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

مجلة فصلية محكمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة
جامعة بغداد
2019/12/15

رئيس التحرير ..... أ.د نصيف جاسم محمد ..... dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq
مدير التحرير ..... أ. م.د. عماد هادي عباس..... emaddigitalighting2018@Gmail.com
هيأة التحرير .....

أ.د. نوال محسن علي..... Drnawalmuhsin@Gmail.com
أ.د. محمد حسني الحاج-لبنان ..... hmhslr@ul.edu.lb
أ. د. وسام مرقس عوديشو-العراق..... wisam_marqus@yahoo.com
ا. د. شذى طه سالم -العراق shatha.taha.salim@gmail.com
أ. د. هاشم خضير حسن-العراق drhashim36@gmail.com
أ.د. رعد عبدالجبار ثامر - العراق RaadAlshatty@yahoo.com
أ.د. رأفت السيد منصور-مصر..... mansour_rafat@yahoo.com
أ.د. مشهور مصطفى – لبنان ..... mmachhour@hotmail.com
أ.د.محمود الماجري-تونس ..... mejrimahmoud80@yahoo.fr
أ.د. محمد غوانمه-الأردن ..... ghawanmeh_ mohd@yahoo.com
أ.د. غالية الشناوي-مصر appliedarts71@gmail.com
أ.م.د. وليد حسن الجابري- العراق waleednaay@gmail.com
أ.م.د. ياسر عيسى حسن الياسري yasirhass@gmail.com
ا.م.د. معتز عناد غزوان Mutazinad72@yahoo.com
أ.م.د. فتحي عبدالوهاب - مصر dr.fathy.a.wahab@gmail.com

رقم الايداع في المكتبة الوطنية 238 لسنة 1976

al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq
https://doi.org/10.35560/jcofarts

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

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

تصميم الغلاف: أ.د. بلاسم محمد جسام
سكرتير إدارة المجلة: مبرمج أقدم. يوسف مشتاق لطيف

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

1. يجب التسجيل في الموقع الالكتروني للمجلة من رابط التسجيل.
2. تحميل الاستمارات من الموقع وملؤها ثم اعادة ارسالها مرفقة مع البحث.
3. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث.
4. أن يكون البحث (جديداً) ولم يسبق نشره او قبول نشره في مجلة اخرى.
5. أن لا تزيد عدد صفحات البحث عن (16) صفحة حجم (B5), وفي حالة إضافة صفحات اكثر فيتم إضافة مبلغ 10.000 دينار عن كل صفحة.
6. يجب ان يكون التوثيق بطريقة (APA) وباللغة الإنكليزية فقط ويشمل ذلك المصادر العربية الملحقة في اخر البحث.
7. حجم الخط (13) ونوع الخط (Sakkal Majalla) والمسافة بين سطر واخر (1.0) ونوع الملف Word2010 أو أحدث.
8. توضع الاشكال والصور والمخططات والجداول في متن البحث وليس في اخره على ان تكون بدجة عالية من الوضوح وان يشار الى مصدريتها العلمية.
9. يتم تقديم ملخص للبحث باللغة العربية في بداية البحث وباللغة الانكليزية في نهاية البحث، وبحدود 250 كلمة، ووضع الكلمات المفتاحية تحت الملخص باللغة العربية والانكليزية ولا تتجاوز أربع كلمات.
10. يكتب عنوان البحث واسم الباحث وجهة انتساب الباحث والبريد الالكتروني ورقم الهاتف في الصفحة الاولى للبحث بالنسبة للغة العربية أما اللغة الانكليزية فيكتب اسم الباحث وعنوان البحث مع الملخص في نهاية البحث.
11. تنتقل حقوق الطبع ونشر البحث الى المجلة حالة اشعار الباحث بقبول بحثه للنشر.
12. لا تعاد البحوث الى اصحابها سواء نشرت ام لم تنشر.
13. يخضع ترتيب البحوث داخل المجلة لاعتبارات فنية.
14. تكون اجور النشر، 125,000 مائة ألف دينار عراقي.
15. يستوفى مبلغ (150) مائة دولار عن كل بحث كأجور نشر لغير العراقيين.

المحتويات

تطبيقات تصميم الفضاء الداخلي وفق نظم توليد الاشكال	عبد الكريم علي حسين-**العراق**	5
إعادة إحياء التصاميم الداخلية في المراقد الدينية	رؤى صلاح الدين حامد فريد- فاتن عباس الاسدي-**العراق**	23
الجودة في تصميم المنتجات الصناعية وانعكاسها على تحقيق الميزة التنافسية	علاء إسماعيل كمر-**العراق**	41
تكنولوجيا الواقع الافتراضي وتوظيفاتها في تصميم المنتج الصناعي	صلاح نوري محمود- فلاح حسن هادي-**العراق**	57
الابداع بالتشكيل على المانيكان للفتيات الصغيرات من أزياء العصر الفيكتوري ما بين عام 1860-1890م	نجلاء إبراهيم بن حمدان- **المملكة العربية السعودية**	73
أثر برنامج الرسوم التوضيحية في تصميم أزياء مستوحاة من الأزياء التاريخية	تهاني ناصر العجاجي- هدى عبد العزيز المقرن- **المملكة العربية السعودية**	97
التكامل الفني من التجليات الجمالية في الطراز الاسلامي الاندلسي لحيز العمارة الداخلية	شهريار عبد القادر محمود- سعد جرجيس-**المملكة الأردنية الهاشمية**	115
العضوية و أرتباطاتها الجمالية في التصميم الداخلي	حسنين صباح داوّد سلمان- **العراق**	135
الشكل الأيقوني في التصميم الكرافيكي المعاصر	علي محمد شواي غدير-**العراق**	155
الإستبدال الشكلي في تصميم الشعار	حاتم كاطع لكن حسن-**العراق**	171
استراتيجية التفكير البصري وتطبيقاته في تدريس الفنون (التصوير الفوتوغرافي انموذجا)	نورا عبد الله علي-**العراق**	187
المرجعيات البيئية في رسوم إسماعيل الشيخلي	محمد مشعل حبيب-**العراق**	203
الرؤية الإخراجية وعلاقتها بالمقترح السينوغرافي في العرض المسرحي العراقي – مسرحية الظلمة إنموذجاً	رامي سامح زكي-**العراق**	221
آليات توظيف الحدث الثانوي في الخطاب السينماتوغرافي	ماهر مجيد إبراهيم- شروق مالك حسن- **العراق**	237
تحولات البنية الدرامية في الفلم الروائي العراقي	بان جبار خلف- **العراق**	255
بنائية المشهد الكوميدي بين الموقف الدرامي والاداء التمثيلي في الفيلم الروائي	علاء الدين عبد المجيد- عمار حميد حسين-**العراق**	271
العلامة المهيمنة لبنية المكان في الدراما التلفزيونية	صادق كاظم عبد علي-**العراق**	287
الإنتاج الدلالي للعلامة في الفعل الدرامي للمسلسل التلفزيوني	محمد سمير محمد-**العراق**	305
توظيف البيئة وتمثلاتها في بناء الأشكال الخزفية العراقية المعاصرة	رسول جبر محمود	323

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/5-22

تطبيقات تصميم الفضاء الداخلي وفق نظم توليد الاشكال

عبد الكريم علي حسين[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/5/11 ، تاريخ قبول النشر 2019/6/11 ، تاريخ النشر 2019/12/15

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

ملخص البحث

لقد تعددت الطروحات فيما يخص تحليل الفضاءات الداخلية وتنوعت اتجاهاتها، فمنها ما حلل الفضاء الداخلي على اساس الانتماء الفكري أو الفلسفي او المدة التاريخية واخرى في ضوء مفهوم و آليات الشكل، لم يتسنَ للباحث ايجاد بحث تناول تحليل الفضاء ضمن نظم التوليد الشكلي، لذا فمن الممكن تحديد مشكلة البحث بالتساؤل الآتي، ما مدى امكانية تحليل الفضاء الداخلي بناء على نظم توليد الاشكال؟ اما اهمية البحث فأنه يسلط الضوء على خمسة من نظم التوليد الشكلي، وهي : (السينتكس SY، قواعد الشكلSG، نظم ليندماير LS، الخلوية الآلية CA، الخوارزميات الجينية GA)، ودراسة التشابهات والاختلاف بينها أضافة الى اهمية البحث في توفير آلية تحليل الفضاءات الداخلية للوصول الى مقياس جودة الفضاء من الجانب الشكلي والتعبيري، وقد كان هدف البحث تطبيق نظم التوليد الشكلي في تحليل الفضاء الداخلي، وكان من نتائج الدراسة: التوصل الى استمارة التحليل التي تتضمن الجوانب التمثيلية والتركيبية لتحليل الفضاءات الداخلية، إنّ تكرار استخدام انظمة التوليد الشكلي لاي فضاء داخلي سيوفر تنوعاً بصرياً وتعددية بصرية، و يعد نظام التوليد (قواعد الشكل SG) الاكثر استخداماً في الفضاءات الداخلية، و مفهوم التمثيل للتصميم الداخلي هو مزيج بين القراءات التحليلية والتركيبية للعمل، اذ لا يمكن الفصل بينهما.

الكلمات الأفتتاحية : انظمة التوليد الشكلي، لغة التمثيل .

مقدمة

تعددت الطروحات فيما يخص تحليل الفضاءات الداخلية وتنوعت اتجاهاتها، فمنها ما حلل الفضاء الداخلي على اساس الأنتماء الفكري او الفلسفي او المدة التأريخية، واخرى في ضوء مفهوم و آليات الشكل، و لم يتسنَ للباحث ايجاد بحث تناول تحليل الفضاء ضمن نظم التوليد الشكلي، وهي : (السينتكس SY، قواعد الشكلSG، نظم ليندماير LS، الخلوية الآلية CA، الخوارزميات الجينية GA)، فمن الممكن تلخيص مشكلة البحث بالتساؤل الآتي، مامدى امكانية تحليل الفضاء الداخلي بناء على نظم توليد الاشكال؟ اما

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد . karim02006@yahoo.com

اهمية البحث فأنه يسلط الضوء على خمسة من نظم التوليد الشكلي، ودراسة التشابهات والاختلاف بينها اضافة الى اهمية البحث في توفير آلية تحليل الفضاءات الداخلية للوصول الى مقياس جودة الفضاء من الجانب الشكلي والتعبيري، اذ من الممكن ان تكون نتائج الدراسة كأدوات لتقييم الفضاء الداخلي، فضلاً عن الكشف عن مناطق القوة والضعف في تلك التصاميم والتي تكون مخرجاتها مدخلات يراعي بها المصمم الداخلي عند الشروع في تصميم فضاء جديد، وقد كان هدف البحث تطبيق نظم التوليد الشكلي في تحليل الفضاء الداخلي.

انظمة التوليد الشكلي

إنّ عملية انتاج وتوليد الاشكال في التصميم بشكل عام والتصميم الداخلي بشكل خاص، قد ادخلت الرياضيات وتكنولوجيا المعلومات معاً لتوليد اشكال جديدة، هذا الاتجاه قد اوجد أدوات جديدة للتصميم باستخدام الرياضيات المتقدمة مثل اللوغارتمات والطوبولوجيا وغيرها من نظم الرياضيات الحديثة، هذه الادوات قد غيّرت طبيعة الادراك الرياضي اتجاه الشكل في العمارة والتصميم الداخلي، اذ نقلت الشكل من الهندسة التقليدية الافلاطونية الى اشكال جديدة لا يمكن التنبؤ بها، لقد اختار الباحث عدداً من هذه النظم والتقنيات الخاصة بتوليد الاشكال، وهي:

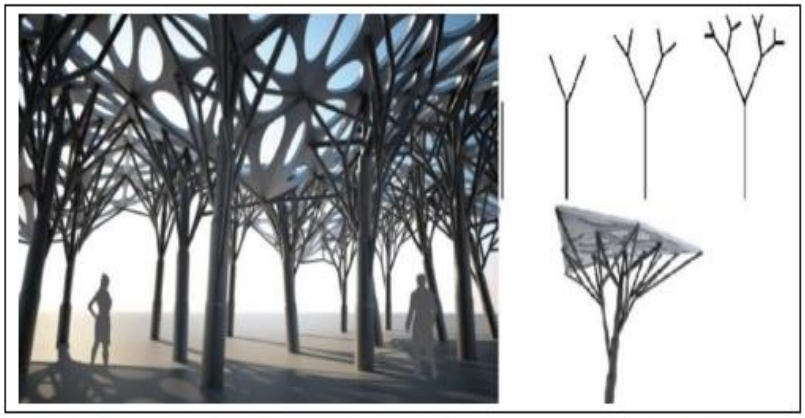
- **نظم ليندماير** Lindenmayer Systems **(LS)** : نظم ليندماير تقنية لتحليل وتركيب الاشكال على وفق قواعد واسس معينة لغرض انتاج اشكال جديدة، وقد ظهر هذا النوع من النظم في عام 1968 من قبل عالم الاحياء (Lindenmayer)[1]، تتألف هذه النظم من مجموعة من قوانين الانتاج هذه القوانين تطبق بشكل متكرر بأستخدام خوارزميات سلسة ويكون تمثيل هذه الخوارزميات على عينات من نباتات وعمليات نموها، لقد تم دمج هذه النظم في تطبيقات برامج (CAD) كأداة تصميمية لمساعدة المصممين في تكوين اشكال جديدة وبشكل سريع(Medhat,2008.p34).

إنّ تطبيقات هذه النظم في التصميم يكون من خلال انتاج اشكال ثنائية وثلاثية الابعاد ذات تعقيد عالٍ، ويتم ذلك من خلال البدء بعنصر شكلي بسيط (نباتي) ثم استبدال الاجزاء بشكل تكراري استنادا الى مجموعة من القواعد والنظم، إنّ الصورة النهائية المتكونة تكون اقرب للاشكال الطبيعية اضافة الى إمكانياتها في انشاء اشكال غير مألوفة، ان هذه النظم يتطلب انشاؤها الى مجموعة من الرموز الابجدية اضافة الى مقدمة بسيطة ضمن مجموعة من قواعد الانتاج وبتطبيق عمليات تحويلية مختلفة خلال خطوات تكرارية متعددة(Mark. 2010.P30)، ومن الممكن التعبير عن هذه العمليات التحويلية بأستخدام الرموز، وهي اربعة رموز (A=F,f,+,-) حيث تعني الاشارة (-) التحول مع اتجاه عقارب الساعة وبزاوية معينة، اما الاشارة (+) فتعني التحول عكس عقارب الساعة وبزاوية محددة، فيما تعني الاشارة (f) التحرك الى الامام خطوة واحدة من دون رسم خط مستقيم، اما (F) فتعني التحرك الى الامام خطوة واحدة خلال رسم خط مستقيم(Arto. 1997.pp. 253–328)، اما في العمارة، فقد قام البروفسور (Grohmann) من

[1] كان أريستيد ليندنماير(17 نوفمبر 1925 - 30 أكتوبر 1989) عالم أحياء مجريًا. في عام 1968 قام بتطوير نوع من اللغات الرسمية التي تسمى اليوم أنظمة L أو أنظمة Lindenmayer. باستخدام تلك الأنظمة ، قام ليندنماير بنمذجة سلوك خلايا النباتات. وتستخدم أنظمة L في الوقت الحاضر أيضا لنمذجة النباتات بأكملها.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

جامعة كاسل في المانيا قسم التصميم الهيكلي بتصميم وتطوير هيكل بأستخدام هيكل باستخدام نظم LS كجزء من مشروع (Blurring Structures) كما في الشكل (1)(www.rhinoscript.org/gallery)، اضافة الى استخدامها في مجال توليد شبكات الطرق وتخطيط المدن وتوليد اشكال معمارية، اما في التصميم الداخلي فنلاحظ استخدامها في فضاء داخلي انظر شكل (2).



الشكل(1) هيكل معلور باستخدام نظم LS كجزء من مشروع " Blurring Structures

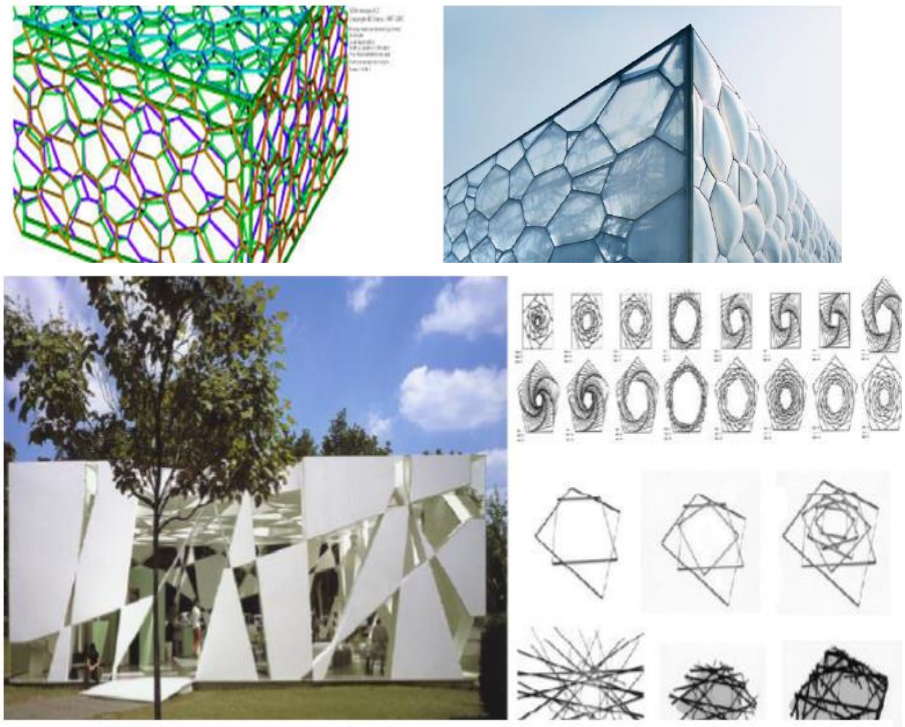
الشكل(2) هيكل سقف على شكل مشروم (المصدر google image)

- **الخوارزميات الجينية(GA)Genetic algorithem :** تعرف الخوارزميات الجينية[1] على انها تقنية حسابية تقوم على مبادئ التطور ، و هو حقل مستوحى من العمليات التطورية في الطبيعة والهدف الاصلي لهذه التقنية دراسة ظاهرة التكيف كما تحدث في الطبيعة، و وضع السبل التي يمكن استيرادها من آليات التكيف الطبيعي في انظمة الحاسوب(Melanie,1991, p.7)، يعد عام 1960 هو البداية في ظهور

[1] اخترع الخوارزميات الجينية العالم (جون هولند)، في ستينات القرن الماضي بناءً على مفهوم نظرية داروين للتطور،قد تم تطويرها في جامعة مشكن من عام 1960-1970 .. و يُعد كتقنية لها وظيفتان الوظيفة الاولى تقوم بقراءة الاشكال كمدخلات على شكل مجموعة من المشاكل و من ثم ايجاد الحلول ، اما الوظيفة الثانية تركيبية تقوم بانتاج و توليد اشكال جديدةwikipedia.org/wiki. .

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الخوارزميات الجينية، وهي تقنية لها وظيفيتان اساسيتان فالاولى تكون بقراءة الاشكال كمدخلات على هيئة عدد من المشكلات وبعدها ايجاد الحلول، اما الوظيفة الثانية فهي تركيبية اذ تقوم بأنتاج الاشكال وتوليدها الى اشكال جديدة، لقد كان الهدف الاساسي لهذه التقنية هو في دراسة ظاهرة التكيف في الطبيعة، ووضع اجراءات ممكن استيرادها من آلية التكيف الطبيعي الى انظمة الحاسوب(Hussein, 2015. P202) (34Fasoulaki , 2008 , p.). إنّ تقنية الخوارزميات الجينية تعد كحل فعال لمعالجة بعض المشكلات في العمارة المعاصرة والمتمثلة بدرجة التعقيد وكمية المعلومات، كما انها تقنية فعالة لتطوير النظام الانشائي للتقليل من الوزن الاجمالي والذي يؤدي الى انخفاض التكلفة المادية، ان التوجه المتزايد في السوق العالمية للعمارة نحو مباني اكثر فاعلية واكثر تعقيد، لذا اصبحت الحاجة لهذه الخوارزميات بأعتبارها واحدة من تقنيات المعالجة والتحسين للهياكل الكبيرة والمشاريع التي تتطلب عناصر كثيرة وبنيات معقدة من ناحية العمليات الهندسية والحسابية، تعمل هذه التقنية بطريقتين، الاولى كأداة لتحقيق التكاملية في التصميم عن طريق قراءة المدخلات كأشكال على شكل مجموعة من المشكلات لأيجاد الحلول ولتحقيق أداء ذو موثوقية للمبنى وبكلف قليلة بأستخدام برامج حاسوبية وخوارزميات بأختيار الحلول الامثل للمبنى في الهيكل الانشائي والسوطيات والاضاءة والطاقة(Ibd,p9)، مثال على ذلك اختيارها كنهج في مشروع قاعة السباحة لدورة الالعاب الاولمبية في بكين عام 2008، اذ تم اختبار احجام المقاطع والتحقق من كفاءتها لتصميم 2500 مقطع حيدية والتي شكلت الهيكل الخارجي للمبنى، انظر الشكل (3)، اما الطريقة الثانية فهي في توليد الاشكال وتركيب الادوات من خلال استخدام لوغارتميات تعمل بشكل متسلسل ومتواصل، كما في مشروع معرض (Serpentine Gallery Pavilion 2002 في لندن) ، حيث قام(Toyo Ito & Cecil Balmond) بتطوير وفحص شبكة معقدة من المربعات المتحدة المركز في سلسلة من الهياكل للمواد المصمتة والمجوفة،وامتداد التصميم الى السقف والجدران متمثلة في كل مرة بفتحات مختلفة كما في الشكل(4) (Kotnik , 2007, p.12) .كما استخدمت التقنية في تخطيط الفضاءات و الاشكال المعمارية.



الشكل (رقم 4) يوضح استخدام الخوارزميات الجينية في مشروع Gallery Pavilion

- **الخلوية الآلية Cellular automata CA**

ان الخلوية الآلية هي عبارة عن مجموعة من الخلايا على شبكة ذات شكل محدود و التي تطورت عبر الوقت تبعاً الى مجموعة من القوانين المشتقة من حالة الخلايا المجاورة (Wolfram. 2002. P40)، وقد ظهرت هذه التقنية في اربعينات القرن الماضي[1]، و تعد كآلية لقراءة الاشكال وخصائصها ويتم ذلك على هيئة مجموعة من الخلايا وعلى قواعد تولد الاشكال منها، يعتمد التعقيد لهذه التقنية على نوع الشبكة والتي من الممكن ان تكون شبكات ثنائية الابعاد (خطوط احادية البعد) الى الشبكات الديكارتية ذات الابعاد العشوائية تكون هذه التقنية ذات تحسس عالي للسياقات الظاهرة للشكل من خلال وضع الخلايا والخلايا المجاورة(Özkar , 2008 , p.20)، اما في التصميم فأن هذه التقنية تكون في سياق الشكل يتبع الوظيفة وذلك كون الشكل الظاهر هو ناتج عن الوظيفة المطلوبة، ان هذه التقنية تحاكي اجراءات النمو للخلايا حسابياً من خلال استخدام بعض القوانين البسيطة لوصف نظام معقد، و بهذه الخلايا ممكن ان تنشئ اشكال معمارية كما في الشكل (5) (Robert 2002 , p.10)، اما في التصميم الداخلي نلاحظ استخدامها في فنادق (الكبسول)، انظر الشكل(6).

[1] تم اكتشاف هذا المفهوم في الأصل في الأربعينيات من قبل (ستانيسلاف أولام وجون فون نيومان) في مختبر لوس ألاموس الوطني.

الشكل (5) يوضح تصاميم معتمدة على طريقة نمو الخلايا في تقنية CA -

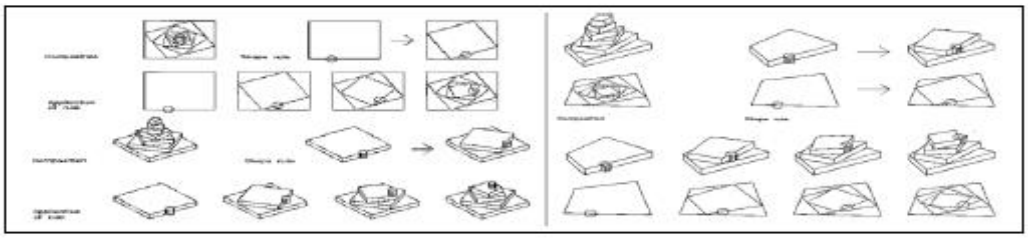
الشكل (6) يوضح تصاميم معتمدة على طريقة نمو الخلايا في تصميم كبسول اوتيل (المصدر ((google image

- **قواعد الشكل(SG) Shape Grammars**

قدمت قواعد الشكل في سبعينات القرن الماضي في ورقة بحثية (Shape Grammars" and enerative Specification") عام 1971 من قبل(James Gips وGeorge Stiny) (Ibd, p8.) ، وكانت هذه الورقة متعلقة بالفنون وشاملة على مجموعة من القوانين لعدد من لوحات التي تعود الى (Stiny)، وبعد فترة تم طرح مشروع معماري مؤلف من تمرينين متعلقة بالتركيب الشكلي، ففي التمرين الاول يظهر كيفية استخدام قواعد الشكل في تحليل التصاميم[1]، اما الثاني فهو في استخدام هذه القواعد في تركيب وانشاء اشكال اصيلة، تعد قواعد الشكل أداة وصفية وتوليدية، اذ يتم استخدام قاعدة شكلية ابتدائية معينة وقانون معين لتطوير شكل ما فمثلاً تدوير مربع داخل آخر وفق مقياس معين يولد اشكال جديدة كما في الشكل (7) (www.old.arch.ethz.ch/prog/ws94)، تستخدم قواعد الشكل في التصميم المعماري والتصميم الداخلي انظر الشكل (8)، والزخارف وتصاميم المنتجات، تمكن هذه التقنية المصمم الداخلي من تحليل فضاءات داخلية لآخرين وتوليد تصاميم جديدة او تكوين اشكال جديدة باستخدام برامج (CAD).

[1] ظهرت تقنية قواعد الشكل Shape grammar (SG) في عام 1891 ، تعُد كتقنية لقراءة الاشكال و تحليل لغاتها ، كذلك لتركيب و توليد اشكال جديدة.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



الشكل(رقم7) يوضح بعض القوانين البسيطة في تطبيق قاعدة شكل ما

الشكل رقم(8) يوضح بعض القوانين البسيطة في تطبيق قاعدة شكل ما (المصدر google)

التمثيل والاستعارة، تعتمد هذه التقنية على (4) آليات تنفيذية هي (Savransky, 2000 P8):-

_ التمثيل الشخصي(personal analogy-PA)،هو التجسيد العاطفي والحسي للمشكلة، ويتم ذلك في التعرفة العاطفية مع الاشياء الحية (انسان، حيوان، نبات) او غير الحية (الجماد).

_ التمثيل المباشر(direct analogy-DA)، في هذه الآلية تستخدم وتسقط المعلومات والتكنلوجيا من حقل الى حقل آخر حيث تستخدم المقارنة بين حالة الشيء قيد الدراسة مع حالات اخرى مشابه الى حد ما.

- التمثيل الرمزي (Symbolic Analogy-SA)، هو عملية ضغط المشكلة وتحويلها الى صيغة كتابية متناقضة مع الاصل ولكنها مشتركة بالهدف.

4- التمثيل الفنتازي (Fantasy Analogy-FA)، هو عملية التعرف على المشكلة من خلال الرغبة في كيفية ان يكون العالم ممتع مع حل المشكلة وبتعبير اخر يطلب من الشخص ان يتخيل المشكلة وحلها بشكل حر ومفتوح بنفس القدر برغبته في تحقيق احلامه(Roukes, 1984, P 7).

مقارنة بين تقنيات التصميم

[1] يعتبر عام 1944 بداية العمل في السيمتكس عندما كان جوردن (William G.G Gordon) مكلفا بانجاز دراسة مكثفه للعمليات الابداعية للفرد والجماعات هذه الدراسة قادته مع مجموعة من الفنانين لاحقا لطرح فكرة السيمتكس[1] عام 1948 والتي سميت روك بول(Rock Pool) ثم بدأ بعدها بانشاء وتدريب مجموعات من السيمتكس لعدد من الشركات بعد انشائه شركة استشارية مع ارثر. 2ص256.

يرى الباحث ان نظم التوليد الشكلي قد اختلفت و تشابهت في جوانب متعددة فيما يخص الجوانب التقنية والتصميمية (Technical & Design aspects)، فقد اشتركت جميعها في قابليتها للتعامل مع برامج الكومبيوتر فيما اقتصر البعض منها بالتعامل مع برامج الكومبيوتر و التوليد الشكلي اليدوي معاً، مثل (السنيتكس وقواعد الشكل)، لقد شملت جميع هذه النظم على مدخلات على شكل رموز بأشكال يتم معالجتها من خلال تطبيق بعض النظم والقواعد لغرض تطوير الشكل او توليد اشكال جديدة وقد تضمن تلك القواعد العلاقات الاساسية في التصميم وعلى سبيل المثال (الاضافة، الطرح، التدوير، الدمج،...الخ).
اما فيما يخص قابليتها على تحليل الفضاء الداخلي فقد اظهرت جميعها الامكانية في التحليل بأستثناء(الخلوية الآلية)، اما فيما يخص قابليتها على توليد اشكال ولغات جديدة فقد تبين ان جميعها تمتلك هذه الامكانية، اما فيما يخص قابليتها على محاكاة اللغات لفضاءات داخلية سابقة فقد اشترك في هذه الامكانية كل من (السنيتكس، قواعد الشكل، الخلوية الآلية)، فيما اظهرت(نظم ماير والخوارزميات الجينية) عدم امكانيتها في محاكات فضاء داخلي سابق انظر الشكل (9).

الخصـائص والمفـردات	SY	SG	LS	CA	GA
قابليتها على التحليل على مستوى الفضاء الداخلي	*	*	*		*
قابليتها على تحليل ومحاكاة لغات فضاءات داخلية سابقة	*	*		*	
قابليتها على توليد اشكال ولغات جديدة	*	*	*	*	*
قابليتها على التعامل مع برامج الكوميوتر	*	*	*	*	*
قابليتها على التعامل بدون برامج الكومبيوتر	*	*			
SY = السينتكس /SG = قواعد الشكل/LS = نظم ليندماير/CA = الخلوية الآلية/GA = الخوارزميات الجينية					

شكل (9) يبين المقارنة بين تقنيات التصميم من ناحية مدى ملاءمتها لقراءة الاشكال للفضاء الداخلي
(المصدر اعداد الباحث)

الاجراءات التطبيقية

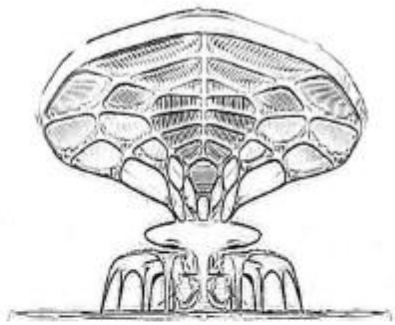
قام الباحث بأختيار ثلاث نماذج قصدية لفضاءات داخلية من تصميم زها حديد وتحليلها بموجب النتائج التي توصل لها البحث من خلال ادبيات الاطار النظري ولغرض تأكيد النتائج النظرية قام الباحث بهذا الاجراء التطبيقي.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

انموذج رقم (1) جناح تناول طعام (Design Miami dining pavilion)2015

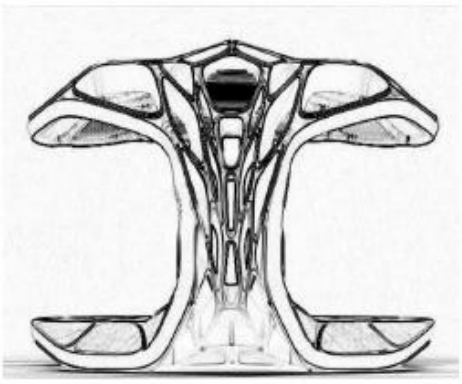
تصميم زها حديد وباتريك شمايكر(Zaha and Patrik)

(أ1)



(ب1)

(ج1)



(د1)

فكرة المصمم : الفكرة مستوحاة من محارة مفتوحة وان التصميم يظهر بانه صنع من قطعة واحدة (الاستمرارية بالشكل) اما السقف البيضوي فوق المستخدمين يوحي بشكل (مشروم). ابعاد الجناح 20 متر مربع بارتفاع 3.2 متر وقد استخدم برنامج (CAD) في انشاء الشكل واحداث القطوعات الداخلية لتخفيف الوزن والذي ملئ بعضها بالخشب، استخدمت تقنية التقطيع الليزرية في التعامل مع الحديد والالمنيوم والخشب، اما فضاء الطعام فيحوي على منضدة بيضوية مع ثلاث مقاعد منحنية تستوعب 10 اشخاص.

تحليل انموذج رقم (1) : في نموذج (1) جناح تناول الطعام، نرى ان المصمم قد استخدم الخوارزميات الجينية (GA) لغرض تقليل الوزن في الكتلة المعدنية الكبيرة من خلال احداث قطوعات في الهيكل للارضية والسقف وكانت تلك القطوعات على اشكال بيضوية متمحورة نحو المركز اذ يعد هذا اتفاقا مع قواعد الشكل (SG) وذلك من خلال انشاء شكل بسيط شبه بيضوي ثم انشاء قانون لترتيب هذا الشكل (شكل شبه بيضوي+ قاعدة، التوجيه نحو المركز)، اما فيما يخص التمثيل الشخصي (PA) فنلاحظ اختلافا كبيرا

في فهم هذا التمثيل عن الحوار التمثيلي الذي طرحه المصمم في استلهام فكرته اذ كان حوار المصمم هو استلهام الفكرة من (المحارة) هذه الفكرة تتحقق في زاوية بصرية واحدة فضلا عن التمثيل الاخر الذي اشار اليه المصمم وهو ان السقف يبدو على شكل (مشروم)، اما في زاوية بصرية اخرى شكل (1أ)(1ب) اذ يلاحظ بشكل واضح ان قراءة الشكل الهيكل مع الاثاث يظهر حيوان (جراد البحر) اما في شكل (1ج)(1د) ومن مشهد خلفي لجناح الطعام نقرأ بشكل واضح التمثيل الفنتازي من خلال تطابق قراءة المشهد البصري للتصميم مع فنتازيا المحاربين (الرجل الآلي) المعروف في قصص وافلام الفنتازيا، ان قراءة نص التحليل لهذا التصميم يظهر ان التمثيل ومرجعياته في خلق الشكل ليس من الضروري ان تتطابق مع المفاهيم و طرحات المصمم وانما يرجع فهم التمثيل الى منطقة المشهد وخبرة الباصر

انموذج رقم (2) فضاء (فيرو صالون) (Fuorisalone) مع مقعد سيراك (Serac Bench) تصميم زها حديد مع شمايدر(architects Zaha and Patrik2013) (.-http://www.zaha adid com)

(ج2)

(د2)

طبقات الجليد اتخذت مسارها الخاص لتعكس قوى رد الفعل مع الطبقات الاخرى وفي النهاية فان هذه الطبقات تلتحم مع بعضها البعض لتشكل الهيكل الرئيسي للمقعد، المقعد مصنوع من راتنجات الكوارتز وهي المادة الصلبة وذات معولية عالية، اذ انها عندما تشكل باشكال ومنحنيات مركبة تتحول الى مادة ناعمة لينة ذات أشكال الكرستال تعكس ضوء ذا عمق.

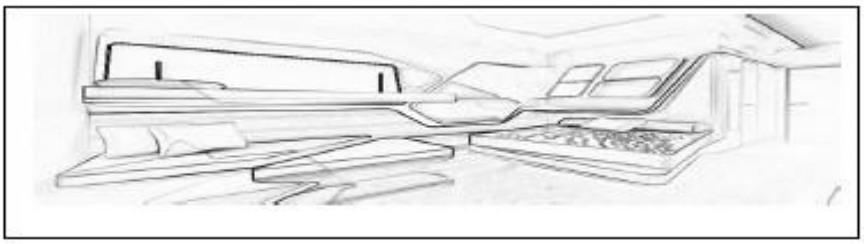
تحليل انموذج رقم (2): من خلال طرح مجموعة زها حديد للغة الشكل لهذا التصميم والتي تتفق مع نظام قواعد الشكل (SG) اذ تذكر المجموعة ان هذا التصميم قد استوحى من تمثيل شكل تكسر الجليد (وحدة جليد واحدة) ثم تكرار هذه المستويات من الاسفل الى الاعلى لتحقيق وظيفة الجلوس. فيما تذهب استمارة التحليل الى بعد تمثيلي آخر وهو التمثيل الشخصي(PA)، إذ يظهر نموذج (2ب) (2د) استخدام

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التمثيل الطبيعي لخطوط مجردة لطائر صغير وتحقيق نوع الانسيابية من المنقار الى الذيل وباتجاهية واضحة اما في نموذج (2ب) فأن الشكل البصري لهذه الكراسي المجتمعة ينشأ ايحاءا بالاستمرارية والاتجاهية هذا يتفق مع قواعد الشكل (PA) اي (بناء شكل بسيط +قاعدة) فالشكل هو الخطوط الخارجي للطائر الصغير تكرارها باتجاه واحد والتي تعد القاعدة في (PA) والتي شكلت اتجاهيتها من الجدار الابيض الى الفضاء الامامي، يخلق حوار لغة وقاعدة لمجموعة الطيور في قفص واسع يشاركهم المستخدم في هذه الخلوة الهادئة لتعكس اللغة في النهاية منطقة تناغم بين عنصرين وهي الطبيعة المصنعة بمشاركة الطيور مع المستخدم والغرض الذي صمم من اجله.

انموذج رقم (3) تصميم داخلي لمنزل للاطفال ذوي الاحتياجات الخاصة ، لحساب رولاند ماكدنولد (ronald mcdonald house) 2014 المانيا ،تصميم زها حديد و باتريك شمايدر (Zaha and Patrik)

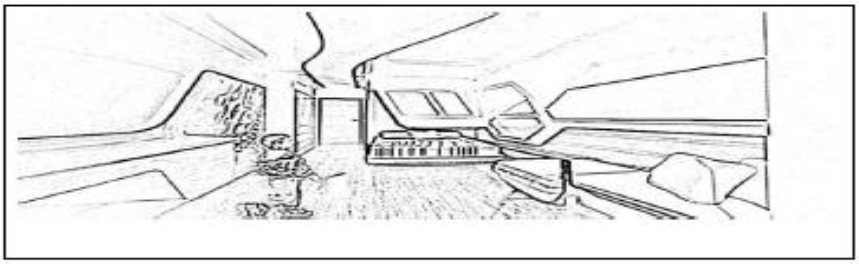
(أ3)



(ب 3)

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

(ج 3)



(د 3)

فكرة المصمم: بيت ماكدونالد هو عبارة عن تبرعات انسانية للاطفال ذوي الامراض المستعصية والذين يحتاجون الى رعاية اكبر من رعاية المنزل وقد انشأ هذا المنزل ليتسنى للأطفال المرضى ان يكونون قريبين الى بعضهم البعض خصوصاً خلال مرحلة المعالجة، فكرة التصميم بنيت على خلق فضاء (25 متر مربع) يلبي كل الاحتياجات وهو عبارة عن محارتين واحدة خشبية تغطي الجزء السفلي من الفضاء واخرى بيضاء للجزء العلوي لتعطي ايحاءاً مستوحى من البحر بهيئة سكن الارضيات الخشبية والاثاث المدمج والذي يشمل سرير عائم واماكن جلوس متعددة المستويات يعطي الاطفال المتعة في التسلق والاختباء، ان الفكرة تبدو اكثر كونها كوخ في غابة مليئة بالخشب الذي يشكل الارضيات والسقوف وهو ايضاً يجمع منصات من مختلف الارتفاعات لتحقيق وظائف متعددة مثل وحدات الجلوس ، منضدة...الخ.

تحليل انموذج رقم (3): تبين لغة التمثيل التي طرحتها مجموعة زها حديد بأعتبار إنّ التصميم هو عبارة عن محارة ذات جزأين علوي ابيض وسفلي خشبي لم يكن واضحاً، إذّ من خلال استخدام استمارة التحليل اتفق على كون لغة الفضاء الداخلي قد استنتج من خوارزميات الخلوية (CA) كون الشكل يتبع الوظيفة، إذّ على الرغم من تنوع الوظائف إلا أنّ الاشكال البسيطة كالمستطيل والمنحني والمربع قد وضعت ضمن نظام وظيفي جيد اضافة الى الفضاء قيما جمالية ووظيفية باستخدام الاشكال البسيطة ذات التمثيل المباشر في الخطوط المنحنية في السقف (3د) توحي بالانسيابية (جدول او نهر صغير) اضافة الى ترابط الوحدات (الاشكال البسيطة الصريحة) على ضفاف النهر وكأنها قرية من الوظائف مدمجة مع الطبيعة هذا التحليل يختلف كليا مع الحوار الذي أرادت مجموعة زها حديد في طرحه والذي كانت لغته هو تمثيل كوخ في غابة في حين الشكل خصوصاً بعد المعالجة الرقمية قد اظهر ان الفضاء الداخلي هو عبارة عن قرية على ضفاف النهر، لقد حقق الشكل التمثيل الشخصي (PA) وهو التشابه الوظيفي بين الحاجة الى فضاء مغلق والفضاء المفتوح اما التمثيل الشاعري هو حسب تحليل الباحث تصوير لحظات استكشاف الطفل لضفاف جدول ما من اشجار (والذي يمثله الخشب في الارضية ونصف الجدران) والسماء (التي تمثل

الجزء الابيض العلوي) هذه الفكرة تعطي الاطفال خصوصاً ذوي الاحتياجات الخاصة متعة الخصوصية الاستكشافية اضافة الى الألفة مع الآخرين والتي كان يسعى لها مصمموا هذا المشروع .

نتائج التحليل للعينات

يبين الجدول (10) مدى تطابق استخدام محاور التحليل مع النماذج قيد الدراسة، إذّ كانت المحاور (لندماير LS،تمثيل شخصي جماد PAs،تمثيل شخصي نبات PAp) لم تحصل على اي تكرار في الاستخدام في النماذج قيد الدراسة، اما محاور التحليل(الخوارزميات الجينيةGA، الخوارزميات الخلويةCA، تمثيل رمزي SA ، تمثيل فنتازي FA) قد حصلت ما نسبته 33% فيما كان ما نسبته 66% هي للمحاور (قواعد الشكل SG ، تمثيل شخصي حيوانPAa ،تمثيل مباشرDA) وكلن المحور الاكثر تطبيقا واستخداما هو محور (قواعد الشكل والذي حاز على 100%).

ت	محاور التحليل	انموذج رقم (1)	انموذج رقم (2)	انموذج رقم (3)
1	لندماير LS	-------	-------	-------
2	خوارزميات جينية GA	X	-------	-------
3	خوارزميات خلوية CA	-------	-------	X
4	قواعد الشكل SG	X	X	X
5	تمثيل شخصي PAh	X	X	-------
6	تمثيل شخصي نبات Pap	-------	-------	-------
7	تمثيل شخصي حيوان PAa	X	X	-------
8	تمثيل شخصي جماد PAs	-------	-------	-------
9	تمثيل مباشر DA	X	-------	X
10	تمثيل رمزي SA	------	------	X
11	تمثيل فنتازيا FA	X	-------	-------

جدول(10) يبين نتائج التحليل للعينات نموذج (3,2,1) المصدر (اعداد الباحث)

ان تسلسل التكرارات لهذه المحاور في النماذج (3,2,1)، يفسر أهميتها وحسب تحققها في التصميم لذا فمن المفيد التركيز على محور (قواعد الشكل SG) في بناء الفضاءات الداخلية كونه المحور الاكثر استخداماً فضلاً عن المحاور الاخرى (9,7,5) والتي حازت على اكثر من ثلثي النتائج انظر الشكل (11) يبين تسلسل اهمية هذه المحاور في بناء الفضاء الداخلي.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التسلسل	المحاور
الاول	قواعد الشكل SG
الثاني	تمثيل شخصي PAh، تمثيل شخصي حيوان PAa، تمثيل مباشر DA
الثالث	خوارزميات خلوية CA، تمثيل رمزيSA، تمثيل فنتازيا FA

الشكل (11) يبين تسلسل اهمية هذه المحاور في بناء الفضاء الداخلي، المصدر (اعداد الباحث)

اما فيما يخص مدى استخدام نماذج الدراسة لتلك المحاور جدول(12) فقد حاز النموذج (1) على 50% استخدامياً للمحاور، وهذا يدل على ان هذا النموذج يتوفر فيه التنوع البصري والتعددية اللغوية، إذّ سيحصل هذا النموذج على اكثر عدد ممكن من الحوارات اللغوية وبناءاً على مرجعية القارئ او الناقد لأي من هذه المحاور، أما النموذج (3) فقد حاز على ما نسبته 36% من تكرارات المحاور ويأتي بالمرتبة الثالثة نموذج رقم (2) والذي حاز على 27% من هذه التكرارات ، إنّ قياس عدد تكرارات للمحاور التحليلة ولأي تصميم لاحق سيقدم نموذج لتقييم اعمال التصميم الداخلي وخصوصاً في المسابقات والمنافسات فضلاً عن فكرة كتابة الحوارات النقدية لأعمال التصميم الداخلي الجديدة.

العينات	تكرار المحاور	%100
1	6	%55
2	3	%27
3	4	%36

جدول(12)
يبين مدى استخدام نماذج الدراسة للمحاور
المصدر (اعداد الباحث)

نتائج البحث:

1- التوصل الى استمارة التحليل تتضمن الجوانب التمثيلية والتركيبية لتحليل الفضاءات الداخلية.

2- ان تكرار استخدام انظمة التوليد الشكلي لأي فضاء داخلي سيوفر تنوع بصري وتعددية بصرية.

3- يعد نظام التوليد(قواعد الشكل SG) الأكثر استخداماً في الفضاءات الداخلية يليه (تمثيل شخصي حيوانPAa ،تمثيل مباشرDA) ثم(الخوارزميات الجينيةGA، الخوارزميات الخلويةCA، تمثيل رمزي SA، تمثيل فنتازي FA) ولم تحصل (لندماير LS،تمثيل شخصي جماد Pas) على اي تكرارات

4- يعد مفهوم التمثيل للتصميم الداخلي هو مزيج بين القراءات التحليلية والتركيبية للعمل، إذّ لا يمكن الفصل بينهما.

5- إن تنوع لغة التصميم الداخلي تعتمد بشكل اساسي على عدد محاور التحليل المستخدمة في بناء الشكل.

استنتاجات البحث:

1. يتغير النص المقروء للفضاء الداخلي بناءا على الشخص ومنطقة وزاوية النظر.
2. ممكن استخدام محاور التحليل المستخدمة في البحث لتحليل فضاءات التصميم كواحدة من الادوات الفرز والتحكيم في مسابقات التصميم، إذّ كل ما احتوى التصميم على محاور أكثر كلما كان الافضل.

2- من الممكن كتابة الحوارات اللغوية للتصميم الداخلي من خلال تطبيق محاور التحليل لانجاز حوار ذا خلفية علمية.

3- من الممكن قلب محاور التحليل لتصبح محاور تركيب والعكس صحيح.

4- من الممكن استخدام آلية الاستدلال الاحترافي في إنشاء مفردات شكلية ممكن إعادة استخدامها كما هي او تطويرها لفضاءات غير فضائها الاصلي.

5- التعديلات التي من الممكن اجراءها على المفردات الشكلية الطبيعية بواسطة الكومبيوتر ممكن ان تنتج اشكالاً ذات قيم جمالية عالية.

6- استخدام المفردات الطبيعية كتكوينات تجريدية في الفضاء الداخلي يساهم في انشاء مفردات ذات طابع وظيفي وجمالي.

7- من الممكن الشروع في انشاء فكرة الفضاء الداخلي من احدى الآليات التالية (التحليل او التركيب) او كلاهما معا.

8- ادخال المفاهيم العلمية من التخصصات الاخرى يفسح المجال الى تشكيل مزاوجة مع التصميم الداخلي الذي يؤدي الى انشاء آليات تركيب وتحليل جديدة.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

توصيات الباحث:

1- التركيز على انشاء دراسات في مجال التمثيل في التصميم الداخلي لما لها من تأثير في عمليات التحليل والتركيب.

2- اجراء دراسات مزدوجة بين التصميم الداخلي والتخصصات العلمية والانسانية الاخرى.

3- استخدام المفردات التراثية والطبيعية المحلية في اعمال تمثيلية في تصميم الفضاءات الداخلية.

References

1- Ahmed Medhat, FORM GENERATION IN ARCHITECTURE, M.Sc. Degree in Architecture, Faculty of Engineering AinShams University,2008
2- Arther D Little&CO.Dr.A.K.Hota, Encyglopaedia of new mesia and educational planning,2000,
3- Burry, Jane, Burry Mark, The New Mathematics of Architecture, New York: Thames and Hudson. 2010.
4- David Cox. Creative thinking for dummies,2013,
5- Dr. Kotnik ,T. Algorithmic Architecture Introduction to the MAS Colloquia, 2007,
6- Fasoulaki , E. Genetic Algorithms in Architecture: a Necessity or a Trend? , Department of Architecture, Massachusetts Institute of Technology , Cambridge, Massachusetts, United States ,2008 ,
7- Hussein, Abdul Kar im Ali, the importance of social acceptability of the overall design (UD), University of Baghdad, Academic Journal, Issue 71, Iraq, 2015,
8- Kari, Lila; Rozenberg, Grzegorz; Salomaa, Arto. "L Systems". Handbook of Formal Languages. 1997.
9- Krawczyk , Robert J. , Architectural Interpretation of Cellular Automata , College of Architecture, Illinois Institute of Technology, Chicago, IL, USA , 2002 ,
10- Mitchell, Melanie, An Introduction to Genetic Algorithms, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Massachusetts, United States ,1991,
11- Nicholas Roukes, Art Synetics,Davis,1984,
12- Özkar ,M. Middle East Technical University Ankara , Ph.D. Kotsopoulos,S., INTRODUCTION TO SHAPE GRAMMARS , Digital Design Fabrication Group School of Architecture and Planning Massachusetts Institute of Technology Cambridge USA 2008.
13- Semyon D. Savransky, Engineering of Creativity, 2000.
14- Wolfram, S, A new kind of science, Wolfram Media 2002.

Web pages

http://old.arch.ethz.ch/prog/ws94/Kapitel_11.html
http://www.rhinoscript.org/gallery/
www.google.com
www.wikipedia.org

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/5-22

Applications of Interior Space Design According to Shape Generation Systems

Abdul Karim ALQAISI[1]

Al-academy Journal ……..……. Issue 94 - year 2019
Date of receipt: 11/5/2019…....Date of acceptance: 11/6/2019…....Date of publication: 15/12/2019

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

Abstract

Treatises concerning analyzing the interior spaces multiplied and their directions varied, that some of them analyzed the interior space on the basis of the intellectual and philosophical affiliation or the historical period and others in the light of the concept and mechanisms of the shape. The researcher has not been able to find a research that dealt with analyzing the space within the systems of shape generation, thus it is possible to determine the research problem with the following question: to what extent is it possible to analyze the interior space based on systems of shape generation? As far as the importance of the research is concerned, it sheds light on five of the systems of the shape generation which are: Syntax, shape grammar, Lindenmayer system, automated cellular, Genetic algorithms) and the study of the similarities and differences between them in addition to the importance of the research in providing a mechanism for analyzing the interior spaces in order to reach a space quality measure in the formal and expressive sides. The research aim is to apply the systems of the shape generation in analyzing the interior space. The results of the study included: coming up with a form for the analysis that includes the acting and structural sides to analyze the interior spaces. Repeating the use of the shape generation systems for any interior space will provide a visual variability and visual multiplicity. The generation system (shape grammar) is considered the most widely used in the interior spaces. The concept of acting of the interior design is a mixture between the analytic and structural readings for the work, that they are inseparable..

Keywords: formal generation systems, representation language.

[1] College of Fine Arts. University of Baghdad. karim0206@yahoo.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/23-40

إعادة إحياء التصاميم الداخلية في المراقد الدينية

رؤى صلاح الدين حامد فريد[1]
فاتن عباس الاسدي[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2019/7/1 ، تاريخ قبول النشر 2019/7/29 ، تاريخ النشر 2019/12/15

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

ملخص البحث

اهتم البحث الحالي بالدراسة الموضوعية لإعادة إحياء المشاهد الدينية ومدى تحقيق غايتها النفعية والدلالية، كونها مستوحاة من عبق الحضارة والتأريخ ،ولها تأثير واضح على المتلقي. اتت مشكلة البحث بالتساؤل التالي (ماهي آليات تطوير فضاءات المراقد الدينية بما يتناسب مع إعادة إحياء الفضاءات الداخلية ضمنها؟).

يهدف البحث الحالي الى تحديد مواطن الضعف والقوة في عملية إعادة الإحياء للفضاءات الداخلية في المراقد الدينية.

اما الاطار النظري فتضمن شقين، تناول الاول إعادة الإحياء في التصميم الداخلي، اما الثاني تضمن المراقد الدينية واثرها في التصميم الداخلي. تضمنت اجراءات البحث الحالي اتباع المنهج الوصفي، تناول البحث المراقد الدينية المشتملة على عملية إعادة احياء ضمن التشييد الجديد في مرقدي الامامين الحسين والعباس عليهما السلام واختيار الفناء (فضاء الصحن) للدراسة. اما نتائج البحث فقد اتضح ان تنظيم تسقيف الفضاءات في العينتين جاء تأكيداً للناحية الوظيفية والتزينية وبطرق جديدة وابتعد عن التنظيم التاريخي المتمثل بأصالة الفضاء.

الكلمات المفتاحية: (إعادة الاحياء، المراقد الدينية).

مقدمة:

منذ تقدم الانسان عمرانياً، بدأت الابنية والفضاءات تتطور وتتخذ اشكالا ومفاهيم أكثر تطوراً وتعقيدا كلٌ حسب الغاية المصممة من اجلها، لتعكس الهوية عن فكرة وماهية المكان. ان إعادة احياء المراقد الدينية يعد قِيمة معرفية إذ تساهم في زيادة الوعي بالتراث والحفاظ على الابنية وقدسيتها التي تُعد واجهة البلد في الجوانب الثقافية والسياحية وتحاكي إرثها وتعبر عن ثقافتها وتحافظ عليها من الاندثار عبر تحقيق الوظيفة الاتصالية ومخاطبة ذهن المتلقي بواسطة الأشكال والرموز، ومن هذا المنطلق يمكن تحديد مشكلة البحث

[1] طالبة دراسات عليا، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، Roaahamed83@gmail.com
[2] جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، fatin_abb@yahoo.com

والمتمثلة بالتساؤل التالي : ماهي آليات تطوير فضاءات المراقد الدينية بما يتناسب مع إعادة إحياء الفضاءات الداخلية ضمنها ؟

تتجلى أهمية الدراسة في إلقاء الضوء على إعادة إحياء الفضاءات الداخلية الخاصة في المراقد الدينية، وإثراء الجانب المعرفي في اعادة احياء تلك الفضاء ويلقي بفائدته العلمية والفنية إلى جميع الباحثين والدارسين في مجال التصميم الداخلي والتراثي .

يهدف البحث تحديد مواطن الضعف والقوة في عمليات إعادة الإحياء للفضاءات الداخلية في المراقد الدينية.

حدود البحث:

- الحدود الموضوعية: إعادة احياء التصاميم الداخلية للمراقد الدينية التي جرت فيها عمليات التجديد واضافة التسقيف.
- الحدود المكانية: محافظة كربلاء – العراق.
- الحدود الزمانية: الفترة 2008 - 2017.

تحديد المصطلحات

إعادة إحياء :

الاعادة في اللغة : مصدر أعاد. اعادة حيازة : اعادة ملكية الى مالك اسبق. (Ahmed.2008.p1571)

عرفها الحيدري بأنها سياسة تحسين ورفع المستوى، اصلاح، اضافة، تعويض النقص في الاشياء . (AL-Haidari and others.2002.p25)

مصدر حي أي جعله حياً ترك الشيء حياً : أي أبقاه .(Gibran.1992.p30)

وهو اعطاء حياة جديدة بمعنى اعادة الفاعلية الحيوية بشكل مقصود لجانب معين من الفضاء المتروك او يعود لزمن سابق، اي عملية احضار مقصودة مهما كانت بسيطة ومحافظة على الموضوع بما يحمله من مفردات الماضي. ويحدث ذلك الاهمال او الزوال بفعل عوامل التغيير (Nawar.1997.p9) وعرفه محمد بأنه اعادة توظيف للفضاءات. (Mohamed and wael.2000)

اعادة الإحياء اجرائياً : هو عملية نقل مفردات شكلية مادية وغير مادية ترتبط بخصوصية حقبة زمنية سابقة الى الحاضر وتوظيفها عن طريق توجيه حسي وبصري معين الى المتلقي.

التصاميم الداخلية :

هي العمليات التي يقوم بها المصمم والتي يؤثر بها على بيئة فضاء معين، بتشكيل وصياغة التي تخرج للفضاء الداخلي ملبية احتياجات المتلقي او المستخدم. (Punta.1996.p122) ويتبنى الباحث تعريف الناقد بونتا كونه يلائم البحث الحالي.

الإطار النظري

اولاً: إعادة الإحياء في التصميم الداخلي

1.مفهوم الاحياء:

الإحياء هو كل فعل تصميمي معاصر يتجه إلى بنية نتاج تصميمي يعود إلى عصر سابق ويحاول استعادة واظهار جوانب مهملة أو مهدمة او زائلة كليا او جزئيا (مبنى ,عنصر ,علاقات بين أشكال ,نمط ، طراز، وغيرها)

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

واعادة تقديمها بما يتضمن نقلا محافظا على تلك البنية بشكل مقصود، من خلال أحياء بنية بذاتها فيتم المحافظة عليها (كميا أو جزء منها) واعادة اجزاء مفقودة منها أو إضافة اجزاء جديد ، مثل أحياء علاقات فيزياوية لأشكال أو طراز معين او النقل الحرفي لبعض الاجزاء ضمن كيانات فيزياوية معاصرة مشيرة إلى ما اظهرته أمثلة العراق القديم وكذلك النهضة المبكرة فإعمار المعابد وتجديدها في العراق القديم أظهرت بوضوح تعاملا إحيائيا مع الكيانات الفيزياوية، لتمكن المعابد أو المدن ببنى تلك الكيانات بذاتها في حين يمكن تشخيص التوجيه الثاني للأحياء في عصر النهضة المبكر من خلال الاقتباسات التي قام بها المعماريون في تلك الحقبة من العمارة الكلاسيكية الأثرية القديمة. (Nawar.1997.p10-15)

مستويات الإحياء

ويتضمن الاحياء مستويات عدة ومن بينها :

- إحياء الشكل : يهتم بإحياء القشرة الخارجية للمباني من تفاصيل مميزة.
- إحياء الشكل والوظيفة: تتم عملية موازنة بين الشكل والواقع بتحقيق مطالب المستخدمين للمباني من حياة عصرية مع مراعاة العلاقات التي تحكم التوزيع المكاني كالتقارب الأسري والجوار، وهنا يتم إحياء الواقع المادي ولا يعكس أسس التصميم على البيئة المحيطة والاشخاص الذين يستخدمون المبنى.
- إحياء شامل: إي إحياء الأسس المكونة للتصميم وربطها بجميع نواحي الحياة.(Muqidi.2008.p19)

2.التأهيل والتجديد كجزء من الإحياء التصميمي

وتتمثل سياسة اعادة التأهيل بألغاء الحاجة الى البناء الجديد والهدم او التصميم الجديد، وتتضمن ايضاً خصوصية بالحفاظ على الموروث الاجتماعي والحضاري القائم عن طريق الحفاظ بقدر الامكان على المفردات التراثية . (Samah.2008.p33)

اماالتجديد هو تحديث وتحسين واعادة احياء الجوانب المادية والمعنوية للفضاءات الداخلية مع الحفاظ على الاجزاء التي تخضع لضوابط الحفاظ الاجتماعي والتاريخي. (Safa.2017.p186) ويتضمن التجديد في تصميم الفضاءات الداخلية كلا من :

- التعويض او الاسترداد : ويطلق على التصاميم التي تنجز بأقل التكاليف ورفع الخلل عن الفضاءات بمكوناتها التصميمية من ناحية الشكل او المعنى واسترجاع الحياة اليها،عبر الاستفادة من الطاقة الحياتية الموجودة في تلك الفضاءات .
- الإبقاء والوقاية :فالابقاء هو الحفظ على وظيفة فضاء معين، وتتطلب دراسة انواع التغيرات (المبنية اشكال الاحتمالية) والتدقيق المنظم ومعرفة المخاطر التي تنشأ من تضرر الفضاء لتتخذ اجراءات مناسبة لغرض الوقاية من تلك المخاطر .
- الحماية : هي تكوين ظروف مناسبة من اجل الحفاظ وديمومة الفضاءات. وتشتمل الحماية على الاعمال الترميمية واعمال التعمير .

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

- التقوية : أي التعزيز لرفع مستوى القدرة للفضاءات وتقوية هيكل الفضاءات .
- التحسين: مجموعة التصاميم التي تكون سبباً في تقوية الجوانب الايجابية واضعاف الجوانب السلبية للفضاء، بالاستفادة من الامكانات الموجودة.(Haider.2013.p53)

إعادة التأهيل هي عملية اضافة او ادخال تغيير على فضاءٍ ما، بقصد استمرارية استغلاله لوظيفة (جديدة أو أصلية) وحسب الضرورة، اما التجديد تكمن اهميته في المباني الدينية ببقاء الفضاء محتفظاً بدوره التصميمي وطابعه المميز على مر الزمن، لما يحتويه من خصوصية ذات قيمة معنوية مثمثلاً (التعويض او الاسترداد ،الابقاء والوقاية،الحماية،التقوية،التحسين).

3.الهُوية:

تُعد كالصفة التعبيرية للفضاء الداخلي أو مجموعة الصفات التي تعكس الحقيقة الجوهرية للنتاج التصميمي النابعة من ذاتيته وروحيته وجذور تكونه مما يجعلها بمثابة المعنى الخالد له ترتبط بالواقع المكاني والزماني للفضاء المصمم.(AL-Dioji and others.2010) وتحمل معنى التفاعل مع المؤثر والمحيط بما يؤدي الى الاستمرارية وهذا التفاعل يحمل صفة التغير او القدرة على المناورة والابتكار، كاحالة من الصيرورة الدائمة باستمرارية التفاعل مع مؤثرات متغيرة في الزمن واحداثه بصيغ واساليب تخص كل مؤثر(Ghada.2005.p12). فتعتبر الهوية آلية حركية مستمرة تتشكل أساسا من مداخلات وتفاعلات تتم ما بين القيم والأعراف الاجتماعية والثقافية من جهة والأشكال التصميمية المختلفة من جهة أخرى، وتنتقل زمانيا عبر مستويات تكون في إحداها في حالة يصل فيها التفاعل ما بين القيم الاجتماعية والثقافية إلى درجة تمكنها من عكس الهوية المعنوية الجماعية . وفيما بعد يضعف هذا التفاعل وتتولد قناعات بأشكال جديدة وربما تضمن معاني خاصة بها فتزيدها قوة.(AL-Dioji and others.2010) وهناك مجموعة من العوامل تؤثر في تحديد هوية الفضاء الداخلي هي :

1. العامل الاجتماعي : ويتضح تأثير هذا العامل بالتغير المستمر في احتياجات المجتمع وعبر الزمن وما ينجم عنه من تغير في المتطلبات الحيزية التي تؤدي إلى تغير في الفكر التصميمي.
2. العامل الاقتصادي: يتضح تأثيره في ضعف التوافق في الرؤى والأفكار يكون التركيز على مبدأ الربحية الاقتصادية بالدرجة الأولى وهذا يوثر على أسلوب الاعادة.
3. العامل التشريعي : شرعت الكثير من القوانين والأنظمة التخطيطية التي لا تتناغم مع معطيات البيئة المحلية لينتج افتقاد الانتماء إلى محيطه ولا يتمتع بخصائص البيئة المحلية.
4. العامل الثقافي: يتأثر بلافكار والتصاميم المستوردة على الفكر والنتاج التصميمي المحلي التي تؤثر على معطيات البيئة المحلية الطبيعية والاجتماعية وترسيخ تأثيرات تحمل جوانب التغريب والابتعاد عن المعالم الحضارية والتاريخية . ولم تنشا ازمة الهوية إلا عند الانفصال عن الماضي وتجاهل ثقافة المكان وخصوصية مستخدميه. (AL-Naeim.2001.p94)
5. العامل التقني والتكنولوجي : تاثرت المفاهيم والنظريات التصميمية بشكل جذري بواسطة هذا العامل وتطور أساليب التصميم وتقنياته وظهور مواد جديدة مما غيرت الكثير من قيم واعتبارات الفكر التصميمي

وما نجم من أفكار واحتياجات جديدة مختلفة (Safwat and AL-Alajati.2008.p273). وهناك واساليب في التوجهات التصميمية في التعامل مع الهوية هي :

- أسلوب التصاميم التراثية المحلية : مراعاة توجهات تصاميم الحداثة في الفضاءات والمباني والتأكيد على خطوط واضحة للحركة ومعالجة الواجهات والفضاءات بصيغة تأويل وتفسير مفردات التصاميم التراثية المحلية وتوظيفها بأشكال حديثة واستثمار الظل والضوء والمواد التقليدية في الإنهاء .
- أسلوب التصاميم الغربية : التأكيد على مفردات التصاميم الحديثة ذات الأسلوب العالمي مع مراعاة الطبيعة وخصائص البيئة التي يصمم لها لاسيما من ناحية المعالجات المناخية.
- أسلوب التصاميم العالمية المتعاطفة مع المحلية : إضفاء بعض القيم التراثية بهدف تكوين شخصية محلية في التصميم .
- أسلوب التصاميم التراثية المتعاطفة مع النزعة العالمية : اي يكون النتاج منتميا إلى قيم التراث من حيث المعالجات التصميمية للقشرة الخارجية بشكل اكبر بكثير، عن معالجة الداخل والتوقف عند الشكل التصميمي، ليكون محور الاهتمام الرئيسي للمصمم والتأكيد على صياغة الواجهات ووضوح وبساطة المخططات الواقعة خلفها.
- التصاميم التراثية المنمقة: ينتج وبتأثير الأساليب (التجريدية والدولية والمحلية) تجاه عرف بأسلوب االتصاميم التراثية المنمقة المبالغة من خلال التعاطف مع قيم التراث والحداثة في البحث عن الخصوصية عبر عملية انتقائية للعناصر وصياغتها ضمن تكوينات مبهرة باتجاه منافسة مباشرة وجريئة في ذات الوقت ومحاولة جذب الناظر وإبهاره عبر تكوينات مبالغة في التعقيد دون فرز وتهذيب للأشكال.(Mullah Hawaish.1988.p315-322) أما الحد الفاصل (فضاء حيادي) يجمع بين خصائص المتناقضين على جانبيه، فهو غير مغلق وغير مفتوح كالرواق، ويشتمل على عدة مفردات عدة:
  - الواجهة الخارجية للفضاء: يدرك من خلال المحددات المادية كالفتحات والجدران وغيرها،
  - فضاء حيادي: ممر ينقل من حيز لآخر من أجل التغيير والربط في العلاقة بين الهويات الثابتة التي بحاجة الى التحرك .
  - حد وهمي(غير مادي):الذي يشكل كيانا اعتباريا يتشكل في ذهن المتلقي. (Salam.2016.p38)

تدخل الهوية في إعادة الإحياء بمجموعة عوامل (اجتماعية،اقتصادية،تشريعية، ثقافية،تقنية وتكنولوجية)واساليب متمثلة بـ (التر اثية المحلية والمتعاطفة مع النزعة العالمية،والمنمقة) وتحقق الشعوربالانتماء المكاني ويعززالانسجام بين الازمان.

4.التقنية والتكنولوجيا ودورها في تصميم الفضاءات الداخلية

حلقة وصل بين المضمون الفكري والتصميم الناتج، تعمل على ترجمة الافكار الى هيئات مادية محسوسة، تجعل المصممين أكثر إبداعا وتحسن نوعية التصميم والبيئة، تزود المصممين الدافع لإحداث أثرهم في العالم إذ توجه المصممين إلى الاختيار الاصلح وتحرر إبداعهم (AL-Shabandar.2004.p15) ومن اجل المحافظة على

مستوى مقبول لنوعية الهواء في الفضاء الداخلي ذو التسقيف يجب الاخذ بنظر الاعتبار امداد الفضاءات بالقدر الكافي من التهوية الطبيعية وازالة التلوث الداخلي او استبداله بمصادر اخرى ومن اجل الحصول على تكييف وتهوية موزعة بشكل منتظم، يلجأ المصممون الى استخدام طرق التكيف المركزية (AL-Sayed.2008.p72-99)

ان دخول التقنية والتكنولوجيا في عملية اثراء الفضاءات الداخلية له اثر في الحفاظ على الموروثات التصميمية والاداء الوظيفي، اذ تمثلت في ظهور القِباب المتحركة التي نُفذت في المسجد النبوي والتي تعد من المنجزات المتطورة الفريدة،الغاية منها توفير التهوية والانارة الطبيعية[1] تفتح وتتحرك على اربع عجلات من الفولاذ وبمحرك خاص على سكة فولاذية الياً من خلال غرف التحكم واجهزة الحاسوب وبمدة لا تتجاوز الدقيقة (AL-Maghmasi.2012)

يعتبر الفناء حيز مهم في فضاءات المر اقد الدينية ومواكبا للتصاميم الاصيلة ليعكس حضارة او تاريخ منطقة ، وتمتلك القباب في وقتنا الحاضر تقنيات وتكنولوجيا متطورة بموادها وطابعها الزخرفي واللوني وقابلة للحركة ولتعزيز الاضاءة والتهوية الطبيعية .

ثانياً: المر اقد الدينية و اثرها في التصميم الداخلي

هي مجموعة من العناصر المادية الشاخصة، التي تمتلك هيئة شكلية حاضرة في حياة الناس (AL-Bakri.2012.p45) والتي تقع ضمن فضاء معين او تكون فضاء بحد ذاته، نشأت نتيجة لتأثير العامل الديني في المجتمع وتتمثل بالمراقد الدينية ودور العبادة بشكل خاص. (p40.2014.alabasi)

لقد استخدم المصممين وعلى فترات زمنية ليست بالبعيدة المفردات والعناصر التأريخية والتراثية في تصاميمهم بتوظيف الشكل (الرئيسي،الثانوي،كلهما) في تشكيل مفرداتهم التصميمية الخاصة، فكانت تتخذ اسلوب الاستنساخ المباشر لسهل ادراكها من قبل المتلقي ليكون نتاج تدأؤلي مألوف او عن طريق دمج بين المفردات وروح العصر لينتج اشكالاً معاصرة تحمل عبق التاريخ والحضارة، كاستخدام المفردات التراثية والتاريخية بشكل تجريدي مثل الاقواس والشناشيل.(Mullah Hawaish.1988.p315)

تتحدد اليات التغيير في المفردات التأريخية ضمن مستويات والتي طرحها مردوك[2] وهي :

1. التنويع : وجود تغييرات تدريجية وعمليات تحوير على الشكل الاصلي لتحسين المواصفات أو تغيير النظام بشكل متعاقب ذا صفة تكرارية تدأولية بطيئة ومتدرجة ويؤثر في ادراك المتلقي.

2.الاستعارة الثقافية : نقل الاشكال الحضارية حرفياً بدون صياغات تجريدية ، تاخذ افكار من مصادر ومراجع خارج حقل التصميم ومن ثقافات متغايرة ومتباعدة لتوسيع مدى الدلالات المتراكبة من الثقافات المتنوعة .يمتاز بالوضوحية لدى المتلقي لعدم وجود تغييرات جذرية وسهولة التعرف عليه والمعبر عن آلية الاستمرارية الزمانية والمكانية من التغير والمؤدي الى نتاج مستقل. ولو استعمل بعض الاستراتيجيات

1 تم صناعة 27قبة متحركة ترتفع بحوالي 3 م وقطر القبة الواحدة 14 م وتزن 80 طناً موضوعة على هيكل فولاذي مغطى من الداخل بخامة الخشب المزخرف بأشكال هندسية مرصعة بحجر الامازوني الكيني داخل اطارات من الذهب. (AL-Maghmasi.2012)

2 جورج بيتر مردوك عالم واستاذ في الانثروبولوجيا امريكي الاصل، اسس مجلة عالمية للانثروبولوجيا الثقافية والاجتماعيةفي عام 1962 ولاتزال تنشر كواحدة من ابرز المجلات المتخصصة في الانثروبولوجيا في العالم

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التصميمية كالتراكب والتكثيف والعمق التنظيمي قد تتولد أعمالاً إبداعية تتطلب من المتلقي صرف جهد ذهني لأدراكها.

3.الاختراع : تحويل عناصر أو تركيبها في شكل جديد مع البقاء على المبدأ التنظيمي للنظام السابق وتغيير علاقة الأجزاء بعد إعادة تركيبها ليحقق ازاحة متميزة في طريقة توظيف العلاقات الممكنة في النظام وتحقيق ترابطات جديدة فيه .ان أسلوب الإزاحة المتأتية عن آلية الأساليب الابتكارية يثير طوراً واضحاً بين التصميم والمتلقي ليكتشف الاخير شيئاً لم يعرفه سابقاً عن محيطه والعلاقات بين جوانب الحياة المختلفة، فيكون الحكم على العمل بالابداع .

4.التجريب : يمثل الخروج على الأعراف السائدة وتحدي المبادئ الرئيسية للنظام المتبع، ليؤدي الى نشأة عناصر، ليؤسس نظام فكري جديد يؤدي الى تغيير النسق الثقافي في كامله ويصعب على المتلقي تزامنياً ادراك ابعاد الظاهرة الجديدة. (AL-Dahwi.2012.p29)

فيعتمد الإحياء في المر اقد الدينية في عمله على (التنويع و الاستعارة والاختراع والتجريب)، من اجل تجديد الفضاءات في المر اقدص الدينية.

2.المر اقد :

هو مدفن سلطان أو أمير أو أي إنسان آخر له مكانة تدعو إلى تخليد ذكراه. تعلوه عادة قبة تختلف عن قباب الأبنية الدينية والمدنية الأخرى. لاسيما في مرحلة متأخرة نسبيّاً من عمر الدولة الإسلامية، وفي العصر السلجوقي، لقيت المراقد اهتماماً كبيراً اذ ابتكر إنشاء مبنى معماري خاص فوق القبر يتكون من بهو تقوم عليه قبة فوق القبر. وقد تنوعت أشكالها اذ بنيت على شكل أبراج أسطوانية، أو ذات أضلاع وواجهات، أو على شكل عمائر ذات قباب. وكانت التقاليد التصميمية الشائعة هي عملية وجود الضريح في حرم الجامع. (AL-Karbasi.1988.p97)

أن ما يفرق المرقد كونه ديني عن غير الديني عند المجتمعات كل ما ينتمي إلى الدين فهو ديني مقدس، لذا فان غير الديني يكون قد حُضي باحترام عند المجتمع مثل قبور المخترعين أو الزعماء أو الشعراء وقد ينال المرقد الاهتمام من المجتمع ليس لمكانة المدفون فيه وإنما لسبب آخر للتكوين الجمالي وللقيمة التراثية التي فيه كما في (تاج محل)(Haider.2009.p26) وتعرف المراقد حسب السمة، اذ يتم تقسيم المراقد (مرقد مقدس عالمي ذي سمة عامة شاملة، مرقد يرتبط بمنطقة معينة، مرقد ضيق النطاق).(Qabas.2010.p61) ولعل أقدم مرقد اسلامي ديني وظيفي هو مرقد النبي محمد ﷺ فنرى وجود الصحن المكشوف (الفناء) يحتوي حوض ماء كمصدر اساسي للتهوية،والاضاءة الطبيعية للاواوين التي تحيط به،و وجود مسقفات في اروقة الصلاة كما في رواق القبلة، وتختلف طرق التسقيف حسب الزمان والمكان والطراز الذي شيد به.(Yahya.2004.p138) ان منطقة (المرقد ومحيطه) أهمية مضافة إلى أهميتها التاريخية، كما هو في دمشق التي تحوي مرقد السيدة زينب بنت علي بن أبي طالب عليها السلام أو مشهد رأس الحسين ومقام السيدة زينب في القاهرة، بل قد يكون المرقد وما حوله في تلك المدن أكثر أهمية من باقي أجزاء المدينة، وأكثر ارتياداً بالنسبة للسائحين كما ان وجودها (المراقد) في المدن يعطيها صفة المدن الدينية إذا كان المرقد

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

له الصفة المركزية في انشاءالمدينة أولاً كما في مدينة كربلاء وثانياً إذا كانت المراقد هي مراقد لشخصيات مهمة في التاريخ الديني للمجتمع كما هو في مسجد الرسولﷺالذي يحوي جسده الطاهر. (Haider.2009.p25)

3.المر اقد الدينية و اثرها التصميمي

تمتاز المراقد الدينية بسمات تصميمية خاصة، وجدت انعكاساً لها في الكثير من البلدان. نشأت وتبلورت بإضافات مهنية مختلفة، وتتضمن ثلاثة عناصر أساسية مع ملحقاتها: (الجدار الخارجي) الذي يعزل مكونات الفضاء عن النسيج التصميمي، ويحدد أبعادها وشكلها الخارجي. ويكون هذا الجدار متضمنا سلسلة من الأواوين تطل على الفناء الذي يعتبر العنصر الثاني والذي يفصل الجدار ومكوناته عن مركز الفضاء وعنصره الثالث المتمثل (بفضاء مركزي مسقف) يحوي الضريح مع ملحقاته من فضاءات صلاة واستراحة وما شابه. ويعلو وسط هذا الفضاء قبة مركزية، تحف بها عادة مآذن عديدة.(AL-Sultani.2008)

ان دخول المرتاد الى المراقد الدينية يكوّن علاقة بصرية تكاد تكون متنامية للجذب البصري لعناصر الفضاء خاصةً القبة والمآذن، وكلما اقترب من المرقد او الضريح تعاظم ببصر المتلقي حجم الفضاء والعناصر البنائية فهنا تكون العلاقة البصرية متغيرة لحين الوصول الى نقطة غياب عناصر الجذب تلك لتحل محلها عناصر اخرى وكأنها عبارة ترحيب جديدة من خلال المفردات التصميمية الجديدة.
(Haider.2009.p30)

إن الفناء المفتوح هو حالة انتقال تدريجي بين الداخل والخارج، بين البيئة الخارجية والداخلية داخل المرقد او الضريح حيث يعمل التباين والتدرج بين الظل والضوء داخل الفناء على احداث حركة هواء باردة من خلال تخلخل الضغط بين النقاط المظللة الباردة والمشمسة فتعمل على تلطيف الجو وتقلل التباين ما بين البارد والحار.(Haider.2009.p31)

تتميز المر اقد الدينية بوجود عنصر الاستمرارية والقيم جمالية والتأريخية والتفرد الذي يكون فيه الفناء جزءاً منها وتؤثر بشكل او بأخر بالاستقطاب السياحي و إنعاش الاقتصاد أي بلد وتدرج بين الداخل والخارج.

مؤشرات الإطار النظري

1. ان اعادة التأهيل هي عملية اضافة او ادخال تغيير بسيط على فضاءٍ ما بقصد استمرارية استغلاله لوظيفة جديدة او لوظيفته الاصلية وحسب الضرورة .
2. تتمثل اعادة الاحياء في اسلوب التشييد الجديد في بعضها وحسب الحاجة او (الغاء او بناء او تصميم) جديد مع الاخذ بنظر الاعتبار خصوصية الحفاظ على الموروث الاجتماعي والتاريخي.
3. يتمثل التجديد في بعض الفضاءات الدينية والتراثية ببقاء الفضاء محتفظاً بدوره التصميمي وطابعه المميز على مر الزمن لما يحتويه من خصوصية ذات قيمة معنوية متمثلاً (التعويض او الاسترداد، الابقاء والوقاية،الحماية، التقوية، التحسين).
4. للهوية في إعادة الإحياء مجموعة عوامل (اجتماعية ، اقتصادية، تشريعية، ثقافية، تقنية وتكنولوجية) واساليب المتمثلة بـ (التراثية المحلية والمتعاطفة مع النزعة العالمية ،والمنمقة) مع سمات تميز الفضاءات عن بعضها وتحقق الشعور بالانتماء المكاني، ويعزز الانسجام بين الزماني.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

5. يعتبر الفناء حيز مهم في فضاءات المراقد الدينية ويكون متواكبا للتصاميم الاصيلة وحتى الوقت الحاضر ليعكس حضارة او تاريخ منطقة.
6. تمتلك القباب في وقتنا الحاضر تقنيات وتكنولوجيا متطورة بموادها وطابعا الزخرفي واللوني مما يجعلها قابلة للحركة الامر الذي أسهم في تعزيز الاضاءة والتهوية الطبيعية .
7. يعتمد الإحياء في المراقد الدينية والمعالم التأريخية في عمله على (الاستعارة، التنويع، الاختراع، التجريب) من أجل تجديده وحسب معايير قيمتها التأريخية والدينية.
8. تتميز المراقد الدينية بوجود عنصر الاستمرارية والقيم جمالية والتأريخية والتفرد الذي يكون فيه الفناء جزءاً منها وتؤثر بشكل او بأخر بالاستقطاب السياحي وإنعاش الاقتصاد أي بلد.

إجراءات البحث

منهجية البحث :

إعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لانه يتلائم وإجراءات البحث الحالي.

مجتمع البحث :

تصاميم الفضاءات الداخلية للمراقد الدينية في محافظة كربلاء المقدسة – العراق والبالغ عددها 9 مراقد دينية :

ت	اسم العينة	ت	اسم العينة
1	العتبة الحسينية(مرقد الحسين إبن علي)	6	مرقد عون بن عبد الله.
2	العتبة العباسية (مرقد العباس ابن علي)	7	مرقد الأخرس إبن الكاظم.
3	مرقد امام نوح.	8	مرقد سيد اسماعيل.
4	مرقد ابن الحمزة.	9	مرقد الحر بن زيد الرياحي.
5	مرقد إبن فهد الحلي.		

عينة البحث:

تم اعتماد الأسلوب الانتقائي القصدي للعينة بما يخدم الهدف من الدراسة والبالغ عددها (2) من مجموع (9) أي نحو 22% وللأسباب التالية :

مساحة الفضاء الكلية أكثر من 10,000 م2، استخدام تقنيات حديثة ضمن مشروع إعادة الإحياء، تغيير في الهيئة التصميمية للفضاء العام، كثرة تواجد حشود من الزائرين لإداء المراسم الدينية لأكثر من 3 مرات سنوياً، تُشكل أماكن جذب ديني لمختلف دول العالم .

أداة البحث

تكمن اداة البحث بأستخدام طريقتين:

- طريقة الملاحظة من خلال الزيارة الميدانية الى المراقد المقدسة والوقوف على طبيعة التصاميم الداخلية.
- محاور التحليل [1] والتي تم تقييمها من قبل الخبراء[2].

[1] أ- اسلوب إعادة الإحياء. ب- الهوية في إعادة الإحياء. ج- التقنية والتكنولوجيا. د- قيمة الفضاءات الدينية.

[2] 1- أ. د فاتن عباس الاسدي. 2- أ. د باسم الغبان. 3- أ. م. د. شيماء كامل الوائلي.

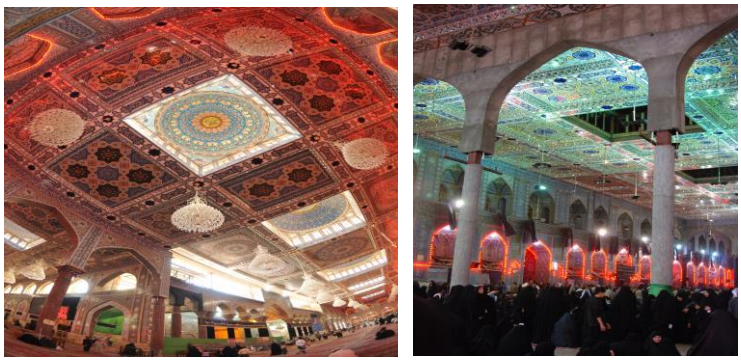
مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وصف العينة رقم (1)

تقع العتبة الحسينية في محافظة كربلاء وعلى مساحة كلية ما تقارب 15000م2 يتوسطه مرقد الامام الحسين عليه السلام، شكل الصحن مستطيل تقام فيه الصلاة وإداء الشعائر الدينية، ويحيطه مجموعة من الاواوين مغطاة بالبلاط الكربلائي والاصفهاني والبالغ عددها 65 ايواناً منها الادارية، متحف، طبابة، استشارات فقهية وغيرها. وقد مرت العتبة منذ العام 2004 ولغاية الآن بـ 8 مشاريع إعادة إحياء منها زيادة مساحة الحائر وتسقيف الصحن والعمل على تبديل قبة المشهد الشريف بأخرى تكبرها حجماً وإضافة مصلى في الطابق الاول من الحائر ويتم العمل حالياً على توسعة الصحن بأضافة ما يقارب 230 ألف متر حتى الآن .

تحليل العينة رقم (1)

1.أسلوب إعادة الاحياء : كانت الأضافات ضمن عملية احياء وتطوير الصحن الحسيني الشريف واضحة الحضور من خلال تشييد المسقف الجديد من الخرسانة و مجسرات الخرسانة وعلى ارتفاع 14م مغلفة بالكاشي الكربلائي ذو التكوينات الزخرفية المتعددة وتكرارها بشكل منمق محاكياً ما تمتاز به الحضارة الاسلامية من الزخارف النباتية والهندسية والكتابية مع الحفاظ على دورها التصميمي وطابعها المميز مع استعارة اشكالها من الطراز العباسي وتطبيقها، الا انها اتت مغايرة من خلال تنفيذها ثنائية الابعاد والدمج والتنويع ما بين الاشكال النباتية والهندسية في ان واحد كما في الصورة رقم (1)



صورة رقم (1) توضح المجسر الخرساني والنقوش السقفية المصدر: قسم اعلام العتبة الحسينية

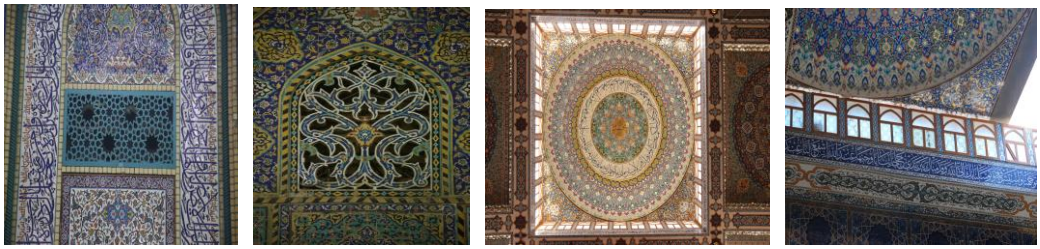
2.الهوية في إعادة الاحياء: تسقيف الصحن الحسيني قلل من تحقق الهوية التصميمية للفضاء بألغاء تقنية الفناء (الصحن) لتحاكي التواصل الروحي ما بين الداخل الى الفضاء وصاحب المشهد عن طريق وضوح القبة المذهبة الشاخصة والمنارات، فعمد المصمم بترك مساحة مايقارب (1000م2) متفرقة في اعلى الجدار ملاصقاً للتسقيف من خامة الزجاج لتوفير الاضاءة الطبيعية والاتصال الروحي ما بين المتلقي والقبة والمنارة وهو قسر المصمم فيه كونها (المساحة المزججة) لا توفي حق احتياج الفضاء من الاضاءة الطبيعية بسبب وضع اجهزة توزيع الهواء التي حالت بأنعدام الرؤية للقبة الا في بعض المواضع المحدودة وبالتالي لم تحقق الهوية الثقافية اما الجانب الاقتصادي ومحاكاةً لقدسية وتميز الفضاء فقد عمد المصمم على استخدام

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

خامة المرمر الايطالي المستورد خصيصاً لإحياء الفضاء واستخدام الثريات المتميزة بمحاكتها لشكل الشموع التقليدية لعكس الطرز الاسلامية كما موضحاً في الصورة رقم (2).

صورة رقم (2) توضح المساحة المزججة ومرمر الارضية والثريات المصدر : قسم اعلام العتبة الحسينية

3.التقنية والتكنولوجيا: كانت متجسدة في قباب المتحركة وبواقع 14 قبة مزينة بالزخارف تتراوح اقطارها ما بين6-9م وبأوزان 5-30 طن تم ربطها على قاعدة ذات عجلات سفلية منصوبة على سكة معدنية يتم فتحها عن طريق محركي هايدروليك اتت مستنسخة لما موجود ومحاكي في المدينة المنورة بسبب كثافة الزائرين وتعزيز عملية التهوية والاضاءة الطبيعية الا ماندر (اثناء الزخم) وهذا لا يحقق عملية الملائمة للتقنية بالتكنولوجيا الحديثة لذلك استعان المصمم بأجهزة التكييف المركزية من نوع جلر وبسعة ماتقارب 4000طن موزعة على10جلرات سعة الجلر الواحد 400 طن. وتداخلت تقنية التكييف مع تقنية الـ CNC وبجانبين الاول اتى بتغليف منافذ التهوية عن طريق مادة الكوبوند المحفور عليها نقوش اسلامية محاكية الناحية الجمالية متمثلة بالزخرفة الهندسية الثمانية والزخارف النباتية باللون الازرق المائل للاخضر (التركواز) اما المنافذ القريبة من السقف فقد عمد المصمم على زجها داخل صناديق من الكوبوند يحوي نقوش تحاكي الزخارف الموجودة على سقف وجدران الصحن وباللونين الازرق والذهبي، اما الثاني فقد تم تصنيع المقرنصات بمادة الفايبر كلاس في سقف مداخل الصحن(الصحن الجديد) وكما موضح في الصورة رقم (3).



صورة رقم (3) توضح القباب المتحركة و منافذ التكييف المصدر : قسم اعلام العتبة الحسينية و المصور عمار الخالدي

4.قيمة الفضاءات الدينية : عمرها الذي يقارب الالف عام ادرجها ضمن المعالم التاريخية بأستمراريتها وتأثيرها من الناحية الثقافية والاجتماعية ضمن المنطقة. استعارت الاقواس العباسية وتوظيفها في الجسور الحاملة للسقف والنوافذ الجدارية غير القابلة للفتح والزخارف الجدارية ومداخل الاواوين والقباب المتحركة، حافظ بدوره على القيمة التاريخية والجمالية التصميمية الاسلامية المحاكية للحقبة العباسية باستنساخ تقنية التهوية الطبيعية في الفضاءات المغلقة والمتجسدة في المدرسة المستنصرية بوضع نوافذ قابلة للفتح في القباب لكن القيمة الاقتصادية لم تحسب في تحديها لتلك الفضاءات من اجل بروز القيمتين التاريخية والجمالية كما موضحاً في الصورة رقم (3,2,1)

وصف العينة رقم (2)

تقع العتبة العباسية في محافظة كربلاء وعلى مساحة كُلية ما تقارب 11,000م2، شكل الصحن مستطيل يتوسطه مرقد الامام العباس عليه السلام، تقام فيه الصلاة والشعائر الدينية ويحيطه مجموعة من الأواوين مغطاة بالبلاط الكربلائي والبالغ عددها 57 ايواناً مسخرة لخدمة المشهد منها الادارية، متحف، طبابة، استشارات فقهية وغيرها. بعد عام 2008 جرت العديد من التجديدات منها إضافة التسقيف للصحن وإنشاء السرداب الذي يحتوي على طرق انتقال كهربائية لإستيعاب أكبر عدد من المصلين والزائرين وتوسعة الحائر المجاور للصحن مع تجديد الكاشي الكربلائي الذي اعتمده المصمم في تغليف جدران الأواوين والمرقد بنقوش وزخارف اختلفت عن سابقتها في ما أبقى المصمم على الأعمدة المذهبة التي تقع بين الصحن والضريح.

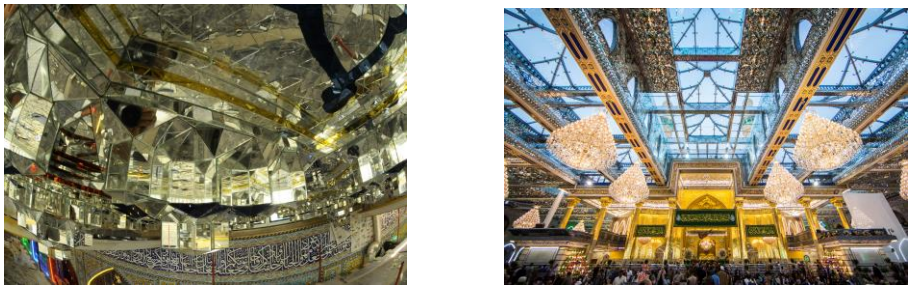
تحليل العينة رقم (2).

1.اسلوب اعادة الاحياء: تمثل في تشييد المسقف الجديد من مجسرات حديدية حاملة السقف من مادة السندويج بنل (المستخدم بسمك 15سم وبقدرة تحمل 200كغم/ م2) وعلى ارتفاع 11م والمغلف بزخارف هندسية وكتابية تم استنساخها على كافة الجسور نفذت بشكل ثنائي وثلاثي الابعاد بواسطة مواد الكوبوند والمرايا (اتت بشكل مكرر وبأستعارة التكوينات القديمة لتلك التي كانت مصنوعة يدويا وتكرارها بشكل منتظم) كما في الصورة رقم (1).

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

صورة رقم (1) توضح المجسرات والنقوش السقفية المصدر: قسم اعلام العتبة العباسية

2.الهوية في إعادة الاحياء : اتى تسقيف الصحن محققاً للهوية التصميمية بنسبة 40% التي هي نسبة الشفافية في المسقف[1]بما يتعلق بالتواصل الروحي ما بين الداخل الى الفضاء وصاحب المشهد بضوح الرؤية للقبة المذهبة الشاخصة والمنارات. أما المرايا فقد أستخدم المُصمم عِدة ألوان (التقليدي، الأزرق، البرتقالي) ومن النوع البلجيكي اما الارضية فلم يتم اكمال اكساءها بسبب اعمال الترميم حتى الان كما موضحاً في الصورة رقم (2)



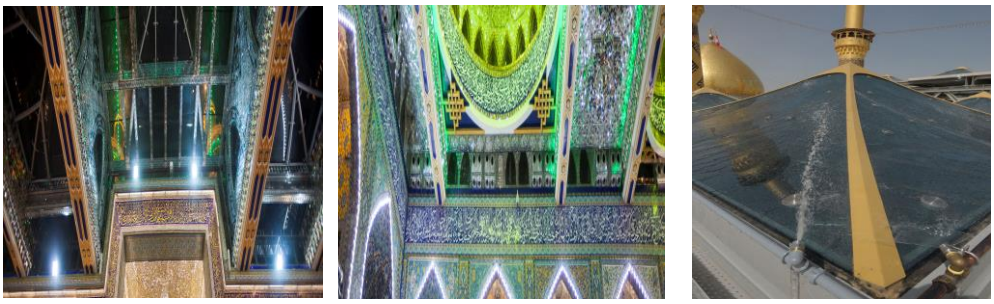
صورة رقم (2) توضح مساحة الشفافية والمرايا المصدر: قسم اعلام العتبة العباسية

3.التقنية والتكنولوجيا : تجسدت في العتبة العباسية تقنيات وتكنولوجيا الخيام الزجاجية المتحركة وبواقع 34 خيمة زجاجية وبأبعاد (6*6*1.5م) لإمداد الفضاء بالإضاءة والتهوية الطبيعية وعلى إمتداد الصحن من الجزء الملاصق للقبة وبموصفات وظيفية مُحددة، فأستخدم المُصمم زجاج مقاوماً للكسر وذا تمدد عالي وعازل للصوت والحرارة، سُمكه 4سم وعلى 3 طبقات تتوسطها مادة الجيلاتين لتمنع كَسره وتشظيه والمطلي من الخارج بطبقة من النانو تكنولوجي والتي تمنع تأثير حبيبات الرمل عليه من اجل الابقاء على عملية الاحياء للتواصل الروحي والادامة استخدمت تقنية المرشات المائية على الخيام الزجاجية كما موضح في الصورة رقم (3,2) عززت تقنية اجهزة التكييف المركزي كفاءة التهوية ولا سيما لدعم الطابق السفلي (السرداب) فيما استخدمت محركات كهربائية لفتح الخيام الزجاجية وبعدد 48 محرك وعلى نوعين، الاول

1 كتيب صادر من قسم المشاريع الهندسية في العتبة العباسية.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بمقدار سـحب 4 طن لتحريك الخيام المفردة، اما الثاني بطاقة 8 طن لسـحب وتحريك الخيام المزدوجة، تعمل جميعها بنظامين التحريك اليدوي والكهربائي. وجاءت تقنية الـ CNC ملازمة لعملية التسـقيف بعمل المقرنصـات (في مداخل الصحن بمادة الفايبر كلاس ويتم تشـكيلها على السـقف) والمرايا لتغليف السـقف. كما موضحاً في الصورة رقم (2).



صورة رقم (3) توضح المرشات المائية ومنافذ التكييف السقفية والكوبوند المصدر : اعلام العتبة العباسية

4.قيمة الفضاءات الدينية : تندرج العتبة العباسية ضمن المعالم التاريخية بسبب عمرها الذي يقارب الالف عام بأستمراريتها وتأثيرها من الناحية الثقافية والاجتماعية ضمن المنطقة ومن اجل الحفاظ على القيمة التاريخية والجمالية التصميمية الاسلامية والتي تحاكي واقعة الطف بأستنساخ شكل الخيام في المسقف لقد ساعد استخدام مواد التسقيف (المعدن والساندويج بنل) بتقليل الكلفة الاقتصادية

نتائج البحث:

1.لقد ظهر من خلال تحليل العينات حضور إستنساخ الأشكال واستعارتها والمتمثلة بشكل الاقواس العباسية على الجدران وفتحات الاواوين والقباب المتحركة والثابتة في الأنموذجين واستنساخ النقوش بالبلاط الكربلائي. مع توظيف الجانب الدلالي لطبيعة الفضاء متحققاً في الأنموذجين من خلال تكرار النقوش والزخارف الاسلامية.

2.اتسمت فضاءات العينات بأستخدام طرق مختلفة في تقنية التشييد، ظهر في العينة الأولى إسلوب التشييد إنشائياً مُعتمداً على تقنية صب الجسور الخرسانية المثبتة على الجدران والأعمدة فيما أتت العينة الثانية بتشييد مُجسرات معدنية تستند على جدران حاملة للاثقال.

3.لوحظ ان اعادة الاحياء اتت في الأنموذجين عن طريق تشييد جديد دون الرجوع الى النظم التاريخية في التشييد الجديد واقتصر على الابعاد الوظيفية والغاية منها وعدم تحقيق التواصل الروحية والذي يعد جزءاً من الهوية التصميمية في العينة الاولى فيما تحقق ذلك في العينة الثانية بنسبة اكثر.

4.أظهرت العينتان تنوعاً في توظيف التقنية والتكنولوجيا بأستخدام تقنية القباب والخيام السقفية المتحركة لتجديد الهواء داخل الفضاء لتعويض وظيفة الفناء وحسب الحاجة. فيما جاءت تقنية إلادامة في العينة الثانية. واجهزة التكييف المركزية والموزعة على الجدران والسقف في العينة الاولى فيما اقتصر وجود منافذ التكييف في العينة الثانية على السقف.

5.مَثّل تنظيم تسقيف الفضاءات في الأنموذجين تأكيداً للناحية الوظيفية والتزينية وبطرق جديدة فيما ابتعد عن التنظيم التاريخي المتمثل بأصالة الفضاء.

الاستنتاجات:

1.إن إعادة الإحياء تُعد كإستراتيجية حفاظ على الموروث الثقافي والديني للفضاءات الدينية لكونها افضل السبل في تحقيق هوية الفضاء والإستمرارية التآريخية له.

2.تعتبر المراقد الدينية إرث تاريخي وهي مرآة دالة على حضارة البلد الدينية والثقافية والتي ترتبط في اغلب الاحيان بوجود مشهد، لذا فأن تطويرهُ بالحفاظ عليه يُمثل ضرورة لكي تبقى شواخص للخزين التأريخي ولتزيد من رونق المشهد.

3.برز دور اعادة الاحياء بأستخدام مواد وخامات تقليدية ومستحدثة دون الرجوع الى العمق التاريخي ومطابقته التصميمية مما اضعف البعد الروحي للفضاءات.

4.يعد التطور التقني والتكنولوجي ضرورة تصميمية مؤدية وظائف قد تكون ملائمة او تكون سبب في تشويه الصيغة التصميمية .

5.ان استخدام المواد التي تتتميز بصفة حضارية تساعد على تحقيق قيم جمالية ودلالية وتترك اثراً في المستخدم لما تمتلكه من مرجعيات تراثية عميقة.

التوصيات:

1.ضرورة احتساب الجانب البيئي والإطلاع على اخر المستجدات في التقنية التي لا تتعارض سلباً مع العملية التصميمية للفضاءات ذات الموروث التاريخي والديني.

2.استخدام مواد وخامات لا يمكن ان تُعمم للأبتعاد عن أسلوب الإستنساخ في غير محله.

3.التركيز على روحية المكان .

4.إذابة الفرق ما بين الحديث والقديم والتأكيد على أهمية التطور التآريخي للفضاء.

المقترحات:

1.إعداد دراسة لبعض مواد الانهاء المستخدمة في عملية اعادة الاحياء التي تثبت كفاءتها التقنية والتعبيرية .

2.اجراء دراسة مستفيضة عن اجراء التطورات الحاصلة في المراقد الدينية من اجل الوقوف على الجانب الايجابي والسلبي فيها.

3.تطوير المراقد الدينية عن طريق إتباع سياسة الحفاظ على الشواخص التآريخية وطرازها وتعزيز قيمتها وخصوصيتها .

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

References

1. Al-Karbasi, Mohammed Sadiq Mohammed. History of the sheds. part Four. Dar Al - Maaref Al - Husayniyah. 1998.
2. AL-Naeim, Meshary. Visions and Ideas in Contemporary Saudi Architecture. Al - Yamamah Press Foundation. 2001.
3. AL-Haidari, Ali and others. Urban Design Structure and Field Studies. Madbouly Library. First Edition. Cairo. 2002.
4. AL-Shabandar, Munawrah Sabah Hassan. The impact of technology on contemporary Iraqi architecture Unpublished Master Thesis. Technology University. Department of Architecture. 2004.
5. Al- Sayed, Mostafa Mohamed. Air Conditioning Engineering. King Fahd National Library. Riyadh. 2008.
6. Ahmed Mokhtar Omar. Contemporary Arabic Dictionary. 2008.
7. AL-Sultani, Khalid. Implications of Urgent Decisions. Published article. Electronic dialogue magazine. Number 2502 .21-12-2008.
8. AL-Dioji, Mumtaz Hazim and others. The spatial identity of the residential environment in the orientations of Iraqi architecture. Published Research. Iraqi Journal of Architecture. Volume 6. 2010.
9. AL-Bakri, Hiam Majeed. Urban morphology of the holy city of Karbala Unpublished. Master Thesisthat. Baghdad University. Institute of Urban and Regional Planning for Graduate Studies. 2012.
10. AL-Maghamsi, Sami. Domes of the Prophet's Mosque shadow and light. Published article. Okaz electronic newspaper. 8-8-2012. https://www.okaz.com.sa/article/498034
11. Al- Dahwi, Suha Hassan. Change in heritage vocabulary and levels of identity in contemporary architectural output. Search the publication. Journal of Engineering and Technology. Volume 30. Issue 2. 2012.
12. Ching , Francis D.K . Architecture Form space and Order . third edition. Van Nastrand Reinhold company. New York . 2007.
13. Gibran Masoud. Great Dictionary. Science House for millions. 7 Edition. Beirut. 1992.
14. Ghada Moussa Razouki. The nature of the relationship between identity and creativity in architecture. Published research. Journal of Engineering. Number 1. Volume 11. 2005.
15. Haider Naji Attia. The possibilities of developing the sites of holy shrines in the city of Karbala. Unpublished Master Thesis. Baghdad University. Faculty of Engineering. 2009.
16. Haider Naji Attia. Activating the urban renewal of Iraqi city centers. Unpublished PhD thesis. Baghdad University. College of Engineering. 2013.
17. Lawson, Bryan . The Language of Space . 1st edition . 2007.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

18. Mohamed Abdel Samie Eid and Wael Hussein Youssef. Reuse the idea of courtyard housing in contemporary architecture. Published research. King Abdulaziz University. Saudi. 2000.
19. muqidi, Omar Jamil Ahmed. Reviving and developing the historical center of Drastia as a case study for the villages of the chairs in Palestine. Master Thesis. An-Najah National University. College of Engineering. Nablus. 2008.
20. Nawar Sami Mahdi. Revival in Architecture Study in theoretical and applied practices. Ministry of culture and media. General Cultural Affairs House. Baghdad. 1997.
21. Punta, Juan Pablo. Architecture and its interpretation. Study of expressive systems in architecture. Tra Suad Abdul Ali. General Cultural Affairs House. Baghdad. 1996.
22. Mullah Hwaish, Aqeel Nouri. Modern Architecture in Iraq. General Cultural Affairs House. Baghdad . 1988.
23. Qabas Fakhri Hussein. Cultural and Urban Development of Kufa City. Unpublished Master Thesis. Baghdad University. Faculty of Engineering. 2010.
24. Samah Abdel Aziz Ibrahim. Evaluating the urban heritage according to international conventions. Unpublished Master Thesis. Alnahrayn university. College of Engineering. 2008.
25. Safwat Ibrahim Pasha and Al-Alajati, Maha. Architectural Identity of Contemporary Folk Housing. Published research. Journal of Aleppo University Research. Number 63. 2008.
26. Salam Samir. The exterior and interior of the commercial centers in the Arab-Islamic architecture. Unpublished Master Thesis. Technology University. Architecture Engineering Department. 2016.
27. Safa Mahmoud Naji. The design structure according to the principle of innovation in the design of the interior space. Published research. alacademy Journal. Number 86. 2017.
28. Yahya Waziri. Islamic Architecture and Environment. Knowledge World Series. National Council for Culture, Arts and Letters. Kuwait, Issue 304. 2004.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/23-40

Revitalizing Interior Designs in Religious Shrines

Roaa Slah Al-Deen Hamed Fared[1]
Faten Abbas Al-asadi [2]

Al-academy Journal …….…… Issue 94 - year 2019
Date of receipt: 1/7/2019…....Date of acceptance: 29/7/2019….....Date of publication: 15/12/2019

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

Abstract:

The current research is interested in the objective study of revitalizing the religious sites and the extent to which they achieve the pragmatic and semantic ends, because they are derived from history and civilization and have a clear impact over the recipient. The research question is (what are the techniques of developing the spaces of the religious shrines in accordance with revitalizing the interior spaces within them?).

The research aims at determining the weak and strong points in the process of revitalizing the interior spaces in the religious shrines.

The theoretical framework consists of two parts: the first addressed the revitalization in the interior design, and the second addressed the religious shrines and their influence in the interior design. The current research procedures utilized the descriptive approach. The research studied the religious shrines that witness revitalization within the new construction in the holy shrines of Imam Hussein and Imam Abbas in addition to choosing (the space of the dome) for the study. The results of the study show that the organization of the roofing of the spaces in the two samples came to ensure the functional and decorative sides in new ways and has been away from the historical organization represented by the originality of the space.

Keywords: (revival, religious shrines).

[1] Graduate student، College of Fine Arts ، University of Baghdad ، roaahamed83@gmail.com

[2] College of Fine Arts ، University of Baghdad ، fatin_abb@yahoo.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/41-56

الجودة في تصميم المنتجات الصناعية و انعكاسها على تحقيق الميزة التنافسية

علاء إسماعيل كمر[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/7/29 ، تاريخ قبول النشر 2019/9/8 ، تاريخ النشر 2019/12/15

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

ملخص البحث

تناولت دراسة (**الجودة في تصميم المنتجات الصناعية و انعكاسها على تحقيق الميزة التنافسية**) بالتركيز على تطوير المنتجات بشكل تحقق رغبات الإنسان من خلال تأثير التكنولوجيا على نظم تصاميم المنتجات، وتحسين الاداء. وشملت الدراسة التساؤل: **كيفية تحقيق الجودة في تصاميم المنتجات الصناعية بشكل فاعل ومؤثر على العملية التنافسية ؟** فيما جاء هدف البحث ليشمل اظهار السياقات التصميمية للمنتج وانعكاسه على ميزة التنافس. وشملت حدود هذه الدراسة منتجات شركة (ال جي) 2017- 2018. وشملت الدراسة على النتائج والاستنتاجات التي توصل اليها الباحث.

- اتخذت نماذج العينة سياقات وأشكال وعلاقات ترابطية متجاوزة السياقات والأشكال التقليدية في الانموذج الاول وبنسبة 50%. فضلاً عما جاء به الأنموذج (2) من شكل غير مالوف شكلي وطبيعته الاستخدامية وبنسبة 50% لاتخاذه سياقاً وشكلاً مغايراً حقق فيه مبدأ الجودة في الاستخدام.

اما أهم الاستنتاجات:

- تستجيب كفاءة المنتجات، نتيجة لاستجابتها للأنواع مختلفة من سياقات الجودة، وتحقيقها الأغراض المرتبطة بطبيعة ادائها. فالإحساس بالكفاءة في هذا الجانب، يرتبط بشكل مباشر بالاستجابة العالية لمدخلات الأداء الوظيفي لنوع سياقات الجودة، والتي ترتبط بالشعور بالرضا الذي يستمده المستخدم من قدرة المنتج على تحقيق الأهداف بجودة وكفاءة عالية، ونتيجة الإحساس بالرضا.

الكلمات الدالة Keywords: الجودة، التصميم، منتج صناعي، ميزة تنافسية.

1. المقدمة(Introduction)

ان الجودة مفهوم اساسي ومهم في تعزيز ميزة التنافس، وتنافسية المؤسسات الخدمية، وذلك لان لها دور فعال في تحسين المؤسسة الخدمية، كما تعزز ثقة المستهلك والتفوق في السوق والقدرة على ارضاء جميع أذواق المستهلكين. فبعد التطور والانفتاح في جميع المجالات تنامت عوامل التغير وأصبحت المنتجات أكثر تنوعاً وانتاجاً وتعقيداً وتدفقاً حراً، ولكن حالات التغيير المفاجئة قد تحدث حالة من الإرباك. فإن حالات

[1] وزارة التربية، معهد الفنون الجميلة، alaagumar33@gmail.com

التغيير تلك ستدخل التصميم والمستخدم بأشكاليات مختلفة، الأمر الذي يدفع بالبشر الى سبر أغوار هذه التغييرات والتحولات، ومحاولة الوصول الى مدياتها، والتعرف على أداء الانظمة التصميمية للمنتجات الصناعية. وبذلك تبلورت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: كيفية تحقيق الجودة في تصاميم المنتجات الصناعية بشكل فاعل ومؤثر على العملية التنافسية؟ فيما جاءت أهمية البحث لتقدم صورة واضحة عن مفهوم الجودة في تصميم المنتج الصناعي وانعكاسه على تحقيق الميزة التنافسية كونه يمثل قاعدة تنظيرية يمكن الافادة منها في التطبيق العملي لتحقيق الفائدة والمنفعة للفرد والمجتمع. كما ان البحث يهدف إلى اظهار السياقات التصميمية للمنتج وانعكاسه على الميزة التنافسية. اما حدود البحث فقد تحددت بدراسة فاعلية الجودة في تحقيق ميزة التنافس للمنتجات الصناعية. لمنتجات (LG) الكهربائية والالكترونية المنزلية. للمدة الزمنية من 2017- 2018

تحديد المصطلحات: Terminology:

الجودة:Quality تعرف الجودة بانها فلسفة تشمل كافة النشاطات تؤدي احتياجات وتوقعات المتلقي والمجتمع باكفأ الطرق واقلها تكلفة عن طريق الاستخدام الامثل للطاقات بدافع مستمر للتطوير.(p2 judat, mahfuz ahmd,2009)

ويرى بعض العلماء أن الجودة بانها المطابقة للمواصفات، في حين ان آخرين يرون انها الملاءمة للاستخدام، اما فريق ثالث فيرى انها المكانه أو الرفعة أو التميز، وأصبحت الجودة قضية استراتيجية.(2003. p92 Russell, R. & Taylor, B)

التعريف الاجرائي للجودة: وهي عملية اظهار أو ابراز الاشكال بطريقة تتمايز بها عن سابقاتها.

التعريف الاجرائي للمنتجات الصناعية: كل شيء مادي تم تصنيعه من قبل الإنسان ، كالأجهزة والتطبيقات والخدمات والاثاث، وتجمع بين مثيرات تصميمية مسموعة ومصورة ومتحركة ويمكن توظيفها، وتحقق الغرض المنفعي والجمالي.

الميزة التنافسية: هي الوسيلة التي تمكّن المؤسسة من تحقيق التقدم مع الآخرين. (Thamer al-Bakri, 2008, p. 192) كما تعرف بانها المهارة أو التقنية التي تتيح للمؤسسة التصميمية إنتاج منافع للمستهلكين تزيد عما يقدمه الآخرون. (Samia Sarhan, 2011, p. 34)

التعريف الاجرائي للميزة التنافسية: قدرة المؤسسة التصميمية على تحقيق أقصى درجات الدعم للجوانب الوظيفة والجمالية والاقتصادية للمنتجات الصناعية على ان تكون الافضل من المنافسين في واحد أو اكثر من ابعاد الاداء الاستراتيجي (الابداع، المرونة، التكلفة ...).

2- مفاهيم الجودة وخصائصها:

لقد حظيت الجودة بجانب كبير من الاهتمام الى الحد الذي جعل المفكرين يطلقون على هذا العصر – عصر الجودة – ومن أولئك رائد الجودة الامريكي (جوران Joran) ، حيث يقول: " ان القرن الحادي والعشرين هو قرن الجودة اذ اصبح المستهلك أكثر وعياً ودراية واهتماماً بالجودة باعتبارها مطلباً أساسياً لعالم متغير". (Almadairis, Abdul Rahman Ibrahim, 2004, p9) وقد اصبح تطبيق المواصفات اداة

فاعلة لنقل التكنولوجيا وتطوير جودة المنتج للمنتجين المحليين لدخول الاسواق الخارجية وللحفاظ على مواقعهم في السوق الداخلية. (Jerome Stolentz, 1981, p. 269)

وتُعَدُّ الجودة احدى الركائز الاساسية لأنموذج الادارة الجديدة التي تولد لمسايرة التطورات الدولية ، ومحاولة التكيف معها اذ بالامكان القول ان الجودة هي التحدي الحقيقي الذي ستواجهه الامم في العصور القادمة. (Ibrahim Mohamed Ahmed, 2003, p9) ولقد اصبح مفهوماً انه اذا كانت منتجات لشركة تملك جودة نوعية فإن هذه المنتجات تصبح قادرة ايضاً على المنافسة في الاسواق الدولية. (Muller , Brockman , J. 1995, p.225)

إن ما يظهر التحولات التنافسية المتلاحقة سعي المؤسسات إلى السيطرة على مصادر التميز التنافسي، لذا كان لزاما أن تسعى إلى التطوير المستمر ، لتحقيق تميز وبقاء واكتساب ميزات تنافسية قوية ودائمة، وتعد الجودة مدخل استراتيجي اذ نالت اهتمام واسع ، حيث أضحت سبيلا وهدفا ووسيلة فعالة للتنافس وتحسين سمعتها في السوق، باعتبارها مصدر جذب العديد من الزبائن والمستهلكين ووسيلة تلبية حاجاتهم ورغباتهم.

وتساهم الجودة الشاملة في ضمان استمرار تحسين مستوى المنتجات ، اذ انها تمثل سبباً لقبول المنتج ونجاحه ، وهي شرط للتنافس، فمن أهم عوامل نجاح وتفوق المؤسسات الرائدة هو تميزها النسبي في الجودة. (Maryam Bay and Abdul Qader Bryanes, 2016, p. 106)

وعليه فقد يعتمد التميز في اداء المنتجات على مبادئ الجودة إذ يؤكد(Arthur D.Little) على وفق دراسة قام بهاعلى عينة تضم 500 شركة أمريكية أن برامج الجودة لها تأثير على قدرتها التنافسية، فالقيم الجوهرية لإدارة الجودة المعدة بمبادئ ناجحة، يمكن أن تؤدي إلى اداء ناجح.

خصائص الجودة : للجودة خصائص تميزها من أهمها :

* خاصية فائقة : الجودة تعني التفوق .
* خاصية قائمة على المنتج : التعامل مع اختلاف خصائص المنتج وجودتها .
* خاصية قائمة على المستخدم : قدرة المنتج على ارضاء توقعات ورغبات المستخدم .
* خاصية قائمة على التصنيع : تعني الجودة مطابقة لمواصفات تصميم المنتج .
* خاصية قائمة على القيمة : المنتج الاكثر جودة يلبي حاجة الزبائن بالسعر الملائم .

ويعَّد توفير خصائص الجودة وتلبية احتياجات المستهلكين امراً حيوياً ، ليس فقط بين الشركة وغيرها بل أيضاً ضمن الشركة نفسها ، ففي بعض الشركات يتوفر في كل قسم سلسلة من الموردين ومن الزبائن، ويؤدي الخلل في أي جزء من هذه السلسلة لحدوث مضاعفات ، مما تسبب اخطاء ومشاكل ، ومن أهم الاجراءات لمعالجة هذا الوضع ما يعرف بضبط الجودة من الداخل، وتشمل نماذج أساسية لقياس الجودة هي :

* ضبط (رقابة) الجودة Quality Control
* ضمان Assurance
* نظام ادارة الجودة (QMC) Quality Management Control

* ادارة جودة شاملة (Total Quality Management(Guy Laudoyer , 1998 ,p.12

3- تطورجودة المنتج الصناعي.

تُعدَّ التطورات في جودة المنتج سمة من سمات عصرنا وإحدى مميزاته، فقد اغنت معطياتها تفاصيل الحياة بمجالاتها وتتقدم في كل يوم مستثمرة الاكتشافات العلمية المذهلة. ولا شك أنها إحدى الوسائل للمعضلات التي تواجه عمليات التطور. فالتكنولوجيا تعني قدراً كبيراً من الفعاليات لاتساع مضامينها العلمية، فالمفهوم السائد للتكنولوجيا بين شرائح اجتماعية هو كل ما يمت للآلة واستعمالاتها بصلة. ويذهب البعض الآخر ابعد من ذلك ليقول هي الأدوات التي يستخدمها الإنسان في أداء عمله أو وظيفة لإشباع حاجات مادية ومعنوية سواء أكانت على مستوى الفرد أم المجتمع. (alsuwfiu, Abdullah Ismail: 2005, p. 84)

اذ تشكل التكنولوجيا المتقدمة واحدة من ابرز سمات المعاصرة تبعاً للدور الكبير الذي تضطلع به في تطور الحضارة الانسانية المعاصرة، وتسهم في تكوين صيرورتها ، ولها اسهامات بشكل واسع (p731 albaziei. saed : 1998)

وهذا ما شجع إنتاج المزيد من المنتجات واكتشاف مواد جديدة وطرق إنتاج حديثة،

فالتطور التكنولوجي يرتبط بمدى وعي المصمم بالمجتمع، وان تطور جودة منتج هو نتيجة تفاعل بين المبتكر وما يحيط به من أشياء ، والتطور يتمثل في "ايجاد ترابطات جديدة ذات معنى ، وامكانيات موسعة ومفصلة" (Donald, J., Tamarings, and Carl Nasab, 2002, p. 26)

4- فاعلية الجودة في ايجاد الميزة التنافسية للمنتج الصناعي.

أن الهدف الأساس من تطوير وظائف المنتج الصناعي تتمثل في تحقيق أقصى درجات الدعم للوظيفة بنحو كبير من الجودة مع تعزيز عنصري المتانة والامان بحيث يتناسب ومتطلبات المستخدم، لذا فإن التحولات التي أحدثتها فاعلية الجودة في بنائية المنتج الصناعي يأخذ سياقات جديدة فيتيح للمواد الجديدة امكانية انتاج أشكال يضفي عليها طابع المرونة العالية.

فإن التطورات التي حدثت في المادة جعلها تمتلك مواصفات وخصائص تتسم بالذكاء عند صياغتها بأساليب تصميمية أكثر حداثة وتطوراً وجودة بكل معطياتها الفنية وطروحاتها الفلسفية.

أن تصميم المنتج الصناعي اتخذ سياقات جديدة مختلفة لما كانت عليه لاستلهام معطيات حديثة، كما ان ضغط البيئة أمام المصمم سيسهم في الارتقاء بالفكر التصميمي نحو أفاق واسعة ورؤية جديدة يتغير معها مفهوم الوظيفة عما هو مطروح حالياً، وتتخذ بنائية الشكل للمنتج حالة عدم الاستقرار والثبات لينطوي على حالة من الديمومة والنمو وبمرونة عالية وجودة كبيرة في طرح مفاهيم جديدة على مستوى الشكل والوظيفة.

فالمواد الجديدة والمستحدثة قد تم اعطائها شيئاً من العقلانية عما سبقها من المواد التي كانت تحتاج الى مكونات عديدة لتلبية وظيفة محددة، لذا فقد سمحت فاعلية الجودة المتقدمة بتلبية نفس الوظيفة وبمكونات أقل، وغدت الحياة تنظم أكثر من خلال استخدام الأجهزة اذ تؤدي الى تغيير في أسلوب ونمط المعيشة وعدها أهم انجازات هندسة التصميم. شكل رقم (2)

شكل (2) اجهزة شركة (LG)المنزلية الذكية ذات الجودة العالية

فقد اصبحت الجودة عاملاً مهماً في اختيار المستهلك ، لذلك ينبغي أن تأخذ بالاعتبار كيف يعرِّف المستهلك الجودة ، يقول (ادوارد ديمنج W. Edwards Deming) (كاتب ومحلل) المستهلك هو جزء مهم في خط الانتاج ويجب أن تهدف الجودة الى تلبية حاجات المستهلك " ، ومن وجهة النظر هذه فإن جودة المنتج تتحدد بما يريده المستهلك وما يرغب في أن يدفع ليحصل عليه ، ولأن المستهلك لديه العديد من الاحتياجات فإن توقعاته عديدة للجودة . ومن هنا تؤدي بنا هذه النتيجة الى تعريف الجودة والبحث في مدى ملائمة السلعة والخدمة للأغراض التي وضعت لأجلها أو مدى ملائمتها للاستخدام . فعند تصميم السلعة أو الخدمة يجب الاخذ بعين الاعتبار مدى تطابقها واحتياجات المستهلكين .

في العلاقة التجارية يتم التركيز على المستهلك وهنا يبرز عامل الجودة ، وينظر المستهلك للجودة من خلال ما تقدمه المنتجات والخدمات وأنشطة المنظمة بصورة موائمة ومناسبة لاستخداماته ، ويقصد بموائمة المنتج (سلعة أو خدمة) للاستخدام هو أن يكون هذا المنتج قادراً على تلبية حاجة المستهلك بصورة ترضي هذا المستهلك وتحقق لديه الرضا عن منتج المؤسسة ، وينبغي أن تراعي رضاه في خصائص المنتج ، وفي سعره وفي أساليب ترويجه ، وفي تقنيات وآليات توزيعه وايصاله .

اذ ان المنتج هو صورة للمنظمة أو المنشأة أو الجهة المنتجة وهو الذي يمثلها في الاسواق ويبني المستهلكون وجهات نظرهم وآرائهم بالمنظمة وادائها بناءً على آرائهم في منتجاتها ومستوى رضاهم عن جودتها (Abu Fara, 2012, p. 104) .

ويشهد العالم حدوث تحولات وتطورات هامة ومتعددة ، ولاسيما في العقود الاخيرة ذات ابعاد تكنولوجية ، كان للبعد الاقتصادي الحظ الاوفر فيها ، نتيجة لتحرير التجارة وتنامي غزو المنتجات الاجنبية ، وتحول المستهلك المحلي الى عالمي متشدد في متطلباته وتطلعاته بفضل هذا العصر الجديد ، وسطو الانترنت ، فكل هذه العوامل وغيرها اججت من قدرة المنافسة وعقدت من مساراتها ، وولدت بالمقابل أوضاعاً لم تكن معروفة من ذي قبل تطالب الادارة المعاصرة بموجهها البحث عن سبل ونماذج وآليات تمكنها من مواكبة التطورات ، ومن بينها الجودة، اذ اثبتت جميعها كفاءة عالية في مواجهة متطلبات هذا الزمن الجديد والوفاء بمستلزماته ، ولاسيما لدى مؤسسات الدول المتقدمة التي اتقنت تطبيقاتها بنجاح . وعلى الجانب

الاخر غالباً ما يشار الى مؤسساتنا العربية بالعاجزة تنافسياً وتدني في جودة منتجاتها ، (Aishawi, Ahmed, 2013,p13)

5- مؤشرات الاطار النظري;THEORETICAL FRAMEWORK INDICATORS

1- إن المنتجات على أختلافها شهدت وتشهد كثير من تحولات مظهرية منقادة وفق أساليب التطور وفاعلية التصاميم اذ ظهرت من خلال التحول الذي يلجأ إليه المصمم وأساسه الجودة في الاحتواء والتوليف للعناصر والاختلاف في صفاتها اذ يسهم وبشكل كبير في تأسيس معالجات شكلية أو حركية.

2- إن عملية بناء او تكوين الشكل في تصاميم المنتجات تكون في الغالب متولدة من البيئة التي وجدت بها، أي من خلال مجموع القيم ، إذ تؤثر البيئة المحيطة بشكلٍ ما على المتلقي ليظهر تقبلات تتفق مع تلك المنتجات.

3- ان مفهوم الجودة ودرجاتها في بنية المنتجات يرتبطان بمفاهيم الفكرة والقدرة الابداعية لايجاد حلول مبتكرة لمشكلات النظام التصميمي القائم.

4- اثبتت ميزة التنافس كفاءتها اذ امكن تطبيقها في الشركات والمؤسسات. فالميزة التنافسية بكل معطياتها موجهاً يفرض قوانينه في اجراء تحول الانظمة كذلك دافعاً للمصمم الصناعي للابداع والإبتكار.

5- تسهم الجودة في تكوين مستحدثات تصميمية بإشتراطات تواكب متطلبات العصر وسهولة تعامل المستخدم مع المستحدث التصميمي وعلى كافة الأصعدة التداولية والإدراكية والحسية، التي يستطيع كل فرد القيام بها.

6- منهج البحث(Research Methodology):

اتخذ البحث الحالي المنهج الوصفي في تحليل العينة.

مجتمع البحث(Scope of research)

اشتمل مجتمع البحث على المنتجات ذات الصفات الأدائية والشكلية المتوافقة مع موضوع وهدف الدراسة للمدة من 2017-2018، وقد تم اعتماد شركة (ال جي)

فرن ميكروويف ذكي	LG	كوريا	8	1	2018-2017
هاتف محمول ذكي	LG	كوريا	12	1	2018-2017
المجموع			20		

الجدول (1) يظهر مجتمع البحوث

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عينة البحث:Sample :

قام الباحث بإختيار عينة بالطريقة القصدية من مجتمع البحث الأصلي وقد مثلت نسبة المنتجات (10%) من مجتمع البحث الاصلي والبالغ (20) منتجاً، وذلك لإختيار النماذج التي تخدم هدف الدراسة والأقرب الى تحقيقها والبالغ عددها (2) نماذج.

انموذج (1) فرن الميكروويف الذكي.

شكل (1) الهيأة الخارجية لفرن الميكروويف الذكي

الشركة	LG
المنشأ	كوريا
سنة الصنع	2017
النوع	فرن الميكروويف الذكي نيوشيف ™
المواد المستخدمة	الزجاج العاكس والالمنيوم
الابعاد	ابعاد الارتفاع 25,4سم عرض 54,7سم عمق 35,6سم
اللون	الابيض والفضي

إتسمت أنماط الأشكال المستخدمة في فرن المايكروويف بكونها هندسية منتظمة، اذ كان تصميم المايكروويف بشكل متوازي مستطيلات اعطى ايحاءاً بالثبات والاتزان اذ اعتمد المصمم في تصميمه نظاما حقق الفكرة للعمل التصميمي ،وقد حاول المصمم ايصال مبدأ النظام في تصميم المنتج للمتلقي عن طريق وظائف وشكل المايكروويف، وذلك من خلال واجهة المايكروويف تحوي شاشة تشغيل لمسية التي ساعدت على الاطفاء والتشغيل والتحكم في درجات الحرارة والتحكم في المدة الزمنية (الوقت) وقد كان موقعها في الواجهة الامامية.

أما باب المايكروويف فقد أحتل الواجهة الامامية للمايكروويف وكما موضح بالشكل ادناه أما الفضاء الداخلي للمايكروويف فقد تم استخدام القرص الدوار وذلك لتوزيع الحرارة بصورة متساوية على الطعام

لتسخين الطعام، فقد جهزة بتقنية إل جي سمارت إنفرتر، تستخدم أفران الميكروويف نيوشيف ™ إمدادات خطية دون انقطاع من الطاقة لطهي الطعام بشكل متساو أو إعادة تسخينه أو تذوبيه .كما تتميز بطاقة تصل إلى 1200 واط كحد أقصى لطهي الأطباق بسرعة.

كما أن أسطواناتها المستقرة سداسية توفر استقرارا أكبر مع ست نقاط دعم لها، وتسوية مسألة الانسكاب المحتمل عندما لا تكون حاويات الطعام متمركزة تماما .كما ان المصباح الداخلي موفر للطاقة والذي هو أكثر إشراقا ، يتيح للمستخدمين مراقبة طهي بسهولة.

ظهر الميكروويف بطبقة طلاء داخلية لزيادة النظافة .إن طلاء إيسكلين ™ المضاد للبكتيريا، مما يؤدي إلى القضاء على 99.99 في المئة من البكتيريا الضارة، للمساعدة في الحفاظ على نظافة الفرن.كما وظف المصمم مقبض لفتح المايكرويف والذي ساعد على غلق وفتح المايكرويف .إن المقبض المصمم على شكل جيب مصمم هندسيا يوفر راحة المستخدم . كما ان شاشة التوقيت تعمل على ادراك الوقت المخصص مع وجود مواضع للأرجل لغرض اسناد المايكرويف ،كما استخدم التباين في القيم الضوئية في الشاشة اللمسية عند تصميمه للمايكرويف وبذلك فقد حقق نظاما اعتمد التباين، كذا الحال عند تصميمه علامة شركة LG والتي كانت بلون فضي مما جعل صفة السيادة واضافت بذلك جمالية اكثر للمنتج .

وعلى مستوى الخصائص الصوتية للأنموذج فقد اظهرت تلك الخصائص قيمة توظيفية فاعلة سواء اكان على مستوى الوظيفية وإبرازها وتعزيزها لدورها ضمن الانموذج وعلى مستويات عدة ضمن التعريفية لها وللمهام التي تنجزها ، ام على مستوى التحفيز الذي يمكن ان تحدثه لدى المتلقي ، اذ اتخذت ضمن الانموذج نغمة خاصة يمكن من خلالها التعرف على وظيفة المايكروويف.

كما ان الخصائص الحركية اخذت دورها ضمن الانموذج وما يمكن ان تولده من اثارة عبر مستوياتها الايهامية والفعلية ، ضمن حدود تلك الخطوط العمودية والأفقية المؤلفة من تشكيلات المرآة العاكسة الذكية ، اذ اخذت بأبعاد توظيف شاشة الكترونية يعطي فاعليته التأثيرية والوظيفية ، اذ اعتمد المصمم على تحقيق الوظيفة والشكل الجمالي للأنموذج ، العلامة LG المعروفة بمنتجاتها وكفائتها وسهولة الاستخدام اذ انه من خلال كل ذلك يتم انتقاء المتلقي للمنتج ،،فضلا عن اختيار اللون ساعد على تحديد الكتلة التي يشغلها المنتج وبروز لونه واعطاءه هيئة جمالية كما أن استخدام خطوط في البوابة الزجاجية للمايكرويف وتأطيرها بخامة من الزجاج تحدد فيه شكل البوابة ،أذ ساعد الزجاج الموظف في بوابة المايكرويف على رؤية ومراقبة الطعام أثناء التسخين ، فضلا عن سهولة استخدام الازرار في الشاشة اللمسية المزود بها المايكرويف كل ذلك أدى الى اقناع المتلقي والمستخدم وبالتالي انتقائه للمنتج (المايكرويف.

وبذلك تحققت الرسالة التعبيرية للمتلقي ومن خلال ما تقدم احتوى النظام التصميمي للمنتج دلالات تعبيرية في الاجزاء المختلفة من المنتج حققت الجذب البصري وبالتالي أقناعه بجودة المنتج وتقبله له.

فقد اظهر التأثير للخصائص الشكلية قدراً كبيراً من التأثير عبر ما اتخذه الانموذج من هيئة فاعلة اظهرت حديثة في التكوين والتشكيل بشكلها العام فضلا عن ابتعادها عن الرتابة في التشكيل.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وصف وتحليل الإنموذج (2) هاتف محمول ذكي.

شكل (2) يوضح فيه هاتف محمول ذكي

المصدر (https://www.behance.net/gallery/244692/Concept-Phone-Mobile-Script)

الشركة	LG
المنشأ	كوريا
سنة الصنع	2018
النوع	هاتف سكريبت
المواد المستخدمة	البلاستك ، المعدن ، الزجاج
اللون	الاسود والرصاصي
الابعاد	130×35ملم الشاشة الداخلية المتحركة 130×280ملم

ان أحتواء الأنموذج على مقومات تصميمية جعلته يتسم بميزات تصميمية مستحدثة في ادائه الوظيفي، مثل الشاشة الرئيسة ووحدة المعالجة المركزية ذات الثماني نواة، وحجم الذاكرة، ودقة الكاميرا، والأنواع المختلفة من المستشعرات ذات الوظائف المتعددة (مستشعر بصمة الأصابع، نبضات القلب، الايماءة الاقتراب، الألوان---الخ)، دوره الواضح في جودة وتميز هذا الأنموذج عن الأنواع السابقة من الهواتف النقالة على مستوى التحولات التكنولوجية وتأثيراتها الفاعلة في بنائه المادي والأداء الوظيفي، اذ أن الجودة الوظيفية والأدائية لهذا الأنموذج عززت المستويات النفعية واثراء مدياتها التي يقدمها للمستخدم، عبر استخدام مقومات تصميمية جديدة ومتطورة افرزتها التحولات التكنولوجية عالية المستوى في الانتاج الصناعي التي افرزتها الملاءمة ، مما نتج عنه مغايرة صيغ توظيف التكنولوجي في تصميم وظائف الأنموذج على مستوى الجزء والكل التصميمي والذي منح الأنموذج تحولاً واضحاً في طبيعة السياقات الأدائية.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فقد وظفت التقنية في هذا النموذج احساس مادي حقيقي للخامات المستعملة لتحقيق صفات ايحائية معينة لتوحي بخفة الوزن لتلافي الوزن الكبير المكون للجهاز، مع اعتماد الاتفاق التكويني للجهاز والخامة التي صممت له وبتاثير مباشر على التصميم كونها مؤثرة ومتاثرة بالبيئة المحيطة بالتصميم او على المستوى المعنوي لما تحتويه من اثر لبيان الخصائص الهندسية الظاهرية، والجوانب الجمالية لتكون صيغة ملموسة ومحسوسة تنسجم والصيغة التعبيرية التي وظفها المصمم بنضج ووعي فني كامن لتتناسب مع وظائف الهاتف، ونلاحظ اهمية القيمة الضوئية ومقدار انعكاسها من على سطح الهيكل الخارجي للهاتف، مما يدل عل كونه سطح ناعم الملمس يعتمد تاثيره على نوع الخامة المستخدمة بتوضيح الاتفاق التكويني للجهاز والملمس الذي صمم له وليعطي الاحساس الحقيقي للخامات المستخدمة وليؤدي تاثيره المطلوب بالنسبة لعلاقته مع العناصر البنائية الاخرى او تاثيره على المتلقي ساهمت في تحقيق العلاقات الرابطة للشكل وصفاته المظهرية ممثلة باللون وشكل والاتجاه والملمس وغيرهما من عناصر البناء الاخرى التي تمتلك الفعاليات الواسعة لاثارة الجذب. شكل (3).

شكل (3) يوضح توظيف خامات ذات صفات معينة

المصدر (www.behance.net/gallery/244692/Concept-Phone-Mobile-Script)

اذ ان فاعلية الأنموذج على مستوى الأداء الوظيفي، ارتبط بدوره بميزة جديدة اتخذت مساراً مغايراً من خلال قدرة البطارية في التشغيل والعمل لساعات طويلة، وقصر الزمن لشحن البطارية، الأمر الذي أسند بدوره الاستخدامية في الأداء الوظيفي، كما أن ما يمتلكه هذا الأنموذج من ميزة تكنولوجية، متمثلة بالكاميرا الأمامية والخلفية وامكانيتهما في تسجيل الصور والأفلام تصل الى (30) اطار في الثانية ، ما أضاف تحولاً جديداً في امكانية الأنموذج على المستوى الأدائي في التعدد والأثراء الوظيفي النفعي ما أسهم بتوليد قفزة في فلسفة الفكر التصميمي لهذا الأنموذج على وفق التوظيف التكنولوجي لتعزيز جودة الوظائف الأساسية ، والذي كان مغايراً في طبيعته الأدائية على مستوى التقاط الصور وتسجيل الأفلام في الكاميرا الأمامية والخلفية لهذا الأنموذج شكل (4)

شكل (4) يوضح بعض اجزاء المنتج

المصدر (www.behance.net/gallery/244692/Concept-Phone-Mobile-Script)

فالصيغ الأدائية على مستوى التعدد والأثراء الوظيفي من حيث الجودة والأصالة وفاعلية وكفاءة الأداء، جاءت منسجمة مع المميزات الأدائية والتكنولوجية في تصميم وتقويم الأنموذج لجعله ذا صفة مميزة تمثل أسلوباً تصميماً مستحدثاً في الكثير من حيثياته التي جاء بها عن الأساليب التصميمية للمنجزات الصناعية المشابهة لها ومن نفس الجنس.

اذ أن الفلسفة التصميمية التي تجسدت في النموذج، اثبتت قدرتها الابداعية من ايجاد تصاميم صناعية جديدة ومميزة تحاكي رغبات واحتياجات مستخدم العصر الحالي وما يتطلع أليه مستقبلاً. فالأسلوب التصميمي الذي اعتمد في بناء الأنموذج ككل موحد في قيمه الظاهرة على تكوينه الشكلي، وميزاته الأدائية على مستوى البناء الداخلي له الأثر في ابراز جمالية واجهة الأنموذج وتأثيراتها في سلوكية المستخدم، جاءت نتيجة للتحول في مفاهيم الفكر والمادة والتقنية وتلافيها في خطوطها التصميمية مع مستويات تكنولوجية وتقنية أكثر تطوراً كالذكاء الاصطناعي، والحياتية، والالكترونية... والتي أسهمت بتلاقيها معاً الى تحول في أغلب مفرداته التصميمية، وهذا أدى الى توليد متعة واثارة في التفاعل مع الأنموذج، نابع عن جمالية التكوين الجديد، وما يقدمه من جودة وظيفية جمالية على شاشة عرض المعلومات.

النتائج:(Discussion of Results)

1- تبنى المصمم الصناعي في النماذج 1- 2، اي بنسبة 100% من عينة البحث، سياقات تصميمية حديثة تمثلت في محاولة تبسيط تناول وتوظيف التقنية الحديثة تتسم بدرجة عالية من التعقيد، وطرحها بشكل سلس وسهل مع الحفاظ على علاقة المزاوجة بين شرطية الجودة والميزة التنافسية، وبجودة تسهم في تذليل الصعوبات التي تعترض عملية تفاعل وظيفي بين المنتج والمستخدم وانعكاسات ذلك على ميزة التنافس.

2- حققت جودة وظيفة المنتج تطوراً ملحوظاً للنماذج جميعاء تجاوز ما متعارف عليه سابقاً، وكان نتيجة منسجمة مع طبيعة التطورات الحاصلة مع دخول التكنولوجيا الذكية بزخم وقوة الى مجالات التصميم الصناعي، اذ اصبحت الوظيفة لاتقتصر على الجهد العضلي والاداء اليدوي، وانما تجاوزته الى التفاهم والتفاعل، وهي حالة جديدة تدخل ضمن مفاهيم الجودة ، وهذا اسهم بشكل كبير في تلبي الحاجات الانسانية بصورة معاصرة تنسجم مع معطيات الجودة.

3- اتخذت نماذج العينة سياقات وأشكال ذات جودة عالية وعلاقات ترابط متجاوزة السياقات والأشكال التقليدية في الانموذج الاول وبنسبة 50%. فضلاً عما جاء به الأنموذج (2) من شكل غير مالوف من ناحية البنية الشكلية وطبيعته الاستخدامية وبنسبة 50% لاتخاذه سياقاً وشكلاً مغايراً حقق فيه مبدأ الجودة في الاستخدام.

4- تم توظيف مواد لدائنية وعناصر وسبائك المعادن وبسياقات جديدة متطورة ذات جودة وخصائص عالية المستوى في تصميم وتصنيع نماذج البحث، وبنسب 100% تعزيزاً لبنائها الشكلي وترسيخ متانته المادية، والأدائية في الاستخدام، أثناء التعامل مع المنجزات الصناعية.

5- حققت جودة المواد الموظفة في النماذج سياقة المرونة الشكلية الفعلية نتيجة الانطواءات الحركية في النماذج وذلك لتوظيف مواد لدائنية نتج عنها بنية قابلة للطي.

الإستنتاجات(Conclusions)

1- يعبر المنتج عن وظيفته الظاهرة لوضوح السياقات والأبعاد الوظيفية في مظهريته، من وضع الاعتبار للقدرات المعرفية للمستخدمين لتكون الدلالات الظاهرة معبرة عن مستويات الأداء .كما أن إحساس المستخدم بقيم الجماليات الوظيفية الظاهرة، يكون نابعا من قدرة المنتجات على توافق تلك المستويات مع المتطلبات الأساسية لاحتياجات المستخدم، وإسنادها للفكرة الأدائية التي يرجوها المستخدم منها.

2- تتحقق كفاءة المنتج، نتيجة لاستجابته للأنواع مختلفة من سياقات الجودة، وتحقيقها الأغراض المرتبطة بطبيعة ادائها. فالإحساس بالكفاءة في هذا الجانب، يرتبط بشكل مباشر بالاستجابة العالية لمدخلات الأداء الوظيفي لنوع سياقات الجودة، والتي ترتبط بالشعور بالرضا الذي يستمده المستخدم من قدرة المنتج على تحقيق الأهداف بجودة وكفاءة عالية، ونتيجة الإحساس بالرضا.

3- ان من المقومات التي يمكن ان توجه سلوك الفرد الى الاقناع ، هو ما يحمله المنتج من سياقات الجودة التصميمية ، اذ يأخذ ذلك الجانب قدرا كبيرا من التنافسية الاختيارية لاقتناء المنتج الجيد بالنسبة للأفراد الذين يطمحون لإبراز الجودة من خلال حصولهم على مثل تلك المنتجات .

4- ان تحقيق أسس الجودة وعلاقة الانسجام الشكلي لنماذج العينة جاء بفعل تحول سياقات فكرية في التصميم وايجاد آليات بديلة تسهم في تحقيق الميزة التنافسية.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ووفقاً للنتائج والإستنتاجات توصل الباحث الى التوصيات:

1- يوصي الباحث ذوي الاختصاص أعتماد الجودة كاستراتيجية تصميمية بما يسهم في تطوير المنتجات الصناعية، والتواصل مع المحيط العالمي والإندماج في المجتمع العالمي الجديد، مجتمع التقنيات.

2- على ذوي الاختصاص التعرف على آخر الإجراءات الوظيفية والشكلية والاستخدامية للتعامل مع طبيعة المنتجات وكيفية إجراء عمليات الجودة عليها.

المقترحات:(Proposals)

أما أهم المقترحات التي قدمها الباحث من خلال هذه الدراسة هي: اجراء دراسات مستقبلية تتناول

1- إجراء دراسات تكمل ما بدأه هذا البحث يؤخذ بالحسبان التطورات المتسارعة وانعكاساتها على جميع المستويات لبناء قواعد معرفية.

2- دراسة الجودة على مستوى تفصيلي، كأن يكون على مستويات (وظيفية، جمالية، سلوكي، نفسي، فيزيائية، كلف).

References

1. Abu Fara, Yousef Ahmed, Electronic Marketing (Elements of Marketing Mix via the Internet), 4 Dar Wael Publishing and Distribution, Amman, Jordan, 2012.
2. Alaa Ismael Gumar: Balanced performance and structural mechanisms in industrial product design systems, Journal of the Academy, Baghdad University College of Fine Arts, No. 87, 2018
3. Alaa Ismael Gumar: Physical forces and their role in showing the formal values of industrial products, Journal of Academic, Baghdad University, Faculty of Fine Arts, Issue 54, 2010
4. Aishawi, Ahmed, Total Quality Management (TQM) Theoretical, Applied and Organizational Basis in Commodity and Service Organizations, 1, Dar Al-Hamed Publishing and Distribution, Algiers, 2013.
5. albazieiu. Saad: From the poem to the prose poem to clarify some of the references of the contemporary poem in Khulij and Arabian Peninsula, the symposium of aggression, research and the proceedings of the symposium, publisher Foundation Award Babtain Kuwait 1998.
6. Almudiris, Abdul Rahman Ibrahim, Quality Management in Education, Arab Center for Educational Training of the Gulf States, Riyadh, Saudi Arabia, 2004.
7. Donald, G., Tramings, and Carl Nasab, Foundations and Tools, Tn: Munir Hourani, University Book House, United Arab Emirates.
8. Guy Laudoyer , La Certification ISO 9000 , UN Moteur Pour La qualite , Editions D'Organisation , Paris , France , 1998.
9. Ibrahim Mohamed Ahmed, Total Quality Management, Dar El Wafaa Press & Publishing, Alexandria, Egypt, 2003.
10. Jerome Stolentz, Art Criticism (An aesthetic and philosophical study), Fouad Zakaria, Arab Institute for Studies and Publications, Beirut, Lebanon, 1981.
11. juduh, Mahfouz Ahmed: Total Quality Management - Concepts and Applications, Dar Wael Publishing, Amman 2009.
12. Mariam Bay and Abdelkader Bryanes: The Impact of the Application of Total Quality Management on the Development of Competitive Advantage, New Economy Journal, University of Mustanganem, Algeria, Issue 14, Volume 1-2016.

13. Mohamed Abdel Shafie, Issa: The Third World and the Arab Technological Challenge, Dar Al-Talayah for Printing and Publishing, Beirut, 1985
14. Muller , Brockman , J. Pioneer of Swiss Graphic Design , Bern , CH : Lars , 1995.
15. Russell, R. & Taylor, B., " Operation Management", 14th ed, Prentice Hall, 2003.
16. Samia Sarhan: The Impact of Environmental Policies on the Competitiveness of Developing Countries' Exports, a note presented in the requirements of the Master of Science in Economics and Management Science, International Economics and Sustainable Development, University of Setif, 2011.
17. Slaughter. Richard A, the knowledge Basc of future. Studies professional Edina CDRom foresight international, in dooroopilly, Australia, 2005.
18. Sufi, Abdullah Ismail: Modern Technology, Information Centers and School Library, Dar Al-Masirah Publishing and Distribution, Amman, 2005.
19. Thamer Al Bakri: Marketing Strategies, Dar Al Yazuri, Amman Jordan, 2008.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/41-56

Quality in Industrial Products Designs and its Reflection on Achieving Competitive Advantage

Alaa Ismail gumar [1]

Al-academy Journal …….…… Issue 94 - year 2019

Date of receipt: 29/7/2019…....Date of acceptance: 8/9/2019…....Date of publication: 15/12/2019

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

Abstract

The study (Quality in the Industrial Products Designs and its Reflection on Achieving Competitive Advantage) focused on developing the products in a way that satisfies human desires through the impact of technology on products design systems and performance enhancement. The study question is: how to effectively achieve quality in industrial products designs that influences competitiveness? The aim of the research is to show the design contexts for the product and its reflection on competitiveness. The study is limited to (LG) products in 2017-2018. The results and conclusions reached at by the researcher are included in the study.

The sample models adopted contexts, forms and relational relations transcending traditional contexts and forms in the first model by 50%. Let alone what the second model came with of an unfamiliar shape and utilization nature by 50%, because it took a different shape that achieved the principle of quality in use. The most important conclusions are:

The products efficiency responds as a result of its response to different types of quality contexts and achieves the objectives related to the nature of their performance. The sense of competence in this aspect is directly connected to the high response of the functional performance inputs for the type of quality contexts, which is connected to satisfaction that the user derives from the product's ability to achieve the objectives with high quality and efficiency, and as a result of feeling satisfied.

Keywords: Quality, design, industrial product, competitive advantage.

[1] **Ministry of Education, Institute of Fine Arts. alaagumar33@gmail.com**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/57-72

تكنولوجيا الو اقع الافتراضي وتوظيفاتها في تصميم المنتج الصناعي

فلاح حسن هادي [1]
صلاح نوري محمود [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2019/9/1 ، تاريخ قبول النشر 2019/10/1 ، تاريخ النشر 2019/12/15

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

ملخص البحث

أهتم البحث الموسوم ب (تكنولوجيا الواقع الافتراضي وتوظيفاتها في تصميم المنتج الصناعي) حول تكنولوجيا الواقع الافتراضي المستخدمة في المنتج الصناعي وبالتالي معرفة الوظائف المحققة في المنتج الصناعي على وفق معطيات تلك التقنية التي تسهم في تفعيل الصور الذهنية والتخيلية للمستخدم التي تظهر معالم التحول التقني لذلك المنتج، كما و تم تحديد المصطلحات التي تخص البحث لتوجيه القارئ ، وأحتوى الفصل الثاني الإطار النظري على ثلاث مباحث منهما أهتم الاول بالتكنولوجيا في التصميم الصناعي ، وكان المبحث الثاني يهتم بالبيئة الافتراضية والواقع الافتراضي والمبحث الثالث اهتم بالأداء الوظيفي لتكنولوجيا الواقع الافتراضي ،اما الفصل الثالث فقد أحتوى على منهجية البحث

اذ تم اختيار مجتمع البحث والذي اشتمل على شركتين للصناعات الالكترونية العالمية كما تم اختيار عينة البحث بشكل قصدي ووفقا لأهداف البحث والتي احتوت ثلاثة نماذج. كما تم تحليل النماذج وفقا لمنهج تحليل المحتوى

و التي تمخضت عن أخذ ثلاث عينات من مجتمع البحث وهو مجتمع البحث المتوفر في شركات الصناعات الالكترونية العالمية خلال مدة البحث، وفق منهج تحليل العينة، وبالاستناد على محاور التحليل المستنبطة من مؤشرات الإطار النظري كما احتوى على وصف للعينة وتحليلها وفق استمارة تحديد محاور التحليل. فيما كان الفصل الرابع محتوياً على النتائج والاستنتاجات التي توصل ألها الباحث، ومن ثم تضمن التوصيات، والمقترحات والمصادر، والملاحق وجدول مجتمع البحث.

الكلمات المفتاحية: التكنولوجيا، الو اقع الافتراضي

[1] طالب دراسات عليا، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، falah.h.hadi@gmail.com
[2] جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، salah.mahmoud@cofarts.uobaghdad.edu.iq

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المقدمة:

ترتبط التكنولوجيا ارتباطاً مطلقاً بالإنسان كونه الكائن المفكر الذي يمتلك القدرات والدوافع التي تقوده الى المعرفة العلمية التكنولوجية والتقنية فان هدفه الاساس هو البحث والتقصي والكشف عن الحقائق للوصول الى غايات تحقق له أهدافه وحاجاته بسهولة وامان، وتعد تكنولوجيا الواقع الافتراضي احدى التقنيات الحديثة التي وفرت مفاهيم جديدة لتعامل المستخدم مع المنتج بصورة افتراضية وتحقيق استخدام سهل في الاداء الوظيفي كذلك توفير في الوقت والجهد للمستخدم مما تقدم فان المشكلة تتمحور حول تكنولوجيا الواقع الافتراضي المستخدمة في المنتج الصناعي وبالتالي معرفة الوظائف المحققة في المنتج الصناعي على وفق تلك التقنية وهل تسهم تكنولوجيا الواقع الافتراضي في تعزيز الأداء الوظيفي للمنتج الصناعي وتبرز اهمية البحث الحالي بانه قد يساعد البحث الحالي في التعرف على تقنية الواقع الافتراضي توظيفاتها في المنتج الصناعي ويهدف البحث الحالي الى تحديد صيغ تكنولوجيا الواقع الافتراضي في تعزيز الاداء الوظيفي للمنتج الصناعي.

تحديد المصطلحات:

1 -التكنولوجيا: وهو علم الأساليب الفنية-التقنية، او دراسة الطرق الخاصة بالأعمال اليدوية أو الذهنية والتطبيق العلمي الفني العملي للعلم في الميدان العملي (AL-Zahawe,1995,p547)

وفي قاموس (Webster) جاءت التكنولوجيا :علم تطبيقات المعرفة، لغرض عملي او تطبيقات المعرفة العلمية لإعراض عملية في فعل معين (Webster's new collegiate dictionary , 1973، p.2348).

التكنولوجيا اصطلاحاً:

التكنولوجيا تعرف من أصلها الإغريقي (Technikan) ويعني الفعل الذي يقوم به المستخدم (Techne) (Mazin,1998,p32).

2-الواقع الافتراضي: هو فراغ خيالي غالبا ما يتجلى من خلال وسيلة معينة،

(Sherman ،2002 ،p608)

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: التكنولوجيا في التصميم الصناعي

التكنولوجيا:

أصبحت التكنولوجيا في عالمنا المعاصر إحدى المجالات الأساسية التي أخذت تركز فيها الجهود وتسخر لها الإمكانيات وتعد لها الاستراتيجيات وان التكنولوجيا انعكاس وامتداد لطبيعة الإنسان ويعتمد البحث على صفات عامة لها، حيث يذكر ان التكنولوجيا ما هي في الحقيقة إلا "مجموعة من الأعضاء الصناعية التي تشكل امتداداً لأعضائنا الطبيعية " (Watulid,1990,p12)، أذ أن التقدم العلمي والتكنولوجي وحده اساس الحضارة الحديثة ومنبع التقدم الاجتماعي دون النظر الى طبيعة النظام الاجتماعي الذي ينشر فيه العلم، وتعتمد مؤسسات التصميم والشركات على التكنولوجيا الحديثة وخاصة في عصر المعلوماتية على العلوم والتقنيات كأساس لبناء منتجاتها، فهي تتبع المنهج العلمي في تصميم خطة الفعالية التكنولوجية وتنفيذها مما يجعلها فعالية واعية للذات (Al-Minshedy,2001,p36) وان تأثير التكنولوجيا الابداعي بإحداث التغير

في ادراك الانسان المتلقي ونوع التغير الحاصل في ضوء التكنولوجيا الموظفة في التصميم وهذا ما اوجدته تكنولوجيا الواقع الافتراضي من خلال ما قدمته من منتجات صناعية وظفت لإظهار هذه التكنولوجيا الجديدة في عصر المعلوماتية والتي اصبحت من متطلبات تقنيات العصر التكنولوجية بما تحمله من اختصار للوقت والجهد والكلفة وكذلك الصفة الجمالية لمنتجاتها لذا يتحقق النظام ضمن التكنولوجيا ومن خلال فهمنا منظار يرى التجاوز لكونها اداة او وسيلة او غاية او تعبير عن سلطة الانسان في السيطرة والهيمنة، وانما كفعل موجه يقصد به الإظهار والكشف للجوهر متضمناً جميع العمليات الذهنية والممتدة في عملية الادراك والقرار في تغيير الواقع بالشكل الذي يتعدى المحدودية التي فرضتها الطبيعة على الانسان وبالتالي التعامل معها من خلال تكنولوجيا كوسيط محيط بالإنسان (Al-Suhail,1999,p42).

مما تقدم فان التكنولوجيا تلبي متطلبات وظيفية لتحقق أهداف أكثر شمولية كونها وسيلة فعل موجه يقصد به الإظهار والكشف عن منتجات جديدة والمتمثلة بتصاميم المنتجات الافتراضية كحدث تكنولوجي متفرد معتمدة معيار المعلوماتية كأساس تصنيف لها ضمن انماط التكنولوجيا وأثر ذلك على تواصلية المنتجات الصناعية عامة من خلال دورها في تغيير انماط التصميم التقليدية والتحول نحو التكنولوجيا وتوظيف اساليبها المؤثرة في التصميم.

التكنولوجيا كنظام:

النظام هو الهيكل المتكامل الذي يتكون من أجزاء وعناصر متداخلة تقوم بينها علاقات متبادلة من اجل أداء وظائف وأنشطة تكون محصلتها النهائية بمثابة الناتج الذي يحققه النظام كله، والأسس التي يرتكز عليها مفهوم النظام تجتمع في تعدد الأسباب والعوامل للظواهر المختلفة وتداخل تلك الأسباب والعوامل وتفاعلها معا بدرجات متباينة، هذا فضلا عن انقسام مصادر تلك الأسباب منها (ذاتية) وأخرى (موضوعية) والتي تتعلق بالبيئة التي تحدث فيها الظاهرة والنظام نوعان هما:

أ- النظام الكامن: يتعلق بعلل العلاقة بين الذات والموضوع.

ب -النظام الظاهر: يتعلق بتفسيره للظواهر الإنسانية وأركان قاعدة هذا النظام تركزت في (طريقة التفكير، المادة، المفاهيم، والشكل)(Abdul Qader,1997,p63).

والتكنولوجيا نظام كغيره من الأنظمة له كيان ومقومات وخصائص، وهي بالتالي نسق علمي يخضع لكل العمليات التي تخضع أليها الأنظمة العلمية الأخرى، وان وظيفة التكنولوجيا الخاصة تكمن في التحكم العقلاني في الإنسان والمادة والفضاء، فلها قسمتها المتحكمة الخاصة بها ولها معاييرها واخلاقها الموجهة أن تحقق التكنولوجيا كنظام، هي انها تتحقق من ماهيتها، أي انها تتحكم من خلال الرفض والقبول لتصل الى صفة التقليص (Knowledge and Technology.1993.p90)أي أنها ترفض ما لا يرتبط مع جوهرها كنظام وبهذا يقترب المعنى مما يعرف به النظام باعتباره الطريق في جمع المتشابهات والتفريق بين المختلفات بالطرد والعكس على التوالي وعلاقة التواصل هي الوظيفة التي تقوم بها العناصر في نظام الواقع الافتراضي، وطبقا لهذا فأن التحليل البنائي يبحث عن مجموعة العناصر وعلاقتها المتشابكة، أما التحليل الوظيفي فهو يهدف إلى اكتشاف عمليات التواصل داخل النظام نفسه كما ان التكنولوجيا قد وفرت مجالا كبيرا لظهور صفة الوظيفة في النظام الفكري والوظيفي للمنتج الصناعي وبتجليات جديدة تتجاوز القيمة التعبيرية المدركة

وتظهر تلك الخاصية في النظم التكنولوجية للمنتج الصناعي بصورة واضحة وترجع جذور ذلك الى القيم المنبثقة من الحداثة والامكانيات التكنولوجية للمنتج الصناعي (Baker1996, pp292, 294).

مما تقدم تبرز أهمية النظام من خلال تحديد أهميته في فعل التصميم بهدف تحويل الواقع الإنساني من معلومات ومعطيات تعمل على تحقيق المتطلبات الوظيفية من خلال استخدام الإنسان لتكنولوجيا معينة والتكنولوجيا كنظام تعتمد النظم الوظيفية في تصميم للمنتج الصناعي وهذا بدوره يؤشر القابليات التعبيرية والتواصلية للتكنولوجيا باعتبارها نظاما.

علاقة التكنولوجيا في تصميم المنتج الصناعي:

تأتي علاقة التكنولوجيا بالفن بصورة عامة والتصميم الصناعي بصورة خاصة منذ بداية تفكير الإنسان بالتصميم فقد امتزجت نتاجاته بالتعابير والأحاسيس، وكان النتاج نفسه إضافة إلى استخدامه الوظيفي يمثل جزء من التعبير عن إحساسه ولغته ليرمز إلى شيء آخر غير وظيفته النفعية. وقد صُنفت التكنولوجيا كفنون، واستمرت هذه النظرة إلى بدايات الثورة الصناعية وامتدت إلى أواخر القرن التاسع عشر (Cohen,1998.p128).

إن ما يربط التكنولوجيا بالفن بصورة عامة والتصميم الصناعي خاصة هو الصفة الجمالية للبناء الشكلي والوظيفي الجديد والتي تتصف بها العملية التكنولوجية في محاولتها لتحويل الكامن إلى الظاهر في ضل التكنولوجيا ، هذه الحقائق هي التي تتحول إلى نتاجات تصميمية ذات اهداف وظيفية انسانية هذا من جهة، ومن جهة أخرى فان جمالية المنتج نفسه يمهد الطريق إلى الوضوح والقناعة فضلا عن محاولات الجهات المنتجة في إضفاء طابع تكنولوجي على الأداء الوظيفي (Mehdi,2000,p8)، وإن التصميم الصناعي اكثر الحقول اعتمادا مع التكنولوجيا وتأثيراتها حيث تتحد ادائية التصميم مع القيمة آو المكانة الجمالية، والدلالات الرمزية مع النظام الإنشائي، والمعاني مع الوظيفة العملية وان هناك جيلا جديدا من المنتجات التي غيرت من الصفة المظهرية والوظيفية طبقا لمتطلبات هذه التكنولوجيا الحديثة ، ولكن هذه التكنولوجية المتطورة تشكل كذلك مجتمعا مبرمجا يعتمد بعضه على بعض، وقد يكون من الافضل اعتباره مجتمعا هرميا فالإمكانات التكنولوجية المتوفرة ألان تعطي للمصمم حرية كبيرة وتوفر له البدائل المتنوعة في الاختيار والتطبيق والتنفيذ

(Al-Suhail,1999,p111) بناء على ما سبق ان التصميم الصناعي بحاجة ضرورية للتكنولوجيا ومن ضمنها تكنولوجيا الواقع الافتراضي وبذلك فأنّ من أهم عوامل نجاح المنتج الصناعي، هو التمكن من استخدام أدوات وتقنيات تكنولوجيا وإنّ المصمم الصناعي عندما يدرك الإمكانيات الهائلة لذلك الوسيط التكنولوجي المتطور المتمثل بالتكنولوجيا؛ ليصبح طيعاً لخيالة واختياراته حسب رؤيته ومن هذا المنطلق كان لتطبيقات التكنولوجيا ضمن وظيفة المنتج الصناعي يُمثل أحد مظاهر العلاقة بين التكنولوجيا والتصميم فقد وظفه المصمم الصناعي كوسيط خلاق حيث أمكن بواسطته عمل تصاميم جديدة ذات طابع شكلي ووظيفي .

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المبحث الثاني: تكنولوجيا الو اقع الافتراضي في المنتج الصناعي انواعه وتطبيقاته

الو اقع الافتراضي

تعطي البيئات الافتراضية للبشر القدرة على التصور والتفاعل والاندماج مع الحاسوب ومع البيانات والمعلومات المعقدة جدا، لان القدرات السمعية والبصرية فضلاً عن القدرات الحسية الأخرى للمُستخدم يمكن أن تُدمج مع مؤثرات العالم الواقعي لخلق بيئة أو عالم افتراضي ضمن الحاسوب فهي تقنية يمكن تطبيقها في الكثير من المجالات ابتداءً من الألعاب في المنزل وحتى المحاضرات الجامعية، فهي تمثل ثورة في صناعة أجهزة العرض، وهناك آفاق كثيرة ستفتح بتطبيق هذه التقنية، فالتصور الافتراضي يمكن تطبيقها على مجموعة متنوعة من الأغراض، هذه البيئات الافتراضية سواء كانت محاكاة للواقع أو تمثيل لعالم خيالي تعتمد مدى قدرتها على جعلنا نتعايش حسياً وننمدج داخلها كما لو كانت حقيقية على الوسائل المصنعة لغرض خلق هذا التعايش. والواقع إن طريقة معالجة الحواس يجب ألا تقتصر في قدراتها على استقبال البيئات الافتراضية فقط، بل يجب أن تكون قادرة على التفاعل مع البيئة الافتراضية والسيطرة عليها وتغيرها إن لزم الأمر وإنّ هذه التقنية ستكون هي الرائجة في المنتجات الصناعية فكاميرات المستقبل ستكون كاميرات التصوير الافتراضية، ((AL-Abid.2000,p5) وستنتشر في أجهزة الهاتف النقال، وسيكون بمقدور الشخص أنْ ينقل صورة كاملة عن نفسه عبر الهاتف

ويُعد الواقع الافتراضي مفهوم أخر من تلك المفاهيم التي أضافتها تكنولوجيا المعلومات إلى قاموس حياتنا المعاصرة، ويمكن النظر إليه على إنه بيئة اصطناعية لممارسة الخبرات بصورة أقرب ما تكون إلى تلك في دنيا الواقع. حيث إن التحكم في إحساسنا بالعالم الخارجي يتم عن طرق الحواس الخمس هذا النموذج الذي تكون من خلال حواسنا يسمى الحقيقة الحالية او الواقع الحالي ولكن إذا استطعنا إضافة مدخلات الحواس من خلال الحاسبات، لتمثيل محيط آخر، نُسمي ذلك الحقيقة الافتراضية أو الواقع الافتراضي Virtual Reality (Mohamed Adib.1997.P50) ولتحقيق ذلك يستخدم المشاهد العديد من التقنيات والاجهزة الرقمية، لذا الواقع الافتراضي (VR)هو الحقيقة التي لها التأثير على الحقيقة الفعلية وليس على محتواها الأصلي وهو بذلك يُعتبر في أحد جوانبه نوع من المحاكاة أو البديل لحقيقة ما يُراد تمثيلها، ولكن مع الفعلية والثبات هذا النوع من المحاكات عملت على تعزيز المنتجات الصناعية بوظائف افتراضية غيرت من البنية الشكلية للمنتج الصناعي لتلبي متطلبات هذا النوع من التكنولوجيا فظهرت لغة جديدة من التواصل عبر الخيال او الضوء الليزرية او عبر شاشات افتراضية (AL- Tahaa,2004,74)

مما سبق يمكن القول إن الو اقع الافتراضي هو تحفيز حواس الإنسان من خلال أدوات إظهار، لخلق بيئات وفضاءات افتراضية تمتلك قدراً عالياً من الحرية تحطم بها قيود الو اقع الحقيقي مولدة إبداع حسي يعبر به الإنسان عن حاجاته النفسية وصولا إلى تحقيق حالة مثالية أو درجة الكمال التي يسعى إليها الإنسان وهو ما دفع المصمم الصناعي الى خلق منتجات ذات فاعلية وظيفية وبنية شكلية جديدة بتقنيات الو اقع الافتراضي

التطبيقات المرئية الرقمية الافتراضية في التصميم

تأثرت العملية التصميمية بأدوات التصميم التي انتجتها الثورة المعلوماتية الامر الذي ادى الى ظهور وسائل جديدة لعرض مشاريع التصميم الصناعي. وقد سمحت برامج التصميم بمساعدة تكنولوجيا الحاسوب بسيطرة المصمم الى حد كبير على العملية التصميمية، ووضعت المصمم في وسط سريع ودقيق لمحاكاة المشاريع والامثلة المشابهة والعرض ثلاثي الابعاد كأحد وسائل التعبير والتي ترفع من كفاءة العملية التصميمية وفي عصر الثورة الرقمية واستخدام تكنولوجيا الحاسب الآلي أصبحت البدائل التشكيلية للمنتج في متناول يد المصمم الصناعي ويستطيع بدون جهدا كبيرا تأملها وإعداد الرسم التنفيذي لها سواء كانت أشكال صريحة أو مركبة أو معقدة والتي كانت في الماضي القريب صعبة وتبعث للتردد في الموافقة على تنفيذها، حيث توفر تقنيات الثورة الرقمية تشكيل مراحل التصميم للمنتج الصناعي ليس فقط لما تقدمه من تقنيات ذات مقدرة واعدة كأداة للاتصال البصري باستخدام تقنيات لواقع الافتراضي والمحاكاة (Nabil Ali ,2001,p109)، ومن هنا نجد إن تكنولوجيا الواقع الافتراضي ليست مجرد تكنولوجيا أخرى، بل نقلة نوعية من مرحلة أساسها المعلومات إلى مرحلة أكثر تطوراً أساسها نظم المحاكاة الرقمية إن تكنولوجيا الواقع الافتراضي تستهدف المزيج المتكامل من حواس السمع والنظر واللمس. وتتم المحاكاة من خلال نماذج رياضية أو من خلال تمثيل رمزي آخر، ومن هنا تظهر الضرورة الحتمية لان يكون المصمم الصناعي ملما بالأنظمة التقنية المتقدمة لمعطيات الثورة الرقمية لعملية التصميم الصناعي وتكنولوجيا المواد وأساليب التنفيذ حتى يستطيع الاستفادة منها بما ينعكس بالإيجاب على المنتج (Abdul Hafeez,2007,p68).

مما تقدم نجد ان التصميم الصناعي في عصر المعلوماتية يختلف باختلاف أدوات التصميم والإظهار فالأشكال الحديثة أصبحت خارجة عن الطور التقليدي القديم وأحدثت الثورة المعلوماتية تحولا في النمط البنائي التصميمي والوظيفي و أفرزت أشكالا أقرب إلى الخيال كونها تعتمد على تكنولوجيا رقمية حديثة في التصميم عليه أن التكنولوجيا الرقمية هي إحدى التكنولوجيات المساهمة في خلق الو اقع الافتراضي والتي تساعد في تطوروظيفة الأشكال الجديدة كليا في خواص شكل وبنية المنتج الصناعي.

تكنولوجيا الو اقع الافتراضي ما بين الاداء الوظيفي والبنية الشكلية

تعد الوظيفة الاساس او الغاية التي يرمي المصمم ولاسيما المصمم الصناعي الوصول اليها وتحقيقها بشكل يلبي حاجة المتلقي بأستمتاعه وتذوقه للتصميم واقتناءه ،فالوظيفة لديه وظيفتان رمزية ومادية اذ يهدف المصمم الى تحقيق حالة اتصالية مع المتلقي لغرض التعريف بإحداث مثيرات تحمل دلالات تعبيرية ورمزية اتصالية (Salah,2019,p234)،وهكذا نتوصل الى صيغة مناسبة لترجمة الأداء الوظيفي للنظام التصميمي وتجدر الإشارة هنا الى ان التنظيم المنهجي للوظيفة يكفي في تعريف النمط السلوكي للبنية التصميمية وهذا ما نجده في المنتجات التي تعمل بتكنولوجيا الواقع الافتراضي ، ان تكنولوجيا الواقع الافتراضي متعلقة بشكل ووظيفة المنتج الصناعي الذي يعتمد التحدي القائم على الطلب الذي يزود بالتكنولوجيا الرقمية الحديثة والتي تحصل على مختلف مستويات التصميم للمنتج الصناعي بدءً من وضع الافكار حيث توسع تكنولوجيا الواقع الافتراضي افق الاستخدامات وتعطي شمولية التفكير ومن ثم تصنيع المواد وانتقاءها الى صيغ خلق الشكل اعتمادا على وظيفته ضمن هذه التكنولوجيا (Rasool,2003,p96) ،

ولقد قيس تصميم الشكل من اكثر النواحي ارتباطاً بالتطور التكنولوجي ويعد وسيلة التعبير في المنتجات الصناعية في ضوء تكنولوجيا الواقع الافتراضي في تمثيل مجموعة من الاهتمامات بجوانب متعددة مرتبطة بالتوليد والاجراءات وكيفية التجسيد في المنتج فهو يمثل نتيجة طبيعية لأنواع التقنيات ضمن تكنولوجيا الواقع الافتراضي المستخدمة في المنتج الصناعي في هذا المجال حيث تتجسد المنتجات الصناعية التي يتم تلقيها من قبل المستخدم بغض النظر عن تطابق او اختلاف الرسالة المقصودة مع نظيرتها المستعملة من الناحية الوظيفية والشكلية (Brawne,1992,p.145).

ان تكنولوجيا الواقع الافتراضي تسعى الى تجاوز النماذج السابقة وتقترح خلق هياكل وتنظيمات في منافسة للبنية الشكلية للمنتجات الصناعية من اجل الحصول على شكل جديد وفق التكنولوجيا الحديثة التي يتضمنها الواقع الافتراضي حيث تغيرت البنية الشكلية تبعا للتكنولوجيا الحديثة وخاصة الواقع الافتراضي (Al-Ali and Imam,2001,p7)

وبناء على ما تقدم نجد أنَّ الأفكار الإبداعية والمنتجات الجديدة تتبلور من خلال توظيف المعارف والتكنولوجيا ومنها تكنولوجيا الو اقع الافتراضي، فأي كان الدافع فإنّ هذه التكنولوجيا ستكون واجبة الحضوربما يتلاءم وتحقيق ذلك التصميم بنائيا ووظيفيا وبالتالي تحقق أعلى مستوى من الأداء الوظيفي بأقل جهد وفي أقصروقت حيث تغيرت الصفة البنائية والشكلية.

مؤشرات الإطار النظري:

1- تتحقق ماهية النظام التكنولوجي من خلال تحديد مقومات قطبيه المادي والفكري في فعل التصميم الصناعي.
2- النظام له صفة رئيسية هي الحركة في النظام الفكري والشكلي للمنتج الصناعي وهذا بدوره يؤشر القابليات التعبيرية والتواصلية للتكنولوجيا باعتبارها نظاما.
3- عملت تكنولوجيا المعلومات على تغيير شكل وطريقة الأداء الوظيفي للمنتج واخذت المنتجات تتحول الى نتاج يتفاعل مع المستخدم.
4- ان تكنولوجيا الواقع الافتراضي تعتمد على عدد من الانظمة التشغيلية وكل نظام يخص نوع معين من المستخدمين ويحقق الحاجة الوظيفية والادائية لهم
5- خلق الواقع الافتراضي بيئات متمازجة اشترطت على المنتج الصناعي بنية وشكل جديد مستوحى من عصر التكنولوجيا الذي عزز وأضاف جانب الأداء الوظيفي وقلل من تأثير البنية الشكلية للمنتج وفي أحيان أخرى ألغي وجودها.
6- أصبح المنتج الصناعي ذو لغة جديدة من ناحية التعبير الشكلي والوظيفي وكيفية الأداء فظهرت منتجات اختزلت الشكل القديم الى شكل جديد مستقبلي.
7- الوظيفة تكون أحيانا مرئية فقط أي استعمالية مادية وأحيانا اخرى تكون ذهنية.
8- إن الابعاد الوظيفية للمنتجات ضمن تكنولوجيا الواقع الافتراضي قد تكون واضحة من خلال الشكل.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الثالث:

1-منهج البحث:

اتبع الباحث المنهج الوصفي في البحث وصولا لتحليل المحتوى في عملية تحليل نماذج العينة من خلال وصف وتحليل كيفية تحديد صيغ تكنولوجيا الواقع الافتراضي في تصميم المنتج الصناعي والوصول الى فاعليتها في تعزيز الأداء الوظيفي والبنية الشكلية في عملية التصميم، أذ أن هذا المنهج هو أكثر المناهج العلمية الملائمة لتحقيق هدف البحث.

2: مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من الاجهزة الالكترونية الذكية المصممة على وفق تكنولوجيا الواقع الافتراضي عام 2019 لشركتي آبل (Apple) وسامسونج(Samsung).

3: عينة البحث:

قام الباحث باختيار عينة قصدية من منتجات شركة آبل وشركة سامسونج لما لها من ميزات أدائية وشكلية تطابق طبيعة الدراسة وهدفها اذ تم اختيار النماذج الموضحة فيها تطبيقات تكنولوجيا الواقع الافتراضي، وكما مبين في الملحق رقم (1)

4: أداة البحث:

لغرض تحقيق هدف البحث لابد من تصميم اداة تستعمل لتحليل نماذج العينة التي اختارها الباحث في بحثه الحالي، لذلك قام بتصميم استمارة تحديد محاور التحليل وفق الأداء الوظيفي والبنية الشكلية على وفق مؤشرات الإطار النظري

، اذ تحددت محاور هذه الاستمارة وكما مبين في الملحق رقم (2).

5: صدق الأداة:

اعتمد الباحث استمارة تحليل لتحقيق هدف البحث الحالي، ولغرض التأكد من صلاحية وشمول فقرات الاستمارة في تحقيق هدف البحث قام الباحث بعد انجاز الاستمارة ومن خلال مناقشتها للمشرفين وتحديد فقراتها بعرض الاستمارة على الخبراء والمتخصصين [1] وذلك لتحقيق الصدق الظاهري للأداة اذ تم اتفاقهم جميعا وبنسبة (100%) لذا تعد الاستمارة قد اكتسبت الصدق الظاهري لها.

---

(1) - لجنة الخبراء:

1- أ.د.هدى محمود عمر / اختصاص تصميم صناعي /كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد

2- أ.د.ماجد نافع الكناني / اختصاص تربية فنية / كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد

3- أ.م.د.باسم قاسم الغبان / اختصاص فلسفة /كلية التربية /ابن رشد

4- أ.م.د.لبنى أسعد عبد الرزاق / اختصاص تصميم صناعي /كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد

5- أ.م.د.نوال علي محسن / اختصاص تصميم صناعي /كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

6: الوصف والتحليل :

الانموذج (1) 2.I WATCH

الوصف العام

الشركة: شركة (آبل) apple

سنة الإنتاج:2019

الابعاد: 20سم× 6سم

الوزن: خفيف الوزن

الشكل: شريط مرن يمكن ارتدائه باليد

انشاء مصدر الطاقة: حركة اليد

تحليل الأنموذج الاول:

1-النظام التصميمي والو اقع الافتراضي:

يرتبط النظام التصميمي في الانموذج هنا في إدراك هيئة الشكل التي تكون منبعا للمصمم المبدع في افكاره بالاستناد الى معرفته الحدسية التي تنعكس على العمل التصميمي، اذ شكل الخط النظام التصميمي للمنتج، ان احتواء الانموذج على مستوى اداء عالي ومتطور وبتكنولوجيا ذات مستوى عالي جديدة قد حقق مستوى اداء وتحولا في النظام التكنولوجي وهو نظام الواقع الافتراضي.

2-تطبيقات **الذكاء الصناعي والو اقع الافتراضي:**

ان احتواء الأنموذج على مستوى اداء متطور ومستوى تكنولوجي عال قد حقق امكانات ادائية جديدة تمثل تحولا في المفاهيم التقنية والتكنولوجية في تصميم المنتجات الصناعية، ان الخصائص والميزات التي ظهر بها الانموذج كانت فعلا تصميميا واضحا على مستويات التحول في الذكاء الصناعي اذ يتم تشغيل المنتج عن طريق شاشة افتراضية لتقوم بمهامها لخدمة المستخدم بذكاء صناعي.

3-الواقع **الافتراضي والتحول في نظام الاستخدام:**

ان التحول التكنولوجي في هذا الأنموذج كانت نتيجة لفهم الطبيعة الادائية والشكلية له من خلال تطبيقات الواقع الافتراضي أي ان التحول كان نتيجة لفهم المعطيات العلمية الجديدة وايجاد صيغ من التطبيق

الاستخدامي تتجاوز المفاهيم السائدة والانتقال الى افكار جديدة في الاستخدام توفرها التكنولوجيا الجديدة أي الواقع الافتراضي هذا التحول في النظام التصميمي هو تحول تكنولوجي في نظام الاستخدام والاداء مما يحقق خصوصية اسلوبية تفرضها انظمة الواقع الافتراضي لما تمتلكه من قدرة تتيح للمصمم ان يوظفها في عمليات الاستخدام للمنتج .

4- **الو اقع الافتراضي والابعاد الوظيفية في تصميم المنتج:**

ان التقدير الجمالي والوظيفي هذا الانموذج يفرضه طبيعة الاداء وفق التكنولوجيا الجديدة الواقع الافتراضي، فانعكاس كفاءة الاداء الوظيفي يرتبط بالشعور بالرضا عن اداء الانموذج وتفاعله مع المستخدم والذي يتحول الى متعة جمالية من خلال الواقع الافتراضي، كل تلك القيم الجمالية تحققت من خلال توظيف مستويات تكنولوجية عالية والتي مكنت المستخدم من التفاعل مع المنتج عبر تقنيات تكنولوجية عالية وسهلة في نفس الوقت، فالانعكاس الجمالي هو انعكاسا معرفيا علميا وفق تكنولوجيا الواقع الافتراضي.

الانموذج (2) نظارة سامسونج Gear VR

الوصف العام

الشركة: شركة (Samsung)

سنة الإنتاج :2019

الوزن: gram345

ابعاد الشكل: 207×99×121 mm

اللون: اسود

تحليل الأنموذج الثاني:

1- **النظام التصميمي والو اقع الافتراضي:**

الانموذج يرتبط تكنولوجيا بالتطبيق المنظم لنظم الواقع الافتراضي ومن خلال تطبيقاته المختلفة ان التحول في النظام الشكلي والوظيفي لهذا المنتج قد منحه جانبا يتميز بحداثة التصميم واختلاف عن الانماط التصميمية للمنتجات الصناعية السابقة ضمن المجالات المقاربة حيث كانت أكبر حجما، لذا ان كافة النظم والاساليب التكنولوجية التي وظفت هنا انعكست على تصميم المنتج وقد حققت اهداف المصمم الصناعي وفق اشتراطات نظم الواقع الافتراضي

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

2-تطبيقات **الذكاء الصناعي والو اقع الافتراضي**:

تحققت الكفاءة بالأداء من خلال التقنيات الموظفة بصورة كبيرة في الانموذج وهي وظائف تخضع لتطبيقات الذكاء الصناعي فتقنية الابصار هنا تتبع تطبيقات ذكية افتراضية، كذلك ومن ناحية الشكل والهيئة فالتطور والتغير في اداء التطبيقات الذكية التي وظفت تصميميا في الانموذج حققت تكثيفا وتعددا وظيفيا ادى بدوره الى تحويل هيئة الانموذج الى الى متغيرات متحررة بسياقات التكنولوجيا الجديدة وتجديده وفق متطلبات التصميم المعاصر

3-الو اقع الافتراضي والتحول في نظام الاستخدام:

ان التحول في تصميم الانموذج كان محكوما بعوامل ومؤثرات عدة منها التوظيف التقني وحقق الواقع الافتراضي تحولا في طبيعة اداء المنتج في هذا الانموذج كما اتسم التصميم بالرشاقة والخفة فصمم الانموذج وحقق التصميم من خلال خفة وزنه وشكله اختزالا اختزالا كبيرا جدا لأجهزة متعددة مدمجة في نظام تصميمي متكامل عن وظائف اخرى متعددة حققت بدورها تكثيف وظيفي عال متعدد الخيارات فضلا عن تحقيق البساطة في عناصر الهيئة.

4-الو اقع الافتراضي والابعاد الوظيفية في تصميم المنتج:

ان التحول في النظام الشكلي والوظيفي لهذا الانموذج من خلال توظيف تكنولوجيا الواقع الافتراضي في نظامه فعلاً جديداً ومغايراً في التنظيم الشكلي، فظهر الانموذج انغلاقاً للخطوط بحكم خصائصها الوظيفية لإبراز جوانبها الجمالية التي اظهرت البساطة المتناهية في هيئة وحجم التصميم من خلال الخطوط المنسجمة مع بعضها بمنحنيات فشكلت معظم الهيئة في تنظيم الوحدة الشكلية للأنموذج، مما اعطى المنتج تماسكاً في تحقيق سيادة شكلية تبعاً لسيادة الاداء الوظيفي مما حقق الجوانب الوظيفية والجمالية على السواء.

الانموذج (3): هاتف Apple Black Hole

الشركة: شركة (آبل) apple

سنة الإنتاج:2019

الوزن: خفيف الوزن

الشكل: انسيابي منحني

انشاء مصدر الطاقة: من خلال قاعدة الشحن وتحتوي بطارية من الليثيوم

1-النظام التصميمي والو اقع الافتراضي:

يرتبط النظام التصميمي في الانموذج هنا في إدراك هيئة الشكل التي تكون منبعا للمصمم المبدع في افكاره بالاستناد الى معرفته الحدسية التي تنعكس على العمل التصميمي، اذ شكل الخط الانسيابي المنحني النظام التصميمي للمنتج كما ان احتواء الانموذج على مستوى اداء عالي ومتطور وبتكنولوجيا ذات مستوى عالي جديدة قد حقق مستوى اداء وتحولا في النظام التكنولوجي وهو نظام الواقع الافتراضي.

2-تطبيقات **الذكاء الصناعي والو اقع الافتراضي**:

ان احتواء الأنموذج على مستوى اداء متطور ومستوى تكنولوجي عال قد حقق امكانات ادائية جديدة تمثل تحولا في المفاهيم التقنية والتكنولوجية في تصميم المنتجات الصناعية، ان الخصائص والميزات التي ظهر بها الانموذج كانت فعلا تصميميا واضحا على مستويات التحول في الذكاء الصناعي ، فبرزت قيمة جديدة للتطور في تطبيقات الذكاء الصناعي باستخدام اساليب جديدة مغايرة ومتحررة من القيود التصميمية السابقة مثل طريقة التحكم الى مراحل وتقنيات جديدة تحقق سهولة في الاداء للمهام من خلال الحركة لتحقيق التفاعل اذ يتم تشغيل المنتج عن طريق هذه الحركة منبثقة منها شاشة افتراضية لتقوم بمهامها لخدمة المستخدم بذكاء تكنولوجي .

3-الو اقع الافتراضي والتحول في نظام الاستخدام:

ان التحول التكنولوجي في هذا الأنموذج كانت نتيجة لفهم الطبيعة الادائية والوظيفية خلال تطبيقات الواقع الافتراضي من خلال فهم الطبيعة الادائية والشكلية للمنتج أي ان التحول كان نتيجة لفهم المعطيات العلمية الجديدة وايجاد صيغ من التطبيق الاستخدامي تتجاوز المفاهيم السائدة والانتقال الى افكار جديدة في الاستخدام توفرها التكنولوجيا الجديدة أي الواقع الافتراضي.

هذا التحول في النظام التصميمي هو تحول تكنولوجي يصاحبه تحول في نظام الاستخدام والاداء مما يحقق خصوصية اسلوبية تفرضها انظمة الواقع الافتراضي لما تمتلكه من قدرة تتيح للمصمم ان يوظفها في عمليات الاستخدام للمنتج

4-الو اقع الافتراضي والابعاد الوظيفية في تصميم المنتج:

ان التقدير الجمالي في هذا الانموذج يفرضه طبيعة الاداء وفق التكنولوجيا الجديدة الواقع الافتراضي، فانعكاس كفاءة الاداء للقيمة الجمالية يرتبط بالشعور بالرضا عن اداء الانموذج وتفاعله مع المستخدم والذي يتحول الى متعة جمالية من خلال الواقع الافتراضي، كل تلك القيم الجمالية تحققت من خلال توظيف مستويات تكنولوجية عالية والتي مكنت المستخدم من التفاعل مع المنتج عبر تقنيات تكنولوجية عالية وسهلة في نفس الوقت، فالانعكاس الجمالي هو انعكاسا معرفيا علميا وفق تكنولوجيا الواقع الافتراضي.

النتائج:

بناءً على تحليل نماذج العينة المحددة في البحث الحالي اظهر البحث النتائج الاتية:

1- التنوع في توظيف تكنولوجيا عالية الجودة أسهم في تميز الاجهزة المستعملة على وفق تخصصاتها في الانموذجين (1) و (3) اعتمدت نظام التشغيل الافتراضي والذي مكن المستخدم من التفاعل مع المنتج براحة وبسهولة إضافة الى جمالية الاستخدام اي بنسبة 66.6%، بينما استعمل انموذج (2) نظام التشغيل الالي من خلال توظيف متحسسات بصرية ودمج الكاميرا عالية الاداء مما يتيح للمستخدم شعور بالراحة والانسجام أي بنسبة 33.3%.

2- تم توظيف التكنولوجيا الحديثة المتطورة والتي تمثل تكنولوجيا الواقع الافتراضي والتقنية الرقمية بنسبة 100/ اي في جميع النماذج والتي مكنت المستخدم من التفاعل مع المنتج براحة وسهولة في الاستخدام.

3- اظهرت نماذج العينة نمطاً تصميمياً مختلفاً في نظام الاداء الوظيفي لها من خلال التعامل في اجراء مجمل عمليات التشغيل والتنظيم في النموذج (3,1) اي بنسبة 66.6%، فيما جاء نظام التشغيل عن طريق التفاعل البصري في الانموذج (2) أي بنسبة (33.3%) واختفاء ازار ضبط التشغيل في الانموذج (2و3) أي بنسبة 66.6%.

4- وجود علاقة ترابطية ما بين التكنولوجية الافتراضية المستندة الى المعرفة العلمية وتطبيقاتها التجريبية التي ظهرت في اليات تشغيل المنتج الصناعي بما يتناسب مع اليات المستخدم بحيث تظهر في جميع العينات اي بنسبة 100 %.

5- ظهرت التصاميم لنماذج العينة خالية تقريباً او مختصرة في مفاتيح التشغيل والاجزاء التكميلية لتصاميم جميع الاجهزة مما وفر ذلك التقليل في جهد المستخدم والسرعة في الاستثمار للزمن وقلة التكاليف وبنسبة 100%

6- تغير النشاط والسلوك الانساني من خلال تفاعلية الاداء الوظيفي والتي اسهمت وحققت جماليات وظيفية للمنتج الصناعي نتيجة لتوظيف التكنولوجيا وانعكاساتها التي ظهرت من خلال تطبيقاتها الافتراضية اي بنسبة 100%.

الاستنتاجات:

بناءً على النتائج التي اظهرها البحث يستنتج الاتي:

1. ان التكنولوجيا تتطور بشكل مستمر مستثمرة الاكتشافات العلمية المذهلة، والتي هي احدى الوسائل الفعالة في التغلب على المشاكل التي تواجه عملية التطوير في المنتجات الصناعية
2. ان اعتماد التكنولوجيا المتطورة قد ولد تحولات فكرية في تصاميم المنتجات الصناعية من حيث الوظيفة والشكل الجمالي والراحة في الاستخدام، مما اعطى ذلك ايحاءاً فكرياً لدور التكنولوجيا في تطوير الحياة الاجتماعية للمستخدم.
3. اسهمت تكنولوجيا المعلومات ومن خلال الواقع الافتراضي في احداث تغيرات للمفاهيم التي يحملها المصمم الصناعي من خلال الوظائف المركبة التي وظفها من خلال تطبيقات التكنولوجيا الحديثة.

4. ان اغلب التكنولوجيا الموظفة في تصاميم المنتجات الصناعية المعاصرة والتي تتميز بتطورها التقني وهي تكنولوجيا الواقع الافتراضي والتي اسهمت في تغيير النظم الشكلية والوظيفية في تصاميم المنتجات الصناعية.
5. هناك صلة مترابطة بين انعكاسات التكنولوجيا ومنها الواقع الافتراضي على أنظمة تشغيل المنتج الصناعي التي تظهر من خلال وظائف المنتجات الصناعية والتي لبت حاجات ومتطلبات المستخدم في الجوانب الوظيفية الجمالية.
6. حققت تكنولوجيا الواقع الافتراضي بما تتميز به من امكانيات عالية في الاداء واجراء الفعاليات التشغيلية ضمن الواقع الافتراضي اختصارا في أنظمة تشغيل المنتج.
7. الدقة العالية في الاداء الوظيفي وتقليل الجهد والمخاطر في الحياة الانسانية جاء نتيجة لتوظيف تكنولوجيا الواقع الافتراضي والذكاء الاصطناعي والتقنيات الحديثة في المنتجات الصناعية.

4: التوصيات:

بناءً على الاستنتاجات التي اظهرها البحث يوصي بالآتي:

1. ينبغي للمصمم معرفة تكنولوجيا الواقع الافتراضي وتأثيرها على الفاعلية الادائية والوظيفية عند تصميم المنتج الصناعي.
2. يوصي الباحث بضرورة الاعتماد على تكنولوجيا الواقع الافتراضي عند تصميم وبناء المنتج الصناعي.

5: المقترحات:

بناءً على الاجراءات التي اتبعها الباحث يقترح البحوث الاتية:

1- دراسة التكنولوجيا الذكية والواقع الافتراضي وتوظيفاتها في المنتجات الصناعية من اجل تعميق مجالات تطوير النظام التصميمي وعلاقته بسلوك المستخدم.

References:

1- Salah Nouri Mahmoud , The Arabic Calligraphy Effectiveness and Implications in Industrial Products Design, AL- academy, journal / University of Baghdad , N92,2019,p234.
2- Al-Minshedy, Maysa Ziara, The Impact of Technology Transfer on Local Architecture, Master Thesis submitted to the Department of Architecture, University of Baghdad, 1992.
3- Al-Suhail, Osama Qahtan, The Structure of Intelligence in Architecture, Unpublished Master Thesis submitted to the Department of Architecture, University of Baghdad, 1999.
4- Abdul Qader, Dr. Rafid Abdul Latif, Place as a System, Ph.D. Dissertation, Department of Architecture, University of Technology, Baghdad, 1997.
5- Rasool, Hoshyar Kader, Architecture and Technology - Analytical Study of Technological Act in Architecture, Ph.D. Thesis, College of Engineering, University of Baghdad, 2003.

6- Knowledge and Technology, Publications of the Academy of the Kingdom of Morocco, a series of courses, Casablanca - Morocco, 1993.

7- Al-Ali and Imam, Haleel Ibrahim and Mohammad Walid Yousef, Technology as A Communication System, Research presented to the Fifth Technology Conference, University of Technology, 1999.

8- Swearing, Dr. Abdul-Amir, Philosophical Studies, A Quarterly magazine published by the Department of Philosophical Studies at the House of Wisdom, Philosophy and Technology, 2003.

9- Cohen, Thomas, The Essential Conflict, Selected Studies in Scientific Tradition and Change, Translated by: Fouad Al-Kazemi, Salah Saadallah, General Cultural Affairs House, Baghdad, 1989.

10- Mehdi, d. Thamer, Aestheticism, Small Encyclopedia 432, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 2000.

11- Abdul Hafeez, Mustafa, Digital and Visual Applications to Raise the Efficiency of Architectural Design Thought, Presented to the Ninth Al-Azhar International Conference, Cairo, 2007.

12- Mohamed Adib, Information Networks - Present and Future, Academic Library, Cairo, 1997.

13- Nabil Ali, Arab Culture and Information Age, Knowledge World Series, No. 265, National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait, 2001.

14- Watulid, Ripxinx, The Struggle for Control of Technology, Translation: Dr. Favour Abdul Razzaq, Review: Faiz Jumfer, General Cultural Affairs House, Iraq, Baghdad, 1990.

15- Baker, Geoffery, H.,"Design Strategies in Architecture"; E&FN. Spon, second edition, press, 1996.

16- Branko, Kolarevic,"Architecture in the digital Age: Design and Manufacturing" University of Pennnsylvania- USA- 2004.

17- Sherman, William R. ; Craig, Alan B. : Understanding virtual reality Interface, Application and design, Edition: 1, Publisher: Morgan 2002.

18- Webster's new collegiate dictionary, G. and C. Merrsiam , First printing, U.S.A., 1973, p.2348.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/57-72

Virtual Reality Technology and its Uses in Industrial Product Design

Falah Hassan Hadi [1]
Salah Nuri Mahmoud [2]

Al-academy Journal …….…… Issue 94 - year 2019
Date of receipt: 1/9/2019…....Date of acceptance: 1/10/2019….....Date of publication: 15/12/2019

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

Abstract

The research (Virtual Reality Technology and its Uses in Industrial Product Design) is interested in the virtual reality technology used in the industrial product design and consequently knowing the functions achieved in the industrial product according to the data of that technology which participates in activating the mental and imaginary image of the user which show the parameters of the technical transformation of that product. The terms used in the research have been defined to guide the reader. The second chapter, the theoretical framework consisted of three sections the first is concerned with technology in the industrial design. The second is concerned with the virtual environment and the virtual reality. The thirds chapter consists of the research methodology wherein the research community was chosen, which included two global electronic industries companies. The research sample was deliberately chosen according to the research objectives, which contained three models. The models were analyzed according to the content analysis method.

The method used three samples from the research community which is the research community available in the global electronic industries companies during the research period, according to the sample analysis method, and according to the analysis axes derived from the theoretical framework indicators. It also consisted of sample description and analysis according to the form of determining the axes of the analysis. The fourth chapter contains the results, conclusions reached at by the researcher, recommendations and suggestions as well as the appendices and a table of the research community.

[1] Graduate student، College of Fine Arts ، University of Baghdad ، falah.h.hadi@gmail.com

[2] College of Fine Arts ، University of Baghdad ، salah.mahmoud@cofarts.uobaghdad.edu.iq

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/73-96

الابداع بالتشكيل على المانيكان للفتيات الصغيرات من أزياء العصر الفيكتوري ما بين عام 1860-1890م

نجلاء إبراهيم بن حمدان[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/7/7 ، تاريخ قبول النشر 2019/10/23 ، تاريخ النشر 2019/12/15

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

المستخلص:

هدف البحث تشكيل أزياء على المانيكان لفئة الفتيات الصغيرات التي تتراوح أعمارهن ما بين(10-18) سنه؛ تم استلهام أزيائهن من أزياء النساء في العصر الفيكتوري خلال الحقبة الزمنية (1860-1890م)، حيث قسمت الحقبة الزمنية إلى فترات زمنية وهي: (60-70) و (70-80) واخير آ(80-90)، وتم تحليل كل زي واقتباس ما يناسب فئة عينة البحث، حيث بلغت تسع عينات وقسمت كل ثلاث عينات لفترة زمنية.

أهم النتائج تم تشكيل أزياء على المانيكان للفتيات الصغيرات وتم تحكيم القطع المنفذة من قبل أعضاء هيئة التدريس بجامعة أم القرى من قسم تصميم الأزياء. حيث جاء التصميم الرابع محقق لعناصر التصميم بنسبة (44.275)؛ وحقق التصميم الثاني لجانب أسس ومبادئ التصميم بنسبة (39.437) والتصميم التاسع للجانب الوظيفي بنسبة (53.037) والتصميم الرابع لجانب الأبداع بنسبة (34.125)؛ والتصميم التاسع لجانب الجمالي بنسبة (58.8).

أهم التوصيات أجراء المزيد من الدراسات التي تربط بين أسلوب التشكيل على المانيكان ومجال تاريخ الأزياء والحضارات القديمة. والاهتمام بتشكيل أزياء على المانيكان لفئة الفتيات الصغيرات.

الكلمات المفتاحية: التشكيل على المانيكان، الأزياء الفيكتورية، الفتيات الصغيرات، الملابس، تاريخ الأزياء.

[1] جامعة ام القرى، قسم تصميم الأزياء، n2003sa@Hotmail.Com

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/73-96

Creativity in the Draping on the mannequin of Young Girls Victorian Fashion between 1860-1890

Najla Ibrahim Bin Hamdan[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 94 - year 2019

Date of receipt: 7/7/2019…....Date of acceptance: 23/10/2019…....Date of publication: 15/12/2019

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

Abstract:

The history of civilizations in the past centuries is a rich source for creativity and inspiration in all areas of art and design, especially in the field of fashion design. Many designers draw their designs from previous eras; which is the aim of this research as we propose designing fashion the mannequin for the category of young girls aged between (10-18). The costumes were inspired by Victorian women's costumes during the time period (1860-1890) and were subdivided into three time periods (1860-1870), (1870-1880), (1880-1890) forming three designs for each time period , analyzing the nine designs to achieve the creative , functional and aesthetic aspects that are appropriate for the age group (research sample). The importance of the research lies in it being an analytical historical study. The implementation of the designs depends on the method of formation on the mannequin of the young age group, which makes it different from studies that always rely on the formation women mannequin. The pieces were referred by the faculty members of Umm Al-Qura University, the Department of Fashion Design. The results revealed that there are statistically significant differences between the nine designs in terms of the design elements, basis and principles of the design, functional, creative and aesthetic sides. Design number 4 met the design requirements with a percentage of 44.275; design number 2 met the principles of the design scoring 39.437%; design number 9 scored 53.037% in regards to practicality; design number 4 obtained 34.125 on the aspect of creativity and design number 9 accumulated 58.8% on the aesthetic side.

The paper concludes with recommendations to conduct further studies that link the Draping method on the mannequins and the field of fashion history in different civilizations. Attention to the Draping of fashion on the mannequins for the category of young girls.

Keywords: Draping on mannequins, Victorian era, Fashion design, Young girls, Clothing, Fashion history.

[1] **Umm Al Qura University Department of Fashion Design، n2003sa@Hotmail.Com**

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

Introduction and research problem:

The historical study of fashion is a mirror of arts that shows us the cultural progress of peoples in different periods of time. It reflects the spirit of public culture, historical patterns and aesthetic ideals. Fashion art is influenced by the style of any age. It is one of the arts that reflects aesthetic sensations and satisfies man's psychological and social desires (Boucher & Deslandres, 1987).

The fashion of women is one of the most prominent styles of arts to express the artistic values and aesthetic experience of the society and is a civilized expression that emphasizes the human ability to adopt cultural change. It comes out of human needs ranging from practicality to the field of higher values like beauty, achieving a unique artistic vision (Alhaddad, 2009)

Historically speaking, outfit is a treasure of original designs and a source of inspiration and innovation in contemporary fashion. Fashion designers are inspired by outfits through their exterior and interior styles throughout the ages.(Aabdeen, 1995).

The Victorian era began in England in 1837 when Queen Victoria assumed power after the death of her uncle William IV without an heir. Her age became the longest in England's history where Britain witnessed an industrial and political revolution, scientific and cultural as well as the military field and perhaps the most important characteristic of that period is the expansion of the English Empire (Chrisp, 2005).

England enjoyed, under the rule Queen Victoria, a period of economic growth combined with technological progress. as such, mass production of sewing machines in the 1850s, as well as the appearance of synthetic dyes, led to major changes in fashion, producing clothes faster and cheaper, Progress in printing and the spread of fashion magazines allowed the masses to participate in the evolving trends of high fashion, opening up to the consumption market (Breward, 1995). The fashion in this period was characterized by luxury and extravagance in the quantities used in silk fabrics, braces, cori silks, ferns and roses, and the clothing was also distinguished by the beauty of the designs of that era of art, innovation and creativity. Victorian fashion was not meant to be utilitarian but outfits were seen as a reflection of the place of women in society (Gernsheim, 1963)

The dresses of this era were characterized by luxury, elegance of silk fabrics, lace, jewelry such as crystal and others. This is considered a fertile source for inspiration and the creation of clothing suitable for girls through mannequins Draping, especially as the designers give the largest share in the Draping on the women's mannequins, not girls, which has called the researcher to investigated the research problem which aims at answering the two questions:

1. The possibility of studying a collection of women's fashions between the period 1860 to 1890, and whether such study will lead to designing little girls' fashion using mannequin s platforms?
2. Is it possible to achieve the elements, basis and principles of design in the formation on the mannequins of the target group?

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

Research aim

The research aims to study of a collection of women's fashions between the period 1860 to 1890 and examine the possibility of designing little girls' fashion using mannequins as platforms for design. Achieving the elements of lines, shape, color, texture, direction of fabric and level of comfort. The principles of design on mannequins included the balance, proportionality, emphasis, and rhythm of the target sample while highlighting the fashion of women in the Victorian era in terms of creativity and aesthetic features through the Draping of fashion for girls.

The study adopts a historical analysis of the most important features of women's fashion in the Victorian era from 1860 to 1890 to create designs suitable for girls. Highlighting the elements and common principles between the new designs and the source in an aesthetic manner suitable for the age group formed. To achieve the functional, creative and aesthetic aspect of high-class fashion on the mannequins for girls inspired by Victorian women's fashion.

Research importance

Analytical study for the history of Victorian women's fashion and the designs that form on the mannequins for the target group through demonstrating the creative aspect. Common elements between the designs and the source were highlighted in an aesthetic way that suits the age group.

Research limitations

The current study is limited to temporal limits: Fashion for women in the Victorian era of 1860-1890. Age limits: between the age of (10-18) years. Temporal limits the first semester of the academic year 1437-1438 AH.

Terminology

Creativity: Michael Mumford suggests that creativity involves the production of new and useful products (Mumford, 2003). It is the kind of thinking that is always aimed at innovation and creation and by producing new solutions that do not exist before, that is, thinking that is characterized by fluency, flexibility and originality(Habeeb, 2003).

Decorating the mannequins: Is the fastest way to make a model, as well as quick designs that offer the opportunity to display many ideas, fast and innovative notes the impact of cloth quickly on the mannequins and testing the quality of the composition and knowledge of the appropriate cloth **(pomeroy, 1992).**

Inspiration: Is the science that seeks to solve design problems by looking at nature as an example to follow (Qasim, 2002).Is an interaction process Between fashion designer and fashion source, produces innovative designs that match modern fashion and maintain the spirit of design so that the viewer sees the familiar thing from a new angle with original source features (Shokri, 1996).

The girls: The researcher means the human female between the ages of (10-18).

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

Hypotheses search possibility-draping dresses for girls aged (10-18) years, inspired by Victorian women's fashion between the period 1860 to 1890. There are statistically significant differences between the nine designs according to the opinion of the arbitrators in achieving the design elements. (Principles and basics of design. Functional side. Creative side. Aesthetic side).

Victorian costumes: Named after Queen Victoria. This great queen was able to ascend the throne at the age of eighteen , and ruled England for 64 years(Chrisp, 2005). Queen Victoria had a great role in spreading fashion s women among the English aristocrats at that time through following and acquiring the latest and most fashionable clothing lines. She was appearing at the height of her majesty and grandeur by wearing fashionable clothes and showing up in celebration within the royal palace.(www.bbc.co.uk). As the Queen of the country, she became the fashion ambassador for England and most European countries.(Ahmad, 2010). Aristocratic women were following the example of Victoria in choosing their clothes. They had enough money to spend excessively only to show off and compete against each other, displaying their fortune by wearing expensive clothes. (http://www.vintageconnection.net/).

During the period (1860-1899), Queen Victoria was no longer an ambassador and a pioneer of fashion as before due to the death of her husband Albert. She began to dress in simple clothes and black color mourning for her husband's death and continued this way until her death. From the 1860s until the end of the Victorian era, women's fashion underwent major changes such as the shrinking and decreasing of the size of crinoline. Also, wearing long corsets to achieve the sand watch shape, which portrays small waist, large hips, and protrude breasts. (Chrisp, 2005; Truman, 1952). There was a peculiar feature in the Victorian era where women of similar ages have very similar outfits, and their clothes can distinguish married and single women and once the girl marries, she gives up all her previous clothes. Victorian-era women's clothing of the past remained a legacy as upper class women continued wearing them and were bound by these clothing's robes, and tails despite their advances in many areas of life. Corsets were hindering women from bending downs and women hands were covered with ruffles as balloons. These images continued until the 1870s.(https://www.wikipedia.org/). It was popularized in the nineteenth century to use a variety of fabrics such as cashmere, silk, velvet, Ottoman silk, satin, valor, hill cloth, brocade, wool used in the nineteenth century as well as gauze, lace, and chiffon in the 1890s. The Industrial Revolution influenced 19th-century art in general, fashion art in particular, and led to the emergence of new models and styles that enjoyed a new fashion whose content combines old historical styles with modern fictional styles influenced by the nature and conditions of the new era. Therefore, the nineteenth century was characterized by the general features and characteristics that formed from this era, an important stage in the history of modern Europe which influenced the fashion trends of this era, and expanded the scope of vision, added to human experiences in the field of arts new things(Porter, 1990; Waugh, 2013).

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

Decorating the Mannequins: Mannequins is a source of power that leads the designer to create many designs and helps to highlight his skill in moving and manipulating fabrics and materials to translate ideas to reality in the form of a design(Shokri , M. N, 2012). Manikin is an inspiration and one of the main tools used in the formation, which forms the human body in a three-dimensional mold, and is also used in the preparation of models and the formation and control of clothing (alsanhory, 2009).

Research procedures:

Research Methodology:

Firstly: Analytical historical approach to describing Victorian fashion.

Secondly: The experimental method in imitating designs of Victorian fashion and applying them in a fashion modulation style to the mannequin.

The research sample: Intentional sample of girls aged 10-18. Nine designs were executed; one design per age. The sample meets the research criteria. The Lack and scarcity of research that pay attention to the formation of this category.

Limitation: (Fashion for women in the Victorian era of 1860-1890). The design is inspired by Victorian fashion for young girls. Method of Draping on mannequins).

Tools :(photo. Suggested designs. Photoshop. Children's mannequins. Arbitration forms).

Measures: (**Pictures:** Victorian fashion images were obtained during the time period (1860-1890m) from the website of the Metropolitan Museum of Art www.metmuseum.org), Analysis of each costume and source design appropriate for the age group.

Suggested designs: Nine designs for girls inspired by Victorian fashion were prepared using the Illustrator and the Photoshop software, and the implementation was draping on the mannequins.

Children's mannequins: mannequins for children (sample) by specifying meridians] Half line Forward - half-back line - side line [latitudes] Chest line - midline - back line.

Arbitration Forms: The researcher prepared a questionnaire to evaluate the designs and presented them to a committee of faculty members at Umm Al-Qura University, consisting of (6) members of the design faculty in the fashion design department; the first axis was design elements which included five expressions. The second axis was the foundations and principles of design based on four terms. The third axis was the functional side of the design, which included four terms. Axis IV expressed the creative side, which was based on six phrases. And finally, the fifth axis represented the aesthetic side which was based on five phrases.

Results: The validity of the design evaluation form is based on the Victorian era using the internal consistency between the total grade of each axis and the overall degree of the form by calculating the internal consistency of the correlation coefficient (Pearson correlation coefficient) between the total

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

degrees of each axis. Degree of achievement of the creative aspect, extent of achieving the aesthetic aspect and the overall degree of the form. The following table shows that:

Table (1)

The correlation coefficients between the degree of each axis and the degree of the form

Axles	Link	Significance
The first axis: Meeting design elements	0.853	0.01
The second axis: Meeting the principles and principles of design	0.912	0.01
Third Axis: Meeting the functional aspect	0.776	0.01
Fourth Axis: Meeting the creative side	0.804	0.01
Fifth Axis: Meeting the aesthetic aspect	0.947	0.01

It is clear from the table that all correlation coefficients are 0.01 approaching even number, which indicates the stability of the axes in the form.

Stability: Stability was calculated using Alpha Cronbach, Split-half

Table (2)

The stability coefficient values for the axes of the form

Axles	Alpha coefficient	Split-half
The first axis: Meting design elements	0.908	0.942 - 0.861
The second axis: Meeting the principles of the design	0.813	0.855 - 0.779
Third Axis: Meeting the functional aspect	0.762	0.805 - 0.723
Fourth Axis: Meeting the creative side	0.883	0.924 - 0.841
Fifth Axis: Meeting the aesthetic aspect	0.740	0.785 - 0.703
The questionnaire overall consistency	0.864	0.909 - 0.821

The above table shows that all values of stability coefficients: Alpha, split-half, function at level 0.01 indicating the consistency of the form.

The first hypothesis states: The possibility of forming dresses for girls aged (10 -18) years, inspired by Victorian women's fashion between the period 1860 to 1890. The researcher selected some of the Victorian costumes exhibited at the Metropolitan Museum of Art and analyzed them, then inspired designs suitable for the age group of research.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

Table (3)

Fashion time period from 1860-1870m		
Historical period: 1860 AD	Historical period: 1865 AD	Image: Historical period: Late 1960s
Photo (1)	Photo (2)	Picture (3)
Source: www.metmuseum.org		
Analysis		
- Fabric: Silk. color: beige. - Costume components: A two-piece dress; the top is attached to the bottom. The upper part: Neck stiffness is tight and high. The shoulders line is low, and the sleeves are tight and long. Waist tight on the body. Skirt: The shape of the bell, taken from the front with the breadth plus in the back and the bottom of the back; - Decoration: took the military style design, and used a bar of cloths, cord, pearls.	**- Fabric:** Cotton. **-the color:** Beige dark. **- Costume components:** A two-piece dress; the top is attached to the bottom. The upper part: Neck tightness is narrowly Drape with ribbons in the form of a collar. The held front line is Drape with buttons. A low sleeve line is a large sleeve shaped like balloons decorated with ribbons. Waist is tight on the body. Skirt: The lower part is wide and made up of a single layer. - Decoration: Ribbons of blue - Embroidery in the form of circles.	**- Textile**: Cotton. **-the color:** the Red. **- Costume components:** A two-piece dress; the top is attached to the bottom. The upper part: The circular round neck is decorated with bows finished with a fringe and a hidden line of a half-front line decorated with black lace. The line of shoulders is slightly thin and slightly overstuffed with a black lace. The waist is a bracelet on the body, surrounded by a belt of the same type and the color of the fabric is medaled with a fringe decorated with black lace. Skirt: The upper layer is open from the front in the shape of 8 and the back is a collection of cloth decorated with black lace. The lower layer is a broad skirt from the front and back has a tail stretched to the ground. - Decoration: Lace-Ups.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

The source		
Designs		

Table (4)

Fashion time period 1870-1880		
Historical period: 1870 AD	Historical period: 1875-1872 m	Image: Historical period: Late seventies
Photo (4)	Picture (5)	Photo (6)
Source: https://www.metmuseum.org		

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

Analysis		
Fabric: silk. **the color:** green. **Costume components:** A two-piece dress; the top is attached to the bottom. The upper part: Body shape is taken; chest center is designed VIn the shape of the sides are decorated with small, evenly cut beads with cilia of green thread. The neck stiffness is slightly elevated in a circular shape with a muzzle of the front and small pointed ezars of the poles. The line of shoulders is low, the long sleeve tight ends the shaped bracelet V Its edges are decorated with small beads with cuffs of green. The waist is knitted on the body taken shape V. lower part: It consists of two layers of short upper layer finely chopped with small beads and cilia of green color The second bottom layer is wide **Decoration:** Cuts, cilia, and oaks were used.	**Fabric:** silk embroidered. **the color:** green and blue. **Costume components:** A two-piece dress; the top is attached to the bottom. The upper part: U-shaped neck decorated with a satin ribbon finished with a bang, with a front bumper and a small pointed pin. The midline is U-shaped The sleeves are tight and long. lower part: It is an upper skirt with 8-shape with lower skirt and tail on the back with dangling Draping. **Decoration:** Ribbons - Embroidered - Fionka.	**Fabric:** silk and wool. **the color:** brown. **Costume components:** A two-piece dress; the top is attached to the bottom. The upper part: The round neck is neck-shaped and decorated with lace; Shoulder line: Narrow sleeves decorated with lace limbs. lower part: Tissue cloths gave beauty to the shape of the skirt as the skirts became closer to the body lines and less widened from the front and back than the previous periods. The edges are decorated with cornice. **Decoration:** garnish - lace - buttons.
The source		

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Designs		

Table (5)

Fashion Time Period 1880-1890m		
Historical period: 1880 AD	Historical period: 1885 AD	The late 1980s
Picture (7)	Picture (8)	Picture (9)
Source : www.metmuseum.org		
Analysis		
Fabric: Silk **the color:** Apricot and Lace - Golden Lace **Costume components:** A two-piece dress; the top is attached to the bottom. The upper part: The neck is shaped by a Chinese chalk; V Decorated with apricot cloth, a	**Fabric:** Silk **the color:** Blue embroidered and gentlemen **Costume components:** A two-piece dress; the top is attached to the bottom. The upper part: The neck is a Chinese collar, and the cut of his collar is on the front corsage.	**Fabric:** Silk and Tal **the color:** Green, and black **Costume components:** A two-piece dress; the top is attached to the bottom. The upper part: The neck is a high voice; a hidden headdress adorned with

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

cloth in the center is decorated with golden lace Shoulder line: The sleeves are tight and long and the bracelet ends with a color that is opposite to the colored cloth. Take the midfield V-shaped. lower part: two skirts; the upper is shaped like 8 and its edges are finished with garnish; the lower skirt is decorated with embroidered cloth and garnished from the bottom. The back is a fold of cloth and the bottom of the rear is less than the previous periods and the edges of the tail are decorated with garnish. **Decoration:** Lace - karnish - cloth cloths.	Line shoulders long and narrow sleeves, decorated with ribbons of lace. Midline V-shaped. lower part: The upper skirt is composed of clusters of jars and balloons, the underside of embroidered cloth embroidered down. garnishnish of the same type of cloth. The posterior appearance is designed as fractions. **Decoration:** Lace - ribbons - carnations.	sashes, drab in the middle of the front. Shoulder line: For sleeves with a ruffle of top decorated with bangles and ribbons. Midline V-shaped The left side contains the right hand flap containing pieces of lace fabric that slip down lower part: Extensive gauze and the upper cloth of the hill is padded with silk cloth. **Decoration:** Ribbons & ribbons.
The source		

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Designs		

Models of dresses draping on the mannequins inspired by Victorian fashion

Design 7 Design 3 Design 4

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

Design 2

Design 5

Suspension: The study concluded that fashion between 1860 and 1870 was made up of two upper corsets with a front head and a high neck opening; the lower part was long and broad in the front, with an extra width of the back And highlight the rear. **This is consistent with** What you mentioned(Cunnington, 2013)By the end of the 1860s, the curves dominated Axi**llaries, especially in the back part of the dress.**

The fashion between 1870-1880 was characterized by two pieces; the breadth of the back was shorter than the previous periods and the clothing began to approach the line of the body. I have stated (Cunnington**, 2013)** from the early 1870s on, the wide crinoline disappeared, and the dress took on the basic shape of the glass watch, with the hip showing an extra stretch of the front. The two-piece dresses were consistent, and the narrow midline was dominated by the wide girths of the length.

Fashion (1880-1890m) was characterized by the fact that its lines came closer to the bodylines, but the stitch is still produced by assemblies and folds of fabrics to increase its size. I have mentioned(Zimmerman, 1985) The remains of the clamor in the folds or gatherings remained in the back of the gonola.

This period of 1860-1890 was most characterized by the excessive use of silk fabrics. **This fulfills the first hypothesis.**

The second hypothesis There are statistically significant differences between the nine designs in achieving design elements according to the opinion of the arbitrators

To investigate this hypothesis, the variance analysis of the mean scores of the nine designs was calculated in order to achieve the design elements according to the opinion of the arbitrators. The following table illustrates this:

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

Table (6)

Analysis of the variance of the average scores of the nine designs in achieving design elements according to the opinion of the arbitrators

Achieve design elements	Total squares	Average squares	Degrees of freedom	Value (P)	Significance
Between groups	10571.048	1321.381	8	40.516	0.01 D.
Within groups	2054.691	32.614	63		
Total	12625.739		71		

Table (6) shows that the value of (q) was (40.516), Which is a statistically significant value at the level of0.01), Indicating that there are differences between the nine designs in the achievement of design elements according to the opinion of the arbitrators, and to know the direction of significance was applied Schiffe test of multiple comparisons and the following table shows this:

Table (7)

Schiffe test for multiple comparisons

Achieve design elements	The first design M = 40.437	The second design M = 30.675	The third design M = 14.350	The fourth design M = 44.275	The fifth design M = 21.512	Design VI M = 17.575	Seventh Design M = 25.475	Design VIII M = 9.512	Design IX M = 33.675
The first design	-								
The second design	9.762	-							
The third design	26.087	16.325	-						
The fourth design	3.837	13.600	29.925	-					
The fifth design	18.925	9.162	7.162	22.762	-				
Design VI	22.862	13.100	3.225	26.700	3.937	-			
Seventh Design	14.962	5.200	11.125	18.800	3.962	7.900	-		
Design VIII	30.925	21.162	4.837	34.762	12.000	8.062	15.962	-	
Design IX	6.762	3.000	19.325	10.600	12.162	16.100	8.200	24.162	-

** D when 0.01 * D when 0.05 No stars other than D

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

Of Table (7) It is clear There were statistically significant differences between the nine designs at the level of significance 0.01 , The fourth design was the best design in the design elements according to the opinion of the arbitrators, followed by the first design, then the ninth design, then the second design, then the seventh design, then the fifth design, then the sixth design, then the third design, and finally the eighth design.

There are statistically significant differences between the nine designs in the extent of achieving the principles and principles of design according to the opinion of the arbitrators

To investigate this hypothesis, the variance analysis of the mean scores of the nine designs was calculated in the extent to which the principles and principles of design were achieved according to the opinion of the arbitrators.

Table (8)

Analysis of the variance of the average scores of the nine designs in the extent of achieving the principles and principles of design according to the opinion of the arbitrators

Achieving the principles and principles of design	Total squares	Average squares	Degrees of freedom	Value (P)	Significance
Between groups	13616.954	1702.119	8	65.872	0.01 D.
Within groups	1627.916	25.840	63		
Total	15244.870		71		

Table (8) shows that the value of (q) was (65.872), Which is a statistically significant value at the level of0.01), Indicating that there are differences between the nine designs in the extent of achieving the principles and principles of design according to the opinion of the arbitrators, and to know the direction of significance has been applied Schiffe test of multiple comparisons and the following table shows:

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Table (9)

Schiffe test for multiple comparisons

Achieving the principles and principles of design	The first design M = 30.925	The second design M = 39.437	The third design M = 17.950	The fourth design M = 26.025	The fifth design M = 12.975	Design VI M = 8.600	Seventh Design M = 36.400	Design VIII M = 21.362	Design IX M = 32.800
The first design	-								
The second design	8.512	-							
The third design	12.975	21.487	-						
The fourth design	4.900	13.412	8.075	-					
The fifth design	17.950	26.462	4.975	13.050	-				
Design VI	22.325	30.837	9.350	17.425	4.375	-			
Seventh Design	5.475	3.037	18.450	10.375	23.425	27.800	-		
Design VIII	9.562	18.075	3.412	4.662	8.387	12.762	15.037	-	
Design IX	1.875	6.637	14.850	6.775	19.825	24.200	3.600	11.437	-

Table (9) shows statistically significant differences between the nine designs at a level of significance 0.01, The second design was the best design to achieve the principles and principles of design according to the opinions of the arbitrators, followed by the seventh design, then the ninth design, then the first design, then the fourth design, then the eighth design, then the third design, then the fifth design, and finally the sixth design. While there are no differences at the level of significance 0.05 Between the first design and the ninth design.

There are statistically significant differences between the nine designs in terms of achievement of the functional aspect according to the opinion of the arbitrators

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

To investigate this hypothesis, the variance analysis of the mean scores of the nine designs was calculated in terms of achievement of the functional aspect according to the opinion of the arbitrators. The following table shows this:

Table (10)

Analysis of the variance of the average scores of the nine designs in the extent of achieving the functional aspect according to the opinion of the arbitrators

Bezel Achieve Functional side	Total squares	Average squares	Degrees of freedom	Value (P)	Significance
Between groups	5838.980	729.873	8	23.689	0.01 D.
Within groups	1941.088	30.811	63		
Total	7780.068		71		

Table (10) shows that the value of (q) was (23.689), Which is a statistically significant value at the level of0.01), Indicating that there are differences between the nine designs in terms of achievement of the functional side according to the opinions of the arbitrators, and to know the direction of significance was applied Schiffe test of multiple comparisons and the following table shows that:

Table (11)

Schiffe test for multiple comparisons

Bezel achieve the functional aspect	The first design M = 41.462	The second design M = 30.900	The third design M = 21.700	The fourth design M = 48.262	The fifth design M = 16.187	Design VI M = 12.725	Seventh Design M = 36.775	Design VIII M = 26.300	Design IX M = 53.037
The first design	-								
The second design	10.562	-							
The third design	19.762	9.200	-						
The fourth design	6.800	17.362	26.562	-					
The fifth design	25.275	14.712	5.512	32.075	-				
Design VI	28.737	18.175	8.975	35.537	3.462	-			
Seventh Design	4.687	5.875	15.075	11.487	20.587	24.050	-		
Design VIII	15.162	4.600	4.600	21.962	10.112	13.575	10.475	-	
Design IX	11.575	22.137	31.337	4.775	36.850	40.312	16.262	26.737	-

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

Table (11) shows statistically significant differences between the nine designs at a level of significance 0.01, The ninth design was the best designs in achieving the functional aspect according to the opinions of the arbitrators, followed by the fourth design, then the first design, then the seventh design, then the second design, then the eighth design, then the third design, then the fifth design, and finally the sixth design.

There are statistically significant differences between the nine designs in terms of achievement of the creative side according to the opinions of the arbitrators

To investigate this hypothesis, the variance analysis of the mean scores of the nine designs was calculated on the extent to which the creative aspect was achieved in accordance with the opinion of the arbitrators.

Table (12)

Analysis of the variance of the average scores of the nine designs in the extent of achieving the creative side according to the opinion of the arbitrators

Bezel Achieve Creative side	Total squares	Average squares	Degrees of freedom	Value (P)	Significance
Between groups	7871.637	983.955	8	44.951	0.01 D.
Within groups	1379.048	21.890	63		
Total	9250.685		71		

It is clear from table (12) that the value of (q) was (44.951), Which is a statistically significant value at the level of0.01), Indicating that there are differences between the nine designs in the extent of the achievement of the creative side according to the opinions of the arbitrators, and to know the direction of significance was applied Schiffe test of multiple comparisons and the following table shows that:

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

Table (13)

Schiffe test for multiple comparisons

Bezel achieve the creative side	**The first design M = 31.425**	**The second design M = 18.075**	**The third design M = 20.550**	**The fourth design M = 34.125**	**The fifth design M = 16.250**	**Design VI M = 8.012**	**Seventh Design M = 27.475**	**Design VIII M = 11.925**	**Design IX M = 23.225**
The first design	-								
The second design	13.350	-							
The third design	10.875	2.475	-						
The fourth design	2.700	16.050	13.575	-					
The fifth design	15.175	1.825	4.300	17.875	-				
Design VI	23.412	10.062	12.537	26.112	8.237	-			
Seventh Design	3.950	9.400	6.925	6.650	11.225	19.462	-		
Design VIII	19.500	6.150	8.625	22.200	4.325	3.912	15.550	-	
Design IX	8.200	5.150	2.675	10.900	6.975	15.212	4.250	11.300	-

Table (13) reflects significant statistical differences between the nine designs at the level of significance 0.01, the fourth design was the best designs in the achievement of the creative side according to the opinions of the arbitrators, followed by the first design, then the seventh design, then the ninth design, then the third design, then the second design, then the fifth design, then the eighth design, and finally the sixth design.

There are also differences at the level of significance 0.05 between the first design and the fourth design in favor of the fourth design, and there are differences at the level of significance 0.05 between the second design and the third design in favor of the third design, and there are differences at the level of significance 0.05 between the third design and the ninth design in favor of the ninth design.
While there are no differences at the level of significance 0.05 between the second design and the fifth design.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

There are statistically significant differences between the nine designs in the extent of achieving the aesthetic aspect according to the opinion of the arbitrators

To investigate this hypothesis, the variance analysis of the mean scores of the nine designs was calculated in terms of the extent to which the aesthetic aspect was achieved in accordance with the opinion of the arbitrators.

Table (14)

Analysis of the variance of the average scores of the nine designs in the extent of achieving the aesthetic aspect according to the opinion of the arbitrators

Bezel Achieve The aesthetic side	Total squares	Average squares	Degrees of freedom	Value (P)	Significance
Between groups	17793.204	2224.151	8	53.963	0.01 D.
Within groups	2596.620	41.216	63		
Total	20389.824		71		

Table (14) shows that the value of (q) was (53.963), Which is a statistically significant value at the level of0.01), Indicating that there are differences between the nine designs in the extent of achieving the aesthetic side according to the opinions of the arbitrators, and to know the direction of significance has been applied Schiffe test of multiple comparisons and the following table shows that:

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Table (15)

Schiffe test for multiple comparisons

Bezel achieve the aesthetic aspect	**The first design M = 36.225**	**The second design M = 28.600**	**The third design M = 53.625**	**The fourth design M = 49.950**	**The fifth design M = 20.850**	**Design VI M = 13.725**	**Seventh Design M = 43.075**	**Design VIII M = 17.900**	**Design IX M = 58.800**
The first design	-								
The second design	7.625	-							
The third design	17.400	25.025	-						
The fourth design	13.725	21.350	3.675	-					
The fifth design	15.375	7.750	32.775	29.100	-				
Design VI	22.500	14.875	39.900	36.225	7.125	-			
Seventh Design	6.850	14.475	10.550	6.875	22.225	29.350	-		
Design VIII	18.325	10.700	35.725	32.050	2.950	4.175	25.175	-	
Design IX	22.575	30.200	5.175	8.850	37.950	45.075	15.725	40.900	-

Table shows statistically significant differences between the nine designs at the level of significance 0.01, the ninth design was the best design in achieving the aesthetic side according to the opinions of the arbitrators, followed by the third design, then the fourth design, then the seventh design, then the first design, then the second design, then the fifth design, then the eighth design, and finally the sixth design.

There are also differences at the level of significance 0.05 between the fifth design and the eighth design in favor of the fifth design.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

Conclusion: According to the arbitrators' opinions, the study concluded that:

1. The value of q was 40.516 Which is a statistically significant value at 0.01, which shows differences between the nine designs in achieving design elements.
2. The value of q was 65.872 Which is a statistically significant value at 0.01, which shows differences between the nine designs in the extent to which the design basis and principles are achieved.
3. The value of q was 23.689, a statistically significant value at 0.01, which shows differences between the nine designs in the extent to which the functional aspect is achieved.
4. The value of q was 44.951, a statistically significant value at 0.01, which shows differences between the nine designs in the extent to which the creative side is achieved.
5. The value of q was 53.963, a statistically significant value at0.01), which shows differences between the nine designs in the extent to which the aesthetic aspect is achieved.

Recommendations:

1. Conduct more studies of historical fashion and make use of the field of Draping on mannequins.
2. Integrating the composition into the mannequins and historical costumes.
3. Interest in the field of Draping on the mannequins in small age groups.

References:

Boucher, F., & Deslandres, Y. (1987). *20,000 years of fashion: the history of costume and personal adornment*: HN Abrams New York.

Breward, C. (1995). *The culture of fashion* (Vol. 1): Manchester University Press.

Chrisp, P. (2005). *A history of fashion and costume: the victorian age*: Facts On File.

Cunnington, C. W. (2013). *English Women's Clothing in the Nineteenth Century: A Comprehensive Guide with 1,117 Illustrations*: Courier Corporation.

Gernsheim, A. (1963). *Victorian & Edwardian fashion: a photographic survey*: Courier Corporation.

Mumford, M. D. (2003). Where have we been, where are we going? Taking stock in creativity research. *Creativity research journal, 15*(2-3), 107-120.

pomeroy, H. C. j. (1992). *Fashion Design and Product Development* london: Black Well Scientific.

Zimmerman, C. S. (1985). *The Bride's Book: Pictorial History of American Bridal Dress*: Arbor House.

Alhaddad ،S .M.(م2009) .The use of computer software in creating contemporary fashion inspired by the Victorian era 1890-1870 .Paper presented at the Fourth Arab Scientific Conference : Academic Accreditation for Institution and Programs in Egypt and the Arab world. Reality and Aspiration .

Habib،M.(2003) .*Comntempoarary Directions in Cognitive Education* Cairo, Dar Al-Fikr Alarabi

Shokri ،M .N.(1996) .*Men Heritage Clothing in Syria and Menniquin Design Inspiration*) Vol. 008.(

Aabdeen ،A .(1995) .*Creativity Theories in Fashion Design* Cairo :Dar Al-Fikr Alarabi.

Qasim ،A .A .M .(2002) .*Conceptual Differences in the E lemets of Furniture and Internal Design Used in Egypt*.Paper presented at the Eight Conference of Home Economyin Cairo

1. www.metmuseum.org.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/97-114

أثر برنامج الرسوم التوضيحية في تصميم أزياء مستوحاة من الأزياء التاريخية

تهاني ناصر العجاجي [1]
هدى عبد العزيز المقرن[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2019/10/9 ، تاريخ قبول النشر 2019/12/2 ، تاريخ النشر 2019/12/15

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

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى التعرُّف على دور الرسوم التوضيحية وأثرها في تصميم أزياء معاصرة مستوحاة من الأزياء التاريخية. وتطويع جماليات الأزياء التاريخية في تصميم رسوم الأزياء التوضيحية. واتَّبع في هذا البحث المنهج التجريبي، وبلغت عينة البحث 31 طالبة في قسم تصميم الأزياء والنسيج المستوى الثالث. نفَّذت كل طالبة تصميم زي تاريخي أصلي، وتصميماً معاصراً مُستَوحى منه قبل تطبيق البرنامج وبعده، ومن أهمّ الأدوات المستخدمة البرنامج، المقياس، الاختبار المهاري القبلي والبعدي. ومن أهمّ النتائج التي توصّل إليها البحث، إمكانية الاستفادة من الأزياء التاريخية في إبراز الإبداع والابتكار في الرسوم التوضيحية للأزياء. وتوجد فروق ذات دلالة إحصائية بين الاختبار القبلي والاختبار البعدي لمحصلة عينة البحث في رسم الأزياء التاريخية، وتوجد فروق ذات دلالة إحصائية بين الرسم القبلي والرسم البعدي لمحصلة عينة البحث في تصميم أزياء معاصرة مستوحاة من الأزياء التاريخية. ومن أهمّ التوصيات، ربط مقرر الرسوم التوضيحية مع مقرر تاريخ الأزياء في البرامج الأكاديمية المتخصصة في تصميم الأزياء، وإجراء المزيد من الدراسات والأبحاث العلمية في مجال تصميم الأزياء، وتشجيع مصممي الأزياء السعوديين على الابتكار والإبداع في تصميم أزياء مبتكرة معاصرة مستوحاة من الأزياء التاريخية.

الكلمات المفتاحية:

الرسوم التوضيحية، مستوحى، محاكاة، الأزياء، التاريخية، تصميم، الأزياء، جماليات، مبتكرة، الإبداع.

[1] أستاذ مشارك تاريخ الملابس والتطريز،قسم تصميم الأزياء والنسيج، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، كلية التصاميم والفنون
tah1394@hotmail.com ,

[2] أستاذ مساعد تصميم الأزياء، قسم تصميم الأزياء والنسيج ،جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن ، كلية التصاميم والفنون ،
haalmogren@pnu.edu.sa

المقدمة :

الرسم هو وسيلة من وسائل التعبير عن انفعالات الإنسان وعواطفه، وهو تعبير شخصي لتركيز ذهني أو بصري للرسام على شكل خطوط وتدرجات لونية، وهو تنمية الخيال والتفكير والملاحظة، وتذوّق الجمال والشعور به. والاتصال البصري في الفن هو عبارة عن التحدث بالرسم، وهو منابعة تقدم قصة بتخطيطات ورسوم ورموز تدلّ على محتوى القصة، دون اللجوء إلى النصوص الكتابية (Aldaraysa et al،2007، 13-14) . وتعتبر الصور والرسوم التوضيحية من أنواع الوسائل التي يسهل توفرها، وتعتمد في إدراك محتوياتهما على البصر، ولذلك يكثر استخدامهما في عمليات التعلّم والتعليم (Bugus ،2003، 166).

ويرتبط تاريخ الأزياء بوجود وتاريخ الإنسان منذ نشأته الأولى، وقد تطوّرت الأزياء عبر العصور والأجيال (Albassam & Sedki ، 2002، 9)، ويعتبر اللباس من أهمّ مظاهر الحضارة المادية، ويعكس لوحات الماضي بأدقّ تفاصيله (Muqar ،2006 ، 9،7).

وتصميم الأزياء ينبع من مفهوم التصميم بشكل عام، في كونه تخطيطاً أو تنظيماً لاستحداث خطوط جديدة للزي تتلاءم مع الاتجاهات الفنية المعاصرة، وهو عبارة عن حلول ابتكارية للمشكلات لتحقيق الغرض منه، يتلاءم مع تقاليد المجتمع، ومسايرٌ للعصر (Mouawad ، 15،2014-16).

فالمصمم من خلال دراسته للأزياء التاريخية يستطيع التطوير لمواجهة متطلبات العصر الحالي، ودراسة الماضي بتفاصيله التقنية المحسوسة، ومن خبرات السلف يتوجّه المصمم لرسم الأزياء، وتحقيق عوامل الابتكار المتمثلة في الطلاقة والمرونة والأصالة. وتتضح قيمة الزي التاريخي كمصدر للإلهام لدى مصممي الأزياء المعاصرين، وكثير ما يستوحي المصممون العالميون اليوم الشكل الخارجي لتصميماتهم والخطوط الداخلية للزي من تصميمات نُفّذت على مر العصور، ويرجع المصمم إلى هذه المراجع من الكتب التاريخية والمتاحف، وليست كل الفترات التاريخية متساوية في خصوبة المنابع لخلق تصميمات جديدة، ولكن هناك المصمم المبتكر، الذي يجد في القديم فكرة يستوحي منها تصميماته، فيخرجها بصورة مبتكرة (Ahmed & Gerges ،1993، 7). وذكرت (Alhaddad، 2421، 2009) أن أزياء القرن التاسع عشر تعتبر مصدراً للإلهام والابتكار لدى مصممي الأزياء، لما يتضمنه هذا العصر من إبداعات فنية ومتنوعة من الأزياء من حيث ألوانها وخاماتها النسيجية.

مشكلة البحث:

أن الأزياء التاريخية من أفضل المصادر التي تعمل على تنمية الابتكار والإبداع في تصميم الأزياء، ومن خلالها يمكن للمصمم أن يبتكر ويبدع في مجال تصميم الأزياء، حيث أن التاريخ يشكل مصدراً مهماً يستمد منه مصمم الأزياء أفكاره وخطوطه الحديثة (Alhaddad، 2421، 2009)، ودور وأهمية الأزياء التاريخية في تنمية وتطوّر مصمم الأزياء والاستفادة منها كمصدر خصب لابتكار أزياء تناسب العادات والتقاليد. وبالتالي دراسة رسوم الأزياء التوضيحية تساعد على الابتكار والإبداع في تصميم الأزياء. وتتضح مشكلة البحث من خلال التساؤل التالي:

- ما الاثر الابداعي لبرنامج الرسوم التوضيحية في تصميم ازياء مبتكرة مستوحاة من الازياء التاريخية .

أهمية البحث:

يهتم هذا البحث بإعداد برنامج تدريبي للرسوم التوضيحية لتصميم أزياء مستوحاة من الأزياء التاريخية، وبالتالي ترجع أهمية هذا البحث إلى: تنمية الإبداع والابتكار في مجال تصميم الأزياء، ويساعد على تطوير وتحسين البرامج الأكاديمية المتخصصة في تصميم الأزياء.

أهداف البحث:

- اعداد برنامج تدريبي للرسوم التوضيحية لتصميم الازياء، مبينا اثرها في تصاميم ازياء مبتكرة مستوحاة من الازياء التاريخية.
- وضع مقترحات لرسوم توضيحية في تصميم الازياء التاريخية منفذة من قبل طالبات قسم تصميم الأزياء والنسيج المستوى الثالث.

فروض البحث:

- إمكانية الاستفادة من الأزياء التاريخية في إبراز الإبداع والابتكار في الرسوم التوضيحية للأزياء.
- توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين الاختبار القبلي والاختبار البعدي لمحصلة عينة البحث في رسم الأزياء التاريخية.
- توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين الرسم القبلي والرسم البعدي لمحصلة عينة البحث في تصميم أزياء معاصرة مستوحاة من الأزياء التاريخية.

حدود البحث:

الحدود الزمانية: تمت الدراسة في الفصل الثاني من العام الجامعي 1439/ 1440هـ-2017-2018

الحدود المكانية: قسم تصميم الأزياء والنسيج / كلية التصاميم والفنون / جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن بالرياض.

الحدود البشرية: طالبات مقرر الرسوم التوضيحية.

الحدود المادية: مقرر الرسوم التوضيحية.

الإطار المرجعي:

الأزياء التاريخية وعلاقتها بتصميم الأزياء:

تصميم الأزياء يعد عملية خلق وإبداع، بمعنى إدخال أشياء جديدة تؤدي عدة وظائف، منها المادي والجمالي (Ahmed، 2011، 19). ويعتمد مصمم الأزياء على العديد من المصادر المتنوعة، يستلهم منها تصاميمه. ومن المصادر التي يستلهم منها مصدر التاريخ، والأزياء التاريخية مصدرٌ من المصادر الخصبة التي تمد المصمم بالعديد من الأفكار (**Alaql** ، 2016، 87-80). وتعتبر دراسة الأزياء فناً من الفنون، وهي من أهمّ العوامل التي توضح مدى التقدم الحضاري والاقتصادي لأي بلد (Aldawi ، 2015 ، 89).

وتميَّز الزي في أول ظهوره بالبساطة، ثم تدرج في التطور مع رقي الإنسان الذي أخذه يطوّره ويحسن من صناعته، وصناعة الزي أساساً تقوم على عنصري الإبداع والتقليد مع العنصر التطبيقي، كما أنها ترتبط بالحالة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، بالإضافة إلى أنها تُظهر البعدين الحضاري والفني لأي مجتمع، لذلك لا بد من دراسة الأزياء التاريخية بكل ما لها من خصائص وأنواع وأشكال، وتحليل محتواها لأي مصمم أزياء (Abu Alenain ، 2017، 11-12).

التوظيف الإبداعي للرسوم التوضيحية:

الرسوم التوضيحية تعد أداة أساسية لتقديم إبداعات المصمم، وهي تمثيل التصميم في أفضل طريقة ممكنة (**Rockport,2008,7)**، والرسوم التوضيحية للأزياء تفعل شيئاً لا يمكن للصورة فعله لمصمم، حيث إنها تساعد على إيجاد التوازن بين الرسم ككل والتفاصيل، وتحوّل الطاقة والأناقة داخل الملابس إلى واقع ملموس. وتوفّر فرصة للإبداع ، ويعتمد بعض المصممين في الرسوم التوضيحية للأزياء استخدام الطرق التقليدية كالقلم والورقة، والبعض الآخر يستخدم الطرق الرقمية في الرسوم التوضيحية للأزياء، ولكن الصفة المشتركة بين المصممين هي المثابرة والاجتهاد في توليد الأفكار المبتكرة والإبداعية في تصميم الأزياء (Tejwani,2015,7).

والإبداع من أهم المفاهيم التي تدرس جنباً إلى جنب مع الفن (Ahmed & Faraj، 2007 ، 140)، وفن تصميم الأزياء يعتمد أساساً على الإبداع والابتكار، لذلك فهو يوضّح رؤية شخصية، ويعبّر عنها، وهو فنٌ يخاطب الحواس (Abdullah & Alrifai ، 2015 ، 103). وتوجد بعض الصفات التي لا بد أن تتوفّر في مصمم الأزياء، ومن أهمها أن يكون لديه حس الإبداع والابتكار، بحيث تكون لديه القدرة على تحويل مجموعة من الأفكار إلى تصاميم مبتكرة (Alajaji & Alqudairi ,2018). ومصمم الأزياء قبل أن يرسمه على الورق أو يبدأ بتنفيذه على المانيكان، يبدع في تخيّل التصميم الكامل في عقله، وأحياناً يحدث الإبداع بالتوازي مع الإنتاج (Ahmed & Faraj، 2007 ,141).

وأكدت (Alajaji & Alqudairi,2017,130) أن تقديم برنامج إبداعي في مجال تصميم الأزياء بأسلوب الرسم يساعد على تنمية القدرات الإبداعية والابتكارية للطالبات، واستخدام طرق مبتكرة في التدريس، وتغيير المفهوم التقليدي، الذي يعتمد على تلقين الطالبات دون الاهتمام بعملية تنمية التفكير الإبداعي.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وإذا كان المصمم على وعي وإدراك كبير بالأزياء التاريخية والحضارية وقراءة مفردتها، كان أكثر إدراكاً لتحقيق الإبداع في تصاميمها، وأن يكون مواكباً للاتجاهات العالمية (Okasha ، 2016 ، 272) ، وتشكل الأزياء التاريخية والتراثية حافزاً للفنانين والمصممين على استلهام عناصر الإبداع من هذا التاريخ (Muqar ، 2006، 11). وذكرت(Alshafei, 2017 ، 313) أن استخدام المحاكاة يساهم في تهيئة المتعلّم لملاحظة التفاصيل الدقيقة لمصدر الإلهام، وإدراك القيم الفنية للزي وتذوقها، وله تأثير إيجابي في تنمية التفكير الابتكاري في استلهام تصاميم من الأزياء التقليدية.

وتهدف دراسة Aljaji, & Alqadeiri (2017) إلى إعادة تدوير بقايا الأقمشة وتوظيفها في تصميم الأزياء وتجميلها، ومن أهمّ نتائجها، تصميم مجموعة من الأزياء وتجميلها باستخدام بقايا الأقمشة، ووجود فروق ذات دلالة إحصائية بين متوسطي درجات الطالبات في الاختبار المهارى القبلي والبعدي في إعادة تدوير بقايا الأقمشة، وتوظيفها في تصميم الأزياء وتجميلها لصالح التطبيق البعدي، وزيادة مستوى القدرات الإبداعية للطالبات. وفي دراسة Alghamdi (2011)، التي تهدف إلى تنمية المهارات الابتكارية في تصميم الأزياء لطالبات الفرقة الرابعة بقسم تصميم الملابس والنسيج، وقياس مستوى الابتكار بين أسلوبي التصميم بالرسم والتصميم بالتشكيل على المانيكان، والمقارنة بين مستوى الابتكار في كلا الأسلوبين. ومن أهم نتائجها أنه توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين الاختبار القبلي والبعدي عند استخدام أنواع الأقمشة المختلفة لصالح الاختبار البعدي، مما يدلّ على فاعلية البرنامج المقترح في تنمية المهارات الابتكارية في تصميم الأزياء، وكما توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند المقارنة بين أسلوبي التصميم بالرسم والتصميم بالتشكيل على المانيكان باستخدام الأقمشة المختلفة، لصالح الابتكار بأسلوب التصميم بالتشكيل على المانيكان. وفي دراسة Makarsh (2010)، التي تهدف إلى دراسة الطبيعة البحرية، والتعرّف على خصائصها الفنية والجمالية، ومن ثم تطويع تلك القيم في خدمة عناصر تصميم الأزياء النسائية، وابتكار تصميمات مستوحاة من الطبيعة البحرية باستخدام الحاسب الآلي. كان من أهمّ النتائج، ابتكار خطوط تصميمات لأزياء النساء مستوحاة من الطبيعة البحرية لبعض الكائنات البحرية، المعتمدة في ابتكارها على أهمّ أساليب التفكير الابتكاري. وفي دراسة Alqahtani, (2007)، التي تهدف إلى التعرّف على الأسس التي يجب اتباعها عند تلوين تصاميم الأزياء، والتعرّف على مدى فاعلية المنهج الحالي في تنمية مهارة التلوين لدى الطالبة في مجال تصميم الأزياء، ووضع تصوّر مقترح لبرنامج التلوين في مجال تصميم الأزياء، والتعرّف على مدى فاعلية البرنامج المقترح في تنمية مهرة التلوين لدى الطالبة في مجال تصميم الأزياء، كان من أهم النتائج، أن هناك أسساً مهمة يجب اتباعها عند تلوين تصاميم الأزياء، ولا توجد فروق ذات دلالة إحصائية واضحة بين المجموعتين الضابطة والتجريبية في الاختبار القبلي، توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين المجموعتين الضابطة والتجريبية في الاختبار البعدي لصالح المجموعة التجريبية، ومن النتائج أيضاً الأثر الإيجابي للبرنامج المقترح لتعليم وتنمية مهارة التلوين في مجال تصميم الأزياء لدى الطالبات.

مما سبق يتضح التشابه بين الدراسات السابقة وهذه الدراسة بإعداد برنامج تدريبي في مجال تصميم الأزياء، وتختلف عنها في تصميم برنامج لرسوم الأزياء التوضيحية لتصميم أزياء مستوحاة من الأزياء التاريخية.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

منهجية البحث:

اعتمد البحث المنهج التجريبي في تطبيق فرضيات البحث واهدافه وذلك لمعرفة اثر برنامج الرسوم التوضيحية لتصميم الازياء ، حيث تضمن مجتمع البحث طالبات قسم تصميم الازياء والنسيج في جامعة الاميرة نورة بنت عبد الرحمن وذلك ضمن العام الدراسي (العام الجامعي 1439/ 1440هـ -2017-2018)، ولغرض تطبيق تصاميم ازياء مستوحاة من الازياء التاريخية .وتم اختيار طالبات مقرر الرسوم التوضيحية بطريقة قصدية والبالغ عددهن (31) طالبة لتمثل عينة البحث المستهدفة.

مجتمع الدراسة:

طالبات قسم تصميم الأزياء والنسيج في جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن.

عينة البحث:

طالبات مقرر الرسوم التوضيحية في قسم تصميم الأزياء والنسيج، ويتم اختيارهنَّ بطريقة قصدية، وبلغ عدد أفراد العينة 31 طالبة.

أدوات البحث:

مقياس لتحكيم التصاميم:

صُمِّم مقياس موجّه للمحكمين لقياس الاختبار القبلي والبعدي، لمحاكاة الزي التاريخي الأصلي والزي المعاصر المستوحى من الزي الأصلي، وعُرِضت تصاميم الطالبات وعددهنَّ إحدى وثلاثون طالبة، لكل طالبة أربعة تصاميم، تصميم قبلي، وتصميم بعدي زي تاريخي، وتصميم قبلي، وتصميم بعدي مستوحى من الزي التاريخي. وعُرِضت تلك التصاميم على عدد ثمانية محكّمين في مجال التخصص، وبلغ عدد التصاميم 124 تصميماً قبلياً وبعدياً للزي التاريخي والزي المستوحى.

البرنامج:

تصميم برنامج مدته اثنتان وثلاثون ساعة تدريبية، والهدف العام للبرنامج استخدام الرسوم التوضيحية في تصميم أزياء مستوحاة من الملابس التاريخية، والعينة المستهدفة الطالبات المسجلات في مقرر الرسوم التوضيحية للأزياء بقسم تصميم الأزياء والنسيج في كلية التصاميم والفنون، ويتضمن المواضيع التالية: رسوم الأزياء وعلاقتها بمصدر الإلهام، رسوم الأزياء وعلاقتها بالأزياء التاريخية كمصدر للإلهام. ورسم الأزياء والخامات على اختلاف زخارفها. ورسوم أزياء بأسلوب التقليد. ورسوم أزياء بأسلوب المحاكاة. وتلوين الرسوم وتطبيق الزخارف المناسبة بما يتناسب مع الزي التاريخي.

الاختبار المهاري القبلي:

تنفيذ تصميم زي تاريخي وتصميم زي معاصر مستوحى منه.

الاختبار المهاري البعدي:

تنفيذ تصميم زي تاريخي وتصميم زي معاصر مستوحى منه بعد تطبيق البرنامج المقترح.

الأساليب الإحصائية المستخدمة:

- معامل ألفا كرونباخ لحساب ثبات الأداة.
- معامل ارتباط بيرسون لتحديد مدى الاتساق الداخلي لأداة الدراسة.
- اختبار ويلككسون (Wilcoxon) لعينتين مرتبطتين لمعرفة الفروق الإحصائية.

ثبات أداة الدراسة:

حُسِبَ ثبات الأداة باستخدام معادلة ألفا كرونباخ، ويوضح الجدول رقم (1) قيمة معامل الثبات للاختبار.

جدول رقم (1) قيم معاملات الثبات للاختبار

المحور	معامل الثبات
الاختبار	0.979

ويتضح من الجدول رقم (1) أن قيم معاملات الثبات مرتفعة، مما يدلّ على أن الاختبار يتمتع بدرجة عالية من الثبات.

صدق الاتساق الداخلي:

للتأكد من تماسك العبارات بالدرجة الكلية للمحور الذي تنتمي إليه، نقيس صدق الاتساق الداخلي للأداة من خلال بيانات استجابات أفراد الدراسة بحساب معاملات الارتباط بين كل عبارة من عبارات المحور والدرجة الكلية للمحور الذي تنتمي إليه.

جدول (2) معاملات الارتباط لكل عبارة من عبارات المحور بالدرجة الكلية للمحور الذي تنتمي إليه

م	العبارة	معامل الارتباط
1	المحافظة على نسب المانيكان عند رسم خطوط التصاميم	0.828**
2	خطوط التصميم وتفاصيلها بشكل صحيح	0.861**
3	استخدمت تقنيات التلوين المناسبة للتعبير عن الأقمشة	0.887**
4	استخدمت الضوء والظل لإظهار تفاصيل الزي وثنيات القماش	0.891**
5	راعت خطوط التصميم وتفاصيله وطيات القماش في الزخرفة	0.869**
6	يتضمن التصميم فكرة جديدة مبدعة وغير مألوفة وتحقق الجانب الوظيفي	0.918**

م	العبارة	معامل الارتباط
7	يستعين بالعناصر والوحدات والأشكال المأخوذة من المصدر، وتوظيفها معاً في تصميم ملائم ومبدع وغير مألوف، لتحقيق الوحدة والتآلف	**0.926
8	.يحتوي التصميم على التفصيلات والتعديلات متنوعة	**0.944
9	.تنوع العناصر بأشكال مختلفة داخل التصميم	**0.929
10	توظف مهارتها في التعبير عن فكرة التصميم	**0.897
11	يشمل أسس التصميم (الوحدة، الاتزان، الإيقاع، التأكيد، التناسب، الانسجام) ككل	**0.934
12	يتناسب التصميم مع الموضة السائدة	**0.888
13	ترتبط خطوط التصميم مع خطوط الزي التاريخي	**0.834
14	يتناسب التصميم مع ألوان الزي التاريخي	**0.819

(**) دالة عند 0.01

يتضح من الجدول رقم (2) أن جميع معاملات الارتباط دالة إحصائياً عند مستوى (0.01)، مما يشير إلى الاتساق الداخلي بين فقرات المحور والدرجة الكلية للمحور.

النتائج والمناقشة:

أولاً: أثر دراسة الرسوم التوضيحية في تنمية الإبداع في تصميم الأزياء التاريخية والمستوحاة منها لدى طالبات تصميم الأزياء:

أجري للطالبات اختبار مهاري قبل تطبيق البرنامج لقياس الإبداع في تصميم الأزياء التوضيحية التاريخية والمستوحاة منها، وقد طُبِّق البرنامج التدريبي على مجموعة من الطالبات، بلغ عددهن 31 طالبة لمدة اثنتين وثلاثين ساعة تدريبية، وبعد انتهاء البرنامج أُجْري اختبار بعدي لقياس الإبداع في تصميم الأزياء التوضيحية التاريخية والمستوحاة منها، وفيما يلي جدول رقم (3) يوضح اختبار ويلككسون (Wilcoxon) لمعرفة الفروق الإحصائية بين الاختبار القبلي والبعدي:

جدول (3) يوضح ويلككسون (**Wilcoxon**) لمعرفة الفروق الإحصائية بين الاختبار القبلي والبعدي

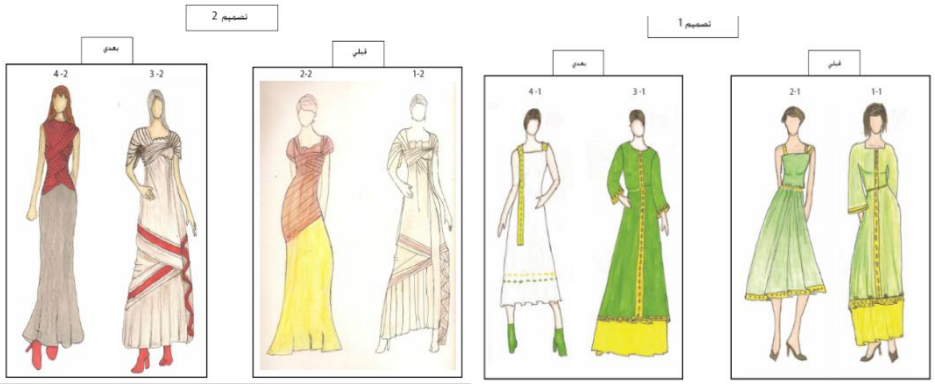
المحور	الاختبار	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قيمة Z	الدلالة الإحصائية
التقليد	قبلي	3.02	0.658	2.52 -	*0.012
	بعدي	3.84	0.592		
التطوير	قبلي	2.92	0.687	2.38 -	*0.017
	بعدي	3.71	0.625		
المجموع	قبلي	2.96	0.672	2.38 -	*0.017
	بعدي	3.76	0.607		

(*) دالة عند 0.05

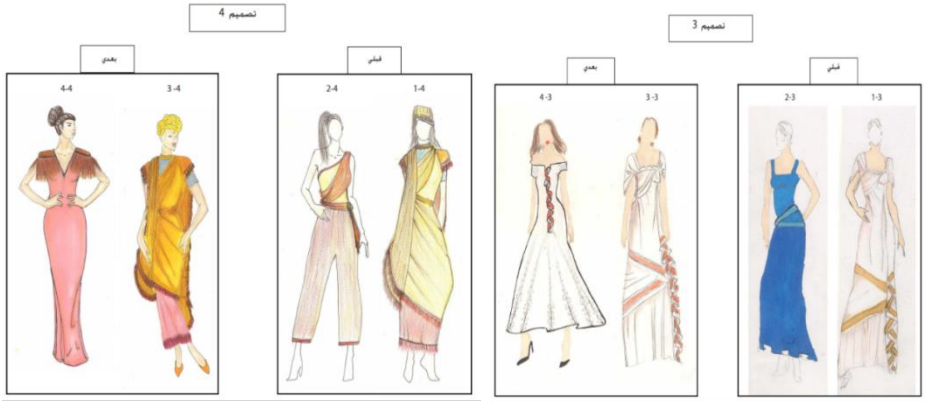
يتبين من الجدول رقم (3) ما يلي:

- توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين الاختبار القبلي والبعدي في التقليد لصالح الاختبار البعدي، حيث بلغ معامل Z (- 2.52)، ومستوى دلالة (0.012)، وهو أصغر من (0.05).
- توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين الاختبار القبلي والبعدي في التطوير لصالح الاختبار البعدي، حيث بلغ معامل Z (- 2.38)، ومستوى دلالة (0.017)، وهو أصغر من (0.05).
- توجد فروق ذات دلالة إحصائية بين الاختبار القبلي والبعدي في مجموع الاختبار لصالح الاختبار البعدي، حيث بلغ معامل Z (- 2.38)، ومستوى دلالة (0.017)، وهو أصغر من (0.05).

ثانيا : رسومات الزي التاريخي والتصاميم المعاصرة المستوحاة منها قبل وبعد تطبيق البرنامج: الشكل



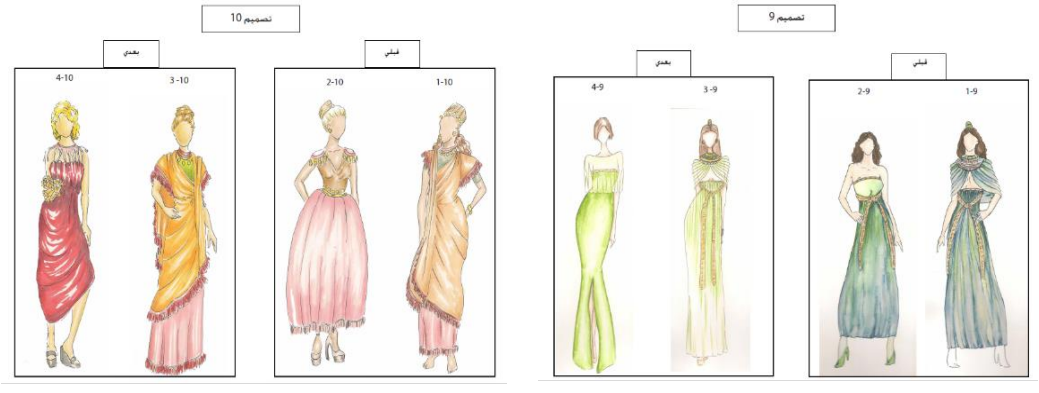
رقم(1) تصميم رقم(1) وتصميم رقم(2) الزي التاريخي والزي المستوحى منه قبل وبعد تطبيق البرنامج.
الشكل رقم(2) تصميم رقم(3) وتصميم رقم(4) الزي التاريخي والزي المستوحى منه قبل وبعد تطبيق البرنامج



مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الشكل رقم(3) تصميم رقم(5) وتصميم رقم(6) الزي التاريخي والزي المستوحى منه قبل وبعد تطبيق البرنامج

الشكل رقم(4) تصميم رقم(7) وتصميم رقم(8) الزي التاريخي والزي المستوحى منه قبل وبعد تطبيق البرنامج



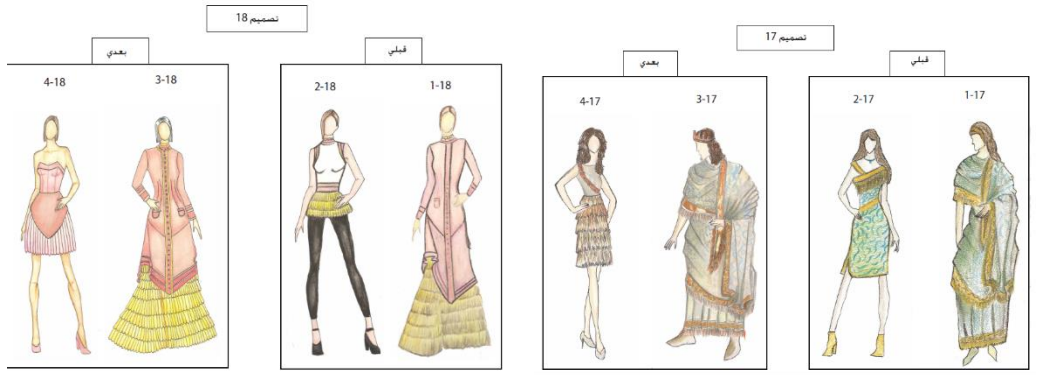
الشكل رقم(5) تصميم رقم(9) وتصميم رقم(10) الزي التاريخي والزي المستوحى منه قبل وبعد تطبيق البرنامج

الشكل رقم(6) تصميم رقم(11) وتصميم رقم(12) الزي التاريخي والزي المستوحى منه قبل وبعد تطبيق البرنامج.

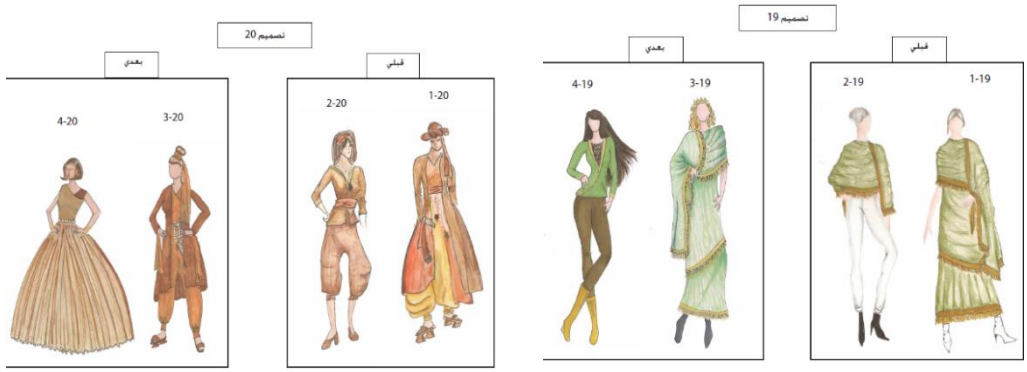
الشكل رقم(7) تصميم رقم(13) وتصميم رقم(14) الزي التاريخي والزي المستوحى منه قبل وبعد تطبيق البرنامج

الشكل رقم(8) تصميم رقم(15) وتصميم رقم(16) الزي التاريخي والزي المستوحى منه قبل وبعد تطبيق البرنامج.

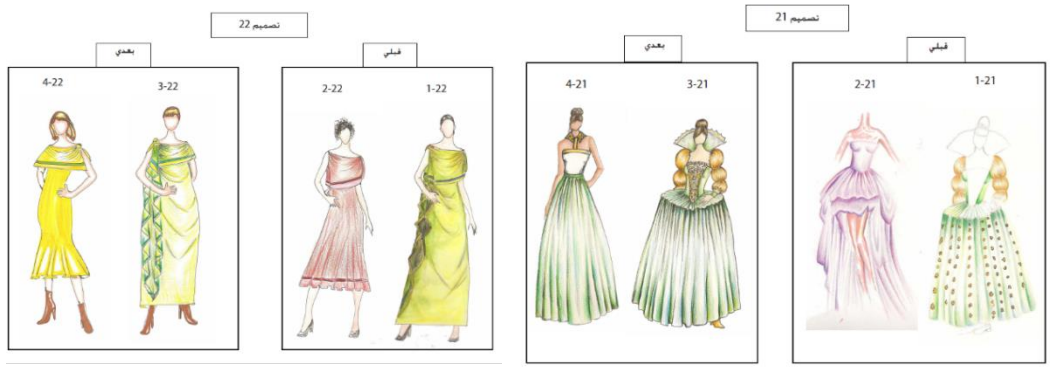
مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



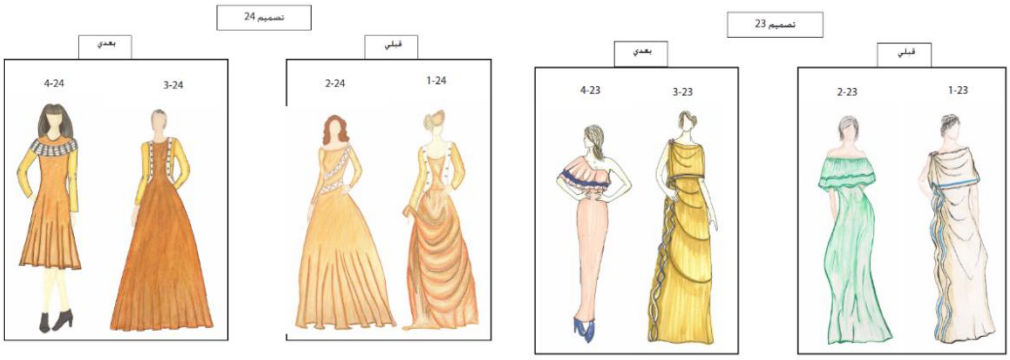
الشكل رقم(9) تصميم رقم(17) وتصميم رقم(18) الزي التاريخي والزي المستوحى منه قبل وبعد تطبيق البرنامج



الشكل رقم(10) تصميم رقم(19) وتصميم رقم(20) الزي التاريخي والزي المستوحى منه قبل وبعد تطبيق البرنامج.



الشكل رقم(11) تصميم رقم(21) وتصميم رقم(22) الزي التاريخي والزي المستوحى منه قبل وبعد تطبيق البرنامج.



الشكل رقم(12) تصميم رقم(23) وتصميم رقم(24) الزي التاريخي والزي المستوحى منه قبل وبعد تطبيق البرنامج

الشكل رقم(13) تصميم رقم(25) وتصميم رقم(26) الزي التاريخي والزي المستوحى منه قبل وبعد تطبيق البرنامج

الشكل رقم(14) تصميم رقم(27) وتصميم رقم(28) الزي التاريخي والزي المستوحى منه قبل وبعد تطبيق البرنامج

الشكل رقم(15) تصميم رقم(29) وتصميم رقم(30) الزي التاريخي والزي المستوحى منه قبل وبعد تطبيق البرنامج

الشكل رقم(16) تصميم رقم(31) الزي التاريخي والزي المستوحى منه قبل وبعد تطبيق البرنامج.

الاستنتاجات:

- استخدام رسوم الأزياء التوضيحية في تصميم أزياء مستوحاة من الملابس التاريخية يساهم في تنمية الإبداع والابتكار في تصميم الأزياء. وهذا ما أكدته (Okasha ، 2016، 272) أن دراسة الأزياء التاريخية والتعرّف على أشكالها وخطوط تصميمها وخاماتها وخصائصها الفنية والجمالية، ومن ثم تطويع تلك القيم في خدمة عناصر التصميم، تساعد في تصميم أزياء معاصرة مستوحاة منها . وأن من المهم لكل مصمم دراسة تاريخ فنون الحضارات المختلفة دراسة واعية، لمعرفة أهمّ ما يميز تلك الفترات، والسمات الرئيسية لكل فترة تاريخية داخل كل حضارة.
- ساعد البرنامج في تصميم فكرة جديدة إبداعية وغير مألوفة وتحقق الجانب الوظيفي، والاستعانة بالعناصر والوحدات والأشكال المأخوذة من المصدر وتوظيفها معاً في تصميم مناسب ومعاصر، لتحقيق

الوحدة والتآلف، ويتفق هذا مع ما ذكره (Bugus، 2003، 181) بأن تصميم برامج تنمية مهارات يساعد على التعامل مع الرسوم التوضيحية على تنمية السمات الإبداعية لدى المتعلّم.

- تنمية الرغبة لدى مصمم الأزياء لتطوير قدراته الإبداعية والابتكارية في تصاميم أزياء مستوحاة من الأزياء التاريخية، ويتفق هذا مع ما ذكرته (Alrifai & Abdullah ، 2018، 127) أن تنمية الحافز أو الرغبة لدى الطالب لتطوير قدراته الإبداعية، لابتكار تصميمات مستوحاة من مدارس الفن الحديث، يقوم بناؤها على التصميم الطباعي للوصول إلى تصميمات لها أصالتها وقيمتها الفنية الفريدة.
- تعتبر الأزياء التاريخية مصدر إلهام يساعد على الإبداع في تصميم الأزياء، كما ذكر (Okasha ، 2016، 272) أن التركيز على فنون الحضارات القديمة بوجه عام من الممكن الاستلهام منها برؤية حديثة، للحصول على تصميمات إبداعية مناسبة للعصر في مجال المنسوجات والأزياء.

التوصيات:

- ربط مقرر الرسوم التوضيحية مع مقرر تاريخ الأزياء في البرامج الأكاديمية المتخصصة في تصميم الأزياء.
- إجراء المزيد من الدراسات والأبحاث العلمية في مجال تصميم الأزياء.
- تشجيع مصممي الأزياء السعوديين في الابتكار والإبداع في تصميم أزياء مبتكرة معاصرة مستوحاة من الأزياء التاريخية.
- تطبيق وتنفيذ الرسوم التوضيحية للأزياء المستوحاة بتقنيات وخامات حديثة، بما يتناسب مع الموضة والحياة العصرية.

References:

- Abu Alenain, Raafat (2017) Military Honorary Costumes and Decorations in the Age of the Upper Navel (A Study of Civil and Military Costumes and Protocol).
- Ahmed, Yousry (2011) Rules and bases of fashion design. Cairo: Alam alkotob. (in Arabic)
- Ahmed, Kefaya. Faraj, Mirahan (2009) The Philosophy of Fashion from the Perspective of Art Criticism. , Alam alkotob. Cair. (in Arabic)
- Ahmed ,Kefaya, & Gerges, Salwa (1993) Historical Design of Pharaonic Royal Costumes and its Impact on Fashion. Cairo , Alam alkotob. (in Arabic)
- Alajaji Tahani , Alqudairi Tahani (2018) Draping as a technique to develop creative skills in Saudi Arabian fashion design. Arte, Individuo y Sociedad. 30(3) 2018: 501-518. http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.57755
- Aljaji, Tahani. Alqadeiri, Tahani (2017) Recycling of textile residues and their use in fashion design and beautification. Journal of International Design, Volume 5, Issue 4, 231-235. (in Arabic)

- Alajaji Tahani , Alqudairi Tahani (2017) EFFECTIVENESS OF THE PROPOSED TRAINING COURSE TO DEVELOP CREATIVE THINKING IN FASHION DESIGN. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication. Special Edition.129-150. DOI NO: 10.7456/1070ASE/011
- Alaql, Fatema. (2016) The role of invisible influences of women's clothing in England in the period (1860-1899) as a source of inspiration for mannequin designs (unpublished master thesis). Qassim University, Buraidah. Retrieved from https://search.mandumah.com/Record/768914 (in Arabic)
- Albassam, Leila, and Sedki, Mona (2002) History of women's fashion through the ages. House of Zahra. Riyadh. (in Arabic)
- Abdullah, Iman, & Alrifai, Rabab Ahmed. (2018). Develop the creative abilities of students in the field of fashion arts through the creation of printed fashion designs affected by modern art schools using various printing techniques. Journal of Architecture, Arts and Humanities: Arab Society of Civilization and Islamic Arts, p. 10, 98 - 128. Retrieved from https://search.mandumah.com/Record/924591 (in Arabic)
- Aldawi, Tagreed. (2015). Applications in national fashion of peoples. Journal of Science and Arts - Studies and Research: Helwan University, vol. 27, No. 4, 89 - 114. Retrieved from https://search.mandumah.com/Record/700939 . (in Arabic)
-
- Aldaraysa, Muhammad. Abu Debsah, Redemption. Alnade, Noureddine. Albhansi, Muhammad. And Abdulhadi, Adly (2009) Manual illustrations. Amman: Arab Society Library. (in Arabic)
- Alghamdi, Samira (2011) The relationship between fashion design and innovative skills development. Ph.D. Thesis, Princess Nourah bint Abdulrahman University, Riyadh. (in Arabic)
- Alhaddad, Sadia. (2009). The use of computers in the creation of contemporary fashion adapted from the styles of women's fashion in the Victorian era from 1870 to 1890. The fourth annual Arab-International Scientific Conference I: the academic accreditation of institutions and programs of quality higher education in Egypt and the Arab world - reality and hope: Mansoura University - Faculty Specific Education, vol. 4, Mansoura: Faculty of Specific Education in Mansoura and its branches in Mit Ghamr and Menia El Nasr, 2400-2430. Retrieved from https://search.mandumah.com/Record/44077 (in Arabic)
- Alqahtani, Abeer (2007) Proposed program to teach coloring and measure its impact in the field of fashion design. Master Thesis, College of Home Economics, Riyadh. (in Arabic)

- Alshafei, Wafa (2017) The effect of simulating the drawing of a traditional costume image on the development of the innovative capabilities of contemporary fashion design. Journal of International Design, Volume 5, Issue 4, 307-313. (in Arabic)
- Bugus, Najat. (2003). The impact of the use of images and illustrations in learning cognitive details and the growth of creative formal features. Reading and Knowledge Magazine: Ain Shams University - Faculty of Education - Egyptian Association for Reading and Knowledge, p 27, 163 - 183. Retrieved from https://search.mandumah.com/Record/43997. (in Arabic)
- Makarsh, Nora. (2010) Creation of women's fashion designs inspired by the marine nature in Saudi Arabia (unpublished master thesis). Umm Al Qura University, Makkah. Retrieved from https://search.mandumah.com/Record/534847 (in Arabic)
- Mouawad, Yousry (2014) Foundations of Fashion Design. Cairo, Alam alkotob. (in Arabic)
- Muqar, Mohamed (2006) Moroccan dress from the beginning of the Marinid state to the Saadi era. Dar Bouregreg for printing and publishing. (in Arabic)
- Okasha, Heba. (2016). Islamic motifs are a source of inspiration for fashion designs that keep pace with international fashion trends. Journal of Architecture, Arts and Humanities: Arab Society of Civilization and Islamic Arts, Vol. 3, 273-289. Retrieved from https://search.mandumah.com/Record/925277 (in Arabic)
- **Rockport Publishers. (2008).** ***Essential Fashion Illustration : Color + Medium.*** **Beverly, Mass: Rockport Publishers. Retrieved from http://search.ebscohost.com.sdl.idm.oclc.org/login.aspx?direct=true&db=edsebk&AN=571397&site=eds-live**
- Tejwani ,Somer (2015) THE ART OF FASHION ILLUSTRATION. Rockport publishers. Massachusertts.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/97-114

The Effect of The Illustration Program on Fashion Design Inspired by Historical Costumes

Tahani Nassar Alajaji[1]
Huda Abdulazez Almogren[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 94 - year 2019
Date of receipt: 9/10/2019…....Date of acceptance: 2/12/2019…....Date of publication: 15/12/2019

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

Abstract

This research aims to identify the role and impact of illustrations in contemporary fashion design inspired by historical costumes. Historical fashion aesthetics are adapted to design drawings. The experimental method was followed and a sample of 31 students in the department of fashion and textile design, third level were selected. Each student carried out two original historical and contemporary design. The models were executed two times: one with the usage of the program and the other without program help. The tools that were used are the program, the scale, the pre-skill test, and the post-skill test. One of the most relevant results of the research is the possibility of using historical costumes to highlight creativity and innovation in fashion illustrations. There are statistically significant differences between the pre-test and post-test of the sample of the research in historical costumes.There are also statistically significant differences between pre-design and post- design in the same research sample. One of the most important recommendations is to link the illustrations course with the history of fashion in academic programs specialized in fashion design, conduct more studies and scientific research in the field of fashion design, and encourage Saudi fashion designers to innovate in the design of contemporary fashion inspired by historical fashion.

Keywords:
Illustrations, Inspired, Simulated, Fashion, Historical, Design, Fashion, Aesthetics, Innovative, Creativity.

[1] **Associate Professor History of Clothing and Embroidery, fashion and Textile Design Department. college of Art and Design ,Princess Nourah Bint Abdulrahman University, tnalajaajy@pnu.edu.sa**
[2] **Assistant Professor fashion Design, fashion and Textile Design Departmentm, college of Art and Design,Princess Nourah Bint Abdulrahman University, haalmogren@pnu.edu.sa**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/115-134

التكامل الفني من التجليات الجمالية في الطراز الاسلامي الاندلسي لحيز العمارة الداخلية (باب منصور لعلج/مكناس حالة دراسية)

شهريار عبد القادر محمود [1]
سعد جرجيس [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2019/7/20 ، تاريخ قبول النشر 2019/8/18 ، تاريخ النشر 2019/12/15

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

المقدمة

تعد العمارة من أبرز تجليات الفن الاسلامي التي تميزت بتوحدها وتنوعها التي شكلت مفاهيم الفن الاسلامي القاعدة الاساس لها وللفنون ألمعمارية فبالرغم من التنوع العام في طرز العمارة الاسلامية الممتدة من اقصى الشرق(الصين) الى اقصى غربها (الاندلس) إلا ان روح الاسلام ظلت تجلياتها بارزة على هذه الطرز.

ان فن التصميم الداخلي لحيز العمارة الداخلية الاسلامية من النواحي الجمالية والوظيفية ودلالاتها التعبيرية الرمزية مرتبط بشكل أساس بالتصاميم القائمة على علاقات شكلية معبرة عن خصوصيتها الفكرية في توظيف القيم التعبيرية الجمالية، اذ يشكل التراث المعماري الاسلامي ثروة حضارية لا بد من الحفاظ عليها وحمايتها والعمل على اكمال مسيرة تطورها لتصبح اكثر ملائمة لظروف العصر والتحولات الحضارية.

أن هذا البحث يتناول مفهوم علاقات التي تأخذ بالابتعاد مرة والاقتراب مرة اخرى بين البناء التصميمي للطرز الاسلامية من ناحية العلاقات الانشائية والرابطة وبين معنى التكامل المبني على أساس الابعاد الجمالية والتعبيرية وضرورة الملائمة مع الهدف الوظيفي.

وقد ظهرت في الآونة الاخيرة بعض النماذج للعمارة الداخلية الاسلامية ألمعاصرة التي حاولت ايجاد تكامل فني بين الطرز المعمارية الاسلامية، المختلفة في محاولة لخلق اسلوب جديد واتجاه تصميمي متميز.

الكلمات المفتاحية (التكامل، التجليات، الطراز).

[1] جامعة الشرق الاوسط/كلية العمارة والتصميم، smahmood@meu.edu.jo
[2] جامعة الشرق الاوسط/كلية العمارة والتصميم , sjares@meu.edu.jo

المستخلص

يشكل التراث المعماري الاسلامي ثروة حضارية لا بد من الحفاظ عليها وحمايتها، والعمل على اكمال مسيرة تطورها، لتصبح اكثر ملائمة لظروف العصر والتحولات الحضارية، ولكون العمارة تمثل وعاء الحضارة والهوية الثقافية، فلابد من التمسك بأصالتها، والعمل على درء الغزو المعماري الغريب الذي يغير طابعها، وجعلها فاقدة الهوية والشخصية منقطعة عن جذورها وبيئتها.

اذ ان الزخرفة في التصميم الداخلي كمفهوم، ترتبط مع عملية التزيين للاحياز الداخلية، وهي عملية اضافة مفردات معينة الى التكوين الاصلي. إلا ان هذه المفردات لا يشترط ان تكون مضافة فهي يمكن ان تكون هيكلية ، وباب منصور لعلج والذي يمثل الحالة الدراسية، صرح تراثي يعبر عن روح الاسلام وحركته الفكرية، فضلا عن ما يمتلكه هذا الباب من تجلي جمالي و معرفي على مستوى العالم ، وهذه المزاوجة المنتجة التي يهدف اليها البحث، تعد مزاوجة تقدم الفائدة والتطوير للفكر التطبيقي بتجلياته في الفكر التصميمي على مستوى التخصص الجمالي الادائي.

وتتضح اهمية هذه الدراسة من المراكز البحثية ونتاجاتها، في تجسيد هوية البنية التكوينية التي أسست إمكانيات هائلة من التقسيمات الفضائية التي تتابع فيها فعاليات متنوعة من أساليب تنظيم اتجاه التكوينات الزخرفية، وحققت الثراء المظهري للبنية العامة لبوابة منصور لعلج بفعل التنوع المتغير في العناصر الداخلة في تنظيمها الشكلي وفق تعددية أشغالها الزخرفي في ان واحد.

مشكلة البحث

ان البناء التصميمي ليس مجرد تجميع لمكونات وعناصر بل يشكل تنظيماً منسجماً ومتلائماً لعلاقات الانشاء تجعل من الأشكال المصممة متماسكة في حدود أبعاد الانجاز الشكلي لترابطية العلاقات التي تبدو كنواتج متحققة على مستوى تكامل الفعل الجمالي والوظيفي.

ومن خلال ذلك حددت المشكلة القائمة على فرض التساؤل الآتي، هل هناك تكامل على مستوى الفعل التصميمي الجمالي والوظيفي في الطراز الاسلامي الاندلسي التي تسهم العلاقات الرابطة الناتجة في تحقيق التكامل الشكلي القائم على التكوينات الزخرفية وعلاقاتها البنائية في العمارة الداخلية.

أهمية البحث

تبرز اهمية البحث من إظهار التكامل الجمالي والوظيفي لتصميم العمارة الداخلية الكلي كخطوات مدروسة قائمة على تكوينات شكلية وعلاقاتها البنائية، والتي ستؤدي حتماً الى تجليات ناتجة تعزز من الوحدة الموضوعية للتصميم المنجز وإرساء مبادئه الجمالية والوظيفية ووضعها امام ذوي العلاقة من المصممين والمتخصصين للإفادة منها في الارتقاء بالمستوى التصميمي شكلاً ووظيفة.

أهداف البحث

التوصل الى معرفة التكامل الفني في الطراز الاسلامي الاندلسي الناتج كمتحقق في المنجز الكلي من خلال ما يأتي:

1. التعرف على الصفات والمبادئ الجمالية والوظيفية للعناصر الزخرفية وفق متطلبات العملية التصميمية الوظيفية للطراز الاسلامي الاندلسي.
2. التعرف عن العلاقات البنائية للطراز الاندلسي.

حدود البحث

الحدود المكانية/ باب منصور لعلج – مكناس – المغرب

الحدود الزمانية/ المملكة المغربية/2018 م

الحدود الموضوعية/ التجليات الجمالية والوظيفية في الطراز الاسلامي الاندلسي

المصطلحات

التكامل

هو تحقيق الكلية والكمال والإكمال والوحدة"

اما التكامل من خلال المعنى الأشتقاقي لها فهى تعني التشكيل للوصول الى الكل الموحد (Webster - P.340).

التجليات

1. تجلى - تجليا
2. تجلى الشيء : ظهر (فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا)
3. تجلت الشمس : انكشفت وخرجت من الكسوف
4. تجلَّى الأمرُ انكشف واتّضح ، بدا للعيان ، ظهر :- تجلَّتِ في أحسن مظاهرها ،
5. تجلّتِ الأزهارُ : تفتَّحت ، - تجلّتِ العروسُ : تزيّنت وتبرّجت .(www.almaany.com)

الطَّرَّازُ

الرَّقَّامُ الذي يعمل الطِّرَازَ ، أَو يطرِّز الثيابَ ونحوَها بخيوط الحرير أَو بأَسلاك الذهب أَو الفضَّة.

الطِّرَازُ : النَّمطُ والشَّكْل .

و الطِّرَازُ الجَيِّدُ من كلِّ شيءٍ (www.almaany.com)

العمارة الداخلية

هي تصميم لأي حيز داخلي لطراز يكون ذو ارتباط واضح بأشكال الحياة الاجتماعية والاقتصادية والدينية وهذا الطراز هو الذي يميز مرحلة من المراحل التاريخية (Al-Bayati, Namir Qasim Khalaf, 2006. P285)

التعريف الاجرائي للمهارة الداخلية

تصميم واجهات المباني وفضاءاتها الداخلية لما له من تأثير مباشر على الجوانب الجمالية للمبنى.

منهجية البحث

اعتمد البحث على المنهج الوصـــفي التحليلي لما للمنهج دور في التسـجيل لبداية التجلي الجمالي في الطراز الاسلامي الاندلسي لتوضيح التغير والتطور في الاتجاهات الجمالية الفكرية في العمارة الداخلية الاسلامية.

اسلوب التحليل:

تم اعتماد اسلوب (الوصف والتحليل) الذي يناسب البحث للوصول الى تحقيق اهدافه، وقد اتبع الباحثان اسلوب تحليل عناصر التكوين الهندسي للشكل وعلاقاته.

الإطار النظري

باب منصورلعلج – مكناس – المغرب

باب منصور لعلج، أحد أضخم الأبواب وأجملها في العالم العربيّ، تحفة معمارية إسلامية، ومن أهم المعالم الأثرية لمدينة مكناس التاريخية، وذلك لضخامته ولزخرفته ونقوشه المستوحاة من فن الزخرفة الإسلامية وتؤكد المصادر التاريخية على أن تاريخ تشييد هذا الصرح التاريخي يعود إلى القرن الثامن عشر الميلادي في عهد الدولة الإسماعيلية.

ويتميز باب المنصور عن بقية أبواب البلاد بمخططه ألمبتكر والمساحة التي خصصت لبنائه، وعناصره ألمعمارية وتنوع مواده وكثافة ووفرة تزيناته. حيث يصل ارتفاع باب المنصور إلى 16 متراً تقريباً، وتتألف الواجهة الخارجية للباب من فتحة مركزية مكونة من عقد نصف دائري، يصل ارتفاعه إلى 8 أمتار، يتربع على جانبيه برجان مربعا الشكل ، يضمان عمودين عاليين من الرخام الأبيض. وزين الباب بزخرفة من الزليج والجبس والرخام ذات أشكال هندسية متنوعة، كالمعينات والمجادل المزهرية وزخرفات نباتيه ونقوش كتابية بحروف نسخية فيما زخرفت قمة الباب بمجموعة من الشرفات المسننة وخلت واجهته الداخلية تماما من أي عنصر زخرفي، أما اليوم فهو يعد من أهم المعالم السياحية في المغرب التي تسعى للحفاظ على هذا الموروث التاريخي.(http://taqaufa.blogspot.com) (شكل1)

شكل(1)باب منصور لعلج – مكناس – المغرب

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ماهية التكامل في المنجز التصميمي

يتميز التصميم المنجز بقدرته على التوافق مع نفسه أي مادته ومع بيئته التصميمية وتفاعله مع الأساليب التقنية، مما يتطلب ضرورة معرفة كل ما هو قائم على الفعل التصميمي الاظهاري، ويتوقف ذلك على تفعيل الشكل وصفاته المظهرية والأجزاء التفصيلية والعلاقات المحركة المستحصلة ليتسنى له التكيف معها واستغلالها في اختيار ما هو الأفضل للصيغة الشكلية الجمالية النهائية، التي " تمثل في واقعها قوى تأليف وإنشاء وتآزر فعالة لإظهار الاختيار المتوازن والمتكافئ في ذلك التكوين "(Smith, Edward ,1995,p14 Lusley).

ولأن كل عمل تصميمي عبارة عن مجموعة من الانطباعات المتماسكة في ترتيبها، تعبر عن وحدته بصورة متكاملة " بمثابة أن العمارة الداخلية تمثل جزءاً متكاملاً غير منفصل من حيز العمارة Ibrahim, Zakaria ((1988), p190)

وعلى الرغم من أن التصميمات تبدو مبنية على الاختلافات في التركيبات، سواء في التباينات الحاصلة في المفردات التصميمية للطراز، أبعاد الأجزاء التفصيلية، إلا أن الكل التصميمي والطراز يحدان ويمنعان من تلك الاختلافات ليكونا عنصراً حاضراً في ذاته ولذاته، ولا يستطيع أي عنصر في التصميم أن يقوم بوظيفته من دون أرتباطه بعنصر آخر " فالتكامل لأي عمل فني يكمن في إنجازه لغرضه المطلوب منه "(Shouneh, Ehab Mohamed,1991,p2.) ويتناول الأجزاء داخل إلاطار التصميمي ويجمعها ويعطيها أهميتها، وتحددها الوسائل المستخدمة بما يتلاءم مع الشكل التصميمي، لتكون حتماً متطابقة مع الاستخدام للطراز الذي يمنح التصميم التمايز عن التصاميم الأخرى.

فإذا كان كل ما يعني هو البحث عن مضـمون العمل التصـميمي، فان الإشـكالية سـتقع في نظر المصـمم الداخلي في التكامل الشـكلي الجمالي والوظيفي، إذ أن عدم الاهتمام بالمحتوى الشـكلي لا يمكن تقييم العمل التصـميمي سـواء من خلال ترابطية العلاقة بين تصـاميم الطراز والعمارة الداخلية أو بين تصميم أجزاء الحيز ذاته، ويأتي أيضا بسبب الكيفية التي أدت إلى تصميم الحيز بين الجانب الشكلي البنائي إلى جانب ما يمثله المضـمون كعلامة التي تتفرع منها الحقيقة التعبيرية " مما تُكون علامات تتضـمن الطراز وتتعلق به وتكون جزءا من اكتماله "(سـوي، بارت رولان، د.ت، ص31) أي هناك تكامل تام بين الشـكل والوظيفة. وهذا التكامل" يتأثر بالانجذاب البصـري الذي يتضـمن خضـوع التصـميم لمجموعة من الأفكار والمخططات والتنظيمات"(Abdul Hamid, Shaker,1987,p159)،التي تشـكل محصـلة للتكامل بين الوعي العقلاني والانفعال الوجداني، فالعلاقة هنا لا تعد علاقة معينة تصميمية أو جمالية. بل تعتمد على طبيعة التفاعل بين مقومات تصـميم العمارة الداخلية وبين المصـمم والمتلقي. وهذا يشـير إلى أن العمارة الداخلية وما تحمله من مضـمون الطراز مصـممة بعلم قائم بذاته له غاياته في التكوين والتجسـيد للانفعالات والأحاسـيس يبرز من قيمتها الجمالية والوظيفية إلى جانب وظيفته في الاسـتخدام ومن خلال ذلك تتسـع قاعدة الاتجاهات التصـميمية إلى ما لانهاية والتي تؤدي إلى التفرد في الأداء الوظيفي الاسـتخدامي والتقني

الذي يتطلب ضرورة الوصول الى التكامل من خلال اشتراطات وإستراتيجيات تصميمية تتعدد في تفسيراتها ومستوياتها في المنجز التصميمي للعمارة الداخلية ويأتي ذلك من خلال ما يأتي :

1. التكامل الجمالي

إن من شأن أي تصميم تجري عملياته بفعل نزوعه الخاص نحو الإتمام والاكتمال غايته استثارة الإحساس بالجمالية " اذ ان كل غاية جمالية تحمل معها غرضاً واهتماماً معيناً يكون بمنزلة القاعدة المحددة لاستثارة خاصة حول الموضوع الذي يتعلق بالمتعة الجمالية " (World of Knowledge,2001,p97).

ويمثل الادراك الجمالي أحد الاعتبارات المهمة في المنجز التصميمي فالكيفية التي يبدو عليها تصميم الحيز الداخلي تقع كفعل مؤثر لخبرات المصمم على نحو مباشر مما يُظهر تأكيده على خصائص طراز تصميم العمارة الداخلية بشكل خاص والمتحقق لادراك الجمالية بشكل عام، والطراز في حد ذاته يدرك على انه يتسم بالكلية والوضوح والتماسك والتحديد والدقة والمعنى.

فالإدراك يتأثر بجملة من العوامل تسهم في تحديد عملياته، لها حضورها في العملية التصميمية " الأولى وموضـــوعية تتعلق بالمثيرات الموجودة في البيئة الخارجية _ تصـــميمية واجتماعية وبيئية ، والأخرى ذاتية خاصـــة بالفرد نفســـه "(Amin, Maan Jassim Mohammed,2001,p30) وتتفاعل هذه العوامل مع بعضها لتشكل نظاماً وبنية متكاملة لها وظيفتها، تتخذ خطوات متتالية في التكوين التصميمي منها :.

1. الانطباع الكلي العام.
2. التمايز بين الأجزاء وظهور التفاصيل وتحديد العلاقة بينهما.
3. تنظيم الأجزاء في وحدة متآلفة، واضحة ومتكاملة. (Al-Meligi, Helmi, 1972,p139).

2. التكامل الوظيفي

أن أحد قوى البناء التصميمي تأتي من تحقيق العلاقات الوظيفية للعناصر فيما بينها للتكوين البنائي للشـــكل و الفعل الوظيفي الذي لا يتم إلا بالتفاعل مع ما يعبر عنه من دلالات وأدراك للمعاني، " يشـــترط الفعل الوظيفي في العمارة الداخلية كمنجز بضرورة ما يأتي :.

1- طبيعة الأشكال المستخدمة للطراز.

2- المعاني المرتبطة بها.

3- كيفية أدراك تلك المعاني بألدلالة (Awadi, Mona Ayed, 1996,p219) .

فالوظيفة تعتبر المحدد الرئيس لكل الأشـــكال التي تتكيف مع الحال التصـــميمي للعمارة الداخلية وتؤدي غرضها في التصميم . فالوظيفة بمعناها " الواجب الأساس للتصميم والذي يعد بمقتضاها أن تؤدي الأغراض التي تصـمم من أجلها وان يكون لها من ألاشـكال ما هو تبعاً لهذه الأغراض " وهذا يعني أن أسـلوب استخدام الأشكال يتطلب إدراكها تلقائياً من قبل كل عنصر من العناصر التصميمية التي لا تؤدي وظيفتها فحســـب بل تعبر عنها أيضـــا وبهذا المعنى " فهي مرتبطة دائماً بالإدراك والتصـــور الحســـي "(**Ibid,p3**, Shouneh).

ان البعد الوظيفي للتصميم في العمارة الداخلية له اشكال واستخدامات عديدة . بعضها ينفذ على جدران العمارة الداخلية بشكل مباشر، واخرى يتم تركيبها على الجدران بتقنيات اللصق وغيرها .وكذلك هناك منجزات تصميمية على جدران البنايات وسقوفها. مما يضيف على العمارة الداخلية ابعادا ودلالات تخدم التصميم في العمارة الداخلية للاماكن من حيث توسعة المكان او اخفاء عيوب معمارية . (Mamoun Suleiman,2011,p11)

وعندما يعرف المصـــمم كيفية تحقيق التناســـق والتلاؤم بين أفكاره من جهة وطبيعة خواص المادة المســـتخدمة في الإنشـــاء المتحولة إلى تصـــميم ألعمارة الداخلية من جهة أخرى _ فهو يعني أســـاســـاً مرتبط وظيفياً "بانتقال المادة إلى صـــوره أو بالأحرى من المادة الجامدة إلى مادة مرنة متكيفة مع الرغبات الإنســـانية "(Ibrahim, Zakaria,Ibid,p71) يطوعها المصـــمم على أســـاس فكرة تصـــميمية للطراز يفرضـــها عليه الاختصاص المهني . إذ يستند تلاؤم تصميم الطراز بشكله الكامل وفي جميع أجزائه مع غرضه الأستخدامي وعلى المستوى التقني الاظهاري التصميمي للعمارة الداخلية كأحدى المحددات للإنجاز الوظيفي.

تكامل أسس التنظيم الشكلي في طرز التصاميم والصفات المظهرية

اولاً: الصفات المظهرية الشكلية في تصاميم الطرز الاسلامية: -

يأتي الشكل والهيئة كصفات مظهرية الأساس في التصميم ويعد الشكل الانطباع الأول المحدد للخصائص والذات المكونة للظاهر المرئي" لإمكانية التعبير عن نفسه بما يمتلك من صفة المتكون الإنشائي مبنية على تحديد الخطوط الخارجية بالاتجاهات المختلفة "(Abdul Amir, Assem,1996,p31) في تصميم العمارة الداخلية كما ويعد محدد للهيئة الكلية الخارجية للجسم في التصاميم.

إن كل شيء يعتمد بالطبع على الشكل الذي تنتظم فيه عناصر العمل التصميمي، باعتباره احد" العناصر المعقدة التكوين والشيء الذي يتضمن بعض التنظيم " (Scott, Robert Gillam, 1980,p24) فالتحديد يشترط علاقات إنشائية بين الوحدات المكونة للعمل التصميمي جزءاً بجزء . ففي العمارة الداخلية ترتبط كل الإشكال " ضمن الوحدة الأساسية مع بعضها في وحدة متكاملة سواء إن كانت مفرغة او ممتلئة وحدات مستقلة أو مندمجة في شكل واحد " (Ani, sander, 1990,p42) وفي ذلك نجد تنظيماً للعناصر المركبة أو الأجزاء المركبة قد نفذت بداخلها لكي يصبغها بصبغتها.

ولا يخرج الشكل عن كونه عنصراً واحداً من مستحصل عناصر الصورة الجمالية المتكاملة فالشكل إلى حد ما وثيق الصلة بالصورة لمعناها الفني المتكامل والمكون الحقيقي لها وبذلك يتخذ جانبين في الإظهار التصميمي:

1. ما تمثله المفردة المرئية بوصفها عنصراً متجزئا.
2. ما يمثله العمل التصميمي بكامل كيانه وعناصره الموحدة " (Rubaie, Abbas Jassim,1990,p12).

ثانياً:- التنظيم الشكلي لأسس العمارة الداخلية:

إن ما يحكم فاعلية التصـميم على أسـاس العناصـر البنائية تتركز بأهم الأسـس والاعتبارات التي تعد قاعدة مهمة وركيزة أساسية تحدد صفات المتكون الشكلي الناتج وصولا إلى حالة التكامل بين تصاميم

الطرز الاســلامية. وتعمل الأســس كلاً في التصــميم الإنشــائي النهائي المنظم للعلاقات لأحداث التأثيرات لتحقيق النواحي الجمالية والوظيفية المتكاملة.

فقد ارتبط علاقات التكامل بين تصاميم الطراز و المنجز التصميمي من خلال:-

1- ماهية العلاقات بين تصاميم المنجز ا لتصميمي:-

تنظيم العلاقات الترابطية بين ما هو متحقق لاشتراطات فاعلية الشكل وصفاته المظهرية أو من مجرد تجاور أو تتابع بين العناصر ضمن مكونه التصميمي الى حقائق ذات دلالة شاملة لاستقلالية هيئة الطراز بشكله الخاص وبين مكونه الموضوعي للعمل الفني بشكل عام وكيفيات التنسيق في صميم الإدراك الحسي بصورة متكاملة " فالتنسيق ليس وجوداً مادياً محسوساً فحسب بل قانوناً بحكم علاقات الوحدات داخل التصميم "(Ibrahim Madkour , n.d) ، فالعلاقة بين ما هو مادي وتصميمي تقوم على تكوين علاقات و تناســبات لها وجودها في واقعها الإنشــائي، أي ان المتكون الشــكلي له صــلة بمحددات مادية للإخراج التصــميمي، وهذا ما يظهر من خلال معظم النواتج التصــميمية للطراز الذي يعني بالحال الترابطي لإظهار فاعليته، فالمصــمم بالنتيجة " يتجه بالتفكير الى دراســة تصــميم العلاقات بين الأشــياء وليس الى دراســة الأشياء ذاتها، على أساس ان حقيقة النواتج التصميمية إنما تتحدد في ضوء هذة العلاقات وعلى أساس منها " ضمن متكون عام شامل يحدد فيها نظم علاقات التشكيل (Shokry, Ayad.1988,p49).

فالملاحظ أن عملية التداخل التي يجري على أســاســها اختراق شــكلين أو ثلاثة أو أكثر كحصــيلة للامتزاج التام يمكن للمصــمم ان يحدد عليها الكثير في القدرة على التأليف والتجميع الشــكلي للعناصــر " فضــلا عن انها ليســت بمثابة علاقات مســتقلة عن المادة او الخامة "(Doi,John , 1983,p174) من خلال تعاشق الاشكال التصميمية الهندسية او النباتية المصممة على مستوى الإظهار التصميمي للطراز .

2- بناء التنظيمات الشكلية

ان التطرق إلى كيفية وأنواع التنظيمات البنائية الشــكلية للاشــكال الزخرفية الاســلامية، والتي يقصد بها " عملية تنظيمية للمكونات داخل نسق معين بعد تحديد ترابطها بحيث يبرز هذا التنظيم بشكله المنســق والمحدد في علاقاته الشــكلية "(Ani, Maha Abdul Hamid,1999,p113) متخذاً منحى تنظيمي للقوى والمكونات التي تؤدي عملها والتنســيق فيما بينها الى التوحد بحيث تتفق مع طبيعة الشــكل الإجمالي ومع البنية الكلية، وبذلك يعتمد البناء التنظيمي على " علاقات التوزيع وجمع العناصــر والتشــكيلات الزخرفية في بناء متداخل ومتماسك "(Awadi, Mona Ayed,Ibid,p21). ونجد ان البناء التنظيمي للزخارف الاســلامية له علاقات توزيع منتظمة وغير منتظمة تمثل صــفات للعلاقات المتبادلة في توزيع المكونات أو العناصر تتم على وفق ما يأتي :.

1- علاقات التوزيع المنتظمة : تتسم بإظهار التماثل والتشابه ضمن محور التكوين على اختلاف الطرق المتبعة في التنظيم التصميمي. وهي على أنواع :-

أ. التنظيم الخطي تبدو فيه التشكيلات " موزعة على هيئة خط مستمر أو متقطع باختلاف أنواعه، ترتبط هذة التشكيلات ببعضها بصورة مباشرة او مع أشكال أخرى بصورة غير مباشرة " (Awadi, Mona Ayed,Ibid,p153).

ب. التنظيم المركزي : تظهر التشكيلات مهيمنة " ومتمركزة حول ذاتها تساندها وتتآلف معها عدد من أشكال الثانوية المتمركزة حول التشكيلات الأساس السائدة "(Maliki, qabila Fares, 1996,p119) إذ تتميز بوجود الشكل السائد اكبر ومنتظماً نسبة الى الأشكال الثانوية التي قد تكون " متكافئة من حيث الشكل والأبعاد والوظيفة " ،(Ching. Francis، D.K,p239) يتسم هذا التنظيم بتماثل في سمات التوزيع للتشكيلات بأنواعه النصفي والربعي، مظهراً حال التضاد الأتجاهي كالتصاميم الزخرفية، ويتخذ هذا التنظيم في تصاميم الطراز من خلال تأكيد سيادة جزء ترتب على أساسه الأجزاء والاشكال الأخرى ما يشكل نقطة محورية في تصميم الحيز الداخلي.

ت. التنظيم العنقودي. التجميعي : يتم " تجميع الأشكال الزخرفية بشكل مترابط ومتناسق بسمة جزئية مشتركة تدرك على شكل مكوِّن في التصميم" (Maliki, qabila Fares, Ibid,p30) معتمداً بذلك مبدأ التقارب والتجاور في مجاله البصري ويتخذ تآلف الأشكال العضوية النباتية غير الهندسية على شاكلة هيئة عنقودية باختلاف أو تشابه الشكل والأبعاد والاتجاه " تتسم بالمرونة والنمو والتغيير دون أحداث التأثيرات على طابعه المميز "(Awadi, Mona Ayed,Ibid,p165) وتبدو في تصاميم العمارة الداخلية من خلال الثنيات والتشكيلات الدائرية المتجمعة على احد أجزاء التصميم للحيز مما يبدو مترابطاً ومتصفاً الاستمرارية كجزء ثابت وتزيني على حد سواء .

ث. التنظيم الشبكي : يتم " ترتيب الأشكال ضمن النظام من الخطوط المتقاطعة التي تعرف بمجموعة المحاور المتوازية بعضها مع البعض "(Picon .G,p24)، إذ تظهر التشكيلات ضمن نظام هيكلي حقيقي أو وهمي في التكوين تتسم بأنماط هندسية ناتجة من تقاطع الخطوط المتوازية في التصاميم بالإضافة الى إمكانية الاستخدام في تصاميم الجيز الداخلي كجزء تزييني من خلال الخطوط الرابطة الظاهرة وتقاطع الأشرطة قد تكون متباينة من حيث اللون أو المادة في إظهارها " فخاصية التقطيع للفضاءات داخل حدود شكلية تعزز من مركزية التنظيم وتعمل على تحقيق حركة مستمرة في المجال البصري" (Awadi, Mona Ayed,bid,p171).

ج. التنظيم الشعاعي: يعتمد على توزيع التشكيلات بصيغة الدوران حول نقطة مركزية " يتضمن تشكلياً مهيمناً ناتج منه خطوطاً وأشكالاً تمتد بطريقة شعاعية " (Ching. Francis,1967,p201)، مما تجمع بين نظامي المركزي والخطي ضمن شكله التصميمي . ولها حضور واضح في تصاميم الاحياز الداخلية على شاكلة البروزات والثنيات الثابتة أو المضغوطة المتجمعة في احد أجزاء الجدران مما تحقق خطوطاً ممتدة من نقطة مركزية .

العلاقات الرابطة في المنجز النهائي:

ان نقطة صياغة الوحدات الزخرفية ضمن متكون التصميم للعمارة الداخلية تعتمد على التنظيم الشكلي كصورة مرئية ذا معنى يقدمها المصمم عن وعي مقصود ويعمل على تجسيدها من خلال " التحليل المنطقي المادي وصولاً الى المعنى الذي يحقق وحدة الموضوع " (Zubaidi, Jawad,2000,p8) لاسيما أن تصميم الطراز كمنجز يخضع الى تنويعات شكلية وتقنية وأسلوبية وان النواتج ينبغي ان تحقق اتفاقا مع النظام الشكلي على أساس فهم العلاقة المنطقية بين عناصره تكون "بمثابة التخطيط أو الفكرة المعرفية عن الظواهر الموجودة في الخبرة المباشرة . للمصمم" (Saleh, Ahmed Zaki,1988,p415)، وباستطاعة إدراك وفهم المعنى التصميمي للطراز بدلالته وأشكاله المنظمة أن تثبت وجودها من خلال المعنى البنيوي التفصيلي للأشكال الزخرفية، وعلى سبيل المثال ما نلاحظه في الكثير من التصاميم التي تحمل في جوهرها رموزاً ودلالات تسهم في تفعيل القدرة الذهنية للمصمم وبشكل محدد في أغناء الجانبين الموضوعي والشكلي، تظهر فيه المكونات في إطار بصري متحركة بترتيب وتنسيق ضمن وداخل بنية العمارة الداخلية تأخذ اتجاها في سياق عملية الإدراك وفهم معناه الفني بشكل منظم يتولد من خلال العملية التصميمية نفسها وتضع دور المصمم في حدود وجوده الفعلي القائم على أساس التوازن الحاصل بين الانفعال الداخلي والتأثير الخارجي للحيز الموجودة كصورة حية " فأنظمة الرموز تعني نظاماً من العلاقات الموضوعية الحقيقية القابلة للرؤية والقياس.وعليه فالعلاقات البنائية الرابطة بين تصاميم الطرز وتصاميم العمارة الداخلية تتم على تفعيل ثلاثة محاور :

الأولى : المحور الموضوعي لأنظمة المعنى والدلالة .

الثانية : المحور الفني :الصفات المظهرية والعلاقات الناتجة .

الثالثة : المحور التأليفي التصميمي :إنشائي يربط المحوريين السابقين وفق نسق متجانس ومتكامل.(Bin Malik, Rashid,2001,p32).

وبناءً على ما تقدم فعند تصميم العمارة الداخلية الذي يخضع الى اتجاهات إنشائية بين الثوابت والمتغيرات المتبادلة باختلاف الطراز و المكان و البيئة او ضرورات الشكل الجديد ينبغي ان تضم دلالات تعبر عنها مفرداتها الشكلية لبنية تصميم العمارة الداخلية الى جانب الدلالة البنائية للتصميم، يمكن تفسيرها على أساس الطابع البيئي في صياغة الأشكال الخارجية بصيغ أكثر تعبيراً عن الواقع.

أساليب التقنية والتصاميم التطبيقية في المنجز التصميمي: -

ان ماهية التقنية في المنجز التصميمي للفضاء او العمارة الداخلية ترتبط بوظائف لمراحل متسلسلة ومتداخلة، إذ لا يمكن إظهار الناتج دون إدخاله مسبقاً بعمليات يدوية وآلية تتفاعل مع العناصر المادية لتشكيلها بتنظيم متقن مبنيا على " المعرفة والخبرة بكيفية انتقاء واستخدام طرق ووسائل الإخراج النهائي التي تتحدد بمراحل عمل مترابطة الخطوات طبقاً للمفاهيم الفكرية والعملية في إنشاء الهيئة الكلية للشكل والمضمون التي تتمثل في تخطيط وتنظيم الوحدة الفكرية وحسب الموضوع والغرض والوظيفة " (Wasti, Khalil Ibrahim, 1997,p45).

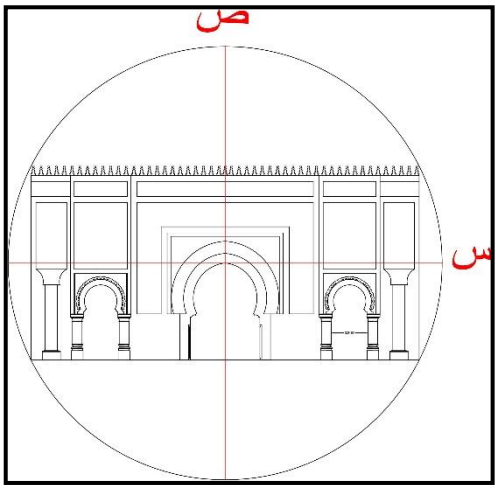
تلك العمليات تتجســد في الفضــاء التصــميمي للحيز ومن ثم الطراز لتكمل بعضــها البعض، تقتضيها الضرورة الوظيفية للأدائيين مما تحقق في النهاية تصميماً متكاملاً. وهذا يشير إلى أن التقنية تؤدي دوراً إســتراتجياً ضــمن مراحل إظهارها كعملية شــاملة ومســتمرة تأتي من خلال اختلاف التحول التقني في الإنجاز التصميمي إلى ما هو ثنائي الأبعاد لتصميم الحيز او العمارة الداخلية وما هو ثلاثي الأبعاد كتصاميم الفضــاء الواســعة ، وهذا لا يعني من جانب آخر إغفال المحتوى الفكري الذي توحيه التصــاميم الزخرفية الاســلامية بوصــفها هيئة تصــميمية فنية ترتبط بدلالات شــكلية مع تصــميم الفضــاء متضــمنة أغراضــاً وظائفية وجمالية وتعبيرية .

عينة تحليل تصميم المبنى

العينة الاولى

الأسلوب التصميمي: صمم المبنى كوحدة تصميمية على أساس النظام الشكلي للمستطيل لقدرة الشكل المستطيل على التوظيف والاختزال الشكلي، اذ ان أساس البناء والركائز دائمًا مربع أو مستطيل، فالأشكال الرباعية هي أساسات وركائز الحياة الواقعية. يكون التجانس طبعًا على أعظمه في المربَّع، وبشكل أقل في المستطيل وبشكل أقل في شبه المنحرف. تعبِّر الأشكال الرباعية عن الحدود والقيود، أساس الحياة الواقعية.

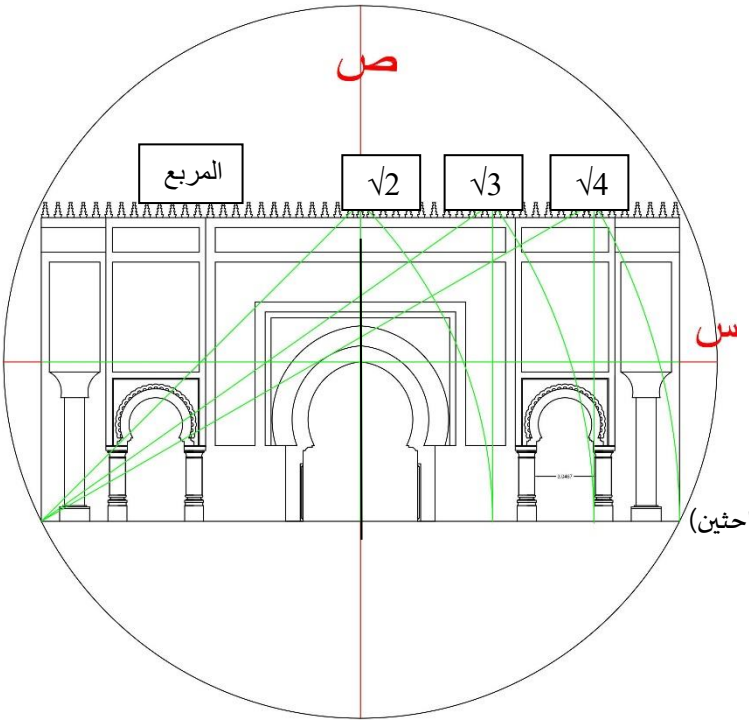
فالمربع والمستطيل وشبح المنحرف بهم اربعة اضلاع و أن الرقم 4 يرمز الى الحياة المادية بعناصرها الأربعة من ماء ونار وهواء وتراب فصولها الأربعة اتجاهاتها الأربعة رقم العائلة والسلطة المادية. إذ اتخذ المستطيل تقسيما فضائيا متناظرا على المحورين (س و ص) اذ ان أول عمل يقوم به المصمم يتمثل بتقسيم الفضاء على محاور رئيسية تتوزع بانتظام في وحدة تصميمية مترابطة ومتزنة التنظيم على وفق قياسات المبنى للطول والعرض (32م*16م)، بذلك تجري العمليات التصميمية التي تعطي ناتجا اسمه التناسب الشكلي (شكل 2).



(شكل2)
التحليل الهندسي للمبنى(للباحثين)

العلاقات وأسس التنظيم الشكلي: ان الهدف من تقسيم واجهة باب المنصور لعلج على محاور كما يبين الشـكل اعلاه هو تنظيم توزيع العناصـر (المفردات والوحدات) المعمارية، ويتم التقسـيم باسـتخدام الخطوط الهندسـية، فالتكوين المراد انشـاءه يقسّـم لعدة أقسـام يحتل كل جزء مسـاحة معينة تربطه بما يليه أو بما يسبقه بعلاقة انشائية مترابطة.

ويوضـح التصـميم توظيف الخط في البناء التصـميمي للمبنى اختلفت فيه المعالجات التقنية في أظهار أنواع الخطوط المسـتقيمة ويلاحظ ان المحور العامودي (ص)، من خلاله تم تقسـيم الواجهة الى قسـمين متناظرين وقد حققا تناظراً ثنائيا نتج عنه توزيع الوحدات رغم التباين النسـبي في القياسـات، ومن خلال التحليل الهندسي الجيومتري يتبين ان المبنى قد تم بناءه استنادا على جذر √4 من المربع شكل(3).



(شكل3)
التحليل الهندسي للمبنى(للباحثين)

ان الناتج من تقاطع خطي المحورين (س،ص) اتسم بالاستمرارية كسلسلة من الخطوط المنفصلة او المتجاورة بشـكل مسـارات متكررة نظمت باندفاع القوى الاتجاهية التي تبدو متفاعلة ومتقابلة ومتناظرة ومتماثلة في الأبعاد وان الحيز المكاني على مسـاحة التصـميم جعلها متكاملة على أسـاس الفعل الانعكاسـي المشـترط للعمليـة التكراريـة الاظهـاريـة. وظهر من خلال التكوين العـام للوحـدة الواحـدة ترابط المفردات الزخرفية التجريدية والخطية والتي تبدو متكافئة مع الفضـاء لتعادل مراكز القوى وتسـاويها في التركيز

حققت التوازن من خلال التناسب للأجزاء وانسجامها بشكل متلاحم ومتماسك اتجاهيا صممت لها مكانا فضائيا متنوعا.

ان علاقة التباين والتضاد اللوني (شكل4) بين اللون الاخضر والبني المائل الى الحمرة حقق فضاءات مستمرة لتعادل وتساوي التضاد المتكافئ في القوى والانتقال المرئي في الزخرفة الاسلامية وبالعكس بفعل علاقات التجاور والتماس والتطابق فيما بينهما عملت على تعزيز أدراك الخطوط كمستوى واحد غير متجزأ في المظهر العام للمدخل والذي اضاف قيما جمالية فى التماثل التناظر بين اجزاء العقد من خلال تلاعب المصمم بشكل العقد ونوعه وحقيق النسبة والتناسب بصورة جيدة بين اتساع العقد وارتفاعه مع المساحة الكلية للمبنى التي اعطت للعقد قيمة جمالية من خلال تناوب الوان الحجارة المستخدمة فى بناءها وما بين الوانه ، اذ عمل العقد على اضفاء انطباع جمالى من خلال الحد من رتابة امتداد الجدران عن طريق استخدام العقدين على جانبي العقد الرئيسي للبوابة شكل(4).

(شكل4)
علاقة التباين والتضاد اللوني

الخامة والتقنية التنفيذية

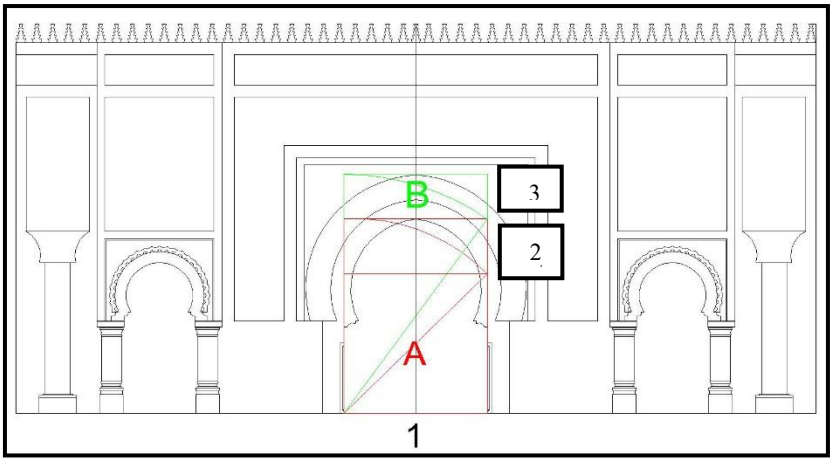
أظهرت الخامة الأساس المتجسدة لهذا المدخل من الآجر(الطابوق) الذي عالج الفضاءات وتكويناتها الزخرفية بالزليج الملون و بالحفر البارز والغائر عليه فضلا "عن أحداث مغايرة لونية للنصوص الزخرفية لبروزها على حساب أرضياتها التي حققت تنوعا" مظهريا" وإظهارا واضحا للتتابع الزخرفي من جراء هيمنة القيمة اللونية الواحدة للخامة على باقي الأجزاء ومما عزز من ذلك هو بروز الزخارف عن أرضياتها عبر أشغال زخرفي بتقنية الحفر البارز أظهرت تباينها العالي مع أرضية المساحة الشاغلة لها مما حققت إيحاءا" بالإغلاق الفضائي وتجسيدا لخامة الآجر (الطابوق).

بناء التنظيمات الشكلية: استخدم المصمم نموذج علاقات التنظيم المركزي لتوزيع العناصر المنتظمة في الوحدة الأساسية الواحدة من خلال تجميع الخطوط بشكل افقي وعمودي ومتمركز نحو نقطة واحدة كونت تنظيما شعاعيا على أساس التجميع والتشابه في العناصر الإنشائية. وبذلك فقد حقق النموذج التصميمي للمبنى طاقة حركية تظهر محددة الاتجاه الشكلي واللوني خضعت الى شرطية العمل الوظائفي لها خصوصيتها في الملائمة الجمالية والوظائفية وتبدو متكاملة كعلاقة متبادلة شكلا ونوعا لها شرطيتها المكانية والزمانية كطراز اسلامي.

العينة الثانية

تحليل الأسلوب التصميمي للفضاء العام للمدخل

اعتمدت واجهة المدخل الذي يتخذ شـكل العقد الحدوي (1) ذو الشـكل الهندسـي المنتظم بالهيئة المستطيلة الى تقسيم مساحي تمثل بـ (مساحة أساسية كمدخل ومفردتين اخريين كاجزاء زخرفية مكملتين) أتاحت إحداث نظام ثلاثي الاجزاء متناظر عبر محوري التنظيم لفضـــاء الباب (العامودي والأفقي) بغية إظهار توزيع متكافئ لتكويناته الزخرفية على كلا جانبي المحورين شكل (5).



شكل(5)

واجهة المدخل ذات

شكل العقد الحدوي(للباحثين)

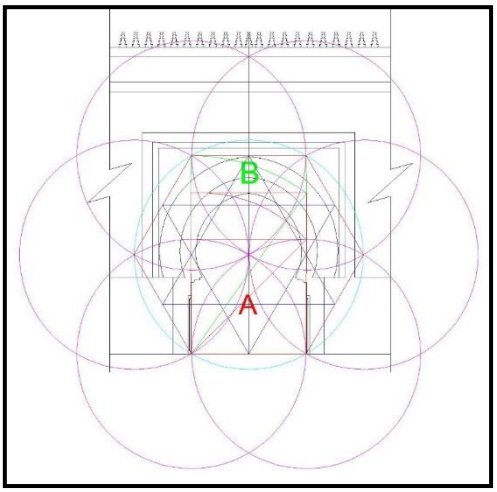
ان التكوين الظاهري للمدخل يلاحظ ان المصمم استخدم نسبة √3المشتقة من المثلث، اذ ان هذه النسبة √3 تظهر في التحليل براعة اضفاء الثبات والاستقرار على الشكل العام للمدخل. اذ ان التحليل اعتمد الطاقات التعبيرية للتنظيمات الشكلية في توزيع المفردات الزخرفية والتقسيم المساحي للأجزاء التفصيلية وتوظيف المكملات للعناصر الشكلية ضمن التصميم البنائي الذي اندمج كجزء واحد مع تصميم المدخل.

العلاقات وأسـس التنظيم ألشـكلي ان اسـتخدام المصـمم نسـبة √3 المشـتقة من المثلث تؤسـس لنظام شكلي سداسي وبمضاعفة المثلث ينتج الشكل ألسداسي وان الشكل السداسي الذي يظهره التحليل الهندسي (الجيومتري) يرمز الى الجسم (الانسان) والذي يتكون من مثلثين متعاكسين وبالتالي ترتبط رمزية شكل المثلث الى النفس (soul) وهو ايضا صورة للتوازن.

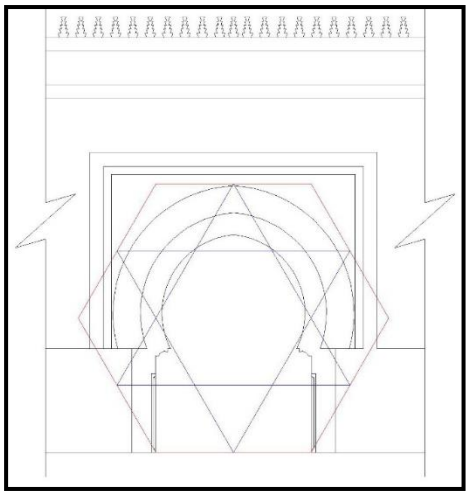
اما لما حول مدخل القاعة تظهر لنا القياسات المعتمدة، ان المصمم حقق في المساحتين الشاغلتين للفضاء التطابق الشكلي في الهيئة المظهرية، نظاما موحدا ارتكزت التكوينات الزخرفية الشاغلة للمساحة الأساسية على التناظر الثنائي للمحور العمودي المتمثلة به، أما المركز المتمثل بمنتصف الفضاء التصميمي

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فقد اظهر اسـتثناءا" في نظامه الزخرفي بفعل التناظر الكلي مما حقق تكافؤا مع النظام العام لمجمل فضـاء البوابة.شكل(6 و7).



شكل(6)



شكل(7)

التحليل الهندسي لواجهة المدخل ذات شكل العقد الحدوي (للباحثين)

النتائج والتوصيات

النتائج

تنطلق هـذه الـدراســة على وفق المنهج الوصــفي التحليلي في فهم وتحليل وتوجيـه فن الزخرفـة الاســلامية وهي بذلك تؤكد غزارة وخصــب الانتاج في هذا ألمضــمار تقدمها الزخرفة بشــكل عام وفي باب منصور لعلج بشكل خاص.

ومن أبرز النتائج التي تحققت في هذه الدراسة:

1- ان تجسـيد هوية البنية التكوينية للمدخل على وفق الهيئة المسـتطيلة والاتسـاع العمودي الواضح، وبأبعاد ثابتة تبعاً لنوع ألخامة أســس إمكانيات هائلة من التقســيمات الفضــائية التي تتابع فيها فعاليات متنوعة من أساليب تنظيم اتجاه التكوينات الزخرفية.

2- أتاح الفضــاء العام للباب والايوان قابليات واســعة للتقســيم المســاحي كيفت للتعبير عن الانتماء والهوية من خلال تخصــيص مســاحات فضــائية تشــغل بالزخارف الهندســية والنباتية والخطية للبوابة ذاتها من قريب او بعيد فضلا عن تأسيس إمكانيات هائلة في عمليات التتابع لفعاليات التنوع في أســاليب تصــميم التكوينات الزخرفية والتي قدمت مســتوى من التمايز بين تكوينات الايوان والمدخل الواحد من خلال التنوع في نظامها الزخرفي الذي حقق تداخلا مع الفضاء الأساس أثمر عن توازنه الشكلي مع الباب.

3- تم الفصل بين تعددية التكوينات الزخرفية ألمختلفة من خلال المغايرة في كبر الأشغال المساحي أو الاختلاف في تقنية التنفيذ بغية إحداث الوضوح والفصل لكل نوع دون أن يقوض من الوحدة الكلية للتكوينات.

4- اقتنصت التكوينات الشاغلة لمحور اتجاهي واحد(عمودي) فرصة إعطاء إيحاء بالامتداد والتوسع إلى الأعلى والأسفل في حين أثمرت عن التكوينات ذات التنظيم الأفقي إلى إعطاء صفة الاتزان المظهري لشكل الايوان او الباب فضلا عن التنوع بالحركة الاتجاهية.

التوصيات

في ضوء ما توصلت إليه الدراسة من نتائج وتوصيات يمكن الاستفادة منها في:

1. رفد المقررات الدراسية للأقسام المعنية بحقل العمارة والتصميم الداخلي والخط العربي والزخرفة ضمن الجامعات والكليات ذات الصلة الوثيقة بالتكوينات المستخدمة في الزخرفة.
2. تعكس بنية التكوينات الزخرفية خصوصية مميزة من خلال تملكها سمة الإثارة والهيبة والقدسية لذا يتم مراعاة إثرائها بالآليات التي تحقق فعل الانتماء والهوية إلى المكان التي تسعى بدورها إلى إبراز الجانب الجمالي والوظيفي لها.
3. عكست التكوينات الزخرفية الموظفة ضمن الاواوين والمدخل تنوعا شكليا من حيث الهيئة الخارجية والحشو الداخلي مما تدعو إلى تركيز الجهد بإمكانية الاستفادة منها في التصميم لعمارة داخلية حديثة تدخل الزخارف في بنائها.

References :

1- Abdul Amir, Assem. (1996),Aesthetics of Shape in Modern Iraqi Painting, PhD thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Plastic Arts, Baghdad.
2- Abdul Hamid, Shaker. (1987)The Creative Process in Photography, Knowledge World Series, Issue No. 109, Politics Press, Kuwait,
3- Al-Bayati, Namir Qasim Khalaf, (2006), A.B. Interior Design, University of Baghdad, House of Books and Documents in Baghdad, p 1 p 285.
4- Al-Meligi, Helmi, (1972), Contemporary Psychology, Dar Al-Nahda Al-Arabiya for Printing and Publishing, 2nd floor, Beirut,
5- Amin, Maan Jassim Mohammed, (2001), Aesthetic judgment between perception and artistic taste, Master Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Fine Arts, Baghdad,
6- Ani, Maha Abdul Hamid. (1999),Effect of some variables in cognition, PhD thesis, University of Baghdad, College of Arts, Baghdad,
7- Ani, sander.(1990), Entrance in Fabric Design and Printing, Ministry of Higher Education and Scientific Research, Dar Al-Hikma for Printing and Publishing, Mosul,
8- Awadi, Mona Ayed.(1996) Developing Trends for Iraqi Cotton Fabrics, PhD thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, Design Department, Baghdad,
9- Bin Malik, Rashid (2008), Contemporary Semiotics Research (Semiotics and Literary Text), Enaya University, Baji Mokhtar,
10- Doi, John. Art Experience,. (1963), see: Zakaria Ibrahim, Arab Renaissance House, Cairo, Egypt.
11- Ibrahim Madkour. Philosophical Dictionary, Book World, Beirut, n.d.
12- Ibrahim, Zakaria, Philosophy, Art in Contemporary Thought, Egypt Library, Cairo, Egypt.
13- Maliki, qabila Fares. (1996)Proportionality and proportional systems in Arab-Islamic architecture. PhD thesis, University of Baghdad, College of Engineering, Architecture, Baghdad,
14- Mamoun Suleiman, (2011)Semiotics Analysis of Selected Models of Contemporary Sculpture, Academic Journal, No. 60, Refereed Quarterly Journal, College of Fine Arts, University of Baghdad.

15- Rubaie, Abbas Jassim. (1983), Formation, Motion and Resulting Relationships in 2D Design Processes, PhD Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, Design Department, Baghdad.

16- Saleh, Ahmed Zaki. (1988), Educational Psychology, the Arab Renaissance for Printing, Cairo, i 13.

17- Scott, Robert Gillam,(1986), Foundations of Design Tr: Mohamed Mahmoud Youssef, Nahdet Misr for Printing and Publishing, Cairo.

18- Shokry, Ayad.(1988), Language and creativity. Principles of Arabic Style, Cairo.

19- Shouneh, Ehab Mohamed , (1991) Modern Movement in Architecture-Analytical Study of the Function in Modern Movements, Master Thesis, University of Baghdad, College of Engineering, Department of Architecture, Baghdad.

20- Smith, Edward Lusley. (1995), Art movements after World War II, see: Fakhri Khalil, House of Public Cultural Affairs, Baghdad.

21- Wasti, Khalil Ibrahim. (1997), Development of designs and printing of locally produced Iraqi banknotes, PhD thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, Design Department, Baghdad.

22- World of Knowledge, (2001)Aesthetic preference (a study in the psychology of artistic taste), Series, No. 267, Al Watan Press, Kuwait.

23- Zubaidi, Jawad. B.T., Art and Engineering of the Age, Small Encyclopedia, House of Public Cultural Affairs, Baghdad.

المراجع الاجنبية

1- Ching، Francis، D.K. **Architecture Form: Space and Order**، .1979. New York، Van No strand Reinhold Company.

2- Picon، G. **The Grand Palais**. 1967. In: S. Lazar (Ed). Homage to Pablo Picasso – London: Ebling.

مصادر من الانترنت

(www.almaany.com) -1

(www.taqaufa.blogspot.com) -2

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/115-134

Artistic Integration of Aesthetic Manifestations in the Andalusian Islamic Style into the Interior Architecture (Mansour Laalaj's Door / Meknes a Case Study)

Shehriar Abdul Qadir Mahmoud [1]
Saad Gerges [2]

Al-academy Journal …….…… Issue 94 - year 2019
Date of receipt: 20/7/2019…....Date of acceptance: 18/8/2019…....Date of publication: 15/12/2019

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

Abstract

The Islamic architectural heritage constitutes a civilized fortune that has to be preserved and protected and work should be done to maintain its development to be more convenient for the circumstances of the age and the civilization transformations. Due to the fact that architecture represents the civilization pot and cultural identity, its originality has to be preserved and work has to be done to prevent the strange architectural invasion that changes its character and make it lose the identity and the character and detached from its roots and environment.

Decoration, in the interior design, as a concept is connected to ornamentation process of interior spaces, which is a process of adding certain items to the original composition, yet these items need not be added because they could be structural, and Mansour Lalaaj's door, which represents a case study, is a heritage edifice that expresses Islam's spirit and its intellectual movement, let alone what this door has of aesthetic and cognitive manifestation in the world. This productive pairing aimed at by the researcher provides benefits and development for applied thinking in its manifestations in the design thinking on the level of the performative aesthetic specialization.

The importance of this study is clear through the research centers and their productions in demonstrating the identity of the configurational structure that established huge possibilities of space divisions where various activities and styles of organizing the direction of decorative configurations are followed, and achieved the prosperity of the appearance for the general structure of Mansour Lalaaj's gate due to the changing diversity of the elements involved in its formal organization according to the multiplicity of its decorative works at the same time.

[1] Middle East University / College of Architecture and Design, smahmood@meu.edu.jo
[2] Middle East University / College of Architecture and Design, sjares@meu.edu.jo

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/135-154

العضوية وأرتباطاتها الجمالية في التصميم الداخلي

حسنين صباح داوّد سلمان [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/10/23 ، تاريخ قبول النشر 2019/11/18 ، تاريخ النشر 2019/12/15

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

ملخص البحث :

تُعد العضوية إحدى النتاجات الفكرية التي تبحث عن التوافق والانسجام مع البيئة الطبيعية، وقد أعتمدها الانسان منذ القدم في اختيار مسكنة من خلال تقليده للطبيعة كجحور الحيوانات وخلايا النحل وأعشاش الطيور وغيرها من مظاهر الطبيعة بوصفها إستلهامات عفوية، ومع تقدم العصر تحولت تلك المفاهيم إلى تحليل يبحث في الفلسفة التي تتناول الأشكال والوظائف للعناصر المختلفة في الطبيعة كمصدر للاستلهام، وتناقش الدعوة الى التأمل وتحقيق المنفعة مادياً وروحياً بما يتوائم مع طبيعة الفكر العضوي الذي يسعى الى مواكبة التقنيات الحديثة والتكنولوجيا التي تميزت بخطوات سريعة وواسعة في مجال الاستلهام من الطبيعة، والذي أصبح أكثر عمقاً خاصة في العقود الثلاثة الماضية من خلال المزاوجة بين العلوم المختلفة التي تعتمد على النظريات والقواعد والافكار العلمية وبين الاحاسيس المستوحاة من الطبيعة، وتتضمن مقدمة البحث في عرض الاطار المنهجي للبحث من ثم إيجاد مفاهيم وتعاريف لبعض مصطلحات عنوان البحث، ثم الإطار النظري للبحث حيث تضمن مبحثين المبحث الاول: دراسة لنشأة ومقومات العضوية في التصميم الداخلي والمبحث الثاني: العضوية والاستلهام من الطبيعة واستراتيجية توظيفها في بنية التصميم الداخلي، ومن ثم إجراءات البحث مدعومة ببعض النماذج التصميمية والتي تم تحليلها، وصولاً الى جملة من النتائج أهمها : اختلفت أنماط الاستلهام العضوي من الطبيعة وهذه الاختلافات في الانماط لا تعد جوهرية وإنما شكلية في أسلوب التعبير والطرح، ويبقى الجوهر بأن الطبيعة هي مصدر استلهام العضوية، كما أتسم التصميم في العضوية من ناحية المتغير الجمالي بالغرابة والتفرد، وكان ذلك محرك للإحساس الجمالي لدى المتلقي من خلال ما يمتلكه تصميم الانموذج العضوي من إثراء بصري ناتج عن التشكيل للكتلة التصميمية المنتظمة التكوين.

الكلمات المفتاحية : العضوية في التصميم الداخلي، الاستلهام العضوي.

المقدمة : ساهمت العضوية بشكل كبير في رفد حركات العمارة والتصميم الداخلي منذ الازل بالأفكار والعناصر والاشكال ولطالما كان المصمم الداخلي يستلهم مفرداته من الطبيعة ويطورها وفق دراسة وضعتها النظريات الفكرية بهذا الصدد، ومن هنا يجد الباحث مبرراً منطقياً لسبر غور موضوعة الدراسة الحالية التي يمكن أجمال مشكلة البحث فيها من خلال التساؤل الاتي : **"ما مدى عمق المتغيرات الشكلية وتأويلاتها الفكرية التي تؤسس ايديولوجية النظرية العضوية وتطبيقاتها الجمالية المعاصرة في التصميم الداخلي؟ "**.

ويعد البحث أضافة معرفية، تسلط الضوء على الأبعاد الفِكرية والفلسفية للفكر المحلي في التصميم الداخلي

[1]- كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد - hassanen.sabah@cofarts.uobaghdad.edu.iq

من خلال الاستلهام من الطبيعة وعناصرها ليَفتح آفاق معرفية للباحثين للاستفادة من نتائج البحث. ويعد محاولة تنضوي تحت محاولات أخرى في مجال التصميم الداخلي في وجود فكر جديد يربط بين التصميم الداخلي والنظرية العضوية من حيث (الشكل والوظيفة والتعبير) وبما يتوائم مع التطور العلمي وسمه العصر . ويهدف البحث الى : **دراسة مصطلح العضوية وسماتها الجمالية المستلهمة من قوة وجمال الطبيعة، والمعبرة عن روح العصر وارتباطاتها في مجال التصميم الداخلي**، اما حدود البحث تتحدد في الاتي :

1- الحدود الموضوعية : العضوية وارتباطاتها الجمالية في التصميم الداخلي .

2- الحدود المكانية : الاعمال المشهورة المصممة وفق النظرية العضوية والمنفذة من قبل المصممين العالميين في المكسيك، والولايات المتحدة.

3-الحدود الزمانية : تتحدد الحدود الزمانية للدارسة النظرية في الفترة من (1993- 2006) .

تحديد المصطلحات:

1-العضوية :

- **لغة:** مفردة مؤنثة مذكرها عضوي وقد ورد مصطلح (Organic) في قاموس المورد في الاتي، عضوي: ما يتألف من اجزاء ولا يتجزأ عن الكل ،أي ما هو متناسق الاجزاء.(AL-Baalbaki , 1972, p:637). وقد عُرف مصطلح(Organic) في قاموس ويبستر بأنه: امتلاك خصائص الكائن الحي، وتطوير طريقة النبات والحيوانات الحية، و كل ما هو مستمد و متعلق منها. (Website,1).

- **اصطلاحا :** يُنسَب مفهوم العضوية الذي صاغة فرانك لويد رايت 1954، الى الابنية التي تبدو ضخمه في محيط الطبيعة، وقد أثبت أن الشكل والوظيفة هما وحدة واحدة وينمو كل شيء من بيئته الطبيعية، مع الاهتمام بالشكل والوظيفة بدلاً من الاسلوب المعماري (Ibtisam.2013.p.10). والتصميم العضوي يمتلك انسجاما للأعضاء مع الكل، كما انه ينسجم مع الهيكل والمواد(.ELIOT, 1969. P.1).

- **التعريف الإجرائي:** العضوية مصطلح يرتبط مع الطبيعة لما تحمله من خواص إيجابية يستلهم منها المصمم الداخلي ويبلورها في نتاجاته على اساس تحقيقها للملائمة الوظيفية والجمالية والمناخية والبيئية والصحية للمستخدمين، وتحقيق التناسق والتوافق لأجزاء التصميم على مستوى الداخل والخارج في تكوين وحدة كلية للتصميم الداخلي .

2- الارتباطات :

- **لغةً:** (مفرده اِرتباط : مصدر ارتبطَ / ارتبطَ بـ : ارتبطَ في ، والارتباط : عِبء وانشغال والتزام، بدون ارتباط: يعني بدون التزام ، والارتباط : اِتِّصَالٌ وَتَعَلُّقٌ وَتَلاَزُمٌ). (Website,2).

- **اصطلاحا:** الارتباط، هو العلاقة القائمة بين ظواهر أو أشياء أو بين متغيرات رياضية أو إحصائية والتي تتنوع أو ترتبط أو تحدث معاً بطريقة غير متوقعة على أساس المصادفة وحدها. (Website,1) والارتباط، هو (العلاقة بين ظاهرتين أو متغيرين أو أكثر)، لذا عندما نتكلم عن العلاقة ما بين المتغيرات، نقول : أن العلاقة تستلزم وجود متغيرين، وتزداد هذه العلاقة كلما زاد الترابط بينهما، هذا ما نراه في البحث العلمي. (Al-Mabrouk,2016,P:6).

- **التعريف الإجرائي:** الارتباطات: هي علاقات لمكونات وعناصر التصميم الداخلي سواء كانت ثابتة أو متغيرة مع مؤثر له أهداف ونظرية ثابتة يُحدث تغييراً في العمل التصميمي وهذا التغيير قد يكون محدود بشكل بسيط

أو واسع النطاق ويؤدي تغيير في الفكر او التوجه أو الاسلوب في التصميم الداخلي والخروج بنتائج على وفق ما تحمله من سمات في النتاج التصميمي .

3- الجمالية :

- **لغةً:** (اسم مؤنَّث منسوب إلى جَمال ، والجَمَالُ: مَصْدَرُ الجَمِيلِ، والفِعْلُ جَمُلَ. وجَمَّلَهُ أَيْ زَيَّنَهُ. وَالجَمَالُ يَقَعُ عَلَى الصُّوَرِ وَالمَعانِي. وقَوْلُهُ عَزَّ وجَلَّ: ((وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ))، أَيْ وحُسْنٌ وبَهاءٌ. ومِنْهُ الحَدِيثُ: إِنَّ اللهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الجَمَالَ، أَيْ حَسَنُ الأَفْعالِ كامِلُ الأَوْصافِ. (Jamal Al-Din,1961,P:658).

- **اصطلاحا:** وفقاً لكانط الجمّال "ما يبهج كل الناس وبلا تجريد". فهو كل ما يثير لدى الناس شعوراً معيناً، فريداً، يسمى الانفعال الجمالي. وهو جملة السمات المشتركة التي تتلاقى في إدراك كل الأشياء التي تُثير الانفعال الجمالي. وبنحو أخص ما يتطابق مع بعض معايير التوازن والمرونة والتناغم المدوزن، والكمال في نوعه، ومع صفات وكيفيات أخرى مماثلة. (Laland, André ,2001, p:132).

- **التعريف الإجرائي:** هو شعور وأحاسيس تنبعث في نفس الإنسان ناتجة عن تلامس حواسة مع ما يحيطه، من صور واشكال وهيئات وخامات ويحقق الرغبة والتآلف والانسجام والشعور بالراحة النفسية التي يسعى اليها المصمم الداخلي بوصفها جزء من أهداف مهامه.

الإطار النظري / المبحث الاول : دراسة لنشأة ومقومات العضوية في التصميم الداخلي

نشأة العضوية :

إن جذور العضوية في تعاطفها مع الانسان وطبيعته قديمة حيث أنها تمتد الى بدايات الحضارة الإنسانية وهنالك العديد من الامثلة والكتب التي تؤكد ذلك، فالطبيعة كانت الملهم الاساس للعمارة والتصميم الداخلي، كما ان علم الجمال تأسس بأكمله على الاشكال الطبيعية (Irfan Sami,1977, p: 2). وترجع اصول العضوية منذ ان حاول الانسان القديم اختياره لمسكنه حيث كان يقلد ما يحيطه من خلال مشاهدته لمظاهر الطبيعة فطرياً، وهذا ايضاً ما ادركه رائد العمارة العضوية فرانك لويد رايت خلال مسيرة حياته عام (1869-1959)، والذي بحث في أن واحد على الشكل والوظيفة وكان ارتكازه على الطبيعة بشكل أساس للاستلهام. لقد تلقى فرانك لويد رايت انطباعاته الأولى في بادئ الامر من استاذه (لويس سوليفان) والتي كانت لها تأثير كبير على تطلعاته وعمله وتعلم دروس النزاهة والطبيعة والصدق في حل المشاكل التصميمة حتى كوّن نظرية سميت بنظرية العمارة العضوية، استناداً إلى فلسفة إنسانية خاصة وبشكل جذاب جداً يحمل مفهوماً جمالياً يثير الاهتمام(Website,3). ويرتبط مصطلح العمارة العضوية بالتربة والارض، وهذا النوع من الارتباط وثيق بالمعطيات والوضع الطبوغرافي واندماج نتاج القدرة الانسانية مع الطبيعة، ويمتد ليشمل المنظر الاجمالي المحيط، ويراعي الظروف المناخية،كما يلجأ الى استخدام خامات ومواد البناء الاصلية والتي يسهل تحديدها في كل حضارة محلية .(Philippe,1975,P:89-90).

استخدام العضوية في التصميم الداخلي للعمارة القديمة والاسلامية :

ظهرت العضوية في العمارة القديمة قبل الميلاد وتنوع استخدامها وفقاً للمحيط البيئي الطبيعي والثقافي، وقد استخدمت في حضارة وادي الرافدين ووادي النيل حيث نجد أستلهام أشكال الزخارف من الطبيعة في تصميم عمارتها الداخلية من خلال التقليد والمحاكاة للنباتات وكذلك استخدمت أشكال جذوع النخيل كأنصاف أعمدة، فضلاً عن استخدام الاشكال الحيوانية والادمية والميتافيزيقية كرمز للسلطة والقوة، وكان

ذلك من خلال التقليد المباشر للطبيعة مع المعالجة بطريقة هندسية عن طريق الدائرة والخط المستقيم. (George William , 1979 , P:62). واذا ما انتقلنا الى العمارة القديمة في أوربا تحديداً في العمارة الاغريقية (650-323) ق.م، فنجدها اعتمدت نفس أسلوب المحاكاة الا إنها استندت على مقياس جسم الانسان، وتحقيق المثالية حيث أنها تَعد الانسان مقياساً لكل شيء (Suad Abd Ali، 1987, P:29). وعند الانتقال الى التصميم والعمارة الاسلامية نجد أن النظرية العضوية في حد ذاتها الركيزة الاساس في الفكر العربي الاسلامي وتدعو الى التأمل للطبيعة والاستفادة منها مادياً وروحياً وهذا يتوائم مع طبيعة المجتمع الاسلامي المعاصر حيث يرتبط الإنسان مع الطبيعة ويستلهم منها مفرداته معنوياً ووجدانياً. (Wright ,1984, P:15). وأن ما يميز العمارة الاسلامية هو انها عمارة مثالية ترتبط مع الانسان وبيئته المحيطة التي اوجدها الله وسخرها له لتخدم حاجاته، فالجماليات الطبيعية تظهر من خلال تحوير الانسان المسلم للطبيعة الى أشكال مجردة ترتبط بالجانب الروحي.(Thuwaini, Al - Mada Newspaper ,2005). وقد ظهرت في العراق عمائر إسلامية ظلت عالقة في أذهان الشعوب، حيث يعد جامع الملوية في سامراء من المساجد الأثرية القديمة وأفضل مثال على استخدام فكر النظرية العضوية، من خلال أستلهام شكل الحلزون في بناء منارته المعروفة، وهو دليل على أن فكر العضوية أستخدمه العرب والمسلمون أيضاً في عمارتهم. (Website,4). لقد كانت النظرية العضوية تتدرج في أسلوب استخدام الطبيعة من الناحية الشكلية والوظيفية في بادئ الامر، وكان أسلوب الاستلهام للطبيعة مباشراً ويسمى أسلوب الاشكال المتشابهة مع الطبيعة، فضلاً عن استخدام الألوان الصريحة، وقد تطور هذا الاسلوب بتعاقب الحقب الزمنية حتى وصولها للعصور الوسطى حيث اختلف شكل الاستلهام وتطور استغلال الطبيعة بشكل اكثر وجاء ذلك نتيجة نجاح هذا الفكر لدى الانسان وتطوره واصبح الانسان يبحث عن التجديد في الاستلهام من خلال انماط متعددة، ولم يختلف الامر في العمارة الاسلامية حيث كانت مكملة للعمارة القديمة ومنسجمة مع بيئتها الطبيعية المنتجة للمواد والمتوافقة مع خصوصيتها، ويمكن الاحساس بالعضوية في تصميم الفناء الداخلي، والذي امتازت به العمارة الاسلامية بشكل عام وهو يتوسط المبنى ويمنح الراحة للمستخدمين من خلال النباتات والظلال والمياه المتدفقة التي تضفي على المكان الجمال والحيوية.

النظرية العضوية - الفلسفة الجمالية :

ناقش الاغريق العضوية كفكرة فلسفية حول مواضيع الكائنات الحية والطبيعة ومصنوعات الانسان والجمال.. الخ، ثم أعاد كثير من مفكري العصر الحديث اهتماماتهم لمشاكل النمو العضوي وقوانين تشكيله، ونجد العضوية تبحث عن فلسفة الجمال في نتاجات الانسان من خلال الصفات المشتركة مع صفاتها ومبادئها أو ما يناظرها. (Irfan, 1968 , P:8). فالجمال حاضراً ليس فقط في الكائنات الحية ولكن في نتاجاتها ايضاً، وتُعد أساس في كل الفنون، وتسعى العضوية الى تحقيق الجمال من خلال الشكل الطبيعي الذي يتميز بالانتفاعية والاستمرارية الشكلية، ويعني ذلك تكامل الاعضاء في تأدية مهامها العضوية، وذلك أسلوب يتفق مع الطبيعة ذات الخطوط اللينة والبسيطة والتي تعبر عن الجمال المطلق أو الجمال النسبي، وكلما عولت العضوية في منجزها الفني على البناء المتنامي، حققت بذلك تفرد وترابط في الأسلوب بشكل كبير مما تجعل من ذلك عملاً يتسم بالقيم الجمالية وبشكل يتناسب مع الانسان واحتياجاته (Yasmeen,2014, P:14). وتستمد الفلسفة الجمالية في النظرية العضوية ارتقائها من الطبيعة كما أن دوافع الاحساس الجمالي لدى الإنسان يستلهمها من محيطه الطبيعي وهي مثيره لاستجاباته وتتحقق من خلالها خبرته الجمالية، ويمكن القول ان الخبرة الجمالية

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أحدى مفاهيم طاقات الانسان الناتجة من محيطة، ويرتبط التصميم الداخلي بطبيعة نفعية وظيفية يكون أحد شروطها الصفة الجمالية، ولايوجد فاصل يجعل الخبرة الجمالية بمعزل عن الحياة العملية، فهي كامنة في بواطن خبراتنا اليومية، اذ تخرج من نطاق الاحاسيس الشخصية الفردية وتتحدد نحو عالم الاشياء والموضوعات والاحداث الخارجية.

النظرية العضوية والعلاقة بين الشكل والوظيفة :

إن النظرية العضوية تميل الى اعتماد بعض الأشكال عن طريق الاستعارة الصريحة أو المجردة التي يستخدمها المصمم الداخلي في نتاجه، وتتلخص العلاقة بين الشكل والوظيفة في النظرية العضوية في عدم تبعية أحدهما للأخر فهما وحدة واحدة، وأن للعضوية وظيفة متحدثة عن الانسانيات في التصميم الداخلي، لذلك يصفها البعض بالرومانسية، وتتلخص صفة العضوية من خلال أشكالها وتنويعها وملائمتها للوظائف المطلوبة منها، وان شعار (الشكل يتبع الوظيفة)، يعبر عنه بواسطة الوظيفة فعلاً ولكن لابد من وجود حدود للخيال الشعوري ويتوازى الخيال وموهبة الأبداع للمصمم في تحقيق وظيفة ولادة الشكل. (HATJE,1973,p:146). والوظيفة تُعد من أساسيات التصميم وتكاد تكون بديهية في أي عمل تصميمي، وترتبط بالفائدة لأن شرط الفائدة هو الدافع الأصلي لوجود التصميم، وبناءً على توجه النظرية العضوية في اختيار الاشكال المستوحاة من الطبيعة التي خلقها الله سبحانه وتعالى والتي تُظهر الابداع في جميع اشكال الطبيعة واستغلال مكامن قوتها ليتحقق فيها الاداء الوظيفي الناجح اذا ما تم توظيفها بالشكل الصحيح، فأشكال الحيوانات والنباتات وتركيبها تستدعي التأمل لما تحتويه من أسرار تحمي الكائن الحي من الظروف الجوية المحيطة به وآليه التكيف مع الطبيعة والدفاع عن النفس عند المخاطر، الصورة رقم (1) ، (2) .

الصورة رقم (2) شكل انحناء قنفذ البحر الحيوان الرخوي وهو انسب الأشكال التي تقاوم الضغط الهيدروستاتيكي للماء في اعماق البحار.

الصورة رقم (3) شكل صدفة السلحفاة التي تحمي نفسها من الأخطار الخارجية التي قد تتعرض لها، كالحيوانات المفترسة

المبحث الثاني : العضوية والاستلهام من الطبيعة واستراتيجية توظيفها في البنية التصميمية

يُعد الاستلهام العضوي من الطبيعة من أساسيات ومبادئ النظرية العضوية ومن المعروف أن البيئة الطبيعية بما تملكه من عناصر ومكونات حية وجامدة سواء في البر أو البحر أو حتى الفضاء تعد كافيه لتكون منبعاً مهماً ومصدراً أساسي من منابع الإلهام الشكلي في بنية التصميم الداخلي وسبب في تحقيق الابداع، سواء بالصور في ظاهر تكوينها، أو ما تنطوي عليه الصور من أسس تحكم تكوينها وطريقة عملها في أدائها، فالطبيعة هي معلم الانسان ويعود اليها دوماً ليستقي منها الخبرة التي خلقها الله سبحانه وتعالى بعد التأمل والتفكير في مدركاتها، والتي تنبع من الايحاءات في استمرارية وفهم المخلوقات فكل مخلوقات الله مصدر للجمال والالهام المتنوع فعندما نتأمل نرى التكامل في الانشاء والوظيفة والجمال في كل المخلوقات بما فيها الانسان ذاته .

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

آلية الاستلهام من الطبيعة : ترتبط آلية الاستلهام بقدرة المصمم على التمعن في اختيار الاشكال التي تلائم وظيفته التصميمية فعندما يستلهم المصمم الداخلي من اشكال الطبيعة يقوم بتقويم تلك الاشكال وتحليلها الى عناصر في كنف قوانين ونظم الطبيعة ويبدأ في العملية التصميمية، وعندما يستلهم المصمم عناصره ورموزه من مكونات الطبيعة يمر بعمليتين:

الاولى: داخلية متصلة بالقدرات الإدراكية من ثقافة وقدره بيولوجية وفسيولوجية، فضلاً عن القدرة في استحضار الصور الذهنية عن طريق التخيل للانطلاق بأفكار وحلول يبني فيها كياناً جديداً من وحي أحاسيسه الذاتية التي تنتقل من إدراكه للطبيعة لتتجسد في عمل له طابع واسلوب خاص .

والثانية : خارجية تتمثل في العلاقة مع الطبيعة، من خلال استخلاص النظم الهندسية التي تحقق الوحدة والاتزان والايقاع والتنوع في مفردات الطبيعة.(Ismail ,2001,P:33). للوصول الى الابتكار في التصميم والتفرد في الفكرة والخروج من السياق العادي للتفكير باتباع نمط جديد والتجاوب مع العناصر الطبيعية .

أنماط الاستلهام :

أولا : نمط الاشكال المتشابهة : وفيها يكون الاستلهام بشكل مباشر وواضح، أو قد يكون غير مباشر (مجرد)، ويتم ذلك من خلال الايحاء الظاهري بالتشبيه بأشكال الطبيعية (نبات، جماد، حيوان) وتتجسد وفق أساليب يتم ذكرها في الاتي :

1- **التقليد والمحاكاة** : وهو تقليد أشكال الطبيعية الحقيقية من خلال تحديد الصفات المميزة وتقديمها بصورة اشكال تحاكي الشكل الاصلي دون التعمق في العلاقات الداخلية ومن مميزات التصميم بالمحاكاة تحقيق التناسق بين الاجزاء من حيث الاستقرار والاتزان للأشكال.(Nubi , 2005, P:75). ويستخدم الاستلهام بنمط التقليد والمحاكاة على العناصر الحية في الطبيعة كالحيوانات والنباتات فضلاً عن التقليد للعناصر الجامدة في الطبيعة كالصخور والاصداف الطبيعية، ونجد مثال لتجسيد هذا النمط في التصميم الداخلي لكنيسة "جوليه" (Kapelle Guell) في إسبانيا، وهي من تصميم انطوني جودي (Antioni Gaudi) وهو من رواد النظرية العضوية، وقد استلهم بهذا النمط من الاستلهام شكل التكوينات العظمية في الفضاءات الداخلية لتلك الكنيسة. الصورة رقم (3).

2- **الاستنباط :** وهو التصميم بأسلوب مقارب للأنموذج الطبيعي في أحد مفرداته التصميمية، وهو اكثر عمقاً من التقليد والمحاكاة حيث يكتفي ببعض خصائص ومقومات الاشكال الطبيعية ومن ثم تجريدها، لتكون بصورة جديدة تحمل صفات وطابع الشكل الاصلي مع تغييرات جديدة لا تؤثر على جوهر وهوية الشكل المتصل في ظاهره مع الطبيعة، ومن خلال البحث تبين إن هذا النمط من الاستلهام اكثر الاساليب اتباعاً في العملية التصميمة، ونرى في مشروع ملعب بالازتو (Pa Lazetto Dello Sport)، في روما ايطاليا 1957 للمصمم بيير لويجي نرفي (Pier Luigi Nervi)، وهو من رواد النظرية العضوية الايطالية المعاصرة، وقد استلهم شكل القوقعة البحرية استلهاما استنباطياً في التكوين الإنشائي للمبنى والذي تتولد منه الخطوط المنحنية بالتوالي في اتجاهين متعاكسين متشابكين مما يدعم التكوين العام ويغني عن استخدام أي أعمدة مما ينعكس على الناحية الوظيفية أما الإضاءة الطبيعية والصناعية للملعب فهي مشتركة بنفس الفتحة في مركز السقف

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ومن الفراغ المحصور بين السقف ومستوى سطح الأرض واستنبط التكوين النسيجي لأوراق الأشجار في تصميم السقف.(Website,5) الصورة رقم (4).

الصورة رقم (3) التصميم الداخلي لكنيسة جوليه ،توضح الاستلهام بنمط التقليد والمحاكاة من اشكال العظام في تصميم الاعمدة والسقف

الصورة رقم (4) التصميم الداخلي لملعب (Pa Lazetto Dello Sport)، وتوضح استخدام الخطوط المنحنية بالتوالي واستلهام نسيج اوراق الاشجار في السقف بنمط الاستنباط

3- الاقتداء : وهو تنظيم العناصر في التصميم الداخلي وفق أسس إنشائية وبنائية مستنتجة من الطبيعة مع وجود اختلاف بين المفردات، ومن خصائص هذا النمط أن التصاميم لا تشابه الاشكال الموجودة في الطبيعة بشكل مباشر وإنما تعتمد على الاستنتاج للنظم الحركية التي يتم استعارتها من حركة نمو العناصر النباتية والحيوانية، بعد تحليلها وتركيبها بأسلوب مبتكر جديد لإنتاج أشكال جديدة بأسلوب يحمل درجة كبيرة من التوافق والتناسق والانسجام لتحقيق الجمال في التصميم الداخلي، ونجد في كنيسة ريولا (Riola)، (1968) في ايطاليا من تصميم المصمم الفار التو (Alvar Aalto) الفنلندي الأصل وهو احد رواد النظرية العضوية، وقد استلهم من الطبيعة بأسلوب الاقتداء العضوي حيث استلهم شكل سقف الكنيسة من شكل اضلاع القفص الصدري للكائنات الحية الصورة رقم (5)، وقد توصل الى احد الحلول الإنشائية المتميزة للتحكم في الضوء الطبيعي ألازم للمبنى للاستفادة منه داخلياً.(Website,6). كما وتميز المصمم (الفار التو) بإبداعات في مجال التصميم الداخلي وبوجه خاص مجال تصميم الأثاث حيث عكست أعماله شخصيته المنفردة في تحقيق الوحدة بين الشكل والوظيفة انظر الصورة رقم (6)، والتي تبين استلهامه لتصميم كرسي مستوحى من لحاء الشجرة بأسلوب الاقتداء .

الصورة رقم (5) التصميم الداخلي لكنيسة ريولا (Riola)

الصورة رقم (6) تصميم كرسي للمصمم الفار التو مستلهم بالاقتداء من شكل لحاء الشجرة

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ثانياً: الاشكال التجريدية : يُعرف نمط التجريد بأنه تعرية الطبيعة من حالتها العضوية والحيوية كي تكشف عن أسرارها الغامضة وباطنها ومعانيها الكامنة، واستخلاص الجوهر من خلال الاختزال من عناصر الطبيعة وعرضه بشكل جديد، فتتبلور من خلال علامات هندسية تحمل قوانين شكلية. (Mohamed, 2002, P:2). ويعاد صياغتها برؤية جديدة يكون حس المصمم حاضراً في اتساق عناصر التصميم بمعونه الحركة والخيال وعلى اساس الخبرة في طرحها للمتلقي، ويقسم هذا النمط الى قسمين:

1- نمط التشكيل البسيط : يصاغ فيه الاشكال بأسلوب صريح وحر على المستوى الهندسي بعد تبسيط الاشكال مثل المثمن والمربع والمخروط وغيرها من الاشكال الهندسية، مما يميل الشكل الى التناسق والتماثل بين الشكل والاتزان، وتحقيق التناسق بين الاجزاء.

2- **نمط التشكيل المتراكب والمندمج** : أن الوحدة التصميمية فيها تمتلك فعالية التراكب غير المستقر والتي تمتاز بتنظيم الفضاء وتحقيق الاتزان من الداخل كما في تراكب الاشكال والتي تمتاز بنوعين

الاولى: الهندسية المجردة ، **والثانية**: التراكب من الطبيعة. ومن امثلة التشكيل المتراكب والمندمج نشاهده في تصميم متحف جوجنهايم في نيويورك للمصمم فرانك لويد رايت ويظهر فيه الاندماج بين النوعين في التصميم (Al-Abadi , 2014, P:44). انظر الصورة رقم (7) و (8).

الصورة رقم (7) التصميم الداخلي لمتحف (Guggenheim) في نيويورك وتوضح الاستلهام من الاشكال الطبيعية والهندسية بنمط التجريد المتراكب والمندمج في الفضاءات الداخلية

الصورة رقم (8) تصميم متحف (Guggenheim) في نيويورك من الخارج وتوضح تصميم الهيئة الخارجية للمبنى المستلهم بنمط التجريد المتراكب والمندمج

نظريات الاستلهام العضوي من الطبيعة :

أولاً: نظرية الاستلهام البصري من الطبيعة : ويعتمد على مدى تأثر المصمم الداخلي بمكونات الطبيعة وعناصرها ومدى الاستفادة منها واستغلالها لتنعكس على تصميمه المبتكر لتحقيق قيم جمالية، وليس بالضرورة تحقق الحاجة النفعية على أكمل وجه، وبمعنى اخر أن العامل الوظيفي البحت لا يصبح هدف أساسي في حد ذاته إذا ما قورن بالقيمة الجمالية المستلهمة من الطبيعة وانعكاسها على التصميم، كاستلهام بعض العناصر للاستفادة منها في زخرفة التصميم الداخلي.(Al-Abadi , 2014, P:45). وهذا التوجه من الاستلهام فطري دوره ناقل للطبيعة ولا يستعين المستلهم بأفكاره في أيجاد تعبيرات جديدة او انماط تحقق استلهامات متعددة الاشكال، واختياره يقتصر على الاشكال التي يراها في الطبيعة واستخدام تلك الاشكال في تصاميمه كما هي، الصورة رقم (9) و(10).

الصورة رقم (9) مقعد على شكل سلحفاة تمثل الاستلهام البصري للطبيعة

الصورة رقم (10) كرسي على شكل زهرة تمثل الاستلهام البصري للطبيعة

ثانياً: نظرية الاستلهام التحليلي من الطبيعة : ظهر هذا النوع من الاستلهام في العقود الاخيرة بمحاولات لربط التصميم الداخلي والبيئة من خلال الدراسة التحليلية لعناصر الطبيعة العضوية ، وبدأ يأخذ اشكالاً أكثر عمقاً وهذا التوجه بالاستلهام أستخدم فيه المصمم الشكل في الطبيعة بصرياً ومن ثم بدأ بدراسة وتحليل ما حوته الطبيعة من فلسفات إنشائية في محاولة لمحاكاة نظريات الطبيعة لتكون الطبيعة مدخلاً لمفهوم هندسة التكوين بمستوى تجريدي يتخلى فيه التكوين عن صورته الظاهرة ، ويصبح ممثلاً لمجموعة القوانين التشكيلية التي تحكم العلاقات بين مكوناته وعناصره. وقد تعددت مظاهر الاستلهام التحليلي من الطبيعة وفق الاتي :

1- **الاستلهام الاحيائي الحركي** : يُستلهم التصميم عن طريق محاكاة الشكل العام للكائن الحي ، فالهدف الاساس هنا استغلال المزايا التصميمية في الهيكل المتكامل للكائن العضوي ، كمنظومة عمل وليس مجرد اجزاء منه، وأن عملية النقل تنتج عن مسببات الحركة مما يعد هندسياً في كثير من الاحيان، كونه يعتمد على أليه الحركة وهنالك العديد من صور استلهام الحركة في الطبيعة، مثل حركة المفاصل والجذع للإنسان . (El-Saeed , 2005, P: 150).

2- **الاستلهام التمثيلي والرمزي :** ويعد احد الوسائل التعبيرية الفردية ذات الابعاد الاجتماعية التي تُجسد المعاني والصور والافكار القيمة من خلال ربطها بصور اخرى للتعبير عن علاقات غير ملموسة بين الانسان والافكار التي يمثلها الرمز الناتج عن الاحداث التي يمر بها الفرد مع تمثيلها للخبرة والمعاني المستخلصة من الاحداث التي تتمثل بالمشاعر الانسانية وتتجسد بالبعد الفني والانساني للرمز، وهو الاستلهام لأشكال الطبيعة المختلفة مثل صراع الحيوانات المختلفة أو أشكال العصافير، أو اشكال الحيوانات الاسطورية والتي تتعلق بثقافات المجتمعات، ونرى مثال لذلك في تصميم فندق كازا باتلو (Casa Batlló) للمصمم انطوني جودي الذي صممه عام (1904) ، ويقع في برشلونة- إسبانيا، ويتميز المبنى بنوافذه غير المنتظمة وشرفاته التي تبدو مثل الأقنعة او تشبه جمجمة حيوان، بالإضافة إلى جدرانه المزينة بالفسيفساء الملونة والمصنوعة من بلاط السيراميك، ويحتوي التصميم الداخلي للمبنى على ممر أبيض مضيء يتضمن 60 قوساً متسلسلاً متراصاً مستلهما ذلك من القفص الصدري للتنين الذي يمثله المبنى، كما يبرز سقف المبنى على شكل مقوس وبأسلوب مختلف مستلهما ذلك من هيكل التنين ويتفرع منه عدة مداخن، ومن أبرز ما يميز المبنى برج الصليب الذي يبدو كزهرة متفتحة تتضمن أربعة بتلاتٍ تحيط بقمته وتشير للاتجاهات الرئيسة الأربعة. (Website,7, 8). أنظر الصورة رقم (11) لفضاء الفندق الداخلي ويظهر الاستلهام التمثيلي والرمزي. والصورة رقم (12)التي تظهر تصميم الهيئة الخارجية الغريبة.

الصورة رقم (11) التصميم الداخلي لفندق (Casa Batlló) تظهر الاستلهام التمثيلي والرمزي لشكل الشمس في السقف ودوران الكواكب التي تجسدت بمكونات الفضاء حولها باتجاه عقرب الساعة كذلك استلهام الزخارف النباتية في نقوش الفتحات للأبواب والشبابيك كذلك الاعمدة التي تشبه شكل القصب

الصورة رقم (12) تصميم فندق (Casa Batlló) من الخارج للمصمم تظهر الاستلهام التمثيلي والرمزي لشكل هيكل التنين في تصميم السقف وكذلك استلهامه للزهرة المتفتحة لشكل الصليب في البرج.

مؤشرات الاطار النظري: أسفر الاطار النظري عن مجموعة من المؤشرات يمكن الاستفادة منها كمعايير في عملية التحليل ضمن إجراءات البحث وكما يأتي :

1. تكتسب العناصر التكوينية للتصميم الداخلي العضوي صفات تتمثل بالارتباط مع الطبيعة المحيطة للتصميم وتستمد منها المواد والخامات الطبيعية او اشكالها او ما يتوافق مع البيئة ليكون التصميم منصهر ومستمد تكوينه مع محيطة الطبيعي لتحقيق التكامل بين التصميم وطبيعة المكان.
2. للمرونة اهمية بعملية التحكم في التصميم وفق النظرية العضوية من خلال امكانية الاضافة والتوسع في الفضاءات الداخلية ونشاطاتها وفق الضرورة والحاجة الوظيفية والجمالية دون ان يفقد التصميم طابعة وشكله التكويني .
3. ثمة صلة وثيقة للمبنى العضوي مع الطبيعة المحيطة به وهذه الصلة تزخر بالتناسب مع ظروف البيئة واحوالها ويستمد التصميم الداخلي الصفة الشكلية من محيطة الطبيعي لتحقيق الانتماء الوظيفي والجمالي فالطبيعة هي اساس التكوين العضوي ومنها تصدح الافكار في تحقيق معالم الجمال .
4. يتجه التصميم في النظرية العضوية إلى إلغاء الحدود بين الداخل والخارج وتعزيز العلاقة بينهما بمنح تلك العلاقة المزيد من الشفافية والانفتاح عبر العناصر الوسطية والتي قد تتسم ذاتها بالتعقيد ، لتضيف بذلك تشويقاً جمالياً بين البعدين.
5. تكمن حقيقة المبنى في النظرية العضوية من تكوين الفضاء الداخلي وجعلة انتفاعي مستمر الحركة ويتناسب مع الزمن ويمتد وينمو كعضو حي في الطبيعة يمتلك الطاقة ، وهذه الطاقة تنبع من داخل المبنى الى خارجة ويعزز الاتصال بينهما .
6. تخضع عملية الاستلهام من الطبيعة الى نظريات وآليات نابعة من فكر المصمم وهذه الاليات داخلية متصلة بأدراك المصمم وثقافته، وخارجية تتمثل بعلاقة المصمم بالطبيعة واستنتاج النظم الهندسية منها في تحقيق اسس التصميم في الشكل عن طريق انماط متعددة في الاستلهام تكون مدروسة، ليطرحها المصمم بأسلوب جديد يتحقق من خلالها التميز والتفرد في الفكرة التصميمية.

7. ان أساس التقييم الجمالي موضوعياً أو ذاتياً ، مثالياً أو واقعياً ، حسياً أو عقلياً ، هو اساس لكشف قيمة موجودة في ذواتنا وفي كل ما حولنا في الطبيعة ، وهو قيمة من قيم الوجود ذاته ، ومهما كانت طرق استشعاره أو الاحساس به.
8. ادراك الجمال في الفضاء الداخلي هو نتاج للتجربة البصرية والخبرة الجمالية للمتلقي وما يترتب على ذلك من تحسس للخصائص الفضائية من حيث المقياس والشكل والحجم ،والضوء ، واللون، والملمس، واستخدام الاثاث ، مما تنعكس على احساس المتلقي وشعورة بالقيم الجمالية .
9. تعد الزخرفة المستلهمة من الطبيعة احدى معززات الجمال وارتباطها في التصميم الداخلي هو صيرورة نافعة تنطلق منها مؤثرات حسية وتعبيرية للإحساس بالجمال وادراكه ويعتمد على مستوى التجربة والخبرة الجمالية للمتلقي .

إجراءات البحث:

أولاً منهج البحث : أستخدم المنهج الوصفي، لغرض الكشف عن الدلالات الفكرية والجمالية للفضاءآت الداخلية لنماذج عالمية، من خلال وصف وتحليل نماذج البحث، وقد تم إجراء وصف النماذج من خلال الاستعانة بالمعلومات الصورية عن طريق الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنيت Internet)، واستمارة محاور التحليل، المعتمدة على ما تم استخلاصه من الاطار النظري.

ثانياً مجتمع البحث وعينته: تم اختيار المنجزات التصميميه على وفق معطيات النظرية العضوية وارتباطاتها الجمالية في التصميم الداخلي، وقد تألف مجتمع البحث من عينات قصدية تتألف من بيئات سكنية منجزة من قبل مصممين عالميين وحاصلة على جوائز عالمية.

ثالثاً أداة البحث: تم اعتماد استمارة التحليل كأداة للبحث ونظراً لعدم توفر أداة جاهزة لتحليل الفضاءات تم اعداد استمارة خاصة بالاستناد الى معطيات الاطار النظري ومؤشراته في تحليل انموذجي العينة وفقاً لمحاور استمارة التحليل على النحو الآتي :

1- **المبادئ العضوية في أسلوب فرانك لويد رايت**
2- **الاستلهام من الطبيعة**
3- **الارتباطات الجمالية.**

رابعاً صدق الاداة: لغرض استخراج الصدق الظاهري لفقرات استمارة التحليل وصدق المحتوى، تم عرض المحاور على الخبراء المتخصصين [1] ، لغرض تسجيل الملاحظات أو الحذف والتعديل عليها.

خامساً ثبات الاداة: للتحقق من ثبات الاداة تم التحقق من هذا الإجراء بالاعتماد على العامل الزمني (الاتساق عبر الزمن)، عبر استخدام استمارة التحليل المصممة وتطبيقها على إحدى عينات البحث ثم إعادة التطبيق على العينة ذاتها بعد مرور اسبوع من التحليل الاول وقد بلغ معامل الثبات (95%) أذ جرى حساب معامل الثبات باستخدام المعادلة:

$$\text{نسبة الاتفاق} = \frac{\text{عدد فقرات الاتفاق} \times 100}{\text{العدد الكلي للفقرات المحللة}}$$

[1]- الاساتذة الخبراء :
- أ.د. فاتن عباس لفتة – تدريسية - قسم التصميم /التصميم الداخلي – كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد.
- أ.م. د. بدريا محمد حسن – تدريسية - قسم التصميم /التصميم الداخلي – كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد.
- أ.م.د. رجاء سعدي لفتة– تدريسية – قسم التصميم /التصميم الداخلي – كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وصف العينة : الانموذج رقم (1) منزل نوتيلوس* : اسم المبنى: منزل نوتيلوس (The Nautilus House)، موقعه : المكسيك ، تصميم : خافيير سينوزيان (Javier Senosiain)، سنة التنفيذ : 2006، الهيئة الشكلية: حلزوني الشكل ، طراز التصميم : حديث.

تحليل العينة : الانموذج رقم (1) منزل نوتيلوس – المكسيك :

1-المبادئ العضوية : قدم الانموذج الاول مستوى عال في تقليده للطبيعة العضوية ونجد في تصميمه للهيكل الخارجي تقليداً لشكل احدى انواع القواقع البحرية، وقد أرتبط المنزل بالطبيعة المحيطة به بشكل كلي من خلال تناسب التصميم مع الظروف البيئية واحوالها فضلاً عن تناسبه مع مميزات وصفة المكان، والتي تُنسب الى الهوية الساحلية كون المنزل يقع في المكسيك تلك المدينة التي تمتاز بإطلالتها البحرية على البحر الكاريبي وخليج المكسيك، وتطل على المحيط الهادي الشمالي، مما عزز انجذاب المصمم في استخدام العناصر التصميمة النابعة من الاحياء البحرية كارتباط تعبيري يعزز جمال طبيعة المكان كما يسهم بشكل كبير في إغناء وتعددية المعنى الجمالي من حيث ان التصميم يعتبر شاخص عمراني يزخر بالقيمة الجمالية التي تميزت بالتفرد في الفكرة التصميمية، ويتمتع المنزل بمرونة داخلية تمكن مستخدميه من اعادة توزيع الفضاءات وتصميمها وتوزيع الاثاث حسب الحاجة وجاء ذلك بفضل انفتاح الفضاءات الداخلية على بعضها باستثناء الفضاءات التي تحتوي على خصوصية، مما يعزز الى حد كبير في امكانية التغيير الوظيفي في الفضاءات الداخلية ، كما أن الشكل التصميمي لم يتحقق فيه المرونة الكافية في أمكانية التوسع المستقبلي واضافة فضاءات اخرى بسبب تحديد المساحة الخارجية، وقد تحقق في التصميم الداخلي انسجاماً شكلياً كلياً

* مصدر المعلومات والصور https://www.yatzer.com/desert-house-kendrick-bangs-kellogg
http://www.ifitshipitshere.com/the-desert-house-by-ken-kellogg/

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

متوافقاً مع شكل المنزل الخارجي، ليكون التصميم وحدة تكاملية واحدة بفعل الانسجام الكلي، وهذا الانسجام نابع من التشابه في استخدام المواد والخامات وكذلك الالوان بين التصميم الداخلي والخارجي للمنزل، أن تصميم المنزل لا يتحقق فيه اتصال بين الفضاء الداخلي والخارجي بسبب صغر فتحات الشبابيك واستخدام الزجاج الملون المعتم في واجهة المبنى مما سبب انغلاق الفضاء الداخلي دون اتصال مع الخارج، اما المواد التي استخدمت فهي مواد حديثة شبه طبيعية وكذلك مصنعة، والمصنعة منها هي مواد تعد معاصرة بطريقة تعبر عن تواصلها مع الاصل الطبيعي، إذ أن عناصرها التكوينية المضافة هي عناصر مناظرة للأصل إلا أنها انشأت على وفق التكنولوجيا الحديثة. واشكالها المضافة هي ذات علاقات ونسب مستوحاة من الاصل . فقد تميز الشكل المضاف بهندسة حديثة في البناء لتتحمل تكوين الكتلة الشكلية للمبنى بالكامل نسبة الى تقليد شكل القوقعة البحرية.

2-**الاستلهام من الطبيعة:** إن التصميم العام للانموذج الاول قد استلهم من الطبيعة بنمط التقليد المباشر من خلال اتخاذ شكل القوقعة البحرية في تصميم الهيكل العام للمبنى، وهذا التقليد هو تقليد بصري صريح دون الاستنباط او الاقتداء الشكلي، وقد استخدم المصمم شكل القوقعة البحرية في تصميمه نتيجة لدراسة هذا الشكل وامكانية نجاح توظيفه كمبنى لمنزل يستمد محاسن قوته الشكلية بفعل تكوينه الانسيابي والذي يمنحه القوة في تحمل ظروف المناخ (اشعة شمس ، امطار ، رياح ، رطوبة ...الخ كما استخدم المصمم في الفضاءات الداخلية نفس نمط الاستلهام المباشر المقلد للطبيعة في بعض المفردات كالجدران والسقوف والارضيات فضلاً عن شكل زخرفة هيكل زجاج واجهة المنزل والذي يحتوي على تعددية في الالوان ، فضلاً عن شكل فتحات التهوية وحجمها، مقلداً بذلك اشكال الأحياء البحرية، وكذلك استخدام النباتات كعناصر تصميمية مكملة في البيئة الداخلية في فرش الارضيات ، اما في المفردات الاخرى من التصميم الداخلي كالأثاث الموزع في ارجاء المنزل، فقد كان المصمم حريصاً على جعل التصميم عضوي بجميع نواحي التصميم حيث استخدم نمط الاستنباط الشكلي في تصميم الاثاث وفق اشكال الاحياء البحرية، واشكال النباتات.

3-**الارتباطات الجمالية :** يعد الشكل العام لتصميم المنزل من الاشكال الفريدة والغريبة من نوعها وشكلة الجذاب محرك لإحساس المتلقي من خلال التطلع الى الجمال التكويني في الفكرة التصميمية المتفردة، وذوبان المنزل مع الطبيعة، كما ان تعبيرية الفضاء الداخلي من خلال ما يحتويه من عناصر تصميمية كالمحددات التصميمية، والاثاث المستلهم من الطبيعة، والالوان المنسجمة، والتنوع الملمسي، والاضاءة الطبيعة والصناعية، فضلاً عن استخدام الزخارف التي تنتمي لهوية البيئة التصميمة والمستلهمة من الاحياء البحرية، أدى الى الاثراء البصري والذي من خلاله يمكن الحصول على ادراك معرفي وحسي يغني الفكرة التصميمية، فقد تم تعزيز الفكرة من خلال توظيف الاستلهام للطبيعة وفق التقنيات الحديثة وتوظيفها في بناء المنزل، كما أن قيم التكوين لمفردات الفضاء الداخلي للمنزل على مستوى عناصره وعلاقاته جاءت مدروسة تصميمياً من حيث تحقيقها لمبدأ الارتقاء بالمستوى الوظيفي والجمالي، إذ بلغ الفضاء تنوعاً ملحوظاً من خلال توظيف عناصر الفضاء الداخلي بالشكل الصحيح. واتسم التصميم بسمات جمالية واقعية عن طريق التصورات الادراكية المتحققة نتيجة للخبرة الجمالية لدى المتلقي والتي تأسست من واقع الاستلهام المباشر لشكل الكتلة التصميمية من الطبيعة .

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وصف العينة الانموذج رقم (2): منزل الصحراء * : اسم المبنى : منزل الصحراء (The Desert House) ، **موقعه :** الولايات المتحدة الامريكية – ولاية كاليفورنيا، **تصميم :** كين كيلوغ (Ken Kellogg) ، و جون فوركان (John Vurgin)، **سنة التنفيذ : 1993**، **الهيئة الشكلية:** مستلهم من شكل الصخور، **طراز التصميم :** حديث.

تحليل العينة : الانموذج رقم (2) منزل الصحراء – الولايات المتحدة الامريكية – ولاية كاليفورنيا :

1-**المبادئ العضوية :** أنبثق التصميم العام للمشروع من المفاهيم المناظرة للطبيعة والتفاعل معها والاشتراك مع مبادئ الجيولوجيا والتضاريس الجغرافية ليستقر المشروع بتلاؤم مع موقعه فوق كتلة من الصخور على حافة متنزه (جوشوا تري الوطني) في ولاية كاليفورنيا الامريكية ، كما استوحت انسيابية التصميم الخارجي والداخلي من تأثير الرياح والمياه على الصخور لتبدو أنها نحتت المنزل ، ويأخذ منزل الصحراء شكلاً يشبه الصخور الهائلة المستقرة على تلك التلة الصخرية المتشكلة بفعل التضاريس للأحجار المصقولة دون رؤية أي زاوية حادة ، وجاء التصميم الخارجي للمنزل متوافق ومتناغم مع المحيط البيئي للصحراء ، ومقلداً لطبيعة المكان، وقد تناسب المنزل مع ظروف البيئة المحيطة به متخذاً الكثير من شكلها وصفاتها وقد حقق صلة وثيقة وارتباط كلي بينه وبين البيئة الصحراوية الصخرية التي ينتمي اليها بامتياز ، ومعظم مفردات التصميم الداخلي تشكلت بفعل هذا الارتباط بالاعتماد على تصميم شكل المنزل من الخارج والاستفادة من شكل مفردات البيئة المحيطة ليكون جزءاً

*مصدر المعلومات والاشكال : https://www.yatzer.com/desert-house-kendrick-bangs-kellogg
http://www.ifitshipitshere.com/the-desert-house-by-ken-kellogg/

منها، والمنزل قد تحقق فيه انسجاماً كلياً ينبع من الداخل الى الخارج، وهو منسجم الاجزاء ومتحد مع محيطه الخارجي ليكوّن وحدة تصميمية بفعل الانسجام الناتج من الائتلاف الشكلي وتشابه المضمون بين التصميم الداخلي والخارجي، ومن خلال مشاهدة تصميم الفضاءات الداخلية في المنزل نلاحظ ان التصميم اتسم بمرونة داخلية مما يمنحه الانسيابية في التصرف بالتصميم الداخلي وامكانية التغيير في نوع أنشطة ووظائف الفضاءات الداخلية وفق الحاجة ، وجاء ذلك بفضل المساحات المفتوحة دون قواطع فاصلة او ابواب باستثناء الفضاءات التي تحتوي على خصوصية، وجاءت المرونة مقتصرة في حسابات محدودة لا يمكن أن تحقق أضافات لفضاءات جديدة ، وذلك نتيجة انغلاق محيط المنزل الخارجي بالصخور التي تحدد حدوده، وتتمتع بعض الفضاءات الداخلية للمنزل بارتباط مع خارجها وجاءت نتيجة لبعض الاطلالات على البيئة الخارجية بفضل الفتحات الكبيرة وخصوصاً في فضاءات حمام السباحة وبركة المياه الاصطناعية والتي تطل على الوادي المحيط بالمبنى من الاعلى والتي استخدم فيها الزجاج الشفاف كقاطع يحقق الاتصال البصري بين الداخل والخارج ، وكذلك جاءت غرفة النوم محققة ارتباط بين الفضاء الداخلي للغرفة والبيئة الخارجية عن طريق الفتحات السقفية والتي توفر اطلالة جميلة تربط البيئة الداخلية للغرفة مع السماء نتيجة استخدام الزجاج الشفاف في سقف الغرفة، اما في الفضاءات الاخرى من المنزل تتفاوت نسبة هذا الارتباط نتيجة تفاوت قياس الفتحات السقفية والجدارية مما تتفاوت ايضاً نسبة تحقيق الارتباط بين البيئة الداخلية والخارجية مثل فضاء المطبخ وغرفة الطعام وكذلك غرفة المعيشة، اما فيما يخص الخامات والمواد المستخدمة في المنزل نلاحظ استخدام المصمم الداخلي خامات ومواد طبيعية وشبه طبيعية لضمان مزج المنزل بمحيطه الطبيعي، وقد استخدم المصمم مزيجاً من الصخور والإسمنت والحديد والزجاج والنحاس ، كما استخدم الخشب في صناعة الاثاث.

2-**الاستلهام من الطبيعة :** أن التصميم الخارجي للمنزل يحمل غرابة وتفرد في تصميم شكله العام من خلال استلهام تصميمه استنباطياً لشكل الصخور والتي تشبه كثيراً شكل بقايا عظام متحجرة لكائن كبير الحجم منذ الاف السنين نحتت وصقلت شكله ظروف وعوامل الزمن، وهذا التصميم نابع ومتوافق مع المحيط المكاني للمنزل، اما في الفضاءات الداخلية فقد ظهرت الجدران المنحنية بشكل متكرر في المنزل لتعكس جماليات استلهام شكل الصخور المحيطة ، كذلك شكل الارضية التي استمد استلهامها من الصخور ايضاً، الى جانب ذلك استخدم المصمم الاشرطة الخشبية الممتدة من السقف الى الارض مروراً بقطع الاثاث كاستلهام احيائي حركي من الطبيعة يشبه بذلك حركة نمو الاشجار المتسلقة كما وتستند تلك الاشرطة الخشبية على الارض بفضل الارجل المستلهمة استنباطياً من أرجل الغزال الجبلي ، اما شكل الاثاث فقد استلهم المصمم اشكاله بأشكال متعددة ومختلفة وكل اثاث له صفة واستلهام معين من الطبيعة ، فنجد الكراسي في غرفة الطعام قد استلهمها المصمم استنباطياً من شكل الماعز الجبلي، كذلك نجد استلهام شكل الموقد في غرفة المعيشة من خلال نمط التقليد لشكل المغارة ، فضلاً عن شكل الطاولة الوسطية في الغرفة سالفة الذكر فقد استلهمها المصمم استنباطياً من شكل العظام، وفيما يخص شكل وحدات الانارة السقفية فقد استلهمها المصمم من شكل الاحياء البحرية استلهاماً بنمط التجريد المتراكب، وعند مشاهدة التصميم الداخلي للمنزل يلفت انتباهنا تلك المضلة الزجاجية الوسطية في غرفة الطعام والتي استلهامها المصمم بنمط الاقتداء من شكل احدى انواع الزهور، ونجد في حمام غرفة النوم الرئيسة حوض غسيل نحاسي يمتاز بغرابة في التصميم ولافتاً للانتباه هذا

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الحوض قد استلهمه المصمم من شكل نسر الصحراء بنمط الاستلهام التمثيلي الرمزي لأشكال الطبيعة، واخيراً استلهم المصمم زخرفة نافورة المياه عضوياً من اشكال النباتات بنمط الاستلهام الاستنباطي، وكذلك المشبكات الحديدية على الشبابيك هي الاخرى جاء استلهمها استنباطياً من شكل عظام الاسماك .

3- **الارتباطات الجمالية :** إن تعبيرية الفكرة التصميمية للمصمم كانت جديدة وقد ارتبطت جماليات الفضاءات الداخلية مع فكرة المبنى القائم والانسجام معها من خلال الحبكة والمهارة في طرح جماليات أشكال وتكوينات الصخور العضوية وتعبيراتها الشكلية ، حيث عمد المصمم الى تحقيق التوازن في الفضاءات الداخلية لتبدو انها منبثقة من الكتلة الصخرية المحيطة بالمنزل ، كما أن تكوين سقف المنزل من الكتل المسطحة الصخرية عززت التناقض في الطرح والجدل والتفرد في الفكرة التي ولدت المثالية في التعبير من خلال تحقيق التجدد في الشكل التكويني النابع من أصل طبوغرافية المكان، لقد استخدم المصمم تكوينات تصميمة إثرائية متعددة داخل الفضاءات الداخلية تمتلك تعبيرية جمالية من خلال استخدام اشكال العناصر العضوية وعند مشاهدة المضلة الزجاجية وسط المنزل نلاحظ جمالية انارتها المتشتتة التي تضفي للمكان حيوية تذهب بالمتلقي الى الاحساس بجمال الزهرة الذهبية التي استلهمت منها، كما أن تنوع اشكال الاثاث واستلهامها المتنوع من العناصر العضوية أدت الى تحويل البيئة الداخلية للمنزل الى معرض فني لاستعراض جماليات الطبيعة المنصهرة بالتكوينات والعناصر التصميمية في الفضاء الداخلي والتي كان المصمم حريصاً في طرحها في كل تفصيل من تصميمه مما اثرى المنزل بصرياً من الناحية الشكلية التعبيرية ، اما فيما يخص تصميم الاضاءة وجمالياتها في البيئة الداخلية فقد استخدم المصمم الاضاءة الطبيعية من خلال فتحات السقف والتي تتنوع وظائفها وجمالياتها في المنزل ، مما يؤدي الى توسيع ادراك المشاهد ووعيه للأبعاد الحسية والفيزيائية والنفسية والروحية لهذا الفضاء والذي حقق توظيف هذه الاضاءة على زيادة الراحة النفسية التي تسهم في الادراك والخبرة الجمالية ،إذ يعمل الضوء على التجسيم للفضاء وخلق الاجواء المريحة والرؤيا الواضحة، فضلاً عن استخدام الاضاءة الاصطناعية ليلاً والموزعة بفضل وحدات الانارة السقفية، اما جماليات مفردات الفضاء الداخلي على مستوى عناصره وعلاقاته جاءت مدروسة تصميمياً من حيث تحقيقها لمبدأ الارتقاء بالمستوى الوظيفي والجمالي ، أن العلاقة بين المتلقي وبيئة الفضاء الداخلي للمنزل الفيزيائية هي علاقة ادراكية ذات ابعاد تتعلق بالعاطفة والاحساس ، فيتفاعل الانسان مع مكونات الفضاء عبر اجهزته الحسية المختلفة ، إذ يقوم المتلقي بتحليل الفضاء عن طريق تفسير المثيرات الحسية التي تحددها مستوى الادراك وكذلك الخبرة الجمالية لدى المتلقي ، وقد تحققت السمات الجمالية في التصميم من خلال ذاتية جوهره وهويته الشخصية المتكونة من بيئة التصميم وذوبانه مع محيطه الطبيعي ، وما تعبر به من شعور وتفكير.

نتائج البحث :

أسفر التحليل في إجراءات البحث الحالي عن مجموعة نتائج يمكن إيجازها في الاتي :

1- ارتبط التصميم في الانموذجين بالطبيعة ارتباطاً كلياً وجاء هذا الارتباط نتيجة التناسب مع المحيط البيئي واتخاذ شكلها وصفاتها وقد حققا صلة وثيقة مع نوع البيئة المحيطة وطابعها العام.

2- تحقق انسجاماً في مكونات تصميم الانموذجين وبشكل كلي وهذا الانسجام نابع من الداخل الى الخارج، من خلال انسجام العناصر التصميمية واتحادها مع محيطها الخارجي ليكوّن التصميم وحدة ناتجة بفعل الائتلاف الشكلي وتشابه المضمون بين التصميم الداخلي والخارجي.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

3- إلغاء الجدران والقواطع الفاصلة بين الفضاءات الداخلية وفر مرونة داخلية في الانموذجين وانسيابية في التحكم وامكانية التغيير في نوع أنشطة ووظائف الفضاءات الداخلية، وهذه المرونة مقتصرة في حسابات محدودة لا يمكن أن تحقق الاستشراف في التوسع المستقبلي، وذلك بسبب انغلاق المحيط البنائي بمحددات مختلفة في الانموذجين.

4- لم يحقق الانموذج الاول اتصال مرئي بين الفضاء الداخلي والخارجي بسبب صغر فتحات الشبابيك واستخدام الزجاج الملون المعتم في واجهة المبنى مما سبب انغلاق الفضاء الداخلي دون اتصال مع الخارج ، اما الانموذج الثاني فقد حققت بعض الفضاءات الداخلية ارتباط مع خارجها بفضل الفتحات الكبيرة للشبابيك، وخصوصاً في فضاء بركة المياه الاصطناعية والتي تطل على الوادي المحيط بالمبنى بفضل استخدام الزجاج الشفاف .

5- تعددت استخدامات المواد في الانموذجين، حيث استخدم في الانموذج الاول مواد حديثة شبه طبيعية وكذلك مصنعة، اما الانموذج الثاني فقد استخدمت مواد طبيعية وشبه طبيعية، وهذا الاختلاف في انوع تلك المواد بين الانموذجين جاء نسبة الى الاعتبارات التكنولوجية التي فرضت استخدام مواد معينة بغية تحقيق تصميم الشكل العام للنماذج .

6- اختلفت انماط الاستلهام العضوي من الطبيعة بين الانموذجين وهذه الاختلافات في الانماط لا تعد جوهرية وانما شكلية في اسلوب التعبير والطرح، ويبقى الجوهر بأن الطبيعة هي مصدر استلهام النظرية العضوية ومرجع الاشكال فيها متباين ومختلف وفق أسلوب طرح المصمم واستيعاب المتلقي ، وتعتمد على أساس الخبرة والمنطقية والقوانين النظرية.

7- أتسم التصميم في الانموذجين من ناحية المتغير الجمالي بالغرابة والتفرد، وكان ذلك محرك للاحساس الجمالي لدى المتلقي من خلال ما يمتلكه الانموذجين من إثراء بصري ناتج عن التشكيل للكتلة التصميمية المنتظمة التكوين.

8- تعميق الاثراء البصري وتعزيزه في الانموذجين بواسطة الاختيار والتحكم لمفردات وعناصر التصميم الداخلي بغية تحقيق الإدهاش الجمالي، عن طريق تعبيرية الفضاء الداخلي وبما يحتويه من محددات تصميمية مستلهمه من الطبيعة مثل اسلوب التنوع الملمسي، وطبيعة الضوء، وانسجام اللون ، واستلهام الاثاث من الطبيعة، والذي من خلاله يحصل الادراك المعرفي والحسي الذي يغني الفكرة التصميمية بالجمال.

9- استغلال الخامات والمواد الطبيعية ذات القيم الجمالية والتي توقع الاثر على مستخدمي الفضاءات الداخلية مثل خامات مقاعد الجلوس والوانها والارضيات وملمسها.

10- يزخر الانموذج الاول بسمات جمالية واقعية عن طريق التصورات الادراكية المتحققة نتيجة للخبرة الجمالية لدى المتلقي والتي تأسست من واقع الاستلهام المباشر لشكل الكتلة التصميمية من الطبيعة ، اما الانموذج الثاني فتحققت فيه السمات الجمالية من خلال ذاتية جوهره وهويته الشخصية المتكونة من بيئة التصميم وذوبانه مع محيطه الطبيعي ، وما تعبر به من شعور وتفكير.

الاستنتاجات : أسفر البحث عن مجموعة استنتاجات يمكن إجمالها في الاتي :

1- ترتبط القيم الجمالية المنطلقة من العضوية بعلاقات لها تأثير أيديولوجي عميق على التصميم الداخلي من خلال مجموعة أنظمة تمثل أساس الفكر الجمالي تكون نابعة من التقليد والاستلهام من الطبيعة بتنوعها الشكلي والوظيفي ضمن كل اصناف النبات والحيوان والجماد بصورتها الحية او من خلال التجريد لأشكالها الطبيعية من خلال مكامن القوة والجمال وتطبيقها في التصميم الداخلي .

2- ادراك الجمال في النظرية العضوية هو نتاج للتجربة البصرية المستمدة ارتقائها من النظر للطبيعة ، وأن دوافع الاحساس للجمال لدى الإنسان يستلهمها من محيطة الطبيعي وهي مثيره لاستجاباته بطبيعة نفعية وظيفية يكون أحد شروطها الصفة الجمالية .

3- إن الجمال حاضر ليس فقط في شكل الكائنات الحية ولكن في نتاجات تلك الكائنات ايضاً، وهو اساس في استلهام كل الفنون ، وتهدف العضوية الى الجمال من خلال الشكل الطبيعي الذي يتميز بالاستمرارية النفعية والشكلية ، والتي تعبر عن الجمال النسبي او المطلق .

4- استخدام الزخارف العضوية نابعة من الطبيعة وتكون منطقية تعبر عن الايقاع الداخلي وتتسم بالبساطة.

References:

1- The Holy Quran
2- Al-Abadi, Dhefaf Ghazi Abbas , Theory of Inspiration from Nature in Industrial Design, Published Research, Academic Journal, Issue: 68, 2014.
3- Al-Baalbaki, Mounir, “Dictionary of the Resource”, Beirut, Lebanon, 1972.
4- Ali Thuwaini, Al - Mada Cultural Newspaper, Issue (477) Tuesday 30 August 2005 .
5- David Larkin & Bruce Frank Lloyd Wright – the master works – new York, 1943.
6- El-Saeed, Hany Mohamed, Study of the Structures of Living Organisms and their Impact on Industrial Design, Master Thesis, Faculty of Applied Arts, Helwan University, 2005.
7- frank LIoyd Wright – Monograph ,A.D.A. Edita, 1984.
8- George William Frederick, Architecture, Translated by George Tarabishi, Dar Al-Taleea for Printing and Publishing, Beirut, 1979.
9- HATJE,GRED,(ENSYCLOPADIA OF MODRN ARCHITECTURE),Thames & Hudson , London,1973.
10- Hassanen Sabah Dawood Salman, Globalization impact on interior space identity of cafes Baghdadi, Published Research, Academic Journal, Issue: 83, 2017.
11- Ibn Manzoor, Jamal al-Din, "TheTongue of Arabs", Dar al-Maarif, Biography, 1961.
12- Ibtisam Sh. Mousa Alsulaivany, Understanding the Significance of Nature as an Integral Part of Interior Design vis-a-vis Kindergarten Architecture, Master of Science In Interior Architecture Gazimağusa, North Cyprus,2013.
13- Irfan Sami, Theories of Organic Architecture, Nafie Press, Cairo, 1977.
14- Irfan Sami, Theories of Organic Architecture, United Colors Printing Establishment, Cairo, 1968.
15- Ismail Shawky, Design and Elements and basis in Plastic Art, Second Edition, Cairo, 2001.
16- Laland, André, "Laland's Encyclopedia of Philosophy", Translation: Khalil Ahmed Khalil, Oweidat Publications, Second Edition, Beirut, 2001.
17- Mohamed Ezzat Saad, Thoughts in Art about Quranic Verses, Syndicate of Applied Arts, Cairo, 2002.
18- Noyes,ELIOT,F,(Organic Design In home furniture) the museum of art new York 1969.

19- Nubi Mohamed Hassan, Inspiration in Architecture, Vision for Simplification and Understanding, Scientific Journal of King Saud University, Architecture and Planning Branch, Vol. 19, No. 1, 2005.
20- Philippe Boudon ,(Architecture et Architecturologie) Paris ,1975.
21- Rehab Al-Mabrouk Mohammed, Wahba Embark Ibrahim, Correlation coefficients and how to use the (R) program in its calculation, published research, Sabha University, Faculty of Science, 2016.
22- Suad Abd Ali Mahdi, "Architecture Foreigners in Baghdad", an analytical documentary study of the most important foreign designers from (1900-1960) 1987.
23- Yasmeen Mounir Fayez Nakhila, Philosophical Concepts for Abstraction Organic in the Field of Wood Works, Published Research, Faculty of Specific Education, Cairo University 2014.
24- ZEVI , BRUNO , TOWARDS AN ORGANIC ARCHITECTURE, the University Press Glsgo ,London, 1949.

Websites :

1- https://www.merriam-webster.com/dictionary/organic
2- https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar
3- https://angaraleshoz.ru/ar/homes-of-sips-panels/frank-lloyd-wright-is-the-creator-of-organic-architecture/
4- https://almadapaper.net/sub/08-477/p15.htm
5- https://www.mimoa.eu/projects/Italy/Rome/Palazzetto%20dello%20Sport/
6- http://www.studiogiunta.com/in-evidenza/chiesa-di-santa-maria-assunta-alvar-aalto/
7- https://www.urtrips.com/casa-batllo-building-barcelona/
8- https://www.dosde.com/casa-batllo-edificio-arte-visual.html

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/135-154

Organism and its Aesthetic Connections in the Interior Design

Hassanen Sabah Dawood Salman[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 94 - year 2019
Date of receipt: 23/10/2019…...Date of acceptance: 18/11/2019…..Date of publication: 15/12/2019

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

Organism is considered one of the intellectual products that search for compatibility and harmony with the natural environment. Man has adopted on since the ancient times in choosing his residence through imitating nature such as animal burrows, hives, bird nests and others of the natural manifestations being spontaneous inspirations. With the development of the age, these concepts turned into an analysis that examines the philosophy that deals with the shapes and functions of various elements in the nature as a source of inspiration, and discusses the call for contemplation and achieving benefits physically and spiritually in line with the nature of the organic thought that seeks to keep up with modern technologies that are characterized by the rapid and wide steps in the field of inspiration from nature which has become deeper especially in the last three decades through pairing between different sciences that depend on scientific theories, rules and ideas and the feelings that are inspired by nature. The research introduction presents the methodological framework and then finding concepts and definitions for some terms of the research title. The theoretical framework includes two sections: the first section is a study of the origins and organic ingredients in the interior design. The second section: organism and inspiration by nature and the strategy of using it in the structure of the interior design. The research procedures are supported by some design models that have been analyzed, ending up with a number of results the most important of which:
The organic inspiration patterns from nature differed and these differences in the patterns are considered substantial rather formal in the style of expression and presentation. The essence is that nature is the source of organic inspiration. Design in organism in terms of the aesthetic variable is characterized by strangeness and exclusivity. That was the incentive of the aesthetic feeling of the recipient through the possibilities of the organic model design has of visual enrichment resulting from the formation of the systematic design block.

Key words: organic interior design, organic inspiration.

[1] University of Baghdad ,College of Fine Arts , hassanen.sabah@cofarts.uobaghdad.edu.iq

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/155-170

الشكل الأيقوني في التصميم الكرافيكي المعاصر

علي محمد شواي غدير[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/7/29 ، تاريخ قبول النشر 2019/9/1 ، تاريخ النشر 2019/12/15

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

ملخص البحث:

يستثمر الحقل الكرافيكي الفضاء البصري يثم عرض الشكل بكل وسائل التعبير التي تحتوي على معنى معين ، اذ يهتم البحث بدراسة الشكل الأيقوني في التصميم الكرافيكي المعاصر عبر استثمار الاسماء والاعلام والى مدى فعلهم في الحياة الاجتماعية واستثمارها من شكل الى اخر ينظر اليه من زاوية التداول والاستهلاك واستثمار شهرتهم الواسعة ، وجاء لتحديد مشكلة البحث التي تجلت في التساؤل الاتية:-

1- هل الشكل الايقوني يساعد في تداولية الإعلان.

وتجلت أهمية البحث بما يأتي:

1- قراءة الشكل الايقوني البصري عبر فك رموزه الاحالية، فالشكل يجمع بين مفهوم وإحالة او بين شكل ومعنى.

واهتم الاطار النظري بمبحثين، تناول المبحث الاول (مفهوم الشكل الايقوني) ومنهجية البحث خصصته لوصف وتحليل عينات البحث، ارتكزت الى فقرات التحليل المستنبطة من الاطار النظري، وما تمخض عنه من مؤشرات فقرات التحليل المستنبطة من الاطار النظري، وكانت على النحو الاتي:

- اشتغال الشكل الايقوني
- الاستدعاء
- بلاغة العرض

وقد تضمن عرضاً للنتائج والاستنتاجات التي توصل إليها الباحث .

كلمات مفتاحية:- شكل ايقوني ، تصميم كرافيكي .

- مفهوم الشكل الايقوني:-

- الاستدعاء الجمالي والوظيفي

يتحدد الشكل الايقوني في معناه الواقعي بالمشابهة التي تقوم على العقد الاجتماعي لذلك ان اية مراجعة لتاريخ الفن سوف تستدعي على اسماء واعلام يمكن الاشارة الى فعلهم في الحياة الاجتماعية،وفي ضوء ذلك اقترحت الحداثة بعضاً من صناعة الايقنة من خلال ادواتها العقلية والخطط القبلية التي وضعت لصناعة بعض الايقونات على المستويات الفلسفية والفنية والعلمية معاً، مثلما صارت الايقونات السياسية موضوعاً

[1] جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة، alishaway14@gmail.com

في هذه الحقبة الذ يحيل الى حضوره في الحياة الاجتماعية، لكن في حقبة ما بعد الحداثة اقترحت فكرياً تحطيم الايقنة ومن ثم النظر اليها من زاوية الفرجة والتهكم، وظهرت الكثير في هذا المنحى هي الصور التي عمل المصممون على استثمار شهرتها الواسعة وفي هذا التيار قد اثر فما بعد في التصميم المعاصر وصارت الايقونات احد اهمم عناصر الاعلان في استثمار بعض ملامحه..

ولذلك فان مشكلة البحث تقوم على التساؤل الأتي:- (هل الشكل الايقوني يساعد في تداولية الإعلان).

- قراءة الشكل الايقوني البصري عبر فك رموزه الاحالية،فالشكل يجمع بين مفهوم وإحالة او بين شكل ومعنى.

- لكشف عن الإحالة الرمزية في الشكل الايقوني في التصميم الكرافيكي المعاصر.

الحدود الموضوعية:الإحالة الرمزية في الشكل الايقوني في التصميم الكرافيكي المعاصر.

الحدود المكانية: الأشكال الايقونية المنشورة في أفضل الإعلانات في الولايات المتحدة الامركية المطبوعة .

الحدود الرمانية:سنة 2018 وهي سنة تصنيف تلك الإعلانات.

1-الشكل: عرف (ابن منظور) (Ibn Manzoor, N-D, 223)هو(الشكل بالفتح الشبه والمثل والجمع اشكال وشكول، وقد تشاكل الشيئان وتشاكل كل واحد منهما صاحبه.

2-هي "علامة تحيل الى الشي الذي تشير اليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها،فقد يكون اي شي أيقونة لأي شيء أخر سواء كان هذا الشي صفة او كائنا فرداً قانوناً،بمجرد أن نشبه الايقونة هذا الشيء وتستخدم علامة له " (Abdullah, 2007, p. 71)

التعريف الإجرائي الشكل الايقوني: وهو الشبه بين الصورة ومصاحبتها من رسوم ورموز وعلامات وإشكال تعيد أنتاج الشكل الايقوني في التصميم الكرافيكي.

- مفهوم الشكل الايقوني:-

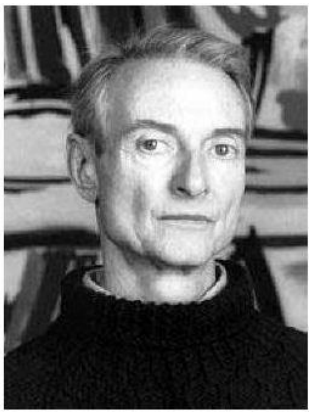
اولاً: الشكل الايقوني الكرافيكي المعاصر

شهد فن التصميم الكرافيكي تحولاً مهماً مع بوادر انبثاق فنون ما بعد الحداثة التي مهدت التحول في بنية التصميم عبر إخضاع الشكل الايقوني بالمرجع كانعكاس لما يحصل من تحوّلات اجتماعية واقتصادية في المجتمعات الغربية، ويعد النص الكرافيكي أداة تواصلية موجهة عبر المصمم الذي يحول الصورة المستعارة من الواقع لينتج صورة جديدة عبر تركيب وإعادة تركيب الواقع ليكون أنساقا جديدة تحرك ذلك الواقع الذي بات في لحظة انغلاق وحوله من عمل ثابت إلى متحرك يتضامن مع معالم التجديد "فالرسالة البصرية تستند من أجل إنتاج معانيها إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الايقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه،أجسام،حيوانات،أشياء من الطبيعة ..)، وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى، إي إلى عناصر ليست من الطبيعة ولا من الكائنات التي تؤثث هده الطبيعة ، أي علامية :أشكال، خطوط ،الألوان " وكانت بداية التغير مع الدادائية التي حولت الأسلوب الفني الى تحولات لعبت دوراً مهما في رؤية المصمم الكرافيكي عبر دخول تقنيات اللصق والتركيب هذا الاقتحام مهد للتصميم الكرافيكي اثر موجه في الخطاب البصري وعبر التقنيات الحديثة تلك شكل التحول من الشيء إلى الموضوع ومن المألوف إلى لا مألوف" لم يتبعوا منهجا محددا في التعبير عن أرائهم فقد لجأوا إلى كل الوسائل التي يمكن إن تخطر ببالهم، بما في ذلك

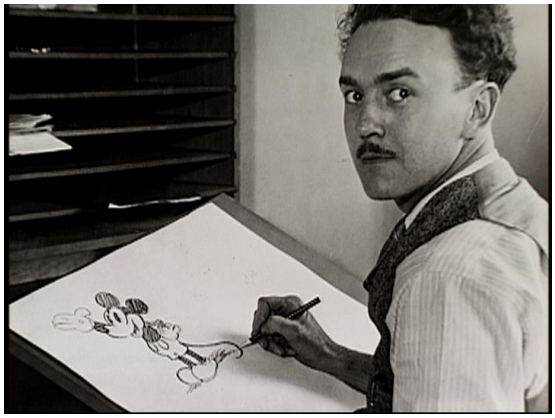
الهدم والتخريب والتشويه، لذلك عمد البعض إلى تأليف لوحات من أشياء عادية جداً أثارت الرأي العام لكونها غير مألوفة، كصناديق القناني، وفضلات الطعام" مهدت للواقع الصناعي والعلامي التحول إلى نظام تداولي غادر التفرد" بل نسف المضمون والموضوع والتقنية والخامة وأحدث هزة عنيفة فوضت كل الأنظمة وأحدثت التحول ألنسقي الأكبر، وفتح المجال لتغير الوسائط ووسائل العرض" ليكون العمل مرئي حركي يتمرد على الشكل العام، فتحت هذا الحركة للفن التحول الكبير في طريقة العرض التي استثمرها فن التصميم الكرافيكي في صناعة الإعلان ،في اللحظة التي بحث عنها المصمم الكرافيكي عن الصورة الجديدة لخيالاته وانفعالاته ، لينتج شكل أيقوني مرمز ليعلن ولادة فن جديد مستعار من مسرح الحياة اليومية، بعدما كان الفن يؤسس في صالات المتاحف ظهرت (Pop Art)، التي فعلت الحضور الأيقوني وتراجعت عن النص عبر تأثير المجتمع المعاصر على القيم العامة، وإدراك المجتمعات أهمية فعل"الصورة وليس إلى سحر النصوصية والعمل بمحتواها الفعلي المتحقق على ارض الواقع" لذلك وكرد فعل عن الأفكار والمعتقدات ظهرت هده الحركة التي أحدثت عملية هجر للشكل وشق طرقة نسقها عبر ثقافة الاستهلاك، مستعيره الثقافة الشعبية لوحات أعلانية ، قصص كارتون مصورة، والعلب الاستهلاكية، فعلها المصمم عبر منح الشكل الايقوني دلالات استعارية فعلت حضور النص البصري عبر نسق جديد يستند على التحول" الذي يشمل جمع نواحي الحياة ويترجم إلى أعمال فنية عموما" ومنها التصميم الذي نقل لنا من موروث شعبي شامل إلى تحول إبداعي متغير تابع الى البيئة ليكتسب صفته الخاصة فقيمة الوجود هي في قيمة الشئ نفسه. إن هيمنة المجتمع التكنولوجي ساهم في جعل ملاذ أمن للتحول الرمزي للصورة إلى شكل ايقوني جديد حطم الحدود بين الفن والحياة عبر هيمنة الواقع الافتراضي وأشيائه المصطنعة، عبر تفعل دلالة الشكل الايقوني في بناء الإعلان الكرافيكي المعاصر .

هو ما جعل (روي لشتنشتين) الذي اهتم بمنهجية الصناعة الميكانيكة وهو اهم رواد فن (Pop Art)، الذي برز بالخمسينيات من القرن الماضي وظهر في الوقت الذي برزت الحاجة الى الإعلانات التجارية مع انتشار البث التلفزيوني وتتطور الصناعات وظهور الطباعة الملونة ، فانه انطلق من المجال الإعلامي عبر الرسوم المتحركة والسينما الهزلية هذه الوسائل التي تشكل ظاهرة غنية بدلالاتها، هي في الأساس عبارة عن مجموعة من القصص المصورة للأطفال (ميكي موس) (Mahmoud Amhaz, 1981, p. 286)المستلهمة من أعمال ولت دزني،شكل-1-، التي رسمها الفنان الاميريكي (أب أيوركس) شكل-2- ولم يكن والت ديزنى يتخيل أن شخصية "ميكى" والتى ابتكرها ، ستتحول إلى أيقونة فى العالم، وتؤثر فى الوجدان، وتتحول إلى شخصية يبحث عنها

الكبير قبل الصغير، حيث صار (ميكى ماوس) مرادفا للطفولة، ذلك الفأر الذكي، والذي لا يتوقف عن مساعدة من حوله.



شكل-1- (روي لشتنشتين)



شكل-2- (أب أيوركس)

التي حولها (لشتنشتين) من شخصية كارتونية الى أيقونة اعلانية تزينت بها وجهات المحلات والتجارية، "وتأثرت شخصيه (ميكي) في المجتمع الاميريكي والعالم ككل انه تم اصدرا بعض الطوابع تحمل صورته، وتصنع ساعات ومذكرات وتصنيع مجوهرات ، وصار واحد من ابرز الماركات العالمة وأصبحت مدينة ديزني في باريس وأمريكا حلما يبحث الكثيرون عن تحقيقه "شيماء،وكالة اليوم السابع).

وهذا ما جعل (لشتنشتين) بإعادة تصميمها بنسخ وألوان متفاوتة اتخذها كشكل ايقوني في إعلاناته ورسوماته عبر التقنيات الطباعية "وإعطائها أحجاما كبيرة،بشكل متناقض مع أحجامها الأساسية الصغيرة،وهنا يتبع (لشتنشتين) تقنية النماذج والألوان المسطحة، حيث أن المضمون لا يروي أحداثا متتابعة لقصة ما، لكنه يحول هذه الأحداث إلى صور كبيرة، هي بمثابة "الأيقونة" المعاصرة" (Mahmoud, p. 268) ،فبدأت تتحول الأنماط لدى المصمم الكرافيكي نتيجة تغيرات هذا العصر المتجدد من جهة ومن جهة أخرى نتيجة البحث الدائم عن التجديد متجاوزا الأساليب القديمة " لقد دأب فنانو ما بعد الحداثة الترويج إلى فن للحياة اليومية ذاتها في توظيف الجاهز والاستهلاكي،والإعلامي والخروج من الحالة المتحفية والتواصل مع فضاءات الحدث الاني" (Balsam Muhammad, 2015, p. 11) عبر تحويل الشكل الى رمز ايقوني متفق عليه فالشكل الايقوني (ميكي) لا يمكن ان يكون مرادفا للبؤس والتشاؤم بل العكس من ذلك. وصولا الى (اندي وارهول) من المصممين والذين ابدعو في تحويل الصورة إلى رمز ايقوني "عرف عنه براعته التقنية في مجالات الطباعة بإبداع وطرق جديدة تجعل الدعايات تبدو وكأنها مصممة يدويا وليس نسخا لأصل واحد" (Ali, Riyadh Newspaper, 2003) فقد عرف باستخدامه الألوان الجامحة وطبيعة تحويل الفن حيادي لا يحمل اي تأثير او عاطفة، فقد صمم العديد من الإعلانات التجارية وأنتج الأفلام وعمل في الترويج واشتهر بسلسة من الإعمال الايقونية المؤثرة بالثقافة الشعبية الأميركية بشكل عام، "تعتمد على التكرار مرات عديدة مع بعض التعدل على النموذج الواحد(قنينة الكوكاكولا، بطاقات بنكية، علب حفظ المواد الغذائية، صور شخصيات

بارزه او نجوم سينمائية" (Mahmoud, p. 267) فقد اشتهر تنفيذ (جاكلين كندي) زوجة الرئيس الأميركي والمونالزا وبرسلي ومارلين مونرو والكثير من الرمز في الحياة الأميركية التي تم تقديسها من قبل الجماهير.

عندما أدرك (وارهول) تأثير مارلين على المجتمع والثقافة الشعبية الأميركية إذ قام بتحويل صورة فوتوغرافية لها من احد أفلامها المشهورة (نياغرا) شكل-3-، وأحالها إلى رمز أيقوني متفق عليه عبر استخدام صورة يعرفها الجميع وأحالها من ملكة الإغراء الى رمز للجمال والقوة والتفرد، متداول أحدث خلخله في التلقي عبر استخدامه القوة البصرية فحول الصورة إلى مجموعة صورة مستنسخة ولكن بألوان مختلفة أراد منها "التطبع في الذهن بفضل تكرارها التي تثير انتباه المارة على ألواح الإعلانات، فلجأ إلى اللونية الشبيه بلونية الملصق، لكن بطرقة تثير انتباه المتلقي، الذي يمر أمام مثل هذه الأعمال ولا تدعه يقف موقف اللامبالاة " (محمود،ص267)، وأحالها بطريقة القديسات التي ترسم بها الايقونات حيث حولها إلى أسطورة حية تزداد برق ولمعان من قبل الملاين في العالم. لذا أحالها (وارهول) من نجمة هوليودية إلى إيقونة عالمية للجمال أحدث صدمة ترسخت في ذهن من يشاهدها،شكل-4-.

شكل-3-

شكل-4-

أما زجاجة كوكاكولا التي خرجت الى الحياة في 16 نوفمبر عام 1915،والتي صممها وأنتجها (روت غلاس) في تيرا هوت في ولاية انديانا (شبكة اخبار المستقبل) ، التي امتازت بالتصميم الفريد والمميز، الذي لا تخطئ العين شكلها المتجسد (جسد أمراه) المستهلك مهيأ لفهم واستقبال الأشكال المشابهة له بشكل أسرع ، استخدم المصمم مبدأ التجسيد لجذب الانتباه وليؤسس عاطفة بين المستهلك والمنتج، فالشكل الأنثوي يعكس لنا الإثارة والحيوية والنشاط.

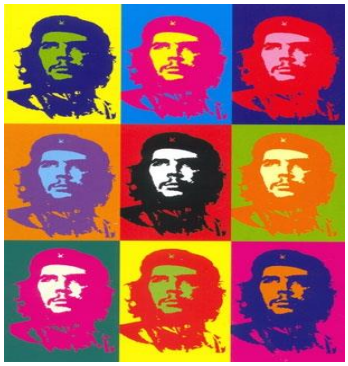
مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عتقد "(هربت ماركوز) إن التقنية تسعى بشكل دؤوب إلى خلق إنسان يمثل الاستهلاك الاستفزازي حده الأقصى حتى ليصير شعاره (أنا استهلك إذن أنا موجود) فمن المستهلك إلى الفن ومن النخبة إلى الشعبي ومن الفن إلى التواصل " (Balsam Muhammad, p. 21) هذا التعالق تكشف عبر (وارهول) عندما أنجز لوحة قنينة (الكوكاكولا) شكل -5-التي اجردها من بعدها التداولي ودفعها نحو اتجاه أحالها من سلعه تستهوي الجماهير إلى ايقونة رهينة النسق، أحالها بفعل التحول أصبحت رمزا عالميا و لها مكانة أسطورية وأقحمها لتكون رمزاً للانتعاش والحيوية وركيزة أساسية في الحدث اليومي في العالم.

شكل (5)

وايضا عمل (وارهول) على أحالة صورة الزعيم الثائر (تشي جيفارا) والتي أصبحت ايقونة للثوار في شتى أنحاء العالم، الذي التقطها المصور الكوبي (ألبرتو كوردا) في آذار عام 1960م، عندما كان يبلغ من العمر 31،صورها عندما اعتلى (جيفارا) المنصة والقي نظره على الحشد المجتمع، التقط (كوردا) الصورة ويبدو بها هائم مثل المقدسين، وبعد موت الثائر انتشرت الصورة في العالم والتي وصفها معهد الفن في (ماريلاند) news.bbc.com)، بأنها أشهر صورة في القرن العشرين ورمزها .

وبعد سنوات من انتشار الصورة حولها المصمم (وارهول) ليرسمها بالألوان وحولها من صورة فوتوغرافية إلى ايقونية للثورة والتمرد على الظلم والعبودية واعتبر احد رموز النضال والحرية في العالم.شكل-6-



شكل-6-

فكلكامش أيقونة ترمز للخلود،وصور القديسين في القرون الوسطى إيقونات ترمز إلى الأبدية، وإيقونة الموناليزا لدافنشي، والصرخة لمونش، والجورنيكا رمز الحرب والدمار لبيكاسو، ومارلين لوارهول، والتفاحه لجونز.... والكثير من الايقونات التي غيرت مسار العالم والمجتمع كلها صور أحالها الصمم الكرافيكي وجعلها ايقونات تصول وتجول في ذهن المتلقي وأحدثت حاضنة للتواصل، مرتبطة بأحد الاسطورات التي تنقلها لنا الأجيال، فثقافتنا اليوم صالحة للاستعمال اليومي في هذا الحين أو الأوان ، والثقافة باتت فرجة تدور مثل ثقافة الأزياء يحددها المصمم ، وهذه الإحالات في الشكل الايقوني أقحمت فن التصميم الكرافيكي المعاصر كحدث أعلامي وجزء لا يتجزأ من وسائل الدعاية والترويج احدث الإرباك لدى المتلقي وهذا الإرباك هو جغرافية العالم المعاصر الجديد يحدث من لا شيء شيء ويروج له. وباتت عابره للقارات بفضل الوسائل الميديوية .

- الاستدعاء الجمالي والوظيفي

يمثل الشكل الايقوني حيزاً زمانياً ومكانياً مهما في جغرافية التصميم الكرافيكي المعاصر والتي باتت اليوم ثقافتنا متعاقبة ومتزامنة ، ولكل حقبة اليوم لها ايقونتها الخاصة والتي أصبحت تميزهم عن الآخرين في عالم مليء بملاين الصور والرموز والأشكال البصرية، وتلك الايقونات باتت محط استدعاء ثقافي في عصر عج بالتسارع المديوي وعصر السرعة البصرية التي أصبحت في كل مكان فالعصر الذي نعشه اليوم هو عصر فوتوايقونة بأمتياز، عبر تحويل مكانتها ومركزها من الهامش العام إلى بؤرة التركز والاهتمام ثم التأثير عبر إيحائها في قوة التعبير ، فالشكل الايقوني المعاصر اليوم له قوة بالغة الثراء إذا ما أحسن المصمم توظيفه وبنائه كونه يمثل النص المرئي على جمع الثقافات " ومن هذه الزاوية يعد الشكل الايقوني ملفوظا بصريا ينتج دلالة، فهو تركيب لمجموعة من العناصر المؤدية في أنتاج دلالة ما" (Kaddour, p. 127).

فما من ثقافة من الثقافات أو أمه من الأمم إلا ولها رموزها الايقونية الخاصة بها، فالأيقونة أصبحت تنمو وتتشعب لتنتقل من حضارة إلى أخرى عبر ثقافة الاستدعاء والتي لها أبعادها في كل مكان وزمان، فمن ثقافة البركر والصخب الذي أحدثته مطاعم الوجبات السرعة إلى مراكز التسوق وثقافة الاستهلاك والتداول السريع، وفي التصميم الكرافيكي اقتحمت الإيقونات السلع والمنتجات وجيرتها لصالح ثقافة المجتمع عبر إضافة قيمه جمالية على الاستهلاك فالثقافات هي التي تصنع الرموز الايقونية والمصمم الكرافيكي هو الذي "يبتكر عوالم جديدة ويخلق أسطورته الذاتية، بواسطة الخيال والمعرفة من ناحية؛ ومتغير التقنية التي قد تقوده، من ناحية أخرى " (Muhammad, N-D, p. 215-p. 216) فالرؤية التصورية التي يختارها المصمم تقوم على الاستدعاء والتركب داخل العمل التصميمي على قطبي المرجع والرؤية، التي تقوم على تحالفات مابين الاستدعاء والاستعارة الايقونية من باطن الثقافات التي تتخذ الإحالة الرمزية كشكل ونظام وخطاب في بنية التصميم، فعندما نستدعي شكل ايقوني فإننا نستحضر التاريخ وثقافته الشعبية التي تقع على واقعية المرجع التي يتفرد بها شكلها الايقوني المتفرد في تشاكله (اي وحدة الشكل)، "فالدلائل الايقونية ترتكز على مبدأ التشابه ين الدال والمدلول، والاستدعاء ينطوي على جوانب التشابه بينها وبين الشيء المشار اليه"(Kaddour, p. 71-p. 72).

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

في الشكل-7- مجموعة صور للأيقونة الشهيرة (مارلين مانرو) في جلسة تصوير الشهيرة التي خضعت لها نجمة أسطورة السينما الأمريكية مارلين مونرو، بفستانها الأبيض المتطاير الشهير، والذي تم تصويرها أثناء وقوفها على إحدى فتحات تهوية مترو الأنفاق وكان فستانها يتطاير بسبب الهواء.

شكل-7-

أعيد استدعائه في زمان ومكان مختلفين،الشكل-12- قائم على علاقة عرفية ثقافية ترتبط بشكل الواقع التي يثيره حضوره (بشكل مطابق) أي إن الشكل لا ينحرف عن مرجعه، بل أصبح جزء من الواقع .

وفي الشكل-8-9، إعلانين لمنتجين مختلفين، قائم على مبدأ التشابه عبر حركة الشخوص التي تمثل الايقونة الأشهر، والتي ارتبطت برؤية التحالفات المجازية (شكل مطابق) تطلب مرجعية ذهنية للمتلقي ، خلقت في ذهن المتلقي صورة تلقها من قبل، انطلاقاً من تصوره للرؤية المشابهة التي ارتبطت بالمرجع، والتي قائمة على بناء علاقة هذا التشابه، فيتضح دور الشكل الايقوني ويتمرد على المعنى الخاص للمنتج.

شكل 8-9

مؤشرات الإطار النظري:

1. تتخذ الإحالة الرمزية كشكل ونظام متحول عبر التحالفات المجازية في بنية العمل التصميمي .

2. يمثل البناء الشكلي في التصميم الكرافيكي تحولا تبعا لوجهة النظر المطروحة الي يمثلها الحيز ألاشتغالي.

3. تحول الصورة الى شكل ايقوني مرمز هو تحول إلى مرحلة جديدة ،تغير الشكل داخل بنية التصميم .

4. فرضت ما بعد الحداثة معنى التحول من الصورة إلى الايقونة، ومن العقد إلى الرمز، وجعلت منه صور من الاستهلاك والتداول.

5. يعد الرمز في التصميم الكرافيكي علامة اتصالية قائمة على التشابه، وتشكل الإحالة الرمزية رصيدا ماديا للنص البصري.

6. يشكل التحول في الشكل أساسا استعاريا لتوظيفه في النص البصري.

7. التصميم الكرافيكي المعاصر أصبح لغة بصرية لكونه فعل وظيفي وجمالي في أن واحد .

8. الشكل الايقوني المعاصر اليوم له قوة بالغة الثراء كونه يمثل النص المرئي في جيع الثقافات.

- إجراءات البحث

1-منهجية البحث:-

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوى)، وذلك لملاءمته موضوع الدراسة الحالية ، بما يتيحه من إمكانية في إجراءات البحث بغية تحقيق هدف البحث.

3- مجتمع البحث:

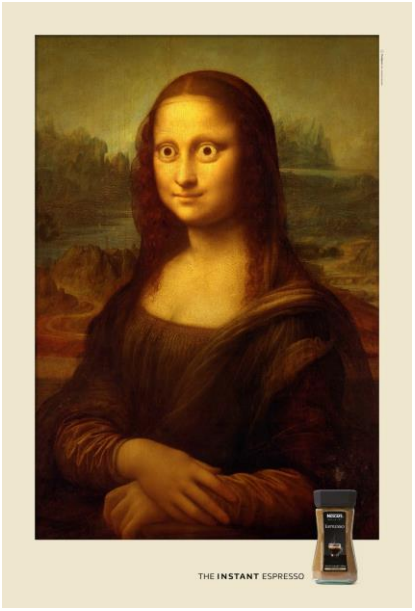
يتكون مجتمع البحث الحالي من تصاميم لإعلانات أميركية منشورة على شبكة المعلومات الدولية (الانترنيت)حيث تم اختيارها كأفضل إعلانات لعام 2018 وفقا للمسابقة الدولية للملصق الإعلاني القائمة في الولايات المتحدة الأمريكية لتكون مجتمع بحثه ، وفقاً للمبررات الآتية :-

1-أنها الأكثر انتشاراً في العالم . 2-أنها معنية بآلية إنشاء الإعلان . 3-تركز على الاستخدام الاحالي للشكل الايقوني في بنية تصميم الإعلان .

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

4- تحليل العينات

عينة-1-



السنة: 2018م

الدولة الصادرعنها الإعلان: أميركا

عنوان الإعلان: نسكافية

اشتغال الشكل الايقوني:

إعلان لشركة (Nickife) انبنى الشكل الايقوني للإعلان (الموناليزا) لوحة واقعية للفنان الايطالي (ليوناردو دافنشي) جالسة في وضعية مائلة ولكنها تنظر الى المتلقي، ابتسامه لم تفارقها، ارتكزت إضاءة في الوجه فقط عكس اللوحة الأصلية التي تضيء اليدين أيضا، استبدل المصمم فعل البصر الطبيعي واحدث تحول لصالح المنتج حقق فعل (الدهشة) واحدث انحراف في التلقي وفي التغريب أزاحته عن المألوف أقمعت المتلقي لصالح الفعل الذي أحدثه المنتج،عمل المصمم هذا التناقض لإبراز الشكل الايقوني الذي أحالة من ايقونة للجمال الى رمز ايقوني أخر لفعل التنبيه هذه المنظومة تقمع المتلقي على تصور ذهني حقق تركيب خارج عن المألوف العادي للشكل الايقوني .

الاستدعاء:

يتجسد الترحيل الاستعاري في هذا الإعلان على شكل علاقة عرفيه ثقافية ترتبط بالشكل الايقوني (لدافنشي) الذي استدع المصمم الكرافيكي حضوره بشكل مطابق عن مرجع الصورة (الموناليزا) وأصبح جزء منه، والذي ارتبط برؤية تحالفات مجازية تتطلب مرجعية ذهنية للمتلقي، خلقت في ذهن المتلقي صورة تلقاها من قبل ارتبطت بالتحول الذي أحدثه المصمم لصالح الفعل البصري للمنتج، ليتضح الشكل الايقوني ويتمرد على المعنى الصوري لفعل المنتج.

بلاغة العرض:

اتسم الخطاب البلاغي للإعلان على التحالفات المجازية التي أحدثها الشكل الايقوني والتي ارتبطت بالمفهوم والمرجع العام للشكل، الذي ارتبط بالتحول الذي أحدثه الشكل للفعل البصري ليتضح دور الإحالة الرمزية التي استمدت على فكرة أعادة أنتاج تاريخ الفن بمعنى أخر التميز في أخراج الشكل لصالح المنتج (Nickife) لتمرد على المعنى الصوري لصالح الفعل البلاغي.

فقد اتخذ المصمم الكرافيكي من تشبيه المنتج بالشكل الايقوني بدلالة التشبه البصري لدى المتلقي فالتشبه هنا يقع على ثنائية (الموناليزا) والقهوة وأحالها مره للعراقة وأخرى للتأمل والاسترخاء .

عينة-2-

السنة:2018

الدولة الصادر عنها الإعلان: أميركا ، مدرسة ميامي للإعلان

عنوان الإعلان: سيارة (Volkswagen)

اشتغال الشكل الايقوني:

إعلان لشركة (Volkswagen) نبنى الإعلان على شكل ايقوني للرئيس الأميركي (اوباما) وتقابل معه شكل أخر شبيه له، ابتسامه عريضة حركة متشابهه، الإنشاء النصي لتصميم الإعلان ظهر في الجزء الأسفل وحقق إبعاد مرئية تعامل معها المصمم لإيضاح مضمون الإعلان (theres a huge difference) (هناك فرق كبير)والجزء الأسفل (volkswagen original parts) فولكس واجن :قطع غيار أصلية، بجانب الشعار الشركة المنتجة مما منح الاعلان خصوصية مثلت مضمون الإعلان الذي اشترك مع الشكل الايقوني الذي أحالة المصمم الكرافيكي وحوله من رجل دولة حمل معنى الأصالة والتفرد والتميز إلى رمز يتداول به في صناعة الإعلان المعاصر هذا التحول في الشكل هو لصالح الفعل الوظيفي للمنتج، أقحمت المتلقي في التساؤل ماذا يعني؟ وما هي صلة الترابط بين الرئيس الأميركي والشبه مره، وبينهما وبين المنتج مره أخرى، هنا حقق المصمم الإحالة الرمزية بتحويل الشكل الى رمز للمتانة والقوة والأصالة وميزه عن الرجل البديل كدليل على عدم التقليد في الصنع،احدث هنا هذا التحول فعل تغريبي مابين الشكلين ايقونة أصيلة / مقالها إيقونة مشابهه.

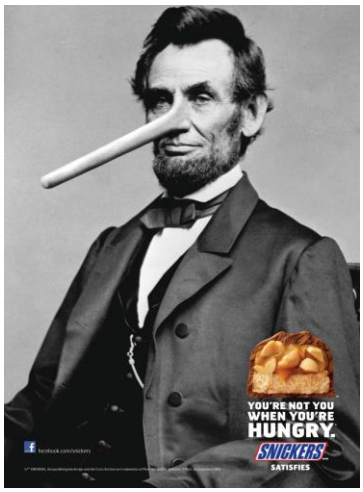
الاستدعاء:

يتوفر الإعلان على التقابل الاستعاري مابين الشكلين استدعى المصمم الكرافيكي بشكل مطابق لا ينحرف عن المرجع في الشكل كفعل جمالي مرة، وأخر حقق وظيفة تعبيرية عبر ربط ايقونة الرئيس بدلالة المنتج ، القائمة على بناء علاقة التشابه فتضح دور الإحالة الرمزية للشكل الايقوني ليتمرد على المعنى الخاص.

بلاغة العرض:

نحن امام شكلين شكل ايقوني (مرجع) وشكل ثابت فدلالة الشكل الثابت الشبيه فسرت دلالة الشكل الايقوني المرجع الرئيس (اوباما) فالشكل الرئيسي للرئيس إشارة إيحائية يمكن تحددها لمعنى التميز والتفرد وعدم التقليد لصالح فعل المنتج سيارة لشركة (Volkswagen) ليكون أساسا في معناها الدلالي ، فالفكرة التي أرد المصمم الكرافيكي إيصالها تشير إلى أن المنتج هو منتج حقيقي يتميز بالتفرد وعدم التقلد ، والإحالة الرمزية التي حالفها المصمم مع إيقونة أخرى مشابهه له وربطها بالمنتج هي علاقة تقابل ين المرجع والشكل المشابه له وهي مؤشرات أولية تحيل الأول إلى أن قطع المنتج أصلية والثانية هي استعارة المزيف وهي مؤشر على فهم نوعية الشكل الايقوني المستخدم وإحالته.

عينة-3-



السنة:2018

الدولة الصادرعنها الإعلان: وكالة الإعلان: BBDO، نيويورك، الولايات المتحدة الأمريكية

عنوان الإعلان: Snickers: Lincoln

اشتغال الشكل الايقوني:

تمثل العرض الايقوني في التصميم على استخدام صورة واقعية للرئيس السادس عشر للولايات الأميركية (ابراهام لنكون) وفي الجزء الأسفل من الجهة اليمين صورة للمنتج ونص كتابي مفاده(لم تكن نفسك عندما كنت جائع) شكل المنتج بشكل ملون ميزه عن باقي العناصر المرئية، فالشكل الايقوني يرمز إلى القوة النجاح أحالة المصمم عبر تحويل الذي أحدثه في الشكل في الأنف والامتداد المستمر الذي مكن ان يحدثه المنتج، مكن ان تصبح إي نجم أو أسطورة أو شخصية مهمة عندما تتناول قطعة من شكولاتة ، هذا التحول مثل عامل جذب وشد بصري في الإعلان القائم على التحول وهذا التحول هو نتيجة الحدث الذي أحدثه المنتج، وارتباطه بتحولات الزمان والمكان دفعت المصمم الكرافيكي إلى إنتاج شكل أحالي رمزي جديد، هذا الفعل ناتج من فعل تراكبي يتوافق لإنتاج معنى هذا الإنتاج احدث فعل تغريبي احدث صدمة للمتلقي لصالح إنتاج المعنى.

الاستدعاء:

إن الاستدعاء جاء من خلال التفاعل الدلالي مابين الفكرة والشكل (شكل مطابق) استثمره المصمم الكرافيكي ليبث رسالته ليحقق الفعل الوظيفي فالشكل لا يمكن إن يتعرف عليه إلا عبر تحليل دقيق للبعد التضميني والدلالي للشكل الايقوني.

بلاغة العرض:

توفر هذا الإعلان على الترحيل الشكلي فعل المصمم دور المبالغة البصرية عبر تطويل احد أجزء الوجه (الانف) الذي نتج بفعل اشتغال فكري تعامل معه المصمم ليحقق تناظر بصري استعار فعله لكون الفعل البلاغي بين المرجع لينتج مفهوم قائم على المفارقة والاستعاضة وهذا ما يزيد من إثبات المعنى وجعله أكثر بلاغة وتساعده في رؤية المعنى وتعمل على رسم صورة موحية داخل مساحة الاشتغال الإعلاني، فالاستعارة البلاغية تحيل مره للارتقاء وأخرى للتحول هذه البلاغة قائمة على مبدأ الثانائيات في استثمار الشكل.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

-النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1- مثل الشكل الايقوني تكويناُ دلالياً له أبعاد مترابطة مع طبيعة التصميم وربطه بالهوية الإعلانية للمنتج كما ظهر في النماذج جميعاً ،عبر الإحالة الرمزية وتحولها إلى شكل ايقوني له دلالة ظاهرة عززت مضمون الإعلان.

2- -همن الشكل الايقوني كمحصل في قدرة التعزيز الدلالي للفكرة الإعلانية وخاصة الإحالة الرمزية التي جعلت للشكل الايقوني علامة دالة مع المدلول ، طبيعتها الاتصالية حققه بعد وظيفي جعل من الشكل الايقوني له القدرة على التجسيد.

3- احدث التناقض الشكلي للشكل الايقوني تقابلا دلالياً مع الإحالة الرمزية والذي أدى بدوره إلى إنشاء دلالة ترابطية بين الشكل الايقوني والمعنى ، فالمفهوم الأشاري للرسالة البصرية يتم عبر مفارق شكلي يستحوذ على المتلقي، فدلالة الشكل الايقوني ناتجة من المعنى ذاته كونه مترابط بدلالات أخرى يتم التعرف عليها عبر تقنية الإخراج البلاغي للإعلان.

4- فعلت المعالجة التقنية في تأكيد التحول والاستدعاء من النمط الواقعي إلى الرمزي وهذا التحول أتى بمردود ، فمرحلة تحولها من طبيعتها الى مرحلتها الرمزية هي عملية إقصاء لدلالة تحولت من مجالها التركيبي إلى دلالات مختلفة تم تشفيرها بما يتلاءم مع الإعلان.

5- حمل المعنى البلاغي لبنية التصميم في الإعلان وظيفة دلالية عن طريق الجمع بين أكثر من دلالة والذي أدى بدوره إلى تأكيد الإحالة الرمزية وتعميق معانيها ، ان الشكل البلاغي يختزل الإشكال عبر اختصاره للعناصر التصميمية وحمل عان خاضعة للتقنية منزاحة عن الواقع.

الاستنتاجات:

1- حققت الإحالة الرمزية تحول شكلي أنتج دلالات فكرية عبر تفعيل الدور البلاغي للتصميم.

2- مارس التغريب دوراً في تفعيل المشابهة الصورية مما أسهم في إيضاح المضمون الدلالي عبر الاستدعاء الشكل داخل بنية الإعلان.

3- التحول في الشكل أنتج ترابط دلالياً عبر تفعيل الدور الاحالي الرمزي الذي أحدثه الشكل الايقوني .

4- مارس الشكل الصوري في الإعلان تفعل الإحالة الرمزية لهيأة التصميم لتأخذ شكل ايقوني يحمل مضامين كامنة في طريقة العرض.

5- حقق الاستدعاء البلاغي للشكل وأحالها من مجالها الصوري الى مجالها المركب إلى دلالات مختلفة غلب عليها الطابع الرمزي.

References:

1- Ibn Manzoor, Jamal al-Din Muhammad ibn Makram al-Ansari, the tongue of the Arabs, C 13, Bulaq, the Egyptian House of printing and publishing, p. 223, p.

2-Abdullah Thani, Kadour, Image Imagination, Al-Warraq Foundation, Amman, 2007, p. 71.

3-Mahmoud Amhaz, contemporary art, Beirut 1981, p. 268.

4-Plasm Mohammed, Art and Architecture, Library of the conquest, Baghdad, 2015, p.

5-Ali Al-Qhais: Andy Warhol, daily newspaper Riyadh, No. 12957,12 / 11/2003, www.alriyadh.com.

6-news.bbc.com.

7- Mohamed Ghonaimi Hilal, Comparative Literature, Dar Nahdet Misr for Printing

and Publishing, Cairo, Third Edition, Without a History, pp. 215-216.

8- Jassim, Kazim Ali. Design relations in the covers of Iraqi books. Academic

Journal. Number 47. 2007.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/155-170

Iconic Form in Modern Graphic Design

Ali Mohamed Shuai Ghadeer[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 94 - year 2019
Date of receipt: 29/7/2019…...Date of acceptance: 1/9/2019…..Date of publication: 15/12/2019

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

Abstract:

The graphic field invests the visual space then shows the shape by all means of expression that have a certain meaning. The research is interested in studying the iconic form in the modern graphic design through investing names and flags and the extent of their action in the social life and invest them from one to another looked at from viewpoint of trading and consumption and investing their wide popularity. The study problem is manifested in the following question:

1- Does the iconic form help in ad circulation?

The importance of the research lies in the following:

1- Reading the visual iconic form through deciphering its current symbols. The form combines a concept and a case or a form and meaning.

The theoretical framework consists of two sections: the first (the concept of the iconic form) and the research methodology used it for describing and analyzing the research samples, based on the analysis items that are drawn from the theoretical framework and the results of the indicators of the analysis items derived from the theoretical framework. They are as follows:

- The working of the iconic form
- Rendering
- The eloquence of the presentation

The results and conclusions reached at by the researcher have also been presented.

.

[1] University of Baghdad ,College of Fine Arts, alishaway14@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/171-186

الإستبدال الشكلي في تصميم الشعار

حاتم كاطع لكن حسن[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2017/12/12 ، تاريخ قبول النشر 2018/1/2 ، تاريخ النشر 2019/12/15

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

ملخص البحث :

يعد الاستبدال أسلوبا من أساليب إثراء المعنى، وهو تعويض شكلي للحرف أو الكلمة داخل النص ، وهو استبدال تعبيري أي استبدال عنصر من النص محل عنصر شكلي أو صوري، واستبدال شكل لاحق بلفظ سابق فيعمل على سبك التعبير وتماسكه. وتحدث عملية الاستبدال داخل النص عن طريق العلاقة القائمة بين الكلمة أو الحرف والشكل ضمن الظاهرة التي تقوم على تعزيز المعنى بما يحدده السياق. ثمة دراسات وأبحاث كثيرة كتبت في الاستبدال، ولاسيما في اللسانيات النصية والتي تركزت حول النصوص اللغوية والأدبية، من هنا وجد الباحث أن هذا المفهوم يمكن أن ينطبق على التصميم وبنيته الفنية التي تتشكل من أجزاء، لذا انتظم البحث في فصول عدة، جاء الفصل الأول بتحديد مشكلة البحث التي تجلت بالتساؤل الآتي :

(ما دور الاستبدال الشكلي في تعزيز الخطاب الاتصالي في تصميم الشعار؟)

فيما حُدد هدف البحث في:(**كشف أساليب الاستبدال الشكلي وما يحققه**). واهتم الإطار النظري بثلاثة مباحث، تطرق المبحث الأول إلى: (مفهوم الاستبدال، والاستبدال في الفن)، فيما اهتم المبحث الثاني بـ:(الاستبدال الشكلي للشعار، أنواع الاستبدالات الشكلية)،وتطرق المبحث الثالث إلى: (تصميم الشعار، وأنواع الشعار). ثم جرى وصف أنموذجين بحثيين وتحليلهما، مرتكزا إلى فقرات التحليل المستنبطة من الإطار النظري، وما تمخض عنه من مؤشرات. بعد ذلك عرض الباحث النتائج والاستنتاجات التي توصل إليها الباحث، ومن **النتائج** :

- الاستبدال الشكلي في بنية الشعارات يسهم في تقوية الجانب الوظيفي عن طريق الجانب التعبيري للصورة الأيقونية، ومحاكاتها للواقع ما يسهم في سرعة التواصل بين الشعار والمتلقي. كما في جميع النماذج . ونظّم الباحث التوصيات التي استشفها في ضوء نتائج بحثه، ومنها:

- ضرورة اهتمام المؤسسات والأندية الرياضية العراقية بتصميم شعارات رياضية تواكب التطور العلمي في مجال التصميم، والشعار بشكل خاص عن طريق الاستعانة بمصممين أكاديميين ومتخصصين. ثم أُلحق البحث بقائمة المصادر ذات العلاقة بالبحث.. وملخص البحث باللغة الانكليزية.

[1] وزارة التربية، ali128638@gmail.com

- **المقدمة:**

يعد الاستبدال أسلوبا من أساليب إثراء المعنى، وهو تعويض شكلي للحرف أو الكلمة داخل النص ، واستبدال تعبيري أي استبدال عنصر من النص محل عنصر شكلي أو صوري، واستبدال شكل لاحق بلفظ سابق فيعمل على سبك التعبير وتماسكه، وتحدث عملية الاستبدال داخل النص عن طريق العلاقة القائمة بين الكلمة أو الحرف والشكل ضمن الظاهرة التي تقوم على تعزيز المعنى بما يحدده السياق. وثمة دراسات وأبحاث كثيرة كتبت في الاستبدال، ولاسيما في اللسانيات النصية والتي تركزت حول النصوص اللغوية والأدبية، من هنا وجد الباحث أن هذا المفهوم يمكن أن ينطبق على التصميم وبنيته الفنية التي تتشكل من أجزاء أيضا ، إذ ننظر إلى المفردة الواحدة في التصميم بأنها تشكل جزءا مكملا لشكل آخر معها لتشكل عملا موحدا، لذلك فإن السياق الذي يأخذنا إلى النص يتكون في محتواه من مجموع المفردات التي يبنى عليها التصميم، إذ إن الشكل في التصميم ذو طبيعة تحولية واستبدالية، وأصبح علامة بارزة من علامات الاتصال في البنية التصميمية، لذلك تركزت مشكلة البحث في التساؤل الاتي :

ما دور الاستبدال الشكلي في تعزيز الخطاب الاتصالي في تصميم الشعار؟

وتكمن أهمية البحث الحالي في الآتي:

1- يمكن الإسهام في تعزيز الرؤى التصميمية للمصممين، وتطوير قدراتهم المهارية في تصميم الشعار.

2- يمكن أن يسهم في رفد المكتبة العلمية بدراسة تنفع المهتمين والباحثين والدارسين في مجال التصميم .

هدف البحث : يكمن هدف البحث الحالي في : **(كشف أساليب الاستبدال الشكلي وما يحققه)**

وحدوده في:

الحدود موضوعية في : دراسة أساليب الاستبدال الشكلي في تصميم الشعار.

الحدود الزمانية : سنة 2017م وهي سنة كتابة البحث

والحدود المكانية في شعارات الأندية الرياضية الأمريكية لكرة القاعدة (البيسبول) التي تحوي الاستبدال الشكلي . وعلى وفق المبررات الآتية:

1. تعد من الرياضات الأربع الأُول الأكثر شعبية في الولايات المتحدة الأمريكية.
2. تتفق شعارات الأندية الأمريكية مع هدف البحث؛ إذ تحوي تصاميم شعاراتها على الاستبدال الشكلي.

تحديد المصطلحات :

- **الاستبدال :**

لغة : يقول ابن منظور في لسان العرب: وتبدل الشيء وتبدل به واستبدله واستبدل به ، وابدل الشيء من الشيء وبدله اتخذ منه بدلا ، وأبدلت الشيء بغيره، واستبدل الشيء بغيره وتبدله به إذا أخذ مكانه (Ibn Manzoor، 1994 ، P213)

اصطلاحا : عملية استبدال الكلمة أو الحرف عبر العلاقة القائمة بين الكلمات أو المفردات ، من حيث ارتباط بعضها بما قبلها دلاليا ، ومعجميا ، ونحويا ، ضمن

ظاهرة تقوم على تعدد اللفظ للمعنى الواحد بما يحدده السياق أو المقام؛ فقد تكون ثمة كلمة وتعني جملة بذاتها سبقتها، وقد يكون فعل يحمل معنى فعل آخر ، أو اسم يشير إلى قول سابق
(http://www.ironicsans.com/2006/06/you_got_your_picture_in_my_logo.html#comment-370).

اجرائيا: عملية تعويض الحرف بشكل بترادف العلاقة القائمة بين الكلمة والشكل بما ترتبط بعضها دلاليا وتتفق معها تعبيريا وجماليا في تصميم الشعار.

الشكل :لغة :بالفتح ، الشبه والمثل . والجمع إشكال وشكول، وقد يقال تشاكل شيئان، وشكل واحد منهما بصاحبه أي تشابه الشيئان(Ibn Manzoor ، 1994 ، P213) بالفتح المثل، والجمع أشكال وشكول، يقول اشكل بكذا أي على منهجه وطريقته وجهته (Makri, 1991, p. 344)

اصطلاحا :الشكل فلسفياً هو معنى مجرد قريب من الأنموذج أو البُنية .(Taty Hinder . The 7 different types of logos for small to medium businesses MAR 25- 2016-P81-128)

اجرائيا : بناء من العلاقات القائمة على مبدأ التغيير والاستعاضة في المفردات بهدف إثراء المعنى وتحقيق الجذب . **الشعار (Logo) : لغة:**يقول الرازي ((شعار القوم في الحرب علامتهم ليعرف بعضهم بعضا .(الماكري ، ، 1991. ص699)

اصطلاحا :رمز أو تصميم بسيط يمثل منظمة ليعرف منتجاتها أو خدماتها.(LogoHilda Design (Source, 2005, 23\12\2016 http://www.logodesignsource.com/types.html

اجرائيا: تصميم أو صورة أو عنصر مرئي على وفق الاستبدال الصوري أو الشكلي يستعمل للدلالة على سلعة معينة أو لتوضيح فكرة.

المبحث الأول

مفهوم الاستبدال : قد يرجع تاريخ الاستبدال الى تاريخ اختراع الكتابة، بعد ان استبدلت افكار الانسان التي يريد ايصالها بالمحاولة الاولى لاختراع الكتابة، اذ وجدت الكتابة التي كانت تتميز بمحاكاة صورية لنقل الحقيقة التي يريد نقلها ، فإذا أراد أن يكتب طيرا فانه يرسم صورة طير، " هناك اتفاقا على أن العصر الأول للكتابة ، هو عصر الكتابة بالصور التي ظهرت أول ما ظهرت على أدوات الاستعمال اليومي وعلى جدران الكهوف ا". (Nassif Jassim Mohammed، 2009 ، P.28)

فيما بعد وتدريجيا استبدلت الصورة في الكتابة الصورية التي كانت تكتب للتعبير عما يدور في خلد الكاتب إلى رموز كتابية نتيجة التطور الذي شمل الكتابة لتتحول الرموز الصورية إلى رموز حروفية، وبذلك قطع الإنسان شوطا كبيرا في السلّم الحضاري.(Alam El-Din Mahmoud, Journal ، 1980 ، P.67)

بيد أن القرن السادس عشر شهد محاولات أخرى للرجوع إلى الكتابة الصورية بعد مدة طويلة لتحقيق غاية وظيفية وجمالية، وذلك باستبدال الحروف أو بعض الحروف للكلمة إلى أشكال تعبيرية وجمالية ذلك ما

قام به بعض النبلاء الأوربيين في بداية القرن السادس عشر، فقد أقدم بعض الأثرياء باستبدال أسمائهم وألقابهم الكتابية بأشكال وصور ترمز إلى المكانة الاجتماعية المرموقة، فقد (استعملت اللغة الصورية بصورة مكثفة في عالم النبلاء للكناية عن ألقاب النبلاء، إذ استعملت هذه الطريقة بصورة واسعة كصور ورموز في الأسلحة للتعبير عن الألقاب، وايضا استعملت طرائق اخرى للتعبير عن الألقاب كاستعمال جدران أروقة القصور كمساحات للتعبير عن ألقاب بعض النبلاء كما شاع) ذلك في القرن السادس عشر).
(Hilda Morones , The 7 types of logos and how to use them , 21 \ 8 \ 2016 , Enter to link : 10 PM 21\12\2016 :https://99designs.com/blog/tips/types-of-logos/)

فالاستبدال يؤكد ما يتطلب صراحة للوصف في وصف الفكرة للتواصل مع الآخر، ولتأكيد المعنى فضلا عن الجانب الجمالي في وصف الحقيقية، لذلك يتطلب الاستبدال استدعاءً يُحاكي مواقف مختلفة، وبمستويات مختلفة، ولهذا يكون الاستبدال هو: (تمثيل لعوالم صورية من خلال استدعاء واستحضار الأشكال من مرجعيات متنوعة وضمها في بنية واحدة، لها حضورها الحسي البصري، ورسائل موجهة معبرة تواصل بين المصمم والمتلقي بفاعليتها الوسيطة)(23ص8). وعليه وفي كلتا الحالتين يجب أن تكون جزءاً من عمليات الاستدعاء والتمثيل العقلي على هيأة معبرة.

الاستبدال في الفن :

1. في الفنون التشكيلية يعد الاستبدال نظاما شكليا لتحقيق نواة تعبير ضمني تؤدي إلى الجذب وإثارة الحس الجمالي للمتلقي إذ " لا يوجد بين أنواع النشاط الإنساني نشاط خالد خلود الفنون الشكلية (Plastic arts)، ولم يبق من الماضي شيئا يساويها قدرا بصفتها مفتاحا لتاريخ المدنية ، فلا نزال منذ آلاف السنين نستقي من الأعمال الفنية الخالدة عادات الجنس البشري)ومعتقداته https://en.oxforddictionaries.com/definition/logo)"

ففي فن الخط العربي على الرغم من أن فن الخط العربي، (إنما هو تجويد للكتابة، فقد اتجه البعض في الفترة المتأخرة باتجاه محاكاة للصورة منها صورة الإنسان والحيوان أو الطيور أو الثمار أو العمارة، الهدف من ذلك هو تطابق الكتابة مع الصورة)(Al-Kinani، 2004, P.9) ، لإظهار وتعزيز الجانب الجمالي والتعبيري، فحين نلاحظ لوحة للخط العربي تحوي استبدال شكلي لبعض الحروف في الرأس والقدمين لإظهار بعض تفاصيل الرأس وأجزاء الجسم في تكوين على شكل طير. فأما الاستبدال في الفنون التشكيلية فيبدو واضحا في المدرسة الحروفية التي ظهرت مع جماعة البعد الواحد، إذ استلهم الفنانون التشكيليون الخط العربي في أعمالهم، ولجأ البعض إلى الاستبدال لبعض الحروف بالأشكال التي تمثل الأقواس والدوائر والأشكال الشائكة وغيرها فقد (تميزت تكويناته الحروفية التي هي عبارة عن خطوط وكلمات للأشكال الآدمية،

المبحث الثاني

الاستبدال الشكلي للشعار: يعد الشعار أحد طرائق مهمة للاتصال بما يملكه من أدوات تصميمية جاذبة للمتلقي اذ :" يعد وسيلة اتصالية يتم من خلالها نقل المعاني من طرف مرسل إلى طرف مستقبل ويستعان بالعملية الاتصالية بفنون وأساليب كثيرة إذ يراد بها الاتصال غالبا، ربط بين طرفين مرسل ومستقبل

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لتأدية وظيفة محدودة في إطار النشاط الانساني " ومما هو معروف أن الصورة أو الشكل يعطي تأثيرا وقوة اتصال أعلى من النص؛ فالصورة " تؤدي دوراً وظيفياً ونفسياً هادفاً، ومن خلال القيام بعملية الاتصال البصري بدرجة كفاءة أعلى من كفاءة الكلمات التي يتكون منها النص الكتابي،

أنواع الاستبدال الشكلي للشعار:

إن أنواع الاستبدالات بين الحرف والشكل و بين الحرف والرقم التي ظهرت في الفترة الأخيرة كثير في الشعارات التي تستبدل الأحرف بالصور أو الرموز. و كيف أن الدماغ يكمل ويميز الكلمة التي تم بها الاستبدال بغض النظر عن تشابه أو عدم الصورة أو الرمز للحرف المستبدل، و(يمكننا تسليط الضوء على أنواع الاستبدالات بين الحرف والشكل التي لوحظت في الفترة الأخيرة كالأتي:

ZERIC ROBINSON , Logo Design , 3/8/2016 10 PM , ENTER 8PM 8/1/2017 :HTTPS://NODINX.COM/5-BASIC-) :(TYPES-OF-LOGOS

1- الاستبدال غيركامل للحرف بالشكل : الحرف المستبدل بشكل غير كامل،

2- الاستبدال الكامل للحرف بالشكل : هنا الاستبدال يكون بشكل كامل للحرف ، ويستبدل بصورة أو رمز تشبه شكل الحرف المستبدل.

3- **الاستبدال الكامل للحرف بالصورة:** والشكل يمثل معنى الكلمة، غالبا ما تكون الصورة أو الشكل المستبدل يمثل معنى الكلمة ولا يوجد تشابه شكلي بين الحرف الشكل. وذلك الاستعانة بتأثير ما يسمى تأثير (ستروب)

4- **استبدال الحرف بالصورة:** في الاستبدال هنا لا تشابه بين الحرف و الصورة لا بالشكل ولا بالمعنى ، هنا الاستبدال تكون فيه الصورة التي استبدلت بالحرف لا تشبه الحرف المستبدل بالشكل ولا بالمعنى .

شكل رقم (1)

5- الاستبدال بين الحرف والرقم : " في بعض شعارات يكون استبدال الحرف بالرقم " .

6- **الاستبدال بين الرقم والحرف**، وتظهر بشكل واضح في بعض شعارات حيث يستبدال الرقم بالصورة .

7- **استبدال كلمة بالشكل**، إن هذا النوع من الاستبدال " إبدال الكلمة بالشكل الذي يعني صوتا يطابق الكلمة، مثل شعار ملتن جلاسر أنا احب نيويورك ، كما في الشكل (1) .

المبحث الثالث

انواع الشعار:

هنالك اكثر من طريقة لتصنيف الشعار، وسيكتفي الباحث في استعراض التصنيف من الناحية (التصميمية) فتصنف)الشعارات إلى الآتي: (www.andrewkeir.com/logotype-designopen_in_new)

- **الشعارات النصية** :فهي على هيئة أحرف (monogram logos) تشمل الأحرف الأولى لاسم الشعار، ويلاحظ أن عددا من الشركات المشهورة كـ:(IBM, CNN, HP, HBO)، تستعمل الأحرف الأولى من الاسم للتعبير عن هويتها، وأغلب هذه الشركات أسمائها طويلة تتكون من كلمتين أو أكثر)، وحيث استخدام الأحرف الأولى لـ

National Aeronautics and Space Administration)) لتصبح (NASA) أسهل من استخدام الاسم الكامل، لذا يكون هذا سببا مسوغا لاختصارها بالأحرف الأولى من أسمائها ، والتركيز على الأحرف الأولى للاسم، هو اختصار مهم في عصر يتجه نحو لغة اتصالية بسيطة ومختصرة (فالمصممون يشاركون في استمرار الاتجاهات الأسلوبية الحديثة التي تستند إلى التبسيط والتنوع والمباشرة من دون المرور بالتفصيلات الشكلية التي لطالما شعبت أفق التأويل)(جاسم نصيف،1998،ص110).أو تأتي بهيئة أسماء (logotypes) وهو قائم على النص أيضا لكن يركز على اسم الشركة أو الأشخاص أو المؤسسات التجارية ... و(logotypes) قد تسهم الوضوحية والاختصار، في الجاذبية وسهلة التذكر للتصميم فضلا عن الأسلوب الخطي (font style) المميز يكون أحد أسباب لانتشار وشهرة العلامة التجارية (brand) .**نستنتج مما سبق أن استعمالات الشعارات النصية بالنقاط الاتية :**

1. يمكن للمصمم اختزال اسم الشركة بالأحرف الأولى فقط، دورن استعمل الاسم كاملا، فالشعارات الكتابية (logotypes) فكرة جيدة إذا كان لديك اسم الشركة مميز وسهل ويلتصق في أذهان العملاء. ومن المهم أن المصمم ينشأ نوع خطي (font) جديد وبتصميم مميز تجعل من الشعار اكثر التصاقا بأذهان العملاء.
2. كلا الصنفين من الشعارات أعلاه سهل الاستعمال بسبب كثرة النسخ والتكرار لمشاريع من الصنف نفسه على مواد التسويق العلامات ما يجعل منها خيارات سهلة التبني للمشاريع الجديدة لأن المتلقي بدأ يألف ويعتاد على تصاميم شعارات معينة مع منتجات وماركات بنفس الاختصاص.
3. على المصمم عند تصميم شعار جديد من أحد النوعين السابقين، أن لا يكتفي باختيار نوع من الخطوط الجاهزة (font) واستعماله بدون أن يكون متميزا أو مختلف عن النصوص العادية كي يكون ملائما لأن يكون علامة (Brand) ولا يظهر عليه أي ضعف أو ركاكة في عين المتلقي .
4. بما أن نوعي الشعار في أعلاه هما شعارات نصية فإن الاستبدال الشكلي يمكن أن يحدث في بنية النوعين في أعلاه باستبدال حرف أكثر من أحرف الاسم أو الاسم بالكامل بشكل صوري يمكن أن يكون شكلا أيقونيا أو رمز تجريدي. فيزيد من الجانب الوظيفي والجمالي للشعار. بأن يكون شكلا جاذبا للانتباه المتلقي ويزيد من الجانب الاتصالي بين الشعار والمتلقي .أما الشعارات التي لا تعتمد على النصوص بشكل كلي فهي :

3- شعارات العلامة التصويرية (pictorial mark):

علامة التصويرية (تسمى أحيانا علامة تجارية (Brand) أو رمز (symbol) هو إيقونة أو رسم تصميمي، إنها على الأرجح الصورة التي تتبادر إلى الذهن عند التفكير بالشعارات العالمية والمعروفة كشعار أبل، وطائر تويتر. وبسبب هذا، فإن تصميم هكذا نوع من الشعارات يمكن أن يكون صعب للشركات الجديدة، أو تلك التي لا تحمل علامة تجارية (Brand) معروفة. والشعارات التي تحوي في بنائها إيقونة صورية أو رمزية لها تأثيرات واضحة لما تحمله الصورة من جوانب تعبيرية وإيحائية وإثارة للانتباه إذ "

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

4- شعارات العلامات المجردة (Abstract logo marks):

هي نوع معين من الشعارات الصورية لكن بدل أن تكون الصورة تحاكي التفاحة أو الطير ، فإنها أشكال غالبا ما تكون هندسية تجريدية تمثل العمل التجاري، فالعلامات في الشعارات المجردة تعطي تأثيرات قوية لأنها تكتفي بالشكل لتعطي معنى واحدا بدل أن يقتصر الشعار على صورة يمكن التعرف عليها ،

5- شعارات رسومات الشخوص (Mascots): غالبا تكون ملونة ، وفي بعض الأحيان شخصيات كارتونية ممتعة ، وهي مناسبة للتعبير والتحدث والنطق باسمك في رسوم شخصية محببة لتوضيح عمل تجاري أو نشاط. وتسهم في إيجاد جو ممتع من خلال مناشدة للأسر والأطفال. وفي الأحداث الرياضية التي تسهم في ديناميكية كبيرة من أعمال الجمهور لخلق جو حماسي.

مؤشرات الإطار النظري

إن ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات يمكن أجماله بالآتي:

1. يؤكد الاستبدال صراحة وصف الفكرة للتواصل مع الآخر، ولتأكيد المعنى فضلا عن الجانب الجمالي في وصف الحقيقة.
2. الشكل يحمل مدلولا كونه عنصرا دالا فضلا عن قيمته الجمالية ففي التصميم ذي البعدين؛ فإن الأشكال لا تقف عند قيمتها الجمالية كما في الفنون البصرية وإنما تؤدي دورها كرموز ودلالات ذات معان.

3- الاستبدلات الشكلية ممكن أن تحدث في أغلب المطبوعات، وذلك باستبدال الحروف في العناوين الرئيسة لإيصال الفكرة بقوة ووضوح، ومن ثم تعزيز الجانب الاتصالي .

4. شعار العلامة التصويرية يمكن أن يكون خيارا صحيحا وموفقا للشركات التي تحمل علامة تجارية معروفة والعكس صحيح .
5. الشعارات التي تحوي في بنائها إيقونة صورية أو رمزية لها تأثيرات واضحة لما تحمله الصورة من جوانب تعبيرية وإيحائية وإثارة للانتباه .
6. شعارات رسومات الشخوص (Mascots) رسوم شخصية محببة تسهم في توضيح عمل تجاري أو نشاط، وخلق جو من المتعة من خلال مناشدة الأسر والأطفال. في الأحداث الرياضية التي تسهم في ديناميكية كبيرة في أعمال الجمهور لخلق جو حماسي.
7. الشكل النهائي للشعار لا يمكن أن يرى إلا من خلال الكل المدرك وليس من خلال الأجزاء المكونة له كالصورة والكتابة.
8. الشعارات المختزلة ببساطة، عند النظر بعمق إلى أجزائها على حدة؛ فإن مكونات ليس لها معنى، ولكن عقلنا تلقائيا يدرك جميع التفاصيل هيئة واحدة لأول وهلة.

إجراءات البحث

منهجية البحث: أعتمد المنهج الوصفي لأغراض تحليل المحتوى للوصول إلى أهداف البحث؛ فهو من أنسب المناهج البحثية التي تلائم موضوع البحث بما يتيحه من إمكانية إجراء التحليل والاستدلال على الاستبدال الشكلي في تصميم الشعار.

مجتمع البحث :أما مجتمع البحث فتضمن شعارات الأندية الامريكية لكرة القاعدة ، وبلغت (25) ناديا، و بعد استبعاد منها التصاميم المتشابه والمكرر والذي لا يتفق مع البحث بلغت عدد الشعارات (10) أندية وجدها الباحث مستوفية ومتفقة مع هدف البحث .

جدول بالأندية الأمريكية لكرة القاعدة (مجتمع البحث)

ت	اسم النادي	سنة التأسيس	سنة العمل بالشعار الحالي ومستمر	الدوري	صورة الشعار
.1	Kingsport Mets	1921	1980	دوري البيسبول الثانوي Minor League) (Baseball	
.2	Visalia Rawhide 2009	1946	2009	دوري البيسبول الثانوي Minor League) (Baseball	
.3	Lansing Lugnuts	1955	1996	دوري البيسبول الثانوي Minor League) (Baseball	
.4	Lowell Spinners	1996	1996	دوري البيسبول الثانوي Minor League) (Baseball	
.5	Idaho Falls Chukars	1940	2004	دوري البيسبول الثانوي Minor League) (Baseball	
.6	Greenville Drive	1977	2006	دوري البيسبول الثانوي Minor League) (Baseball	

.7	Kannapolis Intimidators	1995	2001	دوري البيسبول الثانوي Minor League) (Baseball	
.8	Jacksonville Jumbo Shrimp	1962	2007	دوري البيسبول الثانوي Minor League) (Baseball	
.9	Chattanooga Lookouts	1885	1976	دوري البيسبول الثانوي Minor League) (Baseball	
.10	Corpus Christi Hooks	1968	2005	دوري البيسبول الثانوي Minor League) (Baseball	

عينة البحث: وبعد الاختيار اتبع الاختيار القصدي غير الاحتمالي من مجتمع البحث بواقع (3) نماذج 30% ، من مجتمع البحث، اعتمدت طبقاً لموضوع الدراسة وطبيعة مشكلته، وارتباطها مع فكرة الاستبدال الشكلي للشعار.

أدوات البحث: للوصول إلى أهداف البحث صممت استمارة تحديد محاور التحليل، عرضت على الخبراء بصيغتها الأولية ثم عدلت على وفق الملاحظات التي وردت تضمنت محاور تناولها الإطار النظري، إذ ستند الباحث في تصميمها الى ما تمخض عنه الإطار النظري من مؤشرات تمثل خلاصة لأدبيات التخصص اشتملت محاور عدة ذات تفصيلات تفي بمتطلبات البحث وتسهم في تحقيق أهدافه.

صدق الأداة: جرى التأكد من صدق أداة التحليل بعد عرضها على عدد من الخبراء والمتخصصين بمناهج البحث العلمي قبل تطبيقها، أجمعوا على صلاحية مفرداتها بعد إجراء التعديلات وبذلك اكتسبت صدقها الظاهري من الناحية البحثية.

الوسائل الأحصائية: احتسبت النسبة المئوية لعدد التكرارات المتحققة في نماذج العينة للوصول إلى النتائج الكمية للبحث.

تحليل النماذج ،(أنموذج رقم (1))

اسم النادي	سنة التأسيس	سنة العمل بالشعار الحالي	صورة الشعار
Corpus Christi Hooks	1968	2005	

سمات الشعارات: هذا الشعار من الشعارات المركبة لأنه مركب من عناصر كتابية وعناصر صورية ايقونية ، لكنه يشترك مع الشعارات الكتابية في أن عناصره في الأصل عناصر كتابية طرأ استبدال على أحرفها، لذا فالشعار في منطقة وسط بين الشعارات المركبة والشعارات الكتابية، والشعارات المركبة (The combination mark تعد من الشعارات التي يلجأ إليها المصمم لتعطيه خيارات متعددة الجوانب في إخراج بنية الشعار، فضلا عن صفة التنوع لاحتوائه على عنصري النص والصورة، وقد أضاف الاستبدال صفة (التنوع) بعد ظهور عنصرين صورين إيقونيين عن طريق الاستبدال. أما التأثير الذي أوجده العنصران الإيقونيان فهو تعزيز الجانب الاتصالي للشعار لمحاكاته عناصر في الطبيعة والجانب الجمالية عن طريق إثارة إيقاع جميل نتيجة التكرار، والشعار سهل القراءة ولاسيما إذا علمنا أن اسم النادي من الأسماء السهلة الحفظ لدى المتلقي.

الجوانب التعبيرية: إن عناصر بناء الشكل الكتابية موزعة جنبا إلى جنب وغير متداخلة لسهولة قراءتها، والعنصر الكتابي (Hooks) أعطاه المصمم موقع السيادة كي لا يشتت نظر المتلقي إلى مراكز بؤرية متعددة، اما السنارتان الايقونيتان فهما يعطيان تعابير واضحة المعنى لتقوي الجانب الوظيفي والجانب الاتصالي إذ لجأ المصمم لوضعهما في بنية الشعار. مرسلا رسالة بالغة الوضوح للمتلقي عن ماهية العلاقة بين الشعار والاستبدالين للحرفين بالسنارة، اذ أنشأ رابطة قوية عن طريق الاستعانة بلغة سهلة ألا وهو الشكل الأيقوني الواضح الدلالة لربط المتلقي بأجواء البحر وإطلالة النادي على خليج المكسيك في ولاية تكساس، وهذه الحقيقة تفسر اختيار المصمم ألوان البحر الباردة لهيكل الشعار برغم وجود القليل من الألوان الحمراء الحارة التي تضيف بعض التنوع اللوني وتكسر الجمود الذي يمكن أي يحصل فيما إذا اعتمدنا على تدرجات الألوان الزرقاء الباردة فقط، ولجوء المصمم إلى تكرار الاستبدال أتى عن طريق تأكيد الرسالة الوظيفية وإظهار الإثارة والإيقاع عن طريق التكرار لتقوية للجانب الجمالي .

أنموذج (2) شعارنادي :Lansing Lugnuts

اسم النادي	سنة التأسيس	سنة العمل بالشعار الحالي	صورة الشعار
Lansing Lugnuts	1955	1996	

سمات الشعارات :

إن الاستبدال الذي طرأ على الشعار غير تصنيف الشعار من الشعار كتابي إلى شعار مركب لكن ما زالت مميزات الشعار الكتابي ومميزات الشعار المركب تظهر في آن واحد، فوجود الشكل الإيقوني يضيف بعض التنوع على العناصر الكتابية ويحقق قوة الاتصال والتلقي اللحظي، وبما ان المصمم قد استحصل على الاسم القصير والسهل التذكر والواضح لهذه الأسماء فهذه الميزات تدفع المصمم إلى توظيفها كعناصر كتابية في الشعار .

الجوانب التعبيرية:

لجأ المصمم الى توزيع عناصر الشعار الكتابية ما خلا الشكل الصوري (المسمار اللولبي) لجأ الى توزيع بطريقة وضعها جنبا إلى جنب بدون ربطها أو وضعها فوق بعضها البعض كطبقات كي لا يؤثر في قراءتها وتوجه الفنان إلى عدم التكثيف في الترابط الأجزاء هي أحد الحلول لضمان سهولة التلقي لدى الجمهور، ويبدو التصميم في بنيته تقليديا وغير مميز لولا استعمال المصمم نوعا مميزا من الخطوط (Font) السميكة التي توحي بالخشونة وعدم الرقة ليناسب أجواء العمل للصناعات (الحديدية) المشتملة على القوة والأعمال الصعبة البعيدة عن الرقة والسلاسة في أداء العمل، ويبدو أن خيار البساطة وسهولة التلقي من الجمهور، هو خيار ضاغط على المصمم ، في هذا الشعار، أما العنوان الجانبي للكلمة (Lansing)، ذات اللون الأسود والتي وضعت في الجانب الأعلى الأيسر مستعينا بالكتلة السوداء (الظل)، أسفل المسمار اللولبي ليحافظ على توازنها داخل الشعار، والشكل الايقوني الذي يحل محل حرف (T) ويظهر بلون مغاير (الرمادي) للون الكلمة التي تحمل السيادة في الحجم واللون، فكان اللون الرمادي ضرورة يلجأ إليها المصمم لإظهار التنوع اللوني وكسر الجمود، وقد استعان المصمم بشكل إيقوني واضح الدلالة والتعبير. وقد أظهر بعض التفاصيل الوجه وأحاسيسه، وهذه الرسوم يلجأ إليها المصمم لتقوية الاتصال وزيادة أجواء المتعة في لغة التواصل مع الجمهور وهي غالبا (الأشكال الإيقونية الرسومية)، ما تقوي الجانب الديناميكي بين الشعار والجمهور. أما إمكانية الأضرار بقراءة العنصر الكتابي لوجود الشكل الإيقوني داخل الكلمة فتبدو معدومة نتيجة الخاصية الإنسانية في إمكانية قراءة النص بشكل إجمالي اعتمادا على قانون الامتلاء (Law of Pragnanz) لنظرية الجشطالت ويعني إن إدراك الكل سابق على إدراك الأجزاء، وهذا ما يحمل

المصمم على استثمار هذه الخاصية الإدراكية في انشاء بعض الحلول التصميمية وتوجيه العقل إلى ما يريده ومن ثم تحقيق المكاسب الوظيفية والجمالية.

نتائج البحث ومناقشتها

بعد أن أنهى الباحث عمليات التحليل توصل إلى النتائج الآتية:

1. إن دخول الاستبدال على الشعارات النصية باستبدال حرف أو أكثر بالشكل يغير تصنيف الشعار من شعار نصي إلى شعار مركب، الذي يصبح بعد الاستبدال متكونا من ناحية البنية الشكلية من عناصر كتابية وعناصر صورية كما في النماذج رقم (1) و(2) و(5). وبنسبة 60 % .
2. الشعارات المركبة (التي أصلا شعارات كتابية دخل الاستبدال عليها) تزداد سماتها قوة وثراء من خلال إعطائها سمات الشعارات الكتابية والشعارات المركبة في آن واحد كسهولة الفهم والتفسير، ويعتادها الزبون وتعطي صورة فريدة ومعبرة وتعطي تعبيرية وإيحائية وإثارة للانتباه كما في الشكل (1) ، (2) ، (5) وبنسبة 60 % .
3. الشعارات التي تحوي استبدال شكلي ، توضع عناصرها الكتابية البنائية جنبا إلى جنب، (وليست بهيئة طبقات أو مترابطة) كي لا يشوش على المتلقي عند قراءة العناصر الكتابية وكذلك لإظهار الاستبدال الشكلي بشكل واضح وبدون إرباك في إدراكه كما في النماذج (1) ، (2) وبنسبة 70 % .
4. العناصر الكتابية التي تحوي استبدالا شكليا لأحد حروفها تكون محققة لمركز السيادة . أو التميز نسبة إلى العناصر الكتابية الأخرى للشعار . كما في جميع النماذج .
5. تبقى إمكانية قراءة الشعار متيسرة حتى بعد دخول الاستبدال على بنية الشعار وتأتي تلك الإمكانية اعتمادا على قانون الامتلاء (Law of Pragnanz) في إدراك الشكل في نظرية الجشطالت الذي يمكن المتلقي من قراءة الشعار بشكل إجمالي .كما في النماذج جميعا.
6. يزيد الاستبدال من سهولة إدراك الشعار وسرعة التلقي بسبب الجانب الاتصالي الواضح للصورة الإيقونية التي تشير بصراحة إلى الشكل الذي يحاكي الواقع، ومن ثم تعزيز الجانب الاتصالي والوظيفي . كما في جميع النماذج.
7. الاستبدال الشكلي في تصميم الشعارات تسهم في تقوية الجانب الوظيفي من خلال الجانب التعبيري للصورة الإيقونية ومحاكاتها للواقع مما يسهم في السرعة التواصل بين الشعار والمتلقي . كما في جميع النماذج
8. الاستبدال الشكلي له تأثيرات جمالية من خلال التنوع الذي يطرأ على الشعار، فضلا عن التأثيرات الجمالية التي تنشأ من ظهور علاقات التي بين الشكل والعنصر الكتابي . كما في جميع النماذج.
9. الاستبدال الشكلي في شعارات الأندية الرياضية الأمريكية للبيسبول تنشأ الحرف و الشكل الإيقوني حصرا وليس العلامة التجريدية الرمزية بالحرف لما يحويه الشكل الإيقوني من جوانب تعبيرية تناسب الألعاب الرياضية مثل رسوم الشخوص المحببة (Mascots) والتي تثير جوانب حركية وتخاطب الجمهور، أو علامات صورية إيقونية سهلة التفسير تناسب أجواء الألعاب الرياضية ولا تقحم المتلقي في البحث عن تفسير معقد صعب التفسير. . كما النماذج جميعا .

10.في بعض الاستبدالات الشكلية للشعار، يلجأ المصمم إلى اختيار شكل إيقوني مشابه لمعنى الاسم، ليحقق به الاستبدال ، كما في (2) ، وبنسبة 40 % .

12- أما في البعض الآخر في الاستبدالات الشكلية للشعار، يعمد المصمم إلى إيجاد شكل إيقوني مشابه للمعنى الاسم وشكل الحرف من دون أن يلجأ إلى إحداث تغييرات على الشكل الإيقوني كما في النماذج (1) ، (3) ، (4) ، (5) وبنسبة 50 %

الاستنتاجات: بعد أن عرض الباحث النتائج يستنتج ما يأتي :

1. يراعي المصمم تحقيق السيادة أو التميز للعناصر الكتابية التي تحوي استبدال شكلي لإظهار الجانب الوظيفي والجمالي للشعار .
2. إن لجوء المصمم إلى قانون الامتلاء (Law of Pragnanz) في إدراك الشكل لنظرية الجشطالت تسهم في سهولة قراءة العناصر الكتابية في داخل بنية الشعارات التي تحوي استبدال شكلي.
3. إن الاستبدال الشكلي يسهم في سرعة التلقي اللحظي للشعار بسبب الإمكانية التعبيرية للصورة الإيقونية التي تشير بصراحة إلى الواقع بمحاكاة مباشرة ومن ثم تعزيز الجانب الاتصالي والوظيفي .
4. يحقق الاستبدال شكلي داخل العنصر الكتابي الجاذبية من خلال التنوع الذي يطرأ على العناصر الكتابية بوجود عنصر شكلي ، فضلا عن التأثيرات الجمالية التي تنشأ من ظهور علاقات بين الشكل والعنصر الكتابي .
5. إن الشكل الإيقوني المحاكي للواقع والمستبدل بالحرف ، يناسب شعارات الأندية الرياضة بسبب ما يثير من جوانب حركية وتخاطب مباشر الجمهور، و سهل التفسير والتلقي .

التوصيات

1. الاستعانة بمصممين أكاديميين ومتخصصين في تصميم شعارات المؤسسات والأندية الرياضية العراقية .
2. الإفادة من الإمكانية الاتصالية والجمالية التي يوفرها الاستبدال الشكلي للشعار وتطبيقها على الشعارات العراقية من وزارات وشركات وأندية وإفراد ...
3. استخدام النصوص الكتابية (Font) ذات بعد تعبيري يناسب فكرة الشعار ، وان لا يكتفي باستعمال خط جاهز وإنما إجراء تغييرات عليه بما يتناسب وموضوع الشعار .
4. مراعاة استعمال أشكال صورية إيقونية تشير مباشرة إلى موضوع الشعار وفكرته بشكل صريح مع الاهتمام بان تكون بأسلوب إخراجي مبسط ومختزل .
5. الإفادة من التطور التقني والعلمي قي تنفيذ الشعارات وباقي المنجزات التصميمية الطباعية وما يتمخض عنه من الدقة في التنفيذ والسلاسة في العمل .
6. ضرورة اهتمام المصممين لشعارات للأندية الرياضة بتوظيف رسوم الشخوص (Mascots) ضمن بنية الشعار ، لما يمثله من جوانب تعبيرية كشخصية محببة تثير جوانب حركية وتخاطب الجمهور.

المقترحات : تواصلا مع البحث الحالي ، يقترح الباحث الدراسة الاتية :

- دلالات اللون في الملصقات الانتخابية

References:

1. Ibn Manzoor, The Tongue of the Arabs, Dar Sadir, Beirut, 1994, Volume 11.
2. Ismail Shawky, Art and Design, Faculty of Education, Helwan University, Cairo, 1999, p. 90. About: Zaid Haider Khalid Farman, Evolution of structures. .3Amjad Qasem, from theories of learning Gestalt theory of learning, September 29, 2012, the site of scientific and educational prospects, the date of entry 10 am, 23/12/2016. : http: //al3loom.com/? p = 4810
3. Iyad Hussein Abdullah, the art of design in philosophy, theory and practice, House of Culture and Information, c3, Sharjah, 2008.
   Iman Abdel Hussein, Logos Designs as a Communication Message, Covers of the Cultural Affairs Series as a Model, Al-Aqlam Magazine, Second Issue, Fifty-first Year, May-August 2016.
4. Peru, Gestalt Theory, 5:47 PM Tuesday, February 22, 2011, Date of entry: 10 am 27/12/2016:.
5. .2Dina Mohammed Enad, the effectiveness of unity in the design of logos faculties of the University of Baghdad, research published in the Journal of the Academy, College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 54, 2010.
6. .Narrator, Nizar, principles of graphic design concepts and applications.
7. .Zakaria Ibrahim, The Structure Problem, Misr Printing House, Egypt, 1990 .
8. .5Bond is brilliantly remarkable. About
9. .6http://www.alsabaah.iq/ArticleShow.aspx?ID=125622
10. .7Formalism in Brand Design, Unpublished Master Thesis, College of Fine Arts, Baghdad University, 2015.
11. .8Tariq Habib Saeed, Research submitted to the Directorate General of Curricula, Ministry of Education, Iraq, 1998.
12. Alam El-Din Mahmoud, Journal, Planning for its production and stages of production, Arab Publishing and Distribution, Hospital Day Press, Cairo, 1980- Eid Merhi, a summary in the history of the Akkadian language and its rules, Publications of the Syrian General Book, Damascus, 2012.
13. 10. Al-Kinani, M. Globe: Intuition of Achievement in the Creative Structure between Science and Art, Unpublished PhD Thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2004.
14. Al-Makri, Mohammed, Form and Discourse Introduction to Virtual Analysis, Arab Cultural Center, Lebanon, 1991. On: Zaid Haidar Khalid Farman, The Development of Formal Structures in Brand Design, Unpublished Master Thesis, College of Fine Arts, Baghdad University, 2015.
15. 12. Mohammed bin Abi Bakr Abdul Qader Al-Razi, Mukhtar Al-Sahah, Dar Al-Resala, Kuwait, 1982.
16. Nassif Jassim Mohammed, in the design space, 2009, a previous source, p.
17. Nasif Jassim Mohammed, Gestalt Theory in Science and Art, College of Fine Arts, Design Department, Baghdad, 2009, pp. 4-5. Harry Elmerbans, History of Historical Writing, Egyptian General Book Organization, Cairo, 1987, p. 28.
18. Herbert Reed, Society and Art, Shabab Mohamed Press, p.

19. Waeli, Shaima Kamel inside, metaphor in the virtual image of commercial advertising, a doctoral thesis in the philosophy of printing design, Department of Design, College of Fine Arts, University of Baghdad, Baghdad, 2014, p. 8.
20. Tai, Nidal Mahzoul Mohammed, the significance of formal systems in the designs of logos Arab Airlines, unpublished message, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2006, p. 38.
21. Abdul Redha Bahia Dawood, The Role of Cognitive Processes in Reducing Brand Design, Academic Journal, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2001, p. 6
22. https://en.oxforddictionaries.com/definition/logo
23. LogoHilda Design Source, 2005, 23\12\2016: , http://www.logodesignsource.com/types.html
24. Basil ، 2010 /3/20 ، 10PM
:http://forum.ma3ali.net/showthread.php?t=706883
25. Dividfrieman , you get uor picture , june , 12,2006 in 1 PM 17.12.20016 :
26. ERIC ROBINSON , Logo Design , 3/8/2016 10 PM , ENTER 8PM 8/1/2017 :HTTPS://NODINX.COM/5-BASIC-TYPES-OF-LOGOS/
27. Heraldry of Fish: Notices of the Principal Families Bearing Fish in Their Arms, By Thomas Moule.
28. Hilda Morones , The 7 types of logos and how to use them , 21 \ 8 \ 2016 , Enter to link : 10 PM 21\12\2016 :https://99designs.com/blog/tips/types-of-logos/
29. http://documents.tips/documents/55cf88155034664618d4809.html
30. http://www.ironicsans.com/2006/06/you_got_your_picture_in_my_logo.html#comment-370
31. https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%86%D8%B8%D8%B1%D9%8A%D8%A9_%D8%AC%D8%B4%D8%B7%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%8A%D8%A9
32. kendall, D.G. (1984). "Shape Manifolds, Procrustean Metrics, and Complex Projective Spaces". *Bulletin of the London Mathematical Society* 16 (2): 81–121.
33. Taty Hinder, The 7 different types of logos for small to medium businesses, which one is right for yours?,MAR 25 2016, 10PM21\12\2016:https://99designs.com/blog/tips/types-of-logos/
34. www.andrewkeir.com/logotype-designopen_in_new

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/171-186

Formal Substitution in Logo Design

Hattem K. Lkan Hassan[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 94 - year 2019

Date of receipt: 12/12/2017…...Date of acceptance: 2/1/2018…..Date of publication: 15/12/2019

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

Abstract:

substitution is considered a method of meaning enrichment and is a formal substitution for the letter or the word inside the text, and it is an expression substitution that is a replacement of an element of a text with a formal or graphic element, and a substitution of a latter form by a previous vocalization, thus it results in a cohesive expression. Replacement inside the text happens through the existing relation between the word or the letter and the form within the phenomenon that is based on enhancing the meaning in a way that delimits the context. There are many studies and researches written about replacement, especially in the textual linguistics that focused on the literary and linguistic texts. Hence, the researcher found that this concept can be applied on design and its artistic structure that is formed of parts. Thus, the research is made into chapters, the first chapter determined the problem which is stated in the following question:

What is the role of the formal substitution in enhancing communication discourse in the logo design?

The research objective is (discovering formal substitution methods and what it achieves). The theoretical framework consists of three sections: the first one (the concept of substitution, substitution in Art). The second section (logo formal substitution, types of formal substitutions). The third section addressed (the logo design, types of logos). Two research models have been described and analyzed based on the analysis items that are drawn from the theoretical framework and the resulting indicators. Then the researcher presented the results and conclusions reached at including:

The formal substitution in the structure of the logos contributes in strengthening the functional side through the expressive aspect of the iconic picture and its simulation of the reality which would contribute in the speed of communication between the logo and the receiver as is the case in all the models. The researcher arranged the recommendations in the lights of the results of the research such as:

- The need for the Iraqi sport institutions to pay attention to design sport logos keeping pace with the scientific development in the design field and the logo in particular through hiring academic and specialized designers. The research ended with a list of relevant resources and an abstract in English.

[1] **Ministry of Education, ali128638@gmail.com**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/187-202

استراتيجية التفكير البصري وتطبيقاته في تدريس الفنون (التصوير الفوتوغرافي انموذجا)

نورا عبد الله علي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/5/12 ، تاريخ قبول النشر 2019/8/18 ، تاريخ النشر 2019/12/15

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

ملخص البحث

يهدف البحث الى

1- التعرف على المداخل التربوية المعاصرة في تدريس الفنون.

2- فاعلية استخدام استراتيجية التفكير البصري في مادة التصوير لطلبة المرحلة الاولى معهد الفنون الجميلة / الكاظمية المقدسة

تكون عينة البحث من طلبة المرحلة الاولى (معهد الفنون الجميلة/الكاظمية)المقدسة البالغ عددهم (30) طالباً تم توزيعهم على مجموعتين إحداهما تجريبية مكونة من (15) طالباً وأخرى ضابطة مكونة من نفس العدد من الطلاب، اعتمدهم الباحثة لإجراء الاختبار تم تصميم الاختبار لاستراتيجية التفكير البصري في مادة التصوير الفوتوغرافي تم تحقيق الصدق والثبات لأداة البحث ولإظهار النتائج البحث استخدمت الوسائل الاحصائية الملائمة اما اهم النتائج التي توصلت اليها الباحثة وهي تفوق المجموعة التجريبية التي درست على وفق استراتيجية التفكير البصري على المجموعة الضابطة مما اعطى مؤشر ايجابيا لأهمية هذه الاستراتيجية .

الكلمات المفتاحية، المداخل المعاصرة، استراتيجية التفكير البصري، تدريس الفنون.

المقدمة

إن التفكير البصري قدرة عقلية ترتبط بالجوانب البصرية والحسية للمتعلم فيحدث تناسق متبادل بين ما يراه من وصور وما يحدث من ربط ونتاج عقلي فالمتعلم عندما ينظر الى الصورة فانه يفكر تفكيرا بصريا لفهم الرسالة التي تتضمنها الصورة فيجمع بين الاشكال البصرية واللفظية لفهم أفضل ورؤية الموضوعات

فالتفكير البصري يستند على البحث التجريبي في طريقة التفكير لدى المتعلم ذلك بالتركيز على تنمية قدراتهم في ترجمة اللغة البصرية التي يحملها الشكل البصري وتطوير مهارات الاتصال ومهارات التفكير الإبداعي فضلا عن تطوير الادراك التي تتم عبر عملياتها تنمية الممارسة الجمالية، في ضوء ما سبق نجد ان

[1] معهد الفنون الجميلة / الكاظمية المقدسة، mahmoud_mahdi74@yahoo.com

الاهتمام بتنمية مهارات التفكير البصري اصبح ضرورة في ملحة في مجال التعليم لتخريج جيل يمتلك وعي جمالي وفني ، لذلك ارتاءت الباحثة التأسيس لمشكلة بحثها بالتساؤل الاتي :

ما فاعلية استراتيجية التفكير البصري في مادة التصوير الفوتوغرافي؟

وتتجلى اهمية البحث بالآتي

1- تنبثق أهمية تدريس الفنون من أهمية النتاجات التي تسعى لتحقيقها، كونها وسيلة حسية تمكن المتعلم من فهم بيئته فمن خلال دروس الفن يتعلم المتعلم طريقة التفكير العلمية وأساليب تطبيقها في ميادين الحياة المختلفة
2- أن هذه الدراسة محاولة للنهوض بواقع تدريس الفنون والتربية الجمالية من خلال المداخل التربوية الحديثة المواكبة للتطورات والتكنولوجيا.
3- مواكبة التطور ي العملية التعليمية باستخدام استراتيجيات جديدة في التعليم منها استراتيجية التفكير البصري
4- تنمية الرؤية البصرية والجانب الثقافي لدى المتعلم لإنتاج أعمال فنية تنوعه من خلال المداخل الفنية المعاصرة والتي تساعد في تطور الفكر والأداء لدى معلم ومتعلم الفن.

ويهدف البحث الحالي التعرف على المداخل التربوية المعاصرة في تدريس الفنون. وفاعلية استخدام استراتيجية التفكير البصري في مادة التصوير لطلبة المرحلة الاولى معهد الفنون الجميلة / الكاظمية المقدسة ولتحقيق هذا الهدف: وضعت الفرضية الصفرية الآتية – لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية وطلبة المجموعة الضابطة في اختبار التفكير البصري

اما حدود البحث فتضمنت الحد الموضوعي: المداخل التربوية المعاصرة في تدريس الفنون، استراتيجية التفكير البصري في مادة التصوير. لدى طلبة المرحلة الاولى معهد الفنون الجميلة / الكاظمية المقدسة للعام الدراسي 2018 – 2019.

مصطلحات البحث:

المداخل التربوية المعاصرة:

بعض الحركات لتطوير المناهج التي تختص بتعليم الفنون بشكل خاص والتي ترتكز على الأنشطة التعليمية الفنية ذات العلاقة بالفنون البصرية والتربية الجمالية والبيئية وتركز على مهارات المستويات العليا من التفكير (AL- Amri 2010,p28).

تعرفه الباحثة إجرائياً:

الممارسات التي تتعلق بتطوير وتحسين المناهج الفنية في مراحل التعليم المختلفة وطرق تعليم الفنون وفق الأسس المعاصرة التي نقلتها لنا خبرات وتجارب الدول المتقدمة التي تعنى بالفنون البصرية بهدف تحسين مدخلات وعمليات ومخرجات دروس التربية الفنية.

تدريس الفنون:

تشمل الفنون البصرية، كما حددتها الرابطة الوطنية للفنون الجميلة كالرسم والطباعة والتصوير

والنحت. الفنون الإعلامية بما في ذلك الأفلام والاتصالات الرسومية والرسوم المتحركة والتقنيات الناشئة. الفنون المعمارية والبيئية والصناعية مثل التصميم الحضري والداخلي والمنتج وتصميم المناظر الطبيعية الفنون الشعبية والأعمال الفنية مثل السيراميك، والأليـاف، والمجوهرات، والأعمال الخشبية، والورق" Attia 2008,p23 .

تعرفه الباحثة إجرائياً:

مقررات متنوعة تعد الدارسين بالمهارات والمعارف الضرورية في مجال التربية الفنية وتقسم إلى مقررات عملية ونظرية وفنية أي التربية من خلال الفن.

التفكير البصري:

هو مهارة المتعلم على تخيل فكرة أو معلومة باستخدام الصور بدل الحشو الذي نستخدمه في الاتصال مع الآخرين (Mileman 1993,p; 20).

تعرفه الباحثة إجرائياً:

منظومة إدراكية تترجم قدره المتعلم على قراءة الشكل البصري معتمدة على مثيرات بصرية فنية تعرض للمتعلم لاستخلاص المعلومات.

الإطار النظري

المبحث الأول: الفنون البصرية (التصوير الفوتوغرافي)

أن تدريس الفنون في المفهوم الحديث يركز على تقديم معارف ومفاهيم ومهارات متعلقة بالتعبير الفني من تشكيل خامات وتصميم الأشكال والمجسمات إضافة إلى استخدام وسائل التكنولوجيا الحديثة في الرسم والتصميم. هذا يسحبنا إلى أن تدريس الفنون يتطلب القائمين فيها إلى اكتساب الأسس العلمية للمعرفة ومتطلبات المهارات الفنية.

أن الفنون تختص عن بقية المواد التعليمية الأخرى بمفاهيم خاصة تنفرد بها كذلك بالطريقة التي تقدم بها هذه المفاهيم فدرس الفنون في الموقف التعليمي يقدم مفاهيم تساعد على تنمية المدركات الحسية التي تغني التفكير بمفاهيم تتكون من صيغ بصرية ومنها مادة التصوير الفوتوغرافي

ان كلمة التصوير الفوتوغرافي اشتقت من الكلمة اليونانية التي تعني الضوء وكلمة (graphein) اليونانية التي تعني الرسم وتم استخدامها للمرة الاولى في القرن التاسع عشر، وذلك تشكيل الصورة من خلال اعادتها عبر عدسة الكاميرا، فالتصوير الفوتوغرافي هو فن وعلم مختص بالتقاط منظر عن طريق مسح للضوء لأجسام معينة الكترونيا من خلال جهاز استشعار" فعملية انتاج المشهد بإعادة تمثيله بواسطة مؤثرات ضوئية فالأشعة التي تنعكس من الصورة تكون من مادة حساسة للضوء تعالج هذه المادة لإنتاج صورة جديدة وتسمى (التصوير الضوئي)"(Andy2009, p 42)

ان التعرف على الاجزاء الرئيسية في الة التصوير الفوتوغرافية وطرق التعامل معها هي اولى الخطوات الاساسية لعملية تصوير صورة بقالب جمالي وفني ، ومن العوامل المهمة التي تساعد في الوصول الى افضل تصوير هو (اختيار الزاوية المناسبة والعدسة والاضاءة الملائمة حسب موقع الصورة المراد التقاطه (ولكل نمط من انماط التصوير هناك معالجات فنية مختلفة حسب نوع التصوير وعلى المتعلم التعرف عليها

واختيار الانسب للمشهد المراد تصويره من خلال ما يمكن أن نطلق علية العين الفنية وتنمية ذائقتهم الفنية وتصوراتهم الذهنية وقدراتهم من خلال ممارسة الفنون البصرية وهذ يؤكد قول (هربرت ريد) في كتابه تربية الذوق الفني التوافق بين الحواس والعالم الخارجي إذ نصح بالاتي ،توظيف التخيل الذي يعد شكل من أشكال التعبير الفني -التعبير عن الأفكار والأحاسيس بدلا من كتابتها- تشجيع ما هو فردي بالمتعلم دون إغفال ارتباطه بجماعته" (AL-anian 2008,P30).

المبحث الثاني: المداخل التربوية المعاصرة

تتعدد المداخل المعاصرة التي تتعلق بالفنون والتربية الفنية وكيفية تدريسها وتطويرها والنهوض بها وتحسينها وفق المبادئ التطبيقية والنظرية ولا يمكن حصره جميعا إذ " تعمل (NASAD) الجمعية المهنية للتصميم، ومجلس الحرف الأمريكي (ACC) ورابطة كليات الفن والتصميم المستقلة (AICAD)، وجمعية المصممين الصناعيين في أمريكا (IDSA) في الحوار الوطني حول القضايا التعليمية مع التركيز بشكل خاص على الفن والتصميم والفنون والتعليم العالي". (AL-Amri 2010,p10) جميعا على تحريك دفة العملية التعليمية أي تعمل هذه التيارات على أفكار وممارسات تداولها مربو الفن لنشر التطلعات والتصورات التي تتعلق بالفنون ومناهجها وطرق تعليمها" فالمتعلم البصري يستطيع الحصول على معلومات اكثر من خلال الصور والرسوم بالمقارنة بالمعلومات التي تعتمد على اللفظ "
. Ghaidan 2018,P202

من هذا المنطلق تتجه تدريس الفنون المعاصر إلى الاهتمام بالبناء المعرفي والمهاري والاجتماعي للمتعلمين تبعاً لقدراتهم، مع تقديم حلول لمشكلاتهم الحياتية العملية والفنية تلك التي يواكبها المداخل المعاصرة في أساليب التعلم وطرق التدريس والوسائل والوسائط التعليمية التكنولوجية والخامات والأدوات والأنشطة الفنية. ومن المداخل المعاصرة: مدخل التقنيات والوسائط التكنولوجية في انتاج الفنون البصرية ومدخل التربية عن طريق المتحف والمعارض الفنية ومدخل: التفكير البصري ودوره في إثراء عملية تعليم الفنون

وستناول الباحثة مدخل استراتيجية التفكير البصري الذ ي يقصد به التفكير البصري منظومة الكفايات البصرية التي يمتلكها الأنسان بواسطة الرؤية وفي نفس الوقت عن طريق دمج وتكامل الخبرات الحسية الأخرى وتطوير هذه الكفايات يعتبر من أساسيات التعلم الإنساني وعندما يتم التطوير فان الفرد المثقف بصريا يمكنه تمييز وتفسير الأحداث والرموز البصرية والعناصر والتي يقابلها يوميا في بيئته الطبيعية أو من صنع البشر ومن خلال الاستخدام لهذه الكفايات يمكننا أن نتصل وبكفاءة مع بعضنا البعض. فيرصد الرؤى المحيطة بالصور ومعانيها ودلالاتها وتأثيراتها وكيفية النظر اليها كرمز ووسيلة تواصل للمعرفة لأنها محصلة كل التفاعلات التي تحيط بالفرد والتي تنتقل إليه عبر الأجيال المتعاقبة من خلال مجالات متنوعة أهمها التعليم بقنواته المقصودة وغير المقصودة وأيديولوجية المجتمع وفلسفة الحياة كما تعد مؤشر الذوق الفني والنقد الفني "(Al-Fadhli 2001.P23) ومعلم الفن المثقف بصريا يمكنه تمييز العناصر والرموز البصرية التي يقابلها في حياته اليومية إذ لابد أن يكون قادرا على استخلاص معاني ما يراه وقادرا على توصيل المعنى للأخرين من خلال الصور التي يستقبلها يوميا

أن الإطار الدلالي والثقافي يلعب دورا وسيط وفاعل في استقبال وفهم الرسالة والتواصل ويشمل الفنون

والمعارف والعادات والأخلاق التي يكتسبها الفرد بوصفه عضو في المجتمع، فقراءة الصورة الفنية هي تفكير من خلال الصورة باعتباره محاولة للفهم من خلال الحواس كافة وان التفكير بواسطة الصورة يعتمد على المعرفة العقلية والحسية حيث تتفاعل هذه القوى للإدراك مكونات العناصر والأشكال والرموز في علاقات تؤثر في بعضها لتكون مدركا مفهوما نتيجة التفاعل بين تلك المكونات. ومن نظريات التفكير الصوري نظرية (نموذج الشفرة الثلاثية) "وهي نظرية ثلاثية الأبعاد اقترحها العالم (أحسن) وجوهرها أن الأفكار تنشط في العالم الواقعي الصوري فتعمل الروابط التي تنتج من الفكرة على توليد معنى فكل فكرة مكون ثلاثي (صورة –استجابة –معنى)"(Abdul Hamid 2005,p167)

أن الرسومات والصورة البصرية تولد رؤية عميقة في الإبداع ساعية إلى احتضان الأفكار الجديدة وابتكار الحلول. إذ يوجد لكل فكر في أذهاننا تصور بصري. يعطي ثماره في تنمية سلوك المتعلم وتوجيهه جماليا وفنياً وبغية الحصول على قدرات إبداعية في تناول الموضوعات الفنية، أن السعي لتكامل المتعلم من جميع جوانبه هو الهدف لكي يرى وينفذ ويمارس، إضافة على رفع درجة التذوق الجمالي لدى المتعلم الجديد للفن ومساعدته على فهم الموضوعات التربية الفنية المختلفة واستيعابها وتطبيقها بشكل متداخل ومترابط.

اجراءات البحث

مجتمع البحث

يقصد بالمجتمع، المجموعة الكلية ذات العناصر التي تسعى الباحثة إلى تعميم النتائج (ذات العلاقة بالمشكلة) عليها ويتكون مجتمع البحث من طلاب المرحلة الاولى معهد الفنون الجميلة / الكاظمية المقدسة، (الدراسة الصباحية) للعام الدراسي 2018 – 2019.

التصميم التجريبي

اعتمدت الباحثة التصميم التجريبي ذو الضبط المحكم، المعروف باسم تصميم المجموعة الضابطة العشوائية الاختيار ذات الاختبار القبلي والبعدي، فقد وجدت الباحثة أن التصميم التجريبي المشار إليه هو التصميم الأنسب، كما موضح في مخطط (1).

مخطط (1)

التصميم التجريبي ومتغيرات التجربة

المجموعات	الاختبار القبلي	المتغير المستقل	الاختبار البعدي	المتغير التابع
التجريبية	ختبار تحصيلي	استراتيجية التفكير البصري	ختبار تحصيلي	لفرق في الاختبار البعدي
الضابطة	ختبار تحصيلي	لطريقة الاعتيادية	ختبار تحصيلي	

عينة البحث:

اختيرت عينة البحث من معهد الفنون الجميلة (المرحلة الاولى) وذلك لتجانس طلاب معهد الفنون الجميلة / الكاظمية المقدسة من حيث المستوى الاقتصادي والاجتماعي واختير (30) طالباً بالطريقة العشوائية ليمثل عينة البحث الحالي موزعين على شعبتين دراسيتين، تم توزيعهم على مجموعتين إحداهما تجريبية مكونة من (15) طالباً وأخرى ضابطة مكونة من نفس العدد من الطلاب، وتم إجراء التكافؤ بين المجموعتين (التجريبية والضابطة) في متغيرات (العمر الزمني، الذكاء).

مراحل إعداد الخطط التدريسية باستراتيجية التفكير البصري:

وضعت الباحثة خطة تدريسية وفق نظرية نموذج الشفرة الثلاثية في درس التصوير الفوتوغرافي

1-بداية الدرس. 2- عرض الصور. 3-الاستجابة الحسية (الرد على أسئلة واستفسارات الطلاب). 4- انتهاء الدرس. 5- المعنى (خلاصة الموضوع) ملحق (1)

الدراسة الاستطلاعية:

بهدف الوقوف على حاجات ومتطلبات الطلاب في مادة التصوير الفوتوغرافي، لذلك قامت الباحثة بتوجيه مجموعة من الأسئلة الاستطلاعية إلى (40) طالباً من اللذين لم يشتركوا بالتجربة من معاهد للفنون بهدف الوقوف على مدى امتلاكهم لهذه المهارات، إذ تضمنت الاستبانة الاستطلاعية الأسئلة الآتية:

1- ما هي الصعوبات التي تواجهك في مادة التصوير الفوتوغرافي؟
2- ما هي مقترحاتكم لتطوير مادة التصوير الفوتوغرافي؟

تحديد خصائص الفئة المستهدفة:

تنظيم المادة: قامت الباحثة بتصميم (5) خطط تدريسية كل خطة منها تشمل على وفق نظرية نموذج الشفرة الثلاثية في درس التصوير الفوتوغرافي.

إجراءات تطبيق الخطط التدريسية لأسلوب التفكير البصري:

تحديد الأهداف التعليمية وصياغتها سلوكياً:

الأهداف السلوكية:

تم تحويل الأهداف التعليمية المحددة لكل خطة تدريس إلى أهداف سلوكية قابلة للملاحظة والقياس وتقويم نتائج التدريس، تم مراعاة صياغتها على وفق مكونات الهدف السلوكي واستناداً إلى تصنيف بلوم لمستوياته الثلاثة الأولى (المعرفة، الفهم، التطبيق)، تضمنت الخطة التدريبية الأولى (3) أهداف سلوكية بينما تضمنت الثانية (3) أهداف.

أداة البحث: أعدت الباحثة اختبار التفكير البصري في مادة التصوير الفوتوغرافي على وفق الخطوات الآتية:-

حديد الهدف من الاختبار: قياس قدرة الطلبة (عينة البحث) على فهم الشكل البصري وتحويله إلى لغة لفظية.- تحديد مهارات التفكير البصري حددت مكونات نظرية (نموذج الشفرة الثلاثية) - التعرف على الصورة ووصفها - تحليل الصورة- انتاج المعنى . حيث صيغ الاختبار من نوع الاختبارات الموضوعية ذات

الاختيار المتعدد تكون من (20) فقرة ملحق (2)

صدق الاختبار:

استخدمت الباحثة الصدق الظاهري وصدق الاتساق الداخلي، وكما يلي

-الصدق الظاهري: عرضت الباحثة الاداة (اختبار التفكير البصري) على عدد من المختصين [*] وحددت الباحثة نسبة الاتفاق على أجزاء الاختبار فكانت النسبة (85 %)

-صدق الاتساق :طبقت الباحثة الاداة على عينة استطلاعية مكونة من (30) طالباً من طلبة المرحلة الاولى من معهد الفنون الجميلة للبنين /الكرخ1 واكتفت بتقدير ارتباطات كل مهارة من مهارات التفكير البصري وبذلك تكون الباحثة قد تحققت من صدق الاتساق الداخلي واصبح الاختبار صالح لقياس ما وضع لأجله.

ثبات الاختبار: استخدمت الباحثة طريقة إعادة الاختبار. وبعد ذلك استعملت معادلة بيرسون لإيجاد معامل الارتباط. ووجد أن معامل الثبات (0,88) وهو معامل ثبات عالٍ بالنسبة إلى الاختبارات غير المقننة.

اجراء التجربة : ان مادة التصوير الفوتوغرافي هي من منهج معاهد الفنون الجميلة / المرحلة الاولى . وقد قامت الباحثة بتدريس مادة التصوير الفوتوغرافي لطلبة المرحلة الاولى والذين خصصوا كمجتمع وعينة البحث

الوسائل الإحصائية

استخدمت الباحثة مجموعة من الوسائل الإحصائية لمعالجة البيانات وهي:

1- معامل ارتباط بيرسون Person لإيجاد معامل الثبات للمقياس.
2- معادلة سبيرمان- براون Sperman – Brown لتصحيح معامل الثبات.
3- الاختبار التائي T- Test لعينتين مستقلتين لحساب القوة التميزية للفقرات.
4- مربع كاي $(X)^2$ للتعرف على الفقرات التي اتفق عليها الخبراء، ولإجراء التكافؤ في متغير المستوى التعليمي للوالدين، ومتغير الذكاء.
5- اختبار مان- وتني (Man- Whiteny U test) لإجراء التكافؤ بين المجموعتين في متغيري استراتيجية التفكير البصري والتصوير الفوتوغرافي.

عرض نتائج البحث وتفسيرها:

للتحقق من صحة الفرضية الأولى استعملت (الباحثة) اختبار (مان وتني) نوع العينتين المترابطتين للتعرف على الفروق المعنوية بينهما والمتعلق بالتفكير البصري لعينة البحث التجريبية في تمثيل متطلبات الاختبار التفكير البصري بعد دراستهم لمحتوى الخطط التدريسية النموذجية. إذ تم ترتيب درجات المجموعتين وكأنها مجموعة واحدة، فأعطيت الرتبة (1) لأصغر درجة وهكذا صعوداً لأكبر درجة ثم حسبت قيمة مان وتني في الحالتين، إذ أخذت القيمة الصغرى البالغة (26) وتمت مقارنتها بالقيمة الجدولية عند مستوى

[*] أ .م .د فاطمة لطيف عبد الله – تربية فنية –كلية الفنون الجميلة –بابل
أ. د. عباس جاسم حمود –التصميم الطباعي –كلية الفنون الجميلة –بابل
أ. د منير فخري الحديثي –كلية التقنية – بغداد
أ.د. خالد احمد– قياس وتقويم – كلية التربية ابن رشد

دلالة (0.05) في اختبار ذي النهايتين والبالغة (56) فوجد أن القيمة الحسابية أقل من القيمة الجدولية، لذا ترفض الفرضية الصفرية عند مستوى دلالة (0.05)، أي أن هنالك فروقاً بين المجموعتين في درجات استراتيجية التفكير البصري ككل ولصالح المجموعة التجريبية

عرض النتائج:

أظهرت النتائج التي عرضت تفوق المجموعة التجريبية التي درست على وفق التفكير البصري وذلك للأسباب التالية:

1- ايجاد توازنات بصرية في الشكل واللون من خلال استخدام استراتيجية التفكير البصري التي ساعدت المتعلم على التعلم الفعال عن طريق وصول المعلومات بصورة أسرع وبتفاعل الحواس في التعلم.

2- ان استراتيجية التفكير البصري مكنت المتعلم في مادة التصوير الفوتوغرافي على تحسين القدرة على التخطيط والتنفيذ وتحليل المعلومات وترتيب العناصر داخل الخطاب البصري التصويري اي انشأت علاقة بين الشكل البصري والمتعلم

3- ساعدت على توافر بيئة تعليمية للمتعلم من اجل الحصول على المعلومة من خلال فاعلية استراتيجية التفكير البصري اذ اتاحت الفرصة للمتعلم في تنمية مهارات التفكير البصري بتوفير العديد من التطبيقات البصرية. لتحقيق أفضل تعلم من خلال زيادة القدرة على التفكير البصري بطريقة أفضل.

الاستنتاجات:

1. هناك علاقة طردية بين استراتيجية التفكير البصري ومادة التصوير الفوتوغرافي عند طلبة المرحلة الاولى معهد الفنون الجميلة
2. يتبين من خلال اجابات طلبة معهد الفنون الجميلة على اختبار استراتيجية التفكير اهميتها في إمكانية تطبيق استراتيجية التفكير البصري في تدريس المواد الفنية الاخرى.
3. ان تدريب الطلبة على التفكير البصري واستراتيجياته تسهم في بناء التصورات الذهنية وتشكيل الصور التي تولد طابع جمالي لبنية الصورة والعمل الفني الذي ينتجه الطالب في مادة التصوير الفوتوغرافي.

التوصيات:

1-التركيز على الاستراتيجيات الحديثة في التدريس والتي لها دور في تطوير العملية التعليمية.

2-تضمين مناهج للدورات التأهيلية والتطويرية للمدرسين للاستراتيجيات الحديثة والأساليب التدريسية المتطورة.

References:

1. Abdul Hamid, Shaker (2005) Age of the pros and cons, Knowledge World Series, No. 311 National Council for Culture and Arts, Kuwait.
2. AL-Amri, m Art Education.(2009) Paper presented at the International, Oman,14-17 December
3. Al-Fadhli, Zaki Latif (2001), Visual Thinking Strategies, University Book House, UAE
4. Anani, Hanan Abdul Hamid (2008) educational psychology. 4th floor, Safaa Publishing & Distribution House, Amman.
5. Andy Grundberg, Helmut Gernsheim, (2009).Naomi Rosenblum and others, "History of photography " art Education
6. Attia, Mohsen Ali (2018). Modern strategy in effective teaching. Al Safa Publishing House, Amman.
7. Ghaidan, Mohammed Abdullah. The innovations of education and its relationship to visual thinking among students of art education. Alacademy Journal, Issue 89, 2018.
8. Mileman M. Shan, (1993)The world wide web: New Technologies in art Education ,

ملحق (1)أنموذج خطة تدريسية يومية للمجموعة التجريبية التي تدرس على وفق مدخل (التفكير البصري)

معهد الفنون الجميلة – الكاظمية المقدسة المرحلة: الأولى الزمن: المادة: التصوير الفوتوغرافي اليوم والتاريخ:

الهدف العام	تنمية قدرة الطلبة على التعرف التصوير الفوتوغرافي (التصوير الضوئي وأجزائه
الهدف الخاص	التعرف على أجزاء آلة التصوير التعرف على عدسات آلة التصوير قدرة الربط بين عناصر التكوين في عملية التصوير
الهدف السلوكي	يستطيع الطالب في نهاية الدرس أن: يتعرف على أنواع الكاميرات يميز بين الأجزاء آلة التصوير الرئيسية والأجزاء غير الأساسية في آلة التصوير يتعرف إلى عناصر التكوين في التصوير الفوتوغرافي يميز بين أنواع العدسات في التصوير الفوتوغرافي يصنف الصور حسب عناصر التكوين يميز بين ناصر وأسس التكوين يربط بين الصورة ونوع العدسة المستخدمة بالتصوير
طريقة التدريس	استراتيجية التفكير البصري
الوسائل التعليمية	عينات من أنواع الكاميرات والعدسات المستخدمة في التصوير
بداية المحاضرة	طلب من الطلبة التأمل وفحص الشكل المعروض أمامهم (آلة التصوير) وان يتفكروا في عملها وإخراج الصورة، والمساهمة بالملاحظات والاستماع لهم بعد التأمل بالأنواع المعروضة أمام الطلبة اعرض عليهم السؤال الاتي: ما الذي تجده من أجزاء أساسية في آلة التصوير التي أمامك وعندما يبدأ الطلبة بعرض ملاحظاتهم ومن خلال المناقشة اطرح عليهم السؤال التالي: ماهي الأجزاء الثانوية في آلة التصوير وبعد إجابة الطلبة
عرض الدرس	اركز على اختلاف الإجابات وتدوينها وأوضح للطلبة من خلال السبورة الفرق بين الأجزاء الرئيسية والأجزاء الثانوية في الالة ثم ابدأ بتفاصيل وذكر أنواع العدسات واستخدام كل نوع من الأنواع مع عرض صور لأنواعه العدسات والتقاط الصور ثم اعرض بعض الأنواع من الصور واسألهم عن نوع العدسة التي التقطت هذا الشكل وبعد إجابة الطلبة ندخل في موضوع التكوين وعناصره لإخراج صورة تحمل معنى واعرض على الطلبة صور واطرح عليه السؤال الاتي : ماذا ترى من عناصر في هذا التكوين لذي أمامك ومن خلال إجابات الطلبة المختلفة أوضح لهم أن اختلاف الإجابات يؤكد على نمط معين من التفكير وابدأ ملاحظاتهم وترتيب معلوماتهم من خلال التفكير بالصورة التي يرونها لمعرفة وفهم الفنون البصرية. م ابدأ بتفصيل الإجابات وتدوينها وربطها بالتكوين وعناصره مع ذكر امثله من خلال الصور اعرض على الطلبة عدد من الصور الفوتوغرافية واطلب منهم التفكر بما يرونه أمامهم واستخلاص النتائج من الموضوع واطلب من الطلبة أن يكثروا من الاطلاع على أنواع التصوير و
انتهاء الدرس لخلاصة	اطلب من الطلبة: توضيح العلاقة بين عناصر التكوين إعطاء معلومات خارجية عن التصوير وعن تجاربهم في التصوير

ملحق (2)اختبار التفكير البصري

1- **تتكون آلة التصوير من أجزاء رئيسية لابد من تو افرها في كل آلة للتصوير الفوتوغرافي ومن الأجزاء الرئيسية**

أ- مقياس لقوة الضوء ب- العدسة ج- جهاز التوقيت الذاتي

2- **هناك جزء مهم يقوم مقام الستارة لتحديد الضوء الداخلة إلى الفلم الحساس**

أ- محدد النظر ب- مقدر المسافة ج- الغالق

3- **أن إمكانية الحصول على تفاصيل حادة في مساحة كبيرة أمام وخلف الجسم المراد تصويره يسمى بـ**

أ- فتحة الديافرام ب- البعد البؤري ج- عمق الميدان

4- **إذ كان البعد البؤري يدخل في نطاق رؤية العدسة لا يتجاوز نطاق الرؤية مترين في منتصف الحائط فإننا نستخدم عدسة**

أ- بعدها البوري طويل جداً ب- بعدها البؤري متوسط ج- بعدها البؤري قصير

5- **الكامرة التي أمامك تمثل كامرة من نوع**

أ- آلة تصوير ذات العدسة الواحدة

ب- آلة تصوير المنفاخ

ج- آلة التصوير العاكسة

6- **اختر احدى آلات التصوير المناسبة للهواة والمحترفين والباحثين**

أ

ب

ج

7- **يستخدم هذا النوع من العدسات لتصوير**

أ– الأشياء الدقيقة والصغيرة ب- المباني والتصوير الداخلي ج- المناسبات والأحداث اليومية

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

8- المنظر الذي أمامك التقط باي نوع من العدسات؟

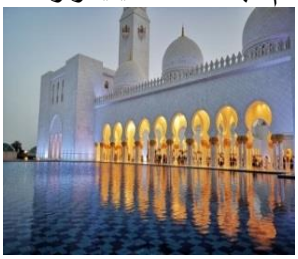
أ- العدسة المتوسطة البعد ب- العدسة القصيرة البعد ج- العدسة متغيرة البعد

9- الصورة التي أمامك التقطت بعدسة من النوع

أ- عدسة الماكرو ب- عدسة عين السمكة ج- عدسة البرايم

10- اي الصور التي أمامك تستخدم فيها عدسة التيليفوتو ؟

أ



ب

ج

11- أي عناصر التكوين في التصوير الفوتوغرافي يتحقق في الصورة التي أمامك؟

أ – التوازن ب- الإيقاع ج- التباين

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

12- يمثل الكتلة التي أمامك غي الصورة

أ– كتلة ضوئية ب- كتلة لونية ج – كتلة مادية

13- أي عناصر التكوين في التصوير الفوتوغرافي يتحقق في الصورة التي أمامك؟

أ- تغويش الخلفية ب- التأطير ج- الاهتمام بالتفاصيل

14- الصورة التي أمامك التقطت بعدسة من نوع

أ- العدسة بعدها البؤري متوسطة ب- العدسة المقربة ج- العدسة المنفرجة

15- الصورة التي أمامك التقطت بعدسة نوع

أ- عدسة الزاوية العريضة ب- عدسة الزاوية المنفرجة ج- عدسة الزاوية المتغيرة

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

16- من عناصر التكوين في هذه الصورة

أ- توازن متماثل ب- توازن ير متماثل ج- الإيقاع

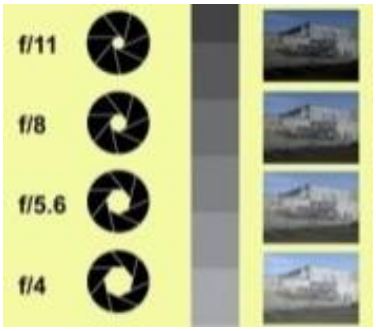
أكمل العبارات الآتية

17- يسمى هذا النوع من اللات التصوير ب_____

18- **يتميز هذا النوع من آلة التصوير بوجود منفاخ من مادة لا ينفذ منها الضوء ويطلق على هذا النوع من الآن التصوير ب _____**

19- التكوين الجيد للصورة له عدة قواعد مرنة يجب التعامل معها بما يبرز رؤية المصور الإبداعية ويدعم القيمة الجمالية للصورة فما هي القاعدة المتحققة في هذه الصورة _____

20- الشكل الذي امامك هو عبارة عن صفائح رقيقة متداخلة بعضها البعض وظيفتها تحديد اتساع الفتحة التي تمر منها الاشعة الى طبقة الحساسة يطلق عليها باسم _____



21-

ملحق (3) الأجوبة الصحيحة لاختبار التفكير البصري

لفقرة	الإجابة	الفقرة	الإجابة
	ب	11	ج
	ج	12	أ
	أ	13	ب
	أ	14	أ
	أ	15	أ
	ج	16	ب
	ب	17	صندوق
	ب	18	منفاخ
	أ	19	نقطة جذب
	أ	20	الحدقة

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/187-202

The strategy of visual thinking and its applications in teaching arts (photography model)

Noora Abdulla Ali[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 94 - year 2019

Date of receipt: 12/5/2019…....Date of acceptance: 18/8/2019….....Date of publication: 15/12/2019

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

Abstract:

The study aims at:

1- Identifying the contemporary educational approaches in teaching arts.
2- The effectiveness of using the visual thinking strategy in photography subject for the first year students in the institute of fine arts/Holy city of Kadhimiyah.

The study sample is made of (30) first year students (in the institute of fine arts/in Holy city of Kadhimiyah) distributed into two groups, an experimental group made of (15) students and a control group having the same number of students in order to conduct the test. The test for the visual thinking strategy in the subject of photography has been designed and the validity and reliability for the research tool have been verified. In order to demonstrate the results of the research, the suitable statistical means have been used. The most important results reached at is that the experimental group which studied according to the visual thinking strategy surpassed the control group which presented a positive indicator for the importance of this strategy.

Key words: Contemporary Approaches, Visual Arts, Art Teaching

[1] Institute of Fine Arts، Directorate of Education of Baghdad، mahmoud_mahdi74@yahoo.com.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/203-220

المرجعيات البيئية في رسوم إسماعيل الشيخلي

محمد مشعل حبيب[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/6/12 ، تاريخ قبول النشر 2019/7/28 ، تاريخ النشر 2019/12/15

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

ملخص البحث

تعتبر المرجعيات البيئية والمتمثلة بالضواغط الفكرية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والدينية عوامل مؤسسة للمنجز الفني، وتأتي أهميتها بتعددها وتفرعها الى ضواغط طبيعية ونفسية تؤثر في تعدد وتنوع وتباين الأساليب الفنية والادائية وهي في هذا تحدد توجهات الفنان والرؤى الفنية الإبداعية يستدعيها عن طريق الرموز والاشارات الدلالية على السطح البصري، ذلك لان الفكر المجتمعي يحتل في الفن عامة والتشكيل منه خاصة موقع مؤثر أدى الى تكوين معطيات جديدة يستعيرها الفنان بصيغ فنية حديثة .

يعنى هذا البحث في دراسة المرجعيات البيئة في رسوم الفنان إسماعيل الشيخلي ذلك لان الخزين الفكري الهائل في ذهن الفنان العراقي بصورة عامة يتمظهر بصورة ذهنية تتمثل بالعوامل الاجتماعية والفكرية والنفسية والتاريخية وتعمل على بلورة انتاجه و محددة عن طريقها هويته الثقافية النابعة من عمق هذا الواقع ، لذلك فان موضوع تنوع المرجعيات الفكرية والاجتماعية المؤثرة في طبيعة المنجزات الإبداعية المقدمة ، على صعيد الشكل المضمون .. يحتاج الى دراسة، من هنا جاء موضوع البحث الموسوم ب (المرجعيات البيئية في رسوم إسماعيل الشيخلي).

(الكلمات المفتاحية : المرجعيات ،البيئية ،إسماعيل الشيخلي)

المقدمة

منذ ان وعى الانسان ان رسوم الحيوانات في الكهوف تجعله يسيطر عليها بدأ مفهوم البيئة وعلاقتها بالإنسان تظهر جليا فأخذت انعكاسات البيئة بالتمظهر في رسوم الانسان الأولى أذ اخذت المؤثرات الاجتماعية والدينية تأخذ حيزاً كبيراً عند الانسان. وبما ان الفن أصبح نشاطاً اجتماعياً ساهم بشكل حيوي في محاولات الانسان التعبير عن خبراته وانفعالاته (Al-saadi ، مجلة جامعة بابل ، مجلد 23 ،عدد3،p 1426)

أذ استطاع الفنان ان يجسد انطباعاته الفكرية عن البيئة وما يحيط به . وسرعان ما اخذت هذه النظم البيئية (الاجتماعية والدينية والثقافية) ان تجد استقرارها في الاعمال الفنية بوصفها ضرورة ملحة في بنية الفكر ، الامر الذي اكسبها ترسخاً وثباتاً وبدأت تتحرك كموروث حضاري عبر لأجيال (sahib،2007،7p)،لذا فان الفن ليس ممارسة مجردة للذوق الجميل وليس رسماً لأشكال تبعث رؤيتها السرور في أوصالنا ،والألوان

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، mohammadmishaal@yahoo.com

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تعرض لنا في مجموعات اخاذة تجلب الانظار ،ليس العمل الفني زينة أو زخرفا للحياة انه ابعد الاشياء عن ذلك انه تعبير عن حقيقة الحياة ومعناها (Alwan ،2011،2p)الجمالي ساعد في البحث عن الهوية المحلية الناتجة عن انعكاسات المورث الاجتماعي ضمن سياقات مختلفة من تنوع تلك البيئات لتؤسس خطاً جديداً في حركة الفن المعاصر العراقي ، لقد كان لموضوعات الفنانين العراقيين الارتباط القوي بالتراث الاجتماعي لبيئتهم فكان للأسطورة والحكاية وفلكلور المدينة والبيئة المحلية هو البحث عن هوية افتراضية .

وهكذا فان البيئة العراقية المتمثلة بمفردات (التراث والقصص والحكاية الشعبية) محملة باشتراطات خطابات فنية وفكرية الخاصة، التي حاولت تأسيس توجهات فنية عامة تتسع لعمل أجيال فنية بكاملها.

لقد أصبحت العلاقة بين الفن والبيئة علاقة جدلية تؤكد ارتباط موقف الفنان من المكان الذي يعيش به ،إذ ان علاقة الفنان بالبيئة تؤثر في العمل الفني أذ تشكل جانبا مهما في التعرف على المورث الاجتماعي (waead ،2017،3p).

ان الفنان العراقي المعاصر لم يغادر مرجعياته المحلية و جذوره أذ تتميز تلك المفردات البيئية في الحكاية الشعبية في رسوم الكثير من الفنانين العراقيين المعاصرين واضحة في أعمالهم ، ولما شكلته البيئة من حضور وغنى في (المفردات والمفاهيم والاشكال والحكاية والقصص والوظائف)فان تلك المرجعيات شكلت مرجعاً مهماً انتهل منه الفنانون العراقيون اشكالاً كونت لاحقا موضوعاتهم التي تميزت بها تجاربهم الفنية.

والفنان إسماعيل الشيخلي واحد من الفنانين الذين شكل المرجعيات الاجتماعي ضاغطاً مهماً في بناء المنظومة الشكلية والمعرفية لأعماله الفنية التي امتلكت خصوصيتها تبعاً لطبيعة تلك المرجعيات والبيئات الاجتماعية التي نشا فيها بحيث تناولها لونياً وشكلياً ، وهي مضامين مأخوذة في الاساس من الواقع الماضي او الحاضر ، وفي سياق خيالي واضح .

و قد نشأت مشكلة البحث الحالي في الاجابة عن التساؤل الآتي:-

1- هل شكلت المرجعيات البيئية اثر واضح في رسوم إسماعيل الشيخلي؟

2-كيف أسست المرجعيات البيئية لأسلوب متخصص ومتفرد في اعمال الفنان إسماعيل الشيخلي؟

أهمية البحث

تفيد الدراسة الباحثين والدارسين والمهتمين في مجال الدراسات الفنية والتاريخية، كما يفيد البحث الحالي الطلبة والفنانين المهتمين بدراسة الفن التشكيلي وفق الأطر الجمالية .

هدف البحث

يهدف البحث الى التعرف على المرجعيات البيئية الضاغطة في تأسيس الأنظمة الشكلية في اعمال إسماعيل الشيخلي.

حدود البحث

ا-الحدود الموضوعية: المرجعيات البيئية وأثرها في رسوم إسماعيل الشيخلي.

ب_الحدود الزمانية: 1954_1999

ج_الحدود المكانية: العراق

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تعريف المصطلحات: (المـرجـع)

لغوياً :

(رجَعَ /رجَّعَ في يُرجِّع ، ترجيعًا ، فهو مُرجِّع ، والمفعول مُرجَّعٌ -للمتعدِّي)(ibn manzour، ج8 ،114p)

جمع : مَرَاجِعُ)مَرْجِعُهُ مِنْ أذ أَتَى :- : عَوْدَتُهُ ، مَآلُهُ ، مَرَدُّهُ. ((إِلَى اللهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ)) المائدة آية 105 وفي التنزيل (**إِنَّ إِلَى رَبِّكَ الرُّجْعَى**) (سورة العلق،اية 8)

والفعل رجع : وتعني العود إلى مكان البدء ، ورجوعاً : العود . ورجعى ومرجعاً ، والمرجع : مصدر على وزن فعلى ، أي الرجوع إلى أمر الله في الشرائع والأحكام والمعاملات ؛ كما في قوله تعالى : { له الحكم واليه ترجعون } (سورة القصص الآية 88) . وراجع الشيء : رجع إليه ، والرجوع تعني العودة كما في قوله تعالى { أنه على رجعه لقادر } (سورة الطارق ، آية 7) أي إعادة الشيء إلى أصله الأول.

اصطلاحاً

هو البيئة الاستعارية التي تعود اليها جميع محمولات الشكل والرمز وإعادة انتاجها بشكل يتناسب مع طبيعة الخطاب البصري والذي يشكل الأساس الموضوعي والبنائي للمنتج الفني .

التعريف الاجرائي للمرجع

هي عملية استلهام للبنى الشكلية والفكرية التي تجمع بين ادراك الاشكال حسياً وبين الأنشطة الاجتماعية في كل مجتمع والتي يمكن الاستفادة منها في تقديم جماليات فنية تعكس تأثر الفنان في بيئته.

الاطار النظري

المبحث الأول :المرجع البيئي

هي الخصائص والمميزات للفعاليات الحياتية الإنسانية في مختلف العصور تحدث انطباعا ضاغطاً في نفسية الفنان تنعكس على السطح البصري بعد استعاراتها من الصور الذهنية المتشكلة في الفكر والمخيلة.

يلعب المرجع البيئي المتمثل بالعامل الديني والثقافي والاجتماعي دور مهم في صياغة المنتج البصري نتيجة التفاعل بينه وبين الفنان اضافة التراكم المعرفي لديه في صياغة إنجازاته الفنية وبالتالي ينتج عنه هوية محلية كما في الشكل (1-2-3)، وذلك لان البيئة الحاضنة للإنسان تعمل على بلورة العمل الفني ، فالمرجع الاجتماعي يربط الفنان مع مجتمعه وبذلك يكون المنتج لصالح المجتمع الذي يسجل الفنان انتمائه له وكذلك حال الضواغط الخارجية التي اثبتت حضورها وتاثيرها الفاعلين في ذات الفنان (Hassan،2017 ،35-34p).

شكل1 نعمان هادي عاشوراء

شكل2 وسماء الاغا

شكل (3) زيهة *سليم*

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أذ من الواضح إّن أهم المقومات الحضارية التي ساعدت على نمو الشعوب وتطورها هو مرجعياتها الفكرية بما تحمله من إرث حضاري واجتماعي وثقافي وتطور إبداعي (waead ،2017p5)، أذ ان العودة للموروث كما في أعمال جواد سليم وحافظ الدروبي شكل (4-5)،ماهي الا للبرهنة على قيمة الماضي ،ذلك لان اكتشاف الذات يتطلب معرفة الجذور ، لقد وجد الفنانين العراقيين في الموروث محفزاً لمناقشة القيم الكبرى الأصيلة في أبداع مرآتهم المعاصر (kamel ،1990 ،26p).

شكل (4)جواد سليم

شكل (5) حافظ الدروبي

مفهوم البيئة

ان الفرد يستجيب الى تكيف الجماعة بيئياً، اذن ان التفاعل يشكل عامل رئيسي في تشكيل العادات والتقاليد والآداب والفنون باعتبارها أبرز العوامل الضاغطة لإثبات الكيان وادراك الذات. فالمرجعية الاجتماعية تربط الفنان بمجتمعه بأواصر لا تنفك تترجم منجزاته لصالح المجتمع الذي يسجل أنتمائهٌ له ، وهي واحدة من الضواغط الخارجية التي الت حضورها ، وتأثيرها الفاعلين في ذات الفنان وبالتالي في صميم انتاجه وإبداعه ، على ان هذه العوامل أو الضواغط أو المراجع الخارجية سوف تتمثل انعكاساتها الداخلية السيكولوجية على مجمل الاتجاهات الموضوعية والاسلوبية التي سيتبناها الفنان والتي على اثرها تتكون ملامح الصورة الذهنية " بنوعيها الحسي والحدسي.

ان مفهوم البيئة غير متكامل دون وجود الانسان اذ ان حتمية العلاقة بين الانسان وعناصر البيئة ادت الى ظهور نظم وانساق ساهمت في تلك المتغيرات باختلاف معطيات البيئة اذن ان الكائن البشري يتفاعل تحت رباط الحاجة مع مفردات البيئة ومؤثراتها البصرية للمكان والعادات والتقاليد الاجتماعية.

وهذا ما أكد عليه مؤتمر ستوكهولم عندما اعطاها فهماً متسعاً بحيث أصبحت تدل على اكثر من مجرد مكان لإشباع حاجة الانسان (Issa ،1990p2).

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ومن الواضح أن أهم المقومات الحضارية التي ساعدت على نمو الشعوب وتطورها هو مرجعياتها الفكرية بما تحمله من إرث حضاري واجتماعي وثقافي وتطور إبداعي (waead،مصدر سابق،5p)، ان دراسة مفهوم البيئة يضعنا أمام نوعين من البيئات هما البيئة الطبيعية والبيئة البشرية.

فالبيئة الطبيعية تمثل كل شيء يحيط بالإنسان من ظواهر حية وليس له دخل في وجودها اما البيئة الثانية فتضم الانسان وانجازاته نتيجة التفاعل والتكيف وما تتركه من أثر في الاسلوب الشخصي للفنان يعدّ تجربة تتعرض لتراث انساني واسع وخصب وتراكم عبر محاولات وخبرات الفنان، الذي أغنى اعماله بمشاعر أصيلة تكشف عن نقد للأوضاع السائدة وبفن يرتبط بالموروث الشعبي والديني والاجتماعي بأسلوب فني له خصائصه العامة والذاتية وان يكون للتأثير الاجتماعي معناه الفكري ومغزاه الإبداعي (kamel ،1986 p،126-127).

فضلاً عن ذلك فان الفن وسيلة لتحقيق المشاركة الوجدانية والتعاطف بين الأفراد فتضيف خبرة " التعبير عن طريق الفن سلوك يسلكه الإنسان ، وهو شيء فطري يدعمه استعداد الفرد وموهبته .

البيئة والفن

ترتبط البيئة بالفن ،فتأريخ الفكر الفلسفي زاخر بالشواهد والآراء التي تكشف لنا صيغ ذلك الارتباط ، منها ما ذهب اليه (أرسطو)(ينظر haider،2001،31p) وهو يشير الى أن معنى الأدب يمكن أن يُفهم حق الفهم إذا ما قورن بالطبيعة ، وأن الفن هو أدراك بشري يتناول مشاهد الطبيعة ويتمثلها ويصوغها لتحقيق غايات الأنسان ، عندها يكون الفن هو إعادة توجيه للبيئة أو التكيف معها ، والعلاقة بين الفن والبيئة في مجال تأريخ الفن أن ذات الفن هو الأنسان ضمن نسق علاقاته الاجتماعية – الأنسان في بيئته الطبيعية والاجتماعية – أذ يعيد بالفن أنتاج الواقع (الطبيعي والاجتماعي) ليستطيع تأمل ذاته في العالم الذي أبدع فيه . أما ماهية(ينظرaldulaimi ،2011، 38p)الفن والأبداع جاءت لتؤكد على الجانب الانفعالي للفنان الذي يتقرر على وفق تأثير البيئة الاجتماعية شكل(6)التي يعيش في وسطها ، فكلما عكس الفنان الاتجاهات الأساسية لمجتمعه ، كلما كان أكثر إحساساً بنفوذها ، يكون عمله الأبداع أرفع قيمة . "فالواقع الموضوعي يمد الأنسان عن طريق الملاحظات والانطباعات وبمعونة الذاكـرة الوجدانية بالمواد اللازمة لأبداع الأخيلة الفنية . ويحوّل الفنان المادة التي يتناولها من الحيا ة طبقاً لنظرته الطبقية ولفهمه للقوانين المتحكمـة فيه.

شكل 6 محمود صبري

انواع البيئات

البيئة هي المكونات والوسط الذي يتفاعل معه الانسان ومؤثراومتأثراً بشكل يكون العيش معه مريحا والبيئة غير ثابتة لأنها تتفاعل مع المكونات المتغيرة فعندما يتغير عامل بيئي يتغير نقيضه ومن هنا تدخل الانسان للمحافظة على التوازن لحماية الانظمة البيئية من التدهور فتكونت علاقة متبادلة ذات تأثير متعادل

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

سواء بطابعها الايجابي أو السلبي ، وعليه فان البيئة التي اجتهد الانسان في تكوينها حينا وتكييفها حينا اخر عبر مراحل وجوده على الارض اخذت تضغط عليه بدورها اقتصر على التكيف وفق منطلق التحدي القاسي (issa ،مصدر سابق ،26p).

البيئة الطبيعية

عند ذكر بلد ما يكون الحديث جميلاً اذا ما اقترن برموز خاصة به من بيئته الطبيعية فتتزين لوحته في الأذهان بألوان الطبيعة ، فكل بلد هو عبارة عن أرض وسماء وهواء لذا فان أول التأثيرات التي تخضع لها الشعوب هي المناخ والتضاريس ويكون ارتباطها بهما قبل أي ارتباط عاطفي أو ديني أو حزبي على أساس العلاقة السببية بين البيئة والإنسان بكونها عاملاً موجهاً ثقافياً واجتماعياً وحضارياً وتاريخياً.

إن الإنسان ومهما بلغت النجاحات التكنولوجية لن يستطيع التخلص من تأثيرات البيئة الطبيعية إلا في حدود أضعافها أو تقليل نسبتها ، فهي كل حال تدخل في صناعة حياته المادية والروحية والتغاضي عنها كل حال لن يخدم البحوث والدراسات الاجتماعية والنفسية والحضارية عن التاريخية ، ونؤيد ما ذهب إليه سليم مطر من إن تأثيرات الارض الجيوجولية والتضاريس والمناخ وطبيعة المياه والحرارة وحتى الريح والغبار لازالت حتى الأن تتحكم بالإنسان وتؤثر في الأفراد وطبيعة الشعوب او تتراكم عبر ميراث أجياله رغم كل الثورات التقنية . " فالطبيعة تشكل العالم المحسوس الذي يوقظ في الأنسان الأفكار والمشاعر والخيال الخصب" والمحفز الأهم في تنشيط الخيال واستدراجه للفعل الإبداعي .

شكل7نوري الرأوي

البيئة المستحدثة:

ويقصد بها ذلك الجزء من البيئة الذي يتكون من الأفراد والجماعات في شكل تفاعلهم وأنماط النظم الاجتماعية التي يعيشون فيها وجميع مظاهر المجتمع الأخرى، وتشمل النظم والعلاقات

كشكل8 شبيب المدحتي

شكل 9ادورد هوبر

التي تحدد أنماط حياة البشر فيما بينهم سواءاً كانت سياسية أم اقتصادية أم قانونية، كما تشمل القيم الروحية والخلقية والتربوية وأنماط السلوك الإنساني وتطورها. وهي التي تتكون من البنية الأساسية المادية التي شيدها الإنسان والمؤسسات التي أقامها، وتشمل المناطق السكنية وكذلك الصناعية والمراكز والمدارس والجامعات والمعاهد والطرق والموانئ وما شابه.لقد صنعت لنا البيئة العراقية المتنوعة هذه مهن معينة كل حسب منطقته البيئية وطريقة الري فيها ونوع المحاصيل المزروعة وبالتالي فان ذلك يعني شخصيات متنوعة في السلوكيات والتفكير والاهتمامات والنظرة للحياة وقيمها كالمال والكرم والبخل ونوع الملبس وأسلوب العيش وغير ذلك(issa ،مصدر سابق ،29p)لذا فهي تعد المصدر الأول والأهم لكل فن.

المرجع الثقافي

الثقافة هي الطريقة الكلية للحياة في أي مجتمع وتعد النظم الاجتماعية عنصرا من عناصر الثقافة وصورها الاساسية وهي في الواقع تشمل عدد من العادات وجوانب متعددة من الاعراف والقوانين تندمج في وحدة للقيام بعدد من الوظائف الاجتماعية (plasim،2018، 8p).

الثقافة هي لها مرجعيات متعددة ومتنوعة كونها قد ارتبطت بمجمل الأنشطة الحياتية، سواء على المستوى الفردي أو الجمعي، واذا كانت سياسية أم تاريخية أم اجتماعية.... فالثقافة نتاج إنساني للتفاعل بين افراد المجتمع وتوافر انماطاً اجتماعية عامة مقبولة يستجيب الأفراد في ضوئها لحاجاتهم البيولوجية والاجتماعية التي تنتقل من جيل الى جيل كما ان الثقافة نظام ومجموعة معرفية تمر القيم والعادات والمعايير فعادات الجماعة وأفكارها واتجاهاتها تستمد من التاريخ وتنقله الى أجيال متعاقبة. والفن هو أحد عوامل الثقافة وأنماط التفكير في نقل الثقافة عن طريق الاتصال وتبادل الإنتاج والرؤى ودرجة تعقد التنظيم الثقافي التي تساعد على التميز بين المجتمعات ليرتبط تعدد وتنوع الإبداعات الإنسانية المختصة بالحقل البصري بالتنوع الثقافي. فالثقافة لها مقومات تتحدد بها هوية . فضلاً عن ان العلاقة بين الفن والثقافة علاقة جدلية، فكل منهما يؤسس للأخر. ومن جانب آخر فالفن ارتبط بالدين ووظف لخدمة الأدلجات السياسية وادخاله في منظومة العناصر التي تشكل الممارسات الطقوسية الدينية والأجتماعية. (Ayed،2016،68p) . وفي خضم هذه المرجعيات الفكرية المتعددة في ميولها والمتوحدة في رقعة وجودها يأتي دور الفنان المبدع لتوحيد الرؤى فيما ينتجه من موضوعات يوظفها كخطاب بصري لمتلقيه في فعل تعالقي يحقق عملية التواصل عن طريق ايجاد توافق بين طبيعة المخرجات الفنية ومستوى الوعي الثقافي للبيئة الحاضنة لان (تطابق المعاني التي ينتجها الفنان والتي يعبر فيها عما في نيته وقصده عن طريق أعماله وموضوعاته مع الجو الثقافي السائد في مجتمعه هو الدافع الرئيسي لعملية التواصل المثمرة شكل(10،11،12).

شكل10 سوق الموصل /خليفة محمود

شكل12منظرطبيعى ناظم حامد

شكل11)دبكة كردية محمد عارف

المرجع الاجتماعي

يمثل المرجع الاجتماعي عنصراً أو ضاغطاً يعكس طبيعة وصفات الواقع الموضوعي الأكثر تأثيرا في صياغة وترسيم التجربة الفنية ، ونحن بصدد قراءة هذا المرجع ومعرفة ابعاده لابد من سبر اغواره كعلم مستقل (Sociology) انطلقت معطياته البنائية مع نشأة الفكر الإغريقي وتحديدا منذ افلاطون (427-347ق.م) ، الذي (قدم تصوراً لمدينته الفاضلة في كتابه (الجمهورية) كما تصورها هو واستاذه سقراط اظهر من خلالها دراسة مفصلة عن قضايا المجتمع ، دالا بالذكر ان المجتمع مكون من انظمة متصلة وهي النظام السياسي والاسري والديني والعسكري والاقتصادي) "، أما تلميذه ارسطو (٣٨٤-٣٢٢ق.م) ، فقد أسس أهم أفكاره الاجتماعية في كتابه (السياسة) وفحواها بان الانسان يستحيل ان يعيش بمعزل عن المجتمع (hassan ،مصدر سابق،68p) .حظيت الانشطة والممارسات الطقوسية الأجتماعية بنصيب من الاهتمام المعني بالجذب الجمالي والتي تجمع بين الماثيولوجيا الاجتماعية وبين الممارسات الاحتفالية (ليلة الحنة والنداف)من قبل الفنان العراقي، ان صياغة هوية فنية جديدة تعبر عن ذات الفنان واتجاهه ضمن حقل الفن فضلاً عن السياق الكلي الممثل بنمط الظواهر الخاصة بالمرجعية الاجتماعية الحاضنة للفنان ، والتي تكون بمثابة العلاقة الوثقى التي تربط العمل الفني بمرجعه الخارجي ، فالمرجعية الاجتماعية تربط الفنان بمجتمعه بأواصر متينة لا تنفك تترجم منجزاته لصالح المجتمع الذي يسجل انتماءه له ، وهي واحدة من الضواغط الخارجية التي اثبتت حضورها ، وتأثيرها الفاعلين في ذات الفنان .شكل (14.13).

شكل 13النداف /شاكر الشاوي

شكل 14 ليلة الحنا نعمان هادي

وبالتالي في صميم انتاجه وإبداعه ، على ان هذه العوامل ، أو الضواغط ، أو المراجع الخارجية سوف تتمثل انعكاساتها الداخلية السيكولوجية على مجمل الاتجاهات الموضوعية والاسلوبية التي سيتبناها الفنان ويبني على اثرها ملامح الصورة الذهنية " بنوعيها الحسي والحدسي ، والمتولدة اثر تداخل العوامل النفسية من بواعث وانفعالات وعواطف وميول ورغبات مكبوتة مع ما تتلقاه المدركات الحسية من ايقونات خارجية تمثل المظاهر الفيزيائية الخارجية سواء اكانت طبيعية أم صناعية ، فضلاً عن مظاهر البيئة الاجتماعية ، والمظاهر الثقافية العامة.

المرجع التاريخي

للبيئات المختلفة التي احتك بها الفنان وتأثر بها مشكلة بالنتيجة ميكانزمات تفاعل تعتمد موقف الاستدعاء أو الازاحة للمرجع الخارجي سواء أكانت هذه الازاحة جزئية أم كلية بغية التغيير للوصول الى ناتج جديد ، وسواء أكان هذا الناتج مطابقاً فضلاً عن جملة الشروط البيئية الشاملة هي التي تعمل على قيام نمط معين من انماط الحياة الاجتماعية ،ان دراسة هذه البيئة تعتمد على ما ورثه الانسان عبر التاريخ من عادات وتقاليد نمت بفعل مؤثرات البيئة وبالنتيجة فان الإنتاج الفني يكون ملازم لنمو المجتمعات عن طريق تجسيد الافعال والانفعالات والافكار المرتبطة بالحياة الاجتماعية ان أي نظرية تعزل الفن عن الحياة الاجتماعية هي نظرية لاتؤدي الى مزيد من الفن وتطوره بل تؤدي الى عكس ذلك (finkelshtein،1972،9p)شكل(14)

شكل14منمنمات الواسطي

وعلى هذا الاساس فان دراسة الاعمال الفنية للفنان اسماعيل الشيخلي تكشف عن حياته وما يشكله الفنان من اهمية في صياغة التأثير وفي اسلوب تعبيره أي من غير الفصل بين الفرد وبيته الاجتماعية. كما هو الحال في رسوم الواسطي الذي القى الضوء على الكثير من تفاصيل العلاقات والعادات السائدة في عصره عن طريق التأكيد على شكل الاشياء (issa،1972،7p)

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المرجع الديني

لايقل تاثير المرجعية الدينية على الفن واساليبه التعبيرية عن غيره من المرجعيات بل ان علاقة العقيدة الدينية والفن علاقة متواشجة ذات تاثير متبادل وكثير من علماء الاجتماع يعزون ظهور الفن الى العوامل الدينية باعتبار (الفن)حاجة ضرورية فالمعبد عمل الى ظهور أقدم الفنون البشرية وهي العمارة وتزيين الجدران بالنقوش.(2018haider، 94p).

تعد البيئة الدينية احدى الوسائل الدفاعية لدى الانسان الأول تجاه الهوة بينه وبين موجودات البيئة التي يجهلها ويشير هاني محي الدين الى امكانية اتضاح الملامح المميزة للعقائد الدينية السائدة عبر الاعمال الفنية التي تعبر عن تلك المعتقدات (mohieddin،1999، 42p) ،ان مؤرخو الفن الاسلامي يعدون العقيدة الاسلامية ماهيّ الا صورة منتزعة من واقع الحياة الطبيعية أو انعكاس لاشعوري لوجدان دوافع الفنان ذاته لذلك كانت العلاقة بينه وبين هذه الاعتبارات بوصفه فلسفة للحياة ونظام للمجتمع وتظهر مؤثرات البيئة الدينية في الفن التشكيلي عن طريق الزخارف والنباتات والتي تم توظيفها في المآذن والقباب، استمّرَ الفنان التشكيلي في تجسيد الناتج الفكري عن طريق تصويرهُ ؛ للمختلِف الناتج عن تنامي الماثيولوجيا أن الفكر الديني كان ومازال يمثل في الجوهر، المنطلق الأساس الذي ينطلق منه الأنسان العراقي منذ القدم في تفهم واقعه، لتبدو مفاصل الحياة في تواجدها وحركتها وتقييم العلاقة فيما بينها بدلالة قوى إلهية)دينية، شكل(15)

شكل 15 العودة من الزيارة سماعيل الشيخلي

المرجع التراثية

التراث هو ذلك الحضور المتجدد مع كل جيل أعطى لوجوده الديمومة المترابطة بديمومة الانسان الذي اكتسبها من تراكمات حضارية فهو خبرة ورمز. ان جوانب التراث الذي يعد ارثا للمجتمعات والاقوام عبر كل مكان وزمان أذ حظيت مقاهي بغداد القديمة باهتمام الرسام العراقي المعاصر؛ وذلك لقيام تلك المقاهي للفعاليات الترفيهية ومنها(الجالغي البغدادي ، ...) كونها الوسائل المسلية التي كانت تمارس قبل ظهور الوسائل الحديثة للترفيه والتي تحقق الجذب بدواعٍ اقتصادية تزيد من دخل صاحب المقهى . فضلاً عن كونها تعد ملتقى للمثقفين الذين يستمتعون بمناقشة المواضيع المرتبطة بضواغط المحيط البيئي ومنها السياسية والاجتماعية والادبية والفنية والعلمية والتراثية، وبما ان التراث هو تراكم التقاليد خلال الازمنة والعادات والتجارب فهو جزء من قوامه الاجتماعي والانساني والسياسي والتاريخي والخلقي ،فان التواصل مع الموروث أمرا ليس هينا لدى الفنان المعاصر وخاصة ممن تأثروا بالمدارس الأوربية لكنهم استطاعوا ان يوجدوا لأنفسهم شخصية لا تنفك عن السياق العام للتراث العربي الاسلامي وتستلهم منه رؤيته ، ومن هنا استطاع الفنان اسماعيل الشيخلي ان يجد اسلوب عراقي لا تأخذ قوته من نظريات التبسيط. شكل(16،17).

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

شكل 16 الجالغى البغدادى علاء شبلى

شكل 17 بائع الفرارات نجيب يونس

مؤشرات الاطار النظري

1- يخضع المنتج الصوري الى تأثيرات المرجع البيئي وتفاعل الانسان معه.
2- للجوانب الفكرية أثر في شخصية الفنان واسلوبه وطريقة توظيف المفردات.
3- العودة للموروث للبرهنة على قيمة الماضي وجعلها محفزا للقيم الاجتماعية.
4- تعد الانعكاسات السيكولوجيا أثر في الاتجاهات الاسلوبية والموضوعية.
5- يشكل الفن بصفة عامة حقلاً ثقافياً له دور في فهم وادراك جماليات البيئة.
6- حظيت الأنشطة والممارسات الطقوسية الدينية والاجتماعية باهتمام الفنانين العراقيين.
7- الرمز والدلالة الرمزية كان لها حضور واضح في الفن العراقي.
8- الموروث الاجتماعي والفلكلور له الأثر في المجتمع فهو يختلف حسب الزمان والمكان.

مجتمع البحث

نتيجة لسعة الاعمال الفنية واتساع المرحلة الزمانية فقد تعذر جمع هذه الاعمال من فترة (1945-1999) لذا يتكون مجتمع البحث من بعض ما أنتجه الفنان من أعمال والتي أمكن الحصول على البعض منها من مصادر الرسائل الجامعية والفولدرات الخاصة بالفنان ومن الشبكة الالكترونية . وقد حاولت الافادة منها بقدر أهداف البحث ومشكلته وقد غطت هذه الاعمال الحدود الزمانية والموضوعية.

عينة البحث

تم انتقاء نماذج عينة البحث بشكل قصدي بما يتلاءم مع عنوان البحث، وذلك باختيار ثلاث اعمال نفذت ، وبحسب التسلسل الزمني، وقد اختيرت العينة على وفق المسوغات الآتية :-

1- تقع الاعمال ضمن الحدود الزمانية للبحث .
2- تعطي النماذج المختار ة للباحث فرص في دراسة المرجعيات البيئية (الثقافية والدينية، الاجتماعية)

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أداة التحليل :

اعتماداً على المرتكزات و مؤشرات الإطار النظري والتي شملت الأطر الفكرية والفلسفية والجمالية للمرجعيات الإجتماعية الضاغطة ضمن حدود الحقل البصري والإرتكاز على(ستة محاور) في التحليل العلمي، وعلى النحو الآتي :

الوصف البصري ، أنظمة التكوين ، تقنيات الإظهار، المرجعيات الضاغطة، الأسلوب ، المرجعيات الاجتماعية

منهج البحث :

أعتُمِدَ المنهج الوصفي التحليلي في تحليل نماذج عينة البحث .

تحليل العينات

اسم العمل الفني: الفيضان

الخامة / زيت على قماش

العائدية /العراق

القياس/ بلا

تاريخ الانجاز: 1954

الوصف البصري:

لوحة مستطيلة الشكل بالوضع العامودي ذات مسقط افقي في وضع استعراضي لسبعة اشخاص، محتشدين مزدحمين في الحيز المكاني وكأنها عمل نصبي باتجاه المتلقي . رجل في المقدمة وصبية وامرأتان وأم تحمل طفلها وحيوان في المؤخرة. تحمل هذه العائلة اثاثها البسيط : فتاة يافعة تحمل أحد رجلي المهد . كما حملت الباقي منه امرأة خلف الرجل تماماً لم يظهر منها غير ذراعها . والرجل القروي يتصدر المشهد ، غطى رأسه بكوفية بيضاء ورفع طرف عباءته الصفراء بيده اليمنى بينما الاخرى اختفت تحت العباءة المخططة الى يمين الرجل وقفت أم حاملة وليدها على صدرها . وتحمل على رأسها فراشاً والى يمينها امرأة وقد طوت عباءتها فوق خصرها وهو تقليد ريفي محلي تهيؤاً للعمل وقد فتحت ذراعيها لحملها طية من الحصران وخلفها حمار صغير. على يسار الرجل امرأة تحمل عموداً في الاعلى كما ان هناك كتلة كبيرة وهي الأكبر في العمل الفني لطيه من حصران القصب ولم يتبين من الذي يحملها ولكن وضعها هنا لغرض فني ، أما في الزأوية اليسرى العليا من اللوحة فتنتصب اعمدة بيض . وفي حافة اللوحة العليا غيمتان بيضائتان . وقد استطاع الفنان من تجسيد هوية محلية للأشكال وأوضاعها.

تقنيات الاظهار:

لقد اعطى الفنان اهتماماً بالبناء التصويري وتوزيع العناصر الفنية. المنظور، التوازن الايقاع، التكرار، وخط الافق ،التي اعتمدها فيما بعد في اتجاهاته الحديثة . وقد أكد قوة التخطيط وصلابة الكتل المتراصة ذات المنحى التكعيبي نوعاً ما. فالخطوط العمودية تعطي ثقلاً واتزاناً وتقاطعها مع الخطوط المائلة تعطي حيوية وحركة خفية كوضع المهد والاعمدة المائلة في الاعلى وفتح وحركة الذراعين ، توزيع الكتل

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والمساحات المضيئة تشكل مركز سيادة ومهيمنة كبرى على شكل مثلث مقلوب الرأس يبدأ بالرجل وتنتهي قاعدته في الكتلتين العليا لطيتي الحصران والاعمدة . فالرجل صاحب العباءة الصفراء مركز سيادة. لكن الغيمتان اضعفت الاضاءة والتصميم ولو تم معالجتها بأضعاف درجة لونها لكان التصميم أفضل. اعتماده الالوان الحارة ذات المذاق اللاذع في المستويات المتقدمة (الاشكال) والخلفية الزرقاء أعطى تضاداً ودرامية . البرتقالي والاصفر والاحمر المحروق والبني والابيض تقابلها الازرق الفاتح والغامق والبنفسجي ولكنها مشبعة هي الاخرى من الالوان الحارة 000 فالوانه شرقية محلية مستمدة من الفلكلور الشعبي (البسط والسجاد).

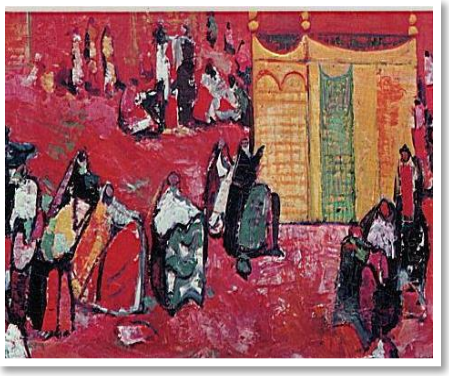
المرجعيات الضاغطة:

ان مأساة الفيضان كانت تتكرر كل عام جارفة البيوت الطينية (والصرائف) للعوائل المهاجرة الى بغداد مسببة الامراض والأوبئة التي تلتهم ارواح الكثير من الفقراء البائسين ولاسيما لمثل هذه العائلة الجنوبية الملامح وملابسها الشعبية . الحيرة والتردد والتعب بادية على حركاتهم اكثر مما تفضحه ملامحهم تحمل آثار الغربة والتشرد . فالى جانب التسجيل الوثائقي لحدث معين . فهو يمثل وثيقة احتجاجية اجتماعية ضد النظام السياسي وتعاطف الفنان مع الطبقات البائسة، فالانفعال الوجداني للفنان قادته الى التعبير الجمالي ، فهو ليس رصداً بصرياً لحدث واقعي . بل يقدم مقطعاً أو شريحة من بؤس وغرابة مجتمعة في المرحلة التي سبقت ثورة 14 تموز 1958.

المرجع الاجتماعي:

استطاع الفنان إسماعيل الشيخلي من تجسيد واقعة مأساوية مرت بها بغداد في لوحة فنية بكامل حيثياتها تحمل الألم والمعاناة فكان العامل النفسي الانفعالي واضح لتلك المراحل الزمنية التي أثرت في نفسيته ، فضلاً عن انه استطاع توثيق الكثير من الاحداث الصعبة عبر التركيز على الجزئيات التي ترمز الى أحداث وأفعال حياتية حركية وعاطفية إضافة الى انه جسد التراث والفلكلور عن طريقالملابس والحركات .

(**عينة2**)اسم العمل حول المرقد



الخامة /زيت على قماش

القياس/120×90

تاريخ الإنتاج/1961

القياس/بلا

الوصف البصري :

لوحة مستطيلة المشهد الفني فيها عبارة عن الهيئات والكتل اللونية الشكلانية ، تمظهرت خلفية المشهد الفني بلون أحمر قد اشتمل معظم مساحته عدا بعض المساحات باللون الأصفر الفاتح والرمادي . فيما ركز الرسام على مفرداته التي اشتملت على إظهار قيمة كل من الضريح والنساء الزائرات .

تقنيات الاظهار:

تشات كل الشخصيات (الرجال والنسوة) بكتل لونية أفصحت عن حركات الشواخص بديناميكية جميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وأثبت انسجامها مع أسلوبية العمل الفني فضلاً عن ما نجدة من توازن بصري في إنشائية عناصر المشهد اللونية والشكلية بين الشخصيات والأرضية التي تمتد الى مالا نهاية .

استخدم الفنان الخلفية الحمراء للمشهد ضمن توظيف البعد الدلالي الذي يحمله اللون الأحمر بتفسيراته الاجتماعية والنفسية ؛ أذ ارتبط اللون الأحمر بالمشقة والشدة من ناحية وآخذا من لون الدم بعداً دلالياً للشجاعة والتضحية وبذل الدماء من ناحية أخرى .

المرجعيات الضاغطة:

يتفرد المشهد من هذا المنطلق بخصوصية بيئة ترتكز على دعامات اجتماعية ، قد احتضنت أعراف وتقاليد ثقافية دينية رسمت سلوكيات الفرد العراقي ، البيئة التي تختلف بكيانها المعرفي عن بقية البيئات الأخرى في العالم . كما اتسم المشهد برؤى جمالية وقيمة دلالية أحيطت بأطر وانساق تمثل الخطاب البيئي الإنساني الشمولي ، ثمة أفكار رائعة تمثل الواقع ، فضلاً عن تمثيل الفنان لانتمائه لهذا الإرث العميق بانتقائية لونيه وشكليه باهرة.

المرجع الاجتماعي:

استطاع الفنان إسماعيل الشيخلي ، ان يحاكي حالة متأصلة في المجتمع العراقي عن طريق الابنية، والازياء، والممارسات، والطقوس محاكاة تجمع بين التجريدية والتعبيرية، وهو غرض سعى له الفنانون العراقيون من اجل اثبات هوية فنية تتمظهر بها هذه الطقوس العقائدية الخاضعة للمرجع الديني والاجتماعي

(عينة3) السوق

التاريخ 1975

المادة : زيت عى قماش

القياس 91×111 سم

الوصف البصري :

سطح بصري مستطيل ذو مسقط أفقي تتشكّل مفرداته البنائية من توظيف الشكل الهندسي توظيفاً جمالياً صرفاً، تنسجم مع طبيعة الا فراد والشخصيات الأخرى، من مباني وبيوت وشبابيك وأبواب بغدادية ونخيل وإيحاء يجعلنا نحس بالكرخ والرصافة ونهر دجلة لكن الواضح عن طريق العمل (اللوحة) الألوان الباردة كالأزرق والأخضر المنتشر ، أما البقع اللونية المنتشرة هنا وهناك من الألوان الصفراء والبرتقالية والحمراء والأبيض التي توحي بامتداد وعمق السوق البغدادي . فضلاً عن الشخوص الأمامية المتمثلة بالنساء حاملات السلال وهي دلالة للتبضع واعطاء رمزية أخرى للسوق ، وتبدو النساء في مقدمة اللوحة أكثر تعبيرية و وضوح من النساء التي تقع في الخلف وهذا ما يؤكد المنظور اللوني الرصين عنده . إن شفافية الألوان في الخلف تبين اندماجاً مع الخلفية الخضراء الممزوجة بالأوكر كترابط عضوي لوني وثيق يؤكد ارتباط الفرد بالبيئة والواقع .

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تقنيات الاظهار

أعتمد الرسام التقنيات التقليدية للإظهار، وذلك باستخدام الألوان الزيتية على سطح بصري من القماش وأحجام مختلفة من الفرش الزيتية . لتظهر الاشكال في تناغم وايقاع لتعزيز خصوصية الاسلوب وذلك بتوظيف اللون ليخلق نوعاً من التباين الملمسي والتباين في السطوح والتباين في الكتل التي تتكون منها المفردات البنائي

المرجعيات الضاغطة:

لقد عمل الفنان في ابراز مرجعية المضمون عن طريق بعض المعاني و الدلالات التي يبتغيها من وراء منجزه هذا ، للإفصاح عما هو كامن في داخلها من معانٍ انسانية اجتماعية فكان المشهد هو الكشف عن ظواهر الحياة الاجتماعية وما ينطوي عليه من معالجات اهتمت بالحركة اليومية والأسواق ذات الطابع الفلكلوري الشعبي اجتماعي ، محاولاً ان يكسب مضمون عمله جمالية خاصة تمثلت في الاحساس بالانتماء و الصلة الوثيقة بالمشاهد اليومية ،انها تصوير لحياة الناس بشكل جديد و تسجيل الواقع الشعبي البغدادي بشكل عام مؤكداً بذلك على ان الفن لا ينفصل عن البيئة و الواقع المعاش ، عاكساً في الوقت ذاته قدرة و امكانية الفنان في توثيق ما لديه من خبرات واحاسيس ذاتية أو خارجية .

المرجع الاجتماعي

يمكن ملاحظة ان الفنان قد استدعى الواقع الاجتماعي لمدينة بغداد والمتمثل بأحيائها وأزقتها وأسواقها وعملية التسوق اليومية كذلك يشير العمل الى ضواغط ثقافية متمثلة بالألبسة النسائية والازياء السائدة في المجتمع وأيضا لا يخلو المشهد من مرجع نفسي اعتاد عليه العراقيون هو رؤية النهر وزرقة المياه .

النتائج

1-تفاعل الفنان كان واضحا مع البيئة الطبيعية والبشرية فأصبحت هنالك مشاركة ملموسة لها في الإنتاج. كما في العينة (1 ،2)

2-عملت المرجعيات الضاغطة (الثقافي والاجتماعي والديني) على بلورة هوية الفنان. كما في عينة(2 ،3)

3-اهتمامه بالقرية وسكانها والمدينة والشخصية العراقية والاعراب والحقول. كما في عينة(1)

4-جسد الكثير من المشكلات الاجتماعية خاصة المتعلقة بالحياة اليومية في اعماله. كما في عينة(1)

5- تجسيد الرموز الدينية عن طريق العلاقة بما تمثله من موضوع جمالي يرتبط بمرجعه .كما في عينة(2)

الاستنتاجات

1- المرجع الديني كان له الأثر الواضح في حياة كل فنان مما اثر في عملية الإنتاج والأبداع الفني

2-عكست طبيعة تفاعل الانسان ببيئته بكل عواملها الى نشوء اسلوب مميز للفنان يؤكد فيه على هويته الفنية.

3-اظهار التأثير النفسي والسيكولوجي في العمل الفني عن طريق الأسلوب الذي تبناه الفنان.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التوصيات

1- التأكيد على إقامة معارض استعادية للرسامين الرواد ونشر مطبوعات لاهم أعمالهم.

2- إعادة جمع اعمال الرواد ومنهم الفنان المذكور وإعادة فتح قاعة خاصة بهم.

3- توفير مساحة كافية في المواقع الالكترونية المتخصصة بالفن العراقي ونشر اعمال الفنانين.

4- تفعيل دور المكتبة الالكترونية الخاصة بكلية الفنون الجميلة.

المقترحات

1- اجراء دراسات مقارنة حول المرجعيات الضاغطة خلال الفترات التي مر بها العراق.

2- اجراء دراسات حول المرجعيات لكل فنان لغرض المقارنة والاستفادة منها في إعادة بناء وتنظير المجتمع.

References:

The Holy Quran

1 - Ahmed Rashid Abdullah, Environment in the drawings of Ismail Sheikhli, University of Technology, Department of sports activity and artistic activity, Journal of the Professor, Volume I, No. 206.

2 - Ahmed: Mahoud, Ismail Sheikhli, Department of Fine Arts, Ministry of Culture and Information, Baghdad 1982.

3 - Ibn Manzour: Lanson Al Arab, C8, Dar Sader, Beirut,

4 - Plasim Mohammed: isolation of art in Iraqi culture, Association of Iraqi plastic artists, I 1, Baghdad.

5 - Hassan Hadi Hassan: social references of Baghdad School of Islamic Photography Morphological study, doctoral thesis, Faculty of Fine Arts, Baghdad, 2017

6 - Haider Kazem Sayed, references to abstraction in Islamic art, academic magazine number 90, 2018.

7- Saadi: Ibtisam Naji Kazem Al-Abidi: Rana Miri Mezal, The Environment in Contemporary Iraqi Ceramics, Babel University Journal of Humanities, Volume 23, No. 3

8- Al-Obaidi: Muhammad The impact of social environment and inheritance

9. Al-Dulaimi, Munther Fadhil Hassan, Nihilism in Post-Modern Drawings, 1st edition, Dar Safaa for Printing and Publishing 2012

10-Al-Alawi: Hossam Abdul Rahim, The Environment and its Impact on Art and Society, Al-Nour Foundation for Culture and Information, Readings 2359, 2014

11 - Muttalibi: Omar Majbel, the aesthetic leader in modern painting, unpublished doctoral thesis, Faculty of Fine Arts, Baghdad, 2008.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

12- Sahar Abdul Kadhim Ghanem, Stylistic Characteristics in Iraqi Painting (Ismail Al-Shaikhli Model), Mustansiriya University, Directorate of Artistic Activities.

13 - Suhad Hassan Mana Al - Aaydi: Social references in the works of Iraqi artists Analytical study, Master Thesis, Faculty of Fine Arts - University of Baghdad, 2016.

14-sahib: Zuhair, Iraqi plastic arts pre-writing era, issued by Iraqi Fine Artists Association, Dubai Press, Baghdad, 2007.

15 - Issa Salman, Yahya bin Mahmoud Al - Wasiti, painter, calligrapher, and the decorated, Baghdad, 1972.

16 - Alwan: Hassan Abdul, popular folktales in the drawings of Hassan Abdul Alwan, Master, Babil University, Faculty of Fine Arts, 2011.

17-Finkelstein: Sidney realism in art, translated by Mujahid Abdel Moneim Mujahid, review d, Yehia Howeidi, Cairo 1971.

18- Kamel, Adel: Modernity in Iraqi Plastic Art, Public Cultural House, Baghdad.

19- Kamel: Adel, Fine Art in Iraq, Pioneer Stage, Baghdad, Freedom House for Printing and Publishing, 1986.

20- Mohieddin Hani, Environment in the Art of Mesopotamia, unpublished doctoral dissertation, Faculty of Fine Arts, Baghdad, 1999.

21- Nada Ayed Yousef: Reference of Form in Postmodern Art, Unpublished Master Thesis, Faculty of Fine Arts, 2008.

22.waead Adnan Mahmoud's Promise: The Magic of the Marshlands, An Artful Reading of Iraqi Plastic Art, Publisher, Thamer Al-Amami Foundation, Baghdad, 2017.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/203-220

Environmental References in the Drawings of Ismael Al-Shaikhli

Muhammad Meshaal Habib[1]
Al-academy Journal …….…….. Issue 94 - year 2019
Date of receipt: 12/6/2019…....Date of acceptance: 28/7/2019…....Date of publication: 15/12/2019
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract

The environmental references represented by the intellectual, social, economic, political and religious pressures are considered fundamental factors for the artistic achievement whose importance comes from their multiplicity and branching into natural and psychological pressures that affect the multiplicity, diversity and variability of the artistic and performative methods. Thus they determine the artist's orientations and the creative artistic visions are summoned through symbols and semantic signs of the visual surface, because the societal thought in art in general and the fine art in specific occupies an influential position that led to the formation of new data borrowed by the artist in modern artistic forms.

This research is concerned with studying the environmental references in the drawings of Ismael Al-Shaikhli, because the intellectual reservoir in the mind of the Iraqi artist in general is manifested in a mental image represented by the social, intellectual, psychological and historical factors and crystallizes his production which also determines his cultural identity which stems from the depth of this reality. Thus the subject of the diversity of the intellectual and social references that are influential in the nature of the artistic achievements presented, in terms of form and content, needs to be studied. The subject of the research entitled (the environmental references in the drawings of Ismael Al-Shaikhli) stems from this idea.

[1] College of Fine Arts. University of Baghdad. mohammadmishaal@yahoo.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/221-236

الرؤية الإخراجية وعلاقتها بالمقترح السينوغرافي في العرض المسرحي العراقي – مسرحية الظلمة إنموذجاً

رامي سامح زكي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/8/20 ، تاريخ قبول النشر 2019/9/18 ، تاريخ النشر 2019/12/15

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

ملخص البحث :

شكل تعاظم دور مصمم السينوغرافيا على حساب شخصية المخرج في المسرح العراقي ظاهرة واضحة تجلت في الكثير من العروض، الأمر الذي أستوجب الوقوف على طبيعة هذه العلاقة، وتحديد مساحة عمل كل منهما داخل العرض المسرحي، إذ يخوض ويركز البحث في تحديد العلاقة الإشتغالية بين الرؤية الإخراجية والمقترح السينوغرافي في العرض المسرحي العراقي، إذ قسم الباحث بحثه على أربعة فصول، تناول في الأول (الإطار المنهجي)، مشكلة البحث، والتي حددها في السؤال التالي (هل إستطاع مصمم السينوغرافيا عن طريق مقترحه السينوغرافي إزاحة المخرج من مكانته بوصفه صاحب الرؤية الكلية، والمبدع الأول للعرض المسرحي؟)، أما أهمية البحث فتكمن بأنَّ الباحث شخَصَ المشتغلين في حقلي الإخراج والسينوغرافيا كأبرز العناصر المستفيدة من البحث، أما هدف البحث فأهميته تكمن في الوقوف على شكل العلاقة الإبداعية بين المخرج ومصمم السينوغرافيا في العرض المسرحي العراقي، ومن ثم قام الباحث بوضع حدود للبحث، وتحديد المصطلحات، ومن ثم تعريفها إجرائياً، أما الفصل الثاني (الإطار النظري) والذي تضمن مبحثين، تناول في الأول (تطور مفهوم الإخراج في صناعة العرض المسرحي)، في حين تطرق في الثاني إلى (الإنشاء البصري بين المخرج ومصمم السينوغرافيا)، ومن ثم أستعرض الباحث أبرز المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. في حين خصص الباحث الفصل الثالث لإجراءات البحث، وتضمن مجتمع البحث والذي حدده بمسرحية (الظلمة)، والتي أختارها بطريقة قصدية لتكون ممثلة لمجتمع البحث مستعملاً المنهج الوصفي في تحليل العينة، و قام الباحث بتحديد أدوات التحليل، ومن ثم تحليل العينة. في حين تضمن الفصل الرابع النتائج على وفق ما أفرزه الإطار النظري من مؤشرات، وأهم هذه النتائج هي : جاءت السينوغرافيا كمهيمن على النظام الإشتغالي للرؤية الإخراجية في أغلب لوحات الخطاب المرئي عن طريق المبالغة و الأستعراض التقني، الأمر الذي أدى إلى طغيانها على مرتكزات الرؤية الإخراجية، ومن ثم أنتهى الباحث بقائمة المصادر والمراجع إلتي إستعملها في إعداده لبحثه، وملخصٍ للبحث باللغة الأنكليزية.

الكلمات المفتاحية : (الرؤية الإخراجية، السينوغرافيا).

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، rami.sameh@ymail.com

المقدمة :-

عرَفَ المسرح العراقي عبر تاريخه الحديث مجموعة من المتغيرات فيما يخص نظم الإشتغال، والتي كانت نتاج لمجموعة من التحولات الإجتماعية، والسياسية، والثقافية التي طرأت عليه، إلتي أفرزت بدورها إشتغالات وتسميات لم تعهدها الساحة المسرحية المحلية من قبل، ومنها مصطلح (السينوغرافيا)، والذي أنتج خلافاً كبيراً بين المسرحيين حول المعنى الدقيق للمصطلح وكيفية إشتغاله، وتطبيقاته في العرض المسرحي، فالبعض ربطه بالمنظر، والبعض الآخر تجاوز في تفسيره عمل المخرج، والبعض الآخر أنساق وراء جمالية التسمية - أي مصمم السينوغرافيا أو السينوغرافر- ومن دون دون وعي كافي بماهية المصطلح، وحدود إشتغاله في العرض المسرحي، وتحديد عناصره بصورة دقيقة. الأمر الذي دفع بالكثير من المصممين إلى الإتجاه إلى الإخراج أعتقاداً منهم بأنَّ وجود المخرج يحد من إبداعتهم البصرية، وأنَّ وجود المخرج كسلطة أعلى في العملية الإبداعية يحول دون تقديم إبداعاتهم بالصورة الصحيحة، فضلاً عن الكثير من المخرجين الذين ذهبوا يصممون السينوغرافيا الخاصة بعروضهم إعتقاداً منهم بأنَّ وجود مصمم السينوغرافيا من شأنه أنْ يجرد العرض من أهدافه الأساسية بإتجاه الأستعراض الصوري، ومن ثم بروز شخصية المصمم على حساب شخصية المخرج. وبناءاً على ماتقدم صاغ الباحث مشكلة البحث إلتي حددها في السؤال التالي: (هل إستطاع مصمم السينوغرافيا عن طريق رؤيته الإبداعيه المتمثلة بالمقترح السينوغرافي من إزاحة المخرج من مكانته بوصفه صاحب الرؤية الكلية والمبدع الأول للعرض المسرحي؟). لذلك وجد الباحث ضرورة تحديد شكل العلاقة الإبداعية بين المخرج ومصمم السينوغرافيا في المسرح العراقي. إذ صاغ عنوناً لبحثه هو: **(الرؤية الإخراجية وعلاقتها بالمقترح السينوغرافي في العرض المسرحي العراقي – مسرحية الظلمة إنموذجاً).**

أهمية البحث :

يفيد البحث المشتغلين في حقلي الإخراج، والسينوغرافيا، لما يتيحه لهم من معرفة تنظيرية فيما يخص علاقة المخرج بالمصمم إلتي من شأنها أنْ تكون مرجعاً لتجاربهم التطبيقية لاحقاً.

هدف البحث :

الوقوف على شكل العلاقة الإبداعية بين المخرج، ومصمم السينوغرافيا في العرض المسرحي العراقي.

حدود البحث :

الحد المكاني : بغداد – المسرح الوطني .

الحد الزماني : 2014 .

الحد الموضوعي : دراسة الرؤية الإخراجية والمقترح السينوغرافي في العرض المسرحي العراقي.

تحديد المصطلحات :

أولاً: الرؤية الإخراجية - The Vision directorial : وجد الباحث ضرورة تقسيم المصطلح على مقطعين هما :

الرؤية - The Vision: إذ يعرفها (لالاند) على إنَّها "إدراك بصري لواقع خارق، أو لوحي رمزي" (Laland, 2001, p1557).

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الإخراج - The Directing: ورد في (المعجم المسرحي) على أنَّه "تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور، وموسيقى، وإضاءة، وأسلوب الأداء، والحركة الخ. وصياغتها بشكل مشهدي، وهذه العملية يمكن أنْ تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحمل توقعيه"(Elias, 2006, p7).

ويعرف الباحث الرؤية الإخراجية إجرائياً على إنَّها: (تصور وطرح فكري جديد يشكل قراءة مغايرة للنص، إذ تعبر عن الرؤى الإبداعية للمخرج وفلسفته الشخصية المراد إيصالها إلى المتلقي عن طريق العرض المسرحي).

ثانياً : السينوغرافيا – Sinography : وتعرفها (باتريس بافيس) في (المعجم المسرحي) على إنَّها "كتابة في الحيز، أو الفضاء المسرحي"(Pavis, 2015,p 477).

ويعرف الباحث السينوغرافيا إجرائياً على إنَّها : (الصياغة البصرية للفضاء المسرحي الحاوي لحركة الممثل، و بما يضمن التعبير عن الرؤية الإبداعية للمخرج).

الإطار النظري

المبحث الأول : تطور مفهوم الإخراج في صناعة العرض المسرحي:

كان الفن المسرحي - قبل الإغريق- قد تمظهر عن طريق مجموعة من المظاهر المسرحية بصيغها المختلفة الطقسية، والإحتفالية إلتي قد رافقت الإنسان في المراحلة البدائية لوجوده، و لاسيما إنَّه عبر عن طريقها عن نفسه أمام الآلهة من جهة، وأمام الطبيعة من جهة آخرى، إلاّ أنَّ تلك المظاهر المسرحية بصيغتها المختلفة لم توجد من العدم، بل إنَّها قد خضعت حتماً للأبتكار، والتأليف، والتصميم، وحتى للإخراج من حيث التصاميم الحركية، فضلاً عن تصاميم المناظر، و الأزياء، والماكياج المستعملة في تلك الطقوس من قبل شخص، أو مجموعة أشخاص عملوا على صياغة تلك الأشكال بصيغها المختلفة لتشكل بذلك مرتكزاً أساسياً ضمن المرتكزات الحضارية لشعب ما، أو لمجموعة شعوب قبل أنْ تظهر مصطلحات كـ(المؤلف)، أو (الممثل)، أو (المخرج) أو (مصمم السينوغرافيا) بقرون عدّة .

حينما ظهر المسرح عند الإغريق بوصفه ظاهرة فنية مكتملة بعناصرها الجمالية، كانت عملية الإخراج تقع على عاتق مؤلف الدراما، ففي البداية – أيّ قبل ظهور الكتاب الثلاثة - كانت عملية التأليف، والتمثيل، وحتى الإخراج تقوم على الإرتجال، وخير مثال على ذلك (ثسبس الإيكاري)، إذ إنَّه كان يقوم بتأليف أغلب نصوصه، وإخراجها بطريقة إرتجالية مازجاً معه مجموعة من الحركات التعبيرية والإيمائية بغية توصيل أفكاره إلى المتلقي(See: Cheney, n.d, p52). وتطورت عملية صناعة العرض عند الإغريق عن طريق تطور عملية الإخراج بصورتها البدائية، فضلاً عن ظهور تصاميم تعكس البيئة المنظرية للعرض تمثل ذلك في إستعمال المناظر الثابتة والمتحركة، وتحقق ذلك التطور بصورة ملحوظة عن طريق (أسخيلوس)، والذي كان يقوم بتصميم (المناظر) الخاصة بعروضه، وكذلك التصاميم الحركية والإيمائية اللازمة لنصوصه عند إخراجها. إذ إظهر مقدرة كبيرة في الإخراج تمثلت في إضافاته الإخراجية على الجوقة تمثلت في إبتكاره لشخصيات راقصة وإضافة حركات، وتعبيرات، وإشارات صامتة لم تكن تؤديها الجوقة قبله (See: Habner, 1993, p66). كما تطورت صناعة العرض فيما بعد بظهور مؤلفين أخذوا على عاتقهم

مسؤولية تطوير الدراما تمثل ذلك عند كل من (سوفوكلس)، و(يوربيدس)، و من حيث عملية الإخراج فضلاً عن التطور الذي يخص التصاميم الخاصة بالعروض.

أما عند الرومان فإنَّ المسرح لم يؤدي ذلك الدور المحوري الذي إداه عند الإغريق، و لاسيما أنَّه كان قد خرج عن إطاره الديني الذي كان سائداً عند الإغريق، وأختص بمجموعة من الفرق التمثيلية إلتي امتهنت المسرح، إذ كان العرض يخضع تماماً لصاحب الفرقة أو ممولها آنذاك، إذ كان يمتلك سلطة وسيادة مطلقة على الممثلين تخولانه بعقاب ممثليه بالجلد، أو قد يصل الأمر لحد الموت (See: Habner, 1993, p66). كما كان لأصحاب الفرق الدور الرئيس في تدهور المسرح وإنحطاطه آنذاك، إذ "قطعوا الأعمال المسرحية المكتوبة بخط اليد اربباً اربباً بلا رحمة، إذ كانت تعرض بشكل تقليدي مستمر كل عام، قاموا بتقصير الحوار إلى الحد الذي جعل التراجيديا (المأساة) – بعد أنْ عملوا فيها بسكاكينهم لتقطيعها – تتكون من بعض المقاطع الإنشادية القصيرة، أو الأكثر طولاً، لتحل محل الحوار المحذوف، وكان يطلق عليها (Cartica)" (Habner, 1993, p67) .

كان مسرح العصور الوسطى أستعاد مكانته الدينية بدخوله إلى داخل الكنيسة إذ كانت عملية الصناعة الإبداعية للعرض تقع على عاتق رجال الدين بهدف تضمين العرض لمضامين دينية ترسخ التعاليم المسيحية عند المتلقي. إذ كانوا يقومون بتوجيه ممثليهم بكيفيات الأداء والإنشاد، وكان يعاونهم في عملهم أثنان، أحدهما لغرض تنفيذ الخدع المسرحية، والثاني لغرض توجيه الممثلين أثناء العرض من حيث أماكن دخولهم وخروجهم (See: Abdul Karim, 2013, p19). وبذلك فإن مسرح القرون الوسطى قد شهد بداية ظهور شخصية مصمم السينوغرافيا، وإنْ كانت الوظيفية المنوطة إليه انذآك هي (عمل الخدع) والمقصود بالخدع البصرية التي تكمل عمل المخرج، خاصة أنَّ طبيعة السينوغرافيا التي كانت تتطلبها تلك العروض كانت معقدة مقارنة بسابقتها، ولاسيما فيما يخص تعدد المناظر في العرض الواحد، إذ كانت المناظر ذات إستعمالات عدّة، وكان الممثل ينتقل من منظر لآخر طبقاً لتسلسل المشاهد ويرافقه في ذلك الجمهور (Othman, 2016, p115). كما أنّ وجود العرض في أماكن مغلقة فتح المجال لظهور الإضاءة، وأنْ كانت بصورتها البدائية، وعليه فإنَّ وجود مناظر متعددة ومتحركة فضلاً عن وجود إضاءة لتلك المشاهد كان قد مهد السبيل لتطوير شخصية المصمم عن طريق تعقد مهامه وتعددها داخل العرض.

كانت بداية ظهور سطوة الممثل على العرض مع ظهور كوميديا (دي لارتي) في (عصر النهضة)، إذ ظهرت في إيطاليا بحدود عام 1550 م بوصفها فن شعبي، وأستمرت لقرابة المائتي سنة أنتشرت خلالها في أنحاء مختلفة من اوربا، إذ خضع العرض إلى سيادة الممثل، ولاسيما أنَّ إبداع العرض كان يقع على عاتقه عن طريق إرتجالاته المختلفة على الشخصية، إذ كانت الشخصيات ثابتة آنذاك (رجل عجوز، البخيل، الغبي، ..الخ). إلا أنَّ الإرتجال كان يتم على مضمون الشخصية لا على شكلها الخارجي، و كما أنحازت صناعة العرض في العصر الإليزابيثي إلى المؤلف مرة آخرى مع ظهور كلاً من (شكسبير) في انكلترا، و(موليير) في فرنسا، إذ إمتلك الأول لشخصية الفنان الشامل، ولاسيما إنَّه كان المؤلف، والمنظم، والقائد للعرض المسرحي، كذلك كان الحال مع الثاني، والذي أظهر براعة كبيرة في توجيه الممثلين في التمارين، حتى وأنْ أدعى

البعض أنَّ توافر كل عناصر الصناعة من (فرقة للباليه)، و(الجوقة)، و(الأوركسترا) في فرنسا آنذاك ساعدته في عملية الإخراج (See: Abdul Karim, 2013, p19-20).

أما في القرن الثامن عشر، والذي كان امتداداً لحقبة المؤلف / المخرج عن طريق ظهور تجارب إخراجية مهمة لمؤلفين معروفين أمثال (غوته)، و(فولتير)، والذان أمتازا بقدرتهم الكبيرة على الإخراج فضلاً عن قدرتهما الكبيرتين على الكتابة. فالممثلون كانوا يأتون إلى (فولتير) من أنحاء مختلفة لإجراء التمارين المسرحية معه بهدف تطوير قدراتهم على التمثيل، أو بغرض عرض أدوارهم المختلفة عليه ليتسنى له تدريبهم عليها، ولاسيما إنَّه لم يكتفِ بتدريبهم، بل كان يمثل أمامهم في أغلب الأحيان ليريهم كيف يمثلون هذا المقطع أو ذاك (See: Habner, 1993, p89). كذلك كان الحال مع (غوته)، والذي كان يتطرق إلى الإخراج بصورة دقيقة عن طريق تعليماته الإخراجية الواضحة للممثلين، إذ يقول : ".... لا ينبغي على الممثلين أنْ يمثلوا و وجوههم (بروفيل)، أو ظهورهم للمتفرجين. لايسمح لهم كذلك بالتمثيل موجهين أدائهم نحو جوانب المسرح و كواليسه، ولكن دائماً ناحية المتفرجين" (Habner, 1993, p90). في المقابل أمتلك الممثل السيادة على العرض في أنكلترا، إذ تمثل ذلك في (دافيد غاريك)، إذ كان يقوم بتمثيل نصوص (شكسبير) وفقاً لرؤيته الذاتيه للنص. ذلك أنّ (غاريك) لم يكتفِ بتقديم الحدث الأصلي الموجود في النص، بل إنَّه كان يقدمه برؤيته هو بعد أنْ يقوم بتعديله و تشذيبه بما يتناسب وهدفه الشخصي، لا هدف المؤلف الأصلي (See: Ardash, 1979, p22). بما يضمن بذلك "خلق وبلورة النجم والبطل الأعظم بحيث يحمل العرض أسم جاريك فقط"(Ardash, 1979, p22) . نستنتج مما تقدم أنَّ غياب شخصية المخرج بمفهومها الحديث عن الفن المسرحي حتى منتصف القرن الثامن عشر، حول الصناعة الإبداعية للعرض إلى عملية إبداعية غير مستقرة، أيّ أنَّها كانت تخضع للشخص الأكثر إبداعاً، ونفوذاً في عصره سواء أنْ كان ذلك الشخص شاعراً، أو كاهناً، أو ممثلاً، أو حتى مفكراً، وفيلسوفاً، الأمر الذي من شأنه أنْ يقلل من عملية الإبداع ويحجمها فيما يخص الفن المسرحي، ولاسيما أنَّ تلك الشخصيات لم تكن متفرغة تماماً لعملية الإخراج، بل إنَّ الإخراج عندهم كان أشبه بالعملية الثانوية كونهم كانوا مبدعين في مجالات آخرى غير الإخراج، وعليه فإنَّ تطور الفن المسرحي، وتشعب تقنياته وتعقدها تتطلب ظهور شخصية منفردة ومتفردة في إبداعها لتتبنى العملية الإبداعية، ذلك أنَّ وجود شخص متخصص ومتفرغ في إبداع وتنظيم العمل الفني يضفي على العملية الإبداعية نتائج أكثر نضجاً واكتمالاً مما هو الحال بوجود أشخاص آخرين غير متخصصين.

مع بداية القرن التاسع عشر، وبداية دخول المسرح إلى عصر الحداثة كان هناك وعي شبه كامل بغياب المخرج عن العملية المسرحية. تمثل ذلك في أعلان (أميل زولا) لبداية عصر الطبيعية، وتحدثه في مقالاته عن المسرح واصفاً إياه بالمتدني والمتكرر من حيث الأفكار والمعالجات مطالباً بوجود شخصية عبقرية متفرغة تأخذ على عاتقها عملية الصناعة وتنقلها من حضيض الأستهلاك إلى فضاءات جديدة من الإبداع (See: Amal, 2009, p27-28). إذ يمكن عد منتصف القرن التاسع عشر تاريخاً لنقطة تحول في تاريخ المسرح، ولاسيما بعد أنْ دعت الحاجة إلى وجود الشخص المفكر، والمنظم، والقائد للعرض المسرحي نتيجة للتطورات والتعقيدات إلتي شهدتها عملية صناعة العرض نفسها من جهة، والتطور التكنولوجي

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الذي بدأ تدريجياً بإجتياح المسرح محولاً من عملية صناعة الدراما من العملية اليسرة التي من الممكن أنْ يقوم بها المؤلف، أو الممثل، أو حتى صاحب الفرقة إلى العملية المعقدة التي تتطلب حتماً وجود ذلك الشخص (المخرج) من جهة آخرى، تمثل ذلك مع ظهور (فرقة المانينغن) في (بافاريا)، ومخرجها جورج الثاني (الدوق ساكس ماننغن) الذي يمكن عدّه أول مخرج في تاريخ المسرح، إذ كانت سيادة المخرج على العرض المسرحي وصلت أوج عظمتها مع ظهور (الإتجاه الواقعي) متمثلاً في (قسطنطين ستانسلافسكي)، ولاسيما إنَّه نجح في تطوير الأداء التمثيلي واضعاً إياه في أسلوب ممنهج، بعد أنْ كان يستند على التجربة الذاتية للممثل، ومن ثم نجح في تخليص المسرح من القولبة و الكلائشية في الأداء التي كانت سائدة في وقتها، إذ طور (ستانسلافسكي) مفهوم الإخراج عن طريق الربط بين العمل الفني، وإبراز الدور الوظيفي للممثل، وتحديد كيفية إدارة الفرقة المسرحية بما يضمن تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني عن طريق السيطرة المطلقة للمخرج على عناصر العرض المسرحي(See: Abu Doma, 2009, p27) .

كانت الثورة على الواقعية سبباً رئيساً في ظهور مجموعة من المخرجين المحدثين والذين شكلوا تياراً مضاداً للواقعية كان بمثابة النواة الأولى لظهور تجارب إخراجية أولت الأولوية للجانب البصري على حساب ماهو لفظي كخطوة أولى في مغادرة الواقعية، الأمر الذي مهد لدخول الفن التشكيلي إلى المسرح، إذ شكل عاملاً رئيساً في بروز وظيفة جديدة في الفني المسرحي يتركز إبداعها في إنتاج الصور البصرية، ومن ثم كان ظهور (مصمم السينوغرافيا) عن طريق تلك التجارب الصورية، والتي شكلت حافزاً أمام العديد من الفنانين التشكيليين للإنخراط في الصناعة المسرحية فيما بعد، ولاسيما إنَّ تجاربهم الإخراجية قد تجاوزت مفهوم الإخراج الذي نادى به سابقيهم من المخرجين من رواد الطبيعية والواقعية، والذي يقوم على تقديم المضمون على الشكل، على إنَّ المضمون حتماً سيؤدي إلى شكل معبر، و ذهبوا يصيغون مفهوماً جديداً للإخراج يقوم على تقديم الشكل على المضمون، متضمناً التجريب والإبتكار فيما يخص نواحي عدّة من العرض، حتى بات التجريب بمثابة السمة الأساسية المميزة لعروضهم مفيدين من ظهور مجموعة من المدارس والإتجاهات الرافضة للواقعية كالرمزية، والتعبيرية، والدادائية، والسيريالية، واللامعقول، كما كان لتحول المسرح نحو الطقسية، والإنماط الأصلية، والتشاركية جرد كلاً من المخرج ومصمم السينوغرافيا من سيادتهم المطلقة على العرض ومنحها نحو الممثل المبدع/ الخالق، وهو ما تجلى بظهور مجموعة من المخرجين الذين منحوا الممثل ذلك الدور الريادي بعد أنْ فقد الممثل مكانته الأساسية في العرض المسرحي نتيجة للتجارب السابقة التي تعاملت أغلبها مع الممثل بوصفه كتلة – أيّ كتلة – متحركة في الفراغ، وكان من بين هؤلاء المخرجين (انتونان آرتو) في تجاربه في (مسرح القسوة)، و(بيجي غرتوفسكي) في (المسرح الفقير).

لما جاءت فلسفة مابعد الحداثة لتعلن عن عدم وجود ما هو مكتمل بذاته، تحولت عملية صناعة العرض في أغلب جوانبها إلى المتلقي، فالمتلقي بات – طبقاً لمابعد الحداثة – من يحدد طبيعة العرض، فضلاً عن معانيه، إذ إنَّ المعنى في مسرح مابعد الحداثة يكون متغيراً وفقاً لكل تفعيل آني جديد من جهة، و لكيفية إستيعاب كل متلقي على حده للتكوينات الجسدية والبصرية، ومايُنتج عنها من دلالات ورسائل مختلفة من جهة آخرى (See: Whit more, 2014, p18). وبذلك فإن سيادة المخرج فضلاً عن مصمم

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

السينوغرافيا على العرض قد تراجعت لصالح المتلقي وفقاً لمابعد الحداثة، وإنّ كانا يسهمان كذلك في صناعة العرض وبنسب مختلفة، يستنتج الباحث على وفق ما تقدم أنَّ العرض المسرحي بوصفه (صناعة) قد مر بمجموعة من المتغيرات على مستوى الصناعة نفسها، تلك المتغيرات كانت نتاج لمراحل ختلفة من الإبداع، والتي جاءت وفقاً لمتطلبات العصر والحاجة من جهة، فضلاً عن طبيعة التكنولوجيا المتاحة في كل عصر من جهة آخرى، إذ شكلت تلك العوامل مجتمعة المحددات الأساسية التي حددت بموجبها حق السيادة فيما يخص الشخص الأوحد المبدع، والمتحكم في العرض.

المبحث الثاني :

الإنشاء البصري بين المخرج ومصمم السينوغرافيا في العرض المسرحي:

يشكل الفضاء المسرحي نقطة الألتقاء الرئيسة فيما يخص الإشتغال التطبيقي لكل من المخرج ومصمم السينوغرافيا حتى وأنْ أختلفت الأراء فيما يخص الأولوية في تشكيل الفضاء من جهة، فضلاً عن مساحة الإشتغال الفضائي من جهة آخرى. إذ يذهب بعض المخرجين إلى إنّ أثر المخرج يقتصر على الأشراف على عملية تفسير النص إلى المتلقي، إذ يرى (جوفيه) إنّ الإخراج "هو خدمة المؤلف و معاونته بأخلاص حار حتى نجعل عمله محبباً إلى النفوس، وذلك بالسعي من أجل الحصول على النغمة والجو (Atmosphere) والحالات النفسية، إلتي تعتبر ينابيع حارة يجب أنْ تصل إلى المتفرج و تحرك مشاعره، و التي ربما لم يفطن إليها المؤلف، ولم يستشعرها" (Habner, 1993, p18). وبذلك فأنَّه يحدد عمل المخرج بتفسير أفكار المؤلف، وهو ما يحول عملية الإخراج من كونها عملية إبداعية إلى عملية خالية من الإبداع إلى حد كبير فيما يخص الإبتكار، إذ إنَّ الإبداع يقتصر هنا في كيفية نقل الأحداث الموجودة على الورق إلى الخشبة بكل تفاصيلها ومناظرها وشخوصها كما هي من دون تغيير، فيما يذهب البعض الآخر إلى أنَّ الإنشاء البصري يعد من صميم عمل المخرج بوصفه المبدع الأول والأخير للعرض المسرحي، إذ يرى (ألكسي بوبوف) إنَّ المخرج "هو الذي يوحد، ويشكل، ويوجه المواهب المتعددة في مجرى واحد للفكرة الفنية، ويعطي العرض المسرحي طابعه، ولونه، ونغمته الخاصة" (Popov, n.d, p31). وهناك فريق ثالث يذهب إلى ضرورة إيجاد وحدة عضوية بين كافة أفراد الطاقم بهدف تحقيق تكاملية فنية في العرض المسرحي، ولاسيما "أنَّ فن الإخراج هو جزء لا يتجزء من بين الأشكال الإبداعية إلتي تدخل في نطاق الفنون الإستعراضية، وعلى الرغم من أنَّ شخصاً واحداً يقوم بالأشراف على هذه العملية الفنية، فإنَّ هذا لايعني تفريغ الفنانين الآخرين المشتركين في العمل الفني من أسلوب التفكير الحر، أو وجود النشاط المشترك في مرحلة الإبداع الفني" (Habner , 1993, p58) في المقابل تميل طروحات الكثير من السينوغرافيين إلى الإعتقاد أنَّ عملية إبداع و تشكيل الفضاء هي من أختصاص مصمم السينوغرافيا حصراً، وأنَّ وجودهم نتيجة طبيعية لعملية تطور الفن المسرحي عبر التاريخ، ومن ثم فأنَّ ظهور مصمم السينوغرافيا أزاح بصورة طبيعية المبدعين الآخرين المسهمين في إنتاج العرض المسرحي على رأسهم المخرج نتيجة لتفوقه من الناحية الإبداعية على الآخرين،إذ أن تطور وتعقد الصناعة كفل له مسؤولية (الإبداع البصري) فيما أصبح عمل المخرج لا يتعدى عملية تحريك الممثل داخل المنظومة البصرية إلتي يقوم المصمم بإبداعها ومن ثم الأشراف على مراحل صناعة العرض، وهذا ما تؤكده (باميلا هاورد)، إذ ترى أنَّ "السينوغرافيون معماريو الفراغ الدرامي، وهم جزء من

الإخراج، فهم من يضعون إخراج الخشبة حيث يجب أنْ تكون وفقاً للون وتركيب الكتابة لفراغ الخشبة، أو الصورة البصرية للعمل"(Howard, 2002, p123). وعليه يرى الباحث انه لايمكن رفض أيَّ من التفسيرات والأراء التي وردت آنفاً، كون أنَّ كل ماورد من طروحات لم تأتِ من العدم، بل إنَّها كانت نتاج لمراحل مختلفة من مراحل صناعة العرض المسرحي عبر التاريخ، مما يجعل من بروز شخصية على آخرى داخل الصناعة الإبداعية نفسها شئ وراد الحدوث وفقاً لمتطلبات الحقبة الزمنية من جهة، ومتطلبات صناعة العرض من جهة آخرى.

لما كان عمل مصمم السينوغرافيا يقترب إلى حد كبير من الإخراج، الأمر الذي أدى بالكثير من السينوغرافيين بالتحول إلى الإخراج بعد أنْ كانوا عرفوا كمصممين مما مهد الطريق لظهور تجارب (السينوغراف / المخرج) في المسرح العالمي كما في تجارب (جوزيف زفوبودا)، إلاّ أنَّ جنوح بعض السينوغرافيين إلى الإخراج أدى إلى تجريد العمل المسرحي من جانبه الإنساني المميز له، عن طريق تحويل الممثل إلى مادة يعاد تشكيلها وفقاً لما يقتضيه الشكل الفني، فعلى الرغم من براعتهم الفائقة في إنتاج الأشكال البصرية، إلاّ أنَّ تجاربهم البصرية كانت في أغلبها مجردة من المشاعر الإنسانية المميزة للفن المسرحي عن طريق أصرارهم على تجريد الممثل من مشاعره وأحاسيسه وتحويله إلى كتلة متحركة في الفراغ شأنه في ذلك شأن الكتل غير الحية المتحركة الآخرى المكونة للشكل البصري. كما أنَّ ظهور بعض المخرجين ممن لديهم معرفة سابقة بالفن التشكيلي من جهة، ورغبة بعض المخرجين في تسيد العرض المسرحي بكافة جوانبه من جهة آخرى كان بمثابة الحافز الرئيسي لظهور تجارب (المخرج / السينوغراف) في الفن المسرحي كما في تجارب (جوزيف شاينا) و (روبرت ويلسون)، نستنتج مما تقدم أنَّ العنصر الإيجابي من ممارسة الوظيفتين معاً (إخراج وتصميم السينوغرافيا) من قبل شخص واحد يتمثل في الوصول إلى النتيجة المرجوة في تطبيق الرؤية الإبداعية بكافة تفاصيلها من دون تدخل، أو مشاركة من شخص آخر، إلاّ إنَّها تحصر عملية الإبداع في شخص واحد، الأمر الذي من شأنه أنْ يضعف من جماليات العرض نفسه، وعليه فإنَّ العرض المسرحي يرتقي فيما يخص جوانبه الجمالية فيما لو تعاون كلاً من المخرج ومصمم السينوغرافيا على تشكيل الفضاء وفق رؤية جمالية موحدة، "فخلق التناغم والتلاحم بين مفردات العمل الفني المسرحي يتطلب نظرة شمولية متوحدة لعناصر السينوغرافيا وجمالياتها بالاشتراك مابين المخرج والسينوغراف في رؤية متوهجة تعبر عن المعنى الكلي للعمل المسرحي"(Abd, 2018, p142)، فالسينوغرافيا مهما كانت مبهرة وضخمة فأنَّها تكون ميتة وجامدة بدون إبداعات المخرج الذي يمنحها صفة (الحياة)، عن طريق الممثل المتحرك عليها، ولاسيما أن السينوغرافيا "عمل غير كامل دائماً حتى يدخل الممثل في فضاء التمثيل ويلتحم بالجمهور"(Howard, 2002, p5). إذ أنَّ الكثير من المخرجين كانوا قد بنوا أمجادهم المسرحية على إبداعات مصمم السينوغرافيا، وهو ما تمثل في تجارب (ستانسلافسكي) حينما تعامل مع مصمم عروضه (سيجوف)، والذي عمل على تحقيق الدقة التاريخية في عروضه. كذلك كان الحال مع (مايرهولد)، والذي إفاد من إبتكارات واقتراحات المصممين الإبداعية في خلق سينوغرافيا متحركة، إذ لا يتحرك الممثل أمامها أو داخلها، وإنما يتحرك معها بوصفه كتلة متحركة إلى جانب الكتل المتحركة الآخرى. فضلاً عن تجارب (كاسبر نهر) السينوغرافية مع (بريخت)، والتي كانت نتاجاتها اعمالاً مهمة لبريخت، وعليه فأنَّ توحيد

الرؤية الفنية ضروري لنجاح كلاً من المخرج والمصمم، إذ "يجب أنْ يضمن المخرج والمصممون بإنَّ المنظر والمكونات البصرية الآخرى تمتزج لتشكل وحدة مستوعبة وإلا تنحرف وتصطدم وتؤدي إلى خلاف"(Whitmore, 2014, p174). إذ يقوم عدم الأتفاق أو الخلاف إلى تشتيت العمل الفني، ولاسيما أنَّ هدف السينوغرافي يكون ضخ أكبر قدر ممكن من الأشكال والصور البصرية، والتي قد لا تتفق أغلبها و رؤى المخرج، وأنْ كانت مبهرة في أشكالها، ولاسيما مع المخرجين الذين يلجأون إلى توظيف السينوغرافيا لتكون في خدمة الحدث الدرامي لا العكس، و كما إنه ليس من الضروري حدوث إستجابة كاملة بين المخرج والمصمم من حيث الرؤية، فضلاً عن كيفيات التطبيق، إلاَّ أنَّه من الضروري الخروج بنتائج مقنعة للطرفين عن طريق العرض نفسه، وإلا فلا جدوى من التعاون، يقول (لوسيانو دامياني) في ذلك أنَّ "إستجابة المخرجين للمقترحات التي تقدم لهم مختلفة، وغالباً مالايرون ما أرى، وعلى السينوغرافيين أنْ يعرفوا متى يسلمون ومتى يسيرون بوحي من فطرتهم الجمالية، و يحتاج المخرجون إلى وقت للهضم والتفكير حين تعرض عليهم الرسومات والأسكتشات والأفكار، ماقد يبدو واضحاً لفنان بصري مدرب لا يكون بالضرورة واضحاً للمخرج، وعليهم أنْ يعتادوا على القراءة والرسم"(Howard, 2002, p124). وعليه يرى الباحث أنَّ أفضل النتائج فيما يخص الإخراج والسينوغرافيا تتحقق فيما لو كانت هنالك رؤية جمالية مشتركة بين المخرج ومصمم السينوغرافيا بما يضمن تحقيق وحدة عضوية في العمل الفني، وهو ما يضمن كذلك بإن يكون العمل الفني نتاج عمل جماعي، لا نتاج عمل فردي، الأمر الذي يعززه من الناحية الإبداعية والجمالية.

مؤشرات الإطار النظري : -

1) أفرزت عملية صناعة العرض عبر التاريخ تحولات طبقاً لمتغيرات العصر المختلفة فيما يخص الشخصية المسؤولة عند إبداع العرض، وفقاً لطبيعة الحاجة لوجود المسرح من جهة، والتطور التكنولوجي المتاح في ذلك العصر من جهة آخرى، إذ إرتبطت كل حقبة بشخصية أساسية متسيدة على العرض المسرحي.
2) شكل ظهور شخصية المخرج نقطة تحول في المسرح العالمي، ولاسيما أنَّه إستطاع إزاحة سيادة المؤلف، ومن ثم الممثل على العرض المسرحي، والتي أستمرت لقرون عدّة .
3) كان لظهور الإتجاهات اللاواقعية في المسرح العالمي أثراً أساسياً في بروز شخصية مصمم السينوغرافيا، عن طريق إسهاماته الصورية / التشكيلية إلتي كان لها أثراً كبيراً في تحويل الفن المسرحي من ماهو لفظي بإتجاه ماهو مرئي.
4) تعاضم مساحة الإشتغال لمصمم السينوغرافيا في المسرح العالمي نظراً للتطور التكنولوجي الذي يقف إلى جانبه على حساب المخرج الذي تقلص أثره مقارنة بالأول.
5) إنَّ التجارب الفردية فيما يخص إبداع العمل المسرحي لم تظهر النتائج المرجوة منها، فيما يخص السينوغراف المخرج، أو المخرج السينوغراف، لإنَّ الأول يذهب بإتجاه تجريد العمل المسرحي من قيمه الإنسانية محولاً اياه إلى لوحة تشكيلية متحركة، أما الثاني فإنَّه يخضع العرض لرؤيته الفردية، وبذلك فإنه يجرد المسرح من عمله الجماعي ويصبغه بصبغة فردية ذاتية.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث:- يشمل مجتمع البحث عرض مسرحية (الظلمة) تأليف (جالواي)، وإخراج (عادل كريم)، والتي عرضت ضمن مهرجان بغداد الدولي للمسرح – الدورة الأولى على خشبة المسرح الوطني في عام 2014.

ثانياً :عينة البحث :- أختار الباحث مسرحية (الظلمة) لتكون عينة البحث و بطريقة قصدية تسير بإتجاه تحقيق هدف البحث، و لتكون ممثله لمجتمع البحث.

ثالثاً: منهج البحث:- أعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة التي أختارها قصدياً لملائمتها لمريدات البحث .

رابعاً : أداة البحث :-

1. المؤشرات إلتي أسفر عنها الإطار النظري .
2. المشاهدة المباشرة للعينة من قبل الباحث .

خامسا: تحليل العينات:- يعتمد الباحث العينة التالية للتحليل وهي مسرحية (الظلمة).

تأليف : جالواي

إخراج : عادل كريم

سينوغرافيا : جبار جودي

دراماتورج : ثائر بهاء

تمثيل : منتظر خضير و نظير جواد

حكاية النص المسرحي :

إنَّ نص مسرحية الظلمة لـ (جالواي) يتشابه من الناحية البنائية مع نص (في إنتظار غودو) للأيرلندي (صاموئيل بيكيت)، ولاسيما أنَّ حكاية النص تدور حول العزلة القاتلة والإنتظار اللامجدي، إلاّ أنَّ فكرة وجود المخلص والمتمثل بـ(سفينة الأنقاذ) هي ما تحافظ على ديمومة الحياة في هذا الواقع المظلم، إذ القمع، والتهميش، والإستبداد، والظلم. فهذان الشخصان (كويل و مورجان) تائهان في الظلام، غير متحققان من وجودهما، فوجود كلاهما مرهون بوجود الآخر، مما يجعل عملية أفتراقهما شبه مستحيلة، كما إنَّ كلاً منهما يفجر طموحاته، رغباته، أحلامه، مكبوتاته، غرائزه، جنونه عن طريق الآخر، ولو على سبيل الحلم عن طريق مجموعة من المواقف، والأحداث، والصراعات المتبادلة بين هذا الثنائي، والمستمرة من دون جدوى، فليس هنالك سفينة أنقاذ، ولا مخلص فقط الإنتظار، ولا شئ غيره.

إشتغلات المخرج على مستوى الرؤية الإبداعية :

وظف المخرج الفضاء جمالياً عن طريق مطاردته المستمرة للفراغ، وإعادة إنتاجه بشكل يتفق وأهدافه ومقاصده، إذ كانت نقطة الأنطلاق من لحظة دخول الجمهور للعرض حيث الفضاء مكشوف للمتلقي من دون تسليط الإضاءة عليه، فلم يلجأ إلى فتح وغلق الستارة كونها تشكل عاملاً يحدد بداية ونهاية العرض، وهذا ما لم يرغب به المخرج إذ لم يرغب ببداية ونهاية واضحة تؤطر عمله الإبداعي كون عملية الإنتظار مستمرة وغير متلاشية، كما إنَّ المخرج قد أستغل التكوين السينوغرافي للمصمم بخطوطه العمودية

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والأفقية لخلق فضاءات عدَّة ومتغيرة للتعبير عن الأحداث من جهة، ولكسر رتابة الحوار المفكك من جهة آخرى، إذ يمكن الإشارة إلى أهم إشتغلات المخرج على مستوى الرؤية الإبداعية عن طريق مايلي :-

أولاً: الشاطئ والمنارة : وهو الفضاء نفسه الذي إقترحه المؤلف في النص الإصلي، إلاّ أنَّ المخرج أصبغ عليه الطابع المحلي عن طريق كم الجرائد المبعثرة والممزقة إلتي عمل مصمم السينوغرافيا على نشرها فوق خشبة المسرح (إشارة إلى كم الحوادث والأحداث التي طرأت على واقعنا)، والتي حولها بوساطة الإضاءة إلى شاطئ، وهنا نجح المخرج في تغيير مرجعيات الشاطئ عند المتلقي بمساعدة مصمم السينوغرافيا، إذ جعله شائطاً من الحوادث، والنكبات وجعل الممثلين (شرائح حياتية) عائمين به، بدلاً من ذلك الشاطئ المتعارف عليه بصورته الجمالية، أما (المنارة أو الفنار) فقد جسدها بوساطة الصقالات، إذ كان توظيفاً مثالياً للصقالات من قبل المصمم، إذ أضفى هذا الإستعمال قيم جمالية إلى العرض، ولاسيما إنَّ مصمم السينوغرافيا تعامل بدقة في خلق الصورة البصرية لهذا الجزء.

ثانياً: جهاز الفئران : والذي عمل المخرج على إبداعه عن طريق الصقالات، إلتي إعدها (مصمم السينوغرافيا) إذ عمل على تحويلها في مراحل مختلفة من العرض إلى جهاز للفئران، ليبين إنَّ الإنسان اصبح أشبه بالفأر الذي يخضع للتجارب المختلفة، وهنا يظهر مدى أتفاق المخرج مع مصمم السينوغرافيا في توظيف الصقالات في الكشف عن تلك الفكرة .

ثالثاً: المنبر: خلق المخرج من الصقلات فضاءاً شكله كمنبر للصلاة، إذ إفاد المخرج من الكتلة الضخمة إلتي شكلها مصمم السينوغرافيا، إذ إنَّه وظف جزءاً من تلك الصقالة (مربع من بين ست مربعات مجموع الصقالة) لذلك المشهد عن طريق الإضاءة الخضراء، وبحركة سريعة تحسب لمصمم السينوغرافيا عن طريق تحريك الصقالة بعكس عقارب الساعة (وهي حركة قصدية، أكد عن طريقها المخرج - بالإتفاق مع مصمم السينوغرافيا - بأنَّ الزمن لا يتقدم في هذا المكان، بل إنَّه يتراجع إلى الوراء) ومن ثم نلحظ ذلك الأنفجار الكبير الذي ينشأ أثناء الصلاة عن طريق أستمرار المصمم في تحريكه لتلك الكتلة المنظرية وأصباغها بالإضاءة الصفراء، ومن ثم نلحظ الممثل الأول، وهو يحاول البحث في الإشلاء عن ناجيين من ذلك الأنفجار.

رابعاً: الغواية : ففي المشهد التالي بعد مشهد المنبر لجأ المخرج إلى خلق فضاءاً معبراً عن بيئة ماجنة مختلة، غير متوازنة تحكمها الغرائز موظفاً من الصقالة (كغرفة نوم)، إذ إنَّ رجل المنبر (المؤذن) توجه بالفعل الجنسي نحو الشخص الثاني (المواطن العادي) بعد انْ قام الأخير بأغوائه، ومن ثم سرعان ما أسترد وعيه، و ذهب يسبح الله مستعملاً في ذلك حبل الأنقاذ (السبحة)، فالمخرج هنا أراد أنْ يؤكد على مقدار الإنحطاط الأخلاقي الذي ضرب ذلك المكان.

خامساً: الإذاعة : في مشهد الإذاعة إستعان المخرج بالمصمم لتحقيق الفرز الضوئي، مستعملاً ثنائية (الجرائد والصقالة) لخلق بيئة المشهد، إذ المذيع واقف وسط فوضى عارمة من الأحداث والأشلاء الموجودة داخل الصحف وخلفه معمار كبير يوجد شخص واقف فوقه يمثل السلطة.

سادساً: **السلطة** : في المشهد الذي يعلن فيه (منتظر خضير) نفسه رئيساً للملاحظين، ينسج المخرج فضاءاً موحياً بقصر كبير ومرتفع عن الجثث للحاكم (فوق الصقالة)، إذ يرفض الشخص الآخر (نظير جواد)

الإنصياع إلى رغبته في أنْ يكون رئيساً، عندها يجبره على طاعته، إذ يتحول القصر إلى عربة كبيرة يجرها الشخص الآخر (نظير جواد) وسط كم الجثث الموجودة على الأرض من دون أنْ يبدي أيّ قدرة على التغيير، ولاسيما إنَّ الحاكم يحكم قبضته على المحكوم ويقيده، بل إنَّه حتى يستغل وجوده ليعبر عن طغيانة، إذ أراد المخرج هنا التأكيد على فكرة مفادها أينما كانت السلطة كان الطغيان .

سابعاً: سفينة الإنقاذ : في المشهد الأخير وبتوظيف جمالي من المخرج يتخيل الممثل الأول (المواطن : نظير جواد) وصول سفينة الإنقاذ (سفينة ورقية)، والتي يجدها بين الأشلاء التي تملأ الفراغ، ويحاول أنْ يشق طريقه في البحر (الجرائد)، إلاّ أنَّ (رجل السلطة : منتظر خضير) يأتي ويدمر آخر حلم للإنقاذ (السفينة الورقية) منهياً بذلك آخر أمل لظهور المنقذ أو الخلاص، وهنا يعلن (المواطن) عن يأسه، ويقرر أنْ يستسلم للظلام الذي أبتلع كل شئ من حوله، وهي إشارة ذكية من المخرج للمواطن العراقي الحالي، الذي تعاقبت السلطة على قمعه على مر التاريخ الحديث، إذ أستسلم للظلام من دون أنْ يبدي أيّ فعل تجاه ما يحدث له من قتل وقمع وتهميش .

إشتغلات مصمم السينوغر افيا على مستوى المقترح السينوغرافي:

تعامل مصمم السينوغرافيا (جبار جودي) بحرفية عالية في إشتغالاته على مستوى الديكور والإضاءة عن طريق توظيفه لقطع لها إستعمالات معروفة عند الجميع (الصقالات)، وإعادة إنتاجها جمالياً بالشكل الذي يتفق و رؤى المخرج الإبداعية من جهة، ويكشف عن شخصية مصمم السينوغرافيا كعنصر أساسي في العملية الإبداعية من جهة آخرى. عن طريق تركيزه على إنتاج الحركة (حركة الصقالات) فضلاً عن حركة الضوء وتنويعاته اللونية، مشكلاً بذلك كتلة متحركة / متحولة دلالياً أسهمت جنباً إلى جنب مع الممثل في إنتاج المعنى في أجزاء كثيرة من العرض. إذ أظهر مصمم السينوغرافيا مقدرة كبيرة في إحتواء كل فضاءات العرض العالقة في ذهن المخرج وأتاح لها بيئة جمالية تؤكد حضور هذه الفضاءات وتأكيدها، فالتصميم الهندسي للصقالات من حيث طريقة ترتيبها أفقياً وعمودياً في الفراغ، و وجود سلالم للتسهيل الحركة، والتنقل في داخلها سهل من عمل المخرج، بل إنَّ المخرج راح يبدع الأشكال في الفراغ من دون عناء في إيجاد الفضاء الملائم لهذه الأشكال ولاسيما إنَّ المصمم قد صاغ الشكل المقترح للسينوغرافيا بالشكل الذي يضمن له أحتواء كل الأشكال والفضاءات التي من المفترض أنْ يحويها العرض. **إذ يمكن تأشير أهم إشتغالات مصمم السينوغر افيا على مستوى المقترح السينوغرافي للعرض عن طريق التطرق إلى أهم أسهاماته على عناصر السينوغر افيا، وكما يأتي:**

أولاً : الإضاءة : وظف المصمم الإضاءة بحيث كانت دقيقة ومعبرة عن المشهد المحدد، إذ إنَّه لم يلجأ إلى كشف الشكل تماماً أمام المتلقي، وإنَّما عمد إلى إظهار كل مشهد وإصباغه باللون المناسب المعبر عنه، إذ كانت حركة الإضاءة مميزة إذ اضفت قيم جمالية، وأسهمت في تأكيد وإيصال المعنى إلى المتلقي (حركة السفن، مشهد المنبر، مشهد الإنفجار، مشهد الإذاعة، مشهد الغواية، المشهد الأخير) كما أنَّه خلق من حركة العناصر التالية: حركة المنظر (الصقالات)، و حركة الإضاءة (تحريك الهيرس صعوداً ونزولاً، فضلاً عن حركة الإضاءة الجانبية، حركة الخشبة الدوارة) فضاءات عدّة في أزمان بسيطة (ثوان معدودة) بيئات متتالية سهلت من عمل المخرج من جهة، فضلاً عن اللمسة الجمالية التي أضفتها على الصورة البصرية

للعرض من جهة آخرى، إذ كانت إشتغالات المصمم بارزة فيما يخص الإضاءة، إذ إنَّه لم يتعامل مع الإضاءة بوصفها مصادر ثابتة للضوء هدفها كشف الشكل، وإنَّما وظفها بهيئة منظومة متحركة تسهم في بناء الشكل البصري للعرض وتسهم في إنتاج دلالاته شأنها في ذلك شأن الممثل، تمثل ذلك في حركة المصباحين المتماثلين في بداية العرض واللذان ساهما في الكشف عن بيئة العرض وأعطاء الإيحاء الكامل بهذا الفنار الذي يحيط به البحر، مع وجود سفن تقترب من الفنار توجه مصابيها وتبتعد بعيداً .

ثانياً : الديكور : كانت لمسات مصمم السينوغرافيا حاضرة فيما يخص الديكور، إذ لجأ إلى إنشاء كتلة ديكورية ضخمة متحركة على خشبة المسرح، ليتيح للمخرج مساحات إشتغالية عدّة في الفضاء عمودياً وأفقياً تضاف إلى مساحة الخشبة الفعلية الموجودة، كما أنَّ تصميم تلك الكتلة الضخمة، لتكون متحركة شكل عاملاً إيجابياً بالنسبة للإخراج، ولاسيما إنَّه أختزل بيئات عدّة كانت لتتطلب تحولات كبيرة على مستوى الديكور بحركة بسيطة، تمثل ذلك في حركة الديكور إلتي أوجدها مصمم السينوغرافيا (في مشهد الصلاة والأنفجار)، والتي اختزلت العديد من الفضاءات للمخرج، إذ إنَّها مكنته من الإنتقال من بيئة إلى آخرى في ثواني معدودة، وبحركة بسيطة (دوران كامل خلف عقارب الساعة) إذ كانت هذه الحركة كافية بالبوح بكل ما تحمله من معاني إلى المتلقي، إما المشهد الاخير، فأنَّه كان مشهد إستعراضي لمصمم السينوغرافيا بإمتياز، إذ إنَّه أراد أن يستبدل حركة الممثلين عند المخرج بحركة الديكور والإضاءة معاً عن طريق إستعراضه لمقدرته الكبيرة في تشكيل الفضاء، تمثل ذلك في الحركة الثنائية التي أوجدها بين الإضاءة والديكور، فالديكور يتفكك إلى ثلاثة أقسام يمين ويسار وعلوي (وهي قراءة لما سيؤول عليه الوضع الراهن) في هذه الأثناء فإنَّ الإضاءة ترتفع إلى الأعلى (بوساطة الهريس)، وتخفت تدريجياً معلنة عن هبوط الظلام على هذا المكان .

ثالثاً : الأزياء / الماكياج : لم يولِ مصمم السينوغرافيا أيّ أهتمام يذكر بالأزياء أو الماكياج، إذ لم يستعمل الأزياء للتعبير عن حالات معينة، وإنَّما كانت الأزياء أعتيادية، ومن ثم فإنَّها كانت خارج إشتغاله السينوغرافي كذلك الحال بالنسبة للماكياج.

رابعاً: المؤثرات الصوتية : لم يهتم مصمم السينوغرفيا بالمؤثرات الصوتية، على الرغم من أحتواء العرض على الكثير من المقاطع الصوتية، التي كانت ضرورية للتعبير عن البيئة المشهدية، بل كانت المؤثرات الصوتية من تصميم (ظفار احمد)، أي أنَّ مصمم السينوغرافيا لجأ إلى شخص آخر بوصفه (منسق للموسيقى) ليقوم بإنتقاء الموسيقى الصالحة للعرض، ومن ثم عمل المونتاج عليها لتكون منسجمة مع العرض، وهو ما لا يتفق ومفهوم السينوغرافيا الحديثة، والتي تفترض على مصمم السينوغرافيا أنْ يقوم بأحتواء كل عناصر السينوغرافيا من دون إستثناء .

أتفاق / إختلاف :

أَنَّ أهم مظاهر الأتفاق والإنسجام بين الرؤية الإخراجية و المقترح السينوغرافي تمثل في توظيف الصقلات بما ينسجم ورؤية الطرفين في تشكيل صورة جمالية تخدم العرض وتعبر عن مضامينه في بعض المشاهد (كما في مشهد المنبر والأنفجار)، وهنا يظهر مدى الإشتغال الدقيق بين الثنائي منذ التمارين الأولى لمطاردة

وملء الفراغ الموجود في الصقالات كونها قطعة منظرية كبيرة وجامدة، وكانت ستكون عبئا كبيراً على المخرج لو لم يتواجد رفقته مصمم يمتلك خبرة في التعامل مع الكتل الكبيرة وطريقة توظيفها وتشكيلها جمالياً.

أما أهم مظاهر الإختلاف تجسد في رغبة المصمم في تجسيد رؤيته الذهنية للسينوغرافيا على حساب الرؤية الإخراجية للمخرج، تمثل ذلك في عدم مراعاته لأحجام الممثلين قياساً بالكتلة الديكورية المتحركة معهم، وكما إنَّ ضخامة الديكور والمتمثل بـ (ست صقالات مربوطة مع بعضها البعض) أجبر المخرج على تكثيف حركته داخلها لملء فرغاتها وأضفاء الحركة عليها، كي لا يشكل وجودها نقطة سلبية تحسب على المخرج (والتي كان متمركزة في وسط المسرح)، مضيعاً على المخرج حرية تشكيل الفضاءات الجانبية للمسرح، والتي وأنْ حاول المصمم تجنبها بالفرز الضوئي وعدم كشفها بوساطة الإضاءة، إلاّ أنَّ الفراغ القاتم الذي كان يملئ جوانب المنظر شكل عبئاً واضحاً على المخرج، الأمر الذي جعل من الصورة الكلية للفضاء المسرحي مشوهاً، إذ ظهر الممثل وكأنه كتلة صغيرة جداً (قزماً) داخل فضاء الخشبة من جهة، وداخل فضاء الصقالات (الكبيرة) العائمة في الفراغ الواسع (فضاء الخشبة) من جهة آخرى. لذلك كان لزاماً على المخرج أنْ يحدد حجم الخشبة بما يتلائم و فضائه الإشتغالي، من دون الأعتماد على مصمم السينوغرافيا في رسم الفضاء وتشكيل الصورة البصرية وفقاً لأهوائه ورغباته، ولاسيما أن الأخير عمل على فتح خشبة المسرح على إتساعها مما أدى ذلك إلى بروز فراغاً كبيراً في جانبي الصقلات طوال فترة العرض، ولم يصغر من مساحة الخشبة أرضاءاً لرغبته في الإستعراض في المشهد الأخير وفتح الصقالات على الجوانب، والذي كان مشهداً إستعراضياً أكثر من كونه مشهداً جمالياً، فحتى وأن كان ذلك الأستعراض مهماً فكان بإمكان المصمم البحث عن طريقة آخرى للقيام به من دون أنْ يحمل المخرج أعباءاً أضافية، كما أنَّ ما يؤخذ على مصمم السينوغرافيا هو إكتفاءه بعنصرين من عناصر السينوغرافيا فقط، وهما (الإضاءة والديكور) ولاغياً بقية عناصر السينوغرافيا، والتي لو أتفقنا بأن وجودها غير ضروري في هكذا أنواع من العروض التي لا تتطلب بالضرورة وجود أزياء وماكياج وملحقات من نوع خاص، إلاّ أن الملفت للنظر هو وجود منسق للموسيقى في العرض وهو (ظفار احمد) فضلاً عن وجود مصمم للسينوغرافيا .

النتائج البحث

1) إنطلق المخرج في رؤيته الجمالية للعرض من رؤية المؤلف، إلاّ أنَّه عمل على إعادة إنتاجها بالشكل الذي يتناسب والواقع الحالي المعاش، عن طريق تمرير بعض المفردات والأحداث إلتي تعكس الواقع الحالي من خلال العرض.
2) خضعت الرؤية الإخراجية إلى منطقة السينوغرافيا، مما أستدعى ذلك إلى تأسيس حركة الممثلين وفقاً لمعطيات الفضاء السينوغرافي.
3) إرتكز الفضاء السينوغرافي على عنصري الإضاءة والديكور بشكل أزاح العناصر السينوغرافية الآخرى.
4) ولدت مفردات الديكور الضخمة دلالات أحالت ذهنية المتلقي إلى تضائل الممثل وحركته أمام الكتل الديكورية الضخمة، مما أستدعى ذلك إلى أرتحال دلالي أسس إلى أرباك النظام الجمالي للرؤية الإخراجية.

5) تموضع الإشتغال الجمالي في بؤر محددة من دون إستغلال مساحة منطقة التمثيل بشكل يعزز الأثر الجمالي للفضاء بشكل عام.

6) جاءت السينوغرافيا كمهيمن على النظام الإشتغالي للرؤية الإخراجية في أغلب لوحات الخطاب المرئي عن طريق المبالغة و الأستعراض التقني، الأمر الذي أدى إلى طغيانها على مرتكزات الرؤية الإخراجية.

References:

1) Abd. J. K and Aseel. L. A, (2018): The overlapping of visions between the designer of the scenography and the director in the stage show, Journal of the Academy (90).
2) Abdul Karim. S, (2013), Contemporary readings in the work of the director, Baghdad: Office of Al – Fath.
3) Abu Doma. M, (2009), Transformations of the theater scene, actor and director, Cairo: The Egyptian General Book Organization - Family Library.
4) Amal. A, (2009), Theory in Theatrical Direction - A Study in the Problematic Concept, Cairo: Supreme Council of Antiquities Press
5) Ardash. S, (1979), Director in Contemporary Theater, Kuwait: World of Knowledge Series - Issue 19.
6) Cheney. S, (n.d), The history of theater in three thousand years - a presentation of the history of drama, acting and performing arts, trans: Drini Khashaba, Cairo: Ministry of Culture and National Guidance General Organization for authoring, translation, printing and publishing.
7) Elias. M and H.Al-Kassab, (2006), Theater Dictionary - Concepts and Terms of Theater and Performing Arts, Beirut: Library of Lebanon.
8) Habner. Z, (1993), Aesthetics of Art Direction, trans: Hanaa Abdel Fattah, Cairo - Egyptian General Book Organization: General Book Presses.
9) Howard. P, (2002), What is the Scenography, trans: Mahmoud Kamel, Cairo: Cairo Festival for Experimental Theater - Supreme Council of Antiquities Press.
10) Laland. A, (2001), Encyclopedia Laland Philosophical - Volume A-G, trans: Khalil Ahmed Khalil,, Beirut - Paris: Publications Oweidat.
11) Othman, A. M. O, (2016), Theater Design Throughout the Ages, Cairo - Egyptian Book Organization.
12) Pavis. P, (2015), Theater Dictionary, trans: Michel. F. Khattar, Beirut Arab Organization for Translation
13) Popov. A, (n.d), Artistic Integration in the Theater, Trans: Sharif Shaker, Damascus: Ministry of Culture and National Guidance.
14) Whit more, J, (2014), Directing in Postmodern Theater - Formation of Significance in the Dramatic Play, trans: Sami .A. H, Baghdad : dar al masadir.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/221-236

Directorial Vision and its Relation to Scenographic Proposal in the Iraqi Theater Show- The Play of Darkness -A Model

Rami Sameh Zaki[(1)]

Al-academy Journal …….…… Issue 94 - year 2019

Date of receipt: 20/8/2019…....Date of acceptance: 18/9/2019….....Date of publication: 15/12/2019

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

Abstract:

The increase of the scenographic designer role on account of the character of the director in the Iraqi theater constituted a clear phenomenon that has been manifested in many shows, which necessitated a stance on the nature of this relation and delimiting the work space for each one of them inside the theater show. The research focuses on determining the work relation between the directorial vision and the scenographic proposal in the Iraq theater show. The research is divided into four chapters, the first one addressed the methodological framework, where the research problem was stated in the following question (has the scenographic designer been able through his scenographic proposal to remove the director from his position being the owner of the overall vision and the first creator of the theatrical show?).

The research importance lies in the fact that the researcher diagnosed those working in the two fields of direction and scenography as the most prominent beneficiaries from the research. The research aims at determining the kind of creative relationship between the director and the scenography designer in the Iraqi theater show. The researcher put limits for the research and identified the terms used and then defined them procedurally. The second chapter (theoretical framework) consists of two sections: the first addressed (the development of the concept of direction in theatrical show industry), while the second addressed (the visual composition between the director and scenography designer). The researcher presented the most prominent indicators resulting from the theoretical framework. The third chapter has been dedicated for the research procedures. The research population consists of the play (the Darkness) which is intentionally chosen to be representative of the study population using the descriptive method in the analysis of the sample. The researcher specified the analysis tools and then analyzed the sample. The fourth chapter includes the results based on indicators resulting from the theoretical framework. The most important results are as follows: scenography came to dominate the operational system of the directorial vision in most of the visual discourse area through exaggeration and the technical review, which led it to be overwhelming over the pillars of the directorial vision. The research ended with a list of references and sources used by the researcher in this study and an abstract in English.

Keywords: (Directing vision, Scenography).

(1) College of Fine Arts, Baghdad University, rami.sameh@ymail.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/237-254

آليات توظيف الحدث الثانوي في الخطاب السينماتوغرافي

ماهر مجيد ابراهيم [1]
شروق مالك حسن [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2018/6/20 ، تاريخ قبول النشر 2018/7/29 ، تاريخ النشر 2019/12/15

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

الملخص

تعتمد القصة السينمائية على العديد من التقنيات الانشائية التي تشكل في مجملها ملامح القصة تقنياً، وتعد الاحداث الثانوية أحد هذه التقنيات الاساسية، والتي تتأثر بشكل مباشر في اليات توظيفها داخل المنجز السينمائي، هذا الموضوع هو ما دفع الباحثان الى تحديد عنوان البحث: آليات توظيف الحدث الثانوي في الخطاب السينماتوغرافي)، وقد قسم البحث الى مقدمة تضمنت تفاصيل المشكلة والهدف وتحديد المصطلحات اما المبحث الأول: فكان. الفعل والحدث في القصة السينمائية، وتم فيه تناول علاقة الفعل بالحدث وطبيعة المحاكاة التي تحاول الارتقاء بالفعل الانساني وجعله أكثر تنظيما من اجل احداث الفرق عن الفعل والحدث في الحياة المعاشة. وفي المبحث الثاني: بنية الحدث الدرامي وتناول فيه الباحثان اهمية الحدث وانواعه وأهميته في الخطاب السينماتوغرافية. المبحث الثاني: آليات تضمني الاحداث الثانوية في الفيلم السينمائي. وتم فيه دراسة اهمية الحدث الثانوي بالنسبة الى الحدث الرئيس وكيفيات توظيفه داخل القصة السينمائي، وتم الاستشهاد بالعديد من الامثلة الفلمية حول اليات وكيفيات توظيف الحدث الثانوي، ثم توصل الباحثان الى تحديد مؤشرات الإطار النظري التي سيتم اعتمادة كأدوات لتحليل العينة، وهي الفيلم الامريكي (العطر) أخراج (توم تايكور)، وبعدها خرج الباحثان بنتائج تحليل العينة وكذلك الاستنتاجات واخي تم تدوين قائمة بالمصادر التي اعتمدها البحث.

المقدمة

أولاً: مشكلة البحث

الفيلم السينمائي نص مكتمل الاركان، يعتمد ابتداء القصة السينمائية التي سيتم معالجتها صوريا، وايجاد تمثلات مادية لكل ما موجود من احداث وشخصيات او بيئات مكانية وزمانية داخل الاطار الصوري وهذا ما يمثل تحدي للمخرج في البحث عن الوسيلة الانجع للوصول الى بناء نص صوري يضم القصة السينمائية وآليات توظيف عناصر اللغة السينمائية، والشيء المهم في القصة السينمائية، انها نص مكتفي

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، dr.mhrm73@yahoo.com
[2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد،

بذاته قبل ان يتم تحويله الى فيلم سينمائي، الا انه نص يمتلك وسيط مغاير عن الوسيط الصوري، وعليه فان الاكتمال يأتي بسبب عملية التراكب بين مكونات القصة وطبيعة عرض الاحداث من حيث الاهمية وكذلك الشخصيات وما تقوم به، لذا فان المخرج السينمائي هو من يمنح تفاصيل القصة او يقوم في ايجاد ترتيب يمس على اساسه البنية العميقة للنص من اجل ان يكون مكيفا بشكل واضح للوسيط الصوري، وهنا يدخل المخرج في دراسة الاحداث من حيث اهميته بغض النظر عن كون الاحداث ثانوية او رئيسة، فكل الاحداث تمتلك الخصوصية نفسها، انها جزء اساسي في النسق الحدثي، واهمية اي حدث يأتي من العلاقات البنائية التي تتعاضد بها باقي الاجزاء، ومهمة المخرج السينمائي تفعيل هذه الاحداث سيما الثانوية، لانها احداث صغيرة قد لا تلفت الانتباه الا ان تأثيرها عميق، اما بالنسبة الى الاحداث الرئيسة فهي واضحة ومؤثر بشكل مباشر، وهنا مكمن التحدي اي ايجاد معالجات صورية تحافظ على صدقية النص الروائي من جهة وبناء تمثلات صورية وذهنية للاحداث الثانوية والبحث عن طريقة فاعلة في تجسيدها وتفعيل مخرجاتها صوريا، فتكتسب الاحداث الثانوية حضور فاعل ومؤثر لانها قد تمهد للحدث الرئيس او تكون ساندة له او لها العديد من الوظائف التي تعمل في فضاء القصة السينمائية.

ومن خلال ما تقدم حدد الباحثان مشكلة بالبحث بالتساؤل الاتي:

ما هي اليات توظيف الحدث الثانوي في الخطاب السينماتوغرافي ؟

ثانياً: اهمية البحث

ان وجود الحدث الثانوي يعمل بشكل ضمني داخل القصة الاطار التي تحاول الهيمنة على مجريات الاحداث الفلمية، وهذا ما يجعل من الحدث الثانوي عظيم التأثير في المنجز السينماتوغرافي وحبك احداث القصة السينمائية بما يؤدي الى نجاحها، وهنا مكمن اهمية البحث، فضلا عن اهمية البحث بالنسبة للدراسين والباحثين والعاملين في مجال اخراج وكتابة السيناريو للافلام السينمائية.

ثالثاً: هدف البحث/ يهدف البحث الى:

الكشف عن آليات توظيف الحدث الثانوي في الخطاب السنيماتوغرافي.

رابعاً: حدود البحث

تم تحديد عينة البحث بشكل قصدي وهي الفيلم الامريكي (العطر)، اخراج (توم تايكور)، انتاج (2006)، وقصة الفيلم مأخوذة من رواية العطر للكاتب الالماني،(باتريك زوسكيند)

رابعاً: تحديد المصطلحات:

اليات ، الالية

وردت في المعجم الفلسفي على انها " شئ مركب من اجزاء محكمة الترتيب- تسمح بنقل الحركة او بصنع بعض الاشياء" (Saliba,1973.P28) فالحركة هي الاساس في مفهوم تشكل الالية، وتعرف على انها عملية "تفسر الظواهر المادية بحركة الأجزاء المكونة لها وأسباب فاعليتها ضمن كينونتها وخواصها المادية، وهي ضمن اللغة المكتوبة تعمل وفق السياق وكيفية الصرف والنحو" (Mahdi,1998.p8) .

اما التعريف الاجرائي آليات: وهي تركيب الاجزاء المتحركة من اجل انتاج اكبر قدر من التأثير داخل المنجز العام.

المبحث الاول/ الفعل والحدث في الدراما السينمائية

تكمن علة ظهور الدراما بشكل عام من وظيفتها في اعادة صياغة الحياة الانسانية بما تحمله من تناقضات وافكار، وتقوم به الشخصيات الانسانية من افعال، لان فلسفة ظهور وبلورة الدراما بوصفها فنا متعدي لا يستقر عند وسيط معين، تنهض على القدرة التداولية لهذا الفن وامكانية تطويعه وتلوينه بلون وسمة وشكل الوسائط الفنية. هذه الحقيقة التي عبر عنها الانسان منذ البدء، حفلت بالعديد من الطروحات والتنظيرات التي سعت الى ايجاد نمط من التعامل ما بين نقل الواقع والواقع نفسه، واذا كان جوهر الدراما يعتمد على المحاكاة بوصفها اساس لا غنى عنه في ابراز معززات الدراما بشكل خاص والفنون بشكل عام،لان المنجز الفني لا يعتمد نسخ الحياة وانما يعمل على ايجاد "محاكاة منقحة تقوم على تبديل الواقع وتعديل الطبيعة، ومن المؤكد أن (العمل الفني) لا يمكن أن يكون هو الواقع عينه أو الطبيعة نفسها، أو الحياة ذاتها، فليست مهمة الفنان أن يجتزئ علاقة الواقع، واستقراء الطبيعة، وتأمل الحياة، بل لابد له من أن يحيل الإدراك إلى فعل"(Ibrahim,1976.p186)، لذا يبرز مفهوم التكييف في اعادة صياغة تفاصيل الحياة من حيث التماثل والتناقض بين سلوك الانسان المحكوم بقدرات طبيعية خارجة عن ارادته، قوى قد تجعل منه متساوق مع ذاته او تجعله يعيش حالة من الهيجان والثورة، فلا يقر له قرار او تعرف له دالة مباشرة، فان المحاكاة جاءت من اجل تغييب هذه القدرات الطبيعية الخارجة عن الارادة وجعل الشخصية الانسانية خاضعة لقوانين جديدة ترتبط بذات الدراما، فالواقع او الافعال وكذلك الاحداث، هي في حقيقتها بنى متخيلة يراد منه عكس تجربة حياتة او تأكيد تصور معين، او بث جملة من المتغيرات عبر خيال ابداعي ابتكاري. وهذا ما جعل الدراما الفن الاكثر شراسة في التعامل مع الشخصية الانسانية، من حيث انقاذه من المهيمنات الحياتية، وايجاد فسحة متسعة بفعل الخيال لاعادة اولويات حياته وأظهار القيم والافكار بطريقة مركزة تقود الى انتاج الوعي سواء بشكل فردي او جماعي.

هذا التصور الفلسفي في جعل الانسان اقوى من الواقع، وامكانية ترميزه ليتجاوز فضاءه المادي صوب اشتغالات فكرية جديدة، هي من دفعت ارسطو الى تبنية فكرة هيمنة الحبكة في ابراز المحاكاة الدرامية، على اساس "تسلسل منطقي وليس فقط لتسلسل زمني"(Abdul-Hamid, 2001.p15). يكشف هذا التسلسل العلاقات السببية وتطور الاحداث وتعالقها، انها بنية غاطسة تجمع شتى الاحداث وتجعل من الافعال تصوب لهدف محدد، وهذا ما جعل من خواص الحبك الجيد، هو القدرة على تحقيق الاقناع بضرورات ما حدث وتفرده، انطلاقا من مفهوم التنظيم والترتيب الذي يجعل من الاحداث اكثر قدرة على التقبل، وانتقاء دلالات اكثر واعي وبث قيم اخلاقية تؤكد ان العمل الصالح يقود الى النهايات الجيدة والعمل الطالح يقود الى النهايات السيئة، وهنا اصبحت الحبكة بالنسبة الى ارسطو هي روح الدراما، لانها الشبكة السببية الغاطسة التي تجمع الاحداث والافعال بكيفية تراتبية سببية تبدأ من القاعدة وتنتهي بقمة الهرم. وهو ما يشكل بنية الحكاية، بغض النظر عن نوعها، لانها تعتمد على "محاكاة حدث تام موحد اما حبكة الحدث فتتم عن طريق ربط اجزائه بعضها ببعض وفي حال تغيير او ازاحة اي جزء فان الكل

يختل ويهتز لان ما لا يفعل اي تغيير ملحوظ اكان موجود ام غير موجود هو ليس جزء الكل" (Brecht, 1982.p39). وهنا يمكن التأكيد على اهمية الاحداث الدرامية وكذلك المسرودة الرئيسة منها والثانوية في اتمام هيكلية الحكاية، فكل الاحداث والافعال تنتمي وتكتسب اهميتها من وجودها داخل نسق كلي موحد يكتسب دلالته ووجوده من العلاقات الترابطية والتكوينية فيما بينها. بغض النظر عن اتساع زمنية القص او قصره، او محدودية المكان او اتساع فضاءه.

هذه التصورات في بنائية الاحداث تنطبق بشكل كلي على القصة السينمائية، التي تعتمد تقنيات السرد في تحقيق عملية التحكم في نسبية الزمكان وكذلك القدرات التجسيدية في الدراما السينمائية، لان بناء الاحداث الفلمية يعتمد الدلالات المباشرة للاحداث وعلاقاتها ببعضها البعض وهو ما يؤدي الى تطورها وانضاج افعالها، وكذلك الهيكلية البنيوية التي تشد فعل التنامي من القصة الام وبناء تشجير يمتد عموديا وافقيا، على مستوى الاحداث والحوادث او نواتجها الفكرية على مستوى انتاجية الدلالة، ان القصة " سرد للحوادث المتسلسلة زمنياً. والحبكة أيضاً سرد للحوادث لكن التوكيد هنا يدخل ميدان السببية، مات الملك ثم ماتت الملكة هذه قصة. لكن مات الملك ثم ماتت الملكة حزناً حبكة، التسلسل الزمني باق لكن حس السببية يكتنفه" (Forster, 1964.p67). وهذا ما يجعل من الحبكة بنية اساسية سواء في النص الدرامي او النص السردي، لان وجودها لا يعتمد التطور المادي وعلائقه الممتدة من الماضي صوب المستقبل ولكن ايضا في شد خيال المتلقي ووعي في بناء تصور فكري يهيمن على هذه الاحداث، فالحبكة هنا تصور اساسي في بلورة الاحداث وشدها نحو البؤرة الاساسية بشكل مستمر. ان خصوصية التعبير فكرياً عن الاحداث الدرامية في الخطاب السينماتوغرافي يتطلب ان يحضر الفكر بشكل مباشر في "الصورة السينمائي ويتطلب نمطاً مميزا من الشخصية، وتأكيد تميز الشخصية يأتي من تحديد نوع الافعال التي تقوم بها لايصال المعاني للمتلقي اولاً واتمام عملية سرد الاحداث الفلمية ثانياً"(Ibrahim,2009.p507) ، لذا فان درامية الاحداث الفلمية لا تنفي التركيز على الافكار سواء التي تحملها الشخصيات وتكون افعالها منطلقا لها، او الفكرة المهيمنة على مجمل الاحداث الفلمية.

ولان افعال الانسان هي محددات اساسية ترتبط بالحاضر وتشير الى الماضي وتحيل الى المستقبل، لذا جاءت الطروحات في التعامل مع صناعة البناء الدرامي مرتكزا على قيم الخير والفضيلة، وابراز الشخصية التراجيدية التي تمثل النموذج الاكثر اشراقاً بالنسبة الى الانسان، وتأكيد تسامي هذه الشخصية، نجد ان التعامل مع مفردات البناء الدرامي ترتبط بالفعل بوصفه البنية الاكثر تعبيراً وتأثيراً عن الشخصية الانسانية، فالافعال هي صنو الانسان وهي الهوية الاساس التي يستذكر بها او يعرف بها نفسه للاخرين. فالفعل الدرامي " يدخل في متن الأحداث الفلمية ويتجسد عبر مجموعة الحركات المرئيه، وهذا ما يكتسبه زمناً مادياً ودلالياً، يؤثر بشكل مباشر في بلورة خطوط الاحداث الفلميه ويحدث الفارق في التحولات السرديه، والفعل أساس الارتباط الوجداني والتأمل العقلي لدى المتلقي"(Ibrahim, 2006.p87)، وهذا ما يجعل من البناء الحدثي في الفيلم السينمائي يتطور ويتصاعدا نتيجة لتنوع الافعال وحضورها المكاني والزماني داخل الحدث الرئيس للفيلم.

فجاء التعامل مع الافعال من حيث التنظير او البناء والنوعية لاجل ابراز التفوق الواعي للانسان ومحاولة الوصول الى التكامل الذي يجمع ما بين جوهر الانسان وافعاله، فكانت الطروحات بخصوص الفعل ترتبط بالكمال وليس بالنقص، ومفهوم الكمال والنقص مرتبط بقدرة اداء الشخصية، وليس لفعل سيء، فهناك الافعال الكاملة التي تسمو بالشخصية التراجيدية، "فالتراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل، له عظم"(Aristotle,1967.p48)، وهناك الافعال الناقصة التي تقلل من قيمة الشخصية الكوميدية. وللفعل ضرورة لان المحاكاة هي تقليد لهذه الافعال الانسانية، والفعل هو بنية انجاز واقعة. ترتبط بالحركة وتكشف عن خصوصية الشخصية وعلاقاتها بباقي الشخصيات في القصة الدرامية، هذا من جهة ومن جهة اخرى تبرز الافعال بكونها التكوين والتعبير اكثر مصداقية للشخصية. ان افعال الشخصيات هي من يجعلها اكثر قدرة على الاقناع بسبب تماثل الحركة والاداء ما بين ما هو حقيقي ومتخيل، فـ"حركة فعل موحدة ومتكاملة بذاتها وحركة رد الفعل مع حل صراعهما مع بعضهما"(Soviet,1980.p572). كما تكمن اهمية الفعل في كونه يمتلك مستويات اشتغالية عديدة يستطيع المتتبع يعرف من خلالها اهمية هذا الفعل في خارطة البناء الدرامي، لذا فان من اهم المستويات الاشتغالية لوظيفة الفعل تبرز عبر اهمية تأجيج الصراع وهيمنة طرف على طرف اخر، وهذا ما يجعل الفعل يمتلك قدرة حضوره من كونه رئيسي او ثانوي، لذا فان الاشتغال الدرامي للافعال يتعامل مع مكونات البناء الدرامي وتثوير الاداء بشكل عام. لذا يمكن عد الفعل الرئيس خاص هوية مباشرة للشخصيات الرئيسة، وعد الفعل الثانوي تعبير واضح للشخصيات الثانوية. لان "كل فعل يجب أن يفسر على ضوء مزاج الشخصية المعنية ومشاعرها وعواطفها وغرائزها وميولها وأفكارها وقواها التفكيرية"(Bamentli,1966.p469)، يكتسب هذا التمايز في مستوى الفعل اهميته من اهمية خصوصية الشخصية التي تقوم به. وهذا ما يكشف عن التمايز الاساس في تشكل الاحداث الدرامية، لان مجموعة الاحداث تقود الى تشكيل الفعل، وهذا ما يجعل المصداق المرتبط بمستويات الافعال ترتبط بمستوى الاحداث نفسها، فالاحداث الرئيسة تشكل في مجملها الفعل الرئيس، والحدث الثانوي تبلور مفهوم الفعل الثانوي، وهذا ما يكشف أولى ملامح الاحداث وانواعها في البناء الدرامي بشكل عام. انطلاقا من بديهية ترى ان الحدث "جزء متميز من الفعل، وهو سرد قصصي موجز او قصير يتناول موقفا واحداث، وحينما تنتظم الاحداث معا ويجمعها خيط واحد بطريقة مترابطة تصبح سلسلة احداث في الحبكة"(Fathi,1986.p137). لذا فان الاشتغال الجمالي والدرامي للاحداث الدرامية تشكل في مجملها طبيعة الافعال التي تحدث، بالاضافة الى حقيقة مفادها ان اي بناء درامي لا يرتكز بالضرورة على الاحداث الرئيسة فقط او حتى الاحداث الثانوية، وهذا ما يجعل من متطلبات اي قصة درامية تركز على ثنائية الاحداث الرئيسة والاحداث الثانوية بشكل متداخل ومتفاعل، فليس بالضرورة ان تقود الاحداث الرئيسة الى افعال رئيسة وهذا ينطبق على الاحداث الثانوية فقط، بل قد يكون تأثير الاحداث الثانوية لا تقل اهمية من حيث خارطة الافعال الدرامية، التي تشكل منطلق مهم في بناء الاحداث الدرامية وصولها الى الصراع ومن ثم النهاية.

هذه الافكار الدرامية وما طرحه ارسطو، تجاوز الدلالة المسرحية المباشرة ووجد اشتغال اكثر

انضاجا داخل الخطاب السينماتوغرافي، فنرى ان الفيلم ومنذ البدايات الاولى راهن على الاحداث وطبيعة عرض عبر تجسيد واعي للمكان وزمن افعال الشخصيات بوصفها البنية الاكثر أثارة في جذب اهتمام المتفرج وتحقيق التأثير المطلوب، وهنا يكمن الفرق، لان عملية تفكيك المكان وتفعيل الاكسسوارت بفعل التصوير بما يحمله من تقنيات عديدة وكذلك عملية البناء المونتاجي واعادة سياق ما تم تفكيكه بطريقة تفعل من اظهار افعال الشخصيات، فتكون الافعال ضمن بيئة مهيئة دراميا ونفسيا وجمالياً، وهذا ما ينعكس ايضا على جميع عناصر لغة الوسيط والتي تمثل مجموعة اشتغالات ترتبط بالحدث على اساس خصوصية الوسيط السينماتوغرافي، ان قدرة التجسيد في فن الفيلم تختلف كليا عن قدرة التجسيد في العرض المسرحي، هذه القدرة تنعكس بشكل مباشر في اليات توظيف الحدث الثانوي في الفيلم السينمائي. ففي فيلم (الة الزمن)، نرى ان المخرج قد وظف الاحداث الدرامية بطريقة فاعلة من خلال الانتقال المكاني والزماني في بناء تجسيدي يعكس طبيعة الافعال وخصوصيتها مع كل انتقال زمكاني، لان خصوصية الحدث هنا ارتبطت بخصوصية المكان والزمن المهيمن عليه، وهذا ما يجعل من بنائية الحدث محور الدلالات المكانية و الزمانية وليست مجرد افعال تقوم بها شخصيات ثانوية او هامشية، وعليه تبرز لنا تراتبية الاحداث وهي تؤكد في كل مرة على انها الهوية الاساسية للمكان والزمان، وهذا ما يؤكد قدرة السينما على وصم الافعال بخصوصية تتجاوز دلالة الافعال نفسها. لان الصورة السينمائية بناء ذات قصدية مباشرة وواضحة وهو ما يعني تحميل الصورة بكل الدلالات التي يريد المخرج تأكيدها او ترسيخها في البناء داخل الصورة سواء من خلال افعال الشخصيات او التكوين الحركي او التشكيل البصري، وهذه الاشتغالات الجمالي والدرامية للصورة تعمل بشكل متكامل ومتحد لايصال القصدية المطلوبة.

المبحث الثاني/ أليات تضمين الاحداث الثانوية في الفيلم السينمائي

يرتبط مفهوم الحدث بالقدرة الادائية التي نتجها عبر سلسلة من الاجزاء المرتبطة ببعضها البعض لتؤدي الى هيمنة نوعية معنية من الافعال، الحدث الرئيس، هو القصة الاطار التي ينهض عليها الفيلم السينما وغالبا ما تكون محددة ومباشرة، فهي قصة حب، او معركة حربية، او بنية اسطورية، او علاقات اجتماعية متغيرة، وهذه السمة الاساسية للحدث الرئيس، اما بالنسبة للاحداث الثانوية، فهي تلك الاجزاء الصغيرة التي تحيل الى بنية زمكانية مكانية، على علاقة ترابطية، لان هذا الحدث في أغلب الاحيان نتاج عرضي لافعال الحدث الرئيس، لذا فان ظهور هذه الاحداث مرتبط بالحركة التكوينية للقصة الاطار.

ويتباين اشتغال عناصر اللغة السينمائية بتباين المعالجات الصورية التي يحاول المخرج اضفائها على البناء الفلمي بشكل كامل، فالقصة السينمائية كل متكامل يخضع لعمليات تحول وتكيف تنسجم وطبيعة الوسيط السينماتوغرافي، وهذا ما ينعكس على عرض الاحداث وطبيعة نموها وتأثير وتثويرها في نهاية الامر، السمة الغالبة تجعل من الحدث الثانوي اساس لابد منه لتمهيد ظهور الحدث الرئيس وفي هذه السمة لا يتفرد الحدث الثانوي بخصوصيته بل يكون اشبه بعتبة للدخول الى الحدث، والعتبة لابد ان تحيل الى خصوصية الحدث الرئيسي، ففي فيلم (عشيقة الضابط الفرنسي)، نرى ان الاحداث الثانوية التي جمعت ما بين شخصية البطل والبطلة كانت تشير بشكل مباشر الى احتمالية كبيرة تتعلق باقامة علاقة عاطفية بينهما، على الرغم من كونهما يشاركان في تمثيل فيلم سينمائي تدور احداثه قبل مائة عام، فكانت احداث

ثانوية مثل النظرات او مسك اليد او البقاء لساعات طويلة سوية وهما يحضران مشاهدهما التمثيلية، كل هذه الاحداث كانت تمهيد لابد منه للوصول الى الحدث الرئيسي وهو علاقة الحب العاصفة. الا ان هذه السمة لا تكون سائدة في المعالجات الفلمية، فقد يأخذ الحدث الثانوي خصوصيته وتفرده بعيداً عن الحدث الرئيس من اجل يجاد مدخل صوري للمقارنة الفكرية، او اثارة تحمل قيمة المفاجئة، لان ما يطرحه الحدث الثانوي هي افعال قد تكشف ما كان غائب او تربط ما كانت مشتت، فيستقر الحدث الثانوي بخصوصية تفرده على الرغم من ارتباطه المادي بزمكانية الاحداث الرئيسة، ففي فيلم (المكسيكي)، اذ تعرض قصة الفيلم عصابة مكونة من رجلين وأمرة يريدون سرقة مسدس اثري مهم من احدى القرى المكسيكية، وبعد ان تنجح هذه العصابة في السرقة يحدث اختلاف بينهما وينشب شجار، بسبب ان المرأة كانت مرتبطة بعلاقة حب باحدهم وهو ما أثارة غيرة الرجل الثاني، فيسرق الرجل الثاني المسدس ويهرب لقرية اخرى، ويرسل رسالة مفادها انه يريد تبديل المرأة بالمسدس، حتى هذه اللحظة كانت الاحداث مستمر ضمن الاطار العام للقصة، وهنا يقطع المخرج الى حدث ثانوي لا يرتبط بالحدث الرئيسي اي يعرض لنا حادثة جرت قبل سنوات عديدة في نفس القرية، واثناء حفل زواج تقدم عصابة، وتطلب من العريس التنازل عن عروسة مقابل حياته وبالفعل يقبل العريس فتأخذ العصابة العروس وتقتل العريس، هذا الحدث الثانوي كان يحمل مقارنة فكرية، تبلغ الرجل الاول ان التنازل عن الاشياء المهمة يعني انهيار المنظومة الاخلاقية الكلية وبالتالي خسارة شرفه وحياته ورجولته، كان هذا الحدث الثانوي ذات قيمة تنبؤية، وبالفعل يقوم الرجل الاول بعمل خطة يستطيع من خلال الاحتفاظ بحبيبته والحصول على المسدس بعد قتل الرجل الثاني، يضاف الى هذه الوظائف يمتلك الحدث الثانوي امكانية ان يكون وسيلة ربط درامية تؤمن الانتقال دون ان تفقد خصوصيته التأثيرية، كما يمكن ان يوظف الحدث الثانوي من اجل تقليل عملية الشد النفسي جراء الاحداث الرئيسة، وهذا ما يجعل من الحدث الثانوي وسيلة لسحب النفس للشخصيات والمتلقي على حد سواء، لان "الحدث بمفهوميه الاسطوري والواقعي هو رصد للوقائع التي يفضي تلاحمها وتتابعها الى تشكيل مادة حكائية تقوم على جملة من العناصر الفنية والتقنية والالسنية معاً"(Murtadat,1989.p19). وبما ان القصة السينمائية هي بنية خيالية يمكن ان تجد تماثل لها غير متطابق مع الحياة في الواقع، فان التعامل مع الاحداث يتركز على احداث متغيرات اساسية في السياق الزماني المكان لحركة الشخصيات وما تقوم به من افعال يجب ان تؤدي الى الصراع والصدام، وهذا ما يؤكد حقيقة ان "الحدث في الدراما لابد ان يبني بترتيب تصاعدي"(Sarhan,1989.p82)، وهذا ما يجعل من الحدث الثانوي مرتبطا بالقدرة على تثوير وتفعيل تفاصيل الحدث الرئيسي من خلال اغناء بعض التفاصيل الاساسية وتذكية الصراع بشكل فاعل، وتعد هذه الوظيفة اساسية في عمل الحدث الثانوي، يضاف الى ذلك قدرات الحدث الثانوية في عمل فجوات مهمة ما بين الاحداث الرئيسة، لان طبيعة الصراع السينمائي لا يفترض استمراره بشكل متواصل على طوال زمن الفيلم بل لابد من فترات هدوء او ترقب او استعداد، وهذه الفترات هي من حصة الحدث الثانوي في بنية الفيلم السينمائي.

ان الحدث في حقيقته موجز مصغر عن بنية القصة السينمائية، طالما ان عناصر بناء هذا الحدث مشابهة لعناصر بناء القصة، فالقصة السينمائية تعتمد الحركة نتيجة جريان الافعال بشكل متقاطع احيانا ومتماهي احيان اخرى، ولذا تمثل الحركة البنية الداخلية للحدث ولكل حدث بداية ووسط ونهاية، انه انتماء حقيقي للقصة السينمائية. وعليه يكون الحدث هو مجمل الافعال الحركية منها والفكرية والتي تسعى الى بناء تصور افتراضي يطور الاحداث بما تحمله من افعال ووقائع، سواء أكانت الاحداث اصيلة الارتباط بالقصة منذ البداية او كانت احداث متوالدة تسعى الى تشكيل بناء هرمي للقصة السينمائية.

فضلا عن توظيف الحدث الثانوي بشكل مباشر في سير الاحداث عبر تقديمه للشخصيات الجديدة التي تمتلك تأثير محدود او غير مباشر في الاحداث والصراع، مما يعني ضخ دماء جديدة وافكار جديدة ومستوى جديد من التعامل مع الشخصيات، وليس الركون الى مستوى واحد ونوع واحد من الشخصيات والصراع، ان اهمية الحدث الثانوي يأتي من انواعه ووظائفه التي يمكن تحديدها في الخطاب السينماتوغرافي، اذ يمكن تفريغ انواع الاحداث ووظائفها في بينائية الفيلم السينمائي، على اساس الاثر الدال لكل حدث، وهذا يتطلب التعامل مع الاحداث بوصفها وحدات بنائية قائمة بذاتها، وان تحليل الخطاب السينماتوغرافي يعني تحليله الى " وحدات مستقلة متساوية القيمة او تسلسلها المنطقي في مركبات تشكل كلا عضوياً قائماً بذاته يقدمان المعايير التي تسمح باستخلاص المستويات الملموسة لبناء النص" (Lutman,1989.p97)، وهذا ما يكشف ان اهمية مكونات الخطاب السينماتوغرافي ليس في كونها مهمة في ذاتها، وانما من خلال قدرة الوسيط في تفعيل عناصر اللغة وانتاج بنية علائقية تفعل من كل اجزاء هذه المكونات، واذا كان الحدث الرئيس يمكن ان يكشف عن تفاصيل القصة الاطار التي يعتمدها الفيلم، وهي محدد بشكل مباشر وتكون قابلة للادراك والتواصل مع المتلقي، لان تحديد الحدث الرئيس يؤدي الى تحديد ملامح النوع الفلمي وطبيعة الاشتغال السينمائي فيه، مثل زوايا وحجوم التصوير والاضاءة واللون، او المونتاج وتفاصيل المكان والاكسسورات، كل هذه العناصر تعمل مجتمع على اظهار الافعال وبنية الحركية بطريقة مغايرة عما هو في المسرح. وهذا ما يجعل من الفعل والحدث، ومن هنا كانت "اهمية تحديد المشهد بانه مجموعة من اللقطات او اجزاء من الحدث تعرض باعتبارها متتابعة في الزمن على وجه الخصوص . وهذا التتابع الزمني هو الصلة الرئيسية التي تربطها و تكسبها معناها" (London,1959.p59). فافلام الجريمة على سبيل المثال تكشف عن حدث رئيس يتعلق بالجريمة، وهذا ينطبق على الفيلم الفنتازي وفيلم الرعب وافلام الخيال العلمي وافلام الحركة، والفيلم الكوميدي، كل هذه الانواع الفلمية تنطلق من هيمنة الحدث الرئيس فتكون مسميات الانواع الفلمي تجسيد مباشر للحدث الرئيس، ولكن السؤال الذي يمكن طرحه هل هذه البديهية ترتبط على الحدث الثانوي، وهل يصطبغ الحدث الثانوي بمسميات النوع الفلمي، ام ان هناك بون واضح بين نوعية الحدث الثانوي والحدث الرئيس؟ وللاجابة على هذا السؤال نرى ان طبيعة الاحداث الثانوية ذات مطواعية كبيرة في تجاوز دلالة الحدث الرئيس وهذا ما يجعل من النص السينمائي اكثر قدرة على الاقناع في تمثل تفاصيل فلمية تشابه الى حد كبير تفاصيل الحياة، فلا يمكن هيمنة حدث رئيس واحد على تفاصيل الحياة المعاشة وانما هناك جملة من الاحداث الثانوية التي تعكس تنوع تفاصيل الممارسات اليومية، واذا كان هناك حدث رئيس واحد فأن هناك عشرات الاحداث الثانوية

التي تتباين في عملية ارتباطها بالحدث الرئيس، اي ان النوع الفلمي الكلاسيكي، يقصي الاحداث الثانوية التي من الممكن ان تقلل من زخم وتأثير الحدث الرئيس ويستبقي الأحداث الثانوية ذات الارتباط المباشر به، ففي فيلم (جريمة في قطارالشرق السريع)، نرى ان المخرج قد وظف العديد من الاحداث الثانوية التي تتابع ما كان يجري من احداث منذ لحظة انطلاق القطار في احد المدن التركية وحتى حدوث جريمة القتل، داخل القطار نفسه، اي الحدث الرئيس، ان طبيعة الاحداث الثانوية قد عمقت من رسم ملامح الافعال التي تقوم بها الشخصيات، فالمشهد الافتتاحي في هذا الفيلم كان في مدينة القدس، حيث يستطيع المحقق (بوارو) من كشف لغز سرقة كان يؤدي الى اقتتال ديني بين مريدي الاديان الثلاثة في القدس، بعد ذلك تبدأ احداث القصة في تركيا بانتظار الصعود الى القطار، اما في فيلم (حدث ذلك في اميركا)، نرى ان المخرج (سيرجي ليون) قد عمد الى توزيع الاحداث الثانوية على اساس المستويات الزمنية الثلاثة، فافراد العصابة التي بدأت عملية تصفيتها، لم تكتمل بسبب هروب شخصية البطل من الولاية والابتعاد عنها مدة عشرين سنة، ليعود بعد ذلك من اجل الكشف عن اسباب تصفية اصدقائه ومن قام بتصفيتهم. لتظهر لنا الاحداث الثانوية وهو منتشر على مسافة زمنية كبيرة وتعبر عن تفاصيل مكانية، ليتمكن اخيرا من معرفة ان احد اصدقائه السابقين من المنتمين للعصابة، هو من قام بتصفيتهم، بعد ان زيف حادثة مقتله، وسبب تصفية اصدقائه انه يريد الدخول في المعترك السياسي. فالاحداث الثانوية في هذا الفيلم كانت مهيئة من اجل رسم ملامح الحدث الرئيس، في حين كانت هناك احداث ثانوية، تخرج المتلقي وشخصية البطل من اتون الحدث الرئيس، مثل علاقة الحب التي جمعته براقصة بالي شابه، ليس لها اي علاقة بطبيعة الحدث الرئيس. في حين جاءت الاحداث الثانوية وعلاقتها بالحدث الرئيس في فيلم (مملكة السماء) اخراج (رادلي سكوت)، كان الحدث الرئيس هو الحروب الصليبية، ولكن تفاصيل الاحداث الثانوية قد امتدت على مسافة مكانية هائلة شملت اغلب اوربا، ابان جمع المقاتلين والذهاب نحو القدس لتحريرها، نرى ان المخرج وبذكاء قد وظف الاحداث الثانوية التي لاترتبط بالحدث الرئيس للنوع التاريخي، وانما عرضت هذه الاحداث الثانوية الكثير من الصورة السوداوية والمأساوية لحياة الانسان في اوربا تحت نير الحكم الديني هناك، فكان الظلم والاغتصاب والسيطرة والاقطاعية هي السمة المهيمنة على المجتمع، فكانت الاحداث الثانوية تحمل مقدمات تنبؤية لما ستؤول اليه الاحداث في الفيلم بانكسار تلك الجيوش وأندحارها. وبناءا على هذا التصور في سير افعال الفيلم يمكن تحديد الصبغة الوظيفية للاحداث الثانوية بشكل اكثر دقة، عبر تشريح احداث الفيلم وهذا ما يشكل جهد نظري له فائدة عظيمة في صناعة القصة السينمائية وتلمس مناطق القوة والضعف او تحديد فترات الصراع وهيجانة وكذلك فترات الهدوء والترقب، لذا فان اليات توظيف الحدث الثانوي في الخطاب السينماتوغرافي تعمل على اغناء المحتوى البصري والحدثي فضلا عن تقديم شخصيات جديدة في اماكن وازمنة جديدة تتفاعل لتنتج خطوط حدثية ومواقف درامية تطور تساعد على ادامة زخم خطوط التواتر الدرامي، وهو ما يصب في نجاح مرامي القصة السينمائية.

مؤشرات الإطار النظري:

1. احداث ثانوية تكشف عن الحياة الداخلية للشخصيات او القدرات التي تمتلكونها.
2. احداث ثانوية متفرقة على اساس الزمان والمكان بكونها فجوات سردية بحاجة الى ملئ تساعد في فهم ما يجري في الحدث الرئيس.
3. توظف الاحداث الثانوية بشكل يحمل مقدمات تنبوية لما سيؤال اليه الحدث الرئيس.

أجراءات البحث

اولاً: منهج البحث:

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

تحليل العينة:

فيلم العطر: (DAS PARFUM) (قصة قاتل)

اخراج: (توم تايكور)

سيناريو: اندرو بيركين، برند آيشينغر، توم تايكور

تمثيل: بن ويشاو، جون هربت، الان ريكمان، ريتشيل هردوود، داستين هوفمان، كارولين هيرفيرث

الفيلم مأخوذ عن رواية العطر للكاتب الالماني،(باتريك زوسكيند)

إنتاج: 2006

مجموع مشاهد الفيلم (190) مشهداً.

ملخص الفيلم

تتناول قصة الفيلم احداث في فرنسا وبالتحديد باريس، في القرن الثامن عشر، اذ يولد بطل الفيلم جان باتيست جرونوي، في أحد أسواق السمك الباريسية .رغم رغبة أمه المعتادة في التخلي عن أبنائها، بعد الوضع ورميه في الازبال كما اعتادت عليه، الا أن أمرها أُفتضح عندما انتبه المارة ورواد السوق لصرخات الطفل المتشبث بالحياة وهكذا تم انقاذ الطفل واقتياد أمه للإعدام ,فينتهي المطاف بالرضيع في دار أيتام السيدة كايار التي تأوي الأطفال بمقابل مادي، وهناك عاش جرونوي سنوات طفولته الأولى منبوذاً من طرف أقرانه.

في سن التاسعة أنتقل جرونوي للعمل في مدبغة الدباغ جريمال الرجل الصارم الفظ بعد ان باعته السيدة كايار كعبد، ولكن فوراً بعد ان قبضت النقود تم سرقتها وقتلها من قبل لصان وهي عائدة إلى منزلها. وبعكس باقي الدباغين المتذمرين من روائح المدبغة النتنة كان جرونوي يعيش بشغف وسط كنز من الروائح والاكتشافات الحسية التي كانت تشحذ حاسة شمه الفذة.

اثناء تجوله في باريس في احدى الليالي، إنجذب جرونوي لرائحة فتاة شابة صهباء خضراء العينين، كانت رائحة ساحرة لجرونوي، مما ولد لديه رغبة شديدة في تملك عطر الفتاة فلاحقها متتبعاً رائحتها ولكن عندما

صرخت خوفاً منه اغلق فمها بيده كي لا تجذب انتباه المارة من الطريق وعندما ازال يده عن فمها وجد بأنها ماتت من دون ان يقصد قتلها.

يغتنم جرونوي لقائه بالعطار بالديني ليستعرض أمامه مواهبه الشمية، فلا يتردد بالديني في انتشاله من مدبغة جريمال ليوظفه كعطار متعلم في معطرته المنتصبة فوق احدى قناطر باريس .كان بالديني عطاراً عجوزاً ذو خبرة في تقنيات العطارة الا أنه كان يعيش فترةً قاسية على صعيد عمله، وكان ظهور جرونوي في حياته فرصة لاسترجاع مجده الضائع ومواجهة المنافسة الشرسة من صناع العطور الباريسيين .وهكذا توطد بين الرجلين توافق ضمني: جرونوي يبتكر وصفات جديدة من العطور لفائدة بالديني مقابل اقتسام الأخير لمعارفه التقنية مع عطاره الشاب.

و هكذا نَمى جرونوي خبرته في تقنية التقطير التي تمكن من استخلاص روائح الأزهار، الا أنه سرعان ما صدم بعدم قابلية تطبيق نفس التقنية لاستخلاص روائح أشياء أخرى كالنحاس الأصفر مثلاً. فسقط جرونوي طريح الفراش متأثرا بصدمة تحطم طموحه في السيطرة على جميع روائح العالم، وحالما أخبره بالديني بامكانية تعلم تقنيات أخرى أكثر تطوراً كالاستشراب في مدينة كراس أسترجع جرونوي عافيته وقرر الرحيل.

اضطر جرونوي للمكوث مدة أطول في عطارة بالديني لاحتياجه لشهادة العطارة التي قايض بالديني منحها له بابتكاره لمئة وصفة اضافية تضمن لبالديني استمرار رخاء عمله رغم رحيل جرونوي. في صبيحة اليوم الذي كان فيه جرونوي مغادراً ضواحي باريس متوجها إلى كراس انهارت معطرة بالديني فوق رأسه هو وزوجته.

خلال رحلته يعتكف جرونوي في احدى مغارات أحد جبال كانتال ليمضي فترة طويلة وحده صانعاً عوالماً تخييلية من الروائح، ابان عزلته في جوف الجبل وعى جرونوي بحقيقة صادمة وهي عدم فرز جسده لروائح خاصة به وهو ما خلف صدمة قوية في خاطره خصوصاً وأنه لا يدرك العالم الا عبر حاسة الشم، فكان احساساً شبيهاً بعدم الوجود وهو ما حفزه لمغادرة الكهف واستئناف رحلته.

في مدينة كراس، عاصمة صناعة العطور في فرنسا عمل جرونوي بفضل شهادة بالديني في معطرة السيدة أرنولفي، حيث يعمق معارفه التقنية خصوصاً في الاستشراب .أثناء مقامه في هذه المدينة يكتشف جرونوي وجود فتاة ذات عطر أخاذ وأبلغ أثراً من رائحة صهباء التي قتلها، انها لورا ريشي ابنة أحد أعيان المدينة فلا يزيده هذا الاكتشاف إلا مثابرة في التعلم لإيجاد طريقة تمكنه من استخلاص روائح الكائنات الحية.

حينها يبدأ جرونوي في تنفيذ جرائم قتل متتالية بغرض استخلاص العطور الطبيعية لأجساد أجمل فتيات المدينة العذارى .وهكذا تغرق كراس في دوامة من الرعب حيث تستفيق المدينة بصفة دورية على جثث حليقات الرؤوس، وتنغمس في محاولة معرفة هوية القاتل المجهول. يختتم جرونوي جرائمه بقتل لورا ريشي، التي لم ينفع حدس والدها أنطوان والحماية الصارمة التي كان احاطها بها في تفادي نفس مصير الفتيات التي سبقنها.

يتمكن جرونوي من تركيب أكثر العطور كمالاً بتوليف العطر المستخلص من جسد لورا بالعطور الـ 12 المستخلصة من أجساد باقي الضحايا. بعد افتضاح أمره ويلقى القبض عليه ليحكم عليه بالإعدام، وقبيل

اقتياده لساحة المدينة لتنفيذ الحكم تحت أنظار الآلاف من سكان المدينة يتعطر جرونوي بعطره السحري ليفقد آلاف الحاضرين صوابهم ويدخلو في مجون وعربدة جماعيين تحت أنظار جرونوي، بفضل عطره المعجزة يغدو جرونوي بريئا في أعين جلاديه ويطلق سراحه فيغادر كراس ويعود إلى باريس حاملاً ما يكفي من العطر ليحكم العالم ولكنه يكتشف بأن عطره لن يجعله يُحِب او ان يكون محبوباً كشخص طبيعي.

عند عودته لباريس يتجه لاشعورياً إلى مكان ولادته وهو سوق السمك. هناك يفرغ قارورة عطره السحري فوق جسده مما يحوله إلى ملاك في أعين العشرات من الأشخاص المتواجدين في نفس المكان، والذين أغلبهم من العاهرات والسكارى والمتشردين. ينجذب اليه هؤلاء لدرجة نهشهم لجسده، في الصباح التالي لم يبق لجان باتيست جرونوي وجود عدا ملابسه وقارورة عطره الفارغة.

المؤشر الاول:

احداث ثانوية تكشف عن الحياة الداخلية للشخصيات او القدرات التي تمتلكونها.

حفلت قصة فيلم (العطر) بالعديد من الاحداث الثانوية التي الانتقالات الصورة وهي تستعرض بعض الاحداث التي لا تنتمي الى زمكانية الحداث الا انها تحيل اليها، فكانت هذه الانتقالات ضرورة من اجل زيادة المعرفة او تفسير ما يحدث الان ، فالحدث الثانوي قد فعل من طرق السرد الصوري، عبر اكتشاف اكثر من مكان داخل الزمان نفسه، او تناول الاحداث في اكثر من قرية فرنسية، ترتبط الاحداث الرئيسة نفسها، فكانت الاحداث الثانوية في هذا الفيلم تعبر عن افكار ورغبات او الماضي التي تحاول كل شخصية اخفاءه او ما تفعله الشخصية في الخفاء ايضا، لذا جاءت الاحداث الثانوية في هذا الفيلم وهي تكشف وتعمق معرفتنا بالشخصيات وقدراتهم، نرى ان المخرج قد وظف العديد من المشاهد التي تضم الاحداث الثانوية في مستهل الفيلم، بالاخص تلك المشاهد التي تعرض شخصية (غرونوي) وهو ما زل صبي صغير، لذا وظف المخرج اربعة مشاهد ثانوية تحمل قيمة وظيفية تعبر عن قدرات شخصية هذا الصبي، ففي المشهد الثالث، حينما حولت الام التفريط به ورميه في الازبال لتعود هي في ممارسة عملها في بيع السمك، نرى ان بكاءه بصوت مرتفع هو جذب الاخرين له، وهو ما ادى الى الحكم بالاعدام على امه، وكان هذا مؤشر على ما يمكن ان يحل الاخرين عندما يريدون التخلص من شخصية (غرونوي)، الحدث الثانوي الاخر حينما كان غرونوي في دار الايتام، وتقرر السيدة المسؤولة بيعه مقابل مجموعة من النقود، نرى ان هذه السيدة حينما تقبض النقود، كانت مراقبة عصابة صغيرة، سرعانما تهجم عليها وتقتلها بعد ان تحصل على النقود، الحدث الثانوي الاخر، حصل حينما يحاول بعض الصبية التنمر على شخصية غرونوي الضعيفة الهزيلة، حنيما يدفعونه والضحك عليه، في قاعة مطعم بائس في دار الايتام. نرى ان قدر ضخم من الماء المغلي يسكب على الارض في حادثة شهيرة، تحرق بعض الصبية، في حين ينجوو غرونوي بعد ساعدو هم على ذلك بضربه ودفعه للجلوس بعيدا عنهم. ان هذه الاحداث الثانوية قد حملت بعض المعلومات عن القدرات الخاصة التي تمتلكها شخصية غرونوي، بسبب قدرته على التأثير بشكل سلبي ومؤلم لكل من يحاول التخلص منه او ايذاءه.

في المشهد رقم (104). حيث كانت شخصية (غرونوي) قد تمكنت من قتل العديد من الفتيات، وكل فتاة يقتلها يستخلص عطرها، ويضعه في قنينة يحتفظ بها، هذا المستخلص، هو ما يسعى اليه، وهو يطمح الى

الحصول على الاثنتا عشر عطر، من جسد فتيات منتقاة، لذا وصل الى قنية العطر الحادي عشر، ولكن كل هذه القناني بما تحمله من عطر لا يمكن ان يفعل اي شيء دون ان يحصل على العطر الذي يختم به تسلسل العطور ويمتلك قوة العطر في التأثير، فكان (غرونوي) يجلس في غرفته، يستعرض قناني العطور امامه، مع حركة من الة التصوير تكون بالجهة المقابلة منه، وبمستوى ارتفاع القناني، وفي العمق يطل وجه (غرونوي)، وهو يطيل النظر في كل قنينة، واخيرا يصل الى القنينة الثانية عشر، والتي كانت ما تزال فارغة، نرى ان (غرونوي) يمد يده ويرفعها حتى وجهه، يتعدل في جلسته، ثم يقرب القنينة من عينيه، وهو يقطع المخرج الى وجهة نظر الشخصية، حيث نرى ما يراه (غرونوي)، فنرى ان صورة الفتاة الارستقراطية (لورا)، تبدأ بالتجسد على ظهر القنينة، هنا ينتهي هذا المشهد، وهو يعبر عن حدث ثانوي كشف لنا ما يعتمر في اعماق الشخصية، اي شخصية البطلن فهو الان يسعى الى فتاة جديدة اخرى، وهذه الفتاة تمتلك شعبية وحضور في القرية، وعملية قتلها محفوفة بالمخاطر لانها دائم في حراسة مشدد خوفا عليها من القتل الذي بدأ ينتشر بسبب ما قام به (غرونوي)، من قتل النساء واستخلاص عطورهن.

كما وظف الحدث الثانوي هو يعرض بعض الاحداث التي لا تنتمي الى مكان وزمان الاحداث وقد لا تكون على علاقة مباشرة بالاحداث، حينما يشرع (مالديني) بسرد بعض الاحداث التي حصلت له، في زمن سابق، كان غرونوي يصغي له، فعرف الكثير من الاحداث التي كانت غائبة عن بخصوص طبيعة عمل العطور، او كيفية المنافسة في السوق واساس اعتماد كل ما موجود في الطبيعة، للحصول على العطور، ان كل شيء في الطبيعة يمتلك عطره الخاص، ولكن العلة تكمن في كيفية استخلاصه. وهذا تحديد ما حاول غرونوي الوصول اليه واعتماد طريقة استخلاص جديدة بخصوص عطر اجساد النساء.

المؤشر الثاني:

احداث ثانوية متفرقة على اساس الزمان والمكان بكونها فجوات سردية بحاجة الى ملئ تساعد في فهم ما يجري في الحدث الرئيس.

بما ان النسق السردي في فيلم (العطر) كان من نوع النسق السردي المركب، والذي يجمع ما بين النسق السرد الدائري والنسق السردي التتابعي او الخطي، لذا فان عملية الانتقال من الحاضر الى أقصى الماضي بشكل متواصل للعودة الى الحاضرة مرة اخرى، كانت تتطلب وجود عدد من الفجوات الزمنية التي لم تكن تؤشر وجود أحداث رئيس لكنها كانت تعبر عن احداث ثانوية، ترتبط بحياة الشخصيات السينمائية المشاركة، واخيرا السماح للنسق السردي التتابعي بالهيمنة على السرد الصوري وصولاً الى نهاية شخصية (غرونوي)، ففي المشهد قبل الاخير من الفيلم، حينما يعود (غرونوي) الى مسقط رأس باريس، نرى انه كان يريد انهاء حياته بطريقة مغايرة، بسلاح جديد لم يعرفه الناس من قبل، وهذا السلاح يتمثل بالعطر، لذا حينما وقف بالقرب من شلة من المتشردين الذي يجتمعون حول نار موقدة، اخرج من تبقى من قنينة العطر التي يمتلكها، وافرغها على نفسه، من اعلى رأسه حتى قدميه. عند انتشار العطر في الهواء يهجم عليه المتشردين من صوب ويأكلون حياً وهو مستسلم لهم بطمأنينة واضحة، عند الصباح نكتشف ان ما بقى من جسد (غرونوي) الثياب فقط، وقنينة العطر التي كانت تتدحرج بالقرب منه، يعمد المخرج الى تصوير لقطة قريبة جدا لقنينة العطر، فيظهر في في مقدمة فم القنينة ان هناك قطرة من العطر ما زالت عالقة، وكأن

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المخرج اراد اخبارنا ان ما فعله (غرونوي) لا ينتهي بموته بل يستمر طالما استمر شغف امتلاك النساء، ان طبيعة النسق السرد الدائري ينهض من ابعد نقطة من الماضي وهذا ما يجعل الاحداث تبدأ بشكل مستمر منذ نشأتها، ولكن ذلك لا يمنع من عملية بث فجوات سردية يحاول السارد الاجابة عليه من خلال صوته الذي يطل علينا في كل مرة وهو يحاول توضيح شيء، او ذكر معلومة لا تزاحم سردية الصورة بشكل مباشر، فجميع الشخصيات التي رافقة حياة (غرونوي)، كانت اشبه بفخاخ او فجوات تمتلك حيوات خاصة، لا يمكن معرفة دوافعها الا بعد الاقتراب منها، وكأن شخصية غرونوي كان يعمل وكأنه عدسة مكبرة تكشف لها تفاصيل الحياة لهذه الشخصية، تفاصيل حاولت الشخصيات كتمها وجعلها سر لا يمكن البوح به، فشخصية صانع العطر الكلاسيكي بالديني، كان يعيش حالة من الانهيار التام، فقد فشل في كل ما حاول النجاح به، صناعة العطور وتطويرها، في حين كان يعوض ذلك بعرض غير ناضج لعطور قد لا تثير الشخصيات الاخرى، وكان السؤال الاكثر اهمية بالنسبة لغرونوي هو البحث عن سر صناعة العطور المستخلصة من كل ما هو موجود في الطبيعة، لذا حينما اعلن بالديني انه لا يعرف كيفية استخراجها بل يجهل ان للطبيعة الصماء عطور متنوعة بتنوع الموجودات، اكتشف غرونوي زيفه، وهذا الفاصل كان حد نهائي دفع غرونوي الى السفر بعيدا والاستغناء عن العمل لديه.

اما بالنسبة الى الفتاة صاحبة العينين الخضراوين وهي اولى ضحايا غرونوي، كانت تبيع الهوى بالاضافة الى الفاكهة، فكانت المعالجة الاخراجية غاية في الاتقان الفكري والجمالي حينما اصبحت الفواكه دلالة جمالية على الفتاة نفسها، انها اشبه بشيء يؤكل، وليس شيء انساني، انها جميلة وطازجة لكنها لا تصلح ان تكون قيمة انسانية، هذا ما فكر فيه غرونوي، لذا كان يحاول انقاذها من جعلها شيء قابل للاكل صوب البحث عن عصارة الروح فيها، انه ارادها تسمو وتعيش حالة من التفوق، بل اراد ان يكشف معدنها وحقيقتها التي ضاعت وسط طلب الحاجة والفقر المدقع الذي افقدها دربها وجعلها فتاة رخيصة لا وزن لها، وهذا ما فعله غرونوي من وجهة نظر، فحينما طاردها، كانت تعتقد هي انه مثل الاخرين يريد اكلها كما تؤكل الفاكهة، لكنه كان يسعى الى الروح حيث يعتقد انها اكثر صدقا من الجسد، لذا كانت النهاية قتلها خنقا، ومن ثم تقطير جسدها من اجل الحصول على النوع الاول من العطور، سمة هذا العطر انه من جسد غانية لكنها ذات روح نقية، وهذا التوصيف هو ما جعل عطرها متميز عن باقي اجساد النساء.

وما يؤكد توجه الباحث هذا ان باريس كانت تعج بالمومسات ومن كل الاشكال والاعمار، بل انها التجارة الاكثر رواجا بالنسبة لنساء باريس، فلم يختار غرونوي الا هذه الفتاة الصغيرة، فقد عثر في اعماقها على نقاء وصفاء لم يعثر عليه عند سيدات المجتمع اللواتي يقمن الكثير من العلاقات العابرة مع رجال وعشاق، ولم يعثر عليها في بيوت الدعارة، بل كان همه البحث عن نقاء الروح وليس الجسد، لذا فان الحدث الثانوي يجب ان ينال نصب فاعل في المعالجات الاخراجية وان لا يكون مجرد تكملة اهميته اقل شأننا من الحدث الرئيس، وهنا يحدث خلل لا يمكن علاجه، لان قوة وصدق وتقدرات تنفيذ الحدث الثانوي بدقة كبيرة ومعالجات صورية مائزة سيؤدي بالضرورة الى تفعيل الحدث الرئيس بل يعمق من مدلوله وتأثيره النفسي والدرامي والجمالي.

المؤشر الثالث:

توظف الاحداث الثانوية بشكل يحمل مقدمات تنبوية لما سيؤال اليه الحدث الرئيس.

تكمن اهمية الاحداث الثانوية في قدرتها على بث بعض الافعال الصغيرة، او الصور في سياق معين وهي تتنبئ بما ستؤول اليه الاحداث في نهاية الامر، وهذا التنبئ لا يمثل الحقيقة كلها، الا انها تحمل صدقية كبيرة بما يخص الشخصيات الرئيسة وافعالها، وهذا ما نجح فيه مخرج فيلم (العطر. قصة قاتل)، عبر توظيف العديد من الاحداث الثانوية التي اثرت على الاشتغال الدرامي والفكري بشكل عام على المنجز الصوري، ويرى الباحث ان المخرج قد اوغل في بث بعض الاحداث الثانوية بشكل مقتطع احيانا وغير مباشر احيانا اخرى، من اجل التهيئة لاجابات مستقبلية سيكتشفها المتلقي بعد اتمام مشاهدة الفيلم السينمائي، لذا فان المشهد الاول كان عبارة عن صياغة فكرية لحدث ثانوية برفقة التوظيف الفاعل لعناصر اللغة السينمائي، فقد ان تجمهر العشرات من السكان وهو يريدون مشاهد عملية شنق القاتل غرونوي، يقطع المخرج الى داخل الزنزانة، حيث كان غرونوي مكبلا، وسط عتمة مهيمة على المكان، في حين كانت هناك ضربة ضوئية نوعية، تضيء جزء محدد من وجه غرونوي، اي الانف، فكانت الاضاءة دقيقة ومحدد وهي تعرض لنا الانف، اذ نسمع الشهيق والزفير، انف منتصب وسط عتمة كلية على المكان، هذا الحدث الثانوي الذي لا يمكن فهم مغزاه اول الامر، حمل الكثير من البناء الدلالي والفكري، بل شكل الثيمة الاكثر نضجاً، وكأن المخرج يهئ المتلقي ويجعله اكثر دقة في تحديد ملامح الاحداث الفلمية عبر تصوير الانف، والتركيز على حاسة الشم، التي يمتلكها الانف، ان الاحداث وما جري ويجري كله مرتبط بهذه الحاسة، لذا كان المخرج ذكي في عرض هذا الجزء من الوجه، لانه سيكون هو المحرك الاساس لجميع الاحداث الفلمية، ان انف غرونوي مصدر سعادته وتعاسته ايضا، انه نقطة تفوقه ونجاحه ولكنه بالوقت ذاته مصدر تعاسته وانحرافه، وجعله قاتلا متسلسلاً للنساء، فكانت بداية الاحداث وهي توشك على الانتهاء بمثابة الاعلان عن احداث قد انقضت وحان الوقت لاسترجاعها ومعرفة اسبابها ودوافعها ونتائجها.

كذلك وظف المخرج العديد من الاحداث الثانوية ابان ولادة شخصية غرونوي، هذه الاحداث مثلت ملامح مهمة في فهم الشخصية التي كان ما تزال طفل رضيع، فبعد ان تخلصت منه الام ورمته في مكب للنفايات، نرى ان المخرج يوظف مجموعة من الصورة التي تمثل احداث ثانوية اكثر من خمسة عشر صورة سريعة، كل صورة تحمل معلومة معينة او حادثة معينة او فعل معين، صور تشترك جميعها في كونها منبعث للروائحة العفنة او الضارة، روائح البكتريا والقاذورات، صروة تعرض مخلفات الخنازير وعيشها وسط الاوحال المتعفنة، صور لجماجم وجلود حيوانات متعددة خرجت للتو من المسلخ، وكميات هائلة من الذباب يهجم عليها، صور لمياء اسنة تحفر شقا في الارض وتسير وسط القاذورات، ومع عرض كل حدث ثانوي او صورة ذات حكاية بسيطة، كان المخرج يعود بنا الى اللقطة المركز وهي الطفل الذي بدأ يتحسس ما يحيط به من روائح، هذا البناء المونتاج المتميز في صياغة المشهد قد عمق فكريا من جدوى مجموعة الصورة المتناثرة والتي تعبر عن البيئة الباريسية في ذلك الزمن، تقاطعت بشكل مباشر مع ولادة الطفل الذي استنشقها بشكل مكثف انه يعيش وسطها في مكب النفايات، فكان التأثير الاول لهذا المولود هو حاسة الشم والروائح على اختلاف مباعثها عليه، وما يؤكد ذلك ان المخرج قد عمد الى انهاء هذا المشهد المونتاجي الى

لقطة قريبة للطفل وهو يمسك انفه، وكأنه يحدد العضو الذي بدأ يشعر بالحياة قبل غيره من الاعضاء، في ان الفطرة الانسانية المتعارف عليها، ان الطفل المولود حديثا اول ما يبحث عن الفم ليضع يده فيه، وهذه الفطرة قد تغيرت بالنسبة للمولود غرونوي، الذي بحث ومسك اول اعضاء وجهه الانف.

ان دلالة الاحداث الثانوية تكشف عن قدرات تنبيؤية ترافق الشخصيات تنبه المتلقي الى ان هناك افعال ما ستحدث وان بدايات التبيؤ بهذه الاحداث الرئيس قد جاءت من الاحداث الثانوية، على الرغم من عدم افصاحها بشكل مباشر عن قدرات الشخصية او ما تتميز به الا انها علامات يمكن قراءتها من المجمل العام للقصة الفلمية، وهنا تم توظيف الحدث الثانوي ضمن الية تنبؤية تثير في ذهن المتلقي العديد من الافكار حول ما يجري او ما ستؤول اليه الشخصية السينمائي.

النتائج والاستنتاجات

أولاً النتائج

هناك ضرورة حتمية في توظيف الاحداث الثانوية من اجل تعميق دلالة الاحداث الرئيسة في القصة السينمائية، لانها تكشف عن الدوافع او الحياة الداخلية للشخصيات واسباب قيامها بافعالها الدرامية.

1. يثير الحدث الثانوي ملامح القدرات او الافكار او الاخلاقيات التي تمتلكها الشخصية السينمائية وهو ما يمثل تمهيد ضروري واغناء درامي للقصة السينمائية.
2. تحمل الاحداث الثانوية قدرات الكشف المبكر عن قدرات الشخصيات السينمائية وما تريد ايصاله او تحقيقه في مجمل القصة السينمائية.
3. تشكل الاحداث الثانوية قوة درامية اساسية في ملئ الفجوات السردية التي يحاول المخرج توزعها بدقة كبيرة في بنائية القصة السينمائية مما يؤدي الى تفعيل المستوى الفكري للمشاركة العقلي عند المتلقي.
4. تركز الاحداث الثانوية على القدرات التنبؤية سواء للشخصيات السينمائي او الى ما ستؤول اليه الاحداث الفلمية، مما يعد تحدي فكري بالنسبة الى المتلقي في جمع شتات هذه الاحداث الثانوية وربطها وتأثيرها بالاحداث الرئيسة.

ثانياً: الاستنتاجات.

1. تعتمد القصة السينمائية على مستويين من الاحداث، هما الاحداث الرئيسة والاحداث الثانوية.
2. لا تقل الاحداث الثانوية من حيث التأثير الفكري والدرامي في اثراء القصة السينمائية عن الاحداث الرئيسة.
3. تعتمد اليات توظيف الحدث الثانوي على قدرات المخرج في جعلها أكثر تأثير ضمن بناء فجوات زمانية مكانية ترتبط بالشخصيات وسير الاحداث الفلمية.
4. تتشجر الاحداث الثانوية من الاحداث الرئيسة وتحيل اليها في بناء مباشر احيانا وغير مباشر في احيان اخرى .

References:

1. Ibrahim, Zakariaa, The Problem of Art, Cairo, The Library of Egypt, 1976.
2. Ibrahim, Maher Majeed, Chronological Structures in the Narrative of Contemporary Film, Thesis, University of Baghdad, The College of Fine Arts, 2006.
3. Ibrahim, Maher Majeed, Cinematic character shifts between encryption and scientific structure, Journal of Literature, the College of Literature, University of Baghdad, number 90, 2009.
4. Aristotle, The Art of Poetry, Tr: Shukri Mohammed Ayyad, Cairo, dar alkitab alearabiu for Printing and Publishing, 1967.
5. Brecht, Bertolt, Theater of Change, Beirut: Dar Ibn Rushd, 1982.
6. Sarhan, Samir, Theater and Heritage, Baghdad: General Cultural Affairs House, 1989.
7. A number of Soviet researchers, the theory of literature, tr: DR. Jamil Nasif Baghdad: Dar Al-Rasheed, 1980.
8. Saliba, Jamil, Dictionary of Philosophical Art, Beirut: Dar El Kotob, 1971.
9. Abdul-Hamid, Sami, Dramatic Features in Jalil Al-Qaisi's plays, Journal of Arts, Baghdad, Ministry of Higher Education and Scientific Research, Number 1, 2001.
10. Fathi, Ibrahim, Dictionary of Literary Terminology, Tunis: Altaeadudiat Aleamalia for Printing and Publishing, 1986.
11. Forster, A.M., Elements of the novel, Tr: Musa Assi, 1st Floor, Lebanon 1964.
12. London, Ernst, The Art of Film, translated by Salah Al-Tohamy, Cairo: The Kamel Mahdi Foundation, 1959.
13. Lutman, Yuri, Introduction to the Semiotics of the Film, Translated by Nabil Debs, Damascus: The Cinematic Club, 1989.
14. Murtadat, Abdul Malik, A Thousand and One Nights, A Semiotic Deconstructive Study of Porter Tale, Baghdad, General Cultural Affairs House, 1989.
15. Mahdi, Saleh, Time in Greek Tragedy and Mechanism, Unpublished Master Thesis, Baghdad, The College of Fine Arts, 1998.
16. Bamentli, Millett, The Art of Play, Tr: Sedky Hattab, Beirut, dar althaqafa , 1966.
17. Wikipedia Web site.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/237-254

Mechanisms of Employing Secondary Event in Cinematographic Discourse

Maher Majeed Ibrahim [1]
Shorouk Malik Hasan[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 94 - year 2019
Date of receipt: 20/6/2018…....Date of acceptance: 29/7/2018…....Date of publication: 15/12/2019

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

Abstract :

The cinematic story depends on many construction techniques that together constitute the story features technically and the secondary events are considered one of these basic techniques that are directly affected by the employment mechanisms inside the cinematic achievement. This subject initiated the two researchers to decide the title of the research: (Mechanisms of Employing Secondary Event in Cinematographic Discourse**).** The research is divided into an introduction that included the problem details, the aim and defining the terms used. The first section was the act and the event in the cinematic story, which addressed the relation between the act and the event and the nature of the simulation that tries to ascend the human act and make it more organized in order to make a difference from the act and the event in life.

The second section: the dramatic event structure. It addresses the importance and types of the event and its importance in the cinematography discourse. The third section: mechanisms of including the secondary events in the cinematic film which studied the importance of the secondary event compared to the main event and how to employ it inside the cinematic story. Many filmic examples have been cited concerning the mechanisms and ways of employing the secondary event. The two researchers, then, got to decide the theoretical framework indicators that would be used as tools for analyzing the sample, which is the American movie (The Perfume) directed by Tom Tucker. The two researchers came up with the results of the sample analysis in addition to the conclusions and finally a list of the references used in the research.

[1] **College of Fine Arts, University of Baghdad, dr.mhrm73@yahoo.com**
[2] **College of Fine Arts, University of Baghdad**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/255-270

تحولات البنية الدرامية في الفلم الروائي العراقي

بان جبار خلف[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/6/10 ، تاريخ قبول النشر 2019/8/4 ، تاريخ النشر 2019/12/15

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

ملخص البحث :

يتلخص موضوع البحث (تحولات البنية الدرامية في الفلم الروائي العراقي) بدراسة البنية الدرامية وتحولاتها في الفلم العراقي، وقد تناول البحث تحديد المشكلة البحثية والحاجة اليها وكذلك اهداف البحث وتوضيح حدوده فضلا عن اهمية البحث، ثم الانتقال الى الاطار النظري والذي تضمن المحاور الاتية : الية التحولات الدرامية، والمعطيات الدرامية في الفلم العراقي 1957-2003، ثم تحولات القيم الدرامية وتناقضات الاداء في الفلم العراقي.

وبعد الانتهاء من الاطار التنظيري خلص البحث الى جملة من مؤشرات الاطار النظري التي اعتمدت كأداة لتحليل العينة، ثم جاءت اجراءات البحث والمتمثلة في تحليل عينه البحث وهي فلم (بغداد حلم وردي، سيناريو واخراج: فيصل الياسري) وصولا الى نتائج التحليل والخروج بالاستنتاجات اعقبتها قائمة المصادر والهوامش.

مقدمة البحث

لقد اهتم الفلم العراقي منذ بداياته الاولى بالقيم الدرامية كونها تمثل واحدة من الاشتراطات الجوهرية في فن الفلم، غير ان المتابعة الواعية للفلم العراقي وامتداداته، تبين ان تلك القيم باتت تتداعى وصارت تشهد تحولات واضحة شهدناها بشكل اكثر تجلي في افلام ما بعد عام 2003.

وبناءاً على ما تقدم يمكن تحديد مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: ما هي التحولات التي شهدتها القم الدرامية في الفلم الروائي العراقي. **ويهدف البحث الى الكشف عن القيم الدرامية وتحولاتها في الفيلم الروائي العراقي** .

اما حدود البحث: وتتلخص في الحد الموضوعي هو تحولات البنية الدرامية في الفلم الروائي العراقي. اما **الحدود المكانية:** فكانت في العراق. **الحدود الزمانية:** السينما العراقية من عام 2003-2017.

الاطار النظري

مدخل الى التحولات الدرامية:

ان عملية نسج الواقع وتقليده الحرفي هي من الاشتغالات التي عفا عليها الزمن كونها لا تلبي الحاجات الانسانية وتخلق حالة من السكون، فحتى المحاكاة البسيطة للواقع في السينما انما تعمل على نقل جزيئات

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد. dr.banjabbar@yahoo.com

الواقع بطرق تستهدف ربط الجزئية المنتقاة من الواقع بدلالات واقعية غير انها تزيد من احساسنا بالواقع (صحيح ان السينما تقدم وقائع بصرية كثيرة على السليلويد بالضبط كما قد تقع على عدسة العين ولكن احساسنا بالواقع اعمق من محتواها) (Andrew Dudley, p. 35) نتاج عملية انشاء علاقات جديدة بين الواقع والانجاز الانساني المتمثل اولا بالفعل ، ولان الدراما قوامها الفعل المؤدي فهي لابد وان تستثمر ذلك الفعل لتحيله الى نشاط منتج لمعنى قد يصل احيانا الى حد الحاجة الى تاؤيله، وعليه فتحولات الشخصية مرتبطة بتحولات الفعل الذي يشكل قوامها الاساسي، فالفعل (نشاط يبين الحركة الجسمانية او الحدث ويتضمن التطلع والاعداد والتحقيق لتغير في التوازن، وهذا التغيير هو جزء من مجموعه المتغيرات والحركة اتجاه، تغير في التوازن وقد تكون تدريجية، ولكن عملية التغيير يجب ان تتم)(Hussein Ramez, p. 93) وهنا يمكن التحول الجزئي الذي يسهم في خلق بدايات تحول الشخصية الدرامية عندما تبدا عملية الربط ما بين الصراع والفعل لان اختلاف التوازن ما بين القوى المتصارعة هي التي تشكل الاشتراط المنطقي للدراما وتلك القوى المتمثلة بالشخصيات ووظيفتها داخل المنجز الدرامي، وفيه نتعرف على الشخصيات السلبية والايجابية وعلاقاتها وطبقا (لبروب) فان الوظيفة هي فعل الشخصية الموجهة دلالتها للحبكة، اذ ابعد (بروب) ما يتعلق بالمستويات النفسية للشخصية بوصفها وحدات خاضعه للتغير والتحول قبل الدخول في فضاء المنجز فهي لا تسهم في بعث القيمة الوظيفية على الافعال التي تتسم بالثبات حتى مع تغير ثبات اي من وحدات بناء الشخصية الرئيسية فهي تؤهل (الفاعل الفلمي) للقيام بدورة الاساس للفلم داخل الفلم، اذ ما رغبنا في تطبيقها على فن الفلم.

وعندما يحدث التحول بمعنى انتقال الاحداث من مستوى الى مستوى مغاير تقرر فيه الشخصية داخل الفلم تغيير موقفها وتصرفاتها حيال موضوعه او قيمة اجتماعية او سياسة انما هي تنتج تنامي واعي لتصاعد الحدث الدرامي وصولا للازمة التي تمثل اهم واخطر مفصل في البناء الفلمي .

ولا يعني ذلك الوصول الى مرحلة السكون والتلاشي انما هي دلاله تشير الى وتنبأ بان شيء ما من مقام الافعال والاحداث سيئول الى التحول، هذا الاحتمال الذي يصل في احدى مدياته الى ما يسمى بالأزمة ازمة الناتجة عن عملية الحسم النهائي، حيث يتبين لنا ايضا ان المواقف والافعال والتحولات قد لا تسحم المواقف بل تعمل على تصعيدها وصولا لذروة جديدة، ذلك المفهوم الذي يعني التصارع بالفعل واللحظة الحاسمة التي يتعلق بها مصير الشخصيات الناتجة عن تحول المواقف والافعال وبذلك قد يتحقق التطهير الذي يمثل واحد من اهم مخرجات الاحداث الذي سبق الحديث عنها ومع الفعل وتحولات الشخصية وعلاقتها بالزمان والمكان تبقى مع التلقي واضحة و مؤطرة ولا تخريج في تقييمها عن هذا التقسيم، فالمهمة الاساسية هو انجاز الفعل او المشروع الذي تم ابرام العقد على اساسه بين المرسل والمرسل اليه .

المعطيات الدرامية في الفلم العراقي

بدءا لابد من الاشارة للبناء الدرامي بوصفه ترتيب اجزاء الدراما منطقياً وجمالياً.. كي نصل الى الذروة وهذا الترتيب قد يخضع للشكل الارسطي للدراما الذي هو بداية ووسط ونهاية، والشكل المعاصر لا يختلف عن هذا فهو يحتوي نفس عناصر الشكل الأول "العرض، التعقيد، الذروة ثم الحل أو فك العقدة".. ولكن اختلاف الشكل المعاصر بترتيب العناصر، فقد يبدأ بالذروة أو التعقيد ثم نعود للبداية، وهذا ما عبر عنه

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الشكلانيين الروس بالمبنى الحكائي والمتن الحكائي، فالمتن هو حوادث الدراما كما هي مرتبة في الحياة الواقعية، أما المبنى فهو الشكل الذي تعرض به هذه الدراما غير مرتبة زمنياً تسلسلياً (Joseph. M. Boggs, p. 39).

ان الجزء المهم من الدراما هو التعقيد، حيث ينمو الصراع عبر تأسيس الحكاية بما فيها من مكان وزمان وشخصيات الخ ... بما يمكن الاقتناع بها. ونجاح العمل الدرامي يأتي في اثارة المتلقي والاستحواذ على انتباهه عبر تعقيد الصراع ومواجهة قطبي الصراع ثم الوصول الى الذروة.

ويتحقق ذلك عبر جماليات الاداء المتمثلة بعناصر لغة الوسيط التعبيري والتي تتمثل في السينما بالثلاثي الجدلي (اللغة السينمائية، السرد، الشكل) فاللقطة الافتتاحية في فلم (كوبولا) الموسوم (القيامة الآن) يقدم صوت الراوي على لقطة قريبة لوجه البطل ويستمر الصوت مع حضور اللقطة القريبة على الشاشة لمدة طويلة نسبياً ولكن ما يجعلها مثرة للانتباه، ان هنالك حوالي سبع انتقالات لنفس اللقطة بطريقة المزج (Disolve) وكأنما هذه المناجاة للشخصية ليست في اللحظة الراهنة ولكنها مناجاة تغلف كل وجوده، هنا اشترك السرد واللغة السينمائية بتقديم جمالية متميزة لمشهد من لقطة واحدة، وفي فلم (توم جونز) هنالك ثلاثة اماكن للبطل هي المدينة والريف والمنزل، كما ان الفلم استخدم اسلوب الاشارة من قبل الممثلين الى الكامرة أو التمثيل بتصنع امامها، على غرار ما يفعله البطل عندما يضع قبعته على الكامرة ليختتم المشهد. كما ان السرد الذي نهض به الرواة الاربعة في فلم (المواطن كين) منذ فترة مبكرة من تاريخ السينما بين لنا كيف ينهض السرد السينمائي عبر لغة السينما محققا الاثارة والتشويق المنتجة لمستوى جمالي غير تقليدي، وعودا على بدء يمكن القول ان جماليات الاداء الدرامي في الفلم تتحقق عبر:

الخبرة الشخصية للبشر فانهم يبحثون عن الاستمتاع لتحريك نمط حياتهم المتكرر عبر:

1. السرد السينمائي: ان جماليات الفلم تكمن في سردانيته المتفردة، فسواء كان السرد ملفوظاً أو مكتوباً أو في اللاوعي، مسموعا أو مهموساً فهو قابل للفهم، كما ان كل تقنيات السرد حاضرة في آن واحد: الروات المتعددون المشتركين في الحكاية، والراوي المعلق على الاحداث من خارج الشاشة، كما في فلم (دوغ فيل) الذي يستحضر راويين، الاول يعلق على كل جديد في احداث الحكاية، والثاني يضفي مرحاً على الاحداث بتعليقاته الساخرة التي يحاول فيها بخبث ان يفضح تصرفات الشخصيات ومن ثم يستحضر شكل سردي اخر يتمثل في العنوانات المكتوبة على الشاشة والتي تبين فصول الرواية، وتخبرنا عن بعض الاحداث، ثم الراوي المشارك في الحدث الذي يعطي انطباعاته كما يحاول كتابتها في الرواية التي ينوي كتابتها.. والرواة الآخرون هم شخصيات الفلم بأجمعها.
2. اللغة السينمائية: ان جميع عناصر اللغة السينمائية، تقوم بدور هام في خلق جماليات الفلم، وتعمل بتضافر مع السرد والشكل غير انها في الأفلام ذات المنحى الجمالي الخالص قد تسعى الى جعل احد عناصر اللغة السينمائية متسيداً على غيره لاعتبارات تغني السرد والشكل... ان فلم مثل "المدرعة بوتومكين" الذي يحتوي على اكثر من ثلاثة الآف لقطة، لابد وان يقودنا الى ان المونتاج متسيداً في هذا الفلم، وهي سيادة تضمن المضمون الحركي للحكاية وشكلها الايقاعي المتنامي حتى حدوث الثورة البورجوازية الروسية كما يسميها الماركسيون عام 1905.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

3. الشكل السينمائي: ان الشكل السينمائي ليس عنصراً متفرداً في الثلاثي الجدلي السينمائي، انه ينبع من السرد واللغة، كما ينبع السرد من اللغة والشكل وهكذا بتبادلية هذه العلاقة الثلاثية، ان الشكل الفلمي في فلم "احاديث مع نساء اخريات" (احاديث مع نساء اخريات) عندما جعل شكل الحكاية عبر الاطار الثنائي، أي قسم الشاشة الى قسمين متناظرين اراد ان يؤكد على مضمون الحكاية وروحها. وهكذا نرى ان جماليات الاداء تنبع من خلال الدراما المعروضة على الشاشة مجسدة مادياً بأقناع ومنطق صلد.

فشهد عام 1957 ولادة فلم (سعيد افندي) وهو متأثرا بأسلوب الواقعية الايطالية الجديدة، اذ كان معظم التصوير في المواقع الحقيقية، وعندما جاء (روسليني) للعراق في ضيافة أفلام وبرامج فلسطين عام 1972 عرض له الفلم وابدى اعجابه به واعتبره تمثيلا حقيقياً للواقعية الجديدة واسف لأنه لم يعرف به الا في عام 1972* واقتبس الفلم من قصة قصيرة للكاتب العراقي (ادمون صبري) كما هو مكتوب في عنوانات الفلم، والفلم يتحدث عن "قصة شجار يقع بين اطفال المعلم سعيد افندي ذوي التربية الجيدة والاخلاق الحسنة مع اطفال الاسكافي المشاكسين الذين يفتقدون للتربية نتيجة قلة الوعي الاجتماعي لوالدهم الفقير الذي لم يتمكن من ادخالهم للمدارس" (Mahdi Abbas, p. 16) والفلم بعد هذا كله يمتاز بعفوية فنية مسيطر عليها، من حيث اداء الشخصيات الذي حقق تأثيره المطلوب على المشاهد وبذلك حققت الشخصية حضورها الدرامي الفاعل تساوقا مع رؤية ارسطو فمن اهم خصائص الصلاحية الدرامية (واعظمها اهمية ان تكون الشخصية مؤثرة) (Aristotle, p. 179) والصدق الذي يظهر في الحوارات، ومعمار البيوت الشعبية والحياة اليومية فيها، وحركة الكاميرا المدروسة التي ركزت على حركة الحياة اليومية للشعب الفقير، مبتعدة عن اظهار الاحياء الراقية والحياة المترفة، واذا كانت السينما العراقية تفتقر الى التجهيزات المناسبة لصناعة السينما من استديوهات وأجهزة، فأن الفلم عوض عن هذا كله بارتباطه مع موضوعه الذي يعالج الحياة الاجتماعية في العراق وكانت المحلة الشعبية والشوارع تعوض عن الاستديو، آنذاك فكانت الصورة خشنة متقشفة، مما دعمت اجواء الفلم العامة وبالأخص ان الفلم كان بالأسود والأبيض.

وغير ذلك فان حوارات الفلم العادية تأخذ منحاً كنائي واضحاً في تلك الفترة، شأنها شأن التكوين في الصورة السينمائية، فالحديث من خلف القضبان فسر جمالياً بانه اشارة الى السجن الكبير الذي يعيش فيه الشعب العراقي في ظل الحكومة المسلوبة الارادة من قبل الانكليز، والحوار ملغز على وفق قول (سعيد افندي): "ابو البيت ميتفاهم...) يعني بها الحكومة، الا ان الاغراق في الاداء المسرحي احياناً والحوار المليء بالأمثال الشعبية بمناسبة وغير مناسبة جعل تلكؤ الاداء واضحاً، رغم الالتقاط الذكي للتناقضات التي تحفل فيها الحياة، فألى جانب حافلة النقل العام الانيقة يمر رجل على حمار.. تأكيداً على التناقضات التي تسجل حضورها البين آنذاك، كذلك اللقطة العامة لشارع فارغ تقتحمه اقدام الصديقان سعيد افندي وعزت وهما يجرانهما جراً بسبب التعب الذي يكابداه في البحث عن بيت للإيجار الى ان تأخذهما الكاميرا من الخلف وهما يتجهان الى عمق اللقطة في الشارع الفسيح مستمران بالبحث في اشارة واضحة الى صعوبة الحياة حتى للطبقة

* حديث مع الراحل يوسف العاني، عام 1999 في كلية الفنون الجميلة بغداد 10/شباط/ الساعة الحادي عشر صباحاً

الوسطى في المجتمع العراقي وهم الموظفون، (سعيد افندي) و(صديقه عزت) المعلمان في المملكة العراقية آنذاك ان جماليات الدراما تنبع هنا من الفكرة الأساسية التي تنطلق منها.

ان استخدام الخلفية الاجتماعية من اجل تصعيد القيم الروائية وتقدير التعليق الاجتماعي فهو كثير الحدوث في السينما "(John Howard Lawson, p.162) ولكن هذا لا يعني اننا لا يمكن ان نتفاعل مع فلم يجري في غرفة مغلقة مثل فلم (احد عشر رجلاً غاضبا) وهو فلم يجري في قاعة محكمة يظهر لنا تداول المحلفين لانضاج قرار حول جريمة ما.. ان ما حدث ان السينما قامت بأعظم ما يمكن ان يصدر من الحركة، كان الحوار مرئياً، لانسمع فقط الشخصيات وهي تتكلم، بل يمكن ان نستشف حوارها على وجوه الشخصيات وردود افعالها، ويمكن ان نرى الشخصية صامته، ومناجاتها الداخلية تظهر مسموعة، والسينما تحيطنا بخبرات كثيرة نستشعر من خلالها جماليات الصوت كحوار وموسيقى ومؤثر، وعمل المخرج انما يتمثل بالضبط في جعلهم يحيون" يأتون الى الدنيا" محدداً ردود فعلهم المتبادلة ومعيناً مواقف بعضهم ازاء بعض، ذلك كون كامل من الاشكال والعلاقات التي من المناسب خلقها، والدلالة عليها بواسطة الصور، وليس مطلقاً تقديم امثلة ايضاحية ب: صور. لا يتعلق الأمر بتصوير فوتوغرافي لا شخاص يتكلمون"(Metri, Jean, p.37).

الفلم العراقي للفترة من 1967-1998

ولعل ابرز فلمين ظهرا في الفترة بين 1963-198 هما "الحارس"(The Guardian, Movies of the Day, 1967) و"الجابي"(Gaby, Department of Cinema and Theater, 1968) وهذين الفلمين هما من انضج ما قدمته السينما العراقية الروائية الى حد سنة انتاجهما، فالأول قصة حارس ليلي في احذ احياء بغداد الشعبية يقع في حب ارملة ثرية تؤجر غرف في بيتها للمؤجرين كاستثمار مالي، الحارس يحلم ببيت وعائلة والارملة هي من تستطيع تحقيق حلمه، الا ان منافسيه يستطيعون الفوز بها، مما ينعكس على عمله، فمن حي آمن بلا لصوص، الى حي قلق تكثر فيه السرقات، وينتهي الفلم بانهيار الحارس، ان الفلم الذي يستغرق (ساعة وتسعة وثلاثون دقيقة وسبع عشرة ثانية) وبالأبيض والأسود، يريد ان يضع بصمة عراقية لصورته الفنية، فتبدأ عنوانات الفلم على منظر ليلي من محلة شعبية بطرازها البغدادي المعروف، وهو مشهد ليلي يتناسب ومواجهة المتلقي بالشخصية الرئيسية في الفلم، وهذا من بلاغة الاداء في السينما ان يعرف المتلقي من هي الشخصية التي سيتابعها- فالحارس الليلي يتجول في ازقة الحي بتؤدة، وهو يرتدي ملابس الحارس التي تشبه كثيراً ملابس الشرطة العراقية بفارق غطاء الرأس حيث يتكون من الكوفية والعقال متميزاً فيها وهي علامة فارقة لهذه المهنة التي يعرفها كل جيل عراقي في القرن الماضي.

ان السرد واللغة السينمائية والشكل الفلمي، كعناصر تعبيرية في فلم "الحارس" لم تقدم ابتكاراً ما، انها بقيت قصة تقليدية في حي شعبي، كان يضن انها كافية لصنع فلم كبير: لقد وضعت القصة وفكرتها الأساسية في المشهد الأول، ثم استمرت المشاهد متتابعة لتشرح لنا السرد التقليدي من البداية حتى نهاية الفلم، اما (فلم الجابي) يتضمن الثلاثي السينمائي الجدلي (السرد، اللغة السينمائية، الشكل الفلمي) وهو فلم "الجابي". يبدأ الفلم بمقدمة من الرسوم المتحركة، هي موضوع بحد ذاتها، للايحاء بموضوع الفلم، وبعد ان تنتهي تبدأ عنوانات الفلم التي تنزل على رسوم كاريكاتيرية لشخصيات الفلم واسماؤهم. وبعد مرور اربعة

اسماء وهي الشخوص الرئيسة كما يبدو، تنقطع هذه الرسوم الكاريكاتيرية لنبدأ بلقطات سينمائية لحافلة النقل العام (والتي يقوم الجابي فيها بتحصيل اجرة من الركاب) وهي تذرع شوارع العاصمة ليلاً، وبعد التايتل الواجهة الاولى في عملية الاتصال المرئي والسايكولوجي والدرامي ما بين الخطاب الفلمي والمتلقي(Mansaf, Adnan Kazem, p. 191). واللقطة التي ينتبه لها الشاهد المثالي هي: ل.ع في مستوى النظر لشارع في الليل بأضوائه، يسار الكادر هناك يافطة مكتوب عليها مهلاً- Slow .. اما يمين الكادر الفارغ فسرعان ما تمر به الحافلة مسرعة. ثم نعود للرسوم المتحركة الكاريكاتيرية التي تقدم اسماء الممثلين في كادر مقسوم الى قسمين: الايمن اسم الممثل ومقابله رسمه المتحرك الكاركاتيري وهكذا، ان المقدمة الطويلة نوعاً للفلم تظهر لنا كيف ان كل كادر في الفلم قد جرى الاعتناء به.

ومع سبعينيات القرن الماضي بدأ الفلم السينمائي العراقي بتلمس طريقه، سواء في تكامل البناء الدرامي أو جماليات الفلم أو مهارات الصناعة السينمائية المعقولة، وهناك افلام مهمة وجدت طريقها للنجاح الجماهيري، والانتشار في المهرجانات العربية والعالمية ولابد ان نذكر افلاماً مثل "الظامئون" (The Zealists, General Organization for Cinema, 1972) للمخرج محمد شكري جميل عام 1972 و"المنعطف" (Turn, National Film Production Company, 1975) لجعفر علي و"بيوت في ذلك الزقاق" (Houses in That Alley, General Organization for Cinema and Theater, 1979) و"الاسوار" (Fences, General Organization for Cinema and Theater, 1979) (و"المسألة الكبرى" و"ليلة سفر"(ليلة سفر، المؤسسة العامة للسينما والمسرح، 1990) و"الايام الطويلة"(Long Days, General Organization for Cinema and Theater, 1980) لتوفيق صالح، ويبرز لنا مما اخترناه في المرحلة الثالثة اكثر من فلم يستحق التوقف عنده، لكننا سنختار فلم الاسوار لا نه فلم يمثل تقريباً كفكرة وبناء درامي وشكل فني معظم افلام المرحلة الثالثة، فكأنما نغمة الخطاب السياسي واضحة وخاصة في افلام محمد شكري جميل في هذه المرحلة، فقد بدأ الفلم حول مجموعات ثورية قومية تعمل بالسر ضد النظام الملكي فرأينا تاجر الحبوب الاحتكاري صديق الحكومة ورأينا (محسن) الحلاق ذو الوعي الثوري وهو منغمر في السياسة وزبون دائم للسجون ثم الشباب الثوري مثل (عباس) وابن (حميد الحارس)، والدرجات الوطنية من الشرطة السرية والشرطة النظامية، وصاحب المقهى، و(هاتف) مدرس التاريخ القومي الذي يغذي عقول طلبته بحب الوطن وفضح ملف بغداد، ولكن الفلم ينحرف عن مساره ويظهر لنا جلسة خاصة من قبل رئيس الوزراء وهو يجتمع بمدير الشرطة العام ومدير الأمن، وهو بناء مفتعل، فطالما بدأ الفلم بالطبقات الشعبية فلا داعي لأن يقحم شخصيات اخرى لم يؤسس لها في بنية البناء الدرامي، مما جعل الفلم فضفاضاً، لم يشبع هذه النقاط.

وكان اداء الموسيقى معبراً حيث استلهمت موسيقى الاناشيد الوطنية التي كانت شائعة آنذاك لتكون خلفية للصورة... ووظف الفلم الوثيقة التسجيلية لإظهار نضال الشعب المصري عبر تأميم قناة السويس والعدوان الثلاثي، والمفترض ان هذه الاحداث مؤثرة على النضال القومي العربي في العراق، لكنها كانت مقحمة لأنها لم تؤسس بشكل جلي في بنية الحدث، ويحسب للفلم استخدامه لمجاميع كبيرة لإخراج المظاهرات والاحتجاجات والتجمعات بسيطرة واضحة على كادره. لكن المأخذ الكبير ان أيا من شخصيات الفلم لم تعلق

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بالذاكرة طويلاً لأنها لم تقم بفعل ذاتي تبرز فيه دواخل الشخصية ونمو البناء العاطفي داخلها، فكل الشخصيات تحركت بين قطبين خارجيين وهما الثوري والرجعي.

تحولات القيم الدرامية وتناقضات الاداء في الفلم العراقي:

ان الظاهرة الغريبة في اكثر الافلام العراقية المنتجة بعد الاحتلال الامريكي للعراق هي الاحتفاء المباشر أو غير المباشر بسقوط النظام في العراق، والترحيب بالتغيرات التي فرضها المحتل بالقوة لتغيير بيئة المجتمع العراقي وسلب ارادته، والتآمر على حسه الوطني والقومي، لا بل جرى العبث بالبنى الدرامية لصالح عدد كبير من سينمائيين لم نسمع بأسمائهم قبلاً واذا كان هؤلاء يريدون تصفية الحساب مع النظام السابق الذي آذاهم بشكل من الاشكال، فأننا رأينا افلاماً تحرف حقائق الواقع لصالح دعاية امريكية وغربية واضحة اسقطت النظام السابق بدعاوى لم تثبت صحتها على كافة الاصعدة، واصبح الهزء من الجيش العراقي، ومؤسسات الدولة العراقية، ووصفها بشتى النعوت الشريرة زاداً يصاحب الحملة الامريكية والغربية التي استباحت العراق، وكانت اغلب الافلام تشترك بان انتاجها مشتركاً مع دول اخرى مثل فرنسا وايران والمانيا وفنلندا وبريطانيا وهولندا والنمسا واستراليا والسويد واليابان وتركيا وايطاليا والامارات ومصر واسبانيا وهنغاريا وسويسرا والنرويج وامريكا.

ان الانتاج المشترك وهو في الغالب اجنبي واذا كان اسم مشترك يعني العراق، فان العراق ليس منتجاً وانما فرد يقوم بالإخراج الممول بالكامل من الاطراف الاجنبية، واذا فان هذه الافلام لا تعتبر عراقية الا بحدود واهية، ان القيم الدرامية لا تستند الى طائفة او قومية، وانما تصبح هذه القيمة ذات معنى عندما تؤكد ان مجال الدراما هو الانسان وانشغالاته كائناً من يكون، ومن ثم فان الدراما في بلداننا المهددة دوماً بآلاف الشرور لابد وان تنهض بدورها التنويري لإفهام الجمهور بما هو اساس وماهو فرعي من التحديات الاجتماعية التي تواجهه.

ان الوثائق المزيفة سواء كانت افلاماً أو كتباً او مسرحيات... الخ، قد نسيت تماماً، وبقي المتلقي في بناء معرفي متنام ينحى باستمرار كل ما هو ضد الطبيعة الانسانية والجمالية.. ان النص بقي مهارة فنية، والمتلقي بفعل القراءة هو من يضع القيم الجمالية على النص والقيم الدرامية واحدة منها "ان الشيء الاساس في قراءة كل عمل ادبي (فني) هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، لهذا السبب نهت نظرية الفينومينولوجيا بإلحاح على ان دراسة العمل الادبي يجب ان يهتم ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك بنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجارب مع ذلك النص" (Wolfgang Weiser,p. 12).

ان المتلقي الحصيف هو ما يبقى لدى منتج النص، انه من يخلد العمل الفني ويعطيه ابداعه الجمالي، لقد لاحظنا في النماذج التي تطرقنا لها آنفاً كيف ان القيم الدرامية تتعلق بالفكرة الاساسية أولاً، وما دامت فكرة العمل متماسكة فأنها توفر الاساس الصلب في العرض والتجسيد اللازمين وليس من باب المعجزات ان يشاهد المتلقي ضعف البنية الدرامية لأنها قامت على حقائق باطلة، ان التركيز على تقنية العرض او على فعل التلقي بشكل منفرد لأي منهما، يخل بجماليات العرض والتلقي، لان النص يوحي وينظم عبر شكله ولغته وسرده في الفلم ..والمتلقي يستوعب ويؤول بعد الفحص، واذا ما وجد أي تعسف او اقحام فانه يرجع لنص المؤلف ويرفضه، طالما شعر ان المؤلف (منتج النص) لديه معنى وحيد يريد فرضه بالتعسف على المتلقي.

ان الاطروحة المركزية لعالم النفس والمنظر السينمائي (منستر بيرج) تقول: "يحكي لنا الفلم التاريخ الانساني فيتجاوز اشكال العالم الخارجي- المعرفة، الفضاء، الزمن، النسبية- ويقدر الاحداث على اشكال العالم الداخلي- المعرفة، الانتباه، الذاكرة، التخيل، الانفعال" (Jack Omon, et al, p. 223) بمعنى ان السينما تحاكي العمليات العقلية لدى الانسان ومنها الذاكرة.

ان الفلم العراقي بعد الاحتلال سقط في هوة مصادرة ذاكرة الجمهور من جهة ومن جهة اخرى روي ما جرى اثناء الحكم السابق من زاوية مريبة، هي زاوية كل الدول التي اشتركت في تمويل الافلام لاحقاً، وكانت جزءاً من التحالف الامريكي الذي دمر العراق سابقاً، واذا سأل سائل اننا لسنا معنيين بما هو خارج الفلم، اننا نهتم بالفلم كفلم؟

يكون الجواب ان الفلم الكبير يتصدى لقضية كبيرة، نفسية او اجتماعية او ثقافية، وطالما كما قلنا ان الفكرة الاساسية مزيفة، لابد وان يكون الاداء مهما ابدع مزيفا هو الاخر، ما فائدة تصوير مبهر لموضوع غير مقنع؟

منذ مدة طويلة في اواسط الخمسينات اشار (ايتان سوريو) فيلسوف الجمال ومدير معهد السينما واول من اشرف على دراسة سينمائية في الدراسات العليا بالعالم عام 1958 للسينمائي والباحث (جان متري)، اشار (سوريو) في كتابه "بنية الفضاء السينمائي" الى: "المستويات التي... تحضر في بنية الفضاء السينمائي... يميز ذاك الذي يتعلق "بالوقائع المشاهدية" والمستوى المشاهدي.. ذاك الذي فيه يتحقق فعل ذهني نوعي انه تعقل الفضاء السينمائي (الحكائية) حسب المعطيات "الشاشة... ويسمى مشاهدية" كل واقعة ذاتية تستغل الشخصية النفسية للمشاهد" اذن تعقل الفضاء السينمائي (الحكائية) شرط اساس في تقبل كل العرض الفلمي" الاداء "لأنه يتصل بمستوى المشاهدة لا ان يصادرها على المطلوب.

ان معظم الافلام العراقية بعد الاحتلال قدمت لنا فضاءاً حكائياً عجيباً، لقد قدمت لنا عشرات المناضلين ضد النظام السابق، ولو انك تماهيت مع ما تقوله تلك الافلام لقلت لنفسك: لمَ كل هؤلاء لن يستطيعوا اسقاط النظام الذي انهكه الحصار لمدة ثلاثة عشر عاماً، وعزلة دولية خانقة، وتقسيم مرير للبلاد، وانتهت من الحياة اليومية كل تقاليد الاستقرار والعيش، كان المرضى يتساقطون في الشوارع لسبب عدم وجود ادوية، وتمديدات الصرف الصحي، ومياه الاسالة والبنى التحتية قد دمرت، فاين كان هؤلاء المناضلين ولم لم يتقدموا الصفوف للإطاحة بهذا النظام المتهاوي لو كانوا فعلاً مناضلين، ولم انتظروا الدبابات الامريكية وركبوها وهم من اشرس اعدائها؟!! ففي فلم "صمت الراعي" كانت الفكرة الاساسية للفلم قد اختفت خلف فكرة ثانوية لم يصرح بها الا عرضاً، فكانت فتاة تختفي ومن ثم تظهر براءتها، لكن الفكرة الاساسية الحقيقية هي اظهار دموية النظام السابق للاحتلال ومسؤوليته عن خراب حياة البشر. . فالفكرة الاولى تقع في مطبات درامية كثيرة ومنها: ان الفتاة من قرية محددة، وكل قرى الريف نسيج واحد، وقد ينتظمون في قبيلة واحدة، ولذا ليس معقولة ان يخفي الراعي وهو الشاهد على مصير زهرة هذه الحقيقة، التي تجعل عالم القرية عالماً خرباً، اثارة الشكوك، وتخريب العوائل، وكان المبرر ان الراعي يخاف ان يعلم الآخرون بمصير الفتاة حتى يتخلص من شر النظام لذا لم يكن من الممكن ان يقنعنا الفضاء السينمائي بمعقوليته. اما الفكرة الاساسية الاخرى والتي ازعم انها هي التي عمل الفلم بموجبها، ادانة النظام السابق

حتماً، فلم تستطع هذه الفكرة الاشتغال اطلاقاً، لأننا لم نرَ في القرية أي نشاط معادي للنظام، او وجود حركة سياسية معادية قريبة. لو كانت زهرة قد دفعت حياتها ثمناً بمواقف ايدلوجية منها او عائلتها او اقاربها لقبلنا هذا كله، واذن فان توزع الفلم بين فكرة اساسية اولية لم تشبع دراميا وفكرة اساسية ثانية لم تظهر على الشاشة، ادى الى اننا لم نركز على الفكرة وانما ركزنا على قضايا ثانوية في العرض الفلمي.

اما الحكاية فقد ظهرت عبر احداث متتالية فتنتظم الحكاية مهما كان شكلها، سواء انتهجت شكلاً حديثاً او كلاسيكية، ان في الحكاية خطوط عدة، خط الأب المجروح الكرامة الذي قرر ان لا يجلس مع الرجال ولا يضع عقاله على رأسه مالم تتوضح حقيقة اختفاء ابنته، وكانه قرر سلفاً انها بنت ضالة، زالخط الآخر الراعي الذي آثر الصمت دون مبرر وهو ابن القرية وقبيلتها، والخط الثالث خط الشاب في القرية الذي ذهب الى الخدمة العسكرية واختفت اخباره فتهم انه هرب مع زهرة (نهبها).

ان القيم الدرامية تأتي بالتأكيد على وحدة الحدث عبر معقوليته، لكن هذه الخطوط الثلاثة قامت على وجود احداث قائمة بذاتها لان الحكاية لم تستطع ان تقوم بالتغذية المتبادلة بين الاحداث، ان مقولات التلاحم الاجتماعي والهم الوطني والنضال من اجل البلاد، وتمجيد جيش الوطن، اصبحت مقولات غائبه عن الفلم العراقي بعد الاحتلال، وتقديم شخصيات بلا بناء درامي حقيقي يمكنها من المشاركة بمنطق الدراما فيه، وبدلاً من ان تهتم سينما ما بعد الاحتلال بالالتفات الى ترميم الانسان العراقي الذي انهكته ظروف الحروب والوضع السياسي والحصار الذي طال كل ما يحتاجه الانسان واثر بشكل عميق على الصحة والتعليم والعيش الكريم، اهتمت تلك السينما بكل ضروب العنصرية والطائفية بشكل مباشر او غير مباشر، بل ان الافلام الكردية في غالبها دقت على الوتر العنصري، والكراهية بين العرب والاكراد، ولا كأن الشعبين عاشا في وادي الرافدين الأف السنين، مشتركان في الوطن والدين والمجتمع.

كانت الافلام تصفية لحسابات بين جهات سياسية عزفت على وتر تقسيم العراق الى غير عودة.. لاحظ الفلم "الكيلو متر صفر" (Kilometer Zero, 2005) كمثال صارخ على ذلك.وبعد هذا كله يبدو جلياً ان هذه الافلام صنعها أناس لا يعيشون في العراق، انهم مغتربون في الغالب وصنعوا افلاماً تتماشى والدعاية الغربية الهائلة ضد العراق، انها تذكر بكتابات المستشرقين عن المنطقة العربية.

مؤشرات الاطار النظري: اسفر الاطار النظري عن المؤشرات الالية:

1. يشكل اختلال القيم الدرامية كالحبكة والشخصيات والفعل الدرامي تحولا يطال النص المرئي.
2. ان ضعف الحضور الجمالي داخل الفلم ينتج تحولات غير محسوبة تنعكس سلبا على البنية الدرامية.

منهج البحث:

اعتمد البحث الدراسة الوصفية (دراسة الحالة) كونه المنهج المعتمد في مثل هذه الدراسات.

مجتمع البحث:

الفلم العراقي منذ بداية 2003 حتى عام 2017 .. تلك الافلام المنطوية على قيم درامية متحولة بشكل بين.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عينة البحث:

تم اختيار فلم بغداد حلم وردي بسبب الضجة التي رافقت عرضه كذلك كونه يمثل نموذجا معاصرا لتحولات البنية الدرامية وبذلك يعد الاكثر توافقا مع متطلبات هذا البحث.

اداة التحليل:

سعت الباحثة في الاطار النظري الى تكثيف تحليل افلام عراقية تعود لحقب مختلفة ومعاينة اليات البناء الدرامي وكيفيات الحفاظ على اشتراطاته وقواعده، وحددت الباحثة مؤشرين مهمين لتطبقهما على عينة فلمية معاصرة ممثلة لنتاجات ما بعد عام 2003 وهي:

1. يشكل اختلال القيم الدرامية كالحبكة والشخصيات والفعل الدرامي تحولا يطال النص المرئي.
2. ان ضعف الحضور الجمالي داخل الفلم ينتج تحولات غير محسوبة تنعكس سلبا على البنية.

تحليل العينة القلمية

الفلم: بغداد حلم وردي

بطولة: هند كامل- اميرة جواد

سيناريو واخراج: فيصل الياسري

قصة: ميسلون هادي

مدير التصوير: شكيب رشيد

انتاج : دائرة السينما والمسرح ضمن فعاليات بغداد عاصمة الثقافة

سنة الانتاج : 2013

ملخص الفلم:

يتحدث الفلم عن بغداد بعد الاحتلال الامريكي عن استاذة كانت مهاجرة الى ليبيا في زمن الحصار وتعود الى بلدها العراق فتجد حتى بيتها محتلا من مجموعة مسلحة، فتسكن في بيت صديقة لها كانت مهاجرة للدنمارك، ويحدث ان ام الصديقة وابنها المطارد من قبل الامريكان يأتيان للمنزل هربا من الموصل، كي يهاجران لسوريا، وتحدث احداثا متعددة تقرب الاستاذة من اخ صديقتها ولكن الامريكان يعتقلون الاخ وينتهي الفلم هنا على امل ان تتحسن الاوضاع.

1- يشكل اختلال القيم الدرامية كالحبكة والشخصيات والفعل الدرامي تحولا يطال النص المرئي والعرض.

ان البناء الدرامي لهذا الفلم يضعنا امام اشكالية كبيرة تتمثل بأن الحكاية الفلمية افتقدت البناء المنطقي سواء على مستوى الشخصيات او الاحداث او السيل الصوري المؤدي الى الذروة على مستوى الفكرة الاساسية اولا. ان الفلم ينطلق من فكرة ان العراقيين متمسكون بعراقيتهم وهم مقاومون للوجود الامريكي جملة وتفصيلا.

ان الشخصيات الرئيسية في الفلم الاستاذة تجيب على سؤال للشخصية الرئيسية الرجالية في الفلم(ياسر) عن سبب رجوعها للعراق فتجيب: انها كانت تعرف لم ستعود وترفض الهجرة لبلاد الله الواسعة

ولكنها الان لا تعرف، وهذا ما الغى الوجود الدرامي للشخصية لأنها ستكون في مكان لا تعرف كيف ستتصرف به، اي ان الشخصية ليس لديها هدفا من وجودها في المكان .

اما الشخصية الرجالية (ياسر) فهو هارب من وشاية من صديق اختلف معه فهو ليس مقاوما فعليا للأمريكان بدليل انه يريد الهرب الى خارج العراق، يرتبط بحسابات شخصية بعيدة عن التطلعات الوطنية ورفض الوجود الامريكي بل يسعى لإنقاذ نفسه فحسب، ومرة اخرى تفتقد الشخصية الى هدفها الذي افترضته فكرة الفلم الاساسية.

اما الشخصية النسائية الرئيسية الاخرى فهي(فاتن) الوحيدة التي تعرف ان تصرح بهدفها وهو رفض الامريكان مما يتفق وفكرة الفلم الرئيسة، ولكن بناءها الدرامي الغي بالكامل عندما قدمها البناء الدرامي للفلم كأنها غير سوية من خلال تصرفاتها غير الموزونة، فهي تتجسس على سكان الشارع وعلى الاخص جارتها الاستاذة. كما ان تصديها للدوريات الامريكية لا يأخذه الامريكان على محمل الجد لأنها تتصرف بنزق وطفولية، فهي دائمة الجلوس في مدخل ألبيت وقد راكمت اثاث بيتها في الفسحة امام الباب بدعوى انها تريد ان تصبغ بيتها، وكان هنالك طلاء عشوائي على الباب الخارجي لا يفعله الا ممسوس، وهذا ما يخبرنا به عامل الحدائق وهو يسخر من سلوكها، ونتأكد تماما من عدم اتزانها عندما تلتقي ببائعة المواد العطارية قرب مقام خضر الياس على شاطئ دجلة عندما يقدمان مشهدا كوميديا في مكان عام وهما يرددان ترنيمات شعبية حول البلبل الذي طار بين التصفيق والصوت العالي مما يجمع المارة حولهما.

وقد اثقل الفلم حبكته المهلهلة بوجود الرجل المقعد على الكرسي المتحرك الذي يحمل كتابا فخما يقرأ فيه على قارعة الطريق وكأنه هو الاخر غير سويا وبالأخص عند تكرار ظهوره على الشاشة بلا فعل مميز.

ان الفلم اصر على ان يسرد لنا احداثا غير مبررة بلا لغة سينمائية مميزة ولا شكل فلمي واضح. وحتى الاسلوب الكلاسيكي بسرد القصة من البداية حتى النهاية كانت تعوزه السلاسة لضعف بناء الشخصيات وضعف الحبة وعدم وضوح الفكرة الاساسية

2-ان ضعف الحضور الجمالي داخل الفلم ينتج تحولات غير محسوبة تنعكس سلبا على البنية الدرامية والعرض.

ان خصائص الدراما في الفلم تختلف اختلافا بينا عن خصائص الدراما في المسرح، فالوصول الى الذروة هو تنامي درامي محسوب الى ذروة الحدث، هذا من ناحية اما من ناحية اخرى فان الصراع الذي تخوضه الشخصيات يستلزم ان يكون صراعا مجسدا على الشاشة تنهض به شخصيات يتعاطف معها المشاهد، وهنا تكون الدراما منتجة لعنصري التشويق والتنبؤ ومدعاة لاثارة الاهتمام لتحقيق مبتغاها الدرامي واثارة للاهتمام، فما هو الصراع الاساسي في الفلم؟ هل هو ضد المجاميع المسلحة، والتي لم تظهر في الفلم الا في مشهد واحد يملئه الغموض، فلم قتل هؤلاء المسلحون الشاب ولم يسمحوا بمعالجته من قبل عامل الحدائق، واذا كانوا اشرارا مع سبق الاصرار والترصد ماالذي دعاهم للتغاضي عن هروب العامل ولم يطلقوا النار اتجاهه الا بعد ابتعاده، ومن تجاربنا ونحن نعيش تلك الاوقات الفوضوية نعرف ان المسلحين يقتلون بدم بارد ليس فردا او اثنين انهم لا يتورعون ان يبيدوا قرية كاملة.

ان من خصائص الدراما ان يأخذ الفعل الدرامي مداه المعقول لكي يجري استيعابه من قبل المشاهدين الاستاذة مترددة تماما في تقبل زوارها وكانت محرجة من وجود الغرباء الفارين من الامريكان في منزلهم اساسا، وهنا يفقد الرفض معناه ثم ان العلاقة الملتبسة بين الشاب ياسر والاستاذة جرت بتعثر واضح، فمره هو متدين ويرفض وجوده مع امرأة غريبة ومرة هو موسيقار يعزف لشوبان ويثير اعجاب المدرسة في مشهد يفتقر الى اي بناء عاطفي.

ان الفعل الدرامي يبدو وكانه يتخبط بمقولات راقدة في ذهن صانع الفلم وبين المرئي المعروض على الشاشة، وبهذه الطريقة كان الفعل الدرامي نية مفترضة لا يؤكدها سيل صوري مما اخل في تعاطفنا مع ما يجري على الشاشة وكأننا امام سيل صوري غير مصنوع بدراية ووعي تامين. ولعل اقحام الدورية الامريكية بمدرعاتها وطائراتها في البحث عن شخص لا اهمية له في التصدي للأمريكان، بحيث صدقت الشخصية نفسها بانها شخصية مقاومة وكانت طريقة استسلامها المضحكة للدورية الامريكية لا تمثل اي اثارة انتباه للمشاهد علما ان اثارة الانتباه هي احد خصائص الدراما الاساسية.

ان الفلم ضاع في تقديمه للشخصية النسوية الاساسية، ان فاتن الوحيدة التي لها فعل مقاوم للاحتلال ولكن بطريقة مضحكة، ولعل ترقيمها لأعمدة شارع الرشيد كرمز لتوثيق ما سوف يسرق من العراق ابلغ انواع الكوميديا في هذا الفلم التراجيدي المفترض، والادهى من هذا كله عندما يلاحظ اثنان في شارع الرشيد ما تفعله فاتن بالأعمدة يفكران بالإبلاغ عنها، ان التساؤل هنا يبلغان من؟ والامريكان سادة الساحة مما يعني ان فكرة المقاومة فكره شخصية عن فاتن.

لقد كانت هناك فرصة للفلم ان يتوقف عند الشرخ العميق الذي احدثه الاحتلال في بنية المجتمع العراقي من تفتيت اجتماعي وحضاري وان التوقف عند حالات منفردة لا تعطي صورة كلية عن مجتمع عريق ممتد سبعة الاف سنة في التاريخ.

كان الفلم يصادر على المطلوب فهو يظهر ام ياسر المسلمة المتدينة بانها مسيحية دون ان يشبع مسيحيتها بفعل درامي. ونفاجئ ان فاتن صابئية عند منتصف الفلم دون تمهيد لأنها فجأة تأخذ ياسر الى معبد الصابئة وهي لقطات سياحية مما تفعل فعلها في شخصية احد ابطال الفلم، وتزعم الباحثة ان الفلم لم يحسب البطولة السينمائية لأي من البطلتين مما شتت الانتباه وجعلنا نتوقع ما هو غير موجود.

لم نر هذا المكان الذي يمثل في هكذا فلم وهو جوهر العمل الفلمي وصاحب الهيمنة، والبؤرة التي تستقطب كل الاضواء، المكان الذي ما كان ليغيب للحظة مع وعي مدرك ان هكذا افلام توسم بخوصيه المكان وبدونه لا يرقى الفلم ولا يسمو، بل وجدنا مكان يمكن ان يصنع في اي مدينة انتاج اعلامي.

ان الفلم لم يستطع ان يقدم بغداد التي نعرف ولا ناسها بل ان كل المحطات المهمة في الدراما قد جرى الاخبار عنها تقريريا. فالجد ذو الاتجاه القومي كان يجري الاخبار عنه واهتمام ياسر الموسيقي لا نعرف لم جعله يذهب الى الجامع وكذلك الاشارة الى المناطق الساخنة كانت اشارة تعوزها المصداقية وهي اشارات تعزز فكرة جهوية لمكون من الشعب العراقي لا غير.

ان السرد الفلمي توسع في نفاط كثيرة اثقلت الحبكة ولم تقدم شيئا في البناء الفلمي، مشاهد مقام خضر الياس ومشاهد الصابئة ومشاهد الانفجار ومشاهد الدورية الامريكية بنفس الشخوص. ان السرد

خارج البناء الدرامي يشتت الانتباه ولا يجوز ان تروى محطات الشخصيات وتكونها بإشارات سردية تقريرية ومباشرة وبخاصة الاشارات لعراقة العراق وحضارته وناسه النبلاء. والشخصيات في كثير من الاحيان جاهلة بما يجري حولها فالبطلة الاستاذة تسأل صديقتها عن سبب وجود المدرعات الامريكية والانفجارات وكأنها آتية من كوكب آخر، ان الرموز التي وضعها الفلم على متنه رموز مستهلكة وبخاصة رمز القفص والبلبل اللذان استهلكا تماما .

ان القيم الدرامية ليست قواعدا ثابتة يجب ان تكون موجودة في كل نص، وانما هي قيم تختص بزمان ومكان كل نص على حدة وموضوعه الخاص. ان من اولى اليم الدرامية التي لا يمكن القفز فوقها هي الصراع، وهو المعطى الاكثر جلاءا في الدراما، والذي هو اساس في المسرح ويصبح مهيمنا في الفلم السينمائي، حيث ان دراما الفلم تبنى عبر تدفق بصري دقيق متجه نحو الذروة، هذا التدفق محكوم بالزمان الفلمي المحدد، وهو تطبيق دقيق لمقولة ارسطو بان الدراما ذات نطاق معين وانها يجب ان تستوعب في جلسة واحدة، بحيث لا تتباعد النهايات عن البدايات كي يجري استيعاب الدراما، ولذا فالفلم هو عمل فني واضح اكثر مما نرى في الدراما التلفزيونية المسلسلة، اذن فالصراع يحقق الكثير من معطيات الدراما لعل من اهمها التشويق والذي يعطي لذة جمالية، كذلك التنبؤ لدى المتلقي مما يجعله منشدا الى الدراما وفاحصا لذائقته الجمالية، والمعرفية، ومن ثم التطهير وهو التداخل التجانسي بين المتلقي والدراما المعروضة امامه وهذا هو السبب الذي يجعلني اتماهى مع بطل فلم المريض الانكليزي او بطلته رغم اختلاف الزمان والمكان والظروف، ومن ثم يحدث التطهير في وجدان المتلقي لانه يجد نفسه على الشاشة.

ان اي خلل في القيم الدرامية يلغي كل ما تحدثه وما تريد احداثه الدراما في التكوين الذهني والنفسي لدى المتلقي، مثل عدم منطقية بناء الشخصية، وضعف الحبكة، وعدم تجسيد الفعل والاكتفاء بالاخبار عنه، وتحميل المكان والاشياء بقيم بلاغية لا تخلق من داخل النص وحاجاته وبنيته العميقة مما يسقط كل الاستعارات والكنايات في اصطناع وسطحية لا تخفى على المتلقي الذكي. ومن بعد هذا كله فان الفلم وصوره يسقط في مفارقة كوميدية مثلا بدل التراجيديا التي ارادها. لقد تم ايراد الاشارات التي تقتل التداخل التجانسي بين المتلقي والدراما المعروضة على الشاشة اي (التطهير) ومن المؤلم حقا ان نرى كيف يمكن لافلام ذات نية طيبة تسقط في التسطيح والملل لا نها تتجاوز على التدفق الصوري نحو الذورة.

النتائج

1. إن عناصر البنية الدرامية للحدث والشخصية والمكان شهدت تحولا واضحاً في فلمنا النموذج.
2. إن التحولات الحاصلة في فلمنا النموذج حلته من طبيعته التأثيرية الجمالية الى سياقه المباشر.
3. ان الاشارات المقيدة وغي المدروسة داخل الفم اسست خطاب فلمي مربك(كما في موقف البطل من المحتل).
4. ان التحولات في البنية الدرامية اضعفت من قدرة الفلم على ادراة المخيل وتحقيق اي مستوى شعري يرقى لتحقيق اي مستوى من التطهير الذي يشكل حظوراً واضحاً في هكذا نوع من الافلام
5. قللت التحولات الدرامية من القدرات الوضيفية والطاقة التعبيرية للعناصر الدرامية من من عكس على الاداء التمثيلي في الفلم.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الاستنتاجات

1. يمثل الفلم العراقي حاضرة لتحولات دامية متداعية .
2. لا يتسم الفلم العراقي المعاصر ببنية سسيولوجية قادرة على اضفاء مستوى واضح على حركية الافعال والشخصيات.
3. يغيب الفلم العراقي مفاهيم اساسية تعمل على خلق عنصر التشويق وبعث القدرات الجمالية لمفاهيم التطهير والضرورة والتحقق.
4. ان الوقوف على تحولات البنية الدرامية في الفلم العراقي هو تأطير وتشريح من اجل خلق سياق ابداعي جديد خاص به.

References :

1. Aristotle , art of poetry, see: Ibrahim Hamada, (Damascus, Hala Publishing and Distribution, p.
2. Omoun, Jack et al., Aesthetics of the film, translation: Maher Tremesh, review: Hana Sobhi, Abu Dhabi: Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage, 2011.
3. Ezer, Wolfgang, Reading, Translated by Hamid Al-Hamdani, Jalali Al-Kadiya (Fes: Manahil Library, 1995).
4. Andrew, Dudley, Theories of the Great Film, T. Georges Fouad (Egypt, Egyptian General Book Organization, 1987)
5. Ramez, Hussein, drama between theory and practice (Beirut, Arab Foundation for Studies and Publishing, 1972)
6. Swain, Dwight
7. Abbas, Mahdi, The Comprehensive Guide to the Iraqi Long Film 1946-2012 (Baghdad: Department of Cinema and Theater, p.
8. Martin, Marcel, cinematic language, translation: Saad Mekkawi, review: Farid Almazawi, (Cairo: Egyptian Department of Translation and Publishing, 1964).
9. Munsaf, Adnan Kazem, represents the dramatic summary of the TV drama Teitel (Rafat Al-Hagan Model, Iraq, Academic Magazine, Faculty of Fine Arts, Baghdad University, 2010).
10. Metri, Jean, The Entrance to the Science of Beauty and Psychology Cinema, Translated by: Abdullah Aweishak, (Damascus: Public Institution for Cinema, 2009).
11. Lawson, John Howard, The Art of Screenwriting, Translated by Ibrahim Al-Sahan, Reviewed by: Saad Labib (Baghdad: Institute of Radio and Television Training, 1972).
12. Walson, Al-Jain, The Psychology of Performance Arts, Shaker Abdul Hamid, Review of Muhammad Anani, (Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters, 200).

13. Summarizes, Joseph. M., The art of watching movies, translated by Wadad Abdullah, (Cairo: Egyptian General Book Organization, 1995),.

Sources of films

14. Conversations with other women
15. Eleven angry men
16. Screenplay: Sabri Mousa, directed by: Mohamed Shukri Jamil, Baghdad: General Organization of Cinema and Theater, 1979.
17. Long Days, Screenplay and Direction: Tawfiq Saleh, (Baghdad: General Organization for Cinema and Theater, 1980)
18. Aljabi, Screenplay and Direction: Jafar Ali, Baghdad: Cinema and Theater Department, 1968
19. Watchmaker, Screenplay and Director: Khalil Shawqi, Baghdad: Today's Movies, 1967
20. Al-Zaman, Screenplay: Thamer Mahdi, Directed by: Mohammed Shukri Jameel (Baghdad: The General Establishment of Cinema, 1972)
21. Resurrection now
22. Kilometer Zero, Screenplay and Directed by: Heiner Saleem, Iraqi-French-Finnish Production, 2005
23. Armored Potomkin
24. The big issue
25. Citizen Ken
26. The Turn, Screenplay: Naguib Arbo, Directed by: Jaafar Ali (Baghdad: National Film Production Company, 1975)
27. Baghdad Dream, a screenplay and directing: Faisal Yasiri, (Baghdad: General Organization for Cinema and Theater 2003).
28. Houses in the Alley: Scenario and Direction: Qassim Hawal (Baghdad: Public Establishment for Cinema and Theater, 1977)
29. Tom Jones
30. Doug Phil
31. Saeed Effendi, Screenplay: Yousef Al Ani, Director: Kamiran Hosny, Baghdad: Union of Artists: 1957
32. The silence of the shepherd, script and directed by: Raad Mashtat, (Baghdad: General Organization of Cinema and Theater 2003).
33. Night of Travel, Screenplay: Ahmad Al-Qabbani, directed by: Bassam Al-Wardi, (Baghdad: Public Institution for Cinema and Theater, 1990)

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/255-270

Dramatic Structure Transformations in the Iraqi Feature Film

Ban Jabbar Khalaf[1]

Al-academy Journal …….…….. Issue 94 - year 2019
Date of receipt: 10/6/2019…....Date of acceptance: 4/8/2019…....Date of publication: 15/12/2019

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

Abstract:

The research topic (The dramatic structure transformations in the Iraqi Feature Film) studies the dramatic structure and its transformations in the Iraqi feature film. The research determined the research problem and the need for it in addition to the aims and the limits of the study as well as its importance. The theoretical framework consists of the following themes: the dramatic transformations mechanism and dramatic data in the Iraq film 1957-2003 then the dramatic values transformations and the performance contradictions in the Iraqi film.

The research, after concluding the theoretical framework, came up with a number of indicators of the theoretical framework that have been used as a tool to analyze the sample. The research procedures included analyzing the study sample (Baghdad is a Pink Dream, script and direction by Faisal Al-Yaasiri), the results of the analysis and the conclusions followed by a list of references and margins.

[1] College of Fine Arts. University of Baghdad. dr.banjabbar@yahoo.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/271-286

بنائية المشهد الكوميدي بين الموقف الدرامي والاداء التمثيلي في الفيلم الروائي

علاء الدين عبد المجيد جاسم[1]
عمار حميد حسين[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2019/6/2 ، تاريخ قبول النشر 2019/6/30 ، تاريخ النشر 2019/12/15

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

ملخص البحث

قام الباحث بتقسيم البحث الموسوم (بنائية المشهد الكوميدي بين الموقف الدرامي والاداء التمثيلي في الفيلم الروائي). جاءت على النحو الاتي: الاطار المنهجي وتضمن مشكلة البحث وهي على النحو الاتي: كيفية بناء المشهد الكوميدي بين الموقف الدرامي والاداء التمثيلي في الفيلم الروائي. واهمية البحث واهداف البحث التي كانت على النحو الاتي: التعرف على كيفية بناء المشهد الكوميدي بين الموقف الدرامي والاداء التمثيلي في الفيلم الروائي. ثم حدود البحث.

ثم قسم الباحث المبحث الى ثلاثة، جاءت على النحو الاتي: المبحث الاول: الموقف الكوميدي والطرح الارسطي: وتناول فيه بيان الموقف الكوميدي انطلاقا من الطرح الارسطي. المبحث الثاني: تقنيات التمثيل. في هذا المبحث تم تناول تقنيات الاداء التمثيلي. المبحث الثالث: الاداء التمثيلي وبنائية الفيلم الروائي: وتناول في العلاقة ما بين الاداء التمثيلي وعناصر اللغة. بعدها خرج الباحث بمؤشرات الاطار النظري. التي سيعتمد كادوات لتحليل العينة. اما اجراءات البحث فكانت تتضمن منهج البحث واداء البحث ومجتمع البحث ووحدة التحليل وصف الاداء وعينة البحث التي كانت الفيلم العربي (8 كيكا) اخراج اشرف فايق. انتاج 2010. حيث قام الباحث بتحليل العينة. واخير استخرج الباحث عدد من النتائج والاستنتاجات وختم البحث بقائمة المصادر.

الاطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث:

الفيلم الكوميدي احد الانواع الفلمية التي تأخذ انتشار كبير في السينما العالمية، بسبب طبيعة الاحداث والشخصيات الدرامية وكذلك المكان الدرامي والزمان الدرامي ولبنائية المشهد الكوميدي خصوصية ملازمة ليحقق أحدهم مستوياته وهي قدرته على تحقيق عملية الاضحاك و اشراك المشاهدة بطريقة خاصة قادرة

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد .ala_ala5559@yahoo.com
[2] طالب دراسات عليا، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد Airubaieammar90@gmail.com

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

على أن تستحوذ على المشاهد وقد تصل به الى حد التماهي من المعروض وبناء على تلك الخصوصية حدد الباحث مشكلة بحثه المتمثلة بالسؤال الآتي :

كيفية بناء المشهد الكوميدي بين الموقف الدرامي والاداء التمثيلي في الفيلم الروائي؟

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه.

تبرز اهمية البحث في كونه يتطرق لموضوعة سينمائية مهمة، تجمع ما بين عناصر اللغة السينمائية والقصة الدرامية الكوميدية، من حيث طبيعة الاحداث والشخصيات الدرامية وافعالها وحواراتها وايضا الموقف الدرامي في بناء المشهد الكوميدي السينمائية، أما الحاجة إليه فتتمثل فيما تقدمه من فائدته للعاملي في مجال الانتاج السينمائي من مخرجين وكتاب سيناريو وممثلين.

ثالثاً: اهداف البحث:

يهدف البحث الى :

الكشف على كيفية بناء المشهد الكوميدي بين الموقف الدرامي والاداء التمثيلي في الفيلم الروائي.

المبحث الاول

الكوميديا الأرسطية والامتداد التنظيري

تعد الكوميديا احد الانواع التي حددها ارسطو في كتابه (فن الشعر)، اذ تتمثل في " محاكاة الأراذل من الناس لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي يثير الضحك "(Aristo، 1973، 76) ، من دون ايذاء احد او تسبيب الضرر المباشر له، فالكوميديا هي عملية اثارة الضحك الخالي من الاساءة لاي شخص، لانها تعتمد الموقف الكوميدي وليس الاساءة اللفظية او التقليد الذي يسيء للاخرين .

يورد أرسطو في كتابه (فن الشعر) أن الكوميديا تُظهر على المسرح أناساً ذوي صفات أخلاقية واطئة، ليس في كل صنف من أصناف الرذيلة فحسب،بل في مجال الأضحاك الذي هو جزء من القباحة، وعلى خلاف التراجيديا التي تصور العواطف النبيلة كان على الكوميديا أن تكون مرآة للحياة اليومية.

ان أرسطو ينظر الى الكوميديا بطريقة مغايرة لانها لا ترتبط بالقصدية قدر ارتباطها بالعفوية وتصوير حياة الناس، الذي لا يتميزون بقدرات عقلية او مستوى معيشي دون المتوسط، فتكون افعالهم مثيرة للسخرية، " أو ما يعد نوعاً من القبح الذي لا ينتج للآخرين الماً أو خطراً "(Aristo، 1973، 12).

تنهض المواقف الكوميدية على المفارقات الدرامية، التي تظهر بطريقة متقنة عبر بناء حبكة متراصة عن الاحداث الدرامية. "بعد أن تتأسس المواقف الكوميدية على المفارقات الدرامية الخاضعة لسلوكيات الشخوص وعلاقتها ببعضها، مما يقود الى غليان التوترات العاطفية وحلولها محل الأفكار والقيم العقلية" . فالشخصيات هي الاساس في بناء الموقف الدرامي، وانتاج شكل من المغالطات المدروسة والمعدة للمفارقة الدرامية، فالكوميديا ذات علاقة وثيقة بالقيم والمفاهيم العقلية والاجتماعية التي تمثل طبقات المجتمع السائدة، فالضحك على هذا الاساس مرتبط بخصوصية المجتمع نفسه، لان الافعال والشخصيات تنتمي للمجتمع و "أن الاشتراك في الضحك من نكات معينة هو الدليل الأكبر على الأشتراك في عقلية واحدة أو الأنتماء الى فصيلة نفسية واحدة "(Ibrahim،90). وطبيعة الاضحاك لابد ان تقود في نهاية الامر الى بنية

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

جمالية محلية لا يمكنم تعميمها لان المفارقة الدرامية تختلف عن الحوار الكوميدي الذي يسعى الى اثارة الضحك من خلال مفردات بعينها ، وهذا الحوار خاضع لتعدد وتنوع الشخصيات المشاركة في الموقف الكوميدي، " أن المرء مثلما لا يمكن أن يلعب بمفرده، فأنه كذلك لا يمكن أن يضحك بمفرده، فالضحك على الرغم من أنه ظاهرة فسيولوجية تدخل في صميم تكويننا البيولوجي بوصفنا بشراً، إلا أنها في الوقت ذاته ظاهرة نفسية وثيقة الصلة بكل ما يحيط بالأفراد من ظروف أجتماعية "(Ibrahim، 99).

وغالبا ما تعتمد الكوميديا بشكل مباشر على احداث ترتجل في اللحظة مثل كلمات او جمل او حتى حركات ايمائية يقوم بها الممثل من دون اعداد مسبق، ويكون هذا الارتجال مهم في اثارة الضحك، لانه يكون غير متصنع او مفتعل بل تقوده المباشرة لاثارة الضحك عند المتفرج، " وقد جرى العرف على تقسيم الكوميديا على أنواع ثلاثة وفقاً لمجال التناقض الذي تطرحه، فإذا كان حقل التناقض الموقف الأساسي ذاته أطلقنا عليه كوميديا الموقف Situation Comedy ، وإذا كانت الشخصية هي موطن التناقض أطلقنا عليه أسم كوميديا الشخصيةof Comedy Character، وإذا أنتقل التناقض من طبيعة الشخصية الى نمط السلوك الاجتماعي أطلقنا عليها أسم كوميديا السلوك Comedy of Manners "(Sulaiha، 120121، 1999).

ويرى الباحث ان هذه الانواع الثلاثة يمكن ان تدمج داخل الفيلم السينمائي الكوميدي، اي ان هناك مواقف درامية تثير الضحك، وحوارات شخصية تمثل هي الاساس في افتعال الضحك، فضلا عن طبيعة السلوك الاجتماعي الذي تقوم به الشخصية، فالانواع الثلاثة حاضرة بشكل مباشر داخل الفيلم السينمائي، مثل فيلم (سيدتي الجميلة)، فالبطلة امرأة من الشارع يلتقطها شخص غني ويقوم باعدادها لتصبح سيدة اعمال محترمة، وهنا سجلت الانواع الكوميدية الثلاثة حضورها البين داخل الفلم

والضحك ببساطة رد فعل تلقائي لإستثارة عقلية ناتجة عن النكتة، أو مداعبة جسدية مثل الدغدغة، وهو رد فعل تشترك فيه خمس عشرة عضلة من عضلات الوجه، مع الجهاز الصوتي والتنفسي للإنسان، وظلت طبيعة الاستثارة تفجر النشاط العضلي المركب على الدوام موضع أهتمام المفكرين، والنقاد، وعلماء النفس، بدءاً بافلاطون وأرسطو مروراً بـ فيليب سيدني ، و كانط ، شوبنهور ، فرويد ، و برجسون وأنتهاء بـ لاكان ، و آرثر كوستلر ، وأخرين من منظري الضحك في القرن العشرين، فعلى الرغم من أختلاف وتباين منطلقاتهم وأهدافهم في تناولهم لظاهرة الضحك، فأننا نستطيع أن نقسم نظريات الضحك على قسمين متمايزين، " أحدهما يرى في الضحك تعبيراً عن الشعور بالتفوق، ويركز على الشعور بالتمايز على الآخرين كمصدر للضحك، والآخر يرى في الضحك تعبيراً عن أدراك الشذوذ والتناقض، وأنه يتولد من التوظيف الشاذ للكلمات والمفاهيم، وطرحها في مقابلات أو علاقات فجائية، نقبلها آنياً وبصورة مؤقتة "(Sulaiha ، 122، 1999).

وعادة ما تنشأ من عملية الضحك ثلاث مستويات ترتبط بالوعي الانساني، وتكون مؤثرة في ابراز فعل الضحك، وهذه المستويات هي على النحو التالي:-

1. المستوى الجسدي.
2. المستوى الذهني او الحسي.

3. المستوى الاجتماعي.(Bridgeson، 1964،37)

المستوى الاول يرتبط بالفعل الحركي الجسماني، او اي فعل ناقص يمكن ان يتعرض له الشخصية، مثلا شخص محترم يرتدي بدلة ويحمل حقيبة دبلماسية، يتزحلق ويسق ارضا هذا الفعل يثير الضحك بشدة، ويتحدد المستوى الثاني بقدر الوعي الانساني عقلياً، فالافعال التي يأتي بها انسان سوي عاقل، تشابه افعال المجنون فانها تثير الضحك. والمستوى الثالث يرتبط بالعادات الاجتماعية التي تتميز بها الشخصية الانسانية كالبخل على سبيل المثال.

وهناك عدة نظريات ترتبط بالكوميديا وطبيعة تأثيرها بالمتفرج او التأثر به، مثل " أن الشعور المفاجئ بالعظمة، هو العاطفة التي تسبب تلك التقلصات العضلية، التي نسميها بالضحك، ويسبب الضحك اما فعل فجائي يأتي به الأنسان، فيشعر بالتميز والتفوق، ويدخل السرور على قلبه، وأما أدراك مفاجئ لملمح شائه في شخص آخر، يدفع الأنسان الى تهنئة نفسه، لخلوه منه، عن طريق الضحك الفوري "(Thomas.1968.125).

ولكن هل يمكن للشخصية السوية ان تكون كوميدية اي عملية اخراجها من اطارها الاجتماعي للدخول في اطار اخر مغاير ومنفعل، انه اطار يجعل من الشخصية السوية غير سوية، ويجعل من الفعل التراجيد فعلا ذات دلالات كوميدية، وهو ما يجعل من الكوميديا نشاطا اجتماعيا مميزا له تداعيات اخلاقية وقيمة فضلا عن الاثار الخلفية التي تناولتها نظريات الكوميديا والضحك، ومن هذه الاثارة:

1. المتعة النابعة من الشعور بالتفوق .
2. المتعة النابعة من التنفيس عن المكبوت .
3. ـ المتعة النابعة من الأحساس بالطرافة، أو الدهشة أو الصدمة من تغير مفاجئ مؤقت في أنسقه الدلالة السائدة (Sulaiha ، 125،1999).

إن جميع الفلسفات بمنابعها الكثيرة التنوع، تبنت عملياً، فلسفة بودلير الجمالية وموقفه الذي يعلن فيه، أن الضحك يكمن على نحو خاص في الضاحك أو المتفرج، ومن المؤكد أن بودلير كان منشغلاً بالفن والإبداع في حد ذاتهما الى درجة جعلته ينسى مشكلة الإبداع بوصفها ملكة الأشخاص الذين ينمون الشعور بالضحك في أنفسهم، ويتخذونه مهنة لهم، فيستخرجوه بعد ذلك من ذواتهم بقصد التسلية علماً أن بودلير لم يثر القضية، إلا ليقفز من التأمل العام الى الثنائية الدائمة للكائن الإنساني، بوصفه ذاتاً، وآخر في الوقت نفسه (Feleah، 14،2003).

ولكن التساؤل الواجب طرحه هنا هل ان الكوميديا او الضحك بعموميته القيمة والاخلاقية هي شكل من اشكال الانفعال الابستمولوجي، ل " إنه لمن الخطأ أن يقال أن الضحك أنفعال من الأنفعالات، فأن الضحك في الحقيقة عبارة عن ظاهرة عضوية تترجم عن نفسها سايكولوجيا بالانتقال المفاجئ من بعض الحالة الشعورية الى حالات أخرى مغايرة "(Ibrahim، 43).

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لذا يمكن عد القيم الادراكية التي يتمتع بها الممثل والمتفرج والمخرج هي من يحدد طبيعة هذا التقوف والاستعلاء والغرور، لذا يمكن النظر الى ان " العناصر الأداركيه،والوجدانية، والنزوعية، تدخل الثلاثة في تركيب الهزلي، ويتفاوت تأثيرها من حالة الى أخرى، فضلا عن ما يطلقه ايزنك بصفة عامه أسم:

1. الفكاهةHumour على العنصر الوجداني .
2. النكتةWit على العنصر النزوعي .
3. الكوميدياComic على العنصر الأدراكي "(Ibrahim، 118).

يرى علماء النفس ان البناء الدرامي للنكتة يشبه الى حد كبير البناء الدرامي للموقف الكوميدي، فلكلاهما جذور تمتد من الواعي صوب اللاواعي، ومن اللاوعي الفردي صوب اللاوعي الجمعي، ويؤكد فرويد ايضا في كتابه (النكت واللاوعي)، ان هناك بنية تكوينية تفترضها عملية الضحك، قبل انطلاق الشحك بوصفه نشاطا انفعالياً قبليا وبعديا، لذا يمكن تحديد ما سيحدث وعلى ما ياتي :ـ

أولاً: نهيأ نفسيا لاستقبال شي ما .

ثانيا: ونحن نحاول الوصول الى ما نريد نجد انه اختفى ليحل محله شي اخر لا نتوقعه .

والى هنا ونحن نسير على الدرب الذي يوصل للإحباط . ولكن في اللحظة التي يتم فيها هذا الإبدال نلحظ شيئا.

إن البديل يحمل مفاجأة لنا، عبارة عن جائزة، مكافأة. ونجد أن هذه المكافأة أفضل مما كنا نريد الوصول إليه. وفي لحظة الإحباط نجد ما يعوض خسارتنا بما هو أفضل، فالنكتة إذن تحرر من الكبت، ومن التوتر(Taha، 72،1980).

ويمكن تحديد نظريتي لتفسير الضحك وعلاقته بالعلوم التي اختصت بالنفس الانسانية سايكلوجيا وباراسيكولوجيا، انها القدرة على تفسيرة ما لا يمكن تفسيرة، والنظريتين هما:

النظرية الأولى ترتكز على تفسيرات (فرويد) في التحليل النفسي حينما أعطى أهمية كبرى للمرحلة الفموية في نمو الطفل ونطوره النفسي باعتبار أن عملية الرضاعة وسيلة لإشباع حاجة فسيولوجية لدى الطفل ألا وهي التغذية ، يقول (فرويد) :- (الرضاع من ثدي الأم يحدث أو يرافقه إشباع ليبداوي . كذلك مص الطفل إصبعه _ خاصة الإبهام _ تحصل اللذة هنا في منطقة الفم) ، وينتج عن تلك اللذة نوع من الارتياح والرضا الذي يعبر عنه بالابتسامة .

والنظرية الثانية تؤكد أهمية الرابطة بين الابتسامة والشعور بالنصر والظفر بعد إشباع الحاجة من خلال السلوك الظاهر الذي يقترن بتغلب الإنسان على خصمه والمستمد بالاستعاضة من تغلب الحيوان على فريسته ،إن الإنسان يرى في صراعه مع خصومه وانتصاره عليهم وسيلة من وسائل الدفاع عن النفس من أجل البقاء والترفع عن الذوات الأخرى ذلك أن الشعور المرافق للابتسامة يمنح الفرد القوة والرفعة.

ان أمام الممثل الكوميدي حيل عديدة يمكن استخدامها بفاعلية عالية لتحقيق عنصر الإضحاك وهي كما يراها (فيشمان)

أ. الابتسامة المتجمدة.

ب. أبراز الجمل وإهمالها.

ج. التكرار بكل أنواعه.

د. المفارقة والتباين.

هـ. اللهجة او اللكنة والتلاعب اللفظي.

من خلال هذه الحيل يستطيع الممثل ان ينفذ الى دواخل المتلقي محدثاً فيه نوع من السرور والبهجة. وللكوميديا أنماط عدة تتميز بها في الدراما. وهي كما يراها (شريك ابفرييت) في كتابه أنواع وأنماط التمثيل(Sehreck.1970.225):-

1. **الكوميديا الهجائية Satiric Comedy**

يعتمد هذا النمط من الكوميديا على تشغيل فاعلية ما يأتي:-

أ. اعتماد التمثيل الصامت لبناء حيوية مضافة للكوميديا

ب. استثمار الصفات غير الواقعية او الحقيقية للإشارة إلى الفكرة الرئيسة.

ج. الابتعاد قدر الإمكان عن إثارة انفعال وتعاطف المتلقي مع الحدث.

د. ثبات المزاج ومحدودية الأفكار المقدمة.

2. **الكوميديا الر اقية High Comedy**

تشتغل الكوميديا هذه من خلال:-

أ. الاعتماد على التنوع الصوتي بأسلوب يتلاءم وطبيعة الشخصية وبلمسات خفيفة.

ب. الاعتماد على الطبقات الصوتية وسرعتها،تنوع السرعة،وإرتفاعها عن المستوى فضلا عن الطبقة الصوتية الرقيقة.

3. **الكوميديا العاطفية Sentimental Comedy**

يتمظهر هذا النمط من الكوميديا من ما يأتي:-

أ. عدم إظهار أي مظهر من مظاهر عدم الصدق.

ب. الأداء الصوتي الرقيق وذو نسق نغمي مع مظهر محبب ليشتغل بفاعلية حضور الممثل مناسباً .

ج. ضرورة بناء جسور من التعاطف من قبل المتلقين مع الشخصيات .

د. أسلوب التمثيل في هذا النمط مزيج من الواقعية والرومانسية.

المبحث الثاني:

الأداء التمثيلي

لا يمكن ان نفهم التمثيل دون وجود علوم بحثت في هذا الفن الاصيل الممتد منذ القدم، فالتمثيل يرتبط بالمحاكاة، الانسان اجبل على المحاكاة، وبدون محاكاة لا يكون هناك تمثيل، الا ان التمثيل للسينما والتلفزيوني يختلف عن المحاكاة الواقعية للانسان في الحياة الواقعية وانما بحاجة الى دراسة ومران وموهبة لاجادة دوره، (ومن المؤكد ان الممثل من هذا النوع عندما يفرض عليه كل ما يؤديه وبشكل قسري، يميل الى

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

طمس كل اثر يفعله المخرج، وذلك الى شحن تكوينهم للشخصية بحركات عديمة المعنى او بتقطيبات جبين مبالغ فيها او استخدام الايدي وتحريكها كيفما يشاء ودون هدف، وقلما يقع الممثلون المتمرنون في مثل هذه الامور فهم يعرفون جيداً خطر زيادة النشاط العديم المعنى)(Karl،126،1980).

التصنع والمبالغة هذه الظاهرة التي ترافق الهواة من الممثلين خاصة طلبة المدارس، وفي الوقت الذي تميل فيه هذه الفئة العمرية من التلاميذ والطلاب الى التلقائية في اثناء الاداء فان اسباباً خارجة عن ارادتهم تدفعهم الى الخروج من منطقة التلقائية الى منطقة المبالغة والافتعال، لذلك نرى من الضروري اخذ المسرح المدرسي بنظر الاعتبار، على اساس انه شيء متكامل وليس كونه فعالية فردية وذلك للاهداف التربوية والفنية والاجتماعية والنفسية التي يبغي الوصول اليها لذلك.

ان العمل الدرامي كبناء حبكي يتكون بطبيعته من مجموعة من أجواء مختلفة ومتغيرة. وان الانتقال بين هذا الجو وذاك قد يكون نظراً لانتقال المكان او البيئة المعاشة .ففي مسلسل(الذئب وعيون المدينة) نجد ان بيئة (عبد القادر بيك) تختلف عن بيئة اسماعيل جلبي) في البيئة الاولى نجد شخصية رجب الكوميدية، وأبعادها الدرامية المعقدة تكتسب البساطة من خلال الجو العام الدرامي التي تعيشه الشخصية والاعتماد على حوار بسيط غير معقد والذي لا يخلو من السذاجة فضلاً عن فاعلية الحركات غير المتناسقة قد أدت بالتالي إلى الإضحاك بين الفينة والأخرى.

في الجانب الأخر نجد ان طبيعة بيئة (إسماعيل جلبي) والجو العائلي قد ساعدت أولاد (إسماعيل جلبي) على بناء شخصيات كئيبة مسلوبة الإرادة. وهي حالة معاكسة للبيئة الأولى. بل حتى لو ضحكنا فنحن نضحك إشفاقاً عليهم في حين ان بناء هذه البيئة دراماً ليس فيها ما يولد الضحك.

ينتقل المتلقي في إي عمل درامي من مشهد لأخر، ولكل مشهد جو درامي يميزه، وبالمقابل فاعلية المشاهد للتلقي تجعل مزاجه متغير. فالإضحاك: لابد له من تهيئة المشاهد المحكية فلمياً بإتقان ومهارة للإحداث ،ويبنى على أساس جو درامي متوقع نتيجة لخبرة المتلقي الذاتية، لتحقق نجاحاً في بنائيه الموقف الهزلي (الكوميدي)، والذي يشتغل بفاعلية التعاطف المتحقق بين الأعداد للموقف وبين حبكة الموقف بكل تفاصيله (الشخصية، الأزياء، الاكسوار، الديكور، الاناره...) بيد ان (الموازنة الدقيقة في عملية التحضير قد تولد أخطاء كبيرة)(**Alfred. 1977.42**) وهذه الأخطاء قد يمكن تجاوزها بفاعلية الممثل عندما تشتغل عاطفته وأحاسيسه الذاتية وشعوره بأهمية دوره وبنائية الإضحاك.

بنائية الفيلم الكوميدي

يتميز الفيلم الكوميدي بمجموعة من الخصائص البنائية التي تميزه عن باقي الانواع الفلمية الاخرى، وبسبب طبيعة الاحداث او القصة السينمائية المعروضة فيه، فان هناك تعامل خاص مع عناصر اللغة السينمائية، التي تميزه عن باقي الاشكال الفلمية الاخرى، وعلى العموم فان الفن السينمائي يختلف عن باقي الفنون الاخرى مثل المسرح والرواية وغيرها من الفنون بسبب ان " الفيلم مثل المسرح يمدنا بوهم جزئي وهو الى حد معين يعطي انطباع الحياة الواقعية. وهذا العنصر يكون اقوى في الفيلم نظراً الى انه على عكس المسرح يستطيع بالفعل ان يصور الحياة الواقعية في محيطها الواقعي- أي انها حياة غير مموهة" (Arinheim،

1984،7). فالفيلم السينمائي يجسد الحياة والواقع كما هو بشكل يشبه الى حد كبير جداً، من خلال تجسيد المكان والديكورات والشخصيات وهي ترتدي الازياء وغيرها من العناصر البنائية التي تميز فن الفيلم السينمائي، لان ادوات الفعل" تتعلق بالزي والادوات المرافقة للشخصية، فيجب ان يمتلك الفعل كل خصوصيته في التنفيذ وان يأخذ امتداده الزمني الخاص به، دون تدخل باي عملية تكثيف او حتى مط، فامتلاك الفعل لادوته ومزاياه الخاصة يحقق مصداقيته ويجله قابل للتصديق"(majeed.2008. 151-172) ويرى الباحث ضرورة التعامل مع عناصر اللغة السينمائية من اجل معرفة خصوصية الفيلم الكوميدي وعلى النحو الاتي:

اولاً: : آلة التصوير (حجم، زاوية، حركة)

وتتميز الة التصوير بامتلاكها العديد من التقنيات التي تمثل بشكل كامل من اجل تصوير الفيلم السينمائي وهيه التقنيات يمكن تحديد على الاتي:

أولا : حجوم اللقطات :

1. **اللقطة العامة Long Shot :** هي لقطة " تصور والكاميرا بعيدة عن موضع التصوير سواء كان البعد حقيقي او ظاهري "(Lindgrin، 213)، وهي أيضا لقطة "تعرض المنطقة التي يدور بها الحدث وتضم مجموعات من الأشخاص بكامل أجسادهم "(Al-Hadhari،66)، ويتم توظيف هذه اللقطة بصورة كبيرة في الافلام السينمائية من اجل اعطاء جو مناسب للاحداث الكوميدية.
2. **اللقطة المتوسطة Medium Shot :** وهذه اللقطة تضم " ثلاثة ممثلين بسهولة بصورة واحدة بحيث يبدو فيها كل منهم ابتداء من اسفل الخصر مباشرة الى أعلى الرأس"Al-Hadhari ، ب.ت،67)، وهي لقطة حوارية تفيد في ابراز تفاصيل الوجه والحركة وهي مهمة في تصوير اللقطات والمشاهد الكوميدية.
3. **اللقطة القريبة Big Shot :** وهذه اللقطة " تضخم حجم الشيء مئات المرات "(Janiti، 1981،27)، وتوظف هذه اللقطة بصورة محدودة لاظهار بعض تفاصيل وجه الممثل او الاكسسوار الذي يحمله من اجل اثارة الضحك.

ثانياً : زوايا التصوير: ويمكن تحديد زوايا التصوير على النحو الاتي: " نظرة الطائر، ولقطة مستوى النظر، والزاوية الواطئة، والزاوية المرتفعة والزاوية المائلة "(Janiti ، 1981،31)، وغالبا ما يتم توظيف الزاوية مع مستوى النظر وكذلك الزاوية المائلة في الافلام الكوميدية من اجل الانسجام مع الاحداث والشخصيات الكوميدية.

ثالثاً : المكان :

تكمن خصوصية المكان بقدرته على اضافة بعض الاحداث والتعبير عن الافكار وبث المعلومات الى المتلقي، هذا تحديدا ما يتم التعامل به في الفيلم الكوميدي، فالمكان مصنع بحيث يكون قابلا لعرض افعال الشخصيات الكوميدية بما تفعله من حركات كوميدية، والمكان ضرورة لاننا " بإمكاننا ان نفرغ الصورة السينمائية من أي حقيقة الا من حقيقة واحدة هي المكان "(Bazan، 1968،116)، ويكون المكان ذا اهمية في

عرض الاحداث الفلمية الكوميدية، ان المكان" وبما يحتويه المنظر من ديكورات واكسسوارات مقترناً باداء الممثلين ومظهرهم، ويتم اعطاء المعلومات باستمرار واستعادة الحقائق بطريقة صحيحة تؤدي الى تدعيم المشهد"(Abu Saif، 1981،47)، ان للمكان خصوية في اضافة الكثير من المعلومات ومساعدة الشخصية على التعبير عن افكارها بطريقة صورية محكمة، لان المكان "يساهم في الحدث ويعاون في خلق الجو النفسي "(Martin، 1964،61)، وهذا ما يلجأ اليه المخرجين لاسيما في الفيلم الكوميدي الى ابراز تفاصيل المكان من اجل اثارة الضحك ومساعدة الشخصية على القيام بدورها على اكمل وجه.

رابعاً: الزمن :

يمكن مراقبة الزمن في الفيلم السينمائي الكوميدي على اساس ثلاثة مستويات، وكالاتي :

1. **الزمن المادي** : وهو الذي يستغرقه حدث ما عند تصويره وعند عرضه على الشاشة.
2. **الزمن النفسي** : هو الانطباع العاطفي والذاتي عن الأمر الذي يشعر به المتفرج عند مشاهدته الفيلم.
3. **الزمن الدرامي** : هو الزمن الحقيقي المضغوط الذي تستغرقه الأحداث المصورة عند تحويلها الى فيلم(Stevenson، 112،1993-113).

كما يمكن التعبير عن الزمن من خلال عناصر اللغة السينمائية، اذ " تعد الملابس والاكسسوارات والديكورات ومظاهر الحياة المختلفة هي المعبرة عن الشريحة الزمنية المنتمية الى ذلك العصر "(Sherif،106،1999)، ان التعبير عن الزمن في الفيلم الكوميدي مرتبط بذات القصة السينمائية وما يمكن ان يؤديها الممثلون، غالبا ما يتم الاعتماد على الزمن الواقعي الاعتيادي من دون الاعتماد على الاسترجاعات او الانتقالات الكبير من الحاضر والماضي، بل تكون الاحداث مرتبطة بالحاضر دائما.

خامساً : الصوت :

هو عنصر لا غنى عنه في الفيلم الكوميدي لان الصوت بنية اساسية بالنسبة للمعالجات الاخراجية في الفيلم الكوميدي، ويمكن تحديد ثلاث انواع من الصوت داخل الفلم الكوميدي وهي على النحو الاتي: " المؤثرات الصوتية والموسيقى، و اللغة "(Janiti، 1981،249)، وهذه الانواع الثلاثة تعمل بشكل منفرد او مجتمع داخل بنائية المشهد في الفيلم الكوميدي وعلى النحو الاتي:

اللغة (الحوار) : يمثل هذا العنصر بنية اساسية فهو الوسيلة الاساس لاثارة الضحك في الفيلم الكوميدي، لانه معد سلفاً من اجل " تحديد وفهم وشعور الانسان بكل ما يتوارى تحت الكلمات وخلف الكلمات وبين الكلمات حيث تتوارى هناك الأفكار التي لم يصرح بها والتي لم يعبر عنها كاملة "(Zakhofa، 1996،258)، ويمكن تحديد اشكال الحوار في الفيلم السينمائي على النحو الاتي:

1. الحوار الذي ينطقه الممثل وصورته على الشاشة (المتزامن).
2. الحوار الذي نسمعه ولكن نرى صورة لحدث اخر على الشاشة (خارج الاطار).
3. المونولوج (الحوار الداخلي) نسمع صوت الشخصية دون ان نشاهدها تنطق وهذا النوع يعبر عن الكوامن النفسية البشرية(Al-Khateeb ، 1997،43).

الموسيقى : يعمل هذا العنصر على منح الجو العام والتعبير عن الاحداث والافعال في الفيلم الكوميدي، اذ توظف الموسيقى من اجل مشاركة الاحداث الدرامية الكوميدية كخلفية للحدث نفسه، وهناك وظيفتان للموسيقى هما :

اولاً : الموسيقى الواقعية : وهي إضفاء الجو او المزاج النفسي المناسب للأحداث وبالتالي إعطاء مسحة واقعية للشخصيات وتأثرها بالفعل كما تستخدم في التعبير عن الانفعال والازمة الدرامية.

ثانياً : الموسيقى التصويرية : وتعمل هذه على وصف المكان والارهاص بأحداث قادمة من خلال تعبير موسيقي عن نوع الفعل، كما تؤكد على الانفعالات المرافقة للأحداث (حزن ، فرح)، وتعميقه، بالإضافة الى تأكيدها على الفعل عبر استخدام إيقاعات موسيقية سريعة او بطيئة تناسب الفعل المعروض(Al-Muhandis، 259،1987-263).

1. المؤثرات الصوتية : دور مهم في الفيلم الكوميدي لانها تصنع الجو العام للافعال والادءا الحركي للشخصية الكوميدية، وتقسم المؤثرات الى نوعين من الاستخدام هما:

أولا : الاستخدام الواقعي : أي استخدام المؤثر بطريقة واقعية ومطابقة للحقيقة.

ثانياً : الاستخدام غير الواقعي : ويعد شكلاً من أشكال التورية اكثر طرفة وذلك لاختلاف موضوع الصورة عن موضوع الصوت المرافق لها، مما يولد لدى المشاهد إحساساً فيه شيء من الدهشة لما يشاهده او يسمعه(Folton،120-121).

تظهر عمل الشخصية الكوميدية من قدرتها على بث جملة من الافعال التي تثير الكوميدي فتتحول الشخصية الى علامة مثيرة للضحك، وهو بنية ايقونية مباشرة بسبب التشابه. وهذا لا يعني تحديد معنى مباشر لها، "ان الطبيعة الايقونية للزي لا تعني احادية الشفرة بالتأكيد لان القراءات النقدية للصورة السينمائية لا تقف عند حدود الزي، بل تذهب صوب ايجاد علاقات بنائية تتداخل وسطها جميع عناصر لغة الوسيط مع الطبيعة الحركية للشخصية صابحة الزي، ومجمل الاحداث التي تثيرها الشخصية ونمط الافعال وهذا يؤكد التحول العلامي" (majeed.2018.117-136) للشخصية من اجل اثارة الضحك وتحقيق الفعل الكوميدي عبر الاشتغال العلاماتي لهذه الشخصية وسط بنية متكاملة في بينة الموقف الكوميدي.

مؤشرات الاطار النظري

1. يعد الموقف الكوميدي بنية اساسية في الفيلم الكوميدي بسبب كشفه عن المفارقات الدرامية.
2. يكشف الممثل وحركاته الايمائية عن علاقات ما بين النص الدرامي والعناصر اللغوية السينمائية.
3. يمثل المشهد بنية حدثية متكاملة تحتوي على التداخل ما بين الموقف الكوميدي والاداء الحركي للممثل.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تحليل العينة

فيلم اللمبي 8 كيكا

المخرج	أشرف فايق
الإنتاج	السبكي فيلم للانتاج والتوزيع السينمائي أحمد السبكي
الكاتب	نادر صلاح الدين محمد سعد

ملخص الفيلم:

تدور أحداث الفيلم حول **اللمبي** (محمد سعد) الذي يمتهن كتابة العرائض والشكاوي أمام المحكمة ويعيش حياة متواضعة مع زوجته **نوجه** (مي عز الدين) التي تحاول زيادة دخل أسرتها بإعطاء بعض الدروس إلى أطفال المنطقة. تنقلب حياة الأسرة رأسا على عقب عندما يلتقي اللمبي ذو الذكاء المحدود وامكاناتة العقلية البسيطة بمهووس علم اخترع شريحة للتحكم في قدرات عقل الأنسان. يقتنع اللمبي بأقتراح الدكتور ويقوم بتركيب الشريحة في رأسه ليتحول إلى إنسان خارق يستطيع بمجرد أن تخبره باسمك أن يستدعي كل المعلومات المتاحة عنك. فوجيء اللمبي وهو في ذروة استمتاعه بالملايين بصديقه القديم " الدكتور " الذي ركب

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

له الشريحة يطالبه بإعلان اكتشافه العلمي ليصبح أهم عالم في العالم. إلا أن هذا كان يعني نهاية الحياة الجديدة للمبي وافتضاح أمره فرفض بشدة. فيقرر العالم المهووس أن يفسد حياة اللمبي من خلال العبث بالشريحة عن بعد ومن خلال جهاز الكومبيوتر الذي يتحكم فيها ليجد اللمبي نفسه فجأة " غير مبرمج فيتخذ خط مغاير لحياته.

تحليل عينة :

1- **يعد الموقف الكوميدي بنية اساسية في الفيلم الكوميدي بسبب كشفه عن المفارقات الدرامية.**

استطاع مخرج فيلم (اللمبي 8 كيكا)، من توظيف الموقف الكوميدي بطريقة فاعلة من خلال استعراضه للمفارقة الكوميدية ما بين افكار اللمبي وما يحيط به من شخصيات واحداث، ثانوية كانت او رئيسية، لذا جاءت المعالجة الاخراجية لهذا الفيلم وهي تحمل سمات الفيلم الكوميدي بشكل وا ضح ومؤثر.

ان طبيعة الاحداث الدرامية في هذا المشـــهد تنهض على الموقف الكوميدي فاللمبي وبعد ان اصـــبحت لديه قدرات خارقة تتجاوز المألوف وعقل متقد لا يستطيع السيطرة عليه، نراه يخوض القضايا بطريقة كوميدية مبتكرا في كل قضـــية موقفا دراميا ومقارقة كوميدية واضـحة وهنا وظف المخرج هذا التوفق الادائي للشخصية، مع خصوصية الموقف الكوميدي ما بين قيم الحق والخير وقيم الشر والباطل، ليكون المشهد معبرا عن افكار ايجابية من جهة وحاملا لرسالة اخلاقية، واخيرا مشهدا كوميديا بامتياز.

اما في المشهد رقم (77)، فقد نجح المخرج في بناء موقف كوميدي مؤثر، وبناء مفارقة كوميدية تجمع ما بين شخصية اللمبي وهو الشخصية الرئيسية وشخصية نجلاء، فالمخرج وفق في بناء التوفيق بين الموقف الكوميدي الدرامي وبين الاداء التمثيلي للشخصية الدرامية بما يؤمن من تصاعد الافعال الدرامية الكوميدية واظهار مستوى من الافعال الدرامية التي تكشف عن قدرة الفيلم الكوميدي على اساس ما يحمله من قدرة على اثارة الضحك، وكذلك بث الكثير من المعلومات والافكار، فالفيلم الكوميدي هو رسالة اخلاقية وقيمة بالاضافة الى كونه نوع من انواع الكوميدي التي تثير الضحك بشكل متواصل.

2- **يكشف الممثل وحركاته الايمائية عن علاقات ما بين النص الدرامي والعناصر اللغوية السينمائية.**

ان اداء الممثل الكوميدي يتميز بقدرته على محاكاة انواع من الحركات التي تثير الضحك، فضلا عن امكانية التلاعب بالطبقات الصوتية ودراما الصوت، وكذلك القدرة على الارتجال في بعض المواقف التي تتطلب رد فعل كوميدي داخل بنائية المشهد ، وهذا ما حصل في فيلم (اللمبي 8 كيكا)، اذ كان المخرج موقف في التعامل مع الشخصيات الكوميدية بالاخص شخصية البطل (اللمبي)، وكيفية ادارته لاداء شخصيته الكوميدية بشكل فاعل ومؤثر ومثير الضحك.

ان المعالجات الصـــورية وتوظيف حركات الكاميرا وكذلك حجوم اللقطات، حيث تختص كل لقطة بعرض جزء من الحدث الدرامي او الفعل او الاداء الحركي للشـــخصـــية، او توظيف اللقطات القريبة في مشـــاهد الحوار وامكانية التلاعب بملامح الوجه لاثارة الضـحك والتعبير عن القدرات الممتازة للممثل في تقمص الشخصية وابداء المرونة والمطاوعة في اداء الشخصية بما يؤكد امتلاكه هذه الشخصية والتحكم به فضلا

عن العفوية التي يتميز بها الممثل (محمد سعد) في اداء الكثير من الافعال وردود الافعال وايضا قدرته على الارتجال والتعامل الدقيق مع عناصر لغة السينما، فكان هذا المشهد معبرة عن قدرات الممثل الادائية وهو يثير الضحك بواسطة توظيف متميز لعناصر اللغة السينمائية.

3- يمثل المشهد بنية حدثية متكاملة تحتوي على التداخل ما بين الموقف الكوميدي والاداء الحركي للممثل.

يمثل فيلم (اللمبي 8 كيكا)، نموذج ممتاز للافلام السينمائية الكوميدية العربية لان يحتوي على تنوع عديد للمشاهد السينمائية التي تجمع ما بين بناء دقيق للموقف الدرامي والمفارقة الكوميدية، وكذلك مشاهد متكاملة تعتمد على اداء الممثل في اثارة الضحك عند المتفرج، وقد نجح المخرج في الوصول الى الفيلم الى بر الامان والتعامل بحرفية كبيرة مع الشخصيات والاحداث، وكذلك امكانية المخرج في بناء المكان في الفيلم الكوميدي.

فقد وظف المخرج الحركة في بناء الموقف الكوميدي سيما وان الممثل (محمد سعد) يتميز باداء حركي مرن يمكن استثماره في العديد من الافعال التي تثير الضحك، وهذا ما جعل من الفعل الحركي حاضر بشكل فاعل في ايصال المعلومات كوميديا الى المتلقي، ويرى الباحث ان الحركة احد اهم المثيرات التي تعمل على اثارة الكوميديا سيما اذا تم توظيفها بشكل فاعل.

النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج

1. يوظف الفيلم الروائي العديد من المشاهد الكوميدية والتي تعتمد على الموقف الدرامي من خلال ابراز المفارقة الكوميدي، كما في فيلم (اللمبي 8 كيكا).
2. يعد أداء الممثل عنصر حاسم في بناء الموقف الدرامي والكشف عن المستويات الدرامية للنص في الفيلم الكوميدي كما ظهر في فيلم (اللمبي 8 كيكا).
3. يمكن تفعيل العناصر اللغوية السينمائية من اداء الممثل فيصبح اكثر تأثيراً بسبب تنوع حجوم اللقطات او زوايا التصوير او المؤثرات الصوتية والصورية، كما في فيلم (اللمبي 8 كيكا).
4. تنهض المفارقة الدرامية على التباين بين اراء ومواقف الشخصيات الدرامية في الفيلم الكوميدي، وهذا التباين يؤدي انتاج شكل من اشكال الصراع ذو السمة الكوميدية كما تبين في فيلم (اللمبي 8 كيكا).
5. يوظف الحوار دراما الصوت من قبل الممثل في اثارة الانفعالات الكوميدية اثارة الضحك، كما في فيلم (اللمبي 8 كيكا).
6. للحركات الايمائية على مستوى الوجه او الجسد بشكل عام دور مهم في اثارة الضحك واستمراره، كما ظهر في تحليل عينة البحث فيلم (اللمبي 8 كيكا).

ثانياً: الاستنتاجات:

1. يلعب الممثل دور مهم في بلورة الانفعالات العاطفية واثارة الكوميديا في الفيلم.
2. يمكن ان يضم اي فيلم روائي بعض المشاهد الكوميدية، ضمن السياق الدرامي للفيلم.
3. عناصر اللغة السينمائية تفعل من الاداء الكوميدي للشخصيات.
4. للزي والاكسسوار ضرورة في اثارة الضحك، في الافلام الكوميدية.

References:

1. Ibrahim, Zakaria, the psychology of humor and laughter, (Cairo: Egypt Library).

2. Abu Saif, Salah, How to write a script, (Baghdad: Ministry of Culture and Information, 1981).

3. Bazin, Andrei, What is cinema, tr. Raymond Francis, Vol. 2, (Cairo: Anglo-Egyptian Library, 1968).

4. Albert Folton, cinema machine and art, Salah Ezzedine and Fouad Kamel, (Cairo: Arab Cultural Center for Culture and Science).

5. Al-Hadhari, Ahmad, Cinematography, Beirut: Arab Center for Culture and Science, B.T.

6. Zakhova, Boris, Art of the Actor and Director, Ter Abdul Hadi al-Ruwai (Amman: Ministry of Culture Publications, 1996).

7. Stevenson, Ralph, and Jean R. Dobre, cinema art, tr. Khaled Haddad, (Damascus: Ministry of Culture, General Organization for Cinema, 1993).

8. Sherif, Duraid, Kinetic Methods of Time Structure Systems in Fiction, Ph.D. Thesis, Unpublished (Baghdad: College of Fine Arts, 1999).

9. Sulaiha, Nihad, Theater between Text and Presentation (Cairo: Ministry of Culture, 1999).

10. Thales, Aristo, The Art of Poetry, tr: Abdul Rahman Badawi, (Beirut: House of Culture, 1973).

11. Taha, Mahmoud Taha, modern means of communication and new dimensions of the twentieth century, an article published in the world of thought magazine, No. 2, 1980 .

12. Abdul-Saheb, Yasir, Theater in Basra - Approaches in the Verifier, 1st Floor

13. Abdul Aziz, Hussein, represent the genres in the Iraqi film, Master, unpublished.

14. Awad, Ahmed, Using the creative tools of the director in the comedy film Applications on Egyptian cinema, Master Thesis, Directing Department, Academy of Arts, Cairo, unpublished, 2002.

15. Fishman, Morris, the training of the actor, tr: Noureddine Mustafa, (Cairo: the Egyptian House of authoring and translation, Bt).

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

16. Feleah , Andrei, comedian, TR / Mohamed Mahdi Kenawy, (Egypt: Egyptian Book Organization, 2003).

17. Crick, Edward Corden, in Dramatic Art, Tr: Drini Khashaba, A Review of Ali Fahmi, The Thousand-Book Series, I, Egypt (Model Press, 1960).

18. Lindgren, Ernst, film art, Ter Fouad Tohamy, (Cairo: Egyptian Book Foundation .

19. Janiti Louis de , Understanding Cinema, Tr Jaafar Ali, (Baghdad: Dar Al-Rasheed, 1981).

20. Al-Khateeb Majid, Dialectic of the Interaction of the Phonetic and Visual Elements between Function and Aesthetics, Ph.D. Dissertation, Unpublished (Baghdad: College of Fine Arts, 1997)

21. Elnsworth, Carl, Theater Direction, tr, Amin Salama, Anglo-Egyptian Library, Cairo, 1980.

22. Bergson, Henry, the funny research in the significance of the funny, see: Sami al-Droubi, Abdullah al-Dayem, 2nd floor, Damascus: Dar Arab vigilance for authoring and publishing 1964.

23. 1. majeed. Maher.2008.cinematic document between reality and fiction. Al. academy journal.

24.Majeed.maher. 2018.Cinematic Costumes Between the Function of Publicity and Semiotics Significance. Al. academy journal.

25.Hobbes Thomas, Leviathan, ed C.B Macpherson, Harm dsworth, Penguin, 1968.

26. Alfred De Liagre, The Techingne Of Comedy Direction. In ;Philip-Barber, Prodacing The Play.

27.Sehreck, Evercttm, principls(and) styles of acting Reading.Addsion Wesleg,1970,

28.Sehreck, Everetlm, Princi is(and) styles ofacting Reacling. Addson weslesy,1970

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/271-286

Comic Scene Construction between Dramatic Situation and Acting Performance in Feature Film

Aladdin Abdul Majeed Jasim [1]
Ammar Hameed Hussain[2]
Al-academy Journal …….…….. Issue 94 - year 2019
Date of receipt: 2/6/2019…....Date of acceptance: 30/6/2019….....Date of publication: 15/12/2019

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

Abstract:

The research (Comic Scene Construction between Dramatic Situation and Acting Performance in Feature Film) has been divided into the following: the methodological framework which consists of the problem of the research: how to construct the comic scene between the dramatic situation and acting performance in the feature film. The research importance and aims are: identifying how to construct the comic scene between the dramatic situation and acting performance in the feature film. The limits of the research are also stated.

The research is divided into three sections: the first is the comic situation and the Aristotelian discourse in which the comic situation is clarified starting from the Aristotelian discourse. The second section: mechanisms of acting. The third is: acting performance and the construction of the feature film which addressed the relationship between the acting performance and language elements. Then, the researcher came up with the indicators of the theoretical framework which will be used as a tool for analyzing the sample. The research procedures included the research methodology, tool, sample, analysis unit, validity and the research sample which is the Arabic film (8 Giga) directed by Ashraf Fayiq produced in 2010. The researcher analyzed the sample and came up with a number of results and conclusions and ended the research with a list of references.

[1] College of Fine Arts. University of Baghdad. ala_ala5559@yahoo.com
[2]Graduate student, College of Fine Arts, University of Baghdad .Airubaieammar90@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/287-304

العلامة المهيمنة لبنية المكان في الدراما التلفزيونية

صادق كاظم عبد علي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/10/22 ، تاريخ قبول النشر 2019/12/15 ، تاريخ النشر 2019/12/15

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

ملخص البحث:

يشكل المكان ركنا أساسيا من أركان العملية الابداعية، منذ ان وجدت الفنون والآداب، ويسجل لغاستون باشلار الدور المتميز في تسليط الضوء على أهمية المكان في كتابه الموسوم (جماليات المكان)، ومنذ ذلك لم يعد المكان وخاصة في الدراما التلفزيونية مجرد خلفية ايضاحية تدلنا على مكان الحدث أو تأريخه، لقد أصبح المكان داخل هذه المسلسلات جزءاً لا يتجزأ من النسيج الفني أو الدرامي، بحيث بات المشهد البصري يتشكل الى جانب حركة الاشخاص بلغتهم او بلهجاتهم المحددة داخل المكان كحاضنة للديكور والملابس والمكياج والاكسسوارات والاضاءة مضافا اليه المؤثرات الصوتية والموسيقية، وتأتي زوايا العدسة بعيون المصور الخلاق والمخرج المبدع لتشكيل ما يمكن تسميته بالوحدة البصرية، ويكون المسلسل بالتالي هو عملية الجمع الخلاق عبر المونتاج لمجموعة هذه اللوحات او الوحدات البصرية، وقد اشتمل البحث على مبحثان ضمن الاطار النظري، وهي:

المبحث الاول: بنية المكان، اذ تم التطرق في هذا المبحث الى بنية المكان وابعاده وكيفية توظيفه في العمل الفني.

المبحث الثاني: آلية اشتغال العلامة المهيمنة ، اذ تم التطرق في هذا المبحث الى تناول اليات توظيف العلامة المهيمنة لبنية المكان في الدراما التلفزيونية.

الكلمات المفتاحية: بنية المكان، العلامة المهيمنة.

المقدمة:

شكلت العلامة المحور الرئيسي الذي يقوم عليه الدرس السيميائي بتفاصيله المتعددة ، فمنذ ان اعلن (سوسير) منهجه الذي اعتبر فيه اللغة نسق من العلامات تعبر عن الافكار والتي تزامنت مع جانبها الغربي بطروحات (بيرس) الذي ابتدع نظرية عامة للعلامات وارسى لها الاسس المتينة في نظرية ثلاثية في العلامة حيث شكلت علامة بيرس ذات معاني كبيرة واوسع نطاقاً بالمقارنة مع علامة سوسير ثنائية المبنى والتي تعتمد دراسة العلامة من داخل اللغة اما علامة بيرس فأنها تدرس العلامة خارج علم اللغة مما يجعلها اكثر استيعابا فهي لا تعتمد على دراسة الالسن اللغوية فقط بل تتعداها الى الالسن غير اللغوية الى مالانهاية.

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد . sadiq.kadhem@yahoo.com

وشكلت العلامة المهيمنة (المتسيدة) بصورتها الكلية في الدراما التلفزيونية او هيمنتها داخل اللقطة او المشهد للمكان الدور البارز في الدراما التلفزيونية، حيث يكتسب المكان في العمل الفني ولا سيما في الدراما التلفزيونية أهمية كبيرة، والمكان هو واقع مادي محسوس نتلمس محسوسيته من خلال الدراما التلفزيونية عن طريق الصور الثابتة والمتحركة حيث يتجسد المكان بوصفة علامة (ايقونية) داخل بنية العمل ودلالات هذه العلامة هو ما يطمح اليه صانع العمل من توظيفها حسب متطلبات العمل الفني.

وبناء على ما تقدم يرى الباحث ان الإشتغالية للعلامة المهيمنة للمكان دور بارز في طرح الافكار التي ينوي صانع العمل ايصالها الى المتلقي، ومن هنا تصاغ المشكلة عبر التساؤل التالي: **ماهي الكيفية التي فيها يتم اشتغال العلامة المهيمنة لبنية المكان في الدراما التلفزيونية ؟**

وتأتي أهمية البحث في ايجاد قراءة لفاعلية اشتغال العلامة المهيمنة لبنية المكان عبر توضيح دلالاتها باعتبارها تشكل عنصرا مهما في الدراما التلفزيونية يرتبط بعلاقة وثيقة مع الأحداث و ينفرد بطاقة تعبيرية ذات بعد دلالي وجمالي.يصل في بعض الاحيان الى لعب دور البطل فيها، **كما يهدف البحث الى** الكشف عن كيفية اشتغال العلامة المهيمنة لبنية المكان في الدراما التلفزيونية.

تحديد المصطلحات:

1 – العلامة المهيمنة لغويا:

تعرف العلامة لغويا في لسان العرب ل(ابن منضور) على انها " السمة والجمع علام وعلامات " (Ibn (Manzoor,1956,p667

اصطلاحا:

تم تناول العلامة من كثير من المنظرين في هذا المجال ومنهم (سوسير) الذي عرفها " الكل الذي ينتج من الجمع بين الدال والمدلول " (Chandler,2008,p48)، اي انها منظومة ثنائية المعنى تتكون من الدال (الصورة الصوتية) والمدلول (الصورة الذهنية)، ويصفها زكريا ابراهيم " بورقة ذات وجهين الوجه فيها هو (الدال) والظهر هو (المدلول) ولا يمكن تمزيق وجه هذه الورقة دون تمزيق ظهرها ، ومن ثم فانه لا يمكن القضاء على الدال ، دون القضاء على المدلول (والعكس بالعكس)" (Ibrahim,1990,p45) اما بيار غيرو فيعرف العلامة بانها" الاشارة الدالة على رغبة في ايصال معنى" (Gero,1986,p32)، اي انه تكتسب دلالتها من خلال قابليتها على الانتاج، اما(المهيمنة)، الهيمنة وردت في القران الكريم على انها اسم من اسماء الله الحسنى، او صفة من صفاته " فمفردة (هيمنة) العربية تعود الى المصدر (همن)، كما يشير لسان العرب و المهيمن هو الله سبحانه وتعالى" (Al-Ruwaili,2002,p346)، وله (عز وجل) السيادة والهيمنة على هذا العالم بما فيه، والمهيمنة تعني " هيمنة احد عناصر (التشكيل) بشكل يغلب على بقية الاجزاء، او مشكلا مركزا لجذب النظر مع الحفاظ على وحدة العمل الفني وترابطه " (Russel,1968,p208) وسوف يتبنى الباحث هذا التعريف لكونه الاقرب الى موضوعة البحث0

2- بنية المكان لغويا:

البنية " البنيان الحائط و (البنية) بفتح الباء وكسر النون، على وزن فعيلة وهي الكعبة و (البنى) بضم الباء، مقصر البناء "(AL-Razi,1980,p66) في لسان العرب ل(ابن منضور) تعرف البنية " جمعها بنى،

وبنى: ما بنيته "(Ibn Manzoor,1956,p465) وتنطوي كلمة البنية على " دلالة معمارية ترتد بها الى الفعل الثلاثي:(بنى، يبني، بناء وبناية، وبنية)"،(Ibrahim,1990,p29) والمكان لغويا: " هو الموضع والجمع (أمكنة) وأماكن " (IbnManzoor,1956,p526)وفي الصحاح " المكان و (المكانة) الموضع ، والمنزلة " (AL-Razi,1980,p584)

بنية المكان إصطلاحا:

البنية " نسق الكيانات التي تشمل فكرة الكلية ،فكرة التحول، فكرة الانتظام الذاتي " (Hawkes,1986,p13) اما المكان اصطلاحا فهو " الموضع ، وقد يكون وطناً او مدينةً او بيتاً او خباءً او قبواً او ظل شجرة او ظل حائط او بحراً0 والمكان عند الشاعر ليس ذلك الوضع الساكن وانما هو النابض بالحياة وإنْ كان ظلاً لما فيه من ذكريات تبعث في النفس الحنين وتثير الاشواق" (Qutus,2004,p8) ويعرف جان متري المكان " المكان منظومة حركية لعلاقات ، مجموع كل العلاقات الممكنة، وكل المظاهر، وكل الامكنة ، وكذلك كل العلاقات بعضها بالنسبة لبعض " (Miter,2000,p412) وسوف يتبنى الباحث هذا التعريف لكونه الاقرب الى موضوعة البحث.

المبحث الاول: بنية المكان

يشكل المكان في الدراما التلفزيونية بنية أساسية في تكوينات العمل الدرامي حيث لا تستطيع المسلسلات أن توجد لها موطئ قدم من غير اللجوء إلى تكوينات المكان وجغرافيته بل لنقل إن المكان أصبح هوية بصرية للعمل الفني، والمكان هو الوسط الذي تتنامى عليه الاحداث وتتصارع عليه الارادات والمعبر عن الفكرة الرئيسية التي يسعى من اجلها صانع العمل الفني لإيصالها الى المتلقي عبر بناء اماكن افتراضية مدركة حسيا، ويعرف مارسيل مارتان المكان بقوله " هو الشكل العام الجوهري للحساسية في السينما، باعتبارها فنا بصريا" (martin,2009,p217) ومن رأي مارتان نستشف بانه لاوجود لأي عمل فني بدون المكان، الذي يعتبره من ضمن الاولويات، لقدرة المكان التعبيرية والجمالية على خلق تأثيرات مباشرة على المشاهدين حسب متطلبات العمل الفني.

فالمكان ليس من عناصر الزينة البصرية بقدر ما هو الحامل المادي للصورة وتجلياتها وما استطاع المكان أن يهبه للصورة في الدراما كان أكثر من المتوقع سواء على صعيد مقاربة البيئة المحلية والتقاط همومها الراهنة أو حتى من خلال مكاشفة ماهرة لواقع الحال فيها.

ويكتسب المكان في العمل الفني ولا سيما في المنجز المرئي(السينما والتلفزيون) أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذى تجرى فيه الاحداث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوى كل العناصر الفنية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذى تتحرك فيه وتتفاعل معه، وتعبر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الاحداث في الدراما انه " الجغرافية الخلاقة في العمل الفني " (Al-nesir,1980,p18) في هذه الحالة لا يكون المكان مجرد وسط مادي او ديكور او اكسسوار بل انه يرتبط بذات الانسان ارتباطا وثيقا، فالمكان بالنسبة للإنسان يعتبر الوطن والكرامة والاستقرار" ان المكان ليس بمثابة الوعاء او الاطار او العرض التكميلي بل علاقته بالإنسان علاقة جوهرية تلتزم ذات الانسان وكيانه "

(Shaker,1986,p60)، اي ان المكان ليس عنصراً زائداً في المنجز المرئي، فهو يتخذ أشكالاً ويتضمن معانى عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله، وللكاميرا الدور المباشر في الكشف عن المكان وتقديمه للمشاهد وذلك من خلال امكانيتها التقنية من عدسات وزوايا و حركات وحجوم لقطات " فالمشاهد ليس خارج الاطار المكاني للأشياء التي يراها على الشاشة فحسب بل انه ثابت لا يتحرك ايضا وعلى الكاميرا ان تتحرك بالنيابة عنه " (Dupree,1993,p42)

اهمية المكان تأتي من مدى ملائمته للأحداث والشخصيات والبناء الدرامي وما يتطلبه العمل الفني بحيث ان المكان يصبح أحد الابطال الاساسيين للعمل الدرامي وهذا نراه متجليا في مسلسل (ليالي الصالحية) حيث اشتغل خبراء الديكور والازياء والاكسسوارات على كل التفاصيل الصغيرة كي يبدوا كل كادر أو لقطة أبنا شرعياً أصيلاً لذلك الزمان من نهايات القرن التاسع عشر ، فتكتمل شحنة الاقناع والتأثير بما نتابع من أحداث وتطورات، في مثل هذه الاعال يمتلك المكان سطوة فنية كاسحة في صياغة المؤثرات الوجدانية على عقل المشاهد وقلبه، يصبح المكان هو المركز الذي تتشكل من خلاله الحياة ، وتتولد التفاصيل ، ويتحول ما عداه الى كومبارس واضافات.

والمكان يحدد طبيعة الاحداث التي ستجري عليه فهو جزء من الحدث " وخاضع خضوعا كليا له، فهو وسيلة لا غاية تشكيلية " (martin,2009,p222)، ولكنها وسيلة فاعلة في الحدث وكذلك يعطي علامة تدل على نوع العمل الفني لان طبيعة الاحداث الجارية ضمن اماكن محددة يحيل بطريقة مباشرة الى نوع العمل الفني مثل الاعمال الدينية والتاريخية والملحمية وكذلك الخيالية " نستكشف دلالات المكان من خلات الانجاز والفعل وطريقة التعبير عن هذا المكان او ذلك ومن ثم فهمه، بمعنى اننا نثير دلالات ومعاني المكان من خلال تجسيد الحدث المعروض فوقه، واستغلاله بشكل يخدم الهدف الذي نسعى لا جل تحقيقه (martin,2009,p223)"

ومن المكان ما هو موجود وتم توظيفه في العمل الدرامي مثل السهول والوديان و الجبال ومنه ما تم صنعه لعمل درامي معين كما فعل المخرج محمد عزيزية في المسلسل التاريخي (الحجاج بن يوسف الثقفي) اذ تم بناء ديكورات ضخمة تشابه تاريخياً مدن مكة والكوفة والبصرة الذي جرت فيها وقائع المسلسل مما مكن المخرج من تقديم عمل تاريخي كبير، وبتحريك مجاميع هائلة تتنقل في أماكن مماثلة للأماكن التي دارت عليها الوقائع التاريخية للمسلسل، والمكان نوعان" مكان موضوعي، ومكان مفترض، وتتلخص خصائص الاول من انه يبني تكويناته من الحياة الاجتماعية وتستطيع ان تؤشر عليه بما يتماثله اجتماعيا وواقعيا احيانا، اما خصائص الثاني فهو ابن المخيلة البحت، الذي تتشكل اجزاؤه وفق منظور مفترض و قد يستمد بعض خصائصه من الواقع الا انه غير محدد وغير واضح المعالم "(Al-nesir,1980,p27)المكان في العمل الفني اذن أياً كان شكله ليس هو المكان في الواقع الخارجي، حتى لو تم الاشارة اليه في المنجز المرئي يضل المكان عنصراً من عناصره الفنية، ويكون مدرك حسيا حيث يكون لظاهرة الايهام البصري الدور المهم في عملية ادراك المكان و التفاعل معه، وحدث ما يشبه ذلك في المسلسل التاريخي (التغريبة الفلسطينية) للمخرج حاتم علي، حيث أن الاماكن التي دارت فيها الاحداث كلها أماكن مصنعة، فالمسلسل صور في سوريا بينما الاحداث تدور في فلسطين، ثم إن زمن الاحداث يعود الى سنوات كثيرة مضت ، تبدأ بعام 1933 وتنتهي

بعام 1968وهذا تطلب إعادة تشكيل المكان ، وبناء قرية كاملة على الاطراف في ريف مدينة حمص، وبناء مخيم بكل تفاصيله في منطقة قريبة من قلعة الحصن، وتم تصوير مدن تتشابه بيئتها المعمارية والجغرافية مع مدن نابلس وعكا وحيفا.

المكان في المنجز المرئي يختلف عن بقية الفنون الاخرى " ان للعنصر المكاني في السينما بنيته وخصائصه التي تميزه بشكل جوهري عن العنصر المكاني في الطبيعة او النحت او التصوير او المسرح او اي مجال اخر " (Dupree,1993,p107)حيث يقوم المخرج بإعادة خلق كاملة للمكان الطبيعي حيث يشكل المكان في المنجز المرئي عالما مستقلا بذاته، ويكون اداة طيعة بيد المخرج يجري عليها التغييرات المناسبة حسب متطلبات العمل الدرامي" العنصر المكاني 000 ليس مادة صلبة لا يمكن التعامل معها ولكنه اقرب الى المادة السائلة القابلة لكل انواع التغيير، وامر يمكن معالجته على الشاشة بنفس المقدرة التي يعالج بها العنصر المكاني الطبيعي ضمن الافكار او المخيلة او الحلم " (Dupree,1993,p109)

المكان في المنجز المرئي يعبر عن دلالات ويخلق صورا ذهنية لدى المشاهدين ويغني صانع العمل الفني عن الشرح فرؤية الاهوار او الجبال او النواعير وكذلك رؤية الاهرامات او برج ايفل او سور الصين تجعلنا نتعرف على مكان الحدث وعلى طبيعة ساكنيه دون التطرق الى ذكر العنوان فالمكان " يلعب دورا في بناء المعنى، عن طريق اثارة الانتباه الى مضمون، والمسافة بين الاشياء تعتمد معانيها على العلاقات المكانية "(Ghanis,2008,p63).

ويذكر جان دوبري و رالف ستيقنسون بان " في عالم الواقع يبدوا لنا المكان وما يحتويه من اشياء بصورة كل متصل غير محدد، ونحن نقوم بعزل اجزاء العنصر المكاني المختلفة بتركيز الانتباه، اما الاجزاء المجاورة فتظهر بصورة هامشية "(Dupree,1993,p76)المكان الواقعي عالم واسع وفسيح وتتصل اجزاءه بعضها بالبعض الاخر وعندما يقوم صانع العمل بتوظيف المكان في العمل الفني فانه يقوم بتركيز الانتباه على جزء من هذا الواقع واعادة خلقه واظهاره الى المشاهد حسب طبيعة العمل الدرامي، وهنالك عدة طرق يذكرها جان دوبري و رالف ستيفنسون والتي من خلالها تقوم الة التصوير والعرض في عزل موضوع خاص من المكان الواقعي الطبيعي اثناء التصوير، وهي(التقطيع ، وحركة الكاميرا، والتأطير).

ويتكون المكان من الديكور والاكسسوارات، حيث يعرف الديكور بانه " الشكل العام للمكان بعد تزويده بعناصر عدة منها الاثاث وتكسيه الخرائط والاضاءة والاكسسوارات مكملات المناظر داخل الابنية بصفة عامة، وان كان من الممكن بناء الديكورات خارجها " (Shukri,2009,p160)، وفي المنجز المرئي يشغل الديكور حيزا مهما في بنية الصورة التلفزيونية وله القدرة على ابراز تفاصيل المكان والتعبير عنه " ففي اغلب الاحيان نجد ان الديكور يوضح المكان الذي تدور فيه الاحداث، فظلا عن ابراز الصفات الخاصة كالجمال والفقر والفخامة " (Abou seif,1981,p40)، بالإضافة الى وظيفة الديكور في الكشف عن المكان يعتبر كذلك من العناصر المهمة الفاعلة التي تسهم في بناء الحدث ويوازي اهميته اهمية باقي العناصر الاخرى التي تدخل في تكوين بنية العمل الفني، ولا يكون " المنظر مجرد ستارة خلفية للفعل، بل امتداد للموضوع والشخصيات " (Janeti,1981,p405)،

والديكور يمكن ان "يحدد الزمان والمكان والمستوى المادي والاجتماعي للشخصية، والكشف عن ابعادها من ناحية الثقافة والذوق، وهو بذلك يساعد على ابراز النص " (Shukri,2009,p161)، يقوم الديكور بتحديد الزمان نهارا كان ام ليلا من خلال الاضاءة المستخدمة في الديكور فالإضاءة المستخدمة في النهار على الديكور تختلف عن استخدامها في الليل، ويدل على مكان الحدث، (مدينة، ريف) وكذلك يدل على المستوى المادي والاجتماعي للشخصية، فالبيت في مكان فقير يختلف فيه الديكور عن قصر في مكان غني ، حيث يلعب الديكور دورا مهما في ابراز فخامة واتساع القصر و ضيق وفقر حال البيت، واخيرا يساعد على ابراز افكار واهداف النص الموضوعة من قبل الكاتب.

الديكور هو الاسم الشائع لعلم التصميم او هندسة المناظر الذي يتعامل مع كل ما يحتويه الكادر باستثناء الممثلين، ان عنصر الديكور ومن خلال استخداماته الدرامية قد شكل مع اسلوب الاضاءة ملمحا اساسيا، فقد تطور فن الديكور تطورا مذهلا، حيث اصبحت الديكورات لها مقومات وظيفية وجمالية معبرة ونابعة من تلك الديكورات التي ساعدت في بناء الاحداث الدرامية واصبحت بمثابة وعاء لتلك الاحداث، ومن الوظائف العامة للديكور ان يكون امينا في تعبيره عن الفترات التاريخية اي عن الزمان الذي دارت به الاحداث، وان من المهام الرئيسية للديكور هي التعبير عن المكان وان يكون مؤشرا لجغرافية الاحداث فالإنسان يختلف من مكان لأخر في تعاطيه مع المكان فلكل حضارة لها ديكوراتها واكسسواراتها وحتى طريقة الملبس و المأكل

ولأهمية الديكور في العمل الفني بما يفصح عن تفاصيل مهمة في المكان " يشعر بعض المخرجين بان المنظر مهم لدرجة انهم يشيدون نسخا مختلفة من اجل لقطات منفصلة " (Janeti,1981,p414)، وهذا ما يميز مخرجا عن اخر ونرى ذلك في مسلسل (يوسف الصديق) حيث اقام المخرج ببناء الكثير من الديكورات البسيطة والعملاقة من قصور ومعابد واصنام لكي يحاكي تلك الحقبة الزمنية من تاريخ مصر و يجعل من الديكورات دلالات تعبر عن تلك الحقبة.

والاكسسوارات " اسم يطلق على اي شيء ذو صفة خاصة يحتاج اليه بالمنظر ، من الثريا الى الكشتبان "(Dali,1987,p102)، و تعتبر الاكسسوارات من مكملات الديكور التي يتم توظيفها في العمل الفني حسب الضرورات الدرامية كالمكاتب، والموائد، والكراسي، والابواب، والمدافئ والمرايا الى ما لانهاية من الاكسسوارات المستخدمة، وعند استخدام الإكسسوار يجب" ان تكون الاكسسوارات صحيحة تاريخيا للفترة المصورة، كما يجب ان تكون مناسبة للمكان "(Dali,1987,p103)، وذلك لان الإكسسوارات المستخدمة في الاعمال الدرامية التاريخية يجب ان تحاكي الفترة التي تصور فيها هذه الاعمال لان كل فترة تاريخية لها اكسسواراتها التي تتميز بها، لأن الاكسسوارات بالاضافة الى الملابس تساهم في إعادة خلق المكان وضخه بالحياة ، فالاكسسوارات المستخدمة في فلم (المسالة الكبرى)، تختلف عن الاكسسوارات المستخدمة في (فلم عمر المختار)، اولا لاختلاف الحقبة التاريخية وكذلك اختلاف المكان والبيئة، فالبيئة العراقية تختلف باكسسواراتها عن البيئة الليبية، والاكسسوارات لها الدور في الكشف عن سايكولجية الشخصية في العمل الفني " يجب ان نختار الاكسسوارات لتماثل مكانة الشخص لنفسه، او لمن يتعايش معهم في الفلم ، كما ويجب ان تعمل على كشف النقاب شيئا ما عن خصوصية الشخصية " (Dali,1987,p103)، وذلك لان

الاكسسوارات تكشف لنا عن طباع وسايكولوجية الشخصية فيما اذا تم توظيف الاكسسوارات بعناية جيدة ن فغرفة لفتاة والاغراض مبعثرة تدل على ان هذه الفتاة مراهقة او على امرأة مجنونة، لذا يجب انتقاء الاكسسوارات المناسبة ووضعها في المكان المناسب لكي تعطينا تأثيرات درامية مناسبة.

غير ان الوظيفة الفنية للمكان لا تتحقق بالضرورة من خلال واقعيتها، بل أحيانا من خلال الطابع التجريدي لصورة المكان، خصوصاً في الاعمال التي تطرح أو تناقش قضايا من طبيعة فكرية كصراع الخير والشر أو الاستبداد والعدالة والحرية.. الخ، ففي مثل هذه الاعمال يصبح المكان، بكل مكوناته المادية عبارة عن إشارات ودلالات ورموز للقضايا المثارة، ودون أن تتقيد الفكرة بحيز مكاني يدل على قطر ما، أو زماني يعبر عن مرحلة تاريخية معينة .. مما يجعل المعنى ينسحب على كل مكان وزمان فعبقرية المكان تلعب دورا حاسما في بناء العمل الفني.

المبحث الثاني - الية اشتغال العلامة المهيمنة

ان الية اشتغال العلامة بشكلها العام هي احدى المرتكزات التي يسعى اليها صانع العمل الفني في بناء تركيبته الصورية والفنية التي تشغل مجمل منجزه المرئي ، واشتغال العلامة ليس بالأمر السهل لذا يتطلب من صانع العمل المعرفة والدراية الكاملة في كيفية توظيف ذلك من خلال التمكن من ادواته وبما يتلائم مع متطلبات النص الدرامي ، وهذه الخصوص تأتي من طبيعة الوسيط التعبيري الذي يتعامل معه صانع العمل " تقوم الصور بتشكيل المعنى وسط المجال الفكري الذي يستقبلها " (Fontane2003,p48) ، لذلك طبيعة الوسط تكون ذات اهمية كبيرة ومميزة في بحيث تساهم في انتاج المعاني وتوليدها كما تمتاز به من مقدرة على توظيف (الدال والمدلول) في ان واحد ضمن الصورة المعروضة على المتلقي.

ويسعى صاحب العمل بوصفه منتجا للخطاب الى حل اشكاليات عديدة منها كيفية انتاج المعنى، ولما كان هنالك متلقي للخطاب ، يسعى صانع العمل الى تظمين الرسالة -التي يريد ايصالها اليه والتي من خلالها تتولد وتنتج المعاني - ببعض الرموز اي ان تكون (هنالك بنية من الرموز التي يعمد صانع الفيلم الى توظيفها من خلال تحميل اللون بالرمز وتحميل الحركة والشكل وبنية المكان برمز خاصة بعظها ظاهر يمكن استخلاصه معنويا والاخر قد يكون باطنيا يتعلق بالنسيج الفيلمي كله " (Abd muslim,2005,p11) يقوم صانع العمل بتوظيف الرمز من خلال بنية العمل الفني بصورة شاملة من خلال عناصر اللغة فهو يقوم بترميز اللون والحركة والشكل والمكان، ويقوم المتلقي بدوره باستقبال هذه الرسائل عبر الوسيط ومحاولة فك رموزها والتي تكون اما ظاهرية او مضمرة بين ثنايا المنجز المرئي.

وبما ان الوسيط الذي نتعامل معه وسطا سمعيا وبصريا وحركيا فالرسالة تكون محملة بشيفرات سمعية عبر الموسيقى والحوار والمؤثرات الصوتية من خلال توليد المعنى بالتباينات الصوتية والحوارية التي قد تميل الى بيئة الحدث وبالتالي تقرب الرسالة من التكشف الواقعي المكاني، وشيفرات بصرية عبر دلالات الصورة وغزارتها وتشتمل على التباينات الصورية المقترنة بـ(ثبات الكادر) ومديات الثقل التعبيري في الصورة بين اليمين واليسار والامام والعمق والاقتراب والابتعاد وكذلك توظيف اللون والاضاءة ، وشيفرات حركية متنوعة ابتداءً من حركة الشريط او التتابع الصوري الرقمي او تتابع الشرائح عند العرض فكلها اشكال حركية وكذلك الحركة الداخلية المقترنة بحركة الة التصوير0(Abd muslim,2005,p13)

ونحن حين نسعى الى فك رموز تلك الشفرات " فأننا نبني نصا موازيا للنص الحقيقي ، فنبدع نصا موازيا للنص الملغز الذي نحاول التغلب على صعوبة فهمه " (kasim,1986,p152) الرسالة التي نستلمها ملغزة و غير محددة المعنى اي مشفرة وعندما نقوم بفك هذه الرموز تتضح لنا معاني ودلالات بحيث نبني في مخيلتنا صورا ذهنية توازي الصور التي استلمناها ، مما يؤدي الى ادراك الرسالة وفهم مضمونها.

ويؤكد ميتز "ان السينما تشكل وحدة دلالية قائمة بذاتها الى درجة كبيرة" (Metz,1986,p33) ، أن ما يميز الصورة البصرية، في رأي ميتز، عن باقي الأنظمة الدالة، ومنها اللغة خاصة، هو " حالتها "التماثلية أو أيقونتها في اصطلاح السيميولوجيين الامريكان ، أي شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله " (Graphi,1999,p13) ، لذلك ميز ميتز من خلال ذلك العلامة الأيقونية عن مقولتي المؤشر والرمز، ولعل أول من قدم تعريفا لهذا المفهوم (اي التماثل) هو بيرس، وذلك عبر مقارنته بمفهومين آخرين هما الرمز والقرينة ، فتكون العلاقة اعتباطية في الرمز ومعللة في القرينة، وإن ما يحدد العلامة الإيقونية هو " هو شبهها النشوئي بالموضوع المحال عليه " (Eco,1988,p75) ، وهذا ما يعطيها التميز في انتاج علامات عن طريق قابليتها في عرض الصور وما تشير اليه باعتبارها ذات مدلول مباشر، عكس اللغة التي تكون العلاقة بين الصورة الصوتية والصورة الذهنية هي علاقة اعتباطية اي غير طبيعية وتكون غير مباشرة بسبب ان الدال هنا يكون اعتباطيا، ويؤكد ذلك أطروحة إيريك بيوزنس بان " الصورة نسق دلالي قائم الذات " (Eco,1988,p76)، اي ان الصورة تكون بصورة مباشرة بين المرسل والمتلقي وبدون وجود اي حاجز بينهما0

ثم إن الخطاب اللفظي يقبل التفكيك إلى عناصر يقوم المتلقي بإعادة تركيبها ليتحصل له معناها، في حين أن خطاب الصورة تركيبي، لا يقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة، بحيث تبدو الصورة ككتلة تختزن في بنياتها دلالات لا تتجزأ، وهو ما يكسبها طاقة إبلاغية لا تضاهى، لذا تبدو الصورة وكأنها نقل للواقع بكامل العضوية والطبيعية (Groupe,1992,p52)

لذا فالصورة " يجب ان لا تفهم على انها نسخة مادية او شيء مادي ولكن على انها محتوى فكره، يكون الانتباه فيها مركزا على نوعية حسية بشكل ما "(Abdmuslim,2005,p101)اي اننا لا نتعامل مع الصورة على اساس انها ذات محتوى مادي بل على اساس محتوى فكري ابداعي لها قدرة كبيرة في التأثير من خلال طبيعتها في التأويل والتعبير إلى حد أن بعض الباحثين اعتقد أنها " رسالة بدون شفرة " .(Barthes,1982,p11)

المكان في الدراما التلفزيونية يكتسب خصوصيته باعتباره احد العناصر المولدة للدلالة عند المتلقي من خلال توظيفه المبدع الخلاق في بنية العمل الفني، و المكان هو واقع مادي محسوس نتلمس محسوسيته من خلال الدراما التلفزيونية عن طريق الصور الثابتة والمتحركة حيث يتجسد المكان اي يشتغل بوصفة علامة (ايقونية) داخل بنية العمل ودلالات هذه العلامة هو ما يطمح اليه صانع العمل من توظيفها حسب متطلبات العمل الفني، فالمكان " ليس مجرد فراغ وانما يحمل معنى ما، دلالة ما "(Alsyd,2008,p241)، وهذه المعاني والدلالات التي يحملها المكان تكون ضمن علاقات علائقية مع عناصر اللغة الصورية الاخرى فهو يدخل في منظومة من العلاقات المتفاعلة مع الشخصيات والاحداث والديكور من اجل انتاج الدلالة، وهذا مما يوكد على الدور الكبير والمهم الذي يلعبه المكان في المنجز المرئي الذي لولاه لا يتجسد العمل الفني

" المكان بالنص الفيلمي له دوره الفاعل ، والذي لا يقتصر دوره على كونه مجرد خلفية للأحداث ، بل هو عامل اساسي في نسيج النص لينتج الدلالة الفلمية عبر التنظيم والتتابع السردي للنص " (4Alsyd,2008,p244).

لا يمكن التركيز على المكان دون النظر الى بنية العمل الدرامي لان هذه العناصر متداخلة لا يمكن فصل هذه العناصر الا لأغراض البحث من اجل معرفة اشتغال كل عنصر حيث يعتمد العمل الدرامي على عناصر تتعلق بالصورة (الشخصيات، المكان، الديكور، الاضاءة، اللون) وعناصر تتعلق بالصوت (الحوار، المؤثرات، الموسيقى)، وكل هذه العناصر تعمل كمنظومة متماسكة عبر شبكة العلاقات الناجمة عن تفاعلها من اجل انتاج الدلالة و تستمد قوتها من طبيعة كل عنصر فيها وما يحمله من دلالة، فلا توجد علامة في سياق اللقطة " والسياق هو البنية التي تتحرك داخلها تلك العلامة، وهو ايضا ما تتولد منه الدلالة، فالسياق هو النظام الذي يقوم بترتيب كافة عناصر النص"(Alsyd,2008,p116)، الا ولها اشتغال علامي لكن تكون على مستويات متباينة من الاهمية، اي تكون هنالك علامات سائدة (مهيمنة)، وهذا لا يعني بان بقية العناصر الاخرى غير فعالة ومؤثرة على العكس لكنها تعمل دلاليا بشكل متواري ففي عملية التلقي للمنجز المرئي " ليست كل المدركات (الدوال) على نفس مستوى الاهمية داخل سياق اللقطة او بشكل عام داخل الفيلم، الا انها تعمل هي الاخرى على مستوى اللاشعور في انتاج الدلالة المرغوب في وجودها، فالأزياء التاريخية، وكذا الاكسسوارات الصغيرة المصاحبة لها يعطيان لا حداث الفيلم وشخصياته المصداقية لدى المتلقي، وايضا الديكور بصفته المكان الحاوي لتلك العناصر " (Alsyd,2008,p135)، لذا فان العناصر المضمرة داخل اللقطة لا يعني انها سوف تتوقف عن التدليل، بل انها تعمل عل مساندة للعنصر السائد، لذا ليس هنالك عنصر مهم واخر غير مهم بقدر ما يوجد بعضها مهيمن ومتسيد على الاخر الثانوي المتواري.

وللبحث في بنية المكان في الدراما التلفزيونية هنالك ايضا توجد علامات مهيمنة ومتسيدة فيها على بقية العناصر الاخرى الموجودة في سياق اللقطة او المشهد، وتكون هذه الهيمنة والتسيد لعنصر على عناصر اخر بصورة قصدية من قبل صانع العمل، وذلك للتركيز على دلالة هذا العنصر وابرازه للمتلقي الذي يقع على عاتقه تفسير هذه العلامات حسب متطلبات العمل الفني الذي يتلقاه.

اليات اشتغال العلامة المهيمنة في الدراما التلفزيونية لبنية المكان اشتغلات عديدة تأتي من اهمية هذا العنصر في الدراما وطاقاته الاشتغالية ودلالاته العديدة من خلال توظيفه اما بصورة وحدة مكانية بأكملها او عن طريق الاماكن التي تجري عليها الاحداث ، سواء كانت مناظر داخل الاستوديو او خارجه0

المكان في بعض اعمال الدراما التلفزيونية يعتبر كوحدة مكانية كاملة علامة مهيمنة بحد ذاتها اي ان بنية المكان اعطت دلالة مهيمنة خلال العمل الدرامي باعتبار المكان طرفا من اطراف الصراع او شخصية رئيسية من شخصيات العمل الدرامي " ان المنظر في الفلم يمكن ان تكون له القوة الدرامية التي للشخصية " (Janeti,1981,p413)اي ان المكان يلعب دور البطولة في العمل الدرامي ويمتلك من القوة الدرامية كالتي يمتلكها البطل، يتمثل ذلك في مسلسل (سنوات النار) حيث ان المكان احد الشخصيات المهمة في العمل الدرامي بل هو الدافع والمحرك للشخصيات في صراعها الاجتماعي وتمتلك صفة البطولة فالأهوار في بنية

العمل الدرامي هي البطل، الذي اعطاها هذه الاهمية هو الاحداث والصراعات التي جرت عليها، فبطش النظام السابق لهذه المنطقة، ومقاومة ونضال اهالي الاهوار لهذا النظام " الاحساس بالمكان يأخذ طابع النضال من اجله "(Al-nesir,1980,p24)، والصراع الدامي بين الجماسة والجراشة، وعلاقات الحب، والتهجير من هذه المنطقة، كل هذه الاحداث دارت رحاها في مكان واحد هي الاهوار التي اثرت بالأحداث والشخصيات بنفس القدر الذي تأثرت به، وهذا الذي اعطاها هذه الاهمية مما جعلها علامة مهيمنة ومنتجة للدلالة " تأتي اهمية المكان من مدى ملائمته للأحداث والشخصيات والمتطلبات الدرامية الاخرى " (A group of researchers,1988,p3)

ومن المسلسلات الدرامية التي كان فيها المكان باكمله يعتبر علامة مهيمنة مسلسل (الدهانة)*، المكان هو محلة الدهانة البغدادية، التي مثلت يشكل رمزي العراق وما عاشه من احداث وصراعات على مدى الحقب السابقة من ثورات وحكومات متعاقبة، وظم ذلك المكان (المواطن الكردي و البغدادي و المواطن الذي اتى من جنوب العراق، وضم كذلك الانسان النزيه والانسان الشرير) فكان المكان هو الدافع الرئيس للأحداث او الكشف عن القيم الاخلاقية والاجتماعية للشخصيات التي تسكن او تعمل في الدهانة، وكذلك ضمن تلك المحلة المكان الطاهر (الجامع) ومايحمله من مضامين روحانية ، بينما يحمل مكان الملهى (النقيض للجامع) مضامين تتعارض مع قيم المجتمع الإنساني.

اما بالنسبة للديكور فهو يشكل علامة مهيمنة لبنية المكان في العمل الدرامي، حيث يعتبر الشكل العام للمكان ويتم تزويده بالاكسسوارات ومكملات المكان الاخرى، والديكور يفصح عن المكان، و وجوده في الدراما التلفزيونية ليس جانب جمالي فقط بل هنالك جانب وظيفي تعبيري ساعد في بناء الاحداث الدرامية واصبح بمثابة وعاء بالنسبة لتلك الاحداث، وكذلك في دوره في التعبير عن المسلسلات التاريخية، والدينية، والملحمية، فعن طريق الديكور يمكن التعرف على الحقبة الزمنية التي دارت فيها الاحداث، ويتمثل ذلك في مسلسل (يوسف الصديق)، حيث نطالع من خلال المسلسل على الديكورات العملاقة التي تم تصميمها كي تلائم الاحداث الدرامية الجارية في المسلسل وكذلك الفترة الزمنية التي دارت فيها هذه الاحداث من تماثيل فرعونية عملاقة كانت تزين باحات القصر، والتي كان يعبدها اهل مصر، والقصر الذي تم تشييده ببراعة والذي كان ماوي لآله مصر وزوجته، والمعبد الذي كان الذي كان يعبد فيه اله مصر.

ويكون المكان ذا علامة مهيمنة باعتباره " المهيمن السردي الذي تدور حوله الاحداث " (Mohammed,2011,p71)، يتجسد في مسلسل (النسر وعيون المدينة) ويتمثل في المقهى الشعبي فنلاحظ ان هذا المكان الذي يظهر للمتلقي بأثاثه البسيط، والاريكات البسيطة، وتصرفات شخصياته البسيطة، والهدوء الذي كان يكتنف هذا المقهى، ولكن عند قدوم (اسماعيل الجلبي)، وبعد مرور زمن طويل يلتقي(عبد القادر بيك) في محلة واحدة لينظر كل واحد الى الاخر. وتبقى هناك حرب باردة داخل المحلة ما بين (الجلبي) و (عبد القادر بيك)، لتدخل المحلة في حرب تحرق الاخضر واليابس. بعد ان كانت المحلة تعيش في صفاء وسلام، ويتحول هذا المقهى الى مكان للصراع بين الطرفين ويتحول من الهدوء الذي يتصف به الى نار تحت الهشيم عند لقاء الطرفين في المقهى، وأخذ كل طرف فيهم زاوية خاصة به في المقهى، وبذلك تحول المقهى الى مكان مهيمن لسرد للاحداث.

مؤشرات الاطار النظري: يخلص الباحث مما تقدم الى المؤشرات التالية :

1. ان المكان بأكمله وحدة دلالية مهيمنة.
2. المكان المهيمن يشتغل كوحدة سردية قائمة بذاتها لكنها تدخل في علاقات مع الشخصيات والاحداث.
3. المكان المهيمن يفرز رموزه الخاصة التي تدخل في بنية الحكاية.

اجراءات البحث:

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل في انجاز هذا البحث وذلك لكونه انسب المناهج التي تتوافق مع طبيعة البحث و يسعى لتحليل العينات على وفق اداة واضحة ومحددة لتحقيق اهداف البحث.

عينة البحث:

قام الباحث باختيار العينة القصدية المتمثلة بمسلسل (باب الحارة الجزء الخامس) للمخرجين الأخوين (بسام ومؤمن الملا)، لملائمتها لمتطلبات البحث وقدرتها الايفاء بحاجات البحث وتحقيق اهدافه للوصول الى النتائج المرجوة، وكذلك حصول المسلسل على بعض الجوائز في المهرجانات العربية ، وقد حضيت بنسبة مشاهدة و واستحسان الجمهور وتم تصنيفها كأفضل دراما تلفزيونية،

أداة البحث:

لغرض تحقيق الموضوعية العلمية لهذ البحث سيعتمد الباحث على ما توصل اليه من مؤشرات في الاطار النظري كادواة لتحليل العينة.

تحليل العينة :

أسم المسلسل : باب الحارة / الجزء الخامس

قصة وسيناريو وحوار: كمال مرة

اخراج : الاخوين بسام ومؤمن الملا

انتاج عام 2010

بطولة :

منى واصف - بدور (ام جوزيف)/ وفيق الزعيم - بدور(ابو حاتم)/ميلاد يوسف - بدور (عصام)/وائل شريف - بدور(معتز)/صباح الجزائري - بدور (ام عصام)/فايز قزق - بدور (مأمون بيك)

ملخص المسلسل:

تبدا مسلسل باب الحارة الجزء الخامس بمحاولة اغتيال معتز من قبل ابو طاحون، وزواج مأمون بيك من فريال ، وانتقال مأمون بيك للسكن في بيت فريال بعد زواجه منها، ابو حاتم اخذ يشك من تصرفات مأمون بيك بسبب ما يقوم به من شراء الاراضي والعقارات عن طريق النمس الذي فتح له مأمون بيك محل داخل الحارة، تصادم ابو حاتم مع النمس بسبب هذه الافعال وتم مناظرة الموضوع داخل المضافة، واخبار ابو حاتم بان ام جوزيف بانها لازالت على قيد الحياة وهي في المستشفى وعليها حراسة مشددة، وذهاب معتز الى ابو حسن زعيم الثوار في الغوطة من اجل الاتفاق على انقاذ ام جوزيف من الفرنسيين، وتستمر الاحداث و يتم تتويج معتز من قبل ابو حاتم ورجال الحارة بالزعامة حيث اصبح عكيد حارة الضبع ، وقدوم كتيبة من

الفرنسيين للبحث عن ام جوزيف في الحارة، تتتابع الاحداث ويتم الإعلان عن وفاة أبو شهاب بعد إيجاد جثته مقتولًا على يد أبو ذراع ، وصول ابو كاعود الهارب من السجن الى حارة الضبع لكي يسلم رسالة من ابو عصام الى اولاده، وانتزاع الفرنسيين لباب الحارة حتى يضعفوا أهل حارة الضبع، وقتل معتز لضابط فرنسي أثناء محاولة الفرنسيين انتزاع باب الحارة، وإقرار هدم بعض بيوت الحارة على أيدي البلدية، واخيرا الإيقاع بمأمون بيك وإرجاع بيوت الحارة لمالكيها، وقتله عند باب الحارة.

تحليل العينة :

1- ان المكان بأكمله وحدة دلالية مهيمنة.

ان المكان في مسلسل باب الحارة لا نستطيع النظر اليه من خلال طبيعته المادية فقط ، بل ان المكان بأكمله في هذا المسلسل اصبح علامة مهيمنة لما يحمله من دلالات ورموز واضحة ، منها ان المكان يعكس في تفصيلات احداثه بيئة المجتمع السوري في تلك الحقبة من الزمن، ويمثل كل تلك السمات والصفات التي تميز المجتمع السوري وتشكل خصوصيته ومميزاته، ومنها ان المكان بأكمله يمثل مقاومة الشعب السوري ورفضه للاحتلال الفرنسي، فالمكان بالنسبة للإنسان يعتبر الوطن والكرامة والاستقرار والدفاع عنه واجب وطني مقدس ، ونرى ذلك من خلال حارة الضبع الذي يتكاتف اهلها جميعا ضد اي خطر او مكروه يداهم الحارة من الخارج (من قبل الاحتلال الفرنسي) و كذلك من الداخل (من قبل اعتداء الحارات عليها)، فالمكان هنا احتل دور البطل في العمل الدرامي اي ان القوة الدرامية للمكان تضاهي القوة الدرامية للشخصيات بل ان المكان هو الهدف من وجود العمل كله، ومنها ما تمتاز به حارة الضبع من صفة المكان المغلق الامر الذي ادى الى اتصافها بقدر كبير من الحماية و الالفة من خلال رصد حركة الاشخاص المستقرة فيها حيث ان الشخص الغريب الذي يأتي الى الحارة مثلا يكون مشخصا من قبل اهل الحارة .

2- المكان المهيمن يشتغل كوحدة سردية قائمة بذاتها لكنها تدخل في علاقات مع الشخصيات والاحداث0

المضافة :

المضافة هو المكان الذي يجتمع فيه اهل الحارة لمناقشة الامور المهمة في الحارة ، وقد لا حضنا من خلال متابعة الاجزاء الخمسة لمسلسل باب الحارة ، كيف كانت المضافة باعتبارها المكان الذي يجتمع فيه كبار وجهاء الحارة والاختيارية لمناقشة الامور المهمة والخطيرة التي يتعرض لها حارة الضبع، من مخاطر خارجية وكذلك الامر الداخلية في الحارة.

في الجزع الخامس من بابا الحارة وتحديدا الحلقة (16) المشهد رقم (17) ، في المضافة حيث تم مناقشة باب الحارة (باب حارة الضبع) الذي اقتلعه الاحتلال الفرنسي كي يضعف اهل الحارة ويذلهم ، لما يرمز اليه هذا الباب من الامان والطمأنينة، ويعتبر هذا الحدث من الامور المهمة التي يتم مناقشتها في المضافة، اما الامر الثاني الذي تم مناقشته في المضافة في نفس المشهد معرفة مكان اختباء معتز، وذلك لان معتز في قام بقت ضابط فرنسي اثناء محاولة الاحتلال الفرنسي خلع باب الحار وهروبه الى الغوطة المكان الذي يجتمع

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فيه ثوار المقاومة ، هذان الحادثان ن الحوادث المهمة التي تم مناقشتها في المضافة بحضور (مأمون بيك، الشيخ عبد العليم، ابو جاسم، عصام ،ابو خاطر).

- **الغوطة:**

هو المكان الذي يجتمع فيه ثوار المقاومة وهو مكان بين الغابات يتجمع فيه كل الشخاص الذي يقاومون الاحتلال الفرنسي، ولديهم علاقات وثيقة باهل حارة الضبع حيث كانوا يشكلون حلقة الوصل بين اهل حارة الضبع والمقاومة في فلسطين المحتلة، حيث قام رجال حارة الضبع بتمويل الانتفاضة الفلسطينية بالسلاح والاموال من اجل استمرار المقاومة، وقدموا ثوار الغوطة العديد من الشهداء في سبيل مقاومة الاحتلال الفرنس لسوريا.

في الحلقة (22) وفي المشهد رقم (13) ، يظهر فيه ابو حاتم الذي هرب الى الغوطة بعد تلفيق اتهام ضده بقتل العريف نوري عن طريق ابو طاحون، وكذلك معتز الهارب من الحارة بعد قتله ضابطا فرنساويا في الحلقة (15) لمحاولتهم خلع باب الحارة ، مكان الغوطة كوحدة سردية قائمة بذاتها حيث انه المكان الذي يأوي اليه كل الاشخاص الشرفاء الهاربين من الاحتلال الفرنسي وكذلك المكان دخل في علائق مع الشخصيات، كل الشخصيات التي قدمت اليه وكذلك مع الاحداث.

3 - المكان المهيمن يفرزرموزه الخاصة التي تدخل في بنية الحكاية.

ومن هذه الرموز التي افرزها المكان والتي دخلت في بنية الحكاية هو:

الباب (باب الحارة):

يعد (باب) الحارة ذو مكانة مهمة وغالية لأهل حارة الضبع لان الباب يمثل السلام والامن والامان لهم ، والباب جزء لا يتجزأ من فضاء حارة الضبع والتي تعني المتنفس نحو الخارج او الطريق من الخارج الى الداخل، ويعتبر الباب لحارة الضبع الشيء الكثير فعندما يفتحونه في الصباح يمثل لهم الحياة عن طريق الاتصال مع الحارات الاخرى، وعند الليل عندما يغلقونه يشعرون بالطمأنينة، من الغرباء ومن الدرك ومن الاحتلال الفرنسي، بأغلاقهم الباب وكأن الشر قد ابتعد عنهم واصبحوا في مأمن منه، ولا ننسى ان المسلسل تم تسميته تبعا الى (باب الحارة)، وعندما اراد الاحتلال الفرنسي بإزالة (باب) الحارة في الحلقة (15) وفي المشهد رقم (2) هب جميع ابناء الحارة الى الباب وتجمهروا عنده، لما يمثله لهم هذا الباب من اهمية كبيرة لهم، ويتجسد ذلك من خلال حديث ابو حاتم عندما سال الضابط الفرنسي عن سبب ازالة الباب وقال له بان هنالك اوامر من جهات عليا امرت بخلعه، جن جنون ابو حاتم قائلا:

ابو حاتم للضابط الفرنسي: انت تعرف شو هذا الباب، هذا سندنا، وغطا علينا، هذا درعنا ، محد بيسترجي يشيلوا ابل ميشيل راسنا.

وهذا يدل على مكانة هذا الباب لدى الحارة واهميتها لديهم وبعد ذلك يتحدث ابو بشير الفران قائلا:

ابو بشير الفران للضابط الفرنسي: نحن نعرف اشعاوزين من باب الحارة، حتى اتخلونا اضعاف ، ونستسلم بدون اي اعتراض.

من خلال حديث ابو بشير نستنتج بان باب الحارة رمز قوة لهم، وازالته يعني اضعاف الى اهل حارة الضبع واستسلامه0

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وفي الحلقة (30) الاخيرة ، المشهد رقم (14)، تم ارجاع باب الحارة حيث يفرح اهل الحارة برجوع رمز الامان والسلام لهم ، حيث يفرحوا كثيرا ويرقصون ويطلقوا الاهازيج، وعند هذ الباب في نفس الحلقة في المشهد رقم (33) يتم قتل مأمون بيك(نمر- اسمه الحقيقي) الجاسوس، عند باب حارتهم، وبعد قتله يتم فتح الباب واخراج جثته، اي اخراج الشر من الحارة عن طريق هذا الباب، من هذه المقاطع نصل الى ان المكان المهيمن افرز رموزه (الباب) والذي دخلت في بنية الحكاية.

النتائج:

1. يشكل المكان بأكمله علامة مهيمنة وشديدة الارتباط لما يحمله من دلالات ورموز واضحة.
2. يعتمد المكان المهيمن على تداخلاته مع الشخصيات والاحداث.
3. بنية المكان المهيمن تعتمد على رموز شديدة الارتباط به في بنية الحكاية .

الاستنتاجات:

1. تم توضيح بنية المكان المهيمن من خلال ارتباط الاحداث والشخصيات ارتباطا وثيقا بالمكان.
2. ترتبط بنية المكان باعتبارها تشكل عنصرا مهما في الدراما التلفزيونية بعلاقة وثيقة مع الأحداث و تنفرد بطاقة تعبيرية ذات بعد دلالي وجمالي .يصل في بعض الاحيان الى لعب دور البطل فيها،
3. تعتمد العلامة المهيمنة لبنية المكان على الرموز التي تفرزها والتي ترتبط ارتباطاً وثيقا بالاحداث والشخصيات..

References:

1- Ibrahim, Zakaria, The Problem of Structure, Cairo: Misr Printing House, 1990, p. 45

2- Megan El-Ruwaili, Saad El-Bazai, Literary Critic Guide, Morocco: The Arab Cultural Center, 2002, p. 346.

3- Saeed, Abu Talib Muhammad, Research Methodology, Part 1, Iraq: Ministry of Higher Education and Scientific Research, 1990, pp. 94 .

4- Abdel Hamid, Mohamed, Scientific Research in Media Studies, Cairo: The World of Books for Distribution and Publishing, 2000, pp. 13 .

5- Al-Nusair, Yassin, The Novel and the Place (2), Baghdad: House of General Cultural Affairs, The Little Encyclopedia, No. 195, 1980, p. 18

6- Al-Nusair, Yassin, The Novel and the Place, a study in the art of the Iraqi novel, Baghdad: House of General Cultural Affairs, The Little Encyclopedia. 57, 1980, p. 27.

7- Researchers, a group of, aesthetics of place, 2nd floor, Casablanca: Eyes for Articles, 1988, p. 3 .

8- Abdel-Majid Shukry, TV drama, art, writing and directing the TV drama, 1st edition, Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi, 2009, p. 160.

9- Al-Asadi, Nasser Shaker, The Semiotic Analysis of Discourse, 1st Floor, London / Syria: Dar Al-Siyab, Dar Al-Aqdah Al-Fekriya, 2009, p. 152 .

10- Abdul Muslim, Taher, The Genius of Image and Place, Expression - Interpretation - Criticism, .1st edition, Amman: Dar Al-Shorouk, 2002, p. 101

11- Abdul Muslim, Taher, The Film Discourse, From Word to Picture, 1st Floor, Baghdad: .General Cultural Affairs House, 2005, p. 11

12- Al-Sayed, Alaa Abdel Aziz, The Film Between Language and Text, A Systematic Approach to Producing Cinematic Meaning and Significance, (Damascus: The General Cinema Foundation, .2008), p. 241

13- Samir Al Marzouqi, Jamil Shaker, An Introduction to Story Theory, (Baghdad: House of .Cultural Affairs ÷ Tunisian Publishing House, 1986), p. 60

14- Salah Abu Saif, How to write the scenario, (Baghdad: Dar Al-Jahez Publications, The Little .Encyclopedia, p. 98, 1981), p. 40

15- Qasem, Siza, The Reader and Text, Sign and Significance, (Casablanca: Supreme Council of Culture, 2002), p. 152

16- Siza Kassem, Systems of Marks in Language, Literature and Culture, (Cairo: Modern Elias House, 1986), p. 28
17- Chandler, Daniel, Principles of Semiotics, Ter: Talal Wahba, (Beirut: Arab Organization for Translation, 2008), p. 48 .
18- Hawkes, Trans, Structural and Signal Science, Trans Hawkes, TR: Majeed Al-Mashta, Baghdad: House of Cultural Affairs, 1986, p. 13 .
19- Miter, Jean, Psychology and Aesthetics of Cinema, see: Abdullah Aweish, (Damascus: General Film Organization, 2000), p. 412
20- Martin, Marcel, Cinematic Language and Picture Writing, see: Farid Al-Mazzawi, Damascus: .General Film Foundation, 2009, p. 217
21- Stephenson, Ralph, Jean Dupre, Cinema is an art, tr: Khaled Haddad, Damascus: Ministry of Culture - General Film Corporation, 1993, p. 42
22- Janetti, Louis de, Understanding Cinema, see: Ja`far Ali, 2nd floor, Baghdad: Al-Rashid Publishing House, 1981, p. 405
23- Daly, Kane, Artistic Methods in Film Production, see: Issam El-Din Al-Masry, 1st floor Beirut, .The Arab Encyclopedia, 1987, p. 102
24- Fontane, Jacques, Simeia Al-visible, Ter: Ali Asaad, 1st floor, Syria, Dar Al-Hiwar, 2003, p. .48
25- Elliot, ghaniz, communication and the semiotics of the place, see: Ramadan Muhalhal, Foreign Culture Magazine, (Baghdad: House of General Cultural Affairs, 2008), pp. 63-65
26- Ammar Ibrahim Muhammad, Dramatic and Semantic Compositions in Interactive TV Programs, Unpublished Master Thesis, (University of Baghdad: College of Fine Arts, 2011), pp. 71 0
27- Metz, Christian, Film Language, see: Muhammad Ali Al-Kurdi, Journal of Foreign Culture, No. 1, Baghdad: House of Cultural Affairs, 1986, p. 33
28- Gharafi, Muhammad, Reading in Visual Psychology, Journal of Think and Criticism, Second Year, No. 13, February 1999
29- Ibn Manzur, Lisan Al-Arab, Beirut: Dar Sader Press, 1956, p. 667
30- Al-Razi, Muhammad bin Abi Bakr, Mukhtar Al-Sahah, Kuwait: Dar Al-Risala, P.T., p. 66
31- Trunbull, Arthur and Russel; practical Exensies in Typography, layout and Design, new york, ohio univ. holt, 1968, p:208
32- U. Eco- le Signe - Labor, 1988, p. 75-76

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

33- Groupe U, Traité du Signe visuel, Seuil 1992, p. 52

34- Barthes, l'obvie ET l'obtus: Le message photographique, Seuil Tel quel, 1982, p. 11

،35- Qutus, Bassam, The Semiotics of the Title, (Amman: Ministry of Culture, 2001), p. 135

36- Charles Sanders Pierce, Classification of Marks, in Systems of Marks in Language, Literature, .and Culture, p. 138

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/287-304

The Dominating Sign of the Space Structure in TV Drama

Sadiq Kadhim Abid Ali[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 94 - year 2019
Date of receipt: 22/10/2019…...Date of acceptance: 15/12/2019…...Date of publication: 15/12/2019

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

Abstract

The space constitutes a cornerstone of the creativity process since the emergence of arts and literature. Gaston Bachelard has a significant role in highlighting the importance of the place in his book entitled (Poetics of Space). Since then, the space, especially in the TV drama, is no longer a mere background indicating the location or the date of the event. Space inside these series has become an inseparable part of the artistic or dramatic fabric, that the visual scene started to formulate alongside the movement of the individuals in their language or accents that are specified inside the space as an incubator for the décor, clothes, makeup, accessories and lights in addition to the sound and musical effects. The lens angles encounter the eyes of the creative photographer and creative director to create what can be called the visual unity. The series is, then, the process of the creative combination through the montage of a group of paintings or visual units. The research consists of two sections within the theoretical framework:

The first section: space structure. It addressed space structure, dimensions and the way of employing it in the artistic work.

The second section: the work mechanism of the dominating sign. It addressed the mechanisms of employment of the dominating sign of the space structure in the TV drama.

[1] College of Fine Arts. University of Baghdad. sadiq.kadhem@yahoo.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/305-322

الإنتاج الدلالي للعلامة في الفعل الدرامي للمسلسل التلفزيوني

محمد سمير محمد[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/11/13 ، تاريخ قبول النشر 2019/12/15 ، تاريخ النشر 2019/12/15

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

الإطار المنهجي

ملخص البحث:

سعى الباحث في هذا البحث الاكاديمي الى إبراز دور انتاج الدلالة في الفعل الدرامي، ومعرفة مدى اشتغالها واهميتها، لكون الدراما هي فعل والعمل الدرامي مجموعة أفعال، والمعنى والفعل الدرامي مفهومان متلازمان لا نستطيع تجزئتهما، لان كل فعل درامي هو وعاء حاوي للمعاني عبر دلالات وعلامات ورموز، وان انتاج دلالات في الفعل الدرامي يعتبر واحد من الأمور الهامة في لغة التواصل المضامينية بين مرسل ومتلقي للوصول الى المعنى المرسوم، كذلك تعمل هذه الدلالات العلامية على مشاركة المتلقي في فك الشفرات وتغمره في الاحداث، فالبحث يقدم الطرق والكيفيات التي يتم من خلالها الإنتاج الدلالي للعلامة في الفعل الدرامي، من خلال النتائج التي توصل لها.

الكلمات المفتاحية : (الدلالة العلامية – الفعل الدرامي –مسلسل تلفزيوني)

مشكلة البحث:

الصورة الفوتوغرافية المتحركة هي لغة السينما والتلفزيون، تتخللها مجموعة من العلامات الموظفة توظيفاً قصديا يتم بنائه وفق نسق، وهذا النسق يتألف من بنية أو سلسلة من البنى الصغيرة التي تشكل في مجموعها الكلي النسق أو النظام المتكامل للحصول على دلالة علامية كلية للعمل الفني تحقق اهداف السيناريو ورؤى المخرج الفنية، مستغلين في ذلك قوة تأثير الكلمة وبلاغة ايجاز الصورة في توظيف العلامات اللفظية وغير اللفظية في الفعل الدرامي، ونلاحظ هنالك اشتغال للدلالة العلامية بصورة متناغمة مع سياق الفعل الدرامي، اذ نجد ان انتاج دلالة علامية في الفعل الدرامي تعمل على زيادة القيمة البلاغية والفكرية للصورة في دفع الفعل الدرامي الى الامام، من هنا تبرز مشكلة البحث والتي صاغها الباحث على شكل سؤال:

ماهي الكيفيات التي يتم من خلالها أنتاج دلالة علامية في الفعل الدرامي للمسلسل التلفزيوني؟

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة ديالى . Alsabayaphoto2@gmail.com

أهمية البحث والحاجة الية:

تكمن أهمية البحث في كونها إضافة معرفية في البحوث الاكاديمية السينمائية والتلفزيونية، لموضوعة الانتاج الدلالي للعلامة في الفعل الدرامي في بنية المشاهد التلفزيونية، والتي تمثل أهمية بالغة لكتاب السيناريو والمخرجين.

أهداف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن الكيفيات التي يتم من خلالها انتاج دلالة علامية بأشكالها المختلفة في الفعل الدرامي للمسلسل التلفزيوني.

حدود البحث:

الحد الموضوعي: ويتحدد الباحث بموضوعة أنتاج الدلالة العلامية في الفعل الدرامي للمسلسل التلفزيوني.

الحد الزماني: ويتحدد الباحث بالمدة من 2010_2013.

الحد المكاني: يتحدد الباحث باختيار العينة من المسلسلات المنتجة في الولايات المتحدة.

تحديد المصطلحات:

الدلالة: (لغوياً)

كلمة مشتقة من الفعل(دلّ): أرشد او وجه، قال الأزهري في التهذيب: "دللتُ بهذا الطريق دَلالة، أي عرفته، ودللت به أدل دَلالة، وقال أبو زيد: أدللت بالطريق إدلالاً"(Abu Mansour-1980-p66)، والدلالة عند ابن فارس هي "إبانة الشيء بأمارة تتعلمها، يقال: دللت فلاناً على الطريق"(Ahmed -1979-p259)، وقال سيبويه "الدليلي عمله بالدلالة ورسوخه فيها"(Jamal -1300-p265)، وفي لسان العرب جاء تعريف الدلالة "الدليل: ما يستدل به، والدليل: الدال وقد دله على الطريق، يدله دلالة، او دلالة ودلالة "-1300- Jamal) p265).

(اصطلاحياً)

الدلالة مشتقة من الكلمة اليونانية (semaino) (دل على)، هي بالأساس الصفة المنسوبة الى الكلمة الاصل (sens) أو (المعنى)" (Pierre Giroux -1986-p19) وأن علم الدلالة كمصطلح ظهر في بداية القرن التاسع عشر، حيث أصطلح اللسانيين على عبارة (semasiologie) أو دراسة الدلالات المشتقة من (sema) أي العلامة ألا أن الألسني الفرنسي "ميشال بريل Michel Breal" أستبدل العبارة بكلمة (semantique) ليعني بها (علم الدلالات) والقوانين التي تسود التغير في المعاني وبالتالي أصبح هذا المصطلح شائعاً في فرنسا وكثير من الدول الأوربية"(Pierre Giroux -1986-p9) درج الفلاسفة العرب القدماء والذين تناولوا مفهوم اللفظ ومعناه على استخدام مصطلح (الدلالة) بدل (العلامة) وبنفس المعنى والسياق "لان المصطلح الأول (الدلالة) ينتشر في مصنفات عربية قديمة تتصل بمجالات تقترب كثيرا من ماهية هذا العلم (العلامات) او (السيميولوجيا) في صورته المعاصرة" (Joseph-1982-p79) ، فنقول (دلالة العلامة) وليس العكس لان النتيجة النهائية هو إظهار المعنى في كلتا الحالتين.

والدلالة هي "علم تفسير معاني الدلالات والرموز والاشارات وغيرها ويعد من احدث العلوم في ميادين اللغة والادب والنقد وهو امتداد للألسنية.. وتطوير لها ويهتم بدراسة انظمة العلامات واللغات" Mohammed)

(Azzam -1996-p8حيث عرف الدلالة (رولان بارت) بأنها "عمليات التدليل باستعمال اللغة لتعني ما نقوله، وهي تضمن المعنى الاشاري للتدليل الاعتيادي" (Trans -1986-p122) هنا لا يقتصر تعريف رولان بارت على اللغة المنطوقة، بل وغير المنطوقة ايضا، ومن التعاريف الحديثة لمفهوم الدلالة اذ عرفها عالم اللسانيات (فرديناند دي سوسير) " الاشارة اللغوية، تربط بين الفكرة والصورة الصوتية، وليس بين الشيء والتسمية" (Ferdinan-1985-p84) ولأقصد بالصورة الصوتية، من الناحية الفيزياوية للصوت بل الصورة السيكولوجية للصوت.

(اجرائياً)

من مُجمل التعاريف السابقة يخرج الباحث بتعريف للدلالة، الدلالة هي اللغة اللفظية او غير اللفظية التي ترتبط مباشرةً بمجموعة الصور الذهنية المتراكمة في عقل الانسان، التي تنتج معنى دلاليا لذلك الفعل.

الإطار النظري

المبحث الأول / العلامة و انتاج المعنى:

انطلاقا من مفهوم ان الكون البشري اصبح عبارة عن منظومة علامية كبيرة جدا، نجد ان العلامة تعمل في الفن بصورة عامة، اذ يشير ارسطو في كتابه فن الشعر في تعداد انواع التعرف واول نوع يذكر هو التعرف بـ(العلامات)، "التعرف بالعلامات الملموسة، أو المرئية"(Aristotle -1985-p189) وذكر ارسطو ان التعرف بالعلامة "أقلها شأنا من ناحية الشكل الفني"(Aristotle -1985-p189) كان يقصد الشعراء، وهنالك الكثير من المنظرين الذين وضعوا المفاهيم الأساسية لعلم الدلالة وإنتاج المعنى وان الدلالة هي "علم تفسير معاني الدلالات والرموز والاشارات وغيرها ويعد من احدث العلوم في ميادين اللغة والادب والنقد وهو امتداد للألسنية...وتطوير لها ويهتم بدراسة انظمة العلامات واللغات"(Mohammed Azzam -1996-p8) من هنا نعمل باحثين على اللبنة الأولى للتنظيرات التي حددت مفهوم الدلالة وكيفيات انتاجها للمعنى، وهنالك الكثير من الآراء الفكرية والتنظيرية للفلاسفة، و سيتناول الباحث مفاهيمهم المتنوعة:

السيميائية:

هي علماً للعلامات وبكل انواعها سواء كانت لغة أو اشارة او رمز، أن السيميائية هو علم حديث النشأة مقارنة مع غيره من العلوم وظهر في بداية القرن العشرين والفضل في نشأة السيميائية، يعود الى مصدرين : ما توصل اليه "بيريس" من نتائج بحث، وما القاه "دي سوسير" من دروس في اللسانيات العامة، وسوف اقوم بشرح بسيط للمفاهيم التي قدموها هاذين المنظرين، قبل البدء بشرح أراء المنظرين يمكن لنا ان نعرف السيميائية، وان افضل تعريف لمفهوم السيميائية هو لـ (كير ايلام) حيث عرفها على انها "علم مكرس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع، وتعنى كذلك بعمليات الدلالة، وعمليات الاتصال، اي الرسائل التي بواسطتها تتوالى المعاني ويجري تبادلها معا.

وتشمل مواضيعها شتى انساق"System"، "العلامات و الكودات" التي تعمل في المجتمع، والرسائل، الفعلية والنصوص التي تنتج من خلالها"(Ker Ilam -1992-p5-6)، الان نعود الى المنظرين للسيميائية حيث، كانت ولادة هذا العلم مزدوجة، ولادة أوروبية على يد "فرديناند دي سوسير" وولادة أمريكية على يد "تشارلز سوندرز بيرس"، فهي قد شهدت لحظتي ولادة في مكانين وزمانين مختلفين في سوسيرا، وأمريكيا، فأطلق عليها

سوسير اسم سيميولوجيا، بينما سماها بيرس سيميوطيقا، كلاهما يهتمان بكيفية توليد المعنى و إيصاله، وتعمل السيميولوجيا (او السيميوطيقا)، على تحويل العلوم الإنسانية من مجرد تأملات وانطباعات، الى علوم بالمعنى الدقيق، والكشف عن الأبنية العميقة وصولا الى القوانين التي تتحكم في هذه المادة وتشرح معاني اللوحة او الصورة، حسب ثنائيات سوسير المتعارضة، طرح فكرة وما يقابلها، ومن هذه الثنائيات هي (لسان (اللغة) –كلام (اللفظ)، دال-مدلول، التزامني-التعاقبي، المحور الاستبدالي-المحور التركيبي)، "يعتبر سوسير ان العلامة وحدة ثنائية المبنى، تتكون من وجهين يشبهان (وجهي الورقة)، ولا يمكن فصل احدهما عن الاخر الاول هو الدال وهو عند سوسير حقيقة نفسية أو صورة سمعية تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الاصوات التي تلتقطها أذنه، وتستدعى الى ذهن هذا المستمع صورة ذهنية او مفهوم هو المدلول" (Siza Kassem -1986-p19)يقدم الباحث رسم توضيحي:

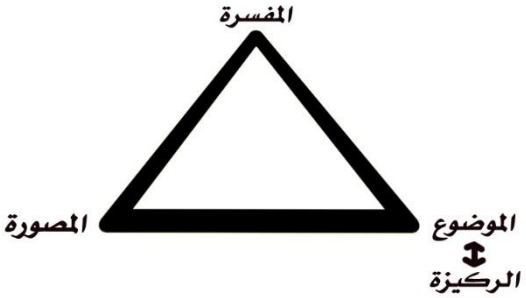
اما سيميوطيقا بيرس تتعارض فلسفته مع فلسفة سوسير الثنائية، واسس نقيض له وهي ثلاثية بمنطق مغاير وبتفكير لغوي جديد (De Saussure -1986-p26)،وعرف بيرس العلامة بانها (شيء ينوب عن شيء ما بصفة ما) بمعنى انها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة، او ربما علامة اكثر تطورا، وهذه العلامة التي تخلقها يسميها مفسرة Interprent للعلامة الأولى، ان العلامة تنوب عن شيء ما، وهذا الشيء هو موضوعها Obgect، وهي لا تنوب عن ذلك الموضوع في كل الوجهات، بل تنوب عنه بالرجوع الى نوع من الفكرة التي يسميها ركيزة المصورة، او الممثلةGround " (Pierce -p138)، ويقسم بيرس العلامات الى ثلاث علامات ويقيم تقسيمه هذا من منطق العلاقة القائمة بين الدال والمشار اليه او بين المصورة والموضوع، ويحدد بيرس الانواع الثلاثة على النحو التالي:

أ-الايقونة Icon: علامة تحيل الى الشيء الذي ينوب عنه على اساس "التشابه والتماثل"، مثال علامات القداسة الكنائس.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ب-المؤشر Index: علامة تحيل الى الشيء الذي ينوب عنه على أساس" السببية ومنطقية"، مثال الاثار التي نراها على الرمال والتي تدل على مرور اناس من هذا الدرب، فالعلامات المؤشرات هي علامات طبيعية.

ج-الرمز Symbol: علامة تحيل الى الشيء الذي ينوب عنه بسبب "تداعي افكار عام"، ويقصد الرمز الى اثبات علاقة دائمة في ثقافة ما بين عنصرين، يعتبر بيرس هذه العلامات أكثر تجريدا، ويطلق عليها بيرس (العادات) او (القوانين) مثال: الاسود يرمز للحزن في غير دول مفهومها للأسود يرمز للفرح والسعادة، نحن نضعها ونتفق عليها"(Pierce –p34)، تعمل هذه العلامات في الخطاب الصوري على انتاج معاني ويمكن توظيفها في بنية الفعل الدرامي، من خلال زج مجموعة علامات ادائية داخل سياق الفعل الدرامي.



المبحث الثاني / الفعل الدرامي:

في الحقيقة الدراما هي الفعل والعمل الدرامي عبارة عن مجموعة أفعال، فالدراما قوامها الحياة والحياة قوامها الفعل، بحيث يعتبر البعض بأن عملية الدراما بمجمل تطور أحداثها يجب ان توازي بعض الحركات والايقاعات في الطبيعة مثل التنفس –ضربات القلب، مسار يوم واحد او فصول السنة، "فالدراما هي حركة تحتوي على عدة حركات أخرى ثانوية ينشط فيها عامل محرك قوي متضاد و متكافئة "(Storat-1986 –p67).

والفعل الدرامي يتداخل في الاعمال الدرامية سواء في المسرح او السينما والتلفزيون والاذاعة والفعل الدرامي "حياتياً كان أم دراماً فهو مشروع للتأويل، والتحليل والاكتشاف بوصفه اللبنة الفاعلة في تشكيل الواقع بوجهة العام والدراما بوجه خاص، و(الفعل أكثر عناصر الدراما غموضاً) وتتفق معظم الدراسات على اعتبار الفعل روح الدراما، إلا إن هذه الآراء تختلف في النظر إلى معنى الفعل"(Yousef–p67)، فقد ظهرت مجموعة من التعاريف (للفعل) فمثلا تعريف أرسطو للدراما يقول إنها "محاكاة لفعل تام ونبيل له طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون- لا بواسطة الحكاية- وتثير الرحمة والخوف والشفقة فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"(Aristotle -1991-p95) ان أهمية الفعل الدرامي سواء كان مقروءاً أو معروضاً تأتي من خلال قابليته على خلق عنصر الترقب والشد مما يساعد على الإمساك بالمشاهد.

ان عملية بناء الفعل المكتوب وتحويله إلى فعل مرئي مادي يجسد بواسطة، الممثل الحوار، الديكور، الأزياء، وغيرها، والفعل الدرامي يجذب المشاهد ويشده حيث يقوم (بتوريط المتلقي) (Yousef–p67) ويكون أسير الشاشة بفضل الفعل الدرامي.

والدراما بصورة عامة اعتمادها على الأفعال أو الأحداث التي تحتوي على بداية للفعل ووسط ونهاية، إن الإنسان وهو يمارس نشاطاته المتعددة في الحياة فهو يعمل كما في الدراما، فالفعل هو الصراع من جوانبه المتعددة، الذي يجري في مكان وزمان معين، وهذا الفعل يجري لأشخاص فهم يعانون، يفرحون، يفكرون، وهذه كلها أفعال، وهو "الفعل الذي يجري على المسرح أو المنظر من قيام وقعود وحركة وسكون وبعبارة أدق هو الصراع الناشب بين الوسائل والحوائل فالأولى تعمل لوقوعه والثانية تحاول منعه أو خلق بديل معارض له. ويقف المتفرج بين الخوف والرجاء، فتارة يقدر النتيجة على نحو معين، وتارة يقودها على نحو أخر. وعلى ذلك كله يقوم أساس التشويق والترقب"(Ahmed -1973-p6-7) حيث يؤدي إلى إثارة عاطفتي الخوف والشفقة عند المشاهد، وبالتالي يؤدي إلى تطهيره، وتتجسد نقطة انطلاق الفعل عبر مجموعة سمات واهمها:-

أ-الحدث: (Incident) "يدل على جزء متميز من الفعل، وهو سرد"(Ibrahim -2000-p137) ومن هنا يمكن ان نفهم أن الحدث جزء من -والفعل كل، فالحدث يضم موقفاً واحداً فقط، أما الفعل فيضم جملة أحداث تضم مواقف متعددة، اذ أن الحدث يقتصر على لحظة الحدوث، أما الفعل فأنه يتبع أثر الحدوث في الحركة العامة في العمل الفني (فعل ورد الفعل)،فإذا تمثلنا الحدث نقطة، فأن الفعل نقاط عدة.

ب-الشخصيات: الشخصية تستمد قوتها من الفعل الادائي والتجسيدي لتؤدي مهامها ويرتبط الفعل بوجود تلك الشخصية، و "ان اهم طريقة لتقديم الشخصية هي من خلال الفعل"(Stuart -1986-p113) ، فالشخصية هي تلك القوى التي تنفذ الفعل، بواسطة الصراع والحدث الذي وضعه المؤلف ويكون خاضعاً لشروط العملية الفنية، لان الشخصية تستمد قوتها من الفعل لتؤدي مهامها، فهي الأساس الذي تعتمد عليه الدراما في نقل أو عكس الأفكار والمضامين المتعددة التي تحتويها الدراما، فالشخصية هي "بما تقول وما تفعل بما تظهر بما تخفي بما تلبس وبما تستخدم من أشياء بما يضطرم داخلها من حياة مكونة من عواطف وأفكار وأحلام تشترك فيه من صراع وما تخلقه من مشاكل"(Ali -2006-p43)، أن تلك الشخصية لا تعتبر تصوير ذاتي لشخصية معينة بل هي محاكاة لأفعال تلك الشخصية.

ج-الحوار: ان الشخصيات التي تمتلك حضورا تجعل المتلقي يقدم استجابة لها أما الإعجاب أو نبذها وحب أفعالها التي تطور المواقف داخل الدراما التلفزيونية. وان للكلمات المنطوقة (الحوار) بالغ الاهمية في حياتنا اليومية لما لها من قابلية على التعبير ونقل الأفكار والمضامين، لذلك فالكلمات المنطوقة مهمة للغاية في الدراما التلفزيونية التي تتمتع بالتشويق ويجب ان يؤدي الحوار إلى (دفع القصة نحو التقدم للأمام وتوفير المعلومات اللازمة ومقدرته على تحديد الشخصيات عبر جملا شيقة)(Steve -2008-p74) بواسطة الحوار بين الشخصيات الذي يدل على كم هائل من المعاني، و الحوار هو العنصر الأهم في التفاهم مع الآخرين وفي نقل الأفكار والمشاعر والتعبير عن وجدان الأفراد، في الحياة الواقعية، اما في الدراما الحوار "يكشف لنا عن الشخصيات وما يدور من أحداث ويدلنا على الأفكار التي تحرك أفعال هذه الشخصيات.... وما قامت به وما

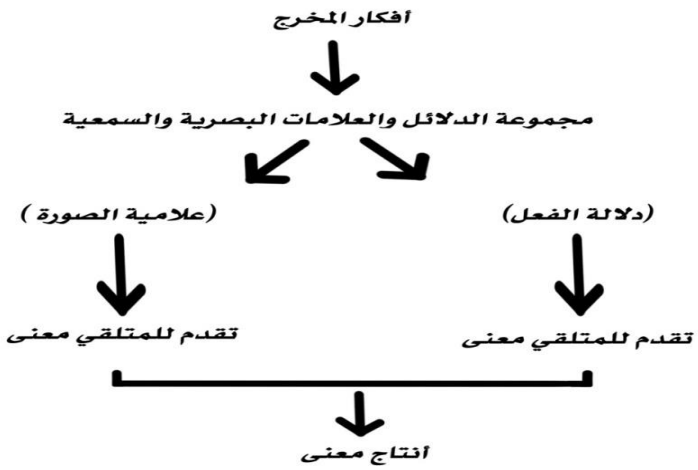
ستقوم به"(Qais -2001-p83) إن دور الحوار مكملا للصورة وما تحمله من دلالات، فالمسلسل الدرامي التلفزيوني يعتمد الحوار وسيلة متميزة للسرد وطرح الأفكار ودفع العمل إلى الإمام، بواسطة كم هائل من الدلالات التي تخدم صانع العمل في الايجاز وتسهم في جعل المشاهد يتواص للتفكير والوصول للمدلولات.

المبحث الثالث / دلالة الفعل وعلامية الصورة:

أن كل نقطة هو انطلاق لفعل سواء كان صراع او حدث او حوار مهما كان متناهياً في الصغر، يصبح في الدراما دلالة ذات تأثير كبير بواسطة الشخصيات او ما شابه، سوف يقوم الباحث بفك العقد من مفهوم الدلالة والمعنى والعلامة وعلاقتها بالخطاب الصوري السينمائي او التلفزيوني، حتى يتسنى لنا بعد الشرح معرفة أشتغال دلالة الفعل وعلامية الصورة في المسلسل، ان الدلالة هي علم دراسة المعنى الذي تتضمنه الدلائل (العلامات) سواء كانت دلائل لغوية (كلمات) ام غير لغوية (إيقونات، إشارات، رموز) وانطلاقا من ان الكلام هو وسيلة اتصال، واللغة أداة لنقل الأفكار وتداولها، استقلت الدلالية عن مختلف العلوم التي تدرس العلامة، واختصت بدراسة معنى الكلمة فالكلام هو تصور ذهني، ينقله المتكلم الى وعي المرسل إليه، وهذه الآلية هي ما يدعى بالدلالة، وبعد كل ما تقدم نصل الى ضرورة التمييز بين المعنى (sense) والدلالة (Signification) فالمعنى كعلم، هو علم معياري وظيفته تتبع الخواص التركيبية لما هو لفظي او غير لفظي، بينما الدلالة كعلم، هي علم وصفي تحليلي ينطلق أيضا من تحليل ما هو لفظي او غير لفظي الى اكتشاف أوسع العلاقات التي تربط بين الوحدات اللغوية (او المشابهة للغة) المختلفة، بالإضافة الى ذلك يتميز المعنى بصفة السكونية لارتباطه بالتصور الذهني الذي أنشأته العلامة المرتبطة أصلا بالمشاعر، اما الدلالة فهي المعنى في حالات التحول (سيرورة)، أي أنها المعنى زائدا الوظيفة ، والدلالة أيضا هي تمفصل في وضعية خطابية وتشتغل بوصفها نشاطا إدراكيا تسنده قصدية معينة، كما إنها لا تنحصر في إطار اللغة بل تغطي حقلا فسيحا للغاية، بحيث يتعدى حدود المنطق، وعلم النفس، ونظرية المعرفة وعلم الاجتماع والتاريخ وبذلك تكون الدلالة قد تجاوزت إطار اللغة، لتدخل مجالات كثيرة كالفنون (بنسقيها اللفظي وغير اللفظي والمختلط في السينما والتلفزيون مستندة على العلامة كونها النموذج البنيوي لأصغر وحدة دالة دلالة تامة . والعلامة الدالة ما هي الا منبه او مثير يستدعي رد فعل او انفعال ينشط الذهن تجاه مثيرات أخرى، فرؤية الدخان علامة (دليل) على وجود النار، وصورة الدخان (دال) هي المثير الذي يستدعي (المدلول) نار ، ليتبين لنا بالنتيجة، ان الدلالة هي النقطة التي يتم من خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامة قابلة لأن توحي بها""(Siza Qasim –p12-15) ، ويبدو أننا لحد الآن ندور في فلك الدلالة اللغوية فالدلالة لها وسائل غير لغوية كما موضح في عنوان المبحث دلالة الفعل لان الفعل لغوي وغير لغوي، بهدف الوصول الى معاني كثيرة منقولة عبر وسائط غير لغوية كالسينما، وهذا يتطلب تعريفا خاصا بالدلالة المتعلقة بهكذا وسائل لذا يمكن القول ان الدلالة هي " العلم الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الفعل، حتى يصبح معنى مضاف للدلالة، ويدور علم الدلالة حول العلامات والرموز "(Ragab –2001-p123) ، كما تهتم الدلالة بدراسة المعنى وتحليله في تجلياته المختلفة سواء كان صورة ام لفظ، وبعد تبين الفرق بين الدلالة و الدلائلية، والفرق بين الدلالة والمعنى، يستنتج الباحث إن تطور إنتاج الدلالة بدأ يأخذ حيزاً واسعاً ضمن حركة بناء الفعل فان عمليات الربط بين الفكر والصورة والصوت تسير وفق علاقة الدلالة وبهذا فان كل

صورة وصوت تمثل كيانها المستقل، فإن المتلقي يعمل على إدراك وتحليل الدلالة الموجودة داخل الفعل وفقا لتحليل المفاهيم وتحليل علامات الصورة بغية الوصول الى انتاج المعاني الذاتية فـ"العلاقة التي بين الصورة الحركية (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول) تعتمد هذه الرابطة وجود (علامة) تكسب الدال والمدلول صفة تحيلها إلى حقائق معينة مرتبطة بذهن المتلقي"(Edith Queiroz –1985-p87)، ويقوم المتلقي باستقبال العلامات المسموعة والمرئية وإحالتها إلى الذهن لإنتاج الصورة الذهنية اللازمة للفهم فنلاحظ أن "صورة الماء مع العين تولد معنى البكاء...وهذا ما تفعله السينما، "(Karl Rice –1964-p54) والتلفزيون، من هنا يستنتج الباحث إن تطور إنتاج الدلالة بدأ يأخذ حيزاً واسعاً ضمن حركة بناء الفعل فان عمليات الربط بين الفكر والصورة والصوت تسير وفق علاقة الدلالة وبهذا فان كل صورة وصوت تمثل كيانها المستقل، فإن المتلقي يعمل على إدراك وتحليل الدلالة الموجودة داخل الفعل وفقا لتحليل المفاهيم وتحليل علامات الصورة بغية الوصول الى انتاج المعاني الذاتية فـ"العلاقة التي بين الصورة الحركية (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول) تعتمد هذه الرابطة وجود (علامة) تكسب الدال والمدلول صفة تحيلها إلى حقائق معينة مرتبطة بذهن المتلقي"(Edith -1982–p87)، ويقوم المتلقي باستقبال العلامات المسموعة والمرئية وإحالتها إلى الذهن لإنتاج الصورة الذهنية اللازمة للفهم فنلاحظ أن "صورة الماء مع العين تولد معنى البكاء...وهذا ما تفعله السينما، "(Carl Rice -2006–p54) والتلفزيون، يرى الباحث لا يمكن تشخيص وفهم الصورة المتحركة وتفسير معطياتها وتأويلها إلا إذا وردت في سياق بصري أو نصي، وهذا ما نراه بالسينما والتلفزيون لان الصورة وحدها تمتلك معنى واذا أصبحت ضمن سياق تعطي مفهوم أخر، مثال على ذلك صورة لشخص ممتد في الارض وفي قميصه بقع حمراء من الدم هذه الصورة تعطي عدة تساؤلات للمشاهد، بينما أذا وضعت ضمن سياق صوري او صوتي فتعطي مفاهيم مختلفة واكبر، لان المشاهد سوف يقوم بالتحليل على اساس السبب والنتيجة و"تستعمل الصورة المرئية مجموعة من الآليات البلاغية من اجل التأثير والإمتاع والإقناع"(Barrak -2019–p155)، وتمويه المتلقي، مثل: التكرار، والتشبيه، والمبالغة، والمفارقة، والحذف، والإيجاز.

يرسم الباحث مخطط ليتوضح ما توصل اليه في المباحث الثلاثة



مؤشرات الإطار النظري:

بعد دراسة الإنتاج الدلالي وعلاقته بالفعل الدرامي، خرج الباحث بالمؤشرات الاتية:

1- تمثل العلامة بنية دلالية تفعل عند تحقيق العلاقة مابين العلامة التي قبلها والتي بعدها.
2- يشكل الفعل الدرامي بنية علامية اشهارية تحقق انتاجاً للدلالة في الصورة الدرامية.
3- ينهض الانتاج الدلالي للعلامة من خلال عملية التحول في انواع العلامات في الصورة الدرامية.

إجراءات البحث:

أولا: منهج البحث: أعتمد الباحث في بحثه على المنهج الوصفي التحليلي، كونه يمثل أنسب المناهج التي تتلاءم مع طبيعة وأهداف البحث.

ثانيا: عينة البحث: اختار الباحث عينة قصدية لكونها أكثر ملائمة مع طبيعة موضوعة البحث:

مسلسل (chosen) للمخرج الامريكي (Ben Ketai).

(التحليل)

ملخص المسلسل: تتمحور احداث مسلسل (اختيار _chosen) حول البطل (إيان ميتشل) متزوج ولديه طفلة في المرحلة الابتدائية (أيلي) تعيش معه، وزوجته منفصلة عنه تدعى (لورا)، ويشغل وظيفة المحامي، تبدء المسلسل بمقطع promotion (مقدمة) وتظهر في الصورة (أيان) يحمل مسدس باتجاه شخص جالس يده مليئة بالدم وهو يصرخ (لا لا أرجوك) قطع، وتبدء المسلسل في صباح ذلك اليوم كان (أيان) يتحدث بالهاتف وهو يُنجز وجبة الفطور له ولأبنته، يرن جرس المنزل، يفتح الباب يعثر على صندوق مستطيل في بابا المنزل، يفتح الصندوق واذا به (ساعة اوتوماتيكية مؤقته بعد التنازلي، صورة لشخص باللون الاسود والابيض وتحتها أسم صاحب الصورة والتأريخ والوقت، وتحت الصورة مسدس)، ينظر (أيان) يمين ويسار تأتي اطلاق نار في باب المنزل يغلق الباب ويختبئ، ان صورة الشخص (أيقونة) الموجودة بالصندوق هو نفس الشخص الذي ظهر في بداية المسلسل عندما كان يده مليئة بالدم، هذا تحديداً ما أراده المخرج ان يستحوذ على انتباه وتركيز المشاهد على بعض التمفصلات هي الاساس في فهم لعبة المسلسل، وتنخطف (أيلي) بنت (أيان) فيدرك (أيان) انه اذا لم ينجز العملية فسوف تقتل أبنته الرهينة، ويتحول من رجل عادي الى قاتل، وتبدء الاحداث لمعرفة ما هو سر الصندوق وما هي اللعبة الكامنة وراءه، وفي الموسم الثاني يظهر لاعب جديد يدعى (اور) أيضا ينظم الى اللعبة بواسطة الصندوق الذي عثر عليه في سيارته، ويقوم بمطاردة أشخاص ومن ضمنهم (أيان) وعائلته.

فكرة المسلسل: - قائمة على الصندوق يسلمون صندوق للقاتل وصندوق للمقتول فيه نفس الادوات لكن باختلاف الصور، تحت مراقبة شديدة بواسطة كاميرات مزروعة بكل مكان، واذا لم ينفذ احدهما العملية يأخذون شيء رهينة لتنفيذ العملية، لمعرفة أيهما يتم الاعتماد عليه في تنفيذ العمليات اللاحقة، والفائز من بينهما يعتمدون عليه بأكثر من مهمة.

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المؤشر الاول

تمثل العلامة بنية دلالية تنشط عند تحقيق العلاقة ما بين العلامة التي قبلها والتي بعدها

ان العلامة هي بنية ثنائية تتكون من دال ومدلول، واحياناً تكون مباشرة واخرى تكون غامضة وعندما تكون غامضة نستطيع فك الغموض والتعرف عليها، نتيجة لتحقيق العلاقة ما بين العلامة التي سبقتها والتي تليها، كما جاء في بناء هذا المشهد.

ج/1 - ح/1 - م/5 صورة رقم (1)

مسلسلة (اختيار-chosen) في الموسم الاول الحلقة (1) المشهد (5) بطل المسلسل (أيان ميتشل) المحامي، بعد ما جاءت زوجته المنفصلة عنه وطرقت الباب وأخذت بنتها الى الابتدائية، يذهب (أيان) الى المطبخ ليتناول وجبة الفطور ليذهب الى وظيفته، في هذه الاثناء نسمع صوت رنين جرس البيت (دلالة على وجود شخص في الباب) يفتح الباب يشاهد صندوق صغير تحت الباب يفتح الصندوق، لونه احمر من الداخل، نشاهد في داخله ساعة ميكانيكية ميل الدقائق يسر عكس الاتجاه هذا مؤشر على الوقت يسير بالتناقص، وصورة شخص (أيقونة) واسفل الصورة مكتوب وقت وتاريخ، وتحت الصورة يوجد مسدس، من نسق هذه الدلالات نستنتج علامتين مهمة ان لون الصندوق من الداخل أحمر، حيث أصبح رمز للقتل والدم متفق عليه من خلال الدلالات التي جاءت قبله وبعده، لان اللون الاحمر أحياناً يرمز للحب والرومانسية، والثانية نفهم ان على أيان قتل صاحب الصورة الموجودة في الصندوق من خلال ربط دقات تناقص الوقت والمسدس، هذه معلومة خطاب صوري شديد التكثيف وذات بنية وتنظيم لمجريات المسلسلة والاحداث التي سوف تدور في المسلسل .

ج/1 - ح/1 - م/7 صورة رقم (2)

في الصورة صورة رقم (2) يأتي المحقق مع مجموعة من رجال الشرطة ليتم التحقيق حول حادث إطلاق نار على بيت (أيان) وحول قضية الصندوق، يجلسان ويبدئ المحقق بطرح مجموعة من التساؤلات:

المحقق/أيان	صورة	صوت
المحقق	يضع يده على الصندوق	لديك فكرة من اين هذا الصندوق
أيان	ينظر باتجاه الصندوق	كلا
المحقق	على وجهه ابتسامة	أنه (دانيل واتسون) طبيب أسنان لديه عيادة وسط المدينة الطبية
أيان	يحلق بنظره بوجه المحقق	Ok
المحقق	يضع المسدس على الطاولة ويسير باتجاه باب الخروج	لقد انتهينا؟
أيان	يقف وهو مصدوم	مهلا الا تريد المسدس كدليل
المحقق	يفتح باب البيت	لم يجيبه
المحقق	يقف في باب البيت	لمزيد من المعلومات هذا كارت أتصل بيّة

يتبين للمتلقي ان المحقق على معرفة باسم الدكتور وعنوانه، وبرودته في التحقيق وابتسامات على وجهه، ولم يتأخر في التحقيق، ويريد الخروج من البيت ولم يأخذ المسدس معه، وان إعطاء الكارت الى أيان ويقول له اذا تريد معلومات اتصل، لم يقل له اذا تكرر الموقف او احتجت شيء اتصل بيه، هذه الدلالات لا تنسجم مع افعال المحققين، نستنتج من الحوار معادل صوري ان المحقق على صلة تامة في الصندوق وحادث اطلاق النار، هذا الاستنتاج يتوصل المتلقي الية، من خلال البنية الدلالية قبل التحقيق وبعد التحقيق، لنكتشف علامة المحقق الحقيقية انه على صلة مع الاحداث.

ج/1 - ح/2 - م/4 صورة رقم (3)

في صورة رقم (3) -(أيان) جالس على الحاسوب يكتب أسم المسدس وحجمه في محرك البحث (الانترنت) ويشغل فيديو تعليمي لكيفية استخدام المسدس لقتل الدكتور (دانيل واتسون) حتى يستطيع انقاذ بنته (ايلي) التي خطفها مجهولين يلبسون زي الشرطة وسيارة الشرطة، لينجح باللعبة ولا يخسر ابنته (أيلي)، نستنتج علامة من هذه البنية الدلالية ان (أيان) لا يعرف حمل واستخدام المسدس هذه علامة على ان (أيان) بريء من افعال القتل، وسوف يتعلم استخدام المسدس، لإنقاذ بنته (أيلي).

ج/1 - ح/3 - م/9

ج/2 - ح/3 - م/3 صورة رقم (8)

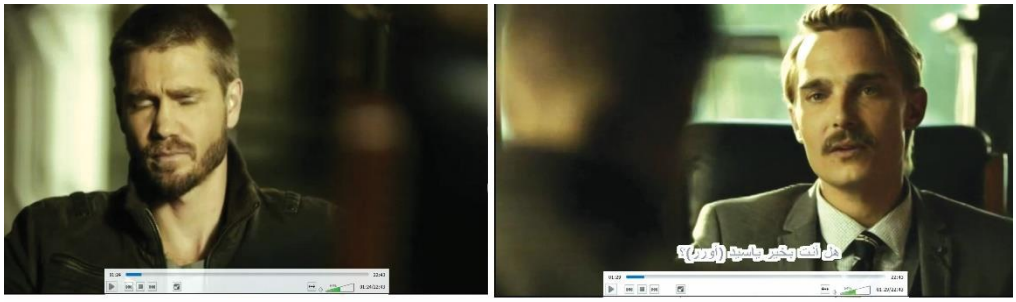
في ج/1 ح/3 م/ 9 من مسلسل (اختيار) ..(أيان) يسوق السيارة وابنته (أيلي) جالسة بجنبه (أيلي) تريد (التبول) يركن السيارة، يأخذها لتتبول يرجعون الى السيارة تأتي سيارة شرطة تقف بجانب سيارة أيان ويرفع مسدس باتجاه أيان ويقتادون أيلي الى جهة مجهولة، في الموسم الثاني حلقة رقم (3) المشهد الرابع، (أيان) بعد أن قتل الدكتور(دانيل) وحرر ابنته (ايلي) وعادت علاقته مع زوجته (لورا) يذهبون في السيارة للسكن في مكان بعيد هرباً من هذه العمليات، وفي أثناء الطريق يشاهد (أيان) في مرآة السيارة سيارة شرطة خلفهم، تشغل لافته ضوئية دلالة للوقف، أيان يخبر زوجته وأبنته ويقف بجنب الطريق، يخرج مسدسه تخوفا لوقوع نفس الحادث السابق، أبنته خائفة، تنزل فتاة من على متن سيارة الشرطة بزي شرطة وحاملة بيدها عصى، تصل للسيارة، وتسأل (أيان) (أعطيني أوراق السيارة الثبوتية).... (الى أين ذاهبين) يجيبها في نزه الى الجبال، نستنتج من المشهدين ان سيارة الشرطة في الموسم الاول هي التي خطفت بنته، في الموسم الثاني عندما أجبرتهم سيارة الشرطة بالوقف، وتخوف (أيان) هذه علامة على ان العصابة على متن سيارة الشرطة، تحققت بسب العلاقة بين سيارة الشرطة التي خطفت بنته وبين هذه السيارة والدلالة الاخرى للتأكيد بأن هذه السيارة الاخرى تابعة للعصابة من خلال سؤال الشرطية (الى اين ذاهبين).

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المؤشر الثاني

يشكل الفعل الدرامي بنية علامية إشهارية تحقق إنتاجا للدلالة في الصورة الدرامية

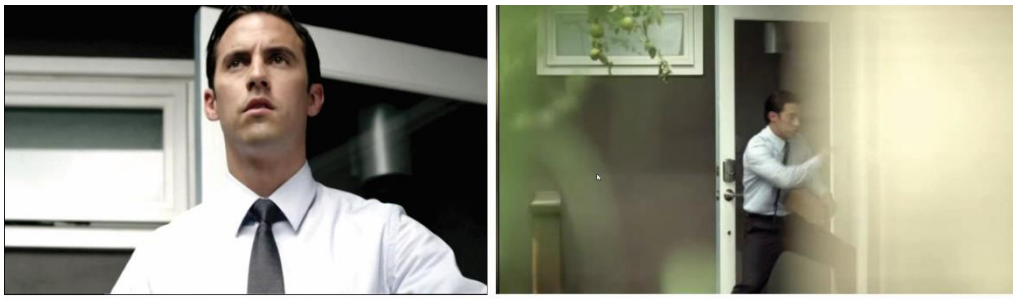
يتكون الفعل الدرامي المرئي من بنية علامية أشهارية (تواصلية) ينتج عنها دلالة صورية:



ج/2 - ح/3 - م/4 صورة رقم (5)

في الجزء الثاني من مسلسل (اختيار) نتعرف على شخصية بطل جديدة وهو (اور)

اور كان في نزه في احد النوادي الليلية، في هذه الاثناء تعرف على فتاة من النادي تعرفوا على بعضهم والفتاة تعمل دكتورة في الطوارئ، يتناول (اور) الويسكي يرن هاتفه المتصل اخ اور (لماذا تأخرت اخي) اور يودع الدكتورة ويتبادلون بأرقام الهواتف، يركب (اور) سيارته ويسير واذا به صندوق في السيارة، يفتح الصندوق تظهر نفس الادوات + صورة لشخص يدعى (ليزلي) وبعد التأكد والتحقيق بالصندوق، يحاول اور الوصول الى (ليزلي) يصل الى ليزلي ولكن اور لا يحمل معه اي شيء فقط يريد التأكد من (ليزلي) اور جالس وليزلي يحدث اور عن طبيعة فتح حساب في بنك ليزلي، ان (اور) غير مهتم لحديث (ليزلي)وحركات وجهه توحي بالخوف ومتعصب، هذا الفعل الدرامي شكل لدينا بنية علامية إشهارية بان اور خائف، بحيث حقق هذا الفعل انتاجاً للدلالة بواسطة الصورة الدرامية الذي قدمها اور، والتأكيد على هذا الفعل الاشهاري يسأله (ليزلي) هل انت بخير يا سيد (اور) لان العلامة الاشهارية من اهم العلامات التواصلية التي توصل المعنى.



ج/1 - ح/1 - م/5 صورة رقم (6)

في صورة رقم (6) من الجزء الاول الحلقة الاولى عندما رن جرس البيت وخرج (أيان) وشاهد الصندوق وعرف ماذا به فغلق الصندوق، ورفع رأسه يمين ويسار واذا به اطلاقات نارية تصوب باتجاهه، حيث يدخل البيت مسرعاَ، أراد المخرج ان يوصل للمتلقي من خلال هذا الفعل الدرامي علامة اشهارية بواسطتها انتج المتلقي دلالة بأن (أيان) مطارد من قبل أشخاص، ان أهمية الفعل الدرامي سواء كان مقروءاً أو معروضا

هو قابليته على بناء علامة اشهارية تحقق انتاج للدلالةً بحيث تخلق عنصر الترقب والشد مما يساعد على الإمساك بالمشاهد، هذا تحديداً ما أراده ايصاله المخرج للمتلقي.

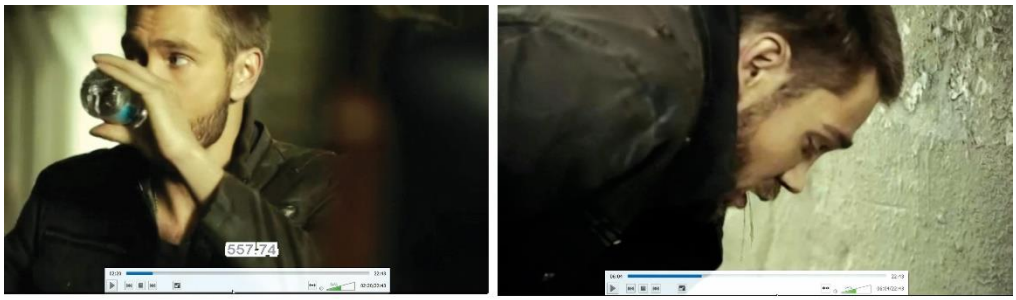
المؤشر الثالث

ينهض الانتاج الدلالي للعلامة من خلال عملية التحول بين انواع العلامات في الصورة الدرامية

ان عملية التحول بين انواع العلامات تنتج لنا دلالة علامية جديدة كما جاء في بناء هذا المشهد على النحو الاتي:

ج/1 - ح/3 - م/9 صورة رقم (7)

في الصورة رقم (7) عندما كانت (أيلي) برفقة أبيها (أيان) وجاءت سيارة شرطة وكان على متنها اثنان من الشرطة وخطفوا (أيلي) حيث تحولت هنا العلامة من سيارة الشرطة أشاره الى الامن والسلام، وأيقونة الشرطة علامة على الانقاذ وفعل الخير، وعندما تحولت هذه العلامات الى علامة الخوف والرعب حيث انتجت معنى من الدلالة العلامية الجديدة للمتلقي بأن سيارات الشرطة تابعة للعصابة.



ج/2 - ح/3 - م/1 + م/2 صورة رقم (8)

في الصورة رقم (8) عندما كان (اور) جالس أمام مدير الشركة (ليزلي) وكان (اور) بفعل درامي يوحي للمتلقي بعدم الارتياح والخوف لان (ليزلي) مدير الشركة ليس على دراية ان (اور) قابله بسبب الصندوق، والدليل على هذا من تعامله اللطيف مع (اور) بصفته زبون جديد للشركة، وعندما كان (اور) عليه اثار الخوف سأله (ليزلي) هل انت بخير ياسيد (اور) اجابه (اور) نعم انا بخير فقال (ليزلي) سوف أجلب لك ماء، جلب له ماء وشرب الماء وانتهى اللقاء بينهما، خرج (اور) من الشركة بعد فترة قصيرة (اور) يشعر بالدوران في رأسه، و قام يتقيأ دم من فمه، نستنتج ان تعامل (ليزلي) مع اور بمنتهى البرود كان علامة على الخير، لكن عندما أعطاه الماء وشربه (اور) وخرج (اور) وتقيأ هذا (مؤشر) يحيلنا أن (ليزلي) على دراية تامة بالصندوق وسبب

مجيئ (اور) اليه للشركة هذا الاستنتاج فأعطاه ماء مسموم بسب تحول علامة الماء الى سم أنتجت دلاله علامية كونت معنى جديد عند المتلقي مفاده ان ليزلي مشترك باللعبة.

النتائج:

تحقيق العلاقة ما بين العلامة التي قبلها والتي بعدها، تعمل على تنشيط علامة جديدة وفق بنية دلالية، للمعنى المرتبط بمضمون سابق ولاحق في الوجود، حيث نحصل بذلك انتاج علامة مفعلة وفق سياق في الفعل الدرامي، كما ظهر في تحليل عينة البحث (ch:os:en).

1-تشكيل الفعل الدرامي وفق بنية علامية إشهارية يقود الى تحقيق انتاج دلالة في الصورة الدرامية، كما ظهر في تحليل البحث (ch:os:en).

2-عملية التحول في انواع العلامات في الفعل الدرامي ينتج دلالة للعلامة مغايرة عن الدلالة الاصلية، هذا ما تم التوصل اليه في تحليل مؤشر رقم (3) في المسلسل.

3-ادراك المعاني الجزئية السمعية والمرئية عن طريق جمع شتات الافكار التي تساعد في فهم وانتاج معنى عام للفعل الدرامي.

4-عملية تأويل الحدث بمواجهة أفكار المؤلف بأفكار المتلقي، يشكل موقف ازاء معنى الفعل الدرامي.

References:

1. Abu Mansour al-Azhari, the refinement of the language, tr: Abdul Salam Haroun, (the Egyptian Foundation for Authors and Publishing), p. 66.
2. Ahmed bin Faris, Dictionary of Language Standards, c 2, tr: Abdul Salam Haroun, (Dar al-Fikr, 1979), p 259.
3. Jamal al-Din bin Manzoor, the tongue of the Arabs, (Bulaq edition, Egypt, 1300 e), pp. 264- 265.
4. The same source, p. 19.
5. Pierre Giroux, the science of semantics, translation: Antoine Abu Zeid, (Beirut-Paris: publications Oweidat, 1986), p. 6.
6. The same source, p. 9.
7. Joseph Shraim Joseph, the appointment and inclusion in the science of evidence, (Contemporary Arab Thought No. 18-19 of 1982), p. 79.
8. Mohammed Azzam, criticism and significance, (Ministry of Culture, Damascus, 1996), p. 8.
9. Trans Hawks, Structuralism and Signal Science, Tr: Majid Al-Mashta, (Baghdad: House of General Cultural Affairs, 1986), p. 122.
10. Ferdinan de Saussure, General Linguistics, Translation: Yoel Yousef Aziz, (Arab Horizons Press and Publishing House, 1985), p. 84.
11. Aristotle, the art of poetry, (Tr: Ibrahim Hamada, Hala for publication and distribution), p 189.
12. Ibid., Aristotle, p. 189.
13. Mohammad Azzam, Criticism and Significance, (Ministry of Culture, Syria, Damascus, 1996), p. 8.
14. Look: Ker Ilam, the semi-drama of theater and drama, Tr: Raif Karam, (Beirut: Arab Cultural Center, 1992). Pp. 5-6.
15. Siza Kassem, Nasr Hamed, Introduction to the Simiotika, (Dar Elias modern, Cairo, 1986), p. 19.
16. De Saussure, op. Cit., P. 26.
17. Pierce, Introduction to Semyotika Classification of Marks, see: Ferial Jabouri yarn, p. 138.
18. seen: the source of himself, p. 34.
19. Storat Krevich, the play industry, (Baghdad: Dar Al-Ma'moun for Translation and Publishing, p. 1986), p. 67.
20. seen: Yousef Rashid Jabr al-Saadi, Aristotelian act of fate and demonstrations in the theater, (University of Baghdad, college site.
21. Aristotle, The Art of Poetry, ibid., P. 95.
22. .See: Yousef Rashid Jaber al-Saadi, a previous source.
23. Ahmed Kamel and Magdy Wahba, Dictionary of Cinematic Art, 1st floor (Cairo, Egyptian General Book Organization, 1973), pp. 6-7.

24. Ibrahim Fathi, previous source, p. 137.
25. Stuart Kerfash, the play industry, tr: Abdullah Mutasim al-Dabbagh, (Baghdad, Dar al-Ma'mun for translation and publication, 1986) p 113.
26. Ali Abu Shadi, The Magic of Cinema (Cairo, Egyptian Book Organization, 2006), p. 43.
27. Steve Wheaton, the art of writing television drama, tr: Ahmed al-Maghrabi (Cairo, Dar al-Fajr for publication and distribution, 2008), p. 74.
28. Qais al-Zubaidi, the structure of the television series (Damascus: Dar Qudams for Publishing and Distribution, 2001), p. 83.
29. Siza Qasim, ibid., Pp. 12-15.
30. Ragab Abdel Gawad Ibrahim, Studies in Significance and Dictionary, (Cairo: Dar Crepe, 2001), p.
31. Edith Queiroz, The Age of Structuralism, Tr: Jabir Asfour (Arab Horizons House, 1985), p. 87.
32. Karl Rice, The Art of Film Editing, Tr: Ahmad Al-Hadari, (Cairo: General Synthesis Institute, 1964), p. 54.
33. Edith Kirozel, ibid., P. 87.
34. Carl Rice, Cinematography, ibid., P. 54.
35. Barrak Anas Al-Mudarris, Synergy of Modern Technology and Artistic Aesthetics in the Cinema and Television Achievement ,Al-ACADEMY ,No 93 (2019), p155.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts94/305-322

Semantic Production of the Sign in the Dramatic Act of TV Series

Muhammed Sameer Muhammed [1]

Al-academy Journal ……..……. Issue 94 - year 2019
Date of receipt: 13/11/2019…...Date of acceptance: 15/12/2019…...Date of publication: 15/12/2019

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

Abstract

The researcher, in this academic research, seeks to highlight the role of the semantic production in the dramatic act and to know the extent of its work and importance, because drama is an act and the dramatic work is a group of acts. The dramatic meaning and act are two inseparable concepts that cannot be divided, because each dramatic act is a container of meanings through connotations, signs and symbols. The production of the connotations in the dramatic act is considered one of the important issues in the content language of communication between the sender and recipient in order to get to the intended meaning. These sign connotations engage the spectator in the codifying activity and get him immersed in the events. The research presents ways and methods through which the semantic production of the sign in the dramatic act is done through the results reached at.

[1] College of Fine Arts. University of Dyala. Alsabayaphoto2@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1565

توظيف البيئة وتمثلاتها في بناء الأشكال الخزفية العراقية المعاصرة

رسول جبر محمود[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/5/16 , تاريخ قبول النشر 2019/7/2 , تاريخ النشر 2019/12/15

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

الملخص

سعى الإنسان دوما للبحث عن أفضل الوسائل والأساليب لتحسين وتطوير مهمات عمله لجعل عالمه أفضل وأسهل وقد درس هذا البحث جانبا يتعلق بالبيئة الطبيعية ومدى إمكانية زيادة كفاءة الخزف العراقي عن طريق البيئة الطبيعية المؤثرة على كفاءة الخزف ومحاولة الحصول على صور تتميز بالدقة المطلوبة والوضوح وذلك من مؤثرات بيئية معينة (محاكاتيه) ومن ثم يمكن الحصول على عمل خزفي ذات جمالية عالية وفائدة علمية تفيد الفنان بشكل خاص والمجتمع بشكل عام.

وقد تحدد عنوان البحث بـ (توظيف البيئة وتمثلاتها في بناء الاشكال الخزفية العراقية المعاصرة)وضم مبحثنا اربعة فصول : - الفصل الاول الاطار المنهجي ويتضمن مشكلة البحث واهمية البحث وحدود البحث ولتحقيق هدف البحث اعتمد الباحث على معلومات نظرية علمية قام بكتابة إطارا نظريا يتكون من مبحثين ،اولهما بعنوان مفهوم البيئة أما المبحث الثاني فقد تناول البيئة في الخزف العراقي المعاصر , أما إجراءات البحث ومن أجل الوصول إلى نتائج البحث قام الباحث بأخذ عينات عن البيئة تماثل الطبيعية وتضمن البحث النتائج و الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات والمصادر.

الكلمات المفتاحية: توظيف، البيئة، التمثلات

المقدمة

مشكلة البحث: إن الانسان في العصور كلها كان متفاعلا مع البيئة (الطبيعية والاجتماعية) منذ القدم وما زال، وذلك من تفاعله مع مكونات الوسط الذي يعيش فيه مؤثراً ومتأثراً فيه بشكل مستمر، فالبيئة غير ثابتة لأنها كتلة من المكونات المتغيرة فحاول الانسان ان يضيف عليها القيم الجمالية التي ينشدها. فأن مجمل تلك المتغيرات تجد انعكاساتها في المنجز الخزفي الذي تتضح معالمه في احساسه بالجمال، إذ عملت البيئة بمتغيراتها (المناخية والطقسية) على ان يبتكر الخزاف منجزاته، ومن هنا تظهر الخصوصية البيئية للخزف تبعاً لاختلاف نواحي الحياة البيئية. فالخزف من البيئة هو إلا أنتاج لتفاعل

[1] مديريةُ تربيةِ بغدادَ الرصافةُ الثانيةُ. Rasool1974@gmail.com

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

بيئة الخزاف والمتلقي لتلبيه الحاجة الجمالية والوظيفيه والعالم يتألف من تجمعات سكانية لمناطق جغرافية مختلفة فلكل منطقة خصائصها التي تميزها عن الأخرى فيتطبع فيها كل من الخزاف والمتلقي على الرغم من كل ما يحدث من تحولات تكنولوجية واقتصادية وهذا مما يجعلنا نتساءل أن غياب الدراسات التحليلية الوصفية في طرق واستدعاء الأشكال البيئية في الخزف المعاصر ، مما يعد مشكلة من مشاكل البحث العلمي التي تحتاج الى تنقيب وكشف حول البيئة الطبيعية وتأثيرها في الاعمال الخزفية المعاصرة؟ وتأثيرها في الاعمال الخزفية المعاصرة؟ **أهمية البحث:** - يعد هذا البحث رافدا معرفيا لدراسة التأثيرات البيئية على الخزف المعاصر وترسيخ هذه التأثيرات البيئية وأواصر ارتباط الخزف بها فلا بد إن تكون الاعمال الخزفية ذات دلالات متنوعة لها هويتها وخصوصيتها تؤكد الاصالة والانتماء إلى *(**مكازمانية**) الذي تنتج فيه وبذلك يتحقق الخطاب في العمل الخزف العالمي. **هدف البحث:** - الكشف عن توظيف البيئة وتمثلاتها في بناء الاشكال الخزفية العراقية المعاصرة. **حدود البحث:** - يتحدد البحث بالآتي:

أ- الحدود الموضوعية: توظيف البيئة وتمثلاتها في بناء الاشكال الخزفية العراقية المعاصرة.

ب- الحدود المكانية: العراق

ج- الحدود الزمانية :(1979 - 1989).

المبحث الاول /مفهوم البيئة

ان التنوع الفكري الحاصل من تعدد الثقافات للاقوام الحضارية قد أثر في الفنون المرئية و لاسيما الخزف الذي تأثر بالبيئة الطبيعية من تأملات الخزاف في الظواهر الطبيعية والاجتماعية والتفاعل معها وما لها من اتصال مباشر بحياته اليومية جعله يعتقد بأن في تلك الظواهر قوى وأرواح تتسبب بهطول الأمطار وهبوب الرياح وحدوث البرق والرعد وعليه فقد رمز لجميع مظاهر التجدد والحياة والعطاء كظهور العشب وتفتح البراعم وتكاثر الحيوانات وكثرة الخيرات في موسم الربيع الى تلك الظواهر الطبيعية وذلك لان البيئة التي تحيطه مليئة بالتجدد من الناحية الطبيعية والاجتماعية مما كان لتلك التأثيرات والمتغيرات الأثر المباشر في الخزف المعاصر .ان البيئة بمفهومها العام اهم المرجعيات التي كانت وما زالت تضغط على الفكر الانساني، فمنذ بداية الخليقة تعامل الانسان مع البيئة على وفق اطر معينة تتناسب مع مداركه وتلبية حاجاته. وهي تشير الى كل ما يحيط بالانسان / الفنان من عوامل واطر ومحددات ينتقل فيها الفنان الذي يعدها وسيلة من وسائل الحياة، ويعدها كذلك محيطاً تؤثر فيه ويؤثر فيها ومن ثم ينعكس هذا على نتاجه الفني ومعالجاته من جانب واستخدام الخامة وتقنياتها من جانب اخر. "ولو عدنا الى التجربة العادية، لوجدنا ان الحياة تجري دائماً في بيئة، وان تفاعل الكائن الحي مع هذه البيئة يضطره دائماً الى محاولة التكيف حتى يضمن لنفسه البقاء، ومعنى هذا ان مصير الكائن الحي ومستقبله مرتبط بضروب التبادل التي تتم بينه وبين بيئته" (p. 102 ,1997 ,Philosophy of Art in Contemporary Thought)

ان اولى محاولات الانسان للاحتكاك مع الطبيعة بغية التفاعل معها كانت مع الانسان البدائي الذي بدأ بصنع ادواته البسيطة تلبية لوظائفه وحاجاته. ثم قام بتكرار العملية لينتج اداة جديدة مماثلة للاولى "وهكذا وجد ان المحاكاة تمنحه قوة ازاء الاشياء، فقطعة الحجر التي لم تكن لها فائدة تصبح لها قيمة

عندما يمكن تشكيلها في صورة اداة، او بناء عمل خزفي وبذلك تجند في خدمة الانسان، وهناك شيء سحري في عملية (المحاكاة) هذه، اذ انها تهيء وسيلة للسيطرة على الطبيعة. ثم تأتي التجارب الاخرى فتؤيد هذا الكشف الغريب".(ضرورة الفن ،1971) الشكل (1)

الشكل (1)

كان للبيئة والمحيط تأثيرها الواضح فيها. ولابد من الاشارة الى ان الحروب ادت دوراً في التأثير في اغلب الحركات الفنية، اذ انه لا تستطيع الحرب بذاتها ان تحض على النشاط الجمالي ولكنها قد توصل الى هذه النتيجة بواسطة التواصل الذي تقيمه بالضرورة بين جماعات تظل معزولة سياسياً لولا الحرب. ولذا يتفق للحرب ان تؤثر على نحو واحد، سواء كان تأثيراً حسناً ام سيئاً قد يكون للنصر او الهزيمة نفس التأثير في الفنون. لذا فأن اثار الحرب. بدت شديدة ومهمة جداً في مجال التعبير وأصبح الفن بصورة الية شاهداً على الاستقلال ووسيلة لإبراز المعارضة للاحتلال. والحال نفسه في تأثير البيئة الصناعية، اذ ادت دوراً مهماً في التحول من التطور التكنولوجي، اذ ان التقدم في الناحية التكنولوجية مسؤول عن التحولات الخاصة للشكل والمضمون في الفن الحديث.. والناحيتان اللتان كانت أكثر تأثرا بالتقدم التكنولوجي هم الخزف والنحت والعمارة ففي النحت كان التطور الذي حدث في خامات متنوعة جديدة. كالالمنيوم والحديد المطاوع ومواد اخرى معناه ثورة فعالة في امكانيات النحت. ولعل بفضل ما تحقق في مجال التقنية والعلم وما شهدهُ الغرب من ازمات اقتصادية وبروز تناقضات حادة ادت الى تحولات مهمة في البنى والعلاقات الاجتماعية تكون على الصعيد الفني قاموس مفردات تشكيلية جديدة وفقدت من وضوحها تلك الااشارات الرمزية المتعارف عليها والمتداولة منذ قرون عدة. كما تكونت من ثم ثقافة جديدة ومفاهيم جديدة. وفي مجال العلاقات الجمالية الجديدة للتكوينات الشكلية ابتكرت عملية التلصق (الكولاج) وكان قد دعا اليها (امبرتو بوتشيوني) في بيان النحت المستقبل في نيسان عام 1912 ودعا الى استعمال الزجاج والخشب والمقوى والسمنت وشعر الحصان والجلد والقماش والمرايا والمصابيح الكهربائية. والحقيقة ان هذه كانت البداية الى تحول كبير في مسيرة الخزف الى (البنائية) وهذه الطريقة ضغطته على الاسلوب من التقنيات الحديثة اذ يشكل التحول من الشيء الى الموضوع فلسفته الجمالية التي يتحكم فيها العقل، وبعد هذا ولكي ينتقل من الموضوع الى العمل فأنه يستخدم مجموعة متنوعة من الوسائل المناسبة للتعبير عن موضوعه وبهذه العملية يكون تقنيته التي تلهما العاطفة. وتلك الاشكال نراها من (كأس الابسنت) لبيكاسو عام 1904، ومن نحات اخر عاصر بيكاسو وكان له اثر مهم في النحت بالمعادن والخزف البنائي وهو الخزاف الاسباني (خوليو غونزاليس) الذي يعد من الاوائل في استعمال المواد المعدنية في النحت وتناول عملية تطويع المادة على وفق ادراكه الفكري، واستطاع ان ينقل الاشكال الموجودة في الحياة ولكن باستغلال كثير عن الاصل بخيال واسع، وليس ثمة ما يجد حرية الفنان الا حدود الامكانيات المتوفرة في الحديد الذي يحرص على ان

يراعي ويحترم ما يمتاز به من طبيعة صـلبة، متمردة وعنيفة. لذلك نرى ان المسـتقيمات والزوايا هي أكثر وروداً في اثاره من الخطوط المنحنية. ويتميز التحول الدلالي لدى الفنان (بيتر فولكس) في اسـتثماره وسـمة الحركـة في الخزف. أي الايحـاء بـالحركـة من التكوين، فقـد طور (بيتر فولكس) حواراً جـدليـاً بين المـادة والطبيعة بتقنيات متعددة وعلى وفق الاتجاهات الفنية المتباينة ،

استند المستقبليون فـي اعمالهم الى اساسـين حركة الاجسام في الفضاء وحركـة الروح في الجسد لقد عبر الفنان المسـتقبلي على الصـورة المتغيرة بتحرك الاشـكال الى ملايين النقاط والخطـــوط والالوان. وكان بذلك قريباً من الانطباعية المحدثـة ولاسيما بالتقنـية التنقيطية كما كان الخطوة الاولى الاساسية للفن البصري Opart. ومن رواد الحركة المسـتقبلية امبرتو بوتشـيوني ومن اعماله (حركة مسـتمرة في الفضـاء 1913) وتبرز طبيعة العلاقات الجمالية بوصفها نتيجة اساسـية لطبيعة التحولات الدلالية في اسـلوب **(التجريد)** فقد وجد في الاســلوب التجريدي مخرجاً اخر لإيجاد بنية من العلاقات داخل التركيب او التكوين وهي اســقاط ذاتي تعبيري للفنان. (اذ برزت اشـكال لا تحتوي على صـور العالم، الخارجي فالفنان لا يسـعى الاشـياء ابداً، ولكنه يعبر عنها فعلى المشـاهد اذن ان يلم بدلالات ما يعبر عنه عبر ردود افعاله) (foyeign ، 1981 , p44 (cultural magazine

ويعني هذا الفن احكام العلاقات التشـكيلية بين الاجزاء والكل او بين التفاصـيل والصـيغة، اذ ينصـهر كل شـيء في بوتقـه العملية الابداعية فليســت العبرة في التجريد بالمدلول الظاهر، وانما بجوهر العلاقات وتأصيلها واحكامها" فكل الاشكال الهندسية وغير الهندسية والنقطة والخط لها مضامين فكرية رمزية تمثل عنصـراً من عناصـر الشـكل لذلك يمكن توظيفها في التصـميم بشـكل يكفل لها سـهولة صـناعة المضـامين والافكار "

(Academic Magazine College of Fine Arts 2018 p.388)

اذن اصـبحت غاية الفنان خلق وسـيلة ابداع جديدة ضـمن تجربته الادراكية ومن هنا فأن النتاج الفني يستحيل الى وسيلة اتصال بالاخرين ينقل اليهم مشاعر الفنان واحاسيسه وافكاره من رؤية محددة للعالم. وتأسـيساً على ذلك نلاحظ ان هناك تحولات دلالية عدة من الاسـاليب والتقنيات ظهرت حسـب الضـغوط الموجودة في كل عصر سواء كانت ضغوطاً بيئية مرجعية او جمالية. وعندما (نتكلم عن اسلوب عصر معين يمكن ان تدل به على معنين مختلفين، المعنى الاول هو ذلك الشــكل العام للافكار الذي نلمســهُ في كتابات عصــر معين يمكن وهو من الشــفافية حتى اننا لا نســتطيع تمييزه الا بجهد جهيد، والمعنى الثاني هو ذلك التصــنع الواعي الذي يمارســهُ بعض الكتاب والفنانين يعبر عن وجهة نظر الفنانين الســائدة تجاه العالم المعاصـر، اؤلئك الذين عاشـوا التجارب الانسـانية لازمانهم ونجحوا في التعبير عنها بشـكل يتناسـب مع ما تضمنته تلك التجارب من افكار وعلم وتكنلوجيا) (Modernity 1987, p. 24)

وبعد هذا العرض السـريع لطبيعة التحولات الدلالية في الخزف الحديث يتضـح لنا ان هذا التحول قد جاء في نوعية الخطاب وادائه واسـتلامه في مفاهيمه ومفاتيحه اذ اسـتثمر البيئة وخاماتها وعناصـرها المادية والفكرية، وعليه فأن عمليات التحول الدلالي ارتبطت اولاً بطبيعة الفكر السـائد الذاتي المتنوع المتغير الذي

ينســـاق اليه ذلك التحول الدلالي بشـــقيه المفهومي والبيئي في الخزف. على ان هذا العرض لطبيعة البيئة واليات تأثيرها في الخزف المعاصر يرى الباحث فيها ضرورة تضفي ظلالها على الخزف العراقي.

المبحث الثاني /البيئة في الخزف العراقي المعاصر

إنّ فن الخزف هو فن حديث النشوء على الرغم من جذوره الممتدة عبر آلاف السنين. وعلى الرغم من تجربته القصيرة إلاّ أنه اقترب من حركة الفنون التشكيلية، وحركة الخزف والنحت المحلية والعالمية، وذلك من إيجاده معادلات موضوعية بين المفاهيم والتأويلات بشأن تأصيل العلامات والدلالات في ذات الفن وتأصيل انجازاته، فكان فعلاً ضاغطاً وتوجهاً أسلوبياً مستعاراً.

(chapters on the history of the plastic movement in Iraq 1983 p. 45-48)

فالفنان (الخزّاف) المعاصـــر و من خامته عن الوجدان الإنســـاني، التي يمكن ملاحظتها من الدوافع النفســـية والرؤيوية المباشـــرة في محاكاة الطبيعة لإعطاء علامات ورموز دلالية بأســـلوب خاص به . إذ يقول بعض فلاســـفة الجمال إن الفن هو تلك القدرة الفعّالة على إحالة كل شـــيء إلى تعبير، فإنهم يعنون بهذا القول إن أي موضـوع تمتد إليه يد الفنان لا يمكن أن يظل مجرد موضـوع، بل يسـتحيل إلى ظاهرة تحمل في باطنها من التعبير ما يجعلها متضـــمنة رموزاً وقيماً ومعاني ودلالات عامرة بالمشـــاعر والعواطف والانفعالات .إذ إن الوعي بخصـــائص المادة الخام دعا إلى دراســـة طبيعتها الفيزيوكيميائية، فأظهرت تنوعات جمالية جديدة من تفعيل خواصـــها، وهي بالنتيجة تفعيل الكيفيات الجمالية لها كعنصـــر من عناصـــر البنية الجمالية العلاماتية الرمزية للعمل الفني، تحقق بموجبه أثراً جمالياً يحمل علاقة دالة من التصـــور الجمالي المعاصـــر في بناء العمل الخزفي" إذ يُعد هذا البناء تراكماً معرفياً ناتجاً عن الخبرة المتحققة بفعل التجربة، فضلاً عن استخدام التجارب الحضارية الجمالية المتمثلة بالموروث الرافديني والإسلامي أو العالمي"

(Aesthetic Knowledge in Contemporary Iraqi Ceramics 2002, p. 9)

وعلى الرغم من ذلك فإن مصير العديد من الشواهد الفنية في كيميائية الخزف لا يزال خاضعاً لمراحل جديدة تتركز حول قدرة الفنان الفردية ومهارته وتجربته المتواصلة، وهذا ما جعل فن الخزف مجالاً مثالياً في محاكاة العالم الخارجي بكل مفرداته على وفق انبثاقه الطبيعي، إذ لم يكن التناغم الذي يبحث عنه الخزّاف العراقي في عمله إلاّ فيضاً للحقيقة الأولى التي أسسها قانون الطبيعة بين المعمارية والجماليات والتكوينات العلاماتية التلقائية (Carved in its Ability to Arousal and Effective Formulations)

وإن جزءاً من أهميته تكمن في قيمته الذاتية التي ترتبط مباشرة بطريقة تنفيذه كعمل فني له رموزه التي تدل عليه وقيم جعلته فناً لا يقبل الزيف وذلك لتحكم القضايا التكنيكية فيه كاللون والتفاعلات الفيزيائية والكيماوية. (Contemporary Artistic Ceramics in Iraq 1980, p. 39).

فالعمل الخزفي وليد سلسلة من الانفجارات الفكرية والذهنية كانت وليدة إحساس الفنان (الخزّاف) المعاصر بالأشياء التي يتعامل معها، إذ إن العمل الخزفي في العراق عندما يعمل في دائرة السياق الفكري، فهو ليس استنباط من حقائق اعتيادية، وإنما يفترض عالماً جديداً في الرجوع إلى واقع شامل متأثر بالبيئة تماماً.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

وتأثير الفنان (الخزّاف) العراقي تأثيراً جماعياً لا فردياً، فهو يعمل على تجسيد الظروف التي تميزها له البيئة ويحاول إسقاط الأفكار تلك في منجزه الخزفي من تواصله مع البيئة، الأمر الذي يسمح له باستيعاب معطياتها وعواملها وجماليات العمل الفني، وهذا الاستيعاب في إطاره البيئوي لدى الفنان العراقي الخزّاف كان مرتبطاً بدلالات (مرجعيات ذات دلالات فكرية) أعطت للسياق معاني واسعة مأثورة، لأن التحدي الأول للفنان هي البيئة منذ القديم وحتى الوقت الحاضر.

(Sculptural Shapes on the Surfaces,2002 , p.187).

فضلاً عن ذلك، فإن بحث الخزّاف العراقي المعاصر عن الأصول قاده إلى استلهام الحضارات المتراكمة، حضارتي العلامة كما ذكرها (حضارة وادي الرافدين والحضارة الإسلامية)" إذ إن استلهامه للموروث يُعد بمثابة شفرة يبثها خطاب الخزف ليعلن عن انتمائه للبيئة من أصالتها. وهكذا فالإشارة لهذا الموروث تفسر علاقة الخزّاف بجذوره، ومن ناحية أخرى، فالتطور الذي حققه الخزّاف العراقي المعاصر يرتبط بالإرث السابق، فعلى الرغم من التطور الاجتماعي والثقافي، إلاّ أن إثر المادة الفنية البيئية والرؤيوية كلها دخلت في بلورة الشخصية الفنية الجديدة " (The Iraqi Formation: 2000, p. 92)

فلقد انتبه الفنان (الخزّاف) العراقي المعاصر إلى تراثه الفني برموزه وأساطيره وأفكاره وألوانه، فالتراث بها المعنى مشروع لربط الحاضر بالماضي

(The Main Sources of Contemporary Plastic Artist , 1979 , p.62))

من هنا أخذت مفردات فنون الحضارات القديمة توسّع من دائرة التأثير والتأثر بها الخزف العراقي المعاصر الذي يستمد مشروعيته من الموروث الرافديني والإسلامي، إذ اعد الخزّاف العراقي المعاصر من ذلك استلهام الموروث أمراً طبيعياً، وهذا يظهر جلياً في أعمال خزّافينا العراقيين المعاصرين، الشكل (2) إذ ترى المفردات البيئية الطبيعية واضحة، من أشكال النباتات والأزهار وأمواج الأنهار وتشكيلات الزهور والنجوم والشمس وإعداد المثلثات. فالفنان (الخزّاف) العراقي المعاصر عمل على إخضاع مفردات الحضارة الإسلامية لحتمية الخيال بالبحث عن المحلي والتراث والموروث الشعبي، كلها كانت وعياً لأصالة عكست دور الحضارة كموجودات، فالإنسان عندما يولج في حضارة، فهو يشرب من مفاهيم تلك الحضارة عن طريق رموزها وأدواتها الفكرية. من ما تقدم نلاحظ أن هناك عوامل عدة أثّرت على الخزّاف الفنان العراقي المعاصر، منها العامل الاجتماعي والتأثيرات الاجتماعية التي من ها استطاع الفنان أن يوظف أعماله الفنية لتلك الأفكار .

(Sculptural Shapes on the Surfaces 2002 p.187)

الشكل (2)

والعامل النفسي هو العامل الآخر، إذ يجب أن يتوصل هذا العامل لدى الفنان العراقي المعاصر إلى فرضيات لابد أن تخدم الرؤية الجمالية، فهناك اعمال عدة فنية عبرّت عن ذلك العامل أو جسّدته، اذ يعبّر الفنان بحرية عن أفكاره، فالرمز هو الوسيلة الباطنية أو المصورة للتعبير عن هذه الأفكار ذات المضامين النفسية. أما العامل السياسي فكان أثره واضح المعالم في أعمال أغلب الفنانين العراقيين، فقد اشترك الفنان العراقي المعاصر بشكل مباشر في القضايا السياسية وعمد إلى خلق سياق فكري لحقيقة واقع مُعاش فالمعارك التي عاشها الإنسان بشكل عام، والفنان (الخزّاف) بشكل خاص ذات طابع فيه من الإثارة والعنف، أعطى للخزف العراقي إيحاءات ذات محتوى دلالي واحد يمثله الحدث السياسي لقيمه الفنية ذات المضامين الواسعة في ذلك الوقت. فضلاً عن ذلك ، فالخزف يُعد فن تشكيلي بالمعنى الدقيق له صياغة جديدة من الممكن أن يصبح لوحة تجريدية أو تعبيرية رمزية موحية ، وبفعل التأويل الذهني للخزّاف الفنان العراقي المعاصر ، نلاحظ أن الأشكال قد اتخذت مساراً إبداعياً آخر غير التعبيرية ، ألا وهو الفن التجريدي الذي يُعد صاحب المسار الإبداعي لفناني الخزف الآن ، وعلى الرغم من أن التعبيرية غير منفصلة عن السياق ، فأصبحت هذه الأشكال مجردة عن أصولها الطبيعية يعبّر عنها الخزّاف ذاتياً أو من العمل بتيار معين ويغيّب التفاصيل وذلك من اختزالها بدلاً من محدودية شكلها ، بهدف الوصول إلى جوهرها ، هذا الغياب بدأ يرتكز بفعل تراكم انحرافات وتضادات وكثافة في التخيل ، ولكن الكثافة هنا بدأت حتى في التقنية (الأوكسيد اللوني) وهذا الأمر خلق درجة عالية من التوتر بين البُنى الإيقاعية والبُنى الدلالية للمنجز. وهكذا نرى فن الخزف العراقي المعاصر في تواصل وصيرورة مستمرة ، ودليل ذلك أن السياق الذي يسير عليه الخزف المعاصر هو الحداثة وما بعد الحداثة ، وعلى الرغم من ذلك فإن الفن المعاصر يعمل بسياق فكري ذي مفهوم اجتماعي أولاً بعده أنه ينحاز إلى التمايز العقلاني في بنائية الفكر وهو الذي يحوّل به العمل الفني نحو ذائقيته الجمالية والتي أعطت إفرازاتها في المجتمع المعاصر ، أي حتى لو كانت الحداثة وما بعدها فهي لابد أن ترتبط بقواعد وطرق وبوجودهما يكون هناك سياق متعالق ينشأ من مفاهيم مرتبطة أساساً بمرجعيات فكرية تعمل في السياق وبدائرة الفكر حصراً "إذن فالسياق الفكري أسلوب يضع الأعمال التقليدية على أساس رؤية فكرية وأسلوبية تكون عناصر ضاغطة محركة لتجاهات فنية وبأفكار حداثوية لكن لا تخرج من سياقها كون السياق يربطها بقواعد ومفاهيم ورؤى معرفية تعمل في دائرة ذات فاعلية كبيرة نشأت على أساسها تلك الأفكار. و تلك المسيرة الفنية للحركة التشكيلية بشكل عام، كان للفنانين العراقيين المعاصرين أثرهم الواضح في ترسيخ دوافع وتقاليد ساهمت على نحو ما في أن تتشكل لتلك المسيرة الفنية خصوصيتها، حتى أصبحت وبعد أكثر من نصف قرن كياناً فاعلاً في المُنجز الإبداعي، ويتجسّد ذلك من الحضور المتميز للفنانين العراقيين"

(Pioneering Artists, Al-Wasiti Magazine 1993, p1)

إذ يشكّل جيل الروّاد أساساً متيناً للحركة التشكيلية في العراق ، وهذه الحركة مرتبطة بأسماء بارزة تمثلت أولاً بـ (فالنتينوس) الذي أرسى دعائم هذا الفن ، فقد كان (فالنتينوس كارلمبوس) متأثراً في بدايته بالتراث اليوناني ، وهذا يبدو جلياً في أعماله الأولى ، إلاّ أنه سرعان ما تأثر بالحضارات القديمة ، حتى بدأ هذا التفكير

يفرض نفسه على أعمال هذا الخزّاف ، فاستلهم رموز حضارة وادي الرافدين والحضارة الإسلامية من جهة ألوانها وزخارفها ، فنجد نصّه الفني يشتغل في دائرة تلك الرموز الحضارية المتمثلة باللون الشذري وما له من قدسية في الفن الرافديني ودلالة إشارية للفن الإسلامي ، فضلاً عن الأرابيسك التي تُعد كما ذكرنا منظومة علاماتية رمزية زخرفية إسلامية0 أما (سعد شاكر) فهو يعمل على تجاوز الصياغة التقليدية للأعمال، ذي القيمة الاستهلاكية، ويركّز على القيم الجمالية في أعماله بقوله: " لابد للفنان أن يعي عالمه المرئي وغير المرئي ويجمع بين المهارة والخيال والتعبير، فأعماله الفنية على غرابتها أول وهلة تبدو لها حياتها الذاتية الخاصة.. فهي مدينة بهذه الحيوية إلى مئات العناصر المشتركة من قوانين النمو في الطبيعة" (The experience of ceramic art in Iraq)

فنصوصه الفنية (الخزفية) تبدو خيالية مجردة مستوحاة من الطبيعة أو الجسم الإنساني المحوّر، ومستلهمة من عفويات الأشكال البنائية ومن القواقع والمحّار وصخور الطبيعة، حتى أخذت عناصره التشكيلية تستقي حياة خاصة بها من تأسيس نظام من التقابلات اللونية، كما يعتمد التقاطع والاختلاف، فخطوطه القوية ووحدة مساحاته وقوة اللون، حلّت محل الوظيفة لتؤكد تعبيرها عن طاقة الشكل الحركية، فدلالة اللون لديه إيحائية أكثر منها مشابهة للتجربة الخارجية.

(The implications of color between expression and abstraction (Saad Shaker كاستخدامه اللون الفيروزي الذي شاع استخدامه عنده الآشوريين. وهكذا نلاحظ أن الخزّاف (سعد شاكر) قد وظّف أشكاله الخزفية استناداً لجماليات متناغمة أساسها البيئة بمناخاتها المتعددة فضلاً عن حياته الخاصة. وتأتي أعمال الخزّاف (طارق إبراهيم) ضاجة بالحنين، فخزفياته مرّت بمراحل عديدة ومتنوعة، إلاّ أن وحدة الموضوع مسيطرة على أعماله، وأهم ما يميز أعماله قربها من طبيعة الطين، فكانت عبارة عن شروخ وأخاديد وتجاويف جسّدها بشكل رمزاً له دلالته على طبيعة الأرض فضلاً عن ذلك فقد حمل النص الفني عند طارق إبراهيم مفردات البيئة الريفية والقرى القديمة.وأطل (شنيار عبد الله) بأشكاله الخزفية القريبة من طبيعة الصخور والكائنات الحية .

فالنص الخزفي عند شنيار عبد الله يؤكد على القيم الجمالية من تقنية ***(**الراكو**) التي تُعد الصفة الغالبة في أعماله ، فعند رؤيتها للمرة الأولى ، نكاد نعتقد أنها منحوتات من الصخر وليست أعمالاً خزفية مجوّفة .وسعت الخزّافة العراقية (سهام السعودي) في بحثها عن خصوصيتها (الفنية والخزفية) إلى التركيز في المؤالفة بين الصياغة الجمالية للشكل والحاجة العاطفية للبيئة التي ينمو العمل الخزفي في وسطها ، فأغلب نصوصها الخزفية تقف عند عتبات الشكل الهندسي (المربع والأقواس وشبابيك الأضرحة والنخلة البابلية والهلال)

.(Asfar Magazine 1989 p.85)

استحداث أشكال جديدة تمثل روح العصر. ونجد عند (نهى الراضي) ثمة تعويذات وحصى وأجزاء صخور مُفتتة وأشكال آدمية متناثرة، ومعلقات جدارية نفذتها ببدائية وربما شاعرية ذات هاجس صوفي , فهي تتعامل مع نصوصها الخزفية من إخراجها من واقعها الصامت إلى واقع جديد، أي انتقالها بالأشكال ذات المضامين

الواسعة من بيئة محلية محدودة إلى فضاء كوني واسع. ووقفت نتاجات كل من الخزّافين (محمد العربي) و (تركي حسين) كثيراً عند الأشكال الأيقونية، التي تميزت بخصوصيتها الوطنية من ارتباطها بالحدث والحاجة، إذ اتخذ الخزّاف العراقي (محمد العربي) من النحت الفخاري أسلوباً فنياً خاصاً به، فضلاً عن الأعمال النحتية للخزّاف (تركي حسين) "التي امتازت بأشكالها المنتظمة وغير المنتظمة ذات الصفة النصبية من ارتفاعاتها العالية ذات النهايات الغير منتظمة، رُمز بها إلى الاستمرارية وقوة الجنس البشري"

(Contemporary Iraqi Ceramic Technique 1989 p. 212-224)

وتابع الفنان (الخزّاف) العراقي (مقبل الزهاوي) تشـكيلاته مسـتمداً إياها من آفاق البناء التدويني الذي عُرف في (اللُقى الإثارية) كالمسلات والنُصب، بما تحويه من أشكال ذات تقطيعات تفرض على المتلقي التفكير بها، محاولاً البحث عن نمط جديد للصـورة البصـرية النمطية لشـكل الآنية للوصـول إلى رؤية جديدة لعمله الخزفي. ونجد أسـلوب الفنان الخزّاف العراقي (ماهر السـامرائي) منفرداً ومميزاً، وأهم ما يميزه التقنية تارةً والتجريد العميق تارةً أخرى، فأعماله تمتاز بالخصـوصـية من حيث أنها تبدو طبيعية كأنها لم تُمس من قبل يد الفنان، فهو يضع فنه في قلب القطعة الخزفية كي يبدو من ضمنها وليس تزييناً. فخزفياته تمتاز بالحداثة المتناهية في الشـكل إلاّ أنها تحمل روح تاريخ بلاد الرافدين والتاريخ العربي الإسـلامي ، فهو يعمل على جعل أعماله الفنية لغة قادرة على إثارة جملة من العلامات ذات المضامين الدلالية الواسعة ، فضلاً عن رغبته في لون الطينة الأصلي بعد الفخر ، حنيناً منه بالعودة إلى خصـوصـية اللون الذي يُعد علامة للأرض ، فأعماله تبدو في حركة مسـتمرة ، فهي بنية وشـكلاً في الآن نفسـه ، تلك الأشـكال التي تمثل خطاباً تشـكيلياً عالجه الفنان بنزعة رمزية (تجريدية) مع الاحتفاظ بالخصـوصـية ، حتى ظلت أعماله الخزفية مفتوحة على كل الدلالات والتمثيلات .ونلتمس الحرف العربي في النصـوص الفنية (الخزفية) عند (ثامر الخفاجي) الذي أدخل الحرف كتكوين شـكلي في نصـه ، فقد بنى هياكله الخزفية ذات السـمات المعاصـرة ليخلق خطاباً تشكيلياً يجمع بين التراث والمعاصرة ، محاكياً ذلك التراث بمدلول لفظي مقروء "إذ نجد في معظم مواضيعه تكوينات خزفية مجردة للحروف العربية ، استخدمها كعلامة مكتوبة لها دلالاتها المتنوعة ، كدلالتها في كتابة الآيات القرآنية والأحاديث النبوية ، فضلاً عن قابلية الحروف للتصوير الزخرفي ، إذ وجدوا فيه من الصفات الزخرفية والشكلية والجمالية ما دفعهم إلى استخدامه في نتاجاتهم ، واستخدامه أيضاً كتشكيل هندسي له قيمة روحية من تداخل الحروف بأنواعها مع بعضها البعض"

((p. 71.2000 The Effects of Arab Islamic Art))

ويأتي بعدهم جيل آخر، حسـب أول مشـاركاتهم الفنية، يمثله كل من (لازم حازم، علي الأسـدي، مها عبد الكريم، قاسـم نايف، أحمد الهنداوي، وليد محمد، كريمة هاشـم، وآخرون) (Iraqi potters (young experiences 1995, p. 3)

إذ يرى الخزّاف العراقي (قاسم نايف) في المحيط، الأساس الذي استمد منه عناصر عمله بقوله " أقصـد بالمحيط الطبيعة الهائلة المتنوعة.. ولأن الفنان عموماً عين دراية بالأشـياء التي تحيطه فهو ينظر

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

إليها برؤية خاصة تختلف عن نظرة الآخرين، فأنا أجد في الأشياء ما لا يجده غيري أسجله على ورقة ثم أعمل على تقديمه بشكل يؤكد خصوصيته كعمل فني جديد " (Al-Gomhuria Newspaper 2002 p. 8)

فهو يعمد إلى تزيين منحوتاته بخطوط دقيقة ومتداخلة تختلف في إنحاءاتها واتساعاتها، وفي التقاءاتها كوحدة علاماتية جديدة فضلا عن البنية العامة التي يكون فيها الشكل المنجز، فاستطاع بمهارته ومواظبته أن يمتلك سر الخطاب الذي يمكنّه من تحديد الأفق التعريفي المرهون بذلك التناص الشكلي مع مخلوقات الطبيعة، وبهذا حرر مساهماته الخزفية من سياقات التكرار والمحدودية. وهكذا لن يتوقف الخزّاف الفنان (قاسم نايف) عند تطور شكل المنحوتة الخزفية، إذ حاول الخزّاف (الفنان) تقديم نصوصه الفنية التجريبية كخطاب دلالي أكد براعته، وهو يرى في اللون مكملاً جمالياً لإنجاز العمل وعلامة دلالية رمزية كدلالة (الحزن، الفرح، الأمل) يسعى الفنان لتوصيله إلى المتلقي.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1- أن البيئة مبنية من علاقات وقوانين رياضية يمكن ان تؤثر فنياً وجمالياً وتعتبر مصدراً مهماً في الأعمال لإبداعيه.

2- هناك أشكالاً في الطبيعة تتكون نتيجة فعل عوامل التعرية منها الصخور والأحجار فتكون أشكالا متداخلة او أشكالا ذات كتل منفصلة او ذات كتل متصلة 0

3- التخيل هو خلق الأفكار والصور في غياب الوقائع الحسية المباشرة ولكن هذا الخلق غالبا ما يرتبط أو يحتوي على أجزاء من الخبرات الحسية السابقة في تركيبات جديدة..

4- استحضار الأشكال الذهنية للبيئة الطبيعية التي رآها الفنان أو سمع عنها ويرتب هذه الصورة في أشكال جديدة لينفذها في منجزه الفني فيصوغه في شكل جديد مبتكر.

5- لجا عدد من الخزافين العراقيين الى التشخيص والتجريد في العمل الخزفي فضلاً عن لجوء بعضهم الى الرمزية واستعارات الاشكال من الطبيعي.

اجراءات البحث

مجتمع البحث:

بعد ان قام الباحث بأجراء دراسة استطلاعية للمنجزات الفنية الخزفية المعاصرة في العراق، التي تم الحصول على صورها المنشورة في ادلة المعارض والمجلات الفنية ومواقع الانترنت والارشيف الخاص ببعض الفنانين. التي من ها توصل الباحث الى تحديد مجتمع البحث بـ(40) عمل من المنجزات الخزفية المعاصرة في العراق، ضمن المدة المحددة للبحث ولعدد من الخزافين. اختار الباحث اثنان من اعمال لعدد من هؤلاء الخزافين.

منهج البحث:

تم الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات.

عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث بصورة قصدية من مجمل الاعمال الخزفية المعاصرة المنجزة التي ضمت تكويناتها البيئة الطبيعية وآلية اشتغالها في منجزاتهم مثلت مجتمع البحث، وعليه تم حصر العينة المنتقاة (2) اعمال خزفية.

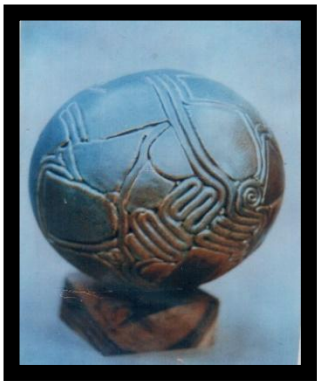
اداة التحليل :

استخدم الباحث أداة الملاحظة بالمشاهدة للأعمال الخزفية (الانترنيت) والمطبوعات، بالإضافة الى التصوير المباشر للأشكال البيئية الخزفية واعتمادا على مؤشرات الإطار النظري.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

تحليل العينات

عينة (1)



اسم العمل: سعد شاكر

اسم العمل: الارض

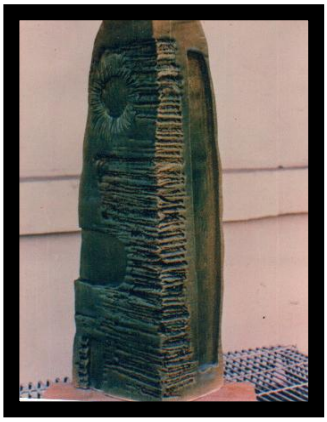
سنة الانتاج: 1979

قياس: (25 سم القطر)

التحليل

ضم التكوين العام شكلاً كروياً تمثل بمجموعة من الخطوط المنحنية والمتموجة، التي شكلت مجموعة من المساحات الهندسية غير المنتظمة الحدود. يبنى العمل الفني على شكل كروي منتظم، احيل سطحها الخارجي الى مجموعه من التموجات الخطيه والانحناءات اللولبية، فضلاً عن وجود المسطحات غير المنتظمة، نفذت جميعها بطريقة النحت الغائر، التي رمز الفنان بها الى تضاريس الارض وهذا العمل هو من ضمن اعمال الفن البيئية (الارض). ان الخط المتموج الذي اوجده الفنان في اغلب مناطق الشكل الكروي هو رمز للماء، اذ نلاحظ ان عدداً كبير من المنحوتات الفخارية الرافدينية احتوت رسوماتها الخط المتموج رمزاً لحركة الماء، والذي شغل جانباً مهماً في الفكر الانساني لاهميته في ادامة الحياة البشرية. استخدم الفنان في هذا العمل الخزفي الألوان كرموز تعزز مضمون العمل. فمن استخدام اللون الأزرق رمز الفنان الى (السماء والماء) معاً، فالأزرق هو لون السماء وكذلك هو لون الماء. كما استخدم التضادات اللونية في اللون الواحد. وقد استلهم من بيئته آلية اعتمدت تكوين بنية منجزه.

عينة (2)



اسم الفنان: محمد العربي

اسم العمل: نحت خزفي (مسلة)

سنة الانتاج: 1989

قياس العمل: (60 سم)، (30 سم)،

التحليل:

يمثل شكل هندسي معماري وهو متفاعل مع البئية المحيطة به , يتكون العمل الفني من شكل متوازي المستطيلات رمز الفنان من خلاله المسلة، والتي استلهم بنائها التكويني من حضارة بلاد وادي الرافدين اذ ظهرت العديد من المسلات على امتداد تلك الحضارة، وقد حملت في ثناياها قصص أسطورية وملحمية، فضلاً عن بعض المراسيم والطقوس والشعائر التي أراد الفنان آنذاك تدوينها لتبقى خالدة لوقتنا هذا. واهم هذه المسلات ما عرف بمسلة حمورابي التي تضمنت أول وأقدم تشريع قانوني ضمن للمجتمع والفرد معاً الواجبات والحقوق للعالم اجمع. وفي الجانب الأيمن للعمل يظهر شكل مستطيل يمتد من أعلى العمل تقريباً متجها نحو القاعدة، وقد أفرغ تماماً. اريد به إضفاء جانب جمالي وتنظيمي لكي يوازي الأشكال في الجانب الأخر، أو انه اعد لكي يملىء بنصوص أو أشكال معينة كما هو الحال في المسلات القديمة، كما امتد مجاوراً له مجموعة من الحزوز التي رمزت الى التقادم الزمني التي امتدت بشكل أفقي الى الجانب الأيسر. أما في الجانب الأيسر من العمل الفني فقد قسم بثلاث أشكال على ثلاث مناطق، في الأعلى ظهر الشكل المهيمن وهو الشمس وهي رمز الحياة والموت معاً، فشروق الشمس عند الفراعنة هو حياة وغروبها هو موت ، وفي بلاد وادي الرافدين ارتبط رمز الشمس بالملوك حيث كان الإله شمش هو إله الشمس، كما ظهرت في العديد من الألواح والمسلات التي ارتبطت رمزيتها بالأمل والحياة أيضاً فهي أساس الحياة في العمل استلهام واضح لحضارة بلاد وادي الرافدين، يمكننا الاستدلال عليه من التكوين العام للمنحوتة الخزفية , اراد بذلك الخزاف تحقيق الية تزينيه من خلال تلك المعالجات المعتمدة على التبسيط والاختزال لإيصال فكرة المعنى بشكلها الايقوني المتخفية بحركة وحداتها المتشابكة بين الطرز الشكلية وقصديه اللون الناتجة من الضاغط البيئي, الذي يحيلنا الى توصيفها من خلال استدعاء النظام الشكلي للصخور بدلالات بيئية.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

النتائج

بعد ان قام الباحث بتحليل الاعمال الخزفية الخاصة بالخزف المعاصر في العراق واستناداً الى استمارة التحليل ومما جاء في الإطار النظري تمكن الباحث من التوصل الى النتائج الاتية التي جاءت منسجمة مع اهداف البحث:

اولا: اغلب اعمال الخزف المعاصر في العراق استلهمت البيئة ووظفتها ضمن بنية العمل الفني فظهرت بمرجعية حضارية رافدينية واسلامية وبأشكال اما محاكيه لما وجد مسبقا في تلك الحضارتين او مقتربة منها كما في عينة (1).

ثانيا: ان البيئة التي يوظفها الخزاف العراقي المعاصر ضمن بنية العمل الخزفي تنبع من المجتمع لتصب فيه.

ثالثا: ظهور شكل المسلة المعاصر والذي تم استلهامه من الحضارة الرافدينية كما في عينة (2) التي رمزت الى الشموخ والسمو.

رابعا: ظهر في العديد من اعمال الخزف المعاصر في العراق استلهام لمفردات ورموز حضارية استمدت من حضارة بلاد وادي الرافدين حيث ظهرت في العينة (2).

الاستنتاجات:

1- ان الاستلهام من بيئة الخزاف في الخزف المعاصر في العراق لم يبدأ بشكله الواضح والحالي الا في بداية السبعينات، حيث كانت الاعمال الخزفية المنجزة ضمن المرحلة الانفة الذكر، ما هي الا عبارة عن مشغولات ذات طابع وظيفي.

2- استخدم توظيف البيئة في فن الخزف المعاصر في العراق بوعي وأدراك عالي، لما يمثله من دلالات ومضامين يمكن من ها ايصال فكرة العمل الى المتلقي بيسر ومن غير تعقيد.

3- وظف الخزاف المعاصر الرمز بوصفه وسيلة من وسائل التعبير عن حاجات ورغبات المجتمع. التي حاول الفنان اخراجها من دائرة الاحاسيس والمشاعر المكبوتة الى دائرة الواقع المعاش، مما ادى الى ابداع رموز جديدة.

4- ابتعد الفنان (الخزاف) المعاصر في العراق عن الاشكال الواقعية الادمية، وتجنب قدر المستطاع الاشكال الطبيعية الواقعية، لخصوصية فن الخزف والابتعاد عن التشخيص، فهو لا يحاكي الواقع بل يرمز اليه بشكل ما.

التوصيات:

_ يوصي الباحث الفنانين (الخزافين) المعاصرين في العراق، الاهتمام أكثر بتوظيف اللون واستخدامه رمزا يجسد الفكرة او المضمون ولما له من تأثير على الفنون البيئية، التي يسعى الفنان الى تحقيقها ضمن بنية العمل الخزفي.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229مجلة الأكاديمي-العدد 94-السنة 2019

المقترحات:

_ القيام ببحث ودراسة البيئة في الاعمال الخزفية الاسلامية، وبيان تأثير العقيدة والدين الاسلامي في تلك البيئة.

***(مكازمانية)** ويعني هذا المصطلح (المكان والزمان).

****التجريد:** تقويم الاشياء على اساس سماتها العامة بغض النظر عن الوقائع العينية. فالصفات والخصائص تعزل باعتبارها افكار خالصة. والكلمة مشتقة من أصل لاتيني يعني حرفياً (منتزع) او مبعد، أي ان التجريد هو صفة او فكرة تؤخذ بمعزل الشيء او الموقف الذي توجد فيه.

*****الراكو:** طريقة يابانية قديمة في عمل الخزف تعود جذورها إلى أكثر من خمسة قرون ، وتعتمد على الحرق المباشر للقطع الخزفية مع اختزال الأوكسجين داخل الفرن ، ومن مميزاتها ، ألوانها الجميلة البرّاقة ، ومعنى كلمة راكو (المتعة أو المسرّة) ، وقد عُممت الكلمة على هذا النوع من الخزف .

References:

1-Ernst Fischer, The Necessity of Art, Tel: Saad Halim, The Egyptian Public Authority for Authorship and Publishing, Egypt, 1971, p. 38
2-1Dora Valbi, Foreign Culture Magazine, second edition, seventh year, Taid Alloush 1981, p. 44
3- Al Said, Shaker Hassan: chapters on the history of the plastic movement in Iraq, part 1, Afaq Arab Printing House, Baghdad, 1983, p. 45-48
4- Al-Anqar, Returning Abdul Qadir Muhammad: Contemporary Iraqi Ceramic Techniques, Unpublished Master Thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, 1989, p. 212-224
5- Al-Obaidi, Amer: Pioneering Artists, Al-Wasiti Magazine, p. 5, Department of Arts, Culture and Information, 1993, p1
6- Al-Ubaidi, Muhammad Jasim: Sculptural Shapes on the Surfaces of Contemporary Mesopotamia and Ceramics in Iraq, Unpublished Master Thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2002, p.187
7- Al-Hijul, Muhammad: The experience of ceramic art in Iraq (experimentation and decoration patterns)
www.azzaman newspaper.com
8- Al-Hijul, Muhammad: Qasim Nayef ("It was derived from the ocean that someone else did not notice"), Al-Gomhuria Newspaper, December 22, Dar Al-Jamaheer Press, Baghdad, 2002, p. 8
9- Al-Zubaidi, Jawad: Contemporary Artistic Ceramics in Iraq, Al-Rawaq Magazine, No. 10, Freedom House Printing, Baghdad, 1980, p. 39.
10- Al-Zubaidi, Jawad: Iraqi potters (young experiences), Al-Wasiti Magazine, No. 2, Department of Arts, Culture and Information, 1995, p. 3.
11- Al-Douri, Ayad Abdel-Rahman: The Effects of Arab Islamic Art on European Arts, Arab Horizons Magazine, pp. 9-10, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 2000, p. 71.
12- Abd al-Rahman, Afaf: Carved in its Ability to Arousal and Effective Formulations.
13- Abd al-Razzaq, Laith: Aesthetic Knowledge in Contemporary Iraqi Ceramics, Al-Gomhuria Newspaper, October 20, Dar al-Jamahb for Press, Baghdad, 2002, p. 9.
14- Sahib, Zuhair: The implications of color between expression and abstraction (Saad Shaker), taken from http://www.alsharqiyaTv.com

15- Zakaria Ibrahim, Philosophy of Art in Contemporary Thought, Misr Printing House, Egypt, 1972, p. 102
16- Kamel, Adel: The Iraqi Formation: Establishment and Diversity, General Cultural Affairs House, Baghdad, I, 2000, p. 92
17- Kamel, Adel: The Main Sources of Contemporary Plastic Artist in Iraq, Freedom House Printing, Baghdad, 1979, p. 62
18- Kamel, Adel: Seham Al-Saudi, poet of ceramics, Asfar Magazine, No. 10, Dr. I, 1989, p. 85
19- Malik Brad Berry and James MacFars, Modernity, by Moayad Hassan Fawzi, Dar Al-Mamoun, Baghdad 1987, p. 24
20-Yassin, Iyas Abbas, Academic Magazine, College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 90, Year 2018, p. 388

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1565

Employment and interrelated in the contruction of contructive Iraqi ceramic shaps

Rasul Jabr Mahmoud [1]

Al-academy Journal ……..……. Issue 94 - year 2019
Date of receipt: 16/5/2019…....Date of acceptance: 2/7/2019…....Date of publication: 15/12/2019

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

Abstract:

Human mansuuits a way to find the best means and methods to improve and develop the tasks of his work to make his world better and easier . This research has been addressed as environmentally and the extent to the increase the efflciency of the lraqi porcelain by The influential environment and obtain the pictures of the required taste and clarity throug certain environmental effects (solemnis) and therefore can be obtained with a highy comprehensive ceramic and utility work . the artist is particularly intensive and society in general .The address of the environment (recruit the environment and its procedures in the construction of contemporary lraqi ceramic shaes). Our research is included : summary and introduction to the problem of research and research, research and search terms and to achieve the goal of research, the researcher relied on the scientific audit information that has written a theoretical framework consisting of the first topic entitled the concept of the environment, the second concept of the environment, the educate of the research in the lraqi , lraqi porcelain and the researchers to rehabilitate the results of the environment and the importance of research and conclusions of the environment and the conclusions, conclusions, recommendations, proposals and sources.

Keywords : Employment , Environment , Furniture

[1] **Baghdad Education Directorate, Second Rusafa**

Contents

	Applications of Interior Space Design According to Shape Generation Systems	Abdul Karim ALQAISI	**22**
	Revitalizing Interior Designs in Religious Shrines	Roaa Slah Al-Deen Hamed Fared- Faten Abbas Al-asadi	**40**
	Quality in Industrial Products Designs and its Reflection on Achieving Competitive Advantage	Alaa Ismail gumar	**56**
	Virtual Reality Technology and its Uses in Industrial Product Design	Falah Hassan Hadi- Salah Nuri Mahmoud	**72**
	Creativity in the Draping on the mannequin of Young Girls Victorian Fashion between 1860-1890	Najla Ibrahim Bin Hamdan	**74**
	The Effect of The Illustration Program on Fashion Design Inspired by Historical Costumes	Tahani Nassar Alajaji -Huda Abdulazez Almogren	**114**
	Artistic Integration of Aesthetic Manifestations in the Andalusian Islamic Style into the Interior Architecture	Shehriar Abdul Qadir Mahmoud -Saad Gerges	**134**
	Organism and its Aesthetic Connections in the Interior Design	Hassanen Sabah Dawood Salman	**154**
	Iconic Form in Modern Graphic Design	Ali Mohamed Shuai Ghadeer	**170**
	Formal Substitution in Logo Design	Hattem K. Lkan Hassan	**186**
	The strategy of visual thinking and its applications in teaching arts (photography model)	Noora Abdulla Ali	**202**
	Environmental References in the Drawings of Ismael Al-Shaikhli	Muhammad Meshaal Habib	**220**
	Directorial Vision and its Relation to Scenographic Proposal in the Iraqi Theater Show- The Play of Darkness -A Model	Rami Sameh Zaki	**236**
	Mechanisms of Employing Secondary Event in Cinematographic Discourse	Maher Majeed Ibrahim- Shorouk Malik Hasan	**254**
	Dramatic Structure Transformations in the Iraqi Feature Film	Ban Jabbar Khalaf	**270**
	Comic Scene Construction between Dramatic Situation and Acting Performance in Feature Film	Aladdin Abdul Majeed Jasim- Ammar Hameed Hussain	**286**
	The Dominating Sign of the Space Structure in TV Drama	Sadiq Kadhim Abid Ali	**304**
	Semantic Production of the Sign in the Dramatic Act of TV Series	Muhammed Sameer Muhammed	**322**
	Employment and interrelated in the contruction of contructive Iraqi ceramic shaps	Rasul Jabr Mahmoud	**338**

Al-Academy Journal Publication Terms

1- You must register on the journal's website from Register link
2- Upload the forms from the site and fill them then resubmit them with the research.
3- Research papers submitted are subject to the scientific evaluation by field specialists.
4- The research paper has to be novel and not previously published or accepted for publication in another magazine.
5- The research paper should not exceed (16) pages size B5.
6- References must be in APA format And in English only.
7- Font size (13) font type (Sakkal Majalla),Lines of the paper should be single spaced And file type Word2010 or higher .
8- Footnotes, illustrations, figures, and tables are placed within the text at the appropriate points, rather than at the end..
9- An abstract in Arabic should be written at the beginning of the research and an abstract in English at the end of it with (250) word limit,and the keyword write after the abstract.
10- The title of the researcher and the researcher's name shall be written on the first page of the research for the Arabic language. The English language shall include the name of the researcher and the title of the research with the abstract at the end of the research.
11- Copyrights and publication of the research would be transferred to the Journal once the researcher is notified that his research is accepted for publication.
12- Research papers, whether published or not, would not be returned to the researchers.
13- Research papers arrangement is subject to technical considerations.
14- Publication fees are 125,000 Iraqi dinars.
15- $150 is the publication fees for each research submitted by non-Iraqis.

Al-Academy

AL-ACADEMY
A QUARTLY JOURNAL SPECIALIZED IN FINE ARTS
COLLEG OF FINE ARTS – UNIVERSITY OF BAGHDAD
15/12/2019

Board of Editors

Editor-in-chief

• Prof. Dr. Nsiyf Jassem Mohammed<< dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq>>

Managing editor

• Assistant .Prof. Dr. Emad Hadi Abbas - iraq <<emaddigitalighting2018@Gmail.com>>

Editors

• Prof. Dr. nawal muhsin ali - iraq <<Drnawalmuhsin@Gmail.com>>

• Prof. Dr. wasam marqas eudishu<< wisam_marqus@yahoo.com >>

• Prof. Dr. Shatha Taha Salem << shatha.taha.salim@gmail.com>>

• Prof. Dr. Hashem Khudair Hassan << drhashim36@gmail.com >>

• Prof. Dr. Raad Abdul Jabbar Thamer <<RaadAlshatty@yahoo.com>>

• Prof. Dr. walid hasan aljabiri << waleednaay@gmail.com>>

• Prof. Dr Muhammad Hosny El-Hajj - Lebanon<<hmhslr@ul.edu.lb>>

• Prof. Dr. rafat mansour- Egypt <<mansour_rafat@yahoo.com>>

• Prof. Dr.machhour Mostafa - Lebanon <<mmachhour@hotmail.com>>

• Prof. Dr Mahmoud El-Magri - Tunisia<< mejrimahmoud80@yahoo.fr>>

• Prof. Dr Mohammed ghawanmeh - Jorden <<ghawanmeh_ mohd@yahoo.com>>

• Prof. Dr. G. E. Ibrahim - Helwan university – Egypt << appliedarts71@gmail.com

• Assistant Professor Dr Yasser Issa Hassan <<yasirhass@gmail.com >>

• Assistant Professor Dr. Moataz Enad Ghazwan <<Mutazinad72@yahoo.com>>

• Assistant Professor Dr. Fathi Abdul Wahab - Egypt<<dr.fathy.a.wahab@gmail.com>>

NATIONAL LIBRARY, BAGHDAD 238, 1976
ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

Email: al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq
https://doi.org/10.35560/jcofarts

Cover design:prof. Dr. Balasim mohammed

Secretary of the Journal: Senior Programmer. Yousif Moshtaq Lateef