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

120

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 120
تاريخ النشر 1\2\2026

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 واستنتاجات 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

الابعاد التشكيلية لسينوغرافيا عروض البطولات الرياضية	احسان علي حسين تقي	5
التمثلات الصورية للرعب في الدراما التلفزيونية	احمد حميد زغير	23
النكاية في الخطاب الكرافيكي المعاصر	أحمد فيصل رشك	37
آليات اشتغال الفوضى في فنون ما بعد الحداثة (البوب آرت والفن الكرافيتي انموذجاً)	احمد نوري حمد حسن المحمدي محمد سعدي لفتة	61
دور الذكاء الاصطناعي في مساعدة المكفوفين لتحقيق التدريب المستدام في الفنون.	أريج محمد الزيلعي	79
السمات الاسلوبية للمخرج أصغر فرهادي	أسامة فرج داخل	93
الإنثوغرفيا النقدية وتمثلاتها في أعمال الخزافة دجاكو كاسي ناتالي	اسراء فاخر زيارة	109
التشكيل البصري في تصاميم اقمشة وازياء الافلام السينمائية الروائية	اشجان محمد جاسم رؤيا حميد ياسين	123
إمكانية توليف الخامات المستدامة في تأثيث الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة	أفنان محمد عمر بسري	135
تعزيز التصميم التفاعلي في أثاث المؤسسات التعليمية (الطاولة التفاعلية أنموذجا)	أيه عبد الفتاح علي احمد نوال محسن علي	161
المعالجة الإخراجية وتداخل الأزمنة في عروض المسرح العراقي المعاصر	جرير عبد الله حسين	175
التجسيد الإبداعي للنبات في النحت الخزفي "نبات الحرنكش العماني انموذجا" دراسة تطبيقية	حاتم بن حميد بن محمد الشعيلي سلمان بن عامر بن سالم الحجري	191
الثنائيات الضدية وتمثلاتها في الفن الرقمي المعاصر – الفنان التركي أوغور جالينكوس انموذجاً	حسين شاكر قاسم العيداني	201
الهوية الوطنية والانتماء الثقافي في رسوم أطفال الكويت	حمد عبد الوهاب الانصاري	221
القيم التعبيرية لتصاميم الاقمشة والازياء في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي	ديار فوزي محمد فاتن علي حسين	241
جماليات الحركة للاتجاهات الفنية المعاصرة في النتاج الفني لطلبة قسم التربية الفنية	ربى ابراهيم نعمه	253
المدارس الفنية الكلاسيكية وأثرها على مونتاج التصميم الرقمي الحديث	سلطان رياض شهيد فرات اوغلو	267
التواصل وانفتاح سياقات الاداء في تشكيل مابعد الحداثة	سها عبد الجبار رشيد صاحب جاسم حسن البياتي	279
دور المينيماليزم في تحقيق التنمية المستدامة للمباني المعاصرة	صبري جاسم محمد حسن رياض حامد مرزوك	293
المعالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية في السينما الكورية	علي كريم عبد الحسن	309
الوسائط المتعددة ودورها في مجال التدريس من وجهة نظر طلبة قسم التربية الفنية	علي مجيد حسين نجلاء خضير حسان	331
البناء اللحني للكورال الأرمني في العراق	كارون برجانيك كريكور ميسم هرمز توما	345
أسلوبية "روبرت فنيه" وسمات المدرسة التعبيرية في السينما العالمية	كمال شناوي ذياب	361
جماليات الصمت والأداء غير اللفظي في الفيلم الكويتي " وحش عرس النار": مقاربة في التعبير البصري	منى بن شداد المالكي	373
الاشتغالات الفنية لعناصر التشكيل البصري واللغة الصورية في بناء الصورة التلفزيونية	مروان صفاء الدين حسن خلف	387
ملامح الاداء التمثيلي في العرض المسرحي السياسي العراقي	مروج حاتم مشرف أحمد محمد عبد الأمير	403
خصائص التعبير الفني في الرسم لدى التلامذة المكفوفين	مصعب صابر عباس محمد عبد لله غيدان	415
الملامح الاسلوبية للسينما السوداء في امريكا	هاشم نجف نجم سالم شدهان غبن	429
على طالبات تصميم الأزياء في تنمية المعارف والمهارات التقنية والقدرات الإبداعية ESMOD تأثير طريقة باترون	مي الرشيد ثرية الحمدي	441

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1716

Visual Dimensions of Scenography for Sports Championship Performances

Ihsan Ali Hussein Taqi [a]

[a] *University of Basrah / 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 13 May 2025
Received in revised form 3 Jun 2025
Accepted 4 Jun 2025
Published 1 February 2026

Keywords:
dimensions, plastic arts, scenography, performances

ABSTRACT

The world is witnessing today a clear and tangible overlap in everything that accompanies human life on the technical and cognitive level in order to serve humanity and provide all the requirements that help in creating an integrated and ideal environment has also been reflected in other side activities represented by the entertainment aspect, a large part of which is sports. Contemporary artistic methods that depend on the scenographic system have led to the overlap of the fields of contemporary plastic art with other activities. Sports constitute one of the activities that receive special attention due to the interest of the largest segment of the world's population in practicing or following it, which has made many countries seek to host a sports championship at the global or continental level. This makes the host country more interested in preparing and organizing an artistic festival that depends on multiple contemporary techniques according to a scenographic system in which several styles and techniques of contemporary art in all its sections are combined in order to arouse amazement or shock during its presentation and to mobilize the largest possible number of followers inside the stadium or via satellite broadcast networks in a manner consistent with the nature and culture of the host country in order to familiarize other countries more with its civilization and heritage, and to produce an artistic show that affects the recipient's soul and carries Intellectual dimensions linked to several messages and speeches addressed to the entire world.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1716
Ihsan Ali Hussein Taqi: Visual Dimensions of Scenography for Sports Championship Performances
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الابعاد التشكيلية لسينوغرافيا عروض البطولات الرياضية

احسان علي حسين تقي [1]

الملخص:

ما يشهده العالم اليوم من تداخل واضح وملموس في كل ما يرافق حياة الانسان على المستوى التقني والمعرفي من اجل خدمة الانسان وتقديم كافه المستلزمات التي تساعد في تكوين بيئة متكاملة ومثالية قد انعكس ايضا على النشاطات الجانبية الاخرى المتمثلة بالجانب الترفيهي وبجزء كبير منها في الرياضة , فقد ادت الاساليب الفنية المعاصرة التي تعتمد على النظام السينوغرافي الى تداخل حقول الفن التشكيلي المعاصر مع نشاطات اخرى , وتشكل الرياضة احدى النشاطات التي تحظى باهتمام خاص بسبب اقبال اكثر فئة من سكان العالم على ممارستها او متابعتها مما جعل دول كثيرة تسعى لاستضافة احدى البطولات الرياضية على المستوى العالمي او القاري , وهذا ما يجعل من البلد المستضيف يهتم اكثر في اعداد وتنظيم مهرجان فني يعتمد على تعدد التقنيات المعاصرة وفق نظام سينوغرافي تجتمع فيه عدت اساليب و تقنيات من الفن المعاصر بكل اقسامه من اجل اثارة الدهشة او الصدمة اثناء تقديمها وتحشيد اكبر عدد ممكن من المتابعين داخل ارضية المعلب او عبر شبكات البث الفضائية بما يتوافق مع طبيعة وثقافة البلد المستضيف من اجل تعريف البلدان الاخرى اكثر بحضارتها وتراثها, وانتاج عرض فني مؤثر في نفس المتلقي ويحمل ابعاد فكرية ترتبط بعدة رسائل وخطابات موجهة الى العالم اجمع.

الكلمات المفتاحية : الابعاد , التشكيلية , سينوغرافيا , عروض

الفصل الاول :الاطار المنهجي

1- مشكلة البحث: مما لا شك فيه ان تاريخ المجتمعات يتأثر كثيراً بالتغيرات الحضارية الكبرى التي ستلقي بظلالها على ما هو سائد في المجتمعات من ممارسات فنية وادبية وفلسفية وغيرها من الامور الاخرى , ويشكل الفن كما هو متعارف عليه احد ظواهر اشكال النشاط الانساني وتتحدد اهميته كونه يشكل احدى العوامل الاساسية في ثقافة الانسان, فلا يمكن تحديد العمل الفني بالنظر اليه على انه مجرد مرآة تعكس العالم الخارجي من خلالها بل هو مثال لشكل من اشكال علاقة الانسان بالعالم الخارجي, فهو يشكل وسيلة للاندماج في الواقع من خلال التقاء الفرد بالعالم والتعبير عن رغبته في التمرس بالتجارب التي يمر بها, ومن خلال الاعتماد على القوة الخيالية المتباينة في نتاجاته وما يحيط بالإنسان من جميع جوانبه الاقتصادية والاجتماعية والبيئية ايضاً, ليكون النتاج الفني عبارة عن إعادة انتاج لهذه الظواهر الاجتماعية والاقتصادية من خلال تشكيلاته الثقافية وفق طبيعة عرض تفاعلية بالاعتماد على نظام سينوغرافي معاصر يجمع بين هذه الظواهر وعدت حقول متنوعة في الفن خصوصاً تلك التي تعتمد على الحضور التفاعلي للمتلقي مع العرض الفني المباشر , وهذه الاعادة لا تكون كما ذكرنا سابقاً بالمرآة التي يصفون بها الفن في بعض الاحيان بل هي اعادة انتاج مع الاعتماد على القوة الخيالية والاستعانة بكل التطورات التقنية فيكون العمل الفني عبارة عن منجز يحمل كل افكار العصر بتقلباته وتطوراته الفكرية والصناعية, وهو بذلك يعبر عن الدور التربوي الخاص به وتكون مهمته ارشادية تربوية للمتلقي ويمتص تمرده ونفوره على الواقع الذي يعيشه ليتيح بذلك مزيداً من الاحتمالات في التكيف مع هذا الواقع الخاص به في متغيراته وتقلباته وابتعاده عن سكونه .

وما شهدته النتاجات الفنية في مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة وصولاً الى المعاصرة من ظهور اتجاهات فنية تختلف في نتاجاتها ورؤيتها الجمالية مع بعضها البعض بسبب التطورات التكنولوجية وتحرر الفنان من كل القيود والثوابت التي كانت مفروضة عليه في السابق مما ادى الى ان تكون نتاجات الفنون في هذه المرحل تحمل في جانبها التقني والفكري هذه التطورات من خلال تمثيل المنجز الفني بصورة مغايرة تماماً لما هو متعارف عليه , وجعل المنجز الفني اكثر ايقاعاً في نفس المتلقي من خلال الابتعاد عن سكونيته السابقة التي تتخطى الالوان والفرش في الرسم او الحجارة والمواد الصلبة في النحت لينتج بما يعرف المنجز الفني الذي يمكن ان تتوفر فيه كل فروع الفن, وكان للعروض الفنية التي تعتمد على تفاعل الجماهير او يكون في البعض منها جزء مشارك في حضوره والمعدة وفق نظام سينوغرافي يعتمد على نظام الفضاء المفتوح في الطبيعة او داخل قاعات العرض اهتمام كبير لدى مجموعة من الفنانين من اجل اثارة الدهشة او الصدمة وكذلك تحقيق اكبر تغطية ممكنة من الاعلام التي تساعد على تداول وشهرة هذه الاعمال

[1] جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية

بين الجماهير في مختلف بلدان العالم, وكان ايضاً لتطور وسائل الميديا او ما يعرف بالتقنيات الالكترونية دوراً بارزاً في نشاط او استحداث نوع جديد من انواع الفنون خصوصاً في المرحلة المعاصرة بعد ما تطورت هذه التقنية الى درجة عالية جداً في التصميم والاخراج والتي لاقت استحسان فئة كبيرة في المجتمع في مختلف بلدان العالم, حيث اصبح لها حضوراً واضحاً في عدت مجالات في الحياة على المستوى العملي والترفيهي من خلال الاستعانة بالمصممين الذين يمتلكون المهارة في تصميم العروض الفنية وفق نظام سينوغرافي يجمع بين التقنيات المعاصرة و اقسام الفنون المختلفة, وتم استثمارها في المهرجانات الرياضية والتي هي الاخرى تحظى باهتمام كبير و واسع على مستوى العالم من اجل تنظيم المهرجانات الافتتاحية والختامية في البطولات الكبرى على مستوى العالم , وهنا تكمن مشكلة البحث لهذا الموضوع بطرح السؤال التالي .

كيف تمثلت الصورة الفنية في العروض الافتتاحية الخاصة بالبطولات الرياضية ودراسة الابعاد التشكيلية لها من جانب فكري وتقني وطريقة التصميم والاخراج.

2- اهمية البحث : تضمنت تسليط الضوء على العروض الخاصة بالبطولات الرياضية المعدة وفق نظام سينوغرافي يجمع بين التقنيات المعاصرة واقسام الفنون المعاصرة والكشف عن الابعاد التشكيلية في هذه العروض من جانب فكري وتقني وادائي.

3- هدف البحث : كشف الابعاد التشكيلية للعروض المصورة وفق نظام سينوغرافي معاصر يجمع بين التقنيات المعاصرة وتوجهات الفن المعاصر في البطولات الرياضية من جانب تقني وادائي وفكري .

4- حدود البحث :

- **الحدود الموضوعية :** المهرجان الخاصة بالبطولات الرياضية
- **الحدود المكانية :** اسيا – افريقيا – اوربا
- **الحدود الزمانية :** من 2012 - 2023

5-تعريف المصطلحات :

البُعد (لغوياً) : البعد في اللغة خلاف القرب ، وهو عند القدماء أقصر امتداد بين الشيئين والأبعاد الثلاثة هي : الطول - العرض - العمق ، وما كان ذا بعدين فهو سطح ، وما كان ذا ثلاثة أبعاد فجسمٌ ذو حجم (Saliba, 1964, p. 313).

البُعد (فلسفياً) : كل ما يكون بين نهايتين غير ملتقيتين ، والفرق بين (البُعد) بمعناه الاصطلاحي أو اللغوي وبين معناه الفلسفي هو أن (البُعد) في الفلسفة هو مسافة فرضية ، حيث لا يتحدد بالمقادير الطبيعية (الطول - الزمن - الكتلة) فهو (بعد خطي) من غير خط ، و (بعد سطحي) من غير سطح ، و (البُعدْ) يتحقق من انفصال نقطتين كان بينهما (بعداً) وهمي لم يكن بينهما خط (Al-Bustani, n.d, p. 69) .

التشكيل (لغوياً) : كلمة مشتقة من الفعل (شكَّل:شكلاً) وتعني المجموعة ، وجمعُ شكل: أشكال وشكول ، الشبه:صورة الشيء المحسوسة أو المتوهمة ، والمُشَكّل: صاحب الهيئة والشكل، وشكّل الشيء:صوّره ، وتشكّل: تصوّر (Al-Munjid, 1986, p. 398).

التشكيل (اصطلاحاً) : نسبة إلى الشكل الذي هو في الأصل هيأة الشيء وصورته، تقول: شكل الأرض، صورتها. والشكل أيضاً هو المثل والشبيه والنظير، قال (ابن سينا): "مثل إدراك الشاة لصورة الذئب، أعني شكله وهيأته" (Saliba, 1964, p. 707)

السينوغرافيا:حددها (مارسيل فريد فون) "بأنها معالجة الفضاء معالجة درامية واللعب بالزمن بهدف تقديم عرض" (Von, 1993, p. 7) , وعرفها (حسين حمودة): بأنها "ترجمة موضوع معين لفكرة مرسومة هادفة لها علاقة تامة بوسيلة التنفيذ وتحمل في جوانبها قيماً فنية" (Hamouda H. , 1981, p. 98) .

التعريف الاجرائي : هو تشكيل الصورة الجمالية وفق اليات خاصة والتي من خلالها تستعرض للمتلقي هيئه التكوين وطريقة العرض والاسلوب الفني ونمطية الاخراج المشكلة او المركبة , تتفاعل فيها عناصر مختلفة ومتباينة او متوافقة مع البيئة , تتفاعل مع الفضاء للتعبير عن حدث يحقق صدمه والتفاعل لدى المتلقي وله معنى .

الفصل الثاني – الاطار النظري للبحث

المبحث الاول : تداخل حقول الفن التشكيلي وتنوع سينوغرافيا العرض.

أن الجدل قائم حول قيمة الأعمال الفنية التي تأتي عصراً بعد عصر , كلما ظهرت حركة جديدة تحاول الخروج عن القواعد والقيود التي فرضها الأسلوب الفني السائد ويتضح أن العمل الفني من حيث هو ابداع اصيل يعبر عن تجربة جمالية فريدة يعيشها الفنان , وقد يتأثر بأنماط البيئة والحياة الاجتماعية والمعايير الأخلاقية والدينية ولكن تفعيل هذه العناصر يعبر عن إيجابية الفنان نحو التعبير عنها وليس الفنان اداة تكنيكية كالة التصوير يسجل ويصف فقط بل مبتكر ويخلق ويستعين الفنان عن الصورة او الموضوع الحسي الجمالي بما لديه من خبرة جمالية ومهارة تكنيكية , وتشكل التطورات التقنية والتكنولوجية المرافقة للعصر , وكذلك تطور الفكر كلها متغيرات لها تأثير كبير على مسار الاتجاهات الفنية بكل تأكيد فالفن هو صورة تنعكس فيه هذه الصراعات الايدولوجية وكذلك يتأثر بالتطورات التقنية والتكنولوجية والفكرية المرافقة له , فلهذه التطورات التأثير المباشر على ثقافات الشعوب وتبديلها او انتقالها من وضع الى اخر وكما يصفها (برادبري) بالهزات الحضارية التي تحدث بصورة منتظمة في تاريخ الفن والفكر والعلم والتي يقسمها الى ثلاثة انواع " النوع الاول هو ما يمكن تسميته بالهزات البسيطة والتي غالباً ما تأتي بها الاجيال المتعاقبة ... والنوع الثاني هو ما يمكن ان نسميه بالازاحات الكبيرة التي تمتاز بالتحولات العميقة والواسعة ... والنوع الثالث هو ذلك النوع المدمر والكاسح الذي يقوض مساحات واسعة من البناء الحضاري والفكري ويتركها اكواماً من الانقاض ... تستثير الهمم لبناء البديل " (Bradbury & McFarlane, 1987, p. 19) ,وقد مثلت الاتجاهات الفنية في القرن العشرين الجانب الثوري على كل ما هو متعارف عليه من فنون سابقة فهي كما يصفها (برادبري) بالنوع المدمر والكاسح والتي ادت الى انبثاق مفهوم جمالي جديد غير المتعارف عليه في مراحل الفن السابقة .

وبالرغم مما جاءت به مرحلة الحداثة من فكر واسلوب مغاير في طريقة التعامل مع الاعمال الفنية الا ان الفواصل او مفارقات بين الاتجاهات الفنية (الرسم , النحت , الخزف) لم تلغى نهائياً رغم التداخل البسيط والذي يعد النقطة الاساسية في تحول الفن وتداخل الحقول الفنية مع بعضها, وكان ذلك بدايةً مع المدرسة التكعيبية بعد استعمال ما يعرف بتقنية (الكولاج) والتي تعد اولى المبادرات في الخروج عن سكون الاعمال الفنية وتحديداً بعد اضافة بعض المواد التي لا تمد الفن كما هو متعارف عليه في السابق باي صلة وجعلها عناصر مشاركة ومكملة لبنية الاعمال الفنية , وبذلك انتقلت اللوحات الفنية من السطح ذو البعدين الى ثلاثة ابعاد بفضل هذه الاضافة وهو ما كان غير متعارف عليه في السابق على مدار تأسيس الفن منذ نشأته الأولى فكانت هذه اولى الخطوات في تداخل حقول الفن بجانب سينوغرافي معاصر , وبعدها جاءت (الدادائية) لتكون الخطوة الثانية والاهم في تاريخ الفن من ناحية تداخل الفن مع الحقول الاخرى بعدما استعانوا بكل ما موجود في الحياة من مواد مستهلكة او مهمشة وحتى الصالحة منها للعمل , ومع ما يتمتع به الفنان من قوية خيالة في الابداع والتصميم قام بتحويل هذه المواد من وظيفتها الخدمية السابقة الى الحقل الجمالي مكونين بذلك اهم نقطة في انتقال مفهوم الاعمال الفنية من مفهومها السابق الى فكر جديد ومغاير جداً تجعل من العمل الفني يتمتع بطبعة عرض سينوغرافي مغايرة تعتمد على الفضاءات المفتوحة في الطبيعة وداخل قاعات العرض المفتوحة في اغلب المنجزات الفنية, وتشكل مرحلة فنون ما بعد الحداثة الخطوة الثانية في اتجاهات فنون القرن العشرين من بعد فنون الحداثة بصورة مباشرة , وكانت هناك محاولة لإعادة ترسيخ بعض الاساليب والافكار لفنون مرحلة الحداثة وهذه الاعادة هي ليست بمظهرها السابق انما بطريقة ونظرية جديدة ادت الى تطور الكثير من الاساليب والممارسات الفنية المعاصرة .

ومن اهم مميزات مرحلة ما بعد الحداثة هي انها برزت كأداة نقدية تصف سمات فنون هذه المرحلة في فترة السبعينيات والثمانينيات للقرن العشرين, ومن اهم السمات التي مثلت الاتجاه الفني لهذه المرحلة تصل الى ستة روايات او انواع مختلفة على الاقل والتي تتمثل بتلك الاعمال التي تعتمد على ما هو منتشر في وسائل الاعلام الجماهيرية, و الاخرى التي تسعى لاحتضان الثقافة الجماهيرية الشعبية للتخلص من سلطة النخبة وذلك من خلال الاهتمام بالتكنولوجيا وتقنيات الميديا, ومثل تلك التي تجسد وتنشد بتطلعات ورغبات تلك الجماعات الاجتماعية والثقافية والتي تجاهلتها ثقافة النخبة, ومثل تلك المجموعات الاخرى التي امتازت بالمحاكاة التهكمية والممارسات الساخرة والتي تبحث عميقاً في طبيعة التجارب المعاصرة لتبين ما استوعبته من الواقع, واخرى امتازت بالممارسات النقدية للمجتمعات الاستهلاكية والتي تصفها بانها فراغاً لا نهائياً , واخيراً ذلك الشكل من الفنون التصويرية او الشعبية المناهضة لفنون الحداثة في قيمتها واهتماماتها (Stewart, 2011, pp. 137-138), وقد ادى ذلك لحقيقة مهمة مضمونها ان الفن

والثقافة, والفن التشكيلي على وجه التحديد اخذ اتجاهاً او بعد اخر الغيت فيه الفواصل بين اجناس الفنون (النحت و الرسم والخزف), بل وشمل ذلك حتى بقية الفنون الاخرى رغم تعددها واختلافها وهذا ما يؤكده (محمود امهز) بقوله " لم يعد التصوير بالمعنى التقليدي للكلمة يمارس بحسب ما تقتضيه المفاهيم الفنية السابقة, وابطلت في الوقت نفسه الوسائل المرتبطة به كالدراسات الاولية التحضيرية وقوانين التأليف , لتأخذ مكانها طرق جديدة في التعامل مع المادة التي اتيحت لها مجالات الانفلات والتحرر من قيود المراقبة واتباع قوانينها الخاصة " (Amhaz, 1981, pp. 201-202), مما جعل احدى اهم سمات الفنون لهذه المرحلة هي ما يعرف بالتجنيس بالفن من خلال توظيف كل ما هو متوفر في الحياة بعد معالجتها ذهنياً وجعلها عناصر تشترك في بنية الاعمال الفنية بطبعة عرض سينوغرافي تجتمع فيه اقسام الفنون المتعددة في المنجز الفني الواحد.

وهذا التحرر ادى الى اثراء الساحة الفنية بمختلف الاساليب والتقنيات في طريقة التعامل مع المنجزات الفنية مما يجعل من الفنان يبحث عن طريقة عرض مغايره لما هو متبع من اجل التميز والتفرد بالأسلوب في حقبة زمنية اصبح فيها كل شيء متاح امام الفنان, وتشكل طريقة العرض احدى المرتكزات الاساسية فكر اكثر الفنانين الذين يعتمدون في اسلوبهم الفني على نظام عرض الاعمال الفنية التفاعلية التي تطلب حضور المتلقي من اجل ان يكون جزء مشارك في العمل الفني, وكذلك الاعمال الفنية التي تحتاج الى مساحه عرض واسعة كما هو الحال في الفن (المفاهيمي) وكذلك فنون(الاداء) و(التجهيز) في الفراغ, وهنا يتفعل دور السينوغرافيا بشكل واضح جداً فهذا المصطلح عند ذكره يذهب ذهن المتلقي الى المسرح الا ان مفهوم (السينوغرافيا) هو ابعد من ذلك ولا يكون خاص بالمسرح كما هو متعارف او شائع عنه " فالسينوغرافيا هي الفن الذي يرسم التصورات من اجل إضفاء معنى على الفضاء" (Khalil, 2010), ويمكن تقسيم هذا النوع من الاعمال الفنية حسب طبيعة عرض المنجز الفني الى ثلاثة اقسام وهي .

اولاً: سينوغرافيا العرض داخل القاعات

يعتمد هذا النوع من العروض السينوغرافية على الاعمال الفنية المبنية وفق اليات عرض جديدة تعتمد على الفضاء والاضاءة وطريقة العرض والديكور, ولعل اعمال الفنان (روشنبيرغ) التي جسدت هذه المعطيات تشكل النواة الاولى لهذه المرحلة في تقديم اعمال فنيه تعتمد على نظام عرض سينوغرافي داخل الصالات المفتوحة والاهتمام بالإضاءة والفراغ وتوزيع العناصر من اجل ان تكون النتيجة النهائية للعرض تحمل او تعكس نظام جديد وهو الاعتماد على طريقه العرض المفتوح داخل القاعات من اجل التعبير الجمالي للفن بصوره تحمل افكار العصر, وقد حاول الفنان (روشنبرغ) ان يغني المنجز الفني بمختلف اشكال الالصاق والتركيب وبين ضربات الفرشاة الانفعالية , حيث يعد (روشنبرغ) احد المؤسسين لحركة الفن الشعبي , وكانت اعماله الفنية عبارة عن ما يمثل عالمة المعاصر بكل تقلباته , وهو يؤكد بهذا الخصوص " ان اللوحة تكون اكثر واقعية اذا تكونت من عناصر العالم الواقعي , ومن الممكن ان ندخل الى اللوحة اشياء مختلفة لتكون موضوعاً قائماً بذاته " (Saeed, 2011, p. 170) , ومن خلال تطوير تقنيه (الكولاج) وما جاء به (دوشامب) من افكار في طريقه استثمار المصنوعات الجاهزة حيث طورت هذه التقنيات على يد جيل ما بعد الحرب لتنتقل الى مفهوم اخر وهو (فن التركيب) كما في اعمال الفنان (روشنبيرغ) شـــكل (1)

شكل (1) روشنبرغ

شكل (2) رفائيل سوتو

ولم يكن الفنان (روشنبيرغ) هو الوحيد من اعتمد في منجزاته الفنيــة على العرض داخل القاعات سواء كان ذلك في الفن الشعبي (البوب ارت) بشكل خاص او الفنون المعاصرة بشكل عام بل ان هناك بعض الفنانين كان لهــم نظرة مغايرة في طريقة التعامل مع هذه المتغيرات الفكرية والتقنية , وهذا ما يمكن ان نلاحظه في اعمال الفنان (رفائيل سوتو) ضمـــن اتجاه الفـــن البصري (الاوب ارت), حيث كانت اعماله عبارة عن شبكات كبيرة منظمــة من القضبان او العصي المعلقة على سطح زجاجي تشكل طبقات تتداخل ثم تنفصل كما في الشكل (2) من اجل خلق نوع من الايهام الحركي لدى المشاهد

وكان (رفائيل سوتو) يؤكد على الجانب الحركي في العمل الفني فهو يقول " ان العالم في حالة حركة مستمرة فان الفن الذي لا يتحرك لا يمثل الواقع " (Smith, 1995, p. 151) , وبهذا القول يؤكد على الجانب الحركي في الاعمال الفنية من اجل ان تكون هذه الاعمال

اقرب الى الواقع من خلال الحركة المستمرة في العمل الفني, وهذا الاسلوب قاد الفنانون في مرحلة لاحقة الى نقل الحركة في مجال الفن التشكيلي لما يعرف باسم (الفن الحركي) او (النحت الحركي).

وضمن اطار العروض السينوغرافية للأعمال الفنية داخل القاعات هناك اتجاه فني اخر تعامل مع هذا الفضاء بطريقة اخرى يتبنى من خلالها استثمار القاعة بأكملها من اجل تنفيذ عمل واحد وهو ما يعرف بفنون (التجهيز في الفراغ) (Aldaghlawy, 2024, p. 8) وقد اصبح المتلقي هو جزء من هذه الاعمال من خلال الاشتراك والاتصال مع هذه الاعمال بصورة مباشرة او غير مباشرة , لتتحول بذلك منظومة العرض السينوغرافي الى مساحة العرض المتاحة بأكملها وبإمكان المشاهد الاشتراك والتفاعل معها كما في الشكل (3و4) , حيث يعتمد الفنان على استغلال الفضاء الداخلي لقاعات العرض من خلال توظيف جدران وارضيات وسقوف قاعة العرض ضمن المنجز الفني , وقد يستعمل الفنان في تنفيذ مثل هكذا اعمال اشكالاً مصنعة او مواد مستهلكة وتوظيفها بشكل فني على جدران وسقوف وارضيات قاعة العرض وبذلك " يؤكد معظم منتجي الاعمال التجهيزية انها اعمال لا تحتاج الى مهارة حرفية , وهم في رايهم هذا يستندون الى مرجعية ثقافية كان السرياليون قد نادوا بها سابقاً بتصريحهم ان ليس للموهبة من وجود , لان الموهبة برايهم هي الامكانية المكتسبة للتنسيق واكتشاف وسائل جديدة" (Ahmad, 2014, p. 213) .

شكل (3) فن التجهيز

شكل (4) فن التجهيز

ثانياً: سينوغرافيا العروض التي تشترك مع الطبيعة:

ان طبيعة العرض السينوغرافي لفنون ما بعد الحداثة لم تقتصر على نظام معين بل كان هناك تعدد وتنوع كبير في الاساليب والتقنيات حيث شهدة اواخر الستينيات من القرن العشرين اتجاه فني تبنى الطبيعة والفضاء المفتوح كقاعدة اساسية في بنية المنجز الفني وهو ما يعرف (بفن الارض) , والذي يصنف ضمن (الفن المفاهيمي) الذي لم يقتصر على اللغة والصورة والتجهيز داخل القاعات المغلقة لينتقل الى اسلوب اخر حيث قام بعض الفنانين بنقل افكارهم الى خارج استيديو الرسم وقاعات العرض ليعتمدوا على الطبيعة في انجاز اعمالهم , فالفن البيئي يتخذ من الطبيعة كمادة وسيطة يعبر الفنان بواسطتها عن انفعالاته الجمالية انعكاساً لما يراه او يشاهده او يحاول التعبير عنه , وهناك اختلاف في اساليب الفنانين في هذا الاتجاه فمنهم من اعتمد على ما موجود في الطبيعة من التراب والاحجار وغيرها من المواد الطبيعية ومنهم من قام بإدخال مواد اخرى مصنعة الى الطبيعة) , معبرين بذلك عن رغبتهم بالدخول الى العالم مادياً من خلال الطبيعة التي ستتيح لهم اقامة تجارب حقيقية ومباشرة مع العالم (Amhaz, 1981, p. 303).

شكل (5) كرستو جافاشيف

شكل (6) ريتشارد لونغ

شكل (7) جيبي هاين

وهناك ثلاثة اقسام ضمنية لهذا التوجه الفني والاول منها يكون من تلك الاعمال التي تعتمد على تسجيل لحظة معينة لمكان العمل الفني ويقوم الفنان بتسجيل هذه اللحظة عن طريق التصوير الفوتوغرافي كما في الشكل (5), اما القسم الثاني فهو يقوم على تبني الفنان لمشهد طبيعي واقعي ويقوم بإضافة بعض العناصر الاخرى والموجودة ايضاً في الطبيعة ويقوم من خلالها بتصميم وبناء

اشكال هندسية او غير هندسية منظمة بطريقة معينة كما في الشكل (6), والقسم الثالث فهو ذلك النوع من الاعمال التي يتم من خلالها ادخال مواد اخرى على المشاهد الطبيعية كما في الشكل (7) (Hussein, 2014, p. 142) .

ثالثاً: سينوغرافيا العروض الرقمية :

ان الانفتاح الكبير الذي شهده الفن بعد التداخل الكبير مع كافة الحقول الاخرى المجاورة له والتي تعتمد في الاساس على مدى اتساع فكر الفنان والحدس العالي في طريقة التصميم والعرض السينوغرافي للأعمال الفنية , ولعل ما شهده العالم من تطور كبير على مستوى التقنيات الالكترونية ادى الى انبثاق اتجاه فني جديد وهو ما يعرف (بالفن الرقمي) وهو احد اتجاهات الفن المعاصر لوقتنا الحالي والذي يعتمد في ممارسته على استعمال التكنولوجيا الرقمية المتمثلة بتقنية الكمبيوتر وما تم تصميمه من برامج خاصة بهذا المجال , ويذكر الفنان (روبرت بورغر) استاذ الفن بالكمبيوتر في جامعة (بنسلفانيا) "انه باستطاعة اي فنان صاحب موهبه ولديه المعرفة باستعمال الكمبيوتر وبرنامج الفوتوشوب ان يطور تشكيلات لا نهاية من اللوحات الفنية ... وانا من اشد المتحمسين للفن الكمبيوتري وابذل الوقت والجهد اللازمين من اجل خلق لوحات وتشكيل بصري يحفز الذهن البشري" (Qamash, 2005). ونحن نشهد اليوم الفن الرقمي في مرحلة اكثر تطوراً وهو ما يعرف باسم (الهولوغرام) و الصورة ثلاثية الابعاد (D3) التي تحتوي على البعد الثالث والتي تجعل من المتلقي يشعر او يشاهد خروج جزء من الصورة خارج الاطار المحدد لها, وكذلك الاحساس بوجود عمق حقيقي داخل هذه الاعمال وقد استثمر مثل هذا النوع من الفنون في مجالات عديدة, الا ان اكثر المجالات استثماراً لمثل هذه الاعمال يمكن ان نلتمسها في السينما والبرامج التلفزيونية والديكورات وكذلك الدعاية والاعلان الخاصة بالتجارة وذلك بسبب ما تحمله من دقة عالية وتصاميم غريبة تثير الدهشة لدى المتلقي عند مشاهدتها , خصوصاً عند استعمال صور لشخصيات عالمية معروفة رياضية او فنية وحتى سياسية فضلاً عن شعارات الشركات العالمية, ولم تقتصر طبيعة العرض لهذا الاتجاه الفني على اتجاه محدد فهناك ما يعرض داخل القاعات المغلقة واخرى خارج القاعات وحتى في الاماكن العامة كما في الاشكال (8 و9) .

شكل (8) الفن الرقمي (الهولوغرام)

شكل (9) الفن الرقمي

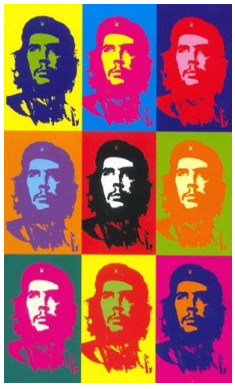
المبحث الثاني : اشتراطات العروض الجماهيرية بين النظرية والتطبيق.

ان التأكيد على الدور المهم في الفن المعاصر وتحديدا مع بدايات فنون ما بعد الحداثة على الجماهير وان تكون النتاجات الفنية لا تقتصر على ثقافة النخبة والمختصين بالفنون كما كان في الحقب السابقة, جعل الفنانين المعاصرين يسعون الى ان تكون نتاجهم الفنية اقرب الى اي متلقي بغض النظر عن كل الابعاد الأيديولوجية, وكما يؤكد الأستاذ والكاتب من الاصول الكندية (مارشال ماكلوهان) في هذا الخصوص على ان "العالم سيتوجه الى الاندماج وازالة الحدود وخصوصياته الثقافية وادخاله في الية تمكن المالكين لتقنيات الاتصال من فرض افكارهم والتأثير على هوية الاخرين " (Yassin, 2010, p. 29), حيث نجد ان العمل الفني المعاصر بذلك قد تخطى النغمة الوطنية من خلال سعي الفنان الى ان يكون نتاجه الفني مقبولا من اكبر عدد من الجماهير ليحقق بذلك انتشاراً كبيراً بين بلدان العالم خصوصاً بعدما وصلت تقنيات الاتصال العالمية المتمثلة بالأنترنت وبرامج التواصل العالمية لمرحلة متطورة جداً, الا ان هذا الانتشار وتحقيق العالمية يحتاج الى قاعده جماهيرية كبيرة ويحتاج الى اشتراطات خاصة وهذا ما قد يشكل ضاغطا على الفنان من اجل ان يحظى بأكبر عدد من التحشيد الجماهيري عند عرض الاعمال سواء كان هذا الحضور في مكان عرض العمل الفني او عن طريق برامج العرض المباشرة على شبكات التواصل الاجتماعي والبرامج التلفزيونية في القنوات العالمية حيث يمكن تقسيم هذه الاشتراطات الى ثلاثة اقسام وهي (الدعاية والاعلان , التحشيد , الإبهار او "الدهشة والصدمة ") .

اولاً : الدعاية والاعلان:

ان ما نشهده اليوم من تأثير كبير فيما يخص جانب الدعاية والاعلان في كل مفاصل الحياه يمثل الجانب الابرز والوسيلة المهمة والأساسية التي يجب اعطائها الجزء الاكبر من الاهتمام عندما يحاول صاحب البرنامج او الشركة او المنتج .....الخ ان يلاقي اكثر شهرة واستحسان من اكبر فئه ممكنه في المجتمع, حيث كان للجانب الفني حضوراً و دوراً بارزاً فيما يخص جانب الدعاية والاعلان من اجل السعي الى تحقيق الشهرة العالمية, فقد تضمنت بعض المنجزات الفنية المعدة وفق انظمة السينوغرافية المعاصرة صوراً او مواد صناعية مستهلكة او غير مستهلكة في بنيه المنجز الفني من اجل دمج ثقافة النخبة مع ثقافة الجماهير التي تعد احدى المرتكزات المهمة لفنون ما بعد الحداثة, (Aldaghlawy, 2024, p. 7) وهذا ما يمكن ان نلاحظه في اعمال الفنان (اندي وار هول) ضمن اتجاه الفن الشعبي (البوب ارت) الذي بدأ في نشاطاته الفنية كرسام في مجال الدعاية والاعلانات الامريكية, وقد استفاد كثيراً من هذا المجال في تصوير اعماله الفنية حيث قام بتقديم فن يرتبط بمجال الدعاية والاعلان من خلال استعمال صور ما هو شائع ومتداول بين الثقافات الشعبية مثل علب الحساء والعلامات التجارية وصور نجوم السينما والسياسيين المشهورة عالمياً وذلك لجعل المشاهد يتجاوب مع هذه الاعمال, فالفن الشعبي (البوب ارت) قامت بإقحام الصورة بكثرة في الاعمال الفنية وذلك بسبب ما تمتلكه من تأثير كبير في المشاهد من خلال كثرة تداولها عبر قنوات البث التلفزيوني والمجلات المصورة والجرائد وغيرها من الوسائل الاخرى التي تساعد على تداول وانتشار مثل هذه الصور , " حيث ينحصر خيال الفن الجديد في حدود الواقع ,اذ يقتصر جهد الفنانين في تصوير العالم السلعي بوصفها عالم الفن المرغوب ... اذ يبدو التناظر الكلي بين الفن وعالم السلع الاستهلاكية واضحاً في الفن الشعبي " . (Al-Rawi, 1983, p. 146)

وقد سعى الفنان (اندي وارهول) الى وتحويل كل ما له علاقة بوسائل الاعلام والشهرة الى نوع من التهكم والفكاهة , ويقوم بفضل وسائل الطباعة الحديثة بطباعة الصورة الواحدة عدت مرات متتالية, وتكون طباعة هذه الصور بواسطة تقنية (السلك سكرين) وهذه الصورة في الاصل تعود لمشاهير عالميين وسياسيين وعلامات تجارية معروفة في انحاء العالم اجمع, ويحتوي المشهد الواحد في العمل الفني على صورة واحدة الا ان الفنان يقوم بإعادة تكرار هذه الصورة بالوان مختلفة, كما في الاشكال (10و11 و12) , ويعود السبب في مقارنة السلع الاستهلاكية مع صور المشاهير في اعمال (اندي وارهول) هو انعكاس لفلسفته الجمالية فهو يؤكد على ان بإمكان السلع التجارية ان تحقق شهرة عالمية كما يحققها نجوم السينما والسياسيين وان كل شخصية مشهورة على مستوى الجانب الفني والسياسي هي اشبه بالسلع الاستهلاكية .



شكل (10) اندي وراهول

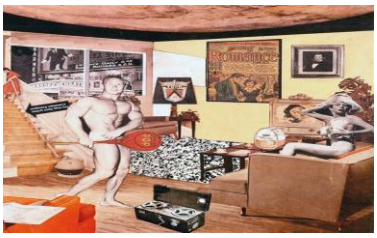
شكل (11) اندي وراهول

شكل (12) اندي وراهول

وقد اعتمد الفنان(ريتشارد هاملتون) على الصورة ايضاً في منجزه الفني حيث قام بجمع عدة صور فوتوغرافية مع بعضها البعض ففي هذه المرحلة اصبح الفنان يرى " ان قوة هذه الصور الفوتوغرافية تكمن في قدرتها على الاندماج ضمن مفهومه الخاص, وليس ضمن سياقها السابق " (Ahmad, 2014, p. 287), وهذا ما عمل عليه الفنان بجمع صور اثاث وشخصيات واجهزة كهربائية وكل ما يمثل تقنيات العصر الحديثة المنتشرة والمتداولة عبر البرامج الخاصة بالدعاية والاعلان وجمعها مع بعضها البعض وعرضها وفق طبيعة عرض سينوغرافي جديد ضمن مشهد واحد, وهي محاولة للفنان بتصوير مشهد الحياة المثالية في المجتمع الحديث وما يحتاجه

الانسان من تقنيات حديثة واثاث وكل ما يمكن ان يجده مثالي للحياة العصرية في واقع المجتمع الاستهلاكي كما في الشكل (13و14)

.



شكل (13) ريتشارد هاملتون

شكل (14) ريتشارد هاملتون

ثانياً : التحشيد :

ان الانفتاح الكبير في بنية العرض البصري في الاعمال الفنية لمرحلة ما بعد الحداثة والمعاصرة شهد اساليب متنوعه وكثيرة لطبيعة العروض السينوغرافية في تنظيم عناصر العمل الفني الواحد جعلت من الفنان يبحث عن طرق جديده لعرض المنجز الفني, خصوصا بعدما تغيرت مفاهيم طريقه التعامل مع الاعمال الفنية وعدم اقتصارها على العرض داخل الاستوديو واللوحة المحمولة حيث يمكن ان نجد عمل واحد يشغل قاعه عرض كاملة او الاعتماد على طبيعة عرض الاعمال في الفضاء المفتوح والتعامل مع الطبيعة او الاماكن العامة , فقد ادت الية العروض السينوغرافية التي تعتمد على مبدا التجنيس الى ان تكون مهمة الفنان هي البحث عن اقامه حلقات وصل بين المتلقي والعرض الفني و وضعها في حدود العرض البصري ضمن نطاق منظومته الاخراجية (Aziz, 2010, p. 242) .

حيث شكل الاهتمام بالمتلقي لمثل هذه العروض الجزء الاكبر في فكر الفنان "فالفنان لا يخلق شيئا منعزلا ومقلقا, لكنه بدل من ذلك يحاول ان يجعل المشاهد اكثر انفتاحا وواعيا بنفسه وبيئته" (Smith, 1995, p. 108) , ولا يقتصر هذا الحضور فقط من اجل ان يكون المتلقي جزء من العمل الفني او مشاركه فيه بصوره مباشره وغير مباشره كما هو الحال في بعض اتجاهات الفن لمرحلة ما بعد الحداثة والمعاصرة, بل ان هنالك بعض الفنانين قاموا بتقديم منجزاتهم الفنية عن طريق العروض السينوغرافية المباشرة على خشبه المسرح مما يستدعي ان يقوم الفنان بالإعلان عن هذه العروض مسبقا من اجل تحشيد اكبر عدد ممكن من الجمهور, فمن المجاورات الاكثر تأثيرا في الوعي الفني لمرحله ما بعد الحداثة والمعاصرة أنتج في الاساس من ارتباط الصور المرئية بالاتجاهات التشكيلية المعاصرة بالمسرح, فقد وجد الكثير من الفنانين في الفضاء المسرحي اضافة تعطي مساحه اكبر لمجالات الرؤية التشكيلية من خلال الاهتمام بديكورات العرض وطريقه العرض والاداء الجسدي وكل ما يمثله الجانب السينوغرافي لطبيعة العروض المباشرة امام الجمهور, ونتيجة لهذا الانفتاح في طريقة العرض البصري الذي يستهدف حضور المتلقي وما تبع ذلك من زخم وثراء في مجال التلقي والمشاهدة ادى الى فتح عدة مستويات للتفاعل وتغيير ما كان متبع في تقنيات عرض الاعمال الفنية من خلال امكانية مشاركة المتلقي في طريقة العرض, حيث ان التفاعل البصري لم يعد كافيا بل تطور الامر الى ضرورة استعمال منظومة كاملة من الحواس المسؤولة عن التلقي والتفاعل والمشاركة في العمل الفني الذي يعتمد على التجميع والتركيب وادخال وسائل التقنية العصرية "فمعظم الاعمال في هذه الفنون تسعى لتأسيس ادراك حسي متكامل لدى المتلقي غير مسبوق ينتج مواقف وجدانية جديدة تعمل على تحريك مشاعره او افكاره باتجاهات حرة, وتعمل معظم الاعمال الفنية في هذا المجال على زعزعة مكامن الاستلام التقليدي لدى المشاهد مما قد ينتج في الكثير من الاحيان ما يعرف بصدمة المتلقي المسؤولة عن فتح افاق فكرية جديدة "(Nizar, 2023) , وهذا ما سيتم طرحه في القسم الثالث من هذا المبحث فيما يخص الاعمال الفنية التي تجعل من المتلقي يشعر بالدهشة او الصدمة في بعض الاحيان بسبب طريقة العرض واستعمال مواضيع جديدة مغايرة وغير مألوفة سابقا .

ثالثاً : الإبهار او "الدهشة والصدمة "

ان الانفتاح الكبير في طريقه العرض السينوغرافي للأعمال الفنية في مرحلة ما بعد الحداثة والمعاصرة شهد اساليب وتقنيات جديدة مغايرة تماما لما تم طرحه سابقا من اجل خلق اعمال فنية تقع ضمن دائرة واسعة تشمل انفتاح التجريب والتقنيات من خلال ادخال المواد الجاهزة ومواد الاستعمال اليومي فضلاً عن استعمال اجهزة الحاسوب والتقنيات الضوئية المعاصرة , لتضيف بذلك مساحة اوسع في طريقة التعامل مع الاعمال الفنية او كما توصف باللعب الحر ليصل العمل الفني بذلك الى اقصى حد ممكن من الابهار وتقديم ما هو غير مألوف سابقا مما سيؤدي الى اثاره الدهشة لدى المتلقي , حيث ان " المقارنة بين اشكال اللعب المكتشفة والمبدعة بواسطة الانسان وحركة اللعب الطليقة التي تظهرها وفرة الحياة يمكن ان تعلمنا ان ما يكون على وجه التحديد محل نظر في لعب الفن ليس هو ذلك النوع من الاحلال لعالم حالم يمكن ان ننسى انفسنا فيه, فلعب الفن هو على العكس من ذلك, مرآة تتجدد باستمرار عبر القرون ويمكن ان نبصر فيها انفسنا بطريقة تكون غالبا غير متوقعة او غير مألوفة " (Georg, 1997, p. 264) , فتغيرت تبعا لذلك جماليات العرض السينوغرافي تغيراً جذريا وذلك لتغيير العلاقة بين الذات المبدعة والموضوع الفني وتحول المادة بمعانيها ودلالاتها الى حدث او تجربة تفرض نوع جديد من التعامل النقدي والتحليلي للأشكال العرض الجديد خصوصاً بعد ادخال المتلقي ضمن الاهتمامات الاساسية التي يجب على الفنان ان لا يغفل عنها من خلال البحث او محاولة اضافة طابع الدهشة والا متوقع للعمل الفني ضماناً لديمومه علاقه المتلقي مع العمل الفني حيث " ان سعة القاعدة الجماهيرية لفنان ما يمكن لها ان تجعله عرضة لعدم الثبات فيما يقدم من طروحات أدائية , تنحرف متى ما وجد الحاجة لذلك, عكس الفنان الذي يلزم نفسه بمسار محدد ويعرض على اتساع الجمهور . سيما عندما يريد الفنان ان يكون هو صاحب التأثير في الاخرين وليس العكس " (Alwan, 2013, p. 187).

وبذلك شهد الفن المعاصر انفتاح وتداخل كبير بين المسرح والعلوم والتقنية والمنطق الاستهلاكي التي جعلت من الفن لا ينحصر ضمن مفهوم اللوحة المحمولة والمجسمات والعروض الجدارية, لينتقل الى العروض المشهدية وتداعياتها الفكرية وتطور منظومة المخيلة وتعدد طرق واساليب التلقي التي تحمل غالبا تجسيد مفهوم الابهار الناتج من هذه الاعمال بهذه التركيبات الغير مألوفة سابقا في الفن . فالتغريب عنده (شلوفسكي) لا يعني بضرورة " كسر الفيه مفردات اللغة بل كسر الفيه الاشياء ذاتها, مفردات العالم الخارجي حتى يبدو المألوف غير مألوف ويتحقق ذلك عن طريق اعادة ترتيب الاشياء " (Hamouda A. A., 1998, p. 112) , وبواسطة ما يتمتع به الفنان من حدس عالي في التعامل مع هذه التركيبات وفق نظام سينوغرافي معين بحيث تكون النتيجة هي انتاج عمل فني يجذب المتلقي ويؤثر فيه من جانب فكري او تقني ويكون للجانب التغريب في طريقه التعامل مع الاعمال الفنية الجزء الاكبر في جذب انتباه المتلقي من خلال تقديم الاساليب الفنية القديمة لكن بأسلوب جديد وبذلك سيؤدي الى شد انتباه المتلقي الى الشكل الفني ذاته عبر توجيه انتباهه الى اجزاء التغريب التي تنشأ علاقة بين المتلقي والعمل الفني عبر اثارة مشاعر واحساس المتلقي تجعله يشعر بالدهشة او الصدمة في بعض الاحيان .

مؤشرات الاطار النظري للبحث

1- ان مفهوم السينوغرافيا لا يقتصر على فنون المسرح, بل يمكن ان نجده في اغلب مفاصل لحياة العامة حتى تنظيم القاعات الدراسية ومكان العمل هو يعتمد على نظام معين وهو ما يمثل الجانب السينوغرافي لتنظيم هذه القاعات.

2-التأكيد على المتلقي في الفن المعاصر جعل من الفنان يبحث في تقنيات عرض السينوغرافيا المتعددة عن اساليب اكثر تأثيراً في المتلقي وهذا ما وجده في العرض المباشر امام الجمهور مما سيضيف تأثيراً كبيرا في نفس المتلقي.

3- ادى الغاء الفواصل بين الفن الى تداخل الفن مع كافة الحقول الاخرى وبعد المسرح من اتجاهات الفن التي اعتمد عليها الفنان التشكيلي المعاصر لما يضفي هذا المجال من تفاعل مباشر بين المتلقي والعروض الفنية.

4- من اجل تحقيق شهرة اوسع في بلدان العالم اعتمد الفنان على الجانب الاعلامي والدعاية والاعلان و تقنيات العرض الحديثة وشبكات البث الفضائية والانترنت من اجل تحقيق ذلك .

5-ان توسع دائرة الانفتاح والتجريب في الفن المعاصر جعلت من الفنان يعتمد على طبيعة عرض سينوغرافي يجمع بين التقنيات الضوئية والتقنيات الرقمية وما يرتبط بهذه التقنيات في انجاز اعماله الفنية, خصوصاً تلك الاعمال التي تعتمد على طبيعة العرض المباشر امام الجمهور.

6-من خلال الجسد البشري حاول الفنان ان يحيل بعض الاعمال الفنية الى مرجعيات فكرية قديمة يمكن ان ترتبط بالهوية والثقافة وحتى العادات والتقاليد الدينية, من خلال تقديم عروض مباشره في اماكن العرض المفتوحة او المسرح امام الجمهور او عن طريق البث عبر الفضائيات وبرامج التواصل الاجتماعي.

7-تحقق مفهوم الدهشة او الصدمة بجزء كبير من خلال الاعمال الفنية التي اعتمد فيها الفنان على طبعة عرض سينوغرافي منفذة بواسطة التقنيات الرقمية والتي ضمنت نطاقاً اوسع في التفاعل مع الجمهور, سواء كان هذا العرض مباشر وحتى عبر القنوات الفضائية وشبكات التواصل الاجتماعية.

الفصل الثالث – اجراءات البحث

اولاً : مجتمع البحث

يشمل مجتمع البحث مجموعة العروض الافتتاحية للبطولات الرياضية والخاصة برياضة (كرة القدم) في مختلف بلدان العالم , وقد قام الباحث بالاطلاع على ما تيسر من هذه العروض عن طريق المو اقع الالكترونية عبر شبكة المعلومات العالمية (الانترنت) والافادة من هذه المو اقع بما يغطي حدود البحث , والتي يتعذر الباحث في احصائها ضمن عدد محدد لان بعض العروض الافتتاحية لا توجد كاملة وتنشر مقاطع بعدت اسماء مغايرة لنفس البطولة لذلك اعتمد الفنان على العروض الموثقة رسميا والتي تم نشرها بكافة التفاصيل والبالغة (14) عرض لتمثل هذه العروض مجتمع البحث .

ثانياً : عينة البحث

تم اختيار عينة البحث بشكل قصدي والبالغة (3) نماذج فنيه وفقاً للمبررات التالية .

1-اختيار عينة البحث ضمن الحدود الزمانية للبحث .

2-اختيار العروض الفنية التي كان فيها استعمال التقنيات الرقمية والاداء الجماعي يشكلان الجزء الابرز في المهرجان .

3-اختيار العروض وفق رؤية فنية يحاول الباحث من خلالها ايجاد مقاربات فكرية تجمع بين الفن وما تتضمنه العروض من فقرات تحمل ابعاد ايدولوجية مقدمة بتقنية عصرية .

ثالثاً : اداة البحث

من اجل تحقيق هدف البحث والكشف عن تمثلات الابعاد التشكيلية بجانبها السينوغرافي واشتغالها في عروض البطولات الرياضية اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري اضافةً الى اداة تحليل تحتوي على المحاور الاتية :

1-قراءة بصرية وفق ما تم طرحة من موضوع في طبيعة العرض والتصميم والاخراج وما يتضمنه من ابعاد فكرية ترتبط بالجانب الايدلوجي .

2-تحليل انظمة التكوين البنائي لطبيعة العرض .

3-الكشف عن الابعاد التشكيلة في عروض البطولات الرياضية بجانبها السينوغرافي .

رابعاً : منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحليل محتوى عينة البحث لما له من خصائص تنسجم مع طبيعة موضوع البحث واهدافه .

خامساً : تحليل العينة :

رقم الانموذج	1
عنوان العرض	حفل افتتاح بطولة أولمبياد لندن
العناصر	مواد مختلفة مع تقنيات رقمية مع فنانين
سنة العرض	2012
الدولة المستضيفة	لندن
الرابط	https://www.youtube.com/watch?v=4As0e4de-rI&t=4002s

لم يشكل الاختلاف على مستوى الثقافة واللغة عائقاً امام البطولات الرياضية في مختلف اقسامها بل كان هذا التنوع هو ما يميز هذا نشاط الانسان الذي يعود الى فترات زمنية بعيدة جداً وتطور ايضاً تبعاً للظروف والتطورات التقنية والفكرية التي صاحبت فكر الانسان , وما نلاحظه في هذا الانموذج الذي يمثل مهرجان حفل افتتاح بطوله الالعاب الأولمبية التي تضم عدد كبير من بلدان العالم في قلب العاصمة لندن في بريطانيا قد شهد عدة فقرات فنية اعدت وفق ما يلائم مع طبيعة المسابقة وكذلك هوية الدولة المستضيفة, وكانت بداية هذا المهرجان يتضمن مقطع فيديو يعرض على شاشات كبيرة داخل الملعب وكذلك البث المباشره في نفس الوقت للمشاهدين عبر قنوات البث الفضائية يجسد من خلاله الانتقال بين مشاهد لمناظر طبيعية وسكنية وكذلك الاماكن الترفيهية التي اعدت او تم تزيينها بشعار البطولة المتكون من خمس حلقات متداخلة مع بعضها البعض, وهو ما يمكن احالته الى الاتجاه الفني المعاصر الذي يكون فيه البيئة هي العنصر الاساسي في تكوين العمل الفني وهو (الفن البيئي) , وهكذا اعمال توثق عن طريق الصورة او مقطع الفيديو لان هذه الاعمال بطبيعة الحال لا تدوم لفترات زمنيه طويله بسبب التغيرات المستمرة في الطبيعة , وبهذا استطاع القائمين على هذا المهرجان والمصممين لهذا المشهد تحديداً من الاستعانة بهذا الاتجاه الفني ليكون بذلك حلقة الوصل بين الرياضة والفن , ولم يكن هذا المشهد الوحيد الذي يجمع بين الرياضة والفن في هذا المقطع بل يمكن ان نلاحظ مشاهد اخرى تتضمن الفكرة ذاتها والتأكيد على اعتزاز المدينة المستضيفة لهذا الحدث الرياضي المهم من خلال استحضار الأيقونة الخاص بهذه البطولة و وضعها في احد المعالم المعمارية المهمة في بريطانيا وهو جسر (برج لندن) المصمم موفق طرز معمارية عديدة تعود الى الفن المعماري للحضارة الرومانية والإغريقية القديمة مع لمسة عصرية ميزت هذا المعلم العمراني .

بعدها ينتقل المهرجان الى ارضية الملعب التي اعدت وفق نظام سينوغرافي خاص بثقافة الدولة المستضيفة وليكون اشبه بعرض فيلم وثائقي تعريفي للبلد المستضيف من اجل تعريف او انعاش ذاكرة من يغيب عن ذهنه تاريخ وانجاز البلد وكيف وصل لهذه المرحلة من التطور الفكري والعمراني , فلمثل هذه المهرجانات اهمية خاصة للبلد المستضيف يعود الى عدة اسباب منها الانفتاح على ثقافات البلدان الاخرى وكذلك تعريف البلدان الاخرى على فكرها ومرجعياتها من خلال ما ستحظى به من تغطية خاصة من قبل شبكات البث الفضائية في انحاء العالم المختلفة, وكان هذا المشهد يتضمن عودة في الذاكرة الى كيف كانت الحياة في بريطانيا من خلال تنظيم ساحه العرض المتمثلة بأرضية الملعب بهذا النسق السينوغرافي الذي يحيل المشاهد الى لحظة تأمل في هذه البلاد التي تعتمد على الطبيعة والزراعة وتربية الحيوانات (الطبيعة الريفية) وبعدها نلاحظ ظهور ما يعرف بجماعة النظام الاقطاعي واستثمار هذه الاراضي وتحويلها الى مدن صناعية وظهور المعامل , فقد شهد تاريخ البشرية تحولات كبيرة اجتاحت كل مفاصل الحياة وغيرت مفاهيمها من خلال الانتقال الى زمن يكون فيه ازدهار البلاد يعتمد بالفقرة الاولى على النظام الصناعي , وهو ما نجده ايضا قد اثر في الجانب الفني الذي يعد او يوصف بالمرآه التي ينعكس من خلالها الواقع الذي ينتمي اليه , وبذلك نجد ارتباط فكري وتأثير واضح بين ما يحصل من تطورات على المستوى الصناعي والتطورات التقنية والاكتشافات العلمية وبين كل مفاصل الحياة والانشطة التي يقوم بها الانسان , وفي مشهد اخر يجمع بين الموسيقى والرياضة والمسرح بعرض فني فكاهي بمشاركه الفنان العالم المشهور (مستر بين) قدم عرضاً مسرحياً وهو يؤدي دور العازف على الة البيانو , فلطالما حظت هذه الشخصية بشهرة واسعة في بلدان العالم اجمع

من خلال ما يقدمه من عروض فنية تعتمد على الايماءات الحركية فقط , وفي نهاية هذا الحفل الرياضي نلاحظ ظهور تصميم سينوغرافي مغاير لما سبق هذا المشهد بظهور منزل في وسط ساحة العرض يعود تصميمه المعماري الى الفترة الكلاسيكية وقد صممت جدران هذه المنزل من اجل ان تكون اشبه بشاشة العرض كما في السينما ينعكس عليها مجموعة من الصور التي تعود الى حقب زمنية مختلفة لعدة اشخاص وقد احاط بهذا المنزل مجموعة من الاشخاص يحملون القناديل المضيئة .

رقم الانموذج	2
عنوان العرض	حفل افتتاح بطولة امم افريقيا
العناصر	مواد مختلفة مع تقنيات رقمية مع فنانين
سنة العرض	2019
الدولة المستضيفة	مصر
الرابط	https://www.youtube.com/watch?v=tal_YDSZyVI

يمثل هذا النموذج مهرجان افتتاح بطولة امم افريقيا على ارضية ملعب استاذ القاهرة الدولي ومع بداية العرض الرقمي الذي يمثل احدى فقرات هذا المهرجان من خلال تنسيق ارضية المعلب وفق نظام سينوغرافي يجعل من المتلقي متفاعلا مع طبيعة ما سيتم تقديمه في هذا العرض , فكما نلاحظ ان ارضية الملعب اصبحت بالكامل عبارة عن شاشة للعرض ينعكس عليها المشهد المصمم لهذا المهرجان وفق مرجعيات لها ارتباطات ايدلوجية بالدولة المستضيفة وهذا ما يمكن ان نلتمس بالجزء الابرز في ارضية هذا الملعب والمتمثل بالهرم الاكبر الذي يشغل مركز العرض الفني , فلطالما كان الفن التشكيلي لمرحلة ما قبل الحداثة يعطي المركز اهمية خاصة جداً وحتى يمكن ان يصل الى التقديس وهو اول مشترك بين هذه العروض والفن بالتأكيد على مركزية العمل الفني وكذلك نلاحظ ايضا وجود هرمين اخرين في طرفي ارضية الملعب لتكون هذه المجسمات البنية الاساسية التي اعتمد عليها المصممين والمخرجين لهذا الحفل , وما سيتم تناوله من الموضوعات سيشكل انعكاسا يربط بين هذه المجسمات التي تمثل ابرز معالم الحضارة المصرية القديمة والمتمثلة بالأهرامات الثلاث الكبرى وطبيعة العرض الذي سيجمع بين الماضي والحاضر وفق طبيعة عرض سينوغرافية يكون لها اثر في نفس المتلقي داخل الملعب وكذلك المتابعين لهذا الحفل عبر شبكات البث الفضائية ومواقع التواصل الاجتماعي , ومن اجل تقديم حفل يحمل ابعاد ايدولوجية ترتبط بحضارة البلد المستضيف استعان المصممون بتقنية الهوليجرام والمتمثلة بلحظة دخول الصقر في سماء هذا العرض والتي تجعل من وجود هذا الصقر اشبه بالواقع, اضافة للمؤثرات الصوتية التي تساعد على رسم هذه الصورة والمشهد الذي يمثل لحظة دخول الممثلين لهذا العرض بالزي الفرعوني القديم الى ارض الملعب مشكلين بذلك مجسم لشخصية (كليوباترا) بأجسادهم مما شكل هذا التنسيق والتصميم بنية عرض متكاملة لدى المتلقي .

وبعدها ينتقل العرض الى مشهد اخر يشترك فيه مجموعة من الفنانين الادائيين الذين يرتدون زي مستوحى من الفلكلور الشعبي الشهير الذي طالما نشاهده في الافلام والمهرجانات الشعبية الخاصة بجمهورية (مصر) كما في الشكل (1) مؤدين بذلك هذه الرقصة المستوحاة هي الاخرى من الفلكلور الشعبي , لكن هذه المرة اضاف اليها المصممين التقنيين بعدا اخر وهو اضاءة خاصه بأشكال زخرفية تتولد لحظه العرض كما في الشكل (2) بحركة دائرية تحيط بالهرم الاكبر في منتصف الملعب , وهذه الاشكال الزخرفية نجد لها انعكاس او صوره مماثلة تنعكس على الاهرام الثلاث في ساحه العرض الفنية, وبعد اداء هذا العرض الذي شهد مشارك اكثر من شخص بأداء جسدي لرقصة من الفلكلور الشعبي وبواسطه التقنيات الرقمية الحديثة التي شكلت الجزء الاكبر الذي اعتمده عليه الاخراج والتصميم لهذا المشهد بسبب ما تحمله من مؤثرات وما تضيفه ايضاً من مقومات تساعد كثيرا في ان يكون لهذا العرض اثر واضح في نفس المتلقي من خلال اثارة الدهشة او الصدمة بسبب ما تم طرحه من مواضيع ترتبط بالماضي القديم الا انها عرضت بتقنيات حديثة ومعاصرة جداً , وبعدها ينتقل الحفل الى اخر مشهد وهي ازالة الغطاء الذي يكسوا الهرم الاكبر في وسط الملعب ليظهر مجسم لكاس هذه البطولة كما في الشكل (3) .

شكل (1)

شكل (2)

شكل (3)

رقم الانموذج	3
عنوان العرض	حفل افتتاح بطولة خليجي 25
العناصر	مواد مختلفة مع تقنيات رقمية مع فنانين
سنة العرض	2023
الدولة المستضيفة	العراق
الرابط	https://www.youtube.com/watch?v=cwvFoKk8pQY

يمثل هذا الانموذج حفل افتتاح بطولة تنظم مجموعة من الدول العربية بما يعرف ببطولة كاس الخليج العربي التي تضم البلدان التي تقع بالقرب من الخليج العربي في قاره اسيا والخاصة بالدول العربية , والتي اقيمت بنسختها رقم (23) في العراق وتحديداً في مدينة البصرة والخاصة بكرة القدم التي يتنافس عليها ثمانية فرق من الدول العربية , وقد سبق انطلاق هذه البطولة مهرجان فني حمل في طياته عدة فقرات فنية حيث كانت البداية لهذه المهرجان تتضمن خطابات ترحيبية بالدول المشاركة بهذه البطولة من قبل فنانين عراقيين مشهورين على مستوى العراق والوطن العربي مع عرض فني اعد بواسطه تقنيه الهوليغرام الرقمية التي تمثل احد التقنيات المعاصرة في الفنون , والتي قدمت وفق نظام سينوغرافي بما يتلاءم مع طبيعة الدولة المستضيفة من خلال تصوير مشهد يجسد شخصية اسطورية في الحكايات الشعبية العربية والتي اصبحت عالمية فيما بعد خصوصاً بعد الانفتاح الثقافي بفضل تطور وسائل النقل والاتصالات التي ساعدت على تلاقح الافكار وهي شخصية (السندباد) التي تظهر في وسط الملعب الذي اصبح عبارة عن شاشة عرض رقمية , وقد انشق في الارض نهرين يمثلان نهرين دجلة والفرات اللذان يمثلان شريان الحياة لهذه البلاد , مع وجود علامة اخرى امتاز بها بلاد الرافدين وهي اشجار النخيل التي تحيط بهذين النهرين , بعدها يظهر عرض معد ايضا بتقنية الهولوجرام وهو لعجلة مصنوعة من الحجارة والتي تمثل اول عجلة عرفها التاريخ كما في الشكل (1) فكما يدون التاريخ ان الشعب السومري الذي يمثل احدى الحضارات العراقية القديمة ذات التاريخ العريق ان الشعب السومري هو اول من صنع العجلة في التاريخ .

شكل (1)

شكل (2)

شكل (3)

وهذا العرض يكون بمثابة رساله تؤكد على ان هذا الاكتشاف ساعد كثيراً في تداخل الحضارات فيما بينها كونها تمثل اول وسيلة نقل عرفها الانسان في العصور القديمة وبذلك اصبح بالإمكان السفر عبر البلدان بواسطة العربات التي تجرها الخيول في تلك الحقبة , وهو ما يمكن ان نلتمسه ايضا في المدونات التاريخية المتمثلة بالمسلات والمنحوتات البارزة على جدران القصور والمعابد التي تمثل ارث البلاد الفني ودلالة على ثقافة و تطور الفكر للشعوب التي تنتمي لتلك الحقبة , وما عمل عليه القائمين في هذه المهرجان من استحضار هذه العلامات التاريخية هو اشبه برسالة موجهه لكافة من يتابع هذا المهرجان من خلال قنوات البث الفضائية او الحاضرين بصورة مباشره على ان البطولات الرياضية تمثل رمز للسلام والتسامح وما يعجز عنه الكثير من اتفاقيات دولية في ان يجتمع اكثر من بلد واحد في مكان محدد يمكن ان يحصل من خلال هذه البطولات الرياضية التي يكون فيها التنافس يحمل طابع تقبل خسارة بكل رحابة صدر, وبهذا العرض الذي يجمع بين الحاضر بتقنيته العصرية المتمثلة بتقنيه الهولوجرام والماضي المتمثل بالعجلة مشهد فني معبر ويحمل رساله ساميه كما تم ذكرها سابقا , بعدها ينتقل المشهد الى عرض فني اخر لكن هذه المرة باستحضار عنصر اخر من الحضارة العراقية القديمة والمتمثل بوابة بابل الشهيرة والجنائن المعلقة كما في الشكل (2) فالعراق كما هو معروف عنه بلد تعددت فيه الحضارات ولكل حضارة طرزها ونظامها الخاص , وهو جانب ايضا تفتخر به هذه البلاد بما توصل اليه من تطور على مستوى فن العمارة وطريقة بناء وتنفيذ القصور والمعابد وحتى اسوار المدن , وبهذه الطرز المعمارية التي لا تخلوا من الجانب الفني الذي يميز بين حضارة واخرى بالأشكال النحتية والاسلوب وكذلك المواضيع يكون هذا العرض بجانبه الفني بمثابة استرجاع وافتخار في الوقت ذاته بهذه الحضارة العريقة , فكما ذكرنا سابقا فيما يخص الأهمية التي تحظى بها الرياضة لدى الشعوب في مختلف انحاء العالم سيجعل من الدول المستضيفة ان تقدم مشاهد تتضمن صورة تؤكد على اعتزازها وافتخارها بالماضي , وبذلك سيكون هذا المشهد بمثابة عرض فني يحمل في طياته الشيء الكثير من الجانب الفكري والتقني والذي سيؤثر بشكل كبير في نفس المتلقي , وفي نهاية هذا المهرجان هناك رسالة لكن من نوع اخر تعبر عن حب الوطن وما يقدمه الانسان الذي يشعر بالمسؤولية باتجاه بلده والتضحية من اجله من خلال رفع العلم العراقي من قبل الضابط العراقي الذي فقد بصره اثناء دفاعه عن الوطن كما في الشكل (3) بعدما تم رفع اعلام البلدان المشاركة في هذه البطولة وهو من يمثل هذه الرسالة المقدسة التي يشعر بها الانسان المحب لبلده والذي يستحق ان يقدم في سبيله اعز ما يمتلك الانسان.

الفصل الرابع – النتائج والاستنتاجات

اولاً : النتائج :

1-تشكل الرياضة بمختلف اقسامها احدى اهم النشاطات التي رافقت الانسان المعاصر والتي تمتد الى فترات زمنيه بعيدة بسبب اقبال اكثر فئة من سكان العالم بمختلف الاعمار والجنس من ممارستها او متابعتها, مما يجعلها محاط اهتمام كبير في كل دول العالم والسعي من اجل احتضان البطولات الرياضية بمختلف اقسامها وهذا ما يظهر في جميع نماذج العينة.

2-ساعدت التقنيات الحديثة المختصة بوسائل الميديا وخصوصا تقنية الهوليغرام وكذلك الصوت والإضاءة في تنظيم عرض سينوغرافي يجمعها مع الاساليب المتنوعة في الفنون والمعاصرة في تنظيم مهرجانات افتتاح البطولات الرياضية, وهو ما يساعد على أثارة الدهشة او الصدمة لدى المتلقي وهذا ما يظهر في جميع نماذج عينه البحث.

3-التأكيد على الهوية وتبني المواضيع التي تؤكد على الاعتزاز بالماضي والافتخار بالمستقبل من خلال تقديم عروض معدة وفق نظام سينوغرافي يجمع بين عناصر مستمدة من تراث و حضارة للدولة التي تحتضن البطولة, مع التقنيات المعاصرة وبطريقة عرض تعتمد كثيرا على مشاركة مجموعة من الاشخاص في تقديم هذه العروض وهو ما يعرف بفن الاداء وكذلك فن الجسد حيث يكون الجسد البشري في هذين الاتجاهين هو عنصر مشار في تكوين العمل الفني وهذا ما يظهر في جميع نماذج العينة.

4-استثمار الجانب الاعلامي بمختلف اقسامه من قبل البلد المستضيف من خلال تقديم مشاهد تجمع بين ثقافه البلد المستضيف والتقنيات المعاصرة المقدمة وفق نظام سينوغرافي يحمل بطبيعة الحال رساله موجهه لكل بلدان العالم تؤكد على الاهتمام بالطبيعة وكذلك ما يتعلق بحقوق الانسان والمثاقفة والاندماج الثقافي وهذا ما يظهر في جميع نماذج العينة .

ثانياً : الاستنتاجات :

1-ان تباين العروض الفنية على المستوى الادائي بين بطولة واخرى حسب طبيعة وثقافه البلد المستضيف لم يكن عائقا امام تقديم عروض فنيه تؤكد على الحرية وحقوق الانسان من خلال هذه العروض التي تكون بمثابه رساله تخاطب كل ثقافات العالم , فالبطولات الرياضية بمختلف اقسامها تضم عدت دول مختلفة مما سيساعد كثيرا في نقل وانتشار مثل هكذا مواضيع .

2-التأكيد على المتلقي من خلال تقديم عروض تحمل عناصر مستمده من التراث الشعبي او الحضارة التي ينتمي اليها البلد المستضيف وفق نظام سينوغرافي معاصر, من اجل تعريف المتلقي الذي ينتمي الى ثقافة اخرى على ثقافة البلد المستضيف من خلال هذه العروض التي تحتوي على صور تعرض بتقنيه الهولوجرام او الازياء الشعبية .

3-ان الفن بوصفه المرآه التي ينعكس عليها تاريخ واحداث الواقع الذي ينتمي اليه قد طبق في المهرجانات الرياضية, المعدة وفق نظام سينوغرافي يجمع بين اساليب فنية وتقنيات معاصرة والتي هي بطبيعة الحال تخاطب المتلقي بمختلف الانتماءات الايدولوجية, فما تحظى به الرياضة من شهرة واسعة في مختلف انحاء العالم بسبب اقبال اكبر فئه من سكان العالم على متابعتها او ممارستها جعل من البلد المستضيف يستثمر هذه الصفة من اجل الترويج لعدت مواضيع ترتبط بالإرث الحضاري ونشر ثقافة وتقاليد البلد المستضيف وغيرها من الامور الاخرى.

4-ان تداخل الحقول المعرفية والنشاطات الاخرى التي رافقت الانسان في مرحلة المعاصرة قد تم تطبيقها بشكل واضح وملموس في العروض الخاصة بالمهرجانات الرياضية من خلال الاستعانة بكل ما يساهم في جعل هذا المهرجان ذات تأثير في نفس المتلقي الموجود داخل الملعب والمتابع ايضا عبر القنوات الفضائية من اجل ان تكون الرسالة او الخطاب الانساني مؤثرا في ذات المتلقي بغض النظر عن كل الابعاد الايدلوجية .

التوصيات :

التأكيد على ضرورة العناية بالمؤسسات الفنية والاعلامية بشكل معمق اكثر من خلال الاطلاع على اساليب الفنون العالمية المعاصرة لدى طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها بإقامة دورات تثقيفية تساهم في حث الطلبة على مواكبة الاعمال الفنية المعاصرة .

المقترحات :

استكمالاً للبحث الحالي يقترح الباحث بأجراء دراسة (تنوع سينوغرافيا العروض الرقمية في المهرجانات العامية).

Conclusions:

1. The variation in artistic performances at the performance level between different championships, depending on the nature and culture of the host country, did not hinder the presentation of artistic performances that emphasized freedom and human rights. These performances served as a message to all cultures worldwide, as sports championships, in their various divisions, include many different countries, which greatly facilitates the dissemination of such themes.

2. Emphasizing the audience by presenting performances that incorporate elements derived from the folklore or civilization of the host country, using a contemporary scenographic system, aims to introduce the host country's culture to audiences from other cultures through performances that include holograms or traditional costumes.

3. Art, as a mirror reflecting the history and events of the reality to which it belongs, has been applied in sports festivals. These festivals are designed according to a scenographic system that combines artistic styles and contemporary techniques, naturally addressing audiences of diverse ideological affiliations. The widespread popularity of sports across the globe, due to the large segment of the world's population that follows or participates in them, has led the host country to capitalize on this phenomenon to promote various themes related to cultural heritage, disseminate the culture and traditions of the host country, and other matters.

4. The integration of various fields of knowledge and other activities that have accompanied humanity in the modern era has been clearly and tangibly applied in the presentations of sports festivals. This is achieved by utilizing everything that contributes to making the festival impactful on the audience, both those present in the stadium and those watching via satellite channels. The aim is for the human message or discourse to resonate with the audience, regardless of any ideological dimensions.

References:

1. Ahmad, J. M. (2014). *Contemporary Epistemology and the Constructivism of Postmodern Visual Arts.* Iraq - Basra: Arts and Literature Library for Printing, Publishing and Distribution.
2. Al-Bustani, F. E. (n.d). *Munjid al-Talib.* 3rd ed., Beirut: Dar al-Mashreq.
3. Aldaghlawy, H. J. (2024). The aesthetics of forming acting performance in children's theater performances. *Al-Academy*(112), 209-222. doi:https://doi.org/10.35560/jcofarts1262
4. Aldaghlawy, H. J. (2024). Visual rhythm in the Iraqi theatrical performance. *Journal of Arts and Cultural Studies, 3*(1), 1-9. doi:https://doi.org/10.23112/acs24021201
5. Al-Munjid. (1986). Beirut: Dar Al-Mashreq Printing House.
6. Al-Rawi, N. (1983). *Introduction to modern technology.* Baghdad: General Directorate of Cultural Affairs.
7. Alwan, F. K. (2013). *Performance in the Visual Field: A Study of Contemporary Formative Methods.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Fine Arts.
8. Amhaz, M. (1981). *Contemporary visual art.* Beirut: Dar Al-Muthallath for Printing, Publishing and Distribution.
9. Aziz, M. A. (2010). *Postmodernism and Cinema.* Damascus: Ministry of Culture Publications.
10. Bradbury, M., & McFarlane, J. (1987). *Modernity.* Baghdad: Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing, Dar Al-Hurriyah for Printing and Publishing, and the Ministry of Culture and Information.
11. Georg, G. H. (1997). *The Manifestation of Beauty and Other Articles.* Supreme Council of Culture, National Translation Project.
12. Hamouda, A. A. (1998). *Convex Mirrors from Structuralism to Deconstruction.* Kuwait: World of Knowledge Series, Issue 232.
13. Hamouda, H. (1981). *The Art of Zahzafah.* Beirut .
14. Hussein, A.-J. T. (2014). *Postmodern Arts and their Representations in Contemporary Iraqi.* Babylon: University of Babylon, College of Fine Arts.
15. Khalil, F. (2010). *Scenography...and the problems of definition and meaning*. Retrieved from https://theaterars.blogspot.com/2010/11/blog-post.html
16. Maris Farid Von .(1993) .*The Art of Scenography, Scenography Today Magazine, trans* .Hamada Ibrahim, et al.
17. Nizar, A. r. (2023, 3 11). *Installation or post-drawing and post-formation installation art*. Retrieved from http://iraqiwomensleague.com/news_view_5244.html
18. Qamash, B. A. (2005). *Digital Art*. Retrieved from Art Education: www.art.gov.sa
19. Saeed, A.-H. A. (2011). *Systems of expression in postmodern formation.* Babylon: University of Babylon, College of Fine Arts.
20. Saliba, J. (1964). *The Philosophical Dictionary, Vol. 1.* Tehran, Iran: Dar Dhu al-Qurba.
21. Smith, E. L. (1995). *Post-World War II artistic movements.* Baghdad: Ministry of Culture and Information, General Directorate of Cultural Affairs.
22. Stewart, S. (2011). *A Handbook of Postmodernism, Part 1.* Cairo: National Center for Translation.
23. Yassin, A.-T. H. (2010). *Mechanisms of economic globalization and its future impact on the Arab economy.* Al-Manhal Publishing and Distribution.

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1717

Mock representations of horror in television dramas

Ahmed Hameed Zghaer [b]

[a] *University of Baghdad / College of Fine Arts / Department of Film and Television*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 21 July 2024
Received in revised form 1 September 2024
Accepted 2 September 2024
Published 1 February 2026

Keywords:
Drama, Moot, Horror

ABSTRACT

Horror series are an important genre in the world of television drama, possessing the ability to manipulate viewers' emotions by evoking fear and anticipation through visual elements These shows commonly utilize shared elements to provoke fear and suspense, such as characters facing obstacles, the use of location and lighting to create a psychologically thrilling atmosphere With the technological and artistic advancements in the Arab world, production companies have started creating horror works, drawing inspiration from folklore, magic stories, and Arab literary works This research will explore the mechanisms used to handle such texts within a theoretical framework.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1717
Ahmed Hameed Zghaer: Mock representations of horror in television dramas
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التمثلات الصورية للرعب في الدراما التلفزيونية

احمد حميد زغير[1]

الملخص:

تعد مسلسلات الرعب من الانواع المهمة في عالم الدراما التلفزيونية، والتي تمتلك القدرة على التلاعب بمشاعر المشاهد عبر اثارة الخوف والترقب بداخله من خلال تدفق عناصر الصورة التي تحمل في طياتها مجموعة من العناصر المشتركة لغرض اثارة الخوف والفزع، وما تواجهه الشخصيات من عقبات، واستخدام المكان واضاءته في خلق جو نفسي مثير للرعب وبالتزامن مع التقدم التقني والفني الذي يشهده العالم العربي، بدأت مجموعة من الشركات وجهات الانتاج بصنع اعمال الرعب حيث اعتمد المخرجين على التراث الشعبي وقصص السحر، والنتاج الادبي للكتاب العرب، والارواح في انتاج اعمال درامية مختلفة، وسيتناول البحث اليات المعالجة لتلك النصوص من خلال اطاره النظري.

الإطار المنهجي:

مشكلة البحث:

يحفل التراث العربي بالحكايات المثيرة عن عالم السحر والجان والأساطير، وقصص ما وراء الطبيعة، سواء في الحكايات الشعبية الموروثة أو في كتابي "ألف ليلة وليلة"، و"الحكايات العجيبة والأخبار المثيرة" اللذان يعدان من أفضل ما قدمت المكتبة العربية. وعلى مستوى الكتابة الأدبية، ويعد ادب الرعب من الاصناف الناشئة بالنسبة للأدب العربي من خلال مجموعة من الروايات والسلسلة القصصية، وفي فترة تسعينات القرن الماضي، قدم الكاتب المصري أحمد خالد توفيق سلسلة "ما وراء الطبيعة" كأول عمل أدبي للرعب في الوطن العربي، حيث اعتمد أسلوبه على الإثارة والدهشة والغموض، واستمرت هذه السلسلة حتى العام 2014.

واستمدت المسلسلات العربية على مدار تاريخها العديد من الأعمال الروائية وعملت على تحويلها إلى أعمال درامية عبر معالجات اخراجية عديدة، اختلفت بدرجة اعتمادها على النص الروائي، والمعالجات الاخراجية والدرامية التي تظهر على الشاشة من خلال حذف واضافة احداث، تعزز من قيمة الصورة الدرامية.

ويحاول البحث من خلال المشكلة الاجابة على السؤال التالي: الفرق بين الرعب في الأدب المكتوب والرعب المتمثل في صورة درامية على الشاشة، واليات اشتغال عناصر الصورة في الدراما التلفزيونية للرعب؟

اهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن اهمية البحث بالتعرف على طرق اشتغال عناصر الصورة في دراما الرعب التلفزيونية من خلال معالجة النصوص الروائية.

هدف البحث:

الكشف عن دور عناصر الصورة الدرامية في خلق الرعب على الشاشة.

حدود البحث:

الحد الموضوعي: التمثلات الصورية للرعب في الدراما التلفزيونية.

الحد الزماني: مسلسل الغرفة 207، إنتاج 2022، لاعتبارها من الاعمال العربية الحديثة المقتبسة عن اعمال روائية، اسلوب المعالجة الفنية للنص الروائي

الحد المكاني: اعمال الرعب الدرامية المنتجة التي تم انتاجها في مصر.

تحديد المصطلحات:

-مثل: كلمة تسوية يقال هذا مثله ومَثله. كما يقال شبهه وشبَهه ويقال تمثل فلان حزب مثلاً وتمثل بالشيء حزبه مثلاً، وماثل الشيء شابهه. ومثل له الشيء، صورة حتى كأنه ينظر إليه.

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة /قسم السينما والتلفزيون

- وأمتثله هو: تصوره، ومثلت له كذا تمثيلاً إذا صورت له مثالهُ للكتابة وغيرها، وممثل من الممثلين أي صور، ويقال: مثلتُ، اذاً صورت مثالاً، ومثل الشيء بالشيء، سواه وسيه به وجعله مثلهُ، وعلى مثالهِ، ويكون تمثيل الشيء بالشيء تشبيهاً به واسم ذلك الممثل (Manzur, 1970, p. 39)

- ومثلُ: مثلُ، مثولاً صار مثلهُ، والمتحدثون يقولون: مثل الرواية أي عرضها على المسرح ودوراً في الرواية: ليس الشخصية أحد أبطالها وتشبهه به في حركاته وأحواله وإعماله (Louis Maalouf Al, 1960, p. 6)

(الإطار النظري)

المبحث الاول: سيكولوجية الرعب بين الادب والمسلسل

كانت البدايات الاولى لظهور الرعب في الادب من خلال الادب القوطي الذي بدأ بتكوين خيالات تثير الخوف والفزع لدى القارئ عبر تناوله لموضوعات تدور احداثها في اماكن مغلقة على الطراز القوطي مع تاريخ غامض كموقع لأعمالهم، واهتمت الرواية بالمشاعر والعواطف والنزعة الفردية، التي تتميز بالأجواء المظلمة والمشؤومة. فتتسم بجوٍ مظلم قاسٍ مليءٍ بالأشباح والجنون والخرافات.

في عام 1764، أَصدر هوراس والبول روايته - قلعة أوترا نتو التي تُعد أول رواية قوطية. فقد كانت إيذانًا ببدء نوع أدبي جديد نال شهرة واسعة في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي وأوائل القرن التاسع عشر الميلادي. وتُدور أحداث الرواية حول مان فريد -أمير أوترا نتو الكئيب- الذي يقع في غرام الشابة الجميلة التي كانت ستتزوج بابنه ووريث عرشه، وخلال أحداث الرواية، تتحول بنية القلعة إلى عالم خارق للطبيعة إلى أن يتم هزيمة الشر.

وكتبت ماري شيلي رواية «فرانكن شتاين» في عام 1818، عن عالم مجنون يخلق مسخًا، ثم يخافه فيهجره.

وساهمت الروايات القوطية الاولى في ظهور نوع ادبي جديد الذي يعرفه احمد خالد توفيق بأنه" نوع خاص جدا من الأدب يهدف من خلال مجموعة من الاحداث المتشابكة إلى إثارة شعور الرعب والخوف لدى القارئ بصورة عامة، وتميزت بأجواء الرعب والغموض التي يسوده عنصر التشويق الذي يهيمن عليه وازدهر في إنجلترا خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر 18 ومطلع القرن الـ 19" (Ahmed Khaled Tawfiq, Alaa Mahmoud,, 2006, p. 12)

ويرجع الرعب في العالم العربي الى الاساطير والحكايات الشعبية التي امتازت بالاعتماد على اثارة الخوف والرعب من خلال تضمينها الوحوش مثل اساطير وادي الرافدين واساطير الفراعنة، والتي اعتمد الكتاب العرب عليها كمرجعيات يستمدون منها الخيال والرعب في كتاباتهم الادبية المختلفة.

وظهر الاهتمام العربي في ادب الرعب في بداية الخمسينيات، بدأت تظهر عدد من كتابات الرعب والخيال، مثل يوسف السباعي وكتابه (من عالم المجهول) وتدور أحداثه في عالم الخيال والمجهول فهي تتحدث عن الأشباح والجن والعفاريت، تمثل مجموعة من قصص الرعب والتي كتبها السباعي بأسلوب أدبي رصين.

وتناول (انيس منصور) في كتبه القصصية الخيال والرعب التي تدور حول الفراعنة واستكشاف الاثار مثل كتاب (ارواح واشباح) والذي يتناول بأسلوب خيالي مرعب اللعنات التي تواجه عالم اثار وفريقه، واستمرت المحاولات الواحدة لبعض الكتاب في الرعب والخيال.

وبدأ أحمد خالد توفيق مرحلة جديدة في ادب الرعب العربي عبر سلسلة (ما وراء الطبيعة)،

والتي صدرت بداية من عام1993 حتى 2014، والتي قدم فيها شخصية رفعت إسماعيل وهو رجل في نهاية حياته، والذي يعيش في عوالم غامضة، ثم ترجمت دار نهضة مصر سلسلة صرخة الرعب الأمريكية إلى العربية في التسعينيات، كون هذا النوع من الأدب قاعدة قراءة بدأت في الاتساع تدريجيا.

ويرتكز ادب الرعب على اثارة المشاعر لدى القارئ، وذلك من خلال الثيمات العديدة للقصص المحكية والتي تختلف من حيث اللغة والاسلوب حسب النوع الادبي، والفئة المستهدفة من القراء، والادب في الاساس هو فن حكائي، والحكاية " هي الأساس الأول في تكوين القصة، وهي تستخدم التشويق لتشد إليها القراء، وتعتمد أساساً على حب الاستطلاع الذي يجعلهم دائماً يتساءلون عما حدث بعد ذلك. " (Najib, 1991, p. 74) ،

ويمتلك الكاتب اللغة المتمثلة بالجمل والكلمات ليضع ما يوجد في خياله من صور وافكار، والتي تعكس من خلالها وصف الاحداث، من خلال سارد يروي الحكاية مع وجود متلقي لها يسمى (المروي له)، وبهذا "لا تعرض القصص لنا الواقع، كما تعرضه كتب التاريخ والسير، وانما تبسط امامنا صورة مموهة منه. ولا يُفرض في الكاتب ، الذي يتجه اتجاهاً واقعياً في كتابته ، ان يعرض علينا من الحوادث ما سبق وقوعه فعلا ، ولكن عليه ان يقنعنا بإمكان حدوث مثل هذه الحوادث ، ووجود مثل هذه الشخصيات ، في الحياة التي نحياها ونعرفها" (Najem, 1955, p. 8) ، وعلى مستوى ادب الرعب يملك الكاتب القدرة على اثارة الرعب بالاعتماد على موروثه وثقافته المكتسبة من بيئته والتي تنعكس في كتاباته، حيث يستطيع من خلال عناصر بناء السرد في تحقيق الرعب ، والتي تنحصر في (الشخصيات – الزمان- المكان) (Gharibi, 2016, p. 31)

وتعتمد لغة الأدب على الكلمة، وفي مختلف اشكالها، واعتمدت الرواية على الكلمة في تحديد نوعها، حيث تجري ضمن المكان الروائي "باعتباره عنصراً شكلياً فاعلاً في الرواية يتم خلاله تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز والعلاقات التي يقيمها مع الشخصيات والأزمنة والرؤيات، ويمثل العنصر الزمني النموذج الثاني في التحليل لعلاقته الوطيدة بالمكان ولقيمته البنيوية العالية ، فالزمن كما يقول فيسجربر هو العنصر الاساسي لوجود العالم التخيلي نفسه" (Bahraoui, 2009, p. 26)، أحد الاختلافات الرئيسية هو الوسيلة التي يتم من خلالها إيصال القصة في الرواية، يتم إيصال الأحداث والأفكار من خلال النص المكتوب ، يمتلك القارئ الحرية في خلق صورته الخاصة للشخصيات والمشاهد والأماكن والأحداث. أما في المسلسل التلفزيوني، فإن الأحداث والأفكار يتم إيصالها من خلال الصور المتحركة، والأصوات، والمؤثرات الصوتية، والبصرية. وبسبب هذا الأمر، فإن المشاهد يتمتع بتجربة مرئية وسمعية أكثر حيوية وملموسة، حيث يعتمد التلفزيون بالدرجة الاساسية على الصورة حتى مع وجود الحوار، فتطور اي قصة درامية يتم عن طريق مشاهد مجسدة ولقطات متتابعة تتكون منها المشاهد.

وعلى مستوى الرعب يستطيع الكاتب ايصال الرعب الى المتلقي من خلال طرق مختلفة: (Mohamed, 1980)

1- السحر، بأنواعه المختلفة، وهو يضم أيضاً الدميات.
2- المخلوقات المرعبة، سواء من الحيوان، أو الانسان أو غيرهما وهذا النوع يضم مصاصي الدماء، واللاميا، والإنسان الذئب، ومجموعة فرانك شتاين والميت الحي، والزومبي).

واتسمت الكتابات الخاصة في ادب الرعب بإنها تجمع في طياتها اشكال مختلفة من مشاعر الخوف والترقب التي تتركها لدى القارئ، واسهم ادب الرعب في دعم صناع السينما والدراما بالقصص المرعبة، التي تكون الاساس في تحويل الصورة الادبية الى صورة متحركة يتفاعل معها المشاهد بصورة مباشرة، فالأحداث والأفكار يتم إيصالها من خلال الصور المتحركة، والأصوات، والمؤثرات الصوتية، والبصرية. مما يجعل المشاهد يتمتع بتجربة مرئية وسمعية أكثر حيوية وملموسة.

ان البدايات الاولى لظهور الرعب الى المشاهد العربية وبلغته الام، عبر مجموعة من الافلام المصرية، التي اعتمدت على ثيمة الرعب والارواح في قصصها، ويُعد فيلم (سفير جهنم) من اوائل افلام الرعب في العالم العربي ويؤدي فيه يوسف وهبي، دور الشيطان، ويستخدم المكياج والقرون والاسنان الكبيرة، وعباءة ظهر لتناسب دور سفير جهنم الذى يتولى جذب البشر نحو الهلاك، وذلك عام 1945، وفي عام 1955 قدم محمود المليجي وزكي رستم فيلم "موعد مع إبليس" ودارت أحداثه أيضاً حول العداء بين الإنسان الشيطان، وتحديداً بين طبيب وشيطان ومحاولات الإغواء المستمرة، وتنتهي الأحداث بانتصار الإنسان على الشيطان. وفي عام 1985 قدمت السينما المصرية فيلم (الإنس والجن)، بطولة عادل إمام ويسرا، وتدور الأحداث حول شاب من الجن يقع في حب فتاة من بني الإنس ويطاردها بكل قوته حتى تستسلم لحبه ويعاقبها لرفضها له.

وعلى مستوى الدراما كان الظهور الاول للرعب في الدراما التلفزيونية في العالم العربي عبر (مسلسل القرين) ،المقتبس من رواية (المثل) للكاتب الروسي دوستويفسكي، ودارت احداث المسلسل في اطار من الرعب ، تسير الأمور بشكل طبيعي في حياة رؤوف الروتينية، وحينما يظهر قرين له ويحل محله، سرعان ما تنقلب الأمور ويتورط رؤوف في العديد من الجرائم، وافتقر المسلسل الى المؤثرات البصرية، والصوتية، وتوظيف عناصر الصورة لتحقيق الرعب، لن يجد المشاهد الفرق الكبير بين الشخصيتين التي يجسدهما محمود ياسين، بالإضافة الى الديكور والمكياج.

واستحوذت الاشكال الدرامية الأخرى مثل الاجتماعية والبوليسية والرومانسية، واستمرت نحو ثلاثة وثلاثين عاماً تقدم للمشاهد، وعادت مسلسلات الرعب الى المشاهدين من خلال مسلسل "أبواب الخوف" عام 2011 الذي تدور أحداثه في إطار من

الرعب والإثارة والتشويق حول صحفي يدعى "آدم "ياسين" الذي يكتب قصصه متسلسلة حول الظواهر الخارقة والغيبيات حيث يفاجئ أن هذه الظواهر حقيقية ويجد نفسه متورطاً في إحدى هذه القصص محاولاً حلها ومنع الجرائم.

ومع التقدم التقني الذي شهدته الدراما العربية على مستوى تقنيات التصوير والمؤثرات البصرية، شهدت دراما الرعب مرحلة جديدة، حيث بدأت يتسع نطاق انتاجها، سواء على مستوى الوطن العربي او العالمي، وتنوعت من خلال الاعتماد على الموروث الشعبي والديني والادبي، في انتقاء الافكار التي تحول الى صورة مجسدة للرعب، من خلال عناصر اخراجية سمعية وبصرية، تستخدم لجذب انتباه المتلقي الى الابهار والخوف الذي تتركه داخله.

ويعتبر احمد خالد توفيق هو الرائد في مجال كتابة اعمال الرعب والتي تحولت الى اعمال درامية، خلال الخمسة سنوات الماضية.

وتمتلك الدراما القدرة على اثارة الرعب من خلال المعالجة الصورية للنص المكتوب والذي يخضع لرؤية المخرج، والذي يعتمد على عناصر الصورة في اثارة الرعب، اتباعه طرق معينه في التلاعب بالزمن يسمح خلاله بتطور الشخصيات والأحداث، حيث يمكنه أن تستغل عدد الحلقات لتطوير القصة والشخصيات بشكل أفضل، في حين أن الرواية تعتمد على القارئ لخلق اتصال عاطفي بالشخصيات وتطور القصة من خلال الحوارات والأفكار.

المبحث الثاني: اشتغال عناصر الصورة لثيمة الرعب في المسلسل التلفزيوني

ان الصورة من العناصر الاساسية في بناء الاعمال الدرامية، وذلك لما تتميز به من أثر كبير على المتلقي بوصفها لغة عالمية، والتي تكون في حدود الإطار كما تراه كاميرا التصوير، والتي يدخل في إطارها المكان ومكوناته، والإضاءة واللون، والحركة، وتعكس خلالها الرعب الموجود في السيناريو الى صورة مرئية تثير الرعب لدى المشاهد.

وسيتناول الباحث من خلال بحثه عناصر الصورة التلفزيونية وتوظيفاتها الفنية في مسلسلات الرعب ومنها:

1- آلة التصوير وملحقاتها

تُعَدْ الكاميرا من العناصر الاساسية في عملية البناء الدرامي، حيث تلعب من خلال حركاتها في خلق تأثير لدى المتلقي في مشاهد الرعب او المشاهد الدرامية الاخرى في المسلسل، حيث إن عددا معينا من العوامل هو الذي يخلق تعبيرية الصورة واستخدامها في دور آلة التصوير الذي يتكون من أربعة عناصر هي: (Martin, 2010, p. 194)

- حركات آلة التصوير
- حركات الأشكال المختلفة للقطات وزوايا التصوير والكادرات،
- أنواع الإضاءة
- وأخيرًا الديكورات والملابس

ان عملية حركة الكاميرا من الامور المهمة، ويتطلب ان يكون هناك مبرراً لثباتها او حركتها، سواء كان لدواعي درامية او جمالية ويمكن الجمع بين حركتين او اكثر مثلاً اقتراب مع حركة (بان) في الوقت نفسه، وتتم تلك الحركات عبر مجموعة من الإكسسوارات والمعدات الخاصة بالتصوير، والتي تستخدم بشكل مشترك في صناعة الاعمال السينمائية والتلفزيونية، ومن اهمها حوامل الة التصوير التي تساعد على وتقليل الارتجاجات، وتسهم من خلال مرافقتها للممثل بالكشف عن المكان، او خلق جو نفسي يربط المشاهد عبر حركاتها التي تعكس الجو العام للمشهد، والتي تتفاعل مع بقية عناصر الصورة للمشهد الدرامي، تلعب حركة الكاميرا دورًا هامًا في إثارة الرعب لدى المتلقي، فهي تساعد على خلق جو من التوتر والخوف وتعزيز الأحداث المرعبة التي يشاهدها المشاهد، وتتنوع الحركات المستخدمة في دراما الرعب ومنها حركة الكاميرا السريعة والمفاجئة يمكن أن تخلق شعورًا بالفزع لدى المتلقي وتجعله يشعر بالتوتر والخوف، وتستخدم هذه التقنية في مشاهد الرعب لجعل المشاهد ينصدم بالانتقال بين مختلف احجام اللقطات عبر الحركة المباشرة للكاميرا.

اما الحركة الثابتة: يمكن استخدام حركة الكاميرا الثابتة لخلق جو من التوتر والانتظار حيث يعتقد المتلقي أن شيئًا ما سيحدث لاحقًا.

2-العدسات:

تختلف العدسات في انواعها في التصوير السينمائي والدرامي، فتمتلك أثر بالغ فيما نراه على الشاشة من صورة تحمل قيمة درامية فهي لم تعد فقط "لتجميع الاشعة الضوئية وتركيزها في بؤرة على سطح مستو" (Clarke's, 1965, p. 25)،وان الاختلاف في الموضوعات الدرامية المصورة على الصعيد السينمائي والتلفزيوني وغيرها من المجالات، ادت الى انتاج انواع مختلفة من العدسات ذات الابعاد البؤرية المختلفة، وتتنوع العدسات من حيث الاستخدام تبعا للأسلوب الذي يتبعه المخرج، والنوع الفيلمي.

وقد استعملت هذه العدسات تبعاً لاختلاف الموضوعات، وتستخدم العدسات الاعتيادية في مسلسلات الرعب لإظهار مكان الاحداث بكافة تفاصيله، وجعل المشاهد يرتبط مع المشهد الدرامي بشكله العام، دون عزل تفاصيل معينة.

وفي مسلسل ساحرة الجنوب، تستخدم هذه العدسات لإظهار المكان، وما يحتويه من تفاصيل تثير الرعب، حيث تظهر الشخصية الرئيسية(روح) بشكل مستمر داخل المقبرة، وهي تمارس طقوس السحر، فيستعرض المخرج المكان في لقطات، ترافقها المؤثرات الصوتية.

اما العدسة القصيرة البعد البؤري فقد استعملت لغرض اظهار الممثلين بشكل أكثر ضخامة من الواقع وذلك من خلال نوع العدسة المستخدمة، من اجل ابراز المضمون الدرامي في المشاهد ذات العمق الواضح اذ انها تحافظ على حدة الوضوح في كل مستويات المدى تقريباً، ان ميزة هذه العدسة لغرض تشويه الصورة، حيث توظف في مسلسلات الرعب وجه انسان، مما يظهر الانسان بشعاً مخيفاً كما في مسلسل ساحرة الجنوب حيث توظف هذه اللقطة عند تحول الشخصية الى اخرى بفضل السحر.

3- اللقطات والزوايا

اللقطة هي الوحدة الاساسية لبناء المشهد، الذي يتم تسجيله دفعة واحدة من لحظة الضغط على زر التسجيل، حتى يتوقف في كل مرة حسب تعليمات مخرج. وتنقسم اللقطات من حيث تحديد احجامها ومن حيث بعد الة التصوير عن الشخص او الاشخاص او المنظر المراد تصويره الى انواع عدة يتم التعامل معها تبعاً لضرورات فنية وجمالية.

والاستعمالات الجمالية لحجوم اللقطات كثيرة ولاسيما في اللقطة البعيدة جداً فتستخدم في اظهار المكان العام للأحداث او اظهار الشخصية بحجم صغير داخل الكادر، وفي مسلسل (عندما يكتمل القمر) توظف اللقطة البعيدة لتظهر البطل في حجم أصغر بالنسبة للمكان، الذي سيسطر عليه في بقية الحلقات والمتمثل في منزل طفولته المهجور.

وتوظف اللقطة القريبة للإيحاء او التوكيد عن مغزى رمزي او نفسي واللقطة القريبة جداً Big close up فتظهر عين الشخص او فمه، او أي شيء صغير له علامة بإبراز المعنى الدرامي ويرجع استخدام اللقطات الى الرؤية التي يحملها المخرج، فتوضع احجام اللقطات في مشاهد الرعب، ويستثمرها في ابراز تفاصيل معينة عبر اللقطة القريبة، او يجعل المشاهد يترقب الحادث المرعب بصورة كاملة عبر اللقطة العامة جدا، "ان المخرج، اذ يبني اللقطة، يبدو كمن يستوعب الحياة، فأضافه للإنسان تحتوي اللقطات دائماً الوسط الذي يتواجد فيه الانسان" (romm, 1981, p. 67).

4-الاضاءة:

تمتلك الصورة مجموعة من العناصر التي تسهم في تشكيلها ومن ضمن العناصر هي الاضاءة، والتي تعتمد بتوظيفها على النوع الدرامي، وتُعَدْ الاضاءة من الركائز الاساسية في اثارة الرعب، وتكوين المشاهد المرعبة على مستوى الدراما التلفزيونية، وتوظف الاضاءة لخلق الاثارة والخوف لدى المتلقي، حيث يستطيع المخرج التحكم بنظر المشاهد من خلال عتمة جزء معين من المشهد وانارة جزء اخر.

وتحتوي الدراما التلفزيونية على مجموعة من الانواع الدرامية، والتي تحدد نوع البناء الضوئي للعمل، ويمكن من خلال الاضاءة خلق الرعب لدى المشاهد، من خلال توزيعها بصورة درامية داخل المشهد، بطريقة تعتمد على خلق اجواء تحتوي على نوع من العتمة والغموض، داخل المكان الذي تدور فيه الاحداث، فمثلا عند معالجة احداث تجري في قصر مهجور يستخدم المخرج مجموعة من المرشحات اللونية التي تلائم اجواء الرعب الدرامي ، حيث تعد احد عناصر التشكيل الاضائي الذي يستخدم للتعبير

عن المواقف والاحداث الدرامية، والتي تعمل على التأثير ذهنياً وحسياً ونفسياً على المشاهد، ويعتمد ذلك على مدير التصوير عند تصميمه للشكل الاضائي في دراما الرعب من خلال تحديد تأثيراته الضوئية ،وبهذا فان صيرورة التأثيرات الضوئية "تتكون من جمل ضوئية اشبه بالجمل اللحنية التي يضعها مؤلف الموسيقى ليعبر عن الموقف الدرامي للموضوع ومن المهم لهذه الجملة ان تثير حالة الانفعال لدى المشاهد" **Invalid source specified.** ، حيث مثلت الاضاءة عنصر اساسي في تحقيق الرعب في المشهد على مستوى توزيعها والالوان المستخدمة في انارة المشهد.

5-المكان:

ان تحقيق البنية الدرامية للعمل، لا يمكن ان تتحقق دون مرتكزات مكانية تجري فيها الاحداث، سواء اكانت هيأة مناظر مقامة داخل الاستوديو او خارجه في الطبيعة، وللكاميرا دور مباشر في الكشف عن المكان عبر امكانياتها التقنية، من عدسات وزوايا وحركات وحجوم لقطات "فالمكان خاضع خضوعاً مطلقاً للحدث" (Martin, 2010, p. 230) ، حيث يمثل المكان في الدراما احد العناصر الاساسية التي تواجه فيه الشخصية صراعاتها النفسية ومخاوفها، فاتساع المكان له وظيفة في بناء وتطوير وتطور الشخصية، "التوتر الدرامي الذي تولده الصراعات السيكولوجية خلال وسائل لفضية اشد قوة تفجيرية حينما يكون مكانه الطبيعي ضيقاً محصوراً" (Boggers, 1995, p. 261).

ويعكس المكان والاكسسوار والديكور ،ترجمة صورية تعبر وتعكس وبشكل متطور عن الجو النفسي للشخصية، فالديكور يتضمن كل ما يحتويه الكادر الدرامي باستثناء الممثلين، وتمتاز اعمال الرعب في الاعتماد على المكان دراميا ، ليعزز من خلاله الخوف والرعب الذي تواجهه الشخصية، حيث استندت على " التراث القوطي المتبع، فأمكنته الشاحبة اللون والمضيئة ولياليه ذات الخلفية الفاتحة" (Irfan, 2013, p. 109) ، وتظهر انعكاسات المكان على الشخصية لما تمتلكه من علاقة خاصة، تنعكس من رد فعلها تجاه المكان ، فتعمل عناصر الصورة من خلال المؤثرات الصوتية والصورية في المكان من خلق جو من الرعب يؤثر نفسيا على المشاهد.

ويعكس الديكور الفترات التاريخية أي عن الزمان الذي دارت به الاحداث، فعلى مهندس المناظر مراعاة، الطراز لكل فترة زمنية، فان من المهام الرئيسة للديكور هي التعبير عن المكان وان يكون مؤشراً لجغرافية الاحداث فالإنسان يختلف من مكان لآخر في تعاطيه مع المكان فلكل حضارة لها ديكوراتها واكسسواراتها وحتى طريقة الملبس والمأكل.

6- الشخصية:

تمثل الشخصية احدى اهم عناصر الصورة في اثارة الرعب، حيث يتفاعل المشاهد مع الشخصيات التي تكون في مأزق، فيراقب مصيرها، في مواجهة الاخطار اللاحقة.

وتبنى الشخصية من مجموعة من عوامل جسمية فيها أعضاء لكل منها وظيفته وتشكل العوامل الخلقية الشكل العام او هيئة الشخصية، بينما تحدد العوامل السيكولوجية طريقة التصرف حيال المواقف، وهي تقسم إلى مكتسبة من المحيط الذي تعيش فيه ومعرفية بما تحصل عليه من علم ومعرفة، وعوامل مورثة. إذ تحدد الشخصية تتحدد بأبعاد هي (جسمانية والاجتماعية والنفسانية)، وتخوض الشخصية الدرامية في اعمال الرعب صراع ضد قوى تواجهها، تجعل المشاهد يتعاطف معها، او شخصيات في ذهن الشخصية لاوجود لها في الواقع مثل الجن والارواح، حيث تمتاز قصص الرعب " تدور أحداثها في مجال الخيال، أو في دنيا الأحلام أو الهلوسة التي تستحوذ على الشخصية أو تتراءى في مخيلة الراوي" (Khairia Al, 2003, p. 82)، ،ويرتبط الرعب بأفعال الشخصيات وصراعها مع الاشرار ، مثل مصاص الدماء أو الأشباح وشخصيات الزومبي.

"فالصراع الدرامي الناجم مصدره دواخل الشخصية، واضطراباتها الداخلية، ونفورها من الذكور، وهو ما تثبته الكادرات المتلاحقة للعمل. إن السريالية المجسدة عبر كادرات فيلم "الاشمئزاز" نابعة بصورة واضحة من الجمع بين السرد الدرامي الواقعي، والخيالات الغريبة، والأحلام" (Irfan, 2013, p. 155) ، وتتيح مسلسلات الرعب الجمع بين الشخصيات الواقعية والخيالية، والاحداث التي تبنى على اثارة الخوف لدى المتلقي.

وظهور الاشخاص بأشكال مختلفة يؤدي الى تنوع الرعب المتجسد، فالشخصيات المسوخ أو الارواح الشريرة التي تواجهها الشخصيات تجعل المشاهد يعيش حالة من الرعب والترقب للأحداث القادمة، ومعرفة مصير الشخصيات الناجية والتي

تصارع الاشرار، او قوة خفية مثل الجن التي تستند عليها الاعمال الدرامية مثل مسلسل (ما وراء الطبيعة) التي يواجه فيها البطل مخاوفه الاسطورية، مع رفاق طفولته.

7-المونتاج:

يُعَدْ المونتاج من الوسائل المهمة التي يمتلكها كل عمل درامي لما يمتلكه من وظائف جمالية وفنية تمنح الحدث الدرامي عمقاً دلالياً يسهم في ايصال الفكرة الى المتلقي الى جانب وظيفته الرئيسة في ربط ومجاورة اللقطات والاصوات المصاحبة لها او المضافة اليها في تتابع وتماسك، " هو عملية تركيب خلاق لجزيئات الفيلم من حيث تكوين الأفكار، والمعاني، والأحاسيس، والمشاعر، والإيقاع، والحركة. وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم ككل " (Shadi, 2006, p. 163)، فيسهم المونتاج في التحكم بإيقاع اللقطات من خلال التحكم بزمن اللقطات في المشهد الدرامي، والمتفرج يرى سياق متتابع من الصور، او قطع مفاجئ لتحقيق غاية درامية ونفسية ، مثل القطع الذي يعتمد في مشاهد الرعب ويمكن للمونتاج ان يتحكم في الايقاع الدرامي عبر التحكم في زمن اللقطة على الشاشة فيمكن ان تبقى لقطة الى اكثر من دقيقة او تختصر في ثواني قليلة، وهو ما يعرف بالمونتاج المتري" ويشير الى طول اللقطات وعلاقتها ببعض، حيث يؤدي اختصار اللقطات الى الزمن الذي يحتاجه المتلقي لإدراك المشهد" (Danziger, 2011, p. 47)، واسهمت الانواع المختلفة للمونتاج في تعزيز الرعب وفقا لأسلوب المخرج والايقاع الدرامي للمسلسل.

المبحث الثالث: التوظيف لعناصر الشريط الصوتي في اثارة الرعب

1-الحوار:

يُعَدْ الحوار من الوسائل المهمة التي يستند عليها العمل الدرامي للتعبير عن الأفكار، وتعرض الدراما التلفزيونية الشخصيات ، بآمال وطموحات ومشاكل ، فيعبر عنها ويكشف تفاصيلها عبر الافعال الدرامية أو كلمات وحوار ، والأهم أنه لا يوجد واقع دون صوت ، فالحوار واختيار الالفاظ يكشف لنا الحركة الداخلية من افكار ومشاعر وردود افعال الشخصية ، "ان الحوار في المسرحية هو وسيلة التعبير الرئيسية، بينما في السينما يعتبر مصدر للمعلومات كغيره من المصادر" (Seif, 1981, p. 28) فيساهم ،ويسهم الحوار في نقل مشاعر الشخصيات، وما يدور في داخلها والذي تعبر عنه من خلال الافعال الدرامية والحوار، والاصوات التي تصدرها كـرد فعل على موقف معين، حيث يسهم في ايصال مشاعر الخوف والرعب الداخلي لدى الشخصية الى المشاهد، حيث يحمل الحوار من المعلومات التي تعزز من قيمة الصورة في دراما الرعب، وان الوصف الذي تقدمه الشخصية من خلال حوارها الداخلي او مع شخصيات مجاورة يعزز من الرعب فيمكن ان يترك المتلقي يرسم في خياله صورة للمشاهد المرعبة والمروعة عن لسان الشخصيات.

2-الموسيقى:

تُعَدْ الموسيقى من العناصر المهمة في الشريط الصوتي للأعمال الدرامية، إذ تستخدم الموسيقى في دراما الرعب لتعزيز مشاعر الخوف والتشويق لدى المشاهد.

ويتم استخدام الموسيقى لزيادة الطابع العام لمشاهد أكثر تشويقاً وإثارة، حيث توظف الموسيقى في ايصال الثيمة الاساسية من العمل الدرامي والعصر الذي تدور فيه الاحداث، وتمتلك الموسيقى القدرة على التأثير بالمشاهد عبر اثارة العواطف المختلفة، ويمكن "ان تؤدي الموسيقى وظيفتها بطرق مختلفة كان تقوم بمهمة التقديم مع العناوين، او للإيحاء بالجو العام للفلم، او للتعريف بالعصر الذي تدور فيه الاحداث او طبيعة المكان التي يتحدث عنها الفلم" (Fulton, 1980, p. 275)

وتصاحب الموسيقى التصويرية المشاهد، أو تكون خلفية للحوارات القائمة، وهي مهمة في دراما الرعب، حيث تعمل على تعزيز الرعب في المشاهد الدرامية، ولذا يلجأ صانعو الاعمال الدرامية الى تأليف موسيقى خاصة في العمل، تناسب الثيمة الرئيسية، وتعزز المواقف الدرامية، ويتم توظيف الموسيقى بأنواع مختلفة اما بالاعتماد على الآلات الموسيقية المختلفة، او الموسيقى الالكترونية التي توظف لإثارة الخوف من خلال غرابة الايقاعات المختلطة.

3-المؤثرات الصوتية:

هي الاصوات التي تمثل كل ما يحيط بنا في حياتنا اليومية من الاصوات التي تعبر عن حقيقة المكان الذي تدور فيه الاحداث، مثل اصوات سيارات في الشوارع، أو أبواب تغلق، أو حيوانات أليفة أو شرسة، وتساعد المؤثرات الصوتية على تعميق إحساس المتفرج بالمشهد، وما يدور فيه وتضاف المؤثرات الصوتية إلى المسلسل الدرامي بعد الانتهاء منه.

تختلف الوظائف التي تؤديها المؤثرات الصوتية على مستوى الاعمال الدرامية ، ومن أبرزها خلق الجو العام وتحديد زمان ومكان الحدث ، كما تستخدم لإضفاء عنصر الإثارة والتشويق والترقب في اعمال الرعب والإثارة، وتستطيع المؤثرات توسيع مضمون ومحتوى الصورة، وتذهب به إلى خارج الكادر "فالأصوات التي تأتي من خارج الشاشة تستحضر المكان الذي صدرت عنه وتجعله يدخل ضمن إطار الصورة " (Shadi, 2006, p. 141) ، حيث تستخدم المؤثرات القادمة من خارج الكادر في توسيع مضمون الصورة، كونها تجعل المشاهد يستحضر بخياله الجو الخارجي ، لإيصال الأصوات المخيفة مثل صرخات الأشباح أو الأصوات المرعبة الأخرى. كما يمكن استخدام الصوت لإيقاظ الانتباه الجماهيري وإيصال المزيد من الرعب، ونلاحظ في مسلسل (الموتى السائرون) توظف المؤثرات الصوتية في المشهد الافتتاحي لمسلسل في مسير الشخصية بإحدى الاماكن المهجورة، ويرافقه الصمت مع اصوات الطبيعة حركة الاقدام، حيث ساهمت المؤثرات في تعزيز الرعب داخل المشهد الدرامي.

الفصل الثالث: (اجراءات البحث)

منهج البحث: اتخذ الباحث المنهج الوصفي التحليلي والتي تتفق مع منهجيته.

مجتمع البحث: حدد الباحث مجتمع المبحث بعينة درامية تتفق مع مضمون البحث واهدافه والتي تتضمن المعالجات الفنية لروايات الرعب في الدراما التلفزيونية.

عينة البحث :اختار الباحث عينة بحثه بصورة قصدية لتكون ممثلة لمجتمع البحث ومن خلال متابعة الاعمال الدرامية التي اعتمدت على الرعب في بنائها، فقد اقتصرت العينة على تناول:

مسلسل الغرفة 207

اداة البحث:

من أجل تحقيق أعلى قدر من الموضوعية العلمية والعملية لموضوع البحث، فإن تحليل العينة المختارة لا يمكن أن يتم إلا من خلال وضع أداة لاستخدامها في التحليل وبعد اطلاع لجنة الخبراء والمحكمين (*) على أهم المؤشرات المستقاة من الإطار النظري وبعد الأخذ بملاحظاتهم وآرائهم العلمية السديدة فيما يخص تغيير أو تعديل أو إلغاء بعض من تلك المؤشرات، خرج الباحث بالأداة التي من الممكن أن تحقق أهداف البحث بالإضافة إلى امكانية تقديم الحلول المناسبة لمشكلة البحث .

وحدة التحليل: اعتمد الباحث المشهد وحدة للتحليل لأن الفكرة لا تكتمل إلا ضمن سياق بناء المشاهد في المسلسل التلفزيوني

أداة التحليل: هي المؤشرات التي استنبطها الباحث من الإطار النظري لتكون اداة تحليل وكما يلي:

1- ان الرعب المتمثل باستخدام عناصر الصورة يمتلك قدرا أكبر من النص الادبي في اثارة الخوف والرعب لدى المتلقي.

---

* تألفت لجنة الخبراء والمحكمين من الأساتذة المدرجة أسمائهم أدناه:

أ.د ياسر عيسى الياسري.

أ.د عبد الباسط سلمان.

أ.د براق المدرس.

أ.م. د. حكمت البيضاني.

د. عبد الخالق شاكر قاسم.

2- ان التنوع في موضوعات الرعب بين الماورائيات والرعب النفسي، يعزز قدرة الشخصيات على الانتقال في الزمان والمكان داخل الحدث الدرامي المرعب.

3- ان استخدام المؤثرات الصورية في دراما الرعب، تخلق تعبيراً درامياً وسيكولوجياً في المشهد الدرامي.

تحليل مسلسل الغرفة 207

الاخراج: محمد بكير

جهة الانتاج: MBC GROUP - شاهدVIP

سيناريو وحوار: تامر ابراهيم

بطولة: محمد فراج - ريهام عبد الغفور - ناردين فرج

الرواية المقتبس عنها: سر الغرفة 207 – الكاتب: احمد خالد توفيق

سنة الانتاج :2022

ملخص القصة:

تدور أحداث المسلسل في عام 1968 ، داخل فندق أصر صاحبه على بقاء الغرفة 207 بالرغم من الأهوال التي تدور فيه من الرعب والإثارة ، حيث أودت بحياة الكثير من ساكنيها بظروف غامضة ، حيث دخل كثيرون إلى الغرفة207 ، لكن القليل منهم فقط تمكنوا من الفرار حاملين ذكريات ما حدث لهم فيها بالإضافة إلى ذكريات لم يجرؤوا حتى على الإفصاح لأي أحد بها ، والموظف جمال الصواف لم يستمع للتحذيرات ولم يهتم بما تخفيه الغرفة له ، لذلك لم يلتزم بمكانه خلف طاولة الاستقبال، وعند دخوله الاول الى الغرفة تقلب حياته كلها رأسًا على عقب ، ويبدأ في اكتشاف أسرار الغرفة ، ثم أسرار حياته وماضيه ، وفي كل مرة يتعين عليه دفع ثمن كل حقيقة يكتشفها ، وما حدث لجمال الصواف في الغرفة 207 وقع مع آخرين، ولكل حلقة عنوان محدد يمهد للأحداث القادمة.

المؤشر الاول: ان الرعب المتمثل باستخدام عناصر الصورة يمتلك قدرا أكبر من النص الادبي في اثارة الخوف والرعب لدى المتلقي.

يُعَدْ مسلسل الغرفة 207، معالجة مرئية لرواية (سر الغرفة)، خضعت لرؤية الكاتب

والمخرج الذين عملوا على اقتباس الفكرة العامة للرواية، والحكايات الضمنية الموجودة فيها، وتم اجراء مجموعة من المعالجات للنص الروائي، لإضفاء المزيد من الرعب الصوري، وان مشاهد الرعب المكتوبة داخل الرواية، تجعل الكاتب يستخدم عدد كبير من الكلمات لوصف الحدث، بينما تختصر من قبل المخرج بالصورة واحجامها المختلفة، دون الاعتماد الى الحوار بالدرجة الاساس.

وعلى مستوى الرواية في حكاية (زوجان)، يستخدم الكاتب الكلمات لمحاولة تكوين صورة ذهنية للمكان والاحداث المرعبة فيه لدى القارئ للنص: ((قطرات الدم الحمراء التي تتناثر على سيراميك المدخل والبساط الفاخر في اللوبي.. كم ان منظرها مرجف يدعو للتوجس.....

يمكنك أن ترى أنها تتجه في خيط شبه متصل نحو المصعد.

ناديت عامل النظافة وهو وقتها - شاب من الزقازيق يدعى (شعبان).. طلبت منه أن يمسح هذه القطرات بسرعة.. ليس من شأن فندق محترم أن تتناثر قطرات دم في مدخله..

كانت القطرات متباعدة توحي بأن صاحبها لم يكن ينزف بغزارة، أو إنه كان يمشي بسرعة.. على كل حال لا أذكر أن هناك من كان ينزف، ومن الصعب أن تعرفه لأن العشرات دخلوا وخرجوا من هذا المصعد.. ما لم يطلب أحد عونًا أو يطلب الإسعاف فلن تعرفه أبدا...

قالت (سارة): على الأرجح هناك من جرح يده وهرع إلى غرفته ليعالجها، وهذا يدل على إن الإصابة طفيفة

اما على مستوى الصورة في المشهد الدرامي فاستخدم المخرج عناصر الصورة لتحقيق الخوف والترقب لدى المتفرج في الحلقة من خلال الحوار المختصر بين الشخصيات حول الدم الظاهر من الحقيبة، في الحلقة الثالثة (زوجان) الدقيقة 21:55، ينادي مصطفى الى كمال لرؤية شي غريب في ممر الفندق.

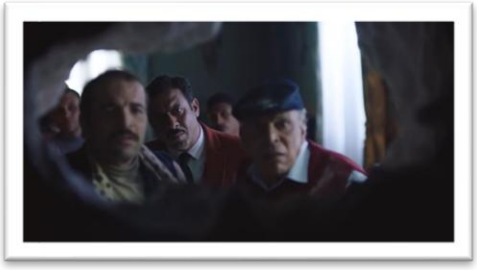
واختزل المخرج من خلال الصورة المشاهد الحوارات المطولة، وادخله بحالة الخوف والترقب من خلال الصورة.

المؤشر الثاني: ان تنوع في موضوعات الرعب بين الماورائيات والرعب النفسي، يعزز قدرة الشخصيات على الانتقال في الزمان والمكان داخل الحدث الدرامي المرعب.

يستعرض المسلسل الجو العام للفندق، الذي يبدو عليه الفخامة والهدوء من بعيد، لكن الغرفة 207 مختلفة عن أي غرفة أخرى، حيث تجري فيها مجموعة من الاحداث تجمع بين الحقيقة والخيال.

ما تحمله غرفة الفندق من اسرار يجعل منها مصدر رعب وقلق لموظفي الفندق الذين لا يجرؤون على دخولها فرادى، دون أن يعلموا السبب، كل ما يعلمونه أن من يدخل الغرفة لا يخرج منها كما كان، على الرغم من أنها تبدو غرفة لطيفة فخمة، إلا أن كل من يدخل إليها يستشعر شعور القلق والخوف والترقب المخيم عليها.

وتتنوع الموضوعات الموجودة في المسلسل من ناحية الرعب، وتكون الشخصية وما تواجهه من صراع مع المكان، في محاولاتها للنجاة او انقاذ الاخرين او فضولها لاستكشاف اسرار المكان، يعزز من انتقالها في الزمان والمكان داخل المشهد المرعب. وتشهد الحلقة 5، استخدام المكان لإثارة المزيد من الرعب لدى المتلقي، حيث تشهد عمليات الصيانة للغرفة، والتي تؤدي الى اكشاف وجود جثة مدفونة داخل جدار الغرفة، مما يجعل المخرج يرجع بالزمن الى الوراء لاستكشاف هذه الشخصية وسر دفنها الغامض.



المؤشر الثالث: ان استخدام المؤثرات الصورية في دراما الرعب، تخلق تعبيراً درامياً وسيكولوجياً في المشهد الدرامي

تستخدم المؤثرات الصورية والصوتية في الدراما بشكل واسع، وعلى مستوى الرعب توظف المؤثرات الصورية لخلق مشاهد الوهم والخيال التي تمر بها الشخصيات، ويتم من خلالها تجسيد الارواح الشريرة.

ومن أكثر الحيل البصرية المستخدمة في المسلسل لغرض تحقيق الرعب هو الظهور والاختفاء لشخصية الشبح (شيرين) حيث اعتمد المخرج على ظهور هذه الشخصية لجعل المتفرج في حالة ترقب.

واستخدم المؤثرات البصرية الجرافيك في خلق مشهد الحريق في الحلقة الثالثة:

حيث توظف المؤثرات البصرية في تجسيد الشبح الذي يراه الطفل في الغرفة 207 مع خالته.

واستخدم المؤثرات الجرافيك في خلق الرعب هو استخدام التلفزيون في الحلقة الخامسة (تلفزيون الواقع)، الذي يعرض احداث سابقة من حياة الشخصيات.

في الحلقة السادسة توظف المؤثرات البصرية والجرافيك في خلق اجواء الحرب التي تنتقل فيها الشخصية من خلال الوهم، فنلاحظ في الدقيقة (13:20) تنتقل الشخصية بين الغرفة 207 واجواء الحرب التي تعود الى فترة سابقة، حيث توظف الجرافيك في خلق البيئة الحربية من الطائرات، والقنابل والانفجارات.

وفي الحلقة السابعة تظهر المؤثرات البصرية عند محاولة العراف حل السحر الموجود في المكان فيرتفع الى الاعلى ويسقط.

وتظهر المؤثرات باستخدام الاضاءة في تحقيق الرعب داخل المشهد في الحلقة الرابعة حيث تظهر المشاهد ليل داخلي في الفندق، وتوظف مؤثرات البرق، والاضاءة التي تظهر من النوافذ تنعكس في الخلفية.

كذلك في نفس الحلقة توظف الاضاءة دقيقة (23:33) تفصل الكهرباء عن الفندق، فتوظف الاضاءة من خلال الفوانيس التي تحملها الشخصيات مع العتمة التي تسيطر على بقية المكان.

وتوظف الاضاءة لخلق مؤثرات سيكولوجية في الحلقة العاشرة في الدقيقة (40:21) تستخدم الاضاءة لخلق تأثير الاضاءة الطبيعية الصادرة من القمر في المشاهد الليلية.

الفصل الرابع

نتائج البحث

في ضوء تحليل العينة واستناداً الى المؤشرات التي خرج بها الباحث من الإطار النظري والتي جرى بموجبها تحليل المسلسل عينة البحث)، توصل الباحث إلى النتائج الآتية:

1- أن الرعب المتمثل باستخدام عناصر الصورة يملك القدرة على اثارة الخوف لدى المتلقي، أكبر من الأدب.

2. أن استخدام عنصر الزمن يسهم في اثارة الرعب عبر الانتقال بين الفترات الزمنية المختلفة.

3. أن توظيف المؤثرات البصرية يسهم في تعزيز الرعب داخل المشهد الدرامي، عبر

زيادة من واقعية المشاهد او تجسيد المخلوقات الغريبة داخل المشهد.

4. أن الجانب النفسي للشخصية يسهم في اثارة الرعب، عبر تعرضها للأوهام، التي تنقلها الى اماكن وعوالم جديدة

5- يسهم المكياج في تعزيز الرعب داخل الصورة، وذلك من خلال اظهار الشخصيات

المشوهة، او اظهار جانب نفسي من الشخصية.

6-اعتمد المسلسل على خلق جو نفسي بالاعتماد على عنصر الاضاءة داخل المشاهد.

الاستنتاجات:

1 - ان اعمال الرعب المختلفة تمتلك القدرة على اثارة مشاعر الخوف لدى المتلقي باستخدامها عناصر الصورة المختلفة.

2- ان لطبيعة المكان الذي تجري فيه احداث المسلسل، تلعب دوراً هاما في اثارة الرعب، لما تمتلكه الشخصيات فيه.

3- أن المؤثرات البصرية عبر تقنيات الحاسوب الجرافيك، تسهم في تعزيز الرعب داخل المشهد.

4- ان عملية توزيع الاضاءة على الشخصيات والمكان يسهم في خلق جو نفسي عام للعمل.

5- يمتاز المكان في مسلسلات الرعب في العتمة، وسيطرة الإكسسوارات الكلاسيكية.

6- ان الشريط الصوتي للمسلسل يسهم في تعزيز اجواء الرعب داخل المشهد.

التوصيات: يوصي الباحث بأنشاء ورش خاصة لدراسة الحكايات الشعبية والاساطير التي ترجع الى بلاد الرافدين، والاستفادة منها في تغذية ذهن الطلبة بالخيال الذي يولد اعمال درامية جديدة.

المقترحات: يقترح الباحث دراسة طرائق تكوين الشخصيات الرقمية لما تتمتع بصفات خيالية.

Conclusions:

1. Different horror works have the ability to arouse feelings of fear in the recipient by using different image elements.
2. The nature of the place where the events of the series take place plays an important role in arousing horror, due to what the characters possess in it.
3. Visual effects through computer graphics techniques contribute to enhancing the horror within the scene.
4. The process of distributing lighting to the characters and the place contributes to creating a general psychological atmosphere for the work.
5. The place in horror series is characterized by darkness and the dominance of classic accessories.
6. The audio tape of the series contributes to enhancing the atmosphere of horror within the scene.

References:

1. Ahmed Khaled Tawfiq, Alaa Mahmoud,. (2006). *Encyclopedia of Darkness.* Kuwait.
2. Bahraoui, H. (2009). *The structure of the narrative form.* Beirut: Arab Cultural Center-.
3. Boggers, J. (2005). The art of watching movies. Cairo: Egyptian General Book Organization.
4. Clarke's, C. (1965). *Professional Cinematography.* Abu Dhabi: Ministry of Information.
5. Danziger, K. (2011). *Film and Video Montage Techniques.* Cairo: National Center for Translation.
6. Fulton, A. (1980). *Cinema Machine & Art,.* Baghdad: Dar Al Rasheed.
7. Gharibi, J. (2016). *Elements of the narrative (the novel Al-Sail by Ahmed Tawfiq as a model)* . Oman: Modern World of Books.
8. Hussein Helmi Al, M. (1989). *Screen drama (between theory and practice) for cinema and television. Part 1.* Cairo: Egyptian General Book Organization.
9. Irfan, M. (2013). *Introduction to Surrealist Cinema.* Damascus: Al Irfan Publishing.
10. Khairia Al, B. (2003). *Dictionary of cinematic terms.* Cairo: Egyptian General Authority for Books.
11. Louis Maalouf Al, Y. (1960). *Al-Munjid in language - literature and science* . Beirut : Catholic Press .
12. Manzur, I. (1970). *Lisan Al Arab Al , Mahit* (Vol. 2). Beirut: Lisan Al Arab.
13. Martin, M. (2010). *The Language Cinematic Bundle.* CAIRO: AQLAM ARBEA.
14. Mohamed, I. A. (1980). *Horror.* Cairo: Al-Ahram Commercial Printing Press.
15. Najem, M. Y. (1955). *The Art of the Story.* Beirut: Dar Beirut.
16. Najib, A. (1991). *Children's literature is a science and an art.* Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
17. romm, m. (1981). *Directing: Film Techniques and Aesthetics.* BAYRUT.
18. Shadi, A. A. (2006). *The magic of cinema.* Cairo: Egyptian General Book Authority.

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1718

Spite in contemporary graphic discourse

Ahmed Faisal Reshak [a]

[a] *PhD in Graphic Design / Lecturer at Al-Mansour University College*

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

ARTICLEINFO

Article history:

Received 29 October 2024

Received in revised form 3 January 2025

Accepted 8 January 2025

Published 1 February 2026

Keywords:

Spite, discourse, contemporary

ABSTRACT

Spite discourse is a strategy between at least two parties, in which a specific discourse is presented, such as a product, commodity or service, to a specific recipient, as better than the competitor, or by employing the competitor's products, services or slogans and harnessing them as a means to support the advertised material, directly or indirectly. This research aims to identify spite in contemporary graphic discourse. Which is determined spatially, temporally and thematically by studying spite in contemporary graphic discourse, specifically in the United States of America for the years (2001-2022), i.e. since the World Trade Center incident, and its repercussions on commercial advertising and up to the present time. The research was directed towards the following global agencies: (Burger King) and (MacDonald) as a model, which are the two most famous commercial agencies that have sold in the research field. The theoretical framework dealt with in its first section: Spite in contemporary graphic discourse: its nature, history, causes, and its relationship to reception and recipient, while in its second section, Spite in contemporary commercial advertising design: its types, methods, and forms. The researcher did not find a real and direct studies in his research field, but he turned to the closest research, which was: (Comparative Advertising Research: A Review and Research Agenda), published on: https://www.researchgate.net/publication/315476722 on: 2012, By a group of researchers, and I agree with most of its results, which are part of each and every method of other methods reached by the researcher.

The research came out with the most important results: Spite was used as a means of indirect commercial advertising, and enabling the recipient to read the hidden discourse used against the competitor without referring to him, through suggestions that the recipient understands and teases his mind and imagination according to the aesthetics and enjoyment of reception. As in Model No. 2. The conclusions were: Advertising by spite may be a strategy that is openly against the law or evasive of it, according to the marketing plan that each commercial agency sets for its advertisements, which may sometimes mobilize the loyalty of the recipient as a party to it, through various means and media.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1718
Ahmed Faisal Reshak: Spite in contemporary graphic discourse
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

النكاية في الخطاب الكرافيكي المعاصر

أحمد فيصل رشك[1]

الملخص:

يعد الخطاب بالنكاية، استراتيجية بين طرفين اثنين على الأقل، يتم فيها تقديم خطاب معين مثل: منتج، سلعه أو خدمة، لمتلقي معين، على انه أفضل من الجهة المنافسة، أو عبر توظيف منتجات المنافس، خدماته أو شعاراته وتسخيرها وسيلة لدعم المادة المعلن عنها، بشكل مباشر أو غير مباشر. يهدف هذا البحث الى تعرف النكاية في الخطاب الكرافيكي المعاصر. والذي تحدد موضوعيا، مكانيا وزمانيا بدراسة النكاية في الخطاب الكرافيكي المعاصر، وتحديدا في الولايات المتحدة الامريكية للسنوات من (٢٠٠١-٢٠٢٢)، أي منذ حادثة برج التجارة العالمي، وانعكاساتها على الإعلان التجاري والى الوقت الحاضر. وتم توجيه البحث نحو الوكالات العالمية التالية: (Burger King) و(MacDonald) أنموذجاً، وهما أشهر وكالتين تجاريتين باعا في مضمار البحث. وتناول الإطار النظري في مبحثه الأول: النكاية في الخطاب الكرافيكي المعاصر: ماهيتها، تاريخها، أسبابها وماهي علاقتها بالتلقي وبالمتلقي، بينما تناول في مبحثه الثاني، النكاية في تصميم الإعلان التجاري المعاصر: أنواعها، اساليبها، وأشكالها. ولم يجد الباحث دراسات حقيقية ومباشرة في مجال بحثه لكنه تطرق الى البحث الأقرب وكان: (Comparative Advertising Research: A Review and Research Agenda)، والمنشور على: https://www.researchgate.net/publication/315476722 بتاريخ: (٢٠١٢)، من قبل مجموعة من الباحثين، واتفق مع اغلب نتائجه والتي هي جزء من كل وأسلوب من أساليب أخرى توصل اليها الباحث. وتم تحديد منهج ومجتمع وعينة البحث، وتحليل النماذج المختارة وفق استمارة عرضت على خبراء متخصصين. وخرج البحث بنتائج أهمها: استخدمت النكاية وسيلة للإعلان التجاري غير المباشر، وتمكين المتلقي من قراءة الخطاب المستتر المستخدم ضد المنافس دون الإشارة اليه، من خلال ايحاءات يفهمها المتلقي وتداعب فكره ومخيلته وفق جماليات واستمتاع التلقي. كما في الانموذج رقم (٢). وكانت الاستنتاجات: الإعلان بالنكاية قد يكون استراتيجية مخالفة للقانون علانية او مراوغا له، بحسب الخطة التسويقية التي تضعها كل وكالة تجارية لإعلاناتها، والتي قد تحشد ولاء المتلقي طرفا فيها أحيانا، عبر وسائل ووسائط متعددة.

الكلمات المفتاحية: النكاية، الخطاب، المعاصر.

الفصل الأول- الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث: لا يخفى على أحد اليوم ان الإعلان التجاري بمثابة خطاب مسموع مرئي عالي التأثير في سلوكياتنا وفي اتخاذ قرارات الشراء والاستهلاك، فهو يلامس حياتنا اليومية من أول ساعات النهار الى اخر ساعات المساء، فالإعلان اليوم وبالأخص التجاري منه، يعد ضيفا يقتحم حياتنا دون استئذان خصوصا في ظل عولمة الخطاب وانتشار وسائل التواصل الاجتماعي بشكل كبير، الامر الذي رفع سقف التنافس فيما بين وكالات الإعلان الكبرى منها الى حد التناحر والتنكيل بالمنافس، وجعله ندا أو خصما امام المتلقي الموالي والمتوقع، الامر الذي قاد الى حرب خطابات إعلانية علنية مباشرة او غير مباشره، قد تكون قانونية تارة وغير قانونية تارة أخرى، تنعكس على فائدة المتلقي والمستهلك، او قد تكون مضللة له، وربما يستدرج او يوظف المتلقي الموالي الى الخوض في تلك الخطابات المتناحرة نيابة عن تلك الوكالات التجارية، الامر الذي اصبح حاجة ملحة لبحثه ودراسته وتحديد ابعاد هكذا نوع من الخطابات، وتنظيم آلية العمل به وتوعية وحماية المتلقي بأساليبه المتنوعة، تندرج تلك الأساليب تحت ما يسمى: (بالخطاب بالنكاية) وهي مظلة تضم عدة أساليب وطرق، وعليه تتلخص مشكلة البحث في التساؤل الاتي: **ما النكاية وما اساليبها في الخطاب الكرافيكي المعاصرة؟**.

أهمية البحث: وتكون على جانبين: ١- الدراية بالنكاية في الخطاب الكرافيكي والاطلاع على واقعها المعاصر، وتوفير قاعدة بيانات ومعلومات معرفية تدعم المختصين في العمل بها وبأساليبها الإيجابية والسلبية، ٢- الجانب التطبيقي، والذي يدعم المصممين الكرافيكيين عموما والمصممين في مجال الإعلان التجاري على وجه الخصوص.

أهداف البحث: يهدف البحث الى تعرف النكاية وأساليب توظيفها المرئية في الخطاب الكرافيكي المعاصر.

[1] دكتوراه فلسفه في التصميم الكرافيكي/مدرس في كلية المنصور الجامعة

حدود البحث: ١- الحد الموضوعي: بحث النكاية في مجال الإعلان التجاري بالعموم، والوكالات التالية على وجه الخصوص: (Burger King) و(MacDonald) أنموذجاً، وهما أشهر وكالتين تجاريتين باعا في مضمار البحث.٢- الحد المكاني: النكاية في الخطاب الكرافيكي المعاصرة في الولايات المتحدة الامريكية، بحكم وجود أشهر الوكالات فيها وأكثرها انتشارا على مستوى العالم، وتأثيرها على صعيد الخطاب الكرافيكي تحديدا. ٣- الحد الزماني: الاطلاع على الخطاب بالنكاية في الخطاب الكرافيكي المعاصر، للسنوات من (٢٠٠١-٢٠٢٢)، أي منذ حادثة برج التجارة العالمي، وانعكاساتها على الإعلان التجاري والى الوقت الحاضر.

تحديد المصطلحات:

١- النِكَايَةُ: (اسم: مصدر نَكَى، فَعَلَ مَا فَعَلَ نِكايَةً بِهِ: تَشَفِّياً فِيهِ وَإِغْضَاباً لَهُ)، (Anis, 2004, p. 819). (وفعل: نكَى يَنكي، انْكِ، نِكايةً، فهو ناكٍ، ونكَى العدوَّ: أوقع به وهزمه وغلبه)، (Duradi, 2003, p. 819). (ونكى العدو نكاية: أصاب منه. ويقال نكيت في العدو أنكى نكاية فأنا ناك إذا كثرت فيهم الجراح والقتل فوهنوا لذلك)، (AlRazi, Mukhtar Alsehah, 1986, p. 283)، (وقد نكيت في العدو أنكى نكاية أي هزمته وغلبته)، (IbnMandhour, 2007, p. 4545).

٢- الخِطابُ: (بمعناه الواسع يعني مجموعة من الجمل والعبارات التي تبدو متماسكة مكتوبة أو ملفوظة، وفي هذه الحالة يمكن الكلام عن تحليل الخطاب. وحينئذ فان النص يكون مرادفا للخطاب، غير أن الخطاب يحتمل معاني أخرى خاصة، وهناك خطاب يهدف إلى الإقناع، كما يعد الخطاب بانه تعبير شفاهي عن فكرة أو منطوق). (Alameri, 2013, p. 141).

٣- المعاصر: يعرف لغة على انه: (الدهر، والجمع عصور)، (Alrazi, 1986, p. 436). يستحيل تعريف المعاصر دون التزام بالزمن الطبيعي، والمعاصر مفهوم نسبي لمسايرة العصر في جل تطوراته ومفاهيمه، (Alush, 2016, p. 15).

٤- التعريف الاجرائي: أ- للنكاية: هي اسلوب تنافسي في إظهار سوء النية عن قصد تجاه المنافس، في سياق خطاب التصميم الكرافيكي بشكل مباشر او غير مباشر، للتقليل من شأنه امام المتلقي الموالي أو المتوقع، ماديا او معنويا، وبأساليب عدة.

ب- الخطاب الكرافيكي: وهو الاتصال والتواصل الذي يتم عبر وسائط مرئية، وفق عناصر، اسس وعلاقات التصميم، متمثلا بالتصميم الكرافيكي، كاللوغو، الشعار، الصورة، الملصق، النصوص، وما الى ذلك من التصاميم المطبوعة والرقمية. ت - المعاصر: هو المنجز المواكب من حيث التوقيت مع نظيره، وهو الاقرب للحاضر.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث

المبحث الأول: النكاية في الخطاب الكر افيكي المعاصر

أن النظر في الأدبيات البحثية العلمية الشاملة المخصصة للإعلان بالنكاية، لا سيما تلك التي تقارن، تنافس، تحارب، تستخدم، المنتج أو الخدمة أو العلامة التجارية المعلن عنها مع منافس محدد، من خلال استكشاف نتاجات المعلنين لجاذبيتها كتكتيك على مدار القرن الماضي. حيث إن المعلنين كانوا على دراية منذ فترة طويلة بالنتائج غير المقصودة لما يسمونه في كثير من الأحيان الإعلانات التنافسية والمكافئة بشكل مفرط. من خلال تجميع المؤلفات البحثية النظرية والتجريبية الشاملة حول الإعلان المقارن وتفسير تلك النتائج من منظور تاريخي.

ان النكاية تعد استراتيجية يتم فيها تقديم منتج، خدمة، لسلعة أو منتج لجهة معينة، على انه أفضل من المنافس، أو استخدام المنافس وسيلة لدعم المادة المعلن عنها، بشكل أو بأخر. ويرى الباحث ان النكاية قديمة قدم بدء الخليقة، وهي على شقين أساسيين: الأول مادي والثاني معنوي، وهي نتيجة وتحصيل حاصل للمنافسة بين طرفين اثنين على الأقل، كأن يكون سلعه، شخص، مجموعة، مؤسسة، او دولة. فهي قديمة قدم وجود الانسان، ومنذ خلق الله ادم أول البشرية، كما ورد في سورة الاسراء: "وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ قَالَ أَأَسْجُدُ لِمَنْ خَلَقْتَ طِينًا" ﴿٦١﴾. (القرآن الكريم). من تحليل ذلك الخطاب ان النكاية هنا مادية مقارنة بالمفاضلة من وجهة نظر الشيطان، على انه اعلى قيمة في الصنع من أدم، فهو مخلوق من نار وادم مخلوق من الطين، وبغض النظر عن قيمة الصنع من وجهة نظر المصنوع نفسه، فالأمر يعود للصانع في تقييم المفاضلة في تقييم صنعته، بطبيعة الحال. لكن ما يهمنا في هذا الجانب كون ان هذا الخطاب يدلل على النكاية في اظهار العداء والمنافسة المباشرة، من جانب معين وهو التفوق المادي في الصنع من وجهة نظر المنافس تجاه الاخر.

كما ويزخر تاريخنا الادبي باستخدام النكاية أسلوبا للتقليل من شأن الخصم وبأساليب عدة. حتى ان هناك مصطلحا يدعى شعر التشفي والنكاية. ولا تقتصر النكاية على الجانب التجاري فحسب، بل وتعد النكاية أحد أساليب المنافسة في الجانب السياسي في الزمن المعاصر، نجدها وبشكل واضح، في الحملات السياسية، فعلى سبيل المثال. نرى توظيف واستخدام عنوان مجلة التايمز السياسية المعروفة، نكاية بانتهاء ولاية الرئيس الأمريكي (Trump)، حيث استخدم عنوان المجلة: (Time)، والذي يعني الوقت مع إضافة عبارة: (حان للخروج)، من الظلمة التي تسبب فيها خلال فترة حكمه، من خلال اللون الأسود والأبيض، نكاية به وبشكل مباشر، انظر الشكل المرفق.

يعود تاريخ النكاية في الإعلان التجاري الى أكثر من عقد مضى، بسبب الظروف الاقتصادية، نهاية الحرب العالمية الثانية، وبسبب ضغوط أصحاب الوكالات التجارية، والتي تسمى آنذاك بالإعلانات السلبية، الخادعة او الهجومية، (Witkowski, 2013, p. 174).

ان الإعلان بالنكاية خاصة تلك التي تتناقض مع المنتج أو الخدمة المعلن عنها مع منافس محدد موضوعًا مثيرا للجدل بين المعلنين على مدار المائة عام الماضية ولا يزال كذلك. حيث إن هناك عواقب معينة، مثل ميل المعلنين إلى فقدان التركيز على استراتيجيات الرسائل الخاصة بهم، وإنشاء إعلانات قد تكون مضللة، وتحديات قانونية من المنافسين من الإعلان، خاصة إذا انخرطوا في حروب إعلانية. علاوة على ذلك، فأن حالة المعرفة التجريبية فيما يتعلق بفعاليتها لا تزال "ملتبسة"، (Pillai, 2008, p. 115). بدأت النكاية بحيث يتم تحديد منافس معين، للمطالبة بالتفوق عليه أو تعزيز تصور المستهلك للمنتج المعلن عنه من خلال التقليل من شأن الاخر، والذي بدأ ذلك الأسلوب دون ذكر اسم أو علامة الخصم في الإعلان التجاري في الولايات المتحدة الامريكية، وقد تم الترحيب بذلك النوع من الإعلانات بشروط المصداقية في الطرح، بداية الستينات، وفي العام (١٩٦٩)، تم إقرار ذلك الأسلوب من اللجنة الفدرالية للتجارة، شرط دون ذكر اسم او علامة المنافس في الإعلان. حيث اعتبروا انه أسلوب قيم في تزويد المستهلك بالمزيد من المعلومات عن المنتج وتحديد موقعه من المنافس الاخر. بل انهم وصفوه بانه أداة فعالة لتعزز الابتكار وتحسين التسويق والاقتصاد بشكل عام. (Beller, 1995, p. 920).

لقد بلغ هذا الأسلوب ملامحه الواضحة عام (١٩٧٩)، إذ انتقلت هذه الوكالات التجارية المتنافسة خطاباتها في تصميم اعلاناتها التجارية إلى مستوى آخر، حين سمحت الولايات المتحدة في الإعلانات التجارية باستخدام النكاية بشكل مباشر، أي بذكر اسم او علامة الخصم، أو المنافس. (Milla, 2020, p. net). أدت بعض تلك الإعلانات التجارية من خلال النكاية بالمنافس، اللجوء الى القضاء والمسائلة القانونية. من قبل الطرف الخصم أو المستخدم في إعلانات مماثلة، او بسبب تظليل المتلقي بمعلومات غير الدقيقة أحيانا. الامر الذي نقل تصميم الإعلان التجاري على وفق النكاية، الى أبعاد جديد.

بدأ العمل فيما يتعلق بالإعلان بما يسمى: بالمقارنة (Comparison) تحديدا كأحد أساليب النكاية، التي سيتم شرحها لاحقا خلال البحث، والدعوات لإصلاحها في الظهور بانتظام خلال فترة الكساد الاقتصادي الكبير في الولايات المتحدة الامريكية، وبلغت ذروتها خلال واحدة من أكثر فترات التنظيم الذاتي للإعلان إثارة للجدل، في فترة السبعينيات. وفي الواقع، مهدت الإعلانات بالمقارنة الطريق لمعركة تنظيمية استثنائية بين صناعة الإعلان ولجنة التجارة الفيدرالية الأمريكية خلال منتصف إلى أواخر السبعينيات، (Beard, 2011, p. 113). كان المعلنون على دراية بالنتائج غير المقصودة لما أسموه أحيانًا: الإعلانات التنافسية والمكافئة بشكل مفرط طوال القرن الماضي وكانوا قلقون بشأنها. وبحسب استطلاعات الرأي التي أجراها محترفو الإعلانات المعاصرون أنه على الرغم من الاستخدام المتكرر للإعلان، إلا أنهم يستمرون في الاحتفاظ بالشك الصحي نحو فعالية الإعلان بالمقارنة. جذبت مشاكل الإعلان التنافسي أيضًا انتباه مالكي ومديري الوسائط بحلول أوائل ثلاثينيات القرن الماضي، كانوا على اتفاق شبه إجماعي على أن الإعلان التنافسي يمثل مشكلة تجارية وتنظيمية خطيرة، حيث يحاصر الكثيرين بين اثنين أو أكثر من الرعاة المتناحرين، مما يؤدي في كثير من الأحيان إلى رفض الإعلانات ومراجعات لسياسات التخليص، ويهدد عائدات الإعلانات. وعلى الرغم من أن الإعلانات المقارنة تعرضت لانتقادات واسعة من قبل المعلنين خلال النصف الأول من القرن العشرين، إلا أن الواقع يؤكد أن الكثيرين قد شاركوا فيها، خاصة خلال السنوات العجاف للكساد الاقتصادي العظيم للولايات المتحدة الامريكية، عام (1980). ذكر أن الإشارة المعممة للمكانة التنافسية، أو ما يسمى بالإعلان التنافسي الضمني، كانت شائعة جدا عبر العقود. ومع ذلك، عندما قام بتشغيل الإعلان المقارن كإعلانات تتضمن أدلة على هوية المنافسين، أو ما يسمى بالإعلان المقارن الصريح. وجد أكبر معدل استخدام، كان في

السبعينيات. أفاد باحثون آخرون أيضًا أن الإعلان المقارن الصريح زاد بشكل ملحوظ خلال وبعد السبعينيات في كل من وسائل الإعلام المرئية والمطبوعة. تتراوح تقديرات الإعلانات المقارنة كنسبة مئوية من جميع الإعلانات في الولايات المتحدة من حوالي (7٪) إلى (23٪) إلى ما بين (30٪) و(40٪) ومن (8.1٪) في عام (1970) إلى (23.8٪) في عام (1985)، وأن (26٪) من تلك العينات هي من العاملين في الولايات المتحدة. (Al-Olayan, 2000, pp. 69-82). وتشير استخدام الإعلانات بأسلوب المقارنة كأحد أساليب النكاية، على التلفزيون الى تقديرات تتراوح من اعلان واحد من كل ثلاثين اعلان خلال موسم (1973) إلى واحد من كل اثني عشر اعلانا في عام (1975) على الرغم من عدم وجود تحليل حديث للمحتوى لاستخدام الإعلانات بالنكاية، يرى بعض مراقبي الصناعة زيادة خلال العقد الأول من القرن العشرين، (York, 2009, pp. 4-5). في الاسواق شديدة التنافسية، يمكن أن يكون الخط الفاصل بين تمجيد مزايا المنتج الخاص ومقارنته بالآخرين خطاً رفيعا جداً، وأحياناً ضبابياً. حيث سيقدم معظم المعلنين ادعاءات حول منتجاتهم. قد تكون هذه الادعاءات مباشرة، مثل المطالبات المتعلقة بعمر البطارية، أو الملاءمة لمهام أو ظروف معينة، أو تتعلق بالسعر. قد تشير ادعاءات أخرى إلى أن منتج المعلن هو الأفضل، أو الأرخص، أو الأفضل بطريقة، أو بأخرى. هناك فئة من الإعلانات على الرغم من أنها تنافسيه وبحذر الا انها يمكن أن تكون عالية المخاطر.

يصبح الإعلان تحت مظلة النكاية ومقارنا إذا كان يحدد صراحة، أو ضمنيا منافسا، أو سلعا، أو خدمات يقدمها أحد المنافسين. يتضمن الإعلان بالنكاية، على الأقل، تحديدا ضمنيا للمنافس. من المحتمل أن يتم فحص هذه الإعلانات بعناية من قبل المنافس (المنافسين) الغامضين، وسبب تلك التسمية هو عدم ذكر ذلك المنافس صراحة في الإعلان. الجانب الآخر من النكاية هو الإعلان الذي ينادي المنافس بالاسم ويقدم مطالبة مقارنة مباشرة، ربما يكون المثال الأكثر وضوحاً للإعلان بالنكاية بشكل صريح هو قيام المعلن بمقارنة سعره بشكل إيجابي مقابل أحد المنافسين على سبيل المثال.

ويعد استخدام الإعلانات بالنكاية الصريحة استراتيجية عالية المخاطر، لان هناك تبعات قانونية وتجارية وبشرية لذلك بطبيعة الحال. حيث تكمن المشكلة الأساسية في أن الإعلان الذي يشير إلى منافس بالاسم سيستخدم حتما علامته التجارية وربما أعمال حقوق الطبع والنشر. تتمثل الأسباب التجارية في المقام الأول في أنه إذا اعتبر المعلن أنه من المفيد مهاجمة منافسه بشكل علني، فإن موضوع النكاية سيجد أيضا قيمة في المقاومة. حيث تنطلق الطبيعة البشرية، فإن غريزة متلقي هذا الهجوم هي تجميع قواته والقتال كرد فعل معاكس بالنكاية أيضا. حيث تخضع معظم أشكال الإعلانات الخاصة بلجنة ممارسة الإعلان.

من المرجح أن يجد المعلنون الذين يخالفون هذه القواعد أنفسهم قيد التحقيق من قبل هيئة الرقابة على الإعلانات، وهي هيئة معايير الإعلان وهي تتمتع بالقدرة على فرض غرامات، باستثناء الدول والأماكن التي يتجاهل المعلنون فيها بشدة قواعد الإعلان وأحكامها، لان لها صلاحيات محدودة إلى حد ما للسيطرة على المعلنين المخالفين. ومع ذلك، فإن أحكامها علنية، إذ تكون العلامات التجارية جديرة بالاهتمام بالنشر، عادة ما تلتقطها الصحافة على أنها "محظورة". لذلك تتطلع الغالبية العظمى من المعلنين المسؤولين إلى الامتثال للقوانين وتصحيح إعلاناتهم عند تجاوزهم للخط القانوني. ومن المرجح أن تكون الإعلانات بالنكاية عرضة للشكاوى. وغالبا ما يتم خوض معارك طويلة الأمد بين المنافسين الذين يتطلعون إلى تأمين أو منع منافسيهم من تأمين ميزة تنافسية أو منع المنافسين من تضليل المستهلكين، (Milla, 2020, p. net).

فإن الوكالة التجارية التي تتبنى علامة تجارية منافسة للإعلان عن منتجاتها المماثلة تكون عادة مسؤولة عن انتهاك العلامة التجارية. على وجه التحديد، يمكن أن تكون مسؤولة عن انتهاك مزدوج للهوية التجارية، أي سلع متطابقة لخدمات متطابقة، والتي هي أقرب ما يكون لقانون العلامات التجارية المدنية من المسؤولية الصارمة. قد يكون مسؤولاً أيضا عن الاستفادة غير العادلة من العلامات التجارية للمنافس، أو استخدام العلامة بطريقة تضر بهذه العلامة بشكل ما ومع ذلك فإن القانون يعترف بفائدة المنافسة القوية بين العلامات التجارية.

لذلك فإن مفتاح تصميم الإعلان بالنكاية هو ملاءمته داخل مقارنة صادقة مدعومة بالحقائق. ويشر الباحث الى رأي قانون الاتحاد الأوربي تجاه النكاية في الإعلان التجاري، كنوع من الثقافة العامة، والذي اعتمد على قوانين الولايات المتحدة، فهم يرون انه أسلوب محفز للمنافسة بين المنتجات والخدمات، شرط ان يراعي عدم تظليل المستهلك. كما سمحت كل من كندا وماليزيا والهند وجنوب افريقيا باستخدام النكاية في الإعلانات التجارية، معتبرين انها تقنية إعلانية إبداعية تسمح للمستهلكين برؤية تفوق المنتج علي منافسيه مما يعزز بيئة أفضل للمنافسة. بينما ينص قانون حماية المستهلك الأسترالي على ألا يوجد حضر محدد ضد الإعلانات

اعلاه، لكن الإعلانات التي تظلل او تخدع المستهلك، او تقدم تمثيلات كاذبه ستخضع للحضر. (Petty, 1997, p. net). ويرى الباحث ضرورة الإشارة الي علاقة الإعلان بالنكاية ونظرية التلقي، إذ إن الثورة المعلوماتية والانفتاح الفكري والثقافي وتعدد النتاجات الفنية والأدبية وتنوعها أسهم بشكل فعال في تفعيل ممارسة المتلقي في عملية النقد بشكل مباشر وغير مباشر مما مهد لظهور نظرية التلقي. وفي الحقيقة أن نظرية التلقي لم تهبط من السماء أو تنشأ من فراغ، بل هي موغلة في القدم، فيما كتبه (أرسطو) في كتابه فن الشعر متعلقا بالتلقي، وفي التراث البلاغي بصفة عامة، من خلال تركيزه على أثر الاتصال الشفاهي والكتابي على المستمع أو القارئ. أضف إلى ذلك أن المنظرين الجماليين للفن بعامة في القرن الثامن عشر، قد عنوا كذلك بما يحدثه العمل الفني من تأثير، (Hulb, 2000, p. 11).

إن نظريات التلقي تهتم بشكل أساسي بعملية استقبال الخطاب من قبل المتلقي وتفسير معناه، وأن النظريات الحديثة في التلقي والاستقبال فإنها تعمل على تفعيل قدرات المتلقي التأويلية وادراكاته العقلية وتنشيط فعالية الحدس مانحة المتلقي حقوق التعبير عن ذاتيته وتعتمد نظرية المتلقي على تفعيل العملية التأويلية لدى المتلقي حيث إن التأويل أصبح في نظرية التلقي عاملاً فعالاً ومؤثراً، ونظرية التلقي الحديثة تمثل نقلة نوعية في التعامل مع النصوص من المفهوم التقليدي كتوصيف ومطابقة مع المعايير المقيدة المغلقة التي تحكم على النص وتغلق معناه إلى المفهوم الحداثي وما بعد الحداثي الذي يفتح آفاق القراءة النقدية لدى المتلقي من خلال عملية تأويل وتفكيك ودراسة علاقة الدال بالمدلول ومن ثم ربط العلامات مع بعضها بمنظومات دلالية تشكل المحاور الأساسية للمعنى الذي يتوصل إليه المتلقي من خلال الإدراك والفهم والحدس فالمتلقي هو الشخص الذي يعمل على فك شفرات النصوص وردم فجواته وإقامة علاقة مفاهيميه ما بين البنية العميقة والبنية السطحية للنص ويربط بينهما المتلقي عبر آليات الإدراك والفهم من خلال تفكيك النص وتهشيمه ثم تركيبه والربط بين بنياته للوصول إلى مغزاه الفكري،. (Hulb, 2000, p. 131). ان اهم المبادئ التي جاءت بها نظرية التلقي أنها أعادت الاهتمام بالقاري المتلقي واعتبرته محورا أساسيا في العملية الخطابية، لكونه المعني الأول بالخطاب ولكونه الطرف المباشر في التفاعل مع النص وصياغة معناه. ومن هنا ليس بالإمكان تصور النص في وجوده المتعين إلا من خلال تحققه في القراءة. فأن تعرف ما هو النص، هو أن تعرف كيف قرئ، وكيف تم تلقيه في سلسلة القراءات المتعاقبة، وهو لا يعيش إلا من خلال القارئ، ومن خلال اشتغال المتلقي به، بل لا معنى لخطاب ما إلا بعد قراءته بصريا، ومنحه دلالة معينة. وبهذا لا يتحقق الخطاب إلا من خلال المتلقي، والمتلقي لا يحقق وجوده إلا من خلال قراءة ذلك الخطاب، (Belkhamsa, n.d, p. 2). ان المتغيرات الهائلة في مجال التكنولوجيا والطرق الحديثة في تفاعل المتلقي مع الإعلان، والزيادة الهائلة في عدد القرارات التي يتعين علينا اتخاذها يوميا، أدت وتؤدي الى ابتكار طرق وأساليب جديدة، يمكن ان توثر على المتلقي، بوسائل اقناع مختلفة، فالمتلقي اليوم ليس هو المتلقي بالأمس. (Heath, 2016, p. 204). فالمتلقي اليوم أكثر فاعلية وتفاعلية، مع الإعلان، بل أصبح جزأ لا يتجزأ من صناعته وصياغة رسالته البصرية. والنكاية في تصميم خطاب الإعلان التجاري، ليست ببعيدة عن المنافسة بين الشركات والمنتجات، والمتلقي الذي يتغير ويتفاعل باستمرار، بحكم المتغيرات العديدة، كالبيئة الاجتماعية، السياسية، التكنولوجية، وطبيعة المنتج المعلن عنه. وحيث أن تصميم الإعلان باستخدام النكاية، هو أسلوب يخاطب حواس المتلقي سواء في الوعي أو في اللاوعي لديه، وتوليه اهتماما من أجل استمالته ولتكوين ولاءات مباشرة أو غير مباشرة، لهذه العلامة او تلك، او من اجل التخلي عن الولاء لعلامة تعود على الاستجابة لها. أن غالبية هذه الخطابات يتم توصيلها بصحبة مجموعة كاملة من المؤثرات العاطفية، والتي تسمى بشكل عام بالإبداع. يكون هذا الإبداع في أغلب الأحيان في صورة ارتباطات فعالة عاطفيا، ونحن نربط على نحو غريزي هذه الارتباطات بالعلامة التجارية المعلن عنها، ولا نكتشف أنها تكيف على مستوى اللاوعي العلامة التجارية مع قيمها العاطفية. أن الإبداع لا يزيد بالضرورة الانتباه؛ ومن ثم فإن جزءا كبيرا من هذا الإبداع يتم التعامل معه على مستوى اللاوعي. لكن كونه غير واع لا يعني أنه يتوقف عن التأثير علينا، بل يعني أنه يؤثر علينا بشكل أفضل، ويعمل كمؤشر يوجه بشكل خفي عملية صنع القرار الحدسية. (Heath, 2016, p. 245). فالمتلقي اليوم بحسب وسائل التواصل المعاصرة، يقبل او يرفض، يتعرض او لا يتعرض لوسائل الاعلان بناء على قرار اختياره وتفضيله ومستوى هذا التفضيل او شدته والبحث ليس بالأمر السهل عن اسباب التفضيل او الاهتمام وشدة هذه التفضيل وكثافته في إطار تلقي الفرد لوسائل الاعلان والتعرض الى محتواه وذلك للإجابة على الاسئلة الخاصة باستخدام المتلقي واسباب هذا الاستخدام مما دعا للتأكيد على البناء النفسي للفرد في علاقته بقرار الاستخدام باعتباره نمطا من انماط السلوك، (Ezzat, 1994, p. 86). فوسائل الاعلان لابد ان ترضي المتلقي ولكي يتحقق ذلك من المهم معرفة المتلقي معرفة دقيقة من

خلال الدراسات العلمية، خصوصا ان النكاية في تصميم الخطاب الإعلاني، تعتبر أسلوبا هجوميا او عدائيا أحيانا تجاه العلامات المنافسة، وتجاه المتلقي الذي يدين بالولاء لتلك العلامات او المنتجات. وعليه فان الدراسات المتنوعة في مجال أنواع الجمهور المتلقي مهمة للغاية فهي تصنف وتقسم المتلقي الى عدة تصنيفات، ومن بين تلك التصنيفات تأتي على النحو الآتي: (١- أصحاب الاتجاه العلمي: وهم الذين يميلون الى الحكم على الاشياء والاشخاص والمعاني واوجه النشاط الانساني في إطار القوانين والنظريات والعلاقات العلمية)،.٢- اصحاب الاتجاه المادي او العملي: والفرد في هذه الفئة يصدر أحكامه في إطار المنفعة المباشرة والعائد المادي وكذلك بمفهوم الجزاء المباشر للسلوك الاتصالي مع وسائل الإعلان)، (AlSamarai, 2017, p. 173). وهناك تقسيما ثلاثيا وهو: (١- الاميون: وهم الافراد الذين لا يميلون للقراءة بالفعل وانما يبحثون عن الخطابات التي تمنحه متعة شخصية وقتية ولإمضاء الوقت والقضاء على الملل. ،٢- الذرائعيون العمليون: يتوجه طموحهم واهتمامهم بالمكانة الاجتماعية والمادية يدفعهم الى ان يكونوا من أكبر المستهلكين للرسائل الاعلانية، ٣- المثقفون: ويمثلون النسبة الاقل من المتلقين لوسائل الاعلام ويهتم افراده بالقضايا الفكرية والفلسفية والمسائل الجمالية وهم يميلون الى تمجيد الافكار واحتقار القيم المادية ويعد هؤلاء أنفسهم من الصفوة، وهناك من يقسم المتلقين الى نوعين اخرين: ١- متلقي المصلحة: وهم مجموعة من الافراد يحركهم دافع اقتصادي مشترك، ٢- متلقي التطابق: وهم جماعة من الافراد يتحالفون مع قائد او رمز ليتمتعوا بطريقة غير مباشرة بنجاح لا يتيسر لهم في حياتهم كأفراد)، (Aldahan, 2013, pp. 18-19). وهناك من يصنف المتلقي الى: (المتلقي العام لوسائل الاعلان: وهو ذلك المتلقي غير المتجانس وغير المنظم وليس للفرد ضمن جمهور المتلقين احساس بالعلاقة مع الاخرين، المتلقي المتخصص لوسائل الإعلان: يتكون من الافراد من ذوي الاهتمامات المشتركة او التوجه الذي يدفع الافراد لان يكونوا اعضاء في الجمهور نفسه)، (Aldahan, 2013, p. 22). وهناك تصنيفا عدديا للمتلقين وفق درجات تفاعله مع الوسيلة وكالتالي: ١- المتلقي المفترض: وهو مجموع الافراد الذين يملكون الوسائل المادية والتقنية التي تمكنهم من استقبال الرسائل الاعلانية لوسيلة معينة. ٢- المتلقي الفعلي: وهو مجموع الافراد الذين تعرضوا فعلا للرسالة الاعلانية مثل المواظبين على متابعة برنامج تلفزيوني او اذاعي او قراءة صحف معينة. ٣- المتلقي المتعرض: وهو جزء من المتلقي الفعلي الذي يتلقى الرسالة الاعلامية بصرف النظر عن ادراكها او عن الموقف الذي يتخذه منها، فهو معترض مسبقا بطبيعة تركيبته الشخصية. ٤- المتلقي الفعال: وهو جزء من المتلقين يتفاعل ويستجيب للرسالة الاعلانية كالمتلقي المستهدف من الاعلانات او الدعوات الانتخابية او المشاركة التفاعلية في البرامج المعروضة. وهناك افتراضات ودراسات مختلفة دعت الى تغيير النظرة الى المتلقي بعد ان كان ينظر اليه على انه متلق سلبي ازاء قوة الرسالة الاتصالية وتأثيرها اذ ظهر مفهوم (المتلقي العنيد) وهو: الجمهور الذي يبحث عما يريد ان يتعرض له ويتحكم في اختيار الوسائل التي تقدم له هذا المحتوى، والذي يصعب إقناعه بسهولة. من هنا كان التحول في بحوث الاتصال التي اتجهت الى تقليل الاهتمام بما تفعله وسائل الاعلام والاعلان بالمتلقي وتركيز الاهتمام على ما يفعله المتلقي بتلك الوسائل فظهر افتراض مفهوم جديد هو (افتراض المتلقي الفعال أو التفاعلي)، ويشير مصطلح المتلقي الفعال الى سعي المتلقي وبحثه عن مصادر اضافية لمعلومات على اعتبار ان المعلومات التي تقدمها له وسائلا الاعلان غير كافية لإشباع حاجاته او انها متحيزة طبقا لأهداف القائم بالاتصال ونواياه. لذلك لجأت أو تلجأ بعض الوكالات التجارية، الى استخدام النكاية في تصميم الخطاب الكرافيكي، لخلق تفاعل مباشر او غير مباشر وربما مستفز أحيانا الذي يجعل من المتلقي عضوا فعلا ومتفاعلا، من خلال تحشيده وتجنيده، تجاه المنافس الاخر، وبذلك أصبح المتلقي تفاعليا، بل ومقاتلا في سبيل انتماءاته وولاءاته تجاه علامة او وكالة تجارية او سلعة محددة. وأصبح التنافس والتنافسية، ليس بالسلعة والخواص المعلن عنها بقدر ما أصبح التنافس في كسب الجمهور المتلقي بخد ذاته، واقناعه بشكل غير مباشر، لكي يقوم هو بدوره بالدفاع او التصدي للمنتج الاخر. فالمتلقي اليوم أصبح يساهم في صناعة ذلك النجاح من عدمه. كون ان وسائل التواصل أصبحت متاحة للجميع وبإمكان الجميع الولوج اليها وابداء الراي تجاه أي منتج او علامة ما. وينقسم الرأي هنا الى فريقين، من حيث نظرية التلقي والاعلان بالنكاية. (فيرى الفريق الأول، إن هذه الحرب جيده، فهي تعتمد على الشفافية التي يمكن أن تسود السوق وإن السبيل الوحيد إلى المنافسة هي معرفة العيوب في السلع الأخرى وهذه العيوب قد لا يكتشفها المستهلك العادي ولدي الشركة المنافسة القدرة والمعرفة لكشف ذلك. بينما يرى الفريق الاخر، الذي لا يؤيد حرب الإعلانات تعتمد وجهة نظره على الأخلاقيات التي يجب أن تتحكم في السوق واحترام المنافسة وعقلية المستهلك وأن تصرف هذه المبالغ لتحسين الخدمة وتخفيض السعر بدلا من الحروب الإعلانية)، (Alabdely, 2009, p. net). ويختلف الباحث في بعض ما تم طرحه بالنسبة للفريق الأول، إذا ان الإعلان بالنكاية عموما، وبأسلوب المقارنة كأحد

اساليبها تحديدا، ليس بهذه الصورة الجميلة المشرقة، فالأمر قد يتعدى ذلك الوصف البريء الى ابعاد قد تصل الى تظليل المتلقي، وتشويه المنافس. ففي حقيقة الامر الإعلان بالنكاية ليس لتوفير مساحة معرفية للمتلقي حول حقيقة المنتجات دائما، بقدر ما هي حرب اعلانية هدفها الاضرار بالأخر امام المتلقي، لأسباب عديدة، فكرية، ثقافية، اجتماعية، سياسية، مادية، نفسية وتجارية بطبيعة الحال.

المبحث الثاني: النكاية في تصميم الإعلان التجاري المعاصر

يمثل الإعلان عملية متعددة الأبعاد، حيث يمكن النظر إليه بشكل من أشكال الاتصال. وبجزء أساسي من النسق الاقتصادي، وكأساس لتمويل وسائل الإعلام وكتطور تكنولوجي، كموجه اجتماعي فيما يعرف بالإعلان الاجتماعي، كما يحتل الإعلان أهمية خاصة في حياتنا المعاصرة مبعثها الأهمية الاجتماعية والاقتصادية لها، من منطلق دوره في العملية التسويقية وفي الحياة الاجتماعية، ولهذا ينظر إليه البعض كما لو كان فنا، في حين يرى البعض أنه علم له أسس وقواعد منهجية، ومن ثم يمكن القول (إن الإعلان يمثل علماً وفناً وأداة من أدوات التسويق، يؤثر ويتأثر عندما يتفاعل مع المتغيرات الخاصة بالنسق الاجتماعي والاقتصادي)، (Shaiba, 2016, p. 13). فالإعلان من وجهة نظر الاتصال هو تلك الأداة الاتصالية التي تمد السوق بالمعلومات ذات التأثيرات الكامنة التي تتأثر بميول واهتمامات وأهداف المصدر بهدف بيع السلع والخدمات، ومن وجهة نظر الاقتصاد يمثل الإعلان وسيلة لتجنب المنافسة السعرية عن طريق ضبط السوق في مواجهة الموزعين وذلك بتوظيف الإعلان في استثارة طلب الشراء، ومن وجهة نظر علم النفس يعد الإعلان نمطاً من أنماط تدريب المتلقين على سلوك كمستهلكين أو كعملاء، من خلال استخدام تكتيكات التأثير النفسي الاجتماعي، ويتم ذلك كله وفقاً لمحددات اجتماعية وهو ما (يؤكده علماء الاجتماع إذ يرون أن الإعلان هو لممارسة الضبط الاجتماعي على قيم المتلقي عبر، وسائل الإعلام، في حين ينظر بعض علماء الاجتماع على الجانب الآخر إلى الإعلان كما لو كان تعبيراً عن الرأسمالية، وانعكاساً لما يرتبط بها من قيم ومعتقدات اجتماعية ترتبط في جانب كبيراً فها بالقيم التنافسية)، (Rotzell, 1966, pp. 64-85).

وهو ما أدى إلى الاهتمام بدراسة ما يعرف بالشروط البيئية للإعلان، ولا يقصد بالبيئة المعنى الأيكولوجي وإنما يشير إلى الشروط أو الظروف التي يعمل من خلالها الإعلان، والتي تتحكم في مدى فشل أو نجاح أنشطته، وتؤثر تلك العوامل البيئية على الإعلان، ليس فقط كنشاط أو كوظيفة وانما كوسيلة ذات وجود مؤثر في المجتمع، ويتكون البناء البيئي للإعلان كالتالي: (١- البيئة الاجتماعية والثقافية، ٢- البيئة التنافسية، ٣- البيئة النظامية، ٤- البيئة الاقتصادية)، (Shaiba, 2016, p. 14).

في الواقع ان المعلنين يوجهون كل جهودهم إلى إحداث تأثيرات معينة على عقول العملاء المحتملين. وعلم النفس، بصفة عامة، هو علم العقل. والفن هو الفعل، أما العلم فهو فهم كيفية ذلك الفعل، أو شرح ما تم فعله، فإذا كنّا قادرين على التعبير عن القوانين السيكولوجية التي يستند فن الإعلان إليها، فعندئذ نكون قد حققنا تقدما متميزا؛ وهذا لأننا نكون قد أضفنا العلم إلى فن الإعلان. (Heath, 2016, p. 42). ويعد الإعلان التجاري، أحد أهم صنوف الإعلان استخداما بشكل عام، كونه ملامساً ليوميات المتلقي وحاجاته، وبسبب ارتباطه بالجانب الاقتصادي للفرد وللمجتمع وللدول بشكل عام، الامر الذي اضفى بظلاله على طبيعة وأساليب تصميم تلك الرسائل الكرافيكية التجارية، للوصول الى أعلى تأثير واستجابة للمتلقي، وتحفيزه على عملية الشراء كتحصيل حاصل، (Hussain, 2015, pp. 28-29). سواء اكان الإعلان عن سلعة تسد حاجة المتلقي، او ان يحاول الخطاب اقناع المتلقي بضرورة الحاجة اليها، بغض النظر عن مصداقية ذلك الخطاب. الامر الذي قاد تلك الحملات الاعلانية والوكالات التجارية، الى رفع سقف التنافس، الى مستوى التصادم في الإعلان عن الخدمات او المنتجات، الى درجة التقليل من شأن المنافس، او شن الحرب عليه بشكل أو بأخر، ولعدة أسباب منها اقناع المتلقي الموالي لعلامة ما، بالتوجه الى العلامة الموازية أو المنافسة، لكسب أكبر شريحة من المتلقيين الموالين، وتغيير مفاهيمهم وأسلوب نظرتهم نحو الخطاب الاخر. وعلى المستوى التطبيقي ينظر إلى الإعلان والترويج على أنها مجموعة من الأساليب التي يمكن عن طريقها إعداد الحملات، ويختلف الترويج عن الإعلان في كونه يلجأ في عمله إلى استخدام أساليب الاتصال الشخصي، أما الإعلان، يكون توظيفه في الغالب عبر قنوات الاتصال الجماهيري الإعلام. ويمكن التفرقة بين الإعلان والتزويج من خلال تأثيرهما في الاتجاهات، فكلما كانت درجة الولاء أو الاهتمام بالمنتج عالية، كان الإعلان أكثر نجاحاً في تدعيم الصورة الذهنية، أما الاتجاهات المؤسسة على قدر ضئيل من المعرفة؛ فإنها تحتاج إلى نشاط الترويج لجذب انتباه المتلقي، ومن ثم يمثل الإعلان والترويج جزءاً من دورة حياة المنتج سواء أكان سلعياً أم فكرياً، بحيث تتكامل مقومات النشاط التسويقي لتحقيق الأهداف

الأساسية، ويكمن الاختلاف بينهما في توظيف كل منهما في استراتيجية التسويق، ويعد البيع الشخصي شكلاً من أشكال الترويج وهو نوع من التقديم يتم من شخص لشخص أو لجماعة محدودة في موقف اتصالي مواجه تفاعلي تفصيلي ويتميز عن الاعلان في أن رد الفعل في موقف البيع يكون آنيا بالرفض أو الاقتناع ولذلك فإن الاعلان يعد من أدوات المزيج الترويجي، (Shaiba, 2016, p. 23). ويرى الباحث ان النكاية أسلوب من أساليب التأثير في المتلقي، بغض النظر عن قياس مستوي فاعليتها. فالمتلقي لمثل هكذا نوع من الخطابات غير التقليدية يمر بسلسلة من الخطوات المتتابعة والمتدرجة في عملية الاستجابة للجهود الاعلانية، والتي تنتهي بالقبول او الرفض للشيء او الفكرة المعلن عنها، لذلك (فان تأثيرات الإعلان تحدث عبر فترة زمنية طويلة، أي انها تأثيرات طويلة الاجل أكثر منها تأثيرات فورية)، (Alawadely, 2006, p. 278). ويعد النموذج المرفق من أشهر نماذج الاستجابة، وأكثرها تفصيلا وتوضيحا للمراحل التي يمر بها الفرد خلال عملية الاستجابة للجهود الاعلانية.

ان لأي تصميم اعلان تجاري لابد من اعتبارات عامة لتلك الحملة الاعلانية، ومن تلك الاعتبارات الهوية البصرية للعلامة، المتمثلة بالمظهر والاحساس، من خلال استخدام وانواعها وخصائصها والخطوط والألوان، بحيث تكون معبرة عن تلك العلامة ودالة عليها، ومتفردة قدر الإمكان عن منافسيها، وتندرج الهوية اللفظية تحت مظلة الهوية العامة لأي علامة تجارية أيضا، حتى أسلوب الإعلان والترويج، ووحدة الأسلوب الإعلاني، المتمثل في شكل البنية التصميمية في العملية الفنية لذلك الإعلان، ومن العناصر الأخرى التي تكون سببا في تحديد تلك الهوية، درجات الألوان، الخطوط، التصوير، الأسلوب، الملمس، الحجم، المقارنة، وطريقة تصميم الخطاب الكرافيكي، والاحساس البصري الذي يتميز عن الخطابات الأخرى، (Landa, 2017, pp. 371-378). كما وللشعارات المكتوبة (slogan) المستخدمة في الإعلان التجاري أثر لا يستهان به في التأثير على المتلقي من خلال الخطاب الكرافيكي، حيث يتم اختيار عبارات مؤثرة على المتلقي، مثل: الان، اقتصادي، مجاني، أكبر، مسل، حب، أكيد، ضمان، أفضل. وتنقسم الشعرات هنا الى: شعارات مؤسسية، شعارات البيع المباشر، شعرات تستهدف السلوك، شعرات تركز على خصائص المستهلكين، (Issa, 2009, p. 5). ان تصميم الإعلان التجاري بأسلوب النكاية يستمد مفرداته البصرية واعتباراته من نفس تلك الاعتبارات المعروفة لتصميم الإعلان العامة، لكن لطريقة وأسلوب توظيفها وجه اخر، من أوجه الخطابات البصرية. لقد أصبح الإعلان بالنكاية امرا متداولا، حيث نجد ان الإعلانات اخذت منعطفات حاده وأصبحت لها تبعات قانونية، بحيث أصبح اسم العديد من الوكالات التجارية، مرتبطا باسم وكالة تجارية أخرى بسبب اسلوب الإعلان بالنكاية المتكرر بينهما. ولقد اتخذت النكاية في تصميم الخطاب الكرافيكي، عموما وتصميم الإعلان التجاري على وجه الخصوص نوعين أساسيين: (Keton, 2020, p. net). يرى الباحث مما تقدم ان النكاية على شكلين أساسيين: النكاية المباشرة، النكاية غير المباشرة.

١- النكاية المباشرة: حيث يتم في الأسلوب الأول عرض اسم او علامة او منتج المنافس في الإعلان بشكل مباشر وواضح، من خلال عرض مقارنة الهدف منها الاستفادة منه او التقليل من شأنه بشكل او بأخر. وبإشكال عدة إذ يتم توظيف تلك العلامة او المنتج لصالح المنافس والمتقدم بأسلوب النكاية في الإعلان. مع مراعاة المصداقية في طرح ذلك التفضيل، او ستتعرض تلك الوكالات الى المسائلة القانونية. وأحيانا تتعمد بعض الوكالات ذلك التصادم المؤدي الى الاضرار بالخصم، وتحمل أعباء التعويضات القضائية، بحسب استراتيجيات تسويقية مدروسة قريبة أو بعيدة المدى، قد تجني ثمارها لاحقا، او قد تبوء بالفشل أحيانا. فالموضوع لا يخلو من المخاطر ابدا. لأنه بطبيعة الحال سيضطر ذلك الإعلان المستفز الى الرد من قبل الاخر، أي المنافس الذي وقع عليه فعل النكاية، لتصحيح الفكرة او الموضوع المطروح نكاية في حقه، وهنا تنشأ حرب إعلانية، (اشتهرت بعض الوكالات التجارية وارتبطت اسماءها بعضها ببعض. مثل: (Coca-Cola) و(Pepsi)، (Mc-Donald's) و(burger king)، سيارات (BMW) و(Audi)، وكالة (Apple) و(Samsung). نظام (Android) للموبايلات، ونظام (iPhone)، وكالة (Nestle) و(Cadbury)، وكالة سيارات (Lamborghini و(Rolls Royce). (de vos, NY, p. net).

نشاهد في الانموذج المرفق، اعلان لوكالة (Pepsi) على جهة اليسار، والذي أطلقت عليه مسمى حرب شوارع، حيث تستخدم الوكالة، منتج (Coca-Cola) بوضوح وبشكل مباشر، على انه تم القضاء عليه وسالت دماءه بين جموع علب (Pepsi) ذات الغلبة العددية

والأكثر انتشارا. والذي تم الرد عليه من قبل وكالة (Coca-Cola) بنفس الفكرة، لكن بأسلوب نكاية اعلى حيث عمدت الى، جعل عبوة (Pepsi) وهي في حالة احتضار لكن بعد ان تبولت على نفسها بين جموع عبوات (Coca-Cola) الأكثر غلبة وانتشارا. ويعد هذا الإعلان بمثابة نكاية مباشرة وواضحة بالمنافس وبأسلوب مباشر، يخاطب لغة المراهقين في فلسفة القوة والغلبة والتفوق العددي، لان ذلك الأسلوب يجتذب تلك الفئة الأكثر استهلاكا للمنتجات الغازية بطبيعة الحال.

٢- النكاية غير المباشرة: ويتم ذلك من خلال الإيحاء عن علامة المنافس بشكل غير مباشر ودون عرض علامته التجارية بشكل صريح، وان يترك للمتلقي تخيل واستنتاج ذلك المنافس، تحت ما يسمى بالمنافس الغامض. وبذلك يكون المعلن بمعزل عن المسائلة القانونية من جهة ويترك لخيال المتلقي رسم صورة ذهنية لذلك المنافس المتدني او سيء الصيت، بحسب أسلوب الإعلان بالنكاية. ويعرض الباحث هنا نفس الوكالتين التجاريتين المستخدمتين في الأسلوب الأول، لكن بأسلوب نكاية

غير المباشر هذه المرة، حيث تقوم فلسفة الإعلان هنا عن الإشارة غير الصريحة للمنافس الاخر، بحيث تترك الخيال للمتلقي في تفسير مكنونات هذا الخطاب، وفك شفرته واكمال

رسالته، من خلال أساليب عدة، من خلال اللون على سبيل المثال، أو الهيئة، أو البناء الشكلي المتعارف لمنتج ما، وهذا ما أجتمع استخدامه كما في الشكل المرفق، حيث عمدت وكالة (Pepsi) الى النكاية بوكالة (Coca-Cola)، دون الإشارة الى ذلك بشكل صريح، حيث طرحت رفض وعدم قبول القشة المستخدمة في شرب السوائل المعروفة، وامتناعها عن التعاطي مع هذا المنتج الغازي الأحمر، وطبيعة الحال، فأن المتعرض للنكاية هنا هو (Coca-Cola)، شكلا ولونا، لكن دون ذكر العلامة التجارية بوضوح. وعليه سيتخيل المتلقي حتما وببساطة من هو المقصود من هذه العملية، إضافة الى تعود المتلقي على ان المنتجين التابعين للوكالتين التجاريتين أعلاه، على عدم وفاق وحرب إعلانية مستمرة، وعليه سيكون حتما (Coca-Cola) هو المقصود دون أدنى شك، كتصور وتخيل ذهني لدى المتلقي.

أساليب توظيف النكاية: بحكم استخدام النكاية أسلوبا في تصميم الإعلان التجاري المعاصر، على نوعيها المباشر وغير المباشر، أصبحت الوكالات الاعلانية تتفنن في عرض أساليب جديدة ومبتكرة وابداعية، لاجتذاب تلك الوكالات، الى ذلك النوع من الإعلانات، واستخدامه عند الضرورة، وبحسب واقع السوق أو سلوك المتلقي، وفق رؤية أو فلسفة تسويقية معينة. الامر الذي نتجت عنه أساليب توظيف غير تقليدية تستحق الدراسة والبحث. سوف يتعرض الباحث الى استقراء ذلك المنجز البصري المطروح من قبل وكالات الإعلان المختلفة في مجال البحث، حيث يرى الباحث وفق اطلاعه ومراقبته وقراءته وتحليله للعديد من الخطابات البصرية وجود العديد من الأساليب اهمها:

١- أسلوب توظيف صفات المنافس:

يعد اعلان وكالة سيارات أودي الألمانية من أشهر الإعلانات استخداما في هذا المضمار، حيث عمدت وبذكاء عالي ومتفرد، الى استخدام صفات الوكالات التجارية المنافسة من جهة، والى استخدام اكثرها شهرة كل في مجاله، او ذات السمعة المحددة في مجال ما، كالسرعة، القوة، الأمان وما الى ذلك. في تشكيل نتيجة تدعم المعلن مستخدما علامة المنافس ومدح صفاته دون الإساءة اليه، لكن توظيفه كتحصيل حاصل في مصلحة المعلن نفسه. حيث قامت وكالة (Audi) كما هو موضح في الانموذج أعلاه، بتوظيف ميدالية وكالة (Alfa Romeo) للسيارات وهي رمز التصميم المميز، ثم وكالة (BMW)، وهي رمز

السيارات الرياضية، ووكالة (Volvo) وهي رمز الأمان، ووكالة (Mercedes) كرمز للراحة. في اعلان تحت مسمى: (ماذا تطمح ان يكون في سيارتك)؟

وهو أسلوب يجمع صفات المنافسين في بودقة واحدة تصب في مصلحة المعلن نفسه، ووضع المتلقي في زاوية التفكير فيما تم طرحه بشكل مباشر، لتخيل إمكانات تلك السيارة التي تجمع صفات المنافسين شائعي الصيت في أوروبا تحديدا، مما يدلل على ان الخطاب في هذا الإعلان موجه الى المتلقي الأوربي بشكل خاص، لتوجيه رسالة مباشرة، بالتفوق على باقي المنافسين، من خلال امتلاك صفاتهم التي يفخرون بها ويعلون عنها على الدوام، كلا في سيارة واحدة. وهي أودي، التي رسمت علامتها ذات الدوائر الأربع، من خلال اجتماع تلك العلامات جنبا الى جنب. وفي ذلك استخدام مبتكر لتوظيف علامة أودي نفسها في صياغة وتصميم ذلك الخطاب المميز. انظر الشكل المرفق.

٢- أسلوب توظيف هوية المنافس:

تعد الهوية البصرية لأي علامة او منتج من ضرورات نجاح وتشكيل أي بنية تصميمية مؤثرة أي علامة تجارية. (Landa, 2017, p. 371). ومن الأساليب المميزة في نكاية المنافس، أسلوب استخدام هوية المنافس الشكلية، والمقصود هنا بهوية المنافس مجموعة عناصر تشكل هيئته المتعارف عليها لدى المتلقي دون ذكر الاسم أو العلامة، وذلك من حيث توظيف البناء الشكلي والتنظيمي لتلك الوحدات، والتي ترسخت في ذاكرة المتلقين بحكم الاستخدام المتداول لوكالة المنافس. فنلاحظ استخدام وكالة (FedEx) العالمية للتوصل، قد وظفت منافسها اللدود، متمثلا بوكالة (DHL) للتوصيل، بوضعه في تصميم اعلان تجاري على سيارة نقل البضائع الخاصة بوكالة (FedEx)، بحيث ت وضع تصميم يمثل هيئة المنافس (DHL) متأخرا عنه من حيث الزمان والمكان، بطريقة ذكية للغاية، مع إضافة شعار تحت علامة فيدكس، معناه نحن دائما في الصدارة، نكاية بالمنافس الذي تم وضعه موضع التأخير والتقهقر، انظر الشكل المرفق، دون الإشارة الي علامته او اسمه، وبطريقة ذكية من خلال توظيف هيئته المعروفة، لبناء تصور ذهني لدى المتلقي بتوقع المقصود من هذا الإعلان من جهة، ودون التصادم بالوكالة التي وقع عليها فعل النكاية قانونيا من جهة أخرى، مع تحقيق هدف الخطاب المنشود، الموجهة الى المتلقي الموالي لوكالة (FedEx) أولا، ولتغيير مفاهيم المتلقي الموالي للوكالة الخصم، لإيصال معلومة انه متأخر زمنيا عن المنافس، لتنطبع في ذهن المتلقي صوره مباشرة وغير مباشرة، تخاطب عقل المتلقي الباطن، مستقبلا لتظل في مخيلته كفكرة، قد يجنى ثمارها علي المدى البعيد.

٣- أسلوب التقليل من شأن المنافس:

من الأساليب المتبعة نكاية في المنافس، هو الأسلوب المعنوي القائم على التقليل من شأن المنافس بشكل مباشر، مع التلميح ضمنا الي هويته، والذي يترك للمتلقي فسحة تخيل ذلك المنافس الذي وقع عليه فعل النكاية، والذي لا يصعب على المتلقي استنتاجه بحكم التنافس المعروف، وبحكم طبيعة المنتج المعلن عنه، فالإعلان عن مشروب غازي، بطبيعة الحال سيجاوره، منتج من نفس الوسط، خصوصا وان هناك إشارة ضمنية للون منتج ذلك المنافس وهيئته بشكل تقريبي لذهن المتلقي. فنلاحظ الإعلان المرفق، انظر الشكل المرفق، قد عمدت وكالة (Pepsi) الى ترسيخ فكرة اهمال المنافس من قبل المتلقي وعدم السعي اليه، حيث يغطيه الثلج والإهمال، على عكس ثلاجة (Pepsi)التي يرتادها المشترين حتى في البرد الشديد، ونلاحظ الطريق المحفور كمدلول على كثرة المستهلكين ذهابا وإيابا. الامر الذي يوحي للمتلقي عبر خطاب غير مباشر، بان وكالة (Pepsi) هي الأكثر تداولا واستخداما وولاءً من قبل المتلقي المستهلك، على عكس المنافس الاخر.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1718
Ahmed Faisal Reshak: Spite in contemporary graphic discourse
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

٤- أسلوب استغلال خطاب المنافس ضده:

احدى الأساليب المستخدمة في النكاية من المنافس الخصم، هو تشكيل خطاب مبني مؤسس على خطاب المنافس الموجود فعليا في ساحة الإعلان، والذي اطلع عليه المتلقي، حيث تعمد الوكالات المتنافسة، بمتابعة ما هو جديد من خطابات في مجال اعلاناتها التجارية، وترقب رسائلها وخطاباتها الموجهة للمتلقي، ومن ثم تقوم ببناء تصميم فني مبني على ذلك الخطاب نكاية به، في صلب رسالته الاعلانية، فعلي سبيل المثال نلاحظ، وكالة (Coca-Cola) في لوحتها الاعلانية المرفقة، انظر الشكل المرفق، تشير الي موقعها في الطابق الثاني من البناية، لتحديد موقعها المكاني، الامر الذي جعل وكالة (Pepsi) نكاية بها الى تصميم لوحة اعلان في الأسفل منها مباشرة، وبخطاب نكاية مباشر للرسالة أعلاه، مفاده ان (Pepsi) في كل مكان، مما يعني انها ليس في طابق او مكان محدد، على العكس من (Coca-Cola) المحدودة مكانيا، بحسب اعلانهم، وفي ذلك الخطاب رسالة الي المتلقي مفادها بنا بيبسي هي الأكثر انتشارا وفي كل مكان.

٥- أسلوب توظيف هيئة منتج المنافس:

من أساليب الإعلان التجاري (أسلوب الإيحاء الى شكل منتج معين دون الإشارة اليه مباشرة، ويكون ذلك بطريقة رمزية). (Issa, 2009, p. 9) فنلاحظ ان الوكالات المتنافسة تتخذ أساليب عدة، منها أسلوب استخدام هيئة منتج المنافس من حيث الشكل المتعارف لدى المستهلك، خصوصا في نفس تصنيفات نوع الخدمة، فمثلا حيث يتم الإعلان عن مستحضر تجميل او شامبو او صابون سائل، على سبيل المثال يتم النكاية من المنافس فقط من خلال استخدام وتوظيف هيئة منتجه دون الإشارة الى هويته على الاطلاق، وترك المتلقي حرية ترجمة شفرة ذلك الخطاب، انظر الشكل المرفق.

والتي هي ليست بمعضلة كبيرة، اذ ان المتلقي من الذكاء الكافي وبحكم التداولية في الاستخدام، قادر علي استنباط واستنتاج، طبيعة ونوع ذلك المنتج المقصود بالإعلان والذي وضع موضع المنتج السيء مقارنة بالمنتج المعلن عنه. وكما هو موضح بالإعلان أعلاه، الذي يوجه خطاب النعومة من وكالة (Dove) امام الخشونة المؤذية تجاه الخصم المنافس والذي وقعت النكاية في حقه. وهالك العديد من المنتجات ذات الهيئة الواضحة والمعروفة لدي المستهلك، وهو امر مهم في تصميم أي منتج تجاري، لان مسألة الهيئة المميزة للمنتج من وسائل التذكر والتميز والتفرد، فوضع زجاجة كوكاكولا الزجاجية حتى من دون ذكر العلامة او الاسم، بإمكان المتلقي اليوم ان يستنتج ماهي تلك السلعة المعلن عنها، خصوصا إذا ما تم وضع منافس الي جوارها من نفس طبيعة مادة المنتج، وهي المشروبات الغازية.

٦- أسلوب توظيف اللون المميز للمنافس:

تعمد اغلب الوكالات التجارية الى تمييز منتجاتها من حيث الشكل، تارة ومن حيث اللون تارة أخرى او بكلتا الحالتين، فمثلما اصبح اللون الأحمر بمثابة هوية منتج كوكاكولا، بينما الأزرق بدرجة معينة اصبح بمثابة هوية منتج بيبسي، وعليه اذا ما أعلنت كوكا كولا بلونها الأحمر فبمجرد استخدامها للون الأزرق، سيعي المتلقي بان المقصود هنا هو بيبسي بطبيعة الحال، وفي حقيقة الامر ان هذه الوكالات التجارية، قد نجحت نجاحا كبيرا في خلق هوية بصرية في ذهن المتلقي، من خلال اللون تحديدا، لان اللون هو احد عناصر التفرد والتميز، الذي يخلق صوره ذهنية في مخيلة المتلقي، يسترجعها فوريا حين يتعرض لخطاب بصري في مجال وطبيعة المنتج المعلن عنه، (Issa, 2009, p. 10). وهذا ما عمدت اليه وكالة (Fairy)، انظر الشكل المرفق المنتج المعروف في تنظيف الصحون، ولكي تبين في خطابها ان منتج (Fairy) اقتصادي ومكثف مقارنة بالأخر، أي المنافس المعروف، ذو اللون الأصفر وذو الهيئة المعروفة للمتلقي أيضا، مع اخفاء هويته وعدم الإشارة اليه، ليترك للمتلقي حرية فك

تلك الشفرة، البسيطة، والتي مفادها ان منتج (Fairy) يعادل منتجين من منتجات المنافس الخصم، ولإيصال معلومة مؤثرة على المتلقي في صلب العملية الاتصالية الا وهي كلفة المنتج وديمومة استخدامه على المدى البعيد، وهو وتر شديد الأهمية لأي مستهلك يبحث عن الترشيد في الكلفة علي حساب السعر. وهنا يضع (Fairy) تحدي مباشر في سياق خطابه، والذي مفاده ان (Fairy) يعمر مرتين أكثر من المنتج الاخر والذي هو الأكثر مبيعا، ولك أيها المتلقي المستهلك ان تستنتج من المقصود من ذلك، وعليه فأننا كوكالة (Fairy) نطرح صفة التفضيل نكاية بذلك المنتج الأعلى مبيعا في الاسوق، لأنه ببساطة لا يدوم طويلا، هذه هي خلاصة الرسالة والخطاب الذي تم ايصالها للمتلقي والتي ستظل في مخيلته عند شراء المنظفات في المرة القادمة، وان كان ذو ولاد لذلك المنتج الا انه سيظل محل التشكيك، او سيدعو المتلقي لتجربة المنتج المعلن عنه على اقل تقدير.

٧- أسلوب المقارنة بالمنافس:

(تعد المقارنة أحد الأساليب المستخدمة في النكاية في الخصم في الإعلان التجاري)، (Landa, 2017, p. 222). ويتم ذلك من خلال طرح حقائق فعلية، سواء في السعر، الحجم، الكمية، الوزن، المسافة وما الى ذلك من الصفات، حيث يعمد المعلن الى المقارنة بين منتجه والمنتج المنافس له، حيث يطرح وبشكل مباشر المنتجين للمقارنة امام المتلقي، وهو الامر الذي سمحت به القوانين الأخيرة في الولايات المتحدة، شرط ان يكون مدعوما بالحقائق، وعليه يترك الخيار اما المتلقي لتحليل ذلك الخطاب الذي يكون بمثابة الخطاب الناصح، والذي يتلاعب على أوتار مهمة عند المستهلك كالسعر والوزن والكمية، دون التطرق الى موضوع الجودة، الذي قد يغيب عن ذهن المتلقي او قد يكون حارا بحكم التجربة لكلا المنتجين، لكن ذلك الخطاب سيكون مؤثرا حتما على المستهلك لذي لم يجرب المنتج المنافس او سيدعوه الى خوض تلك التجربة علي اقل تقدير، وفي حال نجحت تلك الوكالة في اجتذاب مستهلك جيد او تغيير ولاءه للمنتج المنافس، فيعد ذلك نصرا اعلانيا بد ذاته، بطبيعة الحال، ونلاحظ في الإعلان المرفق، ان كلا المنتجين واضحين تماما امام المتلقي للمقارنة والتقرير، دون إخفاء او تمييع صورة او علامة المنافس، لان الإعلان يعتمد على الحقائق في أسلوب المقارنة، وأحيانا تكون حقيقية، وربما مظلله في أحيانا أخرى، فالأمر هنا أيضا رهين بذكاء المتلقي لذلك النوع من الخطاب.

٨- أسلوب النكاية من خلال عكس الصفات المميزة للمنافس:

ان سلوك المتلقي وعملية اتخاذ قرار الشراء نظريا لديه تمر بعدة خطوات متتالية، وهي: مرحلة ما قبل الشراء، مرحلة القيام بالشراء، مرحلة ما بعد الشراء، وبحسب المنتج المطروح.

فمثلا إذا كان المنتج المعلن عنه متمثلا بسيارة ما ذات مفهوم تسويقي يدل على السرعة أو القوة، فيكون الخطاب موجها على هذه الصفات التي تؤثر على سلوك المتلقي وتجذبه لعملية الشراء او تغيير مفهومه وثوابت ولادة تجاه منتج معين على اقل تقدير، (Aasasi, 2019, p. 99).

فنلاحظ من بعض الأساليب المستخدمة في النكاية بالمنافس الخصم، هو الأسلوب التصادمي في الخطاب الكرافيكي، ضمن الإعلان التجاري من خلال، وضع المنافس موضع الهزيمة والخوف أو التقهقر، امام المنتج المعلن عنه، في نفس المجال كان يكون المنتج سيارة ما من نفس الفئة الرياضية على سبيل المثال وهذا ما عملت عليه وكالة (BMW)، حين قامت بتصميم اعلان ذو نكاية مباشرة بسيارة (Jaguar) الرياضية، والمعروفة بعلامتها التي تشير الى النمر الأسود المنقض للأمام بقوه وانسيابية في مقدمة السيارة، بينما لاذ بالفرار حين مواجهة سيارة (BMW) لسيارة (Jaguar)، إشارة الى اثارة الرعب في الخصم وتراجع علامته امامها في وضع المنافسة المباشرة. إضافة الى تراجع الخصم الي الخلف من حيث العملية البنائية للتصميم، فنلاحظ تقدم سيارة (BMW)، وسيادتها حيز التصميم شكلا وحجما ومضمونا، الامر الذي يلاحظه المتلقي شعوريا، انظر الشكل المرفق، من خلال التفوق البصري في سيادة بناء الإعلان، الذي يوحي باستمرارية التقدم، امام استمرارية تراجع الخصم. وهو خطاب سيظل في ذهن المتلقي كصوره ذهنية لانهزام سيارة جاكوار عند اللقاء وجها الي وجه مع

سيارة (BMW). مما تقدم نلحظ ان الوكالات التجارية تقوم بتوظيف علامة المنافس، ضده، فالقوة والشجاعة والسرعة، قد تم توظيفها عكسيا ضد صاحب تلك العلامة نكاية به، وتقليلا من شانه.

٩- أسلوب النكاية بتوظيف صفات منتج غير منافس:

يعد الشعار اللفظي أحد سمات الهوية لأي علامة تجارية، وهو خطاب مباشر ومؤثر في المتلقي، (Issa, 2009, p. 5). وأصبحت وكالات الإعلان التجارية لا تلجأ الى النكاية بمنتجات المنافس في نفس الحقل او في نفس مجال طبيعة الخدمة، وانما عمدت بعض الوكالات الي ابتكار أساليب جديدة، بحيث تستخدم شعار او خطاب تلك الوكالات الشهيرة، للنيل منها والصعود على اكتافها نكاية بها. وتسخير خطابها لصالحها وبشكل غير مباشر، ولكن مفهوم لدي المتلقي، بحكم تداولية البنية التصميمية لتلك الوكالات شكلا ولونا وتكوينا، وهو يعد بمثابة بعد جديد في مجال النكاية في الإعلان التجاري الذي تعدى فكرة المنافس المجاور وبشكل مباشر للسلعة المطروحة او النشاط، الى النكاية بوكالات شهيرة بخطاب محدد يتم تسخيره لصالحها، وفي صلب خطابها الجديد، وهذا ما يمثله النموذج أعلاه، حيث عمدت وكالة (Centro) لصناعة الأحذية، الى النكاية بمشروب الطاقة المعروف (Red Bull)، مستخدما خطابه الشهير: (ريد بول يعطيك جوانح). والذي سخرته لصالحها عل انها لا تعطي اجنحة كاذبه ولا ترهات، بل تعطيك احذيه حقيقية عظيمة ومريحة، موظفا علامة وشعار وكالة (Red Bull) وحتى لونها المميز بالأحمر والازرق، وبالرغم عدم وجود علاقة بين المنتجين، الا ان خلاصة الخطاب أعلاه يتمثل باننا لا نعطيك اوهاما، بل حقائق، ولقد وظف المصمم هوية وعلامة وخطاب من وقع عليه فعل النكاية في عملية التصميم وفي صياغة عناصر ووحدات خطابه الجديد بشكل غير تقليدي ومميز، وجديد في نفس الوقت. انظر الشكل المرفق.

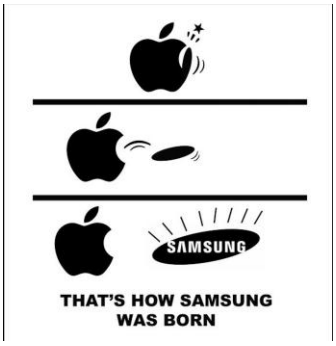
١٠- أسلوب النكاية بإظهار النقص في بنية تصميم المنافس:

أصبحت حرب الإعلان او المنافسة او التقليل من شأن الاخر، تأخذ ابعادا كبيرة وجديدة، بحيث أصبحت تشير الى وجود عيب او نقص في تصميم عامة الوكالة المنافسة، أي ضرب صلب العملية الفنية في تصميم هذه العلامة او تلك. من خلال استغلال أي ثغرة بصرية، او توظيفها امام المتلقي على انها نقص او ثغرة، او عيب يتوجب إصلاحه، وها ما عمدت اليه وكالة (Android) الند والخصم لوكالة (Apple)، مستغلة فلسفة علامة (Apple) التفاحة المقضومه، على انه عطل ونقص بحاجة الي اصلاح، للتقليل من شأنها في ذهن المتلقي، وان من يقوم بإصلاح واكمال ذلك العطب او النقص، هو المنافس بحد ذاته المتمثل بالشخصية الرمزية لوكالة (Android). تدور فكرة وفلسفة هذا الأسلوب الى الإشارة الي وجود عدم كمال او نقص او ضعف وان كان بشكل كوميدي ساخر، لكنه ذو تأثير معين يصعب قياسه أحيانا على المتلقي على المدى القريب. انظر الشكل المرفق.

١١- أسلوب النكاية بواسطة المتلقي:

ان المتلقي اليوم في عصر الحاسوب والتواصل الرقمي، أصبح تفاعليا ومؤثرا، بل صانعا للخطاب أحيانا فهو يمتلك أدوات التواصل والتأثير، وفي عالم الإعلان والتسويق يعد تحول المتلقي المشاهد، الى متلقي مشارك ومستخدم ومعد يلعب دورا فعالا في تكوين الخطاب الاعلاني، ما يصب في مصلحة الجميع، حيث يجعل الرسالة تعلق في الاذهان، وتشغل المتلقين وتكون بمثابة دافعا قويا. سواء اكان الخطاب معدا من قبل المتلقي او متفاعلا معه. (Landa, 2017, p. 216).

ويرى الباحث ان هذا الأسلوب سلاح ذو حدين، اذ عمدت بعض الوكالات الى تجنيد متلقين فاعلين لصناعة خطابات مضادة، تجاه منافسيها، لتتجنب الصدام المباشر الذي يحاسب عليه القانون. ومن جانب اخر ان صناعة الخطاب من قبل المتلقي الذي دين بالولاء لعلامة او منتج ما، قد يطرح عيوب او محاسن العلامة التي ينتمي اليها، فينتج عن ذلك طرح في المعلومات التي تسد الثغرة لدى المتلقين، ولكن قد تظللهم في أحيانا أخرى. لان ليس هنالك معايير او ضوابط تحكم الخطاب المعد من قبل المتلقي الحر، والشكل المرفق، أحد تلك الخطابات، التي تم اعدادها من قبل أحد المتلقين اللذين يدينون بالولاد لعلامة (Apple) المعروفة، نكاية ب(Samsung) الخصم اللدود والمعروف في مجال الالكترونيات، حيث يستغل المتلقي المصمم البنية الشكلية لعامة سامسونج ويوظفها توظيفا ذكيا نكاية بها باعتبارها جزء من كل، والكل هنا متمثل بشكل علامة (Apple) الامريكية، تحت شعار هكذا ولدت (Samsung)، أي ما معناه انها وليدة من رحم (Apple)، بشكل كوميدي ساخر. وهذا الخطاب بمفهومه ليس بمعزل عن التأثير في أوساط التواصل الاجتماعي، والذي سيولد ردا ساخر مماثل وبنكاية بوكالة أبل من قبل الموالين لوكالة (Samsung)، الامر الذي يمتد أحيانا الى تراشق بالعبارات يتجاوز حدو الخطاب والتنافس الإيجابي، كما يحدث مع مشجعي اندية كرة القدم، وتعد هذه من سلبيات ذلك النوع من الخطاب من وجهة نظر الباحث.



٢- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري: خرج الباحث بمؤشرات عديدة من خلال الإطار النظري للبحث، والتي ستكون بمثابة المفاتيح التي يستدل الباحث من خلالها لجدولة تلك البيانات في استمارة التحليل. ان النكاية في الخطاب الكرافيكي تكون: مباشرة وغير مباشرة وعلى جانبين: جانب مادي وجانب معنوي. وتشمل:

أولا- الناحية الشكلية وتشمل:

١- برزت أحد السمات الشكلية من خلال توظيف العلامة التجارية (Logo)، كوسيلة للنكاية بالمنافس في التصميم الكرافيكي.
٢- كانت الهوية البصرية (Identity)، احدى الامور الشكلية التي ساهمت في الإعلان بالنكاية للمنافس في تصميم الكرافيكي.
٣- لوحظ ان اللون (Color) عنصر شكلي له القدرة على للإيحاء للمنافس والنكاية به في تصميم الخطاب الكرافيكي.
٤- يمكن لصفة الحجم (Size)، ان تستخدم وسيلة شكلية للنكاية بالخصم في تصميم الخطاب الكرافيكي.
٥- إمكانية الإعلان بالنكاية من خلال توظيف موقع (Position) المنافس داخل بنية التصميم الشكلية في تصميم الخطاب.
٦- يمكن ان تساهم الصور (Image) والرسوم (Illustration)، في دعم تصميم الإعلان بشكل مباشر للنكاية بالمنافس.
٧- ساهم أسلوب المقارنة (Comparison)، المرئية مع المنافس في دعم خطاب النكاية في التصميم الكرافيكي.
٨- لوحظ ان الكلمة (Word)، والنصوص المكتوبة كانت إحدى سمات الإعلان بالنكاية في تصميم الخطاب الكرافيكي.

ثانيا- النكاية المعنوية وتشمل:

١- ساعد استخدام صفه او صفات (Features)، الوكالة التجارية او منتجاتها، وسيلة للنكاية بها في تصميم الخطاب.
٢- برزت إمكانية تحويل صفات المنافس الايجابية الى عيوب (Flaws) وسلبيات، في تصميم الاعلان بالنكاية.
٣- تبين ان مساهمة وتوظيف المتلقي الموالي (Loyal Receiver)، وسيلة للنكاية في تصميم الخطاب الكرافيكي.
٤- يساعد اسلوب الحاق الضرر (Damage)، بالمنافس في تحقيق الإعلان بالنكاية في تصميم الخطاب الكرافيكي.
٥- تبين ان توظيف مكان (Location)، الإعلان وموقعه الجغرافي في بيئة الاعلان امر ممكن في تصميم الخطاب بالنكاية.
٦- اساليب أخرى.

٣- الدراسات السابقة: بعد الاطلاع على البحوث والكتب العلمية، لم يجد الباحث موضوعا مماثلا بشكل مباشر في مجال النكاية في تصميم الخطاب الكرافيكي المعاصر، والبحوث المنشوره كانت في سياق الإعلان في الحرب، والحرب في الإعلان، والتنافس في الإعلانات، والاعلان بالمقارنة، وبما ان النكاية هي بمثابة مظلة كبيرة تضم أنواعا وأساليب عدة، فلا يعد موضوع الإعلان بالمقارنة مصدرا لموضوع البحث الحالي لانه يمثل اسلوب وجزء من كل، ولاتلبي مناقشته كدراسة سابقة لموضوع البحث الحالي بشكل

حقيقي، ولكن سيناقش الباحث الأقرب الى موضوعه وهو الإعلان بالمقارنة وكالتالي: عنوان البحث: (البحث في الإعلانات المقارنة: مراجعة وأجندة بحثية).

والمنشور على: (Comparative Advertising Research: A Review and Research Agenda)، https://www.researchgate.net/publication/315476722 بتاريخ: 2012، من قبل مجموعة من الباحثين، وهم كالتالي: -Meng Hua Hsieh, Kent State University, Steven S. Posavac, Vanderbilt University, Shailendra P. Jain, University of Washington Seattle

يتفق الباحث فيما ورد في البحث أعلاه، من نتائج الإعلان بالمقارنة وهو أسلوب من احد أساليب الإعلان بالنكاية، ولا يبتعد عن مضمون المنافسة من اجل اظهار التفوق على المنافس، ويضيف الباحث ان الإعلان بالنكاية، ما هو الا مظلة اكبر واوسع من أسلوب الإعلان بالمقارنة، فضلا عن ان الإعلان بالنكاية، قد يكون أحيانا غير قانوني، وقد يعرض المعلن الى إشكالات قد يكون هو على علم بها ودراية كاملة بنتائجها، لكن المعلن يعول على المكاسب التي سيحصدها خلال فترة الإعلان مقارنة بالخسائر والتعويضات التي قد تكون ادنى بكثير من تلك المكاسب. ومن وجهة نظر الباحث ان الإعلان بالنكاية له وعليه من إيجابيات وسلبيات، وله توقيتات ذات استراتيجيات تسويقيه معينه، من المفترض ان تكون خاضعه الى قوانين وضوابط تحدد هذا الأسلوب في الإعلان، فضلا عن حماية المستهلك من الخداع والتلاعب في قناعاته وولاءاته. كما ويضيف الباحث هنا انه قد سلط الضوء عن الأساليب المستخدمة في إعلانات النكاية بأنواعها، والتي صنفها بشكل منهجي ووضع لها تسميات محدده حسب ما تم انتاجه بشكل مرئي، الرقمي منها والمطبوع من وكالات الإعلان التجارية في مضمار البحث.

الفصل الثالث: الإطار الإجرائي للبحث

مجتمع البحث: يتمثل مجتمع البحث الحالي في تصاميم الإعلانات التجارية، في الولايات المتحدة الامريكية، بحكم وجود أشهر وأكبر الوكالات التجارية العالمية فيها، وأكثرها انتشارا، عبر وسائل التواصل المعاصرة، وهو البلد المؤثر على صعيد الإعلان التجاري العالمي كما هو معروف للجميع. للسنوات من (٢٠٠١-٢٠٢٢)، أي منذ حادثة برج التجارة العالمي، وانعكاساته على الإعلان التجاري، والى الوقت الحاضر. واختيار الوكالتين العالميتين: (Burger king) و(McDonald) أنموذجاً. وهما أشهر وكالتين تجاريتين باعا في مضمار البحث. حيث يعد عملاقا الوجبات السريعة (McDonald)، ضد (Burger king) من أشد وأشهر المنافسات التجارية شراسة وأقدمها، منذ خمسينيات القرن الماضي، (Schroeder, 2021, p. net)

عينة البحث: اعتمد الباحث الطريقة القصدية في اختيار نماذج التحليل التي توافرت فيها شروط الدراسة الحالية والتي تحتوي أسلوب النكاية في صياغة خطابها البصري، إذ حصل الباحث على (٨) نماذج سيتم تحليل (٣) منها فقط بسبب تكرار نفس أسلوب النكاية المستخدم في النماذج الباقية من مجتمع البحث.

أدوات البحث: اعتمد الباحث في اعداد ادواته على مؤشرات الإطار النظري، واستمارة تحليل معدة من قبله تم عرضها على خبراء في مجال التخصص، فضلا عن جمع المعلومات من مصادر عدة يورد تسلسلها حسب الأهمية على النحو التالي: ١- المصادر والمراجع العربية والاجنبية المؤلفة من قبل اختصاصيين في المجال نفسه أو اختصاص موازي مكمل. ٢- البحوث العلمية المقاربة. ٣- المعلومات الموثوقة المنشورة على الشبكة الدولية (الانترنت)، المكتوبة منها والمصممة.

أداة البحث: تحقيقا للوصول لهدف البحث، قام الباحث بإعداد استمارة بمحاور التحليل تضمنت أدبيات الإطار النظري ومؤشراته وكانت كالتالي: **أولا- المحاور الشكلية** وتشمل: ١- العلامة التجارية (Logo)،٢- الهوية البصرية (Identity)، ٣- توظيف اللون (Color)، ٤- توظيف الحجم (Size)، ٥- الموقع في التصميم (Position)، ٦- الصور (Image) والرسوم (Illustration)، ٧- المقارنة (Comparison)، ٨- الكلمة والنص (Word).

ثانيا- المحاور المعنوية وتشمل: ١- الصفات (Features)،٢- اظهار العيوب (Flaws)، ٣- دور المتلقي الموالي (Loyal Receiver)، ٤- الضرر بالمنافس (Damage)، ٥- مكان بيئة الاعلان (Location)، ٦- اساليب أخرى.

سادساً- صدق الأداة: تم مصادقة الاستمارة بعد عرضها على الخبراء من ذوي الاختصاصات الدقيقة، وأصبحت صالحة لإجراء عملية التحليل بعد عرضها على عدد من المتخصصين والتأكد من صلاحيتها لإجراء عملية التحليل الفني للعينات. انظر الملحق رقم (١)، (٢)، (٣).

منهج البحث: يتبع الباحث أسلوب المنهج الوصفي، في تحليل نماذج العينة لملائمته موضوع البحث.

تحليل العينة:

العينة رقم (١):

- **رابط النموذج:** https://themarketingbirds.com/the-best-burger-king-vs-/mcdonalds-ads-war-you-should-see

- **المواصفات: اعلان تجاري خارجي Billboard**

- **أسلوب النكاية المستخدم:** تم استخدام أسلوب النكاية المباشر في تصميم هذا الخطاب الكرافيكي، ماديا ومعنويا.

- **الوصف العام:** يمثل النموذج رقم (١)، احد أساليب النكاية بالمنافس من خلال، النكاية المباشرة في بنية تصميم الخطاب الكرافيكي، والذي يتمثل بالإعلان التجاري الخارجي، بحيث يحقق ماكدونالد ذلك ماديا ومعنويا، من خلال طرح حقائق جغرافية، من حيث المسافة والبعد المكاني، بالنسبة للمتلقي، حيث قامت وكالة ماكدونالد، بتصميم اعلان خارجي لها وللمنافس كلا على حد سواء، حيث تطرح في صلب رسالتها الاعلانية، ان ماكدونالد يبعد مسافة ٥ كم، من الموقع الحالي للمتلقي، بينما عمدت الى تصميم لوحة اعلان طويلة جدا تدعو الى الملل البصري عن قصد تتضمن كل المحطات والأماكن والمواقع التي سيمر بها المتلقي في طريق قيادته الى (Burger king) والذي يبعد مسافة (٢٥٨) كم، عن الموقع الحالي للمتلقي، لخلق خطاب ذهني بالبعد الجغرافي والمعنوي عنه، ومن الجدير بالذكر ان ما تم طرحه هنا من معلومات، حقيقي أي مبني على وقائع جغرافية دقيقة، مما يمكن ماكدونالد من حماية نفسه قانونيا أمام المنافس الاخر، بحسب القانون الأمريكي الأخير. وفي الحقيقة ان فلسفة هذا هكذا نوع من الطروحات، سوف يخاطب العقل الباطن لدى المتلقي المسافر على قارعة الطريق بان ماكدونالد هو الأقرب اليه اولا من جهة، وان فكرة تناول وجبة الغذاء إذا ما كان المتلقي يخطط لها، ستكون في ماكدونالد من جهة اخرى، إذا ان (McDonald) يمثل مطعما للوجبات السريعة، وعلامته تمثل صوره ذهنية لدى المتلقي تجعله يتخيل ويستحضر صورة ورائحة وجبات ماكدونالد المعروفة، لتحقيق الهدف من الإعلان بالنكاية في هذا الإعلان التجاري.

العينة رقم (٢):

- **رابط النموذج:** https://www.informabtl.com/los-troleos-mas-memorables-entre-/burger-king-y-mcdonalds

- **المواصفات: يمثل النموذج رقم (٢)** اعلانا تجاريا على شكل ملصق. لعرض دعائي لما يسمى ليلة المهرج المرعبة.

- **أسلوب النكاية المستخدم:** تم استخدام أسلوب النكاية غير المباشر في تصميم هذا الخطاب الكرافيكي، ماديا ومعنويا.

- **الوصف العام:** يمثل الخطاب في النموذج رقم (٢)، أسلوبا يوظف فيه (Burger king) هذه المرة، شخصية منافسه (McDonald)، والمتمثلة بالمهرج، احد موز وكالة (McDonald) البصرية، إذ وكما هو معروف لدى الجميع، ان شخصية المهرج والمدعو (Ronald)، هو رمز مباشر من رموز (McDonald) الوكالة التجارية المعروفة، والذي يعتبر ملامسا لأطفال بشكل خاص في استخداماته وتوظيفه تسويقيا في اغلب المناسبات الخاصة والعامة، بينما يمثل (الملك والتاج) رمزا من رموز (Burger king) وهويته الشخصية، والتي تستخدم تسويقيا في عدة مجالات أهمها المتلقين ذوي الاعمار الصغيرة. ان فلسفة الخطاب البصري تتمثل ماديا من خلال استخدام شخصية المهرج الذي يرتدي تاج (Burger king) على راسه، ويمسك بالهامبرجر الذي يعود الى (Burger King)، والخطاب المعنوي يتمثل في شكل المهرج المرعب والمخيف للأطفال. والخطاب اللفظي المعنوي وهو الأهم من وجهة نظر الباحث المتمثل بالعبارات اللفظية التالية: تعال كمهرج، وتناول وجبتك كملك، نكاية بماكدونالد، بنعته بالمهرج امام (Burger king) الملك، وفي الحقيقة هنالك عدة خطابات متداخلة في تصميم هذا الإعلان التجاري، منها توظيف الاسم، توظيف الشخصية، توظيف الخطاب اللفظي، واضفاء طابع مخيف للمنافس في نفوس المتلقي عموما والأطفال خصوصا، محاطا باللون الأسود الذي يحقق اقناعا وأجواء مخيفة وغامضة، تحقق بشموليتها الهدف من هذا الإعلان التجاري بأسلوب النكاية متعدد الأساليب. وجدير بالذكر ان ليس هنالك اية إشارة ل(McDonald) المقصود من هذه النكاية، بشكل مباشر وجلي، بل عمدت وكالة (Burger king) لاستخدام شخصية المهرج، اللون الأصفر، كدلالات ايحائية للمتلقي، بان المعني هو (McDonald) دون شك، ولان العدو اللدود والمعروف (Burger king) هو ماكدونالد بطبيعة الحال، مما يحقق نوعا من الخطاب المرح لدى المتلقي والذي يتصف بأسلوب غير مباشر يداعب مخيلة، يدعوه للاستنتاج والاستنباط من ذلك الخطاب ماديا ومعنويا، من أجل تحقيق أهدافه، ولكي يتجنب اية مسائلات قانونية من قبل المنافس من جهة أخرى.

العينة رقم (٣):

- **رابط النموذج:** https://twitter.com/socialchain/status/1282628138799894528

- **المواصفات:** اعلان تجاري رقمي منشور على وسائل التواصل الاجتماعي.

- **أسلوب النكاية المستخدم:** تم استخدام أسلوب النكاية المباشر في تصميم هذا الخطاب الكرافيكي، ماديا ومعنويا.

- **الوصف العام:** يمثل الخطاب الكرافيكي في النموذج رقم (٣)، أسلوب المقارنة من خلال استخدام وسائط التواصل الاجتماعي، وراي المتلقي في كلا المتنافسين، اذ تطرح الإحصاءات أرقاما، تمثل أراء المتلقين مع او ضد، تم توظيفها من قبل (Burger king)، باعتبارها حقائق يمكن الرجوع اليها احصائيا، مفادها بان (Burger king) هو الأكثر جودة بمقدار الضعف، امام منافسه (McDonald) ، بحسب وسائل التواصل الاجتماعي، حيث عمد (Burger king)الى استخدام أسلوب الحجم في تصميم خطابه و ابراز وجبة البرجر التي تخصه امام برجر منافسه ماكدونالد، وبشكل مباشر بوضع علامتي المتنافسين كل بجوار منتجه، وفي الحقيقة ان المتلقي سيتأثر بصريا بحجم البرجر وليس بالعبارات اللفظية التي تمثل الإحصاءات بانه الاجود وما الى ذلك، اذا ان للصورة تأثير لا ينافس، وخطاب الصورة هو الأعلى بلاغة هنا، مما ينطبع في ذهن المتلقي فكرة ان وجبة (Burger king) هي الأكبر حجما امام وجبة ماكدونالد، ولا يترجم ببساطة ان الموضوع يتعلق بإحصاءات راي وبانه الاجود من الاخر وما الى ذلك. وهنا يمكن الابداع في توظيف المعلومة بشكل غير مباشر وترجمتها الى خطاب بصري من نوع اخر وذو مدلولات بصرية جديدة، تستند على حقائق لكنها تخاطب بأسلوب بصري ذو ابعاد جديدة، تخدم المعلن في اقناع واستجابة المتلقي الى منتجه، نكاية في المنافس باي وسيلة ممكنة، وباي معطيات متوفرة.

الفصل الرابع: النتائج

النتائج: خلص البحث الى نتائج عديدة من خلال عملية تحليل العينات ووصفها وكانت كالتالي:

١- استخدمت النكاية وسيلة للإعلان التجاري المباشر وبذكر علامة أو اسم المنافس بشكل واضح. كما في النماذج (١)، (٣).
٢- استخدمت النكاية وسيلة للإعلان التجاري غير المباشر، وتمكين المتلقي من قراءة الخطاب المستتر المستخدم في نكاية المنافس دون الإشارة اليه، من خلال ايحاءات يفهمها المتلقي وتداعب فكره ومخيلته وفق جماليات واستمتاع التلقي. متحقق في النموذج (٢).
٣- الخطاب الكرافيكي في الإعلان التجاري بأسلوب النكاية كان مستخدما لدى الطرفين، كنوع من الحرب الاعلانية، لدى (Burger King) كما في النموذج (٢،٣). و(McDonald) ومتحقق في النموذج (١)، على حد سواء.
٤- توظيف الشخصية الرسومية للمنافس، وسيلة للنكاية به في تصميم الخطاب الكرافيكي لإعلان (Burger king)، دون الإشارة اليه بشكل مباشر، كما في النموذج (٢).
٥- توظيف مفهوم الموقع والمسافة والبعد عن موقع المتلقي وسيلة للنكاية من المنافس. متحقق في النموذج (١).
٦- توظيف وسائل التواصل الاجتماعي، وتفاعلية المتلقي في الحصول على معلومات معينة، لاستخدامها في صالح المعلن ضد الخصم المنافس. متحقق في النموذج (٣).
٧- ترجمة الإحصاءات المعلوماتية الى صورة فوتوغرافية، بطريقة تحويل مفهوم الجودة الى مفهوم الأكبر حجما في عرض المنتج امام المنافس وتضليله فكريا. متحقق في النموذج (٣).
٨- توظيف الكلمة والجمل في صياغة خطاب النكاية في تصميم الإعلان التجاري، في صالح المعلن ضد المنافس. متحقق في النموذج (٢).
٩- توظيف الجوانب المادية في النكاية، كاللون والشكل والحجم والعلاقات وما الى ذلك في، تضمين خطاب نكاية معنوي محسوس غير ملموس، من قبل المتلقي. والذي تحقق في النماذج (١،٢،٣) من عينات البحث.

الاستنتاجات: يستنتج الباحث مما تقدم ان:

١- ان النكاية أسلوب مستخدم في تصميم خطاب الإعلان التجاري بين وكالات تجارية متنافسة كبيرة. وقد يكون كالتالي: اعلان تضليلي، ابراز سلبيات، مقارن، خادع، هجومي، او حرب إعلانية دائمة تجاه منافس دائم ومحدد.

٢- ان النكاية على نوعين أساسيين: النكاية المباشرة الواضحة تجاه المنافس، والنكاية غير المباشرة، المستترة او بالايحاء.

٣- النكاية في تصميم الخطاب الكرافيكي في الإعلان التجاري، تكون مادية أو معنوية او الاثنين معا.

٤- ان الإعلان بالنكاية يجر المنافس الى الرد بإعلان مماثل بالنكاية فتنشأ ما يسمى بحرب الإعلانات.

٥- تتحقق النكاية عبر عناصر واسس وعلاقات التصميم البصرية المتنوعة، وبأساليب عده.

٦- ان النكاية تتحقق بشكل كبير من خلال اللوغو، الشعار، اللون، العبارات والنصوص المكتوبة.

٧- ان الإعلان بالنكاية جعل اسم بعض الوكالات مرتبطا ارتباطا وثيقا بالمنافس بحكم الإعلان بالنكاية الدائم بينهما، مما ولد خزين معرفي لدى المتلقي بذلك الارتباط.

٨- ان الإعلان بالنكاية يقود المتلقي ذاته الى الانخراط في تلك الحرب الاعلانية، دفاعا او حتى صياغة خطاب مضاد من تلقاء نفسه او بدعم غير مباشر من هذه الوكالة الاعلانية او تلك تجاه كيان المنافس الخصم او تجاه منتجاته.

٩- يمكن للنكاية ان تبنى وتتحقق من خلال توظيف خطاب المنافس المنجز، وبناء وتصميم خطاب اخر على ضوء ذلك الخطاب وتوظيفه في صالح المنافس كالموقع الجغرافي على سبيل المثال لا الحصر.

١٠- يمكن ان يكون الإعلان بالنكاية مخالفا للقانون علانية او مراوغا له بحسب الخطة ولاستراتيجية تسويقية بحسب كل وكالة إعلانية.

١١- يمكن توظيف خطابات المنافسين الإيجابية في خدمة المعلن المنافس، نكاية بهم ودون مهاجمتهم بشكل صريح.

١٢- ان استخدام أسلوب النكاية في الإعلان التجاري يتأثر ويستخدم بحسب واقع السوق والركود الاقتصادي.

١٣- ان الإعلان بالنكاية له علاقة ببيئة المتلقي وسلوكه الاجتماعي والنفسي سلبا أو إيجابا.

١٤- ان الإعلان بالنكاية هو المظلة الاوسع لعدة أساليب وما المقارنة الا نوع من أساليب النكاية في التصميم الكرافيكي.

التوصيات:

يوصي الباحث بعدة توصيات منها:

١- ان الإعلان بالنكاية ليس ببعيد عن مفهوم العولمة العالمية، وعليه يوصي الباحث بإعداد قوانين واضحة في الشرق الأوسط عموما، وفي العراق على وجه الخصوص، ترسم حدود الإعلان بالنكاية.

٢- توعية المتلقي المحلي حول ثقافة الإعلان بالنكاية سلبا وايجابا، كأسلوب من أساليب الإعلان التجاري.

٣- يوصي الباحث الى الرجوع الى اخلاقيات المهنة والتنافس الإعلاني غير التصادمي الذي يقود الى حرب إعلانات لا تعرف ابعادها مستقبلا.

المقترحات: من خلال ما تقدم يقترح الباحث القيام ببحث في المجال التالي:

1 - الانعكاسات الفكرية لتصميم الإعلان بالنكاية على ولاء المتلقي المعاصر.

Conclusions:

1- That spite is a method used in designing the commercial advertising discourse between large competing commercial agencies. It may be as follows: misleading advertising, highlighting negatives, comparative, deceptive, offensive, or a permanent advertising war against a permanent and specific competitor.
2- That spite is of two basic types: direct and clear spite against the competitor, and indirect, hidden or suggestive spite.
3- Spite in designing the graphic discourse in the commercial advertisement, can be material or moral or both.
4- That advertising by spite leads the competitor to respond with a similar advertisement by spite, thus creating what is called an advertising war.
5- Spite is achieved through various visual design elements, foundations and relationships, and through several methods.
6- Spite is achieved to a large extent through the logo, slogan, color, phrases and written texts.
7- Spiteful advertising has made the name of some agencies closely linked to the competitor by virtue of the constant spiteful advertising between them, which has created a knowledge reserve for the recipient with that association.
8- Spiteful advertising leads the recipient himself to engage in that advertising war, in defense or even formulating a counter-speech on his own or with indirect support from this or that advertising agency towards the entity of the opposing competitor or towards its products.
9- Spite can be built and achieved by employing the accomplished speech of the competitor, and building and designing another speech in light of that speech and employing it in favor of the competitor, such as the geographical location, for example, but not limited to.
10- Spiteful advertising can be openly in violation of the law or evasive according to the plan and marketing strategy according to each advertising agency.
11- Competitors' positive speeches can be employed in the service of the competing advertiser, to spite them and without explicitly attacking them.
12- The use of the spiteful method in commercial advertising is affected and used according to the reality of the market and the economic recession.
-13Spiteful advertising is related to the recipient's environment and his social and psychological behavior, negatively or positively. 14- Spiteful advertising is the broadest umbrella for several methods, and comparison is only a type of spiteful methods in graphic design.

References:

1- Aasasi, K. (2019). *The role of electronic advertising in stimulating the purchasing behavior of Algerian women.* Algeria: College of Humanities and Social Sciences.
2- Abadi, F. (2005). *AlMuhet dictionary.* Beirut: AlResalah Foundation.
3- AbiDaher, A. (1993). *People's customs and traditions.* Al Shawaf Publishing House.
4- Alabdely, O. (2009, october 23). *Yes to the ad war.* Retrieved from dralabdali: https://dralabdali.com/yes-for-advertising-world/
5- Alameri, K. (2013). *Dictionary of literary criticism.* Baghdad: Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing.
6- Alawadely, S. (2006). *Advertising and Consumer Behavior.* Cairo: Arab Renaissance House.
7- Aldahan, R. (2013). *Media and trust levels.* raq: Osama Publishing and Distribution House.
8- Al-Olayan, F. S. (2000). A Content Analysis of Magazine Advertisements from the United States and the Arab World. *Journal of Advertising*, 69-82.
9- Alrazi, M. (1986). *Mukhtar Alsahah.* Lebanon: Lebanon Library.
10- AlRazi, M. (1986). *Mukhtar Alsehah.* Lebanon: Dictionaries Department in the Library of Lebanon.
11- AlSamarai, N. (2017). *Media Psychology Concepts Theories Applications.* Oman: House of Curricula.
12- Alush, S. (2016). *Dictionary of Contemporary Literary Terms.* Beirut: Lebanese Book House.
13- Anis, I. (2004). *Intermediate Dictionary.* Jordan: Arabic Language Academy.
14- Beard, F. K. (2011). *a History of the Media Industry's.* USA.
15- Belkhamsa, K. (n.d). *The problem of reception in the works of Kateb Yacine.* Algeria: Mouloud Mammeri University Tizi Ouzou.
16- Beller, J. D. (1995). *The Law of Advertising in the United States and Around the World: A Practical Guide for U.S. Lawyers and Their Clients.* usa.
17- Duradi, S. (2003). *The comprehensive dictionary.* AlNajah International Group.
18- Ezzat, M. (1994). *Media management.* Cairo: Arab Publishing and Distribution.
19- Heath, R. (2016). *Seducing the Subconscious: The Psychology of Emotional Influence.* Egypt: Hindawy.

20- Hulb, R. (2000). *Reception Theory: A Critical Introduction.* Cairo: Academic Library.
21- Hussain, M. (2015). *Commercial advertising concepts and objectives.* Joedan: Dar Al Raya for Publishing and Distribution.
22- IbnMandhour. (2007). *Arabic Tongue.* Qairo: House of Knowledge.
23- Issa, T. (2009). *Advertisement writing and design.* Gaza: Islamic University.
24- Keton, W. (2020, 4 01). *Comparative Advertising.* Retrieved from Investopedia: https://www.investopedia.com/terms/c/comparative-advertising.asp
25- Landa, R. (2017). *Advertising and design, creating creative ideas in the media.* UK: Hindawi CIC Foundation.
26- Milla, A. C. (2020, June). *Comparative Advertising: Proposed Guidelines Middle East Marketers.* Retrieved from International Journal of Marketing Studies: https://www.researchgate.net/publication/340433231_Comparative_Advertising_Proposed_Guidelines_Middle_East_Marketers
27- Pillai, K. G. (2008). How Brand Attribute Typicality and Consumer Commitment Moderate the Influence of Comparative Advertising. *Journal of Business Research*, 41.
28- Shaiba, S. (2016). *Advertising Introduction and Theory.* Alexandria: University Knowledge House.
29- Schroeder, B. (2021, 4 9). *Burger King vs MacDonald's.* Retrieved from bcrschroeder: https://www.bcrschroeder.com/p/mcdonalds-vs-burger-king-the-burger?s=r
30- Witkowski, T. (2013). *Advertising at War: Business, Consumers, and Government in the 1940s.* USA: California State University, LongBeach.
31- https://www.researchgate.net/publication/315476722
32- https://themarketingbirds.com/the-best-burger-king-vs-mcdonalds-ads-war-you-should-see/
33- https://www.informabtl.com/los-troleos-mas-memorables-entre-burger-king-y-mcdonalds
34- https://twitter.com/socialchain/status/1282628138799894528

الملاحق:

الملحق رقم (١)

قائمة بأسماء الخبراء المحكمين على صلاحية العينة:

أ- أ. د. شيماء كامل داخل، تدريسي ومصمم متخصص في قسم التصميم الكرافيكي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

ب- أ. د. معتز عناد غزوان، تدريسي ومصمم متخصص في قسم التصميم الكرافيكي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

ت- أ. م. د. عبد الجليل محسن مطشر، تدريسي ومصمم متخصص في قسم التصميم الكرافيكي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

الملحق رقم (٢)

بسم الله الرحمن الرحيم

الفاضل.....المحترم

الموضوع/ استمارة تحليل

تحية طيبة ...

يروم الباحث انجاز بحثه الموسوم (النكاية في الخطاب الكرافيكي المعاصر)، ولما يعهده فيكم من خبرة علمية وروح التعاون يعرض عليكم إستمارة التحليل المبنية على مؤشرات الإطار النظري والتي ستُعتمد في عملية التحليل لِعينة البحث، راجين تعاونكم معنا في الفقرات الصالحة من عدمها أو إضافة أخرى ترونها مناسبة لهدف البحث.

علما ان هدف البحث هو: في التعرف على النكاية في التصميم الكرافيكي المعاصر، واساليبها والدور الوظيفي الذي تلعبه في صياغة الخطاب الكرافيكي المعاصر.

مع الشكر والتقدير لوقتكم الثمين.

الأسم /

اللقب العلمي /

الاختصاص /

الشهادة /

مكان العمل /

الباحث

د. أحمد فيصل رشك

/ /٢٠٢٤

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1718
Ahmed Faisal Reshak: Spite in contemporary graphic discourse
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الملحق رقم (٣)

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي / جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة / قسم التصميم - فرع الطباعي

استمارة التحليل

النكاية في الخطاب الكرافيكي المعاصر

نموذج رقم ( )

بحث مقدم من قبل الباحث: **د. أحمد فيصل**

جدول يمثل استمارة تحليل نماذج عينات مجتمع البحث، والتي تمثل إعلانات للوكالتين التجاريتين: (Burger King) و(MacDonald)، والتي اتخذت أسلوب النكاية في تصميم خطابها الكرافيكي المعاصر.

وسيكون اختيار الأسلوب وفق الشكل الاتي: متحقق، بوضع علامة X امام الحقل المناسب

ت	انواع النكاية	الأساليب الشكلية	الاختيار	نكاية مباشرة	نكاية غير مباشرة
١	**١- النكاية الشكلية**	العلامة			
٢		الهوية البصرية			
٣		توظيف اللون			
٤		توظيف الحجم			
٥		الموقع بالنسبة للتصميم			
٦		الصور والرسوم			
٧		أسلوب المقارنة			
٨		توظيف الكلمة			
ت	**انواع النكاية**	**الأساليب المعنوية**	**الاختيار**	**نكاية مباشرة**	**نكاية غير مباشرة**
١	**٢- النكاية المعنوية**	استخدام الصفات			
٢		تحويل الصفة الى عيوب			
٣		توظيف المتلقي الموالي			
٤		الاضرار بالمنافس			
٥		مكان الاعلان			
٦		أساليب أخرى			

* ملاحظه: قد تتحقق النكاية بكلتا الحالتين، ماديا ومعنويا، او قد لا تتحقق، وبحسب نوع الخطاب.

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1719

Mechanisms of chaos in postmodern arts (Pop Art - graphite art is an example)

Ahmed Nouri H. Hassan Al-Mohammedi [a] *Muhammad Saadi Lafta* [a]

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

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 31 May 2024
Received in revised form 23 September 2024
Accepted 24 September 2024
Published 1 February 2026

Keywords:
dimensions, plastic arts, scenography, performances

ABSTRACT

The current research is concerned with the topic of chaos and its mechanisms in post-modern arts, specifically (Pop Art and Graffiti Art). The research specializes in studying the mechanisms of chaos in post-modern arts, taking Pop Art and Graffiti Art as a model. The importance of the research is evident in shedding light on an important area in the arts. Postmodernism shows methods of rebellion and chaos and how to address them in postmodern arts. The research contained four chapters, and the first chapter included (the methodological framework of the research) and included the research problem and its questions: What is the intellectual content of the mechanisms of chaos that have been absorbed by postmodern arts? To what extent are these aspects reflected in the products of art education students?

The aim of the research is to uncover the mechanisms of chaos in post-modern arts (Pop Art - Graffiti Art) in the productions of art education students, while the limits of the research were limited to the following: Some post-modern art schools (popular art, graffiti art) (drawing). The second chapter contained two sections: the first: the mechanisms of chaos in postmodern arts, and the second: some schools that contained chaos in postmodern arts. The third chapter dealt with the applied framework of the research, as it included the research community and selected a purposive sample consisting of (3) samples and then analyzed it according to the descriptive approach in the analytical method. While the fourth chapter included the research results, as well as conclusions, recommendations, and proposals. The research concluded with the most important sources and references.

Keywords: chaos mechanisms, postmodern arts, mechanisms, chaos, drawing, plastic arts.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1719
Ahmed Nouri H. Hassan, Muhammad Saadi Lafta : Mechanisms of chaos in postmodern arts (Pop Art - graphite art is an example)
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

آليات اشتغال الفوضى في فنون ما بعد الحداثة
(البوب آرت والفن الكر افيتي انموذجاً)

احمد نوري حمد حسن المحمدي[1]
محمد سعدي لفتة[1]

الملخص:

عنى البحث الحالي بموضوعة الفوضى وآلياتها في فنون ما بعد الحداثة وبالتحديد (فن البوب آرت والفن الجرافيتي) اذ أختص البحث بدراسة آليات الفوضى في فنون ما بعد الحداثة متخذا من فن البوب آرت والفن الجرافيتي انموذجا، وتتجلى اهمية البحث بتسليط الضوء على منطقة مهمة في فنون ما بعد الحداثة تظهر فيها اساليب تمرد وفوضى وكيفية معالجتها في فنون ما بعد الحداثة. وقد احتوي ألبحث الحالى على أربعة فصول، واشتمل الفصل الاول (الاطار المنهجي للبحث) وتضمن على اشكالية البحث وتساؤلاتها : ماهو المحتوى الفكري لآليات الفوضى التي استوعبتها فنون مابعد الحداثة؟

وهدف البحث الحالي في تعرف على آليات اشتغال الفوضى في فنون ما بعد الحداثة (البوب آرت – الفن الجرافيتي) في الاعمال فناني اوربا ، فيما اقتصرت حدود البحث على ما يأتي: بعض مدارس فنون مابعد الحداثة وهم(الفن الشعبي، الفن الكرافيتي)(الرسم). اما الفصل الثاني فقد احتوى على مبحثين _الاول: اليات الفوضى في فنون ما بعد الحداثة، والثاني: بعض المدارس التي احتوت على فوضى في فنون ما بعد الحداثة. اما الفصل الثالث فقد تناول الاطار التطبيقي للبحث اذ ضم مجتمع البحث واختيار عينة قصدية مكونة من (4) نماذج ثم تحليلها وفق المنهج الوصفي بالاسلوب التحليلي. في حين ضم الفصل الرابع نتائج البحث، فضلاً عن الاستنتاجات، التوصيات، المقترحات. واختتم البحث بأهم المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: آليات الفوضى، فنون ما بعد الحداثة، آليات، فوضى، رسم، فنون تشكيلية.

الفصل الاول (الاطار النظري)

مشكلة البحث (Research problem) :

الفن هو ارقى الوسائل للتعبير عن الاحاسيس والمشاعر وهو تحول في نهج وتطوير العقل البشري وتطوير مهاراته لخلق الأدوات التي يحتاجها في عصراً ما ، ووجوده وانتقال ذلك التطور الى عقله عن طريق التفاعل بين اليد والدماغ وتحول هذه المقدرة الى خبرة ، وهذه الميزة ينفرد بها الإنسان عن غيره من الكائنات للتعبير عن نفسه ، التي أصبحت شيء لا نستطيع الاستغناء عنه في خوضنا التاريخي ومعرفة نشوء المجتمعات البشرية وتراكماتها وتكوين الحضارات . لان الحضارة وتباينها الثقافي والعلمي على مر العصور هو السبب الرئيسي في تكون العصور والمذاهب الفنية ومن بينها فنون ما بعد الحداثة في منتصف الاربعينيات من القرن الماضي .

وفي البلدان التي تعرضت للدمار والفوضى بسبب الحرب واجه الفنانون المحدثون مشقات وفي الوقت ذاته نهضت الولايات المتحدة فمنذ الثلاثينيات زخرت الحياة الفنية في امريكا بنزوح عدد كبير من راود مدرسة باريس الى نيويورك بالذات على اثر الاحتلال النازي لفرنسا ومن بينهم (ماكس ارنست) واخرون ممن اثروا على الحركة الفنية في الولايات المتحدة.

إن الفنان فى سعيه لاكتشاف رؤى جديدة فى الفن لابد له من أن يغير نظرته للأشياء الثابتة والمتعارف عليها، فلابد له من البحث عن الجديد الذى يؤدى به إلى رؤية أفضل، بداية من اللون واشتغالاته وكيفية التعامل معه بتقنية عالية يحاول الوصول اليها في ابداعاته الفنية. وفى ظل التطور الهائل الذى يسود العالم الآن أصبح من الضروري أن يبحث الفنان عن أساليب متعددة لتطوير أدواته وخاماته وتقنياته المتعارف عليها .

ان لحركات فنون ما بعد الحداثة ابعاد كبرى، تتعلق بأحداث مجموعات ثورات متلاحقة في أساليب تقديم الخطاب البصري وعمليات تجديده وتنوع مصادره وادواته، بغية مغادرة حدود المجال التقليدي لفنون الحداثة وسعياً لإحداث هزات معرفية كبرى على مستوى انجاز الاداء الفني، اذ ان الآلية هي ممارسة الأداء بخزين معرفي يحقق نظرة مستقبلية للعمل الفني ، وحسن استخدام الأدوات والأجهزة التي تعد وظيفة يمارسها الفرد في مجال معين ، مستخدما انواعا متنوعة من الخامات ، مستفيدا من

[1] جامعة بغـداد / كلية الفنون الجميلة

خبراته السابقة في تشكيل هذه الخامة بسهولة ودقة واتقان ، فالمهارة والالية مجتمعة توحي بالقدرة على المعالجات التلقائية في تشكيل الخامات واستخدام الأدوات، ولاكساب الفرد المهارات الفنية يجب تطوير العديد من الجوانب المعرفية والقيم والاتجاهات والمهارات له والتي بمجموعها تؤدي الى رفع مستوى الأداء الفني له وتأهيله الى انتاج اعمال إبداعية مبتكرة، وان تعلم الفرد لعدد من المهارات توفر له امكانية التمتع باداء فني، وفي الرسم توجد مهارات عدة فاللذي يمتلك الالية ينفذها بدقة ونوعية عالية في الأداء وبوقت قياسي، أما المبتدئ فينفذها ببطئ فيما الاول ينفذها بسرعة ويصل دائما الى تحقيق هدفه . من خلال ما يؤديه من خطوط وتلوين المساحات والاشكال، بحيث يكون قادرا على اظهار ما اكتسبه من مهارات فنية ليوظفها لتوزيع الكتل والاشكال مثلا، ومعالجاته اللونية لسهولة التنفيذ، وحركاته الانسيابية، وهكذا فان مستوى الكفاءة في الاداء التي حصل عليها الفرد من خلال الرسم تشير الى مقدار المهارة والالية واشتغالاتها التي حصل عليها هذا الشخص من خلال شكل العمل الفني .

من خلال ما سبق يرى الباحث ان مادة الرسم الكرافيتي والبوب ارت، هي احدى المواد الدراسية الهامة في في مجال الفنون التشكيلية فضلاً عن ان فنون ما بعد الحداثة وخاصة في اتجاه البوب ارت والفن الكرافيتي بكل اساليبها وتقنياتها تحتاج لآليات وتوظيف الفوضى فيها فهي احدى مقومات هذين الاتجاهين، خاصة وان فنون ما بعد الحداثة تمنح القدرة على الابداع في استخدام الخامات والأدوات والآليات التي تضفي على مخيلته ابعاد ورؤى جديدة وتحرر الفكر الفني لدى الطالب من التقنيات التقليدية، لتصبح نتاجاتهم تتسم بالمرونة والحرية في استخدام الخامات والتقنيات وبأساليب فنية إبداعية للتعرف على آليات الفوضى واشتغالها كمدخل لانشاء وتأليف هذه الاعمال على وفق مدارس فنون ما بعد الحداثة/ البوب ارت والفن الكرافيتي لتتحدد اشكالية البحث بالتساؤل الاتي: ماهي اليات الفوضى واشتغالاتها في فنون ما بعد الحداثة(البوب ارت، الفن الكرافيتي).

اهمية البحث والحاجة اليه:The importance of research and the need for it

تتجلى اهمية البحث بكونه يؤسس لدراسة جمالية ونقدية تتيح للباحثين والمهتمين بمجال الفنون التشكيلية، ويسهم بتسليط الضوء على اليات الفوضى ، الاطلاع على اليات الفوضى في فنون ما بعد الحداثة وما تحويه من اشتغالات، ويركز على فنون ما بعد الحداثة ورصد أشتغالاتها وابرز فنانيها وتوجهاتهم الفكرية والجمالية، مع التأكيد على الجانب الفكري الذي يصاحب حالة الفوضى وأسبابها وآليات اشتغالها وانعكاسها على المستوى الاسلوبي والتقني للنتاج الفني.

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي تعرف على اليات اشتغال الفوضى في فنون ما بعد الحداثة (البوب آرت – الفن الجرافيتي) انموذجا

حدود البحث (search limits):

1- الحدود الموضوعية : اليات اشتغال الفوضى في فنون ما بعد الحداثة، في (التعبيرية التجريدية والفن الشعبي).
2- الحدود المكانية : اوربا
3- الحدود الزمانية : الفترة الممتدة من عام 1960 - 1990

تحديد وتعريف لأهم المصطلحات الواردة :

الفوضى:

- ووردت عند (Bakri،2005) بانها: "إيجاد حالة من الاضطراب والتشويش والتشتت والصراعات لتفكيك البنى الاجتماعية والانسانية ليصبح متاحا لهم اعادة بناء وترتيب الأوضاع لاستيعابها وضمان الاستقرار فيما بعد" (Bakri, 2005, p. 51)
- كما عرفها (Al-Sabaawi ، 1017) الفوضى بانها : "نظرية انسانية اجتماعية تهدف الى استغلال عناصر داخل المجتمعات التي تتطلع نحو التغيير ودعمها عبر الاعلام في المجتمع، واحداث التغيرات التي تؤثر على التوازنات المستقرة، ويشمل مواضيع عدة ذات ابعاد مختلفة كالرياضيات والفيزياء والهندسة والفن والآداب والاقتصاد والسياسة والثقافة، فيتم تناولها بمفاهيم جديدة ومتطورة" (Al-Sabaawi, 2017, p. 37)

- ويعرفها الباحث أجرائياً على إنها:(مجموعة نتاجات الفنية العالمية والتي تتميز باستخدام تقنيات وآليات اشتغال مركبة مع بعضها بنسق جمالي فوضوي، وهو ما نسميه الفوضى الخلاقة).

فنون مابعد الحداثة Poet Modernism:

- "وهو مفهوم يتصل ويرتبط بالحداثة ارتباطاً عضويا وهو استمرار للحداثة ولكن بفكر ومناهج ووسائل مختلفة، جاءت مع مجتمعات بعد الصناعة، وهي مزيج من فن اللافن (Anti-art) وفن الصدفة ("Art of Chanc (Malcolm & McFarlane, 1987, p. 35)
- التعريف الاجرائي لفن مابعد الحداثة: هي النتاجات الفنية التي بدأت ملامحها سنة 1945 تقريباً وهي مزيج من الفن التقليدي وفن اللافن(Anti-art) وفن الصدفة (Art of Chance)
- ووصفها محمد سبيلا "نزعة فوضوية وعدمية فاعلة باستمرار وهي في المجال المعرفي الابداعي خصوصاً"

الفصل الثاني (الاطار النظري)

<u>المبحث الاول: آليات اشتغال الفوضى</u>

إن التحول الحاصل في مجمل النشاطات المعرفية مهد إلى ظهور آليات إشتغال جديدة والتي قد تكون متعارضة في السياق لكنها فرضت على الواقع إثر التطورات التقنية والعلمية والأحداث المتلاحقة والمتسارعة التي شهدها العالم الغربي حيث دعت تلك المتغيرات إلى التحول والإنزياح في مفاهيم و أساليب الفنان نحو التفرد في أسلوبية جديدة عبر محاولاته للخروج عن الأنماط السابقة بإيجاد تداخلات مغايرة وحيوية لانهائية المضامين بهدف الوصول لعلاقة من نوع جديد تكون متميزة تواصيلة مع المتلقي . حيث جمعت حيث جمعت هذه الاليات بين الأداء الحركي و البنية المبرمجة والصورة المتبدلة حركياً في منهجية واحدة. وتحرر فنان ما بعد الحداثة من قيود المتاحف وصالات العرض، فمن الصفات المهمة التي تميز الفنان هي المرونة، وهي الطريق إلى أدائه المميز والمنفرد, ادى فيما بعد الى ظهور اليات فوضوية عشوائية. لذا فأن الفوضى والابداع وطريقة الاداء هي وحدها من تميز اسلوب وموهبة الفنان. كذلك الأعمال الفنية، وتراكم الخبرات وبتأثير عدة عوامل محيطة به، بحيث يخرج الإنتاج الفني ويمتاز بالمرونة رغبة في التجديد. وهناك دوافع ومرجعيات اخرى لها أثر مباشر في هذاه الفوضى في الاداء.

مفهوم الفوضى/

أن الفوضى او فوضوية لها أسس فلسفية جمالية تمثلت بالفردية، والذاتية، والإرادية، وأول من نظر للجمالية الفوضوية (برودون) الذي جعل من الفوضى حركة تحررية قائمة على تعاون تحت لوائها خارج سلطة أية مجتمع ، وشجع الحرية في إطار توافق طوعي بين افراد أحرار متساوين في الحقوق والواجبات التي لا بد أن تكون متبادلة، وكون (برودن) رائد التيارات الفوضوي ومنظر الفوضوية العلمية يتطرق الى مسالة المجتمع المستقبلي للعلوم الاجتماعية، يرى ان جميع التقاليد استهلكت وجميع المعتقدات اندثرت بالمقابل بدأ النظام الجديد اذ يستعير مفاهيم فلسفة (هيغل) في تبنيه رؤياه الخاصة حول مبدأ الفن وقد واكبتها بوادر جمالية فوضوية على مستوى الإبداع والفن من خلال الفن التشكيلي وقدرته الاجتماعي وتطور التدريجي المتلاحق لدى كل طاقة خلاقة ، ويتكلم على موت الفن في تعابيره الهيغلية، (ان المجتمع ينفصل عن الفن اذ يضعه خارج الحياة الواقعية؛ ويستخدمه أداه تسلية ولهو ولا يتمسك بها، وينظر الى الفن كجزء اساسي من الوجود، وتشجيع للفن ان يبعث من جديد) (رزيق، 2003)

مفهوم نظرية الفوضى:

ويعكس مفهوم الفوضى بعض الظواهر التي يكون فيها للفروق الصغرية في الوقت الحالي آثار كبيرة على الطريقة التي ستكون عليها الأشياء في المستقبل. لقد دخلت نظرية الفوضى الخلاقة بقدر كبير من الالتباس والتأويل والاختلاف، وعلى نحو خاص فيما يتعلق بالعلاقة بين الاجزاء والكل والعلاقة بين متضادات الثبات والتغيير والفوضى والاستقرار، وتبعا لنظرية النظام فأنها تسير وفق منهج يمكن توقع سيره، بينما تهتم نظرية الفوضى بالتغيير الفوضوي الذي يؤدي الى النظام وتشكل هاجسا أمام كل تسلط يمكن ان تبحث الفوضى بقراءة مغايرة لفكرة الفوضى وتكون لها ابعاد ودلالات إيجابية في سياق الفن التشكيلي والانساني، أو في مختلف المجالات الاجتماعية، فضلا عن ذلك الفوضوية تعكس رد فعل الأنسان الذي اوهموه بالحرية، حتى قام ضد تجاوزات

الحياة الاجتماعية التي يعاني منها، على مختلف الاصعدة الحياتية للفرد، لذلك فإن مفهومي السلطة والفوضى يحتلان فضاءات متباينة ويفرض اختلافهما نفسه أساساً على الفكر. (عبدولي، 2013)

ان اصل نظرية الفوضى ظهرت (في الستينات من القرن الماضي عند العالم الروسي (شاركوفسكي) وتطورت في اتجاهات مختلفة وطبقت في ميادين واسعة إذ أن مفاهيمها وتصوراتها تقاطعت مع المفاهيم الكلاسيكية التي أسست للعلم الحديث، بالتالي كونت صورة عن العالم بصورة جديدة تسمح بفهم أفضل للعوامل والعناصر المحركة للعالم وتطوره، من خلال التجريب والتغير في خلق اشكال تكاد تكون ثوابت حقيقة في بنية النص الجمالي، فضلا عن ذلك .. الفوضى فلسفة متعددة الافكار متنوعه الاتجاهات ويختلف المعنى الفوضوي حسب المجال التأويلي الذي تحسب اليهِ، حالة يفرضها تطور المجتمع حتى يستغني عن أي تنظيم خارجي مفروض على حريته ووعيه يكون بين مجالين احدهما معلوم والاخر مجهول ولكل منهم اساليبه وادواته ووسائله سواء كانت علنية ام سرية) (سميث، 2020، صفحة 78)

وقد وجدت الفوضى في الأساطير والملاحم بوصفها ملازمة لحركة التطور الفكري لدى الإنسان القديم فقد "اخذت هيأة اللاشكل واللانظام في القرنين السابع والسادس (ق.م) وما قبل سقراط استخدم الشاعر الاغريقي (هسيود) (Hesiod في قوله : (في البدء كانت الفوضى لا شيء سوى فراغ غير محدود يشير إلى سياق لنشاءة الكون، شبه الفوضوي، بكتلة تتحرك عديمة الشكل إنشات منها الالهة الكون، كونها شرط البدائية الالهية كما وتمثل الفضاء اللامتناهي) (غليك، 2000، صفحة 15)

المبحث الثاني : آليات الفوضى في اتجاهات ما بعد الحداثة

الفوضى في الفنون تعتبر عنصرًا مهمًا ومثيرًا للاهتمام إليك بعض الآليات التي تستخدم في الفنون والتي يمكن استخدامها لتحقيق الفوضى ، وأن الفوضى في الفن ليست بالضرورة سلبية، بل يمكن أن تكون مصدر إلهام وتجديد في التعبير الفني(الفوضى الخلاقة مثلا).

وفي فنون ما بعد الحداثة، تعتبر الفوضى أحد الآليات الأساسية المستخدمة للتعبير الفني. تتمثل آليات اشتغال الفوضى في الفنون ما بعد الحداثة في استخدام العشوائية والتشتت والتعارض والتعقيد في الأشكال والمضامين الفنية. وفيما يلي بعض الآليات الشائعة لاستخدام الفوضى في فنون ما بعد الحداثة والتي تهدف الى إثارة التفكير والاستفزاز واستكشاف حدود التقاليد الفنية:

الاختلاف والتعارض: يتمثل في استخدام العناصر المتناقضة والمتضادة في العمل الفني. يهدف هذا الأسلوب إلى إثارة الاهتمام والتوتر وتحفيز التفكير.

الحرية الفنية: يتميز الفن البعد الحداثي بالحرية الفنية الكبيرة التي يتمتع بها الفنان في اختيار الأشكال والتقنيات والمواد. هذه الحرية تسمح للفنان بالتعبير بطرق غير تقليدية وتجاوز القيود التقليدية.

الفراغ : يتمثل في استخدام الفراغ والفراغات في العمل الفني بطريقة تخلق شعورًا بالفوضى والتشتت. يمكن أن تستخدم الفراغات لإضفاء الاهتمام على العناصر الأخرى في العمل الفني.

عدم التنظيم: يتم تحقيق الفوضى في الفنون عن طريق عدم الالتزام بأي ترتيب محدد أو تنظيم محكم. يتم استخدام الخطوط والأشكال والألوان بطرق غير منتظمة وغير متناسقة لخلق شعور بالفوضى والعشوائية.

التشويه والتفكيك: حيث يتم استخدام فن التشويه والتفكيك لخلق الفوضى في الأعمال الفنية. يتم تشويه الأشكال والألوان والجماليات التقليدية لإنشاء صور غير منتظمة وعشوائية.

الحرية الإبداعية: ان استخدام الحرية الإبداعية في الفنون لتحقيق الفوضى. يسمح للفنانين بالتعبير بحرية وتجاوز القواعد والتوجهات التقليدية لإنشاء أعمال فنية فوضوية.

التشتت والاستخدام العشوائي للمواد: قد تساهم في إحداث حالة من الفوضى أو العشوائية اذ يتمثل في تشتيت العناصر والأشكال والألوان في العمل الفني بطريقة عشوائية وغير منظمة. تتمثل في استخدام العشوائية في عملية الإبداع الفني. يمكن أن تكون العشوائية في اختيار الألوان أو الأشكال أو الترتيبات، مما يؤدي إلى إحداث شعور بالفوضى وعدم التوازن. يهدف هذا الأسلوب إلى إحداث شعور بالعشوائية والتعقيد وعدم التوازن، قد يستخدم الفنانون مواد وأدوات مختلفة بطرق عشوائية لخلق الفوضى في الأعمال الفنية. يمكن استخدام الطين والألوان والأقلام بطرق غير تقليدية وغير منتظمة لخلق تأثيرات فوضوية.

الحركة والديناميكية: يتم استخدام الحركة والديناميكية في الفنون لإضافة عنصر من الفوضى. يتم استخدام الخطوط المتحركة والأشكال المتغيرة والحركات غير المنتظمة لخلق صور توحي بالفوضى والعشوائية.

البوب آرت (POP Art) ١٩٥٨ - ١٩٧٥

فن من الفنون التي ولدت من رحم الدادية، يُطلق عليه فن العامة أو الفن الدارج، أو فن الدادا الجديد، ظهر في النصف الثاني من القرن العشرين؛ وهي الفترة التي تم فيها استبدال مركزية اللغة بمركزية الصورة، تلك الأخيرة التي أصبحت جزءا لا يتجزأ من حياة الإنسان اليومية، بوصفها أكثر الوسائل تعبيرًا وتأثيرا، في كل عمليات التواصل والتخاطب والتحصيل المعرفي، إذ تتساوى الصورة الواحدة بألف كلمة كما يقولون .

نشأ هذا النمط من الفن في أمريكا وانجلترا، وانتشر كذلك في فرنسا وألمانيا وسويسرا، إلا أنه لم يظهر ويأخذ مكانه ويتأصل إلا بعد الحرب العالمية الثانية؛ حيث استخدمت كلمة بوب لأول مرة في الخمسينات من القرن العشرين، والبوب آرت باختصار حركة ساخرة، زعم أصحابها أنها جاءت لتركز على كل ما يشغل الناس في ثقافة الحياة اليومية، دون أي تحوير أو تحريف، بغرض نقد ثقافة الإستهلاك، أي الثقافة السائدة التي تروج للتسلية والمتعة، وتفضل كل ما هو جاهز في المجتمعات المعاصرة .

لقد ارتبط ابوب ارت في بداية الخمسينيات من القرن العشرين بالحياة الامريكية، حيث تعامل الانجازات الفنية على انها وسائل انتاجية وصناعية وهي جزء لا يتجزء من ثقافة شعبية اسس لها المجتمع الامريكي المعاصر، فضلا عن كونها أي الاعمال تستمد قيمتها وفق مبدا الاستهلاك. ويعمد فن ما بعد الحداثة الى تشظي المعنى والتباسه، على حين يكون الفن بمنأى عن الاسس والمعايير الصنفية فهو تكسير لها وتخطي حدودها. وبهذا المعنى يفسر فن البوب آرت بانه (الاستعمال لما كان محتقراً مع الاصرار على الوسائل الاكثر تداولاً، الأقل جمالية))امهز(1981, p. 261 ,

أي الدعوة الى ممارسة الحرية في التعبير نحو امكانية استخدام مواد ووسائط ماخوذة عن البيئة والمجتمع. "اذ تبنى أنصار هذا النمط أفكار ومبادىء الدادية، التي بدأت بالسخرية والسخط من كل ما هو متع وشائع" (William, 1076, p. 116)

وهذا ما تجلي لديهم في أكثر من مظهر، منها التجاهل المتعمد لتقاليد الفنون الجميلة، بالاعتماد على المفارقة في توظيف الأشياء الجاهزة التي نستعملها كثيرا في حياتنا العادية؛ وهذا للتأكيد على فكرة ذوقية متطرفة؛ وهي أن هذه الأشياء المألوفة تكتسب جانبية خاصة، عندما تعزل من سياقها المعروف، ويتم دمجها مع مواد أخرى تمنحها قيمة مضاعفة، وتحولها من أشياء مهمشة إلى مراكز فعلية، تستحوذ على انتباه المتلقي.

ومن اهم الظروف التي ادت او مهدت لظهور هذا الفن كالاتي:

ان هذا الفن تعبير ينشأ من ثقافة وتراث الشعب، ويعبر عن تجاربهم ومشاعرهم وقضاياهم. ومن أهم العوامل التي ساهمت في مهد الفن الشعبي البوب آرت هي:

وهذه بعض العوامل التي ساهمت في مهد الفن الشعبي (البوب آرت) وجعلته ينتشر ويتطور (Warner, 1966)

- ثورة الصناعة: في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، تطورت صناعة الطباعة والنشر، مما سهل انتشار الصور والرسومات بشكل أكبر. وهذا ساهم في انتشار الفن الشعبي والبوب آرت.
- الحركة الفنية: خلال القرن العشرين، ظهرت حركات فنية مثل الدادا والسريالية والتعبيرية والكوبية وغيرها. وهذه الحركات الفنية ساهمت في تطوير الفن الشعبي والبوب آرت وتأثرت بها.
- ثقافة الاستهلاك: تطورت ثقافة الاستهلاك في القرن العشرين، حيث أصبحت المنتجات المصنوعة جاهزة ومتاحة بشكل أكبر للجمهور. وهذا أعطى المصممين والفنانين فرصة لاستخدام المنتجات الشعبية في أعمالهم الفنية، مما ساهم في نشأة البوب آرت.
- الثقافة الشعبية: استوحى الفن الشعبي البوب آرت من الثقافة الشعبية والعناصر الشعبية مثل الإعلانات والمجلات والأفلام والموسيقى والرياضة والشخصيات الشهيرة. وتم تجسيد هذه العناصر في أعمال الفنانين والمصممين البوب آرت.

وفي هذا السياق "تم توظيف كل ما يمكن توظيفه من أعراض الحياة في المجتمعات الاستهلاكية، كعلب السلع الغذائية، وقارورات الشراب والصور المتداولة سواء كانت صور لنجوم، أو صور إعلانات وشعارات تجارية، أو أجزاء من بعض الجرائد

والمجلات، وقد تم توظيف كل هذه الأغراض كأجزاء من أعمال فنية، أو كأعمال فنية قائمة بذاتها، ولم يكن أحد يتوقع أن تصبح كل هذه الأشياء مادة للفن التشكيلي في القرن العشرين" (Warner, 1966, p. 376)

اذ أهتموا الفنانين بفن البوب ارت من خلال البنية التركيبية للتشكيل عبر اثارة العرض البصري بشيء لا يخلو من السذاجة من خلال المناورة بالحجم.وهذا (Roy_Lichtenstein) يؤكد بأن الادراك المنظم هو غاية الفن وان فعل النظر الى الرسم ما لا علاقة له باي شكل خارجي يتخذه الرسم فهو يسعى لبناء نسق موحد من الرؤية)

ومن أهم أعلام هذا النمط أندي وارهول andy warhol هذا الرجل الذي أدخل الحياة اليومية العادية في الأعمال الفنية، عندما قدم لنا الصور التي يتم استخدامها في الإعلانات، كعلب حساء كامبل ١٩٦٨ ، التي تعد دليلا حقيقيًا على اقتناعه التام، بأنه من الضروري ان يكون الفن نتاجاٍ للاستهلاك وايضا يجب ان يكون في متناول الجميع.

كما حرص أيضًا من جانبه على أن يقدم لنا صورا لنماذج وشخصيات معروفة مثل مارلين موتور وإليزابيث تايلور، وكانت فلسفته في التعبير عن هذه النماذج؛ هي الابتعاد عن كل ما هو تقليدي في الرسم والتلوين، وقد اعتمد في هذا الإطار على

اختيار الصورة، وتكرارها إلى ما لانهاية، مع اختلافات ملحوظة ومقصودة في ألوان الصور المكررة ، بغرض إثارة القوة البصرية للمتذوق أو تذكيره بأهمية النظر إلى تلك الصور، كما لو كان ينظر إلى لوحة من لوحات كلود مونيه" (Wilson, 1974, p. 18)

اذ ان هذه الطريقة "تجاهل بها اندي وارهول قاعدة مهمة؛ وهي أن الأعمال التي تحاكى أعمالاً فنية أخرى ليست إبداعية في حد ذاتها" (Ghosh.Ranjan.k, 2018, p. 70)

ومن "أهم أعلام البوب آرت أيضًا جاسبر جونز jasper johns الذي قدم لنا علب بيرة برنزية مصبوغة، وهناك أيضًا إدوارد كاينهولز الذي عرض في استوديو باريس ضفدعة يتدلي من فمها مصباح كهربائي، وضعت على غسالة كهربائية" (alshuk, 2021, p. 155)

والواقع أن السمة المشتركة التي تجمع بين فناني هذا النمط هو الإصرار على الدمج بين الفن والحياة، والاهتمام بتسليط الضوء على كل ما يشغل الناس في الحياة اليومية، وتقديمه كما هو كمادة للتعبير دون إدخال أي تحوير أو تغيير عليها، أملًا في لفت انتباه المتلقى إلى نمط الحياة الرتيب في المجتمعات الاستهلاكية. وبهذه الطريقة عبر فنانو البوب أرت عن سمة مهمة من سمات ما بعد الحداثة؛ وهي كيف تحول المركز إلى هامش، والهامش إلى مركز، بحيث يمكن القول بأن التوظيف الذي تعمده فناني البوب أرت لكل ما يُستعمل من أغراض في الحياة اليومية، دون أن نعيره أي أهمية؛ لأنه مألوف لنا، قد أحال هذه الأشياء المهمشة إلى مراكز فعلية، تلفت انتباه المتلقي إلى أن بإمكان هذا المهمش أن يخلق واقعا جديدا، يتم فيه تبادل الأدوار فيصبح المركز هامشا والهامش مركزا. هذا وتجدر الإشارة إلى أنه "على الرغم من أن أنصار البوب آرت، يعتبرون مارسيل دو شامب ملهمهم وأباهم الروحى، إلا إنه يتهرب منهم، ويرى أنهم أساءوا فهم الدافع الذي من أجله جاء بأشيائه الجاهزة" (alshuk, 2021, p. 157) ، ولهذا وصفهم بأنهم مجرد متطفلين يعيشون على تراث الدادية، ولعل هذا ما عبر عنه بقوله إن البوب آرت مجرد مخرج سهل يعيش على تراث الدادا، فعندما اكتشفت الأشياء الجاهزة كنت أحسب أنني أحط من شأن الإستاطيقا، أما في الدادا الجديدة، فقد أخذوا أشيائي الجاهزة، واعتبروها عملا جماليا، إنني أرمي حمالة القناني والمبولة في وجوههم تحديا، وهم يعجبون بها جماليا.

ويبدو لي أن كليهما قد أساء فهم ماهية الفن، "فقد تعمدا توظيف العناصر بصورة عبثية خارج السياق الطبيعي للأشياء، وكل واحد منهما لم يمزج بين الفن والحياة كما زعم، وإنما ألغى كل منهما المكانة الفاصلة بين الفنون الراقية والحياة اليومية؛ ذلك لأن فلسفتهم في التعبير، قد انطلقت من فكرة ذوقية متطرفة، ملخصها أن كل شيء فيه من القابلية ما يؤهله لأن يكون عملا فنيا إذ يلعب الفن في نظرهم دور الناقل للمعاني سريعة الزوال والهامشية، لتصعيدها إلى مرتبة الفن")عيسى(257 .p. 2010, ,

الفن الكر افيتي:

الفن الكرافيتي من الفنون المعاصرة وهو الفن الذي يتميز بالتعبير ويستخدم الجدران والأسطح العامة كوسيلة للتعبير الفني. يعتبر الكرافيتي شكلاً من أشكال الفن الشعبي والمعاصر، ويعتبر تعبيرًا عن الرفض للتقاليد والقيود الفنية التقليدية. اذ يعبر الرسامين في هذا الفن عن الرسائل الاجتماعية والسياسية والثقافية، ويعتبر وسيلة للتعبير عن الهوية والمشاعر الشخصية. "يستخدم الفنانون الكرافيتي أدوات مثل الرشاشات والأقلام والألوان الرشاشة لإنشاء أعمال فنية فريدة على الجدران. وتعتبر

الجدران المغطاة بالكرافيتي معلمًا فريدًا في المدن، وقد تم اعتبارها فناً عامًا في بعض الأماكن. تعتبر الكرافيتي أيضًا وسيلة لإعادة إحياء المساحات العامة وتجميلها، وتعطي للمدن لمسة من الحيوية والإبداع" (حسن، 1980)

ونستطيع أن نقول أن جذور هذا النمط أبعد من ذلك بكثير ؛ فهي ترجع إلى الإنسان الأول، الذي استخدم الخطوط البسيطة والألوان على جدران الكهوف، ليعبر من خلالها عن مخاوفه وآلامه من الطبيعة، أما في وقتنا الحالي فهو يستخدم للكتابة أو للرسم على الجدران، بدوافع سياسية أو بدوافع تخريبية "اذ تزامن ظهور الفن الجرافيتي مع ظهور موسيقى ألرابر والبرايك دانسنك ، وكذلك يرتبط بالتخطيطات العشوائية السهلة التي يخلفها الأطفال على الجدران والأرضيات والاوراق لانتاج ما في خاطرهم وهي اشبه على الاغلب الكتابات والرسوم التي تمتلئ بها جدران السجون والمصاعد الكهربائية والحمامات" (سامي، 1994، صفحة 87)

"اذ تاثر الجرافيت بفن الاعلانات المعلقة والمطبوعة في المحلات التجارية وايضاً واجهات القاعات والنوادي فضلا عن الاعلانات التي تظهر من على التلفاز وكذلك الاشكال الرسوم المتحركة في الكمبيوتر ولذلك فقد اعتبر هذه الحركات والاداء نتاج او رؤية فطرية شعبية لمثل هذه الفنون" (خريسان، 2006)

وازدهر الفن الكرافيتي في ثمانينيات قرن العشرين، نتيجة لظروف اقتصادية وسياسية معينة، حدثت في مدينة نيويورك، تعبيرًا عن الأوضاع الاجتماعية البائسة، التي تعاني منها فئة معينة من المجتمع، يمكن وصفها بالمهمشة، فلجأت هذه الفئة إلى هذا النوع من الفن يهدف لفت الأنظار إلى واقعهم المأساوي وحالتهم الاقتصادية، (وتعبيرا عن احتجاجهم وتمردهم على كل القواعد والأنظمة السائدة، لكي يؤكدوا بذلك على سمة مهمة من سمات ما بعد الحداثة، وهي الاستقلالية التامة للفن عن أي سلطة، سواء كانت دينية أو سياسية أو اجتماعية، وضرورة التمتع بقدر كبير من الحرية، في التعبير عن المهمشين والمضطهدين من قبل أي سلطة. ومن هذه الوجهة عبر هذا النمط تعبيرًا صريحًا عن توجهات فنون ما بعد الحداثة، في سعيها لرفض أي صورة مزيفة عن الواقع، والتأكيد على ضرورة كشف هذا الزيف، بمواجهة هذا الواقع بكل نقصه وعيبه، وفي هذا السياق، يمكن رصد صلة جديرة بالملاحظة بين ما ينادي به هذا الاتجاه، وبين أفكار فوكو عن السلطة وعن المهمشين) (حسن، 1980، صفحة 34)

مؤشرات الاطار النظري:

- احدثت فنون ما بعد ملامح متعددة ومتغيرة ومتبادلة مهدت لتجاوز الماضي والانطلاق بافكار جديدة.
- كان ظهور الفن الشعبي بمثابة طفرة مفاجئة انفصل فيها الفن عن المدارس الفنية وتجاربها مبتعداً عن القيمة الفنية وكل ما هو مألوف مما أدى الى انهيار الثوابت القديمة واصبح القبح جمالاً وانهارت الحدود بين أنواع الفنون المختلفة.
- ان كسر القواعد المتعارف عليها في الفن والتمرد عليها والفوضى هو تعبيراً عن بؤس الإنسان حيث ان الانسان يطمح الى التحرر من جميع أنواع الكبت الجسدي والعقلي والسياسي

الدراسات السابقة(Previous studies) :

اولاً : دراسة (عبد الله ،2019) (اطروحة دكتوراه)

(نظرية الفوضى وفاعليتها في التحولات التصميمية في الفضاءات الداخلية)

هدفت الدراسة الى الكشف عن الأسس العلمية لنظرية الفوضى المتبناة في تصميم الفضاءات الداخلية، فضلا عن ايجاد المرتكزات الاساسية ضمن اليات نظرية الفوضى في العمارة والتصميم الداخلي،اما حدود البحث: تحددت بدراسة المشاريع التصميمية المنفذة التي صممتها المعمارية ألعالمية العراقية الأصل (زهاء حديد)

الحدود الزمانية: يتحدد البحث باختيار ألعينات المعمارية المنفذة التي تم انشاؤها بين عامي (2004 – 2018) اتبعت الباحثة منهج البحث الوصفي التحليلي ، وشمل مجتمع البحث : عشرة نماذج منتقاة من الاعمال المنفذة للمعمارية زها حديد تنوعت في تكويناتها الشكلية حيث تم اختيارها بشكل قصدي من مناطق متفرقة من العالم، واظهرت النتائج الآتي: 1-.يتحقق التماثل الذاتي بشكل كبير في البُنى التصميمية التي صممت وفق نظرية الفوضى، فيما يعد التعقيد بآلياته المختلفة من أبرز الميزات الفاعلة في بناء الأشكال على وفق نظرية الفوضى, تؤثر هيئة الاشكال التي صممت وفق نظرية الفوضى على استقبال المتلقي وتوليد انطباعات مختلفة كالمفاجأة، الصدمة، الغموض والتوتر. 2-.تظهر العلاقات النسقية بصورة مؤثره في الاشكال التصميمية التي تحمل صفات الشكل الفوضوي عبر علاقات التحول، الايقاع، التدرج والمرجعية.

ثانيا: دراسة (عبيد2022) (بحث منشور)

(الفوضوية و اشتغالاتها في منحوتات روبرت راوشمبيرغ و كليس اولدنبيرغ)

سعت الدراسة الى كسر القيود السلطوية و أبعادها الفكرية التي همشت مركزية الإنسان منذ عصر التنوير.وقد جاء البحث بأربعة فصول : الأول (الأطار العام للبحث) تضمن مشكلة البحث التي اتجهت نحو الفوضوية و ما تحمل في طياتها من تمرد و خروج عن المألوف نتيجة الممارسات السلبية لسياسة السلطة المركزية، و قد انتهت المشكلة بالتساؤل الآتي (ما هي اشتغالات الفوضوية في منحوتات روبرت راوشمبيرغ و كليس أولدنبيرغ ؟-كدراسة مقارنة). ومن ثم أهميته، اذ يعتبر البحث إضافة معرفية و دراسة تساهم في فتح الأفاق المعرفية والجمالية لدارسي فن النحت والمهتمين به، اما الهدف والذي تحدد في التعرف على اشتغالات الفوضوية في أعمال روبرت راوشمبيرغ و كليس اولدنبيرغ، و حدوده الممتدة من عام ١٩٥٩ ١٩٦٩م، و تحديد و تعريف لأهم المصطلحات الواردة فيه.

اما الفصل الثاني(الأطار النظري للبحث) فقد جاء بمبحثين، تمثل الأول بالحديث عن المفهوم المعرفي للفوضوية كمفهوم الحرية التعبير في الحقل البصري ، أما المبحث الثاني فقد تطرق إلى اشتغالات الفوضوية في فن النحت، و انتهت الباحثة إلى بعض المؤشرات المهمة التي أفادت في تحليل عينتي البحث.

أما الفصل الثالث فقد شمل إجراءات البحث انطلاقا من منهج البحث الذي اعتمدت فيه الباحثة المنهج التحليلي الوصفي لتحليل المحتوى عينتي البحث المستمدة من مجتمع البحث الذي شمل مجموعة من الأعمال و البالغة (30) عملا نحتيا بواقع (15) عملا لكل نحات من نحاتي العينتين، وتم حصر مجتمع البحث وانتقاء عينتين تمثله بطريقة قصدية و التي بلغت (6 نماذج) بواقع (٣ نماذج) نحتية لكل نحات، و اعتمدت الباحثة على مؤشرات الإطار النظري و أداة الملاحظة كأداة لتحليل محتوى عينتي البحث.

أما الفصل الرابع فقد تضمن أهم النتائج و الاستنتاجات التي توصلت اليها الباحثة، و من أهم النتائج التي توصلت إليها 1- أسلوب عرض المنجز النحتي لدى النحات (راوشمبيرغ) داخل القاعات، بينما تقنية العرض للنحات (اولدنبيرغ) أكثر تداولية و عمومية دخلت فضاءات البيئة التي تتواصل مع الجمهور بأنفتاح أكبر يحدد حجم الخطاب الفوضوي كرسالة اجتماعية. 2-وظف (راوشمبيرغ) المهمل والمهمش في فن النحت بأسلوب تقني بصورة مشوشة أكثر من (اولدنبيرغ) كمفردات داخل المجتمع.

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

اولا: مجتمع البحث:

إن الاتجاهات التي غطاها البحث الحالي تضمنت تيارات واتجاهات ما بعد الحداثة وتحديداً (البوب آرت، والفن الكرافيتي)(رسم) في أوربا التي أحرزت كماً هائلاً من الاعمال الفنية والتي تعذر على الباحث حصرها وعدها إحصائياً بعد إطلاع الباحث على ما هو منشور من اعمال فنية (رسم), فضلاً عما موجود على مواقع الانترنت وامختصة بالفن والمقتنيات الخاصة لدى بعض المهتمين بهذا الفن وقاعات العرض والإستفادة منه ليغطي الحدود الموضوعية للبحث وبحقق أهدافه.

ثانياً: عينة البحث:

لاجل فرز عينة البحث فقد قام الباحث بوضع تصنيف ومحددات للمحكات الفنية وايضا الاتجاهات لموضوعة البحث وفق تسلسل وزمن ظهورها واهميتها, وتم اختيار عينة قصدية اربعة اعمال فنية بمعدل عملين لكل اتجاه او حركة فنية أو تيار فني، وقد قام الباحث باختيار العينات وفق حيثيات، منها:

- شهرة العمل المختار من حيث انتشاره إعلامياً وفنياً وأكاديمياً.
- أن تكون الأعمال المختارة منفذة تنفيذاً وافياً لاشتغالات الفوضى ضمن تيارات واتجاهات ما بعد الحداثة .
- وايضاً استند الباحث لآراء الخبراء في الفنون التشكيلية وايضاً في التربية الفنية واصحاب الدراسات النقدية.

ولتحقيق هدف المنشود للبحث الحالي والمتمثل بالكشف عن اليات الفوضى في فنون ما يعد الحداثة، اعتمد الباحث المؤشرات والمقاربات الفكرية والفنية والجمالية التي انتهى إليها الإطار النظري كإطار نقدي للأعمال، حيث يتم وصف وتحليل الاعمال الفنية على أساس إدراك البنيته الكلية للعمل الفني والعلاقة بين أجزاءه .

ثالثاً: اداة البحث :

من أجل تحقيق الأهداف المنشودة للبحث ، اعتمد الباحث على مؤشرات اليات اشتغال الفوضى التي افرزها الجانب النظري وتوظيفها في استمارة لاستخدامها كمحكّات اشتغالاتها بالاسلوب التحليلي للمحتوى والتي تمثّل محكّات ادائية وتقنية جمالياً ومفاهيمية في ما بعد الحداثة، لصياغة أداة بصيغتها الأولية ، وقد اعتمدت الباحث على الصدق الظاهري، لوصفها المظهر العام للأداة من حيث دقّتها ومدى اشتغالاتها ، وبهذا تم عرض الأداة بصيغتها الأولية على الخبراء (ملحق رقم (1))، للتأكّيد على ملائمتها، اذ تم الاعتماد على بعض الفقرات بعد مع الاعتماد على نسبة الاتفاق(80%)، وقد استعان الباحث بمدرسي المشروع التشكيلي والانشاء التصويري لغرض استخراج علاقة الارتباط لتقويم الاعمال التشكيلية، لثبات الاداة باسلوب الاتفاق بين المقومين.وبعد التطبيق على ثلاث اعمال تم استخدام معامل ارتباط بيرسون بين درجات *الباحث والمقوم الاول *والباحث والمقوم الثاني *والمقوم الاول والمقوم الثانيكما في ملحق(2). وبهذا قام الباحث بصياغة او تثبيت استمارة التحليل بصيغتها النهائية مكونة من (8)فقرات رئيسية و (39) فقرة ثانوية ينظر ملحق(3).

رابعاً: منهجية البحث :

اعتمد الباحث لتحليل عينات البحث (الاعمال الفنية) المنهج الوصفي بالاسلوب التحليلي، من خلال تعرف اليات اشتغال الفوضى في فنون ما بعد الحداثة ، والكشف عنها في تيارات فن ما بعد الحداثة.

تحليل عينة البحث:

سيقوم ألباحث هنا بتحليل نماذج عينة البحث وفق الآتي :

عينة رقم (1)

شكل 1

العمل : جاكليين كيني

الفنان : اندي وارهولا

التيار: (POP ART)

تاريخ انتاج العمل : 1964.

المادة والخامة : أحبار سلسكرين على الكانفاس .

القياس : 208 × 137 سم.

العائدية : مجموعة خاصة.

تحليل العمل:

الوحة الفنان الأمريكي آندي وارهولا بعنوان "جاكلين كين". تم رسم هذه اللوحة في عام 1964 وهي تصوير لزوجة الرئيس الأمريكي جون كينيدي، جاكلين كينيدي، اذ يعد هذا العمل مثالاً حقيقاً عن الواقع وضمن حدود هذا الفن وهو أشبه بمنجز صوري فوتوغرافي، وهي عبارة عن صور أربعة لبنت جميلة وهي سيدة البيت الأبيض الامريكي (جاكلين كيندي) اذ توضح هذه الصور المزايا الجمالية هذه المراة منها في حالة الفرح وابتسامة عريضة وتطغى ملامح السياسة الأمريكية في هذا العمل من خلال التصوير بهذه الطريقة.

وتتميز اللوحة بأسلوب فني فريد ومبتكر. يتميز وارهولا بتقنياته الفنية الخاصة بإنشاء صورة مكررة ومتكررة لشخصية معروفة، وهو ما يظهر في هذه اللوحة أيضًا. تم رسم جاكلين كينيدي بشكل متعدد في اللوحة، حيث يتم تكرار صورتها عدة مرات. ولقد تعمد هنا الفنان في هذا العمل توظيف الواقع كما ويعتبر هذا خروجاً عن المالوف وثوابت الفنية لما بعد الحداثة

وايضاً تتميز اللوحة بالألوان الزاهية والخطوط الجريئة والتكرار المتكرر لصورة جاكلين. يعتبر هذا الأسلوب الفني تعبيرًا عن الشهرة والتأثير الكبير لجاكلين كينيدي كأيقونة في ذلك الوقت، وهذا العمل كان صورة فوتوغرافية مباشرة معبرة وغير مباشرة ولكن التأكيد على شخصية جاكلين كان من جوانب عدة منها الجانب الجنس والاثارة ثم الجانب السياسي المتعصب والمساند للشعب وهو الجانب الاجتماعي والجانب الإعلامي المتداخل في بعض الأحيان. فقد ركز بشكل كبير على موضوعة المغايرة الشكلية في أيقونة الصورة المكررة لتحقيق فراغ معنوي وجمالي قصده للتعبير عن الاغتراب والفوضى التي يشعر بها اذ انه تائه في عالم مليئ بالضياع وسط جو سلبي ناشئ عن الإنسان وفشله في تحديد تصورات للعالم بشكل موحد.

وكل هذا حيث يعتبر تحليل عمل "جاكلين كين" تجربة فنية ممتعة ومثيرة للاهتمام. تمكن الفنان من إظهار جمال وقوة جاكلين كينيدي وتأثيرها الكبير على العالم من خلال تقنياته الفنية المبتكرة.

عينة رقم (2)

شكل 2

أسم الفنان: روبرت روشنبيرغ

أسم العمل: حياة الشعب الامريكي

المادة والخامة: مواد مختلفة على كانفاس

التيار:- (POP ART)

(القياس521 ×352 سم)

تاريخ الانشاء: 1965

تحليل العمل:

لوحة "حياة الشعب الأمريكي" لروبرت روشنبيرغ تُظهر تجربة الشعب الأمريكي من خلال رموزها الاجتماعية والثقافية. تجمع اللوحة بين عناصر متعددة تشمل الشخصيات التاريخية والثقافية والرموز الرياضية والسياسية. يمكن تفسير اللوحة بمفهوم الهوية الوطنية والتعددية الثقافية التي تميز الولايات المتحدة. تم إنشاؤها في عام 1965، وتعتبر هذه اللوحة إحدى اللوحات الفنية الشهيرة للفنان روبرت روشنبيرغ. تم إنشاء اللوحة في عام 1965 وهي جزء من سلسلة من اللوحات التي تستكشف موضوع الهوية الأمريكية والثقافة الشعبية. اذ استطاع هذا الفنان كسر الحدود بين الفن والحياة البسيطة بواسطة القيم الجمالية والشكلية السائدة المتمثل في تبني الاشياء والرموز والعلاقات التي يتعامل بها الانسان يوميا برفعها بجميلها وقبيحها، وكانت اهم القيم السائدة هي الاشياء التي تقدم بطريقة مفعمة بالاثارة والابهار الى حد السذاجة وتغلفها بالطابع الجنسي والشبقي لكي تكون لها قدرة اكثر على التداول والاستهلاك.

وتعتبر اللوحة من الأعمال الكبيرة والمعقدة نوعا ما في الفن الحديث، حيث تتكون من مجموعة من العناصر المختلفة والأشكال والرموز. تجسد اللوحة مشهدًا حضريًا مليئًا بالحركة والحياة، حيث يمكن رؤية العديد من الشخصيات البشرية والأشياء المختلفة. حيث تلاعب الفنان بتقنيات الفن التجريدي والتعبيرية، حيث يتم استخدام الألوان الزاهية والخطوط الحادة والأشكال الهندسية لخلق تأثير دراماتيكي وديناميكي. تتحدث اللوحة عن تنوع وتعددية الشعب الأمريكي وتجمع بين العناصر الثقافية المختلفة.

ان هذه اللوحة تعتبر إحدى الأعمال الأيقونية في تاريخ الفن الأمريكي اذ تمثل فسيفساء معقدة تعكس التجربة الأمريكية من خلال خليط من الصور والرموز. يستخدم روشنبيرغ تقنيات مختلفة مثل الكولاج والتركيب لإدراج عناصر متنوعة تشمل الشخصيات التاريخية، والأحداث الثقافية، والسياسية، والعناصر اليومية وتعكس رؤية روشنبيرغ الفنية ورؤيته للثقافة والهوية الأمريكية، اذ إن الالوان المستخدمة في هذه اللوحة تنتمي الى منظومة دافئة، والعمل على أحادية اللون والأبتعاد عن التعددية، وبحضور الشكل هنا يصبح المعنى واقعاً بالرغم من غيابه البتا، وهذا التصور التكويني يخلق نوعاً من الجمال مختلف عن جمال الطبيعة، فضلاً عن التداخل في الخارطة التكوينية والزخرفية للصورة والأبتعاد السايكولوجي وتسطيح الأشكال والحرية الواسعة قدر الامكان في الأختيارات للمفردات والأشكال وجعل من اللوحة ظاهرة تتداخل فيها المواضيع الخارجية وأنعكاستها الداخلية.

عينة رقم (3)

شكل 3

اسم العمل : الخطوط ألمرمزة.

اسم الفنان : سوج.

تاريخ الإنتاج : 1996.

المادة والخامة : مواد متعددة.

القياس : 286 × 152 سم.

العائدية : مجموعة خاصة .

تحليل العمل:

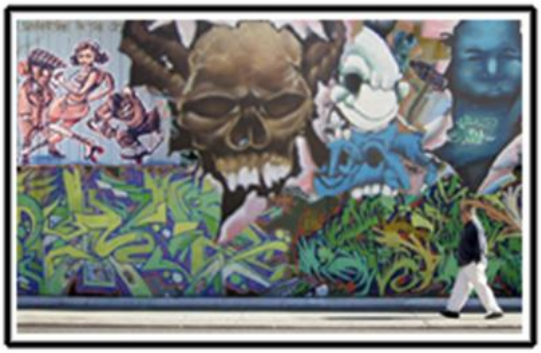
ان ما تتميز به الرسومات الكرافيتية المنفذة على الجدران وفي الشارع بأنها توظيف الاشكال بمعطيات مختلفة منها ما يرسم بلون واحد ومنها ما يرسم بالوان متعددة وقسم منها يعالج بالتخطيط والبعض يمزج بين الرسم والكتابة للوصول الى رؤية جمالية تمزج ما بين جمالية المعطى الشكلي، والدلالة الضمنية المراد ايصالها الى المتلقي.

ان الفن الكرافيتي سعى الى ان يكون بمثابة اعلان فأتخذ مواقع محددة ومقصودة، فالأبواب والقطارات والشوارع هي اولى خيارات الفنان لعرض الدعاية لأعماله الاستهلاكية بنظم تعبيرية مختلفة وبإبداعات جديدة لمحاكاة ظواهر الحياة الشعبية والمختلفة تعبيراً عن التطور قاصدين شد المتلقي بواسطة الاختلاف او المخالفة التقليدية بكل ماهو مغاير ، ولعل اهم ما يميز العمل الحالي هو اسم الفنان وتوقيعه المميز الذي شكل جمالية الاظهار التقني حيث الكتابات والصور والأشكال الكثيفة المتدفقة بألوان صارخة وقوية

عمل فني يتكون من مقدمة قطار نفذت عليي زخارف وحروف كتابية، ان طابع هذاالعمل امتاز بالطابع الهندسي للحروف برؤية ان هذا العمل يعد انجازاً بصرياً اذ ازدحمت فيه الصور والأشكال والحروف والكتابات بشكل جمالي لم يوثر على توازن اللوحة او اختلالها في اي جزئية، اذ تناظرت فيه الأشكال وتعارضت وتضادة الألوان وتشابكت الزخارف وكل هذه الأشكال والفكرات والمفرددات رسمت وكأنها على جدار واحد وهي في نهاية الأمر جاءت أشبه بنص جرافيتي.

ان استخدام التكنولوجيا الحديثة في تشكيل رؤية فنية، جعل الفن يأخذ أبعاداً تختلف ما كان عليه في السابق، فقد تم توظيف الضوء وإدخاله كعنصر فعال في العمل الفني جعل النتاج الفني البصري – الضوء حركي – يحمل مضامين جمالية تولّد المتعة لدى المتأمل، بفضل ما توصلت إليه من انطباعات تناغمية، ضوئية، لونية فإن لهذه الأعمال تأثيراً بصرياً لدى المتأمل، كل هذا ادى لان يكون هذا العمل اشبه بسياق فني وبصري وامتزاج للحروف مع الأشكال والبقع اللونية وهذا ما يحول للعودة الى فن الكهوف.

عينة رقم (4)



شكل 4

اسم العمل : مقالة صورية

اسم الفنان : كيث بيرز

تاريخ الإنتاج : د.ت

المادة والخامة : اصباغ مائية وسبري على جدار.

العائدية : مجموعة ميسا الخاص .

تحليل العمل:

كيث فنان أمريكي شهير، معروف بأعماله الفنية التي تمزج بين الثقافة الشعبية والفن المعاصر، والتي تحمل رسائل اجتماعية وسياسية. وكان معروفاً باستخدام فنه لتسليط الضوء على قضايا اجتماعية مثل حقوق الإنسان، محاربة الإيدز، والمساواة. في هذه اللوحة، يمكننا أن نستشف رسالة عن أهمية الفرح الجماعي والتواصل الإنساني.

ويشكل عمله (مقالة صورية) وهو من اعماله الشهيرة وهي واحدة من الأعمال المميزة لكيث هارينغ، الذي استخدم فيها الخطوط البسيطة والألوان الزاهية للتعبير عن مواضيع معقدة ومهمة. هذه اللوحة تجسد أسلوبه الفريد الذي يجمع بين البساطة والعفوية والرسائل القوية. حيث استعمل الألوان الزاهية الأحمر، الأزرق والأصفر والشخصيات البشرية مرسومة بخطوط سميكة وواضحة، تبدو وكأنها في حالة حركة مستمرة.الوجوه غير محددة تعبيرات الوجه تكون غالباً غائبة أو مبسطة، مما يركز على الحركة والإيماءة.

لوحة (مقالة صورية) هي تجسيد رائع للأسلوب الفريد الذي مارسه الفنان، والذي يستخدم بساطة الخطوط والألوان لنقل رسائل معقدة وعميقة. من خلال فهم العناصر البصرية والرمزية، يمكننا تقدير التأثير العاطفي والاجتماعي لهذه اللوحة، والاحتفاء بقدرة الفن على تجاوز الحدود الثقافية والجغرافية، اذ ظهرت الرسومات في هذا العمل اشبه بصور مألوفة ومعروفه بالنسبة للمجتمع وقضايا معروفة تحمل بوعائها ما يثير النقاش والتساؤل والجدل لأي شخص عند مشاهدتها على القطارات

والحيطان وفي الشوارع ليصبح على مرأى جميع المارة في أيصال صورة الرفض للسياسة الرأسمالية عبر رسالة تعبر عن الحرية المكبوتة في ظل بيئة مادية.

شغل هذا العمل شعارات وعبارات ذات أشكال متلاعب بها وبأشكالها وحجومها، وفي كثير من الاحوال تبدو الكلمات متداخلة وممتزجة بشكل اشبه بالزخرفي لتوازي بهذا الشكل البالوني وهي صورة العصر الذي بدأت به الحركة وهي قريبة من حركات وتمثلات رقصة الروك والديسينك. في حين أنّ صور العمل الكاركاتورية والنقوش الكتابية تأخذ صورة مقاربة لأعمال (روي ليشتنتاين) الكارتونية الطفولية، وفي طرح معطيات جمالية تحول الشكل بصريا بما هو مشهور ومعروف في الثمانينيات من القرن العشرين .

الفصل الرابع/ نتائج البحث واستنتاجاته

نتائج البحث:

توصل الباحث إلى مجموعة من النتائج واستند بذلك إلى ما قدم في الإطار النظري وتحليل العينة وهو كالاتي :

- ظهرت الفوضى في ما بعد الحداثة من خلال المعالجة الشكلية لعناصر البناء الشكلي وانعكاساته الأسلوبية والتقنية التي خضعت لعمليات الإزاحة والتحريف عن الاستعمال المألوف للفن الحديث
- من اليات اشتغال الفوضى في الاعمال الفنية لفناني ما بعد الحداثة تتزاحم وتداخل الأجناس.
- ان الإعلان التجاري اصبح اشبه بسمة من سمات التحول الشكل الجمالي الجديد في فنونو تيارات ما بعد الحداثة .

الاستنتاجات:

أن توجهات الخطاب البصري الجمالي في اتجاهات ما بعد الحداثة بصفتها كمعطى معبر وجمالي يجد اشتغلات هي أقرب للتفكيكية والعدمية والظاهراتية ونظرية التلقي.

أن الاعمال الفنية لما بعد الحداثة ذات مسحة تجريبية حسية وتفكيكية تختلف مع كل ما هو تاريخي ومركزي وما يقال عنه مقدس اذ يوف ذلك من سمات جمالية لتحول الشكل في المجتمع الغربي والمعاصرة.

التوصيات :

يوصى الباحث

- زيادة الاهتمام بالمواد الدراسية التي تهتم بالأليات والاساليب في انتاج الاعمال الفنية في كليات الفنون.
- أن تحوي مقررات الأقسام على تقنيات وآليات التعامل مع الأدوات والخامات.

واستكمالاً لمتطلبات البحث الحالي، يقترح الباحث عدة عناوين ممكن ان تكون مشاريع لبحوث مقبلة:

- دراسة الوسائل وتقنيات وآليات الفوضى في الفنون المعاصرة.
- دراسة مقارنة بين مظاهر الفوضى في الفنون الشرقية والمجتمع الغربي.

Conclusions:

The trends of aesthetic visual discourse in post-modernism, in its capacity as expressive and aesthetic data, find uses that are closer to deconstruction, nihilism, phenomenology, and reception theory.

Post-modern artworks have an experimental, sensual and deconstructive tone that differs from everything that is historical and central and what is said to be sacred, as this provides aesthetic features of the transformation of form in Western and contemporary society.

References:

1. Adham Sami. (1994). Postmodernism (the late-century explosion of reason). Beirut: Dar Katabat.
2. Al-Attar Mukhtar. (no date). Horizons of fine art on the verge of the tweenty-first cenetury (Volume 1). Cairo: Dar Al-Shorouk Printing.
3. Elnashar Mustafa. (2003). Post-globalization. Cairo: Dar Qubaa for printing, publishing and distribution.
4. Imhaz, M. (1981). Contemporary plastic art from (1870-1970). Beirut: Dar Al-Muthalath for Design, Printing and Publishing.
5. Bassem Ali Khresan. (2006). Postmodernism is a study of the Western cultural project. Damascus: Dar Al-Fikr.
6. Bradbury Malcolm, and James MacFarlane. (1987). Modernity and beyond. Baghdad: Dar Al-Mamoun for Printing and Publishing.
7. James Glick. (2000). Hemolytic (creates a new science). Egypt: General Library of Culture.
8. Hassan Muhammad Hassan. (1980). The aesthetic principles of modern art. Damascus: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
9. Salem Matar Al-Sabaawi. (2017). The theory of creative chaos in neoconservative thought (restructuring the Arab regional order). Amman: Dar Al-Academyon for Publishing and Translation.
10. Saeed Al-Hussein Abdouli. (2013). Creative chaos and the duality of the self and the other. Tunisia: Dar Al-Ulum for Printing and Publishing.
11. Smith Edward Lucey. (1995). Artistic movements after. Baghdad: Jabra Ibrahim.
12. Ali Bashar Zaki Agwan. (2012). Adding the idea of creative chaos to the comprehensive American strategy after the events of September 11, 2001, the Middle East as an example. Baghdad: Unpublished master's thesis.
13. Ali Nabil. (2001). Arab culture and the information age. Kuwait: the world of knowledge.
14. Issa, M. (2010). Art and power. Doha: Ministry of Culture, Arts and Heritage.
15. Leonardo Smith. (2020). Chaos theory - a very short introduction. Cairo: Hindawi Foundation Publishing House.
16. Muhammad Abu Raziq. (2003). Visual text between visual language and interpretation. Sharjah: Al Wahda Foundation for Printing, Publishing and Distribution.
17. Mahmoud Amhaz. (1966). Contemporary trends. Beirut.
18. Mahmoud Amhaz. (1996). Contemporary Currents (Volume 1). Beirut: Publications Distribution and Publishing Company.
19. Musaed bin Abdullah Al-Nouh. (2018). Youth and cultural awareness. Al Jazirah: al-jazirah.com.
20. Mustafa Bakri. (2005). Chaos, Creative or Destructive (Vol. 1). Cairo, Egypt: Al-Shorouk National Library - Egypt is within the range of the American goal
21. alshuk, a. (2021). Dadaism between yesterday and today. Qatar: Commercial Printing and Publishing Corporation, Qatar National Library.
22. Ghosh.Ranjan.k. (2018). :Essays in Literary Aesthetics,Indian Council of.: New Delhi,Ind.
23. Warner, H. (1966). Panting in The Twentieth Century. ,N.Y: Fredrick.
24. William, G. (1076). The Observers Book of Modern Art. London: Frederick&Co.ltd.,
25. Wilson, S. (1974). Pop Art. ltd: Thames&Hudso.
26. Ghosh.Ranjan.k. (2018). :Essays in Literary Aesthetics,Indian Council of. >: New Delhi,Ind.
27- Warner, H. (1966). Panting in The Twentieth Century. ,N.Y: Fredrick.
28- William, G. (1076). The Observers Book of Modern Art. London: Frederick&Co.ltd,.
Wilson, S. (1974). Pop Art. ltd: Thames&Hudso.

الملاحق:

ملحق رقم(1)

ت	اسم الخبير	اللقب العلمي	الاختصاص	مكان العمل	نوع الاستشارة
1	ا.د. محمد سعدي لفته	استاذ	تقنيات تربوية	جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة	س
2	ا.د هيلا عبد الشهيد	استاذ	تربية فنية	جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة	س
3	ا.د. زينب كاظم صالح	استاذ	فنون تشكيلية	جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة	س
4	دا.د. جواد الزيدي	استاذ	تشكيلي / رسم	جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة	س - ت
5	ا.د. محمد الكناني	استاذ	تشكيلي رسم	جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة	س
6	د . اخلاص ياس	استاذ	تشكيلي / رسم	جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة	س - ت
7	د . حيدر خالد فرمان	استاذ	تشكيلي / رسم	جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة	ع - ت
8	د.صاحب جاسم عبد	استاذ مساعد	تشكيلي / رسم	جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة	ع - س
9	د. كريم حواس	استاذ مساعد	طرائق تدريس	جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة	س
10	اسعد يوسف الصغير	استاذ مساعد	تشكيلي / رسم	جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة	ع - س
11	م.د. نجلاء خضير	مدرس	التربية الفنية	جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة	س

نوع الاستشارة// ع=اختيار عينة س=استمارة تحليل ت=تحليل عينات(صدق)

ملحق رقم(2)

معامل الارتباط			
الباحث والمقوم الاول	الباحث والمقوم الثاني	المقوم الاول والثاني	المجموع
82	87	86	85

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1719
Ahmed Nouri H. Hassan, Muhammad Saadi Lafta : Mechanisms of chaos in postmodern arts (Pop Art - graphite art is an example)
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

ملحق رقم(3)

ت	الفقرات الرئيسية	الفقرات الثانوية	يصلح	لا يصلح	التعديل المقترح	ملاحظات
	التوجهات القيمية الجديدة	الإشمئزاز				
		الإستفزاز				
		إستطيقياالقبح				
		الصدمة				
		التدمير				
	اليات التشضي	تعدد المراكز				
		الانزياحات الجمالية				
		اللعب الحر				
		الافراط في التفاصيل				
	العلاقات الشكلية	غرائبي				
		الخروج عن المألوف				
		غياب التجنيس				
		العشوائية				
		تشويه المعالم				
		مخالف للواقع				
		تضاد بالشكل				
		تضاد باللون				
		قلق				
	العبثية	الفوضوية				
		التحريض				
		الإتجاه الطائش				
		اللامألوف				
	المرجعيات الضاغطة	البوب ارت				
		فن كرافيتي				
	النزعة الذاتية	الشك				
		الرفض				
		الإحتجاج				
		الثورية				
		النسبية				
	تقنيات الاظهار والاسلوب	خامات طبيعية				
		الادوات (فرشاة-شفرة-حبال)				
		توظيف الجسد				
		غياب التناسق الفكري				

ت	الفقرات الرئيسية	الفقرات الثانوية	يصلح	لا يصلح	التعديل المقترح	ملاحظات
		غياب التناسق الجمالي				
		حك وتحزيز				
		عجينة كثيفة				
	العدمية	اللاوجود				
		اللامنهج				
		القلق				

كلمات مفتاحية:

آليات الفوضى _ فنون ما بعد الحداثة _ آليات _ فوضى _ رسم _ فنون تشكيلية _ مشكلة البحث _ اهمية البحث _ حدود البحث _ تحديد المصطلحات _ التعريف الاجرائي للفوضى _ اتجاهات ما بعد الحداثة _ الفن الشعبي _ الفن الكرافيتي _ الدراسات السابقة _ مؤشرات الاطار النظري _ اجراءات البحث _ تحليل العينات _ النتائج _ الاستنتاجات _ المصادر.

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1690

The role of artificial intelligence in helping the blind achieve sustainable training in the arts

Areej Mohammed Al-Zailay [a]

[a] *King Saud University in the Kingdom of Saudi Arabia*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 6 November 2025
Received in revised form 26 November 2025
Accepted 27 November 2025
Published 1 February 2026

Keywords:
Artificial Intelligence (AI) – Arts – Blind – Sustainable Training

ABSTRACT

The current research aims to identify the role of Artificial Intelligence (AI) in assisting the Blind to achieve sustainable training in the arts. The significance of the research lies in highlighting the concept of AI as one of the most prominent contemporary technologies, its most important applications used in developing the skills of the Blind and clarifying the potential for achieving sustainable training in art practice for the Blind through AI applications. The research used the descriptive analytical methodology and reached several key findings, the most important of which are: AI applications specifically designed for the arts and aimed at the Blind provide the possibility of sustainable training in art practice without the need for continuous follow-up from supervisors or instructors. Furthermore, AI programs and applications for the Blind help develop their senses and enable them to utilize them, thereby contributing to the acquisition of various manual skills and their employment in their lives.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1690
Areej Mohammed Al-Zailay: The role of artificial intelligence in helping the blind achieve sustainable training in the arts.
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

دور الذكاء الاصطناعي في مساعدة المكفوفين لتحقيق التدريب المستدام في الفنون.

أريج محمد الزيلعي[1]

الملخص

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على دور الذكاء الاصطناعي في مساعدة المكفوفين لتحقيق التدريب المستدام في الفنون، وتكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على مفهوم الذكاء الاصطناعي كأبرز التقنيات المعاصرة، وأهم تطبيقاته المستخدمة في تطوير مهارات المكفوفين، وايضاح إمكانية تحقيق التدريب المستدام في الممارسة الفنية للمكفوفين من خلال تطبيقات الذكاء الاصطناعي، وقد استخدم البحث المنهج الوصفي التحليلي، وتوصل البحث لعدة نتائج أهمها: أن تطبيقات الذكاء الاصطناعي الخاصة بالفنون والموجهة للمكفوفين توفر إمكانية التدريب المستدام على الممارسة الفنية من دون الحصول على متابعة مستمرة من المشرفين أو المعلمين، كما تساعد برامج وتطبيقات الذكاء الاصطناعي للمكفوفين على تنمية حواسهم وتعزيز القدرة على استخدامها مما تسهم في اكسابهم المهارات اليدوية المختلفة وتوظيفها في حياتهم.

الكلمات المفتاحية: الذكاء الاصطناعي- الفنون. المكفوفين. التدريب المستدام.

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث:

- **مقدمة البحث:**

يشهد العالم في الآونة الأخيرة تغيرات جذرية ومتسارعة في الثورة المعلوماتية والتقنية، حيث ظهرت تطبيقات جديدة ومعاصرة لأنظمة المعلومات، لها معايير مميزة في تصميمها، وتعمل على تقديم العديد من الخدمات الآلية المتقدمة كمحاكاة وتقليد لبعض القدرات الذهنية والبشرية بشكل محدود.

ومن أبرز هذه التطبيقات التي تعتبر تقنية علمية حديثة هو الذكاء الاصطناعي Artificial Intelligence، حيث يُعد أهم مخرجات الثورة الصناعية الرابعة، والذي يوضح مفهومه كلاً من Muqatil & Hanieh (2021)، بأنه عبارة عن "علم حديث نسبياً من علوم الحاسب يهدف إلى ابتكار وتصميم أنظمة الحاسبات الذكية، التي تحاكي أسلوب الذكاء البشري نفسه؛ لتتمكن تلك الأنظمة من أداء المهام بدلاً من الإنسان، ومحاكاة وظائفه وقدراته باستخدام خواصها الكيفية وعلاقتها المنطقية والحسابية" (ص.114).

وتعد تطبيقات الذكاء الاصطناعي من أهم الوسائل التي تساعد على تنمية الإبداع لدى الفرد بأساليب غير تقليدية، وهذا ما أتاح المجال للمختصين في الفنون من مصممين وباحثين وفنانين لتطبيق التقنية في مجالاتها المختلفة، واستخدامه لإمكانية التنوع وإيجاد مداخل تجريبية جديدة في الإنتاج الفني، بأقل وقت وجهد ودقة عالية، وهذا ما تشير إليه Abdul Latif (2024) بأن الذكاء الاصطناعي أصبح ضرورة ملحة لإدخال التقنيات الحديثة على الأعمال الفنية لإثرائها وعمل معالجات تشكيلية لا حصر لها، تتيح للفنان الحرية لمزيد من الابتكار والإبداع.

وقد انعكست التقنيات الحديثة من خلال البحث والاطلاع الدائم في الاتجاهات غير التقليدية للتطورات التكنولوجية في الإنتاج الفني بعد ظهورها وتطورها مؤخراً في الساحة الفنية العالمية والمحلية، وتؤكد على ذلك Muhammad (2020)، بأن العديد من الفنانين التشكيليين سارعوا للاستفادة من الامكانيات التكنولوجية اللاّمحدودة واللامتناهية للذكاء الاصطناعي التي يتمتع بها الحاسوب في خدمة إبداعاتهم الفنية، فرسخ من ذلك ثقافة جديدة مسايرة لمتطلبات العصر. ويتفق مع ذلك Chi (2024) بأن

[1] جامعة الملك سعود بالمملكة العربية السعودية

دمج الذكاء الاصطناعي في الممارسات الفنية ليس مجرد ترقية تكنولوجية فحسب، بل إنه تحول ثقافي كبير يؤثر على كيفية إنتاج الفن وإدراكه وتقييمه.

وعليه، فإنها لا تقتصر تلك الممارسات الفنية على الأفراد الأسوياء فقط، بل تشمل فئة ذوي الاحتياجات الخاصة أيضاً، ومن ضمنهم المكفوفين الذي يُشير إليهم Al-Azza (2001)، بأن لديهم "حالة من الضعف في حاسة البصر بحيث يحد من قدرة الفرد على استخدام حاسة بصره (العين) بفعالية، واقتدار، الأمر الذي يؤثر سلباً في نموه وأدائه، وتشمل هذه الإعاقة ضعفاً أو عجزاً في الوظائف البصرية" (ص35).

فقد أظهرت الفنون الدور الكبير في تنمية ومعالجة المهارات المختلفة لهذه الفئة، وتؤكد على ذلك Hamed (2021)، بأنه "يعاني نحو 33 مليون شخص حول العالم من فقدان حاسة البصر، ويتغلبون على جميع العوائق اليومية حتى يعيشوا حياة طبيعية، ويتغلب الفنانون منهم على عائق فقد البصر يوميًا ليرسموا ما لا يرون وقد رسم كثير من المكفوفين روائع بصرية" (فقره1).

ونظراً لفقدان المكفوفين لحاسة البصر لديهم، فهم يعتمدون على حاستي السمع واللمس بالتوجيه الصوتي وتصور الأشكال وذلك من أجل التعرف على الأشياء المحيطة بهم. فقد ذكرت Zaghloul نقلاً عن كلاً من Campbell، وChristopher (2012)، بأنه لا يمكن للكفيف أن يعرف الأشياء من حوله كالأسوياء، ولكن مع التدريب المستمر للحواس الأخرى السليمة كاللمس والسمع والشم، يمكن تطور الإدراك لديه من أجل مقدرته على التعامل بكفاءة أكثر مع مثيرات العالم الخارجي.

وهنا يأتي دور التدريب المباشر والغير مباشر في الرفع من كفاءة المكفوفين وتنمية مهاراتهم بما يمتلكون من حواس تعين على التعلم، حيث تنوع التدريب واساليبه حسب التطور التقني والتكنولوجي ليواكب التغيرات ويساعد في التنمية والتغيير.

ويتضح مما سبق أن المكفوفين جزء مهم من فئات المجتمع، والذي لابد من الارتقاء بمهاراتهم الفنية تزامناً مع متغيرات العصر ولاسيما مع وجود مجال الذكاء الاصطناعي، الذي أولت المملكة العربية السعودية اهتماماً به في الآونة الأخيرة كهدف من أهداف رؤيتها 2030، من أجل التحول الوطني إلى التكنولوجيا الرقمية في كافة المجالات.

فمن خلال تطبيقاته المستخدمة قد يُحدث تغير في ممارسة الفنون لدى المكفوفين، لما يحتويه من معالجات تقنية حديثة خاصة الناطقة منها، التي تعتمد على قراءة الصورة وقراءة النص، حيث تعمل على إمدادهم بالتوجيهات الصوتية لإيصال الأفكار المطلوبة بصورة مناسبة وجيدة لهذه الفئة.

مشكلة البحث:

من منطلق حاجة المكفوفين إلى استحداث طرق ووسائل لمساعدتهم، والتفاعل معهم ومشاركتهم اهتماماتهم والتي من بينها الفنون، ومن أجل تنمية مهاراتهم المتنوعة من خلال توفير التسهيلات التكنولوجية المساعدة التي تراعي احتياجاتهم، وتجعلهم في مكانة متوافقة مع أقرانهم الأسوياء، أدى ذلك إلى توجه الباحثة لمجال مهم وهو الذكاء الاصطناعي في كونه من أهم الوسائل المساعدة التي تحاكي قدرات وتفكير البشر، حيث من الممكن استخدامه لتنمية المهارات المختلفة في الفنون وتحسين الممارسة الفنية، مما قد يكون كبديل للمدرب المباشر مع فئة المكفوفين لتحقيق التدريب المستدام، وعليه يمكن تحديد مشكلة البحث من خلال التساؤل الرئيس التالي:

ما دور الذكاء الاصطناعي في مساعدة المكفوفين لتحقيق التدريب المستدام في الفنون؟

ويتفرع منه الأسئلة الفرعية التالية:

- ما هي خصائص المكفوفين التي يمكن للذكاء الاصطناعي توظيفها للاستفادة منها في التدريب على الممارسة الفنية؟
- ما أبرز تطبيقات الذكاء الاصطناعي المستخدمة في تطوير مهارات المكفوفين؟

أهداف البحث:

- التعريف بدور الذكاء الاصطناعي في مساعدة المكفوفين لتحقيق التدريب المستدام في الفنون.
- القاء الضوء على تطبيقات الذكاء الاصطناعي المستخدمة في تطوير مهارات المكفوفين.
- الكشف عن خصائص المكفوفين التي يمكن للذكاء الاصطناعي توظيفها للاستفادة منها في التدريب على الممارسة الفنية.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث النظرية والتطبيقية فيما يلي:

- تسليط الضوء على مفهوم الذكاء الاصطناعي كأبرز التقنيات المعاصرة، وأهم تطبيقاته المستخدمة في تطوير مهارات المكفوفين.
- التعرف على خصائص المكفوفين التي صممت على ضوئها بعض تطبيقات الذكاء الاصطناعي.
- ايضاح إمكانية تحقيق التدريب المستدام في الممارسة الفنية للمكفوفين من خلال تطبيقات الذكاء الاصطناعي.
- تقديم اسهام علمي يخدم فئة المكفوفين والمختصين في مجال الفنون.

منهج البحث: اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي لمناسبته لتطبيق البحث واعتماده على الموضوعية في توصيف المشكلة وجمع البيانات حولها والوصول للنتائج.

حدود البحث: تنحصر حدود البحث على دور الذكاء الاصطناعي في مساعدة المكفوفين لتحقيق التدريب المستدام في الفنون.

مصطلحات البحث:

الذكاء الاصطناعي:Artificial Intelligence

يندرج مصطلح الذكاء الاصطناعي ضمن فروع علوم الحاسب، الذي يوضح مفهومه Abu Al-Nour (2023)، بأنه "علم وتكنولوجيا يهتم بدراسة تطوير وظائف الحاسوب بصورة متوازية مع الذكاء الإنساني؛ بحيث تصبح لدى الحاسوب القدرة على الإدراك، والتعلم، وحل المشكلات، واتخاذ القرارات بأسلوب منطقي وبنفس طريقة تفكير العقل البشري" (ص791).
كما يعرفه كلاً من Nasr Al-Din & Ben Daqfal (2020)، بأنه عبارة عن "نظام علمي يشمل طرق التصنيع والهندسة فيما يتعلق بالأجهزة الإلكترونية والبرامج الذكية والهدف منه هو إنتاج آلات وأجهزة حاسب مستقله قادرة على أداء المهام المعقدة باستخدام انعكاسية مماثلة لتلك التي لدى البشر" (ص181).

ويُعرف البحث الحالي الذكاء الاصطناعي إجرائياً: بأنه عبارة عن تطبيقات مختصة تعمل على تدريب المكفوفين بطريقة ذكية على الممارسة الفنية، بناءً على معايير تناسب احتياجاتهم تهدف لتحقيق التدريب المستدام في الفنون.

المكفوفين Blind:

يُعد المكفوفين من فئات المجتمع الذين يُقدم لهم العديد من الخدمات التي تساعد على تنمية مهاراتهم المختلفة. حيث تُعرف Younis المكفوفين (2021)، بأنهم "الأفراد الذين يفتقدون الرؤية التفصيلية للأشياء، ويتعلمون من خلال طريقة برايل والمواد اللمسية والسمعية" (ص35).

ويُعرف البحث الحالي المكفوفين إجرائياً: بأنهم الأفراد الذين فقدوا حاسة البصر بشكل كلي بعد ولادتهم بفترة زمنية متفاوتة، بحيث لا يستطيعون رؤية الأشياء من حولهم، فيعتمدون على التوجيه الصوتي لحاسة السمع من خلال التطبيقات القائمة على الذكاء الاصطناعي لتنمية ممارستهم الفنية لتحقيق التدريب المستدام.

التدريب المستدام Sustainable training:

يعرف Haidar (2020) التدريب المستند على التكنولوجيا بأنه: عملية منظمة تتم في بيئة تفاعلية متنقلة مشبعة بالتطبيقات التقنية الرقمية المبنية على استخدام شبكة الانترنت والحاسوب متعدد الوسائط والأجهزة المتنقلة لعرض البرمجيات ولتصميم

وتطبيق وتقويم البرامج التدريبية، بإتباع أنظمة التدرب الذاتي والتفاعلي لتحقيق الأهداف التدريبية وإتقان المهارات بناء على سرعة المتدربين في التعلم ومستوياتهم الفكرية وظروف عملهم وحياتهم ومواقعهم الجغرافية.

ويُعرف البحث الحالي التدريب المستدام في الفنون إجرائياً بأنه: هو التدريب القائم على التكنولوجيا والتطبيقات التقنية المصممة بالذكاء الاصطناعي لمساعدة المكفوفين في تطوير ممارستهم الفنية وفق احتياجاتهم، وذلك لتمكينهم من التدريب المستدام في الفنون.

الدراسات السابقة:

يهدف هذا البحث إلى التعرف على مفهوم الذكاء الاصطناعي، وخصائص المكفوفين وتطوير ممارستهم الفنية لتحقيق التدريب المستدام في الفنون. وعلى ذلك سوف يتم استعراض مجموعة من الدراسات والبحوث ذات الصلة بموضوع البحث الحالي، وقد تم ترتيبها حسب التَّدرُّج الزمني من الأقدم إلى الأحدث؛ للتَّعرُّف على التسلسل التفسيري للمشكلة عبر الزمن، وعرضها في محورين رئيسية، كالتالي:

المحور الأول: الذكاء الاصطناعي:

– دراسة Chen، Tang& Shidujaman (2020)، بعنوان: "Art: Towards Artificial Intelligence Art Ai"، " آي آرت: نحو فن الذكاء الاصطناعي". هدفت إلى تعريف Art Ai، وتوفير إلهام جديد وتوجيه لممارسي الفن والمنظرين والعلماء. حيث اتبعت المنهج الوصفي التحليلي لإتمام الدراسة. وتوصلت إلى عدة نتائج من أبرزها: أن تنوع الموضوعات وذكاء وسائل الإعلام وتحديث التعبير هي طبيعة Art Ai، وهي العلامات الأساسية التي تميز AiArt عن الفنون التقليدية، مثل الرسم والنحت.

– دراسة Almurayziq et al. (2022)، بعنوان: "تقييم تقنيات الذكاء الاصطناعي للطلاب المكفوفين باستخدام الصوت المنشط المساعدين الشخصيين". هدفت إلى فهم فعالية تقنيات الذكاء الاصطناعي للطلاب المكفوفين. واتبعت الدراسة منهجية البحث الأرشيفي لإتمامها. وتوصلت إلى عدة نتائج من أبرزها أنها طورت نموذجاً يعتمد على البصيرة الأرشيفية. وتحديد مدى فعاليتها في إعدادات العالم الحقيقي من خلال دمجها في البوابة التي تستخدمها المؤسسات التعليمية.

– دراسة Amin et al.(2023)، بعنوان: "الذكاء الاصطناعي والاتجاهات المعاصرة في الفنون التشكيلية". هدفت الدراسة الى مناقشة الآراء الفكرية المتنوعة حول استخدام الذكاء الاصطناعي في الفنون التشكيلية لإمكانية إنتاجات فنية متنوعة من خلال الاستفادة من تقنياته، والتعرف على تطبيقات الخاصة بالذكاء الاصطناعي في مجال الفنون التشكيلية. واتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وقد توصلت الى عدة نتائج منها: أن تقنيات وبرامج الذكاء الاصطناعي ساعدت في تطوير أساليب الفن الرقمي، واسهمت في تسريع وتيرة الإنتاج الفني وفي سرعة انتشار الاعمال الفنية وبجودة عالية.

– دراسة Chi (2024)، بعنوان: "The Evolutionary Impact of Artificial Intelligence on Contemporary Artistic Practices" ، تهدف هذه الدراسة إلى معرفة التأثير التحويلي للذكاء الاصطناعي (AI) على الفن المعاصر، مع التركيز على دمج الذكاء الاصطناعي في العمليات الإبداعية، واستقبال الفن الناتج عن الذكاء الاصطناعي. والتأثير على المجتمعات الفنية، والحث على إعادة تقييم الفن في العصر الرقمي. وقد استخدمت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي. وتوصلت إلى عدة نتائج منها أن الذكاء الاصطناعي يتحدى الممارسات الفنية التقليدية من خلال إدخال العمليات غير البشرية في المجالات الإبداعية التي كانت تاريخياً المجال الحصري للإبداع البشري. مع استمرار تطور الذكاء الاصطناعي، يوفر دوره كمتعاون بدلاً من مجرد أداة لتوفير العديد من الاحتمالات ولتوسيع المشهد الإبداعي.

المحور الثاني: المكفوفين:

- دراسة Hanafi et al. (2011)، بعنوان: "برنامج لتمنيه القيم التعبيرية والتشكيلية في النحت للمكفوفين". هدفت إلى تصميم برنامج تدريس مقترح لتنمية القيم التشكيلية والتعبيرية في التشكيل النحتي لفئة المكفوفين. وتم استخدام المنهج الوصفي والمنهج التجريبي لإتمام الدراسة على عينة من المكفوفين تتراوح أعمارهم من سن 11 إلى 13، ويبلغ عددهم 20 من الجنسين الذكور والإناث من مدرسة النور للمكفوفين في محافظة الشرقية بمصر. وكانت أداة الدراسة بطاقة لتقييم التشكيل النحتي للعينة. وتوصلت الدراسة الى عدة نتائج من أبرزها أنه تساعد الفنون التشكيلية المكفوفين على تنمية الإدراك اللمسي.

- دراسة Al-Etrby(2013)، بعنوان: "فاعلية برنامج تدريبي قائم على استخدام الكمبيوتر في تنمية بعض مهارات التفاعل الاجتماعي للأطفال المعاقين بصرياً". هدفت إلى تنمية مهارة التفاعل لدى المعاقين بصرياً في المرحلة العمرية من(12- 15) سنة من خلال التدريب على أنشطة برنامج تدريبي متكامل قائم على الكمبيوتر. واتبعت الدراسة المنهج شبه التجريبي على عينة من الأطفال المعاقين بصرياً وعددهم 12 كفيف بالصف الأول والثاني والثالث الإعدادي بمدرسة النور والأمل بمحافظة دمياط. وكانت أدوات الدراسة عبارة عن مقياس تقدير مهارات التفاعل الاجتماعي، واستبيان تقدير أهمية استخدام الكمبيوتر. وتوصلت الدراسة الى عدة نتائج من أبرزها هو وجود تحسن واضح لدى المكفوفين في التعامل مع الكمبيوتر ولوحة المفاتيح وسهولة الكتابة على لوحة المفاتيح العادية وإمكانية الكتابة عليها بسهولة ويسر، مما يؤكد فعالية البرنامج الإرشادي والفنيات المستخدمة في المساهمة في تنمية مهارات المكفوفين من خلال استخدام الكمبيوتر.

- دراسة Al-Amri & Al-Jadid (2022)، بعنوان: " الاستفادة من تقنيات الطباعة الفنية لتمكين ذوي الإعاقة البصرية من تذوق الاعمال الفنية". تهدف الدراسة إلى دمج ذوي الإعاقة البصرية بالمجتمع المتذوق للفنون من خلال انتاج اعمال فنية طباعية ذات طابع خاص؛ لتمكين ذوي الإعاقة البصرية من استخدام حواسهم الأخرى لتذوق الاعمال الفنية، وذلك من خلال استخدام تقنيات الطباعة الفنية بإضافة بعض المواد ذات البروز للألوان الطباعية او احداث أثر يمكن لذوي الإعاقة البصرية أن يدركوه باستخدام حواسهم الأخرى. وتتبع الدراسة المنهج التجريبي وتوصلت الدراسة لعدة نتائج منها أن أنتاج أعمال طباعية تساعد في دعم اهتمامات ذوي الإعاقة البصرية في مجال الفنون التشكيلية.

التعقيب على الدراسات السابقة:

مما سبق يتضح بعد الاطلاع على الدراسات السابقة أنها ارتبطت بموضوع البحث الحالي من عدة جوانب. فالدراسات المرتبطة بالمحور الأول، وهو الذكاء الاصطناعي مشابهة للبحث الحالي من ناحية تعريفها للمفهوم وأهميته وخصائصه. أما الدراسات المرتبطة بالمحور الثاني، وهو المكفوفين، فتتشابه مع البحث الحالي في محاولة تنمية المهارات الفنية المختلفة لفئة ذوي الاحتياجات الخاصة من المكفوفين. وتختلف الدراسات السابقة مع البحث الحالي في المنهجية المتبعة والمواضيع والفئات المستهدفة في البحث. حيث أظهرت مراجعة الدراسات السابقة قلة وجود- في حدود علم الباحثة – دراسة تناولت دور الذكاء الاصطناعي في مساعدة المكفوفين لتحقيق التدريب المستدام في الفنون.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث:

المبحث الأول // الذكاء الاصطناعي:

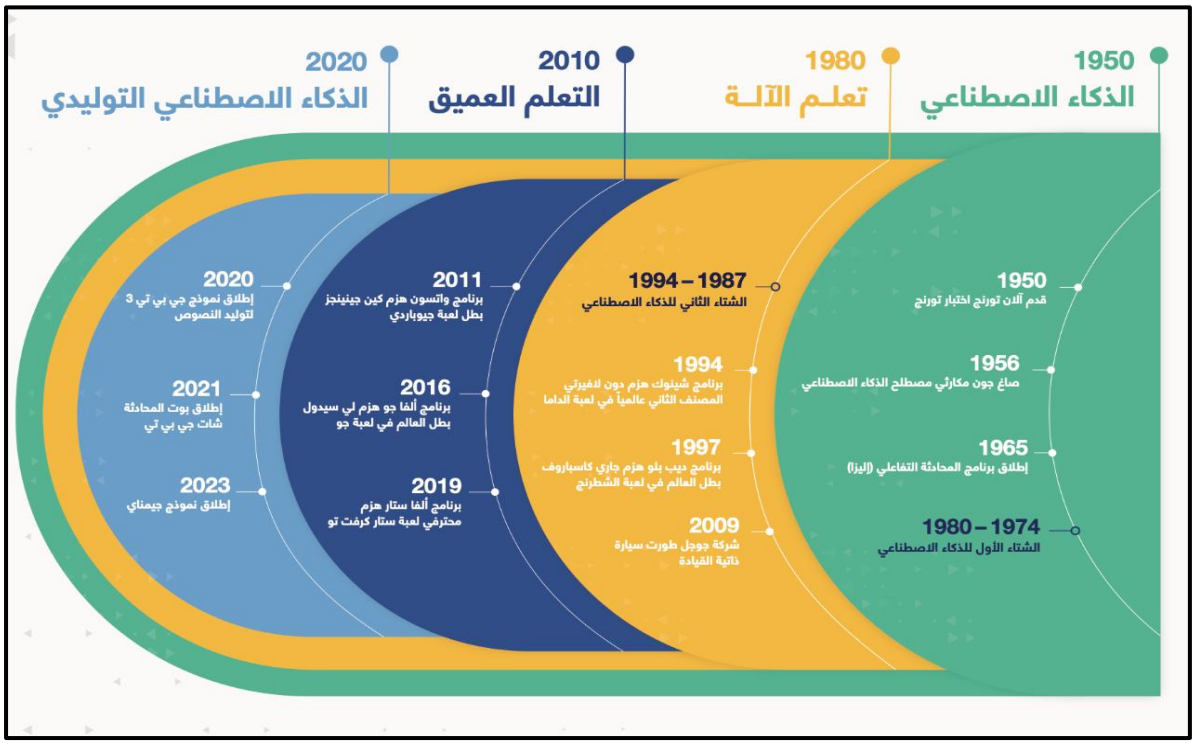
نشأة الذكاء الاصطناعي ومفهومه:

تعود جذور الذكاء الاصطناعي إلى بداية أربعينيات القرن العشرين حين اقترح بعض العلماء نموذجاً للخلايا العصبية الاصطناعية، وقد برز مفهوم الذكاء الاصطناعي بصفة كبيرة في بداية الخمسينيات من القرن الماضي عندما اثار العالم البريطاني Alan Turing التساؤل حول " هل الآلة قادرة على التفكير؟"، ومنذ ذلك الوقت شهد الذكاء الاصطناعي تطورات وتغيرات ملحوظة على الرغم من مروره في بعض الفترات بالركود (Saudi Data and Artificial Intelligence Authority،2024).

وبمرور الوقت وتطور التقنيات والخوارزميات التي وصلت الى تحسن وتفاعل مكونات البرمجيات حتى أصبحت الشبكة العصبية مستوحاة من نموذج الشبكة العصبية للعقل البشري، وكان الهدف الأساسي من تطورات الذكاء الاصطناعي العمل على تعزيز الأداء العقلي للإنسان، وهي بذلك تعد نقطة تحول فاصلة في التاريخ الإنساني، حيث تتمحور فكرة الذكاء الاصطناعي في دمج ثلاثة علوم أساسية وهي الحساب، والمنطق، وعلم النفس العصبي، عن طريق تنفيذ الاجراءات المنطقية بواسطة المكونات البسيطة والشبكات العصبية (Amin et al.، 2023).

ويمكن تلخيص نشأة الذكاء الاصطناعي وأبرز تطورات قدراته التكنولوجية في خط زمني، منذ ظهوره حتى وقتنا الحاضر، كما أوردتها الهيئة السعودية للبيانات والذكاء الاصطناعي (SDAIA) في شكل (1).

شكل (1) تطورات الذكاء الاصطناعي عبر الزمن، (SDAIA,2024)



وعلى هذا نجد أن الذكاء الاصطناعي يمثل أهم مخرجات الثورة الصناعية الرابعة حيث فتح الباب لابتكارات لا حدود لها وتغييراً جذرياً في حياة الإنسان. وقد توجهت الدول في الاستثمار وتفعيل تقنيات الجيل الرابع وعلى رأسها الذكاء الاصطناعي، لتحقيق أهدافها التنموية، وتحقيق أرباح طائلة من خلاله؛ باعتبارها لغة المستقبل، واعتماد العديد من القطاعات الصحية والتعليمية والحيوية الأخرى عليها (Muhammad et al.، 2018).

مفهوم الذكاء الاصطناعي:

بالرغم من ظهور مصطلح الذكاء الاصطناعي في منتصف القرن العشرين وانتشار تقنياته في الآونة الأخيرة، إلا أنه لا يوجد حتى الآن تعريف موحد ومتفق عليه على نطاق واسع؛ وذلك بسبب صعوبة تعريف ماهية الذكاء البشري فضلاً عن تعريف ماهية الذكاء الاصطناعي، إضافة إلى اختلاف وجهات نظر العلماء والمختصين والباحثين في مجالات الذكاء الاصطناعي المتداخلة (SDAIA,2024).

يتكون مصطلح الذكاء الاصطناعي من كلمتين، هي اصطناعي (Artificial) والذكاء (Intelligence) (Mousa, & Bilal ,2019). ويقصد بالاصطناعي لغةً في معجم اللغة العربية المعاصر اسم منسوب إلى اصطناع. وهو ما كان مصنوعًا وغير طبيعيٍ، كالورد الاصطناعي (Al-Ma'ani Dictionary ,n.d.) ويقصد بالذكاء لغةً في معجم لسان العرب "حدة الفؤاد وسرعة الفطنة، والذكاء من قولك صبي ذكي إذا كان سريع الفطنة. ويقال: ذكا يذكو ذكاء، وذكو فهو ذكي" (Nafla, 2022) والذكاء اصطلاحًا كما في المعجم الوسيط "القدرة على التحليل والتركيب والتمييز والاختيار، وعلى التكيُّف إزاء المواقف المختلفة" (Al-Ma'ani Dictionary ,n.d.)

وهو قدرة الفرد على التعلم من الناحية المعرفية عبر العقل والتجارب واستحضار التعاملات اليومية والمعلومات المهمة (Mousa, & Bilal ,2019).

في حين يرى (Muhammad et al. , 2020) أنه يمكن تعريف الذكاء الاصطناعي بأنه "ذلك العلم الذي يجعل الآلة تتصرف بطريقة تُحاكي الذكاء البشري، أو هو عبارة عن برامج حاسوبية طورت لكي تفكر كالإنسان بما يتميز به من قدرات على القيام بالاستنتاجات المختلفة" (ص.22).

ويندرج مصطلح الذكاء الاصطناعي AI (Artificial Intelligence) ضمن فروع علم الحاسب، ولا يوجد إجماع من العلماء والباحثين على تعريف واحد للذكاء الاصطناعي حيث ذكر (Al-Otibi et al.,2022) أنه يُقصد به لدى (Mc Aruther, 2016) أنه مقدرة نظامٍ ما على تحليل بيانات خارجية واستنتاج قواعد معرفية جديدة منها وتطويع هذه القواعد واستغلالها لتحقيق أهداف وعمليات لم تكن موجودة من قبل.

وتُفسِّره الهيئة السعودية للبيانات والذكاء الاصطناعي (SDAIA,2022) بأنه "مجال من مجالات علوم الحاسب يركز على بناء أنظمة قادرة على أداء مهام تتطلب عادةً الذكاء البشري، مثل: التَّعلم والاستدلال والتطوير الذاتي، ويطلق عليه أيضًا ذكاء الآلة" (ص.42).

يُلاحظ مما سبق لتعريفات الذكاء الاصطناعي تنوع تفسيرات العلماء والباحثين لمصطلح الذكاء الاصطناعي؛ فمنهم من رأى أنه علم مستقل يتضمن خوارزميات رياضية ومنهم من رأى أنه أحد مجالات علم الحاسب، ومنهم من قيده ضمن أنظمة ذات كفاءة عالية لمحاكاة الانسان.

وعلى هذا يُمكن تعريف الذكاء الاصطناعي على أنه علم من علوم التكنولوجيا ذو التطور السريع والفعال، والذي يمكن توظيفه في جميع الأنظمة لدفع عجلة تنميتها وتطويرها، حيث يتمتع بالقابلية لاكتساب مهارات جديدة من خلال التعلم الآلي لسلوك الأفراد الأسوياء وغير الأسوياء من أصحاب الإعاقات المتعددة، بغية إحداث تأثير على نتائج التعلم الفكرية والجسدية والاجتماعية والعاطفية للمتعلمين. ويوفر تفعيل استخدام الذكاء الاصطناعي كتقنية متطورة في أنظمة التعليم فرصة للابتكار وتحسين الاستراتيجيات التنموية والمهارية على الصعيدين الاقتصادي والثقافي.

أنواع الذكاء الاصطناعي:

تم تقسيم مجال أبحاث الذكاء الاصطناعي إلى عدة أنواع بناءً على عدة اعتبارات فنية ومراحل تطورية، حيث تمثل النوع الأول في الذكاء الاصطناعي الأولي، وتمثل النوع الثاني في التعليم الآلي، أما النوع الثالث -وهو الأكثر تطورا- التَّعلم العميق (Chen et al., 2020, P.75269).

وقد أشارت العديد من الدراسات إلى أن الذكاء الاصطناعي يُصنف تبعاً لما يتمتع به من قدرات حيث أجمعت الدراسات على وجود ثلاثة أنواع رئيسية له، رغم اختلاف مسمياتها لديهم لكنها تندرج تحت نفس التصنيف والتعريف، كما في دراسة (Muosa & Bilal,2029، (Hassanain,2020) (Al-Toukhy,2021) (Al-Shallal,2023)، (Muhammad,2023) وهي:

أ- **الذكاء الاصطناعي الأولي (المحدود)** (Narrow AI or Weak AI): وهو أبسط أنواع الذكاء الاصطناعي، ويتمثل في الأنظمة الذكية المتفاعلة بشكل بحت، والتي تقوم بجمع المعلومات ثم تحليلها، لكنها لا تمتلك القدرة على بناء ذكريات أو خبرات من الماضي لصناعة القرارات الحالية. وتتعلق تطبيقات هذا النوع بمهام بسيطة محددة، كالقدرة على تحويل كمٍ كبيرٍ من البيانات إلى معلومات قابلة للاستخدام بواسطة اكتشاف الأنماط والتنبؤات.

ب- **الذكاء الاصطناعي العام أو الموزع (البسيط)** (General AI or Distributed AI): يقوم هذا النوع من الذكاء بمُحاكاة العقل البشري، من خلال الاستفادة من تراكمية الخبرات التي تُمكنه من اتخاذ قرارات بشكل مستقل وذاتي، مثل السيارات ذاتية القيادة، وروبوتات الدردشة الفورية، وتطبيقات المساعدة الشخصية الذاتية.

ج- **الذكاء الاصطناعي القوي أو الخارق (العميق)** (Super AI or Strong AI): ويقوم بأداء عمليات متنوعة ومتطورة، يُحاكي فيها العمليات العقلية للبشر كالإدراك والفهم، وتتساوى في هذا النوع القدرة الفكرية بقدرة البشر الفكرية من الناحية الوظيفية.

إن كلٍ نوع من أنواع الذكاء الاصطناعي له القدرة على تحسين كفاءة التطبيقات التعليمية والتنموية ومعالجة العديد من التحديات التي تواجهها وذلك بمستويات مختلفة. ويختص البحث الحالي بتسليط الضوء على النوع الثالث - الذكاء الاصطناعي القوي- بما يتلاءم مع طبيعة المكفوفين وخصائصهم، من أجل تنمية بعض الممارسات الفنية لديهم عبر أدوات الذكاء الاصطناعي، عن طريق إصدار توجيهات تُحاكي العقل البشري وعملياته العقلية من إدراك وفهم في تحليل الرسومات.

كما يضيف Chi (2024) أن قدرات الذكاء الاصطناعي تمتد إلى ما هو أبعد من مجرد استخدام الأدوات، مما يؤثر تأثيراً عميقاً على كل جانب من جوانب التعبير الفني من عملية الإبداع، فدمج الذكاء الاصطناعي في الممارسات الفنية ليس مجرد ترقية تكنولوجية، ولكنه تحول ثقافي كبير يؤثر على كيفية إنتاج الفن وإدراكه وتقييمه. وينطبق هذا الأمر كذلك على عملية الابداع لدى المكفوفين بشكل أكبر، لما يتيح لهم فرص التجريب والإنتاج الفني وادراكه وتقييمه، من خلال أدوات الذكاء الاصطناعي التي تستخدم في انتاج الرسومات والاعمال الفنية، وتقييمها وادراكها عن طريق الحواس الأخرى.

ومن الحواس التي يعتمد عليها المكفوفين في ادراكه الفني هي حاسة اللمس، لكي يستطيع من خلالها تكوين مفهوم ورؤية محددة لإدراك المنتج الفني، فيتحقق لدى المكفوفين التذوق الفني باستخدام هذه الحاسة، حيث تؤكد كلاً من (Al-Amri & Al-Jadid ,2022) بأن ذوو الإعاقة البصرية يستطيعون من خلال حاسة اللمس تذوق الفنون، سواء كانت مجسمات نحتية أو لوحات فنية إذا توفر فيها عوامل معينة تمكنهم من استشعار اللوحة ومعرفة محتوياتها وتفعيل خيالهم للإحساس بها، عن طريق الخامات المختلفة وبعض أدوات الذكاء الاصطناعي التي تساعد في التعرف على الألوان والاشكال لإنتاج الاعمال وتذوقها فنياً.

المبحث الثاني // المكفوفين:

تعريف المكفوفين:

يعد الكفيف أحد فئات ذوي الإعاقة البصرية، وقد اختلف الباحثين في وصف ووضع مفهوم موحَّدٌ للكفيف، وهناك ألفاظ كثيرة في اللغة العربية تصف فاقد البصر، كالأعمى، والأكمى، والأعمه، والضرير، والعاجز، والمعوق بصرياً، والكفيف (Al-Mayyah,2018).

فأصل كلمة الكفيف في اللغة العربية الكفُّ أو المنع، والكفيف أو المكفوف من كفَّ بصره كف البصر بأنه ضعف حاسة البصر، لدرجة تقييد قدرة الشخص من استخدام عينه بشكل فعَّال ومقتدر، ما يؤثر بشكل سلبي في نموه وأدائه، وتشمل هذه الإعاقة ضعفا أو عجزا في الوظائف البصرية (Al-Mayyah,2018).

وتذكر (Al-Salamouni , 2020) أنه يُقصد بالكفيف هو "الذي لا يمكنه أن يتعلم من خلال الكتب والوسائل والأساليب البصرية التي تستخدم مع أقرانه العاديين في العمر الزمني نفسه ومن ثم يحتاج طرق ووسائل وأدوات خاصة" (ص.2001).

ويرى (Al-Maliki,2021)أن المقصود بكف البصر هو وصف لفقدان القدرة على معالجة الصورة البصرية، بسبب تلف جزئي أو كلي في العين أو الدماغ، شريطة استيفاء جميع التدخلات الطبية اللازمة من عقاقير وجراحة وعدسات تصحيحية (ص.352). وتُعرف Younis (2021) المكفوفين بأنهم "الأفراد الذين يفتقدون الرؤية التفصيلية للأشياء، ويتعلمون من خلال طريقة برايل والمواد اللمسية والسمعية" (ص.35).

مما سبق، يُلاحظ تشابه التعريفات السابقة التي تناولت مصطلح الكفيف بالشرح والتفسير في فقدان القدرة على معالجة الصورة البصرية إلى جانب وجود فروقات بينها؛ حيث نظر Alazah (2001) إليها من جانب نمائي، وركزت Al-Salamouni (2020) على الجانب التعليمي، بينما ركز Al-Maliki (2021) على الجانب الطبي، أما Younis (2021) فركزت على الجانب الاجتماعي.

ويُمكن تعريف المكفوفين بأنهم الأفراد الذين فقدوا حاسة البصر بشكل كلي أو جزئي اثناء او بعد ولادتهم بفترة زمنية متفاوتة بحيث تشمل ضعفا أو عجزا في الوظائف البصرية فلا يستطيعون رؤية ما حولهم، ويؤثر على أداء الوظائف اليومية، فيعتمدون على التوجيه الصوتي لحاسة السمع باتباع وسائل وأدوات مساعِدة ومن خلال البرامج والتطبيقات التقنية المساندة لهم.

خصائص المكفوفين:

عند البحث في خصائص المكفوفين نجد أن غالبية الكتب والأبحاث أدرجتها تحت مسمى معاق بصرياً، وهنا يجب التنويه على ارتباط خصائص المكفوفين - وهي الفئة المقصودة في البحث- بخصائص ذوي الإعاقة البصرية؛ حيث تربطهما علاقة الجزء بالكل، فالمكفوفين جزء من ذوي الإعاقة البصرية. وتشير الدراسات مثل دراسة (Shnaikat & Al-Shobaki ,2018) و (Tahir,2018) و(Salam& Qarar ,2023) و (Abd Al-Aziz , 2020) إلى تمتع الكفيف بمجموعة من الخصائص والاستعدادات العقلية واللغوية الكلامية والجسمية والحركية والاجتماعية والانفعالية والأكاديمية، تتفاوت حسب استعدادات الكفيف وقدرته على التكيف مع بيئته المحيطة، واستجابته للوسائل التقنية التي قد تربطه مع عالمه الخارجي.

فيتميز المكفوفون بعدة خصائص ناتجة عن فقدانهم لحاسة البصر، أبرزها القدرة على تعويض فقدهم للنظر بتقوية حواسهم الأخرى، خصوصاً السمع واللمس. وقد يواجهون صعوبات في التوازن والتنقل بسبب غياب التوجيه البصري. كما تظهر لديهم احتياجات نفسية مثل الشعور بالقلق أو ضعف الثقة بالنفس، خاصة في البيئات غير الداعمة. ومن الناحية الاجتماعية، يواجهون تحديات في فهم الإشارات غير اللفظية، لكنهم يمتلكون مهارات لفظية جيدة. ورغم الإعاقة البصرية، فإن قدراتهم المعرفية تبقى سليمة، ويعتمدون بشكل كبير على الذاكرة السمعية في التعلم والحفظ.

ومن منطلق ما تم استعراضه في ادبيات البحث والدراسات السابقة في موضوع الدراسة يمكن الإجابة على أسئلة البحث الفرعية، ومن ثمّ الإجابة على السؤال الرئيسي كما يلي:

- **السؤال الفرعي الأول:**
- **ما هي خصائص المكفوفين التي يمكن للذكاء الاصطناعي توظيفها للاستفادة منها في التدريب على الممارسة الفنية؟**

لقد اهتم الخبراء بتنمية مهارات المكفوفين آخذين بعين الاعتبار خصائصهم التي يصعب معها تعلم بعض المفاهيم المعرفية والمواد العلمية، واتجهوا نحو استخدام التقنيات الحديثة التي تعتمد على حاستي اللمس والسمع بشكل أساسي، بغية تجاوز العائق البصري في تعلم مهارات جديدة. حيث تتمتع الأجهزة الالكترونية وتطبيقاتها بمميزات تساعد على تأهيل المكفوفين مهنياً، وتهيئتهم لأداء الأعمال وإنجازها بشكل يحقق لهم الاستقلالية والإنتاجية. ومع ازدهار تكنولوجيا الذكاء الاصطناعي (AI) تزايدت توقعات استعماله لإيجاد فرص لتنمية مهارات المكفوفين وقدراتهم في مختلف مناحي الحياة (Abu Aoun, 2015).

فنجد أن هناك عدة آليات لتمكين المكفوفين من الممارسات الفنية، التي تعالج بعض التحديات التي تواجههم، وتتيح لهم الفرصة لتعلم خبرات جديدة والتغلب على البعد الزماني والمكاني، وتزيد من اندماج الكفيف في المجتمع؛ نظراً لأنها تنمي قدراته وتعزز انتاجيته واستقلاليته، وذلك عبر استخدام الوسائل التكنولوجية المناسبة والوسائل الحية لتوضيح أو تبسيط عبارات لفظية بطريقة مادية ملموسة، يستطيع الكفيف بواسطتها أن يدرك معناها أو مدلولها إدراكاً حسياً فيكُون فهما واضحاً وسليماً في ذهنه.

وقد استعرضت دراسة (Raman & Brady,2024) أهم خصائص المكفوفين واحتياجاتهم التي استندت عليها أدوات الذكاء الاصطناعي المستخدمة من قبل الفنانين المكفوفين على عدة خصائص كما يلي:

1. **النصوص والاوامر المدخلة**: تعتمد أدوات الذكاء الاصطناعي على النصوص التي يكتبها الفنانون، مما يسمح لهم بالتعبير عن أفكارهم ومفاهيمهم الفنية بطريقة غير بصرية.
2. **الوصول إلى المعلومات**: تم تصميم بعض الأدوات لتكون أكثر سهولة في الاستخدام من قبل المكفوفين، مثل توفير أوصاف صوتية أو نصية للصور التي تم إنشاؤها، مما يساعدهم على فهم المحتوى البصري.
3. **التفاعل الحسي**: بعض الفنانين المكفوفين استخدموا أدوات الذكاء الاصطناعي في التفاعل الحسي لتحسين وتقييم أعمالهم الفنية الحالية، مما يعكس رغبتهم في دمج التجارب الحسية المختلفة في عملية الإبداع.
4. **التخصيص**: الحاجة إلى تخصيص النتائج بحيث تعكس التجارب الفردية للفنانين المكفوفين، مثل تضمين عناصر مثل برايل أو رموز تتعلق بتجاربهم الحياتية.

حيث تسعى هذه الخصائص المعتمدة على حاسة اللمس والسمع إلى تعزيز الشمولية، وتمكين الفنانين المكفوفين من استخدام الذكاء الاصطناعي في التدريب بطرق تدعم إبداعهم، وتطور ممارستهم الفنية.

- **السؤال الفرعي الثاني:**

- **ما أبرز تطبيقات الذكاء الاصطناعي المستخدمة في تطوير مهارات المكفوفين؟**

لقد أظهرت العديد من الدراسات الحديثة حول المكفوفين وضعاف البصر التطبيقات التقنية القائمة على الذكاء الاصطناعي، التي ساهمت في تحسين تجربة الكفيف وطورت من ممارسته الفنية، فعلى سبيل المثال ذكرت دراسة (Amin et al., 2023) أن هناك مواقع إلكترونية قد تتيح للمكفوفين ممارسة الفنون بتجربة Text-to-Image Generation مثل موقع AI Image Generator API(Deep AI) يمكن من خلالها عمل الاعمال الفنية باستخدام الأوامر الصوتية، كذلك موقع Hotpot يعد منشئ لصور الذكاء الاصطناعي من النصوص ويمكن كتابة أوامر تصل إلى 400 حرف، ويتم انشائها بوقت قصير، بالإضافة إلى تطبيق Starry AI الذي يعمل على الأوامر النصية ويمكن عمل تخصيص للمنتجات النهائية وفقاً لأسلوب المستخدم، كما يتيح موقع Write Sonic انشاء اعمال فنية مختلفة في ثواني معدودة عن طريق عدد من الكلمات لتوليد الصور المختلفة.

كما استخدم الفنانون المكفوفون في دراسة Brady &Raman (2024) عدة أدوات للذكاء الاصطناعي منها: تطبيق Midjourney: وهي المنصة الرئيسية التي تم استخدامها لإنشاء الصور الفنية بناءً على النصوص المدخلة. كذلك تطبيق Be My Eyes: وهو تطبيق يوفر وصفًا للصور باستخدام الذكاء الاصطناعي، وقد استخدمه بعض الفنانين لتلقي وصفات بصرية. وأخيراً تطبيق Ai Arta: تطبيق آخر لتوليد الصور باستخدام فلاتر محددة مثل الأنمي، هذه الأدوات ساعدت الفنانين المكفوفين في استكشاف إمكانيات جديدة في فنهم وتحسين تجاربهم الإبداعية.

وتضيف دراسة Fernando et al. (2025) بأن أدوات الذكاء الاصطناعي التي تدعم قراءة المواد البصرية متنوعة، وبالتالي تساعد على تطوير الممارسات الفنية لدى المكفوفين، وشملت هذه التطبيقات ميزات التعرف التلقائي على أجهزة المحمول، ويمكن انشاء اعمال فنية عن طريق النصوص الكتابية والأوامر الصوتية، مثل تطبيق Seeing AI ، وتطبيق Be My Eyes ، وتطبيق Sullivan ، وتطبيق TapTap See ، وتطبيق JAWS ، حيث يشير هذا التنوع إلى مدى اتساع نطاق الأدوات المتاحة في السوق والمخصصة لدعم ضعاف البصر في استيعاب المعلومات البصرية وتفسيرها.

- **السؤال الرئيسي:**

- **ما دور الذكاء الاصطناعي في مساعدة المكفوفين لتحقيق التدريب المستدام في الفنون؟**

إن تنمية الممارسة الفنية يعود بالنفع الكبير على المكفوفين، فتغرس في أنفسهم الثقة والشجاعة، والقدرة على التدريب بشكل مستقل يتلاءم مع الحالة الحسية والجسدية والنفسية لديهم، ويساعد المكفوفين في تطوير المهارات الفردية لديهم، ويصقل مهاراتهم المعرفية، والعاطفية، والحركية، والنفسية، وهذا ما يؤكده Abdul Razzaq(2023) بأن ممارسة الفنون ضرورية في حياة المعاقين بصرياً، حيث تشعرهم بعدم الإعاقة، فهي تعد إحدى وسائل العلاج النفسي؛ لما تبرزه من أهمية في تنمية الحواس لديهم وبالتالي توظيفها في حياتهم، وتساعدهم على الاتصال ببيئتهم والتكيف معها، كذلك التنفيس والتعويض في جوانب النقص وتسهم في تحقيق الاتزان الانفعالي وتعزز شعورهم بالثقة.

كما تضيف Yuonis (2021) بأن إرشاد المكفوفين بالفن يساعد على إعادة تشكيل مدركاتهم وتنظيم حياتهم؛ نظراً لأنه يسهم في استبدال الخبرات الحياتية غير الجيدة الموجودة لدى الكفيف بخبرات ذات قيمة ومنفعة. كما يعين على تحويل مشاعره السائدة من الاغتراب والتمركز حول الذات إلى التوازن الداخلي والإقبال على الحياة والرغبة في التعلم. وينمي لديه الشعور بالإنجاز. ويرفع من تفاعله الاجتماعي ويساعده على العمل الجماعي وبناء علاقات مع الآخرين، ويطور لديهم كذلك أساليب تعبير مرئية.

وعلى هذا فإن الفن أصبح ضرورة لذوي الإعاقة البصرية؛ لمساهمته في تنمية أفكارهم وغرس القيم الجمالية والاجتماعية في نفوسهم، لا سيما وأن هذه الفئة بحاجة ماسة للتأهيل ولفهم ما يدور حولهم وربطهم بالبيئة المحيطة، وهذا ما يعرف بالتربية عن طريق الفن. لذا من المهم تخصيص الدعم الذي نقدمه للمكفوفين وفقاً لاحتياجاتهم الفردية، من خلال تحديد نوعية الدعم الذي يعزز الخبرات الفنية لديهم، وبما يتفق مع مختلف خصائصهم.

ومما يساعد المكفوفين على التدريب المستدام في الفنون، لتحقيق كافة الفوائد المرجوة من الممارسة الفنية، هو وجود تطبيقات الذكاء الاصطناعي التي بدورها تسهل على المكفوفين التواصل الفعّال مع بيئتهم المحيطة، ولاسيما التطبيقات التي تسهم في التعرف وتخيل جماليات البيئة والتكيف معها ومساعدتهم على محاكاتها، وازاحة كل المعوقات التي تعرقلهم، وتمكنهم من اكتساب المفاهيم المختلفة من حيث الادراك والاحساس والتخيل والتحليل والقدرة على فهم المعلومات، والتي سينعكس بدورها على جوانب حياتهم المختلفة.

النتائج: تشيرنتائج الإجابة على أسئلة الدراسة ما يلي:

- أهمية الذكاء الاصطناعي في تحسين تجربة المكفوفين الفنية.
- مساهمة تطبيقات الذكاء الاصطناعي في تنمية الجوانب النفسية والعاطفية والمعرفية والحركية لدى المكفوفين.
- عززت تطبيقات الذكاء الاصطناعي التفاعل الإيجابي بين المكفوفين وبيئتهم المحيطة.
- الدور الفعّال للفنون التشكيلية في تنمية الجوانب المختلفة للمكفوفين.

الاستنتاجات:

- تعتمد تطبيقات الذكاء الاصطناعي الخاصة بالمكفوفين بشكل أكبر على حاستي اللمس والسمع لتمكين المكفوفين من استخدام الذكاء الاصطناعي في التدريب بطرق تدعم إبداعهم، وتطور ممارستهم الفنية.
- يوفر الذكاء الاصطناعي خاصية تحويل النصوص الكتابية والاوامر الصوتية إلى رسومات وصور توليدية، يترجم المكفوفين من خلالها أفكارهم وتصوراتهم الفنية.
- توفر تطبيقات الذكاء الاصطناعي الخاصة بالفنون والموجهة للمكفوفين إمكانية التدريب المستدام على الممارسة الفنية من غير الحصول على متابعة مستمرة من المشرفين أو المعلمين.
- يسهم الذكاء الاصطناعي للمكفوفين في التواصل الفعّال مع بيئتهم المحيطة والتكيف معها، ويعزز من اندماجهم في المجتمع.
- تساعد برامج وتطبيقات الذكاء الاصطناعي للمكفوفين على تنمية حواسهم واكسابهم القدرة على استخدامها مما تسهم في اكسابهم المهارات اليدوية المختلفة وتوظيفها في حياتهم.

التوصيات:

في ضوء ما سبق توصي الدراسة بما يلي:

- تشجيع المصممين والتقنين على زيادة الاهتمام بتطوير برامج وتطبيقات الذكاء الاصطناعي للمكفوفين المختصة بالفنون.
- توجيه الممارسين والمختصين لإكساب المكفوفين المهارات والممارسات الفنية المختلفة من خلال تطبيقات الذكاء الاصطناعي.
- إجراء المزيد من الدراسات والبحوث للإفادة من الذكاء الاصطناعي للمكفوفين.
- حث الجمعيات الفنية في المملكة العربية السعودية على إقامة ورش تدريبية وفنية للمكفوفين.

المقترحات:

- دراسة تجريبية مقارنة بين تطبيقات الذكاء الاصطناعي لفئة المكفوفين والمختصة بالفنون.
- تصميم تطبيق قائم على الذكاء الاصطناعي شامل لجميع الممارسات الفنية كالرسم والنحت والتذوق فني لفئة المكفوفين.

Conclusions:

- AI applications for the blind rely heavily on the senses of touch and hearing to enable them to use AI in training in ways that support their creativity and develop their artistic practice.
- AI provides the ability to convert written text and voice commands into generative drawings and images, through which the blind translate their artistic ideas and concepts.
- AI applications for the arts, specifically designed for the blind, offer the possibility of continuous artistic practice training without requiring constant supervision from supervisors or teachers.
- AI for the blind contributes to effective communication with and adaptation to their surrounding environment, enhancing their integration into society.
- AI programs and applications for the blind help develop their senses and empower them to use them, thus contributing to acquiring and applying various manual skills in their lives.

Reference:

1. **Abd Al-Aziz, M. F. (2020).** *Psychology of non-ordinary children*. Arab Press Agency.
2. **Abdul Latif, D. S. (2024).** Artificial Intelligence Between Heritage and Modernity and Its Use in the Visual Arts. *Heritage and Design Journal*, *4*(Special Issue 1).
3. **Abdul Razzaq, Q. (2023).** Utilizing Ceramic Forming Skills in Developing Sensory Perception for Individuals with Special Needs (The Visually Impaired). *Journal of Architecture, Arts, and Humanities*, *8*(37).
4. **Abu Al-Nour, M. A. (2023).** Developing industrial technical education in Egypt in light of artificial intelligence applications "A proposed vision." *Journal of the Faculty of Education, Beni-Suef University*, *20*(116), 766–815.
5. **Abu Aoun, M. I. (2015).** *The effectiveness of using Absar and Virgo programs in equipping blind students at the Islamic University of Gaza with computer and internet use skills* [master's thesis]. Islamic University of Gaza, College of Graduate Studies.
6. **Al-Amri, M., & Al-Jadid, M. (2022).** Benefiting from art printing techniques to enable the visually impaired to appreciate artworks. *Al-Akademie Magazine*, (106).
7. **Al-Azza, S. H. (2001).** *Visual impairment*. The International Scientific House for Publishing and Distribution.
8. **Al-Etrby, R. T. (2013).** The effectiveness of a training program based on the use of computers in developing some social interaction skills for visually impaired children. *Journal of the Faculty of Education, Port Said University*, (14), 466–498.
9. **Al-Ma'ani. (n.d.).** In *Arabic-Arabic Dictionary*. Retrieved from https://www.almaany.com/ar/dict/ar-
10. **Al-Maliki, S. B. A. (2021).** Challenges facing visually impaired students at King Saud University: A qualitative study. *Journal of the Faculty of Education, Assiut University*, *37*(12).
11. **Al-Mayyah, G. A. (2018).** A proposed visualization for the development of educational perceptual skills for people with special needs "the blind" through artistic activities. *The Scientific Journal, Association of Education through Art*, (14), 162–181.
12. **Al-Otibi, F. E., Al-Balawi, A. S., Al-Harbi, M. S., Al-Qahtani, M. S., & Al-Arini, H. A. (2022).** The role of artificial intelligence in developing critical thinking skills and scientific attitudes among second secondary female students in the Physics course. *Journal of Educational Sciences and Humanities Studies*, (21), 141–172.
13. **Al-Salamouni, S. A. (2020).** *Strategies for developing positive thinking in the blind and deaf*. Retrieved from https://www.google.com.sa
14. **Al-Shallal, F. M. (2023).** The effectiveness of artificial intelligence in contemporary digital graphic design. In *The Nineteenth Conference* (pp. 641–646). College of Fine Arts, University of Baghdad.
15. **Al-Toukhy, M. M. S. (2021).** Artificial intelligence technologies and technological risks. *Police Thought*, *30*(116), 59–100.
16. **Al-Yamahi, M. A. S. (2023).** Educational applications of artificial intelligence for children with disabilities: people of determination in the United Arab Emirates from the perspective of their teachers. *The Arab Journal of Quality Education*, *7*(26), 217–250.
17. **Almurayziq, T. S., Alshammari, G. K., Alshammari, A., Alsaffar, M., & Aljaloud, S. (2022).** Evaluating AI Techniques for Blind Students Using Voice-Activated Personal Assistants. *IJCSNS International Journal of Computer Science and Network Security*, *22*(1), 61–68.
18. **Amin, Z., Abu Zaid, A., & Ali, A. (2023).** Artificial intelligence and contemporary trends in plastic arts - a descriptive analytical study. *Journal of Plastic Arts and Art Education*, *7*(2).
19. **Chen, W., Shidujaman, M., & Tang, X. (2020, February).** AiArt: Towards Artificial Intelligence Art. In *MMEDIA 2020: The Twelfth International Conference on Advances in Multimedia*.

20. **Fernando, S., Ndukwe, C., Virdee, B., & Djemai, R. (2025).** Image Recognition Tools for Blind and Visually Impaired Users: An Emphasis on the Design Considerations. *ACM Transactions on Accessible Computing*, *18*(1), 1–21.
21. **Haidar, I. (2020).** *Bachelor's degree in management sciences - training and development*. Syrian Virtual University Publications.
22. **Hamed, N. (2021).** *How do the visually impaired draw? The most beautiful paintings drawn by the blind*. Retrieved from https://cutt.us/lxbkz
23. **Hanafi, A., Al-Dahan, M. H., Shafie, H. H., & Abd Al-Aal, R. K. (2011).** A program for developing expressive and plastic values in sculpture for the blind. *Journal of Specific Education Research - Mansoura University*, *(Special Issue 20)*, 535–545.
24. **Hassanain, M. A. S. (2020).** The industrial design process in light of artificial intelligence. *Journal of Architecture, Arts and Humanities*, *5*(1), 628–643.
25. **Mousa, A., & Bilal, A. H. (2019).** *Artificial intelligence: A revolution in modern technologies*. The Arab Group for Training and Publishing.
26. **Muhammad, A. S., Muhammad, K. M., & Al-Dessouky, M. I. (2020).** *Artificial intelligence applications and the future of educational technology*. The Arab Group for Training and Publishing.
27. **Muhammad, H. S. A. (2020).** The impact of digital technologies on plastic arts. *International Journal of Artificial Intelligence and Emerging Technology*, *3*(2), 61–83.
28. **Muhammad, N. J. (2023).** Exploring artificial intelligence and its future implications. *Journal of Arts and Architecture for Research Studies, Helwan University*, *4*(7), 360.
29. **Muqatil, L., & Hanieh, H. (2021).** Artificial intelligence and its educational applications for developing the educational process. *Journal of Human and Society Sciences*, *10*(4), 109–127.
30. **Nafla, Y. (2022).** The cognitive load of artificial intelligence and e-learning and their importance in instructional design. *Journal of Linguistics and Translation*, *2*(3), 84–108.
31. **Nasr Al-Din, S., & Ben Daqfal, K. (2020).** The role of artificial intelligence in product planning processes in Ooredoo Algeria Telecommunications Company. *Journal of Economic, Management and Commercial Sciences*, *13*(1), 179–193.
32. **Raman, G., & Brady, E. (2024).** Exploring use and perceptions of generative AI art tools by blind artists. In *Proceedings of Explainable AI for the Arts Workshop 2024 (XAIxArts 2024)* (pp. 1–4). ACM.
33. **Salam, A., & Qarar, W. (2023).** *Problems of learning the Arabic language among the blind child in the schools for blind minors in Biskra - a field study* [Master's thesis]. Mohamed Khider University of Biskra.
34. **Saudi Data and Artificial Intelligence Authority (SDAIA). (2022).** *Data and Artificial Intelligence Lexicon* (1st ed.). SDAIA in cooperation with King Salman Global Academy for Arabic Language.
35. **Saudi Data and Artificial Intelligence Authority (SDAIA). (2024).** *Artificial intelligence* (2nd ed.). SDAIA.
36. **Shnaikat, F. A., & Al-Shobaki, N. H. (2018).** Transitional skills necessary for the enrollment of blind kindergarten children in primary school in Jordan. *Journal of the Faculty of Education, Al-Azhar University*, (177, Part 1), 216–256.
37. **Tahir, I. (2017).** *Disability, its types, and ways to overcome it*. Arab Press Agency.
38. **Younis, A. M. (2021).** The importance of art education activities for psychological support and awareness for people with visual disabilities for protection from the (COVID-19) virus. *Research in Art Education and Arts*, *21*(2), 33–41.
39. **Zaghloul, I. H. (2012).** The effect of using patterns of prominent educational graphics and previous visual experience in developing drawing skill and the ability to imagine among blind students in the primary education stage. *Educational Technology: Studies and Research*, (14), 51–85.

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1465

Stylistic features of director "Asghar Farhadi"

Osama Faraj dakhl [a]

[a] *Master's degree, Department of Cinema and Television – College of Fine Arts*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 29 May 2024
Received in revised form 29 June 2024
Accepted 30 June 2024
Published 1 February 2026

Keywords:
Stylistic features, Asghar Farhadi.

ABSTRACT

When art has become a necessity in our lives, it solves problems and sometimes provides solutions to them. The forms of art have multiplied and expanded, but the goal remains the same, dominated by the human character, and we, as recipients, distinguish art on several levels in terms of quality, mastery of work, and reaching a human goal that touches the soul and expresses our lives. Style has emerged in art as a characteristic that distinguishes its maker. When the name of any international director is mentioned, his style that distinguishes him from others comes to mind. On this basis, the researcher set out to define the topic of his research: Stylistic Characteristics of Director Asghar Farhadi.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1465
Osama Faraj dakhl : Stylistic features of director "Asghar Farhadi"
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

السمات الاسلوبية للمخرج أصغر فرهادي

أسامة فرج داخل[1]

الملخص:

لما أصبح للفن ضرورة في حياتنا يحاكي مشاكل وأحيانا يقدم حلول لها. تعددت اشكال الفن واتسعت، ولكن ظلت الغاية واحد تغلب عليها الصفة الانسانية وأننا كمتلقين نميز الفن على مستويات عدة من ناحية الجودة واتقان العمل والوصول الى غاية انسانية تلمس الروح وتعبر عن حياتنا. برز الاسلوب في الفن كصفة تميز صانعه فعندما يذكر اسم اي مخرج عالمي يخطر في بالنا اسلوبه الذي ميزه عن الآخرين وعلى هذا الاساس انطلق الباحث في تحديد موضوعة بحثه (السمات الاسلوبية للمخرج أصغر فرهادي)

الكلمات المفتاحية: السمات الاسلوبية، أصغر فرهادي

الفصل الأول الإطار المنهجي

مشكلة البحث

ذاع اسم إيران في محافل السينما العالمية وأصبح جمهورها بانتشار في جميع انحاء العالم لما تقدمه من سينما تناقش قضايا مجتمعية بحتة. فصار كل رغاب السينما الواقعية يشيدون بالإنتاج السينمائي الايراني. ولعل أحد اهم العوامل التي تسببت بنجاح السينما الايرانية هم المخرجين الايرانيين الذين تعودوا على انتاج افلام تحاكي قضايا انسانية قد تكون بسيطة وموجودة في حياتنا اليومية الا انهم سلطوا عليها الضوء بنظرة فنية لامست قلوب عشاق الفن السابع. ولهذا لا نستغرب عندما نجد اربعة افلام ايرانية من ضمن قائمة أفضل فيلم حول العالم. حيث تعاقب حضور المخرجين الايرانيين في كبرى المهرجانات السينمائية منذ عام 1971 في مهرجان البندقية السينمائي عن فيلم (البقرة) للمخرج داريوش مهرجوي. ومنهم أصغر فرهادي الذي وضع اسمه في مصاف المخرجين العالميين وليدخل أحد افلامه الى قائمة أفضل مئة فيلم في العالم لذلك من المهم ان نعرف الاسلوب الذي اتخذه المخرج ليكون بهذا التميز. لتتلخص مشكلة البحث في السؤال الآتي: - **ما هي اهم السمات الاخراجية للمخرج أصغر فرهادي؟**

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إلية: - تكمن أهمية البحث في دراسة افلام أصغر فرهادي لاسيما التي حصلت على جوائز عالمية كالأوسكار ومهرجان كان واهم الطرق التي يتبعها المخرج في معالجاته للنص والاساليب الاخراجية ورؤيته الفنية المتبعة باستخدام عناصر اللغة السينمائية وايضاح اسلوب الصراع الدرامي المتبع في افلامه.. ليكون البحث مرجعا للمهتمين والدارسين والعاملين في الحقل السينمائي ويوفر معرفة بآليات وسبل المعالجات الإخراجية لأصغر فرهادي، ويشكل إضافة للمكتبة السينمائية الأكاديمية لتساعد في معرفة اسلوبية المخرجين بصورة عامة وأصغر فرهادي بصورة خاصة.

ثالثا: - أهداف البحث

يهدف البحث إلى ما يأتي: -

1-معرفة السمات الاسلوبية للمخرج أصغر فرهادي.

2- ماهي اهم اشتغالات عناصر اللغة السينمائية في افلام أصغر فرهادي.

رابعا: حدود البحث

يتحدد البحث بمتطلبات أهدافه لمعرفة السمات الاسلوبية للمخرج أصغر فرهادي لتضمين أفكار ورؤى المخرج بهدف الوصول إلى نتائج تحقق هدف البحث من خلال العينات التي تم اختيارها من أفلامه التي أنتجت وتمثل الحد الموضوعي للبحث والحد الزماني والمكاني يقع في حدود الأفلام التي أنتجت في السينما الايرانية من سنة 2004 الى سنة 2021.

خامسا: تحديد المصطلحات.

1- **السمات: السمات لغة:** جاء معنى السمة في المنجد في اللغة: «وسَمَه يَسِمُهُ وسما وسَمِة، كواه أو أثّرَ بسمة أو كي، جعل له علامة يُعرف بها، اتّسم: جعل لنفسه سمة يُعرف بها، والسمة العلامة، وجمعها سمات (Muhammad abdel ،p60 khalaq) سِمة شخصيَّة: خصلة أو سجيَّة/ ما يمكن أن يعتمد عليه في التفريق بين شخص معيَّن وآخر وجمعها سمات.

[1] ماجستير/ قسم السينما والتلفزيون – كلية الفنون الجميلة

2- **السمات اصطلاحا:** هي صفات الجسيمة، أو العقلية، أو الانفعالية، أو الاجتماعية، أو الفطرية، أو المكتسبة التي يتسم بها الشخص وتدل على استعداد ثابت نسبياً لنوع معين من السلوك، وهي الصفات لا يمكن ملاحظتها بطريقة مباشرة، ولكن يمكن الاستدلال عليها عن طريق ملاحظة سلوك الفرد خلال فترة زمنية. (zahran hamid ،p 40)

التعريف الإجرائي: هي ميزة او خصلة يمتاز بها الانسان عن غيره فهي كله تتمضمن مفهوم شامل حول امكانيات ومضامين وافعال يمتاز بها شخص ما قد لا تتوفر هذه السمة عند غيره فإنّنا لا نلاحظ السمة بطريقة مباشرة، بل نلاحظ مؤشّرات وأفعال مجرّدة أو نعمّم على أساسها، فالسمة إذن مستنتجة من الملاحظات الفعلية للسلوك، وتكون المسة ملازمة اي ليست وقتية او مبنية على الصدفة، بل حالة تخضع للتكرار والدوام.

2.الاسلوبية:

الاسلوبية لغة: الطريق الفن من القول، او العمل (louis maalof ،1973،p343)ويقال للطريق بين الاشجار وللفن وللمذهب ولشموخ الانف والعنق الاسد ويقال لطريقة المتكلم في كلامه ايضا. وهناك مجموعة من اللغوين يعرفون الاسلوب بانه طريقة الكاتب في كتابه مثلا لكل اديب اسلوبه الخاص في الكتابة. والاسلوب هو طريقة العمل ووسيلة تعبير عن الفكر بواسطة الكلمات والتركيبات (Muhamed al zarqni ،p302)

الاسلوب اصطلاحا: الطريقة ووسيلة التي يسلكها المتكلم في تأليف كلامه (zarqni،302302)(zazarqzarqni) واختيار المفردات والتراكيب لكلامه، الاسلوب هو كيفية تعبير المرء عن افكاره وعلى نوع الحركة التي يجعلها في هذه الافكار، (jamil ،1985 ،p 62 salibiaa)

التعريف الاجرائي للأسلوب: هو طريقة التعامل مع المواضيع بصفة خاصة لكل شخص. وعلى المستوى الفني يعد الاسلوب فعل منفرد يعبر عن رؤية ذاتية فضربات ريشة فنان تشكيلي تكون مختلفة عن اقرانه تكون علامة وصفة مميزة. فالأسلوب هو نهج يسلكه فرد لقيام بأفعال على غير المعتاد

الفصل الثاني (الإطار النظري-المبحث الاول)

أصغر فرهادي مخرجا

تسمى السينما صناعة ويطلق على العاملين في مجال الافلام صناع افلام صناع افلام فتعد مهنة المخرج مهنة فنية تعتمد على تذوقه الفني وخبرته الحياتية وظروف التنشئة والبيئة، وموقعه الجغرافي، وميل اتجاهاته، وتطلعاته. "ليست هناك في عالم الاخراج _ مثله في ذلك ايه حرفة اخرى _مواصفات للمخرج، فقد يكون رجلا او امرأة، غربيا، او شرقيا او امريكيا. وان تفرد المخرج يأتي ذلك كنتيجة لمزيج من معتقداته، وتجاربه، واهتماماته، وشخصيته" (kin dansayjir ،2009). فبعض المخرجين يكون طابع افلامهم كوميدي او سياسي او رومانسي، واقعي، جريمة، الخ. او يحاول البعض التنوع فكل فلم ينتجه باتجاه مختلف عن ذي قبل. وهذا ما نرى انعكاسه على المخرج (أصغر فرهادي) الذي ولد في بيئة شرقية لا تخلوا من المشاكل والاضطرابات السياسية. يعالج فرهادي في افلامه المشاكل التي تنتج عن سوء الادارة الحكومية فهو لا يتطرق الى السياسة بشكل مباشر ومع هذا لم يسلم فرهادي من السلطات بتشويه الصورة الاجتماعية لإيران. (قال المخرج أصغر فرهادي في حسابه على انستغرام مخاطباً السلطة: "إذا كان تقديمكم فيلمي لجوائز الأوسكار قد قادكم إلى الاستنتاج بأنني مدين لكم، فأنا أعلن صراحة الآن أنه ليس لدي مشكلة في عكس هذا القرار وسحب الفيلم من الترشيحات. وانتقد فرهادي السياسة القائمة بأنها كانت خلف الكثير من المآسي في السنوات الأخيرة مثل التمييز الجائر ضد النساء والفتيات، وسوء التعامل مع جائحة الكورونا وكيف فتكت بالمواطنين. وأتى كلامه هذا بعد أن اتهمته أطراف في السلطة بأنه منافق، مرة معها ومرة ضدها. فردّ بأنه كان يميل إلى إمساك لسانه والتركيز على صناعة الأفلام، وبأن هذه الأفلام هي الرد على إساءات السلطة. وأشار إلى كيف يعاملونه على المطار وكيف يخضعونه لاستجوابات، وكم مرة هددوه بأنه الأفضل ألا يعود إلى إيران"(tariq alshaeb newspaper،(2022. فرهادي لا يطرح آرائه السياسية داخل فلمه كما يعبر عنها في وسائل اخرى الا انه ظل ملتزما في مناقشة قضايا مجتمعه حيث مانع الذهاب الى امريكا بعد ترشح فلمه (البائع) الى جائزة الاوسكار احتجاجا على الحصار الاقتصادي الذي فرض على شعبه ومن الجدير بالذكر فاز الفلم بجائزة أفضل فلم أجنبي في الاوسكار ذاك العام وللمرة الثانية في

تاريخ المخرج" .صرح فرهادي بانه يعتمد اسلوب الواقعية التي تأثر بها ادبيا من كتابات تشيخوف في سن المراهقة وقد قرا قصص عديدة قريبة من الواقع لم تكن مجرد تصوير للأحداث، بل كانت الواقع حتى الاحداث المعقدة جدا كانت بواقعية كبيرة. وان قراءة هذه الروايات خلق لفرهادي الكثير من الوعي والنضج جسده فيما بعد في كتاباته للنصوص والافلام. كانت افلام (الواقعية الشعرية) بشكل عام تصور شخصيات مغلوب على امرها تحيا على هامش المجتمع. تعطيها الحياة فرصة عابرة لإيجاد السعادة والحب ثم لا تلبث ان تخيب مساعيها مرة اخرى ففي ذلك الوقت تميزت الواقعية الشعرية برفضها اقحام نهايات سعيدة غير مقنعة على الافلام فكان يغلب على موضوعات افلامهم سمات خيبة الامل. كان اتخاذ اتجاه الواقعية عند المخرجين الايرانيين لعدة اسباب اهمها الميزانيات المنخفضة لإنتاج الافلام. فاغلب الافلام السينما الشعرية الايرانية لجأت لممثلين غير محترفين او ما هو اقرب لاسلوب الممثل في الفيلم الوثائقي من حيث الاعتماد على اشخاص يؤدون دورهم الحقيقي في الحياة لكن امام الكامرة (Kazim ، p72 murshed salom).فنجد (عباس كيا رستمي) اعتمد في اغلب افلامه على ممثلين من الواقع ففي فلمه (اين منزل صديقي) التلقائية هي اساس الاداء فأعتمد كليا على تلاميذ المدرسة الابتدائية لسرد قصته, ونرى ذلك عند المخرج (مجيد مجيدي) في فيلمه (اطفال السماء) الذي رشح للأوسكار سنة 1997م ودخل من قائمة افضل 100 فلم في العالم وعاد في فيلمه الاخير (اولاد الشمس) 2020م ليكون بطال فلمه هم اطفال افغانيين يعانون من قسوة اللجوء في ايران.

المبحث الثاني

(أصغر فرهادي كاتبا)

"كان طفلًا صغيرا، اعتاد التسلل إلى صالة العرض الوحيدة التي كان بالإمكان دخولها دون تذاكر في "أصفهان"، صالة بلا أبواب ولا كراسي نظيفة ولا حراس ولا نظام محكم للحجز، لم يكن يحتاج مع صالة مهترئة كهذه سوى سنوات عمره الستّ التي توفر له جسدًا صغيرًا، وتوفر عليه المساءلة، ليتسلل إلى عرض كل الأفلام التي يريدها. كان فيلمًا أجنبيًا، مراهق في وسط حرب ما، دخل في منتصف الفيلم، وخرج مأخوذًا بالقصة، ومنبهرًا بقدرة ذلك المراهق على القضاء على الرجل الشرير، فأمضى الليل كله يتخيل بداية القصة التي فاتته، لفترة طويلة جدًا لم يتوقف عن محاولة تأليف تلك البداية، وتعريض القصة منذ مقدمتها وتدفقها حتى النهاية لكل الاحتمالات الممكنة، يعتبر "فرهادي" هذا السيناريو للفيلم الذي لا يعرف اسمه أول سيناريو يؤلفه". عرفت السينما نوعين أساسيين من الإخراج، سينما المخرج وسينما المؤلف. الأول (سينما المخرج) يقوم بتنفيذ نص سينمائي لكاتب آخر، أي تحويل النصوص إلى عالم متكامل بمفردات السينما. أما الثاني (سينما المؤلف) فلا يكتفي بالترجمة أو النقل فقط، لكنه يخلق الفيلم بكل تفاصيله، يطبع عليه روحه وبصمته وأفكاره. هو صاحب الرؤية الكاملة. ظهر مصطلح (سينما المؤلف) في الخمسينيات من خلال "كراسات السينما "فيما أصطلح على تسميته آنذاك بسياسة سينما المؤلف politique des auteurs، حيث يترقى المخرجون ليصيروا في مكانة المؤلفين والفنانين الذين يتمتعون بالرؤية الفنية، وطبقا لرأى المتحمسين لسياسة المؤلف أمثال فرنسوا تريفو وجاك ريفيت، فهؤلاء المخرجون المؤلفين عكس المخرجين الآخرين الذين قد يكونوا حرفيين، ولكنهم ليسوا مُلهمين (tony mac ،2013) kibin. صعب حقا بالنسبة لي تذكر ما هو أصل الفكرة، وما الذي اثار هذه القصة. العديد من هذه القصص تتطور في عقلك دون وعي، وتبدأ بالتشكل تدريجيا، حتى يتنامى الدافع لصياغة سيناريو. سبعة افلام هي مسيرته الفنية وكل تلك الافلام هي من تأليفه لذلك ألف فرهادي كتابه السينمائي الاول بعنوان (سبع سيناريوهات). الذي يطرح فيه "إذا استطعت بأعمالي أن أخلق جرأة التساؤل في مشاهد، وأن أزرع في رأسه بذرة سؤال واحد، فسأكون سعيدًا بالوقت الذي كتبت فيه أفلامي. إنّ عالمنا بحاجة إلى من يطرح الأسئلة أكثر من حاجته إلى من يتطوّع بالإجابة، إنّه بحاجة إلى من يضع علامة الاستفهام أمام أيّ شيء مهما بدا قاطعًا ويقينيًا".

المبحث الثالث

السمات الاسلوبية للمخرجين

أ- الاتجاهات الفنية المحددة لأسلوبية المخرج

يتكرر استخدام مصطلح (الأسلوب) في الفنون الجميلة جميعاً وفي الفن السينمائي بشكل خاص. أما مصطلح (الأسلبة) فلا يستخدم إلا في حدود فنية معينة، أما (الأسلوبية) فهو اتجاه او تيار فني او ادبي له صفاته الخاصة. الأسلوب هو الطريقة التي ينجز بها الفنان عمله الفني وتخص هذه الطريقة بشكل العمل الفني وتركيبه، ففي فن الرسم مثلاً، للواقعية اسلوبها حيث يقترب بشكل اللوحة وتكوينها من ذلك الذي في الحياة او في الواقع وبمعنى آخر هناك محاكات للواقع. واسلوب المدرسة الانطباعية لا يعتمد على المحاكاة

بقدر اعتماده على انطباع الفنان الخاص عما موجود في الحياة وقد لا تكون هناك مطابقة (sami abdalhamid. ،2015) في المسرح هناك اختلافات واضحة واساليب كتابة المسرحيات فأسلوب المسرحية الكلاسيكية مثلاً اعتمد على اللغة الشعرية في حين ان اسلوب كتابة المسرحية الواقعية اعتمد على النثر كونه أقرب الى الكلام في الحياة الواقعية اليومية. لذا ظهرت عدة اتجاهات واساليب على مستوى منذ النشوء الأول عام 1895 أخذت السينما تسير في اتجاهين رئيسيين: الواقعية والانطباعية، بتقديم جورج ميليه فيلمه (رحلة إلى القمر)، وتقديم الاخوة لوميير بالمقابل (الخروج من المعامل).

الو اقعية: وهي أحد المدارس الفنية التي ظهرت في النصف الاول من القرن التاسع عشر الميلادي وكان الدافع من ظهورها هو معارضة المدارس التقليدية التي قامت على المثالية الجمالية القديمة كمدرسة الكلاسيكية الجديدة وعلى المدارس التي قامت على الافراط في العواطف والاحاسيس كالمدرسة الرومانسية"(aulf Asaad abasri. (2006، اقتصرت الواقعية على تصوير الحقيقة والاشياء الواقعية الموجودة في الحياة بكل تناقضاتها فهم يرون ان الواقع هو اسمى اهداف العمل التشكيلي ولذا قامت الواقعية على الابتعاد عن الابتكار والخيال في موضوعاتها وايضا عن الموضوعات المقتبسة من التاريخ والاعتماد على انتقاء كل ما هو مثير للاكتئاب في المجتمع او كل ما هو مثير في الحياة اليومية والحرمان والغنى الفاحش .الواقعية ليست إلا جزءا من مشكلة الإبداع الفني الخلاق في صراعه مع الرغبة الفلسفية في التنظير والتجريد واطلاق الأحكام القاطعة، لذلك فان السينما ظلت تعاني من النظريات الواقعية بقدر معاناتها من النظريات الانطباعية، فكل نظرية سينمائية تزعم إنها تملك الحقيقة حول (جوهر) السينما. فالواقعيون يعتقدون أن هذا الجوهر يتجسد في قدرة السينما على تسجيل العالم الواقعي المادي، ومن ثم تقربنا منه، بينما يزعم الانطباعيون أن السينما لن تستطيع أن تحقق وجودها كوسيط فني إلا إذا أعطت ظهرها لمحاكاة الواقع، واتجهت إلى تصوير ما هو غير واقعي، بقدرتها على أن تجعل الخيال شيئا ملموسا، وهكذا فإنها توسع مفهوم العالم المادي بحيث يشمل كل المستحيلات المكانية والزمانية التي اكتشفها ميليه، ثم طورها واستخدمها من بعده لوي بونويل، ومايا ديرن، ولاحقا الآن رينيه (aulf Asaad ،2006 .abasri)

الانطباعية: هي حركة فنية حديثة نشأت في فرنسا في مجال الفن، والأدب، وقامت على مبدأ أن المهمة الحقيقية للفنان أو الأديب تقوم على نقل انطباعات بصره أو عقله إلى الجمهور المتلقي. وتعد التأثيرية أو الانطباعية نقطة التحول المهمة في مسيرة الفن من الفنون الكلاسيكية إلى الفنون الحديثة. وسبب تسمية التأثرية أو الانطباعية بهذا الاسم يرجع للنقد الساخر الذي أطلقه الناقد الفني لويس ليروي على مجموعة من الأعمال الفنية التي عرضت في اليوم الخامس عشر من شهر أبريل في إحدى صالونات باريس عام 1874م. كونها خالفت القواعد، والتقاليد الأكاديمية المتعارف عليها في مجال التصوير الواقعي أو الموضوعي، والتي كانت سائدة في ذلك الوقت. إذا الانطباعية تعتمد على الانطباع والاحساس الشخصي في التعبير الفني والادبي.. جاءت الانطباعية وهي أحد الاتجاهات السينمائية من اجل البحث عن نمط جديد تتجاوز به ما هو سائد ليتلاءم مع طبيعة الحياة الجديدة والتغيرات التي يشهدها الواقع فهوية الانطباعيين لا يمكن ردها الى سبب رئيسي اهم من انهيار الاوضاع الاجتماعية والقيم. الانطباعية تشترك فيها احاسيس الفنان وانطباعاته الذاتية حول الموضوع الفني وتشكله حتى ان الانطباعيين يفضلون الاماكن الداخلية والافلام ذات الشكل المغلق اذ يكون تدخل الفنان فيها واضحا (Ahmed abdlsatar.،p1-p2) نجد افلام هتشكوك غالبا ما تم تصويرها داخليا بأستوديوهات ولوكيشنات كانت وفق تخيل هتشكوك وانطباعه وهذا لا يعني ان الواقعيين كفرهادي لا يميلون الى التصوير الداخلي فالموضوع هو من يحدد بيئة وظروف المكان لكن غالبا ما تكون الاماكن واقعية لم تصنع من اجل التصوير فحسب.

ب -عناصر اللغة السينمائية دلالة الاسلوبية

ان من البديهي في المحصلة النهائية ينعكس كل ما مر به المخرج من ظروف تنشأ وتجاربه الحياتية تنعكس في النهاية في عمله الفني الذي هو المحصلة النهائية لرؤيته المتولدة احكاما لتلك الظروف والعوامل والاتجاهات التي سلكها المخرج. فيمكننا تشبيه الامر بفعل يتم بواسطة اليد فمن البديهي ان كل شخص سيستخدم يده لإتمام ذلك الفعل الا ان البصمة التي ستترك على ذلك الفعل هي ما تميز شخص من الاخر لذا يمكننا تشبيه الاسلوبية بتلك البصمة التي تتضح من خلال عناصر اللغة السينمائية.

طريقة التصويروالإضاءة

ان طريقة التصوير لما لها من معنى واسع يشمل الكثير. فعلى الصعيد العملي يشمل مصطلح طريقة التصوير استخدام احجام العدسات، فهناك بعض المخرجين يفضلون بعد بؤري معين يستخدموه غالبا في افلامهم فيرى الباحث ان هذا الموضوع يمكن من

خلاله نكشف عن هوية المخرج وهذا الامر يعد من ضمن الاسلوبية. ففي بحث قدمه جوردان الدردج بعنوان (الاطوال البؤرية المفضلة للمخرجين المشهورين) حيث يذكر، عند انشاء فلم يعتبر المخرج عادة الشخص الوحيد الذي لديه رؤية لرواية القصة تتغذى جميع اجزاء الانتاج على المخرج بشكل جماعي لأحياء هذه الرؤية، واحد من العديد والعديد من القرارات التي يجب على المخرج اتخاذها عند الدخول في كل لقطة هو البعد البؤري. لنفرض أنك نظرت الى الوراء خلال التاريخ السينمائي لبعض أشهر المخرجين في هذه الحالة يمكنك الكشف عن انماط وقواعد لكيفية استخدام هؤلاء المخرجين بشكل منهجي لأطوال بؤرية مختلفة لاستنباط مشاعر وموضوعات ودوافع مختلفة لأخبار قصتهم، (JOURDAN ALDREDGE، 2019). حيث "يقال إن سبيلبرغ يرى العالم من خلال 21 ملم"، وهو ما يمكن تتبعه عبر أفلامه السينمائية الضخمة. يستخدم المخرج الحائز على جائزة الأوسكار بشكل مكثف عدسته ذات الزاوية العريضة المفضلة، مما يسمح لشخصيات أفلامه بالتحرك عبر إطاراتها. وتدخل ايضا من ضمن إطار طرق التصوير استخدام زوايا التصوير يستخدم المخرج زوايا التصوير لإعطاء دلالات معينة يرغب فيها ايصال شعور معين فلو استخدم المخرج زاوية فوق مستوى النظر حيث تكون الكاميرا فوق عينين الشخص المصور فتعطينا شعور في الضعف لتلك الشخصية وقد استخدمها (كوينتن تارنتينو) في فيلمه بلوب فاكشن لإضفاء شعور الضعف على الشخصيات المنحطة. وعلى العكس نرى (كريستوفر نولان) يصور باتمان في فيلم (فارس الظلام) بأكثر من مشهد بزاوية تحت مستوى النظر حيث يعطيه القوة والسيادة بينما يميل المخرج الايراني (مجيد مجيدي) لتصوير اغلب مشاهده بزاوية مساوية لوجهة نظر شخصياته وذلك لإبراز اسلوبيته بجعلنا مشاركين في افلامه ليس مجرد مشاهدين.

تُعَدُّ الإضاءة من العناصر البصرية الأساسية في السينما، فهي تُضفي عمقًا دراميًا وتساعد في خلق أجواء بصرية -خاصة في العمل السينمائي- تختلف باختلاف أسلوب الإضاءة ويُحدَد أسلوب الإضاءة من قِبل المخرج الذي يشارك رؤيته للمشهد مع السينماتوغرافي الذي بدوره يخطط للإضاءة اللازمة لتحقيق رؤية المخرج ومن ثمّ يصمّم وينفّذ مدير التصوير خطّة السينماتوغرافي، تساعد في التعرّف على النوع والمدرسة التي ينتمي إليها الفيلم (Film Lights ، 2020) .ان انارة معظم الافلام السينمائية نادرا ما تكون مسالة عابرة اذ ان الاضواء يمكن ان تستخدم بدقة متناهية ويمكن للمخرج ان يقود عين المشاهد بواسطة استخدام المصابيح المركزة ذات الشدة والوضوح المعينين الى اي بقعة من الاطار المصور ، هنالك اساليب متعددة في الاضاءة والاسلوب عادة يرتبط تماما بموضوع وجو الفيلم . فالأفلام الهزلية والموسيقية مثلا تكون أضاءتها ذات مفتاح (عال) نورها متوهج وموزون المساحة والظلال الشديدة قليلة. الماسي و(الميلودراما) تكون عادة ذات تباين شديد وفيها قطع بارزة من الضوء وبقع درامية من الظلام. افلام الاثارة والغموض ذات مفتاح (واطئ) عموما فيها ظلال غير حادة ومسقط الضوء فيها حاد. والافلام التي تصور داخل استوديوهات تكون عموما أكثر تأكيدا على الطراز وأكثر تمسرحا من الافلام التي تصور في المواقع حيث تميل الاخيرة الى استخدام النور السائد وبه تكون ذات اسلوب طبيعي في الانارة (lui de janti. ،p 40) الانارة يمكن ان تستخدم بأسلوب واقعي او انطباعي الواقعي يفضل النور السائد على الاقل في اللقطات الخارجية. اغلب افلام جان لوك كودار مثلا تم تصويرها بأكملها بالضوء السائد (lui de janti. ،p 42)

التكوين والميز انسين

تتسم الرؤية الانسانية بانها رؤية مجسمة لأنها عن طريق عينين اثنين اما رؤية الكامرة فهي مسطحة. ومن ثم كان على صانع العمل ان يعرف كيف يعوض هذا القصور بخلق الايهام بالعمق في صورته. وذلك بمساعدة بعض القيم الصورية من تقابل الخطوط الواقعية المتوازية في العمق، التعتيم التدريجي، تداخل الاجسام الموضوعة على ابعاد مختلفة في العمق، الضوء والظلال، المنظور الهوائي. وكلها وسائل للإيحاء بالعمق بدونها الصورة مسطحة مهما كانت كاملة من الناحية التكنولوجية (joseph machlli ،p7). التكوين الجيد هو ترتيب العناصر المصورة في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق وتبدأ عملية التكوين مع بداية تحديد موقع الممثل او قطعة الاثاث او الاكسسوار والمطلوب عند تحديد وضع الممثلين وحركتهم داخل المنظر الحصول على أفضل تأثير ممكن لدى جمهور المشاهدين. "الخط والشكل والكتلة هي عناصر التكوين. وهذه العناصر لها لغتها العالمية التي تنفجر استجابات عاطفية متماثلة تقريبا لدى معظم المشاهدين وإذا ما توفر استخدامها مع تحقيق التكامل الدقيق فيما بينها بشكل فني على قدر الخيال والذكاء. فأنها تؤلف لغة التكوين القادرة على ترجمة الجو والاسلوب والحالة النفسية المطلوبة "(joseph machlli ،p7). هنالك العديد من الاساليب في السينما التي تقدم لنا نفس الافكار والمشاعر. جون فورد يفضل استخدام التكوينات المتناظرة والمتوازنة بينما يستخدم جان لوك كودار وانطونيني غالبا التكوينات غير المتناظرة التي تستثمر نوعا من الفراغ السالب والمساحات الواسعة

المتروكة. "فقد امتاز المخرج الياباني (اكيرا كيوروسا) بتوظيف الفعال لعناصر التكوين والتشكيل ففي فلمه (الساموراي السبعة) استخدم المخرج الاشكال الدائرية والثلاثية. الدائري يقدم لنا في بداية الفيلم حيث نرى اكواخ القرية المشيدة في دائرة استثنائية ثلاثة اكواخ تقع خارج الدائرة المؤشر التشكيلي ثم نرى القرويين يجتمعون سوية في دائرة وهم راكعون على الارض. وهذه المؤثرات التشكيلية ترتبط مباشرة بموضوع الفلم الا وهو حاجة الفرد الى ان يعمل بتوافق مع حاجة مجتمعه فالشكل الدائري يعطي شعور بالمساواة فالشكل الدائري متساو الاطراف ولا يحتوي على زوايا مما يعطي رمز للمساواة"(lui de janti. ،p 92) من الواضح ان للتكوين دور في اسلوبية المخرج فالبعض يستخدمه لأغراض سيادة العناصر المهمة والبعض يوضح به اسباب لما سياتي لاحقا كما يوظفه البعض للهيمنة والسيطرة وحتى الحالة النفسية.

اللون

"يمتلك اللون دلالات متعددة وكذلك له صفة رمزية ووظيفة تعبيرية وجمالية فمن خلاله من الممكن التعبير مدلولات النفس والعلاقات الدرامية بين الشخوص الفيلمية " (saad abdlrahman ،1975 ،p144). ممكن الإشارة هنا إلى فيلم Her بطولة خواكين فينيكس ومن كتابة وإخراج سبايك جونز. يعرض الفيلم قصة حب ما بين رجل وحيد ونظام تشغيل إلكتروني، ويمكن القول إن القصة تدور حول الحب والوحدة، والعزلة، والذكريات، والفراق. وقد عمل كل من مصمم الأزياء كاسي ستورم مع مدير التصوير جيوف مكفريدج ومصمم الإنتاج كايث باريت.. على كيفية إبراز هذه الثيمات من خلال الألوان فكانت النتيجة كما هو مبين في الصورة حيث نلاحظ تناسق الألوان، وتحديدًا اللون الأحمر وما يشتق منه من ألوان تزيد أو تنقص في درجة الحدة. ويمكن بقليل من التدقيق التنبه إلى أن ألوان المغلفات والطاولة والجدار والنوافذ متناسقة في ألوانها مع بعضها البعض ومع ابتسامة البطل ثيودور توامبلي. يذكر لوي دي جانتي في كتابه فهم السينما الالوان الى ألوان باردة وحارة الباردة تشمل(الازرق_الاخضر_البنفسجي) تميل الى الايحاء بالسكينة والهدوء والالوان الحارة الى (الاحمر، الاصفر، البرتقالي) توحي بالعدوان والعنف. ولما للون اهمية في تاريخنا البشري فهو يلعب دور لا يمكن اهماله في الفيلم السينمائي المعروض.. وهناك تأثيرات لوني في المشهد السينمائي حيث يؤثر اللون علينا عاطفيا ونفسيا وجسديا يستطيع اللون في الفيلم ان يبني الانسجام او التوتر داخل المشهد كما انه يلفت الانتباه الى الموضوعات الرئيسية عند حكي القصة سينمائيا يستطيع اللون ان يعمل اللون كأداة انتقالية (sawsan Muhammad ،p284).بعد معرفة اهمية اللون في الفيلم السينمائي على الصعيد الجمالي والنفسي وامكانية توظيفه من قبل المخرجين لملائمة اجواء الفيلم .يرى الباحث ان الصبغة اللونية تعد احد السمات الاسلوبية التي يتميز بها المخرجون .يذكر حاتم كريم الفهد في بحثه (السمات الجمالية لأسلوب المخرج كريستوفر نولان) ان نولان تميز بمسحة لونية مميزة تميل الى اللون الاخضر الفاتح

الحبكة والصراع

عندما يشرع المخرج في انجاز عمل سينمائي لابد ان يراعي استمرارية المتابعة عند المتلقي من خلال الاثارة والتشويق وشد الانتباه واثارة العواطف. ولا يتحقق لنا هذا إلا من خلال "ترتيب مُحكم لأحداث القصة وعواطفها" عبر عملية تسمى "الحبكة" والحبكة الدرامية وفقا لتعريف سد فِيلد، مؤلف كتاب "السيناريو" هي الشيء الذي يحول مجرى الأحداث في اتجاه آخر، ليدفع القصة إلى الأمام. وتعد الحبكة أداة أساسية لتحقيق هدف القصة أو "الثيمة" عبر "إيجاد صراع بين قوى متضادة وصولا إلى ذروة الأحداث وحل لغزها"(sud fild. ،1989،p121). فالحبكة تعتمد أساسا على الصراع وبنهاية الحبكة تكون الشخصية تخطت صراعاتها ونجحت في أن تتغير. يعرف دوايت سون الحبكة هي السيطرة على التوتر واثارة القلق عند المتلقي بغض النظر عن طابع العمل الذي نشاهده كان يكون كوميديا او جاد او مأساة وهو الذي يدفعنا لمشاهدة العمل كاملا (Dwight sun ،1988،p100). حيث يقسم دوايت سون السيناريو الى بداية التي تنطلق منها الاحداث ونتعرف على الشخصيات ووسط حيث تتعقد الامور ومن ثم النهاية اي الحل. في كتاب رسم الحبكة السينمائية تعرف الحبكة على انها الطريقة التي ترتب فيها الاحداث لتحقيق تأثير مقصود. (أحد تعريفات الحبكة في قاموس ويستر: هو خطة او مخطط لتحقيق غرض ما) فالحبكة تبنى لتؤدي معنى معينا وكي تصل الى الذروة وتنتج نتيجة محددة وجميع الحبكات العظيمة تركز على النقطة التي ستنتهي بها عند الذروة والحل النهائيين. "فالحبكة هي سلسلة من الافعال المترابطة تسير قدما عبر صراع بين قوى متضادة نحو ذروة وحل يحددان معنى العمل"(Dwight sun ،1988،p101). وليس هذا فحسب، بل يظهر نوع الصراع وتحولاته فلربما يتحول الصراع الارادي من الصعيد الجسدي الى صراع يتضمن اتجاهات اجتماعية وسيكولوجية. يتطلب الفكرة الاساسية اختلاف صوري مفاجئ ليس من اجل اثارة الدهشة والخيال، بل كوسيلة لتحديد الصراع. الصراع جوهر

العمل لذلك يحاول كل مخرج ابراز اسلوب معين في صراعات افلامه تكون بمثابة (ثيمة). فمثلا هتشكوك كان الصراع في افلامه بين المحققين والمجرمين وكانت ثيمة اغلب افلامه مثل (النافذة الخلفية) و(الحبل) و(سايكو). بينما امتاز وودي الن بتقديمه افلام ساخرة وكوميدية ذات طابع ادبي فلسفي وعلم النفس مثل (منتصف الليل في باريس) (يوم ممطر في نيويورك).

الدراسات السابقة

بعد عملية بحث اعتمدت على الاستقصاء الذي اجراه الباحث ضمن حدود الدراسات السينمائية والتلفزيونية تضمنت البحث عن عناوين ورسائل وأطاريح مقاربة لموضوع البحث الحالي. وجد الباحث انه تفرد بدراسة اسلوبية المخرج(اصغر فرهادي) .ان المكتبة العلمية تتضمن بعض الدراسات التي تبحث في الاسلوب كمفردة توظف داخل العمل الفني بمختلف مجالاته وخصوصا التي تصب من ضمن الاختصاص السينمائي والتلفزيوني .في مكتبة كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد وجد الباحث ان هنالك رسائل تقترب من حيث المضمون للموضوع الحالي للباحث حاتم كريم الفهد بعنوان (السمات الجمالية في اسلوبية المخرج كريستوفر نولان) حيث تضمنت ثلاث مباحث المبحث الاول :ناقش فيه مفهوم الاسلوب وتوسع في تعريفاته اللغوية والفنية والمبحث الثاني: كان بعنوان الدور الابداعي للمخرج كريستوفر نولان قدم لنا الباحث فيه لمحات عن بدايات المخرج منذ طفولته واهم المراحل التي قربت نولان الى مهنة الاخراج. اما المبحث الثالث : كانت بعنوان عناصر اللغة السينمائية والاسلوب الفني. حيث تطرق الباحث الى اهم العناصر الفنية التي من الممكن ان يصنع منها المخرج اسلوبية خاصه به بتوظيفها بطرق مبتكرة. وقد خرج البحث بأبرز النتائج

- التوظيف الجمالي للمونتاج في افلام (تذكار بداية باتمان، استهلال) كان له دور كبير ومميز في ابراز اسلوب المخرج
- برزت السمات الجمالية لأسلوب المخرج في افلام كريستوفر نولان من خلال التكوين
- كان للمرجعيات الفكرية والمؤثرات الحياتية دور كبير في رسم اسلوب المخرج.
- كما وجد الباحث رسالة ماجستير بعنوان (السمات الاسلوبية لمعالجة الموضوعة التاريخية في اعمال نجد اسماعيل انزور) فقد تضمن بحثه ثلاث مباحث الاول بعنوان: السمات الاسلوبية وكيفية تمثيلها ام المبحث الثاني بعنوان: المعالجة الصورية للمادة التاريخية. أما الثالث كان بعنوان: الملامح الفكرية والفنية للمخرج نجد اسماعيل انزور. وتضمن البحث اهم النتائج:
- تبين ان سلوب المخرج يعتمد على التكوينات المتكررة رسمت اسلوبه الخاص.

لم تتناول هذه الاطاريح في مبحاثها عن امكانية تطويع عناصر البناء الدرامي والتعامل مع الممثل لفرض اسلوبية كما ذكرها لعناصر اللغة السينمائية كان بطريقة محدودة.

مؤشرات الإطار النظري:

1.ان للصراع دور كبير في استمرارية تدفق الاحداث مشكلا بذلك احدى السمات الاسلوبية للمخرج

2.تعد الإضاءة واللون واحدة من اهم العناصر التي يوظفها المخرج في خلق اسلوب فني خاص به

3.طريقة التصوير وتوظيف حركة الكاميرا ساهم في خلق اسلوب فني خاص به.

4. توظيف الاختزال عن طريق المونتاج سمة واضحة لأسلوبية المخرج

سيختار الباحث النقاط 1,2,3 من مؤشرات الإطار النظري لتكون اداة لتحليل العينات بعد اخذ راي الخبراء والمختصين.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

أولا: منهج البحث

بغية الوصول إلى نتائج علمية دقيقة ومرضية إتباع المنهج الوصفي الذي ينطوي عليه التحليل للعينة للوصول إلى فهم دقيق وواضح بما يضمن الوصول إلى النتائج المرجوة وتحقيق أهداف البحث، باعتماد دراسة السمات الاسلوبية للمخرجين ووصف آلية العمل الإخراجي وخطواته في الوسيط السينمائي، لملائمة هذا المنهج طبيعة البحث إذ تعتمد الباحث على التحليل كأداة التي هي إحدى أدوات المنهج الوصفي.

ثانيا: مجتمع البحث

ان مجتمع البحث يختص بأفلام أصغر فرهادي التي انتجت في حدود السينما الايرانية وان دراسة المجتمع الاصلي يتطلب الكثير من الوقت والجهد لذلك فان العينة التي تؤخذ تكون كافية للوصول الى نتائج الدراسة والتي فيها برزت اهم السمات الاسلوبية للمخرج.

يتمثل مجتمع البحث بدراسة افلام أصغر فرهادي

1المدينة الجميلة 2004

2.العاب الاربعاء النارية 2006

3.البحث عن ايلي 2009

4.الانفصال 2011

5.البائع 2016

6.الجميع يعرف 2018

7.البطل 2021

ثالثا: عينة البحث

نظرا لسعة مجتمع البحث قام الباحث باختيار عينة قصدية تتوافق مع حدود البحث الزمانية والمكانية والموضوعية، هذه العينة تتطابق ومتطلبات موضوع البحث لما تتمتع به من توظيف متميز والعينة هي واحدة متمثلة بفلم (الانفصال 2011) هذا الفيلم من أشهر وانجح افلام المخرج أصغر فرهادي حازت على جوائز عديدة، واختار الباحث هذه العينة للمسوغات الاتية:

1. تتلاءم العينة مع متطلبات البحث للوصول الى النتائج المرجوة
2. مثلت هذه العينة ابراز جميع امكانيات المخرج
3. ان هذه العينة لاقت شهرة ورواج على مستوى العالم.
4. ان هذه العينة تعطي انطباعا كبيرا عن اعمال المخرج التي سبقتها والتي تلتها

رابعا: وحدة التحليل

سيعتمد الباحث على المشاهد واللقطة كوحدة تحليل من اجل الوصول الى مضمون عينة البحث. واستخلاص النتائج المرجوة

خامسا: اداة التحليل

بعد استكمل الإطار النظري قام الباحث بتحديد اداة لتحليل العينات يستند اليها في تحليل العينات المختارة، اعتمد الباحث على بعض مؤشرات الإطار التي تصلح لان تكون اداة يعتمد عليها في التحليل ولقد طرح الباحث اداة البحث على لجنة من المختصين والخبراء في مجال الفنون السينمائية والتلفزيونية من اجل التأكد من صلاحية الاداة ولائمتها مع متطلبات البحث، حيث اداة البحث هي:

1.ان للصراع دور كبير في استمرارية تدفق الاحداث مشكلا بذلك احدى السمات الاسلوبية للمخرج

2.تعد الإضاءة واللون واحدة من اهم العناصر التي يوظفها المخرج في خلق اسلوب فني خاص به

3.طريقة التصوير وتوظيف حركة الكاميرا ساهم في خلق اسلوب فني خاص به.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1465
Osama Faraj dakhl : Stylistic features of director "Asghar Farhadi"
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الرابع- تحليل العينات

فيلم الانفصال - A separation

سنة العرض 2011

اخراج: أصغر فرهادي

التصوير: محمود كالاري

المونتاج: هايدي صفياري

بطولة: بيمان معادي، ليلى حاتمي، شهاب حسيني، ساره بيات، سارينا فرهادي

الجوائز: الدب الذهبي 2011، جائزة الدب الفضي لأفضل ممثلة، أفضل فيلم في مهرجان برلين السينمائي جائزة الاوسكار لأفضل فيلم أجنبي و30 جائزة اخرى.

ملخص الاحداث

نادر وسيمين والدان لشابة بعمر المراهقة تدعى (تيرميه). سيمين تنوي الانفصال عن نادر لعدم رغبته بالهجرة وذلك بسبب رعاية والده المصاب بـ(الزهايمر) وبسبب هذا الانفصال تدخل امرأة اخرى لبيتهم من اجل العناية بالرجل المسن (والد نادر) لكنها تعمل دون علم رجلها الذي اثقلته الديون والذي يرفض مثل هذا العمل لكونها ستعمل في بيت رجل منفصل عن زوجته ويعيش فقط مع ابنته بالشقة. تحاول الابنة بكل الطرق ان تعيد المياه لمجاريها بإرجاع والدتها للبيت لكن سرعان ما تحدث مشكلة بين والدها وعاملة المنزل التي ربطت الرجل المسن في سريره وذهبت الى الطبيب لتكشف عن حاله الجنين الذي في رحمها يتهما نادر بتعنيف والده وسرقة بعض الاموال التي يخبأها في غرفة نومه. يشتد الخلاف بينهما وتطالبه بالأجر اليومي المتفق عليه لكن نادر يرفض اعطائها. ترفض العاملة الخروج من المنزل مما يضطر نادر لإخراجها بالقوة. تتصل سيمين بنادر وتخبره بان العاملة التي جلبتها عن طريق أحد معارفها للاعتناء بوالد زوجها قد اقامت دعوى ضده بأسقاط الجنين وتعريض حياتها للخطر. يذهب نادر مع سيمين للمستشفى لمعرفة صحة الموضوع. يصطدم مع زوجها الذي لا يسيطر على غضبه في اغلب الامور. ومن ثم تبدأ جلسات المحكمة بين نادر وعاملة المنزل وزوجها. تؤكد العاملة على ان نادر دفعها وقد سقطت من السلم. بينما يرى نادر استحالة الامر بسبب المسافة بين باب شقته وبداية السلم. تقف سيمين مع نادر في هذه المحنة بينما تتصاعد وتيرة الخلاف بين نادر وعاملة المنزل الذي تتدعي بان نادر قام بإيذائها رغم معرفته بانها حامل لكن نادر يكذب الادعاء بشأنه علمه بحملها. مما يخلق تساؤل عند ابنته وزوجته هل حقا لم يكن يعلم بموضوع حملها. يقر نادر بالحقيقة ويخبر ابنته بانه كان يعلم بانها حامل لكنه خشي ان يحبس ولن يستطيع الاعتناء بها وبوالده. تقوم سيمين بدور الوسيط للوصول الى تعويض مادي لعائلة العاملة ويتم الاتفاق على المبلغ. يفرح زوج العاملة بالاتفاق لكون المبلغ سيوفي كل الديون لكن في موعد تسليمه ترفض زوجته القسم على القران وتعترف بانها قد تعرضت لحادث قبل يوم من وقوع المشكلة وذلك بعد خروج والد نادر من المنزل وذهابها لإرجاعه وقد يكون الحادث هو سبب موت الجنين تنتهي هذه المشكلة مع هذا الاعتراف ومن ثم ترجع مشكلة الانفصال حيث تصر سيمين على الانفصال من خلال الجلسة الاخيرة في المحكمة ليعطي القاضي القرار لابنتهم مع من ستختار البقاء. النهاية

التحليل وفق اداة البحث:

اولا: ان للصراع دوركبيرفي استمرارية تدفق الاحداث مشكلا بذلك احدى السمات الاسلوبية للمخرج

ان الصراع في الفيلم واضح من اسم الفيلم نفسه حيث يكون (الصراع الرئيسي) الشخصيات في فيلم الانفصال. الزوجان في المشهد الافتتاحي (المشهد الاول) يظهر كل من نادر وسيمين وهم ابطال الفيلم، بل يسعى البعض الفيلم (نادر وسيمين) على اسم (شخصيتا) الصراع. في قاعة المحكمة ومن خلال (الحوار) تصبح لدينا معلومات بان الزوجان ذاهبان للانفصال بطلب من الزوجة وبتكبر من الزوج. الصراع واضح منذ الاستسهال من خلال الحوار الذي يكون طويل نسبيا بأسلوب مفعم بالواقعية حيث يكون الحوار ليس عملية تسليم وتلقي كما المعتاد في الرتابة الفيلمية الكلاسيكية، بل هناك تقاطع بالكلام وتلعثم وكأنه الواقع عند الناس الذين يمرون في مشادات كلامية. توضح سيمين سبب هذا الخلاف من خلال اخبارها للقاضي بانها تنوي هجرة إيران لكن نادر يعارض ذلك الامر بحجة الاعتناء بوالده المصاب بـ(الزهايمر). تحاجج سيمين نادر بتساؤل يثير حفيظة الاخلاقيات الانسانية عن المتلقي. وهو تساؤل عما ان كان والده يعلم بانه ابنه؟ فيكون رد نادر معبرا عن موقفه وتمسكه ببر والده " لكني اعلم بانه والدي" يتجسد الصراع هنا بين شخصيتي نادر وسيمين اللذان تتعارض إرادة كل أحد منهم لكن ليس بسوء نوايا او (شر) فرغم موقف سيمين لكن لها اسبابها بأن هذه الهجرة فرصة لا تعوض وان بكل الاحوال ابو زوجها فاقد للذاكرة لا يهمه من كان سيعتني به. سواء كان ابنه او أحد غيره. فالصراع الذي يتبناه فرهادي في هذا فلمه وبكل افلامه هو أحد سماته الاسلوبية حيث نرى ان الصراع الدائر في الفيلم ليس الصراع ذو الطابع الكلاسيكي بين الخير والشر او بين انسان يحمل قيم ومضامين مجتمعية وبين نقضيه، بل الصراع هنا هو بين (الخير والخير) بين اناس عاديين لكن في لحظات ارتكابهم للخطيئة. ففي (الصراع الثانوي) الذي ينشب بين نادر وعاملة المنزل في وسط الفيلم عن تنامي الحبكة يكون الصراع متساوي الكفتين. عاملة المنزل امرأة مكافحة تعمل لسد ديون زوجها ومن اجل معيشة طفلتها واضافة لذلك فهي حامل. نادر كان في حالة غضب لما رأى والده مقيدا في فراشه فتزعم العاملة ان سبب تقييده لذهابها لأمر مهم وقيدته لكيلا يستطيع الذهاب وايذاء نفسه. ان لحظة (الذروة)في افلام فرهادي وفيلم الانفصال تتمثل في لحظة ارتكاب الانسان السوي خطيئة كان يكون كذبة من اجل النجاة، غضب يؤدي الى مشكلة، اختلاف وجهات نظر نحن نعرف خلفية الشخصيات من خلال السرد الصوري فالكامرة ملازمة لكل شخصية الفلم تكشف جانب حياتي اخر وكأنها تبرر ظروفه فبالتالي نحن نعرف نوايا هذه الشخصية ونعرف ان خطأها كان غير متقصد. في المشهد (19) عندما يبدأ الخلاف بين نادر وعاملة المنزل المتلقي لا يستطيع ان يكون بجانب أحد طرفي النزاع لأنه شاهد الجانب الاخر من حياة كل طرف وقد اعطى الحق لكل فعل بدر من (الشخصيتين) نادر غاضب بسب منظر والده المقيد في سريره في مشهد رقم (18) وعاملة المنزل حامل ذهبت لترى الطبيب لأمور ضروري. هذه النظرة الموضوعية تستمر في مشاهد المحاكمة التي تتمثل بمشهد (25)و(28) يجعلك اسلوب الصراع الذي ينتجه فرهادي ان تقف محايدا كدور القاضي المشاهد ايضا محقق يشارك في الكشف عن الحقيقة. ابنة نادر (تيرميه) تقدم تساؤلا في المشهد (30) عن إذا كان والدها يعلم بحمل (راضية) عاملة المنزل فهو نكر في المشهد (25) انه بمعرفة بحملها وذلك لكون الجنين كان عمره 4 أشهر ويعتبر انسان كامل في القانون الايراني فيتم محاسبته على انها جريمة قتل غير عمد وقد يسجن 3 سنوات. هذا التساؤل الذي طرحته ابنه نادر (تيرميه) خلق (صراع داخلي) عند نادر فمن المشهد الاول تشهد زوجته التي تريد الطلاق منه انه عفيف وليس من اهل المكر، فنرى نادر في صراع داخلي منذ تكذيبه لموضوع معرفته بحمل (راضية) رغم المبررات التي قد تكون مقنعة حيث إذا تم معاقبته من سيعتني بوالده المسن. راضية ايضا تعيش ذلك (الصراع الداخلي) فشخصيتها المؤمنة وهو الايمان الحقيقي الذي ترفض فيه الكذب والاستشهاد بالقران زورا. تعيش حالة قلق ففي المشهد قبل الاخير حينما يأتي نادر مع سيمين لدفع مبلغ التسوية وطلب نادر منها ان تشهد على القرآن بانه هو السبب بموت الجنين. تأبى راضية ذلك لان الشك كان يزاولها بان حادث السير هو السبب رغم ان تلك الاموال ستكون طوق نجاة فالدائنين كلهم في الانتظار. هذا الاسلوب المميز الذي صنعه فرهادي للصراع بين شخصياته فهم ليس صالحين او طالحين على الدوام. في الصراع الكلاسيكي عادتا ما تؤل الامور الى الانفراج التدريجي ثم الحل الا ان فرهادي انهى قد انهى الصراع الثانوي في المشهد ما قبل الاخير ليعود بنا الى مشهد المحكمة وهو المشهد الاخير حينما يستدعي القاضي ابنتهم لتختار مع من ستبقى ثم نرى الوالدان وهم خارج القاعة بانتظار معرفة خيار ابنتهم دون ان نعرف الاجابة .وهي النهاية المفتوحة التي اعتاد فرهادي تركها للجمهور لكي يصنعوا الحل وفق معطياتهم ورؤيتهم للموضوع فقد حرص منذ بداية الفلم على ادخال المشاهد كمشارك ليس كمتفرج لذا من المنطقي ان يتركهم يشاركون في النهاية والحل

ثانيا: تعد الإضاءة واللون واحد من اهم العناصر التي يوظفها المخرج في خلق اسلوب فني خاص به.

وظف المخرج الإضاءة بأسلوب فني ملفت فكان اختيار المكان في المشاهد الداخلية شقة واسعة النوافذ حتى يتم من خلالها تسليط الضوء بطريقة توحي وكأنه لا توجد إضاءة مصطنعة كل المشاهد الداخلية حرص المخرج تصويرها بالنهار ليكون مبرر الإضاءة هو ضوء الشمس فاللون الابيض المائل للصفرة هو الصبغة اللونية الطاغية في مشاهد شقة نادر حيث لا يوجد اي مشهد ليلي بشقته ,الالوان وبكونها عنصر مهم من اللغة السينمائية تستطيع ان تروي تغيرات تطرأ زمانية ومكانية او حتى نفسية و وجدانية .فرهادي جعل الالوان تروي حالها حال الصور فنلاحظ زي نادر في مشاهد الشقة بألوان فاتحة غالبا ما تكون من تدرجات اللون الابيض او اللون الابيض نفسه. ففي جميع المجتمعات يرمز اللون الابيض للصفاء والصدق والحقيقية وعلى النقيض من ذلك ترمز الالوان الغامقة للشوائب والغموض. نرى (نادر) في مشهد رقم (23) حينما يقوم نادر بغسل والده وهو مشهد في قمة الانسانية والتعاطف نرى نادر يرتدي اللون الابيض مع إضاءة سبوت (مسلطة) باللون الابيض وكأنه مشهد ملائكي ومن ثم تتوالى مشاهد المحاكمة من مشهد رقم (25) نلاحظ اللون الذي يرتديه نادر هو لون يميل الى الرمادي وتوظيف هذا اللون يفصح عن البراعة من قبل فرهادي فحسب الثقافة الفارسية كلمة (خاكستر) وتعني رمادي وعادتا تقال للشخص الذي يجانب الحق. ففي مشهد المحاكمة نفى نادر معرفته بحمل راضية

مشهد (23) نهار داخلي/شقة نادر مشهد (25) نهار داخلي/قاعة المحكمة

في مشهد رقم (24) عندما يذهب نادر وسيمين لرؤية راضية وهي ترقد في المستشفى بعد اسقاطها لطفلها. اختار المخرج مشهد هذا الحدث ليلا وهو المشهد الليلي الوحيد في الفيلم كان الليل هو رمز لتمهيد الحدث والصراع الذي سيقوم لاحقا. حتى الالوان تحولت الى داكنة امتزاج بين الرمادي والازرق الباهت (ألوان باردة). ونرى تكرار لهذا النمط من اللون ملازم لنادر في حالات التي يجانب الصواب فيها ففي المشهد رقم (38) عندما يأخذ نادر والده الى المستشفى ليحاول اثبات ان راضية عاملة المنزل قامت بإيذاء والده عن قصد ومن ثم يتراجع عن ذلك الفعل. نرى ان الالوان هي ذاتها في مشهد رقم (24) فالألوان اصبحت ملازمة لمدى حقيقة الفعل ومدى صدقه

مشهد (38) نهار داخلي / مستشفى

رغم تلك الالوان الداكنة الا انه لا نجد اي ظلال او جانب مظلم من وجه الممثل او جسده كما يستخدمه بقية المخرجين ليحاكوا جانب غامض من الشخصية ففي فلم العراب وظف فرانس هذا الاسلوب بشكل واضح اما فرهادي كانت شخصياته ناصعة حتى وان تغيرت الصبغة اللونية وذلك لسبب ذكرناه في الصراع فالشخصيات المتصارعة لا تملك صفة الشر نحن نراها في لحظة ارتكابها الاخطاء وحتى الاخطاء غير قصدية .في المشهد (45) عندما يقرر نادر الاعتراف لابنته بكذبته حول عدم معرفته بحمل راضية نجد الإضاءة واللون هو ذاته في المشاهد الاولى قبل وقوع المشكلة الشمس والالوان الناصعة تعطي شعور بان الحقيقة والصدق هي سبيل النجاة . والوان الشمس تمتزج بالحقيقة انطباع الواقعية الشعرية التي ينتهجها فرهادي

في المشهد الاخير اللون اخبرنا بحدث مهم دون ان نراه فعملية الربط الذهني تم تفعيلها بواسطة معرفتنا للون ومدلولاته في تلك الثقافة حيث نادر وسيمين وتيرميه يرتدون السواد وهم يحضرون جلسة المحكمة لإكمال إجراءات الانفصال فمن خلال شخصيات الفلم نادر وسيمين اللذان يقفان بتكوين متوازي لتشكيل قطب الصراع الاساسي فابنتهم استدعاها القاضي لتختار مع من ستمضي حياتها وهم يرتدون اللون الاسود نعلم بان والد نادر المسن قد مات والصبغة اللونية للمشهد التي عودنا فرهادي بانها ترمز لفعل غير سليم فهم في قاعة المحكمة مجزمين على الانفصال.

ثالثا: طريقة التصويروتوظيف حركة الكاميرا ساهم في خلق اسلوب فني خاص به.

في المشهد الافتتاحي الاول يضع فرهادي نادر وسيمين امام الكاميرا وهم يجرون حوارهم امامها بشكل مباشر في زاوية مساوية لمستوى النظر وبعد بؤري 50 ملم مقارب الى رؤية الانسان حيث يكون جراء ذلك المتلقي هو عين الشخص الثالث (القاضي) الذي يستمع لحوار الزوجين المشتد. مع كاميرا باهتزازات بسيطة فالنمط السائد على طول الفلم هو كامرة محمولة على الكتف او (هاند هيلد) ستايل.

تم توظيف الاهتزاز المصاحب للكاميرا في جميع مشاهد الفيلم لم نجد مشهد الكاميرا فيه كانت ثابتة كما يحصل لو كانت موزعة على (حامل ثلاثي) بل نشاهد زيادة في عدم ثباتها في مشاهد معينة مثل المشهد الرابع راضية وهي في حيرة من امرها بشأن قبول العمل او لا. الترافلنج في المشهد الذي يليها وهو المشهد الخامس كان ايضا باهتزاز طفيف فقد تم تحقيق ذلك الترافلنج من خلال كامرة محمولة على الكتف تتبع الشخصية. الكاميرا تقوم بوظيفة السرد الصوري من خلال عملية التتبع لحركة الممثل فاللقطات طويلة نسبيا، بل حتى ترافق خروج الممثل من غرفة الى اخرى وأحيانا في نفس المشهد تنتقل الكاميرا مع الشخصية الاخر لتواكب حركتها ففي مشهد رقم (12) نجد الطفلة (سمية) ابنة عاملة المنزل وهي تلعب في جهاز الاوكسجين لوالد نادر لكن سرعان ما يختنق المسن فتهرب من الغرفة بسرعة لتصل الى الحمام المتواجدة به والدتها التي تقوم بعملية تنظيف السجاد. ان المميز في طريقة التصوير هي زاوية التصوير السائدة في الفلم فهي ايضا مرافقة للممثل إذا جلس الممثل تهبط زاوية الرؤية بمستوى عينه وهو جالس. في مشهد رقم (16) الكاميرا مرافقة لتيرميه وهي تصعد سلم العمارة المؤدي الى شقتهم تتفاجأ هي ووالدها بباب شقتهم المقفل تحاول الجلوس على السلم تهبط الكاميرا مرافقة لها لكن قبل ان تجلس يخبرها والدها بان السلم مبلل فتنهض بسرعة والكاميرا كذلك. ان ذلك الاسلوب في عملية تصوير المشهد يهيأك بانك سترى الحدث من وجهة نظر تيرميه فالكاميرا المرافقة لها لا تفصح عن تفسير الا ذلك. نرى ذلك

التوظيف في مشهد رقم (26) في قاعة المحاكمة حيث تكون راضية هي المشتكية وهي من تسرد قصة الحدث. الكاميرا رافقتها حتى خروجها الى باحة المحكمة. ان عملية التنقل بين الشخصيات من خلال الة التصوير وظف ليعزز شعور الحيادية في الافلام الكلاسيكية تكون الكاميرا اغلب المشاهد مرافقة لشخصية البطل مع لقطات بسيطة تفصح عن الشخصية المضادة له لكن لا تخوض في تفاصيلها ولا نعرف حياتها ودوافعها. لم يقتصر اعتماد المخرج على نوافذ كبيرة لإدخال الإضاءة وخلق جو واقعي، بل استخدم تلك النوافذ لخلق عمق في الصورة، بل كل تلك الشخصيات ظهرت في لقطة معينة من خلال النوافذ وكان التأطير هذا هو مدخل لتلك الشخصية كما نلاحظ في مشهد (4)و(5) كما وظف الانعكاس لرؤية شخص قادم من الخلف في إطار واحد كما في مشهد رقم (37) حيث تكون تيرميه بالجلوس في مكانها الذي تعودنا عليه في بداية الفيلم تدخل والدتها لأخذها. وامتاز تصوير الحوار في السيارة من الخلف (اوفر شولدر) مع توظيف انعكاس ملامح الشخصية في المرآة في مشهد رقم (42) حيث يجري نادر حوار مشحون مع ابنته نرى تعابير وجهه من منعكسة في المرأة. على الرغم ان اغلب المخرجين الشاعريين في السينما الايرانية يميلون لتصوير الحوارات في السيارة بأسلوب المجاورة حيث اعتاد كل من عباس كيا رستمي وجعفر بناهي بوضع الكامرة مجاور الشخصية المتحدثة.

في المشهد الاخير الكاميرا مع تيرميه وهي جالسة في قاعة المحكمة تنتظر قرار انفصال والديها الزاوية مساوي لعينها خرج والدها ليخبرها بان القاضي يريد سماع قرارها تنهض لتدخل الى قاعة الحكم الكاميرا ترتفع مع تيرميه وتتحرك مع خطواتها الى ان تدخل الى قاعة المحكمة فتيرميه هي صاحبة القرار والمشهد كله بسيادتها. ليرجع بعدها ويضع الكامرة اما وجه الممثل حيث تكون هي عين القاضي

ومن ثم اللقطة الاخيرة يجلس الابوان بتكوين متوازن حتى اللون نفسه يعطي تعادل للقوى مع زاوية مساوين لعينهم فكلاهما يحظيان بحب ابنتهما ولو كانت القسمة تقبل على اثنين لاختارتهم معها. صور فرهادي المشاهد بعدسة ذات بعد بؤري مساوي لنظر الانسان فلم نر لقطة ماكرو مقربة فكانت احجام الشخصيات تكبر في حال تقربها على الكاميرة كما يحدث في عملية الرؤية عند الانسان.

الفصل الخامس

النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1. امتازت افلام المخرج (أصغر فرهادي) بسمة اسلوبية خاصة به من خلال توظيف للإضاءة واللون للتعبير عن مدلولات زمانية ومكانية والتغيرات النفسية والاخلاقية الملازمة للشخصية. الالوان كانت علامة للصدق او الخداع كما امتازت الوانه بمسحة لونية تميل الى الالوان الحارة نسبيا.
2. رسمت اسلوبية المخرج (أصغر فرهادي) في بداية شبابه من خلال تأثره بالأدب الروسي ولاسيما كتابات (تشيخوف) وبعض القصص الواقعية.
3. تمتاز افلام أصغر فرهادي بتوظيفها للمونتاج التتابعي الذي يقدم الاحداث بالتتالي خاليا من اي قفزات زمنية بشكل يشبه الحياة الطبيعية ويخدم اتجاهه الواقعي.
4. الصراع في افلام فرهادي ليس بأسلوب القص الكلاسيكي (الخير) ضد (الشر) بل هو صراع بين (الخير) و(الخير) فالشخصيات التي يرسمها فرهادي ليست صالحة او طالحة على الدوام، بل يصورها في ساعة ارتكابها للأخطاء.
5. برزت السمات الاسلوبية لأصغر فرهادي من خلال فيلم (الانفصال) حيث تماثلت عناصر اللغة الصورية لتنتج لنا سمات مميزة تدل على ابداع المخرج.
6. الذروة في افلام فرهادي وجميع المشاهد تخلو من الموسيقى فالاتجاه الواقعي الذي ينتهجه فرهادي يحتم عليه الوصول الى أكبر قدر من الواقعية.
7. يتعامل فرهادي مع المشاهد على انه مشارك فمن خلال توظيف حركة الكاميرا وموضوعها وزاوية تصويرها تعطي انطباع الرؤية (الشخص الثالث) فيتعامل المشاهد على انه مشارك بالأحداث ويحاول الوصول الى الحقيقة مع الشخصيات
8. وظف النسق السردي المتتابع بشكل يلائم طبيعة المونتاج وروي الاحداث بشكل واضح ومفهوم.

الاستنتاجات:

1. ان عناصر اللغة السينمائية المتمثلة في الاضاءة واللون وحركة الكاميرا والمونتاج وعناصر البناء الدرامي المتمثلة في الشخصيات والحوار والصراع أثر كبير في اظهار السمات الاسلوبية للمخرج.

2. ان التكرار في توظيف عناصر اللغة السينمائية وعناصر البناء الدرامي للتعبير عن رؤيته الاخراجية تشكل عامل مهم لتبدو كعلامة واضحة لتعبر عنه وعن ابداعه في العمل الفني.

3. الحبكة التي ينتهجها المخرج وتعدد مستويات الصراع تساهم في ضبط الايقاع الفيلمي فتبنى على تلك الاحداث الزمان والمكان وطبيعة الشخصيات وابعادها على ذلك الصراع الذي هو بمثابة تخطيط للأحداث.

التوصيات: يوصي الباحث بعدد من التوصيات:

1. ان تتم دراسة اسلوبية المخرجين بشكل متواصل لمعرفة اهم النقاط التي ارتكزوا عليها لتحقيق هذه السمات والاستفادة منها لتطويعها لإنتاج اعمال مشابهة ترتقي بالإنتاج الفني.

2. نقل تجارب المخرجين الحديثين ونقل اسلوبهم ومعالجتهم الاخراجية.

3. الاستفادة من جميع الافلام التي تنتج حول العالم في مختلف الدول ولا سيما السينما الايرانية التي تمتاز بميزانيات منخفضة وانتاج فني عالي المستوى.

المقترحات

يقترح الباحث بضرورة الاهتمام بالدراسات الاسلوبية ضمن إطار الدراسات العليا وخصوصا للمخرجين والمدارس الحديثة. لتتبع اساليبهم الفنية والكشف عن معالجاتهم وتوظيفهم لعناصر اللغة السينمائية. ويقترح الباحث القيام بالدراسات الاتية:

1. الصراع في افلام أصغر فرهادي
2. المعالجة الاخراجية في افلام أصغر فرهادي
3. افلام عالمية ذات ميزانيات منخفضة (السينما الايرانية انموذجا).

Conclusions:

.1The elements of cinematic language, such as lighting, color, camera movement, and editing, along with the elements of dramatic structure, such as characters, dialogue, and conflict, significantly influence the director's stylistic features.

.2The repetition of cinematic language and dramatic structure elements to express the director's vision is a crucial factor, clearly demonstrating their style and creativity in the artwork.

.3The plot structure employed by the director and the multiple levels of conflict contribute to controlling the film's pacing. Time, place, character nature, and their dimensions are all built upon these events and the conflict itself, which serves as a blueprint for the plot.

References:

1. The basic dimensions of personality, Muhammad Ahmed Abdel Khaleq, Dar Al-Ma'rifah University, Cairo, p. 60.
2. Zahran Hamed Abdel Salam, Psychological Guidance and Guidance, 4th edition, Cairo, World of Books, p. 40.
3. Louis Maalouf, Al-Najd fi al-Lughah wa al- 'Ilam, Catholic Press, Beirut 1973, p. 343.
4. Muhammad Abd al-Azim al-Zarqani, Manahil al-Irfan fi Ulum al-Qur'an, Is Labyani al-Halabi Press, p. 302.
5. Al-Zarqani, previous source, p. 303
6. Jamil Salibia, The Philosophical Dictionary, vol. 1, 1st edition, Beirut, Dar Al-Kitab Al-Lubani, 1985, p. 62 5
7. Ken Dansager, The Idea of Film Directing, edited by Ahmed Youssef / first edition 2009 - National Center for Translation
8. Iranian film director, writer and producer, born in 1972 in Isfahan, and is considered the most prominent director of independent cinema in Iran.
9. Tareeq Al-Shaab Newspaper, Issue No. 578, Cultural Supplement, 6/18/2022
10. Realism in film history – Realism – actor, children, movie, theatre, show, tv, director, music, son, cinema [Internet]. [cited 2018 Jun 18
11. Kazem Murshid Salloum: Reality Cinema: Dar Fikr for Studies and Publishing: Syria, Damascus: pp. 72-75.
12. Tony MacKibbin: Theory of the Author's Cinema and the Role of (Cinema Pamphlets): Translated by Mamdouh Shalabi: Eye on Cinema Magazine, April 14, 2013
13. Elaf Asaad Al-Basri: Artistic trends and styles from the fourteenth century to the twentieth century, published research
14. Laith Abdul Karim Al-Rubaie: Al-Hiwar Al-Mutamaddin Magazine, 3/13/2006
15. Elaf Saad Al-Basri: Artistic trends and styles from the fourteenth century to the twentieth century, research paper
16. Ahmed Abdel Sattar, Dr. Rabab Karim Kattan: History of Cinema and Television, University of Diyala / College of Fine Arts, p. 1, p. 5
17. Favorite Focal Lengths of Famous Directors
18. BY JOURDAN ALDREDGE (https://www.premiumbeat.com/blog/author/jourdan-aldredge/)
19. Film Lights: Everything You Need to Know - Nashville Film Institute [Internet]. Nashville Film Institute. 2020 [cited 9 December 2020]. Available from: https://www.nfi.edu/film-lights
20. Louis De Ganti, Understanding Cinema, by Jaafar Ali, Iraqi Ministry of Culture, Al-Rasheed Publishing House, second edition, pp. 40-41.
21. Louis De Ganti, Understanding Cinema, previous source, p. 42
22. Composition in the cinematic image, Joseph Machelli, edited by Hashem El-Nahhas, Egyptian General Book Authority, p. 7
23. Joseph Machelli, Composition in the Cinematic Image, previous source
24. Louis De Ganti, Understanding Cinema, p. 92, previous source
25. Saad Abdel Rahman Qalaj, The Aesthetics of Color in Cinema, Cairo, Arab Library, 1975, p. 144
26. Sawsan Muhammad Ezzat, Color in the Cinematic Scene between Lighting and Interior Design, October 6 University, Faculty of Applied Arts, published research, p. 284
27. Sid Field, the script, written by Sami Abdel Hamid, Dar Al-Ma'moun for Translation and Publishing, Baghdad 1989, p. 121.
28. Dwight Sohn, Screenwriting for Cinema, edited by Ahmed El-Hadary, Egyptian General Book Authority, 1988, p. 100.
29. Dwight Sohn, Screenwriting for Cinema, previous source, p. 111

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1720

Critical ethnography and its representations in the works of the potter Djako Kasi Natale

Israa Fakhir Zyarah [a]

[a] *University of Basrah / College of Fine Arts / Department of Fine Arts*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 26 October 2025
Received in revised form 29 November 2025
Accepted 30 November 2025
Published 1 February 2026

Keywords:
critical ethnography - marginalized – race

ABSTRACT

In light of political hegemony and unequal power relations, an opposition to discrimination between classes in society emerged, which criticized social and authoritarian structures, and addressed the fundamental social and political issues in weak societies, where violence, discrimination and marginalization prevailed, and from there it became an introduction to the study of marginalized societies and ethnic groups. On this basis, the research consists of four chapters: The first chapter included the research problem, which ended with the question of how critical ethnography as a critical and aesthetic value represented by Djako Kasi Natali ceramics contributed to contemporary ceramic art), its importance, goal, and definition of its terminology, while the second chapter included three axes, the first. Ethography (its concept and origins), and the second is conceptual approaches to critical ethnography. The third is ethnography and its representations in fine art.Through the theoretical framework's indicators, the research moved to the third chapter, which included its procedures, where the research community consisted of (15) works; their samples were intentionally selected and amounted to (3). After that, and based on the analysis of the samples, the research moved to the fourth chapter. It included the results, their discussion, and conclusions. The most important results reached by the research are the following : 1- Symbolic work in sample models is the ethnographic basis that reveals class differentiation in its aesthetic form, as in sample models. 2- The contemporary ceramic aesthetic formation is based on the discourse of the aesthetic image of the African marginalized, and this is consistent with all sample models. 3- Critical reading appeared in temporal transformations represented by the main pressure that helped transform the marginalized into a center on the social and human levels that the potter embodied in her works.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1720
Israa Fakhir Zyarah : Critical ethnography and its representations in the works of the potter Djako Kasi Natale
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الإنثوغرفيا النقدية وتمثلاتها في أعمال الخز افة دجاكو كاسي ناتالي

اسراء فاخر زيارة [1]

الملخص:

في ظل الهيمنة السياسية وعلاقات القوة الغير متكافئة ظهرت مناهضة للتميز بين الطبقات في المجتمع ، التي نقدت الهياكل الاجتماعية والسلطوية ،وتطرقت للقضايا الاجتماعية والسياسية الجوهرية في المجتمعات الضعيفة ،اذ ساد بها العنف، التميز والتهميش ، ومن هنا أصبح مدخلاً لدراسة المجتمعات والجماعات العرقية المهمشة، وعلى هذا الأساس تَكون البحث من أربعة فصول: شمل الفصل الأول منها مشكلة البحث والتي انتهت بالتساؤل كيف أسهمت الإنثوغرافيا النقدية كقيمة نقدية وجمالية المتمثلة بخزفيات دجاكو كاسي ناتالي في فن الخزف المعاصر) وأهميتهُ وهدفه وتحديد مصطلحاتهَ، أما الفصل الثاني الذي تضمن ثلاث محاور الأول. الا نثوغرافيا (مفهومها ونشأتها)، والثاني المقاربات المفاهيمية للانثوغرافيا النقدية. والثالث الا نثوغرافيا وتمثلاتها في الفن التشكيلي .من خلال ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات انتقل البحث إلى الفصل الثالث الذي تضمن إجراءاته حيث تألف مجتمع البحث من (15) عملا؛ تم اختيار عيناتها قصديا وبلغت (3) ،وبعد ذلك وبناء على تحليل العينات أنتقل البحث إلى الفصل الرابع. شمل النتائج ومناقشتها والأستنتاجات أما أهم ما توصل أليه البحث من نتائج ما يلي:

1-أن الاشتغال الرمزي في نماذج العينة هو الأساس الانثوغرافي الذي يكشف التمايز الطبقي بصورته الجمالية كما في نماذج العينة.

2- أن التشكيل الجمالي الخزفي المعاصر يعتمد على خطاب الصورة الجمالية للمهمش الأفريقي وهذا يتواكب مع جميع نماذج العينة.

3- ظهرت القراءة النقدية في تحولات زمنية تتمثل بالضاغط الرئيسي الذي ساعد في تحول المهمش الى مركز على المستوى الاجتماعي والإنساني التي جسدتها الخزافة في اعمالها.

الكلمات المفتاحية : الإنثوغرافيا النقدية- المهمش- العرق.

الفصل الأول

اولاً: <u>مشكلة البحث:</u>

أن ادراك الفرد لبداية جديدة تظهر بالتحرر المعرفي ، والكائن البشري لا يبدأ بفهم قوتهِ الاجتماعية الامع الجماعة، الا عندما ينشدون وينالون التحرر من الخوف، الذي ابقاهم لفترة طويلة من الزمن، وتجاوزهم الحدود المادية والنفسية ، التي ساعدت في تمردهم ودخولهم الحركة الثورية ، اذ تعد البداية لجدلية التحرير حسب السياق الديالكتيكي الهيغلي ، كما أوضحت الباحثة بتحضير مواجهه عنف غير متكافئ، أي مواجهة الدولة مع الطبقة المستضعفة، لينطلق السؤال الإشكالي للبحث كيف تحول هذا الأنسان المهمش الى مركز؟ بعدما كان في موقف الدفاع، أي الدفاع عن الحرية، الى أنسان معترف به وبإنسانيتهِ على المستوى الاجتماعي والسياسي الى الحد الذي جعل من الأسود الأفريقي أن يقود ويترأس أقوى وأكبر دولة في العالم ، كما هو في أنموذج (باروك اوباما) أن البحث لا يقتصر على كشف المتغيرات الأنثروبولوجية، والتحولات الاخلاقية كدراسة فيسيولوجية وسيسيولوجيا في بنية المجتمعات وتحولاتها كفاعلية عوليه، بقدر ما يؤكد البحث في الكشف والكيفية التي حققت تصورات جديدة لرؤية العالم والأنسان ، أي دراسة سيسيولوجيه في بنية المجتمعات، بعد ما كان مهمشاً بزاوية تاريخية، أصبح حضوراً ، بذوبان التمايز العرقي على المستوى الإنساني والاجتماعي، وحضوراً فنياً على مستوى الذائقة الجمالية، كما هو في النوع الأسود للجنس الافريقي، الذي أصبح أحد اتجاهات(بابلوا بيكاسو) في فن الحداثة. فوفق الدراسة الأنثروبولوجيا والسيسيولوجيا في مسار العولمة تحولات غير محسوبة داخل التاريخ. وعلى الرغم من التحوّلات الجمالية والمفاهيمية التي شهدها الخزف المعاصر، ما زالت الأنثوغرافيا النقدية – بوصفها منهجاً يرصد البنية الثقافية والاجتماعية الكامنة خلف الممارسة الفنية – الغائبة أو الغير مُفعّلة بالشكل الكافي في الدراسات الخزفية، إذ يظل تحليل الخطاب البصري للخزف محصوراً غالباً في المقاربات الشكلية أو التقنية، دون التوغّل في تفكيك البنى الثقافية والسلطوية التي تنتج المعنى داخل العمل الخزفي، أو الكشف عن كيفية تمثّل الهوية، والجسد، والسلطة، والذاكرة، داخل السرديات البصرية ،التي جعلت من مواضيع فن الخزف قوه تتمركز حول البعد الاجتماعي والفني ، في أثر التحّولات الاجتماعية بالفن وتشكلات الخطاب الجمالي،

[1] جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية

كما هو متحقق في أعمال الخزافة النيجيرية (دجاكو كاسي ناتالي) التي تحاكي التحول التاريخي للطبقة المهمشة المستبعدة ، فجوة معرفية بين الإنتاج الخزفي المعاصر، الذي ينخرط في أسئلة الثقافة والواقع الاجتماعي، وبين الآليات البحثية القادرة على قراءة هذه الأعمال من منظور نقدي أنثوغرافي تقدمها الخزافة ، بوصفها منظومة متشابكة، وهذا الفراغ يحدّ من القدرة على بناء تفسير شامل للدلالات الثقافية والاجتماعية التي يخلقها الخزف اليوم، ويجعل الحاجة ملحّة لتوظيف الأنثوغرافيا النقدية كأداة تحليل تكشف ما وراء الشكل ، باتجاه الثقافة التي تتحكم في إنتاج الأعمال وفي استقبالها. وعليه تتحدد مشكلة البحث بالسؤال (كيف أسهمت الإنثوغرافيا النقدية كقيمة نقدية وجمالية المتمثلة بخزفيات دجاكو كاسي ناتالي في فن الخزف المعاصر).

ثانياً:-اهميه البحث والحاجة الية:-

تكمن اهمية البحث الحالي بالبحث عن دراسة الجماعات المهمشة والاقليات بدراسة نقدية وكيفية تداخلها بالدراسات الأنثروبولوجيا وتمثلاتها بفن الخزف ، لذا استوجب دراسة الإنثوغرافيا النقدية في أعمال الخزافة (دجاكو كاسي ناتالي) لما فيها من جدل واثارة في تنوع مواضيعها المتواكبة مع عنوان البحث، والتصدي لهذه المواضيع نابع من حاجة الفنانين والمثقفين له كونها دراسة جديدة في الحقل التشكيلي ترفد وتغني المعرفة والمكتبات بتزويدهم بهذه المعلومات.

ثالثا:- هدف البحث:

التعرف على الإنثوغرافيا النقدية وتمثلاتها في اعمال الخزافة دجاكو كاسي ناتالي.

رابعا:- حدود البحث:

1- حدود مكانيه:- نيجيريا/ الكاميرون
2- حدود زمانيه (2010- 2024) .
3- حدود بشريه (دجاكو كاسي ناتالي))

خامسا:- تحديد المصطلحات:

- الإثنوغرافيا

اشتُقت كلمة إثنوغرافيا من الأصل الإغريقي إثنوس والتي تعني «جماعة»، وفيما بعد أصبحت تعني «الناس أو الشعب»، والكلمة غرافيا التي تعني (كتابة) تتركز الدراسات الإثنوغرافية حول مجموعات ثقافية كبيرة من الناس الذين يتفاعلون عبر الزمن. الإثنوغرافيا هي مجموعة من المناهج النوعية التي تُستخدم في العلوم الاجتماعية، إذ تركز على ملاحظة الممارسات والتفاعلات الاجتماعية. فهدفها هو ملاحظة الموقف أو الظاهرة بدون فرض أي إطار أو بناء استنتاجي على تلك الظاهرة، ورؤية كل شيء بوصفه غريبًا أو فريدًا من نوعه (Preece, J., 2015).

الفصل الثاني

المبحث الأول:

الا نثوغر افيا (مفهومها ونشأتها)

تعد دراسة الانثوغرافيا النقدية مدخلاً لدراسة المجتمعات والجماعات العرقية المهمشة، بشكل تحليلي وصفي للمجتمعات البدائية، أذ تتداخل بمفاهيم ومعارف كالعلوم الأنثروبولوجية والاجتماعية والدينية والسياسية، إذ تصنف الانثوغرافيا من اقدم فروع المعرفة المتعلقة بتحليل عادات المجتمع فهي دراسة "**إعادة توزيع الخرق بالأمكنة والتعامل مع الزمن بما ستنوبنا عما حدث، لاختراق الحاضر (الراهن) بوصفه امتداد يتعدى الوثيقة الموضوعية والملكية الذاتية، في نظره حركية آركولوجية ممنهجة في قدرتها على قراءة الماضي**" (Umm Al-Zein , 2015, p. 393).

فظهرت الانثوغرافيا النقدية كرد فعل على المناهج الكلاسيكية التي كانت تستضعف الاخر وتنظر له بمنظور استعماري ، فلا يمكن فهم العقل البشري الا بالرجوع الى تاريخه، فكل عصر من العصور يشهد تجربة إنسانية في رؤيتها للعالم ولذاته يشكل نظاماً للعقل ليطرأ تحول كبير وتبرز تجربة جديدة بنفس متعالق بالماضي في كل عصر من عصور العالم، لان العالم قائم على جدل صراع الطبقات لينتج نشاطاً مادياً اجتماعياً، لا نشاطاً روحياً تجريدياً (Karim Al-Jaf, 2012, p. 81)

ومن أهم المقومات التي اعتمدتها الانثوغرافيا النقدية ، انها تعد تركيب انثروبولوجي للدراسة الشعوب بثلاث اوجه (العرقي الديني اللغوي) اي دراسة المجتمعات بما تتضمنها من القومية والجنس والدين ، بوصفها ثقافات الشعوب ودراسة المجتمعات البدائية ، فهي تمثل جانباً من الدراسات الأنثروبولوجيا وليس عملاً مستقلاً، أي تركز على تقديم صورة واقعية لأوجه النشاط الثقافي البشري ، والدراسة الاثنوغرافية من الدراسات العميقة والمتشعبة كونها مثاقفة بمداخل عديدة، أبتداءاً من نقد المركزية العرقية الأوربية، ومركزية العقل، التي تمخضت بشكل مفصل بالدراسات الانثربولوجية وأنظمة الخطاب التي تتعلق بأمر واحد (الماضي والحاضر والمستقبل) بتواجد الايديولوجية السياسية بزمن تعاقبي(Al-Zawazwi , 2016, p. 187) .

ومن اهم المنظرين بالفكر الانثوغرافي (فانون) الذي وجه بإعادة تحديد مفهوم فلسفي جديد للجدلية الهيغلية طورها بانتقاد (هيغل) لم يتم فهمها كونها مجرد سعي لغرض الإقرار والاعتراف بالتسيد، بل اعدادها تأسيس عنصر جديد تماماً وهذا العنصر هو الحقيقية الموضوعية للذاتية الفاعلة الخاصة بمن اخضعوا للسيطرة وجردوا من إنسانيتهم، وعلى هذه الأرضية فقط يمكن أن تبرز تبادلية أصيلة ولادة عالم أنساني بعيد عن التسيد للعنصر الابيض (Nigel C. Gibson, 2013, p. 70).

فحين نمعن النظر بالدراسات التي قدمها (فرانتس فانون) بدراسة نقدية ثقافية تتجه حول دراسة الأعراق، بالكيفية التي جعلت من المهمش مركزاً بعدما كان الأنسان يصنف ضمن جنس الحيوان حسب سياق نظرية دارون، الى الحد الذي جعل من الجنس الهندي والجنس الأسود يُصطاد ويُطارد وسط الغابة ، وتكون وظيفة الاصطياد هي الخدمية في غياب إنسانيته وكيانه ووجوده، بغياب حرية الفرد داخل المجتمع، ودفع الضريبة كونهُ ذو بشرتهِ الداكنة السوداء، ففي خضم هذا التمايز التجنيسي في بنية الأنسان التكوينية ظهرت بوادر العنصرية والتسّيد ، بين الأنسان الأسود والأبيض والتجرد من إنسانيته، لتشكّل خطاب الثنائية كمنهج ثقافي يُفصح عن التمايز بين التشكلات الثنائية، أي ما بين ما هو (متحضر-همجي)(أبيض -أسود) (Nigel C. Gibson, 2013, p. 75) .

ترى الباحثة أن فعل التذكر في الذاكرة هي نقل الى الماضي ، الذي يستخدمها الفنان مستنداء يوظفه كأداة تفسيرية لخطابات جمالية في أعمال فنية تشكيلية ، تصاغ بنمط معرفي يتجاوز فيها الفنان تقنيات الاستذكار التقليدية ، أذ يعمل على توظيف متحول لكن بحضور الشكل الأسطوري ما يشكل الأداة أو الصورة المستخدمة في العمل الفني.

المبحث الثاني:

- **المقاربات المفاهيمية للانثوغر افيا النقدية :-**
- **علاقة الانثوغر افيا بالأنثربولوجيا**

تعد الأنثروبولوجيا من العلوم الاجتماعية التي تختص بدراسة العلوم الانسانية ما قبل التاريخ وعلم الأثار وعلم النفس، وكون علم الأنثروبولوجيا علوم تطبيقية تختص بالملاحظة والتجربة الميدانية، فضلاً عن انها تهتم بالنظريات والتحليل للأعمال الإبداعية، فهي تشكل نقطة التقاء بين المفهومين (الانثوغرافي والأنثروبولوجي) لأن كل ما هو اجتماعي هو انساني، وكل ماهة انساني هو اجتماعي (Al-Zawazwi , 2016, p. 186)

ومن أهم المفاصل بالدراسة الأنثروبولوجيا التي نتطرق لها هي الأسطورة التي استعرضها ليفي شتراوس في الدراسة الأنثروبولوجيا، باعتبارها ظاهرة سرد لحكاية خلق تحكي لنا كيف كان إنتاج شيء ما ، وكيف بدأ وجوده وكيف ظهرت حقيقه ما الى الوجود ، وتعريف آخر لها أنها قصة مقدسة وحدث وقع في الزمن الأول زمن البدايات في مجتمع من المجتمعات، كما انها قصص تحكي بطرق خيالية رمزية عن البنية الأساسية الشاملة التي ترتكز عليها ، وهي أحد المنابع الخصبة للإلهام والفنون في جميع العالم , Karim) (2002, pp. 41-44 ان للأسطورة في الفن دور تأسيسي باتخاذها كنموذج كما اتخذت في العالم والتاريخ وهذا ما تطرق الية كلود ليفي شتراوس كونها تشكل بنية نسقية في الذاكرة التاريخية والفنية ، أي لا توجد علاقة واحدة بين الاسطورة والموسيقى بل علاقتان احدهما خاصة بالتشابه او التماثل والاخرى خاصة بالتجاور او القرب وهما شيئان واحد، فبالنسبة للتشابه بالضبط كما هو الحال في المقطوعة الموسيقية ،من المستحيل ان نفهم الأسطورة على أنها سلسلة متصلة ،و السبب الذي يجعلنا نكون على وعي في قراءة الأسطورة عندما تقرا مقالة او رواية او جريدة يومية سطراً بعد اخر ، ومن اليمين الى الشمال ، فأننا لن نفهم الأسطورة ، لا ن يجب علينا ان نفهمها ككل متكامل وتكشف ان المعنى الأساسي للأسطورة لا ينتقل من خلال سلسلة من الأحداث لكن من خلال حزمة من الوقائع بالرغم من اظهار هذه الوقائع في لحظات مختلفة من القصة ، فنقرؤها ونفهمها كعمل كلي (Claude , pp. 67-68) ان

الحراك الانثوغرافي النقدي الناتج من مبدأ التشكيل يقوم على أساس الخصائص المميزة للعمليات الفسيولوجية هي نفسها الخصائص المميزة للعمليات النفسية ،وأن النظرية الجشطلتية الخاصة بالتشاكل تحاول دمج بطريقة علمية الملاحظة الشائعة القائلة بأنها تستدعي أو تتذكر حركات الرقص الحزينة ،لان اغلب الأشخاص المنكوبين والمهمشين يتعرفون بطريقه مماثله في هذا الموقف، وأن الملامح الدينامية للحزن تكون موجوده في هذه الحركات ، ويمكن أدِراكها بسهوله . (Claude , p. 11)تأسيسا على ما تقدم ترى الباحثة ان الاسطورة قصص رمزية تعني بشعوب معينة فهي لغة رمزية في أطار ميتافيزيقي ملتحم بالواقع في أداء تجريبي ، أي انها حولت الأفكار من اسطوريتها الى فهم الأفكار الفلسفية ، إذ أنها ممارسات (ميثولوجيه) تجسدت عبر الطقوس الدينية ، السحر وصراع الابطال لقهر الطبيعة ،لذا نشاهد أن الأفكار انعكست على الفن ، فنرى رسومات الأبطال وهي تقتل الوحوش بالرمح أو القوى الخفية في سيطرتها على الأشياء في الطبيعة فظهرت الرسومات المركبة في المعتقدات الأسطورية بتشكيلاتها ، كان الكائن المتصور مركب من شكل حيواني وانساني ويتمتع بقوة خارقة خارجة عن الواقع في مشاهد تصويره ، أسست هذه الافكار بنية ثقافية ألفت نسق اجتماعي كإرث للمجتمعات اللاحقة وكموروث ثقافي يخص حضارة معينة .

الإنثوغر افيا والدين:-

أن جميع الأديان القديمة تقوم مقام العقيدة أي (الدين) والذي يعد أحد أهم مرتكزات التي يستند عليها مفهوم الانثوغرافيا النقدية، ولكن هذه العقيدة لم تكن جزءاً جوهريا من الدين القديم ، ولم يكن لها قانون مقدس ولا قوة ملزمة للعبادة ، اذا كان الأمر كذلك متداخل (بنظرية الأسطورة) ، ولا محتواها الفكري اهمية خاصة ، كل ما تفعله هو تسجيل إجرار شعيرة من شعائر وجود سابق وما دامت الأساطير تفسيرات للشعائر فقيمتها ثانوية عموماً ، ولان الطقوس من الاساطير فكانت (الطقوس الانجيلية) هي مصدر الاسطورة ، فلعلنا ينبغي لنا ان نبحث عن المنشئ الاصلي في الطقوس البدائية (K.K Ranvin, 2018, p. 62) لذا تتوصل الباحثة الى أن الدور الانثوغرافيا التاريخية وعلاقتها بالطقوس هي (انفعال) في تأويل الطقوس (الميثيولوجية) كرموز تشكل حضور في بنية المجتمعات الثقافية في ذلك المجتمع حققت نسقاً متراتباً يميز كل مجتمع عن الآخر، وكل حضارة عن الأخرى ، حتى أصبح هذا النموذج في مرموزاته يشكل حضوراً فنياً في مخيلة كل باحث في الدراسات الاجتماعية والتاريخية ، ومنها الفنون في الصورة الشعرية لطبيعة ووعي المجتمعات الشرقية والغربية ومختلف العادات والتقاليد وتنوع الثقافات ، فعلى مستوى البناء السردي والصوري كان التشكيل للأسطورة يشغل حيزاواسعافي بنية ووعي الفنان الذي اتخذ من موضوعاته الفنية الإيقاعات والتشكيلات باستحضار عنصر الأسطورة وما تشكلها من صراع وأحداث وانفعال اي ما تشكلهُ من موضوع محبوك بنص داخل مخيلة الفنان في العمل الفني هذا ما توصلت له الباحثة في بعض نماذج عينه البحث التي سوف نتطرق لها لاحقا .

الإنثوغر افيا وعلاقتها بالدراسات المعاصرة: -

والدراسات النقدية التفكيكية عند (دريدا) اذ انتقد وبقوة المركزية الغربية ونادى بضرورة تفكيك المراكز، كان مكملاً لما اقره ليفي شتراوس، عندما أعلن ببيانة الاول الذي ندد به الرجل الابيض والفكر التاريخي المتوحش ، اذ أسهم بتشكيل تصور جديد للمجتمعات التي نعتت بالمتوحشة وهي بالأصل مخالفة للفكر الغربي. ، ويساعد على تمزيق الاقنعة التي تحجب الصورة الحقيقية، بفضل التأملات المتعالية الكامنة فيها ،اذ منح(دريدا) شكوكه في الفكر المتمركز على الذات والانا ،واعلى من المهمش اذ اعده ضرورة حتمية لتشكيل معنى المركزفعمد دريدا إلى قلب هذه الثنائيات لكشف كيفية عمل المعاني وكيفية استبعادها، مما يجعل المهمش مكونًا أساسيًا في النص ويعيد تشكيل مفهوم الحقيقة والمعنى من خلال الطرح المستمر وإعادة الترتيب . (Al-Haidari, Ibrahim, 2012, p. 380).

فضلا عن الدراسات النقدية لـ(ميشيل فوكو) وتسليط الضوء على المهمش والمستبعد وتعريته لعلاقات العرق والسلطة، ودفاعة عن المستبعدين والمهاجرين واللأجئين واصحاب الرأي المخالف، مستخدم المنهج الاركيولوجي للوصول الى أصل تلك العلاقات السلطوية وتحليلها تاريخياً، لإعادة النظر بسيادة القانون والقمع والمنع، واعادة بناء السلطة التي تجعل من المهمش موضوعاً تحكمه علاقات متعددة، وهو ما اطلق علية بميكروفيزياء السلطة، التي إزاحة السلطة المركزية السياسية الى الشمولية الاجتماعية، ومفادها الجميع يمارس السلطة (Alkinane, 2022) . من هنا تستشف الباحثة ان الطروحات التي قدمت من قبل دريدا وفوكو كانت متداخل متقاربة مفاهيمياً مع الانثوغرافية النقدية بما اعتمدته من تراتبية صارمة بين المركز والهامش، ونقد علاقات القوة التي تفكك آليات الهيمنة والقمع وتقدم رؤية للواقع من منظور المهمشين.

الانثوغر افية وتمثلاتها في الفن التشكيلي(تاريخيا)

أن البدايات الاولى لتاريخ البشرية القديم حسب نظرية دارون للتطور والنشوء والارتقاء وتحّولات الكائن البشري ذو البشرة السمراء الذي يطلق علية اليوم (الزنجي) أو الهنود الحمر، الموصوف بالجنس الأفريقي، أي منذ بدأ الخليقة ظهر التمايز على مستوى الشكل، وعلى مستوى العقل الذي طال فيما بعد التمايز الطبقي والاجتماعي، بتصنيفات الجنس البشري (بدائي همجي- متحضر) الأول الذي يندرج قديماً الى الصنف الوسطي بين البشري والحيواني الى الحّد الذي جعل من الجنس البشري الأبيض أن يصطاد الأسود في الغابة وتوظيفه لخدمته كعبد، من هنا تشكلت فكرة (السيد والعبد) الآمر والمطيع ،المركز والمهمش، الأعلى والادنى، فيتحدد بُعد التمثل في العمل الفني او الكيفية التي تتخذ بها النص البصري الجديد إذ يقول غاستون باشلار "**ان للصورة العظمى تاريخ ، اذ هي دائما مزيج من الذاكرة والاسطورة وهذا يعني اننا لا نعيش الصورة بشكل مباشر ، والو اقع ان لكل صورة عظيمة بعد حلمي بعيد الغوريضيف الية التاريخ الشخصي لونا خاصا** " (Gaston Bachler, 1984, p. 57) فضلاً عن اثبات الدراسات العلمية التي نتجت عنها أن الأبيض يتمتع بنسبة ذكاء اعلى من الأسود، والأسود غير قادر على صناعة وجودهِ ككائن مفكر قياساً للأبيض الذي اتخذ قرار السيطرة والنيل منهُ، وكأنهُ جنس بشري منتهي الصلاحية ولا يتميز بحقوق الأنسان كانسان ،من هنا ظهر خطاب ثنائية الهمجي والمتحضر والاسود والابيض ،كما يشهد التاريخ اليوم في أمريكا من قتل وتهجير وسلب حقوق الهنود الحمر(الزنوج) بوصفهم كائنات بشرية لا توازي البشري الأبيض ، من هنا ظهرت إخفاق العدالة والمساواة بين م يسمى الأبيض والاسود، بغض النظر عن الأسباب التي ادت الى جهله وتخلف البشر الأسود كونه يعيش على خط الاستواء الذي أثر على طبقة القشرة الدماغية التي جعلت منه حائلاً أن يتصف بالذكاء، وعلى مرّ التاريخ الإنساني نشبت الحروب والصرعات وتصنيفات الكائن البشري الذي طال اليوم التفريق والتميز بين الشرقي والغربي، العربي والاجنبي، والسؤال المهم في هذا السياق تطرحه الباحثة لماذا يتصف الشكل الافريقي بالأقرب الى كائن القرد، فضلاً عن تخلفه العقلي كظاهرة اجتماعية وعالمية على كوكب الأرض ، طرح السؤال بصيغةٍ اخرى لماذا أصبح الجنس البشري الأبيض هو المسؤول الأول في سيطرتهِ على الطبيعة والأرق بالنوع على مستوى التفكير والاختراع في التطور العلمي والتكنولوجي، لماذا أصبح الجنس البشري مُنتج والأسود مستهلك، وكأننا امام تصور مرغمين بهذا الحكم وبهذا التقدير والتصنيف ، ففي مجال الفن لو تأملنا الفنون في فجر الحضارات لرائينا أن التأثير الأفريقي في مواضيع الفن بات واضحاً في تناول الموضوعات، اذ تعد افريقيا أوائل الدول التي عرفت الفن والنحت ومن اهم فنونها (فن النوك) وهو النحت على الفخار، اذ عثر على الكثير من القطع بالحجم الطبيعي في الاكتشافات الأخيرة في نيجيريا، اكث من 160 موقعاً اثرياً يعود تاريخها الى(1500عام ق م)(Aldaghlawy, 2024) كما هو موضح الشكل الاتي :

شكل (1)

فضلاً عن الفنون المصرية القديمة التي تأثرت بنتاج الفن الأفريقي الى الحد الذي جعل من فنون الحداثة عند بيكاسو أن تُصّنف أحدى مراحل عمرهِ الفني بالمرحلة الزنجية، والاهم هو كيف أثر الفن الأفريقي على باقي فنون الحضارات، لان يصبح أثراً عالمياً على باقي الفنون الى يومنا هذا تتوصل الباحثة أن للأصالة دور فاعل ومؤثر عن طريق أن مفهوم الأصيل هو الفن الناتج من بيئتهِ دون التأثر والاكتساب من حضارةٍ أو جهةٍ أخرى، أي هو النتاج الفني الذي يؤسس نفسه بنفسهِ، كما هو بالفن الأفريقي الذي يؤثر ولا يتأثر بباقي الفنون ، فضلاً عن عزلتهِ التي جعلت منهُ أن ينتج لنفسهُ دون تدخل خارجي. والاشكالية الخرى كيف يصبح المهمش

(الأسود ،الهندي، الأفريقي، الزنجي) مؤثراً على باقي الاتجاهات بالفن ، وفاعلاً في موضوعاتهِ وكأن الشكل الأفريقي يمتاز بصفات جمالية متفردة توظف في فن الرسم والنحت والخزف، وكأنه يحتل دور المركز للاستعارة ، أي استعارة الأشكال الافريقية في مخيلة اغلب الرسامين والنحاتين قديماً وحديثاً الى الحّد الذي جعل من الشكل الأفريقي أيقونه متداولة حتى على مستوى التزين الجمالي داخل البيوت والقصور كتحف فنية تُحمّل فيها الجداران بالرسومات التي تحمل الملامح الافريقية والأماكن التي تشغلها المجسمات النحتية والقطع الخزفية، والأثر الذي تركة بعض الرسامين والنحاتين على مر الحقب الزمنية أن يتأثر بالفن الأفريقي، الأشكال التي تحمل الملامح الزنجية بصورة مباشرة أو غير مباشرة، مثال ذلك أن تأثر النحات (أميديو موديلماني) الذي تخصص بنحت الرؤوس، والذي نجده بنفس ما تأثر به (برانكي) كلها دلالات التأثر بالفن الأفريقي الذي شاهد في متحف الأنسان بباريس(Musee delhomme) (Howayda Al-Sabai, 2010, p. 202) .

كما أن (بيكاسو) من قبلهم جسد أعمال سحر التأثر بالفن الزنجي والافريقي يوازي سحر الفنانين الذين تأثره وكأنه عشق ازلي وسرّ يحمل دلالات جمالية مشفرة. كما هو في لوحته الشهيرة آنسات افينيون والتي لها إثر جوهري باستلهامه اقنعة الفن الزنجي والتركيز على البدائية. ومن هنا كان رداً نقدياً لثقافة الاستعمار التي حاولت طمس ومسخ الهوية الافريقية، اذ تحول الإرث الافريقي الى فن عالمي. كما في الشكل (2)

شكل (2)

فضلا عن مواضيع الفن الافريقي للأنثى الافريقية اخذت حيزاً عند الفنان الكوميدي الأمريكي ذو الأصول الافريقية (بيلي كيرساند) في أواخر القرن الثامن عشر ابتدع شخصية (العمة جيميما بيلي كيرساند) كصورة شعبية للترفيه ،أصبحت مصدر للعديد من الايقونات التجارية ، فهي تصنيف العقل الأبيض العرق الافريقي مرتبة ادنى وهو المركز ،اذ اعطى العمة جيميما نوع من التشوية والقمع لصورة المرأة الافريقية وبعدها كونها ذات مبدعة ومفكرة ، اذ مارس التهميش والعنف الرمزي من تصنيف الذوات الأخرى، فاستدعى موقفاً نقدياً يخلص المراءة من الثقافة الايدلوجية العنصرية، والجنسية من جهة أخرى(Asmaa , 2019, p. 235) .

فقد جسدت الفنانة (بيتي سار) ايقونة العمة جيميا بعمل فني مفاهيمي واطلقت تسمية تحرير العمة جميميا التي تحمل معاني لفت النظر للآخر العرقي فيها دلالات نقدية لقضية التميز والتهميش لممارسة القمع السلطوي ،بما تحمله العمة جميما من مفردات السلاح والمكنسة وقبضة الكف، تتعلق بخطاب ثوري ونقدي لمقاومة التهميش (Aldaghlawy, 2021) كما في الشكل (3)

شكل (3)

اما عن تجربة الخزافة الافريقية (دجاكو كاسي ناتالي) والتي اتسمت اعمالها بالمزاوجة بين المحافظة على الهوية الافريقية والمعاصرة، أي الاحتفاء بالرموز المستوحاة من التراث والمعتقدات الشعبية، ومواجهة الاستلاب الثقافي والفكري ، بما وظفت من أفكار وزخارف منقوشة يدويا محملة بمواضيع ثقافية واجتماعية عميقة ، كالعنف المنزلي وتحرر المراءة الافريقية من سلطة العبودية ومواكبتها بالتطور الثقافي وتحول أجتماعي ومشاركه وأعتراف بالوعي (وعي المرأه الأفريقيه) التي تستحضر مركزيتها عبر طلب المعرفه التي تشير إليها الكتب كعلامة أعتراف بوعيها

كأنسانه مشاركه بالحضور الاجتماعي الثقافي. كما في عدة اعمال جسدتها في الاشكال(4،5)

شكل (4-5)

فضلا عن مواكبتها للازياء والموضة وارتداها الحلي والاكسسوارات المستوردة ومتابعتها لأخر عروض الأزياء والماركات والبراندات وقصات الشعر بالإشارة الى الغاء التمايز الطبقي الاجتماعي بعدما كان الأسود مهمشاً تحت طائلة الفقر، ليكون نموذج متحرر لغي كل الفوارق الطبقية والعرقية ، الانهم يحتفظون بالهوية الخاصة بعاداتهم وتقاليدهم كما في الشكل (5)

شكل (6)

تستشف الباحثة مما تقدم أن الانثوغرافيا في الفن التشكيلي ليست مجرد وسيلة بحث بل هي موقف فكري وجمالي يعيد الصلة والعلاقة بين الفنان والمجتمع ، ليسجل ثقافة او لحظة تاريخية من زاوية إنسانية فضلاً عن تفكيك مفهوم الهوية والانتماء الى سرد بصري، لينبذ كل المفاهيم الطبقية والعرقية بقراءة نقدية بالمجتمع المعاصر.

المؤشرات التي اسفرعنها الاطار النظري:-

1- تعد دراسة الإثنوغرافيا النقدية نوع من البحث، يدافع أصحابه عن تحرير الجماعات المهمشة في المجتمع. يكون الباحثون النقديون عادة أشخاصًا ذوي عقلية سياسية، متطلعة لاتخاذ موقف معارض لعدم المساواة والهيمنة.

2- تتداول مناقشة الشؤون المتعلقة بالقوة والسيطرة المواضيع التي تمثل القوة والتمكين والظلم والقمع والهيمنة والسيطرة عليها.

3- لا تتحقق مفاهيم الأثنوغرافيا النقدية الا بحضور الاسطورة كرمز اجتماعي في معيار انثروبولوجي.

4- أن الصفة المهمة في مفهوم الانثوغرافيا هو التميز العنصري كدراسة اجتماعية تكمن في الجنس البشري للأبيض والأسود.

5- يشكل الفارق الطبقي الاجتماعي وذو البشرة السوداء كمهمش حضوراً مركزياً في موضوع الإنثوغرفيا

6-هذه الدراسة تعد تجربة إنسانية عميقة بالبحث عن فهم ثقافات المجتمع المتغاير والمختلف.

7- التحرر المشهود للعنصر المهمش بشكل عام و المراءة الافريقية بشكل خاص من سلطة العبودية واهتمامها بالثقافة واعترافها بالوعي ،وعي المرأة الأفريقية الجديدة المتحررة، التي تستحضر كرمز بانها ذات واعية.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

اولاً: منهجية البحث

اعتمدت الباحثة المنهج التحليلي والوصفي (اسلوب تحليل المحتوى) في تحليل عينة البحث الحالي لكونهما يتطابقان مع الدراسة الحالية ،وكون المنهج الوصفي يبحث في الكشف عن الخصائص الدقيقة في إجراءات التحليل بغية تحقيق هدف البحث.

ثانياً: مجتمع البحث

تضمن مجتمع الدراسة الحالية بمجموعة من الأعمال الخزفية العائدة الى الخزافة النيجيرية (**دجاكو كاسي ناتالي**) بمدة زمنية 2010-2024) البالغ عددها (15) عملاً خزفياً، تم رصدها والحصول عليها من جهات متفرقة متمثلة بالمصادر ، بالمواقع الإلكترونية الخاصة بالخزاف وقد حاولت الباحثة جمعها والإفادة منها بما يلائم اهداف بحثها.

ثالثاً: عينة البحث

تم اختيار عينة البحث الحالي بشكلاً قصديا، البالغ عددها (3) وفق تسلسل زمني ، بما تضمنه من مواضيع تلائم عنوان البحث الحالي .

رابعاً: اداة البحث

اعتمدت الباحثة على (الملاحظة) أداةً للتحليل ، النماذج عينة البحث الحالي ،فضلاً عن استخدام (المؤشرات) لتحقيق أهداف البحث، معتمدة على مفاهيم الانثوغرافي النقدية وعناصرهِ وادواته اللازمة بالتحليل.

خامساً: تحليل العينة:

تحليل عينة

نموذج (1)

اسم الفنانة (دجاكو كاسي ناتالي)

عنوان العمل: امرتان

سنة الانجاز 2016

تحليل العينه:-

من خلال الاحصاء البصري لمفردات العينة نجد أن المنجز يتكون من شكلين انثوين حملا ملامح الهوية الافريقية ، من خلال المفردتين يتضح أن الخزافة تريد إيصال فكرة تتعلق بالهوية والعرق الافريقي فثمة علامات تحرك الخطاب الدلالي وهي الزخارف والاقنعة الافريقية التي تزين ثياب النساء الجالسات جلسة حوارية ثقافية تختلف عن النظرة القديمة ،بعدما كانت وظيفة المرأه الأفريقيه في حقبة البدائيه المهمشه التي يتصف حضورها بالقلق ومكتفيه برعاية الأطفال والبيت ، أصبحت الأن بصورة التداول المدني والحضاري في السياق الثقافي وتحول أجتماعي ومشاركه وأعتراف بالوعي (وعي المرأه الأفريقيه) التي تستحضر مركزيتها عبر طلب المعرفه التي تشير إليها الكتب كعلامة أعتراف بوعيها كأنسانه مشاركه بالحضور الثقافي الذي لا يقتصر على الجنس البشري الأبيض ، وهناك علامه فارقه وفق القراءه الأنثنغرافيه الباحثه بدراسة الأعراق البشريه ، بين البدائيه وحضور الأنسان كعقل واعي للتبادل الثقافي والمعرفي وممارسة القراءه والكتابه وغياب صورة المهمش في صورة ذاكرة المرأه الأفريقيه البدائيه وحضور المدنيه والتطور الأنساني الذي لا ينتهي في حدود التصنيف والتمايز الطبقي ، فنرى أن جمالية المشهد التصويري يُكمن في الوعي المعرفي والثقافي وفي أناقة الجلسه الحواريه للنساء واللبس وتسريحة الشعر والهدوء والألتزام مع الأحتفاظ بتوظيف الوحدات الزخرفيه كموروث افريقي حاضر في كل زمان ومكان ، فهذه الجلسه الثقافيه المتزنه تمحي ما سجلهُ التأريخ بدراسة الأنثنغرافيه النقديه وحقبة التهميش أنتفت ، فضلاً عن تركيز الخزافه على الكتاب بجملة (الحياة كهديه) لدلالة أن الأنسان حراً يمارس تطورهُ ويحقق إرادتهِ في الوقت المعاصر .

تحليل عينة

نموذج (2)

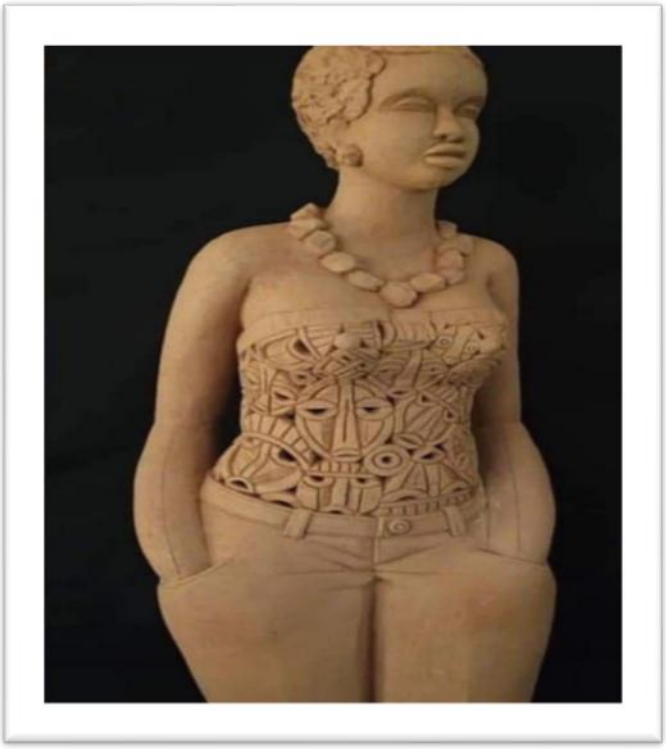
اسم الفنانة (دجاكو كاسي ناتالي)

عنوان العمل: حوار

سنة الانجاز 2021

تحليل العينة:-

أن الصورة الجمالية في الفن التشكيلي عموماً والخزف خصوصاً ترتسم بعدة اتجاهات وتأخذ مديات ومواضيع معيارية المركز والمهمش ، في هذا النموذج الخزفي يتمظهر الجمال في قراءه انثوغرافية بالشكل والمعنى ،انتماء إلى طبقة شعبية أو بيئة اجتماعية متسامحة مع حضور الجسد، محاولة الفنان لإبراز الهوية الجسدية بوصفها انعكاساً لـ قوة الشخصية أو مكانتها الاجتماعية، قراءة نقدية ساخرة لنمط الرجل الشعبي الممتلئ، المنتشر في العديد من المجتمعات، باستحضار الوحدات الزخرفية والرسومات المحملة بالملامح الفن الأفريقي الأصيل المبني على أساس طابعهم التقليدي وعاداتهم الاجتماعية ومعتقداتهم الروحية والسحرية التي تتميز بطابع متفرد لهُ خصوصيه فردانيه متأثره بالفن الأفريقي في التشكيل والأزياء التي تحمل جمالية الصورة الأفريقية ، فضلاً عن أن تحول الجمالي لشكل الأزياء الذي جمع بين الوحدات والنقوش الزخرفية في بساطتها أي صورة النتاج الفطري البدائي وحضورهُ كتوظيف وتأثير بالفن المعاصر لُيساعد في قراءة انثوغرافية للماضي المهمش أن يشارك في ترف الطبقات البرجوازية التي شكلت مركزية المجتمع الغربي ، أي المشاركة والتعددية والتعايش تحت معيار المساواة والعدالة بعد التحول الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي أفادت بهِ مرحلة ما بعد الحداثة ، فالخطاب الفني وتمظهراتهِ الجمالية تنص على سيادة الرجل الأسود بمشاركتهِ بالعملية السياسية والطبقات المترفة ، أي قلب صورة الذاكرة بعدما كان مهمشاً أصبح مركزاً كما هو في تصوير النموذج الخزفي الذي يعطي دلالات لترف الطبقات الحاكمة ، ودلالة الرخاء من خلال انتفاخ البطون أي الشبع والترف ، فضلاً عن الإكسسوارات والماركات العالمية (نظاره ، ساعه ، طريقة لبس مودرن ،القبعة) التي توحي بالإشارة الى الغاء التمايز الطبقي الاجتماعي بعدما كان الأسود مهمشاً تحت طائلة الفقر ، أصبح مركزاً اجتماعيا تحت طائلة الغنى .



تحليل عينة:

نموذج (3)

اسم الفنانة (دجاكو كاسي ناتالي)

عنوان العمل: تكوين خزفي

سنة الانجاز 2023

تحليل العينة: -

عند النظر للوهلة الاولى نرى ان النموذج يصور امتداد الماضي بالحاضر اي اثر الماضي بالنتاج الجمالي الحاضر نتيجة التحولات الاجتماعية المتغيرة ، ورغم هذا التحول الا ان هناك بعض الثوابت عند الانسان كثبات الهوية الإنسانية ، فضلا عن تداخل البدائية بالتمدن ، فقد استطاعت الخزافة ان تستحضر المعالم الأفريقية لتوظيف شكل الأقنعة على ملابس المرآه بطريقه معاصره جعلت من الموروث الافريقي والاجتماعي حاضراً معاصراً ، مع الحفاظ على استحضار الاكسسوارات التي ترتديها المرأة الأفريقية بالأذن والرقبة لتظهر جمال واصالة البدائية ، أي بدائية البيئة في تصميم بنائي متحضر ، أي رموزاً لغنى الانسان الاسود الافريقي وتهميش المرأة المفرط من قبل الرجل الأسود فيما بينهم وحضورها كما في السابق ، وتغيير نمط الحياة والسلوك والعادات البدائية في طهورها بشكلاً جمالياً معاصراً يتمركز في حضورها الاجتماعي بطريقة اللبس المعاصر لبس الطبقات المتحضرة وعلامات الغنى والراحة والسيطرة التي جاءت بوضعية الوقوف للسيدة وعلامة الاسترخاء بحركة الايادي في جيوب البنطلون واستقامة الوقفة في شموخ وسمو وثقه بالنفس وتسريحة الشعر التي تؤكد التحول الطبقي الذي ازاح التمايز العنصري وسط المشاركة المجتمعية والاعتراف بالمساواة والحرية التي جعلت من الجنس الاسود ،الافريقي ،الزنجي ، يشغل مركزاً اجتماعياً بعدما كان مهمشاً على مستوى الإنسانية وعلى مستوى الحضور الاجتماعي ، فالخطاب الجمالي لهذا المشهد التصويري يتخطى الشكل واناقته ، بقدر ما يستحضر فاعلية (المركز والمهمش) الانساني والاجتماعي ، وحقوق الانسان في سياق مبدأ المساواة والعدالة الإنسانية .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها: -

1- أن الاشتغال الرمزي للأيقونة البشرة السمراء في نماذج العينة هو الأساس الانثوغرافي الذي يكشف التمايز الطبقي بصورته الجمالية وفتح شفرات التأويل العميقة للمنجز الخزفي كما في نماذج العينة.

2- أن التشكيل الجمالي الخزفي المعاصر يعتمد على خطاب الصورة الجمالية للمهمش الأفريقي وهذا يتواكب مع جميع نماذج العينة.

3- ظهرت القراءة النقدية في تحولات زمنية تتمثل بالضاغط الرئيسي الذي ساعد في تحول المهمش الى مركز على المستوى الاجتماعي والإنساني التي جسدتها الخزافة في اعمالها.

4- ظهور القوة النقدية في جمع النقيض للغني والفقير بصورة جمالية بقطع خزفية.

5- الاحتفاظ بالهوية الافريقية في التشكيل للمنجز بطيات الملابس باستخدام الرموز الدالة على الاساطير القديمة رغم التحرر الموجود في تجسيد المنجز الخزفي كونه منجز معاصر.

6- بينت القراءة الفنية أن تحولات البنية تُظهر ضغوطاً شكلية ورمزية تسهم في تحويل النموذج إلى مركز دلالي، يبرز العلاقات الاجتماعية والإنسانية التي يستند إليها الخزاف في بناء معالجاته البصرية.

7- القوة الأدائية للمنجز الخزفي تعبر عن فاعلية المزج بين النص والصورة لإنتاج بنية سردية–شكلية خزفية، تحقق بعداً معرفياً مضافاً للمنجز الخزفي.

الاستنتاجات: -

1- ان العنصر المهيمن الذي اعتمدته الخزافة (دجاكو كاسي ناتالي) هو الوحدات الزخرفية التزينيه في تجسيد رموز الأقنعة الافريقية كونها تجسد مركزية المهمش للجنس الافريقي.

2- تمثل الأيقونة القناع الافريقي يمثل الذاكرة الجمالية للمنجز الخزفي، ويؤسس لطراز تعبيري يرتبط بنسق البيئة الثقافية التي يُنتج فيها العمل الخزفي.

3- تجسيد دور الهوية الإنسانية الأفريقية كصورة تمثل المهمش بصورة جمالية متحولة.

4- ان المعيار الثقافي كخطاب جمالي اعتمدته الخزافة هي خصوصية الجنس الأسود الافريقي كموروث يجسد معالم الاصالة في العادات والتقاليد واللبس والإكسسوارات وهذا محور موضوع الانثوغرافيا.

5- بات الخطاب الجمالي يجسد مفاهيم الحرية حاضرة كون الانسان كائن حر وله خصوصية بالابتعاد عن أصله ولونه، كتحولات إنثروبولوجية في اللغة التشكيلية.

Conclusions:

1. The dominant element adopted by the ceramicist (Djako Kasi Natali) is the decorative motifs used to embody the symbols of African masks, as they represent the centrality of the marginalized within the African race.
2. The icon of the African mask represents the aesthetic memory of the ceramic work and establishes an expressive style linked to the cultural environment in which the ceramic piece is produced.
3. The embodiment of the role of African human identity as an image representing the marginalized in a transformative aesthetic form.
4. The cultural standard, as an aesthetic discourse adopted by the ceramicist, is the distinctiveness of the Black African race as a heritage that embodies the features of authenticity in customs, traditions, clothing, and accessories. This is the focus of the ethnographic theme.
5. The aesthetic discourse now embodies the concepts of freedom, as humanity is a free being with a unique identity that transcends origin and color, representing anthropological transformations in the visual language.

References

1. K.K Ranvin. (2018). *The Legend, T: Jaafar Sadiq Al-Khalili.* 1st ed. Beirut, Lebanon.
2. A. S. (2019). *The Authority of the Image in Shaping Postmodernism.* PhD Thesis, University of Babylon, Faculty of Fine Arts, unpublished.
3. A.-Z. B. (2016). *The Structural Approach (Its Principles, Principles, and Applications: A Study and Dictionary.* Beirut : 1st ed. Lebanon Publishers Library.
4. Aldaghlawy, H. J. (2021). *color connotations with costumes in the performances of the school theater.* Oman: Cambridge Scientific Journal. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7787343
5. Aldaghlawy, H. J. (2024). A proposed system for using augmented reality technology in actor training. *Basrah Arts Journal*(28), 133-142. doi:https://doi.org/10.59767/2024.02/28.10
6. Al-Haidari, Ibrahim. (2012). *Criticism between Modernity and Postmodernity, First Edition.* Dar Al-Saqi.
7. Alkinane, A. (2022). Constructivist Approach to Analysis of Sculptural Productions. *Basrah Arts Journal*(23), 5–16.
8. C. L.-S. (n.d.). *Myth and Meaning, T. Shaker Abdel Hamid.* Oyoun Publications, Platt.
9. Gaston Bachler. (1984). *Aesthetics of Place, T.: Ghaleb Halsa, 2nd ed.* University Foundation for Studies and Publishing.
10. Howayda Al-Sabai. (2010). *: The Ideology of Transformation in Modern Art, reviewed by Nashat Hussein.* Cairo: Darmirin, first edition, 2010.
11. K. M. (2002). *The Legend, the Dawn of Human Creativity, 1st ed.* Cairo: General Authority for Cultural Palaces.
12. Karim Al-Jaf. (2012). *Problems of Philosophy in the Digital Age (A Study of Existence and Event).* Iraq: 1st ed, New Academics Series.
13. Nigel C. Gibson. (2013). *The Fanon of Imagination After Colonialism, published by Khaled Ayed Abu Hadib, first edition.* Beirut: Arab Center for Political Research and Studies.
14. P. ,. (2015). *Interaction Design: Beyond Human-Computer Interaction (4th edition).* Wiley.
15. U.-Z. B.-M. (2015). *Monsat in Aesthetics (Current Theories and Experiments).* Aman: Arab Academic Association for Philosophy, Dhifaf Publications, Dar Al-Aman, 1st ed.

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1721

Visual Formation in Designs of Fabrics and Costumes for Feature Films

Ashjan Mohammed Jassim [a] *Ruya Hamid Yassin* [a]

[a] *University of Baghdad / College of Fine Arts / Department of Design*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 30 September 2024
Received in revised form 15 October 2024
Accepted 16 October 2024
Published 1 February 2026

Keywords:
Visual formation - Fabric and fashion design - Feature film

ABSTRACT

Visual formation is the aesthetic and artistic phenomenon that the design text produces through the interrelation and engagement of the duality of vision and creative thinking, which is based primarily on two important elements: abstract vision and creative vision. Accordingly, we see that visual formation is a dynamic work that turns into a creative form when it is subjected to visual analysis that merges with creativity when it becomes an aesthetic form from which a color vision emerges that explodes during the creative photography process that the designer seeks. Therefore, the research problem focused on the subject of visual formation in the design of fabrics and cinematic costumes because it is a subject that deserves attention and research. The importance of the research included the intellectual motives that pave the way for students and researchers to know the contents that allow them to realize the living possibilities in the development of the design of fabrics and cinematic costumes, reaching the goal of the research, which was to identify the visual formation in the design of fabrics and cinematic costumes. The research included two topics, the first of which dealt with the concept of visual formation, while the second topic included visual formation in the narrative film. In the third chapter, the American narrative film (The School for Good and Evil) was chosen as a model of films whose actors wear costumes and the type of designed fabrics, as it carries the specifications that it is looking for in its research to achieve the goal that was set to measure the requirements of the research, reaching the fourth chapter, which included the results and conclusions. Keywords: Visual formation - Fabric and costume design - Narrative film.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1721
Ashjan Mohammed Jassim, Ruya Hamid Yassin: Visual Formation in Designs of Fabrics and Costumes for Feature Films
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التشكيل البصري في تصاميم اقمشة وازياء الافلام السينمائية الروائية

اشجان محمد جاسم[1]
رؤيا حميد ياسين[1]

الملخص:

ان التشكيل البصري هو تلك الظاهرة الجمالية والفنية التي يفرزها النص التصميمي من خلال تعالق واشتباك ثنائية البصر والتفكير الابداعي الذي يقوم اساسا على عنصرين مهمين هما الرؤية المجردة والرؤية الابداعية وعلى ذلك نرى ان التشكيل البصري عمل ديناميكي يتحول الى شكل ابداعي حين يخضع للتحليل البصري الذي يتماهى في الابداع حين يتحول بصيرورته الى شكل جمالي تنبثق عنه رؤية لونية تتفجر خلال عملية التصوير الابداعي الذي يسعى اليه المصمم، لذا تركزت مشكلة البحث في موضوع التشكيل البصري في تصميم الاقمشة والازياء السينمائية لأنه موضوع يستحق الاهتمام والبحث ؟ فيما تضمنت أهمية البحث حول الدواعي الفكرية التي تمهد السبيل أمام الطلبة والباحثين لمعرفة المضامين التي تتيح لهم إدراك الممكنات الحية في تطور تصميم الاقمشة والازياء السينمائية، وصولا الى هدف البحث الذي تمثل في التعرف على التشكيل البصري في تصميم الاقمشة والازياء السينمائية الروائي، وقد تضمن البحث مبحثين تناول الاول منها مفهوم التشكيل البصري بينما تضمن المبحث الثاني التشكيل البصري في الفلم السينمائي الروائي، وفي الفصل الثالث تم اختيار الفلم الروائي الامريكي (The School for Good and Evil) كأنموذج من الافلام التي يرتدي ممثلها الازياء ونوعية الاقمشة المصممة، كونها تحمل المواصفات التي تبحث عنها في بحثها تحقيقاً للهدف الذي وضع لأجل قياس متطلبات البحث، وصولا الى الفصل الرابع الذي تضمن النتائج والاستنتاجات.

الكلمات المفتاحية: التشكيل البصري – تصميم الاقمشة والازياء – الفيلم الروائي.

الفصل الاول

مشكلة البحث: يعد التشكيل البصري من اهم المصطلحات المعاصرة وظاهرة فنية معاصرة متجاوزة النمطية والتقليدية من خلال آليات وتقنيات لإغناء النص التصميمي وتطويره وتعميقه ليتلاءم مع العصر رؤية وتشكيلاً، إذ يمثل التشكيل البصري تقنية حداثية تتمثل بالانفتاح على تعدد القراءات واثراء الرؤية الفكرية وابراز دور المصمم المعاصر في التخلص من التقليدية والنمطية، تعد الأزياء إحدى العناصر المساهمة في تكوين الصورة المرئية في السينما، ان تصميم الأزياء السينمائية هو ابتكار أزياء للشخصيات الخاصة بالفيلم، فقد يحمل الزي دلالة لأسلوب ارتداء الأزياء الخاص بعصر أو أمة أو حقبة تاريخية معينة في بعض الأنواع السينمائية، لذلك فالصورة السينمائية التي يحمل مضمونها مجموعة دلالات ورموز مما يشكل ذلك ترابطاً منطقياً يؤدي الى نشوء مجموعات صورية مندمجة في لقطات ومشاهد متحركة تظهر من خلالها الازياء التي يتميز بها الممثل، لذا أصبح تصميم الأقمشة والأزياء فناً قائما بذاته يعتمد على قدرة المصمم وموهبته في ابتكار تصاميم حداثوية تتلاءم وحالة التطور التي تبدو في هيئة الممثل والذي يعتمد على طبيعة المجتمع، فالتصاميم تستنبط رموزها وعناصرها المستوحاة من متطلبات وحاجات الموضوع الخاص بالفلم السينمائي، مما تقدم يمكن تحديد مشكلة البحث بالاتي: ما هو التشكيل البصري وما هي آلياته في تصاميم اقمشة وازياء الافلام السينمائية الروائية؟

اهمية البحث: تكمن اهمية البحث بالآتي:

1. يمهد البحث السبيل امام الباحثين والدارسين ومتذوقي الفن لمعرفة دور المصمم في إنجاز تصاميم مبتكرة تخص ازياء الافلام السينمائية الروائية
2. تسليط الضوء نحو السياقات التي تكشف عن الصلة المتبادلة بين المفاهيم الابداعية بشكل عام والمفاهيم المتعلقة بالتشكيل البصري والتي تخص الجوانب الفكرية والتقنية والتصميمية لأقمشة ازياء الافلام السينمائية الروائية.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى: تعرف التشكيل البصري ودوره في تصاميم اقمشة وازياء الافلام السينمائية الروائية.

حدود البحث: الحد الموضوعي: دراسة التشكيل البصري في تصميم اقمشة وازياء الافلام السينمائية الروائية. الحد المكاني: الولايات المتحدة الامريكية – واشنطن الحد الزماني: 2022

[1] جامعة بغداد/كلية الفنون الجميلة / قسم التصميم

تحديد المصطلحات:

التشكيل البصري: اصطلاحا: وضع النقاد المعاصرون كلمة (تشكيل) موضوع الاستعمال في أحاديثهم عن الفن بدلالات متنوعة مما أثار اللبس بين الناس حول معناها الدقيق "فهي لم تقتصر في دلالاتها على الشكل فحسب، بل شملت فكرة التصميم وعدّ الطابع التشكيلي بمثابة العنصر الأساسي في لوحة التصوير بوصفه صفة لذاتها" (Venturi, 1996, p. 22).

وقد تعددت مفاهيم الفن التشكيلي نسبة إلى اتجاهات طروحاتها، ويمكن الرجوع إليها في غالبية الدراسات العلمية، ويمكن أن نستخرج بعض هذه المفاهيم على أنه عملية يشرع فيها الفنان بالعمل على كتلة يؤدي به في النهاية إلى إنتاج عمل فني، وأنه "تطور الكتل المبهمة من اللاشكلية إلى مساحات وأشكال منظمة فتنقلب الفوضى إلى معنى ابتداءً بعناصر أساسية وانتهاء بعمل تعتمد طبيعته كلياً على تلك العناصر" (Abdel Salam, 1988, p. 14).

اجرائيا: نظام كلي انشائي لنسق من العلاقات المترابطة بين عناصر العمل التصميمي واسسه محققة وحدة عضوية للعمل التصميمي من خلال المعالجة التقنية والبناء الشكلي للأقمشة والأزياء في السينما المعاصرة على وفق منهج فني جمالي.

تصاميم الاقمشة والازياء: تعرفه "العاني" (إعطاء هيئة القماش النهائية شكلاً مبتكراً بمواصفات كاملة من خلال تحقيق فكرة، تنفيذاً لمجموعة من الوحدات والعناصر المتميزة وربطها بعلاقات وأسس مدروسة مكونة تصميماً يخدم الناحيتين الجمالية والوظيفية ويلتقي مع الحاجة الاجتماعية حاملاً أصالة تثبيت الهوية وتنمي طرازاً وأسلوباً يخدم الموضوعات) (Al-Ani, 2002, p. 12).

عرفته "الزبيدي" على أنه (إخضاع التصميم إلى الدمج الدينامي المتنامي لتحقيق جاذبية بنية التصميم العام، وإقناع الناظر بالهدف التصميمي، وزيادة تفاعله واستمتاعه الجمالي من خلال العلاقات التصميمية بما يحقق الغرض الذي يعود بالنفع على الجهة المصدرة للتصميم من دون الإخلال بالمبادئ اللازم اتباعها في تقنيات طباعة الأقمشة) (Al-Zubaidi, 2003, p. 8).

اجرائيا: عملية اجتماعية فنية الغرض الاساسي منها تكوين وحدات زخرفية بطريقة ايقاعية تعطي الشكل النهائي للأقمشة والزياء السينمائية المعاصرة خاصية وظيفية وجمالية من خلال الأشكال والمفردات التصميمية المبتكرة والمرتبطة بعلاقات وأسس مدروسة، التي تؤسس في ضوئها العلاقات العاملة في البناء التصميمي.

الفيلم الروائي: اجرائياً: هو الفيلم الذي يروي قصة سردية أو رواية. السينما الروائية في الغالب هي المناقضة للسينما التي تعنى بتقديم المعلومات بصورة مباشرة، مثل الأفلام ذات الطبيعة الوثائقية، أو الأفلام التجريبية. وفي بعض الحالات يمكن أن تتضمن الأفلام الوثائقية بعض القصص، مع أن هذا مخالف لطبيعتها.

الفصل الثاني/ الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم التشكيل البصري

أصبح التشكيل البصري هو المادة الفكرية التي تجتذب الباحثين لإيجاد مفهوم جديد للتطور بوصفه الموضوع الاكثر أهمية في الوقت الراهن، وما تستجد حوله من دراسات وابحاث معمقة تمحورت حول مفهوم النص في الآداب قبل أن تتجه الى الفنون، وقد تميز مصطلح التشكيل البصري في معناه اللغوي بعدة خصائص منها، التصوير، التمثل، النظام، الصيرورة، الايحاء، الجمال، وغيرها من المميزات التي تتخذها هيئة الصورة التي ينشئها المبدع بغرض التأثير، وبعث الحياة والوجود والجمال اي ان المصطلح انحصر في دلالته البصرية، فالتشكيل البصري يؤدي الى جذب المتلقي لتحفيزه الى رؤية بصرية اعمق، فيصبح التشكيل البصري هو كل ما يمنحه النص للرؤية سواء اكانت الرؤية على مستوى البصر (العين المجردة) ام على مستوى البصيرة (عين الخيال) (Al-Safrani, 2007, p. 25).

اذ نجد ان هناك علاقة وطيدة بين التشكيل بمفهومه العام وبين التشكيل البصري من حيث الاهتمام بالقيمة البصرية للشيء وما تحمله من معاني الجمال والخيال والانفعال وهي دلالات ارتبطت بالفنون التشكيلية كالرسم (Claude, 2010, p. 9)، اما اذا تعلق الامر بالتشكيل البصري في تصميم الاقمشة والازياء، فان المصممين المعاصرين توصلوا الى ان حاسة البصر هي الاساس في ادراك الاشياء وتذوقها، فالنص التصميمي هو ناتج عن علاقة الاجزاء فيما بينها لتكون صورة، وهذا الكل يأخذ صورته وهيئته بالتفكير الذي يمنح النص وضوحا تكتنزه عين المتلقي (Bin Hamid, 1996, p. 97).

للتشكيل البصري آليات تتحكم في قدرته وتفسيره وتحليله مما تعود الى اتخاذ قرارات معتمدا على المهارات المتبعة والمعروفة في تعريف الاشكال وخاصيتها التكوينية بما تتميز من صفات التشابه والاختلاف المتشكلة منها، ويعتمد التشكيل البصري على التخيل البصري والقدرة على انتاج صورة ذهنية، فعند النظر للأشكال البصرية يحدث الادراك وتتكون صورة ذهنية لها وتتم بشكلين:

*الاول هو استرجاع الصور الموجودة في القاموس البصري

*الثاني هي ابتكار صور ذهنية جديدة.

اما التفكير التصويري وفيه يتحرر المصمم من الألفاظ والكلمات الى التفكير باستخدام الأشكال، والصور، والمخططات، والرموز.

والتشكيل البصري يدرك عبر آليات الادراك البصري والتي تمر بعدة مراحل كالآتي: (Venturi, 1996, p. 65).

1. الاستقبال: تتم عملية الاستقبال بواسطة حاسة البصر.
2. التوضيح: تقوم بصورة أساسية على تحويل الطاقة الضوئية إلى طاقة بصرية.
3. الاختيار: يتم وفق معيار كمية الضوء الساقط على عدسة العين فمنها تتم الاستجابات البصرية.
4. التنظيم: تُنظم في هذه المرحلة المعلومات المرئية التي تم استقبالها في تحديد التناقضات الإدراكية.
5. الترجمة: تُعطى المنبهات البصرية معاني محددة بعد عملية التنظيم كخطوة أخيرة للإدراك البصري.

وعلى ضوء محددات الادراك البصري يحيلنا الى ايجاد عملية تقنية اخرى وهي تلك المهارات التي تحملها ويمكن الاشارة اليها بانها مهارات اساسية (Mahmoud, 2022, p. 775):

1. تمييز الأشكال يتطلب الإدراك البصري مهارة تحديد أوجه الاختلاف والتشابه بين المنبات البصرية، بناء على الحجم والشكل واللون
2. تحديد العلاقة المكانية: فالإدراك البصري يتطلب تحديد موضع الأشياء بالنسبة للعوامل المحيطة بها.
3. التعرف المرئي: يتطلب الإدراك البصري تطوير مهارة التعرف على الأحرف والأرقام، والكلمات، والرموز، والصور.
4. تنظيم الخلفية: يتطلب الإدراك البصري امتلاك مهارة تحديد موقع الشيء ضمن خلفية مزدحمة، مثل التعرف على كلمة محددة في صفحة كتاب.
5. الإغلاق البصري: يتطلب الإدراك البصري مهارة التعرف على الرموز والكلمات أو الأشياء دون الحاجة إلى فصلها إلى أجزاء.
6. ثبات الشكل: يتطلب الإدراك البصري التعرف على الأشياء مهما حدث عليها من تغيرات في الحجم أو الاتجاه.
7. الذاكرة المرئية: يتطلب الإدراك البصري تطوير الذاكرة المرئية والتي تتضمن تذكر الأشياء وكيفية تسلسلها والتعرف عليها بصورة سريعة.
8. إدراك العلاقات الكلية والجزئية: يتطلب الإدراك البصري القدرة على فهم العلاقة بين الأشياء التي يتم استقبالها بصريًا سواء كانت العلاقات كلية أو جزئية.

والإدراك في مفهومه العام هو الوسيلة التي يتصل بها الإنسان مع البيئة المحيطة به. فهو يستخدم حواسه للتعرف على العالم الخارجي ومن أقوى هذه الحواس حاسة البصر (Abdul Hamid, 2001, p. 29).

وعملية الإدراك البصري تعتمد على القدرات الفسيولوجية لمصمم الأقمشة والأزياء، وتلك القدرات الفسيولوجية ترتبط بالقدرات العقلية النفسية، والتي تعكس مقدار المخزون البصري والمعرفي في اللاوعي لدى المصمم وكذلك المهارات التحليلية للعقل، وهي عوامل فردية تختلف طبقًا لاختلاف الثقافات والبيئة المحيطة، وان تطوير قدرة المصمم على إدراك عناصر التصميم الإدراكية والنظم من خلال تطبيق المفاهيم النظرية لأسس التصميم وتحويل الصور الذهنية للطبيعة والبيئة الى لغة التصميم وبالتالي تكون القراءة البصرية للشكل هي فهم أكثر لعلاقة الجزء بالكل والنسب وبناء العناصر في إطار شكل محدد (Farduni, 1995, p. 79).

إذ ان اختيار الأشكال في تصاميم الأقمشة والأزياء لها المرجعية الفكرية للمصمم مع التشكيلات المتولدة باستمرار والعلاقات الرابطة بينها وتوزيعها على مساحة القماش تعد مجالاً إبداعياً مبنياً على تداخل المعطيات الفكرية والعلمية والأسلوبية للمصمم، وتظهر على هيئة تشكيل خاضع لأسس تصميمية يعمل بها المصمم ومشروطة بفعلها الوظيفي، "لذلك فالتعامل مع عناصر التشكيل وتنظيماتها وتوزيعها داخل الوحدة التصميمية له حدوده المشروطة بفعل أبعادها والجمالية وبالتالي فهي خاضعة لمدركات المستخدم

الحسية والنفسية ومن المفروض أن يعمل المصمم على استثارة تلك الحواس وجذب انتباهها لاستدراجه تبعاً لهذه التصاميم Abdeen, 2000, p. 65).)

فالعناصر التصميمية تتكون من مفردات يخضع لها فن التصميم وتبدو فيها القواعد الاساسية والعناصر المرنة على تكييف التصميم وفق أساس التحوير والتشكيل لإبراز عناصر الخطوط والاشكال والالوان والخامات، فالمصمم يعتمد أولا واخيرا على التفكير في كل عنصر من العناصر المكونة للبنية التصميمية من أجل أن تتلاءم داخل الوحدة الكلية مع باقي العناصر التي لا يشذ أحدها عن الآخر، بل لابد أن يكون هناك توافق وتناسق بين العناصر داخل الوحدة التصميمية لكي يكون المصمم قد بلغ غايته الفنية المرجوة، ذلك أن جمال كل عنصر من العناصر لوحده يتوقف على الصلة بينه وبين العناصر الاخرى من اجل الحصول على صورة فنية مبتكرة، وهذا التوافق بين العناصر يمكن اعتباره قانونا تحدده معايير ترضي الذوق العام وتجعل المتلقين يحسون بجمال التصميم وإدراك الرموز التي ظهرت عليه وفهم الدلالات الرمزية التي تبرز على الاقمشة والازياء عبر الوصف الذي يضعه المصمم لإيجاد صيغ مبتكرة بالاعتماد على الشكل والخط واللون والخامة .

المبحث الثاني: اللغة السينمائية في تصميم الأقمشة والأزياء:

تتمتع السينما بخاصية التعبير عن مفرداتها الفنية والتقنية بوسيلة قد اتفق العديد من النقاد والسينمائيين علها في كيفية التعبير عند المفردات السينمائية لتصبح فيلما سينمائيا فيه كل الخصائص المعنية، ولم تكن بشكل بسيط بل أخذ من الوقت في تسميتها لغة سينمائية في تشخيص معانيها وترجمة مكوناتها من الأدب والفلسفة والتقنيات والفنون المجاورة لتتشكل معاً لغة تعبيرية قابلة للفهم والأدراك البصري، لغة معنية بأبعاد فنية وهندسية عالية المستوى ما بين نص مكتوب ونص مرسوم وكاميرا تحول الحرف والكلمة الى بلاغة صورية وتندرج تحتها اصول وقواعد مهنية من هندسة صوت وحركة كاميرا واضاءة تشخص الأحداث ببعديها الوظيفي والجمالي في تحكم آلي وتقني الى فلسفة وجودها التشكيلي ووقوعها الزماني والمكاني لقصة تروى بالصور مع كل مكملاتها اللغوية، فالأزياء السينمائية تكمل باقي عوامل اللغة السينمائية ولا تقل في أهميتها عن اختيار زوايا التصوير أو الإضاءة أو الديكور، وبالتالي فإن تصميم الأقمشة والأزياء السينمائية له جمالياته الخاصة التي يمكن من خلالها الحكم على العمل بأكمله، إذ يجب أن تتوافق الأزياء مع الحقبة الزمنية التي تدور فيها الأحداث أو مع شروط العالم السردي للأفلام الروائية، وكذلك مع طبيعة شخصيات كل عمل ومراحلهم العمرية، بالإضافة إلى خصوصيتها في أنواع سينمائية معينة (Farduni, 1995, p. 79).

إذ يعد الفيلم الروائي من اهم انواع الأفلام السينمائية الذي يروي قصة سردية أو رواية، فالسينما الروائية في الغالب هي المناقضة للسينما التي تعنى بتقديم المعلومات بصورة مباشرة، مثل الأفلام ذات الطبيعة الوثائقية أو الأفلام التجريبية وفي بعض الحالات يمكن أن تتضمن الأفلام الوثائقية بعض القصص مع أن هذا مخالف لطبيعتها (Saeed, 2016, p. 8).

لم تكن الأزياء بكليتها ونوعها وتفاصيلها بعيدة كل البعد عن السينما ونوعها الفلمي كونها تمثل لغة تعبيرية لما يجول في خيال المصمم، والسينما تمتلك لغة تتمتع بها في التعبير عن ميدانها الفني وكلا اللغتين تتمثل في واقع مشترك في تصميم الأقمشة والأزياء، فلغة الفيلم تتمثل بالأزياء ونوعها من حيث التعبير الزماني والمكاني وتترجم الى معاني دالة حسب مكانتها الفنية وتتفق مع واقعها التاريخي ومستواها الفني التقني في تشخيص مستوياتها الفنية مع ما يعرض من اضافات لها قيمة تجمل بها الفيلم ما يضيف الى اللغة السينمائية فعالية لها دور معبر تحمل عبق التراث والحضارة والقيم الاجتماعية ومنها تكون لها وظيفة فاعلة، ومن هنا يكون دور تصميم الاقمشة والأزياء في اضفاء عنصر التفاعل للموضوع والحدث للتأثير المباشر على المتلقي في استجابة جمالية فاعلة (Al-Waili, 2005, p. 21).

فلغة الأزياء السينمائية الروائية تمثل اضافة معلنة وواضحة ويمكن أن تكون مباشرة في التعبير القصدي كرسالة موجهة والتمعن بالشكل البصري فيها تدل على مفردات للتواصل المادي والمعنوي لرسائل منقول مادتها بالصورة والصوت، بمعنى أن اللغة المكتوبة لها خصوصيتها في نوع النص ولغة الشكل لها قصد معني آخر والمقاصد المتكونة في الصورة لها وضوحها في دلالاتها والتي تحد من التمعن البصري لما هو متصور من أجلها، فالقصد من تداخل التشكيلات البصرية بين حرفية الأزياء والتصميم المتأتي من الفكر والرأي والتعبير والخيال في ترجمة مفردات اللغة المكتوبة والمتخيلة وبين تكوين أبعادها المادية والجسمانية في حال التحكم بالتشخيص المتناسب بعد جمع كل المخططات التصميمية في النص المكتوب والنص المرئي في تصورات جمالية للشكل والوظيفة من الحرفيين المهنيين في مجال المهنة والحرفة ما بين نوع الخامة وتقنية التصميم وجمالية الشكل البصري (Saleh, 1986, p. 25).

اذ تعد الأزياء إحدى العناصر المساهمة في تكوين الصورة المرئية في السينما، فعين المتلقي تتطلب رصد الذائقة وهي ترى الأشكال والألوان وما ترتديه الشخصيات من ازياء في البرامج والمسلسلات والأفلام، وللأزياء قدرة على كشف هوية الشخصيات بما يتعلق الأمر بسلوكها الفاعل في دور الشخصية، كما انها تساعد على تعزيز مستوى الاداء والتعبير لدى الممثل، وللأزياء ملامح تعبيرية عن ثقافة الفرد ومدى اطلاعه ومعايشته للعصر، وفي السينما تخضع الأقمشة والأزياء الى قصدية التلاعب والتحريف بما يتعلق بطبيعة الدور الذي تضطلع به الشخصية فأثواب الاغراء والايحاءات الحسية لها من الدلالات المعبرة عن أهواء الشخصية والاقمشة والازياء المقنعة كذلك تحمل اخفاءً لحقائق يراد منها تمرير الأغراض وتنفيذ المطامع كما يرتدي اللصوص، كذلك ملابس الحفلات المزركشة واللاتقليدية هي الأخرى لها من الغرض الذي تتطلبه الحفلة وأجواءها وما للشخصية من صلةٍ ودور، إذ تبقى الأزياء من العلامات الفاعلة في تكوين الشكل والشخصية والمكان والزمان والحدث بل وحتى المزاج النفسي والهوية كإضافة تعبيرية تعزز قيمة العمل السينمائي ذاته. (Agil, 1980, p. 43).

الفصل الثالث / اجراءات البحث

منهجية البحث: تم الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي لغرض الكشف عن التشكيل البصري في تصميم أقمشة وأزياء الافلام السينمائية الروائية من خلال وصف وتحليل نماذج عينة البحث.

مجتمع البحث وعينته: تكون مجتمع البحث من 15 انموذج تصميمي للأزياء ظهرت في الفلم السينمائي الروائي الامريكي ((The School for Good and Evil، إذ تم اختيار عينة البحث ومجموعها ثلاثة تصاميم بالطريقة القصدية وبنسبة 20%، وان اسباب اختيار هذه النماذج التصميمية هي:

1.تميزت الأقمشة والأزياء التي يرتديها الممثلين بكونها ذات تصميم يتماشى مع هدف البحث في موضوع التشكيل البصري.

2.نوعية الخامة المصممة من خلالها تلك الأقمشة والأزياء التي تتميز بالمرونة التي تساعد الممثل على الحركة بحرية.

3.توظيف التقنيات الطباعية في تصاميم النماذج المختارة بما يتلاءم والدور الذي يؤديه الممثل

أداة البحث: لغرض تحليل النماذج التصميمية في الفلم السينمائي الروائي، تم الاعتماد على الإطار النظري لتحليل العينة، إذ تمثلت محاور التحليل بالآتي:

1.الوصف العام للتصميم

2.التشكيل البصري في تصميم الأقمشة والأزياء

3.اللغة السينمائية وعلاقتها بتصميم الأقمشة والأزياء

التحليل

الوصف العام للفيلم السينمائي
اسم الفيلم: The School for Good and Evil
اسم المؤلف: سومان شيناني
اسم المخرج: بول فيغ
موضوع الفيلم: في إطار الحركة والدراما يتم نقل مجموعة من الصبية الى منشاة خاصة، اذ سيتم تدريبهم على ان يصبحوا اما ابطالاً او اشراراً
تاريخ الانتاج: 2022
التصنيف الفني للفيلم: فيلم مقتبس من رواية – فيلم خيال تأملي – فيلم فنتازيا
الدولة المنتجة: الولايات المتحدة الامريكية واشنطن
مصمم الأقمشة والأزياء: رينيه ايرليش كالفوس

انموذج رقم (1)

الوصف العام

نوع التصميم: فستان

عدد قطع الزي: قطعتين

الاداء الوظيفي: فستان سهرة

زي الشخصية: زي كلاريسا دوفي يعكس الطابع الملكي، فستان مستوحى من العصر الفيكتوري بأقمشة حريرية بألوان الباستيل وتطريزات دقيقة. يزين الزي رداء طويل بتفاصيل ذهبية تعزز هيبة الشخصية.

التشكيل البصري في تصميم الاقمشة والازياء:

ان التكوين الظاهري لتصميم الفستان يحتوي على وحدتين اساسيتين منفصلتين ومتباينتين في صفاتهما الشكلية والموضوعية، فقد احتوت الوحدة الاساسية الاولى المتمثلة بقطعة الفستان ذات اللون البنفسجي المزرق على المفردات الشكلية طبيعية تتضمن اشكالاً هندسية ونباتية بأسلوب إنشائي موضوعي ضمن الفضاء المتضمن لها، اما الوحدة الاساسية الثانية ذات اللون البنفسجي الوردي فقد تضمنت قطعة خارجية منفصلة عن القطعة الاولى بمفردات طبيعية نباتية وهندسية حولها كشريط كامل، اذ تشكل الوحدتين علاقة تبادلية ضمن مواقعهما وفضاءاتهما الشكلية مما جعل التصميم يتمتع بالجاذبية في اجزاءه كافة.

كما تعد العناصر التصميمية البنائية الأساس في الفستان المصمم في الفلم فان كل تكوين تصميمي تزين عن طريقها الأقمشة والأزياء وإن طريقة تنفيذ تلك العناصر فأحيانا تنفذ بطريقة الطباعة واستخدام ألوان متعددة فيها وأحياناً تنفذ بطريقة التصاميم التطبيقية المضافة على الأقمشة والأزياء، فقد عرف المصمم جوانب القوة والضعف، كما يجعل المصمم جميع العناصر الموظفة في العمل التصميمي مندمجة مع بعضها البعض كوحدة واحدة ليعطي العمل التصميمي الهدف من تصميمية عن طريق معرفته بالعناصر البنائية وكيفية توزيعها على وفق تصاميم تزين على سطح القماش.

وقد اعتمد مصمم أقمشة الازياء على نظم العلاقات بين الوحدات الشكلية والذي هو اساس فكرة التكوين الذي يشترط عناصر ومفردات وعلاقات بنائية وجمالية تعمل عليها على وفق تنظيم وانظمة معينة، تتوافق مع مهارة المصمم لكي يصل انجاز العمل الفني كمنجز نهائي.

اللغة السينمائية وعلاقتها بتصميم الاقمشة والازياء:

يتميز فيلم مدرسة الخير والشر بأسلوب أزياء يجمع بين الفخامة والألوان الدالة على التباين بين الخير والشر. والأزياء في مدرسة الخير غالباً ما تتسم بالألوان الهادئة مثل الأبيض والزهري والذهبي، مع تفاصيل ناعمة تعكس البراءة والجمال. بينما تميل أزياء مدرسة الشر إلى الألوان الداكنة مثل الأسود والأحمر، مع تفاصيل معقدة وأنيقة تعكس القوة والغموض.

تبرز الأزياء في الفيلم شخصية كل طالب وتساعد في تحديد مكانتهم في العالم السحري. تصميم الأزياء يعكس تطور الشخصيات والمشاعر التي يمرون بها، ويستخدم الألوان والتفاصيل لتدعيم الرواية البصرية للفيلم.

للإضاءة دور كبير في الافلام فهي تضيف على المكان جواً مملوء بالأداء دراميا ونفسياً وتعبيرياً مع ممازجته باللون من أجل تحقيق أكبر قد ممكن من التشويق للوصول بالمشهد الى العلمية التطهيرية كما وخف الضوء كعنصر مفاجأة عند المشاهدين لتحقيق وقع الصدمة من خلال الاضاءة المفاجئة.

وهنالك حقيقة اخرى تتراوح بين التوصل إلى حلول علمية لإمكانية استخدام عناصر اللغة السينمائية وبين الاستخدام الجمالي لاحد هذه العناصر، ولنأخذ اللون مثلاً، فكل السنوات الأولى في استخدام اللون في الفلم كانت محاولات لتطويع استخدامه عبر تجارب علمية منصبة على التقنيات العلمية، ولكنه شيئاً فشيئاً بدأ يصبح حقيقة عيانية ملموسة تملأ بصر المشاهد، وخرج من حقل التجارب العلمية إلى جمالية الفن السينمائي

انموذج رقم (2)

الوصف العام:

نوع التصميم: فستان

عدد قطع الزي: قطعتين

الاداء الوظيفي: فستان نزهة

زي الشخصية: شخصية صوفي تظهر بزي بسيط يعكس أصولها القروية، حيث ترتدي فستانًا متدرجًا من الأقمشة الزهرية ذات الألوان الترابية والوردي، مما يمنحها مظهرًا ريفيًا وبريئًا. هذا الزي يبرز حياتها البسيطة قبل انتقالها إلى عالم السحر الفاخر.

التشكيل البصري في تصميم الاقمشة والأزياء:

إن تداخل الأشكال فيما بينها ينتج من خلال اختراق شكلين أو ثلاثة كحصيلة للامتزاج التام، تمكن المصمم من أن يحدد عليها الكثير من القدرة على التداخل والتجاور من خلال النقشة الموجودة في الجزء العلوي من تصميم الفستان والذي اعطى للفستان قوة الجذب البصري ومن خلال الاسلوب المتبع في توظيف هذا النموذج هو إمكانيته التكوينية للمتحقق الشكلي التقني للخامة، فقد أعتمد الجزء العلوي من الزي على شفافية الخامة التي تبدو في صفاتها المظهرية تميز بالسطحية والفضاءات او الفراغات التي تُظهر التفاصيل الدقيقة للمفردات التصميمية انسجمت مع البناء التفصيلي للزي وانه اعتمد عملية ادائية تعزز الشد البصري للمتلقي تجاه المتكون العام للزي وتدفعه بتفحص خطوات العملية التصميمية التي تعد وسيلة للمتاع الجمالي والجذب البصري للمتلقي.

اذ تتسم الأثواب التي ترتديها الشابات بأسلوب حيوي ومميز، وهي من ابتكار المصممة رينيه إيرليش كالفوس، حتى أن الأزياء تتطور فيما تكتشف «أغاثا» و» صوفي» حقيقتهما تتعدد الخطوط السردية المعروضة، ويتعلق أحدها بدور كيري واشنطن التي تجسد شخصية مديرة «مدرسة الخير».

تظهر في هذا التصميم مرتكزات النظم التوافقية من خلال التشابه والتداخل الذي اظهر القرب والبعد بين الأشكال المتداخلة، وتحقق التقارب بين مفردات التكوين الأساس فظهرت الأشكال متواصلة مع بعضها من خلال التقارب بين المتشابهات ضمن علاقات حدود الوحدة التصميمية التي أظهرت ترابط ووحدة المتكون العام. أما مرتكزات النظم المتباينة فقد ظهر التنوع في توظيف اللون والابعاد الخطية واتجاه الأشكال المتقاطعة فضلاً عن التقاطع الذي حقق ترابط وحدات التكوين. أما التغيير الذي ارتبط بالنظام وتكوين الإيقاع حقق بعداً جمالياً ووظيفياً كسر الملل الذي نتج من تكرار الأشكال المتشابهة داخل التصميم الكلي, وقد ظهرت مرتكزات النظم الإيقاعية التدرج بالقيم الضوئية التي قسمت فضاء التصميم والتناسب الحجمي واللوني الذي عبر عن فكرة التصميم التي أظهرت التناسب الناتج من خلال الشكل واللون داخل المتكون العام, مما احدث إيقاعا متناوبا في التصميم الكلي وان تناوب ظهور الشكل والأرضية عمل على توحيد مسار الرؤية، فجاءت مرتكزات النظم التطابقية لتظهر التماثل على وفق توازن بصري تعادلت فيه التكوينات ليحقق التواصل والترابط بين الأجزاء داخل التكوين العام, أما التباين فقد كان نتاج علاقة المفردات مع الأرضية البيضاء مما أحدث تأثيرا واضحا في المكون التصميمي العام ليحقق وحدة شكلية مترابطة مستمرة الظهور على مساحة القماش الكلي, مما عمل على جذب الانتباه وظهور القيم الجمالية في المتكون العام.

اللغة السينمائية وعلاقتها بتصميم الأقمشة والأزياء:

من العناصر المهمة في تكامل الشكل تبرز أهمية الأزياء والإكسسوارات فضلاً عن الديكور والمكياج في العمل الدرامي وفي بنية الصورة تحديداً وهي عبارة عن عناصر مساعدة تشارك في تكامل بنية العمل الدرامي الكلية، فالديكورات تساهم في تكوين الجو الواقعي أو تقرب الحدث إلى الواقع خصوصاً في الأعمال الدرامية التاريخية إذ يعكس الديكور في الفلم السينمائي ذات طابع العصر الذي جرت فيه الأحداث والمكان والزمان والطبقة الاجتماعية فضلاً عن دورها في توضيح الشخصية الدرامية ومزاجها ويسري الحال نفسه على الإكسسوارات من حيث اشتغالها كعنصر معبر ضمن أطار اللقطة أو المشهد الدرامي في بنية العمل الدرامي ككل موحد ولا تختلف الوظائف الدرامية والتعبيرية والرمزية للأزياء والمكياج عن تلك الوظائف التي يقدمها الديكور أو الإكسسوار فالأزياء علاقة محددة من خلال الموسيقى والاضاءة.

انموذج رقم (3)

الوصف العام:

نوع التصميم: فستان

عدد قطع الزي: قطعة واحدة

الاداء الوظيفي: فستان سهرة

زي الشخصية: زي شخصية أغاثا يتميز بالفخامة واللمسات الملكية، حيث ترتدي فستانًا مزينًا بزخارف زهرية وألوان زاهية، مما يعكس الأناقة والتحولات في شخصيتها.

التشكيل البصري في تصميم الاقمشة والأزياء:

يتضح في هذا التصميم ان التشكيل البصري في تصميم الأقمشة والأزياء يبين الوصف الأسلوبي للمصمم باستخدامه العناصر البنائية من خلال دمج القصات من قطع القماش المنوعة بأنه قد حقق قدرا جيدا من التناسب في الكم والنوع على نحو غرائبي تبدو فيه قطع القماش متباينة في طابعها التصميمي الذي نتج عن رؤية جمالية لمفهوم التشكيل البصري توافقا أسلوبيا على البنية التصميمية، وكان في الاخير قد أستطاع تحقيق مقاربات بين منظومة الاساليب والتنوع للأقمشة التي تمثل كل واحدة منها مفهوما مدنيا واجتماعيا وحضاريا وبيئيا وتراثياً، بل يمكن القول إن المصمم قد حقق قفزة في مفهوم تصميم الفستان عندما شاكل بين عدد من المقومات الأساسية المتنوعة كالخامات والتصاميم والالوان والاتجاهات الفنية التي صيغت على أثرها تلك التصاميم.

اللغة السينمائية وعلاقتها بالأزياء:

من تقنيات صانع العمل الفني عنصري الاضاءة - التصوير الذي يعدا بمثابة الوسيلة التي يتم من خلالها تجسيد الحدث الفنتازي لصياغة الواقع الافتراضي حيث يمكن للإضاءة خلق عدة مستويات دالة داخل المشهد المرئي وبهذه التقنية يمكن لصانع العمل الفني من توزيع عناصره السايكودرامية والمرئية لأجل المحافظة على وحدة الزمان والمكان داخل المشهد المرئي، لذلك تعتبر الاضاءة احدى الوسائل التقنية التي يمكن من خلالها بناء ظاهرة الايهام البصري داخل المنجز المرئي، كذلك للضوء معاني ودلالات رمزية مرتبطة به وهذه المعاني تنعكس على فعل الشخصية الدرامية اضافة الى دورها الكبير في تفسير المعطيات للمشهد المرئي، وبالتالي لقطات الفيلم جاءت جيدة بصريًا لكن من حيث التصوير والذي خلق الاهتمام المطلوب لدى المتفرج، فبدت طويلة وتمتد بلا نهاية ولا تؤدي إلى ذروة حقيقية.

الفصل الرابع / النتائج ومناقشتها

النتائج:

1- تمظهرت الاقمشة والازياء في الفلم السينمائي الذي أخضع للتحليل بالنتائج التي حققتها عبر تطورها واستخدامها لوسائل الانتاج الممكنة الجديدة حيث أتجه البحث في كل جوانبه نحو فكرة الابتكار التي كانت محور التطور

2- المقاربة بين تصميم الاقمشة والازياء والشخصية في الفيلم التي تجسد المثالية والنقاء وتعكس اللطف والاناقة والقوة الاخلاقية اوضحت الامتيازات الاساسية بين الأزياء والسينما.

3- ساهمت تصاميم الاقمشة والازياء في المحافظة على روحية الفيلم الروائي كالأقناع والصدق والاعتماد على الوثيقة والدراسة المصدرية للأحداث.

4- أثبتت تصاميم أقمشة وأزياء الفلم السينمائي الروائي ريادتها في فهم التصاميم على أسس جمالية جديدة بما حققته من قصات مدروسة ومن مساحات متوائمة مع الاجساد.

6. عبرت النماذج التصميمية في الفلم السينمائي الروائي التي اخضعت للتحليل عن مستوى عالي من الإدراك الفني والابداعي لتصميم أقمشة الأزياء المعاصرة وما اشتملت عليه من تطور تكنولوجي

الاستنتاجات:

1- إن إدخال التكنولوجيا في الأزياء الافلام السينمائي له تأثيرات كبيرة تتحقق عبر المزاوجة بين التكنولوجيا الذكية والمحاولات الدائبة في عصرنا الراهن لإيجاد موضات جديدة يمكن وصفها بأنها موضات المستقبل.

2- ان نجاح تصميم الاقمشة والازياء في الأفلام الروائية هي التي تتحكم فيها قنوات الاتصال والتواصل من تقنيات تكنولوجية وتعاملها مع عناصر اللغة السينمائية في سياقها السردي والفني في تناغم مستمر لتحقيق الغاية والوسيلة من كيفيات صناعة الأفلام الروائية.

3. أسهم تصميم الاقمشة والازياء السينمائي في التقارب الانساني بين المجتمعات عبر الازدهار الذي أحدثه في تصميم الاقمشة والازياء وقارب بشكل كبير بين تصميم الازياء وبين الفنون الابداعية الاخرى كالعمارة والديكور والنحت والفن التشكيلي.

Conclusions:

1. The introduction of technology in cinematic fashion has great effects that are achieved through the combination of smart technology and the ongoing attempts in our current era to find new fashions that can be described as the fashions of the future.
2. The success of fabric and fashion design in feature films is controlled by communication channels and technological techniques and their dealing with the elements of cinematic language in their narrative and artistic context in continuous harmony to achieve the goal and means of the methods of making feature films.
3. The design of fabrics and cinematic fashions has contributed to the human rapprochement between societies through the prosperity it has brought about in fabric and fashion design and has greatly brought fashion design closer to other creative arts such as architecture, decoration, sculpture and plastic arts.

References:

1. Abdeen, A. (2000). *Theories of Innovation in Fashion Design.* Cairo: Dar Al Fikr Al Arabi.
2. Abdel Salam, M. (1988). *The Relationship between Fine Arts and Arab-Islamic Architecture.* Baghdad: University of Baghdad, College of Engineering, master's Thesis.
3. Abdul Hamid, S. (2001). *Aesthetic Preference: A Study in the Psychology of Artistic Taste.* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.
4. Agil, H. (1980). *The Aesthetics of Cinema.* (I. Al-Aris, Trans.) Beirut: Al-Tali'ah House.
5. Alani, H. (2002). *Aesthetic Values in Children's Fabric and Fashion Designs and Their Dialectical Relationship.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, PhD Thesis.
6. Al-Safrani, M. (2007). *Spaces of Formation and Form.* Kingdom of Saudi Arabia: Al-Riyadh Newspaper, Al-Yamamah Press Foundation, Issue 14276.
7. Al-Waili, A. (2005). *The Philosophy of Theatrical Costumes.* Hillah: Dar Al-Raqam.
8. Al-Zubaidi, Z. (2003). *Design Relationships in Iraqi Women's Fabrics.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, master's Thesis.
9. Bin Hamid, R. (1996). *Modern Poetic Discourse from Linguistics to Visual Formation.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
10. Claude, O. (2010). *The Aesthetics of the Image in the Dialectic of the Relationship between Visual Art and Poetry.* Beirut: Majd University Institution for Studies, Publishing and Distribution.
11. Farduni, M. (1995). *Fashions and styles in films.* (T. Fawzy, Trans.) Cairo: Egyptian General Organization for Authorship and Publishing.
12. Mahmoud, H. (2022). *Digital Technology and Its Role in Achieving Visual Attraction in Modern Fabric Designs.* Babylon: Nabu Journal of Research and Studies, Volume 31, Issue 40.
13. Saeed, O. (2016). *Receiving the Documentary Film and the Narrative Film Based on a True Story: A Comparative Experimental Study.* Jordan: Middle East University, Faculty of Media, master's Thesis.
14. Saleh, Q. (1986). *Creativity in Art.* Baghdad: Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyah.
15. Venturi, L. (1996). *How to Understand Painting from Giotto to Chagall.* (M. I. Mustafa, Trans.) Cairo: Dar Al-Kitab Al-Arabi for Printing and Publishing.

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1722

The possibility of combining sustainable materials in furnishing the interior spaces of the home in an innovative way

Afnan Mohammed Omar Basri [a]

[a] *Associate Professor of Housing and Home Management, Department of Interior Design, College of Design and Arts, Umm Al-Qura University*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 6 November 2025
Received in revised form 29 November 2025
Accepted 30 November 2025
Published 1 February 2026

Keywords:
sustainable materials , furnishing the interior spaces , home innovative

ABSTRACT

Material is the means of expression and production to express ideas and feelings. There is a correlation between material, form, and artistic expression, as each element cannot be isolated in the artwork. We find that material is the basis for building complements. It is considered a medium for organizing the elements of form, starting with the idea and ending with the expression of the work in its final form.

The idea of combining sustainable development differs from development in several basic aspects. The idea of sustainable development is based on a number of basic points. It is the basis for designing artistic complements to give them value. Combining with materials connects people to the surrounding environment, including different materials in terms of colors, shapes, and textures. Combining more than one material produces new aesthetic complements with a creative form and artistic value.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1722
Afnan Mohammed Omar Basri: The possibility of combining sustainable materials in furnishing the interior spaces of the home in an innovative way
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

إمكانية توليف الخامات المستدامة في تأثيث الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة

أفنان محمد عمر بسري[1]

الملخص

تعد الخامة هي وسيلة التعبير والإنتاج للتعبير عن الأفكار والمشاعر ، فهناك علاقة ارتباطية بين الخامة والشكل والتعبير الفني ، حيث أن كل عنصر لا يمكنه ان ينعزل بذاته في العمل الفني ، فنجد الخامة هي أساس بناء المكملات ، فهي تعتبر وسيط لتنظيم عناصر الشكل بداية بالفكرة حتى التعبير عن العمل في صورته النهائية .

وتختلف فكرة التوليف بالتنمية المستدامة عن التنمية في عدة محاور أساسية ، ففكرة التنمية المستدامة ترتكز على عدد من النقاط الأساسية ، فهي أساس لتصميم المكملات الفنية لإعطائها قيمة ، والتوليف بالخامة يربط الإنسان بالبيئة المحيطة به بما فيها من خامات مختلفة في الالوان والأشكال والملمس ، والتوليف بين اكثر من خامة يعطي مكملات جمالية جديدة ذات شكل إبداعي وقيمة فنية .

ويهدف البحث الى:

1- إيجاد الفرق بين متوسط العينة في إمكانية توليف الخامات المستدامة ومتغيرات الدراسة.
2- معرفة الفرق بين متوسط العينة في الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة.
3- دراسة العلاقة بين إمكانية توليف الخامات المستدامة وتوظيف الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة.
4- تحديد نسبة المشاركة لاهم العوامل تأثيرا على إمكانية توليف الخامات المستدامة.
5- التعرف على امكانية الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة.

وتوصل البحث الى:

1- وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات أفراد العينة في إمكانية توليف الخامات المستدامة تبعا لمتغيرات الدراسة .
2- وجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات أفراد العينة في الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة تبعا لمتغيرات الدراسة .
3- وجود علاقة ارتباطية بين استبيان إمكانية توليف الخامات المستدامة ومحاور استبيان توظيف الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة .
4- اختلاف نسبة مشاركة العوامل المؤثرة علي إمكانية توليف الخامات المستدامة .
5- اختلاف نسبة مشاركة العوامل المؤثرة علي الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة.
6- اختلاف الأوزان النسبية لأولوية أبعاد الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة .

وأوصي البحث بـ:

1- التوعية بإمكانية توليف الخامات المستدامة بطريقة مبتكرة .
2- الاهتمام بالإبداع في تطوير الأفكار لكيفية العناية بالخامات المستدامة .

المقدمة:

يعتبر المسكن أحد أهم حاجات الانسان الأساسية ففيه نشعر بالراحة والأمان والسعادة، ولتحقيق هذه الاحتياجات يجب علينا الاهتمام بالفراغات الداخلية للمسكن، وشهد مجال التصميم الداخلي والتأثيث تطورًا ملحوظًا ارتبط ارتباطًا وثيقًا بتطور الفكر الإنساني في مختلف مجالات الحياة، فقد انعكس التقدم الحضاري والثقافي والاجتماعي على أساليب التصميم ومفاهيمه، مما أدى إلى تنوع مراحل هذا المجال عبر العصور التاريخية، حيث تميّزت كل حقبة بسمات فكرية وجمالية خاصة أُطلق عليها

[1] أستاذ مشارك السكن وإدارة المنزل بقسم التصميم الداخلي-كلية التصاميم والفنون – جامعة أم القرى

مسميات محددة تعبّر عن توجهاتها، كما أسهمت مجموعة من العوامل الفكرية والاقتصادية والتقنية في بلورة ملامح كل مرحلة وتحديد خصائصها. (Shahendah Turk ,2022,159).

وتُعدّ الطبيعة المصدر الأول لإلهام المصمم الداخلي، إذ يستلهم منها النماذج والأنظمة التصميمية، وقد أسهم استخدام الخامات المستدامة في تعزيز الارتباط بالبيئة، ومع تطور الوعي البيئي اتجه المصممون إلى تبنّي التصميم المتوافق مع الطبيعة لإيجاد فراغات داخلية أكثر انسجامًا واستدامة، حيث بدأ الناس في تجاهل هذه الخامات والاتجاه الى الخامات الصناعية والكيماوية بسبب نقص الوعي في كيفية الاستخدام المناسب، فلكل خامة نوع ومكان وتنظيف مناسب لها (Ismail Aowad, and others.2022.258).

فالاتصال بين الانسان والطبيعة حاجة غريزية كامنة فيه نتيجة للتدهور الهائل الذي حدث في نظم البيئة، حيث أصبحت اتجاهات التصميم الحديث دافعاً للابتعاد عن البيئة للكثير من الأسباب منها "تسريع عملية التصميم، وضع معايير لتصميم فراغات تتمتع بأكبر درجة ممكنة من المرونة في الاستخدام".

حيث تعتمد الاتجاهات التصميمية المعاصرة على بساطة التصميم، وذلك باستخدام الاتجاهات العضوية المستوحاة من الطبيعة المحيطة، معتمدا على معايير وقواعد علمية وفنية محاكياً لما تتمتع به الطبيعة المحيطة من جماليات (Na'el Al-Sarraj ,2021,2).

فمن الممكن أن تكون الخامات المستدامة على شكل كماليات للفراغ، أو أن تكون على شكل قطع أثاث أو على شكل جداريات أو أرضيات، أو أن تكون كمواد تنقية طبيعية كأنواع النباتات، فاستخدام هذه الخامات يضفي على المنزل رونقاً من النعومة والحيوية التي تساعد على الاسترخاء في أي ركن من أركان المنزل، ويمكن استخدام هذه الخامات أيضاً بشكل مختلف ليعطي المنزل رونقاً من الفخامة، فبحسب استخدام هذه الخامات ينتج لنا أنواع مختلفة من التصاميم.

وفي مكملات التصميم الداخلي جودة عالية للبيئة الداخلية، وتتضمن فكرة العمل بمهام مختلفة منها الاستعانة بالخامات الطبيعية والتي تعد وسيلة وغاية في نفس الوقت، حيث يمكننا من خلالها الحصول على مكمل جمالي يلبي الغرض الوظيفي والجمالي معاً، وبالتركيز على استدامة الصناعة يمكن إيجاد فرص جديدة للتصميمات الداخلية الإبداعية والمبتكرة تعمل على تطوير مواد صديقة للبيئة (Amal Aowad ,2023,4).

وتختلف فكرة التوليف بالتنمية المستدامة عن التنمية في عدة محاور أساسية ، ففكرة التنمية المستدامة ترتكز على عدد من النقاط الأساسية ، فهي أساس لتصميم المكملات الفنية لإعطائها قيمة ، والتوليف بالخامة يربط الإنسان بالبيئة المحيطة به بما فيها من خامات مختلفة في الالوان والأشكال والملمس ، والتوليف بين اكثر من خامة يعطي مكملات جمالية جديدة ذات شكل إبداعي وقيمة فنية ، ولكن بشرط تجانس الخامات مع بعضها البعض ليصبح كيان واحد جديد ، سواء كانت هذه الخامات طبيعية أو صناعية أو الاثنين معاً Ahmed Hosniy ,2004 (86,) .

ويمكن ابتكار أدوات وتحديد تقنيات من خلال التطلعات والدراسات الابداعية الخاصة، وكلما كان في الطريق الابتكار والإبداع تكيفت التقنيات، وهذا هو التوجيه في الفن الحديث، والجمع بين أساليب توليف الخامات في العمل الفني شكلاً جديداً ورائعاً لحل مشكلات زيادة التلوث الذي له انعكاساته على صحة الإنسان وجميع الكائنات، مما جعل العالم يدعم الاتجاهات التي تدعو الى العودة الى البيئة ومحاكاة الطبيعة وهو مفهوم التنمية المستدامة (Olfat Abd El-Ghani ,2006,238).

وتعد الخامة هي وسيلة التعبير والإنتاج للتعبير عن الأفكار والمشاعر، فهناك علاقة ارتباطية بين الخامة والشكل والتعبير الفني، حيث أن كل عنصر لا يمكنه ان ينعزل بذاته في العمل الفني، فنجد الخامة هي أساس بناء المكملات، فهي تعتبر وسيط لتنظيم عناصر الشكل بداية بالفكرة حتى التعبير عن العمل في صورته النهائية.

فالخامة تعطي ملمساً جديداً لتصميم المكملات، وعند اضافة الأحجار أو الأصداف يعطي ملمساً جديداً آخر حول الخامات الطبيعية المستدامة، فالاستعانة بالاستدامة لا تعنى فقط تقليل الملوثات، بل يتعلق الأمر بخلق قيمة للمقيمين الذين سيستمتعون من الشيء الجمالي الذي يعطي تناغم بالخامة، لنرى في النهاية مكملات تجمع بين الأناقة والبساطة والملمس والبروز بشكل منسجم ومتجانس ليزيد ويضفي عليه جمالاً ويجعلها بيئة أكثر صحة واسترخاء للعيش أو قضاء الوقت فيها (Zakaria Sayed Ibrahim ,2021,4).

كما تزخر الطبيعة بالعديد من الخامات المتنوعة الطبيعية التي ألهمت الفنانين بالكثير من المكملات الجمالية التي قامت على خامة واحدة أو على المزج بين اكثر من خامة ، ولكل خامة قيم جمالية مثل "القيم الشكلية ، القيم الملموسة ، القيم اللونية ، القيم الخطية" وغير ذلك وفق طبيعة كل خامة ، فتكونت مفاهيم جمالية جديدة نحو تناول الخامة في الفن الحديث ، وبهذا نجد أن الخامة لها دور هام يبرز في جميع تخصصات الفن ، حيث أصبحت من العوامل الأساسية لبناء مكملات جمالية ، فهي تعتبر الوسيط الملموس الذي يبرز القيم الجمالية والتعبيرية ، ويعتبر مجال المكملات من المجالات التي تعتمد على الخامات الطبيعية المستدامة (Amal Abu Zeid, and others, 2021,623) .

وتنوعت الدراسات التي تناولت إمكانية توليف الخامات المستدامة مثل دراسة (Maysah Alfar ,2023) حيث هدفت الي اظهار اهمية الخامات المستدامة كوسيط له اثر في تصميم العمل النحتي المعاصر ، كذلك دراسة (Mervat Barakat ,2020) التي هدفت الي التوعية بدور المصمم الداخلي في الحفاظ على المحميات وفي التعبير عن هويتها في التصميم الداخلي والأثاث ، وابراز أهمية الخامات المستدامة للمصمم الداخلي ، وأيضاً دراسة (Ismail Aowad, and others.2022) التي هدفت الي تعزيز العلاقة بين الانسان والطبيعة من خلال البيوفيليا لخلق فراغ داخلي للإنسان يعزز صحته ويحقق الرفاهية له .

كذلك تنوعت الدراسات التي تناولت تأثيث الفراغات الداخلية للمسكن مثل دراسة (Amal Aowad 2023) التي هدفت الي تفعيل دور المصمم الداخلي لمواكبة التكنولوجيا الحديثة واستخدام الأساليب الحديثة في التصميم والتنفيذ ، وأيضاً دراسة (Islam Mohammed, and others ,2021) التي هدفت الي معرفة حلول يمكن من خلالها استخدام قطع أثاث ذكية وعملية ومرنة ومتعددة الاستخدام وذلك للاقتصار على قطع أثاث ذكي يمكن استغلالها بأكثر من شكل ، بالإضافة الي دراسة (Doa'a Al-Muji, and others ,2023) التي هدفت الي تطبيق نظرية الفوضى في الفراغ الداخلي في ضوء الاعتبارات الجمالية والوظيفية للتصميم الزخرفي ، وأيضاً دراسة (Shaima'a Al-Zaki ,2018) التي هدفت الي الهوية الثقافية فى ظل العولمة وعلاقتها بمتطلبات التصميم الداخلي للمسكن لدى عينة من الطالبات الجامعيات المتزوجات ، بالإضافة الي دراسة (Maha Al-Qahmani ,2017) التي هدفت الي التعرف على معايير اختيار أماكن توزيع قطع الأثاث في الفراغ الداخلي وعلاقته بالطاقة الحيوية في المسكن ، وأيضاً دراسة (Mona Al-Zaki ,2015) التي هدفت الي التعرف على الاتجاه نحو متطلبات التصميم الداخلي للسكن .

وتم البدء في تنفيذ أهداف التنمية المستدامة الـ ١٧ "خطة للتنمية المستدامة لعام ٢٠٣٠م" ، وأولت الدول العربية الأهمية بالتنمية واستدامتها ، وهذا ما ترجمته رؤية كل دولة على أهمية المحافظة على استدامة البيئة من خلال حماية الموارد الطبيعية وتوظيفها لتوليد الفرص الاقتصادية الكامنة من خلال الاستفادة من الموارد البيئية ، وهذا ما تسعى الدراسة الحالية إليه من خلال إلقاء الضوء على الخامات الطبيعية المستدامة من اصل طبيعي وكيفية توليفها (Amal Abu Zeid, and others, 2021,626) .

المشكلة:

يمكن صياغة المشكلة في مجموعة من التساؤلات:

1- ما مدى امكانية توليف الخامات المستدامة في تأثيث الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة؟
2- ما الأنواع المناسبة من توليف الخامات المستدامة لتأثيث الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة؟
3- ما تأثير المتغيرات الديمغرافية على إمكانية توليف الخامات المستدامة؟
4- ما تأثير المتغيرات الديمغرافية على الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة؟
5- ما إمكانية توليف الخامات المستدامة على توظيف الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة؟
6- ما نسبة مشاركة العوامل المؤثرة على إمكانية توليف الخامات المستدامة، الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة؟
7- ما أولوية أبعاد الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة؟

الاهداف:

1- إيجاد الفرق بين متوسطت العينة في إمكانية توليف الخامات المستدامة ومتغيرات الدراسة.
2- معرفة الفرق بين متوسطت العينة في الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة.

3- دراسة العلاقة بين إمكانية توليف الخامات المستدامة وتوظيف الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة.

4- تحديد نسبة المشاركة لاهم العوامل تأثيرا على إمكانية توليف الخامات المستدامة.

5- التعرف على امكانية الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة.

الاهمية:

1- تكوين اتجاهات إيجابية للأسرة للاهتمام بالخامات المستدامة الملائمة لكل بيئة وفراغ.

2- زيادة الارتباط بين الإنسان والطبيعة المستدامة داخل المباني من خلال تصميم المكملات ودمج الفراغ الداخلي بالطبيعة المستدامة.

3- القاء الضوء على توليف خامات الخشب والحجر والأصداف لكونها خامات مستدامة مستبدلة بكثرة.

4- يعد هذا البحث إضافة جديدة إلى الدراسات التي تناولت موضوع توليف الخامات المستدامة، والتي من شأنها أيضاً توفير معلومات للباحثين والمؤسسات العلمية ومراكز البحوث.

المصطلحات:

.توليف الخامات:

- هو محاولة الانسجام بين الخامات في إطار فني يجم بين إمكانيات التشكيلية للعمل الفني والتقنية المستخدمة وطبيعة الخامة وتعديلها بحيث تتلاءم مع طبيعة العمل الفني.(Asma Al-Ghunaimi , 2018, 6)

.المستدامة :

- هي استمرارية التفاعل بين المجتمع والنظام البيئي، وهو مفهوم يدعو إلى الاهتمام بمستقبل الانسان والحفاظ على البيئة التي تمنح الاستمرارية، وبالتالي تعزيز الحياة بالطريقة الي تسمح للأخرين لسد احتياجهم في الحاضر والمستقبل، ويمكن تطبيق هذا المفهوم على جميع المجالات في التصميم والتخطيط والاقتصاد، فهي كيفية استخدام الموارد الطبيعية بأفضل صورة ممكنة مع المحافظة والإبقاء علية (Inaam Abd El-Ghani ,2019,187).

.الفراغات الداخلية :

- هي كل العناصر الوظيفية والمعمارية والجمالية التي يحتاجها الفرد في المكان المحيط به (Noha Naqiti ,2016,5).

.المسكن :

- هو المكان الذي يشعر فيه الانسان بالطمأنينة والسكينة من الناحية النفسية، اما من الناحية البيولوجية فهو المكان الذي يلجأ فيه الانسان ليتقي الظروف الجوية القاسية، مثل الحرارة الشديدة واشعة الشمس القوية، ومن الناحية الاجتماعية فهو أحد وسائل تكييف الانسان مع البيئة التي يعيش فيها. (Mohjah Ismail ,2008,15).

.طريقة مبتكرة :

- هو كشف صيغة جديدة لم تكن موجودة من قبل، وإعادة صياغة شكل قديم بأسلوب جديد، كما انه البحث في غير المألوف، أو السعي وراء اكتشاف ما هو غير عادي (Hana'a Al-Saidi, and others, 2019,574) .

الفروض:

1- يوجد فرق ذات دال إحصائيا بين متوسطات أفراد العينة في إمكانية توليف الخامات المستدامة تبعا لمتغيرات الدراسة.

2- توجد علاقة ارتباط بين إمكانية توليف الخامات المستدامة و توظيف الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة.

3- تختلف نسبة مشاركة العوامل المؤثرة على إمكانية توليف الخامات المستدامة.

المنهج:

- الوصفي التحليلي:طريقة لوصف الموضوع المراد دراسته من خلال منهجية عملية صحيحة.
- التجريبي: فيستخدم لتحقيق أهداف البحث وإثبات الفروض عن طريق التجريب، فالباحث في الأسلوب التجريبي لا يلتزم بحدود الواقع وإنما يحاول إعادة تشكيله، أي إحداث تغير مقصود على واقع ما ليدرس ما يحدث هذا التغير من آثار (Zouqan Obaidat, and others,2021).

الحدود:

أ- الحدود الموضوعية: توليف الخامات ، الفرغات الداخلية للمسكن

ب- الحدود المكانية: المملكة العربية السعودية " مكة المكرمة "

ت- الحدود الزمانية: 2024م.

العينة: عينة عشوائية مكونة من (300) أسرة من مستويات اجتماعية واقتصادية مختلفة بمكة المكرمة.

الادوات:

أولا: استمارة البيانات العامة:

اشتملت الاستمارة على "الجنس، المستوى التعليمي، العمر، الوظيفة، الدخل الشهري للأسرة، نوع السكن، هل تفضل اقتناء الخامات المستدامة في تأثيث الفراغات الداخلية المسكن، الخامات الطبيعية التي تفضل اقتنائها من قطع الأثاث او المكملات المنزلية، ايهما تفضل أكثر المظهر الجمالي او الوظيفي عند اختيار قطع الأثاث والمكملات للمسكن".

ثانيا: استبيان إمكانية توليف الخامات المستدامة:

من اعداد الباحثة وتكون الاستبيان من (16) عبارة

ثالثا: استبيان توظيف الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة:

من اعداد الباحثة وتكون الاستبيان من ثلاث محاور رئيسية بموجب"14" عبارة:

- القيمة الوظيفية
- القيمة الجمالية
- التصميم

تم تصميم أداة القياس وفق تدرج ليكرت، بحيث يقوم أفراد العينة باختيار أحد البدائل (ابدا ،أحيانا ،دائما) على أن تعطي استجاباتهم (3-2-1) للعبارات الإيجابية، و(1-2-3) للعبارات السلبية.

الإطار النظري:

الخامات المستدامة:

الخامات هي المواد الأولية والأساسية التي يتناولها المصمم بقصد تحقيق قطع جمالية فنية ذات قيم تشكيلية متميزة وتعبيرية مبتكرة ومستحدثة ، فهي تصبح مادة العمل عندما يصيغها المصمم ، ويبرز خواصها وتراكيبها وتراثها الحسي ، ولديه القدرة الإبداعية لتحويلها إلى مادة جمالية بطرق مبتكرة ، ويعتبر توليف الخامات من أهم الطرق التي يجب على المصمم أن يكون ملماً بها ، فباختلاف التوليفة يختلف مفهوم الجو للفراغ أو إلى القطعة الكمالية المطلوب تصميمها (Asma'a Saber Al-Ghunaimi, 2018,3) .

خصائص الخامات:

- تساعد الخامات الطبيعية أو الخامات الصناعية المستحدثة على إتاحة الفرصة لممارسة التجارب وتوليفها للتعرف على طبيعة كل خامة وإمكانية تشكيلها.
- تساهم الخامات في استحداث صياغات تشكيلية جديدة ومعالجات بطرق جمالية ومبتكرة (Fayrouz Gamal Al-Shibini ,2023,150) .

اهداف الاستدامة:

- تحسين رفاهية الإنسان على المدى الطويل من خلال تحقيق التوازن بين الأبعاد الثلاثة للاستدامة "الاقتصادية والاجتماعية والبيئة".
- التقليل من استهلاك الموارد وزيادة كفاءة استخدام الموارد.
- ترشيد وإدارة كفاءة التدفقات الحضرية.
- تحسين نوعية الحياة في البيئات العمرانية بالاهتمام بقضايا التنمية الصديقة للبيئة.
- القدرة على التكيف مع التغيير المناخي.

- تعزيز الأداء والجودة والتشجيع على الابتكار والإدارة الذكية (Saudi Hajira ,2019,6).

ابعاد الاستدامة:

- الاجتماعية: توفير الصحة والأمان، دراسة التأثيرات على المجتمعات المحلية.
- الاقتصادية: تقليل التكلفة من خلال تحسين الكفاءة، والاستهلاك الأقل للطاقة والمواد الخام.
- البيئية: تقليل الفاقد، تقليل الانبعاثات الضارة إلى البيئة، تقليل المؤثرات السلبية على صحة الإنسان. (Mohammed Abdullah, and others ,2018,2).

اهم الاتجاهات الحديثة في تصميم الأثاث المستدام المعاصر:

- الأساس مصنوع من المخلفات المعاد تدويرها.
- الأثاث المصنوع من الخامات الصديقة للبيئة.
- استخدام الاخشاب المحلية في صناعة الأثاث المستدامة.
- الأساس المصنوع من الكرتون.
- تصميم الأساس المحاكي للطبيعة.

تأثيث الفراغات الداخلية للمسكن:

أسفرت الحرية في التصميم عن أفكار عملية جديدة لم يسبق أن شوهد لها مثيل ، فصممت وصنعت القطع القياسية المتعددة الأغراض والمستعملة للتخزين في ذات الوقت ، كذلك تبقى الزخرفة الدقيقة والمحكمة والتصنيع الجيد والأنيق كلها علامات مميزة للأثاث الحديث ، والأثاث الحديث في حالة تطور دائم لا يتوقف طالما توافرت مواد جديدة وطرق وأساليب للتصنيع جديدة تثري خيال المصمم (Grace Khoury and others ,1994,121) .

المسكن:

هو المكان الذي يلجأ إليه الإنسان ليقي نفسه من الظروف الجوية، كما يلجأ إليه للراحة من تعب اليوم وحماية نفسه من الحيوانات والكائنات الحية الضارة، فيوفر لنا المسكن القيام بأوجه النشاط الضروري، كما يمدنا بالضروريات للحياة اليومية (Marwah Al-Dulaimi ,2014,52).

خصائص المسكن:

- الجانب الاجتماعي: نستطيع تمييز طبقات المجتمع من خلال نوع الحي والسكن القاطنين به.
- الجانب الثقافي: نوع العلاقات والتفاعلات بين السكان تعكس المستوى الثقافي والأخلاقي للأسر.
- الجانب الصحي: من المتاعب الأساسية التي تواجه السكان هي ندرة المساكن الصحية ذات المستوى اللائق والمقبول.
- الجانب الاقتصادي: فهو محصلة مجموعة من العوامل الاقتصادية (Gamilah Al-Gawzi ,2013,66).

الفراغات الداخلية:

هي كل العناصر الوظيفية والمعمارية والجمالية التي يحتاجها الفرد في المكان المحيط به (Noha Naqiti ,2016,5).

مبادئ التصميم في الفراغات الداخلية:

- التوازن: هو التعادل بين القوى المتضادة، ويلعب دور في تقييم التصميم النهائي للفراغ بعد تأثيثه وتجميله.
- الوحدة: هي التعبير عن الكمال في التصميم، والوحدة او التناغم تعنى تالف العناصر الاساسية في التصفية بحيث تكون كاملة منسجمة.
- النسب والمقاييس: هي العلاقات بين الاجزاء المختلفة للتكوين، فينبغي أن تتناغم ابعاد الفراغ الداخلي مع كل قطع المفروشات وابعاد بقية الاجزاء الملحقة.
- النغم والايقاع: فهم يعنيان بترتيب عناصر التصميم الداخلي مع بعضها ومع العناصر المعمارية في الفراغ ايضاً بحيث تكون العلاقة بينما منتظمة وذات معنى.
- الحورية: توجه بصري يحبب العين للتركيز على نقطة معينة ضمن مسار خاص.

- التنوع: التنوع في التصميم ضروري حيث يمنع الملل، ولكن الاكثار من الايقاع والتكرار والوحدة يفسد الشعور بالتنوع أو التباين.
- الابداع: الإبداع يعني القدرة على خلق صورة ذهنية لأشكال منسقة لم تظهر الى حيز الوجود عند التصميم، والخيال الخلاق هو القدرة على تقديم اشكال جديدة وتصوير نماذج جديدة (Laila Al-Qahtani ,2008,44).

الشروط الواجب مراعاتها عند البدء في تصميم الفراغات الداخلية:

- ❖ تحديد الهدف من احتياج واستخدام هذا التصميم، وتحديد نمط الحياة المنزلية للأفراد.
- ❖ دراسة أماكن التهوية الطبيعية وكيفية استغلالها بقدر المستطاع في توفير الأمان.
- ❖ الاختيار المبدئي لنوعية الخامات المفضلة ومعرفة ألوانها الطبيعية.
- ❖ مراعاة سهولة الحركة بين جميع أجزاء المنزل مع الأخذ في الاعتبار أهمية صالات التوزيع للتنقل بشكل مباشر من مكان لآخر دون عوائق.
- ❖ سهولة استخدام الأثاث والمفروشات المصممة في بساطة، وإمكانية تحريكها من مكان لآخر دون التأثير على متانتها (Mohjah Ismail ,2008,48).

الابتكار:

الابتكار هو إدراك وتطوير وتبنّي فكرة أو ممارسة أو منتج يُنظر إليه على أنه جديد ويُقصد به إفادة الفرد أو الجماعة أو المنظمة أو ال مجتمع(West, M. A., & Farr, J. L,1990)

أهمية الابتكار:

- يقود الابتكار إلى التطور المستمر، مما يساعد على مواكبة التغيرات العلمية والتكنولوجية.
- يؤدي الابتكار إلى إيجاد أساليب وطرائق إنتاج منتجات جديدة. (Maryam Al-Wad,2011,57).

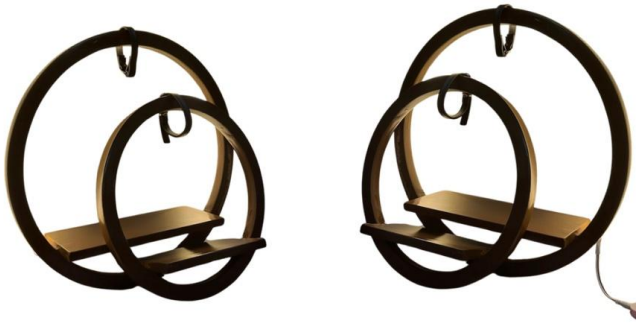
خصائص الابتكار:

- ➢ الابتكار يعني التمايز، وهو الإتيان بما هو مختلف عما يأتي به المنافسون، حيث ينشئ من خلال الاستجابة المنفردة بحاجاتها .
- ➢ الابتكار يمثل الجديد كلياً أو جزئياً.
- ➢ الابتكار يعني وضع أشياء معروفة وقديمة في توليفة جديدة في المجال نفسه.
- ➢ الابتكار يُعدّ نمطًا تطويريًا يقوم على رؤية استشرافية تهدف إلى اكتشاف إمكانات المنتج الجديد في توليد طلب فعّال في السوق. (Zahiah Bou Hafs ,2017,7) .

الإطار التطبيقي:

اسم القطعة كرسي متعدد الوظائف	
المقاس: ٣٥ * ١.١٤ متر	
الخامة: الخشب	
نوع القماش: شانيل	
اللون: بني – بيج	
الوصف كرسي باللون البيج والبني ، طاولة كوي ملابس	

	اسم القطعة قاعدة خشبية المقاس : ١٢*٤٥ سم الخامة : الخشب نوع القماش : لا يوجد اللون : خشبي فاتح الوصف قاعدة كوب ، ساعة منبه ، ستاند هاتف ، اضاءة
	اسم القطعة كرسي المقاس : 50 *٤٠ سم الخامة : الخشب نوع القماش : كتان اللون : خشبي فاتح – رمادي الوصف كرسي للأطفال ، وحدة تخزين فالخلف
	اسم القطعة رف تخزين المقاس : 60 *٦٠ سم الخامة : الخشب نوع القماش : لا يوجد اللون : خشبي فاتح – اسود الوصف رفوف تخزين بالجيتار
	اسم القطعة ساعة المقاس : ١٠٠ سم الخامة : الخشب ، زجاج نوع القماش : لا يوجد اللون : اسود – ذهبي الوصف إعطاء منظر جمالي بإضافة قطعة من الخلف مع تسليط الضوء عليها
	اسم القطعة طاولة المقاس : 80 *٣٠ سم الخامة : الخشب ، زجاج ، اضاءة ، نباتات نوع القماش : لا يوجد اللون : خشبي غامق الوصف إمكانية وضع كماليات على الرف حيث تطفي للغرفة جو السكينة والهدوء اثناء النظر الها

	اسم القطعة مقعد معدد الاستخدام المقاس : ١٠٠*٥٠*٤٥ سم الخامة : الخشب نوع القماش : لا يوجد اللون : خشبي غامق الوصف يمكن الاستفادة من هذه القطعة بالجلوس ، والرفوف للتخزين ، وايضاً استخدامها كطاولة جانبية لغرفة المعيشة
	اسم القطعة جدارية مكتب المقاس : 95 *٦٥ سم الخامة : الخشب نوع القماش : لا يوجد اللون : خشبي غامق الوصف جدارية يمكن استخدامها في المكاتب ، وارفف لوضع الزينة ، ولوحة من فلين الخشب يمكن سحبها من الاسفل لتثبيت الأوراق
	اسم القطعة شطرنج المقاس : ١٥*١٥ انش الخامة : الخشب نوع القماش : لا يوجد اللون : خشبي غامق - خشبي فاتح الوصف الإكسسوارات باللون البيج والبني مزينة بقطع الشطرنج
	اسم القطعة ساعة المقاس : ٤٥*٤٥ سم الخامة : الخشب نوع القماش : لا يوجد اللون : اسود – بني الوصف ساعة بالخشب مزينة بالفسيفساء
	اسم القطعة رف المقاس : الرف (١) 47 * ٤٧ ، الرف (٢) : 37 * ٣٧ الخامة : الخشب نوع القماش : لا يوجد اللون : خشبي غامق الوصف رف دائري باللون البني بالإضافة إلى اضاءة خلفية وقطعة جلد لتثبيت

صدق وثبات أدوات البحث :

استبيان إمكانية توليف الخامات المستدامة :

صدق الاتساق الداخلي :

تم حساب الصدق بحساب معامل الارتباط (معامل ارتباط بيرسون) بين درجة كل عبارة والدرجة الكلية للاستبيان (إمكانية توليف الخامات المستدامة) ، والجدول التالي يوضح ذلك :

جدول (1) قيم معاملات الارتباط بين درجة كل عبارة والدرجة الكلية للاستبيان

م	الارتباط	الدلالة	م	الارتباط	الدلالة
-1	0.840	0.01	-9	0.778	0.01
-2	0.954	0.01	-10	0.641	0.05
-3	0.764	0.01	-11	0.869	0.01
-4	0.808	0.01	-12	0.606	0.05
-5	0.921	0.01	-13	0.719	0.01
-6	0.635	0.05	-14	0.888	0.01
-7	0.738	0.01	-15	0.971	0.01
-8	0.611	0.05	-16	0.829	0.01

يتضح من الجدول صدق وتجانس عبارات الاستبيان.

الثبات:

يقصد بالثبات reability دقة الاختبار في القياس والملاحظة ، وتم حساب الثبات عن طريق :

1- معامل الفا كرونباخ Alpha Cronbach

2- طريقة التجزئة النصفية Split-half

3- جيوتمان Guttman

جدول (2) قيم ثبات الاستبيان

	معامل الفا	التجزئة النصفية	جيوتمان
ثبات استبيان إمكانية توليف الخامات المستدامة	0.881	0.926 – 0.845	0.873

يتضح أن جميع قيم معاملات الثبات دالة عند مستوى 0.01 مما يدل على ثبات الاستبيان .

استبيان توظيف الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة :

الصدق باستخدام الاتساق الداخلي بين الدرجة الكلية لكل محور والدرجة الكلية للاستبيان :

تم حساب معامل ارتباط بيرسون بين الدرجة الكلية لكل محور والدرجة الكلية للاستبيان :

جدول (3) قيم معاملات الارتباط

	الارتباط	الدلالة
المحور الأول : القيمة الوظيفية	0.781	0.01
المحور الثاني : القيمة الجمالية	0.937	0.01
المحور الثالث : التصميم	0.836	0.01

يتضح أن معاملات الارتباط كلها دالة ، مما يدل على صدق وتجانس محاور الاستبيان .

الثبات : يوضح الجدول قيم معامل الثبات :

جدول (4) قيم معامل الثبات لمحاور الاستبيان

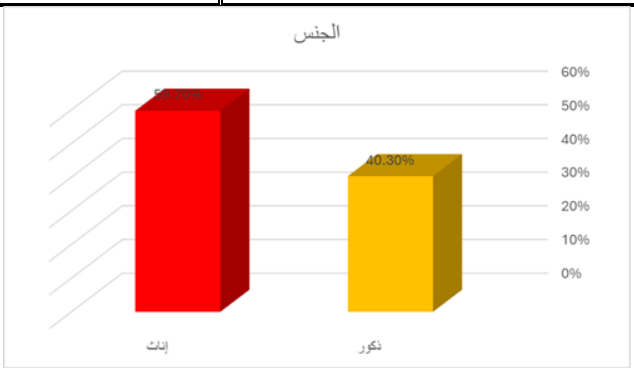
المحاور	معامل الفا	التجزئة النصفية	جيوتمان
المحور الأول : القيمة الوظيفية	0.822	0.861 – 0.786	0.813
المحور الثاني : القيمة الجمالية	0.794	0.833 – 0.752	0.780
المحور الثالث : التصميم	0.911	0.956 – 0.879	0.904
ثبات استبيان توظيف الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة	0.867	0.908 – 0.822	0.853

يتضح أن جميع قيم معاملات الثبات دالة عند مستوى 0.01 ،

البيانات العامة :

جدول (5) توزيع أفراد عينة البحث تبعا لمتغير الجنس

	العدد	النسبة%
ذكور	121	%40.3
إناث	179	%59.7
المجموع	300	%100

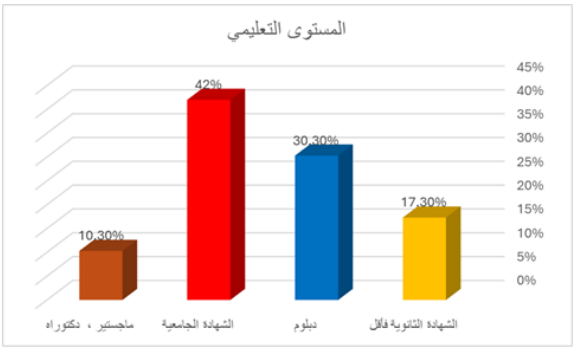


شكل (1) يوضح توزيع أفراد عينة البحث تبعا لمتغير الجنس

يتضح أن 179 إناث بنسبة 59.7% ، بينما 121 ذكور بنسبة 40.3% .

جدول (6) توزيع أفراد عينة البحث تبعاً لمتغير المستوى التعليمي

	العدد	النسبة%
الشهادة الثانوية فأقل	52	%17.3
دبلوم	91	%30.3
الشهادة الجامعية	126	%42
ماجستير ، دكتوراه	31	%10.3
المجموع	300	%100

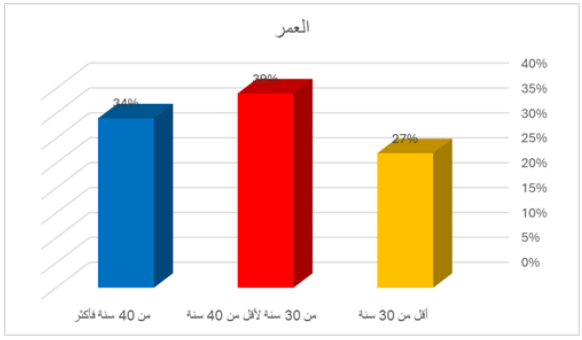


شكل (2) يوضح توزيع أفراد عينة البحث تبعاً لمتغير المستوى التعليمي

يتضح أن 126 حاصلين علي الشهادة الجامعية بنسبة 42% ، يليهم 91 حاصلين على دبلوم بنسبة 30.3% ، ثم يأتي في المرتبة الثالثة 52 حاصلين على الشهادة الثانوية فأقل بنسبة 17.3% ، وأخيرا 31 حاصلين علي "الماجستير ، الدكتوراه" بنسبة 10.3% .

جدول (7) توزيع أفراد عينة البحث تبعا لمتغير العمر

	العدد	النسبة%
أقل من 30 سنة	81	%27
من 30 سنة لأقل من 40 سنة	117	%39
من 40 سنة فأكثر	102	%34
المجموع	300	%100

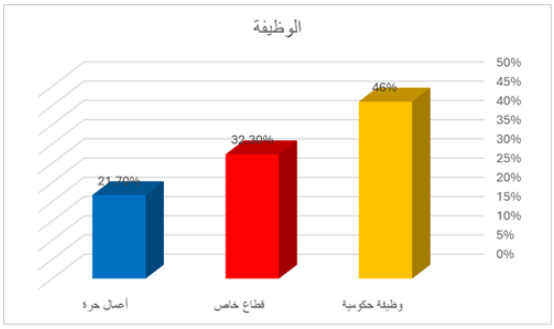


شكل (3) يوضح توزيع أفراد عينة البحث تبعا لمتغير العمر

يتضح أن 117 تراوحت أعمارهم من 30 سنة لأقل من 40 سنة بنسبة 39% ، يليهم 102 كانت أعمارهم من 40 سنة فأكثر بنسبة 34% ، وأخيرا 81 كانت أعمارهم أقل من 30 سنة بنسبة 27% .

جدول (8) توزيع أفراد عينة البحث تبعا لمتغير الوظيفة

	العدد	النسبة%
وظيفة حكومية	138	%46
قطاع خاص	97	%32.3
أعمال حرة	65	%21.7
المجموع	300	%100

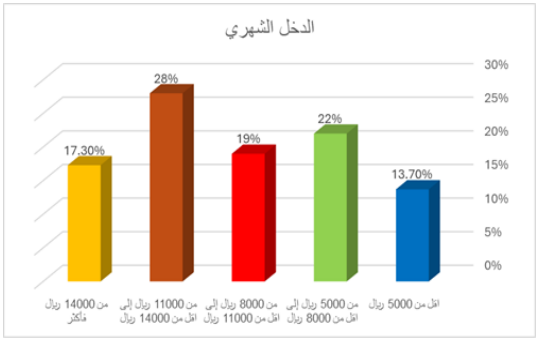


شكل (4) يوضح توزيع أفراد عينة البحث تبعا لمتغير الوظيفة

يتضح أن 138 يعملون بالوظائف الحكومية بنسبة 46% ، بينما 97 يعملون بالقطاع الخاص بنسبة 32.3% ، و65 يعملون بالأعمال الحرة بنسبة 21.7% .

جدول (9) توزيع أسر عينة البحث وفقا لفئات الدخل المختلفة

	العدد	النسبة%
اقل من 5000 ريال	41	%13.7
من 5000 ريال إلى اقل من 8000 ريال	66	%22
من 8000 ريال إلى اقل من 11000 ريال	57	%19
من 11000 ريال إلى اقل من 14000 ريال	84	%28
من 14000 ريال فأكثر	52	%17.3
المجموع	300	%100

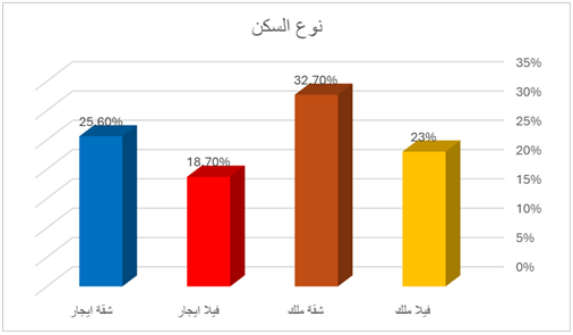


شكل (5) يوضح توزيع أسر عينة البحث وفقا لفئات الدخل المختلفة

يتضح أن أكبر فئات الدخل الشهري لأسر عينة البحث كان في الفئة (من 11000 ريال إلى اقل من 14000 ريال) ، تليها (من 5000 ريال إلى اقل من 8000 ريال) ، ثم (من 8000 ريال إلى اقل من 11000 ريال) ، فقد بلغت نسبتهم (28% ، 22% ، 19%) ، ويأتي بعد ذلك الأسر ذوي الدخل (من 14000 ريال فأكثر) حيث كانت نسبتهم 17.3% ، وأخيرا الأسر (اقل من 5000 ريال) بنسبة 13.7% .

جدول (10) توزيع أفراد عينة البحث تبعا لمتغير نوع السكن

	العدد	النسبة%
فيلا ملك	69	%23
شقة ملك	98	%32.7
فيلا ايجار	56	%18.7
شقة ايجار	77	%25.6
المجموع	300	%100

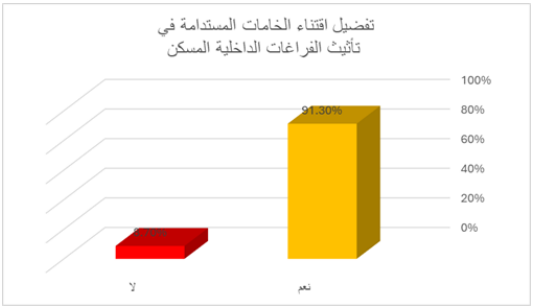


شكل (6) يوضح توزيع أفراد عينة البحث تبعا لمتغير نوع السكن

يتضح أن 98 يقيمون بشقق ملك بنسبة 32.7% ، بينما 77 يقيمون بشقق ايجار بنسبة 25.6% ، بينما 69 يقيمون بفيلا ملك بنسبة 23% ، بينما 56 يقيمون بفيلا ايجار بنسبة 18.7% .

جدول (11) هل تفضل اقتناء الخامات المستدامة في تأثيث الفراغات الداخلية المسكن

	العدد	النسبة%
نعم	274	%91.3
لا	26	%8.7
المجموع	300	%100

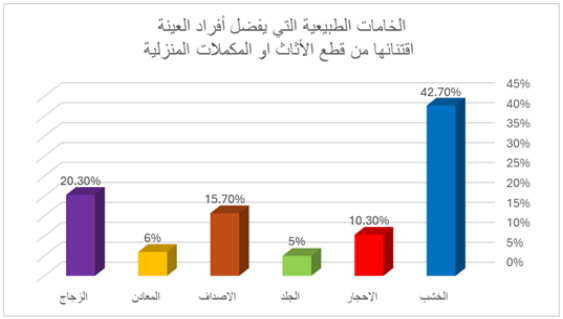


شكل (7) يوضح هل تفضل اقتناء الخامات المستدامة في تأثيث الفراغات الداخلية المسكن

يتضح أن 274 يفضلون اقتناء الخامات المستدامة في تأثيث الفراغات الداخلية المسكن بنسبة 91.3% ، بينما 26 لا يفضلون اقتناء الخامات المستدامة في تأثيث الفراغات الداخلية المسكن بنسبة 8.7% .

جدول (12) الخامات الطبيعية التي يفضل أفراد العينة اقتنائها من قطع الأثاث او المكملات المنزلية

	العدد	النسبة%
الخشب	128	%42.7
الاحجار	31	%10.3
الجلد	15	%5
الاصداف	47	%15.7
المعادن	18	%6
الزجاج	61	%20.3
المجموع	300	%100

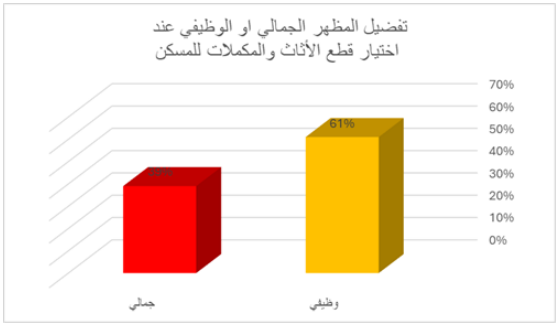


شكل (8) يوضح الخامات الطبيعية المفضل اقتنائها من قطع الأثاث او المكملات المنزلية

يتضح أن 128 يفضلون اقتناء الخشب بنسبة 42.7% ، بينما 61 يفضلون اقتناء الزجاج بنسبة 20.3% ، بينما 47 يفضلون اقتناء الاصداف بنسبة 15.7% ، بينما 31 يفضلون اقتناء الاحجار بنسبة 10.3% ، بينما 18 يفضلون اقتناء المعادن بنسبة 6% ، بينما 15 يفضلون اقتناء الجلد بنسبة 5% .

جدول (13) ايهما تفضل أكثر المظهر الجمالي او الوظيفي عند اختيار قطع الأثاث والمكملات للمسكن

	العدد	النسبة%
وظيفي	183	%61
جمالي	117	%39
المجموع	300	%100



شكل (9) يوضح تفضيل المظهر الجمالي
او الوظيفي عند اختيار قطع الأثاث والمكملات للمسكن

يتضح أن 183 يفضلون الجانب الوظيفي بنسبة 61% ، بينما 117 يفضلون الجانب الجمالي بنسبة 39%.

نتائج البحث :

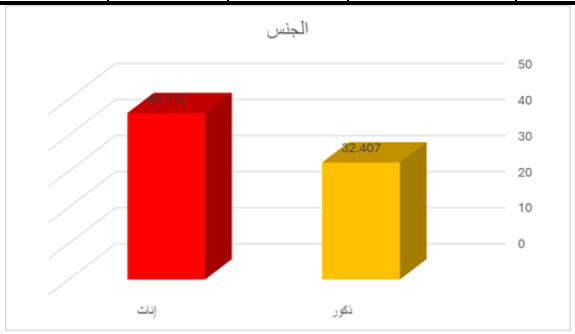
الفرض الأول :

توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات أفراد العينة في إمكانية توليف الخامات المستدامة تبعا لمتغيرات الدراسة

وللتحقق من هذا تم تطبيق اختبار (T) ، وحساب تحليل التباين لدرجات أفراد العينة في إمكانية توليف الخامات المستدامة ، والجداول التالية توضح ذلك :

جدول (14) الفروق في متوسط درجات أفراد العينة تبعا لمتغير الجنس

الجنس	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	العينة	درجات الحرية	قيمة (ت)	الدلالة
ذكور	32.407	2.462	121	298	14.528	دال عند 0.01 لصالح الإناث
إناث	46.115	3.891	179			



شكل (10) الفروق في متوسط الدرجات تبعا لمتغير الجنس

يتضح أن قيمة (ت) دالة عند مستوى (0.01) لصالح الإناث ، حيث بلغ متوسط درجة الإناث (46.115) ، بينما بلغ متوسط درجة الذكور (32.407) ، مما يدل على أن الإناث كانوا أكثر قدرة على توليف الخامات المستدامة من الذكور .

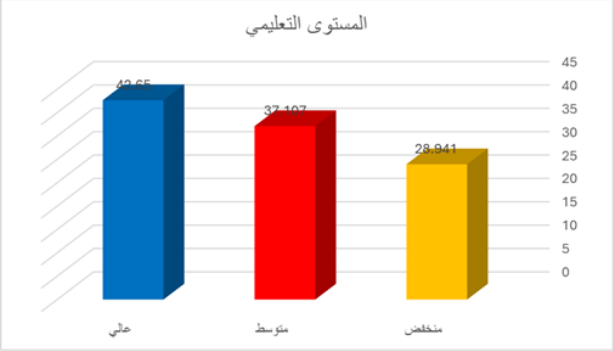
جدول (15) تحليل التباين لدرجات أفراد العينة تبعا لمتغير المستوى التعليمي

المستوى التعليمي	مجموع المربعات	متوسط المربعات	درجات الحرية	قيمة (ف)	الدلالة
بين المجموعات	18695.122	9347.561	2	66.091	0.01 دال
داخل المجموعات	42005.798	141.434	297		
المجموع	60700.920		299		

يتضح إن قيمة (ف) كانت (66.091) وهى دالة عند (0.01) ، مما يدل على وجود فروق بين درجات أفراد العينة ، ولمعرفة اتجاه الدلالة تم تطبيق اختبار شيفيه :

جدول (16) اختبار شيفيه للمقارنات المتعددة

المستوى التعليمي	منخفض م = 28.941	متوسط م = 37.107	عالي م = 42.650
منخفض	-		
متوسط	**8.166	-	
عالي	**13.709	**5.543	-



شكل (11) فروق درجات العينة تبعا للمستوى التعليمي

يتضح وجود فروق في إمكانية توليف الخامات المستدامة بين أفراد العينة في المستوى التعليمي العالي وكلا من أفراد العينة في المستوى التعليمي المتوسط والمنخفض لصالح أفراد العينة في المستوى التعليمي العالي عند مستوى دلالة (0.01) ، كما توجد فروق بين أفراد العينة في المستوى التعليمي المتوسط وأفراد العينة في المستوى التعليمي المنخفض لصالح أفراد العينة في المستوى التعليمي المتوسط عند مستوى دلالة (0.01) ، فيأتي في المرتبة الأولى أفراد العينة في المستوى التعليمي العالي حيث كانوا أكثر قدرة على توليف الخامات المستدامة .

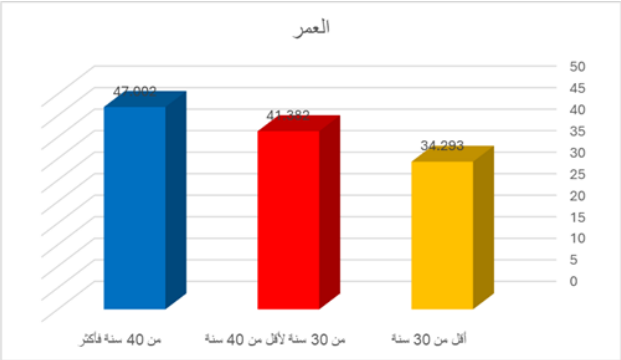
جدول (17) تحليل التباين لدرجات أفراد العينة تبعا لمتغير العمر

العمر	مجموع المربعات	متوسط المربعات	درجات الحرية	قيمة (ف)	الدلالة
بين المجموعات	17995.336	8997.668	2	45.918	0.01 دال
داخل المجموعات	58196.892	195.949	297		
المجموع	76192.228		299		

يتضح إن قيمة (ف) كانت (45.918) وهى دالة عند (0.01) ، مما يدل على وجود فروق بين درجات أفراد العينة ، ولمعرفة اتجاه الدلالة تم تطبيق اختبار شيفيه :

جدول (18) اختبار شيفيه للمقارنات المتعددة

العمر	أقل من 30 سنة م = 34.293	من 30 سنة لأقل من 40 سنة م = 41.382	من 40 سنة فأكثر م = 47.002
أقل من 30 سنة	-		
من 30 سنة لأقل من 40 سنة	**7.089	-	
من 40 سنة فأكثر	**12.709	**5.620	-



شكل (12) فروق درجات العينة تبعا لمتغير العمر

يتضح وجود فروق في إمكانية توليف الخامات المستدامة بين أفراد العينة ذوي السن من 40 سنة فأكثر وكلا من أفراد العينة ذوي السن "من 30 سنة لأقل من 40 سنة ، أقل من 30 سنة" لصالح أفراد العينة ذوي السن من 40 سنة فأكثر عند مستوى دلالة (0.01) ، كما توجد فروق بين أفراد العينة ذوي السن من 30 سنة لأقل من 40 سنة وأفراد العينة ذوي السن أقل من 30 سنة لصالح أفراد العينة ذوي السن من 30 سنة لأقل من 40 سنة عند مستوى دلالة (0.01) ، فيأتي في المرتبة الأولى أفراد العينة ذوي السن من 40 سنة فأكثر حيث كانوا أكثر قدرة على توليف الخامات المستدامة .

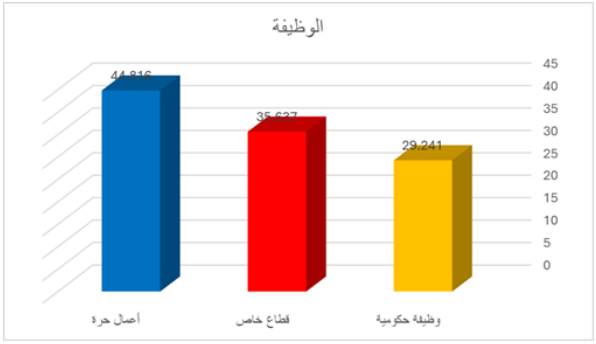
جدول (19) تحليل التباين لدرجات أفراد العينة تبعا لمتغير الوظيفة

الوظيفة	مجموع المربعات	متوسط المربعات	درجات الحرية	قيمة (ف)	الدلالة
بين المجموعات	18310.349	9155.175	2	53.822	0.01 دال
داخل المجموعات	50519.851	170.101	297		
المجموع	68830.200		299		

يتضح إن قيمة (ف) كانت (53.822) وهى دالة عند (0.01) ، مما يدل على وجود فروق بين درجات أفراد العينة ، ولمعرفة اتجاه الدلالة تم تطبيق اختبار شيفيه :

جدول (20) اختبار شيفيه للمقارنات المتعددة

الوظيفة	وظيفة حكومية م = 29.241	قطاع خاص م = 35.637	أعمال حرة م = 44.816
وظيفة حكومية	-		
قطاع خاص	**6.396	-	
أعمال حرة	**15.575	**9.179	-



شكل (13) فروق درجات العينة تبعا لمتغير الوظيفة

يتضح وجود فروق في إمكانية توليف الخامات المستدامة بين أفراد العينة العاملين بالأعمال الحرة وكلا من أفراد العينة العاملين "القطاع الخاص ، الوظائف الحكومية" لصالح أفراد العينة العاملين بالأعمال الحرة عند مستوى دلالة (0.01) ، كما توجد فروق بين أفراد العينة العاملين بالقطاع الخاص وأفراد العينة العاملين بالوظائف الحكومية لصالح أفراد العينة العاملين

بالقطاع الخاص عند مستوى دلالة (0.01) ، فيأتي في المرتبة الأولى أفراد العينة العاملين بالأعمال الحرة حيث كانوا أكثر قدرة على توليف الخامات المستدامة .

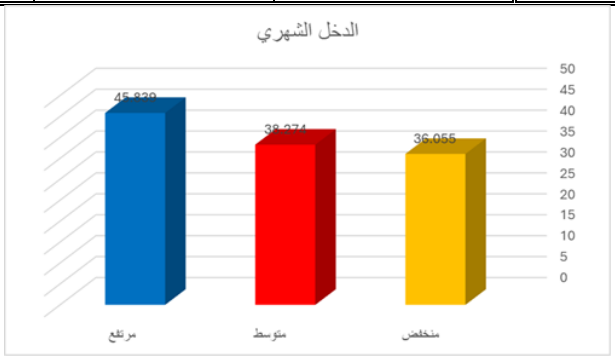
جدول (21) تحليل التباين لدرجات أفراد العينة تبعا لمتغير الدخل الشهري

الدخل الشهري	مجموع المربعات	متوسط المربعات	درجات الحرية	قيمة (ف)	الدلالة
بين المجموعات	17380.581	8690.290	2	34.359	دال 0.01
داخل المجموعات	75119.188	252.927	297		
المجموع	92499.769		299		

يتضح إن قيمة (ف) كانت (34.359) وهى دالة عند (0.01) ، مما يدل على وجود فروق بين درجات أفراد العينة ، ولمعرفة اتجاه الدلالة تم تطبيق اختبار شيفيه :

جدول (22) اختبار شيفيه للمقارنات المتعددة

الدخل الشهري	منخفض م = 36.055	متوسط م = 38.274	مرتفع م = 45.839
منخفض	-		
متوسط	*2.219	-	
مرتفع	**9.784	**7.565	-



شكل (14) فروق درجات أفراد العينة تبعا لمتغير الدخل الشهري

يتضح وجود فروق في إمكانية توليف الخامات المستدامة بين الأسر ذوي الدخل المرتفع وكلا من الأسر ذوي الدخل المتوسط والمنخفض لصالح الأسر ذوي الدخل المرتفع عند مستوى دلالة (0.01) ، بينما توجد فروق بين الأسر ذوي الدخل المتوسط والأسر ذوي الدخل المنخفض لصالح الأسر ذوي الدخل المتوسط عند مستوى دلالة (0.05) ، فيأتي في المرتبة الأولى الأسر ذوي الدخل المرتفع حيث كانوا أكثر قدرة على توليف الخامات المستدامة .

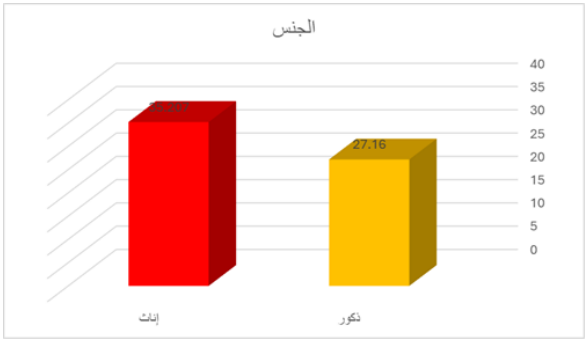
الفرض الثاني :

توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسط درجات أفراد العينة في الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة تبعا لمتغيرات الدراسة

وللتحقق من هذا الفرض تم تطبيق اختبار (T) ، وحساب تحليل التباين لدرجات أفراد العينة في الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة ، والجداول التالية توضح ذلك :

جدول (23) الفروق في متوسط درجات العينة تبعا لمتغير الجنس

الجنس	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	العينة	درجات الحرية	قيمة (ت)	الدلالة
ذكور	27.160	2.456	121	298	9.159	دال عند 0.01 لصالح الإناث
إناث	35.207	2.998	179			



شكل (15) الفروق في متوسط الدرجات تبعا لمتغير الجنس

يتضح أن قيمة (ت) دالة عند مستوى (0.01) لصالح الإناث ، حيث بلغ متوسط درجة الإناث (35.207) ، بينما بلغ متوسط درجة الذكور (27.160) ، مما يدل على أن الإناث كانوا أكثر قدرة على توظيف الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة من الذكور .

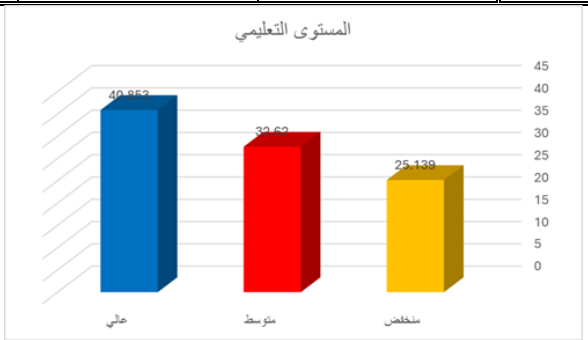
جدول (24) تحليل التباين لدرجات أفراد العينة تبعا للمستوى التعليمي

المستوى التعليمي	مجموع المربعات	متوسط المربعات	درجات الحرية	قيمة (ف)	الدلالة
بين المجموعات	17807.868	8903.934	2	41.923	0.01 دال
داخل المجموعات	63079.292	212.388	297		
المجموع	80887.160		299		

يتضح من جدول (24) إن قيمة (ف) كانت (41.923) وهى دالة عند (0.01) ، مما يدل على وجود فروق بين درجات أفراد العينة ، ولمعرفة اتجاه الدلالة تم تطبيق اختبار شيفيه :

جدول (25) اختبار شيفيه للمقارنات المتعددة

المستوى التعليمي	منخفض م = 25.139	متوسط م = 32.620	عالي م = 40.853
منخفض	-		
متوسط	**7.481	-	
عالي	**15.714	**8.233	-



شكل (16) فروق درجات العينة تبعا لمتغير المستوى التعليمي

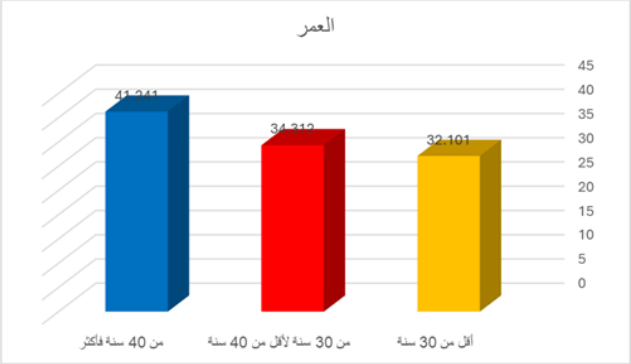
يتضح وجود فروق في الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة بين أفراد العينة في المستوى التعليمي العالي وكلا من أفراد العينة في المستوى التعليمي المتوسط والمنخفض لصالح أفراد العينة في المستوى التعليمي العالي عند مستوى دلالة (0.01) ، كما توجد فروق بين أفراد العينة في المستوى التعليمي المتوسط وأفراد العينة في المستوى التعليمي المنخفض لصالح أفراد العينة في المستوى التعليمي المتوسط عند مستوى دلالة (0.01) ، فيأتي في المرتبة الأولى أفراد العينة في المستوى التعليمي العالي حيث كانوا أكثر قدرة على توظيف الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة .

جدول (26) تحليل التباين لدرجات أفراد العينة تبعا لمتغير العمر

العمر	مجموع المربعات	متوسط المربعات	درجات الحرية	قيمة (ف)	الدلالة
بين المجموعات	17291.233	8645.617	2	33.004	0.01 دال
داخل المجموعات	77802.189	261.960	297		
المجموع	95093.423		299		

يتضح إن قيمة (ف) كانت (33.004) وهى دالة عند (0.01) ، مما يدل على وجود فروق بين درجات أفراد العينة ، ولمعرفة اتجاه الدلالة تم تطبيق اختبار شيفيه :جدول (27) اختبار شيفيه للمقارنات المتعددة

العمر	أقل من 30 سنة م = 32.101	من 30 سنة لأقل من 40 سنة م = 34.312	من 40 سنة فأكثر م = 41.241
أقل من 30 سنة	-		
من 30 سنة لأقل من 40 سنة	*2.211	-	
من 40 سنة فأكثر	**9.140	**6.929	-



شكل (17) فروق درجات العينة تبعا لمتغير العمر

يتضح وجود فروق في الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة بين أفراد العينة ذوي السن من 40 سنة فأكثر وكلا من أفراد العينة ذوي السن "من 30 سنة لأقل من 40 سنة ، أقل من 30 سنة" لصالح أفراد العينة ذوي السن من 40 سنة فأكثر عند مستوى دلالة (0.01) ، بينما توجد فروق بين أفراد العينة ذوي السن من 30 سنة لأقل من 40 سنة وأفراد العينة ذوي السن أقل من 30 سنة لصالح أفراد العينة ذوي السن من 30 سنة لأقل من 40 سنة عند مستوى دلالة (0.05) ، فيأتي في المرتبة الأولى أفراد العينة ذوي السن من 40 سنة فأكثر حيث كانوا أكثر قدرة على توظيف الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة .

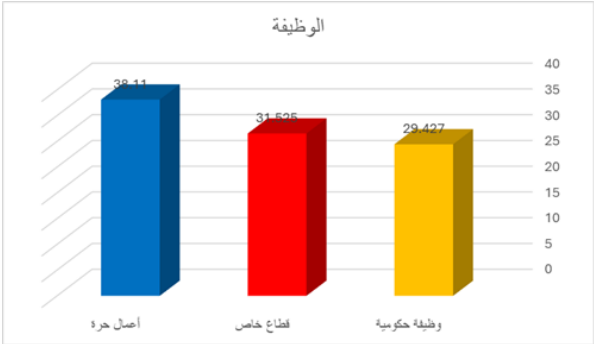
جدول (28) تحليل التباين لدرجات أفراد العينة تبعا لمتغير الوظيفة

الوظيفة	مجموع المربعات	متوسط المربعات	درجات الحرية	قيمة (ف)	الدلالة
بين المجموعات	17659.014	8829.507	2	39.065	0.01 دال
داخل المجموعات	67127.612	226.019	297		
المجموع	84786.626		299		

يتضح إن قيمة (ف) كانت (39.065) وهى دالة عند (0.01) ، مما يدل على وجود فروق بين درجات أفراد العينة ، ولمعرفة اتجاه الدلالة تم تطبيق اختبار شيفيه :

جدول (29) اختبار شيفيه للمقارنات المتعددة

الوظيفة	وظيفة حكومية م = 29.427	قطاع خاص م = 31.525	أعمال حرة م = 38.110
وظيفة حكومية	-		
قطاع خاص	*2.098	-	
أعمال حرة	**8.683	**6.585	-



شكل (18) فروق درجات العينة تبعا لمتغير الوظيفة

يتضح وجود فروق في الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة بين أفراد العينة العاملين بالأعمال الحرة وكلا من أفراد العينة العاملين "القطاع الخاص ، الوظائف الحكومية" لصالح أفراد العينة العاملين بالأعمال الحرة عند مستوى دلالة (0.01) ، بينما توجد فروق بين أفراد العينة العاملين بالقطاع الخاص وأفراد العينة العاملين بالوظائف الحكومية لصالح أفراد العينة العاملين بالقطاع الخاص عند مستوى دلالة (0.05) ، فيأتي في المرتبة الأولى أفراد العينة العاملين بالأعمال الحرة حيث كانوا أكثر قدرة على توظيف الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة .

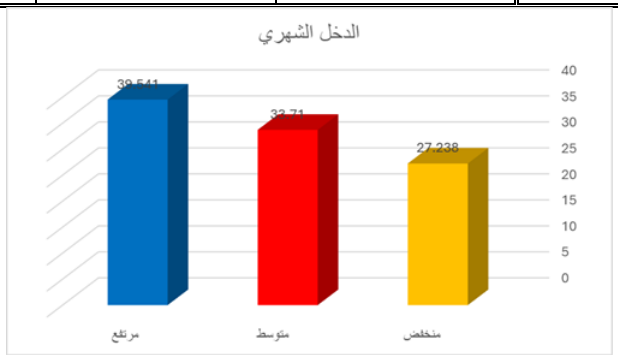
جدول (30) تحليل التباين لدرجات أفراد العينة تبعا لمتغير الدخل الشهري

الدخل الشهري	مجموع المربعات	متوسط المربعات	درجات الحرية	قيمة (ف)	الدلالة
بين المجموعات	18484.842	9242.421	2	58.977	0.01 دال
داخل المجموعات	46543.594	156.712	297		
المجموع	65028.436		299		

يتضح إن قيمة (ف) كانت (58.977) وهى دالة عند (0.01) ، مما يدل على وجود فروق بين درجات أفراد العينة ، ولمعرفة اتجاه الدلالة تم تطبيق اختبار شيفيه :

جدول (31) اختبار شيفيه للمقارنات المتعددة

الدخل الشهري	منخفض م = 27.238	متوسط م = 33.710	مرتفع م = 39.541
منخفض	-		
متوسط	**6.472	-	
مرتفع	**12.303	**5.831	-



شكل (19) فروق درجات أفراد العينة تبعا لمتغير الدخل الشهري

يتضح وجود فروق في الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة بين الأسر ذوي الدخل المرتفع وكلا من الأسر ذوي الدخل المتوسط والمنخفض لصالح الأسر ذوي الدخل المرتفع عند مستوى دلالة (0.01) ، كما توجد فروق بين الأسر ذوي الدخل المتوسط والأسر ذوي الدخل المنخفض لصالح الأسر ذوي الدخل المتوسط عند مستوى دلالة (0.01) ، فيأتي في المرتبة الأولى الأسر ذوي الدخل المرتفع حيث كانوا أكثر قدرة على توظيف الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة .

الفرض الثالث :

توجد علاقة ارتباطية بين استبيان إمكانية توليف الخامات المستدامة ومحاور استبيان توظيف الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة

وللتحقق من صحة هذا الفرض تم عمل مصفوفة الارتباط ، والجدول التالي يوضح قيم معاملات الارتباط :

جدول (32) مصفوفة الارتباط بين استبيان إمكانية توليف الخامات المستدامة
ومحاور استبيان توظيف الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة

	القيمة الوظيفية	القيمة الجمالية	التصميم	الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة ككل
إمكانية توليف الخامات المستدامة ككل	**0.761	**0.908	*0.644	**0.863

يتضح وجود علاقة ارتباط طردي عند مستوى دلالة 0.01 ، 0.05 ، فكلما زادت إمكانية توليف الخامات المستدامة كلما زادت القدرة علي توظيف الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة وتحققت "القيم الوظيفية ، القيم الجمالية ، الابداع بالتصميم" .

الفرض الرابع :

تختلف نسبة مشاركة العوامل المؤثرة علي إمكانية توليف الخامات المستدامة

وللتحقق من هذا الفرض تم حساب الأهمية النسبية باستخدام معامل الانحدار للعوامل المؤثرة علي إمكانية توليف الخامات المستدامة ، والجدول التالي يوضح ذلك :

جدول (33) الأهمية النسبية باستخدام معامل الانحدار (الخطوة المتدرجة
إلى الأمام) للعوامل المؤثرة علي إمكانية توليف الخامات المستدامة

المتغير التابع	المتغير المستقل	معامل الارتباط	نسبة المشاركة	قيمة (ف)	الدلالة	معامل الانحدار	قيمة (ت)	الدلالة
إمكانية توليف الخامات المستدامة	المستوى التعليمي	0.944	0.892	230.678	0.01	0.754	15.188	0.01
	العمر	0.911	0.831	137.080	0.01	0.663	11.708	0.01
	الوظيفة	0.860	0.739	79.422	0.01	0.542	8.912	0.01
	الدخل الشهري	0.817	0.668	56.382	0.01	0.443	7.509	0.01

يتضح من الجدول أن المستوى التعليمي كان من أكثر العوامل المؤثرة بنسبة 89.2% ، يليه العمر بنسبة 83.1% ، ثم الوظيفة بنسبة 73.9% ، وأخيرا الدخل الشهري بنسبة 66.8% .

الفرض الخامس :

تختلف نسبة مشاركة العوامل المؤثرة علي الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة

وللتحقق من هذا الفرض تم حساب الأهمية النسبية باستخدام معامل الانحدار للعوامل المؤثرة علي الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة ، والجدول التالي يوضح ذلك :

جدول (34) الأهمية النسبية باستخدام معامل الانحدار (الخطوة المتدرجة إلى الأمام)
للعوامل المؤثرة علي الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة

المتغير التابع	المتغير المستقل	معامل الارتباط	نسبة المشاركة	قيمة (ف)	الدلالة	معامل الانحدار	قيمة (ت)	الدلالة
الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة	المستوى التعليمي	0.930	0.864	177.959	0.01	0.712	13.340	0.01
	الوظيفة	0.893	0.797	109.714	0.01	0.608	10.471	0.01
	الدخل الشهري	0.841	0.707	67.563	0.01	0.515	8.220	0.01
	العمر	0.785	0.616	44.927	0.01	0.401	6.713	0.01

يتضح أن المستوى التعليمي كانت من أكثر العوامل المؤثرة بنسبة 86.4% ، يليها الوظيفة بنسبة 79.7% ، ثم الدخل الشهري بنسبة 70.7% ، وأخيرا العمر بنسبة 61.6% .

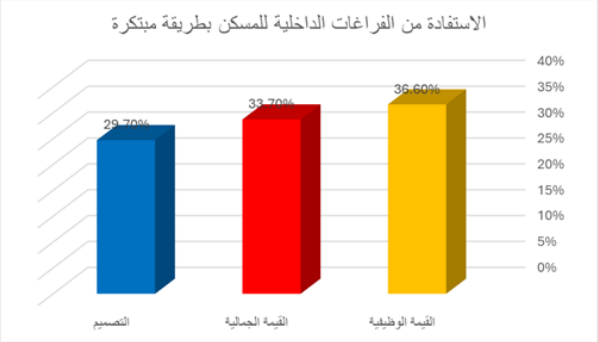
الفرض السادس :

تختلف الأوزان النسبية لأولوية أبعاد الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة

وللتحقق من هذا الفرض تم إعداد جدول الوزن النسبي التالي :

جدول (35) الوزن النسبي لأولوية أبعاد الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة

الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة	الوزن النسبي	النسبة المئوية%	الترتيب
القيمة الوظيفية	387	%36.6	الأول
القيمة الجمالية	356	%33.7	الثاني
التصميم	314	%29.7	الثالث
المجموع	1057	%100	



شكل (20) أبعاد الاستفادة من الفراغات الداخلية للمسكن بطريقة مبتكرة

يتضح أن أولوية الأبعاد كانت القيمة الوظيفية بنسبة 36.6%، يليها القيمة الجمالية بنسبة 33.7%، وأخيرا التصميم بنسبة 29.7%.

توصيات البحث:

1- التوعية بإمكانية توليف الخامات المستدامة بطريقة مبتكرة.
2- الاهتمام بالإبداع في تطوير الأفكار لكيفية العناية بالخامات المستدامة.
3- تبنّي نهج التصميم الإنساني والابتكاري في تأثيث الفرغات الداخلية للمسكن.
4- دعم البحث والتجربة في الخامات المحلية المستدامة بطريقة مبتكرة.

Conclusion

1. There were statistically significant differences between the average scores of sample members regarding the possibility of combining sustainable materials based on the study variables.
2. There were statistically significant differences between the average scores of sample members regarding the innovative use of interior spaces in homes, based on the study variables.
3. There was a correlation between the questionnaire on the possibility of combining sustainable materials and the axes of the questionnaire on the innovative use of interior spaces in homes.
4. The difference in the proportion of factors affecting the possibility of combining sustainable materials.
5. The difference in the proportion of factors affecting the innovative use of internal spaces in the home.
6. The difference in the relative weights of the priority dimensions for innovative use of internal spaces in the home.

The research recommended the following:

1. Raising family awareness of the possibility of combining sustainable materials in an innovative way.
2. Focusing on creativity in developing ideas for how to care for sustainable materials.

The research aims to:

1. Find the differences between the average scores of the research sample members regarding the possibility of combining sustainable materials according to the study variables.

2. Find the differences between the average scores of the research sample members regarding the innovative use of internal spaces in the home, according to the study variables.
3. Finding the relationship between the average scores of the research sample members on the questionnaire regarding the possibility of combining sustainable materials and the axes of the questionnaire regarding the innovative use of internal spaces in the home.
4. Determining the percentage of participation of the factors influencing "the possibility of combining sustainable materials and utilizing internal spaces in an innovative way."
5. Identifying the relative weights of priority dimensions for utilizing the interior spaces of the home in an innovative way.

References:

1- Ahmed Hosniy Abu Alsaadat (2004): "Plant elements for urban sustainability - A functional Approach", unpublished Master's thesis, Faculty of Engineering, Cairo University.
2- Islam Mohammed Obaidat, Saif Mohammed, Anwar Ahmed Kasasbah (2021): "Intelligent design in furniture and its impact on the behavior of individuals within residential environments", the scientific journal of research in specific sciences and arts, Issue (1).
3- Asma'a Saber Al-Ghunaimi, (2018): "The plastic possibilities of combining natural and synthetic materials in hand embroidery to enrich the artworks", research taken from a Doctoral thesis, Benha University, Egypt.
4- Ismail Aowad, Yousra Al-Hariri, Al-Shaima'a Issa (2022): "Biophilia in interior design and its impact on achieving sustainability", Journal of Architecture, Arts and Human Sciences, Volume (7), Issue (35).
5- Olfat Abd El-Ghani (2006): "Architectural design methodology and futural architecture", unpublished Doctoral thesis, Faculty of Engineering, Matareya, Helwan University.
6- Amal Abu Zeid, Iman Qasim (2021): "The role of natural materials in developing society through small and medium enterprises according to the vision of Egypt 2030 and Sultanate of Oman 2040", the scientific journal of the Amsia Egypt Association "Education through Art", Directorate of Social Affairs in Giza.
7- Amal Abd El-Khaleq Mahmoud Aowad (2023): "Sustainable materials and their impact on commercial interior design", Art and Design magazine, Volume (1), Issue (1).
8- Inaam Abd El-Ghani Abd El-Karim (2019): "The concept of sustainable design and its impact on the quality of the internal environment for interior design", Architecture and Arts magazine, Issue (15).
9- Grace Khoury and others (1994): Interior design and furnishings, 1st edition, Dar Qabes for printing and publishing, Lebanon.
10- Gamilah Al-Gawzi (2013): The importance of environmental accounting in sustaining development, University of Algiers.
11- Doa'a Medhat Al-Muji, Sami Mahrous Abd El-Wahed, Kholoud Ahmed Amin (2023): "A study of chaos theory and its impact on decorative design in interior space", Journal of Arts and Applied Sciences, Issue (1).
12- Zouqan Obaidat, Abdul Rahman Adas, Kayed Abd Al-Haq (2021): Scientific research: its concept /tools /methods, Dar Osamah for publishing and distribution, Riyadh.
13- Zakaria Sayed Saeed Ibrahim (2021): "The development of interior design materials in light of the intellectual and technological progress of the contemporary architectural form", Journal of Architecture, Arts and Human Sciences, Issue (28).
14- Zahiah Bou Hafs (2017): "The role of innovation in achieving a sustainable competitive advantage - a field study - the Smells of Roses Foundation", unpublished Master's thesis, Faculty of Economic, Commercial and Management Sciences, Mohammed Kheidar University, Biskra.
15- Saudi Hajira (2019): "The city and sustainability - Practices in contemporary urbanism", unpublished Doctoral thesis, Sciences in Architectural Engineering.
16- Shahendah Salah Abd El-Aziz Turk (2022): "Nature-based design and its impact on fruitful coexistence within administrative spaces", Research in Art Education and Arts, Volume (22), Issue (3).
17- Shaima'a Mustafa Al-Zaki (2018): "Cultural identity in light of globalization and its relation to the requirements of interior design of the home among a sample of married female university students", Egyptian Journal of Home Economics – Issue (34)
18- Fayrouz Gamal Mohammed Al-Shibini (2023): "The impact of using sustainable development applications and materials on the design vision of way finding sign systems", Journal of Architecture, Arts and Human Sciences, Volume (8), Issue (7).
19- Laila Bint Amer Al-Qahtani (2008): "A study of the interior design and aesthetic values of pre-school children's rooms and their relation to the extent of their practice of daily activities in the city of Riyadh", The Twelfth Arab Conference on Home Economics and Human Development, Journal of Home Economics, Faculty of Home Economics, Menoufia University, Volume (18) Issue (3)
20- Maysah Ahmed Alfar (2023): "Sustainability standards and their impact on contemporary sculpture design," Journal of Architecture, Arts and Human Sciences, Volume (8), Issue (39).

21- Mohammed Abdullah, Khaled Fahmy (2018): "Sustainability is an essential approach for applying nanotechnology", Journal of the Egyptian Association of Engineers, Volume (58), Issue (3).
22- Mervat Mohammed Barakat (2020): "Benefiting from folk art and the synthesis of different materials in the production of contemporary textile works", Journal of Specific Education Research, Mansoura University, Issue (57).
23- Marwah Gabbar Al-Dulaimi (2014): Foundations of interior design and decoration, Dar Al-Akademioun Publishing and Distribution Company, Amman, Jordan, first edition.
24- Maryam Ras Al-Wad (2011): "Knowledge as a tool to support innovation and create competitive advantage", unpublished master's thesis.
25- Maha Hassan Al-Qahmani (2017): "Standards of choosing places for distributing furniture pieces in the interior space and its relation to vital energy in the house", Scientific Journal of Specific Education Research, Volume (3), Issue (1).
26- Mohjah Mohammed Ismail (2008): The family dwelling, its furnishing andits beauty, Dar Al-Zahra'a, Riyadh.
27- Mona Mustafa Al-Zaki (2015): "The trend towards interior design requirements for housing and its relation to purchasing behavior among young people about to get married", Journal of Specific Education Research - Mansoura University, Issue (37)
28- Na'el Mohammed Nabil Al-Sarraj (2021): "The influence and reflection of nature on contemporary interior design treatments", Specific Arts and Sciences, Alexandria University.
29- Noha Saeed Naqiti (2016): "Design solutions for employing the vertical plane in the interior spaces of house", Journal of Architecture, Arts and Human Sciences, Volume (5), Issue (21).
30- Hana'a Al-Saidi, Muntaha Al-Hashel (2019): "Creating textile hangings for contemporary housing inspired by the Asiri heritage to preserve the Saudi Arabian identity", Journal of Architecture, Arts and Human Sciences, Volume (5), Issue (21).
31- West, M. A., & Farr, J. L. (1990). Innovation and Creativity at Work. Wiley

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1723

Enhancing Interactive Design in Educational Furniture (Interactive Table as a Model)

Aya Abdel Fattah Ali Ahmed [a] *Nawal Mohsen Ali* [a]

[a] *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 October 2024
Received in revised form 17 December 2024
Accepted 18 December 2024
Published 1 February 2026

Keywords:
Interactive design, furniture, educational institutions

ABSTRACT

The organizations concerned with thought and learning seek to create Appropriate educational environments are created by using modern scientific methods and approaches. One of these methods is interactive design, which focuses on creating smooth and attractive interactive experiences for users. The research problem was defined as :What is it And Available ways to enhance the design Interactive in the used furniture in Educational institutions The research aims to enhance the design .In an interactive context to Educational furniture development An interactive model was identified, represented by the smart interactive table, from which three models were chosen as a research sample. After using a form for descriptive analysis of the models, a set of results and conclusions were reached, the most prominent of which were:

1. share Appearance simplicity to Authority A Design Interactive At both levels of form YAnd functional in achieving a To interact Positive between producer and recipient.
2. Learning methods are developing significantly and rapidly using modern interactive technologies, which contribute to enhancing interactive design at the institutional level in general and at the individual level for users in particular.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1723
Aya Abdel Fattah Ali Ahmed, Nawal Mohsen Ali: Enhancing Interactive Design in Educational Furniture (Interactive Table as a Model)
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تعزيز التصميم التفاعلي في أثاث المؤسسات التعليمية
(الطاولة التفاعلية أنموذجا)

أيه عبد الفتاح علي احمد[1]
نوال محسن علي [1]

الملخص:

تسعى الجهات التي تعنى بالفكر والتعلم إلى خلق بيئات تعليمية مناسبة، يتم ذلك عن طريق الاستعانة بالأساليب والمناهج العلمية الحديثة، ومن هذه الأساليب هو: (التصميم التفاعلي) الذي يركز على إنشاء تجارب تفاعلية سلسة وجذابة للمستخدمين، وحددت مشكلة البحث بماهية السبل المتاحة لتعزيز التصميم التفاعلي في الأثاث المستخدم في المؤسسات التعليمية، يهدف البحث إلى: تعزيز التصميم في سياق تفاعلي لتطوير أثاث المؤسسات التعليمية. وتمَّ تحديد أنموذجا تفاعليا متمثلا بالطاولة التفاعلية الذكية، أُختير منها ثلاثة نماذج لعينة البحث وبعد الاستعانة باستمارة التحليل الوصفي للنماذج تمَّ التوصل إلى مجموعة نتائج واستنتاجات، أبرزها:

1. تسهم البساطة المظهرية لهيئة التصميم التفاعلي على المستويين الشكلي، والوظيفي في تحقيق التفاعل الإيجابي ما بين المنتج والمتلقي.
2. تتطور أساليب التعلم بشكل واسع وسريع؛ وذلك باستخدام التقنيات التفاعلية الحديثة التي تسهم بتعزيز التصميم التفاعلي على المستوى المؤسساتي عموما، وعلى المستوى الفردي للمستخدمين بشكل خاص.

الكلمات المفتاحية: التصميم التفاعلي، الأثاث، المؤسسات التعليمية

الفصل الأول

1 – مشكلة البحث :

بالنظر لما يشهده العالم من تطورات تقنية مستمرة على كل المستويات لاسيما في الجوانب العلمية والمعرفية، تسعى الجهات التي تعنى بالفكر والتعلم إلى خلق بيئات تعليمية مناسبة يتم عن طريقها الاستعانة بالأساليب والمناهج العلمية الحديثة، فضلا عن استخدام الوسائل المادية الملموسة التي تمتلك قدرا من التقنيات الحديثة بهدف مواكبة التطور الفكري واكتساب مهارات السرعة في التعلم، ومن ثَمَّ التميز بالقدرات الفكرية والعلمية. ومن هذه الأساليب: هو (التصميم التفاعلي) الذي يركز على إنشاء تجارب تفاعلية سلسة وجذابة للمستخدمين، ويهدف إلى تحسين كيفية تفاعل المستخدمين مع التطبيقات والأنظمة الرقمية الحديثة، ومن هنا تمَّ تحديد أنموذجا تفاعليا متمثلا بالطاولة التفاعلية الذكية؛ لغرض تعزيز التصميم التفاعلي في المؤسسات التعليمية، وحددت مشكلة البحث عبر التساؤل الآتي: **ما السُبل المتاحة لتعزيز التصميم التفاعلي في الأثاث المستخدم في المؤسسات التعليمية؟**

2 – أهمية البحث:

1- يسعى البحث لطرح مجموعة من المفاهيم التصميمية والتقنية الحديثة التي تسهم في تطوير بيئة التعليم والتعلم من خلال تصميم واستخدام أساليب حديثة سواء أكانت متعلقة بالأثاث أو بالمستلزمات التقنية الخاصة بالمؤسسات التعليمية.

2- الخروج بنتائج يمكن تعميمها وتطبيقها على المؤسسات التعليمية عموما، فضلا عن المتخصصين في مجال التصميم، والتصميم الصناعي بشكل خاص.

3_ هدف البحث :

يهدف البحث إلى تعزيز التصميم في سياق تفاعلي لتطوير أثاث المؤسسات التعليمية.

4_ حدود البحث

[1] كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

تحدد البحث بالطاولات التفاعلية المستخدمة حاليا في المؤسسات التعليمية من منتجات شركة شيمي **CHIMEE** والمتوافرة عبر الشبكة العنكبوتية (الانترنت) على موقع الشركة الرئيس **للعام** 2023.

5_ تحديد المصطلحات

1. التعزيز(Reinforcement):

لغة: جاء في لسان العرب: عزز: قواه، ودعمه، شدده جعله عزيزا (Manzur, 1414h, p. 374)

اصطلاحاً: جاء في معجم المصطلحات التربوية بأنه: ما يعقب الاستجابة أو السلوك من آثار، منها ما هو مرضٍ، ومربح، ومقنع، ومشبع، وإيجابي، فيقال: أثر طيب أو مكافأة أو تعزيز موجه، ومنها ما هو غير مرضٍ، ومؤلم، ومنفر أو سالب فيقال: له أثر غير طيب أو عقاب أو تعزيز سالب. بينما كان العقاب يكفي في بعض الأحيان لما يراد إبطاله وتعديله من السلوك كانت المكافأة ميسّرة للتعليم. (Algibaly, p. 2016)

التعزيز عامل مهم وشرط ضروري لفاعلية التكرار. وهذا يعني أن التكرار يجب أن يتم تحت الشروط التي يتم بموجبها مكافأة الإجابة الصحيحة أو المقبولة. من ثَمّ تحديد التقنيات التمكينية وموضوعات التصميم المرتبطة بالمنتجات الذكية و إدراجها ضمن الجوانب الداعمة للمصمم الصناعي في سبيل تعزيز دوره في تصميم تلك المنتجات" ودعمه في بناء المنتجات الذكية، و أهميته المتمثلة في تطور المنتجات الرقمية وصولا إلى المنتجات الذكية (shehata, 2022, p. 9)

2. التصميم التفاعلي

- هو إنشاء حوار بين شخص ومنتج أو نظام أو خدمة. ويكون هذا الحوار ذو طبيعة جسدية وعاطفية يتجلى في التفاعل ما بين الشكل والوظيفة والتكنولوجيا كما تمّ تجربتها بمرور الوقت ((https://xd.adobe.com)

- هو مجال دراسة موجه للمستخدم يركز على التواصل الهادف للوسائط من خلال العمليات الدورية والتعاونية بين الناس والتكنولوجيا. تتميز التصميمات التفاعلية الناجحة بأهداف بسيطة ومحددة بوضوح وواجهة شاشة سهلة الاستخدام وذات غرض قوي. (Graham, 1999, p. 63)

التعريف الاجرائي: هو التصميم الذي يركز على التواصل بين المنتج والمستخدم أو بين المنتج والمنتجات الأخرى بطريقة هادفة محققا الوظيفة التي أعدَّ من أجلها بأفضل طريقة ممكنة.

3. **المؤسسات التعليمية:**

هي المؤسسات النظامية التابعة لإدارة الدولة، التي تمارس وظيفة التعليم في المراحل التعليمية (ابتدائي، متوسط، ثانوي)، وهي تلك المؤسسات الاجتماعية التي خصصها المجتمع للقيام بوظيفة التعليم الرسمي كهدف عام، يستند إلى رؤى وبرامج ومناهج عامة محددة ثابتة نسبيا، تهدف عموما إلى إعداد أبناء المجتمع سلوكيا ومعرفيا , (Ashqar, 2003, p. 20)

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الأول: مفهوم التفاعل والتصميم التفاعلي للمنتج الصناعي:

يشير التفاعل إلى أن العلاقة بين المستخدم والمنتج هي علاقة ديناميكية تعتمد فيها الصورة التصميمية التي يحملها المتلقي عن التجارب السابقة، فضلا عن الدوافع والسلوكيات الآنية أي اسقاط تجارب الماضي على مواقف وأوضاع الحاضر وتوقعات المستقبل، وبالتالي فإن التوقعات والميول الذاتية للمتلقين تتحكم في طبيعة ادراكهم للتصميم بفعل الطبيعة الانتقائية للجهاز العصبي- الحسي عند المستخدم. (Lang, 1987, p. 89_90)

ويعد التفاعل خاصية غير ملموسة من خواص المنتج الصناعي، يدركها المستخدم حينما يتفاعل مع المنتج. إذ إن التفاعل يخص المنتج ومستخدمه ولا يتم ذلك إلّا من خلال وجود الاتصال القائم على الربط بين المستخدم والمتعلقات الوظيفية في المنتج الصناعي، ومن أجل التصميم وفق الأبعاد التفاعلية لا بدَّ من التصميم . (Darwish, 2018, p. 86)

للمصمم دور في إظهار الذوق الجمالي وابرازه في الإنتاج التصميمي؛ لما يحمله في خزينه الذهني من خبرات وابداعات، أي أنه يتسم من حيث القدرة على ادراك العلاقات من ألوان، وخامة، وملمس، وخطوط، تُجمع بطرق معينة في التكوين التصميمي؛ لتعبر عن هيئة ذات قيمة جمالية عالية لجذب الانتباه (Zaki, 1995, p. 11)

ولتوضيح ذلك يحيل التفاعل أيضاً على أشكال التأثير، والتأثير بين فردين أو أكثر، وبين فرد ومحيطه، فالتفاعل ينبني على علاقة تبادلية، تشترط وجود أطراف متعددة، ذلك أن التفاعل لا يكون وفق بُعد واحدي خالص، وإنما يوجب تعددية علائقية (Al_Husseini, 2008, p. 158)

وتشير التفاعلية بمفهومها إلى مدى إمكانية المتلقين المشاركة في تعديل شكل البيئة الوسائطية ومحتواها في الزمن الحقيقي (Ghazi, 2016, p. 27) ، وذلك لأن الزمن الحقيقي يبقى هو الزمن نفسه الذي تحدثه الاستجابة بين المرسل والمستقبل. ويعد هذا الأمر أهم ميزة على الإنترنت؛ لأن التفاعل يوفر فرصة للتواصل الفوري مع المعلنين أو المرسلين عبر البريد الإلكتروني. **لذلك فإن اهتمام الباحثين بظاهرة التفاعل يأتي من دراسة استخدام متلقي تكنولوجيا الاتصال و أثرها من منظور اجتماعي** ، والتعامل مع التفاعل على أنه أنموذج تحقيق الدعم الاجتماعي والرفق والإحساس بالانتماء من خلال تدعيم الكمبيوتر للشبكات الاجتماعية أي أن تبادل الأدوار والمناقشات لمعرفة ردود أفعال المتلقين لدراسة سبل تلبية الرغبات بأقل مدة زمنية ممكنة عن طريق تحقيق تقارب وجهات النظر للوصول إلى فهم الرغبات، أما من الناحية التكنولوجية تم وصفها (خطاب حواسي، يحدث بين الجنس البشري وبرامج الكمبيوتر)، إذ يقوم المستخدم عبر إدخال بيانات الكمبيوتر وما ينتج من رد فعل من خلال المخرجات المختلفة (Darwish, 2018, p. 17) ، **بمعنى أن التفاعلية ركزت على وسيط تكنولوجي يجمع بين تفاعلية المستخدم كآلية مع المعلومات ليتم تدعيم هذا السلوك**.

ويعد التفاعل خاصية غير ملموسة من خواص المنتج الصناعي، خاصية يشعر بوجودها المستخدم حينما يتفاعل مع المنتج. إذ إن التفاعل يخص المنتج ومستخدمه ولا يتم إلّا عن طريق وجود الاتصال القائم على الربط ما بين المستخدم والمتعلقات الوظيفية في المنتج الصناعي، ومن أجل التصميم وفق الأبعاد التفاعلية لا بدَّ من تصميم ضمن نظام ناجح(Al_Taie, 2022, p. 35) .

2- أنماط التفاعل في المنتج الصناعي:

1. **التفاعل الإيجابي**: لتوضيح ذلك تشير الدراسات التربوية إلى أن أفضل طرق التفاعل الصفي هي التي تتضمن طرقا تظهر مشاركة جميع الطلاب، وتشعرهم بالحرية في المساهمة في طرح الأفكار والأسئلة والنقد، والتوصل إلى استنتاجات مهمة في تعليمهم وفي حياتهم وشخصياتهم يتأثر بها نموهم الانفعالي والتفاعلي العلمي وتشكل أفكارهم . (Hassan & Nancy, 2014, p. 90)
2. **التفاعل السلبي** : وفي هذا الإطار يمكن القول: إنه رد فعل سلبي عكس الإيجابي، وهو أيضا عدم توافق العنصرين أو المنتج مع المتلقي، أو عدم توافق بين فرد وآخر وتكون عملية غير تفاعلية مناسبة، ويمكن التنبؤ بالتفاعل بين الفرد والمنتج، فكلما كانت هناك لغة حوار متواصلة تظهر التفاعل سلبي أو إيجابي تكون أيضا ردود الأفعال مؤثرة على التفاعل الزوجي وتجعله تفاعلًا إيجابيا أو سلبيا، أو تحوله من تفاعل إيجابي إلى سلبي، أو من سلبي إلى إيجابي، أو تجعل التفاعل الإيجابي أكثر إيجابية والتفاعل السلبي أكثر سلبية (Morsi, 2008, p. 156) .
3. ولتوضيح ذلك يختار المعلم طالبين من الطلاب الأذكياء المجتهدين - ويجعلهم يقومون بعمل التمرين أو النشاط أمام باقي الفصل، بحيث يتخذهم باقي طلاب الفصل أنموذجا لهم. وفيه يقوم الطالبان اللذان يجلسان بجوار بعضهما بعمل التمرينات والأنشطة بهدف تطبيق ما تعلموه. وذلك النمط يعطي المعلم فرصة لتفاعله مع الطلاب (Hassan و Nancy، 2014، صفحة 91)
4. **التفاعل المباشر وغير المباشر**: ونعني بها عبارة التعليم الإلكتروني المباشر، والتعليم الإلكتروني مفهوم تدخل فيه كثير من التقنيات والأساليب، فقد شهد عقد الثمانينيات اعتماد الأقراص المدمجة CD للتعليم لكن عيوبها كان واضحا؛ وهو افتقارها لميزة التفاعل بين المادة والمدرس والمتعلم أو المتلقي، ومن ثَمَّ جاء انتشار الإنترنت مسوغا لاعتماد التعليم الإلكتروني المباشر على الإنترنت؛ وذلك لمحاكاة فعالية أساليب التعليم الواقعية، وتأتي اللمسات والنواحي الإنسانية عبر التفاعل المباشر بين أطراف العملية التربوية والتعليمية، ويجب أن نفرق تماما بين تقنيات التعليم ومجرد الاتصال بالبريد الإلكتروني
5. (Algibaly, p. 67) **مثال ذلك: من خلال استخدامنا للكثير من الأجهزة والأثاث في يومنا، يمكن القول: إن ذلك التطور الهائل في التكنولوجيا يمكن أن نتعلم منه ما هو جيد في الاستخدام وما هو سيئ.**

3- ابعاد التصميم التفاعلي

يتنوع التفاعل بين المنتج والمستخدم، بين تنوع مادي يعتمد على متحكمات مادية، وبصري يعتمد على واجهات وأضواء وشاشات رقمية، وللتصميم التفاعلي أبعاد متعددة تتمثل بالآتي:

1. البعد الاجتماعي للتفاعلية: أظهر هذا البعد الاهتمام بدراسة التفاعل مع المتلقين ويربطهم بعضهم مع بعض في الحياة الاجتماعية والتأثير المتبادل بين الطرفين هو جوهر التفاعلية، فالمتلقون يتواصون عبر التأويل اللغوي للحركات الرمزية للطرف الآخر وأن الفعل الاجتماعي يتمحور في "التفاعل الجمعي إذ يتوقف على مقدرة المتلقي لاستخدام الرموز اللغوية في التفاعل والانتقال إلى الفعل بناءً"
(Al_Ezee, 1995, p. 95)
2. البعد الإدراكي للتفاعلية: يهتم هذا البعد بدراسة مدى تأثير الوسائط المتعددة في حياة المتلقين بوساطة الحاسوب إذ ركز الباحثون على "طبيعة شخصية المستخدم وقدرته الإدراكية، وعدّوا أن الإدراك هو المؤشر المهم لفهم (الإدراك التفاعلي الكلي)، أي مدى تأثير تكنولوجيا الوسائط المتعددة في حياة المتلقي على قياس مستوى التفاعلية عن طريق إدراك الخصائص التكنولوجية المتمثلة في تفاعل المستخدم مع مستخدم آخر والمستخدم مع الرسالة وتسمى هذه الآلية (بالتفاعلية)؛ لاعتمادها على الوسائط المتعددة.
3. البعد النفسي الاجتماعي للتفاعلية: يربط هذا البعد الاتصال بالحاسوب إذ (يتفاعل المتلقون ضمنياً مع الآخرين عن طريق الحاسوب وهو يشبه الاتصال الشخصي أكثر من الاتصال الجماهيري) (Morsi, 2008, p. 95) **وفيه يكون المتلقي بعيداً عن الأفراد التي يعيش معها فيكون التفاعل مع الحاسوب المتمثل بالاتصال الشخصي فيما بينهم.**
4. البعد التكنولوجي للتفاعلية: وينظر إليه الباحثون من منظور تقني تكنولوجي متمثلة في (مجال الحاسوب واهتم أيضاً باختيار العلاقة بين المستخدم والآلة) (Darwish, 2018, p. 67) أي استخدامه تقنياً بهدف تطور أنظمة المعلومات البرمجية، فالتفاعلية في الإعلان تشير إلى الترويج حول تكنولوجيا جديدة وعلى مستوى عالٍ؛ لاتخاذ وسيط الكتروني يسمح بالتفاعل والتبادل ليجعل الاتصال متعدد الاتجاهات.

فضلاًعن الخصائص التي امتاز بها الاتصال الحديث من خلال الإنترنت منها التفاعلية، والتزامنية واللاتزامنية، والحركية، القابلية للتحول، والشيوع والانتشار والعالمية الكونية (Ghazi, 2016, p. 73)

المبحث الثاني: الوسائل التعليمية الحديثة

تشير الوسائل التعليمية الحديثة إلى الأدوات والأثاث والتقنيات المختلفة التي تستخدم في تعزيز العملية التعليمية وتساعد في تقديم المعلومات بشكل أكثر جاذبية وفاعلية، وفيما يأتي نذكر بعضا من الوسائل التعليمية الحديثة:

1- **التعليم الالكتروني**: ويتيح للمتعلمين الوصول إلى المحتوى التعليمي عبر الانترنت، بالفيديو والمحاضرات المسجلة والكتب الالكترونية.

2 - **الو اقع المعززوالو اقع الافتراضي:** ويمكن للمتعلمين من خلال الانغماس في بيئات تعليمية افتراضية أو معززة بالواقع، أن يتيح لهم تجارب تعليمية تفاعلية وعملية.

3- **السبورات الذكية:** وتمكن المعلمين من تقديم دروس تفاعلية باستخدام شاشات تعمل باللمس، وتمكنهم عرض المحتوى والكتابة، والرسم وتشغيل الفيديوهات.

4- **التطبيقات التعليمية:** مثل: تطبيقات الهواتف الذكية والأجهزة اللوحية التي تتيح التعلم بطرق مبتكرة وتفاعلية، مثل: تطبيقات تعلم اللغات، والرياضيات، والعلوم الأخرى.

5- **الألعاب التعليمية:** يمكن استخدام الألعاب من تعلم المفاهيم الأساسية بطريقة ممتعة، مما يعزز من مشاركة الطلاب وتحفيزهم.

6- **الروبوتات التعليمية**: وتستخدم لتعليم الطلاب أساسيات البرمجة والرياضيات والعلوم من خلال الأنشطة العملية.

7- **التعلم التكيفي**: وهي منصات تستخدم الذكاء الاصطناعي لتقديم محتوى تعليمي يتكيف مع مستوى الطالب واحتياجاته.
"International Journal of Educational Technology in Education"

وباستخدام بعض هذه الوسائل أو معظمها فإنها تسهم في جعل عملية التعلم أكثر فاعلية ومتعة وتساعد في تنمية مهارات الطلاب.

الطاولة التفاعلية الذكية أنموذجا لتعزيز التصميم التفاعلي:

تعد نوعا من الأثاث الذكي الذي يمتلك تقنيات تعليمية حديثة، تشبه الطاولات التقليدية ولكنها مزودة بشاشات لمس حساسة وأنظمة تفاعلية تسمح للطلاب بالتفاعل مع المحتوى التعليمي بشكل مباشر ، الكتابة على الشاشة، والتحرك بين الصفحات، وحل التمارين . التفاعلية والتعلم من الوسائط (https://pin.it/26vWApu3D, n.d.)

والطاولة التفاعلية غالبا تستخدم في البيئات التعليمية والمراكز التدريبية والمتاحف؛ لتقديم تجربة تعلم تفاعلية وجذابة، وتشمل البرامج التي تحتويها الطاولة جميع أنواع أنظمة التعلم، وأدوات التعلم، والموارد عبر الإنترنت، والألعاب التعليمية التي تستخدم الشبكات الاجتماعية، وتحليلات التعلم، والتصور، والواقع الافتراضي، وما إلى ذلك، وقد تجمع الطاولة الذكية بين وظائف اللوحة التفاعلية والكمبيوتر وجهاز العرض في جهاز واحد (Smart/Technologies، بلا تاريخ)

ومن **مميزات الطاولات التفاعلية** نذكر منها:

شاشات اللمس المتعددة – وتسمح لعدة مستخدمين بالتفاعل مع الشاشة في وقت واحد مما يجعلها مناسبة للعمل الجماعي والتعلم التعاوني.

إمكانية التفاعل مع المحتوى – يمكن للمستخدمين الكتابة والرسم وتحريك العناصر على الشاشة، مما يعزز من ادراكهم للمفاهيم المختلفة.

تكامل الوسائط المتعددة – تدعم عرض الفيديوهات والصور والنصوص والرسومات، مما يساعد على تقديم المعلومات بشكل متكامل وجذاب.

الاتصال بالإنترنت – تتميز معظم الطاولات التفاعلية بالقدرة على الاتصال بالإنترنت، مما يتيح الوصول إلى موارد تعليمية إضافية عبر الإنترنت.

تعدد الاستخدامات – يمكن استخدامها في مجموعة متنوعة من الأنشطة، مثل: الألعاب التعليمية، وعرض العروض التقديمية، فضلا عن تنفيذ التجارب الافتراضية.(Industry, n.d.)

وتتكون الطاولة الذكية من ثلاثة مكونات رئيسة: وهي جهاز كمبيوتر مضيف يتحكم في جميع التطبيقات المطلوبة ويديرها، وجهاز عرض، وسطح شاشة الطاولة النشطة مع لوحات دوائر الاستشعار الخاصة به الواجهة اللاسلكية، الكمبيوتر متصل بمحطة قاعدة، تحتوي الطاولة الذكية على جهاز الذي يوفر جهاز يتحكم في الاتصال اللاسلكي ويتضمن جهاز إرسال واستقبال.

ومن فوائد الطاولات التفاعلية في التعليم نذكر منها:

تعزيز التعلم النشط – إذ تحفز الطلاب على المشاركة الفعالة والتفاعل مع المحتوى التعليمي بدلا من مجرد الاستماع.

دعم التعلم التعاوني – تتيح للطلاب العمل معا في مجموعات صغيرة، مما يعزز مهارات التعاون والعمل الجماعي.

توفير تجارب تعلم متنوعة – إذ تمكن المعلمين من تقديم الدروس بطرائق متنوعة، مثل: الألعاب التفاعلية والمحاكاة والعروض التوضيحية.

تحفيز الانتباه والاهتمام – تجعل عملية التعلم أكثر متعة وجاذبية، مما يساعد على زيادة اهتمام الطلاب وجذب انتباههم.

تطوير المهارات التقنية – تساعد الطلاب على تطوير مهاراتهم في استخدام التكنولوجيا، وهو أمر مهم في عصرنا الحالي.

وتؤدي تقنيات الطاولة الذكية دورًا مهمًا في تعزيز التفاعل والمشاركة في الفصول الدراسية وتحفيز التعلم النشط، ويتوقع الطلاب أن تكون التكنولوجيا جزءًا من حياتهم في تيسير أعمال التعليم، ويتعاملون مع الطاولة الذكية بفضول طبيعي وشغف عندما يتم دمجها في أنشطة الدروس الخاصة بهم (https://pin.it/5KZWcoeDn, n.d.)

من هنا نجد أن تقنيات الطاولة الذكية تسهم بشكل كبير في تعزيز التصميم التفاعلي في المؤسسات التعليمية المتمثلة بالمدارس والجامعات لتعزيز عملية التعليم والتعلم، وتتيح للطلاب التفاعل مع المحتوى التعليمي بطريقة تفاعلية وشيقة، مما يساعدهم على استيعاب المعلومات بشكل أفضل.

مؤشرات الإطار النظري:

1. التصميم التفاعلي يمنح التصميم واقعه وجماليته إذ يستمده من القيمة النفعية التي يعبر عنها المصمم، والبنية تشكل تحولاً وتغير للشكل ليمثل سلسلة من متغيرات البناء الشكلي.
2. يعد التفاعل خاصية غير ملموسة في تصميم المنتج الصناعي التفاعلي ويمكن أن يدركها المتلقي عند عملية الاتصال والتفاعل مع المنتج.
3. يحتاج المنتج إلى قيمة جمالية تكفي للاطلاع على موضوعه بطريقة مختصرة وواضحة من خلال الاستخدام الصحيح للمبادئ التصميمية في تشكيل هيئة المنتج.
4. يحمل المنتج الصناعي أكثر من قيمة جمالية مختلفة ومتفاوتة من حيث الأهمية تبعا لنوع وطبيعة العلاقات التصميمية المستخدمة ويمكن التحكم بها على أساس المتطلبات الوظيفية والتعبيرية.
5. تسهم الوسائل التعليمية الحديثة، مثل الأدوات والأثاث والتقنيات في تعزيز العملية التعليمية وتساعد في تقديم المعلومات بشكل أكثر جاذبية وفاعلية.
6. تستخدم الطاولة الذكية في تحفيز الطلاب على المشاركة الفعالة والتفاعل مع المحتوى التعليمي.
7. تسهم التقنيات التي توفرها الطاولة الذكية بشكل كبير في تعزيز التصميم التفاعلي في المؤسسات التعليمية المتمثلة بالمدارس والجامعات لتعزيز عملية التعليم والتعلم.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

1- منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث، بوصفه المنهج الملائم للوصول إلى تحقيق أهداف البحث ولملاءمته طبيعة الدراسة الحالية.

2- مجتمع البحث: تحدد مجتمع البحث بمنتجات شركة CHIMEE الصينية من المنتجات الالكترونية من الأثاث التعليمي التفاعلي المستخدمة فعليا عام 2023 والمتوفرة في الأسواق العالمية عبر الشبكات (الإنترنت) وبلغ عدد منتجات الشركة (5) عينات، والمتمثلة بأنواع متعددة من الشركة.

3- عينة البحث: نظراً لتنوع فئات المنتجات التي تنتجها شركة شيمي وتمايز أنواع أحدها عن الآخر تم اعتماد عينة قصدية من مجتمع البحث؛ لتلافي التكرار في المواصفات العامة لأغلب مفردات مجتمع البحث، ووفقا لهدف البحث فقد تمَّ اختيار(3) نماذج من منتجات شركة شيمي CHIMEE من مجتمع البحث، وكانت النسبة المئوية الكلية لعينة البحث هي (60%)، والتأكد من أن تكون النماذج ذات مميزات نوعية متنوعة، لضمان أن تكون عملية التحليل محققة لهدف البحث، ولاسيما النماذج المختارة ذات اختلافات على مستوى الأداء الوظيفي والمظهري والتطور التكنولوجيا.

4- أداة البحث : تم اعتماد استمارة التحليل التي استخدمت بوصفها أداة للبحث مصممة وفقا للواقع المدروس وللمؤشرات التي تمخض عنها الإطار النظري، وما أوردته أجوبة ذوي الخبرة والاختصاص على فقرات استمارة التحليل *

5- صدق الأداة: لغرض التأكد من استمارة تحديد محاور التحليل وصحتها تم عرضها على عدد من المحكمين المختصين أصحاب الخبرة في مجال التصميم الصناعي.

6- الوسائل الحسابية: تمَّ اختيار النسبة المئوية، كوسيلة حسابية لحساب نسب الاتفاق والاختلاف؛ لغرض الاستخراج والتحقق من نتائج البحث.

* أسماء السادة المحكمين ولجنة الخبراء:

1- أ.د. لبنى أسعد عبد الرزاق، قسم التصميم الصناعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
2- أ.د. هدى محمود عمر، قسم التصميم الصناعي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
3- أ.م.د. وميض عبد الكريم، قسم التصميم الصناعي، كلية الفنون الجميلة. جامعة بغداد.

وصف وتحليل نماذج عينة البحث:

انموذج رقم (1) طاولة تفاعلية CHIMEE

الوصف العام -منضدة تفاعلية خاصة بالعمل ، الأبعاد: 1881 ملمتر×943 ملمتر×700 ملمتر ،اللون الموظف: الأبيض ،الخامة المستخدمة: اللدائن والكرستال السائل

- الشكل : متوازي مستطيلات المفتوح

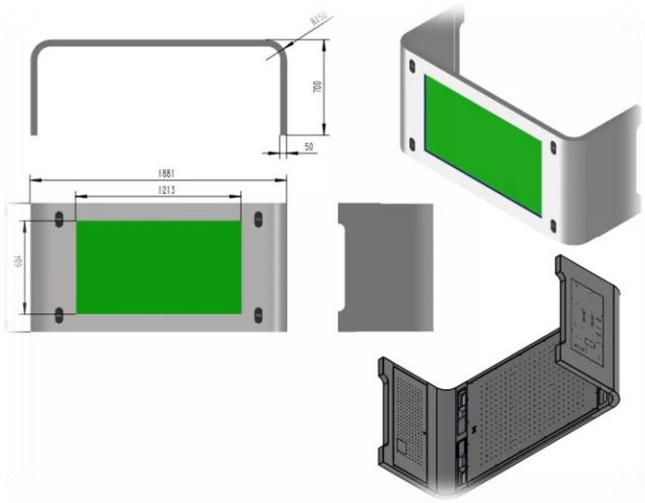
شكل رقم (1)

/https://chimee.en.alibaba.com

1. هيئة المنتج التفاعلي:

تَمثلَ المنتج بنمط الشكل الهندسي البسيط وباعتماد الشكل متوازي المستطيلات المفتوح، إن انسيابية الشكل ومرونته وتكيفه السريع مع يد المستخدم يتمثل في الأسلوب الابتكاري والإبداعي، فضلاً عن البساطة الشكلية الخالية من التكوينات والعناصر المعقدة.

مما أوحي بأهمية هذه الواجهة التصميمية التي احتوت على أزرار لمس للأيقونات ساعدت على إمكانية الأداء الوظيفي كما في الشكل 1، وتميز هذا الأنموذج من خلال إبراز جوانب جمالية متعددة كلاً بحسب موقعه، فتميزت هيئة الأنموذج الخارجية وعن طريق تكوينها بشكل خطوط مستقيمة منحنية وحادة شكلت المستطيل المتكون للسطح مع جاذبية شكل الأرجل البسيطة؛ لسهولة الاستخدام والحركة وأضافت لمسة جمالية بشكلها المتوافق مع النظام التصميمي العام للأنموذج والمتضمن استخدام شكل مميز وألوان تبعث على النقاء والاحساس بجمال المنتج من خلال الحركة التصميمة للهيئة الخارجية لما تحمله من حداثة على مستوى تصميم الطاولات المعاصرة التكنولوجيا، وعليه فإن الشكل التصميمي ساعد في سهولة التفاعل عبر الإدراك الحسي للانسيابية والتركيز على وظيفته من خلال الخامة واللون. كما في الشكل (2) بإضافة تقنيات تحاكي الواقع المتطور لعمل المنتج بتوفر البساطة والجذب في الشكل المكون والذي له تأثير مباشر في درجة التفاعل مع المستخدم، ومن جانب آخر كان الجمال الأدائي متحققاً من خلال تضمين الأنموذج تقليل من الجهد المبذول من المستخدم عبر توظيف المصمم على المسافة المناسبة للعمل عليها؛ وأدت بدورها إلى سهولة الاستخدام من خلال السطح المستوي لملائمة التفاعل معه، وانعكست هذه النتيجة على تداولية المنتج من المستخدم له من جهة وجذب المستخدم له من جهة أخرى، والإشارة الوظيفية إلى ما تولّده الأشكال التصميمية من علاقات تحمل إلى المتلقي معلومات عن الدلالة الوظيفية التي قد تكون عفوية، حتى أصبح الشكل في هذا المنتج والذي يتبع الوظيفة كدلالة مسبقة عن ماهيتها من حيث كونه يعكس وظيفة واحدة ألا وهي (الاتصال التفاعلي) لكنها تستند إلى الأنماط البسيطة والنقية من الأشكال التصميمية وطبيعة الوظيفة التي تعكسها دون اللجوء إلى تنويع ظاهري للوظائف الهيكلية.



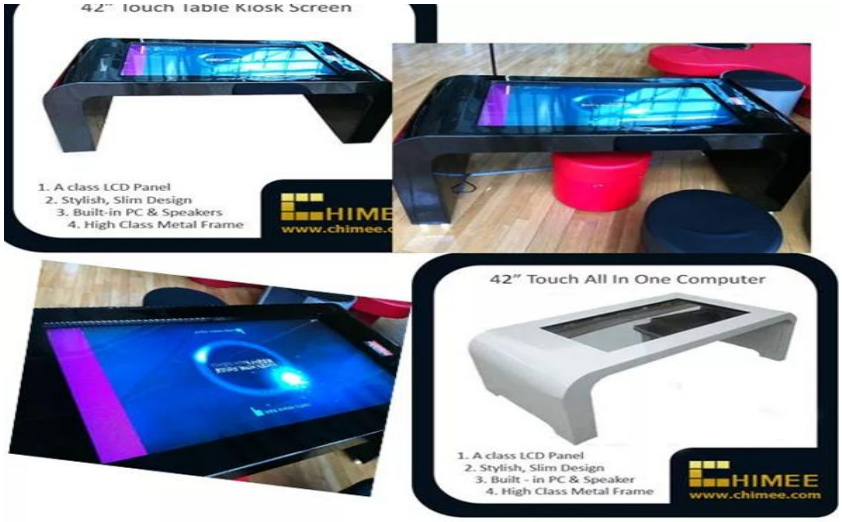
الشكل(2) يوضح الشكل الخارجي للمنتج

/https://chimee.en.alibaba.com

2-المبادئ التصميمية للهيئة المحققة للتفاعل:

إن العلاقة بين نظام الخامة والشكل والخط يربط بينهما الأساس العام للتصميم، ومن خلال الفهم المتبادل في هذه الأنظمة فتصميم هذا الشكل قد أظهر قدرة على الثبات شكلياً مع الإضافات الوظيفية له، وإن استخدام خامة اللدائن في صناعة هيئة المنتج أدى إلى إمكانية التعامل بسلاسة من المتلقي مع المنتج؛ وذلك لما تتصف به هذه الخامة من صفات ميكانيكية عالية ملائمة للوظيفة التي صمم من أجلها.

3-تكنلوجيا المنتج التفاعلي: تميز المنتج بشاشة تفاعلية كبيرة مناسبة للاستخدام الجيد للمتلقي والمتزامن مع شكل الشاشة، إذ وظف لتوسعه توزيع الأيقونات داخلها والتي تكون أقرب إلى الجهاز النقال أو شاشة الحاسوب كما في الشكل 3، ووظفت القيمة اللونية ذو تأثير على المتلقي في الجذب المتكون من تباين الألوان (الغامق والفاتح)، اعطى بدوره مركزاً بصريا على الشاشة، فضلاً عن أن اختلاف الألوان قد يعطى إحساساً للقيمة الملمسية من خلال القيمة الضوئية التي حققت نوعاً من الشد البصري بالنسبة لملمسها إذ لبت رغبات المستخدم للشاشة وميول المتلقي في الألوان المميزة للأيقونات والشاشة الخلفية في آن واحد.



الشكل(3) يوضح فاعلية التكنولوجيا في المنتج

/ https://chimee.en.alibaba.com

أنموذج (2): طاولة تفاعلية للأطفال

الوصف العام

- **الموديل: CHIMEE منضدة ألعاب**
- **الأبعاد: عرض80سم ×طول 126سم ×ارتفاع 74 سم**
- **اللون الموظف: الرصاصي والأخضر**
- **الخامة المستخدمة: اللدائن والكرستال السائل**
- **الشكل: متوازي المستطيلات ذات (4) مساند اسطوانية**

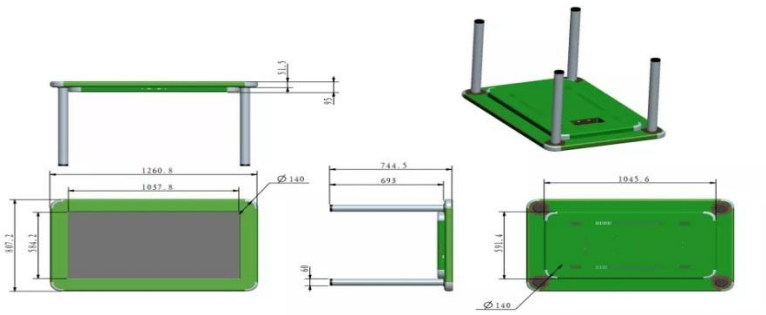
شكل (1) هيئة المنتج العامة

/https://chimee.en.alibaba.com

1. هيئة المنتج التفاعلي:

تمثل التصميم بالبساطة في الشكل واللون، ولأن التصميم أقرب إلى الأشكال العادية للمنضدة؛ لذا اعتمدت على تقنية اللمس ولم يضاف لها أزرارا خارجية، واعتماد على أربعة مساند من جوانب الشكل الاسطواني، فكانت عملية إدراك الهيئة العامة للتصميم واضحة وسهلة للمتلقي من خلال تضمينها على وفق مبدأ الوحدة، الذي خلق نوعاً من الاستمرارية الجمالية للخامة واللون المميز لها، ومن جانب آخر كان الجمال الأدائي متحققاً عبر تضمين الأنموذج وظيفة رئيسة مباشرة تقلل من الجهد المبذول من المستخدم عن طريق توظيف المصمم للمنتج التفاعلي، ليكون جزءا كبيرا من المساحة التصميمية على سطح المنتج؛ ليحقق جمالية البناء

الشكلي تبعا لخصوصية الانجاز بفعل الضاغط الوظيفي والجمالي، وكانت الشاشة التفاعلية نقطة ارتكاز موظفة في جزئه الكبير كبناء شكلي لأداء وظيفي معين.



شكل (2) يوضح التنظيم الشكل للمنتج

https://chimee.en.alibaba.com/

2. المبادئ التصميمية للهيئة المحققة للتفاعل:

يمتلك المظهر الخارجي للشكل خصائص معينة يجعل منها دلالات مادية متنوعة في التصميم، إذ تبرز في هذا النموذج من خلال عملية التخطيط المُشكلة كنقطة ارتكاز لمتكون الفكرة التصميمية، وبالنظر إلى التصميم فإنه يبحث عن المعلومات الموجودة في الذهن معتمدا بذلك على الإحساس الذي تحقق بوجود مساحة عرض كبيرة لوظيفة المنتج، تعد الألوان من العوامل المثيرة للأنموذج وتتكون من لونين وإن تعددت فهي ثابتة حاول المصمم أن يضعها لتحريك المثيرات ولجذب الانتباه من المتلقي؛ لتطابق الخاصية المظهرية ذات الألوان المتعددة والبراقة مع الخاصية الحقيقية لبناء شخصيته.

3. تكنلوجيا المنتج التفاعلي:

يتميز التصميم وفق أساليب تقنية لها القدرة على الصياغة الوظيفية لمستوى الإظهار التصميمي؛ ليُكون جزءا كبيرا من الاحتواء لمفهوم التكنولوجيا تبعا لأهمية الوظائف العاملة للتطور التقني الحاصل في الآونة الأخيرة و الحاصلة في تطور الأثاث مما يتطلب منا صنع منتجات جديدة أسهل في التعامل معها، وبحكم ذلك السلوك الذاتي للمتلقي إزاء التطور التقني والتكنولوجي ومقدار الانسجام مع مستجدات العصر برزت من خلاله كفاءة التصميم بعد معرفة مقدار استيفاء مواصفات النموذج لمتطلبات المتلقي من الجانب الأدائي والجمالي ومن خلال انطباع المستخدم الشاشة التفاعلية الموظفة بهيئة الأثاث.

أنموذج (3) طاولة تفاعلية -

الوصف العام

- **الموديل: CHIMEE**
- **منضدة مكتبة تفاعلية للمؤسسات التعليمية**
- **الأبعاد: عرض68سم × طول120 سم × ارتفاع 55سم**
- **اللون الموظف: الأبيض**
- **الخامة المستخدمة: اللدائن والكرستال السائل**
- **الشكل: متوازي المستطيلات**

شكل (1) يوضح هيئة المنتج

https://chimee.en.alibaba.com/

1. هيئة المنتج التفاعلي:

يمثل البناء التنظيمي للشكل تناسقا وترابطا مع التكوين الخارجي لهيئة المنتج، ويعد التكوين الشكلي في هذا النموذج كدلالة ذو إيقاع بصري يتناسب لهذا العمل ليتحول إلى قيمة جمالية يمكن إدراكه بصريا وحسيا، كذلك يعبر اللون عن الجانب الظاهري للشكل، ونقصد به الألوان المكونة لهيئة العامة للمنتج.

2. المبادئ التصميمية للهيئة المحققة للتفاعل:

تمثلت المتطلبات التصميمية الإجرائية والتنظيمية للمكونات المادية باتجاه تكنولوجي معبرة عن ضرورات وظيفية وجمالية لتشكل السمة الفنية لإدراكها وظيفيا وجماليا بحيث تبدو وكأنها جزء من الفضاء المقرر حتى تحقيق الوحدة والتماسك بين الأجزاء المكونة للتصميم. وإن اختيار هذه المكونات كان منسجما بصورة منطقية بالنسبة للمتلقي وهو بذلك يلبي الإدراك الحسي له بوظائفه الأساسية والثانوية والمكملة لأن عملية الإدراك لدى المتلقي هي رغبته النفسية التي تسهم في تفسير الأشكال والمعلومات التي يقوم بتنظيمها المصمم، وبذلك حقق المصمم ما يصبوا إليه المتلقي من (ملائمة، ومتانة، وبهجة، وتعبير، وتقنية، وجمالية، وأدائية)

3. تكنلوجيا المنتج التفاعلي:

وحققت معطيات التكنولوجيا التفاعلية في الواجهة الأمامية للمنتج مقدار من التباين التقني على أساس التواصل التفاعلي والتعامل مع معطياته من خلال قيم الإظهار بصورة مستمرة محققة العمل في التحرك الاتجاهي وفق ايقاع منتظم لإيهام الحركة المشكلة للتكوين التقني كحركة حقيقية مرتبطة مع المتلقي، ويدعم من المصمم الذي اتخذ نظما تآلفت بين العناصر من خلال تنظيمها لعلاقاتها الشكلية لإيجاد القيم الجمالية للخامة واللون ذات الوحدة الكلية للناتج التصميمي كهوية متميزة للمنتج وكفعل تصميمي متزن مع مستجدات العصر وبمقدار من الانسجام لدى المتلقي؛ لتوفر متطلباته التقنية والتكنولوجية والأدائية والجمالية.

الفصل الرابع

النتائج

1. برزت الجوانب الجمالية المتعددة للطاولات التفاعلية من خلال الحركة التصميمية للهيئة الخارجية وحقق نموذج الشكل التصميمي الذي ساعد في التفاعل المنتج مع المتلقي بنسبة (66,66%) للنماذج (1-3) من عينة البحث.
2. تميز النموذج بالخطوط الانسيابية في التصميم الجمالي التفاعلي عند المتلقي مما استخدم اللون الفاتح والغامق إلى إحساس للقيمة الملمسية والتي حققت نوعاً من الشد البصري للمستخدم بنسبة (33,33%) للنموذج (1) للعينة.
3. تحققت بعض الميزات التي عرضها الأنموذج حول كيفية استخدام الرموز الدلالية التي حققت كل جزء من أجزاء التشغيل للأنموذج (1) وللعينة التي كانت أزرارا تظهر عليها ويمكن استخدامها المتلقي ويفهم معناها وفق الأسس المعرفي بنسبة (33,33%) لعينة البحث.
4. تميزت النماذج على قدرتها في العمل ضمن الفضاء لمدة محدودة الذي تحقق في النماذج (2-3) من العينة وفي أداء العمل الوظيفي بنسبة (66,66%) لعينة البحث.
5. تعد الميزات التكنولوجيا واحتواء المنتج على خصائص ومستويات أداء متطور واتاح للمتلقي بالقبول والرضا في استخدام النماذج (1-2-3) وقد حققت بفضل المستوى التكنولوجي العالي بنسبة (100%) للعينات التي صممت به النماذج
6. امتازت النماذج (1-3) للعينات بكونها تحقق الإدراك والتقبل في جانب المتانة من الناحية التشغيل وتحمل ظروف الاستخدام الوظيفي بنسبة (66,66%)ولبعض عينة البحث.
7. تمَّ إدراك وتقبل الميزات المظهرية محققا جانبا ايجابياً وبصيغة تتطابق مع الشروط والمحددات والتجانس في الشكل والألوان والملمس والمستوى الجمالي للنماذج العينة كافة وبنسبة (66,66%) من عينات البحث.
8. تعزز الجانب التفاعلي في تصميم نماذج العينة على المستوى الوظيفي والتقني بما يعزز من أساليب التعلم بشكل كبير ولكل نماذج العينة.

الاستنتاجات

1. تسهم البساطة المظهرية لهيئة التصميم التفاعلي وعلى المستويين الشكلي والوظيفي في تحقيق التفاعل الإيجابي ما بين المنتج والمتلقي.
2. تحقق الخطوط الانسيابية في النظام التصميمي الجانب الجمالي في المنتج التفاعلي فضلا عن التجانس الشكلي واللوني.
3. ترتكز الكفاءة الوظيفية في المنتج التفاعلي على سهولة الاستخدام من خلال التقنيات اللمسية في المنتج والتي تتيح التقبل والفهم المعرفي لدى المستخدم.
4. تعتمد مديات القدرة الوظيفية لأداء المنتج التفاعلي على البيئة الاستخدامية ومحدودية قدراتها فضلا عن الفهم والوعي الإدراكي للمستخدمين في هذه البيئة.
5. يستمد المستخدم للمنتج التفاعلي من التطورات التكنولوجية التي توظف في تصميم الأنواع المختلفة من الوظائف والتي تقدمها المنتجات ومما يتيح السهولة للاستخدام على المستوى التقني في المنتجات الصناعية.
6. تتحقق الميزة الأدائية للمنتجات التفاعلية من خلال تحقق المتانة ونوعية الأداء المستخدمة فضلا عن التنوع التقني في المنتج.
7. يعد إدراك وتقبل المتلقي للميزات المظهرية للمنتج فيما يخص الشكل واللون والملمس هي بالأساس ميزة جمالية صممت لكي تحاكي المستخدم وتمكنه بالشعور والإحساس به من خلال الاستخدام المبني أساساً على رسالة التصميم والمتمثلة بالمنتج الصناعي التفاعلي التقني ضمن مستوى الأداء الجمالي والوظيفي.
8. تتطور أساليب التعلم بشكل كبير وسريع باستخدام التقنيات التفاعلية الحديثة والتي تسهم بتعزيز التصميم التفاعلي على المستوى المؤسساتي عموما وعلى المستوى الفردي للمستخدمين بشكل خاص.

التوصيات

1- الإفادة من هذا البحث في إثراء الجانب العلمي والتقني المتجدد لدى طلبة قسم التصميم عموما/ الصناعي في كلية الفنون الجميلة لعصر التكنولوجيا والتقنيات الحديثة التي تساعد المصمم في خلق أشكال ووظائف جديدة تسهل حياة المتلقي وتلبي احتياجاته.

المقترحات

القيام بدراسة تتناول الأساليب التقنية التي تحفز التفاعل مع ألعاب أطفال التوحد.

Conclusions

1. The visual simplicity of the interactive design body, both formally and functionally, contributes to achieving positive interaction between the product and the recipient.
2. The streamlined lines in the design system achieve the aesthetic aspect of the interactive product, in addition to formal and color harmony.
3. The functional efficiency of the interactive product is based on ease of use through the tactile technologies in the product, which allow acceptance and cognitive understanding by the user.
4. The extent of the functional ability of the interactive product's performance depends on the usage environment and the limitations of its capabilities, in addition to the understanding and cognitive awareness of the users in this environment.
5. The user of the interactive product derives from the technological developments that are employed in designing the different types of functions that the products provide, which allows ease of use at the technical level in industrial products.
6. The performance advantage of interactive products is achieved through the durability and quality of the performance used, in addition to the technical diversity in the product.
7. The recipient's perception and acceptance of the product's visual features in terms of shape, color and texture is essentially an aesthetic feature designed to simulate the user and enable him to feel and sense it through use based primarily on the design message represented by the technical interactive industrial product within the level of aesthetic and functional performance. 8. Learning methods are developing significantly and rapidly using modern interactive technologies that contribute to enhancing interactive design at the institutional level in general and at the individual level of users in particular.

References:

1. Al_Ezee, A. R. (1995). *Contemporary Social Thought and the Media and Communication Phenomenon.* Algeria: Dar Al_Hummah.
2. Al_Husseini, A. H. (2008). Sharjah. In A. H. Al_Husseini, *The Art of Design in Philosophy,Theory and Application* (p. 158). Al_Sarjah: Deparment of Culture and Information.
3. Al_Taie, S. M. (2022). *The Fingerprint in the Industrial Product* (Vol. 1). Baghdad: National Libary.
4. Algibaly, H. (n.d.). In *E-learning Introduction to computeization of Education.*
5. Ashqar, Y. H. (2003). The Role of Secondry School Administration in Developing the Local Community in Gaza Govenorate and ways to Develop it. *Un published*, p. 20.
6. Darwish, A. A. (2018). Egipt. In A. A. Darwish, *Interactivity and Digital Integration in New Media* (p. 86). Cairo: Modern Library for Publishing and Distribution.
7. Ghazi, K. M. (2016). Egypt. *Arab Press Agency*, 27.
8. Graham, L. (1999). New York. In L. Graham, *The Principles of Interactive Design* . Michigan: Delmar Puplishers.
9. Hassan, A., & N. H. (2014). *Summary of Teaching Skills.*
10. https://pin.it/26vWApu3D. (n.d.).
11. https://pin.it/5KZWcoeDn. (n.d.).
12. https://xd.adobe.com). (n.d.). https://xd.adobe.com). In https://xd.adobe.com), *https://xd.adobe.com)* (p. https://xd.adobe.com)).
13. Industry, h. E. (n.d.).
14. Lang, J. (1987). Creating Architecture Theory. *The Role of The Behavioral Sciences in Environmental Design*, p. 89_90.
15. Manzur, I. (1414h). Beirut. In I. Manzu, *lisan alaarb* (Vol. 3, p. 374). Beirut: dar sadir.
16. Morsi, K. I. (2008). The Family and Family Harmony. *1*(2), p. 156.
17. shehata, M. M. (2022). Iraq. In M. M. shehata, *Enhancing the Role of the indstrial designer in designing smart products* (Vol. 4, p. 9). baghdad: international design.
18. Smart/Technologies, h. (n.d.).
19. Zaki. (1995). Amman. In Zaki, *Fashion Design* (p. 11). Amman: Dar Al_Mustaqbal for Publishing and Distribuion.

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1724

Directive treatment and overlapping of times in contemporary Iraqi theater performances

Jarir Abdullah Hussein [a]

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

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 4 June 2024
Received in revised form 20 July 2024
Accepted 21 July 2024
Published 1 February 2026

Keywords:
external processing - overlapping tenses – time

ABSTRACT

Time is considered one of the concepts that constitute a fundamental axis in the formation of theatre, and with the multiplicity of directing schools, there are many methods of dealing with time within the structure of the theatrical presentation. This research charts its path in four chapters. The first (methodological) chapter deals with (the research problem), which the researcher defined with the following question: (How to develop the directorial treatment according to the overlapping of tenses). The importance of the research indicates that it studies the phenomenon of multiple levels of tenses and their overlapping in theatrical presentation, and its goal is Research (detecting the overlap of tenses according to directive methods). The second chapter (theoretical framework) included two sections: the first section: (the philosophical concept of time), and the second section: (time in theatre). The third chapter included: research procedures (the research population, the method of selecting the sample, the research tools, and the research sample, which was represented by the presentation of the play (Kharif), and in the fourth chapter (the results and conclusions), the researcher presented the (results), the most prominent of which was: Time was able to express the nature of the characters, their affiliations, and their inner beings. In (Conclusions): Relying on the actor's performance and presentation techniques to reveal the multiplicity of times and their overlap.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1724
Jarir Abdullah Hussein : Directive treatment and overlapping of times in contemporary Iraqi theater performances
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المعالجة الإخراجية وتداخل الأزمنة في عروض المسرح العراقي المعاصر

جرير عبد الله حسين[1]

الملخص:

يعتبر الزمن من المفاهيم التي تشكل محوراً أساسياً في تكوين المسرح، ومع تعدّد المدارس الإخراجية، تتعدّد أساليب تناول الزمن ضمن بنية العرض المسرحي. يرسم هذا البحث مساره في أربعة فصول، يتطرق الفصل الأول (المنهجي) الى (مشكلة البحث) والتي حدّدها الباحث بالاستفهام الآتي: **(كيفية وضع المعالجة الإخراجية وفق تداخل الأزمنة)** وتشير أهمية البحث الى كونه يدرس ظاهرة تعدّد مستويات الأزمنة وتداخلها في العرض المسرحي، وهدف البحث (الكشف عن تداخل الأزمنة وفق الأساليب الإخراجية). الفصل الثاني (الإطار النظري) تضمّن مبحثين وهي: المبحث الأول: (المفهوم الفلسفي للزمن)، والمبحث الثاني: (الزمن في المسرح). ظمَّ الفصل الثالث: إجراءات البحث (مجتمع البحث وطريقة اختيار العينة وأدوات البحث وعينة البحث التي تمثلت بعرض مسرحية (خريف) وفي الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات) فقد عرض الباحث (النتائج) وجاء في أبرزها : استطاع الزمن أن يعبّر عن طبيعة الشخصيات وانتماءاتها ودواخلها. وفي (الاستنتاجات): الاعتماد على أداء الممثل وتقنيات العرض في الكشف عن تعدد الأزمنة وتداخلها.

الكلمات المفتاحية: المعالجة الاخراجية – تداخل الأزمنة- الزمن

الفصل الأول - الاطار المنهجي للبحث

اولا/ مشكلة البحث :

يتأسس الفن المسرحي على علاقته بالمحيط الخارجي, فمنه يستمد الأفكار وتطورات الأحداث, والشخوص وبيئاتها المتنوعة بتنوع انتماءاتها, فتنتظم كل تلك العناصر في خطٍ زمني افتراضي يستعيره المسرح من الخطّ الخارجي للزمن والمتمثل ب (الماضي – الحاضر - المستقبل) فتتنوع الأزمنة في المسرح بتنوع الأحداث والشخصيات القائمة أصلاً على تنوع الأساليب الإخراجية, إلا أن جميع تلك الأزمنة هي أزمنة افتراضية مادامت تسير ضمن خط العرض المسرحي الافتراضي. إن تعدّد الأساليب الإخراجية وتطوّر رؤى المخرجين تماشياً مع تطورات الحياة الآنية ومتطلّباتها أدى إلى اكتشاف صياغات جديدة لمفهوم الزمن واشتغاله ضمن بنية العرض المسرحي وخطّه الزمني المفترض, إذ عَمَدَت بعض تلك الأساليب إلى التحرر من سطوة الزمن الفيزيائي الذي فرض وجوده في بنيات العروض المسرحية الكلاسيكية, فجاءت بعض تلك الأساليب والاتجاهات بتقويض تلك التراتبية المنطقية التي تتحدّد بالثلاثية المعروفة للزمن وعدم الانتظام إليها, فأخذ الزمن مساراته الجديدة والمنسجمة مع طبيعة الأحداث, وكذلك مع التصورات الداخلية للشخصيات وفق تعاطيها (الشخصيات) مع محيطها الخارجي وتأثيرات الواقع فيها. لقد أفضى تعدّد الأزمنة التي قامت عليها العروض المسرحي وتنوّعها إلى ٰعادة صياغات جديدة في بنية العرض المسرحي المعاصر, وتبنّي رؤى إخراجية مغايرة في طبيعة تعاطيها مع مفهوم الزمن, فلم يعد العرض المسرحي يكتفي ب (آن) واحدة, إنما تعدّدت ال (آنات) وتنوعت وتداخلت انسجاما مع تعدّد البؤر (الزمكانية) للأحداث بحسب القراءات الإخراجية التي قامت على تفكيك تراتبية النص المسرحي,

وتتحدّد مشكلة البحث في كيفية وضع المعالجة الإخراجية القادرة على بناء مشهدٍ تتداخل فيه الأزمنة وفق تفكيك بنى (النص, الأحداث, الشخصيات.)

ثانياً/ أهمية البحث : كونه يدرس ظاهرة تعدّد مستويات الأزمنة وتداخلها في العرض المسرحي العراقي.

ثالثاً/ هدف البحث : الكشف عن الكيفية التي تمت بها المعالجة الإخراجية لتداخل الأزمنة في العرض المسرحي.

رابعاً/ حدود البحث :

1- الحد الزماني: يتحدد بسنة 2016 حيث تم اختيار العينة بطريقة قصدية كونها تتوافق مع طروحات البحث.
2- الحد المكاني : بغداد / منتدى المسرح
3- الحد الموضوعي: يتحدد من خلال عنوان البحث حول تداخل الأزمنة.

[1] جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

خامساً/ تحديد المصطلحات :

1- المعالجة الاخراجية:

حيث ورد تعريف المعالجة في مختار الصحاح على إنها "عالج الشيء معالجةً وعلاجاً : زاوله" (Al-Razi، 1967). أما عند إحالة مفردة (المعالجة) الى التعريفات التي تفيد الدراسة والبحث في مجال الفنون بشكل عام و(الدراما) بشكل خاص, نجد أن (الكتيباني) قد عرف مصطلح المعالجة في البناء الدرامي بأنه "صياغة فكرية وجمالية للمادة الدرامية تدخل في انشائها معينات سمعية وبصرية تؤكد سلطة المعالج في البناء" (Al-Kitibani، 2002).

كما يذهب الراحل (سامي عبدالحميد) بتعريف (المعالجة) فنياً ليصفه بأنه "ممارسة العمل وتقويمه, أي كيفية بناء المادة من ناحية الشكل والمضمون من أجل إيصال الموضوع" (Abdel Hamid، 1995) .

أما (الاخراج) فقد جاء تعريفه بأنه "توضيع الحدث الدرامي أو معطيات النص في فضاء ما, وترتيب عناصره, والتنسيق بين مختلف مكونات العرض" (Elias و Hassan، 2006) حيث يتولى المخرج هذه المهمة بعد الإحاطة بفكرة معينة والانسجام معها, ويتمثل ذلك بقراءة المدوّن النصي, أو السيناريو الذي ستتشكّل عليه الرؤية الإخراجية والتي سينتظم إليها العرض المسرحي بتنوع عناصره السمعية والبصرية.

أما التعريف بمصطلح (المعالجة الإخراجية) فيعرفه (كليرمان) على إنه : "حرفة او صنعة أو اختصاص أو هواية على أن تتضمن المعرفة بالدراما وسيكولوجية الممثل والفنون البصرية" (Claremann, 1988)

التعريف الاجرائي: (المعالجة الإخراجية)

يذهب الباحث إلى تعريف مصطلح (المعالجة الإخراجية) تعريفاً إجرائيا بأنه (الممارسة العملية لاكتشاف بواطن النص المسرحي الجمالية والعمل على إعادة صياغتها بشكل ينسجم مع المضمون الفكري, إلا أنه يؤسس لذاته بنية صورية خاصة تتلاءم والرؤية الاخراجية, و تتحدّد من طريقها هوية العرض المسرحي).

2- تداخُل الأزمنة :

كذلك يذهب الباحث إلى تفكيك المصطلح و التعريف بما يحتويه من مفردات حيث يشير (ابوالعزم) في تعريفه لمفردة (تداخل) إلى التوهُّم والالتباس, وذلك من " تداخل الشك في نفسه, وتداخل الخيوط فيما بينها: التواء بعضها على بعض, وتداخل القضايا: التباسها, تشابهها, اختلاطها" (Abdul Ghani، 2013) ، وكذلك فان التعريف يشير بمضمونه إلى الانسجام بين المتداخلات وتوافقها, ومنها ننطلق في الحكم عليها بالنقيض أيضاً فيصحّ أيضاً التنافر والاختلاف بين تلك المتداخلات. وفي تعريف آخر للتداخل يشير بمضمونه "في الأصل يفيد هذا المصطلح معنى التظليل. وبصفة عامة, فان المصطلح يعني الطريقة التي تعتمد على تكرار (و الى ما لا نهاية) عنصر داخل عناصر أخرى مشابهة للعنصر الأول" (Al-Amiri، 2013). أما (الزمان/الأزمنة) فقد حظيت المفردة بالكثير من التعريفات, تنسجم وعديد الآراء التي أُطلِقت حول مفهوم الزمن, حيث جاء تعريف الزمان في لسان العرب بأن الزمن والزمان أسم لقليل الوقت وكثيره, وفي المحكم الزمن والزمان العصر, والجمع أزمن وأزمان وأزمنة, وزمن, وزامن بمعنى عاصر وعايش, أزمن الشيء طال عليه الزمان والاسم من ذلك الزمن والزمنة, عن ابن الاعرابي أزمن بالمكان أي أقام به زماناً وعامله مزامنة, وهو المدّة الواقعة بين حادثتين أولاهما سابقة وثانيهما لاحقة (Manzur، 1965). وهنا ثمّة إشارة إلى زمن يقع بين السابق واللاحق, والمتمثل بـ(الآن) وهو الفاصل بين زمنين, الأول (ماضي) انتهى ولن يعود, والثاني (مستقبل) لا زال غير مدرك.

وكذلك جاء تعريف (الزمانية) بأنها "صفة ما كان زمانياً, وهي عند الوجوديين حركة تدفع المستقبل إلى الماضي حتى توصله إلى الموت, اي إلى لحظة لا مستقبل بعدها" (Manzur، 1965) .

أما عند (مدكور) فإن الزمن يعني "وسط متجانس غير محدود تمر فيه الأحداث متلاحقة" (Madkour، 1983) . وهنا رأي آخر لا يفصل الخط الزمني القائم على ثلاثيته المعروفة (الماضي, والحاضر, والمستقبل), إنما يشير إلى ديمومة الأحداث المنسجمة مع جريان الزمن.

- **التعريف الاجرائي: (التداخل الأزمنة)**

ينتهي الباحث إلى تحديد تعريف إجرائي لمصطلح (تداخل الأزمنة) يتلخص ب:

(تفكيك زمن/أزمنة المدوّن نصي المنطقية, وإعادة صياغته لخلق أزمنة تتداخل فيما بينها لا تخرج عن إطار الحدث الأصلي مع إمكانية التقاطع معه, لتشكّل السياق البنائي للمشهد البصري, والتي بمنطقها تسير الأحداث وتتحرك الشخصيات).

الفصل الثاني - الاطار النظري للبحث

- **المبحث الأول: المفهوم الفلسفي للزمن**

لا زال مفهوم الزمن يشكل سراً من الأسرار التي لطالما شغلت عقل الإنسان ومخيلته لاسيما وان لهذا المفهوم ارتباط وثيق بالوجود وماهيته وحركته نحو الأبدية, فهو المنطلِق من لحظة الانفجار الكوني الكبرى متجاوزاً للماضي بعد التأشير على أحداثه ومجرياته, محدداً مسار الكون باتجاه المستقبل المجهول مروراً بالحاضر المعاش, إن استمرارية الزمن وديمومته في حد ذاتها هي سر من الأسرار, وفي نفس الوقت فإن في هذا السر الكوني تكمن القدرة على كشف الأسرار, فما كان بالأمس سراً غامضاً ومجهولاً أصبح اليوم معلوماً ومتداول ولم يعد من بين الأسرار التي نجهلها وذلك بفعل حركة الزمن واستمراريته و تدفقه من غير توقف.

يعتبر الزمن من المواضيع التي شغلت بال الفلاسفة والمفكرين والعلماء والباحثين وفي مختلف المجالات (العلمية, والدينية) على حد سواء, حتى بات هذا الموضوع بالنسبة للكثيرين عصيّ عن التحليل والفهم, وما عرف عن (القديس أوغسطين) إنه كان يناجي ربه أن يلهمه معرفة حقيقة الزمن فهو يعلن استحالة تقديم تعريف له فيقول "ما الزمن؟ حينما لا أسأل عنه أعرفه, وبمجرد ما يتعلق الأمر بتفسيره, فانني لا أعرفه أبداً" (Abdel Fattah، 2006 (2007 - ومع هذا، إلا أنه يبقى موضوعا مهماً للبحث والتقصي حيث تنبع أهميته من ذاته, من ديمومته واستمراريته, من كونه الماضي الذي يتجسّد عن طريق الذكريات, والمستقبل الذي تسعى التأملات إلى تفكيك غموضه, والحاضر المتمثّل باللحظة الآنية والتي يتم خلالها استدعاء ذكريات الماضي وتأمل المستقبل.

ان من الصعوبات التي ترافق مفهوم الزمن وإدراكه, هو أنه لا يخضع للحواس ولا يدرك من طريقها, فهو غير تلك المواد التي تتناقل عبر المدركات الحسية ليتمكن العقل البشري من اكتشافها وإدراكها ثم تفسيرها, إن لمفهوم الزمن خاصية تنبع من كونه ذلك السرّ الغائر في عمق الوجود, والمتحرّك قدماً بالتوافق مع حركة الكون الأزلية المطلقة, ولذلك فإن الحواس قاصرة في استيعاب الزمن وتفسيره, وما علينا إلا أن نتصوّر هذا المفهوم علّنا نتمكّن من إدراكه وتفسيره.

تعدّدت الآراء حول مفهوم الزمن, حتى إن البعض من بين تلك الآراء جاء مشكّكاً في وجود الزمن ومعتبراً أن الزمن ما هو إلا وهماً كما هو الحال عند المتكلمين من فلاسفة الاسلام وعلى رأسهم (ابو البركات البغدادي) الذي اعتبر بأن الزمن لا يرتبط بمفهوم آخر, إنما هو ناتج عن الشعور, سواء كان ذلك الشعور المرتبط بالحركة أو السكون "ان من لا يشعر بالحركة, لا يشعر بالزمان" (Al-Baghdadi، 1963) (وبما أن مفاهيم الحركة والسكون تشكّل دور فاعل في تكوين وصيرورة الوجود الأزلي, لذلك فان الزمن عند المتكلمين من فلاسفة الإسلام إنما يرتبط بالوجود بذاته, ولا يرتبط بالمادة أو الحركة "فحيث يكون وجود يكون زمن" (Daadoush، 2011) اذ يكتسب الزمن صفة الوجود الأزلي المطلق المرتبط بوجود الخالق عزّ وجل, وينطلق المتكلمون الإسلاميون من قاعدة نفي الموجودات قبل وجود الله جل في علاه.

ويرى الباحث أن ما جاء به الفكر الفلسفي الإسلامي إنما ينطلق من فكرة التعظيم والتوحيد للخالق جلّ في علاه, وما فكرة ارتباط الزمن بالوجود إلا تعضيداً لفكرة أن الله سبحانه هو الخالق لكل شيء, وبالتزامن مع خلق الكون خُلِق الزمن, ومن هذا المنطلق نستطيع القول أن الزمن والوجود بدءا انطلاقهما بشكل متوازي مع بداية الخلق, ويسيران بذات الخط المتوازي باتجاه النهاية التي لا يعلمها إلا الله سبحانه. لم يذكر القرآن الكريم (الزمن) بأيٍ من آياته, إلا أنه جاء في كثير من سوره ذكر لمفردات تتعلق معانيها بالزمن مثل (حين, دهر, أمد, أزل) وكذلك جاء ذكر التوقيتات مثل (الساعة, الأيام, الأشهر, والسنين), ويقسّم القرآن الكريم الزمن من الناحية التسلسلية الى جزأين هما: عالم الدنيا الفانية, وعالم الآخرة الباقي الذي تتبع له المرحلة البرزخية, كما يقسمه أيضا من الناحية الفلسفية/ العملية الى زمنين: مطلق, وهو زمن غيبي لا تصل اليه تصورات العقل البشري, والآخر نسبي, يشعر به عامة الناس وهو التوقيتات المتعارف عليها والتي تعتبر المقياس الحسابي للزمن في حياة الإنسان (Daadoush، 2011).

لقد حرص الفلاسفة منذ البدايات على تتبّع الزمن وفك شفراته منطلقين من المتغيرات التي يمكن تلمسها أو الشعور بها, تلك المتغيرات التي تطرأ على شكل الكون وطبيعته مثل تعاقب الليل والنهار, وكذلك تعاقب الفصول, وحركة الأرض في دورانها, لقد أثّرت تلك المتغيرات الكونية التي تحدث بفعل حركة الزمن التعاقبية المستمرة على شكل وطبيعة الحياة الإنسانية اليومية, فخلقت نظاما حياتياً ينتظم اليه الإنسان ويلتزم بمحدداته, حيث بدأت المحاولات النظرية لمعرفة وتحديد ماهية الزمن مع القدماء من

فلاسفة الإغريق, حيث يشير الفيلسوف (هيرقليطس) الى انسيابية حركة الزمن بوصفه تلك الحركة المستمرة التي أشبه ما تكون بجريان مياه النهر الذي يستحيل فيه التوقف او الرجوع بعكس اتجاه سيره فيقول "لا يستطيع المرء أن يستحم في ماء النهر الواحد مرتين لأن مياها جديدة تجري من حوله أبداً" (Watfa، 2010) ، وفي هذا القول تمثيل للزمن في العالم الخارجي, فهو يشبه جريان النهر بالزمن الذي لا يمكن أن يتوقف أو يعود . ان المضي قدماً هي السمة التي رسمت فلسفة الزمن وجعلته حاملاً غير محمول, فهو الحامل لكل ما كان من أحداث في الماضي, وما يحتويه الآن منها (من الاحداث) , وما سيكون في المستقبل.

أما (أفلاطون) فيربط فكرة الزمن بالحركة, وهو يستمد فكرته هذه من سابقه (هيرقليطس) الذي اعتبر بأن التغير والحركة هما أساس الوجود والذي فسّر ذلك برأيه حول استحالة الاستحمام بماء النهر الجاري والمتحرك مرتين, ومثله أفلاطون الذي يؤكد حركية الزمن المستمرة, إلا أنه ينطلق من حركة الكواكب السيارة " لذلك فقد خلق الصانع الزمان وجعله صورة متحركة للأبدية, واختار مقاييس للزمان حركات الكواكب" (marhaba، 1983) ان الحركة الأبدية للزمن إنما تتولّد من الحركة الأبدية للكواكب الدائرية والتي ينتج عنها أجزاء الزمن (الأيام والشهور والأعوام). ويؤكد فكرته في مثال آخر مؤكداً على إن الزمن هو الصورة المتحركة للأبدية منطلقاً من تمييزه بين عالمين: الأول (عالم المثل والأفكار) وهو عالم معقول لا مرئي, والثاني (عالم الأشياء) وهو عالم مسحوس, وينفي وجود الزمن في العالم المحسوس بينما يؤكد وجوده في العالم المعقول "بأن وجود الزمان غير حقيقي في عالمنا المحسوس, بل هو في عالم المثل, والفرق حسي لا مكاني لأنه مثالي ـ روحي" (Al-Mahdi، 2010) وينطلق في رأيه هذا من أن عالم المثل المعقول هو عالم الكليات والأجناس, بينما العالم المحسوس هو عالم الأجزاء, ومثالها فإن الأجناس البشرية باقية أبدية بحسب رأيه, بينما الإنسان بوصفه جزء فهو متغير متحرك وزائل. ويرى (أفلاطون) أن انطلاقة الزمن بدأت مع الانطلاقة الأولى للكون, وهو مستمر باتجاه الأبدية السرمدية.

بينما لم تتوافق آراء (أرسطو) مع ما جاء به أستاذه (أفلاطون) حول ارتباط الزمن بعالم المثل العليا, إذ رأى بأن الزمن لم يخلق مع الوجود, بل أن الوجود لم تكن له بداية ونقطة لانطلاقه, مُرجِعا تلك الظواهر الى أزلية الطبيعة التي ليس لها بداية للخلق تنطلق منها (ماضي), ولا نهاية تنتظرها (مستقبل), يركز (أرسطو) اهتمامه على (الآن) كونه نقطة الارتكاز في فهمه للزمن, إذ يعتبر ان الماضي والمستقبل أزمنة غائبة ولا تشكل حضوراً مثل تلك العلاقة التي تربط بين الزمن الآني والحركة, إذ يربط (أرسطو) الزمن بالحركة, مؤمناً "بانبثاق الكون عن الهيولى الأزلية التي يستحيل على جوهرها الخلق أو العدم ... وعليه فإن الزمن تابع للحركة المادية وناشئ عنها ولا يوجد إلا بعد وجودها بالتبعية" (Daadoush، 2011) منطلقاً برأيه هذا من حركة الأحداث التي يحملها الزمن, فإن أي حركة في الوجود مهما كانت صغيرة, لا بد أن تستغرق زمناً معينا يتوافق معها, إذ إن انطلاق جسم معين من النقطة (أ) كان لزاماً عليه أن يستغرق وقتاً للوصول الى النقطة (ب), إن هذا الربط بين مفهومي (الزمن والحركة) يفسر لنا الكيفية التي نستطيع من طريقها معرفة الزمن وإدراكه, بل إن الحركة بالنسبة للزمن جاءت مثل رداء سحري تكشف عن وجوده, أي إنه (الزمن) يبقى وهماً ما لم يرتدي رداء الحركة. ونظراً لما تقدم فان الارتباط الذي وضعه (ارسطو) مابين الزمن والحركة, إنما يحيلنا بطبيعة الحال الى ترابط آخر يجمع بين الزمان والمكان انطلاقاً من أن وجود الحركة يعتمد بشكل أساسي على أن وجودها يخضع لوجود المكان الذي يحتويها, وبهذا فان الزمن عند (ارسطو) لم يعد مفهوماً ينحسر بقياس (الماضي والحاضر والمستقبل), إنما أصبح مرتبطاً بحركة الكون والعالم الخارجي, ومقياساً للأفعال التي تنتج عن الحركة "ان الزمان والمكان هما القالب الذي صُبَّ فيه هذا الوجود جملة وتفصيلا, وانتظم بفضلهما على هيئة كوزموس cosmos" (Al-Kholi، 2012) اي الكون المنتظم, والانتظام المقصود هو التوافق والتناغم الذي تنتظم اليه المادة وتتوحد في حركتها عبر وجودها وانتمائها الى المكان خلال الفترة الزمنية التي تستغرقها الحركة, اذ إن إدراكنا للزمن أصبح مقرون بالحركة المادية ضمن المكان, أما بدون الحركة فإن الزمن سيفقد معناه. وعلى الرغم من هذا الترابط بين الزمن والحركة, إلا أن كل منهما مستقلا عن الآخر, فالحركة ليست الزمن, الحركة فيها السريع والبطيء, بينما الزمن منتظم. كما يسلّط (أرسطو) الضوء على فكرة مهمة تتعلّق بـ (الزمن الذاتي) حيث يؤكد بأن "الزمن ذو طابع انساني يعد به الحركات والمتغيرات سواء على المستوى الخارجي (الظواهر الطبيعية) او التغير الداخلي (حالاتنا النفسية الشعورية)" (Abdel Fattah، 2006 2007 -، صفحة 42) اذ انه يربط وجود الزمن بوجود الإنسان, أي إنه إذا ما غاب الإنسان فلن يكون هناك زمن.

ويرى الباحث أن ما حاول (أرسطو) أثباته حول ارتباط الزمن بالوجود الانساني والذي أطلق عليه مصطلح (الزمن الذاتي), إنما نجد له تأكيداً في النظرة الإسلامية لمفهوم الزمن, حيث يؤكد لنا القرآن الكريم في الاية (19) من سورة (الكهف) هذا الترابط بين الزمن والذات الإنسانية بقوله تعالى: {*وكذلك بعثناهُم لِيَتَسَآءَلُوا بينهُم قالَ قائِل منهم كم لبثتم قالوا لبثنا يوماً أو بعض يومٍ قالوا رُبّكم أعلم بما لبثتم ....*} وتكشف لنا قصة (أهل الكهف) عن فتية ناموا في كهفٍ كانوا قد لجئوا إليه هاربين حفاظا على أرواحهم و دينهم خوفاً من بطش ملك المدينة, فناموا بأمر الله لفترة حتى ظنوا أنهم استغرقوا في نومهم يوماً أو بعض يوم, إلا أنهم في حقيقة الأمر كانوا قد لبثوا فترة زمنية استغرقت مئات السنين كما جاء في الآية الكريمة (25) من سورة (الكهف): {*ولبِثُوا في كهفِهِم ثَلاثَ مائةٍ سِنِينَ وَازدادُوا تِسعاً*} إن نوم الفتية وفقدانهم للسمع بعد أن (ضرب الله على آذانهم) هو فقدان للذات الإنسانية وفقدان للحس الإنساني, وهذا الفقدان هو ما يفسِر توهّمهم في الزمن الذي توقّف بالنسبة لهم توافقاً مع حالهم, بينما هو (الزمن) مستمر بدون توقف بالنسبة للمدينة المتيقظة خارج الكهف.

ويعتبر (القديس أوغسطين) من بين الفلاسفة الذين تناولوا مشكلة الزمن باهتمام وبحثوا كثيرا في موضوعه ومنحوه الكثير من الجهد, وعلى الرغم من اعترافه بصعوبة أيجاد تعريف للزمن, إلا أنه وقد توصل إلى رؤية مغايرة لما سبقوه, فقد ألغى وجود الماضي كونه زمن فات ولا يمكن عودته, وكذلك فانه يلغي وجود المستقبل كونه لم يأت بعد, ويؤكد بأن الوجود الحقيقي فقط للحظة الحاضرة إلا انه وجود مستمر لا يمكن الإمساك به, وهو إذ يعلّل إقصاءه الأزمنة باعتقاده بأن الذهن هو المقياس الحقيقي للزمن "إن الأبعاد الثلاثة للزمن كلها موجودة على مستوى ذهني فالمستقبل ممثل في الانتظار, والحاضر ممثل في الانتباه, والماضي ممثل في التذكر" (Abdel Fattah، 2006 2007 -، صفحة 45) فإننا لا يمكننا العودة الى الماضي وإحياءه من جديد إلا إذا استحضرنا أحداثه عن طريق الذهن, لأن تلك الأحداث لازالت مخزونة في الذاكرة, وكذلك بالنسبة للمستقبل الذي لا يمكننا إلا تخيله, ولا يكون التخيّل إلا عن طريق الذهن أيضاً, إن اللحظة الآنية الحاضرة هي ما يؤكد عليها (أوغسطين) كونها تمثل نقطة الالتقاء, فحينها فقط يستطيع الإنسان أن يقوم باستحضار الماضي عن طريق استدعاء الذكريات ورسم صورة تخيّلية متوقّعة للمستقبل, وتنقسم التوقعات الذهنية المستقبلية الى توقعات لأحداث وظروف مرئية أو معاشة, مثل توقعاتنا لأحداث تتكرر في حياتنا مثل توقعاتنا ليلاً لشروق الشمس في صباح اليوم التالي, وفي هذه التوقعات اعتماد على الذاكرة وما تمّ خزنه فيها من أحداث جرت في الماضي وهذا ما أشار اليه (أوغسطين) حول حقيقة اللحظة الآنية, أما القسم الثاني من التوقعات الذهنية تلك التي لم يكن لها وجود في الذاكرة, وفيها يُطلق الإنسان ذهنه بحرية لاختيار ما يراه ويقترحه.

ويرى الباحث أن في القسم الثاني من التوقعات الذهنية المستقبلية أهمية كبيرة في الصياغات المبتكرة والتي من ضمنها تتشكل أنواع الفنون والآداب, حيث تمثل هذه التوقعات حضورها في النصوص الأدبية والأعمال الفنية التي يحرص مبدعيها على تجاوز المتوقّع وكسر المدركات المألوفة من أجل ترسيخ العلاقة بين المنجز و المتلقي.

ويرى (كانط) أن الزمن هو الصورة القبلية الشرطية التي تسبق أي تجربة أو ظاهرة, إذ يرسم لنا الذهن صورة تلك الظاهرة معتمداً على مخزوناته القبلية, كما يؤكد (كانط) على قوة الترابط بيم مفهومي الزمان والمكان حيث يشير الى أن الزمان والمكان "شكلان قبليان للحساسية, يتم وفقاً لهما ترتيب معطيات هذه الحساسية ومضمون خبرة الإنسان بالعالم الخارجي, أو تجربته الخارجية" (Al-Kholi، 2012، صفحة 14) وهذا يعني بأن المكان عند (كانط) هو الصورة الأولية للإدراك الخارجي, بينما يشكّل الزمان صورة أولية تتعلق بالإدراك الحسي الباطني, ان صورتي الزمان والمكان مسئولتان عن تفسير وإدراك جميع الصفات الرئيسية للظواهر الخارجية.

أما (هيجل) فأنه يربط بين الزمن والتاريخ بمنهج جدلي يقوم على ثلاث خطوات تتمثل بالقضية, ونقيضها, والمركب الناتج عنها, ومن ثم يتحول المركّب الناتج الى قضيّة مرة أخرى وهكذا, ويعتقد (هيجل) بأن هذا البناء الجدلي إنما ينطبق على ظواهر الكون جميعها (Abdel Fattah، 2006 2007 -، صفحة 49) ، كما يعتبر (هيجل) من مؤيدي ارتباط الزمان بالمكان اذ يؤكد على "أننا لا ندرك لحظات وأمكنة بل ندرك هُنات وآنات (جمع هنا و آن)" (Daadoush، 2011، صفحة 12) فعلى الرغم من أن مفهوم الزمن يعد من بين المفاهيم الأزلية والخالدة, إلا أن (هيجل) يعتبره مفهوماً مجرداً لولا الحادثة التي تحقق وجوده وصيرورته, اذ يتحقق الزمن بفضل واقعية الأشياء, وكذلك المكان, فهو الآخر مجرد من مجردات الكون الذي يتحقق بوجود حركة الأحداث.

يعتبر الفيلسوف (هنري برغستون) الذي عرف عنه بأنه فيلسوف العصر الحديث وذلك باعتبار أن فلسفته تعد من أهم التيارات الفلسفية التي تميزت بتركيزها على فكرة الزمن في بدايات القرن العشرين, إذ جاء منهجه منطلقاً من إضعافه لسلطة العقل مؤكداً على عجز الأخير عن الخوض في المعارف جميعها, فإذا استطاع العقل إدراك الوجود المادي, فإن قدرته هذه لا تقوى على البحث في منطقة الحس الباطني, فمثلاً إننا عند مراقبتنا لشخص يسير بخطىً ثابتة زمنياً, إذ يتحدّد ثباتها بتساوي الحركة التي تحركها الأقدام في كل خطوة, فإننا في هذه الحال نستطيع بسهولة أن نتوقّع موطأ الأقدام واحدة تلو الأخرى, فبتوافق الزمن مع انتظام الحركة صار مكان موطأ القدم سهل التوقع وكذلك سرعتها, أما إذا فكّر الشخص بتغيير القياسات الزمنية بالنسبة لحركته, فلن نتمكن إطلاقاً من معرفة المكان بالنسبة لوقع خطاه أو قياس سرعتها, ذلك إننا لا نستطيع إدراك بواطن أفكاره, أو الشعور بالزمن الجديد الذي ينوي التحرّك بموجبه, ويعزو السبب في ذلك الى الخلاف بين الزمان المادي الذي يتأكد بارتباطه بالمكان, وبين الزمن الشعوري الباطني الذي لا يمكن إدراكه إلا من طريق ملكة أسماها (الحدس) (Daadoush، 2011، صفحة 12).

ويطلق (برغستون) على مفهومه للزمن الباطني مصطلح (الديمومة) والتسمية دلالة على التدفق والاستمرارية التي لا يتخللها الانقطاع, ويتميز الزمن الباطني عند (برغستون) بعدة خصائص منها إنه ذاكرة تحافظ على الأحداث نتيجة دوامه وتدفقه, فكل لحظة يعيشها الإنسان, هي نتيجة للحظات سابقة كان قد عاشها, فاللحظة الحاضرة هي انبثاق عن التقاء للحظات ماضية, وبذلك فإن الزمن الباطني للإنسان, أو زمن الحالة الشعورية, أو كما أطلق عليه (الزمن السيكولوجي) لا يكون منفصلا عن بعضه في أجزاء متعددة, إنما هو كلٌ واحد متداخل يعكس باطن النفس وما يدور فيها (Abdel Fattah، 2006 2007 -، صفحة 58). ان في ديمومة الحالة الشعورية إنما تنعكس لنا حالات شعورية جديدة متتالية, لا تشابه بينها, فهذه الحالة تنطبق على العمل الإبداعي الذي يميز عمل المبدع أو الفنان عن غيره من الأعمال التي تقوم على الديناميكية الآلية, إذ يعتمد عمل المبدع على تدفق المشاعر الباطنية التي تصدر عن الروح الإنسانية, وشطحات الخيال التي تشابه الأحلام, ولا تعوّل كثيراً على منطقية العقل واشتراطاته الواعية.

إن ما أوجده (برغستون) من خصائص ميّز فيها بين الزمن النفسي الباطني/ السيكولوجي من جهة, وبين الزمن الرياضي المستعمل في القوانين الفيزيائية والذي يشترط وجوده ارتباطه بالمكان الخارجي من جهة أخرى, إنما يرى فيه الباحث مقاربة بين الزمن في العرض المسرحي, والزمن في الحياة الاعتيادية, إذ تتطابق خصائص الزمن في العرض المسرحي مع تلك الخصائص التي يحملها الزمن الحقيقي أو السيكولوجي عند (برغسون), فكلا الزمنين يقومان على تقويض المنطق الرياضي وميكانيكية التتابع لصالح التعبير بحرية عن المشاعر الروحية التي تنساب ضمن فضاء العرض, بمعزل عن المحيط الخارجي مهما كانت اشتراطاته.

الفصل الثاني - الاطار النظري للبحث

– المبحث الثاني: الزمن في المسرح

يعتبر الزمن في المسرح واحداً من بين المكونات الأساسية التي تساهم في تميز هذا الفن عن غيره من أنواع الفنون, حيث يعرف الفن المسرحي بأنه فن (الهنا والآن) وفي هذا التعريف يجتمع مفهومي المكان والزمان, وبما أن الواقع المتمثّل بالعالم الخارجي هو المرجع الأساسي للفنون بنطاقها العام, والمسرح بشكل خاص, فإن ما ينطبق على الواقع من حيث ارتباط الزمان بالمكان, إنما ينطبق على المسرح بالضرورة, فقد ذهبت الفلسفة قبل نشأة العالم الحديث بقرون عديدة إلى أن العالم الخارجي يتمثّل بـ"سلسلة من الظواهر يستحيل منطقياً حدوث أيها خارج نطاق الزمان والمكان" (Al-Kholi، 2012، صفحة 14) فإن سلسلة الظواهر تلك إنما تتمثل بسلسلة الأحداث التي تصنعها الأقدار أو الشخوص في مدوّنة النص المسرحي بوصفه العتبة الأولى المؤدية الى بنية العرض المسرحي القائم على عناصر عدّة بينها سمعية وكذلك بصرية, إلا أن في مقدمتها يقف كل من (النص/الفكرة) الحامل لسياق (الزمن/الأحداث/الشخصيات), و(الممثل) المحرك لتلك الأحداث خلال زمن/أزمنة افتراضي, ضمن بيئة مكانية معينة, وبهذا فإن المكان يشكل الحاضنة لمحتوى تلك الأحداث وحركتها, بينما يشكل الزمان ذلك الخط الذي تنتظم إليه الأحداث وشخوصها, فيشكلان معاً منطلقاً أساسياً ترتكز عليهما الأحداث الدرامية ومساراتها ضمن المنجز المسرحي.

تتعدد الأزمنة في المسرح بتعدد مكوناته بين النص والعرض, فتتوزع أزمنة النص بين زمن الكتابة (زمن المؤلف), وبين زمن ثاني وهو زمن الأحداث التي تدور فيه, وهناك من المسرحيات ما تتوزّع أحداثها على خط الزمن السائر باتجاه أفقي متمثّل بـ (الماضي,

الحاضر, المستقبل), فإذا ارتبطت الأحداث بالزمن الحاضر والمعاش بالنسبة للمؤلف فحينها يكون التوافق بين زمان المؤلف وبين أحداث نصه المكتوب, او ربما يستند المؤلف أحياناً على أزمنة غير زمنه المعاش فيكون قد أستعار لأحداث مدوّنته النصّيّة زمناً غير الذي ينتمي إليه, إن استعارة الأزمنة وتعدّدها ضمن بنية النص الأدبية إنما تعزز من ورسوخه وانفتاحه على قارئيه, ذلك على الرغم من اختلاف أزمنة القراءة "مما يمنح النص انفتاحاً لا نهائيا نجده في تعدّد العروض المسرحية لنص درامي واحد" (Al-Mahdi، 2010، صفحة 32) فإن لكل نصٍّ مسرحي (إبداعي) هناك تكاملية قائمة بذاتها تحمل على عاتقها جودة ذلك النص وتتمثل بما يحتكم عليه النص من حيث بناء الأحداث الدرامية وانتماء الشخوص إليها ودورهم في صياغتها وتناميها, فإذا ما تحقّقت تلك التكاملية في النص, والذي أسميناه بـ(الإبداعي) فإنه يكتسب بالضرورة الانفتاح الذي يمنحه خاصية الفاعلية الغير مشروطة بزمن محدّد, إذ أنه لا يتحدد بالقراءة الأولى التي انطلق منها المؤلف ولا ينغلق عليها, إنما نجده ينفتح على عديد القراءات واختلافاتها الجمالية والزمنية والمكانية, فعلى سبيل المثال إننا نجد الكثير من النصوص العالمية التي اكتسبت صفة الخلود لجودتها ولما تحمله من دلالات ومعاني لازالت تثبت حضورها عبر الزمن وعلى الرغم من اختلاف الأمكنة التي تقدّم فيها, ويتمثل ذلك الحضور بتعدّد القراءات الجمالية التي تفضي إلى إنتاج معالجات إخراجية معاصرة تتساوق مع الراهن المعيش ومتغيراته (الآيديولوجية, السياسية, الاقتصادية).

كما إن هناك أزمنة أخرى تتعلّق بالعرض المسرحي, مثل زمن العرض, وهو الزمن المستقطع من الزمن الطبيعي والذي تستغرقه مدّة العرض المسرحي, وكذلك فهنالك زمن الأحداث والذي يكون بطبيعة الحال زمناً متخيل بحسب النظرة (الأنيشتانية) للزمان والتي تفضي إلى تحرير الفكر الإنساني من سطوة الزمن الواقعي, حيث صار من الممكن تناول مفهوم الزمن بطريقة مطواعة قابلة للتمدد والتقلّص والزيادة والنقصان, وهذا ما أتاح فرصة للكتاب في المجال الأدبي و الفني أن يتناولون الزمن بما ينسجم وأفكارهم الخيالية (Abdel Fattah، 2006 2007 -، صفحة 6) وقد أتاح ذلك التحرّر في إطلاق العِنان لخيال المؤلف المسرحي, أتاح الفرصة إلى إيجاد مساحات جمالية واسعة ذات منصّاتٍ عدّة تستوعب وقوف المخرجين بتعدد رؤاهم واختلاف معالجاتهم الإخراجية.

ومن طريق المعالجات الإخراجية تتكشّف لنا طبيعة الفضاء البصري للعرض المجسِد لمكان الأحداث وزمانها/أزمنتها, وبهذا فان العرض المسرحي يقوم على ارتباط الزمان بالمكان ضمن بنيته "لا بل إن أدراك الزمن مرتبط بإدراك أبعاد الفضاء المسرحي الذي يدور به الحدث" (Elias و Hassan، 2006، صفحة 238) اذ لا يشكل الزمن في العرض المسرحي أية قيمة إذا لم يتساوق مع الفضاء بمختلف مفرداته السمعية و البصرية, حيث تساهم تلك المفردات مع طبيعة الأحداث في تفسير الزمن عن طريق انتاج دلالات حسية تؤشر الى زمن الحدث, حتى وان تعدّدت الأزمنة في العرض المسرحي أو تداخلت, فان للتشكيل البصري دلالاته المكانية التي تستوعب جميع تلك الأزمنة .

ويعتبر مفهوم الزمن واحداً من أهم المرتكزات التي يستند إليها المؤلف المسرحي في صياغة منجزه الأدبي حيث تتوالد الأحداث عبر سير خط الزمن " فالزمن هو الحادث نفسه الذي يتحقق ثم ينتفي فسياق الأشياء الواقعية يشكل الزمن" (Daadoush، 2011، صفحة 12)، إن توالد تلك الأحداث وتطوّرها تعني بطبيعة الحال توالد الزمن وديمومته.

ويرتبط الخط الزمني في الكلاسيكية الحديثة تلك التي تتوافق مع رأي (أرسطو) حول الزمن, وتحديداً فيما يتعلق بمحدودية الزمن في التراجيديا إذ يقول "التراجيديا تحاول أن تكون تحت دورة شمسية واحدة, وأن لا تتجاوز ذلك إلا قليل" (Aristotle, 1961) وتتحدد بزمن داخلي/نسبي, ويمثل هذا الزمن مجموعة الآنات الذي يتشكّل منها زمن الخطاب المسرحي وأحداثه وشخوصه, ويرتبط الزمن في الخطاب الكلاسيكي بزمن آخر متعالي عليه وهو الزمن الخارجي/المطلق, وهو زمن ذات طابع فيزيقي, ومن اشتراطات النص المسرحي المنتمي للكلاسيكية أن يحتكم فيه الزمن الداخلي/ النسبي وهو ما نسميه (زمن الحدث الدرامي) يحتكم بالضرورة إلى الخطيّة الأفقية لثلاثية الزمن الخارجي/ المطلق (الماضي ـ الحاضر ـ المستقبل) " فعلى الرغم من محاولة جعل هذا الزمن يبدو واقعياً لتحقيق الإيهام, إلا أنه يظلّ خاضعاً لشروط الزمن الأول, أي الزمن الذي يستغرقه عَرض الحَدَث على الخشبة " (Elias و Hassan، 2006، صفحة 239) ويعتبر عنصر (الإيهام) في طبيعة العرض المسرحي المركز الذي يتحقق من طريقه الاختلاف بين تلك الأزمنة كونه الحد الفاصل بين الزمن الفيزيقي المطلق, وزمن الخطاب المسرحي النسبي, وكذلك فإن الإيهام هو الهدف الذي يسعى إليه ذلك الارتباط المتحقق ما بين الزمنين في بنية الخطاب المسرحي المتمثل بـ (النص: زمن القراءة/ زمن

الحدث الدرامي), وكذلك بالنسبة ل(العرض: زمن القراءة الاخراجية/ زمن الحدث الدرامي) كونه يحقّق غاية الكلاسيكية التي تسعى إلى تحقيق عامل التطهير من طريقه.

وإذ نلاحظ انتظام زمن الأحداث الدرامية في الكلاسيكية مع طبيعة الزمن الفيزيقي بحسب (أرسطو), فان ما جاء به المذهب (الرومانسي) يختلف عن ما سبقه, حيث لم تلتزم الرومانسية بذلك التوافق الزمني الكلاسيكي, إنما عملت على تعدّد الأزمنة لأحداثها, فلم تعد قائمة تلك الاشتراطات التي خضع بموجبها الزمن النسبي إلى منطقية الزمن المطلق المتعالي, فللزمن عند الرومانسيين مداه الواسع الذي يتجاوز محدودية الأربع وعشرون ساعة إلى عدّة أيام, بل عدّة شهور وتتجلى تلك الخاصّية في مسرحيات (شكسبير) ذات الأزمنة المتعدّدة.

وإذا ما بحثنا عن المغايرة الفاعلة في مفهوم الزمن بين المذاهب والتيارات المسرحية, فإننا سنجد تلك المغايرة واضحة المعالم عند التيار (الملحمي), وقد ظهر هذا التيار في المانيا مع بدايات القرن العشرين وتحديداً بعد الحرب العالمية الأولى, تلك الفترة التي شهدت تحولات كبيرة على مستويات عدّة (اقتصادية، اجتماعية، سياسية، آيديولوجية) فكان لابد من ظهور فعل ثقافي يوازي تلك التحولات فظهر المسرح الملحمي يتصدى لتلك التحولات ويناقشها ضمن إطار مسرحي مغاير يقوم أساساً بالضد من المرتكزات التي قام عليها المسرح (الأرسطي) ذات البناء التقليدي لمتوالية الأحداث الدرامية, مستبدلاً ذلك البناء بنظام جديد يقوم على وحدتي (الهدم و البناء) وتفكيك منطقية البناء الهرمي لتلك الأحداث مستفيداً من تقنية الكشف عن خفايا اللعبة ومصارحة الجمهور بكل ما يحيط به, منطلقاً من أحداث حقيقية لامست وتلامس المجتمع بشكل مباشر, وبدا سعيه واضحاً بهدف التغيير نحو الأفضل, وقد انبثق المسرح الملحمي على يد (آرفين بيسكاتور), إلا إن الكاتب والمخرج الألماني (بروتولد برشت 1898-1956م) هو من منح هذا التيار الأهمية الأكبر باعتباره منظراً للمسرح الملحمي ومطبقاً لتلك التنظيرات من خلال ما قدّم من نصوص أدبية وعروض مسرحية تجاوزت السائد في بنيتها, إذ ينطلق في آراءه من أهمية المسرح وخصوصيته في كونه وسيلة مهمّة وفاعلة من وسائل التعليم و التوعية السياسية الماركسية القادِرة على إحداث التغيير حيث "يرفض بريخت اندماج المتفرج في الحدث ويؤكد على ضرورة التيقظ العقلي للمُشاهد بعكس المسرح الأرسطي, إضافة إلى رفضه للتسلسل الدرامي للأحداث حيث يمكننا القول بأن المسرح البريختي هو مسرح الفكر لا مسرح الشعور والاندماج وهذا ما أطلق عليه بريخت "كسر الايهام" " (Al-Amiri، 2013، صفحة 410) ولتحقيق هذا المنطلق الذي سعى اليه (بريخت) في مسرحه فإنه يعتمد تقنيات جديدة في طريقة تقديم الأحداث على حساب ما كان سائد من أساليب تقليدية, فهو يرفض الأداء التمثيلي القائم على الاندماج, وكذلك فان بريخت في مسرحه يسعى إلى هدم البنية المنطقية للأحداث الدرامية بالاعتماد على عدّة عناصر تقنية عزّزت المفهوم الملحمي في مسرحياته مثل (كسر الايهام, التغريب, كسر الجدار الرابع, شخصية الراوي).

لقد أسهمت تلك المتغيرات التي أوجدها (بريخت) في مسرحه بشكل فاعل في تفكيك الزمن وإعادة بناء منطقيته بما ينسجم وبناء المشاهد المقدّمة من جهة, وكذلك بالنسبة للجمهور المتلقي من جهة أخرى, إذ تُبنى المعالجة الإخراجية للمَشاهد في المسرح الملحمي على تداخل زمني, إلا أنه تداخل ينتظم إلى سياق خاص يجمع بين (الماضي) وهو ما يتماشى والطبيعة السردية للأحداث والتي يتحقق من طريقها (الإيهام المؤقت), فالمشهد هنا مشهد تمثيلي يتطلّب الاندماج من قبل الممثل للتعبير عن حادثة وقعت في زمن مضى سعيا إلى تحقيق إثارة مؤقتة لعواطف المتلقي, وفي لحظة معيّنة يتم كسر هذا التواصل العاطفي لتحقيق تواصل من نوع آخر, يتمثّل بالتواصل الفكري, ويتمّ ذلك عن طريق كسر الإيهام من طريق تقنية تميّز بها المسرح (البريختي) عرفت بكسر الجدار الرابع ومواجهة الجمهور لطرح حدث واقعي بواسطة شخصية الممثل المجردة, ومن تلك اللحظة يبدأ زمن جديد يتوحد فيه كل من العرض والجمهور بعد أن ينتهي تأثير الاندماج بشكل مدروس, و يقطع الممثل صلته بالشخصية, إنه زمن (الآن) الزمن الفيزيقي الذي يجمع كلٍ من صانعي العرض ومشاهديه على خط زمني واحد فالعرض المسرحي البريختي يريد من المتلقي ان يبقى في حالة ادراك ويتفحص العرض بوعي تام وهذا الوعي هو ما يسعى اليه (بريخت) في فلسفته الخاصة, إلا أن هذا (الآن) يبقى (آناً) افتراضياً كونه يسير ضمناً لحدود زمنية لعرض المسرحي والتي هي بطبيعة الحال تشكل جزءاً من مسيرة الزمن الخارجي, فعلى الرغم من أن الزمن في المسرح الملحمي ليس بزمن تخيّلي (ميتافيزيقي), إلا أنه بذات الوقت ليس زمناً طبيعيا وذلك بحسب اشتراطات البيئة المكانية (الفضاء المسرحي) التي تحدد ماهية الزمن.

وفي المقابل من خطّية الزمن المستقيم الذي يتحدّد بالبداية (نقطة انطلاقه) والنهاية الحتمية التي تحدد وجوده, وهو ما أقرّه فلاسفة الدين لاسيما عند الغرب حيث آمن الفلاسفة المسيحيين بأن خط الزمن له نقطة بداية تتمثل بخلق آدم عليه السلام, وله أيضاً نقطة نهاية وهو يوم القيامة, فإنه بالمقابل من هذا (الزمن المستقيم) يظهر مفهوم (الزمن الدائري) الذي أكّد عليه الفلاسفة الأوائل منطلقين من حركة الزمن الدائرية المتمثّلة بتتابع حركة الليل والنهار (ليل- نهار- ليل ...), وكذلك التكرار السنوي في تتابع المواسم (صيف- شتاء- صيف ...) (Khiari و Khadrawi، 2017)، فلقد شكّلت هذه النظرة لمفهوم الزمن وعي جديد ومغاير يكمن في إعادة النظر بمنطقية التراتب الزمني, ومن جهة أخرى فقد أسهم تطور الفكر الإنساني الذي شمل مجالات عدّة في مطلع القرن العشرين, أسهم بولادة اتجاهات أدبية وفنية معاصرة تتساوق مع الراهن وتغادر ما كان سائد "لقد استمر العمل وفق بنية التراتب – التعاقب – منذ المسرح الاغريقي وحتى منتصف القرن العشرين, عندما تمّ نسف هذه النظرية من قبل كتاب اللامعقول بإحلالهم فكرة البنية الزمنية الدائرية" (Al-Mahdi، 2010، صفحة 35) ويعتبر تيار (العبث) الفلسفي واحداً من بين تلك الإفرازات الناتجة عن واقع المجتمع الإنساني المؤلم "فقد ارتبط بظرف تاريخي محدد هو صدمة الحرب العالمية وظهور النازية وسيطرة الآلة في العصر الصناعي وتجرد الإنسان من إنسانيته وغربته في مجتمع تداعت فيه العلاقات الاجتماعية التقليدية" (Elias و Hassan، 2006، صفحة 304) حيث تنطلق فلسفة مسرح العبث واللامعقول من معالجة النفس البشرية التي تعرّضت إلى هزاتٍ عدّة أثرت بشكل سلبي على شخصية الفرد من حيث علاقته بالواقع وبالمجتمع المحيط, ما انعكس ذلك على طبيعة المسرح من حيث النصوص المسرحية والمعالجات الإخراجية, فقد اتخذ البناء الدرامي شكلا دائرياً ينتهي من حيث نقطة البداية, تاركاً الأزمات بلا حلول وهو ما ينسجم مع عبثية الحياة ويتعارض مع التسلسل المنطقي للأحداث "في مسرح العبث يكون البعد التكراري والعودة الى نقطة البداية مؤشراً على ثبات زمني وعلى انتفاء الصيرورة التاريخية والتطور من خلال الزمن" (Elias و Hassan، 2006، صفحة 340)، ومثلما تعاملت المعالجات الإخراجية في عروض مسرح اللامعقول مع البناء الدرامي من حيث اللامنطق, فقد تعاملت أيضا على إعادة صياغة (الشخصية) وبنائها في العرض حيث جاءت شخصيات مسرح اللامعقول بطريقة تكشف عن دواخلها وتجردها من كل قيمها وانتماءاتها, ومن بين سمات مسرح اللامعقول أيضا افتقار شخوصه إلى الزمن ويتّضح ذلك من خلال "عدم المطابقة مع الواقعي المكان والزمان وفي بناء الشخصيّة التي لا تشبه إنساناً محدداً من الواقع وغياب المنطق عن الحوار والحدث" (Elias و Hassan، 2006، صفحة 305) حيث يشكل الزمن بالنسبة للشخصية المسرحية (في غير مسرح اللامعقول) انتظامها الى الخطّية الزمنية المتمثّلة بـ(الماضي – الحاضر – المستقبل) فالماضي يعني أن ثمة تأريخ تنتمي إليه الشخصية, والحاضر دليل على وجودها وكينونتها الذي يتمثل بـ(الآن) وفاعليتها خلاله, أما المستقبل فيعني ما هو متوقع من الشخصية وممكن القيام به, وهذا ما يتنافى مع اشتراطات بناء الشخصية في مسرح العبث واللامعقول.

تقدّم المعالجات الإخراجية لهذا النوع من العروض المسرحية أحداثها بصورة مغايرة لا تنتمي للواقع, الا أنها تعبر عن أعماق النفس البشرية بمصداقية كبيرة, ويتجلى ذلك من طريق الاستعانة بالأحلام والصور الشعرية القائمة على الزمن الميتافيزيقي (Hassoun، 2018) إن الغرض الذي تسعى إليه عروض مسرح اللامعقول يتمثّل بالكشف عن التناقضات القائمة بين الحياة التي يعيشها الإنسان في الواقع, وبين حياة الشخصيات المسرحية القائمة على اللاوعي الذي يمثل الحقيقة بالنسبة لمريدي مسرح اللامعقول.

ويتّضح مفهوم الزمن في مسرح اللامعقول بمسرحية (في انتظار غودو) للكاتب الأيرلندي (صموئيل بكت), حيث تؤشر (الشجرة) بشكلها التجريدي الى ما بعد الموت وهو مؤشر يخضع لقياسات ما بعد الزمن, هو زمن غير الزمن الذي نعرف, إنه زمن ما بعد الموت, بينما يشكّل وجود الشجرة (نقطة التقاء الشخصيات) دلالة على بعد مكاني, إلا إنه مكان مجهول المعالم, هو مكان في اللا مكان, نستنتج مما سبق إن لا وجود واقعي للشخصيات, حيث إن لقائهم جاء أثناء زمن ثابت يكرر نفسه لا ينتمي للزمن المنطقي, في مكان خالي من الحياة برمزية الشجرة ومدلولها, وفي ذلك إشارة الى عبثية الزمن وتهميشه وهو ما يدفع الى التفكير بعدمية الحياة كونها لا تسير وفق الخط المنطقي للزمن, فلا حياة بلا زمن, والعكس يصحّ أيضاً, كما يتّضح مفهوم الزمن الدائري من طريق الانتظار الذي يعدّ الثيمة الأساسية للمسرحية والمتمثّل بانتظار (غودو) الذي لم يأتي, والذي ربما يكون قد مات, وعلى الرغم من ذلك لا تنفك الشخصيات من انتظاره, وهذا ما يفسر دائرية الزمن في مسرح اللامعقول (Al-Mahdi، 2010، الصفحات 121-122).

وفي شكل آخر من أشكال العروض المسرحية التي يتجلّى خلالها تداخل الأزمنة بشكل واضح, بل إن البناء الدرامي فيها قائم على هذا التداخل, إذ تشكل العروض التي تعتمد تقديم (المسرح داخل مسرح) "حالة خاصة في التعامل مع الزمن لأنه يخلق ضمن الحيّزين المكانيّين الذين يفترضهما هذا الأسلوب حيّزين زمانيّين أيضاً ممّا يعكس نظرة التباسيه إلى علاقة المسرح بالواقع" (Elias و Hassan، 2006، صفحة 241) إذ يتمثّل الحيّز (الزماني /المكاني) الأول بزمن (العرض المسرحي) والذي سنطلق عليه تسمية (زمن العرض الكلّي) وهو بطبيعة الحال لا يتعدى أن يكون زمناً افتراضيا جرى عليه الاتفاق بين كلٍ من (العرض والجمهور) بأنه زمن مستقطع من الخط الفيزيائي للزمن الخارجي, أما الحيّز (الزماني/ المكاني) الثاني فيتمثّل بزمن (المشهد/المشاهد) المستقطعة من (زمن العرض الكلي) والمنتمية اليه بذات الوقت, والتي تقوم في بنيتها على تقديم عرض مسرحي سنُسميه (مشهد العرض المسرحي الضمني) كونه يشكّل جزءاً ضمنياً في تسلسل البناء الزمني لمشاهد العرض المسرحي الكلّي, وبالنتيجة فإن المعالجات الإخراجية لعروض (المسرح داخل مسرح) إنما تشترط وجود أزمنة افتراضية تتداخل بانتظام متّفق عليه ضمن البنية المشهدية الكلّية للعرض وهو ما يجسّد أهم المرتكزات التي تقوم عليها عروض (المسرح داخل مسرح) والتي أطلق عليها مصطلح (الميتا مسرح).

أما في (مسرح ما بعد الحداثة) الذي قام على رفض المعايير المتبعة وابتعاده عن كل ما متداول ومألوف, متّخذاً لشكله الجديد صياغات إبداعية متفرّدة قائمة على تقويض بنى (الأحداث والشخصيات) وذلك بالعمل على إخلال بنية النص وتفكيكها ومن ثم إعادة صياغتها بما يتوافق ورؤية المخرج, فقد كشف المسرح الحديث عن تطوراً جديداً في العلاقة الرابطة ما بين المخرج والمؤلف, علاقة أتاحت للمخرج الحرية الأكبر والهيمنة الشمولية على مجريات العرض المسرحي على حساب شخص المؤلف ومدوّنته النصيّة, حيث إن "الإخراج الحديث قائم على قانون نفي النفي وقانون التحول من الكم الى الكيف وقانون وحدة صراع المتناقضات, والاعتماد على رؤية المخرج وكيفية طرحه للأفكار والمعالجات" (Abdul Karim، 2017) حيث تعتمد تلك المعالجات على قراءة المخرج الذاتيّة للمدونة النصّية بعد الإمساك بمركز الجذب بالنسبة اليه, دون التقيد بما تركه المؤلف, إذ من الممكن أن تنطلق القراءة الإخراجية من مركز لم يكن أساسياً في بنية النص الأدبية, إلا أنه شكّل مركز الجذب بالنسبة لفكر المخرج, إذ يشكل النص نقطة الانطلاق لا أكثر, قبل أن تتشظى جمله وتنحسر لغته المنطوقة لصالح لغة الفضاء المسرحي والتي تركيز على الجانب البصري.

إن طبيعة العلاقة الجديدة التي تنحاز لجانب المخرج المسرحي على حساب سلطة المؤلف التي امتلكها سابقاً, إنما ستنتج بالضرورة عن قراءة جديدة ومغايرة للأحداث, وكذلك فإن القراءة الجديدة ستقوم على (زمن/أزمنة) جديدة لا ترتبط بمحددات الأزمنة الموروثة عن المدونة النصية "ويمكن الحديث عن خيار إخراجي أو عن قراءة المخرج عندما يدخل على العمل المسرحي بعداً زمنياً جديداً لم يتجلى من خلال الزمن الارجاعي فقط, إنما من خلال طرحه لتمفصل جديد للنص وتقديمه لنهاية مُختلفة" (Elias و Hassan، 2006، صفحة 240) ، إن عدم منطقية الأحداث وتداخل المشاهد التي قامت عليها عروض ما بعد الحداثة, أفرزت بطبيعة الحال أزمنة متداخلة لا تنتظم ضمن نسق واحد, إنما ترتبط بشكل مستقل بالحدث وتتوحد معه, ربما يكون الزمن هو القاعد التي ينطلق منها الحدث ليحقق فاعلية في البناء المشهدي, أو ربما يأتي الزمن تابعاً للحدث ومكملاً له لتحقيق وجوده إزاء أزمنة أخرى تتداخل معه في ذات البناء المشهدي لتحقق وجودها هي الاخرى "إن فكرة الخلق الزماني المتداخل للإبداع الدرامي تتخذ صوراً متضادة وتقابل مواقف آيديولوجية مختلفة فيما بينها, وما علينا إلا أن نبرر آلية توليدات الزمن المتداخلة في صورة متجسدة عن طريق التكوينات البنائية فوق خشبة المسرح التي تعبّر عن الزمن و مستوياته" (Al-Jubouri و Al-Rubaie، 2011) ، إن هذا التداخل في الأزمنة يفرض بطبيعة الحال تطورا جديداً في نوع العلاقة بين (العرض و الجمهور), أو لنقل صار على المتلقي أن يجتهد في ترسيخ علاقات جديدة تواكب عملية تفكيك الزمن وتشتّته الى أزمنة متداخلة, ينتظم كل منها في بنية مشهدية مستقلة, لتشكّل جميعها قراءات المخرج المتعدّدة والمتحقّقة من طريق معالجته الإخراجية.

- **الدراسات السابقة:**

اطّلع الباحث على البحوث والدراسات السابقة التي تتناول (الزمن في المسرح) وتوصّل الى وجود دراسة بعنوان (أزمنة المسرح) للراحل (د. شفيق المهدي) وهو كتاب مصدره أطروحة الدكتوراه التي كتبها الراحل, حيث تتبّع فيها مفهوم الزمن

بحسب اشتغاله وفق الأساليب الإخراجية, بينما يركّز البحث الذي بين أيدينا على آليات اشتغال تداخل الأزمنة في بنية العرض المسرحي وفق الرؤية الإخراجية.

- **ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:**

1- أسهمت الفلسفة ونظرياتها في إثراء مفهوم الزمن, لاسيما الزمن التخيّلي الذي منح الحرية للمسرح في التعامل مع الزمن بوصفه عنصراً مطواعاً قابلا ِللتنوّع والتعدد والتداخل.

2- ارتباط ديمومة الزمن بالمكان وحركة عناصره.

3- تنطلق الأزمنة من فرضية المدونة النصية, لتجد تعددها وتداخلها وفق المعالجات الاخراجية.

4- تنوعت خطية الزمن بتنوع الأساليب الاخراجية بل انها تنوعت بذات الأسلوب الواحد وشكّلت أهم سماته كما جاء في المسرح الملحمي.

5- يعتبر أداء الممثل واحد من أهم المرتكزات المهمة في تحديد خطية الزمن في العرض المسرحي.

6- تعتبر التقنيات بمضامينها الدلالية عنصراً مهماً في تحديد خطيّة الزمن في العرض المسرحي.

7- عملت الأساليب الاخراجية الحديثة على تفكيك الزمن وإعادة صياغته يما يحقّق متطلبات الرؤية الاخراجية.

الفصل الثالث - الإطار الاجرائي للبحث

- **أولاً/ مجتمع البحث :**

يتمثل مجتمع البحث بالعرض المسرحي (خريف) الذي قدمه المخرج العراقي (صميم حسب الله) والذي عرض في داخل وخارج العراق للفترة المحصورة ما بين (2016-2018).

- **ثانياً / طريقة اختيار العينة :** اعتمد الباحث على الطريقة القصدية في اختياره لعينة البحث, وذلك لأنها ركّزت على مفهوم المتغيرات الزمنية وتضمّنت معالجتها الإخراجية تداخل الأزمنة.

- **ثالثاً / ادوات البحث :** اعتمد الباحث على الأدوات الآتية لاستكمال متطلبات بحثه :

1- ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات .

2- الوثائق , بما فيها (المصادر, والمراجع, والدوريات, , وتسجيلات الفديو, والصور الفوتوغرافية).

3- المشاهدة العيانية: ويعتمدها الباحث أداة مهمة في تتّبع المعالجات الإخراجية التي حملتها العروض المسرحية.

4- الخبرة الذاتية للباحث بوصفه عاملاً في حقل الإخراج المسرحي.

رابعاً/ منهج البحث : اعتمد الباحث على المنهج الوصفي / التحليلي في دراسة البحث وتحليل العينة

- **خامساً / تحليل عينة البحث: مسرحية خريف**

إعداد وإخراج : صميم حسب الله

سينوغرافيا : علي محمود السوداني

مكان وتاريخ العرض: بغداد – منتدى المسرح 2016

منذ اللحظة الأولى وقبل أن يتّضح أي شيء على مستوى البصر, نستطيع تلمّس دور الزمن وأهميته في بنية العرض, هذا ما توحي به الموسيقى الافتتاحية, إذ يفتتح العرض بصوت ضرباتها التراتبية المؤشرة إلى الاستمرارية والديمومة والتي ستستمر على طول زمن العرض, فيتجسّد ذلك بصرياً بعد دخول كل من (قاتل1 , وضحية1) (واللذان سنرمز لهما بـ ق1, ض1 , وكذلك بالنسبة لقاتل2, و ضحية2), كما تمرُّ الأحداث والشخصيات بتحولات جوهرية يلعب الزمن فيها دوراً فاعل.

- **النص واستدعاء للأزمنة:**

حَمَلَ النصَّ في مضمونه إشارات واضحة إلى الدور المحوري الذي يلعبه مفهوم الزمن في سير الأحداث, خصوصاً وإن نصّ العرض جاء معدّا ليتوافق مع متطلبات الرؤية الإخراجية التي قامت هي الأخرى على مفهوم الزمن وتداخلاته, ويقوم النص على سرد استذكاري لما قامت به الشخصيات في الماضي من جرائم شكّلت جزءاً من التاريخ العراق المعاصر, إذ إن تلك الشخصيات تعود في مرجعياتها إلى زمن ماضي ساد فيه القتل على أساس الاختلاف في الانتماء والتطرّف بأشكاله (الديني, المذهبي, السياسي, القومي), تحاول الشخصيات استعادة ذكرياتها في القتل من طريق استحضار واستدعاء تلك الأفعال والتمجيد بها بالنسبة ل(ق1/ق2) محاولة للامساك بالحاضر من منطلق ديمومة الهيمنة والتسلّط, أما بالنسبة ل (ض1/ض2) فتشر دلالاتها النصيّة إلى تلك المخاوف التي عاشوها في الماضي, وتداخل زمنها مع الزمن الآني للأحداث, إلا أن تلك المخاوف لن يستمر, ففي لحظة استذكار بينهما (ض1/ض2) يؤكد حدها إن اليوم لن يكون شبيها بالأمس:

ض1: أنا أعرف بماذا تفكر.

ض2: كان ذلك في الماضي, أما اليوم ..

وهي جملة مفتوحة على عدّة احتمالات, إلا إن تلك الأمنيات بالنسبة لضحايا الأمس لا تجرد القتلة سلطتهم وقوتهم التي توارثوها عبر السنوات السابقة, ويتّضح ذلك من طريق حوار

ق1 : أنا عندما أتحدث عن جرائمي فأنا أعرف عن أي فزع أتحدث, أنا أقول جرائمي ولا شيء في ذلك أندم عليه, وإلا سأكون شخصاً بلا ذاكرة.

إن استحضار الماضي في اللحظة الآنية يشكل واحداً من المرتكزات التي أسهمت في تأسيس بنية الشخصيات على مستوى النص, إذ يستمد القاتل قوّته الآنية من ماضيه الزاخر بالدماء, ذلك على الرغم من الوهن الذي يعانيه, وبالمقابل من ذلك يكشف لنا الحوار عن التباين بين الشخصيات, إذ يتحدّد ذلك التباين من طريق محاولات القتلة التشبث بالماضي كونه يمثل مصدر قوتهم, بينما يحرص الضحايا على البراءة من ماضيهم كونه يمثل ضعفهم الذي يريدون التخلّص منه, ويتجسد ذلك في حوار

ض/1: أنا على استعداد أن أغير وجهي ألف مرّة.

وفي موضع آخر تكشف لنا بنية النص عن صراع جديد حول مركز السلطة, فبعد محاولات إضعاف سلطة الماضي, تبدأ محاولات إثبات الوجود بالنسبة ل(ض1/ض2), إذ يستحضر (ض2) أفعال القتلة بحق الكثير من الضحايا, ولا ينسى كونه وصاحبه من بين أولئك الضحايا, والهدف هو تذكير (ض1) بضعفه السابق:

ض/2 أتتذكر ماذا فعلوا؟

فيجيب الآخر بصوت هامس حتى لا يوقظ الفخر بداخل القتلة, ولا يريد أن يستعيد ذكريات ضعفه السابق أمامهم:

ض/1: نعم, أنا أتذكر كل شيء.

ومثل ذلك يفعل (ق/1) محاولاً إضعاف سلطة (ق/2) بعد أن يبدأ بالتهالك أمام فعل الزمن ومتغيراته, فيشير في حواره إلى أنه :

ق/1: لم يعد هناك ملك في حظيرة العجائز هذه, لا هذا (مشيرا إلى ق/2) ولا غيره, لا تضن انه يثير خوفي بجرائمه, أنه ريح فقط.

وفي أثناء ذلك تتسلّل حتمية الزمن وانسيابيته لتضعف القوي وتغيّر الحال, فيعترف (ق/1) بـ(ضعفه وانهياره): انا رجل ميت, وما تبقى مني ليس إلا شبحاً لقاتل عاجز.

على الرغم من اعترافه بانهياره خضوعاً للزمن الآني, إلا أنه لازال يتمسك بماضيه الدموي, تداخل للأزمنة يشير إلى فرق كبير, وفي محاولة البقاء على سلطة الماضي التي لازال يدافع عنها (ق/2) تثبيتاً لسيادتها, فإننا نشاهد جرأة في الحوار المصحوب بالفعل من قبل الطرف الآخر, بعد محاولة (ض/2) إثارة الأول ومن ثم تهميش حضوره الآني:

ق/2: (بعنف) تعلّم أن تتحدث معي بلهجة أخرى وإلا فانك ستجرب قسوتي.

ض/2: لست مجبراً, فأنتم من الماضي وأنا من المستقبل.

إشارة زمنية تؤكد على أن (الآن) هو مركز التحوّل بين زمنين يتشاركان الأحداث ذاتها, ويؤكدان تداخلهما وتلاقيهما في اللحظة الآنية, والتي تعلن عن انتقال سلطة القتل من الماضي المتمثل بشخوص القتلة, لتكون السلطة بيد الأصحاب المستقبل, والذين لم نعد نستطيع أن نطلق عليهما (ضحايا) , كونهما أصبحا قتلة أيضا, إلا أنهما (قتلة المستقبل).

- **تداخل الأزمنة في المعالجة الاخراجية:**

إن لتلك الأحداث التي نتتبع مسيرتها أثناء زمنها (الآني) إنما هي أحداث جاءت عبر متتالية زمنية تركت أثرها على الشخصيات, وهذا ما دلّت عليه هيئة الشخصيات وما طرأ عليها من متغيرات أفصحت عن مرور كم من السنوات ما بين ظهورها في المشهد الافتتاحي للعرض, وبين المشاهد اللاحقة, إذ يعمد المخرج إلى إدخال جميع الشخصيات (القتلة والضحايا) في نفس المكان بعد مشهد بصري يوحي باستمرارية فعل العنف الاجرامي, أتاح لنا هذا المشهد فرصة التعرّف على القتلة واسلوبهم الدموي, و التمييز بينهم وبين ضحاياهم. إلا أن انتهاء المشهد بدخول جميع تلك الشخصيات إلى ذات المكان يشير إلى نوع من الاندماج فيما بينهم, وهذا ما أفصحت عنه المشاهد اللاحقة حيث ظهر الجميع بمظهر واحد, قبل أن تشير الافعال والسلوك إلى تحول الضحايا إلى فئة قتلة, إلا أنهم في طور الاستعداد.

في مشهد سمعي بصري, تداخل فيه زمن الموت المتمثل بسكب مادة (النفط) على الضحايا سعياً إلى الخلاص منهم, إلا أن تداخل ذلك الزمن مع زمن (الآذان) لإقامة الصلاة منع زمن الموت من المرور والتحقّق, وفي توظيف صوت (الآذان) بثنائيته المذهبية والتي تداخلت مع بعضها إدانة إلى دور المنظومة الدينية (الإسلامية) المتطرفة والتي تقف خلفها دوافع سياسية في رعاية تلك الأحداث الدموية, كما أشار فعل الوضوء المقترن بمعمارية المكان إلى بيئة تفضي إلى أن أحداث المشهد الأول (مشهد التعذيب) تدور في بيت من بيوت الله, حيث تم تحويله بفعل التطرّف إلى مكان للتعذيب والقتل واحتضان القتلة بدلاً عن مكان يبث التسامح والرحمة.

في مكان رطبٍ يرمى الضحايا معصوبي الأعين, ظلام دامس ومكان مجهول, الزمن متوقف بالنسبة لهم يشعرهم بالاطمئنان المؤقت, قبل أن يعود القتلة ليتداخل زمن الخوف مع زمن الاطمئنان, إن الزمن بالنسبة للقتلة هو زمن مستمر, ومرة أخرى يلجأ الضحايا إلى طقسية المكان بعد أن كشفوا عنه لتخليصهم من الموت, وتتمثّل تلك الطقسية بعمود مضاء باللون الأخضر.

تشير مفردة الكراسي التي تشاركت في حملها الشخصيات إلى نوع من التعاضد المستقبلي, وكذلك الشبه في شكل الأزياء التي ارتدوها, وفي دلالة أخرى فقد أشارت الكراسي المستخدمة غالباً من قبل ضعيفي الحركة وكبار السن على انقضاء فترة من الزمن وهذا ما أكدته الحركة المرتبكة الدالة على الضعف والوهن. تتداخل الأزمنة مرة أخرى بظهور الماضي متمثّل عبر نافورة الدماء التي أزهقت في فترة مضت, إذ يفرض زمن الضحايا الماضي حضوره خلال الزمن الآني, مقابل محاولات إخفاءه دائماً, إلا أن ذلك الإخفاء لا يعني التنصّل أو التخلي, إنما تشير حركة أحد الذين تحولوا بفعل الاحتضان والرعاية من كونه ضحية إلى قاتل أو مشروع قاتل, فقد أشارت حركته بالوثوب فوق مجرى الدم إلى الزهو والاعتزاز بهذا المنجز الدموي المزيّف الذي لم يساهم هو في صناعته, إلا أن إدعاء ذلك يمنح الشخصية حريتها من مخاوف الماضي, ويكسبها قوّة الحاضر والمستقبل.

تعمّد المخرج إلى إثراء البناء المشهدي بتعدّد البؤر وتشظي الأفعال مع الحفاظ على مركزية الفعل الأقوى من حيث التأثير, إذ يفرض القاتل حضوره الآني على الرغم مما يبدو عليه من وهن, إلا أنه يستمد قوّته من ماضيه المخضّب بدم الأبرياء ليفرض ديمومة وجوده على الزمن الراهن من طريق التركيز على تكرار أفعال التعذيب التي مارسها القتلة في المشهد الافتتاحي والتي تشعر فاعلها باللذة, وهو ما بدا واضحاً في عدّة مواضع يسترجع في أثنائها شخصيات الضحايا مخاوفهم القديمة أمام أي إشارة أدائية صائتة كانت أم صامتة يطلقها قتلة الماضي قاصدين فيها إثارة ذلك الرعب سعياً للحفاظ على أمجادهم السابقة أثناء حاضرهم الخريفي, ولهذا نلاحظ محاولات دائمة لانتماء الضحايا السابقين إلى شخوص القتلة رغبة في الاحتماء بهم, وسعياً إلى التخلص من مخاوف الماضي وإدراك قوّة الحاضر والمستقبل, فضلاً عن رغبات خفيّة في محاولات لانتزاع سلطة القوة التي ستنجح مؤخراً, ويتجسّد ذلك من طريق تفعيل الآثار الدمويّة التي خلّفها قتلة الماضي, بعد استحضارها ومحاولة تجريد فاعلها الحقيقي منها لانتزاع ذلك الإرث الذي منحه قوّة الحاضر, ويتجلى ذلك في الإشارة إلى جماليات العنصر التقني المتمثّل بمجرى الدم, كذلك انتزاع قطع الاكسسوار التي بدت لنا دائما على أنها مصدر لقوة القتلة (سكين, رداء, مسبحة), فتتحول سلطة الزمن الحالي إلى ضحايا الأمس, إعلانا عن استمرارية زمن العنف بكل أشكاله.

الفصل الرابع - النتائج والاستنتاجات

- **أولا/ النتائج:**

توصل الباحث من طريق تحليل عينة البحث إلى النتائج التالية:

1) تأثرت اشتغالات المخرج العراقي بتفكيك زمن النص وإعادة صياغته بما يتناسب والمعالجة الإخراجية .
2) شكّل الإيقاع الزمني حضوره في بنائية المشهد وصياغة الأحداث الدرامية في العرض المسرحي الحداثوي.
3) استطاع الزمن أن يعبّر عن طبيعة الشخصيات وانتماءاتها ودواخلها.
4) اعتمد المخرج على تنوّع الأزمنة في بنية العرض المسرحي وكشف عن جماليات تداخلها.

- **ثانياً/ الاستنتاجات:**

وفي ضوء ما اسفرت عنه نتائج البحث توصّل الباحث إلى الاستنتاجات التالية:

1) ينطلق تعدد الأزمنة وتداخلاتها من المدونة النصية, إذ يقوم العرض على التقاط الزمن وإعادة صياغته.
2) العمل على تفكيك زمن الشخصيات .
3) لم يعد العرض المسرحي العراقي قائماً على خط زمني واحد, إنما اشتملت أحداثه على تعدد الأزمنة وتداخلها.
4) الاعتماد على أداء الممثل وتقنيات العرض في الكشف عن تعدد الأزمنة وتداخلها.

ثالثاً / التوصيات

1- يوصي الباحث بأهمية عنصر الزمن وفاعليته وتحولاته وتداخلاته ضمن مسار العرض المسرحي لما له من أثر في إثراء الجوانب الدلالية والسينوغرافية والأدائية في العرض المسرحي

رابعاً/ المقترحات

يقترح الباحث دراسة:

1- تحولات الزمن وانتقالاته وأثرها على سينوغرافيا العرض المسرحي في مسرح الطفل.
2- الزمن وتحولات العلامة المسرحية في المسرح السياسي في عروض المسرح العراقي.

Conclusions:

1. The multiplicity of times and their interactions stem from the textual blog, as the presentation is based on capturing time and reformulating it.
2. Work on deconstructing the time of the characters.
3. The Iraqi theatrical performance is no longer based on a single timeline, but rather its events include multiple and overlapping times.
4. Relying on the actor's performance and presentation techniques to reveal the multiple and overlapping times.

References:

1. a Yemeni, is a Tarif Al-Kholi. .(2012) *Time in philosophy and science.* Egypt: Hindawi Foundation for Education and Culture.
2. Abu Al-Azm Abdul Ghani. .(2013) *Al-Ghani Dictionary - an electronic dictionary indexed according to the first letter of the word.*
3. Abu Al-Barakat Al-Baghdadi. .(1963) *Considered by wisdom.* Baghdad: Dar Al-Ma'arif Al-Uthmaniyah.
4. Ahmed Daadoush. .(2011) The problem of time - from philosophy to science. *Nashri House for Electronic Publishing*.5 صفحة ،
5. Ali Asaad Watfa. 13) December, 2010). Psychological dimensions in the concept of time. *Scientific progress*.14 صفحة ،*71* ،
6. Aristotle. (1961). *The Art of Poetry.* (S. Ayyad, Trans.) Cairo: Arab Book House for Printing and Publishing.
7. Claremann, H. (1988). *About theater directing.* (M. Adwan, Trans.) Damascus: dar dimashq.
8. Ibn Manzur. .(1965) *lisan alearab* الإصدار) Part/13 المجلد ،the first). Beirut: Sader Printing House.
9. Ibrahim Madkour. .(1983) *Philosophical dictionary.* Cairo: General Authority for Amiri Printing Press Affairs.
10. Kamel Awaid Al-Amiri. .(2013) *Dictionary of literary criticism* المجلد) the first). Baghdad ،Iraq: Ministry of Culture - Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing.
11. Maher Abdul-Jabbar Ibrahim Al-Kitibani. .(2002) *Directing treatments for the play Macbeth in the Iraqi theatrical performance - Master's thesis.* Baghdad ،Iraq: College of Fine Arts.
12. Mary Elias و ،Hanan Kassab Hassan. .(2006) *Theatrical Dictionary - Concepts and terminology of theater and performing arts* المجلد) the second). Lebanon: Lebanon Library Publishers.
13. muhamad eabdalrahman marhaba. .(1983) *From Greek philosophy to Islamic philosophy* المجلد) the second). Algeria: Office of University Publications.
14. Muhammad Abdul Rahman Al-Jubouri و ،Mahmoud Jabbari Hafez Al-Rubaie. .(2011 ,9 21) Time and scenographic structure in theatrical performance. *Academic magazine*)Issue 59).186 صفحة ،
15. Muhammad bin Abi Bakr Abdul Qadir Al-Razi. .(1967) *Mukhtar Al-Sahah* المجلد) The first). Beirut ، Lebanon: dar alkutub alearabiu.
16. Muhammad Mahdi Hassoun. .(2018 ,9 15) Deconstructing theatrical time in the expressionist doctrine. *Academic magazine*.1 صفحة ،(90)
17. Saad Abdul Karim. .(2017) *Contemporary directors in the world theater.* Baghdad: Al-Fath for printing.
18. Saadi Abdel Fattah. .(2007 - 2006) *The concept of time between Bergson and Einstein.* Algeria: Ministry of Higher Education and Scientific Research - Mentouri Brotherhood University - Faculty of Humanities and Social Sciences - Department of Philosophy.
19. Sami Abdel Hamid. .(1995) *Drama in radio plot - published research.* BAGHDAD: Baghdad University.
20. Shafiq Al-Mahdi. .(2010) *Theater times.* Baghdad: Ministry of Culture - Department of Cinema and Theater - Baghdad International Theater Festival Publications.
21. Shams Al-Din Khiari و ،Muhammad Khadrawi. .(2017) *The concept of time between philosophy and physics.* Algeria: Bashar University.

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1555

The Creative Embodiment of the Omani Physalis Plant Through Ceramic Sculpture: An Experimental Study

Hatem bin Hamid bin Muhammad Al-Shu'aili [a] *Salman bin Amer bin Salem Al-Hajri* [b]

[a] *Master's student at Sultan Qaboos University, specializing in Fine Arts*
[b] *Associate Professor of Graphic Design at Sultan Qaboos University*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 13 March 2025
Received in revised form 3 May 2025
Accepted 5 May 2025
Published 1 February 2026

Keywords:
Creative embodiment, the Omani physalis plant, ceramic sculpture

ABSTRACT

This research explores the artistic embodiment of the Physalis plant, also known as ground cherry in Oman, through ceramic sculpture. It is a technical and creative study conducted by researchers using contemporary artistic techniques such as press molding, plaster mold casting, and other methods. The study aims to investigate the aesthetic and expressive values of the Physalis fruit by analyzing its organic details, which are characterized by their delicate and intricate structure.

The significance of this research lies in documenting the creative practice, through which innovative approaches were explored to produce ceramic sculptures. This study addresses a research gap in ceramic sculpture inspired by natural plants and provides an important reference for artists and researchers in this field. Additionally, the research highlights the challenges artists face in recreating natural forms, such as the difficulty of controlling raw materials like clay and maintaining fine details during ceramic shaping and firing.

The study adopts a Practice-Based Research (PBR) methodology, which emphasizes knowledge exploration through hands-on application. This approach generates new knowledge through creative and experimental processes, with the practitioner playing a central role in the research. The study seeks to identify the best artistic techniques for embodying the Omani Physalis by conducting multiple sculptural experiments. Researchers experimented with various techniques, such as sculpting the fruit form in ceramics and using ceramic molds, followed by an analysis of the produced works. The findings reveal that the natural characteristics of the Physalis plant—such as its transparent texture and delicate leaf structure—offer high aesthetic and expressive potential. These features can be translated into ceramic designs that reflect a balance between fragility and strength, opening new horizons in ceramic art.

The study resulted in several creative solutions and aesthetic values that helped overcome technical challenges. One of the key findings is that this type of research is highly valuable, as it bridges the connection between art and nature. The study also defines the role of artists in developing new techniques that enable them to create detailed and expressive sculptural works.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1555
Hatem bin Hamid bin Muhammad Al-Shu'aili, Salman bin Amer bin Salem Al-Hajri : The Creative Embodiment of the Omani Physalis Plant Through Ceramic Sculpture: An Experimental Study
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التجسيد الإبداعي للنبات في النحت الخزفي
"نبات الحرنكش العماني انموذجا"
دراسة تطبيقية

حاتم بن حميد بن محمد الشعيلي[1]
سلمان بن عامر بن سالم الحجري[2]

الملخص

يتناول هذا البحث دراسة التجسيد الفني لنبات الحرنكش أو ما يعرف بتوت الأرض كما يسمى في عُمان وأسمه العلمي (Physalis) في النحت الخزفي: دراسة تقنية وإبداعية ينفذها الباحثين عبر استخدام تقنيات فنية معاصرة كتقنية التشكيل بالشرائح، وتقنية التلوين وغيرها. يهدف البحث إلى إستكشاف القيم الجمالية والتعبيرية لثمار نبات الحرنكش من خلال تحليل التفاصيل العضوية لهذا النبات والذي يتميز بتركيبته الدقيقة والمعقدة. تكمن أهمية هذا البحث في أنه يوثق الممارسة العملية الإبداعية والتي تم من خلالها إستكشاف أساليب مبتكرة تسهم في انتاج اعمال فنية في مجال النحت الخزفي. تساهم الدراسة في سد فجوة بحثية في مجال النحت الخزفي المستلهم من النباتات الطبيعية، وتوفر مرجعًا مهمًا الفنانين والباحثين في هذا المجال. كما يتناول البحث التحديات التي يواجهها الفنانون عند إعادة إنتاج مثل هذه الأشكال الطبيعية، ومن هذه التحديات على سبيل المثال: صعوبة التحكم بالمواد الأولية كالطين والحفاظ على التفاصيل الدقيقة خلال عملية التشكيل الخزفي وفي مرحلة الحريق.

اعتمدت الدراسة على منهج البحث القائم على الممارسة (Practice-Based Research)، وهو منهج يركز على استكشاف المعرفة من خلال التطبيق العملي، حيث يتم إنتاج المعرفة الجديدة عبر العمليات الإبداعية والتجريبية، ويعد الممارس جزءًا أساسيًا من البحث. تهدف الدراسة إلى استكشاف أفضل الأساليب الفنية لتجسيد نبات الحرنكش العُماني، وذلك من خلال تنفيذ تجارب تشكيلية متعددة. قام الباحثون بتجريب تقنيات مختلفة، مثل النحت الخزفي لشكل الثمرة واستخدام القوالب الخزفية، ثم تحليل الأعمال المنتجة من هذه التقنيات. وقد توصلوا إلى أن الخصائص الطبيعية لنبات الحرنكش، مثل قوامه الشفاف وتركيب أوراقه الدقيقة، تحمل إمكانات جمالية وتعبيرية عالية. يمكن ترجمة هذه الخصائص إلى تصاميم خزفية تعكس التوازن بين الهشاشة والقوة، مما يفتح آفاقًا جديدة في الفن الخزفي.

وقد تم التوصل إلى مجموعة من الحلول الإبداعية والقيم الجمالية التي ساعدت في تجاوز العقبات التقنية. إحدى النتائج التي توصل لها هذا البحث أن هذا النوع من الأبحاث ذو أهمية عالية من حيث ربطه بين الفن وبعض النباتات في الطبيعة، كما حددت النتائج الأدوار المنوطة بالفنانين لتطوير تقنيات جديدة يمكن أن تساعد الفنانين على تقديم أعمال نحتية دقيقة ومعبرة.

الكلمات المفتاحية: التجسيد الإبداعي، نبات الحرنكش العُماني، النحت الخزفي،

المقدمة

يعتبر النحت الخزفي أحد أقدم الفنون التي تجمع بين الجمال والوظيفة، إذ يمتزج فيه الجانب الإبداعي مع المهارات التقنية. ومن بين العديد من مصادر الإلهام الفني، تبرز الطبيعة كمصدر لا ينضب للإبداع، حيث تلهم الفنانين بأشكالها العضوية المعقدة. هذه الدراسة تستهدف استكشاف نبات الحرنكش العماني، وهو من النباتات التي لم تجد حظها من الشهرة او البحث العلمي والفن التشكيلي، ذلك النبات ذو التفاصيل الدقيقة والتراكيب المعقدة، وكيفية تجسيد خصائصه الطبيعية في أعمال النحت الخزفي باستخدام تقنيات فنية معاصرة.

تلعب النباتات دورًا محوريًا في الثقافة الإنسانية، حيث كانت دائمًا مصدرًا للإلهام في الفنون المختلفة، بما في ذلك الفنون التشكيلية والخزفية (حاتم، 2022؛ درويش، 2020). وتهدف هذه الدراسة إلى سد فجوة بحثية مهمة، تتمثل في قلة الدراسات الأكاديمية التي تتناول كيفية إعادة إنتاج النباتات الطبيعية، وبخاصة الحرنكش العماني في النحت الخزفي. بالإضافة إلى ذلك، تسعى

[1] طالب في مرحلة الماجستير بجامعة السلطان قابوس، تخصص الفنون التشكيلية
[2] أستاذ مشارك التصميم الجرافيكي بجامعة السلطان قابوس

الدراسة إلى تحليل التحديات التي يواجهها الفنان عند تجسيد التفاصيل العضوية لهذه النباتات، واقتراح حلول عملية لتجاوز تلك التحديات، ما يسهم في تطوير تقنيات جديدة ومبتكرة في هذا المجال.

بالاعتماد على المنهجية المعتمدة على الممارسة (Practice-based research)، تُعرف بأنها "نهج بحثي يجمع بين الإبداع العلمي والتحليل الأكاديمي، حيث يتم استكشاف الأسئلة البحثية من خلال عملية إبداعية أو تطبيق عملي، ويُعتبر المنتج النهائي (مثل عمل فني، تصميم، أو نموذج) دليلًا بحثيًا يساهم في إثراء المعرفة" (Edmonds, 2018 & Candy؛ Gauntlett, 2018)

يمكن الوصول إلى نتائج تستند إلى التجربة العملية بدلاً من النظريات وحدها، مما يجعل هذا المنهج العلمي مناسب لهذا البحث بما فيه ممارسة، وتحليل، ونتائج (Sullivan, 2010؛ Nelson, 2013). تسعى الدراسة إلى تقديم فهم أعمق للتحديات الفنية وتطوير حلول تقنية تساعد الفنانين على تقديم تجسيد أكثر دقة للطبيعة في أعمالهم النحتية.

مشكلة البحث

تكمن مشكلة الدراسة في استكشاف كيفية تحقيق تمثيل فني دقيق وواقعي لنبات الحرنكش في النحت الخزفي باستخدام تقنيات فنية معاصرة. هذا النبات، المعروف بتفاصيله العضوية الدقيقة وتراكيبه المعقدة، يقدم للفنانين تحديات فريدة عند محاولة تجسيده في أعمالهم الفنية. من هنا، تسعى الدراسة إلى فهم كيفية استخدام تقنيات النحت الخزفي لتقديم تصوير واقعي للخصائص الطبيعية لنبات الحرنكش.

بناءً على ذلك، تتمحور مشكلة البحث حول السؤال الرئيسي التالي: كيف يمكن تجسيد الخصائص الطبيعية لنبات الحرنكش في النحت الخزفي باستخدام تقنيات فنية معاصرة؟ كما تحاول الدراسة استكشاف التحديات التي يواجهها الفنان في إعادة إنتاج التفاصيل العضوية لهذا النبات بدقة. لذا، يطرح البحث سؤالًا فرعيًا مهمًا: ما هي التحديات التي يواجهها الفنان في إعادة إنتاج التفاصيل العضوية لنبات الحرنكش في الفن الخزفي، وكيف يمكن تجاوزها؟

أهداف الدراسة:

1- تحليل الخصائص الطبيعية لنبات الحرنكش واستكشاف كيفية تجسيدها في أعمال النحت الخزفي.

2- تطوير أساليب مبتكرة في إعادة إنتاج الأشكال الطبيعية باستخدام تقنيات معاصرة.

3- تحديد التحديات التي تواجه الفنانين في نحت النباتات في الفن الخزفي واقتراح حلول عملية لتجاوز هذه التحديات.

4- تقديم إضافة نوعية للمكتبة الفنية العربية في مجال النحت الخزفي وتطبيقاته في تجسيد النباتات الطبيعية.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في النقاط التالية:

1. **إثراء المعرفة الفنية:** تقدم الدراسة مرجعًا جديدًا للفنانين في مجال استلهام الطبيعة في النحت الخزفي.
2. **تطويرتقنيات جديدة:** تسلط الضوء على طرق حديثة يمكن أن تحسن من جودة الأعمال الخزفية المستوحاة من الأشكال الطبيعية.
3. **سد فجوة بحثية:** تملأ فراغًا معرفيًا يتعلق بإعادة إنتاج النباتات الطبيعية في الفن الخزفي.
4. **تقديم دعم للفنانين الناشئين:** توفر حلولًا عملية تساعدهم على تطوير مهاراتهم الفنية.

مراجعة الأدبيات (Literature Review):

على الرغم من عدم وجود دراسات سابقة تناولت بشكل محدد تجسيد نبات الحرنكش العماني في النحت الخزفي، هناك العديد من الأبحاث التي استعرضت العلاقة بين الطبيعة والفن الخزفي، مع التركيز على التحديات التقنية والفنية التي يواجهها الفنانون في تجسيد التفاصيل العضوية للنباتات. توفر هذه الدراسات مرجعية مهمة يمكن أن يبنى عليها البحث الحالي.

اشار حاتم (2022) إلى أهمية التشخيصية في الخزف العربي المعاصر، حيث يستلهم الفنانون العناصر الطبيعية ويعيدون تجسيدها في أعمالهم الخزفية. يربط هذا البحث بين الطبيعة والخزف، ويبرز كيف يمكن للفنانين إعادة تفسير الأشكال الطبيعية في الخزف بطرق إبداعية.

كما تناولت دراسة درويش (2020) كيف يمكن النحت الخزفي أن يكون جسرًا بين الفن والبيئة، مما يعزز أهمية الطبيعة كوسيلة تعبيرية للفنانين في هذا المجال. بينما تناول الشمري (2014) التحديات التي تواجه الفنانين عند محاولة الحفاظ على التفاصيل الدقيقة للأشكال الطبيعية خلال مراحل التشكيل والحرق، وهو تحدٍ مهم سيعالجه البحث الحالي.

أما (Sullivan, 2010) و(Nelson, 2013) فقد قدما إطارًا نظريًا حول المنهجية المعتمدة على الممارسة (Practice-based research)، والتي تُستخدم لاكتساب المعرفة من خلال التجارب العملية. هذه المنهجية ستكون جزءًا مهمًا من بحثي حيث ستساعد في مواجهة التحديات التقنية من خلال الممارسة.

بالإضافة إلى هذه الدراسات، هناك أعمال فردية أخرى تركز على الطبيعة في النحت الخزفي. على سبيل المثال، (Clovis, 2021) استخدمت الأشكال النباتية والحيوانية لخلق أعمال خزفية تعكس التناقض بين الحياة والموت، معتمدة على الطبيعة كمصدر إلهام أساسي. في المقابل، استلهمت (Goto, 2021) من الأنماط الطبيعية مثل الفروع والبذور لتصميم خزفيات ذات تفاصيل دقيقة، مستخدمة مزيجًا من التقنيات اليدوية والحديثة.

هذا البحث سيضيف معرفة جديدة في مجال النحت الخزفي من خلال التركيز على نبات الحرنكش بشكل خاص، وهو نبات يتميز بتفاصيل عضوية دقيقة، لم يُتناول بعد في الأبحاث المتعلقة بالفن الخزفي. عليه يتوقع أن يسهم هذا البحث في سد الفجوة البحثية المتعلقة بتجسيد هذا النبات تشكيليا، مما يعزز العلاقة بين الطبيعة المتمثلة في النباتات والفن التشكيلي والنحت الخزفي.

إلى جانب ذلك، سيقدم الباحث تجاربه الإبداعية في تطوير تقنيات جديدة للتحكم في التفاصيل الدقيقة أثناء عمليات التشكيل والحرق. يعد الحفاظ على التفاصيل العضوية للنباتات تحديًا كبيرًا للفنانين، خاصة عند التعامل مع المواد القابلة للتشوه مثل الطين. سيوفر بحثي حلولًا عملية لتجاوز هذه التحديات، مع التركيز على دقة التفاصيل.

وأخيرًا، تم الدمج بين التقنيات التقليدية والمعاصرة مثل الطباعة ثلاثية الأبعاد والنحت اليدوي، لتحقيق تجسيد أكثر دقة للأشكال الطبيعية. هذه التقنية الحديثة ستساعد في تحقيق نتائج فنية مبتكرة تجمع بين النحت الخزفي والتكنولوجيا، مما يفتح آفاقًا جديدة للفنانين في استخدام التكنولوجيا لتعزيز أعمالهم الخزفية التقليدية.

المنهجية

المنهجية المعتمد على الممارسة (Practice-based research)، تُعد المنهجية المعتمدة على الممارسة مناسبة جدًا لهذا البحث لأنها اتاحت للباحث تجسيد الخصائص الطبيعية لنبات الحرنكش العماني في النحت الخزفي. هذه المنهجية مكنت من إجراء التجارب الفنية واستخدامها كأداة بحثية للوصول إلى استنتاجات علمية. لقد كانت العملية الإبداعية نفسها تعتبر جزءًا أساسيًا من البحث، حيث يتم توليد المعرفة والوصول إلى النتائج من خلال الممارسة العملية وليس من خلال النظرية فقط. كل ذلك ساهم في تحقيق أهداف هذه الدراسة.

الممارسة الفنية التي تمت الوصول إلى النتائج:

1. الممارسة الفنية كأساس معرفي: أثناء نحت نبات الحرنكش، تكون المراحل المختلفة من تشكيل الطين، وصقله، وحرقه، بمثابة تجارب يتم تحليلها وتوثيقها كجزء من البحث.
2. النواتج الإبداعية كأداة بحثية: القطع الخزفية التي تنتجها تُعتبر نتائج ملموسة تعكس المعرفة المكتسبة. يتم توثيقها وتحليلها كأدلة فنية تدعم استنتاجات البحث.
3. التفاعل بين النظرية والممارسة: خلال النحت، تقوم بالتفاعل المستمر بين التحليل النظري والتطبيق العملي. هذا التفاعل يسمح بتطوير فهم أعمق للتحديات الفنية وإيجاد حلول إبداعية تتماشى مع الأهداف البحثية.

كما يظهر في الشكل (1) تم استخدام أوراق وأكياس بلاستيكية لتقليل كمية الطين المستخدم ككتلة أساسية خلال عملية نحت شكل نبات الحرنكش. تُعتبر هذه الخطوة المرحلة التمهيدية الأولى في تنفيذ الشكل النهائي للنبات.

الشكل (1)

الشكل (2) قمت بتغطية الأوراق والأكياس البلاستيكية بطبقة من الطين، مما شكّل قاعدة أساسية يمكن العمل عليها لنحت التفاصيل الدقيقة لشكل نبات الحرنكش.

الشكل (2)

الشكل (3) بعد تغطية الشكل الأساسي بالطين، بدأت بإضافة التفاصيل الدقيقة لنحت نبات الحرنكش، مع التركيز على تعقيد تركيب الأوراق والملمس الفريد الذي يميزه، مما ساهم في إضفاء واقعية وحيوية على الشكل النهائي.

الشكل (3)

الشكل (4) في هذه المرحلة، يمر النحت الخزفي لشكل نبات الحرنكش بمرحلة تصلب الجلد، حيث تبدأ التكوينات في الثبات والصلابة تدريجيًا، تمامًا كما تبدأ ثمرة الحرنكش في الظهور بشكلها المميز محتمية داخل غلافها الرقيق الذي يحفظها.

الشكل (5) بعد مرحلة تصلب الجلد، تحضير الشكل لدخول مرحلة حرق البسكويت حيث يتعرض العمل لحرارة عالية (600 الى 900 سيليزي) تثبته وتمنحه الصلابة النهائية، تمامًا كما تتخذ ثمرة الحرنكش شكلها النهائي داخل غلافها الهش قبل أن تنضج.

الشكل (5)

الشكل (6)

الشكل (6) بعد الانتهاء من حرق البسكويت، ينتقل النحت إلى مرحلة الطلاء باستخدام الاندر جليز، حيث أضفت ألوانًا قريبة من لون نبات الحرنكش الطبيعي. جاءت الدرجات ناعمة ودقيقة لتعكس الطابع الواقعي للنبات، من ألوان الغلاف الذهبي المائل للبرتقالي إلى تدرجات الأخضر الخفيف، تمامًا كما لو أن النحت يستعيد حيويته.

الشكل (7)

الشكل (7) في المرحلة الأخيرة، يدخل النحت الخزفي للحرنكش إلى الحرقة الثانية (900 الى 1200) الخاصة بتثبيت الطلاءات الخزفية. وبما انني استخدمت اندر جليز لهذا يظهر نفس لون بعد الحرق.

النتائج

تمحورت مشكلة البحث حول كيفية تجسيد الخصائص الطبيعية لنبات الحرنكش في النحت الخزفي باستخدام تقنيات فنية معاصرة، بالإضافة إلى استكشاف التحديات المرتبطة بإعادة إنتاج التفاصيل العضوية للنبات وتجاوزها.

1. **تحقيق الهدف الأول: تحليل الخصائص الطبيعية لنبات الحرنكش:**
   - كشفت الدراسة أن الخصائص الطبيعية لنبات الحرنكش، مثل قوامه الشفاف وتركيب أوراقه الدقيقة، تحمل إمكانات جمالية وتعبيرية عالية. يمكن ترجمة هذه الخصائص إلى تصاميم خزفية تُبرز التوازن بين الهشاشة والقوة، مما يفتح آفاقًا جديدة في الفن الخزفي.
2. **تحقيق الهدف الثاني: تطبيق تقنيات النحت الخزفي المعاصرة:**

باستخدام تقنيات حديثة ومتطورة مثل التشكيل اليدوي الدقيق وتوظيف الطلاءات الزجاجية الجليز، أثبتت الدراسة إمكانية تطوير أساليب مبتكرة تعيد إنتاج الأشكال الطبيعية لنبات الحرنكش. التفاعل بين هذه التقنيات وفر للباحث مرونة كبيرة في التعبير عن الأشكال العضوية وتحقيق تفاصيل دقيقة تجمع بين الجمال والواقعية.

3. **تحقيق الهدف الثالث: تحديد التحديات و اقتراح حلول:**
   - أوضحت الدراسة أن التحديات الرئيسية تشمل:
     - صعوبة الحفاظ على التفاصيل الدقيقة للنبات أثناء عمليات التشكيل والحرق.
     - تقلبات درجة الحرارة في الأفران التي قد تؤدي إلى تشوهات في القطع النهائية.
   - واقترحت الدراسة حلولًا مثل:
     - تحسين أساليب النمذجة الأولية باستخدام مواد داعمة.
     - استخدام افران متطورة تتيح تحكمًا أدق بدرجات الحرارة.
4. **تحقيق الهدف الرابع: إضافة نوعية للمكتبة الفنية العربية:**
   - قدم الباحث مجموعة من التصاميم المبتكرة النحت الخزفي المستوحى من نبات الحرنكش، مرفقة بتحليل عملي وتوصيات تُعد مرجعًا للفنانين والباحثين في هذا المجال. تُظهر هذه الإضافة دور الفن العربي في تبني التقنيات المعاصرة مع الحفاظ على ارتباطه بالطبيعة.

المناقشة

في هذه الدراسة، تم اكتشاف التجسيد الفني لنبات الحرنكش في النحت الخزفي من خلال المنهجية المعتمدة على الممارسة، مع التركيز على التغلب على التحديات التقنية وتجسيد التفاصيل العضوية المعقدة للنبات. أثبتت النتائج فعالية هذه المنهجية في تطوير تقنيات جديدة ومبتكرة، وسنناقش فيما يلي أبرز الجوانب التي تم تسليط الضوء عليها من خلال هذه الدراسة.

1. فعالية المنهجية المعتمدة على الممارسة:

تؤكد نتائج هذه الدراسة أن المنهجية المعتمدة على الممارسة (Practice-based research) تعد أداة فعالة في تحقيق تجسيد دقيق للطبيعة في الفن الخزفي. لقد مكنت هذه المنهجية الفنان من التجريب الفني المتواصل وتحليل القطع المنتجة بشكل نقدي، ما أتاح الفرصة لاكتشاف تقنيات مبتكرة. هذا يؤكد على أهمية إدماج الإبداع العلمي في البحث الأكاديمي، حيث تتولد المعرفة من خلال التجربة الفعلية بدلاً من الاعتماد على النظريات فقط. وقد أدى هذا التفاعل بين النظرية والتطبيق إلى تعميق فهم العلاقة بين الطبيعة والفن الخزفي، مما يفتح آفاقاً جديدة للفنانين الباحثين في هذا المجال.

2. مواجهة التحديات التقنية في تجسيد نبات الحرنكش:

أظهرت الدراسة أن أحد أكبر التحديات التي واجهها الفنان هو الحفاظ على التفاصيل العضوية المعقدة لنبات الحرنكش خلال مراحل التشكيل والحرق. كان التحكم في المواد، خصوصاً الطين والخزف، عاملاً حاسماً، حيث كانت هناك حاجة لتطوير تقنيات جديدة للتعامل مع التشوهات التي تحدث أثناء عملية التجفيف والحرق. ومن خلال التجريب المستمر، تم التوصل إلى حلول فعالة،

مثل استخدام مواد داعمة أثناء التشكيل لتقليل التشوهات، بالإضافة إلى تعديل تقنيات الحرق لضمان الحفاظ على التفاصيل الدقيقة.

4. الابتكار في استخدام تقنيات فنية معاصرة:

يمثل أحد الجوانب البارزة في هذا البحث توظيف تقنيات فنية معاصرة، مثل التشكيل اليدوي الدقيق واستخدام الطلاءات الخزفية المتقدمة) الجليز(، مما ساهم في تطوير حلول مبتكرة لتحديات النحت العضوي. أتاح هذا الدمج تحقيق أشكال دقيقة وواقعية تعكس التفاصيل الطبيعية. يعتبر هذا التوازن بين الحرفية اليدوية التقليدية والأساليب الفنية الحديثة خطوة مهمة تعزز التوجه المستقبلي للفن الخزفي نحو الابتكار والتطوير

4. الإسهام الأكاديمي والفني:

تعتبر هذه الدراسة إضافة مهمة للأبحاث الفنية المتعلقة بتجسيد الطبيعة في النحت الخزفي. إذ تملأ فجوة بحثية مهمة في مجال الفن الخزفي المستلهم من النباتات الطبيعية، خاصة مع ندرة الدراسات التي تركز على نبات الحرنكش. هذا البحث يشكل مرجعًا أكاديميًا للفنانين والباحثين الذين يرغبون في استكشاف طرق تجسيد التفاصيل العضوية للطبيعة، ويمكن أن يسهم في تطوير تقنيات جديدة مستوحاة من الطبيعة. إلى جانب ذلك، أثرت الدراسة على الفهم النظري للعلاقة بين الفن والطبيعة، حيث تم تسليط الضوء على الجوانب الفلسفية والفنية لكيفية تحويل النباتات الطبيعية إلى أعمال فنية خزفية.

5. دعم الفنانين الناشئين:

تعتبر الحلول العملية التي قدمتها الدراسة، مثل استخدام مواد داعمة وتقنيات الحرق المعدلة، مرجعًا مهمًا للفنانين الناشئين. إن تقديم هذه الحلول يساعد في تقليل الأخطاء الشائعة التي قد يواجهها الفنانون عند العمل على تجسيد التفاصيل الدقيقة للنباتات في النحت الخزفي، مما يسهم في تطوير مهاراتهم الفنية ويعزز ثقتهم في التعامل مع التحديات التقنية.

6. تسليط الضوء على الجمال الطبيعي:

كشفت الدراسة عن الإمكانيات الهائلة التي يوفرها استلهام النباتات الطبيعية في الأعمال الفنية. نبات الحرنكش، بتفاصيله الدقيقة وأوراقه المتشابكة، يمثل نموذجًا غنيًا الفنانين لتجسيد الجمال الطبيعي بطريقة إبداعية. تسلط الدراسة الضوء على كيف يمكن للطبيعة أن تلهم الفنانين لإعادة إنتاجها في أعمال فنية تسهم في تقدير الجمال العضوي وإظهاره في أشكال جديدة.

الخلاصة:

بناءً على النتائج التي تم التوصل إليها في هذه الدراسة، يمكن القول بأن التجسيد الفني لنبات الحرنكش في النحت الخزفي يعد خطوة متقدمة في الجمع بين الطبيعة والفن. لقد أظهرت الدراسة أن استخدام المنهجية المعتمدة على الممارسة هو نهج فعال في مواجهة التحديات التقنية وتحقيق نتائج فنية مبهرة. ومن خلال تطوير تقنيات مبتكرة، أصبح بالإمكان للفنانين تجسيد التفاصيل العضوية المعقدة بطريقة أكثر دقة، مما يسهم في إثراء المشهد الفني الخزفي العربي والعالمي على حد سواء.

الاستنتاج

خلصت هذه الدراسة إلى أن التجسيد الفني لنبات الحرنكش في النحت الخزفي باستخدام تقنيات معاصرة يمثل تحديًا فنيًا وتقنيًا، إلا أن المنهجية المعتمدة على الممارسة أثبتت فعاليتها في تجاوز العديد من هذه التحديات. من خلال التجارب المستمرة، تمكنت الدراسة من تطوير تقنيات جديدة تساهم في تحسين تجسيد التفاصيل الدقيقة لنبات الحرنكش، مما أدى إلى تحقيق نتائج فنية مبتكرة (Sullivan, 2010).

لقد أظهرت الدراسة أن دمج النحت الخزفي اليدوي التقليدي مع تقنيات تطبيقية حديثة مثل تقنية التشكيل بالشرائح يمكن أن يؤدي إلى تحسين دقة وواقعية الأعمال الفنية (Adamson, 2013). وبالإضافة إلى ذلك، تم تقديم حلول عملية للفنانين لتفادي المشكلات الشائعة في عملية التشكيل والحرق، مثل التشوهات أو فقدان التفاصيل العضوية للنبات (Peterson, 2018).

أحد الإسهامات الكبرى لهذه الدراسة هو تسليط الضوء على إمكانيات استلهام الطبيعة، خاصة النباتات، في إنتاج أعمال نحتية خزفية تجمع بين الجمال الطبيعي والدقة الفنية. كما أن البحث يملأ فجوة بحثية مهمة في مجال الفن الخزفي المستلهم من الطبيعة، ويوفر مرجعًا قيمًا للفنانين والباحثين في هذا المجال (McNiff, 2013).

إلى جانب ذلك، يساهم هذا البحث في تعزيز الوعي بأهمية التفاصيل الطبيعية في الفنون، حيث يعتبر نبات الحرنكش مثالاً حيًا على كيفية تحويل الجمال الطبيعي إلى إبداع فني يُظهر الجوانب المعقدة والعضوية للطبيعة (Gaimster, 2007). كما أن الحلول العملية المقدمة للفنانين الناشئين تشكل نقطة انطلاق مهمة لتطوير مهاراتهم الفنية وتجاوز التحديات التقنية التي قد يواجهونها.

في الختام، يمكن القول بأن هذه الدراسة ليست فقط مساهمة فنية، بل هي أيضًا إسهام أكاديمي يفتح آفاقًا جديدة للفنانين لتطوير تقنياتهم والاستفادة من الطبيعة كمصدر لا ينضب للإلهام الفني (Sullivan, 2010).

Conclusion

This study concluded that the artistic representation of the gooseberry plant in ceramic sculpture using contemporary techniques presents a technical and artistic challenge. However, a practice-based methodology has proven effective in overcoming many of these challenges. Through ongoing experimentation, the study was able to develop new techniques that contribute to improving the representation of the fine details of the gooseberry plant, resulting in innovative artistic results (Sullivan, 2010).

The study demonstrated that combining traditional hand-sculpting ceramics with modern applied techniques such as fillet molding can improve the accuracy and realism of artworks (Adamson, 2013). In addition, practical solutions were presented for artists to avoid common problems in the molding and firing process, such as distortions or loss of organic details (Peterson, 2018).

One of the major contributions of this study is highlighting the potential of drawing inspiration from nature, particularly plants, to produce ceramic sculptures that combine natural beauty with artistic precision. The study also fills an important research gap in the field of nature-inspired ceramic art and provides a valuable reference for artists and researchers in this field (McNiff, 2013).

Furthermore, this research contributes to raising awareness of the importance of natural details in art, as the gooseberry plant is a vivid example of how natural beauty can be transformed into artistic creations that showcase the complex and organic aspects of nature (Gaimster, 2007). The practical solutions provided to emerging artists also constitute an important starting point for developing their artistic skills and overcoming any technical challenges they may encounter.

In conclusion, this study is not only an artistic contribution, but also an academic one that opens new horizons for artists to develop their techniques and utilize nature as an endless source of artistic inspiration (Sullivan, 2010).

References:

1. Adamson, G. (2013). *The invention of craft*. Bloomsbury Publishing.
2. Bolt, B. (2004). *Art beyond representation: The performative power of the image*. I.B. Tauris.
3. Candy, L. (2006). *Practice-based research: A guide*. Creativity and Cognition Studios, University of Technology Sydney. Retrieved from https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf
4. Carter, P. (2004). *Material thinking: The theory and practice of creative research*. Melbourne University Publishing.
5. Clovis, J. (2021). Flower-faced sculptures that shape the future of ceramics. *Thursd*. https://thursd.com/articles/flower-faced-sculptures-that-shape-the-future-of-ceramics
6. Gaimster, D. (2007). *Ceramics and the museum*. Archetype Publications Ltd.
7. Goto, Y. (2021). Echo of nature: Ceramics inspired by natural patterns. *My Modern Met*. https://mymodernmet.com/echo-of-nature-ceramics
8. McNiff, S. (2013). *Art as research: Opportunities and challenges*. Intellect Books.
9. Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Palgrave Macmillan.
10. Peterson, S. (2018). *The craft and art of clay: A complete potter's handbook*. Laurence King Publishing.
11. Smith, H., & Dean, R. (2009). *Practice-led research, research-led practice in the creative arts*. Edinburgh University Press.

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1668

Antithetical Binaries and Their Representations in Contemporary Digital Art – Artist Turkish Ugur Gallen as a Model

Hussein Shaker Qassim Al-Aydani [a]

[a] *Ministry of Education – Open University College – Basra Study Center*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 16 September 2025
Received in revised form 29 September 2025
Accepted 30 September 2025
Published 1 February 2026

Keywords:
Dualities, Opposites – Digital Art – Artist Ugur Galenkus

ABSTRACT

This research is a new reading of antithetical binaries in general, and in the artistic field in particular, so the concept was delved into and explored in the roots - that is, the first signs, because antithetical binaries in the artistic field remain in need of conceptual foundations, especially since there is a noticeable scarcity in this field, and I can even say that they are almost non-existent, which gave me an impression and an incentive to delve, explore and investigate so that I may contribute to helping those interested in the artistic field in tracking, tracing and monitoring this concept. Therefore, the research included four chapters, the first chapter was devoted to stating the research problem, which resulted in the following questions: How did the Turkish artist employ antithetical binaries in his visual texts? What are antithetical binaries? What are their mechanisms and principles? And did digital technology play a role in enriching the contemporary artist? The second chapter included two topics. The first topic dealt with the antithetical dualities between concept and meaning. The second topic included digital art, a historical reading. The third chapter included the research procedures, in which the framework of the research community was determined, and the sample models, totaling (4) four artistic models, were selected for the artist Ugur Galenkus. The treatments for managing the research and analyzing the sample models were reviewed, while the fourth chapter dealt with the research results, their discussion and conclusions.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1668
Hussein Shaker Qassim Al-Aydani: Antithetical Binaries and Their Representations in Contemporary Digital Art – Artist Turkish Ugur Gallen as a Model
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الثنائيات الضدية وتمثلاتها في الفن الرقمي المعاصر – الفنان التركي أوغورجالينكوس انموذجاً

حسين شاكرقاسم العيداني[1]

الملخص

يعُد هذا البحث قراءة جديدة في الثنائيات الضدية على نحو عام ، والمجال الفني على نحو خاص ، لذا جرى الغور والتنقيب عن المفهوم في الجذور- أي الارهاصات الاولى ، لأن الثنائيات الضدية في الحقل الفني تبقى بحاجة الى تأسيسات مفاهيمية لا سيما أنّ هنالك شحة ملحوظة في هذا الحقل ، بل اجزم القول أنها شبه معدومة مما اعطى لي انطباعاً وحافزاً بضرورة الخوض والتنقيب لعلي اقدم اسهاماً في معونة المهتمين في الحقل الفني في تعقب واقتفاء ورصد هذا المفهوم ، لذا تضمن البحث اربع فصول ، خُصص الفصل الاول لبيان مشكلة البحث والتي تمخضت عن التساؤلات الاتية : كيف وظف الفنان التركي الثنائيات الضدية في نصوصه البصرية ؟ وما هي الثنائيات الضدية ؟ وما هي آلياتها ومبادئها ؟ وهل كان للتقنية الرقمية دور في اثراء الفنان المعاصر ؟ اما الفصل الثاني فتضمن مبحثين تناول المبحث الاول - الثنائيات الضدية بين المفهوم والدلالة ، اما المبحث الثاني فتضمن - الفن الرقمي قراءة تاريخية ، أما الفصل الثالث فقد تضمن اجراءات البحث ، إذ تم فيه تحديد اطار مجتمع البحث ، واختيار نماذج العينة البالغة (4) اربع نماذج فنية للفنان أوغور جالينكوس ، وتم استعراض المعالجات الخاصة بإدارة البحث وتحليل نماذج العينة ، فيما عني الفصل الرابع بنتائج البحث ومناقشتها والاستنتاجات

الكلمات المفتاحية : الثنائيات ، الضدية – الفن الرقمي - الفنان أوغورجالينكوس

الفصل الاول

الاطار العام للبحث

اولاً مشكلة البحث :

احتلت الثنائيات الضدية مكانًا واسعًا لدى المفكرين والباحثين على نحو عام وفي الحقل الالسني الدراسات اللغوية والفنية على نحو خاص وأن كانت الدراسات الفنية تفتقر لتلك التنقيبات ، وتبقى بحاجة إلى تأسيسات مفاهيمية ، لاسيما أنّ هناك شحة ملحوظة في المصادر التي انصرفت لها ، واستطيع القول : أنها شبه معدومة ، مما ترك انطباعاً راسخاً لديّ بضرورة الخوض في هذا الحقل المفاهيمي الملتبس ، لعلي أسهم في معونة دارسي الفن ، في اقتفاء أثر هذا المفهوم الفاعل في الوسط الإبداعي ، وحصراً في حقل الفن التشكيلي وخاصة فن الرسم المعاصر لان مخاضاتها تكاد تكون متوهجة مع تلك الحقبة .

بلا شك يمكنني القول ان الثنائيات الضدية هي من العناصر الفاعلة لكونها تعطي دلالة ومعنى أو على اقل تقدير تسهم اسهاماً فاعلاً في بزوغ المعنى وتكوينه ، لما تحمله من دلالات بلاغية ، لان كل فنان يعرف أن الاشكال هي نفسها المستخدمة من قبل فنان اخر ، لكن المتغير هو الدلالة في الشكل ، بمعنى أخر أن الاشكال هي ثابته منذ أن استخدمها الفنان السومري فالأشكال الهندسية (المثلث والمربع وحتى الدائرة) ثابتة عبر التاريخ ، اذاً ما هو المتغير ؟ الدلالة أم الشكل ؟ يمكننا الاجابة عن هذا التساؤل بأن المتغير هو الدلالة ، فالمثلث ثابت عبر التاريخ - استخدمه السومري لأغراض اسطورية ، بينما اخذ المثلث في نصوص (جواد سليم) المرئية منحى اخر - منحى اجتماعياً بينما أخذ المثلث عند(شاكر حسن ال سعيد) منحى ثيو صوفياً وهكذا ، فالدلالة تكمن اختلافها في الحزن والفرح ومثلها في اليأس والامل - أو الثنائيات اللاهوتية وخاصة في الرسم - كما في نصوص عصر النهضة البصرية (الخير / الشر – الحق/ الباطل) أو ثنائيات ضدية واجتماعية (الظلام / النور – الظالم / المظلوم) .

أن المجال التشكيلي محيط زاخر بالمنجزات الثنائية الضدية وطبعاً تخضع الى جدلية الاسلوب ، فمفهوم الثنائيات الضدية يعد مفهوماً ديالكتيكاً جدلياً فكل قطب يساير نقيضه ، فالخير يساير الشر على خط موزاي وبلا شك يحاول قطب من تلك الاقطاب التغلب على النقيض الاخر ، اذا هي فلسفة جدلية او يمكنني القول واتنفق مع الفيلسوف (هيغل) بما اصطلح عليه (صراع الاضداد) فالكون كله يسير هذا الاخير هذا البحث محاولة في تشريح مفهوم الثنائيات الضدية وتجلياتها وأنساقها في الرسم المعاصر، وأقترح فيه رؤية نقدية تتعرض لهذا المفهوم (الثنائيات الضدية) الذي جرى تداوله دون الذهاب إلى البنى التحتية المشكلة ، إنما المكوث في القشرة الخارجية التي تلامس هذا المفهوم ، هذا اذا ما عرفنا أن الفن ليس إلاّ إدراكاً يظهر استعداداً

[1] وزارة التربية – الكلية التربوية المفتوحة – مركز البصرة الدراسي

للتحول إلى الحقائق الجمالية المتوالدة بوسائل التعبير المتاحة التي تعطي توصيفات الى تكوين نوع الثنائيات الضدية ، فالفنان له السبق في جعل سطح القماشة حقلا لتصدير افكاره من خلال العلامات والاشارات او في استخدام التقنية الرقمية ، وهو يعكس ما يجول في ذهنه ازاء محيطه وما يعايشه عن طريق ما اصطلحنا عليه بالثنائيات الضدية من خلال التقنية الرقمية ، وعلى نحو خاص محور بحثنا الفنان (أوغور جالينكوس) لذا ومن هذه المنطلقات أرتأى الباحث الغور في المجال ، والتي على ضوئها انبلجت مشكلة البحث الحالي من خلال التساؤلات الاتية : كيف وظف الفنان التركي الثنائيات الضدية في نصوصه البصرية ؟ وما هي الثنائيات الضدية وما هي آلياتها ومبادئها ؟ وهل كان للتقنية الرقمية دور في اثراء الفنان المعاصر .

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه : تتجلى أهمية البحث بكونها دراسة بكرية في مفهوم الثنائيات الضدية وتمثلاتها في الفن الرقمي المعاصر- الفنان (أوغور جالينكوس) انموذجاً ، أي في المجال الفني حسب علم الباحث فيما يلقيه من ضوء في تحديد التوصيفات الدلالية ضمن اطر معرفية للتنقيب عن آلية اشتغال الثنائيات الضدية في المجال التشكيلي . **أما الحاجه إليه فتتجلى :** أن البحث يرفد المهتمين بالحقل الالسني بالاطّلاع على نتائج البحث واستنتاجاته التي تؤسس لانفتاحات فكرية يمكن الافادة منها في المعارف الأخرى . زد على ذلك امكانية استفادة الباحثين في مجال الفنون التشكيلية في توضيح المعنى الجديد ورفد المكتبة المتخصصة بجهد علمي يسهم في بلورة افكار لدراسات مجاورة في حقل الاختصاص اضافة الى كونها تقدم جهد معرفي متواضع في الفن الرقمي .

ثالثاً : هدف البحث : تَعرف الثنائيات الضدية وتمثلاتها في الفن الرقمي المعاصر- الفنان (أوغور جالينكوس) انموذجاً .

رابعاً : حدود البحث : الحدود الموضوعية: يتحدد البحث بدراسة: الثنائيات الضدية وتمثلاتها في الفن الرقمي المعاصر - الفنان أوغور جالينكوس انموذجاً . الحدود الزمانية : (2022_ 2024) ، الحدود المكانية : تركيا

خامساً: تحديد المصطلحات :

الثنائيات لغة : تعرف كلمة (ثنائية) لغة أنها: أثنى الشيء: جعله اثنين وفلانا ثناه: وبالأمر: أتبعه أمراً قبله والثنائي من الأشياء: ما كان ذا شقين. والحكم الثنائي: ما اشترك فيه فريقان والمعاهدة الثنائية: ما كانت بين أمتين" (قويدر، 2020، صفحة ص145)

الثنائيات اصطلاحاً :عرف المعجم الفلسفي الثنائيات بأنها " الثنائي من الاشياء ما كان ذا شقين ، والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون ، كثنائية الاضداد وتعاقبها ، او ثنائية الواحد والمادة – من جهة ما هي مبدأ عدم التعيين – أو ثنائية الواحد وغير المتناهي عند الفيثاغوريين أو ثنائية عالم المثل وعالم المحسوسات عند افلاطون ،والثنائية مرادفة للاثينية ، وهي كون الطبيعة ذات مبدأين ، ويقابلها كون الطبيعة ذات مبدأ واحد ، أو عدة مبادئ الثنوية والاثنينية " (صليبا، 1982، صفحة 379) .

التضاد لغةً : عرّفه الفيروز آبادي في القاموس المحيط" : الضِّدَّ بالكسر والضَّديدُ : المِثْلُ والمخالفُ ضِدَ ويكونُ جمعًا (ابادي، 2008، الصفحات 968- 969) تَضَادَّ الأمران: كان أحدُهما ضِدَّ ازخر ، والضدَّ :المخالفُ والمنافي ، والمثلُ والنَّظيرُ والكفء ، ويُقال : هذا اللفق من الأضداد :من المفردات الدَّالةِ على معنيين متباينين ، كالْجَوْنِ للأسود والأبيض ، الضَّديدُ :الضد أضداد ، المتضادَّ" في المنطق :"اللذانِ لا يجتمعان ، وقد يرتفعان كالأبيضِ والأسود (ابادي، 2008، الصفحات 968- 969) .

التضاد اصطلاحاً :عرّفه إبراهيم بن فتحي عبدالمقتدر بأنّه: "لفظة واحدة تحمل المعنى وعكسَه " ، كما عرّفه محمد بن السيّد حسن بقوله: "هو اللفق الدَّال على معنيين متقابلين" (مصطفى، 1960، صفحة 536) .

المفهوم الاصطلاحي للثنائيات الضِّديَّة: مما لا شك فيه أن (الثنائيات الضِّديَّة) تتجلى في الفكر الفلسفي القديم ومجالات المعرفة بصورة واضحة ، وإن كان قد أُشتهر حديثًا بأنه مصطلح فلسفي حديث (صليبا، 1982، صفحة 285).

الفن الرقمي (Digital Art): يتضمن الفن الرقمي تقنيات متداخلة ومتسارعة في التطور، اذ يقوم الفن الرقمي على اساس اعتماد الحاسوب وسيلة مباشرة و رئيسية في إنتاج العمل الفني، بصورة كلية او جزئية، لتعمل التقنيات الرقمية كتقنيات فنية جديدة تضفي على العمل الفني من الجوانب و الخواص ما تضفيه أية تقنية على نتاجها. (صاحب، 2008، صفحة 2).

الفن الرقمي إجرائياً : نوع من انواع الفنون يعتمد بالدرجة الاساس على التكنولوجيا الرقمية ويخضع النتاج الى خزين الفنان والكم المتراكم في ذاكرته التي تجعل من هذا الفن قابل للرؤية باعتباره نتاج مادي بمعالجات فنية من قبل منتج النص.

الفنان أوغور جالينكوس Ugur Gallenkus: فنان تركي رقمي مقيم في تركيا ، تتناول أعماله الكولاجية بضمير حي ردم الفجوة العالمية المتزايدة الاتساع بين المتميزين والمضطهدين، وتنسج معًا البؤس والمرح، والثروة والفقر والحب واليأس ، من خلال إلقاء

نظرة جريئة على الحقائق التي تحيط بنا من خلال فنه، يهدف جالينكوس إلى إحداث فرق في كيفية فهمنا لحياة الآخرين. ولد جالينكوس عام 1990 ، أكمل تعليمه الابتدائي والثانوي في إسطنبول ، وفي عام 2013، تخرج من قسم إدارة الأعمال بجامعة الأناضول ،ويركز على ممارسته الفنية وصقل مهاراته كرسام رقمي (الانترنت).

الفصل الثاني - المتن النظري

المبحث الاول / الثنائيات الضدية بين المفهوم والدلالة

لعل أول ما يشغل الباحث في قضية بحثه ، هي مسألة المصطلح ومفهومه وأصوله المعرفية ، فتحديد اصل المصطلح ليس بالأمر السهل بل يُعد أمراً معقداً ، لان الباحث قد يجد نفسه ينساق وراء جوانب ثانوية على حساب الظاهرة الأصلية أو المفهوم الأصلي ، أن لم يقطع شوطاً في تقصي مفهومه ، وهنا يستوجب بطبيعة الحال دراسة معمقة ومتأنية في الوقت ذاته ، لذلك فأن تتبع المصطلح في ترحاله وانتقالاته من بيئته ، والحفر الجينالوجي في أثاره الأصلية قضية يجب التوقف عندها ملياً ، ان مفهوم الثنائيات الضدية تُعد ظاهره فلسفية في مختلف العلوم ومنها حقل الفن بلا شك ، والغاية من الغور والتنقيب في المفهوم تكوين أرضية معرفية خصبة .

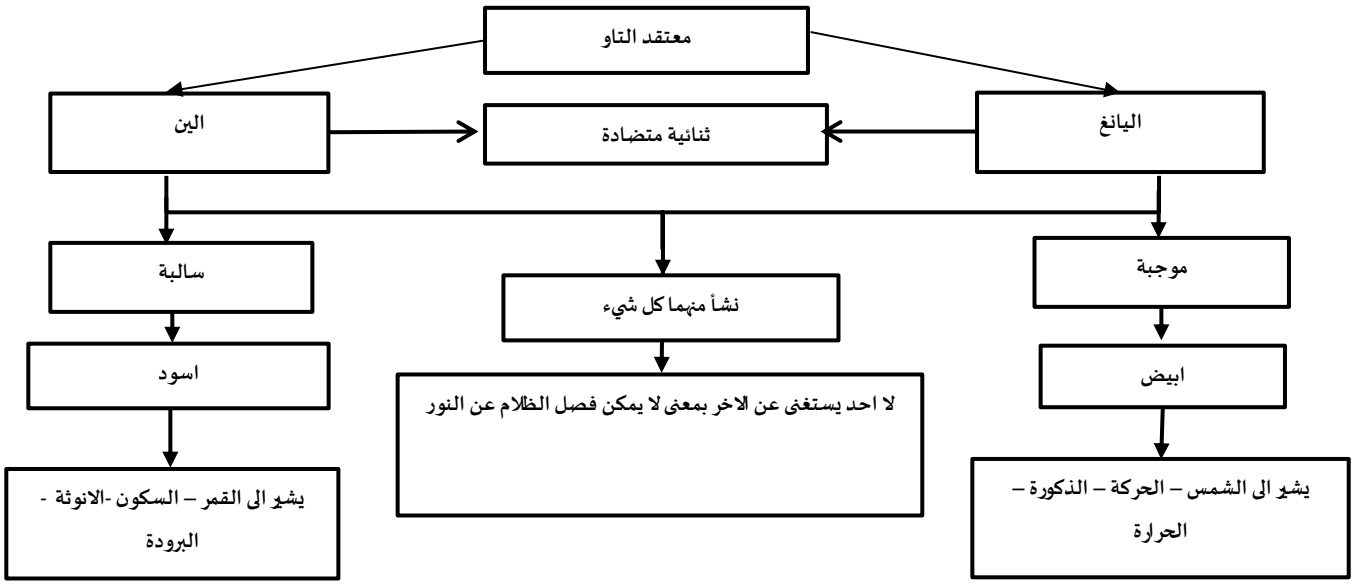
تُعد الثنائيات بأعتبارها فكرة فلسفية تقوم على قدرة على الربط بين الظواهر التي يبدو أنها منفصلة ، فالتضاد رابطة مثل التماثل والتناقض رابطة ، لأنه يعني نفي النقيض ، فوجود النور ينفي وجود الظلام لذا يدخل النور والظلام في علاقة تناقض ، اما وجود الأبيض فيتضاد مع الاسود ، فالعلاقة بينهما علاقة تضاد ، فالحالتان المتضادتان إذا تتالتا، أو اجتمعتا معاً في نفس المدرك كان شعوره بهما اتم واوضح ، وهذا لا يصدق على الاحساسات والإدراكات والصور العقلية فحسب بل يصدق على جميع حالات الشعور كاللذة والالم والتعب ، فالحالات النفسية المتضادة يوضح بعضها بعضاً ، وبضدها تتميز الاشياء ، وقانون التضاد احد قوانين التداعي والتقابل (سمر، 2009 ، صفحة 5). أن الثنائيات مفهوم يقوم على الربط بين الظواهر المستقلة او المنفصلة والمقترنة بينها فالوجود يقوم على هذه الثنائيات الضدية فهي تسير على خط موازي بلا شك ، و" الثنائيات الضدية وليدة فكر معرفي يتحرك ، وينسج مسار حركته ، ويتشكل تاريخياً، وثمة ثنائيات كثيرة لها أشد الحضور في حياتنا، فلا وجود لشيء من دون نقيضه ، أما اللغة فهي أداة تحقيق معاني الحياة" (قادرة، 2012، صفحة 28) وتشكل الثنائيات الضدية محوراً اساسياً من محور الادب والفن والشعر او الخطاب الشعري بل اجزم بأنها ركن اساسي في جميع مجالات وعلوم الحياة كافة ، انها تخلق تصورات معينة فلو لا البياض لما عرفنا السواد ولو لا الخير لما عرفنا الشر ولو لا الموت ما شهدنا وعرفنا قيمة الحياة ، وهكذا فهدفها خلق تصورات معينة تجاه مكونات الوجود؛ "**تنبع الثنائية الضدية من تمايز ظواهر معينة في جسد النص، ومن ثم تكرارها عدداً من المرات، ثم انحلال هذه الظواهر واختفائها، هذه الصفة يكتسب النص طبيعته الجدلية**" (قادرة، 2012، صفحة 28) .

مفهوم التضاد في الفكر الفلسفي

اولاً: الثنائيات في الفكر الصيني والياباني

لو قيّض لنا تعقب مفهوم الثنائيات الضدية في الفكر الفلسفي بلا شك نجدها قديمة منذ الازل وهذا لا يختلف عليه اثنان ، فهي تشكل نظام كوني وايقاع بشري ففي الفكر الفلسفي نجد لها حضور، ولنأخذ سبيل الذكر لا الحصر **الفكر الفلسفي الصيني نجد معتقد التاو** ، ففي القرن (6) ق م ظهر معتقد (التاو) الصيني ، فهو من المعتقدات الذي حمل لوائه العالم أو لنقل وضع لبناته الاساسية أو اسسه العالم (لا تسو) ، فهو مبدأ ازلي منذ القدم ، قائمة على فكرة الثنائيات المتضادة أو الضدية ، فـ(التاو) يعني القاع الكلي للوجود ،ومن هذا المبدأ ظهرت قوتان هما : (قوة اليانغ الموجبة) وثانيهما (قوة الين السالبة) وكما يعتقد أن من خلال تلك القوتين لقد نشأ كل ما في الوجود أو كل شيء ، فقوة اليانغ تشير أو تقود الى الابيض والذي بدروه يقود أو لنقل يرمز الى النور ، في حين أن القوة الثانية (الين) التي هي السالبة تشير الى الاسود والذي بدوره يقود الى الظلمات أو الظلام ، وهاتين القوتين لا يمكن بأي شكل فصل احدهما عن الاخرى ام او حتى يتم اقصاء الاخرى " **واعظم الثنائيات لدى اليانغ والين ثنائية الوجود في العالم المادي المتجسد ، وضده غير المتجسد (الطاقة الكونية) أو الاثير الذي يحتفظ بخصائص الكلي : اللا مرئي ، لا شكل له ، ولا نهاية وترمز ثنائية اليانغ والين الى الوظيفة التي كانوا يعتقدونها للقوى الثنائية المختفة للكون ، فالين يمثل القمر والانوثة**

، والسكون ، والبرودة والسلبية في حين يمثل اليانغ الذكورة ، والشمس ، والحركة ، والحرارة والايجابية " (سمر، الثنائيات الضدية بحث في المصطلح، 2017، صفحة 67)لاحظ المخطط رقم (1) للباحث لإيضاح فكرة وفلسفة ثنائية اليانغ والين الصينية



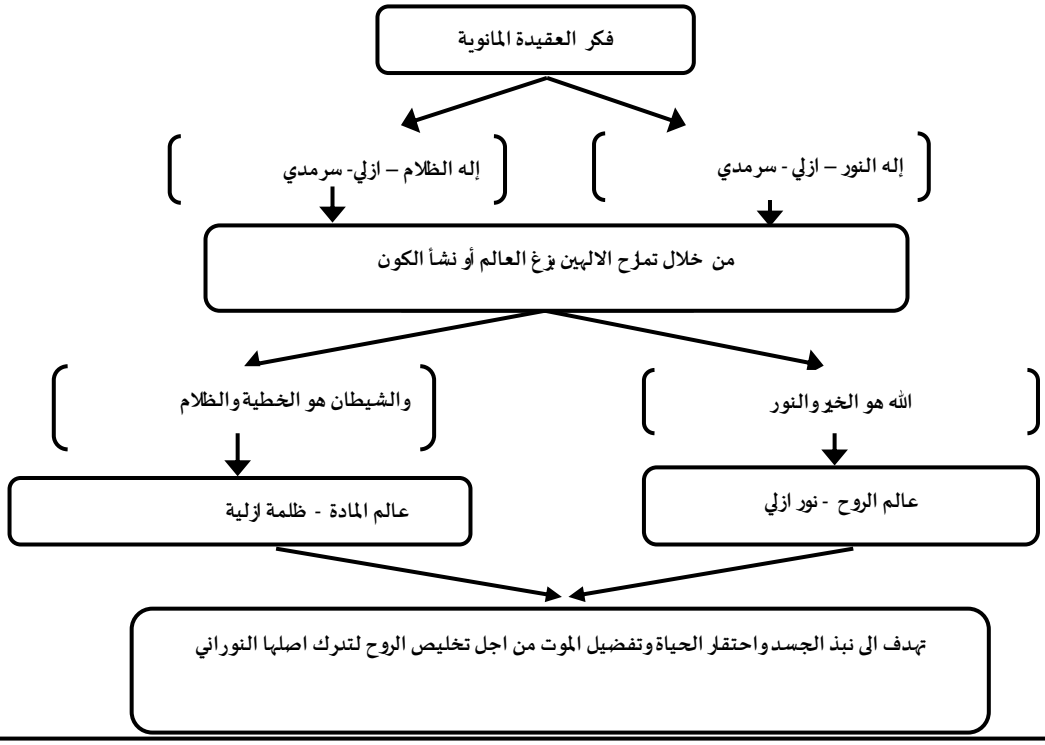
مخطط (1) يوضح الثنائيات الضدية في معتقد التاو الصينية (الباحث)

أن تعامل الإنسان مع الثنائيات نجد صداها في التاريخ القديم بلا شك لأن الإنسان يسقط ميوله مواقفه ونزعاته ، سواء في الخير والشر، في الجمال والقبح ، في الحياة والموت ، تلك الثنائيات التي تُسوّغ لنا العودة النوستالجيا للتاريخ، ما يجعلها أكثر شبهاً بالعودة إلى ذواتنا لتُدركنا الحاجة بضرورة إعادة النظر فيها، وجعله أقرب إلى ولادة مثيرة للدهشة ، لذا ارى من المناسب بعد أن تحدثت عن الثنائيات الضدية في الفكر الصيني القديم ننتقل الى فلسفة الثنائيات الضدية في الفكر الياباني ، فقد أنبلجت أو بزغت فكرة (**الكامي اليابانية**) فهي من الفلسفات القديمة ايضاً ، التي تنادي بفكرة قوى الخير ، وقوى الشر ، من ثم تصدر منها القوى النافعة والقوى المؤذية ، وهي تقابل اليانغ والين الصينية " **ويقابل الين واليانغ الصينية فكرة الكامي اليابانية ، لكن في اليابان لها أسم واحد بوظيفة مزدوجة ضدية الفعل ، فمنها قوى نافعة ومنها قوى الضارة ، فالكامي فلسفة يابانية خاصة يصدر عنها الخير والشر ، فالكامي قوة مؤثرة في الكون ومن نتائج تأثيرها افعال الخير والشر ، ويشمل كل من يمتلك قوى غير طبيعية ثير الاحترام والتبجيل حيناً وتبعث على الخوف والرهبة حيناً آخر**" (سمر، الثنائيات الضدية بحث في المصطلح، 2017، الصفحات 69 - 70).

ثانياً : الثنائيات في الفكر المانوي

لقد شغلت الثنائيات الضدية فكر الديانات القديمة ، والطروحات الفلسفية القديمة ايضا كما تم ذكرها انفاً منها ثنائية (الفناء / الخلود) (والموت / والحياة) وغيرهم من الثنائيات و بعد أن تحدثت عن مفهوم الثنائيات الضدية في الفكر الصيني والياباني حيث وجدت بعض المفاتيح حول هذا المفهوم ، ولكونها اتسعت وتبرعمت خصائصها وأفاقها ومدارسها وظروفها ارى من الضروري ان اتحدث عنها في (**العقيدة المانوية**)، والتي ترى أن الوجود قائم على ثنائيات الخير والشر الضدية ، وهما سرمديتان ازليتان ابديتان ، لا يمكن أن يتغلب احداهما على الاخر حسب الفكر المانوي بحيث لا توجد فرق بين احدهما سوى مسألة التضاد " **تكمن ثنائية المانوية في قلب تعاليم ماني ، فالله اب العظمة ، يعارضه امير الظلام ، والاثنان عنصران أوليان** " (جفري، 1993، صفحة 150) "**المانوية من العقائد الثنوية ، أي تقوم على معتقد أن العالم مركب من اصلين قديمين أحدهما النور والآخر الظلمة وكان النور هو العنصر الهام للمخلوق الاسمى وقد نصب الإله عرشه في مملكة النور ، ولكن لأنه كان نقياً غير أهل للصراع مع اشر فقد استدعى ((ام الحياة)) التي استدعت بدورها (الانسان القديم) وهذا الثالوث هو ثميل (للأب**

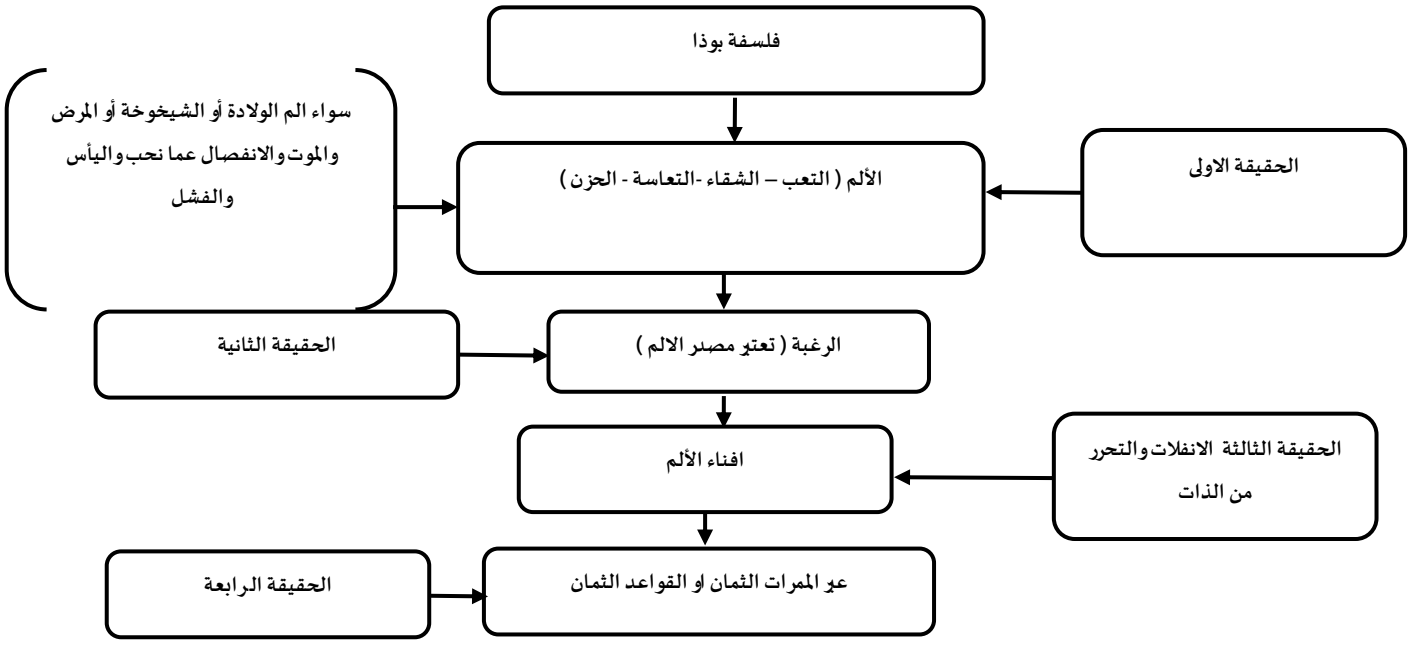
والأم والابن)" (الانترنت، العقيدة المانوية) (الانترنت، العقيدة المانوية) (الانترنت، العقيدة المانوية) فهي من الفلسفات العرفانية (الغنوصية) بحيث تواشجت مجموعة عقائد أو تماهت مع بعضها البعض في دمجت المسيحية والبوذية والزرادشتية واليهودية ، لذا نرى او نلتمس أن هنالك صراع وكفاح بين إلهين قديمين ازليين سرمديين (إله النور) (إله الظلام) زمن خلالهما تكون العالم أو الكون ونشأ بمعنى اخر قد تماهت وتشاكلت تلك الالهة مع بعضهما ومن خلال هذا الامتزاج ظهر العالم ، لكن هنا يجدر الاشارة وحسب الفكر(المانوي) أن الله هو الخير والنور والشيطان هو الخطيئة والظلام وكما ترى يجب أن ينبذ الجسد ويتم تخليص الروح من قيود وسجن الظلام الى عالم نوراني ، لاحظ المخطط رقم (2) للباحث الذي يوضح الفكر في العقيدة المانوية والتي قائمة على الثنائيات الضدية .



مخطط (2) يوضح تفاصيل العقيدة المانوية القائمة على الثنائيات الضدية (الباحث)

ثالثاً : مفهوم الثنائيات الضدية في الحركة البوذية مما لا شك فيه ان مفهوم العقيدة البوذية ترجع (بوذا غوماته) وتعني المستنير في احد اللغات، تنطلق فلسفته على الرغم من انه لم يدعي انه نزل عليه وحي من الالهة ، هذه الفلسفة التي سيتم التطرق لها تحولت الى عقيدة فيما بعد ، اول فكرة طرحها (بوذا)هي مسألة الالم التي ترجع الى تجربة الانسان المعاشة في الحياة والتي عادة ما تكون مليئة بالحوادث المستمرة والتي تعاني منها جميع الكائنات أو المخلوقات وتعتبر هذه من الهزات الاولى في فلسفته هذا دفعه الى البحث عن سبب الالم او لنقل ما الدافع من وراء المعاناة والتعب والشقاء والالم فتوصل الى اجابة ان احد اسباب الالم والمعاناة هي مفهوم الرغبة والتي تعتبر اساس الالم على سبيل الذكر لا الحصر لو لا رغبتنا في النجاح لا نتألم في الفشل ، ولو لا رغبتنا في الحب لما نتألم في الوحدة ، ولو لا رغبتنا في الحياة لما نحزن من الموت ، هذه تعتبر الحقيقة الثانية في فلسفة (بوذا) " **تذكر المراجع البوذية مراحل الاستنارة التي اشرقت عليه وهي ثلاث ، الاولى اشرقت عليه صورة للموت والحياة يتعاقبان في مجرى الحياة تعاقباً لا ينتهي ورى أن كل موت يزول أثرة بولادة جديدة وكل سكينة وغبطة تقابلها شهوة جديدة وألم جديد** " (نومسوك، 1999، صفحة 105) ، من ثم قاده البحث الى محاولة ايقاف الالم أو التخلص منه على اقل تقدير، لذا يقول من اجل التخلص من الالم ان تبتعد عن اي رغبة او شهوه في الحياة وهذه الحقيقة الثالثة في فلسفة (بوذا) لكن التخلص من الرغبات ليس بالأمر السهل بطبيعة الحال لذا اقر (بوذا) هنالك مجموعة قواعد أو ممرات ثمانية يجب عليك الالتزام بها في فلسفته (الرؤية السليمة ، القرار السليم ، الكلام السليم ، العمل السليم ، السلوك السليم ، الجهد السيم ، التفكير السليم ،التأمل السليم) تلك القواعد تمثل الحقيقة الرابعة في فلسفة (بوذا) لذا يقول بهذا الصدد " **وها أنا ذا قد أريتكم يا إخوتي ...ما هو الألم ، وما سببه ،**

وكيف يكون فناؤه ، وما هي الوسائل التي يفني بها ، هذه النصوص تبين ما قام به مذهب بوذا اذي اراد أن ينشره بين الناس وهو منصب على تجريد النفس ، وقمع الشهوات ، و ابطال الرغبات والتحرر من امور الدنيا" (نومسوك، 1999، الصفحات 116- 117) لذا عندما تتأمل في العناصر الاربع ستلاحظ انه دعا الى نظام اخلاقي صارم حتى تتخلص من الشهوات وحب الدنيا بل دعا اتباعه وانصاره ايضا تجنب ايذاء اي كائن حي ، وبالوقت ذاته دعا الى حب الكائنات ليس من نوع حب التملك لان باعتقاده هذا يقود الى الالم بل حب غير مشخص ، كما اكد على التقشف والزهد" **قد توصل الى سر السعادة التي تخلصه من تكرار المولد وتوصله الى النيرفانا وهي هدف البوذي من الحياة وتعني النيرفانا انتهاء الشهوة وخمودها تقوم البوذية اذن على فكرة أن الضد يظهر من ضده** " (سمر، الثنائيات الضدية بحث في المصطلح، 2017، صفحة 86) ، لاحظ المخطط رقم (3) يوضح ألية الفكر البوذي أو العقيدة البوذية بصورة تفصيلية :



مخطط (3) يوضح اشتغال فلسفة بوذا أهم عناصر البوذية الأربع (الباحث)

رابعا : الثنائيات الضدية في الفكر الفيثاغوري عند فلاسفة العقل والالمانية الحديثة(هيغل)

نجد الثنائيات في طروحات **الفيثاغوريين** الواحد وغير المتناهي فقط صب جل اهتمامهم على الرقم والنغم ، اما في الفلسفة المثالية لقد كان اسلوب التضاد وسيلة لبحث عن المعرفة عند (**سقراط**) عن طريق نفي العكس ، فـ(سقراط) حينما كان يبحث عن تعريف مسألة ما من المسائل يأتي بكل الاشياء التي تضاد هذا التعريف في الظاهر على الاقل ، وعن طريق المضاهاة بين التعريف الايجابي والتعريف السلبي يصل الى التعريف الصحيح الذي يكون ماهية الشيء الذي هو بصدد البحث فيه (عباس، 1999، صفحة 6)، في حين نرى الثنائيات عند الفيلسوف(**افلاطون**) في فلسفته العامة، بكون سعى الى تقسيم الوجود لطورين الاول: عالم المثل / والثاني : عالم المحسوسات او لنقل العالم الحسي، وهذين الطورين أو النمطين أو العالميين يمثلان ثنائيه ضدية لديه ، فالعالم الاول ازلي ثابت لا يعتريه فناء، ويصح القول عنه أنه سرمدي ، في حين أن المضاد له هي عالم متغير متذبذب يضمحل لكونه ارتبط بالعالم الحسي، وعلى اعتبار بكون الحواس كلها ناقصة ، لذا فأن كل ناقص لا يمكن أن يصل الى مرحلة الكمال، وأسعف هذا الرأي مقولة في المعجم الفلسفي في اعطاء مفهوم الثنائيات " **الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين القول بزوجية المبادئ المفسرة للكون ، كثنائية الاضداد وتعاقبها، أو ثنائية الوحدة والمادة، أو ثنائية الواحد وغير المتناهي عند الفيثاغوريين، أو ثنائية عالم المثل وعالم الحس عند افلاطون وهذا يؤكد تعالق الاطراف المنفصلة، اذا لا بد من وجود منطقة وسطى تربط بين المعنى وضده وتواري احدهما خلف الآخر بانتظار اعلان ذاته** " (قادرة، 2012، صفحة 28)وبهذا يتضح

أن التضاد يُعد السبيل الى تقرير الحقيقة وهو وسيلة من وسائل المعرفة . في حين ذهب ارسطو الى أن صميم البحث في الثنائية الضدية او المتضادات أنها بُحثت قبله، فهو بهذا الصدد يقول " **لأنهم إنما يحدون المتضادات التي بعدها بعضها من بعض غاية البعد ويجمعها جنس واحد** " (عباس، 1999، صفحة 7).

اما (هيغل) فأن الثنائيات الضدية تنطلق لديه من خلال قانون الجدل الذي يرتبط بشكل أو باخر بالروح المطلق لقد وضع للجدل قانون وفق هذا القانون تشتغل الثنائيات الضدية ، قانون صراع الاضداد وتناقض المتجانسات اولا : **قانون تحولات الكمية الى كيفية والعكس الكيف الى كم - والترابط فيما بينهما** ، مثال على ذلك الماء على سبيل الذكر عندما نسخنه بمصدر ثالث سوف يتحول من حاله سائلة الى حاله اخرى غازية هذا هو الجدل عند (هيغل) وصراع الاضداد (هيغل) يؤمن ان علة الشيء في داخله عكس الفيلسوف (عمانوئيل كانت) – بمعنى انت ترى شجرة مورقة جميلة –هذه الشجرة عندما تراها في وقت اخر بعد مرور وقت عليها كان تكون سنين سوف تراها قد تغيرت واصبحت بشكل اخر يابسه -الشجرة هنا قد مرت بدوره جدليه وهذا القانون ينطبق على البشر ايضاً اما من الناحية الفنية فرّق (هيغل) بين شكل العمل ومحتواه ، وكان يفهم أن المادة التي لا شكل لها تماماً كالمضمون الذي لا شكل له، وفي الحالتين لا يمكن أن يوجدا عملياً. بمعنى أخر، إن الأعمال الفنية الأصيلة هي التي يظهر فيها الفكر ومحمولاته الدلالية في هوية مُوحّدة . لقد أعاد هيغل الوحدة الحسية لهذه الثنائية مصححاً علاقتها بذاتها، منتهياً إلى أن وحدة العمل الفني لا تقتصر على كونها وحدة شكلية، إنما هي وحدة الشكل والمعنى، وحدة الدلالات والمعاني التي بلغت أقصى درجات العمق مع المظهر الفني المحسوس، حسب (هنري لوفافير). اذا مفهوم الثنائيات الضدية لا يقتصر فقط على الطروحات الفلسفية ، "انما يرتبط عنصر الثنائيات الضدية بكل العلوم والفنون بدءً بالفلسفة التي سبق وأن تم التطرق اليها سلفاً وانتهاء بالفنون التشكيلية والادبية ايضا ، انها من منطلق ما تمنح جمالية ومتعة التلذذ بالأشياء ، فلو كانت الأشياء ذات طابع واحد متماثل لما تحقق هنالك تمايزاً واختلافاً ولما عرفت الاشياء وجماليتها" (قويدر، 2020، صفحة 145) .

خامسا: مفهوم الثنائيات الضدية في النقد

هناك تشاكل وتماهي بين الثنائيات الضدية وبين كل من البنائية أو بصورة ادق المنهج البنائي في النقد وكذلك لها صله وثيقة بين استراتيجية التفكيك " **يشكل مفهوم الثنائيات الضدية عصب المدرسة البنائية في النقد والتحليل البنيوي / البنائي وينحدر هذا المفهوم بوصفه مفهوماً بنيوياً من دراسات ليفي شتراوس حول الاساطير، ولا تستخدم اللسانيات / الالسنية والتحليل البنيوي فكرة الثنائيات الضدية من جهة الكلمات والمفاهيم فحسب ، بل من جهة تقاليد النص ورموزه وتتضمن فكرة الثنائيات الضدية ذاتها مركزية نظام معين اووجوده ، وتعد هذه الدلالة الثنائية ثابته ومنظمة في اعين البنيويين ومحطة لما بعد البنيويين** " (سمر، الثنائيات الضدية في الشعر العربي القديم، 2009 ، صفحة 5).

تناول النقد مفهوم الثنائيات كما تناول الفلاسفة مفهوم الثنائيات ، حيث تم التطرق لمفهوم الثنائيات في النقد البنيوي ، لذا القى النقد الحديث مفهوم الثنائيات الضدية ، كما ذكرت سالفاً حيث اكد زعيمها (فردينان دو سوسير) بأن النُظم اللغوية تعتمد على الثنائيات " **اذ تعد الثنائيات مرتكزا أساسياً من مرتكز التحليل البنائي النقدي سواء في النصوص الأدبية أو الفنية ، بالتالي يؤدي الكشف عنها الوصول إلى البنية المتعلمة في النص إذا لا تتم معرفة الأشياء في ضوء معرفة خصائصها الأساسية فقط و إنما يتم ذلك في ضوء تمايزها فالكلمة ليست لها معنى في ذاتها ، بل معناها يكمن في وجود ضدها الأمر الذي جعل (دي سوسير) ينظر إلى اللغة على أنها نظام من الاختلافات وهذا التصورانطلقت منه البنائية إذا أخذت في ضوئه تنظر إلى العالم على انه مجموعة من الثنائيات المتشابكة والمتقابلة ، تنعكس على شبكة العلاقات فتحيلها إلى مجموعة من الثنائيات الخاصة** " (علي، 2015، صفحة 371).لقد تناول النقد المعاصر في معطيات النظرية مفهوم ثنائيات بوصفه مفهوما بنائيا في التحليل بالارتكاز على دراسات (كلود ليفي شتراوس) حول الأساطير متمثلة بالثنائيات المتعارضة والمتكاملة في نفس الوقت نفسه ، ويتمثل التحليل البنائي في سعيه تفسير العمل الأدبي شعرا كان ام نثراً ام نصاً بصرياً فنياً إلى الوحدات الثنائية والعمل على قصدها ثم تصنيفها بضم متشابه منها في قوائم معينة بحيث يسمح في النهاية إلى قراءة جديدة وفقا لترتيب وحدة الدلالي ويشير النقد إلى أن تحليل (شتراوس) هو من أشهر التحليلات التي توصل إليها والقائم على أساس استخلاص الوحدات الثنائية من العمل الأدبي والفني وعلى الرغم من أشغال النقد على تحليل وتوظيف الثنائيات المتمظهرة في النص إلا أنه يقرُّ بأن هذا التّحليل غير

كافٍ لدراسة الأبنيَّة الأدبيَّة إذ لا يفسَّر جوانب العمل الأدبيَّ كلها، فعناصر البنية النَّصيَّة اللغوية واحدها غير كافية في تفسير النصوص (علي، 2015، الصفحات 371- 372)

المبحث الثاني / الفن الرقمي قراءة تاريخية

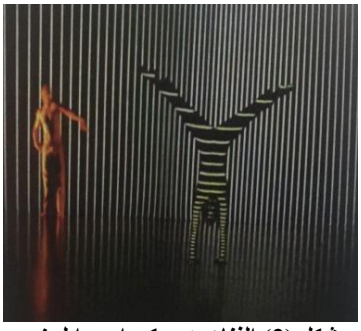
لقد لعبت التكنولوجيا دوراً مهماً وفاعلاً ومحوريا في تاريخ البشرية على مختلف اتجاهاتها ومنها الحقل الفني هذا التطور التكنولوجي واكبه ظهور العديد من التيارات أو الاتجاهات الفنية الحديثة في حقبة ما بعد الحداثة لذا بدى واضحاً التأثير التكنولوجي لدى الفنانين وتحررهم من الأساليب التقليدية والقيود التي فرضت على حقل الفن ،اذا أن النص الفني المعاصر والذي يتسم بطابع الأداء التكنولوجي بلا شك متباين في بناء أشكاله وطروحاته الجمالية وكذلك الفكرية ، باعتبار ان التحولات والتطورات التكنولوجية فتحت المجال للفنان للحفر واستكشاف فن مغاير يستند ويساير ويقوم على أساس ما تقدمه التقنية ، بالتالي وفرت فرص لا حصر لها في حقل الفنون البصرية التشكيلية على نحو خاص ، فكانت النتيجة الحتمية هو ظهور الفن الرقمي (Digital art) " **ظهر نتيجة لملاحقة وتعزيز التفاعل بين الفن وبين التطورات المتسارعة لتكنولوجيا المعلومات وللتحفيز على تطوير أنماط التفكير** " (جبار، 2015، صفحة 152) يعتمد الفن الرقمي بصورة أساسية على برمجيات الحاسوب لإنتاج نصوص وعوالم فنية افتراضية ، وهو ما يجعل هذه النصوص متباينة ومختلفة حتى على مستوى التذوق بكونها نصوص خرجت عن المواضيع السابقة ، وهذا الأمر بطبيعة الحال سيقود إلى تبدل أو انزياح عادات التلقي لدى مشاهد ومتلقي النص وأحداث تغيرات نوعية وكمية في طبيعة النشاط التواصلي ، لذلك أرى أن احد أهداف وبواعث الفن الرقمي هو سعي الفنان في تحطيم المسافة التي تفصل المتلقي عن النص.

The New York Times
Art and Science Proclaim Alliance in Avant-Garde Loft

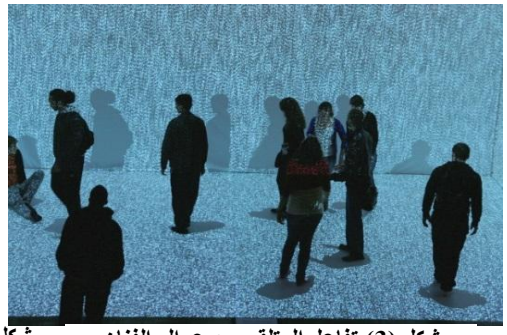
شكل (1) صورة لاول نص رقمي للفنان كينيث نولتون وليون هارمون - 1967

ترجع بدايات الفن الرقمي إلى أول نص فني تم إنشاؤه في عام 1967 من قبل الأمريكي (كينيث نولتون Kenneth Knowlton) و(ليون هارمون Leon Harmon) ، حيث اخذوا صورة لسيدة عارية وغيروها إلى صورة مكونه من البسكلات الحاسوبية بعنوان (الكمبيوتر العاري – دراسات في الادراك) شكل (1) وتعتبر واحده من النصوص الفنية الرقمية الأولى ، لكن تجدر الإشارة إلى شيء مهم أن هناك قضية مهمة يواجهها الفن الرقمي على الرغم من إمكاناته المتعددة الأوجه ، هي قضية التكنولوجيا وطبيعتها الزائلة ، سرعة الابتكار التكنولوجي تسمح بالتطورات الجديدة الإيجابية في وسائل الإعلام ، ولكن الفن الرقمي يواجه باستمرار هذا الخطر أن التقنية الجديدة تمحي القديمة ، ومع تغير التكنولوجيا تأخذ النصوص باستخدام التقنية الحديثة بالتطور لكن رغم هذا التطور، ألا أنها تستقي مواضيعها ومفرداتها من الواقع الذي يقدم وجبة بصرية متكاملة للفنان كما يعتبر عنصر الخيال له أهمية في الفن الرقمي حيث يصبح خيال الفنان له القدرة على تجاوز معطيات الواقع لخلق نصوص مرئية إبداعية يتم تعديلها والإضافة عليها ، اذا أن أهمية التقنيات التكنولوجية في إنتاج النص الفني لها القدرة الواضحة في إحالة أفكار الفنان إلى المشاهد أو المتلقي بصورة واضحة " **لقد وَسعت التَقنيةِ العلميةُ الحَديثة توسيعاً متزايداً وفهماً للكيفيةِ التي تتجسدُ فيها الأفكار** " (دولف، ١٩٨٦، صفحة 2)

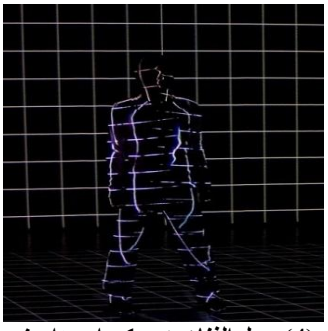
تنوعت التقنية الرقمية فشملت أنواع مختلفة منها **أولاً** (الفن الهندسي المتكرر Fractal Art) وهو نوع من أنواع الفن الرقمي حيث يستبدل الفنان الواقع الحقيقي بالواقع الافتراضي لينتج بيئة رمزية منقولة الكترونياً تعطي متعة للمتلقي كما لو كانت حقيقة ... ويميل فلاسفة ما بعد الحداثة بوصف التجارب الزائفة في المجال السايبري بالتجارب فوق الواقعية (جبار، 2015، صفحة 152) ولعل خير من مثل هذا الاتجاه فنان الأداء (هيروكي اوميدا Hiroaki Umeda) حيث سعى إلى توظيف الوسائط الرقمية متواشجة مع حركة الجسد لينتج نوع من التفاعل والجدلية مع المتلقي ، هذا الحوار الجدلي الذي سعى أليه الفنان لأبداع صور رقمية تتماهى فيها الموسيقى والضوء والفيديو والحاسوب لاحظ الأشكال (2- 3 - 4) من خلال قراءة هذه النصوص الفنية يستشف الباحث أن البيئة المفترضة عرضت على شاشة عملاقة امتزجت فيها فنون الأداء والتقنية الرقمية لخلق تفاعل وقيمة للنص لان النص يكتسب وجوده من خلال ما يحيط به من عوامل أثرت فيه كالأشعة الليزرية والفعل الأدائي وما يرافقه من وسائل الجذب الأخرى التي سعى اليها الفنان داخل النص .



شكل (2) الفنان هيروكي اوميدا لجزء تفصيلي من عمل أدائي رقمي

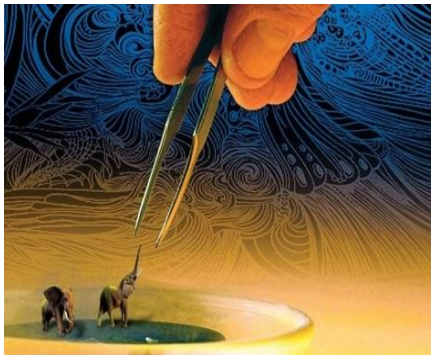


شكل (3) تفاعل المتلقي مع عوالم الفنان هيروكي اوميدا الافتراضية الرقمية



شكل (4) عمل الفنان هيروكي اوميدا جزء تفصيلي من عمل أدائي رقمي

النوع الثاني من الفنون الرقمية هو حصيلة تشاكل أو تواشج أو تماهي الفنون السوريالية مع التقنية الرقمية اصطلح عليه (السريالية الجماهيرية ماس سيرياليزم massurrealism) أكدت على أهمية وضرورة توظيف التقنية الرقمية ووسائط الأعلام الشعبية مع النص المنتج ، وجد هذا النمط من الفن إلى اهتمام الفنانين في أمريكا والدول الأوربية وهو ما يؤكده الفنان (سيهافر) بقوله " **إنني لا أشيد باختراع تقنية جديدة ، ولا أعتقد يجب أن أكون معنياً ببدء حركة فنية جديدة ولكنني ببساطة أستخدم كلمة لتوصيف نوع الفن السريالي المعاصر الذي كان ينقصه التعريف ، ونتيجة لذلك تلقت كلمة (ماس سيرياليزم) الكثير من الحماس من قبل الفنانين** " (Seehafer، 2000).



شكل (5) (Gran Amigo - عمل للفنان سيرجيو سبنيلي

شكل (6) المدينة الميتة- ماري ميلاني كريزوف - 2004

شكل (7) المقعد عمل للفنان جيمس سيهافر

سعى فنانين هذا النوع إلى استثمار الطاقات الحلمية واللاشعورية التي كانوا ينادوا بها فناني السوريالية لكن بالاعتماد على التقنية الرقمية والحاسوب وعلى نحو أدق الكولاج الرقمي ، مستندين على الإضافة والحذف والتركيب والمزج ليتم إنتاج عوالم افتراضية يسودها الطابع الغرائبي وهذا بفضل التقنية الرقمية التي أعتبرت عاملاً مساعداً للفنان في عملية الخلق الجمالي وهو ما يؤكده الفنان (جون ادمز) الذي ينتمي لهذا النوع من الفن بقوله " **أن التقنية المعاصرة لها القدرة على منح خاصية فعل الخلق الفني والإبداعي** " (الانترنت)لاحظ الأشكال (5- 6- 7)

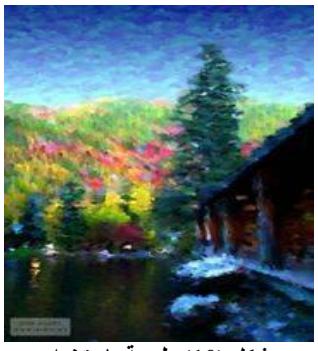
أن الثنائيات الضدية لها حضور فاعل في تلك النصوص البصرية ومن خلال سعي الباحث للكشف عما يختزنه النص الفني من معاني لذا لابد لنا من فك شفرة النص التي تستند إلى تقنيات الحاسوب مع تمازج الحقول الفنية الأمر الذي دفع الفنان إلى استثمار ما توفره تقنيات المعالجة البرمجية في خلق وإنتاج فن جديد يعيد أنتاج أساليب ورؤى فنية قديمة باستخدام التقنيات المعاصرة بصورة تخيلية خارجة عن المعقول .

شكل (8) Pen Tabletلوح وقلم تستخدم للرسم الرقمي

النوع الثالث من الفن الرقمي ما يطلق عليه (الرسم الرقمي Digital Painting) هو شكل من أشكال الفن الذي يتعامل مع الكمبيوتر حيث أنبلج من تأثيرات

الرسم التقليدي اقصد هنا الرسم بالألوان او الأصباغ الطلائية بمختلف أنماطها ألا أن الفارق هنا تنتج بشكل رقمي بالاعتماد على (القلم الرقميPen Tablet أو الفارة) لاحظ شكل (8) أن الأدوات والإمكانيات البرمجية تسهل للفنان الاشتغال اذا كان لديه الإلمام بالأمور التكنولوجية اذا يمكن معالجة الخطأ بنقره واحده قد لا تستغرق سوى ثانية أو اقل من الثانية على العكس من التعامل مع الأصباغ الطلائية لذلك توفر الوقت والجهد للفنان وتفتح سبل توسع تجاربه الإبداعية **" لقد أسهمت وسائل التقنية الحديثة في تغيير مفاهيمنا إلى حد كبير فلم يعد الفنان اليوم يعتمد على قطعة قماش أو خشب يمرر فرشاته عليها ويسطر فوقها أفكاره وإحساسيه بل إن مرسمه اليوم عباره عن (شاشة) عروض الكترونيه يقيم عليها مهرجانه التشكيلي اذا تتقلص الصورة التقليدية إلى معبر تمر من خلاله المرئيات في سياقات رقمية مختلفة** " (سالم، 2012 ، صفحة 25) لاحظ الأشكال

شكل (9) مضي نحو الأمام عمل للفنان رايوهي هيس Ryohei Hase - فن رقمي



شكل (10) طبيعة باستخدام التكنولوجيا الرقمية

شكل (11) عمل للفنان ديتيا هوبيا Dieter Huber فن رقمي

المرفقة (9- 10- 11) .

النوع الرابع من التقنية الرقمية ما يطلق عليه بالكولاج الرقمي (Digital collage) وهي مستمده من تقنية الكولاج التقليدية التي استخدمها فناني الطور التكعيبي (بيكاسو وبراك) لذلك فهي تحاكي هذه التقنية ، التي تعتمد في أنشاء تكوين فني بصري بشكل كلي أو جزئي من لصق قطع ورقية أو قماش أو مواد أخرى تلصق على سطح معين ، لقد استعملت تقنية الكولاج التقليدية بكثرة

شكل (12) المراقب - دوغلاس همفريز Douglas Humphries – 2011- كولاج رقمي

شكل (13) الجبهة الروسية – دغولاس همفريز Douglas Humphries- كولاج رقمي

شكل (14) النمو عمل للفنان أنجي سولينز وسيلا توبيل – كولاج رقمي

شكل (15) الإرهاب المعزول عمل للفنان كيران ويكمان – كولاج رقمي -2013

لدى التكعيبيين ، الذين الصقوا قطعاً من الجرائد على القماش المحضر و الذي رسم بالطريقة التقليدية غالباً . (murray، 1989 ، صفحة 84)الامر نفسه تحول مع نتاجات الكولاج الرقمي ، فالصور والاشكال التي ينشئها الفنان في النص تفتقد إلى التكامل فيقوم بعملية الحذف والاضافة والتركيب بين عده صور ماخوذه من الواقع الحسي وتحويلها نص فني رقمي مستثمراً الادوات التكنولوجيا الحديثة كالكاميرا والماسح الضوئي وتحويلها إلى صيغة رقمية لينتج نص افتراضي او عالم افتراضي أي ان افكار الفنان أكتسبت شكلاً أو قالبًا رقمياً من خلال تقطيع الصورة إلى شرائح ثم تجميعها مرة أخرى لاحظ الاشكال (12- 13 – 14 -15). وهكذا يصبح التعامل مع التقنيات الرقمية ثورة فنية تضاف إلى حقل الفن لكن من خلال هذه القراءة ممكن أن نضيف بعض المأخذ

على هذه التقنية فالمتلقي والقارئ للنص الرقمي ستُولد لديه إفتراضات مترتبة على سعة دور الآلة فيما يُشاهده أو يتلقاه ، بأن لها النَصيب الأكبر في إنجازه، من ثم إن لم يكن للفكرة من حضور أكيد وواضح، سيتحول النص الفني إلى منتج صناعي، يكون فيه الفنان حرفياً ليس إلا " **يؤدي الفن الرقمي إلى انفصال المبدع عن المادة ... فيمر المبدع من البحث عن الإيهام بواسطة المادة إلى الوهم عبر شاشة الحاسوب وعن طريق الفأرة ولوحة الحروف والأرقام وهي وضعية قد لا تكون ممتعة إن لم نقل خلاقة إذا قارنناها بوضعية الرسام أو النحات الملامس للمادة والمنطق لخباياه** " (علوان، 2013، الصفحات 165- 166) . أما النوع الرابع في الفن الرقمي هو المونتاج الرقمي (Digital Montage) الذي يشكل تقدم وتطور عن الكولاج الرقمي لذلك هذه التقنية أفادت من الكولاج الرقمي واستثمرت الأدوات ذاتها ، أي أن طريقة القطع والإلصاق والحذف والإضافة متبعة هنا كذلك ، لكن الفارق أن المونتاج الرقمي يسعى إلى خلق نص أبداعي متكامل الجوانب ولا توحي بالفوضى والتشظي ، بمعنى أن النظام البنائي للنص الرقمي منسجم ومتوافق من حيث نظمه البنائية لاحظ الشكلين (16 - 17) وتكويناته " **يدمج المونتاج الرقمي بين مصدرين على الأقل لإنتاج نتيجة متكاملة ، وصورة لا تدل على أنها تكونت من عدة مصادر وعناصر** " (Brinkmann، 1999، الصفحات 2- 3)

شكل (16) قطار السماء – عمل للفنان اولي ستايجر – 2011 – مونتاج رقمي

شكل (17) الطائر الهولندي– عمل للفنان جورج كراي – 2006- مونتاج رقمي

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولا : أطار مجتمع البحث :

يتكون اطار مجتمع البحث من (60) نصاً بصرياً فنياً لأعمال الفنان اغور جالينكوس (2022- 2024) والتي تم الحصول عليها كمصورات في موقع الفنان في مواقع التواصل الاجتماعي ، وشبكة المعلومات الانترنت .

ثانياً : عينة البحث :

تم اختيار نماذج عينة البحث (4) نماذج وتم أختيار نماذج البحث بصورة قصدية لمواضيع مختلفة تمثل الثنائيات الضدية.

ثالثاً : أداة البحث :

أعتمد الباحث أداة الملاحظة التي تخدم البحث الحالي في كثير من طروحاته لأنها تساعد على جمع الحقائق والمعلومات الأساسية في التحليل ، مما يتيح للباحث مساحة أوسع لاختيار التفاصيل المناسبة التي تفيد التحليل .

رابعاً : منهج البحث :

استخدم الباحث المنهج الوصفي ، وصف الانموذج من ثم تحليل النظام البنائي للأنموذج من خلال الجانب البنائي والتشكيلي ، واستخراج الثنائيات الضدية ، كما يتم الاشارة إلى مفهومها ، وتوضيح الاسلوب الذي كان يقصده الفنان والخطاب أو الرسالة المضمرة خلف كل نص من خلال : وصف عام للـ(نص) الفني . واستخراج اسلوب التفرد الذي تميز به الفنان ، وتبيان الثنائيات الضدية.

خامساً : تحليل العينة (النماذج)

انموذج رقم (1)

يوم المرآة العالمي	اغور جالينكوس	تقنية رقمية	2022

سعى الفنان التركي اوغور الى انتاج تجربة ابداعية مغايرة عن اقرانه بالإِعْتِمادُ على التقنية الرقمية (الفن الرقمي) لتمثيلها وجعلها محملة بترميز عالي بتواشج الأضداد وتداخلها (الحضور والغياب - الحياة والموت- المادة الشكل – الذات والموضوع) (أي أن الثنائيات الضدية تشتغل بقوة لدى هذا الفنان ، حيث نلاحظ من خلال المسح البصري أن الفنان سعى إلى إنتاج نص فني

مكون من تماهي وتشاكل أيقونتين لبث خطاب للمتلقي ، الايقونة الأولى هو عمل فني للفنان الايطالي (فرانشيسكو سالفياتي – الذي يحمل اسم العذراء في الصلاة) منتج في منتصف القرن السادس عشر لاحظ الشكل (أ) لكن الفنان من خلال التقنية الرقمية استطاع التلاعب في الباكراوند (الخلفية) مع حركة وجه السيدة العذراء من اليسار الى اتجاه اليمين ، ودمج معها صورة طفل يوحي بانْطِباعُ الألم والمرض الذي سيطر على جسده من خلال الايماءات والحركة ، وتعد هذه قراءة من مجموعة قراءات ، أو أنه فارق الحياة اذاً أن للثنائيات الضدية ،فاعلية في بناء معنى النص البصري القائمة على التضرع والدعاء اذا الجانب الروحي الذات والجانب الاخر النقيض منها التمسك بالحياة (الروح والجسد) او ثنائية (الموت والحياة) أو ثنائية الحضور والغياب .

لقد سعى الفنان (اوغور) إلى استدعاء نص من حقبة زمنية معينة لكن طريقة التوظيف تظهر بصورة مغايرة حيث ترتبط بثقافة العصر الحالي من خلال طريقة الانزياح واستعمال التقنية والمخرجات الشكلية التي استخدمها(اوغور) وبفعل مواكبة سمات العصر اتخذ النص الفني سياق جديد في الفكر والطرح والقراءة ، كما أن الفنان ينشئ عمله مستنداً على فكرة الدمج لذا ان تحولات بنية النص مقترن بتحول المعنى الذي يقود للتأويل ، مما يجعل قراءة النص متعددة من متلقٍ إلى أخر ، وهذا يرجع بطبيعة الحال إلى واقع النص والمفردة في ذهن المتلقي ، وما يسفر عن تأويلها وما يفهمه عن النص معتمداً على الإضافات التي استندت آليات إخراجها الى تقنيات حاسوبية ، وفي الغالب ستكون تلك المعالجات الحاسوبية عن طريق برنامج (Photoshop) حيث يستخدم الفنان بأنشاءه تلك الأشكال باستخدام صور مستوردة من أجهزة رقمية كـ(الكاميرا الرقمية) أي أن النص المُنتج ليس مصنوع بواسطة حاسوب ، اقصد هنا تقنية رسم الإشكال ، بل يتكفل الحاسوب بطريقة المعالجة الشكلية بخلق نصوص بصرية تعج بالثنائيات الضدية ، من خلال إدخال الفنان التغيرات القص والتركيب والتعديل والإضافة والتلاعب بالأشكال وفق ما تقتضي به المخرجات الشكلية لتحقق غايات جمالية تستثير المتلقي ، لذا فكل نص فني آلياته الخاصة في أنتاج المعنى ، وله معاييره وقيمه واستراتيجيته في توظيف الدلالة . لقد اصبحت التنقية الرقمية تقدم يد المساعدة للفنان في بناء تكويناته البصرية والفنية وتعطي حرية في تخصيب الخيال من خلال التجريب والحذف والمونتاج الصوري فيقع على عاتق الفنان البحث والتنقيب والتجريب لخلق عوالم مفترضة جديدة .

شكل (أ) عمل للفنان الايطالي فرنشيسكو سالفياني – العذراء في

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1668
Hussein Shaker Qassim Al-Aydani: Antithetical Binaries and Their Representations in Contemporary Digital Art – Artist Turkish Ugur Gallen as a Model
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

انموذج رقم (2)

بدون عنوان	اغور جالينكوس	فن رقمي	2023

ينسب النص البصري الى الفن الرقمي بلا شك حيث اعتمد الفنان على التقنية التي تعطي مرونة وتقدم يد العون للفنان ، فمن خلال المسح البصري نلاحظ الفنان يصور تجربته الابداعية من خلال استعارات نص فني يرجع الى فترة القرن الثامن عشر للفنان الهولندي (رامبرانت) اسم النص (درس التشريح للدكتور نيكولاس تولب) وبين الرؤية الفكرية أي تواشج وتماهي مع صورة فوتوغرافية من (الحرب الاوكرانية) لتفعيل اثارة المتلقي عبر تنشيط مبدأ الثنائيات الضدية ما بين الموت والحياة هنالك خيط رفيع هو التمسك بالحياة فالنص الاول للفنان رامبرانت هو تشرح جثة أي هناك مسألة موت وبالضد منها هناك صراع للتمسك بالحياة من خلال معالجة الجندي المصاب بالحرب ومحاولة اسعافه ، حرص الفنان على جمع زمنين في حقبتين مختلفين لخلق نص افتراضي وفي النوع من الفنون تكون الأسبقية للأفكار والمفاهيم على الجمالية .

أن أثارة المشاهد بصرياً عبر بزوغ نصوص فنية ذات مخرجات غريبة تعطي طروحات وأفكار عن الفن وأدواته وعناصره في تلك الحقبة ، ولتعزيز فكرة أن النص الفني ليس منفصلاً عن العالم الذاتي لذلك سعى فناني هذا العصر إلى ردم الفجوة أو كسر الحاجز بين الفن والحياة أي (دمج الفن بالحياة) من خلال تفعيل مفهوم الثنائيات الضدية الذي يكمن في المعنى ، ويمكن قراءاته عبر ما يمكن أن نصطلح عليه عتبة تواشج الشكلين أو التماهي معاً ، لتكوين حقيقة النص الفني المفترضة التي شكلها الفنان بهيئة تصميمة لتشكل معطى جديد قابلاً للمشاركة من قبل المشاهد ، هذه الطروحات تذكرنا بمقولة المفكر (جادامير) (أن العمل الفني لا يكمن أن ينفصل عن عالمنا الذاتي) كما حقق الفنان في النص تماهي وتشاكل بين (الباطن والظاهر – البساطة والتعقيد – الحضور والغياب) فالمعنى يعطي صفة التقويض ، مشتت متشظي لانهائية من المعاني ، مما يعطي طاقة تحفيزية لعملية ادراك النص الفني ، وشكل ضاغط للمتلقي في صناعة وتشكيل المعنى في دائرة تأويلية ، بحيث تتم عملية القراءة بفعل تشكل واندماج صور الذاكرة في حقبة زمنية قديمة مع الصورة الفوتوغرافية الحديثة (لاحظ الشكلين ب – ج)، لذا أراد أن يرسم حدود معينة للمتلقي وان يجذب انتباه إلى فترة تاريخية واجتماعية معينة . ساعدت التقنية الرقمية إلى إرساء مفهوم الثنائيات الضدية لدى الفنان في أنشاء نص فني يتميز بكسر القيم التقليدية مما أسعفت الفنان بتكوين موضوع غير مألوف يستقي

شكل (ا) عمل للفنان الهولندي رامبرانت درس التشريح للدكتور نيكولاس تولب

شكل (ب) صورة فتوغرافية - دييغو هيريرا كارسيدو/ وكالة الأناضول – الحرب الاوكرانية

مضامينه من الواقع التاريخي والسياسي بحيث تولدت لدى المتلقي مفهوم الصدمة والغربة هذا الواقع عايشه الفنان بحكم انتمائه إلى بيئة شكلت ضواغط لدى الفنان ومما تتضمنه (الصور – الأشكال) من رموز وأحداث تاريخية زمكانية ، بالتالي فهي عملية انتقال من الثابت إلى المتحول ، أقصد هنا بمفهوم الثبات أن النص في حالة تشكله أصبح نتاج مادي فني جمالي مفاهيمي في حيز الوجود ، سعى المتلقي الى إعادة هيكلة هذا الثبات إلى إعادة قراءته وفق منظومته الذهنية مع وجود معرفة مسبقة بالأشكال والموزعة على السطح وربط تلك الأحداث مع بعضها البعض عبر مفهوم التضاد او الثنائيات الضدية من ثم التقاء آفق القارئ مع آفق المتلقي وقابليته لتجنب سوء الفهم ، فهي حوارية بين (المتلقي والنص والمنتج) .

انموذج (3)

الام والطفل القديسين	اغور جالينكوس	فن رقمي	2024

على غرار النصوص الفنية البصرية السابقة فأن الفنان جمع بين حقبتين زمنيتين الاول نص بصري فني ينتمي لحقل الفن وتحديداً من الفن القوطي عمل (وجه العذراء والطفل مع القديس يوحنا المعمدان للفنان الايطالي جوفاني بيليني) لاحظ الشكل (ج) وصورة فوتوغرافية لزوجين سوريين قد فقدوا ابنهما لاحظ الشكل (ح)، هنا تكمن اشتغال الثنائية الضدية (الوفاة والعيش - الموت والحياة – التمسك والضياع - الحضور والغياب – البقاء والفناء) حرص الفنان على تشاكل وتماهي الثنائيات الموت والحياة والتي تم ذكرها انفاً ليتحدا معاً مكوّنين الوحدة الأصلية لنص بصري فني مثاراً لجدل ومحمل بمعاني تستثير المتلقي أو مستلم الخطاب أو الرسالة ويمكنني القول أن هذا الصراع وهنا اقصد بالصراع بين الثنائيات الضدية ،هو اساس مصدر الخلق ، والتَوليد؛ لاستمرار الحياة على هذه المعمورة اضف لذلك ان الثنائيات الضدية ثنائيات كونية، علاقتها بالوجود علاقة حركية .أعتمد (اغور) غل دمج مجموعتين من الصور الفوتوغرافية والاخرى فنية تخضع بمعالجة خاصة وببرامج رقمية خاصة لها القدرة على الدمج والحذف والإضافة والتعديل لتجذب وتستثير المتلقي في محاولة الكشف عن عنصر الأثارة بطرح مفردات الواقع بمخرجات شكلية ذات طابع غرائبي مما يجعل النص الفني مدعاة للتأويل الذي يشكل حلقة وصل بين المتلقي والنتاج وعليه يخوض تجربة اتصالية وتفاعلية لمحاولة فهم وادراك الإرباك وتفسيره بين العالم المفترض والعالم الواقعي بالاعتماد على التقنية التي يمكن اعتبارها عالم مساعد للفنان اذا توفر للفنان الوقت والجهد بالاستناد الى خبرته لينتج نص فني قابل للتأويل بالتالي يفتح للمتلقي سبل عديدة ومعاني متولدة قابلة للقراءات وهذا الأمر بطبيعة الحال يعتمد على المخيلة لكونها المسؤولة عن استدعاء الصور من التاريخ والحقب الزمنية السابقة ليعيد إنتاجها بهيئة ما وبكيفية ما للمتلقي .

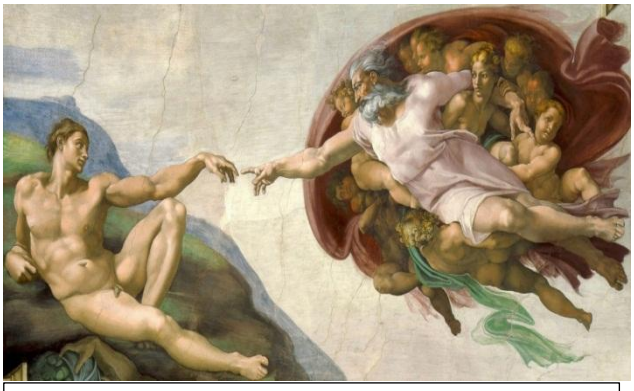
شكل (ج) وجه العذراء والطفل مع القديس يوحنا المعمدان للفنان الايطالي جوفاني بيليني – يرجع الى الفن القوطي

شكل (ح) صورة نحيب رجل سوري وزوجته على وفاة طفلهما "أمير" جراء قصف جوي. تصوير حمزة العجوة/ وكالة الصحافة الفرنسية

يوم الطفل العالمي	اغور جالينكوس	تقنية رقمية	2024

انموذج رقم (4) يعطي هذا الأنموذج تصور في استحضار أزمنة فنية مختلفة ، حيث صور الفنان بواسطة التقنية الرقمية حضور نص من سقف كنيسة السستين للفنان (مايكل انجلو) لكن من خلال الاضافة والحذف والمعالجات التقنية نلاحظ الفنان (اغور) استبدل الكف مع حركة الاصبع ، بكف اخرى وحركة اخرى ، يد تلمس كف الطفل بحركة وبطريقة ما لاحظ الشكل (خ) . شكل تاريخ الفن التشكيلي احد الروافد والمنهل الأساسي للفنان الرقمي مما عزز ظهور هوية جديدة في تلك النصوص ، فالأطر البنائية والمخرجات الشكلية للأنموذج هي إعادة إنتاج ، أي استدعاء نماذج من حقب زمنية بطريقة توظيف تتلائم مع معطيات العصر التكنولوجي وترتبط بثقافة العصر ، فالإزاحة في الأشكال هي امتثال للعصر فأعطى الفنان (اغور) (لوحة خلق ادم للفنان مايكل انجلو) في عصر النهضة الى شكل معاصر امتزجت مع صورة ليد طفل ، فمن المعروف أن الاستعارة تكون خالية من المعنى اذا كانت مطابقة مع أيقونتها لكنها تصبح غنية بالمعنى وتمتلك ابتكار دلالي وتفاعل إيجابي اذا أخذت سياق غريب وتكون محملة بالمعنى وتؤدي الى التغيير والتنوع وهــو ما سعى أليه الفنان (اغور) في نتاجه بحيث لها القدرة على جعل عوالم جديدة تشكل فهمنا من خلال حضور الثنائيات الضدية فمن المعروف ان يد الالهة تبعث الروح الى ادم حسب قصة الخلق لمايكل انجلو ويد الطفل التي توحي الى الحروب والدمار ، لذا شكل النص رصدنا الثنائيات الضدية في هذا الانموذج وكل نماذج الفنان (اوغور)، فلا بد لكل شيء من ضدّ يميزه فالنص

شكل (خ) تفصيل من عمل الفنان مايكل انجلو خلق ادم



شكل (د) الى قصة الخلق لفنان – مايكل انجلو – عصر النهضة

الفني يشير الى قصة الخلق لفنان (مايكل انجلو) لاحظ (د) دمج مع ما تركته الحروب من دمار وعبث في الارواح وقتل وتهجير وسفك دماء ، تلك القضايا شكلت منطلق لدى الفنان لأن الفنان كما يقال أبن بيته ، لذا حاول بطريقة أو بأخرى ان يرصد ما تجوب به مخيلته من قضايا مجتمعية واحداث سياسيه لأنه لم يكن بمعزل عن المشهد بلا شك ، اضف الى ذلك ان عين الفنان هي الراصد والفنان اصبح الناقد لكن طريقة نقده تعتمد على تقبع به مخيلته ومن يطرحه لنا من نصوص بصرية فيها خطاب ورساله ومعنى مضمر أو يحتاج الى جهد فكري لفك شفرته وان كانت تلك النصوص واقعية ومقتبسة وتماثلية تحاكي الواقع ، لكن شكلها بطريقة ما وبهيئة ما قد رفعت وبرزت وبلجت اقطاب الثنائيات سواء كان واعياً وقاصداً ذلك أو بغياب الادراك الوعي وبدون قصد ، لكن اغلب نصوصه طغى عليها الثنائيات الضدية مستعينا بالتقنية والمخيلة الخصبة التي يمتلكها لاحظ الاشكال المرفقة (ذ – ر – ز - س).

شكل (س)عمل للفنان اغور - تقنية رقمية	شكل (ز)عمل للفنان اغور - تقنية رقمية	شكل (ر)عمل للفنان اغور - تقنية رقمية	شكل (ذ)عمل للفنان اغور - تقنية رقمية

الفصل الرابع

الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات

اولاً : النتائج ومناقشتها The Results

1- بينت الدراسة ان تمثلات الثنائيات الضدية لدى الفنان التركي (اغور جالينكوس) اتخذت طابع التعبير وبالأعتماد على التقنية الرقمية التي ساهمت بإعطاء مخرجات تنفرد بها عن التقنيات التقليدية مما خلقت قيماً جمالية لها خصوصيتها في النص البصري الفني كما في جميع النماذج .

2- اوضحت الدراسة أن الفنان نهل من البيئة المعاشة بحيث كانت مصدر الهام له لأغلب اعماله الفنية مما رفدت المنجز بزوغ الثنائيات الضدية في نصوصه البصرية وكانت التقنية الرقمي عامل مساعد سهلت الكثير وفتحت الستائر المغلقة بمساعدة المخيلة الخصبة كما في جميع النماذج .

3- كشفت الدراسة أن الفنان التركي (اغور جالينكوس) لم يغفل عن عملية زج المتلقي بعملية حوارية مع النص لجعل النص بكونه عملية تفاعلية وهذا لا يتم الا من خلال الاستعارة وتوظيف والانزياح عبر آلية التغريب سوء باستخدام الفضاء المفتوح أو المغلق كما في جميع نماذج البحث .

4- قدمت نصوص الفنان التركي اجور إنفتاحاً غير مسبوق على مستوى الاستعارة وتوظيف مفردات تم ترحليها من تيارات سابقة لتعطي معنى مغاير عبر أطرها الإخراجية ، فصب جل اهتمامه على العلاقة القائمة بين الماضي والحاضر من ثم انزياحها لتشكل بحضورها الجديد انعكاساً لمقتضيات العصر وبذات الوقت تعطي هوية جديدة ذات حضور للثنائيات الضدية ، بحيث يمكن أعاده قراتها بلغة جديدة تتوافق مع معطيات العصر كما في جميع نماذج البحث .

5- اوضحت الدراسة أن الفنان التركي(اوغور جالينكوس) حرص بجعل النصوص البصرية ذات التمثلات الضدية غير مكبلة طليقة المعنى لأنها تجر معها سلاسل الماضي عبر فتح ستائر مغلقة لما يتضمنه من جهد فكري عند تفسير وفتح باب المعنى في النص الفني ويظهر في جميع نماذج البحث .

ثانياً : الاستنتاجات Conclusions

1- اغلب الاعمال الفنية هي مرآة انعكاس عن صورة الواقع وان كانت تتخذ طابع الانزياح والتغريب والترميز ، وهذا ما بثه الفنان من خلال اسلوبه وتفرده في بنية نتاجه البصري ، بمعنى اخر ان الفنان مهما علا شأنه لا يمكن اغفال المؤثرات التي تحيط به, لذا فأن هوية الفنان هي ترجمة وقراءة للواقع المعاش بلا شك .

2- هنالك مرجعيات مثلت منهلاً للفنان التركي اغور ، مما ساهم في تحرر مخيلة الفنان ليعطي على السطح البصري ايقاعاً جديداً ، ليخرجه وينقله من بوتقة ثباته ، وليعطي معنى متعدد داخل النص الفني ، ويفتح باب التأويل .

3- نجد ان الفنان (اغور جالينكوس) قد من رفع وإعلاء خطاب التلقي من خلال تنويع مصادر الرؤية الفنية وتعظيم الموارد والتعويل على ما تقدمه التنقية الرقمية متماهية مع فكر الفنان

4- كل نصوص الفنان التركي (اغور) تعرضت الى ازاحة فعلية وعدم الانصياع لنمطية الاستهلاك التي روّج لها الفن التشكيلي كما هو معهود عبر عتبتين كما يرى الباحث أن صحت التسمية الأولى التقنية والثانية الثنائيات الضدية واضف لهما التراكم والخزين الفني والمعرفي .

5- لم يروق للفنان اغور السير بموازاة جماليات البيئة بالمعنى السردي أو المُحاكي ، لأنه ذات متمردة وهذا ما يفسر تجربته المعتمدة على الثنائيات.

6- أن الفنان اغور يُسقط على التاريخ مواقفه، وميوله، ونزعاته، في الخير والشر، في الجمال والقبح، في الحياة والموت، في الظاهر والباطن ، تلك الثنائيات التي تُسوّغ له العودة النستولوجية (الحنين الى الماضي) للتاريخ، ما يجعلها أكثر شبهاً بالعودة إلى ذواتنا لتُدركنا الحاجة بضرورة إعادة النظر فيها، وجعله أقرب إلى ولادة مثيرة للدهشة من خلال نص بصري ثري المعاني .

ثبت المخططات

رقم المخطط	الموضوع	المصدر	الصفحة
1	الثنائيات الضدية في معتقد التاو الصينية	تصميم الباحث	6
2	تفاصيل العقيدة المانوية القائمة على الثنائيات الضدية	تصميم الباحث	8
3	تفاصيل العقيدة المانوية القائمة على الثنائيات الضدية	تصميم الباحث	9

Conclusions

1 -Most artworks are a mirror reflecting reality, even if they adopt a style of displacement, alienation, and symbolism. This is what the artist conveyed through his unique style and the structure of his visual output. In other words, no matter how accomplished an artist may be, the influences surrounding him cannot be ignored. Therefore, the artist's identity is undoubtedly a translation and interpretation of lived reality.

2 -There are references that served as a wellspring for the Turkish artist Uğur, contributing to the liberation of his imagination and allowing him to create a new rhythm on the visual surface, liberating it from its static nature and giving it multiple meanings within the artistic text, thus opening the door to interpretation. 3- We find that the artist (Igor Galenkos) has elevated the discourse of reception by diversifying the sources of artistic vision, maximizing resources, and relying on what digital technology offers, in harmony with the artist's thought.

4 -All the texts of the Turkish artist (Igor) have undergone a real displacement and a refusal to conform to the consumerist patterns promoted by visual art, as is customary, through two thresholds, as the researcher sees it: the first is technical, and the second is opposing dualities, in addition to the accumulation and accumulation of artistic and intellectual knowledge.

5 -The artist Igor did not like to proceed alongside the aesthetics of the environment in a narrative or imitative sense, because he is a rebellious self, and this explains his experience based on dualities.

6- The artist Aghor projects his positions, inclinations, and tendencies onto history, in good and evil, in beauty and ugliness, in life and death, in the apparent and the hidden, those dualities that justify his nostalgic return (longing for the past) to history, making it more like a return to ourselves so that we realize the need to reconsider it, and making it closer to an amazing birth through a visual text rich in meanings.

References:

1. James:Discussions Seehafer 20) .June , 2000 .(The Artist and Modern Society lecture on Massurrealism at Retrieved 8 March 2008 ،.Saint Petersburg State Universit: Saint Petersburg Russia.
2. peter & linda murray *:* .(1989) *.dictionary of art and artist .* edition - London : penguin books.
3. Ron Brinkmann .(1999) *.the art and science of digital compositing* .USA :Morgan Kaufmann.
4. Ahmad al-Zayyat, Ibrahim Mustafa. (1960). Al-Mu'jam al-Wasit (The Concise Dictionary). Cairo: Al-Shorouk International Library.
5. Al-Diyoub, Samar. (2009). Antithetical Pairs in Ancient Arabic Poetry. Damascus: Publications of the Syrian General Authority for Books, Ministry of Culture.
6. Al-Diyoub, Samar. (2017). Antithetical Pairs: A Study of Terminology (Vol. 1). Baghdad: The Islamic Center for Strategic Studies – The Holy Abbasid Shrine.
7. Al-Ta'i, Nimir Imad Sahib. (2008). The Debate on Technology in the Aesthetics of Digital Art. University of Babylon, Iraq: Unpublished.
8. Al-Fayruzabadi. (2008). Al-Muhit Dictionary. Cairo: Dar al-Hadith.
9. Al-Ma'tani, Randa Salem. (2012). Digital Technology and the Application of its Capabilities in the Design and Execution of Three-Dimensional Artworks. Kingdom of Saudi Arabia: Master's Thesis in Art Education, Umm al-Qura University.
10. Iman Abdul-Hassan Ali. (Issue 23, October 2015). Pairs in Structural Criticism: A Theoretical and Applied Study. Journal of the College of Basic Education for Educational and Human Sciences.
11. Parrinder, Jeffrey. (1993). Religious Beliefs of Peoples. (Translated by Imam Abdel Fattah) Madbouli Library.
12. Blasim Muhammad, and Salam Jabbar. (2015). Contemporary Art: Its Styles and Trends (Vol. 1). Baghdad: Al-Fath Library.
13. Jamil Saliba. (1982). The Philosophical Dictionary. Beirut, Lebanon: Lebanese Book House.
14. Riser, Dolf. (1986). Between Art and Science. (Translated by Salman Al-Wasiti) Baghdad: Al-Ma'mun House for Translation and Publishing.
15. Internet. (n.d.). www.myspace.com/johnnnadamsss
16. Internet. (n.d.). Manichaeism. Retrieved from Wikipedia: https://ar.wikipedia.org/wik
17. Internet. (n.d.). Turkish artist Uğur Galenkus. https://ugurgallenkus.com/pages/about-the-artist.
18. Abdullah Mustafa Noumsok. (1999). Buddhism: Its History, Doctrines, and Sufi Relationship (Vol. 1, ed.). Adwaa Al-Salaf Library.
19. Ghaitha Qadira. (Issue 10, 2012). Antithetical Dualities: Their Dimensions in the Mu'allaqat Texts. Journal of Studies in Language and Literature.
20. Farid Khalid Alwan. (2013). Performativity in the Visual Field: A Study in Contemporary Artistic Techniques. University of Baghdad: Unpublished Doctoral Dissertation, College of Fine Arts.
21. Noura Haj Qwaider. (2020). The Aesthetics of Antithetical Dualities in Contemporary Algerian Feminist Poetry (Issue No. 2). (Vol. 2, Editor) Al-Qari' Journal for Literary Studies.
22. Huda Hadi Abbas. (1999). Antithetical Dualities in Arabic Poetry in the Third Century AH. (College of Arts, Editor) Baghdad: Unpublished Master's Thesis.

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1684

National Identity and Cultural Belonging in the Drawings of Kuwaiti Children

Hamad Abdulwahab Alansari [a]

[a] *Ph.D. Candidate in Art Education, Department of Visual Arts, College of Arts, King Saud University, Kingdom of Saudi Arabia*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 19 October 2025
Received in revised form 24 December 2025
Accepted 26 December 2025
Published 1 February 2026

Keywords:
Children's Drawings, National Identity, Cultural Belonging, National Flag, Liberation Tower, Al-Irada Square, Al-Saif Al-Aamer Palace

ABSTRACT

The study followed a descriptive-analytical approach to explore the perceptions of 15 children (aged 6 to 12) regarding national identity and cultural belonging in Kuwait. Data were collected through researcher observations and brief interviews while the children engaged with four main topics: the national flag, Liberation Tower, Al-Irada Square, and Al-Saif Al-Aamer Palace. Results from the test-retest reliability simulation and review by three experts indicated high reliability of the research tools. The findings revealed that five children expressed feelings of pride and belonging when drawing the national flag, while all 15 children focused on details when drawing Liberation Tower. At Al-Irada Square, seven children demonstrated emotional and social engagement, whereas nine children showed interest in heritage when drawing Al-Saif Al-Aamer Palace. These results suggest that diversifying subjects and artistic activities enhances visual perception, cultural awareness, and national belonging among children. The study recommends integrating national symbols, heritage, and architectural landmarks into education to promote these values.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1684
Hamad Abdulwahab Alansari: National Identity and Cultural Belonging in the Drawings of Kuwaiti Children
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الهوية الوطنية والانتماء الثقافي في رسوم أطفال الكويت

حمد عبد الوهاب الانصاري[1]

الملخص

اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي لاستكشاف تصورات 15 طفلاً (أعمارهم بين 6 و12 سنة) للهوية الوطنية والانتماء الثقافي في الكويت. جُمعت البيانات من خلال ملاحظات الباحث والمقابلات القصيرة أثناء تفاعل الأطفال مع 4 مواضيع رئيسية: العلم الوطني، برج التحرير، ساحة الإرادة، وقصر السيف العامر. أظهرت نتائج محاكاة الثبات الزمني ومراجعة 3 خبراء موثوقية عالية لأدوات البحث. وكشفت النتائج أن 5 أطفال أبدوا شعورًا بالفخر والانتماء عند رسم العلم الوطني، بينما ركز جميع الأطفال الـ15 على التفاصيل عند رسم برج التحرير. في ساحة الإرادة، أظهر 7 أطفال تفاعلًا عاطفيًا واجتماعيًا، فيما أبدى 9 أطفال اهتمامًا بالتراث عند رسم قصر السيف العامر. تشير هذه النتائج إلى أن تنويع الموضوعات والأنشطة الفنية يعزز الإدراك البصري، الوعي الثقافي، والانتماء الوطني لدى الأطفال، وتوصي الدراسة بدمج الرموز الوطنية والمعالم التراثية والمعمارية في التعليم لتعزيز هذه القيم.

الكلمات المفتاحية: رسوم الأطفال، الهوية الوطنية، الانتماء الثقافي،العلم الوطني، برج التحرير، ساحة الإرادة، قصر السيف العامر

مقدمة

رسوم الأطفال هى إحدى الوسائل التعبيرية الأصيلة التي تُمكّن من الكشف عن عوالمهم الداخلية، وإبراز أبعاد شخصياتهم وطرائق تفكيرهم وأساليب إدراكهم للواقع. فالطفل حين يستخدم القلم والألوان لا يقتصر على نقل ما يحيط به نقلاً مباشراً، بل يقوم بإعادة صياغته وفق رؤيته الذاتية وما يختزنه من قيم ومعتقدات وخبرات حياتية. ومن هنا، فإن دراسة رسوم الأطفال لا تُعد مجرد تحليل بصري للخطوط والألوان، وإنما تمثل مدخلاً تربوياً ونفسياً وثقافياً لفهم الطفل وما يعكسه من مشاعر وتصورات تجاه ذاته ومجتمعه ، ولهذا يأتى الفن ليلعب دورا مؤثرا في حياة الطفل، خاصة التعبير بالرسم، فهو بمثابة اللغة التي يتواصل بها الطفل مع الآخرين حينما لا يستطيع التحدث باللغة اللفظية، لينقل لنا أفكاره وأحاسيسه (السيد، 2003)

وقد أكدت الدراسات التربوية والنفسية أن رسوم الأطفال تُشكّل مرآة لوعيهم الثقافي والاجتماعي، حيث تتأثر بعدد من العوامل، من أبرزها: البيئة الأسرية، والممارسات التربوية في المدرسة، والأنشطة اللاصفية، إضافة إلى وسائل الإعلام والتواصل الاجتماعي التي باتت حاضرة بقوة في حياتهم اليومية(Matthews, 2003) ؛ عبد الرحمن،2015).ومن هذا المنطلق، يكتسب تحليل رسوم الأطفال أهمية خاصة للكشف عن الرموز الدالة على الهوية الوطنية، بما في ذلك الرموز التراثية والمعالم الوطنية والشخصيات التاريخية والمناسبات الاجتماعية التي تعكس عمق الانتماء والارتباط بالثقافة الوطنية.

وفي ظل ما يشهده العالم العربي والعالم بأسره من تحولات اجتماعية وثقافية متسارعة، تبرز الحاجة الملحة إلى دراسة علاقة الطفل بهويته الوطنية وانتمائه الثقافي من خلال إنتاجه الفني. إذ تتيح مثل هذه الدراسات إمكانية الوقوف على طبيعة الوعي الوطني لدى الأطفال، ورصد مدى حضور القيم الثقافية والاجتماعية في إدراكهم للعالم، فضلاً عن تتبّع كيفية انتقال تلك القيم بين الأجيال(Cox, 2005 ؛ الشناوي، 2008).

تجدر الإشارة إلى أن دراسة رسوم الأطفال لا تقتصر على الجانب الفني فحسب، بل تمتد لتكون أداة بحثية لفهم العمليات المعرفية والنفسية التي يمر بها الطفل. فالرسوم تعبّر عن تطور قدراته الإدراكية واللغوية والرمزية، كما تكشف عن مدى وعيه بالزمان والمكان، وعن تصوره للعلاقات الاجتماعية والأدوار المجتمعية. ومن هذا المنطلق، نجد أن رسوم الأطفال وثيقة بصرية يمكن من خلالها للباحثين والمربين الوقوف على أنماط التفكير وأساليب التعبير التي يوظفها الطفل في تمثيل عالمه المحيط لأن الطفل لا يرسم الحقيقة التى يراها ولكن يرسم المشاعر الدفينة التى لا يستطيع التعبير عنها (الحداد، 2024)

كما أن استثمار رسوم الأطفال في المجال التربوي يُسهم في تعزيز بيئة تعليمية أكثر تفاعلية وداعمة للهوية الوطنية. إذ يمكن للمربين إدماج أنشطة الرسم في المناهج الدراسية بوصفها وسيلة لدمج المفاهيم الثقافية والوطنية بصورة غير مباشرة، بما يتيح

[1] باحث دكتوراه في فلسفة التربية الفنية-قسم الفنون البصرية، كلية الفنون، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية

للأطفال التعبير عن مشاعرهم وانتمائهم من خلال أنشطة إبداعية. وبهذا تصبح الرسوم قناة تربوية فاعلة تساعد على ترسيخ القيم المجتمعية وتعزيز الوعي الثقافي، إلى جانب دورها في صقل مهارات الطفل الفنية وتطوير قدراته على التواصل والتعبير الرمزي.

تُظهر الدراسات المقارنة بين البيئات المختلفة أن هناك تفاوتًا ملحوظًا في مضامين رسوم الأطفال تبعًا لاختلاف السياقات الثقافية والاجتماعية. فبينما تبرز في بعض البيئات رموز مرتبطة بالحداثة والتكنولوجيا، يلاحظ في بيئات أخرى حضور أقوى للرموز التراثية والتاريخية. وهذا الاختلاف يعكس طبيعة منظومة القيم السائدة في المجتمع، كما يكشف عن الدور الذي تؤديه المؤسسات التعليمية والثقافية في نقل الهوية الوطنية وصيانتها عبر الأجيال. ولهذا فان البيئة تؤثر على تنشئة الطفل وتلعب دورا كبيرا في تنمية مواهبه وتجذب انتباهه ويتعلم منها ويمر بمراحل النمو فيها , بالإضافة الى دورها الفعال في اكسابه مدركات يراها ويعبر عنها بطريقته الخاصة, ويظهر ذلك من خلال رسومات الاطفال وتعبيراتهم (بنت عبدالله الشهري, أمال، 2016)

ومن جانب آخر، فإن الاهتمام بتحليل رسوم الأطفال يفتح المجال أمام مقاربات متعددة التخصصات، تجمع بين التربية والفن وعلم النفس والأنثروبولوجيا. فالبحث في هذه الرسوم لا يقتصر على رصد الرموز أو الأشكال، بل يتعدى ذلك إلى استكشاف دلالاتها العميقة، وفهم كيفية تشكّل الهوية الفردية والجماعية في مرحلة مبكرة من النمو. ومن ثم فإن إدماج نتائج هذه الدراسات في السياسات التربوية والثقافية يسهم في بناء أجيال أكثر وعيًا بهويتها، وأكثر قدرة على التفاعل الإيجابي مع محيطها المحلي والعالمي.

وعليه، فإن هذا البحث يهدف إلى تحليل رسوم الأطفال باعتبارها أداة فاعلة للكشف عن تصوراتهم للهوية الوطنية والانتماء الثقافي، واستجلاء أثر الأسرة والمدرسة والمجتمع في تشكيل هذه التصورات وتجلياتها في أعمالهم الفنية. كما يسعى إلى وضع إطار تربوي يساعد المعلمين والمشرفين في مجال التربية الفنية على توظيف الرسم كوسيلة لتعزيز الهوية الوطنية وترسيخ قيم الانتماء لدى الأطفال. ومن خلال هذه الدراسة، يطمح الباحث إلى الإسهام في إثراء الأدبيات العربية والأجنبية في مجال فنون الأطفال والتربية الفنية، وفتح المجال أمام مقاربات مقارنة بين البيئات المختلفة لفهم آليات بناء الهوية الوطنية والثقافية في المراحل العمرية المبكرة.

مشكلة الدراسة:

لأن رسوم الأطفال تُعدّ مرآة صادقة لتجاربهم ومشاعرهم وتصوراتهم تجاه العالم المحيط بهم، فهي تمثل وسيلة تعبيرية تكشف عن مدى وعيهم بالهوية الوطنية وانتمائهم الثقافي. إلا أن الملاحظ في الممارسات التربوية الراهنة أن الاهتمام برسوم الأطفال يتركز غالبًا على الجوانب الجمالية أو المهارية، دون التعمق في تحليل مضامينها ودلالاتها الرمزية التي تعكس هوية الطفل الثقافية والوطنية.

ومع تسارع مظاهر العولمة والانفتاح على ثقافات متعددة عبر وسائل الإعلام والتكنولوجيا الحديثة، يواجه الأطفال تحديات متزايدة في الحفاظ على ارتباطهم بالهوية الوطنية وفهم رموزها وقيمها الأساسية.

تنبع أهمية هذه المشكلة من كونها تسعى إلى معالجة فجوة بحثية واضحة في ميدان التربية الفنية، إذ لم تحظَ دراسة رسوم الأطفال بوصفها مدخلًا لفهم الهوية الوطنية بالاهتمام الكافي في البحوث العربية مقارنة بنظيراتها الأجنبية. ومن هنا تبرز الحاجة إلى بحث علمي معمّق يستكشف أبعاد العلاقة بين رسوم الأطفال وتمثلات الهوية الوطنية، ويحلل دلالاتها التربوية والثقافية.

وعليه، يمكن تحديد مشكلة الدراسة في السؤال الرئيس الآتي:

- كيف تعكس رسوم الأطفال تصوراتهم للهوية الوطنية والانتماء الثقافي؟

أسئلة الدراسة:

تسعى هذه الدراسة إلى استكشاف العلاقة بين رسوم الأطفال وبين الهوية الثقافية والوطنية، من خلال تحليل ما تحمله من رموز ودلالات ترتبط بالتراث والعادات الاجتماعية. كما تهدف إلى توضيح دور الأسرة والمدرسة والمجتمع في تشكيل وعي الأطفال وانعكاس ذلك في إنتاجهم الفني من خلال الإجابة على الأسئلة التالية:

1 - كيف تُعبّر رسوم الأطفال عن الانتماء الثقافي والارتباط بالتراث والعادات الاجتماعية؟

2 - ما مدى تأثير البيئة المحيطة (الأسرة، المدرسة، المجتمع) في تشكيل التصورات الوطنية والثقافية لدى الأطفال وانعكاسها في رسوماتهم؟

أهمية الدراسة:

أهمية البحث يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

- إثراء المعرفة الأكاديمية في مجال التربية الفنية وعلم نفس الطفل من خلال تحليل رسوم الأطفال للكشف عن ملامح الهوية الوطنية والانتماء الثقافي.
- تعميق الفهم النظري للعلاقة بين الطفل وبيئته الاجتماعية والثقافية، وكيف تنعكس هذه العلاقة في إنتاجه الفني.
- سد فجوة بحثية في الدراسات العربية المتعلقة بتجليات الهوية والانتماء في رسوم الأطفال مقارنة بالدراسات الأجنبية.
- تقديم دلائل تطبيقية للمعلمين والمشرفين التربويين حول كيفية توظيف الرسم كأداة تعليمية لترسيخ الهوية الوطنية وتعزيز الانتماء الثقافي.
- الإسهام في تطوير المناهج والأنشطة التربوية التي تدعم التعبير الفني لدى الأطفال وتغرس قيم المواطنة والاعتزاز بالتراث والعادات الاجتماعية.
- تسليط الضوء على دور الأسرة والمدرسة ووسائل الإعلام في تشكيل وعي الأطفال بالهوية الوطنية والانتماء الثقافي.
- اعتبار رسوم الأطفال مدخلًا علميًا لفهم بناء الهوية والانتماء في المراحل العمرية المبكرة، بما يعزز التكامل بين البعد الفني والتربوي في تنشئة الطفل.

أهداف الدراسة:

يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن ملامح الهوية الوطنية والانتماء الثقافي في رسوم أطفال الكويت، من خلال تحليل ما تعكسه هذه الرسوم من رموز ودلالات تعبّر عن وعي الأطفال بهويتهم الوطنية وارتباطهم بثقافتهم وتراثهم، وكذلك استكشاف أثر البيئة الاجتماعية المحيطة. بما تشمل الأسرة والمدرسة والمجتمع. في تشكيل هذه التصورات وتجسيدها بصريًا في أعمالهم الفنية.

حدود الدراسة:

تتحدد هذه الدراسة ضمن مجموعة من الحدود التي تضع إطارها العام ضمن الحدود التالية:

- الحدود الموضوعية: تقتصر حدود دراسة رسوم الأطفال كأداة للكشف عن تصوراتهم للهوية الوطنية والانتماء الثقافي.
- الحدود المكانية: دولة الكويت.
- الحدود الزمانية: ١٤٤٦ هـ - ٢٠٢٥.

مصطلحات الدراسة:

- رسوم الأطفال: هي التعبيرات البصرية التي يقوم بها الطفل باستخدام الخطوط والألوان والأشكال، بهدف التعبير عن تصوراته الداخلية ومشاعره وتجربته مع البيئة المحيطة. وتعد هذه الرسوم أكثر من مجرد نشاط فني عفوي؛ فهي تعكس قدرة الطفل على ترجمة خبراته الاجتماعية والثقافية والشخصية إلى لغة بصرية يمكن تحليلها وفهمها.
- الانتماء الثقافي: هو شعور الفرد بالارتباط والتفاعل مع ثقافة معينة، بما يشمل القيم والمعتقدات والعادات والتقاليد والرموز التي تميز هذه الثقافة. ويعكس الانتماء الثقافي قدرة الفرد على فهم هويته ضمن سياق جماعته الثقافية، والشعور بالانتماء إلى عناصرها الرمزية والاجتماعية، مع الاحتفاظ بالقدرة على التفاعل الإيجابي مع الثقافات الأخرى.
- الطفل : الطفل فى اللغة كما عرفه ابن منظور فى كتابه لسان العرب الطفل بكسر الطاء،هو الصغير من كل شىء ، والصبر يدعى طفلا حين يسقط من بطن أمه الى أن يحتلم. ويقال اطفلت الأنثى أى صارت ذات طفل. والطكفل هو المولود مادام رضيعا والوالد حيتى سن البلوغ (صبح، 1999)
- العادات الاجتماعية هي أنماط السلوك المتكررة والمكتسبة داخل الجماعة، والتي يتعلمها الأفراد من عبر التنشئة الاجتماعية، وتصبح مقبولة ضمنًا من المجتمع، وتُمارَس في مواقف متكررة بحيث تُشكّل جزءًا من التنظيم الاجتماعي. (العقيبة، 2021)
- التصورات الوطنية هي مجموعة من التمثّلات الذهنية والعاطفية التي يكوّنها الأفراد تجاه وطنهم، وتشمل الانتماء، الفخر، الولاء، والولع بالرموز الوطنية والماضي المشترك والمعالم الثقافية والسياسية التي تشكّل هوية الجماعة الوطنية. Yucel)

(Gelisli, Lazura Kazykhankyzy, 2019 حيث تُشكَّل هذه التصوّرات عبر التفاعل مع التاريخ والموروث الثقافي والمؤسسات الاجتماعية (كالأسرة والمدرسة ووسائل الإعلام) ، وتؤثر في السلوك السياسي والاجتماعي للفرد تجاه وطنه.

- الهوية الوطنية هي مجموع السمات والقيم والرموز المشتركة (اللغة، التاريخ، التراث، العادات، القيم، الرموز الوطنية) التي تُكوّن الإحساس بالانتماء والولاء لدى أفراد جماعة سياسية معينة، وتشكل إطارًا معرفيًّا ووجدانيًّا يوحّد أفراد المجتمع ويؤثر في مواقفهم وسلوكهم تجاه وطنهم. تتشكّل الهوية الوطنية عبر التنشئة الاجتماعية والتربية والمؤسسات الثقافية والسياسية والإعلام، وتنتقل وتتطوّر عبر الأجيال. (يحيى مصطفى كمال الدين, ولاء السيد عبد هلال السيد صقر، 2021)

الإطار النظري

1 - مقدمة حول دراسة رسوم الأطفال

يُعَدّ الرسم لدى الأطفال أكثر من مجرد نشاط ترفيهي أو فني، فهو لغة تعبيرية تكشف عن الجوانب المعرفية والنفسية والاجتماعية للفرد منذ الصغر. يُشير الباحثون إلى أن الأطفال يستخدمون الرسم كوسيلة لفهم العالم والتعبير عن الذات والمجتمع الذي يعيشون فيه (Lowenfeld, 1979; Malchiodi, 1998) كما أن الرسم يوفر نافذة لفهم تصوراتهم عن القيم الاجتماعية، الهويات الثقافية، والانتماء الوطني، بما يجعله أداة علمية فعالة في البحوث النفسية والتربوية (الزيد، 2012) ويمكن اعتبار رسوم الأطفال أداة تحليلية متعددة الأبعاد، إذ يمكن من خلالها دراسة:

- القدرات الإدراكية :مدى قدرة الطفل على استخدام الرموز، التمثيل البصري، والتخطيط المكاني.
- العواطف والمشاعر :التعبير عن القلق، الفرح، الخوف، أو الأمل من خلال الألوان والأشكال.
- القيم الاجتماعية والثقافية :الانتماء للثقافة الوطنية أو المحلية، والارتباط بالتراث والعادات.

وبناءً على ذلك، فإن تحليل رسوم الأطفال لا يقتصر على الجانب الجمالي أو الفني، بل يمتد ليكون وسيلة للكشف عن أنماط التفكير، وتطور الإدراك الرمزي، ومدى استيعابهم للمفاهيم المجتمعية والوطنية. فالخطوط والألوان والرموز التي يختارها الطفل تمثل انعكاسًا لتجاربه اليومية وتفاعلاته مع بيئته الأسرية والمدرسية والاجتماعية، كما تكشف عن عمق ارتباطه بالرموز الثقافية والوطنية التي يتعرض لها في محيطه. ومن هنا، فإن دراسة هذه الرسوم تُسهم في بناء فهم أوسع لدور التربية الفنية في تشكيل الهوية الفردية والجماعية، وتعزيز الانتماء الوطني منذ المراحل العمرية المبكرة، وهو ما يجعلها مجالًا خصبًا للبحث الأكاديمي متعدد التخصصات.

2 - الإطار النظري للرسوم ووظائفها

- الوظيفة التعبيرية

تُظهر الدراسات أن الرسم يمثل أداة تعبير حر عن خبرات الطفل الداخلية .(Cox, 2005) فالخطوط، الألوان، والشخصيات التي يرسمها الطفل ليست مجرد عناصر جمالية، بل رموز لمعالجة الصراعات الداخلية والتجارب الاجتماعية .على سبيل المثال، قد يعكس رسم الطفل لمنزله أو مدرسته شعورًا بالانتماء والأمان، أو قد يعكس رسم الأطفال لمظاهر وطنية شعورهم بالاعتزاز والانتماء للوطن (عبد الرحمن، 2015).

ومن هذا السياق، يتضح أن رسوم الأطفال تُعد وسيطًا بصريًا يتيح للباحثين والمربين استكشاف البُعد النفسي والاجتماعي والوطني في وعي الطفل. فهي لا تقتصر على تمثيل الواقع المحيط، بل تُعيد صياغته وفق إدراكه الخاص، بما يكشف عن مستوى نضجه الانفعالي ومدى اندماجه في محيطه الثقافي. كما أن دراسة هذه الرسوم تتيح التعرف على الكيفية التي يستوعب بها الأطفال الرموز والقيم الوطنية، ومدى قدرتهم على توظيفها في التعبير عن انتمائهم وهويتهم، مما يجعلها أداة تربوية مهمة لتعزيز الولاء والانتماء منذ الصغر.

- الوظيفة المعرفية

الرسم يعكس تطور التفكير البصري والإدراكي لدى الطفل، فهو يختبر القدرة على التمثيل الرمزي، ترتيب العناصر، واستخدام الألوان لتعكس الواقع أو الخيال. كما أنه يكشف مدى الوعي بالزمان والمكان والعلاقات الاجتماعية، إذ يمكن للباحث أن يستنتج من خلال الرسوم كيفية إدراك الطفل للمجتمع والهوية الوطنية.(Matthews, 2003)

وبالتالي، فإن دراسة الرسوم لا تُعد مجرد متابعة لمراحل النمو الفني لدى الطفل، بل تمثل أداة تشخيصية وتربوية لفهم أنماط تفكيره ومستوى اندماجه في محيطه الاجتماعي والثقافي. فاختيارات الطفل في الرسم، من حيث الرموز الوطنية أو المشاهد اليومية، تعكس مدى تشكّل وعيه بالهوية والانتماء، كما تكشف عن القيم التي يتأثر بها داخل الأسرة والمدرسة والمجتمع. ومن هذا المنطلق، تصبح رسوم الأطفال مادة بحثية خصبة لفهم العلاقة بين النمو الإدراكي والتصورات الثقافية والوطنية في مراحل العمر المبكرة.

- الوظيفة الاجتماعية والثقافية

تلعب الرسوم دورًا في نقل القيم الثقافية والاجتماعية، فقد وجد الباحثون أن الأطفال يميلون إلى رسم الرموز التراثية والعادات والمناسبات الاجتماعية التي يشاهدونها أو يختبرونها في حياتهم اليومية (الشناوي، 2008). ومن خلال هذه الرسوم يمكن ملاحظة مدى الارتباط بالهوية الوطنية، وفهم العلاقة بين الطفل وبيئته الثقافية.

ومن هذا المنظور، نجد أن رسوم الأطفال انعكاسًا مباشرًا لعمليات التنشئة الاجتماعية التي يتعرضون لها داخل الأسرة والمدرسة والمجتمع. فالطفل يعيد إنتاج ما يراه ويسمعه في محيطه من رموز وعادات وتقاليد، ويترجمها إلى خطوط وألوان وصور تحمل دلالات تتجاوز الجانب الفني لتكشف عن منظومة القيم التي تشكّل وعيه وهويته. ومن ثم فإن تحليل هذه الرسوم يتيح التعرف على مدى حضور الموروث الثقافي والرموز الوطنية في إدراك الأطفال وتمثلاتهم المبكرة للانتماء.

كما أن دراسة الرسوم تفتح المجال أمام المربين والباحثين لتوظيفها كأداة تربوية تسهم في تنمية الهوية الوطنية وتعزيز ارتباط الطفل ببيئته الثقافية. فدمج أنشطة الرسم في المناهج التعليمية لا يقتصر على تطوير القدرات الفنية، بل يتيح للأطفال فرصة للتعبير عن ذواتهم وتصوراتهم تجاه الوطن والمجتمع. وبذلك تصبح الرسوم وسيلة فعالة لترسيخ قيم الانتماء والولاء، وتعزيز الشعور بالمسؤولية تجاه الهوية الوطنية في مرحلة مبكرة من النمو.

- الوظيفة التربوية والإصلاحية

الرسم من أبرز الوسائل التربوية التي تتجاوز الطابع الفني إلى أبعاد نفسية وتعليمية وثقافية عميقة، حيث يتيح للأطفال فرصة للتعبير الحر عن ذواتهم وأفكارهم ومشاعرهم. وقد أكدت الدراسات التربوية أن الرسم يمثل أداة إصلاحية فاعلة، إذ يمكن توظيفه في تنمية قدرات التفكير النقدي وحل المشكلات، فضلًا عن تشجيع الإبداع والابتكار في بيئة تعليمية محفّزة ولهذا فهو يساعد المربين على :

- تشجيع التعبير الحر والابتكار.
- دعم تنمية مهارات حل المشكلات والتفكير النقدي.
- تعزيز الانتماء الثقافي والهوية الوطنية لدى الأطفال من خلال الأنشطة الفنية المنهجية (الزيد، 2012؛ الحربي، 2017)

3 - الانتماء الثقافي: تعريف وأهمية

الانتماء الثقافي عنصرًا أساسيًا في بناء هوية الفرد وتشكيل وعيه الاجتماعي، إذ تتداخل أبعاده المعرفية والعاطفية والسلوكية لتمنح الطفل إحساسًا متكاملًا بالارتباط بجماعته الثقافية. فالجانب المعرفي يتمثل في وعي الطفل بالرموز والموروثات التي تعكس تاريخ وثقافة مجتمعه، بينما يُجسّد البعد العاطفي مشاعر الفخر والاعتزاز بالانتماء إلى هذه الثقافة. أما البعد السلوكي فيتجلى في الممارسات اليومية والمشاركة الفاعلة في الأنشطة الاجتماعية والثقافية التي تسهم في ترسيخ هذه القيم. ومن خلال هذا التكامل بين الأبعاد الثلاثة، يصبح الانتماء الثقافي إطارًا موجّهًا للسلوك والاتجاهات، وأداة لتعزيز الهوية الوطنية منذ المراحل العمرية المبكرة. ولهذا يمكن تعريف الانتماء الثقافي على أنه هو شعور الفرد بالارتباط والاندماج في ثقافة معينة، بما يشمل القيم، المعتقدات، العادات، والتقاليد التي تميز هذه الثقافة (الخطيب، 2016؛ السالم، 2018).

- أبعاد الانتماء الثقافي

ان الانتماء الثقافي من المفاهيم الجوهرية التي تشكّل أساس الهوية الفردية والجماعية، حيث يُنظر إليه كعملية ديناميكية تتضمن تفاعلًا متكاملاً بين المعرفة والقيم والممارسات. ويُعتبر فهم أبعاد الانتماء الثقافي أمرًا محوريًا في الدراسات التربوية والاجتماعية، إذ

يوضح كيفية اندماج الفرد في محيطه الثقافي، ويكشف عن آليات ترسيخ الهوية الوطنية منذ المراحل العمرية المبكرة. وينقسم الانتماء الثقافي إلى ثلاثة أبعاد رئيسة

- البعد المعرفي :إدراك الطفل للرموز الثقافية والموروثات الاجتماعية.
- البعد العاطفي :الشعور بالفخر والارتباط بالثقافة الخاصة به.
- البعد السلوكي :المشاركة في الأنشطة الثقافية، الالتزام بالعادات، وممارسة التقاليد.

جدول (1) : أبعاد الانتماء الثقافي

البعد	التركيز/المضمون	أمثلة على مظاهر الطفل
البعد المعرفي	إدراك الطفل للرموز الثقافية والموروثات الاجتماعية	التعرف على العلم، المباني التاريخية، الأزياء التقليدية، القصص الشعبية
البعد العاطفي	الشعور بالفخر والارتباط بالثقافة الخاصة به	الفخر بالعلم الوطني، حب الاحتفالات والمناسبات الوطنية، الاعتزاز بالتقاليد
البعد السلوكي	المشاركة الفعلية في الأنشطة الثقافية والعادات والتقاليد	الرسم عن المناسبات الوطنية، المشاركة في الرقصات الشعبية، ارتداء الملابس التقليدية، ممارسة العادات اليومية

- علاقة الانتماء الثقافي برسوم الأطفال

تشير الدراسات الحديثة إلى أن رسوم الأطفال تُعَدّ انعكاسًا حيًّا لانتمائهم الثقافي، إذ يظهر هذا الانتماء من خلال ما يتضمنونه في أعمالهم الفنية من رموز وصور تحمل دلالات ثقافية واضحة. فعلى سبيل المثال، يُلاحظ ميل الأطفال إلى اختيار الرموز التراثية المحلية كالمعالم التاريخية والأزياء الشعبية، إلى جانب تمثيل المناسبات الاجتماعية والوطنية التي تعكس ارتباطهم بالبيئة والمجتمع. كما يُظهر الأطفال وعيهم الثقافي عبر استخدام ألوان وعناصر مرتبطة بالثقافة المحلية، بما يبرز عمق اندماجهم في محيطهم الثقافي والاجتماعي، ويؤكد أن الرسم ليس مجرد ممارسة جمالية، بل وسيلة للتعبير عن الهوية والانتماء.

4 - الهوية الوطنية: تعريف وعلاقة بالرسوم

الهوية الوطنية إحدى الركائز الأساسية في تشكيل شخصية الفرد وتعزيز ارتباطه بجذوره الثقافية والاجتماعية، فهي تمثل الإطار الذي يجمع بين الأفراد ضمن منظومة قيمية وتاريخية مشتركة. ويقوم مفهوم الهوية الوطنية على شعور الفرد بالانتماء إلى وطنه، وفهم رموزه وتاريخه وما يحمله من قيم ومبادئ جامعة، مما يسهم في غرس روح المواطنة الفاعلة وتعزيز الولاء والانتماء. كما أن الهوية الوطنية تُعدّ عاملًا محوريًا في بناء مجتمع متماسك قادر على مواجهة التحديات، حيث ترتبط بوعي الأجيال الناشئة بتراثهم الثقافي وحضارتهم الوطنية، وهو ما ينعكس بدوره في سلوكياتهم ومشاركاتهم الاجتماعية.(Al-Zaid, 2012)

- مكونات الهوية الوطنية

1. الرموز الوطنية :مثل العلم، النشيد، المعالم التاريخية.
2. القيم الوطنية :التضامن، الانتماء، المشاركة المجتمعية.
3. الممارسات الوطنية :الاحتفال بالمناسبات، المشاركة في الأنشطة المجتمعية.

- علاقة الهوية الوطنية برسوم الأطفال

ان رسوم الأطفال وسيلة لرصد وعي الطفل بالهوية الوطنية، حيث يعكس من خلالها فهمه للرموز الوطنية وارتباطه بها، ومدى تأثره بالبيئة الاجتماعية والتعليمية في هذا المجال.(Cox, 2005)

كما أن رسوم الأطفال تمثل نافذة مهمة للكشف عن مشاعرهم تجاه الوطن، إذ يُعبِّر الطفل عبر الخطوط والألوان عن إحساسه بالانتماء والاعتزاز برموزه الوطنية. وتُظهر هذه الرسوم كيف يستوعب الأطفال مظاهر الهوية الوطنية في حياتهم اليومية، سواء من خلال تصوير العلم، أو المعالم الوطنية، أو الشخصيات التاريخية المرتبطة بذاكرة المجتمع. ومن هذا المنطلق، تُعتبر دراسة رسوم

الأطفال أداة تحليلية فعّالة لفهم مستوى وعيهم الوطني وكيفية انعكاس التنشئة الأسرية والمدرسية في بناء هذا الوعي. (الشناوي، 2008)

5 - دور البيئة المحيطة

عملية بناء الهوية والانتماء لدى الأطفال نتاجًا لتفاعل معقد بين الفرد وبيئته المحيطة، حيث تتداخل مجموعة من العوامل الاجتماعية والتربوية والثقافية في تشكيل وعي الطفل بذاته وبوطنه. ويكتسب الطفل في سنواته المبكرة قيمًا واتجاهات أساسية تحدد نظرته للعالم من حوله، وذلك من خلال المؤسسات الرئيسة التي تحيط به وتؤثر في سلوكه وتصوراته. وفي هذا السياق، تظهر أهمية دراسة دور الأسرة والمدرسة والمجتمع ووسائل الإعلام بوصفها قنوات أساسية لنقل القيم وتعزيز الانتماء الوطني والثقافي، وهو ما ينعكس بوضوح في إنتاج الطفل الفني ورسوماته التي تحمل رموزًا ودلالات ذات مغزى (الشناوي، 2008).

- الأسرة :نقل القيم والموروث الثقافي، تعزيز شعور الطفل بالانتماء الوطني.
- المدرسة :من خلال المناهج والأنشطة التعليمية التي تعزز الانتماء الثقافي والوطني.
- المجتمع ووسائل الإعلام :تقديم نماذج وقيم ثقافية يمكن للطفل التعبير عنها في رسوماته (الشناوي، 2008)

6 - التذوق الفني وعلاقته برسوم الأطفال

إن التذوق الفني يتطور مع المراحل العمرية؛ فالطفل في المراحل المبكرة قد يركز على الألوان المبهجة أو الأشكال البسيطة دون وعي بمعانيها الرمزية، بينما مع التقدم في العمر والخبرة يكتسب القدرة على إدراك أبعاد أكثر عمقًا، مثل الرموز الوطنية أو العناصر الثقافية الموروثة (بلوم، 2001). وبالتالي، فإن دراسة رسوم الأطفال تمثل أداة فعالة لفهم تطور التذوق الجمالي لديهم، وكيف يتأثر بالبيئة الثقافية والاجتماعية والتعليمية

7 - التكامل بين الانتماء الثقافي والهوية الوطنية والتذوق الفني

تُظهر رسوم الأطفال أنها ليست مجرد نشاط عفوي أو تسلية وقتية، بل تمثل نتاجًا معقدًا يجمع بين البعد الثقافي والبعد الوطني والجانب الفني. فعندما يقوم الطفل برسم رموز مرتبطة بالوطن، مثل العلم أو أحد المعالم التراثية، فإن هذا السلوك يعكس وعيًا متناميًا بالانتماء إلى مجتمعه وثقافته، ويترجم ارتباطه بالرموز التي تشكّل أساس الهوية الوطنية.

إن رسم الطفل لهذه الرموز لا يقتصر على كونه فعلًا فنيًا، بل يُعد ممارسة مزدوجة تجمع بين التعبير عن الانتماء الثقافي والوطني من جهة، وممارسة التذوق الفني من جهة أخرى. فالطفل لا يرسم الخطوط والألوان لمجرد التشكيل البصري، وإنما يوظفها ليمنح العمل الفني معنى أعمق، حيث يصبح الشكل محمّلًا بدلالات نفسية واجتماعية وثقافية تُجسد وعيه وإدراكه.

كما يتيح النقد الفني للباحثين والمعلمين والمربين فرصة لفهم أعمق لهذه الرسوم، إذ يمكن تحليل كل خط ولون ورمز للكشف عن الدلالات الكامنة وراءها. فالرسم يتحول هنا إلى وسيلة تشخيصية وتربوية تساعد في استكشاف مشاعر الطفل وقيمه ومدى ارتباطه بالهوية الوطنية، وفي الوقت ذاته يُمثل أداة فاعلة لتوجيه العملية التربوية نحو تعزيز الانتماء وتنمية التذوق الفني والثقافي.

8 - دور البحث في تعزيز الفهم النظري

يسهم هذا البحث في تعزيز الفهم النظري من خلال توسيع الإطار المفاهيمي المتعلق برسوم الأطفال باعتبارها وسيلة تربوية ونفسية وثقافية. فهو لا يقتصر على دراسة الجانب الجمالي أو المهاري للرسم، بل يربطه بمفاهيم أعمق مثل الهوية الوطنية والانتماء الثقافي والتذوق الفني .ومن خلال ذلك، يقدّم البحث إضافة علمية تتمثل في:

- تفسير العلاقة بين التعبير الفني عند الأطفال والوعي الوطني والثقافي.
- بناء إطار نظري متكامل يجمع بين الدراسات النفسية والتربوية والثقافية، مما يثري الأدبيات الأكاديمية في مجال التربية الفنية.
- إبراز دور البيئة المحيطة (الأسرة، المدرسة، المجتمع، الإعلام) في تشكيل الهوية والانتماء كما تنعكس في الرسوم.
- فتح مجال للمقارنة بين السياقات المختلفة لفهم كيفية تشكل الهوية الوطنية عبر التعبير الفني.

وبذلك، فإن البحث يعمّق الجانب النظري في دراسة رسوم الأطفال من منظور جديد، ويضيف قيمة معرفية تمكّن الباحثين والمربين من النظر إلى هذه الرسوم كوثائق بصرية غنية بالمعاني التربوية والثقافية.

الدراسات السابقة:

- أولا : تحليل الدراسات السابقة

دراسة "رسوم الأطفال وتواصلها مع السياق الثقافي والاجتماعي" (2020) لمؤلفها موفق علي السقار وبسام القرعان من الدراسات المهمة التي سعت إلى فهم انعكاس الهوية الثقافية والاجتماعية لدى الأطفال من خلال رسوماتهم. فقد هدفت إلى التعرف على مدى ارتباط رسوم الأطفال في الصف الأول الابتدائي (6 سنوات) بالبيئة الاجتماعية المباشرة، وذلك من خلال تحليل محتوى الرسوم لعينة من تلاميذ المدرسة النموذجية بجامعة اليرموك/إربد، باستخدام المنهج الوصفي التحليلي. وأظهرت النتائج أن الأطفال يميلون إلى رسم عناصر مألوفة قريبة من حياتهم اليومية مثل المنزل والأسرة، بما يعكس ارتباطهم الوثيق ببيئتهم ومجتمعهم المحلي، كما بينت أن الوعي الثقافي والاجتماعي لديهم يتجلى بشكل بسيط ومباشر، ويتسع تدريجياً مع العمر والخبرة. وأوصت الدراسة بضرورة توظيف رسوم الأطفال كأداة تربوية ونفسية لفهم تصوراتهم عن الهوية والانتماء، وتشجيع المعلمين على إدماج أنشطة الرسم في المناهج بما يعزز القيم الثقافية والاجتماعية، إضافة إلى الدعوة لإجراء دراسات مقارنة في بيئات ثقافية مختلفة لتوسيع فهم هذه الظاهرة.

كما تتناول دراسة "دور معلمة قسم الطفولة في استخدام الرسوم المتحركة لتعزيز القيم والهوية الوطنية لطفل الروضة في ضوء رؤية 2030" (2020) التي أعدتها وفاء عايض معيوض الجميعي ومنى حلمي عبد الحميد طلبة، دور المعلمات في توظيف الرسوم المتحركة كوسيلة تربوية لغرس القيم وتعزيز الهوية الوطنية لدى أطفال الروضة. وقد هدفت الدراسة إلى استكشاف الكيفية التي يمكن من خلالها للرسوم المتحركة أن تُسهم في غرس القيم الوطنية وتنمية الانتماء، بالاستناد إلى رؤية المملكة 2030 التي تؤكد على أهمية الهوية الوطنية في بناء الأجيال. اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي في رصد وتحليل دور المعلمات وتجاربهن في هذا المجال. وأظهرت النتائج أن استخدام الرسوم المتحركة يُعد أداة فعالة في تقديم محتوى بصري جذاب يعكس الثقافة الوطنية، مما يسهم في ترسيخ القيم والانتماء لدى الأطفال في هذه المرحلة العمرية المبكرة. وأوصت الدراسة بضرورة تكثيف إنتاج الرسوم المتحركة الموجهة للأطفال بما يتماشى مع القيم الوطنية، إلى جانب تدريب المعلمات على دمج هذه الوسائل التربوية داخل العملية التعليمية لتعزيز الهوية الوطنية بشكل أكثر فاعلية.

كما تُعالج دراسة "الهوية الوطنية في الأعمال الفنية لطلبة قسم التربية الفنية بجامعة السلطان قابوس" (2022) قضية التعبير عن الهوية الوطنية من خلال الفنون التشكيلية لطلبة الجامعة، حيث سعت إلى استكشاف مدى تضمين أبعاد الهوية الوطنية في نتاجاتهم الفنية. وقد اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي لرصد وتحليل الأعمال الفنية المنجزة من قبل الطلبة. وأظهرت النتائج أن الطلبة استطاعوا التعبير عن مفاهيم الهوية الوطنية بشكل واضح، سواء عبر الرموز التراثية أو المعالم الوطنية أو القيم الاجتماعية التي تجسد ارتباطهم بثقافتهم المحلية. كما خلصت الدراسة إلى أن الفنون البصرية تُعد وسيلة فعالة لغرس قيم الانتماء والوعي بالهوية الوطنية لدى الشباب الجامعي، وأوصت بتعزيز هذا التوجه من خلال دعم المناهج والأنشطة الأكاديمية التي تدمج البعد الوطني في الممارسات الفنية.

وأيضا تتناول دراسة "تحليل وحدة العالم من حولي في الروضة الافتراضية في ضوء تعزيز الهوية الثقافية" (2022) للباحثين باوزير، الذبياني، العميري، الحسن، الزهراني، والبقمي، قضية دمج الهوية الثقافية في التعليم الافتراضي للأطفال. وهدفت الدراسة إلى تحليل وحدة "العالم من حولي" المقدمة في الروضة الافتراضية، للكشف عن مدى إسهامها في تعزيز الهوية الثقافية. وقد اعتمد الباحثون على المنهج الوصفي التحليلي في دراسة محتوى الوحدة والأنشطة المصاحبة لها. وأظهرت النتائج أن الأنشطة الافتراضية تقدم محتوى مرئيًا وتفاعليًا يسهم بفاعلية في ترسيخ مفاهيم الهوية الثقافية لدى الأطفال، من خلال إبراز عناصر الثقافة المحلية في سياقات تعليمية ممتعة. كما أوصت الدراسة بضرورة تطوير وحدات وبرامج افتراضية إضافية تراعي الهوية الثقافية وتدعم بناء شخصية الطفل في ضوء القيم المجتمعية.

تتناول دراسة "الدلالات الرمزية في رسوم الأطفال (2017) "للباحث خضر جاسم راشد المعموري موضوع تحليل الرموز التي تتضمنها رسوم الأطفال للكشف عن أبعادها النفسية والاجتماعية والثقافية. وقد هدفت الدراسة إلى التعرف على طبيعة الرموز التي يوظفها الأطفال في رسوماتهم، وفهم الدلالات التي تعكس شخصياتهم وتصوراتهم عن البيئة المحيطة. اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي من خلال تحليل عينة من رسوم الأطفال في مراحل عمرية مختلفة. وأظهرت النتائج أن الأطفال يميلون إلى استخدام رموز

معينة مثل المنزل، الشجرة، الشمس، والعلم، والتي تعكس شعورهم بالأمان، الانتماء، والهوية الوطنية. كما بينت الدراسة أن الرموز تتنوع بتنوع الخبرات الحياتية والبيئة الاجتماعية التي يعيش فيها الطفل. وأوصت الدراسة بضرورة استثمار رسوم الأطفال كأداة تشخيصية وتربوية تساعد المعلمين والباحثين على فهم الجوانب النفسية والتربوية للأطفال، وتعزيز القيم الإيجابية من خلال الأنشطة الفنية.

كما تتناول دراسة "رسوم الأطفال وسيلة للتعبير الذاتي الفني (2023) "للباحثة مها نعمة لفته أهمية رسوم الأطفال كأداة تعبيرية تكشف عن مشاعرهم وأفكارهم الداخلية. وقد هدفت الدراسة إلى إبراز دور الرسم في تنمية الجوانب الانفعالية والجمالية لدى الطفل، واعتباره وسيلة للتواصل غير اللفظي تعكس ما يعجز عن التعبير عنه بالكلمات. اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي من خلال دراسة نماذج من رسوم الأطفال وتحليلها وفق معايير نفسية وتربوية. وأظهرت النتائج أن رسوم الأطفال تعكس حالاتهم النفسية والاجتماعية، وتساعد على الكشف عن قدراتهم الإبداعية والابتكارية. كما أوصت الدراسة بضرورة إدماج الرسم بشكل أكبر في المناهج التعليمية كوسيلة لدعم التعبير الذاتي وتنمية الخيال والإبداع لدى الأطفال.

كما تُعد دراسة "رسوم الأطفال كرافد من روافد الثقافة (2019) "للباحثين فريد العدوي، مجدي مختار زهران، هناء عماد أحمد الصفتي، وكوثر محاولة للكشف عن البعد الثقافي الكامن في رسوم الأطفال ودورها في التعبير عن الهوية والانتماء. وقد هدفت الدراسة إلى إبراز كيف تُسهم رسوم الأطفال في نقل الموروث الثقافي والاجتماعي، وتعكس في الوقت نفسه القيم والتقاليد التي يتشربها الطفل من بيئته. اعتمد الباحثون على المنهج الوصفي التحليلي عبر تحليل عينة من رسوم الأطفال وربطها بالإطار الثقافي والاجتماعي المحيط. وأظهرت النتائج أن رسوم الأطفال ليست مجرد نتاج فني عفوي، بل تمثل قناة للتعبير عن القيم والرموز الثقافية السائدة في المجتمع. كما أوصت الدراسة بضرورة الاهتمام برسوم الأطفال كمصدر لفهم التنشئة الثقافية والاجتماعية، وتوظيفها تربويًا في تعزيز الهوية الوطنية لدى النشء.

ثانيا: التعليق على الدراسات السابقة

تكشف الدراسات السابقة عن اهتمام متزايد بدراسة رسوم الأطفال بوصفها أداة تعبيرية وثقافية تعكس أبعاد الهوية والانتماء. فقد تناول بعضها البعد الثقافي والاجتماعي كما في دراسة السقار والقرعان (2020) ودراسة العدوي وزملائه (2019)، حيث أكدت هذه الأبحاث أن رسوم الأطفال تحمل رموزًا قريبة من البيئة اليومية وتعكس القيم والموروثات المجتمعية. بينما ركزت دراسات أخرى على البعد الوطني، مثل دراسة الجميعي وطلبة (2020) ودراسة الهوية الوطنية في الأعمال الفنية بجامعة السلطان قابوس (2022)، والتي أبرزت دور الفنون والوسائط البصرية (الرسوم المتحركة، الأعمال التشكيلية) في ترسيخ الهوية الوطنية والانتماء لدى الأطفال والشباب.

كما أظهرت بعض الدراسات أهمية التعليم النظامي والافتراضي في تعزيز الهوية، مثل دراسة باوزير وزملائه (2022) التي حللت الأنشطة الافتراضية، مؤكدة دورها في ترسيخ الهوية الثقافية، إلى جانب دراسات ركزت على الدلالات الرمزية والنفسية لرسوم الأطفال، مثل دراسة المعموري (2017) التي كشفت عن الرموز الأكثر شيوعًا في رسومات الأطفال وعلاقتها بمشاعرهم، ودراسة مها نعمة لفته (2023) التي أبرزت دور الرسم كوسيلة للتعبير الذاتي والانفعالي.

ومن خلال هذه الدراسات، يمكن ملاحظة أن الجهود البحثية اتفقت على أن رسوم الأطفال ليست مجرد نشاط ترفيهي أو نتاج عفوي، بل هي قناة تعبيرية متكاملة تعكس الأبعاد النفسية والاجتماعية والثقافية والوطنية. ومع ذلك، فإن هذه الدراسات تعاني بعض القصور؛ إذ ركزت معظمها على عينات محدودة أو بيئات محلية ضيقة، ولم تُقدّم مقارنات بين البيئات الثقافية المختلفة أو تتبع تطور التعبير الفني والوطني عبر المراحل العمرية. كما أن قلة منها دمجت بين البعد النفسي والاجتماعي والتربوي ضمن إطار عملي يمكن تطبيقه في المناهج التعليمية.

وعليه، فإن البحث الحالي يسعى إلى الاستفادة من نتائج هذه الدراسات والبناء عليها من أجل معالجة الفجوات القائمة، من خلال تقديم مقاربة شمولية لرسوم الأطفال بوصفها أداة للكشف عن الهوية الوطنية والانتماء الثقافي، مع مراعاة دور البيئة الأسرية والمدرسية والمجتمعية، إضافة إلى استحضار أثر التحولات المعاصرة كالتعليم الرقمي والإعلام البصري في تشكيل وعي الأطفال.

- ثالثا : فجوات الدراسات السابقة

على الرغم من تعدد الدراسات التي تناولت رسوم الأطفال بوصفها وسيلة للتعبير الفني والانفعالي، فإنها تكشف عن عدد من الفجوات البحثية التي تستدعي المزيد من الاهتمام. فقد ركزت معظمها على البعد الجمالي للرسوم أكثر من تركيزها على دورها في بناء الهوية الوطنية والثقافية، كما انحصرت في عينات محلية محدودة دون إجراء مقارنات بين البيئات المختلفة أو تتبع تطور التعبير الفني عبر المراحل العمرية المتنوعة. إضافة إلى ذلك، فإن قلة من الأبحاث دمجت بين البعد التربوي والفني في إطار عملي لتوظيف الرسم في تعزيز الانتماء الوطني داخل المناهج الدراسية. كما أن غالبية الدراسات لم تواكب التحولات الاجتماعية والتكنولوجية المعاصرة، مثل تأثير الإعلام الرقمي والرسوم المتحركة في تشكيل وعي الأطفال الثقافي، فضلاً عن ضعف التعمق في دراسة الأبعاد النفسية المرتبطة بالهوية والانتماء.

- رابعا : إسهام البحث الحالي في سد الفجوات البحثية

يسعى البحث الحالي إلى سد عدد من الفجوات التي برزت في الدراسات السابقة من خلال تناوله رسوم الأطفال كأداة للكشف عن الهوية الوطنية والانتماء الثقافي في إطار متكامل يجمع بين البعد الفني والتربوي والنفسي. فهو لا يكتفي بتحليل الرسوم من منظور جمالي، بل يركز على مضمونها ودلالاتها الرمزية المرتبطة بالهوية الوطنية، مع ربطها بالسياقات الأسرية والمدرسية والمجتمعية. كما يهدف إلى تتبع تطور التعبير الفني لدى الأطفال في مراحل عمرية مختلفة، مع مراعاة تأثير البيئة الاجتماعية والتكنولوجية المعاصرة، ولا سيما وسائل الإعلام والرسوم المتحركة الرقمية، في تشكيل وعيهم الوطني. وبذلك يسهم البحث في تقديم إطار تحليلي وتربوي يمكن توظيفه عمليًا داخل المناهج الدراسية لتعزيز الانتماء الوطني والوعي الثقافي لدى النشء.

منهجية الدراسة وخطواتها الاجرائية

اتبعت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي من خلال منهج الرسوم التفاعلية للتصورات الثقافية والوطنية، حيث تم عرض مجموعة من الرسومات والصور على الأطفال بهدف استثارة أفكارهم ومشاعرهم المرتبطة بالهوية الوطنية والانتماء الثقافي. بعد ذلك، تم استخدام عدة أدوات وطرق لجمع البيانات، مثل المقابلات القصيرة، أو ملاحظات الباحث أثناء تفاعل الأطفال مع الصور والرسوم. وبناءً على البيانات المجمعة، كما تم تحليل الرسوم والتعليقات لاستخلاص النتائج المتعلقة بتصورات الأطفال، مما يتيح تقديم توصيات نظرية وتطبيقية لدعم التربية الفنية وتعزيز الوعي بالهوية والانتماء الثقافي.وتتضمن خطوات الدراسة كما يلي:

- اختيار العينة: تم اختيار مجموعة من الأطفال من مراحل عمرية مناسبة(من 6 سنوات حتى 12 عام)، مع مراعاة التنوع في الخلفيات الاجتماعية والثقافية لضمان تمثيل شامل لمختلف التجارب.
- عرض الرسوم والصور: تم عرض على الأطفال مجموعة مختارة من الرسومات والصور المرتبطة بالثقافة الوطنية والمعالم الرمزية فى دولة الكويت، بهدف تحفيز التفكير والتعبير الفني لديهم. تم اختيار الصور بعناية لتغطية موضوعات متنوعة مثل العلم، التراث، الأعياد الوطنية، والمعالم المعمارية أو الرمزية.
- جمع البيانات : تم جمع البيانات باستخدام عدة أدوات وطرق متكاملة، حيث يقوم الباحث بملاحظة تفاعلات الأطفال أثناء استعراضهم للصور والرسوم، كما تم اجراء مقابلات قصيرة أو حوار توجيهي لشرح ما يدور في أذهانهم أثناء الرسم أو مشاهدة الصور، مما يتيح جمع معلومات غنية تجمع بين الملاحظة المباشرة والتعبير الشفهي للأطفال حول تصوراتهم الثقافية والوطنية.
- تحليل البيانات: تم تحليل محتوى الرسوم لتحديد الرموز والعناصر الأكثر استخداماً ودلالتها على تصورات الأطفال، مع رصد التكرارات والأنماط المشتركة بينهم فيما يتعلق بالهوية الوطنية والانتماء الثقافي. كما تم تفسير التعليقات والملاحظات المصاحبة للرسوم بهدف فهم العلاقة بين البيئة الثقافية والاجتماعية للطفل وإنتاجه الفني، مما يوفر رؤية شاملة لتصورات الأطفال وأبعادها الرمزية والاجتماعية.
- استخلاص النتائج والتوصيات: استناداً إلى التحليل، تم تقديم نتائج تعكس تصورات الأطفال حول الهوية والانتماء الثقافي، إلى جانب توصيات نظرية وتطبيقية تساعد المعلمين والمشرفين التربويين على تعزيز التعبير الفني وبناء قيم المواطنة والانتماء لدى الأطفال.

تم اختيار عينة بحثية مكونة من 15 طفلا لإجراء الدراسة. لاختبار صدق أدوات البحث، تم اختيار عينة عشوائية فرعية من 5 أطفال من بين الـ15 طفلاً لإجراء محاكاة اختبار الصدق. وقد تم تطبيق طريقتين لاختبار الصدق

أولا : محاكاه الثبات الزمني

- تم إجراء محاكاة الثبات الزمني (Test-Retest Reliability) من خلال عرض مجموعة من الصور على الأطفال المختارين، شملت هذه الصور العلم الوطني، برج التحرير، ساحة الإرادة، وقصر السيف العامر. وبعد مرور أسبوعين، تم إعادة عرض نفس الصور على نفس الأطفال، مع تسجيل إجاباتهم وملاحظاتهم مرة أخرى. ثم تم مقارنة النتائج بين المرحلتين بهدف تقييم مدى اتساق إجابات الأطفال على الصور نفسها عبر الزمن، مما يعكس مستوى الثبات الزمني للاختبار حيث حصل الباحث على النتائج التالية :

جدول (2) : بيانات الأطفال وتفسيراتهم للصور المعروضة

الطفل	العلم الوطني	برج التحرير	ساحة الإرادة	قصر السيف العامر
الطفل الأول	رسم ملون باللون الأحمر والأخضر	برج مرتفع وباب دخله	ساحة بها أطفال وأشجار	قصر به بوابة وزخارف
الطفل الثانى	رسم العلم على شكل قلب	برج به نافذة كبيرة	ساحة مرسومة بدوائر	قصر به أعمدة
الطفل الثالث	العلم مرفوع على سارية	برج بسيط الشكل	ساحة بها نافورة	قصر صغير مزخرف
الطفل الرابع	العلم على شكل علم متمايل	برج طويل مع ساعة	ساحة بها تمثال	قصر مع أعمدة وبوابة كبيرة
الطفل الخامس	علم على شكل مستطيل	برج مع نافذة مستديرة	ساحة بها ألعاب أطفال	قصر مزين بأعلام

في محاكاة الثبات الزمني(Test-Retest Reliability) ، تم إعادة عرض نفس الصور بعد أسبوعين على الأطفال المشاركين، ثم تمت مقارنة إجاباتهم مع النتائج السابقة. أظهرت المقارنة أن معظم الأطفال قدموا إجابات متطابقة أو متقاربة للغاية بين المرتين، حيث كان الطفل الأول متطابقًا تقريبًا في جميع الصور، والطفل الثاني أبدى تغيّرًا بسيطًا في لون برج التحرير بينما كانت باقي إجاباته مطابقة، أما الطفل الثالث فكانت إجاباته متطابقة مع اختلاف طفيف في قصر السيف العامر، في حين قدم الطفل الرابع إجابات متطابقة تمامًا، والطفل الخامس كانت إجاباته مطابقة تقريبًا مع تغيّر قليل في بعض التفاصيل. تُشير هذه النتائج إلى مستوى عالٍ من الثبات الزمني في استجابات الأطفال تجاه الصور نفسها عبر الوقت. حيث حصل الباحث على النتائج التالية :

جدول (3) : تقييم الثبات الزمني لإجابات الأطفال

الطفل	العلم الوطني	برج التحرير	ساحة الإرادة	قصر السيف العامر
الطفل الأول	مطابق تقريبًا	مطابق	مطابق	مطابق
الطفل الثانى	مطابق	تغير قليل (لون البرج)	مطابق	مطابق
الطفل الثالث	مطابق	مطابق	مطابق	مطابق تقريبًا
الطفل الرابع	مطابق	مطابق	مطابق	مطابق
الطفل الخامس	مطابق تقريبًا	مطابق	تغير قليل في التفاصيل	مطابق

ولهذا تشير هذه النتائج إلى أن أداة البحث المستخدمة تتمتع بمستوى جيد من الثبات الزمني، مما يعكس اتساق استجابات الأطفال تجاه الصور نفسها عبر الفترة الزمنية بين العرضين.

ثانيا : محاكاة ثبات المحكمين

لضمان موضوعية التحليل، قام ثلاثة خبراء مستقلين بتحليل ردود وتفسيرات الأطفال وملاحظاتهم المرتبطة بالصور المعروضة. تم تقييم مدى الاتفاق بين الخبراء في تفسير الرسوم وتحديد العناصر الرمزية التي تعكس الهوية الوطنية والانتماء الثقافي، وذلك باستخدام مقياس من 1 إلى 5 بحيث ان 1 تمثل عدم الاتفاق الكلى و 5 تمثل الاتفاق الكلى وذلك لتقدير مدى تعبير كل رسم عن

هذه القيم. وقد أتاح هذا الإجراء تقليل تأثير وجهة نظر محكم واحد فقط، وضمان مصداقية وموثوقية التحليل في استنتاج المعاني والدلالات الثقافية والوطنية من رسوم الأطفال. حيث حصل الباحث على النتائج التالية :

جدول (4) : تقييم وراى المحكمين الخبراء

الطفل	الخبير الأول	الخبير الثانى	الخبير الثالث	متوسط	اتفاق المحكمين
الطفل الأول	5	5	4	4.6	عالي
الطفل الثانى	4	4	4	4	عالي
الطفل الثالث	5	5	5	5	عالي
الطفل الرابع	4	5	4	4.3	عالي
الطفل الخامس	5	4	4	4.3	عالي

وقد أظهرت نتائج تقييم المحكمين الثلاثة توافقًا ملحوظًا في تقييم الرسوم، مما يعكس درجة عالية من ثبات المحكمين ويؤكد صحة ودقة عملية التحليل. وبناءً على ذلك، تشير نتائج المحاكاة إلى أن أدوات البحث المستخدمة تتمتع بـ موثوقية وصدق عالٍ، حيث أظهرت الرسوم اتساقًا في الاستجابات عبر الزمن وتم تفسيرها بشكل متسق ومتوافق بين الخبراء.

ثالثا : دراسة مجتمع الدراسة

لأن هذه الدراسة تسعى إلى استكشاف تصورات الأطفال للهوية الوطنية والانتماء الثقافي من خلال الرسوم التعبيرية والتفاعلات المصاحبة لها. فقد تم عرض الصور المحددة على كل مجتمع الدراسة البالغ عددهم (15) طفلا من خلفيات حضرية وبدوية طبقا لما يلى

جدول (5) : تفصيل مجتمع الدراسة

الطفل	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
السن	6	9	12	11	6	8	8	7	10	10	7	11	6	8	12
الخلفية	بدوى	حضرى	حضرى	حضرى	حضرى	حضرى	بدوى	بدوى	حضرى	حضرى	بدوى	حضرى	حضرى	حضرى	بدوى

نجد أن أعمار الأطفال تتراوح بين 6 و12 سنة، مع تمثيل متوازن نسبيًا لكل فئة عمرية، حيث يوجد أطفال في كل مرحلة من المراحل المبكرة والمتوسطة، مما يسمح بملاحظة الفروق في التطور المعرفي والفني بينهم. كما تشير البيانات إلى أن 9 أطفال من خلفية حضرية و6 أطفال من خلفية بدوية، ما يتيح مقارنة الأساليب والأنماط التعبيرية بين الأطفال وفقًا لخلفياتهم الثقافية. من المتوقع أن الأطفال الأكبر سنًا (11–12 سنة) سيظهرون تفاصيل أكثر دقة وفهمًا أعمق للرموز الوطنية والثقافية في رسومهم، بينما الأطفال الأصغر (6–7 سنوات) قد يركزون على الألوان والأشكال البسيطة. بشكل عام، يوفر هذا الجدول أساسًا لتحليل العلاقة بين العمر، الخلفية الثقافية، ونمط التعبير الفني والرمزي للأطفال.

وقد تم تشجيع الأطفال على التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم تجاه هذه الموضوعات من خلال ملاحظة الرسم والمناقشة القصيرة مع الباحث، مما أتاح جمع بيانات غنية حول اهتمام كل طفل، الطريقة التي يرى بها الرموز الوطنية، ومدى ارتباطه بالتراث الثقافي والاجتماعي. كما أُخذت ملاحظات الباحث أثناء الرسم بعين الاعتبار لتوفير سياق أعمق لفهم سلوكيات الأطفال ومستوى تفاعلهم مع الموضوعات المعروضة. حيث قام الباحث بجمع التعليقات والحصول على النتائج التالية :

جدول (6) : تفصيل التفاعل مع الرسومات الوطنية المعروضة

الطفل	موضوع الرسم	إجابة الطفل (مصاغة لغويًا)	ملاحظة الباحث
الطفل الأول	العلم الوطني	أحب ألوان العلم الوطني، جميل!	سعيد ومتحمس
	برج التحرير	المبنى عالٍ ومميز، أعجبني تصميمه	يركز على المبنى والرمز
	ساحة الإرادة	أحب الأنشطة والألعاب فيها	فرح وتفاعل
	قصر السيف العامر	أعجبني القصر وتفاصيله التاريخية	حيوية واهتمام بالثقافة
الطفل الثاني	العلم الوطني	ألوانه جميلة، أشعر بالفخر	تفاعل إيجابي
	برج التحرير	أحب شكل البرج وارتفاعه	دقة في الرسم
	ساحة الإرادة	أحب الجلوس واللعب هناك	حماس واهتمام
	قصر السيف العامر	القصر جميل وأشبه بالتاريخ	اهتمام بالتفاصيل
الطفل الثالث	العلم الوطني	أحب العلم الوطني وألوانه	سعيد ومندمج
	برج التحرير	أحب رسم البرج الشاهق	يركز على الشكل
	ساحة الإرادة	أحب الألعاب والنشاطات فيها	فرح وحيوية
	قصر السيف العامر	أعجبني القصر وأرغب بزيارته	تفاعل مع العناصر التراثية
الطفل الرابع	العلم الوطني	أحب تفاصيل العلم الوطني	يهتم بالدقة
	برج التحرير	البرج جميل وأريد رسمه بدقة	اهتمام بالتفاصيل
	ساحة الإرادة	أحب اللعب والمشي في الساحة	حيوية واندماج
	قصر السيف العامر	القصر رائع وألوانه جميلة	اهتمام بالتفاصيل
الطفل الخامس	العلم الوطني	العلم الوطني يعبر عن وطني	دقة واهتمام
	برج التحرير	أحب تصميم البرج الحديث	تركيز على التفاصيل
	ساحة الإرادة	أحب المشاركة في النشاطات هناك	تفاعل إيجابي
	قصر السيف العامر	قصر الأمير	اهتمام بالتفاصيل
الطفل السادس	العلم الوطني	ألوان العلم الوطني زاهية	استخدام ألوان زاهية
	برج التحرير	أحب رسم البرج وارتفاعه	اهتمام بالتفاصيل
	ساحة الإرادة	أحب اللعب والاحتفال فيها	فرح وتفاعل
	قصر السيف العامر	القصر جميل وأريد معرفته أكثر	اهتمام بالتفاصيل
الطفل السابع	العلم الوطني	أحب العلم الوطني، أشعر بالفخر	تفاعل إيجابي
	برج التحرير	البرج مميز وأعلى المباني	اهتمام بالتفاصيل
	ساحة الإرادة	أحب الأنشطة فيها	حيوية واندماج
	قصر السيف العامر	القصر يعكس التراث الجميل	اهتمام بالتراث
الطفل الثامن	العلم الوطني	أحب العلم وألوانه الزاهية	دقة واهتمام
	برج التحرير	أحب رسم البرج بكل تفاصيله	اهتمام بالتفاصيل
	ساحة الإرادة	أحب اللعب والمناسبات هناك	تفاعل وحماس
	قصر السيف العامر	القصر جميل وأريد زيارته	اهتمام بالتراث
الطفل التاسع	العلم الوطني	ألوان العلم الوطني رائعة	فرح واندماج
	برج التحرير	أحب تصميم البرج	اهتمام بالتفاصيل
	ساحة الإرادة	أحب الألعاب في الساحة	تفاعل جماعي

	قصر السيف العامر	القصر جميل ويعبر عن التراث	اهتمام بالثقافة
الطفل العاشر	العلم الوطني	أحب العلم الوطني وألوانه	دقة واهتمام
	برج التحرير	أحب شكل البرج	اهتمام بالتفاصيل
	ساحة الإرادة	أحب اللعب والمشاركة هناك	فرح وحيوية
	قصر السيف العامر	القصر رائع وأرغب برسمه	اهتمام بالتفاصيل
الطفل الحادي عشر	العلم الوطني	يمثل الكويت وفخري بوطني	تفاعل إيجابي
	برج التحرير	البرج يعكس الحداثة والتقدم	اهتمام بالتفاصيل
	ساحة الإرادة	الساحة جميلة وأحب الاحتفالات فيها	فرح وحيوية
	قصر السيف العامر	القصر يذكرني بتاريخنا	اهتمام بالثقافة
الطفل الثاني عشر	العلم الوطني	أفتخر بالعلم الوطني	دقة واهتمام
	برج التحرير	أحب تفاصيل البرج وتصميمه	اهتمام بالتفاصيل
	ساحة الإرادة	أحب اللعب والاحتفال فيها	تفاعل جماعي
	قصر السيف العامر	القصر يعكس تراث الكويت	اهتمام بالتراث
الطفل الثالث عشر	العلم الوطني	يمثل وطني وفخري	اهتمام بالرمز
	برج التحرير	أحب رسم البرج الشاهق	دقة واهتمام
	ساحة الإرادة	الساحة ممتعة وأحب النشاطات فيها	فرح وحيوية
	قصر السيف العامر	القصر جميل ويذكرني بالتاريخ	تفاعل مع التراث
الطفل الرابع عشر	العلم الوطني	أحب العلم الوطني كثيرًا	دقة واهتمام
	برج التحرير	البرج يعكس هويتنا	اهتمام بالتفاصيل
	ساحة الإرادة	أحب الاحتفالات واللعب في الساحة	فرح وحيوية
	قصر السيف العامر	القصر رائع وأرغب بزيارته	تفاعل مع العناصر التراثية
الطفل الخامس عشر	العلم الوطني	يمثل وطني وفخري	تفاعل إيجابي
	برج التحرير	أحب تصميم البرج وارتفاعه	اهتمام بالتفاصيل
	ساحة الإرادة	أحب النشاطات الجماعية في الساحة	تفاعل جماعي
	قصر السيف العامر	القصر يذكرني بتاريخ وتراث الكويت	اهتمام بالثقافة

ولأن هذه الدراسة تهدف إلى استكشاف تصورات الأطفال للهوية الوطنية والمعالم الثقافية والتراثية في الكويت من خلال رسومهم وتعليقاتهم على الرسوم السابقة . ويعكس تحليل التفاعل مع موضوعات الرسم أربعة أبعاد رئيسية: التفاعل العاطفي الإيجابي (سعيد/فرح/حيوية/اندماج)، الاهتمام بالتفاصيل والدقة، التفاعل مع الثقافة والتراث، والشعور بالفخر والانتماء (التفاعل الإيجابي العام). يعكس كل بعد نوعًا مختلفًا من الإدراك والمعالجة النفسية لدى الأطفال، فضلاً عن تأثرهم بالبيئة الاجتماعية والثقافية المحيطة. فمن خلال تعليقات الأطفال يمكن تقسيم وتحليل ملاحظات الباحث لكل عنصر من عناصر العرض (الرسومات) التى تم عرضها على الأطفال كما يلى

أولا : العلم الوطني

أظهر الأطفال تفاعلًا عاطفيًا قويًا مع موضوع العلم الوطني، حيث سجل خمسة أطفال شعورًا بالفخر والانتماء، فيما ركز سبعة أطفال على تفاصيل الألوان والدقة في الرسم. كما أبدى ثلاثة أطفال شعورًا بالفرح والحيوية والاندمج أثناء الرسم. يمكن تفسير ذلك نفسيًا بأن الرموز الوطنية تمثل محفزات عاطفية قوية لدى الأطفال، إذ تعمل على تعزيز الهوية الذاتية المرتبطة بالانتماء

الوطني. من الناحية الاجتماعية، يعكس اهتمام الأطفال بالتفاصيل فهمهم المبكر للرموز الوطنية كعناصر هامة في الثقافة الجمعية، وهو ما يشير إلى قدرة البيئة التعليمية والثقافية على ترسيخ القيم الوطنية في مرحلة الطفولة المبكرة.

جدول (7) : تحليل التفاعل مع رسمة العلم الوطنى

فئة التفاعل	سعيد/فرح/حيوية/اندماج	اهتمام/دقة/تركيز	تفاعل جماعي/ثقافة/تراث	تفاعل إيجابي عام	المجموع
عدد الأطفال	3	7	0	5	15

ثانيا: برج التحرير

تميز برج التحرير باستثارة الأطفال للانتباه والدقة، حيث ركز جميع الأطفال على الأبعاد المعمارية والتفاصيل الدقيقة للبرج، دون تسجيل أي تفاعل عاطفي أو شعور بالانتماء. يشير هذا إلى أن الأطفال يدركون المعالم الرمزية من منظور بصري وفني قبل أن يكون لديهم ارتباط عاطفي بها. من منظور نفسي، يعكس ذلك ميل الأطفال للتركيز على المهام التي تتطلب تحليلًا بصريًا ومعالجة دقيقة للمعلومات، بينما لا يتفاعل الجانب العاطفي إلا مع الرموز التي تحمل معنى شخصيًا أو اجتماعيًا مباشرًا.

جدول (8) : تحليل التفاعل مع رسمة برج التحرير

فئة التفاعل	سعيد/فرح/حيوية/اندماج	اهتمام/دقة/تركيز	تفاعل جماعي/ثقافة/تراث	تفاعل إيجابي عام	المجموع
عدد الأطفال	0	15	0	0	15

ثالثا: ساحة الإرادة

أظهر الأطفال تفاعلًا عاطفيًا واجتماعيًا كبيرًا مع ساحة الإرادة، حيث سجل سبعة أطفال شعور الفرح والحيوية والاندمج، فيما أبدى ثلاثة أطفال اهتمامًا بالقيم الثقافية والتراثية المرتبطة بالمكان، بينما أظهر طفلان شعورًا بالتفاعل الإيجابي العام. يبرز هذا التفاعل أن الأطفال يربطون التجارب المكانية بالمتعة الاجتماعية والنشاط البدني، ما يعكس التطور النفسي الاجتماعي للطفل في مرحلة اللعب الجماعي. كما يشير هذا إلى أن الأماكن العامة المفتوحة التي تتيح التجربة الحسية والتفاعل الجماعي تسهم في تعزيز القيم الثقافية والتواصل الاجتماعي منذ الصغر.

جدول (9) : تحليل التفاعل مع رسمة ساحة الارادة

فئة التفاعل	سعيد/فرح/حيوية/اندماج	اهتمام/دقة/تركيز	تفاعل جماعي/ثقافة/تراث	تفاعل إيجابي عام	المجموع
عدد الأطفال	7	0	3	2	12*

*المجموع أقل من 15 بسبب تسجيل بعض الملاحظات تحت فئة واحدة فقط لكل طفل أو تداخل الفئات.

رابعا: قصر السيف العامر

أبدى أغلب الأطفال اهتمامًا بالتراث والثقافة عند التعامل مع قصر السيف العامر، حيث سجلت هذه الفئة لدى تسعة أطفال، فيما ركز خمسة أطفال على التفاصيل الدقيقة. سجل طفل واحد شعورًا بالفرح والاندمج، ولم يظهر أي تفاعل إيجابي عام. من الناحية النفسية، يعكس هذا أن الرموز التاريخية والثقافية تستدعي انتباه الأطفال إلى قيم المعرفة والفهم، أكثر من استثارة التفاعل العاطفي المباشر. أما اجتماعيًا، فيدل التركيز على التراث على قدرة البيئة الثقافية والتعليمية على ترسيخ الهوية الثقافية لدى الأطفال وربطهم بتاريخ مجتمعهم.

جدول (10) : تحليل التفاعل مع رسمة قصر السيف العامر

فئة التفاعل	سعيد/فرح/حيوية/اندماج	اهتمام/دقة/تركيز	تفاعل جماعي/ثقافة/تراث	تفاعل إيجابي عام	المجموع
عدد الأطفال	1	5	9	0	15

ولهذا يعكس تحليل التفاعل مع موضوعات الرسم أربعة أبعاد رئيسية: التفاعل العاطفي الإيجابي (سعيد/فرح/حيوية/اندماج)، الاهتمام بالتفاصيل والدقة، التفاعل مع الثقافة والتراث، والشعور بالفخر والانتماء (التفاعل الإيجابي العام). يعكس كل بعد نوعًا مختلفًا من الإدراك والمعالجة النفسية لدى الأطفال، فضلاً عن تأثرهم بالبيئة الاجتماعية والثقافية المحيطة.

جدول (11) : تحليل التفاعلات وفق أبعاد المشاعر والتفاعل الثقافي والاجتماعي

موضوع الرسم	سعيد/فرح/حيوية/اندماج	%	اهتمام/دقة/تركيز	%	تفاعل جماعي/ثقافة/تراث	%	تفاعل إيجابي عام	%	المجموع
العلم الوطني	3	20%	7	46.7%	0	0%	5	33.3%	15
برج التحرير	0	0%	15	100%	0	0%	0	0%	15
ساحة الإرادة	7	58.3%	0	0%	3	25%	2	16.7%	12*
قصر السيف العامر	1	6.7%	5	33.3%	9	60%	0	0%	15

*المجموع أقل من 15 في ساحة الإرادة بسبب تسجيل بعض الملاحظات تحت فئة واحدة لكل طفل أو تداخل الفئات، لذلك تم احتساب النسب المئوية بناءً على العدد الفعلي.(12)

الاستنتاج العام

تظهر النتائج اختلافًا واضحًا في طبيعة التفاعل بين الرموز الوطنية والمعالم الثقافية والتراثية. فالرموز الوطنية مثل العلم الوطني تعزز شعور الفخر والانتماء وتولد اهتمامًا بالتفاصيل، بينما تعكس المعالم المعمارية مثل برج التحرير الاهتمام بالدقة الفنية دون استجابة عاطفية. أما الأماكن العامة مثل ساحة الإرادة فتعزز التفاعل العاطفي والاجتماعي مع ظهور اهتمام بالثقافة، فيما تركز المعالم التاريخية مثل قصر السيف العامر على التراث والقيم التاريخية مع محدودية التفاعل العاطفي.

تشير هذه النتائج إلى أن طبيعة الموضوع تؤثر على نوع التفاعل النفسي والاجتماعي للطفل، وأن إدماج الرموز الوطنية، المعمارية، الثقافية والتاريخية في أنشطة الرسم والتعليم يمكن أن يسهم في تعزيز الهوية الوطنية والانتماء الثقافي لدى الأطفال بطريقة متدرجة وشاملة.

الخاتمة

توصلت هذه الدراسة إلى أن تفاعل الأطفال مع مواضيع الرسم يعكس أبعادًا متعددة من تصوراتهم للهوية الوطنية والثقافة والتراث في الكويت. فقد أظهر الأطفال أن الرموز الوطنية مثل العلم الوطني تعزز شعور الفخر والانتماء وتولد اهتمامًا بالتفاصيل، بينما يركز برج التحرير على الدقة الفنية والمعمارية دون إثارة التفاعل العاطفي المباشر. كما أظهرت ساحة الإرادة قدرة الأطفال على الاندمج الاجتماعي والفرح عند التفاعل مع الأنشطة المكانية، مع اهتمام جزئي بالقيم الثقافية، في حين يبرز قصر السيف العامر اهتمام الأطفال بالتراث والقيم التاريخية مع محدودية التفاعل العاطفي.

تعكس هذه النتائج أهمية البيئة التعليمية والثقافية في تشكيل إدراك الأطفال لهويتهم الوطنية والتراثية، حيث يمكن للأنشطة الفنية الموجهة أن تسهم في تعزيز الفخر بالوطن، الانتماء الثقافي، وتطوير المهارات الإدراكية والاجتماعية للأطفال. كما تشير إلى أن تنويع الموضوعات بين الرموز الوطنية والمعالم التاريخية والثقافية والأماكن الاجتماعية يعزز تنمية مهارات مختلفة، من الإدراك البصري والدقة إلى الانتماء الاجتماعي والثقافي.

التوصيات والمقترحات

انطلاقًا من نتائج الدراسة التي سلطت الضوء على تفاعل الأطفال مع الرموز الوطنية والمعالم الثقافية والتراثية في الكويت، يتضح أن طبيعة الموضوع تؤثر بشكل مباشر على نوعية التفاعل النفسي والاجتماعي والمعرفي للأطفال. فقد أظهرت الرسوم والتعليقات أن الرموز الوطنية تعزز شعور الفخر والانتماء، بينما تركز المعالم المعمارية على الدقة والمهارات الإدراكية، وتعمل الأماكن العامة على تعزيز الاندمج الاجتماعي، فيما تنشط المعالم التراثية الوعي الثقافي والتاريخي.

وبناءً على هذه النتائج، يمكن صياغة مجموعة من التوصيات العملية التي تهدف إلى تعزيز التعلم الفني والثقافي والاجتماعي لدى الأطفال، وتنمية مهاراتهم الإبداعية والمعرفية مع غرس قيم الهوية والانتماء الوطني.

1. **تعزيز دمج الرموز الوطنية في الأنشطة التعليمية:** يُنصح بزيادة استخدام الرموز الوطنية مثل العلم والمعالم الوطنية في الأنشطة الفنية لتعزيز شعور الانتماء والفخر لدى الأطفال.
2. **تطوير أنشطة معمارية وفنية:** يمكن تنظيم ورش عمل تتناول المعالم المعمارية مثل برج التحرير لتطوير مهارات الدقة والملاحظة، مع تعزيز الجانب الإدراكي البصري لدى الأطفال.
3. **تشجيع التفاعل الاجتماعي والثقافي:** يوصى باستخدام الأماكن العامة والمعالم الاجتماعية مثل ساحة الإرادة لتنمية التفاعل الجماعي والمهارات الاجتماعية، وربط التجارب العملية بالقيم الثقافية.
4. **التركيز على التراث الثقافي والتاريخي:** إدراج معالم التراث مثل قصر السيف العامر في الأنشطة التعليمية لتعزيز الوعي التاريخي والثقافي لدى الأطفال، مع تهيئة طرق لجذب الانتباه العاطفي من خلال قصص أو نشاطات تفاعلية.
5. **تنويع أساليب الرسم والتحليل:** استخدام أساليب متعددة في الرسم والنقاش لضمان تنمية مهارات مختلفة، تشمل الإدراك الفني، التحليل النفسي، والانتماء الثقافي.

Conclusion:

The results show a clear difference in the nature of the interaction between national symbols and cultural and heritage landmarks. National symbols, such as the national flag, foster a sense of pride and belonging and generate attention to detail, while architectural landmarks, such as the Liberation Tower, reflect an interest in artistic precision without eliciting an emotional response. Public spaces, such as Al-Erada Square, promote emotional and social interaction, along with an interest in culture, while historical landmarks, such as Seif Palace, focus on heritage and historical values with limited emotional engagement.

These results indicate that the nature of the subject matter influences the type of psychological and social interaction a child experiences, and that integrating national, architectural, cultural, and historical symbols into drawing and educational activities can contribute to strengthening national identity and cultural belonging in children in a gradual and comprehensive manner.

References:

1. Abdulrahman, M. (2015). Drawing in Children: An Introduction to Understanding Personality and Cultural Identity. Alexandria: University Knowledge House.
2. Al-Harbi, A. (2017). "Analyzing Drawings as a Tool for Uncovering Cultural Perceptions in Children." Journal of Educational and Psychological Studies, King Saud University, 28(2), 115–142.
3. Al-Khatib, A. (2016). Cultural Identity and Social Belonging in Children. Amman: Contemporary Thought House.
4. Al-Salem, H. (2018). The Role of Culture in Shaping Identity and Social Connection. Riyadh: Al-Shamsan Library.
5. Al-Shanawi, M. (2008). Children's Arts: Their Educational and Psychological Foundations. Cairo: Arab Thought House.
6. Al-Zaid, K. (2012). Art Education and Its Role in Developing National Identity. Riyadh: Al-Obaikan Library.
7. Abu Rahma, M. (Date not specified). "The Role of Social Media in Enhancing Cultural and Religious Identity among Palestinian University Students." Journal of Education, 99, 138-150.
8. Bawazir, Al-Dhibyani, Al-Amiri, Al-Hassan, Al-Zahrani, Al-Buqami. (2022). "An Analysis of the 'World Around Me' Unit in Virtual Kindergarten in Light of Enhancing Cultural Identity." Journal of Curricula and Teaching Methods, 16, 1-20.
9. Bint Abdullah Al-Shehri, & Amal. (2016). "The Impact of the Environment on Children's Drawings in the Asir Region (A Comparative Study)." Journal of Specific Education Research, 41, 563-592.
10. Al-Jumai'i, W. A. M., & Talaba, M. H. A. H. (2020). "The Role of the Early Childhood Teacher in Using Animation to Promote Values and National Identity for Kindergarten Children in Light of Vision 2030." Sohag University Educational Journal, 74(74), 1177-1219.
11. Al-Harbi, Abdullah. (2017). "Analyzing Drawings as a Tool for Uncovering Children's Cultural Perceptions." Journal of Educational and Psychological Studies, King Saud University, 28(2), 115-142.
12. Khader Jassim Rashid Al-Maamouri. (2017). "Symbolic Meanings in Children's Drawings." Journal of Nabo, 14.(17)
13. Al-Zaid, Khalid. (2012). Art Education and its Role in Developing National Identity. Riyadh: Al-Obaikan Library.
14. Al-Saqqar, M. A., & Al-Qur'an, B. (2020). Children's Drawings and their Connection to the Cultural and Social Context. Yarmouk University, Jordan.
15. Al-Sayed, Sanaa. (2003). Children's Drawings: Analysis and Meaning. Riyadh: Dar Al-Zahraa.
16. Al-Shanawi, Muhammad. (2008). Children's Art: Its Educational and Psychological Foundations. Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
17. Al-Shahrani, M. B. A., & Al-Shanwani, H. B. M. (2024). "The Role of Music in Enhancing National Identity in Kindergarten Children from the Teachers' Perspective." Journal of Humanities and Social Sciences, 103, 1074.
18. Abdel Rahman, Mona. (2015). Drawing in Children: An Introduction to Understanding Personality and Cultural Identity. Alexandria: University Knowledge House.
19. Abdel Rabbo, A. S. A., Al-Sufyani, S. H., Al-Rifai, D. Z., Muhammad, R. F. Y., & Abdel Maqsoud, R. R. (2020). "A Proposed Approach to Enhancing Digital Citizenship and National Identity Values Using 3D Technology for Kindergarten Children from the Teachers' Perspective." Journal of Specific Education Research, 60, 1-37.
20. Farid Al-Adawi, Magdy, Mukhtar Zahran, Hanaa, Emad Ahmed Al-Safty, & Kawthar. (2019). "Children's Drawings as a Source of Culture." Egyptian Journal of Specialized Studies, 7(22), 121-147.

21. Muhammad Ezz El-Din Sobh. (1999). "Symbolism in Children's Illustrations and Some Works of Book Artists in the Twentieth Century." Master's Thesis, Faculty of Fine Arts, Helwan University.
22. Maha Na'ma Lafteh. (2023). "Children's Illustrations as a Means of Artistic Self-Expression." Dirasat Tarbawiya, 16.
23. Hind Al-Aqiba. (2022). "Social Customs (Concept, Origins, Functions)." Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research, Arts and Humanities Series, 44(3), 9-32.
24. Bloom, P. (2001). *How Children Learn the Meanings of Words*. Cambridge: MIT Press.
25. Cox, M. (2005). *The Pictorial World of the Child*. Cambridge University Press.
26. Eisner, E. (2002). *The Arts and the Creation of Mind*. New Haven: Yale University Press.
27. Goncu, A. (2002). *Children's Engagement in the World: Socio-Cultural Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press.
28. Kellogg, R. (1969). *Analyzing Children's Art*. New York: National Press.
29. Matthews, J. (2003). *Drawing and Painting: Children and Visual Expression*. London: Sage Publications.
30. Murray, D. (2007). *Cultural Identity and the Arts in Early Childhood*. London: Routledge.
31. Malchiodi, C. A. (1998). *Understanding Children's Drawings*. Guilford Press.

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1725

The expressive values of textile and costume designs in the scenography of the Iraqi theatrical show

Diyar Fawzi Muhammad [a] , *Faten Ali Hussain*[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 21 June 2024
Received in revised form 20 August 2024
Accepted 22 August 2024
Published 1 February 2026

Keywords:
values ،expressionism ،fabric designs ،costumes ،scenography.

ABSTRACT

The research deals with the study of the expressive values of fabrics and costumes in the scenography of theatrical performance as one of the important elements in the theatrical performance because it occupies a physical space above the stage and at the same time contributes to conveying the general meaning through the values that are represented in it. The research falls into four axes. The first chapter includes the research problem. Which was crystallized in the following question (Was the designer of fabrics and costumes in the theater able to achieve an artistic effect and an aesthetic presence through the intersection of the relationships of fabrics and costumes with the rest of the elements and components of scenography) ،in addition to the importance of the research and the objectives of the research ،which are to identify the expressive values and designs of fabrics and costumes and their role in the scenography of the show? Theatrical and definition of terminology.

In the second chapter (theoretical framework) ،two sections included the first section: the expressive values in the designs of fabrics and fashions. The second section is the concept of scenography. The third section is the research procedures ،the research community ،and the research sample. The results that were discussed in the fourth chapter appeared ،and through it the conclusions were reached and recommendations were presented. The researcher is capable of developing the task of performing elements of fabrics and costumes in the scenography of theatrical performance.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1725
Diyar Fawzi Muhammad, Faten Ali Hussain: The expressive values of textile and costume designs in the scenography of the Iraqi theatrical show
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

القيم التعبيرية لتصاميم الاقمشة والازياء في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي

ديارفوزي محمد[1]
فاتن علي حسين[1]

الملخص:

يتناول البحث دراسة القيم التعبيرية للأقمشة والازياء في سينوغرافيا العرض المسرحي بوصفها احد العناصر المهمة في العرض المسرحي ذلك لأنها تشغل حيزاً مادياً فوق خشبة المسرح وفي الوقت نفسه تسهم في إيصال المعنى العام من خلال القيم التي تتمثل فيها يقع البحث في أربعة محاور يتضمن الفصل الأول مشكلة البحث التي تبلورت في السؤال الاتي (هل استطاع مصمم الاقمشة والازياء في المسرح ان يحقق فعلا فنياً وحضوراً جمالياً من خلال تداخل علاقات الاقمشة و الأزياء مع باقي عناصر ومكونات السينوغرافيا) فضلاً عن أهمية البحث واهداف البحث وهي التعرف على القيم التعبيرية وتصاميم الاقمشة والازياء ودورها في سينوغرافيا العرض المسرحي وتحديد المصطلحات.

وفي الفصل الثاني (الإطار النظري) فقد تضمن مبحثين المبحث الأول القيم التعبيرية في تصاميم الاقمشة والازياء أما المبحث الثاني مفهوم السينوغرافيا اما الفصل الثالث وهو إجراءات البحث ومجتمع البحث وعينة البحث وظهرت النتائج التي تم مناقشتها بالفصل الرابع ومن خلالها تم الوصول الى الاستنتاجات وتقديم توصيات التي تراها الباحثة كفيلة بتطوير مهمة أداء عناصر الاقمشة والازياء في سينوغرافيا العرض المسرحي.

الكلمات المفتاحية: القيم، التعبيري، تصاميم الاقمشة، والازياء، السينوغرافيا.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

اهمية البحث والحاجة اليه: انطلاقاً من ان العناصر الجمالية مني فن المسرح تقع بين العمل المكتوب وبين العرض الفين وفنون اخرى مشاركة نسب الحاجة ولا يمكن اعتبار هذه الجماليات فيها مشاكل كثيرة نتيجة تواجد فنون مساعدة اخرى تعمل على اعداد الشكل المسرحي بجماليات تتناسب مع خصائص فنونها وقد عززت التكنلوجيا الحديثة والتقنيات المعاصرة من مفهوم السينوغرافيا واليات اشتغالها في العرض المسرحي الحديث. وهذا كله يستوجب التناغم ما بين وحدات العرض المسرحي لغرض تحقيق الصورة المتكاملة (فهل استطاع مصمم الاقمشة والازياء المسرحية ان يحقق فعلاً فنياً وحضورا جمالياً من خلال تداخل علاقات الاقمشة والأزياء مع باقي عناصر ومكونات السينوغرافيا بشكل تناغم مع المتغيرات المسارعة التي حدثت في مجال الاقمشة والأزياء للعرض المسرحي...؟

وبذلك جاءت اهمية البحث من خلال تسليط الضوء على اسس او علاقات التصميم بشكل مكثف وتداخلها مع الأزياء الشخصيات المسرحية بشكل يعتقد على الابتكار والقدرة على التخيل والربط بين العناصر مع بعضها البعض. كما يمكن ان يفيد المتخصصين بالمسرح العراقي والمؤسسات ذات العلاقة اذ يسهم البحث في اغناء الجانب المعرفي والموضوعي فيه التخصص الدقيق للأقمشة والأزياء الغرض منها الافادة في المجال الفني للعاملين فيه.

هدف البحث: كشف القيم التعبيرية لتصاميم الأقمشة والأزياء وانعكاساتها الفكرية والشكلية في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي.

حدود البحث: تمثل حدود البحث دراسة القيم التعبيرية لتصاميم الأقمشة والازياء لسينوغرافيا مهرجان المسرح العراقي (لسجادة حمراء) بغداد العرض المسرحي العراقي الذي قدم في ٢٨-٥-٢٠١٥.

تحديد المصطلحات:

القيم: عرف على انه "عيار لمعرفة الصالح من الفاسد وهي تختص بالحياة الإنسانية بالذات ولا يعرفها الحيوان"[1]، وجاء ايضا على انها ((قوة دافعة لأنجاز العمل في احسن صورة مع بذل كل جهد ووقت لأنجازه))[2].

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد / قسم التصميم

اما التعريف الاجرائي هي اساس الحكم على شي ما، كما أنها غاية تنشدها الذات.. والتي تتحول في النهائية الى مبادئ تحقق قوة الاداء في العمل التصميمي أو الفني.. هذا فضلاً عن كونها تمثل مجموعة من المفاهيم الخاضعة لأعتبارات (أجتماعية، ثقافية، جمالية)، والتي يسعى المصمم والفنان الى تحقيقها بما يمتلكه من ذوق وحسن فني.

التعبيرية: ويعني "الاعراب عنه باشارة او لفظ او صورة او نموذج فالاشارات والالفاظ تعبر عن الاشياء وكل نموذج يعبر عن الاصل الذي اخذ منه"[3]

عرف على انه" الدلالة على ما في النفس من كلام او اي وسيلة اخرى كما يمثل المعاني والحالات النفسية المعينة تمثيلاً دالا وبخاصة بالعمل الفني"[4]

وعرف اجرائيا: فن تمثيل الاشياء وإيضاح معاني دلالات الاشكال والرموز تصميم الاقمشة: عرف بانه "اعطاء هيئة القماش النهائية شكلاً مبكراً بمواضعات كاملة من خلال تحقيق فكرة تنفيذاً. من الوحدات والعناصر المتميزة وربطها العلاقات واسس مدروسة مكونة تصميما يخدم الناحيتين الجمالية والوظيفية"[5]. وعرفت أيضا ((بالفكرة الكاملة أو العنصر الزخرفي على القماش الذي يوضح تكرارا واحدا مبينا به المواصفات الكاملة))[6]

الأزياء: عرفت بانها" متحقق الاظهاري لمراحل مترابطة من التخطيط والتنظيم للعلاقات الشكلية لتركيب الأجزاء التصميمية للزي.... على وفق فكرة تطبيقية، ليقدم فيها الزي معطيات دلالية واضحة من خلال القيم الجمالية والتعبيرية الكامنة فيه"[7]. وعرف على انه " تكوين كل مركب من اجزاء وعناصر متوافقة او متناقضة وجمعها في تصميم واحد يتوافق مع الاشتراطات الفكرية والادائية والتقنية لتصميم الاقمشة والازياء... بهدف اكمال صفات محددة وتعزيز مبادىء نظرية سابقة ومعاصرة"[8]

اما التعريف الاجرائي:

هو عبارة عن لغة تعبر عن فكرة من خلال تكوين يتضمن أسس و عناصر وعلاقات، منفذة على سطح القماش والزي لتحقيق أبعادا جمالية وتعبيرية

السينوغرافيا: عرفت على انها " خلق فضاء فوق خشبة المسرح، وتصف إتجاها كليّاً لصناعة المسرح من منظور بصري"[9]

وعرفت أيضا بأنها: "آليات تنظيم الفضاء وفق تصرفات وتقنيات خاصة بتشخيص المعنى للمشاهد"[10]

وانها" عملية تشكيل بصري صوتي لمساحة الأداء التي يشارك المتلقي في تشكيلها بوجوده وخياله"[11] المسرح: ويعرف بأنه" ظاهرة جماعية انتجتها الجماعة تعبيرا عن ذاتها الاجتماعية أو النفسية، أو الحضارية، أو محاولة للتعبير عن المشاعر الأكثر تأصلا في الذات الاجتماعية للجماعة عبر الحركة. (شيني، شلدون: المسرح – ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية، ترجمة، رضا عبود – وزارة الثقافة والمعهد المسرحي – دمشق ١٩٩٨م، ص، ٢٧ ص٢٨) ويعتبر المسرح: "أكثر الفنون ارتباطًا بالحياة، فهو نشاط إنتاجي جماعي جدلي تتحول فيه الممارسة الإبداعية إلى ممارسة اجتماعية معرفية عبر عمليات الإرسال والتلقي وإعادة إنتاج الدلالة بصورة مستمرة (هاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة (د.ط)، ٢٠٠٠م، ص.١١)

الفصل الثاني / الإطار النظري

اولا: القيم التعبيرية في تصاميم الاقمشة والازياء:

يرتبط مصطلح التعبير في العادة بالانفعالات التي تتجلى حضورها في الخصائص الأولية لأي عمل منتج وان عملها في التصميم هو لإظهار المعاني والدلالات ذات العلاقات المرتبط بالصورة التي يقتضيها العقل ويؤكدها المظهر الخارجي الذي يحتويها، فالتعبير هنا ينشا ويكفل حينما يكون الوضوح الشكلي في تصميم الاقمشة والازياء وقدرته التعبيرية والاتصالية في التجسيد كأزياء يعقد استقبالها وادراكها على الملائمة بين الانتقاء الشكلي ومضمونه وتفاعلها مع المتلقي. فما كان من علاقات فلا بد ان يربط ويرتبط في العلاقات التعبيرية للتكوين التصميمي ويعقد ذلك أساسا على ما تحمله الاشكال من طاقات تعبيرية ومحددات ذات دلالة مفهومة ومدركة متضمنة لمعلومات متبادلة مرسلة من قبل المصمم[12] ومستقبلا من قبل المتلقي تتداخل معها بصورة تشكل معنى ونظام مشرك ووسائط مادية للتعبير عن الأساليب الانشائية المستخدمة، حيث تتطلب هذه الموضوعات أساليب مختلفة في الانشاء وترتبط أساسا بوجود اتفاق بين الفكرة التي يريد المصمم التعبير عنها ووسائل التعبير عن هذه الفكر، باعتبار التعبيرية بناء وتركيب الهيئة النهائية (للمؤدى) والذي يعد والوسيط الحيوي لنقل المادة الفنية[13]

تصميم اقمشة الازياء وعلاقته بالعرض المسرحي

تكمن أهمية وظائف الزي التعبيرية في المسرح كونه يمثل عنصرا أساسيا في المنظومة البصرية للعرض المسرحي فضلاً عن الاضاءة، والمنظر، والقطع الاكسسوارية والماكياج والاهم من كل تلك العناصر الممثل الذي هو المحرك الأساسي لتلك العناصر في العرض ومن خلاله ومن خلال ادائه يتم التعرف على مجمل عناصر المنظومة. ونظراً لارتباط عنصر الزي ارتباطا مباشرا في الممثل وجسده فهي تؤدي عدة وظائف مهمة هي: [14]

1. إعطاء الشكل الخارجي للشخصية في الكشف عن الجوهر الداخلي لها.
2. تحديد الوسط الذي يجري فيه الفعل المسرحي الموضوعي والمكاني والزماني.
3. تحقيق الإطار المتكامل للرؤية البصرية (التشكيلية) للعرض المسرحي لخلق التفاعل والانسجام مع العناصر التقنية الاخرى.
4. يساعد على معرفة مهنة وعمر الشخصية، من خلال نوعيه التصميم للاقمشة والزي.

فمصمم الأزياء في العمل المسرحي يلعب دورا مهما وحيويا في العملية الانتاجية وصولا وتكامله، مما يتوجب الاعتبار أحداث النص التي تعطي دلالات وإشارات زمانية ومكانية وتلك المعطيات ترتبط في نوعية الزي والشكل التصميمي له وارتباطها بحوادث المسرحية في الحقبة المعاصرة او في حقبة تاريخية معينة او احداث غير واقعية. فتارة يستوحي المصمم بمهارة من بعض مبادئ تصميم الملابس التاريخية والمستعارة من وتارة اخرى يغير ما يجب أن يكون واقعيا ويبتعد عن واقعيته مبرزا الجانب الأخلاقي وفي مجمل تلك العملية ينبغي ان تكون الالوان والاشكال والاحجام منسجمة وتؤدي دورا مهما في العملية التصميمية[15]

اذ ان الاهتمام بالمحتوى الشكلي يمكن من خلاله تقييم العمل التصميمي سواء من خلال ترابطية العلاقة بين عناصر تصميم العرض المسرحي وبين تصميم الازياء، ويأتي أيضا بسبب "الكيفية التي أدت إلى تصميم الزي بين الجانب الشكلي البنائي إلى جانب ما يمثله المضمون كعلامة تتفرع منها الحقيقة التعبيرية" التي تكُون علامات تنطلق من الزي وتتعلق به، وتكون جزءا من اكتماله"[16]

ثانيا: مفهوم السينوغرافي:

تشير أغلب الدراسات والبحوث والمصادر المعنية بدراسة المسرح إلى أن كلمة سينوغرافيا تعود بأصولها الى الاغريق فهي تتكون من مقطعين هما (Scene) وتعني المشهد أو المنظر و(Graphic) وتعني تصوير أو رسم وبالنتيجة تكون الحصيلة النهائية لترجمة جمع هاتين الكلمتين هو تصوير المشهد بمعنى رسمه أو رسم المشهد بمعنى تصويره أو تشكيله[17] ترسخ مفهوم (السينوغرافيا) انطلاقا من فكرة توحيد مجمل عناصر العرض المسرحي، لتشكل قوة تأثيرية على المتلقي على المستوى الجمالي وعلى مستوى نقل وإيصال خطاب العرض، فضلا عن إنتاج معان مفتوحة على فضاءات القراءة المتعددة التي تتيح للمتلقي ان يكون طرفا فاعلا في عملية إنتاج المعنى كون السينوغرافيا.

فـ(السينوغرافيا) لا تمثل المناظر المسرحية فحسب أو الإضاءة وحدها، أو باقي العمليات الفنية الواحدة دون الأخرى، بل هو فن شامل يحوي مزيجا متداخلا من الفنون التشكيلية والفنون المسرحية بشتى جمالياتها، انطلاقا من ان " العناصر الجمالية في فن المسرح تقع بين العمل المكتوب وبين العرض الفني، وفنون أخرى مشاركة حسب الحاجة، ولا يمكن اعتبار هذه الجماليات في المسرح قوانين ثابتة أو أحكام معروفة مسبقا، بل إن هذه الجماليات فيها مشاكل كثيرة نتيجة تواجد فنون مساعدة أخرى تعمل على إمداد الشكل المسرحي للعرض الفني بجماليات تتناسب مع خصائص فنونها"[18]

كما إن مهمة السينوغرافيا ليست فن ديكور تطبيقي وعلى المصمم أن يعمل الأن لتحقيق مزيج من كل الأجزاء المكونة لعمل ناجح في المسرح، [19] "لذلك فإن المفاهيم الجديدة لتنظيم الفضاء المسرحي تناقضت بشكل جذري مع دور الديكور ووظيفته الوصفية البحتة وأكدّت على مفهوم مسرحي موحّد تلعب فيه كل عناصر العرض دوراً فعّالاً، وأصبح إعداد الفضاء المسرحي وإعطاءه مسحة تشكيلية عنصراً محركاً للعرض المسرحي. وبذلك فانها " فن جامع تضم فنونا اخرى كالعمارة والزخرفة وتجمع فيما بينها وب ين التقنية بهدف تشكيل هيكل منظور والسيطرة عليه مع ابراز الوجود الأنساني ومواكبة مسار الدراما وذلك بالتعبير عنها بطريقة تشكيلية فوق خشبة المسرح وعليه تحدد وظيفة السينوغرافيا في العرض المسرحي المعاصر:

1. تعميق الفكرة الأساسية وتطويرها عبر أحداث المسرحية
2. بناء المشاهد وتماسكها والتعبير عن مضامينها الفكرية والفنية
3. شد المتلقي للعرض المسرحي وتنمية تذوق العرض المسرحي وإحداث المتعة.

4. التحليل والاستقراء والاستنتاج والتأويل وتحريك العواطف والتفاعل مع العرض.

وهذا ما يستوجب التناغم ما بين وحدات العرض المسرحي لغرض تحقيق الصورة المسرحية المتكاملة التي هي" مركب من فن الإخراج وفن السينوغرافيا، والذي ينظم وينسق كل الجهود المشتركة في العرض المسرحي وتؤمن وحدته وتكامله الفني، فالمخرج ومصمم السينوغرافيا يشكلان وسائط مهمة بين المؤلف والممثلين من جانب، وما بين الممثلين والمتفرجين من جانب آخر"[20].

ثالثا: تصميم الاقمشة والازياء وعلاقتها بسينوغرافيا العرض المسرحي

تكتسب الأزياء المسرحية أهمية بالغة في التعبير الجمالي والدرامي عن الشخصية المسرحية وعن مكان الحدث وزمن وقوعه، وأيضاً دورها في تجسيد وإيصال معاني العرض المسرحي منفردة أو بالاشتراك مع العناصر السينوغرافيا الأخرى، كالمنظر والإضاءة والملحقات وغيرها. كما وتساعد المتلقي على فهم طبيعة الشخصية وتكوينها الاجتماعي ومركزها بصفته موصلاً طبيعياً بين شخصية الممثل الاعتيادية وبين الشخصية التي يتقمّص أداءها ويستعمل ملحقاتها.

اذ يسهم الزي أهميته في صنع الشكل المسرحي المعبر بالقيم الجمالية كونها أحد العناصر البارزة في تأسيس قوة الشكل من خلال المعنى الذي تحمله في تكوينها، فضلا عن انه يشُكّل الفراغ المسرحي " فراغاً زمانياً، الكلمة، الموسيقى، الإضاءة، ومكاني، الممثل، المنظر، الحركة... ويعُتبر الممثل من أهم عناصر تشكيل الفراغ لخشبة المسرح لحركاته المستمرة والمتدفقة"[21] ونتيجة لهذا التدفق والحركة المستمرة، تكتسب الأزياء حيوية جمالياتها من ظهورها وتنقلها في الحيز المكاني المتاح لها في حركة الممثل من والى المكان الذي ينتقل اليه. " فلكل عنصر من عناصر العرض، الحركة، اللون، الضوء والظل، أهمية تتناسب مع الممكنات غير المحدودة لتلك الوسائط الفنية في إنتاج تكوين مسرحي معبر"[22] لذلك اكتسبت العناصر السينوغرافيا قوة التعبير الجمالي والفكري غير المحدود عن ماهية الأفكار والمعاني المطلوب إبرازها والتأكيد عليها في العرض المسرحي.

فالعلاقات التشكيلية بين عناصر الشكل المسرحي على مستوى المساحة والفضاء، تسهم بشكل فاعل في صياغة ونقل الأفكار وترجمتها من حدود النص الى فضاء العرض والشكل المرئي، فالممثل والأزياء والمنظر والاضاءة والماكياج، وغيرها من العناصر التشكيلية المكملة تتداخل وتتمازج وتشترك جميعها لتجسيد الرؤية التعبيرية والخطاب الفني للعرض المسرحي من خلال مجمل مفرداتها، مثل الخط والكتلة واللون والحجم، حيث إن " الأنساق البصرية كالديكور والأزياء والإضاءة. الخ، على تباين وظائفها، تتآزر فيما بينها على إنشاء الوحدة التشكيلية لفضاء العرض المسرحي[23]. وذلك من خلال العلاقات بين السينوغرافيا والتصميم:

1. علاقة الاقمشة والأزياء بالمناظر: يعد المنظر المسرحي الإطار التشكيلي الذي يتشكل فيه النص الدرامي بصيغة عرض مسرحي مما يتطلب توافق المنظر المسرحي شكلاً ومضموناً مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة من أداء تمثيلي، وأزياء مسرحية، وإضاءة، وماكياج[24]
2. علاقة الاقمشة والأزياء بالممثل: تكتسب الأزياء المسرحية جزءا كبيرا من جماليتها نتيجة تلك الحركة المستمرة ليشكل المعنى المراد بثه عبر خطاب العرض التي يقوم بها الممثل أثناء العرض المسرحي، لينتج لغة تعبيرية خاصة ومتفردة، فعناصر العرض المسرحي بمجملها " تنتج معانيها الخاصة من خلال لغتها وطبيعة صياغتها الجمالية"[25]
3. علاقة الاقمشة والأزياء بالإضاءة: وتشير الى عملية تنسيق عمل كل من مصممي المناظر والإضاءة والأزياء المسرحية من أجل خلق تناسق لوني وشكلي ما بين العناصر، لغرض إنتاج صورة مسرحية ذات مواصفات جمالية وأبعاد فنية تمنح العرض المسرحي خصوصيته وتفرده، فتشترك الإضاءة بمنظومة من العلاقات المتناظرة والمتباينة والمختلفة والمنسجمة مع عنصر الأزياء المسرحية من ناحية الألوان والأشكال المتفردة لكل عنصر منها، وتظهر هذه العلاقة عن طريق تسليط الضوء على الأزياء وبألوانها وهي فوق خشبة المسرح والتي يتم ارتدائها من قبل الممثلين في العرض المسرحي من أجل توضيح معالمها الوظيفية والجمالية والشكلية، حيث إن " الوظيفة الأولى للضوء في العرض المسرحي هي إيضاح الأشكال والهيئات الموجودة على خشبة المسرح وتيسير رؤيتها[26]. اذ ان إضاءة غير متجانسة مع ألوان الأزياء تؤثر سلبياً في التكوين التعبيري للصورة النهائية لسينوغراف العرض وتأثيرها في عملية التلقي المسرحي.

فالأزياء في المسرحية ترتبط مع مجمل العناصر المرئية الفاعلة في تشكيل الفضاء المسرحي الذي تتحرك فيه الشخصيات، سواء أكان ذلك الفضاء مفتوحاً أم مغلقاً، في إطار رؤية فنية تتداخل وتتفاعل فيها القيم التعبيرية والجمالية، فضلا عن تفاعل رؤية كل من مصمم الأزياء مع رؤية المخرج المسرحي في رسم أبعاد وخطوط ذلك الفضاء، بعدما بدأت "مهنة المخرج تأخذ أهمية كبرى عندما

يصاحبه في الرؤية المسرحية المجملة (منسق السينوغرافيا)، ولكل منهما رؤية شاملة عن العرض المسرحي، وعن مكان ذلك العرض وعلاقته بالجمهور"[27] وعليه فالأزياء المسرحية تعد من العناصر الفنية التعبيرية التي تدخل دخولا عضويا فاعلا ومؤثرا في تشكيل سينوغرافيا العرض المسرحي، وتمنحها قيمة جمالية تعزز من الرصيد الدرامي الذي يترك أثره في المتلقي، وهو ما يسعى العرض المسرحي الى تحقيقه عبر مجمل وحدات ومفاصل بناء خطابه الفني..

الفصل الثالث / إجراءات البحث

المنهج البحثي: اعتمد البحث المنهج الوصفي -التحليلي لكونه يعد منهجاً علمياً في تشخيص الظاهرة المبحوثة في جمع المعلومات والبيانات للإطار النظري، ومن ثم تفسيرها وتحليلها بغية التوصل إلى النتائج المحققة لأهداف البحث.

مجتمع البحث وعينته: ويتضمن القيم التعبيرية لتصاميم الأقمشة والأزياء وعلاقتها في سينوغرافيا العرض المسرحي (سجادة حمراء) ضمن مدة البحث (2000) حيث تم حصر مجتمع البحث لتصاميم اقمشة وازياء الشخوص _الممثلين_ والبالغ عددها (3) أنموذجا تصميمياً موضحا تنوع لأساليب والخامات والبناء التفصيلي للزي وبما يتناسب مع الاداء التعبيري للعرض المسرحي، وبذلك يعد مجتمع البحث هو عينته وبما يتوافق مع اهداف البحث. وقد تم إعداد استمارة التحليل وتضمنت المحاور الأساسية مما تسهم في تحقيق هدف البحث، وكما يلي:

1. الوصف العام
2. سمات سينوغرافيا العرض المسرحي
3. العلاقات بين تصميم الاقمشة والازياء وسينوغرافيا العرض
4. القيم التعبيرية لتصميم لاقمشة والازياء المسرحية

التحليل

أنموذج رقم(1)

اولاً: الوصف العام

الخامة: قماش مطاط.

عدد القطع: قطعة واحدة.

الألوان: الأصفر – الاحمر- الازرق- الاخضر- الأبيض.

أعتمد مصمم الأنموذج الاسلوب الهندسي، والخيالي في تطبق فكره بسيطة قطعة واحدة معد لعرض مسرحي حيث يعتبر من الأزياء التي لا يمكن ارتداء كملابس عاديه، لكن المصمم يستعرض من خلالها مهاراته وإبداعاته بتصميم زي يشير الى فكرة مبتكرة جديدة من خيالة لتصميم زي لغرض عرض مسرحي فمن خلال هذا الانموذج أبتعد المصمم بأفكار عن الواقع، فقد أستخدم المصمم خامة ليكرا بعمل تصميم مسرحي من خلال استخدام خامة متعارفة تستخدم في عروض الازياء المسرحية في (قطعة واحدة) بألوان مختلفة داخل فضاء تصميم قماش الزي لُشكل من خلال هذا تكوين الاحساس بالحركة والبساطة والقدرة على جذب نظر المشاهد فهي مريحة للعين التي برزت واضحاً على فضاء قماش (قطعة واحدة) حقق من خلاله الحيوية والجاذبية للمتكون العام، حيث التصميم العام للزي بأنها ليست للبيع أو الارتداء، ولكن المصمم ستعرض من خلالها عرض مسرحي معد لغرض وضيفي ابرز من خلاله المصمم مهاراته وإبداعاته وخياله وذلك بتحقيقه فكرة استخدام خامة والوان بتصميم زي معد للعرض المسرحي بشكل ابتكاري كأحد معايير نجاح التصميم، كما اعتمد المصمم على عناصر واسس شكل منها تكوينه التصميمي، فظهرت فاعلية العلاقات اللونية لخامة مطاط المتمثلة باللون الازرق واللون الاخضر واللون الاحمر واللون الابيض على أرضه باللون الاصفر مما أظهر نوع من التباين اللونً محققا الجذب، كما وحقق من خلال التكرار فً الدوائر نوعا من الانسجام المنتظم المتناغم لإثارة أحاسيس المشاهد ولفت أنتباهه، مع تأكيد الاظهار الملمسً لنوع الخامة، واحداث إيهام حركي بالقيم اللونية في بنية تصميم الزي المسرحي، والذي أضاف نوعا من الايقاع الحركي المتناغم لإثارة أحساس المشاهد، من خلال هذا التكوين بالإضافة الى أن هكذا تصميم حقق

خصوصيه للمصمم وفتح له المجال في تحقيق غرض جمالي وظيفي، من خلال تغيير النظرة المألوفة في تصميم الاقمشة والازياء المسرحية، فضلاً عن انها تثري حالة التجديد والإبداع بأفكار مختلفة في عالم تصاميم الازياء المسرحية. اعتمد المصمم في الانموذج على أعطاء انطباع بالحركة وخاصه أنه استخدم شكل واحد وهو الدائرة بخامة قماش مطاط وبالوان مختلفة لتؤدي دوراً جمالياً مما حقق تنوعاً بصريا يجذب عين المشاهد وذلك عن طريق التكرارات والاستمرارية افكار بمفاهيم تعبيرية جديدة في تكوين تصميم الزي حيث ولد من خلالها بعد اتصالي تعبر عن مفهوم دور الممثل على اساس اعتماد المصمم الشكل البسيط والبعيد عن الاشكال غير المألوفة بل يحتوي على التراكم المعرفي، فأن حركة شكل الدوائر والوانها ادى دوراً وظيفياً في تصميم زي معد لغرض مسرحي وكان للمصمم خصوصية عبر عن فكرته بطريقة بسيطة من خلال توزيع الشكل والالوان التي استخدمت بطريقة مبسطة تتمتع بقيم جمالية ولونية متكاملة لتصبح جزئاً من التمثيل الواقعي المؤثر في العرض المسرحي.

أنموذج رقم (2)

الخامة: قماش ساتان.

عدد القطع: قطعتين (قميص بنطلون)

الألوان: الاسود_ الابيض

أعتمد الأنموذج الكلي على فكره فيها نوع من التبسيط في التعبير، تشمل الفكرة العامة للزي والمحدد لغرض العرض المسرحي، من خلال الاستعانة بطرق أظهار للخامة المستخدمة لقماش الزي وبتشكيل جديد حيث تعتبر واحدة من الوسائل التي يعمل عليها مصمم الزي لجذب ولفت أنتباه المشاهد، حيث أن قماش الزي من الخامات المستخدمة في ازياء العروض المسرحية من ناحية الملمس ونوع وسمك القماش، وعمل من هذا طريقه غير مألوفة للجذب والانتباه، ومن خلال هذا ارتبط أبداع المصمم بمنظومته الفكرية والتي اعتمدها على أساس الخيال والتأمل والتجدد في التعبير، أنتج من خلال ذلك فكرة تشكيل زي مسرحي على غرار الازياء المسرحية برؤيه معاصره، حيث قام بتكوين بنيه القماش بالاعتماد على عناصر واسس تصميميه ملموسه وذات تكوينات أظهرت من خلالها امتدادات طويلة للخط بأحجام وابعاد مختلفة وبرزت كخطوط لحدود فاصلة لإبراز القيم التعبيرية في تكوين منسق ومتألف كون الحركة والاشارة والايقاع بشكل‌ستوعب تكوين الشكل، فضلاً عن اللون وقيمته الذي اعطى انطباعا بصريا من خلال استعمال اللون الابيض و الأسود للتعبير في إظهار التكوين الكلي، حقق انطباعات بصرية أيهاميه توحي بالعمق الفضائي الناتج من اللون الاسود والابيض لأظهار الشكل وتعزيز التأثير الملمسي الإيهامي للسطوح الخشنة والناعمة كمتحقق تقني شكلي في صفاته المظهرية، بالإضافة الى نوع الخامة المتشكلة ضمن الوحدة الأساسية في تكوين قماش الزي وذلك من خلال توزيع يعتمد التوازن المتماثل في فضاء قماش الزي بغية تحقيق شكلا يتسم بالمرونة في تكوين اجزائها المترابطة مع بعضها من خلال التباين والتكرار فضلاً عن تناسب الخط واتجاهاته في تكوين تصميم الذي عمل على تعزيز الترابط في التكوين العام حيث يوحي بالاحتواء التصميمي والاستمرارية في ربط العناصر التصميمية مع بعضها متجه نحو جذب المشاهد حول محورها مستغلة بذلك طبيعة المفردات وتأثيراتها المرئية، والتي حقق من خلالها المصمم نوع من التميز والتفرد فً التعبير بتكوين تصميم مألوف اتسم بالاختلاف قدمها في حلة جديدة برؤيا واقعية وبطريقة غير مألوفة لجذب ولفت أنتباه المشاهد اثناء العرض المسرحً.

وظف المصمم في هذا الانموذج شكلا وفق علاقات تصميمية أعتمدها فً تكوينه، حيث أعتمد علاقات التقارب والتجاور والتسلسل المتكرر مع التوسع لإحداث ترابط بين المفردات وبشكل فاعل على تحقيق استمرارية وتواصل بين أجزاء التكوين الذي تعددت تكويناته المترابطة مع بعضها في وحدة واحدة متمثلة بـ (الطقم المسرحي) كما وحققت فاعلية علاقة التجاور والتقارب قوة جذب من خلال إظهار عمق الفضائي إيهامي والذي حقق أبعاداً جمالية للمتكون العام بالإضافة الى التنوع الناشئ عن التعددية

التكرارية المنتظمة التسلسلية، ومن خلال تحديد رؤية تتابعية نحو التشكيل ككل. فضلاً عن أن المصمم حاول أن يتنوع من خلال تكوينات منظمة على فضاء قماش الزي، لأحداث سحب وشد انتباه المشاهد.

أنموذج رقم (3)

الخامة: قماش مطاط.

عدد القطع: قطعة واحدة

الألوان: (تدرجات الازرق _البني_ الأسود _الاحمر _البرتقالي _الاصفر _الابيض)

تتكون الوحدة التصميمية للأنموذج من مفردات نفذت بالأسلوب التجريدي باعتماد الخطوط المستقيمة غير منظمة امتازت بتقسيم الفضاء التصميمي لقماش الزي مما تعطي التصميم انسيابية في تكوين الشكل، حيث تتمثل وحدة التكرار الأساسية من سلسلة من الخطوط الافقية المتجاورة والمتباينة بالطول والسمك شكلت مسارات متكررة على فضاء قماش الزي محققة حالة التوازن بسبب أطوالها على مسافة التصميمية محققة حركة إيهاميه طولية أفقية لتثير الاحساس بالمرونة والحركة أما من ناحية المعالجات اللونية فقد عزز اللون من تحقيق قوى الجذب والسحب البصري للمشاهد من خلال استعمال عدد من الألوان (تدرجات الازرق، والبني والاصفر والابيض

والاسود والبرتقالي والاحمر على الأرضية بيضاء وهي بقيم لونية متفاوتة نوعاً ما جاءت وبما يتلاءم مع طبيعة تصميم فكرة الزي المعد للعرض المسرحي من خلال تداخل الالوان الباردة والحارة فيمثل اللون لغة لتعبير والجمال من خلال ظهور الاشكال وظهور مدركات لونية فهو وسيلة جمالية في التصميم لأنها تعتمد المعارف الذهنية لدى المشاهد من خلال تأثيرها على الاحساس، كما ويرتبط اللون ارتباطاً وثيقاً بما تعكسه الالوان من اضاءة ويعتمد المصمم على الموازنة في التباين ليعطي الانسجام والتكامل في تصميم قماش الزي، حيث وزعت العناصر داخل فضاء القماش بأحجام متنوعة لنسب تبدو وكأنها اقرب الى العُن لخلق حالة الشد والانتباه لدى المشاهد مما حقق حركة داخل فضاء قماش الزي المسرحي لتحقُّق الوصول للعمق الفضائي الإيهامي لتعطي وظيفة جمالية من خلال العرض المسرحي.

أظهر الأنموذج التصميمي قوى جذب وانتباه للمشاهد على ضوء معادلة تصميمية منتظمة وذلك من خلال فاعلية السيطرة اللونية بين الالوان لما يمتاز به من قوة انتشارية حققت جذ المشاهد للزي المسرحي، وبذلك فان التصميم نجح جمالياً في تحقيق عملية شد انتباه المشاهد من خلال قوة الجذب الذي سببه اختلاف احجام الخطوط والتضاد اللوني المستخدم للتعبير عن الشكل المألوف، مما ساعد على تحقيق وحدة الشكل العام من خلال علاقات الترابط بين الخامة المستخدمة مع المكون التصميمي للزي المسرحي مما جعلها متكاملة، مما حقق بعد اتصالي بين العرض المسرحي والمشاهد، فالتكوين الكلي لقماش زي قطعة واحدة أبعادا وظيفية وجمالية واضحة، فضلاً عن الناحية الفنية.

وتوصل البحث الى النتائج الاتية:

1. اعتمدت النماذج على ارسالات بصرية وبلاغية توضح القيم التعبيرية من خلال تقنيات اظهار الشكل تصميم الاقمشة وعلاقته بالزي مبينا العلاقة الارتباطية بين سينوغرافيا العرض المسرح والتصميم والحدث وبأنواع مختلفة لجميع نماذج عينة البحث.
2. بينت النماذج البحثية دور الاسلوب التصميمي في توظيف العناصر الشكلية واللونية مبينة تفاعلية الفكرة، الحدث، تصميم الاقمشة، تصميم الزي والتي تعمل كممؤسسات المكونة للسينوغرافيا العرض المسرحي وقيمه التعبيرية الشمولي.
3. اظهرت النماذج محدودية وبساطة تصميم الاقمشة والازياء حيث اقتصرت على الشكل الهندسي (النقاط والخطوط) وكذلك في استخدام اللون والقيم الضوئية العالية كالاحمر والاصفر والازرق والاخضر مما عكست صيغ تعبيرية انسجمت بشكل متوائم مع الاضاءة، المكان، الحدث، الفكرة كما في النموذج (1). في اظهر النموذج (2) استخدام اوراق الجرائد في تصميم الاقمشة مما عكست رؤيا موضوعية لفكرة العرض وعلاقته بالحدث، حركة الممثل، الاضاءة والتي تمثل عناصر سنوغرافيا العرض المسرحي.
4. اظهرت النماذج متحقق العلاقات التعبيرية على وفق التجسيد الفني لحركة واداء الممثل والتي ارتبطت شكلا وموضوعا مع سينوغرافيا العرض المسرحي ن طريق البعد الاتصالي والتجسيد الفني، فضلا عن التباين الحركي في القيم الجمالية والوظيفية لتصميم الاقمشة في العرض المسرحي في نماذج العينة جميعها.
5. بينت النماذج علاقات تصميمية تميزت بالوضوحية في تصميم اقمشة وتصميم الزي، حيث استثمرت علاقات التجاور والتقارب والتشابه بين الاشكال الهندسية وقيمها اللونية كما في النماذج (1، 3) واستخدام فن الشعبي (البوب ارت) كورق الجرائد في تصميم الاقمشة كما في النموذج (2) التي احدثت تناغم القيم التعبيرية كالفكرة والمعنى والحدث مع المدرك البصري للمتلقي من جهة، وسينوغرافيا العرض المسرحي من جهة اخرى.
6. انعكست التقنيات الاظهارية للخامة الصناعية(اليكرا) التي اعتمدها المصمم بما يتوائم مع احداث المسرحية، حيث اتصف الخامات المستخدمة بالمرونة والسهولة التشكيل لاظهار تصميم الزي المكرر مع الجسم مما منحت الممثل سهولة الحركة والاداء التعبيري في العرض المسرحي.
7. تمظهرت نماذج البحث التقنيات الاظهارية لتصميم الاقمشة بالاستناد الى خامة الزي باستخدام تقنيات الطباعة بوضوحية وسهولة لاظهار تاثيرات عناصر سينوغرافيا والاندماج مع قيمه التعبيرية في العرض المسرحي.

الاستنتاجات:

1. ان القيم التعبيرية تبنى على مخرجات جاهزية الفكرة وتوافقها مع تصميم الاقمشة والازياء لبناء مظهر ذو جاذبية على وفق عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي.
2. طرحت تصاميم الاقمشة والازياء الفكرة الصميمية بشكل تميزت بالبساطة والمباشرة لاظهار القيم التعبيرية بوضوحية الغاية منها ايصال مضمون العرض المرحي كرسالة بصرية الى الجمهور.
3. اعتماد الاشكال الهندسية البسيطة والقيم اللونية العالية في تصميم الاقمشة قد بنيت على اساس القيم التعبيرية والوظيفية لاحداث ومضامين الفكرية فضلا عن علاقتها المياشرة بنسوغرافيا العرض المسرحي.
4. شكلت اقمشة الازياء مألوفية اشكال المفردات الهندسية واشكال ورق الجرائد واعطاءها الأفضلية لتمثل البعد الحقيقي التعبيري للفكرة التصميمية تداخلت معها بحركات محددة لحركة الممثل، وبذلك مثلت قوة تتكامل جمالياً ووظيفياً مع سينوغرافيا العرض المسرحي.
5. تهدف العلاقات التصميمية بين تصميم الاقمشة وبنية تصميم الازياء الى تحقيق ابعاد تعبيرية وجمالية مباشرة على وفق توزيع تقني لمفردات الاشكال مما اظهرت قدرة واسعة لتشكيل تكوينات تصميمية شكلية متعددة تعمل بدورها على تأسيس انماط حركية عملت على دعم وتأكيد الوحدة الموضوعية ومتحقق الجذب والانتباه.

6. التركيز على فاعلية التقنيات اظهارية (الطباعية) في الاستخدام المادي للعناصر التي عكست معالجات فنية للمفردات التصميمية للاقمشة وخضوعها لشرطية العمل الوظيفي في التشكيل والتوظيف التفصيلي للأزياء ودورها في سينوغرافيا العرض المسرحي.

التوصيات:

1. الاهتمام بخامات الاقمشة المناسبة في تنفيذ تصاميم الأزياء وبناء فكرة الجمالية والتعبيرية لتصميم الاقمشة والازياء والتي تعد من الاساسيات المهمة في الاخراج الفني لسينوعلافيا العرض المسرحي.
2. الاهتمام بطريقة عرض الأزياء في العروض المسرحية (العراقية) مما يؤدي الى تأكيد وتعزيز تفعيل الاتصال البصري مع الجمهور بشكل مباشر.
3. ضرورة مراعاة الاساليب التقنية والاخراجية للخامة والصفات المظهرية لتصميم الاقمشة والازياء تتفاعل وتتكامل مع الهدف الوظيفي والتعبيري في العرض المسرحي.
4. ضرورة مراعاة استخدامات اللون وما ينتج عنها من قيم لونية وضوئية متداخلة بالارتباط مع حركة الممثل، الحدث، الاضاءة وعناصر سينوغرافيا العرض المسرحي.

المقترحات

1. إجراء دراسة مقارنة بين تصاميم الازياء وعلاقتها بسينوغرافيا العروض مسرحية العراقية المخصصة لمسرح الطفل.
2. اجراء دراسة تبين دور التقنيات الاظهارية للإضاءة وتأثيرها على تصاميم الاقمشة والأزياء في العروض المسرحية لايجاد صياغات حديثة متفاعلة مع مقومات سينوغرافيا العرض المسرحي.

Conclusions:

1. The expressive values are built upon the readiness of the idea and its harmony with the design of fabrics and costumes to create an appearance of visual appeal, in accordance with the scenographic elements of the theatrical performance.
2. The fabric and costume designs presented the core idea with simplicity and directness, clearly expressing the intended values and conveying the message of the theatrical performance as a visual communication to the audience.
3. The use of simple geometric shapes and high color values in fabric design was based on expressive and functional values of the dramatic events and intellectual content, as well as their direct connection with the scenography of the theatrical performance.
4. The costume fabrics embodied familiar geometric forms and newspaper-like patterns, giving them priority to represent the true expressive dimension of the design concept. These interacted with the actor's movements in a defined way, thus forming an aesthetic and functional force that integrated with the scenography of the performance.
5. The design relationships between fabric design and costume structure aimed to achieve direct expressive and aesthetic dimensions through a technical distribution of form elements. This demonstrated a wide capacity to create multiple design compositions that, in turn, established movement patterns supporting and emphasizing thematic unity and achieving attraction and attention.
6. The focus on the effectiveness of (printing) display techniques in the material use of elements reflected artistic treatments of the design components of the fabrics, subjecting them to the functional requirements of formation and detailed employment in costumes and their role within the scenography of the theatrical performance.

References:

1. Al-Aasam, Bassem, The Concept of Form in Theatrical Discourse, Qatari Journal of Arts, Baghdad, Ministry of Higher Education and Scientific Research, Volume 1, 2001.
2. Anne Sorger, Scenography of Western Theater, Trans: Nadia Kamel, Cairo, Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater, 2006.
3. Belkheir, Ben Latifa, the act of crossing the theatrical text onto the stage, in Al-Mustaqbal magazine, issue 2437, 6th edition, 2006.
4. El-Desouki, Abdel-Rahman, Modern Media in Theater Scenography, Cairo: Academy of Arts, Academy Notebooks 12, 2005.
5. Rola Roland Barthes, The Reasons for Theatrical Costume, Trans.: Shukri Al-Mabkhout, B.N., B.M., B.T.
6. Al-Saadi, Youssef Rashid Jabr, The Director's Work with the Scenic Designer in the Iraqi Theatrical Show, Master's Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Dramatic Arts, 1989.
7. Salbia, Jamil, The Philosophical Dictionary, Lebanese Book House, 1979.
8. Sanader Al-Ani, Mona Al-Awadi, Introduction to Textile Design and Printing, Ministry of Higher Education and Scientific Research, Dar Al-Hikma for Printing and Publishing, Mosul, 1990.
9. Al-Amiri, Faten Ali, integration between fabric and fashion designs and the resulting relationships in the overall work, doctoral thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2005.
10. Abdel Hamid, Sami, Scenography and Theater Art, Al-Aqlam Magazine, Issue (5-6), Baghdad, Ministry of Culture, House of General Cultural Affairs, 2005.
11. Al-Aboudi, Jabbar Judi: Aesthetics of scenography in theatrical performance, Master's thesis (unpublished), University of Baghdad, College of Fine Arts, 2009.
12. Aqeel Mahdi Youssef, Al-Qurain Al-Jamali: On the Philosophy of Artistic Form, Sharjah, Department of Culture and Information, 2005.
13. Amr, Ahmed, Mohamed Farouk, expressive costume design and its plastic role in achieving the scenography of the Egyptian theatre, Journal of Architecture, Arts and Humanities, Part 5, Issue 21, P.T.
14. Al-Mani', Mani' bin Muhammad bin Ali, Values between Islam and the West (1st edition), Riyadh: Dar Al-Fadhila, 2005.
15. Muhammad al-Jubouri, the theatrical space, scenography, and the task of shaping the stage in Iraq, Al-Academy Magazine, Baghdad, College of Fine Arts, No. 46, 2005.
16. Mahmoud Jabari Hafez, Semantics of Costumes in Children's Plays, Master's Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, Baghdad, 2005.
17. Marei, Hassan, Dictionary of Textile Industries Terms, translated by Anwar Mahmoud Abdel Wahed, Germany, LASIK: 1975.
18. Al-Musawi, Asaad Ati Halil, Eclecticism in Fabric and Fashion Designs for the Third Millennium, doctoral thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2020.
19. Howard, Pamela, What is Scenography, Trans. Mahmoud Kamel, Cairo: Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater, 2004.
20. Hilton, Julian, The Theatrical Performance Theory, Trans.: Nihad Saliha, Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity, 2001.
21. Wahba, Magdy and Kamel Al-Muhandis, Dictionary of Arabic Terms in the Language and Literature, Lebanon Library, Beirut, 1979.
22. Youssef, Aqeel Mahdi: Text and Mise-en-scene, Baghdad: (General Cultural Affairs House), 2006.
23. Youssef, Aqeel Mahdi: Laws of the Visual Language, Al-Zaman newspaper - No. 2638 (Baghdad), Al-Zaman Foundation for Press and Publishing, 3/8/2007.
24. Youssef, Fathi, Social Values Necessary for Basic Education Students, Arab Journal of Education, No. (1), Egypt, 1992.

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1726

Aesthetics of movement and direction in the artistic achievement of students of the Department of Art Education

Ruba Ibrahim Nehme [a]

[a] *University of Kufa / College of Education / Department of Art Education*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 4 March 2025
Received in revised form 19 May 2025
Accepted 20 May 2025
Published 1 February 2026

Keywords:
Aesthetics-Movement and direction

ABSTRACT

The aim of this research is to identify (aesthetics of movement and direction in the artistic achievement of students of the Department of Art Education), and the researcher adopted the descriptive analytical approach, and an observation form was prepared according to the indicators of the theoretical framework. The researcher reached a number of results, the most important of which are:

1.The good employment of composition elements according to the general idea of the painting contributes to the emphasis on movement and direction.

2.Most of the students adopted the realistic and impressionistic style in their work, and the oil colors were used to form an actor that showed the feelings and feelings of the characters and the idea of the artwork.

3.The nature of the system and rhythm is revealed by the connection of the composition elements with the time and place of the artwork.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1726
Ruba Ibrahim Nehme: Aesthetics of movement and direction in the artistic achievement of students of the Department of Art Education
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

جماليات الحركة للاتجاهات الفنية المعاصرة في النتاج الفني لطلبة قسم التربية الفنية

ربى ابراهيم نعمه[1]

الملخص: هدف هذا البحث تعرف (جماليات الحركة وللاتجاهات الفنية المعاصرة في النتاج الفني لطلبة قسم التربية الفنية) واعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي، وتم اعداد استمارة ملاحظة وفق مؤشرات الاطار النظري وتكون عينة البحث من (5) لوحات فنية من انتاج طلبة قسم التربية الفنية، في ضوء هذه الاداة وتوصلت الباحثة الى عدد من النتائج اهمها:

1. ان التوظيف الجيد لعناصر التكوين وفق الفكرة العامة للوحة يساهم في التوكيد على الحركة والاتجاه.
2. اغلب الطلبة اعتمدوا في اعمالهم الاسلوب الواقعي والانطباعي، وتم استخدام الالوان الزيتية تشكل فاعل اطر المشاعر والاحاسيس للشخصيات ولفكرة العمل الفني.
3. يتضح موطبيعة النظام والايقاع ارتباط عناصر التكوين بالزمان والمكان للعمل الفني.

الكلمات المفتاحية: جماليات، الحركة والاتجاه.

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

مشكلة البحث: ان الله سبحانه وتعالى خلق الكون في حركة دائمة، ومنها ما تكون حركتها محسوسة، وقسم اخر تكون حركتها رمزية يمكن فهمها و وملاحظتها من خلال الاشكال او الالوان او الخطوط، واغلب العلوم تناولت مفهوم الحركة كلاً من وجهة نظرة، فالفلاسفة مختلفو في فهم وتفسير الحركة، وانا هذا الجدل الفلسفي واحترامه عن مفهوم الحركة انما يشير لأهميته ذلك المفهوم علمياً وفلسفياً. انا مبدأ الحركة وما يتعلق بها لا يقتصر على الجانب البصري فقط، بل يدخل في العمليات الاكثر تعقيداً والمرتبطة بالتغيرات المستمرة للمادة وما يرتبط بها من ناحية التكوين والشكل، ولا يقتصر مفهوم الحركة على الانتقال في المكان او الزمان، وانما اصبح المفهوم اوسع فأصبح له معاني واستعارات ومثال على ذلك مفهوم النشاطات منها الحركة المسرحية والحركة الثقافية والحركات الفنية وهكذا.

وفي الفنون بشكل عام يتضح مفهوم الحركة بصرياً، و أيهامياً، ففي المسرح نلاحظ حركة الممثل تشكل جزءاً مهماً من العمل الفني وهكذا في الموسيقى والغناء، لكن في الفنون التشكيلية يعتمد ادراك الحركة وفهمها من خلال التعرف على عناصر التكوين داخل العمل الفني مثل الرسم والنحت والعمارة، ويمكن ادراك معنى الحركة في الفنون التشكيلية مثل الرسم من خلال النقطة والخط واللون والفضاء والعلاقات التي تنشأ منها. وبالنظر الى اهمية الحركة في الرسم، فقد تناولت مفردات مادة الرسم وكذلك الانشاء التصويري طبيعة الحركة في اللوحة وكيفية تناولها بصرياً ورمزياً، علماً أن جميع المدراس الفنية التشكيلية تناولت مفهوم الحركة فلسفياً وجمالياً، لكن لكل مدرسة فنية قواعدها واتجاهاتها، سواء المدارس الفنية القديمة او الحديثة وبالنظر الى ان مادة الانشاء التصويري ومادة التذوق الفني تركز على تحليل عناصر اللوحة ومنها الحركة. فقد وجدت الباحثة ضرورة للتعرف على طبيعة الحركة في النتاجات الفنية للطلبة وتتلخص اشكالية البحث بالتساؤل التالي **ماهي جماليات الحركة للاتجاهات الفنية المعاصرة في النتاج الفني لطلبة قسم التربية الفنية ؟؟**

اهمية البحث:

1. تأتي اهمية البحث من خلال التعرف على مفهوم الحركة في الاتجاهات الفنية بشكل عام، والتطرق الى الاعمال الفنية من نتاجات طلبة قسم التربية الفنية.
2. يمثل هذا الحث محاولة للكشف عن عناصر العمل الفني ومنها الحركة.
3. يفيد هذا البحث طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة بالتعرف على مفهوم الحركة وكيفية توظيفه في العمل الفني.
4. يفيد النقاد والمختصين بالتعرف على كيفية اشتغالات الحركة في العمل الفني.
5. يشكل اضافة معرفية للدراسات السابقة في هذا المجال.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي التعرف على "جماليات الحركة والاتجاه في المنجز الفني لطلبة قسم التربية الفنية".

[1] جامعة الكوفة / كلية التربية / قسم التربية الفنية

حدود البحث:. الحد الموضوعي: مفهوم الحركة في فن الرسم للاتجاهات الفنية المعاصرة (الواقعية والانطباعية)، **الحد المكاني:** طلبة قسم التربية الفنية – كلية التربية المختلطة – جامعة الكوفة، **الحد الزماني:** العام الدراسي 2023-2024م.

تحديد المصطلحات:

الحركة: لغوياً: "جاء في المعجم الوسيط ان الحركة في العرف العام: هي انتقال الشيء من مكان الى اخر او انتقال اجزاءه كما في حركة الرحى (Al-Zayat, 1984, p. 45).

"وورد معنى كلمة (الحركة) في مختار الصحاح على انها ضد السكون و (حركة فتحرك) ومايه من حراك اي ما به من حركة (al-Razi, 1981, p. 56).

الحركة اصطلاحاً: وصف سكون الحركة بانها " قوة تثير الانتباه لمختلف انواع الحركة، وفعل يؤدي للتغيير، وامس الزمن له دور رئيس في هذا التغيير، علما انا ردة الفعل تكون بالحسبان يشكل انفعالات واحاسيس" (Scott, 1980, p. 48).

ويرى حسن سليمان بأن الحركة هى "حالة ضد السكون، والحياة توجد في الحركة، كما انها تعبر عن استمرار الحياة (Sulaiman, 1969, p. 28).

التعريف الاجرائي: تعرفه الباحثة بأنه تفاعل بصري لعناصر التكوين داخل العمل الفني يوحي بالانتقال في المكان او الزمان داخل فضاء اللوحة كما في الاعمال الفنية الثنائية الابعاد (الرسم) او قد يكون فعلا حقيقيا (ماديا) في بعض الحالات كما في الاعمال المجسمة (النحت).

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الأول: مفهوم الحركة فلسفياً وفنياً

لقد تعامل الانسان منذ اقدم العصور مع طبيعة الاشياء المحيطة به، وبدأ يدرسها ويحللها، فقد تم دراسة حركة الكواكب والنجوم ووصل الامر الى عبادتها و تقديمها، وكذلك حركة الرياح والغيوم والعديد من الظواهر الطبيعية، ومنها البرق والنار حيث نجد الفيلسوف اليوناني هيرقليطس يرى » أن وراء مظاهر الاشياء جوهراً واحداً للكون، وهذا الجوهر او العنصر هو - النار - وتصور الا كل شيئ يتحول اما الى فوق او الى تحت، فالنار تتحرك الى الاعلى ثم تكمور إلى الاسفل وتتغير في مظهرها كل لحظة من لحظات الحركة هذه، فهي رمز التحول الكلي الدائم، وكذلك الشمس المصور الاعظم للثار الدائمة المتحولة (Al-Shukri, 1984, p. 15)، وفي ضوء هذه النظرة بدأ التفكر يتجه نحو الانتظام والقوانين ومنها بدأ تفسير حركة الشمس وعلاقتها بالزمن مثل الايام والاشهر والفصول وتعاقب الليل والنهار، اما الفيلسوف اليوناني (زينون الايلي) فقد قدم للفلسفة المنهج الحد الجولي) الذي كان ذا فائدة كبيرة للمشطة والرياضيات كما انا تحليله للزمان والمكان والنهاية واللالماية والمتصل والمنفصل والنقطة والخط)) (Al-Jabiri, 1985, p. 45)، (ويتضح من مفهوم زينون للحركة او التغيير، انها تتخذ اشكال مختلفة، وقد تكون متناقضة احياناً، او غير قابله للشرح والتأويل فهو يرى ان الحركة وهم، اي الحركة متناقضة. على عكس ارسطو لان ارسطو يرى ان الحركة اهم شرط في هذا الوجود ولائي اوضح من الحركة الطبيعية، فهي مبدأ الحركة والتغيير كما انى الوجود الحقيقي عنده هو الوجود الطبيعي، اي الوجود المادي المتحرك حركة محسوسة.

وهنا يركز ارسطو على جميع اشكال الحركة مثل الحركة الدائرية والمستقيمة والشاقولية والمتموجة والمختلطة .اما الفلاسفة المسلمين فقد نظروا للكون بطريق تختلف عن الفلاسفة السابقين، فهم يعتمدون في تفسيرهم للاشياء وفق القرآن الكريم والسنه النبوية، فالكندي برى ان «الحركة الكائنات توجد في خواص الشيئ المتحرك» (التهامي اما نظرة الكندي للزمان والمكان فأن يعتبرهما مفهومان استراليات لقياس بعضهما البعض كون الزمان يساعد على ادراك الحركة ويطيرها وبالمقابل يستدل على معرفة الزمن القليل والكثير من خلال الحركة بحركة سريعة أو بطيئة. أما الفيلسوف الغزالي فأنا ربط الحركة بالزمان فهو يرى (انه يلزم من الحركة الزمان لا محالة، قاد كل حركة ثمان، والزمان هو مقدار الحركة، فان لم تكن هناك حركة لم يكن زمان في الوجود" (Al-Alusi, 1980, p. 13)، وفسر الغزالي الحركة تفسير عميق قد يكونا خارج ادراكنا الحين لانه جعل من جمال الحركة ما يدرك بالبصيرة حيث قال الجمال المدرك بالبصيرة احسس من ذلك المحرك بالحواس اوونيس، بات، حولا و من خلال عرض مفهوم الحركة للفلاسفة اليونانيين والفلاسفة العربية المسلمين تلاحظ ان عليهم ركز على دراسة الحركة في الطبيعة وفي داخل الاشياء،

وقسم منهم تعمق في المعنى للوصول الى المدركات الحية داخل الشيء، اما مفهوم الحركة في الفكر الحديثة فقد تطور حسب المفاهيم العلمية السائدة في كل عصر. ففي المذهب النقدي عند كانت فقد جعل وجود كل ما هو كائن في الكون يقرره الانسان وتخلقه حساسيته، حيث يرى ان الذهن البشري هو الذي يدخل النظام الأتساقية التي يشكلها كلها الكامل (Kent, 1970, p. 4).

وترى كانت ان الحركة تصور بواسطة الحرس الخالص، كما ان الحركة المكانية لا يكون ممكن وسهل بدون الارتباط بالزمن، وعند (هيغل) تطور مفهوم الحركة من الادراك البصري الملموس، الى الادراك المحسوس، فهو يربط الحركة بالروح والصورة والفكرة الشاملة فهو يرى انا الفلسفة (تبحث عن الفكرة الشاملة، حيما تتحرك وتعود الى نفسها وهى اكثر عنى وقوة بعد تحررها منا عالم الطبيعة، فمصر الفكرة الخالصة والطبيعة الماحية الى اختلاف واحد بينهما في (الروح) او (العقل (عندما يكون المطلق احدك نفسه حقيقة، فأ اغتراب الحكمة من عالمها مع ذاتها عملية ديناميكية متحركة متطورة تنشر عالمها الروحي في النهاية، وتبقى هذه الحركة الصورة مستمرة لتشارك الروح الفكرة الشاملة) في نزوعها نحو المطلق وتمثل ما هو جوهري بنظرة كلية (Abdul Hamid, 1994).

ان هيغل ينظر الى الحركة بأنها في حالة صعود ونزول تحدث بي الكينونة والماهية، وكذلك السرعة والبطيء للحركة فالجمال القليل الحركة يكونا جمالها اقل، وينظر للقيح على أنه نسي وهو مساقط للحركة او الوجود. وقد تمدد المستقبليون على كل ما هو شائع في الفراق ويتضح ذلك في بيانهم الاول فهو ينص على انى الاشارات التي تريد التعبير عنها في اللوحة، لن تصير بعد الانا كلحظه منفصلة (ثابته) من الحركة الكونية بل انها ستصبح ببساطة تمثل الاحساس بالحركة ذاتها، وفي الواقع انا كل شيء يتحرك وانا كل شيء يتغير ويتحول لانه في صيرورة مستمرة وانا الوضع الجانبي للاشخاص والاحياء ليس بالثابتة امام اعيننا، ولكنه يظهر ويختفي دون انقطاع، وفي حالة تيات الصورة على شبكة الصيد، فان الاشياء المتحركة تتأثر وكذلك تنغير ات كالها في تلاحقها ببعضها، كوبويات سريعة في الفضاء الذي صور الذي تعيره. وبناء على ذلك فانا الحصان على سبيل المثال في حالة الجري لا يكونا له اربعة ارجل فقط. بل يكون له عشرون رجلاً حيث يأخذ اوضاعاً مثلثية الاشكال)) (Hassan, 1979, p. 75).

وفي ضوء ما تقدم تلاحظ ان المدرسة المستقيلة ترى بأنه لا يوجد في الفن شيء تكون له صفة الاطلاق، فهم يرفضون كل القوانين والقواعد في الفن الكلاسيكي، وحتى الصورة الشخصية لا تكون مطابقة للأصل، لان الفنان يصور انطباعاته ويستشعر به في عقله الباطن، الى فالمستقبلية) اتجاه في الفن متأثر بالنهضة الصناعية، ويرمي تصوير الحركة الديناميكية بواسطة، بعدينا، وذلك بإيران الشيء المتحرك في مراحل متتابعة من الحركة)) (Oren, 1992, p. 14)،

لقد تأثر المستقبليون بأفكار (نيتشة وسويتها ور) التي تمجد السمات الشخصية الفردية وكذلك العنف والقوص (من الواضح ان المستقبلية كحركة فنية اعمق من ان تكون مجرد تمرد طوع سكونا الشكل والكتلة، واكثر من كونها ظاهرة طبيعية للفرا، تعبير عما روح العصر، لقد ربطت الفى بالحياة المعاصرة وتغلغلت في معظم المذاهب لتلتحم التحاما كليا مع المذهب التجريدي والمذهب الحيوي الذي اطلق علية (برجسون) اصطلاح الديمومة الذي أخذ التغير سيرة المتواصل في مجرى الاحداث) (Bahnassi, 1982, p. 68)، وحاولت المستقبلية الابتعاد عن المواد المتعارف عليها سابقاً على الرسم مثل انواع الفرش والزيوت وغيرها من المستلزمات والمواد، فقد اخت بعض الفنانين استخدام فرش الطلاء للجدران وقسم استخدم الاسكين للتلوين، وقسم اخر لم يستخدم الفرش نهائيا بل اعتمد رشا الالوان يشكل عشوائي على سطح العمل الفني. وخلاصة القول ترى الباحثة الى الحركة في المنجز الفني قديماً يختلف تماماً على الفن الحديث وما يعد الحداثة، لان النتاجات الفنية وخاصة الكلاسيكية كانت تتوافق مع المنظومة الفكرية والمعتقدات السائحة على تلك الأزمنة، فقد تدرج مفهوم الحركة في القوا من الحركة الهادئة المتزنة كما في حضارة وادي النيل، ثم الحركة المعتدلة كما في فنون وادي الرافدين، وبعد الحركة العنيفة في القوا كما هي الحضارة اليونانية (الاغريقية) - اما في العصر الحديث فقد تعددت الاساليب والاتجاهات، مستفيدة مما التقدم التكنولوجي التي مكنت الفتاح محا توظيف التقنيات الحديثة في اعماله الفنية، فقد دفعت المادة لأقصى امكانيات التشكيل، فاتح الحركة ضمن اساليب تمتاز بالتعقيد الذي يدار الكترونياً متداخلاً مع مجموعة تقنيات صوتية وصوتية واستجابات لتأثير المحيط.

الحركة الافتراضية: الحركة ظاهرة طبيعية يمكن ملاحظتها بالحواس وخاصة البحر مثل حركة الاجسام المادية في حمالة انتقالها من مكان الى احمر. أو تحولها من حال الى حال، وقد خضع هذا النوع من الحركة الى القوانين الفيزيائية، وتوجد دراسات وقوانين نظمت طبيعة هذه الحركة وخضعت للتحليل العلمي والنظريات التي دخلت ميادينا العلم والتكنولوجيا، وقد وصف

ديكارت الحركة بقوله (أن الجسم المتحرك يطرد الجسم المجاور له يحل مكانه وهكذا الى ما لا نهاية، فالبركة هي العامل الدائري، فالمادة متحركة حركة متحملة حركها الله منذ الخلق وشرح للحركة قوانين وكان من فعل الحركة في المادة على مقتضى القوانين اذا تكونت السماء والارض والسيارات والمذنبات والشمس واليوم الثوابت والضوء والمادة والهواء والجبال والمعادة والنباتات والحيوانات والاجسام الانسانية، تكونت كلها بمحض فاعلية المركبة) (Abu Talib, 1990, p. 82).

المبحث الثاني : المدارس الفنية المعاصرة:

الاتجاهات الفنية المعاصرة تمثل تطورات متلاحقة في فهم الفن ووظيفته وتعبيره عن الواقع والمشاعر، وهي تتأثر بالتحولات الاجتماعية والثقافية والتقنية. من بين هذه الاتجاهات، تبرز الواقعية والانطباعية بوصفهما مدرستين لهما أثر كبير في التاريخ الفني وفي تطور الرؤية الجمالية الحديثة، رغم أنهما ظهرتا في القرن التاسع عشر، فإن تأثيراتهما امتدت واستمرت في الفن المعاصر، بأشكال مختلفة.

الو اقعية في الفن المعاصر: تُعد المدرسة الواقعية إحدى أبرز التيارات الفنية التي ظهرت في القرن التاسع عشر، وقد شكلت تحولًا جوهريًا في النظرة إلى وظيفة الفن ومضمونه، إذ قامت على أساس تمثيل الواقع الموضوعي بصورة دقيقة وصادقة، مع التركيز على التفاصيل اليومية العادية بعيدًا عن التجميل أو التحريف أو المثالية الزائدة التي ميزت المدارس السابقة مثل الكلاسيكية والرومانسية. ظهرت الواقعية في فرنسا في أربعينيات القرن التاسع عشر، بوصفها ردّ فعل مباشر على الرومانسية، التي ركزت على العاطفة والمثالية والتعبير عن الذات، وعلى الكلاسيكية التي كانت موجهة نحو التاريخ والبطولة والأسطورة. جاءت الواقعية لتُعلي من شأن الإنسان العادي، وتُسلط الضوء على الحياة الحقيقية كما تُعاش بالفعل، دون تزييف.

أسهمت التحولات الاجتماعية والسياسية في أوروبا، مثل الثورة الصناعية وتغير البنية الطبقية وظهور حركات الإصلاح، في تحفيز الفنانين على تبني الواقعية كوسيلة لكشف الحقائق الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لعصرهم (Finkelstein, 1971, p. 27).

الخصائص الفنية للو اقعية:

1. التمثيل الموضوعي للواقع: تُظهر الأعمال الواقعية الأشخاص والمواقف كما هي في الواقع، دون تدخل الخيال أو الرمزية.
2. البُعد الاجتماعي والنقدي: غالبًا ما تكون موضوعات الواقعية ذات طابع اجتماعي ناقد، حيث تبرز معاناة الطبقات العاملة والمهمشة.
3. الابتعاد عن البطولات والمثالية: رفضت الواقعية تصوير الأبطال الأسطوريين أو المشاهد المثالية، وفضّلت الحياة اليومية العادية والبسيطة.
4. الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة: يُلاحظ في الواقعية العناية بتفاصيل الملبس، الملامح، البيئة، وطبيعة الضوء والظل.
5. استخدام ألوان واقعية ومحايدة:تميل اللوحات الواقعية إلى استخدام ألوان الأرض، والدرجات اللونية المقاربة للواقع، مع تجنب المبالغة في التباين اللوني .(Al-Qaraghuli, 2011, p. 37)

الو اقعية كمنهج فكري وفلسفي: الواقعية ليست فقط مدرسة فنية، بل هي أيضًا تيار فلسفي وفكري يعكس الإيمان بأن الحقيقة الموضوعية يمكن تصويرها ونقلها عبر الفنون. وهي تتقاطع مع المادية الجدلية في الفكر الماركسي، حيث يُستخدم الفن لكشف التناقضات الاجتماعية ودفع الوعي الجماهيري نحو التغيير.

تُمثل المدرسة الواقعية ثورة فكرية وفنية ضد التزييف والمثالية، وانحيازًا جماليًا نحو الحقيقة والعدالة الاجتماعية. وقد أتاحت للفن دورًا جديدًا بوصفه أداة لكشف الواقع ومساءلته، بدلًا من أن يكون مجرد وسيلة للزينة أو التعبير الذاتي فقط. وهذا ما يجعلها مدرسة حيّة، ذات امتدادات في العديد من الممارسات الفنية والنقدية حتى يومنا هذا .(Hassan,, 1974, p. 23)

الانطباعية في الفن المعاصر: تُعد المدرسة الانطباعية إحدى أهم الثورات الفنية التي حدثت في أوروبا، وتحديدًا في فرنسا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد شكلت انطلاقة حقيقية نحو الحداثة في الفن التشكيلي، حيث كسرت القيود الأكاديمية الصارمة، وغيّرت النظرة إلى الموضوع، والضوء، واللون، والتكوين الفني. و تعرف الانطباعية هي (اتجاه فني بصري يسعى إلى التقاط التأثير اللحظي للضوء واللون على الأشياء كما تظهر للعين في لحظة معينة، وليس كما هي في الواقع الموضوعي

الثابت. لذلك، لا تهدف الانطباعية إلى تمثيل الواقع بدقة، بل إلى التعبير عن الانطباع البصري الأولي والسريع الذي يتلقاه الفنان من المشهد أو المنظر).

ظهرت الانطباعية في السبعينيات من القرن التاسع عشر، كرد فعل على تقاليد الرسم الأكاديمي السائدة، والتي كانت تركز على الموضوعات التاريخية والدينية وتنحو نحو المثالية في معالجة الشكل والمضمون .(Hamadi, 2004, p. 61)

العوامل التي ساعدت على ظهورها:

1. التحول الصناعي والمدني في فرنسا، وتغير شكل الحياة الحضرية.
2. اكتشافات علمية في البصريات والضوء، خصوصًا في أبحاث نيوتن وهلمهولتز حول تحليل الضوء والألوان.
3. تطور التصوير الفوتوغرافي، مما دفع الفنانين للبحث عن دور آخر للرسم يتجاوز مجرد التوثيق.
4. النزعة الفردية والتحرر من سلطة الأكاديميات الفنية، حيث سعى الفنانون إلى تنظيم معارض مستقلة خارج الصالونات الرسمية .(Hassan,, 1974, p. 24)

السمات الفنية للانطباعية:

1. الاهتمام بالضوء الطبيعي وتأثيراته المتغيرة: يتغير لون الظلال حسب وقت اليوم والجو، لذلك رسم الفنانون المشاهد في أوقات مختلفة لإبراز هذه التغيرات.
2. ضربات فرشاة قصيرة وسريعة: لا يسعى الفنان إلى الدمج التام للألوان، بل يترك الضربات واضحة لإعطاء إحساس بالحركة والاهتزاز الضوئي.
3. تفضيل المشاهد الخارجية:(plein air painting) خلافًا للتقاليد الأكاديمية التي كانت تُنجز اللوحات في الاستوديو، اعتمد الانطباعيون على الرسم في الهواء الطلق.
4. غياب الخطوط الواضحة والتفاصيل الصلبة: الأشكال في اللوحة الانطباعية غالبًا ما تكون غير محددة تمامًا، لتعكس الرؤية اللحظية العابرة.
5. الألوان النقية وغير الممزوجة: تُستخدم الألوان أحيانًا بشكل مباشر من الأنبوب، دون مزج مفرط، ما يجعل السطح نابضًا بالحياة.
6. مواضيع الحياة اليومية والمناظر الطبيعية: ركز الانطباعيون على مشاهد الحدائق، الأنهار، المدن، المسارح، والمقاهي، مع إهمال الموضوعات البطولية أو الدينية (Al-Qaraghuli, 2011, p. 59).

الانطباعية في الفكر الجمالي: من منظور جمالي، تنتمي الانطباعية إلى التيارات التي تعيد الاعتبار للذاتية الحسية والانفعال البصري. فالفنان لا يُترجم الواقع الموضوعي كما هو، بل كما يشعر به في لحظة معينة. وهذا شكل من التحرر الفني الذي مهد لظهور حركات ما بعد الانطباعية مثل التعبيرية والتكعيبية.

الانطباعية لم تكن مجرد أسلوب في الرسم، بل كانت ثورة جمالية ومعرفية في النظر إلى العالم واللون والزمن. لقد فتحت آفاقاً جديدة للفن الحديث، وأكدت أن الرؤية الفردية واللحظة العابرة لهما قيمة تعبيرية تضاهي . إن لم تتفوق . على الواقع الموضوعي نفسه. ولا يزال أثرها يتردد حتى اليوم في مختلف الفنون البصرية المعاصرة، من الرسم إلى التصوير الفوتوغرافي والفيديو (Hamadi, 2004, p. 64).

مؤشرات الاطار النظري:

1. للحركة معنيين الاول بصري يمكن أدراك من خلال انتقال الشيء من مكان الى اخر، والثاني ايهامي افتراضي يتم ادراك من خلال تفاعل عناصر التكوين في اللوحة.
2. يتفق اغلب الفلاسفة والمنظرين على ان الحركة ترتبط بالزمان والمكان.
3. يرفض المستقبليون والمنظرين للحداثة وما بعد الحداثة القواعد والقوانين الفنية القديمة، وهم يؤمنون بما يراه الفنان وتدركه في عقله الباطن.
4. تأثر الفن التشكيلي الحديث بالنظريات العملية والتقدم التكنولوجي، وتم توظيف التقنيات الحديثة في العمل الفني.
5. الحركة الافتراضية في الفنون التشكيلة ترتبط بالنظام والايقاع والزمن.

6. الكشف عن مدى وعي الطلبة بخصائص الاتجاهات الفنية المعاصرة وانعكاس ذلك على تكوين الشكل الحركي في أعمالهم.
7. مدى تمثل الطلبة للمنهج التعبيري أو التمثيلي في معالجة الحركة ضمن أعمالهم الفنية.
8. تحديد الخصائص التقنية والبصرية للحركة كما تُعالج في المدرستين الواقعية والتعبيرية (مثل ضربات الفرشاة، توزيع الضوء، الإيقاع البصري...).

الفصل الثالث

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي الذي يعرف بأنه مجموعة من الاجراءات البحثية التي تتكامل لوصف الظاهرة او الموضوع اعتماداً على جمع الحقائق والبيانات وتصنيفها ومعالجتها وتحليلها تحليلا كافيا ودقيقاً لاستخلاص ودلالاتها والوصول إلى نتائج او تعميمات عن الظاهرة او الموضوع محل الدراسة (Abu Talib, 1990, p. 10).

مجتمع البحث: تم الاطلاع على الاعمال الفنية (لوحات الرسم) المشاريع التخرج لطلبة المرحلة الرابعة في قسم التربية الفنية - كلية التربية الاساسية - الجامعة المستنصرية - وبلغ عدد الاعمال) لوحات الرسم) (٥٤) اربعة وخمسين لوحة فنية مثلث اتجاهات فنية مختلفة. وقامت الباحثة باختيار عينة ممثلة لكل اتجاه فني.

عينة البحث: بعد الاطلاع على لوحات الرسم (مشاريع تخرج الطلبة المرحلة الرابعة للعام الدراسي ٢٠٢١-٢٣٢٢ وكان عددها (٥٤) اربعه وخمين لوحة، اختارت الباحثة عمل واحد بالطرح بالطريقة العشوائية، وبلغ حجم العينة ((مثلث الاتجاهات الفنية

اداة البحث: استخلص الباحث من مؤثرات الاطار النظري اداة هذا البحث، وبعد عرضها على مجموعة من الخبراء، تم تعديل بعض الفقرات وحصلت الموافقة عليها من جميع الخبراء و تم اعتمادها في تحليل لوحات الرسم عينة البحث)

واصبحت الاداة كالاتي:

1. تساهم عناصر التكوين في اللوحة الحركة والاتجاه داخل العمل الفني.
2. اللوحات الفنية التي تنتمي إلى اتجاه ما بعد الحداثة لم تلتزم بعناصر التكوين داخل اللوحة.
3. الحركة والاتجاه ترتبط بالزمان والمكان داخل اللوحة.
4. اعتمدت الاتجاهات الفنية لما بعد الحداثة بالتكنولوجيا الحديثة علي رسم اللوحة.
5. الحركة الافتراضية داخل اللوحة ترتبط بالنظام والايقاع.

صدق الاداة: بعد عرض اداة البحث بهذه الصيغة النهائية على الخبراء تمت المصادقة عليها بنسبة ٩٦% بالمئة. وتكون اللجنة في الجدول ادناه :

ت	اسم الخبير	الاختصاص	مكان العمل
1	أ.د ماجد نافع الكناني	طرائق تدريس التربية الفنية	اكاديمية الفنون الجميلة – جامعة بغداد
2	أ.د صالح مهدي الفهداوي	فلسفة التربية الفنية	اكاديمية الفنون الجميلة – جامعة بغداد
3	أ.د كريم حواس	فلسفة التربية الفنية	اكاديمية الفنون الجميلة – جامعة بغداد
4	أ.د عبد الكريم الدباج	التربية الفنية	كلية التربية – جامعة الكوفة
5	أ.م.د فؤاد يعقوب يوسف	تشكيلي	كلية التربية – جامعة الكوفة
6	أ.م.د علي امين سامي	تشكيلي	كلية التربية – جامعة الكوفة
7	م.د بهاء الطويل اللعيبي	تشكيلي	كلية التربية – جامعة الكوفة

اداة التحليل: تم تحليل الاعمال الفنية (عينة البحث) وفق اداة البحث التي صادق عليها الخبراء وتم في التحليل وصف العمل، الاتجاه الفني، نوع الحركة، التقنية المستخدمة لاحوان الحركة، تأثير الحركة على البناء التشكيلي.

صدق التحليل: بعد مرور شهر على التحليل الاول قامت الباحثة بأعادة تحليل اللوحات وفق نفس اداة البحث واعتماد نفس الخطوات في التحليل، وتوصلت الى نفس النتائج السابقة، وهذا يعني انا اداة البحث ملائمة لطبيعة التحليل وتحقيق هدف البحث.

تحليل العينات:

نظرا للعدد الكبير لأعمال التخرج (مشاريع طلبة قسم التربية الفنية) فقد اختارت الباحثة خمسة اعمال بالطريقة العشوائية وقامت بتحليل كل لوحة وفق اداة البحث وكما مبين.

العينة الاولى

اسم العمل: البادية

الاتجاه الفني للعمل: و اقعي

يظهر في مقدمة اللوحة رجلها جالسين يرتديانا الزي العربي احدهما يحمل اله موسيقية (الربابة) وامامهم ابريق شاي على موقد النار وخلف الرجل الجالس على يمين الصورة يظهر جمل في وضعية الجلوس، وفي عمق الصورة تلال رملية داكنه توضح الطبيعة الصحراوية، اعتمد الفنان على توزيع الكتل بشكل متوازنة وتلاحظ اتجاه حركة العين للرجل الجالس في يمين الصورة تجه نحو آلة الربابة وكذلك حامل الربابة ايضاً تتجه نظرته إلى هذه الاله، وهذه الحركة تتكرر في اتجاه ابريق الشاي وكذلك نظرة الحمل، لتعلق ايقاع منسجم بين جميع الكتل داخل التكوين، ولهم الفنان باختيار الالوان الباردة الازرق والاخضر والابيض وكذلك اللون البى للرمال في مقدمة وعمق الصورة، وجميها اعطت دلالة على الاسترخاء والهدوء والاستقرار النفس، وشكلت الخطوط المثلثة قوه للشخصيات فلو نظرنا على الى الرجال والريق الشاي يكون اشبه بالمثلث رأسه للامام والقاعدة للخلق، اما اذا نظرنا للرجال مع الجمل نلاحظ الخطوط تشكل مثلث قاعدته للامام وراسة للخلف، ان هذا التناسق في عناصر التكوين اعطى دلالات جمالية (6) لجميع العناصر داخل اللوحة - كما ان هذه العناصر تناولت مع المكان (الصحراء) والزمن قبل المساء لان الاشخاص جالسين بمواجهة الشمس قبل الغروب لذا تبدوا الاشكال واضحه، اما التلال في الخلف تبدوا راكدة، لان مسقط ضوء الشمس أصبح يعيد. اعتمد الفنان في تقنيات الرسم الاسلوب الواقعي وعمل اللوحة بالالوان الزيتية والكنفاس، اما الحركة والاتجاه فكانت توحي بالوحدة والانسجام والتناغم عنها.

العينة الثانية

اسم العمل: الملائكة الصغار

الاتجاه الفني للعمل - الطباعي

تجسد لوحة الملائكة الصغار طفل وطفلة حفاة الاقدام ملامح الوجه غير دقيقة يقفون اسفل وسط الصورة، اما جسم. بالصلب في اسفل يسار الصورة، وفي خلف الاطفال ملاك اشبه بجسم أمراه لها جناحين وكتلتها اكبر من اجسام الاطفال تحيطها الوان غامقة، لكن شكل الملابس لهذا الملاك العمر ولون الاجنى والطباب الذي يحيط بالأطفال كان يلون ازرق مخضر، واستطاع الفنان من توظيف عناصر التكوين يشكل جد يتلائم مع فكرة اللومة وخاصة استخدامه للالوان البارحة الازرق المخضر، والابيض والازرق وجميعها الوان باردة تغير على الموت واستطاع الفنان يطبع مركز الاهتمام للملاك الكبير (المرأة) فهي رمز للام والحنان والعاطفه النقيه، والحركة تتجمد في اتجاهي الاول الاتجاه للاعلى يظهر ذلك من خلال حركة الملاك الطائر والحركة الثانية هي نظرات الملاك والاطفال نحو الصليب، اما الخطوط فهي تتجه للاعلى الى السماء لانا التكوين اشيه بالمثلث قاعدته للاسفل الطيب والاطفال وجزء من ملابيس الملاك ورئس المثلث للاعلى تتضح ذلك من خلال حركة الاحتجة ورأس الملاك (المرأة) - ان توزيع الكتل والحركة والالوان الداكنه في الخلف تعطي انطباع عن مكان مجهول قد يكون مقيرة او الاحمره والزمن يوحي بالليل وذلك لانعدام الصور في المكان الذي يحيط بالشخصيات. استخموم الرسام في هذا العمل الالوان الزيتية والكنفاس: سماهم البناء المتناسق لعناصر التكوين وخاصة الكتل والالوان من اعطاء مشاعر ودلالات روحانية، بالاضافة الملاك الكبير (المرآة) الى برائة هؤلاء الاطفال الذين يحرسهم.

العينة الثالثة:

اسم العمل: نزهة

الاتجاه الفني للعمل: انطباعي

نلاحظ في هذه اللوحة اربعة نساء اثنان على يمين اللوحة حالات على الكراس وخلفها شجرتها، وفي الوسط شاب على حافة السياح يحمل اله موسيقية) الجيتار) وفي يمار وحه امرأتان تقفان قرب السياج، وخلف الشخصيات اجواء مملوءة بالغيوم.. اعتمد الفنان الاسلوب الانطباعي الذي يركز على الالوان اكثر من تركيزه على ملامح الشخصيات، والالوان السائدة في هذه اللوحة (الأحمر، البرتقالي الازرق، الازرق المخضر، البيني) هذا بالنسية للملابس اما الطبيعة كالوان الشجر الخطر والوان الطيور بيضاء ورمادية داكنة، الخطوط السائدة في هذا التكوين افقية ويتضح ذلك من خلال توزيع الشخصيات في خط اشبه بالمستقيم وكذلك شكل السياج وحركة الطيور، وكذلك حركة النظر للشخصيات فالنساء الجالسات في يمين الصورة يتبادل النظر والحديث والشاب الذي يعرف يتبادل النظر مع الفتاة الواقعة بالقرب منه، اما الخطوط العمودية فأنها تتحمر في اعمدة الكريب وجذوع الاشجار، الى التكوين الافقي يدل على الهدوء والاستقرار وهذا يأتي متيم مع عنوان اللوحة (نزاهة) وطبيعة الالوان الحارة والباردة المستخدمة في هذه اللوحة تدل على الراحة النفسية للشخصيات في هذه الزحمة وكذلك تعبر عن الانفعال والعواطف الناتجة عنى تبادل المشاعر والاحاسيس وتنطح طبيعة المكان وكأنهم في متنزه مرتفع لا تظهر خلفه بنايات او اشجار وتظهر فقط الطيور وكأنهم محلقين في السماء الاشكال واضحه وكأنهم والزمان يبدو في بداية النهار لانا جالي بمواجهة الشمس

العينة الرابعة

اسم العمل: العرافة

الاتجاه الفني للعمل: واقعي

تظهر في اللوحة امرأة جالسة على كرسي تحتضن ابنها الصغير تقابلها امرأة جالسة على الارض ترتوى وشاح وتحمل دفتر صغير في الخلف شباك مفتوح من جانب والستارة تغطي الجانب الثاني: في الارض دولية سجادة بلية اللون، يتضح من خلال حركة الشخصيات الاعتراضية الى المرآة الجمالة على الكرسي تحمل صغيرها وكأنه مريض وهواه المرآة الجالسة على الارض (العرافعة) تقرآ له ادعية ليعو الشر والطاقة السلبية موا هذا الطفل، لا يوجد اثاث ظاهر في هذه الغرفة التكوين غير متوازن لان كتلة الام والطفل اكبر واعلى من المرآة الجالسة على الارض، و كذالك النافذة اخوات مساحة كبيرة في عمق الصورة. ان الفنانة حاولت ان تعطي اهتمام. قليل للعرافة، لأن المفاهيم الدينية والقانونية ترفض عمل الرجل والسمر والاعمال المشابهة، وهنا حاولت الفنانة ان لا تعطي الهيمنة لهذه الشخصية، ولزيادة التأكيد على ضعف هذه الشخصية هو الفراغ الموجود في المكان (داخل الغرفة فلا. تعبير عن الوضع الاقتصادي والاجتماعي للعرافة، وكأنها تريد انا تعر لها عن المكان، والزمان يتضح من خلال طبيعة ازياء الشخصيات كونه يرتبط بفترة السبعينات والثمانينات من القرن الماضي لان النساء في تلك الفترة كانت ملايهن القميص والتنورة وثال طفيف على الرأس ومعظم شعر الرأس ظاهر، حركة الخطوط عمودية تتجه الى الاعلى تشكل مع الارضية مثلث قائم الزاوية راسة اعلى النافذة وقاعدته من اسفل المرآة التي تحمل الطفل الى العرافة - التقنيات التي استخدمتها الفنانة الالوان الزيتية و الكنفاس واعتمدت الاسلوب الواقعي في تنفيذ اللوحة.

النتائج:

من خلال تحليل النتائج ومناقشتها توصل الباحثة الى ما يلي:

1. تحقق جماليات الحركة البصرية ولأيهاميه في جميع اللوحات حيث اوجد احساسا بالحركة عبر التكوين والخطوط والنظرات.
2. ان التوظيف الجيد لعناصر التكوين وفق الفكرة العامة للوحة يساهم في التوكيد على الحركة والاتجاه.
3. اغلب الطلبة اعتمدوا في اعمالهم الاسلوب الواقعي والانطباعي، وتم استخدام الالوان الزيتية تشكل فاعل اطر المشاعر والاحاسيس للشخصيات ولفكرة العمل الفني.
4. هناك ارتباط قوي بين الحركة والزمن والمكان في جميع الاعمال , حيث استخدم الفنانون الإضاءة ة والبيئة لخلق اجواء زمنية محددة.

الاستنتاجات:

في ضوء النتائج التي توصلت اليها الباحثة توصلت الى الاستنتاجات التالية.

1. تلعب عناصر التكوين دوراً مهما في تحديد نوع الحركة
2. ان الاساليب الواقعية والانطباعية اقرب الى توجهات طلبة واتجاها قسم التربية الفنية وهي تناسب مستواهم الادراكي والفني
3. ان النظام والايقاع المرتبط يشكل متناغم مع عناصر التكوين يساهم في توضيح الزمان والمكان في اللوحة.

التوصيات:

في ضوء الاستنتاجيات التي توصلت اليها الباحثة توحي بما يلي:

1. الاهتمام بتدريس عناصر التكوين في الرسم وذلك لأهميتها الفنية والجمالية والتعبيرية.
2. اعداد قاعة متخصصه لتحليل الاعمال الفنية حسين اتجاهاتها ومدارسها، وتنمية الواثقة الجمالية والتقوية لدى الطلبة

المقترحات: تقترح الباحثة ما يلي.

1. اعداد دراسة عدا جماليات التكوين في الاعمال الفنية المعاصرة لطلبة قسم التربية الفنية.
2. تهيئة متحف خاص لإعمال طلبة قسم التربية الفنية يتم فيه عرض الاعمال الفنية المتميزة لجميع الدورات الدراسية، ويرفق مع هذا المتحف مركز بحثي يهدف لدراسة الاعمال الفنية داخل وخارج الكلية.

Conclusions:

1. Compositional elements play an important role in determining the type of movement.
2. Realistic and impressionistic styles are closer to the orientations and approaches of the Art Education Department students and are appropriate for their cognitive and artistic level.
.3The order and rhythm associated with the compositional elements form a harmonious connection, contributing to the clarification of time and place in the painting.

References::

1. Abdul Hamid, S. (1994). *Aesthetic Preference, A Study in the Psychology of Taste.* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.
2. Abu Talib, M. (1990). *Artistic Psychology.* Mosul: Higher Education Press.
3. Al-Alusi, H.-D. (1980). *Time in Ancient Religious and Philosophical Thought.* Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
4. Al-Jabiri, A. (1985). *The Philosophical Dialogue between the Ancient Eastern Civilizations and the Greek Civilization.* Baghdad: Dar Afak Arabiya for Printing and Publishing.
5. Al-Qaraghuli, M. (2011). *History of Modern Art.* Iraq: Dar Al-Arabiya Press.
6. al-Razi, A. (1981). *Mukhtar al-Sihah.* Cairo: Dar al-Kitab al-Arabi.
7. Al-Shukri, J. (1984). *History of Greek Science.* Baghdad: Baghdad University Press.
8. Al-Zayat, A. (1984). *Al-Wasit Dictionary.* Iran: Dar Al-Da'wa for Printing and Publishing.
9. Bahnassi, A. (1982). *Encyclopedia of the History of Art and Architecture.* Beirut: Dar Al-Raed Al-Lubnani.
10. Finkelstein, S. (1971). *Realism in Art.* (M. Mujahid, Trans.) Cairo: Cultural Press.
11. Hamadi, A. (2004). *Play in Modern Painting.* Babylon: University of Babylon, College of Fine Arts, Department of Art Education, PhD Thesis.
12. Hassan, H. (1979). *The Historical Foundations of Contemporary Visual Art.* Cairo: Dar Al Fikr Al Arabiya.
13. Hassan,, H. (1974). *The Historical Foundations of Contemporary Visual Art.* Beirut: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
14. Kent, I. (1970). *Critique of Abstract Reason.* (A. Al-Shaibani, Trans.) Beirut: Dar Al-Yaqza Al-Arabiya.
15. Oren, W. (1992). *Abstract of Art.* (S. Musa, Trans.) Cairo: Dar Al-Maaref.
16. Scott, R. (1980). *Fundamentals of Design.* (M. Mahmoud, Trans.) Cairo: Dar Nahdet Misr for Printing and Publishing.
17. Sulaiman, H. (1969). *Movement in Art and Life.* Cairo: Dar Al-Kateb Al-Arabi for Printing and Publishing.

الملاحق

الملحق رقم (1) استمارة تحليل اللوحات (اداة البحث) بصيغتها الاولية

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة الكوفة

كلية التربية / قسم التربية الفنية

م / استبانة اراء الخبراء في صلاحية اداة البحث (الصيغة الاولية)

الاستاذ الفاضل..... المحترم.

الاستاذة الفاضلة..... المحترمة.

تحية طيبة....

تروم الباحثة اجراء بحثها الموسوم (جماليات الحركة للاتجاهات الفنية المعاصرة في النتاج الفني لطلبة قسم التربية الفنية) ومن متطلبات البحث بناء اداة للبحث متمثلة بـ استمارة تحليل نتاجات الطلبة (اللوحات الفنية). نرجو تفضلكم ببيان مدى ملائمة هذه الاستمارة واختيار الانسب منها، مع فائق التقدير والاحترام، والله الموفق.

اسم الخبير : الباحثة

اللقب العلمي : ربى ابراهيم نعمه

الاختصاص:

مكان العمل :

ت	الفقرات	تصلح	لاتصلح	بحاجة الى تعديل
	المحور الأول: مفهوم الحركة (بصري وإيهامي افتراضي)			
1	حركة الشخصيات			
2	تحرك الاجسام او تغيير موقعها داخل التكوين			
3	حركة النظر			
4	توزيع الاشكال			
5	ديناميكية العلاقة بين الاجزاء			
	المحور الثاني: العلاقة بين الحركة والزمان والمكان			
1	الفترة الزمنية			
2	الاضاءة والضلال			
	المحور الثالث: التجديد الفني (رفض القواعد الفنية القديمة)			
1	الاحتفاظ بالقواعد الفنية التقليدية			
2	استخدام اسلوب فني جديد			
	المحور الرابع: تأثير التقدم التكنولوجي والنظريات العملية			
1	استخدام التقنيات الحديثة أو المواد الجديدة في العمل			
2	توظيف النظريات العملية في تنفيذ العمل الفني			
	المحور الخامس: الحركة الافتراضية وعلاقتها بالنظام والإيقاع والزمن			
1	النظام والإيقاع			
2	تساهم الحركة الافتراضية في إيحاء الزمن داخل التكوين			

الملحق رقم (2) استمارة تحليل اللوحات (اداة البحث) بصيغتها النهائية

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة الكوفة

كلية التربية / قسم التربية الفنية

م / استبانة اراء الخبراء في صلاحية اداة البحث (الصيغة النهائية)

الاستاذ الفاضل..... المحترم.

الاستاذة الفاضلة..... المحترمة.

تحية طيبة....

تروم الباحثة اجراء بحثها الموسوم (جماليات الحركة للاتجاهات الفنية المعاصرة في النتاج الفني لطلبة قسم التربية الفنية) ومن متطلبات البحث بناء اداة للبحث متمثلة بـ استمارة تحليل نتاجات الطلبة (اللوحات الفنية). نرجو تفضلكم ببيان مدى ملائمة هذه الاستمارة واختيار الانسب منها، مع فائق التقدير والاحترام، والله الموفق.

اسم الخبير : الباحثة

اللقب العلمي : ربى ابراهيم نعمه

الاختصاص:

مكان العمل :

ت	الفقرات	تصلح	لاتصلح	بحاجة الى تعديل
	المحور الأول: مفهوم الحركة (بصري وإيهامي افتراضي)			
1	حركة الشخصيات			
2	حركة ايهامية باتغير موقع الشخصيات داخل التكوين			
3	حركة النظر			
4	توزيع الاشكال			
5	ديناميكية العلاقة بين الاجزاء			
	المحور الثاني: العلاقة بين الحركة والزمان والمكان			
1	الفترة الزمنية			
2	الاضاءة والضلال			
	المحور الثالث: التجديد الفني (رفض القواعد الفنية القديمة)			
1	الاحتفاظ بالقواعد الفنية التقليدية			
2	التجريد من قواعد التكوين			
3	استخدام اسلوب فني جديد			
	المحور الرابع: تأثير التقدم التكنولوجي والنظريات العملية			
1	استخدام التقنيات الحديثة أو المواد الجديدة في العمل			
2	توظيف النظريات العملية في تنفيذ العمل الفني			
	المحور الخامس: الحركة الافتراضية وعلاقتها بالنظام والإيقاع والزمن			
1	النظام والإيقاع			
2	تساهم الحركة الافتراضية في إيحاء الزمن داخل التكوين			

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1417

Classical Art Schools and Their Impact on Modern Digital Design

Sultan Albaheli[a] *, Öğr. Üyesi fırat Arapoğlu* [b]

[a b] *Altinbas University*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 28 April 2024
Received in revised form1 May 2024
Accepted 8 May 2024
Published 1 December 2025

Keywords:
Art Movements, Art Schools, Surrealism

ABSTRACT

During the past century, numerous artistic movements and schools emerged, ranging from Surrealism to Cubism and Realism. This artistic revolution was the result of an intricate interplay of political, social, and economic factors. These movements and schools were embodied in diverse artistic works that expressed profound transformations in human thought and social reality.

Artistic movements were significantly influenced by the political conditions of the past century, which witnessed the period between the two World Wars, economic struggles, and cultural conflicts. These circumstances strengthened the search for a new artistic identity and the liberation of art from traditional constraints. For example, the Surrealist movement arose as a reaction to political and social crises, serving as a means of escaping a tragic reality.

In addition to political factors, artistic movements were shaped by the social and cultural transformations that the world experienced throughout the last century. That era saw immense changes in social structures and values, prompting artists to explore different ways to express and confront these transformations. For instance, the Cubist movement relied on simplicity and geometric forms as a means to embody the transformations of the industrial age and the development of urban life.

In conclusion, artistic evolution in the last century was not merely the result of political and social factors, but rather a complex interaction between politics, society, economy, and culture. Through the study of these artistic movements and schools, we gain deeper insight into the driving forces behind artistic and cultural development during the past century, and their influence on the form of art and society in our contemporary era.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1417
Sultan Albaheli , Öğr. Üyesi fırat Arapoğlu : Classical Art Schools and Their Impact on Modern Digital Design
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المدارس الفنية الكلاسيكية و أثرها على مونتاج التصميم الرقمي الحديث

سلطان رياض شهيد [1]
فرات اوغلو [2]
[1,2]كلية الفنون / جامعة التن باش

المقدمة

تشكّلت خلال القرن الماضي العديد من الحركات الفنية والمدارس التي امتدت من السريالية إلى التكعيبية والواقعية، وكانت هذه الثورة الفنية نتيجة لتشابك متشعب من العوامل السياسية والمجتمعية والاقتصادية. تجسدت هذه الحركات والمدارس في أعمال فنية متنوعة تعبر عن تحولات عميقة في الفكر الإنساني والواقع الاجتماعي.

تأثرت الحركات الفنية بالظروف السياسية للقرن الماضي، حيث شهدت فترة ما بين الحربين العالميتين والصراعات الاقتصادية والصراعات الثقافية، مما أدى إلى تعزيز البحث عن هوية فنية جديدة وتحرير الفن من القيود التقليدية. فعلى سبيل المثال، نشأت حركة السريالية كرد فعل على الأزمات السياسية والاجتماعية، حيث اعتبرت وسيلة للهروب من الواقع المأساوي.

بالإضافة إلى العوامل السياسية، تأثرت الحركات الفنية بالتحولات المجتمعية والثقافية التي شهدها العالم خلال القرن الماضي. فقد شهدت تلك الفترة تغيرات هائلة في هياكل المجتمعات وقيمها، مما دفع بالفنانين إلى استكشاف مختلف الطرق للتعبير عن هذه التحولات ومواجهة تحدياتها. على سبيل المثال، اعتمدت حركة التكعيبية على البساطة والأشكال الهندسية كطريقة لتجسيد تحولات العصر الصناعي وتطور الحياة الحضرية.

وختاماً، لم يكن التطور الفني في القرن الماضي مجرد نتيجة للعوامل السياسية والمجتمعية فقط، بل كان نتيجة لتفاعل معقد بين السياسة والمجتمع والاقتصاد والثقافة. ومن خلال دراسة هذه الحركات والمدارس الفنية، نتعمق فدراسة هذه الحركات والمدارس الفنية، نتعمق في فهم العوامل المحركة وراء التطور الفني والثقافي خلال القرن الماضي، وتأثيرها على شكل الفن والمجتمع في عصرنا الحالي.

الكلمات المفتاحية: الحركات الفنية، المدارس الفنية، السريالية

مشكلة البحث والحاجة إليه

مشكلة البحث ترتكز على قلة الاهتمام بالمدارس الفنية الكلاسيكية والحركات التاريخية على الرغم من تأثيرها العميق في تشكيل المشهد الفني. يعاني هذا النقص من ضعف التوجيه والدعم المالي، مما يؤدي إلى تقليل دراسات وأبحاث توثق تاريخ هذه المدارس وتحليل تأثيرها الثقافي والفني. بالإضافة إلى ذلك، تعاني هذه المدارس من غياب التركيز في البرامج التعليمية والمناهج الدراسية في المؤسسات التعليمية الفنية، مما ينعكس سلباً على مستوى الوعي والتفهم لطلاب الفنون بشأن تاريخ الفن وتطوره. تزيد القلة في الاهتمام بهذه المدارس من التحديات التي تواجه الباحثين الراغبين في استكشافها وتوثيقها، مما يعيق عملية بناء المعرفة والفهم الشامل لتطورات الفن في العصور السابقة. وبالتالي، فإن هناك حاجة ملحة لتوجيه اهتمام أكبر وتخصيص موارد لدراسة وتوثيق وتعزيز هذه المدارس الفنية الكلاسيكية، لأنها تشكل جزءًا أساسيًا من تراث الفن العالمي وتعزز الفهم الشامل لتطور الفنون الحديثة والرقمية.

أهداف البحث

1 .تحليل تأثير المدارس الفنية الكلاسيكية على التطورات الفنية الحديثة والرقمية.

2 .دراسة تأثير هذه المدارس على صناعة السينما والتلفزيون وأساليب التعبير البصري فيهما.

اهمية البحث

فهم جذور المدارس الفنية في القرن العشرين وسياق نشوئها السياسي والاجتماعي.

حدود البحث

تقتصر حدود البحث زمنيًا على القرن العشرين، ومكانيًا على فرنسا كمكان تواجد بعض المدارس الفنية المهمة مثل مدرسة باريس للفنون التجريبية. كما تتضمن الحدود المكانية أيضًا فنانين بارزين مثل بيكاسو.

المبحث الاول - ثورة المدارس الفنية في القرن العشرين وتأثيرها على المصممين

في بداية أعوام القرن الحادي والعشرين أدت التقنية في العالم دوراً كبيراً من خلال التغيير بالعملية الفنية، كما تغيرت طريقة التعامل مع التنظيم البنائي للتصميم، وساد الطابع الرقمي بظهور الحواسيب، ومع استخدامها تحولت عملية التصميم إلى شكل الكتروني مما ادى إلى تحول جذري في هذا المجال)) [1]، وأصبحت التقنية مهمة أكثر فاكثر في ميدان صناعة الفن والتصميم، والأثر الذي أوجدته صار واضحاً في عصرنا مع ما تمثل من نتاجات وأعمال فنية أثبتت فاعلية هذا التأثير، فبعد أن كانت عملية صناعة العمل الفني وفي جميع مجالاته تتم بفعل وجهد يدوي وبطريقة تقليدية أظهرت التقنية الحاسوبية العمل الفني بطريقة مختلفة تماماً، مع خضوعها لآلية رقمية، فأصبح هناك ما يعرف اليوم برقمنة الفكرة الفنية، أو الفن الرقمي هذا التحول أضاف الكثير مما يحسب في صالح التقنية ويصب في مصلحة العمل الفني، إذ إن) (الافكار تطور التكنولوجيا والتكنولوجيا تؤثر بالافكار ، ولم يكن من السهل الدخول في عالم يمتاز بتحول الشكل الفني بطريقة آلية يكون الفنان والمصمم مرتبطاً فيها مع الامكانات التي تتيحها البرمجة الرقمية، إن هذه الإنجازات التقنية التي بدت واضحة في عالم اليوم، اخذ يشار لها بالايجاب من خلال ما شكلته من قفزات هائلة وبدا فيها الأمر واضحاً كما كان الحال عليه مع مرحلة ظهور الكتابة والثورة الصناعية واختراع الطباعة وثورة المعلومات والإتصالات بعد ظهور الحاسوب وتقنياته المتطورة)) ، وكان لهذه التحولات النوعية التي تمثلت على مختلف الاصعدة الحياتية بشكل عام والفن بصورة خاصة، أن تكون مؤثرة تأثيراً كبيرا، أسهم بإحداث أثر بفعل التقنية الرقمية من خلال الآلية التي يتبعها الفنان والمصمم على حد سواء، لإنشاء عمل فني وأيضا إجراء التعديلات والحذف والإضافة على الصور وفي صناعة الرسوم، ويكاد يكون من الصعوبة أحياناً أن يتم ملاحظة وإدراك هذا التحول الكبير من خلال الفعل الحاصل بتأثير التقنية على عمل وإنشاء وإنتاج ونشر المعلومات البصرية أيضاً، حيث إن ((الطريقة الفعلية لعمل تلك التقنية لايزال أمراً غامضاً بالنسبة للكثيرين))، فما حصل من تطورات في أدوات التصميم والإخراج الفني، بدت بطريقة لم تكن لها سابق في مجال الفن وعالم التصميم الكرافيكي الرقمي، واسهمت بشكل فاعل في عملية التحول بصناعة التصميم) (وأدت إلى اختصار الكثير من الاعمال التي كان يقوم بها المصمم بشكل مادي ملموس) [2]، وتحولها إلى مكون أثيري تصوري محسوس مدرك بصريا ومنتج ضمن عالم افتراضي، هذه الارتباطية التي اوجدتها التقنية ودخولها كعامل مساعد في إنشائية العمل الفني في السابق، اختلفت عملية توجهها في وقتنا الحالي، فاصبحت مكوناً رئيساً ارتبطت بصناعة الفكرة وطريقة إظهارها، فأتاحت رقمنة الفن بالنسبة له عملية إختزال لادواته التنفيذية والتي جمعت في البرامج ومهدت لإدارته الفردية العمل بحرية واتخاذ الكيفية لإظهار إنجازه الفني، وتكون بطريقة تحوي جميع مؤسسات العمل وبشكلية تلائم جميع الأذواق الفنية والجمالية والوظيفية مسخراً إمكانيات الإنشاء الرقمي لتكوين عمل فني بفعل تقني. ومن ضرورات النتاج الفني إنه يكون موجها لخدمة الاغراض المجتمعية وبشكل خاص في مجال التصميم وتكمن أهميته ودوره في حياة المجتمعات من خلال توفير احتياجات المجتمع من منتجات فنية من شأنها أن تخاطب كل ذوق))، وعلى الرغم من ان التطور المبكر للتقنية ارتبط بالدفاع والطيران الفضائي، فإن الكرافيك الرقمي الحديث تمثل ((بتنوعه الواسع الاستعمال فاشتمل على التصميم الكرافيكي وصناعة الصور المتحركة، وصناعة الافلام، وكذلك الانترنت))، إلا ان ما يلاحظ في مشهد الفعل الفني من خلال التطورات المتسارعة في حياة المجتمعات باختلاف عاداتها وتقاليدها هو ظهور لغة مشتركة تمثلت بالاستخدام الموحد للإنجاز التقني الرقمي للبرامج واعتمادها من قبل الفنانين والمصممين وتسخيرها لإنجاز اعمالهم وهذا ما دفع الى ان تأخذ التقنية في زماننا بمركز الصدارة وظهور ما يعرف بالفن الرقمي في مجال الفن والتصميم الكرافيكي.

استعان ليوناردو دافينشي وجان فيرمير بالكاميرا البدائية وغيرها من الأجهزة المماثلة بقصد اختزال الزمن والسرعة في تنفيذ التخطيطات الاولية التي تبين الأبعاد المناسبة في تكوين العمل الفني للوحة، واستخدم فنانو القرن التاسع عشر أمثال يوجين ديلاكروا، إدغاردينا، طوماس إيكتيز وأخرين الكاميرا كمصدر لتجسيد تخطيطات اعمالهم الأولية، أما الفنانون المعاصرون فقد عملوا على استخدام تقنية نقل الصورة على سطح اللوحة من خلال الجهاز العارض فوق الرأس (الاوفرهيد) او (الفانوس) لتسقيط الخطوط الرئيسة والفرعية للوحة المراد تنفيذها على سطح قماش الرسم أثناء العمل ليتم وضع تخطيط لتكوين اللوحة، وفي يومنا هذا فإن الأجهزة وأدوات البرامج تطورت ووصلت إلى مرحلة أعطت للمصممين إمكانية ((استعمالها بطريقة أكثر حدسية وطبيعية، فألواح الرسم الرقمية أصبحت أكثر حساسية وأكثر سهولة تنفيذية والتي جمعت الاستعمال، ولجعل إحساس الرسم باستخدام الكومبيوتر أقرب إلى الإحساس بالرسم الطبيعي، وكذلك صنعت لأقلام الرسم الرقمية رؤوساً تعطيك مزيداً من

ان هذه التقنيات أصبحت تصب في مصلحة جمالية العمل الفني الإحساس)) ، حيث ان هذه التقنيات اصبحت تصب في مصلحة جمالية العمل الفني التصميمي [3].

ومن هنا فإن مصطلح الفن أصبح ملازماً لكل شيء يحمل صفة الجمال والتعبير الجمالي والإبداع وينتج من قبل الفنان من خلال ملاحظته لما يحيط به من أشياء في بيئته يستلهم منها أفكاره، وكذلك تعليل لكل فعل إنساني يقوم به الفرد أو مجموعة من الأفراد تجمعهم فكرة نتاج العمل الواحد وهدفه والفن لا يختلف في شيء عن التصميم فكلاهما يكمن معناهما في التعبير الجمالي ويسيران في نسق واحد ثابت من أجل الوصول لغاية معينة، حيث يعد فن التصميم الحلقة التي تصل بين الفن الجماعي بالفن الفردي، وهو موفق جمالي)) ، فالفن يهدف إلى إيصال رسالة متمثلاً بالعمل الفني ويتلقاها المشاهد لكي يدرك مكنونات الرسالة وتأويلاتها، فهو بحد ذاته عملية تهدف إلى ترتيب وتنظيم التفاصيل الداخلة في العمل الفني طبقا لكيفيات الفنان، والتصميم هو جوهر عملية التنظيم والترتيب وتنسيق العناصر، ومن الملاحظ أن دائرة الفن البصري في عصرنا اتسعت بشكل ملحوظ وواضح شملت كل نشاطات الحياة اليومية وضروراتها، وبدت تظهر في عديد من الوظائف الفردية وتنوعت مع تنوع الحاجة، وأصبحت كلمة فن تطلق على مصفف الشعر كذلك على فن الطبخ، وكل نتاج يظهر بفعل انساني أخذ يحمل صفة الفن، كما يعد من الصفات الدالة على مهارة إنسانية تحمل صفة التفرد فتكون نابعة من فرد أو ربما تكون جماعية، فالفن هو تعبير عن فكرة معينة بإستخدام خامة او مجموعة خامات تشكيلية، تصاغ بأسلوب يعكس فكر وفلسفة الفنان بحيث تبدو ذات مظهراً جميلاً، ليبعث الراحة والسرور)) [4]، ومع تطور المفاهيم الفنية وتوسعها التي يعد فن التصميم من اهمها في مجال بحثنا بشكل خاص، كونه يمثل بعد احد الفنون التطبيقية وايضا الجميلة التي تحقق غرض وظيفي ونفعي متناغما مع الغرض الجمالي التي يسعى لها التصميم والمصمم، أدى إلى أن يكون عاملاً مهماً ويشغل مساحة كبيرة بين الفنون، من خلال الطبيعة التي يتسم بها فن التصميم حيث يكون قائماً على إيجاد حلول عملية وإبداعية تعيد للإنسان توازنه وعلاقاته الصحيحة بين أحاسيسه وأفكاره من خلال إشباع تلك الحاجات التي تقوي وجوده وتغني رغباته)) ، ومر العالم بتطورات أحالت الفهم التنفيذي للفنون وتحولها من فنون تعتمد الاسلوب التقليدي في تنفيذ العمل الفني الى فنون تعتمد الفهم الرقمي من خلال بروز دور التقنية ودخولها في مجال صناعة العمل الفني، واصبحت تعتمد كعامل مساعد وساند للفنان المصمم وبشكل خاص في مجال صناعة الفنون البصرية باعتمادها على الكمبيوتر) (الذي صار أداة فعالة وسريعة واقتصادية لإنتاج الصورة)) [5]، وما أوجدته في صناعة ومعالجة الصورة، فادى دخول الحاسبة وبرمجياتها ولاسيما في مجال التصميم الكرافيكي إلى أن تحول العديد من المصممين من مصممين تقليديين، إلى مصممين رقميين يعتمدون هذه التقنية ودخولهم عالم صناعة التصميم الرقمي، فأوجدت التقنية الرقمية طريقة جديدة للتعبير الفني تمثل بطريقة الرسم الرقمي الذي يعد من الفنون الجميلة التي ظهرت لتنال استحسان العديد من الفنانين المصممين والمتذوقين للفن واعتمادهم على الحاسوب في صناعة وتكوين التصميم والصور والرسومات)) ، وأدت إلى ازدياد عدد المهتمين بهذا النوع من الفن الذي رافق تزايد اعداد البرامج والتطورات التي حصلت فيها من خلال قدراتها الابداعية التي أصبحت لها بصمة خاصة في عالم الفن والتصميم فالرسم بإستخدام الكومبيوتر يعد أكثر تسامحاً من معظم وسائل الرسم التقليدية لانه يمنح المصمم القدرة على ان يرسم او يجمع تركيبة فنية ويحفظ نسخاً متعددة أثناء العمل) ، وتمثل هذا الاهتمام بشكل خاص في الأعوام الاخيرة، وأدى هذا الاهتمام بالفنانين والمصممين إلى أن قاموا بتبني الرسم الرقمي بعد أن هجروا الرسم التقليدي وكان منهم من قام بالانتفاع من الرسم التقليدي وعمل على مزاوجة الفن التقليدي بالفن الرقمي – الرسم الرقمي - لما منحته البرامج للمصمم من) (سهولة في توفير الأدوات المستخدمة في الرسم الرقمي حيث لا يتطلب الكثير لإنجاز تصميم مميز) ، وتمثل ذلك من خلال نضوج تلك الأدوات وتحولها إلى أدوات أكثر حساسية وأكثر ألفه للاستخدام واحد مصادر الإلهام)) كما ان الفن والتصميم يستخدم كلاهما مبادئ التصميم بقصد ايجاد الموضوع , والكيفية التي يتم بها تقديم الموضوع الفني , اذ يعد العمل الفني الهدف الجمالي الذي يتم عمله للتجميل وجلب المتعة المرئية ,[6] فعندما تواجه المصمم مشكلة معينة يتوجب عليه عندها العمل ضمن مواصفات معينة يمكنها ان تقدم له التحديدات التي من الممن ان تساعده على بلوغ الهدف الذي يسعى إليه , اذ يجد كل من المصمم والفنان حلولا مرئية مدركة للمشاهد من خلال وسائل الاعلام , او حلولا صناعية من خلال استخدامهم للمواد التنفيذية للعمل التصميمي . و لقد اثرت الثورة الرقمية وثورة المعلومات على العمارة والتصميم الداخلي حيث احدثت تطورا هائلا في كافة مجالاتهم , وقد انعكس هذا التطور على الفكر التصميمي والذي بتسارع بشكل ملحوظ ليقدم جيلا جديا من التصميمات التي

تترجم إيقاع تكنولوجيا العصر وتعكس تطلعات لا نهائية للتصميم الداخلي المتطور , غير مبالية بالنظريات التقليدية الساكنة بل مندفعة نحو التحول الكامل وتغير كل ما هو مألوف ونمطي والتحرر من التقاليد النمطية المتعارف عليها , مما ادى إلى ظهور تكنولوجيا التصميم الرقمي وتدخل التقنيات الرقمية في كل مراحل العملية التصميمية [7].

المبحث الثاني : تاريخ التصميم الرقمي وتأثره بالمدارس الفنية

مثلت عملية تشكيل الوعي الإنساني في التعاطي مع الحياة , مرتكزا أساسيا في بلورة مفاهيم متعددة امتلكها الانسان وحاول توظيفها وتكييفها ابان تعامله مع تفاصيل الحياة نفسها , فضلا عن طبيعة متطلبات التواصل معها او تحقيق ديمومة من اجل تأمين استمرارية المجتمع الذي نعيش فيه , هذه الديناميكية والتفاعلية الإيجابية ما بين الانسان من جهة والحياة من جهة أخرى اوجدت الكثير من العلوم والتقنيات , والممارسات الإنسانية التي تطورت بتطور الانسان نفسه , وتأثرت بجميع الطروحات الفكرية , والفلسفية التي اوجدها الانسان من فهم اكثر للحياة وتحولاتها الاجتماعية والثقافية والصناعية والعلمية والتجارية أيضا , فما يحيط بالإنسان لا يبيح نفسه بشكل مباشر وانما هو بحاجة إلى عمل ونشاط , إلى صناعة وتجارة تقودها الحاجة الإنسانية بشكل أساس والطبيعة كثيرة المنافع والخيرات لكنها بحاجة إلى ديمومة وتحقيق فعل التواصل بشكل متوازن , من حيث الاخذ والعطاء , ومن هنا ظهرت الحاجة إلى علم مثل التصميم سواء اكان بدائيا ام متطورا , فما صنعه او اوجده الانسان كان بحاجة إلى نظم انتاج بسيطة تديم هذه الصناعة فالحياة تمنح ما يريده الانسان بشرط العمل والكفاح للوصول إلى الأهداف [8] .

أن اهمية الدراسة التاريخية للتصميم الرقمي تأتي لكشف الاتجاهات والاساليب الفنية وتطورها , وآلية نمو هذه الصناعة ومراحل تطور التصاميم الرقمية , وكذلك لمعرفة التطور التكنلوجي الذي مرت به , وبلا شك هو جرد غير مكتمل لمعالم التصميم الرقمي , و تعد الفنون الرقمية من الفنون المعاصرة التي حدثت مع التطور التقني في النصف الأخير من القرن العشرين، والتصميم الرقمي يعتمد في مادته الأساسية للإنتاج على الحاسب الآلي والأجهزة الملحقة به من خلال الرسم والتعديل ببرامج الرسم، الفن الرقمي مواكبة العصر ونهضة فكر , والتصميم الرقمي هو نوع من التمازج بين الإبداع الفني والإبداع العلمي، يعتمد فيه الفنان إلى استخدام الوسائط الرقمية مثل الحاسوب كأداة فنية لإيصال رسالة معينة لغتها الحس والإبداع، وهو مصطلح واسع يشمل الأعمال والممارسات الفنية عن طريق استخدام التكنولوجيا الرقمية بطرق محترفة، وجعلها عنصر هام لبلورة مفهوم الإبداع.

فمنذ السبعينات اتّخذ الفن الرقمي كوسيلة بارزة من وسائل الإعلام الحديثة، ومع تطور التكنولوجيا وتوفر مختلف برامج التصميم الرقمي، أصبح الفن الرقمي من أحدث أنواع الفنون البصرية , وقد نشأ هذا الفن متزامناً مع تطور التكنولوجيا ويظهر تاريخ التصميم الرقمي مدى التداخل بين التكنولوجيا والفن, وهذا شيء طبيعي فالفن على مدى العصور يسير متزامناً مع تطورات العصر ومتأثراً بمعطياته [9] .

استُخدِم مصطلح الفن الرقمي لأول مرة عام 1980 لوصف برنامج الرسام AARON الذي استخدمه المهندسون في برمجة روبوت ذكي قادر على رسم رسومات كبيرة ومتنوعة على ورقة موضوعة على الأرض، ما لفت أنظار المصممين لاستغلال وتطوير هذا النوع الجديد من الفنون .

لكن أُولى محاولات إخراج عمل فني بواسطة الحاسوب كان عام 1965، على يد الفنان الألماني "فريدر ناك"، الذي صمم خوارزمية تتيح رسم مجموعة من الأشكال الفنية المختلفة، لتكون بذلك أول رسمة للفن الرقمي، على الرغم من غياب المصطلح الواصف له في ذلك الوقت.

ومع نهاية الستينيات، عقدت عدة متاحف معارض لاستكشاف الفن بواسطة الحاسوب. وتطور تطورًا هائلًا بعد ذلك من خلال وسائل الإعلام المختلفة التي اعتمدت على عدة فنون مثل الموشن جرافيك، أو استخدام الفن الرقمي في أفلام ديزني، أو حتى في التسويق الرقمي[10].

نجد أن لتصميم الجرافيك تاريخ حديث نسبيا بوصفه نظاما، فإن الأنشطة التي تشبه تصميم الجرافيك تمتد على مر تاريخ البشرية من كهوف لاسكوس، إلى عمود تراجان في روما إلى المخطوطات المضيئة في القرون الوسطى، إلى مصابيح جينزا. المهرة في كل هذا التاريخ الطويل وفى ظل الطفرة التي حدثت مؤخرا في مجالات الاتصال المرئي في القرنين العشرين والحادى والعشرين، نجد في بعض الأحيان الاختلاف في كل من الإعلان، وتصميم الجرافيك والفنون الجميلة. وعلى الرغم من كل ذلك، إلا أنهم جميعا

يشتركون في نفس العناصر والنظريات والمبادئ والممارسات واللغات، وأحيانا في نفس العميل. ويعتبر الهدف النهائي في فن الإعلان هو بيع السلع والخدمات. كما أننا نجد الجوهر في تصميم الجرافيك ،هو "تنظيم المعلومات، وتشكيل الأفكار وإضفاء جو من التعبير والشعور للحقائق الفنية التي توثق خبرة الإنسان".

ما بين القرنين الرابع والسابع الميلاديين و فى خلال عهد أسرة تانغ ما بين (٩٠٦ – ٦١٨) كانت تستخدم الأشجار لأغراض الطباعة و عمل المنسوجات. فتقطع الجذوع؛ لينقش عليها النصوص البوذية و لإستنساخ الكتب المقدسة وهي أقدم كتب مطبوعة عرفتها البشرية حتى الآن. و في خلال عهد أسرة سونغ (١٢٧٩ – ٩٦٠) تم إنتاج الكتب على نطاق أوسع و ذلك باستخدام أنواع الطباعة المتحركة و ذلك حتى تولت دار يوهان جوتنبرج للطباعة الصحفية عملية نشر الكتب على نطاق أوسع في أوروبا في وقت ما خلال العام ١٤٥٠و تسمى هذه الحقيقة من تصميم الجرافيك النمط الإنساني أو القديم [11].

وفي أواخر القرن التاسع عشر في أوروبا، ظهرت حركة ساهمت في فصل تصميم الجرافيك عن الفنون الجميلة و خاصة في المملكة المتحدة. و الوقت ذاته برز اسم بيت موندريان ليعرف بأبو تصميم الجرافيك، حيث يرجع إليه الفضل في تأسيس استخدام الشبكية (Grid system) المستخدم اليوم في الإعلان و الطباعة و التصميم على شبكة الإنترنت.

و في عام ١٨٤٩، تم إدخال تصميم الجرافيك إلى المسار التعليمي في بريطانيا ويعود الفضل في ذلك هنري كول Henry cool الذى ساهم في لفت نظر الحكومة البريطانية إلى أهمية تصميم الجرافيك عن طريق مجلته الخاصة بالتصميم و المصنوعات و تنظيمه للمعرض الكبير الذى يعد احتفالاً بالتصميم و التكنولوجيا معاً.

كما قامت دار النشر كيلمسكوت Kilmuscote لمؤسسها ويليام موريس William morris بإنتاج العديد من الكتب المتخصصة فى تصميم الجرافيك والتي كانت تحمل طابعاً تاريخياً يعكس الحالة المادية المبتذلة لتصميم الجرافيك أثناء القرن التاسع عشر. ساهمت إصدارات موريس - والتي كانت تستهدف الأثرياء على الأكثر- في الفصل ما بين التصميم و غيره من الأعمال الفنية الأخرى. كما ساعدت أيضاً في تطوير الفن الحديث بصورة مباشرة و التصميم في أوائل القرن العشرين بصورة غير مباشرة.

- **مدارس الفن الرقمي**

يُقسم فن التصميم الرقمي الحديث إلى ثلاث مدارس رئيسية تبعًا لفكرة التصميم، على النحو التالي [12]:

1- مدرسة الفن الرقمي الو اقعي

يُمثل التصميم أشكالًا موجودة في الواقع، مثل: وردة، بيت، شخص، حصان وغير ذلك من العناصر. ويحاول الفنان هنا أن يكون واقعيًا ليعبر عن رؤية حقيقية ملموسة أو جزء منها، دون إضفاء أي تأثيرات خيالية.

وهي تشمل المحاكاة والتي تعني التصميم بالنقل من الواقع وتحاكي عناصر معروفة مثلا : منزل، شجرة، جهاز كمبيوتر. فتشتمل استخدام الصور الواقعية و دمجها بطرق مختلفة لتمثيل الحقيقة أو جزء منها.

2- مدرسة الفن الرقمي الخيالي

لا يلتزم الفنان في مدرسة الفن الخيالي بالرؤية الواقعية، بل يمكن أن يضيف ويستحدث ما يراه من تأثيرات وتداخلات متنوعة ومتضادة، وهي أشبه بالمدرسة السريالية في الفن التقليدي، ولكن باستخدام الحاسوب كأداة للتعبير عن خيال الفنان.

تهتم بتصميم واستحداث عناصر من الخيال ويكون فيها تداخلات في الصور و لمسات خيالية ليست موجودة في الحقيقة, فهي بذلك تعتمد على الفكر الإبداعي والإبتكار، و هذه المدرسة كما يحب البعض أن ينادوها يسمونها (مدرسة الديجيتال) أو مدرسة الفن الرقمي.

3- مدرسة الفن الرقمي التعبيري

تؤخذ في مدرسة الفن التعبيري عناصر من الواقع، ولكن تُصمم وفق مشاعر الفنان، بغض النظر عن مدى توافقها مع الحقائق، ويتم ذلك عن طريق تغيير قوي في الخطوط أو الألوان أو التناسب بين حجم الأشكال في التصميم.

وهي التي يتم فيها أخذ عناصر وأشياء من الطبيعة ويتم تشويهها بتغيير أما ألوانها أو هيئاتها وأحجامها، ولا يقصد بالتشويه هنا التخريب وإنما يقصد التغيير عن الوجه الحقيقي لها.

أما من ناحية تكوين العمل الرقمي فيتبع أحد الأساليب التالية [13]:

1. الأسلوب الصفري:

وهو الذي يتم فيه فتح ملف جديد ويتم فيه خلق العناصر دون نسخها أو قصها من مكان آخر باستخدام الأشكال الهندسية والعضوية والألوان والفرش والفلاتر وغيرها من أدوات الخلق الفَنّي في أحد برامج التصميم.

2- **الأسلوب التجميعي :**

وهو الذي يعتمد على تجميع مجموعة من الصور وإحداث علاقات بينها في تكوين واحد، وهو أقرب إلى الكولاج دون إحداث تعديل جذري على الصور المجمعة.

3- **الأسلوب المشترك بين الصفري والتجميعي:**

ويعنى جمع صور وتنسيقها والتعديل عليها حسب الطابع الشخصي .ويعد الأسلوب الأول والثالث أفضل من الأسلوب الثاني.

المبحث الثالث - تطور التصميم الرقمي في المو اقع والتطبيقات

يمتاز عصرنا الحالي بأنه عصر الانفجار والنمو السريع في المعلومات في جميع المجالات , فقد اصبحت تنتشر بشكل سريع بحيث يمكنها الوصول لأي شخص في أي مكان و زمان , ولات الصراع في هذا العصر على امتلاك المعرفة وتنظيمها وتوزيعها اكثر من الصراع على الثروات والموارد الاخرى , واصبح من يملك المعرفة الصحيحة في الوقت المناسب يملك عناصر القوة والسيطرة في عالم متغير يستند إلى العلم في كل شيء , ولا يسمح بالارتجال والعشوائية , وتجعل الثورة العلمية والمعرفية في مجال التكنولوجيا في القرن الواحد والعشرين لزاما على كل فرد في مجال تخصصه أن يسارع إلى الاستفادة من البرامج ذات الصلة بعمله حيث ان البرامج التطبيقية للرسم قد غطت جميع جوانب الحياة الانسانية , وان استخدام التكنولوجيا بشكل عام يعتبر محددا عند مقارنته بالمجالات الاخرى , ولأهمية استخدامه في الفنون التشكيلية والتصميم والرسم له ايجابيات كثيرة اهمها اتساع آفاق الابتكار والابداع وذلك بتعدد الحلول التشكيلية التي تتاح لمستخدم التكنولوجيا الحديثة , ولقد اصبحت تحديات العولمة اليوم كبيرة , بسبب تغير معالم الحياة الانسانية ولم تعد فكرة تقبلها او رفضها مشكلة بل بالكيفية التي تواجه بها هذه التحديات بفعل التطورات العلمية والانجازات التكنولوجية المستمرة والتي اصبحت مقياس لتطور الامم في مختلف المجالات , فقد شملت تلك التطورات جميع الانظمة ولم يكن التصميم بمعزل عنها بل كان اكثر النظم تأثرا من ناحية المجال التكنولوجي المعرفي [14] .

و الثورة الرقمية العالمية حملت معها تباشير الانتقال إلى عصر حضاري، جديد، إذ هي عبرت عن تحول هائل في تقنية الاتصالات وفي مناهج الثقافات ونظم المعلومات ، وأطلقت العنان لاتجاهات واسعة في توظيف التكنولوجيا الاتصالية والمعلوماتية في برامج الفنون الرقمية والإعلامية وغيرها. وهذا الاتجاه الجديد لا يؤسس تطبيقاته وبرامجه في فتح مستقبل للفنون الرقمية دونما حيازة مجموعة من المعطيات التي تبدأ بتشكيل ظواهر تطوير تقنية البرمجيات الرسومية والصورية وانتهاء بإيجاد الشبكة الاتصالية التي تحدد وظائف جديدة للغة البصرية والملفات الصورية والصوتية، هذه الفنون الرقمية تعكس في حقيقتها جوهر عصر رقمي (Digital) وهكذا أصبحت الفنون الرقمية اقرب إلى العلم الذي يوظف الكثير من نتائج العلوم الأخرى في مجال تطوير وإنتاج الصورة الرقمية التي تعبر عن جوهر الحضارة المادية والمعرفية.

الفن الرقمي على الأجهزة اللوحية

من التطبيقات الكثيرة على الأجهزة اللوحية التي تعطي المستخدم خيارات كثيرة وإمكانات متعددة لإبداع فنه نذكر البرامج التالية [15]:

أرتريج Artrage

يحتوي هذا التطبيق على خيارات متعدّدة كلون الورق ومقاييس إطار اللوحة وأنواع المواد المستخدمة من طباشير وأقلام وألوان مائية وزيتية وفحم وباستيل. ويعطي هذا التطبيق إحساس الرسم الواقعي، إذ يكون الرسم مباشراً على الشاشة ويَسهُل تغيير حجم الفرش والعمل باستخدام صينية ألوان واسعة ويوفر سهولة التوليف اللوني والمزج. ويسهل فيه دمج العناصر والتقنيات المختلفة. ولكن من عيوبه صعوبة التحكم وتغير مقاييس اللوحة في أثناء العمل عليها.

الآرت استديو ArtStudio

يحتوي هذا التطبيق على خيارات متعدِّدة لمقاييس أطر اللوحة وتنوُّع في الفُرَش التي يصل عددها إلى 20. وبالإضافة إلى ذلك، فإن لهذا التطبيق ميزة العمل على طبقات مستقلة بعضها فوق بعض، ويوجد فيه كثير من المرشحات والمؤثرات التي تعطي الفنَّان مجالاً أكبر للإبداع. كما يحتوي هذا التطبيق على كثير من الدروس التعليمية لتمكين المستخدم من الحصول على أفضل النتائج. ولهذا التطبيق ميزة مهمة هي سهولة فتح ملفاته في برامج "فوتوشوب" وغيره من برامج الرسم على الكمبيوتر. فهو يستقبل ملفات "فوتوشوب" ويصدر ملفات يمكن فتحها في "فوتوشوب" وغيره من البرامج الشهيرة. وهناك بعض التطبيقات التي تعطي إحساساً بالرسم الواقعي مثل تطبيق أورين إنك .Auryn Ink فهو صُمِّم ليعطينا رسومات مشابهة للرسم بالألوان المائية. ويُعدّ أفضل برنامج للحصول على تأثيرات الرسم المائي، وتتطابق نتائجه تطابقاً كبيراً مع الرسم المائي الواقعي. وهو يتيح للفنَّان إمكانية التحكم في شكل طرف الفرشاة، ويمكن تعديل كمية الماء واللون فيها، ويمكن تغيير الملمس وحتى أنواع سطح الورق ومقاييسه.

براشز Brushes

وتتوافر تطبيقات أخرى ممتازة وسريعة تتيح للفنان إمكانات أكبر وأوسع، مثل تطبيق الفُرَش "براشز .(Brushes) "ويتضمن هذا التطبيق شريط أدوات بسيطاً ومرتباً، والعمل فيه على صينية الألوان واستحضارها أمر سهل، وهو سريع وحساس للمس.

وتعمل شركات الأجهزة اللوحية الآن في إنتاج أدوات مختلفة مثل الفُرَش والأقلام التي تباع كمكملاتٍ للجهاز اللوحي، لتجعل الرسم الرقمي تجربة مشابهة للرسم الواقعي وتردم الفجوة بين النوعين. وقد استغنى بعض الفنانين عن دفتر التخطيط واستبدل به جهازاً لوحياً أو هاتفاً ذكياً في أثناء تنقله أو عند رغبته في عمل تخطيط سريع. هذا الخيار حل مشكلة توافر الأدوات، فكل ما يحتاج إليه الفنان هو جهازه وإصبعه ويداه. وثمة ميزة أخرى هي عدم حاجة الفنان إلى مصدر آخر للضوء. فالرسم الليلي في الخارج أمر صعب فعلاً، لكن مع الأجهزة اللوحية لن يواجه هذه المشكلة، إذ إن الشاشة في الجهاز اللوحي مشعة للضوء على عكس كراسه الورقي الذي يحتاج إلى ضوء خارجي ليراه.

إن أكبر ميزة للأجهزة والبرامج الرقمية هي بيئة العمل النظيفة والمرتبة جداً للفنان. وتعمل البرامج على إعطاء الفنان إحساس الاستديو الحقيقي من توفير أنواع الفُرَش وإمكان مزج الألوان والعمل بجميع الأساليب من الأسلوب الواقعي إلى الانطباعي أو حتى الحصول على تأثير المواد المختلفة كالألوان المائية مثلاً.

أما عن أسلوب عرض اللوحات، فضلاً عن إمكان طباعة الأعمال وتعليقها على الجدار، أو حتى إقامة معارض افتراضية على الشبكة العنكبوتية، فالإمكانات والأفكار الجديدة بدأت في إثارة الدهشة لدى الجمهور [16].

فاليوم، هناك متاحف حديثة خصصت قاعات خاصة فيها لعرض الأعمال الفنية التي أُنتجت بالأجهزة اللوحية مثل "الآيباد" و "الجلاكسي" وغيرها. مثال ذلك "متحف لويزيانا للفن الحديث" في الدنمارك، الذي أقام في صيف 2011 معرضاً فنياً للفنان ديفيد هوكني تحت اسم "أنا أرسم في الآيباد" عرضت فيه رسومه التي رسمها بواسطة

أبل نيوتن."Apple Newton"

جهازي "الآيباد" و"الآيفون". وقد علَّق على جدار القاعة نحو 20 جهاز "آيباد" عُرضت الأعمال فيها. وقد رافق المعرض أجهزة عرض ضوئية كانت تبث مقاطع فيديو توضح مراحل العمل في اللوحات.هذه إطلالة سريعة على الفن الرقمي وعلاقته بالتقليدي، وما هي الإمكانات التقنية المتاحة التي حضرت في عصرنا من أجهزة وتطبيقات، وما هي الفرص المشرّعة التي قدمتها وما زالت تقدِّمها للمستخدم. قد تجلب هذه التقنيات والتطبيقات فناً جديداً وإبداعاً، وهي في الوقت نفسه تسبب قلقاً لعشاق الفن التقليدي. ولكن لنرَ كيف تسير عجلة التطور على الصعيدين، وماذا يقدّم لنا الفنَّانون والتقنيون.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1417
Sultan Albaheli , Öğr. Üyesi fırat Arapoğlu : Classical Art Schools and Their Impact on Modern Digital Design
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المبحث الرابع : اجراءات البحث

أ - عينة البحث (لوحة غرينيكا)

تعتبر لوحة "غرينيكا" للفنان الإسباني بابلو بيكاسو واحدة من أبرز الأعمال الفنية في القرن العشرين، وهي تمثل أحد أهم الأمثلة على التأثير الذي تركه فن المدارس الفنية في تلك الفترة. تم رسم لوحة "غرينيكا" عام 1937 خلال حرب الجمهورية الإسبانية، وتجسد الألم والدمار الناجمين عن الحرب ويعتبر "غرينيكا" مثالاً حياً على تقنية الكولاج والتعبير الكبير الذي كان يتميز به بيكاسو. تجسد اللوحة صورة مشوهة لمدينة غرينيكا الباسكية التي تعرضت لقصف جوي همجي من قبل القوات النازية والفاشية خلال الحرب الأهلية الإسبانية. يعتبر اللوحة تحفة فنية تعبر عن الألم والتشويه والوحشية الناتجة عن الحرب، وتعتبر أيضاً رمزاً للنضال ضد الظلم والقمع حيث ان لوحة غرينيكا تجسد تفاعل الفن مع الحروب والصراعات السياسية .يتميز التصميم بتقنيات الكولاج والتجريد، حيث يتم تمثيل الجسد البشري والوجوه بشكل مبتذل وغير متعارف عليه، مما يثير الاستفهام والتفكير في الهوية والعنف. [17]

ب - تحليل العينة تأثير لوحة غرينيكا على التصميم الرقمي الحديث يمكن رؤيته في استخدام التجريد والتقنيات غير التقليدية في تصوير الأشكال البشرية والكائنات الطبيعية .يعتمد المصممون الرقميون على التجريد والتلاعب بالأشكال والألوان بطرق غير تقليدية للتعبير عن أفكارهم وتجاربهم المعاصرة.

بشكل عام، تُظهر لوحة غرينيكا لبيكاسو القدرة الفريدة للفن على إثارة النقاش وتحفيز التفكير، وهو ما يتواصل مع التصميم الرقمي الحديث الذي يسعى لاستكشاف وتجسيد التجريد والتعبير عن الأفكار بطرق جديدة ومبتكرة.

تناول الفنان عدة محاور في لوحته الشهيرة من الاسلوب وتفاصيل مضمون اللوحة

1. التكنيك والأسلوب:

- استخدم بيكاسو في اللوحة التكنيك المعروف باسم "التكسير التقني" أو "الكيوبية". يتميز هذا التكنيك بتقسيم الأشكال إلى هندسة مكعبة وسطوع الألوان، مما يخلق تأثيرًا ثلاثي الأبعاد.

2. الرموز والتفاصيل:

- يمثل كل عنصر في اللوحة رمزًا لمعاناة الشعب الباسكي خلال الحرب. على سبيل المثال، العين البارزة ترمز إلى الوعي والتحلي بالقوة، بينما الأنف المكسور يرمز إلى الهمجية والتدمير.

3. التأثيرات الفنية:

- لقد أثرت المدارس الفنية الكلاسيكية، مثل الكيوبية والتشريحية، على تصميم اللوحة وتكوينها. فقد تأثر بيكاسو بأساليب الرسم التقليدية في تجسيد الأشكال وتقسيم الفضاء.

4. التأثيرات على التصميم الرقمي الحديث:

- تُعد لوحة "غرينيكا" مصدر إلهام للفن الرقمي الحديث، حيث يمكن رؤية تأثيراتها في تقنيات التجسيم ثلاثي الأبعاد واستخدام الرموز الرقمية للتعبير عن القضايا الاجتماعية والسياسية.

5. الرسالة الفنية:

- تنقل لوحة "غرينيكا" رسالة قوية حول الوحشية والدمار الناجم عن الحروب، وتعكس الفن كقوة للتعبير عن الظلم والإرهاب بطرق تتجاوز الكلمات.

باختصار، تعتبر لوحة "غرينيكا" لبيكاسو تحفة فنية تجمع بين التقنيات التقليدية والتعبير الحديث، وتستحق التحليل العميق لأبعادها التاريخية والفنية والاجتماعية.

- نتائج البحث

من خلال تحليل العينة توصل الباحث الى النتائج الاتية

يظهر البحث أهمية المدارس الفنية الكلاسيكية في تشكيل وتطور التصميم الرقمي في العصر الحديث.

. يساهم التحليل في فهم أعمق للعلاقة بين التصميم الرقمي الحديث والمدارس الفنيةالتقليدية.

. تؤكد النتائج أهمية استمرار البحث والدراسة حول تأثير المدارس الفنية على التصميم الرقمي.

. يُشير البحث إلى ضرورة توثيق وتحليل تطورات التصميم الرقمي وفهم دور المدارس الفنية فيها.

. يُعزز البحث الحوار والتفاعل بين المجتمع الفني والتكنولوجي لتعزيز الإبداع والتطور في مجال التصميم الرقمي.

- التوصيات

. تطوير المناهج التعليمية لتضمن دراسة وفهم مدارس الفنية التقليدية وتأثيرها على التصميم الرقمي.

. إنشاء منصات وموارد عبر الإنترنت لتوثيق ومشاركة الأبحاث والدراسات حول هذا الموضوع.

. تنظيم معارض وفعاليات تعليمية تسلط الضوء على التفاعل بين التصميم الرقمي والمدارس الفنية التقليدية.

Conclusions:

Through the analysis of the sample, the researcher reached the following conclusions:

- The research highlights the importance of classical art schools in shaping and developing digital design in the modern era.
- The analysis contributes to a deeper understanding of the relationship between modern digital design and traditional art schools.
- The results emphasize the importance of continuing research and study on the influence of art schools on digital design.
- The study points to the necessity of documenting and analyzing the developments of digital design and understanding the role of art schools in them.
- The research promotes dialogue and interaction between the artistic and technological communities to enhance creativity and progress in the field of digital design.

References:

1. Jeremy Aynsley, Pioneers of Modern Graphic, Britain, Publishing Group Ltd., 2004, p. 195.
2. Scherthrainen – Bandar Viz, The Artist's Canvas for Drawing in Photoshop – Beirut, Arab Scientific Publishers, 5th ed., 2005, pp. 1-2.
3. Ismail Shawqi, Art and Design, Cairo, Publisher: The Author, Nasr City, 1999, p. 16.
4. Ismail Shawqi, ibid., p. 17.
5. Donald Hearn & M. Pauline Baker, Computer Graphics, USA, Englwood Cliffs, New Jersey, 1986, p. 1.
6. Naeem Abbas, ibid., p. 501. Mahmoud Fathi, The Digital Revolution and Technologies Used in Architecture: Design and Implementation, The Sixth International Architectural Conference, Faculty of Engineering, Assiut University, 2005, p. 7.
7. John Dewey, Art as Experience, translated by Zaki Naguib Mahmoud, Introduction to the Arabic Translation, 1963, p. 4.
8. Langer-Susana K., Philosophy of Art, London: Routledge, 1959, p. 201.
9. https://blog.khamsat.com/digital-art-guide/
10. https://www.baianat.com/ar/books/graphic-design/history-of-graphic%20design
11. Digital Art: When Talent Meets Technology, https://blog.khamsat.com/digital-art-guide/
12. Digital Art, ibid. Karim Eidan Shaya, "The Role of Art Teachers in Using Digital Technology to Teach Drawing to Intermediate School Students in Iraq," Maysan Journal of Academic Studies, Volume 22, Issue 46, 2023, p.
13. Zainab Abu Hussein, "Digital Art," Saudi Aramco website, https://qafilah.com/ar.
14. Zainab Abu Hussein, ibid.
15. https://ar.m.wikipedia.org/wiki/%D8%BA%D8%B1%D9%86%D9%8A%D9%83%D8%A7_(%D9%84%D9%88%D8%AD%D8%A9)#cite_ref-wikidata-a9e76a2963da0f2549e5bfa823c85d9eca9bc046_2-0

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1727

Communication and openness of performance contexts in postmodern formation

Suha Abdul Jabbar Rashid [a]
Sahib Jasim Hasan AL-Bayati [b]

[a] *Evening Fine Arts Institute for Girls*
[b] *College of Fine Arts, University of Baghdad / Department of Fine Arts / Drawing Girls*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 29 December 2024
Received in revised form 18 January 2025
Accepted 19 January 2025
Published 1 February 2026

Keywords:
The concept of communication/performance

ABSTRACT

The current research dealt with (Communication and Openness of Performance Contexts in Postmodern Formation). The research included four chapters. The first chapter dealt with the methodological framework of the research represented by the research problem, which was determined by answering the following questions:

-What is the concept of communication in postmodern formation?

-What are the performance contexts in postmodern formation?

As for the research boundaries, they were determined as follows:

1- Spatial boundaries: America.

2- Temporal boundaries: 1952-2001

As for the second chapter (the theoretical framework of the research), it dealt with the following topics:

The first topic: The concept of communication and performance contexts in modern drawing. As for the second topic, it dealt with: Communication and performance contexts in postmodern formation.

The third chapter was concerned with analyzing the research sample, which amounted to (3) models of postmodern formation.

The fourth chapter was determined by the results and conclusions of the research. The results include:

1- Communication was based on the principle of spontaneity and continuity in addition, construction and deletion, as these continuous moments or continuous time with the artwork have a special space-time that cannot be repeated.

2- Communication was achieved through the psychological dimensions of the self in the midst of a state of alienation and disintegration, as the performances display the human body (the artist) and the animal, through a fabric of color and tactile harmonies, as the body is in a dynamic and active state continuously.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1727
Suha Abdul Jabbar Rashid, Sahib Jasim Hasan AL-Bayati: Communication and openness of performance contexts in postmodern formation
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التواصل و انفتاح سياقات الاداء في تشكيل مابعد الحداثة

سها عبد الجبار رشيد [1]
صاحب جاسم حسن البياتي [2]

الملخص

تناول البحث الحالي (التواصل وانفتاح سياقات الاداء في تشكيل مابعد الحداثة) وقد تضمن البحث أربعة فصول، اهتم الفصل الأول منه بالإطار المنهجي للبحث متمثلاً بمشكلة البحث التي تحددت بالاجابة عن التساؤلات الآتية:

-ماهو مفهوم التواصل في تشكيل مابعد الحداثة ؟

-ماهي سياقات الاداء في تشكيل مابعد الحداثة؟

اما حدود البحث فقد تحددت بالآتي:

1- الحدود المكانية: أمريكا.

2- الحدود الزمانية: 1952- 2001

اما الفصل الثاني (الاطار النظري للبحث) فتناول المباحث الآتية:

المبحث الأول: مفهوم التواصل وسياقات الاداء في الرسم الحديث. اما المبحث الثاني فتناول: التواصل وسياقات الاداء في تشكيل مابعد الحداثة.

وعُني **الفصل الثالث** بتحليل عينة البحث والبالغة (3) نماذج من تشكيل مابعد الحداثة.

اما الفصل الرابع فقد تحدد بنتائج واستنتاجات البحث ومن النتائج:

1- ارتكز التواصل على مبدأ التلقائية والاسترسال في الاضافة والبناء والحذف، إذ ان لهذه اللحظات المتواصلة او الزمن المستمر مع العمل الفني، زمكان خاص لا يمكن تكراره .

2- تحقق التواصل عبر ابعاد سايكولوجية االذات وسط حالة من الاغتراب والتفكك، فالاداءآت تستعرض الجسد الانساني (الفنان) ،والحيواني، عبر نسيج من التناغمات اللونية والملمسية فالجسد في حالة ديناميكية وفاعلة بأستمرار.

الكلمات المفتاحية: مفهوم التواصل/ الأداء

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

اولاً: مشكلة البحث:

اولا : مشكلة البحث :

يُعد التواصل جوهر العلاقات الانسانية ولايقتصر التواصل على ماهو ذهني ومعرفي، بل يتعداه الى ماهو وجداني وماهو حس حركي وآلي، او الاشتراك مع الاخرين في عملية تبادل الرموز وانتقال المعلومات بين الانا والاخر، مما يسمح بتبادل الخبرات باساليب لغوية او ادائية في الزمان والمكان المحددين، وهناك انواع من بيئة التواصل فنجد التواصل البيلوجي والتواصل الاعلامي والتواصل الالي والتواصل السيكولوجي والتواصل الاجتماعي والتواصل اليسموطيقي ، والتواصل الفلسفي والتواصل الثقافي في الفن، مما تتطلب تعقب ورصد العوامل المهمة والمؤثرة بالتواصل بين الفنان والعمل، وتطورات المجتمع من جهة وعلاقته بالمتلقي من جهة اخرى في مرحلة مابعد الحداثة، وبهذا المعنى يُعد الفن كرسالة مرئية ذات دلالة معرفية اتصالية يستقبلها المتلقي على شكل ايقونة او اشارة رمزية وفكرية، الدالة على مضمون العمل الفني حيث تتبادل الافكار والاحاسيس والرسائل، وان اختلفت سياقات الاداء، اذ لا يقتصر التواصل على ما هو ذهني، بل يتعدى الى معايشة الاعمال الفنية ادراكيا على وفق سياقات الاداء، إذ ان هناك عملية انتقال من وضع فردي يكون الفنان منطويا على ذاته وفي عالمه الخاص، الى الاشتراك مع الاخرين، بين الانا والاخر التي ينتقل بها الذهن او العقل الانساني من مرحلة التصور الى مرحلة التطبيق، او الاداء, فانه بالنتيجة الموضوعية ذو حراك جدلي يعيش مخاضات بين منطقة التخصص الفعلية، حيث تتصل الثقافة الجماهرية بالظواهر الاقل الاثارة المتعلقة بالاندماج

[1] مدرسة في معهد الفنون الجميلة المسائي للبنات
[2] تدريسي في كلية الفون الجميلة في جامعة بغداد / قسم الفنون التشكيلية/ رسم

الاجتماعي للوعي، عن طريق الوسائط، وفي ضوء تحول الاعمال الفنية الى ممتلكات ثقافية من دائرة الانتاج والتجارب اليومية لعالم الحياة، وفي حقيقة الامر التبادلية تفرض نفسها ميدان الممتلكات الثقافية، انما يماثل وسائل التواصل في التشكيل على الرغم ان التشابهات البنيوية لاتبلغ اكثر من ذلك، فان هذه الوسائل تكون وسائل تقنية بغاية التواصل لتختصر المسافات الزمنية والمكانية ولتتعدد امكانات سياقاتها الادائية ولتتكثف شبكة الفعل التواصلي دون انقطاع مثلما في تشكيل ما بعد الحداثة.

وعليه يوجز الباحثان مشكلة بحثهما بالتساؤلات الاتي :

1- ماهو مفهوم التواصل في تشكيل مابعد الحداثة ؟

2- ماهي سياقات الاداء في تشكيل مابعد الحداثة؟

ثانيا: أهمية البحث والحاجه اليه : تكمن أهمية البحث الحالي بكونه يسلط الضوء على:

1- مفهوم التواصل وسياقات الاداء في تشكيل مابعد الحداثة، إذ يمدنا بقدر من المعلومات في فهم العمل الفني التواصلي، ومن ثم فهم سياقات الاداء عبر اتجاهات مابعد الحداثة، وتبادل دور المتلقي ومدى مشاركته في التشكيل، فضلا عن محاولة الاحاطة بالتحول الكبير الذي طال تشكيل مابعد الحداثة، وذلك بتعدد اساليبه وتحولاته اتجاهاته الجديدة، وعلى وفق تعدد سياقات ادائه، ولا سيما طرق الانتاج من لدن الفنان، وطرق تلقي الجمهور.

2- يمثل البحث انفتاح على التواصل والتنوع الادائي لتشكيل مابعد الحداثة، مما يشكل اضافة معرفية الى المكتبة التشكيلية وللدراسات الأولية والنقدية والجمالية، كونه حرثا في مناطق معرفية جديدة.

ثالثا :هدف البحث:

تَعرَّف التواصل وانفتاح سياقات الاداء في تشكيل مابعد الحداثة .

رابعا: حدود البحث:

أ_الحدود الموضوعية: دراسة التنوع في سياقات وآليات الاداء بحدود تشكيل ما بعد الحداثة.

ب_الحدود الزمانية: 1952_2001

ج_الحدود المكانية: أمريكا

رابعاً: تحديد مصطلحات البحث:

1- التواصل

أ- **لغة : communication**

التواصل أي "وصل الشيء الى الشيء وصولا وتوصل وتوصل اليه أي انتهى اليه وبلغه" (Manzur, pp. 316-317) .

والتواصل : من الاقتران والتصال والصلة والالتئام والجمع والابلاغ والاعلام (Al-Munjid fi al-Lugha wa al-Ilam, 1988, p. 903)

تواصل: يتواصل، تواصلا فهو متواصل – تواصل الشخصان وغيرهما ، اجتمعا واتفقا ضد تصارما وتقاطعا ,تواصل بعد فراق وصله توصيلا اذا اكثر من الوصل (Al-Razi, p. 310)

ويقال وصل فلان يصل رحمه ،رحمه يصلها صلة. (Manzur, pp. 316-317)

ب _ التواصل اصطلاحا :

التواصل هو" إقامة علاقات تبادلية قائمة على الحوار وتقبل الاختلاف بين المرسل والرسالة والمستقبل، تعمل على إثارة تساؤلات متتالية تولد إثناء العملية التواصلية، وتسهم في تعزيز الخطاب الثقافي بغية تحقيق أهداف لها وظائف معرفية مختلفة. (Muhammad, 2020, p. 193)

عرفه : شارل كولي : Charles Cooley

"انه الميكانيزم الذي بواسطته توجد العلاقات وتتطور ، انه يتضمن كل رموز الذهن مع وسائل تبليغها عبر المجال وتعزيزها في الزمان، ويتضمن ايضا تعابير الوجه وهيئات الجسم والحركات ونبرة الصوت والكلمات والكتابات والمطبوعات والقطارات والتلغراف والتلفون، وكل ما يشمله اخر ماتم الاكتشافات في المكان والزمان" (Karim, p. 953)

والتواصل هو" اقامة علاقات تبادلية قائمة على الحوار وتقبل الاختلاف بين المرسل والرسالة والمستقبل تعمل على اثارة تساؤلات متتالية تولد اثناء العملية التواصلية ,وتسهم في تعزيز الخطاب الثقافي بغية تحقيق اهداف لها وظائف معرفية مختلفة". (al-Ghaban & others, p. 8)

ج-التعريف الإجرائي للتواصل : هو نشاط فني إنساني مبني على وفق حوار عقلاني، يشترط وجود طرفين فاعلين أو أكثر ، يهدف الى التفاهم والمشاركة والوجود مع الآخر من خلال توجيه رسالة ما من الفنان التشكيلي الى المتلقي، ليخلق نسيجاً متلاحماً بينهما. وهذا يتطلب وجود واسطة وتقبل وتفهم لإتمام عملية نقل الخبرات من الطرف الأول (المرسل) الى الطرف الثاني (المتلقي) لتحقيق عملية التواصل.

2-الاداء performance :

أ- **لغة:** في اصله ومع كل تصريفاته النحوية يشير الاداء نحو التعريف عن قيام المرء بفعل معين بتأكيد وجوب تمام الفعل حتى يكون العائد اليه مؤديا (أدى/ادى الى /ادى ب يؤدي /اد تأدية فهو مؤد والمفعول مؤدي ادى قام به اتمه وانجزه قضاه اداء مفردة تسديد او دفع ما هو واجب) (Omar, 2008, p. 76)

ب - **الاداء اصطلاحا:** يشير مفهوم (الاداء) في معناه العام" الى السلوك الانساني خاصة عندما يكون الانسان القائم بهذا السلوك منهمكا في فعل معين(Wilson, 2000)

وهو" نشاط او سلوك يؤدي الى نتيجة كان يؤدي الى التغيير في البيئة" (Jaber & Kafafi, 1993)

والاداء (هي اللحظة الاتية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس والحضور المادي للجسم) (Goodman & Man, 2001, p. 151)

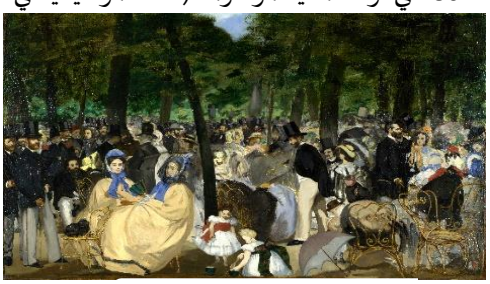
ج- **التعريف الاجرائي للاداء:**

الاداء ، انشطة تختبر الإنسان بواسطتها حدود امكاناته الجسمية ، والعقلية والانفعالية مع بيئته المحيطة، والاداء يستمد مفرداته التاسيسية والمهنية من فكرة نزوع الانسان نحو الجماعة لتحقيق الاتصال والتواصل في الفن.

الفصل الثاني:(الإطار النظري للبحث)

الفصل الثاني/ المبحث الأول: مفهوم التواصل وسياقات الاداء في الرسم الحديث.

ان زمن الحداثة زمن متجه نحو المستقبل الذي يكتسب بالتدرج دلالات يوتوبية عبر تجربة تتنامى فيها المسافة بين الحاضر والمنتظر وتطغى على قاموسها مصطلحات التطور والتقدم والتحرر والازمة.(Sabila, 2025) فهي (مفهوم مجرد او مثال فكري يلم شتات مستويات الوجود الانساني كافة اذ يشمل الحداثة التقنية والحداثة الاقتصادية والسياسية والادارية والاجتماعية والثقافية والفلسفية) الا أن الحداثة الفنية او الفن الحديث قد بدأ مع (الانطباعية)، وإنْ لم تتوضّح مُنطلقاته الأساسية إلاّ في بداية القرن العشرين ، بل في السنوات العشر التي سبقت الحرب العالمية الأولى ، بيد أن جذور هذا الفن تبقى مرتبطة بما شهده العالم الغربي بعد الثورة الفرنسية من تبدّل في مفاهيم انعكست آثارها على تطوّر الحركة الفنية في القرن التاسع عشر. (Amhaz, 1981, p. 140) ولد جيل الانطباعين في الفترة الممتدة بين الاعوام 1830-1941 حيث شرعو ان يرسمون في الهواء الطلق عن الطبيعة راسا وفي مقدمتهم (كوربيه) كان الوعي حادا بالمشهد المعاصر انذاك وما يبدو لنا طبيعيا وضروريا كان يعد لاسيما في الفن بدعة ثورية في اواسط القرن التاسع عشر حيث التقاليد راسخة منذ القدم وقد تولد هذا الوعي نتيجة الاحساس المرهف للماضي ولمظاهر الحياة الجديدة التي شرعت ان تزحف على المدينة باطراء بسبب الثراء الذي رافق التقدم الحضاري والصناعي وتفجرت الشاعرية في عالم الرسم في عام 1860-1861 في لوحة مائية موسومة (حفلة موسيقية في قصر التويلري) شكل (1)



شكل 1

إذ كرست عملية التواصل مع بنية اللون وحركة الضوء فكان استثمار (الانطباعيون) لعلوم الفيزياء والكيمياء في مجال الضوء واللون هو لغة تقنية جديدة على مستوى الاداء والتواصل والادراك والتذوق وكان ذلك فاتحة لجميع حركات الحداثة التي تبنت لغة شكلانية تؤكد على اهمية الخط واللون واسس التجميع الفني ففتحت افاق الرؤية والتلقي وعززت من اهمية التجديد في مجال التقنية الذي طوره فما بعد الانطباعية، إذ تركز على العلاقات البنائية التي كرست عملية التواصل لتستثمر قدرات المشاهد العقلية والحدسية في نفي الشيئية والتركز على العلاقات التكوينية. فكانت الدادائية تعوم فوق قضاءات من الازاحات اذ ان ميلها الى الجاهز من الاشياء والمهمش والمبتذل و كما في اعمال (مارسيل دوشامب) ومنها عمل (النافورة المبولة) وتوقيعه باسم مستعار عليها، والموناليزا بشارب. شكل(2)،(3)هذا الجمال الذي اتسم بالسحر والسكون في السابق قد لحق بعبث دادائي يسخر من الاشياء .

شكل (2)

شكل (3)

اما المدرسة السريالية مسبوقة بفئة تدعى الدادائية لكن دادا كانت ضد الفن انها كانت تلويحة رجال ضجرو من ماسي الحياة الى درجة استحال معها الا يكونوا اناس لايوقرون شيا او احدا ولدت في زيوخ عام 1916وماتت في باريس 1924وفي عام 1924 انبثقت (السريالية) من الرماد (Al-Zuhairi) (السوريالية) عفوية الاداء وسرعة التنفيذ للتواصل مع قوى اللاشعور ومعطياتها الجمالية المعتمدة على الاوعي والامنطقية مع حيوية الغريزة واحلام اليقظة والهلوسة مما يشترط الية تواصل مماثلة للمتلقي في تعدد القراءة كما اولعت بتصوير رعب الموت (فاندريه ماسون) يرينا سمكا تنتزع الواحدة احشاء السمكة الاخرى شكل (4) وصراعا للثيران ومذابح الحيوانات تحت الشمس شكل (5) فيما تزخر اعمال (سلفادوردالي) بمخلوقات عفنة واشياء فقدت اشكالها وتحولت عجائن ناعمة ومنفرشة شكل (6) وفي اعمال ايف تانغي نرى تحت ضوء باهت انشاءات تشبه العظام تنبيء عن مشاهد طبيعية لامعقولة من الحنين واللعب شكل (7) ويخلق (ماكس ارنست) غابات من النباتات المترفة متحجرة ومناظر طبيعية موغلة في القدم تبدو الحياة في نشاتها وكان الموت اقتنصها في غفلة منها فصلبها برهة من الزمن.(J.E. & Egger) شكل(8)(9).

نستنتج من ذلك ان السرياليون باساليبهم المختلفة دعاة الصورة الذهنية في الفن الى الاعتقاد ان الحياة الواقعية تشوش الذهن وعلى هذا فان نتاجات الذات السريالية لاتؤمن بالقواعد رفض الواقع هي السبر الحقيقي للفكر وهي املاء من الذهن في غياب كل من العقل فخزائن السريالية ليس الواقع ولا العقل انه الالهام. حيث فظهرت تقنيات متعددة في فنون الحداثة على مستوى الانجاز والاخراج كتقنية الحك والتحزيز والعجينة الكثيفة ومزج الزيت بالرمل وتقنية الكولاج والتقنية التلقائية اللاوعية وادخال مواد مختلفة ومهملة على مشهد المنجز الفني ساهم ذلك في تحقيق اثراء فني وجمالي على المستوى البصري والادائي واثراء عملية التواصل على المستوى المعنى والادراك .

شكل (4)

شكل (5)

شكل (6)

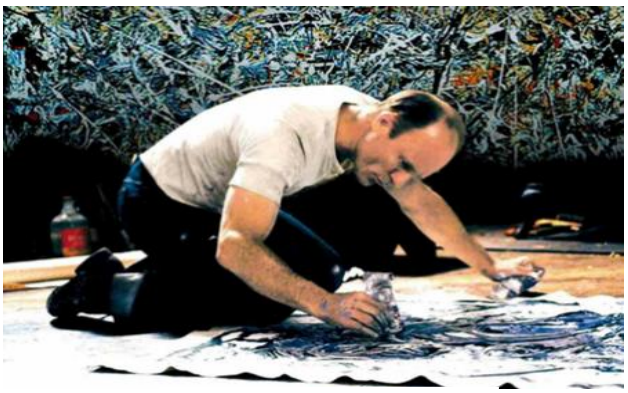
شكل (7)

شكل (8)

شكل (9)

المبحث الثاني: التواصل وسياقات الاداء في تشكيل مابعد الحداثة.

ويفتح الباب لظهور حقبة او عصر ما بعد الحداثة والذى ستحكمه مبادىء مغايرة ، من اهمها نهاية عهد الكيانات الكبرى ، وسقوط الحتمية فى التاريخ والمجتمع ، وانفتاح كل الخيارات امام الانسان فى اطار من التعددية الفكرية الطليقة التى لايحدها اى حد، وسقوط اليات العمل السياسي التقليدية وظهور اليات جديدة تتبناها الجماهير وتتحدى بها هيمنة وسيطرة النخب السياسية، وظهور اشكال واتجاهات جديدة فى العمارة والفن والادب والمسرح والسينما وتكون تعبيرا عن روح العصر الجديد. ومن هذه الاتجاهات التعبيرية التجريدية التي ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية تحت أسم مدرسة نيويورك 1940 وضمت مجموعة من الفنانين من جنسيات مختلفة من أهمهم ويليام دي كوننج Jackson Pollock وجاكسون بولوك Mark Rothko ومارك روثكو deKooningوغيرهم ويمكن أن نترصد أصولها كفكرة في اتجاة التعبيرية الألمانية حيث وجدت هذة المجموعة من الفنانين وغيرهم من فناني أوروبا من هاجروا بعد الحرب ,البيئة الجديدة التي شملتهم للتعبير عن فن جديد أو فن هذا القرن، وهو أسم قاعة العرض التي وفرتها بيجي جوجنهايم Peggy Guggenheim احد جامعي الأعمال الفنية لعرض أعمالهم . حيث يمثل هذا النوع من الفن على التعبير عن الشحنة التعبيرية للفنان الذاتية بالطبع الذي يستخدم ألوانه بتلقائية وبشكل مباشر على سطح اللوحة لاظهار العمل الفني التصميمي وفي بعض الأحيان بشكل استعراضي لاخراج الطاقة المخزونة في اللاوعي اللاشكلية بطبيعة الحال لتنتقل الى سطح اللوحة مباشرة ودون نتائج متوقعة بشكل محدد .وهذا مايتمثل في التحرر من رقابة العقل الواعي (اللعب الحر والناتج عن الفعل العفوي اللحظي، وهذا هو المفهوم والفكرة التي تأسست عليها الكثيرمن اتجاهات مابعد الحداثة لاحقا. (Phoebe & Fahmy) **وربما علينا أن نتأمل المواد الخام للحياة الثقافية في الاتصال والتعبيرعلى انها تؤدي دوماً دور الوسيط , فهي من ناحية نتاج عملية واحدة , ولكنها تصبح من ناحية أخرى مواد خام لعملية جديدة** (Inglis & Hughson, 2007, p. 104) .وقد مهد هذا التحول في المفهوم الفني تبدل المواد نفسها عندما ادخل الى التصوير الزيتي منذ التكعيبية مواد لم تكن مالوفة او مقبولة فلجأ(كلاين) و(ستيلا) الى فرشاة الدهان بدلا من الريشة واستخدم (غوتليب) اسفنجة المطبخ لوضع بقعة لونية بينما بولوك يتخلى عن اي اداة ويعتمد الى صب اللون مباشرة على اللوحة. ان فكرة للدينامية المتواصلة قدر لها ان تلعب دورا مهما في التعبيرية التجريدية وخاصة في عمل (جاكسن بولوك). (Amhaz, 1981, p. 201) **شكل (10)**



شكل رقم (10) جاكسن بولوك

ان(جاكسون بولوك) انتج مجموعة من اللوحات تشكل ذروة ما يسمى (بالرسم التحركي Action Painting) الذي اخذ حريته الذاتية من الدادائية متواصلة مع الفعل الخارجي ، والذي تشكل فيه العمل الفني امتداد لجسد وفكر الفنان على حد قول (بولوك) واخذ من التكعيبية الفن التلصيقي (الكولاج) ، واستخدامها للمواد الهامشية المبتذلة وكذلك استخدامها للعفوية والمصادفة والحركة التلقائية من (كاندنسكي) وتوظيفها للاوعي من السريالية انطلق الى الاسلوب القائم على تقنية تقطير الصبغ وتلطيخه على القماشة، إذ ان بولوك يُعد فناناً شديد الذاتية . الحقيقة الداخلية، بالنسبة له هي الحقيقة الوحيدة (Smith, 1995, p. 28) ان فوضى الاشارات وتفكك الاطر وتفجر الصور يدفع المشاهد الى ان يقيم هو بنفسه شبكة علاقات متواصلة لكن الحركة الاساسية كما اثبتها الاشارة تحدد توجها وتسمح باكتشاف غاية الفنان . بحيث ان الاثر الناجم عنها يكمن في ان الحركة ليست خارج الاشارة وليست مرجعا تحيلنا اليه الاشارة اصطلاحا فمعظم الاعمال لهذا الاتجاه الفني(التصوير الحركي) ظاهرة التحول في مفهوم المدى الفضائي التشكيلي فالمشهد الممثل لم يعد هنا مرتبطا او محددا بنقطة مركزية واحدة، بل تعددت البؤر وتوزعت في اللوحة كلها وشكلت ما يسمى بالفضاء المصور المتعدد البؤر (Amir & Muslim, p. 1743) حيث التمثيل الذي أفرزه (بولوك) في تعبيره يأخذ صورة الانفجارية المادية اللانهائية المتصفة بصورة التشظيات الكونية ، التي تبدو حالة من الخلق والتدمير المتواصلين , ولكنا نكشف فيها نوى الشكل والبناء ، كواكب وعوالم متناهية ، وضمن هذه ، أرتداد لانهائياً لأشكال كاملة، لكن هذه الضرورة الداخلية تتطابق مع ضرورة خارجية هي ببساطة ضرورة التواصل مع الاخرين من البشر باقصى القوة والفن توفيق مابين هاتين الضرورتين. (Reed, 1986, pp. 121-124) وبهذا عبر (بولوك) عن تواصله مع البيئة الكونية المتشظية والنابعة من رؤية داخلية مع الاداء كنتاج لضرورة داخلية لدى الفنان .

شكل (11) روبرت روشينبرغ العنز،1959

شكل (12) روبرت روشينبرغ ، الوادي،1959

وفي اوائل الخمسينات تحرك الفن نحو الرسم الخليط وهو نسق ابداعي يخلط فيه السطح المصبوغ مع اشياء متنوعة مثبتة على السطح احياناً، تتطور الرسوم الى اشياء ثلاثية الابعاد بقواعد حرة (Smith, 1995, p. 108) كالعنزة المحشوة لروشينبرغ كما في الشكل (11) فالفنان لا يُكوّن شيئاً منعزلاً ومغلقاً ، لكنه بدلاً من ذلك يحاول أن يجعل المشاهد أكثر أنفتاحاً ووعياً بنفسه وبيئته كذلك أدخل (روشينبرغ)أشياء حقيقية مثل مخدة أو فراش منبوش أو نسر محنط أو كرسي ،كما في لوحة (الوادي) شكل (12) ليجعل منها موضوعاً قائماً بذاته ، وبأستخدام هذه العناصر المتجزئة من العالم الواقعي وأعادة تركيبها أراد التأكيد على أهمية الوجود ، وإننا جزء من واقع نعيشه إذ يصبح الشيء حدثاً لا رمزاً ، وباتت لوحاته الزيتية تعج بمختلف أنواع المواد من صحف وشراشف وأكياس وقطع حبال وجهاز راديو وساعات كبيرة وبناطيل ممزقة وانسجة قماش ،والكثير من الأشياء اليومية . وهنا يؤكد (روشينبرغ)" أن اللوحة تكون أكثر واقعية أذا تكونت من عناصر العالم الواقعي (Amhaz, 1981, pp. 264-266) ". فيما أختار (جاسبر جونز Jasper Johns) ،أشياء عادية ،أعلام ، علب ، مكانس ،أشياء يومية مبتذلة ومهملة ورسم الأثر الفني بدلاً من الصور وعرضها كأعمال فنية. كما في الشكل(13-14-15)

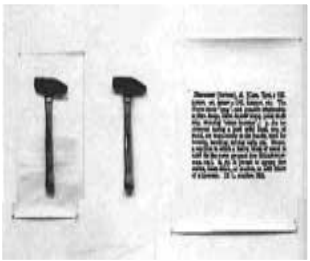
شكل (13)جاسبر جونز ،المصباح الكهربائي

شكل(14) علب بيرة بالانتين

شكل (15) علم

يتضح من ذلك أن (جونز) قد ساهم في إضافة أساليب واستخدام تقنيات جديدة طرحت التعبير لمفردات البيئة المحيطة بالفنان بصورة وهيئة جديدة تظاهي التقليدي في الرفعة والقيمة أن محاولة الالتحام الفنان مع البيئة ،وأستخدام مفردات واقعية مبتذلة من البيئة المحيطة بالفنان جعل الاداء الفني مفتوحا ، بعيدة عن القيود وصياغة المعاني ، والتركيز على ما يثير الصدمة والدهشة ومخالفة التقليدي ليعلن خطاب ما بعد الحداثة صفاته وخواصه بمعاني متعددة ، من خلال القراءات المختلفة للعمل ، كل حسب ثقافته وتلقيه ومفهومه عن العمل .

وباتجاه اخر عملت جماعة (الفن لغة) التي تأسست عام (1969) وهي تشير الى التبدل الكلي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير اذ تصبح الفكرة الهدف الفعلي بدلا من العمل الفني نفسه ،وقد حاول (جوزيف كوسوث JosephKosuth) يشرح ذلك عنه من خلال المقابلة بين الشيء الحقيقي وتمثيله (الصورة الفوتغرافية) وتعريفه اللغوي ، عندما عرض وفي ان واحد عمله، كرسي واحد وثلاثة كراسي : عبارة عن كرسي حقيقي وصورته الفوتغرافية والتحيد اللغوي لكلمة كرسي كما وردت في القاموس . وبهذه الطريقة يوضح الفنان مختلف هذه المناهج في تمثيل الشيء ، مستبعداً كل مساهمة ذاتية ،ليصل ذلك الى الحضور وحده للشيء " بحيث هذا الشيء يعيدنا الى محيطه غير المدرك ، ويثير الاضطراب بحضوره المحكم (Amhaz, 1981, p. 299). كما في الشكل (16) (17)(18) بذلك يمثل الفن لغة مع(كوسوث) تحررا تدريجياً من الثقافة الاستهلاكية السائدة في الخارج ويهيئ المتلقي للتواصل مع نمط مختلف من التعبير وتبادل الأفكار والمشاعر، إذ يمكنه أن يجوب بين الأعمال المعروضة على وفق مسار سريع وآخر متداخل لخوض مشاهدات وتجارب حسية متأتية، من خلال سياق يراعي المساحات ومقتضيات العمل وسماته البصرية وسياق الطرح الفكري، إذ تنتشر أعمال هذا النوع من الفن المفاهيمي الحيوي ذات الطرح الفكري والإشكالي ومن منطلقات سياسية واجتماعية حول محيط قاعة العرض، حتى يتدرج المتلقي إلى مساحات تبادل على مستوى الأحاسيس الإنسانية الخاصة (Al Wadi & Al-Husseini, p. 353)



شكل (16)

شكل (17)

شكل (18)

شكل (19)

أما عمله الآخر فهو بعنوان(غرفة المعلومات) شكل(19) وهو متكون من اثنين من الطاولات موضوع عليها مجموعة كبيرة من الكتب أغلبها بحوث في العلم واللغة و الفلسفة ومن بينها بحوث نقدية وفلسفية ل(جوزيف كوزوث) نفسه وهناك عدد من الكراسي تدعو المشاهد للجلوس والقراءة .العمل الفني هنا غير موجود في طريقة وضع أو ترتيب الكتب والطاولات والكراسي أي خارجة عن التناسق الشكلي سواء الارتجالي أم المنظم للأشياء ولكن العمل الفني موجود في فكرة العمل والتي هي القراءة فالفن كما يقول(جوزيف كوزوث)غير موجود في الأشياء، الأشياء ثانوية، أما الفن فهو موجود في مفهوم الفنان عن العمل الفني، أي يجب طرح القضية الفنية التشكيلية مثلما تطرح قضايا فكرية اجتماعية، علمية أو أي قضية إبداعية أخرى اون ما يحمله الفن المفاهيمي من نصوص لغوية تتبنى مفهوماً ضمنياً مفعماً بالأفكار والمعاني، يعمل على إحالة العمل الفني إلى مشاركة جماعية لتحقيق التبادل الفكري،

مؤشرات الاطار النظري:

1. العمل الفني في السياقات الادائية يركز على الشكل من دون الموضوع عبر تفعيل طاقة الحركة والتجريد في السطح البصري.
2. يتجلى مفهوم التواصل بتوظيف خامات البيئية المستهلكة المتنوعة بتوليفات، يعبر فيها الفنان عن المفاهيم بطريقة اللغوية.
3. واحدة من سياقات الاداء يتم بدمج الفن والحياة بتتابع سردي وتفعيل الطاقة الحركية.
4. تتجلى اللحظة المعاشة بانفتاح سياقات الاداء كمصدر تلقي فني وتسمى بالحرية التصورية.
5. لا يتردد الفنان بالابتعاد من قيود المجتمع مما جعل الفنان يحرف ويحذف الاشكال كي ينفذ ما في خياله .
6. أهمية اللحظة المعاشة بطابع ارتجالي مع اعتمادها على فكرة العمل التواصلي والمستمر ، ترافقه الجرأة للإنتاج الفني وبشكل مباشر .
7. إن سياق الاداء يعد محاولة لدمج الفن بالبيئة والحياة بطابع جديد في اساليب الطرح الفني باستخدام خامات متنوعة البيئية المستهلكة.
8. انفتاح سياقات الاداء تتواشج مع الجانب اللاعقلاني عبر تفكيك مرتكزاته كنتاج معبر عن تعدد المفاهيم بشكل لا نهائي جاعلة من العبثية والتغريب اسلوبا لها.
9. إن انفتاح السياقات تعتمد الاساليب الادائية عبر توليفات محملة بالجوانب الفلسفية والنقدية لإيصال مفاهيم معاصرة، تعبر عن ذات الفنان ولا تتبع معايير او مقاييس محددة.

الفصل الثالث: إجراءات البحث.

اولاً: مجتمع البحث:

نظرا لسعة مجتمع البحث وتعذر امكانية حصر اعداده احصائيا، لطول المدة الزمنية من عام (1952-2001) م. فقد اطلع الباحثان على مصورات (للأعمال الفنية) في مواقع الفنانين وعبر شبكة الانترنت وتم جمعها وفرزها بحسب الاتجاهات الفنية لتشكيل مابعد الحداثة، وذلك للافادة منها بما يغطي هدف البحث.

ثانياً: عينة البحث: تم اختيار عينة البحث بطريقة قصدية، والبالغة ثلاثة نماذج فنية بما يغطي مجتمع البحث وتكون ممثلة له كعينة للبحث الحالي.

ثالثاً: أداة البحث:

لأجل تحقيق هدف البحث اعتمد الباحثان على المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري للبحث فضلاً عن منظومة التحليل ، بوصفها أداة البحث الحالي.

رابعاً: منهج البحث:

تم إعتماد المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث الحالي.

خامساً: تحليل عينة البحث:

تحليل العينة:

إنموذج رقم (1) (التعبيرية التجريدية)

اسم الفنان : جاكسن بولوك

1952 تاريخ العمل: 1952:

convergence: تقارب (تواصل) اسم العمل

القياس :327 سم* 390 سم.

يستمد(بولوك) رؤيته من منطلقات الحركة التجريدية التعبيرية، إذ نفذ لوحته بطريقة التقطيرDripping تاركا فرشاته جانبا ليصب الوانه باداءات دينامية، والاحرى انه يصب وجداناته بتواصلية بواسطة سيولة الالوان في فضاءات ليؤثث جمالياته بديناميكية على سطح اللوحة وحولها، فقد أعدت للعب الحر ليكون جسده واداءاته هو الركن الأساس لعمله الذي يبذل به الكثير من الجهد البدني لإنجازه، والذي لا يتحقق إلا بهذا الجهد الجسدي وعبر حركات راقصة مختلفة عبر بها عن أسلوبه في فرش قماش(الكانفاس) على الأرض ومن ثم تقطير الصبغات اللونية، لقد نفذ العمل بطريقة تواصلية عبر حركة تلاعبيه تمتد من يسار اللوحة الى يمينها ثم ترتد الى يسارها ثم يتحول الخط الى أعلى اللوحة ثم يهبط سريعا الى اسفلها ويرتد إلى أعلى عبر منحنيات ودوائر غير مكتملة ومكتملة في احيان، ومن خلال استعمال تقنية السكب او(التنقيط). فكان الاندماج في تلقائية تقنية تواصلية جعل العلاقات البنائية للوحة ضمن ضرورة جمالية خالصة، إذ استخدم سيلا من التقنيات عبر ألوان يغلب عليها البنفسجي ، والأزرق وقليل من البرتقالي المحمر مع وجود منطقة صغيرة لونت (بالأوكر) ومن خلال استخدام تقنيات متعددة مثل السكب والتقطير أو(التنقيط)، تترابط مع كم التحرك حول السطح البصري في جرأة تنتهي إلى شبكة من الخطوط والألوان ليعطي العمل ذلك التناغم والتوافق بين اللون والحركة اللونية مثلما الصراخ الذي يصاحب ديالكتيك موسيقى الجاز، من الميلودراما تتصاعد لتعلن شكل التجريد الخالص، إذ انه يعمل في لذة من فوضى التجريب ليؤثث جماليات من دون تخطيط مسبق أو التنبؤ بالنتائج, فنتاجاته لاتعد انعكاسا لحوار داخلي انما انعكاس لحوار جدلي بالرغم من أن سياقاته ذات ابعاد معرفية يغيب فيه الزمان والمكان،إذ انه عندما سكب الألوان على قماشة اللوحة باشكال بقعية أدرك بهذه التقنيات وبطريقة تلقائية تواصلية، اهمية التعبير الآني المتواصل القادر من خلاله ان يبني تناغميات وأحاسيس متناقضة بصريا فضلا عن صراحة الانفعالات، بواسطة الطلاء بانفجار مدوي برؤى الالوان مع حركية الخطوط السوداء والبيضاء والصفراء والزرقاء مع الحمراء المائل الى البرتقالي ، من أجل انشاء حالات مغايرة ولتوليد ما هو معقد ومتشعب، المتصفة بملامح التشظيات الكونية لتبدو حالة من حالات البناء والتدمير، مابين تجاورات و تضادات لونية وانساق حركية توظف بين ثناياها وفق استطيقيا مادية اللانهائية.

شكل أ

شكل ب

مما يتضح من اعمال بوبوك ان هناك مقاربة أدائية مستمدة من أعمال السريالية التي يمثلها أندريه ماسون, إذ أعتمد بولوك بوسائلها الآلية والاداتية، انها تعمل على خرق الثابت، لذلك سميت بأسماء عدة كالآلية والبقعية والحركية والتجريدية الغنائية، لكن تميز إبداعه بطريقة أدائية متفردة في ممارسة التجريب على مساحة لوحته التي راحت تنتزع نحو النمو والاتساع إذ لا اشكال محددة فيها، معلنة فناً لا شكليا ليغدو السطح التصوري لديه خطوط تشكل اثار الاجرام سماوية لا بداية لها او نهاية، وهي بمثابة تجسيد لحرية التعبير، وتمرد على القيود المفروضة اجتماعيا وسياسيا، وذلك لإيجاد وسائل جديدة لوصف فضاء اللوحة وتفعيل البنى اللونية تقنيا، وهو انعكاس لافتراضات متشضية يتحرر الشكل من واقعه وحقيقته البصرية الى مجرد اشكال قد تكون تواصلية عفوية، اذ تتناغم الالوان ممثلة ملامح العولمه مابين الوظيفة والجمال في القوام المتحول للشكل، لكن يبقى أهم ميراث تركه جاكسون بولوك في التشكيل المعاصر هو الجرأة والمخاطرة في المقاربات الإبداعية التي اتخذها، والتي أدت إلى دفع الفنانين المستقبليين إلى اتباع عاطفتهم الشخصية في الفن، بدلا من اتباع الحدود والمبادئ التوجيهية المحدودة والمحددة سلفا، وهو الذي يجعل من التشكيل في التعبيرية التجريدية خطاب تواصلي، مع تدفق الحركة في تشكيل اللون والانفعال الذي يصاحب العمل، كون الفنان في تواصل مستمر، حقق سلسلة تنساق اليها جميع المكونات البصرية في التشكيل.شكل1أ،ب.

إنموذج (2) الفن المفاهيمي(فن الاداء)
أسم الفنان: جوزيف بويز
اسم العمل: الحديث مع أرنب ميت .
تاريخ الانتاج: 1965
الخامة: تصوير فوتوغرافي للفنان نفسه والأرنب
القياس: 490x 488 pixels
العائدية: معرض شوت كيلي/ نيويورك
الوصف البصري

ينتمي العمل الى الفن المفاهيمي (فن الجسد) وهو عبارة عن صورة فوتوغرافية التقطت للفنان (بويز) وهو يقوم بعمل ادائي لحركة(الفلوكسوس)، إذ يظهر الفنان وهو جالس على كرسي ومتكيء، وقد غطى وجهه بورق الذهب، وهو يحاول الحديث مع ارنب ميت، يظهر على ملامح وجهه الحزن والاستياء. نشاهد في الحدث الأدائي والسيناريوهات التي دونت له ، جسد الفنان وجسد الحيوان (الارنب) المحتضر بين ذراعيه، وقد غطي وجهه بكتلة لونية باستخدام مادة ممزوجة بسائل لزج ومواد اخرى، وقد تحول وجهه الى كتلة أقرب الى النحت، إذ حجبت ملامحه، وذلك ناتج من استعماله مادة ذهبية ممزوجة بسائل راتنجي لزج ومواد اخرى ، ليستحيل من خلالها مظهره الى عمل يذكرنا بتيار (الفلوكسوس) وبما يتضمنه من اداءآت واستعراضات يقوم بها الفنان نفسه، وهو يمثل شخص متجمد او شكل نحتي وهو جالس على كرسي وفي يده اليسرى يحتضن ارنب ميت، رافعا يده اليمنى الى الأعلى مؤشرا بيده الى الأعلى.

التحليل:

الاداء الذي قام به(بويز) هو انه القى محاضرة عن الفن يشرح فيها لارنب ميت كان يحمله بين ذراعيه، وهذا مايرتبط بفن الارتجال او الاداءآت الطقوسية التي تتضمن تعابير فنية، تتخللها مستويات من الهزل والطرافة الى حد السخرية ، ومن خلال الاداء الجسدي يتفعل دور الخطاب بآليات عمل الجسد والاتصال بالاشياء وعبر الفضاء المحيط، تدرك على انها ظاهرة سايكولوجية فصامية او انفصالية. فالارنب الميت وهو في مكان ما دلالة ذات طابع انفصالي غيابي تجسد ابعاد سايكولوجية االذات وسط حالة من الاغتراب والتفكك، إذ ان الاداء يستعرض الجسد الانساني (الفنان) ، والحيواني في صورة (الأرنب بصيغة استعارات نحتية مسرحية، عبر نسيج من التناغمات اللونية والملمسية، فالجسد في حالة ديناميكية وفاعلة بأستمرار مع

الزمكان، وذلك لحوار الماضي مع الحاضر والزمان والمكان. لقد كان(بويز) مفتونًا أيضًا بالعلاقة بين البشر والحيوانات. يصف في الوقت نفسه سلسلة من الأعمال الفنية مع الحيوانات في أعمال غير مألوفة، مثلما قام به من أداء، إذ حبس(بويز) نفسه في غرفة فيها ذئب بري ليثبت أن البشر يمكن أن يعيشوا جنبًا إلى جنب حتى مع أكثر الكائنات الحيوانية البرية شراسة، إنه يقوم باستعراض ممسرح مع الطبيعة والحيوانات وماضي الإنسان البدائي، إذ قام بالتواصل في هذه المواضيع باداءات العروض الفردية والقصيرة والطقوس، عبر الممارسات غير المألوفة. شكل (أ،ب)

شكل (أ)

شكل (ب)

انموذج (3)

اسم الفنان : ;كينيث كين فينجولد

اسم العمل : الصورة الذاتية كمركز الكون

تاريخ الانتاج: 2001

الخامة : سيليكون، اصباغ، ألياف زجاجية، فولاذ، برامجيات، الكترونيات، دمى، كمبيوتر خوارزميات، رسوم متحركة، فيديو وصوت.

القياس : أبعاد متغيرة

العائدية: مقطع فيديو:الولايات المتحدة الامريكية :

يتكون العمل الفني من دمى تتمثل بهيئات مسرحية، الرؤوس مصنوعة من السليكون مع فم متحرك تبدو بمحادثات ارتجالية ، يتمضهر اعلى العمل رأس دمية يظهر كشخصية مركزية تخاطب راس دمية في العرض، هناك عالم افتراضي منعكس على الجدار بواسطة شاشة عرض فديوية، وتستقر باقي الدمى على كرسي ثابت بشكل هرمي متوازن، زود العمل بمستشعرات لالتقاط المحادثات التي بين هذين الشخصيتين الرئيسيتين من دون الجمهور، إذ يتفاعلون مع بعضهم البعض، يتم تنفيذ الجانب المادي للمحادثة بواسطة شخصية متحركة بـ (قالب من السيليكون) إذ ان هذه المحادثات التي تجسر الفضاءات الحقيقية والافتراضية، تكون ضمن مشاهد رقمية شبيهة بالفيديو، تعيد تركيب نفسها بناء على طبيعة الحديث بين الشخصيتين الرئيسيتين(موضوع المحادثة)، كما يحدده الممثل الاصطناعي الذي يتحكم في المشهد الذي يُسمع، فتتغير مع استمرار المحادثات، وتظهر شخصيات أخرى وتختفي. يتم ملء المَشاهد أيضًا بشخصيات - "وكلاء برمجيات" مستقلون في شكل رسوم متحركة حاسوبية ثلاثية الأبعاد في الوقت نفسه وهي لاتتوقف عن الكلام' إذ يضل فمها يتحرك عندما تتحدث مع بعضها ، تبدا في التكرار او الاجابة لماتسمعه بلا كلل او ملل، حتى يبدي المتلقي انهاء تفعيلها او فعلها التواصلي، ومن جهة المسافة فإن هذه المحادثات تسد المساحات الحقيقية والافتراضية للعمل، إذ انها تتضمن مشاهد رقمية تشبه الفيديو والتي يتم إعادة تركيبها بناءً على طبيعة المحادثة، كإن يحدده الفاعل الاصطناعي، إذ يتحكم في المشاهد الطبيعية التي يتم رؤيتها، لذلك تتغير هذه مع استمرار المحادثات. لقد خلق العقل بين الناس (وكذلك بين الناس وأجهزة الكمبيوتر)، إذ تم تقديم مفاهيم جديدة للصورة، والإشارة إلى ما هو موجود فتم الاعتراف بها بعد مرور 25 عامًا على إنشاء هذه الأعمال - باعتبارها قضايا اجتماعية ملحة تتعلق بالذكاء الاصطناعي والهندسة البيولوجية.

إن الأعمال "الخيالية" الداخلية لهذه الشخصيات، وكيفية تفاعل الناس معها، تتحكم في ما يُرى. الصورة والصوت في هذه الأعمال، العلامات والأعراض العاطفية المنبعثة من الشخصيات، المحادثات التي تجريها هذه الشخصيات، ليست مكتوبة بالكامل، وليست عشوائية، بدلا من ذلك، البرنامج يعطي كل الشخصية والمفردات، والعادات الترابطية، والهواجس، وغيرها من الخصائص، إذ تجعل محادثاتهم متداخلة ومعقدة، ومثيرة للدهشة، ومذهلة.في كثير من الأحيان. إنها تتحدى فهمنا لعلاقتنا مع الأشكال الناشئة للحياة الاصطناعية، فهذه الدمى تذكرنا بالعلاقة التواصلية للكثيرين مع اجهزة الكبيوتر التي تعطي انطباعا بالحياة والذكاء من خلال الاستخدام، وتظهر بيئة التواصل وآليات الاداء عبر اشراك المتلقي باستنطاق العمل الفني(الدمية)، وهذا ما يدل على ان المتلقي هو المتحكم بالشكل النهائي للعمل الفني. مما يخلق جسرًا تواصلياً، بطريقة ما، بين المساحات "المادية" و"الافتراضية"، فضلا عن ان موضوع المحادثة، كما يحدده الممثل الاصطناعي، يتحكم في المشهد الذي يتم رؤيته، لذلك تتغير هذه المُشاهدات مع استمرار المحادثات، وتظهر شخصيات أخرى وتختفي.

الفصل الرابع/ النتائج والاستنتاجات.

1- ارتكز التواصل على مبدأ التلقائية والاسترسال في الاضافة والبناء والحذف، إذ ان لهذه اللحظات المتواصلة او الزمن المستمر مع العمل الفني، زمكان خاص لا يمكن تكراره . انموذج(1)
2- اعتمد مفهوم التواصل على محاولة البحث في سياقات التشكيل على مبدأ الأشكلة، إذ نتج وبفعل عناصر وعلاقات النظام المتحركة تقويض الثابت والاعتراف بالتمثل النسبي، ومن هنا كانت بنية التشكيل قد اعتمدت على آلية ذاتية عبر سرعة حركة الفرشاة التي تحذف وتبني في الوقت نفسه، وهذه التقنية او الآليات الذاتية اعتمدت حرية وخبرة التعامل مع مادة. انموذج(1)
3- إعتمد التواصل على نوع من الطرح الفني، عالج به اثر يتبدى عبر تواصل مساحات لونية مسطحة باستعارة الاشكال الهندسية ، وهي تمثل سياقات الافكار النظرية الجمالية، وقد عُدت بمثابة مقدمة اثارة ردود فعل روحية وفلسفية عميقة، وهي احدى اشتراطات الذات وايمانها بالفكر الفلسفي. انموذج(1)
4- تحقق التواصل عبر ابعاد سايكولوجية االذات وسط حالة من الاغتراب والتفكك ، فالاداءآت تستعرض الجسد الانساني (الفنان) ،والحيواني، عبر نسيج من التناغمات اللونية والملمسية فالجسد في حالة ديناميكية وفاعلة بأستمرار مع الزمكان. انموذج(2)
5- تفعل التواصل عبر دور الخطاب في الأداء وبآليات عمل الجسد، والاتصال بالاشياء وعبر الفضاء المحيط، وسياق الاداء أُدرك على انه ظاهرة سايكولوجية فصامية او انفصالية. انموذج(2)
6- تمثلت بيئة التواصل وانفتاح آليات الاداء عبر اشراك المتلقي باستنطاق العمل الفني(الدمية)، وهذا ما دل على ان المتلقي هو المتحكم بالشكل النهائي للعمل الفني. مما شكَّل جسرًا تواصلياً، بطريقة ما، بين المساحات "المادية" و"الافتراضية". انموذج(3)
7- تحدى التواصل في سياق الاداء فهمنا لعلاقتنا مع الأشكال الناشئة للحياة الاصطناعية، إذ ان الدمى تذكرنا بالعلاقة التواصلية للكثيرين مع اجهزة الكبيوتر، التي تعطي انطباعا بالعلاقة مع الذكاء الاصطناعي وذلك باشراك المتلقي، وهو المتحكم النهائي بالعمل الفني. انموذج(3)

فيما كانت اهم الاستنتاجات :

1- تحمل سياقات الاداء في تشكيل مابعد الحداثة وجود الفنان ضمن المنجز الفني بهدف التوجه نحوه التفاهم بين الذوات .
2- البنية الاساسية لثبات وجود العمل هي بيئة التواصل مع الاداء (فنان متلقي) والتي تاطرت ضمن منظومة معرفية تضم التشفير والتداول والتاويل
3- الربط بين مكونات العمل الفني الخارجية والداخلية والتي تمثل دلالات المعاني وبين مكونات العالم المعيش .
3- انفتاح سياقات الاداء تتطلب المستوى الجسدي الفكري الانساني وما يحمل من معطيات مؤهلة لاستقبال العمل في اشراك المتلقي باعتماد على التفاعل الزماني والمكاني للبيئات المختلفة المحددة من قبل الفنان وكذلك البيئة الطبيعية والبيئة الافتراضية المتمثلة بمعطيات تكنولوجية التي تواشجت مع روح العصر كالوسائط التقنية الحديثة والانظمة الالكترونية الذكية .

Conclusions:

1- The contexts of performance in the formation of postmodernism bear the presence of the artist within the artistic achievement with the aim of moving towards it and understanding between the selves.
2- The basic structure for the stability of the existence of the work is the environment of communication with the performance (receiving artist) which is framed within a cognitive system that includes encryption, circulation and interpretation.
3- The link between the external and internal components of the artwork that represent the connotations of meanings and the components of the living world.
4- The openness of the contexts of performance requires the human physical and intellectual level and what it carries of qualified data to receive the work in involving the recipient based on the temporal and spatial interaction of the different environments specified by the artist as well as the natural environment and the virtual environment represented by technological data that have interacted with the spirit of the age such as modern technical media and smart electronic systems

References

1. Al Wadi, A. S., & Al-Husseini, A. A. (n.d.). *Environmental Expression in Postmodern Art.*
2. al-Ghaban, a. Q., & others. (n.d.). *Media and the Art of Design.* 2017: Dar Al-Fath for Printing and Publishing, Baghdad.
3. *Al-Munjid fi al-Lugha wa al-Ilam* (3 ed.). (1988). Dar al-Mashreq Publications, Beirut.
4. Al-Razi, M. i.-B.-Q. (n.d.). *Mukhtar al-Sihah.* Arab Center for Culture and Science, Beirut, Lebanon.
5. Al-Zuhairi, A. K. (n.d.). *Concepts and Critical Visions in Plastic Discourse.*
6. Amhaz, M. (1981). *Contemporary Plastic Art.* Dar Al-Muthallath, Beirut, Lebanon.
7. Amir, H. H., & Muslim, G. H. (n.d.). *Technology and Communication in Contemporary Art.* Arab Conference Network, University of Babylon, College of FineArts. Retrieved from http://arab.kmshare.ne
8. Goodman, E., & Man, J. d. (2001). *The Guide to Politics and Performance.* (M. L. Noufal, & D. A. Al-Rabat, Trans.) Languages and Translation Center, Academy of Fine Arts, Cairo International Festival for Experimental Theater, Cairo.
9. Inglis, D., & Hughson, J. (2007). *Sociology of Art, A Path to Vision.* (M. Al-Jawhari, Trans.) World of Knowledge, Kuwait.
10. J.E., M., & Egger, F. (n.d.). *One Hundred Years of Modern Painting.*
11. Jaber, J. A., & Kafafi, A. E.-D. (1993). *preparing the Dictionary of Psychology ,quoted from Farid Alwan (Performance in the Visual Field)* (6 ed.). Cairo, Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
12. Karim, G. A. (n.d.). *Al-Manhal al-Tarbawi, Alam al-Tarbawi* (1 ed.). 2006: Dar al-Bayda.
13. Manzur, I. (n.d.). *Lisan al-Arab* (Vol. 11). Beirut, Dar Ihya al-Turath al-Arabi for Printing, Publishing and Distribution.
14. Muhammad, B. (2020). *al-Fan wa al-Ghamama* (1 ed.). Intellectual Studies Series (University of Kufa), Dar al-Rafidain, Beirut, Lebanon.
15. Omar, A. M. (2008). *Dictionary of Contemporary Arabic* (1 ed., Vol. 1). Cairo, Alam Al-Kutub for Printing.
16. Phoebe, A., & Fahmy, S. (n.d.). *The Aesthetic Values of Postmodern Arts and Their Impact on Societal Thought.*
17. Reed, H. (1986). *Present Art* (2 ed.). (S. Ali, Trans.) Baghdad, Iraq: Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyah Al-Amma.
18. Sabila, M. (2025). *Modernity and Postmodernity.* Center for Studies in the Philosophy of Religion.
19. Smith, E. L. (1995). *Contemporary Art Movements after World War II.* (F. Khalil, Trans.) Baghdad: Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyah.
20. Wilson, G. (2000). *Psychology of Performance Arts.* (M. Anani, Ed., & S. A. Hanid, Trans.) Kuwait, Alam Al-Ma'rifah.
21. Abd, S. M., & Hassan, S. J. (2021). Style between alienation and westernization in contemporary painting: Salama Mahmoud Abdel-Saheb Jassim Hassan. *Al-Academy*, (100), 647-666.
22. Hassan, S. J. (2015). Compound Shapes in the work of the artist Max Ernst and Ali Najjar: Saheb Jassim Hassan. *Al-Academy*, (72), 19-38.
23. Hassan, S. J. (2018). The stylistic change in Kandinsky and Mondrian paintings. *Al-Academy*, (88), 5-24.
24. Al Bayati, S. J. H., & Rashid, S. S. (2022). The image of the soldier in contemporary Iraqi painting. *Al-Academy*, (106), 187-204.
25. Hassan, S. J. (2017). The Constructive Mutation of installation Systems in the works of the artist Ali Al-Najar.Art. *Al-Academy*, (83), 33-50

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1504

The Role of Minimalism in Achieving Sustainable Development for Contemporary Buildings

Sabry Jasim Mohammed Hasan [a]
Reyad Hamed Marzouk [a]

[a] *University of Baghdad / College of Fine Arts / Interior design*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 25 November 2024
Received in revised form 10 December 2024
Accepted 12 December 2024
Published 1 February 2026

Keywords:
Minimalism - Sustainable development – Sustainability

ABSTRACT

Accelerated technological progress has led to excessive energy consumption and the depletion of current resources without guaranteeing the rights of future generations, in addition to the state of current cities that suffer from all kinds of pollution and high air temperatures, which necessitated the need to truly think about adopting new methods in the interior design of contemporary buildings for the purpose of preserving them and achieving development. Sustainable, so simple or minimalism is one of the methods that has been commonly used recently in design, as this method relies on design mechanisms aimed at reducing the need to use furniture and some other elements in the interior space, to provide more space and get rid of clutter, and on the other hand The simple design of homes contributes to conserving energy and reducing environmental pollution, and thus the research problem was represented in the following: "What is minimalist or simple design and what is its role in achieving a sustainable indoor environment?" The study aimed to reveal the positive features of the outcomes of simple minimalist design and its role in formulating the compositional and visual elements to achieve environmentally sustainable interior spaces. In order to implement the research objective, the researcher conducted an extensive study that included three chapters, the first of which dealt with the research problem, its importance, and its purpose, as well as setting boundaries and defining the terms included. The second chapter contained the theoretical framework, which in turn included three sections, the first of which took into account the simple design and its formal characteristics. Then the second section dealt with sustainability and its basic principles, while the third section dealt with simple sustainable design, its methods and applications, and then came up with a set of conclusions and presented several recommendations

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1504
Sabry Jasim Mohammed Hasan,Reyad Hamed Marzouk: The Role of Minimalism in Achieving Sustainable Development for Contemporary Buildings
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

دور المينيماليزم في تحقيق التنمية المستدامة للمباني المعاصرة

صبري جاسم محمد حسن [1]
رياض حامد مرزوك[1]

الملخص:

أدى التقدم التكنولوجي المتسارع إلى استهلاك مفرط للطاقة واستنزاف الموارد الحالية دون ضمان حق الأجيال القادمة، فضلاً عن حالة المدن الحالية التي تعاني من التلوث بأنواعه وارتفاع حرارة الجو، مما استدعى الحاجة للتفكير بشكل حقيقي باتباع أساليب جديدة في التصميم الداخلي للمباني المعاصرة لغرض المحافظة عليها وتحقيق التنمية المستدامة، لذا يعد الأسلوب البسيط أو المينيماليزم أحد الأساليب التي شاع استخدامها في الآونة الأخيرة في التصميم، إذ يعتمد هذا الأسلوب على آليات تصميمية تهدف إلى تقليل الحاجة إلى استخدام الأثاث وبعض العناصر الأخرى في الفضاء الداخلي، لتوفير مساحة أكبر والتخلص من الفوضى، ومن جهة أخرى فإن التصميم البسيط للمنازل يُسهم في الحفاظ على الطاقة وتقليل التلوث البيئي، وبذلك تمثلت المشكلة البحثية بالآتي: "ما هو التصميم المينيمالي أو البسيط وما دوره في تحقيق بيئة داخلية مستدامة؟". هدفت الدراسة إلى الكشف عن السمات الإيجابية لمخرجات التصميم المينيمالي البسيط ودوره في صياغة العناصر التكوينية والبصرية لتحقيق فضاءات داخِلية مستدامة بيئياً. ولأجل إنفاذ هدف البحث أجرى الباحث دراسة مستفيضة اشتملت على ثلاثة فصول تناول الأول مشكلة البحث وأهميته والهدف منه، فضلاً عن وضع الحدود وتعريف المصطلحات الواردة. واحتوى الفصل الثاني الإطار النظري الذي ضم بدوره ثلاثة مباحث، اتخذ الأول منها التصميم البسيط وخصائصه الشكلية. ثم جاء المبحث الثاني بالاستدامة ومبادئها الأساسية، بينما تناول المبحث الثالث التصميم البسيط المستدام وأساليبه وتطبيقاته ومن ثم الخروج بمجموعة استنتاجات مع تقديم توصيات عدة.

الكلمات المفتاحية: "المينيماليزم، التنمية المستدامة، الاستدامة".

الفصل الاول

مشكلة البحث والحاجة إليه

1-1 مشكلة البحث:

تعاني المباني المعاصرة من العديد من المشاكل نتيجة التقدم التكنولوجي المتسارع الذي أدى إلى استهلاك مفرط للطاقة واستنزاف الموارد الحالية دون ضمان حق الأجيال القادمة، فأصبحت الفضاءات الداخلية المعاصرة تفتقر إلى المقومات الأساسية لمعيشة البشر بشكل صحي نتيجة الأنشطة البشرية التي أثرت في مختلف القطاعات، ويأتي هذا انعكاساً لمدننا الحالية التي تعاني من التلوث بأنواعه وارتفاع حرارة الجو، أن هذه المشكلة استدعت الحاجة إلى التفكير بشكل حقيقي باتباع أساليب جديدة في التصميم الداخلي للمباني المعاصرة لغرض المحافظة عليها وتحقيق التنمية المستدامة فيها ومن أبرز تلك الطرق والأساليب التي شاع استخدامها في الآونة الأخيرة في التصميم هو أسلوب المينيماليزم، إذ يعتمد هذا الأسلوب على آليات تصميمية تهدف إلى تقليل الحاجة إلى استخدام الأثاث وبعض العناصر الأخرى في الفضاء الداخلي عبر التخلص من غير الضروري منها لتوفير مساحة أكبر في الفضاء الداخلي والتخلص من الفوضى، ومن جهة أخرى فإن التصميم البسيط للمنازل يُسهم في الحفاظ على الطاقة وتقليل التلوث البيئي، وبذلك تمثلت المشكلة البحثية بالآتي: "ما هو التصميم المينيمالي وما دوره في تحقيق بيئة داخلية مستدامة؟".

2-1 أهمية البحث:

تشتمل أهمية البَحث الحالي النُقاط الآتية:

1. يُعَد البحث الحالي إضافة علمية تهتم بالتصميم البسيط المستدام وتقنياته والدور الذي يؤديه في الصياغة الشكلية والبصرية لعناصر التصميم الداخلي، ويُقدِم البحث للطلبة والباحثين مادة معرفية يمكن استثمارها على وفق لما أورده من معطيات فكرية.

[1] جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة / التصميم الداخلي

2. يمثل البحث مُحاولة تنضم إلى غيرها من المحاولات لرفد مَجال التَصميم الداخلي، ويمتاز بتناوله أساليب التصميم البسيط المستدام وما تُفضي إليه في تَصْميم الفضاءات الداخلية لتقليل الأثار السلبية على البيئة.
3. تسهم الدراسة الحالية في رفد الشركات المتخصصة والمؤسسات الأكاديمية، فضلاً عن تزويد المكتبات العلمية بمادة معرفية متفردة بموضوعها الذي يسلط الضوء على المتغيرات الشكلية والبصرية في التصميم الداخلي بفعل تقنيات التصميم البسيط المستدام وأساليب تنظيمه.

1-3 هدف البحث:

يهدف البحث إلى:

- الكشف عن السمات الإيجابية لمخرجات التصميم المينيمالي البسيط ودوره في صياغة العناصر التكوينية والبصرية لتحقيق فضاءات داخِلية مستدامة بيئياً.

1-4 حدود البحث:

يَتحدد البحث الحالي بما يأتي:

- تتم دراسة موضوع أساليب التصميم البسيط المستدام ودوره في تكوين فضاءات داخلية صديقة للبيئة وتناول القيم الشكلية والبصرية وآليات اشتغاله في الفضاءات الداخِلية للمساكن الخاصة للمدة من سنة 2022-2024م.

1-5 تحديد المصطلحات:

1-5-1 المينيماليزم:

- لغةً: يُعَرف مصطلح **Minimalism**: "أسلوب في الفن والتصميم والمسرح يَستخدم أقل عدد ممكن من المواد والألوان والأشكال ونماذج بسيطة للغاية فقط كالأرضيات الخشبية المقطوعة" (Cambridge Dictionary, 2023).

-اصطلاحاً: "المينيماليزم في التصميم الداخلي يعرف بأنه "اتجاه فني يقلل فيه الموضوع إلى العناصر الضرورية فقط، الأمر الذي يساعد في التخلص من الازدحام وفوضى العناصر، بالتالي القضاء على الفوضى الذهنية واضفاء شعور بالهدوء البصري" (نرمين، 2021، ص1).

-التعريف الاجرائي: فكر ونمط، يبدأ بتبسيط مفردات الفضاء الداخلي وينتهي بنظام للحياة ويستهدف إيقاف هدر الوقت والجهد والمال بالاكتفاء بالحد الأدنى من الاحتياجات ومن دون قصور.

1-5-2 الاستدامة:

- **لغةً:** "يعود الأصل اللغوي لمفهوم الاستدامة إلى الفعل (دوم) أي دامَ الشيءُ يَدُومُ ويدان وأدامَهُ واسْتدامَهُ بمعنى طلب بقائه واستمراره" (المسدي، 1984، ص175).

- **اصطلاحاً:** هي قدرة النظام الإيكولوجي في الحفاظ على العمليات والوظائف والتنوع والإنتاجية للحاضر والمستقبل ضمن أطر تصميم الأنظمة الإنسانية المماثلة للأنظمة الطبيعية، إذ تتصف بأنها متوازنة، ومتجددة ذاتيا، وقابلة لإعادة التدوير إذ تعمل المواد كعناصر تشترك بعلاقات تدور خلال النظام فضلاً عن تكيفها مع الشروط المحلية"(جميل، 1982، ص330).

- التعريف الاجرائي: الاستثمار العقلاني للأنظمة الطبيعية والموارد غير المستنفدة في عملية التصميم باستعمال المخيلة والمعرفة التقنية للإسهام في بناء نظم تصميمية منسجمة مع البيئة.

الفصل الثاني

الإطار النظري

مع تزايد الوعي المجتمعي بتأثير تغير المناخ والحاجة إلى الممارسات المستدامة، يبحث العديد من أصحاب المنازل عن طرق لدمج المواد الصديقة للبيئة في تصميم منازلهم، وفي الوقت نفسه، يواصل الاتجاه البسيط في تصميم فضاءات المنازل اكتساب شعبية، إذ يتبنى العديد من الأشخاص نهج "الأقل هو الأكثر" لمساحاتهم المعيشية.

تجدر الإشارة إلى أن أحد أبرز التحديات الرئيسية لتحقيق الاستدامة في التصميم البسيط هو التكلفة، إذ يمكن أن تكون المواد المستدامة أكثر تكلفة من المواد التقليدية، مما يصعب الوصول إليها عند بعض المصممين والمستخدمين، ومع ذلك هناك حلول للتغلب على هذا التحدي، مثل استخدام المواد المستصلحة، والتي غالباً ما تكون بأسعار معقولة أكثر ولديها

طابع فريد. كما إن من المهم أيضاً للمصممين والمستخدمين إعطاء الأولوية للاستدامة في قراراتهم الشرائية، مما يمكن أن يؤدي الى زيادة الطلب على المواد المستدامة و انخفاض التكلفة بمرور الوقت.

1-2 التصميم البسيط وخصائصه الشكلية:

البساطة حالة تنطوي على تجريد الأشياء إلى أبسط أشكالها ويمكن تطبيقها على أي شيء من الفن وأنماط الحياة إلى العمارة والتصميم الداخلي، إذ يهتم التصميم البسيط باستخدام الضروريات الأساسية لإنشاء مساحة غير مزدحمة، فهو يركز على استخدام الضوء والشكل والمواد ذات القيم الجمالية عادةً في تصميم مفتوح، لإضفاء الشعور بالحرية والرحابة والاسترخاء. كما ولا توجد فيه تكوينات أو زخرفة مفرطة، بدلاً من ذلك، فإن التفاصيل القليلة المستخدمة غير معقدة وتندمج بانسجام في المكان، مثل استخدام لوحة فنية تزين جدار غرفة المعيشة، أو إناء فوق طاولة غرفة الطعام" (اسامة، 2017، ص30). يعد اتجاه التصميم الداخلي البسيط اقتباساً من (ميس فان دير روه) الشهير: "الأقل هو الأكثر" وهذه المقولة هي التي تحدد جوهر التصميم البسيط، وهو أكثر وضوحاً في أعمال الحداثة وكذلك في حركة (De Stijl) الهولندية، ويمكن تتبع جذورها أبعد من ذلك؛ إلى التصميم الياباني التقليدي الذي شكل أساسياته إلى حدٍ كبير، وقد أجمع المصممون على أن الخصائص الشكلية للتصميم البسيط تتمثل بالآتي:

1. **استخدام الألوان المحايدة:** تنطبق البساطة على كل شيء، بما في ذلك الألوان، إذ تحظى التصميمات الداخلية البيضاء بالكامل بشعبية كبيرة، كما تقوم الدرجات الرمادية والصبغات بهذه المهمة أيضاً، أي أن استخدام الألوان المحايدة هي من سمات التصميم البسيط، كما يمكن كسر رتابة الألوان المحايدة عن طريق إضافة درجات من ألوان أحادية.

صورة (2-1) استخدام الالوان المحايدة في التصميم الداخلي

2. **استخدام الأشكال الهندسية:** البساطة الشكلية هي عبارة عن خطوط مستقيمة ومنحنيات ناعمة وأشكال بسيطة ومستويات مسطحة لذا يمكن الابتعاد عن قطع الأثاث المعقدة المنقوشة بأدق التفاصيل، وجعلها مسطحة وناعمة (السنديوني، 2018، ص45).
3. **وضع بعض اللمسات المختلفة:** تمنح اللمسات المختلفة تنوعاً في إطار الوحدة، مع الحفاظ على اللون نفسه فاللمسات المختلفة تجعل المساحة نابضة بالحياة بروح بسيطة، وهذا هو جوهر بساطتها.

صورة (2-2) فضاء داخلي نابض بالحياة

4. **تحقيق التوازن من خلال نقطة محورية:** القطع المركزية أو القطع الفنية أو حتى قطع الأثاث، يمكن أن تؤدي دور النقطة المحورية في الفضاءات الداخلية، "فيمكن أن تكون القطعة المركزية عبارة عن مزهرية أيقونية على طاولة مركزية أو سخان كهربائي أو لوحة كما أن اللوحات الكبيرة نسبياً بألوان نابضة بالحياة تتناقض مع الجو المحايد عموماً لتجذب العين بشكل طبيعي ومع ذلك، إذا كان الجزء الداخلي يحتوي بالفعل على أجزاء وقطع من الألوان، يتوجب ربطها باللوحة" (محمد حسن، 2008، ص35).

صورة (2-3) التوازن في عناصر الفضاء الداخلي

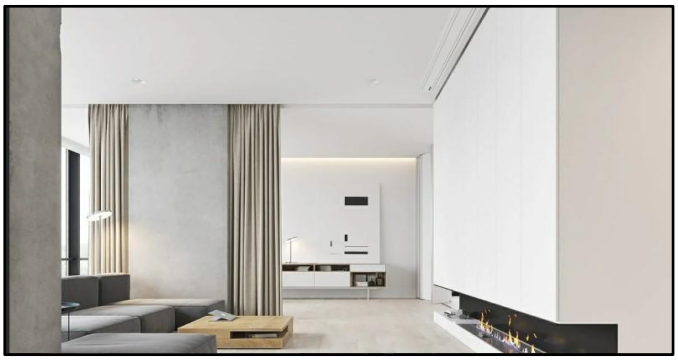
2-2 الاستدامة ومبادئها الأساسية:

لقد بدأ العالم يعترف بالارتباط الوثيق بين التنمية الاقتصادية والبيئة منذ انعقاد مؤتمر ستوكهولم في بداية السبعينيات من القرن العشرين لذلك أولت معظم دول العالم في العقد الأخير من القرن المنصرم عناية خاصة واهتماماً واسعاً بمواضيع حماية البيئة والتنمية المستدامة، ولم يولد هذا الاهتمام من فراغ، فقد تعالت الأصوات البيئية التي تنادي بتقليل الآثار البيئية الناجمة عن الأنشطة البشرية المختلفة ونادت بخفض المخلفات والملوثات والحفاظ على قاعدة الموارد الطبيعية للأجيال القادمة (لبنى، 2017، ص66). وعليه نرى تقرير الأمم المتحدة المسمى "مستقبلنا المشترك" قد شدد على أن هناك حاجة ماسة إلى أسلوب جديد يضمن استمرار التنمية الاقتصادية على المدى البعيد، كما أن تقرير الأمم المتحدة عن البيئة والتنمية في العام 1987م أكد على أهمية مشاركة جميع الحكومات والشعوب والقطاعات الصناعية بما فيها القطاعات العمرانية في الحفاظ على البيئة وصيانة الموارد الطبيعية، كذلك شدد كل من مؤتمر قمة الأرض الأول (1-Earth Summit) الذي عقد في ريو دي جانيرو "بالبرازيل في عام 1992م ومؤتمر قمة الأرض الثاني(2- Earth Summit) الذي عقد في (جوهانسبيرغ) بجنوب أفريقيا في عام 2002م على العمل بأسرع وقت ممكن للحد من فقدان الموارد الطبيعية التي أصبحت مهددة بالاضمحلال. من ذلك يظهر مدى أهمية التنمية المستدامة في حياتنا المعاصرة (شمائل، 2018، ص18).

تجدر الإشارة إلى أن هناك العديد من المبادئ الأساسية التي ينطوي عليها مفهوم الاستدامة وتتمثل هذه المبادئ بالآتي:

1. **البيئة الصحية الداخلية:** عدم إصدار مواد البناء أو الأنظمة الإنشائية للمبنى أية غازات سامة تنتشر في جو البيئة الداخلية وتجديد الهواء بالداخل وتنقيته بواسطة المزروعات والمرشحات.
2. **كفاءة استخدام الطاقة:** مراعاة كافة الإجراءات التي تتضمن أن يستخدم المبنى أقل طاقة ممكنة في عمليات التبريد والتدفئة والإضاءة وذلك باستخدام الوسائل الفنية والمنتجات التي تحافظ على الطاقة المتوفرة وتحول دون سوء استخدامها (سارة، 2015، ص12).
3. **المواد ذات التأثير الحميد على البيئة:** مراعاة استخدام مواد البناء والمنتجات التي تؤدي لخفض تدمير البيئة عالمياً. فيمكن اختيار الخشب شريطة ألا يدمر تلك الغابات كما تؤخذ في عين الاعتبار المواد الأخرى على أساس عدم سمية العناصر التي تنتجها.

4. **التشكيل المرتبط بالبيئة المحيطة**: ضرورة ربط التشكيل والتصميم الخاص بالمبنى بالموقع المقام عليه، بالمنطقة وبالطقس توفير وسائل إعادة تدوير المخلفات.
5. **التصميم الجيد**: الحصول على تصميم يحقق كفاءة مستمرة في العلاقات بين المساحات المستخدمة، مسارات الحركة، تشكيل المبنى، النظم الميكانيكية وتكنولوجيا البناء (نهال، 2015، ص11).



صورة (2-4) تصميم يحقق الكفاءة في مسارات الحركة

3-2 التصميم البسيط المستدام وخصائصه:

شرعت التوجهات الحديثة في التصميم نحو تطبيق معايير تراعي البيئة في مجال العمارة والتصميم الداخلي. وتنطوي تلك المعايير على التركيز على أساسيات التصميم الداخلي للمباني والمنازل مع الأخذ بعين الاعتبار تقليل استهلاك الطاقة والمواد ذات الأثر السلبي على الطبيعة واعتماد الأنسجة والمواد الطبيعية بدلاً منها.

1-3-2 مفهوم التصميم البسيط المستدام

يتجنب التصميم البسيط المستدام استعمال المواد الكيمائية بهدف الحد من انبعاث غاز ثاني أوكسيد الكربون. إذ يسعى المصممون الداخليون المحترفون إلى اعتماد مواد قابلة للتدوير للتقليل من استنزاف الموارد، إضافة إلى اعتماد مصادر الطاقة المستدامة كالطاقة الشمسية، والمواد الأساسية العضوية كالمياه المعالجة.

الصورة رقم (2-5) التصميم البسيط المستدام

2-3-2 مزايا التصميم البسيط المستدام:

أولا: الاقتصادية:

يمكن أن يؤدي التصميم البسيط إلى فوائد اقتصادية بطرق عدة أبرزها:

1. يمكن أن يؤدي استخدام المواد المستدامة إلى توفير التكاليف على المدى الطويل لأنها متينة وتتطلب صيانة أقل.

2. يمكن أن تجذب التصاميم المستدامة العملاء المهتمين بالبيئة، مما يؤدي إلى زيادة الإقبال وتكوين سمعة إيجابية. أخيراً: يمكن أن يؤدي دمج الاستدامة في التصميم أيضاً إلى الابتكار وإنشاء نتاجات وخدمات جديدة.

ثانياً: البيئية: تتمثل إحدى الفوائد الرئيسة للتصميم البسيط المستدام في تأثيره الإيجابي على البيئة، إذ يقلل استخدام المواد المستدامة من البصمة الكربونية للتصميم، ويخفض من النفايات، واستخدام المواد الكيميائية الضارة. كما يشجع التصميم البسيط أيضاً على الاستخدام الفعال للموارد، مما يقلل من التأثير الكلي على البيئة (البنا، 2018، ص16).

ثالثاً: الاجتماعية: يمكن أن يكون للتصميم البسيط فوائد اجتماعية، عبر إنشاء تصميمات صديقة للبيئة، إذ يمكن للمصممين الترويج لثقافة الاستدامة وإلهام الآخرين لاتخاذ إجراءات نحو مستقبل أكثر استدامة، بالإضافة إلى ذلك يمكن أن يُحّسن التصميم المستدام أيضاً من صحة ورفاهية الأفراد باستخدام مواد وتصاميم بسيطة غير سامة تعزز بدورها الحياة الصحية.

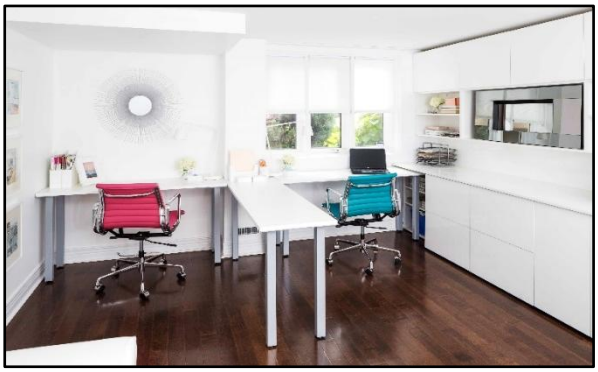
3-3-2 اساليب التصميم البسيط المستدام:

يوجد العديد من أساليب التصميم البسيط التي يمكن اتباعها لتقليل الأثر السلبي على البيئة التي نعيش فيها، أبرزها ما يأتي:

1. **التركيز على الاستخدام الفعّال للمساحات:** تحافظ المساحات الداخلية التي يتم استثمارها على أفضل وجه على حجم المبنى، وبالتالي تتطلب مواد بناء أقل، وتنشر نسبة أقل من التلوث أيضاً. لذا تعد مشاريع السكن المشتركة، أو الوحدات السكنية الصغيرة حلولاً مثالية في المدن ذات النموّ السكاني السريع، إذ عادةً ما تبلغ مساحة هذه الوحدات حوالي الـ 300 قدم مربع أو أقل بقليل، وتمتاز بوسائل راحة مدمجة ومتنوعة" (Crisol Lopez, 2010, p56).

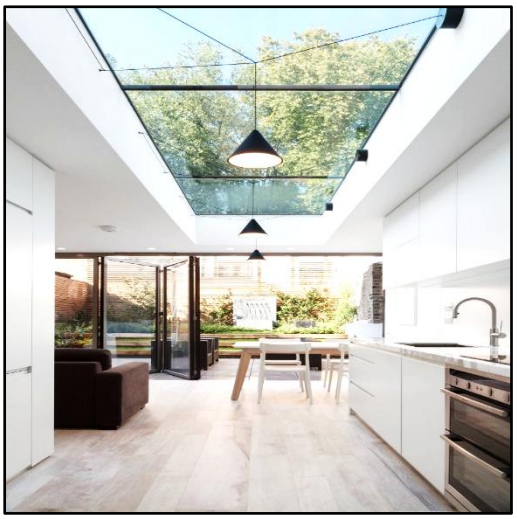
الصورة رقم (2-6) الاستخدام الفعال للمساحات

2. **استخدام مواد البناء والتصميم الموفّرة للطاقة:** يسعى المصممون الداخليون إلى استخدام النوافذ والأبواب التي تزيد من كفاءة الطاقة ولا تستهلك من الطاقات غير المتجددة. بالإضافة إلى ذلك، يتم اعتماد الأرضيات الخشبية المصنوعة من مواد متجددة كالخيزران والمواد الصديقة للبيئة، وحلول التوفير للموارد كاستخدام المراحيض من النوع الموفّر للمياه وغير ذلك.



صورة رقم (2-7) استخدام شبابيك وأرضيات موفرة للطاقة في التصميم الداخلي البسيط

3. **الاستهلاك المسؤول للمواد:** في التصميم الداخلي المعاصر يفضل شراء واستخدام المواد التي يتم تصنيعها بطريقة صديقة للبيئة. على سبيل المثال، يمكن استخدام الأثاث والمنتجات المعاد تدويرها، أو اعتماد المصادر المحلية أو المصنوعات اليدوية. إذ ازدادت شعبية العناصر المصنوعة يدوياً في التصاميم الداخلية كثيراً في السنوات الأخيرة. كما يمكن إعادة استخدام الأثاث والعناصر أو إعادة صقلها أو تجديدها بطريقة أخرى لمنح الفضاء رونقاً جديداً عند العمل على تجديد التصميم الداخلي للمنزل. لذا يعد أيضاً تصنيع البلاط والسجاد والأقمشة وحتى الأحواض من مواد معاد تدويرها إحدى أساسيات التصميم الداخلي المستدام" (العوني، 2018، ص24).
4. **استخدام إضاءة توفير الطاقة:** يمكن أن يشتمل التصميم البسيط على نوافذ وفتحات سماوية للزيادة من دخول ضوء النهار وتقليل الإنارة الاصطناعية. أمّا عند الحاجة لوجود تلك الإنارة، يمكن استخدام مصابيح LED والهالوجينات ومصابيح الفلورسنت المدمجة التي تمتاز بتوفير الطاقة بالإضافة إلى أنها تدوم لمدة أطول.



صورة رقم (2-8)
استخدام النو افذ السماوية في التصميم الداخلي البسيط

5. **استخدام المنتجات العضوية غير السامة:** تتوفر المنتجات العضوية الآمنة والخالية من المواد الكيميائية بكثرة ويتجه معظم المصممين الداخليين لاستخدامها، من الطلاء العضوي المضاد للحساسية إلى الألياف والأخشاب غير المعالجة بمبيدات الآفات. إن استخدام المنتجات العضوية يعد أيضاً إحدى أساسيات التصميم الداخلي المستدام. (الحسيني، 2014، ص55).

صورة رقم (2-9) استخدام مواد عضوية في التصميم الداخلي

2-3-4 دور التصميم البسيط في توفير مساحات معيشية صديقة للبيئة:

في عالم اليوم، يمتزج التصميم البسيط والاستدامة بشكلٍ متناغم، إذ يركز التصميم البسيط على البساطة والوظيفة، بينما تركز الاستدامة على زيادة البصمة البيئية. عندما تلتقي هاتان الفكرتان، فإنهما ستوفران مساحة معيشة فاعلة من الناحية الوظيفية والجمالية فضلاً عن إنها صديقة للبيئة. فيما يأتي، زيادة إيضاح لكيفية عمل التصميم البسيط والاستدامة جنباً إلى جنب.

2-3-4-1 تقليل الفوضى:

التصميم البسيط هو فن إزالة الفوضى، والذي يتماشى بشكل طبيعي مع الاستدامة باتباع ما يأتي:

1. الجودة فوق الكمية: "يشجع التصميم البسيط على اختيار العناصر عالية الجودة بدلاً من العناصر الكثيرة، مما يقلل من الحاجة إلى الاستبدال المستمر والنفايات" (الزبيدي، 2006، ص44).
2. الاستهلاك الواعي: يفكر المصممون المنيماليون بعناية في توظيف قطع الأثاث، ويختارون العناصر التي يحتاجون إليها حقاً، مما يقلل من الطلب على الإنتاج والمواد، وهكذا فإن التصميم البسيط يشجع على اتباع نهجٍ واعٍ للاستهلاك، مما يؤدي إلى تقليل التأثير البيئي السلبي عبر استخدام العناصر الأساسية فقط، وبذلك فإن التصميم البسيط يقلل من الإسهام في إنتاج السلع التي تؤدي إلى انبعاثات الغازات الدفيئة واستهلاك الطاقة وإنتاج النفايات.
3. سهولة الصيانة: "عدد أقل من العناصر يعني تنظيفاً وصيانة وجهد أقل، مما يحفظ الطاقة والوقت والموارد" (بهجت، 2009، ص 55).

2-3-4-2 استخدام أثاث متعدد الأغراض:

غالبًا ما يعتمد التصميم البسيط على الأثاث متعدد الأغراض والذي يخدم بدوره أغراضاً متعددة، هذا النهج لا يوفر المساحة فحسب، بل يقلل أيضاً من الحاجة إلى العناصر الزائدة.

صورة رقم (2-10) استخدام أثاث متعدد الأغراض

وينطوي استخدام أثاث متعدد الأغراض في التصميم البسيط المستدام على فوائد عديدة أبرزها:

1. مساحات متعددة الاستخدامات وقابلة للتكيف: يؤكد التصميم المينيمالي على الوظيفة، مما يجعل المساحات قابلة للتكيف مع مختلف الاحتياجات. ويستخدم في التصميم البسيط أثاث يمكن تحويله أو تكييفه، مثل أرائك السرير أو الطاولات المتداخلة أو المكاتب المثبتة على الحائط، وهكذا فإن غياب الأثاث والمكملات الثانوية يسمح بالمرونة في التصميم والتعديلات المستقبلية على سبيل المثال، يمكن تحويل غرفة المعيشة البسيطة بسهولة إلى مكتب منزلي أو استوديو دون بذل الكثير من الجهد، وتقلل هذه القدرة على التكيف من الحاجة إلى مساحات معيشية أكبر، وبالتالي الإسهام في استخدام الأرض بكفاءة وتخصيص الموارد بشكل مثالي.
2. النمذجة: يتيح التصميم البسيط إعادة تكوين مساحة المعيشة بسهولة، مما يُقَلص الحاجة إلى عناصر إضافية.
3. قطع مستدامة: يعزز التصميم البسيط من استخدام مواد مستدامة صديقة للبيئة، مثل الخشب المستصلح والخيزران والمواد المعاد تدويرها، إذ تتطلب هذه المواد موارد أقل للإنتاج ولها بصمة كربونية أقل مقارنة بنظيراتها التقليدية (Huijun Wang,2013, p.27).

2-3-4-3 اعتماد الضوء الطبيعي:

من السمات الرئيسة للتصميم البسيط الاستخدام الاستراتيجي للضوء الطبيعي، وهذا لا يعزز من جماليات الفضاء الداخلي فحسب بل يحقق مزايا عديدة أبرزها ما يأتي:

1. كفاءة الطاقة: الاعتماد على الضوء الطبيعي يقلل من الحاجة إلى الإنارة الاصطناعية خلال النهار، مما يقلل من استهلاك الطاقة وانبعاثاتها ويخفض من التكاليف.
2. استخدام الأسطح العاكسة: غالب ما تتضمن الفضاءات الداخلية البسيطة جدراناً فاتحة اللون ومرايا وأسطحاً زجاجية، مما يعزز الضوء الطبيعي ويصنع وهماً بوجود المزيد من المساحة.

صورة رقم (2-11) استخدام الأسطح العاكسة في التصميم الداخلي البسيط

3. الاستخدام الفعال للنوافذ: استخدام المصممين المنيماليون النوافذ الكبيرة والإطلالات غير المقيدة على الهواء الطلق، يُسهم في تقوية الاتصال بالطبيعة، ويعزز الرفاهية والوضوح العقلي، لذا فإن هذا النهج يتماشى مع الاتجاه المتزايد لاعتماد مصادر الطاقة المتجددة والحد من الاعتماد على الوقود الأحفوري (نعيم، 2014، ص34).

صورة رقم (2-12) الاستخدام الفعال للنو افذ في التصميم الداخلي البسيط

2-3-4-4 تقليل النفايات:

يعزز التصميم البسيط الاستهلاك العقلاني ويثبط الشراء المفرط. من خلال العيش بممتلكات أقل، يكون الأفراد أقل عرضة لتجميع العناصر غير الضرورية التي قد ينتهي بها المطاف في مكبات النفايات، يمكن رؤية هذا النهج في ارتقاء الأثاث البسيط، الذي يركز على الوظيفة والمتانة، وعلى الاستثمار في القطع عالية الجودة وطويلة الأمد، وهو لا يقلل من النفايات فحسب، بل يوفر المال أيضاً على المدى الطويل.

وعليه فإن التصميم البسيط متناغم مع الاستدامة، وعبر هذا الأسلوب يمكن إنشاء منزل ليس فقط خالياً من الفوضى وجذاباً بصرياً ولكن أيضاً صديقاً للبيئة وفعّالاً، فالتركيز على التأثير البيئي لكل قرار تصميم يُتخذ سيحقق فضاءً داخلياً فاعلاً وظيفياً وجمالياً.

2-3-5 التصميم البسيط المستدام والتكنولوجيا:

على الرغم من أن جذور البساطة تكمن في الفن والتصميم، إلا أن تأثيرها قد وصل أيضاً إلى التكنولوجيا، فقد أدى ظهور المنازل الذكية والتقدم التكنولوجي إلى جعل تحقيق مساحة بسيطة عبر التكنولوجيا أسهل من أي وقتٍ مضى. فيما يأتي بعض الطرق التي تتوافق فيها التكنولوجيا والبساطة:

2-3-5-1 تكامل المنازل الذكية:

تستفيد التصميمات الداخلية البسيطة بشكلٍ كبير من تقنية المنازل الذكية التي تُمَكن من التحكم في الإضاءة والإنارة ودرجة الحرارة وأنظمة الترفيه، مما يمزج بين الوظيفة والجمال بسلاسة (اسماعيل, 2020، ص25). وينعكس ايجابا على البيئة.

2-3-5-2 الأجهزة اللاسلكية:

يصبح التخلص من الفوضى أسهل مع الأجهزة اللاسلكية، مما يقلل من الحاجة إلى الأسلاك المرئية ويعزز المظهر البسيط العام.

2-3-5-3 حلول توفير المساحة:

تتيح المنتجات المبتكرة، مثل الأثاث الذكي والأدوات متعددة الأغراض، الاستفادة من المساحة بكفاءة، وهو أمر ضروري للتصميم البسيط المستدام.

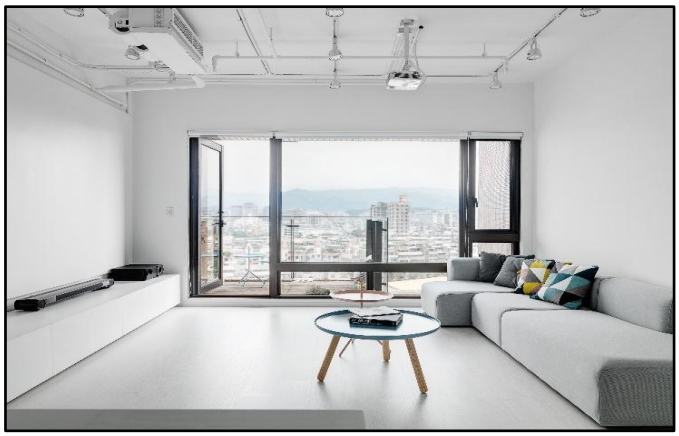
2-3-5-4 التطبيقات البسيطة:

تساعد التطبيقات التي تركز على التصميم في تبسيط المهام وتنظيم الفوضى الرقمية، بما يتماشى تمامًا مع مبادئ البساطة.

2-3-5-5 النقطة الرئيسية:

تتناغم التصميمات الداخلية البسيطة مع التكنولوجيا عبر تكامل المنازل الذكية والأجهزة اللاسلكية وحلول توفير المساحة والتطبيقات البسيطة. مثال: يمكن استخدام مكبر صوت ذكي متصل بالإنترنت للتحكم في الإضاءة ودرجة الحرارة في المنزل، كما يمكن أيضاً استخدامه لتشغيل الموسيقى أو الاستماع إلى الأخبار أو ضبط المنبه. وهذا بدوره يزيل الحاجة إلى العديد من الأجهزة المنفصلة، ويوفر مساحة أكثر بساطة (محمد، 2015، ص142).

وبذلك فإن الجمع بين التصميم البسيط المستدام والتكنولوجيا يمكن أن يُسهم في إنشاء منزل أكثر تنظيماً ووظيفية و أناقة عبر استخدام الأجهزة والأنظمة الذكية، التي تساعد على تبسيط الحياة اليومية وتحقيق مظهر أكثر بساطة.



صورة رقم (2-13) توفير المساحة في التصميم الداخلي البسيط

6-3-2 توظيف الألوان لتحقيق الاستدامة في التصميم البسيط:

يمتاز التصميم البسيط بخطوط نظيفة وألوان محايدة ونقص الفوضى ومع ذلك، لا يزال اللون يؤدي دوراً مهماً في التصميم البسيط، إذ يساعد استخدام عجلة الألوان أصحاب المنازل في اختيار الألوان التي تكمل بعضها البعض ويعطي مظهراً متماسكاً.

يتخذ التصميم المينيمالي للعناصر على الأغلب ألوان محايدة وفاتحة ويجري الاعتماد على اللون الأبيض في اكساء الأرضيات والجدران والسقوف وذلك لما لهذا اللون من خصائص فيزيائية تثري الجانب الوظيفي والجمالي للفضاء الداخلي، فضلاً عن تعزيز جانب الاستدامة (شيرين، 2021، ص297).

عند استخدام اللون في التصميم البسيط، من المهم الالتزام بلوحة ألوان محدودة أي اختيار لون واحد واستخدام درجات مختلفة من ذلك اللون، إذ يمكن أن يؤدي ذلك إلى اضفاء مظهر متطور ومتماسك. كما إن أستخدم الألوان المحايدة تُمَكن أصحاب المنازل من توفير مساحة معيشية جميلة وصديقة للبيئة تمنح الإحساس بالهدوء والنظام.

الفصل الثالث الاستنتاجات والتوصيات

1-3 الاستنتاجات

أفضّى البَحثُ الحالي عبر نتائِجه التي تم استنباطها مِما ورد في الإطار النَظَري إلى مجموعة من الاستنِتاجات يُمكِن إجَمّالها بما يأتي:

1. يعد التصميم البسيط (المينيماليزم) أسلوب فاعل في التصميم الداخلي المستدام، إذ ينطوي على تجريد العناصر إلى أبسط أشكالها واستخدام الضروريات الأساسية لإنشاء مساحة غير مزدحمة باعتماد مبدأ "الأقل هو الأكثر".
2. يستند التصميم الداخلي المينيمالي على خصائص بصرية وشكلية للعناصر تتمثل ببساطة الخطوط والأشكال الهندسية النقية والمستوية واستخدام الألوان المحايدة وتحقيق التوازن عبر نقطة محورية للتصميم.
3. ينسجم مبدأ التصميم الداخلي المينيمالي البسيط مع مفهوم الاستدامة الذي يتخذ مبادئها منطلقاً في توفير بيئة داخلية صحية وكفاءة استخدام الطاقة والاعتماد على المواد ذات التأثير الحميد على البيئة فضلاً عن اتباع التشكيل المرتبط بالبيئة المحيطة والاتكال على التصميم الجيد الذي يحقق كفاءة مستمرة في العلاقات بين المساحات المستخدمة، مسارات الحركة، تشكيل المبنى، النظم الميكانيكية وتكنولوجيا البناء.
4. يتخذ التصميم البسيط المستدام أساليب عدة لتقليل الأثر السلبي على البيئة عبر التركيز على الاستخدام الفعّال لمساحات الفضاءات الداخلية واستثمارها على أفضل وجه، والاستعانة بمواد وعناصر تصميمية موفّرة للطاقة، فضلاً عن الاستهلاك المسؤول للمواد واختيار العضوية منها أو التي يتم تصنيعها بطريقة صديقة للبيئة ويمكن أيضاً إعادة تدويرها، أو اعتماد المصادر المحلية أو المصنوعات اليدوية.
5. يكشف التصميم البسيط المستدام عن مزايا عدة، منها اقتصادية توفر التكاليف على المدى الطويل، وأخرى بيئية لها أثرها الإيجابي على البيئة بتقليل البصمة الكربونية والخفض من النفايات واستخدام المواد الكيميائية الضارة، فضلاً عن المزايا الاجتماعية والفائدة التي تعود من الاستدامة وانعكاسها على صحة ورفاهية الأفراد باستخدام مواد وتصاميم بسيطة غير سامة تعزز بدورها الحياة الصحية.
6. يمتزج التصميم البسيط (المينيماليزم) والاستدامة بشكلٍ متناغم، إذ يركز التصميم البسيط على البساطة والوظيفة باتباع مبادئ عدة منها (تقليل الفوضى، الجودة فوق الكمية، استخدام أثاث متعدد الأغراض، اعتماد الضوء الطبيعي، تقليل النفايات).
7. تسهم التكنولوجيا في إسناد التصميم المينيمالي البسيط الذي يتوافق مع الاستدامة عبر طرق عدة منها (تكامل المنازل الذكية، اعتماد الأجهزة اللاسلكية، حلول توفير المساحة واختيار عناصر متعددة الوظائف، الإفادة من التطبيقات البسيطة).

2-3 التوصيات:

بالاعتماد على ما أسفَرَ عَنه البَحث الحالي من استِنتاجات، أورَد الباحِث توصِيات عِدة يُمكن عبرها إسناد البحث وكما يأتي:

1. تفعيل أسلوب المينيماليزم البسيط في التصميم الداخلي لا سيما في تصاميم الفضاءات الداخلية السكنية بوصفه أبرز الأساليب التصميمية التي تهتم بالجانب البيئي والاقتصادي.
2. التوجه نحو استخدام بيئة صحية تعتمد المعالجات التصميمية البيئية الموروثة للمباني لتخفيض استخدام أجهزة التكييف والإنارة وغيرها، وللحد من التلوث البيئي الناجم من استهلاك الطاقة.
3. استثمار عناصر وخامات البيئة المحلية في منظومة التصميم والبناء، بوصفها تنسجم بيئياً دون التأثير السلبي للمحيط، وذلك لتحقيق الاستدامة في أفضل صورها.
4. استخدام التعليم للتشجيع على البساطة وحماية البيئة باعتماد مناهج للتوعية عن كيفية تقليل الاستهلاك والبصمة الكربونية وكيفية التسوق الأخضر والحفاظ على الموارد والطاقة.

3-3 المقترحات:

1. إجراء دراسة في التصميم البسيط المستدام والذكاء الاصطناعي تركز على مبدأ الحفاظ على الطاقة والاعتماد على المصادر الطبيعية في البناء الأخضر.
2. إجراء دراسة حول التصميم البسيط باعتماد المعالجات التصميمية البيئية الموروثة وفاعليتها في تحقيق الاستدامة والتوازن البيئي للفضاءات الداخلية دون الحاجة للطاقة.

Conclusions

1. The current research, through its findings derived from the theoretical framework, has led to a set of conclusions that can be summarized as follows:
2. Minimalism is an effective approach to sustainable interior design, as it involves abstracting elements to their simplest forms and using essential elements to create an uncluttered space based on the principle of "less is more."
3. Minimalist interior design is based on the visual and formal characteristics of its elements, represented by the simplicity of lines, pure and flat geometric shapes, the use of neutral colors, and achieving balance through a focal point of the design.
4. The principle of minimalist interior design aligns with the concept of sustainability, which takes its principles as a starting point for providing a healthy indoor environment, energy efficiency, reliance on environmentally friendly materials, adherence to a design that is compatible with the surrounding environment, and dependence on good design that achieves continuous efficiency in the relationships between used spaces, circulation paths, building form, mechanical systems, and construction technology.
5. Sustainable minimalist design employs several methods to minimize its negative environmental impact. These include focusing on the efficient use and optimal utilization of interior spaces, employing energy-efficient materials and design elements, and ensuring responsible material consumption by selecting organic, environmentally friendly, and recyclable materials, or by relying on local sources and handcrafted materials.
6. Sustainable minimalist design offers numerous advantages, including long-term cost savings, environmental benefits such as a reduced carbon footprint and decreased waste and use of harmful chemicals, and social benefits stemming from sustainability and its positive impact on individual health and well-being. This is achieved through the use of simple, non-toxic materials and designs that promote healthy living.
7. Minimalist design and sustainability blend harmoniously. Minimalist design prioritizes simplicity and functionality, adhering to principles such as minimizing clutter, prioritizing quality over quantity, utilizing multi-purpose furniture, maximizing natural light, and reducing waste. 7. Technology contributes to supporting simple minimalist design that is compatible with sustainability through several ways, including (integrating smart homes, adopting wireless devices, space-saving solutions and choosing multi-functional elements, and taking advantage of simple applications).

References:

1. Osama Hassan Ismail, "Minimalistism as a Trend in Residential Interior Design (An Applied Study)," Zarqa Journal for Research and Human Studies, Zarqa Private University, Vol. 17, No. 2, 2017.
2. Ismail Ahmed Awad et al., "The Impact of Sustainable Furniture Design Methods on Achieving Maximum Furniture Lifecycle," Journal of Architecture and Humanities, Arab Society for Islamic Civilization and Arts, Vol. 5, No. 24, 2020.
3. Iman Mohamed El-Sayed El-Banna, "The Philosophy of Contemporary Environmental Design in Light of the Creations of the Architect and Artist Antonio Guadali," Journal of Architecture and Humanities, Arab Society for Islamic Civilization and Arts, No. 1, Part 1, 2018.
4. Al-Awni, Iman Mohamed Mohamed, "The Role of Sustainable Interdisciplinary Architecture in the Interior Design of Tourist Resorts," Journal of Architecture and Humanities, Arab Society for Islamic Civilization and Arts, No. 12, Part 2, 2018.
5. Bahgat Rashad Shaheen, "Environmental Design of Industrial Facilities," The Ancient Journal of Architecture and Planning, Vol. 6, No. 9, Baghdad. 2009.
6. Jamil Saliba, "The Philosophical Dictionary," Part 1, Lebanese Book House, Beirut, 1982.
7. Al-Husseini, Muhammad Omar, "Continuous Sustainable Development in Urban Planning and Design," Faculty of Engineering, Ain Shams University, Cairo, 2014.
8. Al-Sindiyouni, Khalid Farouk and Yasser Ali Maabad Farghali, "An Analytical Study of the Concept of Reductionism in Design," Journal of Arts and Applied Sciences, Faculty of Applied Arts, Damietta University, Volume 5, Issue 3, 2018.
9. Al-Zubaidi, Maha Sabah, "Environmental Sustainability in Shaping Housing Communities in Iraq," PhD Dissertation, College of Engineering, University of Baghdad, Baghdad, 2006.
10. Sarah Fathi Ahmed Fahmy and Muhammad Hamed Deif Allah, "Sustainability of Design Thought Between Philosophy and Application in Furniture Design," Journal of Arts and Applied Sciences, Faculty of Applied Arts, Damietta University, Volume 2, Issue 1, 2015.
11. Shamael Mohammed, "Sustainable Design and Its Health Benefits in Office Spaces," Journal of Engineering and Sustainable Development, Vol. 22, No. 2, Baghdad, 2018.
12. Shereen Elsayed Hamdallah Hassan, "Employing Reductionist Principles to Enhance Sustainability in the Design of Metal Furniture Products," Journal of Design Sciences and Applied Arts, Faculty of Applied Arts, Helwan University, Vol. 2, No. 2, 2021.
13. Lubna Asaad Abdel-Razek and Somaya Abdel-Wahab Mohammed, "Designing Sustainable Public Garden Furniture: Fundamentals and Requirements," Second International Conference, 2017.
14. Mohammed Hassan Abu El-Fotouh, "Reductionism and Its Impact on Interior Design and Furniture," Master's Thesis, Faculty of Applied Arts, Helwan University, 2009.
15. Mohammed Ali Masoud, "Sustainable Design: From Theory to Application," Iraqi Journal of Architecture and Planning Engineering, Vol. 14, No. 1, Baghdad. 16. Al-Masdi, Abdel Salam, "Dictionary of Linguistics," Arab House for Books, Tripoli, 1984.
16. Narmin Ali, "Minimalistism: An Artistic Movement Based on the Philosophy of Brevity," an article published on the Independent Arabia website, 2021, access link: https://www.independentarabia.com
17. Naeem Muhammad Ali, "Sustainability and Architecture: Concepts and Applied Dimensions," Journal of Science and Engineering, Volume 3, Issue 1, Sana'a, 2014.
18. Nihal Nabil Zahra, "Technology of Wood Panels Manufactured from Environmentally Friendly Materials and Their Applications in Interior Design and Furniture," Master's Thesis, Faculty of Applied Arts, Damietta University, 2015.
19. Palafox, Crisol Lopez, **"When less is more: Minimalism and the Environment"**, Environmental and Earth law journal, Vol10 -2010.
20. Wang, Huijun, **"Ecological Minimalism an Approach for Design Urban parks"**, Degree of master, graduate college, Univesity of Illinois at Urbana-champaign, 2013.
21. MINIMALISM English meaning - Cambridge Dictionary, 2023. www.dictionary.cambridge.org/dictionary/english/minimalism

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1728

Directorial Treatment of Social Phenomena in Korean Cinema

Ali Karim Abdul Hassan [a]

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

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 9 October 2024
Received in revised form 14 October 2024
Accepted 15 October 2024
Published 1 February 2026

Keywords:
Treatment, directing, social phenomena, Korean cinema

ABSTRACT

Cinema is one of the most important social documents that contribute to shaping the dynamic laws of societies, and leads to understanding the nature of the relationship between man and society. The film reveals phenomena face to face between the subject and the recipient, and presents topics from lived reality, and this comes from the relationship between the art of cinema and sociology. Cinema has great potential in dealing with topics - social phenomena - that express people's interests and needs, as an important social expression, and it also conveys reality to them in a simplified way, as cinema is a result of arts and sciences, with its elements of sound and image, sociology, politics, psychology, etc.; hence, the researcher defined the title of his research topic as (directorial treatments of social phenomena in Korean cinema). The research came in five chapters, as the first chapter was a methodological framework that included the research problem, which was formulated with the following question: (What is the directorial treatment of social phenomena in Korean cinema?), then the importance of the research and the need for it, as the research goal was determined in (revealing the directorial treatment of social phenomena in Korean cinema), as for the second chapter (the theoretical framework and previous studies), it included three topics: the first topic is cinema and society, the second topic is social phenomena, and the third topic is the directorial treatment of social phenomena, after which the researcher reached several indicators and adopted them as tools for analyzing the sample, and the third chapter included the research procedures, including the research methodology, which is the descriptive methodology, the research community, and the research sample represented in the movie (Parasite). As for the fourth chapter, the sample was analyzed, and finally the fifth chapter, in which the results, conclusions, recommendations and suggestions were presented, and the research was concluded with sources and a summary in English

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1728
Ali Karim Abdul Hassan: Directorial Treatment of Social Phenomena in Korean Cinema
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المعالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية في السينما الكورية

علي كريم عبد الحسن

الملخص:

تعدُ الافلام السِينمائية أحد أهم الوثائق الاجتماعية التي تسهم في تشكيل قوانين ديناميكية المجتمعات، وتؤدي لفهم طبيعة العلاقة بين الانسان والمجتمع. فالفيلم يكشف الظواهر وجها لوجه بين الموضوع والمرسل إليه،ويقدم مواضيع من الواقع المعاش، وهذا متأتٍ من العلاقة بين فن السينما وعلم الاجتماع. إذ إن للسينما إمكانات كبيرة في تناول الموضوعات- ظواهر اجتماعية- التي تعبرعن اهتمامات الناس وحاجاتهم، بوصفها تعبيراً اجتماعياً مهماً، وهي أيضا تنقل الواقع إليهم بطريقة التبسيط، كون السينما محصلة للفنون والعلوم، بعناصرها من الصوت والصورة،وعلم الاجتماع والسياسة والنفس.. الخ؛ومن هنا حدد الباحث عنوانا لموضوع بحثهِ بـ**(المعالجات الاخراجية للظواهر الاجتماعية في السينما الكورية)**.

ولقدجاءالبحث بخمسة فصول،اذكان الفصل الاول اطاراً منهجياً متضمناً مشكلة البحث والتي تمت صياغتها بالتساؤل الاتي:**(ما المعالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية في السينما الكورية؟)**، ثم اهمية البحث والحاجة اليه كما تم تحديد هدف البحث في(الكشف عن المعالجة الإخراجية **للظواهرالاجتماعية في السينما الكورية)** ، اما الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة) فقد ضم ثلاث مباحث: المبحث الاول هو **السينما والمجتمع**،اما المبحث **الثاني الظواهر الاجتماعية**،والمبحث الثالث **المعالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية** وبعدها توصل الباحث الى عدة مؤشرات وتم اعتمادها كأدوات لتحليل العينة، وتضمن الفصل الثالث اجراءات البحث بما فيها منهج البحث الذي هوالمنهج الوصفي ومجتمع البحث وعينة البحث المتمثلة في فيلم(الطفيلي **Parasite**)اما الفصل الرابع فتم فيه تحليل العينة، وختاما الفصل الخامس الذي تم فيه عرض النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، وختم البحث بالمصادروملخص باللغة الإنكليزية.

الكلمات المفتاحية: المعالجة، الإخراج، للظواهر الاجتماعية ، السينما الكورية.

الفصل الأول: الإطار المنهجي للبحث

أولا. مشكلة البحث:

ان الافلام السِينمائية هي أحد أهم الوثائق الاجتماعية التي تسهم في تشكيل قوانين ديناميكية المجتمعات، وتؤدي لفهم طبيعة العلاقة بين الانسان والمجتمع .فالفيلم يكشف الظواهر وجها لوجه بين الموضوع والمرسل إليه، ويقدم الموضوعات من الواقع المعاش، وهذا متأتٍ من العلاقة بين فن السينما وعلم الاجتماع. إذ إن (الاجتماع) بوصفه علماً يفسرالظواهر وينقل الواقع استناداً الى دراسة الأسباب والنتائج، ليأتي الفيلم ويحول هذه الوثيقة العلمية الى خطاب مرئي يعري الواقع بظواهرهِ ويكشفها. إذ إن السينما لها امكانات كبيرة في تناول الموضوعات- الظواهر اجتماعية- التي تعبرعن اهتمامات الناس وحاجاتهم، بوصفها تعبيراً اجتماعياً مهماً، وهي فنٌ الجماهير، بمعنى أن لها القدرة على الاتصال بالجمهور، والتحدث بلغتهم، ونقل الواقع إليهم بطريقة مبسطة، كون السينما محصلة للفنون والعلوم، بعناصرها من الصوت والصورة، وعلم الاجتماع والنفس.. الخ. وأن الصورة الفنية بمختلف معانيها وبكل أشكالها تكوّن محورا للنزاع الفكري العالمي، لكونها تعمل على محاولة التوجيه والاستقطاب نحو خطابها الفلسفي والفكري الذي تستمده من طبيعة العلاقات الإنسانية، لتبعث حراكاً يساهم بخلق متغيرات ثقافية وفكرية واجتماعية متعددة في نفس المتلقي.

ومما تقدم يطرح الباحث تساؤلاً، يعده مشكلة البحث وهو:**(ما المعالجات الاخراجية للظواهر الاجتماعية في السينما الكورية؟)**

ثانيا_ أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث الحالي في كونه يغطي موضوعاً ذا أهمية إشكالية هي معالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية في السينما الكورية، وما للبحث من أهمية في تصديه لموضوع معرفي مهم يربط بين الفن السينمائي وعلم الاجتماع، وكذلك يُعدّ محاولة بحثية ترفد المكتبة السينمائية المتخصصة بهذا الموضوع.

أما **الحاجة** لهذا البحث فتكمن في كونه يتصدى للظواهر الاجتماعية، وكيفيات معالجتها سينمائيا.

ثالثا_ هدف البحث: يهدف البحث إلى:- الكشف عن معالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية .

رابعا_ حدود البحث: يتحدد البحث بالآتي:.

1- الحد الموضوعي: الأفلام السينمائية الكورية التي تعالج الظواهر الاجتماعية صورياً.

2-الحد المكاني: الافلام السينمائية الروائية المنتجة في كوريا وقام بإخراجها مخرجون كوريون الجنسية.

3-الحد الزماني: الأفلام السينمائية الروائية الطويلة الكورية المنتجة منذ 2014 حتى عام 2024.

خامسا. تحديد المصطلحات: يقوم الباحث في هذه الفقرة بتحديد بعض المصطلحات الواردة في عنوان البحث والتي سيعتمد تعريفاته الإجرائية لها في توضيح ما يقصده منها.

اولاً- المعالجة: أ -الاصطلاح في اللغة: عالج الشيء معالجة و علاجا زاوله(al-Razi,1982 p.449) .

ب - **المعالجة الاخراجية اصطلاحاً** : الهيكل العام لكيفية تقديم الموضوع او خط القصة للفيلم ويعرف عادة بالمعالجة السينمائية"(Daly,1987,p.287).

التعريف الاجرائي للباحث للمعالجات الاخراجية :-

يتبنى الباحث تعريفا اجرائيا للمعالجات الاخراجية وهي(اختيار صانع العمل القالب و المعالجة المناسبة المعبرة عن المضمون) (Ibrahim,2007,p. 87)، كونه الاقرب الى موضوعة البحث المعالجة الاخراجية.

ثانياً- **الظاهِرَة**: أ- **لغة:**"الأمرالذي ينجم بين الناس، **وظواهر** المرض: أعراضه"(Maalouf,1960,p.191). **فالظاهرة** تكشف عن الشيء المخفي اوغير الظاهر للعيان.وعلم **الظواهر** هو "الذي يدرس الظواهر والمعطيات التي تبدو للوعي دون أن يحاول اصطناع الفروض وتقديم التفسيرات لها"(.Alloush,1985,p 55).

ب-اصطلاحاً:تشيرالظواهرإلى "أي حدث غير عادي يمكن مراقبته وملاحظته ورصده" (Brinton,2010,p11)، وقد تتطلب هذه الملاحظة العلمية ومراقبة الظاهرة "أجهزة معينة للمراقبة وتسجيل أوتجميع البيانات المتعلقة بهذه الظاهرة"(.Ibrash,2008,p.8) ، كونها بنية سلوكية أو أحداث متكاملة.

(الظواهر الاجتماعية)التعريف الإجرائي:أمر يحدث بين الناس ولا يكون لهم أي إرادة به، ويؤثر فيهم ويعمّ بشكل واسع بينهم، وتتأثر من خلاله قواعد الأخلاق والقيم التي تسود مجتمع ما في حقبة معينة من الزمن.

الفصل الثاني: المبحث الأول: السينما والمجتمع

السينما تهتم بالإنسان اولا وقبل كل شيء فهي تنهل موضوعاتها من واقع الانسان الاجتماعي وآماله وآلامه والدفاع عن حرياته وإضفاء الطابع الجمالي على حياته وفي تنمية مواهبه التي تتطلب فكراً عالياً وقدرة خلاقة , معتمدين بها على خبرة مخرج العمل والتجربة الذاتية المتراكمة لديه اذ يقوم المخرج بالمعالجة بالشكل الذي يؤدي دوراً فاعلاً في حياة المجتمعات وتقدم لتلك المجتمعات عبر صناعة اعمال سينمائية اجتماعية المتعددة لعينات مستوحات من بعض المشاكل الاجتماعية والاقتصادية.

فلقد نشأة علاقة الفن بتطورالمجتمع والتأثير فيه والتأثر به فسنجد أن (منذ العصور الاولى للأنسان كان للفن صلة وثيقة ومهمة مع اسلوب الحياة حين ارتبط بنشاطات فنية بدائية و فطرية،غير انها انتجت فيما بعد حضارات ومعارف انسانية،وما هذه العلاقة الوطيدة بين الانسان وغريزة الفن إلا تعبير عن الحاجة)(Al-Jalabi, 1992, p. 154).وان اغلب النقاد والمهتمين بتأثير الفنون في المجتمعات ذهبوا الى (أن السينما هي الفن الأكثر ارتباطاً بالمجتمع في القرن21مع الأخذ بالاعتبار تطورعلاقة السينما بالذهنيات الفاعلة في هذا المجتمع والمغيرة له ، وحتى ان كانت هنا حركة الفعل ورد الفعل تبادلية جدلية ، سيبقى أن جزءا كبيرا من تطور السينما ما كان له ان يكون لو لا تطور المجتمع الذي سمح بذلك)(Al-Aris,2008,p.26)،لذا يعد الفيلم السينمائي جزءاً من ثقافة المجتمع، اذ أنه يظهر في الكثير من مضامينه طبيعة ذلك المجتمع ،مؤكداً ربط الظواهر الفكرية والاجتماعية بأطرها المعاشة زمانياً ومكانياً .

اشتغلت السينما في ترسيخ بعض الظواهر في المجتمع ،(وهي تعيش حذرا كليا يمنعها حتى من ابتكار تعابير جمالية جديدة قد يمكن لها أن تخدم في اثارة وعي جمالي عند المتفرج قد يؤدي بدروره الى وعي اجتماعي وسياسي.. وكان طرح تلك الموضوعات لايخرج عن إطار المشاعر الانسانية العامة من حب وغيرة وصراع طبقي ..الخ)(The ame source, p.68)،وبعد ذلك فإن من الطبيعي وكنتيجة حتمية ان يصبح للسينما سلطة كبيرة ومؤثرة على المجتمعات وذلك نظرا لقدرتها على الخلق والإبهار والإثارة ، وهي بهذا معتمدة على لغة الصورة واحدث التقانات والاختراعات الصوتية والضوئية والمرئية.

و تعبر السينما مختلف المواضيع_الظواهر الاجتماعية_ وتنوعها في المعالجة يجعلها مؤثرة(على إدراك الفرد وسلوكه وتربيته الجمالية كبير،وينعكس ذلك على قيم المجتمع)(Ponty,1987,p.39) ، فالسينما تشترك في صياغة أخلاق ومظاهرلفئات عديدة من

الاجيال–سريعة التأثر–بدليل أن الموضة في الشكل الخارجي للممثلين في فيلم ما مثل تسريحة الشعر– الملابس–الكسسوارات.الخ ،قد تنتشر وبصورة خطيرة ما بين الأجيال الاكثر تأثرا، فضلاعن التأثير العاطفي والوجداني من خلال سحر الصورة المرئية على المتلقي ، ونستطيع القول إن معظم الضواهرالاجتماعية القديمة والناشئة حديثاً قد وجدت طريقها الى السينما بشكل كامل أو بشكل جزئي .

ان قوة ووضوح التأثير السينما في الاقناع وتكوين الافكار وبلورة القناعات لدى المشاهد، إذ أن (قدرة الفيلم السينمائي على الإقناع قد تم إختزالها الى عقيدة حدسية واحدة ، أي سلطة قوى معينة او كائن مطلق ، والإستخدام الفني الأمثل للبعد الاجتماعي في المجتمع يقود الى طريق يضفي طابع العرف العقائدي والإجتماعي)(Hijab, 2009, pp. 95 to 293.) ونحن كمتلقين عندما نشاهد فيلما سينمائيا تاريخيا على سبيل المثال لا الحصر تتحدث قصته وتدور احداثه في بلد تتكون لدى المتلقي فكرة عن مجتمع ذلك البلد لم تكن موجودة من قبل مشاهدتنا للفيلم، لذلك فإن (السينما منحتنا آفاقا جديدة متسعة لم تكن مطروقة من قبل بل، ولم تكن متاحة، بل إنها أدت دورا مهما في تغيير نظرتنا نحو هذا العالم المحيط بنا وحطمت ذلك العالم المحدود الذي كان الإنسان يعيشه من قبل، لقد سقط العالم المغلق الى غير رجعة بعد ظهور السينما)(Aziz, 2008, p. 97.) . إن الفرد وهو يعيش في مجتمع دائم التغيير ، تقاس درجة وعيه وإستيعابه للاحداث والتجارب بمدى تفاعله مع البيئة التي يعيش فيها ، وإن خبراته التي يكتسبها تتشكل بطريقة متكاملة في النواحي الجسمية والعقلية والروحية عن طريق مايقوم به من نشاط جسمي وعقلي ، والفرد بإعتباره الاساس في تشكيل المجتمعات فإنه يكتسب خبراته عن طريق الممارسة العلمية والتفكيرفي المشكلات الحسية المرتبطة بواقع الحياة ، فالمعرفة التي تأتي عن طريق تراكم المعلومات وفهمها،هي اساس الخبرة سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة ، لذا فإن الخبرة تتسع وتتعمق لتوضح حقيقتها بكل جوانبها المختلفة الحسية والعقلية والروحية ،ونجد أن السينما وموضوعاتها بمضامينها المختلفة ورسائلها المتنوعة (يختلف تأثيرها على الفرد بحسب بيئته وعمره وميوله وثقافته ، وعلى الرغم من أنها تخاطب عواطفه وعقله ورغباته من خلال إثارتها لتعمل على كونها مثيرة لثورة كامنة داخله على الضوابط الإجتماعية التي تمنع انطلاق هذه العواطف والرغبات ، فالسينما وهي تخاطب مشاعر الفرد وأحاسيسه المكبوتة ربما تريحه لبعض من الوقت بيد أنها تتجه الى تغيير اسلوب حياته أو يسير بالبحث عن خبرات وتجارب لم يفكر بها أصلا، وذلك عندما يمتلك الفيلم تأثيرا متميزا عليه)(Barto, n.d., p. 97.) ، ولكن في المقابل أيضا يمكن أن يكون الفيلم بما يحمله من مضامين ، يمكن له ان يشكل عامل هدم لقيم ما قد تكون غاية في الاهمية داخل المجتمعات ، بقدر مايكون عامل بناء لقيم أخرى مثل(الحرية الجنسية)، إذ(أن مخرجا ما قد يدفع تفاعله مع موضوع ما يجعلنا بعد مشاهدة الفيلم أن يعزز قيم ما أويضعف قيما أخرى ، فالمجتمع بظروفه الإجتماعية والسياسية والنفسية .. ألخ ، يجعل صانعي الفيلم ينظر الى القياسات الفنية نظرة يزيد أو يقلل منها تقانيا لأهمية المضمون وإحتياجاته التي يفرض معنى بحد ذاته على الشكل الفني للفيلم وبذلك تكون العلاقة بين السينما والمجتمع علاقة وعي بين ثقافة المجتمع والإحساس بحماس السينما ، وبذلك فأن المادة ليست عائقا في سبيل النجاح الذي يتحقق على نطاق واسع ، وإن الثقافة لسيت ضمانا لمثل النجاح) Barto, n.d., p. (97.) ،وبذلك تكون السينما اداة للبحث والمعرفة فى كل القضايا المجتمع التى تشغل الانسان ،وهى اداة ذهنية للتأمل تساعدنا على الكشف عن دواخلنا لنستطيع التواصل مع الاخرين .

وتأثر السينما على المتلقي على عدة مستويات و إتجاهات ومراحل،إذ أنها تحمل في رسائلها الأفكار الصريحة الواضحة والافكارالضمنية،وهي اللغة البصرية التي تخاطب الجوانب السلوكية والمعرفية والعاطفية لدى المتلقي ، إن الفيلم السينمائي قد يأخذنا من همومنا ويجعلنا في حالة إسترخاء ولكنه في الوقت نفسه يرسلنا الى عوالم أخرى ، والى ماوراء الصور المرئية ، وتأثير ذلك يتسلل إلى الذات والقلب والعقل ، ولتتأكد قوة الكاميرا السينمائية وقدرتها على الذهاب إلى قلب الأشياء، لإضفاء قيمة وسموّاً على الأشياء العامة الشائعة التي تصورها (فالسينما هي العامل الهام الذي يساهم في تشكيل وصياغة الوجدان الشعبي وأهمية هذا الدور ينبع دوماً من واقع المجتمع الثقافي والاجتماعي نفسه، بمعنى فقدان التأثير المهم للكلمة المكتوبة على الجماهير، التي تعاني من الأمية، السينما لديها ملكات الإنتشار بدون الإعتماد على اللغة السائدة في العالم، فالفن الجيد مهما تكن لغته سيحضى بإهتمام العالم.)(Haddad, 2005, issue 4.).

والسينما كحقل إبداعي تخيلي تمتلك القدرة على حمل الإنسان على التفكير والاندهاش وتهبه بفضل خلقها وابتكارها صورا جديدة للحياة، فرصة تجديد فهمه لذاته وللعالم من حوله، وتؤدي دورا ووظائف إجتماعية في جوانب متعددة ومتنوعةلا يمكن إغفالها

كونها تساعدعلى نشر الثقافة وتبادلها بين شعوب الارض بدون تمييز فأصبحت(السينما وسيلة مثلى لتقديم صورة لمجتمع ما لدى مجتمعات أخرى فالفعل السينمائي هو قبل كل شيء فعل اقتصادي وثقافي)(JAIDI, n.d., p. 97.) ، وشيئا فشيئا وبعد أن تعاضمت اهمية ودورالسينما أخذت القطاعات المختصة في العديد من دول العالم تتسابق نحو النهوض بهذا القطاع الحيوي ، لأن الجميع أدرك الأهمية القصوى للصورة في العصر الذي نعيشه ، فهي من جهة تعكس صورة للمجتمع ، وتدر أموالاً طائلة من جهة ثانية ، وتأخذ السينما على عاتقها ايضا مسؤولية ومهمة(معالجة شخصيات المجتمع من خلال طرح بعض النماذج بشكل متكرر ومن زوايا متعددة في نتاجات مختلفة ، إذ يؤكد عدد كبير من العلماء بأن تكرار الرسالة من العوامل التي تساعد على الإقناع ، وأفاد من هذا التأثير الخطير للسينما بشكل خاص المشتغلون في أروقة الحكم والسياسة ، فتحت تهديد سيف الرقابة تتم السيطرة على السينما بوصفها الوسيلة الأكثر تأثيرا في الجمهور وبالتالي الأشد خطرا في كل ما يتعلق بالسياسة وممارساتها أوالاقتصاد أوالسلوك المجتمعي أو الأخلاقية)(Hijab, 2009, pp. 124-134.) وفي مايتعلق بأثر السينما في مجتمع من تعبيرعن ظواهر اجتماعية في بلد ما ، فإن السينما استطاعت أن تسهم في تغيير الكثير من سلوكيات ذلك المجتمع والتي فقدت جدواها واصبحت غير مواكبة لحركة المجتمع التي تدعو الحاجة الى اقتلاعها والتخلي عنها ، وايضا هناك سلوكيات تدعو الحاجة الى تثبيتها ونشرها وغرسها في نفوس الناس. فالفيلم السينمائي استطاع ان يحارب سلوك السيئ ويثبت سلوك الحميد، وهذا التغيير بالطبع مرهون بالزمان وطبيعة الظروف التي يمر بها المجتمع فوظيفة الفيلم السينمائي هنا ليست فقط في تطوير المفاهيم الجمالية للمجتمع ويحقق المتعة الحسية له، بل هو اداة فنية فكرية قادرة على التعبيرعنه وكشف خصوصية ومن ثم الاسهام في تطويره وتغييره (فمثلا انتشار الحرية او المساواة في مجتمعات كثيرة أدت الى حدوث تغيير كبير في حياة هذه المجتمعات ، بل غيرت أنظمتها الإجتماعية والإقتصادية والسياسية وحتى التعليمية)(Hijab, 2009, p,4.) .

توجهت السينما نحو ظواهر اجتماعية متنوعة ، منها مايتعرض الى مواضيع دينية ومنها سياسية ، كونها مسائل ملحة ومعالجتها ضرورة تشكل جزءاً من معالجة الوضع الاجتماعي وتغييره،وهنا تظهر براعة صانع العمل في الكيفية التي سيتم بها طرح المشكلة بحيث يجعل المتلقي في صراع مع نفسه في كيفية حلها وكيف ستغير في معتقداته وافعاله وكيف ستحدث تغيرات اجتماعية ان (الصراع يؤدي دوراً كبيراً في احداث التغيير الاجتماعي وتعجيله)(Bertomor, 1981,p.226.) .وبهذا اصبحت السينما المنقذ بالنسبة للجمهورها اذا تساهم في تشكيل وعيه في تفسير واقعه والمفسّرالأول للعالم وظواهره.

إن قدرة السينما على التعبير الفني والفكري على وفق الإمكانيات الفنية المتاحة ، تتضح في إعادة عرض الأشياء الحقيقية في صورة جديدة، في جوانب التثقيفية وسيلة فعّالة لتصدي للظواهرالسلبية ومكافحة الآفات الاجتماعية،(إن السينما إعادة قراءة التاريخ البشري برؤى معاصرة ، تمد جسورا ما بين الماضي والحاضر، هي رسالة أخلاقية وتربوية لمعالجة العديد من القضايا الفكرية و النفسية ، إنها إحساس بالجمال ورؤية للكون بعين شاعر تنفذ إلى عمق الأشياء لتخرج بعد ذلك بالرؤى الواعية والمستلّة من هموم البشر، هي ليست إنتاجاوتنظيماً وإدارة فقط ، بل هي مشاركة جماعية إبداعية في تناغم قادر على إنتاج معانٍ عبر حيوات جديدة تحمل المتعة والفكر والجمال) (Naeem, , July 5, 2004).وهنا يقول- جويل سولير - رئيس معهد السينما في باريس :(إن السينما ذات الوعي الاجتماعي تتضمن أفلاما كوميدية واخرى تراجيدية تناولت موضوعات متعددة ومتنوعة ، مفيدة من حيث الجوهر والمعنى وتحمل العديد من قضايا اجتماعية وإنسانية ، مثل التعليم والحياة المدنية وهي موضوعات تمس طائفة واسعة من الناس وترمي إلى زيادة وعي الرأي العام)(Naeem, , July 5, 2004) .فشاركت صناعة السينما على مر السنوات في مختلف البلدان في تقديم سلوك وأفكار جديدة سواء كانت هذه السلوك إيجابي وبناء أو كان هادم لثقافة المجتمع وأسهمت السينما في طرح العديد من القضايا بصور مختلفة يشعر بها الناس ولا يستطيعون التحدث بها علانية ربما يتفق البعض أو يختلف حول الأثر الإيجابي أوالسلبي لهذه الأفلام ، كما إن تأكيد إرتباط فن السينما بحركية المجتمع لم يعد بحاجة أن نبرهن عليه ، فالسينما هي أول فن في تاريخ البشرية يحوز كل ذلك القدر من الإنتشار، وبذلك (أصبح للفن السابع عموما دورا في تطور المجتمع وإزدهاره اجتماعياً وثقافيا ، والمجتمع الذي يزدهر فيه الادب والفن والابداع الفني هو المجتمع الذي تزداد فيه درجة التعايش المشترك والتسامح) Al-Jaf, Al-Ittihad (Iraqi Newspaper, 2005.) .

أن السينما تستمد أغلب موضوعاتها من الواقع وتقوم بمعالجتها حسب مقتضيات وحاجات المجتمع ورؤية المخرج وتفسيره لها، لكننا نكتشف أن السينما في كثير من الاحيان الأعم تعتمد على الخيال و تحول الوهم إلى حقيقة و تجسد الخيال ليصبح واقع ،

مثلما حدث في برامج حرب النجوم وغيرها ، لكن من المؤكد أن جمهورالسينما سيستمرفي مشاهدة العديدمن الاتهامات تستخدم فيها نظرية المؤامرة تكون السينما طرفا فيها و(يمكننا لمس نتائج جهود عديدة من الرواد الاوائل في تأصيل الفن السينمائي ودور المجتمع في إكسابه شرعية ثقافية وفي حماية الحس الوطني والتعبير عن قضاياه ومشاكله المعاصرة)(Al-Batrik,2016 p. 184) أن السينماهي الفن الأكثر إجتماعية في التاريخ لكونها مرآة عاكسة، لكنها في المقابل تتصدى دائما لما على الرغم من أن السينما كانت في كثير من الاحيان قد قدمت نفسها على شكل مرآة تعكس صورة الناس والمجتمع دون أن تتدخل فيها، فإن عكسها للصورة نفسه بحد ذاته كان أمراً مهما وفعالا في إحداث أبلغ الأثر على المشاهد، لذلك فأننا نجد جيلا بصريا تأخذ حاسة البصر عنده المركزالاساس في التأثر، وفي جانب آخر من العالم (كان- كانودو- وهو كاتب إيطالي ذو ثقافة فرنسية ، يرى أن السينما هي فن الحياة الشاملة ، اي الفن الذي عليه أن يدل على المعنى المتجدد دوما للحياة ، وأن يكون التعبير الشامل عن الروح والجسد وأن على السينما تطور هذه الامكانية الرائعة ، إمكانية التعبيراللامادي، وكان - كانودو- يرى الصدق الاسمى للسينما والقدرة الكبيرة في التعبيرعن داخل النفس البشرية)(Al-Batrik,2016 p. 184)) ، إذ (تلعب السينما دورا مهما في إيصال الرسائل الثقافية وإنتقاء المحتوى الثقافي وإبتكاره ، وتبادله كذلك لتحقيق الذاتية الثقافية ، والقضاء على المخاطرالتي تهدد تحقيق الديمقراطية الحقيقية وذلك عن طريق توسيع نطاق إنتفاع الجماهير بمختلف وسائل وتحصيل الثقافة ، وإحداث عملية التنمية الثقافية وحماية الثقافة الوطنية الحرة ، كما تتيح للمفكرين والمبدعين ولمختلف الفنانين إمكانيات التعبيرعن انفسهم بما يسهم في تحفيز الابداع ونشرالثقافة الرفيعة) (Fahmy, 2000,pp 122-123.) ،إن التزام صانع الفيلم بمحاولة تغيير الحياة اليومية لا يمكن أن يصل إلى التحقّق إلا من خلال مشاركة الجمهور.

المبحث الثاني :الظواهر الاجتماعية

تعد الظاهرة أحد اهم الوسائل التي جلبت العلوم الإنسانية الى المختبرات العلمية الافتراضية، ودراستها بطرق بيانية وكمية، وتحديد عوامل وجودها واستمرارها، وكذلك طريقة انتهائها، فالظاهرة يمكن لها تحديد سمات الاشتغال وتنوع الأدوات ومن ثم إعادة بناء الظاهرة بشكل متكرر ومستمر، وهو ما يُعدّ مدخلا أساسيا في فهم التجربة العلمية القياسية.

إن طبيعة التعامل مع الظواهرالإنسانية بكونها علما وبنى قصدية أوجدتها الحاجة الى التغير أو التغذية السياسية والأيديولوجية المهيمنة على رأس المال أو حتى القدرات الفذة في الصناعات بشكل عام وصناعة الفن السينمائي بشكل خاص، فالفيلم في حقيقته ظاهرة تحمل ابعاداً اجتماعية وسياسية وفكرية وعلمية وغيرها من الظواهر، وهذا ما يجعل عملية التداخل بين الفيلم بوصفه ظاهرة، والسلوك الاجتماعي- السياسي بوصفه ظاهرة أخرى، تتقاطع داخل الصورة الفنية على وفق القصديات الفكرية الممولة سياسياً وأيديولوجياً(Like the book (Cinematic Language), written by: Marcel Martin. Researcher.). لذا فأن الباحث حاول التفريق بين ماهية الظاهرة الاجتماعية بكونها نصا قابلا للدراسة وإيجاد المتغير على أساس الحاجات الإنسانية وبين ما تكشفه وسائل التطور التي تحيط بنا، من وسائل تواصل أو محركات بحث أو القدرة على التمويه وبث شفرات صورية، فهي بحد ذاتها ظواهر اجتماعية، يمكن الكشف عن تمثلاتها وملامح اشتغالها داخل الفن السينمائي بشكل عام وصناعة الصورة على اختلاف الوسائل التي تقدم بها بشكل خاص. مع تأكيد الباحث أن المنظرين السينمائيين في العديد من المؤلفات التخصصية اعتمدوا على توصيف الفيلم السينمائي* على أنه ظاهرة يمكن قياسها وتفكيكها ومعرفة عوامل نشأتها وارتقائها فنيا وجماليا، ولكن ما يميز الظاهرة السينمائية عن الظاهرة الاجتماعية، يكمن في كون الأولى هي صناعة جمالية فنية، في حين أن الثانيةهي نتاج حتمي يرتبط بحركة المجتمع الإنساني بشكل عام، ويمكن دراسة الظاهرة الاجتماعية انطلاقا من اساسها البيئي وطبيعة توظيفها في الفن السينمائي، وعلى النحو الآتي(Al-Akhras, 1984 pp. 52-67.)

الظاهرة الاجتماعية:

تتنوع النظرة العامة للظواهر الحياتية المحيطة بالإنسان والمُشكِلة للمواقف حوله، وتتفاوت في الطبيعة النوعية للظاهرة المحددة والعوامل المؤثرة فيها، ليفرز هذا الموقف تشابكا وتعقيدا في الفهم الحاصل للعلاقات المبنية والمتشكلة بين تلك الظواهر

مما أبعد الحالة المعرفية الخاصة بذلك الرأي عن الشمولية في النظرة العامة. لأن للظاهرة الاجتماعية وجودا حقيقيا بوجود الانسان نفسه، وكذلك نتاجه الإبداعي، وهذا ما يطرح مفهوم الظاهرة الاجتماعية بشكل معطى وجودي في مجمل العلاقات البنائية بين الانسان والانسان الآخر، أو بين الانسان ومجتمعه وبين الانسان ونظامه السياسي، أو بين الانسان ونتاجه الإبداعي، فهذه المحاور أساسية في فهم ماهية الظاهرة الاجتماعية.

ويُعدّ مفهوم الظاهرة من أهم المفاهيم بعلم الاجتماع، ويرجع ذلك لارتباطه بأسس هذا العلم ومراحل تطوره وتعدد نظرياته، إذ يهتم علم الاجتماع بدراسة "الظواهر أو النظم أو العلاقات أو الأنماط الاجتماعية دراسة تحليلية وضعية" Al-Bayoumi,2009, (p.16.)،لأن دراسة الظاهرة الاجتماعية تكون بشكل مبني على أساس البحوث العلمية والدراسات الاستقصائية وطبيعة الرصد الحياتي لهذه الظواهر، لكي يستنتج منها الباحث ويستقرئ القوانين والقواعد التي تخضع لها هذه الظواهر. ولعل أبرز تفسير للظاهرة الاجتماعية والأكثر شيوعا هو للعالم الاجتماع الفرنسي (إميل دوركايم) الذي أوضح أنها "أنواع السلوك المختلفة سواء أكانت ثابتة أم متغيرة والتي من شأنها أن تسبب القهر الخارجي للأفراد، أو هي كل سلوك يتشكل بين أفراد المجتمع بأكمله وتكون خصائص هذا السلوك مختلفة في حال تشكله بحالة فردية عنه في الحالة الجماعية"(Fayyad,2018, p 12.). فملامح الظاهرة الاجتماعية يمكن لها ان تكون فردية، متأثرة بنتاج شخص ما، ويمكن لها أن تصبح بناء جمعيا تمارسه مجتمعات كاملة، أو فئات عمرية كاملة، وهذا التحديد دفع (دوركايم) الى توضيح بنية الظاهرة الاجتماعية بكونها ترتبط بأنواع السلوك الانساني المتعدد والمختلف، وكذلك أنماط التفكير التي تميز الافراد من حيث التمتع بالتأثير والقوة، إلا أن هذه الظواهر على اختلاف أنواعها تكون خارج إرادة الفرد الذي يتلقاها داخل المجتمع الذي ينشأ فيه، وأهم ما يميز الظواهر الاجتماعية أنها فعل إنساني ينشأ مع نشأة المجتمعات وظهورها، وتكمن قوة الظاهرة الاجتماعية وإلزاميتها في أنها تفرض نفسها على الأفراد في المجتمع من دون أن يشعروا بذلك، فيكون تأثيرها عاما إذ لا تقتصر على أفراد معينين دون غيرهم.

ويوضح علم الاجتماع أيضا خصوصية الظاهرة على وفق أنها مجموعة من نماذج من العمل والتفكير والإحساس، وهي أيضا تلك التي تسود مجتمعا من المجتمعات، والتي يجد الأفراد أنفسهم أنهم مجبرون على اتباعها في تفكيرهم وعملهم، وغالباً ما تكون هذه الظواهر مفروضة على أحاسيسهم أيضا، وعلى وفق هذه التصورات يمكن النظر للظاهرة الاجتماعية على أنها "سلوك عام مجاله بيئة الجماعة، مستنبط من معاييرها، ناتج من تفاعل أفرادها في علاقاتهم الاجتماعية، له على أفرادها سلطة، ويستجلبهم، وهو ذو أحكام نسبية تبعا لسنن التطور، ويتحدد مدى اتساعه قبول أفراد الجماعة وممارستهم الفعلية له" Al-Akhras,1984, p. (21). هذا السلوك العام يمكن تحديده بمجموعة فعاليات تقوم بها فئة من المجتمع، أو عدد من الأفعال التي ترتبط بزمان ومكان معلوم داخل المجتمع، أو التي تكون خاضعة لتطور اجتماعي نتيجة خطاب الآخر وتأثيره في بنية المجتمع نفسه، وأن التفاعل بين الأفراد وما يندرج تحته من سلوك اجتماعي ظاهري، لا يمكن فهمه إلا من خلال (ظاهرة الجماعة) وما يمكن فرضه من الجماعة على الأفراد من ميول وشروط تحدد خلالها سلوكياتهم وتضعهم في شكل أو قالب معين، إذن هذا يوضح أهمية التفاعل بين الأفراد في تفسير وجود الظاهرة الاجتماعية، ومن ثم فهذا يؤشر على أنه ميزة للعلوم الاجتماعية المعبرة عن التنظيم للنشاط الإنساني والعلاقات بين الأفراد والجماعات.

ويرى الباحث أن طبيعة التعامل مع الظواهر الاجتماعية يمكن رصدها في الأفلام السينمائية أو المسلسلات الدرامية التلفزيونية أو حتى وسائل التواصل الاجتماعي، فهي معطى صوري مباشر يمتلك قدرة التأثير والانتقال، فعلى سبيل المثال ظاهرة التحرش الجنسي وجرائم المخدرات والعنف الأسري. ففي فيلم (الموهوب 2021)، اخراج (نيك ستاليانو)، وهو فيلم يتناول ظاهرة الجريمة المنظمة، والتي تعرض بنية مجتمع كامل يرضخ تحت عصابات الجرائم المنظمة لأسباب سياسية او دينية او عرقية او تجارية.

خصائص الظاهرة الاجتماعية:

من أجل فهم أكبر للظاهرة الاجتماعية لابد من دراسة خصائصها المميزة والتي تكون سمات أساسية في بلورتها وسرعة انتشارها وتأثيرها، إذ تشترك جميع أنواع الظواهر الاجتماعية بجملة من الخصائص البنائية

إذ تتميز بأنها مترابطة بعضها بعض، فضلا عن تداخلها، فلا يمكن دراسة وبحث كل ظاهرة بشكل منفصل عن الظاهرة الأخرى، فقد يفسر بعضها بعض، ويؤثر بعضها في الآخر،وتتصف بأنها تاريخية، أي أنها وجدت قبل الوجود المادي تمثل جانبا مهما من

جوانب حياة الأفراد، فإذا كان الانسان بطبيعته الحيوية يشرب ويأكل، فأن طبيعته الاجتماعية تحتم عليه أن يعيش في المجتمع ويتعامل مع أفراده ويخضع لجميع متغيراته الاقتصادية والسياسية.. إلخ(.Gawad,1983,pp.15-26).

وتتواجد خارج شعور الفرد، أي أن دراستها لا تكون على وفق شعور الفرد، بل تكون دراسة موضوعية،تنشأ من الفعل ورد الفعل بين العقل والضمير، إذ إنها لا تنشأ من فعل الأفراد وإنما من وحي العقل وصنع المجتمع بأكمله ،وتكون عامة وجماعية وليست فردية، إذ يشارك فيها معظم أفراد المجتمع.(.Durkheim,1988,pp.61-69) .تُعدُ نسبية وتتغير بين المكان والزمان، كالزواج مثلا، فهو يختلف على مر العصور، وتختلف عاداته من مكان لآخر،وهي ظاهرة مكتسبة، إذ ينشأ الأفراد عليها داخل الأسرة والمجتمع، وبعدها يتبادلون وجهات نظرهم وآرائهم، ومن ثم تنصهر رغباتهم وإراداتهم(.Gawad,1983,pp.15-26).:

تعد ظاهرة معقدة، ولا يمكن تحليلها ودراستها بناءً على العوامل السياسية أو الجغرافية أو الاقتصادية أو النفسية، ومثال على ذلك ظاهرة الجريمة، إذ لا يمكن تحليلها ودراستها باستخدام عامل واحد، فهي تنتج عن عدد من العوامل الاقتصادية والنفسية والدينية.. إلخ.(.Durkheim,1988,pp.61-69)

إن الخصائص التي تميز الظواهر الاجتماعية قد فكت الاشتباك بين الناس والباحثين الذي ظنوا أن (الظاهرة الاجتماعية) و(المشكلة الاجتماعية) و(القضية الاجتماعية) تشير جميعها إلى معنى واحد، وهذا الظن متأتٍ من فكرة أن الظاهرة الاجتماعية حال بدايتها في المجتمع وانتشارها ما تلبث إلا أن تصبح مشاهدة لها عناصرها السلبية من جهة، وعناصرها الإيجابية من جهة أخرى، فإن كانت السلبيات أكثر من الإيجابيات ولكنها غير ملموسة فإنها في هذه الحالة تصبح (قضية اجتماعية)، أما إذا كانت السلبيات أكثر من الإيجابيات وملموسة بشكل جلي وواضح فهنا تصبح الظاهرة الاجتماعية (مشكلة اجتماعية)؛ وهنا يذكر الباحث أن الظاهرة الاجتماعية يمكن أن تتحول إلى مشكلة اجتماعية في حال كانت المشكلة قد حصلت فعلا، وليست محض خيال، فضلا عن أنه يجب أن يدرك المجتمع وجود هذه المشكلة. وأن الظاهرة الاجتماعية يطلق عليها وصف المشكلة الاجتماعية إذا ما تحققت الشروط الآتية (.Russell,1978, pp. 62-65)1. أن تكون الظاهرة سلبية ومرفوضة من أفراد المجتمع.

2. أن تؤثر الظاهرة السلبية في عدد كبير من الأفراد في المجتمع.
3. أن تعبّر الظاهرة السلبية عن تصرف جماعي، لا فردي.
4. أن يشعر أفراد المجتمع بضرورة الخلاص من هذه الظاهرة السلبية بأية طريقة كانت.

ولكن ليست جميع الظواهر الاجتماعية تحيل الى مشاكل اجتماعية راسخة، وانما يمكن لعدد كبير من الظواهر الاجتماعية أن تكون بناءً إيجابياً وتقويمياً للمجتمع الانساني وهذا ما يجعل من الظاهرة ضرورة في تطور المجتمعات قيميا واخلاقياً، وأحيانا تدخل الظاهرة الاجتماعية في منطقة الظل ما بين الإيجاب والسلب، على أساس طبيعة تناولها وحدود تأثيرها في المجتمعات الإنسانية، ففي فيلم (المريض الكبير 2017)، إخراج (مايكل شوالتر) يعاني فيه (كميل) المهاجر والنازح الباكستاني إلى الولايات المتحدة، ويظهر التباين الثقافي بين المهاجرين ومجتمعهم الجديد، وكمية المآسي التي تمر عليهم بسبب هذا الاختلاف وصعوبة الاندماج.**بنية الظاهرة الاجتماعية:**

يشير مفهوم البنية إلى مجموعة من العناصر المتماسكة والمترابطة والمكوّنة لشكل ظاهر، فالبنية هي المُنَظِمة لعِلاقة عناصر الشكل بعضها بعض، والتي لا تُدرك إلا جملة واحدة. وهذا ما تتشكل عليه الظاهرة بشكل عام، والاجتماعية بشكل خاص، لأن الطبيعة البنائية للظاهرة تفترض مجموعة من العناصر المضمرة التي ينهض فوقها بناء ظاهر يثير الانتباه لنفسه. ولا تدل البنية إلا على بنيان ما من خلال علاقتها بباقي اللبنات المكوّنة له، وكما يحدد (شتراوس) البنية بأنها "نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى"(.Thabet,2018,p.34).وحتى تكون هناك بنية لظاهرة اجتماعية ما، يجب توافر أربعة شروط أساسية، وعلى النحو الآتي(.Fayyad,2021,p.115-118):

أ. أن تكون عناصرهذه الظاهرة مترابطة فيما بينها، أي تُشكل نسقاً أو منظمة تحكُم عناصرها قواعدا محددة.
ب. القدرة على التنبؤ بما سيطرأ على نتيجة أي تغيير يطال أحد عناصرها.
ج. التأثير المتبادل بين عناصر الظاهرة، إذ إن أي تغيير يطرأ على عنصر ما يؤثر في بقية العناصر الأخرى، أي أن البنية الأصلية قابلة لاحتواء بنيات جديدة مع كل تغيير يطرأ على عناصرها.
د. يشترط في البنية محل البحث أن تكون شاملة لأغلب الوقائع المُلاحظة المُتعلِقة بالظاهرة.

إن الطبيعة التكوينية للبنيةالاجتماعية تكشف عن الملامح المضمرة فيها،والتي تفترض جملة من الاشتغالات الظاهراتية لها،وهذاما دفع الباحث الى تحديد مفهوم البنية الاجتماعية على أساس ركيزتين أساسيتين تقوّمان البنية المعقدة للظاهرة الاجتماعية، وهاتان الركيزتان هما على النحو الآتي(.Al-Bayoumi, 2009,p.16-20)

الركيزة الأول: الأساس المادي: وترتبط هذه الركيزة بالخصوصية التي تفترضها البيئة المجتمعية، وكذلك أنماط الإنتاج المهيمنة على المجتمع (رأسمالي، اشتراكي)، فضلا عن خصوصية الوظائف التي تكون مشتركة ما بين البيئة المجتمعة وأنماط الانتاج.

الركيزة الثانية: الأساس الرمزي: وتكشف هذه الركيزة عن البنية العميقة للمجتمع الإنساني، والذي يتضمن جملة العادات والتقاليد، فضلا عن الأعراف السائدة، والقيم الأخلاقية، وعلاقة أفراد المجتمع بالقوانين والمعايير الإنسانية المهيمنة.

الركيزة ثالثة :التداخل بين الاساس المادي والرمزي بالمركب القلق ما بين المادة والرمز في بناء الظاهرة الاجتماعية، وهو ما يجعلها اكثر قدرة على التأثير والانتشار والبقاء لمدة زمنية طويلة، هذه الركيزة الثالثة ترتبط بالأيديولوجيا السياسية المهيمنة، فلا يمكن دراسة الظواهر الاجتماعية بدون النظر الى السياسة وتأثيراتها المباشرة وغير المباشرة على المجتمعات الإنسانية، فالظاهرة الاجتماعية هي نتاج سياسي واعي يراد منه ترسيخ بعض السلوكيات أو قمع أخرى من خلال الحراك الاجتماعي، على وفق أن الظاهرة الاجتماعية لا تنشأ من فراغ، إنما تنتج من تفاعل الأفراد وإشباع حاجاتهم ببيئة معينة لها خصائص محددة وتمارس عليهم درجات من الضغط والإلزام التي تحدد حاجاتهم ووسائل إشباعها.كما في فيلم (المراقب 2022)، إخراج (كلوي أوكونو) الذي يروي قصة (جوليا) وزوجها، وكيف أنهما تركا نيويورك للاستقرار في بوخارست عاصمة رومانيا، إلا أن (جوليا) تعاني من الاغتراب بسبب عدم فهم اللغة والعادات والتقاليد هناك، ما يجعلها طوال الوقت تتعامل على وفق ما تريد، وهذا أنتج ردة فعل مجتمعية ضد ما يحدث لأن هنالك من بدأ تقليدها، وتبدأ مخاوف الجيران من انهيار البنى القيمية التي اعتادوا عليها.

السينما و إنتاج الظواهر الاجتماعية:

يُعدّ الفن السينمائي أحد الفنون التي مرت بمجموعة من التحولات الكبيرة في مسار تطورها التاريخي، الى ان نضجت السينما على مستويي التنظير والممارسة،ولكونها لم تكن فقط مجرد آلات تقنية تسجل وتعرض الصور، وعلى الرغم من أهمية كل هذا، إلا أنها تُعدّ منتجا ثقافيا يتشكل داخل مجموعة من الظروف الاجتماعية، كما أنهاتُعدّ فعلاً اجتماعيا يتفاعل خلاله كل ما هو أيديولوجي وسياسي واقتصادي، فضلا عن الرغبات الذاتية والطموحات الشخصية، كذلك الوعي الجماعي والتشكلات المعرفية الأخرى.

إن وظيفة السينما عند (كراكاور) هي اداة لتوثيق الواقع المادي بكل موجوداته الاجتماعية، إذ يجب ترك المادة الواقعية سليمة بنقل الأحداث والأشياء، ويكون تدخل الصانع بطريقة لا تهيمن على شكل المحاكاة، أي ضرورة نقل الوقائع كما تحدث من دون زيادة أو نقصان، من أجل اتمام الصورة البصرية بمكوناتها الاجتماعية كافة، لأن السينما هنا تشتغل بوصفها وثيقة تاريخية تمارس الشهادة الاجتماعية، ولأن هذا التصور يعكس واقع المجتمع بأمانة، على وفق أن السينما مرآة نرى من خلالها الواقع بكل اشكالاته وحمولته الثقافية وتناقضاته(..Janetti,1981,pp.544-554).

إذن السينما قادرة بالعموم على تناول الموضوعات كافة، وذلك بسبب قدرتها على الاتصال بالجمهور والتحدث بلغتهم ونقل الواقع اليهم وتبسيط الأمور. فعالم الاجتماع الفرنسي (ادغار موران) يؤكد أن "الصورة وثيقة تعكس الحالة السيسيولوجيا والأنثروبولوجيا بشكل أمين أكثر من النقاط المستقاة من المذكرة المكتوبة"(. Boujida, 2016), p. 169)، لذا فقوة السينما في إظهار ما يمتلكه مجتمع ما كبير جدا، لأن الصورة لا توثق إلا الأشياء المحسوسة والمجسدة واقعا، وما يعرض صوريا يتشاركه الجميع بمختلف توجهاتهم وثقافاتهم وبيئاتهم، وهذه هي المؤثرات المهمة في فهم السينما، وفهم جمهورها بوصفه فعلا اجتماعيا، لأنه من غير الممكن فهم العمل السينمائي بمعزل عن المجتمع، والعلاقة التي تربط المنتجين بالمستهلكين، وهنا تعكس السينما المجتمع بتفاعلاته وتحولاته كافة، لأنها وسيلة مثلى لتقديم صورة مجتمع ما لدى مجتمعات أخرى.

يقول السيناريست الفرنسي (جون كلود كايير) إن "الشعب الذي لم يعد يصنع صورا عن ذاته محكوم عليه بالانقراض" (.Hauser,1981,p.372)، أي أن الصورة السينمائية اصبحت نوعاً من التوثيق التاريخي الخاص بالصيرورة الاجتماعية، فهي متواجدة في قلب الأحداث، ليس فقط بالأسلوب التوثيقي والتسجيلي، بل بجميع أساليبها المعروفة، ولاسيما أن كل عمل يقدم حالة معينة، شرطاً اجتماعياً، مساراً لحياة ما، هيئة وتصرف لإنسان يقدم نفسه.. إلخ. وإضافة للتوثيق، فأن كل ذلك عندما يُصوّر يكون

له فائدته للنهوض بالمجتمع وكشف عيوبه، فهذه الأعمال تساعد في إرساء خطط التنمية الاجتماعية التي تهدف الى تغيير بنية المجتمع أو تقويضها نظراً لعدم مسايرتها للعصرمثلاً، لذا فالفيلم السينمائي يعدُ جزءا من ثقافة المجتمع، أي مجتمع، لأنه يُظهِر في العديد من مضامينه طبيعة سلوكيات ذلك المجتمع، مع التأكيد على ترابط الظواهر الفكرية والثقافية بأطرها الزمكانية المعاشة. وعلى سبيل المثال نرى توجه السينما المصرية الملحوظ في صناعة افلام مقتبسة من أدب الروائي (نجيب محفوظ)، إذ "وجد صناع أفلام تيار الواقعية المصري في منجز محفوظ الأدبي عالماً مليئاً بالشخصيات والأحداث الواقعية، من خلال معالجات محفوظ للموضوعات التي تمفصلت حول التمرد الفردي والظلم الاجتماعي، وعلاقة الحاكم بالمحكوم ، وصراع القيم بين الاجيال، وكذلك التي تنبع من الحياة اليومية للفرد والمجتمع"(Makki,2010,p.16.). وهنا نلاحظ التأثير الكبير للصورة السينمائية في الجمهور مقارنة باللغة المكتوبة، في المساهمة بتكوين الوجدان الشعبي، وإبراز واقع المجتمع المصري الاجتماعي والثقافي.

من هذا كله، فإن النتيجة الحتمية أن تصبح السينما ذات سلطة تأثيرية كبيرة في المجتمعات، وهذا بسبب قدرتها على خلق الإثارة والإبهار، كونها تعتمد على لغة الصورة، فضلا عن أحدث تكنولوجيا للصوت والصورة، فهي "تشترك في صياغة مظاهر وأخلاق الأجيال، بدليل أن موضة الشكل الخارجي للممثل السينمائي في فيلم ما، مثل تسريحة شعره وملابسه وإكسسواراته.. إلخ، قد تنتشر وبشكل سريع جدا بين الأجيال، فضلاً عن التأثر العاطفي من خلال سحر الصور المرئية على المتلقي"(Ponty,1987,p.39.). فالسينما تمنح المتلقي أفقا جديدا وواسعا لم تكن مطروقة أو متاحة له من قبل، فضلا عن قدرتها على تغيير نظرتنا نحو عالمنا المحيط بنا، بسبب تحطيمها للعالم المغلق والمحدود الذي كنا نعيشه قبل ظهور السينما؛ ونشير هنا إلى نتائج لإحدى الأبحاث الميدانية التي قامت بها (اللجنة القومية لدراسة القيم المجتمعية في أمريكا) على مجموعة من الشباب من كلا الجنسين، والتي أوضحت أن "أكثر من 25% من هؤلاء الشباب قد أثرت السينما بهم بشكل مباشر، وذلك من خلال بثها الرغبة في حمل السلاح أو القيام بمغامرات عاطفية، أو تعليمهم كيفية تضليل الشرطة"(Daw, 2002), p. 46.).من هنا نجد أن الفيلم له القدرة على هدم قيم أو ظواهر ما، فضلا عن كونه قادرا على بناء قيم مجتمعية أخرى مغايرة. وعلى الرغم من أن الفن السابع حديث النشأة، إلا أن شكله الفني والإبداعي جعله الأكثر شعبية، وأضحت الأفلام بكل أنواعها وثيقةً تاريخيةً وشاهداً اجتماعياً يجري من خلالها رصد المجتمع وواقعه وإمكانية التأثير فيه، فضلاً عن عَدِهِ نافذةً لخلق فكرة عن هذا المجتمع الذي يصنع هذه الأعمال.

المبحث الثالث: اشتغال عناصر اللغة لمعالجة الظواهر الاجتماعية صورياً :

عندما تعبرالسينما عن الظواهر الاجتماعية تجسد لنا اشياء محسوسة يمكن ان يلتقطها المتلقي ويتفاعل معها كونها منظمة بعناية وبيان تأثيرها من الظواهرالسلبية في السلوكيات والممارسات قد تساعد على التخلص منها داخل المجتمع او ما يعزز ذلك التركيزعلى العادات الاصيلة والاخلاقيات الجيدة لاي مجتمع وفق ثقافته ، فالمخرج يؤدي دوراً مؤثراً في بناء المجتمع من خلال رؤيته وإدراكه لبيئته وخبرته في مجتمعه وثقافته التي ترسم له خطوط التجربة ، لكونه صانع العمل هو " الذي يقود عمله ليس من اجل الترفيه او لمجرد حكاية قصة فحسب ، بل لديه افكار معينة يريد ان يستخدم اي وسيلة او طرق يختارها لبلوغ غايته" Swenson, (1966,p.22.)،**وعلى** هذا الحال يتسم بقدرة الدراما للفيلم السينمائي على تصوير الحياة وجعلها انعكاس لطبيعة الحياة اليومية عبر الوسيط (آلة التصوير) الذي يسجل ما موجود امامها من احداث يتم تسجيلها ونقلها بإبداع"ولهذا فان اكثر الاعمال ابداعاً هي تلك التي تتوخى عمق المضمون والتجربة الانسانية المعاشة ويتم عرضها في اطارمن البساطة والسلاسة والفن الراقي والجمال والابداع"(Shalabi,2008, p.41.).

يعتمد المخرج بشكل اساسي على لغة التعبير الصوري التي من خلالها يتسنى للعمل الفني معالجة مختلف المواضيع من خلال الصورة ذات الامكانيات الكبيرة التي تخاطب المشاهد وصولا الى تحقيق حالة ادراك والغرض الذي يقصده المخرج في خلق تأثيرات مختلفة تساهم بشكل كبير في استغلالها بشكل فني مدروس " ويصبح لكل ما نراه ونسمعه دلالة درامية محددة تشكل في مجموعها الرؤيا التي اراد التعبير عنها" (Break, 2009,p.22.).لذا تسهم الحركات لآلة التصوير في تجسيد المشهد و يمكن تركيب تلك الحركات بما يتلائم و طبيعة المشهد لبناء وحدة وانسجام بين مكونات المشاهد والمحافظة على تسلسل الاحداث الدرامية ، وللحصول على لقطات عديدة و مختلفة في الاحجام وتحدد تلك اللقطات وفق اشتغالاتها الدرامية التي تقوم بها في المعالجات الإخراجية للظواهر الاجتماعية(Al-Sheikh,2003,p.23.)وهي:.

1. **حركات آلة التصوير.**

تمنح حركة آلة التصوير الحرية للمخرج في التعبير عن رؤيته الإخراجية وفقا لما يراه مناسبا ويخدم موضوعة الفيلمه، ومما لاشك فيه أن لحركة آلة التصوير قدرة تعبيرية تلمس مشاعر المشاهد وتترك أثراً فيه و"يقول الكسندر أستروك أن تاريخ الفن السينمائي يمكن اعتباره في مجموعة تاريخ تحرير آلة التصوير"(Screen Magazine, , 1947.) فالحركة حررت الكاميرا من القيود المفروضة عليها لتمكنها من التحرك بحرية وسط الحشود عارضة الإحداث والشخصيات، وكذلك أتاحت هذه الحركة للمخرجين الإبداع في توظيف هذه الحركة بذاتية خالصة، ويقسم مارسيل مارتان حركات الكاميرا على ثلاثة حركات رئيسة هي (حركة الترفلنج، حركة البانورما، حركة الكرين)(Martin, 2009, p. 36.).

أ. حركة الترفلنج:

حركة الكاميرا لمرافقة جسم ما و تكون الحركة إلى اليمين أو اليسار أو إلى الأسفل والأعلى، وتستخدم هذه الحركة في مرافقه الشخصيات أو الأجسام المتحركة ويكثر استخدام هذه الحركة في أفلام المطاردات والجريمة، تتميز أفلام (الفريد هيتشكوك) بحركة ترافلينج سريعة نحو الإمام، يوظفها لتكشف الشخصية الساكنة والكاميرا تتحرك نحوه لتدخل مكان ما لتكشف عن حدث مهم مرتبط بالشخصية "ففي فلم ابتزاز حركة ترافلينج إلى الأمام فائقة السرعة حتى تصل على وجه ميت، تعبر عن الاكتشاف الفجائي لامرأة ما، أن القاتل ليس غير حبيبها"(Martin, 2009, p. 40.).

أن السينما دائما ما كانت تتطور بتطور التقنيات ،اذ استمدت السينما من التطورالحاصل في العصر الحالي العديد من التقنيات وكاميرات متطورة إلى حوامل كاميرات قادرة على توليد حركات معينة وهنالك عدد من الحوامل التي تعطي حركة ترفلنج ولكن بسلاسة ومرونة اكبر أولها السلايدر:وهو عبارة عن "سكة صغيرة تحتوى على عربة الكاميرا،وعادة ما تصنع هذه السكة من الألمنيوم أوألياف خاصة خفيفة الوزن وقوية،ويمتازبكونه يعطي حركة انسيابية سلسلة ويستخدم عادة لمتابعةجسم متحرك" (Martin, 2009, p. 41.) . وهنالك أيضا الستدي كام: أو مانع الاهتزاز وهو عبارة عن "جهاز الكتروني يربط بالكاميرا ويحمل هو والكاميرا معا"(Martin, 2009, p. 41.).ويولد حركة ترافيلنج سلسلة ومستقرة تمنع الاهتزازات، ويستخدم الستدي كام بالعادة لحركات متابعة الشخصيات والأجسام وهو مستخدم بكثرة في اغلب الأفلام لما يتيحه من حرية للكاميرا في الحركة وسط الممثلين لتعرض أحداث القصة بمرونة عالية و سهولة، يوظف المخرج الهنغاري (László Nemes) هذه الحركة في مجمل أفلامه ففي فلم(Son of Saul)الذي يبدأ وينتهي بلقطة ستدي كام واحدة، فالكاميرا المحمولة في هذا الفلم تتبع البطل بحرية منتقلة معه من مكان إلى أخر وتسرد الإحداث بسلاسة كأنما هي شخص خفي داخل المكان، وظفت هذه الحركة المميزة في سرد احداث قصة الفيلم الذي يكاد ان يكون من لقطة طويلة واحدة، حيث تتبع الكاميرا بحركة ستدي كام السجين المجري(Saul Ausländer شاول أوسلاند) داخل المعتقل الماني (أوشفيتز)الذي يعمل كعضو في أحد محارق اليهودية ، واذ يجد جثة لصبي ويكتشف انه ابنه فيحاول البحث عن حاخامًا لدفنه وان تنفيذ هذا عمله المستحيل ، يبتعد شاول عن الأحياء وخطط التمرد الخاصة بهم لإنقاذ رفات ابنه الذي لم يعتني به أبدًا عندما كان حياً،اذ تعرض الكاميرا بحرية كبيرة وبمرونة عالية المغامرات التي يمر بها السجين المجري وتنتقل معه في اروقه المعتقل الالماني .

ب. حركة البانورما:

هي حركة دوران الكاميرا حول محورها العمودي ، أو الأفقي ، وهي حركة سهلة وكل ما تحتاجه هو حامل كاميرا يتيح للكاميرا الدوران حول نفسها بدرجة معينة، تستخدم حركة الدوران الأفقي في العادة لمتابعة جسم متحرك أو للكشف عن مكان الإحداث، أو لخلق علاقة مابين جسمين تفصلهم مسافة قليلة نسبياً، وتستخدم أحيانا لشد انتباه المتفرج نحو شيء ما، ويميز (مارسيل مارتان) ثلاثة نماذج من هذه الحركة وهي " الوصفي البحثي، التعبيري، الدرامي"(De Janetti,1981,p41.). فالوصفي هو عملية وصف المكان أو شخصيات معينة أو أجسام معينة، وتعتبر حركة البانوراما السريعة مع الاقتراب للجسم المصور صفه مميزة لأعمال المخرج (اكيرا كيروساوا) وتتميز به اغلب أعماله حيث "اعتاد المخرج استخدام هذه التقنية المصورة بعدسات مقربة لاعبا مع عدة المساحات لإعطاء شعور اكبر بالحركة"(Ventura,2015,p.231.).

إما بالنسبة للتعبيري فتستخدم حركة البانورما في العادة للتعبير عن حالات معينة، إما بالنسبة للدراما فلحركة البانوراما أهمية كبيرة في خلق تأثيرات درامية والكشف عن دلالات نفسيه داخل الشخصيات وخلق علاقات بين الشخصيات أو بين العناصر داخل الكادر، ففي الفيلم الكوري(الام Mother) انتاج 2009 واخراج (بونج جون هو) هي-جا بائعة " جينسينج " وتعمل في الوخز بالإبر

من دون ترخيص في بلدة صغيرة في جنوب كوريا الجنوبية لكي تصرف على إبنها دو-جون البالغ من العمر 27 عاماً، وهو عاطل عن العمل، ومعاق عقلياً بعض الشيء، بينما أمه تتجاهل ذلك ، عثر على فتاة في الثانوية ميتة على أحد أسطح البنايات، وقام رجال الشرطة والمباحث بالقبض على دو-جون لعثورهم على شيء يخصه هناك، لكن أمه هي-جا لم تستسلم بل استمرت بالبحث عن أدلة لأنها تعرف أن إبنها بريء من هذا، تصورها الكاميرا بحركة بانوراما وهي تخطو مبتعدة عن موقع الجريمة ليعبر المخرج عن استمرار رحلتها في البحث عن ادلة تثبت برئة ابنها المعاق عقلياً.

ج. **حركة الكرين:**

بداية آلة الكرين أشبه بذراع طويلة تحمل في طرفها العلوي الكاميرا لتولد حركة هجينه مركبة مابين حركة البانورما والترافيلنج، تعطي لقطات علوية أو سفلية وتستخدم بالعادة لتعميق الإحساس بالمكان"وتعد حركة الكرين التي تفتح فلم الفتيان المرحون أطول لقطة كرين في تاريخ السينما، إذ تتأرجح فيها الكاميرا وراء الراعي وهو يقود قطيعه"(Martin,2009,p.44..)،وهي حركة معقدة ومركبة وتعطي حساساً مركب لدى المشاهد فهي حركتين بأن واحد ، لا تشبه الاستقبال البشري للواقع، فالكاميرا توضع على آلة رافعة ذات قاعدة متحركة يصل طول ذراعها الى عدة امتار أحياناً، وتمتاز حركتها حركاتها بالمرونة وهي قادرة على إعطاء كل التأثيرات المطلوبة تقريباً وتحتوى بضع الرافعات على آلات تحكم عن بعد و فضلاً عن شاشات خاصة لمراقبة عملية التصوير،ويوظف المخرج الكوري(جون هو)في ابرزاعماله(Okja، Snowpiercer ، The Host) يستخدم الكرين بارتفاعات كبيرة من اجل الكشف عن شخصياته العملاقة وعن الحشود الغفيرة في أفلامه، فعلى الرغم من أن جهاز الكرين نفسه ولكن كل مخرج يستخدمه وفقاً لأسلوبه الخاص من اجل التعبير عن ذاته ورؤيته الإخراجية فمن أهم مميزات عناصر اللغة وحركات الكاميرا خصوصا أنها لا تحدد المخرج باستخدامات معينة أنما هي طوعية تتيح للمخرج أن يرسم أسلوبه الخاص بذاتية خالصة، فكل مخرج يحرك الكاميرا وفقا لما يراه معبراً ويخدم القصة أكثر ويؤثر على المشاهد، ويعتمد بعض المخرجين إلى هذا النوع من التصوير من اجل إعطاء مسحة من الواقعية في أفلامهم وإعطاء شعور للمشاهدبأن الكاميراهي جزء من بنية الإحداث وهي سمة مميزةلأسلوب مجاميع سينمائية عدة، منهم (الواقعية الإيطالية متمثلة روسليني، دي سيكا بالإضافة إلى فلييني الذين تحدد أهم سماتهم الأسلوبية باستخدام الكاميرا المحمولة..فضلاًعن اتباع السينما المباشرة التي ظهرت في الخمسينات)(Jabbar,2013,p.119-129.).

2- التكوين

العنصرالرئيسي في المعالجات الاخراجية للمواضيع كافة في السينما فمخرج يبذل جهدا كبيرا في الميزانسين الصورة كون ان التكوين في السينما ليس امرا جماليا فحسب بقدر ما هو امراً وظيفياً، فأهمية التكوين تتجلى في كونه قادر على إيصال المعاني بشكل فعال وسلس ويقسم (جوزيف ماشيلي) عناصر التكوين التي يوظفها المخرج من اجل تفجير أحاسيس المتلقي وإثارة مشاعره إلى عناصر عدة هي"الخطوط والشكل والكتلة والحركة واللون"(Macelli, 1983, p. 33.). فالخطوط هي عنصر أساسي في الصورة وكل صورة تتكون من مجموعة خطوط سواء كانت وهمية أم خطوط فعليه، فترتيب مجموعة عناصر بخط مستقيم يوحي بخط مستقيم وهمي يتشكل داخل عقل المتفرج، إما بالنسبة إلى الخطوط الفعلية فتتمثل بالمباني والإشكال الهندسية والجبال وغيرها، وتستمد الخطوط تعبيرها من واقع الإنسان نفسه فالإنسان يشعر بهيمنة وقوة الخطوط المستقيمة على الخطوط المائلة، فجسم الإنسان المستقيم يوحي بالقوة والفحولة بينما المائل يوحي بالضعف والانكسار ويستمد الإنسان هذا المعنى من الحياة نفسها فالإنسان القوي يقف منتصباً بينما العجوز الهرم يتحدب ويميل نتيجة ضعفه ووهنه والمباني الهندسية المستقيمة توحي بالشموخ والدقة وهكذا، إما بالنسبة للإشكال فكل جسم يملك شكلا خاصاً به بإبعاد مختلفة وهنالك أشكالاً تخلقها عين الإنسان من خلال تجاور الأجسام وتؤثر هذه الإشكال لا شعورياً على المتلقي ويوظفها بعض المخرجين من خلال تحملها لدلالات نفسيه تترك اثر على المتلقي ويمتاز المخرج الياباني (اكيرا كيوروسا)*بتوظيفه الفعال لعناصر التكوين وللإشكال خصوصا ففي فلم (الساموراي السبعة) وظف المخرج "التصاميم الدائرية والثلاثية بكثافة عالية، وهذه المؤثرات التشكيلة ترتبط مباشرة بموضوع الفلم الذي يشكل شاغلاً في السينمائية اليابانية، ألا وهو حاجة الفرد إلى أن يعمل بالتوافق مع حاجة مجتمعه"(Janetti, 1981,p97.) فالشكل الدائري يوحي

(*)اكيرا كيرو ساوا :هو مخرج سينمائي ياباني، أنتج العديد من الأفلام، كما قام بكتابة السيناريوهات، وكانت لأفلامه شعبية كبيرة بين جمهور عشاق السينما في العالم . يعتبر "كوروساوا" المخرج الياباني الأكثر شعبية في العالم. كانت لأفلامه تأثير كبيرا على جيل كامل من المخرجين في العالم. أخرج أول أفلامه "سانشيروسوغاتا"عام 1943 م، وطالت مسيرته الفنية حتى وفاته سنة 1998 .

بالمساواة مابين الأجسام لأن الشكل الدائري متساوي الأطراف ولا تهيمن نقطة مما يعطى إحساس للمتلقي بالمساواة بين العناصروكذلك"نرى الدائرة التي تشكل رتل العربات في أكثرأفلام الغرب الأمريكي عندما يهاجمها الهنود الحمر وهي توحي بنفس الأفكارالرمزية للوحدة والأمان

والاشكال نوعين هما خيالية وحقيقية " ومن السهل جدا معرفة هذه الاشكال ، ولكن الصعب ما تعنيه هذه الاشكال حيث يحس بهذه الاشكال هي عين المشاهد التي يمكن التعرف على الاشكال التي تختلقها حركة عين المشاهد في انتقالها من جسم لاخر" ,Macelli (.1983 p.52) حيث ان الاشكال الحقيقية هي التي تتميز بها الاجسام المادية المحسوسة و اما الاشكال الخيالية فهي ما تخلفه العين لمتابعة الخطوط فقط تأخذ عين المشاهد شكلا دائريا او هرميا او حلزونيا والاشكال ايضا دلالاتها خصوصا الاشكال التي لها هوية مشخصة مثل الشكل الهرمي الذي يوحي بالاستقرار والثبات و بدوران الرسوخ والشكل الدائري فهو يوحي باللانهاية والانغلاق والشكل الحلزوني الذي يوحي بالحصار ومن هنا يتبين لنا دور هذه الاشكال في تكوين الصورة الدالة من حيث توزيعها داخل الاطار. اما الكتلة تعرف الكتلة هي " الوزن الصوري للجسم او المساحة او الشخصية او المجموعة المكونة من هذه العناصر معا " ,Macelli (.1983 p.39).

ومن وظائف التكوين التشكيل و السيادة و التوازن وان التشكيل يعتمد البناء داخل اللقطة بالقدرة على ايجاد علاقات شكلية و دلالية بين عناصر التكوين لانه عملية توليف عدة عناصر من خلال تراكيبها و تناغمها مع بعضها البعض يحقق عملية البناء التشكيلي في اللقطة التي تعتمد على ايجاد العلاقة بين عناصر التكوين .والسيادة تمثل احد العلاقات المهمة بين عناصر التكوين لتشكيل نقطة ترتكز على فعل ما او شخصية او قطعة اكسسوار و ذلك لتأكيد اهميتها في بناء اللقطة و تمثل السيادة النقطة المركزية التي تبنى حولها عناصر التكوين لانها ناتجة من تميز عنصرها وترجيحة على العنصرالاخر(.Shadi,2006, p.8)

ويعدالتكوين واحداًمن أهم العناصرالتي يوظفها المخرج لإثراء الصورة جمالياً وفكرياًوتضمين مضمرات داخل الصورة، فالتكوين الجيد"هو ترتيب العناصر المصورة في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق"(., Macelli, 1983 p.28). دخل حدود الكادر بمستويات الصورة الثلاثة فالصورة تتكون من ثلاثة أبعاد طول وعرض بالإضافة إلى البعد الثالث العمق ويوظف المخرج التكوين وعناصره من اجل التعبيرعن الإحداث وتدعيم الموضوع الذي يتم معالجته ، أن المخرج بواسطة التكوينات استطاع أن يعبر عن المعنى بشكل بليغ فترتيب العناصر بطريقة ذكية يسهم في إيصال الرسالة إلى المتلقي، والتكوين الجيد يمتاز بكونه متوازن ويتحقق هذا التوازن عن طريق توزيع العناصر بتكافؤ حسب وزنها الصوري مع مراعاة بقية العناصر التعبيرية داخل الصورة، و الصورة غير المتوازنة تخلق إحساساً بعدم الاستقرار والراحة لدى المشاهد، ويوظف كل مخرج التكوين بأسلوبه الخاص من اجل التعبير عن قصة الفلمه أولا وتدعيم الموضوعه فضلاً عن وضع لمسه خاصة تعبر عن رؤيته الإخراجية ويقوم بعض الفنانين بكسر قواعد التكوين بقصديه من اجل غايات درامية معينة تدعم موضوع الفلم ف"جون فورد يفضل استخدام التكوينات المتناظرة والمتوازنة بينما يستخدم جان لوك كودار وانطونيوني غالباً التكوينات غير متناظرة التي تستثمر نوعاً من الفراغ السالب والمساحات المتروكة" ,Janetti (.1981,p102). فكل مخرج يوظف العناصر التعبيرية من اجل التعبير عن قصة الفلم وفقاً لأسلوبه الخاص بعضهم يعتمد على عناصر على حساب أخرى وبعضها يوظف لنفسه طرق تعبير خلاقة بأسلوب فريد مبتكر.

3- الديكورو الاكسسوارات:

تجسدت المعالجة الاخراجية للظواهرالاجتماعية لاظهار الواقع المعاشي من خلال الديكور ففي الفيلم الكوري (Forgotten)للمخرج الكوري (جانغ جون 2017) اذ ينتقل البطل (جين سوك)، لمنزل جديد مع أخيه الأكبر(يو سوك) وأمه وأبيه ويظهرعليه مظاهرالحالة الاقتصادية المترفة بعد كان يعيش في مناطق فقيرة بسبب هروبه من الشرطة ومن هنا فأن للديكور اهمية كبير في الظواهر الاجتماعية سواء كان داخلياً او خارجياً وله وظائف و دلالات جسدها على المخرج وضعها في الاعتبار اثناء معالجته الاخراجية للظواهر الاجتماعية فهو يرتبط بالشخصيات والاحداث و بعلاقة مترابطة تعمق المعنى فضلا عن دورها الجمالي وهذا ما اشار اليه (ديز موند ديفز)"ان يكون مصمم الديكور لديه التصور الكامل لمضامين العمل الدرامي ومعرفته بنوايا و الخطة الاخراجية التي ينتهجها المخرج وان يكون كل من مهندس الاضاءة ومصمم الديكور على بينة تامة من الغرض الذي يهدف اليه المخرج" ,Davis,2000 (.p.64)، كما وان الديكورات في بعض الاعمال تتطلب ديكورات فخمة كإنشاء قصور او مدن او اسواق لتمثل فترة زمنية معينة كما في الفيلم الكوري(الخادمة انتاج 2016 واخراج بارك تشان ووك) تدور احداث القصة خلال فترة الاحتلال الياباني لكوريا في

حقبة الثلاثينات من القرن العشرين، مما ضطر الانتاج لانشاء ديكورات الفخمة والضخمة لتلك الفترة لهذا "الديكورات ترتبط بالمعنى الدلالات الايحائية ومن خلال الاساليب و فترات الزمنية والثقافات "(.Mayo,1997,p.32) اما الاكسسوارات فهي لا تقل اهمية من الديكورات وتكون عاملاً مساعداً ومكملاً للديكور في تجسيد المعالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية و في بيان ماهية المكان و حجمه الاجتماعي . لان الاكسسوار " يقع على نوعين ثابت ومتحرك،وما يهمنا هو الاكسسوار الثابت مع الديكور الذي يأخذ موقعا ثابتا" (.Tariq,2002,p.71) حيث يتم تجسيد معالجتها في اظهار الواقع الاجتماعي ،اذ لا يكاد يتحدد في شكل معين او شيء معين فهو يعتبر من المكملات مع الديكور بدأ من اللوحة الجدارية والساعة على الجدار والسيف الذي يعلق على الجدار والسكين على المنضدة والزهرية داخل الفاترينة وغيرها من الاشياء التي توظف في بنائية المشهد التي يروم المخرج ايصال فكرة ما من خلالها الى المشاهدين فالإكسسوار عنصر مكمل للديكور ويستطيع ان يضفي على المكان صفة الواقعية والانسجام فالإكسسوار " يعطينا المزيد من المعلومات سواء عن الزمن او العصر اوان يكشف لنا الحالة الاجتماعية ، انه مصدر غني بالمعلومات عن الاماكن والشخصيات"(.Abdel Jalil, 1977,p.20)

4- المكان

ان المكان في المعالجات الاخراجية يتجسد الحالة الاجتماعية من خلال خصوصية الافلام السينمائية التي تتناول الظواهر الاجتماعية ،ويمنح المكان الجمال للعمل الفني نتيجة لاكتمال كل العناصر و أي خلل في عنصرما يخل بالمعالجة ويؤثر سلبيا في بقية العناصر في العمل كله لذلك ان جميع عناصر العمل الفني تتظافر لتقدم التأثير او المتعة التي يشعر بها المشاهد للعمل كله. لذا يعتبر المكان عنصراً رئيسياً للمواضيع الاجتماعية التي تتناولها السينما بين العناصرالفنية في الفيلم ويمثل المكان المساحة التي تدورفيها الاحداث والصراعات والعلاقات بين الشخصيات فالمكان يشكل قاعدة للإحداث التي يقدمها المخرج في تجسيد المعالجة الاخراجية . حيث لا بد للفيلم لكي يؤثر فينا ان يحوزامكانية التصديق والوثوق به وتحقيق التفاعل معه من خلال المكان الذي يشعرنا بالألفة والتعايش. والمكان يحمل جزءاً من اخلاقيات وافكار ووعي ساكنه ، يقول عنه ياسين النصير ان " المكان مفهوم واضح هو المكان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الانسان ومجتمعه "(.Al-Nassir, 1980,p.27) و المكان يرتبط ارتباطا وثيقا بالحرية التي هي اول واقع نفسي على الاشياء التي يرغبها و يحسها ويألفها والاشياء التي لا يرغبها ولا يألفها، لذا يعتبر كلا من " البيت و حجرة النوم يحملان علاقة الفة لا تنسى فلا يوجد صورة للألفة اكثر تماسكا ولا اكثر دقة بمركزها من حلم الزهرة وهي لا تزال محتواة و مطوية داخل بذرتها"(.Bachelard,1980,p.43) فالمكان وبلا شعور فقد يعبر عن الحالة الشخصية ، وضعها الاجتماعي، والنفسي، و من ثم يعبر عن مجتمع كامل فمجرد النظر الى المكان وطبيعة العلاقات المتجانسة فيه مثلا حارة الشعبية في تركيا كما في مسلسل (الحفرة Çukur) تدور أحداث المسلسل حول أخطر حي في إسطنبول والذي يسيطر عليه عائلة "كوشوفالي"، يمنع في هذا الحي المتاجرة بالمخدرات وهذا قيمة اجتماعية تدور حوله احداث المسلسل هو عدم تجارة بالمخدرات او تصنيعه، وقد يستخدم المكان في المعالجة الاخراجية في الفيلم السينمائي كعنصر فعال و محرك للشخصيات في صراعاتها الاجتماعي ويمكن ان يمتلك صفة البطولة كما في كثير من الافلام السينمائية ومنها فيلم المنصة(**The Platform**)[*] للمخرج غالدر غازتلو أوروتيا تدور احداثه في سجن من عدة طبقات، يعيش سجينين في كل دور، ويتم إنزال الطعام على طاولة بشكل تدريجي، ليأكل هؤلاء من في الطوابق الدنيا ما تبقى من الطعام، وتتحول الأمور إلى فوضى عارمة. فالمكان من خلال الوظيفة التي تقوم بها الة التصوير بعدساتها المختلفة وحجوم لقطاتها المتنوعة تقوم بالكشف عن الصراعات بين الاشخاص والكشف عن الديكورات فالمكان السينمائي يتميز بخصوصيته فهو يختلف عن باقي الامكنة لكونه معد للتصوير مسبقاً ومتفق عليه متميز ومطابق للمواصفات التي يرسمها المخرج في المعالجته الاخراجية ، فالمكان يتحدد فيه نوع العمل وسير الاحداث.

5- الازياء و المكياج

تؤدي الازياء والمكياج دوراً كبيراً في تعبيرعن الظواهرالاجتماعية في اظهارالواقع والفترة الزمنية بشكل واضح ، لذا جسدت الازياء في فيلم الكوري (Saraitda)[*] الايام العصيبة التي مر بها الشاب(أوه جون يو) من خلال تحول كل المجتمع سيؤول الى آكلة لحوم بشرية وهو محجوز في الشقة واهله خارج الحي السكني وان اغلب اكله اللحوم اصبح لديهم زي ومكياج خاص بهم يدل على هيئتهم،

[*] هو فيلم خيال علمي ساخر إسباني، من إخراج غالدير غاستيلو أوروتيا سنة 2019.

[*] الفيلم الكوري (Saraitda) اخراج (Cho Il-hyeong) انتاج (انتفليكس 2020) .

فأصبحت ازياءهم رمزاً للمطاردة ومتابعة الناس وملاحقتهم، اذ كانت هذه الازياء ذات معاني و دلالات داخل الفيلم ،اذ ان الازياء عنصر لا تقل اهمية عن بقية العناصر في المعالجات الاخراجية للظواهر الاجتماعية والازياء تشكل توافقاً ملحوظاً مع طبيعة الديكور والشخصيات وبالتالي فأنه يتوجب على المخرج ومصمم الازياء في الالمام الكامل بطبيعة ذلك العصر وطراز الملابس.(ان نتحاشى كل ما شأنه ان يؤدي الى الاثارة الجنسية وحتى وان كانت تدخل في صلب الموضوع الذي يتناول العمل)-Al (Mohandes,1990,p.43.) لذا تعمل الازياء في السينما الموجه للمشاهدين على توسيع استجابة المتلقي وعلى جذب انتباهه وتركيزه ، فتنمي لديه الذائقه الجمالية والتربوية وذلك(اعتمادا على الصورة المرئية التي تشكلها الازياء مع العناصر الفنية الاخرى) (Hussein,1986,p.135.). اما المكياج فقد جُسد في المعالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية بشكل واضح لما له دوراً كبيراً للوصل الى الصورة المنشودة من قبل المخرج ففي فيلم الفتى العجوز(OLD BOY)[*]من خلال المكياج واوضحت الكدمات والتشويهات التي ظهرت على وجوه السجناء والسجانون بعدالمعركة التي دارت بينهم بسبب اكتشاف الحقيقة من قبل "آو داي-سو"انه لم يرتكب زنا المحارم مع ابنته الصغيرة وكذلك التلاعب بتغير تكبير وتصغرعمر"آو داي-سو" بين وشهد واخر ولعب بازمان السرد،و ان الهدف الاساسي الذي يتمتع به المكياج هو ان يعطينا صفة تعبيرية وصفة جمالية، ان المكياج يرتبط بالإضاءة اذ يتم توزيع الاضاءة ليخلق اشكالا مختلفة تميل الى التشويه والرعب او استحسان و عطف الاخرين. وان المكياج مرتبط بالأزياء ومن جهة باشتغاله مع آلة التصوير والاضاءة ، من جهة اخرى فارتباط المكياج بالأزياء يساعد الى الكشف عن المستوى النفسي والاقتصادي والاجتماعي للشخصية الدرامية حيث يقوم المكياج بفعالية الدلالية على اكمل وجه (واذ كانت حركة الوجه تخلق دلالات متحركة اساسا،فأن المكياج يخلق دلالات اكثر ثباتا)(Ahmed,1980,p.89.) ويشكل المكياج مع الاكسسوار منظومة تعبيرية مهمة في عملية انتاج المعنى والكشف عن ابعاد الشخصية الاجتماعية والجسمية والنفسية. كذلك يقوم المكياج بتوضيح معالم الشخصيات التاريخية اوالدينية و اظهار معالمها فهو يعبر عن ما يريده المخرج فيجسده الماكير مع مايتفق من متطلبات واقع الحدث الدرامي وان المكياج لا يعتمد على كثرة الالوان والمساحيق و الدهونات ولكنه يعتمدعلى الخبرة والمهارة(ليس المهم ان تكون الادوات كثيرة او قليلة لنجاح المكياج رهن بتنفيذه في سيطرة مهنية كاملة)(Corson,1982,p.10.).

6 – الإضاءة واللون:

تجسدت المعالجات الاخراجية للظواهر الاجتماعية للاضاءة و اللون لما يتطلبه العمل السينمائي والحقبة الزمنية في اظهار الحدث و الشخصيات و بيان ابراز الالوان من خلال الاضاءة واعطاءها قيم تعبيرية وجمالية وفنية كما موضح:

أ. **الإضاءة:**

تُعد الاضاءة عنصر رئيسي من عناصر المعالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية لكونها تضفي الجو العام للإحداث ،ولقدرتها العالية في التأثيرعلى نفسية المتلقي، وبوصفها عنصر خلاقاً قادرعلى نقل الأفكار والمعلومات،وعملية توزيع الإضاءة داخل الكادر عملية معقدة يركب المخرج من خلالها جملاً ضوئية قادرة على أعطاء معنى وإثراء الصورة جمالياً اعتماداً على رؤيته الإخراجية بما يلائم طبيعة الموضوع نفسه معبراً عن مكان وزمان الإحداث،وعناصر لغة الضوء تتمثل بالضوء الرئيسي والضوء المساعد، زوايا سقوط الضوء، نسبة تباين، فالضوء الرئيسي هو الضوء الأساس في الفلم والذي يبدأ به مدير التصوير ويقوم عليه الشكل العام للإضاءة داخل الفلم(ويتوقف شكل التأثير الضوئي على شكل المصدر ونوع الإضاءة المستخدمة...والضوء الرئيسي هو الذي يحدد زمان ومكان الإحداث)(Rady, 2005, p. 58.)،وبالاتفاق مع مديرالتصوير المسؤول عن تحقيق رؤية المخرج المرتبطة بشكل أساسي بالجو العام ، وللإضاءة أهمية كبير فهي (أساس عملية التصوير ولكي تتحقق الصورة الضوئية فلابد أن يحقق الضوء تأثيره في اتجاهين: الجانب العلمي والجانب الفني)(Rady, 2005, p. 15.)، فالجانب العلمي هو أن عملية التصوير تعتمد بشكل أساسي على الضوء، إما الجانب الفني فيعني أن توزيع الإضاءة عملية فنية تعبيرية جمالية يقوم مديرالإضاءة بتوزيع مصادر الإضاءة وفق ما يطلب منه المخرج من اجل خلق صورة فنية، والمخرج من خلال زوايا سقوط الضوء والتباين بين الظل والضوء يخلق تأثيرات درامية وجمالية تساعد على إيصال الفكرة وتعميق المعنى .

[*] فيلم (Old Boy) اخراج (بارك تشان ووك) انتاج (كوريا , 2003) .

ب - اللون:

ان تفاعل عنصراللون مع بقية عناصر اللغة السينمائية في تجسيد المعالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية تختلف عند المتلقي عن اخربسبب اختلاف في الثقافات والمستوى المعاشي والجو العام والبيئة التي تحيط بهم، ولزيادة التأثير النفسي في المتلقي عن طريق توظيف اللونبحيث يعبر المخرج عن العلاقات الدرامية وكذلك الكشف عن مدلولات نفسية داخل الشخصية، فهو عامل مؤثرعلى استجابة المتلقي للعمل ويتيح للمخرج القدرة على خلق روابط بين الشخصيات وإثارة مشاعرالمتلقي فهو مرتبط بالتأثير النفسي والمعنوي فضلاً عن دوره الجمالي فهو يملك القدرة على التعبير حول المضمون والعلاقات داخل الفلم، فاللون يستمد تأثيره في السينما من حياة الإنسان نفسها،وهوعنصر هام في تطوير الإحداث والتعبير الجمالي والدلالي داخل الفلم فضلاً عن كونه فعال في الكشف عن الصراع بين الشخصيات عن طريق التباين اللوني وخير مثال هو توظيف لون الأزياء ففي فيلم (بيت الخناجر الطائرة**House of Flying Daggers**) الذي أخرجه Zhang Yimou نجد التناقض اللوني بين افراد جيش الامبراطور و افراد المعارضة الشعبية ، حيث لكل لون دلالات فكرية يوظفها المخرج داخل هذا الفيلم. فللون أهمية كبيرة في التعبير عن الأسلوب فبعض المخرجين يغني أفلامه بالألوان حتى تغص الصورة بها والبعض الأخر تكون صورته قاحلة رمادية الألوان، وطبيعة الموضوع تحكم أحيانا فضلاً عن مكان وزمان الإحداث ، فمثلاً المخرج الايراني(أصغر فرهادي) تجد في معظم افلامه(ألواناً مضيئة ذات طابع تزييني مثير بصرياً ليرسم عالماً نفسانياً عجائبياً يصور الأحاسيس والخيالات والمبالغات)(Jacob,p.216)بينما المخرجي الايراني (حاتمي كيا) فهو يهدف إلى (استخدام ألوان تتكون من مشتقات الرمادي تصور أرضاًجرداء قاحلة تعكس الفراغ وتعاسة شخصيته العصبية والكئيبة)(.Jacob,p.216) فشخصيات المضطربة فكرياً(الداعشية) تم معالجتها بللألوان القاحلة في فيلمه بتوقيت الشام اثناء اذ لا تجد في صورته ألوان صارخة ناصعة فاغلب الألوان تميل إلى الرماديات .

أما بالنسبة المعالجة اللونية، هي إضافة تعديل لوني على الألوان الحقيقة من اجل التعبير عن روح العمل وأسلوب المخرج وهي عنصر هام وفعال في التعبير عن رؤية المخرج للعالم ، ولها تأثير قوي على المشاهد ، فالألوان الغنية المشبعة توحي بالسعادة والرخاء وتوظف بالعادة في أفلام الكوميديا الأفلام الرومانسية، وكلما كانت الألوان اقل حدة وأحادية أكثر تعبر عن الرعب والخوف والقلق، ويوظف كل مخرج المعالجة اللونية من اجل التعبير عن أسلوبه الخاص محولاً الصورة إلى هوية تعبر عن روح المخرج فالمعالجة اللونية في أعمال المخرج(عامرحسين خان) بتعديل لوني مشبع فالألوان في أفلامه تمتاز بكونها حادة زاهية، وخصوصاً اللون الأحمر، ليرمز بها إلى روح العنف والسطوة والحياة الهندية الصاخبة، باستخدامهم لأسلوب مميز في التعديل اللوني حيث اللون الأحمر ناصع وسائد بينما بقية الألوان تميل إلى البياضات .

مؤشرات الإطار النظري:

بعد أن قام الباحث بدراسة وبحث موضوعه المتمثل بـ(المعالجة الاخراجية للظواهر الاجتماعية في السينما الكورية (فيلم الطفيلي انموذجاParasite))، توصل إلى مجموعة من المؤشرات التي تمثل خلاصة الإطار النظري ، وهذه المؤشرات هي:

أولاً: ابرازت الظواهر الاجتماعية تجسداً لقيم الاجتماعية معينة من خصوصية المعالجة الإخراجية للظواهر الاجتماعية لعناصر التكوين (الشكل–الاطار–الكتلة –اللون) من قبل المخرج.

ثانياً: تجسيد الصراع الطبقي في المعالجات الإخراجية للظواهرالاجتماعية من خلال المتغير المكاني في السينما.

ثالثاً: ترسيخ القيم الاجتماعية و نقد السلوك الطارئ في تجسيد المعالجات الإخراجية لظواهر الاجتماعية.

الدراسات السابقة:

بعد الاطلاع على الرسائل والاطاريح المعنية في الفنون السينمائية والتلفزيونية في مكتبة كلية الفنون الجميلة، لم يجد الباحث اي رسالة ماجستير او أطروحة دكتوراه معنية بموضوع للظواهر الاجتماعية.

الفصل الثالث: الإطار الاجرائي للبحث.

اولا-منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي ويتلاءم هذا المنهج وطبيعة البحث فهو يسعى لتحليل العينات على وفق اداة واضحة ومحددة لتحقيق اهداف البحث.

ثانيا - مجتمع البحث: يتمثل مجتمع البحث في جميع الافلام الكورية التي عالجت الظواهر الاجتماعية صورياً، ولان مجتمع البحث واسع ولا يستطيع الباحث حصر جميع الافلام فانه قد اختار عينة واحدة لأسباب سوف يذكرها في عينة البحث.

ثالثا-عينة البحث: قام الباحث باختيار العينة القصدية المتمثلة بفيلم : **طُفيلي** (Parasite) للمخرج (جون هو) لملائمته لمتطلبات البحث وقدرته الايفاء بحاجات البحث وتحقيق اهدافه للوصول الى النتائج المرجوة.

رابعا -اداة البحث: لغرض تحقيق الموضوعية سيعتمد الباحث على ماورد من مؤشرات في الإطار النظري .

خامسا – وحدة التحليل: تفترض عملية التحليل للعينة المختارة استخدام وحدة ثابتة للتحليل، لذا سوف يعتمد البحث على المشهد واللقطة كوحدة تحليل يستخدمها في عملية تحليل عينة البحث.

الفصل الرابع: ملخص العينة: طُفيلي (Parasite) هو فيلم كوميديا سوداء كوري جنوبي من إنتاج عام 2019، من إخراج بونج جون هو، وبطولة كل سونغ كانغ هو، لي سون كيون، تشو يو جونغ، وآخرين.

القصة الفيلم :

تعيش عائلة كيم - الوالد كي تايك والوالدة تشونغ سوك والابنة كي جونغ والابن كي وو- في قبو على شكل شقة صغيرة،وتعمل في طي علب البيتزا بشكل مؤقت بأجر زهيد، وتكافح من أجل تلبية احتياجاتها. يمنح الطالب الجامعي مين هيوك -صديق كي وو- الأسرة حجر علماء بهدف جلب الثروة للعائلة. يقترح مين هيوك على كي وو تولي وظيفته كمدرس للغة الإنجليزية لابنة عائلة بارك الغنية بعد مغادرته للدراسة في الخارج، على الرغم من تردد كي وو في البداية.

تحليل الفيلم:

إن طبيعة المؤشرات التي حددها الباحث في الإطار النظري، وبعد موافقة الخبراء عليها كأداةٍ للبحث، لابد أن يتم اختبارها بشكل مفصل داخل فضاء عينة البحث، وهي على النحو الآتي:

<u>المؤشر الأول:</u>

ابراز القيم الاجتماعية معينة من خصوصية المعالجة الإخراجية للظواهر الاجتماعية لعناصر التكوين (الشكل–الاطار–الكتلة –اللون) من قبل المخرج.

يبدأ الفيلم وينتهي بنفس اللقطة لقبو العائلة لكن باختلاف حركة الكاميرا ، مما يفيد بقاء الوضع الاجتماعي على ما هو عليه،. وإذا كانت لقطة البداية نهارية تحمل شيئًا من الأمل عبر الضوء المتسلل من النافذه، فلقطة النهاية مغمورة في الظلام.كما في مشهد البداية والنهاية.

لقد وظف المخرج عدةعناصر منها المعالجة اللونية المتميزة، فجميع أفلامه تعبر عن الكوميديا الساخرة والسوداوية بمعالجة مبتكرة وفعالة وخيالية ويمتاز (بونغ جون هو) بمحسة لونية مميزة فالألوان في أفلامه باهتة مائلة إلى الرماديات والأسود مع مسحة خفيفة من اللون الأخضروتمتاز بكونها قاحلة خالية من الألوان الزاهية ، ولكل مخرج مسحة لونية خاصة يوظفها من اجل التعبير عن

الظواهر الاجتماعية لتدل عليه وتعبر عن رؤيته الإخراجية ويثري الصورة بصرياً ويؤثر على المشاهد بشكل إيجابي بما يتناسب مع قصة وموضوع الفلم نفسه. كما في المشهد(83) وقت (93:18) مشهد هروب عائلة كايم اثناء المطر. فقد وظّف بونغ كل عناصر صورته لتخدم المعنى الذي أراد بشكل هادئ وعميق يدخل لصميم المعاني دون أن يحيطها بخطب رنانة وعبارات جوفاء.

يكشف لنا المخرج بأن التطفل هو نمط العيش الذي تحيا به أسرة كيم كي تك، أول جملة نسمعها في الفيلم على لسان الابن: «لقد انتهى أمرنا، لا مزيد من الواي فاي المجاني»، وذلك بعد أن غيرت السيدة التي تسكن الطابق الأعلى كلمة السر،ثم نشاهد انزعاج بقية العائلة من ذلك وخاصة أن الإنترنت وسيلة تواصلهم الوحيدة مع العالم الخارجي بعد أن فصلت خدمة الاتصالات عن هواتفهم،يبدأ الابن في البحث عن شبكة واي فاي أخرى متاحة، فيجد إشارة لشبكة جديدة داخل الحمام في مكان يفترض بهم أن يجلسوا القرفصاء من أجل الحصول على الإشارة. يجلس الابن والابنة بأريحية إلى جوار المرحاض، أعلى نقطة في القبو الذي يسكنونه، للحصول على الإشارة. هذه الطبيعية التي يتعاملون بها مع الوضع تؤكد أنهم يعيشون بهذه الطريقة منذ زمن، وأن هذا التطفل هو نمط حياتهم المعتاد ،كما في المشاهد(1-2-3).

المؤشر الثاني:

تجسيد الصراع الطبقي في المعالجات الإخراجية للظواهرالاجتماعية من خلال المتغير المكاني في السينما.

المكان هنا في فيلم «Parasite» ليس مجرد إطار أو خلفية للأحداث، بل يشارك في صنع الدراما وخلق معنى الفيلم، اذ تدور أغلب أحداث الفيلم في قبو العائلة الفقيرة ومسكن العائلة الثرية.وترى نظريات علم الاجتماع الحديثة المكان ككيان حي، جزءًا نابضًا من الجسد الاجتماعي الذي أنتجه صراع الطبقات. يعكس مسكن كلتا العائلتين إذًا الهوة الشاسعة بين طبقتيهما، هذا الاختلال المخيف في مساحة المكان وتوزيع الضوء ،لقد ظهر في عدة مشاهدومنها م-17 وكذلك م- 19

ظهر الفيلم منزل الأسرة الثرية كتحفة معمارية تتربّع عالياً فوق أحياء سيول الفقيرة، مع إطلالةٍ بديعة تتضمّن مساحات خضراء فاخرة؛ يُمثِّل هذا المنزل الفاره كل شيءٍ يختلف عن منزل كي-وو الكئيب: فهو أنيق ومعزول عن العامة والضوضاء، وبداخله حياة تختلف عن حياة كيم تماماً.فقبو أسرة كيم مصمت لا أبواب له ولا نوافذ عدا نافذة صغيرة متسخة، تطل على حي خَرب وزقاق يتبول عنده سكير كل يوم، ومن ثم نجد الإضاءة في بيتهم تغلب عليها العتمة.

وانعكاسا لضيق بيت أسرة كيم ذي السقف الواطئ، نجدهم غالبا يتشاركون الإطار نفسه جالسين أو مستلقين على الأرض، يصورهم بونغ من زاوية منخفضة لقطات متوسطة، أما في بيت عائلة كيم الكبير، يختار بونغ أن يصوّر من زوايا أعلى.

المؤشر الثالث:

ترسيخ القيم الاجتماعية ونقد السلوك الطارئ من الافعال في تجسيد المعالجات الإخراجية للظواهر الاجتماعية .

فبعيدا عن القوالب المنمطة للأغنياء الأشرار والفقراء المظلومين التي يقدمها صناع الأفلام في تلك الحالات نجد الأثرياء من أفراد عائلة بارك، والفقراء من أفراد عائلة كيم، ان الحواجز بين الطبقات لم تذب؛ إنها موجودة أكثر من أي وقت مضى. لكن بينما خلقت الأنظمة الاقتصادية فيما مضى حولها خطابا ينظر لتلك الهوة بين الطبقات كشيء بغيض يحاول التغلب عليه،وفي ظل محدودية الفرص أو بمعنى أدق انعدامها، تصير الطريقة الوحيدة أمام عائلة كيم لتصعد ولو خطوة صغيرة على السلم الطبقي هو جر أولئك الذين يقفون على تلك الخطوة للأسفل، وهو ما يفعلونه بلا تردد. يشغل الأب وظيفة سائق السيد بارك والأم وظيفة مدبرة المنزل، بعد أن تآمرت عائلة كيم ونجحت في الإيقاع بالسائق والمدبرة السابقين والتخلص منهم ليحلوا محلهم. فحتى تترقى عائلة كيم درجة، كان على أحدهم أن يهبط درجات. من هنا، تنشأ سلسلة الصراعات الطبقية في الفيلم، والتي يدخل فيها العنف والدماء لا محالة.

يحرص الفقراء بدورهم على مرأى الأثرياء أن يتخلصوا من كل مظاهر الفقر، فيبدو أفراد عائلة كيم أمام عائلة بارك مهندمين، يرتدون ملابس نظيفة بل وأنيقة أحيانا. شيء وحيد لا يستطيعون التخلص منه ويكشف عن عيشتهم المتواضعة؛ إنه الرائحة.نعم روائح تهدم كل شيء رائحة الفقر تنبعث منهم، رائحة الفقر والسكنى تحت الأرض والانتقال في وسائل النقل العامة مكدسين بين مئات الآلاف، رائحة عدم القدرة على الحصول على مياه نظيفة وشراء ملابس جديدة. إنها تلك الرائحة التي لا مهرب منها التي تهدم

كل وهم عن انهيار الحواجز الطبقية، وتجعل البعض يخجل من جسده وما يصدر عنه، بينما يلوي الآخر وجهه في امتعاضإذ يكتشف ابن العائلة الثرية أن جميع أفراد العائلة الفقيرة لهم نفس الرائحة.

وفي المشهد الذي يليه تقول لهم الابنة: «عليكم أن تتركوا هذا القبو إذا أردتم أن تتخلصوا من هذه الرائحة».إنها رائحة الفقر إذن،رائحة طبقتهم الاجتماعية، ذات الرائحة التي تذهب بالتوتر والاستقطاب الموجود بين الطرفين إلى ذروته الدامية والمأساوية.
وفي لحظة موت ابنة الأب الفقير Ki-taek وبينما كانت تغرق في دماءها، كان الرجل الثري «بارك» يطلب منه توصيله إلى المشفى! كأن حياتهم غير مهمة ولم تكن أبدًا كذلك. هم دائمًا في خدمته وسيظلون أشياء ثانوية في كل شيء حتى في الموت والحياة والإسعاف. أما حينما سقط مفتاح السيارة تحت مايونج -زوج الخادمة الأولى- وحاول بارك الثري إجبار نفسه عن التخلي عن معاييره الحسيّة ويتقبل رائحته الكريهة في هذه اللحظة الصعبة لم يستطع. فكان القرف يغطي وجهه ولم يستطع أن يشم رائحته لأنه فقير، طفيلي.
أن هذا الموقف بالتحديد، أشعل نيران الجنون في نفسيّة الأب كيم وذكره بالمواقف التي أهين فيها بسبب رائحته وبأن السيد الثري كان يتعامل معه طوال الوقت على أنه parasite ، في مرتبة أقل وليس إنسانًا كاملًا، فلم يملك عقله تقديم أي حلول غير قتله في مشهدٍ صادم ، في نهاية الفيلم : Parasite شخصية السائق" كيم كي-تيك "المشحونة بالغضب واللامبالاة حتى وصل به الأمر في النهاية إلى قتل سيده الثري بارك دونج-إيك جراء استياءه المبالغ والمستمر من رائحته العفنة

الفصل الخامس :النتائج والاستنتاجات

اولا – النتائج: بعد تحليل عينة البحث توصل الباحث الى مجموعة من النتائج:

1- لابد أن تكون دلالات الفيلم السينمائي الاجتماعي واضحة للمشاهد الذي يرغب الفيلم في طرح مضامينه عليه، وتتسم بناء الحبكة في المعالجات الإخراجية للظواهر الاجتماعية بالبساطة وعدم التعقيد في بناء الاحداث.

2- استطاعت المعالجات الإخراجية إن تجسد بعض الظواهر الاجتماعية التي يحددها العرف والتقاليد والعادات السائدة ، من خلال الصورة و التكوين عن طريق حركات الكاميرا و اللقطات .

3- اظهرت المعالجة الإخراجية في كيفية تجسيد الصراع الطبقي من خلال تمثل المكان بين الطبقات الاجتماعية مثلما حدث في فيلم الطفيلي **Parasite** .

ثانياً- الاستنتاجات:

1- كشفت المعالجات الاخراجية للظواهر الاجماعية إن هناك تغير الكثير من القيم و العادات و التقاليد الاجتماعية التي كانت سائدة في المجتمعات و هي قيم ايجابية واحلال قيم جديدة سلبية اجتماعية طارئة تغير في سلوكيات افراد المجتمع وفق المعالجات الاخراجية الجديدة .

2- قدرة صانع العمل وجرأته في تقديم الممنوع وملامسة الخطوط الحمراء من خلال المعالجات الإخراجية للظواهرالاجتماعية.

3- يتطلب من المخرج و الكاتب السيناريو جهود استثنائية في اختيار موضوعات الاجتماعية و طريقة معالجته الإخراجية للظواهر الاجتماعية من خلال التقصي والبحث و فحص الموضوع التي يتناوله من اجل ابراز السلوكيات لدى الانسان.

ثالثاً- التوصيات: يوصي الباحث بعدد من التوصيات:

1. الاهتمام وتتبع نتاجات أهم المخرجين الحديثين الشرقيين والتركيز على معالجتهم الإخراجية.
2. مواكبة أخر العروض السينمائية الشرقية حول العالم خصوصاً تلك التي تترك صدى على مستوى واسع، بالإضافة إلى ضرورة الاهتمام بدروس التحليل والمشاهدة بالإضافة إلى دروس العملي والواجبات التي تترك اثر فعال وتسهم في تطوير مواهب الدارسين والباحثين.

رابعاً- المقترحات:

يقترح الباحث بضرورة القيام والاهتمام بدراسة للمخرجين الشرقيين والمدارس الحديثة لتتبع أساليبهم الفنية والكشف عن معالجاتهم وطرق تعاملهم مع عناصر اللغة السينمائية ضمن أطار الدراسات العليا،مثل معالجات الإخراجية للمخرج Bong Joon Ho. وإضافة مقرر دراسي يرتبط بعلم الاجتماع وطرقه الاشتغالية في السينما.

Conclusions:

1. The directorial treatments of social phenomena revealed a significant shift in many values, customs, and social traditions that were prevalent in societies. These values, which were positive, have been replaced by new, negative, and emerging social values, altering the behavior of individuals within society according to these new directorial approaches.
2. The creator's skill and boldness in addressing the forbidden and crossing red lines through the directorial treatments of social phenomena are evident.
3. The director and screenwriter must exert exceptional effort in selecting social topics and in their directorial treatment of social phenomena. This requires thorough investigation, research, and examination of the subject matter to highlight human behaviors.

References

1- Muhammad bin Abi Bakr al-Razi, Mukhtar al-Sihah (Kuwait, Dar al-Risala, 1982), p. 449.
2- Ken Daly, Artistic Methods in Production, trans. Issam El-Din El-Masry, 1st ed. (Beirut, Arab Encyclopedia House, 1987), p. 287.
3- Yasser Khaled Ibrahim, Specialized Arab Satellite Channels and Scientific Media (Baghdad, General Directorate of Cultural Affairs, 2007), p. 87.
4- Louis Maalouf, Al-Munjid in Language, Literature and Sciences, 1st ed., (Beirut: Catholic Press, 1960), p. 191.
5- Saeed Alloush, Dictionary of Contemporary Literary Terms (Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubnani, 1985), p. 55.
6- W. Brinton, The Presenting Facts, (New York: Faculty of Philosophy, 2010), p11.
7- Ibrahim Ibrash, The Scientific Method and Its Applications in the Social Sciences, (Amman: Dar Al-Shorouk, 2008), p. 8.
8- Samir Abdul Rahim Al-Jalabi, Dictionary of Theatrical Terms, Dar Al-Mamoun for Publishing and Translation, Baghdad 1992, p. 154.
9- Ibrahim Al-Aris, The Screen...the Mirror, First Edition, General Cinema Corporation, Syria, 2008, Damascus, p. 26.
10- Maurice Ponty, The Visible and the Invisible, translated by Dr. Suad Muhammad Khader, reviewed by Nicola Dagher, Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyah, 1987, Baghdad, p. 39.
11- E.Feinberg- atr and cognition social sciences no. 3, 1986.
12- Muhammad Munir Hijab, Cinema and Arab Society Issues, First Edition, Dar Al-Fajr for Publishing and Distribution, Cairo, 2009, pp. 95 to 293.
13- Alaa Abdel Aziz, Film between Language and Text, Publications of the Ministry of Culture, General Cinema Corporation, First Edition, 2008 Damascus, p. 97.
14- Eric Barto, Communication with the Masses, trans. Salah Ezz El-Din and others, Arts Library, Series No. 15, Cairo: Misr Library, n.d., p. 97.
15- Hassan Haddad, Al-Wasat newspaper article, Production and Identity of American Cinema, 12-14-2005, Threads of Light supplement, issue 4.
16- M. Driss JAIDI ، Le cinéma au Maroc n.d., p. 97.
17- Bertomor, Sociology and Social Criticism, translated and commented on by: Dr. Muhammad Al-Jawhari and others, (Egypt: Dar Al-Maaref, 1981), p. 226.
18- Awatif Naeem, Al Khaleej newspaper, UAE, Study of reading the film, July 5, 2004.
19- Louay Al-Jaf, The Seventh Art: A Factor in Social Development, published article, Al-Ittihad Iraqi Newspaper, 2005.
20- Nismah Al-Batrik, Significance in Cinema and Television in the Age of Globalization, previous source, p. 184
21- Mohamed Saeed Fahmy, Communication Technology in Social Service, Modern University Office, Azareeta, Alexandria, 2000,pp 122-123.
22- Muhammad Safouh Al-Akhras, Sociology,(Damascus:Damascus University,1984),p.52-7.
23- Ibrahim Ghanem Al-Bayoumi, Research Methods and Principles of Analysis in the Social Sciences.
24- Hossam El-Din Fayyad,The Social Phenomenon in Emile Durkheim(Cairo:Dar Tanweer,2018),p.12.
25- Ahmed Raafat Abdel Gawad, Principles of Sociology (Cairo: Nahdet El-Shorouk Library, 1983), pp. 15-26.
26- Emile Durkheim, The Rules of Method in Sociology, trans. Mahmoud Qasim and Al-Badawi, (Alexandria: Dar Al-Ma'rifah, 1988), pp. 61-69.

27- Bertrand Russell, The Wisdom of the West, trans. Fouad Zakaria, vol. 2, (Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters, 1978), pp. 62-65.
28- Tariq Thabet, The Poetic System and Its Structures: Principles of Cognitive Foundation and Methodological Employment (Amman: Academic Book Center, 2018), p. 34.
29- Louis de Janetti, Understanding Cinema, trans. Jaafar Ali, (Baghdad: Dar Al-Rasheed Publishing, 1981), pp. 544-554.
30- Farida Boujida, Image and Society from Simulation to Cinema (Oujda: Dar Al-Jusoor Publishing, 2016), p. 169.
31- Arnold Hauser, Art and Society Throughout History, trans. Fouad Zakaria, (Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing, 1981), p. 372.
32- Alaa Makki, Social Values in Mohamed Shukri's Films, Master's Thesis (n.d.), (University of Baghdad – College of Fine Arts, 2010), p. 16.
33- Muhammad Daw, A Social Field Study, Journal of Social Sciences, (Berlin: Arab Democratic Center, Volume 19, 2002), p. 46.
34- Arthur Swenson, Writing for Television, trans. Ismail Arslan (Cairo, Egyptian House for Writing and Translation, 1966), p. 22.
35- Karam Shalabi, The Art of Writing for Radio and Television (Beirut, Dar Maktabat Al-Hilal, 2008), p. 41.
36- Stately Care Break, Space Odyssey, translated by Samir Farid (Damascus, General Cinema Organization, 2009), p. 22.
37- Abdullah Muhammad Ali Al-Sheikh, The Artistic Construction of the Subject of the Arab-Zionist Conflict in Arab Television Drama, PhD Thesis, n.d. (University of Baghdad, College of Fine Arts, 2003), p. 23.
38- Screen Magazine, No. 101, June 3, France, 1947.
39- Marcel Martin, Cinematic Language and Writing with Image, translated by Farid Al-Mazawi, Damascus, Publications of the Syrian Ministry of Culture, 2009, p. 36.
40- Fran Ventura, Cinematic Discourse and the Language of the Image, previous source,p. 231.
41- Raad Abdul Jabbar, Theories and Methods of Cinema Film, previous source, pp. 119-129
42- Joseph Macelli, Composition in the Cinematic Image, translated by Hashem Nahhas, Cairo, Egyptian General Book Authority, 1983, p. 33.
43- Ali Abu Shadi, The Magic of Cinema (Damascus, General Cinema Corporation,2006),p.8.
44- Desmond Davis, Television Directing Rules, trans. Hussein Hamed, 3rd ed. (Cairo, Egyptian General Authority, 2000), p. 64.
45- Pierre Mayo, Cinematography, trans. Qasim Al-Muqdad (Damascus, General Cinema Corporation, 1997), p. 32.
46- Ziad Tariq, The Aesthetics of Using Long-Focal Length Lenses in Photographing Distant Scenes, Master's Thesis (University of Baghdad, College of Arts, 2002), p. 71.
47- Ibrahim Abdel Jalil, Accessories in Radio and Television, Radio Arts Magazine, Issue (14), January, (Radio Training Institute, 1977), p. 20.
48- Yassin Al-Nassir, The Novel and the Place, 2nd ed. (Baghdad, Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyah, 1980), p. 27.
49- Gaston Bachelard, The Aesthetics of Space, translated by Ghaleb Halasa (Baghdad, Dar Al-Jahiz, 1980), p. 43.
50- Hussein Helmy Al-Mohandes, Screen Drama for Cinema and Television, Part 2 (Cairo, Egyptian General Book Authority, 1990), p. 43.
51- Tahiya Kamel Hussein, History of Fashion and its Development (Baghdad, Ministry of Higher Education and Scientific Research, 1986), p. 135.
52- Samia Ahmed, The Implications of the Play (Kuwait, Alam Al-Fikr Magazine, Ministry of Information, Issue 4, 1980), p. 89.
53- Richard Corson, The Art of Makeup in Cinema, Theater and Television, trans. min Salama (Beirut,Arab Center for Culture and Science, 982), p. 10.
54- Maher Rady, The Art of Light, Damascus, Publications of the Syrian Ministry of Culture, General Cinema Corporation, 2005, p. 58.
55- Louis Jacob, The Film Mediator, previous source, p. 216.

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1729

Multimedia and Its Role in the Field of Teaching from the Perspective of Students in the Department of Art Education

Ali Majeed Hussein [a]
Najla Khader Hassan [a]

[a] *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 26 May 2025
Received in revised form 28 June 2025
Accepted 29 June 2025
Published 1 February 2026

Keywords:
Multimedia, Field of Teaching

ABSTRACT

The educational process has witnessed significant development due to technological advancement, making the use of multimedia in teaching an educational necessity. This study aims to explore the role of multimedia in teaching from the perspective of students in the Department of Art Education at the College of Fine Arts, University of Baghdad, for the academic year 2024–2025. The study adopted a descriptive-analytical approach and included a sample of 65 fourth-year students. A questionnaire prepared by the researchers was used for data collection. The results showed that students highly value the role of multimedia, with a mean score of 51.107 compared to the hypothetical average of 40, indicating a generally positive outlook. The findings also revealed that multimedia contributes to enhancing understanding and engagement without negatively affecting critical thinking. However, some questionnaire items showed varying opinions regarding the extent to which multimedia supports reading skills and information verification.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1729
Ali Majeed Hussein,Najla Khader Hassan:Multimedia and Its Role in the Field of Teaching from the Perspective of Students in the Department of Art Education
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الوسائط المتعددة ودورها في مجال التدريس من وجهة نظر طلبة قسم التربية الفنية

علي مجيد حسين[1]
نجلاء خضير حسان[1]

الملخص:

شهدت العملية التعليمية تطوراً ملحوظاً نتيجة التقدم التكنولوجي، مما جعل استخدام الوسائط المتعددة في التدريس ضرورة تربوية. تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على دور الوسائط المتعددة في التدريس من وجهة نظر طلبة قسم التربية الفنية في كلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد للعام الدراسي 2024–2025. اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، وشملت عينة مكونة من 65 طالباً من الصف الرابع. استخدم الباحثان استبانة لجمع البيانات. أظهرت النتائج أن الطلبة يقيّمون دور الوسائط المتعددة بدرجة عالية، حيث بلغ المتوسط الحسابي للاستجابات (51.107) مقارنة بالوسط الفرضي (40)، ما يشير إلى نظرة إيجابية عامة. كما بينت النتائج أن الوسائط المتعددة تسهم في تعزيز الفهم والتفاعل، دون أن تؤثر سلباً على التفكير. في المقابل، أظهرت بعض الفقرات تبايناً في الآراء حول مدى تأثيرها في تنمية مهارات المطالعة والتحقق من المعلومات.

الكلمات المفتاحية: الوسائط المتعددة , مجال التدريس

الفصل الأول: الاطار المنهجي:

مشكلة البحث:

في ظل التطور السريع الحاصل في تكنلوجيا التعليم والتقنيات التعليمة لم تعد عملية التعليم تقتصر على تلقين المتعلم بل تهدف لتنمية أفكاره، وزيادة قدراته العقلية ومخيلته وامكاناته، بحيث يبتعد عن الحفظ، وهذا تطلب الى ترسيخ الافكار والمعلومات بطريقة جديدة في عقلية المتعلم، ومن هذه الطرق استخدام الوسائط المتعددة التي تمثل احد المستحدثات التكنولوجية التي ظهرت في مجال التعليم في الوقت الحاضر، إذ تسمح للمتعلم ان يكون في مناخ تعليمي تتوفر فيه الوسائل التعليمية المتعددة في شكل متكامل من مصادر متعددة لتكوين نسق نظامي واحد يمكن المتعلم في تحقيق أهداف واضحة سبق وان تم تحديدها ومن المتوقع إنجازها بكفاءة عالية وذلك بإجراء التفاعل المباشر للمتعلم بينه وبين الوسائط المتعددة التي تؤثر في زيادة مهارات التعّلم عند المتعلمين.

فأصبحت الوسائط المتعددة أحد الركائز الأساسية والمهمة التي يُعوّل عليها في تطوير البيئة التعليمية الحديثة، اذ تسهم في تقديم المحتوى بطرق تفاعلية تجمع بين الصوت، والصورة، والحركة، مما يعزز الفهم والاستيعاب، وما قد يزيد من دافعية الطلبة نحو التعلم. إلا أن هذا التوجه، رغم انتشاره، لا يعني بالضرورة فاعلية مضمونة في جميع التخصصات أو لدى جميع الفئات.

ففي ميدان التربية الفنية، الذي يتسم بطابعه العملي والإبداعي، تطرح تساؤلات عديدة حول مدى توظيف الوسائط المتعددة بشكل يخدم أهداف هذا التخصص تحديداً. فقد يُنظر إلى هذه الوسائط على أنها أدوات محفزة، أو على العكس، قد تُعد أحياناً مشتتة أو محددة لإبداع المتعلم.

فأساليب التعليم في المرحلة الجامعية تتغير استجابة للتطور التكنولوجي السريع الذي طال مجال الاتصالات والمعلومات على حد السواء، لكن ما لا يبدو واضحاً بهذا الشكل هو مدى تأثير هذه التطورات على المؤسسات التعليمية التي تعتمد على الوسائط المتعددة ومن هذا المنطلق، تنبع مشكلة البحث من الحاجة إلى فهم الكيفية التي يُقيّم بها طلبة قسم التربية الفنية دور الوسائط المتعددة في العملية التعليمية، ومدى شعورهم بأنها تساهم في إثراء تجربتهم الأكاديمية والفنية، أو ما إذا كانوا يواجهون صعوبات تحد من فاعليتها. وتُعد هذه الرؤية مهمة، كونها تنبع من المتلقّي الأساسي للعملية التعليمية، أي الطالب، مما يساعد على تحسين أساليب التدريس وتوجيه استخدام الوسائط بما يتناسب مع طبيعة هذا التخصص.

ومن هنا تنطلق مشكلة البحث بالتساؤل الاتي: ما دور الوسائط المتعددة في مجال التدريس من وجهة نظر طلبة قسم التربية الفنية؟

[1] قسم التربية الفنية- كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

أهمية البحث:

1. يسلط هذا البحث الضوء على تصورات الطلبة حول دور الوسائط المتعددة في دعم تعلمهم وتنمية قدراتهم الفنية.
2. يوفّر نتائج قد تساعد أعضاء هيئة التدريس في تطوير أساليبهم التعليمية بما يتماشى مع تطلعات الطلبة، خصوصاً في التخصصات التي تتطلب أدوات وأساليب تفاعلية مثل التربية الفنية.
3. قد يساعد البحث في الكشف عن مدى قدرة الوسائط المتعددة على خلق بيئة تعليمية محفزة ومشوقة للطلبة، مما قد يسهم في رفع مستوى التفاعل والإنجاز الأكاديمي لديهم.
4. قد يشكّل هذا البحث إضافة نوعية إلى الأدبيات التربوية المتعلقة باستخدام التكنولوجيا في التعليم، خاصة في ضوء قلة الدراسات التي تناولت هذا الموضوع من منظور طلبة التربية الفنية تحديداً.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى:

تعرف على دور الوسائط المتعددة في مجال التدريس من وجهة نظر طلبة قسم التربية الفنية.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: تتمثل بدراسة الوسائط المتعددة ودورها في مجال التدريس من وجهة نظر طلبة قسم التربية الفنية.

الحدود البشرية: طلبة الصف الرابع الدراسة الصباحية/ قسم التربية الفنية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة ببغداد.

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

الحدود الزمانية: العام الدراسي 2025/2024.

تحديد المصطلحات:

اولاً: الوسائط المتعددة (Multimedia):

عرفها (عزمي,2001) بانها: " برامج الكومبيوتر التي تتكامل فيها عدة وسائط للاتصال مثل النص، والصور الثابتة والمتحركة والصوت والفيديو والموسيقا التي يتعامل معها المستخدم بشكل تفاعلي".(Azmi,2011,P.10)

وعرفها (علي, 2011) بانها:" استخدام العديد من الوسائل المتنوعة مثل: النصوص المكتوبة (Text) والرسومات (Graphics) والصوت (Sound) والصور المتحركة (Animation) وصور الفيديو (Video) وذلك بطريقة تكاملية الإبراز موضوع معين يحقق التفاعلية ما بين الكمبيوتر، والمتعلم لتعزيز عملية التعليم". (Ali,2011,P.123)

التعريف الاجرائي للوسائط المتعددة :

مجموعة الأدوات والبرامج التعليمية التي تعتمد على دمج أكثر من وسيلة (كالنص، الصوت، الصورة، الفيديو، والرسوم المتحركة) وتُستخدم في العملية التعليمية بهدف تسهيل الشرح، وزيادة التفاعل، وتحفيز الطلبة في مواد التربية الفنية، ويتم قياسها من خلال استجابات الطلبة على فقرات الاستبيان المُعد من قبل الباحثان لهذا الغرض.

ثانياً: التدريس (Teaching):

عرفه (أبو دية, 2011) بانه:" الجانب التطبيقي لعملية التعليم وأحد أشكالها وأهمها، ويهدف إلى إثارة التعلم وتسهيل مهمة تحقيقه".(Abu Diya,2011,P.114)

عرفه (رزوقي وآخرون,2022) بانه: " موقف يتميز بالتفاعل بين طرفين رئيسيين مرسل وهو المعلم، ومستقبل وهو المتعلم، ويسعى المعلم من خلال هذا الموقف وفي ظل توافر شروط معينة، وفي ضوء توافر أهداف تعليمية محددة، إلى مساعدة المتعلم على أن يكتسب مجموعة من المعارف والاتجاهات والمهارات التي تؤدي بدورها إلى تعديل سلوكه، وتعمل على نموه نمواً شاملاً متكاملاً". (Razouqi, Ibrahim, & Dawood, 2022)

التعريف الاجرائي للتدريس:

جميع الأنشطة والممارسات التعليمية التي تتم داخل الصف، والتي تُستخدم فيها الوسائط المتعددة كوسيلة مساعدة لعرض المحتوى، وتحفيز الطلبة، وزيادة تفاعلهم.

الفصل الثاني: الاطار النظري: المبحث الاول: الوسائط المتعددة:

مفهوم الوسائط المتعددة:

يتكون مصطلح الوسائط المتعددة، من شقين Multi وهي كلمة انكليزية وتعني متعدد أما الشق الثاني فهو الوسائط Media. وتُعد كلمة "الوسائط" (Media) جمعًا لكلمة "وسيط" (Medium)، ويُقصد بالوسيط كل وسيلة تُستخدم لنقل أو إيصال المعلومات من مرسل إلى متلقٍ. وقد يتخذ هذا الوسيط عدة أشكال، مثل النصوص المكتوبة (Text) كالرسائل الورقية أو الإلكترونية، والتي تتكوّن من حروف وكلمات تُعبّر عن معلومة معينة، يمكن فهمها إذا كان المتلقي مُلمًّا بلغة النص. كما يمكن إيصال المعلومة من خلال الصوت (Sound) مثل الشرح الشفهي، أو باستخدام الصور الثابتة (Image) مثل الرسوم البيانية، أو من خلال الوسائط التي تجمع بين الصوت والصورة معًا (Video) بهدف تعزيز الفهم والإيضاح. (Al-Freijat,2014,P.147)

لكن المصطلح الكامل (Multimedia) يعني استعمال وسيطين (وسيلتين) أو أكثر لعرض المعلومات. ويمكن أن تتضمن هذه الوسائل رسوماً ثابتة، أو متحركة، أو صوتاً، أو موسيقى ... الخ. فالمصطلح يعني استخدام أجهزة اتصال عديدة، أحياناً بطريقة تناسقية مثل الشرائح المتزامنة مع الصوت، وأحياناً أخرى تكمل بالفيديو بالصورة . وبتقدم التكنولوجيا دمجت هذه الوسائط، وبدلاً من أن تعرض المعلومات خلال وسائط عديدة كما هو الحال في السابق أصبحت تعرض الآن من خلال جهاز واحد ، مثل الحاسوب الذي يلعب دوراً مركزياً في هذه البيئة.
(Al-Heela,2004,P120-121)

وقد برزت الوسائط المتعددة التعليمية في العقد الأخير من القرن العشرين كمصدرٍ مهم للتعلم، وذلك نتيجةً لانتشار استخدام الحاسوب في الميدان التعليمي، إلى جانب التطور الملحوظ في قدراته التي مكّنته من التعامل مع مختلف أنواع الوسائط السمعية والبصرية، بالإضافة إلى الزيادة الكبيرة في سرعة معالجة البيانات وسعة التخزين، فضلاً عن التقدّم في البرمجيات المتخصصة في إنتاج الوسائط المتعددة التعليمية. (Asr& Jado,2010,p.141)

وتشمل الوسائط المتعددة في التعليم مجموعة متنوعة من التقنيات والأساليب، حيث تنقسم إلى ثلاثة محاور رئيسية: أولاً، ما يتعلق بإعداد المحتوى التعليمي بصيغ إلكترونية، ويشمل ذلك الطباعة الرقمية، والتصوير، والإخراج، والتصميم الجرافيكي. ثانياً، الوسائل المستخدمة في عرض هذا المحتوى داخل الصفوف الدراسية، مثل أجهزة الحاسوب وأجهزة العرض المتعددة. ثالثاً، ما يرتبط بتخزين المواد التعليمية ونقلها واسترجاعها بطرق فعّالة وسريعة، وذلك من خلال استخدام الشبكات المحلية أو الإنترنت. (Al-Ashhab,2015)

عناصر الوسائط المتعددة:

أشار (Asr & Jado,2010) إلى أن الوسائط المتعددة تتكوّن من مجموعة من العناصر التي تُدمج باستخدام الحاسوب لتكوين برنامج تعليمي متكامل يجمع بين هذه العناصر في بيئة تفاعلية. وتُعد هذه العناصر الركائز الأساسية لأي نظام تعليمي قائم على الوسائط المتعددة. وقد حدّدا هذه العناصر على النحو الآتي:

1. النصوص المكتوبة: تمثل المادة النصية المعروضة على الشاشة، وتُعد أساساً لا غنى عنه في تقديم المحتوى والإرشادات ضمن برامج الوسائط المتعددة.
2. الصوت: يشمل اللغة المنطوقة، والمؤثرات الصوتية، والموسيقى، ويُستخدم لإضفاء الواقعية والتفاعل على البرنامج.
3. الرسومات والتكوينات الخطية: تستخدم الرسومات كوسيلة لتوضيح المفاهيم من خلال الأشكال البيانية والمصورات بأسلوب بصري فعال.
4. الصور الثابتة: صور حقيقية أو رقمية تُعرض دون حركة، وتساعد في توثيق المعلومات وتمثيل الخبرات الواقعية بصرياً.
5. الرسومات المتحركة: تعرض سلسلة من الرسومات المتتابعة بسرعة لإعطاء إيحاء بالحركة، وتُستخدم لشرح العمليات والمفاهيم الديناميكية.
6. مشاهد الفيديو: تُستخدم لعرض مهارات أو مواقف تعليمية بشكل واقعي وجذاب، مع إمكانية التحكم في عرضها داخل البرنامج.
(Asr & Jado,2010,P.142)

مميزات الوسائط المتعددة في التعليم :

من أهم مميزات الوسائط المتعددة في التعليم أنها :

1. تُسهم في تنشيط دور المتعلم وجعله أكثر فاعلية، مما ينعكس إيجاباً على مخرجات العملية التعليمية.
2. تعزز التفاعل بين المتعلم والمحتوى التعليمي، مما يزيد من مستوى الفهم والمشاركة.
3. تدعم التغذية الراجعة الفورية لاستجابات المتعلم مما يعزز نواحي القوة ويعالج نقاط الضعف أولا بأول .
4. تُعرض المادة العلمية بأسلوب مشوق وجذاب، يعمل على تنشيط مختلف حواس المتعلم.
5. تُسهم في تحفيز المتعلم وزيادة دافعيته نحو التعلم، من خلال توفير بيئة تعليمية محفزة.
6. تساعد على تحقيق الأهداف التعليمية بكفاءة، اذ تمكّن المتعلم من الوصول إلى مستوى الإتقان في وقت أقل.
7. تُوفر بيئة تعليم افتراضية مناسبة لتعليم موضوعات قد يصعب تنفيذها في الواقع،
8. تُقلل من الوقت والجهد اللازمين لتعلّم المادة، مقارنة بالأساليب التقليدية. (Sabri,2009,p.319,320)

أهمية استخدام الوسائط المتعددة التعليمية:

1. تساعد المدرس على تنظيم خطة سير الدرس بشكل واضح وملموس.
2. تسهم في تحسين اختيار المعلم للأسئلة، وجعلها متسلسلة تسلسلاً منطقياً يسهل فهمه.
3. تساهم في اختصار الشرح وتجنب التكرار أو الإطالة غير الضرورية في عرض الموضوع.
4. تثير في المتعلم حب الاستطلاع، وهو المحرك الأساسي للإدراك الحسي.
5. تغرس في المتعلمين الرغبة في التعلم والمثابرة عليه بشوق وحيوية.
6. تجعل ما يتعلمه المتعلم أكثر رسوخًا، نظرًا لاستخدامه أكثر من حاسة وأكثر من وسيلة من وسائل المعرفة أثناء التعلم.
7. تنمّي لدى المتعلمين بعض الاتجاهات والسلوكيات الإيجابية والمرغوبة.
8. تتيح بعض الوسائط تقديم تصور عن أحداث وقعت في أزمنة بعيدة.
9. تنقل الوسائط المتعددة أحداث العالم المتغيرة إلى داخل الصف الدراسي، مهما بلغت المسافة الجغرافية.
10. تعزز العلاقة الإيجابية وتقوي أواصر الصداقة بين المعلم والمتعلم. (Afaneh, Al-Khazendar, Al-Kahlout, & Mahdi, 2008, p. 165–166)

مهمة تطبيق الوسائط المتعددة في التعليم

أصبحت الوسائط المتعددة من أبرز الأدوات المستخدمة في العملية التعليمية الحديثة، نظراً لما توفره من إمكانات تفاعلية وأساليب متنوعة لعرض المعلومات. ومع التطورات التقنية المتسارعة، بات دمج الوسائط المتعددة في التعليم ضرورة ملحة لتعزيز الفهم وتنمية مهارات التفكير، خصوصاً في ظل حاجة المتعلمين إلى بيئات تعلم تفاعلية تحفّزهم على المشاركة الفعالة ويكتسب هذا الدمج أهمية خاصة في مختلف المراحل الدراسية،

وتُحدث تطبيقات الوسائط المتعددة تغييراً جوهرياً في ديناميات التعلم الصفي التقليدي، إذ تُعد التفاعلية من أهم سماتها، وتمكّن المتعلم من التفاعل المباشر مع المحتوى التعليمي. وقد أثبتت الأبحاث أن هذه التطبيقات، عند دمجها بشكل مناسب، تُعد أدوات تعليمية فعالة تعزز من جودة التعلم. وتشير الدراسات إلى أن المتعلم يسترجع نحو 20% مما يراه و30% مما يسمعه و50% مما يراه ويسمعه معاً، بينما يصل الاسترجاع إلى 80% عند التفاعل الكامل مع البيئة التعليمية. ويرجع هذا إلى الانخراط النشط للمتعلم بدلاً من الاكتفاء بدور المتلقي. كما تساعد هذه التطبيقات المتعلم في التعرف على أساليب تعلمه من خلال التفاعل، مما يقوده لاكتشاف موضوعات مرتبطة بالتعلم. ويشعر الطلبة بالفخر عند إنتاج تطبيقاتهم الخاصة، وهو ما يزيد من دافعيتهم. ويستمتعون بعملية البحث والكتابة حين تكون المشاريع مرتبطة بإنتاج تطبيقات الوسائط المتعددة، مما يمنحهم الثقة بالنفس ويحفزهم على التعلم. (Abdel-Sami' & Hawala, 2005, p. 41–42)

- **خصائص الوسائط المتعددة:**

تشترك برامج الوسائط المتعددة في مجموعة من الخصائص التي تُشكّل ملامحها المميزة، وتُستمد هذه الخصائص من مجموعة من الأسس المستندة إلى نظريات التعليم والتعلّم، بالإضافة إلى عدد من النظريات الأخرى في مجالات متنوعة مثل علوم الاتصال

والهندسة وغيرها. وعند تصميم عروض الوسائط المتعددة بهدف استخدامها في العملية التعليمية، فإنه يُراعى أن تتميز هذه العروض بالخصائص الآتية:

1- **التفاعليه:** وتشير إلى الفعل ورد الفعل بين المتعلم وما يعرض عليه من مواقف تعليمية حيث يتم من خلال برامج الوسائط المتعددة إحراز نوعا من الاتصال الثنائي بين المتعلم والموقف التعليمي في ضوء توجيه المعلم إن وجد. (Al-Omari & Jamaluddin, 2008, p. 273)

2- **التكامل:** تتسم الوسائط المتعددة بتكامل عناصرها ضمن إطار موحد، إذ لا تُعرض بشكل متتابع ومنفصل، بل تُدمج بطريقة وظيفية تهدف إلى تحقيق الأهداف التعليمية المرجوة. وتُقاس جودة برامج الوسائط المتعددة بمدى تكامل مكوناتها بصورة وظيفية، بحيث تُراعى خصائص المتعلمين وطبيعة المحتوى المعروض. أما في حال غياب هذا التكامل، فقد يؤثر ذلك سلبًا على جودة العرض ويضعف من مستوى التفاعل بين المتعلم والمادة التعليمية. وفي إطار استراتيجيات التعليم المفرد، لا تُستخدم الوحدات التعليمية المصغّرة (modules) بشكل مستقل، وإنما ضمن نظام شامل تتكامل فيه تلك الوحدات مع بقية مكونات النظام التعليمي لتحقيق الأهداف المنشودة. (Mousa,2008,p.76)

3- **الفردية:** تُسهم عروض الوسائط المتعددة في تفريد المواقف التعليمية، بما يتيح تكييف المحتوى وأساليب العرض لتتلاءم مع الفروق الفردية بين المتعلمين من حيث شخصياتهم، وقدراتهم، واستعداداتهم، وخبراتهم السابقة. ويتم تصميم هذه العروض لتقوم على الخطوات الذاتية للمتعلم، مما يتيح له التقدم في التعلم وفق سرعته الخاصة، وهو ما يؤدي إلى اختلاف الزمن المخصص للتعلم من متعلم إلى آخر، سواء طال أو قصر، بما يعزز فاعلية العملية التعليمية. (Waswas & Al-Jawarneh, 2014,p143)

4- **التنوع:** توفر بيئة التعلم تنوعًا في البدائل التعليمية بما يتلاءم مع خصائص المتعلمين، مما يسهم في تنمية قدراتهم العقلية والمعرفية، من خلال مجموعة من المثيرات التي تستهدف حواسهم المختلفة، ومن أبرز هذه البدائل: الوسائط المتعددة التفاعلية. (Ali .M, 2018, p. 91)

5- **المرونة:** إجراء تعديلات على عروض الوسائط المتعددة سواء أثناء مراحل التصميم والإنتاج أو بعد الانتهاء منها، وتشمل هذه التعديلات الإضافة أو الحذف أو التعديل أو التغيير بما يخدم تحقيق الأهداف التعليمية. (Mahmoud, 2005, p. 249)

6- **الكونية:** تعني الكونية في عروض الوسائط المتعددة إزالة القيود المرتبطة بالزمان والمكان، والانفتاح على مصادر المعلومات المتنوعة وإمكانية التواصل معها بكل سهولة(.Saleem, 2009, p. 36)

7- **الاتاحة:** تعني إتاحة عروض الوسائط المتعددة توفيرها في الوقت الذي يحتاج فيه المتعلم إلى التفاعل معها، مما يستلزم تصميم وإنتاج عدد أكبر من هذه العروض لتغطي معظم المقررات الدراسية في مختلف المراحل التعليمية، بما يسهم في تلبية الاحتياجات التعليمية المتنوعة للمتعلمين. (Waswas & Al-Jawarneh, 2014,p144)

8- **التزامن:** الوسائط المتعددة تمثل عرضاً متكاملاً تتداخل فيه العناصر المختلفة، بحيث يؤدي كل عنصر دوره في الوقت المناسب ضمن إطار زمني منظم. ويُقصد بالتزامن هنا توافق حركة الرسوم والصور المتحركة مع سرعة العرض، بما يتناسب مع قدرات المستخدم، لا سيما المتعلمين. ويتطلب ذلك أيضًا توافقًا دقيقًا بين الصورة والصوت المصاحب لها، (Al-Zoubi, 2024, p. 162)

المبحث الثاني: مجال التدريس:

مفهوم عملية التدريس:

يُعدّ التدريس من الركائز الأساسية في العملية التعليمية، لما له من دور محوري في نقل المعارف وتنمية القدرات, اذ ان التدريس عملية تفاعلية بين المعلم وطلابه، تتضمن مجموعة من الأداءات التي ينفذها المعلم خلال عملية التعليم والتعلّم، بهدف إحداث تعلم فعّال يسهم في تعديل أداء الطلبة وتيسير العملية التعليمية. ومن هذا المنطلق، فإن التدريس يشمل تزويد الطالب بالمعلومات والمعارف التي قد تؤثر بشكل عملي ومباشر في تكوين شخصيته وتطويرها. (Abdullah, 2013.p11)

ان التدريس عملية تقوم على مجموعة من القواعد والنظريات، من أبرزها نظرية الاتصال، التي تفترض وجود طرفين ووجود رسالة تُنقل بينهما. في البيئة التعليمية، يمثل المعلم والطالب هذين الطرفين، وتُعد المادة الدراسية هي الرسالة، وتتمثل في

الإجابة عن أسئلة مثل: ماذا يُدرّس؟ كيف يُدرّس؟ ومتى يُدرّس؟ دور المعلم لا يقتصر على نقل المعرفة، بل يتجاوز ذلك إلى التخطيط والتوجيه للعملية التعليمية من خلال تحديد الأهداف وتصميم الأنشطة المناسبة. كما يُفترض به تحفيز الطلاب باستخدام الوسائل السمعية، البصرية، أو السمعية البصرية، وتنويع طرائق التدريس لتحقيق تعلم أكثر فاعلية من الطرق التقليدية. (Daaj,2020,p.18)

ولقد أصبحت عملية التدريس مجموعة من الخبرات التعليمية التي يخطط لها المعلم بهدف مساعدة الطلبة على تحقيق أهداف تعليمية محددة. وتتضمن هذه العملية عناصر متعددة مثل (المعلم، الطالب، الأهداف، المحتوى، الزمان والمكان، والوسائل التعليمية). ولا تقتصر أهداف التدريس على نقل المعرفة، بل تمتد لتشمل تنمية المهارات والقدرات والتفكير المنظم لدى المتعلمين. كما أن التدريس يجمع بين النظرية والتطبيق، ويُعد وسيلة لبناء التجارب التربوية التي تسهم في النمو الشامل للطالب. لذلك، فالتدريس ليس مجرد وظيفة، بل هو فن يتطلب تصميماً متكاملاً يعتمد على مهارات علمية وتربوية ترتكز على أسس متعددة. (Al-Dulaimi,2011,p.57)

مكونات موقف التدريس :

1. المدرس.
2. الطالب.
3. الأهداف التدريسية.
4. المادة العلمية.
5. مكان التدريس والتعلم.
6. الزمن المتاح.
7. الوسائط والتقنيات التدريسية.
8. الأنشطة التدريسية.
9. أدوات وأساليب التقويم. (Al-Sayfi,2009,p.17)

التدريس بالوسائط المتعددة :

تعد الوسائط المتعددة أحد المستحدثات التكنولوجية التي لها قيمها التربوية والتعليمية في رفع كفاءة العملية التعليمية التعلمية، فهي تعتبر نظاماً تعليميا أكثر جدوى وفاعلية حيث إنَّ محورها هو الطالب، وذلك من خلال تفاعله ومشاركته بصورة فعالة مع برنامج تعليمي تتحكم فيه تقنيات الحاسوب وإيجاد صيغ التفاعل بين المتعلم والحاسوب بالاعتماد على مكوناتها وعناصرها المختلفة. (Alawneh et al., 2022,p.39)

تُظهر الأبحاث أن الدمج المتكامل بين الكلمات والصور يعزز من فعالية التعلم أكثر من استخدام الكلمات وحدها. وقد توسع مفهوم الوسائط المتعددة في التعليم بفضل التطور التكنولوجي، ليشمل أدوات متنوعة مثل الرسوم البيانية، الرسوم المتحركة، المحاكاة، مقاطع الفيديو، النماذج ثلاثية الأبعاد، وبيئات الواقع الافتراضي. تؤكد الدراسات أن استخدام هذه الوسائط يؤثر إيجابياً على نتائج التعلم، بشرط أن يتم اختيارها وتوظيفها بما يتماشى مع أهداف التدريس. كما تتطلب هذه العملية من المعلم امتلاك مهارات تصميمية مناسبة، ووعياً بكيفية ومتى ولماذا يستخدم كل نوع من الوسائط. وتشير الأدبيات إلى أن الوسائط المتعددة تساهم بشكل أكبر في تحسين مهارات نقل المعرفة (transfer) مقارنة بتأثيرها على مهارات الاسترجاع (recall)، (Ayadeen, 2024,p.224)

هذا و قد أكد العديد من التربويين أهمية التدريس باستخدام الوسائط المتعددة، لما له من دور في تسهيل عمليتي التعليم والتعلم، وبناء بيئة تفاعلية تتيح للمتعلم الوصول إلى المعرفة بأشكال وصيغ متنوعة. ويسهم هذا النوع من التدريس في تنمية مهارات المتعلم العملية من خلال توظيف المعرفة في مواقف تعليمية جديدة. كما يواجه المتعلم من خلاله مواقف وظواهر غير مألوفة، مما يعزز التعلم النشط القائم على تفسير المواقف اعتمادًا على الخبرات السابقة. ويتيح التدريس بالوسائط المتعددة عرض المعلومات عبر شاشات الحاسوب باستخدام النصوص، الأصوات، الرسوم، الصور، ومقاطع الفيديو، مما يؤثر إيجابياً على الفهم والتحصيل، ويساعد المتعلم على اكتساب مهارات عملية تدعم استمرارية التعلم. (Waswas & Al-Jawarneh, 2014,p137)

و من خلال ما سبق، يرى الباحثان أن التدريس لم يعد يقتصر على نقل المعرفة، بل أصبح عملية تفاعلية مدعومة بالوسائط المتعددة والتكنولوجيا الحديثة، تسهم في تيسير التعلم وتنمية التفكير ومهارات الأداء. كما أن دمج الصور، والنصوص، والصوتيات في بيئات التعليم يعزز من فاعلية التدريس، ويفعل دور الطالب في بناء المعرفة بشكل نشط وهادف.

مؤشرات الاطار النظري:

1- ان الوسائط المتعددة بعناصرها المتكاملة يشكل بيئة تعليمية تفاعلية تجمع بين (النص، الصوت، الصورة، والفيديو) .

2- ان تقنيات الوسائط المتعددة تعزز التفاعل النشط للمتعلمين مما يزيد من فعالية التعلم والتحصيل الأكاديمي.

3- مرونة الوسائط المتعددة تتيح تكييف المحتوى وفق الفروق الفردية بين المتعلمين وهذا ما قد يعزز التعلم الذاتي.

4- تكامل الوسائط المتعددة في التدريس يسهم في تحسين جودة التعليم وتيسير نقل المعرفة في مواقف تعليمية متنوعة.

5- خصائص التزامن والتكامل والتفاعلية في الوسائط المتعددة تعد أساساً في تصميم برامج تعليمية فعالة تدعم المشاركة الحسية والعقلية للمتعلم.

6-الوسائط المتعددة تسهم في معالجة المعلومات عبر تحفيز أكثر من حاسة مما يعزز الفهم والاحتفاظ بالمعلومة.

7- توفر الوسائط المتعددة بيئة تعليمية غنية تدعم بناء المعرفة من خلال التجربة والاستكشاف الذاتي.

الدراسات السابقة:

1. دراسة (الساقي و الكسار, 2015)*:

هدفت هذه الدراسة الى قياس فاعلية وحدة متعددة الوسائط التعليمية في تدريس مادة التخطيط والألوان. وتكون مجتمع البحث من طلبة المرحلة الأولى / قسم التربية الفنية كلية التربية الاساسية الجامعة المستنصرية للعام الدراسي 2011-2012 والبالغ عددهم بواقع (105) طالب وطالبة. بعينة تم اختيارها من طلبة المرحلة الأولى الدراسية الصباحية ببلغ عددها(40) طالبا وطالبة، واستخدم الباحثان المنهج التجريبي ذي المجموعتين ذات الاختبارين القبلي والبعدي . والاداة تمثلت باختبارين الأول معرفي والثاني مهاري. اما اهم النتائج التي توصلت اليها الدراسة تمثلت بـ: ان تفوق المجموعة التجريبية التي استخدمت الوسائط المتعددة في اثارة الطلبة وتشويقهم نحو المادة التعليمية والتواصل مع تسلسل خطوات عرض المادة وتنظيمها بشكل يتناسب مع الاهداف التعليمية والسلوكية ذات الاداء المعرفي والمهاري المنظم والتي سهلت للطلبة تعلم مفردات مادة التخطيط والالوان واستيعابها وحفظها من ثم استرجاعها وتذكرها في المواقف التعليمية والعملية المطلوبة.

2.دراسة (الهويمل, 2020)**

هدفت الدراسة إلى التعرف على متطلبات توظيف تطبيقات ومواقع مشاركة الوسائط المتعددة في البيئة التعليمية، واستخدام الباحث المنهج الوصفي، وتألفت عينة الدراسة من (١٠٢) أمينا من أمناء مراكز مصادر التعلم بمدينة الرياض، اما الاداة كانت عبارة عن استبانة اعدها الباحث. اما اهم النتائج توصلت نتائج الدراسة إلى أن متوسط محور المتطلبات الفنية والإدارية كان (٣,٦٣) ، وهو ما يشير إلى تقدير عام (عالي).

مناقشة الدراسات السابقة :

1- تباينت اهداف الدراسات السابقة فيما بينها اذ ان دراسة **(الساقي و الكسار, 2015)** هدفت الى قياس فاعلية وحدة متعددة الوسائط التعليمية في تدريس مادة التخطيط والألوان, بينما هدفت دراسة **(الهويمل, 2020)** الى التعرف على متطلبات توظيف تطبيقات ومواقع مشاركة الوسائط المتعددة في البيئة التعليمية. اما الدراسة الحالية هدفت الى تعرف على دور الوسائط المتعددة في مجال التدريس من وجهة نظر الطلبة.

---

* الساقي ,حسين علي والكسار, قيس لازم حاتم. فاعلية الوسائط المتعددة في تدريس مادة التخطيط والألوان, مجلة كلية التربية الأساسية, مج 21, ع92, 2015. ص 997 - 1024

** الهويمل, سعد عبد العزيز. متطلبات توظيف تطبيقات مشاركة الوسائط المتعددة في البيئة التعليمية. دراسات عربية في التربية وعلم النفس (ASEP), ع117,يناير ٢٠٢٠,ص307-350.

2- تباينت الدراسات السابقة من ناحية المناهج المتبعة حيث ان دراسة (الساقي و الكسار, 2015) اعتمد فيها الباحثان على المنهج التجريبي ذي المجموعتين, بينما دراسة (الهويمل, 2020) اعتمد الباحث على المنهج الوصفي , والدراسة الحالية تتبع المنهج الوصفي التحليلي.

3-اختلفت الدراسات السابقة في عينات الدراسة فكل دراسة تناولت عدد معين, اذ ان دراسة (الساقي و الكسار, 2015) ببلغ عدد العينة(40) طالبا وطالبة, في حين ان دراسة (الهويمل, 2020) بلغت العينة (١٠٢) أمينا من أمناء مراكز مصادر التعلم بمدينة الرياض, بينما الدراسة الحالية تمثلت عينة البحث بطلبة قسم التربية الفنية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد .

4- تباينت أدوات الدراسات فيما بينها حيث ان دراسة (الساقي و الكسار, 2015) تمثلت الاداة باختبارين الأول معرفي والثاني مهاري, بينما دراسة (الهويمل, 2020) تتفق الأداة مع أداة البحث الحالي وهي استبانة من اعداد الباحث.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولا: منهجية البحث

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي، الذي يقوم على تجميع البيانات وتنظيم المعلومات، ومن ثم تحليلها لاستخلاص النتائج، كونه اكثر المناهج ملائمة لتحقيق هدف البحث.

ثانيا: مجتمع البحث

تالف مجتمع البحث من طلبة الصف الأول والثاني والثالث والرابع في قسم التربية الفنية/ كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد/ الدراسة الصباحية والبالغ عددهم (350) طالب وطالبة والمستمرين بالدوام الفعلي و للعام الدراسي 2025/2024.

ثالثا: عينة البحث

بلغت عينة البحث (65)*** طالب وطالبة من طلبة الصف الرابع/ الدراسة الصباحية، وتمثل نسبة (18.5%) من المجتمع الكلي للبحث، وقد تم اختيار عينة البحث الأساسية بطريقة قصدية، وذلك لان طلبة الصف الرابع قد خاضوا لعمليات تدريس ومواقف تعليمية مختلفة، فضلا عن ذلك انه تم اعدادهم ليكونوا مدرسي لمادة التربية الفنية بجانبيها العملي والنظري من اجل تحقيق الأهداف العامة للعملية التربوية.

رابعا: أداة البحث

تم بناء أداة البحث من خلال الإجراءات الأتية:

-الاطلاع على الادبيات والدراسات السابقة التي لها صلة بموضوع البحث.

-توجيه سؤال مفتوح لعينة استطلاعية من خارج عينة البحث الأساسية حول دور الوسائط المتعددة في مجال التدريس من وجهة نظر الطلبة، وبعد جمع إجابات العينة تم صياغة فقرات الاستبانة بصيغتها الأولية، مكونة من(25) فقرة ولقد وضع الباحثان لكل الفقرات ثلاث بدائل تبين رأي الطالب بالفقرة (موافق بدرجة كبيرة)، (موافق بدرجة متوسطة)، (موافق بدرجة ضعيفة).

خامسا: صدق الأداة

أ-الصدق الظاهري

بعد بناء أداة البحث (الاستبانة) بصورتها الأولية قام الباحثان بعرضها على مجموعة من الخبراء في اختصاص التربية الفنية والقياس والتقويم , لتحقق من مدى صلاحية الفقرات في تحقيق هدف البحث، وقد اعتمد الباحثان نسبة (80%) فأكثر من آراء الخبراء بالموافقة للإبقاء على الفقرة، اذ "أشار بلوم إلى أن الباحث يشعر بالارتياح لاعتماد الفقرات إذا كانت نسبة اتفاق المحكمين 75% أو أكثر". (Bloom, et al,1983,p.126)

وفي ضوء ملاحظات المحكمين ظهر ان بعض الفقرات لم يتم الاتفاق عليها لهذا تم استبعادها وحذفها، فضلا عن ذلك تم اعادة صياغة عبارات بعض الفقرات، و قد قام الباحثان بالتعديلات المطلوبة واخذا بآراء الخبراء والمحكمين حيث اصبحت عدد فقرات الاستبانة بصيغتها الجاهزة للتطبيق على عينة التحليل الاحصائي، بواقع (20) فقرة.

ب-صدق البناء

*** ان عدد طلبة الصف الرابع الدراسة الصباحية والمستمرين بالدوام الفعلي (72) طالب وطالبة، وقد تم استبعاد (7) من الطلبة لعدم استكمالهم الإجابة على فقرات الاستبانة

لتحقق من هذا النوع من الصدق وان احدى مؤشراته الاتساق الداخلي، ويحسب من خلال قوة واتجاه العلاقة ما بين درجة الفقرة والدرجة الكلية، وتعد الفقرة صادقة اذا كانت قوة العلاقة الارتباطية معنوية (Al-Obaidi, 2019, p. 10) ولتحقيق ذلك تم تطبيق الاستبانة على عينة الاستطلاعية (عينة التحليل الاحصائي) حجمها (50) طالبا وطالبة من خارج عينة البحث، وبعد تفريغ البيانات استخدم الباحثان معامل ارتباط بيرسون Person وللكشف عن معنوية العلاقة، وقد قارن الباحثان القيمة المحسوبة مع القيمة الجدولية عند درجة حرية (48) وتبين أن فقرات الاستبانة علاقتها معنوية جميعها ، والجدول الاتي يوضح نتائج التحقق من صدق البناء.

جدول (1) صدق البناء

جدول (1) صدق البناء

الفقرة	قيمة العلاقة	الفقرة	قيمة العلاقة
1	**0 ,638	11	**0,785
2	**0,845	12	**0,766
3	**0,759	13	**0,767
4	**0,848	14	**0,474
5	**0 ,541	15	**0,800
6	**0,473	16	**0,617
7	**0,842	17	**0,786
8	**0,847	18	**0,848
9	**0,710	19	**0,726
10	**0,785	20	**0,637

ملاحظة: ** : دالة عند 0.05

ثبات الأداة :

استخدم الباحثان معادلة الفا – كرونباخ Cronbach-Alpha ويسمى معامل التجانس الداخلي، ولتقدير الثبات اخضعت (50) نسخة من الاستبانة للتحليل وحسبت معامل الثبات للأداة ككل اذ بلغ (0.87)، ويعد معامل الثبات جيد لأغراض مثل هذا البحث، وبهذه الاجراءات اصبح المقياس جاهزا لتطبيقه على العينة الرئيسة.

سادساً: الوسائل الإحصائية

لغرض تحقيق هدف البحث فقد استخدم الباحثان الوسائل الإحصائية الأتية:

معامل ارتباط بيرسون لتحقق من صدق البناء، الفا- كرونابخ لحساب الثبات، الوسط الحسابي والانحراف المعياري للتوصل إلى النتائج.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات:

عرض النتائج وتفسيرها:

بعد تطبيق الأداة على عينة الدراسة الرئيسية ولغرض تحقيق هدف البحث المتمثل بالتعرف على دور الوسائط المتعددة في مجال التدريس من وجهة نظر طلبة قسم التربية الفنية, استخرجت الإحصاءات الوصفية للدرجات الكلية وللفقرات وقسمت الدرجات الكلية الى ثلاثة مستويات كما في الجدول الاتي جدول (2) :

جدول (2) معيار الحكم على فقرات الاداة

ت	المستوى	المقياس
1	المنخفض	**1,66 – 0,66**
2	المتوسط	2,33 – 1,67
3	العالي	3,00 – 2,34

وسيتم عرض النتائج على النحو الاتي:

اولاً: حسب الدرجة الكلية:

ظهر مستوى الأهمية بمتوسط حسابي (51,107) وبانحراف معياري (5,423) وعند مقارنته بالوسط الفرضي الذي يساوي(40) تعتبر الدرجة عالية, وهذا يدل على ان الطلبة يرون ان للوسائط المتعددة دور كبير وايجابي في عملية التدريس.

ثانياً: حسب الفقرات :

1- المتوسط للفقرة (4), جاء بتقدير منخفض بمتوسط حسابي بلغ (1,651) , وهذا الانخفاض يُفسَّر بطريقة إيجابية، بالرغم من أن صيغة الفقرة كانت سلبية (أي أنها تنص على أن الوسائط المتعددة تُعيق التفكير). فكون الطلبة يرفضون هذه العبارة يدل على أنهم لا يرون أن الوسائط المتعددة تعيق قدرتهم على التفكير العلمي أو التأمل أو جمع المعلومات، بل على العكس، قد يشعرون بأنها تساعدهم في هذه الجوانب. جدول (3)

2- الفقرات التي حصلت على تقدير متوسط تمثلت بالفقرتين (1- 14) اذ كان المتوسط الحسابي للفقرة (1) يساوي(2,200) وهذا ما يدل على وجود تردد من قبل الطلبة بشأن ما إذا كانت الوسائط المتعددة تجعلهم يقبلون المعلومات دون التحقق من صحتها، مما يدل على وعي جزئي بهذه المشكلة. والمتوسط الحسابي للفقرة (14) متوسط حسابها (2,123) وفي هذه الدرجة إشارة إلى أن بعض الطلبة يعتقدون أن استخدام الوسائط المتعددة قد يقلل جزئيًا من رغبتهم في المطالعة لكن هذا الأثر ليس شديداً أو مجمعاً عليه. جدول(3)

3- الفقرات التي حصلت على تقدير عالي هي (2-3-5-6-7-8-9-10-11-12-13-15-16-17-18-19-20) و تراوح مدى المتوسطات الحسابية بين (2,415-2,876), و تُظهر نتائج هذه الفقرات أن الطلبة لديهم اتجاه إيجابي قوي نحو استخدام الوسائط المتعددة في مجال التدريس. فقد حصلت معظم الفقرات على تقدير "عالي"، ما يدل على أن الطلبة يشعرون بأن الوسائط المتعددة تلعب دوراً فاعلاً في تحسين العملية التعليمية من عدة جوانب. جدول(3)

جدول(3): إجابات عينة الدراسة

ت	الفقرات	المتوسط الحسابي	التقدير
1	تؤدي الوسائط المتعددة إلى تقبل المعلومات دون اللجوء للتأكد من صحتها.	2,200	متوسط
2	تسمح الوسائط المتعددة من رفع مهارات التفكير، ودعم العقلانية، والتفكير العميق لديك.	2,600	عالي
3	تفسح الوسائط المتعددة المجال أمامك في اكتساب الخبرة من خلال المشاركة الإيجابية.	2,692	عالي
4	تعيق الوسائط المتعددة قدرتك على التفكير العلمي والتأمل وجمع المعلومات.	1,615	منخفض
5	تساعد الوسائط المتعددة في اعداد دروس نموذجية.	2,630	عالي
6	توفر الوسائط المتعددة إمكانية تثبيت المفاهيم الفنية.	2,584	عالي
7	تحفز الوسائط المتعددة من لغة الحوار حول المادة التعليمية.	2,630	عالي
8	تحفز الوسائط المتعددة على استخدام الكتاب للحصول على معلومات إضافية.	2,461	عالي
9	تساعد الوسائط المتعددة في تحسين التفاعل مع المحتوى التعليمي.	2,784	عالي
10	تحرص الوسائط المتعددة على تطوير أداء التدريسي من خلال تقديم ما هو جديد.	2,876	عالي
11	تحفز الوسائط المتعددة قدرة الطالب في التغلب على صعوبات التعلم.	2,661	عالي
12	ترشد الوسائط المتعددة التدريسي إلى استخدام أساليب تنمي الأبداع لدى الطلبة.	2,630	عالي
13	تسهم الوسائط المتعددة في أثراء المادة العلمية وتطويرها.	2,692	عالي
14	تسهم الوسائط المتعددة في التقليل من الأقبال على المطالعة.	2,123	متوسط
15	تسهم الوسائط المتعددة في رفع درجة كفاية الطالب واستعداده.	2,415	عالي
16	تساعد الوسائط المتعددة الطالب في استيعاب المعلومات بشكل مباشر.	2,707	عالي

17	تعزز الوسائط المتعددة من الخبرات المكتسبة.	2,661	عالي
18	تفسح الوسائط المتعددة المجال لمعرفة معلومات جديدة تسهم في رفع مستوى التعلم.	2,738	عالي
19	تسهم الوسائط المتعددة في تهيئة بيئة تعليمية محفزة وجاذبة للطلبة في دروس التربية الفنية	2,676	عالي
20	تسهم الوسائط المتعددة في ترسيخ المفاهيم العلمية لدى الطلبة.	2,723	عالي

الاستنتاجات:

من خلال النتائج استنتج الباحثان ما يأتي:

1- أن الوسائط المتعددة تعد أداة تعليمية فعّالة من وجهة نظر طلبة قسم التربية الفنية، اذ تسهم في ترسيخ المفاهيم، تعزيز التفاعل، تنمية الإبداع، دعم التفكير العميق، وتهيئة بيئة تعليمية محفزة، إلى جانب دورها في تطوير أداء التدريسي ورفع كفاية الطالب، مما يعكس إدراكاً واضحاً عند الطلبة لأهميتها في دعم التعلم وتطويره.

2- الاتجاه العام للطلبة نحو استخدام الوسائط المتعددة هو اتجاه إيجابي مرتفع، مما يدل على تقبّلهم لهذه الأدوات التعليمية الحديثة وثقتهم بفعاليتها في بيئة التعلم.

3- رفض الطلبة للعبارات ذات الصياغة السلبية يدل على وعيهم بإيجابيات الوسائط المتعددة، وعدم اقتناعهم بأنها تُعيق التفكير أو تقلل من فاعلية العمليات العقلية، بل على العكس يرون أنها تعزز التفكير العلمي والتأمل.

4- وجود بعض الفقرات التي حصلت على تقدير متوسط يشير إلى أن هناك جوانب معينة ما زالت بحاجة إلى تنظيم وضبط، مثل التأكد من المعلومات المعروضة عبر الوسائط، أو الحيلولة دون اعتماد الطلبة عليها على حساب المطالعة والبحث الذاتي.

5- تُظهر النتائج أهمية تكامل الوسائط المتعددة مع استراتيجيات تعليمية فاعلة، بحيث يتم توظيفها بطريقة تربوية منهجية تراعي الأهداف التعليمية.

التوصيات:

استناداً إلى ما تم التوصل إليه من نتائج واستنتاجات يوصي الباحثان بما يأتي:

1- التشجيع على التوظيف المنهجي للوسائط المتعددة في العملية التعليمية، خصوصاً في دروس قسم التربية الفنية، لما لها من أثر إيجابي في تعزيز الفهم، وتنمية المهارات الفنية، وتحفيز الإبداع.

2- تصميم برامج تدريبية لأعضاء هيئة التدريس حول كيفية توظيف الوسائط المتعددة بشكل فاعل، يحقق الأهداف التعليمية ويراعي تنوع أنماط المتعلمين واحتياجاتهم.

3- تطوير محتوى رقمي تعليمي متخصص في التربية الفنية يتضمن وسائط متعددة مناسبة، تراعي خصائص المادة ومهارات الطلبة، وتوفر بيئة تفاعلية جاذبة.

4- تعزيز وعي الطلبة بضرورة التحقق من صحة المعلومات التي تقدمها الوسائط المتعددة، من خلال دمج مهارات التفكير النقدي والبحث الذاتي ضمن الأنشطة الصفية.

5- عدم الاعتماد الكلي على الوسائط المتعددة في العملية التعليمية، بل استخدامها كمكمل للقراءة والبحث والمطالعة، لتشجيع الطلبة على تنمية مهاراتهم الفكرية والاستقلالية في التعلم.

6- إجراء المزيد من الدراسات التي تستكشف تأثير الوسائط المتعددة على الجوانب الوجدانية والسلوكية لدى الطلبة، وكذلك على تحصيلهم الأكاديمي ومخرجات تعلمهم الفعلية.

7- تنظيم ورش تدريبية دورية لأعضاء هيئة التدريس في قسم التربية الفنية حول أحدث أساليب توظيف الوسائط المتعددة في التدريس، مع التركيز على دمجها في الخطط الدراسية بشكل فعال ومبتكر.

8- تشجيع التعاون بين الأقسام التربوية والتقنية لتنظيم ورش مشتركة تعزز التكامل بين الجانب الفني والتقني في تصميم واستخدام الوسائط المتعددة التعليمية.

المقترحات:

يقترح الباحثان اجراء الدراسة الاتية:

فاعلية الوسائط المتعددة في الأداء المهاري لدى طلبة قسم التربية الفنية بمادة الاشغال اليدوية.

Conclusions:

1. From the results, the researchers concluded the following:
2. From the perspective of students in the Department of Art Education, multimedia is an effective educational tool. It contributes to consolidating concepts, enhancing interaction, developing creativity, supporting deep thinking, and creating a stimulating learning environment. It also plays a role in developing teaching performance and enhancing student competence, reflecting a clear awareness among students of its importance in supporting and developing learning.
3. The general attitude of students toward the use of multimedia is highly positive, indicating their acceptance of these modern educational tools and their confidence in their effectiveness in the learning environment.
4. Students' rejection of negatively worded statements indicates their awareness of the positives of multimedia and their lack of conviction that it hinders thinking or reduces the effectiveness of mental processes. On the contrary, they believe it enhances scientific thinking and reflection.
5. The presence of some items that received an average rating indicates that certain aspects still need to be organized and controlled, such as verifying the information presented through the media or preventing students from relying on it at the expense of reading and self-research. 5- The results demonstrate the importance of integrating multimedia with effective educational strategies, so that they are employed in a systematic educational manner that takes into account educational objectives.

References:

1. Abdel-Sami', M., & Hawala, S. M. (2005). Teacher preparation, development, and training (1st ed.). Amman, Jordan: Dar Al-Fikr for Publishing and Distribution
2. Abdullah, M. M. (2013). Fundamentals of Teaching: Methods – Strategies – Educational Concepts. Amman, Jordan: Ghaidaa Publishing and Distribution.
3. Abu Diya, A. A. (2011). Contemporary methods in teaching social studies. Amman, Jordan: Osama Publishing and Distribution.
4. Afaneh, A. I., Al-Khazendar, N. N., Al-Kahlout, N. K., & Mahdi, H. R. (2008). Methods of teaching computer (2nd ed.). Amman: Al-Massira for Publishing and Distribution.
5. Al-Ashhab, N. A. (2015). E-learning: Modern trends in the education system. Amman, Jordan: Dar Amjad for Publishing and Distribution.
6. Alawneh, Y. J., Maswadeh, D. M. S., Jabara, L. R., Ghattas, M., & Kaabiyah, M. (2022). E-learning and its contemporary challenges. Amman, Jordan: Al-Yazouri Scientific Publishing.
7. Al-Dulaimi, N. A. Z. (2011). Concepts in motor education. Beirut, Lebanon: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyah.
8. Al-Freijat, G. A. (2014). Introduction to educational technology (1st ed.). Dar Kunooz Al-Maarifa for Publishing and Distribution
9. Al-Heela, M. M. (2004). Instructional technology: Between theory and application (4th ed.). Dar Al-Massira: Amman, Jordan.
10. Ali, A. M. A. (2018). Designing instructional programs according to instructional technology (1st ed.). Amman, Jordan: Dar Ghaidaa for Publishing and Distribution
11. Ali, M. A. (2011). Encyclopedia of educational terms. Amman, Jordan: Dar Al-Massira for Publishing and Distribution.
12. Al-Obaidi, A. A. K. (2019). Psychometric Culture: A Concept Paper. Lecture presented at the Educational and Psychological Research Center, University of Baghdad. Retrieved from www.new-educ.com
13. Al-Omari, A. B., & Jamaluddin, H. M. (2008). Introduction to instructional technology (1st ed.). Al-Madinah Al-Munawwarah, Saudi Arabia: Dar Al-Zaman for Publishing and Distribution
14. Al-Sayfi, A. (2009). The teacher and modern teaching strategies. Amman, Jordan: Osama Publishing and Distribution.
15. Al-Zoubi, L. (2024). Multimedia (1st ed.). Al Ain, United Arab Emirates: Dar Al-Kitab Al-Jami'i.
16. Asr, A. M., & Jado, I. M. (2010). Technology of education and communication: Essential readings for student teachers (1st ed.). Riyadh, Saudi Arabia: Al-Rushd Bookstore – Publishers
17. Ayadeen, Y. (2024). Using technology in teaching social studies: Alternatives to distance education (Blue Horizon Co., Trans.; 1st ed.). Amman, Jordan: Al-Moataz Publishing and Distribution.
18. Azmi, N. J. (2011). Instructional design for multimedia (2nd ed.). Minya, Egypt: Dar Al-Hoda for Publishing and Distribution.
19. Bloom, Benjamin et al. Evaluation of Student Group and Formative Learning. Trans. Muhammad Amin et al., McCraw-Hill Publishing House, Cairo, 1983.
20. Daaj, W. T. (2020). Modern teaching strategies and their applications in art education (1st ed.). Amman, Jordan: Ghaidaa Publishing and Distribution
21. Mahmoud, S. A. (2005). Teaching and learning instructional skills in the information age (1st ed.). Cairo, Egypt: Alam Al-Kutub for Publishing and Distribution.
22. Mousa, H. H. (2008). The use of multimedia in scientific research: E-learning and the role of multimedia in the educational process. Cairo: Dar Al-Kitab Al-Hadith
23. Razouqi, R., Ibrahim, H., & Dawood, D. (2022). Teaching and its objectives. Beirut, Lebanon: Dar Al Kotob Al Ilmiyah.
24. Sabri, M. I. (2009). From educational aids to educational technology (Parts I & II). Egypt: Arab University Book Series.
25. Saleem, I. A. (2009). Teaching with multimedia technology for special groups: Educable intellectually disabled learners (1st ed.). Alexandria, Egypt: Dar Al-Wafaa for Printing and Publishing.
26. Waswas, D. M., & Al-Jawarneh, A. S. (2014). Educational supervision: Its nature, development, types, and methods (1st ed.). Amman, Jordan: Dar Al-Khaleej for Publishing and Distribution.

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1730

The melodic structure of the Armenian choir in Iraq

Karon Burjaneek Krikor [a]
Maysam Hirmiz Toma [a]

[a] *University of Baghdad / College of Fine Arts / Department of Musical Arts*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 25 May 2025
Received in revised form 30 May 2025
Accepted 1 Jun 2025
Published 1 February 2026

Keywords:
melodic structure, church choir, Armenian Church, hymns

ABSTRACT

This research aims to study the choir in the Iraqi Armenian Church, which spans a century or more. Within the Armenian hymns, the musical artistic characteristics tend towards the globally recognized choir and systematic academic music and singing. Therefore, studying this art form is justified due to its significance and impact on building the Iraqi musical religious heritage and the secular systematic singing, especially since choral art lacks in-depth scientific studies within the Iraqi academic musical institutions that teach it.

Specifically, the research focused on its primary objective of identifying the melodic structure of the Armenian choir and analyzing its basic voices in terms of harmony and melodic compositions according to the type of composition used in its preparation. This was based on musically notated models within the approved books of hymns of the Armenian Church in Iraq, which were reviewed in detail within the research literature. Additionally, the research reviewed its history, prominent composers, performance method, and its influence on and interaction with the musical artistic culture of the country.

To this end, the researcher selected a model from the Armenian choir and subjected it to analysis according to a scientific standard specific to this field. This was done to reveal its melodic results based on the structural construction and the type of composition used, in order to draw conclusions that achieve the aim and objective of this study, as outlined in the body of the research.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1730
Karon Burjaneek Krikor, Maysam Hirmiz Toma: The melodic structure of the Armenian choir in Iraq
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

البناء اللحني للكورال الأرمني في العراق

كارون برجانيك كريكور[1]
ميسم هرمز توما[1]

الملخص:

تتلخص فكرة البحث بدراسة الكورال في الكنيسة الأرمنية العراقية والذي يمتد لقرن من الزمن او اكثر من ذلك. ضمن التراتيل الأرمنية التي تتجه خصائصها الفنية الموسيقية نحو الكورال المتعارف عليه في العالم والموسيقى والغناء المنهجي الأكاديمي، لذلك كان مبرر لدراسة هذا الفن لما له من اهمية وتأثير في بناء التراث العراقي الغنائي الديني والغناء المنهجي الدنيوي، وخصوصا ان فن الكورال يفتقر الى الدراسات العلمية العميقة في التخصص ضمن المؤسسات الموسيقية العراقية الأكاديمية التي تقوم بتدريسه.

وبشكل خاص اهتم البحث بهدفه الأساسي في التعرف على البناء اللحني للكورال الأرمني وتحليل اصواته الاساسية من حيث الانسجام فيما بينها وتراكيبها اللحنية حسب نوع التاليف المستخدم في إعدادها, اعتماداً على نماذج مدونة موسيقيا ضمن الكتب المعتمدة لتراتيل الكنيسة الأرمنية في العراق. والتي استُعرضت ضمن ادبيات البحث بشكل مفصل بالأضافة الى استعراض تاريخها وابرز مؤلفيها وطريقة ادائها وتأثيرها وتأثرها في الثقافة الفنية الموسيقية للبلد.

ولذلك اختارت الباحثة نموذج من الكورال الأرمني واخضعته للتحليل وفق معيار علمي يختص بهذا المجال، ليكشف عن نتائجه اللحنية وفق البناء التركيبي ونوع التاليف المستخدم ليستخلص الاستنتاجات التي حققت الغاية والهدف من هذه الدراسة كما هي مبينة في متن البحث.

الكلمات المفتاحية: البناء اللحني، الكورال الكنسي، الكنيسة الأرمنية، التراتيل

أولاً: مشكلة البحث

الموسيقى الأرمنية الكنسية والتراتيل بشكل عام، لديها تاريخ طويل منذ بداية ولادة الكنائس المسيحية، حيث كانت تراتيلها الطقسية تعتمد في بناءها على اللحن (ملحنة) عوضاً عن القراءة والالقاء، لذلك كانت الصلاة تقدم ملحنة عوضا عن قراءتها لفظيا فقط دون لحن. وكانت لهذه الطريقة دور كبير في تطور و بناء اساس الموسيقى والغناء الكنسي الذي اتخذ من طريق المنهجية الموسيقية في بنائه اللحني و اساليب ادائه والذي قاد فيما بعد الى انشاء الكورال الارمني، من قبل الجماعة التي تؤدي هذا النوع من الغناء المسمى بالغناء الديني الجماعي، مع وجود الغناء المنفرد والذي التزم ايضا بقواعد الموسيقى المنهجية ونظرياتها وخصائها التي تأخذ مرتبة اعلى من الغناء الدنيوي الذي يؤدى بشكل فطري وعفوي.

"تعد كنائس المشرق الخاصة ببلاد ما بين النهرين من اكثر الكنائس التي تمازجت بها البناءات اللحنية المتنوعة بسبب التنوع الحاصل في تعددية الكنائس الموجودة على ارض هذه المنطقة مما اضاف الى الحان التراث الديني في البلد جماليات وتنوعات فنية لحنية واسعة، والمتمثل بتراث الكنيسة كلدو - اشور السريانية الاصلية، وتراث الكنائس الوافدة الى هذه المنطقة مثل الكنيسة البيزنطية واللاتينية والدومينيكان والأرمن، وغيرها من الكنائس التي اخذت طرق أدائها وطقوسها من الطقوس الغربية الوافدة لنا من أوروبا او غير أوربا". (https://chaldeanpatriarchate.com)

ولذلك اتخذت الباحثة مبررا لبحثها هذا، كونها تمارس غناء الكورال بشكله الواقعي ضمن مجموعة الكورال للكنيسة الأرمنية الأم في بغداد، بالاضافة الى انها درست الكورال في قسم الفنون الموسيقية لكلية الفنون الجميلة لأربع سنوات (فترة دراستها)، واضعة سؤال مبررها بالشكل الآتي (لماذا لم تهتم الدراسات الموسيقية الاكاديمية في البحث عن خصائص البناء اللحني للكورال الأرمني العراقي، رغم اهميته في منهج الغناء العالمي للبلد والذي تحتاجه جميع المؤسسات الموسيقية التي وضعت في منهج تعليمها درس الكورال).

ثانياً: أهمية البحث

[1] جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون الموسيقية

يفيد الموضوع بشكل خاص جانب البحث العلمي الموسيقي، وكذلك يهتم بجزء من تراث البلد المنهج الموسيقي الغنائي الديني، بالاضافة الى انه يخدم الثقافة العراقية بشكل عام.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الى الكشف عن خصائص البناء اللحني لكورال الكنيسة الأرمنية العراقية وفق اسلوب بناءها.

رابعاً: حدود البحث

1. الحدود المكانية : بغداد.
2. الحدود الزمانية : 1984 _2024 (فترة تطبيق كتاب الكورال المعتمد ضمن عينة هذا البحث).
3. الحدود الموضوعية : تراتيل الكورال الارمني في العراق.
4. الحدود البشرية: كوميداس[1]، مؤلف الحان الكورال المستخدم ضمن عينة هذا البحث.

خامساً: المصطلحات

البناء: هو الإطار التنظيمي العام،وهو مجموعة من الانماط التي تحدث بصورة منتظمة.(Tuqa Saad,2019,p.5)

اللحن: "من الحان ولحون، صوت موسيقي موضوع للأغنية أو لقطعة موسيقية". (https://www.arabdict.com)

اللحن (أصطلاحاً): وهو تعاقب الانغام المنتظمة وفق طريقة ترتاح لها الاذن. (Max, 1973,p13)

البناء اللحني: وتعرفه الباحثة على انه اسلوب او نمط ترتيب الانغام بشكلها الافقي او العمودي ضمن النسيج اللحني الذي يتعامل معها.

الكورال / أسم: جوقة من المنشدين وخاصّة جوقة من المرتّلين في كنيسة

الكورال (Choral) : مجموعة من المغنين بأصوات مختلفة يؤدون قطعة كورالية احتفالية او ترتيلة كنسية. (Hazar Bassam,2021,p.5)

الكورال الأرمني: (في العراق) وتعرفه الباحثة على انه مجموعة من المرتلين ينقسمون في ترتيبهم حسب أصوات فن الكورال المتعارف عليه في العالم ليؤدوا بالتالي تراتيل أرمنية الأصل موزعة بشكل اكاديمي تتميز بالثبات والتدوين الموسيقي.

(الأدبيات)

تاريخ الكنيسة الأرمنية في العالم

1. أرمينيا: ينحدر الشعب الأرمني من العرق الآري (الهند أوروبي) وتنتمي الكنيسة الأرمنية لعائلة الكنائس الأرثوذكسية الشرقية، والتي تشمل كنائس الأقباط والأحباش والسريان. "ارمينيا هي بلد جبلي غير ساحلي يقع في القوقاز من أوراسيا حيث تتموضع عند ملتقى غرب آسيا وشرق أوروبا. تحدّها تركيا من الغرب وجورجيا من الشمال وأذربيجان من الشرق وايران من الجنوب. وكانت جمهورية سابقة من الاتحاد السوفيتي، وحالياً تحكمها الديمقراطية والتعددية الحزبية وهي دولة قومية ذات تراث ثقافي مؤثر في التاريخ. كانت مملكة أرمينيا أول دولة تعتنق المسيحية ديناً لها في السنوات الأولى من القرن الرابع للميلاد.(https://hambre-garder.com)

شاركت الكنيسة الأرمينية الطقوس الكنسية المختلفة، وتأثرت بقوة بالطقس السرياني الشرقي القديم". (https://stringfixer.com)

2. في تركيا: تتركز الغالبية العظمى من الأرمن الأتراك في اسطنبول . إنهم يدعمون صحفهم وكنائسهم ومدارسهم، وتنتمي الغالبية إلى العقيدة الرسولية الأرمينية وتنتمي أقلية من الأرمن في تركيا إلى الكنيسة الأرمينية الكاثوليكية. وكانوا معظم السكان الأرمن في تركيا (ثم الإمبراطورية العثمانية) يعيشون في الأجزاء الشرقية من البلاد التي يسميها الأرمن أرمينيا الغربية (تقابل تقريبًا منطقة شرق الأناضول الحديثة). وعاشت النخبة من الأرمن في عاصمة الإمبراطورية العثمانية حيث تميزوا بالغناء الدنيوي وعلى وجه

[1] كوميداس: (ملحن وعالم موسيقي ورجل دين أرمني. ولد في 1869، مؤلف موسيقي يعتبر من أشهر العباقرة المبدعين في تاريخ الموسيقى الشرقي. درس في معهد كيفوركيان بمدينة فاغارشاباد أي رمينيا تعلم الموسيقى الليتورجية، تخرج من جامعة هومبولت في برلين في نهاية القرن التاسع العشر. يعتبر كوميداس مؤسس الموسيقى الأرمنية الكلاسيكية. وهو أيضا من أبرز القائدين لعلم موسيقى الشعوب). Jonathan (Ray, p25, 2014)

الخصوص العائلات الكبيرة المعروفة آنذاك كعائلة دوزيان وباليان ودادايان حيث كان لهم نفوذ اقتصادي كبير في الدولة. (https://www.wikiwand.com)

3. القدس: "الأرمن.. جزء من فسيفساء المجتمع المقدسي؛ تشير تقديرات إلى أن عدد الأرمن بالقدس يتراوح بين ثلاثة وخمسة آلاف نسمة. يعود وجود الأرمن في فلسطين للقرن الرابع الميلادي، وساهموا في نقل الحضارة الأرمنية إلى القدس. اذ سكن الأرمن أرض فلسطين منذ القرن الأول قبل الميلاد (55-95 ق. م.) حين ضمَّ الملك ديكران الكبير أراضي سوريا ولبنان وفلسطين الحالية الى مملكته، ثم ازداد وجودهم الفعلي في القرن الرابع الميلادي بعد أن اعتنقت مملكة أرمينيا المسيحية والتي أصبحت دين الدولة الرسمي في 301م. (https://www.aljazeera.net)

4. مصر: شهد عصر محمد على (١٨٠٥-١٨٤٩) توافد واسع النطاق للأرمن إلى مصر، حيث استعان بهم محمد على في وظائف حكومته لأنهم كانوا أكثر معرفة باللغات وأمور الصيرفة والنظم الأوروبية من المصريين في ذلك الوقت، كما شهد عصر محمد على بناء كنيستين للأرمن، واحدة للأرمن الأرثوذكس والأخرى للأرمن الكاثوليك. (https://www.albawabhnews.com)

الموسيقى والغناء الديني للكنيسة الأرمنية

"تُتلى الصلوات في الكنائس الأرمنية بأنماط لحنية مماثلة. وهذا لا يعني أن كل الألحان غُنيت بنفس اللحن. اذ يعد التنوع اللحني أحد السمات الأساسية لموسيقى الكنيسة. ويعتبر القديس مسروب والكاثوليكوس (رئيس الكنيسة) في تلك الفترة، القديس [ساهاك] بارتيف، من أوائل الملحنين لموسيقى الكنيسة الأرمنية. وبعد مرور بعض الوقت، ظهرت أغاني [الشاراكان][1] حيث أضيفت العديد من المؤلفات ذات الأشكال المتنوعة إلى الذخيرة الموسيقية. وتجدر الإشارة بشكل خاص إلى أنه خلال القرن الثاني عشر، وبمبادرة من الكاثوليكوس نرسيس الكريم، حدث تطور موسيقي استثنائي في أرمينيا [كيليكيا] وانتشر إلى مقاطعات أخرى. تم الانتهاء من الذخيرة الليتورجية في حوالي القرن الخامس عشر. خلال القرون التالية، تم استبدال بعض الأغاني بمقطوعات جديدة، وظلت العديد من الأغاني الأخرى إما متناقضة مع القانون أو تم اختيارها بحرية وفقًا للمناسبة ". (Keropyan, 2010, p. 3)

تأثرت الموسيقى الأرمنية بالموسيقى السوريّة والموسيقى اليونانية- البيزنطية. كما تأثرت من بعد البيزنطية بالموسيقى التركية، التي كانت لها بصماتها الواضحة في شعوب الشرق الأدنى. وتعود جذور الموسيقى الأرمنية إلى نحو 3000 سنة، ويعود تاريخ النقوش في بعض المواضع الأثرية إلى الألف الأولى قبل الميلاد. إذ اكتشفت في هذه الحقبة بعض الآلات الموسيقية كالناي ذي الخمسة ثقوب المصنوع من الذهب، والصنوج المصنوعة من البرونز. واتخذت الموسيقى عند الأرمن، ما بين القرنين الثالث والرابع ق.م، صبغتها الخاصة من الملاحم المغنّاة التي تعود إلى القرن السادس ق.م. (https://aztagarabic.com)

(وفي القرن الخامس للميلاد، بعد اختراع الأبجدية الأرمنية، تم تأسيس تراث موسيقي غني، أضيف بعد ذلك بكثير إلى المجموعة التي تحمل عنوان "شاركان". وفي القرن الحادي عشر, اصبحت هذه المجموعة كنزًا حقيقيًا من أغاني الشراكة. وهذه الاغاني الدينية لطالما كان الملحنين هم أيضًا مؤلفو النص الشعري. يتم تفسير "شاركان" بطريقة معاكسة داخل الجوقة وبأسلوب مستجيب مع عازفين منفردين. في معظم العصور القديمة، كانت المرافقة الوحيدة للشراكان عبارة عن نغمة مطولة أي اشبه بفن الباص المتصل[2]). (BODURIAN, 2020, pp. 36, 37)

[1] الشاراكان: و تعرفها الباحثة بأنها التراتيل المستخدمة في القداديس الأرمنية .

[2] الباص المتصل: (وهي تقنية أساسية في موسيقى الباروك، تتضمن مصاحبة تناغمية (هارمونية) مستمرة، يُقدمها خط الباص وسلسلة من النغمات التي تُشير إلى التناغمات التي تُعزف فوقه، ليشكل إطاراً تناغمياً وإيقاعياً للموسيقى. يُعزف عادةً على آلات لوحة المفاتيح (مثل الهاربسكورد، أو الأرغن، أو البيانو) مع آلة ذات نبرة منخفضة (كالتشيلو أو الباسون)، ويتوافق تأثيره تمامًا مع الفترة التاريخية التي كانت فيها هذه الآلات رائجة. وقد استجاب بشكل مثالي لقدراتها وحدودها، لدرجة أنه بمجرد ترسيخه، أزاح أي وسيلة أخرى للتدوين الموسيقي في مصاحبة أي عمل موسيقي، من العزف المنفرد إلى الأوركسترالي. كما أتاح ديناميكية وتعبيراً على آلات لوحة المفاتيح: إذ كان بإمكان المصاحبين اختيار العزف المنفرد أو عزف أوتار عالية، وكان بإمكانهم تكييف أدائهم للمصاحبة وفقاً لما يُغنى وأتاحت هذه الممارسة قدراً من الحرية والإبداع مع الالتزام بالبنية التوافقية العامة التي حددها المؤلف). (Giulia, 1976, p31)

"تشكل ترانيم شاركان المرجع الوحيد للأغنية الليتورجية الأرمنية، بل يشمل أيضًا أنواع الألحان التقليدية ونظام تنوعها. ينتمي كل شاركان إلى وضع واحد ويتم غنائه في هذا الوضع فقط. وبحسب رأي الباحثين، فإن الشركان بمختلف انواعه، يحمل تأثير الميلوديات الليتورجية المتنوعة في القدس والإسكندرية والقسطنطينية و روما في ذلك الوقت. اما التدوين، في البداية تم الاقتراض بشكل أساسي من أساليب التدوين الأخرى، وفي القرن الخامس كان هناك مزيج من الأساليب والممارسات الموسيقية المختلفة في جميع أنحاء أرمينيا التاريخية. إلى جانب النوع الشاركاني، تطورت أيضًا أشكال أخرى من الترانيم (التي أطلق عليها كوميداس (الأغاني الروحية)"... (Keropyan, 2010, p. 8)

الأرمن وثقافتهم الموسيقية

كان لتهجير الأرمن في عام 1915م، سببا لجعلهم ينتشرون إلى مختلف بلدان العالم حاملين مهعم لغتهم، معتزين بقوميتهم، فكان العراق من البلدان التي أخذ الأرمن يتوافدون إليها.

"يشكل الأرمن العراقيين إحدى الأقليات المسيحية الرئيسية في العراق. حيث يعود أول وجود لهم في بلاد ما بين النهرين (العراق اليوم) إلى العصور القديمة، عندما كان التجار الأرمن يسافرون عبر الأرض منذ أكثر من ألفي عام ويتاجرون بالسلع والبضائع بين أرمينيا وشمال بلاد ما بين النهرين التاريخية. ومع ذلك، فإن أقرب استيطان دائم لهم كمجتمع في بغداد يعود إلى القرن السابع عشر. وجاء هذا الوجود بعد الاستيلاء العثماني الأخير على بغداد عام 1638. ومع ذلك، تشير بعض السجلات التاريخية إلى وجود أرمني سابق في بغداد والبصرة". (Istepanian, 2023, p4)

تشكل الثقافة الفنية والموسيقى على وجه الخصوص جوهر الهوية الأرمنية، "ويمكن الحديث عن الحداثة في المجتمع العراقي بعد تأسيس الدولة المعاصرة عام 1921م، وليس غريباً أن هذه الحداثة تعرضت للكثير من الانتكاسات مع مغادرة هذه المجموعات البشرية الفاعلة البلاد. وكان العراق قد شهد نزوحاً أرمنياً كثيفاً إليه خلال الحرب العالمية الأولى. وبمرور الزمن، اندمج النازحون الأرمن في المجتمع العراقي وباتوا جزءاً أساسياً ومهماً منه، لينضموا بذلك إلى المهاجرين الأرمن القدامى الذين استقروا في بابل بعد أن كانوا ينقلون البضائع إليها عبر نهر الفرات في حقبة ما قبل الميلاد بحسب المؤرخ اليوناني هيرودوتس[1]. اهتم الأرمن بالعديد من الجوانب الثقافية كالعزف، والرقص، والتصوير الفوتوغرافي والفن التشكيلي، وساهموا بشكل كبير في تحريك عجلة الفن العراقي، كما عززوا من تطوّر الحراك العراقي في جميع القطاعات التي عملوا فيها. في الموسيقى، وبرزت عدة أسماء أرمنية كأعلام في الأنغام الرصينة التي غنتها الفرقة السمفونية الوطنية العراقية. وتتضمن القائمة كلاً من كريكور برصوميان، وآرام بابوخيان، وسيلفا بوغوصيان، وبابكين جورج، وآرام تاجريان، بالإضافة إلى عازف الكمان الراحل نوبار باشتكيان، الذي كان من مؤسّسي الأوركسترا الأعرق في المنطقة، والتي بدأ تأسيسها فعلياً عبر "جمعية بغداد الفلهارموني" عام 1948م. واستمرّت هذه الأوركسترا إلى أن أصدر الزعيم العراقي الراحل عبد الكريم قاسم قراراً بـ "تأميمها" عام 1959م، وجعلها فرقة سيمفونية تابعة للدولة بعد أن كانت نشاطاً ثقافياً واجتماعياً خاصاً. أما في أشكال الموسيقى الغربية المعاصرة المختلفة، فثمة لمسة أرمنية واضحة، كتلك التي مثّلها هرانت كتنجيان صاحب فرقة "شيراك"، الفرقة التي خرجت أواخر الستينات واستمرت أكثر من عقدين كاملين، لوّنت فيهم ليالي بغداد بألوان الجاز والروك المعاصرة. حينذاك، كانت الموسيقى الغربية علامة مدنية رفيعة للعاصمة العراقية. أما على مستوى موسيقى "الهيفي ميتل[2]" ، فكان بيرج زكريان من أدخلها بقوة إلى بغداد عبر فريق "سكير كرو". كما تضم قائمة الموسيقيين الأرمن كريتسوفر كرابديان، فنان موسيقى الجاز وعازف البيانو الشهير. ولم يتوقف أثر الموسيقيين الأرمن عند حدود الأنغام الغربية في شكليها الكلاسيكي والمعاصر، بل امتد إلى الشكل الموروث الأكثر رصانة: "المقام العراقي". وكان ذلك عبر اجتهادات

[1] ولد هيرودوت في الإمبراطورية الفارسية حوالي 484 قبل الميلاد. كان يطلق عليه "أبو التاريخ" من قبل الخطيب الروماني والكاتب ، شيشرون ، لعمله الشهير" التاريخ ".

[2] هيفي ميتال Heavy Metal : هو لون من ألوان موسيقى الروك تطور خلال سبعينات القرن العشرين عن البلوز و الهارد الروك. يمتاز الميتال بقوة الموسيقى وحريتها من القيود وتمتاز أيضا بصوت الجيتار القوي الذي يكون عالي التشويش مع استعمال الدرامز والباس جيتار. وتختلف كلمات الأغاني من نوع إلى آخر وتتحدث في المجمل عن الموت وقصص الفنتازيا وميثولوجي والحروب والحزن وخصوصا المشاكل الاجتماعية والسياسية وغيرها الكثير.(https://artsandculture.google.com)

الأب نرسيس صائغيان1 الذي بدت واضحة وعميقة. وإلى جانب الأب صائغيان، كان سيساك زاربهانيليان موسيقاراً عظيماً وأحد فلاسفة الموسيقى الشرقية وعازفاً بارعاً على العود والكمان. كما قام زاربهانيليان بتأليف العديد من القطع الموسيقية أيضاً، مستخدماً فيها مقامات صعبة لم يجرؤ موسيقار غيره فيما بعد على الاقتراب منها". (https://fanack.com/ar/iraq/culture-of-iraq)

(وكذلك عازفة البيانو الشهيرة بياتريس أوهانيسيان، كأعلام في الأنغام الرصينة التي غنتها الفرقة السمفونية الوطنية العراقية. ليس كعازفة بيانو وحسب، بل بوصفها مؤلفة موسيقية أيضاً. وانطلاقاً من هذا، كان للراحلة أوهانسيان تأثيرها الفاعل في تعزيز الموسيقى الكلاسيكية العالمية في العراق). (https://daraj.media)

نشأة الكنيسة الارمنية العراقية و أشكال التراتيل المتداولة فيها

أن الترانيم الأساسية لكنيستنا تنبع من الخطوط اللحنية المحفورة في سجلاتنا التاريخية والطقوسية، ولكن القداس كما أصبحنا نسمعه يتم عزفه على الأورغن، أو ترتله جوقة كنيستنا المحلية. "وكشكل اولي، تشكلت النوتات الأرمنية من علامات العروض التي تستخدم حتى يومنا هذا، وهي: النبرة الحادة، وعلامة الإطالة، وعلامة التقصير، واللكنة المنعطفة. واستخدمت العلامة الحادة، والعلامة المنعطفة للدلالة على اختلاف النغمات (المقياس)، وعلامة الإطالة والتقصير لبيان المدة. هذه العلامات العروضية التي كانت تسمى عادة "النوتات العروضية" ظهرت في المخطوطات المشرقية ابتداء من القرن السادس، وتم تكييفها أيضًا في الغرب، . عندما نُسخت أقدم مخطوطة مؤرخة للترانيم الأرمنية في القدس عام 1193 (مخطوطة موجودة حاليًا في أرشيفات ماتناداران، يريفان)، في حين تم وضع أقدم تالاران (أو كتاب الترانيم) في درازارك، في كيليكيا، في عام 1193. 1241 (المخطوطة محفوظة في المكتبة الوطنية الفرنسية بباريس). يستخدم كلا المخطوطتين التدوين النيوماتي[2] مع الخازير ومع ذلك، نحن نعلم على وجه اليقين أنه في هذه الأثناء، عزز موسيقيو الكنيسة قدرتهم على قراءة "نيوميس"، وبالتالي، لا يمكن فك رموز هذا التدوين في الوقت الحاضر. وبالتالي، فإننا غير قادرين على إعادة بناء ألحان الكنيسة الأرمنية الأصلية. (Hepoian, 1941, p207)

" وفي القرن التاسع عشر تم ترتيبه، من الهند المعاصرة إلى البندقية الحالية، اذ استأجر رهبان القديس لعازر ملحنًا إيطاليًا يُدعى بيترو بيانشيني. تم تكليف بيانشيني بترتيب نسخة من قداسنا الإلهي. في حين أن أعمال أبغار وبيانشيني ملحوظة في تاريخنا، إلا أنها لا يتم غنائها أو الاحتفال بها بشكل نشط بسبب بنيتها التوافقية والغنائية المعقدة. ولم يكن الأمر كذلك حتى عام 1893 عندما قام ماغار يكماليان3 بترتيب نسخة من الليتورجيا التي نعتبرها الآن الترتيب المحدد في جميع أنحاء العالم. في وقت لاحق، بدأ

---

[1] الأب نرسيس صائغيان البغدادي (1878-1953) وامتاز بوفرة معلوماته عن المقام العراقي وجميع قراء المقام العراقيين يرجعون إليه لمعرفة أدق المعلومات عن المقام العراقي. وهو أيضاً من المؤرخين العراقيين مؤلفاته في التاريخ واللغة ودراسة أصول ونسب العائلات المسيحية البغدادية حيث أهتم بتاريخ الاسر المسيحية وانسابها وله كتاب عن تاريخ الارمن في العراق، التي نشر بعضها في كتيبات أو في مجلات (لغة العرب) و(نشرة الأحد) و(النور).. غير ان له مساهمات في التراث الشعبي على صفحات مجلة (لغة العرب) مثل نظرة في المقامات العراقية، نظرة في ليلة الحاشوش، والثياب الافرنجية في العراق. (https://ar.wikipedia.org)

[2] التدوين النيوماتي: "العنصر الأساسي في الأنظمة الغربية وبعض الأنظمة الشرقية للتدوين الموسيقي قبل اختراع تدوين الموظفين المكون من خمسة أسطر، كانت أقدم النُومات علاماتٍ تصريفية تُشير إلى الشكل العام، ولكن ليس بالضرورة إلى النوتات أو الإيقاعات الدقيقة المراد غنائها. أقدم الأنظمة المعروفة التي تتضمن النُوم هي من أصل آرامي وكانت تستخدم لتدوين الانحرافات في التلاوة شبه اللحنية للكتب المقدسة المسيحية وشملت التطورات اللاحقة استخدام نُومات مُعززة تُظهر النغمات النسبية بين النُومات، وإنشاء مقام موسيقي من أربعة أسطر يُحدد نغمات مُحددة. لا تُشير النُومات عمومًا إلى الإيقاع، ولكن كانت تُضاف أحيانًا رموز إضافية إلى النُومات للإشارة إلى التغيرات في النطق أو المدة أو الإيقاع. استُخدم التدوين النيوماتي لاحقًا في موسيقى العصور الوسطى للإشارة إلى أنماط إيقاعية مُعينة تُسمى الأنماط الإيقاعية، وتطور في النهاية إلى التدوين الموسيقي الحديث. ولا يزال التدوين النيوماتي معيارًا في الطبعات الحديثة من الترانيم البسيطة". (Gregory, 2003, p8)

[3] ماغار يكماليان: " مؤلف ارمني درس اللاهوت والدراسات الدينية في إتشميادزين، أرمينيا. واصل تعليمه الموسيقي في روسيا. تم الانتهاء من تأليف القداس الإلهي عام 1893، وتم ترديده لمدة عامين في كاتدرائية تفليس (جورجيا)..." (https://sacred-music.org)

كوميداس ترتيباته الخاصة لجوقة الذكور في القداس الإلهي. ومن المهم أن نلاحظ أنه باعتباره أحد أبرز الموسيقيين في تاريخنا الثقافي والمقدس، فهو لم يدرس أعمال من سبقه فحسب، بل استمر أيضًا في تحسين ألحاننا في بنية نمطية دقيقة سواء كانت الاشعار مقدسة أو علمانية. يتكون التدوين الأرمني من نظامين: العروضي والموسيقي. يرتبط التحليل العروضي للخاز في سياق التنغيم الموسيقي بتنغيم الكلام كما ذكر كوميداس قوله: تخضع الأغاني لعدد من التحولات: تغييرات طويلة وقصيرة، وتغييرات إيقاعية مترية، وتغيرات في التناغم، والمدى، وطبقة الصوت، والزخرفة اللحنية، والتغيير في موقع نصف الخطوة، أو الفاصل الزمني المتزايد الذي يغير الطريقة الأساسية، لتشكل التعبيرات الفنية لنغمة الكلام ومعناها والعاطفة المتأصلة إحدى السمات المميزة للحن. وهذا الترابط بين النغمات الموسيقية والشعر كان له اثرين هما". (Derderian, 2012, p3)

1. أثر التنغيم على النوتة الموسيقية.

2. أثرت المواقف الاجتماعية تجاه الموسيقى عبر قرون من التطور أيضًا على تنظيم الكلام، مما أثر بدوره على نظام التدوين الموسيقي. إذا كان الإيقاع والتنغيم يرتبطان مباشرة بالكلام، أفلا ينبغي لنا أن نأخذ في الاعتبار أيضًا اللهجات المختلفة في المناطق المختلفة؟ لاحظ كوميداس أنه لم تتطور اللغة فحسب، بل الموسيقى أيضًا إلى ما أسماه "اللهجات المحلية"، قائلاً "كان الأرمن يعرفون لهجتهم الموسيقية الخاصة بالإضافة إلى لهجة اللغة التي يتحدثون بها".

هناك ثمانية أنواع من الشاراكان (تسابيح) داخل الكنيسة الأرمنية. يتعامل فيها مع النص بشكل مباشر واساسي اكثر من المحتوى الموسيقي.

كذلك تم تطوير أشكال أخرى من الترانيم تسمى داغ، كاندز، أفيديس، وميغيتي.

1. داغ تعني (آيات) وهي ترانيم تحكي قصص تعاليم يسوع المسيح.
2. كاندز (الكنز) عبارة عن ترانيم لأيام الأعياد.
3. يتم غناء Avedis (الأخبار الجيدة) في عيد الميلاد.
4. والميغيتي (اللحن) هي أشكال من الموسيقى المقدسة تستخدم كألحان خلفية للتراتيل.

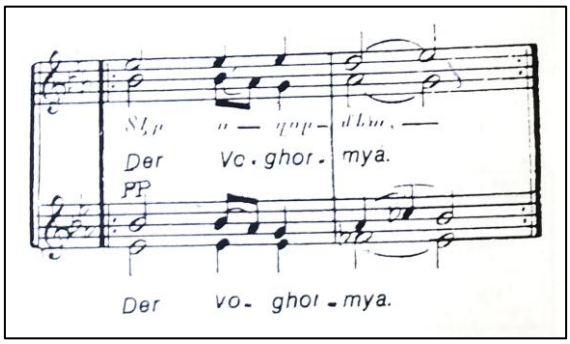
(أجراءات البحث)

1. منهج البحث: أستخدمت الباحثة المنهج التحليلي الوصفي لإتمام متطلبات بحثها
2. مجمتع البحث: ويشمل جميع التراتيل الموجودة في كتاب (كوميداس)[1] الأساسي للطقس الأرمني في الكنيسة العراقية و البالغ عددها تقريباً اكثر من (70) ترتيلة اساسية.
3. عينة البحث: ويشمل على ثلاثة نماذج من التراتيل تم اختيارها بشكل قصدي، حيث ارتبطت مع ثلاثة اصناف لشكل بنائها (قصيرة الشكل، متوسطة الشكل، طويلة الشكل).

أداة البحث: قامت الباحثة بإعتماد استمارة تحليل أكاديمية تخص البناء اللحني الكورالي وفق رسائل ماجستير قسم الفنون الموسيقية

<u>التحليل</u>

نموذج (1)



[1] و تعرفها الباحثة:على إنه كتاب يخص الطقس الارمني موزع بطريقة الكورال.

نموذج رقم (1) العينة القصيرة الشكل: Der Voghormia (أرحمني يا رب)

(اللحن)

ت	الفقرات	نموذج رقم(1)
1	سلم المقام	E_b
2	نوع النسيج	همفوني
3	حركة المسارات اللحنية	السوبرانو: مسار مستقيم الآلتو: مسار متعرج التنور: مسار متعرج الباص: مسار مستقيم
4	سرعة حركة اللحن	100
5	المدى اللحني	السوبرانو: d_2 الى e_{b2} الآلتو: g_1 الى b_{b1} التنور: g_1 الى c_{b1} الباص: e_b الى f_b المدى اللحني الكلي: e_b الى e_{b2}

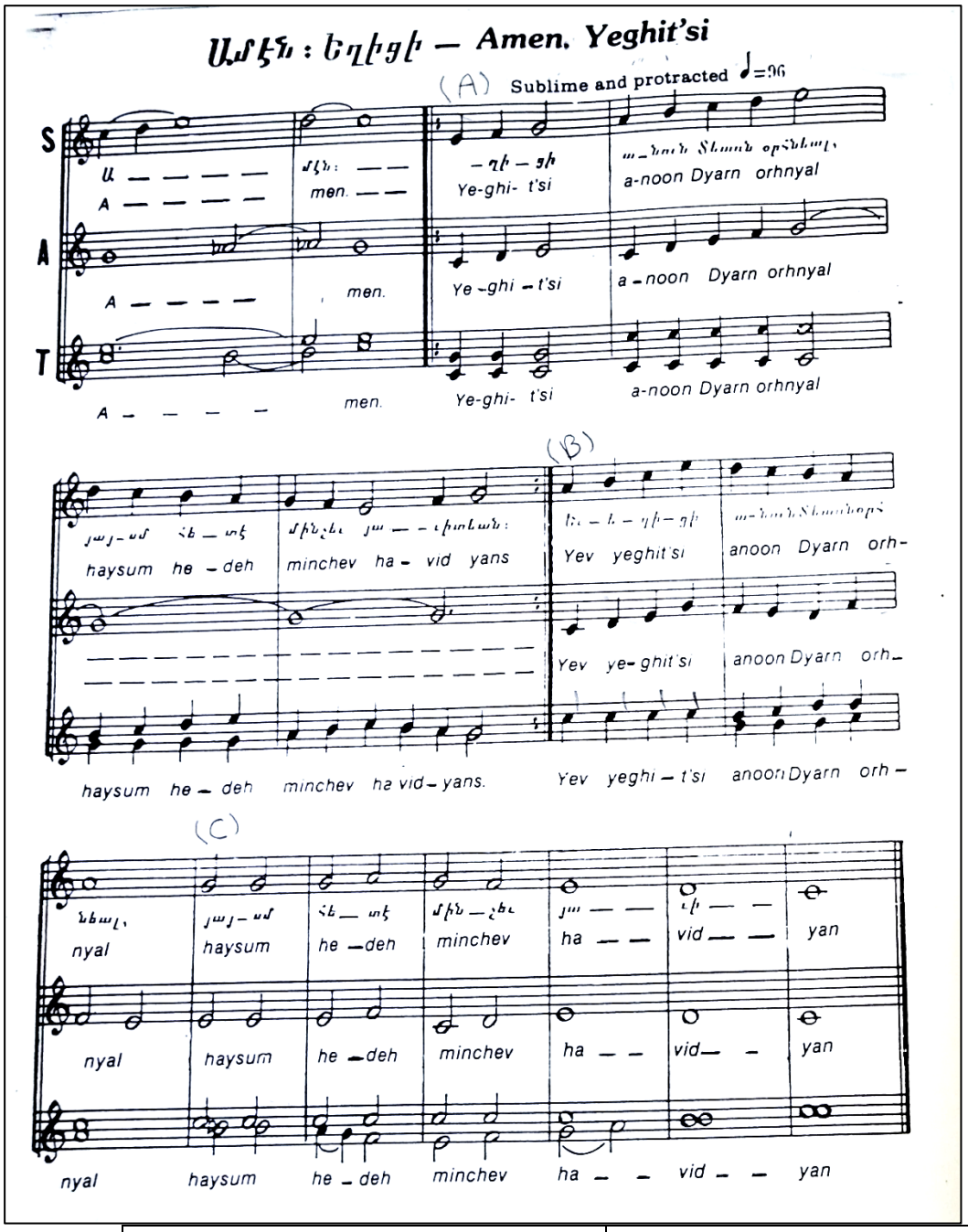
(الهارموني)

ت	الفقرات	نموذج رقم (1)
1	نوع الأكوردات	E_b, A_{bdim}
2	الكثافة الأكوردية داخل البار	متوسط

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1730
Karon Burjaneek Krikor, Maysam Hirmiz Toma: The melodic structure of the Armenian choir in Iraq
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

نموذج (2)

نموذج رقم (2) العينة المتوسطة الشكل: Yeghitsi (أسم الرب معك)

(اللحن)

ت	الفقرات	نموذج رقم (2)
1	سلم المقام	C, a
2	نوع النسيج	همفوني
3	حركة المسارات اللحنية	السوبرانو: جملة (A) مسار متعرج (B) مسار متعرج (C) مسار هابط الآلتو: جملة (A) مسار صاعد (B) مسار متعرج

		(C) مسار متعرج التنور: جملة (A) مسار مستقيم متعرج (B) مسار مستقيم متعرج (C) مسار مستقيم الباص: جملة (A) مسار مستقيم (B) مسار مستقيم (C) مسار متعرج
4	سرعة حركة اللحن	96
5	المدى اللحني	السوبرانو: c_1 الى e_2 الآلتو: c_1 الى g_1 التنور: g_1 الى e_2 الباص: c الى c_1 المدى اللحني الكلي: c الى e_2

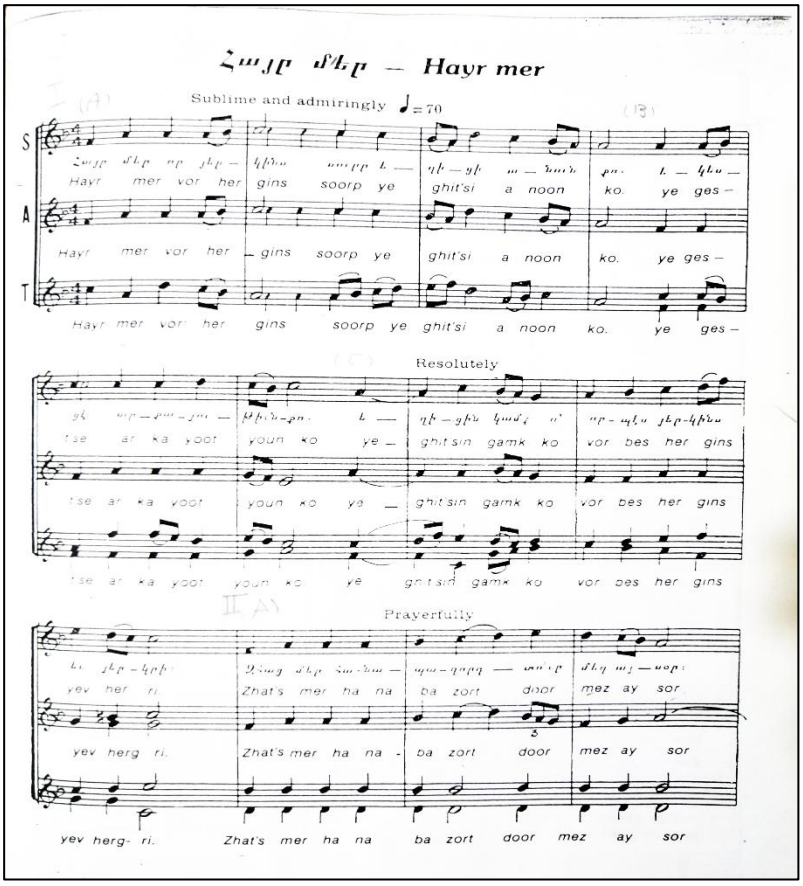
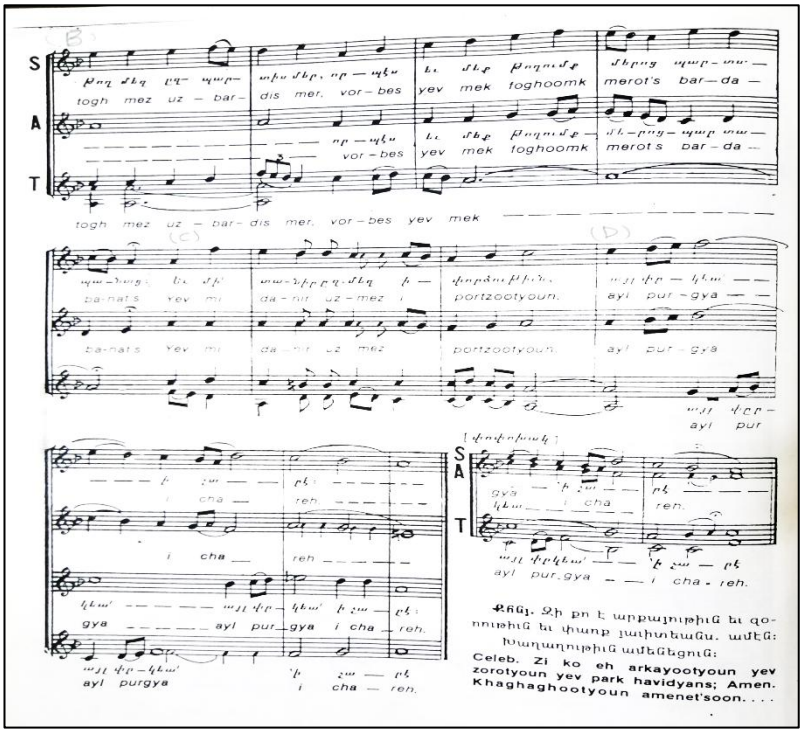
(الهارموني)

1. الأكوردات

ت	نوع الأكوردات	الجملة	العدد
1	CM	A	3
2	$Csus_2"_4$	A	1
3	Am	B	1
4	G_{7th}	B	2
5	CM	B	1
6	dm	B	1
7	FM	B	1
8	C_{7th}	C	2
9	a_{7th}	C	1
10	CM	C	2

2. كثافة الأكوردات: قليلة

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1730
Karon Burjaneek Krikor, Maysam Hirmiz Toma: The melodic structure of the Armenian choir in Iraq
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

نموذج (3)

النموذج (3) العينة الطويلة: Hayr Mer (صلاة اساسية)(اللحن)

ت	الفقرات	نموذج رقم(3)
1	سلم المقام	سلم (لا) فريجياني
2	نوع النسيج	بوليفوني و همفوني
3	حركة المسارات اللحنية	السوبرانو: (IA) مسارصاعد (IIA) مسارصاعد (IB) مسارصاعد (IIB) مسارمتعرج (IC) مسارصاعد (IIC) مسارمتعرج (IID) مسارمتعرج
		الألتو: (IA) مسارصاعد (IIA) مسارصاعد (IB) مسارصاعد (IIB) مسارمستقيم (IC) مسارصاعد (IIC) مسارمستقيم (IID) مسارمتعرج
		التنور: :(IA) مسارصاعد (IIA) مسارمستقيم (IB) مسارصاعد (IIB) مسارمتعرج (IC) مسارصاعد (IIC) مسارمتعرج (IID) مسارصاعد
		الباص: (IA) مسارصاعد (IIA) مسارمستقيم (IB) مسارصاعد (IIB) مسارمستقيم (IC) مسارصاعد (IIC) مسارداثري (IID) مسارصاعد
4	سرعة حركة اللحن	70 mm
5	المدى اللحني	السوبرانو: f_1 الى f_2 الألتو: c_1 الى d_2 التنور: g_1 الى f_2 الباص: A الى b_b المدى اللحني الكلي: A الى f_2

(الهارموني)

ت	أنواع الأكوردات	المقطع	الجملة	العدد
1	لا يوجد	I	A	0
2	am	I	B	1
3	dm	I	C	1
4	gm	I	C	1
5	am	I	C	1
6	CM	I	C	1
7	لا يوجد	II	A	0
8	dm	II	B	1

9	FM	II	B	1
10	FM	II	B	1
11	F_{7th}	II	B	1
12	am	II	B	1
13	FM	II	C	1
14	Am	II	C	1

2. كثافة الأكوردات: قليلة

النتائج

ظهرت نتائج التحليل السابق لنماذج العينة كما يأتي:

(اللحن)

1. سلم المقام: ظهر استخدام سلم مقام واحد في نموذجين و بنسبة 66.66% دون أي تغيير. وكذلك استخدام سلمين في نموذج واحد بنسبة 33.33 من النماذج الكلية
2. نوع السلالم المستخدمة هي (الكبيرة، والصغيرة، والفريجياني)
3. حركة المسارات اللحنية للاصوات في نماذج العينة الكلية:

أ. السوبرانو: بشكل عام يسير بشكل متعرج .

ب. الآلتو: بشكل عام يسير بشكل متعرج وكذلك بشكل اقل مستقيم وصاعد

ج. التنور: بشكل عام يسير بشكل مستقيم وكذلك متعرج بنسبة قليلة.

د. الباص: بشكل عام يسير بشكل مستقيم ومتصل وبنسبة قليلة صاعد ومتعرج.

4. سرعة حركة اللحن لنماذج العينة هي بين (70-100M.M)
5. المدى اللحني: التزمت الأصوات بالمديات اللحنية المتعارف عليها حسب انواعها في فن الكورال ولم يظهر تقاطع في استعمالها.

(الهارموني)

1. نوع الأكوردات: ظهرت أنواع الأكوردات ثلاثية طبيعية من نوع البسيط وهي الكبيرة والصغيرة والناقصة، بالأضافة الى الأكورد الرباعي النغمات 7^{th} المتعارف عليها في الهارمونية الكلاسيكية القديمة.
2. الكثافة الأكوردية: هي بين المتوسط والقليل. أي انها كثافة اقل من المعتدلة في استخدام الأكوردات

الأستنتاجات

من خلاصة نتائج التحليل السابقة، يمكن عرض الاستنتاجات بالشكل الأتي:

1. تميزت التراتيل باعتمادها على السلالم الكبيرة والصغيرة والمتعارف عليها في نظام العصر الباروكي والكلاسيكي، مع ظهور نموذج معتمد على السلم الفريجياني (يشبه سلم الكُرد العربي) وهو من السلالم السابقة لنظام السلم المعدل، وهذا يدل أن الثقافة الموسيقية الارمنية تمتد في جذورها الى عمق ما قبل تعديل السلالم ولا زالت تعتمد على تلك الجذور الى يومنا هذا ولو بنسبة اقل من اعتمادها على نظام السلم المعدل الذي تهتم فيه كجانب اساسي وبحدوده الكلاسيكية حيث لم تظهر تعقيد انظمة السلالم الرومانتيكية والمعاصرة في بناءاتها اللحنية.
2. تتوضح البساطة في بناء الالحان ضمن نسيج السلم من خلال تشبيع اللحن واسناده من درجات السلم التي يتعمدها بشكل رئيسي وهذا واضح في عدم استخدام الانتقالات الى السلام المختلفة والتنوع عليها، إنما التركيز على سلم اساسي واحد في بناء لحن الترتيلة، وهذا ما ظهر ليس في بنية التراتيل القصيرة فحسب، بل كذلك في التراتيل المتوسطة والطويلة، رغم وجود انتقالة بسيطة في نوذج واحد من سلمه الكبير الى سلمه الصغير القريب، أي المشابه له بالدليل، ويكاد يكون غير مؤثر بقوة او متميز الى حد الملاحظة المهمة.
3. حركة المسارات اللحنية لكل لحن تميزت ضمن نوعي النسيج العمودي والافقي بشكل عام بالايجابية، اذا ما قورنت بمفاهيم تأليف الكورال ومبادئه التي تهتم بصوت الباص ان يكون دائما بنغمات طويل والسوبرانو بنغمات متحركة لحنية اكثر من باقي

الاصوات، وصوتي التنر والألتو بمسارات اقل حركة من السوبرانو واكثر تحرك من الباص، وهذا ما توضح فعلا في بنية الالحان او الاصوات الأربعة لهذه النماذج، حيث يتحرك السوبرانو دائما متخذ اللحن الاساسي، واقل منه الألتو، بينما اهتم التنر بالمحافظة على ثبات اللحن عبر مسارات مستقيمة لا تعيق وضوح الالحان الرئيسية للسوبرانو والألتو، اما الباص فقد حافظ على ماهو متعارف عليه من مدّ صوتي متصل يدعم نغمات ودرجات السلم الاساسية للمحافظة على تونالية المقام وسلم، وهذا هو دوره الحقيقي في مفهوم بناء فن الكورال

4. سرعة حركة اللحن(M.M): من جمع السرع المختلفة لنماذج العينة، ظهر بإنها من السرع المتوسطة الى الى خفيفة السرعة. وهذا يساعد في ابراز الكلمات عند لفظها في الغناء وفسح المجال لوضوح تجانس الألحان وتوافقها الصوتي عند الاستماع لها.

5. نوع الأكوردات: تميزت جميع النماذج بالبناء الأكوردي البسيط والمتعارف عليه ضمن عصري الباروك والكلاسك، حيث ظهرت بشكل عام الأكوردات من البناء الثلاثي النغمات البسيط، وكانت الأكثر أستخداماً هي الأنواع الكبيرة الصغيرة.

أما الأكوردات الرباعية النغمات فظهرت بنسبة قليلة جداً ومن النوع ال (7th)و(m_{7th})، والتي هي مصنفة ضمن بناء هارمونية الكلاسك ايضا.

6. الكثافة الأكوردية: ظهرت النماذج بهارمونية ذي كثافة بين المتوسطة والقليلة. وهذا ما يدل على فقر النظام العمودي وتميز النظام اللحني (البوليفوني) بصورة أكبر، وقد تكون هذه الخاصية اللحنية هي الاقرب لنظام مفهوم النسيج اللحني الغربي المتأثر بجماليات الالحان الكنسية المعروفة بالكنيسة الشرقية، والتي نقلت وتطورت على يد الراهب كريكوريان، والمعروفة بالالحان الكريكوريانية في العصور الوسطى، حيث ساهمت فيما بعد بتطور علم الكانتوس فيرموس والبوليفونية بشكل عام.

التوصيات

توصي الباحثة بالاهتمام العلمي الجاد في مجال موضوع بحثها حيث يمثل خزين ارثي غنائي ديني متطور من خزين حضارة العراق واطيافه المتنوعة.

Conclusions:

1. Scales: The hymns predominantly utilize major and minor scales familiar from the Baroque and Classical periods. Interestingly, one example features the Phrygian mode (similar to the Arabic Kurd scale), a pre-common practice period scale. This indicates that Armenian musical culture has deep roots predating the standardization of scales and continues to draw upon them, albeit less frequently than the common practice system. The focus remains within classical scalar boundaries, without the complexities of Romantic and contemporary scale systems in their melodic constructions.
2. Melodic Simplicity: Melodies within the scalar framework exhibit simplicity, heavily relying on and supported by the primary degrees of the scale. This is evident in the limited use of modulations to different scales and variations thereof. Instead, there's a strong focus on a single key within a hymn's melody, observed not only in short hymns but also in medium and long ones. A minor modulation to a closely related minor key (sharing the key signature) occurs in one example, but its impact is subtle and not a prominent feature.
3. Voice Leading: The movement of melodic lines in both vertical (harmonic) and horizontal (melodic) textures generally aligns positively with choral composition principles. Typically, the bass line features longer notes, while the soprano has the most active melodic movement. The tenor and alto parts exhibit less movement than the soprano but more than the bass. This is indeed evident in the four-voice structures analyzed, where the soprano consistently carries the main melody, followed by the alto with slightly less activity. The tenor tends to maintain a more stable melodic line, avoiding obstruction of the main melodies in the soprano and alto. The bass fulfills its traditional role by providing a continuous harmonic foundation, supporting the fundamental notes and degrees of the scale to maintain the tonality and key, which is crucial in choral construction.
4. Tempo (M.M.): The collected tempos of the sampled hymns range from moderate to moderately slow. This facilitates clear articulation of the lyrics during singing and allows for the distinct blending and harmonic consonance of the melodies to be appreciated upon listening.
5. Chord Types: All analyzed examples feature simple and familiar chordal structures characteristic of the Baroque and Classical eras. Triadic chords (three-note chords) were the most common, with major and minor triads being the most frequently used types. Seventh chords (both major 7th and minor 7th) appeared very infrequently and are also classified within classical harmonic structures.
6. Chordal Density: The analyzed hymns exhibit a harmonic density ranging from medium to low. This suggests a less prominent vertical (harmonic) system and a more pronounced linear (polyphonic) texture. This characteristic might indicate an affinity with Western concepts of musical texture influenced by the beauty of Eastern church melodies, which were transmitted and developed by the monk Gregory (St. Gregory the Great), known as Gregorian chant in the Middle Ages. Gregorian chant subsequently contributed to the development of cantus firmus and polyphony in general.

References:

Books:

1. BODURIAN, Agota: (*2020),* Armenian Church music: genres, modes, and notation Issue.
2. Istepanian, Robert: The Armenians of Iraq since 2003, 2023
3. KEROVPYAN, Aram: (2010)THE MUSIC OF THE CHURCH OF ARMENIA.
4. Derderian,(2012) Armenian Hymns.
5. Hepoian,(1941) Armenian Church music.
6. Jonathan Ray: (2014) Music, ritual, and Diaspora identity: a case study of Armenian Apostolic Church.
7. Nuti, Giulia:(1976) The performance of Italian basso continuo: style in keyboard accompaniment in the seventeenth and eighteenth centuries.
8. Sunol, Dom Gregory:(1930) Text Book Of Gregorian Chant, Translated from the sixth French edition with an introduction by J.M. Durnford.

Research:

1. Taqi Ahmed Al-Waili, (2019) Characteristics of the melodic structure of stringed bass instruments in Iraqi symphonic compositions, unpublished master's thesis, College of Fine Arts, Department of Musical Arts, **University of Baghdad**.
2. Hazar Bassam Abbas, (2021) The Problem of Studying Choirs within Iraqi Musical Institutions, Unpublished Master's Thesis, College of Fine Arts, Department of Musical Arts, **University of Baghdad.**

Websites:

1) https://chaldeanpatriarchate.com
2) https://artsandculture.google.com
3) https://stringfixer.com.(Retrieved from Armenian Apostolic Church).
4) https://www.albawabhnews.com.(The oldest Armenian Church in the Middle East)
5) https://www.aljazeera.net.(Armenian Quarter in Quds)
6) https://www.wikiwand.com. (Christianity in Turkey)
7) https://www.arabdict.com
8) https://sacred-music.org
9) HYPERLINK "https://fanack.com/ar/iraq/culture-of-iraq" https://fanack.com/ar/iraq/culture-of-iraq

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1731

Robert Fenne's style and the features of the expressionist school in world cinema

Kamal Shanawi Dheyab [a]

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

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 25 July 2024
Received in revised form 10 August 2024
Accepted 11 August 2024
Published 1 February 2026

Keywords:
Theme ،Style

ABSTRACT

There are many scientific researches that dealt with the expressionist school due to its impact on several joints of the arts of various types, and the phenomenon of expressionism since its first emergence has a special feature that tends to the builder of that artistic model itself; that is, the subjective characteristics that dominate the details of the work, and it is better to say that it is the pure subjective mental simulation that is poured into that artistic model, and through this research we try to delve into the compatibility of the features of this school and in connection with the simulation of the image between its static and moving, using the style of the owner of the model chosen for this research, so the title came linked to the features of the expressionist school with its moving art and the style of the artist chosen under a title that tends in its concept to a special style of an artist and a general feature of art; and for this reason the title as presented and its research formulation according to the chapters of the first represented the methodological framework and the second included the theoretical framework, and the research procedures and sample analysis came within the third chapter, and the fourth chapter included the results and conclusions as well.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1731
Kamal Shanawi Dheyab: Robert Fenne's style and the features of the expressionist school in world cinema
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

أسلوبية "روبرت فنيه" وسمات المدرسة التعبيرية في السينما العالمية

كمال شناوي ذياب[1]

الملخص:

هناك الكثير من البحوث العلمية تناولت المدرسة التعبيرية وذلك لتأثيرها على مفاصل عدة من الفنون بمختلف أنواعها، وتبقى ظاهرة التعبيرية منذ نشوئها الأول ذات ميزة خاصة تميل لباني ذلك النموذج الفني بذاته؛ أي الخصوصيات الذاتية التي تتربع على تفاصيل العمل ومن الأفضل ان نقول انها المحاكاة العقلية الذاتية الصرفة التي تُصب في ذلك النموذج افني، ومن خلال هذا البحث نحاول الخوص بتوافق سمات هذه المدرسة وبترابط مع المحاكاة للصورة بين ثابتها وتحركها يستعان بذلك بأسلوب صاحب النموذج المختار لهذا البحث، لذا جاء العنوان مترابط بسمات المدرسة التعبيرية بفنها المتحرك وأسلوب الفنان المختار تحت عنوان يميل بمفهومة إلى أسلوب خاص لفنان وسمة عامة لفن؛ ولهذا كان العنوان كما مطروح وصياغته البحثية وفق فصول الأول تمثل بإطار المنهجي وشمل الثاني الإطار النظري، وجاءت إجراءات البحث وتحليل العينة ضمن الفصل الثالث، والفصل الرابع تضمن النتائج والاستنتاجات أيضاً .

الكلمات المفتاحية/ الأسلوب، السمة.

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

أولاً: مشكلة البحث:

تميزت المدرسة التعبيرية عن غيرها من المدارس والحركات الفنية بسمات معينة رغم التداخلات العمومية بين الفنون كسمة فنية عامة، وكانت ظاهرة على أداء الفنان التعبيري إذ يعتلى بنائها الخاص نماذجها الفنية وفق مقاصد خاصة ذاتية تعتليها السمة السيكولوجية التي طغت، وتُعدّ ملازمة لكل نتاج فني عام أو درامي حركي خاص اندرج ضمن الأفلام السينمائية التعبيرية، وكان "روبرت فينه" أحد رواد هذه السينما وقد تميز بأسلوب كان له الأثر في انتشار الفيلم السينمائي التعبيري عالمياً لذلك سيهتم الباحث بأسلوب "فينه" الذي هو بالأصل نابع من سمات التعبيرية كفن ضاع صيتها في زمن الفيلم الصامت، وفق ذلك سيقت مشكلة البحث وفق التساؤل الآتي: ما هو اسلوب "فينه" وسمات المدرسة التعبيرية في السينما العالمية .

ثانياً: أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث بالخوض في أسلوب الفنان "روبرت فنيه" وسمات الفن التعبيرية عموما والفيلم السينمائي خصوصاً لما لها من تأثير على الحركة الفنية، كما تفيد الدارسين المهتمين بالمدرسة التعبيرية سيما في مجال السينما.

ثالثاً: هدف البحث: يهدف البحث إلى:

التعرف على السمات العامة لأسلوب الفنان "فينه" في المدرسة التعبيرية .

رابعاً: حدود البحث: يتحدد البحث عبر الآتي:

أ-الحد الموضوعي: دراسة سمات المدرسة والسينما التعبيرية عبر أسلوب "فينه".

ب-الحد المكاني: للأفلام الألمانية.

ج-الحد الزماني: مدة نشوء للتعبيرية.

خامساً: تحديد المصطلحات:

1-السمة: أي فن من الفنون أو شخصية فنية لها ما يميزها عن الأخريات بنمط معين سواء سلوكي أو عاطفي أو فكري وغيرها تترابط مع نتاجات الفن والفنانين لتكون هي المعبر عن ذلك الفن أو ذاك الفنان، وهناك العديد من التعريفات وتماشيا مع الموضوعة نُشير إلى تعريف "لالاند" انها (فن تمثيل الأفكار وعلاقات بعلامات أو ميزات) (Lalande, 2001, p. 148)

[1] جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة

2-الأسلوب: أصل المصطلح لاتيني، اشتقاق الكلمة من أصل لاتيني ولا إغريقي كما هو الحال في معظم المصطلحات البلاغية الأخرى له أهمية خاصة فأرسطو مثلاً يستخدم Lexis أي لغة أو كلمة مقابل Taxis أي نظام التي تترجم عادة بقول أو أسلوب لكن كلمة Stylus تعني في اللغة الاغريقية "عموداً" (Fadl, 1998, p. 93) ويُعرف أيضاً(مجموعة الخصائص تتكرر في أعمال الأديب المختلفة أو في أدب مكان ما أو فترة زمنية معينة) (Abdal-Muttalib, 1994, p. 226) والأسلوب يُعدّ ظاهرة فكرية تتبلور صورياً في اعمال الفنان عبر ادواته بطريقة ذاتية وممارسة عملية .

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: الأسلوب بين المفهوم والتطبيق:

أولاً: الأسلوب Style:

يُعدّ الأسلوب طريقة وصياغة تنظيمية تنسج فيه ومن خلاله تبنى تراكيب فنية تبعاً لكل جنس أدبي وفني، والفنان التشكيلي يتعامل بأسلوب فني أو بطريقة معينة مع فنه وهكذا باقي الفنون ومنها فن الصورة المتحركة؛ فالأسلوب لغة الفنان وحياكته الخاصة و"جيروم" يقول انه(الطريقة التي يمكن من خلالها الوصول إلى العمل الفني من خلال العناصر الحسية سواء كانت بصرية أو سمعية كاللون والخط والكتلة والسطح والظل والضوء) (Stollens, 1981, p. 350) كل تلك الأدوات يتعامل معها الفنان سواء كان ضمن اطار صوري ثابت أو متحرك؛ فلكل فنان أدواته التي يتعامل بها للتعبير بواسطة الصورة من خلال أسلوبه الخاص وهو بذلك أي الأسلوب يُعدّ رؤية للأشياء وصياغتها فنياً.

الأسلوب هو طريقة طرح الأفكار وتجسيدها عبر بوابة الصورة المتحركة وبالتالي هو علاقة متأصلة بين الفكر الإنساني وصياغته صورياً وعلى اثرها تُبنى علاقة تداخلية بتوظيف أسلوبي، فالأسلوبية هي(دراسة للإبداع وتصنيف الظواهر الناجمة عنه وتتبع للملامح المنبثقة فيه) (Fadl f، 1992، صفحة 179) وبالتالي هي اختيار خاص ومنهج يتمحور في اجزاء بنية العمل تبعاً لقواعد الصورة المتحركة وترابط فيها اللقطات والمشاهد وفق الأسلوبية التي يمنحها الفنان باختيار طريقة لرؤيته للأشياء وصبها في النموذج الشكلي؛ فهي أذن مجموعة سمات فكرية ابداعية تتبلور شكلياً في الصورة عبر صاحب الفن ومؤسسه، والذي غالباً ما يؤسس تعبيراته لكي تؤدي أثرها الاقناعي لذا؛ فالأسلوبية تحول حركي من ذهن حسي إلى شيء مقروء أو مسموع مرئياً، وهذا أيضاً "شوبنهاور" الذي أكد الأسلوب يحمل صفة فكرية للفرد ويعبر عن الروح وبهذا المعنى يترابط مع مفهوم "فلوبير" الذي أوعز الأسلوب بأنه طريقة لرؤية الأشياء بتمازج الفكر مع النفس البشرية حيث أكد(أن علم الأسلوب ينبغي أن يعتمد على تحليل الأوضاع المختلفة للنفس البشرية وقد تكون هذه الأوضاع فكرية أو عاطفية أو مزيجاً منهما) (Fadl f، 1992، صفحة 138) وبالتالي فالأسلوب عملية كشف واظهار وافصاح فكري غير محسوس ضمن اطار صوري محسوس ومرئي ولهذا استغل المخرج الألماني "روبرت فنيه" الشكل المرئي المحسوس صورياً للتعبير عن خلجاته النفسية التي طالما اعتمدتها قواعد المدرسة التعبيرية ومنها الفنان والممثل والمخرج "فنيه" وتجسد ذلك من خلال لقطاته ضمن أطر اعماله محاولا الكشف عن افكاره عبر بوابة الاشكال واللوحات والألوان والتعبيرات الضوئية الظاهرة في اعماله كصورة متحركة عكست اغلبها تعبيرات تعكس القلق والخوف عند رؤيتها .

وفق ما تقدم يلخص لنا مؤسس علم الأسلوب "شارل بالي" 1865-1947 ذلك الذي اغنى مفهوم الأسلوب بقوله (يجب ان لا ننسى أن مادة علم الأسلوب هي التأثيرات الوجدانية) (Eyada, 1992, p. 45) وهذه التأثيرات أغناها "فنيه" سيما في فيلمه "كاليجاري" من خلال استخدامه عناصر الصورة لإبراز تأثيراتها وخصائصها الجمالية من خلال الموازنة بين الأحداث المتسلسلة ضمن ايقاع حركي يرافقه القلق، وعلى ذلك يستوجب الاطلاع على نبذه مختصرة عن "فنيه" لفهم أسلوبه الفني .

ثانياً: روبرت فنيه وأسلوبه التعبيري:

روبرت وأين أو "فنيه" مخرج وكاتب سيناريو الماني، مخرج مميز ويمثل ايقونة العصر الصامت للسينما الألمانية، وكان قد اشتهر بشكل خاص بإخراج الفيلم الألماني الصامت "**The Cabinet of Dr. Caligari**" وسلسلة من الأفلام التعبيرية الأخرى، أخرج

"**Wiene**" أيضًا مجموعة متنوعة من الأفلام الأخرى ذات الأنماط والأنواع المختلفة، تمثل الريادة في وقتها للسينما العالمية وما قدم من أفلام مميزة إذ ابتكر طريقة وأسلوب التعبيرية في نوع من الأفلام الخاصة به والتي اشتهرت حينها وفق أسلوب غير تقليدي حقق الشهرة والحضور بنوع الأفلام التي اخرجها أو حتى التي قام بكتابتها .

ولد في المانيا عام 1873 بينما توفي عن عمر ناهز ال65 عام ليفارق الحياة في عام 1938 مخلداً تاريخاً عَبر تحف فنية السينما، إذ كتب وقام بإخراج العديد من الأفلام خلال مسيرته الفنية، واغلبها كان مثيراً للجدل لما حققته من إثارة وإبهار خلال عرضها في صالات السينما في بواكيرها الأولى، وقد تميزت أفلام "روبرت فينه" بالأسلوب التعبيري الذي جسد الخيال للمخرج وفق رؤيا متجددة امتازت بانها سباقة لأغلب الأفلام التي أُنتجت في عصره، وبدأ ممثلا لبعض الأدوار على المسرح وهو أبن الممثل المسرحي "كارل وأين"، وقد تأثر بالسينما كثيرا حتى انغمر بها ليخرج جملة من الأفلام التي تمكن من ان يعبر فيها عن مكامن وخلجات ذاته التعبيرية ولربما وفق نمط رومانتيكي، في عام 1908 بدأ أيضًا في التمثيل وبدايته كانت مع أداء لأجزاء صغيرة على خشبة المسرح كانت مشاركته الأولى ضمن أطار الفن عام 1912 ولعل فيلمه "**Caligari**" قد مثل ثورة في تاريخ السينما وما يحمل من تعبيرية فريدة من نوعها إزاء العروض التي رافقتها حينها، كما هو الحال في فيلمه " **I.N.R.I**" الذي تناول جريمة قتل ورجل محكوم بالإعدام وعالج الفيلم وفق بعض العقائد الدينية، ولديه جملة من الأفلام التي شكلت محط نقاش وجدل كبير في الأوساط السينمائية، غادر المانيا ولم يعد يفكر بالعودة إلى ألمانيا لأسباب مجهولة، فهناك الكثير من الاقاويل والشائعات حول انتماءاته الايدلوجية إلا انها محظ وافتراءات، إذ لم تكن له أي صلة بالسياسة اليسارية، ولا تعاون مع "ريتشارد شتراوس" المفضل لدى النازيين، وتوفي "**Wiene**" في باريس قبل عشرة أيام من نهاية إنتاج فيلم التجسس "**Ultimatum**" بعد إصابته بالسرطان وقد اكمل إخراج الفيلم صديقه "روبرت سيودماك" (Kracauer، 2001، صفحة 109) .

ثالثاً: التعبيرية Expressionism:

سياق الزمن وتحولاته التي تطرأ على الإنسان تُظهر تغيرات في شتى جوانب الحياة ومنها الفن وفي ظل الأسباب البيئية والأهواء الإنسانية والصيرورة الفكرية تنمو ابداعات الإنسان ومنها على نطاق الفن ، وظهرت الحركة الفنية التعبيرية كنتاج وانعكاس لتأثيرات مجتمع عاش فترة من التحولات الاقتصادية والسياسية كانت لها واقعا على المستوى العام لتلك الشعوب مما ادى الى تغير فكري نتج عنه حركة نمت في عقول الأدباء والفنانون وتلقاها الجمهور تُدعى التعبيرية وهي (مذهب في الفن يسعى لا إلى تصوير الحقيقة الموضوعية بل إلى تصوير المشاعر التي تثيرها الأشياء والأحداث في نفس الفنان) (Salman, 2022, p. 68) وهذا الفن حينها عُد نموذج معاصر متجدد يعتمد ذاتية الفنان وانفعالاته وافكاره التي يصبُها بنسخته الفنية وهي بالتالي مواقف وأحداث لها دلالات معينة .

طغت هذه الدلالات على الاعمال الفنية بأجناسها المختلفة بطرق فنية غير تقليدية تُعطي صورة غير مباشرة وتعبر بصيغ تخالف المألوف وبذات الوقت تولد عند المتلقي فهم لما قد تم بنائه فنياً بعيداً عن المحاكاة الحقيقية فهي تنافي نقل الواقع كما هو كصورة فتوغرافية أو مراءة تطبع الصورة للرائي كنموذج تم نسخه من الواقع، إنما هي صورة بميزات تعبر عن دواخل الفنان، لذا فالتعبيرية تعني(الاعتصار أي استخلاص الجوهر الحقيقي للأشياء والناس وظهوره في شكل بصري مرئي تعالج ثيماتها الثورة، التحليل الذاتي، الجنون... تعكس التعبيرية بدرجة ما مجهودات التحليل النفسي لدفع تشكيلات اللاوعي إلى المقدمة على مستوى الوعي حيث يمكن التعبير عن الضيق والقلق والهستيريا) (Hayward, 2018, pp. 340-341) التي سادت فترة من الدهر.

المعنى الدقيق لها يشير إلى الحركة الفنية التي ظهرت أواخر القرن الثامن وبرزت خلال القرن التاسع عشر وطغت على مستوى الفنون اوائل العشرينيات وقد طُبعت مفاهيم وآراء هذه الحركة على اغلب النتاجات الفنية فضلا عن الأفلام السينمائية سيما الألمانية منها خلال تلك الفترة وما بعدها أيضا إذ طغت عليها النزعة التعبيرية كنموذج برز في حينه، وأخذت صدى واسع في نتاجات الفن تلك الحقبة وقد (اتسمت بالنظر إلى الفن عموما باعتباره امتداداً لما يعرف بالواقعية الذاتية Subjective reality حيث اعتمدت على التشويه المعتمد والمبالغات كوسيلة لتحويل العالم المادي إلى انعكاس مرئي لمكنونات الإنسان ومشاعره) (Bahaa El-Din, 2012, p. 514) تضمنت في غالبها سمات الحركة التعبيرية وركزت على اسلوب الاهتمام بالإضاءة والظل وأسلوب

التناقض فضلاً عن اعتماد على ديكورات ومناظر لا تتوافق مع الطبيعة وتتجه في الغالب نحو المبالغة وتتسم هذه الحركة بسمة نزعة الخوف والقلق لذا اتسمت التعبيرية بالتشوية كسمة خاصة بها .

لم تهتم التعبيرية بمفهوم الواقع ولم تكن تميل إلى كل انتماء يُظهر الأشياء على حقيقتها إنما هي نزعة فنية خاصة لم تقلل من نزعة الخيال ولا تكترث للواقع إلا بما يعبر عنه كنموذج يؤخذ منه مظاهر القلق والاضطراب الذي نشأ في حقب زمنية اعتلت فيها نوازع كانت سمه انفردت بها مجتمعات، شكل كل ذلك تأثير كانت النزعة التعبيرية هي رد الفعل المعاكس لها وقد اختلف مؤرخو الأدب حول منشأ التعبيرية وعُدت انها مدرسة فنية وحركة نشأت لتناقض المدرسة الواقعية .

التعبيرية نشأت كرد فعل للمذهب الطبيعي الذي كان يتزعمه الكاتب الفرنسي "أميل زولا" 1840- 1902 إذ اهتمت بنسج الواقع واعطاء أهمية للطبيعة ويتلازم الجنس البشري بما تحدده قوانين الوراثة والظروف الاجتماعية والتاريخية والعامل البيئي ومن جانب اخر جاء المذهب التأثيري في اواخر القرن التاسع عشر الذي برز كفن تشكيلي سعى التأثريون إلى ابراز ما يشاهدون فعلا معتمدين على حاسة البصر بعيداً عن الحواس الاخرى كالحاسة السمعية وما لها من دور في تزاوج الحواس لإظهار جماليات الفن إذ اعتمدوا على هذا الرأي تأثراً بعلم البصريات الذي أشار لذلك وان الاحساسات ترجع في الغالب إلى الضوء الذي ينعكس على شبكة العين (Newmayer, 1960, p. 56) اعتمادا على هذه المفاهيم بدأت تنمو حقيقة النظرة التعبيرية كنموذج فني على مستوى فنون عده (وقد راج المصطلح في ألمانيا بحدود العام 1910حين اقيم معرض في ألمانيا بذكر المصطلح... وسرعان ما انتشرت التعبيرية إلى كل مفاصل المظاهر الفنية) (Roberts, 2013, p. 25)

لذا احتضنت أفكار بعض الفنانين مبادئ ومفاهيم توافق طروحات التناقض بين الأشياء والرؤى لتنتج مقطوعات وبُنى فنية تتمازج فيه الحرفة الإنسانية للفنان والخيال لتشكل مع البنية الذاتية له وهواجس واضطرابات تلك الفترة من التاريخ نزعات إنسانية جسدها الفنان التعبيري كقطعة فنية ونموذج له سمات خاصة تخوض في أغلب الفنون، كما أشارت بعض المصادر ان نواة هذه الحركة بدأت وأشار إليها(الناقد الفني و.ورينجر كان اول من استخدم هذه الكلمة في وصف بعض لوحات سيزان وفان كوخ وماتيس وكان هذا عام 1911 أما الفريق الآخر وعلى رأسهم ج.بيثيل فيرجح أن مصطلح التعبيرية ابتدعه الناقد الأدبي أوتوتسور ليندي عام 1911 في معرض الحديث عن الشعراء في مجلته الأدبية شارون) (Salbiha, 1997, pp. 73-74)

ركز فنانوا النزعة التعبيرية واشتهرت اعمالهم وفق مفهوم التعبيرية سواء فنا تشكيليا أو أدبيا أو موسيقيا وغالبا تكون نزعة تلك النتاجات انفعالية والمشاعر الداخلية للفنان هي المعبر الرئيس في الاعمال الفنية بشتى اشكالها، على هذا تتمتع القطع الفنية بأسلوب الحياة مع النزعة الانفعالية الملازمة لطبيعة باني القطعة الفنية، لذا خصوصية هذا الفن انه نموذج فني ينفرد بعالمه الخاص وبذات الوقت التعبيرية هي نزعة وجودية تحاول اثبات اسلوبها على هذا النحو؛ فالفنان التعبيري شكل رؤية فنية جديدة حينها اعطت الالتزام التام بالتعبير عن خلجات النفس دون الاكتراث لأهمية الشكل المشابه للطبيعة، إذ اتبع الفنان اسلوب بنائي منفرد للشكل يقوم على الغرابة ليكون نموذج يتسامى فوق الواقع هذا الانفراد قد استلهم وجودة من مدارس فنية اخرى رغم سمة الانفرادية لكنها كانت أرض مشتركة من جانب تعانق الفنون مع بعضها وقد(ربط " كيرتز" بين التعبيرية الألمانية وكل من تكعيبية بابلو بيكاسو 1888-1973 والفن البنائي الروسي عند أللساندر أرشيبينكو1887-1964 وكازيمر ماليفيتش 1878-1935 بينما رأى أن البورتريهات مشبعة الالوان عند فينسينت فان كوخ 1890-1953 ولوحات بحر الجنوب عند بول جوفان 1848-1903 هي أعمال تبشر بالتعبيرية ومع الفنان التشكيلي جورج جروز 1893-1959 أخذت التعبيرية طابعا سياسيا صريحا أو حتى ثوريا لتهاجم الظروف الاجتماعية لما بعد الحرب) (Shermer, 2015, p. 446)

من هذا التعانق بين الفن واهتمام الفنانين بالدوافع والتأثرات النفسية التي طرأت على العالم وتأثر العديد من الفنانين الذين كان لهم دور في بروز التعبيرية كمدرسة لا ترتكز على كل ما هو واضح وثابت يرتبط بالواقع المتعارف عليه فنيا، فقد صاغ فنانون اعمالهم ومنهم، الفنان فريتزبليل، وايرنست، لودفيك كيرشنر، ابريش هيكل وكارل شمدث روتلوف" واتسمت اعمالهم بالاستغناء والابتعاد عن الرهافة وكان الهولندي "فان كوخ"والبلجيكي "جيمس ايسور" فضلا عن "ادوار مونك" النرويجي هم من دعاة التمرد

على الواقعية (Müller, 1988, p. 101) وهذا كان نقطة تحول في بروز التعبيرية وظهورها بشكل أكثر انتشاراً في عالم الفن، ونتيجة هذا الكم من الفنانين الذين استلهمتهم تلك النزعة اشتهرت الاعمال التعبيرية في فترة زمنية تاريخية .

المبحث الثاني: سمات السينما التعبيرية :

كانت وما زالت التعبيرية هي انموذج فني منفرد بعالمه الخاص وسماته الفنية التي اتسمت بها من خلال قدرتها على مزج الذاتية الخاصة للفنان بعالم خاص له أُسس اعتمدت نظرة الاسقاطات الخيالية مما يضفي قابلية عدم التقيد بكل ما هو مألوف، لذا فالفنان التعبيري يبني ذهنيات خاصة ضمن قالب(يستخدم لوصف فن يضع المشاعر الذاتية فوق المشاهدات الموضوعية ويتمثل هدف رسومها في عكس حالة الفنان الذهنية بدلا من واقع العالم الخارجي) (Khulusi, 2008, p. 119) لذا اعُتبرت التعبيرية نقيضاً للانطباعية.

أولاً: اللوحة التعبيرية والحركة :

تُعدّ التعبيرية حركة شاملة في نواحي فنية عدة كالموسيقى والأدب والمسرح، فضلاً عن فن الصورة السينمائية والمرجح في بعض المصادر ان الحركة الفنية التشكيلية هي صاحبة الصيت الأول لأطلاق هذا المصطلح والتعامل مع خصوصياته في الفن وبرزت شخصيات احتضنت اسلوب هذه المدرسة في اعمالهم الفنية، لذا تكون الفنون التشكيلية رائده في التعامل مع مبادئ هذه الحركة وهذا مناف إلى ان الفنون الأدبية قد سبقت الفنون الأخرى في تسمية ووضع المصطلح؛ فقد(وضعه نقاد الفنون التشكيلية لتميز الرسم الجديد على الرسم التأثيري الذي كان شائعا في ذلك الحين وتلقف الأدباء والباحثون هذا المصطلح الجديد ووجدوا انه يعكس نزعهم الجديد ويكفي ان نذكر اسماء فنانين وشعراء وكتاب كبار مثل كاندينسكي في الرسم وشونبرج في الموسيقى وجورج تراكل في الشعر وكافكا في القصة والرواية) (Makkawi, 1970, pp. 12-13) ونم هذا الترابط في الفنون وتمازج في الرؤى والآراء الفنية، ووفق هذا المعنى أيضا ممكن القول ان التعبيرية مدت جسور ترابط بين الفنون سيما الفنون الثابتة كالرسم والتشكيل والتصوير الفوتوغرافي والصورة المتحركة والتي ابتدئها السينما كفن له سمات خاصة.

سعت الحركة التعبيرية والفنانون على إظهار العواطف وطبعها ضمن بنية أعمالهم لذا اتجه التعبيريون إلى النماذج الثورية والايمان بعبقرية الفرد والاحتجاج على مفهوم الانقياد للعقل حصرا والابتعاد عن البناء التقليدي، وعلى هذا برزت أعمال تعبيرية سيما على مستوى الفن السينمائي وبرزت نزعة وضع الخطوط الغير تقليدية والاستعانة باللوحات الثابتة واستخدامها في التصوير بعيداً عن صفة الجمال بالمفهوم التقليدي للمصطلح، لذا نجد الفنان التعبيري يسوق فنه برموز وأفكار خاصة(فإن التعبيرية بدأت أقرب إلى أن تكون موفقا وأيديولوجية أكثر من كونها أسلوبا حيث إن اللون القوي، والاهتمام بالتصوير التشكيلي باعتباره وسيطا فنيا أكثر من كونه نافذه على العالم كانا من العوامل المشتركة بين هؤلاء الفنانين) (Nicol, 1966, p. 165) إذ آمن التعبيريون بان صدق التعبير بما هو عليه وبنائه ضمن إطار صوري حركي والنابع من مكنونات الفنان هو نفحة جمالية وتصوير الأشياء كما يجب ان تكون بصرف النظر عن الحقيقة وتتم عن ثنائية عدم الترابط بين الطبيعة والفن .

ثانياً: التعبيرية وعلاقتها في السينما:

لم تكن التعبيرية في بادئ الآمر نزعة سينمائية خاصة إنما فنية عامة نواتها الأولى سبقت العشرينات وذاع صيتها أكثر بعد سلسلة من الأفلام بُنيت بشكل تعاوني أخذ كل من أصحاب الافكار والمنتجون ومصممي الديكور وكل العاملين بالتعاون مع المخرجين؛ كما هو الحال في النتاجات السينمائية عموما لإظهار نموذج فلمي متفرد من حيث الغرابة بما يتلائم وسمات هذه الحركة، ويؤرخ اغلب منظرو الفن السينمائي ان نقطة انطلاق السينما التعبيرية كانت في فترة ما بعد الحرب وربما تكون استحقاق منصف لتسمية صناعة السينما الالمانية بالتعبيرية كنموذج انفرد بخصوصيات تحفيز ذهن المتلقي الناتجة أصلا من مخيلة ذهن الفنان لذا(سعت السينما التعبيرية إلى تجسيد مفهومها تيار الوعي عبر تلك السرديات التي ترتكز على معلومات غاطسة في ذهن

الإنسان) (Majd, 2010, p. 212) من هذا استحقت هذه الأفلام تسمية التعبيرية وطالما اتصفت نتاجاتها بالميل نحو الغرابة كما هو الحال في الفن التعبيري عموما فضلاً عن نزعة الاضطراب والخوف وبالتالي تتجه وتميل نحو صفة الرعب في نتاجاتها الدرامية ببناء الصورة المتحركة سينمائيا قد عبر "باري كيت" في موسوعة السينما، أن أي فيلم أنتج وظهر بأسلوب مناف للواقعية أو يحاول ان يعبر عن نزعة عاطفية فطرية هو نموذج من التعبيرية وبرزت نتاجات درامية عدة في السينما الألمانية لتؤكد هذه النزعة إذ سيقت نتاجاتها وفق أفكار تجريبية تميزت بها فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى .

كما هو معلوم ان كل حركة أو مدرسة فنية لها سمات معينة تدرج ضمن طيات اعمالها تكون كمبادئ يحتذى بها من قبل الفنانون كالواقعية واهتمامها بكل ما يمت للواقع بصلة وهكذا المدارس الاخرى؛ فالتعبيرية اتسمت بتعاملها الرئيس واعتمادها على الاضاءة لبناء نوع من الخيال الغامض والاهتمام على الديكورات والمكياج لإثبات هذا الخيال بطرق غير مألوفة والاهتمام بلقطات تصور الفضاءات مع اعطاء دور للخدع السينمائية والتقنيات الأخرى (Abdul-Jabbar, 1991, p. 105) سيما بعد تطور مراحل الإنتاج السينمائي العالمي كل ذلك على ضوء إبراز موضوعات القلق والخوف والجريمة المعتمدة على الخيال الواسع .

تميزت التعبيرية بأسلوبها المنفرد شكل عندها وبشكل رئيس انعكاس الألوان والظلال وتضاد الإضاءة واعتماد الغموض لبناء حالة من القلق المؤدي إلى تحفيز التلقي والذهاب بالمتلقي إلى أبعد ما هو واقعي ليكون ذلك سمه تميزها عن المدارس والحركات الفنية الأخرى، ولهذا كان الفيلم السينمائي التعبيري هو من أولى الاهتمام الملحوظ والمؤثر على مستوى الأفلام السينمائية الأخرى بشتى مدارسها بالتعامل دراميا مع الإضاءة لبناء واضفاء أجواء الرعب والترقب في اللقطات والمشاهد ضمن بناء افلامها وبهذا كانت (السينما التعبيرية الألمانية هي من السينمات السباقة في التعامل مع الضوء على أساس دلالة درامية أو نفسية أو أثارة رعب) (Ali, 2021, p. 44)

البداية للفيلم التعبيري ظهرت ضمن أفلام تحمل ملامح التعبيرية كتجربة أولى وتُعد نواة صغيرة للتعبيرية السينمائية تجلت حركة انطلاقها كفن سينمائي ضمن؛ فيلم" طالب من براغ" 1913 للمخرج الدينماركي" شتيلان راي وبول فاغنر" إذ أتسم الفيلم بالنزعة الشريرة والخوض في الأحلام ويعبر "كراكاور" بأن فيلم طالب من براغ كان تأثيره في المضمون أكثر الهاماً وبراعة من البراعة التقنية كما ان الفيلم قد استحوذ في قسمة الاكبر على إبراز سمة الهم والخوق بتأسيس الذات وقد مهد الفلم للسينما التعبيرية الألمانية إلى نتاجات أكثر عمقا ظهرت على الساحة كما تم اعادة اخراج ذات الفيلم عام 1926 بأسلوب تعبيري جديدة (Cook, 1999, p. 143) .

بعد هذه الانطلاقة السينمائية استمرت محاولات عدة تمكن رواد فن السينما التعبيرية من رسم قواعد أكثر رصانة تمظهرت في العديد من الافلام جاءت تأكيدا لقواعد التعبيرية ؛ فأجواء الرعب والقلق النفسي والنزعة الغرائبية التي تقاطعت مع الواقعية وكل تلك المظاهر تم بنائها ضمن عدة أفلام كانت كعلامة مهمة في تاريخ السينما التعبيرية، ولا يخفي على المتتبع لمثل تلك الأفلام اسلوب الاداء التمثيلي سواء كان انسياق نحو الجنون كما في فيلم "كاليجاري" إذ سيكون له وقفة في متون البحث لأنه عُد انطلاقة درامية تعبيرية لبداية عصر من الأفلام التعبيرية طغت كنغمة غير مسموعة وصورة غير معتادة ضمن إطار فن السينما والانسياق نحو ادوار الشر والاوهام والخوف كما في فيلم "طالب من براغ"، وتُعدّ هذه الأفلام وغيرها نموذج سينمائي خالص للتعبيرية،(ويحدد باري سولت 1979 بدقة ستة أفلام تعبيرية بكل معنى الكلمة حجرة الدكتور كاليجاري، وافيل 1920، راسكولنيكوف 1923 للمخرج روبرت فانيه؛ من الصباح حتى الليل 1920 للمخرج كارل هاينز مارتن؛ تورغوس 1921هانز كوبه، ومعرض التماثيل الشخصية 1924 بول ليني) (Roberts, 2013, p. 12) كما اشار " سادول" إلى مجموعة أخرى من الأفلام التي عدة نموذج للسينما التعبيرية نافست السينما العالمية كنتاج فلمي سينمائي رسم له صيت من بداية انطلاقة كنتاج صوري مرئي متحرك حتى وأن اتسم بفقد الحوار الصريح لكن كانت موضوعاتها تتسم بالخيال والغموض والرعب وهي من تعمل على اثارت المتلقي لمتابعة ما هو جديد في عالم الفيلم عالميا (Georges Sadoul, 1967, p. 156).

لم تقتصر سمات الخوف والرعب فقط على هذه المجموعة من الأفلام التي ذكرت ونشير إلى منها أيضا؛ فقد صاغ مخرج فيلم "من الصباح إلى الليل" غرابة الديكورات لتكون سمة ملازمة للفيلم كما حصل في فيلم "تورغوت" لكن كان دور التقنية في هذا المجال أكثر استخداماً، أما فيلم "راسكولنيكوف" فأتجه نحو الميلودراما الاخلاقية، أما المخرج بول في فيلم "تماثيل الشمع" فكان اسلوب الأداء التمثيلي نموذجاً شكل سمه تعبيرية كما حصل في فيلم "كاليجاري" المزمع القاء الضوء عليه في عينة البحث.

هذه المجموعة من الأفلام وغيرها استطاعت المدرسة التعبيرية ان تصنع لها ميزات وشقت طريقها وسط الفن السينمائي صداه لازال يُدرس وتُطبق نماذجه الفكرية والحرفية رغم تطور الوسائل الفنية المختلفة في مجالات الفن كافة كنموذج تاريخي لفن السينما؛ فمن الأسطورة والحكاية والخيال إلى الفن التشكيلي والرسم والخطوط الممتزجة مع الحركة في صورة مرئية سينمائية نتجت منها افلام عدة بسمات متقاربة كنموذج عام تحمل بصمة التعبيرية ومتباعدة بشكل خاص حسب تيمة كل فيلم.

يُعدّ تاريخ السينما التعبيرية زاخر بتنوع الأفكار مع توحد السمات العامة التي تميل نحو الخوف والقلق والرعب وانفصام الشخصية كما حصل في فيلم "طالب من براغ" للمخرج "شتيلان راي" عام 1913، القصة المستوحاة من الأساطير وعالجها مع الإنسان والشيطان في انقلاب خيالي لإعطاء معان لانفصام الشخصية، وهذا كما حصل في فيلم "الغوليم" لنفس المخرج 1915 إذ ساق المخرج الشخصية وتحولاتها من العدم إلى الحب ثم الكراهية مستمداً من الأسطورة والخرافة مادته الفيلمية.

لقد أشار "كراكاور" في كتابة من "كاليغاري إلى هتلر" في شرح مفصل عن الغوليم أنه نموذج أو بناء من طين، تمثال طيني اسطوري بُث فيه الروح واشتعلت فيه نار الحب وتبدد ذلك بعد معاناة نفسية، وقد أثار المخرج أن فلسفة الحب لا تعرف المستحيل؛ فالعواطف يمكن ان تتحرك عند غير بني البشر، وهذا ما سعى إليه بتحويل الاسطورة الطينية إلى كائن بشري وبعد صراع نفسي مرير مع من يحب وهي ابنة تاجر الآثار التي عاشت هواجس الخوف والقلق الهستيرية من ذلك الكائن عندها يتحول العاشق إلى مارد ينتهي به المطاف بالسقوط من مرتفع ارضاً ويغدو مبعثراً إلى قطع صغيرة وتنتهي هذه الأسطورة (Kracauer, 2001, pp. 29-30)، وبهذا جسد الفيلم أحد سمات السينما التعبيرية مبتدأ بالنزعة الذاتية التي احتوتها الخرافة كنموذج تم بنائه من واقع الخيال مع تجانس حالات معبرة عن نوازع إنسانية صيغت في الفلم كرؤى فكرية في ملازمة مع الهواجس والخوف والقلق .

على غرار المخلوق الطيني "غوليم " جاء فيلم "هومونكولوس" بأجزائه الستة فتحولات الشخصية اخذت طابعها أيضا على هذا الفيلم فمن خيال وجودة الاسطوري داخل قارورة إلى كائن ذا قوة وبعد معرفة أصول وجودة تتحول معاناة الشخصية وصراعاتها مع النفس إلى صراعات مع الآخرين ومحيطة في بيئة فلمية يسودها الخوف والعنف، وهكذا كان فيلم "الآخر" من إخراج "باول ليندار" 1913 في تعامله مع تحولات الشخصية والصراعات النفسية لكن بعيداً عن الخرافة والاساطير، نشاهد شخصية البطل "جينكل" المواطن المتزن يبدأ بمعاناة وضغوطات نفسية تملئ حياته بعد عملية سطو تسردها الأحداث بعدها تبدأ المجريات للخوض في الصراعات النفسية وتسلط أحداث فيلم لتلك الهواجس والانهيار النفسي في بيئة فلمية يسودها القلق والخوف لينتهي به المطاف اخيراً بعد المعاناة إلى إنسان صالح يمارس حياته بصورة طبيعية بعد الاعتراف وينال جزاءه، ويسرد "كراكاور" المزيد عن هذه الافلام وغيرها في كتابه "من كاليغاري إلى هتلر" الذي عُد مصدر رئيس في البحث.

وفق ما تقدم تعدّ طبيعة الفنان المنتمي للمدرسة التعبيرية أو الذي يؤمن ويتفاعل ويحتضن افكارها هي من تحدد مقاصده المحفورة في بنائه الفني ومن هنا سيبدو التأثير الذاتي لأسلوب الفنان حاضراً إذ تؤثر مرجعيات الشخصية باعتبارها المحرك "السيكولوجي" الرئيس الذي يتحرك من خلالها إذ إن "العامل السيكولوجي يؤثر في السلوك والأسلوب فضلاً عن الاستجابة للأحاسيس التي يبثها الفنان أو يستقبلها وبذات الوقت هي من تؤثر على المتلقي بالاشتراك بصفته الإنسانية بين المرسل الفنان والمتلقي المستقبل (Fadl., 1998, p. 110)، وهذا الأمر انطوى على فنانوا التعبيرية التي جاءت كرد فعل على الظروف الاجتماعية والسياسية كما تم التطرق اليه في متون البحث ولهذا نجد الفنان التعبيري جوهريا يستند للأفكار والنوازع كسمة تُطبع في أسلوبه الفني، وهكذا "فنيه" الذي أكد ذلك من خلال أعماله السينمائية ولا سيما فلمه "كاليجاري" الأكثر شهرة على مستوى الفن السينمائي التعبيري الصامت .

مؤشرات الإطار النظري

- عُد الجانب السيكولوجي سمة رئيسة للفيلم التعبيري.
- شكلت الإضاءة واللون والديكورات والرسوم العمود الفقري الذي استندت عليه الأفلام التعبيرية وجيرها "فينه" في أسلوبه ونموذجة الفيلمي .
- مفهوم الرعب والقلق ساد أسلوب "فينه" اخراجاً كنموذج يعبر عن النزعة الاجتماعية الجمعية حينها وكسمة للفن التعبيري .

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

1-منهَجية البحثّ: اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي.

2-أداة التحليل: اعتمد البحث على محاور التحليل التي تم استخلاصها من الإطار النظري كمؤشرات تؤطر السمات التعبيرية لأسلوب الفنان المخرج "روبرت فينه".

3-وحدة التحليل: يعتمد الباحث على المشهد السينمائي للفيلم بوصفه عينة، يمكن التوصل عبرها إلى سمات وأسلوب الفنان التعبيري .

4-طريقة التحليل: بعد ان توصل الباحث إلى المؤشرات التي استنبطها واستخلصها من الإطار النظري سيحاول انتخاب مشهد جدير بالتحليل يشمل الحركة التي توائم الدراسة، ومن ثم تطبيقها وفقا وبناء معيار التحليل على ذلك في كشف الحركة ضمن الإطار والمعنى في الفن السينمائي وقد تم اختيار عينة عمدية لمشهد تتوافر فيه مؤشرات الإطار النظري لصياغة التحليل.

5-**عينة البحث:** مقصورة كاليجاري Das Kabinett des Doctor Kaligari

تحليل العينة ومناقشتها :

لقد شكل هذا الفيلم تحولا في نتاجات الحركة التعبيرية الألمانية خصوصا والسينما العالمية عموما، والفيلم السينمائي لم يكن تحولا عابرا في الفن، ولم تكن السينما التعبيرية طفيفة الأثر على فن الصورة المتحركة، كما أن السينما وقواعدها وتقنياتها لها الأثر على الحركة التعبيرية السينمائية، وستطرق الباحث للمؤشرات الإطار النظري مجتمعة ضمن إطار الفيلم .

حسب المصادر فالفيلم سينمائيا من إنتاج استوديوهات "ديكلا" في برلين وأخرجه "روبرت فينه"، للمؤلف "هانز وكارل ماير" وللمصور "ويلي هامستر" وبطولة عدد من الممثلين منهم " فيرنر كراوس ، كونراد فيدت، فريدريش فهر، ليل داغوفر" ومدة الفيلم زمنياً "74" دقيقة تناول الفيلم قصة مختل اصيب بالجنون لفقد احد اصدقائه في ظروف غامضة التبس عليه الآمر وصار متحيراً بين الوهم والحقيقة يعمل في مصحة عقلية يقوم بتنويم شخصية "سيزاز" والقيام بأعمال وحشية ليلاً، وقد أخذ هذا الفيلم فسحة كبيرة من الدراسات البحثية، وكما هو معلوم لا تخلو الأفلام السينمائية فضلاً عن أي عمل درامي من رسالة فكرية توجه للمتلقي وهكذا هو الحال في "كاليجاري" الذي وصف ذا فكرة اساسها ثوري تعتمد أسلوب جنوني وهذا من سمات اغلب الحركات الفكرية التي نهضت من المجتمعات نتيجة حالات الكبت والقهر الاجتماعي فهي من تعطي الشرعية لبداية التغيرات والتحولات على المستوى الجمعي أو الفردي؛ فمن آراء كاتب السيناريو "كارل ماير"1894-194 و"هانتز جانوفتز" 1890-1954 ، الذي أشار ان رسالة الفيلم ثورية قد تم تخفيفها على ايدي المنتجين الذين قرروا جعل الإطار الخارجي للقصة يميل بشيء إلى الواقع من هنا تحولت رؤية المجتمع في حالة الفوضى إلى إطار اضيق سيق في بنية رجل مجنون .

على ضوء المؤشر الأول: عُد الجانب السيكولوجي سمة رئيسة للفيلم التعبيري، والذي أخذ حيزاً ضمن تيمة العمل الرئيسة كونها كانت تعبيراً عن الجوانب السيكولوجية التي كانت تغزوا أو طاغية في مجتمعات المعمورة نتيجة الحروب والتحولات السياسية ولا سيما بعد انهيار الدولة العثمانية وبروز قوى جديدة تحاول الهيمنة والتسلط وهذا اتاح أيضاً لظهور بوادر حرب أخرى وبروز دول جديدة وهذ ما أثار وحول الميل إلى مفاصل أخرى من الحياة ومنها الفن وخصوصاً السينما في الخوض والدخول في هذا المضمار

الذي كانت فيه التحولات سارية، وهذا ما يجعل الجوانب النفسية في تغيرات متتالية تتجه لعدم الاستقرار لذا ركزت السينما التعبيرية على تلك الهموم كنموذج ذا طابع خاص بها .

وفيلم كاليجاري اكدها صراحة من خلال اللقطات والمشاهد المختلفة في الفيلم وقد استعان المخرج وبشكل واضح بدلالات اللغة السينمائية لإبراز اشتغالاتها الصورية، وعلى ضوء ذلك يأتي المؤشر الثاني وما نصه :

شكلت الإضاءة واللون والديكورات العمود الفقري الذي استندت عليه الأفلام التعبيرية وجيرها "فينه" في أسلوبه ونموذجة الفليمي، إذ جاءت الديكورات المنسوجة من وحي الخيال، التي لا تلازم الواقع بوصفها من سمات الحركة التعبيرية وقد اتسم فيلم كاليجاري بهذه الصفة ليكون موافقا مع السرد القصصي للفيلم إذ أشار مهندس الديكور "فارم" واصفا عمله في الفيلم ، بعد ان ادركت ان الموضوع فيه من الغرابة ما يثير حماستي لإيجاد اسلوب وبناء ديكور خارج المألوف فيه من الغرابة ما يوازي القصة ذاتها ويكون تكوينا مبتكرا بحيث تلازمه الغرابة البعيدة عن الواقع لتُثير المخيلة ويوافق "فينه" المخرج ان التجربة ما دامت هي شيء من الجنون إذن؛ فالجديد بأن يُنفذ ذلك بأقصى من الممكن من الجنون .

المتلقي والرائي للفيلم سوف لا تبارح مخيلته صالة المسرح كأنه يُشاهد مسرحا بأبعاد كبيرة وبعمق صوري وحركات مختلفة لمجاميع اتقنت فيها حركة الميزانسين لإعطاء جو عام يوحي ويناسب الحدث وسط قطعة مكانية صغيرة قياساً لحركة الاشخاص واعدادهم كل ذلك وسط إطار وحركة ثابتة للكاميرا نرى تحركها، ولا يخلو إطار الصورة من حضور الفن التشكيلي والخطوط فهي ملازمة لطوال زمن الفيلم، فالمثلثات والزوايا والخطوط المستقيمة والمتعرجة التي تملئ إطار الصورة هي سمة بارزة تنتشر على الجدران والارضيات، فضلاً عن بوابة الدخول إلى المسرح التي شاهدناها على شكل مثلث فضلا عن اغلب الأبواب سوى في المشفى أو الاماكن الأخرى؛ فهي أما مثلثه أو مستطيلة كذلك الشبابيك والطرقات والسلالم ويرافق كل ذلك الاضاءة الخافتة والظلال التي اعطت حالة من الرعب؛ فمشهد القتل لشخصية" الآن" لم يكن مرئيا كحركة واضحة وإنما جُسد فعل القتل عبر استخدام الإضاءة والظلال على الجدران بمعالجة إخراجية تلقاها المُشاهد بفهم ما يجري كانه يُشاهد جريمة قتل اعطت حالة من الرعب أكثر لو شوهدت الجريمة ضمن سياقها المعروف كرؤية الطعن بالسكين أو الدماء تسيل والشكل الذي سيُدرج يوضح تلك المعالجة الإخراجية لحادثة القتل في المشهد الدرامي .

أكد "كراكاور" على ذات المشهد بالتوظيف المتقن للإضاءة والظلال، وبهذا عبرت السمة الادائية لحركات تمثيل الشخصيات سوى في هذا المشهد أو غيره عن إيحاء يوحي بالثقل يترابط مع الحالات النفسية المحاكة طوال زمن الفيلم مع الترابط الفني مع المكياج

والحركات الايمائية ولم يخلو الفيلم من مشاعر الحب المملوء بالقلق والرعب والجريمة ولكن هذه المشاعر لا تخلو من نزعة الخوف، وبتوافق مع المؤشر الثالث وما نصه :

مفهوم الرعب والقلق ساد أسلوب "فنيه" إخراجاً كنموذج يعبر عن النزعة الاجتماعية الجمعية حينها وكسمة للفن التعبيري، ويتجلى ذلك في شخصيات الفيلم ولا سيما شخصية "الآن" وصديقة "فرانسيس" اللذان يحبان أبنة الطبيب ويحاول كل منهما كسب ودها ونراها تتوافق مع الشخصيتين تارى واخرى ينتابها القلق سيما في مشهد حوار الشخصيات الثلاثة الذي كان فيه الوداع وجاءت بعده جريمة القتل، وبقيت الفتاة في حالة القلق والرعب والخوف بقي يلاحقها واصبح في ذروته بعد خطفها ولم تتخلص منه إلا بعد تحريرها من الخطف؛ فمن واقع القلق الاجتماعي العام السائد حينها سير لنا المخرج في أنموذجة العلاقة الإنسانية المشحونة بالخوف والقلق ولتنتهي إلى فاجعة وحدث القتل .

عموما الفيلم يُعدّ قطعة تشكيلية متحركة تمازجت فيه الصورة الثابتة والمتحركة بعناصرها بسمات تعبيرية ، ولهذا كان أسلوب "فنيه" شكلا جديداً في الصورة المتحركة وكان تطوراً سيما إذا عرفنا ان مخية المتلقي طوال فترة الزمن الدرامي للفيلم تعمل وتحاول ان تبحث عن مدلولات تُستسقى من دلالات الصورة، وكان أسلوب "فينه" طاغيا على تفاصيل الحدث دراميا، وبدى واضحاً عبر الزمن الدرامي للفيلم وتوزيعات المشاهد وترابط اللقطات مونتاجا، وهذا الأسلوب تأثرت به الأعمال التعبيرية التي تلت هذا الفيلم وكانت أهم سماتها كمدرسة لها ما يميزها عن المدارس الفنية الأخرى .

الفصل الرابع (نتائج البحث ومناقشتها)

أولاً: نتائج التحليل: عبرتحليل النتاج للفيلم (عينة البحث) ظهرت النتائج الآتية:

1- تميز أسلوب "فنيه" بالميل نحو ايحاءات نفسية طغت فيما بعد على الأفلام التعبيرية .
2- شكلت الخطوط والرسوم التشكيلة والإضاءة نسب عالية في الاشتغال كدلالات واضحة لإبراز حالات نفسية تملئ اللقطات والمشاهد الفلمية .
3- مستويات السرد الصوري اعتمد السياق الطولي للحدث من البداية للنهاية .

ثانياً: الاستنتاجات

على ضوء نتائج البحث جاءت جملة من الاستنتاجات وعلى النحو الآتي :

1- اشتغلت الخطوط والرسوم التشكيلة والإضاءة بشكل كبير في بنية الفلم
2- تقوم حركة السرد الصوري على بناء صورة مرئية توحي إلى صورة ذهنية طوال زمن الفيلم .
3- القيم التعبيرية ودلالات الرعب والحالات النفسية المتدنية شاعت بأسلوب بناء الفيلم .

Conclusions:

Considering the research results, a few conclusions came as follows:

1. Lines, drawings, and lighting played a major role in the film's structure.
2. The visual narrative movement is based on building a visual image that suggests a mental image throughout the film.
3. Expressive values, connotations of horror, and low psychological states were prevalent in the film's construction style.

References

1. Abdal-Muttalib, M. (1994). *Stylistic Rhetoric.* Beirut : Lebanon Publishers Library.
2. Abdul-Jabbar, R. (1991). *Cinematic Art between Theory and Practice* . Baghdad: Al-Maaref Press.
3. Ali, M. M. (2021). *The operational diversity of lighting and the technical variable in contemporary cinematic film making, doctoral thesis.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
4. Bahaa El-Din, I. (2012). *The Big Screen* . Lebanon: Lebanon Publishers Library, 1st edition.
5. Cook, D. A. (1999). *The History of Narrative Cinema, Trans. Ahmed Youssef.* Cairo: The National Translation Project.
6. Eyada, S. M. (1992). *Introduction to the World of Style.* Cairo: Mubarak Library.
7. Fadl f, S. (1992). *Rhetoric of Discourse and Text Science, World of Knowledge Series, 164.* Kuwait: Kuwait: Al-Siyasah Press.
8. Fadl, S. (1998). *Stylistics, Its Principles and Parts.* Cairo: Dar Al-Shorouk, .
9. Fadl., S. (1998). *The Science of Style, Its Principles and Procedures.* Cairo: Dar Al-Shorouk.
10. Georges Sadoul. (1967). *History of World Cinema, 1st edition, ed.: Ibrahim al-Kilani.* Beirut: Oweidat Publications.
11. Hayward, S. (2018). *Cinema Studies, Trans. Nihad Ibrahim.* Cairo: National Center for Translation, 1st edition.
12. Khulusi, N. (2008). *Readings on the term, 1st edition.* Baghdad: General Cultural Affairs House.
13. Kracauer, S. (2001). *From Caligari to Hitler, Trans. Kamel Ismail.* Damascus: General Cinema Foundation.
14. Lalande, A. (2001). *The Philosophical Encyclopedia, 2nd edition, ed.: Khalil Ahmed Khalil.* Beirut: Oweidat Publications.
15. Majd, A. A. (2010). *The Viewer's Response to Semantic Openness in the Film.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Academy Magazine, No. 53.
16. Makkawi, A. G. (1970). *Expressionism in Poetry, Story, and Theater.* Cairo: Egyptian Authority for Copyright and Publishing, Cultural Library, No. 260, .
17. Müller, J. E. (1988). *One Hundred Years of Modern Painting, Trans.: Fakhri Khalil.* Baghdad: Dar Al-Ma'mun for Translation and Publishing.
18. Newmayer, S. (1960). *The Story of Modern Art, ed. Ramis Younan.* Cairo: Anglo Library, Contemporary Thought Series.
19. Nicol, A. (1966). *The International Play, ed. Nour Sharif* . Cairo: Egyptian House for Authoring and Translation.
20. Roberts, I. (2013). *Expressive Cinema, see: Yazan Al-Hajj.* Damascus: General Cinema Foundation.
21. Salbiha, N. (1997). *Contemporary Theatrical Currents.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
22. Salman, A. B. (2022). *Artistic Taste.* Baghdad: Al-Zaki Printing and Publishing.
23. Shermer. (2015). *Encyclopedia of Cinema, Trans. Ahmed Youssef.* Cairo: National Center for Translation, 1st edition.
24. Stollens, J. (1981). *Art Criticism, an Aesthetic and Philosophical Study.* Cairo: Egyptian General Book Authority.

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1702

The Aesthetics of Silence and Nonverbal Performance in the Kuwaiti Film "The Beast of the Wedding Fire": An Approach to Visual Expression

Mona bin Shadad Al-Maliki [a]

[a] *Dean of the College of Arts – King Saud University – Kingdom of Saudi Arabia*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 13 November 2025
Received in revised form 23 November 2025
Accepted 24 November 2025
Published 1 February 2026

Keywords:
Silence, non-verbal performance, visual aesthetics, Monster of the Wedding Fire

ABSTRACT

This study aims to explore the aesthetics of silence and non-verbal performance in the Kuwaiti film Monster of the Wedding Fire (Wahsh Urs al-Nar), as a representative model of the evolution of cinematic language in visual expression beyond spoken dialogue. The research proceeds from the premise that silence in cinema does not signify the absence of speech, but rather embodies an intensified semantic presence that transcends words to express emotion and meaning through image, gesture, and movement. The study adopts a semiotic-analytical approach to examine the visual discourse of the film, focusing on how lighting, color, camera movement, body language, and editing are employed to generate psychological and aesthetic meanings that enrich the viewer's visual experience.The findings reveal that the film presents a distinctive use of silence as a central dramatic element—serving as a medium for articulating the characters' inner conflicts rather than mere pauses in dialogue. Moreover, the study demonstrates that the actors' non-verbal performances play a crucial role in constructing meaning through bodily expression and visual sign systems, lending the film a contemplative tone that conveys tension and emotional depth without relying on speech. The director successfully transforms the silent space into an aesthetic field of expression and revelation, where visual signs interact with rhythmic sound and the film's score to create a narrative structure grounded in suggestive tension rather than verbal storytelling.The study concludes that Monster of the Wedding Fire represents a pioneering experience in modern Kuwaiti cinema, affirming the artistic and expressive power of silence and non-verbal performance as aesthetic tools that redefine the relationship between image and meaning in cinematic expression.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1702
Mona bin Shadad Al-Maliki: The Aesthetics of Silence and Nonverbal Performance in the Kuwaiti Film "The Beast of the Wedding Fire": An Approach to Visual Expression
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

جماليات الصمت والأداء غير اللفظي في الفيلم الكويتي " وحش عرس النار": مقاربة في التعبير البصري

منى بن شداد المالكي [1]

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى استكشاف جماليات الصمت والأداء غير اللفظي في الفيلم الكويتي *وحش عرس النار* بوصفه نموذجًا دالًا على تطور اللغة السينمائية في التعبير البصري خارج حدود الحوار الملفوظ. فينطلق البحث من فرضية أن الصمت في السينما ليس غيابًا للكلام، بل حضور دلالي مكثّف يتجاوز الكلمة ليعبّر عن الانفعال والمعنى من خلال الصورة والإيماءة والحركة. ويعتمد البحث على المنهج التحليلي السيميائي لمقاربة الخطاب البصري في الفيلم، مركّزًا على كيفية توظيف الإضاءة، واللون، وحركة الكاميرا، وتعابير الجسد، والمونتاج لإنتاج دلالات نفسية وجمالية تعزز التجربة البصرية لدى المتلقي. حيث أظهرت الدراسة أن الفيلم قدّم نموذجًا مميزًا في توظيف الصمت كعنصر درامي محوري، إذ أصبح وسيلة للتعبير عن الصراع الداخلي للشخصيات أكثر من كونه توقفًا عن الكلام، كما بيّنت أن الأداء غير اللفظي للممثلين أسهم في بناء المعنى عبر لغة الجسد ونظام العلامات البصرية، مما منح الفيلم طابعًا تأمليًا يعبّر عن القلق والاحتدام النفسي دون اعتماد مباشر على الحوار. وتوصلت النتائج إلى أن المخرج استطاع أن يحوّل الفضاء الصامت إلى مساحة جمالية للتعبير والبوح، حيث تفاعلت الإشارات البصرية مع الإيقاع السمعي والموسيقى التصويرية لتأسيس بنية سردية تقوم على التوتر الإيحائي لا السرد اللفظي. وخلصت الدراسة إلى أن *وحش عرس النار* يمثل تجربة رائدة في السينما الكويتية الحديثة، كما أكدت أهمية الصمت والأداء غير اللفظي كوسيلتين جماليتين لإعادة صياغة العلاقة بين الصورة والمعنى في التعبير السينمائي.

الكلمات المفتاحية :الصمت، الأداء غير اللفظي، الجماليات البصرية، فلم وحش عرس النار.

المقدمة

تعد السينما أسلوب ووسيلة متكاملة تجمع بين الفن والتعبير في النفس البشرية والمجتمع، فهي تجمع عناصر من صورة وصوت بأسلوب متكامل، تعرض وفق تسلسل زمني مرتباً للأحداث والأشخاص، وتكون أما من وحي خيال الكاتب وبتصور المخرج للقصة أو أنها قصة حقيقية يعيد صياغتها الكاتب وفق ترتيب درامي بحيث يتم اخذ القصة وبلورتها وصياغتها وتجسيدها وفق أهم الاحداث من وجهة نظر الكاتب ووفق قالب العرض السينمائي بحيث يتم توظيف العناصر فيها من صوت وصورة، ديكور، وأداء الممثلين، إضافة الى الإضاءة والصمت كجزء مهم في بلورة القصة دون زيادة الاعتماد على الحوار المباشر. وعند الحديث عن السينما العربية والخليجية، وعلى وجه الخصوص في السينما والأداء الخليجي الحديث نلاحظ أن المخرجون يركزون على الصمت والمؤثرات الموسيقية والأداء التمثيلي غير اللفظي في العروض السينمائية، وذلك لتكون وسيلة عرض وخلق تجارب نفسية سينمائية عميقة ومتنوعة تجذب الجمهور وتعزز لديهم الدلالات النفسية العميقة. ومن هنا يُقدم فيلم وحش عرس النار الذي هو من اخراج محمد سلامة على أنه مثالاً يعمل على توظيف الصمت والأداء التمثيلي غير اللفظي، الذي يتم تعزيزه بالمؤثرات الصوتية والبصرية وزوايا الكاميرا، وأحجام اللقطات، لخلق تجربة درامية نفسية متكاملة للشخصية الرئيسية في الفيلم (عذراء) والتي قامت بأداء دورها الممثلة المسرحية الكويتية شجون الهاجري، والتي جاءت بخلفية مسرحية وهذا ما سيتم تفسيره في اداءها المكثف في بعض المشاهد، الفيلم هو عبارة عن قصة واقعية تمت إعادة تجسيدها في السينما الخليجية، بحيث يتم استخدام هذه العناصر لتوظيف وتعزيز عمق التعلق المرضي والعزلة للشخصية الرئيسية بحيث عملت على خلق جو درامي متوازن نفسياً وقللت من استخدام الحوار.

مشكلة الدراسة

ان مشكلة الدراسة هذه تكمن في غياب التحليل الجمالي المتعمق للصمت والأداء غير اللفظي في السينما الخليجية الحديثة على وجه التحديد على الرغم من استخدام هذه الأساليب في الانتاجات الحديثة بحيث تسعى الدراسة للإجابة عن الطريقة التي يوظف بها

[1] عميد كلية الفنون – جامعة الملك سعود – المملكة العربية السعودية.

الصمت والأداء غير اللفظي في فيلم وحش عرس النار، وذلك للتعبير عن الاضطراب النفسي والعزلة الداخلية للشخصية الرئيسية وعن دور هذه العناصر في بناء المعنى الدرامي والجماعي داخل العمل.

أهمية الدراسة

تتمثل أهمية الدراسة في تحليل أسلوب توظيف الصمت والأداء غير اللفظي في بناء المعنى الدرامي والنفسي داخل الفيلم الكويتي وحش عرس النار، من خلال دراسة العلاقة بين الصورة والصوت والحركة والأداء التمثيلي في تشكيل الدلالات البصرية، كما تساهم في توضيح كيفية استخدام العناصر السينمائية مثل الإضاءة، زوايا التصوير، وحركة الكاميرا، في ابراز الحالات الشعورية والنفسية للشخصيات، وتفسير أثرها في المتلقي ضمن البنية الجمالية العامة للفيلم.

أهداف الدراسة

1. معرفة العلاقة بين توظيف التكوين والاضاءة، في ابراز التوتر الداخلي والعزلة في الفيلم.
2. معرفة العلاقة بين زوايا التصوير واحجام اللقطات وحركات الكاميرا في ابراز التوتر الداخلي والعزلة في الفيلم.
3. معرفة الدور الذي يلعبه الأداء غير اللفظي في ابراز التوتر الداخلي والعزلة في الفيلم.
4. معرفة الأثر الجمالي والدلالي لاعتماد الصمت في تعزيز الرسالة الدرامية والإنسانية للفيلم.
5. معرفة الدلالات النفسية التي يعكسها الصمت في تكوين الشخصيات الرئيسية ومسارها الدرامي.

الفصل الأول :مصطلحات الدراسة

جماليات الصمت

اصطلاحًا: هي أسلوب الكشف عما هو غائب ومطموس في فضاء النص، فالصمت انحباس للصوت والكتابة، وليس عدماً كلامياً (al Yazidi،2023 ،285).

إجرائيًا: هي المشاهد الصامتة في فيلم وحش عرس النار التي استخدمت لتعبر بأسلوب أبلغ من الحوار ودون الحاجة اليه، فاستخدام المؤثرات والاضاءة والديكور في بعض المشاهد يضفي طابعاً ويعمل على إيصال الفكرة دون الحاجة إلى الحوار فيها.

الأداء غير اللفظي

اصطلاحًا: أداة من أدوات التواصل، وهي الاشارات الحركية بالأيدي والشفاه، أو الإيماءات، وتعبيرات الوجه أو استخدام الرموز (al Bahnsawi،2016 ،351).

إجرائيًا: المشاهد التي تم استعمال فيها الايماءات وحركات الجسد لإيصال الفكرة أو المشاعر دون الحاجة إلى الكلام، في وحش عرس النار.

التعبير البصري(التعبيرية)

اصطلاحًا: هي حركة فنية نشأت في منتصف القرن التاسع عشر والقرن العشرين وتركز على التعبير العاطفي والداخلي للفنان بدلاً من التمثيل الواقعي للأشياء، وتستخدم التعبيرية الألوان الجريئة، والخطوط المشوهة، والتكوينات الغير متناسقة لنقل مشاعر قوية مثل القلق والحزن والفرح، والهدف الرئيسي لهذه الحركة يكمن في إظهار التجربة النفسية للفنان وجعل المشاهد يشعر بالانفعالات التي يعبر عنها الفنان (Abu Latifa ،2025 ،223).ويعرف كذلك بأنه: تلك الفنون التي نراها عبر البصر وتنساب بعيدا في البصيرة وهي بهذا المعنى حمالة شكل ومضمون كما أنها ذلك الشكل الجمالي الذي يأخذ تداعياته المعنوية والتعبيرية من خلال الحواس المختلفة للإنسان الرائي ،أي أن اللامرئي يقبع في أساس التلقي والتعاضد بين ثنائية الشكل والمضمون(Abd al ،16،2014 Aziz)

إجرائيًا: هي الحركات والأداء التعبيري التي لجأ اليه الممثلون، والاضاءة والتكوين البصري الذي اتبعه المخرج لإظهار التجربة النفسية العميقة داخل فيلم وحش عرس النار.

الفصل الثاني :الإطار النظري /جماليات الصمت في السينما

أولا:الصمت كعنصر سينمائي فعال

لم يكن انطلاق السينما الصامتة يوما مشهودا أو حدث جلل عند عرض الأخوين (لوميير) أفلامهما للجمهور عام 1895م، ففي تلك الفترة كانت هنالك تجارب وخدع أولى تستهدف تقديم صور متتالية مثل التمثيل الصامت المبهر عام 1892م لـ (إميل رينو) وفلم (فانتا سماجوريا) عام 1898م لـ (إيتين جاسبار)، وقد أطلق على السينما الصامتة هذا الاسم لضعف في التقدم والتطور آنذاك،حيث لم تكن هنالك تقنية يمكن بواسطتها دمج الصوت بالصورة .(Smith،33،2010). وإن مفتاح التطور الرائع للسينما الصامتة ،وتحولها السريع الى الصوت في نهاية عام 1920 قد تمثل في تنظيمها الصناعي ، وليس هذه خاصية تمت بالمصادفة ، كما ذكر على سبيل المثال أندريه مالرو الكاتب والسينمائي ووزير الثقافة الفرنسين (مرتين) الذي وصف ذات مرة السينما بأنها صناعة.(Smith، 571،2010) . فالصمت في العصر الحديث يستخدم في السينما بعدة مفاهيم إلا أن هناك مفهوم متجذر في العلاقة بين الصوت والصورة، بحيث يمكن أن يتم توظيف الصورة بطريقة وأسلوب أبلغ من الحوار، كما أشار ميشيل شيون مستذكراً قول روبرت بريسون بأن "المسار الصوتي اخترع الصمت"، ويجد شيون أن هذا متناقض، بحيث يرى أنه من الضروري أن تكون الأصوات حاضرة ومن ثم تنقطع ليكون تلقي الصمت بالنسبة للمشاهدين عميقاً، لذلك ينظر إلى الصمت في السينما بأنه أحد الأصوات السينمائية والمؤثرات التي تستخدم وتوظف من قبل المخرج لإيصال فكرة أو شعور ما، لهذا يتم دراسة الصمت وتطوره لثلاثة مراحل السينما الصامتة والتي يسميها شيون "السينما الصماء" حيث تمكن المشاهد من أن يدرك الشخصيات التي تتحدث في حين غياب الصوت، او الأداء بدونه.ولدت السينما الصوتية وتطورت بدءاً من عام 1927 مع فيلم The Jazz Singer إلى 1971 مع A Clockwork Orane، أول فيلم يستخدم نظام تقليل الضوضاء من Dolby، بحيث ساهمت هذه التقنية لتحسين الاستجابة الترددية للصوت وتقليل الضوضاء في الخلفية الصوتية، وتمت أعادة اكتشاف الصمت في نفس الفترة الزمنية كعنصر سينمائي مستقل بحد ذاته، وهذا ما يجعله ذو صلة بجماليات الصمت في الفيلم وتحليل الدور الذي يؤديه عند توظيفه في فيلم ما لقياس دوره في توظيف المعنى المراد ايصاله للمتلقي(Gasparyan, 2019, P24). وعلى مدار تاريخ استعمال الجماليات في السينما، شكل الصمت عنصرًا مهم يتجاوز كونه غياب الصوت أو الفراغ، بل تعدا ذلك ليكون مساحة للتأمل الداخلي والانصات إضافة إلى معاني أخرى يمكن توظيفها وفق المعنى والسياق العام للفيلم، مما يتيح فرصة لكل من الفنان والمشاهد لإيصال المعنى الكامن وراء المشهد، وتفسير البعد النفسي العميق المراد إيصاله الذي من الصعب أن يتم التعبير عنه بالكلمات، ومع مرور الزمن وتطور الفن أصبح الصمت أحد الأدوات السينمائية للتعبير، بحيث يكون قادرا على خلق تباينات بين الحضور والغياب، والحياة والعدم، في دراسات حديثة عدة اعتبر الصمت أحد القوة الديناميكية التي تعمل على نقل الانفعالات والمشاعر المكبوتة والتوتر الداخلي للشخصيات، ولا يتم النظر إليه كفراغ بحيث يعبر عنه بالصمت الإحساسي، أو السكينة الجذرية، لهذا يتم التعبير عنه كعنصر يضفي العمق النفسي للشخصيات دون الاعتماد على الحوار المباشر، كما أن السينما تعمل على اظهار الصمت بأشكال متعددة: مشاهد بلا كلام، حوار قصيرة ومقتضبة، لحظات توقف بين الأصوات، بحيث توظف بأداة جمالية مرنة تساهم في تشكيل الإيقاع الدرامي وتجسيد التجربة العاطفية للمشاهد(Shilina-Conte, 2021, P132).

ثانيا:اشكال الصمت و أنواعه

وعند دراسة الصمت، من المهم فهمه كظاهرة نشطة تتجاوز كونه مجرد انقطاع للكلام، فهو يحمل طبقات ثقافية وفلسفية واجتماعية متنوعة، ويتجلى الصمت في المشاهد السينمائية بأشكال متعددة، الصمت الواعي، أو السياسي، أو الاجتماعي، والصمت الداخلي، بحيث يتم توظيفه ضمن السياق العام الذي يظهر فيه، يشبه الصمت الكلام في قدرته على توليد ردود فعل الأخرين وتغيير سلوك الآخرين، بالإضافة إلى ذلك، يتيح الصمت للفرد القدرة في التواصل مع ذاته، لخلق تجربة ذهنية وعاطفية متكاملة تصل إلى المتلقي مباشرة، عن طريق إحساس وجداني وحسي، بحيث يجعله وسيلة قوية للتعبير عن الانفعالات النفسية والداخلية للشخصيات في السينما، لا يمكن النظر إلى الصمت كغياب سلبي للحوار أو الصوت بل هو أداة ديناميكية تساهم وتساعد في صياغة المعنى ونقل الرسائل العاطفية والفكرية ضمن السياق العام للفيلم (Fernández, 2021, P72).يعامل الصمت في السينما كأحد العناصر الفاعلة والمهمة بحيث يتفاعل في الحدث مع الزمان والمكان، ولا يقتصر دوره على غياب الصوت بل يشكل مساحة تعبيرية واضحة تتأرجح بمعناها حسب قوة الحدث، وحتى في المشاهد التي يبدو فيها المشهد هادئاً يظل الصمت نشطًا ويترك تأثيرًا عميقًا في

نفوس المتلقين، وعلى تجربتهم السمعية والحركية بحيث يعمل على توجيه الانتباه إلى الذات ويضفي بعدًا تأمليًا للمشهد، غالبا ما يمتزج الصمت بالمشهد مع الأصوات الدقيقة بالمحيط، مثل خطوات شخصية، حركة، أصوات الأشياء، والانفعال المكبوت، أما الصمت الكامل الذي يخلو من أي مؤثر صوتي، فهو نادر الحدوث في السينما، بحيث يرتبط انتاجه وتوظيف بالفيلم بالخبرة الفنية للمخرج كما قام بتوضيحه مايك فيغيس، كما أن الصمت يكتسب القدرة على نقل الحالة النفسية للشخصيات، ويعزز تأثيرها البصري والأداء غير اللفظي، يعمل على تحويل أي مشهد إلى تجربة حسية وعاطفية متكاملة للمشاهد، كما يظهر في الفيلم الكويتي وحش عرس النار، فقد عمل على توظيف الصمت كأداة للتواصل بين الحدث والجمهور، وعمل على تكثيف الجو النفسي والدرامي للعمل (Coulthard, 2010, P21).

ثالثا:تجسيد الانفعالات عبر الاداء غير اللفظي والصمت في الفيلم

1.الجسد كوسيط للتعبير والانفعال

يرى ميشيل سير أن الجسد لا ينفصل عن العالم، بل يعيش داخله ويكون في حالة تفاعل دائم ومستمر، ويعيد من خلالها تشكيل وعيه عبر الحواس، ومن هذا المنطلق يصبح الصمت فضاء متحولاً يتيح للإنسان الانصات إلى ذات واكتشاف أبعاده الداخلية، إن لحظات الصمت تُفعل الحواس وتحول فعل المشاهدة إلى تجربة سمعية وجسدية في آن واحد، إذ تعمق الصلة بين الصورة والصوت، وتُبرز المشاعر الكامنة داخل الشخصيات بطريقة حسية نابضة، تجعل من الجسد وسيطاً للتعبير والانفعال بدل أن يكون مجرد حضور بصري (Delmotte, 2013, P96). حيث يُعد التمثيل عنصراً محورياً في البنية الثقافية والاجتماعية، إذ يشكل وسيلة للتعبير عن المشاعر والانفعالات ضمن سياقات حياتية وأدائية متنوعة، وغالبًا ما تقدم هذه التعابير بطابع مسرحي نتيجة لما تفرضه المعايير الاجتماعية من ضبط أو تزييف للعاطفة، كما قد يتأثر الأداء بعمق التجربة الذاتية للمثل، خصوصًا عندما يستعين بخياله العاطفي أو ذاكرته الوجدانية في بناء الشخصية، وفي بعض الحالات تبدو الانفعالات الممثلة أكثر حدة أو وضوحاً من تلك التي تظهر بصورة تلقائية، مما يجعل التميز بين العفوي والمصطنع أمرًا معقدًا(Jürgens et al., 2015, p196))

2.أساليب توليد الانفعالات

يمكن توليد الانفعالات الممثلة بعدة أساليب تؤثر على مدى إدراك المشاهدين لصدقها وقوتها، بحيث تعتمد أحد هذه الأساليب على استحضار تجارب عاطفية سابقة، وهو ما يُعرف بالأسلوب الداخلي، حيث يسعى الممثل لاسترجاع شعور مر به وعاشه مسبقًا ليتوافق مع الانفعال المطلوب، ما يمنحه عمقاً ومصداقية في التعبير الخارجي، رغم أن ذلك لا يضمن دائماً وضوحًا شديدًا في تعابير الوجه، وعلى الجانب الآخر هناك أسلوب أخر مثل التقليد، الذي يعمل على محاكاة تعابير شخص آخر يعبر عن الانفعال الحقيقي، مما يمكن الممثل من انتاج أداء يبدو صادقًا بصريًا دون الحاجة إلى تجربة الانفعال داخليًا، إلا أن هذا الأسلوب قد يفضي إلى مبالغة طفيفة في التعبيرات وقلة أصالة الانفعال الداخلي، كما إن تجسد هذه الأساليب، المستوحاة من تقنيات التمثيل مثل نهج ستانيسلافسكي وطريقة التقليد، التباين بين المكونات الداخلية والخارجية للتعبير العاطفي(Zloteanu et al., 2021, p. 172)،)

3.التناغم بين الكلام والحركات الجسدية

إن التناغم بين الكلام والحركات الجسدية عنصرًا أساسيًا في التعبير غير اللفظي، إذ يصعب أحيانًا تفسير الإيماءات بين الإشارات البسيطة التي تحدد المواقع في الفضاء، والايماءات التصويرية التي تمثل أشياء أو أحداثًا أو سمات معينة بطريقة جسدية محاكية للواقع، وقد تظهر الايماءات قبل الكلام أو اثناء، بحيث توجه فهم المشاهد، وأحياناً يتضح معناها بالكامل بعد خروج الكلمات، كما لا تقتصر الايماءات على اليدين فحسب، بل تشمل تعابير الوجه وحركة الجسم بالكامل، لتجسيد الانفعالات الداخلية والأفكار المجردة أو خطط المستقبل.(Harjunpää et al., 2023, p. 250)

4.التجربة العاطفية والحسية بدون جسد مرئي

يمكن للفيلم أن يخلق تجربة عاطفية وحسية متكاملة حتى دون ظهور جسد على الشاشة، إذ تلعب الأصوات ولحظات التكوين السينمائي دورًا أساسيًا في استثارة استجابة المشاهد. فمفهوم جماليات التجسيد لا يقتصر على الجسد المرئي، بل يركز على قدرة العناصر السينمائية على تحريك الحس والعاطفة لدى المتلقي، ما يعمّق تفاعل الجمهور مع الفيلم. وتشير ليزلي ستيرن في مقالها "مسارات تتعرج عبر غابة الأشياء" إلى أن اللحظة السينمائية تمتلك القدرة على إحداث استجابة حسية متكاملة، حيث يتفاعل

الصوت والصورة معًا لتشكيل تجربة متعددة الأبعاد. ويعد الصوت أداة رئيسية لتوسيع نطاق التجربة السينمائية، إذ ينقل إحساس المكان والزمان، ويحفز المشاعر الداخلية للمشاهد دون الحاجة لأداء لفظي أو جسدي مباشر، كما يمكن للتركيب البصري والصوتي أن ينشئ رابطاً بين جسد المشاهد والعناصر السينمائية، مولداً استجابة إنسانية متعاطفة على المستوى النفسي والفسيولوجي، ومن هنا يصبح الصمت والأداء غير اللفظي عناصر فاعلة تعبر عن البعد النفسي للشخصيات وتساهم في تحقيق التأثير الدرامي المطلوب، كما يبرز هذا التحليل أن التناغم بين الصوت والصورة يعزز البعد الحسي والوجداني للفيلم، ويقربه من تجربة المشاهد بطريقة ديناميكية حتى في غياب الجسد(Ross, 2025, P952-953).

6.التناغم بين الصوت والصورة والأداء غير اللفظي

كما أن الأفلام تشكل وسيلة تواصل متعددة الأبعاد، التي تجمع بين الصوت والصورة لنقل الرسائل والانفعالات، سواء عبر الكلام أو من خلال عناصر غير لفظية، ويعد الأداء غير اللفظي، الذي يشمل تعابير الوجه وحركات اليدين والجسم ووضعية الأطراف بحيث تكون جزءًا أساسيًا من البنية البصرية للفيلم، إذ يمكنه إما استبدال الكلام أو تعزيزه لنقل الأفكار والمشاعر والنوايا والمزاجيات، ويشير مصطلح Kinesics إلى دراسة الحركات الجسدية التي تحمل معانٍ رمزية ومجازية في التفاعلات الاجتماعية، والتي تشمل وكما ذكرنا سابقاً الوجه الجسم، واليدين، وتعتمد على فهم مشترك لإكسابها قيمة تواصلية، يعتبر الأداء غير اللفظي من أكثر أشكال التواصل السينمائي ثراءً وتعقيدًا، فهو يتيح للصمت والتعابير البصرية لتمكين المشاهد من إدراك الانفعالات الداخلية للشخصيات وتعميق التجربة البصرية والدرامية، دون الاعتماد الكامل على الحوار اللفظي (Onyenekwe et al., 2025, p. 185).

7.عناصر الصورة والصوت: اللقطات والاضاءة والألوان في للفيلم

تلعب الصورة دوراً محورياً في إيصال المعنى العام للفيلم، لذلك يولي المخرج اهتماماً كبيراً بالتصوير واللقطات وحجمها، وتعد الصورة والصوت معاً من العناصر الأساسية التي تتيح للمشاهد تفسير الصراع النفسي والانفعالات المكبوتة للشخصيات دون الحاجة للحوار المكثف، ويظهر ذلك بوضوح في مشاهد فيلم وحش عرس النار حيث تعبر تعابير الوجه وحركات الجسد عن الحالة النفسية للشخصيات وتعزز التجربة العاطفية للمشاهد (Jost, 2004, P72) كما أن المعلومات التي ترسل من خلال الفنون البصرية هي ليست معلومات فقط بل حقائق وقيم مرتبطة بالعالم الواقعي أي أنها علامات واقعية مدرجة ضمن مجموعة علاقات متماثلة لتصبح في النهاية علامة دالة (920، Al-Rabat،2015)، فالاعتماد على الثقافة والاحساس البصري بالأشياء المحيطة يشكل حافزا لدى المتلقي لتشكيل المشاهد لغة بصرية ذات دلالة وقيمة للفت النظر (Al-Rabaʿat ،2015،ص922).كما وتعد زاوية النظر في التقاط الصورة وتحديد وجهتها التقنية من الأساليب والتقنيات المهمة التي أفادت عوالم الأفلام السينمائية ، حيث تبقى زاوية التصوير التي يلتقط السارد منها لقطاته إحدى الآليات الدالة (، Al-Hashimi2018،421)، فاللقطات أربع هي :

1.اللقطة البعيدة جدا:وهي اللقطة الموضحة لمكان أحداث الفيلم،وهي لقطة بنائية أو تأسيسية، يتم استعمالها لاحتواء عناصر كبيرة ومتنوعة.

2.اللقطة البعيدة(العامة) ، وهذه اللقطة قريبة في تركيبها من اللقطة البعيدة جدا ،الا أن فيها وضوحا أكثر لتفاصيل حركة الانسان ،وإدراك أقل للبيئة المحيطة به ،حيث يصبح للمشاهد أن يركز انتباهه على كل ممثل على حدى.

3.اللقطة المتوسطة:هي لقطة للجسم أساسا ،ويتم استبعاد البيئة المحيطة به ، وتعرف هذه اللقطة باللقطة الأمريكية ،فهنا يصبح الجسم محور الانتباه،فتفيد هذه اللقطة في تطور العلاقات بين الأفراد.

4.اللقطة القريبة:وتكون للرأس والأكتاف ،أو تكون للرأس فقط ، وتعرف باسم اللقطة الكبيرة،وقد تكون للوجه فقط.(924 Al-Rubaat،2015،P). كما تلعب الألوان والاضاءة دوراً أساسياً في تعزيز الحالة النفسية للشخصيات وايصال المشاعر المكبوتة،

فاللون يجسد حالة من حالات التراتب الايقاعي الذي يعطي إحساسا لدى المتلقي بوجود انسيابية وتناغم بين درجات اللون الفاتح والغامق (Al-Hashimi،2018 ،P430)، وتعمل الإضاءة الرقمية على التحكم في حجم الضوء ونوعية الفلاتر وتركيز بؤرته بما يعزز العمق الدرامي للمشهد، كما تستخدم الإضاءة الدلالية لنقل الواقع الفعلي لمكان التصوير إلى وسيط الفيلم، مما يمنح المشهد مصداقية ويوازن بين الإشارات المرتبطة بالمكان والشخصيات (Amer،2022 ،P631)، ويبرز ذلك في المشاهد التي تتضمن لحظات صمت متكامل مصحوبًا بأصوات البيئة المحيطة أو خطوات الشخصيات وحركة الأشياء، حيث تعكس هذه التقنية الحالة النفسية الداخلية للشخصيات وتخلق تفاعلاً حسيًا للمشاهد . كما يشكل الصوت أداة رئيسية لتوسيع نطاق التجربة السينمائية، إذ ينقل إحساس المكان والزمان ويحفظ المشاعر الداخلية للمشاهد دون الحاجة لأداء لفظي مباشر، ويتكامل مع الموسيقى والمؤثرات الصوتية والصمت لنقل الانفعالات الداخلية للشخصيات وإضفاء أبعاد درامية وحسية، كما يعمل على تعزيز العلاقة بين الصوت والمحتوى العام للفيلم، وتوضح هذه العلاقة كيف يصبح الأداء غير اللفظي والصمت عناصر فاعلة تعبر عن البعد النفسي للشخصيات وتساهم في التأثير الدرامي المطلوب (Khadija،2022 ،P678).

الفصل الثالث :منهجية الدراسة

أولا.منهج الّدراسة

تعتمد هذه الدّراسة على المنهج الوصفيّ التّحليليّ، والذي يهدف إلى وصف وتحليل جماليات الصمت والاداء غير اللفظي في الفيلم الكويتي "وحش عرس النار": مقاربة في التعبير البصري.

ثانيا.مجتمع وعينة الّدراسة

يتركز مجتمع الدّراسة في جميع مشاهد الصمت والأداء غير اللفظي في فيلم وحش عرس النار، باعتباره عملاً فنياً متكامل يعتمد على المشاهد الصامتة والأداء غير اللفظي، وتتركز عينة الدراسة في عدة مشاهد اختارتها الباحثة مثل مشهد الافتتاحية، مشهد اكتشاف الخيانة، مشهد الحريق، مشهد الفستان، مشهد التخيل، مشهد المحكمة، وهي مشاهد اختارتها الباحثة وفق أُسس وقواعد مهمة، مثل المشاهد الصامتة، المشاهد التي غلب عليها الطابع والأداء غير اللفظي.

ثالثا:أداة الدّراسة

ستقوم الباحثة باسْتقْراء الفيلم واستخراج المشاهد الصامتة والتي تخلو من الحوار، أو يكون فيها الحوار قليل نسبياً ومن ثم سيتم تحليلها من حيث التكوين والاضاءة، الصمت، الحركة وزوايا الكاميرا، الأداء غير اللفظي، الدلالات الرمزية والنفسية.

رابعا:وحدة التّحليل

اعتمدت الباحثة على المشهد أو الوقت من إلى كوحدة تحليل أساسية للفيلم.

خامسا:حُدود الدّراسة

تقتصر هذه الدّراسة على تحليل فيلم "وحش" عرس النار من عدة جوانب أهمها: التكوين والاضاءة، الصمت، الحركة وزوايا الكاميرا، الأداء غير اللفظي، الدلالات الرمزية والنفسية.

سادسا:أسلوب التحليل

اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي من خلال تحليل المشاهد التي وقع عليها الاختيار من الفيلم وفق مقاربة جمالية ودلالية، للكشف عن الطريقة التي تم توظيف فيها الصمت والأداء غير اللفظي والإضاءة وحركة الكاميرا في بناء المعنى الدرامي والنفسي.وتم تحليل المشاهد بعد تقسيمها إلى وحدات دلالية بصرية تشمل التكوين والاضاءة، الصمت، حركة الكاميرا، زوايا التصوير، والأداء غير اللفظي، والدلالات الرمزية والنفسية، وتم التركيز التحليل على قراءة العناصر السينمائية بوصفها لغة بصرية متكاملة تسهم في التعبير عن البنية النفسية للشخصيات، بعيداً عن الحوار المباشر، مع مراعاة السياق الدرامي والواقعي للأحداث.

سابعا:تحليل العينة

ان المشهد الافتتاحي في فيلم وحش عرس النار يشكل مدخلاً دلالياً جمالياً للمناخ النفسي والدرامي الذي يسود داخل العمل، وكما لاحظت الباحثة، فإن بعض المشاهد وفي مقدمتها المشهد الافتتاحي الأول تعرض وتقدم كلعبة بصرية قائمة بذاتها، حيث يسود الصمت المشحون بالتوتر، وترافقه شحنة بصرية من الظلال والنار، من حيث الألوان الصورية، عند قرأتها يمكننا ملاحظة تحول تدريجي في الألوان إلى الأحمر والبرتقالي الداكن، وهو ما يرمز إلى احتراق داخلي يسكن الشخصية الرئيسية في الفيلم (عذراء) قبل ان

تظهر أو يسمع صوتها، إضافة الى أن المخرج قام باستبدال الحوار بالأداء غير اللفظي وبطء حركة الكاميرا، مع توظيف اهتزاز سريع وزوايا منخفضة للكاميرا، ليضيف ويجسد المزيد من مشاعر الاختناق والعزلة والاضطراب النفسي، ولبناء نمط للجو العام للفيلم الذي يسود فيه الجو الكئيب المغلق، اما بالنسبة للصمت بفيلم وحش عرس النار كفعل درامي، الذي يكشف حالة نفسية عميقة للأحداث والشخصيات، ويعزز من الحالة الشاعرية التي ينتمي اليها المشهد، كما ان الإضاءة الخافتة تتكامل مع كل من اللون والديكور وزوايا التصوير وحركة الكاميرا في تكوين مشهد بصري متلائم: مثلاً الإضاءة الخافتة وزوايا التصوير المنخفضة اضفت الطابع الخانق للفيلم، وبينما ساهم اللون الأحمر المشبع في الإضاءة بزيادة الإحساس بالخطر والتوتر، أما بالنسبة للأداء غير اللفظي برزت القلق والذنب وأسست البعد النفسي الذي سيظل حاضرًا طوال الفيلم.

1.افتتاحية الفيلم من 00:00:16 الى 00:00:50

من حيث التكوين والاضاءة

تعد بداية الفيلم بإضاءة قاتمة وباردة توحي بجو عام من الغموض والكآبة والعزلة، وهذا يدل على أن المخرج يريد ادخال المشاهدين في حالة عامة من الغموض وايصالهم الى عالم مأزوم، اما بالنسبة إلى الضوء الخافت المسلط على الجردان الحافلة والسقف يخلق تبايناً بين العتمة والضوء، ويركز الى صراع داخلي بين الحقيقة والانكار، أو بين البراءة والذنب.

من حيث الصمت

يعد الصمت في المشاهد الدرامية في فيلم وحش عرس النار مساحة عامة للتوتر ولإضافة تسلل للأحاسيس والمشاعر الثقيلة للمشاهد قبل أن تظهر الاحداث او يفهم المشاهد عمق القصة وأثرها النفسي، كما أن غياب الموسيقى التصويرية في المشهد الافتتاحي يعد تصريحاً جريئاً من المخرج ان الصمت ليس سكوناً، يعد الصمت في المشاهد كمهيء للمتلقي للجو العام والقائم للفيلم على الانفعال الداخلي أكثر من الحوار، ويشير إلى أن الفيلم سيعتمد على ما لا يقال بقدر ما يقال.

من حيث حركة الكاميرا وزو ايا التصوير

تبدأ المشاهد بلقطات بزوايا منخفضة تظهر المكان أكثر من الشخصيات، كأن الفضاء أو المكان بالأحرى من يقدم على الحركة ويسبق الشخصية بالفعل، أو لتوثيق ذاكرة المكان، كما أن الكاميرا تتحرك ببطئ وسلاسة وانسيابية في المشهد ما يعزز الإحساس بالترقب وكأن شيئاً يُنتظر للكشف عنه، اما بالنسبة لاستخدام اللقطة القريبة (Close-up) في لحظات محددة يضيف ثقلاً بصرياً لكل تفصيل مثل اليد، النظرة، الغبار، مما يوظف شعوراً بالاختناق والانغلاق لدى المتلقي.

من حيث الأداء غير اللفظي

تظهر الشخصيات في المقطع بحديث وتعبير عن طريق لغة الجسد أكثر من الكلمات مثل: النظرات المترددة، والحركات البطيئة، والجمود المتعمد في الملامح الذي يوصل شعوراً بالقلق والاختناق المكبوت، البطلة تحديداً عذراء تقدم عرضاً مميزاً عن طريق الأداء غير اللفظي، فهي تقدم ككائن يعيش في صمت دائم قليلة الحوار والحديث، وهو ما يضع الأساس لفهم شخصيتها التي من الممكن أن تكون قد عانت من بعض الامراض النفسية، كالتعلق المرضي، وانعدام تقدير الذات وغيرها، وهي ما يرمز اليها كرمز إلى الألم الداخلي والاحتراق النفسي.

من حيث الدلالات الرمزية والنفسية

الإضاءة رمادية في معظم المشهد وظلال تكسو الجدران وهي ترمز إلى أن الذاكرة مثقلة بالذنوب، الصمت في الافتتاحية يعبر عن اللاوعي، أو بداية الانزلاق نحو العزلة النفسية، غياب الحوار يعكس الانفصال الوجداني بين الشخصيات والمكان، كأن الجميع يعيش في عزلة اجتماعية داخل بقعة أو منطقة معينة من نفس المكان الذي يبدوا وكأنه مليء بالتشققات والفجوات من الداخل.

2.تحليل مشهد اكتشاف الخيانة المطبخ وغرفة النوم من 00:16:00 إلى 00:18:00

من حيث التكوين والاضاءة

يبدأ المشهد بلقطة متوسطة ثابتة على البطلة وهي تلاحظ زوجها يتحدث همساً بالمطبخ، الإطار العام للمشهد محكوم بإضاءة صفراء باهتة توحي بالعادية المنزلية، أما من حيث الإضاءة فهي خافتة ودافئة في المطبخ، وتعكس جو لمنزل حميمي لكنه مليء بالتوتر والضغط النفسي. ثم ينتقل إلى غرفة النوم، إن ترتيب الشخصيات والمساحة يعكس العزلة العاطفية للبطلة رغم وجود زوجها في

المكان، كما أن الأثاث والخلفية توحي بالانغلاق فهي مغلقة نسبيًا، إضافة الى ذلك إن الإضاءة يتم فيها التركيز على بقعة واحدة بالمشهد يضيف الإحساس بالضيق والانحصار الداخلي، بحيث تظهر غرفة النوم مظللة جزئياً فالمشهد يأتي وكأنه في منتصف الليل، مع مصابيح جانبية خافتة الإضاءة لتسليط الضوء على البطلة وملامحها، وزيادة الشعور بالانعزال النفسي والهدوء المشحون بالتوتر.

من حيث الصمت

بعد المكالمة يتحول طبيعة المشهد إلى مشهد صمت طويل نسبياً مما يسلط الضوء على التوتر النفسي للبطلة، بحيث خلق الصمت مساحة كبيرة للتأمل في الشخصية، مما أتاح للمشاهد من متابعة لغة الجسد وتعابير الوجه بدقة، لا يعني الصمت بأنه المشهد خالياً من الصوت بل هو يتعدى ذلك ليكون أداة درامية تنقل الألم والقلق الداخلي للبطلة والذنب بالنسبة إلى زوجها.

من حيث حركة الكاميرا وزو ايا التصوير

يبدأ المشهد بثبات الكاميرا من خلال المكالمة لتسليط الضوء على البطلة بشكل مباشر، ومن ثم تتحرك تدريجياً اثناء الانتقال الى غرفة النوم مع القليل من الاهتزازات لإضفاء إحساس بالتوتر الداخلي، استخدم المخرج لقطات قريبة (Close-up) على البطلة عند وضع يدها على صدرها أو البطن، لإبراز القلق والتوتر الداخلي، والانهيار، تم اختيار زوايا متوسطة لإظهار طبيعة العلاقة بين الزوجين والمسافة العاطفية بينهما، وتم توظيف لقطة واسعة محدودة للغرفة لتسليط الضوء على العزلة المكانية والنفسية.

من حيث الأداء غير اللفظي

تضع البطلة يدها على صدرها أو بطنها بشكل متكرر، ما يعكس القلق الداخلي، إضافة إلى حركة العيون والنظرات فيهي متقلبة بين الزوج والمكان الفارغ، وهذا ما يعكس الصراع النفسي الداخلي بينهما، تظهر لغة الجسد الزوج بأنها لغة مغلقة ومتحفظة لتضيف شعورًا بالمسافة العاطفية بينهما، إن عدم وجود حوار بعد المكالمة يضيف ويعزز تأثير الأداء غير اللفظي في نقل الحالة النفسية.

من حيث الدلالات الرمزية والنفسية

تدل حركة اليد للبطلة على صدرها أو بطنها رمزا للانفعال الداخلي، وإن الانتقال بين المطبخ وغرفة النوم تدل على الانفصال النفسي بين العالم الخارجي والداخلي للشخصية، ويدل الصمت الطويل والاهتزاز البسيط للكاميرا على التوتر المكبوت والعجز عن التعبير بالكلام، كما أن الإضاءة الخافتة والزوايا المغلقة تعكس العزلة النفسية والحالة النفسية المضطربة للشخصية، يشير المشهد كله الى تطور الحالة النفسية للبطلة قبل مواجهة الأحداث الكبرى للفيلم، ويجيز المشاهد لفهم الصراع الداخلي العميق للشخصية.

3.تحليل مشهد فستان الزفاف من 00:35:15 إلى 00:35:17

من حيث التكوين والاضاءة

يظهر الفستان في منتصف الكادر، ليكون محور التركيز البصري والعاطفي في المشهد، حركة الدخان مع زاوية التصوير التي تظهر من أسفل لأعلى تضيف إحساساً بالحركة داخل ثبات المكان، مع رمزية تصاعد الغضب أو الاحتراق الداخلي، الخلفية تظهر بصورة محايدة خالية من التفاصيل لتسليط الضوء على الفستان والدخان فقط، اما بالنسبة إلى الإضاءة فهي خافتة ودافئة، مع اللون الأحمر والبرتقالي الداكن، لتعكس التوتر الداخلي والاحتراق النفسي للبطلة وتضفي شعوراً بالرهبة أكثر من الفرح.

من حيث الصمت

المشهد صامتاً تماماً، لا يبرز فيه أي حوار أو شخصيات، ليكون الصمت الفعل الدرامي الرئيسي، فهو يركز انتباه المشاهد على الفستان والدخان ويعكس الاحتراق النفسي والقلق الداخلي للشخصية، ويتيح الصمت فرصة تحويله إلى لغة تعبيرية تفوق أي حوار لإيصال الحالة النفسية.

من حيث حركة الكاميرا وزو ايا التصوير

ان حركة الكاميرا في هذا المشهد شبه ثابته مع حركة بطيئة (Dolly In) خفيف نحو الفستان لتعطي إحساساً بالانجذاب التدريجي المركز الرمزي للمشهد، اما بالنسبة لزوايا التصوير فيبدأ المشهد بزوايا تصوير منخفضة (Low angle) لتضخيم الفستان واعطائه هيمنة رمزية، مع تصاعد الدخان تكون زاوية الكاميرا أمامية شبه متوسطة (Eye level) لخلق توازن بين العالم الواقعي والنفسي، انتهى المشهد بزوايا تصوير جانبية خفيفة (Oblique Angle) للإيحاء بعدم الاستقرار المكان أو الحالة النفسية.

من حيث الأداء غير اللفظي

غياب الشخصيات في المشهد يجعل الفستان والدخان هما الشخصية الرمزية، أي الأداء غير اللفظي يتمثل في حركة الدخان وثقل الفستان بالكادر، المشهد يركز على الرمزية البصرية التي محل التعبير الجسدي والكلامي، أي أن الصمت والأداء البصري همه الوسيلتان الاساسيتان للتعبير النفسي.

من حيث الدلالات الرمزية والنفسية

الفستان رمز الزوجة الثانية وهيمنة الحدث على البطلة، اما الدخان فقد أشار إلى الألم النفسي والقلق المكبوت، وتعد حركة الكاميرا البطيئة للكاميرا تكثف الشعور بالتورط العاطفي والصراع الداخلي للبطلة، استخدمت زوايا تصوير منخفضة بالمشهد لتعكس السيطرة الرمزية كأن الألم والعذاب أكبر من قدرتها على المواجهة، يحاكي المشهد الاستبطان النفسي للبطلة ويهيئ المشاهد لفهم عمق الصراع الداخلي قبل الأحداث الكبرى في الفيلم.

4.مشهد الحريق من 1:41:00 إلى 1:49:42

من حيث التكوين والاضاءة

يبدأ التكوين البصري للمشهد بمشهد احتفالي منظم، تم توزيع العناصر في الكادر يوحي بالفرح الظاهري، لكنه يخفي وراءه توتراً داخلياً ينعكس و يُرسم على وجه البطلة، مع اشتعال الحريق يتبدل التكوين من اتزان الى فوضى بصرية، بحيث تبدأ كل العناصر في كل الاتجاهات، وتتحول الخطوط المستقيمة إلى حركات متقاطعة كأن المشهد نفسه ينهار، تنتقل الإضاءة من دافئة إلى حمراء وبرتقالية متوجهة، لتتحول تدريجياً إلى ظلال داكنة يغطيها الدخان_ تعبير عن انقلاب المشهد من الفرح إلى المأساة، توظيف اللون الأحمر والبرتقالي المشبع بالإضاءة يحيل إلى انفجار داخلي وغضب مكبوت، فيما يشير الدخان إلى ثقل الندم والاختناق النفسي.

من حيث الصمت

على الرغم من وجود فوضى بصرية للحريق، الا أن الصمت الدرامي الثقيل ساد في معظم المشهد، غياب الحوار في مشهد ضخم ضاعف وقع الصورة في اذهان المشاهدين ومنح النار صوتًا بصريًا يحل محل اللغة، لا يعد الصمت في المشهد سكونًا بل هو توترًا داخليًا متحركاً يجعل المتلقي يندمج في المشهد ويسمع صدى الألم والذنب من خلال الصورة فقط، تمتد لحظات الصمت مع نظرات البطلة المليئة بالندم الحسرة والخوف والذنب ودموع الزوج التي تخلق تواصلاً صامتاً بين الشخصيات قائما عللا الشعور لا على الكلمة.

من حيث الكاميرا وزو ايا التصوير

استخدم المخرج مزيجاً متوازناً من اللقطات الواسعة والقريبة لخلق التناقض بين حجم الكارثة والتفاصيل الإنسانية داخلها، (Wide shots) تظهر المكان بأكمله وتظهر عمقاً نفسياً دلالياً واضحاً بحجم الحريق المتوقع حدوثه وعدد الضحايا، لترسخ الإحساس بالشمولية الكارثية، (Close-Shots) اللقطات القريبة تركز على تعابير الوجه وايماءات الجسد التي تفيد بالندم والحسرة والخوف والحزن ولتكشف حجم الانفجار النفسي، (To shots/Drone) تعطي وتوحي للمشاهد بعداً مهيباً، ليدخل في شعور أن الكارثة بحجمها تُرى من عين القدر، لا من عين الانسان، الالتفاف حول البطلة (Orbit/Tracking) لعكس مدى العزلة النفسية في مركز الحدث بالنسبة للعذراء الشخصية الرئيسية في الفيلم، إضافة الى تضخيم شعور الذنب في داخلها، اللقطات البطيئة (Slow Motion) عند سقوط العروس تزيد من وقع اللحظة المأساوية، وضخامة حجمها، وتجعل المشهد في بعد تأمل أكثر من كونه واقعي.

من حيث الأداء غير اللفظي

بالنسبة للزوجة الأولى عذراء الشخصية الرئيسة في الفيلم، حركاتها مترددة في البداية ثم تزداد حسماً لتعبير عن مدى حجم الألم الذي تعرضت له فتقوم بإشعال النار لتكشف التصعيد حول الفعل والحدث الرئيسي في الفيلم، دموع ونظرات مترقبة ووجه حزين دلالة نفسية على التوتر والخوف من اذية الاخرين، شعور قوي للانتقام وخوف من الندم، جسدها متيبس وحركاتها مرتعشة ومترددة حالة انفجار بعد كبت طويل. أما الزوج فقط ظهر على تقاطيع وجهه الخوف الارتعاش ونظرات شاردة وطويل نحو اللهب تدل على العجز والصدمة النفسية، إضافة الى شعور قوي بالندم، صدمته وصمته وعجزه عن ابدأ أي ردة فعل تدل على العجز الأخلاقي أمام ما صنعته يداه. العروس الزوجة الثانية ظهرت بحركات سريعة مرتبكة تدل على الخوف وسقوطها المفاجئ أمام الكاميرا

تدل على الهشاشة الجسدية أمام القدر ولها بعد نفسي أعمق وهو يدل على الانتقام من الزوجة الثانية التي هي بالبداية حاولت اخذ ما هو من حق غيرها، الأطفال في المشهد وحركتهم المحدودة والقصيرة ونظراتهم المذعورة خلقت تباين بين البراءة والدمار وقتل أنفس بغير حق، للتعبير عن حجم الدمار الذي قد يلحق بالآخرين نتيجة الانتقام، وجعلت من المشهد أكثر قسوة.

من حيث الدلالات الرمزية والنفسية

أفادت النار بكونها مكوناً رمزياً قوياً بالمشهد أو بالفيلم بأكمله الانفجار الداخلي والغضب المكبوت، ومثلت ذروة الصراع النفسي للبطلة والانتقام، الدخان اتى بتجسيد بصري للذنب المتصاعد والندم الذي يخنق البطلة بعد فعلها، الدموع أتت كمكون رمزي وبصري كعنصر مضاد للنار الداخلية للبطلة فهي تطفئ النار التي بداخلها لكنها لا تمحو الألم، الأطفال ظهرت بدلالة رمزية للبراءة والارواح التي قتلت بغير ذنب، اضافت اللقطات العلوية بعدا نفسياً فقد صورت البشر والمناطق كعناصر صغيرة أمام حجم الكارثة والبعد العميق للحريق كعقاب لا يمكن الفرار منه.

5.تحليل مشهد التخيل العرس المحروق-اثناء التحقيق من 1:19: 45 إلى 1:20:45

من حيث التكوين والاضاءة

يركز التكوين في هذا المشهد على البطلة في وسط الكادر، مع ابراز الصديقة واليد على الكتف، ما يخلق شبكة تواصل بصري مركزية تعكس التوتر النفسي لها، اما من حيث الإضاءة فإنها خافتة مع توظيف ألوان دافئة وحمراء رمزية للنار، لتعكس التهديد النفسي والاحتراق الداخلي للبطلة، اما بالنسبة للخلفية المحايدة، لتسليط الضوء على البطلة والأداء الرمزي للنار والدمار في الخيال.

من حيث الصمت

المشهد صامت خلفية صوتية غنائية لتعزيز التركيز على الأداء غير اللفظي ولغة الجسد، يتيح الصمت للمشاهد التفاعل النفسي مه حالة البطلة المكبوتة. الذنب، الخوف، تأنيب الضمير، يتحول الصمت كعنصر بصري إلى لغة تعبيرية قوية تعكس الحالة النفسية.

من حيث حركة الكاميرا وزوايا التصوير

الكاميرا ثابتة نسبياً على البطلة عند تفاعلها مع الصديقة، لإبراز التركيز النفسي والانفعال الداخلي، تتحرك الكاميرا ببطء عند ظهور صينية مشتعلة لتسليط الضوء على النار لإضافة رمزية، اختار المخرج زوايا تصوير واحجام لقطات مثل (medium shot) للبطلة والصديقة: إبراز الأداء غير اللفظي ولغة الجسد، (Low Angle) على الصينية واللهب ليضيف إحساسًا بالتهديد والسيطرة الرمزية للنار، كما اختار المخرج (Close up) على وجه البطلة ليظهر الرعب والصدمة، (Medium shot)للصديقة ويد البطلة على كتفها ليصبح التوتر النفسي واضحًا فور التواصل البصري الذي يظهر وجهًا محترقًا مشوه نتيجة الحريق، و(Wide shot) عند خروج اللهب ليرمز الى الانتشار والخطر والكارثة النفسية المحتملة.

من حيث الأداء غير اللفظي

صمت البطلة (عذراء) وحركات اليد على الكتف، تعابير الوجه وتوقفها عند رؤية الصديقة، كلها تشير إلى الذنب، الخوف، الحذر النفسي المكبوت، وجود الصديقة ووجها المحروق والصمت يعزز من الرهبة الرمزية للحريق في الخيال، أما بالنسبة للأداء غير اللفظي فهو يحل محل الحوار ويبرز الصراع النفسي المكثف.

من حيث الدلالات الرمزية والنفسية

النار والصينة تمثل الاحتراق الداخلي والشعور بالذنب والغضب المكبوت للبطلة عذراء، وجه الصديقة المحروق يرمز إلى الصدمات النفسية والشعور بالذنب حيال قتل الأبرياء، والعواقب المترتبة على القرارات الانفعالية، المشهد يجمع بين الرمز النفسي والرمزية البصرية ويجعل المشهد كثيفًا دراميًا وبصريًا في ذات الوقت.

6.مشهد المحكمة من 1:24:18 إلى 1:25:12

من حيث التكوين والاضاءة

تبدو الإضاءة متوازنة وباردة نسبياً، تعكس الطابع الرسمي للمحكمة، والألوان محايدة (بيج، خشبي، أبيض) لتسليط الضوء على تعابير الشخصيات، التكوين البصري مرتب، كل شخصية في مكانها يعكس النظام مقابل الفوضى الداخلية للشخصية الرئيسية.

من حيث الصمت

اعتمد المشهد على الصمت لنقل التوتر الداخلي، الشخصية الرئيسة عكست الصراع من خلال الصمت ولغة الجسد، إضافة انه هناك شعور بالعجز والضغط النفسي أمام المجتمع والسلطة القانونية.

من حيث حركة الكاميرا وزوايا التصوير

استخدم المخرج لقطات متوسطة وطويلة لإظهار التفاعل بين الشخصيات، وتم استخدام (Close-up) لتسليط الضوء على الانفعال الداخلي، وتم استخدام زوايا منخفضة على القاضي لإظهار السلطة والهيبة، وزاوية عين البطلة لتعكس العجز والمراقبة، والكاميرا غالباً ثابتة مع تبديلات سلسة بين الشخصيات، مما يعزز الجدية والتركيز على التفاعلات الإنسانية.

من حيث الأداء غير اللفظي

حركات البطلة وايماءاتها الجسدية مثل حركة اليدين، والوجه أو الفم تعكس التوتر والشعور بالذنب، القاضي هادئ رسمي لغة جسد مغلقة متحفظة تعكس السلطة، تدل حركات المحامي مثل ميلان الرأس لتعزيز التواصل، تعابير الحضور صامتة عيون ترقب تزيد من توتر الحدث.

من حيث الدلالات الرمزية والنفسية

المحكمة تمثل السلطة والمجتمع، ومواجهة العواقب، الأداء الجسدي يمثل الصراع والذنب والرغبة في الدفاع عن النفس، نظرات التوتر تعكس ضغط المجتمع، التركيب البصري واللون المحايد يعطيان شعورا بالاحتجاز النفسي والمراقبة.

الاستنتاجات

1. **من حيث جماليات الصمت والأداء غير اللفظي**

- أظهرت الدراسة أن فيلم وحش عرس النار يوظف الصمت والأداء غير اللفظي كأدوات أساسية للتعبير عن الحالة النفسية للشخصية الرئيسية.
- غياب الحوار أتاح للمخرج استخدام الحركة الدقيقة للعيون، اليدين، وتعابير الوجه لنقل الانفعالات الداخلية المكبوتة بشكل أكثر قوة من أي نص حواري.
- الأداء غير اللفظي أصبح لغة مستقلة لتصنع التوتر النفسي والدرامي للمشاهد، وتبرز الانعزال الداخلي والاختناق النفسي للشخصيات.

2. **الدلالات النفسية والرمزية للصمت والأداء**

- الصمت في المشاهد الحرجة يعكس الذنب، الخوف العزلة، والتوتر الداخلي للشخصية الرئيسية.
- الرموز البصرية مثل النار، الدخان، البخور، وفستان العروس، استخدمت لتصوير الصراع النفسي الداخلي والانتقام المكبوت لدى البطلة وربط المشاعر بالحدث الدرامي.
- التفاعل بين الشخصيات من خلال الأداء غير اللفظي (مثل وضع اليد على الفم، الكتف، حركات العين والجسد) يعكس التوتر النفسي الجماعي والعزلة الفردية.

3. **العلاقة بين الإضاءة، واللون وزوايا الكاميرا مع الصمت**

- تحول الإضاءة من الدافئة إلى الحمراء في مشاهد الحريق لتمثيل الغضب والانفجار الداخلي.
- زوايا تصوير منخفضة للكاميرا لتعطي الشخصيات رمزية الهيمنة أو الضغط النفسي.
- لقطات تصوير قريبة تسليط الضوء على الانفعال الداخلي، مقابل لقطات واسعة لإظهار العزلة أو حجم الكارثة

4. **التأثير الدرامي والإنساني للفيلم**

- اعتماد الفيلم على الصمت والأداء غير اللفظي يعزز الرسالة الإنسانية والدرامية إذ يترك مساحة للمشاهد للتفاعل النفسي والرمزي مع الأحداث.
- المشاهد الحرجة مثل الحريق ومشهد المحكمة توضح أن اللغة البصرية يمكن أن تكون أبلغ من الحوار في تصوير الانفعالات والصراعات النفسية.

- يربط الفيلم بين التجربة الفردية والتأثير الاجتماعي والقانوني، ليقدم تجربة شاملة للتوتر النفسي والعزلة والصراع الداخلي.

نتائج الدراسة

- يعتمد الفيلم بشكل كبير على الصمت والأداء غير اللفظي لنقل الانفعالات النفسية للشخصية الرئيسية، مع تركيز واضح على التوتر الداخلي والعزلة.
- عملت الإضاءة والألوان وزوايا الكاميرا على تعزيز الجو النفسي والدرامي، مع استخدام الرموز البصرية مثل النار والدخان وفستان العروس لتجسيد الصراع الداخلي والانتقام المكبوت.
- أُهمِلت مشاعر الاطراف الأخرى بالقصة أو ظهرت كحدث ولم تعطى اهتماما داخل القصة، مما زاد التعاطف مع الشخصية الرئيسة وأبرز من التأثير الكامل لأفعال الشخصية على المحيطين.
- في بعض المشاهد من الأداء غير اللفظي كان أداء الشخصية الرئيسة مبالغاً وهو ما يمكن تفسيره بكون الممثلة شجون الهاجري شخصية وممثلة مسرحية واساليبها التعبيرية قوية.
- يقدم كل من الصمت والأداء الجسدي رسالة إنسانية ودرامية قوية، رغم الضيق الكبير ورغم صعوبة تجسيد القصة ورغم التركيز على الحالة النفسية للشخصية الرئيسية، مما عكس عمق الصراع الفردي أكثر من التفاعلات الاجتماعية الكاملة.

التوصيات

- توظيف الصمت لعرض الصراعات النفسية للشخصيات وتعميق التجربة الدرامية.
- تطوير الأداء غير اللفظي للممثلين عبر تعبير الوجه وحركة الجسد.
- الدمج المتوازن بين الصورة والصوت لتعزيز البعد الحسي والوجداني.
- الاستفادة من تقنيات المسرح في الأداء السينمائي دون مبالغة.
- إعطاء مساحة للشخصيات الثانوية لتوضيح تأثير الأحداث على المجتمع.
- تشجيع الدراسات الأكاديمية حول الصمت والأداء غير اللفظي في السينما الخليجية.

Conclusions

1. **Regarding the aesthetics of silence and non-verbal performance**

- The study revealed that the film *Wedding of Fire Monster* employs silence and non-verbal performance as fundamental tools to express the psychological state of the main character.
- The absence of dialogue allowed the director to use precise eye, hand, and facial movements to convey repressed inner emotions more powerfully than any verbal text.
- Non-verbal performance became an independent language that generates psychological and dramatic tension for the viewer, highlighting the characters' internal isolation and psychological suffocation.

2. **Psychological and symbolic implications of silence and performance**

- Silence in critical scenes reflects guilt, fear, isolation, and the inner tension of the main character.
- Visual symbols such as fire, smoke, incense, and the bridal dress were used to depict the heroine's internal psychological conflict and suppressed desire for revenge, linking emotions to dramatic events.
- Interaction between characters through non-verbal performance (e.g., hand over mouth, shoulder gestures, eye and body movements) mirrors collective psychological tension and individual isolation.

3. **Relationship between lighting, color, and camera angles with silence**

- Lighting shifts from warm to red in fire scenes to represent anger and internal explosion.
- Low-angle shots give characters symbolic power or indicate psychological pressure.
- Close-up shots highlight internal emotion, while wide shots emphasize isolation or the scale of the disaster.

4. **Dramatic and human impact of the film**

- The film's reliance on silence and non-verbal performance reinforces its humanistic and dramatic message, allowing the audience space for psychological and symbolic engagement with the events.

References

1. Abu Latifa, W. (2025). Al-Taabir al-Basri wa Takamul al-Madmun fi al-Taswir al-Mu'asir. Majallat al-Ilam wa al-Funun al-Ilmiya al-Electroniya al-Muhakama, 6(22), 219-223.
5. 10. Abd al-Aziz, Omar. (2014). Tahawwulat al-Nass al-Basri al-Mar'iy wa al-Lamir'iy fi al-Funun al-Basriya. al-Hay'a al-Misriya al-'Amma li al-Kitab, Cairo.
6. 11. Smith, Geoffrey Nowell. (2010). Mawsuat Tarikh al-Sinima: al-Sinima al-Samitah, Tarjama: Mujahid Abd al-Mun'im Mujahid, al-Markaz al-Qawmi li al-Tarjama, Cairo.
2. Al-Bahnsawi, K., Al-Hudaybi, A., Mustafa, Abd al-Khaliq, M. (2016). Faaliyat Barnamaj Tadakhul Mubakkar Qaim ala al-Takamul al-Hissi fi Tanmiya al-Tawasul Ghayr al-Lafzi lada Ayinat min Atfal al-Tawahhud. Majallat Kulliyat al-Tarbiyya (Asyut), 32(4.2), 339-378.
3. Khadija, B. N. (2022). Jamaliyyat Tawziif al-Sawt wa Anwa'ihi fi al-Khitab al-Sinima'i al-Watha'iqi. Majallat Madkhal ila al-Dirasat al-Insaniya wa al-Ijtima'iya, 7(1), 674–690.
4. Al-Rubaat, A. (2015). Tada'iyat al-Laqta fi al-Waseet al-Basri (al-Film).
5. Amer, N. (2020). Dirasa Simyulujiyya li al-Idha'a al-Sinima'iya. Majallat al-Emara wa al-Funun wa al-Ulum al-Insaniya, 5(22), 625-640.
6. Ghashir, S. (2016). Tamazhurat Fan al-Sinima fi al-Masrah al-Jazairi: Dirasa Naqdiyya fi al-Nusus al-Masrahiyya. Majallat al-Alama, 2(2), 253–266.
7. Maki, A., Bali, A. W. (2023). Ta'thir Lughah al-Jasad ala al-Adha' al-Talfazi al-Arabi. Majallat al-Akademiya li al-Dirasat Mutadaddidat al-Takhasusat, 12.
8. Al-Hashimi, S. (2018). Tamathulat al-Sinima fi Riwayat "Hithaa' Fellini" li Wahid al-Tawila. Majallat Lark li al-Falsafa wa al-Lisaniyat wa al-Ulum al-Ijtima'iya, 1(31), 418–434.
9. Al-Yazidi, A. (2023). Jamaliyyat Kitabat al-Samt, Qira'a fi Qasidat (Awthanuna wa Awthanuhum li al-Muqallih). Majallat Jami'at al-Mahra li al-Ulum al-Insaniya, 4(2), 278-299.
7. Al-Mahmoudi, M. (2019). Scientific research methods. Yemen: Dar al-Kutub.
8. Coulthard, L. (2010). Listening to Silence. Editor's Note, 18.
9. Delmotte, I. (2013). Insounds: human sonic permeability and the practice of cinema sound design within ecologies of silences (Doctoral dissertation, Southern Cross University).
10. Edozie, V. (2023). Beyond Words: The Silence in A Silent Voice. Available at SSRN 5042783.
11. Fernández, C. F. (2021). Four steps towards the words of silence in cinema. JoSSIT, 62.
12. Gasparyan, H. (2019). Investigating the Making of Cinematic Silence (Doctoral dissertation, University of York).
13. Harjunpää, K., Deppermann, A. & Sorjonen, ML. Displaying Inner Experience Through Language and Body in Community Theater Rehearsals. Hum Stud 46, 247–271 (2023).
14. Jost, F. (2004). The look: From film to novel: An essay in comparative narratology. A companion to literature and film, 71-80.
15. Jürgens R, Grass A, Drolet M, Fischer J. Effect of Acting Experience on Emotion Expression and Recognition in Voice: Non-Actors Provide Better Stimuli than Expected. J Nonverbal Behav. 2015;39(3):195-214.
16. Onyenekwe, O. N., & Okpara, C. E. (2025). The nonverbal communication dimension of African movies. International Journal of Research in Social Sciences and Interdisciplinary Studies, 12(4), 183–192.
17. Rapa, S., & Taperte, J. (2021). SILENCE AND SPEECH IN FILM NARRATIVE STRUCTURE: LAILA PAKALNIŅA'S "THE SHOE" AND DĀVIS SĪMANIS'"EXILED". Culture Crossroads, 18, 6-19.
18. Ross, E. (2025). When Film Breathes: Topographies of Silence and Not-Quite-Sound. Quarterly Review of Film and Video, 42(4), 945-965.
19. Sagheer, I., Khalid, A., & Sarwer, S. (2024). Non-Verbal Communication Through Visual Storytelling: UMBRELLA Animated Short Film. Pakistan Languages and Humanities Review, 8(1), 277-292.
20. Salama, M. (2025). Urs al-Nar [Film]. Kuwait: Netflix Production.
21. Shilina-Conte, T. (2021). Silence as elective mutism in minor cinema. Film-Philosophy, 25(2), 130-150.
22. Xu, Z. (2025). Characterization and Emotional Expression of Digital Modeling in Film and Television Art. J. COMBIN. MATH. COMBIN. COMPUT, 127, 6829-6844.
23. Zloteanu, M., Krumhuber, E.G. & Richardson, D.C. Acting Surprised: Comparing Perceptions of Different Dynamic Deliberate Expressions. J Nonverbal Behav 45, 169–185 (2021).

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1732

The artistic operations of visual composition elements & pictorial language in constructing the television image

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 22 September 2025
Received in revised form 15 October 2025
Accepted 16 October 2025
Published 1 February 2026

Keywords:
engagements - composition - image- - television

ABSTRACT

The associative presence that characterizes the creative artistic process in its visual construction is one of the essential pillars of the visual formation process. This formation determines the entire visual structure of the television series and establishes its profound connection to the inherent aesthetic value within it. The role of the television image is not limited to being a visual form within a frame, but rather becomes an integrated structure manifested through the visual composition with its main elements and sub-components. Furthermore, visual language, as an artistic tool, is capable of producing an authentic achievement at the levels of artistic form and dramatic content, which together constitutes what is known as visual construction. From this standpoint, the television image possesses a set of visual and aesthetic components that enable it to present itself as both an art and a craft. These elements contribute to shaping its structure and supporting the process of narrating the dramatic events within the television series. The moving image here is not merely a carrier of events; rather, it is a means of capturing the imagination and transforming it into multiple meanings, whose connotations are renewed by different methods of employment and formation. Accordingly, visual construction, in its artistic and dramatic dimensions, is linked. Closely linked to the ability to realize the series' integrated artistic structure, the artistic engagement of visual composition and pictorial language imposes its presence within the dramatic context with deliberate awareness and organized intent, its impact clearly manifesting through the technical energies and visual treatments that work to fulfill the requirements of the artistic concept. This structure, in its formative essence, works to realize the artistic vision of the dramatic concept, giving the series a distinct form, especially in light of the technological boom witnessed by the new millennium, which elevated the television image to high levels of ability to create a visual form in which aesthetic features are clearly manifested and integrated through visual technologies capable of fulfilling the expressive and functional requirements of the artistic concept.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1732
Marwan Safaa Al-Din Hassan Khalaf: The artistic operations of visual composition elements & pictorial language in constructing the television image Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الاشتغالات الفنية لعناصر التشكيل البصري واللغة الصورية في بناء الصورة التلفزيونية

مروان صفاء الدين حسن خلف[1]

الملخص:

إن الوجود الارتباطي الذي تتسم به العملية الفنية الإبداعية في بنائها الصوري يعد من الركائز الجوهرية في عملية التشكيل البصري، ويعد ذلك التشكيل الذي يحدد البنية الصورية الكاملة للمسلسل التلفزيوني ويقيم صلته العميقة بالقيمة الجمالية الكامنة فيه، بحيث لا ينحصر دور الصورة التلفزيونية في حدود كونها شكلاً مرئياً ضمن اطار وحسب، بل تصبح بنية متكاملة تتجلى عبر التكوين البصري بعناصره الرئيسية ومكوناته الفرعية، فضلا عن أن اللغة الصورية بوصفها أداة فنية قادرة على إنتاج منجز أصيل على مستويات الشكل الفني والمضمون الدرامي، وهو ما يشكل في مجمله ما يعرف بالبناء الصوري، ومن هذا المنطلق، تمتلك الصورة التلفزيونية مجموعة من المقومات البصرية والجمالية التي تجعلها قادرة على تقديم ذاتها كفن وصناعة على حد سواء، حيث تسهم تلك العناصر في تكوين بنيتها وإسناد عملية سرد الأحداث الدرامية داخل المسلسل التلفزيوني، فالصورة المتحركة هنا ليست مجرد حامل للأحداث، بل هي وسيلة لاستنطاق المخيلة وتحويلها إلى معانٍ متعددة، تتجدد دلالاتها باختلاف طرائق التوظيف والتشكيل، وعليه فإن البناء الصوري في بعديه الفني والدرامي، يرتبط ارتباطا وثيقا بالقدرة على تحقيق المسلسل في بناؤه الفني المتكامل، ان الاشتغال الفني لعناصر التشكيل البصري واللغة الصورية إذ يفرض وجوده داخل السياق الدرامي بوعي مقصود وبقصدية منظمة، ليظهر أثره جليا من خلال الطاقات التقنية والمعالجات البصرية التي تعمل على تحقيق مقتضيات الفكرة الفنية، إن هذا البناء يعمل في جوهره التكويني على تحقيق الرؤية الفنية للفكرة الدرامية، مما يمنح المسلسل شكلا متميزا، لاسيما في ظل الطفرة التقنية التي شهدتها الألفية الجديدة، والتي ارتقت بالصورة التلفزيونية إلى مستويات عالية من القدرة على صناعة شكل صوري تتجلى فيه الملامح الجمالية بوضوح، وتتكامل من خلال تقانات بصرية قادرة على إنجاز المتطلبات التعبيرية والوظيفية للفكرة الفنية المطروحة.

الكلمات المفتاحية: الاشتغالات - التشكيل - الصورة - التلفزيون.

الإطار المنهجي

أولا - مشكلة البحث: -

يعد المسلسل التلفزيوني بناء هيكلي مركب يعتمد في بنيته الأساسية على نظم التصور الإبداعي والاشتغال الفني لنواحيه المرئية، إذ ان فكرة الفيلم وموضوعته الدرامية تتمثل في البداية في هيئة صورة ذهنية متنامية في وعي صانع العمل ولكنها سرعان ما تخضع بضوابط واشتراطات الوسيط الصوري من عناصر لغوية وعملية تكوين مدروسة لكي تحقق مقتضيات الفكرة الفنية، إذا لاحظ الباحث وجود ارتباط فاعل وحيوي ما بين عملية التكوين الصوري بمستوياتها وعناصرها التأسيسية وما بين عناصر اللغة الصورية التي تعمل على تجسيد الاحداث بالصورة و الصوت في الدراما التلفزيونية بأنواعها و ذلك كله لكي تنتج بنية تشكيلية للصورة ذات دلالات و معاني فكرية يوضحها النتاج المتكامل لعملية صناعة الصورة و انتاجها بواسطة هذه العملية البنائية التي في حد ذاتها تشكل وحدة متكاملة على هيئة عملية هدفها تشييد بنية فنية إبداعية تتمحور حول الوحدة الأساسية لبناء المسلسل التلفزيوني الا و هي المشهد التلفزيوني، و بوصفها الخلية الأساسية لبناء المسلسل فهي الوعاء الحاوي على الشكل وان الشخص المعني الذي يقوم بعملية بناؤه عقليا بشكل مدرك و بصريا بشكل محسوس هو المخرج، والذي يبوء هو بهذه المهمة الاساسية لأن البنية الصورية تنهض من خلال عملية التنظيم الشكلي الذي يقوم بتنظيم طبيعة العلاقات ما بين العناصر و الموجودات البصرية و الدرامية من أجل تحقيق المعنى، وتأسيسا على ما تقدم يحدد الباحث مشكلة بحثه معتمداً على التساؤل الآتي: -

ما هي الكيفية التي تعمل بها الاشتغالات الفنية لعناصر التشكيل البصري واللغة الصورية في بناء الصورة التلفزيونية؟

ثانيا - أهمية البحث: -

[1] جامعة بغداد /كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية / فرع الفنون التلفزيونية

تكمن أهمية هذا البحث في دراسته لعملية الاشتغال التي تقوم بها عناصر التشكيل البصري في الصورة التلفزيونية ودورها في عملية التكوين الصوري في المسلسل النلفزيوني مع عناصر اللغة الصورية المرئية إخراجيا لتجسيد الموضوعة الفكرية الفنية والدرامية للصورة، إضافة إلى أهميته الأكاديمية العلمية لكونه بحثا يرفد المكتبة التلفزيونية العلمية المتخصصة بدراسة جديدة.

ثالثا - أهداف البحث: -

يهدف البحث إلى: -

أ- كشف وتحديد العلاقة الارتباطية ما بين التكوين المرئي وعناصر اللغة الصورية في الصورة التلفزيونية.

ب- التعرف على كيفيات عمل التشكيل البصري في المسلسل التلفزيوني عبر توظيف عناصر التكوين وعناصر اللغة لتحقيق المعنى.

رابعا- تحديد المصطلحات: -

1- الاشتغال:

أ- لغويا:

وهو " مشتق من الفعل (شغَلَ) وهو العمل الحاذق في الأمور أو مزاولة العمل في موضعه الصحيح والمراد منه إيصال الأفكار وتحقيق المراد " (Ibrahim Mustafa and others, 2005, p. 136) ، ومن التعريفات الأخرى لمفردة الاشتغال " أن ينشغل المرء بأمر مهم عن غيره لأهميته التي يراد منه أفهام المقصد وتحقيق ما ضمنه بهذا الأمر بشغله له" (Ibn Manzur,, 1290, p. 2196).

ب- اصطلاحا:

يعرف الاشتغال اصطلاحا على انه " الفلسفة الوظيفية المتمثلة في العمل الفكري والحرفة اليدوية التي يراد منها إنجاز مهمة معينة أو إنتاج منجز فكري معين عبر إشغال ذهن صانع العمل ليشتغل بدوره بأدوات التعبير الفاعلة لتحقيق ما يبتغيه " (Jalal al-Din Sa'id,, 2000, p. 97)

ج- التعريف الاجرائي:

ومن التعريفات السابقة توصل الباحث الى تعريف اجرائي لمفردة (الاشتغال):

ان الاشتغال هي الطريقة التي يقوم فيها صانع العمل الفني (المخرج التلفزيوني) بتحقيق أفكاره وتنفيذ رؤيته الفنية، من خلال تشغيل ادواته وعناصره الصورية لتحقيق معنى الفكرة الفنية للمسسل التلفزيوني.

2- المسلسل التلفزيوني:

أ- لغويا:

يعرف معجم لسان العرب المسلسل من أصله " السلسل والسلسال والسلاسل، واراد بقوله مسلس مسلسل، أي فيه مثل السلسلة من الفرند، والسلسة اتصال الشيء بالشيء، وشيء مسلسل: متصل ببعضه البعض " (Ibn Manzur,, 1290, p. 2064)، ومن التعريفات الأخرى لمصطلح المسلسل وهو " مُسلسَل: اسم المفعول من سَلسَلَ، ومُسَلْسَلٌ: رسم فيه صَور كهيئة السلاسل، فيلم مسلسل: فيلم ذو حلقات، ذو حوادث مرتبطة بعضها ببعض " (Al-Saeed Badawi,, 1986).

ب- اصطلاحا:

ويعرف المسلسل التلفزيوني اصطلاحا على انه " عبارة عن حوادث متصلة تدور حول شخصيتين او ثلاث رئيسية مع شخصيات ثانوية تضاف في كل قصة جديدة (Edward Stachev and Rudy Bretz,, n.d., p. 76)"، ويعرف المسلسل التلفزيوني أيضا بانه " عمل درامي يعرض على شاشة التلفاز ويتكون من مجموعة من الحلقات المتتابعة التي تروي قصة واحدة أو مجموعة من القصص المتشابكة، وتعرض هذه الحلقات وفق تسلسل زمني محدد سواء يومي أو أسبوعي ويتميز المسلسل عن غيره من أشكال السرد التلفزيوني بطول مدته وبتطور شخصياته وأحداثه تدريجيا من حلقة إلى أخرى " (Mustafa Moharam, , 2010, p. 114).

الإطار النظري

المبحث الأول

(النظام البنائي للعناصر الصورية في التشكيل المرئي)

أرتبطت مفردة البناء في الفنون الصورية بفكرة العمليات الفكرية والتحضيرية لإنتاج منجز فني درامي يحقق مقتضيات الفكرة الفنية على صعيدي الشكل والمضمون، وفسر (التهانوي) البناء على أنه " فعل التشييد والتعمير، أي أن تبتدع هيكلا جديدا بإستخدام البراعة والحرفة وما يتوفر لك من مواد لكي تشيد بناؤك " (Al-Tahanawi, 1996, pp. 345-346) ، و البناء في حد ذاته يتسامى على مبدئية الأفعال ليجمعها في صيرورة واحدة هي العملياتية التي تجمع و تنظم الأفعال التي تمثل بمقتضاها فعل البناء و التي تجمع الشكل و المضمون لأنتاج الصورة الفنية، فالبناء في الفن هو " النشاط الشكلي الجمالي الذي يبني البنية الداخلية للعمل الفني ممثلا بالفنان، اي أنه عمل جمالي يصنع و يتناول الأعمال الفنية كبنية و قيمة في الوقت نفسه " (Fadl, 1998, pp. 85-86)أي أن البناء هو فعل معتمد على تلك القدرة الإبداعية التي يتمتع بها صانع العمل (المخرج) و حرفته الفنية في بناء منجزه الفني، و هذا المبدأ يطرح قضية اساسية جدا في تحديد من يكون مسؤولا عن مهمة البناء الصوري في الدراما التلفزيونية كوحدة بنائية متكاملة آلا و هو المخرج لأن نطاق مسؤوليته في العمل الفني يتحدد في " التفسير العام للنص و أن يتأكد من أن كل عناصر الإنتاج منسجمة و خاضعة ، أي يسيطر على كل جوانب العمل المتكامل " (Jannetty, 1981, p. 151) مما يجعله يجعل من عملية البناء الصوري حجر الزاوية الذي ينطلق منه صانع العمل إلى تحقيق ما تقدم في بنائية الصورة التلفزيونية، وهي هنا البنية التشكيلية التي تعمل على كافة الأصعدة من تمثلات الصورة الذهنية و حتى البناء التصميمي لمفهوم الفكرة و تجسيدها مرئيا حتى تحققها كمنجز فني نهائي.

إن بناء التشكيل البصري في الصورة السينمائية هو النتاج الحاصل عن علاقة ارتباطية بين محورين أساسيين في مجمل العملية الإبداعية في السينما وهما: -

أ- تنظيم الهيئة البصرية.

ب- تكوين الصوة التلفزيونية.

إذ هذين المحورين الأساسيين هما " المحصلة التركيبية للوظيفة الفاعلة للمخرج الذي يقوم بجمع هاتين العمليتين بهيئة إبداعية تنتج لنا شكل ومعنى من كل ما هو متجسد مرئيا في حيز الإطار الصوري " (Wulff, 2017, p. 38)، إن إخراج الدراما التلفزيونية بوصفها صناعة للتشكيل البصري و بوحدته الأساسية (المشهد التلفزيوني) ما هي إلا ناتج العلاقة الطردية بين عملية التنظيم الشكلي للموجودات في حيز الإطار الصوري الذي يبنى في البدء إدراكيا بمعنى توارده في ذهنية صانع العمل (المخرج) الذي يقوم بعملية التنظيم لمساحته المرئية ليحققها بشكل مادي متجسد اي منظم شكليا عبر فعل التنظيم البصري الذي " يشكل برؤيته الذاتية الفنية المتجسد المرئي ماديا بعدما شكلها وجدانه و عقله و أحاسيسه ليتلقاها المشاهد بالإحسان و القبول " (Shimi, 2014, p. 321)، إذ ان التشكيل كفعل في حد ذاته يعمل من منطلق التماهي من التنظيم كغاية قصدية في بناء المضمون الفكري للمتجسد المرئي الذي تنتجه عملية التكوين الصوري كقاعدة بنائية ينجز عبرها المخرج مهمته الفنية الإبداعية في تحويل ما هو نصي أو متخيل إدراكي إلى هيئة شكلية بصرية تصنعها الحواس و تحقق تمثلات فكرية أو إتصالية يريد من خلال الصانع أن يوصل رسالته الفنية بجوانبها الإبداعية عبرها إلى المتلقي.

يعد مفهوم البناء التشكيلي في الصورة التلفزيونية بمثابة القاعدة التي تنطلق منها كل العمليات الفنية و الإبداعية لصناعة و إنتاج صورة سينمائية، إذ إن هذه المفردة في حد ذاتها ترتبط لغويا بمفهوم الحرفة أو الصنعة و لكن مفهومها الفكري يتعدى كل ذلك لأن البناء (Construction) يتجاوز ترجمته اللغوية إلى معنى أكثر شمولية و أدق بشكل وظيفي، و هذا يفسر بأن البناء الصوري هو " مجال رؤيتنا ليشمل الأحداث التي ليست داخل المدى المباشر لسمع الفرد وبصره، أي أن الانسان هو مركز الحدث عبر قراره و تشكيليته من خلال وعيه المتعمق " (Lawson, 2002, p. 381)، و ان دل هذا على شيء فهو يدل على إن البناء ليس مجرد فعل تصوري أو تخييلي بل هو عملية مترابطة بشكل وثيق تجعله يصنع عبر ذائقته الفنية وعمله الإبداعي الصورة التلفزيونية، و بما أن الصورة الفنية تعتمد بشكل إساسي لتحقيق متطلباتها على الدراما بوصفها فعلا في ذاتها يحاكي و يجسد مرئيا الأفكار و العواطف على هيئة أحداث مرئية مسموعة فتكون عملية البناء على حد قول فيليب سيدني " نقطة البداية لدى الفنان، فهي ما وراء ذلك

العمل الفني الذي يعتمد على التخيل و قدرة الفنان على الإبداع و الإبتكار " (Hammouda, 1998, p. 53)، فمفردة البناء لا تفسر فقط على إنها (أن تبني شيئا أو أن تقوم بشييده) بل إنها تسمو على ذلك من خلال شمولها لفعل الإنشاء في عملية تمثيل الفكرة الدرامية صوريا في عبر القاعدة البنائية الأساسية و هي العلاقة الفنية الإشتغالية ما بين محوري البناء الأساسيين (التنظيم الشكلي البصري) و عملية (التكوين الصوري) التي يمكن بواسطتهما صناعة عمل درامي تلفزيوني ذو قيمة فنية وجمالية، إذ أن منطلق التخطيط للمخرج هو عبر فعل الإنشاء الذي يتم عن طريقه تنشئة الفكرة الدرامية و بناؤها صوريا أي (تنظيمها) على مستوى الموجودات المرئية الداخلة في حيز الإطار و بناؤها في هيئة شكلية (تكوينية) من قبل المخرج لتحقيق مقتضيات الفكرة و إيصالها في بنية صورية تعبر عناصرها و موجوداتها البصرية عن المضمون الدرامي للحدث، إذ يتحقق هذا بشكل رئيسي من خلال الأرتباط البنائي ما بين فعل التنظيم الإبداعي للمخرج و بين عملية البناء التكوينية للمسلسل التلفزيوني، و ذلك من خلال الاشتغال الفني في عملية التنظيم لعناصر التشكيل البصري والتي تعتمد على بنية تصميمية خالصة مادتها الأساسية الخام هي عناصر التشكيل البصري ، إذ أتفق العديد من منظري الفنون البصرية مثل (ماير، دوركهايم) (Meyer, 1966, p. 237) بأن هذه العناصر هي: -

أ- الخط:

إذ يعبر صانع العمل (المخرج) عن رؤيته الفنية من خلال أنماط الخطوط الشكلية التي تتنوع بين (المنحنية curved - الزوايا المستقيمة straight angles - الخطوط المائلة slashes - الخطوط المقوسة arched lines)، إذ تمكن هذه الإنماط الشكلية للخط كعنصر بنائي المخرج من تصميم الأشكال والهيئات المختلفة بواسطة الخطوط المرئية المتنوعة والتي تبني مصفوفات مرئية (visual matrices) ناتجة عن التجاور و التقاطع بين الخطوط الأفقية و العامودية و التي " تحولها إلى أداة لتحديد و إنتاج الهيئات الشكلية المتنوعة فهي تحدد إتجاهات الحركة و إمتداد الفراغ إذ إن تنظيم البناء المرئي للخطوط يحقق القدرة على بناء الشكل و حركته و بالتالي تتبعها بصريا في مساحة الإطار الصوري " (Olson, 1994, p. 14)، و هذا بدوره بقوم بإنتاج الأشكال و الهيئات الصورية المختلفة التي تنتج إخراجيا عن التنظيم الشكلي لنقطة إنطلاق الخط البصري و إمتداده الشكلي الذي يصمم و يحدد المتجسد الصوري لها.

ب- الشكل:

تتبين هنا الرؤية الفنية للمخرج في تنظيم الصورة التلفزيونية بنائيا عبر توظيف الشكل كهيئة صورية بانواعها المتعددة لغرض ترسيم تكوينات صورية داخل بنية المشهد التلفزيوني المحسوس مرئيا من اجل " أن تقرر رؤية المخرج الفني و عالمه الفلسفي من الناحية البصرية أو المرئية " (Jannetty, 1981, p. 122) ، إذ تقدم الأشكال داخل حيز الإطار الصوري خاصية بناء الهيئات الشكلية اي كيانات صورية مثل (الأشكال البشرية - التجمعات المعمارية - الأشكال الطبيعية) التي تساهم في بناء الصورة السينمائية و رؤيتها الفنية عبر اسلوب المخرج التنظيمي في (التجانس - التجاور - الإختلاف) لغرض بناء الهيئة الشكلية للموجودات المكانية في الصورة التلفزيونية.

ج- اللون:

هو عنصر بنائي اساسي في الصورة و يعود ذلك إلى قدرته على إعطاء الصفات المظهرية للأشكال و الموجودات الصورية في حيز الإطار الصوري و التي يكون مصدرها الرئيسي هو الرؤية الفنية للمخرج الذي ينظمها بنائيا وفقا " لأسباب درامية أو مبررات عاطفية أو أنفعالية تفضي إلى عملية تنظيمية يراعي فيها المخرج التوافق والتباين والتوازن بين مساحات القيم اللونية والمعتم والمضيء لإنشاء القصد الفني الدرامي و خلق الإحساس الجمالي للصورة المتحركة " (Tarkovesky, 2008, p. 77)، فهو يحقق تلك القدرة الحسية المتجسدة مرئيا لصفات الأشكال و الهيئات الصورية و تبادل العلاقات الدرامية التي تمثلها الفكرة الفنية.

د- الفضاء:

هو العنصر البنائي الذي يجمع تصميما في جنباته جميع العناصر الشكلية و الهيئات الصورية في مساحة صورية مستعرضة، تنظم العلاقات ما بين الفضاء الصوري في حيز الإطار الصوري التلفزيوني مع قابلية توزيع المساحات الممتلئة و الفارغة فيها لخلق الدلالات الدرامية و الرمزية عن طريق " إبراز النمط الإخراجي في تقسيم المساحات الموجودة في مستويات الصورة مع مراعاة توجيه الفضاء الممتد في إطار اللقطة على وفق القصدية الفنية التي يفترضها صانع الفيلم لتحقيق فكرة المسلسل " (Wulff J. , 2017, p. 62)، فالفضاء و المساحة عنصران متجاوران في علاقة بنائية داخلية محاطة بخطوط و لها صفة تحديد الحدود الخارجية للحجوم.

هـ- المنظور:

هو الذي يوحي بواقعية الصورة المتحركة من خلال خلق الإيهام البصري بعمق الصورة و الذي بدوره يولد الإحساس بالتجسيم المرئي للبعد الثالث فهو " وسيلة الفنان و حيلته في خلق الإدراك الحسي بالعمق للصورة ذات البعدين لكونه عنصر دال لكونه يستخدم من أجل تكوين شبكة علاقات بين العناصر المكونة للصورة و بين المعنى المبتغى من ذلك التنظيم المنظوري للصورة" (Al-Sayed, 2019, p. 37)، و الذي يقدم بدوره الإحساس البصري بواقعية الحدث في الصورة بالشكل الذي يبني مضامين الفكرة الدرامية عبر توزيع الموجودات البصرية (الأشكال و الهيئات الصورية) على إمتداد خطوط المنظور و تنظيمها بنائيا في المشهد التلفزيوني.

و- الكتلة:

تعرف الكتلة على أنها " مقدار فيزيائي، و هي مقدار ما يحويه الجسم من مادة، و هي أيضا مفهوم مركزي من الميكانيكا والمواضيع ذات العلاقة بها و تقاس قوة الكتل على وفق الوزن و بذلك تُعبّر الكتلة عن كمية المادة " (Kitaygorodsky & Landau, 1978, p. 27)، و هي مقدار الحيز الذي يشغله حجم الموجودات أو العناصر البصرية من فراغ في إطار الصورة التلفزيونية فهو عنصر تنظيمي يمكن المخرج من بناء تشكيل صوري عبر دمج الأشكال المتنوعة إما لأنتاج هيئات صورية أو بنى صورية مختلفة لخلق الإيحاء أو بناء الدلالات الرمزية للفكرة الدرامية، فمن تجمع و تلاقي الخطوط تنشأ الكتلة و تبدأ علاقة الكتلة بالاخرى ومن ثم علاقة المجموع بالفضاء لخلق العلاقات من اوزان الكتل عبر فعل التوزيع التي يتوخاه المخرج من البناء التنظيمي للصورة السينمائية لتحديد طبيعة العلاقات بين الكتل المتقابلة أو المتضادة في الصورة.

ز- الحجم:

ويعرف على أنه " مقياس فيزيائي لقياس الحيز الذي يشغله جسم ما - حقيقي أو تخيلي - في المكان، ويختلف عن المساحة بأنها مقياس لحيز ثنائي الأبعاد، بينما الحجم هو مقياس لحيز ثلاثي الأبعاد،الحجم يعبر عن الفراغ الذي تشغله هذه المادة " (Krantz & Schwartz, 2015, pp. 169-199)،إن الخاصية التنظيمية لتوظيف الحجوم في الصورة التلفزيونية نابعة من وجهة النظر الخاصة للمخرج (رؤيته الفنية) و التي يوجه إهتمامه فيها إلى المزايا و الصفات الشكلية التي يحددها في وظيفته الاخراجية التي تتعلق هنا بمجال التنظيم لهذه العناصر البصرية لتحقيق البناء الصوري الأمثل لتجسيد معالم الفكرة الدرامية في الصورة السينمائية و على أسس تخيلية للمخرج لتقدم في النهاية قيمة جمالية ناتجة عن هذا البناء التنظيمي، يبدأ الشكل في الصورة السينمائية من النقطة ثم تمتد لتكون الخط والمساحة والكتلة وصولا الى شكل معين وهو التنظيم البصري لحيز الإطار السينمائي الذي يكون ضمن رؤية فنية إبداعية تحقق واقعا صوريا حيث تتآزر فيه عناصر التشكيل البصري فيما بينها لتكون شكلاً ذا بناء منتظم يحوي علاقات فنية.

ومن العوامل الأساسية التي تشترك في عملية الاشتغال الفني من اجل تحقيق بناء الصورة التلفزيونية هو التكوين، و الذي يعرف في الفنون الصورية على أنه " فن الترتيب بروحية تزينية لعناصر مختلفة يستخدمها الفنان للتعبير عن عواطفه " (Dean, 1986, p. 45)، فعملية التكوين تحقق الوحدة و التكامل بين العناصر المختلفة في العمل الفني، فهي عملية توزيع (distribution) للموجودات البصرية و المكانية و الأشكال داخل حيز الإطار للصورة المتحركة، و كما عرفه (ماشيللي) بأنه " عملية التوزيع القصدي لعناصر الشكل البصري المجسدة صوريا بالمكان و الشخصيات و التي تجمعها و تمثلها الخطوط، الأشكال، الكتل و الحركة و التي يتم ترتيبها في تناغم يحقق لنا بناء صورة فنية تجسد الأحداث و تعمل على إيصال الفكرة إلى المتلقي " (Mascelli, 2005, p. 200)، إن التكوين هو الذي يحكم عملية الاشتغال الفني للصورة بنائيا عبر تحويل عناصر التشكيل البصري إلى مكونات فاعلة ضمن اطار المشهد التلفزيوني وذلك من خلال عملية التمثيل المرئي لعناصر اللغة الصورية، إذ يتجسد هذا التمثيل المرئي في بناء هيئات صورية من الشخصيات و الأكسسوارات و الموجودات المكانية و التكوينات الطبيعية عبر توزيعها في منظور الصورة التلفزيونية وعلى وفق الرؤية الإخراجية للصانع، فتتحول الخطوط إلى هيئات شكلية صورية و يتم توزيع الكتل و تحديد حجومها عبر عملية التكوين التي توزع العناصر البصرية في فراغ و فضاء الصورة، و هنا تتبين لنا وظيفة المخرج الأساسية في بناء الصورة التلفزيونية من خلال عملية البناء داخل إطار الصورة لأنه " يقوم بقاعدة التكوين في الصورة... يقوم بتركيب التكوينات على إطار ثابت الحجم " (Jannetty, 1981, p. 77)، تتكون عملية التكوين من عناصر صورية تعتبر غير مرئية بشكل تقسيمي داخل حيز الإطار الصوري و لكنها تتجسد مرئيا عبر عملية توزيع الموجودات و المكونات المرئية في داخل الإطار لتحقق بدورها عملية البناء الفني للصورة المتحركة، إذ تتكون

الصورة التلفزيونية من مكونات صورية متعددة تتيح للمخرج تحقيق رؤيته الفنية، و التي من ابرزها مستويات المسافة الصورية وهي " المسافات البينية المتعددة بين سطح الشاشة و عمق الصورة التي تعمل مرئيا داخل حدود إطار الصورة السينمائية من أجل تجسيم المكونات المرئية و تفعيلها دراميا " (Roy S, 2000, p. 92)، إذ يتم توظيف المستويات المرئية في الصورة إخراجيا لتقديم دلالات رمزية أو إيحائية عن الثيمة الدرامية التي يعالجها المشهد في المسلسل التلفزيوني، إذ يوظف المخرج مستويات المسافة الصورية من أجل إما التركيز أو الإبعاد أو تحقيق أي غرض درامي في حيز الإطار الصوري عبر توزيع المساحات و الأشكال و تحديد مديات حجوم الكتل في المسافات التي تتكون بين مستويات السينمائية التي تنقسم على النحو الآتي :-

1- مستوى ما خلف الصورة:

وهو المسافة التي " تتحدد في نهاية الصورة أي خلفيتها في عمق الإطار الصوري الذي يجعل الأشياء بعيدة عن سطح الشاشة، فهي مستعرضة تكوينيا في نهاية الأفق المنظور " (Mascelli, 2005, p. 203)، يوظف المخرج هذا المستوى الصوري في عدة دلالات تكوينية منها ما يوحي بالبعد عن مركز الموضوع في حالة حجوم اللقطات البعيدة أو بناء العلاقة ما بين المستويات الأقرب صوريا إلى ما هو موضوع قصديا بالتكوين في نهاية الصورة التلفزيونية.

2- مسافة وسط الصورة:

و هي المنطقة التي تقع في مركز الصورة و التي عادة يوظفها لمخرج لغرض تركيز الأحداث في منطقة التركيز البصري لأنها تعد "الأجزاء الوسطى من الشاشة تحجز عموما لأكثر العناصر المرئية أهمية، هذه المساحة تعتبر بشكل غريزي على إنها مركز الإهتمام الضمني" (Jannetty, 1981, p. 82) إذ أن صفة المركزية التي تتمتع بها هذا المسافة تجعل غالبية المخرجين يلجأون إلى إستخدمها لبناء منطقة تركيز بصري عالية الحساسية في جذب الإنتباه إلى محور الأحداث وإلى المكونات الصورية التي توضع هناك قصديا لخلق قيمة درامية عالية.

3- مستوى أمام الصورة:

و يعرف هذا المستوى على أنه " كل ما هو ماثل للعيان البصري في مقدمة الصورة و سطح الشاشة فهو كل ما يطل علينا من نافذة الضوء التي ترينا عالما جديدا " (Marati, 2003, p. 28)، إذ عندما يقوم المخرج بوضع أي عنصر صوري في مقدمة الصورة التلفزيونية أي أمامها فأنه يقوم بحجب أية عناصر شكلية أو موجودات مكانية في خلفية الصورة و ذلك للدلالة على الهيمنة الدرامية للشخصية أو العنصر المرئي على وحدة الموضوع أو الجو العام مما يولد حالة من التوتر النفسي أو السيطرة الدرامية على المشهد التلفزيوني.

المبحث الثاني

(التشكيل البنائي للصورة التلفزيونية عبر منظومة اللغة الصورية)

من أجل أن يكتمل بناء الصورة السينمائية على المخرج ان يقوم بعملية الاشتغال الفني والتي سوف تكون هي المحور الذي يجسد الأحداث ويحقق مقتضيات الفكرة الدرامية ليخلق صورة سينمائية ذات سمات حسية جمالية، وهو توظيف عناصر اللغة الصورية البصرية منها أي المحسوسة مرئيا ومدركة عقليا في الوقت، والتي حددها (مارسيل مارتان) بالآتي: "

أ- الشخصية.

2- آلة التصوير.

3- المونتاج.

4- الإضاءة.

5- الصوت.

6- المناظر والديكور " (Martin, 2009, p. 53).

إذ تعمل هذه العناصر الأدائية الظاهرة مرئيا في حيز إطار الصورة المتحركة وتقوم بالمشاركة في تجسيد الأحداث وبناء المواقف الدرامية لأنها اداة المخرج الفاعلة في إكمال بناء الصورة التلفزيونية وكما يقول عنها (بازوليني) " إن لديها أسلوبا فهي أداة لغوية تؤسس عليها.. فهي تشكل أساس التعبير " (Nichols, 2007, pp. 320-321) ، أذ تعمل هذه العناصر اشتغاليا في داخل إطار الصورة التلفزيونية على تحقيق مقتضيات الفكرة الفنية والدرامية للمسلسل التلفزيوني، و بالشكل الآتي:

أ- الشخصية:

إن تحقيق البناء الفني في المشهد التلفزيونية يعتمد في الأساس على الأداء التمثيلي الذي يحقق الرؤية الفنية للعمل التلفزيوني الدرامي بشكل خاص والذي بدوره يحقق الأقناع بالشكل الأدائي بشكل عام، كما يقول أنطونيوني " إن المتطلب الجوهري للممثل هو التعبيرية " (Jannetty, 1981, p. 380)، أي القدرة على إعطاء التعبيرات الدرامية والتي تبين قوة الأداء في إيصال الحالة النفسية للمؤدي عند أداؤه الشخصية، و الذي يحقق ذلك المهارة الادائية و الإبداعية التي يجب ان يتمتع بها الممثل من خلال تفاعله الحركي و الدرامي مع الموجودات المكانية و البناء التكويني للصورة التلفزيونية التي ينطلق من خلالها لتحقيقه فعل التجسيد للشخصية التي تعمل و تزدهر ضمن النطاق البصري المرئي للصورة سواء اكانت متحركة أو ثابتة.

2- آلة التصوير:

إن الدور الذي تلعبه آلة التصوير هو ليس فقط دورا وظيفيا يقضي بتسجيل كل ما يمر من أمام العدسة من أجسام وأشكال وحركات في الصورة السينمائية، بل هو يتعدى ذلك بكثير عندما و ذلك عندما وصفها (مارتان) بالدور التعبيري الخلاق، و هذا يتجسد مرئيا في الصورة التلفزيونية عبر قدرتها الإشتغالية العالية على " تحقيق المتطلبات التصويرية لتسجيل التكوين البنائي للصورة بمساعدة الكاميرا " (Romm, 1981, p. 57)، و في ظل التطور الحاصل في تقنيات آلة التصوير و العدسات تمكن المخرج من بناء و تكوين صورة تلفزيونية فائقة الجودة و الدقة في كل المستويات بدءا من حركات الكاميرا و وصولا إلى زوايا اللقطات، اذا تشتغل آلة التصوير بأدواتها البلاغية لتحقيق متطلبات التجسيد و العرض التلفزيوني الدرامي.

3- المونتاج:

يعرف المونتاج أساس على أنه " التنظيم السردي للمشاهد والقطات على وفق التسلسل الزمني الذي تضعه القصة " (Hofstadter & Griffin, 2015, p. 46)، فهو في طبيعته يقوم بتنظيم الدفق المرئي من المتواليات الصورية وفقا لإيقاع معين يضعه المخرج ضمن رؤيته الفنية عند عرض عملية التشكيل البصري التي تتحول إلى تكوينات مرئية تمثل بالمجمل صورة المسلسل التلفزيوني، والذي يقوم عنصري الصورة و الصوت معا في تجسيد الأحداث و سرد رواية المسلسل، لذا تعددت الأساليب و الأنواع من طرق و طرز المونتاج التي يستخدمها المخرجون عبر توافق الطريقة المونتاجية مع النسق السردي الذي يختارونه لرواية الأحداث، و عندما نضع المونتاج في مصاف عناصر اللغة الصورية التي تعمل بالتوافق مع عملية التكوين الصوري نجد بأن هذا العنصر هو ذو صفة تنظيمية سردية تعمل على تحقيق البناء المنطقي لسير الأحداث مع إمكانية التعديل البصري على العناصر الصوري التي تعمل ضمن الهيكل التشكيلي العام للصورة التلفزيونية، لأن المونتاج هو " واحده من أهم عناصر التعبير الدرامي في البناء الصوري المتدفق كون لها خصوصيتها الجمالية البنائية " (Hassan, 2016, p. 47) .

4 -الإضاءة:

إن الدور الذي تلعبه الإضاءة في عملية بناء الصورة التلفزيونية يتجاوز دورها التقليدي في إنارة الصورة حتى تتمكن آلة التصوير من تسجيل ما يحدث، بل تعدى ذلك ليصبح دورها على حد قول (أرنست لندجرين) " هي العنصر الخلاق الثاني لتعبيرية الصورة.. إن الإضاءة تفيد في تحديد وسبك إنحناءات وإستدارات الأشياء، وفي خلق الإحساس بالعمق المكاني، وفي خلق جو إنفعالي " (Martin, 2009, p. 43)، فالإضاءة تحقق حالة الجو العام من خلال قدرتها على التعبير عن الحدث و تركيز الإهتمام تكوينيا بالعناصر التي تتطلب تركيز أو تحديد منطقة إضاءة لونية عالية الشدة أو منخفضة الشدة و ذلك وفقا للرؤية الفنية للمخرج و للضرورات الدرامية و التي تتحقق تكوينيا في المشهد التلفزيوني، و ذلك عبر تحديد مناطق القوة و الضعف و السيطرة الدرامية لكل من الشخصيات و الأجسام في حيز إطار الصورة، و للإضاءة قدرة تحقيق و انجاز ذلك عبر التدرجات الإضائية و الإضاءات البقعية المركزة و الفيضية منها التي تستخدم لأنارة المواضيع المحددة في جنبات التكوين الصوري لتحقيق مقتضيات الفكرة الدرامية و ابراز قيمتها الفنية بشكل إبداعي.

5- الصوت:

إن توظيف الجانب الصوتي في المسلسل التلفزيوني هو عملية تعادل في قيمتها البنائية والفني عملية البناء الصوري وذلك لإن الصوت ليس مجرد عنصر مصاحب للصورة المتحركة ولكنه توظيف إشتغالي غاية في الأهمية لكونه " توظيف بشكل إبداعي من خلال جعل الصوت ذا قدرات على إنتاج الصورة الذهنية وبناء دلالات ومعطيات جمالية" (Al-Baydani, 2016, p. 90)، و يعد هذا

العنصر في مجمل عملية انتاج و صناعة المشهد التلفزيوني عنصرا بنائيا تكويني و ذلك لكونه الظاهرة التي تعبر عن الجو العام و توصل للمتلقي الأفكار و الأحداث على حد تعبير (مارتان) نفسه، فهو ليس بعنصر مرئي يمكن ابصاره و لكنه مدرك حسي و ذو تاثير درامي عال.

6- المناظر والديكور:

تعد المناظر و الديكور من اهم العناصر البنائية في الصورة التلفزيونية التي تشتغل على تجسيد مواقع الأحداث مرئيا من خلال تركيب موقع حقيقي أو ديكور في داخل إستوديو التصوير " بناء الإيحاءات و الدلالات الرمزية بالحالة النفسية و المكانة الإجتماعية و التي تعمل مع عنصر الملابس كذلك لإنشاء الحالة الدرامية فهي عنصر مشارك في تكوين الصورة في دورها كوسيلة تعبيرية " (Bordwell, 2022, p. 27)،أن الدراما التلفزيونية تميل في العادة إلى الإعتماد على إنشاء تكوينات صورية فريدة من نوعها لتجسيد الفكرة الدرامية وخلق الحالة العاطفية ولتعبير عنها، ثم تحقيق قيمة حسية جمالية متولدة عن ذلك الإنشاء البنائي للمناظر و الديكور و حتى الملابس و الأزياء التي تعد من ضمن هذا العنصر الصوري، و الذي يتميز بعمله الوثيق مع اطار الصورة بشكل عام و مع عملية البناء التكويني الصوري بشكل خاص للغاية من خلال اعتماده على عناصر التشكيل البصري التي توظف في توزيع الموجودات البصرية بشكل قصدي من قبل صانع العمل.

أن التماهي في العملية الفنية والتقنية فيما بين التكوين المرئية وعناصر اللغة الصورية لها نتاج أساسي وفاعل في تحقيق عدد من السمات الفنية البنائية التي تتحقق من خلال عملية التشكيل البصري التي هي حجر الزاوية في صناعة أي منجز درامي تلفزيوني والتي تتحقق فنيا من خلال عملية التكوين الفني وهي "عملية فكرية تساعدنا على تحقيق رؤية لواقع صوري ولها وظائف هي خلق الدلالة الرمزية، المتعة الحسية وبناء البعد الجمالي " (Cleve, 2006, p. 199)، فالتكوين الفني هو الفعل الذي يبدعه المخرج فكريا في تنشئة المساحة البصرية التي تحدد من قبل الإطار الصوري ضمن عملية البناء في الصورة التلفزيونية، و كما ذكر الباحث مسبقا بأن التكوين الصوري فعل يجمع في جنباته عناصر التشكيل البصري المتعددة و محددات التكوين الصوري من مستويات مستعرضة و أجزاء خاصة بالإطار الصوري وما تقدمه من دلالات ضمن عملية تقودها عملية الاشتغال الفني الذي يبوء بمهمته المخرج في بناء الدلالات الفكرية والحالة الدرامية بتجسيدها صوريا في مساحة الصورة السينمائية و التي تتكون عبر هذا التوزيع المدروس و الذي يتميز بكونه قصديا و ممثلا للرؤية الفنية الإخراجية التي يفترضها الصانع ليس فقط بنية تجسيد المتخيل او النصي إلى ماهو متمثل مرئيا على الشاشة و لكن لتحقيق فلسفته الصورية التي تعبر عن المكنونات الدرامية في بنية صورته و آليات إنشاؤها فنيا وإبداعيا، فالمخرج يستخدم التكوين في إشتغال صورته المتحركة لأن " التكوين هو الوحدة و التكامل بين عناصر العمل الفني المتعددة، لأنه يجمع بالعلاقة الإبداعية كل العناصر المتوافرة لينتج منها منجزا واحدا، فالتكوين يضع كل شيء في موضعه المحدد ليؤدي دوره كما رسمه المخرج " (Mascelli, 2005, pp. 202-209)، فالتكوين في بنيته الأساسية يكون على شكل و هيئة تراكيب صورية يقوم فيها المخرج على وفق رؤيته الفنية الإبداعية بتركيب عناصر إشتغاله الفني لإبداع تكوينات بصرية فنية مصدرها هو " العناصر الفنية التي تكون تحت تصرف المخرج مثل عناصر التشكيل البصري و مساحات الإطار الصوري و فضاءه و عناصر اللغة الفنية التي تقوم بتمثيل الحدث ليبني في النهاية مشهده وفقا لرؤيته" (cook, 2005, pp. 36 -37)، ان الاشتغال الفني في الصورة التلفزيونية عبر التكوين الصوري والذي تجتمع فيه عناصر التشكيل البصري وعناصر اللغة الصورية يتم من خلال عدد من الأساليب الاشتغالية التي يوظفها المخرج التلفزيوني ومنها ما يلي:

1 - التضاد:

وهو التضاد بين الشخصيات او الاشكال الموجودة داخل الصورة التلفزيونية، وهذا بدوره يقوم بتمكين المخرج من ترتيب وتوزيع عناصره البصرية لتحقيق وحدة متكاملة في المشهد حيث يعمل على توزيع هذه المكونات البصرية على وفق طرائق مختلفة في التنظيم عبر تكوينات منظمة ليعطي انطباعات حسية بالموجودات داخل المشهد التلفزيوني حول حجوم الاشكال وتضادها مع بعضها، والذي يطبق تشكيليا من خلال توزيع اتجاه الشخصيات أو الأجسام المصورة من خلال تضاد اتجاهات حركتها أو توزيعيا مرئيا داخل الإطار الصوري بطريقة تبين للمتلقي بإنها تختلف فكريا فيما بينها لتخلق إيحاءا و دلالة درامية بالصراع أو بالتنافر فيما بين هذه الموجودات المرئية عبر جعل وحدة الأضداد بائنة في المشهد التلفزيوني عبر تغيير الحجوم و توزيع الاتجاهات للعناصر الفاعلة في بناء المقاصد الفنية للفكرة.

2- التوازن:

هو عملية التكوين عبر تحقيق التعادل بين جانبي الصورة التلفزيونية حيث يكون مركز الصورة وعمقها ممثلا بخط وهمي غير مرئي وظيفته تحديد المركز بين الجانبين، إن التمثيل المرئي للتوازن على يد المخرج يساهم في إنجاح البناء الصوري في الصورة السينمائية، من خلال " خاصيته الوظيفية الرئيسية وهي التي تؤدي وظيفة مهمة في تقويم العمل الفني والاحساس براحة نفسية حين النظر اليه " (Riyad, 1973, p. 111)، و يشتغل التوازن كبنية تشكيلية بصرية من خلال التوزيع المدروس للكتل البصرية على وفق الخطوط و الأشكال الهندسية التي تشكل التخطيط البنائي للصورة بصريا و فنيا إبداعيا لغرض تحقيق حالة التوازن بين الشخصيات و الأجسام التي تحتل مساحتها و فضاءها الصوري في داخل إطار الصورة المتحركة، و ذلك من اجل تجسيد المواقف الدرامية و اشتغال الصراع بصريا بين الأضداد بواسطة عملية التكوين الصوري و التي تحققها بشكل متكامل عناصر اللغة الصورية التي تحقق فعل التجسيد للحالة الدرامية و تحقيق مقتضيات الفكرة الفنية.

3- الوحدة:

وهي سمة تكوينية تقوم على توحيد المكونات المتجسدة مرئيا في الصورة التلفزيونية في هيئة شكلية تجعله يبدوا كأنه كل متوحد من هدف أو قضية يعالجها الحدث الدرامي في الصورة والذي " يعني مبدأ الوحدة في التصميم الفني أن ترتبط أجزاؤه فيما بينها لتكون كلا واحـدا حتى يكتسب العمل قيمته الجمالية في الوحدة التي تربط بين الأجزاء عضويا وتجعله متماسكا كي تكسبه قيمتها الجمالية" (Gillam, P.T., p. 64)، ويتم تحقيق هذه السمة من خلال عملية الاشتغال الفني التي تجمع مابين التكوين و عناصر اللغة الصورية التي تعمل على وضع الأجسام المصورة في بنية شكلية لها تأطيرها الذاتي و الذي من الممكن أن ينفذ في هيئة تجمع بشري لشخصيات متعددة تجمعها وحدة الهدف و الفكرة الموضوعية للبناء الدرامي في المشهد التلفزيوني بشكل خاص و الفيلم بشكل عام، أو أن يظهر لنا تجمعا لعدد من الكتل والاشكال في مساحة واحدة في حيز اطار الصورة ليخلق الدلالة الرمزية بموقف أحد اطراف الصراع في المسلسل التلفزيوني.

4- السيادة:

تعرف السيادة في التكوين الفني الصوري على أنها " مبدأ من المباديء التصميمية التي يجعل فيها شكلا ما أو عنصرا ما متسيدا على باقي العناصر، مثلا بالإتجاه - باللون - بالحجم " (Gillam, P.T., p. 65)، و سيادة العنصر أو المكون البصري في الصورة التلفزيونية تأتي للدلالة على قوة و هيمنة هذا العنصر على باقي العناصر أو المشهد ككل من خلال التقريب في المستوى الصوري أو زيادة معدل كتلته في توزيع الصورة المتحركة عبر مستويات العرض الصوري في حيز الإطار المرئي للصورة التلفزيونية،و الذي يتم اشتغاله فنيا من خلال مستويات التكوين التي توضع فيها الشخصيات أو الأجسام المراد تصويرها ثم توظيف آلة التصوير بحجوم اللقطات أو زواياها لشغل المساحة البصرية التي تتسيدها هذه العناصر لتشكيل سمة السيادة في الصورة من أجل ان تهيمن على الجو العام و الموقف الدرامي في المشهد لتشكل لنا بصريا قوة الفعل الدرامي و الموقف الفكري الذي يمثله هذا العنصر أو مجموعة العناصر في المسلسل التلفزيوني.

5- التباين:

ويفسر التباين في الصورة المتحركة على أنه " الأهمية الدرامية في الصورة، وهو الحركة نفسها وما يدعى بالأهمية الضمنية أي إدراك بأن للشيء أهمية درامية أكثر مما قد يبدوا صوريا أي ان تأخذ المعاني الدرامية زمام التفوق على المعاني الصورية " ,Jannetty) (1981, p. 91، وهي ان تقوم بتجسيد العنصر الصوري بترتيب ذو حجم صغير شكليا ولكن بتموضع يكسبه أهمية درامية عالية للغاية في دلالة رمزية على التناقض الصوري، ان تحقيق سمة التباين في الصورة هو عبارة عن تكريس لأفكار الأختلاف و التناقض و حتى التعاكس في توزيع الموجودات و العناصر البصرية وفي داخل اطار الصورة التلفزيونية المتحركة او الثابتة مما يقوم بتشكيل الهيئة الصورية التي تتكون فنيا بفعل عملية اشتغالها بأساليب مثل عكس اتجاهات الحركة او التناقض اللوني ما بين الشخصيات و حتى تمثيل مستويات التكوين الفني للصورة بواسطة عناصر اللغة الصورية مثل الإضاءة و آلة التصوير لإبراز قوة التعبير لدى عنصر في الصورة دون الآخر مما يوحي بالتباين في الموقف الدرامي أو اهداف الشخصيات في مجريات الأحداث الدرامية.

و مما تقدم فأن عملية التشكيل البصري في الصورة التلفزيونية التي يقودها المخرج ما هي إلا نتاج يتحقق من خلال التعاون ما بين عناصر التشكيل البصري مضافا لها عملية التكوين الصوري التي ضمنت في جنباتها الترتيب للموجودات المرئية و توزيعها في فضاء

و مساحة الصورة التلفزيونية التي حدد إطارها المخرج لتحقيق العلاقات الأرتباطية ما بين العناصر البصرية كافة في حيز الصورة وبناء لغة الصورة التي تبنى التجسيد المرئي للإحداث و تعبر عن الإنفعالات العاطفية و الجو العام في المسلسل التلفزيوني، و لكن هذا كله يؤكد بأن عملية البناء في الصورة التلفزيونية ما هي الا عملية تركيبية تتشكل من خلالها الصورة المتحركة بفعل التظافر بين الرؤية الإخراجية الإبداعية و العناصر و المكونات الصورية التي يركبها الإنشاء، التوزيع و الترتيب في عملية التكوين الصوري حتى تنتج لنا شيئا جديدا و هو الصورة الفنية ذات السمة الإبداعية و الصفة الجمالية و التي يقول عنها (مارتان) "اللغة الصورية تتميز بتراكيب عميقة لها القدرة على على نقل و بناء الواقع الذي يعرض عليها نقلا دقيقا في الإتجاه المحدد الذي يريده المخرج " (Martin, 2009, p. 15)، و الذي يحقق بدوره الوظيفة المتوخاة من البناء و هي سرد الأحداث، المعالجة الدرامية للفكرة و تحقيق مقتضيات الفكرة الدراميةالتي تتمثل عبر التشكيل البصري في المسلسل الدرامي التلفزيوني.

مؤشرات الإطار النظري: -

1- يعتمد التشكيل البصري في المسلسل التلفزيوني على عملية الاشتغال الشكلي لعناصر التصميم الشكلي البصري والتي يقوم بها صانع العمل لتحقيق الفكرة الدرامية.

2- تتجسد مضامين المعنى والفكرة في بناء الصورة التلفزيونية عبر عملية التكوين الفني التي يقوم بها التكوين في حيز الإطار الصوري.

3- تقوم عناصر اللغة الصورية عبر فعل الاشتغال الفني لصانع العمل بتمثيل الفكرة الدرامية للصورة التلفزيونية بالشكل الذي يحقق الهيكل التشكيلي للصورة.

اجراءات البحث

اولا - منهج البحث:

بغية تحقيق هدف البحث وتقديم الحلول الناجعة لمشكلة البحث، اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحليل العينة، ايمانا منه بأن هذا المنهج هو من ادق المناهج المتوافقة مع طبيعة البحث، لأنه يوفر لمستعمله امكانية وصف ما هو كائن عبر التحليل والتفسير للإشتغال الجمالي للتقانت الهجينة، فضلا عن ذلك أن هذا المنهج يتمتع بخاصية الوصف التحليلي الذي ينهض على قاعدتين رئيستين: التجريد، أي عزل وانتقاء مظاهر معينة من كل المنجز الفلمي او المسلسل، والقاعدة الثانية هي التعميم: أي تصنيف الاشياء والوقائع على اساس عامل مميز عبر استخلاص حكم ما يصدق على فئة معينة .(Muhammad Saeed , 1990, pp. 94-96)

ثانيا – اداة البحث:

لغرض تحقيق الموضوعية العلمية لهذا البحث فقد ارتأى الباحث وضع أداة وأستخدامها لتحليل العينة، ولذا فأن الباحث سيعتمد على ما توصل إليه من مؤشرات في الإطار النظري لأستخدامها كأدوات لتحليل العينة المختارة.

ثالثا - عينة البحث:

ان عينة البحث هي السلسة التلفزيونية الموسومة (المدمر) والتي عرضت في العام 2009، ومن تأليف (جوش فريدمان) واخراج (ديفيد تينر)، وقد إختار الباحث قصديا هذه العينة للأسباب الأتية: -

1- أعتمد البناء الصوري على طريقة التشكيل البصري في صناعة المشاهد الرئيسية لهذه السلسلة التلفزيونية.

2- لقد اعتمدت هذه السلسلة على توظيف عناصر اللغة الصورية كأداة في سرد وترسيم الأحداث الدرامية كونه يتعامل في سرد لأزمنة متعددة.

3- تمت صناعة هذه السلسة التلفزيونية عبر توظيف التقنيات الرقمية الحديثة والتقليدية.

4- حصول هذه السلسة على الجوائز الرئيسية للتليفزيون الأمريكي والمعروفة باسم (جوائز الايمي).

رابعا - تحليل العينة:

قصة السلسة: -

هذه السلسلة التلفزيونية مبنية على الثلاثية السينمائية الشهيرة التي حملت العنوان نفسه، إذ يستكمل هذا المسلسل التلفزيونية الأحداث من نهاية الجزء الثاني بعد تدمير الجهة المصنعة للكومبيوتر الذي سيدمر العالم شبكة السموات فتهرب (سارة كونر) إلى جهة مجهولة لكي تحمي ولدها من خطر الآليين القادمين من المستقبل و لكنها تجابه أخطارا أكبر و ذلك بملاحقة الحكومة

الفيدرالية لها و لولدها في مطاردة محمومة عبر المكان والزمان من قبل عميل مباحث فيدرالي يبحث عنها و لكن (سارة) تكتشف بأن حماية ابنها و إعداده ليكون منقذ البشرية المقبل هو أصعب بكثير مما تظن لأن الآليين القتلة ظلوا يتوافدون تباعا من المستقبل لقتل إبنها و تدمير البشرية و بإستثناء آلية واحدة (إنثى) متطورة أتت لهم لتبلغهم بأن يوم الحساب واقع لا محالة، ولتبلغهم بأنها جاءت لهدفين الأول هو نقل (سارة وجون) إلى المستقبل بعدة سنوات لحماية ولدها، والثاني لمعرفة كيفية بناء شبكة السموات و القضاء عليها قبل أن تتحول الى واقع وتدمر الحياة الإنسانية، حيث ينتقل الجميع إلى المستقبل ليجدوا أنفسهم قد انتقلوا من العام 1997 إلى العام 2007 إذ تجد سارة نفسها من جديد تقاتل الآليين ليس فقط من أجل ولدها بل من أجل البشرية ككل .

المؤشر الأول: يعتمد التشكيل البصري في المسلسل التلفزيوني على عملية الاشتغال الشكلي لعناصر التصميم الشكلي البصري والتي يقوم بها صانع العمل لتحقيق الفكرة الدرامية.

في المشهد الاستهلالي من الحلقة الثالثة لهذه السلسلة التلفزيونية نرى شخصيةسارة كونر و هي في حوار منفرد تتحدث عن أباء الدمار، العلماء الأوائل الذين أخترعوا القنبلة الذرية و هي تتمنى أن تقتلهم فتجد نفسها في وسط غرفة دراستهم و من ثم تبدأ بإطلاق النار عليهم حتى ترديهم جميعا قتلى لكنهم ينهضون من جديد ليقفوا على أقدامهم و عندما تبدأ سارة بالنظر إليهم واحدا تلو الأخر تكتشف بانهم آليين جميعا فتبدا من جديد بأطلاق النار عليهم و نسمع صوت الرصاص و هو يرتد عن أجسامهم الفولاذية ، و عندما يفرغ مسدسها من الطلقات يخطوا الآليون إلى الأمام كلهم و يرفعون أسلحتهم بوجه سارة و من ثم يطلقون النار فنسمع صوت لمؤثر صوتي إطلاق لشعاع ليزر ، فتنهض سارة مذعورة لتكتشف بأنه مجرد كابوس آخر، ففي هذا المشهد في هذا المشهد الاستهلالي تتجسد بوضوح آلية التشكيل البصري التي يعتمدها المسلسل في ترجمة الفكرة الدرامية إلى صورة مشحونة بالدلالة. فالمشهد لا يقدم مجرد كابوس عابر تعيشه سارة كونر، بل هو بناء بصري ينسج عبر تفاصيله علاقة جدلية بين الذاكرة الفردية والخطر الجمعي الماثل في فكرة الدمار الشامل. دخول سارة إلى غرفة العلماء الأوائل الذين اخترعوا القنبلة الذرية، وتحولهم إلى آليين لا يمكن قتلهم، يعكس في بعده الشكلي والبصري صراعها الداخلي مع قدر محتوم يبدو أنه يتجدد باستمرار ولا يمكن الهروب منه، ان توظيف الإضاءة وارتداد الرصاصكلها عناصر تصميمية تعمل على تكثيف المعنى وإبراز الطبيعة الميكانيكية الباردة للخصم الذي تواجهه، فالمشهد إذن يقوم على اشتغال بصري متكامل يربط بين البنية الدرامية لفكرة الصراع مع الآلة وبين الصورة التي تظهر الإنسان محاصراً داخل دائرة لا هروب منها، حيث تتحول الرموز التاريخية للعلماء إلى تجسيد آلي للشر المستقبلي القادم، فتتحقق وظيفة الصورة باعتبارها أداة لنقل الرؤية الدرامية، وتأكيد أن التهديد ليس حدثا ماضيا فقط، بل هو حاضر متجدد يعيد إنتاج نفسه داخل وعي سارة، ليصبح الكابوس شكلا فنيا يجسد الفكرة الفنية لهذه السلسلة.

المؤشر الثاني: تتجسد مضامين المعنى والفكرة في بناء الصورة التلفزيونية عبر عملية التكوين الفني التي يقوم بها التكوين في حيز الإطار الصوري.

في الحلقة الأولى من السلسلة نرى في هذا المشهد نرى سارة وجون والآلية كاميرون يستعدون للسفر عبر الزمن إلى مستقبل قريب فيقوم الآلي الذي يطاردهم كرومارتي بإختراق باب الخزنة الفولاذية التي يختبئون فيها فيحاول الوصول إليهم ليقتلهم ولكن سارة كونر تطلق النار عليه من بندقية تستعمل نظيرامشعا لتدمره وتفصل جسده عن رأسه ثم ينطلق الجميع في رحلة إلى المستقبل القريب، لننتقل إلى مشهد أخر يظهرون في المكان نفسه ولكن في زمن أخر، في هذا المشهد تتضح كيفية اشتغال التكوين الفني داخل الإطار الصوري ليجعل من الفعل الدرامي أداة لإنتاج المعنى ، ففي لحظة مواجهة كرومارتي وهو يخترق باب الخزنة ليست مجرد فعل تشويقي، بل هي بنية بصرية تعكس طبيعة الصراع بين الإنسان والآلة في أقصى درجاته، أي بين الانسان والالة، فالباب الفولاذي الذي يفترض أنه حصن منيع يتحول إلى رمز هش أمام قوة هذه الالة المدمرة، فيما تأتي استجابة سارة كونر عبر استخدام بندقية مشعة لتفصل رأس الآلي عن جسده، وهو فعل يضع الجسد الميكانيكي في مواجهة إرادة البقاء الإنسانية، ان الصورة التلفزيونية هنا لا تبنى على الحركة وحدها، بل على تكوين بصري متوازن يجعل من التوتر والضغط لحظة تكثيف دلالي، فهو يجسد انتقال الشخصيات مباشرة إلى المستقبل القريب عبر تكريس فكرة أن الفضاء والزمن في هذه السلسلة ليسا مجرد خلفية للأحداث، بل هما عناصر داخلية في التكوين البصري، والتي يتم توظيفها في صياغة المعنى وإبراز هشاشة الحدود بين الماضي والمستقبل، وحين يظهر الأبطال في المكان نفسه لكن في زمن آخر، يتحقق الانزياح البصري والدرامي الذي يحول الإطار الواحد إلى

مساحة دلالية متغيرة، تؤكد أن الصورة التلفزيونية في هذا العمل تبنى بوصفها حيزا فنيا يتجاوز التمثيل الصوري فيصبح بذلك تجسيدا لفكرة المصير المشترك والقدر المتشابك بين الشخصيات والآلة.

المؤشر الثالث: تقوم عناصر اللغة الصورية عبر فعل الاشتغال الفني لصانع العمل بتمثيل الفكرة الدرامية للصورة التلفزيونية بالشكل الذي يحقق الهيكل التشكيلي للصورة.

في الحلقة الاولى من هذه السلسلة نرى في هذا المشهد سارة وجون كونر معتقلين من قبل الشرطة و فجأة يتقدم رجل بأتجاه الشرطة و يهاجمهم ليتضح فيما بعد بأنه (مدمر آلي) و من ثم تقوم سارة بجعل أبنها يهرب من سيارة الشرطة ليركض بعيدا و تقوم سارة من جانبها بإطلاق النار عدة مرات من مسدس على وجه الآلي ليقوم بإطلاق طلقة واحدة على جون لتقتله على الفور فتهرع سارة إليه و هي تصرخ فترفعه و هي تبكي و من ثم يدنو منها الآلي، نرى فجاة ثلاثة إنفجارات نووية في خلفية المشهد و العصف الناري لها يدمر مبنى المدرسة في خلفية المشهد لتحرق النار جسم الالي ليظهر هيكله المعدني كما هو فيمشي بإتجاه سارة ويخنقها بيده الفولاذية، لتستيقظ سارة كونر و هي مذعورة فتكتشف بأنه كان حلما، في هذا المشهد يتجسد الاستخدام المكثف لعناصر اللغة الصورية في صياغة فكرة درامية مشحونة بالرمز والدلالة، إذ يتحول الحلم إلى مساحة بصرية تحتضن صراعا داخليا عميقا تعيشه سارة كونر، الاعتقال من قبل الشرطة يضعها في موقع ضعف، لكن دخول المدمر الآلي يكسر التوازن ليكشف عن التهديد الدائم الذي يلاحقها هي وابنها، لحظة قتل جون تمثل أقصى درجات التوتر العاطفي، حيث يختلط الإحساس بالفقدان والخسارة مع الرعب بسبب هذا المدمر، ويتحول الفعل البسيط لإطلاق النار على وجه الآلي إلى صورة لليأس الإنساني في مواجهة آلة لا يوقفها شيء، وان ظهور الانفجارات النووية في خلفية المشهد تأتي كطبقة صورية إضافية تعمق المعنى، فهي ليست مجرد حدث بصري، بل تجسيد للكارثة الكبرى التي يختزنها وعي سارة في حين يكشف احتراق جسد الآلي عن جوهره المعدني البارد الذي يسير بثبات نحوها ليخنقها، في لقطة تحمل طابعا كابوسيا يختزل الفكرة الجوهرية للصراع بين الفناء الإنساني والخلود الآلي، لحظة استيقاظ سارة تضع المشاهد أمام وعيها الممزق بين الحقيقة والوهم، وتجعل الحلم إطارا فنيا يحقق البنية التشكيلية للصورة التلفزيونية، حيث تعمل كل العناصر البصرية من مؤثرات النار والدخان إلى الحركة الجسدية والانفعال العاطفي ، على تمثيل الفكرة الدرامية بشكل متكامل، لتصبح الصورة انعكاسا بصريا لمخاوف البطلة وما يثقل مصيرها.

خامسا - النتائج:

1- حققت عملية التشكيل البصري عبر التوظيف الفني لعناصر التصميم البصري (الخط، الشكل، الفضاء، المنظور بأنواعه واللون) محققة بذلك إمكانية إنتاج صورة حسية عالية الأداء فنيا وإبداعيا كما ظهر في تحليل عينة البحث.

2- انطلقت عملية التركيب البنائي في الصورة التلفزيونية من خلال قدرتها على الجمع بين التكوين الصوري مع عناصر اللغة الصورية اللتان تشتغلان لدى المخرج الذي بدوره يقوم بمنحها القدرة على تخليق صورة تلفزيونية لها القدرة على تجسيد الحدث الدرامي بشكل فعال ومتميز، وهو ما ظهر

3- برزت لنا العلاقة المتآلفة بشكل بناء ما بين عناصر التكوين المرئي ومقدرات عناصر اللغة الصورية في حالة من الأنسجام التناغمي الذي يمكن التشكيل البصري من توزيع وإشتغال العناصر الشكلية البصرية بالهيئة الصورية التي تجسد بناءا صوريا تلفزيونيا شكليا ذو قدرة على إيصال المضمون الدرامي للصورة التلفزيونية.

4- عمل التكوين الفني الفعال بإستخدام عناصر اللغة الصورية على صناعة وإنتاج صورة تلفزيونية ذات إمكانية متميزة على تجسيد الحدث الدرامي شكلا ومضمونا والتي تمثلت في عينة البحث عبر قدرتها على تحقيق رؤية المخرج في بناء هيكل تشكيلي صوري يحقق مقتضيات الفكرة الفنية.

سادسا - الاستنتاجات:

1- يشتغل التشكيل البصري عبر عناصر التصميم البصري (الخط، الشكل، الفضاء، المنظور، اللون) تساهم في اغناء الصورة التلفزيونية ومنحها قدرة عالية على تحقيق الأداء الفني والإبداعي.

2- يعمل التركيب البنائي للصورة التلفزيونية من خلال الدمج ما بين التكوين الصوري وعناصر اللغة الصورية، وهو ما مكن صانع العمل التلفزيوني من صياغة صورة درامية تمتاز بالفاعلية والتميز في تجسيد الحدث.

3- تقدم حالة الانسجام البنائي بين عناصر التكوين المرئي وعناصر اللغة الصوريةالقدرة على إنتاج صورة تلفزيونية متكاملة من حيث الشكل والمضمون، فتكون قادرة على توصيل المضمون الدرامي وإثبات أن التشكيل البصري لا يقتصر على الجانب الجمالي بل يمتد ليكون أداة للتعبير الدرامي الفعال.

Counclousins :

1. Visual composition operates through the elements of visual design (line, shape, space, perspective, and color), which contribute to enriching the television image and granting it a high capacity for achieving artistic and creative performance.
2. The structural composition of the television image functions through the integration between visual composition and the elements of visual language. This integration enables the television creator to craft a dramatic image distinguished by effectiveness and excellence in representing the event.
3. The state of structural harmony between the components of visual composition and the elements of visual language provides the ability to produce a television image that is complete in both form and content, capable of conveying the dramatic meaning and demonstrating that visual composition is not limited to aesthetic aspects but extends to become an effective tool for dramatic expression.

References

1. Al-Sayed, A. A. (2019). *The Film Between Language & Text.* Cairo: Cairo.
2. Fadl, S. (1998). *Theory of Constructivism* (Vol. first edition). Cairo: Dar Al-Shorouk.
3. Jannetty, L. (1981). *Understanding Cinema.* Baghdad: Dar Al-Rashid Publishing House.
4. Krantz, J., & Schwartz, B. (2015). *Sensation and Perception.* Chicago: Chicago.
5. Reid, H. (1986). *The Meaning of Art.* (S. Khashaba, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs.
6. Tarkovesky, A. (2008). *elements of cinema.* United Kingdom: Rektion Books.
7. Al-Baydani, H. (2016). *The Aesthetic Employment of Sound in Alfred Hitchcock Films.* Baghdad: al-Academiy Journal.
8. Al-Saeed Badawi,. (1986). *Dictionary of the Arabic Language,* (Vol. 1st ed). Beirut,: Lebanon Publishers Library,.
9. Al-Tahanawi, M. (1996). *Encyclopedia of reconnoitering Conventions of Arts and Sciences* (1st ed ed.). Beirut: Lebanon Library.
10. Aumont, J. (2013). *the Image* (Vol. first edition). (R. E. Khoury, Trans.) Beirut: Arab Organization for Translation.
11. Bordwell, D. (2022). *Intensify Continuity (Visual Style in Contemporary American Film).* (Vol. Film Quarterly). LA: University of California Press.
12. Bowen, H., & J, H. (1957). *Islamic society and the West.* Oxford: Oxford press.
13. Carmona, C. R. (2016). *Cinema and its ability to represent a staged reality.* Portugal: Centre for Research in Science and Technology of the Arts.
14. Cleve, B. (2006). *Film Production Management* (Vol. 3rd). Oxford: Focal press.
15. Cline D Hofstadter و ، HW Griffin. .(2015) *Dictionary of Visual Science*7 المجلد) TH ED Revised edition.). Boston: Butterworth-Heinemann Publish.
16. Daniel Arikhon. .(1997) *Cinematic Language Grammar.*) Ahmed El-Hadary (المترجمون ،Cairo: The Egyptian General Book Organization.
17. Dean, A. (1986). *The Basic Elements of Directing the Play.* (S. A. Hamid, Trans.) Baghdad: University of Baghdad - College of Fine Arts, Baghdad.
18. Edward Stachev and Rudy Bretz,. (n.d.). *Television Programs:Production and Direction,.* (Ahmed Taher, , Trans.) Cairo,: Arab Record Foundation,.
19. Gillam, R. (P.T.). *Foundations of Design.* (M. M.-B. Ibrahim, Trans.) Cairo: Dar Nahdet Misr for Printing and Publishing.
20. Hammouda, A. (1998). *Dramatic Construction.* Cairo: the Egyptian General Book Organization.
21. Hassan, A. M. (2016). *The Expressive and Aesthetic Role of the Introductory Scenes in the Figurative Discourse (Cinematography).* bahgdad: Academic Journal.
22. Ibn Manzur,. (1290). *Lisan al-Arab* (Vols. third edition,). Beirut,: Arab History Foundation,.
23. Ibrahim Mustafa and others. (2005). *Al-Mu'jam Al-Wasit* (Vols. Third Edition,). Istanbul,: (Dar Al-Da'wa Publishing,.
24. Ibrahim, T. A. (2012). *Reading the plastic image between truth and revelation* (Vol. 3). Sudan: Sudan University of Science and Technology.
25. Jalal al-Din Sa'id,. (2000). *Dictionary of Philosophical Terms and Evidence.* Tunis, : Dar al-Janub Publishing House, .
26. Kitaygorodsky, A., & Landau, L. (1978). *Physics for All, Moscow.* (M. P. House., Trans.) Moscow: Mir Printing and Publishing House.
27. Lawson, J. H. (2002). *Creative Practical Cinema.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
28. Marcel Martin. .(2009) *Cinematic Language and Writing with Image.*) Saad Makkawi (المترجمون ، Damascus: Publications of the Ministry of Culture.
29. Mascelli, J. (2005). *The 5C, s of Cinematography (Motion Picture Filming Technique's).* Los Angles: Silman James Press.

30. Meyer, B. (1966). *Figurative Arts and How We Appreciate Them.* (S. A.-M. Al-Qadi, Trans.) Cairo - New York: The Egyptian Renaissance Bookshop and The Franklin Institute for Printing and Publishing.
31. Michael Romm. .(1981) *Conversations on Film Direction* (المجلد first edition).) Adnan Madanat ، (المترجمونBeirut: Dar Al-Farabi.
32. Muhammad Saeed , A. (1990). *Research Methodology Science.* Mosu: Dar Al-Hikma for Printing and Publishing.
33. Mustafa Moharam, . (2010). *Drama and Television,.* Cairo, : Egyptian General Book Authority, .
34. Nichols, B. (2007). *Films and Methods.* (H. Bayoumi, Trans.) Cairo: National Center for Translation.
35. Nudd, P., & Taggart, A. (2017). *Framing the Artists in Film.* Chicago: Nordic Institute for Contemporary Art.
36. Olson, R. (1994). *Art Direction for Film and Video.* (Vol. second edition). , New York & London: focal press.
37. Pam cook. .(2005) *Fictions of identity, Nostalgia in Cinema.* New York, 2005: Routledge.
38. Paola Marati. .(2003) *Gilles Deleuze Cinema & Philosophy.* Baltimore: the johns Hopkins university press.
39. Rabiger, M. (2018.). *Film Direction: Techniques and Aesthetics.* (N. Wannous, Trans.) Abu Dhabi: Department of Culture.
40. Riyad, A.-F. (1973). *Formation in Fine Arts* (Vol. first edition). Cairo: United Printing Company for Publishing and Distribution.
41. Roy S, B. (2000). *Principles of Digital Color Technology in Televised Production.* New York: Wiley Publish House.
42. Shimi, S. (2014). *The Cinematic Image from Silent to Digitald.* Cairo: Al-Amal Company for Printing and Publishing.
43. Wulff, J. (2017). *Creating a Synthetic Optical Flow Benchmark.* Germany: Max-Planck Institute for Intelligent Systems.
44. Wulff, W. (2017). *Creating a Synthetic Optical Flow Benchmark.* Germany: Max-Planck Institute for Intelligent Systems.

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1733

Features of acting performance in the Iraqi political theatrical show

Muroj Hatem Mushref [a]
Ahmed Muhammad Abdul Amir [a]

[a] *University of Babylon / College of Fine Arts*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 14 July 2024
Received in revised form 28 July 2024
Accepted 29 July 2024
Published 1 February 2026

Keywords:
features, acting performance, political theatrical performance in Iraq

ABSTRACT

It is very necessary for political theater to be within the space of every theatrical performance, because theater in general carries different values and cultures in all countries of the world. Theatrical performance played an important role in the theatrical presentation system, and the aesthetics of performance in the theatrical presentation, as well as theatrical performances, also multiplied. Which is presented on stage, its primary goal is to convey various ideas, messages, and topics to the audience in light of the events and circumstances that touched upon reality, as the recipient has become in dire need of watching theatrical performances that touch the political side, that address the ground of reality and motivate him toward the change and opposition that the audience needs in Iraqi society, Which reflects results and issues that have political dimensions and are addressed by proposing solutions that are embodied on the stage with complete freedom. The possibility of political theater has produced freedom of expression for real voices that are reflected and revealed to the public on the political stage in particular, and this is what the research deals with directly and based on what the researcher presented and answered the problem of her research. To the following question (What are the aesthetics of acting performance in the Iraqi political theatrical performance)

The aim of the research: to explain the relationship of the features of theatrical performance to political theatre. The second chapter included two sections: the first: the features of theatrical performance in the global political theatre, and the second: the emergence of political theatre. As for the research sample, the purposive sample was adopted to serve the course of the research and its directions, and the most important results. theatrical performance was in dialogue with the known reality of the political events presented, and transcended its details. In doing so, it sought to beautify its image and make it better than it was historically.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1733
Muroj Hatem Mushref, Ahmed Muhammad Abdul Amir: Features of acting performance in the Iraqi political theatrical show
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

ملامح الاداء التمثيلي في العرض المسرحي السياسي العراقي

مروج حاتم مشرف[1]
أحمد محمد عبد الأمير[1]

ملخص البحث: من الضروري جدا ان يكون المسرح السياسي داخل فضاء كل عرض مسرحي ، لكون المسرح بشكل عام يحمل القيم والثقافات المختلفه في كافة بلدان العالم ، كان الاداء التمثيلي يلعب دورا مهما في منظومه العرض المسرحي وتعدد أيضا جماليات الاداء في العرض المسرحي، وكذلك العروض المسرحية التي تقدم على خشبة المسرح هدفها الاساسي أيصال أفكار ورسائل وموضوعات متعددة الى الجمهور في ظل الاحداث والظروف التي لامست الواقع، أذ أصبح المتلقي بحاجه ماسة الى مشاهدة عروض مسرحية ملامسه للجانب السياسي التي تخاطب أرض الواقع وتحفزه نحو التغير والمعارضه الذي يحتاج اليها الجمهور في المجتمع العراقي، مما يعكس نتائج وقضايا تكون لها أبعاد سياسيه ومعالجتها بوساطة طرح حلول يتم تجسيدها على خشبة المسرح بحرية تامة ، أن أمكانيه المسرح السياسي انتجت حرية التعبير لاصوات حقيقه تعكس وكشفها للجمهور على خشبة المسرح السياسي بالتحديد وهذا ماتناول البحث بصوره مباشرة وتأسسيا على ماتقدمت به الباحثة مشكلة بحثها بالاجابة على السؤال الاتي (ماهي جماليات الاداء التميثلي في العرض المسرحي العراقي السياسي)

هدف البحث: بيان علاقة ملامح الأداء التمثيلي بالمسرح السياسي، تضمن الفصل الثاني مبحثين: الأول: ملامح الاداء التمثيلي في المسرح السياسي العالمي، والثاني: نشأة المسرح السياسي، اما عينة البحث فقد تم اعتماد العينة القصدية لخدمة مجريات البحث واتجاهاته، واهم النتائج: كان الأداء التمثيلي متحاوراً مع الواقع المعروف عن الأحداث السياسية المعروضة، ومتعالياً على جزئياته، ووقد سعى بذلك لتجميل صورته وجعله أفضل مما هو عليه تاريخياً.

الكلمات المفتاحية: ملامح، الاداء التمثيلي، العرض المسرحي السياسي العراق.

الفصل الاول (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث: أن العلاقة الطويلة بين المسرح وحياة المجتمعات جعلت منه وسيلة لكشف ومعالجة قضايا المجتمع اليومية وطبيعة النظام المسير للأفراد، فحين كان المجتمع يبحث عن تفسير لما يواجه من قوة الطبيعة قدم ذلك في المسرح بأن قوة الآلهة والأقدار هي المسير لحياة أبطاله وأظهر ذلك في أداء ممثله، وعندما وضعت الكنيسة يدها على المجتمع ظهر في المسرح ما يدعو إلى طاعة الكنيسة وتطبيق تعاليمها، وفي عصر النهضة أصبح المسرح يعالج قضايا الأنسان بعقل ومنطق الأنسان نفسه دون تحيز إلى الغيبيات أو المعتقدات الدينية، واستمرت تلك العلاقة وفي كل مراحلها السابقة واللاحقة فكان طابع التسيس ملاحظ في جوانبها، فالمسرح بعلاقته الجمالية مع جمهوره هو وسيلة لتسييس ذلك الجمهور، وأن محاولة صانع جماليات العرض المسرحي اقناع جمهوره بفكرة تخدم نظام العيش الجماعي في ذلك المكان والزمان هو سياسة يحملها المسرح ويبثها في المجتمع.

و انطلاقاً من ذلك تضع الباحثة سؤال لمشكلة بحثها كالتالي: كيف حقق ملامح الاداء التمثيلي في العرض المسرحي السياسي العراقي.

اهمية البحث: بيان علاقة ملامح الأداء التمثيلي بالمسرح السياسي.

هدف البحث: التعرف على ملامح الاداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي السياسي.

حدود **البحث: الحد الموضوعي:** دراسة الأداء التمثيل في عروض المسرح السياسي وكيفية تحقق جماليات ذلك **الأداء، الحد الزماني**: 2009 الى 2019، **الحدود المكانية:** المسارح التي قدمت عليها عروض المسرح السياسي العراقي في بغداد.

تحديد وتعريف المصطلحات: ملامح لغة: ملامح جمع ملمح، ولمح البصر أمتد الى شي، لمح البرق: لمع' (Al-Zubaidi, 2006, p. 378)، اما في (لسان العرب) فأن الملامح هي "لمح اليه لمحاً وألمح: أختلس النظر، وقال بعضهم لمح النظر وألمحه هو (Ibn Manzur, B.T, p. 215)، اما في المعجم الوسيط فأن الملامح هي "مابدا محاسن الوجه أو مساويه، والملامح المشابة" (Anis, 2004, p. 335)، يرى (الفراهيدي) في كتاب العين "أنّ لمح البرق ولمح، ولمحه ببصره والمحه، النظرة، والمحه والملاح جمع لمحه أي ما بدا" (Al-Farahidi, 2007, p. 290).

[1] جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

الملامح اجرائيا: وهي الطرق المشابهه في تكوين اسلوب الادائي او انجاز عمل اي كان نوعه جذور، تقاليد، سلوك.

الاداء لغة: يعرف الاداء في اللغة " تأدى القوم تأدياً إذا اخذوا العدة التي تقويهم على الدهر وغيره. لكل ذي حرفة اداة هي آلته التي تقيم حرفته، واداة الحرب سلاحها، ورجل مؤد ذو أداة، ومؤد، وقيل كامل اداة السلاح، وادىالشيء اوصله لأسم الاداء" (Ibn Manzur, B.T, p. 46).

الاداء اصطلاحاً: الاداء التمثيلي هو " قيام الممثل بايصال افكار مؤلف المسرحية الى المتفرجين واسطة جسمه وصوته" (Abdel Razzaq, 1979, p. 12).

الاداء التمثيلي اجرائياً: هو المهام التي ينجزها الممثل بجسمه وصوته بغية تقديم مضامين العرض المسرحي السياسي للمتلقي، ويكون لها تقنيات تميزها من حيث تطبيقها لقواعد تنظيرية وأفكار فلسفية وهذه المرجعيات هي ما يستقي منها الممثل أدائه التمثيلي.

السياسة لغة: السياسة من "ساسَ يَسوس، سُسْ، سِياسةً، فهو سائِس، والمفعول مَسوس. ساس النَّاسَ: حَكَمهم، تولّى قيادتَهم وإدارةَ شئونهم... ساس الأمورَ: دبَّرها، أدارَها، قام بإصلاحها" (Omar, 2008, p. 1133). وتعرف السياسة في معجم لسان العرب بأنها " القيام على الشيء بما يصلحه فيقال: هو يسوس الدواب اذ قام عليها وراضاها، والوالي يسوس رعيته. ويقال: سَوسَ فلان لفلان أمراً فركبه، كما يقال: سَوسَ له وزين له. وسَوسَ له أمراً أي روضه وذله، والسياسة فعل السائس" (Ibn Manzur, B.T, p. 2149).

السياسة اصطلاحاً: السياسة في المعجم **الفلسفي** "بالمعنى نفسه الذي ورد في المعجم الوجيز وذلك الذي عني بتدبير أمور الدولة وتنظيم شؤونها، وقد تكون شرعية أو مدنية ويطلق لفظ السياسة على سياسة الرجل نفسه، أو سياسته على أهله وولده، أو سياسة الوالي على رعيته" (Saliba, 1971, p. 679).

المسرح السياسي اجرائياً: نوع من أنواع المسرح يقدم موضوعاً سياسياً بالاعتماد على أداء تمثيلي حاضر بتفاعله مع عناصر العرض حاملاً دلالات فكرية ومرجعيات اجتماعية لها جماليات خاصة، ويسعى لتعليم وتوعية جمهوره وتحفيزه على اتخاذ موقف من القضية المطروحة.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: ملامح الاداء التمثيلي في المسرح السياسي العالمي

يجسد الممثل عبر الاداء بشكل ملامح المحاكاة وصياغة أفعالها، وذلك بوساطة كل ما يدور حوله من حركات وإيماءات وأصوات متداولة، كما يترجم عبر الأفكار والحكايات والأساطير عبر المعنى، معتمدا بذلك على الممثل كعلامة كبرى بشكلها اللغوي والحركي، ويكون المعنى مشترك بينه وبين المتلقي، من اجل خلق الاستمرارية والتواصل عبر الاداء. ويعد الممثل أحد أهم العناصر حاملة " الوحدة الديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات" (Ilam, 1992, p. 17). ومحاولة رسم ملامح اداء الممثل في المسرح ومنه السياسي، تؤكد قدراته اللغوية والادائية، التي تعكس اداءه على الشخصية المسرحية ونمط سياقها القصدي أو المضمر وحتى المفترض، وبالتالي يشكل المعنى الادائي عند الممثل طبيعة الأفكار التي يستقبلها المتلقي.

يشكل الممثل عبر الاداء الذي يقدمه الجزء الأكبر من العملية التواصلية للعرض المسرحي، فضلاً عن أنه الوسيط الناقل للأحداث بين العرض والمتلقي، بشرائط مرجعية ومفاهيم موضوعية تطابق وتناغم علاقة الفعل وما يحققه من معنى مغاير. بالتالي فهو "أحد قنوات توصيل رسالة العرض، من خلال أداءه الذي يربط العالم الخيالي للمسرح بمرجعه في الواقع" (Kassab, 2018, p. 14)،

وهذا يأتي عن طريق توظيف الفكرة، وبيان ارتباطها بموضوعها، وفق نظام علائقي، يتحدد عبر عمله اليومي والخاضع إلى اشتراطات فنية تتحقق عن طريق ارتباطها مع العناصر الأخرى لتحقيق التحول الذي يسعى إليه الممثل والوصول إلى ذات الشخصية، التي يتلبسها في ذاته الإنسانية واكتساب تحولات سلوكية وأطباع يتقمصها لتنتج صور مشهدية في لحظات الأداء. وهذه التحولات تمثل الملامح التي هي "شيء من المتشابه في طريقة الاداء سواء في الحركة او الالقاء أو بين ممثلي العروض التجريبية" (Al-Azzawi, 2015, p. 5).

ترى الباحثة أن ملامح الأداء في المسرح السياسي، تعالج الصراعات الجماهيرية المتعلقة بالقضايا السياسية الراهنة المطروحة على الساحة، والمتمثلة بالصراعات الطبقية وفق القرارات السياسية المتعلقة بالأزمة والقضايا التي تلامس مصلحة الجماهير الكادحة والضعيفة الفقيرة المستغلة، فالفن المعاصر حركة ايديولوجية قصدية تنتمي الى الشعوب وعلاقاتها بالعقائدية والسياسية والاجتماعية التي تسهم في بناء تطورها، وتعد ملامح الاداء في المسرح السياسي الافعال المبتكرة من أجل تغيير الجوانب الاجتماعية والنفسية، والتي تعبر عن مشاعر واحاسيس ومطامح وتطلعات الجميع، نحو حياة مستقلة أفضل. فالمسرح الإغريقي تشكل نتاجاته الدرامية من خلال مواقف ميتافيزيقية تتأثر بالفكر الأيديولوجي للفنان الإغريقي من خلال موقف شخصي للصراع الخفي المتمثل بقوة القضاء والقدر، الذي يعد المرتكز سياسياً، فإن نشأة المسرح الاغريقي ترتبط بالقضايا السياسية، وقد حفل المسرح الأغريقي بالمقطوعات والمواقف والاشارات السياسية.

إذ أن ما يقوم به الممثل من محاولات ادائية عبر الصوت والحركة والإحساس والانفعال أو أي وسيلة يستعملها، هي وسائط تنتج عبر الاداء التمثيلي المتصل مع الحدث المراد توظيفه، وايضا المتصل مع الممثلين، ومع عناصر تكوين العرض المسرحي ومنه المسرح السياسي. "وينتج عن هذا الاتصال فهم لعلائقية العرض المسرحي، لتتحقق وظيفة الممثل (إرسال / استقبال)، ولتبقى مستمرة في فترة زمن العرض عبر التغذية المرتدة لتوفير أعلى كفاءة في خلق الاتصال والتواصل" (Najm, 2009, p. 62). لأن لحظات تجسيد الأداء في العرض المسرحي، هي مخاضات تنتج عن التفاعل ما بين الممثل والحدث الذي يستحضر أبعاد الشخصية، ومنها، البعد النفسي (السايكولوجي)، والبعد الطبيعي (البايولوجي)، وايضا البعد الاجتماعي، "ليدخل بعدها الممثل عملية اتصالية تواصلية تداولية، يتأثر ويتطبع وينغمس في دوالهم التي تشكل صفاته لتجذر بداخله المدلولات" (Abdel Razzaq, 1979, p. 21).

في ضوء ذلك يكون الممثل مسكون بتحولات ادائية داخل المسرح السياسي، وذلك وفق اشتغالات الشخصية ومعطياتها المتحققة والمتكونة من بيئة العصر الذي تعيشه، وعليه، يخضع الممثل إلى النظام اللغوي والتعبيري، والى اشتراطات الخطاب الملامس لسياقات العصر التي تؤثر على سلوكه الأدائي، فالأداء يعبر عن حالة المتكلم وكشف علاقته بالآخرين والعوامل المشتركة بينهم. ويعتمد الأداء المسرحي السياسي في التعبير على التقاليد التي تدفع إلى إظهار الشكل الجمالي عبر الوسائل التي يمكن لها "إعطاء الممثل أفضل إيحاء بأن ما يقدمه حقيقي، فلابد أن يتبع الأفكار المأخوذة من اختلاف الشخصيات في تصرفاتها وفق أعمارها وطبقاتها ومهنها" (Carlson, 1997, p. 114). وتمثلت ملامح الاداء عند (ارستوفانيس) عبر وظيفة القناع التي تبرز الشخصية بشكلٍ واضح ومبالغ فيه، وكذلك ايصال المعلومة للمتلقي حول ما اذا كانت الشخصية المجسدة كوميدية او تراجيدية، وآليات ايصال الصوت عن طريق التجويف الفمي الموجود في نفس القناع، وعليه، يخاطب الممثل الجمهور ليدفعه الى المبالغة في الالقاء وفي الحركة.

ومنذ ذلك الوقت تطورت الأفعال الانسانية البدائية، واتخذت ابعادً مغايرة في التجسيد الادائي لمحاكاة الحياة السياسية، وبيان المعنى المشترك بين المرسل (الباث) والمرسل اليه (المستقبل). حملت الدراما حلول خيالية جادة لإنهاء الحرب وإحلال السلام كما في اقتراحات (أرستوفانيس) –في سلسلة كوميديا (الحرب والسلم) – نتلمس فيها سلطة العقل الإغريقي ومسيرته اليومية والفكرية، ومتزامنة مع التحولات الديمقراطية.

على وفق متغيرات ملامح الاداء التمثيلي في المسرح السياسي العالمي والرؤيا الفلسفية والفكرية والاجتماعية الدرامية، رافقت المناهج النقدية الحديثة التطور في المسرح والوقوف عند دور التيارات المسرحية المعاصرة كالرمزية والظاهراتية، ومن ثم التأويل والتلقي في البنيوية والتفكيكية... وغيرهما، وما يجب ان يرافقها من استدعاءٍ لشكل حواري ملازم يمثل بديلا ذهنياً عن عنصر مهم هو الحركة (الأداء) لطرح تلك الآراء ومناقشتها، حتى شغل هذا تعويضيا في الأساليب الكتابية لدى بعض كتاب النص المسرحي الذين لم يضعوا نصب أعينهم ثنائية (النص/ العرض) ومن دون الاكتراث بمقومات النص الفنية المخصص للعرض، وعلى ضوء ذلك فأن هذا النمط من المسرحيات تباين وفق آراء الدارسين والباحثين من حيث تحديد القيمة الدرامية لها او من حيث قبولها او رفضها كنوع مسرحي يعتد به. إذ يرى (محمد مندور) "بأنها لا تجذب إليها غير صفوة المثقفين الذين تغريهم المتعة العقلية، حتى ولو لم تثر فيهم تلك المسرحيات الذهنية أي انفعال عاطفي" (Mandour, 1974, p. 79). وترى الباحثة في هذا الخصوص بأنها تجارب مسرحية تستحق التوقف عندها والنظر فيها.

المبحث الثاني: نشأة المسرح السياسي

تاريخ المسرح السياسي:

لا يمكن الحديث عن قضايا المسرح السياسي دون اللجوء الى معرفة جذور المسرح السياسي الذي ارتبط منذ نشأته ارتباطا وثيقا بالاحداث السياسة والحروب وتراكمها على مدار الزمن، المسرح السياسي موجود مع نشأة الوعي بالواقع الحياتي وتطوراته الاجتماعية والسياسية، واول من مهد ملامح المسرح السياسي هو المسرح اليوناني عبر تناول القضايا السياسية في النص المسرحي، ولا ويوجد مسرح بعيد عن مفهوم وسياق السياسة اي ان كل مسرحية لها ابعاد سياسية مختلفة ما بين الأزمة الماضية والحاضر، فالفنون بشكل عام والمسرح بشكل خاص كان وما زال لصيقا بالسياسة بشكل من الاشكال على طيلة تاريخ الفنون في سعيها من اجل التغيير ونهضة الانسان ونشر الوعي العام بعيدا عن فكرة الفن للفن، وهذا لم يمنع المسرح السياسي من الاحتفال بمضمونه الجمالي والتعبير عن الواقع وحيثياته. وأن جل المسرحيات التي قدمت بعدة رموز محاول لإخفاء البعد السياسي ومعالجة حقبة الزمن وهذا ما اعتمد كليا على الخطاب المقنع عبر الايماءات الاسطورية والتاريخية والطبيعية والاجتماعية.

ارتبط المسرح منذ بدايته بالمجتمع، وتطور مع تغير العصور، ففي البداية كانت نشأته نشأة دينية، وبالتدريج اشتبك مع مظاهر الحياة الاجتماعية، وخاض في أمور فلسفية سادت في المجتمع اليوناني، وتعرض لقضايا سياسية وقضايا فكرية فلسفية متشعبة، وما أن جاء العصر الوسيط لجأ رجال الدين المسيح للمسرح كوسيلة مهمة في توصيل الخطاب الديني، ثم تحول في عصر النهضة ليشتبك مع قضايا ذلك العصر ويعبر عنها ويصور أفكار مجتمعها وقضاياه، رغم أن ذلك العصر كان عصر الاقطاع وكثرة المؤامرات والحروب، ليصور حياة الملوك بأفعالهم وايضاً الأفعال. لكن إرادة القدر سادت في العصر اليوناني والروماني، والعمل بمسرحيات الأسرار والمعجزات. " حينما يتصدى المسرح لقضايا عصره السياسية لا بد أن يثير – بحكم التركيب الجدلي للدراما – وبالذات للدراما المرتبطة مباشرة بالواقع الحي المتفاعلة معه والساعية إلى التأثير فيه" (Khashaba, 1977, p. 71).

الحرب العالمية الثانية غيرت العديد من الرؤى الفكرية والفنية، والتوجه نحو المجموع والإحساس بالمسؤولية والتخلي عن الفكر الوجداني المغلق، وبالتالي تأييد الماركسية (Khashaba, 1977, p. 353)، ليكون الأمر نحو القوة في اتخاذ القرار، فالحرية باتت لدية منقوصة من غير إرادة قوية. والانزياح نحو تجربة الحرب مستلهما كذلك من الموروث الكلاسيكي القديم، ليكون مادة مهمة تطرح آراء اتجاه الحرب وانعكاساتها الوجودية لتسمى (مسرحيات المواقف)، وتعد هذه المسرحيات تجربة درامية تشهد التحول الفكري من الحرية التشاؤمية، لترى في الفن الخلاص (الفن للفن) إلى المسؤولية واتخاذ الموقف، وايضا يمكن أن تجسد فيها الرؤية الوجودية فهي تعتبر في هذا النوع من المسرحيات ضرورة في الانتقام.

ماذا نقصد بالمسرح السياسي؟

مفهوم المسرح السياسي قائم على فكرة الاحتجاجات الثورية وايصال الافكار، والاهداف السياسية للجماهير عبر خشبة المسرح، وبيان وظيفة المسرح السياسي في كتابه عن تاريخ المسرح السياسي ان " الوظيفة الاساسية للمسرح السياسي كمنصة للاحتجاج والمعارضة والتي يمنحه اياها المجتمع الحر" (Joe, 2015, p. 12).

اغلب العروض المسرحية التي تقدم على خشبة المسرح هدفها الأساسي إيصال افكار ورسائل وموضوعات متعددة الى الجمهور في ظل الاحداث والظروف التي حدثت، إذ اصبح المتلقي بحاجة ماسة الى مشاهدة عروض مسرحية ملامسة للجانب الساسي، تخاطب ارض الواقع وتحفزه نحو التغير والمعارضة الذي يحتاج اليها الجمهور في المجتمع مما يعكس عدة نتائج ومشاكل اجتماعي و اقتصادية، بالتالي تكون لها ابعاد سياسية ومعالجتها بوساطة طرح حلول يتم تجسيدها على خشبة المسرح بحرية تامة " اي أن امكانية المسرح السياسي الذي اتيحت له حرية التعبير لأصوات حقيقية تعكس انشقاق المعارضة وتتحدى انتصارات الاقوياء وتوسع افاق الثقافة الشعبية تسهم في الحكم الذاتي للكيانات المحلية" (Joe, 2015, p. 87).

الغرض من ديمومة المسرح السياسي ونشاطه المستمر هو الرغبة في رفع حالة الوعي لدى الجمهور في اهم القضايا التي تمس حياته اليومية، وللنشاط الفني الذي يحمل دلالات سياسية لها القدرة في اعلان المعارضة والتحريض على المتغيرات السياسية وكشفها للجمهور، من أجل ايجاد حلول تلائم المجتمع وهذا يحرر الجمهور من دوره كمشاهد سلبي الى مشاهد له القابلية في التغيير والتفكير حول ما يراه المتلقي الايجابي الفاعل والمتلقي السلبي غير الفاعل، وضروريته بالنسبة الى المسرح السياسي ودوره في

تفعيل حالة الوعي لدى المتلقي على خشبة المسرح من خطاب سياسي، فالمحتوى الدلالي والمعرفي في المسرح السياسي يقابله وعي ذهني لدى المتلقي وفعل ايجابي في التلقي والاستجابة.

يتمحور المعنى الموضوعي لقضايا المجتمع في المسرح السياسي، حول شخصية البطل الذي يتحقق بزعيم يتصدى للإشكاليات التي هي بالأساس سمة من سمات الأدب وتصويره لقضايا المجتمع، وموضوعاته التي تندرج من الوعي المتقارب مع العمل السياسي، والإحساس بالاستغلال الذي يقع على الفرد واحساسه بالظلم جراء أساليب السلطة الحاكمة، والتي لا يجد منها الفرد فرصة لمناهضة الظلم، ومن ثم تنتقل الموضوعة إلى مرحلة الشعور الجماعي وما يعيشه من حالة الاستغلال، لأن الفردية هي التي تقود رد الفعل المتصدي لمناهضة الاستغلال تصدياً فردياً عن طريق الحيلة والمتمثلة بالتعبير الجماعي. ويتجسد ذلك بوساطة الاشتغال المسرحي وتوظيفه أفعال الوعظ، بالاستناد الفكرة الملامسة للواقع الاجتماعي، ولإضعاف موقف الحكومات المستبدة، فهناك التحريض، ومسرح التحريضي هو " مسرح سياسي للتحريض، يقوم بعملية تحريك وطرح الحالة المراد توصيلها ليتخذ من خلالها المشاهد موقفاً فكرياً ومبدئياً من تلك الحالة والدراما التحريضية" (Ramadan, 2019, p. 74). وتكون هذه المشاهد موجهة إلى المتفرجين ككل لا إلى أفراد، وايضاً يكون هذا المسرح وسيلة من وسائل التنوير والإثارة والاهتمام للمتلقي وما يقف عنده من تحولا سياسية واجتماعية ودينية.

لا نجد اختلاف ما بين المسرح السياسي والخطاب السياسي فهو تقديم مجموعة رؤى وفق الاوضاع الراهنة السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية بمعنى ان المسرح السياسي خطاب سياسي فني وهو معادلة ثابتة. لذلك نقول بان المسرح السياسي هو من السياسة " وبشكل عام يتحدث عن السلطة المستبدة او المجتمعات الفقيرة الجاهلية هدفه احداث انقلاب من طرف الجمهور من اجل تحقيق تقدم في ميدان معين" (Samoudi, 2000, p. 31). وهذا ما اعتمدته التعبيرية الألمانية في معالجة القضايا السياسية، عبر تجسيد الانتكاسة العسكرية في الحرب العالمية الأولى، وهزيمة الثورة التي لم تتجاوز شجب الحرب وإعلان معاداتها للرأسمالية، كونهما عنصرين مؤثرين وضاغطين على الذات الإنسانية. فجاءت التعبيرية معبرة عن صوت الذات الواحدة، في نهج أقرب إلى العاطفة والسلبية في المعالجة، سواء في الدراما أو العرض، وأغرقت في الرمزية والتجريد لكشف بطينة البطل الذي يعاني أزمة روحية أو نفسية حادة ويعاني العزلة والاغتراب في بيئة مأزومة ومنحلة.

قدمت التعبيرية اتجاها متعارضا مع الواقع، لأنها تنشد التعبير عن عواطف الشخصيات، وعن طريق المؤثرات في الإخراج المسرحي. لتستفيد من الرمز ليصبح باستطاعة الفرد أن يعبر عن المجموع، وقد يقدم مثلاً في فيلم قصير يعرض. لتتلخص هنا الملامح الفنية لعروض المسرح التعبيري، والتي تتمثل في " أن يكون التمثيل سريعاً، خيالياً ومتنوعاً، وتصاحبه الموسيقى والأصوات الرمزية، العرض حافل بالحيل المسرحية، مثل الأقنعة وأصوات إطلاق الرصاص والطبول وأصوات الأشباح، التي ترفع أزمة البطل الداخلية، والإضاءة يكثر فيها الأركان الشاحبة والمعتمة واستخدام ألوان قوس قزح، وإتقان إظهار صور الأشباح والأطياف والوحوش التي تساعد على تصوير دخيلة البطل" (Khashaba,, 2015, p. 214).

دعت في الدول الاوربية تحديداً إلى مفاهيم الحرية والعدل والانسانية " البداية في روسيا بعد نجاح الثورة الشيوعية في عام (1917) التي نادت بمفاهيم ماركس والدعوة الى الحرية والمساواة، وسمي بمسرح الأوتشرك بمعنى كلمة روسية التحقيق الصحفي لحدث سياسي، اجتماعي، اقتصادي وليد الساعة ويقوم بتأدية هدفهم" (Ghoneim, 1996, p. 12). وعند ظهور العصر الحديث عصر التطور الذي أعتمد على الادوات التقنية الملامسة للأيديولوجيات في الفكر السياسي، ما بين ماركسية ماركس ووجودية سارتر وظهور الاتحاد السوفييتي والدول الاشتراكية في أوروبا انشغل المسرحيون بالفكر السياسي، ولأن المسرح أداة اتصال مؤثرة بشكل كبير، لجأ المفكرون الأيديولوجيون لتوظيفه خدمة لأفكارهم الفلسفية والسياسية. " بمعنى أن كل مسرحية نعرفها تتضمن بصورة مباشرة أو غير مباشرة إيديولوجية ونظاماً يشكلان الخلفية الفكرية والسياسية والاجتماعية والأخلاقية للصراع القائم في الدراما" (Saliha, 1985, p. 97).

كانت المناهج الواقعية الجديدة لها اثر كبير على المسرح الملحمي من خلال ملامحها السياسية وطرحها، يعد بريخت من اهم المخرجين والمنظرين بالمنهج السياسي كونه تأثر بسكاتور لتلمس نظريته حول المسرح الملحمي، يقوم منهج بريخت بالاعتماد على المتلقي كونه هو العنصر الرئيسي في تكوين انظمة العرض المسرحي، كان بريخت يكتب مسرحيات مختلفة وسياسية بحته متأثرا بالأفكار الماركسية كما هو الحال عند بسكاتور ولذلك اصبح مسرحه مسرح سياسي، وهو " شاعر وناقد وكاتب درس السينما

والطب وعمل في احدى المستشفيات العسكرية ابان الحرب، قدم اعماله في المانيا وامريكا بعد هجرته من المانيا، ليعود لها ثانية بعد زوال الحكم النازي... ويمكن القول بان بريخت كان منظراً ومخرجاً وأن مسرحه يندرج تحت خيمة المسرح السياسي" (Al-TakmaJi, 2011, p. 63).

في زمن الحرب. استدعي بريخت للتجنيد خلال الحرب العالمية الأولى، فخدم في مستشفيات الجيش، وهناك عايش عن قرب أهوال الحرب، ومن هذه التجربة نبع رفضه التام لكل الحروب. " وقف بعد ذلك عن دراسته في كلية الطب وترك مسقط رأسه أوغسبورغ متوجهاً إلى برلين، عاصمة الثقافة والفن في أوروبا في العشرينات" (Brecht, 2016). فابنه فرانك جُند في الجيش الألماني وقُتل عام (1943) في الحرب العالمية الثانية على الجبهة الروسية، بريخت نفسه هجر ألمانيا عام (1933) بعد وصول الحكم النازي إلى السلطة وأتخذ من الدنمارك منفى اختيارياً له. وعاش فيها ست سنوات، ثم قام بنزوح طويل عبر عواصم المهجر الإسكندنافي حتى انتقل إلى روسيا ومنها إلى أقصى الشرق حيث ركب باخرة ووصل إلى كاليفورنيا على الساحل الأمريكي الغربي. " هناك قضى بضع سنوات عصيبة، شعر فيها بعزلة شديدة حيث لم تعره الحياة الثقافية الأمريكية أي اهتمام يذكر. وفي خاتمة المطاف اتهمته لجنة مراقبة النشاطات المناهضة لأمريكا بالشيوعية وذلك أيام المكارثية الشهيرة" (Brecht,, 2005).

طبعت السياسة معظم أعمال بريخت المسرحية والأدبية، وكان لكتابات ماركس وهيجل التحليلية بالغ الأثر عليه، فحاول بريخت خلال مسيرته الفنية مخاطبة أكبر عدد من الجمهور، لإقناعهم بأهمية تحرير أدوات إنتاجهم من سيطرة رأس المال. أولى مسرحياته التي لاقت نجاحاً كبيراً كانت أوبرا (القروش الثلاثة)، وتضمنت المسرحية نقداً لاذعاً لأوضاع النظام البرجوازي في المانيا، أيام جمهورية فايمر. وكان من الطريف أن تلقى المسرحية هذا النجاح والإعجاب، وتعد واحدة من أمهات الأعمال في المسرح الحديث، ونادراً أن يوجد مسرح في العالم لم يقدم صياغة لها بشكل من الأشكال، " فنجد بريخت يستخدم ثلاثة مصطلحات اساسية هي: (التأرخة والتغريب والملحمة). المسرح الملحمي ثار على كل القوانين المسرحية والقواعد التي ظل المسرحيون يسيرون بموجبها ردحاً طويلاً من الزمن فجاء بريخت وأطلق على مسرحه (المسرح الملحمي) وادخل بذلك هذا المصطلح الجديد" (Al-Marzouk, 2010).

ولهذا السبب اسس بريخت نظرية المسرح الملحمي كونها نظرية قائمة بحد ذاتها على امكانية اعتراف المتلقي بذاته، فهي نظرية توقظ المتلقي وتخبره أن لا يندمج بالأحداث على خشبة المسرح، وانما يفكر عبر وعي متكامل ولا يستخدم اساليب العاطفة، فضلاً عن تركيب مشاهد متسلسلة تربطها الفكرة الاساسية للعرض " اي ان المسرح الملحمي هو مسرح سردي لا يمثل الاحداث بل صورة متسلسلة حيث يترك لكل مشهد كيانه المستقل من دون ان يرتبط بما قبله او بعده" (Dasa, 2016, p. 77). ونجد في نظرية استخدام اسلوب وعامل التجريب والتي اصبحت انتاج نظرية المسرح الملحمي مفهوم التجريب "أن التوصل الى تجريب الحادثة او الشخصية يعني قبل كل شيء وببساطة ان تفقد الحادثة او الشخصية كل ما هو بديهي او مألوف وواضح فضلا عن اثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها" (Breguet, B.T, p. 124).

ترى الباحثة بأن التجريب عند بريخت مفهوم ومنهج اساسي في عروضه المسرحية القصد هو الخروج عن كل ما هو معتاد وموجود اي نقل الاشياء بصورتها الحقيقية بأسلوب التجريب لتحفيز المتلقي على التأمل والتفكير وليس بهدف الاندماج والتأثير بشكل مباشر بالحدث الرئيسي في العرض، والمسرح الملحمي لدى بريخت، حدد ظهور المسرح السياسي بعدة تسميات مختلفة، وكان اهتمامه الاول على الطبقة الكادحة للعمال.

يعد المسرح العربي بنحو خاص نظاماً ثقافياً حياً يستمد مكوناته من النظامي السياسي والاجتماعي، فهو جزأ لا يتجزأ منهما، كونه يتمتع بخصوصية متفردة تميزه عن بقية العناصر الأخرى، ومن هنا انطلقت بدايات هذا المسرح عبر محاولة تلامس المسرح العربي بالقضايا السياسية والاجتماعية، لتبرز مفاهيم جديدة مثل المسرح السياسي، ورغم ارتباط المسرح بالسياسية منذ القدم، إلا أنه كمصطلح ظهر في مرحلة لاحقة. وهناك صعوبة نجدها في تحديد مفهوم "المسرح السياسي العربي"، وذلك لما ينتابه من غموض في بعض جوانبه، وخاصة إذا تم البحث في تاريخ المسرح العربي، الذي يتضمن إشكالية واضحة في بعض المفاهيم التي تخص (المسرح المسيس) و (المسرح السياسي). وقد أشار (سعد الله ونوس) في مقدمة مسرحيته " مغامرة رأس المملوك جابر" إلى الفرق بين المسرح السياسي والمسرح المسيس. "المسرح السياسي الناجح هو الذي يحاول كاتبه أن يعطينا حلولا لتلك المعضلات السياسية، وأن كان نجاحها مرتبطاً بالسياسة السائدة في البلاد، تقبل التغيير في السلطة السياسية، ولهذا اعتبر المسرح

السياسي متنفساً للفئة المظلومة من الشعب، وصداعا دائما للسلطة الحاكمة، وهذا ما جعل الكثير من البلدان والسلطات تحارب هذا النوع من الفنون الدرامية" (Dramnieh, 2017, p. 276).

نجد وعبر أزمنة متعددة بأن العرب تأثروا في المسرح، وقد يكون ذلك نتيجة الاحتكاك بالعالم الأوربي. وهنا ومن خلال هذا الاحتكاك كان لوجود المسرح السياسي الرافض لهيمنة السلطة وتحكمها في القوانين تأثيراً في المجتمع العربي، وعند الفنان المسرحي العربي ايضاً. " والشائع عند العامة بأن المسرح السياسي هو الذي يتحدث عن السلطة المستبدة، أو المجتمع الفقير الجاهل، هدفه هو إحداث انقلاب من طرف الجمهور من أجل تحقيق تقدم في ميدان معين" (Samoudi, 2000, p. 34).

أغلب المجتمعات العربية تعتقد بأن المسرح السياسي هو وليد الأنظمة الحديثة، لكنه في الحقيقة هو حاضراً منذ أزمنة بعيدة، وهذا ما تجسد في المسرحية "أوديب ملكاً: لـ (سوفوكليس)، وهي مسرحية سياسية تعرض نظام الحكم وقمعه لذلك المجتمع، ما يزال المسرح العربي يبحث عن صوته الذاهب في معضلة الصراع بين التقليد والتجديد التي أفضت منذ طلائع النهوض القومي في القرن الماضي إلى هاجس يؤرق المثقفين والمسرحيين العرب، وقد أنجب هذا الهاجس المؤرق الكثير من التجارب والمحاولات، والقليل من الإنجازات في إطار شاغل دال على القلق المتصل إلى وقتنا الحاضر، وأعني به، هوية المسرح العربي.

مؤشرات الإطار النظري:

1. ملامح الاداء التمثيلي في المسرح السياسي له غاية أسمى لتحفيز الوعي وأثاره الحواس لدى المتلقي ولا يقتصر على تقديم الشخصيه الدراميه وحسب ويتم ذلك بطريقه (جاده، حزينه او ساخره مثيره للضحك) لتصبح حافزا لتلقي العمل المسرحي
2. ترتبط ملامح الاداء التمثيلي في المسرح السياسي بمنظومة العرض (البصرية، والصوتية، والحركية) ككل ويدخل معها في بنية علاقة جدلية مستمرة مرنة تحقق التعدد الدلالي وتعزز قوى الإدراك (البصري، والعقلي) لدى المتلقي.
3. ملامح الأداء التمثيلي ينتج الفعل الحركي والصوتي من خلال تنمية الفعل الداخلي واظهاره حسياً، معبراً عن انطباعات الشخصية التي يوديها، على أن لا يندمج الممثل بالشخصية وأن لا يحمل صفاتها ولا يتبناها بل يقوم بإيجاد رقيب يفصل ما بين شخصيته والشخصية الدرامية
4. فاعلية الاداء التمثيلي تظهر من خلال آليات الممثل التعبيرية (الاتصالية بالمتلقي) عن طريق اللغة (اللفظية، والإيمائية) وتحولاتهما الدلالية، التي يمكن لها تحقق المعنى والفكرة الدرامية.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من (66) عرض مسرحية عراقية، تناولت المفاهيم السياسية وبحثت عن توظيف جماليات الاداء التمثيلي للفترة ما بين (2009-2019)، في بغداد وقد جمعتها الباحثة تماشياً مع حدود البحث.

عينة البحث: اختارت الباحثة عينة البحث بالطريقة القصدية (مسرحية: رائحة حرب).

منهج البحث: اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي تماشيا مع متطلبات موضوع البحث وتحليل العينة.

اداة البحث: اعتمدت الباحثة على مؤشرات الإطار النظري كأداة لتحليل نماذج العينة.

تحليل العينة:

مسرحية: رائحة حرب

تأليف: التونسي (يوسف البحري) العراقي (مثال غازي)

سيناريو اخراج: عماد محمد

دراماتورج: يوسف البحري

تمثيل: عزيز خيون – عواطف نعيم – يحيى ابراهيم

فكرة المسرحية:

المسرحية معدة عن رواية (ألتبس الأمر على اللقلق) للروائي الفلسطيني أكرم مسلم، من عنوان العرض.. يمكن لنا أن نعلم بأننا سنشم روائح الحروب، حيث التأكيد الذي لا مناص له وهو حين تسود الحرب يعرّش الموت بيننا، تقف المسرحية لفضح الحروب، وكشف وجوه ممن يتسببون بها، الذين يؤدي تفكيرهم لنيران الحروب ورسم خرائط مغايرة للمجتمعات، وهذا ما تجسد في رسم تلك الخرائط على خلفية المسرح.

هذا الاسقاط تخلله اسقاط سياسي على الواقع العراقي الممتلئ بالمحن والعذابات عبر تجديد الحروب، حيث تتم في العرض المسرحي مناقشة فكرة التطرف التي تؤدي دائما الى الحروب التي يعيشها العراق والوطن العربي عبر الصراعات الدينية والسياسية والاجتماعية والفكرية، وهي جدلية يشهدها المسرح العراقي لأول مرة. متحاوراً مع الواقع ومتعالياً على جزئياته، ليقدمه على ما هو عليه أو كما هو مفترض أن يكون عليه.

في النص المسرحي هناك فكرة الالتباس، والتي أخذت من الواقع العراقي، وبالتالي اسقطت عليه، لأن المشكلة الحقيقية هي أننا نعتقد أن الواقع العراقي يعيش حالة الالتباس الموجود في كل شيء وعدم الاتفاق على اي شيء، عدم الاتفاق على ابسط الاشياء واهم الاشياء، فهذا هو الاسقاط الذي تجسد المستوى السياسي والاجتماعي والمستويات الإنسانية الاخرى، فالفكرة كبيرة ومهمة ولكننا استطعنا ان نسحبها الى ما نريد، رغم أن النص في الحقيقة تونسي إلا أن المؤلف العراقي وظف نصاً عراقياً مجاوراً، لهذا اصبح النص مشتركا، وبالتالي ان الواقع العراقي هو جزء من الواقع العربي. وقد يظهر شكل النص ومضمونه خصوصية المسرح السياسي واختلافاته مع الأطر المسرحية الأخرى، ورؤيته من اتخاذ أبعاد فنية ذات قوة مؤثرة وفعل ثوري متجسد ومتطور على الوظيفة الاجتماعية والسياسية، فسماته تعتمد محتوى سياسي يتداخل في العرض المسرحي ويجعله عرضا حقيقيا منبثقاً من الحياة ويدخل الحيوية على النص المسرحي ويحتوي على تأثير تربوي ومعرفة شعرية.

الرواية في بنيتها الأساسية على السرد، تقوم على وصف الأحداث عبر الزمان والمكان، وبالتالي هي وظيفة مغايرة عن تلك التي تتوافر في النص المسرحي، إذ أن النص المسرحي يعتمد في بنيته على الفعل لا الوصف السردي، وعلى الرغم من المغايرة بين النص الروائي والمسرحي، إلا ان ذلك لم يمنع من إنتاج نص مسرحي تعود مرجعياته المعرفية إلى النص الروائي، سواء على مستوى المسرح العالمي أم العربي أم العراقي، وتأتي هذه التجربة بوصفها احدى التجارب المؤثرة في المسرح السياسي العراقي.

وبالتالي، نرى أن العنوان فيه نوع من المشاكسة باتجاه ما يحدث داخل العرض، وبالتأكيد له علاقة غير مباشرة بفكرة العمل، وكلمة حرب، فالعنوان فيه مشاكسة ما بين الاسم وما موجود داخل العرض، وبالتأكيد اسس المؤلف أفعال غير مباشرة داخل العرض، بمعنى ان الاسم جزء من منظومة العرض.

كتب النص باللغة الفصحى وابتعد عن التقليدية، وينتمي إلى الواقعية رغم أنه يمتلك بعد تجريبي غير مألوف.

تقوم المسرحية على ثلاث شخصيات حوارية اثنان رجالية، الرجل العجوز (عزيز خيون) الشخص الذي يرتدي ملابس جنرال يدعو للحرب ويهلل للقتال ويعتبر الحرب هي الحياة الطبيعية، والشاب الحفيد (يحيى ابراهيم) الذي مات ابوه في الحرب، جسد الشخصية القلقة التي تمثل شباب جيله وربما اجيال اخرى جزعت من الحرب ولا تعرف مصيرها، والشخصية الثالثة هي المرأة العجوز (عواطف نعيم) الأم شبه المجنونة التي تحاول ان تتصدى لأفكار الجنرال وأن تواجه الارهاب بعد أن فقدت اولادها، فضلاً إلى إضافة التقنيات الرقمية الحديثة على شاشة في عمق المسرح لتعطي مدلولات منحت العرض دلالاته المعبرة عن كل ما تتضمنه الحرب من بشاعة في تدمير الإنسان.

تحليل المسرحية:

في (المشهد الأول) وفي بداية العرض ستائر خلفية متعددة، والعارضة الصورية (الداتاشو) لعرض المنظر الخلفي، كما توسط العرض كرسي كبير، تضمن هذا العرض ثلاثة شخصيات (الجد واللقلق "الحفيد" والجدة في بيت قديم). بدأت المسرحية بمشهد صلاة، يتخلله حوار بين الجد والجدة، بين (المرأة الساخرة والجد الواهم)، والذي يعتقد أنه مازال رجل حرب، كما تقول المرأة بسخرية. جسد شخصية الجد في هذا العرض (عزيز خيون) وهو رجل (سلفي) يرتدي دشداشة مرقعة بقماش عسكري مرقط، يدعو للحرب والقتال والتي يعتبرها هي الحياة الطبيعية بالنسبة له وللأخرين، وبالتالي تعد هذه الشخصية الدموية منعطفاً مهماً في احداث المسرحية، فالسلفي يأتي من السلفية الإسلاميون (المتشددون) بأمور الدين والحياة العامة، فالسلفي ينظر الى الدين الاسلامي نظرة مختلفة وغرائبية. وظفت الشخصية ادائياً وعلى وفق متغيرات ملامح الاداء التمثيلي في المسرح السياسي العالمي والرؤيا الاجتماعية الدرامية، التي تأتي من تتابع تعبيرات الوجه والإيماءات وحركات اليدين واوضاع الجسم والصوت والالقاء والحركات التخيلية، ليكون الاداء التمثيلي أداة حرية للتعبير عن عبثيه الوجود وهويه الذات واشتراك هويه الاخر معها. وهذا ينزاح لمفهوم المسرح السياسي الذي يعبر عن الواقع وحيثياته برؤى جمالية، تحمل معالجات لحقبة زمنية تعتمد على الخطاب الذي ينزاح للتاريخ والحياة الاجتماعية.

تقطن هذه الشخصيات في مكان غير معروف منه غير أنه قرب مقبرة، حيث لا يدري الجد ولا الحفيد إن كانا أحياءً أو أمواتاً. عبثاً يحاول الصبي بينهما فيما تمضي الحكاية إلى مأساته الخاصة، والتي تمثل مأساة جيل كامل من الشباب العراقي اليوم. الأداء التمثيلي ينتج الفعل الحركي والصوتي من خلال تنمية الفعل الداخلي واظهاره حسياً، معبراً بذلك عن انطباعات الشخصية التي يوديها، على أن لا يندمج الممثل بالشخصية وأن لا يحمل صفاتها ولا يتبناها بل يقوم بإيجاد رقيب يفصل ما بين شخصيته والشخصية الدرامية.

الجد: اكرهه ولا أريده، يلف جسدي، يلف هذا الخراب، وكان كل ما فيه ينعق كالغراب، احال كل ما في روحي سراب، في راسي، في صدري الأهل من يزيح عن كاهلي ثقل كل التراب، هو في كل مكان، على النوافذ، على الابواب، على الوسائد، على الموائد.. تراب، تراب، تراب.. لما علي أن اتنفسه كل يوم، اكاد اختنق.. كان عليك ان تزيليه يا امرأة

الجدة: (تجلس في احدى زوايا الغرفة وهي تقرا الفنجان) " الجو مغبر في الخارج لا فائدة من تنظيفه الان. ربما علينا ان ننتظر حتى يهدأ الجو من العواصف.

الجد: وهل علي أن اتهمه بدلا أن تزيليه، لابد انك كبرتِ وهرمتِ وخرفتِ فما عدتِ تنفعين لشيء.

ادى الممثلان هذا الحوار استناداً إلى الأداء الذي يقدم الجزء الأكبر من العملية التواصلية للعرض المسرحي، فضلاً عن أنهما يعدان الوسيط الناقل للأحداث بين العرض والمتلقي، بشرائط مرجعية ومفاهيم موضوعية تطابق وتناغم علاقة الفعل وما يحققه من معنى مغاير، للتأكيد على الفعل السياسي حركياً وصوتياً.

في (المشهد الثاني) وظف المخرج فعل رائحة الحرب التي سادت في السنوات الاخيرة من خلال شخصيات المسرحية الثلاث لتواجه قبل وبعد حدوث الربيع العربي، كما تناقش فكرة التطرف التي تؤدي دائما الى الحروب التي نعيشها عبر الصراعات الدينية والسياسية والاجتماعية والفكرية عبر مشاهد الاحلام والرعب والصراخ والضرب، وهي جدلية يشهدها المسرح العراقي لأول مرة.

كما وظف المخرج (عماد محمد) شخصية (اللقلق) التي جسدها الممثل (يحيى ابراهيم)، تمثل هذه الشخصية شريحة من جيل الشباب العراقي والعربي الذي بات ضحية عدة تيارات وخيارات مختلفة، فهي ما بين الارهاب ودعواته والهروب صوب الدكتاتورية والحصار في ظل واقع يدعو الى الهجرة والغربة، تعيش الشخصية على أنها تعرف كل شيء صحيح، لكنها لا تعرف الطريق اليه وهي بالتالي تعاني الضياع والالتباس في ظل اوضاع لا يمكنها الخروج منها بسهولة. وهذا ما تجسد في حوار اللقلق مع الجد

اللقلق: جدي انت تصرخ في النوم احيانا ترمي يداك كأنك تكسر شيئاً ثقيلا... حاجز.. جدار.. لماذا تطاردك احلامك.

الجد: بل احلام يقظة لطالما ارعبتني وسوف ترعبني، هي ليست احلام نوم

اللقلق: وهل سأرث مثل كل تلك الاحلام

الجد: سترثها في الواقع وستفعلها - سيظل نومك بلا احلام كبيرة يا لقلق

اللقلق: جدي ما لذي يربطنا ببيت بجانب المقبرة

الجد: المقبرة تصالحني مع الموتى - الدم يلطخ يدي وعيني وقلبي

اللقلق: صراخ وضرب.. ماضيك يخيفك، اكيد لأنك ترى الماضي

الجد: الماضي لا يخيف

اللقلق: حتى وان كان قاسيا حزينا

الجد: الماضي قسوته وحزنه لا يعودان.. لكن المستقبل هو المخيف.

شكل الممثل عبر الاداء الذي يقدمه في هذا المشهد الجزء الأكبر من العملية التواصلية للعرض المسرحي السياسي، والذي يحمل معنى جمال لأفكار وطروحات إنسانية تعكس حياة الناس وتوجهاتهم ومعتقداتهم التي تنتمي الى سياسة معينة.

كان الاداء في هذا المشهد إيهامي، كما ظهرت تقنيات جديدة تخص الأداء التمثيلي وتختلف بنسبة أو باخرى عن تقنيات المسرح الأيهامي (التمثيلي) ومع ذلك فقد ظلت تقنيات أخرى على حالها. بالتالي تلخصت قدرة الممثل على شحذ رؤية المتلقي، كون أن الممثل وسيلة تعبير تتميز بالاصطناع الواضح والافتعال والزيف. يشترط في المسرح السياسي حالة الوعي الذهني والادراك الكامل للمؤدي بمحمولات العرض ورسالته الفكرية، ليصبح فناناً سياسياً واعياً، يتعامل بشكل عقلاني مع العناصر الفنية، بعيداً عن حالة الايهام في الأداء.

في (المشهد الثالث) وظف المخرج شخصية الشاب كدلالة لمعاناة الجيل العراقي من ماضيه المثخن بالحروب، يسردها الفتى منذ الثمانينات من القرن الماضي إلى الحرب ضد داعش والدمار الذي وصل إليه العراق اليوم، لكن الدمار الحقيقي ليس في الحجر بل في أعماق الروح الشابة، المتطلعة إلى الحياة والتي تحاول عيش حاضرها والتأسيس لمستقبلها، رغم أن الماضي يلاحقها كشبح، ليدمر كل حلم. وهذا ما جعل المخرج يجسد طابع غائي دلالي يزيد من تلاحم المتلقي مع الموضوع السياسي الذي يقدم مفاهيم أخلاقية تتجاوز المنفعة الذاتية والجمال المحسوس.

كل ما جاء على لسان شخوص ابطال المسرحية وما تم عرضه من مواد فلمية كانت دواخلها تزأر بالتنديد بالحروب وتجارها، وبالتطرف الديني، يقف الشاب ما بين عجوزين متناقضين في الهم الانساني، فثمة دم يسيل من سموات الرجل الذي يأنس لرائحة الدم والحرب، وثمة وجع يتفجر من اعماق المرأة التي دفنت فلذات كبدها بعد أن اكلت الحرب كل شيء، تعيش وسط هذا الرعب وتفقد شيئا من راحة بالها وهي تتلوى وجعاً بكلماتها التي تحاكي بها ولدها مثلا في مشهد مؤلم:

الجدة: تقرأ الفنجان، تعتقد راح تصير حرب، مو انت رجل حرب سابق، هذه الكلمات لطالما كررتها كثيرا وتناسلت بعدها كل تلك الصور المعلقة على الجدار

الجد: ولكن لولا هذه الصور المعلقة على الجدران ما كنت لتجدي جدار تقفين خلفه

الجدة: بل لو لا هذه الصور المعلقة على الجدران ما كانت لا حلامك ان تحيا

اللقلق: (يتدخل) كل يوم ذات الحكاية وذات الحرب بينكما، ماذا لو نسيت جدي انك رجل حرب سابق، وانت جدتي ماذا لو نسيتي انك امرأة لرجل حرب سابق ونسيت انا ايضا اني حفيد لرجل حرب سابق، حسنا ماذا لو تذكرنا شيئا اخر.. مثل.. مثل.. حينما قررنا الاحتفال بعيد ميلادي العاشر.. كلا... كلا ففي هذا اليوم ما عمي احمد.. اقصد حين استشهد.. كفاكما النظر الي فحتى اللحظة لا زلت لا اعرف هل مات عمي أحمد شهيدا ام مأسوفا على شبابه ام مات بلا شهاده، ثم من عليه ان يقرر هل موت عمي احمد هكذا ام هكذا، اذن لنتذكر شيئا اخر؟

مثل يوم الاحتفال بانتهاء الحرب الاولى.. لا الثانية.. لا لا لا.. الثالثة.. يتصاعد في التذكر والالتباس والهلوسة.

حاول الممثلين عبر ادائهم الوصول إلى (ذات) الشخصية الإنسانية، واكتساب تحولات سلوكية وأطباع يتقمصها لتنتج صور مشهدية، وذلك عبر طريقة الأداء سواء في الحركة او الالقاء، المهم هناك ميول نحو الحرية والتمرد على الذات. وعليه، هي محاولة لأن تكون مسرحية (رائحة حرب) قريبة عن المسرح السياسي وجمالياته وتجاربه الادائية التي تعالج القضايا السياسية. أعتمد المسرح السياسي على المباشرة في الأداء باعتبار أن القضية السياسية أحدى البنى الاساسية في الواقع الحياتي.

اعتمد المخرج في هذا المشهد على المباشرة في الاسلوب الخطابي، كما هو عند بسكاتور في المسرح السياسي، واعتبار القضية السياسية أحدى البنى الأساسية، فضلاً عن أنه يقدم لنا عبر الأداء قضايا مختلفة ومتعددة.

النتائج ومناقشتها

1. كان الأداء التمثيلي متحاوراً مع الواقع المعروف عن الأحداث السياسية المعروضة، ومتعالياً على جزئياته، ووقد سعى بذلك لتجميل صورته وجعله أفضل مما هو عليه تاريخياً.
2. هناك غائية جمالية ونفسية متعمدة في حركات الممثلين وايضا في أدائهم الصوتي، وجدت ضمن مجريات العرض، مما شكلت رؤى دلالية أسهمت في ملامسة المتلقي للموضوع السياسي المطروح.
3. أعتمد الأداء على المباشرة في الأسلوب وبطريقة خطابية، عبر بوساطتها عن القضايا السياسية، وما تحمله من أسلوب يطابق ما دعا له المخرجين السياسيون أمثال بيتر فايس وأرفين بيسكاتور.
4. اعتمد الممثل تقانة (التغريب) بعيدًا عن العاطفة والتقمص الادائي، مما أجل البوح بالمعنى الكامل وساهم في شد الانتباه والتوقف عن الانقياد لآلية الإدراك المعتاد أو التقليدي، فظهر كأسلوب مقيد في التعبير الادائي لتحقيق المعنى المرسوم من المخرج.

الاستنتاجات:

1. أنتج الأداء التمثيلي فعلاً حركياً وصوتياً من خلال تنمية الفعل الداخلي واظهاره حسياً، معبراً عن انطباعات الشخصية التي يؤدي دورها، مع ترك ذلك الأداء مسافة فارقة بين شخصية الممثل والشخصية المسرحية.

2. تبينت فاعلية الاداء التمثيلي عبر وسائل الممثل التعبيرية عن طريق اللغة (اللفظية، والإيمائية) وتحولاتهما الدلالية، التي يمكن لها تحقق المعنى والفكرة الدرامية التي تتعامل بشكل عقلاني مع العناصر الفنية والبنائية للمسرح السياسي، التي تغير دور وأداء الممثل، بعيدًا عن حالة الايهام في الاداء.
3. المضمون السياسي التحريضي متخلّية في كثير من ظروفها عن الاتجاهات الأخرى، الاتجاه الاجتماعي الاتجاه العبثي الفلسفي، والمسرح السياسي تسجيلي، تعليمي وتحريضي.

التوصيات: توصي الباحثة بالاتي: تنشيط عروض المسرح السياسي في الجامعات والمعاهد الفنون الجميلة لغرض تحفيز وتغير الواقع الاجتماعي والسياسي.

المقترحات : المتغيرات الادائية للممثل في المسرح السياسي ما بعد الحداثة.

Conclusions:

1. The theatrical performance produced a kinetic and vocal effect by developing and sensually expressing the inner feelings of the character being portrayed, while maintaining a distinct distance between the actor's personality and the theatrical character.
2. The effectiveness of the theatrical performance was demonstrated through the actor's expressive means, including language (verbal and gestural) and its semantic shifts. These means can achieve meaning and dramatic ideas that rationally engage with the artistic and structural elements of political theater, thus altering the actor's role and performance, moving beyond mere illusion.
3. The politically charged, provocative content, in many instances, departs from other trends, such as the social and absurdist philosophical trends. Political theater is documentary, educational, and provocative.

References:

1. Abdel Razzaq, A. (1979). *The Art of Acting.* Baghdad: Baghdad University Press.
2. Al-Azzawi, S. (2015). *The directing features of post-modernism in contemporary Iraqi theatrical performance.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Master's thesis.
3. Al-Farahidi, A.-K. (2007). *Kitab Al-Ayn.* Saudi Arabia: Al-Hilal House and Library.
4. Al-Marzouk, A. (2010, 7 16). *Bertolt Brecht, pioneer of epic theatre,*. Retrieved from Al Mada newspaper, Manarat Supplement, Issue (1850), https://almadapaper.net.
5. Al-TakmaJi, H. (2011). *Theories of Directing.* Baghdad: Dar Al-Masdar.
6. Al-Zubaidi, M. (2006). *Taj Al-Arous.* Kuwait: Dar Al-Kuwait.
7. Anis, I. (2004). *Al-Mu'jam Al-Wasit.* Cairo: Al-Shorouk International Library.
8. Brecht, B. (2016, 3 3). *The Poet Who Illuminated the Dark Times*. Retrieved from https://almania.diplo.de.
9. Brecht,, B. (2005, 1 12). *Pioneer of Epic Theater, DW Global Media Forum*. Retrieved from https://www.dw.com.
10. Breguet, R. (B.T). *The Theory of Epic Theater.* (J. Nassif, Trans.) Beirut: The World of Knowledge.
11. Carlson, M. (1997). *Theater Theory.* (W. Zaid, Trans.) Cairo: Arab Books.
12. Dasa, N. (2016). *Theater Directing.* Jordan: Dar Al-Emaar Educational Publishing and Distribution.
13. Dramnieh, F. (2017). *Arab political theater, its origins and its most important pioneers.* Algeria: University of Annaba, Journal of the History of Science, issue ten.
14. Ghoneim, G. (1996). *The Political Theater in Syria (1967 - 1990).* Damascus: Aladdin Publishing House.
15. Ibn Manzur, J.-D.-A. (B.T). *Lisan al-Arab.* Cairo: Dar al-Masria for Writing and Translation.
16. Ilam, K. (1992). *The Semiotics of Theater and Drama.* (R. Karam, Trans.) Beirut: French Cultural Center.
17. Joe, K. (2015). *Theater and Politics.* (L. Ismail, Trans.) Egypt: National Center for Translation.
18. Kassab, H. (2018). Theatrical Dictionary: Concepts and Terms of Theater and Performing Arts. Beirut: Library of Lebanon Publishers.
19. Khashaba, S. (1977). *Contemporary Theater Issues.* Iraq: Ministry of Information Publications.
20. Khashaba,, D. (2015). *The Most Famous Theatrical Schools.* Cairo: Egyptian Lebanese House.
21. Mandour, M. (1974). *Literature and its Arts.* Cairo: Dar Nahdet Misr for Printing and Publishing.
22. Najm, A. (2009). *Verbal and non-verbal communication in the performance of theatrical actor.* Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts, Master's thesis.
23. Omar, A. (2008). Dictionary of the Contemporary Arabic Language. Beirut: Alam al-Kutub.
24. Ramadan, W. (2019). *The Political Theater of Incitement.* Beirut: Dar Al-Majalla Al-Arabi for Publishing and Translation, Monthly Magazine, Issue (564).
25. Saliba, J. (1971). *The Philosophical Dictionary.* Beirut: Dar Al-Kitab Al-Lubani.
26. Saliha, N. (1985). *Theater between Thought and Art.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
27. Samoudi, M. (2000). *Theatrical Readings.* Syria: Publications of the Arab Writers Union.

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1734

Characteristics of artistic expression in drawing among blind students

Musab Saber Abbas [a]
Mohammed Abdullah Ghaidan [a]
[a] *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 8 October 2024
Received in revised form 15 October 2024
Accepted 16 October 2024
Published 1 February 2026

Keywords:
artistic expression in drawing , blind students

ABSTRACT

The visually impaired (the blind) is one of the categories of special education that need care according to their abilities in order to benefit from their energies as productive individuals in society, which contributes to achieving social integration. This means providing all means and opportunities for them to live a decent life in the environment in which their ordinary peers live. And everything that would facilitate their integration with their peers and those around them in the society in which they live. Due to the lack of a study that addressed the characteristics of artistic expression among blind students, which provided the researcher with justification for the necessity of research, the current research aims to identify the characteristics of artistic expression among blind students. The research community consisted of (40) male and female students, and (10) of them were chosen as a sample for the research. The researcher used the descriptive approach (content analysis method) because it is compatible with the goal of the research, and the research tool was prepared, which consisted of an analysis form. The researcher used statistical methods: the Cooper equation to find the percentage of agreement between the arbitrators, the Scott equation to calculate the validity of the tool, and the coefficient Pearson correlation to extract reliability using the split-half method. The most important results: In the field of the main paragraph (line quality), the two secondary paragraphs (curved and varied) obtained the highest percentage, reaching (70%). As for the main field (colors), the secondary section (colors are used thematically) received the highest percentage, reaching (90%). As for the most important conclusions: The art education teacher has a great impact in enabling blind students to artistically express what is inside them, use colors, use natural vocabulary, and curved lines. The researcher recommended paying attention to blind students.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1734
Musab Saber Abbas, Mohammed Abdullah Ghaidan: Characteristics of artistic expression in drawing among blind students
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

خصائص التعبير الفني في الرسم لدى التلامذة المكفوفين

مصعب صابر عباس[1]
محمد عبد لله غيدان[1]

الملخص:

تعد الإعاقة البصرية (المكفوفين) إحدى فئات التربية الخاصة التي تحتاج إلى رعاية تبعاً لقدراتهم بهدف الاستفادة من طاقاتهم كأفراد منتجين في المجتمع مما يساهم في تحقيق الدمج الاجتماعي، ويعني ذلك توفير كافة السبل وإتاحة الفرص لهم كي يحيوا حياة كريمة في البيئة التي يحيا فيها أقرانهم العاديون وكل ما من شأنه تيسير سبل دمجهم مع أقرانهم والمحيطين بهم في المجتمع الذي يعيشون فيه. ولعدم وجود دراسة تناولت خصائص التعبير الفني لدى التلامذة المكفوفين، الامر الذي وفر لدى الباحث مسوغاً لضرورة البحث، يهدف البحث الحالي الى تعرف على خصائص التعبير الفني لدى التلامذة المكفوفين، تكون مجتمع البحث من (40) طالب وطالبة ، وتم اختيار (10) منهم كعينة للبحث. وقد استخدم الباحث المنهج الوصفي (اسلوب تحليل المحتوى) كونه يتلائم مع هدف البحث، وتم اعداد الاداة الخاصة بالبحث حيث تكونت من استمارة تحليل، واستخدم الباحث الوسائل الاحصائية : معادلة (كوبر) لايجاد نسبة الاتفاق بين المحكمين ومعادلة (سكوت) لحساب صدق الاداة، ومعامل ارتباط (بيرسون) لاستخراج الثبات بطريقة التجزئة النصفية، اما اهم النتائج: في مجال الفقرة الرئيسية (نوعية الخط) حصلت الفقرتين الثانويتين (منحنية ومتنوعة) على اعلى نسبة مئوية اذ بلغت (70%) اما في مجال الرئيسي (الألوان) حصلت الفقرة الثانوية (يستخدم الالوان موضوعياً) على اعلى نسبة مئوية بلغت (90%). اما اهم الاستنتاجات: ان لمعلم التربية الفنية الأثر الكبير في تمكين الطلبة المكفوفين من التعبير الفني عما في دواخلهم واستخدامهم للألوان واستخدام المفردات الطبيعية والخطوط المنحنية .وأوصى الباحث بالاهتمام بالتلامذة المكفوفين.

الكلمات المفتاحية: التعبير الفني في الرسم , التلامذة المكفوفين

الفصل الأول: منهجية البحث

اولاً :- مشكلة البحث

يعد الفن أداة قوية تقوم برعاية وتنمية قدرة الأطفال وإبداعهم ويهتم في الارتقاء بالمجتمعات الحديثة، وله دور في التعليم والذي يتمثل في تنمية الإبداع للأطفال ويجعلهم يعبرون عن أنفسهم بطرق مختلفة مما يساعدهم في التنفيس عن مافي داخلهم فضلا على تطوير قدراتهم الادائية، و تحسينمهاراتهم الحركية.

لذا أهتمت التربية بمرحلة الطفولة، ووضعت العديد من البرامج الخاصة بتربيتهم، وقامت بدراسات علمية لاكتشاف العالم الخاص بهم، وعلى ضوء ذلك تم وضع الدروس والمناهج من اجل تربية الطفل التربية الصحيحة.

وتلعب التربية الفنية على وجه الخصوص دوراً مهماً في حياة الاطفال كمادة دراسية من خلال مساهمتها وبشكل فعال في تحقيق منفذٍ لتفريغ انفعالاتهم. فضلا على اسهامها في تجسيد تصوراتهم، وأحلامهم، وافكارهم، كونها ترتبط بالأحاسيس، والوجدان، والمشاعر، من خلال ربط البيئة بالطفل الأمر الذي يجعلها تساعد في نمو الطفل نفسياً، ولاسيما في هذه المرحلة النمائية التي تشهد تأثيراً كبيراً بمحيطه خاصة بالمجتمع.وبشكل خاص ذوي الإعاقة البصرية (المكفوفين) والتي تعتبرإحدى فئات التربية الخاصة التي تحتاج إلى خدمات خاصة وفقاً لقدراتهم واحتياجاتهم بهدف الاستفادة من طاقاتهم كأفراد منتجين في المجتمع مما يساهم في تحقيق الدمج الاجتماعي، ويعني ذلك توفير كافة السبل وإتاحة الفرص لهم كي يحيوا حياة كريمة في البيئة التي يحيا فيها أقرانهم العاديون وكل ما من شأنه تيسير سبل دمجهم مع أقرانهم والمحيطين بهم في المجتمع الذي يعيشون فيه وقد اعتمد التلامذة باستعمال الادوات والمستلزمات التي يحتاجها في انجاز العمل الفني من ادوات مدببة ومسامير والوان متنوعة بين الباستيل واقلام الماجك والخشبي.

[1] جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

بالتالي فان التعبير الفني يمكن استعماله كدالة على العديد من المتغيرات النفسية والفنية والتربوية والجمالية إلا انه وعلى حد علم الباحث ومن خلال الاطلاع على العديد من الدراسات لا توجد دراسة تناولت خصائص التعبير الفني لدى التلامذة المكفوفين، الامر الذي وفر لدى الباحث مسوغاً لضرورة البحث في هذا المجال وتوفير جواب موضوعي للتساؤل الاتي:

- ما خصائص التعبير الفني في الرسم لدى تلامذة المكفوفين؟

ثانياً :_ اهمية البحث

1- يسهم البحث الحالي بألقاء الضوء على خصائص التلامذة المكفوفين في الرسم إذ ان التعبير الفني للتلميذ له اهمية في المجال النفسي كونه اول خطوة نحو الاستبصار لما يعانيه من انفعالات ومكبوتات

2- يعد هذا البحث اول دراسة علمية (على حد علم الباحث) يتناول خصائص التعبير الفني لدى هذه الشريحة من المجتمع .

3- يستفيد من نتائج هذا البحث المدرسون في معرفة طبيعة اعمال تلاميذهم ليتمكنوا من متابعة نموهم الفني ونمو خبراتهم الذاتية . فيوفرون لهم خبرات فنية تتفق مع حاجاتهم وامكانياتهم ووفق اساليبهم المعرفية والادراكية.

ثالثاً :_ هدف البحث :- يهدف البحث الحالي الى :-

الكشف على خصائص التعبير الفني في الرسم لدى تلامذة المكفوفين.

رابعاً :-حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بالاتي:

- الحد الموضوعي : التعبير الفني في الرسم التلامذة المكفوفين
- الحد الزماني : الصف الرابع للعام الدراسي 2024/2023
- الحد المكاني : بغداد/الطوبجي/ معهد النور للمكفوفين

خامساً :- مصطلحات البحث:

الخصائص

عرفها(ديكارت،1969) بأنها:

"الحالة الجوهرية للمادة التي تحمل العقل بفطرته على ادراكها في ذاته لتكون افكاراً واضحة عما قد تتميز به الاشياء الفيزيقية من صفات وخاصة الحجم والشكل والحركة والموضوع والعدد"(فؤاد، 1969، ص231)

وعرفها الباحث اجرائياً بانها:

الصفات التي تتميز بها رسوم تلامذة الصف الرابع ابتدائي المكفوفين، من خلال عناصر العمل الفني فضلا عن الأسس البنائية المكونة للعمل المنتج.

التعبير الفني:

عرفه (ريد،1986) بانه:

"الدليل على ردود الافعال الوجدانية المباشرة، أو هو المتغير في الفن، أي الفهم الذي يقيمه الإنسان عن طريق تجريد انطباعاته الحسية والحياتية العقلية، وهما التغيرات في الفن ووسائل التعبير قيود الشكل"(ريد، 1986، ص42)

وعرفها الباحث اجرائياً:

هو الوسيلة التي يستخدمها تلامذة المرحلة الابتدائية للتعبير عن دوافعهم ومشاعرهم وخبراتهم تجاه شيء معين من خلال الرسم، ومعرفة مدى تطبيقهم للعناصر الفنية والاسس البنائية المبينة بأداة تحليل معدة لهذا الغرض.

تعريف للمكفوفين عرفه (حسن والقاني-2003) :هم هؤلاء الأفراد الذين يفتقدون الرؤية

التفصيلية للأشياء، ويتعلمون من خلال طريقة برايل والمواد اللمسية والسمعية. (حسن واللقاني-2003- 36)

عرفه الباحث اجرائياً:الأشخاص من ذوي الإعاقة البصرية لديهم قدرات متفاوتة، إلا أن لديهم صفة واحدة مشتركة وهي الضعف البصري الشديد الذي يجعل التعلم في البرامج المدرسية العادية دون إجراء تعديل عليها أمر بالغ الصعوبة.

الفصل الثاني - الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الاول - التعبير الفني

هو الحافز والشعور الداخلي للإنسان بحيث يسقطه على أرض الواقع مُظهرًا إياه بنسق جمالي إبداعي فيتمثل ذلك برسمة أو منحوتة أو رقصة أو مشهد تمثيلي أو على شكل عمل شعري أو أي شكل من أشكال الفن.

وظهر التعبيرالفني قديماً بظهور الإنسان ، وهو اقدم من الكتابة في تاريخ البشرية وقد أحس الناس في مختلف العصور بجمال الطبيعة وعبروا عنها أجمل تعبير،وعندما ننظر بنظره خاصة إلى تلك الآثار تؤكد قدرتهم وبلاغتهم وصدق تعبيرهم .

لقد عبروا عما يحيط بهم تبعا لانفعالاتهم وعقائدهم وفلسفتهم تعبيرا فنيا ولم ينقلوا الطبيعة بل تأثر الفنان بما حوله واضاف إليه إحساسه وشعوره ثم صاغ أفكاره صياغة جديدة مبتكره معتمدا على خبرته الفنية .فجاءت أعماله التعبيرية قويه صادقه تمتاز بتكوينها الفني والجمالي .

مما تقدم يرى الباحث ان التعبير الفني يعطي فرصة اظهار بعض ردود الفعل الغامضة يستطيع الانسان ان يصور البيئة من حوله باحساسه ومشاعره.

وهو يعد بعدا من ابعاد الفن كالشكل والمادة وكل عمل فني يتضمن مضمونا تعبيريا يعبر عنه وان المادة والشكل والتعبير يعتمد كل منها على ا لاخر فليس لواحد منها وجود بمعزل عن الآخر ،كذلك ان لكل تعبير حدين هما الموضوع المعروض وهو اللفظ او الصورة والفكرة الموحى بها أي الشئ المعبر عنه وهذان الحدان عندما يندمجان في الذهن يوصف العمل بانه معبر، وان الرغبة في التعبير الفني هي رغبة فطرية عند الانسان وميل طبيعي لديه ومهما تنوعت طرق التعبير واختلفت فأن غايته هي التبليغ والتواصل مع الآخرين ,ولقد اختلف معنى التعبير الفني لدى الفلاسفة والعلماء والمهتمين بالفن فنجد أن مفهوم التعبير الفني عند سانتيانا هو مجموعة من التاثيرات الانفعالية التي تضفي المضمون الجمالي لاي عمل فني دلالة وجدانية خاصة تختلف باختلاف الذكريات والارتباطات التي تتولد في ذهن المتذوق، والقوة التعبيرية تمثل مجموعة من الشحنات العاطفية التي اضافت إلى هذا الموضوع نتيجة لارتباطه في تجربتين ببعض المواضيع.(حيدر، 2002، ص120).

ويركز(ديوي)* على اربع ملاحظات مهمة ويثبتها حول التعبير الفني للاعمال الفنية وهي:

1- ان العمل الفني هو بمثابة بناء او تركيب لخبرة متكاملة ،بالاسناد الى التفاعل الذي يتم بين ظروف الكائن العضوي وطاقتها من جهة اخربمن الميول.
2- ان فعل التعبير الذي يكون التعبير الفني، هو بناء في الزمان لامجرد صدور اني، فالتعبير عن الذات خلال اية واسطة من الوسائط هو التعبير الذي يكون صميم العمل الفني انما يعد هو نفسه تفاعلا طويل المدى بين شئ ينبعث عن الذات من جهه، وبين الظروف الموضوعية من جهة أخرى.
3- ان الشئ المعبر منه انما يعتصر من المنتج تحت تاثير الضغط الواقع من قبل الموضوعات الخارجية على الدوافع والميول الطبيعية، بحيث ان التعبير ليبدو مجرد صدور مباشر او انبثاق خالص عن تلك الدوافع.
4- اذا تهيا للاستثارة المتعلقة بالموضوع ان تمضي الى الاعماق فانها لابد من ان تهيج المعاني المختزنة والمواقف المدخرة وحينما تنبه فانها تستحيل الى افكار وانفعالات شعورية وتصبح صورا ذوات شحنات وجدانية، وهذه الاخيرة اما تحترق وتستحيل الى رماد، واما تنضغط بشدة لتخرج الى العالم الخارجي على صورة مادة جديدة تحيل العناصر الغفل الى انتاج مصفى. (ديوي،1963,ص112-ص113).

مراحل التعبير الفني

مراحل تعبير الاطفال التشكيلية تمر بمراحل نمو مختلفة و النمو ذاته بعد تزايدا مستمرا و معناه الحقيقي ظهور صفات في مراحل معينة وتختفي صفات أخرى ، و النمو عملية تغيير تحدث للفرد نتيجة تفاعله مع البيئة ، و لقد صنف العلماء مراحل التعبير الفني التي يمر بها الانسان به آخر الطفولة المبكرة ووصولا الى مرحلة المراهقة و ظهرت عدة نظريات فسرت ذلك من خلال

*جون ديوي (بالإنجليزية: John Dewey) هو مربٍ وفيلسوف وعالم نفس أمريكي وزعيم من زعماء الفلسفة البراغماتية. ويعتبر من أوائل المؤسسين لها. ولد في 20 أكتوبر عام 1859 وتوفي عام 1952. ويقال أنه هو من أطال عمر هذه الفلسفة.

دراستها لرسوم الاطفال ، و لقد اختلفت هذه النظريات المفسرة لرسوم الاطفال و تعددت وفقا لمعايير تلك النظرية كما تم تقسيم مراحل النمو الفني للطفل و فقا لمراحل نموه الزمني.

وقد تبين للباحث هناك عدة من الاراء المختلفة من تحديد مراحل التعبير الفني لدى الاطفال وسيلخص الباحث منها برأيه كما ياتي:-

أولا: مرحلة الخربشة:

- تبدأ من بداية الشهر الرابع إلى نهاية السنتين وقد اختلف المختصون في تسميتها إذ يسميها لونفيلد مرحلة (ما قبل التخطيط) ويحددها زمنيا منذ (الولادة وحتى السنتين) من العمر. (خميس، 1963، ص12).

ويسميها القشلان بـ(مرحلة التخطيط اللاواعي) ويتردد في تحديد بدايتها، إذ يرى انها تبدأ اعتبارا من (الشهر السابع أو الثامن أو التاسع.. ولغاية السنة الثانية). (قشلان، 1963، ص37)

إذ يتوجه سلوك الطفل بدءاً من الشهر الرابع باطراد نحو الاشياء والاحداث خارج جسده، فهو يمسك الاجسام التي يستطيع الوصول اليها بصورة متعمدة منذ الشهر الرابع من عمره، ويزداد لديه التوافق الحركي بين الساعد واليد والاصابع، إذ يستطيع استخدامها، وبشكل ملحوظ .

(عبد الفتاح، 1982، ص85-86).

لذلك ان الطفل يعبر عنها عن طريق بعض التخطيطات العشوائية في بادئ الامر ويعزى ذلك إلى ضعف قدرته على التحكم بعضلاته وخاصة عضلات الرسخ واليد، ولكن في مراحل متقدمة من نموه تنمو قدرته على التحكم بعضلاته، وينمو التوافق الحسي الحركي حتى تتطور تخطيطاته بشكل ملحوظ، ولاسيما بعد أن يدرك العلاقة بين الاثر المتروك على السطح، وحركة يده، فيستمتع بذلك فياخذ بتكرارها.وفي نهاية السنة الثانية يتمكن الطفل من استخدام اليد والرسخ بدلا من تحريك يده من الكتف، حيث اكد (جيزل) أن النمو الحركي يتطور من العام (استخدام اليد) إلى الخاص (أي استخدام الاصابع)(عبد الفتاح، 1982، ص85-86).

ثانيا: مرحلة التخطيط:

يرى كل من (لونفليد) و(البسيوني) و(الالفي) ان هذه المرحلة تسمى بمرحلة (التخطيط) وتبدأ من عمر (سنتين) ولغاية (اربع سنوات) تقريبا، أما (قشلان) يتفق معهم فقط في العمر الزمني أما التسمية فقد اطلق عليها (مرحلة التخطيط غير المنظم أو مرحلة التعبير الذاتي).وتجد الباحثة أن الطفل منذ ولادته ولغاية السنة الثالثة من عمره يكون سلوكه حسيا- حركيا، حيث يحاول من خلال سلوكه هذا تعرف العلاقات التي تربطه بالبيئة المحيطة به ((إذ يكون الطفل منذ ولادته ولغاية (24) شهرا مشغولا باكتشاف العلاقة بين الاحاسيس والسلوك الحركي))

(توق وعدس، 1984، ص100).

ويلاحظ انه عندما يبلغ سن الثانية يلاحظ انه عن طريق الصدفة رغبة منه في تقليد الكبار فيأخذ بعمل تخطيطات غير منظمة، أي تخطيطات في اتجاهات مختلفة وهي في الغالب لا تنم عن شيء سوى عن بعض الاحساسات العضلية أو الجسمانية، ولكن بعد مدة من الزمن يلاحظ أن هذا التخطيط غير المنظم يبدأ في التطور حتى ياخذ مظهرا نظاميا خاصا أما أن يكون التخطيط افقيا أو راسيا أو مائلا.

المبحث الثاني:- الاحتياجات الخاصة (المكفوفين) مفهومها واهدافها

مفهوم الفئات الخاصة :-

يطلق اسم الفئات الخاصة على من تحول حواسهم أو عقولهم أو أجسامهم عن أداء دورها الطبيعي في الحياة ، وقد أطلقت عدة تسميات على هذه الفئة منها المشوهين أو أصحاب العاهات أو العجزة . ولكن أصبح هناك اتفاق عام بين المربين على تسميتهم بالمعوقين ولكن هذه التسمية يراها البعض انها نسبية بحسب حجم الاصابة فهناك اصابات تحصل نتيجة التعوق في العمل ولكن يحتاج صاحبها إلى نوع خاص من الرعاية ، (فالمعوق ينحرف اداءه عن اقرانه بشكل سلبي بدرجة ملحوظة وقد تكون مستمرة نتيجة خلل بدني أو عقلي أو حسي) ويميل البعض الى تسميتهم بالافراد غير العاديين، وهذه التسمية تقريبا اشمل من (المعوقين) و هم الذين ينحرفون في الاداء اقرانهم من نفس العمر الزمني ونوع الجنس بدرجة ملحوظة سواء أكان هذا الانحراف سلبي او

ايجابي وهذا يعني ليس بالضرورة ان يتصرف كل الافراد العاديين بنفس الطريقة فهناك فروقاً فردية، وقد أصبح لكل فئة منهم صفات خاصة، فمنهم المحرومين من البصر ومنهم المحرومين من السمع والمتخلفون عقلياً و المعوقون جسمياً أو اجتماعياً.

ولوحظ ان هناك اهتمام من قبل الباحثين وعلماء التربية وغيرهم في مجال التربية بذوي الاحتياجات الخاصة وخصوصاً الاطفال ، سواء من ذوي الاعاقة العقلية او الإعاقة جسمية او الإعاقة السمعية او الإعاقة البصرية، وقد أصبح هذا الاهتمام يحتل مكاناً بارزاً بين ميادين العلمية المختلفة.

أهداف التربية الفنية للفئات الخاصة :-

تعد التربية الفنية إحدى المواد المتزامنة مع العلوم الأخرى التي تدخل في جميع نواحي الحياة المختلفة ، فقد باتت وسيلة تربوية أساسية في بناء الشخصية المتكاملة من خلال ممارسة وإنتاج الأعمال الفنية المهنية التي تعمل على تهذيب النفس البشرية. وبما أنها تلعب دورا تربويا ذات رسالة هادفه فلم تقتصر على الأسوياء في بناء الشخصية بل شملت جميع الفئات الخاصة و منهم ضعاف السمع و البصر والمكفوفين والمتخلفين عقليا و الموهوبين وغيرهم . بحيث يعبرون عن مشاعرهم وانفعالاتهم التي غالبا لا تظهر في لغتهم بل يعبرون عنها في أعمالهم الفنية التي ينتجونها ويتذوقونها وبالتالي تصبح هذه الأعمال بمثابة منافذ للتعبير و الإيصال الأمر الذي جعل هذه الأعمال بمثابة منافذ للتعبير و الإيصال الأمر الذي يجعل من هذه الأعمال وسيلة تساعدهم على ترجمة أفكارهم ومشاعرهم دون الافصاح عنها.

الإعاقة البصرية:

أشارت (ماريا منتسوري)* بالأطفال ذوي الإعاقة البصرية (استطاعوا التعرف على العالم من خلال الحواس الأخرى وخاصة حاسة اللمس لانها تحل محل حاسة البصر عن طريق النماذج والمجسمات عبر أنشطة الفنون. وتؤكد على قاعدة تربوية هامة، هي بان النظام الخارجي للطفل يساعد في بناء نظامه الداخلي شرط أن تثير اهتمام الطفل، وتؤهله لاكتساب مهارات الحياة اليومية).(ماريا منتسوري، ص25 – 2011).

خصائص التعبير الفني عند المعوقين بصريا:

لابد من التعرف على نمطين حتى نستطيع أن نتعرف على الخصائص التعبيرية لهذه الفئة: -

1- **النمط البصري** : تكون مفاهيمه مستمدة من بيئته ومن خلال إيهامخبراته البصرية وهو ما يعرف بالإدراك البصري .نتيجة تكوين صور سابقة للإصابة فيترجم الخبرات الجسدية واللمسية إلى خبرات بصرية. (كلام مبهم تاكد من المصدر).
2- **النمط اللمسي** : للكفيف نمط لمسي حيث أنه يعني بأحاسيسه الجسمية والمكان المحيط به وليس بشيء معين في العالم الخارجي ولكن بعالمه الداخلي . (هناك علاقة عكسية بين النمط البصري والنمط اللمسي).
3- **إبتكارية**:- حيث يكون إبداعاته أصلية تأتي من تخيلاته وتوقعاته لشكل الأشياء ،حيث تبين أن للكفيف مقدرة على التشكيل الفني نتيجة الصورة الذهنية لديه خاصة فيما يتعلق بالمجسمات ، والإبداع يرتبط بالفترة التي سبقت كف البصر والقدر المتبقي من الإبصار. حيث تعمل الخبرات والذكريات دورا هاما في انجازه الأعمال الفنية.
4- **تركيب الاشكال**:- يعتبر التشكيل المجسم من الأساسيات الضرورية في مجال الفنون بالنسبة للمكفوفين فهم يميلون إلى إنتاجها.
5- **التصور**:- لدى الكفيف القدرة على إنتاج فني مبتكر للصورة الذهنية وهو أعظم أهمية من التسجيل الواقعي.
6- **الاتقان**:- تزيد القدرة الإنتاجية لدى المكفوفين وتتميز أعمالهم أحيانا بالدقة أكثر من العاديين نظرا لأنهم أقل تعرضا لشرود الذهن. (السعود،ب.ت،ص20)

- مؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة

1. التعبير هو الإفصاح عن الاحاسيس والمشاعر والانفعالات على وفق الفلسفات بصيغة جمالية فنية.

*ماريا منتسوري(31 أغسطس 1870- 6 مايو 1952) هيَ طَبيبَة ومُعَلِّمة وفيلسوفة وعالِمة نفس، وطبيبَة نفسيَّة، ومُحاضرة، ورياضية. عُرِفت بِفلسفتها بالتَّعليم التي حملت اسمَها لاحِقًا.

2. ان التعبير الفني يعد بعداً من ابعاد الفن كالمادة والشكل أحدهم مكمل للأخر بطرق متجددة، فهو تعبر عن تصور الفنان الذهني لتجسيد الصورة الواقعية او الخيالية.
3. ان الطفل يقوم بعملية التعبير الفني بشكل مبتكر معتمداً على المخيلة الواسعة وقوة الملاحظة وبطرق مختلفة منها اللفظية والصوتية والحركية والشكلية.
4. ان المرحلة الشكلية تعد احد مراحل التعبير الفني المهمة كونها تعتمد على استخدام خامات التي يتعرف على خصائصها من خلال المهارة وادراكها.
5. ان مرحلة التخطيط احدى مراحل التعبير الفني لدى الطفل يكون التعبير اكثر انسياقاً وواضحاً نتيجة الرغبة في تقليد الكبار ويبدأ بالتطور حتى يأخذ نظاماً خاصا ليتأخذ خطوط أفقيه ورأسيه او مائله.
6. التعبير الفني للاطفال المكفوفين يعتمد على النمط اللمسي والاحساس الداخلي الحسي والجسمي لهم.
7. التعبير الفني للاطفال المكفوفين ابتكاري يأتي من تخيلاتهم وتوقعاتهم لشكل الاشياء من خلال اعادة لتشكيل الاشياء اعتماداً على الصورة الذهنية الخاصة لديهم.
8. التعبير الفني للاطفال المكفوفين يتميز بالدقة والاتقان كونهم اقل تعرضاً للرشود الذهني.

الدراسات السابقة:

1- دراسة عبد الغني 2011 العراق (خصائص التعبير الفني لدى أطفال التوحد)

هدف البحث: 1- تعرف خصائص التعبير الفني لدى اطفال التوحد بعمر (7-9) و(9-11) سنة.

2- تعرف الفرق (ان وجد) بين خصائص التعبير الفني للاطفال التوحديين.

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لتحقيق اهداف بحثها، كونه اكثر ملائمة لجمع وخصائص التعبير الفني للاطفال الاعتياديين بعمر (7-9) و (9-11)سنة.المعلومات والبيانات من مجتمع البحث.تألف مجتمع البحث من جميع أطفال التوحد المنتظمين بالدوام في معهدي (رامي والرحمن التخصصي) بلغت عينة اطفال التوحد (40) طفلاً وطفلة وهم جميع الاطفال الذين تنحصر اعمارهم بين (7-9) و (9-11) سنة قامت الباحثة ببناء اداة البحث بصيغتها الاولية حيث تألفت من (29) مجالاً رئيسياً و (76) مجالاً فرعياً ، استخدمت الباحثة في هذا البحث الوسائل الاحصائية الحقيبة الاحصائية SPSS للعلوم الاجتماعية.اما نتائج البحث :

1- عدم استخدام الاطفال التوحيديين في المرحلتين (7-9) سنة و(9-11) سنة للادوات الهندسية.
2- يتميز الاطفال التوحديين بعمر (7-9) سنوات بعدم ضبط النسب بالنسبة لمساحة الورقة إذ تكون الوحدات أما صغيرة أو كبيرة ولكن هذه الخاصية تختفي مع التأهيل المستمر.
3- يميل اطفال التوحد إلى التلوين بالوان ذاتية والوان غامقة بالاضافة إلى قلة الدقة في التلوين وخاصة في المراحل الاولى من التأهيل.

2- دراسة كامل 2013 العراق

(التعبير الفني في مرحلة المدرك الشكلي عند الاطفال وعلاقته ببعض المتغيرات) وهدف البحث الى الكشف عن: 1- دلالة الفرق بين الاطفال الملتحقين وغير الملتحقين برياض الاطفال على التعبير الفني في مرحلة المدرك الشكلي.2- دلالة الفرق بين رسوم الاطفال في مرحلة المدرك الشكلي تبعاً لمتغر الجنس (الذكروالاناث) . وتكون مجتمع البحث من تلاميذ وتلميذات المرحلى الابتدائية (الثاني) بعمر (7)سنوات الذين يدرسون في مدارس بغداد –الكرخ/الرصافة ،اتبع المنهج الوصفي التحليلي بواقع (38) تلميذة و(42) تلميذ وقد استخدم الباحث ادوات المقياس وادوات التحليل من حيث استخدام التكرار والنسب المئوية في تحليل الرسوم . ومعادلة كوبر لايجاد نسبة بين معادلة هولستي استخدم في حساب الثبات لاداة التحليل الرسوم وكذلك معامل الاتفاقبين المحللين، اما نتائج البحث كانت الكشف عن اثر التحاق التلاميذ برياض الاطفال في تعبيرتهم الفنية في مرحلة المدرك الشكلي (8) سنوات من خلال ما يعبرون عنه في الرسم لتنفيذ (موضوع حر) وتقييمه من خلال استمارة محتوى اعدت لهذا الغرض وبناء على ما تنتج عنه تحليل الرسوم لعينة البحث.

مناقشة الدراسات:-

هدفة دراسة (عبد الغني 2011) التعرف على خصائص التعبير الفني للاطفال التوحديين,في حين دراسة (كامل 2013) هدفت الى الكشف عن دلالة الفرق بين الاطفال الملتحقين وغير الملتحقين برياض الاطفال على التعبير الفني في مرحلة المدرك الشكلي, والبحث الحالي هدف الى التعرف على خصائص التعبير الفني لدى التلامذه المكفوفين.

اما عينة البحث لدراسة (عبد الغني 2011) فقد تألفت من (40) طفلاً وطفلة,وفي دراسة (كامل2013) فقد تألفت من(38) تلميذة و(42) تلميذ, وفي دراسة (محسن2019) تألفت(5) اعمال, وفي دراسة (فخري 2021) تألفت من تلميذات المراحلة الابتدائية لمدرسة النورو الامل لرعية الكفيفات,اما في البحث الحالي فقد تألفت عينة البحث من (10) اعمال للتلامذه المكفوفين

اداة البحث لدراسة (عبد الغني 2011) استخدمة اداة استمارة التحليل الرسوم ,وفي الدراسة (كامل2013) استخدم ادوات المقياس وادوات التحليل ،اما في البحث الحالي استخدم اداة استمارة تحليل الرسوم وهي تتفق مع دراسة (عبد الغني 2011).

الوسائل الحصائية لدراسة (عبد الغني2011) استخدمت الباحثة الوسائل الاحصائية spss للعلوم الاجتماعية , وفي دراسة (كامل 2013) فقد استخدم فيها التكرار والنسب المئوية في تحليل الرسوم واستخدم معادلة كروبر لايجاد النسبة ومعادلة هولستي في حساب الثبات لأداة التحليل ,اما في البحث الحالي استخدم معادلة كروبر وقانون النسبة المئوية $\frac{\text{الجزء}}{\text{الكل}} \times 100$ لاستخراج النسبة المئوية لكل فقرة من الفقرات استمارة التحليل وهي مشابهة لدراسة (كامل 2013),

نتائج البحث لدراسة (عبد الغني 2011) لقد توصلت الى مجموعة من الانتائج وكان منها عدم مقدرة الاطفال التوحد على استخدام الادوات الهندسية في الرسم وعدم قدرتهم على الرسوم الشخصية وعدم ضبط النسب بالنسبة لمساحة الورقة ويملون الى استخدام الالوان القليلة,اما في دراسة (كامل 2013) فكانت النتائج الكشف عن اثر التحاق التلاميذ برياض الاطفال في تعبيراتهم الفنية في مرحلة المدرك الشكلي (8) سنوات من خلال ما يعبرون عنه في الرسم لتنفيذ (موضوع حر)، اما في البحث الحالي ان التلامذه المكفوفين يميلون الى استخدام الخطوط ويميلون التلامذه المكفوفين في الرسم الى استخدام المفردات الطبيعية بسبب سهولة التجسيد ويرسم التلامذه المكفوفين الوحدات بحجام كبيرة وذلك لصعوبة تركيزهم على على حجم الورقة وحجم الوحدات .ويستخدم التلامذه المكفوفين الالوان الموضوعياً وهذا ما يتماشى مع طبعة الموضوع المرسوم والالوان التي يختارها بمساعدة ومتابعة المعلم .

الفصل الثالث - اجراءات البحث

منهجية البحث :- بما ان البحث الحالي يهدف الى التعرف على خصائص التعبير الفني لدى التلامذه المكفوفين لذلك اعتمد الباحث المنهج (الوصفي بالأسلوب التحليلي) كونه اكثر المناهج العلمية ملائمة لتحقيق هدف البحث الحالي

مجتمع البحث:- تألف مجتمع البحث الحالي من تلامذه الصف الرابع من معهد النور والمستمرين بالدراسة للعام الدراسي 2024/2023 ولكلا الجنسين والبالغ عددهم (40) تلميذ وتلميذة.

عينة البحث:- بعد ان تم تحديد مجتمع البحث تم سحب عينة عشوائية من تلامذه الصف الرابع والبالغ عددهم (10) تلميذ وتلميذة وتمثل نسبة 25% من المجتمع الأصلي ، وقد تم اختيار (3) رسوم من عينة البحث لتحليلها.

أداة البحث:- من اجل تحقيق الهدف البحث الحالي قام الباحث ببناء اداة البحث التي تمثلت باستمارة تحليل الرسوم بصورتها الاولية . اذ تضمنت (10مجالات) و(30فقرة ثانوية) (ملحق رقم -1-) وقد اعتمد الباحث في اعداد اداة بحثه على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات الاطلاع على الدراسات السابقة والأدبيات في موضوع التعبير الفني .

صدق الاداة :- لتحقيق صدق الاداة تم عرضها على مجموعة من المحكمين في مجال التربية الفنية والفنون التشكيلية وكما مبين في ملحق (3) لأبداء الرأي في مدى ملائمة فقراتها لأهداف البحث وعلى ضوء ملاحظات المحكمين تم اجراء التعديلات اللازمة. والملحق (2) يوضح الاستمارة بصيغتها النهائية.

ثبات الاداة :- تستوجب طريقة التحليل الوصفي، أَنَّ تكون موضوعية، ولكي تكون كذلك فالواجب اجراء عملية الثبات، ((والثبات يتأثر بخبرة الشخص القائم بالتحليل ومهارته فيه ونوع البيانات المحللة ومدى وضوح فقرات الاداة، ونوع الخاصية ومدى وضوح

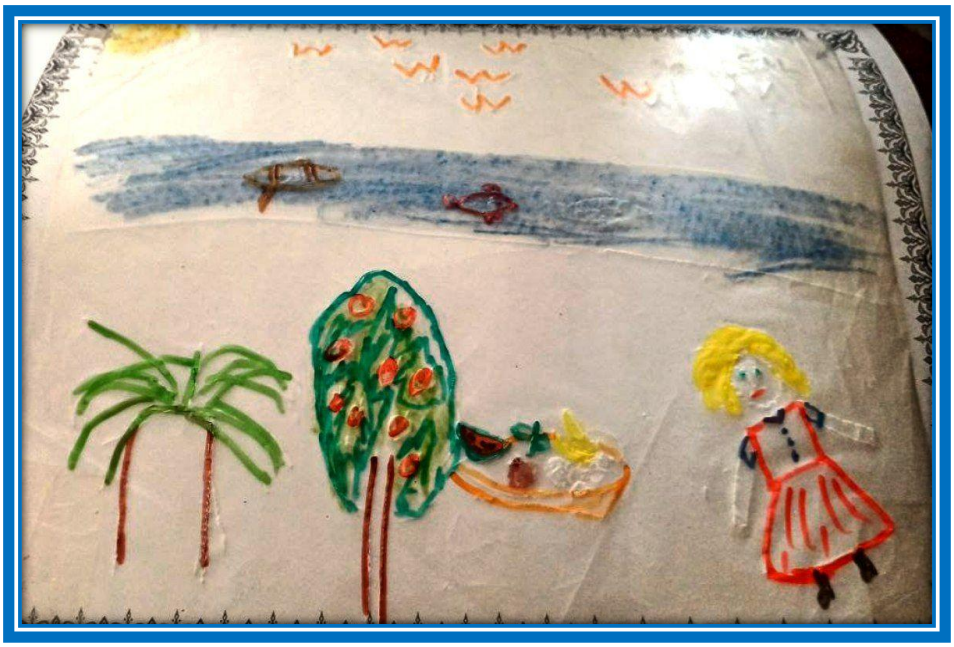
قواعد التحليل)، وقد قام الباحث باختيار أثنين من المحللين* ممن لديهم الخبرة والاستعداد للتحليل فقد أخذ عينة من خارج العينة الأصلية من رسوم التلاميذ تم اختيارها بطرق عشوائية، وكانت نسبة الاتفاق بين المحللين (0.84) وبين المحلل الأول والباحث (0.87) وبين المحلل الثاني والباحث (0.82)

الوسائل الاحصائية:-

لتحقيق هدف البحث وتحليل البيانات ومعالجتها إحصائياً تم استعمال الوسائل الإحصائية وبذلك كانت نسبة الثبات الكلية (0.84) وهي نسبة جيدة. وقد استخدمت الوسائل احصائية الاتية:-

1- معادلة كوبر لاستخراج صدق الاداة

3- قانون النسبة المئوية $\frac{\text{الجزء}}{\text{الكل}} \times 100$ لاستخراج نسبة المئوية لكل الفقرة من الفقرات استمارة التحليل.



عينة رقم (1)

نشاهد في هذه اللوحة مجموعة من الاشكال التي تمثل بنت وقارب وشجرة ونخلة واسماك وماء وسماء وطيور هذه تؤكد عن التعبير الفني للصورة المتخيلة للتلميذ ذو الاعاقة البصرية حيث نجد ان الماء اصبح مرتفعاً في السماء ومعها مجموعة من الاسماك وفوقها الطيور اما في الاسفل فقد ثبت الاشجار والبنت والنخلة والقارب على الارض مما يوحي للمشاهد ان التلميذ اكد على جاذبية الارض، وكانت السيادة للشجرة في هذه اللوحة، ومن ناحية حجم الاشكال كانت متساوية مما تتناقض مع ميزان اللوحة الفنية النسبة والتناسب وشروط الرسم الفني، ونلاحظ التاكيد على الملمس لكل شكل من الاشكال المتواجدة بأستخدام الادوات الخاصة المدببة اما من ناحية الالوان فقد استخدم مجموعة من الالوان الحارة والباردة البرتقالي والاصفر والقهوائي والاخضر والازرق وتوزيعها بالشكل الصحيح واعطاء جمالية التعبير الفني عن كل شكل من الاشكال الفنية وبوضعها بمستوى متناسق وصحيح , ما عدا البحر او الماء اصبح في الاعلى مع السماء والطيور.

*

عينة (2)

نجد في هذه اللوحة الفنية اتوزيع الاشكال التي تمثل فكرة التلميذ في نقل الواقع متمثلة بالارض والسماء والغيوم والقارب والاسماك في الماء والطيور واظهار المنظور في الرسم حيث اصبح القارب على مسافة بعيدة وبشكل نصف كروي ويقوده رجل مما يدل على فكرة التلميذ لشكل القارب وادراج التفاصيل الدقيقة وايضا يثير انتباه المشاهد لوجود حيوان اسفل اللوحة يمين ويسار الناظر مما يوحي الى الاخطبوط وايضا وجود السلحفاة وحركة الاسماك والنياتات المائية هذه كلها مخزونة في الذاكرة الصورية للتلميذ ، وقد توزعت عناصر الفن من خطوط قوية وملمس والوان وشكل ذو معنى متقارب وقد استخدم الوان الباستيل وتدرجاته مابين الازرق الغامق والفاتح والبرتقالي والبني للقارب والاصفر للشمس والاسود للطيور واظهار الملمس بشكل يوحي للمشاهد تجسيم العمل الفني وابراز الشكل بواسطة الادوات المدببة واستخدام الابرة ادت الى جمالية لوحة الرسم والتعبير الفني لتلميذ الاعاقة البصرية.

عينة رقم (3)

نشاهد في هذه اللوحة مجموعة من الاشكال والتي تمثل سيارة باص المدرسة ومائدة الطعام ومجموعة من التلاميذ يلعبون في حديقة مع اظهار الحشائش ومن السماء الغيوم والطيور والشمس مما يدل على تعبير الفني للتلميذ لرسمه الواقع الذي يعيش فيه وما يحسه لتشكل تلك اللوحة الفنية ونجد ان ظهور الملمس في عدة اماكن وهذا يجسد الاشكال التي ظهرت وكأنها مجسمة ومن حيث الالوان ايضا اظهر لنا التلميذ الملمس اللوني بأستخدام التدرجات اللونية من حيث اللون الاخضر والبنفسجي والبرتقالي والاصفر والبني ووجود الالوان المتناقضة اعطت التلميذ تعبيره الفني الخاص والتي كانت نتيجة لافكاره الفنية وان توزيع العناصر الفنية من خط وسيادة وتضاد ولون وملمس واظهار خصائص التعبير الفني للتميذ ذو الاعاقة البصرية لتتشكل اللوحة الفنية.

الفصل الرابع - نتائج واستنتاجات البحث

نتائج البحث :- بعد تحليل البيانات احصائياً لقد ظهرت النتائج الاتية .

1- في مجال الفقرة الرئيسية (نوعية الخط) حصلت الفقرتين الثانويتين (منحنية ومتنوعة) على اعلى نسبة مئوية اذ بلغت (70%), وتاتي بعدها فقرتين (المنكسرة والمستقيمة) اذ حصلتا على نسبة مئوية بلغت (60%), اما في الفقرة الرئيسية (اتجاه الخطوط) فقد حصلت جميع الفقرات الثانوية على نسبة مئوية متماثلة بلغت (50%) .

2- في المجال الرئيسي (المفردات المستخدمة) حصلت الفقرة الثانوية (الطبيعية) على اعلى نسبة مئوية بلغت (60%) وتأتي بعدها فقرتين (بشرية وحيوانية) حصلت على نسبة (30%), اما في فقرة الرئيسية (حركة المفردات) حصلت الفقرة (متحركة) على نسبة مئوية بلغت (40%) في حين الساكنة حصلت على (30%), اما في الفقرة الرئيسية (توزيع مفردات الرسم) حصلت فقرة (منتشرة بانتظام) على اعلى نسبة مئوية بلغت (50%) لتليها بعدها الفقرتين الثانويتين (متمركزة في مكان ومبعثرة) حيث حصلت كل منهما على نسبة مئوية (20%), وفي مجال الرئيسة للفقرة (عدد المفردات المرسومة) حصلت الفقرتين الثانويتين (متوسطة بين 3-7 وكثيرة اكثر من 7) على اعلى نسبة مئوية اذ بلغت (50%) .

3- في المجال الرئيسي (حجم الوحدات بالنسبة لمساحة الورقة) ظهرتا فقرتين ثانويتين (كبيرة وصغيرة) حصلت على اعلى نسبة مئوية بلغت (70%) وتاليهم الفقرة (الطبيعية)بنسبة مئوية بلغت (60%) .

4- في مجال الرئيسي (الألوان) حصلت الفقرة الثانوية (يستخدم الالوان موضوعياً) على اعلى نسبة مئوية بلغت (90%) أما فقرة يستخدم الألوان بتصرف حصلت على نسبة(10%), في حين نجد الفقرة الرئيسية (عدد الالوان) حصلت الفقرة الثانوية (اكثر) على اعلى نسبة مئوية بلغت (60%) لتليها بعدها فقرة (ثلاث) بنسبة مئوية بالغت (40%) , أما باقي الفقرات لم تظهر في رسوم التلامذة.

5- في مجال الرئيسي (عدد وحدات الموضوع الملونة)حصلت الفقرة الثانوية (اكثر من نصف الموضوع ملونة) على اعلى نسبة مئوية بلغت (70%) وتاتي بعدها فقرة (اقل من نص الموضوع) بنسبة مئوية بلغت (30%). الملحق رقم (1)

الأستنتاجات :-

1. تأثير معلم التربية الفنية بتوجيه تلامذته إلى التنوع في استخدام الخطوط
2. ان التلامذه المكفوفين يميلون الى استخدام الخطوط المنحنية والمتنوعة. وهذا قد يرجع برأي الباحث الى سهولة استخدام هذه الخطوط من قبل التلامذه والتي لا تحتاج الى تركيز او جهد كبير وذلك لضعف السيطرة على ادوات الرسم .
3. يميلون التلامذه المكفوفين في الرسم الى استخدام المفردات الطبيعية بسبب سهولة التجسيد اكثر من المفردات البشرية او الحيوانية .
4. يرسم التلامذه المكفوفين الوحدات بأحجام كبيرة وذلك لصعوبة تركيزهم على على حجم الورقة وحجم الوحدات .
5. استخدم التلامذه المكفوفين الالوان موضوعياً وهذا ما يتماشى مع طبيعة الموضوع المرسوم والالوان التي يختارها بمساعدة المعلم .
6. يركز اغلب التلامذه المكفوفين على تلوين كل المفردات وذلك من خلال متابعة المعلم لهم .

التوصيات :-

1. الاهتمام بالتلامذه المكفوفين وفتح اكثر من معهد لهم بحيث يشمل جانبي الكرخ والرصافة وتعيين معلمين موهوبين في التعامل معهم.
2. توفير المستلزمات المطلوبة للطلبة وتطوير مهاراتهم الفنية واشراكهم بمعارض فنية خاصة لهم او دمجها مع معارض فنية لذوي الاحتياجات الخاصة.

3. يوصي الباحث بقيام وزارة التربية والتعلم بالتنسيق مع مدريات المناهج باعداد البرامج والمناهج خاصة تخص التلامذه المكفوفين ورعايتهم والكشف عن مواهبهم.

المقترحات :-

أجراء دراسة عن خصائص رسوم الاطفال بطيئ التعلم أو فئات اخرى من ذوي الاحتياجات الخاصة.

Conclusions:

1. The art teacher's influence on guiding students towards diversifying their use of lines is significant.
2. Blind students tend to use curved and varied lines. The researcher believes this may be due to the ease with which these lines are used, requiring less concentration or effort, given their limited control over drawing tools.
3. Blind students tend to use natural elements in their drawings because they are easier to depict than human or animal figures.
4. Blind students draw large objects because they find it difficult to focus on the size of the paper and the size of the objects.
5. Blind students use colors objectively, which aligns with the nature of the subject matter and the colors they choose with the teacher's guidance.
6. Most blind students focus on coloring all the elements, guided by their teacher.

References

1- Al-Meligy, on children's visual expressions, Horus Printing and Publishing House, Cairo, 2003.
2- KamelMahaMazen, artistic expression in the stage of formal awareness among children and its relationship to some variables, Al-Ustad Magazine, No. 502, Volume Two, 2005 AD.
3- Al-Hila, Muhammad Mahmoud, Art Education and its Teaching Methods, 1st edition, Dar Al-Masirah for Publishing and Distribution, Amman, 1998.
4- Touq and Adas, Touq and Adas, Basics of Educational Psychology, Amman, 1984.
5- Haider, Kazem, Planning and Colors. University of Mosul, 1984.
6- Haider Ali, Physiology of Violence and Organ Functions, Al-Binaa Magazine, No. 67, 68, 2002.
7- Dewey, John, Art is Experience, translated by Zakaria Ibrahim, Franklin Printing and Publishing Corporation, Arab Renaissance House, Cairo, 1963.
8- Reid, Herbert The Meaning of Art. Translated by Sami Khashaba, 2nd edition, House of Cultural Affairs, 1986.
9- Fouad Abu Hatab and others, Psychological Evaluation, Anglo-Egyptian Library, Cairo, 1987.
10- KhamisHamdi, Our Children's Drawings. Dar Al Maaref, Egypt, 1962.
11- Qashlan, Mamdouh, Special Methods in Art Education for the Second, Third, and Fourth Grades in the Role of Male and Female Teachers, Arab Art Press, Damascus, 1963.
12- Abdel Fattah, Nabil Hafez and others. Developmental psychology. Cairo, 1982.
13- Maria Montessori, The Discovery of the Child, translated by Nasser Al-Atefi, Dar Al-Kalima, Cairo - 2001.
14- Al-Saud, Khaled, Art Education for People with Special Needs, B.T.
15- Al-Nadawi, Hila Abdul Shahid Innovative thinking in plastic art, a study in the development of artistic expression among students of the College of Fine Arts, University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Art Education, Baghdad, unpublished master's thesis, 1989.
16- Al-Hunaidi, Manal Abdel Fattah, Introduction to the Psychology of Children's Drawings, Dar Al-Masira, Amman, Jordan, 1st edition (2009).

جدول (1) يوضح نتائج البحث

ت	المجالات الرئيسية	المجالات الثانوية	النسبة المئوية
1	نوعية الخطوط	المستقيمة	%60
		منكسرة	%60
		منحنية	%70
		متنوعة	%70
2	اتجاه الخطوط	افقية	% 30
		شاقولية	%30
		مائلة	%60
3	المفردات المستخدمة	بشرية	%30
		حيوانية	%30
		طبيعية	%60
4	حركة المفردات	متحركة	%40
		ساكنة	%30
5	توزيع مفردات الرسم	منتشرة بانتظام	%50
		متمركزة في مكان	%20
		مبعثرة	%20
6	عدد مفردات المرسومة	قليلة اقل من 3	
		متوسطة بين 3-7	%50
		اكثر من 7	%50
7	حجم الوحدات بالنسبة لمساحة الورقة	صغيرة	
		كبيرة	%30
		طبيعية	
8	الالوان	يستخدم الالوان بتصرف ذاتي	%10
		يستخدم الالوان موضوعياً	%90
		يجمع بين الاثنين	
9	عدد الالوان	واحد	
		اثنان	
		ثلاث	%40
		اكثر	%60
10	عدد وحدات الموضوع الملونة	اكثر من نصف الموضوع ملونة	%70
		اقل من نصف الموضوع ملونة	%30

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1463

Stylistic features of black cinema in America

Hashem Najaf Najem [a]
Salem Shadhan ghuben [a]

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

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 20 May 2024
Received in revised form 2 Jun 2024
Accepted 3 Jun 2024
Published 1 February 2026

Keywords:
Features, Style, Cinema, Black cinema

ABSTRACT

Branching out from the fictional film are many cinematic films that deliberately address topics in an aesthetic and expressive manner to convey the copyright content to the recipient. Therefore, all cinematic films began with the existence of the art of cinematography, and black cinema took on the specificity that partly attempts to be fictional, including reflecting their identity. And the presence of that alternating current. Among other currents, the researcher tries to shed light on the features that distinguish this cinema from the rest of the cinema.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1463
Hashem Najaf Najem, Salem Shadhan ghuben: Stylistic features of black cinema in America
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الملامح الاسلوبية للسينما السوداء في امريكا

هاشم نجف نجم
سالم شدهان غبن

ملخص البحث:

يتفرع من الفيلم الروائي العديد التيارات السينمائية التي تعمد على معالجة المواضيع بشكل جمالي وتعبيرية لإيصال المضامين الفكرية والجمالية إلى المتلقي، وبما أن جميع التيارات السينمائية بدأت منذ وجود الفن السينمائي أخذ صانع السينما السوداء بتناول الموضوعات التي تحاول معالجتها بشكل روائي، بما يعكس هويتهم ووجود ذلك التيار ضمن باقي التيارات الأخرى، لذا يحاول الباحث تسليط الضوء على الملامح التي تميز تلك السينما عن باقي السينمات الأخرى.

الكلمات المفتاحية: الملامح، الاسلوب، السينما، السينما السوداء .

الفصل الأول

الإطار المنهجي

أولا: مشكلة البحث:

تعد السينما السوداء في يومنا هذا من الأنواع السينمائية البارزة، ولها موضوعاتها التي تتناول فئة من المجتمع الأمريكي، محاولة عكس الوقائع التاريخية لتلك الفئة من المجتمع، وبما أن تلك السينما تحاول عكس التجليات التي حدثت لتلك الفئة المجتمعية التي تعرضت للقصاء والتهميش من قبل فئة كبيرة من الولايات المتحدة، تكونت لدى صناع تلك السينما خطوط أساسية حاولوا تناولها للمتلقي بشكل عام, وعليه تم صياغة مشكلة البحث على النحو الآتي: (ما الملامح الاسلوبية للسينما السوداء في امريكا).

ثانياً: أهمية البحث:

يحاول الباحث في متن بحثه معرفة الملامح الاسلوبية للسينما السوداء في امريكا.

ثالثاً: هدف البحث:

الكشف عن الملامح الاسلوبية لمخرجي للسينما السوداء في امريكا.

رابعاً: حدود البحث:

الحدود الموضوعية: الموضوعات التي تناولت للسينما السوداء في امريكا.

الحدود الزمانية: 2010 – 2020.

الحدود المكانية: الأفلام المنتجة في الولايات المتحدة الأمريكية.

خامساً: تحديد المصطلحات:

الملامح اصطلاحاً:

عرف الملامح لغوياً:

جاء في القاموس الجديد لمؤلفه (علي بن هادية) وآخرين أن :

الملامح: :هي ما بدا من محاسن الوجه ومساوئه." (Bin Hadiya, 1979, p 1 كما ورد في لسان العرب للعلامة ابن منظور (تقول رأيت لمحة البرق: وفي فن لمحة من ابيه ثم قالوا فيه ملامح من ابيه أي مشابه وجمعوه على غير لفظه وهو من النوادر ،وقولهم لارايتك لمحا باصرا أي :امراً واضحاً.(Ibm Manzur).

السينما السوداء " سينما زنيجة أو سينما تعبر عن قضايا وهموم الزنوج في عصرنا الحالي"[1]

الاشتغال الاسلوبي للسينما السوداء في امريكا

السينما السوداء تشير عمومًا إلى حركة سينمائية تركز على قصص وتجارب الأفراد من الجاليات الأفريقية الأمريكية وتقديمها من منظورهم الخاص. إذ تعكس هذه الأفلام تجاربهم وتحدياتهم وتناولها لمواضيع مثل الهوية، والتراث، والعنصرية،

[1] حسان ابو غنيمة ، السينما بين السؤال والجواب ، (الاردن: النادي السينمائي ، 1995), ص49.

والعدالة الاجتماعية. تاريخياً انبثقت (السينما السوداء) كرد فعل على قلة التمثيل والتجسيد المناسب للأفراد من الجاليات الأفريقية الأمريكية في السينما الامريكية, إذ بدأت هذه الحركة في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، وشهدت ذروتها في الثمانينيات والتسعينيات، واستمرت في العقد الأخير من القرن العشرين وما بعده، لتشمل أمثلة على أفلام (السينما السوداء), مثل (ملك جزيرة مانهاتن) لمايكل شولتز، و(بويز ن ذا هود) لجون سينجلتون، و(بويز ن دا هود) لسبايك لي، و(دو ذا رايت ثينغ) لسبايك لي، و(ملك الليون) لمسلسل والت ديزني. فهناك امكنة شاملة للجماعة وأخرى خاصة للأفراد, وللجماعة أيضا أمكنة ولها خصائص تختلف من أمكنة عن امكنة الجماعات الاخرى, كون أن تلك الأفلام "بالاساس مصنوعة بواسطة الأمريكيين السود وعنهم ومن أجلهم." (William V. Costanzo, 2017, p 499) إذ يقاس ذلك من خلال الأمكنة الخاصة بالأفراد فهي الاخرى تختلف عن بعضها وفقا للحاجات" تعد هذه الأفلام أمثلة بارزة على الفن السينمائي الأمريكي الأسود وتعزز الثقافة والهوية الأمريكية الأفريقية، بوصفها حركة فنية وثقافية، تساهم في تسليط الضوء على تجارب وقصص الجاليات الأفريقية الأمريكية بوصفهم مواطنون امريكان من اصول افريقية, وتعزز التفاعل والحوار حول قضايا الهوية والعدالة الاجتماعية في الولايات المتحدة ومجتمعات أخرى, وهي صفة مهمة يتصف بها المجتمع الامريكي في كونهم من قوميّات واصول مختلفة.

ولهذا يمكننا القول بأن واقع السينما السوداء لا يقل أهمية في يومنا هذا عن باقي الأنواع السينمائية الأخرى مثل السينما الهندية أو السينما النسوية أو باقي الأنواع الأخرى، كون تلك السينما مرت بمراحل تطور عديدة حالها حال باقي الانواع السينمائية, بدءاً من الأسلوب الكلاسيكي في أوائل ثلاثينيات القرن العشرين ووصولاً إلى يومنا هذا. فعلى سبيل المثال كان رائد سينمائي أمريكي شاب من أصل أفريقي

يُدعى (أوسكار ميشو)* يبيع أفلامه في شارع 125 في هارلم، نيويورك، في أوائل السبعينيات, شاهدنا ان السينما بدأ ينتشر فيها نوع سينمائي جديد يدعى بالسينما السوداء, وقد أشذر هذا النوع وأكّد على ضرورة وجوده، وعلى هذا الأساس بدأت حركة نشطة في انتاج أفلام تُشير إلى العرق الأسود كما في أفلام (ملفين فان بيبلز), وحدث إن " تم تصنيف تلك النتاجات على أنها أفلام مرفوضة من قبل هيئة محلفين من البيض." (RAFEA, 2022, P 32)، ودخلت في دورة استغلال Blaxploitation.

وفي الحقيقة نجد إن هناك محاولات من علماء صغارًا وكبارًا يحاولون التنقيب والاهتمام لدراسة هذا النوع السينمائي المهم, من خلال تجاربهم الناجحة في الكشف عن حكاياتهم ومشاكلهم وخصوصياتهم التي تؤشر على انسانيتهم واخلاصهم للمجتمع الذي يعيشون ضمنه, كما انها تؤشّر على صدقهم وثقافتهم وجودتهم وعلميتهم في أن يصنعون أفلامًا في تلك الأوقات المحددة التي :تعد بأنها لحظات تحول في تاريخ السينما الأمريكية السوداء" (RAFEA, 2022, P 32) التي تميل إلى جذب الاهتمام من خلال اساليب طرح تعتمد على انواع فلمية تنتمي الى افلام المطاردات وأفلام الحركة والرومانسية والدعائية والجاسوسية والبوليسية ..الخ.

وعليه وجدت اختلافات كبيرة في الانتاج السينمائي الامريكي انذاك, وحدث هذا الاختلاف حتى في السينما السوداء التي فشلت أحيانا في إقامة روابط واضحة بين صانعي الأفلام الذين غالبًا ما تساعد أعمالهم في تحديد أساليب السينما السوداء الغير مؤثّرة احيانا مثل (بيتر رامزي) و (تايلر بيري) و (جورج تليمان) و (جورج سي. وولف) و (دي ريس) وغيرهم من المخرجين الذين أشارو بتفرد الأسلوب الذي يعكس تجارب وثقافة الجاليات الأفريقية الأمريكية بشكل فريد، منها التركيز على تجارب الجالية الأفريقية الأمريكية التي تتناول أفلام السينما السوداء قصصًا وتجاربًا تعكس حياة الأفراد من الجالية الأفريقية الأمريكية، مع التركيز على الهوية والثقافة والتحديات التي يواجهونها، ولا سيما التنوع والتعددية الذي يتميز بهِ أسلوب السينما السوداء بتنوعه وتعددية مواضيعه وأساليبه، حيث تتنوع الأفلام بين الدراما والكوميديا والخيال العلمي والوثائقي وغيرها، "فضلاً عن التعبير عن الهوية والتراث (Gordon Marshall, 2000, p 484) (، إذ يعكس أسلوب السينما السوداء الاهتمام بالهوية والتراث الأفريقي الأمريكي، ويسعى لتمثيله وتقديمه بشكل إيجابي، خصوصاً حينما "تطبق امريكا سياسة الفصل العنصري إلى أقصى حد فيما يتعلق بلون بشرة أطبالها. إذ كانت صور الأمريكيين ذوي الأصول الأفريقية والآسيوية واللاتينية وغيرهم من الأقليات غائبة على مر التاريخ، أو محتقرة." (Andera, 2017, p 154- 155) خصوصاً التركيز على المشاكل الاجتماعية والسياسية كون السينما السوداء تتناول

* أوسكار ميشو (Oscar Micheaux) (2 يناير 1884 - 25 مارس 1951) كاتب أمريكي ومخرج أفلام ومنتج مستقل لأكثر من 44 فيلم. يعتبر أول صانع أفلام من أصول أفريقية، وأكثرهم نجاحًا في النصف الأول من القرن العشرين وهو المنتج الأبرز في أفلام السباق، وله إنتاج في السينما الصامتة والناطقة.

أفلام القضايا الاجتماعية والسياسية الهامة التي عان منها الموطن الامريكي من اصول افريقية, مثل العنصرية، والعدالة الاجتماعية، والفقر، والعنف، وغيرها، وهذا ما وضع أهمّية لوجودها كونها حاولت أن تلقي الضوء على القضايا الهامة في المجتمع, فهم تناولوا القضية من خلال فهمهم للمكان الواقعي الذي جعلوه جزء من واقعهم الجديد, لأنهم تمكنوا من تطبيق مفهوم الواقع على مفهوم المكان وجعلوا" مفهوم الواقع , أن مفهوم المكان الواقعي في عمومه يبتعد عن مفهوم الظاهر الحسّي وهذا مايتفق مع مع المفهوم الافلاطوني عن الفن الواقعي عندما انتقد الفنان الذي يحصر فنه في محاكاة الظاهر وليس الواقع"(2).

وقد استفادت السينما السوداء كثيرا من التطور التقني السينمائي في أمريكا وحاولت أن توظف التقنيات السينمائية بصيغ متطورة واعية ساهمت مساهمة فعّالة في ترسيخ وجودها ضمن بنية السينما الامريكية عموما، حيث تم استخدام التقنيات السينمائية المبتكرة والفنية الجريئة في أفلام السينما السوداء كي تجد لنفسها قاعدة جماهيرية تشمل جمهورها الاسود وتتجاوز ذلك لتصل الى الجمهور الامريكي والعالمي, ومن خلال هذا الوعي الاشتغالي استطاعت السينما السوداء ان تجد لنفسها سمات وخصائص، تشكّل منها أسلوب السينما السوداء واستطاع أن يمثّل جزءًا هامًا من التاريخ السينمائي الامريكي والعالمي، واستطاع أن يساهم في تنويع المشهد السينمائي وتحقيق التوازن في تمثيل وتقديم الثقافات والتجارب المختلفة الخاصة والعامة.

ومن خلال هذه الخصوصية الاسلوبية والطريقة الجديدة في طرح القضايا الخاصة ضمن العامة، وبالمقارنة مع السينما الامريكية التي كانت تنتج انذاك, سنجد عدي فاضل عبد الكريم, المكان في اعمال الفنانين نوري الراوي وسعد الطائي, (مجلة الاكاديمي , مصدر سابق, ص57.

أنهما يسيران في اتجاهات مختلفة عندما يتعلق الأمر بالقضايا التي تتمحور حول العرق، فهما معا يقدمان تمثيلات واضحة وصريحة في بعض الأحيان للعلاقات بين الأعراق منذ بدأ السينما. وهذا ما أكدهُ (روجين) حينما أشار إلى أن "تاريخ السينما الأمريكية بأكمله يمكن قراءته على أنه تاريخ للصراع بين البيض والسود في ثقافتنا." (Andera, 2017, p 155) فمثلا السينما الملحمية التي تناولت اغلب القضايا العنصرية والعرقية والاممية لدى المخرج(جريفيث) "لم تستطيع تضع اسس لنوع سينمائي لفئة أو عرق أو مجتمع خاص ضمن المجتمع الامريكي" (Ahmad, 2013, p 23) , ذلك لأنه جعل افلامه تزدحم بالقضايا وتحاول ان تتناول مشاكل وقضايا كثيرة، وكان ينتصر لوجهة نظر خاصة ومنتمية لجهة محدّدة دون ان يغوص في طبع المجتمعات وخصوصياتها, ودون ان يخوض بخصوصية المجتمع الاسود على الرغم من أنهم يمثلون نسبة مهمة من المجتمع الامريكي, وهذا ما بدا واضحا في فيلمه(نعصب) كذلك في فيلم (مولد إمة) إذ طرح فيهما وجهات نظره حول العلاقات بين الأعراق بمرور الوقت، وأصبحت في النهاية أمرًا مرفوضًا الى درجة ان السينمائيين الامريكان السود ارادوا أن يستغلّون هذه الثغرة ويبادرون الى ردمها ووضع اسس جديدة لسينماهم وهذا ما نجده لدى الكثيرين من المخرجين السود ومنهم المخرج (سبايك لي)*، الذي حرص على أن يكون ممثلا للتيار المختلف الجديد على السينما الامريكية.

ولقد حاول(سبايك لي) أن يكون أكثر شمولا وأكثر انتشارا مع مرور الوقت، وحاول ان يجد طريقة واسلوب جديد لطرح مشكلته السينمائية الخاصة باهتماماته من أجل الكشف الاسلوبي وطريقة المعالجة في ادانة قضية الاختلاف العنصري, وهذا ماتمثّل في جميع أفلامه التي اهتمّت بعرض التوافق والاختلاف ما بين الأعراق الأمريكية، وهذا ماتميّز به (سبايك) كثيرا, وجعله مخرجا يصنع أفلاما يعترف بها الجمهور المختلف و بشكل متزايد. ومن خلاله أشّرت السينما السوداء على نفسها بأنها أصلية وحقيقية وتستحق أن تكون ممثّلة للمجتمع الاسود الامريكي ، وهذا ماتجلّى في فيلم (مالكوم إكس) (Alia, 2011, p 75) ، والذي يحكي موضوعة التهميش العرقي لأصحاب البشرة السوداء من قبل سلطات الولايات المتحدة ولا سيما سكانه بشكل صريح وواضح, إذ" يستمد الفنان افكاره من البيئة التي قد تكون اجتماعية , اقتصادية , سياسية ..الخ"(2).

وهناك بعض مخرجي السينما السوداء وممثليها "تجد أنهم لا يحافظون على شعبيتهم على الصعيدين النقدي والتجاري فحسب واستطاع بعضهم أن يحصل على ترشيح لجائزة الاوسكار" (Michael, 1881, p103) أمثال " جيمس ايرل جونز 1970, وباول وينفيلد 1972, وديكستر غوردون 1986) وقد بلغ عدد السود المرشّحين حوالي 200 من المبدعين السود في جميع الفئات وتم منح 39 جائزة اوسكار لممثّلي وممثلات السود, وكان أول ممثل فاز بالاوسكار الممثل سيدني بواتيه عن فيلم زنابق الحق 1963, وفاز

* شيلتون جاكسون (سبايك لي) (Spike Lee) (ولد في 20 مارس 1957) مخرج أفلام أمريكي ومنتج وكاتب وممثل. حائز على جائزة الإيمي، وجائزة أكاديمية. أخرج عدة أفلام مثل مالكوم إكس والساعة 25وغيرها من الأفلام.

ايضل دنزل واشنطن عن فيلم يوم التدريب 2001 دينزل واشنطن 2016, وفاز جيمي فوكس عن فيلم راي 2004, 2020وفورست ويتكر عن فيلم اخر ملوك اسكتلندا 2006 ". ,ويعد المخرج الامريكي (سبايك لي) أول مخرج امريكي يتولّى مهمة رئيس لجنة تحكيم مهرجان كان السينمائي وذلك عام 2020. لكن كان من ضمن اعضاء لجنة التحكيم في هذا المهرجان (أفا دوفيرني 2018, و(ويل سميث) 2017, وكان سبايك لي قد فاز بالجائزة الكبرى بهذا المهرجان عام 2018 عن فيلم (بلاكلانسمان) الذي يروي قصة حقيقية لرجا أسود دخل اللى صفوف حركة(كوكلوس كلان) المنادية بتفوق البيض(3) تم منح (هالي بيري)، و (دينزل واشنطن)، و (كوبا جودينج جونيور)، و (ووبي جولدبرج)، و (لويس جوسيت جونيور)، و (سيدني بواتييه)، و (هاتي ماكدانييل)، أو سواهم من الممثلين الذين يشكلون المجموعة المختارة للغاية من الأمريكيين من أصل أفريقي.

" لقد كان على الممثلين الأميركيين من أصل أفريقي أن يناضلوا من أجل العمل والتقدير، لأن معظم التملق لم يكن بدون تكلفة خاصة به."من أجل الحصول على ترشيح من أكاديمية فنون وعلوم الصور المتحركة، يجب أن يكون عملهم (بجودة الأوسكار)، ويجب أن يكون الأداء بعد ذلك "من عيار الأوسكار. ولم ترى الأكاديمية بعد ممثل أمريكيين من أصل أفريقي خارج تلك الحدود الضيقة. "كل تفرقة أو أبعاد أو تقييد أو تفضيل قائم على أساس الجنس أو الأصل أو اللون أو الجنسية أو الدين" (Ralph, 1993, p 189، يكون من شأنه إعاقة الاعتراف أو التمتع بالحقوق الأساسية للإنسان أو الحد من ممارستها على حد طبيعي سواء من الناحية السياسية أو لاجتماعية أم الاقتصادية أم الثقافية. وهذا ما أكدهُ (دان فلورى) حينما أشار أن "السينما منذ اختراع الوسيط السينمائي خلال نهايات القرن التاسع عشر. كانت الأعمال الأولى التي صنعها توماس إديسون. وإيدوين إس بورتر, وجورج ميلييس، تحتوي على صور تحط من قدر الأمريكيين من أصل أفريقي."

وبهذا إن الافتراض القائل بأن جمالية الفيلم الأسود لا يمكن استخلاصها إلا من فيلم مثل (The Blood of Jesus)، أوفيلم (Sweetback)، أو فيلم (Daughters of the Dust)، أوفيلم (Do The Right Thing)، والذي سيقيد ويحد في النهاية من هذه الدراسة لإمكانيات التمثيل السينمائي الأسود. في الماضي، وبالتأكيد في المستقبل، ستكون هناك أفلام غير قادرة على التوافق تمامًا مع عنوان الفيلم الأسود أو الالتزام بمفهوم صارم للجمال الأسود. إن أفلامًا مثل فيلم (Blood of Jesus) لوليامز، وفيلم (Sweetback لفان بيبلز)، وفيلم (Do The Right) Thing للمخرج سبايك لي، خصوصاً حينما اشار (سبايك لي) بذكاء أشد إلى أن (كلاين لديه رسالتين إلى قرائه البيض: ان الممتلكات البيض أكثر قيمة من حياة السود، وأن جماهير السينما من السود أغبياء جداً لأن يفهوم الفرق بين الفن والواقع." (Pearly, 2013, p 374) لا توضح إمكانية وضع معايير مفيدة في هذا الاتجاه فحسب، بل توضح في الوقت نفسه مدى الخطر، وبذلك أن استخدام مصطلحات يمكن أن تكون صارمة تقريبًا مع خطر الاستبعاد. تاريخيًا،" ان صراعا يتولد داخل الانسان متبينا في ضغط العلم والحياة العلمية ذلك مايدعى بعصر التنوير من جهة وبين العاطفة وتساؤلاتها عن الوجود من جهة اخرى "لذا فانهم اعتبرو ان اشتغالهم على مشاكلهم الخاصة بانه عصر تنوير بالنسبة لشعبهم, وهذا ماجعلهم يستخدمون مصطلح الفيلم الأسود لتحديد مجموعة متنوعة من الإنتاجات، والتي تم تحديدها بشكل أساسي من خلال تركيبة الممثلين والقضايا الموضوعية المرتبطة بالقصة. إذ تم إنتاج العديد من هذه الأفلام بسبب الرغبة في تعزيز الارتقاء العنصري مع الترويج في الوقت نفسه لضرورة بقاء السود في أماكنهم. وقد أدى التهميش والتزيف والأقصاء حيال أصحاب البشرة السوداء إلى تقويض تمثيل الجوانب المميزة للثقافة السوداء، والتي تتضمن في حد ذاتها عناصر من الوعي الاجتماعي والسياسي. لذلك فإن مصطلح " الفيلم الأسود والخطاب المصاحب له المشابه للموسيقى السوداء يجب أن يتجاوز حدود كونه مجرد فيلم أسود."، ولهذا كان ينبغي تعلم أي شيء خلال دورة استغلال الأسود، فهو أن الجمالية السوداء في الأفلام لا تضمن، ولا يمكنها، القضاء على الصور النمطية، الاجتماعية أو الفنية.

وهنا يتعين على صانعي الأفلام الأميركيين من أصل أفريقي أن يستمروا في ازالة الصورة النمطية التي حاولت السينما البيضاء تهميش أصحاب البشرة السوداء خصوصاً وأن "رؤية شخص ملون على قماش السينما ربما كانت تسمع أحدهم يصرخ, شخص ملون, شخص ملون." (Paper, 2008, p 42) وهذا فعلاً ما فعلتهُ السينما السوداء حينما فتحت أعين نخبة هوليود على الحقائق الاقتصادية والفوائد المرتبطة بمشاركة السود على جميع مستويات العملية الإبداعية. وبينما قام لي وتاونسيند وداش وآخرون كثيرون في تأكيد الذات السوداء في صناعة الفيلم السينمائي، إذا جاز التعبير، لكن الأهم من ذلك هو أن أفلام السود التي تم إنتاجها منذ عام 1970 قد غيرت بشكل كبير نطاق إمكانية التمثيل السينمائي للسود المنتج في السينما التجارية، ومن الواضح أنها

تجاوزت الهوامش نحو التيار الرئيسي من خلال المائة عام الأولى من السينما الأمريكية إذ كان هناك العديد من الأفلام المهمة، والعديد من الدورات المهمة لإنتاج الأفلام الروائية السوداء مثل فيلم (شرطي بيفرلي هيلز) اخراج (مارتن بريست) وفيلم (القدوم الى أميركا) اخراج (جون لانديس) وفيلم (طريق المجد) اخراج (إدوارد زويك) وغيرها الكثير من الأفلام المهمة التي بينت العرق الأسود وأكدت على الهوية السوداء في الولايات المتحدة الأمريكية. فهم حاولوا ان يجعلوا العلاقة مابين الشكل والمضمون في سينماهم احدهما يعبّر عن الاخر واستندوا في ذلك على انهما" لا يزال الشكل والمضمون يشكلان قضية مهمة عند كثير من المنظرين والفلاسفة لاختلاف وجهات نظرهم في تحديد معايير ثابتة وواحدة للشكل والمضمون".

وبذلك نجد أن السينما منذ نشأتها ووصولاً إلى الآن حاولت إلى تأكيد معطيات تستند على الذات السوداء في صناعة الفيلم السينمائي كونها تُمثل مجموعة معينة من اللحظات التحويلية تتلخص كما يلي:

1. صانعو الأفلام السود قادرون على شق طريقهم إلى الاتجاه السائد بشروط مواتية.
2. يبدأ الجمهور الأسود في صنع التحول إلى أفلام تمييزية تطالب المستهلكين وتكون ذات صلة ثقافية وأصيلة.

ولهذا حينما نقارن البدايات الأولى للسينما الأمريكية ما يقرب من مائة عام منذ ولادة سينما هوليود وإلى الآن. سنجد أن السينما السوداء تغيرت من حيث الإنتاج إذ. " تم تخفيف إنتاج أنواع معينة من الأفلام الأمريكية الأفريقية التي عرفت بها الموجة السوداء الجديدة، وتم استبدالها بعروض أكثر تقليدية." والاتي تتميز بالإثارة الواضحة والحماسة التي جاءت مع الموجة السوداء الجديدة والتي أخذت تأخذ دورها، على الرغم من أن بقايا حيويتها لا تزال قائمة مثل أفلام Blaxploitation التي سبقتها، والتي لا يزال تأثيرها قائمًا، وإن كان بأشكال مخففة ومع ذلك، فقد ولى الزمن الذي كان يتم فيه إنتاج الأفلام السوداء للجمهور الأسود في هذه المرحلة، وبدأ التحليل النقدي للصور السائدة في السينما السوداء يعتمد بشكل كبير على المواهب التي تظهر على الشاشة بمختلف المهن السينمائية وليس على صانعي الأفلام السود المخرجين فقط. بعدما "حكم دراسو الأإلام طوال عقود على هذه القضايا بأنها تقدم وجهات نظر عصرية." (Danah, 2009, p 71) وفي كثير من الأحيان، استمرت الصور النمطية السوداء في الاستمرار، من خلال التنكر في ملابس عصرية، وظهرت في الواقع في بعض ألمواقف السائدة. تعتمد الأفلام الشهيرة مثل The (1999Green Mile)((Iivan, 2011, p 219 ، وفيلم (2000The Legend of Bagger Vance)، وفيلم (2000Traffic), وهذه الافلام اعتمدت على الكثير من الدراما الإنسانية التي تدور احداثها حول نماذج سوداء مألوفة ومثيرة للمشاكل. الميل الأخضر، على سبيل المثال، هو قصة جون كوفي، العملاق الأسود اللطيف الذي يلعب دوره الممثل مايكل كلارك دنكان، المتهم باغتصاب وقتل فتاتين بيضاويتين تبلغان من العمر تسع سنوات. أثناء وجوده في السجن، وفيه يقع الجمهور في حب هذا العملاق الطفولي، ويعلم أنه يخاف من الظلام ويمتلك قوى شفاء سحرية يتم وضعها بشكل طبيعي في الخدمة لعلاج الأشخاص البيض من حوله. وكأن هذه الشخصية لم تكن إشكالية بما فيه الكفاية، فإنه يطلق على حراس السجن من حوله لقب (الزعيم) وفي النهاية يضحي بنفسه، على الرغم من براءته، لصالح الشخصيات البيضاء. لا شك أن الفيلم سعى إلى تقديم بيان حول العنصرية، خصوصاً حينما "يقذف نعوت عنصرية بكل سهولة وبصورة متكرر، ويجسد الاستياء الإثني للبيض. (Hartmann, 2017, p 163)، لكن هذا لا يمنع من ذلك من دعم وتعزيز هياكل العنصرية في الوقت نفسه، فإن الصور النمطية داخل الفيلم، وخاصة الزنجي السحري والتوم، لا تؤدي إلا إلى تعزيز المفاهيم العنصرية القديمة حول الكيفية التي يشعر بها البيض بأن الأمريكيين من أصل أفريقي يجب أن يتصرفوا وفق مايرونه مناسبا.

ومن الأمور التي تتناولها السينما الأمريكية حيال العرق هي الرغبة الجنسية تجاه الآخر، أو في هذه الحالة، النساء السود، يعفهن تلقائيًا من العنصرية. مثلما رأينا قصة (جانغو الحر) (Encyciopedia, 2010, p 127) ولا يحتاج المرء إلا إلى التذكير بأن أصحاب العبيد البيض كثيرًا ما كانوا يحققون رغباتهم الجنسية تجاه جارياتهم، بينما يحتفظون في الوقت نفسه بمعتقداتهم العنصرية ليعلموا أن هذه الفكرة مخادعة, فالرغبة الجنسية لا تعفي المرء من التمسك بالعقيدة العنصرية، على الرغم مما قد يعتقده الجمهور في Monster's Ball. بالإضافة إلى ذلك، إذا أردنا أن نأخذ فرضية Monster's Ball وعكس الأدوار مع (جوليا روبرتس) في دور الأرملة ودنزل واشنطن في دور هانك، فإن الفيلم يرغب في الغالب في إثارة الغضب بين المشاهدين العاديين. ولهذا " فإن الفيلم الذي أنتج على نحو مستقل "أغنية باد آس (1971), (لميلفن فان بيبلز) فقط كان هو الذي حطم الأصنام القديمة ويعتبر نقطة انطلاق حقيقة في مجال الأفلام المتوجهة للزنوج وتأسيس البطل الزنجي داخل السينما الأمريكية الجماهيرية." ،(

(Rajaa, 2011, p p 191) ومن ثم فمن الواضح مرة أخرى أن السياسات العنصرية للسينما تظهر بشكل مختلف على طول الخطوط الجندرية وكذلك العنصرية.

وعند فحص هذه الأفلام، لا يقع اللوم في هذه الصور على الممثلين الذين يجلبونها إلى الحياة على الشاشة، بل على العنصرية المتأصلة في صناعة السينما التجارية في تصويرها مسبقًا. ففي حفل توزيع جوائز الأوسكار لعام 2002، عندما تم التباهي بهذه "البدايات" التاريخية باعتبارها تقدماً في مجال المساواة العرقية، كان العديد من الأميركيين من أصل أفريقي متخوفين. ففي نهاية المطاف، لا يمكن لليلة واحدة من الشرف والنصر أن تبدأ في التراجع عن عقود من الإقصاء والقمع. ومن المؤكد أن الأمريكيين من أصل أفريقي في هوليوود تمكنوا من تحقيق قدر من التقدم وذلك من خلال تركيزهم على الشكل المطلوب كي يتم توصيل افكارهم لأنهم يعون جيدا بأن":عملية ادراك الشكل عملية عقلية منطقية متكاملة ". ومع ذلك فأن تأثير السلطة داخل وسائل الإعلام والمجتمع الأمريكي لا تزال تهدف إلى تقييد الصور السوداء والسيطرة عليها. ويشير (جرى هيرمان)* إلى أنه "عندما تتشكل هذه التمثيلات الإعلامية للسواد، وتختفي، ثم تعاود الظهور، فإنها تستدعي التاريخ والتأثيرات والمشاعر والرغبات." وفي هذه العملية، يبدو أنها تولد إلحاحًا سياسيًا معينًا على الأمريكيين من أصل أفريقي أن يستجوبوا الماضي بشكل نقدي، وأن يحددوا موقعهم في الحاضر، وأن يتصالحوا مع رغباتهم في المستقبل.

مؤشرات الإطار النظري

1- تعد موضوعة العرق في السينما السوداء ملمح اسلوبي راكز ضمن منظومتها السردية.
2- تمثل الثقافة والإرث للمجتمع الاسود وحدة أسلوبية ضمن بينة السينما السوداء.
3- تلعب التقنيات السينمائية الحديثة دوراً هاماً وواضحاً في اشتغال الاسلوب للسينما السوداء.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

اولا: منهج البحث:

بغية الوصول إلى نتائج مرضية وبشكل علمي دقيق، يجد الباحث ضرورة اعتماد المنهج الوصفي (التحليلي) الذي ينطوي على القراءة والمشاهدة والتحليل للعينة بما يضمن تحقيق النتائج المرجوة وتحديد الاستنتاجات العلمية الدقيقة وهو يأخذ بالمنهج الوصفي، دراسة الحالة، كما هو معروف.

ثانياً: مجتمع البحث:

يتمثل مجتمع البحث في جانبيه النظري والتطبيقي في الأفلام التي جسدت موضوعات الواقع والخيال في الفيلم الفنتازي، بحيث تم أختيار عينة الفيلم كونها تمثل تلك الموضوعات بإمتياز

ثالثاً: عينة البحث:

كانت عينة البحث الأفلام الآتية:

ت	أسم الفيلم	مخرج الفيلم	كاتب السيناريو	سنة الانتاج	بلد الانتاج	تقييم Imdb
1	المساعدة	تيت تايلور	تيت تايلور	2011	الولايات المتحدة الأمريكية	9,10

وقد اختير هذه الفيلم للأسباب الآتية:-

1. تتناول عينة البحث اشتغال ملامح السينما السوداء في الولايات المتحدة الأمريكية.
2. احتوت العينة على اشتغال عناصر البناء السينمائي بطريقة جمالية وتعبيرية ودلالية لموضوعة السينما الأمريكية في الفيلم.

رابعاً: أداة البحث:

كانت المؤشرات على النحو الآتي:

1. تعد موضوعة العرق في السينما السوداء ملمح اسلوبي راكز ضمن منظومتها السردية.
2. تمثل الثقافة والإرث للمجتمع الاسود وحدة أسلوبية ضمن بينة السينما السوداء.

* جيري هيرمان (بالإنجليزية: Jerry Herman) هو كاتب وعازف بيانو وملحن وشاعر أمريكي، ولد في 10 يوليو 1931 في نيويورك في الولايات المتحدة. (ويكيبيديا)

3. تلعب التقنيات السينمائية الحديثة دوراً هاماً وواضحاً في اشتغال الاسلوب للسينما السوداء.

خامسا: وحدة التحليل:

سيعتمد الباحث في عملية تحليل المادة المسرودة للتحليل اللقطة أو عن طريق السرد الصوري المتمثل في المشهد المنتمي إلى الخطاب السينمائي.

الفصل الرابع / تحليل العينة
(المساعدة – THE HELP)
فيلم روائي طويل

التصنيف : سينما استغلال السود – فيلم غرب امريكي – العبودية في الولايات المتحدة – فيلم دراما	Genres : Black exploitation cinema - an American western film - slavery in the United States - a drama film
سنة الاصدار: 2011	Release Year :2011
الكاتب: تيت تايلور	Writers : Quentin Tarantino
المخرج : تيت تايلور	Directors : Quentin Tarantino
الممثلين:	Actors :
فيولا ديفيس - إيما ستون - أوكتافيا سبنسر	Viola Davis - Emma Stone - Octavia Spencer
جيسيكا شاستاين - برايس دالاس هوارد	Jessica Chastain - Bryce Dallas Howard
أليسون جاني	Allison Janney
البلد: الولايات المتحدة الأمريكية	Country: United States of America
الشركة المنتجة:	:the Producing company
دريم ووركس وآخرون	DreamWorks et al

ملخص القصة السينمائية:

تدور احداث الفيلم في أمريكا في مدينة جاكسون (مسيسيبي) وتسرد لنا القصة معاناة أصحاب البشرة السوداء عن المعاملة السيئة من قبل أصحاب البشرة البيضاء في منازلهم خصوصاً العنصرية التي تتعرض لها الخادمات الأفريقيات عند العمل مثل (ايبلين كلارك) و (ميني جاكسون) في أوائل سنة 1960.

1. تعد موضوعة العرق في السينما السوداء ملمح اسلوبي راكز ضمن منظومتها السردية.

في الواقع أن موضوعة العرق وتهميش الاقليات ومن ضمنها الملونين ما زالت السينما الروائية والوثائقية تتناولها إلى يومنا هذا، فحينما نأتي إلى عينة الفيلم سنجد أن صانع العمل حاول تجسيد المعانات التي عانى منها الملونين (أصحاب البشرة السوداء) في الولايات المتحدة الأمريكية, لذلك نجد أن صانع العمل سرد في قصته السينمائية موضوعة (العبودية) في(مسيسيبي) عن طريق خادمات كانتا يعملن لدى عوائل من أصحاب البشرة السوداء بتهميش واحتقار, فالقصة السينمائية تدور حول خادمة تُدعى (ايبلين كلارك) وهي خادمة ملونة تحاول الاطاعة دون رفض أي احتقار من أصحاب البشرة السوداء كما حدث في الدقيقة (4:21) وعلى العكس من ذلك نرى الشخصية الأخرى التي تدعى (بيني) وهي خادمة سوداء حاولت رفض تلك العبودية من قبل اصحاب البشرة البيضاء.

ففي الدقيقة (31:37) نرى (بيني) وهي تريد استخدام الحمامات ولكن بسبب القوانين التي وضعتها الولايات المتحدة الأمريكية التي ترفض من الخادمات من أصحاب البشرة السوداء استخدمه نجد (هيلي) ترفض في أكثر من مشهد استخدام (ميني)

حمامهم الداخلي، كون أن للخادمات حمامهن الخاص، وفي الواقع أن تلك إشارة من قبل صانع العمل إلى الاقصاء والتهميش الذي كانو يعانون منه المتلونين سواء على مستوى العبودية أو على متسوى وجودهم.

وإما النقطة الثانية التي إشار إليها صانع العمل هي القتل الذي كانت الولايات المتحدة الأمريكية تنفذهُ تحت غطاء منظمات سرية كما حدث في الدقيقة (1:23:37) نشاهد لحظة قتل أحد الملونين من قبل منظمة قتل تابعة لأصحاب البشرة البيضاء وهنا يدور حوار بين (ايبيلين) و (بيني) حول الاقصاء والقتل الذي يحيطهم خصوصاً حينما ذكرت (بيني) بالتخيل الذي تعتقد من الممكن حدوثه حينما يقتلوها ويعذبوها امام اطفالها، وفي تلك المعلومات نجد أن صانع العمل يشير بشكل مباشر إلى تهميش وجودهم واقصاءهم بوحشية من قبل أصحاب البشرة البيضاء.

2. تمثل الثقافة والإرث للمجتمع الاسود وحدة أسلوبية ضمن بينة السينما السوداء.

دائماً ما يشير صانع السينما السوداء إلى الثقافة والأرث الذي يميز المتلونين عن سواهم من باقي الانواع الأخرى من البشرية، ففي فيلم المساعدة، نجد أن صانع العمل إشارة إلى مهارت الزنجيات في اعداد الطعام، وهذا ما حدث في الدقيقة (65:55) حينما اعدت (ايبلين) الطعام واشادت البيضاوات على لذة طعامها، فضلاً عن الدقيقة (2:9:5) حينما اعدت (بيني) الفطائر إلى (هيلين) وأمها وشاهدنا ردود فعلهما حول لذة طعامها وسؤالها عن سبب سرة لذة تلك الفطائر.

فضلاً عن ذلك نجد أن صانع العمل يُشير في أكثر من مشهد إلى التعاليم النبيلة والعاطفة الكبيرة التي تعتور شخصيات المتلونين حينما حدث في الدقيقة (49:8) نشاهد الأم البيضاء تضرب طفلتها وحينما تشاهد (ايبيلين) ذلك التعنيف تهرع إلى الطفلة محاولة التخفيف عن حزنها، وفي الدقيقة (1:8:24) نرى تعامل (ميرنا) مع (بيني) وهي تحاول استجوابها عن شعورها الداخلي حول معاملة البيض للمتلونين دون تجميل، على الرغم من أن ذلك كان يعد جريمة يحاسب عليها القانون، وهذا ما جعل من صانع العمل يشير بشكل مباشر إلى أن أصحاب البشرة السوداء يتمتعون بتسامح وعطف ممكنات تجعلهم مميزين عن البيض ولا سيما حينما يتعلق الموضوع عن العرق.

وفي إشارة آخرى من صانع العمل إلى موضوعة الإرث سنجد أن صانع العمل عمد على جعل بعض شخصيات الفيلم مثل (سيليا) وهي شخصية بيضاء تحاول رفض تلك العبودية وتعامل (ميني) بكل احترام وبدون عنصرية، وهذا في الحقيقة ما يجعل من صانع العمل يخفف من وطئة رفض تلك الأفلام (افلام السينما السوداء) بأنها عنصرية ولا تشمل جميع أصحاب البشرة البيضاء، ففي الدقيقة (1:50:38) نرى قدوم (رتشل) إلى والدتها وحينما تدخل إلى البيت نرى مجموعة من السيدات البيضاوات وهن يتناولن الغداء، ولكن عند قدوم (رتشل) يرفضن وجود (رتشل) في البيت بل وحتى دخول المنزل من الباب الأمامي، وبعد الحديث بين (ميرنا) نجد أن والدتها كانت مجبرة على طردهما. وبذلك نتوصل إلى أن صانع العمل عمد على جعل المتفرج الأبيض يُدرك التهميش والاقصاء لتلك الميزات المتلونة داخل الولايات المتحدة الأمريكية.

3. تلعب التقنيات السينمائية الحديثة دوراً هاماً وواضحاً في اشتغال الاسلوب للسينما السوداء.

مما لا شك فيه أن السينما السوداء واكبة السينمات الأخرى بتوظيف عناصر وتقنيات الوسيط السينمائي مثل تقنيات (CGI) إذ توفر تلك التقنيات ممكنات اثرائية تُتيح لصانع العمل إيهام المتلقي بواقعية المادة المسرودة، ففي الدقيقة (33:12) نرى (بيني) تتشاجر مع (هيلي)، بسبب دخولها للحمام الخاص بهم، وبعدما تطرد (هيلي) (بيني) تخرج (بيني) من المنزل وهنا نرى توظيف تقنيات المؤثرات البصرية لجعل السماء تبدو وكأنه غائم وتوجد عواصف رعدية، وفي الحقيقة أن تلك المؤثرات أضفت على المشهد السينمائي واقعية كبيرة في خروج (بيني) من الدار وهي غاضبة. وبذلك نجد أن للتقنيات الحديثة دور كبير في إيهام المتلقي بالمادة المسرودة.

وفي الدقيقة (49:1) نرى (بيني) وهي تودع أبنتها واثناء التوجه إلى الحافلة نجد أن صانع العمل عمد على تلوين الاشجار التي تقع في مقاطعة (مسيسيبي) كدلالة على واقعية الاحداث على مستوى الزمان والمكان الذي تجري فيه الاحداث، وهذا يقودنا بالتالي إلى أن للتقنيات السينمائية الحديثة قدرة إيهامية متعددة من ضمنها ايهام المتلقي بواقعية الزمان والمكان الذي تجري فيه

الاحداث، ولذلك نجد أن السينما السوداء عمدت على توظيف تلك القتنيات السينمائية لجعل المشهد السينمائي يشير إلى زمان ومكان الحدث بواقعية كبيرة وبدلالة دالة على زمن الحدث.

فضلاً عن ذلك لم يقف صانع العمل على اشارية الزمان والمكان عن طريق التقنيات الحديثة بل حتى على مستوى توظيف التقنيات اللونية للمشهد السينمائي وخصوصاً الاكسسوار، ففي الدقيقة (1:11:33) نرى توظيف التقنيات السينمائية الحديثة عند دخول (ميرنا) إلى المطبخ، وهنا نشاهد عملية تلوين المشهد السينمائي عن طريق تقنيات (CGI) بجعل تلك الالوان تتماشى مع زمان القصة السينمائية وذلك ما يجعل من تلك الالوان تعبر بجمالية واقعية عن زمن الحدث، وبذلك نستطيع القول أن للتقنيات السينمائية الحديثة قدرة إيهامية كبيرة في إيهام المتلقي بواقعية الأحداث، ولا سينما المدلول التعبيري لتلك التقنيات في الفيلم الاسود.

الفصل الخامس

النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1. تعتبر الهوية والارث الثقافي للسينما السوداء موضوعة رئيسة في سردية السينما الأمريكية.
2. تركز السينما السوداء على موضوعات مثل الهوية والثقافة والوجود الاسود بكونها ذاتاً مركزياً ضمن الثقافة السينمائية.
3. يحاول صانعوا افلام السينما السوداء اظهار المرجعيات الفكرية والجمالية للشخصية السوداء كونها تعتبر ذات مهمش في نتاجات السينما الأمريكية .

الاستنتاجات:

1. للشخصية السوداء قيمة دلالية كبيرة لدى صانع العمل في البنية السردية للفيلم الروائي.
2. تعد موضوعة العرق في أفلام السينما السوداء موضوعة رئيسة وملمح أساسي في سردية الفيلم الأسود
3. يركز صناع أفلام السينما السوداء على البنية الصوتية لإيصال المضامين الفكرية للشخصية المتلونة

التوصيات:

يوصي الباحث:

1. تخصيص محظرات علمية عن الدور الدلالي والتعبيري للتيارات السينمائية في بُنية الفيلم السينمائي.

المقترحات:

يقترح الباحث ما يأتي:

1. تناول دراسة تتناول تأثير التيارات السينمائية في سيكولوجية المتلقي.

Conclusions:

1. The black character has great semantic value for the creator of the work in the narrative structure of the feature film.
2. The theme of race in black cinema films is a major topic and a basic feature in the black film narrative
.3Black cinema filmmakers focus on the vocal structure to convey the intellectual contents of the colorful character

References:

1- William V. Costanzo, 2017 ,*World Cinema of Cinematic Genres,* Trans.: Ziad Ibrahim, (The Kingdom: Hindawi Foundation, 1st edition),
2- Souad Hassan Wadai, 2014, *Characteristics of Place in Contemporary Television Drama*, (Academic College of Fine Arts, Baghdad, No. 70).
3- Richard Dyer, 1993, *The Matter of Images: Essays on Representations* (London: Routledge,)
4- Rafi' Adam Al-Hashemi, 2022, *Scenario Training Series*, (Cairo: Jawhar Al-Kharaed for Printing and Publishing,)
5- Gordon Marshall, , 2000, *Encyclopedia of Sociology*, translated by: Muhammad Al-Gohary and others, (Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya, 1st edition, vol. 2) .
6- Andrea L. Press and Bruce A. Williams, 2017, *Introduction to the New Media Environment*, Trans. Ahmed Shakal, (United Kingdom: Hindawi Foundation, 1st editio
7- Ahmed Baalbaki and others, 2013, *Identity and its Issues in Contemporary Arab Consciousness*, (Beirut: Center for Arab Unity Studies, 1st edition,).
8- Ali Mohsen Abboud, 2011, *Form and Content in Ceramic Monuments*, Al-Academi Magazine, previous source, Issue 61.
9- Michael Romm, 1981, *Discourses on the Art of Film Directing*, translated by: Adnan Madnat, (Beirut: Dar Al-Farabi, 1st edition .
10- Ralph Stevenson and Jean Dupre, 1993, *Cinema is an Art,* translated by: Khaled Haddad, (Damascus: Publications of the Ministry of Culture - General Institution of Cinema, 1st edition,
11- Paisley Livingstone and Carl Platina, 2013, *The Routledge Guide to Cinema and Philosophy*, (Cairo: National Center for Translation, 1st edition,).
12- Hartman Andrew, 2017, *A War for the Soul of America* - A History of the Cultural Wars, Trans. Ammar Gamal, (Cairo: Khan Books for Publishing and Distribution, 1st edition,),
13- Paper" . 2008, *body the of limits the and ,zines ,Girls* ". .A Janice ,Radway Communication International the of Meeting 2009 the at presented .November ,Chicago .
14- Danah ,Boyd. 2009".*Taken out of context : American neet in sociality teen in net-* , worked publics. " Berkeley : Information Management Systems, Uni- versity of California.
15- Evan Abdul Karim Mahmoud, , 2011, *The relationship between form and content in Iraqi newspaper designs*, (Al-Academi Magazine, previous source, Issue .
16- *Green Book*, 2018, Peter Farrelly, Peter Farrelly and others, DreamWorks, USA,.
17- Hartman Andrew, 2017, *A War for the Soul of America* - A History of the Cultural Wars, Trans. Ammar Gamal, (Cairo: Khan Books for Publishing and Distribution, 1st edition.
18- Django Free, 2012, *Quentin Tarantino*, Quentin Tarantino, Coombia Pictures, USA,.
19- A group of authors, 2010, *Encyclopedia of the History of Cinema in the World* - Contemporary Cinema, Trans. Ahmed Youssef (Cairo: National Center for Translation, vol. 3, 1st edition.
20- Raja Saadi Lafta, 2011, *The Formal Rhythm of the Interior Spaces of Mosques in Baghdad*, (Al-Academi Magazine, previous source, Issue 61,
21- Bin Hadiya, Ali and others, 1979, *The New Dictionary for Students, an Arabic scholastic dictionary*, Al-Ghaba'i, presented by Mahmoud Al-Saadi, (Tunisia: Tunisian Distribution Company, Tunis, 1st edition,.
22- Abdullah al-Alayli, prepared and compiled by Youssef al-Khayyat, (Beirut, Dar Lisan al-Arab, Volume Three, from Qaf to Z).

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1703

The Impact of the ESMOD Pattern-making Method on Fashion Design Students in Developing their Knowledge, Technical Skills, and Creative Abilities

May Alrasheed [a]
Thouraya Hamdi [a]

[a] *Department of Fashion and Textile Design, College of Arts and Design, Princess Nourah bint Abdulrahman University, P.O. Box 84428, Riyadh 11671, Saudi Arabia*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 17 November 2025
Received in revised form 24 December 2025
Accepted 25 December 2025
Published 1 February 2026

Keywords:
Fashion Design
Creative Skills
ESMOD Method
Pattern-Making
Fashion Design Programs

ABSTRACT

The research investigates the effects on student learning outcomes of the ESMOD pattern-making technique in a Saudi Arabian Fashion and Textile Design Program. The research evaluates the ESMOD method's ability to improve student understanding and practicaldesign abilities when compared to standard ready-made patterns used in numerous educational programs. The research design combined descriptive qualitative methods with experimental quantitative approaches. The research team distributed standardized surveys to both students and teaching staff to obtain their responses. The student participants received instruction through either the ESMOD method or the traditional profile method while following identical learning objectives to maintain equal assessment conditions.

The research examined four essential areas which included concept discrimination and process discrimination for cognitive aspects and knowledge application and innovation for skills-based aspects. The Mann-Whitney U test results showed that the ESMOD group outperformed the other group through better median scores and wider performance ranges. The ESMOD method received positive feedback from faculty members through their Likert-scale qualitative survey responses which supported its effectiveness in teaching outcomes. The research demonstrates that the ESMOD method delivers substantial improvements to both theoretical and practical abilities of fashion design students so its adoption should be considered in educational programs of fashiondesign for improved outcomes and achieving learning objectives.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1703
May Alrasheed, Thouraya Hamdi: The Impact of the ESMOD Pattern-making Method on Fashion Design Students in Developing their Knowledge, Technical Skills, and Creative Abilities
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

تأثير طريقة باترون ESMOD على طالبات تصميم الأزياء في تنمية المعارف والمهارات التقنية والقدرات الإبداعية

مي الرشيد، ثرية الحمدي[1]

الملخص:

يتناول البحث دراسة كيفية تأثير تقنيات صنع الأنماط ESMOD على نتائج تعلم طلاب تصميم الأزياء في إحدى البرامج الاكاديمية. يُقيّم البحث قدرة طريقة ESMOD على تحسين فهم الطلاب وقدراتهم العمليةوالابداعيةفي التصميم عند مقارنتها بالأنماط الجاهزة القياسية المستخدمة في العديد من البرامج التعليمية. جمع البحث بين الأساليب النوعية الوصفية والمناهج الكمية التجريبية. وزّع فريق البحث استبيانات موحدة على كل من الطلاب وأعضاء هيئة التدريس للحصول على إجاباتهم. تلقى الطلاب المشاركون التعليم إما من خلال طريقة ESMOD أو طريقة الملف الشخصي التقليدية مع اتباع أهداف تعلم متطابقة للحفاظ على ظروف تقييم متساوية. درس البحث أربعة مجالات أساسية شملت تمييز المفاهيم وتمييز العمليات للجوانب المعرفية وتطبيق المعرفة والابتكار في التصميم للجوانب القائمة على المهارات. أظهرت نتائج اختبار جامعة مان-ويتني أن مجموعة ESMOD تفوقت على المجموعة الأخرى من خلال متوسط درجات أفضل ونطاقات أداء أوسع. تلقت طريقةESMOD ردود فعل إيجابية من أعضاء هيئة التدريس من خلال استجاباتهم للاستبيان النوعي، مما دعم فعاليتها في نتائج التدريس. يوضح البحث أن طريقة ESMOD تقدم تحسينات كبيرة في القدرات النظرية والعملية لطلاب تصميم الأزياء، لذلك يوصي البحث بتطبيقها واعتمادها في برامج تعليم تصميم الأزياء.

الكلمات المفتاحية: تصميم الأزياء ,المهارات الإبداعية، منهجESMOD، صنع الباترون، برامج تصميم الأزياء

.

[1] قسم تصميم الأزياء والنسيج، كلية الفنون والتصميم، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، المملكة العربية السعودية

I. INTRODUCTION

Fundamental to fashion design is the skill of pattern cutting, which enables designers to convert conceptual ideas to finished clothing products (Parish, 2018; Montgomery et al., 2016). The fashion designers Madeleine Vionnet and Balenciaga and Alexander McQueen and Rei Kawakubo demonstrate through their work that advanced pattern cutting methods create revolutionary fashion designs (Parish, 2018). Pattern design under the name pattern drafting serves as a core principle in fashion design because it transforms designers' creative concepts into two-dimensional templates. The templates serve as exact blueprints which direct three-dimensional garment production to achieve design accuracy (Liu et al., 2019; Matthews-Fairbanks, 2018). The development of blocks stands as the essential starting point because these basic templates enable the creation of multiple garment designs.

The process of pattern design integratesmanual pattern process with contemporary technological methods for creating pattern designs. The choice between ESMOD and ready-made patterns for pattern-making determines how well students develop technical skills and critical knowledge in fashion education which affects their ability to create innovative designs (Liu et al., 2019).

The ESMOD method stands out as a well-known system in women's fashion modelling because it provides an easy-to-use patternmaking system with precise results. Alexis Lavigne introduced the ESMOD method in the 19th century to establish fundamental units of fashion design. This approach provides beginners with a framework based on precise rules, replacing traditional mathematical functions and ensuring the absence of errors (Gonnet, 2013). The ESMOD method relies on exact measurements and reference points for developing sleeve patterns, allowing for personalized adjustments and a better fit (Han, 2021). A study by Fujii, Takatera, and Kim (2017) highlights that the ESMOD method creates aesthetically pleasing garments, appreciated by a diverse audience with varied body types and cultural backgrounds, particularly through the use of appropriate mannequins. Over the years, this method has evolved while preserving its historical foundations, becoming an essential pedagogical tool in fashion education and influencing international standards. Furthermore, the Profile method represents another pattern-making technique used by fashion education establishments. The Profile method which G. Profile developed uses modern measurement approaches together with established mathematical rules and structural tracking methods to create more accurate patterns (Emery, J.S., 2014).

All aspects of up and coming fashion designers' education impact the knowledge and skills they gain as well as the level of creativity they are able to grow and foster, this includes the pattern making method used in their educational journey. Pattern making gives fashion design students the technical foundation and practical abilities they need to envision, work with, and execute creative designs that fit well, work as intended, and express their distinct aesthetic visions (Azman, S. M. S., Arsat, M. B., & Suhairom, N. B. (2019)). This highlights the significance of carefully making the most beneficial choice for fashion design student's when selecting a pattern cutting/making method for their teaching, as it is essential for helping pupils develop into both technically proficient and innovative designers. The subject helps students become industry-ready, encourages both precision and uniqueness in design, and gives them the means to turn ideas into final products Mehta, Z. and Shah, M. (2024). Making an informed decision of the method to use in pattern-cutting teaching is crucial as it should encourage students' creativity, experimentation, and introspective practice in addition to their technical proficiency (Valle-Noronha, J., Chun, N. and De Assis B Soares, J. (2020). This study aims to show this significance through measuring the impact of the ESMOD method compared to the profile method on students' knowledge, skill and creativity.

The Mann-Whitney U test served as our assessment method to evaluate these teaching approaches because it works best for independent sample performance comparison. The research employed the Mann-Whitney U test to establish whether students who received ESMOD instruction achieved superior results on the standardized survey than students who learned profile pattern cutting. The Mann-Whitney U test provides reliable results for educational approach evaluation because it works with non-normal data distributions and ordinal measurements (Karadimitriou, Marshall, & Knox, 2018; Oti, Olusola, &Esemokumo, 2021).

The study will perform a detailed evaluation through central tendency and distribution analysis of both sample groups. The research will calculate median values and interquartile range (IQR) statistics for each sample group while displaying results through box plots. The IQR method shows data spread through 75th and 25th percentile differences which makes it a robust measure that resists the influence of outliers (Ahmad et al., 2012). The IQR method will help demonstrate how ESMOD students from 2023 compare to profile method students from 2022 by providing extra information about method effectiveness.

The academic evaluation of ESMOD method effectiveness relies on a qualitative survey which involves the academic board. The survey will ask members to evaluate eight statements through a 5-point Likert scale which ranges from 'strongly disagree' to 'strongly agree.' The 5-point Likert scale serves as a common tool for measuring attitudes and opinions according to Joshi et al. (2015). The statements evaluate different elements of the ESMOD method which affect student learning of pattern design, calculation precision, skill application and creative design development. The qualitative assessment will join the quantitative data to create a complete understanding of how the method affects student education. The assessment will show the complete impact of both methods on the subject.

Research problem:
This paper explores the gap between competencies gained by fashion and textile design students in the Kingdom of Saudi Arabia and the intended learning outcomes of the student's programs. The research the problem addresses lies within the absence of a comparative empirical study to assess the effectiveness of different pattern-making methods as part of fashion design programs. Specifically, there is a lack of knowledge whether the ESMOD method results in superior learning outcomes when compared with the current method in developing students' cognitive, creative, and technical competencies.

Although the ESMOD pattern making method is generally known to be one that allows for integration of creativity and technique, in the context of Saudi Arabian fashion academics there is a lack of studies exploring its impact on student learning outcomes. The following research question of this study looks to address this issue:
How does the ESMOD pattern-making methodology, as an independent variable, affect the cognitive (concept and process distinction) and skill-based (knowledge application and innovation) learning outcomes of fashion design students when compared to the traditional methodology?

Importance of the research:
The implementation of the ESMOD methodology in Saudi Arabia also contributes to national objectives by developing human capital and training creative designers capable of adapting to changes in the sector, while participating in the realization of Saudi Arabia's Vision 2030, which focuses on knowledge-based innovation and competitiveness in the global fashion industry.

Research Limitations:
Thematic Scope: Research is limited to studying and comparing the ESMOD pattern-making method with only the traditional method. The focus is on four specific areas of evaluation: concept distinction, process distinction, knowledge application, and innovation.

Human Scope: The sample was only taken from a group of female students and a number of faculty members, all from the same program and same educational organisation.

Geographical Scope: Study was done in a single specific academic institution in Riyadh, Kingdom of Saudi Arabia

Research Objective:
Perform an empirical comparison between the ESMOD pattern-making method against the traditional method in their effectiveness and respective impacts on student learning outcomes.

Assess the effect of each educational method on student's ability to differentiate theoretical concepts and technical processes relevant to patter-making.

Obtain and analyse the opinions and evaluations of faculty members towards the effectiveness of the ESMOD methodology as an instructional tool towards achieving course objectives

II. Materials and methods

1. research community

Participants
The participants in this study were drawn from the Fashion and Textile Design programs at a university in the Kingdom of Saudi Arabia. Two groups were selected:

- **Group 1:** Students employing the profile method for pattern making.
- **Group 2:** Students utilizing the ESMOD method for pattern making.

The researchers selected participants from both groups to match their educational experience and academic achievements thus enabling an unbiased assessment.

2. Research tools: Statistical methods

Statistical Softwares: SPSS.

The Statistical Package for the Social Sciences (SPSS) software performed the data analysis. The data received summary treatment through the calculation of means and standard deviations and frequency counts. The research

hypotheses received testing through [independent samples t-test / ANOVA / chi-square / regression analysis] as part of the inferential statistical procedures. The research used $p < 0.05$ as its significance threshold (Field, 2018; Pallant, 2020).

3. Study Design

The research design used a quasi-experimental approach which included pre-test and post-test assessments. The research design used pre-test and post-test evaluations to assess the effectiveness of ESMOD pattern method against the profile method.

The research employed two main methods for data collection.

- Standardized survey: This survey assessed students' model-making skills through various evaluation sections, testing their accuracy, creativity, and conceptual understanding.

- Qualitative survey: Teachers evaluated the ESMOD method based on its pedagogical performance. The evaluation system used was a 5-point Likert scale, allowing for the examination of several aspects of the teaching approach.

4. Procedure Implementation

The teaching procedures for both groups followed this sequence:
•Pre-Intervention: All participants started by finishing the standardized questionnaire which measured their initial abilities and knowledge levels.
•Intervention:
The first group learned pattern creation through traditional profiling techniques during their training session.
The second group learned pattern design through ESMOD method which combined practical activities with theoretical lessons about sophisticated modeling approaches.
Post-Intervention: The standardized questionnaire was administered to both groups following their instructional period to evaluate their competency development.

5. Data Analysis

Data Analysis

To evaluate the independent sample data, the research team chose to use the Mann-Whitney U test, a non-parametric statistical method. This test ensured the stability of the results by effectively handling data that do not follow a normal distribution as well as ordinal measurement scales.

Detailed steps of the analysis:
A. Mann-Whitney U Test

1. First, the research team combined all the scores from both groups into a single set and then assigned rankings to the scores, calculating mean values for ties.

2. Next, the researchers distributed the merged ranks between their respective groups to determine the total rank of each group.

3. The U1 and U2 values were established by the researchers by calculating the sums of the ranks. They then applied the appropriate equations to obtain the Mann-Whitney U values.

4. Calculation of U1 and U2: The researchers determined the Mann-Whitney U values (U1 and U2) by applying the specific equations to the sums of ranks.

$$U1 = n1 * n2 + \frac{n1 * (n1 + 1)}{2} - R1$$
$$U2 = n1 * n2 + \frac{n2 * (n2 + 1)}{2} - R2$$

Calculating the U values required knowing the sample sizes (n1 and n2) and the sums of the ranks (R1 and R2) for each group.

Establishment of statistical significance: The researchers compared the obtained U values with the critical values of the Mann-Whitney U distribution to determine the statistical significance of their results.

B. Median and Interquartile Range (IQR)

Data Combination and Classification: The researchers used the median, along with the interquartile range (IQR), to analyze the central values and dispersion of the data in their two samples. The IQR is calculated as follows:
The median, which represents the central value of the dataset, separates the upper half from the lower half.
To determine the quartiles, it is necessary to calculate the first quartile (Q1) and the third quartile (Q3).
The first quartile (Q1) corresponds to the value below which 25% of the data lies.
The third quartile (Q3) is the value below which 75% of the data lies.
The formula for calculating the IQR is:

$$IQR = Q3 - Q1$$

2. **Descriptive Insights**:

The median represents the central position in the data distribution, while the interquartile range (IQR) indicates the interval that encompasses 50% of the data points. These statistical measures allow researchers to better understand the distribution of data points within the dataset.

3. **Visualizing Data**: Box plots were used to illustrate the distribution of values across the samples, highlighting central values and data dispersion. This visual representation of the data reinforces the statistical results and provides additional insight into the distribution of data points.

où $n1$ et $n2$ désignent les tailles des échantillons, tandis que $R1$ et $R2$ correspondent aux sommes des rangs pour chaque groupe.

1. **Établissement de la signification statistique** : Les valeurs U calculées ont été mises en regard avec les valeurs critiques de la distribution U de Mann-Whitney afin de déterminer la signification statistique des résultats.

B. **Médiane et écart interquartile (EIQ)**

1. **Combinaison et classement des données** : La médiane, associée à l'écart interquartile (EIQ), permet de caractériser la tendance centrale et la dispersion des données pour chaque échantillon. Le calcul de l'EIQ suit la formule suivante :
    - **Médiane** : Cette valeur centrale sépare l'ensemble de données en deux moitiés, la supérieure et l'inférieure.
    - **Détermination des quartiles** : Il s'agit de calculer le premier quartile (Q1) et le troisième quartile (Q3), où :
        - Q1 représente la valeur en dessous de laquelle se trouvent 25 % des données.
        - Q3 est la valeur en dessous de laquelle se situent 75 % des données.
    - **Calcul de l'écart interquartile (IQR)** : Utilisez la formule suivante : IQR = Q3 − Q1.
2. **Analyse descriptive** : La médiane indique la valeur centrale de la distribution des données, tandis que l'écart interquartile (IQR) révèle l'intervalle contenant 50 % des valeurs centrales. Ces mesures permettent d'appréhender la dispersion et la concentration des données.
3. **Visualisation des données** : Des diagrammes en boîte ont été employés pour représenter la distribution des valeurs entre les échantillons, facilitant ainsi la comparaison de la tendance centrale et de la variabilité des données. Cette représentation graphique renforce les résultats statistiques et fournit des informations complémentaires sur la répartition des données.

II. Results and discussions

Mann-Whitney U Test

The Mann-Whitney U test compares the ranks of two independent samples to determine if there is a statistically significant difference between them.

Formulate Hypotheses:

Null Hypothesis (H0): There is no difference in the distributions of marks between the two samples.

Alternative Hypothesis (H1): There is a difference in the distributions of marks between the two samples.

Using the critical values for the Mann-Whitney U test at a significance level of 0.05 for large sample sizes, we compare our calculated U value to the critical value. Given the sample sizesillustrated in Figure 1, the critical value is typically found using statistical tables or software. Since our U value (1432) is below the threshold for a significant difference, we reject the null hypothesis and conclude that there is a significant difference between the two groups, with the ESMOD method being more effective.

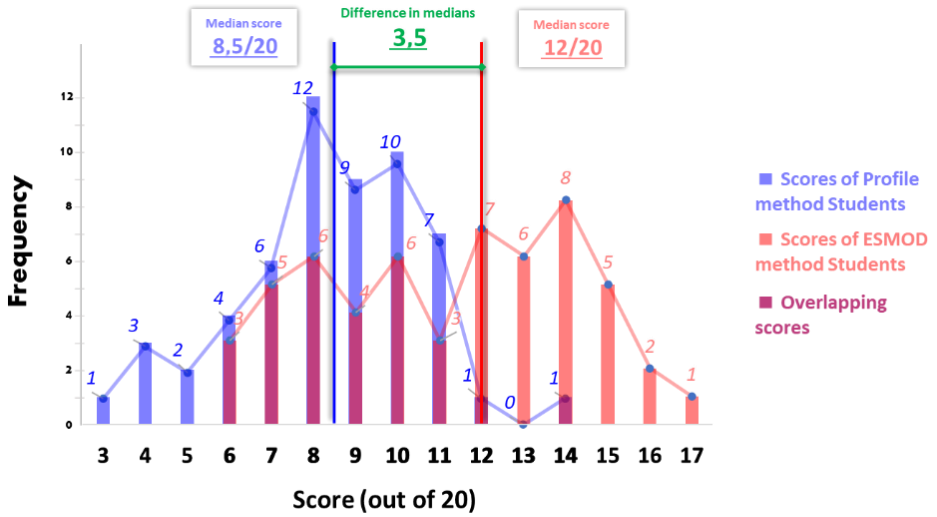


Figure 1 - Comparison of student scores frequency: Profile vs. ESMOD Methods (Mann-Whitney U Test)

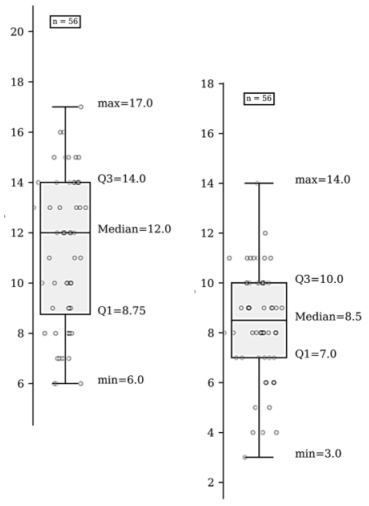
Median and Interquartile Range (IQR)

The analysis of central tendency and distribution in the two samples used median values and Interquartile Range (IQR) measurements.

The data in Figure 2 shows that the ESMOD method group obtained higher median scores at 85 compared to the profile method group which reached 70. The ESMOD group achieved a larger IQR value of 20 compared to the profile method group which had an IQR of 15 yet their scores showed better overall results.

ESMOD method

Statistics	Sample 1
N	56
Mean ± SD	11.21 ± 2.98
Min ; Max	6.0 ; 17.0
Median	12.0
Q1 ; Q3 (IQR)	8.75 ; 14.0 (5.25)



Profile method

Statistics	Sample 2
N	56
Mean ± SD	8.41 ± 2.19
Min ; Max	3.0 ; 14.0
Median	8.5
Q1 ; Q3 (IQR)	7.0 ; 10.0 (3.0)

Figure 2 - Differences between Spread and Concentration of Marks using (IQR)

Analysis by outcomes

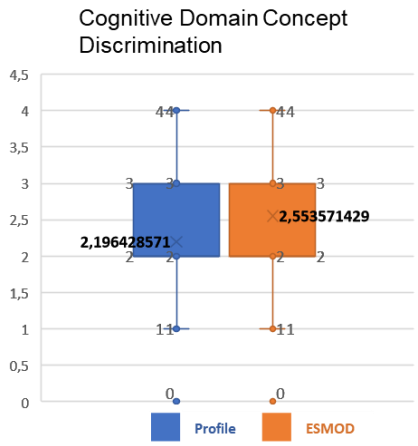


Figure 3-a - Cognitivedomain concept discrimination

Profile: Q1 = 2.0, Q3 = 3.0, IQR = 1.0
ESMOD: Q1 = 2.0, Q3 = 3.0, IQR = 1.0
The box plot for the ESMOD method in figure3-a, shows a slightly higher median compared to the Profile method, with a smaller interquartile range (IQR), indicating more consistent scores among students. The Profile method displays a wider spread of data, suggesting greater variability in students' understanding. The higher median for ESMOD points to an improvement in students' concept discrimination with this method.

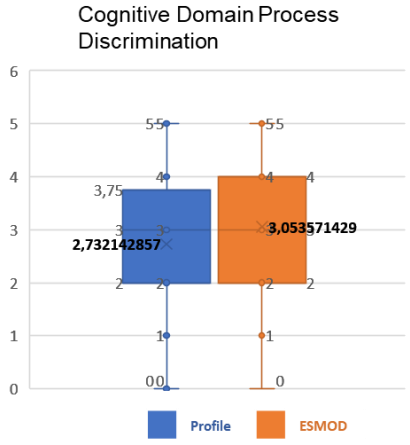


Figure 3-b- Cognitive domain process discrimination

Profile: Q1 = 2.0, Q3 = 3.25, IQR = 1.25
ESMOD: Q1 = 2.0, Q3 = 4.0, IQR = 2.0
Both methods exhibit similar median scores, but the ESMOD method has a narrower IQRas illustrated inFigure3-b, indicating less variability in student performance. The lower spread suggests that students using the ESMOD method are more uniformly benefiting in terms of understanding processes, though the overall gain is not as pronounced as in Concept Discrimination.

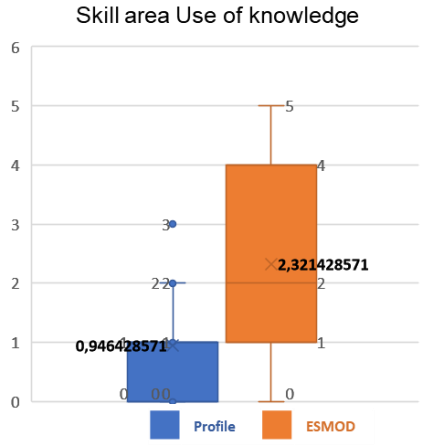


Figure 3-c - skillareaa use of knowledge

Profile: Q1 = 0.0, Q3 = 1.0, IQR = 1.0
ESMOD: Q1 = 1.0, Q3 = 4.0, IQR = 3.0
The ESMOD method presents a clear advantage as illustrated inFigure3-c, with a significantly higher median score and narrower IQR compared to the Profile method. This indicates that the ESMOD method is much more effective in helping students apply their knowledge practically, with less variability in performance among students.

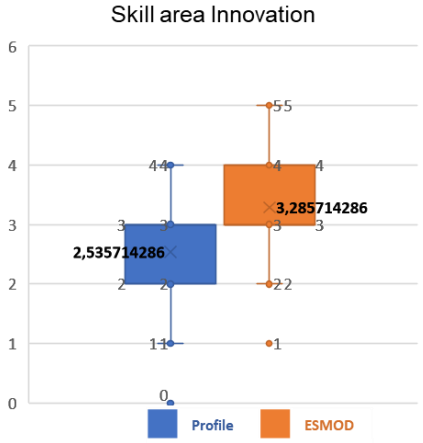


Figure 3-d - skillareaainnovation

Profile: Q1 = 2.0, Q3 = 3.0, IQR = 1.0
ESMOD: Q1 = 3.0, Q3 = 4.0, IQR = 1.0
The ESMOD method produces higher median scores and narrower IQR values than the Profile method in figure 3-d. The ESMOD method produces better creativity and innovation results for students who use it because their performance remains steady throughout the cohort. The ESMOD method produces better results than the Profile method because it generates higher median scores and lower variability in all learning outcomes which indicates its superior effectiveness for student knowledge and skill development.

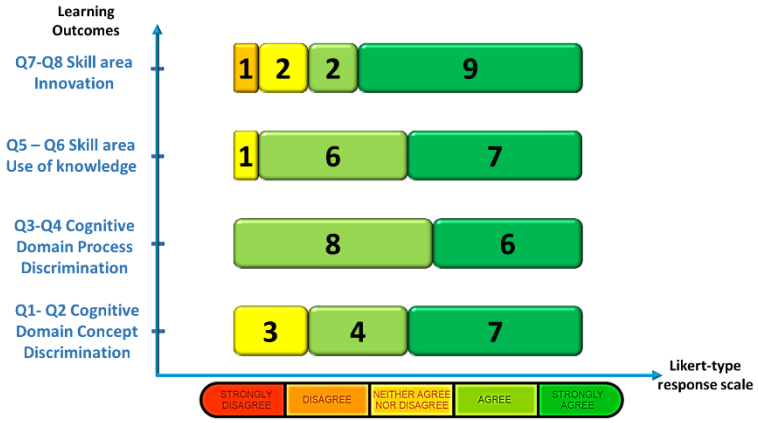


Figure 4: Distribution of Academic Board Responses on the Likert Scale of Agreement Regarding ESMOD Method's Benefits for Learning Outcomes

Qualitative analysis
The analysis of qualitative survey results requires an examination of each domain's responses to identify patterns which reveal how the academic board views the ESMOD method's effects as shown in Figure 4.
1. Cognitive Domain: Concept Discrimination
Q1: ESMOD's methodcontributes to the student's understanding of how to design a model's patron through the basic patron.
The scores show a strong positive response, with most respondents agreeing or strongly agreeing that the ESMOD method significantly contributes to students' understanding of model patron design. This indicates that the method is effective in helping students grasp the fundamental concepts of patron design.
Q2: ESMOD's methodcontributes to the accuracy of calculating the distance between the pleural point and the chest point.
The scores in this section show a positive trend but at a slightly lower level. The ESMOD method shows effectiveness yet the small score differences indicate that students need better instruction on precise measurement techniques such as pleural point to chest point distance. The academic board views the ESMOD method as a powerful tool for student conceptual learning in basic patron design yet they show average agreement about its ability to teach exact measurement calculations.
2. Cognitive Domain: Process Discrimination
Q3: The ESMOD's methodcontributes to the student's cognitive aspect related to processes through the use of mathematical equations to draw models.
The ESMOD method enables students to apply mathematical equations for model drawing through a cognitive process according to most work. experts. The method achieves high scores consistently which demonstrates its ability to teach students about mathematical accuracy in designQ4: ESMOD's methodcontributes to the student's cognitive aspect related to processes by focusing on the line of greatest size when drawing models.
The academic board shows strong agreement about the line of greatest size because they understand its value according to the positive feedback. The academic board agrees that this method delivers exceptional results because all scores show high marks. The academic board recognizes the ESMOD method as a valuable tool which helps students develop their cognitive abilities through mathematical precision and critical design element analysis.

The method receives praise for its success in transforming complicated design work into workable mental operations.

3. Skill Area: Use of Knowledge

Q5: Esmode's method enables students to apply their skills for designing a blouse through modifications of the Corsage Patron.

Analysis: The results indicate a positive yet inconsistent student response. The academic board members agree that ESMOD's method helps students apply their skills to design with the Corsage Patron but they disagree about its optimal level of effectiveness.

Q6: The ESMOD method enables students to create more precise drawings of the skirt base patron side line.

Analysis: The ESMOD method achieves outstanding results for drawing specific design elements according to most participants who scored it highly for drawing the skirt's side line. The method achieves universal approval for its effectiveness but one participant shows lower scores which might indicate personal difficulties.

Students achieve better results with the ESMOD method when they need to execute exact technical operations. The Corsage Patron section needs better teaching support because participants gave it different levels of satisfaction.

4. Skill Area: Innovation

Q7: ESMOD’s method contributes to enhancing students' creativity by understanding the importance of the fractions in the aestheticization of the skirt.

The scores show that board members have different opinions about ESMOD method's role in creativity because some strongly agree while others show less confidence. The lower scores indicate that the method's relationship to creativity development remains unclear to some extent compared to other aspects.

Q8: The ESMOD’s method improves the quality of execution and design aesthetics for students by understanding the importance of turning the head of the pennies to the side.

The majority of council members support the method, arguing that it fosters better design execution and superior visual quality, according to their feedback. While the method receives positive feedback from many members, lower scores indicate that its effectiveness varies from student to student.

The academic council acknowledges that ESMOD has the potential to enhance design innovation and aesthetics, but also emphasizes that fostering creativity requires careful attention. This area elicits a wide range of responses, as the impact of innovation on students depends on their individual understanding of the method.

In general, the academic council supports the ESMOD method, considering it to promote positive learning outcomes in terms of skills development. However, levels of approval differ depending on its effectiveness in stimulating creative thinking and encouraging innovative solutions. Research data indicates that the ESMOD method is effective, but that it requires pedagogical approaches specifically geared towards creative development.

The study results show that each teaching method has its advantages, but the ESMOD approach stands out in particular for helping students acquire practical skills and formulate innovative solutions. The data supports the development of the curriculum, as it demonstrates that integrating the ESMOD method would strengthen students' practical skills and creative thinking, essential elements for their success in fashion design.

IV. Conclusion

The study shows that the ESMOD methodology should become a fundamental element of modern fashion design education, as it combines artistic and technical skills with academic and creative abilities. The research reveals that this pedagogical approach helps students stimulate their creative thinking when designing patterns, while fostering a more adaptable and productive learning environment than traditional methods, which prioritize a rigid structure at the expense of creative freedom.

Recommendations: Furthermore, it is recommended that

1. Furthermore, it is recommended that curriculum development integrate both theoretical foundations and practical skills to create an education that promotes the development of authentic skills rather than mere mechanical ones. In the Middle East region,
2. Adopting educational curricula that enable students to develop their creativity through innovative methods that maintain technical excellence.

References

1. Liu, K., Zeng, X., Tao, X., &Bruniaux, P. (2019). Associate design of fashion sketch and pattern. IEEE access, 7, 48830-48837.
2. Matthews-Fairbanks, J. L. (2018). Pattern Design: Fundamentals: Construction and Pattern Drafting for Fashion Design. Fairbanks Publishing LLC.
3. Gonnet, I., Lipton, C., Loue-Milanese, Wargnier, C.P. (2013). DevenirModéliste /Became apattern drafter
4. Han, H., Han, H., & Kim, T. (2021). Proposal for the development of sleeve patternmaking process and the definition of sleeve pattern structures for mass customization. International Journal of Clothing Science and Technology, 33(1), 47-64.
5. Fujii, C., Takatera, M., & Kim, K. (2017). Effects of combinations of patternmaking methods and dress forms on garment appearance. Autex Research Journal, 17(3), 277-286.
6. Karadimitriou, S. M., Marshall, E., & Knox, C. (2018). Mann-whitney u test. Sheffield: Sheffield Hallam University, 4, 103-132.
7. Oti, E. U., Olusola, M. O., & Esemokumo, P. A. (2021). Statistical analysis of the median test and the Mann-Whitney U test. International Journal of Advanced Academic Research, 7(9), 44-51.
8. Ahmad, S., Lin, Z., Abbasi, S. A., & Riaz, M. (2012). On efficient monitoring of process dispersion using interquartile range. Open journal of applied sciences, 2(04), 39-43.
9. Joshi, A., Kale, S., Chandel, S., & Pal, D. K. (2015). Likert scale: Explored and explained. British journal of applied science & technology, 7(4), 396-403.
10. Azman, S. M. S., Arsat, M. B., &Suhairom, N. B. (2019). Integrating Innovation in Pattern Making Teaching and Learning for Higher Education in Fashion Design. Innovative Teaching and Learning Journal, 3(1), 70–77.https://www.researchgate.net/publication/337075210_Integrating_Innovation_in_Pattern_Making_Teaching_and_Learning_for_Higher_Education_in_Fashion_Design
11. Valle-Noronha, J., Chun, N. and De Assis B Soares, J. (2020) 'Failed expectations, successful disruptions: experimenting pattern-cutting from a student-centred learning perspective', International Journal of Fashion Design, Technology and Education, pp. 1–9. Available at: https://doi.org/10.1080/17543266.2020.1778798.
12. Parish, P. (2018). Pattern cutting : the architecture of fashion. London ; New York, Ny: Bloomsbury Visual Arts, An Imprint Of Bloomsbury Publishing Plc.
13. Mehta, Z. and Shah, M. (2024). Pattern cutting/making course: A study on the extent of learning provided by design schools and the students' inclination towards it. GLS KALP: Journal of Multidisciplinary Studies, 1(4), pp.50–65. doi:https://doi.org/10.69974/glskalp.01.04.65.
14. https://www.researchgate.net/publication/383720163_Pattern_cuttingmaking_course_A_study_on_the_extent_of_learning_provided_by_design_schools_and_the_students'_inclination_towards_it
15. State of Fashion in the Kingdom of Saudi Arabia, 2023, reporthttps://fashion.moc.gov.sa/en/Publications
16. Hagag.M (2023) A Comparative Study Between "Profile" Method and "Smart Pattern Tool" in Teaching the Basic Pattern of the Women's Corsage. Volume 2023, Issue 75, May 2023, Page 29-54 https://journals.ekb.eg/article_301892.html
17. Joy Spanabel Emery (2014). A History of the Paper Pattern Industry The Home Dressmaking Fashion Revolution. Bloomsbury Publishing Plc.
18. Emery, J. S. (2014). A History of the Paper Pattern Industry, (1st ed.), Bloomsbury Publishing
19. A comparative study between the Profile method and Terry Ellison's method and its use in the implementation of the women's corsage to reach a codified model (2022)https://jedu.journals.ekb.eg/article_202372_b1ff62af91bdb1c19cea32fd6d61e22b.pdf
20. Montgomery, B., Henry, G. and Brotheridge, A. (2016). 'The White Shirt Project' (an exploration of the influence of geometrics and tactile knowledge in fashion pattern cutting). International Journal of Fashion Design, Technology and Education, 9(2), pp.153–160. doi:https://doi.org/10.1080/17543266.2016.1165741.
21. Ernawati, E. (2022). Fashion design education students' ability to create fashion patterns: investigating the effect of antecedent factors. JPPI (JurnalPenelitian Pendidikan Indonesia), 8(2), p.312. doi:https://doi.org/10.29210/020221733
22. Essayed Mohamed Hassan, Mohamed Mustafa Ahmed, & Hiam (2017). The Effectiveness of Learning Dimensions Models in Developing Pattern Design Skills among Secondary School Female Students. Qualitative Research in Science and Arts, 4(2), 127-162.

Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1735

Aesthetic and Cognitive Integration: Formulations in Ceramic Modeling as an Input to Enrich Contemporary Ceramic Production

Bayan Eid Albaheth [a] *Abeer Saad Almogren* [b]
[a] *PhD Candidate at King Saud University*
[b] *professors at King Saud University*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 20 October 2025
Received in revised form 3 November 2025
Accepted 4 November 2025
Published 1 February 2026

Keywords:
Contemporary Ceramics, Ceramic Modeling, Aesthetic Integration, Cognitive Processes, Ceramic Production, Artistic Movements, Technological Innovations

ABSTRACT

Contemporary ceramic manufacture displays an influential interchange of material science, aesthetic theory and conceptual groundwork, requiring improved technical skills matching intellectual involvement. This paper emphasizes on the combination of aesthetic and cognitive factors of ceramic forming, assuring how different substances formulation support contemporary practices in ceramics.

This study conducts a comprehensive analysis for an influential artistic movement such as as Abstract Expressionism, Cubism, Optical Art, Kinetic Art, Pop Art, Bauhaus, and Superrealism, linking these schools within ceramic theories that included functionalism and craftsmanship, expressiveness, conceptual art and sustainability. This analysis assures the development of methodologies of ceramic modeling with focusing particularly on the effect of color application, textile treatment, structure methods and apply the recent technology and foster innovations such as 3D printing and computer-aided design.

The research demonstrates that the combination of historical artistic movements and experimental materials with technological progress draws artists into deeper engagement which moves the discipline past traditional craftsmanship practices. The research provides essential contributions to contemporary ceramic production discussions and offers practical insights for artists and researchers as well as educators while highlighting the significance of cognitive-aesthetic synthesis for future ceramic art development.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1735
Bayan Eid Albaheth Abeer Saad Almogren: Aesthetic and Cognitive Integration: Formulations in Ceramic Modeling as an Input to Enrich Contemporary Ceramic Production
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الدمج الجمالي والمعرفي: صيغ في النمذجة الخزفية كمدخل لإثراء الإنتاج الخزفي المعاصر

بيان عيد الباحث [1]
عبير سعد المقرن [2]

الملخص:

يُظهر الإنتاج الخزفي المعاصر تبادلاً مؤثراً بين علم المواد والنظرية الجمالية والأسس المفاهيمية، مما يتطلب مهارات تقنية متطورة تتناسب مع الانخراط الفكري. تركز هذه الورقة على الدمج بين العوامل الجمالية والمعرفية في تشكيل الخزف، موضحةً كيف تسهم صيغ المواد المختلفة في دعم الممارسات المعاصرة في هذا المجال.

تُجري هذه الدراسة تحليلاً شاملاً لعدد من الحركات الفنية المؤثرة مثل التعبيرية التجريدية، التكعيبية، فن البصريات، الفن الحركي، فن البوب، الباوهاوس، والواقعية الفائقة، حيث تربط بين هذه المدارس ونظريات الخزف التي تشمل الوظيفية والحرفية والتعبيرية والفن المفاهيمي والاستدامة.

يؤكد هذا التحليل على تطوير مناهج النمذجة الخزفية مع التركيز بشكل خاص على تأثير تطبيق اللون، ومعالجة الخامات، وطرق التشكيل، واستخدام التكنولوجيا الحديثة لتعزيز الابتكار مثل الطباعة ثلاثية الأبعاد والتصميم بمساعدة الحاسوب.

تُظهر نتائج البحث أن الجمع بين الحركات الفنية التاريخية والمواد التجريبية مع التقدم التكنولوجي يدفع الفنانين نحو تفاعل أعمق ينقل هذا المجال إلى ما بعد الممارسات الحرفية التقليدية. كما يقدم البحث إسهامات أساسية في النقاشات حول الإنتاج الخزفي المعاصر ويوفر رؤى عملية للفنانين والباحثين والمربين، مع إبراز أهمية التوليف المعرفي-الجمالي في تطوير فن الخزف المستقبلي.

الكلمات المفتاحية:

الخزف المعاصر، النمذجة الخزفية، التكامل الجمالي، العمليات المعرفية، الإنتاج الخزفي، الحركات الفنية، الابتكارات التكنولوجية

[1] طالبة دكتوراه، قسم الفنون البصرية، جامعة الملك سعود
[2] استاذ الخزف، قسم الفنون البصرية، جامعة الملك سعود

Introduction

Ceramic art exists at a crucial intersection of materiality, form, and conceptual ideas, making it a dynamic field open to aesthetic and cognitive exploration. In contemporary ceramic practice, artists and designers engage with a complex interaction of visual attraction, material properties, and intellectual discussion. The process of creating ceramics goes reach beyond simple technical skill; it involves cognitive engagement, where decisions about form, texture, color, and composition arise from a combination of intuitive insight and analytical reasoning.

The concept of aesthetic and cognitive integration represents a crucial organizational strategy aimed at addressing the contemporary challenges and cognitive bifurcation present across various domains. Murad (2013) articulates that "the integrative method is one of the effective ways that help learners to interact, by linking their experiences in educational and scientific situations, which leads to the development of their skills, enriching their minds, and urging them to think scientifically leading to creativity and imagination in the information age" (p. 10).

This research investigates the synthesis of aesthetic and cognitive dimensions in ceramic formation, with a particular emphasis on how varied material formulations can underpin and enhance contemporary ceramic practices. By examining the interactions between artists ' engagement with material properties, conceptual ideation, and sensory experiences, this study aims to elucidate the potential for cognitive-aesthetic integration in the realm field of ceramics. Such an understanding may yield novel insights into articulate material experimentation, artistic expression, and the evolution of innovative methodologies within contemporary ceramics.

Chapter I/Methodological framework

Research Problem:

Aesthetic and cognitive integration is crucial in contemporary ceramic production because of its beneficial and aesthetic value of ceramics, as it is influenced like all other arts by intellectuals to generate structural ideas with references based on the combination of beauty and cognitive foundations. The problem of research has been identified according to the following question: What is the role of aesthetic and cognitive integration in enriching contemporary ceramic formation and production?

The importance of research:

The importance of research in highlighting the manifestations of multiformulation is reflected in the ceramic composition derived from contemporary artistic trends and ceramic theories and their implications for contemporary ceramic production.

Research Objective:

The research seeks to find: The role of aesthetic and cognitive integration in enriching contemporary ceramic formation and production.

Research Limits:

The research emphasized on sample of contemporary artistic movements based on ceramic theories that produced within 2023.

Chapter II/Conceptual framework

Formulations in Ceramic Modeling:

- Ceramic Formation Within Contemporary Artistic Paradigms:

Contemporary arts have ushered in a new logic of production, particularly evident in ceramic formation. Contemporary artistic trends have fostered works that are steeped in modern plastic philosophical thought, thereby expanding the horizons for innovation and redefining the paradigms of artistic thought and philosophy. Al-Sioufi posits that it is imperative for potters to not only engage with but also master the scientific and artistic aspects of these contemporary movements. The integration of artistic trends has become a vital mechanism for generating numerous artistic values, fostering creative performance, and enhancing plastic fluency, leading

to new formulations that resonate with contemporary artistic paradigms and ~~yield~~ aesthetically robust outputs.

Abstract expressionism:

Among the most influential movements affecting contemporary ceramic formation is Abstract Expressionism. This movement's primary contribution lies in its unique engagement with color, leading to artworks where the focal point often remains unpredictable. The handling of color is driven by raw emotional expression, exemplified by the works of pioneer Jackson Pollock. His approach has inspired many contemporary ceramicists to experiment with color interactions on ceramic surfaces, challenging traditional norms of consistency and stability.

Artists like Mary Ann Park exemplify this influence, producing ceramics that embody expressive values through a commitment to individual artistic freedom and improvisation. Hawsawi and Al-Saleh (2022) assert that Abstract Expressionism has significantly shaped the contemporary potter's approach, particularly regarding the manipulation of colors to achieve a harmonious balance of unity, diversity, and symmetry in their works.

Fig 1: Djakou Kassi, "Tragedy Under the Sky", 2023.

Terracotta, 26*30cm

https://www.instagram.com/p/C4eFPtQL-y6/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==

Cubism

This movement emphasizes the formulation of shapes characterized by geometric surfaces and angles, where the composition is dictated by aesthetic relations and the geometric simplification of ceramic elements. Khalil (2019) highlights the cubist inclination towards geometric forms to achieve a cohesive visual narrative, reflecting the advances of the scientific and industrial renaissance—evident in the ceramics of Annick Ibsen.

JAZZ Sculpture, 2016 Fig 2: Annick Ibsen,

https://www.saatchiart.com/en-sa/art/Sculpture-JAZZ-Nude/726603/3255997/view

Optical Art

This genre of visual art relies on the measurement of linear, chromatic, and formal phenomena, necessitating direct engagement from the viewer. The viewer's perception becomes integral to the artwork, with optical illusions giving a sense of movement within the pieces. Vasarelli stands out as a significant figure in this movement. In contemporary ceramics, artists like Jennife McCurdy create two- and three-dimensional works that facilitate an interaction between the ceramic piece and its audience, reinforcing this dynamic.

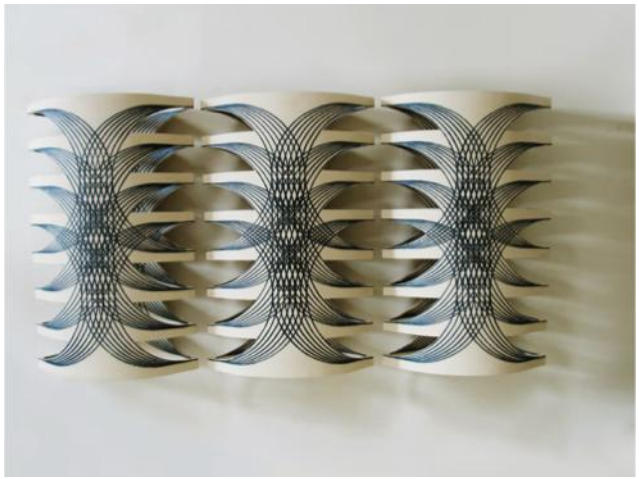


Fig 3: Maria Oriza, 2024

https://www.elledecor.com/es/arte/a62363829/maria-oriza-artista-/ceramica-arte-abstracto-organico

Kinetic Art

Building upon the foundation of visual art, kinetic art introduces an authentic sense of movement. While visual art evokes motion through dynamic shapes and colors within the ceramic structure, kinetic art moves away from traditional representational forms to present actual movement. Contemporary ceramics have increasingly focused on embodying movement, drawing inspiration from natural kinetic elements and merging plastic and expressive potential to convey the artist's creative vision (Al-Muqrin, 2021).

Pop Art

Emerging as a counter-response to amorphism and abstract expressionism, Pop Art

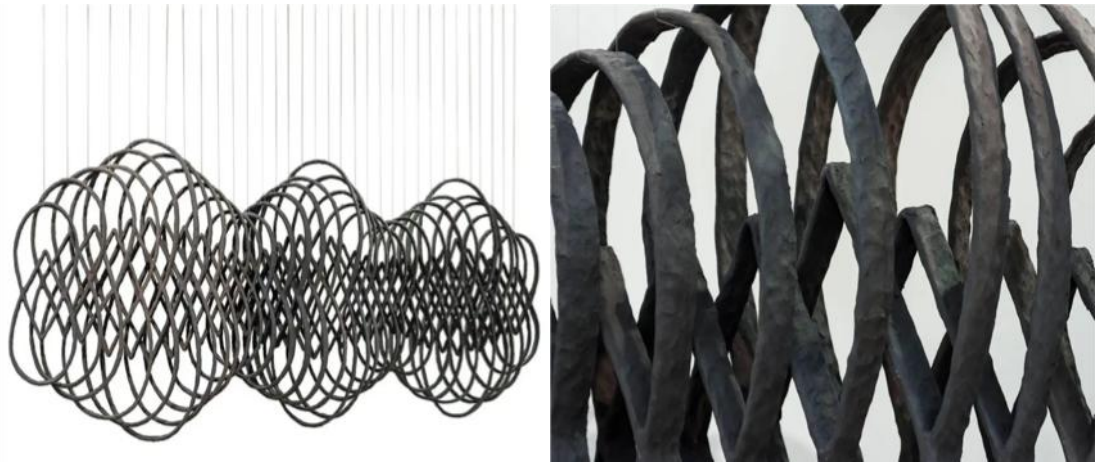


Fig 4: Joanna Poag, Untitled II Ceramic Sculpture, Equilibrium Series, 2015

https://www.1stdibs.com/furniture/decorative-objects/sculptures/mobiles-kinetic-sculptures/joanna-poag-untitled-ii-ceramic-sculpture-equilibrium-series-2015/id-f_8541363/

Fig 5: Jae Yong Kim, Colorfully Glazed Donuts" Inspired by Pop Culture, 2017.

https://mymodernmet.com/ceramic-glazed-donuts-jae-yong-kim/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR0O-NA2y-IN-C-wACYRmX8rNigRwEU0OFCEgoV1cKLlABoOXpcvDbUG1ks_ae

evolved into assemblage art, aimed at producing works that are more accessible and visually engaging. Figures such as Andy Warhol are emblematic of this trend, where both pop artists and ceramicists have appropriated forms derived from industrial and mechanical contexts. They draw on subjects from everyday life, presenting them in a neutral manner. Utilizing clay and various metal oxides, these artists articulate themes that reflect contemporary society, offering a visually innovative reassessment of daily existence through ceramics.

Bauhaus

Founded in Germany in 1919, the Bauhaus was a revolutionary art school that sought to synthesize crafts and fine arts. Its mission revolved around educating students in traditional handicrafts while innovating with contemporary materials. The movement vehemently opposed ornate decoration, advocating instead for simplicity through the use of foundational geometric forms such as circles, squares, and triangles, while emphasizing primary colors (Abdulaziz, 2022).

A notable aspect of Bauhaus pottery is its focus on functionality, merging a modern industrial sensibility with artistic expression. The artisans of this school intricately intertwined elements of color, line, and core ceramic techniques to create pieces that not only serve practical purposes but also embody the geometric and minimalist ethos of the Bauhaus philosophy. These works leave a significant visual imprint while adhering to functional aesthetics.

Superrealism

Superrealism emerged as a critical response to both pop art and conceptualist paradigms, where artists aimed to represent reality with unprecedented precision. This movement challenges observers to engage their perception deeply, often revealing details that surpass typical visual experiences and evoke a sense of heightened realism. Marilyn Levine exemplifies this approach, producing ceramics that mimic reality to an astonishing degree, making the

Fig 7: Kate MacDowell, Feather trade: Carolina parakeets Duo 3, 2016,

x 8 x 8.5 Hand built porcelain and glaze, 13.5

https://mindysolomon.com/artist/kate-macdowell

ceramic artifacts appear indistinguishable from real objects.

As articulated by Abbis and Abdullah (2023, p. 21), postmodern artists have endeavored to imbue this movement with innovative characteristics, striving to depict a reality that exceeds the transient eye's limitations and surpasses the capabilities of photographic representation. This transition led to the evolution of hyperrealism, a practice through which artists unveil dimensions of reality that elude the naked eye. This serves to convey a nuanced reality, instilling a profound sense of realism that elicits surprise and engages the observer on a deeper cognitive level.

- Ceramic formation according to ceramic theories:

1. Functionalism in Ceramics

Functionalism examines the synergy between the intended uses of ceramic vessels and the potters' responses to the practical and cultural needs of their environments. Rather than merely questioning the usability of pottery, this theory underscores the premeditated design for specific functional purposes while simultaneously elevating aesthetic qualities. This perspective aligns closely with modernist design movements that champion simplicity and utility. Notable figures embodying this approach include Walter Gropius and Peter Voulkos, whose works exemplify the integration of functionality and artistic expression in contemporary ceramic practices (Santacreu, 2014).

2. Craftsmanship and Traditional Ceramics

This theory advocates for the preservation and adaptation of time-honored ceramic techniques, often intertwining them with contemporary innovations. Bernard Leach stands out as a seminal figure in this realm, recognized for his pivotal role in introducing Japanese ceramic traditions

Sifakis Manos, Table Lamp, Unglazed Stoneware, :Fig 8
gold foil

https://www.instagram.com/p/CrHQi4zIZgP/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA

to Western audiences, thereby enriching the discourse on craftsmanship and authenticity in ceramic art.

:Fig 9 Bernard Leach
https://www.chipstone.org/article.php/154/Ceramics-in-America-2004/Bernard-Leach-in-America#gallery-7

3. Expressive Theory in Ceramics

Expressive theory posits that ceramics can serve as vessels for personal artistic expression. This framework encourages artists to utilize the medium to convey their internal thoughts and emotions, moving beyond a mere functional focus. Pioneers such as Peter Voulkos and Paul Soldner have significantly contributed to this movement, emphasizing that ceramics can transcend utility to embody deeper expressive narratives (Cooper, 2009).

4. Conceptual Art in Ceramics

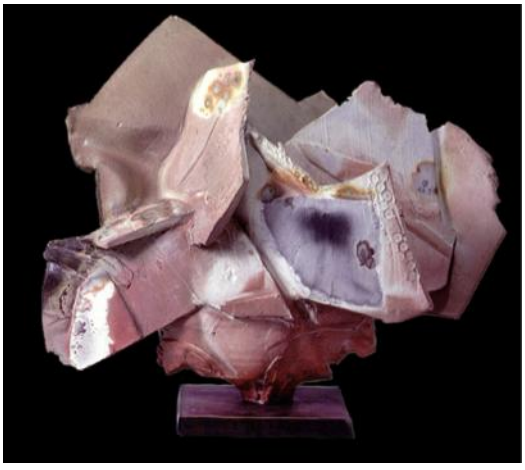


Fig 10: Paul Soldner

(/https://www.paulsoldner.com)

Conceptual art theory interprets ceramics as a medium for articulating abstract and philosophical concepts, bridging the gap between artistic creation and life experiences. Within this paradigm, the artwork is regarded as an intellectual construct rather than solely a physical object, with the artist's ideas taking precedence. This approach invites viewers to engage with the artwork on multiple levels, fostering a dynamic interaction among the viewer, the artifact, and its spatial context. As articulated by prominent figures like Edmund de Waal, who seamlessly melds ceramics with literary and intellectual discourse, this theory reframes ceramics as a cultural medium that encompasses a broad spectrum of reflective and aesthetic experiences, diverging from traditional evaluative standards (Cooper, 2009).

5.Sustainability in Ceramics

A relatively recent theory that focuses on producing ceramics in environmentally sustainable ways while minimizing environmental impact, there are several of contemporary artists who focus on sustainability, such as Michele Oka Doner and Theaster Gates, who seek to reuse materials and reduce waste in their ceramic works (Harrison, 2013). The art of ceramics is one of the arts that benefited from the concept of sustainability and its strategies in confirming the compatibility between the material and contemporary technologies, as it is one of the environmentally friendly materials, and in providing data that are summarized in the implementation of outputs for ceramic consumer products that have sustainability properties, and provide utilitarian functional solutions without negatively affecting the ecosystem.

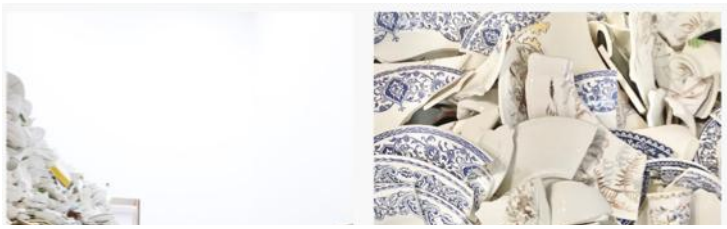


Fig 12:Michele Oka Doner

https://micheleokadoner.com/clay/#/icon-)
(gallery/2064/images/2067

Sustainability and ceramics are an equation that can be applied in many of functional and technical areas.

- **Ceramic formation according to color patterns and tactile treatments:**

Color and texture are among the main pillars that the potter relies on to reach the process of ending the overall structure, and it is one of the influential characteristics in the ceramic industry, especially in the embodiment of works of art, as color is one of the qualities that are difficult to produce accurately in ceramic products due to the different sources of coloring materials and methods of heat treatment, and the texture and its color play an important and vital role in the process of realizing the ceramic achievement (Khalil, 2021). The nature of clay spandex has a greater impact in showing the aesthetic and expressive qualities of the ceramic work surface, as the potter may work to refine the clay surface or leave it rough in which we can almost touch the characteristics of the subjective expression of the material (clay) or the impact of the tools used by the potter in the completion of his ceramic work (Al-Abdi, 2014).

The ceramicists skill is most evident in the harmonious interplay between the surface treatment and the vessel's contents, integrating contact and glass coatings with the expressive form of the ceramic piece. Careful selection of colors, manipulation of color gradients, and strategic use of contrasting hues contribute to the overall visual appeal and dynamic quality of the work. Additionally, cermicist_often incorporate decorative techniques such as metallic lusters or may intentionally leave certain areas unglazed to enhance the aesthetic and tactile experience of the ceramic.

- **Ceramic formation according to ceramic structural techniques:**

Ceramic formation relies heavily on established structural techniques, which serve as a systematic and intentional sequence vital to producing a nuanced ceramic work. The cognitive construction of any artistic phenomenon, particularly in ceramics, requires a conscious and deliberate progression, as outlined by Mustafa et al. (1985). They define technology as a series of processes that any artistic or industrial endeavor undergoes before emerging as a distinct product. Haroun (1997) expands on this by emphasizing the necessity of a range of applied and cognitive skills for the creation of ceramic art, positioning these techniques as essential factors in the evolution of the medium.

When we are talking about the ceramic art work we have to talk about technology and methods that ceramist utlize with its material and the role of technologt for art work structure.If material has spcial chmical and physical features the cermaist should know the procerures that support him forming the material that arist deal with it aiming achieve the aesthetic modeling diementions that cermist is looking for. This expertise allows the artist to manipulate and form materials in ways that both achieve the desired aesthetic and ensure structural integrity without overstressing the medium, potentially compromising the aesthetic values (Al-Natouh, 2020).

So we have to make sure the key role of plastic techniques in ceramic construction and th importance of methods of manfacure shaping of contomporary ceramic forms.With aknowleaging of the aesthtic characterstics of ceramic surface aming highlidting on the importance of technical notions that belong to the expressvisim movement anfd how to benfit ftom it for construct contemporary cermic forms. Investigating these expressive and technical dimensions is essential for producing diverse works that resonate with the aesthetic principles of ceramics (Al-Natouh, 2020).

Ultimately, technology encapsulates the framework through which artists curate their creative expressions, aligning their approaches with their available resources as well as their philosophical and psychological perspectives This distinction sets them apart from mere artisans or manufacturers, who may share the technical objective of producing works with specific characteristics but do not necessarily pursue the spectral and qualitative depth that potters aim to achieve (Ibrahim, 2001).

Fig 13: Hua LI, "Cloud of stone", 2021. (China)
https://www.instagram.com/p/C4OBGBAMeSF/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA==

- Formative formulations according to technological data:

In response to the demands of contemporary artistic expression and technological advancements, ceramic artists are exploring innovative plastic formulations. This shift is driven by the necessity to effectively convey their concepts within the evolving landscape of the art world. Many potters are now integrating a variety of printing techniques and digital media into their practice. This includes the application of sophisticated design software and the utilization of 3D printing technology for both structural and aesthetic purposes.

Moreover, the surface treatments employed in ceramic works have gained significant prominence. As articulated by Ibrahim (2017), the ceramic surface has transcended its traditional role, evolving into a canvas for artistic expression that embodies new aesthetic and philosophical values. This evolution not only reflects the individual artist's vision and artistic background but also encapsulates a diverse range of intellectual influences and trends.

Fig 14: TIMEA TIHANYI
(https://www.instagram.com/p/DAln6vzv9XO/?img_index=4)

The integration of digital technology in ceramic art has revolutionized the creative landscape, particularly in the realm of porcelain manufacturing. The recent Jingdezhen International Ceramic Art Biennial showcased artists who are pushing the boundaries of traditional ceramic practices, utilizing advanced materials alongside digital tools, including virtual reality, to innovate their artistic expressions.

Critically, the advent of digital manufacturing techniques such as computer-aided design (CAD), 3D printing, and computerized numerical control (CNC) machining is transforming the design process in ceramics. Traditionally, ceramic design has relied heavily on hand sketches, iterative prototyping, and physical modeling. However, CAD technology has fundamentally altered this methodology. With CAD, artists can execute complex geometric patterns with precision, seamlessly making real-time modifications to their designs. This shift not only enhances design efficiency but also significantly increases the accuracy of the creative process, empowering artists to manifest their visions with greater fidelity (Hu et al., 2022).

The integration of 3D visual effects and advanced digital technologies has significantly streamlined the creative process, eliminating the laborious aspects of traditional artistic methods. The "Rongcheng" series by artists Wu Xiaofei, Qin Renjian, and Cui Shibing (refer to Figure 7) exemplifies the effective use of digital modeling and rendering techniques to achieve nuanced visualization outcomes. Furthermore, the field of ceramics has undergone a substantial transformation through the adoption of computer numerical control (CNC) technology. This allows artists to execute precise operations such as cutting, polishing, and drilling ceramic materials with exceptional accuracy and efficiency (Li Chao, Zhang Siping, 2014).

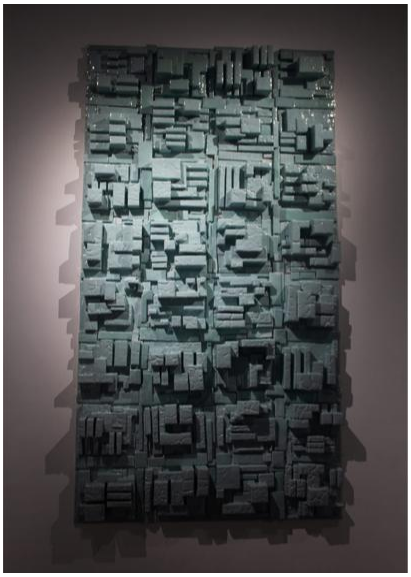


Fig 15: Wu Xiaofei, Qin Renjian Cui Shibing " Rongcheng", 263.7 x 162.4 x 20 cm. Porcalain.

https://www.infoceramica.com/2024/06/19/el-viaje-de-la-ceramica-i/

Chapter III. Research procedures

Research methodology: The researcher adopted the analytical descriptive approach by collecting the research sample and analysing it descriptively by theoretical framework indicators.

Search tool: The search tool has multiplied between obtaining research images of works through artistic sources of books and articles, as well as the Internet, and private artists' websites.

Research society: Research included a range of ceramic works that relied on a variety of formulations and combining the aesthetic and cognitive aspect in the formation of ceramic product.

Sample Search: The sample was selected according to the specification of achieving the research objective, 3 samples were selected from the original community to determine the size and capacity of the search and choose it intentionally

- Selected works achieve research objectives by containing them.
- These works included drafting or more in the ceramic product.

Sample Model Analysis
Model (1(

Model Data (1)	
Artist's Name	*Zelal Basodan*
Artwork Name	
Year of Production	2023
Size	
Materials	white earthenware paper clay, underglaze colors
Reference	https://doi.org/10.26174/thesis.lboro.26178958.v1

Hand-built vase, body made using press mould, coil-built neck, the Nasrid birds wing, 3D printed

Composition & Visual Elements

The artwork consists of a traditional vase form, referencing ancient ceramic vessels often associated with historical Islamic and Andalusian pottery. The vase is predominantly white, with a glossy, almost marble-like surface, giving it an elegant yet contemporary feel. A striking element in the composition is the intricate, lattice-like structure extending from the side, appearing almost as an organic or geometric growth. This secondary element introduces contrast—while the vase is smooth and solid, the lattice is fragmented, open, and dynamic, featuring subtle blue and earthy hues.

Style & Artistic Influence

The artwork synthesizes elements from Islamic art, specifically drawing from the intricate geometric mosaics and tessellations characteristic of the Alhambra, a notable example of Moorish architectural heritage in Spain. The form of the vase echoes ancient amphorae, which served practical roles in storage and transit, thereby establishing a dialogue between functional design and historical craftsmanship traditions. The incorporation of latticework introduces a contemporary, deconstructivist methodology that harmonizes traditional techniques with modern sculptural abstraction. The juxtaposition of smooth surfaces against complex, delicate patterns generates a duality that embodies both historical continuity and an evolving narrative of transformation.

Symbolism & Meaning

The contrast between solid and fragmented elements symbolizes the passage of time, decay, and cultural layering—how history and tradition evolve while leaving traces. The geometric extension reflects Islamic architectural motifs, highlighting heritage, ornamentation, and identity. The white glaze may symbolize purity, preservation, or an effort to immortalize the past in a contemporary form. The vase's history as a functional container contrasts with its decorative elements, which appear impractical. This contrast raises questions about the balance between utility and artistic expression.

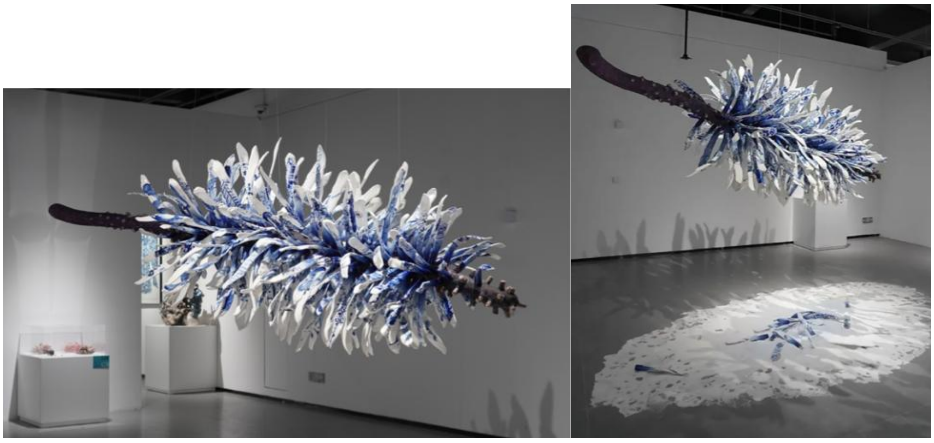
Conceptual Impact

The artwork prompts an examination of the interplay between historical artifacts and their impact on modern artistic and design practices. It conveys a duality of fragility and resilience; the intricate lattice structure resembles organic or mathematical growth emanating from the vase, symbolizing an ongoing cultural dialogue. The composition utilizes negative space effectively, as the openwork area facilitates an engagement of light and air with the piece, resulting in a dynamic exchange of shadows and reflections.

Final Interpretation

"Alhambra Vases" represents a compelling synthesis of historical motifs and contemporary design, showcasing the intricate beauty of Islamic geometric patterns while simultaneously redefining the archetype of the ceramic vessel. This work exemplifies the enduring impact of cultural legacies and the evolution of artistic methodologies through time. By merging the robust, classical forms with detailed abstract elements, the piece serves as a conduit that connects historical contexts to modern interpretations, negotiating the dichotomy of functionality and aesthetic ornamentation, and reflecting themes of structural integrity alongside an exploration of degradation and renewal.

Model (2)



Model Data (2)	
Artist's Name	Guo Qilin and Liang Chengzhen
Artwork Name	Frost Feather
Year of Production	2023
Size	420* 150*150 cm
Materials	Porcelana
Reference	https://www.ceramicsnow.org/news/the-journey-of-ceramics-2023-jingdezhen-/international-ceramic-art-biennale

Composition & Visual Elements

The artwork titled "Frost Feather" is an eye-catching installation made from ceramic materials that combines natural and mechanical looks. It resembles a large feather or a plant covered in frost, featuring many blue and white porcelain-like pieces that remind us of traditional Chinese pottery. These pieces appear delicate and layered, curving gently to create an illusion of movement, even though they are solid. Because the installation hangs above the ground, it interacts beautifully with light and shadow, making it seem as if the elements are floating, breaking apart, or gently falling. Visually, there's a striking contrast between the smooth, shiny porcelain and the rough, dark central part of the piece, which adds depth to the overall look. The way the shards are arranged—spreading out from the center—gives a sense of motion, creating a lively, dynamic feel, even though the artwork itself doesn't actually move.

Style & Artistic Influence

The artwork exemplifies an intricate synthesis of traditional Chinese porcelain techniques and contemporary conceptual sculpture. By integrating blue-and-white ceramic shards, it pays homage to the sophisticated craftsmanship of the Ming Dynasty while consciously diverging from conventional vessel typologies. The artist engages in a process of deconstruction and reconfiguration, transforming these elements into an abstract structure that draws inspiration from natural forms.

The kinetic and suspended attributes of the piece align closely with the tenets of installation art and interactive sculpture, evoking the methodologies of artists such as (Ai Weiwei), who

frequently reinterpret historical materials through a contemporary lens. Furthermore, the work's fragmented elegance encapsulates postmodern themes of deconstruction and biomorphic abstraction, effectively reimagining organic forms through innovative methodologies and material applications.

Symbolism & Meaning

The title "Frost Feather" encapsulates the nuanced interplay between fragility, transformation, and impermanence. The feather, an emblem of lightness and freedom, contrasts starkly with the concept of frost, which conveys a sense of coldness and transient beauty. Together, these motifs may articulate the ephemeral nature of beauty, cultural identity, and the broader human experience. The imagery of broken ceramic shards cascading onto a reflective surface serves as a potent metaphor for decay, historical trauma, and the inexorable passage of time. This visual element also references the tenuous state of cultural heritage, where traditions, symbolized by ceramics, endure both preservation and fragmentation across epochs. The dynamic nature of this imagery hints at an ongoing process of deconstruction and reconstruction that pertains not only to personal and collective identities but also to the evolution of history and the natural world.

Conceptual Impact

“Frost Feather” effectively synthesizes conceptual and kinetic art, subverting conventional views of ceramics as a static medium. Rather than relegating ceramics to mere decorative or utilitarian roles, this artwork transmutes them into an immersive, evolving narrative, prompting critical engagement with the materiality of ceramics. The installation's suspended elements encourage viewers to navigate the space, facilitating interaction from multiple vantage points and emphasizing its dynamic presence. The scattered ceramic fragments on the floor articulate themes of transience and viewer involvement, suggesting an ongoing transformation that extends beyond the initial encounter.

This conceptual framework elevates “Frost Feather” from a mere sculptural endeavor to a profound exploration of fragility, metamorphosis, and cultural memory, challenging the audience to reconsider their interactions with both the medium and its implications.

Final Interpretation

“Frost Feather” encapsulates a nuanced exploration of the dualities of permanence versus decay, tradition versus transformation, and movement versus stillness. The ceramic shards, reminiscent of historic porcelain, invoke a sense of cultural weight and legacy while their fragmented and dynamic arrangement hints at inevitable change and disintegration.

This work engages with critical themes such as environmental fragility, cultural erosion, and the concept of artistic reinvention. It transcends mere visual aesthetics, providing a profound commentary on the intricate balance between preservation and evolution within artistic practice and cultural narratives.

Model (3)

Model Data (3)	
Artist's Name	Colab
Artwork Name	Surrealism meets Pop!
Year of Production	2023
Size	--------
Materials	The Avant Pop Porcelain Collection's
Reference	https://www.instagram.com/p/CnlstYey-==N2/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFlZA

Composition & Visual Elements

A blue bowl-like structure serves as the base, but it's deformed and overflowing with colorful, geometric, and food-like elements. A thick, dripping yellow substance (possibly resembling melted cheese, paint, or icing) adds a sense of movement and fluidity, reinforcing the surreal quality. Various abstract food elements—a piece of cake, a lollipop, chocolate, and a pastel-colored block—create a sense of artificiality, as they look hyper-stylized and plastic-like rather than edible.

Style & Artistic Influence

The piece embodies Surrealism, which often distorts reality in dreamlike or unexpected ways. The melting, exaggerated forms and unusual composition contribute to this surreal effect. The Pop Art influence is evident through its bright, playful color palette and the use of everyday objects (such as food) in a stylized, almost commercialized manner.

Symbolism & Meaning

Blurring Reality & Artificiality: The artwork plays with real-world objects but distorts them in a way that makes them feel synthetic, almost like a digital or plastic representation of food rather than something organic. Playfulness & Whimsy: The composition feels fun and visually engaging, evoking a sense of nostalgia or childlike wonder, much like pop art does with commercial imagery.

Conceptual Impact

The piece feels both inviting and surreal, drawing viewers in with its bright colors and familiar shapes but also making them question the nature of what they're seeing. It creates a sense of fascination and slight unease, as the objects seem both desirable and unnatural at the same time. The artwork evokes a sense of curiosity and delight, but also a slight unease due to its hyper-stylized nature—blurring the line between reality and fantasy.

Final Interpretation

"Surrealism Meets Pop" is a fusion of two artistic movements, where familiar, everyday objects are transformed into dreamlike, exaggerated forms. It challenges our perception of reality and consumer culture while maintaining a playful, visually striking appearance. The artwork invites viewers to explore the boundary between fantasy and materialism in a world where aesthetics increasingly shape our desires.

Conclusion

This research aims to contribute to the discourse on contemporary ceramic production by demonstrating how cognitive and aesthetic integration can lead to innovative artistic expressions. Through theoretical analysis, it seeks to provide valuable insights for artists, researchers, and educators in the field of ceramics. By understanding the role of cognitive engagement in material and aesthetic choices, ceramic artists can push the boundaries of their creative practice and develop new approaches that enrich the field of contemporary ceramics. Morover, this study endeavors to advance the dialogue surrounding contemporary ceramic production by articulating the synergy between cognitive engagement and aesthetic considerations, ultimately fostering innovative artistic outcomes. Through a rigorous theoretical framework, it aims to offer critical insights for practitioners, researchers, and educators in ceramics. By examining the implications of cognitive processes on material selection and aesthetic decision-making, ceramic artists can expand the parameters of their creative endeavors, exploring novel methodologies that enhance the discipline of contemporary ceramics.

References

1. Abdulaziz, M. E. (2022). The diversity of intellectual trends and their impact on contemporary ceramic sculptures. *Journal of Architecture, Arts and Humanities*, 35, 481-494.
2. Abis, A. M., & Abdullah, E. M. (2023). Neo-historical engagements in contemporary Pop Art ceramics. *Nabu Journal of Research and Studies*, 23(44), 11-32.
3. Al-Abidi, N. M. R. A. (2014). Features of expression in contemporary Iraqi ceramics. *Journal of Babylon University - Human Sciences, 22*(1), 148-161.
4. Al-Muqrin, A. B. S. B. H. (2021). Movement and its relationship to the perception of contemporary ceramic form. *Journal of Architecture, Arts and Humanities*, Special Issue, 1163-1184.
5. Basodan, Zelal (2024). Reimaging the Nasrid Palace and Alhambra vases in emerging Islamic studio ceramics – A multi-method approach. Loughborough University. Thesis.
6. Cooper, E. (2009). *Contemporary ceramics.* Thames & Hudson.
7. Harrison, R. (2013). *The new ceramic: Sustainable ceramic* (pp. 17-31). Bloomsbury Publishing.
8. Husawi, H. A., & Saleh, M. S. (2022). The potential of local clays in Saudi Arabia to enrich the aesthetics of contemporary ceramics. Journal of Arts, Literature, Humanities and Social Sciences, 76, 115-131.
9. Khalil, A. M. (2019). Globalization and its transformations in contemporary ceramics (European and American ceramics as a model). Academic Journal, 92, 117-130.
10. Khalil, H. A. (2021). The intellectual and aesthetic variables of Abstract Expressionism and its impact on tactile treatments and technical methods in contemporary sculptural ceramics. *Scientific Journal of the Emsia Society for Education through Art, 7*(27), 2455-2475.
11. Li, C., Zhang, S. (2024). The journey of ceramics (I), International Ceramic Art Biennial in Jingdezhen, Jingdezhen University of Ceramics.
12. Murad, N. A. S. (2013). The effectiveness of educational activities based on the integration of technical subjects and vocational training in developing scientific skills and achieving industrial security and occupational safety among industrial high school students. *Journal of Arab Studies in Education and Psychology, 44*(4), 1-48.
13. Santacreu, D. (2014). Functionalist approach. In Materiality, techniques and society in pottery production: The technological study of archaeological ceramics through paste analysis (pp. 146-193).

Al-Academy Journal Publication Terms

1- The journal is concerned with academic research related to the aesthetic subject, which includes the fields of plastic arts, music, theatrical and cinematic arts, design arts, calligraphy and decoration, as well as theoretical and applied research in the field of art education.
2- Research papers submitted are subject to the scientific evaluation by field specialists.
3- The research paper has to be novel and not previously published or accepted for publication in another journal.
4- The research paper should not exceed (16) pages size A4.
5- Font size (13) font type (Sakkal Majalla), Lines of the paper should be single spaced and file type Word2010 or newer.
6- References must be in APA format And in English only.
7- Figures, pictures, charts and tables are placed as they appear in the research, provided they with a high degree of clarity and their scientific source is indicated.
8- The research should contain an abstract, keywords and conclusions in both Arabic and English languages.
9- Write the title of the research, the name of the researcher, the researcher's affiliation, and the e-mail on the first page of the research in both Arabic and English, note that the names of researchers submitted at the beginning of the registration process are approved only, any changes to the names of researchers are not approved during or after the arbitration period.
10- Research papers arrangement is subject to technical considerations.
11- The authors retain the copyright of their papers without restriction
12- Publication fees are 125,000 Iraqi dinars.
13- $150 is the publication fees for each research submitted by non-Iraqis.

Important note:

The average time period from the date of submitting the research to the journal to the date of informing the researcher for acceptance for publication or rejection is not specified, and according to the procedures of the journal, and the accepted research will take its place for publication according to the approved regulations.

Al-Academy

Al-Academy
Scientific quarterly journal issued by the College of Fine Arts / University of Baghdad

Issue 120
Date of publication 1/2/2026

Editor-in-chief:

Prof. Dr. Nsiyf Jassem Mohammed	Iraq	Dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Managing editor:

Prof. Dr. Riyadh musa sakran	Iraq	Riad.Mousa@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Editors:

Prof. Dr. Jawad Al Zaidi	Iraq	jawad.Abd@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Prof. Dr. Maysam Hirmiz Toma	Iraq	Maysamtoma@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Prof. Dr. Aladdin Abdul Majeed	Iraq	ala.alamjed@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Prof. Dr. hella abdulshaheed	Iraq	hella.abdulshaheed@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Prof. Akram jirjees neama	Iraq	Dr.akram@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Assist. Prof. Ahmed Jumaa Zboon	Iraq	Dr.ah.ju@cofarts.uobaghdad.edu.iq
Prof. Dr. Kobra Roshanfekr	Iran	kroshan@modares.ac.ir
Prof. Dr. Ali Sharaf Al Musawi	Oman	Asmusawi@squ.edu.om
Prof. Dr. Mohammed H. Al-Amri	Oman	Mhalamri@squ.edu.om
Assoc. Prof. Ahamad Tarmizi bin Azizan	Malaysia	tarmizi@umk.edu.my
Dr. Safrizal Shahir	Malaysia	safrizal@usm.my

Website Manager:

Yousif Mushtak Lateef	Iraq	Yousif@cofarts.uobaghdad.edu.iq

NATIONAL LIBRARY, BAGHDAD, 238, 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

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