architectural rhythm of the entrances, the portico, and the majlis. This reflects the craftsman's awareness of the relationship between decoration and the architectural space and the financial capacity and status of the Tuwaijri family.
3. The gypsum decorations in the Al-Tuwaijri House embody a symbolic visual discourse that unites the aesthetic and functional dimensions, expressing the identity of Najdi architecture as a semantic language that reflects the visual consciousness of the local community.
4. The gypsum decorations embody a symbolic and cultural dimension that reflects the system of social values in Najd, such as generosity, solidarity, and religiosity. These values have been transformed into visual symbols within the traditional architectural framework of Najd.
5. The gypsum decorations in Najdi architecture constitute an integrated symbolic and semantic system that transcends the aesthetic function to an expressive one, acting as a visual medium that conveys social and cultural values.
6. The gypsum decorations in the Tuwaijri House represent a living artistic and architectural memory, expressing the interaction of Najdi craftsmen with their environment and documenting the practices and aesthetic styles of the local community.
7. The study confirmed that the Najdi decorative dictionary, with its formal systems and symbolic connotations, is a rich resource that can be employed in contemporary design without compromising authenticity.

Recommendations:

The study concludes with a set of recommendations that can contribute to the preservation of heritage architecture, the development of methods for studying it, and the analysis of its aesthetic symbols.

1. High-resolution photographic and digital documentation of the Tuwaijri House decorations (site maps, sections, measurements, drawings, and 3D imaging).
2. Preparing a restoration guide that takes into account the original materials (gypsum) and traditional implementation techniques, along with a periodic maintenance protocol.
3. Developing contemporary design models inspired by geometric/plant/symbolic elements within educational projects, museums, and facades.
4. Conducting comparative studies within the Sudair region and the rest of the Najd region to measure the variation in connotations depending on the environment, function, and time period.
5. Creating explanatory panels at the site of the house that explain the symbolic meanings to visitors, supporting cultural tourism.

Conclusions:

This study reveals that the gypsum decorations in the Al-Tuwaijri House in Al-Majma'ah Governorate were not merely superficial aesthetic elements, but rather embodied an integrated symbolic and cultural system reflecting the social, religious, and environmental values of Najdi society. The results showed a rich diversity in decorative units, encompassing geometric, floral, and symbolic motifs. Geometric shapes were associated with stability and balance, while floral motifs symbolized life and abundance. Symbols such as the crescent, star, and sprinkler expressed piety, generosity, and family cohesion.

The study also demonstrated that the decorations in the house were integrated with the architectural elements, reflecting the craftsman's awareness of the relationship between decoration and space, and underscoring the role of Najdi architecture in expressing the identity of the local community.

From this perspective, the Al-Tuwaijri House can be considered an architectural and cultural model that documents the decorative arts of Najd and provides a rich foundation for re-employing decorative values in contemporary designs without compromising their authenticity.

الاستنتاجات:

يتضح من خلال الدراسة أن الزخارف الجصية في بيت التويجري بمحافظة المجمعة لم تكن مجرد عناصر جمالية سطحية بل جسدت منظومة رمزية وثقافية متكاملة تعكس القيم الاجتماعية والدينية والبيئية للمجتمع النجدي، وقد كشفت النتائج عن تنوع ثري في الوحدات الزخرفية بين الزخارف الهندسية والنباتية والرمزية حيث ارتبطت الاشكال الهندسية بالثبات والاتزان، في حين حملت الزخارف النباتية رمزواً للحياة والوفرة، أما الرموز مثل الهلال والنجمة والمرش فقد عبرت عن التدين والكرم والترابط الأسري.

كما أظهرت الدراسة أن الزخارف في بيت التويجري جاءت متكاملة مع العناصر المعمارية،مما يعكس وعي الحرفي بعلاقة الزخرفة بالفراغ، ويؤكد دور العمارة النجدية في التعبير عن هوية المجتمع المحلي، ومن هذا المنطلق، يمكن اعتبار بيت التويجري نموذجاً معمارياً وثقافياً يوثق فنون الزخرفة في نجد، ويوفر قاعدة غنية لإعادة توظيف القيم الزخرفية في تصميمات معاصرة دون الإخلال بأصالتها.

References:

1. Abu Al-Ayoun, Suhair. (2016). Drawing Inspiration from Islamic Architectural and Decorative Elements to Find a Formal Equivalent. Journal of Architecture, Arts, and Humanities, Issue 4, 1-25.
2. Abu Hasna, Ruba, Kishar, Muhammad, Al-Tuwairb, Sarah, Qatani, Dina. (2025). Artistic and Technical Characteristics of Traditional Gypsum Decorations in the Hail and Al-Majma'ah Regions (A Comparative Analytical Study). Fujairah. The Second International Conference on Calligraphy and Ornamentation.
3. Al-Anbar, A. (1999). Interiors and their Decoration in The Traditional Mud-Brick Architecture of The Najd Region of Saudi Arabia and the Factors that have Influenced the Development of Interior Decoration and Spatial Organization. Unpublished PhD Thesis, Edinburgh College of Art, Edinburgh, UK
4. Al-Anzi, Mohammed (2017). The Aesthetic Characteristics of Najdi Heritage Decorations and Their Role in Strengthening National Identity - A Proposed Program in Aesthetic Appreciation [Unpublished PhD Thesis]. King Saud University.
5. Al-Ghazi, A. S. (1999). *The Riyadh region: A historical, geographical, and social study – The Riyadh region in ancient and Islamic history* (Vol. 2, 1st ed.). Riyadh: Emirate of the Riyadh Region.
6. Al-Haqil, Abdullah (2015). The Capital of the Sudair Region: Historical and Cultural Glimpses. Riyadh: King Fahd Library.
7. Heritage Commission. (2024). A Decorative Journey. Riyadh: Heritage Commission, Ministry of Culture.
8. Al-Jabri, Aisha Salem, Obaidat, Asim, and Al-Moallem, Abbas. (2023, July). Decorative Elements in the Facades of Heritage Buildings in the Heart of Sharjah Area: An Analytical and Documentary Study. Journal of Arts, (146), 340-358.https://aladabj.uobaghdad.edu.iq/index.php/aladabjournal/article/view/4000/3572
9. Al-Musa, Amal. (2017). A New Formulation of Najdi Folk Vocabulary in the Kingdom of Saudi Arabia to Preserve Popular Heritage. Research in Qualitative Arts and Sciences, 4(2), 228195. https://balexu.journals.ekb.eg/article_197094.html
10. Al-Mutlaq, Sara (2023). The Origins of Decorative Forms and Their Developmental Patterns in Traditional Al-Ahsa Architecture: A Critical Documentary Study [Unpublished Master's Thesis]. Imam Abdulrahman bin Faisal University.
11. Al-Mohammadi, Dalia. (2023). The Intellectual and Philosophical Dimensions of the Circular Shape in Islamic Art as an Introduction to Contemporary Artistic Practice for Specific Education Students. Journal of the Faculty of Specific Education, Port Said University, 21(21). https://journals.ekb.eg/article_311523.html
12. Nabawi, Asmaa (2018). The Aesthetics of Najdi Door Decorations between the Rooting of Arab Identity and Creative Thinking. Journal of Architecture and Arts, 3(12), 19-34.https://mjaf.journals.ekb.eg/article_21303.html?lang=en&utm_source=chatgpt.com
13. Al-Naim, Muhammad. (2023). Traditional Architectural Elements in the Najdi Environment: Between Style and Identity. Boutaqa Journal, (2). Retrieved May 7, 2025, from https://magazine2.bawtaqah.com/
14. Al-Naim, Muhammad. (2021). Traditional Najdi settlement architectural elements: Harmonizing function, aesthetics, and shared socio-cultural meaning. Journal of Architecture and Planning, King Saud University, 33(2), 257–276.
15. Al-Nuwaiser, Mohammed. (1999). Characteristics of Architectural Heritage in the Kingdom of Saudi Arabia (Najd Region). Riyadh: King Abdulaziz Foundation for Culture.
16. Al-Omair, Abdullah. (2007). Traditional Architecture in Najd. Riyadh: Saudi Society for Archaeological Studies.
17. Qaniwi, Yasser. (2020). Traditional Decorations in Hadhramaut.
18. Qanso, Akram. (1995). Arab Folk Photography. Kuwait: World of Knowledge.
19. Quraitam, Abeer. (2010). Anthropology and Popular Fine Arts. Cairo: Supreme Council for Culture.
20. Rajab, Ibtisam. (2000). The Distinctive Artistic Implications of Artists' Styles in Contemporary Painting [Unpublished PhD Thesis]. Helwan University.
21. Sanussi, Manal, and Fayoumi, Fattoun. (2023). Semiotics of Saudi Heritage in Light of Contemporary Technology. Arab Foundation for Science and Research Publishing, 9(4), 32-47.
22. https://journals.ajsrp.com/index.php/ajsrp/en/article/view/7137/6729
23. Al-Shahrani, Hamed. (2020). Classification and Analysis of the Rhythmic Systems of Asiri Cat Motifs as an Introduction to the Creation of Contemporary Ceramic Murals: A Proposed Model. PhD Thesis in Art Education.
24. Al-Shuqair, A. (2023, February 21). The Philosophy of the Triangle in Mud Architecture. Al-Riyadh Newspaper
25. https://chatgpt.com/c/68f8c020-c908-832d-938c-c7ed5c80119c
26. Al-Sulaiman, Ahmed. (January 13, 2020). Ahmed Al-Sulaiman - Al-Majma'ah. Retrieved from: https://x.com/ah_alsuliman/status/1216857788405645312

27. Al-Suwaih, Muhammad ibn Ibrahim. (2024). Popular Decorations in Najdi Houses. Riyadh: Saudi Historical Society.
28. Al-Ubailan, Latifa, Barfa'a, Shahd, Al-Awad, Abeer, and Baltaib, Dunya (2022). The Visual Characteristics and Different Dimensions of Decorations in the Design of Traditional Najdi Houses. Saudi Journal of Art and Design, 2(1), 57-90. https://pnu.edu.sa/ar/Departments/ScientificSocieties/SaudiArtDesignJournal/Pages/2022-1.aspx
29. Al-Wael, Saeed. (2015). Al-Ahsa'i Gypsum Inscriptions. Riyadh: Saudi Commission for Tourism and Antiquities

AL-ACADEMY

تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

مجلة فصلية علمية محكمة

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

https://doi.org/10.35560/jcofarts