الأكاديمي

AL-ACADEMY

95

تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

مجلة فصلية علمية محكمة

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

https://doi.org/10.35560/jcofarts

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

مجلة فصلية محكمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة
جامعة بغداد
2020\3\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.م.د. أكرم جرجيس نعمة
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

البحوث المسرحية	تقنيات الاداء التمثيلي في العرض المسرحي الفانتازي	-راسل كاظم عوده -ليلى فؤاد فاضل	5
	التفكيك والاداء التمثيلي للشخصية الشكسبيرية في المسرح العراقي	-هيثم عبد الرزاق علي -أياد طارش ساجت	19
	الزمن والبناء التصميمي للأزياء في العرض المسرحي العراقي	محمود جباري حافظ	35
	تقنيات السرد الإخراجي في عروض المسرح العراقي	سيف الدين عبد الودود عثمان	49
	سيمياء اللون في العروض الفنتازية لمسرح للطفل	إيمان عبد الستار عطا الله	71
	التحولات السيميائية في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي	باسم محمد احمد حسن	87
	تحولات أداء الممثل لشخصيات عديدة في المسرح العراقي (فيس بوك انموذجاً)	اقبال عبد الجبار عيفان	105
بحوث الفنون التشكيلية	صورة المرأة عند الفنان جبر علوان	احلام عبد الستار شنين	115
	التجريد بين الرمز والشفرة في اللوحة الفنية	سحر عبد الكاظم غانم	129
	تحولات الجسد في رسوم الفنان محمد مهر الدين	حسن طالب جنزي	143
بحوث التربية الفنية	آلية التفكيك في فنون ما بعد الحداثة ودورها في تربية التذوق الفني للمتعلم	نضال ناصر ديوان	161
	اتجاهات مدرسي مادة التربية الفنية نحو استخدام الذكاء البصري في التدريس	تحرير جاسم كاطع	179
بحوث التصميم	الفكر الإبتكاري وتمثلاته في تصميم الفضاء الداخلي	علاء الدين كاظم منصور الإمام	195
	الاشكال بوصفها بديلاً عن الكلمات في تصميم الكتاب المدرسي	-سحر علي سرحان -منى محمد غلام	209
	المعطيات الشكلية لمدرسة الباوهاوس وانعكاساتها في تصميم الأقمشة والأزياء	-نور منصور خميس -وسن خليل ابراهيم	225
	دور التكييف السلبي لتحقيق الراحة الحرارية في الوحدات الفندقية المؤقتة	-سماح محمد طالب الدويك -سامي أبوطالب -محمد صابر	243
	تصميم موقع الكتروني تعليمي تفاعلي لطلبة المرحلة الإعدادية في العراق	-أحمد ناجي علي -يوسف مشتاق لطيف	273
بحوث الموسيقى	الخطاب التعبيري في الشكل الغنائي الريفي	وليد حسن الجـابري	293
بحوث السينما والتلفزيون	التناول الإعلامي للمرأة الأيزيدية في الصحافة العراقية دراسة تحليلية في جريدة (المدى)	غادة حسين العاملي	311
	الإشتغال الجمالي للتقانات الصورية الرقمية الهجينة في الدراما التلفزيونية	محمد ثائر عدنان البياتي	331
	توظيف البعد السيكولوجي للصوت في الفيلم السينمائي	أنور عبد شاطي	353

الاعلام الرقمي ودوره في تسويق النتاجات الفنية دراسة ميدانية	احمد عبد الستار حسين	367
مسرح الدُمى وأهميتهُ في المجتمع المعاصر	حسين خميس علوان الأنصاري	391

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/5-18

تقنيات الاداء التمثيلي في العرض المسرحي الفانتازي

راسل كاظم عوده[1]
ليلى فؤاد فاضل[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2019/11/13 ، تاريخ قبول النشر 2019/12/26 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

ملخص البحث:

يتناول هذا البحث حقيقة خروج الفنون من سياقها المتعارف عليه في الواقع ودخوله في نسق الصورة الفانتازية والغرائبية المصنوعة، ولاجل فهم الظاهرة المسرحية ومعرفة الية انتاجها للصور الفانتازية، وبالاخص الاداء التمثيلي في تحولاته مابين الواقعي والفانتازي، فقد جاءت هذه الدراسة لتبحث في ماهية سمات الاداء التمثيلي في العرض المسرحي الفانتازي، وقد تضمنت هذه الدراسة: مقدمة البحث التي عرض فيها الباحثان مشكلة البحث واهميته وهدفه.

ثم الاطار النظري الذي تناول تاسيسا نظريا للبحث اشتمل على مبحثين هما: المبحث الأول (الفنتازيا المفهوم والاشتغال) والمبحث الثاني (تقنيات الاداء التمثيلي في الاتجاهات المسرحية الفانتازية)، ثم خرج الباحثان بمجموعة مؤشرات اعتمداها في تحليل انموذج عينة البحث والتي تحددت في الاداء التمثيلي لعرض مسرحية (ساعة السودة)، وبعد التحليل خرج الباحثان بمجموعة نتائج منها: لاتشترط تقنية الحركة في اداء الممثل القواعد التقليدية والمتعارف عليها في المسرح التقليدي، انما تكون الحركة مقترنة بالصورة الفانتازية.

كلمات مفتاحية: تقنية، اداء تمثيلي، عرض فانتازي.

[1] أستاذ دكتور، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، rassl.kadim@yahoo.com
[2] طالبة دراسات عليا، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

المقدمة:

تكمن اهمية الفنتازيا في قدرتها على اثارة الاحاسيس والانفعالات عند محاكاته للظواهر الغرائبية، لتؤسس بيئة فكرية افتراضية تتلاشى فيها الثوابت وتغيب، لتمارس احلاماً وافعالاً خيالية تشكل علاقة تأثيرية متبادلة مع المتلقي وتعطي للفضاء وجوداً حسياً ينبض بالحياة، منطلقاً من مخيلة تبحث عن الجمال المطلق والروح الهائمة لتحفز مجموعة من المفردات والصور غير التقليدية في المسرح، خارج نطاق حدود الواقع (اللامألوف). هذا ما يفرض وسائل اقناع في الاخراج والاداء التمثيلي، تختلف عن اساليب التقديم التي تستند الى الواقع ويكون تأثيرها واقع على الممثل بوصفه الحقل الأكثر تماساً مع المتلقي، والمدى الخيالي الابداعي في المسرح بالغ الأهمية، إذ يضع الممثل اشكالاً من التكوينات من خلال فرضية المخرج وذاتيته، للكشف عن مفردات جديدة من شأنه ان يخلق طقساً مسرحياً منفرداً يحلّق بنا في فضاءات بعيدة عن الواقع، كما في العروض المسرحية التي تمزج مابين الواقع والخيال لتصور لنا عالماً مثالياً فنتازياً متنوع ويتسع سعة الخيال البشري وخاضع لأساليب متغيرة على الدوام، وغير معتمدة على قوانين الواقع. ومن هنا تأتي ابتكارات الممثل في التشكيل الحركي المتنوع اضافة الى التناغم الصوتي والتدرج الهرموني لتساعده في خلق ايقاع طقسي يمكنه من اثارة عنصر الترقب والشد التي اعتمدها الممثل اعتماداً كبيراً في خلال جسمه المطواع ليؤهله للقيام بكل التعبيرات الجسمانية في تجسيد الدور وكل التقنيات المسرحية الحركية انطلاقاً من رؤية المخرج وقدرته الابداعية لفهم وتعميق حدثاً سحرياً اسطورياً غريباً مميزاً في تكويناته ومخالفاً للمألوف. ولذا تحاول هذه الدراسة رصد تقنيات الاداء التمثيلي في العرض الفنتازي، وكيفية توافقه مع عناصر العرض الاخرى كي يحقق الغرابة واللامالوفية.

وتكمن اهمية البحث في تحديد مناطق القوة والضعف في اداء الممثل كي تنسجم مع مفردات الصور البصرية التي يشكلها العرض المسرحي الفنتازي.

اما هدف البحث فهو الكشف عن

ويتحدد البحث في الاداء التمثيلي للعروض المسرحية التي اخذت سمة الفنتازيا والتي قدمت على مسارح بغداد في العام وكان الاداء في عرض مسرحية (ساعة السودة) انموذجا.

تحديد المصطلحات: تقنية:

تعرف التقنية بأنها " جملة المباديء أو الوسائل التي تعين على أنجاز شيء أو تحقيق غاية ، وتقوم اليوم على أسس علمية دقيقة ، والكلمة الاجنبية من اصل يوناني وهو (Techno) ومعناها الفن والصناعة وتختلف عن العلم من حيث إن غايتها العمل والتطبيق ، في حين أن العلم يرمي الى مجرد الفهم الخالي من الغرض العملي"(Madkour, 1983, p. 53).

طريقة أو أسلوب للتفكير في حل المشكلات من خلال استخدام العلوم لإيصال الفرد إلى النتائج المرجوة وزيادة قدرته لتنمية عملية الخلق والابتكار لديه لتحقيق أهداف محددة.

فانتازيا: ورد مصطلح الفنتازيا في قاموس أكسفورد بإنه "(Fantastic) أي خيالي- عجيب" Oxford, 2000, P. (273)

العرض المسرحي الفانتازي: يعرفه (ابراهيم حمادة) "مسرحية قائمة على مسرحة الخيال الى عوالم وهمية لا تشـاكل الواقع، ولربما تجاوز السـرحان فيها الى آفاق الغيبيات البعيدة، وما فوق الظواهر الطبيعية، وقد تستخدم المسرحية الفنتازية نظريات في العلوم الطبيعية لم تكتشف بعد، كما يحدث عادة في المسرحيات العالمية، كما يمكن ان تحيلها مدلولات ترمز الى الواقع السياسي او الأخلاقي او الديني (Hamada, 1979, p. 268).

الإطار النظري

المبحث الأول: الفنتازيا المفهوم والاشتغال

ينطلق مفهوم الفنتازيا ضمن مساحة التداول المعرفي الانساني، من رؤية خيالية غير مألوفة وغير قابلة للتصديق وتسعى لايجاد عالم متخيل لا صلة له بالحقيقة بوصفه فوق الطبيعي (ميتافيزيقي)، لينسج اشكالاً ذات طبيعة افتراضية داخل اي نص او عمل ادبي او فني، شكل يزاوج بين الواقع والمثال والمتصور، وتخضع للرغبات والتصورات الواعية واللاواعية. فهو شكل مغاير للحقيقة ينبني على مبدأ صعوبة التصديق وقد يقتصر هذا التصديق بحسب الفرد وثقافته لذا "يمكن اعتبار الأجواء الفنتازية وسيلة عملية وناجعة للكشف عن اهتمامات الشخصيات وعواطفها التي يمكن ان تستمر وتتبدل في بيئات يتحكم بها العرق او المواصفات الاجتماعية" (Iter, 1989, p. 12). وهنا ينظر للفنتازيا بأنها تحمل امراً جوهرياً بالنسبة لمختلف اغراض المؤلف في الكشف عن سيرورات مخالفة لمجرى الحياة المألوفة. والفنتازيا نوع أدبي يتعلق بالاعمال الادبية التي تلعب فيها القوى الخارقة دوراً اساسياً لدرجة ان الاشياء المنطقية والعقلانية تفقد نفوذها وسيطرتها المألوفة. لذا فهي تعارض ما هو واقعي وعقلاني وتتجاوز حدود الممكن الى غير الممكن أي انه اضطراباً يهيمن على قدسية العمل.

ان التخيل او الفنتازيا تنشأ في عقولنا وهي مجرد حالات مصاحبة للتفكير، وهي الاساس الداخلي لعمليات الانتاج التلقائية التي تقوم بها ارواحنا، وبالتالي هي اشارات ايضاً الى تلك القدرة الاستقبالية الى تلك الصور المادية او الجسمية التي تتكون بواسطة التخيل او الفنتازيا (Abdul Hamid, 2009, p. 136). والفنتازيا خيال لا يخضع للواقع والبنية التقليدية وانما يخضع لقانون الانسان الداخلي المنفلت والذي يبحث عن الحرية ويثير حقائق غير عقلانية وينطلق من زمن مجهول لا يعتمد على الترتيب وتتداخل فيها الاشياء والمفردات بشكل عجائبي وغرائبي ليكشف عوالم جديدة ولغات لم نسمع بها تتأسس في مظاهر ذهنية غير طبيعية مبتعدة عن الاشكال المتعارفة ضمن الواقع الطبيعي.

والفنتازيا تمثل الاحداث في شكل عجائبي ومثير، فهي توجد داخل الواقع وتجعله غريباً في محتواه من خلال كائنات مهجنة من الحيوانات ومخلوقات غريبة مستمدة من الحكايات الخرافية والاساطير والتنبؤ بالمستقبل، التي هي اساسها المسرب الى عالمنا الحقيقي بشكل مؤطر بقوانين خيالية ورمزية لتكون جزءاً من هذا العالم. فالاسطورة والموروث الشعبي كلاهما غابة من الرموز المتشابكة التي من شأنها ان تتحول في يد الفنان الى غرس جديد يستوعب تجارب فنية رائدة. والفنتازيا ليست عملية الخروج من الواقع فحسب، بل التأمل الباطن الذي يتطلب من المبدع النظر الى العالم الطبيعي لتكون بمثابة الموضوع الخام الذي يتبلور

الى عمل فني ابداعي من رؤية خيالية استطاع الممثل يجسدها بواسطة وسائل تقنية فنية، إذ لا يمكن فصل العالم الفنتازي عن العالم المادي الخارجي كونه يعد الاصل في تكون الصور.

حيث ان الفنتازيا لا يحدها شيء ولا تخضع لبنية ثابتة ومحددة سواءً كان في بناء المناظر وطريقة التمثيل، لذا هدفها هو تفكيك فضاء الواقع واعطاء وجود حسي مادي حي ينبض بالحياة لا يمثل الحقيقة، يعتمد على قدرة الممثل الحسية والذهنية والادراكية وقابليته في النظر الى الدواخل لرسم صورة او فترة غريبة و(الغريب) كما اوضحه تودروف "الغريب المحض في الآثار التي تنتمي الى هذا الجنس، ثمة سرد الاحداث يمكنها بالتمام ان تفسر بقوانين العقل، لكنها، على هذا النحو او نحو آخر غير معقولة، خارقة مخترعة فريدة مقلقة، غير مألوفة" (,Todorov, 1993, p. 60) ومن هنا اصبح الخيال محور الحركة والمتعة ويعطي في انتاج عوالم اخرى تتحرر فيها الذات وفق ما نتمناها، مثالاً لذلك (البخلاء) للجاحظ، و(كليلة ودمنة) لابن المقفع، وكتاب (الف ليلة وليلة) وغيرها لما تمثل بالسحر وعوالم الخيال، في اطار عجائبي رهيب، فالعجائبي على حد تعبير تودروف "يحيا حياة مليئة بالمخاطر، وهو معرض للتلاشي في كل لحظة ويظهر انه ينهض بالاحرى في الحد بين نوعين: هما العجيب والغريب أكثر مما هو جنس مستقل بذاته" (Todorov, 1993, p. 67). يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات بوصفه عالم شخوص حية وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق الطبيعي الاحداث المروية، وبهذا فان الفنتازيا تنشط من قدرات المتلقي وتمكنه من الغور في آفاق واسعة للمعرفة واطلاق سراح الخيال لتحقيق ما يصبو اليه الوجدان في مضاعفة صور وتقنيات جديدة مغايرة تكشف ذلك الانتاج الابداعي، كما انها تعطي للمتلقي انطباعاً عن عالم غير حقيقي مخالف للمألوف في استخداماته الجمالية، فالفنتازيا متحررة وغير ملتزمة بقانون الزمان والمكان بل تمتد الى آفاق ابعد من العالم لأنها "موجودة في المنتصف ما بين الاسطورة والحكاية الخرافية هي أكثر اتساعاً في مجالها الجغرافي من المدى الخاص، فهي تشمل عوالم كلية وتمتد غالباً الى عوالم السماء عوالم الموت والخوف وما وراء المعرفة الظاهرة" (Abdul Hamid, 2009, p. 194). فهذا لا يشبه الخيال العلمي لأنه يحقق الشرط الأساسي للقانون والقائم على أساس العلم والتكنولوجيا في تحديد وترتيب الاسس وفق المبادئ التي تنتمي للواقع. فاغلب الاحداث الفنتازية المرئية والتي تعتمد على التخيل المنطلق من الحلم الذي يكسر كل الظواهر الواقعية، ليؤسس ظاهرة تتداخل فيها الاجواء الغرائبية والاشكال المركبة.

المبحث الثاني : تقنيات الاداء التمثيلي في الاتجاهات المسرحية الفانتازية

لم تكن المشاهد الفنتازية غريبة عن العرض المسرحي فمنذ بدايات المسرح كانت بعض العروض تتناول احداث او شخصيات فنتازية وحسب متطلبات الفكرة او الغية التي يبتغيها المؤلف او المخرج، وقد استخدم الاغريق والرومان العديد من المشاهد الفنتازية لاجل جذب المتفرج، فضلا عن تقديم الشخصيات التي تتربط بالالهة او انصاف الالهة، مرورا بالمسرح الكنسي الذي كان يتناول معجزات السيد المسيح، وصولا الى العصر الحديث والذي تبلور فيه طرق تجسيد المتخيل باليات جديدة ومبتكرة، وتمثل الفنتازيا عمق الصورة الحياتية برؤية جديدة مستمدة من روح عصرية مختلفة عنها، بأدق الطرق واكثرها اثارة وفق اسس بصرية متكونة نتيجة عملية التصور والتجسيد للفكرة في اطار مادي محسوس يمتلك الرؤية الابداعية

والحرفية في عملية سير الفعل الدرامي وابراز الدلائل والرموز وفق رؤية اخراجية ابداعية متبلورة جاءت لترسيخ وتعميق دلالات فكرية تتوسع في نطاق المضمون وتزيده القاً وشاعرية كنقطة دالة للبيئة التي توحي بها ولا تجسدها وتطمح لانتاج مضمون جديد وتقني في الشكل قريب الى الاحلام والقائم على الافعال الخيالية المختلفة في اساليبها وطرق تشكيلها فاستخدم التعبيريون تقنياتً في الشكل اقرب الى هيئة الاحلام، وذلك التكنيك القائم على التشويه والأفعال الخيالية والحديث المخبول او اختلاف مقاييسه الانسانية، فالممثل هو قادر على بلورة اساليبه التي يسعى الى افرازها لخلق حركات متداخلة وايماءات متعددة تذوب فيها عالم الشخصية وتتوحد في عالم سحري خيالي مثير للدهشة من خلال التشكيل الحركي والجسماني الذي يتمثل بالخفة والقدرة النفسية غير الطبيعية والطاقة الروحية والانماط الصوتية التي هي في اطارها العام صورة مهيمنة، بوصفها ابعاد خيالية القصد منها التعبير عن الفردية والمزاجية والفوضى المشبعة التي سلبت ذهن الانسان ووجدانه وجعلته بعيداً عن طبيعته وانتجت اللاشعور والهذيان ليسعى في تصوير معرفة جديدة لا تخضع للتقليد وانما تكون خارج حدود المألوف "ففي الوقت الذي يجب على الممثل ان يلتزم تماما بشرطية الظروف الموضوعية للعرض، فانه يكون جسديا في وضع الانفتاح امام الاحتمالات كافة، وهو وضع يتطلب تحررا تاما من جميع القيود الوذعية المعتادة للجسد فيزيائيا" (Russell, 2016, p. 225). حيث كان الفيلسوف الفرنسي (اندريه بريتون) وكتاباته المنغمسة في نظريات (فرويد) الأثر الكبير في التعبير عن السريالية فقد عرفها على انها "آلية نفسية صافية يمكن التعبير عنها بالكلمات او بوسائل اخرى فهي عملية لا تخضع للسبب والمنطق تحدث خارج حدود السوابق الاخلاقية والجمالية، المصدر الأساسي لها هو اللاوعي" (Abdul Hamid, 2016, p. 135). لذا فان الأسلوب الذي استطاع ان يؤسسه الممثل هو اكثر حرية وفي ظروف غير معروفة مستنداً الى عوالم خيالية متحررة من كل قيود المنطق الواقع، وعليه فالممثل ينبغي ان يعمق هذا الاداء من خلال المعرفة وتفسيرها ضمن رؤية جمالية فنية قائمة على التغاير والتمازج والتحول ووفق نظريات مختلفة، ومن خلال تنظيرات (انتونين ارتو) في مسرح القسوة الذي بحث عن اشكال التجربة في التعبير والقائمة على تأثيرات الثقافة والحضارة في الانسان المعاصر الذي سعى الى تأسيس صورة ذهنية متمثلة بحركتها السحرية المستمدة من الفن الشرقي والداعية الى كسر كل قيود الواقع لتكشف للمشاهدين موضوعات تحمل القسوة وتخلق التأثير والاندماج لديه عن طريق الممثل من خلال حركات وتأوهات واطباق ومفاجأت وافعال مسرحية من كل نوع، وجمال سحري في الملابس مستقى من نماذج طقوس بعينها، ايقاعات محسوسة في الحركات يتألف تصاعدها وتنازلها تماماً مع نبض الحركات، فالممثل في مسرح (ارتو) ركز على الحركات اللاشعورية البدائية التي لا تقف ضمن حدود المنطق والمعقول بل على العكس من ذلك فهي تنطلق من حركات تحاور العالم السحري وترفض الاستقرار الداخلي لتنتج منها "لغة تتكون منها لغة التمثيل والمسرح تلك اللغة التي تبسط لغتها الجسمانية الشاعرية على شتى مستويات الوعي وفي جميع الاتجاهات، تجر الفكر حتى الى اتخاذ بعض المواقف المعينة التي يمكن ان نسميها بـ(الميتافيزيقيا)" (Arto, 1970, p. 33). كذلك الحال في مسرح (بروك) الذي يكسر كل قواعد التقليد والتكرار في الاداء ويتسم بالحرية والارتجال في تقنيات اداء ممثليه، عبر ادوات التعبير الصوتية والجسدية باحثاً عن اساليب جديدة في التجريب لبناء شكل العرض المسرحي، ليكشف عن الاشياء في حقيقتها الموجودة خلف الاعتياد والغائبة

خلف المادة بواسطة "خلق الحالة الشعرية، أي تجربة حياتية مجاوزة ومفارقة، وذلك من خلال مؤثرات صادمة، وصرخات ورقية سحرية، واقنعة ودمى، وملابس طقسية، وهو ما يطابق الى حد بعيد تجربة (ارتو) في مسرح القسوة وهو ينطلق في ذلك من اننا نحتاج الى مسرحية حقيقية لطقوس حقيقية، طقوس تمد المسرح بالحركة وبالتجربة التي تغذي حياتنا. كما بحث (بروك) عن لغة غادر فيها المعنى الذهني متجهاً الى لغات مشتركة عبر فيها المعنى ذاته عبر الايماءة والحركة والصوت بشكل تلقائي بوصفه "فورة انفعالية مركزة ومتوهجة، تلقائية، والخبرة المستمرة عبر سنوات التجارب والاحاسيس" (Abdul Wahab, 2002, p. 167)، وبهذا فان فعل الممثل الذي تبناه يختلف عن فعل الممثل لدى (ستانسلافسكي) كونه قائم على مجموعة من الايماءات والحركات والاشارات التي يوظفها الممثل للتعبير والتي لا تعتمد على خطط اخراجية سابقة وانما الارتجال في الاداء من اجل الاكتشاف الدائم والحركة والاشارة التي لا تخضع للتقليد، معتمداً في التجارب المسرحية على التعدد والاختلاف من بين الممثلين ليعطي اسلوباً مختلفاً في الاتجاه والمستوى ويحقق خصائص جمالية تعتمد على عدة فنون، كما صاغ (تادوش كانتور) مسرحه باشكال مسرحية متنوعة متأثر بالافكار التي تشير الى الدمار الذي خلفته الحرب على النفس الانسانية فقد مر مسرحه بثلاث مراحل بدأ من اللاشكل والواقعة والموت استخدم فيها (تادوش كانتور) عناصر مختلفة وموجودة في الواقع اليومي ورفض استخدام العناصر المصنوعة لكونها لا تتطابق مع طبيعة الممثل الحية (Filler, 2005, p. 92). فالاضاءة والاكسسوارات والمؤثرات الصوتية الناتجة من اصوات الممثلين تعد تقنيات تعمق من الاداء التمثيلي عبر الحركة والاشارة والايماءة فضلاً عن الازياء التي تكسب الشخصية التمثيلية الطابع الغرائبي واللامألوف. مما جعلت الممثل يوظف شكلاً جديداً يعتمد التماثل والتمازج عبر الحركات والايماءات ليؤسس صورة مسرحية تبحث عن الموديل الذي يحطم كل طرق الاداء المألوف والطبيعي، لذا نرى (جوزيف شاينا) استخدم الدمى الضخمة والمانيكان بأشكال غرائبية في مسرحية (الاسكافي) كما عبر عن الازياء بأكياس قديمة تعكس الواقع الاسود الذي تغادر منه كل العناصر الجمالية. والذي يتم التعبير عنه عبر الممثل من خلال حركة افتراضية بلاستيكية عميقة تملأ الفضاء بالرموز والاشكال عن طريقها يتحول الخيال الى لغة مرئية "اكد فيها (شاينا) على المهمات المسرحية فقط (قطع الاكسسوار) والازياء المسرحية وهو بذلك يقارب بين الممثل والمادة التشكيلية المعاصرة، فجسد الممثل يمنح في مسرحه تشكيلاً غير طبيعي، بوصفه علامة او رمز، لكي يعطي للممثل امكانية التعبير عن الأشياء" (Tarnico, 2006, p. 41)، كما سعى (بيتر شومان) الى تحقيق التواصل الطقسي من خلال توظيفة للقصص والحكايات الرمزية والخرافات عبر الحركات والاصوات لدى الممثلين. ويتحقق هذا التواصل المباشر من التشاركية في توزيع قطع الخبز عبر فرقة تصاحبها دمى ضخمة تدخل في منطقة العرض الفنتازي. كما ان مسرح الخبر والدمى اعتمد على اصوات الممثلين لان الاصوات تحقق الشرارة للفعل وبذلك قد وسع (شومان) جماليات الصوت والحركة وذلك عبر التمثيل الصامت والطقوس الدينية. فالممثل هو المرتكز الاساسي في العرض المسرحي اما بقية العناصر مكملة له والموسيقى العنصر الفعال والحيوي الى جانب الممثل الذي سعى الى تحقيق فعل المشاركة. وبهذا فان طريقة التكتيك لاعمال (شومان) مما كررت من فعل كسر الايهام بالواقع واحداث الاداء الفنتازي المثير والمدهش عبر الفوضى والعمل التشاركي الذي يعطي الاثارة في التعبير لعملية التجسيد

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التشكيلي القائم على الغرابة في الاداء، فهذه الحركات والاشارات والجو الفوضوي يعمق من اداء الممثل مما يمنحه الازدواجية في تجسيد اشكال متعددة وغير مألوفة كما اعتمدها (جان لوي بارو) في المسرح الشامل الذي امتازت عروضه "بالتعبيرات الميتافيزيقية والشكلية، وكما في عرض مسرحية (انا احتضر) فقد جاء العرض الذي قدمه الممثلون عبارة عن تركيبة من الصرخات والعبارات وقد كان النص مجرد اشارات للتاريخ الذي توليه للاشارة والصورة (Ardash, 1979, p. 52)، والفنتازيا في التمثيل ابتكارات ابداعية فكرية وثقافية وجسدية عالية تحقق وجوداً حسياً مدهشاً في ذاتية المتلقي. بينما يمكن ان يحدث تأثير الخيال الابداعي بصورته الشكلية غير الحقيقية والتي يمكن ان تكون مستساغة لدى المتلقي من خلال الصورة الشكلية المختلفة للواقع والتي يمكن ان تسعى لإقناع المتلقي وجذبه ايضاً، ان الممثل يؤدي الفعل عبر التدريب الحركي والايمائي ليشكل لغة تعبيرية تتولد فيها دلالات متنوعة تكشف الجوهر من الظاهر للعالم المتخيل من جهة وتضفي الى العالم الخيالي سمة من سمات الفنتازيا من جهة اخرى، فالتوظيف للخيال والتعبير الذاتي لنقل لغة جديدة لافعالها وبناء لغات اخرى ذات تركيبات وموضوعات حسية شجعت الاسلوب التمثيلي الذي اتخذه (ويلسون) من خلال " حيث يتركز الفعل في تنظيم الاصوات والكلمات والحركات بتركيبات تحمل (موتيفات) معينة" ((Abdul Hamid, 2016, p. 329، ضمن تقنيات نحتية لإبراز صورة بصرية تعبر عن الافكار كأداة داخل صورة مثيرة للانتباه عبر الجسد الذي يجمع الحركات بالتكرار والايقاع لايصال رسالة معينة لا تنطلق من الواقع، وانما من التدفق والابحار في عالم الاحلام والطقسية من اجل الوصول الى تصور تلقائي للعمل الذي يوحي بالغرابة ويطرح دلالات متعارضة في التشتيت والفهم. فالتمثيل الفنتازي يستطرد الحقيقة ويخوض في فضاءات مثيرة للدهشة خارجة عن السياق الواقعي محاولاً ايصال رسالته الفنية في اطار يجعل المتلقي ينساب معه في فهم محطاته الابداعية.

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

1. الفنتازيا كصور مشهدية في العرض المسرحي تتمثل عبر تقنيات الحركات والايماءات التي يقوم بها الممثل والتي تغادر الواقعي والمنطقي في الحياة.
2. تنهض الفنتازيا بمجموعة من الاصوات التي يطلقها الممثل والتي تكون مغايرة للاصوات المالوفة في الواقع.
3. التداخل بين الصور الفنتازية عبر التشكيل البصري لمفردات العرض يتطلب انسجاما مع تقنيات اداء مقترح يسمو عن الاداء التقليدي او الواقعي.
4. كلما كانت تقنية اداء الممثل بعيدا عن الواقعية كلما كان اكثر اثارة ودهشة ويلبي متطلبات العرض الفنتازي.

اجراءات البحث:

منهج البحث: اعتمد الباحثان المنهج الوصفي في تحليل انموذج العينة للوصول الى النتائج

عينة البحث: اختار الباحثان عينة قصدية تمثلت بالاداء التمثيلي في عرض مسرحية ساعة السودة، كونها انسب انموذج للتحليل يتوافق مع متطلبات البحث.

تأليف: مثال غازي

اخراج: سنان محسن العزاوي

تمثيل: يحيى ابراهيم / شيماء جعفر

تاريخ العرض 2019

اداة البحث: الملاحظة المباشرة، كما اعتمد الباحثان مؤشرات الاطار النظري كوسيلة قياس لانموذج التحليل.

فكرة العرض:

آدم وحواء وهما في حلم محاولين عبور هذا الحلم بدون أي ذنب او اثم ولكن يتعدى ذلك الحلم ارادتهم وتتدخل قوة خارجة فاقت تلك الارادة بالنسبة لهم وضربت هذه القوة الحلم باليقظة وبدأت سلسلة الذنوب تجر الى ما لا نهاية محاولة لكل ذلك لكي تصبح الاحلام والامنيات بالجنة هي احلام لا تخضع للتحقيق وانما امنيات زائلة ويريد الانسان المكوث بها ولكن بالنهاية لا يستطيع الا ينال فيها شيئاً او الوصول اليها وعندما يريد الانسان تحقيق ذلك الحلم يجب ان يقمع الكثير من الشهوات والكثير من التضحيات في سبيل الوصول الى ما يطمح اليه.

التحليل:

تتكشف لنا الفانتازيا منذ بداية العرض، عبر مشهد فانتازي يدل عن عن علامة هي علامة التناسل ومن ثم التكاثر وهي النقطة الاساس التي تخرج للجميع عبر الاحلام لتؤكد لليقظة تلك الحلام البريئة والخروج بها الى يقظة مليئة بالسواد، فهي الرمز الذي عبرت عنه السينوغرافيا في العرض المسرحي منذ البداية للفكرة الاولية للعرض واستمرت في اكثر الاحداث والمشاهد، فالخطيئة بدأت منذ اللحظة الاولى مع بدأت السرير وتكرار تلك الاخطاء التي طالما حاولوا ارتكابها واللذة المؤقتة فالخطيئة كل مرة الى ما لانهاية والعودة الى النوم عبر مشهد رمزياً يتناسب مع ما عرفه المخرج من جهة ومع مرجعيات مداخلنا من جهة اخرى. من هنا بدأت فضحت عورة السرير المتمثلة بآدم وحواء والتي لم تكن بالأصل تفاحة وانما سرير غاوي الكثير من النوازع البشرية عن مسمى لعبة الجنس تلك اللعبة التي يتلذذ الانسان فيها تحت مسمى التفاحة والتناسل الذي يؤدي الى دلالات متكررة والى لذات الغرض. التي بدأت بحلم مؤطر بكل القوانين الخيالية الخارجة عن كل حدود المنطق لما كان يجري ومعتمد. فقد مثلت بشكل متقلب ومثير اصوات عالية وحركات غير طبيعية لتكشف صراعات ذاتية في تأثيرها وتحركاتها على المسرح معتمدة على زمن منفلت ومدهش ولم يحدد بقوانين طبيعية زمن تحلى برمز من جهة وبنوم من جهة اخرى فكل ما يحدث في المشهد هو خارج عن حدود المألوف والواقع وانما يحد موقف ارادة الحلم. مما جعل الصورة المسرحية الكلية للمشاهد ذات بعد سريالي

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كما فيها من الكوميديا الساخرة من خلال اللعبة بأن كل ما يحدث على خشبة المسرح بافتراض هي لعبة الخطيئة الكبرى.

فتقنيات الحركات والايماءات التي يقوم بها الممثل والتي تغادر الواقعي والمنطقي في الحياة، تمثلت في رسوم كاريكاتيرية متحركة جاءت على شكل قدم كبيرة لترسل رسالة الى المتلقي او المشاهد الى وجود سلطة اعلى من ارادة الانسان تلك السلطة التي تتحكم وتدفع وتأخذ بيد الانسان الى عالم غير هذا العالم وفي رحلة مليئة بالاستغراب والدهشة رحلة اللذة في اليقظة الى الخطية في ايام لا يوجد فيها قرار الا الخوف والالم. كل هذا يحدث مع حركات الممثلين وعلامات اجسادهم وايماءاتهم واصواتهم من اجل ابراز الافكار وتحويلها الى صورة متدفقة يقرأها المتفرج بصرياً. انتهى الحلم وبدأت اليقظة وبدأ السقوط في فضاء غير هادئ فضاء مليء بالصخب ليس له ملامح فضاء واسع فسقوط الانسان من الحلم الاخروي الذي يحاول به الرجوع الى الجنة لكن دون جدوى فسقط الى مدينة مليئة بالهوس والخطيئة فعبرت اصوات السيارات والرسوم المتحركة التي عبر عنها المخرج برموز حقق الحضور الحسي الذي كون المعنى والاثارة عبر المحسوس الممثل فكانت تلك المدينة هي الكابوس الذي ايقظ وازعج الزوجين والبشرية جميعاً فكانت هي خلاصة الهبوط من الجنة وكان هذا الهوس والصخب هو حالة من الفنطازيا تعيشها المدينة حالة مرادفة من تدفق الحلم فهذه السيارات والرسوم المتحركة تكاد تدهس كل اولئك لتستمر الخطيئة مما اثر على الزوجين الغريبين في المدينة الكثير من الخوف فكان سقوطهم مليء بالدخان الذي يزعج صفو الحلم وبالكثير من الهوس والجريمة والغموض المعتم فمن هنا بدأت الاتهامات تتفاوت واللوم بين الزوجين من اجل ايجاد السبب وكل واحد منهما يحمل الاخر اسباب انتهاء الحلم والسقوط في اليقظة أي ارض الرذيلة والاخطاء والغموض الذي كان اساسه الرغبة الجنسية.

تقنية اداء الممثل بعيدا عن الواقعية ، كون المسافة بين الحلم واليقظة كمسافة بين الجنة والارض، فقام آدم بالتوسل في الرجوع الى الجنة والعودة الى الحلم عبر السلطة (رجل دين). فبدأ يواجه الواقع بالنواح والتوسل والدعاء والبكاء من اجل ان تصبح صورته كما هي في الحلم في ذلك العالم الغيبي.

فالتعبير عن عالم الغيب عبر الحلم الذي يكثر فيه الوهم والوهم الكثير يحمل في ثناياه الكثير من الاغلاط التي لم تفده في البكاء والدعاء من اجل تصحيح مساره من جديد. وفي ضوء ذلك كان لحضور الشاهد – السلطة وبعبارة (آدم خل يولن هذه السوالف صارت قديمة – حدّث نفسك).

فهذا يعني اننا في اليقظة علينا ان نحدث علاقاتنا ضمن مصداقها الحقيقي في العالم الذي نعيش فيه وبالتحديد (الكابوس) الذي لا نرغب به ولكن يجب التعامل معه وترويضه مدة اخرى كي نجعله حلماً كالجنة. فالممثل (يحيى ابراهيم) الذي تقمص رجل الدين المليء بالفقر والضعف والذي كان كثير البكاء والدعاء يوحي لنا الى واقع خيالي فنتازي ليحاول الرجوع بالتدريج الى الجنة. اما الممثلة شيماء جعفر فقد بينت ان المرأة هناك اشجع من الرجل وهذا ما اكدته على لسانها (علينا ان نفعل المستحيل) من خلال ما كتبته فهي تتقبل الواقع وتحاول ان تستفيد منه وتعيده من جديد ليكون لها الجنة البديلة من خلال اسلوبها الادائي المليء بالتنوع والتحول والتمازج في تكوين الافعال الخارجية واختلاف التعبير وكيفية تحركاتها على خشبة المسرح فالنوازع الذاتية والحركات والاصوات التي تجسدها اعطيت مفهوم واضح عن

الاجواء التي يعيشـها الزوجين، اجواء مفترضـة حققت اعلى قدر من التأثير الفنتازي والتعبير الصـوتي والحركي الذي سعى الزوجين الممثلين الاهتمام بها بوصفها ادوات مهمة وفاعلة في تجسيد الافعال.

تحول السـرير الى حائط أي انقلب الحلم الى اليقظة فقد تمثل المكان في لحظة السـقوط وهو خلاصـة الخطية فيما وقع من حدث في ذلك المكان فالحائط هو التحول في الزمن والحدث والمصير. ومن تلك اللحظة التي ثبتت به وجودها في هذا العالم الغير غيبي عالم الحياة وانهما على تعارفهما ووجودهما معاً في هذا العالم الفاني فبدأ الخوف لدى آدم لا من الاخطاء الكثيرة وانما الخوف من الموت الذي سـوف يحرمه من اللذة في العودة الى الحلم (الجنة) وفي ذلك السـقوط يتوقف كل شـيء ويبقى الذهول المسـتمر على السـقوط نحو الحياة عبر الترميزات التي لا تقف على الحقيقة وانما على الوهم. فوهم الجنة افلت المكان واحالت في متاهة الزمان في لحظة، والصـراع الدائم والزائف الذي تدفق الى المتاهة والخوف من الموت هو التدمير الكلي والبقاء في الحيرة المؤدية الى الجنة واصبحت المسيرة داخل الحياة. انه التضاد نحو عالمين فما تحلم به يعد مسـتحيلاً تواجدهما في وقت واحد، فالفاصـل الحقيقي هو الحائط انه الفاصـل المؤلم بين انتهاء متعة السـرير وضمور الشـهوة وبين التعرف على الاسـباب المؤدية الى تلك الشـهوة التي ادت الى التدمير والخطيئة والموت فكان الحائط هو الفاصـل الحقيقي ليصـل الزوجان الى التحدي، فمنذ لحظة السـقوط التي تمثلت بسـقوط ارادة العقل لتغلب اليقظة بالاخطاء المتكررة لم تنتهي العبرة بالسـقوط وانما تمددت لطرح سـؤال نتيجة القلق لدى الزوجين من التفارق بين العالمين والذي وضع افتراضهما بوضع تاريخ لهما وذلك من خلال هذا السـؤال فتقول شـيماء (حواء) وهي تكتب على الحائط (سـبورة السـرير) (هناك ما تبقى منا حي يتنفس) يحيى (آدم) وهو يكتب ايضـاً على الحائط (سـبورة السـرير) (وماذا يتوجب علينا ان نفعل كي نبقى هذا الذي يبقى حي يتنفس) وهنا مشـكلة المقارنة هي الوجود الموهوم بعالم الحلم والجنة وبين الوجود المتمتع بعالم الخطيئة وهي مقارنة لوجود فاشل ليس لشيء ولكن لاستمرار الخطيئة في هذه الحياة هذا الاستمرار يتحقق في الكثير من الصـراع كما يلعب الزوجان مع الجمهور لغرض تحقيق هدف الحياة. وفي لحظة انفلات الوهم يخرج الزوجان من نفسـيهما ليدخلان في خطيئة اخرى والى لذة اخرى لذة الولادة من اجل الصـراع فكثرت رغبة الكتابة على الحائط من اجل العبور بالرغم فيها خطيئة اخرى انفصلت عبر حضور السلطة ومراقبتها عن طريق عيون بوليسـية اثارت الكثير من الخوف فيهما تلك العيون الرقيبة رسـوم متحركة غير واقعية عبر عنها المخرج عبر السـينوغرافيا لخلق انماط تمثيلية فنتازية معبرة للفعل المسـرحي وزواج بين عناصـرها من اجل تحقيق ايقاع متنوع عند الانتقال من حدث الى آخر.

لم يكن سقوط الزوجين من الحلم الى اليقظة او من الجنة الى الأرض وانما كان السقوط من مبدأ السلام الى مبدأ الحرب والى حب التملك والتسلط مبدأ الانسان يصنع نظام سياسي ليعبر عن شهواته العليا وكيفية اسـتثمار هذا النظام عبر الشـهوات لتكون في الصـدارة للوصـول الى السـيادة وبدأت المعركة من سـيكون الغالب ومن سيكون المغلوب فهي معركة تفريغ الخوف المتجذر في دواخلهم على ارض الحياة. لأن الانسان في داخله حيوان غاضـب هذا الغضـب الناتج من لحظة الطرد والسـقوط واللذة المؤقتة التي ترافقها النزعة التدميرية لنفسـه وغيره وفي نفس الوقت التوضـيح عن كل ما انتجه من الخوف والغضـب الذي ادى به الى السقوط.

فقد تمكن المخرج من توضيح تلك الرؤية عبر خطاب الحلم ليس فيه سلطة وان الكل في مركب واحد هو مركب السرير في امن وسلام، وفي الواقع غير ذلك ينهار، ذلك المركب نتيجة الصراع على السلطة ويستمر هذا الصراع بحرب بين الذكر والانثى حرب الزوجين الرجل وزوجته، سواء الرجل يريد الصراع ام المرأة فالفاصل بين الاثنين لحظة الخروج من الزمن الذي ليس لديه حدود الى الزمن الخاضع لكل الحدود فكانت الممثلة (شيماء/ حواء) تتحشد باطلاقات وعيارات نارية عبر التوافق الصوتي والحركي والتنوع والسرعة في الايقاع في تجسيد الفعل لاعطاء دلالة للذات المتحركة وتفتح مساحات كبيرة من الخيال والحلم وتسهم في بث تلك الدلالة على التغير لتوحي للمشاهد انها تخاطب كل الازمان والمكانات.

اما الممثل يحيى/ آدم يتحشد باطلاق خطاب السيادة من اجل غايات فكان الاداء معبر ويشير الى القوة والتملك بوظيفة رمزية سيميائية خارجة عن المنطق والمألوف. كلها جاءت لترسم لنا صورة التعبير عن القلق الذي عليه آدم/ يحيى عبر الحوار الذي يكرره (اذا كنت انا كل شيء هناك ايمكن ان اكون لا شيء هنا) وهكذا بقى في هذا النداء وبقيت ايضاً المرأة تطارده بالرصاص المجسد عبر الاداء الصوتي والحركي التي وظفتها لادائها التقني ضمن رؤية اخراجية يقصدها المخرج لتوليد دلالات ومعاني يجعلها في اطار مغاير للواقع.

فكلما تستمر المرأة بمطاردتها له بالرصاص كلما يزداد خوفه اكثر وتظهر رغبته اكثر بالمطالبة بالسلطة، الى ان عاد الراوي – الشاهد الموجه من بعيد لما كان يجري من الاحداث التي يمارسها الزوجين، ما هي الا فضيحة لتلك الرغبات التي لا تخضع ولا تطيع الضمير (ها وينك.. ملك الاصقاع) ومن ثم انتهت تلك المعركة بين الزوجين وبدأت سلسلة من المعارك عبر توارث الابناء في كل ولادة الذي اعتبر واجب ووجود هذه المعارك لطالما وجدت الولادت وجدت المعارك.

واستمر الصراع عن سؤال (نحن اين أفي الجنة ام في الجحيم) وهكذا بقى السؤال مستمر ليصرع آدم (مو كَتلج لا تحبلين مو وكتها).

تنهض الفنتازيا بمجموعة من الاصوات التي يطلقها الممثل والتي تكون مغايرة للاصوات المالوفة في الواقع. فالزواج في عالم الارض قائم كما هو قائم في عالم السماء وتبدأ المراسيم بالرقص والغناء في هذا العالم الواقعي من خلال اكل التفاحة تفاحة الجنس في عالم الارض بعيد عن الجنة، حيث كان الموجه ان يحذر آدم وحواء من الوقوع وان يعيد لهم التوازن والتوافق مع الحاضر. فكل تلك الذكريات من هناك من ذلك الحلم ليعاد حضوره في الحاضر في هذا الواقع المهدد بالمعارك والحروب لكنه ايضاً مبشر بالسلام الموجه ليخاطب آدم (شويه ثكَل).

ولكنهما يستمران في حلمهما على هذا العالم البعيد عن الجنة عبر اعادة الذكريات المليئة باللذة هذه اللذة التي حولت تصورهما الى طائرين يعبران عن حبهما. وهنا استطاع الممثلون الانتقال عبر الاداء الجسدي والصوتي والتحكم بالفضاء ليحققان اعلى مستويات التعبير الفنتازي واستخلاص الجوهر واظهار مديات التأثير على الخط العام للعرض مما اتخذ الاداء منحى مختلف من خلال المستويات الحركية الجزئية يمكن من خلالها الوصول الى المحتوى الفكري والمعرفي، نجد في ذلك ان فضاء العرض في مسرحية (ساعة السودة) قدم لنا مقترحات جمالية وفنية ابتعدت عن الطريقة التقليدية في سرد الاحداث ودخولها في صورة

الفانتازيا، الذي يخلق افق التوقع لدى المشـــاهد ويمنحه القدرة في التأويل للمفردات الســـينوغرافية، المصاحبة للاداء التمثيلي.

النتائج:

1. ينبني العرض المسرحي الفانتازي على صور مشهدية غير واقعية مع اداء تمثيلي يبتعد عن الواقعية، كما في معظم مشاهد عرض ساعة السودة.
2. تتباين تقنيات الممثل الصوتية، بين الاداء الصوتي الطبيعي الى الاداء الصوتي المبتكر والمخالف للاصوات التقليدية في الحياة.
3. لاتشترط تقنية الحركة في اداء الممثل القواعد التقليدية والمتعارف عليها في المسرح التقليدي، انما تكون الحركة مقترنة بالصورة الفانتازية.
4. ينزاح اداء الممثل باتجاه الفانتازيا في تشكيل الايماءة والنغم الصوتي والحركات الغير مبررة منطقيا لكنها تنسجم مع الصورة الفانتازية للمشهد.

References:

1. Artou Antoine, 1970, The Theater and Its Associate, Ter: Samia Asaad, Cairo, Dar El-Hana for Printing.
2. Iter, TJ, 1989, Fantasy Literature, Introduction to Reality, see: Sabbar Saadoun Al-Adeeb, Baghdad, Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing.
3. Hamada, Ibrahim, 1971, Glossary of Dramatic and Dramatic Terms, Egypt, Dar Al-Shaab.
4. Ardash, Saad, 1979, director in contemporary theater, World of Knowledge Series, Kuwait, Al-Qizah Press.
5. Russell Kazem Odeh, 2016, Characteristics of Performing Performance in Types of Silent Theatrical Performances, Academic Journal, (79), 225-238.
6. russil kadim oda. (2016). Actor performance features in the types of theatrical silent. Al.academy Journal, (79), 225-238
7. Abdul Hamid, Sami, 2016, theatrical innovations in the twentieth century, Baghdad, Dar Al-Masdar.
8. Abdul Hamid, Shaker, 2009, The Imagination of Prediction to Virtual Reality, Part 1, Baghdad, D.N., pp. 136-137.
9. Tarniyko, Zbignev, 2006, China Theater Spaces, Ter: Hanaa Abdel-Fattah Metwally, Cairo, International Festival for Experimental Theater.
10. Feller, Wittold, 2005, The Innovative Theater in Bologna and its Creators, see: Sami Abdel Hamid, Journal of Foreign Culture, No. 2, (Baghdad, Public Cultural Affairs Press.
11. Abd al-Wahhab, Shukry, 2002, Theater, Cairo, The Egyptian Reciter of Creativity and Development.
12. Oxford, 2000, Advonced, Leaner's dictionary,
13. Todroff, 1993, Introduction to Wonderful Literature, Ter, Al-Siddiq Bou Alam, 1st floor, Cairo, Sharqiyat Publishing House.
14. Madkour, Ibrahim, 1983, The Philosophical Dictionary, The Arabic Language Academy, Cairo, The General Authority for Prince's Press Affairs.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/5-18

Techniques of Acting Performance in Fantasy Theatrical Show

Russil kadim oda[1]
Laila fuad fadhel[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 95 - year 2020
Date of receipt: 13/11/2019…....Date of acceptance: 26/12/2019…....Date of publication: 15/3/2020

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

ABSTRACT

This research deals with the fact that arts exit from their familiar context in practice and enter in the context of the fantasy and exoticism picture. In order to understand the theatrical phenomenon and know the way of its production of the fantasy picture, especially the acting performance in its transitions between the real and fantasy. This study consists of: an introduction of the research in which the researcher presented the research problem, importance and objectives.

The theoretical framework dealt with founding a theoretical part for the research consisting of two sections: the first (fantasy: the concept and the working) and the second (techniques of acting performance in the fantasy theatrical directions). The two researchers came up with a set of indicators that have been used in analyzing the research sample which has been limited to the acting performance of the theater show (damned hour). The two researchers, after the analysis, came up with a set of results including: the movement technique in the actor's performance does not require the tranditional and familiar rules in the traditional theatre, rather the movement is associated with the fantasy picture.

Keywords: Techniques, acting, fantasy theater

[1] **Professor Dr. College of Fine Arts. University of Baghdad, rassl.kadim@yahoo.com**

[2] **Graduate student, College of Fine Arts, University of Baghdad.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/19-34

التفكيك والاداء التمثيلي للشخصية الشكسبيرية في المسرح العراقي

هيثم عبد الرزاق علي[1]
اياد طارش ساجت[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2019/12/30 ، تاريخ قبول النشر 2020/2/4 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

ملخص البحث:

صنف الباحثون التفكيك بالاستراتيجية التي تختص في قراءة النصوص الفلسفية والادبية والفنية والنقدية وفق ثنائية (الهدم والبناء)، وهي فضاء تطبيقي اجرائي تدعو الى البحث بطبقات المعنى وعدم أنغلاقه، وتؤسس الى انقلابات في مستويات النص، حيث يتحول المركز الى هامش والهامش الى مركز، ومن هنا سعى الباحثان الى دراسة إستراتيجية التفكيك وأشتغالاتها في الحقل المسرحي، إذ يعد التفكيك احد اهم التيارات المعاصرة التي تدخل بشكل فعال في قراءة العرض المسرحي، وأنصب مسار البحث حول اجراءات الهدم والبناء لدى الممثل المسرحي العراقي بأزاء الشخصية الشكسبيرية، وقد حدد الباحثان الشخصية الشكسبيرية لما فيها من لغة شعرية عالية، وبناء درامي محكم، وشخصيات تمتاز بشكل فني فخم، ولغرض الوصول إلى هدف البحث عمل الباحثان على تقسيم البحث الى الإطار المنهجي وتضمن مشكلة البحث التي حددت بالتساؤل الاتي: تفكيك اداء الممثل للشخصية الشكسبيرية ، وتضمن كذلك هدف البحث و حدوده، وتحديد ابرز المصطلحات، فيما تناول الإطار النظري ثلاثة مباحث، المبحث الأول حدد: القراءة التفكيكية فيما عُني المبحث الثاني بدراسة الشخصية الشكسبيرية من النص الى العرض، وخصص المبحث الثالث للبحث في تمثلات التفكيك في اداء الممثل، ومؤشرات الإطار النظري. واختار الباحث مسرحية خيانة عينة للبحث. وتضمن البحث النتائج والاستنتاجات والتي أذكر منها الاستنتاج الاتي: ساهمت اجراءات التفكيك بفعل (الهدم والبناء) لدى الممثل العراقي في فتح افاق جديدة وكسر للمعايير والقواعد التي امتازت بها الشخصية الشكسبيرية حيث ساهمت في بناء قدرات ادائية وتعبيرية جديدة لدى الممثل، وقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: تفكيك ، الشخصية الشكسبيرية ، المسرح العراقي.

[1] أستاذ مساعد دكتور/كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد، haytham.ali@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2] طالب دراسات عليا /كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد, Eyadtaresh76@gmail.com

الإطار المنهجي / مشكلة البحث:

تأثرت لغة الخطاب في العرض المسرحي المعاصر باتجاهات وتيارات ادبية وفنية حديثة ادت الى تقديم شكل فني جديد حيث التنوع في الاساليب على مستوى كتابة النصوص واساليب الاخراج والاداء التمثيلي وأصبح عدم التقيد بالمناهج التقليدية التي نشأة المسرح عليها نتيجة طبيعية ادت الى ظهور اساليب حديثة ساهمت في خلق لغة وخطاب بصري جديد للعرض المسرحي. ومن الاتجاهات الادبية مابعد الحداثة تدخل استراتيجية التفكيك بشكل كبير وواسع في مجال الفن ولاسيما فن المسرح كونها منظومة تشتغل على تفكيك النصوص واعاده بناءها معتمدا على اليات الهدم والبناء التي استندت الى هدم المركز وبناء الهامش. ويرى الباحثان ان من اولويات فن المسرح هو الهدم والبناء حيث تفكيك النصوص والغوص في اعماقها واعادة صياغته واكتشاف المضمر وفق فكر واتجاه مغاير يعطي لنا تعدد في المعاني والقراءات وهذا ما تقوم عليه نظرية دريدا حيث يعرف التفكيك بانه هدم او تفكيك او ازاحة من اجل بناء جديد. تقوم فلسفة المخرج و الممثل على الخلخلة والهدم وإعادة البناء أو التأسيس على صعيد فكرة النص او تطور ونمو الشخصيات داخل النص مما يساهم في اعادة انتاج البناء الفني وفق قراءة جديدة وتعدد القراءات تعطي لنا تعدد في المعنى. ان مفهوم التفكيك هو النموذج الارحب للدخول في الحقل المسرحي كونه يقوم على فلسفة تفكيك كل عناصر العرض المسرحي بما فيها اداء الممثل وتحليله الى اجزاء مفككة ومن ثم اعادة بناءه بغية الوصول الى شكل ومعمار جديد.. وقد أ ختار الباحثان الشخصية الشكسبيرية كونها تمتاز بمميزات مثل: اللغة الشعرية العالية و البناء الدرامي المحكم و فخامة الشكل الفني الذي تتسم به الشخصية الشكسبيرية، أضافة الى تقديم مفردات كانت ومازالت تلامس الواقع الانساني مثل: الحب والغيرة والقتل والسلطة و الاجرام والطموح. جعلت منها منها ان تكون شخصيات عالمية معاصرة قابلة للتفكيك والتأويل والمعالجة، ومن هنا سعى الباحث الى الكشف عن إستراتيجية الممثل في قراءة الشخصية الشكسبيرية؟ على وفق اليات منهج التفكيك وخلخلت أبعادها ومراكزها وفق ثنائية الهدم والبناء.

اهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في الآتي:

1. يسلط الضوء على اليات الممثل المسرحي العراقي في تفكيك الشخصية الشكسبيرية.
2. يفيد طلبة قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة ومعهد الفنون الجميلة – فرع التمثيل. فضلا عن نقاد المسرح والمهتمين بالفن المسرحي.

هدف البحث:

يهدف البحث الى التعرف على (التفكيك و**اداء الممثل المسرحي العراقي للشخصية الشكسبيرية).**

حدود البحث:

الحد الزماني: (2007- 2017)

الحد المكاني: العروض المسرحية التي قدمت على مسارح بغداد، ومن انتاج الفرقة الوطنية.

الحد الموضوعي: أشتغالات الممثل العراقي ضمن أطار ستراتيجية التفكيك أتجاه الشخصية الشكسبيرية

تحديد المصطلحات:

التفكيك: عرفه (جاك دريدا) **" ان التفكيك هو حركة بنيانية وضد البنيانية في الان نفسه، فنحن نفكك بناءً او حادثاً مصطنعاً لنبرز أضلاعه، أو هيكله "** (Ibrahim, 1996, p. 14).

عرفه (بسام قطوس): **" إستراتيجية في القراءة:قراءة الخطابات الفلسفية والادبية والنقدية، من خلال التموضع في داحل الخطابات، وتقويضها من داخلها"** (Qutus, 2006, p. 146).

التعريف الاجرائي للباحثان: التفكيك: إستراتيجية في قراءة (النص/الشخصية) والبحث عن مفاتيح الدخول الى مغاليقها واسرارها والتفتيش عن المراكز الغير مستقرة فيها ومن ثم اعادة انتاجها باسلوب جديد وفق الية الهدم والبناء.

الاطار النظري

المبحث الاول: القراءة التفكيكية

يعد التفكيك احد تيارات مابعد الحداثة، ويتطلب الحديث عنه البحث في الحقل الفلسفي والادبي كما يتطلب العودة الى مراحل التاسيس والظهور وانتشارها كفلسفة متشعبة ومتداخلة بالعديد من المناهج والنظريات والافكار، ويتفق اغلب المختصين في تيارات مابعد الحداثة على ان التفكيك هو إستراتيجية في قراءة النصوص الفلسفية والادبية والفنية والنقدية، وقد شكلت هذه القراءات جدلا كبيراً من خلال طبيعة القراءة التي تقوم بها اتجاه النصوص، فهي قراءة مزدوجة تستند على الهدم والبناء (هدم المركز وبناء الهامش) وتساهم هذه الثنائية في انتاج قراءة مفتوحة وغير نهائية اتجاه النص وتفسيره، مبتعدة عن سابقتها (البنيوية) حيث تذهب الاخيرة في القول ان النص نهائي ومغلق (Hammouda, 1998, pp. 160-162). وتكمن فلسفة التفكيك على تقويض النص من الداخل، من خلال التواترات والتناقضات، ومن ثم اعاده بنائه من جديد من خلال القارى او المتلقي، طرحت تيارات مابعد الحداثة والتي تعد إستراتيجية التفكيك احدى ابرز تياراتها مفاهيم جديدة في حقول مختلفة مثل (الفلسفة، الاداب، الفنون، علم النفس، علم الاجتماع، السياسة، الاقتصاد) كما اثارت هذه التيارات جدلاً واسعاً بين الباحثين والمفكرين، ويصنف (دريدا) التفكيكية بأنها إسترتيجية في قراءة النصوص الفلسفية والادبية، وتساهم هذه القراءة في منح الحرية للقارئ المتلقي في اعادة انتاج النصوص بأستمرار، وبطريقة تختلف من وقت لاخر ومن قارى لقارى (Derrida, P.T., p. 62). وقد نشأت التفكيكية وأنضجت افكارها على انقاض البنيوية، كما ان اغلب روادها كانوا ينظرون للبنيوية وفي مقدمتهم (جاك دريدا) و(رولان بارت)، ومن ابرز اهداف التفكيك هو نقض وتقويض النص وفي مايعرف بمصطلح (الهدم والبناء)، فهي تتجه نحو تحرير النصوص من قيد القراءة الاحادية المغلقة، فالنص من وجهة نظر التفكيك هو بناء مركب من اشارات ودلالات متداخلة ومتشابكة، يسعون الى عزل بنيته وفحصها، وكشف طبقات المعنى الكامنة في النص من خلال الخلخة والازاحة (Al-Zain, 2002, p. 119).

تساهم القراءة التفكيكية في تحرير النص من التماسك وجعله يلعب ضد ذاته، مما تنتج هذه القراءات في الكشف عن التناقضات التي تفضحها القراءة العالية والعميقة، كما تنتج القدرة على أيجاد تفسيرات للنصوص من خلال متلقي (قارئ) يتمتع بمدركات ومرجعيات ثقافية واسعة

ويرى الباحثان ان القراءة التفكيكية هي عملية استنطاق للنص فهي توضح وتعلن عن ما اضمر من النص وما اخفاه، وهي أسلوب لمعاينة الخطاب، ويكمن هدفها في تحرير المخيلة، وافتضاض افاق بكر امام

العملية الابداعية، والتفكيك يقترح إستراتيجية جديدة وبديلة للقراءة والكتابة ولا تتخذ الحياد اسلوب لها وانما الثورية في عملية قلب التضاد الكلاسيكي وازاحة النظام (Qutus, 2006, p. 147). تميز التفكيك عن المدارس النقدية التي سبقته كالبنيوية ومدرسة النقد الجديد، فالتفكيك لايهتم بحرفية المؤلف او على العلاقة بين الوحدات والانساق الصغرى والكبرى، كما يحصل في قراءة النصوص عند البنيويون او في اساليب النقد الجديد، فالعملية الابداعية لدى التفكيك تكمن في فتح حدود النص امام ابداعية قارئ مميز وغير تقليدي، " **وهكذا يكون محور التفسير التفكيكي للنص هو الحوار الديالكتيكي بين القارئ والنص، عبر دائرة هرمنيوطيقية مغلقة تستبعد كل الثو ابت والتقاليد الجامدة وتتعامل مع العلامة اللغوية، بعد ان ابتعدت الى اقصى درجة ممكنة عن دالتها، على اساس ان المبدأ الوحيد الذي يحكم عملها هو المراوغة الدائمة واللعب الحر**" (Hammouda, 1998, p. 344).

يتشكل الجدل القائم بين النص والقارئ، من خلال ما ينتج عن دراسة اللغة من حيث طرفي العلامة المتمثلة بثنائية الدال والمدلول وتعد هذه الدراسة بالتغيير الجوهري الذي استندت عليه نظرية مابعد البنيوية، ان المسافة بين الدال والمدلول او ضعف العلاقة بينهما، ينتج فجوة يتحول في نهاية المطاف الى شك في الاراء الراسخة عن الكينونة والوجود والحقيقة واللغة والادب، مما يعطي هذا الشك الى اختفاء العلاقة بين الدال والمدلول، كما يسمح هذا الشك في تحقيق اللعب الحر للمدلولات الذي ينتج لا نهائية في الدلالة او المعنى." يذهب لاكان الى القول بانه لا توجد مدلولات في الواقع، لاتوجد الا دالات فقط، اذ ان ما يحدث في ظل وجود تلك الفجوة والمدلولات المراوغة ان المدلول نفسه لا يكتسب دلالة الا اذ احلناه الى مدلول اخر، وهكذا يصبح المدلول الاول دالا، ويحدث نفس الشي مع المدلول الثاني فيتحول هو الاخر الى دال، وهكذا، ويترتب على ذلك اغلاق للنسق اللغوي خاص به، اذ يتحول النسق اللغوي للعلامات الى دائرة نسقية مغلقة من الدالات اللانهائية التي تشير الى نفسها فقط "(Hammouda, 1998, p. 347). يرى الباحثان ان اللانهائية التي تنتجها عملية الاحالات في الدوال، تساهم في فتح حدود النص، وفك شفراته المغلقة، حيث يؤدي اللعب في انتاج مدلولات متعددة تساهم في انتشار المعنى، حيث لايوجد معنى محدد او ثابت او مكتمل، ان فكرة دريدا في استحالة تحقيق دلالة ثابتة، او لانهاية المعنى، ترتبط بالدرجة الاساس بغياب المركز المرجعي الثابت، وقد ساعد هذا الغياب على تحويل اللغة الى سلسلة لا نهائية من الدالات بعد ان اصبحت الدوال غامضة ومراوغة، وهنا يكمن جوهر اللعب الحر ولانهائية الدلالة والانتشار واستحالة قيام قراءة واحد صحيحة او موثوقة.

المبحث الثاني: شخصيات شكسبير بين الهدم والبناء

أن اكثر ما يميز الشحصية الشكسبيرية هي البناء الدرامي الفخم واللغة الشعرية المتعالية وقوة الشخصيات ولعل هذه الخصائص غير متوفرة في النصوص المسرحية المعاصرة، مما جعل من مخرجين مسرح مابعد الحداثة في اعادة تقديمها وعرضها في اكثر من قراءة، وهنا تكمن اهمية النص الشكسبيري في قدرته على اعادة أنتاجه وفق قراءات متعددة ومختلفة، " **أن الكثير من النصوص الكلاسيكية نجحت في العروض المسرحية المعاصرة بفضل القراءات الجديدة لها، سواء المتشظية أو غير المتشظية، والرؤى الإخراجية الحداثية، أو مابعد الحداثية التي صاغتها، والأنماط المختلفة لتلقيها، ومن ثم فإن تلك النصوص اكتسبت صلاحيةً جديدةً بفعل إعادة إنتاجها بوصفها مواد أوليةً، أو خامات قابلةً لاكتساب**

خصائص مغايرة لطبيعتها الأولى في المختبرات والمشاغل الإخراجية، وفعاليات القراءة والتلقي"(Ali, 2017, p. 84**).** أمتازت الدراما في عصر النهضة في قوة الشخصيات التي رسمت بعناية من قبل كتاب تلك المرحلة، ويعتبر (شكسبير) من أهم هؤلاء الكتاب وأبرزهم لما قدمه من شخصيات أصبحت خالدة الى يومنا هذا، ومن هذه الشخصيات (هاملت) و(عطيل) و(مكبث) و(الملك لير)، وقد صنف الباحثون هذه المسرحيات انذاك بمسرحيات شخصيات ونماذج بشرية بالدرجة الاساس (Shalash, 1983, p.36). والشخصية الشكسبيرية أشبه بالمنجم الغني بالمعادن الثمينة، وهذا ما جعل منها قابلة لاكثر من قراءة وتفسير وتأويل، **"كل شخصية شكسبيرية عظيمة لها اوجه كثيرة تجعلها قابلة لاكثر من تأويل"** (Cote, 1979, p. 137). يشير الباحث الشكسبيري (يان كوت) في احد أهم المصادر التي تناولت الكاتب الانكليزي وهو كتاب (شكسبير معاصرنا) الى أهم الركائز الاساسية التي كانت سبباً رئيسياً في بقاء (شكسبير) ومسرحياته الى يومنا هذا، والتي بلا شك قد وضعته على خارطة التميز والابداع، فيشير (كوت) الى نظرة (شكسبير) الى التاريخ حيث أعتبر من اهم الروافد التي استسقى منه الحقيقة في نقل الحكايات وابطالها، فنجد ان الكاتب الانكليزي يتناول التاريخ الاوربي الدامي، ويشير (كوت) الى ان عجلة التاريخ لدى (شكسبير) هو أشبه باله قتل وغزارة دما، كما يقدم لنا السلطة ومفهومها الذي يعج بالمؤامرات والانقلابات وكما جاء على لسان (مكبث):

" **أيتها النجوم خبئي وميضك لاتدعي النوريرى رغباتي السوداء العميقة ان العين لترتعش من منظر اليد، ولكن دع ما تخاف العين رؤيته يكون "**(Shakespeare, 1986, p. 82).

يستعرض الكاتب الانكليزي شخصياته في صور و نماذج انسانية فردية، حيث (الانسان/ البطل) هو اهم ركائز النص الشكسبيري، كما ان التصوير البارع والدقيق لدواخل النفس البشرية، والتعامل بعمق وصدق مع حقيقة الانسان كانت من ضروريات الشاعر الانكليزي في نصوصه، فلم يكن الصراع في المسرح الشكسبيري قائم بين الانسان والالهة كما يحصل في الدراما اليونانية، والقدر الميتافيزيقي هو المسؤول، وكما يحصل في الدراما الاغريقية وعند روادها (أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس)، وانما ينمو ويتطور الصراع من أعماق الانسان ودواخله، وهو صراع جدلي عميق بين نوازع الانسان الخيرة وأفعاله الشريرة، (Esmat, 1980, p. 35). ويرى الباحثان ان تصوير النفس البشرية بدقة وصدق جعلت من شكسبير ان يصبح ذلك الاركيولوجي العميق للانسان والتاريخ، والكاتب المسرحي المجتهد والمبدع هو الذي ينجح في تقديم وطرح سياسات وايدلوجيات وثقافات وتاريخ المجتمعات البشرية، من خلال تقديم صورة صادقة وحقيقية عن الانسان، لذلك نجد ان (شكسبير) أتسم بسمات عديدة فهو (باحث، مفكك، فيلسوف، عالم نفس)، كما ان أسلوبه في الكتابة حمل صفات كاتب مرموق حيث قدم للمسرح شخصيات عظيمة في افعالها وفلسفتها، وكتبت عن هذه الشخصيات المسرحية العديد من الدراسات والابحاث التي أنصبت على تفكيكها وتأويلها والحفر في أبعادها للوصول الى حقيقتها، حيث قراءة مابين السطور، من أجل اعادة انتاج خطاباتها المتعالية، ويتحدث الفيلسوف الالماني (فريدريش هيجل 1770-1831) الشخصيات الشكسبيرية حيث يقول عنها. " **انها أسمى من ظروف حياتها وأسمى من أفعالها، كما تكشف كذلك عن الغنى المطلق للنفس على أعتبارها قوة حقيقية. وهذه الشخصيات تفعل كل ذلك بفضل مخيلتها او مزاجها وامكانياتها"** (A number of Soviet researchers, 1980, p. 633). ويلاحظ من قراءة (هيغل) الى شخصيات شكسبير الى قوة الارادة في المضي نحو مصائرهم المحتومة، تواجه الشخصيات الشكسبيرية مصيرها وفق ارادة داخلية تسكن البطل الشكسبيري، ذهب الكاتب الانكليزي (شكسبير) الى أظهار النفس البشرية وما تعيشه من تناقضات وازدواجية

في الفعل والسلوك، الامر الذي انعكس على شخوصه المسرحية التي حملت الثنائيات مثل: (الشك واليقين)، (الخير، الشر)، (الحياة، الموت)، (العقل، الجنون)، كما تحمل في دواخلها الموقف الايجابي والموقف السلبي للحياة، مثلما تتسم بالفردية والوحدانية والتي تكون من احدى الصفات التي تلازمها، تواجه الشخصية الشكسبيرية وهي تواجه المصير المحتوم حيث لا يمكن لها غير الاستسلام له وتقبل القدر الذي يطيح بها.، وهي بذلك تكون ضمن البناء الدرامي للنص، يصوغ شكسبير شخصياته المسرحية وفق أشكال وأنماط متنوعة، وقد صنف الباحثون مسرحياته الى انواع وهي التاريخية والتراجيديا والكوميديا والمختلطة التي تضم تنوع في شخصياتها، ويتحدث الناقد المسرحي (مارتن أسلن) في كتابة (تشريح الدراما) عن التنوع في النصوص الشكسبيرية قائلاً ان **"المعنيين بتحرير مسرحيات شكسبير صنفوا بعضا منها تحت عنوان (التاريخيات) وهي مسرحيات لا تدخل في نطاق الماسي، مع كثرة الوفيات العنيفة فيها. انها ليست كوميديات كذلك، مع انها تشتمل على بعض المشاهد الفكاهية والخفيفة الظل كتلك التي يظهر فيها فولستاف في (هنرى الرابع). فما هي اذن؟ ان مصطلح (مسرحية تاريخية) يعالج الموضوع الرئيس في المسرحية بدلا من معالجة النوع الفني فيها"** (Aslan, 1984, p. 69). تعيش شخصيات شكسبير ظروف أستثنائية، لشدة التحولات التي ترافقها من ظروف نفسية واجتماعية وسياسية، ويضيف (سامي عبد الحميد) حول تصنيف مسرحيات شكسبير، فيشير الى صعوبة وضع فواصل بين مسرحيات شكسبير، فهناك العديد من العناصر المشتركة فكرياً وفنياً في المسرحية الواحدة، وياخذ مثالاً مسرحية هاملت، فيقول هل تعتبر مسرحية تاريخية ؟ ام تراجيديا عائلية تناقش قضية الثار ؟ كما ويصنف أغلب النقاد مسرحية تاجر البندقية على انها كوميديا، في حين انها تناقش قضية مأساوية تتعلق بالابتزاز والخسة لدى بعض البشر، اذن فهي نوع من التراجيكوميدية (Abdul Hamid, 2011, p.144). ويلاحظ الباحثان ان شكسبير يقدم مواضيع وانواع متداخلة ضمن المسرحية الواحدة، ان هذا التداخل بين التراجيديا والكوميديا، له غاية مفادها الترويح عن المشاهدين ببعض من مشاهد الكوميديا للتقليل من فرط المأساة الكبيرة والمؤلمة، حيث يستعرض شكسبير في مسرحياته الشخصيات الرئيسية والثانوية وهي نماذج من واقع الحياة الانسانية مثل (الملك، الامير، الوزير، القائد العسكري، العاشق، والمهرج، الشرير، الخائن)، ويصور شكسبير لكل شخصية من هذه الشخصيات عالماً خاص به من سلوك ورغبات ودوافع وأفعال و تسير وفق بناء درامي محكم، كذلك يقدم لنا شخصيات من غير الجنس البشري وهي شخصيات ثانوية ومجاورة للشخصية الرئيسية، حيث يجتهد شكسبير في اعطائها دوراً بارزا في مساعدة الشخصية الرئيسية للوصل الى الذروة، ومن هذه الشخصيات الاشباح والارواح والساحرات وكما في الساحرات في مسرحية مكبث والطيف في مسرحية هاملت، حيث الكثير من المشاهد التي تظهر فيها مثل هكذا شحصيات، ويتبين للباحثان ان التنوع في الشخصيات الشكسبيرية سواء كانت من الجنس البشري ام غير الجنس البشري، ساهم في أذكاء الصراع الدرامي، واعطى أبعاد ودوافع جديدة للشخصيات الشكسبيرية حيث ساعدت على تغذية بناء ونمو الحدث، ويتحدث (قاسم بياتلي) عن تصورات المخرج المسرحي الانكليزي غوردن كريغ حول السحر والدهشة التي تصنعها مشاهد الاشباح والارواح في العروض الشكسبيرية، حيث يقول ان الاشباح هي احدى المفاتيح للدخول في عمق تلك النصوص، وذلك العالم الماورائي للاشباح والارواح هو الذي يقوم بتغير أحوال الشخصيات من حال الى اخر في مواجهة القدر الوجودي، كما يوصفها بالمحركات لعالم النفس البشرية، وكما يبدو واضح من خلال بعض مشاهد من مسرحيات هاملت، مكبث، ريتشار الثالث، العاصفة، ويرى كريغ ان مفتاح الدخول لعالم شكسبير هو في

رؤية أبعاد ذلك العالم الماورائي، عالم ماوراء الطبيعة، عالم تلتبس فيه الحقيقة من السراب، العالم الذي يبدع شكسبير في تصويره (Beatle, 2017, p.166).

المبحث الثالث: الممثل في أطار منهج التفكيك

مايرهولد – هدم الداخل / بناء الخارج

أنطلق مايرهولد ومن خلال التجارب المسرحية التي قام بها في مسرحه الخاص، الى تقديم أسلوب جديد، حيث كانت أنطلاقته من مفهوم الجسد وبنائه الخارجي وتصوير الشخصيات، وقد أنصبت نظرته تحديداً الى جسد الممثل وحركته الخارجية، فهو يدعوا الى بناء خارجي وليس داخلي، هذا ما جعل الباحثين من ان يصفونه بالانقلاب اذ اتخذ اتجاهاً مسرحياً مخالفاً ومغايراً لاتجاه معلمه ستانسلافسكي، اذ دعا الى مسرح جديد وممثل جديد وأسلوب مغاير في الاخراج، حيث أرتبط اسمه بالتجارب المسرحية اللاوقعية،، والتطلع تحو الرمزية يقول المخرج الروسي فاختنكوف **"كل عرض مسرحي من عروض مايرهولد هو مسرح جديد" (Al-Takam ji, 2001, p.49)**، يقوم الممثل داخل مسرح مايرهولد ببناء جسدي يتركب من خلال اشارات وايماءات وحركات تساهم في صناعة معمارية الفضاء، من خلال التمرين المكثف التي يصل فيها جسد الممثل الى ان يكون مركزاً منتظم في عمليات الهدم والبناء التي تقود الى تاسيس وبناء الفعل عند الممثل. **" كل حركة او ايماءة في التمرين الى سلسلة من الحركات الدقيقة، لقد استطاع (مايرخولد) الافادة من معطيات العلوم بمختلف حقولها... من خلال حمل الممثل على الاحساس أتوماتيكيا بكامل اختلاجات والانفعالات بفضل التغييرات المستمرة في توظيف عضلاته " (Jaf, 2006, p. 152)**. كان من جملة ابتكارات (مايرهولد) المسرحية هو أطلاق تجربة (البايوميكانيكا) وهي نظرية أختصت بتطوير اداء الممثل وفق نظام بنائي لجسد الممثل، ويرى الباحثان ان اليات التفكيك المتمثلة باجراءات الهدم والبناء و التي تدخل في عمل الممثل المسرحي نجدها واضحة في عمل الممثل المايرهولدي، فالالية الحية التي وضعها مايرهولد للممثل تسير وفق الية " **دراسة الفعل الميكانيكي لعلاقته مع الجسد البشري كوحدة بيولوجية حية " (Qizq, 1997, p. 41)**. ثمة تناغم وتناسق لجسد الانسان، حيث يجتهد الممثل المايرهولدي الى بناء جسد منتظم حركيا عبر سلسلة من عمليات الهدم التي تتبلور الى اشارات وايماءات وافعال حركية، الامر الذي جعل من مايرهولد الى مكننه حركة ممثله وفق ما يسمى (الالية الحية) وهي تجربة أستقساها من نظرية اقتصادية كانت تختص بعمل واداء العامل ومدى انتاجه بشكل منتظم، و سميت بالتايلرية باسم من وضعها وهو الامريكي فردريك وينسلو تايلور." **واعتمدت تلك النظرية على المبدأ القائل: أقصى حد من الانتاج بأدنى حد من الجهد وأدنى حد من الزمن وذلك عن طريق تنظيم حركة العامل في المعمل بعلاقته بالالة:**

1. **حذف جميع الحركات غير المنتجة والزائفة.**
2. **تحقيق ايقاع حركي معين.**
3. **الوضع الصحيح لمركز ثقل الجسم.**
4. **استقرار جسم العامل " (Abdul Hamid 2011, p. 50).**

ذهب مايرهولد الى تطبيق النظرية التايلرية على ممثله من خلال التجارب العملية، معتقدا بان الانسان وجسده هو أشبه بالالة او الماكنة التي تنتج، ومثلما أستفاد من النظرية التايلرية كذلك أستفاد من نظرية العالم النفسي جيمس لانغ في الاستجابة الجسمانية ومفادها " **هناك أنساق معينة للنشاط العضلي تنتج**

عواطف معينة " (Abdul Hamid 2011, p. 50)، وهي عمليات (هدم وبناء) تحصل داخل جسد الانسان، لقد أستطاع المخرج الروسي مايرهولد من تأسيس واكتشاف أسلوب جديد في التمثيل، او كما يسميه ببناء الاداء **" ثمة شيئان ضروريان في اخراج مسرحية ما كما أخبرتكم على الدوام. الاول يتعين علينا ان نجد فكرة المؤلف، ومن ثم علينا ان نكشف عن تلك الفكرة عن طريق شكل مسرحي وأسمي هذا الشكل "التمثيل المسرحي "a jen de theatre وحوله سأبني الاداء " (**Avenz, 2007, p. 35)، هكذا يتحدث (مايرهولد) عن التمثيل حيث يصفه بالبناء، حيث يتم عبر بناء منظومة مركبة قائمة على الهدم والبناء من خلال رسم الحركة وخلق الفضاء المسرحي من خلال القدرات الادائية للممثل المايرهولدي.ويرى الباحثان ان الممثل عند مايرهولد يتميز بعدة خصائص وصفات منها:

1/ توظيف الاسلبة في اداء الممثل من خلال تفكيك تقنيات (الصوت، الجسد).

2/ سعى الى بناء ممثل جديد قادر على تفجير طاقته الابداعية الخلاقة بعد ألامتثال الى اجراءات هدم الداخل وبناء الخارج.

3/ تميز في تطوير عمل تقنيات الممثل من خلال الاعتماد على نظريات أقتصادية ونفسية مثل نظرية البايو ميكانيكا ونظرية جيمس –لانغ الاستجابة الجسمانية و نظرية بافلوف الشرطية.

4/ بلاستيكية جسد الممثل القائمة على على فرضيات الهدم والبناء حيث يكون قادر على التعبير ويساهم في بناء فضاء تشكيلي بصري.

الهدم و البناء- لدى الممثل البريختي

وضع المسرحي الالماني (برتولد برخت) مجموعة من التدريبات للممثلين الذين يعملون في مسرحه وجاءت هذه التدريبات من أجل ان يحقق فكرة التغريب حيث قصد به أثارة التأمل والتفكير عند المتلقي أضافة الى الغرابة والدهشه والابتعاد عن كل ماهو مألوف في حياتنا اليومية، وقد أستعار المخرج الالماني مفهوم التغريب من (الشكلانيين الروس)، ويمنح هذا المفهوم الفرصة لدى الممثل من اعادة صياغة الشخصية بعد عمليات هدم وبناء،، حيث انتجت هذه العمليات مغايرة في اداء الممثل مختلفاً مع ممن سبقوه من مدارس وأساليب (الاخراج والتمثيل)، نظر الالماني برخت الى مسرح جديد يصدر خطابه الى المجتمع، **" فمسرحه عقلاني، وشعبي ويخاطب المجتمع، وهو في الوقت ذاته مسرحاً تجريبياً " (Lazy, 1998, p.170)**. ويضيف ايضا المسرحي كونسل كسولين في كتاب علامات الاداء المسرحي بان الالماني برخت لم يكن الوحيد الذي سعى الى بناء مسرح جديد، لكنه كان اكثرهم نجاحا وتاثيراً على المسرح بصورة عامة، فقدم ممثلاً جديداً حيث دعا الى هدم الاسلوب التمثيلي التقليدي التقمصي، وبناء اسلوب تمثيلي يعتمد فيه اللاتقمص واللايهام حيث سعي بألاسلوب التقديمي، فقد كانت لديه تسأولات ووجهة نظر حول الاندماج الكلي عند الممثل على خشبة المسرح، وهذه واحده من اسس الاختلاف مع الواقعية النفسية للمخرج الروسي ستانسلافسكي. "**فالاختلاف بين برخت وستانسلافسكي يتجلى أساسا لا في اسلوب التمثيل في حد ذاته، بل في الهدف الذي يسعى التمثيل الى تحقيقه، فهو في حالة برخت هدف معرفي تعليمي، وفي حالة ستانسلافسكي هدف عاطفي، تطهيري " (Saad, 2001, p. 176)**، والمعرفة والتعليم التي أطرت مسرح برخت جاءت وفق قراءة تفكيكية جديدة لواقع المسرح، اعلن الالماني برخت رفضه الاساليب الارسطية التي حكمت العرض المسرحي منذ المسرح الاغريقي، ودعا الى مسرح تحريضي يدعو للتغيير، وهذا ما أعتقد به برخت فالمسرح لديه وسيط

لتنمية الوعي الثوري والتقدم العلمي والذي يعتمد على مشاركة المتلقي مع العرض بأيجابية ومشاركة واضحة، وهكذا يقف المخرج المسرحي برخت بالضد من معطيات المسرح الارسطي ومبدأ التعاطف والايهام لدى المتلقي. " **كان الجزء الاكبر من دعوة برخت منصبا على تغيير تقنية التمثيل السائدة، والبحث في تقنية جديدة تحول الممثل من شخص يعايش الاحداث والشخصيات، الى مراقب، او شاهد يدلي بشهادته حول وضع الشخصية وموقفها، لكي يستشير المتفرج نحو التفكير بمصيره هو شخصيا " (Saad, 2001, p. 175)**. يرى برخت ان مهمة الممثل تقتصر على ان يكون راوي للحدث، ويكتفي بسرد قصة الشخصية، كما يقوم الممثل بالنظر للشخصية من الخارج وعرضها وتقديمها للجمهور. **" فعلى الممثل ان لا يؤمن بما تفعله الشخصية التي يمثلها بل عليه أن يمثل بطريقة تبين المسار المغاير للفعل بحيث يسمح للمتفرج أن يكتشف احتمالات متعددة " (Dagger, 2013, p.35)**. ويرى الباحثان ان أسلوب الممثل لدى برخت يتقارب في ستراتيجيته مع ثنائية الهدم والبناء التي تتكئ عليها التفكيكية من خلال المغايرة في مسار الفعل التمثيلي التي يتقصدها الممثل، حيث يقوم بتقديم اداء يكشف من خلاله الابعاد النفسية والاجتماعية والطبيعة للشخصية المسرحية دون التقمص او الاندماج، بل بالعكس فهو يقوم بالهدم بكسر الايهام واضعاً مساحة للقراءة والمشاركة والتفكير من قبل المتلقي، وهي قراءات مفتوحة وقابلة لاكثر من معنى، حيث يسعى برخت الى تحريك العقل والوعي لدى المتلقي، ويجعله أيجابي من خلال المشاركة الفاعلة في العرض، يؤكد الرائد المسرحي برخت من خلال مسرحه الى تقديم تفاعل مثمر يقام على نظام علائقي بين الممثل والمتلقي، فقد دعا برخت الى أساليب مغايرة في العمل المسرحي من خلال النظرية التي صاغها نظرية المسرح الملحمي وهي نظرية تقوم على العلاقة الجديدة بين العرض المسرحي والمتلقي، حيث يشرع برخت في توجيه الممثلين وارشادهم الى الكيفية والطريقة التي يقدمون بها الشخصية المسرحية، كاشفاً عن اسلوب تمثيلي مختلف عن منهج ستانسلافسكي واسلوبه التمثيلي، حيث يرى برخت ان **" العلاقة بين الشخصية والممثل ليست علاقة تشابه وتقمص، و انما علاقة تغريب، أي ابتعاد مقصود، بحيث يقوم الممثل بعرض الشخصية على الجمهور بدلاً من ان يجسدها " (Elias, 2006, p.17)**، صاغ المخرج المسرحي برتولد برخت مصطلح التغريب القائم على الابتعاد عن كل ماهو مألوف مع توظيف السرد والتعليق والغناء والتقطيع من خلال الممثل البريختي حيث يسعى الى تغليب عامل التغريب على الموقف او الحدث من خلال الشخصية. حيث يشكل عنصر التغريب الاساس في اسلوب التمثيل لدى المسرحي الالماني برخت " **وهي الية تتمخض عن أيجاد عدة أساليب لتحقيق الغرض. منها ما تقضي بوجود مسافة بين الممثل والشخصية، وان يضفي المؤدي على الشخصية نوعاً من الغرابة كان يستخدم أقنعة انسانية او حيوانية كما جاء في تعاليمه او ان يتحدث الممثل بلسان المفرد الغائب، او ان يتبادل الممثلون الادوار" ((Al-Takam ji, 2001, p.70)**، يتبين للباحثان ان أسلوب الممثل المسرحي يقوم على هدم وتغريب أبعاد الشخصية التقليدية والمالوفة والقيام ببناء جديد للشخصية غير مالوف، حيث يسعى الممثل الى كشفها للمتلقي والتعليق عليها وتسمى الشخصية الثالثة.

ما أسفر عن الاطار النظري من مؤشرات:

1. يسعى التفكيك في ستراتيجيته الى أزاحة المركز واستبداله بالهامش. ففي كل عملية هدم هناك بناء، وهذه الاجراءات ساهمت في قراءة طاقة الممثل في أطار البناء والهدم.
2. يقوم الممثل ضمن أطار منهج التفكيك في الكشف عن البنى و الاثار والخيوط والانساق الموجودة داخل (النص / الشخصية) بهدف تحريك ترسبات المعنى المنسية والموجودة في داخلها. وهي اجراءات تساهم في بناء نص الممثل.
3. الشخصيات الشكسبيرية لا تخص مرحلة محددة بعينها، وهي أقرب الى الخلاصات التاريخية، بسبب تساؤلاتها الكبيرة، لذا تبقى مسار هذه الشخصيات صالحة للتفكيك واعادة القراءة وللهدم والبناء.
4. ساهمت أجراءات الباحثيين مايرهولد، برشت في اعادة تفكيك نص الممثل مع نصوص العرض الاخرى وذلك بأعادة التراتب والانساق بين الهامش والمركز.
5. سارت ستراتيجية مايرخولد نحو تفكيك مركز الدوافع النفسية_التعايش لصالح الهامش العضلي _ البايوميكانيك.
6. أتجه برخت في المسرح الملحمي الى تفكيك الدوافع النفسية - التعايش و الوضع العضلي – البايوميكانيك والشرطية لصالح الموقف والمراقبة العقلية التغريب.

أجراءات البحث

مجتمع البحث: مسرحية (خيانة) والتي قدمت على المسرح الوطني، ومن انتاج الفرقة الوطنية، وقد اختارها الباحثان قصدياً لما لها من اشتغالات تتوافق ومريدات البحث.

عينة البحث: تم أختيار مسرحية خيانة قصدياً، حيث تناولت الشخصية الشكسبيرية، والتي تعتبر محور البحث.

منهج البحث: المنهج الوصفي التحليلي.

اداة البحث: المعايير والمؤشرات التي حددها الباحثان في المشكلة والاطار النظري.

تحليل مسرحية خيانة*

يبدأ عرض (خيانة) بمشهد أستهلالي حيث يقوم الممثلون بالاصطفاف في أسفل وسط المسرح، ومن ثم يبدأون بالتحرك نحو (مايكرفون) وضع في منتصف المسرح، حيث يقومون بالتناوب ومن خلال حركة وايقاع منتظم في القاء بعض الحوارات الشكسبيرية من شخصيات مختلفة (هاملت، مكبث، الليدي مكبث، الملك لير، عطيل)، وقد جاء ألاسلوب التمثيلي بأيقاع منتظم من خلال أتزان المنظومة الجسدية والصوتية، وهو أسلوب عمد المخرج به الى أيصال الممثلون الى التقمص، بغية بناء مشهد شكسبيري خالص يترك به الاثر لدى المتلقي. عمد مخرج العرض الى كسر الايقاع والجو العام الذي تحقق في مشهد الاستهلال حيث أتسم الاداء التمثيلي الى اسلوب اقترب كثيرا من الاداء الكلاسيكي الذي تتميز به الشخصيات الشكسبيرية الفخمة

* مسرحية خيانة للمخرج جبار جودي ومن اعداد صلاح منسي وجبار جودي عرضت على خشبة المسرح الوطني بتاريخ 2016/8/11 وهي من انتاج الفرقة الوطنية للتمثيل، وتمثيل خالد احمد مصطفى، مازن محمد مصطفى، حيدر منعثر، اياد الطائي، طه المشهداني، ضياء الدين سامي، بشرى اسماعيل ، سوسن شكري، شروق الحسن، جيهان الطائي.

فنجد ان تقنيات الممثل (الصوت والجسد) في عرض خيانة خضعت الى أسلوب و هيمنة الشخصية الشكسبيرية وطرازها الخاص الذي يتمثل بالسمو والكبرياء فنجد ان التحولات (الحركية والصوتية) كانت منضبطة في منظومة الممثل حيث سارت وفق بناء و ايقاع ادائي كلاسيكي عالي. خضع اداء الممثلين لتحولات وأنتقالات جذرية بعد أستبدال مراكز القوى للشخصية الشكسبيرية و خلخلة أبنيتها وأستنطاق عوالمها الداخلية وابعادها (الاجتماعية، الطبيعية، النفسية)، من خلال كسر الايهام الذي تحقق لدى الممثلين في المشهد الاستهلالي من خلال دخول الممثلة جيهان الطائي والتي تلعب دور (الاعلامية).شكل التحول الذ تحقق من دخول (الاعلامية) الى كسر الايهام (الهدم) في مشاهد الممثلين والذي جاء بأسلوب تمثيلي مختلف عن الاسلوب التمثيلي الذي سبقه من (لغة وحركة جسدية وصوت وايقاع منتظم وحضور سار وفق الاداء الكلاسيكي للشخصيات الشكسبيرية) في حين تغير الاسلوب التمثيلي بدخول الاعلامية حيث اصبح الاداء مختلف من خلال المعطيات (اللغة، البيئة، هدم مراكز الشخصية، المتغيرات الجسدية والصوتية) يساهم هذا الاختلاف في طبيعة الاداء التمثيلي الى أظهار الطاقات الكامنة داخل الممثل ومدى تحقيقها من خلال التواترات والاختلافات التي تساعد على بناء الفعل التمثيلي في العرض المسرحي. فالممثل في خيانة يقف أمام مساحة كبيرة من الاجتهاد والتأويل والمغايرة، وهي معطيات تساهم في خلق وبناء الاداء التمثيلي، فلم يعد الممثل امام شخصية ذو أبعاد رومانسية او كلاسيكية فيكون محكوم باسلوب تمثيلي وفق اساليب ومذاهب التمثيل التقليدية، بل أصبحت له حرية في مساحات التمثيل وفي بناء الطاقة الادائية لحركته داخل العرض وتقديم اداء مغاير لا يخضع لاسلوب محدد وهذا ما تنادي به ستراتيجية التفكيك في كسر الهيمنة وعدم التمركز، والقراءات اللامتناهية التي تنتج المغايرة، تسير حركة الممثل في عرض خيانة وفق منظور تفكيكي أستند بشكل رئيسي على تبادل مواقع القوى في الشخصية/النص، حيث أصبح المركز هامشاً والهامش مركزاً، ومن خلال بعض المعطيات في التحولات المشهدية التي تصاحب النص، اللغة، الممثل:

- المركز النص الكلاسيكي ⟵ الهامش / محلية النص
- المركز / اللغة ⟵ الهامش / لغة دارجة.
- المركز الشكل الشكسبيري الفخم ⟵ الهامش المغايرة والابتكار وكسر النمطية.

يستفد ممثل عرض خيانة من خلال هذه التحولات حيث تلقي بضلالها على طبيعة اداء الممثل وادواته الجسدية والصوتية، فهو امام بناء مفتوح وشخصية لاتنتمي الى شكل واسلوب مقيد، شكلت الفرضية الجديدة للشخصية الى قيام فعل ادائي تمثيلي واقعي تم بناءه على التواترات والمتغيرات والاختلافات، ووفق معادلة الهدم والبناء التي يفترضها المخرج في المشاهد من خلال لعبة التمثيل داخل التمثيل، وايضا من خلال توظيف وتوليف شخصيات شكسبير داخل مشهد واحد مثلما فعل المخرج في مشهد الكرسي بين هاملت و مكبث.

الممثل ومداخل التفكيك في عرض خيانة:

يقوم عرض خيانة وفق اختلافات وتواترات، فالفرضية التي وضعها المخرج على النص الذي اعيد انتاجه من خلال القراءات أعتمدت على تراكيب بنائية، حيث يخضع بناء المشهد في خيانة الى اجراءات البناء والهدم ومركز وهامش وممثل وشخصية، فالعرض قائم على ثنائية التمثيل واللاتمثيل او الايهام و كسر الايهام او التقمص والتقديمي، وهي ثنائيات ساهمت بشكل مباشر في خلق اختلافات وتناقضات اعطت للعرض

قراءات مفتوحة لا نهاية، حيث قام الكاتبان لنص خيانة بالبحث والتفتيش في النص الشكسبيري عن الخيط الذي يفكك النص ويخلخله، وهذا ما ذهب اليه فيلسوف التفكيكية من ان اجراءاتها تحقق ذاتها في الاحالة والارجاء والتأجيل المستمر لتحقيق المعنى، اي انها تحيل الى معنى والمعنى الجديد هو الاخر يحيل الى معنى، وتؤثر هذه الانقلابات التي تطرأ على النص / الشخصية في أحداث مغايرة كبيرة في الاسلوب التمثيلي كونه يخضع هو الاخر الى عمليات الهدم والبناء من خلال قلب تراتبية الشخصية وتحويل المركز الى هامش او الهامش الى مركز. يتفق الباحثون في المسرح بان الشخصية الشكسبيرية ذات أبعاد أنسانية عميقة حيث لايمكن للممثل او المخرج ان يقدم فيها رؤيا اخيرة او اداء اخير او قراءة اخيرة، ولذلك كلما اقترب منها المخرجون والممثلون شعروا انهم امام ارض بكر، ان الفعل التمثيلي هو أيضاً فعل لانهائي لدى الممثل من خلال المغامرة والاستكشاف والتجديد، وهذا ما يحصل مع عرض خيانة حيث لايمكن ان يكون هناك أسلوب او اداء تمثيلي لايقبل او يخضع الى قراءة تفكيكية، لقد شكلت قراءة الممثلون للشخصيات الدخول الى عوالم الشخصية الشكسبيرية، والقيام بحفريات عميقة من أجل الكشف عن ماوراء السطور وعن المساحات والبياضات كون ان الممثل يسعى الى بناء نص الممثل من المعطيات التي تظهر من خلال حلحله الشخصية وأبعادها وتفكيك مراكز الثقل بغية تقويضها واعادة بنائها من خلال أستبدال مراكز الهيمنة وأحلال الهامش، وتنتج هذه العمليات الى توفير مساحات تمكن الممثل من اعادة بناء الفعل التمثيلي على خشبة المسرح كونه يخضع هو الاخير (اي الممثل الى حلحله الاداء وفق ما جاءت به عمليات التفكيك اتجاه الشخصية الشكسبيرية، فالتمثيل يتيح حرية في اعادة انتاج معايير للشخصية وما تضم من ابعاد اجتماعية و طبيعية و نفسية وتاريخية، ويساهم التفكيك في أعطاء الممثل قدرة خلاقة في بناء اداءه على خشبة المسرح، من خلال ما يتم كشفه من تواترات وتناقضات واختلافات واثار تقبع في النسيج اللغوي للشخصية الشكسبيرية وكما تسمى ماتحت الشخصية والتي هي من أختصاص ومهارة الممثل/المفكك في اكتشافها واظهارها في الاداء التمثيلي. خضع الاداء التمثيلي في خيانة من خلال ستراتيجية مغايرة في قراءة الشخصية الشكسبيرية وهي معادلة تقام وفق معطيات ستراتيجية التفكيك، ولعل من اهم هذا المعطيات التي تساهم في البناء الادائي للممثل في عرض خيانة هو المركز/الهامش، حيث يتجه المخرج ومن خلال المشهد الاستهلالي الى أستعراض وكشف الشخصيات الشكسبيرية ووفق تحولات أدائية وأنقلابات داخلية / خارجية، من خلال بعض الحوارات الشهيرة للشخصيات لكن سرعان ما يتم هدم الاداء وفق نظرية المسرح الملحمي / كسر الايهام، او الهدم كما في القراءة التفكيكية، عمد عرض خيانة الى تاسيس بناء تراكيبي من خلال تقديم الشخصيات الشكسبيرية بسياق ومفهوم علائقي في الطرح الفلسفي لمفهوم الخيانة الذي صكه المعد/ المخرج من عدة نصوص شكسبيرية ليعلن عن بناء نص ومعنى جديد ووفق قراءة جديدة، اذن فالمخرج والممثلون أمام معمار جديد تركيبي، بناء جديد أختلف به مع النص الاصلي من خلال عدة نقاط كان أبرزها وأولها اللغة الشعرية العالية التي أمتاز بها الكاتب الانكليزي، وهنا نجد ان المعالجات الاخراجية التي أستندت على فرضيات المفكر دريدا في فلسفة ستراتيجية التفكيك متحققة من خلال أجتياح النص وهدم مراكزه النص.

النتائج:

1. تحققت ثنائية الهدم والبناء من خلال قلب التراتبية بين المركز و الهامش لدى الممثل في عرض خيانة ولجميع شخصيات العرض الملك لير و هاملت و مكبث و يوليوس قيصرو الليدي مكبث و دزدمونة وعطيل، من خلال الدخول في بناء المشهد وتحقيق الايهام، ومن ثم الخروج من المشهد وكسر الايهام (الهدم) وساهم هذا الاجراء التفكيكي في فتح افاق جديدة وكسر للقوالب السائدة واطلاق معايير وقواعد أعطت شكل جديد في بناء قدرات ادائية وتعبيرية لدى الممثل
2. ساهم فعل التفكيك لدى الممثل المسرحي من تحقيق التنوع في الاساليب التمثيلية (التقمصي، بايوميكانيك (بلاستيكي حركي)، تقديمي) حيث وظفت هذه الاساليب ضمن استراتيجية الممثل في قراءة الشخصية الشكسبيرية وعدم التقيد بأسلوب واحد.
3. أستطاع الممثل في مسرحية خيانة ومن خلال التحولات في الاسلوب التمثيلي من معايشة وبناء فعل نفسي وايقاع منتظم الى الخروج من الشخصية الشكسبيرية و كسر الايهام من بناء المنظومة الجسدية والصوتية وحسب ستراتيجية الهدم والبناء.
4. خضع اداء الممثلين لتحولات وانتقالات جذرية بعد أستبدال مراكز القوى للشخصية الشكسبيرية وخلخلة أبنيتها وأستنطاق عوالمها الداخلية وابعادها المركزية، وهدم بنائية النص وقلب التراتبية (المركز الى هامش) و (الهامش الى مركز).
5. برزت قيمة الفعل الادائي من جراء أنقلابات المركز و الهامش من خلال تحولات الممثلون وفق لعبة التمثيل داخل تمثيل وفق مفهوم (اللعب) في عرض خيانة والتي أسهمت بالتنوع الادائي التمثيلي.
6. أستند (الممثل /المفكك) على إستراتيجية التفكيك حيث ساعدت على حلحله الشخصية الشكسبيرية وتفكيك أبعادها من أجل اعادة قرائتها وفق منظور تأويلي مفتوح لانهائي.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الاستنتاجات:

1. ساهمت اجراءات التفكيك (الهدم والبناء) في كسر المعايير والقواعد التي امتازت بها الشخصية الشكسبيرية حيث ساهمت في بناء قدرات ادائية وتعبيرية جديدة لدى الممثل.
2. برزت مساحة تعبيرية للفعل الادائي ساهمت في كسر النمطية والاداء التقليدي اثناء تفكيك الشخصية الشكسبيرية ومن جراء أنقلابات المركز و الهامش.
3. تشكل قراءات الممثل للشخصية الشكسبيرية وضمن أطار التفكيك في تاسيس وبناء نص الممثل والذي يكون موازياً لنص المؤلف ونص المخرج.
4. تساهم مرتكزات التفكيك (الخلخة والتشتيت واللعب) في حلحلة أبعاد الشخصية الشكسبيرية حيث تساهم في فرض أسلوب تمثيلي قابل لقراءات مختلفة ومفتوحة.

References:

1. A number of Soviet researchers, the theory of literature, see: Dr. Jamil Nassif, Dar Al-Rashid, Baghdad, 1980.
2. Abdel Hamid, Sami, The Art of Representation, New Theories and Techniques for a New Theater, Dar Al-Basayer Library, Beirut, 2011.
3. Ali, Awwad, The Post-Modernist Theater, Essay, Al-Jadeed Newspaper, Issue 25, 2017.
4. Aslan, Martin, Anatomy of Drama, Ter: Youssef Abdel-Messih Tharwat, Al-Nahda Library Publications, Baghdad, 1984.
5. Avenz, James Rouse, from Stanslavsky to Peter Brock, Ter: Inaam Jaber, Dar Al-Mamoun, Baghdad, 2007.
6. Beatle, Qasim, Director and theater art, Academics House, Amman, 2017.
7. Cote, Yan, (Shakespeare Contemporary), see: Jabra Ibrahim Jabra, Dar Al-Rashid, Baghdad, 1979.
8. Dagger, Karim, the transformation in the performance of the actor, Adnan Library House, Adad, 2013.
9. Derrida, Jacques, Writing and Difference, Ter: Kazem Jihad, Morocco: Dar Toubkal, B.T.
10. Dry, virtuous. Physics - Mayrold, Motion and Rhythm, The Emblem, UAE, 2006.
11. Elias, Mary, Hassan, Hanan Kassab, The Theatrical Lexicon, Lebanon Publishers Library, Beirut, 2006.
12. El-Zein, Mohamed Shawky, Jack Derrida, what now? What about tomorrow? the event. Disassembly. the speech. Dar Al-Farabi, Beirut, 2002.
13. Esmat, Riad, a tragic hero at the International Theater, Dar Al-Tale'ah, Beirut, 1980.
14. Hammouda, Abdul Aziz, Convex Mirrors, The World of Knowledge, Kuwait, 1998.
15. Ibrahim, Abdullah, and others, Knowledge of the Other (An Introduction to Modern Critical Curricula), The Arab Cultural Center, 2nd floor, Casablanca, 1996.
16. Lazy, Conceal, Theatrical Performance Scores, Ter: D. Amin Hussein Al-Rabat, Center for Language and Translation, Cairo, 1998.
17. Qizq, Fayez, Introduction, Theater of Mirkhold and Brecht, Plewighton, Catherine, Higher Institute of Dramatic Art, Damascus, 1997.
18. Qutus, Bassam, Guide to Contemporary Critical Theory, Dar Al-Oruba Library for Publishing and Distribution, Kuwait, 2006.
19. Saad, Saleh, Alana-Al-Akher (duplicating representative art), The World of Knowledge, Kuwait, 2001.
20. Shakespeare, William, Macbeth Play, T / Jabra Ibrahim Jabra, Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing, 1986.
21. Shalash, Abd al-Rahman, Introduction to Theatrical Art, Riyadh, 1983.
22. Tekmeh J., Hussein, Theories of Directing, Dar Al-Masdar, Baghdad, 2001.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/19-34

Deconstruction and the Acting Performance for the Shakespearean Character in the Iraqi Theatre

Haitham Abdel-Razzaq[1]
Ayad Tarish Sajit[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 95 - year 2020
Date of receipt: 30/12/2019…....Date of acceptance: 4/2/2020….....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract:

Researchers classified deconstruction as a strategy concerned with reading the philosophical, literary, artistic and critical texts according to (construction and deconstruction) binarism, which is an applied procedural space that calls for researching the layers of meaning and its non-closure. It establishes reversals in the text level. The center changes into a margin and vice versa. Thus the two researchers sought to study the deconstruction strategy and its work in the theatre field, that deconstruction is considered one of the most important modern currents that actively inters in reading the theatre show. The research studies the procedure of the construction and deconstruction of the Iraqi theatre actor regarding the Shakespearean character. The two researchers chose the Shakespearean character due to the elevated poetic language, textured dramatic construction and characters distinguished by a luxurious art. The two researchers, in order to attain the objective of the research, divided the research into a methodological framework consisting of the research problem limited to the following question: deconstructing the actor's performance of the Shakespearean character. It also included the research objective, limits and defining the most significant terms. The theoretical framework deals with three sections. The first section: the deconstructional reading. The second section studies the Shakespearean character from the text to the show. The third section is dedicated to study the manifestations of deconstruction in the actor's performance and the indicators of the theoretical framework.

The researcher chose the play (Betrayal) as a research sample. The research included results and conclusions among which the following conclusion: Deconstruction procedures contributed in the act of (deconstruction and construction) of the Iraqi actor in opening new horizons and breaking the rules and criteria that characterize the Shakespearean character that they contributed in building performance and expressive capacities of the actor. Finally a list of sources and references.

Key words: Deconstructing, Shakespearean character, theater.

[1] **Assistant Professor Dr. / College of Fine Arts / University of Baghdad, haytham.ali@cofarts.uobaghdad.edu.iq.**

[2] **Graduate student / College of Fine Arts / University of Baghdad, Eyadtaresh76@gmail.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/35-48

الزمـن والبناء التصميمي للأزياء في العرض المسرحي العراقي

محمود جباري حافظ [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2018/5/7 ، تاريخ قبول النشر 2018/6/24 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

ملخص البحث

يشكل الزي المسرحي مع بقية عناصر العرض المسرحي منظومة من العلاقات الدلالية تنتج عنها صورة مرئية تساعد المتلقي على فك شفرات المشهد المسرحي ، فضلا عن تجسيد الزمن بمستوياته (الماضي ، والحاضر ، والمستقبل) عن طريق البناء التصميمي للعناصر المسرحية ومن بينها الزي المسرحي ، ولمعرفة كيفية تجسيد الزمن بوساطة تشكيلات الازياء المسرحية تم وضع سؤال المشكلة وهو : كيفية تجسيد الزمن عن طرق البناء التصميمي لوحدة الزي المسرحي ومنشق منه هدف البحث هو : الكشف عن إمكانية الوحدة التصميمية للازياء في تجسيد مستويات الزمن ضمن مشاهد العرض المسرحي ، ولقد قسم البحث الى اربع فصول كان الاول (المنهجي) و الثاني (الاطار النظري) والثالث (الاجرائي) الذي اختار عينة قصدية مسرحية (نزهة) واما الرابع كان لنتائج البحث و مناقشتها و الاستنتاجات و قائمة المصادر .

الكلمات المفتاحية: الزمـن ، الأزياء.

الإطار المنهجي

أولا_ مشكلة البحث والحاجة إليه:

أن الفنون المسرحية ذات صبغة جمالية متميزة وتجربة تفاعلية مابين الفنان والمتلقي وهذا ما جعلها مميزه ومتفردة عن باقي الفنون ، فضلا عن كونها تكتسب صفة الاستمرارية و المباشرة في العملية الاتصالية (البصرية ، و السمعية ، و الحسية الجمالية) ما بين الممثلين وهم مرتدين أزيائهم وملحقاتهم وهيئاتهم الدرامية فوق الخشبة المسرحية و المتلقي ، وتجري هذه العملية ضمن زمن افتراضي وبيئة درامية ذات فضاءات وعمرانية المكان الذي يحتوي الإحداث و الأفعال وردود أفعالها ضمن بنية العرض و انعكاساتها الفكرية و التأويلية و الفلسفية والحسية الجمالية على حالات التلقي و تفسيراتها .

ويتجسد الزمن في المسرح عن طريق أحداث المسرحية وشخصياتها ، إذ يتعامل العرض المسرحي مع إيحاءات الزمن سواء بصورة (واقعية ، أو إيهامية ، أو افتراضية) وبمستوياته الثلاثة (الماضي ، و الحاضر ، و المستقبل) ، أذا أن الإحداث الدرامية تكشف لنا الاختزال في الزمن من الناحية الفيزيائية و تجعل التشويق و الانتباه

[1] أستاذ مساعد دكتور/كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد، dr.mahmood@avic.uobaghdad.edu.iq

العنصران الملازمان للمشهد المسرحي ، أذا تحمل الإحداث زمنا قد يكون بعيدا في أزمنة سحيقة تكون حاضرة الآن وتجري أفعالها أمام المتلقين ، إذ تم اختزال و تكيف زمن الإحداث وتجاوز إبعاده الفيزيائية المعروفة والاجتهاد في إيصال دلالات و ملامح تلك الفترات الزمنية باستعمال جميع الوسائل الفنية و التقنية و البنائية ومن ضمنها عناصر العرض المسرحي ولاسيما ((الأزياء المسرحية)) بتفاصيلها وألوانها و دلالاتها و إشكالها وإحجامها وعلاقاتها الجمالية وهيئتها البصرية عن طريق أجساد الممثلين وتعاملها مع سينوغرافيا العرض المسرحي ضمن العملية البصرية و البنائية و التركيبية و الجمالية .

ويحتوي النص الدرامي ضمن تراكيبه الغوية دلالات وإشارات عن الزمن ((زمن الإحداث)) فضلا عن الدلالات و المعاني الأخرى الخاصة بالبيئة و الشخصيات و طبيعتها و إبعادها و الإحداث و ردود الأفعال داخل بنية النص الدرامي ، وكلما كانت إبداعات المؤلف عالية ازدادت الإحداث ومعانيها تشويقا و جمالا ويصبح اكتشافها و تجسيدها ذو طابع فني جمالي ، اذ ان مؤلف النص يستعمل الزمن حسب رؤيته للإحداث وإبداعاته الفنية و الجمالية عن عالم متغير باستمرار وليس من المنطقي تحديده أو فرض حد فاصل ما بين العلاقات الزمنية أو المكانية في فكر و تفكير المؤلف و عالمه الافتراضي السحري الخيالي الجميل ، و ليس من المعقول حصر الزمن في حدود ضيقة و التي قد تفهم من الإشارات و الدلالات التي وضعها المؤلف ، إذ إن تلك التلميحات هي للدلالة عن بعض الإيحاءات بالإحداث بشكل عام وان الزمن في فكر المؤلف خاضع لاعتبارات منطقية و فكرية وبنائية نصيه ، فضلا عن البناء الدرامي ، إذ يسعى المؤلف إلى إن يجع من المشاهد الدرامية ذات امتدد زمني واسع وعدم التحدد بزمن الفعل الدرامي الفعلي وإنما الدخول إلى أزمنة جديدة مستمرة لا تخضع لمبدأ السكون و الاستقرار الموضوعي و الزمني .

ويعمل مفهوم الزمن في حزمة من لامتداد والتوسع في المعنى الدلالي و التفسيري للإحداث ، إذ إن بالإمكان اختزال تجارب استغرقت زمنا طويلا في فترة زمنية قصيرة لا تتجاوز الساعات يتم فيها تجسيد إحداثها وشخصياتها مرة ثانية و إمكانية استرجاعها وتفسير إحداثها و تأويلها المنطقي و الفكري و وضع تفاسير جديدة واكتشاف إسرار الزمن الماضي عن طريق طرحها من جديد والمحاولة لكشف غموضها الزمني ووضع محدد لها و السعي إلى فك شفرات الإحداث و التعامل معها مرة أخرى وفق معطيات جديدة و زمن جديد ، ومهما كان النص الدرامي مكتشف ومتضمن بين سطوره الإحداث إلا انه يقف في حدود معينة ويترك نقل و تفسير الإحداث للجانب الفكري و التأويلي و الإدراك البصري الذي يستطيع التوسع وكشف تلك الإحداث بما ينسجم مع وحدة الموضوع المطروح وعملية المناقلة مابين الزمن ((الماضي،والحاضر)) ، إذ إن للقدرة الإدراكية البصرية المباشرة فاعلية واسعة في تحريك وفهم الإحداث لكونها تجربة حية وحيوية أنية تجري إحداثها و أفعالها مباشرة في مشاهد العرض المسرحي .

وتؤدي الأزياء المسرحية باعتبارها عنصرا بصريا ضمن سينوغرافيا العرض المسرحي دورا في نقل دلالات الزمن من جهة و الاجتهاد و التمايز و الابتكار من اجل التشويق و التحفيز و الجذب و تحقيق جمالية المشهد المسرحي من الجهة الأخرى ، إذ إن إشكالها و ألوانها و إحجامها و علاقاتها الجمالية مع العناصر المرئية تكون حاضرة إمام المتلقين يتفاعل مع بصريا وحسيا بتذوقها جماليا ، وكلما كان تصميمها متناسقا كان

إدراكها واضحا وهذا لا يعني عدم المحافظة على وحدة الموضوع و الحدث الزمني وإنما الرغبة في الاستمرارية و التشويق في عملية التلقي .

والهدف منها خلق حالة من التفاعل ما بين مكونات العملية الاتصالية ، إذ إن طرح موضوعات تاريخية في أزمنة بعيدة فكريا وثقافيا و منطقيا عن زمن العرض فيها صعوبة بمكان لتفسيرها وإدراكها بشكل مباشر وذلك لبعد الإحداث و الأزمنة ، وعلية يجتهد مصمم الأزياء المسرحية مع معطيات الزمن بوصفه الرابط المنطقي الفلسفي لبناء الفضاء العام للإحداث التي تجري في المشهد المسرحي ، وذلك بمحاولة الربط مابين مستويات الزمن ((الماضي، و الحاضر ، والمستقبل)) بالعوامل الزمنية المشتركة .

وبناء على ما تقدم يمكن طرح تساؤل مشكلة البحث كما يأتي :

ما هي قدرات البناء التصميمي لوحدة الأزياء المسرحية على نقل وتجسيد مستويات الزمن ((الماضي، و الحاضر،والمستقبل)) ضمن منظومة العرض المسرحي؟

والحاجة قائمة لهذه الدراسة كونها محاولة في الدخول في البناء التصميمي للأزياء و معرفة مدى التطور في تركيب الشكل و ثباته ، إذ أن علاقة الزمن بالعرض المسرحي علاقة بنائية تركيبية ، وعليه لا يمكن إدراك مستويات الزمن بمعزل عن هيئة الزي المسرحي ، فضلا عن إدراكها من قبل المتلقيين والتمتع بمشاهداتها بألوانها وإشكالها المتنوعة .

ثانيا _ أهمية البحث : تتجلى أهمية البحث الحالي في معرفة مستويات الزمن المسرحي الافتراضي ((الماضي،والحاضر، والمستقبل)) وكيفية البناء التصميمي لوحدة الأزياء ، فضل عن أهمية عملية تجسيد الزمن عن طريق إشكال الأزياء و بقية عناصر العرض المسرحي ،وأيضا للبحث أهمية كونه يساهم في تحفيز مصممي الأزياء المسرحية و معرفتهم بدلالات الزمن التي تستطيع وحدة الأزياء حملها بين تشكيلاتها ، وإدراك الزمن في المشهد المسرحي بصريا عن طريق إشكال و ألوان الأزياء و دورها المميز في نقل الإحداث بشكل سريع و ، و مباشر عن طريق رؤيتها و التفاعل معها بصريا في عملية التلقي ، كما يفيد البحث الجهات الرسمية :

1_ المؤسسات الأكاديمية الفنية ذات العلاقة بالفن وأنواعه ومنها الفن المسرحي من ((كليات فنون، ومعاهد فنون ، والمدارس الخاصة بالفن المسرحي)) .

2_ مصممي الأزياء بشكل عام و مصممي الأزياء المسرحية بشكل خاص .

3_ كما يفيد الدارسين و الباحثين المسرحي في مجال الفن المسرحي عموما ، وفي مجال تصميم الأزياء المسرحية خصوصا .

4_ كما يفيد جميع المتابعين و المهتمين بالفنون الجميلة والفنون تصميم الزي المسرحي .

ثالثا_ هدف البحث :

يهدف البحث إلى التوصل وتحقيق ما يأتي :

الكشف عن إمكانيات الوحدة التصميمية للأزياء المسرحية في تجسيد مستويات الزمن ((الماضي ، والحاضر ، والمستقبل)) ضمن منظومة العرض المسرحي .

رابعا_ حدود البحث :

1_ الحدود الموضوعية : دراسة وتحليل نماذج من تصاميم أزياء مسرحية في العرض المسرحي العراقي .

2_ الحدود المكانية : يتحدد البحث مكانيا في العراق/مدينة بغداد/ المسارح ضمن الرقعة الجغرافية لمدينة بغداد ((العاصمة)) .

3_ الحدود الزمنية : يتحدد البحث بالمدة الزمنية عام ((2005)) [1] .

خامسا_ تحديد المصطلحات :

1_ الزمن :

أ_ الزمن لغويا : يعرف الزمن لغويا على انه " **اسم لقليل الوقت وكثيرة ، وجمعه (أزمان، وأزمنه) وعامله (مزامنة) في الزمن كما يقال مشاهرة من الشهر**") **أزمنه) وعامله (مزامنة) في** (AL_Razi,1982,257).

كما يعرف الزمن في المعجم الفلسفي على انه " **المدة الو اقعة ما بين حادثتين، والأزمنة الحديثة، والزمان في أساطير اليونانيين هو الآلة الذي ينضج الأشياء ويوصلها إلى نهايتها**" ، بين الزمان و الدهر هو السرمد . (Brayers,19983,P330)

ب_ الزمن مفهوما: يعرف الزمن على انه " **زمن الدال بعد زمني الدال خبر، مثال: يمكن الحديث عن سنة في سطرواحد ، وألف سطر، وزمن المدلول هو بعد زمني المدلول خبرفي التعبير**"

(Brayers,1985,B:255)

وأيضا الزمن هو " **الظاهرة الغالبة على معاني الزمان ، أنها تعكس صدى العصر و صورته في ملامح إدراكية** "

(King,1991,B,19)

وألزمنه هو" **مدة قابلة للقسمة ، وهو صفة تطلق على الوقت ((القليل أو الكثير))، والزمن هو الوقت مابين فترتين أو أكثر، وإذا قيل للشيء أزمن فمعنى ذلك طال عليه الزمان**"

(AL-Sayegh,2000,B:45)

وكما أن الزمن هو " **المدة المعنوية التي يتشكل منها أطاركل حياة وحيزكل فعل ولكل حركة ، وإنها ليست مجرد إطار بل أنها البعض الذي لا يتجزأ من كل الموجودات و كل حركتها و سلوكها** "

(AL_Zayed,1988,P.7)

ويمكن وضع تقسيم لزمن وهو " **الأول:يتألف الزمن من ماضي ، وحاضر، ومستقبل) والثاني : الزمن من ساعات ، و أيام ،وأسابيع ، وشهور،وسنيين) "**

(AL_Shahan,1982,B:12)

د _ التعريف الإجرائي للزمن :

بناء على ما سبق يمكن اعتماد تعريف((الصائغ)) للزمن وعده تعريفا إجرائيا للبحث الحالي لما له من أهمية في تحقيق إجراءات البحث .

[1] تم اختيار المدة الزمنية عام ((2005)) لتوافر عينة البحث المطلوبة(عرض مسرحي حائز على جوائز في مهرجانات عربية و عراقية ، فضلا عن تصدر الأزياء المسرحية في إحداث المسرحية ، فضلا عن إمكانية الاتصال بالعاملين في مجال تصميم أزياء العرض و وجود الأرشيف الصوري لشخصيات العرض المسرحي.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الإطار النظري والدراسات السابقة

أولا_ الزمن فلسفيا :

أن السياق الفلسفي لمفهوم الزمن اتسم بطابع التشتت و التعقيد و الغموض وذلك لارتباط العملية الفلسفية بالفكر التأويلي والتفسيري و النسبي ولكونها تعتمد في مجرياتها إلى الآراء التي تستند على طرح الفرضيات ونتائج النظريات والسعي إلى اكتشاف الموجودات وبناء على هذه العملية المعقدة نسعى إلى وضع ملامح للزمن الافتراضي للإحداث الدرامية السابقة و الاجتهاد في إعادتها واستنهاضها وبث الحياة فيها من جديد بعد إن أصبحت في الماضي وبعيدة زمنيا عن وقتنا الحالي ، وعملية تجسيد تلك الإحداث مرة ثانية وبزمن يختلف عن زمن حدوثها يتطلب عملية تفسيرية وفنية و جمالية قريبة لواقع الإحداث واستنباط الأفكار الفلسفية والهدف الدرامي والسعي إلى تشكيلها وإعادتها من جديد بصورة أخرى والاستفادة منها فكريا وفلسفيا وجماليا .

إن مفهوم الزمن عند الفيلسوف أفلاطون يرتبط " **بفكرة خلق العالم ، وان يجعل الآلة الخالق عالمنا شبيها بالنموذج المثالي ، أراده حيا متحركا ، و وهبه نوعا من الخلود او النظام المقارب للخلود ، من اجل أن يشابه الأصل الذي يحاكيه ، لذلك خلق له الزمان كصورة و محاكاة للأبدية ، بحيث يكون الزمان صورة** إما الفيلسوف أرسطو فأنه يرى أن الزمن سريع وبطيء (AL_Hayat,2000,B:74) ، كما في الحركة" و التغير ، فأن الحدث (الآن) هو حلقة الوصل في الزمن ، الذي يتجسد فيه مستويات الزمن متواصلا ، وفضلا عن ذلك يقسم الزمن إلى أجزاء ولم يذكر حدث (الآن) باعتباره جزءا من الزمان وفاصله مابين الماضي والمستقبل ، تماما كالنقطة التي تقسم الخط دون إن تعد جزءا من الخط ، وإضافة إلى كون الزمان مقياس الحركة فهو يتسم بالدائري و التكراري ، والزمن بالفكر الفلسفي الكانتي مجرد عن سماته الموضوعية و مرتبط بالذات ، ويعد (كانت) الزمن الصورة المميزة لخبرتنا ، والزمن معطى بصورة أكثر مباشرة وأكثر حضورا من المكان أو من إي مفهوم أخر كالسببية أو الجوهر ، فالفوضى الطنانة المنفتحة في الخبرة تولد وعيا مباشرا بان بعض العناصر تتابع أو تتغير أو تدوم ، فالتتابع و السيولة و التغيير إذن تنتمي إلى معطيات خبرتنا الأكثر مباشرة ،ولقد طرح الفيلسوف (هجيل) فرضية معاكسة للمفهوم الكانتي للزمن ، فقد جاء بالمفهوم الديالكتيك ، و الزمن بالمفهوم الجدلي لا يجري بطريقة أحادية الشكل وهو مرتبط بالحركة والى نظام الظواهر ، وأنه اغتناء ، وحياة ، وانتصار ، وهو ذاته روح و ماهيته ، أننا نستلهم عن طريق تراكيب الماهية و الحياة والفكر و الزمان إما الفيلسوف (برجسون) لديه فرضية عن الزمن باعتباره " **لا يمثل في الحقيقة إلا تعبيرا عن ديمومة جوفاء ، لأنه لا يحمل في ذاته تأثير يذكر على النسق الخاص للأشياء ، وهذا الأمر لا يعطي اللحظات إي طابع مستقل لأنها ستكون مجرد ترقيم لصفحة الديمومة ، واللحظة مثل نقطة وهمية أهميتها الوحيدة في عدها وسيلة قياس تستعمل في نسيج ديمومة حقيقة الأمر**"(Haabeb,2006,B:12)

ويرى الفيلسوف (مارتن هيدجر) أن الزمن الحقيقي يتجسد في ثلاث حالات و مستويات (الماضي ، و الحاضر ، و المستقبل) و الترابط فيما بينهم هو الذي يفتح تلك الحالات أو المستويات الثلاث بعضها على البعض الأخر ، وعليه يعتبر (هيدجر) الوجود الإنساني يتسامى و يرتقي حسب تقدم الزمن ، وكلما تعمقت ملامح

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الزمن في دواخلنا ، فحركة الزمن هي تمثيل لما نشعر فيه و لا يمكن وضع محدد لها أو تحديدها بحدود فاصله و معروفة لأنها مستمرة بالحركة و التجديد باستمرار (ph:Ghazwan,2000,B:12)

ثانيا_ الزمن بالفكر الدرامي(المؤلف،النص،العرض المسرحي) :

أن الزمن يحتوي على معنى و مفهوم مدرك عقليا وحسيا إلا أننا نستطيع إدراك ملامح ثلاث للزمن في العرض المسرحي و هي (زمن المؤلف ، وزمن النص ، وزمن الحدث المسرحي) وأن إدراك الواقع الزمني هو حالة نسبية قد تنطوي على الوضوح و المعرفة و الثبات نوعا ما ، يسعى المؤلف إلى تحقيق حالات الزمن و مستوياته الثلاث (الماضي ، و الحاضر ، والمستقبل) في كتاباته من اجل التوصل إلى الشمولية و المقبولية للإحداث ، فضلا عن نقل تلك الأزمان و تداخلها فيما بينها كفيل بجعل النص متحركا وفيه سمة الديمومة و الفاعلية فالنص الدرامي الأكثر مقبولة هو ذلك النص المنفتح زمنيا وفيه قوة الفاعلية وليس نصا جامدا مغلق زمنيا لا يمكن تحريك إحداثه و انتقالها من زمن إلى أخر .

ويسعى مؤلف النص الى تحقيق حالات الزمن ومستوياته (الماضي ، و الحاضر ، و المستقبل) في كتاباته من اجل تحقيق الشمولية والمقبولية لزمن الحدث فضلا عن نقل تلك الازمنة من مستواها الماضي وجعلها حاضره مع جميع حالاتها المتداخله فيما بينها زمنيا كفيل بجعل النص فاعلا و متحركا وفيه ديمومة بفعل اعادة الزمن والتحاور باحداثة ، فالنص الدرامي الاكثر مقبولية هو ذلك النص المنفتح زمنيا وفيه قوة الفاعلية وليس نصا جامدا مغلق ولا يمكن تحرك زمن احداثه وانتقالها الى زمن اخر .

ويهدف مؤلف النص الدرامي الى استعراض شخصياته وان يجعل منها انموذجا يحاكي الزمن وبدراسته للزمن كحالة تاريخية يستطيع تحديد تاريخ الفعل بدقة كبيرة بالاعتماد على التفسير الزماني و المكاني و النفسي للشخصية الدرامية ، فالمتلقي يكون سلوكه بالحياة الطبيعية مختلفا حسب المدة الزمنية والمكان وتاثيرهما على سلوكه ايجابيا او سليبا ، وهو امر له علاقة بالحالة الشعورية الداخلية والنشاط السلوكي اليومي ، اما الموضوعي فهو الحالة العامة التي تتسم فيها الشخصية بحكم علاقتها بالبيئة و المجتمع ، مما يتيح لنا الفرصة في اكتشاف الدلالات الزمانية تاريخيا في مجرى الفعل الاساس الذي يخدم شكل العرض المسرحي ،

كما في المخطط الاتي :

مباشر

دلالة زمنية ـ نفسي (سلوكي) ـ ذاتي

غير مباشر

دلالة زمنية ـ موضوعي ـ قياسي

أن هناك " **داخل نص المسرحية مولدات نصية (للعرضية) ، و انه يمكن تحليل النص المسرحي بناء على اجراءات (نسبيا) ذات خصوصية وتعمل على كشف الشخصيات المسرحية في النص** (AL_Zayaed,1993,B:4)

ويعد الزمن بالعرض المسرحي ركن اساسي باحداثه باعتبار العرض المسرحي **"ظاهرة فنية تخضع بكليتها الظاهرة للزمن ، أذ انه مؤسسة محسوسها (المرئي) على مفترض (آني) هو زمن المشاهدة المنطلق من**

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

نقطة مفترضة على خشبة المسرح ، وزمن العرض لحظة (آن) متعال على كل الأزمان ، (Mahade,1996,B:19).كاشفا عن شبكة علاقات زمنية جديدة"

اذ يستعرض لنا العرض المسرحي دلالات ومعاني وشفرات عديدة تتعلق بابعاد المشهد المسرحي و اتجاهاته و اهدافه الفلسفية و الفكرية و الدرامية مع المحافظة على تكوين صورة مرئية ذات ابعاد جمالية تتسم بنماذج ابداعية مبتكرة ،و يسعى العرض المسرحي على تحريك الافكار المترسبة و المفاهيم السابقة واعادة استنهاضها وبث الحياة فيها من جديد و الدخولة في محاولة مناقشتها من اجل تغيرها او تركيزها و معرفتها من جديد من قبل المتلقي ، فضلا عن ادراك الزمن وتفسير الاحداث الدرامية حسب زمن العرض المسرحي الافتراضي ، فاذا كانت الاحداث في الازمنة الماضية فالمتلقي يدخل في تجربة ادراك الزمن الماضي وكأنه يحيا في ذاك الزمن ، أذ ان من اهداف العرض اللعب بالزمن و الاستمتاع فيه وهذة احد سمات ديمومة التجربة المسرحية ، وقد تظهر حالة التناقض و الاختلاف في بنيه عرض مسرحي عن الآخر تبعا للاختلاف بالتأويل وتفسير زمن الاحداث.

وتسعى التجربة المسرحية الى محاكاة زمن فعل الشخصية في النص الذي هو في زمن الماضي و نجسده في زمن الفعل في العرض المسرحي (الحاضر او الآن) بشرط ان ينتج الفرصة و المجال مفتوح امام المتلقي لاستقبال الفعل وتفسيرة و تحليلة ، وهو ما يشكل زمن المستقبل على وفق الفرضية الأتية :

زمن الفعل ـ النص ـ الماضي

زمن الفعل ـ العرض ـ الآن

زمن الفعل ـ المتلقي ـ المستقبل

أن فكرة الخلق الزماني المتداخل للابداع الدرامي تتخذ صورا متضادة وتقابل مواقف ايديولوجية مختلفة فيما بينها ، وما علينا الا ان نبرر آلية توليدات الزمن المتداخلة في صورة متجسدة عن طريق التكوينات البنائية بالعرض المسرحي التي تعبر عن الزمن و حالاته و مستوياته .

ان فضاء العرض المسرحي لا يمكن ان يوجد نفسه الا بوجود فضاء النص ، فأن فضاء الأخير يبقى منقوصا مالم يتمثل متطلبات فضاء الأول ، أن العرض المسرحي ينبغي ان يفجر الحالات المكانية و الزمانية و الشعور فيها و التي قد وفرها المؤلف في لغة النص ، اي ان يعمل العرض المسرحي على وضع تصور زماني و مكاني متجذر ونابع من زمان و مكان الفعل في النص الدرامي بشكل حيوي ، وتبعا لذلك تكون عملية التفاعل واضحة مابين العلاقات الانسانية من جهة والعلاقات الزمانية و المكانية من الجهة الاخرى ، وهذا بالتاكيد يجعل عملية التنوع في خلق التوليدات الزمانية متداخل مع توليدات المكانية في حدود فكر المخرج وؤيته الجمالية .

ثالثا _ تماثل الزمن بوساطة الزي المسرحي :

تتماثل الازياء المسرحية لدى المتلقي بشكل مرئي و مباشر فضلا عن تماثلها الذهني والفكري ومرجعياتها الشكلية وابعادها الجمالية و دلالاتها الزمنية التي تجسد النظم الطرازية و الاسلوبية وتحمل المضامين و الاشكال المتغيرة عبر الزمن ،وفي المشهد المسرحي يعبر الزي المسرحي باعتباره البعد المرئي لجسد الممثل المجسد للشخصية المسرحية ضمن المساحات التمثيلية و الافعال الدرامية عن الابعاد الظاهرية و الباطنية

(الداخل،والخارج) لمفاهيم فكرة العرض المسرحي ، اذ يعد الزي وسيلة من الوسائل التي يستعين بها العرض المسرحي لايصال الافكار بشكل بصري وسريع ومباشر .

وباعتبار الازياء المسرحية لغة بصرية لها المساحة الواسعة من فضاء المسرح مع العناصر المسرحية الاخرى(ضوء،ومنظر،وماكياج،وملحقات)تلعب دورا في تجسيد الزمن بمستوياته ، وتتماثل في اشكال درامية خاضعة للمنظومة الدرامية عن طريق حركات الممثلين الذي يؤدون ادوارهم الدرامية و حواراتهم التي تفسر لنا الخطوط العامة و الخاصة لمجريات الاحداث ، فالازياء تتماثل باعتبارها بعدا جماليا لجسد الممثل ضمن ابعاد الشخصية المسرحية ، اذ لها امكانية الاتصال المرئي المباشر مع المتلقي ، فضلا عن دلالاتها و رموزها التعبيرية التي تكشف افكار النص و اسلوبية العرض المسرحي بشكل يساعد على فهم و ادراك احداث المشهد المسرحي ككل ،اذ لاتكتفي تماثل الازياء بتغطية جسد الممثل و وظيفة اكساء المظهر الخارجي وانما تحمل مضامين و دلالات الزمن ، فضلا عن ايصال سيمائية العرض المسرحي وكذلك تحدد الشكل العام للاحداث و الذي يعبر و يكشف عن مستويات الزمن الذي تدور فيه الاحداث سواء كانت احداث تاريخية او معاصرة حديثة او مستقبلية خيالية ، فالازياء **"تمثل جانبا مهما بالنسبة لأي نوع من الأداء ، أذ يمكن تأكيد دور المغني الرئيسي او البطل المسرحي عن طريق ارتدائه ازياء بيضاء ، وجعله يقف وسط** الازياء الاكثر قتامه الخاصة بالشخصيات الاخرى(Maratn,1996,B:56)

، ويجتهد مصمم الزي المسرحي في البحث عن تفاصيل دقيقة من خلال الزمن وكذلك يسعى الى اكتشاف ملامح الأزياء في الزمن الماضي ،وكلما كانت المدة الزمنية بعيدة ازدات صعوبة الحصول على المعلومات بشكل واضح عن اشكال وانواع الازياء في تلك الفترة الزمنية ، ويستعمل المصمم خياله في تصميم ازياء تتسم بالتجديد و الابداع و الحداثة حتى لو كانت فيها اجزاء تصميميه تشير دلاليا الى زمن الماضي او مدة زمنية معينة .

أن عملية اخراج تصاميم تعود شكليا الى الزمن الماضي وتجسد في الزمن الحالي بحاجه الى المعرفه التقنية عالية الجودة في مجال تصميم الزي المسرحي ، فضلا عن امتلاك القدرة الخيالية و الفنية والجمالية و الابداعية من اجل وضع تصاميم تتماثل مع اشكال الازياء الماضية وتلاقي قبولا من المتلقي و تحدد البعد الجمالي و الشكلي و الوظيفي لوحدة تصميم الزي المسرحي .

ويلجاء مصمم الازياء الى اسس التصميم (الانسجام،والتباين،والتوازي،والتناغم،والتأثير) وغيرها التي تستعمل في الوحدة التصميمية تبعا الى فلسفة واسلوبية المصمم ، فضلا عن تأثير العوامل و السمات التي يسعى فيها مصمم الزي المسرحي أن يضع افكاره ويطلق خياله من اجل تحقيق تصميما يحافظ على الملامح التاريخية الماضية وباسلوب جديد وخامات معاصرة لتحقيق السمات و المميزات و الملامح التي تشير الى الزمن الماضي وربما تحمل الزي المسرحي افكار مستقبلية ، أذ تمكن مصمم الزي من وضع الوحدة التصميمية موضعا متقدما فكريا و فلسفيا و جماليا ولم يكتفي بنقل ملامح و رموز الزمن الماضي لمستويات الزمن (الماضي ، والحاضر ، والمستقبل) في وحداته التصميمية ، وكذلك يسعى المصمم الى ان يقدم قدراته الابداعية و الابتكارية في عملية تنظيم و توحيد محفزاته باتجاه مدركات المتلقي من اجل تحقيق مستوى متناغم مع الفضاء المسرحي و العناصر المرئية الاخرى،فضلا عن تقديمه قيم جمالية وفنية و وظيفية داعمه الى انتاجه

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التصميمي ، وعليه تكون الوحدة التصميمية هي معطى جمالي بحد ذاته،اذ يمكن تحقيق الوحدة الموضوعية للعناصر المتباينة و المتنوعية في ادوات المصمم ،تضفي قيم جمالية ذات صفات متناغمة للمدركات الحسية و العقلية و تتماثل لدى المتلقي من اجل قبولها و التفاعل ازاؤها . وللازياء المسرحية امكانية الاتصال البصري الفوري مع المتلقي ، فضلا عن دلالاتها المتنوعة و رموزها التعبيرية التي تكشف افكار النص واسلوبية العرض المسرحي بشكل يساعد على فهم و ادراك الحدث المسرحي فضلا عن امكانية الازياء المسرحية في توجيه الخطاب البصري للمتلقي بوساطة اشكالها و الوانها وتشكيلاتها المتنوعة و علاقاتها مع عناصر العرض المسرحي الاخرى.

رابعا_الدراسات السابقة :

قام الباحث بالاطلاع على الدراسات السابقة ذات الصلة مع عنوان البحث ،ولم يجد دراسة سابقة تناولت موضوع البحث الحالي ((الزمن و البناء التركيبي لوحدة تصميم الازياء في العرض المسرحي العراقي)) ،بكافة فصولة .

خامسا_ مؤشرات الاطار النظري :

1_ تكشف الازياء المسرحية عن الزمن بمستوياته الثلاث (زمن الماضي ، وزمن الحاضر، وزمن المستقبل) عن طريق الرمز الدلالي لوحداتها التصميمية .

2_ الزي المسرحي يعكس بشكل اساسي ابعاد الزمن باعتباره الجسد الثاني للممثل المظري والذي بدوره يجسد الشخصية المسرحية .

3_ تحدد الازياء المدة الزمنية (الدقة التاريخية) عن طريق نقل الملامح الماضية لاشكال الزي من خلال وحداتها التصميمية المجسدة للماضي .

4_للحدث المسرحي القدرة على ايصال مستويات الزمن الثلاث وتبعا لذلك يحمل الزي المسرحي اشكال الزمن ضمن الحدث المسرحي .

5_ أن دلالات الازياء و اشكالها من شأنها ان تحقق التماثل عند المتلقي سواء كان تماثل ذهني او فكري .

6_ ان طرازية الزي كفيلة في ايصال المدة الزمنية عند المتلقي بشكل سريع ومباشر عن طريق الجانب المرئي فوق خشبة المسرح .

اجراءات البحث :

اولا_ مجتمع البحث : احتوى مجتمع البحث على عدد من العروض المسرحية العراقية التي تم عرضها ضمن حدود البحث ومن انتاج (الفرقة القومية للتمثيل) للمدة الزمنية(2005) حيث تم اختيار عينة من تلك العروض .

ثانيا_ منهج البحث : تم اختيار المنهج الوصفي التحليلي في مجريات البحث الحالي .

ثالثا_ عينة البحث : انسجاما مع هدف البحث و من اجل استخراج نتائج تخدم البحث الحالي تم اختيار عرض مسرحية ((نزهة))[1] بشكل قصدي[2] من مجتمع البحث .

رابعا_ ادوات البحث : تم استعمال الادوات ادناه في اجراءات البحث وهي :

1_ مؤشرات الاطار النظري .

2_ المصادر و المراجع العربية .

3_ القراص الليزرية للعينة .

4_الصور الفوتوغرافية .

5_الخبرة التحليلية للباحث .

خامسا_ تحليل العينة : مسرحية ((نزهة))

تتلخص حكاية عرض مسرحية((نزهة)) حول زوجين اسماهما(الزوجة بيث،والزوج داف) يعيشان في زمن الحروب و معاناتها حيث لا احلام و لا استشراقة امل للمستقبل ، اذ تسيطر ادوات الحرب على حياتهم اليومية ، فالزوجة لديها جملة من التطلعات و الاماني مثل الاستقرار وانجاب الاطفال في عمرها المبكر و تقلق من تقدم الزمن وبلوغها الشيخوخة وهي لم تحقق امنياتها واحلامها ، فهي اسيرة الماضي و الرجوع اليه وغموض الزمن الحاضر بسبب الحرب وضبابية المستقبل ، اما الزوج فهو الاخر لا مستقبل لديه ويقع في فقدان الامل و الخوف من الالتحاق بالحرب وضياع حياته و تطلعاته المستقبلية و الخوف من فقدان حياته مع زوجته الحبيبة ، لهذا نجده متذبذب الافكار وشارد الذهن ولا يوجد لديه الرغبة في التواصل مع الاخرين او الاندماج في المجتمع .

أن جماليات عرض مسرحية((نزهة)) ظهرت عن طريق الانسجام مابين عناصر العرض المرئية و التي خلقت الاحساس بالمتعة و التذوق الجمالي للمشهد المسرحي المنسجم من النواحي الفنية والتقنية ،أن مستويات الزمن (الماضي و الحاضر و المستقبل) تجسدت في مجريات الحدث الدرامي للشخصيات وفي سينوغرافيا العرض المسرحي من ناحية الفضاء المسرحي و الاضاءة و المناظر و الازياء وغيرها من تفاعلات العرض المسرحي من اداء تمثيلي و تجسيد الشخصيات بشكل جمالي و فني .

واتخذت ازياء شخصيات عرض مسرحية((نزهة)) الدور الاساس في تجسيد ابعاد الفعل الدرامي والتعبير دلاليا عن خلجات و دواخل الشخصيات ، حيث ظهرت الازياء عبارة عن زي واقعي و الممزوج بالحالة النفسية ، فضلا عن الغموض و التشتت الذين كانا يعيشانه الشخصيتان ،كانت ازياء الزوجة بيث عبارة عن فستان ابيض قصير نقشت عليه نقوش نباتيه و هندسية واضحة باللون الاسود ،ليعبر عن التبادلية مابين اللونيين

---

[1] عرض مسرحية((نزهة)): اعداد واخراج احمد حسن موسى،انتاج الفرقة القومية العراقية للتمثيل،عرضت على المسرح الوطني في مدينة بغداد بتاريخ 2005/12/25 وسبق وان تقديمها عام 1992 في مهرجان منتدى المسرح الثامن بعنوان (سيمفونية للانتظار،سيمفونية للرحيل) وهي معده عن مسرحيتي(اللوحة و الصمت) تالف(هارولدنتر)و مسرحية(الذي لاياتي)تاليف(رياض عصمت) من انتاج نقابة الفنانين وحازت على جائزة افضل عمل مسرحي متكامل وجائزة افضل ديكور ، و كذلك تم عرضها في مهرجان المسرح الاردني الثاني عشر عام 2004 بعنوان جديد هو ((نزهة)) وحازت على جائزة افضل ممثل وممثلة.

[2] (عينة البحث): تم اختيار العينة بشكل قصدي وذلك بسبب توافر الصور الفوتوغرافية و المادة الارشيفية وفضلا عن توافر الحدود الموضوعية للبحث.

الابيض و الاسود ، فضلا عن تناقضهما اللوني ،وجاء الفستان ليعبر عن الواقع الحقيقي الذي يعيشانه الزوجين من التناقض في حياتهما (الزمن الحالي) وكانما تفصح الازياء عن واقع الحرب ومأساتها اليومية و من اجل بث دلالات مباشرة للمتلقي لتفسير رموز و لون الزي الذي اختلف عن باقي الشخصيات، اما الزوج داف حيث كانت عبارة عن قطعتين(بنطرون،قميص) جاء البنطرون باللون الرصاصي المائل للاسود واما القميص جاء باللون الابيض مع ربطة عنق باللون الرصاصي ايضا ،وهذه ازياء واقعية فيها المزج مابين لونيين متناقضين ،اما الوانها فقد جاءت مشتركة مع الوان ازياء الزوجة ، وهذه المشاركة اللونية الواضحة كانما تدل على المصير المشترك مابين الزوجين وايضا جاء الوان ازيائهما موحده لونيا وتعطي ايحاء جمالي و نسقي لا سيما الازياء التي اردتها عازفة الكمان ، اذ اردت فستان باللون الوردي الذي اختلف عن جميع الوان الشخصيات في المشهد المسرحي وكان فستان عازفة الكمان دلالة عن اشراقة الامل والمستقبل القادم ،فضلا عن اعطاه بصيص امل و التامل في ايجاد المخلص الذي ينتظرانه ، اذ يعبر اللون الوردي دلاليا عن(الامل،والتفاؤل،والاحلام).

أن تجسيد الزمن (الماضي،والحاضر،والمستقبل) كانت واضحة من حيث اختيار نوع الازياء و اشكالها التركيبية و الاختيار المناسب للالوان والتي جاءت انسجاما مع ابعاد الشخصيات (البعد الطبيعي ، والبعد النفسي ، والبعد الاجتماعي البيئي) وايضا الابعاد الدرامية للشخصيات ، ان التعبير عن الماضي جاء باختيار ازياء فيها وحدات تصميمية من الزمن الماضي (موديل زي قديم) ازياء تمثل الواقع اذ عبرت عن تفاصيل الوحدات التصميمية في زمن الماضي ، اما الحيادية في اختيار اللونيين الابيض و الاسود والرصاصي والتي تشير دلاليا الى الثبات و المحايده ونجدها في كل الازمنة(الماضي والحاضر و امستقبل) ما عدا اللون الوردي الذي جاء متناقضا مع الالوان المتواجده في المشهد المسرحي ،حيث جاء ليعبر عن المستقبل حامل بصمة الامل و التفائل و الذي يسعى الجميع الى التوصل اليه ، ان ظهور جميع الشخصيات بازيائهم و الوانها جاءت لتعبر عن الفعل الدرامي وعن الحدث المسرحي المعبرة عن المستويات الدلاليه للزمن .

النتائج و الاستنتاجات

اولا_ النتائج ومناقشتها :

1_ ان ادراك الزمن ومستوياته الثلاث (الماضي،والحاضر،والمستقبل) بوساطة العناصر الصورية ومنها الزي المسرحي كما استدل على الزمن ضمن تشكيلات ازياء مسرحية (نزهة) والتي عبرت عن دلالات واقعية جسدت ملامح الزمن وافصحت عنه بشكل واضح .

2_ أن الانتقاله الى الزمن دلاليا عن طريق البناء التصميمي للزي المسرحي ينتج عنه التأمل الحدثي (الزمني ،والمكاني) ، وبناء عليه تعد الازياء حاملا سميائيا للواقع الزمني كما ظهرت في ازياء شخصيتا (بث، و داف) .

3_ تم تحديد مستويات الزمن بناء على معطيات نص مسرحية(نزهة) والفعل الدرامي و المعالجات التصميمية لوحدة بناء الزي المسرحي ، فضلا عن طريق العلاقات الحدثية في المشهد المسرحي .

4_ كان لملامح شكل الزي و مضمونه الشخصيات الثانوية(العازفين) في مسرحية (نزهة) دورا في ايضاح الزمن الحاضر ، اذ ظهرت الازياء واقعية معاصرة للحدث الزمني .

5_ ان للابعاد الطبيعية و الاجتماعية و النفسية لشخصيات المسرحية(نزهة) انعكاساتها المظهرية عن طريق الوحدة التصميمية للزي المسرحي من حيث عناصرها التشكيلية و اسسها البنائية ، فضلا عن دورها في تحديد الزمن و دلالاته .

ثانيا_ الاستنتاجات :

1_ أن ثلاثية مستويات الزمن (الماضي،والحاضر،والمستقبل) يمكن معرفتها و الاستدلال عليها عن طريق الجانب الصوري وإيحاءات عناصر العرض المسرحي ومنها عنصر الزي المسرحي كونه يمثل الجانب المرئي الدلالي الذي يشغل مساحة من فضاء العرض المسرحي .

2_ أن لعملية المبالغة في تصميم الزي المسرحي دورها في ادراك وفهم معطيات الزمن بشكل سريع و مباشر ، فضلا عن تحديد مفهوم الزمن جماليا وفلسفيا .

3_ ان العلاقة المباشرة مابين المرسل(ممثلين –عرض) و المستقبل(المتلقي) كفيلة بارشاد مصمم الزي حول طبيعة البناء التصميمي وكيفية تكوين الشكل الظاهري للوحدة التصميمية للازياء الشخصيات المسرحية من اجل تجسيد الزمن ومستوياته في العرض المسرحي .

4_ أن للتطور التقني(التكنولوجي) والفني(المساحة الفنية) في تشكيل عناصر العرض المسرحي ومن بينها الازياء المسرحية يساعد في الارتقاء بالجانب الصوري الى مستويات جمالية و ابداعية ، ويساهم في تشكيل المنظور الزمني للحدث المسرحي .

Refences:

1_ Baristos,jose :Luis Neighbor Drama and Tim, Translated by Talia shaheen ,Translated by Talia shaheen , Egypt ministry of culture Cairo international Festival of Experimental Tester, 2008 .

2_Bachalar,Gaston: Dialectic of Time ,Translated by Ahmed Khalil,Beirut University Foundation Studies and published by betty Healable, Sufi .

3_ Al_Hayat Continuation and Thud Baghdad Iraqi Scientific Society,2000 .

4_ Haabeb,Bassma Mohammed: Allocate the evolution of the philosophical understanding of the concept of time , Baghdad , Al-Sabah Newspaper (831) May 11 ,2006 .

5_ AL- Razi , Mohammed lbn Bakr Abdul Qader: Mukhter AL-Sahah,Kuwait:Dar AL- Resale , 1982 .

6_ AL_Zayed,Abdul Samad: The Concept of Time and its Significance in the Contemporary Arabic Novel Tunis : 1988 .

7_ The Relation is hip of the presentation_ Text Translated by Omar Hails Morocco: Alkali Al-Maghribia newspaper (180),Year(22),1993 .

8_Al_Shahan,Ahmed M0hammed:Languaqe of Time and has implications in the Arab Heritage ,Baghdad: General cultural Affairs House ,2000 .

9_AL_Sayegh,Abd: The God of Time by the Arab poets be fore is lam, AL_Rasheed prayers,gamil philosophical Dictionary ,Vole 1 Beirut: Lebanese Book House 1982 .

10_Brayers,gamil:Philosophical Dictionary Vole 1 .Beirut: Lebanese Book House 1982 .

11_Said ,Glossary of contemn porary Literacy Term in ology , Beirut: Lebanese Book House 1985 .

12_ Ghazwan,lnad:Echoes of literacy and critical studies , Damascus Arab writers union,2000 .

13_Verduni,Mario: Fashions and Fashion in the film, translated by Tasha Fawzi,cairo General for authoring translation Publishing and bit .P.T

14_Martin,Harsol Sedan: language translation sad macaw cariro:the Egyptian F0undation and the prophets publishing ,1996 .

15_Mir Moon,Har:Time in Literature, translated by Assad Rizk,cairo Franklin Foundation For printing and publishing and ,1972 .

16_King,Haider Lazam:Time and place in the poetry of Abu Toyed mutanabi,doctoral thesis through a publication and after the University of Baghdad College of Arts ,1991 .

17_Mahdi,Shafiq out Theatrical performance Amtrak ph.D.unpublished Qabagdad universe sity of Baghdad College of fine Arts 1996 .

18_Buraqi,Samahi:Relation ship between television production and managed(a study in the concept and document) A cadmic gournal,Univer sty of Baghdad College of Arts Campaign Count 62 ,2012 .

12_ Ghazwan,lnad:Echoes of literacy and critical studies , Damascus Arab writers union,2000 .

13_Verduni,Mario: Fashions and Fashion in the film, translated by Tasha Fawzi,cairo General for authoring translation Publishing and bit .P.T

14_Martin,Harsol Sedan: language translation sad macaw cariro:the Egyptian F0undation and the prophets publishing ,1996 .

15_Mir Moon,Har:Time in Literature, translated by Assad Rizk,cairo Franklin Foundation For printing and publishing and ,1972 .

16_King,Haider Lazam:Time and place in the poetry of Abu Toyed mutanabi,doctoral thesis through a publication and after the University of Baghdad College of Arts ,1991 .

17_Mahdi,Shafiq out Theatrical performance Amtrak ph.D.unpublished Qabagdad universe sity of Baghdad College of fine Arts 1996 .

18_Buraqi,Samahi:Relation ship between television production and managed(a study in the concept and document) A cadmic gournal,Univer sty of Baghdad College of Arts Campaign Count 62 ,2012 .

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/35-48

Time and Design Construction for Costumes in the Iraqi Theater Show

Mahmoud Jabari Hafed[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 95 - year 2020
Date of receipt: 7/5/2018…....Date of acceptance: 24/6/2018….....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract :

The theatre costume with the rest of the theatre show elements constitute a system of the meaning relations that produce a visual image that helps the recipient to decipher the theatre scene, let alone the manifestation of time in its levels (past, present, future) through the design construction of the theatre elements among which is the theatre costume. In order to know the way of manifesting time through the formulation of the theatre costumes, the research question has been put as follows: how to manifest time through the design construction for the theatre costumes unit, from which the research objective is derived as follows: Revealing the possibility of the designing unit of the costumes in manifesting the levels of time within the scenes of the theatre show. The research is divided into four chapters. The first (methodology) and the second (theoretical framework), and the third (procedures) in which a deliberate sample has been chosen, the play (picnic). The fourth chapter presents the research results and discussion as well as the conclusions and a list of sources.

Key words: Time, fashion.

[1] **Assistant Professor Dr. / College of Fine Arts / University of Baghdad, dr.mahmood@avic.uobaghdad.edu.iq.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/49-70

تقنيات السرد الإخراجي في عروض المسرح العراقي

سيف الدين عبد الودود عثمان [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/7/29 ، تاريخ قبول النشر2019/8/26 ، تاريخ النشر2020/3/15

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

ملخص البحث:

مفهوم السرد اخذ مجالاً جمالياً ابعد من هذ الفعل الانساني البدائي الذي فرضته ضرورات التواصل الاجتماعي في مرحلة تاريخية قديمة، تناول البحث مشكلة البحث ، تكمن أهمية البحث بربط مفهوم السرد بعناصر الاخراج المسرحي ، ويهدف البحث في الكشف عن المجالات السردية في الإخراج المسرحي المتمثلة في المرئيات والمسموعات والحركيات المدركة ، وقد تشكل حدود البحث في (2014).

قسم (الإطار النظري) الى ثلاثة فصول:

الأول (مفهوم السرد في الأدب والنقد) ، فيما تناول الفصل الثاني (تقنيات السرد في العرض المسرحي) ، اما الفصل الثالث فتناول(اشتغالات المخرجين لتقنيات السرد الإخراجي) ثم تناول الباحث مؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري .

وتناول (إجراءات البحث) منطلقاً من المنهج الوصفي التحليلي معتمداً على مؤشرات الإطار النظري والأقراص الليزرية ، ليعتمدها كأداة للوصول الى تحليل عينة الباحث للوصول الى نتائج البحث التي تتوافق مع هدف البحث ، ثم نتائج البحث ودراستها والاستنتاجات لينتهي البحث بالمصادر.

الكلمات المفتاحية: تقنيات، السرد، الاخراجي ، العرض المسرحي

مقدمة البحث :

يعد السرد من المفاهيم الحداثوية في النقد الأدبي ، وعلى الرغم من إن جوهر العملية السردية يرتبط بالحكاية والقصص والخرافات ، حيث يقوم الراوي بسرد الوقائع والأحداث على جمع من الناس بقصد توصيل رسالة أخلاقية او تربوية او دينية ، ويوظف هذا الراوي كل امكإنياته الجسدية والصوتية والإيمائية والتكوينية لإبلاغ رسالته بوضوح محققا التأثير والمشاركة الوجدانية للجماهير المحتشدة حوله.

السرد يعني بجماليات فن القص والحكي ، لذلك اصبحت لديه قوانين متعارف عليها تتميز عن غيره من الاتجاهات النقدية الحديثة، فكانت الرواية والقصة القصيرة والنصوص السينوريهات كلها مجالات يمكن للمنهج السردي إن يلقي الضوء عليها كاشفا مقوماتها الفنية والجمالية.

[1] أستاذ مساعد دكتور/كلية الفنون الجميلة/جامعة البصرة،Saif.alhamdani75@gmail.com

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والعرض المسرحي ظل بعيدا وبمنأى عن مفهوم السرد ، خاصة في لغة المسرح . حيث الحضور لجميع عناصر العرض المسرحي (المنظر، الإضاءة ، الأزياء ، الماكياج ، السينوغرافيا) اذ لكل عنصر من هذه العناصر خصوصية في التوصيل وإبلاغ رسالة المخرج والفنيين العاملين معه.

عمل البعض من المخرجين في مسرحنا العراقي دون الأخذ بالاعتبار المهام السردية لكل عنصر من هذه العناصر من حيث متى تبدا الحكاية ومتى تنتهي، والمخرجين الاخرين يتعاملون مع حكاية العرض باعتبارها اولا وأخيرا حكاية المخرج دون النظر لتفاعل عناصرها سردياً طيلة زمن العرض مما يسبب خللا في مقدرة المخرج بايصال رسالته الى المتلقي.

فرضية البحث تكمن في محاولة استنطاق عناصر العرض المسرحي ملقياً عليها الضوء ومكتشفامقدرتها السردية من خلال منهجية نقدية تحليلية لأهم المرتكزات الأساسية في السرد الحكائي الصوري للنص المسرحي وتجسيده سردياً في العرض المسرحي ، وبناء على ما تقدم فإن الباحث يطرح السؤال الآتي ليكون مدخلا للإجابة اليه بما يتوصل عليه من نتائج: هل وظف المخرج منهج السرد في عناصر العرض المسرحي .

يحاول الباحث الربط بين مفهوم السرد الأدبي وبين عناصر العرض المسرحي وهي محاولة لاستنطاق عناصر العرض موضحا رؤية المخرج وأسلوبه ومعالجاته الفنية.

الكشف عن امكانيات السرد في عناصر الإخراج المسرحي ، المتمثلة في المرئيات والمسموعات والحركيات المدركة.

الحد المكاني: العراق.

الحد الزماني: 2014

الحد الموضوعي: تقنيات السرد الإخراجي في العرض المسرح العراقي .

تحديد المصطلحات:

اولاً: تقنيات:

لغة: في المعجم الوسيط فيعرف بانه" مصطلح لغوي اشتق من الفعل اتقن بمعنى احكمه واتقن والتقن بمعنى الرجل المتقن الحاذق. (none, 1980, p. 85)

اصطلاحا :اما جميل صليبا فيعرف التقنية" جملة المبادئ او الوسائل التي تعين على إنجاز شئ او تحقيق غاية وتختلف عن العلم من حيث إن غايتها العلم والتطبيق في حين إن العلم يرمي الى مجرد الفهم الخالي من الغرض العلمي . (Saliba, 1971, p. 53)

ثانيا :السرد:

لغة: ورد في القاموس المحيط عن كلمة س ر د "السرد جذوة سياق الحديث . (Al- Razi , 2006, p. 547)

اصطلاحا: عرف دانيال السرد بانه " هو فعل وعملية إنتاج النص السردي .وتختلف اشكال المخاطبة في وجهات نظرها السردية ،فقد تستخدم النصوص السردية (السرديات) المكتوبة ، السرد بضمير الغائب

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

،العالم بكل شيء ،(أي اسلوب الإبلاغ او الحكي)، او السرد بضمير المتكلم، الذات(أسلوب العرض) . (Chanaller , 2002, p. 123)

التعريف الإجرائي/السرد الإخراجي :اشتغال تقنيات السرد في عناصر العرض المسرحي من خلال الحكي للوصول الى ابتكار وخيال بشكل متناسق لرؤى المخرج المسرحي.

الفصل الأول: مفهوم السرد في الأدب والنقد

1- مفهوم السرد: يعد مفهوم السرد من المصطلحات المهمة في مجالات الأدب كلها سواء أكان(شعراً، قصةً، روايةً ..) كونه يمتلك هدفاً ودراية في توضيح الأفكار والأبعاد التي ينطلق إلى تحقيقها على وفق سياق جمالي له شكله التركيبي والدلالي، إذ أن السياقات التي يتبعها السرد في تحديد مسيرة الحكي بما يمتلك من تصورات لكل انطباعات النص وما يشكله من تسلسل الاحداث والأفكار.

والسرد عملية تصوير الاحداث وتسلسلها على وفق المكان والزمان الذي به حدثت به حكاية، وينبغي على الحكاية إن تكون مهمة بطريقة تتوافق مع ما تصبو اليه طموحات الكاتب ، إن ما " يقوم الحكي عامة على دعامتين اساسيتين : اولهما : إن يحتوي على قصة ، تضم إحداثا معينة . وثانيا : إن يبين الطريقة التي السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز إنماط الحكي بشكل اساسي. Alhamidni , Narrative Text struct) (ure / From the persfective of liberary Criticism, 1993, p. 45 اما تقنيات السرد تعتمد على القصة وطريقة روايتها وتوضيح أبعادها الفنية بتسلسل مدروس ، ليكون لها اطر مهمة وبمنطقية عالية، وتعد هذه الدعامة عاملاً رئيسيا في تحديد الحكي وتكون طريقة السرد هنا في تناول الحكاية التي تعتمد على تقنية خاصة بذلك متعددة وفق الأنماط الحكائية وبأطر منضبطة ومهمة، وتختلف اللغة السردية في اجناس الادب كافة ،فللشعر منطقيته الخاصة التي تعُلى فيها المنولوجية سيما في الشعر الغنائي، مثلما للدراما عنايتها بجوانب السرد وما تقوم المسرحية فيها ،وكذلك الحال بالنسبة لفن القص في الرواية والقصص ، بل يشمل كل جوانب الحياة والفن كما يرى (رولان بارت) اذ السرود تتعدد .

إن اللغة السردية وما تمتلكه من اطر جمالية وفكرية تستطيع إن تخلق استجابة لدى القارئ ليصبح ثمة تفاعل واتصال بينه وبين اللغة السردية المطروحة ، وكل ذلك يعتمد على طريقة طرح الأفكار ، وفق اللغة ومستواها الفني والثقافي لتحقق استجابة لتقنية السرد الحكائي من خلال الفكرة وتطورها، إن الاعتماد هنا على الطريقة بكل تفاصيلها لتوصيل الرسالة ضمن محاور (الزمن والمكان والحكاية ..) لكون الاستجابة بين اللغة والقارئ لتنتج عملية تفاعل بين الاثنين .

2- بنية السرد :إن بناء السرد يعتمد على ما يمتلكه الكاتب من تطلعات وثقافة حول طريقة تصوير وتوظيف تلك البنية من خلال التعامل مع كل مفرداتها بشكل مدروس ومهم أي إن العقدة هنا وطريقة الرؤية لها وفق الأفكار المعرفية التي تشكل إنطباعا فنيا ودلاليا ، أي إن هنالك فاصلاً كبيراً بين الحكاية والعقدة فينبغي على الكاتب او السارد إن يفصل بين الاثنين ليصبح متمكناً من ادواته الفنية والمعرفية في التعامل مع السياقات

اللغوية لتحديد السلوك الفني في كل تلك المتطلبات للوصول الى التركيز وفق الجدية عن طريق الرؤية لتلك العقدة ومدى توضيحها وتسلسلها المنطقي من خلال ما تمتلكه من أسلوب ورصانة فنية و جمالية " إن البنية السردية هي العقدة معروضة من خلال وجهة نظر او (بؤرة سرد). اما الحكاية فيمكن إن يقال إنها تجريد من (المادة الخام) للقصص (تجربة لكاتب وقراءاته..) . (Wernawilik, , 1972, p. 284)

إن السرد وما ينتجه من تخيلات تعتمد على عقلية الكاتب من سياقات وأفكار وانطباع فني في تحديد تلك الافكار ، التي تتمكن من الرجوع الى الماضي وذلك لتوضيح التاريخ او القصص او السيرة كلها فتشكل في دعم بناء تقنية السرد وتصورتنا لها ، إن البنية السردية متجددة دائماً على وفق تسلسل الاحداث والأفكار ضمن القصص الحكائية لذلك " كإنت البنى التي تكون اساس المسرودات التخيلية تماثل تلك التي تنظم التاريخ والسيرة وقصص الصحف . (Martin W. , 1998, p. 104)

إن الكاتب ينبغي إن يحقق رسالته المهمة والكبيرة في توصيل وتوضيح العقدة وطريقة التعامل معها من أجل الوصول الى استجابة بانطباع متسلسل ومفهوم وذلك من خلال دائرة العلاقات بين العقدة والعناصر البنائية الاخرى للسرد وفق تفاعل وترابط إن كان (زمن ، المكان، الشخصية ..) اذ كلها تسهم في تعزيز العقدة برؤية لها طابها الفني والدلالي .

3- عناصر السرد : إن السرد وتقنياته الفنية لها أثر الكبير في بناء المنظومة الفنية والفكرية لتوضيح كل معالم السياقات التي تستطيع إن تزود الأساليب وطريقة الاشتغال بكل تبعيات النص المقروء بوصف أن عناصر السرد لها إنطباعها في تحديد ما يطمح من رسالة وطريقة توصيلها ولا يمكن إن يصبح هنالك سرد اذا لم يكن تحديد وتوضيح العناصر التي تنشئ السرد بوصفها مكونات رئيسة ، و" يمكن القول بأن عناصر السرد هي جملة المكونات الرئيسية التي من دونها لا يقوم للسرد قائمة ويصبح النص موضع الفحص بعيداً عن حقل السرديات. (Alaswad , 2007, p. 84)

يعد النص الرافد المهم في تحديد عناصر السرد وتقنياته من خلال الفحص لكل العناصر على وفق القدرات الذهنية والصورية والفكرية ليكون لها شكل مهم ومدروس ، إن اداة الكاتب من حيث استخدام الكلمات وطريقة التعامل معها لتنظيم سردية الحوار وتشكيله .

إن السارد وما يمتلك من اطلاع كبير يعتمد على عناصر السرد وتوظيفها (الخلاصة، الأخبار..) ينبغي أن يتمكن من أدواته وطريقة التعامل مع تلك العناصر من خلال القدرات الكتابية والفنية ، أي طريقة التفكير في تلك العناصر وخط سير الشخصيات وسلوكها على مجرى الأحداث التي تمر بها لتحقيق اكبر عدد من الاخبار والخلاصة بشكل متوافق بعضها مع بعض لتحقيق تقنية الفكر السردي وتسلسلاته المنطقية في ذلك ضمن الادوات وعناصر السرد وطريقة الاشتغال عليها لتحقيق استجابة كبيرة للقراء ضمن استجابة كبيرة لاجتماع عناصر السرد وما يتبع من تقنيات لذلك.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

إن تقنيات إنماط السرد ينبغي إن توظف بشكل جديد ومدروس لتكون لها أثرها في النص من خلال الصياغة والوصف والتحليل للوصول الى نتائج مهمة من حيث العرض لكل الاحداث وكيفية تناول الأفكار وطريقة طرح الشخصيات أي قدرة الكاتب في تخيل وعرض تلك الشخصيات بتقنية لأنماط السرد والطريقة المتبعة في ذلك وكذلك اسلوب الحكي وما ينتجه من افعال لها طابعها في توضيح وتحديد إنماط السرد بكل تفرعاتها الفنية والفكرية.

4- **زمن السرد:** إن الزمن في السرد يشكل عنصراً مهماً وفعالاً في رفد الاحداث التي يتميز بها النص لتحديد الفترات الزمنية وكيفية الاشتغال ، ينبغي على السارد أن يتمكن من خلق توازن وتوافق في عملية تقنين السرد من خلال الارتباط الكبير بين الحدث والزمن ، ولذا ينبغي إن تكون له القدرة الكبيرة على توضيح وتنظيم الزمن في التعامل مع تقنية زمن السرد وفق ما يشكله الزمن المحكي، " يعتقد النقاد المعاصرون بوجود ثلاثة أضرب من الزمن تتلبس بالحدث السردي ، وتلازمه ملازمه مطلقة. (Mortad, 1998, p. 209)
1- زمن الحكاية ، أو الزمن المحكي (وهي زمنية تتمخض من عالم الروائي المنشا) 2- زمن الكتابة ويتصف به زمن السرد مثل سرد حكاية شعبية ما ، فإن هذا المسعى في راينا يشابه فعل الكتابة ، وافراغ النص السردي على القرطاس لا يختلف عن افراغ الخطاب الحكائي الشفوي على الاذن المتلقية. ويرى تودوروف بإن هذا الزمن مرتبط بزمن التلفظ القائم داخل النص 3- زمن القراءة ، وهو زمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرا العمل السردي.

هنالك فرق كبير بين زمن السرد وزمن القصة فلا بد للكاتب إن يكون ملما بذلك وله القدرة في اكتشاف كل التقنيات بدراية وفهم ، وتسلسلها بشكل واضح من حيث التتابع المنطقي ،اما زمن السرد فإنه لا يكون هنالك تتابع منطقي للإحداث "وهكذا فبامكاننا دائما إن نميز بين زمنين في كل رواية : - زمن السرد – زمن القصة ، إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للإحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي.) Alhamidni , Narrative Text struct ure / From the persfective of liberary Criticism, 1993, p. 73)

إن زمن الخطاب له على معنى وفق جميع المعاني المطروحة لزمن فني ، اما زمن القصة فهو زمن نفسي متعدد الأبعاد فيكون الحدث هنا متعدداً الاتجاهات وفي إن واحد، كل ذلك يعتمد على المؤلف وما يريد توصيله بشكل متوافق مع أبعاد القصة وسماته المهمة.

5- **المكان والسرد** :يعد المكان في الرواية الخلفية التي تقع فيها الأحداث وكيف يمكن اكتشاف تلك الخطوط وتوضيحها وما يصاحبها من إشكاليات وتصورات ، اذن يعد المكان هو الاطار الذي تقع فيها الاحداث وإن الشخصيات هي التي تحدد الانطباعات المهمة في المكان لما تمتلكه تلك الشخصيات من أفعال واحداث سواء أكان ذلك بالإيجاب أم السلب ، ويتشكل المكان على وفق الإدراك الحسي ،إذ أن " المكان الروائي عالم بلا حدود متشعب نحو سائر الاتجاهات والكاتب يستحضر من خلاله جميع مشكلاته السردية الأخرى . (Alhamidni , Narrative Text struct ure / From the persfective of liberary Criticism, 1990, p. 94)

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الثاني : تفعيل تقنيات السرد الإخراجي

أن المخرج وما يمتلكه من اطلاع وثقافة جمالية وفكرية وفلسفية يستطيع أن يُوجد الطريقة المدروسة والمنظمة في التعامل مع تقنيات السرد ، كون أن عناصر العرض المسرحي كلها ينبغي أن تسعى إلى توضيح سردية العرض ضمن تقنية خاصة ، والمخرج يستطيع أن يشكل تلك التقنيات السردية كل واحدة على انفراد لتصب في الشكل الرئيس لها ، على وفق تقنية السرد وكما يأتي:

1-الديكور: يعد الديكور المسرحي من العناصر المهمة في العرض لما يحتويه من أبعاد لها طابعها الفني والفكري في تصور المخرج وطريقة تعامله مع مقتضيات مساحة العرض وما ينتجه ذلك الديكور من انطباعات وأشكال فنية وجمالية في رفد العرض ، تعتمد كلها على المخرج المسرحي وما يمتلكه من تقنيات للسرد وطريقة رواية الحكاية عن طريق الديكور، فينبغي على المخرج و المصمم أن تكون لديهما أفكار وخطة عمل في بناء الديكور ضمن ما يتطلبه تقنيات السرد ليشكل الديكور دلالات وأفعال تستطيع أن تروي لنا حكاية ما.

إن تحديد الزمن في الديكور مهم جداً لتوضيح التقنية السردية وسياقاتها الفنية والجمالية في رفد تطلعات ورؤى المخرج والمصمم في تفسير وتحليل العناصر الفكرية من خلال ما تشكله إبعاد الديكور من دلالات وأفكار لها طابعها الدلالي والصوري في بناء منظومة العرض من تواشج الأشياء بعضها مع بعض لتنتج حكاية من ترابط المواد ضمن تسلسل زمني له انطباعه في تحديد المعالجة الإخراجية من لدن المخرج إذ أن وظيفة الديكور لها عدة إشكال. (Ibrahim, 2005 , p. 71)

1- تحديد المكان والزمان الذي تدور فيه الإحداث الدرامية.
2- تحديد البيئة الطبيعية ومناخ الإحداث الدرامية.
3- تحديد الظروف الاجتماعية ذات الصلة بالدراما .
4- تحديد الظروف الاقتصادية ذات الصلة بالدراما.
5- تعميق الإبعاد الدرامية للنص والعرض.

2- الأزياء: يُعد الزي من العناصر الفاعلة كونه يمتلك القدرة الكبيرة في توضيح الزمن من خلال استعمال التصاميم الخاصة في الزمن نفسه الذي عرضت فيها المسرحية أو زمن أحداث النص المسرحي وكذلك استعمال أنواع مختلفة من الأقمشة والألوان وطريقة التصميم والابتكار.

إن التقنية السردية التي ينتجها الزمن تعتمد على الرؤية وطريقة المعالجة الإخراجية ضمن الخيال والابتكار لتكون له عناصر داعمة في توظيف الحكاية بكل تفاصيلها وإشكالها من خلال تمازج الألوان لتشكل انموذجاً خياليا بطيف السرد الإخراجي .

إن استخدام الزوايا والخطوط في الأزياء تشكل عناصر مساعدة لتقنية السرد في العرض لتكوين حكاية لها شكلها الفني والدلالي، ان من مهام المخرج المسرحي كشف الحكاية من خلال الأزياء المسرحية ،ليصبح للمخرج خبرة في استنطاق الأزياء من(الألوان،الخطوط ،المساحة..) لتكوين تقنية سردية وتوصيل حكاية لها طابعها حسبما يمتلكه المخرج من رؤية،وان هنالك سردية للزي ضمن التوافق والانسجام مع زي وآخر وكذلك تعددية الزي في الشخصية الواحدة ، كلها تعتمد على طريقة بناء الحكاية في النص والعرض ، وما ترتبط بالانساق ودلالات لها طابعها الفني بانساق في كشف سردية الاشتغال الفني والمسرحي.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

3- الإضاءة: ان الإضاءة المسرحية عنصرٌ مهمٌ وفعالٌ في منظومة العرض المسرحي بما تمتلكه من كشف غموض أماكن العرض المسرحي ، كون ان الألوان لها بعدها السردي المؤثر في المتلقي ، ويعتمد على طريقة الاشتغال والتوظيف لجميع الإشكال والخطوط ومساحة الإضاءة وطريقة امتزاجها مع الألوان الأخرى المستخدمة لينتج من ذلك تقنية سردية للإضاءة حسب ما يقتضيه الاشتغال الفني والدلالي للوصول الى تحولات حركة الإضاءة وتوافقها مع فكرة النص المسرحي الذي يعتمد على رؤية المخرج والتعامل مع كل العناصر السردية المنسجمة مع العرض المسرحي ، وهنالك عدة وظائف للإضاءة يمكن إجمالها في الآتي (Al-Sharqawi , 2012, p. 424) :

1- يعطي الضوء الذي يساعد على الرؤيا.
2- إحداث التأكيد عبر زيادة الإضاءة او إضعافها على الشخصية المسرحية وان المخرج يكون هو المسؤول الذي يختار الأماكن لإضاءة الأشخاص او الأشياء ليقوم في التركيز والانتباه عليها .
3- لتحديد أماكن التأكيد .
4- لتحديد الأنواع و الأسلوب المستخدم.
5- انها تساعد على خلق الجو العام والحالة النفسية .
6- نقل المعلومات وفق الزمان وفصول السنة والطقس .
7- تستطيع ان تحدد المكان وفق ما تفرضه من انطباع للطبيعة المصطنعة .

4- الحركة : ان الحركة من العناصر المهمة في تنظيم العرض المسرحي ، لانها توفر انطباعات ودلالات جمالية من خلال ابعاد سياقها وشكلها الفني، وما تنتجه من بنائية منذ بداية التمارين المسرحية وكيفية توظيفها للعرض المسرحي وما تنتجه من أسس ودلالات لها طابعها المهم ، ان المخرج هنا له فكره ورؤيته في التعامل مع الحركة ليتسطيع ان يحدد تقنية السرد الإخراجي وذلك بوضع الحركة بطابعها السردي، فينم ذلك بشرط أن يكون المخرج له طابع ونظرة جيدة في التعامل وفي تفسير وتحليل الحركة من حيث الأنساق (النفسية والاجتماعية) لتكون ذات لغة يستطيع المخرج من تحليلها وتنظيمها بشكل متقن ليصل الى تقنية بسرد الإحداث في داخلها بنتاج بصري في ضوء التقنية التي يمتلكها بأطر المعرفة الجمالية بتشكيلات متفاوتة الإبعاد أي بتنوع الحركة مما يؤدي الى استخدامات متنوعة الأفعال والإحداث بشكلها المنطقي والدلالي ضمن الأسس الفنية والتركيبية بوضعها في العرض المسرحي.

إن تقنية السرد وما تنتجه من افاق للمعالجة الإخراجية التي يتبعها المخرج المسرحي ضمن ثقافته التي تنعكس على العرض، كما أن الحركة وبنائها في العرض تعتمد على الحدث وطريقة تسلسله ، " العملية الحركية التي ينبغي أن يكون بها المخرج هي عملية كتابة جسدية فالممثل من شانه أن يملا الفضاء بجسده ، وعلى المخرج أن يقوم ببناء جمل حركية وهي التي تشغل هذا الفضاء بشكل جيد . (Rashid, 2012, p. 55)

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

5- التمثيل : ان الممثل وما ينتجه من مؤثرات سمعية او بصرية او حركية التي لها أنظمتها الفنية والأدائية في بناء تقنيات السرد للوصول الى صياغة مهمة مع الزمن ، وكيف يوظيف الإيقاع ضمن فترات ذلك الزمن حسبما تقتضيه الإحداث المسرحية وتسلسلها السردي لكي يحدث انسجام وتوافق بين جميع الإحداث بقياس مهم ومدروس .

ان الممثل تصبح له القابلية في توصيل ابعاد المكان بسرد عال ومتقن لتحقيق رسالته التي يسعى الى تحقيقها في العرض المسرحي من تواشج وانسجام في الأداء والأصوات والحركات لتصبح هي الحافز في تحليل وتفسير ذلك المكان بارتباط كبير بين حدود الممثل من ناحية الأداء او التصور لذلك المكان ، وما تملي عليه من سرد الإحداث في الشخصية للوصول الى نتاج كبير في الفكر ليصبح اكثر اطلاع بوصول الرسالة الأدائية للمتلقي .

ان دائرة العلاقات التي يؤسسها الممثل من ناحية الأداء وطريقة التعامل مع الاحداث بشكل منطقي أو عشوائي كل ذلك يسهم في اكتشاف الأداء السردي الذي يحمل في طياته الإحساس الفني والجمالي معتمداً على أن " اخراج هذه الروايات القائمة على الكلمة والإيماءة يستلزم وجود علاقة قوية بين السرد الشفهي والحوار ، بين السرد الشفهي والإعلان المباشر ذلك لان فن اتصال وليس اعلان ، على المخرج ان يرشد الراوي الى افضل واقرب الطرق لفهم الجمهور ورد الفعل المتوقع . (Thesbeds Fran , 1996, pp. 71-72)

عندما يقوم الممثل كراوي يسرد لنا الإحداث في العرض ينبغي ان يبتعد عن التكرار ويمتلك تصورات مهمة في بناء المنظومة السردية لتكوين شكل فني باستخدام الارتجال المسرحي ضمن الصوت او الجسد لدلالات الأداء الفني والابتكاري ليصل الى درجة عالية من التنظيم ، ان السلوك الخاص لكل فرد ليشمل كل المجتمعات التي يريد ينهل منها قضاياها الاجتماعية.

الفصل الثالث: اشتغالات المخرجين لتقنيات السرد الإخراجي

1-جوزيف شانيا **jozef szajna**

يعد المخرج البولوني (شانيا) من المخرجين المهمين الذين كان له ارتباطاته وأفكاره السردية من خلال ما شكلته من صيغ وأفكار لها اساسياتها الفكرية والفنية بمنظومة الإخراج المسرحي، اذ كان يعتمد على العناصر البصرية في تشكيل العرض، ولا يهتم بالنص المسرحي ويعد شكلاً ثانوياً في بناء العرض وعلى وفق الحدث المسرحي وما يشكله من ارتباط مهم مع الزمن المتغير لا الثابت فيشكل أزمنه متغيرة بين الحين والأخر.

تعامل (شاينا) مع عناصر العرض المسرحي البلاستيكية، التشكيلية على وفق النسق السردي الذي له ابعاده ضمن سينوغرافيا العرض المسرحي ليشكل العنصر الفعال في العرض من خلال ارتباط العناصر البصرية بعضها مع البعض بشكل منسق ومنسجم ان كان على مستوى الخطوط او الكتل ،"الا ان التيار الذين كانا يمثلانه يعد نموذجا ومحصلا للمتغيرات التي حدثت في المسرح الجديد الذي اطلق عليه (مسرح السرد البلاستيكي) او (مسرح السرد التشكيلي) . (Groolgetsky , 2010, p. 252)

ان قدراته الإخراجية في التعامل مع الممثل لها انطباعاتها الفني والتشكيلي ضمن سرديات لها تقنياتها الخاصة في تنظيم وتشكيل العرض، مكوننا انطلاقته الفكرية وكيف تنظم بسرديات تشكيلية لها طابعها البلاستيكي في مطاوعة الممثل لكل أفكاره ومناهجه الإخراجية .

ان مسرح السرد البلاستيكي (التشكيلي) يبحث عن الحقيقة التي يمر بها الإنسان عبر رسالة العرض المسرحي وما يحويه من سرديات للإشكال التشكيلية على وفق منظومة توافقية بين مكملات الإخراج وتقنياته باستعمال عناصر العرض المسرحي ، فان أغلب أعماله المسرحية لها طابعها الكبير في الانجاز الفني في التشكيل المسرحي لتعطي انطباعاً للسرد التشكيلي في المسرح العضوي في العرض "ولد فن السرد التشكيلي عند شانيا ، حيث وجدت فيه الكلمة بالفعل لكنها لم تشر بمفردها الى الأساس الفكري للعمل المسرحي ...ولذلك فان السرد التشكيلي ماهو سوى وسط تأثيري كبير" (Bashonial , 1999, p. 79)

2-أريان منوشكين Arine Maunchkine

قامت بتأسيس فرقة (مسرح الشمس) وقد اشتغلت هذه الفرقة عمل (كابتن فراكاس) وهو عمل مقتبس عن رواية (جونيه للكاتب فيليب ليوتار) ، وقدمت كذلك مسرحية اقتبستها بنفسها عن رواية (ميفستوا للكاتب كلادي مان) ، وقد اتجهت الفرقة نحو التجريب وخاصة في مجال الارتجال المسرحي وكذلك كان الاعتماد على التأليف الجماعي للنصوص ، كانوا يبحثون عن سرد الواقع ، " لذا بدأت في البحث عن نوع معين من السرد مستوفٍ من تاريخها المعاصر" (Martin J. , 2009, p. 95)

اهتمت في تطوير تقنيات السرد الإخراجي في التعامل مع الممثل لما تملكه من خبرة ودراية بكل عناصر العرض المسرحي ، ليصبح لدى الممثل خزين كبير في أسلوب للتمثيل وكذلك للاتفاق على الارتجالات وطريقة استخدام الأصوات في طريقة طرح النص المسرحي لتحقق الأسلوب التمثيلي من خلال الارتجال ، ونلاحظ ذلك "على كل ممثل أن يطور مهاراته القصصية ، ومرة أخرى تم انجاز البحث التاريخي لكن هذه المرة كانت النتائج تقدم على شكل روايات يقدمها عضو من أحد أقسام الفريق إلى آخر" (Bredby & David , 1994, p. 10)

أن الممثل وما يمتلكه من مهارة لتقنيات السرد الإخراجي يتضح من خلال التعامل مع السرد وطريقة توظيفه في روايات خاصة أثناء العرض بتسلسل منطقي مختار من التاريخ الذي يعيشه الفرد ، ولكن تلك الروايات تم تطبيقها وتقديمها أمام أنظار أعضاء الفرقة ليتم تبادل المعلومات والقصص بسردية عالية المعالم من خلال تقنية إخراجية لها طابعها الفني والجمالي .

أن تقنية (منوشكين)الإخراجية متمثلة في اعطاء بعض التمارين المسرحية لتنظيم الإيقاع والتونات، تهتم بالسرد وطريقة تنظيمه واستخدامه في العرض المسرحي من خلال الارتجال في التمارين المسرحية ، يكون للممثلين قصصهم وتجاربهم الخاصة تستطيع تنظيمها وتشكيلها بشكل جديد،أن استخدامها (للموسيقى والاغاني والإضاءة والتمثيل الصامت) كان له الأثر في استخدام تقنيات السرد الإخراجي وفق تلاحم وابتكار متجدد عبر القدرات الجمالية والفنية لذلك كل هذه العناصر ترتبط بالزمن والحدث المسرحي وطريقة

توظيفه وتوصيله للمتلقي وفق منظومة سمعية وبصرية وحركية لها طابعها المهم في الرجوع إلى التاريخ وطريقة سرد الأحداث وما انعكست على الشعب في فتراته المختلفة ، إن تقنية (منوشكين) الإخراجية هي تحفيز وفق قيادة لتحقيق تلك الارتجالات للعرض المسرحي"عليها أن تحدد المشاهد وتلتصق بالسرد ، فهي تمكن من تأكيد مرور الزمن (زمن الأحداث) وتتحكم في أداء الممثلين الذين لم يعتادوا رؤية الجمهور بوضوح. (Sun Theater Community, 1995, p. 37)

3- برتولد برخت Bertold Brech

أن عروض (برخت) تعتمد على (الحكاية) وطريقة توظيف تقنية السرد الإخراجي في العرض المسرحي معتمدا على موضوع القصة وطريقة طرحها بالعرض وما العناصر الساندة لتلك الأفكار ، أي يصبح للمتلقي قدرة كبيرة في استجابة واضحة لمنظومة السرد الإخراجي من خلال تفاعله بشكل كبير أي كيف تتم مناقشة تلك الحكاية لأن العرض المسرحي يحتوي على العديد من الأحداث ولكن كيف تتم صياغة وتنظيم للوصول إلى فكرة لها معنى ما يستطيع المتلقي تفسيرها وتنظيمها .

أن أنساق قوالب السرد لها سياقان : الأول يعتمد على التغريب والآخر على الحدث المسرحي وكيف تتم عملية السرد المتصلة ليبتعد عن الإيهام ، وان تقنيات السرد الإخراجي وهي الحوار والتغريب لينتقل بعدها إلى نقلها بشكل أغنية أو حوارات مباشرة إلى المتلقي بكسر الجدار الرابع ليصبح هناك أقناع للناس بما يود توصيله للمتلقي ويمكن استخدام مواد مكتوبة على اللافتات ليتم توصيلها للناس "وقد استفاد برخت من القالب السردي ليدخل على مسرحياته عناصر التغريب التي تشكل قطعا في استمرارية الحدث وتكسر الإيهام من خلال التأكيد على ظروف أنتاج الكلام ، لأن السرد في المسرح الملحمي (على العكس من المسرح الدرامي) يقدم نفسه على أنه سرد مقصود. (Elias & Hanan , 2006, p. 250)

لقد اعتنى (برخت) بالممثل وجعله ركيزة مهمة من ركائز تقنيات السرد الإخراجي وذلك بما يمتلكه من أداء للماضي الذي مر عليه وفق سلوكه وأفعاله التي يؤديها من خلال الأحداث،أي أن صوت الأداء التمثيلي يتحدث عن الآخر لا عن نفسه على وفق ضمير الغائب بوصف أن الممثل هو الشاهد على ذلك ، كل تلك التقنيات التي يؤديها الممثل تكون داعمة للسرد بشكل إيماءات وحركات أو إلقاء كلها تساعد على تنظيم وتشكيل العناصر لبناء المشاهد بأطر معرفية وفق قدرات لها طابعها المهم ، و"أن يقف الممثل موقفا موضوعيا من الشخصية التي يؤديها وذلك باستخدام مجموعة التقنيات التمثيلية مثل استخدام عنصر السرد واستخدام الفعل الماضي باعتبار الحادثة التي يقدمها الممثل حادثة مرت وانقضى عليها زمن . (Doma, 2009, p. 62)

أن مسرح (برخت) يبحث دائما عن التنوير للمتلقي بكل أنواعه وثقافته ليصل إلى درجة عالية من الثقافة الفنية ،عبر استخدام التقنيات الإخراجية ك(اللافتات والسينما والشعارات المكتوبة ..) ، وأن عروضه المسرحية عبارة عن دروس تعليمية لها طابعها في الشرح والتوضيح وفق خلفية المتلقي الفنية ،

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ليتمكن من كشف كل العيوب في العرض بجميع المستويات حتى تصل به الدرجة بالإقناع للمتلقي ليصبح له القدرة في التغيير ، وفي بعض الأحيان يكون (الجست) عنوان للبيئة أو للزمن أو للنقد ، إذ يصبح المنظر إلى المكان وتحديد الفعل بعيدا عن الإيهام وفق السرد في الأحاسيس بقدرة كبيرة في الثبات .

4 - روبرت ويلسون Robert wilson

يعد المخرج (ويلسون) من المخرجين الذين كان لهم الأثر الكبير في نظام منظومة العرض المسرحي السردي وتقنياته المختلفة لم تكن ذات طابع كلاسيكي روتيني بل كان هناك وسائل اتصال متجددة ومبتكرة، وان لرواية (موبي ديك) اثراً في نفسه، فانه "ابتعد عن الخط السردي التقليدي في محاولة لصياغة مسرح ينهض على الاتصال غير الناطق، لذا فقد اعتمد على أسلوب الكتابة التصويرية تاره واعتمد على أسلوب الواقعة تاره أخرى ، لتحقيق هدفه المسرحي . (Doma, 2009, p. 111)

إن مسرحه لا يعتمد على النصوص الجاهزة فانه يقوم بتفكيك الكلمات ويرجعها إلى عناصرها الأولية التي تصبح معياراً بشكل جديد ومبتكراً بنظم من الصور وتقنياتها السردية والفكرية لتشكل اطراً اخراجية وتقنياته مغايرة للواقع المعاش، ففي عروضه المسرحية لا تكون هناك (حكاية) وهذه الحكاية مستمرة و وجود تطور للشخصيات التي تؤدي الحوارات بل انها تصبح لها تغيرات مستمرة لكل المقومات والسمات ، ممزوج باشتغالات لتقنيات السرد وفق العناصر المؤثرة في العرض وطريقة التعامل معها وطريقة توظيفها وتشكيلها ان كانت (المصاعد والأقنعة والحيوانات الحية والمهمات المسرحية والعرائس ..) .

ان ويلسون كان له اهتمام (بالتاريخ) ولكن لا يقوم بنقل التاريخ كما هو او يرجع الى (المسرح التاريخي) بل ينظر الى التاريخ كونه عبارة هلوسة في ابعاد زمنية مختلفة لتصبح له طريقة جديدة ومبتكرة لايصال الأفكار بسرد تقني له طابعه المهم ليقوم بتقويض جديدة من خلال الأنماط المتعددة وما ينتج من تفكير عقلاني لذلك، كل ذلك "ويتصل هذا بشكل السرد الدرامي حتى في المواضع التي يدخل فيها راو ملحمي استبدل السرد في اعمال ويلسون بنوع من التاريخ العالمي الذي يبدو (منشور) متعدد الثقافات واثنولوجي واثري ، وتمزج لوحات مسرحه التصويرية بين الأزمنة . (Tizlimen , 2008, p. 41)

ان (ويلسون) يترك العرض الى المتلقي هو صاحب القرار في تفسير وتحليل العرض، أي قابليته على فهم المعنى وسردياته الإخراجية، أي الغموض وعدم الوضوح من اهم السمات التي يهتم بها في اعماله المسرحية ونلاحظ ذلك عند استخدام تقنيات إخراجية باثر من سرديات الصور المسرحية وفق انطباعات وأفكار لها منهجيتها لتصبح الشخصية لها اهتمامها وطريقة التعامل معها "وبما ان المسرحية ليس لها بنية سردية، فهي تفتقد إلى نقاط البداية والنهاية، انه عالم من الصور السردية التي تتجاوز حدود ماهو مادي . (Maritka, 1990, p. 94)

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ما أسفرعنه الإطار النظري:

1- ان اللغة السردية لها اطر جمالية وفكرية تستطيع ان تخلق استجابة من لدن القارئ من خلال بناء وتوظيف (الخلاصة،الأخبار،المكان،الزمان،الشخصيات).

2- ان اعتماد المخرج المسرحي على تقنيات السرد وطريقة رواية الحكاية عن طريق (الديكوروالأزياء) ضمن الأفكار وخطة العمل في البناء مما يتطلب تفعيل تقنيات السرد من زوايا وخطوط والوان ومساحة لتحقيق المعالجة الاخراجية لتصبح هنالك دلالات وافعال تستطيع ان تروي لنا حكاية ما.

3- يعد التمثيل من العناصر الفعالة في توضيح وكشف آفاق التقنية السردية من خلال الزمان والمكان وطريقة التعامل مع الشخصية لتحقيق الاهداف والأفكار ليصبح الممثل كراوي يسرد لنا الأحداث في العرض المسرحي بشكل فني.

4- ان (جوزيف شاينا) له القدرة في ان يسرد لنا افعال المسرح ضمن لغة بصرية تشكيلية لكشف الحقائق المصورة ضمن السرد التشكيلي عبر وسط تاثيري كبير معتمدا على النسيج الدرامي .

5-ان (اريان مونشكين) اهتمت بالمهارات القصصية للممثل وكيفية انجاز البحث التاريخي ضمن روايات تقدمها بشكل مباشر الى المتلقي معتمدة على الارتجالات.

6- اما (برتولد برخت) اعتمد على التغريب والرواية والحكاية والامثولة والغناء والرقص ليصل إلى استعمال السرد بصفة الماضي، وان سرد الرواية وتعليقه على الأحداث يسمح للمتلقي ان يحكم في موضوعية اكبر باستخدام اليفط والشرائح الملونة والأفلام السينمائية.

7- ان (روبرت ويلسون) ابتعد عن الخط السردي التقليدي ليقوم بصياغة مسرح ينهض على الاتصال غير الناطق، معتمدا على الكتابة التصويرية ضمن اسلوب الواقعة لتحقيق هدفة المسرحي ، فانه يهدف لرواية حكايات عديدة باعتبار المسرح عبارة عن طقساً خيالياً ضمن انماط بصرية وذلك بالرجوع الى التاريخ العالمي.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الرابع / إجراءات البحث

1- مجتمع البحث : يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية التي قدمت على مسارح بغداد للمدة (2014)

.

2- عينة البحث : أن اختيار عينات البحث قصدياً من مجتمع البحث وذلك للأسباب الآتية :

- لتوافر شروط وجمالية السرد الاخراجي اشتغالاتها على وفق معالجة المخرج للعرض المسرحي .
- تعدد اشتغالات المخرجين في توظيفات السرد الإخراجي.
- نالت كثيراً من الاهتمام من النقاد والمتابعين في الشأن المسرحي .

ج- لان المخرجين بفترة الإنتاج يمتلكون خبرة كبيرة في توظيف وبناء (السرد الإخراجي)

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	السنة
1	انترفيو	آلاء حسين	اكرم عصام	2014

3- منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج (الوصفي) بطريقة تحليل المحتوى في دراسته تقنية السرد الإخراجي في عروض المسرح العراقي والعالمي وتجاربه في الإطار النظري ، واتخذ الباحث من دراسة الحالة طريقة في تحليل عينات البحث وفي استنتاجه للنتائج والاستنتاجات .

4- أدوات البحث : اعتمد الباحث في عينات بحثه على الأدوات التالية :قام الباحث بناء أداة بحثه استنادا إلى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري وهذه الأداة احتوت على فقرات رئيسية وقد تم إفراغها في استمارة ، وقد عرضت على مجموعة من الخبراء لإكساب الأداة صيغتها الموضعية وقد قدمت في استبيان للاستفادة من ملاحظاتهم لآجل تحقيق هدف البحث .

*المقابلات الشخصية لبعض من المخرجين وكادر تلك العروض.

*جهاز تسجيل صوتي يوثق المقابلات الشخصية.

*الوثائق المنشورة (كتب ، مجلات، صحف، رسائل واطاريح).

*جهاز عرض (**cd**).

5- صدق الأداة : بعد تحديد فقرات الاستبيان في استمارة أولية وعرضها على الخبراء من خلال مقابلات شخصية مباشرة لغرض استطلاع أرائهم والاستفادة من مدى صلاحيتها للتحليل وبعد أن جمعت استمارات تم تفريغها في استمارة (ملحق رقم2) اذ استخرجت نسبة من الاتفاق باستخدام معادلة كوبر (**cooper**) فكانت نسبة الاتفاق 83% وهي نسبة يمكن الاعتماد عليها في حساب صدق الأداة.

قام الباحث بأجراء مقابلات مفتوحة مع بعض ممن شارك في تلك العروض من مخرج وممثل وكادر الفنيين من المتخصصين في الفنون المسرحية والاستفادة من نتائج هذه المقابلات لغرض أيجاد التفسير المناسب لما توصلت إليه الدراسة من نتائج واستنتاجات ومقترحات مناسبة

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ثانيا:تحليل العينة: مسرحية (انترفيو 2014)

تأليف : الأء حسين أخراج : أكرم عصام

ملخص المسرحية : تتحدث المسرحية عن المعاناة والظلم التي تتعرض لها المرأة في المجتمعات العربية عامة والعراقية خاصة مثل التهميش والإقصاء من قبل المجتمع عن طريق سلطتين سلطة التقاليد والأعراف الاجتماعية وسلطة الدين، وما تتركه من أثار جسيمة والتي تصل لحد تحطيم شخصية المرأة، اذ واصلت الشخصية فيها للتمرد على الواقع والمجتمع بخط سير معاكس للتيار المعاش من أجل تحقيق ذاتها ورفضها الانصياع لتلك الممارسات الاجتماعية لتصل في بعض الأحيان إلى عدم الإعلان عن مهنتها الحقيقية لخوفها من المجتمع الذي يرفض عملها بوصفها كممثلةً ، إنها ترفض القيود الاجتماعية والخضوع لها، ومنها أن يفرض عليها ارتداء الحجاب القسري، وهذه الرغبة في التمرد وصل بها إلى درجة كبيرة لصراع شرس مع المجتمع وضد قيوده المتشددة ، ثم معاناتها من جراء حبها للنحات الذي يعيش معاناة مختلفة بسبب ما يعانيه من نوع مختلف بسبب التطرف الديني كونه شخصاً يحب الجمال والفن وتحوله إلى شخص متطرف وعنيف وبالتأكيد محدود التفكير فتصل به الدرجة إلى قتل حبيبته الممثلة بسبب التطرف لخروجها عن الحدود التي رسمها لها عقلها، إن فكرة العرض تقوم على أساس وجود مخرج سينمائي يحاول صنع فيلم وثائقي عن قصة عشق الممثلة للنحات ضمن مقابلة سينمائية نشاهدها في الأفلام التسجيلية وتكون مادتها أحداث سبق وأن جرت في وقت ماضي ،ويقوم بسردها عدد من المتحدثين .

تحليل العرض : لقد تعامل المخرج مع فضاء مسرحي كما لو انه تعامل مع المفردات المركزية على مدار زمن العرض ، نرى في البداية وجود عدد من أجهزة الإضاءة باللون الأزرق وهي معلقة في سقف المسرح تكون ظاهرة للجمهور، يصدر صوت غنائي لامرأة (ألاء حسين) ، وتبرز بقعة حمراء ويقف تحتها شخص في يسار المسرح وهو الممثل (سعد محمد) الذي يجسد دور الرجل ، وهذه الانطلاقة التي شكلها المخرج بسردية واضحة لتقنية الضوء بوجود الغناء انطلقت من الظلام إلى الضوء أي إلى الحياة ضمن عالم محطم ومنهار يغلب عليه البؤس والشقاء ، ثم تظهر بعض الخطوط الضوئية المقسمة على خشبة المسرح لنشوء تقنية سردية بشكل تراتبي من خلال ولادة لضوء صغير في دلالة إلى نوع من المخاض في زمن العتمة ، ثم تتدرج الإضاءة مع ظهور الشخصيتين بافعال لها طابعها السردي للحدث، ثم تقوم المرأة بالغناء، وهي تغني (أهواك ولي قلب بهواك ألتهب تدنيه فيقربُ ..) ، وهذا الغناء يحمل في طياته العديد من الشفرات والسرديات التي توحي بحب شخص ما ضمن أداء فني متزن ، وتقوم بالنهوض بحركة دورانية من حولها و يظهر مقعد خشبي صغير وكاميرا وضعت وسط المسرح ، إلا أن الشخص الآخر يقوم بحركة انعكاسية إذ يقوم بتخطيط مناطق المسرح بمساعدة تقنية الإضاءة في صورة سردية بتشكيل متوالي على وفق خطوط متساوية الأضلاع والأحجام في أطار زمن محدد الأبعاد والأشكال ، بعدها يقوم – الرجل والمرأة – بتخطيط مناطق المسرح بأشكال هندسية متساوية ومختلفة الأضلاع – مربعة ومستطيلة – تصل إلى خمس مناطق تدعم تقنية سرد المكان ضمن المعالجة الإخراجية للمخرج ، والمرأة وهي مستمرة في الغناء،رسم الحركات والإيحاءات عن طريق زرع البذور من قبل المزارعين والتي تمثل ولادة حياة جديدة ، وتنتج من تلك الحركة انبثاق الأضواء بشكل متتابع كأنها

ضوء متحرك بسلسلة من الإيقاع البصري الذي يؤثر بشكل مباشر في المتلقي وكأنها مخطط لحقل أو مدينة ما .

أن حركة المرأة في هذا الحقل الافتراضي جاءت بشكل سلس وطبيعي وتنقلها بأداء تعبيري راقص معزز بالغناء وكأنها فراشة في الحقل ، كل ذلك يتم تكوينه ضمن تقنيات السرد الإخراجي المبني على تقنية (الضوء ، الحركة ، الغناء) ، وكل هذه التقنيات لها تسلسلها ومنطقيتها لدعم رسالة أدائية وفكرية وجمالية في آن واحد وهي تحدد فكر المخرج وماذا يريد تحقيقه في هذا المشهد لينتهي بخروجها من المسرح بضحكة مصحوبة بإظلام خشبة المسرح .

أن هذا التداخل في الصوت والجسد والضحك هو عبارة عن مؤشرات توحي أن المرأة تمثل وجها للحياة والعيش بينما يمثل اختفاء الضوء والغناء إلى الإشارة أن هذه الولادة قد تمثلت في الانتقالة من النور للظلام من خلال تقنية السرد الإخراجي .

بعد ذلك يدخل كل من الرجل والمرأة التي تعود للغناء مرة أخرى ولكن بإيقاع متغير وبتقنية سردية وأيضا بمحدودية زمنية جسدتها في المقطع الغنائي الأول ، ولكن هنا يغلب اللون الأبيض على الإضاءة في الوصول بمقطعها الغنائي (يا بدور أنا السبب ..) ليتغير لون الإضاءة إلى اللون الأزرق إذ تقوم بتهيئة عناصر الديكور بنفسها وعلى مرأى من الجمهور، وعملية الغناء هنا تنتهي لتقنية السرد الإخراجي التي وظفها المخرج من خلال تثبيت الإيقاع السمعي والبصري في العرض بوساطة التعامل مع مجريات الأحداث المسرحية ، وبعدها تقوم المرأة بإدخال (سلايد) متحرك وهو عبارة عن شاشة بيضاء من خلال حركة يدوية وسط الظلام ، بعدها تظهر فتاة مشابهة للمرأة في الشاشة حيث تجري بينهما حركات وتغيرات في الإضاءة في التشغيل والإطفاء وهي تعاني من الألم ، وتريد أن تصرخ فيحدث تداخل بين حوار الشاشة وحوار شخصية الممثل على خشبة المسرح .

أن الجمالية الفنية والفكرية التي بناها المخرج قد وظفت من خلال جماليات السينوغرافيا التي شكلها العرض عبر التداخل بين الشاشة والممثل بتقنية السرد إضافة إلى طريقة المعالجة الإخراجية من خلال وقوف الشخص أمام أشعة الضوء الذي يصدر من الشاشة ، والذي يوضح لنا جزءا من ملامح الجسد من حيث الظل (سلوت) ويتم ذلك من تكوين صورتها التي تكونت في الشاشة وفق المادة المرئية التي تم إعدادها وإنتاجها في وقت سابق .

أن المخرج هنا أراد أن تكون تقنية السرد على وفق ما تشكله الشاشة مع الأداء التمثيلي وطريقة توظيف الكاميرا المتمازجة مع المعالجة الإخراجية والتي تكون طاقة مؤثرة على المتلقي في سياق دلالي وجمالي بأطر تدعم الحدث المسرحي وفق الشكل الجديد المعزز باشتغال المخرج برؤية فنية ودلالية .

بعدها تنتقل الممثلة وتنطفئ الشاشة بضوء مربع حولها بقولها (أكلك هو منو عنده مريض نفسي ..) بأداء متوتر للوصول إلى مرحلة ذروتها الأدائية الفردية ، بعدها ترجع إلى مكانها السابق ولكن باسترخاء في الأداء لتتذكر حبيبها ، مما يؤدي إلى تغيير في حركتها في الجلوس لتتذكر أصدقاءها في الغربة ، وهنا يتحول الأداء التمثيلي ليصبح مباشراً (أون لاين) ولكن تتغير حركة الكاميرا واللون الأزرق في الإضاءة لتتحدث مع أصدقائها.

أستطاع المخرج أن يخلق حالة من التفاعل المحدد بين ما تفرضه الشاشة أي الممثل الافتراضي وبين الممثل الحي على خشبة المسرح وفق ما يأتي :

1- الحوار الدرامي الذي تكون بين الممثلة الافتراضية والممثلة الحية وهي تسأل بعض الأسئلة التي تستجيب لها الممثلة على خشبة المسرح ، وان المخرج استطاع أن يخلق تقنية للسرد الإخراجي من خلال الحوار المتبادل بين الشخصيتين ضمن حدود الإيقاع والحوار والحركة بين الشكلين المختلفين للنموذج الحي والآخر المسجل.

2- استخدام الرقص التعبيري (الكيروكراف) بوصف أن الصورة التعبيرية تستطيع أن تسرد للمتلقي حكاية ما من خلال التكوين الجسدي المعبر عن الأفكار المراد إيصالها ليكون الجسد هنا عنصراً فعالا في بنائية العرض المسرحي .

3- بنيت فكرة العرض المسرحي على تقنية المقابلة بين الشخصية الحية على خشبة المسرح وبين الشخصية الافتراضية على الشاشة ، وقد اهتم المخرج بتقنية السرد المباشر للأحداث على خشبة المسرح ومن ثم على شاشة العرض الكبيرة ، وقد توضح هذا الجانب من خلال جلوس الشخصية الحية وهي تتحدث عن شخص ما خلف الكاميرا ، لتظهر في لقطة أمامية قريبة واضحة الملامح (مدير كلوز) مجسدة على الشاشة الكبيرة ، وأن المتلقي هنا سوف يهتم بوجه الممثلة وسردية وجهها الكبير بكل تفاصيله (الإيماءة ، العين ، الابتسامة ، الأسنان ، الرموش) فيصبح السرد هنا معتمدا على تقنية الوجه والحوار بشكل متوافق مع الاثنين ... سرد في الوجه وسرد في الحوار بإنتاجية عالية الجودة ضمن الملامح الدقيقة وما تنتجه من عناصر فعالة للممثل .

أن حركة الممثلة في الشاشة أراد المخرج من خلالها كسر الأداء الكلاسيكي ورتابة الحوار عن طريق تغيير حجم اللقطة المعروضة ضمن مجموعة الأحداث المتسلسلة والتي تعد بمثابة فيلم سينمائي حي يتم إعداده وصناعته ومونتاجه بشكل آني على خشبة المسرح ، أن تلك الأحداث تمثل ماضي الشخصية حيث أن المتلقي الممثلة الحية سرعان ما تأخذه إلى حكاية أخرى من عوالم الذكريات والأحلام والطموحات التي انهارت بسبب قيود المجتمع وما فرضه ذلك المجتمع عليها من قساوة كبيرة ، وأنها في بعض الحكايات كانت تقدم حكايات مقنعة للمتلقي .

أن بناء تقنية السرد في هذا العرض المسرحي تكون من خلال وضعية الجلوس بين حكاية وأخرى وذلك لتكوين سينوغرافيا متغيرة بين الحين والآخر، فعندما تواجه الممثلة الجمهور تظهر صورتها في الوقت نفسه على الشاشة بجانب المسرح ، أن المتلقي هنا يرى صورة سينمائية تبقى خاضعة لاشتراطات العمل المسرحي وعلى مستوى الزمان والمكان ، أي إن الممثلة حاضرة حية أمام المتلقي بوصفها شخصية حيادية في المجتمع

تظهر شخصية الرجل النحات وهو يقوم في المقابلة بسرد حكايته للمتلقي كما فعلت المرأة ، وهو يتحدث عن معاناته في الطفولة بطريقة سردية متناغمة مع السرد الإخراجي والمتمثلة بالعناصر التقنية (الصورة المتحركة ، الكاميرا ، الصوت ، شاشة العرض) والتي ارتبطت بدورها بجهاز الحاسوب لإتمام فكرة الفيلم التسجيلي من خلال سرد الإحداث بأكثر من لسان ولكي يتحول المتلقي على ردات الأفعال المختلفة ، ويمثل المتلقي في هذا العمل العنصر الفعال لتقييم تلك التجربة المسرحية ضمن نطاق فهمه الخاص .

إن الرجل يستذكر الحروب التي مر بها وما يعانيه من الارتباط بالوطن ويبحث عن التغيير في هذا الوطن ، لقد استطاع المخرج أن يوضح هنا الشخصية وأحداثها وأبعادها وما تعانيه من اضطرابات وفق توظيف (

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لقطة متوسطة) وحجمها الذي ظهر على الشاشة ناهيك عن التشوهات التي أحدثها في الشاشة من خلال استخدام الإضاءة التي وضعها خلف شاشة العرض . إن الرجل يطلب من صانع الفيلم أن يعيد التصوير مرارا لأنه مرتبك فيؤدي ذلك إلى تغيير طريقة جلوسه حيث يكون هناك تغيير في حجم اللقطة المعروضة على الشاشة ليكون لكل لقطة تقنيتها الخاصة.

تظهر المرأة وهي تغير الكاميرا وتنقل مقعدها إلى مكان آخر تقوم بتغيير موقع الشاشة لتصبح في منطقة أخرى وهنا يظهر الرجل في المنطقة وهو يراقب شريط الذكريات الذي سردته الممثلة عن ذكرياتها الخاصة التي مرت بها ، ثم تصبح هناك حركات رقص تعبيري من قبل الممثلة وتتطابق حركات الرقص مع الشخصية المعروضة على الشاشة ،وهكذا يكون بتقنية السرد بنمط عالي من التوافق والانسجام بين الشخصيتين ، أن المخرج أراد أن يوضح معاناة المرأة في مهنة التمثيل من خلال حالة التفاعل بين الشاشة والأداء التعبيري الراقص الحقيقي من قبل الممثلة الذي يشكل بدوره تفاعلاً عضوياً معقداً بين الحقيقة والافتراض لينتج عن ذلك صورة الأمل واليأس الذي يتحقق في المستقبل .

استخدم المخرج الإيحاء والتأثير لكي يشكل نوعاً من العلاقة الحسية والتفاعلية التي انعكست على العاطفة والمشاعر بين خشبة العرض والشاشة ضمن المعالجة التقنية للسرد الإخراجي بشكل ابتكاري ، بعدها تنطفئ الشاشة أمام المسرح بإضاءة مربعة باللون الأبيض مصحوبة بكلام الممثلة (ها يا شنو أريد تصفيق لا ..) ،ثم تتحرك من موقعها وتقول (أين وصلنا ..) ، وهنا نرى الرجل وهو يتحدث عن حبيبته وهي تسرد القصص ، ثم يقف بقربها على الشاشة لكنها تستمر في الحديث وهو يشاهدها على الشاشة ، ثم يجلسون متقاربين معا ويبدؤون في الحديث عن حياتهم مع فاكهة (النبك) وذكرياتهم التي مرت في تلك الفترة الزمنية ، هذا المشهد شكله المخرج من خلال سياق رمزي حينما وضع المخرج مصدر ضوء خلف شاشة العرض ليعكس ضياءه بشكل مباشر على موضع قلب المرأة في دلالة رمزية على نقاء وصفاء المرأة وحبها للحياة .

يتغير المشهد بالرجوع إلى الإضاءة المخططة على خشبة المسرح ويكون هناك انعكاس لها على الشاشة بلقطة كبيرة ، وتقوم الممثلة بسرد أحد مواقفها المؤلمة من خلال ما تتعرض له في المجتمع ، وهنا يستخدم المخرج تقنية سرد الإضاءة من حيث الخطوط الموجودة على خشبة المسرح والتي توحي إلى الشوارع والتقاطعات من خلال استخدام الحركة ودلالاتها الفنية والفكرية ، كما أن الممثلة عندما تمر أمام الكاميرا يتابعها المتلقون في شاشة العرض وعندما تبتعد عن الكاميرا يقوم المتلقون بمتابعتها على خشبة المسرح ويمثل هذا الجانب التقنية الإخراجية التي اعتمدها المخرج من خلال رواية الحدث بطريقة متمازجة بين الخشبة والشاشة .

بعد إطفاء الإضاءة يظهر صوت خارجي في نظام (السكايب) إذ يقوم أحد الأشخاص بالحديث وهو يروي معاناة الناس ، وفي نفس شاشة (السكايب) تظهر امرأة أخرى وهي تعيش خارج الوطن حيث تقوم بنصح المرأة بارتداء الحجاب حتى لا تتعرض للاستهداف ، هذا الاشتغال يتم توظيفه من خلال الوسائل التقنية

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بطريقة سردية للأحداث التي تم طرحها من خلال الأداء التمثيلي المرتبطة بتقنية الشاشة في رصد الأحداث التي يمر بها المجتمع .

إن الخوف من القادم يفرض على الممثلة ارتداء الحجاب لتظهر مخططات الإضاءة مصحوبة بموسيقى الطبول التي يتغير عزفها مصحوبة بحركات جسدية راقصة للممثلة مع انتقالات مختلفة من مساحة إلى أخرى ضمن سرد للزمن المختار ودوره في تحديد الفكر في ما يتعلق تحديداً بقضية فرض الحجاب والتي تستجيب لها المرأة بما يشبه رضوخها للأمر الواقع بلف الحجاب على رأسها بشكل دائري ثم تصل بها الحالة لتقطيع الحجاب قطعاً صغيرة .

إن رمزية الحجاب تمثل هنا سردية بصرية مؤثرة لمعاناة المرأة وما يفرضه عليها المجتمع من قيود ، إلا أن الإبعاد البصرية جرى تشكيلها هنا عن طريق حكاية المرأة والتي اختزلت بقطعة قماش .

ينتقل المشهد الأخير ليصل إلى مقتل البطلة على يد حبيبها النحات والذي وقع في شرك التطرف ، ويتم هذا المشهد بسردية في الأداء والحركة مصاحبة بالثبات مع عرض رسوم كارتون على الشاشة (توم وجيري) ، وهنا تقوم المرأة بمخاطبة الجمهور مباشرة بقولها (دنيا الخراب) لتظهر في منطقة وتختفي في أخرى ، أن الخلفية التي شكلها فيلم الرسوم المتحركة ضمن المطاردة بين شخصيتي (توم و جيري) انعكست بشكل مباشر على الشخصيات المسرحية الحقيقية لينتهي المقطع بانفجار هائل تم توظيفه من خلال فيلم تسجيلي إلا أنها تشكلت فوق رأس الممثلة إذ أعلن المخرج عن مقتلها .

بعد مقتل الممثلة عمد المخرج إلى تقنية رأس الممثلة ووضعه في حضن المانيكان بقولها (عاشت الايادي ، حبيبة في البساطة ، كل الأديان ملخصها تصير زين) ، هذه العبارة توضح اشكالية القتل التي يعاني منها الناس بسبب الدين وأن الرجل يأخذ دور القاتل من خلال إمساكه(مسبحة) ، بعدها ينتقل إلى مكان أخر وهو متحول لشخصية أخرى ليصل به الأنفعال إلى انقطاع المسبحة .

بعدها يظهر الرجل وهو في الشاشة وظهرة للجمهور ليظهر في الشاشة وهو يعترف بعدم قتلها وأنه فقد حبيبته، يصل بعدها إلى مخاطبة رب العالمين.

نتائج البحث

1- ان النص شكل رافداً مهماً لتوظيف تقنية السرد الإخراجي من حيث احتوائه على سرد للأحداث ضمن حدود محددة ، والمخرج قد طور تلك الأحداث بطريقة مبتكرة على وفق استعمال الشاشة والكاميرا.

2- هناك العديد من العناصر التي تنهض بالسرد وتقنياته ، فينبغي على المخرج الاشتغال عليها ليتمكن من كشف السرد الرئيس بالعرض.

3- إن تقنية السرد الإخراجي تمتلك قدرة كبيرة في الترابط بخط سير واحد لكل عناصر العرض المسرحي بشكل متوافق ومتسلسل .

4- إن توظيف المكان وتنوعه إن كان ثابتاً أم متحولاً وطريقة تعامل الممثلين معه اسهم في دعم السرد الاخراجي.

5- الاضاءة قد تفاعلت مع أحداث المسرحية بشكل كبير وخاصةً عند قيام المخرج بتقسيم ارضية المسرح بالضوء لتصبح لها سرديتها الزمنية والمكانية في العرض المسرحي .

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

6- إن المخرج في مسرحية(انترفيو) أسس تقنية للسرد الإخراجي من خلال الأداء التمثيلي الذي وظفه كل من (الرجل والمرآة) في المقابلة وتعاملهم مع الكاميرا بشكل محترف .

7- إن استخدام المخرج للوسائط المتعددة(الفلم ،المونتاج،المادة الفديوية،الكاميرا ، الصوت ..) أسهمت بشكل كبير في توضيح وتفسير ودعم للسرد الإخراجي من الناحية التقنية المجسدة على خشبة المسرح.

الاستنتاجات

1- إن تقنيات السرد الاخراجي لها طابعها الفني والجمالي وتؤدي الى اكتشاف المكان والزمن والحدث.

2- إن السرد الاخراجي يبحث عن العناصر الجوهرية في العرض المسرحي لتحقيق تواصل منطقي مع المتلقي

التوصيات

1- ينبغي على المخرج ان يتبع عناصر التقنيات السردية في العرض المسرحي من خلال الأطر والأساسيات في التفاعل بين المكونات الإخراجية .

2- يوصي الباحث بتخصيص فقرات تعنى بمفهوم (تقنية السرد الإخراجي) في العرض المسرحي ضمن تاثيراتها في الاتجاهات الإخراجية وذلك ضمن مفردات مادة الإخراج المسرحي في الدراسة الاولية والعليا.

3- نوصى طلبة قسم الفنون المسرحية بعدد من المحاضرات العملية الخاصة بتقنيات السرد الإخراجي بالاستعانة بمتخصصين بفرع الإخراج والتقنيات .

المقترحات

يقترح الباحث دراسة المواضيع الآتية :

1- تنوع الاشتغال للمخرجين في تقنيات السرد الإخراجي .

2- علامات التقنية السردية في العرض المسرحي المعاصر .

3- الأداء التمثيلي بين السرد والحدث المسرحي (دراسة موازنة).

• الخبراء :

1- أ.د. عبد الكريم عبود عوده	تمثيل واخراج	جامعة البصرة- كلية الفنون الجميلة
2- أ.د. طارق عبد الكاظم سلمان	أخراج	جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة
3- أ.د. محمد عبدا لرضا أبو خضير	أدب ونقد	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
4- أ.د. حيدر جواد كاظم	تقنيات مسرحية	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة
5- أ.م.د حازم عبد المجيد إسماعيل	أخراج	جامعة البصرة – كلية الفنون الجميلة

• عرضت المسرحية في مدينة بغداد وعلى قاعة المسرح الوطني في شهر تشرين الثاني من عام 2014 ، كما قدم العرض في جمهورية ألمانيا في عام 2015 ، والمسرحية من تمثيل ألاء حسين والتي قامت بتجسيد شخصية المرأة وسعد محمد الذي جسد دور الرجل ، بالإضافة إلى كامل إبراهيم وشيماء جعفر ، صممت الرقصات موشكان هاشيمان وصمم الديكور محمد عودة وصمم الإضاءة محمد رحيم ، الصوت قاسم داود ، مونتاج مجيد حميد .

References:

1. Alhamidni , H. (1993). *Narrative Text struct ure / From the persfective of liberary Criticism* (Vol. 2nol edition). Beirut: the Arabic Cultural Center for printing – publishing and distribution.
2. Al- Razi , A. (2006). *Arrange the surrounfling dictionary on the path of the iumiouslamp.* cairo: Egyptian General Book Authority.
3. Alaswad , F. (2007). *varrative filmy spelling letters – place formation quirks in time.* Cairo: egyption general book authrity.
4. Ibrahim, A. (2005). *Drama and spectacuar theater* (Vol. 1st edtion). Alexandria : al-wafy house for printnig and publishing.
5. Martin, W. (1998). *Theories of Modern Narrative.* (H. J. Mohammed, Trans.) Cairo, , , T. (: , 1998).: Supreme Council for Culture.
6. Al- Sharqawi , J. (2012). *Faundations in the art of acting and clirecting theater.* Cairo: Egyption General Book Autharity.
7. Alhamidni , H. (1990). *Narrative Text struct ure / From the persfective of liberary Criticism* (Vol. 2nd edition). Beirut: the Arabic Cultural Center for printing – publishing and distribution.
8. Bashonial , B. L. (1999). *Experimental theater / Between theory and practice.* (H. A. Fattah, Trans.) Cairo, l , , translated by : (: , 1999) .: the supreme council of cullture.
9. Bredby, D., & David , W. (1994, youn 23). Theater directors / Ariane manushkin. (A. Salamy, Trans.) *thearte magazine lssue 65*, p. 10.
10. Chanaller , D. (2002). *Glossary of Basic Terms semantic science.* (A. Shaker , Trans.) cairo: supreme council of antiquitie.
11. Doma, M. (2009). *Transformations of the Theater Scene / Actor and Director.* Cairo: The Egyptian General Book Organization.

12. Elias , M., & Hanan , Q. (2006). *Philosophical glossary* (Vol. 1st edition). Beirut: Library of Lebanon publishers.

13. Groolgetsky , A. (2010). *The Renewal movement in the world theater / Polish directors as a model.* (H. A. Fattah, Trans.) Cairo: Egyption General Book Autharity.

14. Maritka, B. (1990). *Theater of photos.* (سمية يحيى رمضان:تر;, Trans.) Cairo, ,.T: Sumaya Yahya Ramadan (:): Supreme Council of Antiquities Presses.

15. Martin, J. (2009). *The Human Voice in Modern Theater.* (M. E. Gendy, Trans.) Cairo: Supreme Council of Antiquities Press.

16. Mortad, A. (1998). *in the novel theory - research in narrative techniques* (Vol. No. 24). Kuwait: the world of knowledge series.

17. none. (1980). *Dictionary.* Cairo: Egypt Press.

18. Rashid, Y. (2012). *Theatrical construction and its elements.* Baghdad: General Cultural Affairs House.

19. Saliba, J. (1971). *The Philosophical Dictionary* (Vol. Vol. 1). Beirut: Lebanese Book House.

20. Sun Theater Community. (1995). *From the World stage (1789 – 1793).* (S. A. Saad, Trans.) Kwait : National Council for Culture Arts and Letters.

21. Thesbeds Fran , C. (1996). *From the Latin American Theater / Actin, narrative theater* (Vol. 1st edition). (S. Metwali, Trans.) Cairo : the supreme council of Antiquities.

22. Tizlimen , H. (2008, June 12). Panorama of the post dramatic theater beyonel the clramatic event . *journal of Fusool*(issue 73), p. 45.

23. Wernawilik, , W. (1972). *Theory of Literature.* (M. Subhi, Trans.) Cairo: Khaled El-Tarabishy Press.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/49-70

Techniques of Directorial Narration in Iraqi Theatre Show

SAIF Al DEEN ABDUl WADOOD OTHMAN[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 95 - year 2020
Date of receipt: 29/7/2019…....Date of acceptance: 26/8/2019…....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract

The concept of narration has taken an aesthetic field farther than the primitive human act which was imposed by the necessities of social communication in an ancient historical period. The research addressed the research problem. The importance of the research lies in connecting the concept of narration with the theatre directing elements. The research aims at discovering the narration fields in the theatre directing represented by the perceived videos, audios and motions. The research time limit was (2014). The theoretical framework is divided into three chapters:

The first chapter (the concept of narration in literature and criticism), the second addressed (the techniques of narration in the theatrical show), and the third dealt with (the directors' works of directing narration techniques). The researcher addressed the indications that resulted from the theoretical framework.

The researcher also dealt with (the research procedures) starting from the analytical descriptive approach depending on the indicators of the theoretical framework and the CDs, in order to use them as a tool to analyze the sample to come up with the results that match the research objective and then the result of the research and studying the conclusions and finally the research ends with the sources

key words: Techniques, narration, directorial, Theatre Performances

[1] **Assistant Professor Dr. / College of Fine Arts / University of Basra, Saif.alhamdani75@gmail.com.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/71-86

سيمياء اللون في العروض الفنتازية لمسرح للطفل

إيمان عبد الستار عطا الله [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/8/18 ، تاريخ قبول النشر 2019/10/1 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

ملخص البحث

يمثل اللون في مسرح الطفل الفنتازي رمزاً دلالياً ونفسياً في إرسال الدلالات وتوضيح المعاني، بوصفه وسيلة للإبهار والإيضاح، فقد وجدت الباحثة ضرورة في تسليط الضوء على سيميائية اللون في العروض المسرحية المقدّمة للطفل المتميزة بأجواء فنتازية وإمكانية توظيف سيمياء اللون بما يتماهى وطبيعة العرض المسرحي العراقي عبّر بالتساؤل الآتي:

ما مدى تمثّل الدلالات اللونية في العلامة المبثوثة في العرض المسرحي الفنتازي المقدم للطفل العراقي؟ أمّا هدف البحث فقد تمثّل بـ:

الكشف عن التوظيف اللوني ودلالاته السيميائية في عروض مسرح الطفل العراقي الفتنازية. وقد تحدّد البحث بسيمياء اللون للعروض المسرحية الفنتازية المقدمة للطفل في العراق ضمن المدة ما بين (2008-2018)، ظهر في نتائج البحث اعتماد المتصدي للعمل المسرحي الفنتازي على العلامات اللونية بمختلف أنواعها (الأيقونة والإشارية والرمزية). والاهتمام بالجانب النفسي للمتلقي وما يعنيه اللون من الناحية النفسية، كما برز التوظيف السليم للألوان في الإضاءة والديكور والأزياء بشكل مقنع ومبهر للطفل.

الكلمات المفتاحية : السيمياء، اللون، مسرح الطفل، الفنتازيا.

المقدمة

يمثل المسرح تجسيداً حياتياً وانعكاساً لواقع اقتصادي واجتماعي وبيئي عبر إيجاد علاقة تواصلية حية تربط بين المرسل على المسرح والمتلقي باعتماد منظومة علاماتية لها القدرة على الجذب والتشويق، وبث مدلولات متداولة ثقافياً واجتماعياً مضمرة داخل العرض المسرحي، بدا من النص و(العناصر السمعية) وصولاً إلى الصورة المرئية على خشبة المسرح، وتبعاً لتميزه عن بقية مظاهر النشاط الثقافي في أنّه حدث اجتماعي، وَجَدتْ فيه السيمائية موضوعاً يخضع لمفاهيمها لما يتميز به من ثراء علاماتي، فالمسرح قبل كل شيء هو نص أدبي يحتوي عناصر سردية تستقطب المنهج السيميائي، فضلاً عن العلامات ضمن المنظومة البصرية المبثوثة في العرض المسرحي وما تعكسه من مدلولات ومعانٍ في اطار تفاعلي سياقي ثقافي تحقيقاً للتواصل الإنساني، هذه العلامات والرموز التي يزخر بها العرض المسرحي تكون قابلة للإدراك والملاءمة بين الدال والمدلول ضمن النسق الإشاري.

[1] وزارة التربية /المديرية العامة لتربية بغداد، altufaha_555@ Yahoo.com.

إذ يتكوّن العرض المسرحي من عناصر سمعية تتمثل بالحوارات المُضمّنة داخل النص والمؤثرات الموسيقية والأصوات، وعناصر بصرية تتجسد في حركة الممثل والإضاءة والزي والمكياج والمنظر المسرحي، وقد جرى التطرق إلى هذه العناصر في دراسات متعددة، أمّا ما يهم (الباحثة) في هذه الدراسة هو تسليط الضوء على التوظيف اللوني في هذه العناصر ومدلولاته ومعانيه في العرض المسرحي الفنتازي الموجه للطفل بوصف اللون عنصر هام ومرتبط مع أغلب تلك العناصر المذكورة، وله دلالاته الذهنية والنفسية التي تلقي بظلالها على المتلقي، وهذه الدلالات متباينة أحياناً من ثقافة لأخرى ومن مكان لآخر. ومسرح الطفل هو جزء لا يتجزأ من الخط العام للمسرح في ارتكازه على تلك الوسائل في تسلية وامتاع الأطفال و تربيتهم، فالطفل يتلقى المعرفة العلمية والخبرات عن طريق الفعل الحي، إذ يشارك وجدانياً مع ما يعرض أمامه على خشبة المسرح من حالات تمس حياته اليومية ونشاطاته ورغباته من خلال رسم عالم حيوي ممتع وبسيط ومشوق يتماهى مع إدراك الطفل ويضمن تلقيه وانسجامه بما يحتويه المسرح من عناصر سمعية وبصرية وتشكيلية يدخل اللون كمرتكز أساسٍ فيها، ولِما للّون من أهمية في إثارة وجذب الطفل عبر اعتماده على المدركات الحسية اكثر من المدركات العقلية، فقد تولّد لدى الباحثة إحساس بضرورة إجراء دراسة تتناول توظيف اللون ودلالاته في العروض المقدمة للأطفال في العراق وقد صاغت مشكلة بحثها بالتساؤل الآتي: **ما مدى تمثّلات الدلالات اللونية في العلامة المبثوثة في العرض المسرحي الفنتازي المقدّم للطفل العراقي؟**

اما اهمية البحث فتتمثل في الكشف عن دلالات اللون في عروض مسرحيات الأطفال الفنتازية. كما يشكل البحث دراسة ذات أهمية لفهم وإدراك سيميائية اللوني في عروض مسرح الطفل، فضلا عن كونه يفيد طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة والمعاهد والمدارس ذات العلاقة ليكون لهم مرجعاً في زيادة المعلومات الخاصة في كيفية التعامل مع اللون ضمن عناصر التشكيل البصري المسرحي، كما يفيد الباحثين والمعنيين في هذا مجال من العاملين في مسرح الطفل من مخرجين مسرحيين وفنيين، و المؤسسات الفنية المعنية بشؤون مسرح الطفل، ومكتبة الفنون الجميلة بوصفه إضافة معرفية. وتشكل هدف البحث بالكشف عن التوظيف اللوني ودلالاته السيميائية في عروض مسرح الطفل العراقي الفتنازية.

فيما تحدد البحث: بسيمياء اللون في العروض العراقية الفنتازية للمسرح المقدمة للمدة ما بين (2008 -2018) حدّدت الباحثة المصطلحات الاتية (السيمياء، اللون، مسرح الطفل، الفنتازيا).

- **السيمياء**

عرفت على أنّها: "العلم الذي يهتم بدراسة الطرق والوسائط التي يحصل عبرها على معرفة نظام الفلسفة والأخلاق وتوصيل معرفتها، ويكمن هذا العلم في الاتمام بطبيعة الدلائل التي يستعملها العقل لغرض فهم الأشياء أو نقل معرفته الى الآخرين" (librahim, 2014, p157) كما عُرفت على أنّها: "مصطلح السيميوطيقيا تم صكه في القرن العشرين على يد عالم اللغة فرديناد دي سوسير... ويشمل دراسة كل شيء يمكن ان يستخدم كعلامة، ومن ثم يمكنه أن يولد المعنى ويقوم بتوصيله الى الآخرين" (Andru ,p 361 ,2014)

أمّا التعريف الاجرائي للسيمياء، فهو:

دراسة العلامة اللونية في عروض مسرح الطفل ومدلولاتها ضمن سياقها الاجتماعي والنفسي والثقافي.

- اللون

عرّف بأنه : "طاقة ضوئية تدخل الجسم وتنبه الغدة النخامية والجسم الصنوبري، مما يؤدي إلى افراز هرمونات معينة تحدث مجموعة من العمليات الفسيولوجية وبالتالي السيطرة المباشرة على تفكيرنا ومزاجنا وسلوكنا " (Alshueiliu, 2007 ،p62)او هو: "ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج عن شبكية العين سواء كان ناتجا عن المادة الصباغية الملونة او شعاع الضوء الملون، فهو إحساس إذاً وليس له وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية" (Alkhfajy, 2012,p18)

اما التعريف الإجرائي للون فهو:

طاقة ضوئية ذات تأثيرات فسيولوجية يستثمرها مسرح الطفل في عروضه لإيصال مدلولات ثقافية واجتماعية فضلاعن شد انتباه الطفل نحو احدث العرض.

مسرح الطفل

يعرف بأنّه:" عالم متكامل مستقل وليس مجرد مبنى مستقل، إنّه عالم الخيال والعاطفة في عرض الأحلام وإذا نحن لم نضع هذا الفهم في حُسباننا أو تدخلت مفهوماتنا الخاصة ككبار في إبعاده عنا، فإنّ النتيجة ستكون مسرحاً بعيداً تماماً عمّا نراه، إنّه لن يكون مسرح الأطفال قدر ما سيكون محاولة منا – نحن الذين ابتعدنا عن طفولتنا – لاستعادتها وسيصبح مجرد واجهه لعرض دمى ميتة لا حياة فيها، أنه شيء يختلف تماماً عما نعرفه الآن، لن يكون قوامه الخشبة أو المبنى، أنه مسرح مرن يتغير كما نشاء، ليس تقليداً لمسرح الكبار و أنما مكان يذهب أليها الأطفال للمشاركة"، (Salid Bitir, da.t,p45-44) وجرى تعريفه على انه " مسرحيات يكتبها مؤلفون خاصة للمسرح ليقدمها الممثلون من أجل جمهور الأطفال، يمكن للممثلين أن يكونوا ممثلين كباراً أو صغاراً، أم ممثلين كباراً أو صغاراً معاً، في هذا المسرح يحفظ النص وتستخدم المناظر و الملابس و الموسيقى و غيرها من لوازم المسرح " (Mulus، 1986،p13).

أمّا التعريف الإجرائي لمسرح الطفل، فهو:

عروض مسرحية تقدّم للطفل، يقوم بأداء الأدوار فيها ممثلون محترفون من الصغار والكبار ، وتستخدم فيها تقنيات مسرحية متخصّصة يكون للون ودلالاته دور في بث الرسالة المسرحية.

المبحث الاول/ سيميائية اللون ودلالاته النفسية

عرفت السيميائية أو ما يعرف بعلم (الإشارات أو العلامات) على أنّها علم يختص بدراسة وتصنيف جميع أنواع العلامات والإشارات في الكون وهي أنظمة سيميولوجية (إشارية) ويمكن عد اللون نوع من هذه العلامات، إذ إن سطوع الألوان، ووضوحها، وانعكاساتها، لا تعدو الا أن تكون ترددات وتذبذبات إشارية له رمزيتها، ودلالتها. واللون وسيلة تعبيرية عن العاطفة الانسانية ذات دلالات قد تكون متعارضة مختلفة باختلاف الحالة النفسية إذ لا دلالة باتةً في اللون الواحد، بل قد تجده يخضع إلى قرائن استعمالية، أو عوامل بيئية أو قد تكون وراءه أنساقٌ ثقافيَّة معينة، أو قد تجده يتأثر بموروث اجتماعي، أو ديني ونحو ذلك من الأنساق ؛ والاجتماعية والثقافية إلى جانب الحالة الذوقية فاللون الأحمر على سبيل المثال له اكثر من دلالة تتعارض بين الحرب والحب وكذلك اغلب الالوان عبر ذلك يظهر ترابط تلازمي بين علم الإشارة ودلالة اللون؛ فلكل لون خاصية علامية، ورمزية، خاضعةً لعلم التداول والاستعمال من استعارات متعددة

تتصف بهذه الألوان، لذا يقتضي البحث الكشف عنها وبيان أوجه التلازمية بين علم السيميائية وطبيعة اللون، و لقد صنف (بيرس) انواع العلامات؛ إذ قسّمها إلى ثلاثة أنواع من العلامات، هي العلامة الأيقونية، والعلامة الإشارية، والرمز، واذ نظرنا الى اللون كعلامة فعند ذاك يمكن تقسيمه ايقونياً وإشارياً ورمزية:

1. **العلامة الأيقونية** (Iconic Sign) : وتعني مشابهة ومطابقة الدال لمدلوله "ان العلامة الأيقونة تمتلك خاصيتها الأيقونة من كونها تمتلك بعض خصائص المعين، وهكذا فإن الصورة الفوتوغرافية هي علامة أيقونية " (Ambrtw, 2007,p91) كصور الأشياء، والرسوم البيانية، والخرائط، والنماذج، والمجسمات وعند تصنيف اللون كعلامة أيقونية فإنه يصبح عنصراً مهماً في تحديد ملامح العلامة الأيقونية؛ لنأخذ على سبيل المثال ما تمثله رسوم الخرائط ومدى أهمية اللون في تحديد سماتها؛ إذ إن الألوان على الخريطة الطبوغرافية تسهّم في معرفة ما تمثله التفاصيل المرسومة عليها بوضوح، لذلك تجد أن المختصين في مجال علم التضاريس يجعلون لكل لون أيقونة كاشفة عن مدلول في الواقع فاللون الأزرق يستخدم لتمثيل كل المسطحات المائية مثل البحيرات، والمستنقعات، والأنهار، والأودية، والبحار والمحيطات، في حين يستعمل اللون الأخضر لتمثيل الغابات والأشجار المنعزلة والحشائش العالية وغيرها وكذلك توظيف اللون البني لتمثيل المظاهر التضاريسية كالصخور والجبال وغيرها.
2. **العلامة الإشارية** (Indexical Sign): هي العلامة التي تشير إلى علاقة تلازمية بين الأثر والمؤثر، "هي علامة مثل التعبير، لكنها لا تحمل المعنى مثلما يحمله التعبير بوصفه علامة لسانية خالصة على الرغم من أن كلا من القرينة والتعبير هي وظائف او علاقات دالة وليستا بحدين" (Ahmad،2005،p88)مثل الدخان في دلالته على وجود النار، فالدخان إشارة لونية إشهارية تدل على أثر النار، وكذلك للون الذي يتركه المرض في كاثر وملمح يظهر على جسد الإنسان عند إصابته بالبرص أو الحمى، فالبياض أو الحمرة الداكنة علامة سيميائية تؤشر على العلة.
3. الرمز(Symbol): يمكن عدُّ الرمز علامة إعتباطية تفيد بأن مدلولها بني على توافق بين جماعة من الناس تعارفوا عليه وغدا موضع متفق عليه، إذ يعد (بيرس) الرمز اشارة اعتباطية "ترجع إلى الموجودة التي تدل عليها بناءً على قانون هو عادة مجموعة افكار عامة، يعمل على تفسير الرمز على أنّه يرجع إلى تلك الموجودة" (Danial،2008 ,p85)مثل: إشارات المرور الضوئية التي تعد علامة لونية رمزية بارزة في الكشف عن دلالات الأشياء، فالترميز للعلامات المرورية بألوان الوقوف (الأحمر)، والتنبه (الأصفر)، والمسير(الأخضر) إشارة إعلامية واضحة تنظم حالة حضارية تتعارف عليها الشعوب لتنسيق تعاملاتهم في حركة عجلاتهم بإنتظام ودقة. وللون دلالات مختلفة متباينة من ثقافة لأخرى ففي البلدان العربية والغربية فينظر إلى اللون الابيض على انه يحال الى دلالات الفرح والانشراح لارتباطه بفستان العرس في حين ينظر الى اللون الابيض في بعض الشعوب الاسيوية على انه لون للحزن وكذلك الحال مع اللون الاسود وغيره من الالوان.

على رغم من أنّ الطبيعة العربية تفتقر للكثير من الألوان إلا أنّنا نجد أنّ العرب قد عوضوا ذلك النقص عبر التغني والتنوع في اللون في قصائدهم " إنّ دلالات الألوان في العربية عميقة الجذور، تواكب الحياة العربية في بيئتها المختلفة وتساير متطلباتها الحضارية عبر تاريخها الطويل، إذ تمثل الألوان ملمحاً جمالياً في

الشعر العربي منذ القدم، ورغم افتقار الصحراء العربية للألوان وجفاف الصحراء إلا أنّ نصوص الشعر العربي القديم جاءت حافلة بالدلالات اللونية، كتعويض ربما عن جدب الواقع، لذا عني العربي عناية فائقة بالألوان " (Almaqalih،1985،p44)

للألوان حضور كبير في حياة الإنسان في تكوين مدلولاتها لذا تكونّ لدى الشعوب مدلول عام للون، فالشعوب تتخذ من بعض الألوان رمزاً عاطفيا أو سياسيا لكيانها فاللون هو الانطباع الذي يولده النور على العين مثل لون علم الدولة، ولون الشعارات والأوسمة، ولهذه الألوان رمز أو رموز تشير إلى دلالات مختلفة قد تكون دينية أو سياسية أو اجتماعية أو تاريخية، وللون تأثير كبير على النفس البشرية عبر سلطه على الجهاز العصبي فاللون كما يقال هو شعر صامت نظمته بلاغة الطبيعة وبيانها فهو كلامها ولغتها المعبرة عن نفسيتها، إنّ اللون ظاهرة من اختصاص العين فهو احساس يؤثر في العين عن طريق الضوء وليس إحساساً مادياً ملوناً ولا حتى نتيجة لتحليل الضوء الأبيض بل هو احساس مرسل الى العقل عن طريق رؤية شيء ملون مضيء وهنا يجب التنبه عند دراسة هذا الضوء إلى النظام البصري للمستقبِل، وطبيعة الشيء المرئي، والضوء الذي يعكسه، هذا ما جعل ظاهرة اللون في الفن التشكيلي أداة تعبيرية لخلجات النفس وبهذا اصبح للون بعداً نفسياً اكثر من كونه ظاهرة جمالية لارتباطه بتأثيرات فيزيائية ونفسية وكيميائية وقد اكتشف العلماء "تأثير طاقة الضوء على الغدة النخامية والجسم الصنوبري مما يؤدّي إلى إفراز هرمونات معينة تحدث مجموعة من العمليات الفسيولوجية وبالتالي السيطرة المباشرة على تفكيرنا ومزاجنا وسلوكياتنا " (Alkhfajy ,2012,p42) فللون الأصفر دلالات متعددة كإدخال السرور إلى من ينظر اليه، وهو من أشد الألوان فرحا؛ لأنّه منير وللغاية ومبهج" (Alkhfajy,2012,p49) وكذلك يشير إلى الافساد والدمار اذا كان في الريح لون أساس دافئ ينم عن السعادة والمرح والانشراح وكذلك الذكاء فقد ارتبطَ بلونِ الشمس وسُمي بلونِ الشمس، وهو لونٌ منبهٌ للعقل والأعصاب ولذا يُعرف بلونِ المفكرين، والأصفر الصارخ يدل على الجمال والتألق والحيوية وهو في البشرة أو في لون ورقة ساقطة في الخريف يثير إحساساً بالمرض والفناء و القحط صفرة الوجه تدل على الذل والحسد، وقد تكون الصفرة في الوجه دليلا على النفاق، وربما دلّ الأصفر على الخوف، وهو في لون الفاكهة يثير إحساسا بالنضج والطراوة ، وفي لون صفرة الشمس الساقط على بقاع الأرض يثير إحساسا بالدفء والحيوية، وفي بريق الذهب يثير الإحساس بالفخامة والأبهة، اما الأزرق فهو لون أساسي بارد وهو اللون الوحيد الذي يغمر سطح الأرض فيمثل الهدوء والسلام، والأزرق في السماء سمو وفي المياه برودة وخير وأمل، وهو يبعث على الهدوء والتفاؤل، ويدعو إلى السلام والتأمّل، ولهذا يعتمد عادة للتخفيف من حالات التهيج والتأثر التي تصيب الإنسان إذ يعد من مخفضات ضغط الدم، ومعدل التنفس ونبضات القلب ويساعد على الاسترخاء، في حين يمثل البرتقالي " لون الوقار والسكينة والهدوء والصداقة والحكمة والتفكير وهو لون يشجع على التخيل الهادئ والتأمل الباطني ويرمز إلى الصدق والحكمة والخلود والاخلاص " (Alkhfajy ,2012,p56) لون الانجذاب والذوق وهو لون ثانوي حار، وهو مزيج للونين أساسيين هما الأحمر والأصفر، يرمز إلى النجاح والازدهار، كما يرمز إلى الغرور والكبرياء والمباهاة، وهو لون يثير الإحساسات المتعددة ، ففي الشمس يبعث على الدفء، وفي النيران المشتعلة والحرائق يثير الفزع ، أما في الفواكه فيرمز إلى النضج ويثير الشهية، وفي إشارة المرور يشير إلى الاستعداد

والتأهب، ويحدث اللون البرتقالي إثارة نحو الرغبة في تناول الطعام، لذلك يعد من الألوان المناسبة للمطاعم العامة والمطابخ، أمّا الأحمر فإنه يأخذ في الكثير من الاحيان دلالة الدم؛ أي العنف، الغضب، الظلم، القتل، الموت. وعرف هذا اللون بدلالات أخرى تعني العواطف الثائرة والحركة والحياة الصافية والمبدأ الخالد، كما يرمز إلى الدمار والنيران وسفك الدماء ولكنه لون التضحية ولون الحب. ويأتي البنفسجي وهو لون ثانوي بارد مزيج للونين أساسين هما الأزرق والأحمر، وهو لون يبعث على النعاس والسكينة ويوحي بالعظمة والحب، والغموض والليونة والتردد في اتخاذ القرارات، اتخذه العشاق رمزاً لهم، لأنّه يثير خيالاتهم ويدعو إلى العاطفة الهادئة الرقيقة، والملابس ذات اللون البنفسجي الفاتح تشكل عامل جذب وتقارب بين صاحبه أو الآخرين، وللون البنفسجي تأثير على تخفيف الشعور بالألم. ولذا ينصح بدهان غرفة الولادة بدرجات مختلفة من هذا اللون، في حين يسهم الابيض في احداث حالة خاصة من النقاء والاحساس الملائكي، "وله دلالات مثل الضياء وإشراق الشمس في وقت الفجر ولون الوجوه اثناء السعادة" (Alkhfajy ,2012,p74) وهو لون غالبا ما يرتبط بالفرح والحب والسلام والنقاء والطهارة والسلام والنظافة والوضوح، ويوحي بالبرودة، كما يوحي بمعنى تطمئن له النفس وتحس بالصفاء والسكينة، ويبعث على التفاؤل والسرور والحب، وتزدان به العرائس في حفلات الزفاف رمزاً للعذرية والطهارة وهناك من لا يرغبون بهذا اللون، وهم غالبا من مروا بتجربة اليمة مع المرض اضطرتهم إلى قضاء فترات طويلة في المستشفيات، اما اللون الاسود فهو لون يوحي بالدفء والحزن والكآبة وينظر إليه على أنه اكثر سلبيا منه ايجابيا "فهو كابوس لوني يرمز إلى عدم وجود اللون ... وهو رمز للخوف من المجهول والميل إلى التكتم والعدمية والفناء والصمت" (Salih ،2014،p124) والسواد يدل على الكسوف، ويرتبط هذا اللون في أذهاننا بالمناسبات الحزينة، لذلك فإنه يبعث على التشاؤم في نفوس الكثيرين، وينصح الباحثون بالتقليل من استخدامه في ديكور المنزل لأنّه لون يبعث على الانقباض واليأس، بينما يرى فريق آخر أنّ الاستعمال الحكيم للون الأسود بين يدي فنان او مصمم موهوب يمكنه من تحويل الشكل إلى عمل بالغ الصفاء، ولهذا فان الخبرة وحدها تمكن السيطرة على هذا اللون ويشكل اللون الرمادي الذي يرمز الى "التداخل والنفاق و الضبابية في كل شيء "(Kadwr,2008،p113)كما يعبر عن "الحياد و هو في أي مكان يحل فيه يدل على الهم والشقاء.. يدل على الرغبة الجامحة للانتصار على الآخرين... يرمز إلى الانتهاء واليأس والجمود إلا أنّه يبقى لون الدهاء و التحذير من العمر والخوف" (Salih ،2014، p129) اما اللون الأخضر فهو معبر عن النمو والحياة والتفاؤل والامل" وهو اللون الوحيد المتفق عليه الذي ينطوي على دلالة مريحة للنفس الانسانية" (Aibtisam,2010,p71) يمكن تصنيف الالوان بالاتي:

١. **الألوان الأساسية:** يقصد بها الألوان الأولية الموجودة بين ألوان الطيف بحيث لا تكون مزيجاً من ألوان أخرى هي (الأحمر، الأزرق، الأصفر)، وبفضل هذه الألوان يمكن الحصول على الألوان الأخرى ، ك(البرتقالي، البنفسجي، الأخضر).

٢. **الألوان المتممة:** وهي الالوان التي يتمم بعضها بعض وتنادي بعضها البعض، ولكن استعمالها يوحي الدقة والخبرة وتعطي هذه الالوان بالاستعمال الصحيح الشعور بالإثارة و السرور و التشويق. وعلى سبيل المثال على الدائرة اللونية عندما تتوازن الالوان الثلاثة (الأحمر، الأصفر، الأزرق). يمكن تحديد الالوان المكملة لهم مثلا الأحمر- الأخضر مكملان، والأزرق – البرتقالي، و الأصفر– البنفسجي.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

٣. -**الألوان الحيادية**: وتسمى ايضا اللالونيات، أي اللون الذي يشع منه لون حيادي رمادي، ساطع أو قاتم، او اللون الذي يعطي سطوعا فاتحاً ممزوجاً بلون حيادي غامق كأن يخلط بالأبيض او الاسود ودرجاتهما، وتشمل الابيض والاسود وتدرجات الرمادي فهو نظام بدون لون بدون صبغة ويمكن الحصول على الاسود الحيادي من مزج ثلاثة الوان (صبغات) أساسية هي الأحمر والأزرق والأصفر وبنسب مختلفة وتسمى عملية المزج بالطرح أو النقصان، أما عند مزج اللون كإشعاع ضوئي الأزرق والأخضر والأحمر وبنسب متفاوتة، فيمكن الحصول على اللون الابيض وتسمى عملية المزج بالجمع أو الاضافة، اذن فالألوان السوداء او البيضاء ما هي إلا درجات من الالوان مركبة و ليست اصيلة.

٤. **الألوان الحارة والباردة**: تعطي إحساساً بالحرارة والبرودة لذلك اطُلق عليها تسمية الألوان الحارة والباردة. وتشمل الألوان الحارة (الأصفر - البرتقالي - الأحمر)، وقد سميت بالألوان الدافئة لأنّها تذكرنا بالوان النار و الشمس والدم وهي مصادر للدفء. أمّا الألوان الباردة فتشمل الألوان (الأزرق - النيلي – او القريبة من الزرقاء كالأخضر المزرق او البنفسجي المزرق و البنفسجي)، وسميت بذلك لأنها تتفق مع لون السماء والماء وهما مبعث البرودة... وهذا ما يفسر الاحساس بالحرارة والبرودة الناتجة عن الالوان، كأن يشكو العاملون من البرد في مكان ما تكون جدرانه مطلية باللون الأزرق والأخضر، وانتفاء هذا الاحساس عند استبدل لون الجدار باللون الوردي او البنفسجي المحمر.

خصائص اللون : يعرف اللون من خلال مكوناته الأساسية الثلاثة، وهي من أهم المظاهر للإحساس باللون و تشمل:

1. أصل اللون هو تسمية اللون، وبواسطته يمكن أن نميز بين لون وآخر فنقول هذا أحمر، اصفر.. الخ. فالضوء المنبعث عن مصدر لوني له مدلول واضح بحيث يكون ضوء ذلك الجسم أخضر أو أحمر بمعنى الصبغة اللونية ذات الدلالة الصريحة التي يتفق عليها أكثر من شخص
2. القيمة: هي مقدار إضاءة اللون أو دكنته، وبمعنى آخر هي مقدار تدرج اللون من البياض الى السواد، وهو أيضا قيمة التشبع اللوني بالنور أو النور الساطع والظل أو القيمة بين لون نقي و لون نقي آخر مجاور له في دائرة.
3. الشدة: تعني ببساطه مقدار صفاء أو شدة اللون، فاللون يكون اشد صفاء عندما يكون نقياً خالياً من أي مزيج لوني ويندر وجود ألوان جاهزة بدرجات متعددة الكثافة، وقل ما تستعمل الألوان الجاهزة بكثافتها العظمى مباشرة من أنبوب التلوين....لذلك يلجأ الفنان عادة إلى إضافة الأبيض او الأسود أو الرمادي بدرجاته المختلفة إلى ألوانه ليحصل لون أقل كثافة.
4. الظل: هي إضافة اللون الرمادي (الأبيض مع الأسود)، أو إضافة اللون المتمم المباشر في دائرة الألوان.

المبحث الثاني: السيميائية في عروض مسرح الطفل الفنتازية

وصف (إبراهيم حمادة) المسرحية الفنتازية على أنّها(موضوع يقوم على سرحة الخيال الى عوالم وهمية لا تشكل الواقع، ولربما تجاوز السرحان الى افاق الغيبات البعيد، وما فوق الظواهر الطبيعية) وقد يعمد المتصدي لهذه المسرحية الى تطعيمها بمدلولات سياسية واجتماعية واخلاقية عبر علامات يبثها العمل المسرحي بوصفه علامة سيميائية كبرى معبرة عن شفرات، وهذه العلامة هي الرابط الفاعل بين الجمهور

والعمل المسرحي، لأن العلامات المسرحية تكون مبهمة لا وظيفة لها إلا حين يتمكن المتلقي إنتاج مدلولات لها باعتبارها أيقونات أو اشارات أو رموز ذات وظيفة سيميائية وهذا يعني أن كل علامة على المسرح هي لغة متحركة بتحرك وتغير وعي المتلقي، والسيميائية "منهج يعتبر المسرح خطاباً لا يقف عند حدود الأدبية والفنية والتقنية والعلمية" (Alnaadi،1987، p28) فمسرح الخيال العلمي أدب لأنه يتضمن نصاً أدبياً أساسه اللغة والحوار والسرد وكل عناصر الأدب الأخرى، وهو فن لأنه يعتمد على الخيال لتوظيف فنون تعبيرية كالفن التشكيلي والديكور والمكياج وغيرها، كما أنه تقنية وعلم لأنه يعتمد على تقنية وعلوم الديكور والتصميم وغيرها كالنجارة والحدادة والخياطة والكهرباء والموسيقى من أجل العرض المسرحي، وبهذا تصبح لغة مسرح الخيال العلمي شاملة لا تقف عند حدود اللغة المنطوقة أو المكتوبة لأنها تتجاوز البعد الألسني لتصبح هي لغة الصورة والجسد والحركة والتقنيات الأخرى. وبهذا لا يمكن الحديث عن رؤية مسرحية واحدة وإنما الحديث عن اكثر من رؤية منها للمؤلف وللمخرج والممثل والمصمم وأخيراً رؤية الجمهور وكل هذه الرؤى متضمنة في العرض المسرحي بكل عناصره البصرية وهي:

1. **المنظر**: يمثل المنظر متحدا مع عناصر التشكيل البصري الاخرى البيئة المسرحية التي تقيم بها الشخصيات لتجسيد العرض المسرحي الفنتازي وهو يتكون من "مجموعة من التركيبات الخاصة المصنوعة من الخشب والقماش أو البلاستك أو من خامات اخرى كي تعطي شكلاً لمكان واقعي أو خيالي، على أن تترابط إيحاءاته بمضمون النص المسرحي، فالمنظر هو الوحدة الفنية التي تعطي للعمل المسرحي قيمته الجمالية والدرامية " (Nabil،2009،p130) والمنظر هو الصورة التشكيلية التي يعيش فيها النص الدرامي بحيث يتماشى المنظر شكلاً ومضموناً مع جميع عناصر التشكيل من (أداء تمثيلي، و إضاءة، وملابس، وأسلوب الإخراج وهناك مواصفات خاصة للديكور المسرحي حتى يصبح صالحا للعرض وهي (ان يكون مقنع معماريا، ان يكون عمليا اليا، إذ يشترك المنظر مع الزي والاضاءة وعناصر التكوين (الخط، واللون، والملمس، والمادة، والفضاء المسرحي)(Alsharuqawiu، 2002، p 395) وللمنظر في مسرح الطفل خصوصية إذ يحتاج المنظر في مسرح الطفل إلى الإبهار الذي يشد الاطفال، فهم يميلون بطبيعتهم إلى الجمال في كل العابهم، ويرتكز مضمون المناظر على جهد المصمم للإيصال فكرة المؤلف والمخرج المراد ايصالها للطفل عبر عملية تنسيق مع العاملين في مجال فنون المسرح الطفل من أجل خلق تناسق لوني وشكلي ما بين العناصر وتكوين صورة مسرحية ذات مواصفات جمالية، والابتعاد عن التشويه اللوني والشكلي في أثناء العرض المسرحي، لذا يجب ايجاد التناسب والتوازن بين الوان المنظر والزي والمنظر عبر انتقاء سليم للون وتدرجاته ودلالاته النفسية وتناسبها مع ابعاد الشخصيات الداخلة ضمن العمل المسرحي.
2. **الاضاءة**: تلعب الإضاءة دوراً رائداً في خلق التقارب والاستحضار لعنصري الزمان والمكان، لتضفي على العرض المسرحي الفنتازي لونا من الوان البهجة والتأثير، فهي لغة بصرية ادواتها الضوء والظل واللون بقصدية فنية وفكرية لإضفاء دلالة نفسية او زمكانية معينة ومقصودة وخلق جو درامي يعيش فيه الممثل والمتلقي حالة مسرحية قصدية، ويلعب اللون في الإضاءة دوراً، فالألوان الساخنة والباردة للإضاءة علاقة في تحديد نوع العمل المسرحي، لقد اهتم السينوغرافيين بعنصر الإضاءة وعلاقتها باللون

في مسرح الطفل وذلك بالابتعاد عند استخدام إضاءة غير متجانسة مع ألوان الازياء والديكور والمكياج مما تؤثر بشكل سلبي في الصورة النهائية للعرض و تأثيرها في عملية التلقي في مسرح الأطفال، فضلاً عن اعتماد الالوان التي تشد ذهن الطفل وتخاطب مخيلته.

4. **المكياج**: هو فن تغيير الملامح او التركيز عليها باستعمال مواد صبغات خاصة تتلاءم والإضاءة المسرحية في خلق صورة قريبة للواقع ومقنعة للطفل، وينبغي المحافظة في المكياج على صفة الشخصية يعطي دلالاتها ومعناها بشكل قادر على التعبير عن ابعاد الشخصية اجتماعيا وطبيعتها الانسانية المتناسقة مع مظهرها الخارجي ونمط تصرفها، فالمكياج يقوم يوفر المعلومات حول عمر الشخصية وجنسها ولون بشرتها وكذلك يظهر بالتعاون مع الاضاءة الانفعالات التي تعتريها وتظهر انفعالات الشخصية، ويأتي الضوء بألوانه لينبه إلى قوة التعبير او ضعفه او فاعليته وقدرته على منح الشخصية اداء افضل" (Jamil،2002،p201) وكذلك يلعب الإكسسوار والاقنعة دوراً مسانداً في الكشف عن الشخصية ودوافعها وميولها. وكل هذه العناصر يلعب اللون عنصر اساسي في تشكيلها وفي ونجاح وظيفتها في إيصال صورة جمالية محببة تشد الطفل وتبعد عن روحة الملل والضجر، لذا يتوجب على العاملين في مجال المكياج والاضاءة والديكور العمل بروح الفريق لإنتاج صورة خالية من التشويه ممثلة لفكرة العمل المسرحي ومحددة لإبعاد الشخصيات ودوافعها، كل هذه التكوينات والاشكال توظف اللون في انتاج علامات سيميائية أيقونية او إشارية او رمزية ذات دلالات محددة بالسائد والمتداول ثقافياً واجتماعياً ونفسياً، إذ يقع على عاتق العلامة اللونية في مسرحيات الاطفال ان تعبر عن الاحداث وتؤدي دوراً مهماً في إسناده وفي خلق الجو النفسي العام عبر ما تقوم به الالوان في التعبير عن المشاهد لتكون في صلب العرض المسرحي وليس دخيلاً عليه، فضلاً عن دورها في تحقيق هدفها ووظيفتها الدرامية في العرض المسرحي المخصص للطفل، في ان تكون متفاعلة مع الفكرة والاحداث وتعطي حرية وسعة في الحركة والانتباه والتفاعل وتضفي على المشاهد روحاً شفافة واضحة وملائمة تماماً مع طبيعة كل مشهد، فضلاً عن التشخيص الواضح لدلالات الشخصية.

اجراءات البحث

تحدد منهج البحث بالمنهج الوصفي، وتألف مجتمع البحث من عروض مسرح الطفل الفنتازية المقدمة في العراق من 2008-2018 اما عينة البحث فقد في اختيار عينتها الطريقة العشوائية فكانت مسرحية(ايام الاسبوع الثمان) والتي عرضت على خشبة المسرح الوطني في مهرجان مسرح الطفل عام 2015، **اما ادادة البحث فقد** قامت الباحثة باتخاذ الفقرات التي جاءت في الإطار النظري معياراً من أجل تحليل عينة البحث اعتماداً على مشاهدة الأقراص الليزرية الخاصة بالعينة.

تحليل العينة

عرض مسرحية أيام الأسبوع الثمان تأليف الكاتب: صلاح حسن إخراج: اقبال نعيم موقع العرض: عرضت المسرحية في قاعة المسرح الوطني في بغداد 2015 .

تحليل العرض

مسرحية أيام الاسبوع الثمان

تجري أحداث المسرحية حول صدمة أيام الأسبوع السبعة وهي تتفاجأ بوجود يومٍ ثامن يحاول أنْ يُفرق وحدة الأيام عبر صراعات واهمة يخططها مسبقاً هذا الغريب وينفذها بعد استمالة الأيام الضعيفة إلى جانبه مُشكلا غالبية يحاول عبرها السيطرة على الأيام جميعاً، ومن ثمَّ تحقيق أطماعه وأهدافه غير المشروعة، لكن هذا الوضع يثير حفيظة الأيام القوية المتمثلة بـ(الاحد، الاثنين، الثلاثاء) فتقف في وجه هذا اليوم الدخيل وتعمل على كشف الآعيبه ومآربه التي يروم عبرها تغير النظام الزمني للأيام باستبداله بنظام زمني جديد تتغير على وفقه وظائف الأيام، فتقوم الايام القوية برحلة في ظروف مناخية قاسية إلى شهر شباط للتأكد من صحة اقوال الغريب، فيخبرهم شهر شباط بنوايا هذا الشرير وخدعه القذرة ليعودوا بعد ذلك إلى اخوتهم لإنقاذهم وتخليصهم من شروره، عبر أجواء غرائبية وظفتها مخرجة العمل لترجمة النص على خشبة المسرح عبر استعارات ضمن تضمنات الأنساق العلاماتية المسرحية لصور ذهنية محفوظة في الذاكرة مستمدة من الواقع تمت معالجتها وإعادة تركيبها بتدخل الخيال لتقريب لذهن المتلقي بأسلوب تربوي جمالي المعنى المتمحور حول ضرورة تكاتف وتعاون المجموعة في مواجهة الاخطار والافكار المشبوهة التي تصدر عن شخصيات غريبة عن المجتمع وليس لها جذور فيه تبعاً لغايات واهداف شريرة ترنو إلى التفرقة وبث الكراهية، وهذا المعنى يُلقي بظلاله على الواقع العراقي المعاش وطبيعة التناحرات والخلافات التي يكون مصدرها في الغالب الأعم غريب من خارج الحدود يستميل الضعاف والجهلة ويستحصل دعمهم.

الازياء

إنّ فهم الواقع والوعي بمكوناته وأبعاده يُسهّل عملية استدعاء عناصره عند التأمل بالنسق الاستعاري الذي يتّم إسقاطه تصورياً بوساطة الخيال الخالق للتوازن والتوافق بين المتضادات عبر امتلاكه للقدرة التركيبية التي تشكل الاستعارة لكل العلامات اللونية المسرحية ومنها الأزياء التي صُممت وفقاً لمدركات ذهنية تصورية اتخذت من المرجعيات الفنتازية لصفات شخصيات الأيام السبعة وباقي شخصيات العرض ومعالجتها عبر إعادة تركيبها وإنتاجها في صور ذهنية مغايرة تعتمد المزاوجة بين الفنتازيا والواقع، بعد أنّ جرى أنسنتها وتجسيمها بهيئات بشرية وبصور أيقونية، كما وظّفت الصور الإشارية للاستعارة في أزياء شخصيتيّ شهر شباط واليوم الثامن، أمّا ألوان الأزياء فقد اتخذت صور رمزية تبعاً للمتعاقد عليه اجتماعياً لكل لون ومدى تعالقه مع أبعاد كل شخصية من شخصيات العرض المسرحي، اذ كان لزي الخميس لونه الزاهي المشع

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بالفرح لدلالة على المضمون الفكري ليوم الخميس بينما كان لزي الجمعة سيادة اللون الابيض تبعا لما يحيله هذا اللون من هدوء وراحة تنعكس على مدلولات يوم الجمعة في مجتمعاتنا، وكذلك اللون الابيض لشهر شباط الذي يحيل الى لون الثلج دلالة على ان الموسم شتاء، اما زي الثامن فقد اتسم بالوان مغبرة كئيبة تحيل الى مضمراته النفسية ودوافعه.

المكياج

تمثل مكياج الشخصيات بصور رمزية فنتازية تمنح النسق البصري للمكياج بوساطة الخيال إنزياحات عن الطابع الواقعي لوجه الانسان وتقاسيمه إلى خطاب تعبيري يوحي بالألفة بين الفنتازيا والواقع ضمن أنماط استعارية تصورية شمّلت كل شخصيات العمل، ونظرا لاعتماد المكياج على المنظومة اللونية فقد وظف مصمم المكياج اللون بشكل امثل عبر علامات اشارية تحيل الى الصور الذهنية المختزنة في الذاكرة طويلة المدى عن واقع الشخصيات وظروفها وابعادها.

الاكسسوار والأقنعة

اقتصر وجود الأقنعة على شخصيتي شهر شباط ضمن استعارات تصورية بصور إشارية تحيل إلى طبيعة مناخ هذا الشهر عبر استعارة اللون الابيض كاقتران بلون الثلج، أمّا الإكسسوار فقد تمثّل في الوان قرص الألعاب الزاهية للإيحاء برمزية الى ان كل ما يجري عبارة عن لعبة تحاكي الأبعاد الأساس لشخصية الخميس بوصفها محبة للمرح والحياة، وكذلك لون حقيبة يوم الثلاثاء الرمادي كعلامة أيقونية لحقيبة الشخصية الآدمية ضمن محاكاة شخصيات العمل المسرحي لشخصيات بشرية واقعية.

المنظر

تشكل الاستعارة مفردات النسق العلاماتي للمنظر المسرحي بالإيحاء إلى مرجعيات فنتازية انتجها خيال مصمم المنظر بإبعاد تجريدية تسبح ضمن تأملاته الذاتية، وتعكس عبرها أجواء فنتازية تُخرج مفردات المنظر من الكينونة الواقعية إلى مديات خيالية بأنساق رمزية وظُفت ضمن استعارات تصورية باستخدام الوان الخلفية المتضمنة لصور الكواكب في إشارة إلى تناوب الأيام عبر حركة تلك الكواكب، واستخدام

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الأعمدة بأبعاد تعبيرية تتخذ من الوان الطيف السبعة علامة رمزية على الأيام السبعة والتي تتماهى مع الوان الأزياء وطبيعة كل شخصية، كما تستثمر بعض المؤثرات اللون الابيض كعلامة أيقونية على نزول الثلج وانتشار الدخان في أكثر من مشهد لإسناد الحدث ودعمه ضمن الاستعارات التصورية تتخذ من الظواهر الطبيعية تارة ومن الخيال تارة ومن الموسوعة الثقافية والاجتماعية للباث والمتلقي على السواء ضمن إطار تواصلي، مصدراً تستعير منه صفات تحاول دمجها مع فضاءات موجودة على المسرح يُراد منها الإقناع والإمتاع عبر افضية معرفية متمازجة بانتقائية وقصدية لإنتاج معاني ودلالات ضمن سيرورة المعنى.

الإضاءة

تعمل الاستعارة المعرفية في هذا العرض على إذابة عناصر الواقع ضمن بوتقة الخيال ومن ثم تعاود تركيبها من جديد عبر تجاوز المدلولات الواقعية إلى المدلولات الإيحائية، فاستخدام اللون الابيض للإضاءة اليدوية من قبل الايام السبعة إحالة إلى حقيقة وجود النهار ضمن ساعات كل يوم من هذا الايام، كما أنّ تسليط سبع بقعٍ بيضاء على المسرح يُشكّل إحالة تصورية ذهنية إلى الأيام السبعة وانها الايام الحقيقية، وتغير الوان إضاءة البقع استناداً إلى صور رمزية بتماهي لدلالات اللون مع الحدث الجاري على المسرح يُضفي على المشهد بعداً فكرياً جمالياً يثير ذهن المتلقي ويستفز مخيلته لتحليله والكشف عن دلالاته وفهمه، كما أنّ توظيف الإضاءة بالتضافر مع المؤثرات والمنظر يوحي بأجواء فنتازية وفقاً للجو العام، كما وينضوي النسق الاستعاري للعلامة ضمن صور أيقونية عند إظلام المسرح للإيحاء بحلول المساء، وكذلك توظيف الإضاءة في مشهد شهر شباط للإيحاء بأحوال الطقس في هذا الشهر، فضلاً عن استعمال الوان مشعة للمؤثر الضوئي المتمثل بضوء البرق كاستعارة تصورية أيقونية لأجواء الشتاء، واستثمارها بتجسيد غير المجسد كالانفعالات والعواطف ضمن نمطٍ استعاري للإحالة إلى مشاعر القلق والخوف وفي بعض المشاهد الحزن، عبر تسليط إضاءة ملونة بحركة سريعة تحيل إلى مشاعر الفرح التي اعترت الأيام بعد اجتماعها مرة اخرى، فضلاً عن توظيف الصور الرمزية للاستعارة عبر استثمار اللون الأصفر المغبر متضافراً مع الدخان في مشاهد اليوم الثامن للإحالة إلى طرح افكار ملوثة تهدف إلى تخريب وزعزعة النظام الزمني من قبل شخصية اليوم الثامن، أمّا النمط الاستعاري الاتجاهي فيتمثل في إضاءة وإظلام المسرح في آخر وحدة مشهدية بعد أنّ تخلصت المجموعة من اليوم الثامن. وقد اعتمد مصمم الإضاءة على مدلولات اللون الرمزية في الكثير من المواقف الاستعارية الذي قد يحيل ذهن المتلقي إلى الشعور

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بالغرابة ومغادرة العمل نحو الشرود الذهني بعد الشعور بالتشتت وعدم الفهم لما يُبث من علامات مسرحية تتعالى على مُدركات الطفل واستيعابه

نتائج البحث واستنتاجاته

نتائج البحث

1. ظهر اعتماد العلامات اللونية في العرض المسرحي الفنتازي بمختلف انواعها (الأيقونة والاشارية والرمزية) من قبل المتصديين للعمل المسرحي الفنتازي.
2. الاهتمام بالجانب النفسي للمتلقي وما يعنيه اللون من الناحية النفسية.
3. برز الانسجام اللوني بين عناصر التشكيل البصري للحلول دون وجود تشويه في الصورة المسرحية .
4. التوظيف السليم للألوان في الاضاءة والديكور والازياء بشكل مقنع ومبهر للطفل.

استنتاجات البحث

1. ضرورة توافق مجمل الالوان ضمن منظومة بناء العرض في تعاضد هارموني من أجل إنجاز صورة موجهة إلى الطفل ضمن إمكانيته في التلقي ليتحقق بذلك التأثير المنشود في عملية التواصل التي يبتغيها مسرح الطفل بوصف الصورة المسرحية لوحة تشكيلية .
2. انسجام لون الزي مع ابعاد الشخصيات ودوافعها لإعطاء الدلالة المتوافقة مع الهدف من العمل المسرحي.
3. تختلف دلالات العلامة اللونية من ايقونة إلى اشارية إلى رمزية حسب العلاقة الرابطة بين الدال والمدلول.
4. يتباين استخدام اللون من لوحة لأخرى ومن مشهد لآخر حسب الجو النفسي العام للمشهد، فمشاهد الحرب تختلف عن مشاهد العاطفة ومشهد العطاء تختلف عن مشاهد الحزن والالم.
5. هناك علاقة جدلية بين لون الازياء للشخصيات وبين المسوغات الإقناعية للطفل من أجل تحقيق التواصل مع هدف العرض.

التوصيات

في ضوء ما توصلت إليه الباحثة توصي :

1. المختصين بالدلالة والعلامة المسرحية من مخرجين وكتاب وتقنيين بالاطلاع على المنهج السيميائي في الانتاج الدلالي للعلامات.
2. تنظيم دورات ومؤتمرات علمية تناقش التوظيف السيميائي في عروض مسرح الطفل.
3. تنظيم دورات تتعلق بدلالات اللون واستعمالاته لما له من دور كبير في جذب انتباه الطفل واثارته.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020

Reference

1. Aibtisam Marhun Alsifar: jamaliat altashkil alluwnii fi alquran alkarim , jadar lilkitab alealamii , al'urdun , 2010.
2. . Alshueiliu , Sulayman bin eali: alalwan wadilalatuha fi alquran alkarim , majalat alshshariqat lileulum alshareiat walansanyt , almujalad 4 , aleadad 3 , al'iimarat , 2007.
3. Aalih Ways: alsuwrat allawniat fi shaear alaindilsii , dar majdlawi , eamman , al'urdun 2014.
4. Ahmad Ywsf: alsiymiayiyat alwasifat , almantiq alsiymiayiyu wajabr alealamat , almarkaz althaqafiu alearabiu , bayrut , 2005.
5. Alkhfajy , Karim shallal , siamiayiyat alalwan fi alquran , dar almutaqin lilthaqafat waleulum waltibaeat walnashr , lubnan , 2012.
6. Almaqalih , Ebdalezyz: 'iiqae al'azraq wal'ahmar fi musiqa alqasidat aljadidat , majalat almaerifat , aleadad 2 , 1985.
7. Alnaadi. Eadl: madkhal 'iilaa fin kitabat aldirama , nashr muasasat alkarim bin eabd allh , tunis 1987.
8. Alsharuqawiu Jlal: al'usus fi fin altamthil wafin al'iikhraj almasrihii , alhayyat almisriat aleamat lilkitab , alqahrt , 2002.
9. Ambrtw aykw: aleallamat tahlil almafhum watarikhah , t: saeid binkrad , bayrut , 2007.
10. Andru Aidjar Wabitir syd jawik , mawsueat alnazariat althaqafiat almafahim walmustalahat al'asasiat , t: hana' aljawahirii , t 2 , almarkaz alqawmiu liltarjimat , alqahrt , 2014.
11. Danial tsharndlr: 'usus alsiymiayiyat , t: talal wahibatan , almunazamat alearabiat liltarjamat , bayrut , 2008.
12. Eman Abdul_sattar Attallah : Representations and perceptions of anxiety about the future of artistic expression for students in middle school,http://jcofarts.uobaghdad.edu.iq/index.php/jcofarts/issue/view/5,2017,12,10
13. Eyad Eabd alruhmin amyn: dilalat allawn fi alfani alearabii al'iislamii , wizarat althaqafat , baghdad , 2003 m 16. qudur eabd allah alththani: siamiayiyat alsuwrat , dar alwiraq , eamman , 2008.
14. Iibrahim Muhamad Sliman: madkhal 'iilaa mafhum alsiymiayiyat alsuwrat , almajalat aljamieat , aleadad (16) , 'abril , laybana , 2014.
15. Jamil Jlal: Mafhum aldaw' walzalam fi aleard almasrihii , alhayyat almisriat lilkitab , alqahrt , 2002.
16. Mulusun , Euhamad bsam: alnashat altamthiliu liltifl , dar alshuwuwn althaqafiat aleamat , silsilat almawsueat alsaghir , baghdad , 1986.
17. Nabil Eabd Alhadi w waeabd aleaziz 'abu hashish , wakhalid eabd alkarim bsndy: maharat fi allughat waltafkir , t 3 , dar almasirat lilnashr waltibaeat waltawzie , eamman , 2009.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020

18. Nur Alealimi: alkhayal aleilmi mahw? wakabaf bidayatih? mawqie almahatat al'iiliktruni , https://elmahatta.com/ 22. hltun , julian , nazariat aleard almasrihii , t: nhad salihat , dar hla lilnashr waltawzie , alqahrt , 2000.
19. Salid Bitir , daramaan al'atfal muqadimatan fi diramaan al'atfal , t: kamal zakhir latif , munsha'at almaearif , al'iiskandariat , da.t.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/71-86

Color Semiotics in Fantasy Shows of Child Theater

Iman Abdul Satar Attallah[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 95 - year 2020
Date of receipt: 18/8/2019…....Date of acceptance: 1/10/2019….....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract

Color in the fantasy child theater represents a psychological and sematic symbol in conveying the connotations and clarifying meanings being an exciting and clarifying means. The researcher felt the necessity of shedding light on the color semiotics in the theater shows presented for children which are characterized by fantasy atmospheres and the ability to employ the color semiotics that goes along with the nature of the Iraqi theater shows through the following question:

What is the extent of the representation of the color significance of the mark shown in the fantasy theatrical show presented to the Iraqi child?

The aim of the research is:

Exposing the color utilization and its semiotic significance in the fantasy Iraqi child theater. The research is limited to the color semiotics of the fantasy theatrical shows presented for children in Iraq within the period (2008-2018). The results of the research showed the dependence of the specialist in the theatrical fantasy work on the color signs of different kinds (iconic, indicative and symbolic) and taking care of the psychological side of the recipient and what the color means from the psychological point of view. The proper use of the colors in lighting, décor and fashion has emerged in a convincingly and impressively way for the child.

Keywords : Semiotics , color, child theater, fantasy.

[1] Ministry of Education/Directorate General of Education Baghdad. altufaha_555@yahoo.com.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/87-104

التحولات السيميائية في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي"مسرحية علي الوردي وغريمه إنموذجاً"

باسم محمد احمد حسن [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2016/11/8 ، تاريخ قبول النشر2016/11/30 ، تاريخ النشر2020/3/15

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

خلاصة البحث:

خاضت السيمياء تجارب واسعة في مختلف ميادين العلوم الإنسانية وخصوصاً في مجال الشعر والرواية والأساطير. إلا أن اهتمامها بالمسرح والدراما كان أقل بكثير وفريد.، على الرغم من غنى الاتصال المسرحي لجهة كونه مجال استقصاء سيميائي محتمل تتطلب المقاربة السيميوطيقية في التعامل مع العرض المسرحي والدرامي أثناء عمليتي :التفكيك والتركيب البنيويين الانطلاق من مجموعة من النصوص المتداخلة والمتراكبة داخل العرض، والتي يمكن حصرها في النص، ومن ثم يصعب الإحاطة سيميائيا بكل تلك النصوص الشائكة والمعقدة .كما يعد المسرح في تركيبته البنائية والجمالية فنا شاملا وأب الفنون وبالتالي، فهذا يتطلب من السيميوطيقي الإلمام بمجموعة من العلوم والمعارف والفنون والصور. لقد تناولت البحوث السابقة السينوغرافيا على انها فن ترتيب وتزيين او هندسة المنظر ولم يتم تناولها على انها لغة مرئية تتكلم إثناء العرض المسرحي من خلال المثير المرئي من التقنيات الحديثة والتي قطعت أشواطا طويلة في إمكانيات وكيفيات الاستخدام بحيث اصبحت السينوغرافيا اليوم جزءاً من اجزاء العرض التي لا يمكن الاستغناء عنها وأصبح لها مختصوها ومحبوها ونقادها.لذلك صاغ عنوان بحثه (التحولات السيمائية في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي_ مسرحية (علي الوردي وغريمه أنموذجاً).

اشتمل البحث أربعة فصول ففي الفصل الأول تم تناول (الإطار المنهجي) مشكلة البحث والحاجة اليه ثم أهمية البحث وأهدافه وحدوده وتحديد أهم المصطلحات .اما الفصل الثاني(الإطار النظري) فقد تناول الباحث اثنين من المباحث فكان المبحث الأول: مفهوم السيميائية وأين تمركزت وكيف تمثلت والمبحث الثاني: التحولات السيمائية في سينوغرافيا العرض المسرحي وانهينا الفصل بمجموعة من مؤشرات الإطار النظري.

اما الفصـــل الثالث: المتمثل بإجراءات البحث عن طريق تحديد مجتمع البحث والعيّنات وطريقة انتقائها انطلاقا من منهج البحث وأدواته وطرائقه ومن ثم تحليل العيّنة وهي المســـرحية العراقية (علي الوردي وغريمه) وقد وقع الاختيار عليها قصدياً للوصول الى نتائج البحث ومناقشتها.

[1] كلية التربية /جامعة تكريت , mjm8890@yahoo.com

اما الفصل الرابع فقد توصل الباحث الى النتائج والاستنتاجات النهائية للبحث،وفي النهاية قائمة الهوامش والمراجع والمصادر التي تم اعتمادها فضلاً الى خلاصة البحث باللغة الإنكليزية .

الفصل الأول..... الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه:

يمتلك التحول السيميائي ميزة الاهتمام بالأثر الإبداعي، وهو يشكل نسقاً من العلامات او الإشارات ومن ثم يقوم بتحليلها على أساس إجرائي ينبثق من رؤية السينوغراف، فضلا عن كون العرض المسرحي فعلاً سيميائياً الى الحد الأقصى، وفيه يصبح كل شيء على خشبة المسرح عبارة عن دال يؤدي الى مدلول متعدد الاتجاهات، والدال قد يؤدي الى أكثر من مدلول او قد ينفي الدلالة الواقعية ويغادرها بناءً على قدرة العلامة على التحول من ثباتها المفاهيمي المألوف واعتماده على الشفرة وهو ما يشكل إحدى معطياته الأساسية الى جانب قيام السيمياء بدراسة الظاهرة المسرحية وتحليلها، وتتطلب المقاربة السيمائية في التعامل مع العرض المسرحي والدرامي أثناء عمليتي التفكيك والتركيب البنيويين ،الانطلاق من مجموعة من النصوص المتداخلة والمتراكبة داخل العرض ، والتي يمكن حصرها في نص المؤلف، ونص الممثل، ونص المخرج، ونص السينوغراف، ونص الراصد، ومن ثم يصعب الإحاطة سيميائياً بكل تلك النصوص الشائكة والمعقدة ،كما يعد المسرح في تركيبته البنائية والجمالية فنا شاملا. وبالتالي فهذا يتطلب من السينوغراف الإلمام بمجموعة من العلوم والمعارف والفنون والصور، وذلك للاستهداء بها أثناء عملية التشريح والتحليل، كمعرفة تقنيات الفنون من الموسيقى والأدب والتشكيل والرقص والنحت، والإلمام أيضا بتقنيات الإضاءة ودراسة المنظور.

يركز البحث الحالي على تحولات سيمائية سينوغرافيا المسرح أو ما يسمى أيضا بالصورة الدرامية ، وذلك من خلال التركيز على العرض الميزانسيني المرئي أو الفرجة الركحية البصرية الحية النابضة بالحركة. ومن المعروف أيضا أن المسرح على مستوى الخطاب يجمع بين خاصيتين: الخاصية اللفظية التي تحيلنا على لسانيات المنطوق، والخاصية غير اللفظية التي تحيلنا على السيميائيات البصرية. كما تحضر في المسرح جميع العلامات الإجرائية المعروفة لدى اللسانيين والسيميائيين من إشارة ورمز وأيقونه، وإيماءة ومخطط ومجسم، واستعارة وعلامة ومجاورة ومجاز...لذى وجب معرفة ماهي أهم التحولات السيميائية التي تعرضت للمسرح ؟وما هي السينوغرافيا المسرحية وكيف تعمل ؟ وأين تعمل ؟ هذا ما سنتناوله في هذه الدراسة. والتي صاغ الباحث مشكلتها بالسؤال التالي : **ما هي التحولات السيمائية في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي؟** وخاصة في عرض مسرحية (علي الوردي وغريمه).

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أهمية البحث :

تتجلى أهمية البحث في كونه:

1_ يسلط الضوء على السيمائية وماهي؟ وكيف تعمل ؟وما هي علاقتها بالمسرح؟

2_ كيف تعمل سينوغرافيا العرض المسرحي سيميائياً ؟

3_ يفيد العاملين في المؤسسات الفنية وكذلك طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة والمهتمين بدراسة المسرح بشكل عام ومصممي المناظر المسرحي والسينوغراف بشكل خاص ، لما لها من تحولات سيميائية في العرض المسرحي .

هدف البحث :

يهدف البحث الى الكشف عن التحولات السيميائية في سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي. (مسرحية علي الوردي أنموذجاً)

حدود البحث :

1.الحدود الموضوعية : التحولات السيميائية في سينوغرافيا العروض المسرحية العراقية.

2.الحدود المكانية : العروض المسرحية المقدمة على مسارح بغداد.

3 . الحدود الزمانية : العروض المقدمة من 2005_2010م.

تحديد المصطلحات : لغوياً

التحولات: كمصطلح لغوي أشتق من الفعل (حوَّل)، وورد في "مختار الصحاح" من ((حالة القوس و(استحالت) أي انقلبت عن حالها واعوجت، و(حال) لونه أي تغير وأسود وحال إلى مكان آخر، يحول، حولاً، وحؤلاً، أي تحول، والتحول تنقل من موضع إلى موضع، والاسم (الحول)، ومنه قوله تعالى " فلن تجد لسنة الله تبديلا ولن تجد لسنة الله تحويلا (fatir 43)*ومنه أيضاً قوله تعالى " خالدين فيها لا يبغون عنها حولا)))(AL-kahf 108)**

كما جاء مصطلح التحول في (معجم الرافدين) بأن ((التحول؛ الاستحالة: تغير صارخ في المظهر أو الصفة أو الظرف)(Al-Razi: Mukhtar al-Sahah, 1967, p. 163.)

)، ويعرفه "صالح سعد" على أنه ((تفعيل الحال المفردة قلبها أو تغييرها من حال إلى حال، وهو مرتبط أيضاً بالمحاولة، أي الرغبة في تحقيق شيء كما يرتبط بالحيلة أو طريقة الوصول إلى شيء)) (The Linguistic Committee: Al-Rafidain Dictionary, 1987, p. 568).

اصطلاحياً:

تغاير فهم التحول كمفهوم تبعاً لتوجهات المنطلقات الفكرية والفلسفية، فقد عرف "أرسطو" التحول انطلاقاً من قانون الاستحالة لديه، بوصفه تغيراً ((في الكيف، أي تغير صورة الشيء شيئاً آخر(Saliba, Jamil: The Philosophical Lexicon, ed., P. 65). ويقترن التحول كمفهوم لدى "هيكل" بفلسفته المثالية على أساس التحول لديه، هو(عملية الانتقال من المحسوس إلى المجرد بوساطة الحدس.(Heikal: An Introduction to Aesthetics, 1998, p. 65). وفي جانب آخر فُسر الجمال " كظاهرة "، على إنه ((أمر متغير حسب الأفراد والأحقاب الزمنية، والجمال كمفهوم، ومصطلح يقوم على الذاتية والتحول والاعتباطية))(Moamen, Muhammad: The Pleasure of Watching in Theater - 1986, p. 22.)

التعريف الإجرائي:

هو عملية تداخل جميع العناصر التي تشكل العرض المسرحي عبر نظام المرجع الفكري الى عملية تحليل وتفسير وإنتاج صورة جديدة قادرة على التأثير في المتلقي .

السيميائية لغةً:

السِّيمَاء والسِّيمِيَاء، بياء زائدة: لفظان مترادفان لمعنى واحد. وقد ورد ذلك في كتاب الله ، لكن مقصوراً غير ممدود، أي بلا همز، هكذا: (سِيمَا). قال. تعالى : {سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ} (الفتح 29)*** وقال. سبحانه : {تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ} (AL-Baqarah 273) ****

والسِّيمَاءُ في معاجم اللغة: هي العلامة، أو الرمز الدال على معنى مقصود؛ لربط تواصلٍ ما . فهي إرسالية إشارية للتخاطب بين جهتين أو أكثر، فلا صدفة فيها ولا اعتباط

السيميائية اصطلاحًا:

السيميائية أو السيميولوجيا هي " دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية وهي في حقيقتها كشف واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة ، إنها تدريب للعين على التقاط الضمني والمتواري والمتمنّع ، لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق أو التعبير عن مكنونات المتن "(Benkrad, Saad, Alsemaya, 2003, p. 7).

عرفها(سوسير) :"هي دال يؤدي الى مدلول وهي مثير مادة محسوسة تربط صورتها المعنوية في إدراكنا بصورة مثير اخر تنحصر مهمته في الإيماء ليهيئ المخيلة للاتصال العلامي" (Pearce, Sharchars: Classification of Marks, 1997, p. 138..)

عرفها (بيرس):"هي المصورة او العلاقة وهي شيء ما ، ينوب لشخص ما ،أي انها تخلق في عقل ذلك الشخص علاقة معادلة او ربما علاقة أكثر تطورا "(Hamdaoui, Jamil: Psychology between theory and practice, 2011, p. 16.).

عرفها (بيارغيرو):"هي العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة العلامات :اللغات ،وأنظمة الإشارة، والتعليمات وهذا التحديد يجعل اللغة جزءا من السيمياء"(Pius, Zeno: Scenography, in: 1980, p. 128).

التعريف الإجرائي:

هي الصورة التي تخلق في عقل الشخص كعلامة معادلة او أكثر تطوراً وهي تغير رديف للعلامة الأولى .

السنوغرافيا لغويا:

تعني لفظة (GRAPHIE) اليونانية طريقة كتابة الكلمة وان لها علاقة بالطباعة الفنية. ترجمها الفرنسيون (skemographia) أي " كل ما يتعلق بالرسوم المتواجدة على خشبة المسرح"(Elias, Antoine: The Modern Dictionary, 1956, p. 20) . وهي تطابق الترجمة الإغريقية وعنوا بها " المرئيات على المسرح، وكل عنصر يتعلق بالحيز المكاني في الغالب الأعم واحياناً بالحيز الصوتي . جاءت في الترجمة عن اللغة الانكليزية بمقطعين أو من كلمتين مركبتين أساسيتين هما. (Scene – سينو) بمعنى المشهد ، وكلمة (Graphic – غرافيك) تعني تصوير، وجمعت بكلمة واحدة هي (Sceno graphy) ، وتعني تصوير المشهد . و في بعض الترجمات ب " فن المنظريات" وعن ترجمة (سامي عبد الحميد) للكلمة مجتمعة ب (تصميم المناظر- فن المنظر) مستشهداً ببعض المصادر"(Looking: Abdel Hamid, Sami: cinema and theater art, Journal of Pens, p. 5-6, 2005, p. 7).

اصطلاحيا :

عرفها اليونان بأنها " فن تزيين المسرح وديكور الألوان الذي ينتج عن هذه التقنية"(Saliba, Jamil: The Philosophical Dictionary 1982, p. 215).

وعّرفها (فون) بأنها "فن تنسيق الفضاء... وفن تصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه، ويعتمد التعامل معه على استثمار الصورة والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء"(ف: Red Phone, Marcel: Scenography Today, Scenography Landmarks on the Road, (B, T), p. 13.).

وعرفت عند (كمال عيد) بأنها " فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح"(Eid, Kamal: Theater Scenography Through the Ages, 1997, p. 5.).

وعرفها (جاك بوليري) بقوله "هي كل ما يتعلق بالإطار الشكلي الفني لفنون المسرح والسينما وغيرها من العروض الفنية من ديكورات وأزياء وإكسسوار التي يصممها فنان تشكيلي" (Pullier, Jack: The Complete Picture and the New Theatrical Space, (B, T), p. 159).

وتعرفًها (باميلا) بأنها " تركيب وتلوين فضاء العرض"(Howard, Pamela: What is the scenario,: 200, p. 200.).

وعرفها (محمد الجبوري ورياض شهيد) بأنها " فن تشكيل وتصوير العناصر الفنية من كتلة وضوء ولون وفراغ وعناصر أخرى بصرية .... بشكل يخلق نوعاً من المساهمة والمشاركة الفعّالة بين دلالاتها وأشكالها الفنية وبين المتلقي"(Al-Jubouri.Mohammed-Riyad Shahid: The Cinematic Space and the Aesthetic Distance Dialectic, Journal of Educational Sciences, p. 2, 2009, p. 32).

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التعريف الإجرائي:

مجموعة العناصر المرئية لمجمل أشكال العرض المسرحي المتحولة دلالياً والمؤتلفة مع بعضها بشكل يجعلها قادرة على إنتاج المعنى المقترن بالنسق الجمالي لرؤية المخرج.

الفصل الثاني...الإطار النظري

الفصل الثاني / المبحث الأول: مفهوم السيميائية

الصورة في مفهومنا العام تمثل الواقع المرئي ذهنيا او بصريا او إدراك مباشر للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدا وحسا ورؤية، ويتم هذا التمثيل من جهات مختلفة بالتكثيف والاختزال والتحول، ويتميز من جهة اخرى بالتضخيم والتهويل والمبالغة ومن ثم تكون علاقة الواقع التمثيلي علاقة محاكاة مباشرة وتكون الصور تارة لغوية وتارة صور مرئية بصرية بحيث تكون قوة عملية الإشارة هي قدرتها على تحويل أي شيء او أي شخص الى عنصر أداء واحتوائه داخل العرض (Looking: Hilton, Julian: Theater Show Theory, 2000, p. 62.). وتتألف الصورة عند (فرديناند سوسير) من الدال والمدلول ولكنه يكتفي بالصورة السمعية (الدال) والمصورة المفهومية (المدلول) وبتداخلهما بشكل اعتباطي وانتظامي تتشكل ما يسمى بالصورة او العلامة او المفهوم السيميائي .

السيمياء هي قراءة العلامة والإشارة وعند (سوسير) دال ومدلول وعند (بيرس) أشارة ورمز وايقونة اما (كافزان) فقد قسمها الى ثلاث عشرة علامة او عنصراً. فالصورة المسرحية هي تلك الصورة المشهدية المرئية التي يتخيلها المشاهد او الراصد ذهنياً وشعورياً وحسيا وحركة وغالبا ما تكون هذه الصورة المسرحية والميزانسينية هي مجموعة من الصور البصرية التخيلية المجسمة وغير المجسمة على خشبة المسرح، فالصورة المسرحية ليست هي الشكل البصري فقط بل هي العلاقات البصرية والحوارية البصرية والعلاقات البصرية بين مكونات العمل او العرض الفني المسرحي ذاته والحوارية البصرية بين هذه المكونات والمثليين والمتفرجين (Looking: Qaddour, Abdullah Al-Thani: Semiotics of the Image, 2007, pp. 24-25.). ويرى الباحث ان السيميائية المسرحية هي تقليص لصورة الواقع على مستوى الحجم والمساحة واللون والزاوية، وهذا يعني أن المسرح مصغر للواقع او الحياة وتتداخل في هذه الصورة المكونات الصوتية والسمعية والمكونات البصرية غير اللفظية وهذا ما أثبته (كافزان) فقد اثبت أن هناك ثلاثة عشر نوعاً من الأنساق في العرض المسرحي (كلام ، نغم، وجه،إيماءه ،حركة تسريحة،شعر،لوازم ،ملابس،ديكور،اضاءه،موسيقى مؤثرات صوتية)(Looking: Abdul Hamid: Shaker, The Age of the Image, The World of Knowledge Series, No. 37, 2005, p. 306.) اي إن العلاقة البصرية تشكل نسبة كبيرة بالمقارنة مع العلاقات اللسانية واللغوية واللفظية ولتوضيح أكثر ومن خلال المتابعة لهذه المفردات وحسابها فالعلاقات السيميائية تشكل تسعاً والعلاقات السمعية ثلاثاً أي إن العلامات السيميائية تشكل ثلاثة أرباع المجموع من العلامات تقريباً وهذا يدل على أن العلامات السيميائية هي أساس العرض وهي المرتكز الذي يرتكز عليه العمل المسرحي.

إن المنهج السيميائي من أثرى وأخصب المناهج التي يتداخل ويتولد فيه عنصري الدال والمدلول فضلا عن اشتغاله في مجال المسرح كخطاب علاماتي يقوم أساس بنية يحكمها نسق من العناصر والعلامات المؤسسة وهي عناصر العرض المسرحي كافة والمتمثلة بالمنطوق الخطابي(الحوار) والديكور والاضاءه والموسيقى والأزياء والماكياج والممثل فظلاً عن الى العناصر الأخرى كالتوازن والإيقاع والخط واللون فالمتلقي يتعامل مع صورة العرض في مجالين هما الظاهري والداخلي "ان المعرفة السيميائية لا يمكن ان تكون اليوم سوى نسخة من المعرفة اللسانية لان هذه المعرفة يجب ان تطبق على الاقل كمشروع على أشياء غير لسانية"(Bart, Roland: Principles in Semantics, 1986, pp. 30-31.). ويرى الباحث ان ما مقصود بالظاهري هو ما يدخل في نطاق الحس كالإيقاع النفسي والحس البصري كاللون والتوازن والكتلة والداخل هو حركة العناصر داخل فضاء العرض، وتحرك هذه العناصر يعني منحها الحياة وتتعامل معها وفق وجدها المولد للمعاني التي تكمن وراء تلك الحركة والسيميائية تمتلك تلك الميزة كونها تهتم بالأثر الإبداعي وهو يشكل نسقاً من العلامات والإشارات، ومن ثم يقوم بتحليلها على أساس إجرائي ينبثق من رؤيته فضلا عن كون العرض فعلاً سيميائياً الى الحد الأقصى وفيه يصبح كل شيء على خشبة المسرح عبارة عن دال يؤدي الى اكثر من مدلول او تبقى الدلالة الواقعية ويغادرها بناء على قدرة العلامه فالمسرح يحول جذريا جميع الأشياء والأجسام التي تتعين فيه وذلك بمنحها قوة فائقة على الدال تقتصر عليها وتكون اقل وضوحا في وظيفتها الاجتماعية (Looking: Kerr, Ilam, Theater and Drama Semiotics, 1992, p. 15). ويرى الباحث أن هناك تحولا في الأشياء من ثباتها المفاهيمي المألوف الى الاعتماد على الشفرة، وهو ما يشكل إحدى معطياته الأساسية، الى جانب قيام السيمياء بدراسة الظاهرة المسرحية وتحليلها وإعطائها علامات ورموز خاصة يمكن ان تؤسس من خلالها مفاهيم أخرى، ذات علاقات ومنطلقات جديدة يمكن ان تنطلق من خلالها في ماهية العرض لدى المتلقي الذي يرى بأشكال ورؤى قد تكون مختلفة في المسرح تكتسب الأشياء التي تقوم بدوائر العلامات المسرحية مقومات خاصة وخصائص نوعية وصفات لا تملكها في الحياة الواقعية (See: Kiir Elam: The same source, p. 15). ان التحولات السيميائية تخلق حالة من ارباك في بعض الأحيان عند المتلقي وتفتح سياقات (سايكولوجية)غير تقليدية وتفتح له أفاق جديدة للتأمل الجمالي خلال بناء المخرج للعرض صوريا مما يؤدي الى عدم الإمساك بمشاعر المشاهد وانفعالاته نتيجة عدم قدرته على التواصل مع الصورة المسرحية " تتحول الأفكار الى صور مرئية بصفة خاصة ويتحول تصوير الكلمات الى تصوير الأشياء المقابلة لها ويتم كل شيء كما لو كان الموقف محكوما بشيء واحد "(Ahmed, Samia, the theatrical indication, Journal of the World of Thought, p. 74.).ان العرض المسرحي بناء علاماتي متداخل من مكونات مادية وإيحائية يجب تنظيمها على وفق سياقات خاصة، وفي هذا تشكيل في وجهات النظر وعلى ذلك يتفاعل وعي الجمهور بنفس الطريقة مع المفاهيم، اذ ينظر الى كل مفهوم يفتح سلسلة من التداعيات انه يتعدى كونه مفهوما معزولا . ان سيميائية الظاهرة في المسرح إنما ترد الى الأصناف التي تدل عليها وليس الى العالم الدرامي مباشرة ،ويتشكل العرض المسرحي والمتمثل بتتابع الأحداث واختلاف عناصر العرض مكانيا لكي يصبح استيعابنا الجمالي أكثر نضجا وانسجاما مع العرض وتعارض آخر بين العلامات التقنية والعلامات الجمالية (Looking: Gero, Pierre, Semantics, 1986, p. 23.). وذلك لان الصورة تسعى

الى الانجاز والتكيف لكونها تهدف الى استخلاص المعاني والأفكار، والتي يزخر بها الواقع ونقدمها الى المتلقي الذي يتجاوب معها حسب فهمه لسيميائيات العرض الجمالية والتشكيلية، ومن خلال التحولات الدلالية في تشكيل العرض المسرحي التي تطرح علامات دلالية هي الأقرب الى إدراك المتلقي حيث تسعى السينوغرافيا دائما الى إحداث الدهشة والصدمة العاطفية المتحولة في العرض الى الجمهور .

المبحث الثاني: التحولات السيمائية في سينوغرافيا العرض المسرحي

انتقل مفهوم الديكور في العصر الحديث الى مصطلح جديد حيث استبدلت كلمة ديكور في عصرنا الحالي بكلمة سينوغرافيا ذلك لان أصل كلمة ديكور التي استخدمها(ارسطو) كانت تعني الزينة وهي كلمة مأخوذة في لغتنا المعاصره مباشرةً من اللاتينية والتي تعني التزيينات وقد استخدمت في العربية كلمتا مناظر وتزينات في بدايات المسرح، وظلتا سائدتين حتى عندما شاع استخدام كلمة ديكور الفرنسية وتحولت السينوغرافيا اليوم من البناء المنظري المعماري المشيد بطراز واقعي معين الى رسم وتحديد للفضاء وتفكيك مفردات الفضاء او المنظر وإعادة تزيينه بطريقة يتخلل فيها النسق المعماري ليكون عبارة عن هيئات متحركة تتغير زوايا تقديمها قربا او ابتعادا مع التلاعب في تضاريس العرض (Looking: Mahdi, Aqeel: Foundations of theories of the art of acting, New Book House, 2001, p. 32) ويرى الباحث ان السينوغرافيا قد مرت بمراحل عديدة وتسميات مختلفة ومن مكان الى آخر، حتى انها كانت تعنى في بلد شيئاً وفي بلد تعني شيئاً آخر وقد انزلق المعنى من مجال المسرح الى مجال العمارة والرسم ليعود الى مجال المسرح من جديد ففي عصر النهضه في ايطاليا كانت كلمة سينوغرافيا تدل على المنظر وهي احد الرسوم الثلاثة التي تقدم للبناء الى جانب المسقط والواجهات أي ان السينوغرافيا كانت من مفردات العمارة وبعدها صارت كلمة السينوغرافيا تدل على فن تحقيق المنظر بالرسم في ديكور المسرح واستبدلت بعد ذلك تدريجيا بكلمة ديكور(Looking: Surger, In: The Scenography of the Western Theater, 2006, pp. 5-8). والديكور بعناصره يعطي الخشبة شكلا معينا خلال العرض ويحدد زمان ومكان الحدث وهو من العناصر الأساسية في تحقيق الإيهام في المسرح وتقوم السينوغرافيا بتنظيم الفضاء المسرحي لكل النواحي بدءاً من المساهمة في تصميم العمارة المسرحية الى جانب المهندس المعماري وتصميم مكان العرض بشكل عام انطلاقا من الرؤية الدرامية والتأثير المفترض في المتفرج الى تصميم وتنفيذ الديكور وما يتعلق به في عرض معين. في العصر الحديث صارت السينوغرافيا اختصاصاً أوسع من اختصاص الديكور فمجال الديكور هو ما يوجد على خشبة المسرح حصراً في حين السينوغرافيا هي عملية بحث العلاقة بين (الممثل والمتفرج) بالفضاء المسرحي وعلاقة كل العناصر ببعضها البعض بما فيها الخشبة والصالة، وقد تركزت البحوث السينوغرافية المعاصرة على دراسة كل ماله علاقة بالمنظر والديكور والإضاءة والملابس والمكياج وكل أشكال العرض المسرحي فالسينوغرافيا بمعناها الاشمل تركيبة من العناصر تم نشرها في الفضاء الزمني (Looking: Pavis Pattis: Contemporary Direction, 2007, p. 187). ويرى الباحث ان السينوغرافيا اليوم هي خلق فضاء فوق خشبة المسرح، وهي اكبر من ان تكون مجرد لوحة خلفية للمثليين او منظر تكميلي خاصة بعد دخول الممثل والتحامه مع الجمهور، بحيث أصبحت السينوغرفيا هي البيان المشترك للمخرج الذي يعبر عن وجهة

نظره في المسرحية والأوبرا والرقصة للجمهور بصفتها عملا متجددا إن وظيفتها الاساسية هي تكييف المكان ليكون ملائما للعرض المسرحي خلال تضافر الصوت والحركة والأزياء والتشكيل والمنظر والأزياء، وهذا التضافر والانسجام يعني التنسيق في الفضاء ومن ثم التحكم في عمل السينوغرافيا وتطويعها لخدمة العرض.

أن حقل المسرح حقل معرفي لا يعرف الثبات والاستقرار، وعالم المسرح الحضاري والثقافي مشحون دوما في الصور والرؤى والتطلع الى مفاهيم جديدة تغاير وجهة نظر المسرح التقليدية على الدوام، ان فعل المشاهدة هو الفعل المكمل والضروري في المسرح ومن دونه لا تتم عملية المسرحة بأي شكل من الأشكال لقد عدت إحدى مكملات المنظومة الجمالية في العرض المسرحي، وقد مرت بعدة مراحل حتى تطورت وأصبح لها شانها في مجمل العملية المسرحية وفي ظل التطور الذي شهده العالم على المستوى الفني عامة والمسرح خاصةً لغة ليست جمالية فقط وإنما فكرية وزمانية ومكانية فالسينوغرافيا فن مركب ويمتلك التعددية في المعنى وهو الجامع لكل الفنون وهو(..) نتيجة حتمية لجمع شمل كل الفنون في تركيبة واحدة نطلق عليها العرض المسرحي (looking: In, Soggio: The Scenography of the Western Theater, op. Cit., P. 237).

تعد المكونات الفنية للعرض المسرحي من العناصر السينوغرافية والحركية الأدائية للممثل، وغيرها من المكونات الأخرى التي تسهم في بنية العرض تتحد جميعها لتصب في هدف واحد هو إنتاج (لغة الصورة) المرئية، فديناميكية الصورة في تواصل مستمر، وهي تشكل سلسلة من الصور تشير إلى أفكار ومعانٍ، وتقرأ بالمستوى الفكري والنفسي وبالتالي فإن محاولة القراءة هذه هي الوقوف على مكونات الصورة ومسح عن معالمها ماهو لا منتمي منها وماهو غامض ومشوّش وغير واضح، وبأكثر دقة ما لا يقرأ أو ليس له معنى.ويرى الباحث ان المخرج لا يمكن بمفرده أن يترجم النص الدرامي إلى عرض مسرحي، إلا إذا تكاثفت جهوده مع مجموعة من المساعدين الأساسيين كتقني الإضاءة وتقني الموسيقى وصانع الماكياج والسينوغرافي. بيد أن عمله يعد من أهم الأعمال التي تتحكم في العرض المسرحي، ويستند إليها الإخراج الدرامي المعاصر بشكل استلزامي هذا وقد تطورت "السينوغرافيا من فن الزخرفة والديكور وهندسة المعمار لتصبح فن خلق الصور والرؤى من خلال تفعيل الإضاءة والألوان والتشكيل والشعر والآليات الرقمية والمعطيات السينمائية الموحية"(Eid, Kamal: Theater Scenography Through the Ages, 1997, p. 12) وهذا يعني أن السينوغرافيا فن متكامل في عناصره يقوم على نقل المجرد وتحويله إلى واقع عن طريق إعادة خلقه بصورة سيميائية، لان السينوغرافيا في المسرح تعتمد على تحقيق رؤية متكاملة في عناصر الإضاءة والصوت والمؤثرات الموسيقية والغنائية والديكور والملابس بالقدر نفسه لتكامل وتداخل جهود مصممها مع المخرج والمؤلف (وضع الممثلين أحيانا) لخلق فضاء خاص للعرض ينقله من مجرد تجسيد النص إلى إعادة خلقه من جديد داخل رؤية تتشابك فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية (Looking: Shaker, Abdul Hamid: The Age of Theatrical Image, The World of Knowledge, Kuwait, No. 311, p. 122).كما ترتكز السينوغرافيا على مجموعة من الصور السيميائية كالصورة الجسدية ، والصورة الضوئية والصورة التشكيلية والصورة اللفظية والصورة الرقمية والصورة السمعية الموسيقية والصورة الأيقونية، ومن ثم فهي عملية تطويع لحركة فن العمارة والمناظر والأزياء والماكياج والإضاءة والألوان والسمعيات، كما

دخلت على تشكيلات جسد الممثل. وهي تعمل أساسا على فن التنسيق التشكيلي وتناغم العلاقات السمعية البصرية بين أجزاء العمل المسرحي (Looking: Imran, Nora Hamad: The effects of the use of modern technology in the Arab theater space, 2009, p. 124) وقد يختلط مفهوم السينوغرافيا بالإخراج المسرحي، كما يختلط بمفهوم الديكور وبالمفاهيم الأخرى، كالإضاءة والموسيقى والصوت والماكياج. ولكن يمكن إزالة اللبس إذا قلنا بأن السينوغرافيا فن شامل يسع كل المكونات الأخرى، أي السينوغرافيا علم وفن يحوي جميع المكونات الجزئية الأخرى التي تعرض على خشبة المسرح من ديكور وإكسسوارات وإضاءة وتشكيل وموسيقى وصوت، أما الإخراج فهو افكار ورؤى يطرحها المخرج في العرض المسرحي مستخدماً كل المكونات السابقة من سينوغرافيا وديكور وتمثيل وهندسة الضوء والموسيقى...الخ . ومن هنا فالصورة السينوغرافية هي صورة مشهدية كبرى تشتمل على مجموعة من الصور المسرحية الفرعية كالصورة اللونية(الأزياء، والماكياج، الإضاءة والتشكيل)، والصورة الضوئية والصورة الايقاعية الزمنية والصورة الجسدية(الرقص والكوريغرافيا، وحركات الجسد)، والصورة الفضائية تقسيم الخشبة وتوزيعها....فالصورة السينوغرافية تعتمد على تحقيق رؤية متكاملة في عناصر الإضاءة والصوت أو المؤثرات الموسيقية والغنائية والديكور والملابس بالقدر نفسه ، لتكامل وتداخل جهود مصممها مع المخرج والمؤلف(ومع الممثلين أحيانا) السينوغرافيا لا يحددها قانون معين وتبقى في طور التجريب والمحاولات في خلق قراءات متعددة ولغة تأويلية للعرض المسرحي" لخلق فضاء خاص للعرض ينقله من مجرد تجسيد النص إلى إعادة خلقه من جديد داخل رؤية تتشابك فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية هذا، وتستند الصورة السينوغرافية إلى وسائل فضائية ومعمارية وتصويرية ، وتخضع هذه الصورة لعمليات التحول الوظيفي الديناميكي، والانتقال من حالة إلى أخرى. (Abdel Moneim Mohamed, Acting and Directing Techniques in the Documentary Theater, 2013, p. 140) ويصبح الديكور علامات توابع لعلامات أساسية كالممثل مثلا.فالديكور الدرامي مثلا لا يمثل في أكثر الأحيان بواسطة صورة مباشرة، بل عبر تشارك العلة والمعلول أو عبر المجاورة، فمشهد العاصفة نعبر عنه بالإيحاء والإيهام أو بواسطة آلات الريح أو المطر المسرحية، أو بواسطة أدوات تقنية أخرى، أو بواسطة حركات الممثلين التي تصور عواقب العاصفة المباشرة. يهتم ويعني بدرامية الصورة المسرحية لتحتل مكانة تشكيلية درامية جمالية حيوية تثير الإبهار لدى الجمهور.يستطيع السينوغرافي التلاعب بانتباه الجمهور من خلال التقنيات الحديثة، وذلك بمزج الصوت والصورة والحركة والإضاءة، فالحركة في المسرح من أهم تلك المكونات، كما يمكن من خلال التقنيات الفنية الحديثة أن يقدم للمشاهد صورا مركبة بحيث يمكن مشاهدة صورتين في الوقت نفسه وإن كانت هاتان الصورتان لا تنتميان إلى مدة زمنية واحدة الغاية من هذا المزج هو المقاربة النفسية أو الفكرية بين الحدثين أو بين شخصين تاريخيين أو غير ذلك. وإلا ما تكون الغاية من المزج الإيحاء بالتكامل الضمني أو الزمني بينهما.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مؤشرات الإطار النظري:

1_ السيمائية تحول الأفكار الى صور مرئية بصفة خاصة ويتحول تصوير الكلمات الى تصوير الأشياء المقابلة لها ويتم كل شيء كما لو كان الموقف محكوما بشيء واحد.

2_ المنهج السيميائي من أثرى وأخصب المناهج التي يتداخل ويتولد فيه عنصرا الدال والمدلول فضلا عن اشتغاله في مجال المسرح كخطاب علاماتي يقوم أساس بنية يحكمها نسق من العناصر والعلامات المؤسسة

3.التحولات السيمائية في سينوغرافيا العرض تخلق حالة من الإرباك عند المتلقي في بعض الأحيان وتفتح أفاقاً جديدة للتأويل الجمالي.

4_ الصورة السينوغرافية تركزعلى تأثيث الفضاء سيميائيا وتحويله إلى تشكيلات بصرية لونية وجسدية وضوئية وإيقاعية

5.السينوغرافيا وظيفتها الأساسية هي تكيف وتزين المكان بحيث يكون ملائما للعرض المسرحي من خلال لغة الشكل المرئي .

الفصل الثالث... الإجراءات

مجتمع البحث :

يتضـمن مجتمع البحث نماذج لعروض قدمت على مسـارح العاصـمة بغداد من2005 _2010م والتي كانت السينوغرافيا عنصراً مهماً في العروض.

عينة البحث :

تم اختيار عينة البحث كنموذج قصـــدي انطلاقا من المبررات الاتية : توفر الأفلام الفيديوية والأقراص الليزرية والصور الفوتوغرافية ، فضلا عن تطابق ما جاء من مؤشرات الاطار النظري، وهي مسرحية : (علي الوردي وغريمه).

منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصـفي من خلال وصـف مفصّـل للتحولات السـيميائية وعلاقتها بالسـينوغرافيا في العرض المسرحي، وتوصل الباحث خلالها الى نتائج البحث التي تتوافق مع أهداف البحث .

أداة البحث : اعتمد الباحث على:

1-مؤشرات الإطار النظري . 2- الأقراص الليزرية .3-الصور الفوتوغرافية .

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مسرحية علي الوردي وغريمه

تأليف وإخراج : عقيل مهدي يوسف

سينوغرافيا: نجم عبد حيدر

موسيقى: طارق حسون فريد

عرضت على خشبة المسرح الوطني عام 2008

النص: شخصية (علي الوردي) تحفر بالشخصية العراقية وهي نسق من انساق العرض المسرحي وعنصر رئيس فيها، واكتشافه أي (الوردي) لمفهوم (الازدواجية) في الشخصية المحلية أعطى عنصرا ديناميكياً لاختيار(مهدي) لهذه الشخصية دون غيرها فظلاً عن ظهور (الوردي) وتشكله الاجتماعي في حقبة التغيير السياسي (ملكي/ جمهوري)، وهيمنة القرار الانجليزي السياسي بعد الاحتلال العثماني، بهذا تتوافر عناصر اسقاطية ومباشرة ايضا في شخصية (الوردي) لاختياره نموذجاً دراماياً يمثل (البطل الايجابي) المتحول إيديولوجيا، واستحضاره الان، ليعرفنا بمكنونات الشخصية العراقية وأسباب ازدواجيتها التاريخية، وما وصلت اليه الان بعد التغيير السياسي والاحتلال الأمريكي في تكوينها السسيولوجي والنفسي من خلال شخصية (عليوي) ويدخل المخرج لنصه بإرشادات إخراجية عديدة تكون بعداً سينوغرافياً للاخراج لكنه غير محدد بكتل ضخمة وأساسية تقيد رؤية المخرج وتكبل قراءته للنص.

السينوغرافيا:

التحولات التي عرفها المسرح في علاقته مع السينوغرافيا منذ المسرح الإغريقي ولغاية اليوم جعلته ينتقل من ممارسة تخليق النص إلى توليد المعنى وهذا ما أدى إلى تبلور الآراء حول مفهوم السينوغرافيا وكيفية استخدامها ومدى أهميتها في العرض المسرحي، إلى أن أخذت حيزا مهما في منتصف القرن العشرين بوصفها تشكل وسيطا فاعلا في فضاء ومساحة العرض.

تمثل ازدواج وتناقض الصورة بين الشكل البدائي (صورة الجماجم) والموسيقى الرومانتيكية المتصاعدة بنسق بنائي واحد، والتي يقودها (عليوي) الجاثم على سطح برميل كبير بوصفه قائداً للاوركسترا السمفونية، ليتحول البرميل الى دالة سيمائية متحولة، وهنا الشكل يمثل تطابقاً بين الصورة المسرحية والوقائع الاجتماعية والسياسية، في كون هذه (الايقونة) (الملا عليوي) تمثل حالة حضور وقيادة لدفة الشكل الاجتماعي والعقائدي في البلاد.

ينزل (الملا عليوي) من البرميل ويمسك كتيباً صغيراً ويردد ترديدات صوتية غير مفهومة اشبه بترديدات الطلبة في الحلقات الدينية مع تنهدات صوفية يخرج بعدها ماءً من البرميل ليغتسل به، فالتحول السيمائي في هذه الداله يكون بتكرار حركة الغسل وخروج شخصية (علي الوردي) من البرميل،هذه الدالة التي تحولت في اكثر من مكان تمثل المعادلة الاخراجية والسينوغرافية، ثنائية (الماء/علي الوردي) في كونه يمثل نسغ الحياة والديمومة في فهمه الاجتماعي للشخصية العراقية وتفكيكها السسيولوجي الدقيق، من خلال مؤلفاته التي يسحقها (عليوي)(المجدب)، لتمارس بعدها كل اساليب مسرح القسوة على (الوردي) لإفراغها من محتواها المعرفي. فالبرميل يمثل صفة سيمائية وترميزاً للمعرفي المكتنز الغائر والذي سيطفو

على السطح ليعلن مقولاته (الديالكتيكية) المواجهة والفضائحية في كشف الاخر، فـ(عليوي)، يحرك ماء البرميل عدة مرات ليخرج (الوردي) موثوقاً بسدارته ونظاراته التقليدية ، وتبدا لعبة الاستلاب التي يمارسها (عليوي) على (الوردي) من خلال فعل القسر وتمظهراته في الحركة والحوار واللعب الاكسسواري الضاغط على شخصية (الوردي) في تحويله الى أشكال سيمائية (موت) متعددة، ولإرجاع الذاكرة الى (الوردي) المصعوق بالمكان، تسمع مقاطع للمنولوجست (عزيز علي) يتفاعل معها (الوردي) في حين تمثل نفوراً لدى (عليوي) وهنا يكون تحول ايقوني في دالة اخرى في كونها تكريساً للازدواجية الثقافية، في فترات تاريخية سابقة، يوجه (عليوي) بندقيته لرأس (الوردي) ليدخله في لعبة زمكانية جديدة ولينفتح على بيئة وعالم (المرأة البولونية) التي يضع الإخراج صورتها في الخلفية .

تشكلت السينوغرافيا ضمن المستوى التعبيري فهي تفضي لتكوين موروث الشخصية (الوردي) الثقافي والسيري (الذاتي)، فعند تفكيكها نشاهد ان محمولاتها الدلالية تتكون من نسيج ثقافة (الوردي) في دفاعه عن الحضارة ونقده للبداوة (تل الجماجم في الصحراء) و(العيون المحتشدة) فظلاً عن الصراع الاوربي/الشرقي، على المستوى الحضاري والثقافي والقيمي بصورة الفتاة (البولونية) التي تمثل ايضا جزءا من سيرة (الوردي) في علاقاته الباطنية والسرية مع الفتيات الاوربيات، لتضعنا ارضية العرض مع براميل جاثمة تمثل انفتاحاً على الأشكال الاجتماعية والثقافية (الجامدة) و(الصلدة) لشخصية (عليوي)، وهنا يضع السينوغراف (نجم عبد حيدر) المستوى العلوي أشكالا ترتبط بـ(الوردي) بصلات ثقافية و(سيرية) وحضارية، ويضع المستوى الارضي بما فيه من (براميل) وتحولاتها الدلالية (مكان وضوء، مخبأ، برميل، بارود، قاعدة لشاخص، وعلامات المرور، والدمية) لتمثل بيئة (عليوي) وإشكاله البدائية والرجعية. وبنسق ادائي (سايكوباثي) مرضي وسواسي يشي بانفعالات وتغيرات صوتية وجسمانية ولعب اكسسواري دائم مع (الرداء، البرميل، الدمية، العصا، الة التسجيل، السطل) في ارتداء اكثر من قناع (الارهابي، السلفي، الخاطف، الروزخون، المتحذلق)، لتكوين منطقة (اللعب) التمثيلية في العرض، التي لا تنفك عن انتاج وتوليد النسق الفكري وثيمته الاساسية بثنائية (الثبات) (التحول) ولاستمرار وتوليد بنية (التباين) استعمل الاخراج اسلوباً حركياً (ميزانسينياً) يعكس مفهومي (الازدواجية) و(الاختلاف)، فأعطى (عليوي) (خالد احمد مصطفى) مساحة حركة واسعة وتنوعاً بوليفونياً وجسمانياً عريضا ليعكس، التناقض بين دواخل الشخصية الثابتة والمتحجرة وخارجها الفائض حركياً، بعكس الوردي (حسين علي هارف) الممتليء داخله حجة وبياناً وتحولات وخارجه المستقيم الحركة المواجه والثابت القدم.

ساهمت الاضاءة في تأكيد الفرز بين الشخصيتين (علي الوردي) و(عليوي) من خلال تكوين مساقط عمودية على الخشبة تكرس لفكرة انقطاع الشخصيتين الفكرية والايديولوجية عن بعضهما وجمعهما في نهاية العرض في بقعة فوتوغرافية واحدة (ساكنة) بصرياً ومتحركة دلالياً تمثلاً للتجاذب الازلي بين (الليبرالية والراديكالية) في الحياة المحلية.

الأزياء في هذا العرض تأطرت بسمات وخصائص مستنبطة من الواقع الاجتماعي لكلتا الشخصيتين مع ظهور سيمائية الشكل واللون وتحولاته من مشهد الى اخر فأزياء شخصية(الوردي) اتسمت بالبساطة مع إضفاء طابع الزي البغدادي من(سيدار) ويلك باللون الأحمر وقطعة قماش باللون الأبيض وربطة عنق

باللون الأحمر وبنطلون باللون البني ان تباين الألوان في أزياء (الوردي) هي عملية انتقال في سيميائية الزي المتحول مما ساعد المتلقي على التعرف بسهولة على ملامح الشخصية ودورها الدرامي في المسرحية .

اما زي الغريم(عليوي) فقد اتسمت بالغرائبية في اللون والملمس مع تحول دلالتهما وهو ما يشير الى الازدواجية فاللون الأبيض في (دشداشة) الغريم جاء متناقضا مع معناه المعروف (السلام. الصفاء. الصدق) والذي اختلف مع انساق العرض الذي قاد المتلقي الى البحث عن أسرار وفك الشفرات الدلالية مع التعرف على طبيعة الشخصية الجملية والدرامية في العرض.

اشتغلت الموسيقى والمؤثرات في العرض على مفهوم (التباين الموسيقي) الذي خلق متغيرا سمعياً وتغريبياً اثار الضحك والمتعة في العرض، فاستخدام المصمم الموسيقي(طارق حسون فريد) لمقطوعات موسيقية منتخبة وعالمية من (موتزارت، وهايدن، وجايكوفسكي) ممثلة للفترة الرومانتيكية في العرض شكل تبايناً فريداً بين الشكل الادائي (العنيف) على الخشبة ورومانتيكية الميلودي الموسيقي المسموع فظلا عن استخدامه مقاطع منتخبة لـ(المونولوجست) العراقي (عزيز علي) انفتحت على الجانب السياسي الاسقاطي على الوقائع الاجتماعية والسياسية الحاضرة ومقاطع لـ(عفيفة اسكندر)، عملت متغيرا ايقاعيا ومونتاجيا سمعيا في العرض وذلك بسبب اختلاف وتباين الفعل على الخشبة ومعنى المحتوى الموسيقي المغنى فظلاً عن إيقاع (الخشبة) المحلية التي اعطت تاثيرا ايقاعيا نابضا وانفتاحاً سمعياً موسيقيا نحو ثنائية (الشرقي/الغربي) الايديولوجية في العرض. في النهاية السينوغرافيا باتت ركيزة أساس في قراءة المخرج وتحديد المخرج الذي يملك حسا تشكيليا ساهم في ترجمة النص ساعده في تلوين الفضاء المسرحي جاعلا من عناصر السينوغرافيا معادلا تعبيريا ومؤثرا في الموقف الدرامي وفي الحدث الدرامي أيضا، بهدف تفعيل عامل الخيال لدى الممثل والمشاهد معا.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الرابع.. النتائج والاستنتاجات

النتائج :

1 . استطاعت سينوغرافيا العرض خلق صوره سيميائية ديناميكية شكلية متعددة الجوانب .

2 . ساعد التحولات السينوغرافيا في نقل الرؤية الإخراجية للمتلقي بشكل سريع وواضح .

3 . التحولات السيمائية أعطت دلالات واضحة من اللحظة الأولى في العرض .

4 . عبرت السينوغرافيا عن معطيات النص أثناء العرض .

الاستنتاجات :

1 . استطاعت السينوغرافيا قراءة النص على شكل لوحة تشكيلية مرئية.

2 . استطاع المخرج في العرض من توظيف سينوغرافيا العرض لخلق سميائية خاصة وبدلالات جمالية متعددة .

3 . سيميائية الصورة المشهدية ساعدت السينوغرافيا على ترجمة النص بسرعة فائقة من خلال الأحداث المتسارعة.

Reference

****The Holy Quran.

1- Al-Razi, Muhammad ibn Abi Bakr ibn Abd al-Qadir: Mukhtar al-Sahah, Dar al-Kitab al-Arabi, Beirut, i 1, 1967, p. 163.

2- The Linguistic Committee: Al-Rafidain Dictionary, Dictionary, Freedom House Printing, Baghdad, 1987, p. 568.

3- Pierce, Nasharles, Classification of Marks, translated by Ferial Hamdi Ghazoul, 1997, p. 138.

4- Hamdaoui, Jameel, Psychology between theory and practice, Al-Warraq Institution for Publishing and Distribution, 2011, p. 16.

5- Pius, Zeno: Scenography, in: Appendix of Foreign Culture, Baghdad, Ministry of Culture and Information, Department of Cultural Affairs and Publishing, Publishing House for Printing and Publishing, 1980, p. 128.

6- .Elias, Antoine: The Modern Dictionary, 1st Floor, The Nudist Press, Cairo, 1956, p. 20

7- Abdul Hamid, Sami: Scenography and theater art, Al-Aqlam Magazine, p. 5-6, Baghdad,: General Cultural Affairs House, 2005, p. 7.

8- Saliba, Jamil: The Philosophical Lexicon in Arabic, French, English, and Latin Words, Part 1, Lebanese Book House, 1982, p. 215.

9- Farid Vaughn, Marcel: The Scenography Today, the Scenography Landmarks on the Road, see: Ibrahim Hamada, and others, Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater, (B, T), p. 13.

10- Eid, Kamal: The Scenography of Theater Through Ages, Cairo, Cultural House, 1997, p. 5.

11- Bolieri, Jack: The Complete Picture and the New Theatrical Space, Ter: Nora Amin, Center for Language and Translation, Cairo, (B, T), p. 159.

12- Howard, Pamela: What is a scenario, see: Mahmoud Kamel, Cairo, Ministry of Culture - Cairo International Festival, 200, p. 200.

13- Al-Jubouri.Mohammed-Riyad Shahid: Cinematic space and the dialectic of aesthetic distance, joint research, Journal of Educational Sciences, p. 22, Babil, University of Babylon, College of Education, 2009, p. 32

14- Hilton, Julian: Theory of Theatrical Performance, translated by Nihad Saliha, Hala Publishing and Distribution, Giza, 2000, p. 62.

15- Kaddour, Abdullah Al-Thani: The Semiotics of the Image, Al-Darraq Institution for Publishing and Distribution, Amman, Jordan, 1st edition, 2007, pp. 24-25.

16- Abdul Hamid: Shaker, The Image Era, The World of Knowledge Series, No. 37, 2005, p. 306.

17- Bart, Roland: Principles in semantics, TTR, Muhammad al-Bakri, The Eyes of Essays, Casablanca, I 1, 1986, pp. 30-31.

18- CARE, Ilam, The Semiotics of Drama and Theater, Raef Karam, The Arab Cultural Center, 1992, p. 15.

19- Ahmed, Samia, the theatrical significance, World of Thought magazine, tenth volume, p. 4, p. 74.

20- Gero, Pierre, The Science of Semantics, translated by Anton Abu Zaid, Awinat Publications, Beirut, 1986, p. 23.

21- Mahdi, Aqeel: Foundations of theories of the art of acting, New Book House, Beirut Lebanon, 2001, p. 32.

22- Sogir, In: The Scenography of the Western Theater, translated by Nadia Kamel, Ministry of Culture, Experimental Festival Publications, Cairo, 2006, pp. 5-8.

23- Imran, Noura Hamad: Effects of using modern technology in the Arab theater space, Department of Culture and Information, Sharjah, 2009, p. 124.

24- Pavis Botanyis: Contemporary Theatrical Direction, Translation, Mona Safwat, Ministry of Culture, Cairo Festival for Experimental Theater, 2007, p. 187.

25- Howard, Pamela: What is Scenography, translated by Mahmoud Kamel, Center for Language and Translation, Cairo, 2002, p. 5.

26- Eid, Kamal: Theater Scenography Through the Ages, The Cultural Publishing House, Cairo, 1997, p. 12. 27. Looking: Shaker, Abdul Hamid: The Age of Theatrical Image, The World of Knowledge, Kuwait, No. 311, p. 122.

27- Abdel Moneim Mohamed, Acting and Directing Techniques in the Documentary Theater, Horus International Foundation, Egypt, Alexandria, 2013, p. 140.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/87-104

Semiotic Transformations in Scenography of the Iraqi Theatre Show "The Play of Ali Al-Wardi and his Opponent- A Model"

Basim Mohammed Ahmed Hassan [1]

Al-academy Journal ……..……. Issue 95 - year 2020

Date of receipt: 8/11/2016…....Date of acceptance: 30/11/2016…....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract

Semiotics has been through wide experiences in various human sciences, especially in the fields of poetry, novel and myths. But its interest in the theatre and drama was much less and unique despite the richness of the theatrical connection as it is a probable field for the semiotic investigation which may require the semiotic approach in dealing with the theatrical and dramatic show during the two processes of: structural construction and deconstruction starting from a set of overlapping and interconnected texts inside the show, which can be limited in the text, then it would be difficult to semiotically cover all these complex and tricky texts. The theatre in its structural and aesthetic construction is considered a comprehensive art and the father of arts and consequently, this requires the semiotician to be familiar with a number of sciences and, knowledge, arts and images. The previous researches dealt with scenography as an art of arrangement and ornamentation or the engineering of the scene, and it has not been treated as a visible language that talks during the theatrical show through the visual stimulator of the modern technologies that has made long strides in the possibilities and modalities of use that scenography today has become an indispensable part of the show and has fans, specialists and critics. Thus the title of the research is (Semiotic Transformations in Scenography of the Iraqi Theatre Show the Play of Ali AL-Wardi and his Opponent- A Model).

The research consists of four chapters. The first chapter dealt with (the methodological framework), the research problem and the need for it, then the importance of the research, objective, limits and the major terms have been specified. The second chapter (the theoretical framework) in which the researcher addressed two sections. The first section: the concept of semiotics and where it was centered and how was it manifested. The second section: the semiotic transformations in the scenography of the theatrical show. The chapter ended with a set of indicators of the theoretical framework.

As for the third chapter: the research procedures including specifying the research community, samples, and the selection method starting from the research methodology, tools and methods, and then analyzing the sample which is the Iraqi paly (Ali Al-Wardi and his opponent) which has been deliberately chosen in order to reach and discuss the results of the research.

The fourth chapter: the researcher came up with the final results and conclusions. The research ends with a list of margins, references and sources that have been used in addition to the abstract in English.

[1] **College of Education / Tikrit University. mjm8890@yahoo.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/105-114

تحولات أداء الممثل لشخصيات عديدة في المسرح العراقي "فيس بوك إنموذجاً"

اقبال عبد الجبار عيفان[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/7/28 ، تاريخ قبول النشر 2019/10/1 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

ملخص البحث:

ان تحولات الممثل عند تمثيله لشخصيات عديدة هي نتاج عمل مشترك ما بين الممثل والمخرج عبر التوجيهات والتمارين التي تسهل عملية الوصول الى الهدف المنشود.

وغالباً ما تم الاستفادة من الطريقة او المنهج وهما منطلقات ستانسلافسكي في عمله مع الممثل في الدور، اذ يتالف القسم الاول من جزأين بعنوان عمل الممثل مع نفسه وهما اعداد الممثل في المعاناة الابداعية (ألداخلية)، وفي المعايشة والتجسيد (الخارج) والقسم الثاني هو كتاب عمل الممثل مع الدور، اذ يهدف البحث الحالي الى التعرف عن الية تحولات الاداء التمثيلي بين عدة شخصيات للممثل الواحد.

اما اهم النتائج التي توصل اليها البحث الحالي هي: توافق أداء الممثل وتحولاته مع مجمل التكوين السينوغرافي الذي تشكل في فضاء العرض عبر (الخوذات البيضاء) فضلاً عن الإضاءة وشاشة الفيس بوك وارتباطها بعملية الكشف عن أبعاد الشخصية وعلاقاتها المتداخلة ضمن منطق الإحالة الدلالية المنفتحة على مدلولات متعددة. (مواطن محتج. سجين. سياسي) .

اما اهم الاستنتاجات هي: انطوى الأداء المسرحي وتحولاته على مدلولات عديدة توافقاً مع الانفتاح التقني الذي فرضته طبيعة تحولات العصر الحديث وسبل اتصالاته عبر سينوغرافيا اشتملت على شاشة كبيرة لكومبيوتر تمثل صفحة الممثل الشخصية كانت قد غطت مساحة المسرح.

الكلمات الافتتاحية: تحولات / أداء / الممثل / الشخصيات.

المقدمة

يمر الممثل في اداءه في مسرحية معينة بتحولات عديدة، نتيجة التغير افعال الشخصية التي يمر بها عبر احداث المسرحية وعلى وفق علاقاته بالشخصيات الاخرى وتستدعي هذه التحولات من الممثل تغيرات جسمانية وصوتية وشعورية على وفق تغيرات الافعال الثانوية النابعة من الفعل الرئيس للشخصية الدرامية وهو الذي سماه ستانسلافسكي (الهدف الاعلى).

[1] طالبة دراسات عليا، كلية الفنون الجميلة ،جامعة بغداد ، aqbalalzydy942@gmail.com

اذا ما قام الممثل بدور معين في مسرحية من نوع (الموندراما) فان التحولات في اداءه تتوضح كثيراً خصوصاً عندما تمر الشخصية الرئيسة بتمثيل شخصيات اخرى يتم تجسيدها وبما يتوجب عليه ان يحدث تغيرات جسمانية وصوتية وشعورية مناسبة لافعال تلك الشخصيات.

هكذا يمر الممثل عند تمثيله دوراً في (الموندراما) بنوعين من التحولات، النوع الاول يتعلق بالتغير الرئيس للشخصية الرئيسة والتغيرات الثانوية، والنوع الثاني يتعلق بالتغير الرئيس للشخصية الاخرى التي يمثلها وتغيراتها الثانوية.

وبهذا الخصوص على الممثل ان يتبع مبدأ (الهنا والان) عن اداءه لتلك التحولات، وبكلمة اخرى ان يتسائل في كل لحطة من لحظات العرض المسرحي، انا هنا في هذا المكان وفي هذه اللحظة – الان ماذا افعل، وقد لاحظت الباحثة ان الممثلين العراقيين عند تمثيلهم ادواراً في (المونودراما) لا يلتفتون الى هذا المبدأ ولا يراعون التحولات الواضحة في اداءهم ومن ذلك حددت مشكلة بحثها هذا والحاجة اليه.

تأتي اهمية البحث كونه يمثل دراسة تشخيصية في التحولات التي يقوم بها الممثل من شخصية الى اخرى فضلا عن كونه يفيد الباحثين والدارسين بشكل عام والممثلين المسرحيين بشكل خاص .

ويهدف البحث الى تعرف: آلية التحولات في أداء الممثل لشخصيات عديدة في مسرحية واحدة.

وكان الحد المكاني: عرض المسرحية التي قدمت في المسرح الوطني - بغداد .والزماني: مسرحية عراقية قدمت في 30 آذار من عام 2011. والموضوعي: (تحولات اداء الممثل لشخصيات عديدة في المسرح العراقي) الممثل (محمد هاشم) في مسرحية / فيس بوك لمعدها ومخرجها: عماد محمد .

مصطلحات البحث :

التحولات : لغوياً: "التحول اسم مأخوذ من الفعل (حَوَلَ) ويقال "حوله تحويلاً ان نقله من موضع الى اخر"(Maalouf-p158).

اصطلاحاً: ليس هناك معنى اصطلاحي لكلمة تحولات ولكن في مجال الفن التمثيل يقصد بها التغيرات الجسمانية والاجتماعية والنفسية التي يحدثها الممثل عند تمثيله لدور معين في مسرحية معينة.

التعريف الاجرائي هو: تتبنى الباحثة التعريف اعلاه.

الأداء : لغوياً: اسم مأخوذ من الفعل (أدى) ويقال ادى الشيء اوصله قضاه. (Maalouf-p6).

اصطلاحاً: يعرفه (سامي) بانه "قيام الممثل بتهيأة جسمه كي يستجيب لجمعي التغيرات الداخلية والخارجية التي يتعرض لها اثناء اداءه للدور ويجسدها بشكل يقنع به المتفرجون"(Abdul Hamid-p36).

ويعرفه (شربك وموريل) على انه "مهمة الممثل الاساسية مزدوجة فعليه ان يبدو عليه ان يكون. يبدو شخصاً اخر ويبقى على افقه الخاص"(Sherbak-p8).

الاطار النظري

المبحث الاول : تطور أداء الممثل عبر التاريخ

يعد الممثل واحدا من المرتكزات التي تعطي للدراما المسرحية حضوراً فاعلاً وتخلق جوا من الانسجام ما بين العرض والمتلقي، اذ مر تاريخ الممثل بأطوار من المتغيرات ساعدته على تغيير جلده تقنيا وفنيا وجماليا بعده حامل العلامة الاول في العرض المسرحي.

ان العروض المسرحية القديمة التي تنتمي الى العصور الاغريقية قد ابتدأت بممثل واحد وقد يكون هو الشاعر نفسه، والذي يقوم بمهام مساعدة الكورس وقائدها الذين ظلا من عناصر التراجيديا الاساسية اذ" اجمعت الآراء على ان (ثيسبيس Thispes)، هو اول (ممثل) انفصل عن مجموعة الجوقة واخترع نظام (الممثل الواحد)، ولو ان لفظ (ممثل) لم يستخدم الا في مرحلة متأخرة ،فقد كان يسمى في بادئ الامر (هيبوكريتس Hypocrites) وهو لفظ اغريقي معناه "المجيب" فقد كان هو الذي يجيب الجوقة او من تجيبه الجوقة" (Mourindes-p38). وكما يذكر (هوراس)، ما يعني ان التراجيديا التي كانت تحاكي الطقوس الدينية عبر المناسبات التي كانت تقدم فيها القرابين كانت تعتمد بحد ذاتها على الشاعر التراجيدي الذي كان يقدم قصائده بطريقة درامية يحاكي بها المتفرجون عبر عربة كانت يستقلها لتستقر في وسط الجماهير ثم ليرتقي فوقها ويقدم شعره التراجيدي اذا ظل لمدة طويلة يعتمد هذا النظام في تقديم الطقوس حتى انفصل الممثل عن الشاعر وانما تأتى هذا الانفصال عن طريق العروض السنوية وكذلك المناسبات الدينية والمباريات الشعرية التي كانت تقام في الاحتفالات.

لقد عمد (اسخيلوس) لإضافة الممثل الثاني واكمال ما بدأه (ثيسبس) عبر جعله للممثل الثاني محاورا للأول ليؤسس لبذرة الصراع بين قوتين متكافئتين، كما اهتم اسخيلوس بالممثل بعده " مخترع القناع والمئزر الفضفاض والقواعد الخشبية للمسرح، للحذاء العالي الذي يحتذيه الممثل، وعلم (الممثلين) كيف يرفعون اصواتهم".(Horace-p129).

ترى (الباحثة) ان الهدف الاسمى هو تقديم الشعر الدرامي بطريقة تبعث على التطهير عبر ايضاح المفردات الكلامية والمعاني وهو الشيء الاساس فيما يخص عمل الممثل في المسرح اليوناني كان يبتغي الوضوح وذاك بالنسبة اليه هو الشيء الاساسي والمهم الذي يوليه شأن اكبر من مجرد ابراز خصائص الطباع عند الشخصية ومما يؤكد اهميته عند الممثل اليوناني وجعله تلك الالفاظ مصحوبة بشيء من الموسيقى .

لقد شهد فن الممثل في العصر الروماني اختلافا جوهريا عن ما كان عليه عند اليونان، اذ "اصبحت شخصية الممثل عند الرومان هي الدور عينه الذي يؤديه وكان الممثلون بصفة عامة اما من طبقة الرقيق واما من العتقاء. كما ان موقف الكنيسة الذي كان يعد المسرح وثنيا حيال الحياة وما الممثلون سوى نماذج منبوذة من المجتمع مرورا بمسرحيات الاسرار والمعجزات والاخلاقيات التي كان يتولاها ممثلون هواة لم تعش اسمائهم من بعدهم". (Hawting-p233).

المبحث الثاني: التحولات في الاداء:

لقد ظهر المسرح الكوميدي الارتجالي في القرن السادس عشر اذ "شهد التمثيل تباريا نحو المتعة وتحقيق الاندماج بين الممثلين والجمهور اذ برع أولئك الممثلين (الايطاليين) الذين كانوا يعتمدون الغناء والرقص وسرعة البديهة ويقظة المخيلة وهم يرتجلون كوميديا تهم تلك معتمدين على مسودة لخطوط الأحداث وكان لهم معين لا ينضب من الامثال والنوادر والاحاجي والالغاز و المحفوظات والحكايات والاغان". (Deux-p9).

بناءً على ما تقدم تجد (الباحثة) ان حضور الممثل عبر العصور يمتلك وجوداً فاعلاً يتطور بمرور الزمن بما ينسجم و الشخصية المراد تمثيلها او تقديمها على خشبة المسرح، اذ ان دراسة الشخصية هي محط

اهتمام الممثل بشرط ان يعمل على التركيبة النفسية وتفسيرها كما يرتبط ذلك بالموضوع الذي عبره يمكن ان نتعرف على خصائص الشخصية في ادق تفاصيلها وتصرفاتها وعجلة علاقاتها حتى ولو كانت متشابكة.

فالصوت ونبرته كفيلان بكشف الشخصية وتحديد دوافعها، جسم الممثل وصوته هما الاداتان التي يعبر بها عبر افعال الشخصية، والموهبة تتطلب قدرا من النباهة والذكاء وسرعة البديهة وعلى الممثل ان يتشبع بروح الشخصية والدور فضلا عن تدبره أداء الشخصية عبر خبرته وخزينه وان يحاول الكشف عبر التجسيد عن خفايا تلك الشخصية وما يجاورها وعن اهدافها ومرادها لتظهر على السطح مكامن الشخصية وخباياها .

وبظهور (ستانسلافيسكي) ومنهجه الذي حظي باهتمام معظم الممثلين في العالم، اذ راح بعضهم يعمل على هدي من خصائصها والبعض الاخر راح يجتهد في تطبيقاته عبر التجارب للوصول الى اكتشافات جديدة في (منهج ستانسلافيسكي)(Mohamed-p211).

مؤشرات الاطار النظري: بالرجوع الى محتوى المتخصص الاول والمكاني من الاطار النظري يمكن الخروج بالمؤشرات الاتية:

1-يتغير اداء الممثل في العرض المسرحي على وفق الاساليب المختلفة في الانواع النختلفة للمسرحيات ابتداءاً من الكلاسيكية ومروراً بالواقعية وانتهاءاً بالمسرح الشامل.

2-لغرض تحقيق التحولات في اداء الممثل عليه ان تدريس طبيعة المسرحية التي يشارك فيها وان يحلل ابعاد الشخصية التي يمثلها جسمانياً واجتماعياً ونفسياً.

3-يستطيع الممثل ان يحقق التحولات باداءه لاي دور يمثله عند اتباعه مبادئ طريقة ستانسلافسكي.

إجراءات البحث

مجتمع البحث: قامت الباحثة بإحصاء مجتمع البحث وهو نفسه عينة البحث والتي قدمت على مسرح الوطني في العاصمة (بغداد) في 30 آذار من عام (2011) .

عينة البحث: اختارت الباحثة عينة بحثها والتي قدمت عام (2011) بصورة قصدية، إذ سيتم تحليلها على وفق المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري .

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج (الوصفي)، في إجراءات بحثها لغرض تحليل عينة البحث والتوصل الى الاستنتاجات.

أداة **البحث:** تم بناء أداة البحث استناداً الى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، وكذلك الملاحظة المباشرة.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تحليل مسرحية

مسرحية " فيس بوك "(*)

اعداد وإخراج: عماد محمد (**)

تمثيل : محمد هاشم .

تاريخ العرض: 30 /3 / 2011

مكان العرض: المسرح الوطني .

انتاج : الفرقة الوطنية للتمثيل .

قصة المسرحية:

تدور أحداث المسرحية حول رجل معارض يعيش ليلة احتجاج مع الذات (ذات الشخصية)، ومع السلطة، اذ يتمحور زمن العرض بليلة واحدة يسرد عبرها أحداثا متشعبة، عبر سرد حكائي تمتزج بالكثير من الصور الفوتوغرافية التي تعرض على شاشة كبيرة بصفحة الفيس بوك التي نعرفها جميعا، لتبدا الأحداث وتبدأ الصور تنهال ما بين أحداث (سجن ابو غريب) الذي تناولها العالم اجمع كفضيحة مدوية كشفت عبرها فضائح يندى لها الجبين قد مورست مع السجناء من قبل القوات الامريكية .. فضلا عن ترديد البطل لجملة من الكلمات بينها (الارق، والحب، والحرية، والديمقراطية) لقد افصح ذلك المحتج عن نياته وكشف ما يبغي قوله وامنياته التي تلخصت في محاولته ايصال صوته لمناقشة السلطة بغرض تحسين وضعه الانساني والمعيشي بما يحفظ كرامته . وكان هذا واضحا منذ لحظة اعداد نص العرض حين لجأ المخرج المعد (عماد محمد) الى مصادر إعداده لروايتين مهمتين ولكاتبين كبيرين هما: (عبد الرحمن منيف) في روايته (شرق المتوسط) و (غائب طعمه فرمان) في روايته (آلام السيد معروف)، ففي الرواية الاولى تتصدر لائحة قانون (حقوق الانسان) الدولية والتي لم تجد لها مكانا هذه الحقوق جميعها في أحداث الرواية عبر معاناة وتعذيب وقتل بطلها، وكذلك في الرواية الثانية نشهد مدى الاحساس بالإحباط والقهر الروحي والاستلاب الفكري الذي يعاني منه بطلها الشارد والمنعزل عما حوله والمطارد من قبل الجميع.. على وفق هذين المصدرين كان المعد المخرج – باختياره لمصادر اعداده – قد قبض على خطه الدرامي ومسعاه الفكري الا ان العرض لم يفد كثيراً من هذه المصادر (الروايتين) سوى اعتماده على جوهريهما الفكري بحسب فكلا الروايتين تدافعان عن حقوق الانسان، مع ما افاد منه من جمل اساس من (شرق المتوسط) تحديداً.

مسرحية (فيس بوك) هي مونودراما كشفت عن اجوائها الرقمية كقيمة تقنية تمددت على طول العرض المسرحي، كما حاول المخرج من ان يؤسس لتقنية رقمية بجدارة، اذ هيمنت شاشة الحاسوب الرقمية على فضاء المسرح والصالة بوصفها العلامة الكبرى المتصدرة للعرض، فكان عمق المسرح بأكمله قد توشح بشاشة

(*) فيس بوك : مسرحية قدمتها الفرقة الوطنية للمثيل يوم 30 / 3 / 2011 ، على قاعة المسرح الوطني وهي من اعداد واخراج (عماد محمد) ومن تمثيل (محمد هاشم) وهي من المسرحيات المونودرامية. (الباحثة).

(**) عماد محمد : مخرج مسرحي عراقي معتمد لدى وزارة الثقافة العراقية / دائرة السينما والمسرح ، الفرقة الوطنية للتمثيل، خريج معهد الفنون الجميلة في بداية التسعينات من القرن المنصرم قسم الفنون المسرحية فرع الاخراج، اخرج الكثير من الاعمال المسرحية منها (لم تر قط عيني، عربانه، رائحة حرب ، تحت الصفر) والكثير من الاعمال المسرحية . (الباحث).

كبيرة هي عبارة عن صفحة من صفحات الفيس بوك اذ تظهر فيها صورة الممثل (محمد هاشم) الاصل، وفي صالة المشاهدين – على الجدار الكبير يسارنا – يهيمن (كيبورد) ضخم و (كف ابيض) تصوره لنا كاميرة فيديو مباشرة حين تتحرك اصابعه لتطبع بين لحظة واخرى بحسب ما تتطلبه اللحظة الدرامية المراد التعبير عنها بكلمات ذات دلالة كبيرة كـ (الحب والحرية وغيرها) الى جانب المؤثرات الصوتية المستندة ايضا الى البرامج الرقمية نفسها فضلا عن الصورة الحركية لبعض المقاطع الفيلمية. كما في الصورة رقم (1) .

الصورة رقم (1)

أرضية المسرح امتلأت بخوذ بيضاء بإضافة كرسي متحرك.. اللون الأبيض عكس طهارة الشخصية ونبل فعلها التحريضي عبر اول سؤال للبطل (لماذا هذا السكون الأخرق الذي لا تمزقه الأصوات)، وعبر هذا الحوار يخرج البطل من هدوئه لينفجر غاضبا وسط الاصوات الصاخبة ليتحول وسط صراعه مع الخوذات البيضاء وباشارة منه الى تحول المكان لقبو او سجن وتحوله الى معتقل او سجين، اذ ان تحول البطل الى شخصية اخرى (من مواطن محتج الى سجين) قد اتى عبر غطاء الراس الذي غطى وجهه ثم ليستغل (خوذتين) بيديه الاثنين ليجعلهما بديلين لسجانين يخاطبانه بطبقة صوتية مغايرة لطبقة صوته وهنا اصبح البطل منشطرا الى ثلاثة اقنعة (السجين + سجان 1 + سجان 2)، كما في الصورة رقم (2).

الصورة رقم (2)

يعود لشخصية المحتج وكانه كان في كابوس ، ثم ليبدا الصراع من جديد حين يتحول المحتج الى شخصية (السياسي) الذي يحاوره عبر شاشة الفيس بوك، اذ نجد ان شخصية السياسي مغايرة لشخصية المحتج

بدءا من المنصة التي يلقي خطابه خلفها الى هندامه المميز الى اناقته وشعره الى طريقة كلامه، ويكون في الطرف الاخر محاورا شخصية المحتج، اذ كان لذلك المزج الصوري السينمائي بالواقع على الخشبة حضور فاعل ومميز بالدقة والجمال . كما في الصورة رقم (3) .

الصورة رقم (3)

ان البطل بين لحظة واخرى يتحاور مع قرينه، اذ يأخذ دوره ودور القرين بالسؤال والجواب فتارة يسال وتارة يجيب، اذ يبقي الممثل على تلك المسافة الجمالية ما بينه وبين الشخصية الاخرى ، وهنا ينتقل البطل لمساجلة بينه وبين امه وهو يمثل دور الام معتمدا على الملفوظ النصي في موروث الأمهات الشعبي وتمسكا بتلك المأثورات للإيحاء بشخصية الام ، بعدها يستذكر يوم ولادته على لسان امه وماذا فعل له ابوه حين قدم سبع قرابين بمناسبة مولده ، هنا نشاهد البطل وقد وظف تكنيكه الجسدي ليجسد حركات تستخدمها العشائر تعبيراً عن الفرح وكيف ان ابيه من فرط فرحه بولادته قد تشنج قلبه ليسقط العقال عن راسه ثم توسد الارض مفارقا الحياة دون احلامه بان يرى ابنه رجلا في يوم من الايام . كما في الصورة رقم (4) .

الصورة رقم (4)

في نهاية العرض وفي اللحظات الاخيرة للبطل نجده يظهر في فيلم وثائقي للتظاهرات العراقية الاخيرة (تظاهرات الجمعة) في ساحة التحرير لنشهد تواجد بطل المسرحية ذاته الى جانب معد ومخرج المسرحية ذاتها، وهما يتظاهران ويحتجان ويطالبان بحقوق الانسان التي شرعتها لائحة القوانين الالهية والوضعية.. وهما وسط عدد كبير من الفنانين العراقيين وفئات وشرائح اخرى من الشعب العراقي. هذا التقارب والتداخل ما بين التمثيلي واليومي اوجب العرض مشروعية خطابه وقداسة رسالته التي قام من اجلها.. لم يقع في

المباشرة و لا الشعارية ، برغم انه عبرهما و بحيلة العاب الخدع المسرحية خرج من هذه المباشرة لأنه استند على سر اخفاء الصنعة المسرحية واللحظة البعيدة عن افق توقعنا كمتلقين بمعنى ان المخرج تعاكس مع افق التوقع السردي لأنه كان بإزاء عالم رقمي متشعب ومتعالق عبر كولاج مسرحي مختصر ودلالي ابرق لنا سريعا بوحه واهتزازه الكبير والمنبعث من (زمن فقدت فيه الايديولوجيات العتيقة حضورها وشاخت.. نحن في عصر التواصل والمثاقفة الذي كان نتاج التقدم التقني المتسارع.. عصر تبدل الهويات الثقافية والمعرفية، اقول من رحم هذا كله ولدت مونودراما فيس بوك.. وهي دعوة للمشاركة مع امالنا واحلامنا مستقبلنا وتطلعنا..) بحسب كلمة المخرج الذي اهدى العمل الى شباب الفيس بوك في (بروكرام) العرض الذي اعتمد هذا البروكرام هو الاخر على رقمية الفوتوشوب تصميما له في صورة مونتاج رقمي تظهر فيها مظاهرة جماهيرية وعلى رؤس المتظاهرين بيدق شطرنج الملك وخلفه بيدق الجندي الحارس الشخصي له. حوى البروكرام ايضا اسماء (18) فنيا وتقنيا للمونتاج وللتصوير الفوتوغرافي ولسيناريو المادة الفلمية بجانب تقنيات اخرى يحتاجها هذا النوع من العروض المسرحية الرقمية او التي تسعى ان تكون رقمية. ولم يسقط الممثل في فخ التقليد المباشر للشخصيات التي مثلها بل كان يحاكيها عبر الملفوظ النصي تارة وفي اخرى كان يحاورها عبر الذاكرة الجمعية، ما ادى الى انسجام بينها (الشخصيات) وبين المتلقي في محاولة لبث جماليات الأداء التمثيلي في تحولات الممثل الى شخصيات مختلفة .

نتائج البحث ومناقشتها

1. توافق أداء الممثل وتحولاته مع مجمل التكوين السينوغرافي الذي تشكل في فضاء العرض عبر (الخوذات البيضاء) فضلاً عن الإضاءة وشاشة الفيس بوك وارتباطها بعملية الكشف عن أبعاد الشخصية وعلاقاتها المتداخلة ضمن منطق الإحالة الدلالية المنفتحة على مدلولات متعددة. (مواطن محتج . سجين . سياسي) .
2. تحولات أداء الممثل عبر فضاءات إيمائية وحركية تنطوي على مرجعيات دلالية على وفق الحركة ضمن أنماط الفعل ورد الفعل باتجاه المثيرات أو مخالفتها أو النأي عنها كما في (مشهد السجين) .
3. مهيمنات الأداء على التحول التمثيلي بدلالات رمزية تمتد الى مرجعيات شعبية موروثة تحيلها الى طقوس قبلية تلامس الغريزة الإنسانية في صراعها من اجل البقاء والحفاظ على الجنس والنوع عبر تراكمات وعي وجودي يبحث في أسرار التكون الأولى كما في (مشهد الاب والهوسات الشعبية تيمنا بمولوده الجديد).
4. تنعكس واقعية الأداء عبر واقعية الشخصية وطبيعة الأحداث ومتغيرات المهارة الادائية التي ترتبط بطبيعة الحياة الاجتماعية والظروف البيئية بحسب تنوع الشخصية، كشفت عنها مجمل انساق حركة الشخصية ودلالاتها في شخصية (المتظاهر في ساحة التحرير عبر شاشة الفيس بوك) .
5. منح الاسلوب الاخراجي حضوراً مهيمناً لأداء الممثل في بناء وحدات العرض عبر تشكلاته وتكويناته الجمالية وآليات تفعيل الفضاء الدرامي كما في (مشهد الام).

الاستنتاجات

1. انطوى الأداء المسرحي وتحولاته على مدلولات عديدة توافقاً مع الانفتاح التقني الذي فرضته طبيعة تحولات العصر الحديث وسبل اتصالاته عبر سينوغرافيا اشتملت على شاشة كبيرة لكومبيوتر تمثل صفحة الممثل الشخصية كانت قد غطت مساحة المسرح.
2. توظيف الأداء ودلالاته في العرض المسرحي، على وفق مبدأ الاقتصاد العلامي عبر ارتباط الممثل الواحد بعدد من الإحالات المرتبطة بمناطق مختلفة الاتجاهات وعبر عناصرها في تشكيل تحولات الأداء كما في (المشهد الاول السير على الجماجم).
3. توظيف أداء الممثل وإعادة تشكيل ادواته عبر لغة جديدة هي لغة الجسد بايمائاته وحركاته واشاراته التي ترتبط بالوجدان الإنساني الجمعي بشموليته وانفتاحه وتجاوزه حدود اللغة المباشرة كوسيط أوحد للاتصال.
4. اصبح الملفوظ الشعبي يهيمن على أداء الممثل في العروض المسرحية كوسيلة مثيرة باتجاه المتلقي (استخدام الملفوظ الشعبي في شخصية، الام، الاب، المواطن المحتج، المتظاهر، السجين) .

المقترحات: تقترح الباحثة ان تجرى دراسة مجاورة تحت عنوان (الشخصيات المركبة والية الأداء في العروض المسرحية المعاصرة) .

References:

1. Deux, Ashley, Drama, by: Mohamed Khairy, (Ministry of Culture and National Guidance), Cairo.
2. Mourindes, (Takis), the actor in the old year, Trana: Mona Salam, the theater magazine, p / 17, Cairo: (magazine press), 1970.
3. Mohamed, Laila, A Reading in the Scenic Performance and Developments, Academic Magazine, No. 70, Faculty of Fine Arts, Baghdad University, Iraq
4. Hawting, (Frank M.), The Entrance to the Performing Arts, by: Kamel Yousef and Others,
5. (Dar Al Maarefa) 1970 Cairo:.
6. Horace, The Art of Poetry, by T. Lewis Awad (Egyptian General Authority for Composition and Publishing), Cairo, 1970.
7. Maalouf, Louis, Lunged in the Language, Catholic Press, Beirut, 1956.
8. Abdul Hamid, Sami, Introduction to Various Representations, Baghdad University, Faculty of Fine Arts, Baghdad, 2001.
9. Sherbak, Isin, Rima and Morrell, Methods of Representation, Baghdad University, Faculty of Fine Arts, Baghdad, 2001.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/105-114

Transformations of the Actor's Performance of many Characters in the Iraqi Theatre "Facebook a model"

Iqbal Abdul Jabbar Aifan[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 95 - year 2020
Date of receipt: 28/7/2019…....Date of acceptance: 1/10/2019….....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract:

Transformations of the actor when acting many characters are the product of joint work between the actor and the director through the instructions and the exercises that facilitate the reach for the desired goal.

The method or way has often been used which is Stanislavsky premises in his work with the actor in the role. The first section consists of two parts under the heading of the actor's work with himself. The two parts are preparing the actor in creative suffering (internal), and in coexistence and embodiment (outside). The second section is the book of the actor's work with the role. The current research aims at identifying the mechanism of the acting performance transformations among many characters of the same actor.

The results reached at in the current research are: The correspondence of the actor's performance and his transformations with the overall scenarios that are formed in the presentation space through (the white helmets) in addition to the lighting and the Facebook screen and its connection to the process of revealing the dimensions of the character and its interrelations within the semantic referral logic open to multiple meanings (protesting citizen, prisoner, politician).

The most important conclusions are: The theatrical performance and its transformations involved many indications in line with the technical openness imposed by the nature of modern era transformations and means of communication through scenography consisting of a large computer screen representing the actor's personal page that covered the theatre space.

Key words: transformations / performance / actor / characters.

[1] **Graduate student /College of Fine Arts / University of Baghdad.** aqbalalzydy942@gmail.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/115-128

صورة المرأة عند الفنان جبر علوان

احلام عبد الستار شنين[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2013/11/13 ، تاريخ قبول النشر 2013/11/17 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

ملخص البحث

تشكل المرأة ثنائية وجودية مع الرجل على مر التاريخ، وقد تمظهر هذا الوجود عبر تاريخ الفن ابتداءا من فنون الحضارات القديمة وصولا الى الحداثة. ولابد من القول ان تاريخ الفن يشير الى حضورها كامتداد لهذا التاريخ في الفنون الشرقية، والبلاد العربية ومنها العراق لقد كان للمرأة مخرجات متباينة من حيث محتوى حضورها واسلوب العرض ... في توصيفاتها ... الأمومة ، الخصب ، الأنوثة ... وغيرها ، وقد تبنى الفنانون العراقيون هذه الحقول ومنهم الفنان جبر علوان ، الذي صاغ أسلوب عرضه ووحداته اعتمادا على الحضور الأنثوي وتجربته في حقلها الشكلي والأسلوبي .

يتكون البحث من اربعة فصول ويشمل الفصل الاول منهجية البحث التي يتكون من مشكلة البحث واهميته واهدافه وحدوده وتحديد المصطلحات وكانت مشكلة البحث هي التساؤلات التالية :ماهي المساحة التي شغلتها صورة المرأة في تجربة الفنان جبر علوان ؟ وهل هناك خصوصية اسلوبية اتسمت بها صورة المرأة في اعماله الفنية ؟ وهل كان للمرأة مركز السيادة من حيث المحتوى والشكل ؟ وهل كان موضوع المرأة يستدعى عند الفنان مع مرجعياته الأجتماعية أم الشكلية فقط و ماهي الأبعاد التعبيرية لصورة المرأة في اعماله الفنية ؟ وأي امرأة يحاول جبر علوان تمثيلها في أعماله ؟ واهمية البحث التي تلخصت في ما يأتي :

لم تكن الحفريات التي يقيمها النقد في حضور المرأة خارج مديات تمدده ولكن استدعاءها ببعض الصور ، الواقعية والخيالية بحاجة الى قراءة ، ليس على مستوى المفاهيم فحسب بل في الحقل الجمالي الذي يقع على مشكلات كبيرة في تأويله ، لذلك فأن أهمية البحث هي الوقوف على معطيات هذ ا التشكيل ومن ثم تحليلها والتأريخ لها سواء على مستوى الوثيقة أو الحضور الفني وهدف البحث وهوالكشف عن طبيعة وتمثلات صورة المرأة في اعمال الفنان جبر علوان و حدود البحث التي كانت كالاتي :

الحدود الموضوعية :- رسوم الفنان جبر علوان

الحدود الزمانية :- تمتد هذه الحدود للمدة من 1994 - 2004 .

الحدود المكانية :- وتشمل اعمال الفنان المنجزة في أيطاليا حصراً

اما الفصل الثاني فيتكون من مبحثين المبحث اولهما هو تمثلات صورة المرأة عبر التاريخ ابتداءً من العصور القديمة مرورا بالفن الحديث الى الفن العراقي المعاصر وثانيهما مرجعيات صورة المرأة في رسوم جبر علوان .

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد , artistahlam62@gmail.com

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اما الفصـــل الثالث فهو اجراءات البحث الذي يتكون من منهجية البحث ومجتمعه وتحديد العينة اولا :

منهج البحث :-

اســتخدمت الباحثة في دراســتها الحالية المنهج الوصــفي التحليلي وقد تم الاســتناد الى هذا المنهج لملائمته للبحث فقد تم اخضاع العينة للوصف والتحليل .

ثانيا : مجتمع البحث :-

شمل مجتمع البحث الاعمال المرسومة للفنان والمحصورة في حدود زمنية منذ (1994-2004) ولسعة هذه المدة وكثرة نتاجه الفني ومعارضــه الشــخصــية فقد حددت الباحثة مجموعة من الاعمال تكون لها القدرة والفعالية للتعبير عن مجتمع البحث عامة . لقد اختارت الباحثة (50) عينة تمثل مجتمع البحث بما يفي واهداف البحث في الكشف عن طبيعة وتمثلات صورة المرأة في اعمال الفنان (جبر علوان) موضوع البحث من خلال دراســة وصــفية تحليلية لاعماله مســتندة في ذلك على دراســة مســحية للمنجزات الفنية من توثيقات صورية ، حددت الباحثة من خلالها مجتمع بحثها .

ثالثا : عينة البحث :تم اختيار عينة البحث قصدياً وبما يتناسب وطبيعة مجتمع البحث . اما الفصل الرابع فتضمن :النتائج ومن بينها نذكر مايأتي :

1. اتخذت "صورة المرأة " مركز السيادة في أعمال الفنان جبر علوان كما في عمله (استعداد للحلم) انموذج رقم (1) وعمله (حلم شرقي) انموذج رقم (3) .
2. اتسمت بعض اعمال الفنان جبر علوان باستدعائها مرجعيات اجتماعية كما جاء في عمله (المسرات الغامضة) انموذج رقم (3) .
3. جاءت معظم اعمال الفنان جبر علوان التصويرية بحضور صورة المرأة شكلا ومحتوى كما جاء ذلك في جميع نماذج العينة ، انموذج رقم (1) ، انموذج رقم (2) ، وانموذج رقم (3) .

الفصل الأول : الإطار المنهجي

مشكلة البحث :

تشكل المرأة ثنائية وجودية مع الرجل على مر التاريخ ، وقد تمظهر هذا الوجود عبر تاريخ الفن ابتداءا من فنون الحضارات القديمة وصولا الى الحداثة . ولابد من القول ان تاريخ الفن يشير الى حضورها كامتداد لهذا التاريخ في الفنون الشرقية والبلاد العربية ومنها العراق . لقد كان للمرأة مخرجات متباينة من حيث محتوى حضورها واسلوب العرض في توصيفاتها .. الأمومة ، الخصب ، الأنوثة ... وغيرها ، وقد تبنى الفنانون العراقيون هذه الحقول ومنهم الفنان (جبر علوان) ، الذي صاغ أسلوب عرضه ووحداته اعتمادا على الحضور الأنثوي وتجربته في حقلها الشكلي والأسلوبي ، ولذلك فأن مشكلة البحث في هذا الأتجاه تقوم على التساؤلات التالية : ماهي المساحة التي شغلتها صورة المرأة في تجربة الفنان جبر علوان ؟ وهل هناك خصوصية اسلوبية اتسمت بها صورة المرأة في اعماله الفنية ؟هل كان للمرأة مركز السيادة من حيث المحتوى والشكل؟هل كان موضوع المرأة يستدعى عند الفنان مع مرجعياته الأجتماعية أم الشكلية فقط ؟ماهي الأبعاد التعبيرية لصورة المرأة في اعماله الفنية ؟ أي امرأة يحاول جبر علوان تمثيلها في أعماله ؟

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اهمية البحث

لم تكن الحفريات التي يقيمها النقد في حضور المرأة خارج مديات تمدده ولكن استدعائها ببعض الصور ، الواقعية والخيالية بحاجة الى قراءة ، ليس على مستوى المفاهيم فحسب بل في الحقل الجمالي الذي يقع على مشكلات كبيرة في تأويله ، ولذلك فأن أهمية البحث هي في الوقوف على معطيات هذ ا التشكيل ومن ثم تحليلها والتأريخ لها سواء على مستوى الوثيقة أو الحضور الفني

هدف البحث :

تحدد هدف البحث بـ :

الكشف عن طبيعة وتمثلات صورة المرأة في اعمال الفنان جبر علوان .

حدود البحث : يتحدد البحث بما يأتي :

الحدود الموضوعية :- رسوم الفنان جبر علوان .

الحدود الزمانية :- تمتد هذه الحدود للمدة من 1994 - 2004 .

الحدود المكانية :- وتشمل اعمال الفنان المنجزة في أيطاليا حصراً .

الفصل الثاني : الإطار النظري :

المبحث الاول : - صورة المرأة في الفن القديم

لقد تناول معظم الرسامين والنحاتين في العالم شكل المرأة في اعمالهم وموضوعاتهم الفنية ، نظراً للطاقة التعبيرية الكامنة خلف الشكل المرئي لها ، وللقيم الجمالية التي يتمتع بها القوام الانثوي والذي يؤهله ليكون مفردة لاغنى عنها بأضفاء مناخ ملؤه الهدوء والصفاء والمرونة والتعبير في الموضوع الفني اذ لاتخلو نتاجات حضارات كل من العراق ومصر والاغريق وعصر النهضة من أشكال وصور للمرأة في اعمالهم الفنية المميزة ، وصولاً الى الفن الحديث .لقد استخدمت صورة المراة ومنذ القدم في المجتمعات القديمة " فوجد المبدع في مجمل الظاهر الجسماني للمراة (الجسد) وخاصياته المعبرة عن مدركات الانسان الفكرية (رمزاً) صار ينشد فيه افكاراً ، ترتبط بما بعد الظاهر المرئي لهذه التماثيل ، مختزلاً ومكثفاً خطابه الفكري بآليات تقوم على تجاوز قوانين المشابهة ، وبما يرضي حاجاته وتأويلاته ، محرراً تماثيله من مشابهاتها الطبيعية المالوفة لتؤدي خطابها الابلاغي في وسطها الحضاري كرموز فهي تشبه نفسها القصدية الطبيعية " **(sahib , 2007,p39)** ، ففي فنون الانسان في العصر الحجري القديم (وجدت على جدران كهف لامجدولين في فرنسا ،نحت امراة عارية في وضعية الاضطجاع ، ومع ان الشكل قد نفذ باسلوب بسيط يعتمد على تحديد الخطوط الخارجية وحفرها فقط ، الا ان فيها جمالية بديعة تشبه تلك المرونة والدقة في التخطيط والنقل الواقعي الصادق وقوة التعبير التي نشاهدها في رسوم الكهوف) **(sahib , 2007,p1)**، "ولعل اول معبود تصورته المجتمعات الفلاحية كان ذا صلة بقوى الارض المنتجة المولدة وخصبها ، كما يرجح ان يكون اول معبود تصوره الانسان كان على هيئة الهة تمثل الارض وخصبها ، وهي الالهة التي يطلق عليها اسم الالهة الام (Mother –goddess) وان دمى الطين المصنوعة بهيئة نسوة بدينات مبالغ في كبر اثدائهن " **(baqir,1986,p201)**، وكان لصورة المرأة في الفن اليوناني حضوراً "ففي مقبرة روفو وجد افريز يبلغ طوله اكثر من ست امتار الى ست لوحات ممتدة حول جدران المقبرة ينظمها موكب للنساء يتحركن من اليسار الى اليمين وقد امسك بعضهن بايدي البعض وبدت

وجهوهن المجانبة متعاقبة في تنسيق بارع وكانهن بوضعاتهن وايماءتهن افراد جوقة الكوروس المسرحي يؤدين طقوس الرثاء حول جثة المتوفي اثناء عرضها قبل دفنها "(**eakashat, 1993,p421**). ووجدت رسوم جدارية لصور نسوة عاريات على الجانب الجنوبي من منزع حمام (قيصرعمرة) في الاردن امراة تستحم "فوضوح صفة التجسيم وتأثير الضوء والظل والحركة الطبيعية في هذه الرسوم يكشف عن مدى اعتمادها التقليد الروماني ومع ذلك فان الاشكال المهمة التي تصور النساء تعكس في مظهرها الجسماني "(**atnighhawzin, 1974,p32**) ،اما فيما يخص رسوم المراة في الفن الاسلامي فقد كان رسم الكائنات الحية شائعا في الجزيرة العربية قبل الاسلام ،اما بعد الاسلام فقد ابتعد الفنان عن تصوير الانسان والحيوان وانصرف الى الزخرفة النباتية والهندسية الا ان الفن الاسلامي لايخلو من تصوير المراة كما جاء في مخطوطة قصص الانبياء ، وصور الفنان كلود مونيه النساء بعمله (نساء في الحديقة) ، اما الفنان أوغست رينوار فقد صور المراة في لوحة ليز بمظلتها الشمسية عام 1867 ولوحة (راقصة) عام1874م ولوحة (مدام شانبنتير) عام1877 " فنساء رينوار في الواقع شابات نضرات في معظم الاحيان ، والمرأة عنده هي حواء التي تسكن جنة لاوجود فيها لشجرة المعرفة او الافعى ، شئ من الفردوس يبقى مكتنفاً امرأة رينوار ، حتى حين تضع عليها ثياب شابة باريسية او حين ترقص تحت اشجار طاحونة غاليت او حين تصغي الى الموسيقى او تضع القبعة على راسها لدى الخياط هي باوضاعها المختلفة تنتمي تماماً الى الفترة التي رسمت فيها " (**mulir, aylghr, 1988,p33-34**) ، وقد انجز الفنان كلود مونيه عدة اعمال فيها صورة المرأة مثل (ضفاف السين) و(امرأة تقرأ بين الحشائش) ولوحة (الشقائق البرية) . اما ديغا فقد صور المرأة في لوحته (ثلاث رقصات) 1873 ولوحة (مغنية المقهى) عام 1878، وكذلك الفنان غوغان قد صور النساء في عمله (النداء) عام 1902، اما سيزان " حين رسم عاريات لم يكن بدافع الاشتهاء او ليثير فينا المداعبة الحسية بل استعمل اجسادهن ليقيم تشكيلا عماريا حيا" (**mulir, aylghr, 1988,p40**) ، ومن فنانيين الوحشية نرى اعمال هنري ماتيس ، (الاخوات الثلاث) 1915 وعمله (الفنان والموديل 1917) وعمله (القميص الروماني) عام 1940 ، إذ "لجأ احيانا الى النمذجة ، وحين رسم الدواخل ، حيث النساء اليافعات الكسولات والجواري المسترخيات ، اكد العمق فيها بالمنظور الخطي مع ذلك استمر على خلق الالوان التي على الرغم من كونها اقل تالقا من قبل الا انها في الاغلب اكثر رهافة وجاذبية"(**mulir, aylghr, 1988,p69**)، ومن فناني التكعيبية الذي صور المرأة هوالفنان بيكاسو الذي اتخذ موقفا منحازاً من الحرب العالمية الثانية "فمنذ ذلك الوقت شرع يرسم سلسلة من النساء الجالسات بوجوه مشوهة بوحشية ، تحمل في ملامحها اقسى صنوف العذاب والحزن التي حلت بالبشرية في تللك السنوات المروعة " (**mulir, aylghr, 1988,p83**) ، اما الفنان مونك فقد صور المراة في عمله (الرماد 1894) ، اما الفنان اميديو مودلياني " تكاد كل موضوعاته تتناول الجنس البشري المتعب القلق الحساس التوتر اشخاصه امامنا جالسون بثبات ، يدعوننا الى ان نعيش احزانهم ومعانتهم في الحياة حتى عارياته وهن يعرضن عريهن بزهو داعر لايبدو انهن عرفن الدعابة خلا دعابة الزخارف المشدودة التي احاطهن الفنان بها اناقة وكبرياء " (**mulir, aylghr, 1988,p106**) ، ونرى ذلك من خلال لوحاته (امراة)1917 - 1918 و(البوهمية) 1918، واهتم خوان ميرو بصورة المراة ، فرسم لوحة (امراة بدائية)1934 ولوحته (فتاة تمارس ثقافة بدنية 1932) ولوحته (امراة وطيور الليل) .

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

-صورة المرأة في الرسم العراقي المعاصر

اما في الفن العراقي فكان لصورة المراة مكانة مهمة فقد صورها العديد من الفنانين ومنهم الفنان جواد سليم في الكثير من اعماله وكذلك الفنان فائق حسن والفنان اكرم شكري في لوحته (حواء)1956 ، فقد صور" المراة بجسد عار دون ان يهتم بتشخيص ملامح وجهها او تحديد لشكلها او هويتها فظهرت لتدل على جنس الانثى في اي زمان او مكان من خلال اعتماد الفنان على الشكل الظاهري للجسد واطلق على اللوحة اسم حواء ليدل على المراة بشكل عام " (**lbasriu, 1998, p 68**). اما الفنان رسول علوان فقد صور المرأة في عمله (موضوع) عام 1961 ، اذ " تظهر في اللوحة امراتان جالستان يظهر ثلاثة ارباع جسمهما جلست الاولى على جهة اليمين بوضع جانبي ... اما الاخرى فقد جلست موجهة نظرها وجسدها ووجهها للناظر كانها تريد الافصاح عن شئ ما ظل محبوسا في داخلها " (**lbasriu , 1998 p 84**) ، وكذلك الفنانة مديحة عمر في عملها (التأمل)" فعملت على استغلال شكل المرأة للتعبير عن الجوهر الكامن خلف المظهر الخارجي متبعة الاسلوب الواقعي التعبيري في تصوير مفردات الموضوع " (**lbasriu , 1998 p88**) ، وكذلك الفنان اسماعيل الشيخلي قد صور المرأة في لوحته (حول مرقد الامام) عام1969 ، التي تتكون من عدة شخصيات نسائية متناثرة في علاقة دينية بحتة اذ يتناول العمل قيمة دينية كبيرة عند المسلمين وهي زيارة الاماكن المقدسة وبأسلوب تجريدي فالشخصيات كتلاً ملونة من الالوان الانطباعية الحارة بدرجاتها الحمر وتداخلات الاخضر والاوكر في جو عام تتميز فيه الكتل لاشغال المساحة بعنصر التضاد في تصميم اللوحة اما الخطوط فهي هشة مقوسة والفنان قد اهتم بالانشاء وطريقة توزيع العناصر بطريقة ادت الى فصل الشكل عن الخلفية فجعل بؤرة العمل معمارية وضوئية ذات لون اصفر ذهبي اما اللوحة الاخرى (قرويات في الحقل)عام 1971، الذي يتكون من عدة شخصيات نسائية واقفة بمواجهة الفنان ناظرة الى الامام وكانها في انتظار شئ ما، ان الفنان استخدم الاسلوب الواقعي في هذا العمل اما بالنسبة للخطوط مقوسة في بعض الاماكن وحادة وقوية في الاماكن الاخرى ولم يركز الفنان على التشريح بل جعل منها كتل صامتة كذلك ،اما بالنسبة للفنان حافظ الدوربي في (عمله سماور بغدادي)1969 رسم الموضوع بواقعية و(لوحة جلسة سمر عباسية) 1976 التي تمثل موضوع شرقي يركز على المرأة في (الف ليلة وليلة) وكذلك الفنان فرج عبو فقد اهتم بتصوير صورة المراة في اعماله الفنية اذ يظهر في لوحته (عائلة بغدادية) عام 1969 " ثلاث مساحات مستطيلة عامودية ، معا في نقطة وضع الفنان بها طفلان فتى وفتاة ، النساء في هذا العمل متشابهات من حيث البناء والمعالجة الفنية ، تحديدا في توزيع المساحات ورسم هيئة الاشكال" (**iismaeil muhamad,1989,p125**) ، وكذلك الفنانة نزيهة سليم في عملها (فرح عراقي) ، إذ يتكون العمل من عدة أشكال نسائية يرقصن ويقرعن الدفوف والطبل ووزعت النسوة بطريقة متناظرة ومتقابلة ، فضلاً عن ولع الفنان ماهود احمد في استحضار صورة المرأة في اعماله التصويريه وشغلها مساحات كبيرة كماني لوحته (الحصان الازرق) 1979 و(الفتاة والحصان) ولوحة (قروية) والفنان حسن عبد علوان بالاضافة للفنان محمد علي شاكر ، فقد صور المرأة في عمله (موضوع) 1976 وكذلك الفنان عيسى حنا في عمله (امومة)1987، والفنان راكان دبدوب في عمله (بغداديات) كل ذلك يؤكد حضور صورة المرأة في الفن العراقي المعاصر ومنهم كذلك الفنان جبر علوان موضوع بحثنا والذي سنتناول اعماله في المبحث الثاني 0

المبحث الثاني :

مرجعيات صورة المرأة في رسوم جبر علوان

ولد الفنان جبر علوان في تموز 1948 في قضاء المحاويل في محافظة بابل.وقد تأثر جبر علوان في مرحلة صباه وشبابه بالتقاليد الأجتماعية السائدة في مدينته المحاويل "ففي مجتمع محافظ كالعراق تسيطر العلاقات والقيم العشائرية،وتتحكم فيه القوى والتقاليد المتزمتة لذلك لا يكفي أن يتغير النظام السياسي لتغيير العلاقات والقيم السائدة،أذ أن ذلك يتطلب وقتاً،ويتطلب جهوداً كبيرة ومنظمة ودائمة. وهكذا أقتصر التغيير،خاصة في المرحلة الأولى على المظاهر وظل القديم موجوداً وقوياً خاصة النظرة الى المرأة أو الموقف منها فاذا عرفنا أن جزء من الأحداث الدامية التي تقع بسبب المرأة ولأجلها.فأن ذاكرة الطفولة تخزن الكثير من هذه الأحداث وهذا ما حصل لجبر أذ أن بعض تلك الأحداث التي شهدها أو سمع بها أو كان قريب منها أنحفرت في عقله وقلبه وترك أخاديد في ذاكرته وسوف ترافقه لمدة طويلة لاحقة،ثم ستنعكس في فنه" (**munif,2006,p13**) ، أن الموقف أتجاه المرأة بالنسبة لهذا الفنان أخذ يتكون من خلال " عزلة الأم وشعورها بالوحدة ، وسوف يتأكد هذا الموقف يوماً بعد آخر حادثة بعد أخرى نتيجة القسوة والظلم وعدم الأعتراف بأي حق للمرأة.وسيتأكد هذا أكثر حين تنزف دماً أمام الجميع بما فيهم الصغار،في وضح النهار،في طرف النهر أو في مخادع النوم لتقول في النهاية أنها القيم السائدة وطبيعة العلاقة التي يجب أن تتمثل لها المرأة .هذا المناخ سيجد تعبيراته لاحقاً في الكثير من الأعمال التي قام بها جبر علوان،المرأة وحيدة،في عزلة تامة، على الرغم من مظاهر الزينة فهي حزينة،لا تجوز أن تكون لها رغبات أو أن تكون مختلفة.عليها أن تتمثل للتقاليد السائدة لرغبة الرجل،لتراتيبه من نمط معين،ومجتمع الرجال الذكور هذا هو الذي يشرع القيم ويحدد المواقع والمنازل ، ومن الضروري الأشارة الى المناخات والمؤثرات والجروح أيضاً.التي كونت مزاجه النفسي وما دفعه الى التوقف عند بعض المواضيع والشخصيات أكثر من غيرها" (**alainbari , 1998,p14**) ، إذ يقول الفنان جبر علوان في ذلك (أنا أرسم المرأة كثيراً أرسم حالات المرأة ،عموم المرأة. توحدي بالمرأة كأنه أثبات لوجودي . أنا قريب من المرأة . وأجد في المرأة حالة تعبيرية هائلة،حالة حزن ،فرح،لأن المرأة تمثل لي الوطن،الأم،الرقة،الحنان،الولادة، " (**alainbari , 1998,p14**) ، وقد تأثر الفنان جبر علوان "بأجواء العراق ومناخاته وشمسه الساطعة وما تعكسه من حدة او شدة الألوان أو أضاءاتها وخلالها ، ولابد هنا من الأشارة الى أضافتين تبرزان في العراق أكثر من الأماكن الأخرى،صراحة الألوان الى الدرجة القصوى،إذ تتبدى،متفردة،كاملة،مستقلة . وبعض الأحيان جارحة،مما يحفز الفنان على التعامل معها كما رأتها عين الطفولة بشكل خاص" (**alainbari , 1998,p14**). درس جبر علوان الفن في معهد الفنون الجميلة في نهاية الستينيات أذ يقول في ذلك"حملت معي حساسية غريزية آزاء اللون لكن كيف،في أيام الدراسة في معهد الفنون الجميلة لم أكن مهتماً بالفن قدر أهتمامي في أكتشاف مدينة بغداد ففيها عثرت على أشياء كثيرة ومارست حياة قلقة وفوضوية ضاعفت من أنفصالي من عالم القرية الذي أنحدرت فيه،قلت أني لم أكن طالباً جدياً في الرسم ولا في النحت،لكنني كنت أميل الى الثاني،وأول جائزة حصلت عليها قبل دخول المعهد كانت عن عمل نحتي وكذلك الحال بالنسبة الى الجائزة الثانية.الأستاذ ميران السعدي ألح علي بالأستمرار في دراسة النحت لأني أبدي قدرة جيدة في نحت البورتريه،التأثير الأكبر في مصدره الأستاذ رسول علوان.لقد

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تعلمنا منه أسرار الألوان الأنطباعية والتعبيرية " (**munif,2006,p20**) ، كما تأثر الفنان بالموسيقى والموسيقيين "ومثل ما فتن بالمسرح، فأن غرف الموسيقى بالمعهد لم تقل عنه أثارة وهكذا سيقضي الساعات الطويلة وهو يستمع لهذه الآلات الجديدة البيانو والكمان والآلات الأخرى أيضاً" (**munif,2006,p23**) ، ثم تخرج جبر علوان من معهد الفنون الجميلة في بغداد ثم غادر العراق الى روما (وقد قام بدراسة الفن في كلية الفنون في روما وواصل دراسة النحت على اليد الفنان جريكو ودرس الرسم على يد الفنان جنتيلي حتى عام 1978) (**muhamad,1997,p3**) ، وقد شكلت دراسة الفنان وحياته في روما فترة مهمة جداً في حياة الفنان جبر علوان وفنه وابداعاته ، وتم تكريمه "برعاية رئاسة مجلس الوزراء الايطالي ورئاسة مقاطعة اميليا رومانيا وبلدية رافين ووزير الثقافة الايطالية فالتر فلتروني والفنان التشكيلي المعروف كالابريا ، ومدير المتحف والاكادمية وشخصيات ثقافية اخرى كانت وراء والى جانب جبر علوان في هذا التكريم" (**muhamad,1995,p3**)، وفي عام 1988 تعرف فيها جمهور الفن التشكيلي في دمشق على الرسام العراقي جبر علوان في المعرض الذي اقامته يومذاك صالة اورنينا ،وبمغادرة جبر لدمشق بقيت اطياف لوحة الجواهري المدهشة في الاذهان ... والان وبعد مضي سبع اعوام تستضيف صالة اتاسي في دمشق جبر علوان ، وما زال الفنان متواصل في عطاءه الفني .

مؤشرات الاطار النظري

ما أسفر عن الاطار النظري :

1-احتلت صورة المرأة مساحات مهمة في المنجزات الفنية الحضارية في العالم .

2-شكلت صورة المرأة دوراً مهما في تشكيل الفن الحديث والمعاصر .

3-تنوع استخدام او استثمار صورة المرأة عند الفنانين المعاصرين مثل لوتريك ،ماتيس ، بيكاسو ، مودلياني ، خوان ميرو .

4-حققت صورة المرأة تنوعاً مهما في الرسم العراقي المعاصر ، فجاءت ضمن اعمال متنوعة الاساليب والمضامين .

5-شكلت صورة المرأة حيزاً مهماً في فكر الفنان جبر علوان وموضوعاتها الاجتماعية والنفسية والعاطفية .

الفصل الثالث : إجراءات البحث

اولا: مجمع البحث :- شمل مجتمع البحث الاعمال المرسومة للفنان والمحصورة في حدود زمنية منذ (1994 -2004) ولسعة هذه المدة وكثرة نتاجه الفني ومعارضه الشخصية فقد حددت الباحثة مجموعة من الاعمال تكون لها القدرة والفعالية للتعبير عن مجتمع البحث عامة . لقد اختارت الباحثة (50) عينة تمثل مجتمع البحث بما يفي واهداف البحث في الكشف عن طبيعة وتمثلات صورة المرأ ة في اعمال الفنان جبر علوان موضوع البحث من خلال دراسة وصفية تحليلية لاعماله مستندة في ذلك على دراسه مسحية للمنجزات الفنية وتوثيقات صورية ، حددت الباحثة من خلالها مجتمع بحثها .

ثانيا: عينة البحث : تم اختيار عينة البحث قصدياً وبما يتناسب وطبيعة مجتمع البحث .

ثالثا: منهج البحث :- استخدمت الباحثة في دراستها الحالية المنهج الوصفي التحليلي وقد تم الاستناد الى هذا المنهج لملائمته للبحث فقد تم اخضاع العينة للوصف والتحليل .

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

رابعاً : تحليل العينات

اسم العمل : استعداد للحلم

تاريخ الانجاز:1994

قياس العمل :80 × 90 سم

مادة العمل : اكرليك

يصور جبر علوان في لوحته (استعداد للحلم) امرأة مضطجعة،وحيدة في حالة عزلة ، بأسلوب واقعي مبسط ،إذ يشغل جسدها الجزء الاكبر من مساحة اللوحة والذي يوحي بروح الكتلة ، وهي بمثابة المركز الذي يشكل الثقل الأساس فيها مما يشكل سمة السيادة لها في اللوحة وهذا يعني حتما اهمية صورة المرأة في لوحته الفنية ، التي استثمر او استخدم فيها اللونين الاصفر والابيض اللذان شكلا معاً كتلة ضؤئية تعادل بحجمها كتلة الظل ، التي تمثل كتلة الفضاء الخاص في اللوحة ، والتي مثلت علاقة لونية هارمونية بين اللونين الابيض والاصفر ، ومنطقة الظل التي جاءت في لون بني فاتح تمازج فيه اللونين الابيض والاصفر ، اي انه ادخل لون الظل على منطقة الضوء متمثلة بألالوان الغامقة في وجه المرأة وملابسها وكذلك ادخل الضوء على منطقة الظل ، فشّكل بذلك علاقة هارمونية متجانسة ، وهذا يوحي لنا كمتلقين ان الفنان جبر علوان قد حقق كتلة نحتية مرسومة لصورة المرأة في فضاء مفتوح في هذا العمل التصويري ،الذي جاء على وفق معالجات وتقنيات اللوحة بالالوان المائية من حيث شفافيتها ، على الرغم من كونها توحي الى كتلة نحتية في الفضاء الذي توزع وتناغم ليخدم المركزليكون في اقوى واجلى حالاته ، وقد حقق الفنان جبر علوان في هذه اللوحة حضوراً للمحتوى الخاص باللوحة اكثر من حضور القيمة الشكلية التقليدية لجسد المرأة الذي جاء بسيطاً الى حد ما ، ولكنه حمل طاقة تعبيرية عالية على الرغم من بساطته ،أي ان الحضور حقق المحتوى المتدفق للعاطفة لدى شكل المرأة عند جبر علوان ، على اننا لو وضعنا ايدينا على منطقة الراس في هذه اللوحة لأصبحت عبارة عن مساحات لونية ، ومن خلال ما تقدم ترى الباحثة ان صورة المرأة في هذه اللوحة قد تجسدت ببساطة عالية تحمل في طياتها قدرات تعبيرية ضمن جو لوني في الانسجام بين الظل والضوء وبشكل متفاعل ومتبادل بين كل منهما ، ليشير من خلاله الى حرية التعبير ضمن لون احادي لدى جبر علوان وتحقيقه رؤية ذاتية في عمله الفني هذا من خلال صورة المرأة فيها وسيادتها في اللوحة التصويرية لديه لتشمل سمة او خصوصية اسلوبية في هذه اللوحة .

اسم العمل : المسرات الغامضة

تاريخ الانجاز: 1996

قياس العمل : 60×80 سم

مادة العمل :اكرليك

تصور هذه اللوحة امرأة ورجلاً يشغلان سريراً وقد جاءت صورة المرأة بوضعية الاضطجاع في حين جاء شكل الرجل في حالة جلوس على ذلك السرير وهذا يمكن ان يشير الى موازنة بين كتلة لونية (عامودية) للرجل وكتلة لونية (افقية) لجسد المرأة في هذه اللوحة ،على ان صورة المرأة قد جاءت بصفة تفصيلية في جزءها الاعلى من الجسد في حين أُخفى جسد الرجل الجزء الثاني (الاسفل) تقريباًمن جسد المرأة بأستثناء ساقها الايسر الممتد بتصرف واضح علماً ان شكل المرأة لم يمثل البيئة العراقية بل مثلت امرأة غربية الشكل والسمات . وقد حقق الفنان في هذه اللوحة مركز السيادة لصورة المرأة من تركيزه على كتلة ضوئية سلطت عليها باللونيين الاخضر والاصفر بينما جاء جسد الرجل في منطقة الظل في شكله العام باستثناء تسليط ضوء بسيط على جزء من جسده ، يحقق كل من الرجل والمراة في تكوينهما مع السرير الكتلة الرئيسة للمشهد التصويري في هذه اللوحة ليحيلها الى جزءين رئيسين هما عموم المشهد التصويري والفضاء او المحيط الذي يعلوه مما ينتج الانشاء هنا حساً مسرحياً . ومن خلال هذه اللوحة للفنان جبر علوان يمكن ان نلاحظ ان هنالك مرجعية اجتماعية لموضوعة صورة المرأة فيها إذ حضر جسد الرجل في هذا المشهد ليعبر عن طبيعة العلاقة الابدية بين هذين الكائنين ،وقد منح الفنان صورة المرأة في هذه اللوحة طاقة تعبيرية واهمية اكثر من جسد الرجل وذلك من خلال تسليط الضوء على جسدها اكثر مما حققه من ضوء على جسد الرجل فضلاً عن السمة التشريحية التي حققها الفنان في جسدها بالرغم من تجاوزه للنسب المعهودة في جسد المرأة ولاسيما طرفها او ساقها الايمن الذي جاء ممتداً بشكل جزئي ،حقق فيه الفنان جرأة فنية عبر فيه عن المكنون والمحتوى التعبيري والعاطفي للمشهد التصويري في هذه اللوحة ، ومن خلال هذه اللوحة تظهر او تتضح خصوصية اسلوبية لأعماله الفنية من خلال استدعائه لشكل المرأة وصورتها الفنية التعبيرية وكيفيات توظيفها في مشهد تصويري وكانه يعبر عن مشهد مسرحي كبير حققت فيه الانارة حضوراً مميزاً في المشهد بوصفهما من اهم الادوات في العرض المسرحي . ومن خلال ماتقدم ترى الباحثة ان صورة المرأة في هذه اللوحة قد تجسدت في مركز السيادة مع جسد الرجل ليحققا وحدة اجتماعية او مشهداً تصويرياً مستدعى من البنية والمرجعية الاجتماعية لهذا الموضوع الفني على وفق اسلوب تعبيري مميز مثله بحرية اللون ولاسيما في جزئها الايسر من اللون البرتقالي المحمر ليوازن كتلة اللون الاصفر في جسد المرأة والاحمر في كتلة السرير واضافة البقعة اللونية الحمراء في الجزء الاسفل من الزاوية اليمنى للوحة ليعادل اللون الاحمر في الفضاء الاعلى للوحة وجانبه الايسر تحديداً ، محاولاً تحقيق التوازن بين منطقتي الظل في الجزء الاسفل الايسر والجزء الاعلى الايمن .

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اسم العمل : حلم شرقي

تاريخ الانجاز: 1996

القياس : 50×70سم

المادة :اكرليك

تتالف اللوحة في تكوينها الانشائي العام في صورة امرأة جالسة على اريكة وهي في حالة حلم اشار اليه الفنان من خلال حركة الراس الى الاعلى وطبيعة السكون والهدوء التي لازمت هذه المرأة الحالمة .. لقد جاءت صورة المرأة في مركز السيادة في هذه اللوحة قياساً بالعناصر الشكلية الاخرى فيها خاصة وقد حققها الفنان في علاقات لونية مميزة ،من خلال اللون الاحمر الممثل للون الثوب والذي اخذ منطقتين هي الظل والضوء في مساحته بينما جاء لون الوجه والرقبة والكتف الايمن المكشوف بلون البشرة ،محققاً بحركة الراس قدرة تعبيرية مميزة عن حالة الحلم الذي تعيشه ، وليخلق من خلاله تضادات لونية مع الاريكة والاجواء العامة لعموم اللوحة الفنية والتي جاءت في بعض مساحاتها بالالوان البنفسجية تارة مضيئة واخرى معتمة حيث جاءت مناطق لونية مضيئة اخرى على جانبي صورة المرأة تقريباً وعلى أرض المشهد التصويري للوحة ليوازن من خلاله مناطق الضوء في اللوحة من جهة وكذلك مع مناطق الظل المحيطة بها من جانب اخر . فضلاً عن وجود مساحات معتمة اخرى توزعت في اعلى اللوحة وفي الجزء الاسفل فيها كذلك . لقد اكد الفنان في هذه اللوحة المرجعيات الاجتماعية لصورة المرأة ،خاصةً وان هذا الموضوع حلم شرقي قد تعانيه اوتعيشه معظم نساؤنا الشرقيات فالالم يمازج ويتفاعل بالامل الغائب والوحدة.انها المرأة الشرقية مسلوبة الارادة والمبادرة في حياتها واحلامها والامها ،ليشير الفنان من خلال هذا المشهد التصويري المرجعية الاجتماعية ممثلةً بالمرأة الشرقية وصورتها في اذهان الاخرين . لقد اكدت صورة المرأة حضورها الفعال في هذه اللوحة على مستويات الشكل والمحتوى والموضوع فالشكل تسيد المشهد التصويري شكلاً ولوناً وتعبيراً والمحتوى الناتج عن التلقي لذلك المشهد وقدراته التعبيرية وخاصة في شكل المرأة وصورتها حصراً وحركة الراس والجسد على حد سواء ،ليؤكد الحضور الموضوعي لديناميكية وفعالية الموضوع لوناً وشكلاً ومحتوى ،ليحيلها الى ابعاد تعبيرية لايمكن حصرها شكلياً في حدود المرئي من المشهد التصويري ، والارتقاء في الطاقات التعبيرية فيه للتعبير عن ما هو غير مرئي اصلاً في مشهد على وفق تداعيات وتأويلات التلقي المرتكزة في استدعاء الغائب من المفاهيم والرؤى الاجتماعية ومعاناتها وتوظيفها في خدمة ذلك المشهد التصويري المتجاوز لحيثياته المادية المحدودة. وهذا ماسيحقق لدى الفنان خصوصية اسلوبية من خلال تحميله للشكل محتوى ومعنى خارج حدود شكله وهيئته اى ما هو اكثر تعبيراً وديناميكية من خلال علاقاته وتعبيراته ومدلولاته اللونية واهتماماته في مساقط الضوء على المشهد التصويري في عموم اللوحة الفنية .ومن خلال ما تقدم ترى الباحثة ان جبر علوان في هذه اللوحة قد حمل صورة المرأة طاقات تعبيرية عالية من خلال

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

علاقاتها اللونية التعبيرية وسيادتها وعلاقاتها الشكلية في المشهد التصويري فيها ،وعلاقات الظل والضوء مما يظهر لنا خصوصية اسلوبية مميزة في اعمال هذا الفنان .

نتائج البحث

1-اتخذت "صورة المرأة " مركز السيادة في أعمال الفنان جبر علوان كما في عمله (استعداد للحلم) انموذج رقم (1) وعمله (حلم شرقي) انموذج رقم (3) .

2-اتسمت بعض اعمال الفنان جبر علوان باستدعائها مرجعيات اجتماعية كما جاء في عمله (المسرات الغامضة) انموذج رقم (3) .

3-جاءت معظم اعمال الفنان جبر علوان التصويرية بحضور صورة المرأة شكلا ومحتوى كما جاء ذلك في جميع نماذج العينة ، انموذج رقم (1) ، انموذج رقم (2) ، وانموذج رقم (3) .

4-حملت معظم اعمال الفنان جبر علوان التصويرية ابعاداً تعبيرية كما جاء ذلك في انموذج رقم (1) وانموذج رقم (3) .

5-حققت بعض اعمال الفنان جبر علوان سمة "المشهد المسرحي " كما جاء ذلك في عمله (المسرات الغامضة) وعمله (حلم شرقي) انموذج رقم (2) وانموذج رقم (3) .

6-لعبت الانارة اي سمة الضوء والظل دوراً حيوياً في اعمال الفنان جبر علوان التصويرية كما ورد ذلك في عمله (حلم شرقي) انموذج رقم (3) .

7-جاءت اعمال جبر علوان بتدفق حيوي للون وتضاداته كما جاء في معظم نماذج العينة.

8-شكل حضور صورة المرأة في لوحات جبر علوان خصوصية اسلوبية لاعماله التصويرية كما جاء في انموذج رقم (2) وانموذج رقم (3) .

9-تميزت صورة المراة في بعض اعمال جبر علوان بالخروج الخلاق عن الشكل ومنحه طاقة تعبيرية لونية عالية ، كما جاء في انموذج رقم (2) وانموذج رقم (3) .

10-المرأة في اغلب اعمال الفنان جبر علوان وحيدة ومنعزلة وذات ملامح غربية كما جاء في انموذج رقم (1) وانموذج رقم (3).

References:

alquran alkarim

1. atnighhawzin , rytshard, .(1974) . fin altaswir eind alearab , tarjamatan wataeliq eisaa salman wasalim th alkariati , , baghdad. mutbaeat aladyb albighdadiat
2. tharwat, eakashat . (1993). alfin alruwmani , alqahrt: alhayyat almisriat aleamat lilkitab , j10 , m 2
3 saliba, jamil. (1385) ,almaejam alfalasafiu , bialalfaz alearabiat walfaransiat walankliziat walllatiniat ,j1 , t1 dhwyu alqurbah .
4. diwi , jun. (1963). alfin khibrat , tar : zakariaa 'iibrahim , murajaeat zakiun najib mahmud , dar alnahdat , alqahrt ,
5 sahib, zahir (2007) . alfunun altashkiliat aleiraqiat easr ma qabl alkitabat , silsilat eshtar althaqafiat , 'iisdar jameiat alfannanin altashkiliiyn aleiraqiiyn , mutbaeatan dubay , baghdad .
6. ____ wahamid nafl ,(b .t): tarikh alfini fi bilad alrrafidayn , 'iisdar munazamat almultaqaa aleiraqii waedun latalabat alfunun fi alkitab walmaeahid aleiraqiat , baghdad .
7. saeid eulawsh, 1985.muejam almustalahat aladbiat almueasirat , dar allubnani , bayrut ,
8. baqir th , 1986.muqadimatan fi tarikh alhadarat alqadimat , alwajiz fi tarikh hadarat wadi alrrafidayn , j 1 , dar alshuwuwn althaqafiat aleamat afaq earabiat , t2 , baghdad ,
9. munif eabd alrahmin ,2006, jbr musiqa alalwan , dar almadaa lilthaqafat walnashr , t2 , suria.
10. mulir , jy 'aya wafrank aylghr, , 1988 miayatan eamin min alrasm alhadith tr: fakhri khalil , dar almamun liltarjimat walnashr , baghdad .
11. waratabat , wilyam tamasn 1984, qamus earabi anklizi , muasasat jawad liltabaeat , alrasayil
12. albasriu ,aylaf saed 1998.eali , dalalat almar'at fi alfan altashkilii aleiraqii almueasir , qism alfunun altashkiliat , kuliyat alfunun aljamilat , jamieat baghdad , risalat majstayr ghyr manshurat ,
13. salam jabaar jiad , 2003, jadal alsuwrat bayn alfikr almathalii walrism alhadith , qism alfunun altashkiliat , kuliyat alfunun aljamilat , jamieat baghdad , atruhat dukturah ghyr manshurat.

14. khalid 'iismaeil muhamad 1989, alshakl walmadmun fi 'aemal alfannan faraj eabu alnaeman , qism alfunun altashkiliat , kuliyat alfunun aljamilat , jamieat baghdad , risalat majstyr ghyr manshurat , .

Journals and newspapers

1- alainbari , shakir , , 1998 jaridat alsafyr, baedama aihtafat rafina wamajlis alwuzara' al'iitali binashatih altashkilii jbr eulwan muhmatay qalaq ma yahiz alshshayie , b .e , tishrin alththani .

2- halaan muhamad , 1995, jaridat alhayat , maerid than fi dimashq lilfannan aleiraqii jbr eulwan almar'at alzarqa' dharieatan li'iibraz al'asfar almujawir , aleadad 11781, 25 'ayar .

3- ----------, jaridat alhayat , 1997,mearid watakrim fi 'iitalia lilfannan aleiraqii jbr eulwan (lw tastatie aldirajat alnnariat alaintilaq man 'asara allawh) , aledd12538 , rafyn (aytalya) 28 haziran

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/115-128

The Image of Woman by the Artist Jaber Alwan

Ahlam Abdul Sattar Scheinin[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 95 - year 2020
Date of receipt: 13/11/2013…....Date of acceptance: 17/11/2013…....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract

The woman represents an existential dualism with the man along history. This existence has been manifested through the history of Art starting from the arts of the old civilizations until modernism. It must be said that the history of Art refers to her presence as an extension for this history in the oriental arts, and the Arab countries including Iraq. The woman has varying outputs in terms of the content of her presence and the style of presentation. In her characterizations: maternity, fertility, femininity and others. The Iraqi artists adopted these fields among them the artist Jaber Alwan who formulated his style of presentation and its units depending on the feminine presence and his experience in her formal and stylistic field.

The research consists of four chapters. The first chapter is the research methodology which includes the research problem, importance, aims, and limits, in addition to determining the terms. The research problem was the following questions: what is the space occupied by the image of the woman in the experience of the artist Jaber Alwan? Is there any stylistic specificity characterizing the image of the woman in his artistic works? Did the woman have the sovereign position in terms of form and content? Was the topic of the woman called up by the artist with its social references or with its formal ones only and what are the expressionistic dimensions for the image of the woman in his artistic works? Which woman Jaber Alwan tries to represent in his works? The importance of the research is as follows:

The excavations carried out by the criticism about the presence of the woman were not outside the ranges of its expansion but their retrieval by some realistic and fictional images is in need of a reading not only on the level of concepts but also in the aesthetic field that has major problems in its interpretation. Therefore, the importance of the research is to know the data of this formation and then analyzing it and dating it whether on the level of the document or the level of the artistic presence. The aim of the research is to expose the nature and the manifestations of the image of the woman in the works of the artist Jaber Alwan.

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad. artistahlam62@gmail.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/129-142

التجريد بين الرمز والشفرة في اللوحة الفنية

سحر عبد الكاظم غانم[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/12/17 ، تاريخ قبول النشر 2020/2/3 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

ملخص البحث:

اظهرت التجريدية حالة تميز بين المدارس الفنية بحيث اختزلت الواقع واستخدام عناصر وتقنيات فنية متراكبة للوصول الى تحقيق رؤية ذاتية للفنان عند تجريد الواقع، والبحث عن مضامين ضامرة لمضمون اللوحة الفنية.

وبناء منظومة من العلاقات والصياغات بين تجريد الواقع للأشكال المادية وبين توظيف الرموز والشفرات لتحمل رسالة الى المتلقي الذي يتفاعل مع ما يشاهده عبر عمليات التفسير والتأويل وربط الجزئيات واظهار جمالية خالصة للعمل الفني.

وبذلك نجد ان البحث الحالي تناول الفصول والمباحث الاتية: الإطار المنهجي وتضمن مشكلة البحث والتي صيغت بالتساؤل الاتي: ما هي الكيفيات التي يمكن عبر الكشف عن الفن التجريدي بين الرمز والشفرة في اللوحة الفنية؟ وكذلك تضمن اهمية البحث والحاجة اليه، وكذلك هدف البحث، وتضمن الكشف عن التجريد بين الرمز والشفرة في اللوحة الفنية. اضافة الى حدود البحث وتحديد المصطلحات.

اما الإطار النظري تناول المباحث الاتية: المبحث الاول: تجريدية اللوحة الفنية. المبحث الثاني: الرمز – الشفرة فنياً. ثم خرج البحث في نهاية الفصل مؤشرات الإطار النظري.

وتضمن اجراءات البحث وهي: منهج البحث: حيث اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي. اداة البحث. وحدة التحليل. عينة البحث. وكان للفنان الجزائري (محمد خدة) وكذلك الفنان الروسي (كاندنسكي) والفنان العراقي (ستار لقمان)، ثم تحليل عينات البحث.

وتضمنت النتائج والاستنتاجات ومنها: 1-اظهرت التجريدية تعالقاً وتداخلاً في تركيب العلاقة القائمة بين التجريد والرمز والشفرات عند تجسيد الواقع المجرد وتقديمه بأسلوب ورؤية جديدة وظهر ذلك جلياً في العينة رقم (1، 2).

كذلك تم كتابة التوصيات والمقترحات وفي الختام تم كتابة اهم المصادر العربية والترجمة التي اعتمدتها الباحثة.

الكلمات المفتاحية: التجريد /الرمز/ اللوحة.

[1] الجامعة المستنصرية - كلية التربية الاساسية، fjulnar@gmail.com

الإطار المنهجي

مشكلة البحث: ان تشكيل المنجز الفني يخضع لعدة معايير فنية، تختلف في مجملها عن طريقة التعبير، واستلهام الواقع وتجسيده، لذلك نجد ان تعدد المدارس الفنية جعلت الفنان بان تكون لديه خيارات واساليب متنوعة في طريقة تناول الموضوع.

ان تجريد الوقع من سمته وتقديمه وفق رؤية تعبر عن فكر وفلسفة جديدة عبر استخدام عناصر التكوين على سطح اللوحة، وجعل الصياغة الفنية لها مدلولات متراكبة في تقديم، الخطوط والالوان والاشكال الهندسية وتشكيلها على سطح اللوحة، مستنداً في ذلك على طروحات المدرسة التكعيبية في تقديمها للأشكال، ولكن التجدد الذي احدثته المدرسة التجريدية، جعلت للفنان ساحة واسعة من الحرية في التعبير عن ذاته والابتعاد عن المحاكاة والتقيد بنقل الصورة الفنية التي امامه وانما لجوء الفنن الى الابتكار في الشكل وفق رؤية فلسفية جديدة اتاحت له الغوص في اعماق الواقع وتفسيره، وتقديمه الى المتلقي ليكون طرف في عملية التفسير والتأويل عبر استخدام الرموز والشفرات لإيصال الفكرة الرئيسة وانتاج المعنى، وبهذا نجدا ان المدرسة التجريدية ساهمت باختزال الواقع وتجريده، وفتح افاق جديدة في عملية التعبير عن الشعور الذاتي وصولاً الى تحقيق جمالية خالصة للعمل الفني، وقد احتوت المدرسة التجريدية جميع المدارس الفنية وعكسها على سطح اللوحة.

ولكن باستخدام تعبيرات غير مألوفة في عملية تجسيد المادة وفق عمليات تركيب جزئيات اللوحة التي تحمل في داخلها رموز وشفرات، وتشكيل رؤية جديدة من الخطوط والالوان ، وهذا ما يطمح اليه الفنان التجريدي، لذلك يمكن صياغة مشكلة البحث في التساؤل الاتي:- **ما هي الكيفيات التي يمكن عبرها الكشف عن الفن التجريدي بين الرمزوالشفرة في اللوحة الفنية؟.**

اهمية البحث والحاجة اليه: تكمن اهمية البحث الحالي بكونه يتطرق الى مدرسة فنية اختزلت الواقع وتقديمه بأسلوب فني ابداعي يحمل بين طياته اشكال هندسية متراكبة ومتداخلة عبر استخدام اللون، الخط، الشكل، المادة وهي المدرسة التجريدية التي فتحت افاق جديدة للفنان للتعبير عن ذاته، اما الحاجة اليه:

1-يستفاد من البحث الحالي الباحثين والاكاديميين للمدارس الفنية واتجاهاتها.

2-طلبة كلية الفنون والنقاد والمتذوقين للفن التشكيلي.

3-المؤسسات الفنية ذات العلاقة المرتبطة بعملية البحث والتطوير للأساليب الفنية.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى دراسة:

الكشف عن التجريد بين الرمز والشفرة في اللوحة الفنية.

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بدراسة:

الحد الموضوعي: التجريد بين رمز الشفرة في اللوحة الفنية.

الحد الزماني: اختارت الباحثة فترات زمانية متفاوتة لعدة اسباب:

أ-نشاط الحركات الفنية والتركيز على المدرسة التجريدية للأعمال الفنية.

ب-التطور التقني في تشكيل اللوحة ساهم في اختزل وتجسيد افكار الفنان التجريدي على سطح اللوحة الفنية.

الحد المكاني: الاعمال التشكيلية الفنية المعروضة في قاعات العرض.

تحديد المصطلحات: بعد الاطلاع على الكتب والمراجع وجدت الباحثة العديد من المصادر التي تشير الى المصطلحات الواردة في عنوان البحث وكما يلي:

التجريد: لغوياً: أي انه (التجريد – التعرية من الثبات والتجرد التعري) و (تجرد) للامر أي جد فيه. و (أنجرد) الثوب أي نسحق ولن) (Al-Razzi-p99).

اصطلاحاً: يعرف التجريد هو (اتجاه يهدف الى التعبير عن الشكل النقي المجرد عن التفاصيل المحسوسة، وهو لا ينطوي على أي صلة بشيء واقعي بغية الحصول على نتاجات فنية عن طريق الشكل والخط واللون. (al-Kufchi-p235).

كذلك (التجريدية) هي صفة لعملية استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد، والتجريدية او لفظة تجريد، في الفن طراز ابتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة في اشكاله، وكلمة تجريد اطلقت على هذا النوع من الفن الذي يتخلى عن الشكل الطبيعي). (Ismael-p172).

مما تقدم يمكن كتابة التعريف الاجرائي وهو: التجريدية مدرسة فنية اختزلت الواقع وتقديمه بشكل جديد يحمل في طياته الرموز والشفرات للتعبير عن فلسفة ورؤية الفنان الذاتية وافكاره على سطح اللوحة الفنية.

الاطار النظري

المبحث الاول: تجريدية اللوحة الفنية:

ان الفن التجريدي دائماً البحث عن الابتكار والتجدد في عملية تشكيل الواقع، وفق صياغات فنية لتحقيق جمالية خالصة للتشكيل الصوري المتعالق مع عناصر فنية، عبر عمليات التركيب والتحليل والتنسيق وخلق مستويات متعددة في اللوحة الفنية، والتجريد لا يستند الى الصورة الحسية لكن الدخول الى عالم المحسوسات الصورية ليقدم شيئاً جديداً يكون بمثابة الصدق او الحقيقة عبر تحرير الفنان من الموضوع والمادة وذلك بجعل عمليات التشكل والتحول بين جزيئات المنجز الى بناء صفة العمومية للفكرة المتجسدة على سطح اللوحة الفنية، للوصول الى كلية العمل الفني، عبر النزعة الذاتية في بلورة اسلوب فني ابداعي يعطي الايحاء بجوهر الفكرة عبر توظيف وصياغة الخطوط والاشكال الهندسية وتوظيف الرموز والشفرات ضمن سطح اللوحة، وتجريد تلك الاشكال والاقواس والمنحنيات للوصول الى المعنى الخفي، وفق منطلقات فكرية عن كافة المضامين الغامضة (وسواء كان تجريداً كاملاً او نصف تجريدي فانه يعطي الايحاء بمضمون الفكرة التي يقوم عليه العمل الفني)(Hardaq-p202)، وبذلك يكون الانطباعات التجريدية انطباعات عقلية باطنية وان ما يرسم على سطح اللوحة هو الصورة المقترحة التي يعبر بها الفنان عن الموضوع ومغادرة الاحساس للفنان والولوج الى العقل الباطن، وذلك كون الفنان يسعى دائماً الى صياغة تشكيل مرئي يحمل بين طياته مضامين فكرية جديدة تعبر عن الواقع المختزل ولمجرد لرؤية فنية من سمات الجمال والغوص الى كوامن العمل الفني، هذه الافكار التي تكون غائرة تعبر عن الجوهر ولكن بتركيب جزئيات العمل

وتكون بمجموعها الفكرة الرئيسة، بحيث تعطي الاحساس للمتلقي بتتبع تلك الجزئيات والتفاصيل الصغيرة في الموضوع، وربطها مع بعضها لتشكيل فكرة العمل الفني، بما تحتويه من عناصر فنية ودلالات تثير التساؤل، عن ماهية تلك الخطوط والالوان والية التركيب وعمليات التحول عبر استخدام تقنيات فنية جديدة تعبر عن الفكرة (فبيكاسو) يقول (ليس هناك فناً تجريدياً اذ لابد ان ينطلق الانسان من شيء ثم يكون في وسع الانسان فيما بعد ان يستبعد كل مظهر من مظاهر الحقيقة الواقعة فليس في هذا رأي خطورة ذلك ان فكرة الموضوع عندئذ قد تركت اثرها الذي لا يؤول ان الانسان اداة في يد الطبيعة وهي تفرض عليه طابعها ومظهرها) (Ezzul din-p196).

ومع ان التجريد هو اكثر الاساليب مرونة في التعامل مع القيم الروحية للفنان والمادة، لذلك التجريد يمتلك روحاً وحركة شعورية مستمرة في بنيته الزمانية والمكانية، لذلك (ان جميع الفنون تجريدية لان نوعياتها هي اشكال مجردة من وجودها المادي وبدون معنى عملياً، فالصورة المجردة ليست نموذجاً فنياً بل ان الشكل الخالص لا يوجد الا منطقياً ولا يوجد في الرسم والشعر، حيث لا خلاص من الرمزية مهما فعل التجريد فعله) (Radhi-p17).

وهكذا فان ميل الفنان التجريدي دائم البحث عن ذاته بالوعي المبني على الحس في طريقة تركيب الواقع، وبناء نموذجاً حسياً جديداً يكون بمثابة حلقة وصل بين الصورة الحسية الجديدة وبين الواقع ولكن ضمن قواعد ونظم متناسقة في عملية الطرح للموضوع.

(التحرر الفنان من قيود الموضوع الهادفة لتصوير ما يمكن تسمية الموضوع الداخلي، عند ذلك تكون الصورة المرسومة نوعاً من الاسقاط لهذا الموضوع) (Ezzul din-p195).

عبر تشكيل بنية مفاهيمية لطبيعة الموضوع واسقط رؤية تكون بعيدة عن الواقع وتجريده، ويتم صياغته لكي تحمل تصوير فني جديد من الجزء الى الكل في بنية العناصر التي يتم تركيبها وتنسيقها وتحولها الى مضمون فكري جديد، بما يحمله الفنان من شعور ذاتي ومعرفي، للعقل الواعي الذي يدخل الى عوالم خيالية لا يمكن الوصول اليها، وانما يتم التعبير عنها وتجسيدها عبر المنجز الفني بحيث يكون للفكر.

(القدرة على تخليص الصفة المشتركة بين مجموعة من الجزئيات والاشياء والوصول الى الكليات من خلال تحليل الجزئيات ومعرفته او هو انتزاع الكلي من الجزئي بتخليص المعنى من المادة، بحيث يمكن استحضار الوجود المادي وبشروط الزمان والمكان) (Taleema-p17).

وعليه يمكن جعل الفن التجريدي هو ارتباطه بالفكر المتعالي والمطلق فكل منها تتوظف فيه العمليات العقلية تحليلاً وتركيباً للعناصر الفنية والبحث عن صور جديدة لا يشابهها شيء من الواقع وتجريدها فنياً، لان ما يبحث منه في حلة اللوحة التجريدية، ليس المظهر بل الجوهر هو العالم الغير متناهي من الصور الحسية (اذ انه لا يتعامل مع الموضوعات ذات الاجسام، بل يتعامل مع الانماط الاصلية في الطبيعة، لاجل الوصول الى رؤية خاصة تكون اقرب الى الحقيقة عبر الفكرة والحس والشعور والخيال)(Al--p140 Rubayee).

وعليه نجد ان صانع اللوحة الفنية وفق تلك الرؤية التي تجعل الاشكال المادية المتجسدة على سطح اللوحة لها معاني عميقة تحتوي على رموز وشفرات متراكبة مع بعضها في نظرته الفلسفية الى الواقع عن

طريق صياغة مواد متفاعلة ومتناسقة (فالفنان يستطيع ان يصوغ العالم ويتمثله في أي تجمع لوني)(p155-Khabaz).

وبهذا نجد ان الفنان التجريدي اتجه الى التلاعب بالاشكال المادية والتصوير للواقع وخلق عوالم جديدة ما وراء الشيء، ويبحث عن توظيف تقنيات ومهارات فنية تحليل الشكل المنظور الى صورة جديدة لا تمت للواقع بصلة، والاهتمام بالخيال والعقل الباطن الذي يساعد في خلق صورة حسية جمالية متناغمة مع فكر وفلسفة الفنان التجريدي، وقد اشتمل التجريد في الفن على كل العناصر العمل الفني بدء من الخط واللون والحركة والموازنة وصولاً الى التشكيل المجرد القائم على تكامل التجريد الشكلي مع التجريد الموضوعي، المضمون والذي ظهر في صور مميزة منها التجريد العاطفي عند (كاندنسكي) والتجريد الهندسي عند (موندريان) والتجريد السحري السريالي عند (بول كلي).

وهذه مراحل فكرية زمنية للفنان والتي تتداخل فيها النظم والقواعد الفنية، السابقة واللاحقة، لذلك وجد (كاندنسكي) ان التعبير الذاتي يتم عبر اللون والشكل، وتجريد الشكل وصولاً الى كشف مكامن التعبير عن الطبيعة بالمضمون الكامن خلف الشكل الخارجي والذي يسمى باللاموضوعية في تفسير كيفية استخدم اللون والخط، وقد عمد الى تشكيل (تاليفاً ملوناً فيه اللون مستقلاً عن الشيء ومنفصلاً عنه وحتى عندما استخدم عناصر موضوعية كان الغرض منها تبريراً اللون) (Amhz-p144).

اذ وجد ان لكل لون خصائص معينة تميزه عن غيره والتي تبعث في النفس الارتياح وقد طور من استخدام اللون ليكون مرتكز اساسي تناغمي في محتوى اللوحة الفنية، بان (يوسع مجال الرسم ويجعل محتواه اضافة الى الالوان، الأنغام لموسيقية أي يعتمد الرسم الموسيقى وقد حاول ان يؤلف نظاماً يكون فيه بين الاشكال والالوان علائق نسبية ثابتة كالنوتات في الموسيقى) (Amhz-p35).

اذ اصبح دائم البحث عن اساليب جديدة في عملية تشكيل الصورة الفنية ومتناسقة مع العناصر التي تشكل جزئيات سطح اللوحة، عبر استخدام تلك التقنيات للولوج الى تلك العوالم الجديدة التي يبتكرها الخيال وتكون مرمزة وذات دلالات يتم اختزالها للأشكال المادية الخالصة ودائم البحث عن رؤية موضوعية تعبر عن عاطفة وتجدد في شكل الصورة لتي يوصلها الى المتلقي ولذلك اصبح هناك تجدد في الفكر والرؤية.

عبر (انطباعات هي انعكاس مباشر للطبيعة الخارجية، وارتجالات هي صورة عابرة شعورية تلقائية، ليس لها جذور في الطبيعة ثم تكوينت فهي رسوم اكثر حساسية انجزها على ضوء دراساته الاولية بحيث يلعب الشعور والغرض دوراً شاملاً فيه)(Reed-p97). لجعل عملية التحول في تشكيل بنية اللوحة الفنية، تتسم بالتجدد والبحث عن اشكال جديدة وفق ما يشعر به الفنان وبما يمتلكه من خيال قادر على جعل عملية التواصل بين مكونات العمق الفني، والبحث عن بواطن الامور الغائرة في النفس البشرية والذي يحمل سمات التجدد والخصوصية دوراً اساسياً عند تشكيل الخطوط والالوان على سطح اللوحة الفنية، من اجل الوصول الى جمال خالص قائم بذاته وله خصوصية يكون بعيداً عن الجمال الطبيعي ومعطياته الحسية التي يتشكل منها.

وهناك فنان اخر طور من رؤيته الفنية وتصويره التجريدي للواقع، وفق اسلوب اخر اتسم به من الخصوصية والابداع، اذ اتصف اسلوب (موندريان) بالتشكيلية المحدثة، لتكون معبرة عن هدفه في الوصول

الى اشكال مجردة ذات طابع هندسي، والبحث عن الوضوح التام عند التعبير عن فكرة وفلسفة في تجسيد التناغم بين معطيات التجرد من الاشكال والوصول الى الحرية في العمل الفني ولذلك (جرد الاشياء من خواصها وتحريرها والبقاء على الصورة الجوهرية اللا متغيرة، وبذلك سعى الى تحويل الفن الى اقصى ما يتوصل اليه التطور البشري)(Amhz-p147).

وقد اتسم (موندريان) بانه يهدف الى البحث عن الحقائق الميتافيزيقية وعوالمها المتناهية، الغرائبية في عملية التشكيل، ودائم البحث عن تجسيد الالوان الاساسية للأشكال الهندسية للأشكال المدية بحيث تكون السمة العقلانية في رسوماته رغم تأثيرات الفنان (بابلو بيكاسو) التكعيبية واشكالها الهندسية، وهنا يكون متناقضاً مع طروحات (كاندنسكي)، الذي يشير الى الاحساس والعاطفة، بينما نجد (موندريان) يسير في نسق من النظم والاضداد والتباين في تشكيل رؤيته الفلسفية التجريدية.

المبحث الثاني: الرمز– الشفرة فنياً:

شكلت الرمزية تحولاً كبيراً في المنطلقات الفكرية التي تحملها اللوحة الفنية، حيث استبدلت المعطيات الفكرية بالغموض والتجريد والايجاز.للكشف عن الفكرة الضامرة التي يسعى الى تحقيقها الفنان التجريدي ضمن تشكيلية اللوحة الفنية، مستعيناً في ذلك استخدام الالوان والخطوط والاشكال الهندسية المتراكبة، ولكن بطرق تكون بعيدة عن الواقع، ومجردة منه، وانما يسعى الفنان الى الغوص في بواطن الاشياء ليجسد رسالة وفكرة عميقة الى المتلقي، بدوره يفسر تركيب اللوحة، ليكشف مجمل العلاقات السائدة، وتأويلها وفك الرموز والشفرات التي وظفها الفنان، اذ تكون متناثرة بين جزئيات اللوحة، التي تحمل الكثير من المعاني الفكرية لان (الفن عالماً متماسكاً قوامه الخط واللون والمعاني حيث تشكل الموائمة بين الشكل والمعنى وسيلة الفن للوصول الى درجة المثال، الذي تشكل عناصره وحدة واحدة تتجاوز الزمن وتصل الى عالم المطلق)(Attiya-129p).

بحيث يكون الشكل المجسد على سطح اللوحة، بما يحمله من رموز ودلالات، تصبح مجردة من كل مظاهر الطبيعة، من اجل تشكيل بنية بين جزئيات العمل الفني، للوصول الى المعنى نتيجة تداخل الخطوط والالوان وتراكبها وتناسقها وتنظيمها في جزئيات ضمن مستويات سطح اللوحة الفنية المجسد لمفاهيم المدرسة التجريدية وقواعدها التشكيلية.

وتصبح عملية توظيف الرمز قوة داخلية محركة للعناصر الفنية، في مجمل تلك الصياغات الفنية، هذا الوعي الابداعي للجمال المحسوس، يضفي على العمل الفني غموض في الفكر والتعبير، والعمل الرمزي كما يوضحه الكاتب (البير اوريبة)، حيث يشترط في الرسم الرمزي. (Amhz-p65).

1-ان يكون (مثالياً) وحسب لان المثالية تقتصر على الاقصاء من الطبيعة بل (فكرياً) مجسدة للافكار لان مثاله الوحيد هو التعبير عن الفكرة بالنتيجة ايغال بالمثالية.

2-رمزياً: لانه يفسر هذه الفكرة بالاشكال.

3-تركيباً: لانه يمثل هذه الاشكال بواسطة الاشارات.

4-ذاتي: لان الموضوع لا يعتبر ابداً كشيء بل اشارة لفكرة مدركة من الذات.

وفق تلك المعطيات الفنية التي حددها (اوربية) في رمزية اللوحة الفنية وخصائصها، نجدها لا تخرج عن مضامين وسياقات المدرسة التجريدية في تشكيل اللوحة.

من حيث التركيز على استخدام الخطوط والالوان والاكثار منها بصورة متراكبة ومتداخلة مع بعضها واثناء تشكيل تلك الرموز الفكرية، يبدأ الفنان باستخدام تقنياته الفنية عند صياغة تلك الرموز والشفرات، وتقديمه بصورة جديدة، والخروج عن المألوف والسائد، بحيث تكون للفلسفة الفكرية دوراً في اختزال الكثير من التكوينات والعناصر، ولإبراز الجزئيات الصغيرة لصياغة الفكرة الرئيسة، لتكون الهدف للوصول الى المعنى ورمزياً في اثارة الفكر والشعور بالعوالم المتميزة التي تحملها اللوحة الفنية، وتلك النزعة التي يلجأ اليها الفنان في تفسيره لكل معطيات الواقع، وتجردهُ بحيث تكون هناك مساحة واسعة من التأمل والخيال للنظر الى ما وراء الشيء حيث يكون (الفن رمزاً والعمل الفني صورة رمزية)(Amhz-p65).وبذلك تشكل (الفكرة – المضمون) الاساس الجوهري للوحة الفنية الرمزية التي تتحقق رمزيتها بالخطةط والالوان والكتلة والشكل المجسد. ليكون بعيداً عن الواقع، اذا اللوحة الرمزية المرتبطة بالمدرسة التجريدية في مضمونها تحتاج الى شكل يشير الى الفكرة التي يقصدها الفنان، ويعبر من خلالها الى مضمون فكري متجسد للواقع الخيالي، ويستطيع ان يبرزهُ عبر الشكل المادي المتجسد، ومهما تنوعت تلك الاشكال التي لها خصائص مادية غرائبية في طريقة صياغتها وتركيبها اذ انها تحتوي بداخلها الفكرة المعبرة عن الرمز والشفرات والدلالات، التي يتم تنظيمها وتناسقها سواء من حيث الاشارة الايحاء، او الحركة الظاهرة او الضامرة للإشكال (فالظواهر المحسوسة هي ظواهر بسيطة حساسة معدة لتمثيل مشابهاتها الفلسفية السرية مع الافكار الاولية، وعليه فالرمزية قبل كل شيء تستعمل للتعبير عن ذاتها بشكل فني)(Tegnim-p282).

وتقوم الرمزية على رفض المادية المثالية والغوص بعيداً في العقل الباطن المتمثل بالشعور والتأمل الداخلي اللوحة واعطائها قيمة فكرية، بحيث تفصل بين المادة والصورة المتجسدة والفكرة الكامنة داخل الشكل، والرمزية لا يمكن صياغتها بقالب نمطي يتسم بأحادية الفكر، وانما اخذت مديات واسعة في الايغال بالتفرد في نقل الشكل الفني، فهي تحافظ على ذاتها (فقوة الفن لا تكمن فيما يقوله وحسب بل فيما لا يقوله ايضاً اي في ما يرمز اليه ويوحي به). (Radhi-p140).

والشكل في الفن الرمزي يكون هو نتاج التجريد في آلية التوظيف من حيث استخدام تقنيات متجددة في عملية تشكيل الخط واللون والاشكال الهندسية، بغية اعطاء صفة التداخل بين المدرسة التجريدية الى تسعى تجريد الواقع وبين التمفصلات الداخلة في بنية الشكل، وبتراكب المعاني الرمزية تتضاعف معانيها الداخلة في تشكيل الموضوع، عبر توظيف العديد من الرموز والشفرات والدلالات التي تجعل المتلقي ينقاد لا شعورياً في متابعة الجزئيات، وتكون هناك مشاركة وجدانية لفك تلك الرموز والشفرات التي يحتويها العمل الفني.

(فان المبدع يوضح المعنى الحيوي الذي لا يستطيع ان يتخيله منفصلاً عن التعبيرية الخاصة به ويترتب على ذلك انه لا يمكن معرفته قبل ان يعبر عنه)(Radhi-p43). واصبح الشكل المادي المتجسد على سطح اللوحة الفنية يحمل دلالات ورموز، والصورة ذات المعاني عبارة عن انعكاس للواقع الذي يصطدم به الفنان ومحفزاً بداخله الكثير من الصور الحسية، ومعبراً عنها بأشكال متعددة وصورة متراكبة وفق صيغة فنية

ابداعية يحاول من خلالها الوصول الى عقل المتلقي وادراك ما سيؤول اليه الشكل النهائي بين التفسير والتأويل واعادة التركيب لجزئيات العمل الفنين لذلك فاللوحة الفنية التجريدية مثلما احتوت الرموز والدلالات ضمن تجريدها للواقع وتركيب الخطوط والالوان، وغيرها من العناصر الفنية، بحيث اتسمت بالعدد من الخصائص والسمات التي يسعى الفنان الى صياغة افكارهُ بعدة طرق ومعالجات فنية لتكون بذلك عالم من التفرد والخصوصية ليكون مكملاً لمبادئ الاساسية في بنية المدرسة التجريدية بخصوص الاختزال وتجريد الواقع، ومضمون الافكار وعليه هناك مفاهيم ارتبطت بتركيب الشفرة في اللوحة الفنية، وقد استنبطت خمس شفرات وهي:(Sholtz-p170).

1-شفرة الدلالات (شفرة الافعال) وتسمى في بعض المصادر بالشفرة الحديثة، وهي تعنى بالدال الظاهري بقدر ما تكون معنية بالبحث عن المضامين الجانبية لتسهم بالتالي في انتاج الدلالة المركبة، وهذه الشفرة يجعل منها الفنان ضمن جزئيات تركيب اللوحة المكونة لكل التفاصيل المراد اظهارها، وبهذا تكون تلك الشفرة فعل متجسد يحمل فكرة متواصلة لإنتاج المعنى عبر الاستخدام المتماثل لطبيعة الحدث.

2-الشفرة التأويلية (شفرة الالغاز) سميت بهذا الاسم لأنها تدفع المتلقي للوصول الى الحقيقة ومشاركة الحدث في التفسير والتأويل، وفق الرموز والشفرات ومعرفة الاسئلة التي طرحها الفنان في اللوحة الفنية والسعي الجاد من قبل المتلقي الى ايجاد الاجابة عن تلك الاسئلة او انصاف الاسئلة المثارة بين ثنايا اللوحة الفنية لإنتاج المعنى غير المعنى الاولي او الاساس الذي يقصده الفنان.

3-الشفرة الايحائية (التخمينية): اذ تكون ضمن المعالجات الفنية التي يستند اليها الفنان في طرح الافكار، بحيث تجعل المتلقي دائم البحث عنها ليكمل الحدث ويربط بين جزئيات اللوحة للوصول الى كلية العمل الفني بحيث يكون للمتلقي دوره في اضافة عدد من الثيمات وربطها مع بعضها ليخرج بالنهاية بتصور واضح عن ماهية الفكرة التي وظفها الفنان ضمن تجريده الحدث والواقع.

4-الشفرة الرمزية: وتمثل الشكل المركب ضمن عملية تجريد اللوحة الفنية عبر اختزال الاحداث والاشكال المادية وتقديمها بصورة جديدة وتكون مرتبطة مع الدلالة الاولى وتصبحان متلازمتين من حيث المعنى اذ تمثل الاولى المحتوى بينما تشكل الثانية الشكل المتوفر على الدوال والرموز والشفرات، وان عملية انتاج المعنى يأتي من التضاد بين جزئيات اللوحة الفنية.

5-الشفرة الثقافية: ويسميها (هوكز) الشفرة الحضارية وهي الشفرة الاكثر شيوعاً وتوظيفاً في اللوحة الفنية من قبل الفنان، فعند تشكيل ورسم الموضوع وطرح الافكار وتجريدها وخلق العلاقات وارتباطها بالعادات والتقاليد والازياء والشعارات والثقافة السائدة في المجتمع وعند تقديمها بطريقة تخالف الواقع وفق رؤية جديدة مجردة، تتسم بالغموض واحياناً اخرى لبحث عن جزئيات صغيرة وبهذا نجد ان المدرسة التجريدية، قد احتوت في مضمونها المدارس الفنية، الاخرى، عبر جعل عملية تنظيم بصورة فعلية وبناء صياغة في سياق البحث عن التجارب الحديثة في الرسم، لتكون هناك علاقة جوهرية بين الفنان وافكاره المضمون الحاوي على الرموز والدلالات.

مؤشرات الإطار النظري:

بعد الاطلاع على الإطار النظري في موضوعة البحث الحالي خرجت الباحثة بعدد من المؤشرات والتي سوف تستخدم كأداة لتحليل العينة المختارة وكما يلي:

1-جعلت التجريدية ذاتية الفنان هي العنصر المحفز للوصول الى رؤية جديدة للواقع وصولاً لانتاج المعنى.

2-ان بنية العمل التجريدي يحمل في مضمونه الجمال النقي عبر عمليات التنظيم والتركيب والتنسيق للخط واللون والاشكال الهندسية.

3-شكلت الرموز والشفرات مرتكز في ايصال الافكار في بنية اللوحة الفنية.

اجراءات البحث

منهج البحث: ستعتمد الباحثة المنهج الوصفي التحليل والذي يعرف بانه (وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياته والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره) (Abu -p64 Talib).

اداة البحث: لغرض تحقيق اعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذه الدراسة، وعليه ستعتمد الباحثة على ما ورد من مؤشرات الاطار النظري كاداة للتحليل.

وحدة التحليل: ستعتمد الباحثة الاعتماد على العناصر الفنية في سطح اللوحة التجريدية كونهما يمتلكان مظهرية عالية وتعبيرية في استخدام الخطوط والالوان والاشكال الهندسية.

عينة البحث: بالنظر للاتساع الكبير لمجتمع البحث فقد اختيرت عينة البحث بصورة قصدية من ذلك المجتمع لوحات الفنان الجزائري (محمد خدة) والفنان العراقي (ستار لقمان) والفنان الروسي (كاندنسكي).

تحليل العينات

عينة رقم (1)

اسم الفنان: ستارلقمان / عراقي

سنة الانجاز: 2017 – عمان

قياس العمل: 150سم × 170سم

التنفيذ: اكريلك على الكانفاس

وصف العمل: جسد الفنان في هذه اللوحة الفنية اشكال دلالية مستوحاة من الواقع، وهذه الاشكال الهندسية تمثله بخطوط وتشكيلات هندسية (مثلثات ومستطيلات) بالوان متداخلة ومتراكبة صريحة وبخطوط او حدود فاصلة ما بين التكوينات اللونية.

تحليل اللوحة: الفنان في هذه اللوحة جسد الواقع المحلي.. والمتمثل بالمشحوف الذي يمثل الواقع الجنوبي في العراق، لقد انطلق الفنان من الواقع الصوري الثقافي المحلي للتتخذ اللوحة منحى يمزج بين التونات اللونية والزخرفة الشعبية لتشكيل الكتل والمساحات للموضوع والشكل المادي، ان الفنان باستخدامه الالوان الحارة والصريحة كانت لغاية منه ابرازه والغاء سكونية الاشكال والخطوط، واظهاره حركاتها بفعل حركة الفرشاة والضربات اللونية واظهار التدرجات لابراز الملمس الخاص باللوحة، فقد تعمد

الفنان وبقصدية واعية اعطاء حركة واحدة او اتجاه واحد للإشكال من جهة اليمين الى اليسار مؤكداً هذه الحركة عبر حركة العين المتجسدة في المربع الاخضر اللون مانحاً اياها حركة قصدية تقود عين المتلقي الى حيث اراد الفنان ان يقوده اليها وبهذا الشكل ينطلق المتلقي من الشكل المنجز في اللوحة من خلال رؤية وثقافة ليصل الى المضمون الذي يعتبره اقرب الى التعبير عن ابسط مكنونات وخلجات نفسية ولكن بطريقة تجريدية للاشكال المجردة والمختزلة في الواقع المادي.

وحسب وجهة نظر المتلقي باعتبار الشكل له وقع وتأثير فعال في الدواخل النفسية البشرية، لقد قاد الفنان المتلقي الى الوحدات الشكلية عبر التوزيع اللوني (الاحمر)، حيث فراغ الشكل الهندسي (المربع) مع مركزيته باللوحة وهيمنته الفعلية في حذب نظر المتلقي، وكذلك الى الخطوط ما بين حادة قوية ومنحنية لينة، وبهذا خلق معادلة تعبيرية لمفردات لوحته، كل هذا جمعه ضمن ارضية وخط افقي رصاصي اللون لتأكيد هوية او معالة البيئة المكانية، عبر اتخاذ منحنى تجريدي مختزلاً ومكثفاً للمشهد البصري وفق الخط واللون والاشكال الهندسية ورمزية العين المقيدة ضمن اطار لوني بارد، يتميز العمل الفني بصفة الانتقائية واعادة ترتيب العناصر المنتقاة من الواقع لتعطي انطباع عن العالم المكاني الذي اراده الفنان.

العينة (2)

اسم الفنان: محمد خدة جزائري

سنة الانجاز: 2014

قياس العمل: 350 سم × 640سم

التنفيذ: اكريللك + حبر على الكانفاس

وصف العمل: نفذ الفنان لوحته بالوان الاكريلك على القماش وبالوان غلب عليها اللون الاوكر، واللون الاسود واشكال غير محددة ومتراكبة.

تحليل العمل: ان بناء اللوحة انطلق عبر تلقائية حرة ولا شعورية تبعث من ذاتية الفنان واحاسيس ومشاعر ولكن من خلال تدخل (ألعقل) و (الوعي) في تركيب جزئيات العمل عبر الالوان وتوزيعها، وفق المساحات المحددة باللون الاسود، لقد جرد الفنان الاشكال الواقعية من ملامحها الشخصية لكي تظهر بدون تشخيص بقدر التركيز بانسجام الخطوط والالوان باقصى درجات التنسيق عقلانية ووعياً من قبل الفنان، ان الاسلوب المجرد التعبيري لهذه اللوحة جاء عبر تفاصيل مختلفة ومعطيات جغرافية وثقافية بالوان صاخبة وانفعالية ثم يعود مرة اخرى في تحديد الاشكال بالوان باردة وحيادية (الابيض والاسود) لقد جعل الفنان عين المتلقي تنتقل بين جزئيات اللوحة للاحاطة بالتكوينات الشكلية، وبهذا خلق الحركة الضرورية للاشكال الساكنة الحاملة للرموز والشفرات، وهذا هو هدف الفن التجريدي.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

استخدم الفنان التكرار للاشكال الهندسية (المربعات) وفق بنائية ومساحات متداخلة مع بعضها وكذلك تراكيبها مع الخوط العبثية باللون الاسود لابراز الحالة النفسية الخاصة من خلال هذا التداخل والتراكيب، لقد كشف الفنان المعنى الفني للمشهد البصري منطلقاً من البناء الهندسي لمنازل قرية صغيرة بكل هندسيتها ومنحنياتها ونوافذها وشوارعها، واضفاءاً اياها ضمن قيود ومحددات لونية مقصودة عاكساً بذلك ذاتية ونوازع جوهرية، الغرض منها التقليل من عناصر تفصيلية واعادة صياغتها وفق رؤيته الخاصة.

تحليل العينة (3)

اسم الفنان : كاندنسكي – روسي

اسم العمل: انشاء

قياس العمل: 143 × 170سم

التنفيذ: زيت على قماش

وصف العمل: اشكال هندسية (مربعات _ مثلثات + دوائر + خطوط بالوان محددة.

تحليل العمل: عمد الفنان في هذه اللوحة الى اعادة تشكيل الواقع باشكال هندسية قصدية لاعطاء مظهر جمالي، ذي ايقاع فني موسيقي، وزع الفنان الخطوط بصورة عشوائية مقصودة، محققاً بذلك نوع من التوازن الشكلي داخل العمل الفني، حيث برز التوازن عبر تقابل وتعاكس الاشكال الخطية والهندسية، مقابل التوزيع المدروس للاشكال الدائرية في جميع اتجاهات اللوحة مانحاً اياها نوعاً من الاستقرار الشكلي، حيث ان دراسته العقلانية للاشكال الموضوعة حتمت هيمنة الدائرة السوداء اللون مع احاطتها باللون البرتقالي مانحاً اياها الموازنة للشكل الهندسي، المعادل لجميع انواع الخطوط المتوزعة على سطح اللوحة، هذا بالاضافة الى التوزيع اللوني (اللون الاوكر والبرتقالي) اضافة توازناً لونياً، الى التوازن الخطي، نجد ان (كاندنسكي) لجأ الى تحويل الاشكال الهندسية من الدوائر والمستقيمات والمثلثات والمستطيلات لها معاني في طريقة تنفيذها للوحة، سواء بتراكبها مع بعضها او بتعرجاتها او بتداخلها لتشكل تعبيرات ودلالات رمزية بصرية لانجاز التأليف الشكلي المتمثل باللوحة الفنية، كما ان (كاندنسكي) لجأ الى تحويل الاشكال الهندسية التي تثير نوازعه الداخلية واختزال مساحاتها عبر النقاط والالوان، وتكثيف وتقليل ايقاعها الضوئي بحثاً عن التعبير وصولاً الى الجوهر وابراز المجال الفكري للاشكال التجريدية لها القوة لمنح الايحاء على التعبير الداخلي للوصول الى نظام

النتائج:

في ضوء تحليل عينات البحث توصلت الباحثة الى عدد من النتاج للوصول الى تحقيق هدف البحث كما يلي:

1-ظهرت التجريدية تناسقاً متراكباً في تشكيل بنية اللوحة الفنية عبر تفعيل الخطوط والالوان عبر استخدام ذاتية الفنان في تجسيد الواقع المجرد، اذ تمثل ذلك في العينات رقم (1، 2، 3).

2-ان بنية العمل الفني التجريدي يحمل في مضمونه الجوهر والجمال الفني عبر عمليات التنظيم واحتواء الشكل وظهر ذلك جلياً في العينة (1، 3).

3-اظهرت التجريدية تعالقاً وتداخلاً في تركيب العلاقة القائمة بين التجريد والرمز والشفرات عند تجسيد الواقع المجرد وتقديمه باسلوب ورؤية جديدة وظهر ذلك جلياً في العينة (1، 2).

الاستنتاجات: في ضوء تحليل عينة البحث توصلت الباحثة الى العديد من الاستنتاجات تمثل بما يلي:

1-ركزت التجريدية على اختزال الواقع وتقديمه بصورة جديدة تعبر عن ذاتية الفنان.

2-استخدام الخطوط والالوان والاشكال الهندسية للتعبير عن مضمون وجوهر العمل الفني.

3-التداخل بين سمات التجريدية والرموز والشفرات التي يلجأ اليها الفنان لايصال رسالة الى المتلقي.

التوصيات: توصي الباحثة بتجهيز استوديو يحتوي على مستلزمات التقنية الحديثة في ضوء تشكيل اللوحة الفنية.

المقترحات: تقترح الباحثة اجراء الدراسة الاتية: دلالة التجريد في فنون ما بعد الحداثة في الرسم المعاصر.

References:

1. Abu Talib, Mohammed Saeed Abu Talib, Artistic Psychology, Mosul Univerity, Mosul Printing Hosue, Iraq, 1990.
2. al-Kufchi, Khaleel Mahmoud, Skills in Plastic Arts, Alam Al-Kitub Al-Hadith, Jordan, 2009.
3. Al-Razzi, Mohammed Ibn Abi Bakr ben Abuldaqdir, Mukhtar Al-sihah, Al-Nihdha Library, Baghdad, n.d.
4. Al-Rubayee. Fakhir Mohammed Hassan the Problematic in Modern Drawing, Unpublished3w3w doctoral dissertation, College of Fine Arts, bablyon, 2001.
5. Amhz, Mahmoud, Contemporary Artistic Movement, the Company for Printing and distribution, Beirut-Lebanon, 1996.
6. Attiya, Hassan Mohammed, the Criticism of Art since Classicism, Alexandria, Egypt, 2002.
7. Ezzul din, Ismael, Art and the Man, Darul Qalam, Beirut, 1974.
8. Hardaq, Abdul-Hamlim, Transformations in Line and Color, an Introduction to the Sense of Modern Art, Al-Nahar Printing House,. Beirut, 1975
9. Ismael, Nimat, Western Arts in Modern times, Vol. 2, Cairo, 1983.
10. Khabaz, Hana, the Republic of Plato, Nihdha Library, Beirut 1983.
11. Radhi, Al-Hakim, Philosophy of Art for Susan Langer, first Edition, General Cultural Affairs, Baghdad, 1981.
12. Reed, Herbert, The Meaning of Art, Tran. Sami Khashba, Reviewed: Mustafa Habeeb, first Edition, General Cultural Affairs, Baghdad, 1986.
13. Sholtz, Robert, Simiotic and Interpretation, Translated by Saaed Al-Ghanimi, the Arabic Institution for Study first edition, Beirut, 1994.
14. Taleema, Abdul Munim, an Intoduciton in Literary Theory, Al-Awda House, Edition 3, Beirut 1983.
15. Tegnim, Philip Van, the Biggest Literary Sect in in France, Alelm Printing Housem Beirut, 1995.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/129-142

Abstraction between the Symbol and the Code in the Artistic Painting

Sahar Abdel-Kazem Ghanem[1]

Al-academy Journal …….…….. Issue 95 - year 2020

Date of receipt: 17/12/2019…....Date of acceptance: 3/2/2020….....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract:

Abstraction showed a case of distinction between art schools, in which reality was reduced using overlapping artistic elements and techniques to reach the artist's self-realization when abstracting the reality, and searching for implicit implications for the content of the artistic painting.

Building a system of relations and formulations between abstracting the reality of the physical forms and employing the symbols and codes to convey a message to the recipient who interacts with what he watches through the processes of explanation, interpretation, and linking the particles and reveal the pure aesthetics for the artwork.

Thus the current research deals with the following chapters and sections: the methodological framework consists of the research problem formulated in the following question: what are the ways of revealing the abstract art between the symbol and the code in the artistic painting? It also included the importance of the research and the need for it in addition to the research objective. It included the disclosure of the abstraction between the symbol and the code in the artistic painting in addition to the research limits and specification of terms.

The theoretical framework dealt with the following sections: the first section: abstraction of the artistic painting. The second section: the symbol- the code in artistic terms. The research, at the end of the chapter, came up with the indicators of the theoretical framework.

The research procedures included: research method: the researcher used the descriptive analytical approach. The research tool. Analysis unit. Research sample which was The Algerian artist (Muhammed Khuda), the Russian Artist Kandinsky and the Iraqi artist Sattar Luqman. Then the samples of the research have been analyzed.

The results and the conclusions include:

1- Abstraction revealed a connection and interaction in the construction of the existing relationship between abstraction and symbols and codes when manifesting the abstract reality and presenting it in a new vision and style. That has been clearly manifested in the samples (1, 2).

Recommendations and suggestions have been set and at the end the most important Arabic sources and the translation used by the researcher have also been written down.

Keywords: abstraction, symbol, painting

Key words: abstraction / symbol / painting.

[1] **Al-Mustansiriya University - College of Basic Education. fjulnar@gmail.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/143-160

تحولات الجسد في رسوم الفنان محمد مهر الدين

حسن طالب جنزي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/1/14 ، تاريخ قبول النشر 2020/2/16 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

الخلاصة :

حظي مفهوم الجسد في حقل العلوم البشرية باهتمام بالغ من الدراسة والتقصي، تناولته الكثير من الدراسات غير أن هذا البحث هو محاولة الكشف عن تحولات الجسد ومفهومه في المتخيل الصوري (حقل الرسم) بصورة عامة وفي رسوم الفنان محمد مهر الدين بصورة خاصة ، لذلك فان مقاربة الجسد فلسفيا وفنيا في هذا الحقل لها طابعه وخصوصيته ، في كشف البنى والعلاقات في توظيف الجسد بوصفه دالا صوريا ، ومكانيا وزمانيا عبر حقل الرسم لدى الفنان محمد مهر الدين ، بافتراض ان الجسد يشكل لدى اعمال الفنان بؤرة ثقافية فنية ادائية في مسيرته الفنية .

تناول الفصل الأول الإطار المنهجي متمثلا بمشكلة البحث والحاجة اليه ، وأهداف البحث وأهميته وحدوده . فيما جاء الفصل الثاني بالإطار النظري متكونا من ثلاثة مباحث : الأول بعنوان مفهوم الجسد معرفيا اما المبحث الثاني مفهوم الجسد فنيا وجاء المبحث الثالث فكان التاسيسات المرجعية في اعمال الفنان مهر الدين. اما الفصل الثالث فقد تناول إجراءات البحث . اشتمل الفصل الرابع على النتائج والاستنتاجات نذكر منها : شهد الجسد تحولات تقنية ادائية واسلوبية في اعمال الفنان مهر الدين .

الكلمات المفتاحية: الجسد ، محمد مهر الدين

مشكلة البحث

للجسد تعبيراته واهميته في المجال الابداعي، كما يأخذ دورا كبيرا في تناول فلسفته عبر المجالات الاخرى منها الفكر الديني والفلسفي والسياسي الخ ، فله تشكلاته في مختلف الميادين والثقافات منها انتروبولوجية وروحانية عبر مسارات الشعوب وانماط تفكيرها كما له اشتغالاته في الفن واجريت بحوث عدة حول الكشف عن فهم الانسان وادراك ماهية كينونته عبر التركيز عن مفهوم الذات والوقوف على العوامل المؤثرة في بقائه البيئية والاجتماعية والسياسية والدينية وغيرها وبالتالي فان مثل هكذا دراسات تكشف عن هذه المفاهيم والتصورات الفلسفية عن موضوعة الجسد .

ان الجسد ضرورة اولى للوجود الانساني، وهو شرط حضور الذات في العالم فهو امكانية وجود الذات وفناؤه يعني فناؤها كذلك، والحد ليس مجرد مظهر للروح وانما هو فضاء تحققها الفعلي وقناة لمرور الدلالات على وجودها

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة البصرة، hassanjenzy@gmail.com

فالجسد يمثل موضوعا من موضوعات الوجود والمعرفة فالنص البصري بمستوياته وبنيته يمثل قاعدة متشعبة ومعقدة تنفلت من توحد المعنى ويسيطر على افق لا متناه من احتمالات انتاج المعنى واعادة نسق الجسد بوصفه مادة قابلة لإعادة الانتاج عبر تشكيل مجموعة من الموضوعات التي تنتج صورة قابلة للإدراك والمعاينة ضمن انساق تحدد شكلها وهويتها الفنية .

من هنا وجد الباحث ضرورة التعرف على آليات اشتغال خطاب الجسد الإنساني في رسوم محمد مهر الدين . منها التساؤلات عن اهمية الجسد في الفن الرسم خاصة وهل توجد تحولات في اسلوب الفنان محمد مهر الدين باستخدامه للجسد .

هدف البحث: الكشف عن تحولات الجسد الإنساني في رسوم الفنان محمد مهر الدين.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: تحولات الجسد الانساني في رسوم الفنان محمد مهر الدين.

الحدود المكانية: رسوم الفنان محمد مهر الدين والمتواجدة في بعض الكتب والمراجع الموسوعية العربية، والاجنبية المختصة ، المصورات المأخوذة من الشبكة المعلوماتية الانترنيت الموقع الرسمي للفنان .

الحدود الزمانية: الفترة الممتدة مابين (1961 - 2004)

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: الجسد في الفكر المعرفي .

الجسد فلسفيا: لقد اخذ مفهوم الجسد ما يستحق من الاهتمام والدراسة في تاريخ الفكر الفلسفي ومن خلال دراسة اشكالية الروح(الجانب الفكري) والمادة (الجسد) فهو معيار للموت لان هو الذي يعرف الولادة والانحلال ، الموت ان يكون الجسد خارج الزمن الطبيعي ، (فهو كيان ثقافي متعدد ،يستوجب رؤية تحليلية لا تغيب الطابع المعرفي والفكري الذي يخترقه فلا يمكن ان نتعامل معه الا من خلال سياقات تاريخية و اجتماعية وثقافية ....) (Farid, 1998, p. 104)

لقد تباينت آراء الفلاسفة الرواد في اليونان القديمة حول طبيعة العلاقة بين النفس والجسد، فأفلاطون في محاورته (لفايدروس) حول مسألة فحص النفس في معرض مناقشة عشق الجمال من خلال عشق الجميل، يؤكد أن النفس غير فانية وذلك لأنها ذاتية الحركة، ويرى أن كل جسم يستقبل الحركة من الخارج، خال من وجود النفس، وكل ما يتحرك بذاته هو مصدر حركة كل متحرك آخر ومبدأه ." فالجسد يتشكل في إرادته كرغبة انطولوجية لتحقيق الموضوع ، فهو كينونة متضاعفة في الأيديولوجي والثقافي بعده جسدا ساردا" (Abd & Abbas, 2019)

يبرر سقراط هذه التراتبية بين الروح والجسد بتحديده لطبيعة العلاقة بينهما: "فالروح سيد يأمر، لأنها جوهر إلهي غير قابل للتحلل والفساد، والجسد عبد مطيع ومرصود للفناء"، يقول سقراط: الروح التي تحل في الجسد وتجلب له الحياة لا يمكن أن تحصل على نقيض صنيعها، الذي هو الموت. (Ghaleb, 1989, p. 45)

ووفقاً للفلسفة البرجماتية فأن من العسير فصل العقل عن الجسد أو ما يمكن وصفه بأنه عقل يظهر في افعال الجسد في السلوك والحواس، لذلك ترفض البرجماتية التفرقة بين العقل والجسد، باعتبارها تشوه

وحدة الانسان وترى بوجوب عدم التفرقة بين العقل والجسد والبيئة، لأنها تمثل تكامل النشاط الإنساني. (Awad, 2012, p. 18)

ان النظرة الفلسفية للجسد تختلف نظرة البشرية للجسد اختلفت على مر العصور وتباينت بين الاهتمام به كأداة للوجود، وبين تجاهله ونبذه باعتباره سبباً للفساد والرذيلة حسب ما يراه الفلاسفة اليونان، ولو تناولنا رأي سقراط باعتباره شخصيه فلسفية تاريخية معروفه، يرى بأن الجسد متعفن وأن الروح طاهرة، وهي من تحفظ للجسد طهارته، لكنه حالما يتعفن فهي تغادره بالموت إلى نبعها الطاهر.

يؤكد ميشيل فوكو على الترابط العضوي ما بين الجسد والعقل واضعا بذلك الجسد قلب اهتمام مؤكدا على حضوره باليقظة والمنام دون تغيبه جاعلا من العقل مجرد وظيفة والجسد هو من يستحق الاهتمام والرصد ، لذلك يرى أنه من اللازم إعادة الاعتبار للجسد عبر الكشف عن المسكوت عنه، فالجسد له فكره، والفكر له جسده، ومن لا جسد له، لا فكر له، لأن الجسد حضور ووعي بالكينونة. (Al-Ayyadi, 1994, p. 36)

ان اول محاولة للبحث في تفكير الجسد ونشاته هي قصة (آدم وحواء) وظهور عوراتهما كجزء من الجسد بعد محاورة من الشيطان وبالتالي تطور هذا المفهوم الى فهم الجسد العاري " فبدت لهما سوءاتهما" ودور النهي عن الاقتراب للمحرمات التي نهى الله عن الاقتراب اليها ، وهنا ظهور مبدا المخالفة والعقاب والخطا والجزاء .

من هنا كانت البداية عبر الفكر الفلسفي حول ماهية الجسد ودراسة فقهه فكان الجسد العاري مثابة العورة والفسق اشارة الى النقص وعدم الكمال فالجسد العاري عيوبة وحرمة ، واللباس الشفاف الكاشف للعورة يعتبر عيب وحرمة وفتنه ويعتبر موطن للقبح لذا ستر الجسد يعتبر ضرورة جمالية واخلاقية في المنظور الديني.

ان الصفة الجمالية والحسن القويم كلها صفات جسدية وصفها القران عن الجسد (احسن تقويم) وهو سيد المخلوقات في الارض ، اما حركة الجسد لدى الانسان البدائي كانت الصفة الفطرية التي استوجبت طرح لغة لتتعبير والتواصل مع الاخرين كالرقص والاشارة والايماءة وهي حاجة الانسان للتعبير عن رغباته وحاجياته وللتعبير عن فرحه وحزنه وخوفه.

من احوال يوم القيامة لم يبق الله شيئا الا اظهره يقول تعالى في سورة (يس)" اليوم نختم على افواههم وتكلمنا ايديهم وارجلهم بما كانوا يكسبون " (Quran, p. 65)فهنا تتغير وظيفة اعضاء الجسد . لقد اهتم الاسلام بتقنين الجسد في مجمل حركاته اليومية العملية والوظيفية ويقسم الى ثلاث جوانب :- (1) الجسد اليومي الديني الذي يمارس مجموعة من الشعائر العبادية كالصلاة والصوم ... (2) الجسد اليومي الاجتماعي ، الجسد الذي يؤدي المعاملات الاجتماعية والاعلاقات الاجتماعية كالحركات اليومية كالجلوس والنوم ... (3) الجسد الشخصي وهو صورة المرأ وذاته تعكس طباعه الفردية . (Ezzahi, 1999, p. 40)

التقنية والجسد : التقنية عندما تغدو الشكل الكوني للانتاج ، فانها تحدد معالم ثقافة باكملها وترسم مشروع كلية تاريخية فإنها ترسم مشروع عالم ،فالجسد البشري له مقوماته الانسانية كالقيم الاخلاقية والكرامة والحرمة والحرية فاذا تغلبت علاقة الانتاج التقني على هذه القيم يكون الغاء الجسد الغاء بوعيه

وقدسيته وكرامته ، مثلما تقوم تكنلوجيا زرع الاعضاء للمزاوجة بين ماهو انساني الايثار والتعاون الانساني وما بين المتاجرة بالجسد واعضاءه ناهيك عن التحول التقني في مجال الاستنساخ البشري وتغيير الموروث الجيني ، لقد اصبح الانسان اسير التقنية العلمية والتكنولوجيا فما نراه اليوم هو اكبر دليل على ذلك حيث اصبحت الادوات الالكترونية (سكوتر/ساعة/سماعات/نظارات/...الخ) لباسا اخرا للجسد

الجسد سيكولوجيا: اصبح الجسد في معناه الحديث حاويا او سجنا للروح وهو في الوقت نفسه علامة ومكانا لحضور الروح هذا المجال يدرس علاقة الجسد/ الموضوع علاقة بوظائف الاعضاء التي تعنى بدراسة وتفسير وظائف الجسد العضوية ، اما الجسد / الذات فهو الجسم الحي الذي يحدد ذواتنا. (ففرويد) يؤكد عبر اللاوعي عبر نظرية التحليل النفسي على توسيع مجال الحياة الى حدود يعجز الوعي على تجاوزها هذا التصعيد النفسي هو وضع الرغبات والعواطف الغير مقبولة لإعلائها وتوجيهها الى غايات سامية وذاتية والتي لم تتحقق او التي لم يقبلها المجتمع الى موضوعات سامية اخلاقية او فنية او دينية او علمية . مالخوف او الغضب سوى نماذج من السلوك الحركي للجسد من هرب وصراخ او اعتداء او دفاع عن النفس .

الجسد هو عنوان الهوية كتجربة معاشة كما اسلفنا فقد تم ربط هوية الانسان وهويته بالجسد هذا الارتباط هذا الارتباط مهيكل على مجموعة من التمثلان الفسيولوجية والسيكولوجية ، الالبسة الضاغطة الخفيفة – عمليات التجميل- التحرش الاعلامي والتركيز على الجسد – الاشهار الاباحي وغيرها .(ان التحليل الوظيفي غير بعمق شديد الصورة المتعلقة بجسم المرأة والاهتمام الخاص بمحيط الاعضاء والوظائف الجسدية) (Figaro, 2011, p. 140)

وبما ان تشريح جسد الانسان هي في المجال الطبي هي عملية انقاذ او علاج لكن في حال اذا كان هنالك ضررا يلحق بالجسد يؤدي الى الموت فمن واجب الطبيب مراعاة الانسانية التي تسترعي مرعاة الجسد .اما في الجراحة التجميلية نلاحظ محاولة بناء الجسد بجمالية خاضعة لرغبة الذات وهي محاولة لاعادة تشكيل الجسد للتاكيد على هويته. (Hanna, 2017, p. 69)

الجسد والقانون:ان ملكية الجسد تعتبر مخالفة لملكية الذات فالكائن البشري لا يمكن ان ينقسم بداخله بين ذات القانون وموضوعه ، فالقانون يحمي الجسد من انتهاك حرمتها فهي مضمونه سواء كان حيا او ميتا ، وقد بين (ميشيل فوكو) في (المراقبة والعقاب) كيف تمارس علاقات السلطة المبثوثة في كل اجهزة المجتمع ومؤسسات الحُكم هيمنة واضحة او خفية على الجسد فتطوعه وتستثمره وترغمه على شتى الاعمال والسلوكات والانضباطات. (Al-Ayyadi, 1994, p. 12)

ان اكتشاف الجسد كمفهوم مستقل قائم بذاته وهو رمز تحول عميق في منزلة الانسان الذي صار يرغب في ارساء مصالحه مع نفسه وينمي علاقات حميمية مع فردانيته وكما نلاحظ عبر الدراسات والابحاث التي بدات تتوارى في الفلسفة والعلوم عبر دراسة اشكالية الذات والوعي.

الجسد كدلالة: تعمل الإيماءة والإشارة والحركة للتعبير عن رغباته الانسان وحاجياته، عن فرحه وحزنه، فاحيانا يستخدم الرقص للدلالة عن الفرح والسعادة ويستخدم (اللطم) الضرب على الجسد كدلالة للحزن وهكذا .

المبحث الثاني: الجسد في الرسم الحديث والمعاصر .

الجسد في الفن العراقي القديم : ان مضمون الجسد في الفن العراقي القديم مرتبطة ارتباطا وثيقا لمخاوفه الحياتية ومعتقداته ، فلفك شفرات الجسد كمفهوم عبر فك شفرات الرمز كونه مرتبطا بالبيئة والعقائد والطقوس الحياتية ، فلذلك جاءت الاساليب الفنية معبرة عن عالم القيم والقوى الروحية واعتبرت الوجود كجسد حالة من المواجهة الضاغطة للاقناع النفس باهمية هذه الممارسات السحرية . (Sahib, 2005, p. 75)اما في حضارة وادي النيل فقد نجد الجسد متركبا برأس طير للارتقاء الى السماء ، فموت الجسد يمثل حياة جديدة خالدة . (Jacobsen, 1960, p. 73)

والمبالغة في اظهار مفاتن العضلات في الجسد الرجولي كدلالة القوة ، كما استخدم الفنان الكثير من الاشكال المركبة كشخصية كلكامش اي الجمع بين جسدين لاستنتاج جسد جديد نصف اله ونصف بشر ، وهي تأسيس لمغزى فكري مبدا القوة الكامنة بين (الاله) والجسد وهي ابعاد يتصل بها الارضي الجسد مع الالهي الفوق.

لم يعد الجسد في العصر الراهن، لا سيما في الحضارة الغربية، يخضع لأخلاقيات التحريم بحدة خصوصا على مستوى الغرائز المكبوتة بذلك ظهر الجسد العاري في الفن في المائة عام الأولي من عصر النهضة الكلاسيكي، عندما تداخلت الشهية الجديدة للتحليل القديم مع عادات العصور الوسطي في الترميز والتشخيص ،

ان التنكر (القناع) احدى التقنيات الاولى لبروز الجسد عبر تبدل ملامح الصورة الجسدية من ذكوري الى انوثي او العكس هو تبدل تاكيد الذات في ما تنطوي عليه من فردانية او صميمية ، هذا التغيير هو ان الجسد يروم الى الانمحاء. (Clafel, 1995, p. 63)

الفن الاغريقي:امتاز الجسد بصلابته وقوته الجسدية ورشاقته ورسموا الالهة على شكل جسد بشري ممزوجة بالخيال ،ايمانا منهم بوجود طاقة و قوة تنبعث من خلال الجسد في اثناء النوم كان سببا في عناية اليونانيين القدامى باجسادهم سعيا وراء خلق الانسجام بين القوة والجمال ، كما امتازت الاعمال الفنية بالدقة والتفاصيل واظهار صفات الجسد وملامحة الدقيقة وصفات الملابس وتفاصيل الجسد .

العصور الوسطى: كان تأثير الدين والكنيسة واضحا في هذا العصر حيث ظهرت علامات الزهد والقدسية وسرد قصص الانجيل . (Ezz El-Din, 1982, p. 83)

فن عصر النهضة : ظهر الجسد بسمات كلاسيكية بوصفه مثالا ونموذجا يحتذى به برشاقته واناقته وتناسق اجزاءه واختلاف صفاته الجمالية باختلاف اسلوب فناني هذا العصر فمثلا اهتموا الفنانون (جيوتو/دافنشي/رافائيل) بدارسة الجسد وحركته وابعاده واظهار صفة التجسيم وتفاصيل العضلات .

الجسد في المدرسة الكلاسيكية المحدثة: امتاز الجسد بالجمال الهندسي واستخدام الخطوط الحادة والعلاقات اللونية الصريحة عالية الجلاء ، توازن الكتل بين الاعضاء كانت شبيهة بالتماثيل الرومانية القديمة حيث العظمة في استخدام موضوعة الجسد من فنانيها (انغر/دافيد).

الجسد في المدرسة الرومانتيكية : ان ما يميز الجسد في هذه المدرسة الخيال والمبالغة في تصوير الجسد وإظهار العاطفة القوية عبر حركات الجسد مع الاستخدام الجيد للظلال والاضواء .صور فنانيها حالات الهلع والخوف والحروب والجحيم والثورات بحركة جسدية دراماتيكية ومن فنانيها (ديلاكروا/ غويا)

الجسد في الرسم الحديث: ضمن دائرة الوعي والقصدية في الاسلوب الذي امتازت به الانطباعية وذلك التحول المتمثل في الجسد الذي فارق النمذجة التي شهدتها الكلاسيكية ، حيث اصبحت مهتمة بانطباع الفنان والتعبير عن ما هو حسي / عقلي ، دون التركيز على المعايير الكلاسيكية في توظيف النسب والتفاصيل الدقيقة .فالجسد ظهر تمثيلا لعلاقات لونية من ظل وضوء بعيدا عن المواضع التقليدية باستخدامات المنظور الخطي .فـ(سيزان) صوّر الجسد بذاتية اختلفت كثيرا عن اقرانه الفنانين فبداياته الاولى بعدم مراعات النسب المثالية للجسد وإلغاء المنظور وتفاصيل الجسد ، مهّدت لآخرين حرية التعبير الذاتي في رسم الجسد منها التعبيرية والوحوشية حيث اعتمدوا حدة اللون وتشويه الجسد من اجل ان يحمل دلالة مغزى تعبيري متمثلا بخبرة الفنان الحسية التي تختزنها ذاكرته البصرية . (George, 1974, p. 77)

اما في التكعيبية فقد أظهرت الجسد مهشّما هندسيا ، كإعادة لتحليل وتركيب الجسد واما المستقبلية فشهدت تغايرا كبيرا في اظهار بنية الجسد من خلال عوامل ديناميكية للمكونات العامة في بعدها الجمالي ، عبر تكرار الخطوط كتكرار للجسد لتأكيد صفة الحركة نتيجة التحول الحاصل في النظريات العلمية .

بينما اكدت السريالية باعادة تركيب الجسد من خلال انشاء واقع افتراضي مبني على اللاوعي عبر تاسيس مشهد غرائبي للجسد فقد بحثت عن معالجات جديدة للجسد عبر مزجها الواقع بالخيال والوهم . اما في الفن التجريدي فقد بات الجسد يختفي باعتمادها الاسس المنطقية الرياضية واعتمادها الجوهر والغاء المظهر والنمذجة الجسدية والاعتماد على الاشكال الهندسية .(J & Eagler, 1988)

في حين اعتمد الفن المفاهيمي على اظهار عبارات توحي بالجسد ومدلولاتها بما تحمله من مفهوم قاموسي وهي الوسيلة التي تجعل من تمظهر الجسد صورة ذهنية عبر استحضار الصورة المفاهيمية للكلمة ذات الدلالة. يعمل(الفن المفاهيمي) إلى قطع الصلة مع الموروث، والتخلص من اشكال الفن التقليدية، وطرق استهلاكه، مع"إبراز الواقع كما هو كقيمة جمالية .وقد سعت هذه الاتجاهات إلى الابتعاد عن العمل الفني التقليدي، واستبدل الفنان اللوحة والتمثال "بالأفكار والمفاهيم والمعلومات التي تمس الفن .وشملت أدوات هذا الفن" المقترحات المكتوبة، والصور الفوتوغرافية، والوثائق، والخرائط، والرسوم البيانية، والفيلم، والفيديو، وأجسام الفنانين أنفسهم، واستخراج اللغة نفسها وأصبح الفنان"يتمتع بفضاء واسع من الحرية جراء التعبير بأشكال ومواد يبتكرها لنفسه تمثل أشياء هي من نتاج الحياة اليومية المعاصرة ."كما بدأ العمل الفني" يرتهن تماماً لتقنيات الحياة الحديثة.(Amhaz, 1981)

المبحث الثالث: التأسيسات المرجعية في اعمال الفنان محمد مهر الدين .

شهدت تجربة الفنان مهر الدين تحولات عديدة منذ انتقاله الى بغداد ودراسته الفن في معهد الفنون الجميلة في بغداد ، وكانت تأثيرات الفنان (فائق حسن) واضحة في أسلوبه آنذاك مابين (1956-1959) شكل(1) وكذلك كانت تاثيرات استاذه البولندي (أرتيموفسكي) والفنان (تابيه) شكل (2) واضحة في اعمال

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفنان مهر الدين بعد سـنة 1960 وبين هذه الفترات كانت ملامح تاثيرات الفن الأوربي واضـحا في تجربته أمثال (ماتيس ، بيكاسو ، جورج براك، موديلياني) . (Al-Rubaie, 1974, p. n.d.)

شكل(1) لوحة للفنان فائق

لوحة للفنان محمد مهر الدين

شكل(2) لوحة للفنان تابيه

حتى رحلته الى بولندا (وارسـو) ودراسـته الماجسـتير ، التي كانت لها تاثيراتها الواضـحة في نقل تجربة بولندا وفنانيها الى العراق منها التقنية متمثلة باستخدام المواد الخام (الخشب، الرمل، الحديد، الجص، المعاجين) لاكساء سطح اللوحة إضفاء الملمس الخشن وتقنيات التلصيك (الكولاج) في كسر الحدة الظاهرة في الملمس او الألوان الداكنة او تماشيا مع جمالية اللوحة ،والحك والشطب والحرق واستخدام الصور الفوتوغرافية كتوثيق للحدث الخارجي. ومن مواضـيعه الانسـان وتاثيرات الحرب والمواضـيع السـياسـية والثقافية والاجتماعية . (Youssef, 1983, p. 136)

بعد رجوعه الى العراق نقل تلك التأثيرات والتقنيات والمواضيع الواقعية التعبيرية او الاشـتراكية ،في تجربته الفنية في معرض فني له (غريب هذا العالم) الذي يؤكد فيه على مضـمون الحريات ومناهضـة الحروب واغتيال الجسد ومحاربة الفقر والظلم . فهو ينقل تصورات الانسان (الجسد) ومحنته واغترابه فهو يصعد من ادانته للقتل والدمار والإصـلاح عبر طروحاته الجمالية . حيث يؤكد عبر حديثه (يجب ان يكون للمثقف موقف يتوضح عن طريق اسـتيعابه وتمثله للمتغيرات الحاصـلة في الطبيعة الحياتية واللجوء الى الممارسـة الفعلية باتجاه التغيير الإيجابي) (Mehr El-Din, 1980, p. 2)

اما فترة الثمانينات فكانت توجهات الفنان نفسـها مثل معاناة الانسـان وتاثيرات العولمة وتاثير السـياسـات على الفرد وخصـوصـيته وحقوقه في العيش في حرية و كرامة . فكان جل طروحاته هي الاهتمام ب (الجسـد الإنساني) كرمز دلالي للتعبير عن فكره ومضمونه كالحس الوطني والثوري وقضايا الكفاح والنضال،

ان امتزاج التقنية بالجانب الفكري التجريبي لمفهوم الجسـد عند الفنان بمعنى ادراك المفهوم العام للعمل الفني تنتج هذه الرؤية عبر التعبير الذاتي عن إنسـانية الفنان الذي يهيئها عبر الشـروط المضـمونه والشـكلية للعمل الفني، من خلال تجاوز التعبيري الى التمثيلي . (Al Saeed, 1988, p. 91)

في عام 2003 انتقل الفنان الى الاردن(عمّان) تميزت اعمال بنوع من التجريد واسـتخدام الرموز والعبارات والكتابات والأرقام تحمل دلالاتها ذات المسحة الأيديولوجية فهي رموز لها دلالاتها السسياسية والاقتصادية والنفسـية الشـكل(3) "وبذلك يتسـامى الرمز في الشـكل عند الفنان المبدع ((محمد مهر الدين)) إلى نوع من العلاقة المختصـرة قصـداً بين الشـكل الظاهر و التفسـير المتخفي، فكلما كانت العلاقة بين هذا الشـكل

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الظاهر و التفسير المستتر ذات صيغة انفعالية مفاجأة كلما كانت الفجوة كبيرة من ناحية الكم بين اختصار الشكل الرمزي و تضخيم الأحكام الفكرية للمعاني. " (Abdel-Amir, n.d.)

شكل(3) لوحة للفنان معرض حرب قذرة

مؤشرات الإطار النظري:

- وجود الجسد كارادة و كرغبة انطولوجية لتحقيق الموضوع والذات .
- الجسد هو حضور الانسان وباعث كينونته فالظواهر الإنسانية في كليتها لا يمكن أن توجد خارج رغبة الكائن البشري
- فاللباس له وظيفة اساسية ونفعية وجمالية للجسد فهو يخضع لمعايير اجتماعية ونظم اخلاقية وضوابط اجتماعية ذاتية.
- تمثل الابعاد الثلاثة في كيان الانسان البعد المادي(الجسد وغرائزه)والبعد الثقافي (العقل) والبعد الروحي(الحياة الروحية) صراعا كبيرا من أجل المكون الوجودي للجسد.
- الجسد هو عنوان الهوية كتجربة معاشة هذا الارتباط مهيكل على مجموعة من التمثلان الفسيلوجية والسايكولوجية وفق نمذجته ورسم حدودة واطر تكوينه فلسفيا وفنيا .
- تعتمد صفة الجسد كنمذجة مفاهيمية على طبيعة الموكن البيئي المفترض في حقل الرسم وتلعب العناصر وبنيتها الدلالية على تجسيد معالمه الحقيقية .
- يشكل الجسد سلسلة لا متناهية من الدلالات عبر طبيعة نمذجته تكون شكلية واقعية أحيانا ورمزية علامية تارة أخرى وتجريديا يحمل بنية عميقة في حقل الرسم.
- الجسد قابل للتشكل في حقل الرسم له معطيات فكرية ومفاهيمية بحسب العلاقات البنائية له .
- يولد الجسد معطى غريزيا وانفعاليا ووظيفيا عبر مكونه واجزاءه وبنيته الفنية .
- ظهرت تحولات الجسد من الواقعية الى التجريدية في الفن الرسم الأوربي الحديث واضحة المعالم.
- يمكن ربط أعضاء الجسد بسياقات ثقافية واجتماعية وحضارية متباينة في بنية الرسم .
- امتازت تجربة الفنان مهر الدين بمراحل متنوعة اتسمت بتأثيرات اعمال الفنان (فائق حسن) وفنانين بولونيين وعالميين مثل بيكاسو .

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

- يطغى الطابع الاجتماعي والسياسي على اعمال الفنان مهر الدين التي تدين الحروب والدمار والفقر .

الفصل الثالث : اجراءات البحث

مجتمع البحث :- يتحدد مجتمع البحث بالاعمال الفنية للفنان محمد مهر الدين ضمن حدود البحث الحالي من (1961 - 2004) والمحددة بدراسة تحولات الجسد الإنساني في اعمال الفنان محمد مهر الدين. والذي تسنى للباحث الاطلاع عليها من موقع الفنان محمد مهر الدين ومجموعة من ادلة المعارض الرسمية وبعض الكتب والمصادر ومواقع الانترنت .

عينة البحث:- بغية تحقيق هدف البحث اتبع الباحث الاسلوب القصدي الانتقائي لتحديد عينة البحث من مجمل مراحل اداء الفنان محمد مهر الدين وتحولاته الفنية والاسلوبية والممثلة لمجتمع البحث بما يحقق هدف البحث والبالغ عددها (5) اعمال فنية كانموذج ، بواقع عمل واحد لكل مرحلة فنية وقد تم اختيارها قصديا بالافادة من المؤشرات التي توصل اليها الباحث ووفق المسوقات التالية:-

- تعطي النماذج المختارة فرصة للباحث للاحاطة بتحولات الجسد الاسلوبية من خلال مراحل الفنان .
- تباين النماذج المختارة من حيث تطور الاسلوب الفني لدى الفنان في تعاملة مع الجسد مما يتيح المجال لدى الباحث كشف هذه التحولات الاسلوبية .

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل نماذج العينة.

اداة البحث: اعتمد الباحث على المؤشرات والمتربات الفكرية والجمالية والفنية والملاحظة كاداة تحليلية للبحث و مؤشرات الإطار النظري .

تحليلات العينة

	اسم العمل	القياس	المواد المستخدمة	زمن الانجاز
عينة (1)	نساء يخبزن	80*50 سم	زيت على كانفاس	1961

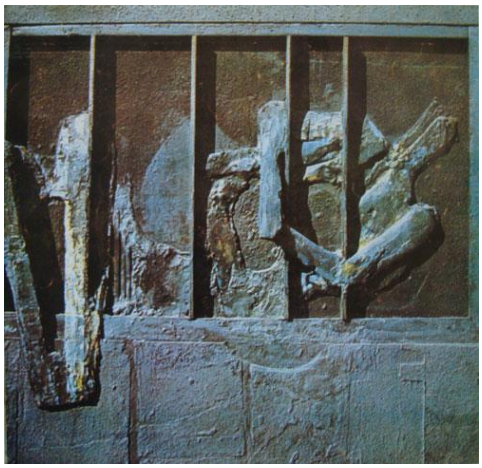
يصور الفنان ثلاثة نساء انضمن مع بعضهن البعض يؤدين عمل (الخبز) الأولى تخبز والثانية تؤدي عملية عجن الخبز والثالثة ترفع بيدها سطلا . فأشكال الملابس والشخصيات توحي للبيئة الريفية العراقية . كما ظهرت بيوت من القصب مع وجود لنخيل خلف بيوت القصب .

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

امتازت هذه الفترة بالاسلوب الواقعي في بنية الالوان والتشخيص الصريح وطرح المواضيع الاجتماعية الشعبية ، فالجسد هنا اكثر وضوحا في تمثلاته في المشهد العام وهي حالة للتعبير عن المضمون عبر تسجيل صريح للواقع . اللباس: لهو معان اخرى منها الاظهار وهو تحديد انتماء المكان والبيئة .تأكيد علاقة الجسد / النساء في المكان البيئة الريفية مؤكدا على تمثيلات الجسد كحركة ايحائية التي تمثل الصفة الرئيسة وهي تحضير الخبز رسمت بأسلوب اكاديمي في توزيع اللون متأثرا بمعلمه الفنان فائق حسن في رسم الجسد شكل (4).

يظهر الجسد واضحا كشكل عياني عبر علاقته بالمكان وجاء الملبس لتأكيد الهوية الشعبية ، التي تشكل امتدادات الجسد في نفسه في ذاته في اشياءه ، الانتماء الى المكان (بيت القصب /النخيل/ التنور/ الزي الشعبي) دلالات لكشف الهوية الثقافية للجسد (الانتماء) .

شكل (4) لوحة للفنان فائق حسن



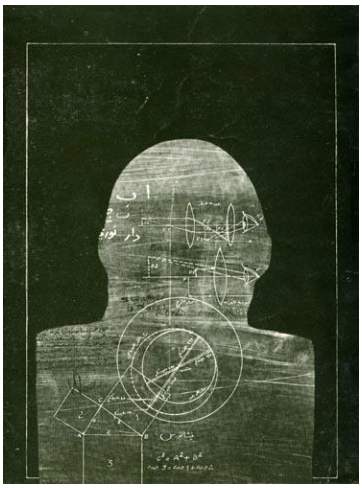
عينة(2)	اسم العمل	القياس	المواد المستخدمة	زمن الانجاز
	السجين	80*100 سم	مواد مختلفة	1965

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لا يمكن أن يخلو الجسد من قصدية إبلاغية صريحة (الجسد السجين)، أو مفترضة فقط من خلال المقام الصوري الذي يجسده الفنان عبر تكريس ادوات الجسد (مكوناته) من اختزال للبعض وحذف لبعض اخر كالرأس ، تختفي الملامح التفصيلية للجسد وهو تأكيد لطبيعة علاقته وارتباطه مع المكان وهو (السجن) وتمسكه بالقضبان كتوكيد الافلات من المكان الضيق الذي لا يتلائم معه ، فبنية الجسد هنا جردت من كل طبيعتها ونسقها هي حالة لتجريد وسلب الجسد مكوناته الحقيقية وانتمائه الانساني .

الجسد يتعرض لسلوكيات التواصل عبر المكان (السجن) كمتصل ضمن فعل التواصل بين الجسد وطبيعة العلاقة بينهما (علاقة عنف / وحشة / غربة / تهميش ...الخ) فمهر الدين يكشف العوالم الداخلية الحسية التي ينتجها الجسد عبر تفاعله مع البيئة الافتراضية (السجن) فنمط الجسد وتشكله توحي بإظهارات الضعف والعجز والموت فالجسد يظهر هنا كجثة هامدة خلف قضبان الحديد كان صراعا جسديا حل به من خلال منظومة العلامات الدالة لتمظهرات الجسد ، فهو محور الانسان ورسالة المجتمع ومرتكز العالم ، ادخل الفنان تقنيات متنوعة واساليب ادائية مثل النحت في تشكيل البنية الجسدية باستخدام الحديد والخشب تأثرا بفنانين بولونيين .

اصبح الجسد حاويا للسجن وعلامة للقمع أراد الفنان ان يخلق حالة درامية متمثلة بتكوين الجسد وتموضعه المكاني تعبيريا . وادائيا من خلال الملمس الخشن والمواد الخام المكونة لبنية الجسد . وما يتم لمسه من اظهار صفة الحركة الدرامية و الانفعالية للجسد الذي يمثل دلالات رمزية لمعانات الانسان السجين ، وعلامة لحالة التعذيب عبر إخفاء البقايا الجسد كالرأس والكفين والارجل . ان المشهد الدرامي العنيف (قتل الجسد) لا يوحي باغتيال شخص لاخر فحسب بل يوحي ايضا على مستوى نظري رمزي باغتيال الانسان وذاته كمنظومة اجتماعية.



عينة(3)	اسم العمل	القياس	المواد المستخدمة	زمن الانجاز
	تجريد	60*40 سم	مواد مختلفة على ورق	1972

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اللوحة عبارة عن شكل لجسد انسان (رأس ونصف جسد) غير واضح المعالم وهي حالة تمثل انعتاق الشعور بالجسد الكامل من اسر الجسد وهو تمثيل لتجربة الالم والمعاناة وحالة من تغييب العالم من حواليه البيئة الافتراضية لمكون انتماء الجسد المكاني فالخطوط الهندسية المتقطعة والمستمرة الطولية والعرضية والاشكال الهندسية ما هي الا لخلق نسق من العلاقات الهندسية المُنسجمة مع تكوينات اعضاء الجسد، انصبت على اللون وفق تضادات بين الموجب والسالب الأبيض والأسود بأسلوب(السلويت) .

ان الوصول إلى كلية الجسد وجوهره العقلي الوجودي تم عبر تجريد المكان من العلاقات الحسية الموضوعية ، واعتماد رؤية تصورية لكيفية تحقيق الفكرة حدسياً في بنية الجسد ، فغاياتهم شكلية بحتة لا تقترب من ما هو منطقي في نمذجة الجسد بل تجاوز لما هو منطقي عبر المكون البصري .

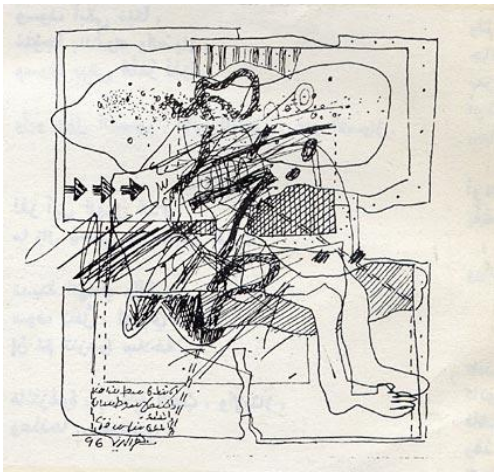
يرسم الفنان الجسد كحالة الفعل وسيكون هذا كافيا للتميز بين الأشياء التي نستطيع القول أنها تلمس أجسادنا عندما تكون عديمة الحركة هذه الصفة ميزت عبر التكوينات بالخطوط الهندسية التي رسمت على بنية الجسد ، ولايفاجيء الجسد ذاته في وظيفته الاجتماعية،بل بات علامة رئيسة في نقل او إحالة المعنى القصدي للجسد (الانسان) من موضوع عاطفي، الى بنية فكرية، بينما الأشياء الخارجية هي ما يتمثل لنا فقط.

اختفاء لملامح الجسد هو تكثيف لبنية متخفية لأيقونة الجسد كمتكون وظيفي اجتماعي لما تحمله من دلالات تعبيرية رمزية تعطي قراءة واضحة لفكرة المضمون . الانسان المستلب لهويته وحريته . واحالة الرموز الهندسية كمتحول صوري لمعطيات الذهنية للمتلقي .

عندما يكون رسم ملامح الجسد غير عيانية فانه لا يتطلب الامر تحديد هوية للجسد بل تأمل عبر مفهوم الثنائيات (الجسد اللاجسد / الجسد الموت/الجسد الاخر المغيب .... وهو نوع من التعالي على الجسد او التدني عبر مكونات المعنى كما يدخل نوعا من الالتباس عليه عبر تساؤلات الجسد وما يمثله من دلالة ، الحامل والمحمول وهو احالة الى نوع اخر من الجسد (جسد انثى رجل ،جسد مريض ميت ، جريح ، وتارة يتحول الى مكان) وهي احالة الى نوع من الطقوس (الولادة الموت) (الموت الحياة (الفرح الحزن).

عينة(4)	اسم العمل	القياس	المواد المستخدمة	زمن الانجاز
	تجريد	15*15 سم	حبر على ورق	1996

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



تبين لنا اللوحة جسما غير مكتمل الملامح جسده عمودي وراسه افقي رسمت عليه اشكالا هندسية من خطوط مستقيمة ومنحنية وعلامات لثلاثة اسهم رؤوسها باتجاه الجهة اليمنى تقسم اللوحة الى نصفين ، نصف علوي وآخر سفلي . يتخللها خربشة مع اظهار للأرجل بشكل واضح وتختفي أطراف الايدي .

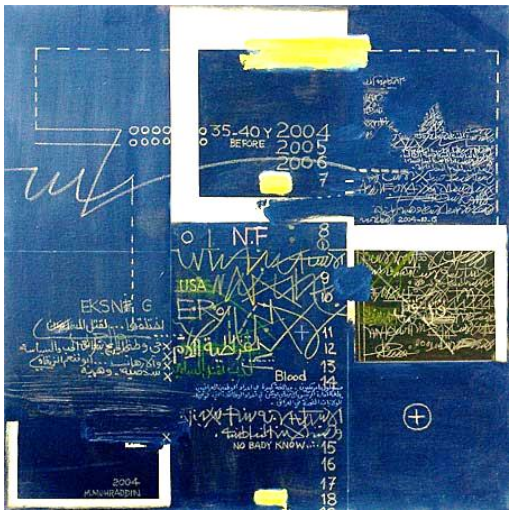
وظف الفنان مهر الدين الاشارة والايماءة والرمز لتمثل احدى طرق دلالة الجسد ولها معنى غير مباشر في الكشف عن هدفها بأسلوب لفظي او صوري .

قدم الفنان الجسد البشري بصورة تصف(العجز والتشويه) كمحنة وجود، لنقل صورة عن الموت والاستلاب الفكري والحضاري والثقافي والغاء لملامح الجسد (الوجه وتفاصيله) هذه اشارة ضمنية لتأكيد السلب الجسدي لحرياته. عبر رسم مجموعة الاطر الهندسية للخطوط والمربعات وتكوين نموذج جسدي نهاياته وبداياته ومحيطة البيئي والمكاني ضيق المساحة باشارة لتلك الحالات التي يريد الإفصاح عنها وهي حالة الضياع للانسان،فالحدود التشخيصية ماهي الا معان رمزية لتصوير المعاناة والمؤامرات على الانسان / الجسد من خلال طرح لانهاية المعنى ولا محدودية الهوية التي تتطلب من الفنان الاعتماد على الجسد كنموذج طوبوغرافي لرسم وتجسيد كل المعاني السلبية لمعاناة الانسان .

وهنا دخلت العلامات والاشارات كادوات للتشفير الرمزي للجسد ومنحه ابعادا دلالية توضح ضئالة الجسد واضمحلال اعضائة بل اختفاءها تدريجيا وتغير تموضعها البيولوجي ماهو الا ايعاز لحالة الانسان المسلوب لهويته الذاتية وإظهار معاناته الحقيقية .

لم يعد الجسد هو حضور الانسان وباعث كينونته فالتكوينات الهندسية والعلامات (الخطوط والأسهم) في تكوينها لا يمكن أن توجد خارج رغبة الكائن البشري(عبر جسده) فهي تلغي الجسد وتخفيه من عملية التواصل مع غيره بشكل مباشر أو غير مباشر من خلال تأطيره ، فتكثيف الخطوط والاشكال الهندسية حول الجسد وألغت اظهارات الجسد وبعض اعضائه فهي تخفي وإيماءاته وطقوسه .

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



عينة(5)	اسم العمل	القياس	المواد المستخدمة	زمن الانجاز
	تجريد	90*90 سم	مواد مختلفة على قماش	2004

تمثل اللوحة سطح تصويري غلب عليه اللون الزيتوني المائل للاسود ، ذا سمة مسطحة ، ملئ بالكتابات والعبارات والرموز (باللغة العربية والانجليزية) وتكوينات الخطوط المنحنية والمستقيمة والمتقطعة مع إضافة الورق كملصق لكسر رتابة العمل الفني . اللوحة تخفي الجسد كتشخيص وتظهره مفاهيميا .

لقد تعامل الفنان مع الجسد بإحالة صورته الذهنية ، عبر إحالة الكلمة (أبو منعم الزرقاوي، شخصية وهمية ، قتل قتل) من صورتها المعجمية والوظيفية الى صورتها الدلالية عبر استرجاع مكون الجسد الشخصي وعلاقته كاسم كان له تأثير سلبي على المجتمع ، ودلالة واضحة لاسترجاع الزمان (حرب داعش) .

عمل الفنان بهذا الربط المفاهيمي للجسد وهذا الترابط الاشاري بين الكلمة والعبارة كـ(اليمقراطية الدم ، قتل قتل) تضع المتلقي الى التماس عالم الحرب والدمار والقتل وسلب لحريات البشر بالتالي سلب للجسد ، وبذلك فهو يستدعي الزمان والمكان عبر إخفاء الجسد كعلاقة الربط الفكري من خلال استحضار الكلمات كدلالة اسمية ترمز لمكون جسدي .

أعطت تلك الدلالات تأثيرا نفسيا للمتلقي عبر عزل الجسد واخفاءه وهي صفة الاغلاق والحصار للنفس البشرية وللجسد الإنساني لما اوحت اليه العبارات (موت – حياة – موت) فهي تعطي صفة

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

نفسية قلقة لما يترتب على حضورها الذهني لذكرى مرعبة وحزينة (دخول داعش للعراق) وكسر رتابة هذا المشهد بخطوط هندسية . كما اوحت دلالات التواريخ باتجاه الأسفل على وضع ربط مفاهيمي لسلبية وضع وتمظهر الجسد مع مكون عبارة (No Body) لا جسد كدلالة الدم للموت مما يوحي بان الازمة السياسية في العراق وما لا قاه آنذاك من حروب وقتل وانفجارات قد تهدد بحياة الانسان مستقبلا .

الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات :

النتائج :

- يشكل الجسد بؤرة تتمركز حولها كل العلوم والمعارف والفنون كونه كيانا ثقافيا متعددا.
- تحول الجسد من شكل واقعي اكاديمي عينة (1) الى رمز عينة (2) تكثيف عينة(3،4) ومن ثم تحول الى علامة تشفير وبعدها تحول الى (مفهوم) اي انه اكد على الفعل المتخفي الذي احدثه الانسان كإن الجسد أصبح أثيراً متخفياً عينة(5).
- تميزت تحولات الجسد عند الفنان محمد مهر الدين بالاتي:-

اولاً : الجسد شكلاً.

ثانياً : الجسد رمزاً

ثالثاً: الجسد علامة .

رابعاً: الجسد مفهوماً او فينومينولوجيا .

خامساً: الجسد أثراً ، الجسد الاثيري او المتخفي او الغائب بفعل حاضر بديل(علامة- دلالة- إشارة-رمز)

- يشكل الجسد في مراحل التطور الاسلوبي في رسوم الفنان تكثيفاً للتقنيات الاسلوبية الاكاديمية في المعالجات الفنية التي تقسم الى :-

1 (مرحلة التشخيص) كما في العينة(1)

2 (مرحلة الترميز)مرحلة تغييب للملامح الجسدية التشخيصية مع ابقاء لبعض أعضاء الجسد . كما في العينة(2،3،4)

3 (مرحلة الاخفاء والاقصاء) وهي مرحلة يندمج الجسد مع ملامحه ودلالات الكتابة والرموز الاخرى اشارة الى قضايا المجتمع ومناهضة للحروب وسلب لهوية الانسان مع تغييب كبير وتجريد للجسد كما في العينة (5)

- الجسد بوصفه مكانا: اذا كان التشخيص مبنيا على اضفاء صفة الجسد ، فان الاخفاء والاقصاء يعطي التقنية الكامنة في (الجسد كمكان) فالفنان (مهر الدين) جعل الجسد الانساني او اعضاءه امكنة عبر الاساليب الفنية مثل التشبيه والمجاز والاستعارة وغيرها .جميع العينات .
- ان الجسد في طروحات الفنان مهر الدين ماهي الا وحدات تشكيلية تحمل معنى و سلسلة كبيرة من التأويلات تولد نصا متكاملا من الدلالات: (التهديد/العناق/الخوف/.الخ)

- استعمل الفنان مهر الدين أعضاء الجسد لتحديد الشكل الوجودي للإنسان كرد فعل تجاه الوجود. العينات (2،3،4)
- تنوع اشتغالات الجسد في اعمال الفنان مهر الدين ، فقد جاء جسدا في عينة (1) وجثة في عينة (2) واشارات رمزية في عينة (3،4،5)
- يسعى الفنان لبناء حقائق صورية في رسوماته عبر تشكيل الجسد بمظاهر تجريدية لإحالة المعنى الى الصورة الذهنية بتشكيل تجريدي هندسي وتغييب الجانب الملموس لبنية الجسد .العينة(5)

الاستنتاجات :

- العالم الصوري خارج منظومة الفنان لايشكل مرجعا مطلقا ، بل يشكل بؤرة لتجلي المحسوس عبر تشكل مجموعة الانساق السيميائية الضمنية لبنية الجسد.
- يلغي الجسد نفسه كموضوع وجودي الى موضوع مدرك ، متحولا الى بنية ثقافية في اعمال الفنان.
- انزياح الجسد عن المعيار الفعلي الحركي برغبة التخلص من مقتضيات الابعاد الوظيفية في النص البصري لتحقيق فعل الرغبة عبر امتداد الجسد خارج نفسه .
- يولد الجسد معطى انفاعلي وغريزي وثقافي ، يدرك في حالات تشخيصية تارة ودلالية ومفاهيمية تارة أخرى.

لقد ظل الجسد يشتغل رمزيا عن طريق تمثيل حالات الصراع ليعمل الفنان على انتقاء صورة خاصة به تؤدي بالوقت نفسه الى اقصاء اشكال اخرى له عن طريق الاشارة الضمنية لتوصيل المعنى .

References

- Quran, T. H. (n.d.).

1. Al-Ayyadi, A.-A. (1994). *Knowledge and Power.* Beirut: The University Foundation for Studies, Publishing and Distribution.
2. Abd, J. K., & Abbas, E. H. (2019, March 25). The Dialectic of the Living Body (the actor) and the Dead Body (the Sonography Item) in the Construction of the Staged Image of the Play. *Al-Academy Journal*(91), 80.
3. Abdel-Amir, A. (n.d.). Retrieved from The Artist of Transformations: http://www.muhraddin.com/critics_5.htm
4. Al Saeed, S. H. (1988). *I am the point above the fulfillment of the letter.* Baghdad: House of Cultural Affairs.
5. Al-Husseini, h. K. (2015). *The Philosophy of the Body in Arabic Poetry is Andalusian Poetry as a Model,Lark for Philosophy.* Baureit: Linguistics and Sociat.
6. Al-Nuaimi, F. g. (1998). Marketing the Body Between Pleasure and the Cultural format. *Research journal of the College of Basic Education(University of Mosul)*, 299.

7. Al-Rubaie, S. (1974, November Sunday). Mohammed Muhraddin. *Radio and Television Magazine*.
8. Amhaz, M. (1981). *Contemporary Fine Art* . Beirut: Dar Al-Triangle.
9. Awad, M. K. (2012). *A critical study of pragmatic philosophy in the light of Islamic standards.* Gaza: Islamic University Press.
10. Clafel, A. (1995). The Carnival Body. *Journal of Signs of Issue, 15*(4), 63.
11. David, L. (1997). *Anthropology of Body and Modernity.* (m. A. Saasila, Trans.) Beirut: The Glory of the university Foundation for Studies ,Publishing and Distribution.
12. El-Kashef, m. (2006). *The Physical Language of the Actor,Acaemy of Arts.* Egypt: Alsharam Commercial Press.
13. El-Masry, Y. (2008). *Body Language.* Cairo,Egypt: Treasures for Publishing and Distribution.
14. Ernst, f. (2000). *Socialism and Art.* (A. Halim, Trans.) Cairo: Dar Al-Hilal.
15. Ezz El-Din, I. (1982). *Art and Human.* Lebanon: Dar Al-Alelm.
16. Ezzahi, F. (1999). *Body and Image and the Sacred in Islam.* Beirut: East Africa.
17. Farid, E. (1998). The Body and Appearance Strategy in Arab Islamic Culture. *Al-Karmel Magazine*(54), 103.
18. Figaro, G. (2011). *History of Body And Art of Decor From the european Renaissance to our days.* (J. Shehid, Trans.) Beirut: Beirut Arab Organization for translation.
19. George, P. A. (1974). *About Modern Art.* (K. Al-Mallah, Trans.) Egypt: Dar Al-Maarif.
20. Ghaleb, M. (1989). *Socrates.* Beirut: Al-Hilal Library House.
21. Hanna, K. (2017). *The Grace of Knowledge* . Cairo: Shams Publishing and Media.
22. J, M. E., & Eagler, F. (1988). *A hundred years of modern painting.* (F. Khalil, Trans.) Baghdad: Mamoun Printing House.
23. Jacobsen, F. (1960). *Pre-Philosophy.* (J. I. Jabra, Trans.) Beirut.
24. Mehr El-Din, M. (1980, September 18). Folder: Fourth personal exhibition. *Al-Rewaq Hall*, 2.
25. Odeh, R. K. (2011). Coding refernces for the Actor's Body in the theatrical Presentation Speech. *Academic Magazine*(60), 140.
26. Sahib, Z. (2005). *The Sumerian Arts,Ashar cultural Series.* Baghdad: Ekal House for Painting and Design.
27. Youssef, F. (1983). Muhammad Mehr Al-Din and did the perfect painting. *Arabic Afaq*, 136.
28. http://www.muhraddin.com/index.htm

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/143-160

Body Transformations in Drawings the Artist Muhammed Mehraddin

Hasan Talib Jenzy[1]

Al-academy Journal ……..……. Issue 95- year 2020
Date of receipt: 14/1/2020…....Date of acceptance: 16/2/2020…....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract :

The body concept in the human sciences received significant attention through study and investigation, and has been dealt with by many studies, yet this research is an attempt to reveal the body transformations and its concept in the visualized picture (drawing field) in general and in the drawings of the artist Muhammed Mehraddin in specific. Therefore, the approach of the body, philosophically and technically, in this field has its nature and specificity in revealing the structures and relations in employing the body as a visual, spatially and temporally indicator through the drawing fields of the artist Muhammed Mehraddin, assuming that the body, for the artist's works, constitutes a cultural, artistic performance focus in his artistic career.

The first chapter of the research dealt with the procedural framework represented by the research problem and the need for it, the research objective, importance and limits. The second chapter presented the theoretical framework consisting of three sections: the first entitled (the concept of the body cognitively). The second section (the concept of the body artistically), and the third section deals with the referential foundations in the works of the artist Muhammed Mehraddin. The third chapter consists of the research procedures. The fourth chapter consists of the results and conclusions to mention some of them: the body witnessed technical, stylistic and performance transformations in the works of the artist Muhammed Mehraddin.

Key words: the body, Muhammad Muhraddin

[1] College of Fine Arts / University of Basrah، hassanjenzy@gmail.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/161-178

آلية التفكيك في فنون ما بعد الحداثة ودورها في تربية التذوق الفني للمتعلم

نضال ناصر ديوان [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2018/2/20 ، تاريخ قبول النشر 2018/3/25 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

ملخص البحث :

آلية التفكيك في فنون ما بعد الحداثة ودورها في تربية التذوق الفني للمتعلم فتحت التفكيكية الباب على مصراعيه لتعدد القراءات، وأعادت للقارئ سلطته التي فقدها في الحداثة فصار اكثر قدرة على فك شفرات الخطاب التشكيلي من خلال إعادة تركيبه على وفق ما يرتضيه هو أو ما يمنحه الخطاب من إمكانيات تتجاوز الصفة الاستهلاكية وبهذا تم الغاء المؤلف، من هنا تحددت مشكلة البحث الحالي في الإجابة عن التساؤل الاتي: هل للتفكيكية في فنون ما بعد الحداثة دور في تربية التذوق الفني عند المتعلم. وقد تحدد هدف البحث الحالي في الكشف عن اليات اشتغال التفكيكية في فن ما بعد الحداثة، ودورها في تربية التذوق الفني للمتعلم. أما فيما يتعلق بالاطار النظري فقد ركز المبحث الأول على النقد التفكيكي وآليات اشتغاله، وتناول المبحث الثاني التفكيكية في فن ما بعد الحداثة، اما المبحث الثالث تناول التربية الفنية وفن ما بعد الحداثة. أما منهجية فقد تم استعراض منهجية البحث واعتمد فيه المنهج الوصفي التحليلي واستعراض مجتمع البحث وعينته البالغة (5) لوحات ووصفا للأداة وإجراءات الصدق الظاهري واختتم البحث بتحليل العينات، ثم نتائج البحث التي اسفرت عن بروز سمة اللاشكل واللاموضوع من خلال استحضار الوسائط التلقائية كسكب وتقطير الطلاء والأصباغ، تحرير طاقة الحركة اللونية والخطية وارتباطها بالقوانين الفيزيائية للحركة. اما من ابرز الاستنتاجات فأظهرت غرائبية الشكل وتحطيم قواعده وتعويضه بقيم جديدة الذي يمثل احتجاجا اكثر من كونه أسلوبا فنيا يعبر عن مفاهيم جمالية وفكرية زائلة ومؤقتة وأنية وسط دينامية الحياة المعاصرة، واختتم البحث بعدد من التوصيات والمقترحات.

مقدمـة:

ان فلسفة ما بعد الحداثة فلسفة انتقائية لا مذهبية، استقت من جميع المذاهب والنظريات السابقة، وألغت الحدود بين أشكال المعرفة اذ رفضت ما بعد الحداثة التصور التقليدي للمعرفة، وهذا انعكس على فلسفة التربية وأنماطها ووسائلها التعليمية اذ اتجهت نحو المجاورة والممازجة بين الأطر المعرفية لتشكل قاعدة فلسفية لبناء أنموذج تدريسي مناسب لهذا العصر، وبهذا تم التأكيد على المعرفة المفتوحة

[1] جامعة بغداد/كلية التربية الرياضية للبنات.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والتحول من المعرفة النظرية إلى التطبيقات العلمية التكنولوجية تنادي بنهاية الأيديولوجيات والمعتقدات والخروج من كل مقياس معياري ورفض مقولات العقل ورفض الوضع الاجتماعي الراهن وتدمير القوالب الجاهزة وتقويض كل ما هو نمطي ونموذجي وترسيخ الانتماء الفردي والتحول من المجتمع الصناعي إلى مجتمع المعرفة والمعلوماتية بل ضرورة الأبداع والتعلم من الواقع المعاش لذا لجأ الفنان لتجاوز الواقع ومنطقة اللاواقع ليكون واقعا فعليا محملا بالعدمية والتغريب والبدائية والقلق والتحول إلى لا نهائية المعنى وتحميل الأشياء والأشكال دلالات مختلفة هذه العدمية قادت إلى تهشيم أواصر المعرفة الجمالية وتوسيع الهوة مع ثقافة النخبة والإيغال في تفكيكها .

من هنا ولدت التفكيكية في مناخ الشك والإحساس بزعزعة الخطاب السائد وان النص ينطوي على قوى متنافرة تشك في اللغة وتزعزع كل يقين من خلال نقد وتفكيك المفاهيم السائدة، وهذا الشك نتج عنه تشكيك في العلاقة القائمة بين الدال والمدلول والمعنى المتولد عنهما، وهكذا فتحت التفكيكية الباب على مصراعيه لتعدد القراءات، وأعادت للقارئ سلطته التي فقدها في الحداثة فصار اكثر قدرة على فك شفرات الخطاب التشكيلي من خلال إعادة تركيبه على وفق ما يرتضيه هو أو ما يمنحه الخطاب من إمكانيات تتجاوز الصفة الاستهلاكية وبهذا تم الغاء المؤلف والحكم عليه بالموت.

ان اشتغال هذه الآليات في تحصيل نتائج جديدة في الفن ما بعد الحداثة غير من مشروعية الرؤية البصرية والذهنية التي تنبني عليها الفنون التشكيلية، اذ يستعير البناء الشكلي هنا أولويات البحث عن التراكيب المتعددة الانساق ضمن حالات التشظي في البنى المكونة للتكوين وتبادل المراكز وتهديمها بحيث تكون الغاية من تفكيك الشكل وفقا لمفهوم اليات التفكيك ضمن بنية الشكل إجراءات ذا فعل جمالي يتحكم في انساق العناصر التكوينية، هذه المحاولات لتفكيك وتقويض النزعة الميتافيزيقية للغرب تجلت بشكل واضح على يد (جاك دريدا) الذي حول التفكيكية إلى منظومة فلسفية من خلال تأكيد الأثر والاختلاف وتقويض الثبات وتفكيك الحدود بين التخصصات الفنية وتمظهر خامات وتقنيات غير مألوفة أسهمت في صياغة جديدة للمنجز التشكيلي ودفعه نحو الثالث متخطيا حدود مكانيته بدافع تفكيكي، وبهذا طبق (دريدا) مفهومه عن التفكيك على الفنون فدعا إلى ضرورة هدم التراتبية والتخفيف من ثقل الميتافيزيقية ومفاهيمها وذلك من خلال شبكة التعارضات التي تتولد من حركة البنى داخل الخطاب الفني وهكذا يصبح لعب الاختلافات هو بحث وراء المغيب والمرجئ محل الحضور بحيث اظهر ان النصوص الفنية قد أصبحت من خيوط مختلفة لا يمكنها ان تؤدي إلى نسيج مترابط ومتكامل بل يزيح كل واحد منها الأخر ، لذا فقد مارس نوعا مزدوجا من القراءة كل قراءة تفكيكية تقدم شكلا اخر من الأشكال المتعددة.

لذا كان لابد من مقياس نحكم به على جدوى ما نفعل في قاعات الدراسة وبحاجة إلى فهم أوسع إلى معرفة متى ولماذا وماذا يفعل طلبة الفنون أثناء الأداء الفني والتصدي للظاهرة الجمالية؟ وكيف نقيس مدى تأثرهم بالفنون عبر الحقب التاريخية المختلفة على وفق مناهج نقدية حديثة كالتفكيكية والسيميائية والبنيوية وهنا يجب ان تقدم التربية الفنية شيئا اكبر من مجرد المهارة اليدوية في أداء العمل الفني أو فهم الأعمال الفنية فهما مجردا، من خلال تنمية قدرة المتعلم على اكتشاف علاقات جديدة وعلى ان يكون مفاهيم فكرية جديدة من خلال تفكيك تلك العلاقات والعناصر البنائية للخطاب التشكيلي ومن ثم تركيبه على وفق

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اليات المنهج التفكيكي واشتغالاتها في فن ما بعد الحداثة ومن هنا ندرك العلاقة المتبادلة بين التربية الفنية والقدرة على إصدار الأحكام النقدية عن الفن والإفادة من المناهج النقدية المعاصرة في سبر غور المنجز التشكيلي المعاصر.

من هنا نشأت علامات استفهام تتعلق بتساؤلات عدة منها :

- كيفية اشتغال آليات النقد التفكيكي في فن ما بعد الحداثة .
- هل للتفكيكية في فنون ما بعد الحداثة دور في تربية التذوق الفني عند المتعلم.

تكمن أهمية البحث الحالي بالاتي :

1. تسليط الضوء على التفكيكية كونها منهجا نقديا وأدبيا وفلسفيا يدرس الموقف الفكري في بنائية اللوحة لفن ما بعد الحداثة.
2. قد يسهم البحث في كشف آليات اشتغال التفكيكية في فن ما بعد الحداثة وطروحاتها ودورها في تربية النقد الفني للمتعلم.
3. يؤسس البحث الحالي لدراسات جمالية نقدية تعنى بدراسة مفاهيم عدة أثرت وبشكل جلي على بنائية اللوحة التشكيلية في فن ما بعد الحداثة ومنها التفكيكية .
4. يرفد مكتباتنا المحلية والعامة والمتخصصة بجهد علمي وفني يتم من خلاله كشف اليات اشتغال التفكيكية في فن ما بعد الحداثة.

يهدف البحث الحالي إلى : الكشف عن اليات اشتغال التفكيكية في فن ما بعد الحداثة، ودورها في تربية التذوق الفني للمتعلم.

يتحدد البحث الحالي بما يلي: كشف ارتباط وتأثر المفاهيم الفكرية والجمالية لفن ما بعد الحداثة بمفهوم التفكيكية من خلال دراسة اليات اشتغالاتها وموقفها الفكري في بنائية المنجز الفني لفن التعبيرية التجريدية في الولايات المتحدة الأمريكية للفترة الزمنية الممتدة بين عامي (1990-2010).

تعريف المصطلحات:

أولا: التفكيكية

اصطلاحا: التفكيك خروج الشيء عن الشيء ثم زواله هذا الخروج يأتي بدرجة أو نسبة الجزء من الكل وهو الأمر الذي دعى اليه (دريدا) في محاولاته لتدمير الكل وتقويضه ونسيانه.

يقول الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا (ان التفكيك حركة بنيانية وضد بنيانية في الأن نفسه فنحن نفكك بناء أو حادثا مصطنعا لنبرز بنيانه وأضلاعه وهيكله ولكن نفك في ان معا البنية التي لا تفسر شيئا فهي ليست مركزا و لا مبدأ و لا قوة فالتفكيك هو طريقة حصر أو تحليل يذهب ابعد من القرار النقدي).

ارتبط التفكيك كما عد ذلك جميع الباحثين من حيث التأسيس على يد المفكر الفرنسي (جاك دريدا) وان المصطلح عنده قد تمحور في :

أ. تجزئ لعناصر النص إلى وحدته الصغرى والكبرى.

ب. عملية فهم لتركيب العمل الأدبي.

ت. مفهوم (الاختلاف) في استراتيجيته.

ث. مفهوم (الأثر) بوصفه أصلا للمعنى عامة من غير ان يكون معنى. **(Alloush,1984,p.97).**

يعرف اجرائيا بأنه: تفكيك أجزاء النص التشكيلي لكي يتسنى للمتلقي تفسير كل جزء ضمن نص مفتوح تتم قراءته من خلال اليات التفكيك والتي تعتمد على النص ذاته دون استحضار معايير متعالية تغاير توقعات المتعلم.

ثانيا: فن ما بعد الحداثة :

عرف (ليونار) فن ما بعد الحداثة بانه : (شك ما وراء القص) كما عرفها جان فرانسوا اليونار: في مقدمة كتابه (صيغة ما بعد الحداثة) بانه (وضع المعرفة في المجتمعات بالغة التقدم وهذا المصطلح في رايه يشير إلى حالة الثقافة في أعقاب التغيرات التي بدلت قواعد اللعبة بالنسبة للأدب والعلم والفنون منذ نهاية القرن التاسع عشر).**(Hamed,1996,p.196-197).**

يعرف مصطلح فن ما بعد الحداثة **إجرائيا** بأنه: (التحولات العميقة التي حدثت على الصعيد العلمي والأدبي والفني وذلك ابتداء من أواخر القرن التاسع عشر مرورا والتي انعكست بوادها على التعبيرية التجريدية وما تلاها من حركات فنية).

الاطار النظري

المبحث الأول: النقد التفكيكي وآليات اشتغاله

سعت التفكيكية إلى التأسيس لحوارات فلسفية قائمة على تجلي اللغة فيها بناء على اطار مفهومي واستراتيجية قائمة على المتقابلات الثنائية كالدال والمدلول والحضور والغياب والكتابة والكلام والخير والشر المحدود واللامحدود التي تعد مفاهيم أيديولوجية تتقاطع والإمكانات المتاحة للغة في حدود العلميات المتوالية من التقويض والهدم والبناء للنص بحثا عن الغائب المستتر لتخصيبه بالقراءات المتعددة ومن ثم أقصائه مرة أخرى على وفق رؤية تهدف إلى النزوع من مبدأ الإحالة بوجود مفهوم متعالي مركزي يقع خارج اللغة وهذا ما يميز ما بعد الحداثة هو اللاتعيين والمحاثية واللاعقلانية واللاتاويل واستخدام هذا التقويض مفاهيم التفكيكية التي الغت محدودية المعنى وإمكانية تفرده، ويرى دريدا ان التناص يبدع آليات وتسوق معاني لم نقصدها ونسوق كلمات تقول مالا تعنيه في تناسج مستمر للنصوص وللمعاني بدافع تفكيكي للبحث عن نص داخل نص اخر وإحالة نص إلى نص اخر أو بناء نص من نص اخر وهذا التنافر الداخلي أكان في الرسم التشكيلي أو في الكتابة أو في العمارة وهذا يمنح متلقي النص أو الصورة الحافز لإنتاج دلالة لا تكون أحادية أو مستقرة ومنتجو الأعمال الثقافية ومستهلكوها يتشاركون معاً في إنتاج الدلالات والمعاني. **(Harvey,2005,p.3).**

تشير آليات التفكيك إلى تفكيك النص لإظهار مركب يتألف من عدد من النصوص الأخرى، ولكن هذا التفكيك خليق بان يكشف في الوقت ذاته عن الطريقة التي امكن بها من تركيب النص في أولا لأمر هي نوع جديد من ممارسة التفسير والتاؤيل للنص الذي يتألف من خيوط تتداخل بعضها مع بعض للوصول إلى معان جديدة من كلمات عادية أنها (تفكك بناء الفلسفة والمذاهب الفلسفية انطلاقا من الكتابة والمفهوم الأساسي في فلسفته هو الاختلاف الذي يستخدمه لهدم ما يطلق عليه مركزية العقل وتطبيقاً للاستراتيجية التفكيكية). **(Derrida, Jack,2010,p.).**

اذ ان التفكيك عند دريدا (ليس نقدا للنصوص الفلسفية ولا تحليلاتها وإنما هو استراتيجية وهو بذلك السمة التي طبعت الفلسفة بعد هيغ لاذ لم يعد لها موضوع وحيث أصبحت تنشغل بنفسها وتعيد قراءة تاريخها بغية تجاوزه). **(Al Aali,1991,p.82).**

هناك اذا جانب النقض كهدم وترجمة لغة القديم إلى لغة الجديد أي ان التفكيك المسائل والمشاكل والفكر العالمي (ان التفكيك شيء اخر فيه جانب هو نقض في معنى الهدم بالمعنى القوي للأرضية القديمة التي نعيش فيها التكرار والمحاكاة بلا وعي ولا تفكير وفي الوقت نفسه هناك جانب اخر للتفكيك بمعنى ترجمة القديم بلغة الجديد والتجريد لان ما هو قديم لا يمحى نهائيا لأنه يبقى كاثار). **(Derrida, Jack,2010,p.).**

ان تفكيك الأشكال وإعادة فهمها بشكل غير مرئي ويرتكز إلى طبيعة العلاقة بين ادراك الصور وتداولية الخبرة عن طريق معطيات الفهم العميق للمرجع والاستفادة من عمل آليات الثنائيات موت المؤلف انتفاء القصدية غياب المركز الثابت، مفهوم التدمير، اللعب الحر، للدوال المراوغة، وتعدد القراءات، والتفسيرات اللانهائية الانتشار، التناص الحضور، الغياب الأثر الكامل الناقص المختلف المضاد كل هذه تشكل استراتيجية التفكيك وبهذا المتلقي يطارد المعاني والدلالات اللانهائية في بنية تحتية من الدوال التي تحتمل ما لا نهاية من المدلولات والتأويلات وبهذا فسرت السلوك الفوضوي للمدنية المعاصرة على انه جزء من إعادة تحوير للأنظمة بدلا من كونها دليلا على اختفاء النظام. ان النقد التفكيكي (يمثل ويعبر دائما عن مفارقة المعنى بوضعه في عملية إدراكية ثم أثارة السؤال عن العملية الإدراكية هذه ولكن نهج دريدا يلغي تعاقب ثم هذه عن طريق استغلال جانبي المعنى في ان واحد داخل اللفظة الواحدة (اندريدا) يجزئ المفاهيم الأحادية إلى مجموعات كثيرة من الحركات الأخرى بقول ان من السمات الضرورية للكلام ان يعني شيئا ان غاب المتكلم). **(Ray, William,1987,p.161-165).**

لقد دعت التفكيكية إلى هدم مقولات المنطق الصوري التي تجعل من المعرفة صورة (أي وصفا وطابقا لماهية الشيء أو انعكاسا تاما للواقع بكلام اكثر صراحة في المنطق الصوري اذ العقل هو مرآة العالم مع المنطق التحويلي يجري كسر مفهوم المرآة، اذ المعرفة هنا (قراءة) لا (صورة) وهي قراءة لان الفكر لا ينفك عن اللغة التي هي وسيط أنطولوجي لا يمكن تجاوزه أنها (الثالث) الذي لا يمكن رفعه بين الأنا والعالم أو بين الذات والغير أو بين الفكر والواقع والتفكير بوصفه قراءة وتبديل أو صرف وتحويل سواء تعلق الأمر بشرح نص أو تأويل حديث أو تفكيك خطاب أو ترجمة كلام من لغة إلى أخرى فما دمنا نفكر وننطق لا مفر من توليد المعاني وتحويل الدلالات بما يؤدي إلى تغيير العلاقات بين الكلمات والأشياء). **(Harb, Ali,1998,p.48).**

ان اختراق وسائل الأعلام الإلكترونية للمجتمع وضخ كم هائل من الرموز والخبرات المادية وسيطرة الإعلان التجاري والتلفزيون وعلى الموضة والاستهلاك أعادت تفكيك الواقع إلى علامات متعاقبة، اذ اصبح الزمن عبارة عن سلسلة من اللحظات المفككة في ظل المجتمع المعاصر الذي اصبح يتقبل كل شيء واي شيء يصعب قبوله أو احتماله ان تضمين فكر ما بعد الحداثة لخطابات التفكيك ضمن صيغ لا تعتمد القواعد الثابتة والمعايير والأقيسة المنطقية وتحتفي بالتبدلات الأنية في بيئة العمل الفني، اذ جاءت التفكيكية كتشجيع لفناني ما بعد الحداثة ولتفكيك الحداثة تغيير الفهم الجمالي للأشياء مما أدي إلى الغاء المكانة

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التقليدية العالية للأعمال الفنية بعد ان ارتبطت ثقافة الاستهلاك ارتباطا جدليا وجعلت من فلسفتها بؤرة ثقافية للنشاط الفني وتسويقه، ولقد سعى (دريدا) إلى إيجاد وبلورة مفردة يعنون بها استراتيجية قدمت بنية وخطابا علائقيا بين أنموذج الجمال المعتمد على تفكيك الصورة إلى مراكز متعددة، وبين تفكيك وشائج ذلك الجمال كقيمة متعينة لتعدد القراءات الخاصة بانساق الفعل البصري والذهني في طبيعة البنى المشكلة.

أما اتجاهات الأسلوب التفكيكي الذي امتلك أساليب وطرائق وإجراءات لفك رموز وشفرات الأثر الإبداعي من خلال تفكيك أجزاء متفاوتة في الخطاب التشكيلي:

(أولا: الانفصالية أو الانقطاعية : قائم على انفصال عناصر المبنى كل عنصر بذاته مع الترابط والتجاذب بينهما بسهولة.

ثانيا: البنائية الحديثة :قائم على استخدام البلاطات الطائرة الدائرة (3d) وعلى المفردات الهندسية كالمربع والمستطيل والمثلث والدائرة ...الخ واستخدام الألوان الصارخة مع التجريد الفني وعناصر التشكيل وعناصر الاتصال والشبكيات والبلاطات القشرية انه عالم المباني الطائرة أو الفضاء.

ثالثا: الجنونية: تعتمد الحديد والزجاج .

رابعا: الإيجابية – الاعتقادية: تدعو إلى الاستقلالية والانفصالية عن الواقع ككل عدم التقييد بالشكل أو الاتجاه الفكرية أو العنصر نفسه الظاهري). (**Al-Najdi, Omar,1996,p.33**).

بذلك صار النص التشكيلي يتقوض إلى جزئيات متعددة حيث تم استرجاعها إلى وحداتها الأولية وبطريقة ستدل عليه أي ذلك الكل وعبر أثارها وهي:

1. التفكيك هو تحرير من قيد وهذا القيد مرهون بعملية خلاص أو انزياح أو انسلاخ من وجود متحكم مملوء بالمحددات إلى وجود اخر انفلت من الأول.
2. أي عملية اتحادية مهما كانت الرابطة وصفتها وتماسكها لما تدخل في مفردة التفكيك تحصل على انفصالية وتجزئة أو استقلالية ذات العناصر بما تعنيه لفظة (ذات) وخصوصيتها وفرادتها.
3. ان التفكيك ثبت لغوي مرن .
4. التفكيك سبب يؤدي إلى نتيجة مؤداها تحرير.
5. اصطلاحا: التفكيك خروج الشيء عن الشيء ثم زواله هذا الخروج يأتي بدرجة أو نسبة الجزء من الكل وهو الأمر الذي وعى اليه (دريدا) في محاولاته لتدمير الكل وتقويضه ونسيانه. (**Al-Razi, Al-Fakhr,B.T,p.509**).

لقد فسرت التفكيكية السلوك الفوضوي للمدينة المعاصرة على انه جزء من إعادة تحوير للأنظمة بدلا من كونها دليلا على اختفاء النظام، فالتفكيكية لا يمكن ان تقييد بالحيادية أو تنتقل اليها مباشرة ، اذ لابد ان تطبق من خلال حركة مضاعفة وعلم مضاعف وكتابة مضاعفة قلب التضاد الكلاسيكي وإزاحة النظام باستخدام اللامالوف من خلال طروحات دلالات التهكم و السخرية والصدمة والذهول والاستفادة من عمل اليات الثنائيات وتفكيك أجزاء المنجز الفني وتجزئته وهدم ارتباطه لكي يتسنى للمتلقي تفسير كل جزء ضمن نص مفتوح لا يتحدد بقيود ثابتة وتوظيف الخامات والتقنيات والصور والرموز ضمن مبدأ الاستعارة وسمة اللاموضوع وسمة اللاشكل وتخطي الأشياء المرئية وتمثيل

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

العلامة صورة من العلاقات القائمة على تراتبية الانساق واختلافها وإنتاج المعنى وتوليد صورة كدلالة رمزية للبنى المشكلة للتراكيب في تكوينات النتاج الفني لما بعد الحداثة بتفعيل استراتيجية التفكيك بموت المؤلف انتفاء القصدية غياب المركز الثابت مفهوم التدمير في الفن اللعب الحر للدوال المراوغة تعدد القراءات والتفسيرات اللانهائية الانتشار التناص الحضور والغياب الأثر.

المبحث الثاني: التفكيكية في فن ما بعد الحداثة:

يعد مصطلح ما بعد الحداثة مصطلحاً أو مفهوماً معقداً يصعب تحديده بوصفه مفهوما نقديا أو فكريا، ويعد في الغالب نقد للحداثة أو رد فعل عليها وهو مصطلح (وثيق الصلة بمصطلحات ما بعد البنيوية والتفكيكية والتكنيكية المطلقة والنسبية كما انه يشير من الناحية الظاهرية إلى عصر تاريخي جاء تاليا لما يسمى بالحداثة). (**Challander, Daniel,2000,p.154**) .

ولقد استخدم العديد من المفكرين مصطلح ما بعد الحداثة للإشارة إلى التغييرات التي شهدتها الحضارة الغربية منذ الحرب العالمية الثانية والتحول من المجتمع الصناعي إلى مجتمع المعرفة والمعلوماتية أو مجتمع ما بعد التصنيع الذي سادت فيها التكنولوجيا والإلكترونيات والتحول من المعرفة النظرية إلى التطبيقات العلمية التكنولوجية أو ما نطلق عليه (الحتمية التكنولوجيا) والتي ساعدت في تحويل العالم إلى قرية تنادي بنهاية الأيدولوجيات والمعتقدات، وتطالبها بالخروج عن كل المقياس المعيارية وترسخ الانتماء الفردي وإشاعة الثقافة السلعية والاستهلاكية وترفض مقولات العقل وسطوته والرفض المتواصل للثوابت الفئوية للثقافة الراقية ورفض الوضع الاجتماعي الراهن وثقافة النخبة (وتدمير للقوالب الجاهزة وتقويض كل ما هو نمطي وانموذجي هي المزج بين مختلف الطرز في مقابل الطراز الدولي الأوحد وهي الشعبي والمتعدد في مقابل المثالي والثابت والشكل السيموطيقي في مقابل الشكل الحتمي التعبير عن المضمون وتنامي اللغة مع إيحاءاتها الوظيفية). (**Al-Hattab, Qassim,2013,p.164**).

ان فن ما بعد الحداثة مجموعة أفكار شكلت بمجملها تيارا فلسفيا كانت له تداعيات جذرية شملت السياقات الحياتية كافة وبضمنها الفن، فتقوضت سياقات التحليل والتركيب وآليات التخيل والتفكير ووظفت وسائط فنية لم تكن مألوفة من قبل واستحدثت وسائل إظهار مغايرة لتناسب تلك المفاهيم التي قوضت أفكار الحداثة ما أدى إلى انزياح المنجز البصري المعاصر نحو نسق جديد تمخضت عنه الحقبة الراهنة التي اتجهت بشكل كبير لمخاطبة الجمهور وانفتحت على فضاء المجتمع بعد ان كانت الجماليات حكرا على النخبة المبدعة لذا (تؤمن ما بعد الحداثة بالفواصل والفوارق الثقافية المعرفية وان من اهم سماتها هي الانعكاسية الذاتية التي تقدم فائدتها وحصيلتها إلى مقولاتها التفكيكية في ان المنهجية المختارة تشكل المادة نفسها عند دراستها). (**Al-Ruwaili,2000,p.139**).

لقد أسست ما بعد الحداثة بنى تنشد اللانظام وتفكيك أجزاء التكوين الفني العام وتجزئته وهدم ارتباطه لكي يتسنى للمتلقي تفسير كل جزء ضمن نص مفتوح لا يتحدد بقيود ثابتة اذ تقوم آلية التلقي على مبدا القراءة الحديثة واللاتواصل الفكري بين الفنان والمتلقي بمعنى ان العمل الفني يقرا كنص مكتوب تم قراءته من خلال اليات التفكيك، اذ ان جاهزية المواد المستخدمة توحي بطاقة الانفلات من القيود والاعتبارات الذوقية والأخلاقية وهي تمتلك مرجعية دادائية في التعامل مع طبيعة الفن يعكس مفهوم

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التفكيك حقيقة التوالد في المعنى ولاتنوع في النسق الدلالي والى رفض المعايير الجمالية السائدة لصالح الصياغات المبسطة ورفض النظريات الجمالية التقليدية لصالح التلقائية والابتكار وما الخلط بين الوعي واللاوعي في التعبيرية التجريدية لما بعد الحداثة إلا تفكيك ذهني للدلالات الجمالية وإزاحة لضوابط التنظيم والنظام في اللوحة إنتاج أنظمة شكلية متناقضة متكسرة كمحاولة لتجسيد الاختلافات وهذا ما يعكسه مفهوم التفكيك حقيقة التوالد في المعنى والتنوع في النسق الدلالي وفي تعزيز حالة التشظي مفاهيميا وبنائيا وتفكيك خطابات الرسم ما بعد الحداثي من خلال تنافذ الجمال بينه وبين المجالات الفنية. ان اللاوعي يعد محرك الفعلي في الكشف عن البنيات العميقة والسطحية في التعبيرية التجريدية، كما لبنية الصورة دور في خلخلة القناعات التقليدية وهيمنة للفعل الحركي الذي ينظم الانزياحات المتكررة وبفعل تعددية الرؤى وتنافر الأثر الجمالي للصور في رسوم التعبيرية التجريدية ضمن سياقات المشهد الذهني لشرح وتفسير آليات التعقيد وفك رموز الأنماط الصورية في البنية للمنجز الفني، والسعي إلى تحرير طاقة الحركة من خلال الوسائل التلقائية كسكب وتقطير الطلاء لارتباطها بالقوانين الفيزيائية للحركة، لتفعيل مفهوم ثقافة الاستهلاك في ظل العبثية السرعة والعدمية وخلخلة القيم الجمالية التفكيك للأشكال وإعادة فهمها بشكل غير مرئي يرتكز إلى طبيعة العلاقة بين ادراك الصور وتداولية المشهد الجمالي عبر آليات استنطاق اللاعقلانية تعتمد اللعب الحر في الفن.

المبحث الثالث: التربية الفنية وفن ما بعد الحداثة

لقد ربط الفن التشكيلي بمعطيات العصر الراهن ومتطلباته الذي شهد تطور تكنولوجيا كبيرا وقد تضمن تحولا في المجالات كافة، اذ تغيرت الأشكال والمعطيات والتقنيات والوسائط والخامات التي استثمرت من قبل المنجز الفني لما بعد الحداثة فلم يكن ظهور الفن المعاصر مجرد إحلال تقليدي لأسلوب محل أسلوب اخر وإنما المراد تفكيك بنية الأدراك نفسها بغية إفساح المجال للمتلقي الذي يعد المحور الأساس في الأدراك وهذا ما يؤهله ان يكون المسؤول الأول أمام التفسير الذاتي مرورا بمستويات الوعي المنجذب نحو النتاج الفني الذي يعد الحجر الأساس في العملية الفنية وهنا ينصهر المتلقي معه في بوتقة واحدة بوصفه مؤسسا لعملية النقد، اذ يستحضر كل ما لديه من معالجات محسوسة وفقا للانتباه والإدراك والوعي والتذكر والاستجابة لمؤثرات الظاهرة الجمالية الماثلة أمامه مما لا شك فيه ان هناك معايير جمالية معينة تحكم كل مجتمع وان هذه المعايير تختلف من مرحلة تاريخية إلى أخرى، لذا لا بد من متعلمي التربية الفنية ان يطلعوا على تلك المعايير ويتم استيعابها بالنظر إلى كل مرحلة من مراحل التطور التاريخي للفن ويمكنهم من خلالها التعرف على أساليب الفن وأسباب تغيرها وتحولاتها عبر الحقب التاريخية المختلفة وادراك الكيفية التي جعلت الفن وسيطا للاتصال بين الثقافات فتاريخ الفن يزودنا بمعلومات عن المدارس الفنية وخصائصها وسماتها الفنية والجمالية والتعرف على فلسفة كل مدرسة مما تجعل المتلقي مدركا لكل التغييرات والتحولات الحاصلة لأنظمة الشكل وللمفاهيم الفكرية التي حدثت عبر تاريخ الفن وهذا ما يطرحه فن ما بعد الحداثة كالتعبيرية التجريدية البوب ارت الفن البصري الفن المفاهيمي الفن الكرافيتي وغيرها ولكل هذه التيارات وخصائصها التي زودنا بها تاريخ الفن تشكل معرفة وخبرة تراكمية لدى المتلقي تجعل منه واعيا ومدركا لجميع التحولات والتطورات التي حدثت في الفن منذ نشأته حتى وصوله لنا بهذه الكيفية مما تشكل لديه سلوكا ومهارة يمكن

استدعاؤه في موقف جديد مما يتيح للمتلقي تعدد القراءات والتفسيرات للعمل الفني أي إعادة الخبرة مع تجديد يفرضه الموقف الحالي مما يشكل خزينا في الذاكرة ومعرفة واعية يتم توظيفها وفق رؤية التربية الفنية من خلال عمليات عقلية تتفاعل فيها الخبرة السابقة للمتلقي والخبرة الحالية مع تدريب الحواس،« ان النظام التركيبي يتشظى بفعل تعدد قراءته التأويلية ، حيث ان المعطى بصيغة المحتوى، أدى إلى تجاذب نظم التركيب باتجاه إظهار طاقتها التعبيرية» **(Hasan,2017,p.44)** مما يشكل خبرة نظرية توفرها للمتلقي عبر تاريخ الفن تعد الركيزة الجمالية لفلسفة ما بعد الحداثة وهذا ما يحتاجه طالب الفن والمتخصص في التربية الفنية في تحليل وتفسير النتاجات الفنية المتميزة في الماضي حتى جاءت التفكيكية لتعطي بعداً جديدا ودوراً فاعلا لتاريخ الفن وأهدافه، فباتت معرفة الظروف العمل الفني وتاريخه لا تشكل أهمية قصوى لدى المتلقي والمتخصص في تحليل الأعمال فكان لابد من صقل المعرفة بلغة العصر الراهن ومتطلباته ليكون تاريخ الفن دعامة حقيقية ومسند للحاضر وليس مجرد عالم ساكن يمثل الماضي المستقل المنفصل والبعيد تسعى للتعرف اليه وادراك نقاط ضعفه وقوته بل ننظر اليه متبعا للمعرفة النظرية ومؤسسا للتيارات في الوقت الحاضر .

وهذا ما أشار اليه البسيوني اذ قال (ينبغي ان توضح دراسة تاريخ الفن عملية الترابط بين الحياة وأفكارها وبين التعبير التشكيلي وذلك لكي يؤدي التذوق الجمالي والاستمتاع به إلى فلسفة حقيقية للحياة).(**El-Bassiouni**,1993,p.203).

ويعد الفن معرفة مباشرة لمعطيات الوجود هو حصيلة عملية إبداعية وليست محاكاة للطبيعة تستدعي وجودا فكريا ينصهر فيه الحس والعقل، والنتاج الفني تجربة حسية يرتقي فيها الخيال والإدراك والوعي لتتحول إلى تجربة جمالية تتلاحق تدريجيا لتلقي فيما بعد مع تجربة المتلقي في نطاق ممارسة الإنسان ونشاطه.

مؤشرات الإطار النظري

أسفر الاطار النظري عن عدد من المؤشرات أهمها:

1. لقد دعت التفكيكية إلى نقد كل ما هو تقليدي ومألوف، والدعوة إلى اللانظام والتحرر والانفصال عن الواقع ككل، وعدم الاهتمام بمخاطبة العواطف وتمزيقها أحداث هزة وارتباك ذهني لدى المتلقي.
2. التعبيرية التجريدية اعتمدت الحركة والتبسيط والاختزال لإحداث دهشة عند المتلقي وإثارة الصدمة والإرباك الذهني لديه.
3. تعج التعبيرية التجريدية بالرموز والإيماءات والإيحاءات التي تعمد إلى تقويض التصور السابق، والتأكيد على الذاتي مقابل الموضوعي والتشظي، لبث خطاب مفتوح إلى أقصى حد ممكن وترسيخ الانتماء الفردي .
4. تعتمد آلية النقد التفكيكي على مبدأ القراءة الحديثة واللاتواصل الفكري بين الفنان والمتلقي بمعنى ان العمل الفني يقرأ كنص مكتوب ثم قراءته من خلال آليات التفكيك.
5. تدعو التفكيكية إلى تفكيك ثقافة النخبة، وعدم اعتماد القواعد والمعايير والأقيسة المنطقية، واعتماد خطاب جمالي يفكك بنية العمل الفني إلى مراكز متعددة.

6. ينطوي فن التعبيرية التجريدية على كيان مستقل بذاته مغايرا للواقع ينعكس ويتجسد في مخيلة المتلقي.
7. اعتمدت فنون ما بعد الحداثة على طروحات غرائبية ذات دلالات سخرية وتهكم وصدمة وذهول.

منهجية البحث وإجراءاته

أولاً: منهجية البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي، كونه الأقرب لتحقيق هدف البحث الحالي.

ثانيا: مجتمع البحث

نظراً لسعة حجم مجتمع البحث وعدم إمكانية حصره إحصائياً، اختارت الباحثة الأعمال الفنية المنشورة ذات العلاقة وبلغت (70) عملا فنيا والتي من خلالها يمكن تحقيق هدف البحث الحالي .

ثالثاً : عينة البحث

قامت الباحثة بتصنيفها باختيار عينة قصدية على أساس تنوع الأساليب والتقنيات في نتاجات فناني التعبيرية التجريدية، وتم اختيار عينة البحث الحالي ، وقد بلغ عددها (5) لوحات.

رابعا: أداة البحث

قامت الباحثة بصياغة الأداة بشكلها الأولي بناءً على ما أفرزه الإطار النظري من مؤشرات، اشتملت الأداة على محاور أربعة رئيسة، تضمنت (العناصر التشكيلية، العلاقات الشكلية، الأسلوب الفني، تقنيات) تفرعت عنها محاور ثانوية بلغت (16) محورا، ولغرض تحقيق الصدق الظاهري للمحاور الرئيسة والثانوية للأداة، عرضت الأداة بصيغتها الأولية على عدد من الخبراء(*) المتخصصين مجال الفنون التشكيلية والتربية الفنية للتأكد من مدى وضوح وملاءمة المحاور الرئيسة وتفرعاتها الثانوية.

الصدق الظاهري

بعد إجراء التعديلات والملاحظات المقترحة، تم إعادة عرض الأداة بصيغتها النهائية، وكانت نسبة الاتفاق 83% وأصبحت الأداة جاهزة للتطبيق، ملحق"1".

$$\text{نسبة الاتفاق} = \frac{\text{نسبة الاتفاق}}{\text{نسبة الاتفاق + نسبة عدم الاتفاق}} \times 100$$

(*) الخبراء : أ. د. بلاسم محمد/ فنون تشكيلية – رسم / كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد .
أ. م. د محمد الكناني / فنون تشكيلية – رسم / كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد .
أ. د. ماجد نافع / تربية فنية/ كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد .
أ. د. صالح الفهداوي / تربية فنية/ كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد .

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تحليل العينات:

عينة رقم (1):

عنوان اللوحة: طاحونة مزدانة بالماء

الفنان : ارشيل غوركي

المواد: زيت على القماش.

ان ما يميز هذا العمل هو النزعة التفكيكية الواضحة، فهو ملئ بأشكال تناثرت عبر الوانها أو أحجامها، على الرغم من احتفاظها بصلات، إلا أنها غير مترابطة تماما، لأنها فككت بأنشاء لوني متماسك عبر عن هيمنة الأحمر وتدرجاته ومكملاته من البرتقالي والاوكر، ما يعني ارتباط البنى الصغيرة الموزعة على اللوحة بنظام اكبر وبنية أصلية هي بمثابة النسق العام الذي يحتوي هذه الانساق الصغيرة داخله ويظل بمثابة الهيكل العام المهمين والذي يترك للمتلقي حرية الاستدلال عليه وفهمه وقراءته بالشكل الذي يعتمد جوهريا على ضرورة تجاوز نمطية القراءة التقليدية للعمل الفني وعلى الرغم من ان العمل يحافظ على قدر من احترام الأبعاد الفيزيائية للأشكال داخل المكان إلا انه يستعيض عن المظاهر الطبيعية للزمان والمكان بتفعيل الحركة عبر تفعيل الإيقاعات وتنويعها عبر أجزاء اللوحة أو تحويلها إلى حركة مستمرة لا نهائية لا مركزية تتجه باتجاهات مختلفة لا تركن إلى السكون. اذ تتزاحم الأشكال والألوان التي استحالت بدورها إلى بنى شكلانية ضاغطة وكل ذلك يوظفه الفنان من اجل تمثيل وجود غامض تؤلفه علاقات غريبة بين الشيء ووجوده ورؤيته وحركته في الزمان والمكان الوهميين من اجل الإيحاء بعالم ما وراء الواقعي يجري تمثله داخل ذات الفنان وأحاسيسه الخاصة عالم مفكك يسوده الفراغ والوحدة والفراغ هو الذي يمنح للأشياء وجودها فيه و يسمح لها بالحركة والاتجاه نحو تحقيق معناها.

عينة رقم (2):

عنوان اللوحة: Number 3

الفنان : جاكسون بولوك

المواد: زيت على القماش.

ينتمي هذا العمل إلى التجريد الغنائي، فالشكل نفذ بسرعة دون تخطيط مسبق، لما فيه من قوة انفعال وحركة تلقائية نفذت بعيدا عن المراقبة العقلانية، والعمل ككل قائم على البقعية إشارة إلى النقاط الفوضوية والبقع اللونية المتناثرة على عموم السطح الخارجي بصورة عفوية المعبرة عن الانفعالات المباشرة، وقد تناثرت البقع أثناء العمل من خلال سكب الألوان مباشرة من علبة الأصباغ من خلال التقطير على قماشة اللوحة وهي على الأرض باعتماد اللاوعي واندماج الحركة بالمادة، وهنا تخلى بولوك عن أية أداة تقليدية أما تقنية الإظهار فقد استخدم تقنية

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الخاصة المسماة (pripping)، فقد استخدام الطلاء الثقيل الممزوج مع الرمل أو الزجاج والسكاكين وإذابة مواد غرائبية من شانها ترك اثر على اللوحة من اجل إثارة الدهشة بسبب الطريقة التي استخدمت في عمل اللوحة ان الإيقاعات اللونية والخطية اذ يشكل اللون وطريقة استخدامه عنصرا أساسيا من عناصر التشكيل على شكل خطوط منحنية ومائلة ومتكسرة والوان تراوحت بين اللون البني وتدرجاته والأصفر والأسود ارتبطت معا في بنية اللاشكلية على قدر من البساطة والتعقيد.

عينة رقم (3):

عنوان اللوحة: تجريد

الفنان : فرانز كلاين

المواد: زيت على القماش.

يشكل سطح العمل ضربات لونية تجريدية متداخلة لا شكلية متباينة في الحجم والكتلة واللون تمظهرت على سطح اللوحة بصورة تلقائية فوضوية في كل الاتجاهات والزوايا بنظام لوني بسيط جمع ما بين اللون الأحمر والأبيض والأسود الذي غطى فضاء اللوحة محققا اللامركزية واللاشكل واللاموضوع، اذ اتخذت حركة الألوان أسلوبا عبثيا مشتت بدون قصدية، ونزوع نحو التبسيط والاختزال والتجريد وتكرار اللون ذاته في خطوط انسابت عفويا بتداخل بعضها على بعض من اجل حصر الرؤية للمتلقي ومخاطبة ذائقيته لمنحه فرصة تفكيك مزدوجة لفرز المعاني والدلالات وإعادة قراءتها على وفق مفهوم الاختلاف. ان هذا التداخل في شكل الضربات والألوان أدى إلى خلق إحساس بصري متحرك ومتذبذب جعلت العين تتجه إلى جميع أجزاء السطح التصويري بالوقت نفسه من اجل خلق حالة بصرية خاصة ممزوجة باللون واللاشكل ينتج عنه عملا مركبا يستفز المتلقي ويجعله يتفاعل معه ومن ثم تفكيك وإعادة قراءته، وبتكرار إيجابي للون من خلال تجاوره وتقاربه بعضه من البعض الأخر وتداخل اللون الأسود بين الأحمر والأبيض لتخفيف حدة حرارتهما، فالألوان الثلاثة امتدت في صنع حركية الشكل العام وجماليته واحيانا يطغي احدهما على الأخر وتبادل الأدوار فيما بينها تأكيد للحضور والغياب الإيجابي في علائقيته متجاورة بين الغامق والفاتح لمنحها دلالات تعبيرية تتناسب مع سمة اللاموضوع وتجريدية بنية اللاشكل.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عينة رقم (4):

عنوان اللوحة: امرأة

الفنان : وليام دي كونيك

المواد: زيت على القماش.

تناول الفنان موضوع المرأة رمز العطاء واستمرارية الحياة، ولقد اعتمد العمل إيقاعية نسيج لوني وخطي متداخل بأسلوب يعبر عن شعور متزايد تجاه المرأة، لذا توسط شكل المرأة مكانا في وسط اللوحة تماما ورسمها بحجم كبير وأعطى الحركة للراس والذراع مع وجود ظل وضوء منح الحيوية اللازمة للشكل وأعطى الدلالات التعبيرية التي تتناسب مع الشكل وزعت الألوان بحرية وتكرارية ووزع كتله بفوضى خلاقة (غياب الشكل المتماسك) وهيئة الشكل توليدية متعددة تبحث عن الفرصة أو التلقائية والجرأة وارتباط مباشر بالمادة (الخامة المتنوعة) وتقنيات متجددة ومحاكاة ساخرة تهكم هزل اعتماد الأسلوب المشوش، تضمنت بنية الشكل تشويهات متأنقة ومبالغة في حركات الجسد والدرجة غياب الهدف (العبثية) في هذا العمل قيمة لونية خاصة حيث اللون الأحمر والأصفر من الألوان الحارة توحي بدفء المشاعر فضلا عن اللون الأبيض الذي يوحي بالنقاء والطهارة والذي قد يوحي بالحالة القدسية التي تعطي للام كذلك اللون الأخضر والبنفسجي المحيط بها وتجزئ الظلال التي تحكم البناء الشكلي لهذه اللوحة القائم على التجريد والاختزال والدلالات التعبيرية للألوان الباردة التي توحي بالوقار والاستقرار لتناسب مع إيحاءات مضمونيه العمل. فالمتلقي يفكك الخطاب التشكيلي ويعيد بناءه وفقا لآليات التفكيك وآليات تفكيره أي يعتمد على اليات الهدم والبناء ان العمل هنا يعكس ظاهرة المبعثر عن الرفض لكل أشكال الوقار الميتافيزيقي.

عينة رقم (5):

عنوان اللوحة:

الفنان: هانس هوفمان

المواد: زيت على القماش.

العمل الفني فيه العديد من الأشكال المتناثرة وابرزها وفي الجزء الأعلى من اللوحة هياة لإنسان بجسد ووجه عائم في السماء وأيضا يوجد بقع لونية صارخة تنتشر على سطح اللوحة وابرزها اللون الأحمر والأزرق والأخضر والاوكر وغيرها من الألوان. اما العلاقات المتضادة فهي عديدة ومتداخلة نظرا لكثرة الأشكال الموزعة عشوائيا على مساحة اللوحة، فالجسد

محدد باللون الأسود لتعطي ملامح وحدود مغايرة لما هو متعارف عليه في شكل الإنسان فتصبح وكأنها أشبه بالروح المفارقة للجسد الحسي، أما الأشكال الهندسية التي كانت عبارة عن بقع لونية متناثرة تعكس العلاقة المتناقضة بين السماء والأرض وما بين موقع الإنسان والسماء بالوان متضادة الأسود والأبيض والتضاد يتضح أيضا بخروج جزء من الأشكال التي تشبه البنايات عن حدود اللوحة ممن يرها التي تسير وفق النظام العام لحدودها المتعارف عليها وكذلك الألوان فهي الحارة والباردة المتضادة ولإعادة بناء تركيبية اللوحة أو تكوينها يعني ان هنالك علاقة من السمو والإيثار التي يقدمها الإنسان للأرض التي يعيش عليها بذلك الجسد الذي بقي تحت الأنقاض.

أولا: نتائج البحث

أسفرت نتائج البحث عن الاتي:

1. تفكيك الدلالات الجمالية في بنية اللاشكل بهدف تفعيل التقنية الاظهارية واستحضار الدلالة القصدية من خلال حركة الخط واللون كما في العينة (2) .
2. تتجاور البنى الخطية واللونية كقيم اتصالية تجريدية للتعبير عن فعالية الاشتغال الأدائي والتقني في بنية شكل أعمال التعبيرية التجريدية ما تشكل سمات جمالية تنتظم أدائيا مع العلاقات التكوينية كالإيقاعات اللونية المتضادة كما في العينة.
3. تتأسس البنى المستقلة تنشر اللانظام وتجزئه التفكيك التكوين العام وهدم ارتباطاته وهي إحالات لا عقلانية (العدمية، العبثية، اللاوعي ، الجاهزية، التغريب، والتلقائية) التي توحي بطاقة الانفلات كما ورد في جميع العينات.
4. برزت سمة اللاشكل واللاموضوع من خلال استحضار الوسائط التلقائية كسكب وتقطير الطلاء والأصباغ، تحرير طاقة الحركة اللونية والخطية وارتباطها بالقوانين الفيزيائية للحركة كما في العينتين (1) و(2).
5. قوة الانفعال الحركي وتلقائيته من خلال التشظي الأشكال وإحالتها إلى بقع ونقاط لونية من خلال استخدام تقنيات إظهار وليدة اللحظة دون تخطيط مسبق أو دراسة أولية معبرا عن انفعالات مباشرة عن طريق المصادفة، كما في العينات (3) و(4) و(5).
6. الجمع بين التعقيد والبساطة وغياب المراقبة العقلانية وبعفوية وانفعالية قادت إلى اللاشكل مما تطلب السرعة في التنفيذ مما نتج عنها تشتيت الخطوط والألوان والأشكال، كما ورد في العينات (1) و(2) و(3).

ثانيا : الاستنتاجات:

1. غرائبية الشكل وتحطيم قواعده وتعويضه بقيم جديدة الذي يمثل احتجاجا اكثر من كونه أسلوبا فنيا يعبر عن مفاهيم جمالية وفكرية زائلة ومؤقتة وأنية وسط دينامية الحياة المعاصرة .
2. ساهم الإيقاع اللوني المتضاد في تحريك الأشكال وتجزئتها إلى مراكز تتناقض فيها القيم الجمالية والفكرية ومن اجل أشراك المتلقي في سير غورها والمشاركة في صياغتها وتأويلها عبر التوترات الفوضوية والانفلات واللامالوفية.

3. للحركة والإيقاع الخطي في رسوم التعبيرية التجريدية دور فعال في إزاحة كل ما هو مألوف باتجاهات متناقضة ومتضادة، ما أدى إلى إكساب بنية الشكل استعارات جمالية ناتجة عن تشظي ذلك الواقع.
4. تحررت اللوحة في فن ما بعد الحداثة من تصوير الحقائق الحسية التي تتموضع الأشكال الزاخرة بالدلالات المتعددة التي تتفكك الى علامات تتأرجح ما بين الانفلات والانفتاح حتى يستمتع به المتلقي.
5. التأرجح ما بين الاختزال والتبسيط والتعقيد في الإشارات والرموز والمفردات المتنوعة والمتناقضات والمتضادات والتقنيات المختلفة الذي يستدعي تأمل ومشاركة المتلقي بوصفها قيما فنية جمالية بحد ذاتها خاضعة للتأويل والتفكيك.

ثالثا : التوصيات

في ضوء النتائج التي تمخضت عن هذا البحث توصي الباحثة بما يأتي:

1. ضرورة اطلاع طلبة قسم التربية الفنية على ما انتهى اليه البحث الحالي من نتائج ليتسنى لهم معرفة اليات اشتغال التفكيكية في فن ما بعد الحداثة (التعبيرية التجريدية) تحديدا ضمن البنية التشكيلية للوحة فلسفيا وبنائيا.
2. إضافة مادة (فن ما بعد الحداثة) إلى مناهج قسم التربية الفنية (تاريخ الفن، علم الجمال، النتاج الفني (المشاريع) للتخرج السنوي للمرحلة الرابعة النقد الفني) وللدراستين الأولية والعليا لما لهذه المرحلة (تاريخيا وفنيا وفكريا) للفن الثاني من القرن العشرين من اجل دراسة مقوماتها ومعرفة مرجعياتها وفلسفتها وأساليب تياراتها لمواكبة تطورات الفنون وتمرحلها وتحولاتها عبر التاريخ البشري.
3. تنمية الذائقة الفنية الجمالية وتربية الوعي الجمالي لطلبة قسم التربية الفنية من خلال اليات اشتغال التفكيكية في فن ما بعد الحداثة وبالتالي تعزيز الجانب الإدراكي لطبيعة الإحساس الجمالي ومن ثم انعكاسها على نتائجهم الفنية .

رابعا : المقترحات

استكمالا لمتطلبات البحث الحالي تقترح الباحثة دراسة العناوين التالية :

1. التفكيكية في فن ما بعد الحداثة وانعكاسها على نتاجات الفنية لطلبة قسم التربية الفنية.
2. التفكيكية وآليات اشتغالاتها في فن النحت.

References:

1- **El-Bassiouni, Mahmoud, Basis of Art Education, 6th edition, World of Books, Dar Al-Maarif, Cairo, 1993.**
2- **Challander, Daniel: A Glossary of Basic Terms in the Science of Semiotic Relations, Translated by Shaker Abdul Hamid, Academy of Arts, Critical Studies, 2000.**
3- **Hamed, Abu Ahmad, The Discourse and the Reader, Theories of Receiving and the Analysis of Postmodernism Discourse, The Book of Riyadh, No. 30, 1996.**

4- Harb, Ali: The essence and relationship towards transformational logic, The Arab Cultural Center, Beirut - Casablanca, 1st edition, 1998.
5- Hasan, Sahib Jasim, The Structural Transformer of Building Systems in the Works of Artist Ali Al-Najjar, Published Research, Academy Journal, No. 83, 2017.
6- Al-Hattab, Qassim: On the Philosophy of Beauty and Art, review: Dr. Najm Abd al-Haidar, 1st edition, Books and Documentation House, Baghdad, 2013.
7- Derrida, Jack: Jack Derrida and Disassembly, Editing: Dr. Ahmed Abdel-Halim Attia, The Contemporary Thought, Series of Philosophical Papers, 1st edition, Dar Al-Farabi, Beirut, Lebanon, 2010.
8- Al-Razi, Al-Fakhr: Mukhtar Al-Sahah, Baghdad, Dar Al-Nahda, B.T.
9- Ray, William: The Literary Meaning from Phenomenology to Deconstruction, Translated by Dr. Yoel Youssef Aziz, Dar Al-Mamoun, 1987.
10- Al-Ruwaili, Megan, and Saad Al-Baz Ali: A Literary Critic Guide, 2nd edotion, The Arab Cultural Center, Casablanca, Morocco, 2000.
11- Al Aali, Abdel Salam Baatbar: The Basis of Contemporary Philosophical Thought: The Metaphysics Transition, Dar Toubkal, Rabat, 1991.
12- Alloush, Saeed: A Glossary of Contemporary Literary Terms, Casablanca, University Publications, 1984.
13- Al-Najdi, Omar: The Design Alphabet, Egypt, The Egyptian General Book Organization, 1996.
14- Harvey, Wafid: The Case of Postmodernism, Research in the Origins of Cultural Interpretation, Translated by Ahmed Chia, Arab Organization for Translation, Beirut, Lebanon, 2005.

الملاحق

أداة التحليل بصيغتها النهائية

سمات العمل الفني	السمات الرئيسية	السمات الثانوية	يظهر بشدة	يظهر إلى حد ما	لا يظهر
العناصر التشكيلية	الخط	منكسر			
		منحني			
		متعدد			
	اللون	ثنائي			
		ثلاثي			
		متعدد			
	الملمس	ناعم			
		خشن			
		متنوع			
	الفضاء	مفتوح			
		مغلق			
العلاقات الشكلية	الوحدة				
	تنوع وتضاد				
	توزيع متوازن				
الأسلوب الفني	التغريب				
	التشظي				
	اللاشكل				
تقنية الإظهار	تجميعي				
	تركيب				
	إضافة				
	الحك والتحزيز				
	الرش				
	التقطير				

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/161-178

Deconstruction Mechanism in Postmodernism Arts and its Role in Teaching the Artistic Tasting for the Learner

Nidhal Naser Diwan [1]
Al-academy Journal …….…… Issue 95- year 2020
Date of receipt: 20/8/2018…....Date of acceptance: 25/3/2018…....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract:

Deconstructionism opened the door wide to multiple readings and restore the reader his authority that he lost in the modernism, thus became more able to decipher the plastic discourse through reconstruction according to what he wants or what the plastic discourse gives him of possibilities beyond consumerism and thus the author has been canceled. The problem of the current research is limited to the following question: does deconstructionism in postmodern arts have a role in teaching the artistic tasting for the learner? The aim of the current research is to reveal the deconstruction work mechanisms in postmodern arts and their role in teaching the artistic tasting for the learner. As for the theoretical framework, the first section focused on the deconstructive criticism and its work mechanisms. The second section dealt with deconstructionism in the postmodern art. The third section addressed the art education and postmodern art. The methodology of the research used the descriptive analytical method and presented the research community and sample which consists of (5) paintings in addition to a description of the performance and the virtual validity procedures. The research ended with the analysis of the sample and the results that resulted in the emergence of the feature of the no form and no subject through evoking automatic media such as spilling and dropping paint and dyes, freeing the energy of color and linear motion and its connection with the physical laws of motion.

The most prominent conclusions showed the strangeness of the form and destroying its rules and compensating it with new values which constitutes a protest more than it being an artistic style expressing transient, temporary and timely aesthetic and intellectual concepts in the midst of the modern life dynamism. The research ended up with a set of recommendations and conclusions.

[1] College of Physical Education for Girls / University of Baghdad.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/179-194

اتجاهات مدرسي مادة التربية الفنية نحو استخدام الذكاء البصري في التدريس

تحرير جاسم كاطع [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/11/25 ، تاريخ قبول النشر 2019/12/30 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

ملخص البحث:

ان التطورات العلمية والتكنولوجية وتطبيقاتها العملية في ميادين الحياة كافة بشكل عام وميدان التربية بشكل خاص ادت الى ظهور متغيرات في البناء التعليمي وطرائق التدريس والتعليم بصيغتها الحديثة التي تنسجم في مجملها وروح العصر فنحن نعيش اليوم عصر انفجار معرفي مليء بالتطورات العلمية والتكنولوجية واسعة النطاق ، لذا اصبحت متطلبات الحياة تتطلب قدرات بشرية من نوع خاص قادرة على التطور والابتكار، ومن هنا تبرز الأهمية المتزايدة للاهتمام بالطاقات البشرية عبر نظم تربوية تختلف كثيرا عن تلك النظم التقليدية الحالية، نظم تخاطب ذكاء الانسان بصورة عامة، والذكاء البصري بصورة خاصة، ولكون اكثر عمليات الذكاء اهمية تأتي مباشرة من ادراكنا البصري للعالم من حولنا، حيث يكون البصر هو الجهاز الحسي الاول الذي يوفر اساس عملياتنا المعرفية ويكونها، لذا اصبح الذكاء البصري هدف اساسي يجب ان يكون في صدارة اهدافنا التربوية لاي مادة دراسية، وعلى وجه الخصوص مادة التربية الفنية، هدف البحث الحالي الى بناء اداة لقياس الاتجاه نحو الذكاء البصري لعدم توفرها، ثم معرفة اتجاهات مدرسي ومدرسات التربية الفنية نحو استخدام الذكاء البصري في التدريس ومعرفة الفروق بين الجنسين في استخدام الذكاء البصري ، وفي ضوء نتائج البحث اوصى الباحث تدريب اعضاء الهيئة التدريسية على استخدام استراتيجية الذكاء البصري في تدريس مادة التربية الفنية، وترسيخ السبل والوسائل الكفيلة بتنمية الاتجاهات الايجابية لمدرسي ومدرسات التربية الفنية نحواستخدام الذكاء البصري،

الكلمات المفتاحية: اتجاهات، التربية الفنية، الذكاء البصري.

مقدمة البحث:

تعيش الانسانية اليوم في عالم يتغير بسرعة كبيرة بسبب التقدم العلمي والتكنولوجي الذي يتطلب تربية العقول الواعية لأسلوب العصر وأساسياته، فالعقل البشري المفكر قدرة اودعها الباري في كل

[1] وزارة التربية/معهد الفنون الجميلة للبنات، tahrir.alitabi@gmail.com

البشر ، وهذه القدرة واحدة من متطلبات الاستخلاف الصحيح للانسان على الارض ، ولكنها قدرة كامنة عند معظم الناس يمكن رعايتها وتنميتها، اذا ما توفرت الظروف المواتية، فالتفكير كلمة لو سطرت بسجلات تاريخ اي مجتمع ، لعرفناه مجتمع متقدما يحتل مكانا مرموقا بين دول العالم، اذ ان عملية التفكير ليست امرا غامضا وليست سمة محصورة في القلة من الناس، ولكوننا نعيش عصر التقدم العلمي المليء بالتطورات التكنولوجية التي تتطلب قدرات بشرية لها القدرة على الابتكار في المجالات التربوية ، حيث ان الممارسات والتطبيقات التربوية قبل ظهور نظرية الذكاء المتعدد كانت ضمن قدرات المتعلمين وإمكانياتهم العقلية والفكرية لظنها بوجود نوع واحد من الذكاء لدى كل المتعلمين، الا ان بعض العلماء اكدوا على ان التغير والتطور الذي حدث في المجتمعات البشرية يشير بوضوح الى مدى الحاجة الى تنمية قدرات الذكاء المتعدد لدى الافراد بطرائق واساليب حديثة لان معظم اهداف الشعوب لا يمكن انجازها الا بالاعتماد على القدرات العقلية وبالذات الذكاء المتعدد ، لذلك يعد الذكاء البصري هو احد انواع الذكاء المتعدد وهو يمكن صاحبه من ادراك الاتجاه والتعرف على الوجوه وابراز التفاصيل وادراك المجال وتكوين تمثيل عنه. (Gordner,1997,p: 32) .

وتعد مادة التربية الفنية من المواد الدراسية المهمة، التي تعمل على اتاحة فرص التفاعل مع الخبرات التربوية والفنية المباشرة، وتعمل على اكساب الطلبة المهارات التقنية، بما يحقق الربط بينهما وبين قدرات الذكاء، لتمكين الشخصية الانسانية من اكتساب آليات الانفتاح اللامتناهي على العالم والمحيط الاجتماعي (Ibrahim and Fawzi, 2004, p. 111).

مما يؤكد ضرورة اعطاء فرصة للطلبة لاظهار تصوراتهم البصرية كمرجعية لخبراتهم في الممارسات الفنية، وهذا يدعونا الى فتح مساحات واسعة لموضوعات تنمية الممارسة الجمالية ومهارات تحليل الشكل البصري وتفسيره لفهم المعنى في الدائرة الواسعة للفن عموما، وفن الرسم خصوصا الذي يلعب دورا كبيرا في التعبير عن المشاعر الانسانية ويمثل مجالا ابداعيا يحمل افكارا تتصف بقوة تفكير داخلية موجهة الى الخارج، اذ ان الرسومات والشكل البصري عموما يولد رؤية عميقة في عملية الابداع ساعية الى احتضان الافكار الجديدة وابتكار الحلول. (Khalaf and Ali, 2015, p. 154).

وعلى الرغم من الاهمية التي يحضى بها الذكاء بشتى انواعه الا ان المتتبع لحركة التدريس في التربية الفنية يلاحظ قلة المحاولات الجادة لتنمية الذكاء لدى المتعلمين وخصوصا الذكاء البصري الذي يمثل محور حيوي في مادة التربية الفنية، كونها محاولة لفهم العالم عبر لغة الشكل والصورة ، وذلك بسبب الاعتماد على طرائق التدريس التقليدية، وللتاكد من مدى تطبيق مهارات الذكاء البصري في تدريس التربية الفنية، جاءت اولى خطوات الدراسة للتعرف على اتجاهات مدرسي التربية الفنية نحو استخدام الذكاء البصري في تدريس التربية الفنية، كون الاتجاهات من الموضوعات التي يؤكد علماء النفس على اهميتها باعتبارها موجهات ودوافع ومحكات معيارية لسلوك الافراد وتوجهاتهم. ولأن موضوع البحث الحالي يواكب الاتجاهات التربوية الحديثة التي تؤكد ضرورة تجاوز الطرائق التقليدية في التدريس، وجعل المتعلم محور العملية التعليمية. لذا استمد البحث الحالي اهميته من اهمية مادة

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التربية الفنية، لما لها من دور مهم في العملية التعليمية، كونها لغة صادقة في التعبير عن مشاعر وحاجات الطلبة، فضلا عن الكشف عن مواهبهم في الجوانب الفنية، بما يسهم بتوظيف تلك المواهب لتلائم كل جديد ينسجم مع الاهداف التربوية والجمالية والتي تسعى التربية الفنية الى تحقيقها.

وان النتائج التي سيتمخض عنها البحث الحالي، تفيد العاملين في وزارة التربية نحو استخدام الذكا البصري في التدريس بتقديمها تصورا واضحا مبني على اسس علمية حول اتجاهات مدرسي التربية الفنية.

يهدف البحث الحالي الى ما ياتي:

1. تعرف اتجاهات مدرسي ومدرسات التربية الفنية نحو استخدام الذكا البصري في تدريس التربية الفنية.
2. تعرف الفرق بين الجنسين في الاتجاه نحو استخدام الذكاء البصري في تدريس التربية الفنية

ويقتصر البحث الحالي على:-

أ- مدرسي ومدرسات مادة التربية الفنية.

ب- المدارس الثانوية في مركز مدينة بغداد- الكرخ الأولى.

ج- السنة الدراسية 2018-2019.

تعريف المصطلحات: الاتجاهات:

عرفها (الديب 1997): بأنها : استعداد او تهيئ عصبي خفي متعلم منظم حول الخبرة للاستجابة بانتظام بطريقة محببة او غير محببة . (Al-Deeb, 1997, p. 331).

عرفها (عبد الرحمن 1998): بأنها: تركيب عقلي نفسي احدثته الخبرة المتكررة والحادة ويتميز هذا التركيب بالثبات والاستقرار النسبي (Abdul Rahman, 1998, p. 359).

عرفها (البورت،2005) بانها: حالة من الاستعداد او التأهب العصبي والنفسي تنتظم من خلال خبرة الشخص، وتكون ذات تأثير توجيهي على استجابة افراد لجميع الموضوعات والمواقف التي تستثيرها هذه الاستجابة. (Abdul Hadi, 2005, p. 45)

التعريف النظري: هي ميل او اندفاع ايجابي او سلبي مكتسب نتيجة مرور الفرد بخبرات معينة، يتميز هذا الميل بالثبات النسبي.، ويعرف الباحث الاتجاهات إجرائيا بانها: هي استجابات مدرسي ومدرسات التربية الفنية في المدارس الثانوية نحو استخدام الذكاء البصري في التدريس، على فقرات مقياس الاتجاه المعد في البحث الحالي والتي يعبر عنها بالدرجة الكلية التي يحصل عليها كل فرد من أفراد عينة البحث.

الذكاء البصري:- عرفه Gardner 1997، انه القدرة على خلق تمثيلات مرئية للعالم في الفضاء وتكيفها ذهنيا بطريقة ملموسة وكما يمكن صاحبه من ادراك الاتجاه والتعرف على الوجوه والأماكن وإبراز التفاصيل. (Gardner,p:82)

وعرفه السعود (2010)،هو التميز في القدرة على استعمال الفضاء او الفراغ بشتى أشكاله أو ما يعرف الوعي الفراغي ، وكذلك هو ذكاء الصورة ويعني القدرة على التحليل بدقة التفكير بالأشياء البصرية عن طريق التصور مع امتلاك القدرة على تعديل هذا التصور بالمرئي في الذهن قبل ان يترجمه الشخص الى واقع. (Al-Saud, 2010, p. 75)

التعريف النظري: هو قدرة طالب الثانوية على ادراك مفردات التربية الفنية والإحساس بها كالألوان والأشكال والطبيعة وادراك الاتجاه والتعرف على الوجوه والاماكن التي يتم قياسها وفق اداة القياس المعدة لهذا الغرض في البحث الحالي.

التدريس: عرفه (كوجك، 1977)، بأنه: عملية متعمدة لتشكيل بيئة للفرد بصورة تمكنه من ان يتعلم القيام بسلوك محدد او الاشتراك في سلوك معين، وذلك تحت شروط محددة، او كاستجابته لظروف محددة. (Kojak, 1977, p. 15)

عرفه بغدادي (1979)، بأنه : مجموعة من الانشطة ذات الجوانب والابعاد المتعددة، يتضمن المعرفة والانفعال والحركة في تقديم المعارف، والقاء الاسئلة والشرح والتفسير والاستمتاع والتشجيع المناقشة و الاقناع والاقتناع وحشد الانشطة الاخرى (Al-Baghdadi, 1979, p. 15)

التعريف النظري: التدريس هو عملية ديناميكية متحركة ضمن علاقات ترابطية فعالة بين المدرس والطالب والمادة الدراسية وفق خطة معينة تحقق هدف تعليمي-تعلمي.

ويتفق الباحث اجرائيا مع تعريف البغدادي

التربية الفنية : عرفها النعيمي (1990)،بانها: عملية تربوية اجتماعية تسهم ايجابيا في تكوين الطلبة حسب قدراتهم وميولهم الفنية بما ينسجم وطاقاتهم التعبيرية الفنية نحو خدمة مجتمعهم وارتباطهم ببيئتهم مما يجعلهم في وضع يمكنهم من التفاعل ما يحيط بهم وتحسينه من الناحية الجمالية والتعبير الفني. (Al-Nuaimi, 1990, p. 21).

عرفها الحيلة (1998):بانها: نمو في الرؤية الفنية وفي الابداع الفني التشكيلي وفي تمييز الجمال وتذوقه وفي التعبير بلغة الخطوط والمساحات والاحجام والكتل والالوان في صيغ فردية، تعكس الطابع المميز لشخصية المعبر. ((Al-Hailah, 1988, p. 20

وعرفها عايش (2008):بأنها: ضمان نوع مميز عدد الطلبة من خلال الفن بمظاهره المتعددة كالنمو في الرؤية وفي الابداع الفني وفي تمييز الجمال وتذوقه وفي التعبير عن الاشياء بلغة الخطوط والاحجام والمساحات والالوان. (Ayesh, 2008, p. 24)

يتفق الباحث مع تعريف النعيمي (1990) كونه يتلاءم مع مضمون البحث الحالي.

الاطار النظري: المبحث الأول -الاتجاهات

الاتجاهات من المفاهيم الحديثة نسبيا في الدراسات النفسية والاجتماعية بل في مختلف فروع المعرفة ويستأثر مفهوم الاتجاهات باهتمام متزايد في مجالات العلوم الانسانية كعلم الاجتماع والعلوم النفسية والتربوية بصورة اساسية وعلاقتها مع علوم السياسة والاقتصاد والادارة والصناعة

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والاعلام، والاتجاهات في علم النفس تعبر عن حالة نفسية لها مكوناتها ووظائفها وخصائصها، وتعد من اهم من جوانب الشخصية، ان كثرة الاتجاهات لدى الفرد والترابط القائم بينها يعدان المسوغ الرئيسي في ايثار الكثير من البحوث النفسية المعنية بالاتجاهات، حيث وصف هذا المفهوم بانه النواة الاولى في بناء صرح هذا العلم ، وانه لا يوجد مصطلح ظهر في الدراسات التجريبية والنظرية المنشورة يفوق مصطلح الاتجاهات. (Al-Rahho, 2005, p. 77).

ويعد المفكر والفيلسوف الانكليزي (هربرت سبنسر) من اوائل علماء النفس الذين استخدموا مفهوم الاتجاهات في مؤلفه (المبادئ الاولى) سنة 1862 اذ يرى بأن البعد السلوكي للفرد حول موضوع معين يعتمد الى حد كبير على الاتجاه الذهني للفرد . ((Mustafa 1975, p. 338.

لقد ادرك الفلاسفة والمفكرين الدور الفاعل لمفهوم الاتجاهات في صياغة وتشكيل انواع السلوك لارتباطها الوثيق بمعظم الظواهر النفسية الاجتماعية بسيطة كانت ام مركبة، اذ تقوم الاتجاهات باعادة صياغة الخبرات الحياتية في المواقف المختلفة وفق هيكلية تنظيمية ناتجة عن مواقف الاختيار والمفاضلة التي تدفع الفرد للتصرف وفق طريقة محددة فالمدرس يتصرف بحرية شبه كاملة في ادارة العملية التعليمية متأثرا بمعاييره الخاصة، وعليه يتضح جليا اهمية اتجاه المدرس في تحديد مساهمته البناءة او عدمها في تحقيق الاهداف التربوية عبر تعميقه لخبراته في المواقف التربوية. (Al-Fettli, 2010, p. 513).

ويستند تفسير مفهوم الاتجاهات الى عدد عن نظريات التعلم منها:

1. وجهة النظر السلوكية: ان نظرية الاشتراط الكلاسيكي بشكلها التقليدي والتي تعود لـ (بافلوف) ونظرية الاشتراط الاجرائي لـ(سكنر) اللتان تعتمدان كلاهما على مبدا التعزيز الذي يقوم على اساسه تعلم الاتجاه، حيث ان الاتجاهات التي يتم تعزيزها تتزايد نسبة احتمال حدوثها اكثر من التي لا يتم تعزيزها، وضمن هذا السياق فالفرد يتعلم الاتجاهات بذات الاسلوب الذي يكتسب به العادات ، فكما يأخذ الناس المعلومات والحقائق، كذلك بتشربون المشاعر والقيم وما يتعالق معها من حقائق ومعلومات ، وبهذه الطريقة فان الاتجاهات تنشأ وتتطور من خلال ثلاث عمليات هي (الترابط، التعزيز، التقليد) فالترابط يتم بتوافق ظهور المثير ومن ثم الاستجابة في نفس المكان والزمان ، وكذلك يحدث تعلم صفات الشيء او الموضوع من خلال تكوين الاتجاه نحوه وتطوير هذا الاتجاه الايجابي وبالعكس، ويعتمد التعلم للاتجاهات على درجة قوة العناصر السلبية والعناصر الايجابية في الموضوع الذي يكون الاتجاه حوله. (Aqeel, 1988, pp. 170-171)
2. نظرية التحليل النفسي: ان هذه النظرية باتجاهها العام لا تخرج بتفسيرها للاتجاهات عن اساسياتها المتمثلة بمرتكزات الشخصية الثلاث (الانا العليا، الانا، الهو) حيث ان اتجاه الفرد نحو الاشياء يؤطره الدور الذي يقوم به هذه الاشياء في خفض التوتر الناشيء عن الصراع الداخلي بين الغرائز والقوانين الاجتماعية اذ يتكون اتجاه قبول نحو الاشياء التي خفضت التوتر

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كما قد يتكون اتجاه نحو رفض الاشياء التي تعوق او تمنع خفض التوتر وتؤكد هذه النظرية ان للاتجاهات دورا فاعلا في تكوين الانا (Kiesier,1969,p:30)

ووفق رأي هذه النظرية يكون للاتجاهات دور في تكوين الانا التي تمر بمراحل مختلفة ومتغيرة من النمو منذ الصغر وحتى البلوغ وضمن فاعلية محصلة الاتجاهات المختلفة التي يكونها الفرد نتيجة لخفض او عدم خفض توتراته، لان اتجاه الفرد نحو الاشياء مهما كان نوعها يحدد دور تلك الاشياء في خفض التوتر الناشيء من الصراع الداخلي بين نظم الشخصية الثلاثة وخاصة بين متطلبات (الهو) الغريزية وبين الاعراف والمعايير والقيم الاجتماعية التي تمثلها (الأنا العليا).((Waheed, 2001, p. 51

ولكن كيف تقوم (الانا)بحماية نفسه ضد تهديدات وضغوطات (الهو) من جهة (الانا العليا) من جهة اخرى فانها تلجأ الى العمليات الدفاعية (الميكانزمات) ليبتعد عنها القلق والتوتر، ومن خلال هذه العمليات تتكون لدى الفرد بعض الاتجاهات الايجابية نحو الاشياء التي عملت او ساهمت في خفض التوتر لدى الفرد واتجاهات سلبية نحو الاشياء التي لم تعمل على خفض التوتر او القلق لدى الفرد. (Radwan, 2009, p. 38).

3. وجهة النظر المعرفية:ان افتراضات الاتجاه المعرفي في علم النفس تستند بشكل اساس على ان لكل فرد بنيان معرفي متسق ومرن وبنفس الوقت متغير وخاضع للتطور والتبدل المستمر تحت ضغط التفاعل الذي يحياه وبعيشه الفرد مع بيئته والذي يؤدي الى اكتسابه معلومات جديدة ، قد تبدو غير متسقة مع بنيانه المعرفي في القادم في بعض الاحيان، مما يضطره الى اللجوء الى عمل آليات الدفاع النفسي من اجل التعامل بشكل يضمن اعادة حالة الاتساق الداخلي الى البنيان المعرفي للفرد وبالتالي تحقيق حالة نفسية مريحة (Al-Gassab, 1996, p. 40)
4. نظرية التعلم الاجتماعي:هي النظرية التي ترتكز على البيئة الاجتماعية المحيطة بالفرد ودورها الرئيس في تشكيل الشخصية وما يترتب على هذه الشخصية من سلوكيات تقتضيها الادوار الاجتماعية التي تتقمصها ضمن متطلباتها الحياتية والمجتمعية والتي تأخذها ممن يحيطون بها من خلال المشاهدة ومن ثم المحاكاة، ولكن ليس كل المحاكاة هي تقليد اصم بل ان فيها نسب تقل او تكثر حسب طبيعة الظروف السائدة، حيث يرتبط التقليد بالمثل او التجديد والابتكار، لذلك يعتقد اصحاب هذه النظرية ومنهم (باندورا والترز) ان الاتجاهات متعلمة عن طريق عمليات التعلم والتقليد والمحاكاة ، تركز هذه النظرية على دور الاسرة وجماعة اللعب ووسائل الاعلام في تكوين الاتجاهات من خلال ما تقدمه من مواقف اجتماعية وما ترويه من قصص وحكايات ، ويعد تعليم الاتجاهات عن طريق القدوة والمحاكاة من اهم استراتيجيات تكوين وتعديل الاتجاهات (Abu Gado, 2000, p. 2)

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المبحث الثاني: المفهوم الفلسفي للذكاء:

لقد ادت التأملات الفلسفية للفيلسوف اليوناني افلاطون الى تقسيم العقل الى ثلاثة مظاهر رئيسية هي (الادراك) التي يؤكد فيها الناحية المعرفية و (الانفعال) الذي يؤكد الناحية العاطفية و(النزوع) الذي يؤكد الفعل او الرغبة منه كما قسم ارسطو قوى العقل الى مظهرين رئيسين :

الاول:- عقل معرفي Tatellectual

الثاني: عقل انفعالي مزاجي حركيUretic

وقد تبين ان الفرق بين الفرد وداخل الفرد ثابت وموجود لدى جميع البشر في مجال معين مثل الفنون والرياضة والطب. (Yassine, 1984, p. 187).

ثانيا:- المفهوم البايلوجي للذكاء:اكد اصحاب هذا الاتجاه على اهمية الجوانب التكيفية للعقل في تحديد الذكاء وطبيعته اذ تأثروا بنظرية (دارونG.Darwin.) في النشوء والارتقاء التي اكدت اهمية التطور في فهم مظاهر الحياة وكفاح الافراد والانواع في سبيل البقاء اثر على مدى تكيف الافراد للبيئة التي يعيشون في اطارها ومن بين العلماء الذين عرفوا بهذا الاتجاه العالم (فرنسيس غالتون1883F.Galton) في اواسط القرن التاسع عشر وهو اشهر تلاميذ دارون وهو الاب الروحي لحركة القياس العقلي ، اما العالم (سبنسر spensr) فقد بين في كتابه (مبادئ علم النفس) ان الوظيفة الاساسية للذكاء هي تمكين الفرد من التكييف الصحيح مع بيئته المعقدة والدائمة والتغيير لذا يجب ان يساير الذكاء في مرونته وتعقيده البيئة المحيطة به، كما اكد على التنظيم اليومي للحياة العقلية اذ تنشق المواهب من نبع واحد يدل على الذكاء الذي يتميز بوحدته وتماسكه في الطفولة ليمتد وبتشعب في المراهقة والبلوغ ليساير بذلك امتدادات الحياة وتشعباتها المختلفة.(Thabit, 1989, p. 11)

ثالثا:-المفهوم الفيسلوجي للذكاء:تأثر بعض العلماء بالبحوث التي دلت على وجود علاقة ارتباطية بين الوظائف العقلية والجسمية، فظهر اتجاه جديد في بداية القرن العشرين في محاولة لتعريف الذكاء وتحديد طبيعته على اسس فسيولوجية تشريحية اذ ان كل نشاط عقلي يصحبه نشاط فسلجي يرتبط به وقد ذهب البعض منهم كـ (ساندفرد Sandfard) الى ابعد من ذلك فأكد ان الذكاء هو وظيفة الجهاز العصبي المركزي ، وقد بين العالم (ثورندايك Thawrdike) ان العمليات العقلية العليا ما هي الا تكوين ترابطات او اقترانات الارتباطات في حين يرى علماء النفس السلوكيين واولهم (واطسن Wathson) ان النشاط العقلي لا يرتبط بالعمليات العقلية فحسب بل هو نفسه هذه العمليات ، اما العقل والشعور والتفكير هو انواع خاصة من السلوك الجسماني تعود الى العمليات التي تحدث في الخلايا العصبية. (Rashid, 2005, p. 123).

المبحث الثالث: الذكاء البصري:

ان الذكاء البصري (المكاني) يضرب في الماضي السحيق في كل الثقافات الانسانية المعروفة وان كان من المؤكد ان اختراعات محددة مثل الهندسة والفيزياء والنحت والرسم الانطباعي تقتصر على

مجتمعات معينة الا ان قدرة المرء في العثور على طريقه في بيئة معقدة والانخراط في فنون وحرف معقدة والعاب رياضيات والعاب منها بانماط متنوعة يمكن ان يوجد في كل مكان.

ان هذا الذكاء يتضمن ويتطلب الحساسية للون والخط والشكل والطبيعة والمجال او المساحة والعلاقات التي توجد بين هذه العناصر ويضم القدرة على التصوير البصري وان يمثل الفرد او يصور بيانيا الافكار البصرية او المكانية وان يوجه نفسه نحو مناسب في مصفوفة مكانية ، لذا نجد ان (كاردنر Gardenr) قد عرفه بانه القدرة على ادراك العالم البصري المكاني بدقة (كما هو الحال عند الصياد والكشاف او المرشد) وان يقوم بتحويلات معتمدا على تلك الادراكات كما هو الحال عند مصمم الديكورات الداخلية والمهندس المعماري والفنان المخترع . (Jaber, 2003, pp. 10-11)

اذ يتعامل هذا النوع من الذكاء مع حاسة البصر فيكون الفرد قادرا على تصور جسم ما وتكوين الصور والتصورات الداخلية فهو مهارة خلق تمثيلات مرئية للعالم في الفضاء وتكييفها ذهنيا وبطريقة ملموسة فيكون اصحاب الذكاء المكاني او البصري ذوي قدرة (ادراك الاتجاه) وتعرف الوجوه او الاماكن ، وابراز التفاصيل وادراك المجال وتكون تمثيل عنه اذ يتجلى لديه الاحتياج الى صورة ذهنية او صورة ملموسة لفهم المعلومات الجديدة.

ويظهر الذكاء من خلال الاستدلال المكاني وارتباطه بالادراك الحسي ويتمثل ذلك عند المكفوف الذي لا يستطيع التعرف على الاشكال بطريقة غير مباشرة بوساطة تمرير اليد على الاشياء فالنظام الادراكي اللمسي عند المكفوف يوازي الانموذج البصري عند السليم (Gardenr ,2004,p335) .

ان القدرات البصرية والمكانية متطورة على نحو ملحوظ عند عدد قليل من الافراد هنا وهناك بين الناس الاسوياء وغالبا ما يتميز الفنانون عن غيرهم في قدراتهم المكانية فقد كان (اوغنست رودان) قادرا على تمثيل اجزاء مختلفة من الجسم كاسقاطات الحجوم الداخلية وقد كان (هنري مور) قادرا على التفكير بكل منحوتة كما لو كانت بين يديه،حيث ادرك (مايكل أنجلو) ان المصور الذي يكون خياله نشطاً ذلك الذي لا يختلف عمله عن تفكيره إلا قليلا، لكنه لو عرف كيف ينشط خياله لأنتج فنا رائعا وما يميز الفنان هو انشداده باتجاه أبداعي وبقدرته على تحرير فكرة من رتابة جامدة و لا مناص له من الاطلاع والملاحظة ومواكبة التطورات التقنية ليشهد موهبته ويغني أفاق قدرته فلا تكون هناك حدود لإبداعه. (Yassin, 2016, p. 154). لكن هذا لا يمنع وجود هذه القدرات لدى افراد معاقين في مجالات اخرى، فقد كان (بريان بيرس) رسام انكليزي قادرا على بيع لوحاته بسعر مرتفع على الرغم من انه كان متخلفا. (Gardner, 2004, p. 346).

مؤشرات الذكاء البصري وكيفية التنبؤ به:-

1. انشاء (على الورق شفهيا) بصورة بصرية يدركها الاخرون.
2. تصميم منتجات تتسم بالجودة والعمق.
3. وجود رصيد وافر من العمل الفني.
4. قراءة الخرائط واعادة انتاجها بسهولة.

5. الاستمتاع والاستجابة للجمال.
6. التعرف على الوجوه، الاهداف، الاشكال، الالوان، التفاصيل، المشاهد المختلفة.
7. التعلم السريع من خلال الرسوم البيانية او البصرية.

منهجية البحث وإجراءاته:-

لتحقيق اهداف البحث لابد من تحديد مجتمع البحث واختيار عينة ممثلة له و اعداد اداة البحث ، فضلا عن انتقاء الوسائل الاحصائية المناسبة لمعالجة البيانات ، ولاجل الايفاء بمتطلبات البحث وتحقيق اهدافه، قام الباحث باتباع الاتي:-

ثانيا: مجتمع البحث: يتمثل مجتمع البحث الحالي بمدرسي ومدرسات التربية الفنية محافظة بغداد (الكرخ-الأولى) للعام الدراسي 2018-2019 وقد بلغ حجم مجتمع البحث (90) والجدول رقم (1)يوضح حجم مجتمع البحث وفقا لمتغير الجنس.

جدول رقم (1) اعداد مدرسي ومدرسات التربية الفنية وفقا لمتغير الجنس.

اعداد المدرسين		المجموع
الذكور	الاناث	
54	36	90

ثالثا: عينة البحث: العينة الاستطلاعية: تم اختيار عينة استطلاعية عشوائيا ، المكونة من (22) مدرسا ومدرسة وبواقع (18) مدرس و(4) مدرسات من مدرسي ومدرسات التربية الفنية ووجهت لهم استبانة مفتوحة تضمن السؤال الاتي:-

ما هو رأيك باستخدام استراتيجيات الذكاء البصري في تدريس مادة التربية الفنية؟

عينة البحث الاساسية:- شملت العينة مجتمع البحث كله، لان هذا المجتمع قليل نسبيا ، ومن اجل ان تكون النتائج التي سيتوصل لها البحث اكثر دقة وشمولية، وبذلك كان حجم هذه العينة (68) مدرسا ومدرسة، تم تطبيق الاستبانة على عينة البحث الاساسية بواقع (42) مدرسا و (26) مدرسة، والجدول رقم (2) يبين توزيع عينة الدراسة.

الجدول (2) يبين توزيع عينة الدراسة

طبيعة العينة	عدد الذكور	عدد الاناث	المجموع
عينة الدراسة الاستطلاعية	18	4	22
عينة الدراسة الاساسية	42	26	68

رابعا:- اداة البحث: لغرض تحقيق اهداف البحث تطلب بناء مقياس للاتجاهات يتصف بالصدق والثبات والموضوعية وذلك للتعرف على اتجاهات مدرسي ومدرسات التربية الفنية في محافظة بغداد الكرخ- الأولى ، نحو استخدام الذكاء البصري في التدريس وللايفاء بمتطلبات بناء المقياس فقد تم اتباع الخطوات الاتية:-

1. اطلاع الباحث على الادبيات المتعلقة بالاتجاهات.
2. الاطلاع على الدراسات السابقة ذات الصلة بموضوع البحث الحالي.
3. خبرة الباحث المتواضعة كونه مدرس للتربية الفنية.

4. قام الباحث بمراعاة الصيغة اللغوية لفقرات المقياس بان تكون بلغة سلسة وان تشير الى حقائق وتثير المدرس وتدفعه للاجابة بشكل صريح وقد حددت بدائل المقياس وفقا لمقياس (ليكرت) الثلاثي.
5. تم اعتماد طريقة ليكرت التي تعد اوسع الطرائق انتشارا لبناء مقاييس الاتجاهات وتسمى بطريقة التقديرات التراكمية لان درجة الفرد على المقياس هي مجموع تقديراته لجميع عبارات المقياس وتتميز الفقرات باستخدام هذه الطريقة بانقسامها الى نصفين الاول يحتوي على الفقرات الايجابية، والثاني يحتوي على الفقرات السلبية وامام الفقرات البدائل قد تكون ثلاثة او اربعة او خمس ويطلب من الفرد ان يضع اشارة عل درجة تدرج المقياس. (Elias, 1995, p. 84)

خامسا:- الخصائص السيكومترية:-

1. الصدق: يعد الصدق من اهم الخصائص والسمات الواجب توافرها في اداة البحث، ويكون المقياس صادقا الى الحد الذي يقيس السمة او الخاصية التي اعد من اجل قياسها وهو من مواصفات المقياس الجيد وللتأكد من صدق المقياس تم عرض فقراته على مجموعة من الخبراء في مجال علم النفس والقياس والتقويم وطرائق التدريس ملحق (1) لبيان صلاحية كل فقرة من فقرات المقياس وسلامة صياغتها ، لذا استخدمت نسبة (80%) او اكثر في اتفاق اراء الخبراء حول قبول صلاحية الفقرات، ويبين ملحق رقم (3) اسماء السادة الخبراء، وقد نالت جميع فقرات المقياس اتفاق الخبراء بعد تعديل بعضها، وحذف احدى الفقرات، وبذلك اصبح المقياس مكون من (26) فقرة ذات البدائل الثلاث (اتفق، اتفق الى حد ما ، لا اتفق) وكانت اوزان البدائل كما هو موضح بالجدول رقم (3)

الجدول رقم (3) يوضح اوزان الاداة

نوع العبارة	اتفق	اتفق الى حد ما	لا اتفق
موجبة	3	2	1
سالبة	1	2	3

2. التطبيق الاستطلاعي للاداة: بعد ان تم وضع تعليمات المقياس وتوزيع الفقرات عشوائيا تم تطبيق الاداة ، بصيغتها الاولية على مدرسي ومدرسات مادة التربية الفنية، وتألفت من (22) مدرس ومدرسة، وبواقع (18) مدرس، و(4) مدرسات والجدول رقم (3) يوضح ذلك.
3. و ضوح تعليمات وفقرات الاداة: ان الهدف المرجو من التطبيق الاستطلاعي الاداة الاتجاهات هو للتحقق من مدى وضوح تعليمات الاجابة عن فقراته من قبل المدرسين والمدرسات ومدى وضوحها من حيث المعنى، وتحديد الزمن المستغرق في الاجابة عن الاداة، ولقد طلب من المدرسين والمدرسات قراءة تعليمات الاجابة عن الاداة وقراءة كل الفقرات والاجابة عنها بدقة وموضوعية وابداء ملاحظاتهم حول اي صعوبة او غموض في فهم تعليمات الاجابة او صياغة الفقرات او طريقة اجابة، وبعد مناقشة المدرسين والمدرسات ومراجعة استجاباتهم اتضح ان

فقرات الاداة واضحة لجميع افراد العينة الاستطلاعية وبلغ معدل الزمن المستغرق للاجابة عن الاداة (20) دقيقة.

4. ثبات الاداة : ان المقصود بثبات المقياس هو ان يعطي النتائج نفسها تقريبا اذا ما تكرر تطبيقه على الافراد انفسهم في الظروف نفسها، ولغرض التحقق من ثبات الاداة تم احتسابه بطريقة التجزئة النصفية، حيث تم تطبيقه على عينة مقدارها (22) مدرسا ومدرسة للتربية الفنية، وبعد تطبيقة المقياس على عينة التحليل الاحصائي ، فقد تم تقسيم فقرات المقياس الى نصفين، فقرات تحمل ارقام فردية وفقرات تحمل ارقام زوجية ، ثم جمعت درجات الفقرات الفردية ودرجات الفقرات الزوجية كلا على انفراد ولكل مدرس ومدرسة من العينة، ثم استخرج معامل الارتباط بين نصفي المقياس باستخدام معامل ارتباط (بيرسون) بين درجات النصفين (Ferguson& Takan,1989.p125) حيث بلغت قيمة معامل الارتباط بين النصفين (83. %) وهو معامل ثبات عالي يعول عليه وتم استخدام معادلة (سيبرمان –براون) لتصحيح معامل الارتباط وبلغ معادل الثبات (88.%).

سادسا:- الصيغة النهائية للاداة:

بعد التحقق من صدق المقياس وثباته ، اصبح المقياس يتكون بصيغته النهائية المعدة للتطبيق على عينة البحث من (26) فقرة وضعت امام كل فقرة بدائل الاختيار (اوافق، اوافق الى حد ما، لا اوافق) وكانت درجات هذه البدائل (3، 2، 1) للفقرات ايجابية وبالعكس للفقرات السلبية كما هو موضح في الجدول (3) ويبلغ المتوسط الفرضي (51)، قام الباحث بتطبق الاداة المعدة لقياس اتجاهات مدرسي ومدرسات التربية الفنية في محافظة بغداد- الكرخ على عينة البحث الاساسية يوم الاثنين المصادف 14/ 1/ 2019.

سابعا:- الوسائل الاحصائية: استخدم الباحث في تحليل ومعالجة بيانات البحث المعادلات الاتية :-

1. معادلة النسبة المئوية لاستخراج اتفاق المحكمين . (coper,1974.p:27)
2. معادلة الوسط الحسابي: قد استخدم في استخراج الوسط الحسابي لاجابات المدرسين والمدرسات على الاداة.
3. معادلة الانحراف المعياري: قد استخدم في اجراءات صدق الاداة وثباتها. (Ferguson, 1991, p. 534)
4. معادلة الاختبار التائي (T) لعينة واحدة فقط، وقد استخدمت في الكشف عن دلالة اتجاهات المدرسين والمدرسات نحو استخدامهم للذكاء البصري.
5. معادلة الاختبار التائي (T) لعينتين مستقلتين، وقد استخدمت في الكشف عن دلالة الاتجاهات بين الجنسين نحو استخدامهم الذكاء البصري. (Odeh, 1985, p. 123).
6. معامل ارتباط (بيرسون) قد استخدم في استخراج معامل ارتباط بين درجات النصفين للأداة.(Tawfiq et al., 2000, p. 72)

7. معادلة (سبيرمان- براون) استخدمت لتصحيح معامل الارتباط . (Return, 1985, p. 125).

نتائج البحث

يتضمن هذا الفصل عرضا وتحليلا للنتائج التي توصل اليها البحث مع الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، بعد ان تمت معالجة البيانات بالوسائل الاحصائية المناسبة على برنامج APSS، وسيتم عرض النتائج وتحليلها وفقا لاهداف البحث.

أولا:- نتائج البحث :-

الهدف الاول: (بناء اداة لقياس اتجاه مدرسي ومدرسات التربية الفنية نحو استخدام الذكاء البصري في تدريس التربية الفنية) تحقق الهدف الاول لدى الباحث بعد ان تم بناء اداة خاصة بالبحث لقياس اتجاهات مدرسي ومدرسات التربية الفنية نحو استخدام الذكاء البصري في تدريس التربية الفنية والتاكد من الخصائص السايكومترية لهذه الاداة.

الهدف الثاني: (تعرف اتجاهات مدرسي ومدرسات التربية الفنية نحو استخدام الذكاء البصري في تدريس التربية الفنية).

وتحقيقا لهذا الهدف ، فقد تم استخراج المتوسط الحسابي لدرجات مدرسي ومدرسات العينة والبالغ عددهم (68) اذ بلغت قيمة المتوسط الحسابي (56. 48) درجة، وبانحراف ميعاري مقداره (531. 4) وعند اختبار معنوية الفروق بين المتوسط الحسابي لدرجة العينة والمتوسط الفرضي* لأداة البالغ قيمته (51) درجة وباستخدام الاختبار التالي لعينة واحدة، فقد وجد بأن القيمة التائية المحسوبة تساوي (007 . 2) وعند مقارنتها بالقيمة التائية الجدولية البالغة (546 . 3) عند مستوى دلالة (0. 05) ودرجة حرية (71) تبين ان القيمة التائية المحسوبة اصغر من القيمة التائية الجدولية، اي ان هناك فرقا ذا دلالة احصائية بين المتوسط الحسابي للعينة والمتوسط الفرضي للاداة، يسجل انخفاض معنوي في الاتجاه، والجدول رقم (4) يبين لنا بان اتجاه مدرسي ومدرسات التربية الفنية نحو استخدام الذكاء البصري في التدريس كان اتجاها سلبيا بشكل عام.

جدول رقم (4)

نتائج دلالة الفرق بين درجات افراد العينة لحساب اتجاه مدرسي ومدرسات التربية الفنية نحو استخدام الذكاء البصري في التدريس

حجم العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	المتوسط الفرضي	درجة الحرية	القيمة التائية		الدلالة المعنوية عند مستوى (0. 05)
					المحسوبة	الجدولية	
72	48. 56	4. 531	51	71	2 .007	3 .546	دالة

الهدف الثالث: (معرفة الفروق بين الجنسين في الاتجاه نحو استخدام الذكاء البصري في تدريس التربية الفنية) تحقيقا لهذا الهدف ، فقد تم تحليل بيانات اتجاهات مدرسي ومدرسات التربية الفنية نحو استخدام الذكاء البصري بحسب الجنس، فتبين ان المتوسط الحسابي للعينة البالغة (42)

استخرج الباحث المتوسط الفرضي من خلال المعادلة الاتية: المتوسط الفرضي=وزن البديل الاول عدد فقرات المقياس+وزن البديل الاخير*عدد فقرات المقياس+2=المتوسط الفرضي

مدرسا بلغ (62. 46) درجة وبانحراف معيار مقداره (879. 5) في حين كان المتوسط الحسابي لدرجة عينة المدرسات والبالغ عددهن (26) مدرسة هو (78. 39) وبانحراف معياري مقداره (432. 4) وعند اختبار معنوية الفروق بين متوسطي درجات المدرسين والمدرسات باستخدام الاختبار التائي لعينتين مستقلتين وجد بأن القيمة التائية المحسوبة تساوي (009 . 2) وعند مقارنتها بالقيمة التائية الجدولية البالغة (786. 4) عند مستوى دلالة (05. 0) ةبدرجة حرية (70) اذ تبين ان القيمة التائية المحسوبة اصغر من القيمة التائية الجدولية، مما يعني ان كلا الجنسين لديه اتجاها سلبيا نحو استخدام الذكاء البصري، ولكن الاتجاه السلبي كان اكبر لدى المدرسات وبفرق ذو دلالة احصائية والجدول رقم (5) يوضح ذلك.

جدول رقم (5)

نتائج اختبار دلالة الفروق بين متوسطي الدرجات للمدرسين بحسب الجنس

الجنس	حجم العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	درجة الحرية	القيمة التائية		الدلالة المعنوية عند مستوى (0,05)
					المحسوبة	الجدولية	
المدرسين	42	46.62	5.879	70	2.009	4.786	دالة
المدرسات	26	39.78	4.432				

ثانيا: الاستنتاجات: أسفرت نتائج البحث عن وجود فرقا ذا دلالة احصائية بين المتوسط الحسابي للعينة والمتوسط الفرضي للاداة، يسجل انخفاض معنوي في الاتجاه لدى مدرسي ومدرسات التربية الفنية نحو استخدام الذكاء البصري في التدريس، وقد يعود السبب في ذلك الى المدرسين انفسهم واساليب معالجتهم للمواد الدراسية وفقها في المراحل الجامعية القائمة على اللغة اللفظية ، وبذلك اتفقت نتائج الدراسة الحالية مع دراسة (عطية، 2008) بشكلها العام، اذ كانت الدراسة السابقة للذكاء البصري محصورة في النهج التجريبي وبذلك تعذر على الباحث تفسير النتائج وفقا لتلك الدراسات واعتمدت الدراستين المذكورتين أنفا في تفسير النتائج.

1. إعادة النظر في منهج التربية الفنية.
2. اعادة النظر في اساليب واستراتيجية تدريس التربية الفنية.
3. ان الاتجاهات مكتسبة ومتعلمة فهي نتيجة الخبرات التي يكتسبها الفرد من تفاعله مع البيئة.
4. ان اتجاه كل من مدرسي ومدرسات التربية الفنية في المدارس الثانوية نحو استخدام الذكاء البصري هو اتجاه سلبي مع وجود فرق بين المدرسين والمدرسات ولصالح المدرسين.

رابعا: التوصيات

في ضوء النتائج التي توصل اليها البحث يوصي الباحث بالاتي:-

1. تدريب اعضاء الهيئة التدريسية على استخدام الذكاء البصري في تدريس مادة التربية الفنية. وعقد ندوات او مؤتمرات للمدرسين لمواكبة التطور واستخدام الوسائل االبصرية في التعليم والتعلم، وارساء ثقافة تدريب الذكاء في تدريس التربية الفنية.

2. ترسيخ السبل والوسائل الكفيلة بتمية الاتجاهات الايجابية لمدرسي ومدرسات التربية الفنية نحو استخدام الذكاء البصري.
3. ضرورة اعتماد استراتيجية الذكاء البصري في تدريس مادة التربية الفنية.
4. توجيه مراكز الابحاث والمؤسسات التعليمية لاستخدام تقنيات حديثة مع المادة الدراسية والفعاليات التربوية وفقا لاستخدام الذكا البصري.

خامسا: المقترحات:

في ضوء النتائج التي اظهرها البحث يقترح الباحث الاتي:-

1. اجراء دراسة ميدانية مقارنة بين اتجاهات مدرسي ومدرسات التربية الفنية في باقي محافظات العراق.
2. اجراء دراسة ميدانية مقارنة بين اتجاهات المدرسين والطلبة نحو استخدام الذكاء البصري في التدريس.
3. اجراء دراسة لاتجاهات معلمي التربية الفنية في المدارس الابتدائية نحو استخدام الذكاء البصري في التدريس.

References:

1. Ibrahim and Fawzi, Laila Hosni, and Yasser Mahmoud (2004): Curricula and Teaching Methods of Art Education between Theory and Practice, 1st edition, The Egyptian Anglo Library, Egypt.
2. Abu Gado, Saleh Muhammad Ali (2000): Psychology of Socializing, 2nd floor, Al Masirah Publishing House, Amman.
3. Al-Baghdadi Muhammad Raza (1979): The Small Education Program for Teaching Skills, 1st Edition, Al-Falah Library, Kuwait. Tony Busan and Barry Busan (2006): Map of Mind, Riyadh, translated by Jarir Bookstore.
4. Al-Hailah, Muhammad Mahmoud (1998): Art Education and its Teaching Methods, College of Educational Sciences, 1st Floor, Al Masirah House for Publishing and Distribution, Jordan.
5. Khalaf, Ali Hussein and Ali Mahdi Majed (2015): Effectiveness of using the visual thinking strategy in Islamic decoration, skills of art education students, Babylon University Journal for Humanities, College of Fine Arts, p. 2, m23.
6. Al-Deeb, Ali Mohamed (1996) Research in Psychology on Egyptian, Saudi, Omani samples, Cairo.
7. Al-Rahho, Jinan Muhammed (2005): Methods in Psychology, 1st floor, Dar Al-Arabia Science University, Beirut.
8. Rashid, Fares Haroun, Multiple Intelligence and its relationship to the cognitive style, bearing the lack of + intolerance of ambiguity

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020

among university students, unpublished Master Thesis, College of Arts, University of Baghdad, 2005.
9. Radwan, Samer Jamil (2009): Mental Health, 3rd floor, Al Masirah House for Publishing, Distribution and Printing, Amman.
10. Al-Saud, Khaled Mohammed, Methods of Teaching Art Education between Theory and Pednology, Part 2, Dr. Wael Publishing and Distribution, Amman, 2010.
11. Ayesh, Ahmad Jameel (2008): Methods of Teaching Artistic and Professional Sports Education, Al Masirah House for Publishing and Printing, 1st edition, Amman, Jordan.
12. Abdel-Rahman, Saad (1998): Theoretical Psychological Theory and Practice, 3rd floor, Cairo.
13. Abdel-Hadi, Mohamed (2005): Social Psychology, 1st floor, Arab Science House, Beirut.
14. Odeh, Ahmad Suleiman (1985): evaluation and measurement in the educational process, National Press, Amman, Jordan.
15. Kojak, Kawthar Hussain (1977): An Introduction to the Science of Education: The World of Books, Cairo.
16. Al-Nuaimi, Abdel-Moneim Khairy (1990): Evaluation of teaching applied students at the College of Fine Arts, University of Baghdad, Al-Ummah Press, Baghdad.
17. Waheed, Ahmed Abdel-Latif (2001): Social Psychology, 1st edition, University of Baghdad.
18. Elias, Fawzi (1995): The direction of secondary school students and teachers in the Sultanate of Oman towards the two semesters system, Documentation and Publishing Committee, Ministry of Education - Sultanate of Oman.
19. Yassin, Iman Taha, 2016, creative imagination in the design of the design platform, Academic Magazine, College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 74.
20. Yassin Atouf Mohamed, Intelligence Tests and Mental Abilities between Extremism and Moderation, Beirut, Dar Andalus, 1981.
21. Kiesier , G.(1969) The psychology of personal constructs,New York. Norton ,Marc& Tucker's : computer on campus working papers current issues in Higher Educationm 31 (4).
22. Gardner,H,multiple intelligence theory practice, new york,Basic BOOKS, 1997.
23. Gardner,H.Audiences for the theory of multiple intelligencas, collage, recoedvoi(106)),2004.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/179-194

Attitudes of Teachers of Art Education towards the Use of Visual Intelligence in Teaching

Tahreer Jasem Kata [1]

Al-academy Journal …….…… Issue 95- year 2020
Date of receipt: 25/11/2019…....Date of acceptance: 30/12/2019…....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract:

The scientific and technological developments and their practical applications in all fields of life in general and in the education field in specific have led to the emergence of variables in the educational structure, teaching methods and in education in their modern form which is consistent in its entirety with the spirit of the age. We today live the age of knowledge increase full of wide ranging scientific and technological developments. Thus life demands human capabilities of a special kind able to develop and innovate. Here the increasing significance emerges for taking care of the human powers through educational systems much different from those current traditional systems. Systems that address human intelligence in general and the visual intelligence in specific. Because the most important intelligence processes come directly from our visual perception of the world around us, where sight becomes the first sensory system that provides the basis of our cognitive processes and form them. Thus visual intelligence has become a primary goal that must be at the front of our educational goals for any teaching subject, and specifically the subject of art education. The objective of the current research is to construct a means for measuring the attitude towards visual intelligence because it is not available. Identifying the attitudes of the male and female teachers of art education towards visual intelligence in teaching and identifying the differences between the two sexes in using visual intelligence. In the light of the results, the researcher recommended training the teaching staff on the use of visual intelligence strategy in teaching art education and boosting the ways and means sufficient to develop the positive attitudes of the male and female teachers of art education towards the use of the visual intelligence.

Key words: directions, artistic education, visual intelligence.

[1] Ministry of Education / Institute of Fine Arts for Girls، tahrir.alitabi@gmail.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/195-208

الفكر الإبتكاري وتمثلاته في تصميم الفضاء الداخلي

علاء الدين كاظم منصور الإمام[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/11/24 ، تاريخ قبول النشر 2019/12/24 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

ملخص البحث

يتناول البحث الحالي دراسة منظومة الفكر الابتكاري في مجال التصميم الداخلي، ومدى امكانية تفعيل آليات إشتغالها كأستراتيجية لمبدأ إعادة التصميم على وفق متغيرات الفكر الاجتماعي المعاصر. إذ يهدف البحث الى "الكشف عن طبيعة المعايير والإشتراطات الفكرية التي تؤمن قيماً إستراتيجية تقود المصمم الداخلي والمعماري الى تنظيم آلية فعل التصميم، وتساهم في التعاطي مع المنتج التصميمي من خلال تفعيل قدرته على الإبتكار وإعادة التصميم." وقد تضمن البحث مفهوم الابتكار ومستوياته النوعية وتصنيفاته الأساسية، فضلاً عن تناول أهم المعايير والإشتراطات الموجبة لتفعيل الجانب الإبتكاري لدى المصمم والاهداف المتوخاة منه والتي تدعو الى استمرار الاحتمالية واعادة التصميم للشكل المبتكر، بما يؤمن التقرّب من الاكتمال الوظيفي والجمالي للشكل التصميمي ويثير لدى المتلقي الاحساس بالمتعة والقبول . كما تناول البحث مبدأ إعادة التصميم كشرط لازم لعملية الإبتكار، وأهم التقنيات المعاصرة التي دعت المصممين الى العمل على وفق المبدأ المذكور. وقد توصل البحث الى مجموعة استنتاجات نذكر منها:

- تتجسد الغاية القصوى في تفعيل مبدأ إعادة التصميم من خلال تنمية وتطوير المفاهيم والاتجاهات والمعارف والمهارات والهياكل التنظيمية والوظيفية، ونظم واساليب التصميم، وخلق المناخ التنظيمي الملائم للأبداع والتفاعل الايجابي بين الانسان والبيئة.

الفصل الأول

مشكلة البحث والحاجة إليه

مشكلة البحث :

ليس ثمة نظرة إنفصالية بين مفهوم وجوهر التطور والمضامين الفكرية للإبتكار. فمنذ وجود الانسان على الارض توالدت معه منظومة الابتكار بغرض تطويع الطبيعة بما يحقق مصالحه واحتياجاته الإنسانية، وعلى المستويات كافة، الاجتماعية منها والاقتصادية والدينية والسياسية، من خلال استثارة

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

العقل بآليات التفكير العلمي والمعرفي، ومحاكاة المتطلبات الفعلية الضرورية لأهداف الديمومه والبقاء على هذه الارض، وترجمة ذلك كله الى فعل تصميمي يخدم الاهداف المتوخاة .

وإنطلاقا من هذا المبدأ تتنافس اليوم الشركات والمؤسسات العالمية الكبرى من خلال الكفاءة وتراكم الخبرة العلمية في إنجاز الأعمال وتعميق قدرة الابتكار القائمة على المعرفة ومعايير التسويق العالمية.

وبسبب الثورة المعلوماتية الجديدة والتطورات التكنولوجية ذات الايقاعات التصاعدية المتسارعة في ميادين العمارة والصناعة والتسويق، فقد اصبح الابتكار استراتيجية تحدي وبقاء بحد ذاته. ولان التطور سمة الحياة الانسانية، فقد دأبت المؤسسات المعنية بتصاميم المنتجات التي تُعنى بالعمارة وفضاءاتها الداخلية وعلى مستوى المواد والخامات الإنشائية كافة، بأعادة النظر في العديد من تصاميم تلك المنتجات بقصد تحسين إدائها الوظيفي او قيمها الجمالية، لتتناسب مع المعطيات الحياتية الجديدة وتؤمن الجانب النفعي ضمن الوظائف الجديدة المتوالدة والمتفرعة كنتجة حتمية لأثر التطور.

ويمكن تقديم مشكلة البحث الحالي على وفق تساؤل مفاده: " أين تكمن جدلية العلاقة بين: (المصمم/الابتكار/المنتج التصميمي)؟ وما مدى فاعلية الإبتكار كإستراتيجية في عملية إعادة التصميم ليحقق المنجز التصميمي أهدافه المطلوبة؟" هذا ما سوف يجري تناوله في متن البحث الحال

أهمية البحث:

يكتسب البحث الحالي أهميته من خلال ما يأتي:

1. يثرى البحث بمادته الموضوعية طلبة وأساتذة قسم التصميم والاقسام المناظرة له في الكليات الأخرى من خلال تناوله لتنظيرات علمية معرفية، تضاف الى معارف أخرى في مجال الإختصاص وتتفرد عنها بتناولها موضوعة الابتكار وإعادة التصميم.
2. يشخّص البحث طبيعة الأسس والإشتراطات التصميمية في العمارة وفضاءاتها الداخلية من ناحية التطوير والإبتكار وإعادة التصميم، وكيفية السيطرة على الإيفاء بالمتطلبات الجمالية والوظيفية وتأمين تنوعات شكلية تتوافق مع متغيرات العصر.
3. يغني البحث الشركات والمؤسسات التي تُعنى بالتطوير والإبتكار وإعادة التصميم في الجانب المعماري والفضاءات الداخلية.

هدف البحث:

يهدف البحث الى ما يأتي:

الكشف عن طبيعة المعايير والإشتراطات الفكرية التي تؤمن قيماً إستراتيجية تقود المصمم الداخلي والمعماري الى تنظيم آلية فعل التصميم، وتساهم في التعاطي مع المنتج التصميمي من خلال تفعيل قدرته على الابتكار وإعادة التصميم.

حدود البحث:

يتحدد البحث بما يأتي:

يتناول البحث دراسة آليات الإبتكار وتصنيفاته ومستوياته الرئيسة بما يؤمن تحسينات نوعية، وظيفية، وجمالية على المنتج التصميمي في مجال العمارة والتصميم الداخلي، ومن ثم يساهم في تطوير تلك الفضاءات من خلال مبدأ إعادة التصميم.

تحديد المصطلحات:

وردت المصطلحات الآتية في متن البحث الحالي، والتي سوف يتم تحديد مفهومها إصطلاحياً، ويقصد بها ما يتم تعريفهُ إجرائياً لكل منها وكما يأتي:

1. **الإبتكار Invention** :

عرفه "جيمس أم. هيجنز" بأنه: "إبداع يتحول إلى منتج حقيقي ملموس يكتسح الأسواق. والمبتكر هو الذي يمتلك أفكاراً جديدة وإبداعية يغامر في تنفيذها طبقاً لمخطط زمني دقيق.(Higgins: 1996: p-)

فيما ذكر د. محمد عبد الغني بأنه: "الشيء المجهول وراء السكون، والذي يرتبط بالعزلة والصفاء الذهني والتفكير العميق الذي ينتج إبداعاً (Mohamed:1997:p25)

ومما تقدم ولغرض تحقيق هدف البحث الحالي يمكن تعريف الإبتكار إجرائياً بأنه: عملية عقلية إبداعية تخضع الى إشتراطات فكرية ودراسات متعمقة للظواهر، وتهدف الى معالجة المنتج التصميمي في العمارة والتصميم الداخلي ما يكسبه جمالية في الشكل ودقة وكفاءة عاليتين في الإداء.

2. **إعادة التصميم Redesign**:

ذكرا مايكل مارتن هامر وجيمس أ. تشامبي، في إعادة هندسة العمليات **(Business Process Reengineering)** بأنها: 'النظر بشكل جذري في إجراءات العمل وإعادة تصميمها بشكل يرفع الأداء والكفاءة ويقلل الكلفة في إنجاز العمل وتقديم الخدمات.(Weicher:1995:p12)

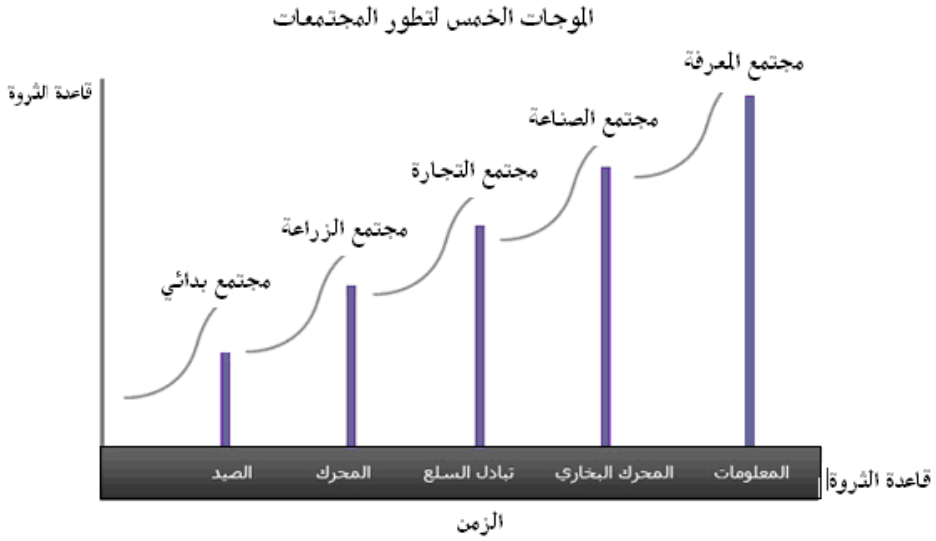
ويعرف الباحث مصطلح إعادة التصميم إجرائياً بأنه: آلية عمل تعتمد منظومة ابتكارية تعمل على وفق مبدأ الحذف أو الإضافة للجزء او الكل. ويعتمد ناتج عمل اعادة التصميم سياقات ترتبط بتقنية التحوير. وتهدف تلك الآلية الى رفع كفاءة الناتج التصميمي وتقليل كلفته، فضلاً عن مواكبة التطور من الناحيتين الإدائية والجمالية.

الفصل الثاني

الإطار النظري

مفهوم الإبتكار:

من أهم الصعوبات التي تواجه الباحثين في تحديد مفهوم الابتكار هو تعدد جوانب هذه الظاهرة، واختلاف النظريات والمدارس التي انطلق منها الباحثون لدراسة الابتكار، إذ يعد التطور في التاريخ هو نتيجة حتمية للابتكارات مهما كانت صغيرة أو كبيرة، وهذا ما تعبر عنه موجات تطور المجتمعات الخمس (انظر المخطط 1).



ource :B H Boar .1996 .Strategic Thinking for Information ,John Wiley & Sons ,Inc.N Y P5

(مخطط 1) يبين نسب موجات التطور الخمس للمجتمعات

وقد نتج عن تحديد مفهوم الابتكار عدد هائل من التعريفات التي قدمها علماء النفس للابتكار ، مع ازدياد في غموض هذا المفهوم .ففي عام 1953 استطاع مورجان Morgan أن يصنف 25 تعريفاً للقدرة على التفكير الابتكاري ، وفي عام 1956 جمع رودس Rhodes بحدود ما يقرب من 32 تعريفاً للابتكار، وقد قام تايلور 1959 Taylor وهو أحد علماء النفس الاجتماعي بتحليل ما يزيد على مائة تعريف للابتكار وصنّفها إلى مستوياتٍ خمس، وكان يعتقد أن الابتكار يختلف في العمق والمجال وليس في النوع ، أي أن الاختلاف من النوع الرأسي وليس من النوع الأفقي ، وهذه المستويات هي: (Al-Jaafari: 1998:p15-18)

1. **الابتكارية التعبيرية Creativity Expressive :**

وهي التعبير الحر الذي لا تشكل المهارة أو الأصالة عنصراً أساسياً فيها مثل رسوم الأطفال .

2. **الابتكارية الإنتاجية Productive Creativity :**

وهنا تبدأ القواعد والقيود التي تقيد الأداء الحر وتضبطه وتحسن من أسلوبه وتتمثل في المنتجات الفنية والعلمية كذلك .

3. **الابتكارية الاختراعية Inventive Creativity :**

ويخص هذا المستوى المخترعين الذين تظهر ابتكاريتهم في استخدامهم للخامات والمواد وطريقتهم في هذا الاستخدام وفي الطرق التي يسلكونها في إنتاج مبتكراتهم.

4. **الابتكارية التجديدية (الابتداعية) Innovative Creativity :**

وهو مستوى ليس شائعاً بل لا يظهر إلا عند قليل من الناس لأنه يتطلب تعديلاً هاماً في الأسس والمبادئ الأساسية التي تحكم مجالا عاما في الفن أو في العلم ويتضمن استخدام المهارات الفردية .

5. **الابتكارية الانبثاقية (البزوغية) Emergencies Creativity :**

وهي أعلى مستويات الابتكارية حيث نجد مبدأ أو افتراضاً جديداً ينبثق عنه المستوى الأكثر أساسية والأكثر تجريدية .

وقد قام عدد من الباحثين بمحاولات متعددة لتصنيف مفاهيم الابتكار بهدف التسهيل في توضيح جوانب هذه الظاهرة، ومنهم تورانس 1970 **Torrance**، ماكينون 1970 **Mackinnon**، وجيلفورد 1977 **Guilford** ، ويمكن الجمع بين هذه التصنيفات في جوانب رئيسة خمس وهي:

أ. الابتكار كعملية عقلية.

ب. الابتكار كقدرة عقلية.

ت. الابتكار كسمة من سمات الشخصية.

ث. الابتكار كنتاج مادي محسوس.

ج. الابتكار كأسلوب للحياة.

معايير الابتكار:

أصبح الابتكار اليوم وفي بيئة الأعمال سريعة التغير حالة جوهرية من أجل البقاء، ولأن البقاء هدف استراتيجي، لذا تعد جميع الابتكارات استراتيجية، فالتحسين المستمر للمنتجات والخدمات تعد هدف اساس في عملية الابتكار. لهذا يكتسب مبدأ الإبتكار أهمية كبيرة في تحقيق ما يأتي:

1. **خفض النفقات** : إبتكار المنتج أو الخدمة أو العملية، له تأثير كبير على خفض النفقات سواء بالتوصل لمنتجات أصغر (مواد أقل في وحدة المنتج)، أو تقديم خدمات أسرع (تكلفة عمل أقل)، أو عمليات أكثر دقة (خفض تكلفة التلف)، وإعادة التصميم .
2. **زيادة الإنتاجية** : الإنتاجية هي نسبة المخرجات إلى المدخلات، والابتكار له تأثير كبير في زيادة المخرجات من خلال ابتكار عملية أو تقنية جديدة مثل إنتاج وحدات أكثر في الزمن، أو بتأثيرها على المدخلات بخفض التلف أو استخدام طاقة أقل في وحدة المنتج .
3. **تحسين الأداء** : يعمل الابتكار على تحسين الأداء في الوظائف والخدمات بشكل كبير، فالتسويق الإلكتروني – مثلاً- ساعد على تحسين الأداء في إدارة علاقات الزبون، وبناء قواعد البيانات عن الزبائن، لتقديم الخدمة الأفضل لهم. كما ساهم في تحقيق التفاعل الآني - وفي كل مكان - مع الزبائن للاستجابة السريعة لحاجاتهم وبطريقة أفضل.
4. **إيجاد المنتجات الجديدة وتطويرها:** إن ابتكار المنتجات اليوم أسرع من أي وقت مضى، لذا فإن معظم المؤسسات الحديثة لديها برامج للتحسين المستمر للمنتجات، وابتكار الجديد منها بهدف خدمة زبائنها.
5. **إيجاد أسواق جديدة** : فالابتكار الجذري للمنتجات أو الخدمات أو العمليات الجديدة هو أسلوب تنظيم لصنع أعمال وأسواق جديدة. لهذا تخصص المبالغ الطائلة للوصول إلى هذه المنتجات والخدمات التي تصنع أسواقها الجديدة.
6. **إيجاد فرص العمل الجديدة** : إذ تسهم الابتكارات الجديدة في إنشاء الشركات وخطوط الإنتاج والخدمة التي تتطلب من يعمل فيها ويديرها ويقوم بصيانتها، وهذه كلها فرص عمل جديدة تتاح للداخلين الجدد

من العاملين وتنشيط الاقتصاد الوطني في كل بلد. -http://www.mawhiba.org/ebtekar/ebtekari 0-0/ebtekari-1-0/subjects/Pages/sdetail.aspx?st

فالابتكار حالة دينامية متغيرة ومتحولة ومتصاعدة، وهي تتماشى مع طبيعة السلوك البشري والحاجة الى التنوع والتطور وزيادة المعرفة.

لقد كان رواد حركة الحداثة ومنظريها على قناعة تامة باتجاه إيجاد فضاءات داخلية معمارية يمكنها ان تلبّي الاحتياجات والممارسات المهنية كافة ، بغض النظر عن الزمن او الهوية الوظيفية للفضاء، من خلال وضع دراسات ومعايير ثابته تحكم العلاقات التصميمية، وتقدم معطيات شكلية للعمارة وتقسيماتها الداخلية بما يسبغ عليها صفة الاستمرارية والاكتفاء، من غير الحاجة الى التعديل المستقبلي لتلك الفضاءات او إعادة تصميمها، لانها – وحسب رأيهم - تمتلك الديمومة الوظيفية والجمالية لانها أُنشأت على وفق معايير (الوظيفة، البساطة، التجريد، العقلانية). علما بان الشكل التصميمي – بمفهوم الحداثة - يكتسب خاصية الجمال طالما يؤدي الغرض الوظيفي الذي صُمم لأجله .

وعلى الرغم من الرُقّي والاصالة الفكرية التي اتسمت بها حركة الحداثة بوصفها تمتلك الريادة في مجال الدراسة الاكاديمية للعمارة والتصميم الداخلي، إذ تم وصف مرحلتهم بأنها مرحلة "أساطين العمارة" من قبل المنظر المعماري "رينر بانهام"، الا انهم نسوا او تناسوا إستحالة القدرة على ثبات النوع والشكل لدى الانسان بوصفه كائن متجدد ومتغير، وان التنوع احدى اهم صفاته ومتطلباته في الحياة.

ومن هنا تبدو النتائج اكثر منطقية على مستوى معرفة الاسباب التي تدعو الى استمرار الاحتمالية واعادة التصميم للشكل المبتكر، بما يؤمن التقرّب من الاكتمال الوظيفي والجمالي للشكل التصميمي ويثير لدى المتلقي الاحساس بالمتعة والقبول.

إعادة التصميم :

لغاية منتصف القرن الماضي، كانت احتياجات المجتمع بسيطة والمواد محدودة وطرق التصنيع بدائية، وكان بإمكان المصمم مقابلة كل ذلك بسهولة ويسر. ولكن اليوم تقابل المصمم احتياجات مستعملين وتسويق متباينة. فهناك عدد لا حصر له من مواد وطرق تصنيع حديثة وتكاليف لا مجال للخطأ فى حساباتها. لذا نجد ان هناك تحول من الاتجاه الفنى الى التقنى للتصميم الذى يتعامل مع المعلومات الخاصة بالبيئة والانسان والنظم والتسويق وعلوم الادارة من خلال الفكر التصميمى.

لقد حققت التكنولوجيات الحديثة والمتطورة أمكانيات هائلة في التصورات والابتكارات والرؤى التصميمية، وبدأت ثورة صناعية جديدة قادت المفاهيم الشكلية نحو صياغات أكثر تنوعا وبساطة – وربما تعقيد – واكثر تماسا مع متطلبات المرحلة الآنية، وقد ادى ذلك الى إعادة النظر في العديد من التصاميم، ولا سيما على مستوى العمارة والتصميم الداخلي والصناعي.

وقد حدد "البزاز: 2001" مجموعة إشتراطات ترتبط بهدف إعادة التصميم والتحسين الوظيفي من خلال:

1. شرطية الزمن المضاف عند الإعادة .
2. شرطية سايكولوجية المتلقي .

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

3. شرطية الفهم التقني (ساكنا كان أم متحركا) والذي يرتبط المتغيرات الآتية:

- هل تتم الاعادة بنفس النظام ام بنظام آخر ؟
- هل ان الاعادة تغير السكون ام الحركة ؟ ام بكليهما معاً ؟
- هل نؤكد على السكون الداخلي ام الخارجي ؟
- هل يمكن الاعادة بحركة مباشرة، كامنة، ام وهمية ؟
- هل الاهمية في الحركة ذاتها ام اجزاء منها ؟ وما احتمالات العلاقات بينها ؟

ويضيف "البزاز": هل ان مراحل التصميم السابق حتمية ام يمكن تجاوزها ؟ وهل يمتلك المصمم القدرة على اعادة الناتج وفق النظام السابق ذاته ؟ وعلى كل حال فأن الهدف من اعادة التصميم هو بالتأكيد محاولة للتطوير او الابتكار، ومن ثم تحسين نتائج الاداء الوظيفي للفضاء او الظاهرة موضوع الدراسة (Albazaz:2001:p67-68).

تقنية الخامات المبتكرة واعادة التصميم :

لم تعد الحاجة ملزمة لبناء المساكن بخامات (الطوب والأسمنت والخرسانة)، على الرغم من ان تلك الخامات أحدثت ثقلاً وحضوراً متمايزاً من زمن ليس بالبعيد، الا ان ألواح الاسمنت **Semint board** المعامل الحديث والهيكلية المعدنية **Steel Structure** والصوف الزجاجي **glass wool** ، اصبحت بديلا سهلا للبناء الجاهز. (صورة 2)

(صورة 2) إستبدال الخامات البنائية التقليدية بخامات بديلة

وقد ساهمت الخامات الحديثة التي ظهرت في الآونة الأخيرة باعادة النظر للعديد من تصاميم الفضاءات الداخلية بسبب طبيعة المنتج (الخامة) وسهولة تركيبها وتشكيلها، فضلا عن المظهرية العالية وتحملها للظروف البيئية، ومنها خامة New Mat الفرنسية، التي صُممت أساسا لختم السقوف الثانوية عام 2007 وأستخدمت ايضا في تغليف الجدران، وتحمل 164 تأثير متباين يخدع الإحساس بنوع الخامة، ومن اكثرها إثارة سقوف المياه المتحركة.(الصورة 3، 4)

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

(صورة 3-4) إعادة تصميم الفضاءات الداخلية باستخدام خامة New Mat

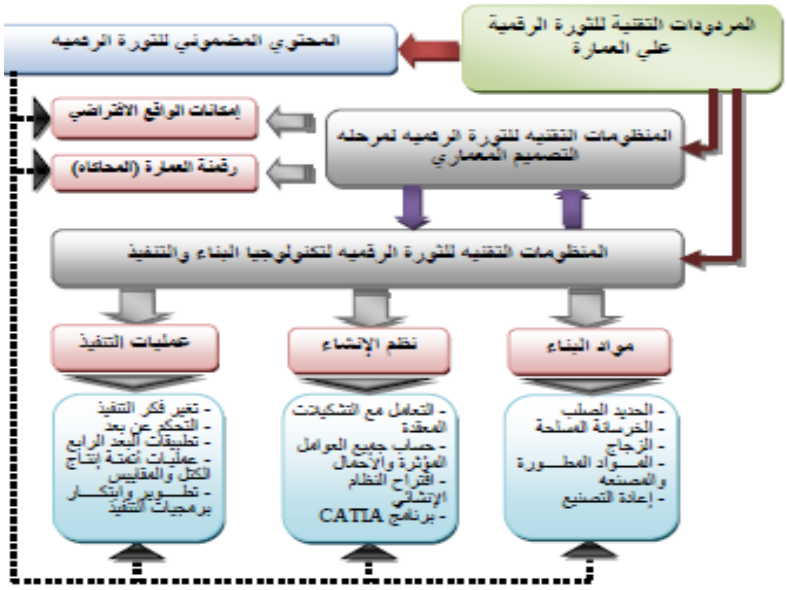
المصدر: http://www.newmat.com/architectes/galeries-photos/galerie-piscine

ونظرا لأهمية المميزات البنائية للخامة، فقد ينطلق المصمم احياناً من إمكانياتها وتقنياتها المتعددة في بناء الشكل، إذ يصف المعمار Rogers [1] بأن تصاميمه تمثل امتداداً لطبيعة المادة، لأن فعالية التكوين لديه تنمو من المادة واقتراحاتها التقنية (Schulz:1996:p184).

التكنولوجيا الرقمية وإعادة التصميم :

افرزت التقنيات الرقمية الكثير من الخصائص التي تتعامل مع التصميم المعماري كسمة من سمات الإبتكار وتطوير الصورة الشكلية وإعادة التصاميم المعمارية والتي برزت في حياتنا بشكل ملحوظ من خلال الواقع الإفتراضي Virtual Reality وبتقنيات الفضاء غير المادي Cyberspace كمحاكاة Simulation للتصميم المعماري. ويوضح (المخطط 2) طبيعة المحتوى التصميمي لبنية التصميم المعماري من خلال امكانات الواقع الافتراضي :

[1] روجرز: مهندس معماري، مصمم مركز بومبيدو Pompidou Center عام 1977 باريس، ومبنى لويدز Lloyds في لندن.



مخطط - 2- يوضح طبيعة المحتوى لبنية التصميم المعماري

المصدر: المؤتمر الدولي الثالث للجمعية العربية للتصميم المعماري بمساعدة الحاسب (أسكاد) تجسيد العمارة التخيُّلية، الإسكندرية.

كان التصميم الداخلي والمعماري من أبرز العناصر التي تأثرت بالثورة المعلوماتية وتقنيات الواقع الافتراضي من خلال إعادة التصميم على وفق المقتضيات الحديثة بخلاف البحوث والدراسات الاخرى.

ومن الانعكاسات الظاهرة لهذه التكنولوجيا في مجال التصميم المعماري ما يعرف بالـ **Computer Aided Architectural Design : (CAAD)** او دعم الحاسب الآلي للتصميم المعماري والذي يعد وثبة كبرى في تكنولوجيا إعادة تصميم الفضاءات المعمارية وانخفاض التكلفة، وتزيد من قدرة المصمم في التعديل والتطوير وتقييم المشاريع، بما يقدم من معطيات تتيح المعاينة للمشروع من الناحيتين الموضوعية والتخيّلية، وعمل الرسومات الهندسية وما يصاحبها من تحليل للبيانات ودراسة البدائل المختلفة (Szalapaj: 2001:p.33) (إنظر جدول 5)

كما يعد من أهم ابتكارات الثورة الرقمية في مجال مواد البناء المطورة والمصنعة هي مواد البناء الذكية، إذ تعتمد على مبدأ مقتبس من الطبيعة البيولوجية للانسان لأنه يتصف بالحياة والعقل، حيث أنهما خاصيتان متكاملتان وقد تم استغلال هاتين الصفتين لابتكار نوعية جديدة من مواد البناء والتي سميت بـ "الذكية".

اسم البرنامج	استخداماته في مجال التصميم المعماري.
AutoCAD	يستخدم لعمل رسومات ثنائية وثلاثية الأبعاد لمجال العمارة والهندسة.
ARCHICAD	يستخدم هذا البرنامج لعمل ما يسمى بـ (Virtual Reality Tours) و(Animation) داخل وخارج المبنى بمجرد إدخال الملف الخاص بالمبنى ينشئ له جميع المخرجات ثنائية وثلاثية الأبعاد المطلوبة مع إمكانية عمل تعديلات مباشرة.
DATACAd	يستخدم لرسم عناصر معماريه ولتحضير تقارير عن المشروع وتقديرات التكلفة.
SoftCAd 3D	يقوم بعمل رسومات معمارية ثلاثية الأبعاد كما يتيح عمل إظهار معماري.
3D Home Architect	لتصميم وعرض مساقط المنازل مع فرشها بالأثاث.
Ace Interior Decorator	يستخدم لعمل الديكور والفرش الداخلي للفراغات.
Ace Interior Decorator 3D	يستخدم لعمل الديكور والفرش الداخلي ثلاثي الأبعاد.
Virtual Simulator	يحول الرسومات الثلاثية الأبعاد المرسومة بالـ AutoCAD إلى رسومات شبيهه بالواقع من خلال الحركة: كالسير داخل المبنى- محاكاة الواقع – ...إلخ
3D Max Studio	يساعد في إنتاج رسومات ثلاثية الأبعاد , إظهار معماري, حركة.
Visual Solid	يستخدم لعمل الرسومات ثلاثية الأبعاد الشديدة التعقيد في تركيبها وبنياتها.

(جدول 5) أهم برامجيات الحاسب الآلي المستخدمة لإعادة التصميم

المصدر: المؤتمر الدولي الثالث للجمعية العربية للتصميم المعماري بمساعدة الحاسب (أسكاد) تجسيد العمارة التخيُّلية، الإسكندرية

الإبتكاروإعادة التصميم في منظومة العمارة الخضراء:

العمارة الخضراء أو ما يطلق عليها العمارة المستدامة حالة مثالية في تجسيد معاني الإبتكار وإعادة التصميم لما تشتمل عليه تلك المنظومات الإنشائية وفضاءاتها الداخلية من تقنيات ذات تفعيل وأثر واضح للجانب الإبتكاري من خلال عملية التصميم المستند على أسلوب إحترام البيئة، مع الاخذ في الاعتبار إيجاد بدائل جديدة تسهم في تقليل استهلاك الطاقة والمواد والموارد الداخلة في تنظيم المفردات التكوينية للعمارة وفضاءاتها الداخلية، فضلاً عن تخفيض التاثيرات الإنشائية وتعزيز التوافق والانسجام مع البيئة ومنظومتها الطبيعة.

وتعد العمارة الخضراء أو المستدامة أحد الاتجاهات الحديثة في الفكر المعماري والتي تهتم بالعلاقة بين الفضاءات التصميمية والبيئة. إذ تشترط تحقيق احتياجات الحاضر دون إغفال حق الأجيال القادمة لتلبية احتياجاتهم. كما يظهر ذلك أيضا في تقليل تأثير مخلفات العمارة على البيئة إلى جانب تقليل تكاليف الإنشاء والتشغيل، لذلك فهي منظومة عالية الكفاءة تتوافق مع المحيط بأقل أضرار جانبية، فهي دعوة لإعادة التصميم بما يكفل توازناً مثالياً مع البيئة. (Al-Musawi: http)

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وما الإبتكارات التقنية التي ألزمت العمارة الخضراء نفسها بها إلا طرق وأساليب جديدة للتصميم والتشييد تقف بوجه التحديات البيئية والاقتصادية التي ألقت بظلالها على مختلف القطاعات في هذا العصر، فالفضاءات الجديدة يتم تصميمها وتنفيذها وتشغيلها بأساليب وتقنيات متطورة، الغاية منها الإسهام في توفير بيئة عمرانية آمنة ومتجددة ومريحة.

الفصل الثالث النتائج والتوصيات

نتائج البحث

أسفر الإطار النظري عن مجموعة مؤشرات يمكن إعتمادها كنتائج للبحث الحالي، إذ إنها تؤكد رؤية معرفية تحاكي طبيعة الابتكار والغاية من تطبيق مبدأ إعادة التصميم، وكما يأتي:

1. يعد الإبتكار المستند على طرائق وأساليب جديدة وذات مناهج فكرية ورؤى تصميمية محكمة في صياغة المنظومة المعمارية وفضاءاتها الداخلية، سمة لازمة للمصمم الداخلي والمعماري لغرض الإيفاء بمتطلبات التنوع الوظيفي وتغطية الجوانب الجمالية والإقتصادية.
2. تتباين درجات ومستويات الإبتكار بين مصمم وآخر تبعاً لطبيعة المنظومة الفكرية والتراكم المعرفي الذي يتصف به المصمم. وغالباً ما يقترن الإبتكار بإسلوب حياة المصمم وما يحيط به من متغيرات بيئية وإجتماعية ودعم نفسي ومعنوي تنظم آليات عمله وتثري لديه القدرة على الإبتكار.
3. يسهم الإبتكار كاستراتيجية تصميمية في تحقيق متطلبات عدة، تعد ضرورات إنسانية تندرج في إطار تغطية الجوانب الإقتصادية والوظيفية والتنظيمية من خلال غائيتة المقترنة بـ (خفض النفقات، زيادة الإنتاجية، تحسين الأداء، تطوير المنتجات، إستحداث أسواق جديدة، وتأمين فرص عمل جديدة). فضلاً عن تأمين معطيات التنوع والجمال الشكلي للعمارة وفضاءاتها الداخلية.
4. أضفى الإرتقاء العلمي والمعرفي والتطور التقني العالمي المعاصر، والمتسارع الخطى في العقود الأخيرة وخصوصاً في مجال برامج الكومبيوتر المتقدمة، دوراً فاعلاً في تثوير التحولات الشكلية وتنامي متطلبات التنوع، والميل نحو تفعيل مبدأ إعادة التصميم للفضاءات بما ينسجم ومتطلبات العصر. وشجع على ذلك ظهور بدائل إنشائية ومادية عديدة ومتنوعة كان لها أثراً واضحاً في ترجمة الصيرورة لهذا المبدأ التصميمي.
5. تتجسد الغاية القصوى في تفعيل مبدأ إعادة التصميم من خلال تنمية وتطوير المفاهيم والاتجاهات والمعارف والمهارات والهياكل التنظيمية والوظيفية، ونظم واساليب التصميم، وخلق المناخ التنظيمي الملائم للأبداع والتفاعل الايجابي بين الانسان والبيئة.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التوصيات:

في ضوء ما توصل إليه البحث من نتائج، يوصي الباحث بضرورة العمل على وضع خطط وبرامج علمية تعتمد مناهج فكرية معرفية، من قبل خبراء مختصين، أو تبني مناهج خارجية متقدمة، بهدف تنمية القدرات الذهنية الإبتكارية لطلبة فرع التصميم الداخلي والمعماري والاقسام المناظرة لهذين التخصصين بما يسهم في فتح آفاق مستقبلية من خلال إيجاد كوادر متخصصة قادرة على قيادة فعل الإبداع والتطوير لمؤسسات الدولة بقطاعيها الخاص والعام وإحداث فوارق إيجابية ترتقي بالمشهد الحضاري وباسلوب معاصر.

References:

1. Albazaz, Azaam, "Design: Facts and Assumptions", The Arab Institute for Studies and Publishing, 1st edition, Amman, 2001
2. Al-Jaafari, Abdullatif Bin Muhammad, "Attributes of the innovative personality and its relationship to some psychological variables", a doctoral thesis (unpublished), College of Education, King Faisal University, Al-Ahsa, 1998
3. Schulz, Christian Nurburg, "Existence, Space and Architecture, T. Samir Ali, Adnan Aswad Series of Architecture, Baghdad, 1996.
4. The Third International Conference of the Arab Society for Computer Aided Architectural Design (ASCAD) The Embodiment of Imaginary Architecture, Alexandria, 2007.
5. Mohamed Abdel-Ghany Hilal, "Creative Thinking Skills", Performance Development and Development Center, 2nd Floor, Cairo, 1997.
6. Higgins, James M. "Management of Innovation", Khasasat Magazine, Arab Science Media Company, No. 21, Cairo, Tel. 2/1996.
7. Al-Musawi, Hashem Aboud, "What is sustainable architectural design?", http: //www.tellskuf.com/index.php? Option = comWeicher, Maureen and others," Business Process Reengineering", Article BaruchCollege,1995
8. Szalapaj, P., 2001. CAD Principles for Architectural Design, Architectural Press.
9. http://www.mawhiba.org/ 0/subjects/Pages/sdetail.aspx?str

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/195-208

Innovative Thinking and its Representations in Interior Space Design

Aladdin Kazem Mansour[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 95 - year 2020
Date of receipt: 24/11/2019…....Date of acceptance: 24/12/2019…....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract:

The current research studies the innovative thinking system in the field of the interior design, and the extent of the possibility of activating its work mechanisms as a strategy for the redesigning principle according the variables of the contemporary social thinking. The research aims at revealing the nature of the thinking criteria and requirements that provide strategic values that guide the interior designer and the architect to organize the mechanism the act of designing. It also contributes in dealing with the design product through activating its ability in innovation and redesigning.

The research consists of the concept of innovation, the qualitative levels and the basic classifications, in addition to dealing with the most important criteria and requirements for activating the creative side of the designer and the objectives envisioned by it which call for the continuation of the possibility and redesigning the innovated from in a way that secures the closeness from the aesthetic and functional integration of the design form and it gives the recipient a sense of pleasure and acceptance.

The research also deals with the redesign principle as a binding condition for the process of innovation. The most important contemporary technologies that called the designers to work according the mentioned principle. The research reached at a number of conclusions including:

- The ultimate goal is manifested in activating the redesign principle through developing and advancing the concepts, attitudes, knowledge, skills, the functional and organizational structures, and systems and styles of design, in addition to creating the suitable organizational atmosphere for innovation and positive interaction between the human being and the environment.

[1] College of Fine Arts. University of Baghdad, ala.alimam@yahoo.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/209-224

الاشكال بوصفها بديلاً عن الكلمات في تصميم الكتاب المدرسي

سحر علي سرحان[1]
منى محمد غلام[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2019/5/30 ، تاريخ قبول النشر 2019/6/30 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

الملخص

الاشكال، اختلفت من حيث زمكانياتها وادواتها وتنوعاتها الفنية وابعادها الوظيفية والجمالية. إذ كانت البدايات بتقنيات يدوية وبدائية أدت دوراً فنياً كبيراً في الحضارات القديمة، ثم تطورت مع التقدم التكنولوجي والتقنيات الرقمية التي ضمت مختلف البرامج والوسائل التخصصية في مجال التصميم الكرافيكي، لتكون مخرجاتها البصرية في الكتاب المدرسي التي تعد أحدى وسائل الإتصال ذات تأثير وجذب للمتلقي، وهذا ما جعل الباحثة تسعى للتقصي والبحث عن هذا الموضوع واصفةً مشكلة بحثها على النحو الآتي: ما الاشكال بوصفها بديلاً عن الكلمات في تصميم الكتاب المدرسي ؟ بينما حُدِدت هدف البحث في تعرف على الاشكال في تصاميم الكتاب المدرسي (القراءة الصادرة عن مديرية المناهج الدراسية في_وزارة التربية) وخُصِص الفصل الثاني للإطار النظري،والذي ضم المباحث الآتية المبحث الاول(مفهوم الشكل في التصميم)، الاساليب الفنية في توظيف الاشكال،المبحث الثاني، البعد السيميائي لتوظيف الاشكال، التيبوغرافيكية في تصميم الكتاب المدرسي،البعد التعبيري- الاتصالي لتوظيف الشكل)، ثم تناولتا الباحثتان أهم المؤشرات التي خرج بها الإطار النظري.أما الفصل الثالث فقد تضمن الإجراءات لبحث ، ثم تحليل العينات ، إذ قامتا الباحثتان بتحليل (5) نماذج وفق محاور إستنبطت من المؤشرات التي أفرزها الإطار النظري. اما الفصل الرابع أفرد لعرض النتائج ومناقشتها ، إذ جاء منها : :1. نتج عن استخدام التكنولوجيا في توظيف الاشكال في تصميم وتأليف الكتب والمناهج التربوية في تعزيز المادة العلمية مرتبط بجوهر العملية التصميمية من ناحية الاتصال البصري للمتلقي.

2. لم توظف الاشكال كبديل عن الكلمة بل رديفاً لها، في اغلب الصفحات، وقد ظهرت في كل من العينات. اما الاستنتاجات فقد ضمت مجموعة نذكر منها : (احتوت صفحات الكتاب غلى اشكال تنوعت إحجامها والوانها، إذاً تعتمد الكتب المدرسية للدراسة الابتدائية على اشكال ذات أحجام شكلية متنوعة، وإن ذلك يؤثر ايجاباً على جمالية الكتاب ومستوى تأثير الاشكال على الطالب(المتلقي).

[1] أستاذ مساعد دكتور،كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، saharasarhan@gmail.com
[2] طالبة دراسات عليا، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، menakanm@yahoo.com

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الكلمات المفتاحية(مفهوم الشكل، الاساليب الفنية ، الكتاب المدرسي)

المقدمة

تُعد الاشكال في تصاميم الكتاب المدرسي واحدة من أهم الفئات التي يرتكز عليها المصممون في تصميم تلك المطبوعات آخذين بنظر الإعتبار الفئات ألعمرية التي تتراوح بين (7) سنوات والتي يخاطبها من خلال تلك ألأشكال وبتنوعاتها المتعددة سواء إن كانت تلك الأشكال رسومات او رموزاً او اشكالاً هندسية وغيرها ، فهي لغة بصرية تخاطب فيها فئة عمرية مهمة يحتاج الى لغة سريعة الفهم والادراك.ولإيصال المعلومات او مفردات الكلمات برسالة بصرية سلسة لابد من ايجاد لغة كتابية وصورية متكافأة، تتنوع بين معنى الكلمة او مضمونها بشكل مرسوم، وهنا يكمن الدور الرئيس للمصمم الطباعي إذ على المصمم أن يُرَغب الطفل بصرياً ويجذبه الى المطبوع بمهاراته الفنية وخبراته وتوظيفاته الشكلية واللونية بشكل يضاهي المطبوعات المتخصصة في هذا المجال من حوله، ويأخذ بنظر الإعتيار ان هناك لغة مشتركة للاطفال بينهم وبين مايرونه وامكانية استيعابهم لها وذكاء المصمم في التأثيرات البصرية الجاذبة للانتباه من خلال توظيف الأشكال والألوان والذي يستطيع الطفل استيعابه وادراكه وفهمه للمعنى والمضمون بكل تلقائية ، ان لتصميم كتاب المدرسي بهذا النمط يحفز عقل الطفل على التفكير وينمي عنده الذائقة الفنية ويوسع مخيلته المستقبلية. إذاً على المصمم تحديد الاشكال بأصنافها ومعرفة توظيفها او استعمالها باشكال توضح عن الكلمات او المفردات بصورة دقيقة وعلمية ومنهجية تربوية من خلال خبراته المتراكمة في هذا المجال ومن هنا تحددت مشكلة البحث من خلال التساؤل الأتي : ما الاشكال بوصفها بديلاً عن الكلمات في تصميم الكتاب المدرسي ؟

تكمن اهمية البحث في:-

يسهم في زيادة خبرات المصممين العاملين في حقل التصميم وخاصة الكتاب المدرسي.

تنمية القدرات الادراكية والمعرفية للطفل من خلال الكتب المدرسية المقدمة إليه.

3- يفيد الجهات ذات العلاقة مثل وزارة التربية (المديرية العامة لمناهج التربية).

يهدف البحث الحالي إلى:

تعرف على الاشكال بوصفها بديلاً عن الكلمات في الكتاب المدرسي.

يتحدد البحث فيما يأتي:

الحدود الموضوعية : توظيف الاشكال بوصفها بديلاً عن الكلمات في تصميم الكتاب المدرسي من (7) سنوات. وذلك للاسهام في ايصال اللغة البصرية بسهولة وايضاحية لهذه الشريحة حيث يصعب تعلم الكلمة بصورة مباشرة.

الحدود المكانية : كتاب القراءة للصف الثاني الابتدائي الصادر من وزارة التربية/بغداد / العراق . الصفحات (5-12).

1- الحدود الزمانية : التي أنجزت خلال سنة 2017م - 2018م وذلك لكونها تحتوي على توظيف للاشكال موضوع البحث.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تحديد المصطلحات :

1. الشكل

لغويا: عرفه (ابن منظور) : (الشَّكْل) ، بالفتح : الشِّبْه والمِثْل ، والجمع أشكال وشكول(Ibn Manzur،b.t.p356)

-أما تعريف (العايد) فهو: "1- مص شكل . 2- ج. أشكال : هيئة الشيء وصورته " اعرض رأيك بشكل واضح " ، " في شكله الحالي " الشكل والمضمون [في الأدب : اللفظ والمعنى ، 3- شبْهٌ ومثْلٌ : (وَآخَرُ مِنْ شَكْلِهِ أَزْوَاجٌ) " (Al-Ayed.1988.p699,)

اصطلاحا:

يحدد (ريد) ثلاثة معاني للشكل " ثمة شكل بالمعنى الإدراكي الحسي ، هو بكلمات الدكتور ارنهايم ، " شرط ضروري للتشخيص الإدراكي الحسي للمحتوى."هو احد عناصر اللغة المرئية ويكون التصميم بصورة اساسية ترتيب لمختلف الاشكال المتنوعة في الشكل والحجم واللون والملمس والقيمة، والشكل في التصميم ماهو الا محصلة تجمع العناصر البنائية التي تشترك لتكون نسقاً بصرياً يمكن ان يستلمه المتلقي" (Basem Qasim,2015.p80).

اجرائيا:تتفق الباحثتان مع التعريف باسم قاسم لملائمته مع بحثهما

تصميم الكتاب المدرسي : وهي رسالة بصرية ذات مضمون يتضمن ، وظيفة توجيهية أو بنائية تربوية ، تعليمية ، اجتماعية ، ترتبط بالمجتمع وفقاً لعوامل ثقافية واجتماعية للطالب.

الاطار النظري

المبحث الاول

أولاً:. مفهوم الشكل في التصميم

تُعد الاشكال عالم متنوع ، فأينما اتجهت ابصارنا نرى اشكالاً مختلفة الاحجام والالوان والكتل تشغل مساحات وفضاءات مختلفة ، ولكل شكل من هذه الاشكال دوراً وظيفياً او جمالياً او الاثنين معاً. ان لمفهوم الشكل عَدَهُ اوجه وآراء وفلسفة ونظريات عبر مراحلها المتعددة، فان" المفهوم اليوناني عن الشكل سابق عن التعبيرات اللغوية عنه، إذ يتم التعبير عنه عبر عدة كلمات، تتمحور حول مظهر الشيء ومرآه. هذه المعاني المتعددة بقيت لعدة قرون كما هي حتى ظهور التفكير الفلسفي في اليونان، عندما اكتسبت معان فلسفية أكثر تخصيصاً"(Akram.2014.P11)

أي ان الاشكال قد تكون اجزاءا تكمل احدها الاخرى او شكلاً مدروسا يملئ مساحة او فضاءاً يُكوّن من خلاله موضوعاً معبراً عن الجوهر الكامن فيه اصلاً، أي الغاية التي وجد الشكل في تلك المساحة لاجله، والذي يمكن الاحساس بوجوده ويمكن ادراكه، (ولذلك يعتبر الانسان جزءً من الشكل، وهو شكل وهنا فإن للشكل ذاته وهو ايضاً خارج الذات، إذ ان القياسات الشكلية للاشكال هي لاغراض شكلية لتوصيف الشكل ومكانه، ولا شكل إلا بأستحداث نسب والنسبة هنا للغرض الشكلي. ان الطبيعة هي كل الاشكال، نعم فيها كل الاشكال وان لم تكن الطبيعة فسوف لاتكون اشكال، اذن هي مستودع الاشكال والانسان من الطبيعة).(Azzam.2001.p80)

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وعند دخولنا الى عالم الفن والتصميم" فالشكل من الموضوعات التي يراها الفنان والمصمم، الحدود الأساس لتفسير المعنى المطلوب خلال عمله الفني، ولا يمكن ان ينفصل الشكل عن المعنى في جميع الحالات او الأساليب التي يعتمدها الفنان ويعد الشكل المظهر الخارجي للمضمون مرتبطاً برؤية المصمم. وأحياناً يخلط بين الشكل والهيئة، اذ تمثل الهيئة المظهر الخارجي للمادة او الجسم من دون أخذ التفاصيل التي يحتويها ولكن اذا دققت في التفاصيل فتكون تلك الحالة ازدواجية بين الهيئة والشكل"

(Lina.2006.p10)ان لاي شيء يكون له طول وعرض شكلاً هندسياً مختلفاً بمقاييسها وفقاً للوظيفة التي صممت لاجله ويمكن توظيف هذه الاشكال المختلفة لجذب الانتباه، نذكر منها:((Alrawi.2011.p115) 1. الاشكال الهندسية، مثل المثلثات، والمربعات، والمستطيلات، والدوائر، وهي اشكل منتظمة، هذه الاشكال تعمل بشكل جيد جداً في وضع لبنات بناء الهيكلية للتصميم وتحديد الكتل والقطوعات المنتظمة، كما في الشكل(1).

2- الاشكال الطبيعية(العضوية)، مثل الاشكال المستوحاة من الاشكال الحيوانية والنباتية والادمية،وهي مرنة(لينة) وغير منتظمة.

3- الاشكال التجريدية، مثل الرموز والارقام المجردة، والرسوم التوضيحية،والنسخ المبسطة من الاشكال الطبيعية . كما في الشكل(2). شكل(1)

وللشكل اسطح لابعادها تظهرها بصورها المجسمة الهندسية التكوين سواء ان كانت دائرية او مربعة او مستطيلة او حتى ان كانت وفق هيأة رسوم، والاشكال تظهر عن الفضاء الذي يحتويها او الفضاء الذي يكون فيها سواءاً من خلال الظل والضوء او توظيف الالوان لتميزها، اوتجسيمها ، لتكون لها السيادة في كثيراً من الاحيان.

شكل(2)

ثالثاً: الاساليب الفنية في توظيف الاشكال

ان لكل عمل فني ايًا كان نوعه، ينفذ وفق أسلوب خاص، قد يكون مبتكراً من قبل الفنان او المصمم والمنفذ للعمل التصميمي، اويكون تقليدياً حسب السياق العام المعمول به في تنفيذ مثل هكذا اعمال. ان الاشكال المتنوعة والتي يتم استثمارها في العمل الفني ونخص بذلك العمل التصميمي، إذ ان المصمم يأخذ بنظر الاعتبار كيفية توظيف واستعمال تلك الاشكال في التصميم وبأفرعه الاربعة(الكرافيكي، الداخلي، الصناعي، الاقمشة). إذ لهذه الاشكال المتنوعة وظيفتها النفعية والتعبيرية والجمالية، فكلما كان توظيفها دقيقاً ومنفذاً بأسلوباً فنياً وبتقنية عالية، كان المصمم ناجحاً وفي نفس الوقت ادت غايتها.

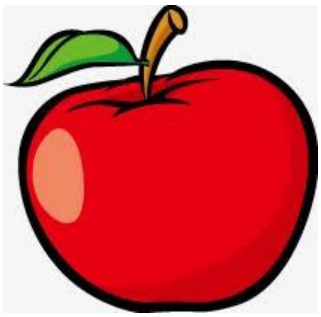
ان "التقنيات الحديثة وتطورها اسهمت بشكل جدي في استحداث اساليب تقنية جديدة بحكم ظرف التطور ذلك، ان الذي يحدث في مضمار الحركات الفنية هو ان تظهر عناصر جديدة من الخبرة تتطلب التعبير وتكون منطقية في صميم تعبيرها عن اشكال جديدة وأساليب تكنيكية مبتكرة"(Nsiyf.1999.p19). وانطلاقاً من ذلك اصبح المصمم الكرافيكي بأمكانه ان يجعل لنفسه اسلوباً خاصاً به من خلال مهارته التي حصل عليها من خلال خبراته المتراكمة، ومواكبته للتقنيات والاساليب الحديثة والمتجددة، وخاصة في هذا العصر الذي دخلت فيها التكنواوجيا الرقمية من اوسع ابوابها، وتحديث برامجها بشكل سريع لايتوقف، كل ذلك اعطى للمصمم الحرية في اختيار اسلوبه وتوظيف ادواته بكل حرفية واتقان، حيث يظاهي التصاميم العالية الجودة الفنية من حوله، فمن هذه الاساليب الفنية التي تتفنن بالاشكال بمهارة فنية وتقنية هي:.(Alrawi.p115)

1- اقتصاص الصور بطريقة مثيرة للاهتمام، على نحو بضاوي.

2- جعل كتلة من النص اكثر إثارة للاهتمام من خلال وضع النص في الشكل.كما في الشكل(3)

3_ إنشاء شكل جديد غير مألوف، متداخل نصاً ورسماً او لونا.

4_ تسليط الضوء على المعلومات، كأن نضيف شكل نجمة او مصباح ملون لتسليط الضوء على المعلومات الهامة.



لو اخذنا الكتاب المدرسي انموذجاً للتصميم ونخص بذلك المرحلة الابتدائية للصف الثاني ومادة الكتاب هي القراءة، وتساءلنا ما دور المصمم الكرافيكي في ايجاده افكاراً مبتكرة او تحديث ماكان متداولاً اصلاً للوصول الى كتاب مصمم بشكل

شكل(3)

نموذجي يفي بالغرض ولفئة عمرية مهمة جداً تتراوح مابين (7) سنوات واي اسلوب فني يتبع؟ كوسيلة لاقناع هذه الفئة العمرية الحرجة. فأول مايتبادر الى ذهن المصمم هو توظيف الاشكال واسلوب التوظيف،(فالمصمم الفنان يبكون حالة بصرية لتصبح، بدورها، مو ضوع مادة لاستجابة المشاهد او رد فعله. وبهذا المعنى، فأن الفنون البصرية قد تقوم مقام اللغة. وكما هي الحال في اللغات الاخرى، فإن هناك مصدراً للإيصال، وهو المصمم او الفنان، وهناك الوسيط الذي ينقل المعلومات المستمدة من المصدر، وهو العمل الفني ، وهناك اخيراً المتلقي الذي هو المشاهد. ومثلما هي الحال في قارئ النص، فإن على المشاهد ان يميز ويستنبط الرموز، وانماط الرموز (Nathan.1987.p16)، فيمكن ان يستعيض بالصور بديلاً عن الكلمات فمثلاً بدلاً من كلمة تفاحة اضع شكل لتفاحة، اوكلمة النصر اضع شكل للكف رافعاً اصبعين بشكل رقم سبعة كدلالة ورمز على النصر .

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المبحث الثاني

أولاً:. الوحدات التيبوغرافيكية في تصميم الكتاب المدرسي

في التصميم الكرافيكي (graphic design) فيتكون من مجموعة من الوحدات التيبوغرافيكية، وتكوين التصميم (design) غالباً لا يخرج عن هذه الوحدات، وكل له وظائف وتأثيرات في نفس المتلقي(الطالب)، تشمل الخطوط (lines) والأشكال (shapes) والألوان (color) والنصوص (text). "فالخط هو مسار لربط نقطتين، وهناك انواع عديدة ومختلفة من الخطوط تظهر في كل مكان، والخطوط في كل مكان وفي كل شئ ومن كل الانواع المستقيمة، والمتعرجة، والمنحنية، والرقيقة، والسميكة، والمتواصلة، والمتقطعة، ويمكن استخدام الخطوط لعدة مقاصد تصميمية(Alrawi.p114)كما

وإذ تتدخل هذه الخطوط في الرسم او في تخطيط جداول معينة او للربط بين اشكال مع بعضها لاعطاء معنى معين، اما الشكل في التصميم فلها دوراً رئيسياً لجذب النظر فهو نقطة الاتصال البصري الذي يلمحهُ المتلقي من اول وهلة فقد تكون اشكال هندسية او شكلاً اقتطعت جزاءاً منها او صممت بشكل دائري او مستطيل ، سوف تستوقف النظر ولاسيما اذا خرجت عن المألوف.

(اللون الذي يحيطنا سواء اكانت ظواهر طبيعية او صناعية لها الوانها الخاصة المتميزة ،حتى اصبحت الالوان جزاءاً لا يتجزأ في تكوين الاشكال التي يراها الانسان، واصبحت اساساً للتمييز بين الاشكال المختلفة وتوظيفها في تصميم الكتاب المدرسي سوف يحقق اهداف الاتصال البصري فيه ويجذب انتباه القارئ وتحقيق (المقروئية) وإمكانية فهم الاتصال(Intisar.2004.p32) فكلما كانت الالوان متناسقة او متباينة ولاسيما عند توظيف الصور(Pictures) او الرسوم (Thedrawings) في المطبوعات والكتب واخص منها (الكتاب المدرسي) بِعَدها في الصدارة في قوة الشد والجذب البصري، كلما كانت محفزة للنظر فالمصمم الناجح ينتقي الرسوم آخذاً بالاعتبار الالوان الرئيسة والثابتة في محتويات الغلاف والصفحات الداخلية، كذلك "الانماط الكتابية والحروف التي تتجسد على شكل دلالة ايحائية تتجسد في بنية النص البصري للكتاب لتنتظم في وحدات تتراكب وتتجاوز وتتوزع في اتجاهات مختلفة لتحفز بعداً جمالياً وحركياً"، وإذ ان الكتاب يحتوي على الاشكال وملحقاته من رموز وعلامات تعليمية وكل مايدل على المواضيع وعنواناته،فيجب ان يكون المصمم على دراية كاملة لمن يصمم وكيف يوظف الاشكال والالوان وحسب التصميمات المتنوعة وكل ذلك " يُأخذ بالإعتبار عند انتقاء الوان العناوين والاشكال والرسوم وبما يحقق انسجاماً وتوافقاً. واللون كصبغة "فهي ذات اهمية خاصة بالفنانين الذين يتعاملون معها بصرياً. ان خصائص اللون كضوء تختلف كثيراً عن اللون كصبغة وكلاهما مهم للمعماري والمصمم"(Fouad.2016.p221) فللون قيمته وكثافته ودرجاته وتدرجاته بين الفاتح والغامق بين الاسود والابيض فمنها اساسية ومنها ثانوية، وتتباين وتنسجم كل ذلك اصبح طوعاً لتوظيفات المصمم ومن خلال الحاسب الآلي وببرامجه المتنوعة، يدركها المتلقي ويميز ذلك من خلال الاشكال بأنواعها، ومن بينها الملمس ومثال على ذلك اوراق الخاصة بطبع الغلاف، إذ ان للملمس تأثيراً واضحاً في تلك السطوح الناعمة للورق الصقيل المطبوع بدرجات لونية منسجمة. فالتأثيرات الرقمية الحديثة على الرسوم وتوظيف العناصر من خلال صفحات الكتاب المدرسي، وكذلك توظيف الرسوم والاشكال الرقمية وتفنن المصمم في

قطع اجزاء من الصور او تركيبها او دمجها وبما لايخل بالمعنى العام الذي يريد المصمم ايصاله للمتلقي وبالأخص الفئة العمرية للطفل الذي يوجه اليه الكتاب، كل تلك العناصر التيبوكرافيكية

تم توزيعها بشكلها المدروس والفني في فضاء صفحات الكتاب وانتج عملاً فنياُ تقنياُ هادفاً مُتوازناً.(أن الاشكال تؤدي دوراً كبيراً في تسهيل إيصال المعاني المتضمنة في المتون المنشورة التي يصعب الوصول أليها ، في الاعتماد على الكلمات والمعاني التحريرية)(Mario ,1993 p , 133).

تعد الأنماط الكتابية من الوحدات التيبوغرافية (الأساسية في بناء محتوى صفحات الكتاب، وتحديد هيكله العام ، وهي وسيلة من وسائل نجاحه ، إذا ترابطت مع العناصر الأخرى ، وكونت وحدة متكاملة تحمل شكلا جماليا ، تتصف الأنماط الكتابية بالوضوح ، والبساطه ، وتهدف إلى اعلام القارىء بمحتوى الماده ، وجذب انتباهه ، وتوصيل المعنى الذي يعد قوةً كامنةً تثير المتلقي ، وتجعله فعالا في عمليه الادراك ، والتأويل ، والتواصل .

والأنماط الكتابية يتم عن طريقها نقل فكرة الموضوع في الكتب المدرسية إلى الطالب المتلقي ، والذي يحقق بالنتيجه الهدف الرئيس من الموضوع) وعلاقة العنوان بالصورة المحببة للطفل المتمثلة بالشخصية الكارتونية (sahar.2010.p69)

ان الكتب المدرسية التي تستطيع من ايصال رسالتها التعليمية والتربوية بوضوح وبجمالية متقنة، إذ انها اثبتت حضورها واستمراريتها وحققت اهدافها الوظيفية والجمالية.

ثانياً: البعد التعبيري لتوظيف الشكل

إن مفهوم الوظيفة (Function) في التصميم مرتبط بقدرات المصمم الإبداعية والابتكارية والتنفيذية من ناحيةٍ، وبتداخل في بنية العناصر التصميمية من ناحية أخرى، فالتصميم بتكوينه العام ينشأ بدايةً وفق الحسابات العامة للمقومات التصميمية التي تفرضها الوظيفة، "فالتصميم يمثل "العملية الكاملة لتخطيط شكل شيء ما وإنشائه بطريقة ليست مرضية من الناحية الوظيفية أو النفعية فحسب، ولكنها تجلب السرور والفرحة إلى النفس أيضاً، وهذا إشباع لحاجة الإنسان نفعياً وجمالياً في وقتٍ واحد". (Ismail.1999.p43).وانطلاقاً من هذا المفهوم ندخل الى مكنونات المصمم وامكانيته وقدراته الفنية في تعب يره الفني من خلال مادته التصميمية لكي يصل الى مبتغاه في ايصال رسالته البصرية الاتصالية الى المتلقي "فالتعبير هو الدلالة الجمالية Aesthetical Denotation في العمل الفني وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان والموضوع." (Muhammad.1990.p123)..ومن هنا يبدأ المصمم بتوظيف الاشكال الفنية التي حددت لغرض ايصالها الى الطلاب بطريقة علمية وتعليمية وفنية مقنعة، معبراً عن الكلمات والحروف بأشكال استعارية لكي يعبر بشكل مقنع وجاذب للاخر، وخاصة يعمل هنا مع فئة عمرية حرجة وصعبة الاقناع ، لذلك عليه ان يعتمد عناصر التصميم وادواته الفنية والرقمية لأيصال الافكار المطروحة وتنفيذها بشكلها الفني المبسط والسلس لغرض استيعابه من المتلقي بسهوله ، لان الاتصال بالاطفال الصغار امر جوهري لو ادركت احتياجهم في الصور والنصوص، وان الحاجة الى تحقيق الهوية .

إن إيصال الفكرة والدرس للطفل في المرحلة الابتدائية من الدراسة أي في الصفوف الاولى للدراسة في الفئة العمرية من(6-7) سنوات، يحتاج الى توضيح النصوص من خلال الشكل وتوظيف هذه الاشكال بشكل

جذاب ومتقن ويفضل ان يكون النص والاشكال منسق بشكل قصة، "اذ يجب ان يكون الاطفال منشغلين بالصور والنص معاً،إذ تقول(ايلين موسى) الناقدة والمؤلفة وامينة المكتبة، ان كتب السنوات العشرين من القرن الماضي عظيمةً، ليس لانها تحصر رؤية الطفل بحدود القصة، ولكنها تدعو الطفل للتجوال داخل الشكل (Terild.2012،p73). ومن خلال ماورد سابقاً يعد الشكل التعبيري الموظف في صفحات الكتاب المدرسي والتي صممت ونفذت لتحقيق الوظيفة المرجوة منها في تحقيق وظيفتها من خلال ايصال رسالتها التربوية والتعليمية والفنية للمتلقي، فالاشكال سواء كانت صورة او رسوم توضيحية او علامات او حتى رموز دالة، فهي التي تمنح المطبوع (الكتاب المدرسي) المعنى الجديد ويجب ان يتلائم مع توجه المنهاج التعليمي برمته فهو يحمل الفكرة التي لها واقع وحضور تعليمي تثقيفي تربوي. وكذلك على المصمم ان يوظف عناصر التصميم بشكله المنسجم مع الشكل العام والذي يهدف الى جذب الانتباه وان يؤدي دوره التعبيري فيتنظيم تلك العناصر بحسب كل عنصر من عناصره فيؤدي دوره المطلوب في الوحدة الموجودة في الهيئة الكلية للعمل الفني للإثارة والاهتمام والاستمتاع الجمالي. فلكل شكلاً وظيفته الخاصة، ويكون موقعها في ذلك المكان الذ يشكل عنصراً فعالاً لايمكن الاستغناء عنها، ولها قوة جذب مباشرة، إذ من الوهلة الاولى تحدد بقبولها من عدمه، فأحياناً لااهمية لمظهر الكتاب وكيفية تصميمه قدر ما هناك من اشكال رئيسة تدل على محتوى ما يفضله المتلقي، واحياناً العملية معكوسة.يرتبط البعد التعبيري إلى حد ما بعملية الابتكار والتي تعني عمل الشيء الجديد،إرضاء لبعض الاحتياجات الإنسانية . وفي ضوء ذلك يمكن القول ان جوهر الوظيفة مرتبط بجوهر العملية التصميمية،أي جوهر الحاجة الإنسانية لهذا النشاط من جهة، ومشاعر وأحاسيس البشر من جهة أخرى.وعليه يمكن تحديد مسارين لمفهوم الوظيفة: الأول يتجسد من خلال (البيئة الظاهرية للناتج التصميمي) وهو مرتبط بالصياغة الفنية والجمالية، وهي وسيلة لتحقيق الاستجابة البصرية.

مؤشرات الإطار النظري

1- ان الاشكال هي التي تعبر عن الكلمات شكلاً ومضموناً وبما يتلائم مع الكلمة ، وتنمية خيال الطالب وزيادة قدرته على التطوير والاستيعاب في فهم موضوع الدرس.

2- استخدام اشكال جاهزة من مواقع شبكات الانترنت بدوق دقة واضحة، مما يجعل العينات فقط واقع يوظف في تصميم الكتاب المدرسي.

3.تمثل توظيف الاشكال لايصال صورة بصرية مقصودة ذات تاثير علمي وتعليمي مبسط للطالب في تصميم الكتاب المدرسي.

4- ان توظيف الاشكال بديلا عن الكلمات يسهم في ايصال المادة التعليمية كوسيلة بصرية تكسر الجمود والرتابة في صفحات الكتاب المدرسي وإضفاء الجانب التعبيري الجمالي والتشويق في تصميمها.

5- ان الاسلوب الفني في كل طريقة او عمل يقوم به المصمم او الفنان بشكل فني متميز وبأسلوبه الخاص، وغايته من خلال ذلك الى تجديد او معالجة العمل التصميمي، حيث انه على الاغلب يكون اسلوبه متفاعلاً في العمل ومنسجماً مع ما يدور حوله من عوامل، وخصوصاً البيئة المحيطه به،سواء كانت اجتماعية او سياسية او طبيعية او ثقافية.

6- الاشكال لغة عالمية يفهمها الطالب من خلال البصر ويدركها بسهولة لما لها من ميزة علمية فنية في عملية الشد والجذب البصري وصولا إلى تحقيق إخراج كتاب منهجي علمي تعليمي تربوي يستوعبه الطالب.

7- ساهمت التكنولوجيا في توظيف الاشكال في تصميم وتأليف الكتب والمناهج التربوية لتعزيز المادة العلمية مرتبط بجوهر العملية التصميمية من ناحية الاتصال البصري للمتلقي.

8- تمثلت الرسوم والعلامات والرموز في تصميم الكتاب المدرسي الذي يعد رسالة تربوية وتعليمية عند توظيفها بشكل هادف.

إجراءات البحث

اولاً: منهجية البحث

إعتمدتا الباحثتان المنهج الوصفي طريقة تحليل المحتوى ، لملاءمته موضوع الدراسة الحالية ، بما يتيحه من إمكانية في إجراءات البحث بغية تحقيق هدف البحث.

ثانياً: مجتمع البحث

أشتمل مجتمع البحث على دراسة توظيف الاشكال بوصفها بديلاً عن الكلمات في تصميم الكتاب المدرسي، واعتمدتا الباحثتان اختيار كتاب القراءة للصف الثاني الابتدائي كأنموذج للبحث وذلك؛ لان صفحاتها تحتوي على الاشكال وتوظيفاتها وتضمن مجتمع البحث (12) شكلاً، كما أن نظامها التصميمي ينماز بخصوصية معينة من خلال ادائها االتربوي التعليمي في الوسط المجتمعي. وهذا يحقق عدم الانحياز في أسلوب الاختيار وعدم تحيز الباحثتان تحقيقا للموضوعية العلمية .

ثالثاً: عينة البحث وطرق إختيارها

إعتمدتا الباحثتان الإختيار قصدي غير الإحتمالي " العينة المقصودة " [*] ، وفقاً لمتطلبات البحث، إذ تم إعتماد نسبة (25%) طبقت على مجتمع البحث ، وبلغ عدد النماذج المُستخرجة (3) إنموذجاً، وتم إختيار النماذج كعينات للتحليل، لدخولها ضمن نطاق البحث .

رابعاً : مصادروطرق جمع المعلومات :

إعتمدتا الباحثتان في جمع المعلومات على مصادر عدة يوردها كالآتي :-

1) المصادر والمراجع العربية والأجنبية المؤلفة من قبل إختصاصيين في المجال نفسه أو إختصاص موازٍ أو مُكمل.
2) البحوث العلمية العربية والأجنبية (ماجستير- دكتوراه).
3) المجلات والدوريات (مواضيع ذات الإختصاص).
4) المعلومات الموثقة المنشورة على شبكة المعلومات الدولية (الإنترنت).

خامساً / أداة البحث :

ارتكزت تحقيقاً لهدف البحث صُممت إستمارة تحديد (محاور التحليل) التي عرضت على الخبراء ذوي الاختصاص، إرتكزت إلى ما ورد من أدبيات متعلقة بموضوع البحث .
والإطار النظري وما أسفر عنهُ من مؤشرات .

ومن خلال محاور التحليل والمؤشرات التي تم التوصل إليها عن طريق الإطار النظري ، خرجت الإستمارة بالمحاور الآتية لغرض التحليل وهي :

1) الاشكال والعملية الاتصالية.
2) الأساليب الفنية في توظيف الاشكال.
3) العناصر التيبوكرافيكية في تصميم الكتاب المدرسي.

سلدساً: التحليل

الانموذج رقم (1)

الوصف العام:

اسم الكتاب: القراءة

السنة الميلادية:2017-2018

رقم الصفحة:6

جهة الاصدار: وزارة التربية/المديرية العامة للمناهج.

التحليل:

1- الاشكال والعملية الاتصالية

يعد الشكل في الانموذج ذات مرجعية طبيعية وقد تمثلت بالرسم وقد ساعد استخدام الرسوم في تجسيد هذه المفردات المتمثلة بالاشكال لبعض منها اشكال حيوانات والبعض منها اشكال جسد التي تساهم في ايضاح الصورة وسهولة فهمها والتركيز على محتوى الموضوع. فالاشكال ذات دلالات ورمز ولبعضاً منها ايقونة تتميز بالبساطة والوضوح أذ اعتمد المصمم بدور اتصالاً لفظياً تعامل المصمم مع هيأتها من خلال اعتماده كتابة الاحرف التي لها الاتصال الشكلي للشكل المرسوم بهيئة الشكل الحيواني التي أدت الى المعنى والغرض الوظيفي ليفهمها الطالب (المتلقي) ولها دلالات تعبيرية وجمالية يفهمها بسهولة ويسر.

2- الوحدات التيبوكر افيكية:

لم يعتمد المصمم بوضع عنوان رئيس اذ صمم النصوص الكتابية و عناوين فرعية تمثلت بموضوع الكتاب وهوامشه بلغز يقوم الطالب الصغير، بفهمه ومن ثم يتعلمه مصمم رسوم للحيوانات المتعارف عليها لدى الطفل (الطالب) وبقيم لونية تجذب الطالب والمحببه لديه لتكون نوع من الرغبة والاثارة والفضول في حل التمارين في الصفحة للكتاب الرمدرسي ووظف المصمم اشكال ورسوم مع وضع فراغ يقوم الطالب بحل اللغز مقابل مايوضح من خلا الشكل والصورة الموجوده امامه باسلوب مبسط وواضح ومعبر..

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

3- اساليب التوظيف:

لايوجد تلامس او تداخل في الاشكال وقد ساعد ذلك على عدم ارباك القارئ والحد من الكثافة الشكلية بوضع مفردة او شكل واحد لكل موضوع، ويوجد تجاور في الاشكال تم ترتيبها افقياً بصورة متجاورة مع وضع مسافات تفصل بين موضوع وآخر من اجل فهم محتوى الموضوع والتأكيد على المحتوى العام، اما من ناحية علاقات الشكل اللونية يوجد تدرج في لون الشكل الواحد او المفردة الواحدة المستخدمة داخل الانموذج، ويوجد تضاد في الشكل ماقبل الاخير بين الوان الاصباغ الموجودة داخل علبة الاصباغ وتحقق التباين من خلال استخدام اشكال مختلفة، وتحقق الانسجام والتناغم اللوني في المفردات بصورة عامة من خلال اختلافها ومن حيث النصوص لايوجد تشكيل للنص ولكن يوجد تحديد بحدود وذلك تتمثل بوضوح الحروف داخل مستطيل لكي يستطيع الطالب استخراج الحرف الصحيح منها وطباعته.

الانموذج رقم (2)

الوصف العام:

اسم الكتاب: القراءة

السنة الميلادية:2017-2018

رقم الصفحة: 8

جهة الاصدار: وزارة التربية/المديرية العامة للمناهج.

التحليل:

1.الاشكال والعملية الاتصالية

يعد الشكل في الانموذج ذات مرجعية طبيعية وقد تمثلت بالرسم اذ ساعد استخدام الرسوم في تجسيد هذه المفردات بكثافة شكلية والمتمثلة بالاشكال لبعض منها اشكال اشخاص والبعض منها اشكال ادوات ، كل ذلك لايضاح الرسوم وسهولة فهمها والتركيز على محتوى الموضوعالذي يؤدي بدوره اتصالاً لفظياً تعامل المصمم مع هيأتها من خلال اعتماده كتابة الاحرف التي لها الاتصال الشكلي للشكل المرسوم بهيئة الشكل الادمي والاشكال الثابته(لجماد) القريبة لمخيلة الطالب التي أدت الى المعنى والغرض الوظيفي. فالشكل له تعبير رمزي الخاص على الطالب(المتلقي) ، ولها دلالاته ورموزه الواضحة للعيان.

2- الوحدات التيبوكر افيكية:

لايوجد عنوان رئيس من حيث النصوص الكتابية ولكن توجد عناوين فرعية تمثلت بموضوع الكتاب وهوامشه بصيغة يقوم الطالب الصغير، بفهمه ومن ثم يترسخ في ذهنه، حيث تنوع الحوف والمفردات تجعله مائلاً الى تعلمها مع الشكل.

3- اساليب التوظيف:

يوجد بعض التلامس او تداخل بشكل بسيط في الاشكال وقد ساهم ذلك على تنوع الاشكال ، وهناك كثافة شكلية بوضع مفردات متنوعة من حيث الشكل واللون والحجم ويكون لكل شكل موضوع، ويوجد تجاور في الاشكال تم ترتيبها افقياً بصورة متجاورة مع وضع مسافات تفصل بين موضوع وآخر من اجل فهم محتوى

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الموضوع والتأكيد على المحتوى العام، وكذلك فصلت بثلاث خطوط افقية فوق كل عامود وزعت المفردات كسكل وكنص ، اذ وضعت بعض المفردات الحرفية داخل مستطيل عمودي ووزعت الحروف جانباً .

اما من ناحية علاقات الشكل اللونية يوجد تدرج في لون الشكل الواحد او المفردة الواحدة المستخدمة داخل الانموذج، ويوجد تضاد في الشكل الاخير بين الوان ملابس العامل ولون صبغ الحائط ، وتحقق التباين من خلال استخدام اشكال مختلفة، وتحقق الانسجام والتناغم اللوني في المفردات بصورة عامة من خلال اختلافها ومن حيث النصوص لايوجد تشكيل للنص ولكن يوجد تحديد بحدود وذلك تتمثل بوضوح الحروف داخل مستطيل لكي يكون سهل على قراءة على الطالب.

الانموذج رقم (3)

وصف العام:

اسم الكتاب: القراءة

السنة الميلادية:2017-2018

رقم الصفحة:12

جهة الاصدار: وزارة التربية/المديرية العامة للمناهج.

التحليل:

1.الاشكال والعملية الاتصالية

يعد الشكل في الانموذج ذات مرجعية هندسية وقد تمثلت بالرسم اذ ان الرسوم في هذا الانموذج جاءت محدودة لاتتعدى الثلاثة متمثلة بااشكال مختلفة بعضها ذات مرجع طبيعي واخر هندسي، الاقلام والاذن والشكل شمس بين الغيم مع اشعته لم تكن ذات موقع متميز اذا جسد ايضاح المحتوى النصي بشكل عام دون تركيز على المفردات بل ركزت على مفردة معينة منتقاة من بين مجموعة من المفردات لترمز لها اذ اعتمد المصمم بدوره اتصالاً لفظياً وتعامل المصمم معه هيأتها تكونت بدءاً عن طريق اعتمادها على النص التيبوغرافي المكتوب التي أدت الى عرض المعنى والغرض الوظيفي للدرس الذي يراد ايضاحه للطالب (المتلقي) وطريق توصيل الفكرة من الموضوع، والذي اتسم بالبساطة بعيداً عن التقليدية.

2- الوحدات التيبوكر افيكية:

يوجد عنوان رئيس تم اظهاره بشكل مختلف عن النصوص الكتابية الاخرى ولكن توجد نصوص فرعية تمثلت بموضوع الكتاب وهوامشه ليست بكثافة سابقاتها، اذ وزعت بصورة بسيطة بعيداً عن التعقيد.

3- اساليب التوظيف:

لايوجد تلامس او تداخل في الاشكال فقط وجود العنوان الرئيس الي تميز بأحاطته بشكل بيضوي وبلون مختلف متضاد لاظهار العنوان واضحاً اذ اقحم بشكل تركيبي داخل جزء من الشكل العام الذي احتوى الموضوع الكتابي، فهو الاخر تم احاطته بإطار خارجي بلون بارز وارضية بلون شفاف لابراز النص ، ووزعت المفردة الكتابية بشكل متجاور عمودي ، وعلى كتلتين منفصلتين متشابهة من حيث الحجم والشكل العام .وقد ساعد ذلك على عدم ارباك القارئ(الطالب) والحد من الكثافة الشكلية بوضع مفردة او شكل واحد لكل

موضوع، ويوجد تجاور في الاشكال تم ترتيبها افقياً بصورة متجاورة مع وضع مسافات تفصل بين موضوع وآخر من اجل فهم محتوى الموضوع والتأكيد على المحتوى العام، وظهر التصميم العام بشكل غير تقليدي بعيداً عن المتعارف عليه في صفحات الكتاب الاخرى.

النتائج

1. نتج عن استخدام التكنولوجيا في توظيف الاشكال في تصميم وتأليف الكتب والمناهج التربوية في تعزيز المادة العلمية مرتبط بجوهر العملية التصميمية من ناحية الاتصال البصري للمتلقي.
2. لم توظف الاشكال كبديل عن الكلمة بل رديفاً لها، في اغلب الصفحات، وقد ظهرت في كل من العينات.
3. تكرار إستخدام اسلوب معين في تصميم الصفحة، إذ ظهر واضحاً بصورة متطابقة اغلب الصفحات في تصميم الكتاب المدرسي.
4. الإفتقار لاستثمار اساليب القطع والدمج والتأثيرات البرمجية في تصميم الكتاب المدرسي ولا سيما برنامج الفوتوشوب ولم تظهر في العينات، الا نادراً.
5. لم يستثمر الخط العربي مع اجراء المعالجة واضافة مؤثرات التقنية الرقمية للبرامج الكرافيكية عليه ليكون اكثر انسجماً مع الاشكال.
6. نتج عن توظيف القيم اللونية الجذب والتشويق واستيعاب الشكل للطالب ، واضفاء التنوع والانسجام فضاء الصفحة .

الاستنتاجات

1. احتوت صفحات الكتاب على اشكال تنوعت إحجامها وموضوعاتها، إذاً تعتمد صفحات الكتاب المدرسي على اشكال ذات أحجام متنوعة وذات دقة عالية، مما ينعكس ايجاباً على جمالية الصفحة ومستوى تأثير الشكل على المتلقي ولا سيما ان استثمرت بمهارة فنية عالية.

2. شكلت والقيم اللونية التشويق واستيعاب المادة العلمية للطالب ، واضفاء التنوع والانسجام في طيات الكتب العلمية.

3. تعد العناصر التيبوكرافيكية والرسوم مركز الإستقطاب البصري لصفحات الكتاب إلا إن الإكثار من تواجدها يؤدي الى إضعاف البنية التصميمية وارباك ابعادها الوظيفية أو الجمالية.

4. إن الاسلوب التصميمي تأثير على المتلقي كما يحقق التفاعلية للكتاب، كما يعد توظيف الاشكال هو أقصى هدف للوسائط المتعددة فهو الذي يتكون من النص والشكل والحركة والخطوط .

التوصيات

1 -الإفادة من البرامج التصميمية الحديثة ومن خصائصها ومميزاتها في تصميم وإخراج الاشكال في صفحات الكتاب المدرسي.

2 -تدريب كوادر ملمة بالتصميم الكرافيكي وتطويرهم وفق ماتوصل اليه احدث التقنيات الرقمية في حقل التصميم، ليتمكنوا من التواصل والتعرف على أساليب جديدة في هذا المجال.

3 -الابتعاد عن التكرار والروتين التصميمي الذي يتخذ شكلاً واحداً، ربما توظف لسنوات، ومحاولة كسر الروتين وتوظيف الوسائل والبرامج الحديثة في تصميم الكتاب المدرسي.

4- اظهار التنوع التقني الرقمي واليدوي ، والدمج بينهما لما له من تأثير في تحقيق البعد التعبيري الجمالي والاتصالي.

References:

1- Ibn Manzur, Jamal Al-Din: Lisan Al-Arab, Al-Amiriya Press, Cairo,, P.T., p. 356.

2- Alrawi, Nizar, Principles of Graphic Design, 1st Edition. AuthorHouse Publishing and Distribution, USA, 2011.

3- Ismail Shawky, Art and Design, Al-Omraniya Offset Press, Egypt, Cairo, 1999.

4- Akram Gerges Neama, Digital Image Semiotic in Graphic Design, Unpublished PhD thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, Baghdad. 2014.

5- Intisar Rasmy Mosis, design and production of newspapers, magazines and electronic advertisements, 1st Edition, Wael Printing and Publishing House, Amman, Jordan, 2004.

6- Basem Qasim, General Concepts in Design Philosophy, 1st Edition, Al-Fateh Printing Office, Baghdad 2015.

7- Terild Baknyl, Vilsta Trotman: How do you write and paint and publishes children's books, Tel: Kazem Saad Eddin, Culture House children, Baghdad 2012.

8- Sahar Ali Sarhan, Effectiveness of the design structure in the covers of children's magazines, Academic Magazine, College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 54,2010.

9- Al-Ayed, Ahmad, and others, The Essential Arabic Lexicon, LaRose Distribution, Arab Organization for Education, Culture and Science, 1988, p. 699.

10- Al-Assaf, Ahmad Aref, Al-Wadi, Mahmoud, Research Methodology in Social and Administrative Sciences "Concepts and Tools", Safaa House for Publishing and Distribution, Amman, 2011.

11- Azzam Al-Bazzaz, Design, Facts and Assumptions, 1st edition, Arab Institution for Studies and Publishing, Beirut, 2001.

12- Fouad Ahmad Shallal, The Structure of the Optical Text in Digital Graphic Design, 1st Edition, Majdalawi Publishing and Distribution, Amman, Jordan, 2016.

13- Lina Emad Fathi, the relationship between form and meaning in some designs issued by UNICEF, unpublished Master Thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2006.

14- Muhammad Saeed Abu Talib, Research Methodology - General Foundations, Part 1, Ministry of Higher Education and Scientific Research, University of Baghdad, College of Fine Arts, Baghdad, 1990.

15- Nathan Nobler, Ter: Fakhri Khalil: The Vision Dialogue An Introduction to Artistic Aesthetic Experience and Aesthetic Experience, Al-Mamoun for Translation and Publishing House, Iraq, Baghdad, 1987.

16- Nsiyf Jasim Muhammad Abbas, (Innovation in Design Techniques for Print Advertising), PhD thesis from the Faculty of Fine Arts, Department of Print Design, University of Baghdad, 1999.

17- Mario Garcia: Contem porraw Newspaper , Design- rd ed,(Newjersy:prentice Hall (1993)

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/209-224

Shapes as an Alternative to the Word in Designing Textbooks

Sahar Ali Sarhan[1]

Muna Mohammed Golam[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 95 - year 2020

Date of receipt: 30/5/2019…....Date of acceptance: 30/6/2019….....Date of publication: 15/3/2020

Abstract

Shapes have differed in terms of their temporality, tools, technical variations, aesthetic functions and dimensions. The beginnings started with manual primitive techniques that have played an a significant artistic role in the ancient civilizations, then developed with the technological development and the digital technologies that encompassed various programs and specialist means in the graphic design, so that its visual outputs in the textbook that is considered a communication means that has an effect and attracts the recipient. That is what made the researcher search and investigate this topic describing the research problem as follows: What are the shapes as alternatives to the words in the design of the textbook? The research objective is to identify the shapes in the design of the textbook (the book of reading issued by the directorate of curricula in the ministry of education). The second chapter is dedicated to the theoretical framework which consists of the following sections. The first section (the concept of shape in the design), the artistic styles in employing shapes. The second section (the semiotic dimension for employing the typographical shapes in designing the textbook, the expressive-communicative dimension for employing the shapes). The researcher then dealt with the most important indicators the resulted from the theoretical framework. The third chapter consists of the research procedures, then the analysis of samples. The two researchers analyzed (5) models according to the axes derived from the indicators concluded from the theoretical framework. The fourth chapter is dedicated for presenting and discussing the results as follows:

1- The use of technology in employing the shapes in designing and writing of books and educational curricula led to promoting scientific material that is linked to the essence of the design process in terms of the recipient's visual communication.

2- Shapes have not been employed as a substitute to the word rather as an alternative, in most of the pages and that has appeared in all the samples. As for the conclusions, it included a group: the book pages included shapes of various sizes and colors. Thus the primary school textbooks depend on shapes of various sizes and forms and that has a positive effect on the book aesthetics and the level of influence of the shapes on students (the recipient). **Key words (Shape concept, artistic methods, Textbook)**

[1] **Assistant Professor Dr. College of Fine Arts. University of Baghdad, saharasarhan@gmail.com**

[2] **Graduate student .College of Fine Arts. University of Baghdad , menakanm@yahoo.com**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/225-242

المعطيات الشكلية لمدرسة الباوهاوس و انعكاساتها في تصميم الأقمشة والأزياء

نور منصور خميس [1]
وسن خليل ابراهيم[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2019/7/9 ، تاريخ قبول النشر 2020/2/9 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

ملخص البحث:

ناقش البحث الحالي والموسوم (المعطيات الشكلية لمدرسة الباوهاوس وانعكاساتها على تصميم الأقمشة والأزياء) موضوع المعطيات الشكلية في الاطار المنهجي من خلال تحديد مشكلة البحث وحدوده واهدافه وتحديد اهم المصطلحات الواردة في العنوان. وتناول الأطار النظري في المبحث الاول (مفهوم مدرسة الباوهاوس وفلسفة مدرسه الباوهاوس والأسس والمنطلقات لهذه المدرسة)، اما المبحث الثاني فقد تطرق الى (اهم العناصر والأسس البنائية لمدرسة الباوهاوس) والتي تعتبر من اهم المعطيات الشكلية لهذة المدرسة وانعكاساتاتها على تصميم الأقمشة والأزياء. وبعدها تم الخروج بأهم المؤشرات التي اسفر عنها الأطار النظري.

وفي الفصل الثالث تم تحديد منهج البحث ومجتمع البحث وعينة البحث وتحليل النموذج.

وفي الفصل الرابع تم الخروج بنتائج البحث والتي كان اهمها:

1. ظهرت العينة معبرة عن اهم المعطيات الشكلية لمدرسة الباوهاوس وانعكاسها على تصاميم الأقمشة والأزياء النسائية.
2. مثلت عناصر التصميم دورا كبيرا ومميزا لكافة نماذج العينه محققة بذلك الجمالية والوظيفة.
3. أن الأنعكاسات الشكلية لمدرسة الباوهاوس في تصاميم الاقمشة والأزياء جاء نتيجة لتوظيف تلك المعطيات في كافة نماذج العينة.
4. أن أستخدام المفردات والعناصر الشكلية للباوهاوس كان تعبيرا عن المضمون الحضاري والثقافي الخاص بهذة المدرسة.

الكلمات الافتتاحية: المعطيات ، الشكلية ، الباوهاوس.

[1] طالبة دراسات عليا، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، Ahmmed.almajmaie@gmail.com
[2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الاطار المنهجي:

مقدمة: شهد تصميم الاقمشة والازياء كغيرة في المجالات تنوعاً كونه نتاجاً انسانياً ومقياساً رقمياً بتطور المجتمعات وازدهارها مرتبطاً بالتقدم الذي تسعى اليه المجتمعات اهتمت الشعوب بطباعة الاقمشة والازياء وعدتها واحدة من الاوجه الحضارية التي تميزها عن مختلف الشعوب على اعتبار ان المصمم هو الذي يحدد المنظور الجمالي ونوع الاسلوب والكيفيات التي يكونها لاعادة ترتيب التكوين الذي يحقق الجوانب الوظيفية والجمالية كونه يمثل حواراً مابين المصمم والمستهلك والذي يتطلب ادراكاً جمالياً،وتأثر هذا الفن في العديد من الاساليب والمدارس الفنية فتعد مدرسة الباوهاوس التي كان لها دور كبير وتأثير على الفن عموماً وبشكل خاص في تصميم وطباعة الاقمشة والازياء اذ ان خصائص هذه المدرسة وظفت بشكل واسع في تصاميم الاقمشة والازياء النسائية لذا وجدت الباحثة مسوغاً منطقياً لدراسته ومما تقدم جاءت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي:- **(ماهي ابرز معطيات مدرسة الباوهاوس في تصاميم الاقمشة والازياء).**

و يكتسب البحث اهمية عن طريق سعيه لابراز اهم المعطيات لمدرسة الباوهاوس وتأثيرها في تصميم الاقمشة والازياء.

1- قد يسهم البحث الحالي في اغناء المعرفة الفنية والمعرفية من خلال التعرف على اهم وابرز المعطيات والخصائص لمدرسة الباوهاوس.

2- قد يسهم البحث الحالي في تسليط الضوء على اهم الخصائص لمدرسة الباوهاوس.

هدف البحث: الكشف عن ابرز المعطيات الشكلية لمدرسة الباوهاوس في تصاميم الاقمشة والازياء.

جاء الحدود الموضوعية: تصاميم الاقمشة والازياء النسائية التي تضمنت المعطيات الشكلية لمدرسة الباوهاوس، والحدود المكانية: الاقمشة والازياء المتوافرة على شبكة الانترنت لدور الازياء العالمية، اما الحدود الزمانية: الاقمشة والازياء لدور الازياء لسنة 2015-2016

تحديد المصطلحات:

تصميم الأقمشة: عرفته "العاني" بأنه "إعطاء هيئة القماش النهائية شكلاً مبتكراً بمواصفات كاملة من خلال تحقيق فكرة، تنفيذاً لمجموعة من الوحدات والعناصر المتميزة وربطها بعلاقات وأسس مدروسة مكونة تصميماً يخدم الناحيتين الجمالية والوظيفية ويلتقي مع الحاجة الاجتماعية حاملاً أصالة تثبيت الهوية وتنمي طرازاً وأسلوباً يخدم الموضوعات "(Al-Ani /2002/ p.25). كما يعرف على أنه "عملية اجتماعية فنية الغرض الأساسي منها تكوين وحدات زخرفيه بطريقة إيقاعية لتعطي شكلا كاملا ومتزناً يجلب الاهتمام ويرفع من قيمة القماش، وتشمل بذلك كلاً من المصمم ومستعمل القماش والعامل المنفذ لطباعة التصاميم على القماش"(Mar'i/1975/ p.16).

تصميم الازياء: لغة فنية قوامها مجموعة من العناصر المترابطة كالخط، الشكل، اللون، المساحة المحكومة بعدد من الأسس كالسيطرة والتوازن والأيقاع والتناغم وغيرها مما يساعد على استخدامها بما يتلائم مع طبيعة الجسم البشر ي ويحققق الجانب النفعي والوظيفي لها في إطار يبرز جمال التصميم والجسم المصصم له في ان واحد،(Moawad/2001/ p.47).

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مدرسة الباوهاوس: تعني حرفيا (بيت البناء) حيث اشتق اسم هذه المدرسة من كلمة BAU الألمانية ومعناها البناء والباوهاوس مدرسة فنية تصميمية أنشأت بعد الحرب العالمية الأولى في المانيا متطلعا من خلالها التوصل الى العلاقات الحقيقية بين الشكل والوظيفة والهدف من أنشاءها العمل على توحيد كافة النشاط الفني وأزالة الحواجز القائمه بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، (Al-Hussein/2009/ p.65).

الاطار النظري

المبحث الأول: مفهوم الباوهاوس:

هومصطلح يشير الى مدرسة فنية نشأت في المانيا كانت مهمتها الدمج بين الحرفة والفنون الجميلة أو مايسمى بالفنون التشكيلية وكان لها تأثير كبير على الفن والهندسة المعمارية والديكور والتصميم والكرافيك والازياء ويعتبر تأثير هذه المدرسة من اكثر التيارات في الفن الحديث تأثيرا والباوهاوس إسم ألماني يعني- Bau" بناء" _ "haus- بيت"، وهو مصطلح خاص بمدرسة فنية نشأت في ألمانيا وكانت مهمتها الدمج بين الحرفة والفنون الجميلة، أسسها الفنان المعماري الألماني والتر غروبيوس في مدينة فايمار في الالمانية عام 1919م بعد الحرب العالمية الاولى، كان الهدف من إنشائها توحيد كل أشكال النشاط الفني التشكيلي، وإعادة تنظيمها ووضعها في منصه واحدة تحت لواء فن العمارة أو مدرسة الباوهاوس. نشأت في اوروبا "المانيا" ثم انتقلت الى امريكا ومن ثم تأثرت بها اليابان(Amhaz/1989/ p.78).

سعى نهج المدرسة إلى إزالة الحواجز بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، ومن منهجها أن يتعلم طالب الفنون الجميلة ولمدة ستة أشهر من بداية دراسته الحرف اليدوية فتجد الطالب مجبراً أن يمارس تلك الحرف في ورش بدلاً من المراسم التقليدية، ويقوم بتدريس الحرف حرفيون يعملون جنباً إلى جنب مع الطالب فيكتسب خبرات عدة منها النسيج، والتصوير الحائطي، الدهانات وأنواعها، تعشيق الزجاج، ديكور المسرح، أعمال المعادن، لذلك ترتكز انها نتائج مجموعه يقوم بها المعماري بدور المنظم لكل الاعمال بالشكل والمستوى اللائق وكان هذا مبدأ غروبيوس.. وكانت عمارتهم ناتج فكر الجماعة وهذا احد اهداف مدرسة الباوهاوس منذ نشأتها. وايضا الهدف الاساسي للباوهاوس بعد العمل الجماعي وهو تزاوج الفن والعمارة وتنظيم المباديءالتصميمية لتناسب العصر الحديث.

ومن اهم افكارمدرسة الباوهاو(Orabi/1999/ p.84)

- إن الإبداع المعماري يجب أن يتميز بالوضوح و الصراحة و الإبتعاد عن كل ما لا يمت للعمارة الحقيقية بصلة.
- إن إقامة المباني السكنية من حيث المحتوى و التنفيذ يجب أن يتوافق مع الإمكانيات الاقتصادية، ومن هنا يأتي اهتمام الباوهاوس بالجوانب الاقتصادية المتمثلة بمتطلبات اقتصاد الوقت و الفراغ و مواد البناء و النفقات.
- يجب أن تكون الأقمشة والتجهيزات سهلة المنال جميلة و متينة.
- توحيد و نمذجة التصاميم، و التأكيد على أهمية اتباع أساليب الصناعة الذي سيساعد مع الزمن على تقريب الأفكار حول العالم في سبيل الوصول إلى افكار وتصاميم عالمية.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

- ترى الباوهاوس المستقبل في العمل الجماعي الذي يتسم بالعطاء و الديمقراطية و التوجه الفكري المحدد.

سمات مدرسة الباوهاوس:

- التبسيط والتجريد من العناصر التفصيلية دون ان يفقد العنصر شكله الحقيقي والابتعاد عن الزخارف التي كانت تميز اوروبا انذاك.
- الاعتماد والتركيز على الأشكال الهندسية كالدائرة والمربع والمثلث.
- الجمع بين التكعيبية والتعبيرية.
- الاعتماد على استخدام الوان اساسية كالاحمر والاصفر والازرق.
- الربط بين الشكل والوظيفة.
- الدمج بين روحانيه فان دروه وفكر لوكوربيزيه.

رواد مدرسة الباوهاوس:

- والتر غروبيوس. - هانس ماير.
- مارسيل بروير.

للباوهاوس تأثير كبير على الفن والهندسة المعمارية والديكوروالتصميم الخارجي والطباعة وتصميم الجرافيك.وتصميم الازياء و يعتبر أسلوب الباوهاوس في التصميم من أكثر تيارات الفن الحديث تأثيراً في الهندسة والتصميم في الفن المعاصر ولا يزال تأثيرها كبيراعلى مدارس الفن المعاصر.(p.123/1997/Sulaiman).

مدرسة الباوهاوس تدعو للتغير و تدعو للحرية والإبداع، والتحرر من القيود التى لا طائل منها، فقط العنصر الحاكم للإبداع هو الوظيفة.. والإحتياج هو الإنسان. بينما فترة الحاكم"أدولف هتلر" فكره أصولى يخشى التغيير.اذ كان الأبتعاد عن الزخرفة الزائدة التي كانت ميزة الفن في اوربا خلال حقبة ماقبل القرن العشرين أمرا لابد منه والتبسيط والعودة الى الشكل الاساسي كان من الأساسيات التي تلاحظ في اعمال الباوهاوس ونلاحظ في تصاميم الاقمشة والازياء والتي اعتمدت السمات الشكلية لهذة المدرسة التركيز على الاشكال الهندسية (الدائرة والمربع والمثلث) واستخدام الخطوط والابتعاد عن المركزية في وضعية المفردات والاشكال كما يمكن ملاحظة الفراغ الواسع نسبياً في تصاميم اقمشة وازياء الباوهاوس واستخدام نمط معين في طباعة الحروف أضافة الى ادخال التصوير الفوتوغرافي ومونتاج الصور الى الفن الجميل. (1986/ahmed/ p.113).

ومن خلال ماتقدم نستكشف ان مدرسة الباوهاوس جمعت مابين المدرسة التكعيبية والتعبيرية كما انها تأثرت بأفكار الفنان الأنكليزي (وليم موريس) من ناحية محاولة الدمج مابين الحرفة والفنون الجميلة.

واعتمدت هذه المدرسة على توحيد الفنون وأندماجها في النسيج الحضاري والبيئي أما (فيكتور فازايللي) الذي يمثل الجيل التالي في الباوهاوس في بودابست فقد استخرج أوهامه البصرية من الألتباس اللوني في الانطباعية والألتباس في الشكل والخط الباوهاوسي(Hafez /1996/ p.85).

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مدرسة الباوهاوس في فن التصميم:

لقد شهد العالم في الفترة الأخيرة تقد ما سريعا وملحوظا في كل فروع المعرفة، وخاصة في العلوم المتعددة المرتبطة بعملية التصميم كعلم له جوانبه التشكيلية والوظيفية، والذي اتخذ شكلا ومضمونا يعبر روح العصرالحديث والتطور العلمي والتكنولوجي.

فالتصميم هو العنصر الفعال الذي يستطيح من خلاله المصمم الابداع والتجديد، فهو يعتمد على الأبتكار الى جانب دراساته وخبراته في مجال عمله كما يعتمد على مصادر متنوعه يستقي منها ويستلهم افكارا جديدة تناسب العمل الأبتكاري الذي يقوم بأبداعه ولكي يصل المصمم الى مصادر التصميم التي تؤهله لأن يكون غزير الأنتاج والمعلومات ليكون مستعدا ومتأهبا ومجددا لنشاطه الذهني وباحثا عن مصادر التصميم وقادرا على صياغة أشكال وألوان ووحدات وعناصر في تشكيل تصميم مناسب أي ان دور التفكير الأبتكاري يتضح بطريقة ايجابية في الاداء الفني في تصميم الاقمشه والأزياء والذي يعتبر بمثابة فن يعتمد على قدرة الفرد على الأبتكار وقدرته التخيلية ومهاراته في عمل يتصف بالجمال والجدة لانتاج تصميمات تتصف بالأبداع تؤدي وظيفتها النفعية والجمالية. (Hussein/2009/ p.119). وفن تصميم الأزياء يجب أن يتسامى ويغير من الخبرات المسلم بها والمقبولة بصفة عامة.

ومن هنا نجد أن تصميم الازياء يتأثر بكل ما يدور في عالمنا من أحداث، ويتأثر بالأكتشافات العلمية والتكنولوجية، كما يتاثر بالأتجاهات الفنية والمدارس التي أفردت له دراسات علمية وفنية وخبراء متخصصين بمعايير جديدة تتماشى مع الأسس الفنية المتبعه بالمدارس الحديثة.

ففي ألمانيا في مطلح القرن العشرين أنشأ مجموعة من العداملين في مجال الصناعة والفنون مدرسة للحرف والفنون في مطلع القرن العشرين سميت بمدرسة الباوهاوس يدرس فيها الطالب ثلاث قواعد اساسية هي(التجريب – الأدراك –المقدرة) حيث يمارس المصمم المبتدئ التدريبات والتجارب المرئية يتبعها ادراك عقلي ثم تنفيذ عملي وقد وفرت مدرسة الباوهاوس لطلابها السبيل الذي تظهر فيه تعبيراتهم المتميزة وتؤكد على ذاتية كل فرد منهم فأستطاعت هذه المدرسة ان تغير المنهج التقليدي لمدارس الفنون بأستخدام المنهج التجريبي كبديل للأساليب المتعارف عليها في التصميم. (Zakaria/1976/ p.77).

مدرسة الباوهاوس الاسس والمنطلقات:

يمكن اعتبار الحدث الأول للباوهاوس هو إنشاء مبنى المدرسة نفسها، ثم اصدار البيان الأول للمدرسة الذي تحدث عن أسلوب جديد في التعليم الفني و التقني، فقد أقيمت على بقايا مدرسة قديمة للفنون في مدينة (فايمر). تم تاسيس الباوهاوس عام 1919 كمعهد فني في مدينة فايمر الالمانية وقد اسسه المعماري الالماني (فالترغروبيوس) وذلك بدمج اكاديمية الفنون الجميلة مع مدرسة الفنون التطبيقية،بهدف جمع مناهج تدريس الحرف التطبيقية ومناهج تدريس الفنون معا داخل اطار واحد، ولتجاوز ذلك الفصل التعسفي بين الحرف والفنون الذي بدا يتاكد في الغرب مع مطلع القرن الثامن عشر، (Paul /2003/p.95).

كما كانت تسعى الى تقليل الفوارق بين الفنان والحرفي وتناولت العلاقة مع الصناعة وخطوط الانتاج، كما ان الكثير من المفردات التي دخلت الحياة اليومية، كالكتب والكرافيك والاعلان والتصميم والاثاث

والأزياء، ما هي سوى اشتقاق ينتمي الى ما خططه الباوهاوس ودفع به الى عالم الصناعة ان هذه المدرسة كانت رمزا لكل ما هو بناء وخلاق.(Al-Hussein/2004/ ،p.129).

كانت الفكرة هي انشاء (مراسيم) لعمل التجارب على الخامات الجديدة والوسائل المعملية لعصر الالة والعمل على تطوير التصميمات والنماذج الانتاجية للانتاج الصناعي وتقدم كافة التجارب والخبرات للفنان والمصمم مما يجعله قادرا على تفهم مشكلات الصناعة وذلك بالتعرف على خصائص وخصوصية المادة او الخامة المستخدمة في الانتاج بطريقة علمية دقيقة،وعلى عكس بقية مدارس الفن، فقد كونت الباوهاوس صلات رصينة مع مجال الصناعة، وكان ذلك ارهاصا ومؤشرا للتحول الذي ارادوه للفن ولقيم الجمال. (p.170/eabd aleaziz).

وقد وصف البيان الافتتاحي (للباوهاوس) الذي أصدره (جروبيوس) عام 1919 الأهداف والمبادئ التي تقوم عليها هذه المدرسة بأنها طليعية مستقبلية تجمع مختلف أشكال الإبداع الفني ضمن إطار معماري حضاري يوحد عمل النشاطات الفنية المختلفة جنباً إلى جَنب مع المهارات الحرفية لعمال البناء والإنشاء إضافة إلى جهد المهندس والمعماري والمصمم ومصمم الأزياء في بنية فنية متكاملة تظهر إلى الوجود صيغة جهد إبداعي وجمالي يكمل أجزاءه بعضها في سبيل الحصول على فن ذي إمكانية مستقبلية أكبر وقد قام بتنفيذ ذلك البرنامج الطموح عدد من كبار الفنانين اللذين قاموا بالقاء محاضراتهم في الباوهاوس وهم (جوهان انن،لوي فينيجير،جيرهارد ماركس،هانز ماير الذي قاد المعهد بعد جروبيوس ثم انضم اليهم اخرون من بينهم شليمر،جورج موخ،كلي،كاندنسكي، موهاي ناجي جولنسكي) ومع تطور العمل بالمعهد لحق بهم بعد ذلك كل من (جوزيف البر) والمصمم الشهير(برونر) وكانا من اوائل الخريجين بالمعهد.

"كانت الدراسة في الباوهاوس تستغرق ثلاث سنوات ونصف لبلوغ المرحلة التمهيدية التي تستغرق فصلا واحدا"(Al-Hussein/2004/p.134)، تعرف الطالب خلالها على الخامات والمواد المختلفة وامكاناتها العملية والوظيفية،ثم يتدرب عمليا بعد ذلك على تشكيل هذه المواد وعلى العمليات المختلفة للتصنيع بشكل عام كالخرط واللحام وذلك الى جانب دراسة جادة للبعد الرمزي والتعبيري في عمليات التشكيل والابداع الفني كقضايا التكوين والايقاع والتحليل البصري وبناء المشهد.(Paul/2003/ p.13).

لقد عرض أساتذة الباوهاوس تصوراتهم حول طبيعة الحياة والفن، وعلاقة كل منهما بالآخر، مؤكدين في الوقت ذاته على أهمية الإبداع والابتكار.فالمعرفة الفنية بحاجة دائماً الى الخيال والابتكار لكي يخرج النص الفني بصورة متسقة مترابطة وذات رؤية إبداعية، حيث يمكن القول أن المنبع الذي ينبع منه أي كشف علمي أو فني جديد، يمد جذوره العميقة إلى منابع الإبداع في الذات الإنسانية. (Zakaria/1976/ p.81).

وقد علق المعماري (ميس فان ديرروه) على الانتشار الواسع للباوهاوس بعبارة موجزة وثاقبة قائلا " الفكرة وحدها،ولا شيء اخر غيرها يملك القدرة على الذهاب بعيدا الى هذا المدى " كان الجهد الرئيسي لمعلمي الباوهاوس في مجال التصوير بشكل عام هو البحث عن قوانين كلية للعمل الفني، وبالتالي فهم يجمعون ما بين التأسيس الاكاديمي للفنان واحتفاظ الحرفيين بمنطق توارث الخبرات بشكل ملموس من يد ليد، وكانت لديهم ايضا رغبة في الوصول الى قواعد رياضية دقيقة تحكم الابداع الحديث الحر، كما فعلت الكلاسيكية،

بترسيخ قواعدها في المنظور والتظليل والتصميم المركزي، ولذلك قاموا بعمليات تحليل شاقة لكي يتحول ما هو طليعي الى مكتسب قابل للنقل الى الطلاب، والا يتعارض هذا التوجه الطليعي مع الخبرة الحرفية.(p.14/2003/ Paul)

ويمكن ان نقول ان مدرسة الباوهاوس لعبت دورا كبيرا في البحث عن لغة محايدة او عن اسلوب مقبول عالميا، اسلوب يلبي احتياجات وظيفية ونفسية جوهرية،وان هذا الحياد كان محصلة لتطور وتجديد فرضته اليات السوق، كما فرضته عمليات الانتاج الواسعة على الحياة وسيطرة الهندسي على العضوي، وتجسدت في جانبها الفني والثقافي من خلال عمليات البحث عن قواعد مشتركة وقياسية للغة البصرية واعادة الاعتبار للشروط الفسيولوجية والنفسية للانسان ولاحتياجاته الوظيفية.وما ان اتى عام 1926 حتى اختصر دور الفن وتضائل ليصبح مجرد حقل تجارب للتصميم وفي عام 1928 اسندت ادارة الباوهاوس الى (هاتسماير) والذي اعطى للتعليم فيها شكلا عقائديا وسياسيا يتجه بها نحو اليسار، وقد استطاعت في غضون عشر سنوات تقريبا، ان تغير جذريا معالم ثقافة القرن العشرين في المانيا، مستعينة بكل الوسائل لتدعيم هذه الاراجيف في مجال الفن، كما ان وصول النازي الى الحكم كان بمثابة الضربة القاضية للفن الالماني الحديث الذي اعتبروه (فننا منحلا) والذي بدا هتلر حملته لمناهضته منذ عام 1930 p.170/1999/Abdel Moneim " ()

فقد كانت رغبة قادة الباوهاوس إعطاء المصمم الفنان التفهم الكامل لمشكلات الصناعة الحديثة عن طريق تدريس مزايا وإمكانات الخامات المستخدمة في الإنتاج الحديث. بطرق علمية حديثة كما كان هدفهم تنوير وتطوير عقلية الفنان ورجل الأعمال.كما شعروا بأن مهمة الباوهاوس الحيوية تتعارض مع الفكرة القديمة السائدة بان الفن للفن وقد آمنوا بأن التصميم يجب أن يتطور من أجل خدمة الناس للحصول على حياة أفضل.(p.299 /2000/Bernand).

يلاحظ ان مدرسة باوهاوس تجمع ما بين المدرسة التكعيبية والتعبيرية.كما أنها قد أثرت بافكار الفنان الإنكليزي وليم موريس من ناحية محاولة الدمج بين الحرفة والفنون الجميلة.

ويقول"د. أسعد عرابي"عن أهميّة مدرسة "الباوهاوس"، وتأثيرها على اتجاهات فنية أخرى،وكذلك ظهور تعاون الفنون في أعمال أتباع هذه المدرسة، في سياق حديثه عنها: [ترعرعت ما بين الحربين، قبل أن يهاجر بعض أعمدتها إلى الولايات المتحدة في أعقاب الحرب العالمية الثانية، ولتلعب دوراً محرّكاً- بتعاليمها وعقائدها التربويّة- في دفع الاتجاهات الهندسية، ثم ترتد موجاتها إلى محترفات الشاطئ الأوروبي من جديد خاصة إلى إنجلترا. (p.153 /1989/Amhaz).

يعتمد طراز الباوهاوس على الابتعاد عن الزخرفة الزائدة و التي كانت ميزة الفن في أوروبا خلال حقبة ماقبل القرن العشرين كما تعتمد على استخدام ألوان بسيطة حيث يتركز استخدام الألوان على الألوان الأساسية مثل الأحمر والأسود والأبيض والأصفر كما يلاحظ في طراز الباوهاوس التركيز على الاشكال الهندسية البسيطة مثل الدوائر و المكعبات إضافة إلى استخدام الخطوط و الابتعاد عن المركزية في وضعية الصورة كما يمكن ملاحظة الفراغ الواسع نسبياً في تصاميم الباوهاوس واستخدام نمط معين في طباعة

الحروف اضافة إلى ادخال التصوير الفوتوغرافي و مونتاج الصور إلى الفن الجميل ويرى العديد من الناقدين أن الباهاوس لم تكن ذات طراز معين بحد ذاتها بقدر ما أنها كانت وسيلة فتحت ابداعاً غير محدد بطراز أو ضوابط معينة ويلاحظ ان مدرسة باوهاوس تجمع ما بين المدرسة التكعيبية و التعبيرية كما انها قد تأثرت بافكار الفنان الانكليزي وليم موريس من ناحية محاولة الدمج بين الحرفة و الفن.

المبحث الثاني: انعكاسات الباوهاوس في تصميم الاقمشة والازياء.

يعتبر تصميم الازياء فن من الفنون التطبيقية المتخصصة لتصميم الزي، وجزء من السلوك الإنساني فالإنسان عادة يسعى لإشباع حاجاته وهو في سبيل هذا يستخدم ما لديه من خيال ومعرفة ومهارة في ابتكار ما يحقق له هذه الاحتياجات. والتصميم هو فن وقتي أو موسمي حيث يتأثر بما حوله ويعتبر من توابع الحياة الثقافيه و التأثيرات الاجتماعية ويتسم هذا الفن بالتجديد والتنوع والإبهار موسم بعد موسم.

وقد يتم تعريف تصميم الأزياء بأنه ذلك الكيان المبتكر والمتجدد في خطوطه ومساحاته اللونيه وخاماته المتنوعة، التي يحاول مصمم الأزياء أن يترجم بها عناصر التكوين إلى تصميم مستحدث ومعايش لظروف الواقع بصورة تشكيلية جميلة. وهو عملية إضافية، الغرض منها ابتكار عمل جديد يؤدي عدة وظائف منها المادي والجمالي، أي أن عملية التصميم تعتبر عمل مبتكر يحقق غرضه بإضافة شيء جديد. (p.67/2001/Moawad).

واتفق مصممي العالم على أن يكون هناك موسمين للأزياء سنويا، موسم محدد لفصلي الخريف والشتاء أوالربيع والصيف. من أشهر المدن المهتمة بالأزياء هي باريس وميلان ولندن ونيويورك، وتوجد في هذه المدن أشهر المصممين تاريخيا وفي وقتنا الحالي. مثل كوكو شانيل وهى صاحبة دار شانيل. و إيف سان لوران وكريستيان ديور ومن الجدد كالفين كلاين ورالف لورين.

وتصميم الأزياء هو اللغة التي تشكلها مجموعة عناصر في تكوين موحد (الخط والشكل واللون والنسيج)، وتعتبر هذه المتغيرات أساس لتعبيره، وتتأثر بالأسس التصميمية لتعطي السيطرة والتكامل والتوازن والإيقاع والنسبة، لكي يحصل الفرد في النهاية على زي يشعره بالتناسق ويربطه بالمجتمع الذي يعيش فيه. ويخضع تصميم الأزياء إلى عناصر مرنة سهلة التبديل والتشكيل مثل الخامات، وهي الأقمشة والمنسوجات سواء منسوجة أو غير المنسوجة وفي وقتنا الحاضر أصبحت متعددة الأنواع والألوان والتركيب النسجي، ويوجد منها الآن العديد من الخامات المنتجة من الألياف الصناعية بجانب الألياف الطبيعية والمخلوطة التي لها طبيعة خاصة.

تصنيفات تصميم الازياء: من المتفق عليه أن التصميم له معنيين فهو عملية (فعل) ومنتج (اسم)، كعملية: البحث وتحديد مصدر الإلهام والتخطيط والتنظيم لتحقيق الأهداف التصميمية، وكاسم: فهو الناتج النهائي من هذه العملية.

التصميم الوظيفي: وهو يرتبط بالدرجة الأولى بوظيفة التصميم والهدف الذي صمم من اجله أي الناحية الوظيفية للزي، فعند وضع الفكرة يضع المصمم نصب عينيه وظيفة الشيء المراد تصميمه، فتصميم ازياء المساء يختلف عن تصميم ازياء لحضور حفلة تنكرية.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التصميم البنائي: وفي مجال تصميم الأزياء فإن التصميم البنائي الخاص بعملية البناء والتخطيط للزى من تحديد خطوطه البنائية الخارجية وتفاصيل أجزائه الداخلية لخدمة الجسم البشري وراحته باستخدام القماش في تشكيله، حيث يراعى نوعية الخامة التي تستخدم في التنفيذ فقد تكون منسوجة أو غير منسوجة أوتريكو حيث تلعب دوراً هاماً بمتانتها وجودتها من المحافظة على بناء الموديل وهيكله الخارجي وبالتالي شكله الجمالي.

التصميم الزخرفي: وهو تطوير للتصميم البنائي بغرض إضافة جماليات تغير البناء الخارجي أو صفته وهو يتم في تصميم الأزياء بإحدى الطريقتين إما بإضافة خامات خارجية للقطعة الملبسية مثل الخيوط والأزرار وشرائط الدانتيلا والأساور والياقات والقلابات بدون جيوب أو عن طريق الصباغة والطباعة أوغرزات التطريز بأساليبه المتنوعة من غرز مختلفة بحيث تتفق هذه الزخارف مع التصميم البنائي فتظهره أكثر رونقاً وجمالاً لجذب الانتباه إليه، فالتصميم الزخرفي رغم بساطته أحياناً لا غنى عنه للتصميم حتى لإكسابه مزيداً من الغنى. (Kamel/2001/ p.27).

ولا يعني بتقسيم التصميم إلي تصميم وظيفي وبنائي وزخرفي أن كل منهم جزء مستقل بذاته أو انه كل منهم لا يرتبط بالأخر ولكن يجب أن يكون التصميم الوظيفي شاملا للتصميم البنائي والتصميم البنائي شاملا للتصميم الزخرفي وفي نفس الوقت مكملا للتصميم الوظيفي ومعبرا عنه وان يكون التصميم الزخرفي مكملا للتصميم البنائي وهكذا بحيث يخدم كل منهم الأخر ويبرزه.ومن هنا نجد تأثير مدرسة الباوهاوس على تصميم الأزياء من خلال توظيف الأشكال التي أمتازت بها هذه المدرسة.

أ- **المثلث TRIANGLE:** وجد المثلث طر يقه للوجود؛ لأنه ثمة نقطة قد تأكدت بخط ثم اكتملت العلاقة طبقا لما يملى علية في المبادئ الأساسية، وبطريقة عكسية انحدار خط تجاه نقطة معينة في تحرك مستقيم ونستطيع أن نعتبره أمرا مسلما أن الخط يغير الشكل في الحركة التبادلية.(Shawki/2001/ p.15).

ومن ناحية الديناميكية يشكل المثلث انحرافا قويا عن المركز بحركة شديدة ألى الخارج ومن مركز وهمي نحو ثلاث اركان حادة حيث انه اكثر الاشكال الديناميكية صرامة وكان افلاطون يعتقد ان (السطح) عبارة عن مثلثات.(Johannes/1998/ p.50).

ب- **المربع SQUARE:** يعد المربع ثاني الأشكال الهندسية ألأولية التي اعتمدتها مدرسة الباوهاوس في تصاميمها والتي وظفتها في تصاميم الأقمشة والأزياء و يتميز بالأتزان والأستقرار والتساوي في جميع اضلاعه، وذلك نتيجة تساوي خطوطه في الوضع والأتجاه حيث يتكون من الخط المستقيم في الاتجاهين الرأسي والأفقي بحيث تكون المساحة الكلية في النهاية متوازنة. (Scott/1980/ p.68).

ويضيف طرابيه (1981) بأنه أول ألأشكال الهندسية التي ظهرت على الأرض، والتي تمثلت في أول بناء واضح على أرض مكه المكرمه وهي الكعبة الشريفه حيث مسقطها من جميع الجهات أقرب الى المربع.

والمربع هندسيا هو سطح لشكل له أربع جوانب متساوية، وهذه الجوانب مستقيمة وتسمى أضلاع وهي تتقاطع في أربع نقاط تسمى رؤوس وينتج عن ذلك أربع زوايا قائمة ويكون كل ضلعين متقابلين في المربع متوازيين

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وقطر المربع هو الخط المستقيم الواصل بين رأسين متقابلين ويقسمان المربع الى أربع مثلثات متساوية قائمه ومحيطه يساوي أربعة أمثال ضلعه أما مساحته فهي حاصل ضرب ضلعه في نفسه.

ج- **الدائرة CIRCLE:** وتعد الدائرة من أهم المساحات الأساسية للأشكال الهندسية االاولية المنتظمة والمعبرة عن الأستمرار والحركة الدائرية التي تعبر عن النشاط والحيوية والديناميكية بشكل متساوي وموزع توزيعا جيدا في أجزاء ومساحات الدائرة حول المركز الذي تبدا منه التحرك.

وتختلف الدائرة عن بقية االأشكال الهندسية في انتماءها للخط المنحني المتصل بمجموعة من النقاط على أنها المنحني المغلق الذي تبعد نقاطه بعدا متساويا عن المركز، كما تعد سلسلة من النقاط المتصلة لا بداية لها ولا نهاية.(Myers/1999/ p.73).

وعلى هذا فإن النقطة والخط المنحني هما أساس تكوين الدادرة، فإنها منحني مقفل تقع جميع نقاطه في مستوى واحد وبرغم ما تحمله الدائرة من بساطه في الشكل فأنها تثير الأحساس بالحركة لما لها من مرونة وليونه حيث يؤكد (أرنهايم) أن للشكل الدائري أولوية في الرؤية فالدائرة بتماثلها لاتستقل بأتجاه لذلك تعتبر النموذج المرئي الأبسط

مؤشرات الأطار النظري:-

1- سمات وخصائص مدرسة الباوهاوس ادت إلى الكشف عن الكثير من االأفكار والرؤى والقيم التشكيلية في مجال تصميم الأزياء والتي تنوعت من حيث طرق الأداء والأسلوب والوسيلة.
2- الفكر الابداعي لمدرسة الباوهاوس يساعد على توفير المفاهيم الصحيحة للقيم الفنية، واستخدامها بما يتوافق مح الفكر المعاصر في مجال تصميم الأزياء.
3- إبراز القيم الجمالية والتشكيلية للأشكال الهندسية في صياغات تصميمية مبتكرة من خلال إجراء عمليات تجريبية.
4- في مجال تصميم الأزياء حيث غيرت المفهوم التقليدي في حصر فكر الفنان فقط
5- واتجهت إلى الحداثة في الفن وما تعتمد عليه من فكر وموضوع وأسس بنائية
6- اصبحت الباوهاوس الأصل الاسطوري لمصطلح الحداثة حيث أعطى ظهور هذة الأشكال بشكل أساسي الضوء الأخضر لبلوغ أعلى مستوى من الذكاء.
7- تغير المنهج التقليدي لمدارس الفنون بأستخدام المنهج التجريبي كبديل للمناهج المتعارف عليها في التصميم.
8- أن تصميم الازياء يتأثر بكل مايدور في عالمنا من أحداث ويتأثر بالأكتشافات العلمية والتكنولوجية كما يتأثر بالأتجاهات الفنية والمدارس التي افردت له دراسات علمية وفنية وخبراء ومتخصصين بمعايير جديدة تتماشى مع الاسس الفنية المتبعه في المدارس الفنية الحديثة.

اجراءات البحث

منهجية البحث: اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي في جمع البيانات ليكون طريقا تمر عبره عمليات التحليل لعينة البحث من خلال وصف النماذج توصيفا ظاهريا وجوهريا للأقمشة والأزياء النسائية بأعتباه الطريقة المثلى للوصول ألى هدف البحث معتمدة بذلك على جمع المعلومات التي تخص البحث.

مجتمع البحث: يشمل مجتمع البحث تصاميم الاقمشة والأزياء النسائية أذ أفرزت الحقبة الزمنية التي تمثلت بحدود البحث الزمنية كما لا بأس به من التصاميم التي وظفت سمات الباوهاوس وبعدما اطلعت الباحثة على ما متوافر من هذه التصاميم وما موجود في مواقع دور الأزياء على شبكة الانترنت والأفاده منها بما يغطي حدود البحث ويحقق هدفه ويضمن للباحثة رصد أكبر قدر من النماذج التي تشتغل مع موضوعة البحث الحالي.

عينة البحث: نظرا لكثرة التصاميم المنتجه ضمن حدود البحث الحالي وأستحالة تغطية جميع التصاميم فقد اختارت الباحثة منها (3) نماذج تمثل عينة البحث وتهتم بموضوعة البحث على وفق المبررات التالية:

1- التأكيد على اختلاف النماذج أحدها عن الأخر لضمان الخروج بنتائج متباينه تعزز من قيمة البحث.
2- التأكد من أن النماذج تحوي السمات الشكليه للباوهاوس والتي تمثل عناصر البناء.

وصف وتحليل العينات

نموذج رقم (1)

الوصف العام: يمثل الأنموذج كوستم نسائي مكون من قطعتين (ستره + تنورة) استخدمت في تصميمه الأشكال الهندسية والمتمثله بالدائرة والمربع والمثلث وكذلك الخطوط المستقيمة والمائله والتي وزعت على مجمل الفضاء التصميمي المتمثل بقماش الزي.

المفردات الشكلية: وظفت في تصميم الزي الأشكال الهندسية المتنوعه والمتمثله بالمربع والمثلث والدائرة والتي تعتبر من اهم الأشكال التي تميزت بها مدرسة الباوهاوس.

سمات الباوهاوس في تصميم الاقمشة والأزياء: أستخدمت في تصميم قماش الزي الألوان المختلفة والتي تعتبر من اهم سمات مدرسة الباوهاوس كاللون الازرق والاخضر كما وظف اللون الأصفر والقيم اللونية المتمثله بالأبيض والأسود والأشكال الهندسية التي شكلت مجمل المساحه الكلية للقماش كذلك استخدم المصمم الدمج الشكلي للاشكال الهندسية كالدائرة داخل المربع، والمثلث داخل المربع.

الأنعكاسات الشكلية للباوهاوس في تصميم الاقمشة: كان الأسلوب الهندسي هو الأسلوب السائد في تصاميم أقمشة الأزياء حيث أحتلت الأشكال الهندسية والخطوط والنقاط مجمل الفضاء التصميمي. اذ اعتمد المصصم على استخدام التكثيف في توزيع الاشكال الهندسية والتداخل في توزيع الاشكال، كما عمد المصمم على استخدام الأسلوب الواقعي للاشكال لما لذلك من تاثير مباشر في خلق نوعا من التأثير الفني في

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تصميم الأنموذج ا ذ تشكلت في النموذج مجاميع من الاشكال تعود مرجعياتها الى مدرسة الباوهاوس وكانت عملية توزيع وتنظيم هذة الاشكال والتكوينات عبر عدد من الاسس التصميمية مما نتج عنه الانسجام مابين الاشكال كذلك التباين الذي ولد قيما جمالية تنبع من التغير والاختلاف في تصميم قماش الزي. أن استخدام اشكال مختلفه ذات بنى متغايرة عن بعضها الاخر على مستوى التركيب ولد اختلافا في التصميم وكان هذا الاختلاف نابعا اختلاف ترتيب العناصر الشكلية. وكان لاستخدام الاشكال والالوان التي تعود للباوهاوس دورا في تعزيز وحدة التصميم وارتباط الاشكال ببعضها البعض وبعضها بالاخرى وتعززت ايضا من خلال التداخل مابين الاشكال كتداخل المثلث مع المربع او الدائره مع المربع كما تحققت مرجعية التصميم من خلال التشابه وتكرار الاشكال وتنوعها في الوقت نفسه مما ولد توكيدا لارتباط العناصر مع بعضها الاخر.

نموذج رقم (2)

الوصف العام: يمثل الأنموذج كوستم نسائي مكون من قطعتين (ستره + تنورة) استخدمت في تصميمه الأشكال الهندسية والمتمثله بالمربع وكذلك الخطوط المستقيمة والمائله والمنحنية والتي وزعت على مساحات من الفضاء التصميمي المتمثل بقماش الزي.

المفردات الشكلية: وظفت في تصميم الزي الأشكال الهندسية المتنوعه والمتمثله بالمربع والخطوط والتي تعتبر من اهم الأشكال التي تميزت بها مدرسة الباوهاوس

سمات الباوهاوس في تصميم الاقمشة والأزياء: أستخدمت في تصميم قماش الزي الألوان المختلفة والتي تعتبر من اهم سمات مدرسة الباوهاوس كاللون الازرق والاحمر كما وظف اللون الأصفر والقيم اللونية المتمثله بالأبيض والأسود اذ مثل الابيض مجمل الفضاء التصميمي الذي توزعت عليه المفردت والالشكال والالوان والأشكال الهندسية التي شكلت مساحات منتظمة داخل الفضاء التصميمي كذلك استخدم المصمم تداخل الخطوط مع الشكل الهندسيبشكل عمودي وافقي ومنحنيا في منطقة الرقبة.

الأنعكاسات الشكلية للباوهاوس في تصميم الاقمشة: كان الأسلوب الهندسي هو الأسلوب السائد في تصاميم أقمشة الأزياء حيث أحتل الشكل الهندسي المربع والذي يعتبر من اهم الاشكال لمدرسة الباوهاوس والخطوط على مساحات مختلفه من الفضاء التصميمي. اذ اعتمد المصصم على استخدام البساطه في توزيع الاشكال الهندسية وتداخل الخطوط مع الشكل، كما عمد المصمم على استخدام الأسلوب الواقعي للاشكال لما لذلك من تاثير مباشر في خلق نوعا من التأثير الفني في تصميم الأنموذج ا ذ تشكل في النموذج شكل هندسي تمثل بالمربع مع الخطوط الطولية والافقية الذي اعطى للتصميم نوعا من الثبات والقوة، وكانت عملية توزيع وتنظيم هذة الاشكال والتكوينات عبر عدد من الاسس التصميمية مما نتج عنه الانسجام مابين الاشكال والالوان الذي ولد قيما جمالية تنبع من البساطه في تصميم قماش الزي. أن استخدام اشكال مختلفه ذات بنى متشابهه فيما بينها على مستوى التكوين ولد تصميما رتيبا. وكان لاستخدام الاشكال والالوان التي تعود

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

للباوهاوس دورا في تعزيز وحدة التصميم وارتباط الاشكال مع الخطوط وتعززت ايضا من خلال التداخل مابين االشكل والخط كما تحققت مرجعية التصميم من خلال التشابه وتكرار الاشكال وتنوعها في الوقت نفسه مما ولد توكيدا لارتباط العناصر مع بعضها الاخر.

نموذج رقم (3)

الوصف العام: يمثل الأنموذج كوستم نسائي مكون من قطعتين (فستان + سترة طويلة) استخدمت في تصميمه الأشكال الهندسية والمتمثله بالمربع والمثلث والدائرة وكذلك الخطوط المستقيمة والمائله والتي وزعت على مجمل الفضاء التصميمي المتمثل بقماش الزي.

المفردات الشكلية: وظفت في تصميم الزي الأشكال الهندسية المتنوعه والمتمثله بالمربع والمثلث والدائرة والتي تعتبر من اهم الأشكال التي تميزت بها مدرسة الباوهاوس

سمات الباوهاوس في تصميم الاقمشة والأزياء: أستخدمت في تصميم قماش الزي الألوان المختلفة وبقيم لونية مختلفة والتي تعتبر من اهم سمات مدرسة الباوهاوس كاللون الازرق والاخضر كما وظف اللون الأصفر والقيم اللونية للاشكال، والأشكال الهندسية التي شكلت مجمل المساحه الكلية للقماش كذلك استخدم المصمم الدمج الشكلي كالخطوط داخل المربعات.

الأنعكاسات الشكلية للباوهاوس في تصميم الاقمشة: كان الأسلوب الهندسي والهندسي المحور هو الأسلوب السائد في تصاميم أقمشة الأزياء حيث أحتلت الأشكال الهندسية والخطوط والنقاط مجمل الفضاء التصميمي. اذ اعتمد المصمم على استخدام التكثيف وبشكل فيه نوعا من المبالغة في توزيع الاشكال الهندسية والتداخل في توزيع الاشكال، كما عمد المصمم على استخدام الأسلوب الواقعي والمحور للاشكال لما لذلك من تاثير مباشر في خلق نوعا من التأثير الفني في تصميم الأنموذج اذ تشكلت في النموذج مجاميع من الاشكال تعود مرجعياتها الى مدرسة الباوهاوس وكانت عملية توزيع وتنظيم هذة الاشكال والتكوينات عبر عدد من الاسس التصميمية كما كان للتعدد اللوني دورا واضحا في اعطاء التصميم شكلا مميزا غير مألوف كذلك كان الأنسجام والتباين مابين الاشكال الذي ولد قيما جمالية تنبع من التغير والاختلاف في تصميم قماش الزي. أن استخدام اشكال مختلفه ذات بنى متغايرة عن بعضها الاخر على مستوى التركيب ولد اختلافا في التصميم وكان هذا الاختلاف نابعا اختلاف ترتيب العناصر الشكلية. وكان لاستخدام الاشكال والالوان التي تعود للباوهاوس دورا في تعزيز وحدة التصميم وارتباط الاشكال ببعضها البعض وبعضها بالاخرى وتعززت ايضا من خلال التداخل مابين الاشكال كتداخل الخطوط مع المربع او الخطوط المائله مع العمودية كما تحققت مرجعية التصميم من خلال التشابه وتكرار الاشكال وتنوعها في الوقت نفسه مما ولد توكيدا لارتباط العناصر مع بعضها الاخر.وان هذا التعدد الشكلي واللوني في تكوين القماش خلق قيما حركية عززت من

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

قيمة القماش والزي وتأثيرها على المتلقي مما اتاح للنموذج التعبير عن مدرسة الباوهاوس خلال توظيف معطايتها متمثلة بسماتها الشكلية.

النتائج:

عبرت نماذج العينة عن المعطيات ألشكلية لمدرسة الباوهاوس ولكافة نماذج العينة.

1- ظهرت العينة معبرة عن اهم المعطيات الشكلية لمدرسة الباوهاوس وانعكاسها على تصاميم الأقمشة والأزياء النسائية.

2- أستخدمت أهم المعطيات الشكلية للأشكال الهندسية لمدرسة الباوهاوس في النماذج من الاقمشة والأزياء وكانت موظفة بشكل كبير في النموذج رقم (1).

3- وظفت الألوان التي ميزت مدرسة الباوهاوس واعتبرت من اهم معطيات هذة المدرسة في كافة نماذج العينه (1، 2،3)

4- مثلت عناصر التصميم دورا كبيرا ومميزا لكافة نماذج العينه محققة بذلك الجمالية والوظيفة.

5- كان للأسس التصميمية دور مهما وفعالا في توزيع المفردات التصميمية وتحقيق التوظيف الصحيح للمعطيات الشكلية للباوهاوس في تصاميم الأقمشة والأزياء في كافة نماذج العينة.

الأستنتاجات:

1- أن ألأنعكاسات الشكلية لمدرسة الباوهاوس في تصاميم الاقمشة والأزياء جاء نتيجة لتوظيف تلك المعطيات في كافة نماذج العينة.

2- أن أستخدام المفردات والعناصر الشكلية للباوهاوس كان تعبيرا عن المضمون الحضاري والثقافي الخاص بهذة المدرسة.

3- التأكيد على أستخدام مجمل العناصروالأسس البنائية في تنظيم وتوزيع المفردات والأشكال في كافة نماذج العينة كان نابعا من اهمية ودور هذة العناصر والأسس في تحقيق المضمون الفكري والفني للباوهاوس في تصاميم الأقمشة والأزياء.

التوصيات:

توصي الباحثة بالأستفادة من نتائج هذة الدراسة الحالية لتعزيز دور الباوهاوس وانعكاساتها على تصاميم الأقمشة والأزياء المحلية والأفادة من سماتها الشكلية والفنية ومنطلقاتها ومرجعياتها في تصاميم تمتاز بالجدة والحداثة.

المقترحات:

تقترح الباحثة بأجراء دراسة عن أهم الرؤى الفكرية لمدرسة الباوهاوس في تصاميم الأقمشة والأزياء المحلية الحديثة.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التصميم المقترح:

من خلال توصل الباحثة الى هدف البحث في التعرف على أهم معطيات مدرسة الباوهاوس وانعكاسها على تصميم الأقمشة والأزياء وتحقيقا للهدف الثاني قامت الباحثة بوضع تصميم مقترح موظفة فية اهم معطيات وسمات مدرسة الباوهاوس.

الوصف العام: زي نسائي مكون من قطعتين (فستان + شال) استخدم في تصميمه الرموز الحضارية والتراثية المتمثله بالنخله العراقية والشناشيل البغدادية والديك بالاضافة الى الأضافة التزيينية والتي تعتبر من مكملات الزي وهي الحلي.

الالوان المستخدمة: استخدم اللون الاحمر وتدرجاته واللون الاصفر الذي مثل لون الحلي والاخضر ووالقيمة اللونية للأبيض.

المفردات التصميمية: اشكال مستوحاة من البيئه العراقية المتمثلة بالنخله العراقية واليوت البغدادية (الشناشيل) والشكل الحيواني المتمثل بالديك واستخدمت المصممه الاشكال الحره كالسهام على طرف وضع الحاشية للشال اضافة الى استخدام المصممه للاسلوب الواقعي في التكوينات.

واستخدمت المصممه التكوينات من الاشكال في تحديد ملامح التصميم وتحقيق خصوصيته من خلال استخدامها للاشكال التراثية وبالوان تعكس سمات ومعطيات مدرسة الباوهاوس مما ولد بنية متكامله ذات خصوصية معبرة عن الموروث بشكل حديث ومعاصر وبرؤية جديدة ومبتكرة ز حيث عززت الباحثة موضوعة بحثها من خلال توظيفها لمعطيات هذة المدرسه.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

References:

1. Ahmed, Mohie El-Dayeen Sayed, The Possibilities of Fine Use of the Box in Modern Photography, Master Thesis (Cairo University Press, 1981).
2. Amhaz, Mahmoud, Contemporary Technical Currents. Lebanon.1989.
3. Bernand, Myers, Fine Arts and how we taste it. See: Saad Al-Mansouri and Mosaad Al-Qadi. Review and submit. Saeed Mohamed Khattab. Egyptian Renaissance Library. Cairo. Bit.2000.
4. Paul, Klee, Theory of Formation, Translation and Presentation: Adel Al-Siwi, I, Dar Myrent, 2003.
5. Johannes, Aiten, Design, Form and Basic Curriculum of the Bauhaus School Presentation and Translation: Sabri Mohamed Abdel Ghani, Supreme Council of Culture, Cairo, 1998.
6. Hafez, Mohammed, and Abdul Karim Ahmed. Design for printing and publishing in Cairo, 1996.
7. Al-Hussein, Ibrahim. Education on art digging in the mechanisms of receive plastic and aesthetic. Presented by: Abdel Karim Gharib. Publications of the World of Education.2004.
8. Hussein, Ibrahim, Art Education Digging in the plastic and aesthetic receiving mechanisms, presented by: Abdel Karim Gharib, Publications of the World of Education, Al-Najah Al-Jadida Press, Casablanca, 1, 2009.
9. Hussein, full greeting, fashion language of every age. Knowledge Management. Cairo, 2002.
10. Zakaria, Ibrahim, The Problem of Art. Misr Printing House. Cairo . 1976.
11. Zeinab, Abdel Aziz, The Game of Modern Art, The Anglo-Egyptian Library, Cairo, 2002.
12. Scott, Robert Gillam, Foundations of Design, by: Mohamed Youssef, Abdel Baki Ibrahim, Dar Nahdet Misr, Cairo, 1980.
13. Sulaiman, Laila Hassan, Bauhaus Trends in Sculpture and its Effects, by the Teacher of Art Education, Master Thesis, Ain Shams University, Egypt, 1979.
14. Shawki, Ismail, The Common Roots of Basic Forms (Box, Triangle and Circle) and Design Theory- Published Research, Department of Art Education, Helwan University, 2003.
15. Al-Ani, Hind Mohammed Sahab, Aesthetic Values in Children's Fabric and Fashion Designs and their Dialectical Relations, PhD Thesis, Baghdad University, Faculty of Fine Arts, Design Department, 2002.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

16. Abdel Moneim. Mohammed, Art and Design. Press for Moski. Cairo, 1996.
17. Orabi, As'ad, The Facets of Modernity in the Arabic Painting. Publications of the House of Culture and Information, Sharjah, 1999.
18. Kamel, Yemena Mohamed, A Modern Visual Vision for the Calligraphy of Arabic Calligraphy in Fashion Design, Master Thesis, Faculty of Home Economics, Helwan University, 2001.
19. Myers, Bernard, Fine Arts and how we taste it, Franklin Foundation for Printing and Publishing, Cairo, 1966.
20. Mokhtar Al-Attar Art and Modernity between Yesterday and Today, Egyptian General Book Authority, Cairo, 1992.
21. Mar'i, Hassan, Glossary of Textile Industries, T: Anwar Mahmoud Abdel Wahed, Laizk, Germany, 1975.
22. Moawad, Ahmed Yousry, rules and principles of fashion design. First Edition, World Books, Cairo, 2001.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/225-242

Formal Data of Bauhaus School and their Implications for Fabrics and Costumes Design

Noor Mansur khamis [1]
Wasan Khalil ibrahim[2]

Al-academy Journal ……..……. Issue 95 - year 2020
Date of receipt: 9/7/2019…....Date of acceptance: 9/2/2020…....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract:

The current research discusses the topic of the formal data within the methodological framework through defining the research problem, limits and objectives and defining the most important terms mentioned in this research. The theoretical framework in the first section addressed (the concept of the Bauhaus school, the philosophy of the Bauhaus school and the logical bases of this school). The second section dealt with (the most important elements and structural bases of the Bauhaus school) which are considered the most important formal data of this school and their implications on the fabrics and costumes design. The research came up with the most important indicators resulting from the theoretical framework.

Chapter three defined the research method, community, and sample and analysis of the model.

Chapter four stated the results and the most important of which are:

1- The sample is representative of the most important formal data of the Bauhaus school its implications of thee fabrics and female costumes designs.
2- Design elements represent a major and distinguished role for all the models of the sample thus achieving the aesthetic function.
3- The formal implications of the Bauhaus school in the fabrics and costumes designs came as a result of employing these data in all the models of the sample.
4- The use of the vocabulary and the formal elements of the Bauhaus was an expression of the civilizational and cultural content specific to this school.

Key words: data, formality, bauhaus.

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

[2] College of Fine Arts. University of Baghdad.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/243-272

دور التكييف السلبي لتحقيق الراحة الحرارية في الوحدات الفندقية المؤقتة

سماح محمد طالب الدويك [1]
سامي أبوطالب[2]
محمد صابر

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2019/11/20 ، تاريخ قبول النشر 2019/12/22 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

مستخلص الدراسة

يقوم هذا البحث على رصد للتقنيات البيئية والمحلية في تصميم الوحدات الفندقية المؤقتة (الخيمة البدوية) في المناطق الصحراوية في جنوب الاردن، وذلك لتكييفها صيفا وشتاءا، مع المحافظة على هويتها الأردنية، حيث يتم تقديمها بثوب وتقنيات العصر ليتم الوصول بها إلى العالمية.

وقد اعتمد هذا البحث المنهج التحليلي الوصفي، وقامت الباحثة بعمل تحليل SWOT الخاص في تحليل الجوانب الإيجابية والسلبية عند تصميم الوحدات الفندقية المؤقتة، ومقارنتها بالحالات الدراسية الموجودة في موقع البحث المختار "المثلث الذهبي الاردني"، وذلك من خلال عناصر الحالة محل الرصد، حيث استنتج هذا البحث ان مواد اليوم تمتاز بقدرتها على تلبية رغبات المصممين والمستخدمين في آن واحد، وذلك نظراً لتنوعها وتنوع خصائصها، سواء كان ذلك من الناحية الوظيفية أو الجمالية أو الاقتصادية، كما أوصى البحث بإجراء الدراسات والتجارب على خواص مواد البناء، من ناحية الضغط والشد والتأثيرات الجوية المختلفة، وذلك عند استخدام مواد بناء جديدة يمَكننا من الوصول إلى الراحة الحرارية لمستخدمي المكان.

الكلمات المفتاحية: العمارة الخضراء/ الخيمة البدوية/ الاستدامة

مقدمة:

إن مصمم العمارة الداخلية وظيفته تقوم على خدمة الإنسان والحفاظ على البيئة ويكون تقييم عمله على أساس كفاءة الفراغات والعناصر الداخلية في توفير المناخ المثالي للإنسان من الناحية الوظيفية والنفسية والميدانية، ويجب على المصمم أن يهتم في أن يكون المنشأ الذي يقوم بعمله متناغم مع البيئة الطبيعية، ومن ذلك فكان لابد لنا من إلقاء النظرة العملية للاستفادة من العلم الحديث والدراسات المتقدمة

[1] جامعه المنيا -جمهوريه مصر العربية، sama7dweik@yahoo.com
[2] جامعه المنيا -جمهوريه مصر العربية.

واستخدام وسائل وعناصر وتشكيلات والخامات المستحدثة مع المحافظة على التراث القديم لتحقيق الوظيفة والشكل ومواكبة الرؤى التشكيلية للتقنية الحديثة في تصميم الوحدات الفندقية المؤقتة.

كما تحدث البحث عن تجهيزات التكييف الطبيعية المعروفة بالطرق السلبية وأنواعها وأهم الطرق لمعالجة مشكلة الطقس في فصلي الشتاء والصيف في الوحدة الفندقية المؤقتة المستخدمة لتحقيق الراحة الحرارية لمستخدمي هذه الوحدات، ولقد أدى التطور الكبير للتكنولوجيا وسيطرت التقنية الرقمية على وسائط التصميم الحديثة إلى اختلاف المقاييس كما أدى إلى المرونة الفكرية التي كان يستحيل إنجازها عن طريق الوسائط التقليدية، بعد أن أمدتنا التكنولوجيا الحديثة بخامات ووسائل متقدمة ، يمكن استخدامها في إقامة الوحدات بإمكانيات قصوى في العمارة الداخلية، وترتيبه وفقاً للمتطلبات التي تواكب ما طرأ عليه في هذا المجال من تطور مستمر وخامات مستحدثة، فقد أصبح بالأماكن تنفيذ أي إبداع لمصمم العمارة الداخلية للوحدات الفندقية وغيرها مهما بلغت درجة التعقيد.

مشكلة البحث:

تتمثل المشكلة في إعداد دراسة متخصصة تأخذ على عاتقها تحقيق الراحة الحرارية لمستخدمي الخيم الصحراوية و طرق تكييفها صيفا وشتاءا بحيث تكون متوافقة مع البيئة ، والعمل على زيادة فترة المبيت لمستخدميها ، التي تشكل معضلة في تصميم وحدات فندقية مؤقتة في المناطق الصحراوية (وادي رم) بحيث تستخدم الطرق الميكانيكية في تكييف هذه الوحدات ولم تلجأ الى الطرق السلبية المتوافقة مع البيئة ، مما جعل مصممي العمارة الداخلية مهتمين للخروج بمفاهيم أولية تصلح لهذا الغرض، والاخذ بعين الاعتبار ملائمة التصميم المقترح مع البيئة الصحراوية الأردنية لجذب السواح للمنطقة وتحقيق الراحة لهم لزيادة فترات المبيت .

حيث يدفع ذلك إلى طرح مشكلة البحث المبني على الاستفهام التالي:

- ما هي إمكانية الاستفادة من التقنيات البيئية في استدامة الوحدات المعيشية الصحراوية؟

أهداف البحث:

تتناول الدراسة موضوع التكييف السلبي لتحقيق الراحة الحرارية واستخدامها في الوحدات الفندقية المؤقتة وبالتالي فهي تعمل على تحقيق مجموعة من الأهداف التي يمكن عرضها على النحو التالي:

1. دراسة ورصد التقنيات البيئية والمحلية والتعرف عليها لتقديمها بثوب وبتقنيات العصر الحديث.
2. طرق وأساليب تكييف الخيمة متوافقة مع البيئة لتحقيق الراحة الحرارية لمستخدميها.
3. التعرف على أهم الخامات الحديثة المستخدمة في تصميم هذه الوحدات.

أهمية البحث:

تظهر أهمية هذه الدراسة لمصممي العمارة الداخلية في استخدام التكنولوجيا الحديثة والخامات المستحدثة في إنشاء وتنفيذ الوحدات الفندقية المؤقتة واستخدام الطرق السلبية في تحقيق الراحة الحرارية لمستخدمي هذه الوحدات، حيث برز مفهوم جديد للتصميم والذي شهد أيضاً أسس حديثة له تقوم على

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

هذه التكنولوجيا، الأمر الذي يزيد من معارف ومدارك المصمم الداخلي وإبراز مميزاته وقيمته الوظيفية والجمالية.

فرضية الدراسة:

نتيجة استخدام الباحثة لتحليل SWOT وهو تحليل غير تجريبي يعتمد على أراء الخبراء من خلال تجربتهم الميدانية ومعلوماتهم المختصة لدراسة نقاط الضعف ونقاط القوة في مثل هذه الفرضية التي تعتمد الفرضية البحثية التالية: يفترض البحث أن استخدام الطرق الميكانيكية المعروفة، لتوفير التكييف في فصلي الشتاء والصيف، يمكن الاستغناء عنه، باستخدام طرق تكنولوجية ومواد مستحدثة تتوافق مع البيئة المستدامة في تصميم الخيمة (الوحدة المؤقتة)، حيث يمكن أن يحقق الراحة الحرارية لمستخدمي هذه الوحدة مع المحافظة على هويه الخيمة البدوية وخصوصيتها وتعرف هذه الطريقة بالتكييف السلبي.).

منهجية البحث:

دراسة تحليلية وصفية للتكنولوجيا والتقنيات والمواد المستحدثة في تصميم الوحدات الفندقية المؤقتة.

مجتمع الدراسة:

يتكون مجتمع الدراسة من السواح وزوار منطقة البادية الجنوبية في المملكة الأردنية الهاشمية.

حدود الدراسة:

الحدود الموضوعية: المعالجات الحرارية/ الاستدامة/ التصميم البيئي.

الحدود المكانية: أجريت الدراسة في المملكة الأردنية الهاشمية/ البادية الجنوبية.

الحدود الزمانية: أجريت الدراسة في الفترة: 2018م – 2019م.

مصطلحات البحث:

لأغراض هذا البحث يكون للعبارات الواردة الدلالات والمعاني المبينة أمام كل منها.

التكييف السلبي "Passive conditioning":

هو الوصول إلى الراحة الحرارية داخل الوحدة بالوسائل الطبيعية وبدون استخدام مصادر حرارية إضافية للتدفئة في فصل الشتاء أو أجهزة ميكانيكية لإزالة الحرارة في فصل الصيف. ((Mandour (2001)

الراحة الحرارية "Thermal comfort":

تعرف الراحة الحرارية بأنها تلك الحالة التي يتزن فيها النشاط الحراري للجسم، ويشعر الإنسان بالراحة الحرارية عندما يمكن للجو المحيط إزالة حرارة الجسم ورطوبته الزائدة بنفس معدل إنتاجهما، حيث أن التوازن الحراري لجسم الإنسان يعتمد أساساً على مقدار ما يكتسبه أو يفقده الجسم من أو إلى البيئة الخارجية المحيطة به من الحرارة وعلى معدل إنتاجه للحرارة، أو ما يعرف بمعدل التفاعل الحيوي (Metabolic Rate)، والذي يعتمد بدورة على كل من مستوى النشاط الذي يمارسه الإنسان والسن والجنس والحالة الصحية. " ((Ibrahim (2001) .

الدراسات السابقة:

قامت الباحثة أدناه باستعراض دراسات سابقة تناولت بالبحث والدراسة محور الدراسة الحالية، من خلال دراستين تناولت كل منهما على تصميم الهياكل الخفيفة واستخدام طرق متوافقة مع البيئة لهيأة ظروف معيشية أفضل لمستخدميها.

دراسة: الدكتورة دينا محمد عباس مندور، (2001) رسالة دكتوراه، جامعه الإسكندرية

بعنوان: (التصميم الداخلي للمنشآت الهيكلية السياحية)

المستخلص: وقد تطرقت الدراسة إلى توضيح التباين في طرق إنشاء المنشآت الهيكلية ووسائل مقاومتها، فقد وجدت الباحثة أن منها ما هو تقليدي يقاوم القوى يكتله أو بقشرته الخارجية ومنها ما هو ضعيف يقاوم القوى كالمنشآت المشدودة (سواء كانت غشائية خيميه أو كابليه أو منفوخه) في محاولة للوصول إلى عمارة داخلية للمنشآت الخفيفة كأحد الاتجاهات التصميمية والإنشائية والتي تعتمد على استخدام أقل قدر ممكن من المواد الإنشائية بأقصى إمكانياتها.

دراسة: رقية أحمد البشيهي، (2016)، رسالة دكتوراه، جامعه المنيا

بعنوان: (العمارة الداخلية للمناطق الخدمية بالمحميات الطبيعية) (دراسة تطبيقية على محمية وادي الحيتان بالفيوم)

المستخلص: ترتكز أهمية البحث في تسليط الضوء على محمية وادي الحيتان بالفيوم بعد إدراجها –دولياً- ضمن لائحة التراث العالمي ، حيث أن هذه المحمية لا يتوافر فيها العناصر الخدمية والامكانيات السياحية التي تساعد الزائرين على التعرف والاستمتاع بالمكان ،مما يؤهلها أن تصبح من أكبر أهم المتاحف العالمية المفتوحة ،وضمن أهم أماكن الجذب السياحي في مصر والمنطقة العربية المحيطة، وهنا يتبلور دور مصممي العمارة الداخلية للإبراز وتعمير منطقة المحمية بما يتماشى ويحافظ على أسس كونها محمية إضافة عوامل تحولها إلى محمية ذو طابع خدمي ، حيث الدراسة العلمية الدقيقة لحماية محمية وادي الحيتان بالفيوم هي السبيل الوحيد لتحديد سبل تنميتها بشكل سليم وبلورتها على هيئة منطقه خدمية ذات جذب سياحي.

تعقيب على الدراسات السابقة:

إن الدراسات السابقة أعلاه تناولت موضوعات ذات صلة وثيقة بمباحث الدراسة الحالية، ولكن لم يتناول أي منها مشكلة الدراسة الحالية بصورة مباشرة، ورغما عن ذلك فقد استفادت الدراسة الحالية من تلك الدراسات في محور الإطار النظري وفي بعض التعريفات والاصطلاحات، حيث تناولت الدراسات مواضيع حول تصميم المنشأت الهيكلية الخفيفة، وطرق توفير الراحة في المناطق الخدمية من خلال استعراض للخامات الطبيعية المتوافقة بيئيا لطبيعة مكان الدراسة كمحمية وأثرهما على تحقيق الراحة لمستخدمي المكان.

الإطار النظري للدراسة:

الوحدات الفندقية المؤقتة "The temporary hotels units":

هي عباره عن وحدة إعاشة أو إيواء سياحية (فندقية) التي يكون فيها الهيكل الإنشائي وحدة مؤقته خفيفة وأن تكون بديلاً للمنشأ الثابت ، ومتآلفة في علاقاتها التشكيلية بما يحققه من توحد بين المعالجة الخارجية والمعالجة الداخلية ، وذلك باستخدام وسائل إنشائية جمالية مبسطة تفي بالغرض المطلوب سياحياً وهي الحيزات الإيوائية التي تقدم لروادها ونزلائها أو لعملائها الخدمات المعيشية اللازمة لتحقيق الجانب الترويحي والنفسي لهم وهو ما يحتاجونه من خدمات تتعلق بالنوم والطعام والاستمتاع بالطبيعة والوسائل الترفيهية المختلفة((Ramadan (2007) .

الرؤية التصميمية للوحدات الفندقية المؤقتة:

التصميم الداخلي هو علم يختص مباشرة بدراسة العناصر التي تشكل الفراغ الداخلي – سواء كانت أسقفاً أو حوائط أو أرضيات – أو عناصر ثابتة أو متحركة، والتركيب الفيزيائي للمادة التي تتكون منها هذه العناصر ونوعيتها وأثرها الحسي المنظور كاللون والملمس والشكل. ((Abu wagd (1971).

كما أن التصميم الداخلي عبارة عن التخطيط والابتكار بناء على معطيات معمارية معينة واخراج هذا التخطيط لحيز الوجود، ثم تنفيذه في كافة الأماكن والفراغات مهما كانت أغراض استخداماتها وطابعها وذلك باستخدام المواد المختلفة والألوان المناسبة وبالتكلفة المحددة. ((Ramadan (2007).

- **أسباب العملية التصميمية:**

قبل التعرف على الخطوات التي تتم بها العملية التصميمة يجب إيضاح أسبابها وهي:

1. السبب الموضوعي: والمقصود به الوظيفة التي سيؤديها الحيز والذي يرجع سبب وجوده إلى الضرورة الإنسانية أو الاحتياج الإنساني
2. السبب الشكلي: هو عبارة عن الهيئة أو الشكل الذي سيكون عليه التصميم ومكونات هذا العنصر
3. السبب الفني (التكنيكي): وهو الأساليب الفنية لبناء العمل وتشمل الخامات وأساليب الإنتاج والتصنيع والتنفيذ والأجهزة والمعدات المستخدمة.
4. السبب المادي (الاقتصادي): والمقصود به اقتصاديات العمل التصميمي ولا يقصد به العامل المادي فقط ولكن أيضاً عامل الوقت، البساطة في التنفيذ. ((Zaki (2000)

- **خطوات العملية التصميمة:**

تتلخص خطوات العملية التصميمية في الطرق النظامية للتصميم System design methodsوهي وسيلة لحل التعارض الموجود بين التحليل المنطقي والتفكير المبدع وتتضمن هذه الطريقة ثلاث خطوات:

1. التحليل Analysis: وهو القدرة على تعريف وفهم طبيعة المشكلة التصميمة بصورة صحيحة حيث يتم تفتيت المشكلة إلى عناصر وجمع كل المعلومات التي تساعد في فهم طبيعة المشكلة ثم تحديد المحددات الثابتة والتي لا يمكن تغيرها وفيها يتم تعريف:

أ- الحالة التي توجد عليها المشكلة:

- وصف العناصر الموجودة - ما الذي يمكن تغيره وما لا يمكن

ب- ما المطلوب تحقيقه:

- تعريف احتياجات المستخدم - وضع الأهداف المراد تحقيقها - احتياجات وظيفية -الصورة الجمالية المطلوبة

ج- الحدود التي يمكن التحرك من خلالها:

ما الذي يمكن تغيره وما لا يمكن؟ ما الذي يمكن التحكم فيه وما لا يمكن؟ ما المسموح به وما الممنوع؟

2. التركيب Synthesis

ويتم في هذه المرحلة إيجاد الحلول الممكنة لكل عنصر من عناصر المشكلة التي تم تعريفها مسبقاً وتركيبها مع بعضها البعض لإيجاد حل عام أو مجموعة حلول عامة

3. التقييم Evaluation

ويتم تقييم نقاط القوة والضعف للحلول المقترحة لاختيار أفضل الحلول في ظل المحددات السابق وضعها أثناء عملية تعريف المشكلة وتشمل هذه المرحلة:

أ- المقارنة بين البدائل

- مقارنة كل حل بديل مع أهداف ومحددات التصميم - مقارنة نقاط القوى لكل بديل ضد نقاط الضعف - ترتيب البدائل من حيث مدى فعاليتها

ب- اختيار أفضل البدائل (القرار التصميمي)

ج- تطوير وتحسين التصميم

د- تنفيذ التصميم ((Zaki (2000)

ومن الممكن تحديد الأسس التي يقوم عليها التصميم الداخلي لحيزات الوحدات الفندقية المؤقتة:

أولا: تحقيق الاحتياجات الفعلية للحيز ولطبيعة النشاط من خلال الإلمام بحجم الفراغ موضوع المعالجة وملامحه وتأثيره وتعميق الإحساس بالجمال الملائم لروح العصر.

ثانياً: ملائمة التصميم للإنسان والبيئة، فلابد للمصمم أن يراعي العوامل النفسية والاجتماعية والمادية للإنسان المتعامل مع المكان والمعايش له، وكذلك للبيئة المحيطة التي على أساسها يتشكل سلوك الإنسان وتتأثر عاداته وتقاليده.

ثالثاً: تحقيق طبيعة المواد المستخدمة وخواصها. ((Ramadan (2007)

العوامل المؤثرة على الشعوربالراحة:

توجد عدة عوامل تؤثر على الاتزان الحراري المطلوب بين جسم الإنسان والظروف البيئية المحيطة وتنقسم هذه العوامل إلى عوامل إنسانية ترجع للإنسان وعوامل بيئية ترجع إلى البيئة الخارجية المحيطة به وفيما يلي شرح لهذه العوامل.

أ- **عوامل إنسانية:** يمكن للإنسان أن يؤثر إلى حد كبير في التبادل الحراري بين جسمه وبين الجو المحيط ليحقق لنفسه قدر من الراحة الحرارية، ولكن تختلف ظروف الراحة الحرارية للإنسان من شخص لأخر حسب قابليته للتأقلم، والسن والجنس، وشكل الجسم، ونوعية النشاط الذي يؤديه، والنظام الغذائي المتبع.

ب- **عوامل بيئية:** للعناصر المناخية أثر مهم في مختلف نواحي الحياة على سطح الأرض ولاسيما حياة البشر وأوجه نشاطهم المتعددة، والتي تعكس أثر الظروف المناخية على الإنسان بشكل عام وأهم هذه العناصر هي تأثير الإشعاع الشمسي على الإحساس بالراحة الحرارية، وتأثير درجة حرارة الهواء، والرطوبة النسبية، وحركة الهواء Michelle (1990)

الأساليب والمعالجات الحديثة للتكوين المعماري:

التكوين هو الشكل الفراغي العام وتركيبات الشكل المعماري الخارجي والذى يعطى الشكل النهائي للوحدة الفندقية ، وقد اختلفت أشكاله تبعاً للتطور في الفكر التصميمي مما أثر تباعاً على الفكر التصميمي الداخلي بما يتناسب مع الظروف المناخية المحيطة ، فاختلف دور الشكل (Form) المعماري عن دوره التقليدي في عصر الصناعة ، وذلك بدخول توجهات الفكر الأيكولوجي والمعايير البيئية والمناخية في الإستراتيجيات التصميمية المختلفة لمعادلة تطويع الفكر التصميمي المستخدم ليتناسب مع متطلبات الراحة المناخية لمستخدم الحيز الداخلي ، حيث تعتبر الوظيفة الأساسية للتكوين المعماري الحديث هي:

- تشكيل منظومة داخلية يمكنها التفاعل والتجاوب مع الإنسان ومتغيراته ومع متطلباته البيئية والمناخية المحيطة.
- تحقيق راحة الانسان وتوازنه الحراري وفيما لا يتعارض مع بيئته الطبيعية
- الإقلال من استهلاك الطاقة." (Ayoub (2015).

ويمكن استخدام الخلايا الشمسية: Photovoltaic Solar Cells: وهى عبارة عن خلايا الكترونية تعمل على تحويل الطاقة الضوئية إلى طاقة كهربائية، حيث تعتمد كفاءة التحويل في الخلايا الشمسية على الخلية المستخدمة والمادة التي تصنع منها، والمادة الأساسية في معظم الخلايا هي مادة السيلكون" (www.energy.ca.gov..photovoltaic.html)

ويمكن الاستعانة بالطاقة الشمسية في المناطق الصحراوية في تدفئة الوحدات الفندقية المؤقتة خلال النهار بالطرق السلبية وذلك باستغلال سطح الخيمة كمجمع شمسي مسطح.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

صورة رقم (1) توضح استخدام الطاقة الشمسية على سطح الوحدات

● **العزل الحراري للغلاف المعماري (الأسطح، الحوائط): Thermal Insulation:**

هو استخدام مواد لها خواص عازلة للحرارة بحيث تساعد في الحد من تسرب وانتقال الحرارة من خارج الخيمة إلى داخله صيفاً، ومن داخله إلى خارجه شتاءً.

الأشكال التي توجد عليها المواد العازلة:

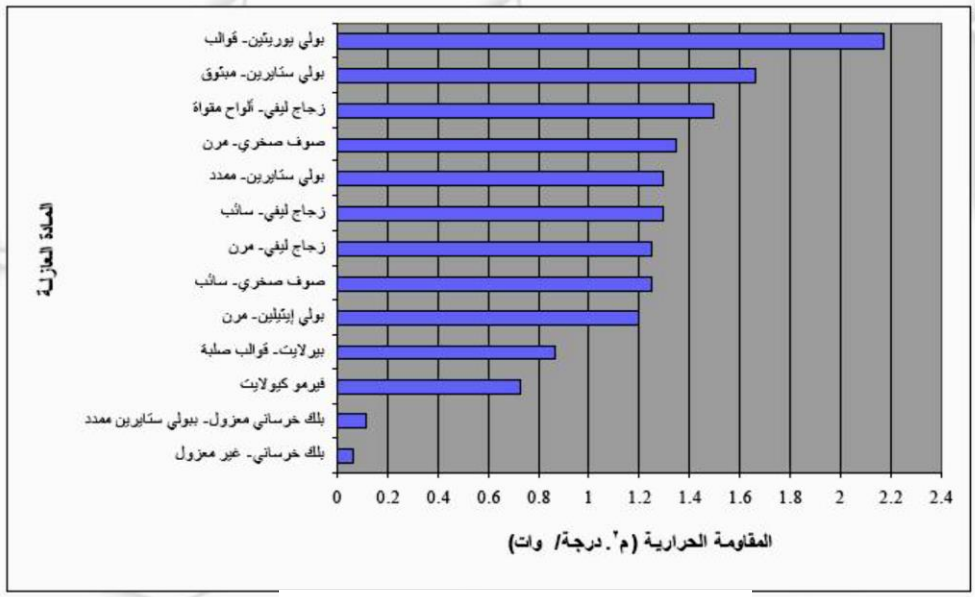
* مواد عازلة سائبة: وتكون عادة في صورة حبيبات أو مسحوق تصب عادة بين الحوائط أو في أي فراغ مغلق أو يمكن أن تخلط مع بعض المواد الأخرى وهي تستخدم بصورة خاصة في ملئ الفراغات غير المنتظمة.

* مواد عازلة مرنة الشكل: وهي تختلف في درجة مرونتها وقابليتها للثني أو الضغط وتوجد عادة على شكل قطع أو لفات وتثبت عادة بمسامير كالصوف الزجاجي والصخري ورقائق الألمنيوم

* مواد صلبة: وتوجد على شكل ألواح بأبعاد وسمكات محدودة كالبولي يورثين والبولي ستايرين

* مواد عازلة سائلة: تصب أو ترش في أو على المكان المطلوب لتكوين طبقة عازلة وهذه مثل البولي يورثين الرغوي. (www.saptex.com/AZELASQOF، بلا تاريخ)

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



صورة رقم (2)

مواد العزل الحراري ومدى المقاومة الحرارية لكل

تكنولوجيا النانو في الغزل والنسيج:

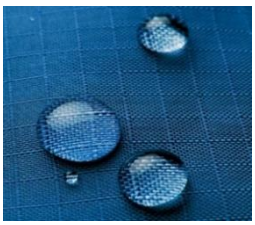
تقنية النانو هي تقنية متعددة التخصصات ، في كثير من الأحيان ينظر إليها على أنها ثورة صناعية جديدة، تكنولوجيا النانو (NT) تتعامل مع المواد 1-100 نانومتر في الطول، أساسيات تكنولوجيا النانو تكمن في هندستها لخصائص المواد بشكل كبير، الفيزيائية والكيميائية والخصائص البيولوجية للمواد (الذرات الفردية، والجزيئات، والمواد السائبة) حيث يمكن هندستها، وتوليفها، تطوير الجيل المقبل من المواد المحسنة والأجهزة والهياكل، والنظم، وكذلك يتم استخدامها لتطوير خصائص النسيج المطلوب، مثل قوة الشد العالية، لبنية سطح فريدة من نوعها، وقوة التحمل، صد المياه، اللهب النار، وخصائص مضادة للميكروبات. ((Al-Mutairi ،2012))

صورة رقم (3) تكنولوجيا النانو في الغزل والنسيج

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الأنسجة الصادة للمياه:

"نانو تكس "يحسن من الخاصية الطارد للمياه من القماش بواسطة إنشاء شعيرات النانو، والتي هي الهيدروكربونات و1000/1 من حجم ألياف القطن النموذجية، التي تضاف إلى نسيج لخلق تأثير زغب الخوخ دون أن تخفض مستوى قوة القطن، الفراغات الموجودة بين شعيرات النسيج، وهي أصغر من نموذجية المياه، لكنها ما زالت تفوق جزيئات الماء، وبالتالي يبقى الماء على الجزء العلوي من شعيرات والذي فوق سطح النسيج، مع الحفاظ على إمكانية التنفس.



صورة رقم (4): تأثير أنسجة النانو ومقاومتها للماء

الأنسجة الو اقية عن الأشعة فوق البنفسجية:

من المعروف أن أشعة الشمس لها أطوال موجية من 150-400 نانومتر ومنها الإشعاعات فوق البنفسجية، ومما يعزز خاصية حجب الأشعة فوق البنفسجية من النسيج عند الانتهاء من الصبغ، أو امتصاص الأشعة فوق البنفسجية الموجودة واستيعاب الأشعة فوق البنفسجية لمنع انتقالها من خلال النسيج إلى الجلد، أكاسيد المعادن مثل الزنك المانع هو أكثر استقرارا بالمقارنة مع العوامل التي تحجب الأشعة فوق البنفسجية العضوية، وبالتالي فإن نانو أكسيد الزنك يقوم بتحسين خاصية حجب الأشعة فوق البنفسجية ذلك بسبب زيادة مساحة سطحها والاستيعاب الكثيف في منطقة الأشعة فوق البنفسجية، والانتهاء المضاد للجراثيم، وأكسيد الزنك النانوية أكثر استشعار من نانو الفضة وأكثر فعالية من حيث التكلفة، وحجب الأشعة فوق البنفسجية.

النسيج المعالج لامتصاص الأشعة فوق البنفسجية يضمن أن سطح الوحدات الفندقية وجدرانها تحرف مسار الأشعة فوق البنفسجية الضارة من الشمس، والحد من التعرض للأشعة فوق البنفسجية على الشخص وحماية البشرة من الأضرار المحتملة.

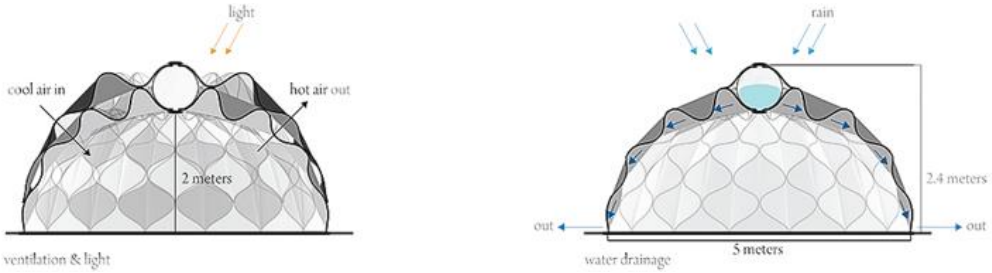
التكنولوجيا المستخدمة في تصميم الوحدات الفندقية لها أوجه عدة منها:

أ. **التصميم من أجل إعادة البناء: يتضمن** التصميم من أجل إعادة البناء (Design for Deconstruction) أن تكون الوحدة الفندقية منذ المراحل الأولى في تصميمه قابلة للهدم وإعادة البناء، وقد حقق ذلك في المخيمات، حيث يتم تناول الطعام والنوم في نفس المكان ويتطلب بناء الخيمة الواحدة 30 دقيقة بواسطة أربعه أفراد، وعندما يتم فض المخيم، يتم نقلها إلى مكان أخر ووقت أخر.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ب. استخدام أنظمة المعلومات الجغرافية في التخطيط: أصبحت أنظمة المعلومات الجغرافية ((GISشائعة الاستخدام وخاصة في المشروعات التي يتم إنشاؤها في المناطق الهشة والحساسة من الناحية البيئية، وتعد هذه الأنظمة من أكثر أساليب التصميم بواسطة الكمبيوتر (Computer Aided Design) من حيث فعاليتها في تحليل موقع المشروع.

ج. تقديم التكنولوجيا كتجربة عملية: تم إتباع اتجاه تقديم التكنولوجيا كتجربة عملية في بعض الوحدات الفندقية البيئية المعاصرة على سبيل المثال الوحدات الجديدة في فندق بيئي في الأردن صمم من قبل المهندسة عبير صيقلي ، كتصميم خيمة تستخدم للاجئين حيث أوجدت صقيلي حلا لمشكلة التزود بالطاقة الكهربائية داخل الخيم فبإمكان هذه الخيمة من خلال تصميمها الهندسي المبتكر أن تمتص الطاقة الشمسية وتحولها لطاقة كهربائية يتم تخزينها في بطاريات خاصة، بالإضافة على ذلك فإنه بإمكان الخيمة جمع مياه الأمطار وتخزينها لاستخدامها فيما بعد (www.astucestopo.net، بلا تاريخ).



صورة رقم (5) تفاصيل الخيمة المخصصة للاجئين

صور(6) توضح تفاصيل الخيمة المصممة

التكييف السلبي للوحدات الفندقية المؤقتة:

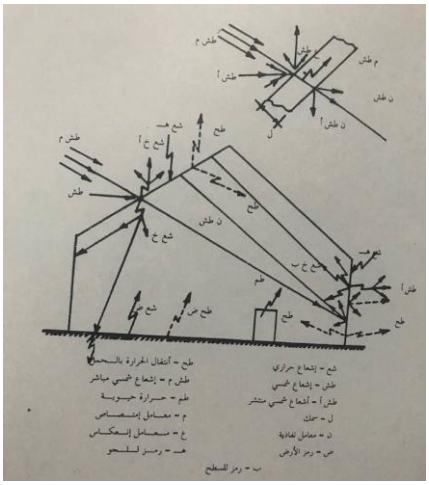
إن استخدام الوسائل السلبية في تكييف الوحدات الفندقية لا يفقد تلك الوحدات أهم مزاياها، وهي البساطة وقلة التكاليف، وسهولة النقل، ونظراً لانعدام العزل الحراري وكبر حجمها في بعض الأحيان ترتفع الأحمال الحرارية داخل تلك الوحدات، مما يجعلنا نكثر من استخدام الوسائل الميكانيكية للتكييف ونقلل من الاعتماد على الوسائل السلبية. (Al-Sabbagh ، (1992)

ولكي نحقق الراحة الحرارية يجب علينا معالجة الحمل الحراري المختلفة المتصلة بهذا الأمر:

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

معالجة الأحمال الحرارية في الوحدات الفندقية المؤقتة:

تتكون الأحمال الحرارية من الإشعاع الشمسي وتبادل الحرارة مع الجو المحيط بالحمل وبالتوصيل وبالإشعاع وبتسريب الهواء الخارجي للداخل، بالإضافة إلى الحمل الناتج عن تواجد الأشخاص وأيه أجهزة تنتج طاقة حرارية وفيما يلي سيتم دراسة طرق معالجة لعناصر الحمل الحراري في منطقة داخل الخيام لتحقيق الراحة الحرارية:



صورة رقم (7) تبادل الحرارة بين جدار الخيمة وخارجها

1- الإشعاع الشمسي: ينفذ الإشعاع الشمسي إلى داخل الوحدة مباشرة عن طريق الفتحات، من خلال الزجاج الذي يغطي الفتحات، أو من خلال النسيج المعتم جزئياً، وتنتقل الحرارة من الإشعاع الشمسي الساقط من الأسطح الخارجية، إلى الداخل بالتوصيل عن طريق تسخين الأسطح الساقطة عليها، ولدراسة هذا الأمر يمكن تقسيم الوحدة الفندقية إلى ثلاثة أجزاء هي السقف، الجدران والفتحات.

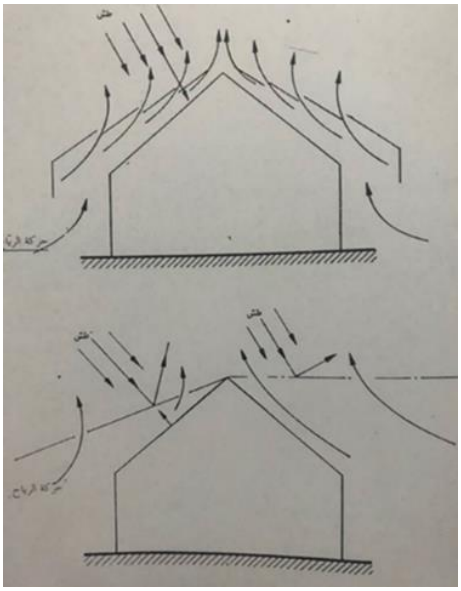
- الأسقف: وحيث أن السقف يسقط عليه جزء كبير من أشعة الشمس، لذلك فإنه من الضروري معالجة السقف في فصل الصيف، ولتقليل الحرارة المتسربة خلاله إلى الداخل بفعل الإشعاع الشمسي والممتصة بواسطة سطح السقف.

هناك عدة طرق لحساب الإشعاع المنتقل بالتوصيل عبر السقف داخل الوحدة، منها حساب درجة حرارة السطح بواسطة معادلة الاتزان الحراري، واستخدام ما يسمى بدرجة الحرارة الشمسية الهوائية التي تأخذ في الاعتبار درجة حرارة السطح، وتحسب درجة الحرارة الشمسية الهوائية من معادلة الاتزان الحراري للسطح الخارجي بواسطة حساب كمية الإشعاع والحمل حسب كمية الإشعاع في فصول السنة

ففي فصل الشتاء: يمكن استخدام مواد ذات امتصاصية عالية لأشعة الشمس وإشعاعية منخفضة للإشعاع الحراري حيث يمكن استخدام أسطح ذات امتصاصية عالية للإشعاع مع تغطيتها بأسطح شفافة ذات نفاذية لأشعة الشمس ومعتمة للإشعاع الحراري ذي الطول الموجي الطويل يضاف إلى ذلك فإن وجود

هذه الطبقة الثانية وطبقة الهواء المحصورة بين السطحين يساعد على عزل الوحدة حرارياً وتقليل انتقال الحرارة داخلها.

أما في فصل الصيف: فيمكن استخدام أسطح ذات انعكاسية عالية ومعتمه لأشعة الشمس والإشعاع الحراري مع تظليل الأسقف وترك فراغ بين سطح السقف المظللة ليتخلله الهواء حتى لا تنتقل الحرارة الممتصة في سطح المظلة إلى سطح السقف ومن ثم إلى داخل الوحدة وفي الشكلان التاليين يبينان عدداً من أمثلة تظليل سقف الوحدة وعزل السقف باستخدام عوازل خفيفة، وإضافة أسطح عاكسة كما مبين بالشكل مما يفيد تعتيم سطح السقف ومنع تسرب جزء من أشعة الشمس مباشرة إلى داخل الوحدة. (Al-Sabbagh ، (1992))



صورة رقم (8) حركة الرياح من تظليل المقترح للخيام

- الجدار: ينطبق على الجدار ما ينطبق على السقف من معالجة، وإن كانت نسبة ما يصل إليه من أشعة الشمس أقل مما يصل إلى السقف، وأيضاً يمكن جعل جدران الوحدة لصيقة بعضها البعض لتقليل الإشعاع الشمسي والحراري.
- الفتحات: يجب تقليل الفتحات التي تدخل منها أشعة الشمس المباشرة بقدر الإمكان وتظليلها

2- انتقال الحرارة بالحمل:

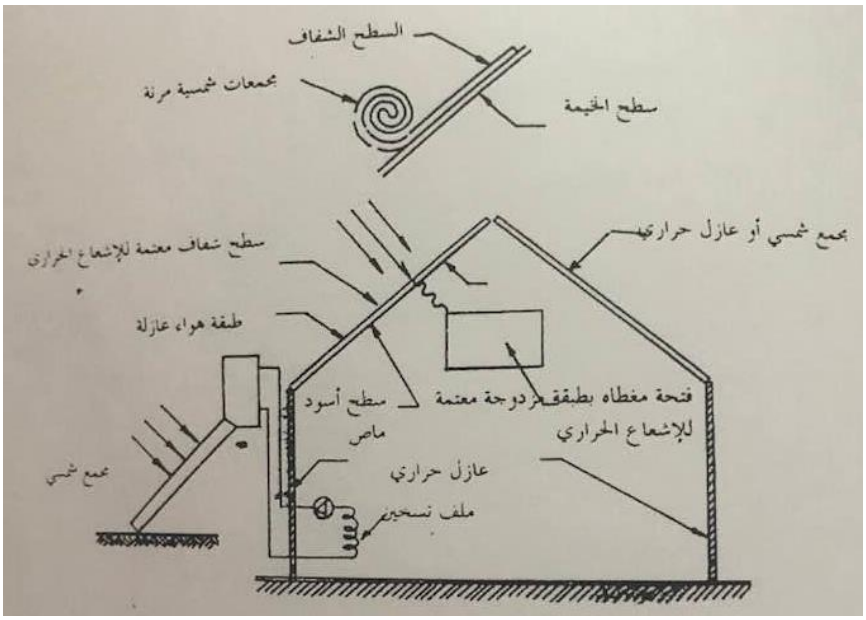
بما إن انتقال الحرارة بالحمل والتوصيل يعتمد على فرق درجات الحرارة بين داخل الوحدة وخارجها وعلى سرعة الهواء خارج الوحدة ومعامل انتقال الحرارة بالتوصيل لجدار وسقف الوحدة، ففي حالة استخدام فتحات مغطاة بالزجاج، يجب تقليل استخدام هذه الفتحات واستخدام الزجاج المزدوج ليقلل من تبادل الحرارة مع الخارج بالتوصيل والحمل.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ولمعالجة هذه المشكلة في فصلي الشتاء والصيف في الوحدة الفندقية المؤقتة ففي فصل الشتاء يجب اتخاذ وسائل لتحقيقها:

أ- منع وتقليل تسرب الهواء الخارجي البارد إلى داخل الخيمة، إلا بقدر ما هو مطلوب للتنفس، وإزالة الروائح عن طريق استخدام أنسجة عديمة أو قليلة المسامية في الخيام الشتوية، لتقليل نفاذ الهواء الخارجي من خلالها واستخدام العوازل الحرارية ومعالجة الخيام ضد الحرائق.

ب- عزل الجدران والسقف حرارياً، ويمكن تحقيق ذلك باستخدام عوازل يمكن فكها وإعادة تركيبها أو استخدام أسطح ذات خواص إشعاعية منتقاة، كاستخدام مواد للدائنيه (بلاستيكية) شفافة لها معامل نفاذية عالية لأشعة الشمس ومعتمه للإشعاع الحراري، كما يحدث بالمجمعات الشمسية وتتميز هذه الطريقة بمنع فقدان الحرارة بالحمل من تلك الأسطح وتسرب الهواء البارد إلى داخل الخيمة عبر الأنسجة. (Al-Sabbagh ، (1992))



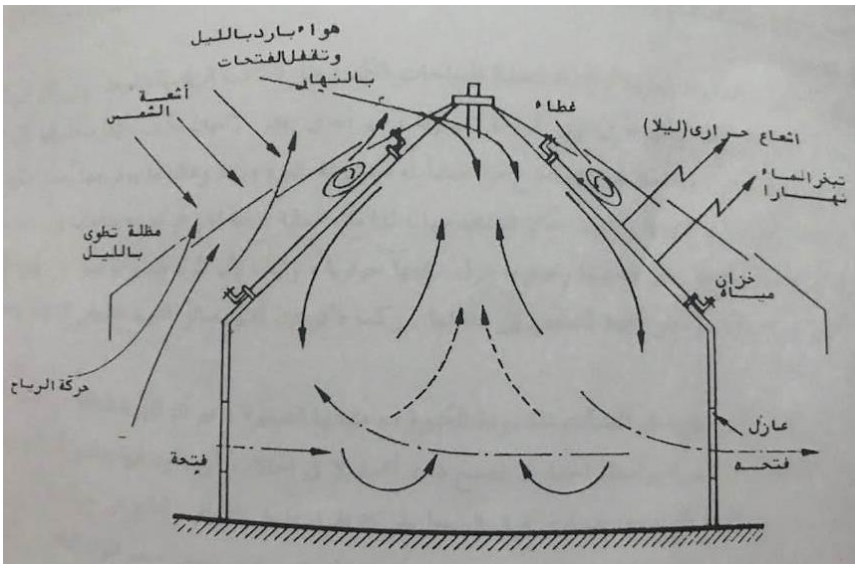
صورة رقم (9) الوسائل المختلفة لتدفئة الخيمة بالوسائل السلبية أو الطاقة الشمسية

أما في الصيف وبما أنه المناطق الصحراوية، تتميز بالجو الحار والجاف فيمكن استخدام فكرة البخر لتبريد أسطح (الخيمة) الخارجية ومن داخلها في حالة ارتفاع درجات حرارة الجو عن حدود الراحة الحرارية وذلك إذا تواجد الماء وهناك طريقتان:

الطريقة الأولى: الاكتفاء بتبريد الأسطح إذا كانت الرطوبة مرتفعة نسبياً، حيث أن استخدام البخر في تبريد الهواء الداخل يؤدي إلى رفع الرطوبة داخل (الخيمة) ويمنع تبخر العرق من المقيمين داخلها وبالتالي يؤدي إلى خفض الراحة الحرارية لهم.

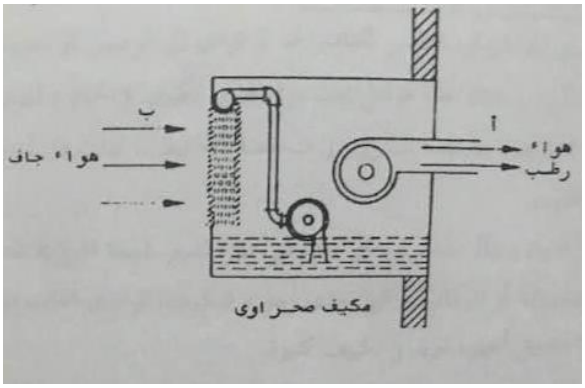
مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الطريقة الثانية: فالمحافظة على الماء فيه مهمه بجعله يتخلل أنسجة جدار الخيمة والأنسجة التي تغطي الفتحات بواسطة الانتشار وبما يكفي للتبخر وتستخدم هذه الطريقة في كثير من المناطق الصحراوية بوضع ستائر من القش أو الحصير على الفتحات وتبلل بالماء باستمرار. (Khalil (1994).



صورة رقم (10) بعض وسائل التبريد السلبي للخيمة

وهناك ما يسمى بالمكيف الصحراوي وهو عبارة عن جهاز يمر من خلاله الهواء لترطيبه.

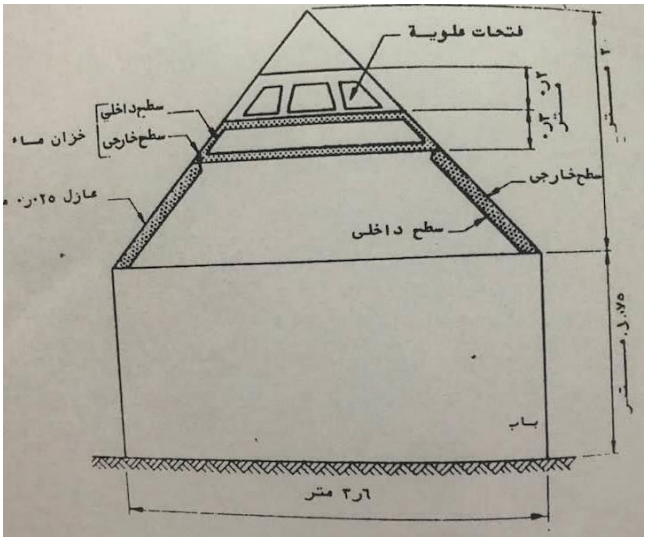


صورة رقم (11) مخطط للمكيف الصحراوي

لتبريد الخيمة سلباً فإنه من الممكن استخدام أكثر من طريقة من الطرق المذكورة أعلاه في وقت واحد ، ويبين الشكل تصميماً لكيفية الجمع بين أكثر من طريقة للتبريد السلبي تصلح للمناطق الصحراوية ، والتي يمتاز جوها بانخفاض الرطوبة ، وكذلك انخفاض درجة الحرارة أثناء الليل ، والذي قد يصل الفرق بين درجتي الحرارة العظمى والصغرى 20 مئوية ويكون التبريد أثناء الليل في مثل هذه المناطق بواسطة التهوية بهواء الليل البارد ، أما في أثناء النهار فيكون التبريد بواسطة التظليل وكسح الحرارة من داخل الخيمة عن طريق التهوية ،

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كما يمكن أن يكون أيضاً تبريد الهواء الداخلي بالبخر بأحد الطريقتين السابقتين ، أما إذا ندر وجود الماء فيكون التبريد بالتهوية أثناء الليل وبالظل أثناء النهار ، ويمكن استخدام خزانات ماء للتبريد في الليل بالحمل والإشعاع وبدون تبخر وذلك بوضعها خارج الخيام ونقلها أثناء النهار داخل الخيام حسب اقتراح الدكتور جعفر الصباغ في كتاب تكييف الخيام والمنشآت الغشائية النسيجية .(Al-Sabbagh ، (1992))



صورة رقم (12) شكل الخيمة المقترحة من قبل د جعفر الصباغ

أما في حالة استخدام التكييف الصناعي للوحدات الفندقية فظروف الطقس القياسية قد لا تؤدي إلى الوصول للراحة الحرارية في (الخيام) بدون اللجوء إلى التكييف الصناعي أو الميكانيكي وهناك عدة عوامل يجب مراعاتها في تكييف الخيام الصغيرة من أهمها:

- أن (الخيام) الصغيرة خفيفة الوزن ومنخفضة التكاليف، لذلك فإن أي نظام للتكييف يجب أن يكون بسيطاً وسهل النقل منخفض التكاليف.
- أن الجو داخل الخيمة يتأثر مباشرة بالجو الخارجي نظراً لصغر السعة الحرارية للخيمة حتى لو عزل جدارها حرارياً.
- إن الطاقة الكهربائية أو الميكانيكية التي تغذي أجهزة التكييف، تولد في الغالب من مولدات صغيرة متنقلة والتي قد لا تكون أحياناً كافية لتشغيل أجهزة تبريد أو تكييف كبيرة. (Mandour (2001))

منهج وإجراءات الدراسة

منهج الدراسة:

سينتهج الباحث في هذه البحث المنهج الوصفي التحليلي، لأنه منهج متوافق مع طبيعة الدراسة، حيث يعرف المنهج بأنه مجموعة الإجراءات البحثية التي تتكامل في وصف الظاهرة أو الموضوع، وذلك اعتمادا على جمع الحقائق والبيانات وتصنيفها ومعالجتها وتحليلها تحليلا كافيا ودقيقا، لاستخلاص دلالاتها والوصول إلى نتائج أو تعميمات عن الظاهرة أو الموضوع محل البحث. (Al-Rashidi (2000))

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مجتمع الدراسة:

إن تحديد مجتمع الدراسة هو أمر مهم في البحث العلمي، حيث أنه يساعد في اختيار عينة البحث، وذلك وفق الأسلوب العلمي الأمثل (The Nile (1984).) ويتكون مجتمع الدراسة الحالية من المصممين الداخليين الممارسين للمهنة.

عينة الدراسة:

عينة غير عشوائية تم اختيارها بالأسلوب القصدي، وهي التي تم اختيارها وفقا لهدف الدراسة، وقد استقر رأي الباحثة على أن تكون عينة الدراسة بالنسبة لممارسي المهنة والعاملين في مجال العمارة الداخلية والخبراء في تصميم المخيمات الموجودة في المثلث الذهبي الأردني (البتراء، العقبة، وادي رم) على ان يتم أخذ رأي عشرة خبراء وتطبيق التحليل الإستراتيجي SWOT ودراسة نقاط القوة والضعف الداخلية للتصميم المقترح والفرص والتهديدات الخارجية.

أداة الدراسة:

هي الأداة التي عرفها رشوان بأنها الوسيلة التي يلجأ إليها الباحث للحصول على الحقائق والمعلومات والبيانات التي يتطلبها البحث (Rashwan (2003))

وبعد اطلاع الباحثة على الدراسات السابقة والمشابهة لموضوع الدراسة الحالية، توصل إلى أن أداة الدراسة المناسبة هي استمارة تحليل الخبراء (حيث سوف يتم عرض استمارة للخبراء من متسلقي الجبال، وهواه التخييم، ومديري المشاريع والمصممين في نهاية البحث) حيث تم تصميم استمارة مناسبة تغطي تساؤلات البحث وتم عرض الاستمارة على نخبة من الأكاديميين والمتخصصين لتحكيم تساؤلاتها وقد تم تحليل الاستمارة والخروج بالنتائج التي تتناسب مع طبيعة الدراسة الحالية.

- **نبذه عن تحليل Swot**

ظهر تحليل Swot نتيجة للبحث الذي تم بمعهد ستانفورد من عام 1960م -1970م وقام به ألبرت همفري وأخرون من المعهد، وكان الغرض من إجراء هذا البحث هو معرفة أسباب فشل التخطيط المشترك Corporate planning)) وما نتج عنه من مشاكل اقتصادية وكيفية تلافيه ، و يستعمل هذا الأسلوب في التحليل في مجالات أخرى منها التخطيط العمراني وهو أداه تستعمل في التخطيط الإستراتيجي لتقييم نقاط القوة ونقاط الضعف والفرص والتهديدات .

1) نقاط القوة والضعف من الخصائص الداخلية للمشروع.

2) الفرص والتهديدات فهي تترتب على الظروف الخارجية للمشروع.

- **مكونات تحليل Swot**

- نقاط القوة: توفر الموارد التي يمكن استغلالها في المشروع كالموارد البشرية أو الطبيعية.
- نقاط الضعف: غياب بعض نقاط القوة مثل قلة الموارد البشرية أو الطبيعية.
- الفرص: إمكانيات خارجية تعمل على تحقيق مكاسب للمشروع.
- التهديدات: ضعف في إمكانيات خارجية مثل التغير في متطلبات السوق أو ذوق العملاء.

استخدامه:

- يتم استخدام Swotفي تقييم العوامل الداخلية والأوضاع الخارجية التي يواجهها المشروع لذلك يتم عمل تحليل Swotفي المراحل الأولى من المشروع.
- يساعد على اتخاذ القرار على أساس منطقي دون الاعتماد على مجرد الحدس.
- **شروط نجاح تحليل Swot:**
- الواقعية في تحليل الوضع الراهن للتنبؤ بالوضع المستقبلي.
- الواقعية في تحديد نقاط القوة ونقاط الضعف.
- بساطة التحليل والبعد عن التعقيد

طريقة تصحيح أداة الدراسة:

تم تصحيح أداة الدراسة من خلال نموذج تحليل swot حيث أن تحليلها من خلال هذه الطريقة تضمن الحصول على إجابه للتساؤلات المطروحة.

النتائج والمناقشة:

النتائج:

1- يجب على المصمم إدراك أولويات عناصر العمارة الداخلية الخاصة بكل حيز بالوحدة الفندقية المؤقتة وإدراك المتطلبات الوظيفية لكل جزء وظيفي داخل الوحدة الفندقية ومعرفة الحد الأدنى لمقاسات كل عنصر.

2- يجب على المصمم أن يلَم بكافة التجهيزات الفنية الخاصة بالوحدة الفندقية لتحقيق عوامل الراحة والرفاهية للسائحين.

3- تمتاز مواد اليوم بقدرتها على تلبية رغبات المصممين والمستهلكين في آن واحد نظراً لتنوعها وخصائصها التي ترضي الجميع سواء كان ذلك من الناحية الوظيفية أو الجمالية أو الاقتصادية

4- تأكيد الصلة الوثيقة للمنشأة داخلياً وخارجياً بالطبيعة بحيث يناسب ظروف البيئة وأصوله وأن يتخذ صفاته من أرض المنطقة ومميزاتها الطبيعية.

1/ استنتاج الدراسة:

1- استخدام مختلف التقنيات والمواد التي توفر استهلاك الطاقة مثل: الزجاج العازل للحرارة، والسقوف البيضاء ذات معامل انعكاس عال High albdoوالعوازل الداخلية الصديقة للبيئة مثل: رغوة البولي يورثين ذات الأساس الزيتي النباتي، والأنابيب الشمسية Solar Tubes لتعزيز الإضاءة الطبيعية للفراغات داخل الوحدات، ووحدات الإضاءة ذات الصمام الثنائي Light Emitting Diode (LED).

2-أضف إلى ذلك تصميم الكتل المبنية يأخذ إجمالاً الشكل المستطيل أو المضلع الذي يسمح بدخول الإضاءة الطبيعية نهاراً لجميع الفراغات الداخلية بها وهو ما يحد من الطلب على الإضاءة غير الطبيعية، أيضاً يضم المخيم أبراجاً شمسية للتهوية حيث تعمل على إحداث تيار هوائي لطيف مستمر داخل الكتل الكبيرة

كالمطعم، إلى أخر هذه التقنيات والمواد النظيفة التي توفر الطاقة النظيفة وتقلل من الحاجة إلى استهلاك الطاقة بشكل عام.

3- بالنسبة للنفايات الصلبة غير العضوية مثل الزجاج والألمنيوم والأوراق فيتم تصنيفها تمهيداً لنقلها خارج الموقع لإعادة التدوير، أما النفايات الصلبة العضوية فيتم تحويلها إلى سماد عضوي يتم استخدامه في الموقع أو يتم بيعه، أما من ناحية التوفير من استهلاك المياه فحيث أن المنطقة شحيحة المياه ، فيتم اعتماد إستراتيجيات وتقنيات متنوعة للتقليل من استهلاكها ، وفي الوقت ذاته إعادة استخدام ما يمكن استخدامه منها ، يتم هنا تركيب تجهيزات سباكة تحد من استهلاك المياه في الحمامات والمراحيض ، من ناحية أخرى لا يتم الخلط بين مياه الأمطار ، والمياه الرمادية (التي يتم تصريفها من الأحواض والمطابخ) ، والمياه السوداء (الصرف الصحي) حيث يتم تجميع وتخزين الأولى في خزانات أرضية ، وإجراء معالجة بسيطة للثانية ، وإجراء معالجة كاملة للثالثة ، ومن ثم استخدام هذه المياه في ري النباتات وأعمال تنظيف الأرضيات الخارجية وتزويد سيفونات الحمامات وغيرها .

بالنظر لفرضية الدراسة (أن استخدام الطرق الميكانيكية المعروفة، لتوفير التكييف في فصلي الشتاء والصيف، يمكن الاستغناء عنه، باستخدام طرق تكنولوجية ومواد مستحدثة تتوافق مع البيئة المستدامة في تصميم الخيمة (الوحدة المؤقتة)، حيث يمكن أن يحقق الراحة الحرارية لمستخدمي هذه الوحدة مع المحافظة على هويه الخيمة البدوية وخصوصيتها وتعرف هذه الطريقة بالتكييف السلبي.).

2/ مناقشة وتفسير النتائج:

تحليل نقاط الضعف والقوة في تصميم المقترحات:

سوف تستخدم الباحثة تحليل (Swot) (Jaber (2016)) الخاص في تحليل الجوانب الإيجابية والسلبية في تصميم الوحدات المؤقتة (الخيمة)، ومقارنتها بالحالات الدراسية الموجودة بالموقع المختار، من خلال عناصر الحالة محل الرصد: al deen (2012))

- التحليل الموقعي
- التحيل الوظيفي
- التحليل التشكيلي أو التصميمي
- التحليل التقني والتحكم البيئي

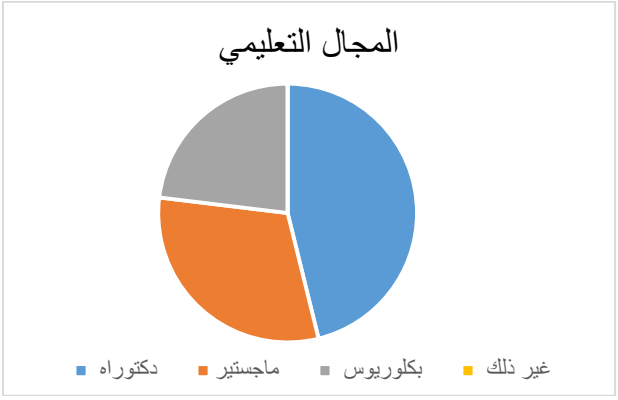
صورة رقم (13) جدول مفتاح تحليل Swot

المفهوم	الرمز	المصطلح
جوانب القوة	S	Strength
جوانب الضعف	W	Weaknesses
الفرص	O	Opportunities
التهديدات	T	Threats

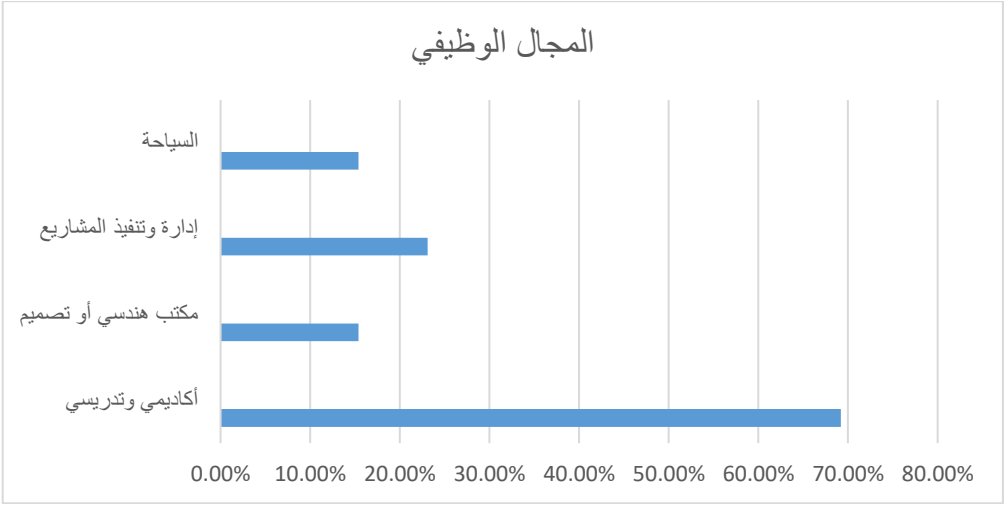
حيث يتم تناول كل عنصر من عناصر التحليل من خلال الجوانب الإيجابية ومردودها على المنظومة التصميمية، وتناول الجوانب السلبية ومردودها على المنظومة التصميمية.

ومن خلال أداه البحث تحليل SWOT يلاحظ بأن استخدام هذه الطرق ممكن، وهذا يدل على أن إجابة البحث على هذه الفرضية كانت إيجابية وتتحيز لعبارة الموافقة وبالتالي فإن الفرضية تم تحقيقها.

تم تحكيم استمارة للخبراء تتضمن 12 خبير من بعض الأكاديميين والخبراء في مجال التصميم الداخلي وممارسي رياضة التسلق والتخييم وذلك للخروج بأهم الإجابات على تساؤلات البحث والقدرة على تحليلها من خلال تحليل Swot.



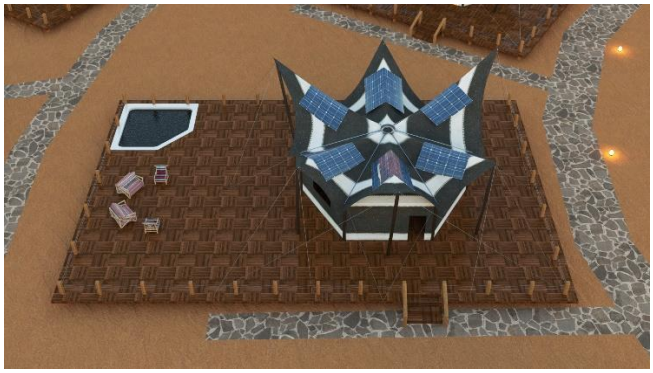
صورة رقم (14) جداول إحصائية لنسبة الخبراء والمحكمين ومجالاتهم العلمية



صورة رقم (15) جداول إحصائية لنسبة الخبراء والمحكمين ومجالاتهم العملية

وجهت الباحثة أسئلة قام بالإجابة عنها الخبراء قبل أن يخضعوا لتحليل Sowt:

- هل لدى الخبير اهتمام بتصميم المخيمات الصحراوية في منطقه جنوب الأردن "المثلث الأردني"؟ وكانت الإجابة (نعم) بنسبة (84.6%)، والإجابة (لا) بنسبة (zero %)، أما الإجابة (ربما) بنسبة (15.4 %)
- هل تعتقد أن الخيمة البدوية: المصنوعة من شعر الماعز "تحافظ على الهوية البدوية الأردنية؟ وكانت الإجابة (نعم) بنسبة (53.8%)، والإجابة (لا) بنسبة (30.8%)، أما الإجابة (ربما) بنسبة (15.4 %)
- هل تعرف أي من الخامات الحديثة المستخدمة في تصميم المخيمات؟ وكانت الإجابة (نعم) بنسبة (92.3%)، والإجابة (لا) بنسبة (zero%)، أما الإجابة (ربما) بنسبة (7.7%)
- هل تعتقد أن الخيم المنفوخة الجديدة والمعروفة ب "الفقاعات" المستوحاة من البيئة الفضائية، والتي بدأت تستخدم في مخيمات وادي رم والبتراء حاليا لن تؤثر على الهوية الأردنية؟ وكانت الإجابة (نعم) بنسبة (46.2%)، والإجابة (لا) بنسبة (38.5%)، أما الإجابة (ربما) بنسبة (15.4%)
- هل تؤيد فكرة تصميم جديد للخيم المحلية مع المحافظة على الهوية الأردنية لسكان منطقة "بدو جنوب الأردن " مع استخدام خامات مستحدثة؟ وكانت الإجابة (نعم) بنسبة (92.3%)، والإجابة (لا) بنسبة (7.7%)، أما الإجابة (ربما) بنسبة (zero%)
- هل لديك فكرة عن طرق تكييف هذه الخيام "صيفا وشتاءا"؟ وكانت الإجابة (نعم) بنسبة (38.5%)، والإجابة (لا) بنسبة (46.2%)، أما الإجابة (ربما) بنسبة (15.4%)
- هل تؤيد استخدام طرق بيئية للاستدامة غير الطرق الميكانيكية في تكييف الخيمة لتحقيق راحة مستخدمي المكان؟ وكانت الإجابة (نعم) بنسبة (92.3%)، والإجابة (لا) بنسبة (zero%)، أما الإجابة (ربما) بنسبة (7.7%)
- هل تؤيد استخدام الخلايا الشمسية ذات الخصائص المرنة لتوليد الطاقة الكهربائية والحرارية لهذه المخيمات؟ وكانت الإجابة بالإجماع (نعم) بنسبة (100%)
- هل تعرفت مسبقا على تقنية النانو تكنولوجي المستخدمة في الأنسجة؟ وهل تعتقد بأنه يمكن استخدامها في المخيمات؟ وكانت الإجابة (نعم) بنسبة (30.8%)، والإجابة (لا) بنسبة (61.5%)، أما الإجابة (ربما) بنسبة (7.7%)
- هل تعرف طرق توفير مياه صالحة للاستخدام غير الطرق التقليدية؟ مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذه المناطق محمية لا يمكن الحفر فيها. وكانت الإجابة (نعم) بنسبة (38.5%)، والإجابة (لا) بنسبة (61.5%)، أما الإجابة (ربما) بنسبة (zero%)
- هل تعرف طرق لتصريف المياه العادمة غير الطرق التقليدية؟ مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذه المناطق محمية لا يمكن الحفر فيها. وكانت الإجابة (نعم) بنسبة (38.5%)، والإجابة (لا) بنسبة (61.5%)، أما الإجابة (ربما) بنسبة (zero%)



صورة رقم (16) رؤية الباحثة لتصميم مخيم في منطقة وادي رم في جنوب الأردن (من عمل الباحثة)

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Swot Elements	نقاط القوة Strength	نقاط الضعف weaknesses
التحليل الموقعي	• الموقع متفرد وله مزايا غير متوفرة بمواقع أخرى • طبوغرافية الأرض المستوية • اختيار المكان بشكل خاص وعدم وجود أي دراسة سابقة يعطي قوة للموقع	• الموقع مكشوف ويكون في فصل الشتاء شديد البرودة • الحماية التي يتمتع بها الموقع تصعب من الحلول • الحجب بمعنى الحد من مجال الرؤية الافقية
التحليل الوظيفي	• الموقع مكان رائع للعمل ولإكساب العاملين تجربة عمل فريدة • الشمولية والتكامل في دراسة الاحتياجات الداخلية وربطها بالمكان واحترام الهوية • استقطاب عدد كبير من	• قدرة الموظفين على العمل في هذه البيئة • السيطرة على حركة الرياح • لا يوجد

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التحليل التصميمي	• غرابة التصميم • شكل متلائم مع البيئة • انسجام الشكل المستمد من بيئة المكان ويمكن تطوير نماذج على نفس النسق • جديد عما هو متعارف عليه	• مدى تحمل العوامل الطبيعية (رياح، شتاء، أعاصير) • كثرة وجود الأعمدة • التنوع في الشكل حيث أن الاحتفاظ بفرضية شكل واحد تعتبر معالجة مملة • لابد من وجود احتمالات وفرضيات لونية وشكلية تدعم فكرة التصميم
التحليل التقني	• إمكانية الاستفادة من العناصر البيئية لخدمة التصميم • الاعتماد على مصادر الطاقة الطبيعية • استخدام خامات حديثة والطاقة البديلة • استقلاليه الخيم أعطت عنصر أمان وخصوصية أكثر	• قلة الحلول المتبعة للتحكم في مصادر المياه • دراسة وتطبيق معايير حديثة في عدم الإضرار بالبيئة (موضوع الصرف الصحي) • عدم تعرض جميع الخيم في الموقع لنفس الظروف الطبيعية والتجربة • شكل شبيه بالأشرعة والتي يمكن تشكل خطر على الوحدة

Swot Elements	الفرص Opportunities	التهديدات Threats
التحليل الموقعي	• مشاهدة جديدة للسياح، فيها روح الشرق التي يفضلها السائح الغربي • فرص تشغيل • فرص إكساب الزائر تجربة فريدة	• خطر السيول المتشكلة من بين الجبال • العوامل الجوية لاسيما أنها منطقة مفتوحة • العواصف الرملية • يجب أن تكون الخيم مقاومة للحريق • لا يعتقد بوجودها
التحليل الوظيفي	• إتاحة الفرص للاستفادة من الخامات الحديثة • اندماج الهوية مع الوظيفة • إعادة إحياء المكان بنهج وشكل جديد	• توفير الدعم اللوجستي للمخيم • المجتمع المحلي وتعامله مع الموقع • لا يوجد • لا أعلم

التحليل التصميمي	• تحليل طبقات الخيمة والاستفادة منها وظيفيا • يمكن اعتماد فكرة فلسفية تتحول إلى خطوط تصميمية • التصميم المختلف والمبتكر يزيد الرغبة بالتجربة	• خطر الرياح • المخططات والحلول التصميمة غير واضحة • التوع غير متوفر • لا يوجد
التحليل التقني	• توفير فرص عمل جديدة للسكان المحليين • دراسة طرق التكييف الطبيعية • توفير الطاقة وتقليل كلفة التشغيل	• عدم إمكانية الوصول إلى الخدمات الرئيسية بسهولة عند الطوارئ • التطور المستمر لوسائل الطاقة البديلة • آلية السيطرة على الصرف وتمديدات المياه

التوصيات:

1- إجراء الدراسات والتجارب، على خواص مواد البناء، من ناحية الضغط والشد والتأثيرات الجوية المختلفة في حالة استخدام مواد بناء جديدة.

2- بعد التقدم الموجود في العالم، من ناحية التكنولوجية الحديثة، يمكن اكتشاف مواد بناء جديدة مركبة من بعض مواد البناء القديمة، بحيث تعطي لنا خصائص ووظائف وأشكال مناسبة.

3- ضرورة إنشاء مراكز تدريب متخصصة بهدف تطوير الأطر المهنية لاستيعاب التقنيات الحديثة والتعرف على خصائصها وإمكانياتها

4- إعداد المهندسين والمتخصصين بمختلف فروع البناء والتصميم الداخلي إعدادا فكرياً مناسباً من خلال صياغة البرامج التعليمية التي تستوعب التقنيات الحديثة ومعطياتها الحضارية

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الخلاصة:

إن استخدام التقنيات الحديثة وأهمها تقنية التكييف السلبي في تصميم الوحدات الفندقية للوصول للراحة الحرارية لمستخدمي هذه الوحدات "صيفاً وشتاءاً" عوضاً عن استخدام التقنيات الضارة بالبيئة يعتبر من أهم المواضيع التي تحقق الاستدامة وتحقق مفهوم العمارة الخضراء في الوحدات المعيشية الصحراوية، والعمل على تطوير الافكار والتقنيات الحديثة، نظراً لعمق التغيرات التي طالت حياتنا اليومية والسير قدماً مع العلم الذي قدمت له هذه المواد والتقنيات كما كبيراً من الراحة والرفاهية، مع المحافظة على طبيعة المكان وهويته حيث أن الأمران لا يتمان معاً إلا بالوعي للواقع الذي يفرض نفسه بقوة، وبإيقاع متسارع يوما بعد يوم.

References

1. Abu wagd, h. P. (1971). Visual phenomena and interior design. Beirut: Beirut Arab University.
2. Bashir Al-Rashidi. (2000). Educational Research Methods: A Simplified Applied Vision. Kuwait: Modern Book House.
3. Hussein Abdel Hamid Rashwan. (2003). The origins of scientific research. Cairo: Khanji
4. Hassan, Izzat Abu Wajd, (1971): "Visual phenomena and interior design", Jordan.
5. Jaafar Al-Sabbagh, (1992): Air Conditioning in Membrane and Textile Tents, International Publishing and Distribution House Syria
6. Jaber, d. N. (2016)(n.d.). Urban Planning Analysis Foundations, principles and applications for the success of your small business, swot.
7. Khalil, a. B. (1994). Modern European Art. Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing
8. The Nile, m. a. (1984). Psychological, social and educational statistics. Cairo: Khanji Press, 4th floor.

Theses:

9. .Ibrahim, Ahmed Fathy. (2001). An analytical study to measure the efficiency of the environmental performance of residential communities in Egyptian cities, Master Thesis. (College of Engineering). Cairo University.
10. .Dina, Mandour (2001): "Interior Design of Tourism Structural Structures", Ph.D. Thesis, Alexandria University

.

11. . Rasha, Jaber Ayoub, (2015). The development of climate treatments in the internal architecture of the tropics in Upper Egypt. PhD Thesis, Faculty of Fine Arts: Minia University
12. .Maha, Ramadan, (2007), "Interior Architecture of Low-Cost Tourist Spaces", Ph.D. Thesis, Alexandria University
13. .Mahmoud, Mohamed Zaki, (2000), "Economic Employment of Interior Architecture in Urban Communities:", Ph.D Helwan University.
14. .Michelle, Suzette. (1990). Assessment of thermal behavior as a tool for designing residential communities in Egypt. PhD Thesis, Faculty of Engineering: Cairo University

Scientific Conferences:

15. .al deen , m. R. (2012). Research paper entitled: the foundations of design and aesthetic standards of Islamic art in the interior design of tourist facilities. , Amman Jordan: International Scientific Conference entitled: Art with Islamic Thought
16. .Al-Mutairi. Tariq Bin Talaq (2012): The Role of Nanotechnology in Disaster Reduction, Research Paper, International Islamic University, Malaysia

Internet References :

17. http://www.inhabitat.com/park-houses-by-ushida-Findlay-architects
18. http://www.energy.ca.gov..photovoltaic.html
19. http://www.astucestopo.net
20. http://www.rwsystemsinc.com/default.aspx
21. http://www.tendatetto.com/products.php?version=en&p_cat
22. http://www.maganin.com/contentlist.asp?ContentType=Article&CatID
23. http://www.saptex.com/AZELASQOF

ملحق بأسماء الخبراء من المختصين وممارسي رياضة التسلق الصحراوية :

الرقم	إسم الخبير	الرتبة العلمية	الإختصاص الدقيق
1	عبد الرحيم عرجان	ماجستير	مدير جاليري ، مهتم بالتاريخ والاثار ، ومن هواه المسير والترحال ومتسلق الجبال
2	مازن عرباسي	دكتوراه	عضو هيئة تدريس قسم التصميم الداخلي جامعة عمان الأهلية

			تصميم وتنفيذ مشاريع ذات علاقة منها فندقين بالبتراء وأعمال بالسوق المحلي الأردني .
3	عبدالله التميمي	ماجستير	عضو رابطة الفنانين الأردنين ، رئيس جمعية العلوم والتنمية، ومن هواه المسير والترحال .
4	طارق سعيد	بكلوريوس	مهندس مدني ومشاريع تنفيذية ومن هوايته التخييم وتسلق الجبال
5	أحمد العمرات	بكلوريوس	خبرة 25 سنة ، مدير مشاريع سياحية ومتخصص في المخيمات الصحراوية في منطقة البتراء ووادي رم .
6	واصف المومني	دكتوراه	مؤسس ورئيس قسم التصميم الداخلي بجامعة الزرقاء سابقا ، ورئيس قسم بجامعة البتراء سابقا، أستاذ التصميم الداخلي والهندسة المعمارية بجامعة البلقاء .
7	عماد الدين الفحماوي	دكتوراه	رئيس قسم التصميم الداخلي بجامعة العلوم التطبيقية سابقا ، أستاذ التصميم الداخلي والهندسة المعمارية ، وله أعمال في السوق الأردني .
8	أشرف الجيوسي	دكتوراه	صاحب شركة تصميم داخلي ومحاضر في بعض الجامعات الأردنية ، وله أعمال في السوق المحلي الأردني.
9	نسرين أندي	بكلوريوس	14 سنة خبرة في تدريس التصميم الداخلي والعمل الحر في التصميم ومن هواه التخييم وممارسة رياضة التسلق في الصحراء
10	ريما عبيد	ماجستير	محامية ، ومديرة موارد بشرية خبرة 17 سنة في عدة قطاعات منها الفنادق والسياحة
11	معتصم الكرابلية	دكتوراه	عضو هيئة تدريس في قسم الفنون البصرية الجامعة الأردنية كما له مجموعة من المؤلفات في التصميم الداخلي
12	سمر أبو صالح	دكتوراه	رئيسة قسم التصميم الداخلي جامعة عمان الأهلية ولها العديد من التصاميم بالسوق الأردني

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/243-272

The Role of the Passive Conditioning in Achieving Thermal Comfort in Temporary Hotel Units

Samah Mohammed taleb al dweik[1]
Samy abu taleb[2]
Mohamed saber

Al-academy Journal ……..……. Issue 95 - year 2020
Date of receipt: 20/11/2019…....Date of acceptance: 22/12/2019…....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract

This research is based on monitoring the local and environmental technologies in the design of the temporary hotel units (nomadic tents) in the desert in the south of Jordan in order to air condition them in summer and winter, maintaining the Jordanian identity, that they are presented with the form and technologies of the age in order to get to the universality.

The research adopted the descriptive analytical method and the researcher conducted the analysis of SWOT specified for the analysis of the positive and negative aspects in the design of the temporary hotel units and comparing them with the case studies available in the chosen research area "the Jordanian golden triangle", through the elements of the case under study. The research concluded that the materials today are characterized by their ability to meet the desires of the designers and users at the same time, due to their diversity and the diversity of their properties whether functionally, aesthetically or economically. The research recommended conducting studies and experiments for the properties of the construction materials in terms of pressure, tension and various weather effects when using new construction materials that enable us to get the thermal comfort for the users of the place.

key Word: Green Building/ Badewin Tent/ Sustainability

[1] **Minya University - the Republic of Egypt, sama7dweik@yahoo.com**

[2] **Minya University - the Republic of Egypt.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/273-292

تصميم موقع الكتروني تعليمي تفاعلي لطلبة المرحلة الإعدادية في العراق

أحمد ناجي علي[1]
يوسف مشتاق لطيف[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2019/8/31 ، تاريخ قبول النشر 2019/10/2 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

ملخص البحث

اخذَ النشر الإلكتروني حيزاً واسعاً في مجال التعليم التفاعلي الحديث وأصبحت صفحات المواقع الإلكترونية تُكرس لخدمة الجهد التعليمي في هذا المجال إذ يُعتبر البحث في هذا السياق من الضروريات العلمية المُلِحة خصوصاً أذ نُعتَبر نحن في العراق من الدول الحديثة العهد في استغلال هذا التقنيات الحديثة واستثمار إمكانيات شبكة المعلومات الدولية ومحتوياتها المختلفة في إطار ما يسمى بالتعليم عن بعد وهنا تكمن مشكلة البحث في إمكانية إيجاد الحلول العلمية لتصميم موقع الكتروني تعليمي تفاعلي لطلبة المرحلة الإعدادية في العراق والوقوف على الطرق العلمية لإيجاد التصميم الناجح الذي يحقق أغراضه من الناحية الوظيفية والجمالية إذ تُعد هذه المرحلة من اهم المراحل الدراسية للطلبة من حيث النضوج الفكري وتكوين الخزين المعلوماتي العقلي والتي تحتاج إلى توفير جميع مستلزمات الفهم والنجاح في عملية تلقي المعلومات للمنهج العلمي وبصورة متكاملة والتي يُمكن إن تكون للمواقع الإلكترونية دور مهم في ذلك من خلال توفير المحتوى المعلوماتي المساعد مثل الدروس العلمية والوسائل الإلكترونية المختلفة ،ولقد حاولت هذه الدراسة الخوض في هذا الجانب في اربع فصول خُصص الأول لعرض المقدمة التي تضمنت مشكلة البحث والتي صِيغت في سؤالين الأول ماهي إمكانية تصميم موقع إلكتروني تعليمي يتخذ التفاعل الاتصالي طابعاً وظيفياً في عمله والثاني ماهي طبيعة تصميم هذا الموقع وماهي الأدوات التفاعلية التي يجب إن تحتويها صفحته الرئيسة أما أهمية البحث فَتُكمن في إسهامه في تطوير عمل المواقع الإلكترونية التعليمية ورفد المكتبة العلمية بالمعلومات في هذا الاختصاص، في حين كان هدفه هو تصميم موقع إلكتروني تعليمي تفاعلي لطلبة المرحلة الإعدادية في العراق ومن ثم عرض حدوده الموضوعية التي انحصرت في تصميم المواقع الإلكترونية والمكانية والزمنية التي تحددت في دراسة الصفحات الرئيسة للمواقع الإلكترونية التعليمية العراقية والمنشورة في عام 2019 ومن

[1] وزارة التربية/مديرية تربية الرصافة الاولى، Na8669919@gmail.com
[2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، yousif@cofarts.uobaghdad.edu.iq

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بعدها جاءَ الفصل الثاني الذي تضمن الإطار النظري للدراسة وكانَ على مبحثين تمَ التطرق فيها لمعرفة كيفية تصميم المواقع الإلكترونية التفاعلية وماهي محتوياتها ومن ثم عرض اهم المؤشرات العلمية وبعدها جاء الفصل الثالث ليعرض إجراءات ومنهجية الدراسة التي كانت تبعاً للمنهج الوصفي التحليلي إذ تمَ أختيار العينات بشكل قصدي بواقع نموذجين يمثلان مجتمع البحث الذي يتكون من المواقع التعليمية العراقية المنشورة على الشبكة الدولية للمعلومات ومن ثمَ جرت عملية التحليل الوصفي بناءاً على استمارة تم تصميمها لهذا الغرض بعد إن تم تعديلها وفق ملاحظات خبراء في مجال الاختصاص ومناهج البحث العلمي لتعطي النتائج المطلوبة وتُحقق غايتها وهدفها العلمي بشكل سليم ومن بعدها جاء الفصل الرابع والأخير لعرض أهم النتائج والتوصيات والمقترحات العلمية للبحث .

الكلمات المفتاحية (تصميم ،مو اقع الكترونية ،تفاعل ،تعليم)

المقدمة :

تعتمد عملية التعليم عن بعد على شبكة الأنترنت بشكل أساسي وتُعتَبر المواقع الإلكترونية أحد أهم تطبيقات هذه الشبكة في مجال التعليم التفاعلي في الوقت الحاضر وفي هذا الإطار زادة الاهتمام بتقنيات تطوير عمل هذه المواقع وأساليب تصميمها بشكل خاص للتتناسب مع طبيعة أدائها الوظيفي وارتباطها بطرق التفاعل الاتصالي مع المستخدم من حيث تقنية تقديم المعلومات التي يتم نشرها وعملية التصفح ووسائل الاتصال التي تُتيحها بيئة شبكة الأنترنت الاتصالية حيث تتخذ عملية التصميم الأهمية الكبرى في هذا الجانب لتتلاءم مع طبيعة عمل مواقع الويب من الناحية الوظيفية والجمالية ،وهنا تكمُن مشكلة البحث إذ لاحظ الباحث إن هنالك إشكاليات تصميمية ووظيفية في مجموعة من المواقع الإلكترونية العراقية ذات الاتجاه التعليمي والموجهة وفق طبيعتها الاتصالية إلى شريحة كبيرة من الطلبة في العراق على وجه الخصوص وفي كافة المراحل الدراسية لذلك وجد الباحث ضرورة التطرق إلى إيجاد الحلول التصميمية ومحاولة أقتراح بدائل لهذه المواقع الإلكترونية بما يتوافق مع مخرجات التقصي العلمي والبحث عن النتائج المطلوبة لهذه الدراسة ومشكلتها التي صِيغت بالتساؤلات التالية:

1)-هل يُمكن تصميم موقع إلكتروني تعليمي يتخذ التفاعل الاتصالي طابعاً وظيفياً في أسلوب عمله .

2)- ماهي الطبيعة التصميمة لهذا الموقع وماهي الأدوات الاتصالية والتفاعلية التي يجب ان تحتويها الصفحة الرئيسة له لتحقق الأداء الوظيفي والجمالي المطلوب كرسالة مرئية ووسيلة اتصالية متكاملة .

ومن خلال ما تطرقنا إليه في مشكلة البحث يتضح إن أهمية البحث تكمُن في النقاط التالية :

1)- إسهامه في تطوير عمل المواقع الإلكترونية التعليمية وواقعها الفني والاتصالي بتوفير المادة العلمية القائمة على البحث والتقصي للحقائق العلمية المدروسة .

2)- يفيد البحث الفنيين الذين يعملون في مجال التصميم الرقمي والمواقع الإلكترونية بشكلاً خاص .

3)-يُسهم هذا البحث في رفد المكتبة العلمية بالمعلومات في هذا الاختصاص الحديث والقليل المصادر محلياً المتمثل بأحد فروع العلوم ذات المنحى التفاعلي عبر وسائل الاتصال الرقمية .

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

4)- يفيد هذا البحث الجهات المتمثلة بالمؤسسات التربوية التي تتخذ من المواقع الإلكترونية أحد وسائل الاتصال التفاعلي مع الطلبة من خلال أقتراح نماذج تصميمية لمواقع إلكترونية تفاعلية .

5)- يُسهم هذا البحث في محاولة إيجاد بعض الحلول الواقعية التي تخدم الجهد التربوي بتصميم موقع إلكتروني يستطيع توفير كافة المعلومات العلمية للطلبة وحل مشاكلهم من خلال التفاعل الاتصالي.

كما يسعى البحث الحالي لتحقيق الهدف التالي :

(تصميم موقع إلكتروني تعليمي تفاعلي لطلبة المرحلة الإعدادية في العراق)

أما حدود البحث فقد كانت على النحو التالي :

الحد الموضوعي (تصميم موقع إلكتروني تعليمي تفاعلي)

الحد المكاني (الصفحات الرئيسة للمواقع الإلكترونية التعليمية العراقية)

الحد الزماني (عام 2019م لكونه المدة الزمنية لإجراء هذا البحث)

تحديد المصطلحات :-

التصميم :- وهو عملية أبتكار وأبداع شيء جديد بأستخدام خطة معينة تتحكم بكيفية توظيف عناصر التصميم والتعامل معها لتحقيق الجانبين الوظيفي والجمالي (Abdullah،2008،p35).

الموقع الإلكتروني اصطلاحاً:- وهو المكان الافتراضي على شبكة الويب والذي تختاره جهة معينة لتضع عنوانها ومعلوماتها المنشورة من خلاله على شبكة المعلومات الدولية (الأنترنت) (Qari،2000،p303).

تصميم الموقع الإلكتروني إجرائياً:- وهو عملية تنظيم وترتيب العناصر المرئية المكونة للصفحة الإلكترونية من خلال توظيف أسس ومبادى التصميم الشكلي بما يحقق الغاية منها كوسيلة اتصالية مرئية موجه نحو المتلقي من الناحية الوظيفية والجمالية .

التعليم اصطلاحاً:- وهو عملية نقل الخبرات المختلفة من المعلم إلى المتعلم لغرض تحقيق هدف سلوكي محدد بأستخدام مختلف الوسائل الاتصالية والتعليمية الممكنة .(AL QAZY ،2014،p13)

التفاعلية اصطلاحاً:- وهو الاتصال في أتجاهين بين المرسل والمتلقي وبالعكس وبصفة أوسع الاتصال المتعدد الاتجاهات بين عدد من المصادر والمتلقين في أوقات مختلفة .(AL Ali ،2009،p68).

التعليم التفاعلي إجرائياً :- وهو تلك العملية المشتركة التي يكون فيها المعلم والطالب شركاء عند بناء المعرفة المكتسبة وتشمل جميع عناصر التعليم التفاعلي الأساسية وتبادل الأدوار الاتصالية في بيئة إلكترونية توفر إمكانية التفاعل المشترك داخل فضاء شبكة الأنترنت والمواقع الإلكترونية وصفحاتها بشكل حر وسهل بما يسمح للمتصفح بالتحكم الكامل بالأدوات الاتصالية داخل صفحة موقع الويب .

الفصل الثاني :الإطار النظري

المبحث الأول :- تصميم المو اقع الإلكترونية التفاعلية على شبكة الأنترنت .

مدخل :- لا تختلف المواقع التفاعلية عن غيرها من المواقع الإلكترونية التقليدية الأخرى من حيث طبيعة التصميم الكرافيكي والعناصر المرئية المكونة لشكل صفحاتها إذ تتكون معظمها من مجموعة من الصفحات الإلكترونية المشتركة اتصالياً والتي تقع ضمن إطار أحد العناوين على شبكة الويب ،كذلك أنها تتكون من

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

نفس الوحدات البنائية مثل النصوص والصور والألوان وأيضا يتم بناءها على فاعلية النص المتشعب وأدوات الإبحار والتجوال في شبكة الأنترنت ،ولكن تمتاز المواقع التفاعلية بقدرتها العالية على توفير أدوات الاتصال التفاعلية المختلفة مثل أدوات التحاور المباشر وآليات النقاش والتحكم بالمعلومات وإمكانية المشاركة بالمنشورات بالإضافة إلى العناصر الأخرى التي توجد بالمواقع الإلكترونية التقليدية مثل الوسائط المتعددة وأدوات البحث المعلوماتي الحر .

أولاً: الأجزاء التكوينية التصميمية للمو اقع الإلكترونية التفاعلية على شبكة الأنترنت .

تتنوع المواقع الإلكترونية في تصميمها ومحتواها بحسب أهدافها ونوع زوارها مما ينعكس على أساليب إخراجها وطرق تعاملها مع المتصفح فهنالك مواقع نجد فيها جميع أنواع الوسائط المتعددة بينما نجد الأخرى تعتمد على النصوص فقط (Al-Faisal ،2006،p240) ،وبين هذه المواقع وغيرها نجد أن جميعها تتكون من نوعين من الصفحات المعلوماتية ذات الطبيعة الرقمية وهي (Aboudi ،2011،p96).

الصفحة الأم : وهي بمثابة غلاف للموقع تحمل جميع العناوين الرئيسة والفهرس وأهم المواضيع والعناصر ذات الأهمية التحريرية وتكون الأولى عند الدخول إليه وتكون ذات أهمية تصميمية تعريفية.

الصفحات التابعة:- وتحمل هذه الصفحات محتوى المعلومات التفصيلية التي يتضمنها الموقع ،وغالباً ما تتكون صفحات مواقع الويب من أجزاء وعناصر تصميمية رئيسة هي : (Suleiman ،2011،p40).

الترويسة:- وتحتوي أسم الموقع وشعاره وأهم العناوين المتشعبة الرئيسة لباقي صفحات الموقع.

الجسم : ويتضمن الجزء الأكبر من الصفحة ويحتوي كافة المحتويات التصميمية المختلفة.

القدم: وهو الجزء الذي يقع أسفل الصفحة ويحتوي معلومات عن حقوق النشر والملكية للموقع.

ثانياً : العناصر البنائية التصميمية للمو اقع الإلكترونية التفاعلية :-

هنالك مجموعة من العناصر التي تتكون منها مواقع الويب ويمكن تقسيمها إلى عناصر تيبوغرافية وكرافيكية تشمل العناوين والمواد النصية والصور والألوان ،إلى جانب عناصر تكنولوجية مثل الوسائط المتعددة وتقنية النص المتشعب (Tarban،2008،p257) .

1)- العناصر التيبوغر افية :-وتشمل جميع المعلومات النصية الواردة في تصميم صفحات الموقع ككل مثل العناوين والموضوعات المنشورة والإعلانات وتعد من أهم العناصر التصميمية لكونها تحمل المادة المُعَدة للنشر (Musa،2010،p67) ويتوقف ذلك على مدى وضوحها لدى المتصفح في المواقع التعليمية.

2)-العناصر الكر افيكية:- وتشمل الألوان الظاهرة في الصفحات والصور والرسومات والتي يُمكن إن تكون مفعلة اتصالياً لِتُحيل المتصفح لمضمون المواد التي تُنشر في الموقع (Musa ،2004،p63) .

3)-العناصر التكنولوجية:- وتشمل الوسائط المتعددة المتمثلة في تقنية الصوت والفيديو والرسوم المتحركة بأنواعها المختلفة والتي تُعد من أهم العناصر التقنية ذات الفاعلية والجودة الاتصالية العالية والتي تميزت بها مواقع الويب (KamaL aLeddin ،2007،P206) ،إذ تستطيع عرض المعلومات وتوفيرها للمتصفح من جوانب متعددة تُضيف الواقعية والتفاعلية عند عملية الملاحة للمستخدم في متابعة المواضيع وخصوصاً في المواقع الإلكترونية التعليمية والتي تحتاج لخاصية التنوع والتكامل في توفير كافة المعلومات والمنشورات

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

للمتصفح بغية الحصول عليها وتحقيق الغاية التصميمية والاتصالية منها بالإضافة إلى تقنية النص المتشعب بنوعيه داخل وخارج الموقع والذي يعد هو العامل الأساسي في بناء شبكة الأنترنت ومواقع الويب والذي يوفر الحرية في التنقل بين مختلف المواضيع وإتمام عملية الملاحة والحصول على المعلومات وأداء جميع أنواع العمليات الاتصالية في تصميم المواقع الإلكترونية .

المبحث الثاني :- التفاعلية في المو اقع الإلكترونية التعليمية

أولاً: مفهوم التفاعلية :- تُعَرف التفاعلية بأنها العملية التي يتوافر فيها التحكم في وسيلة الاتصال من خلال قدرة المتلقي على أدارة عملية الاتصال عن بعد (Abu Eisheh،2010،p91) ،فيما عرفها أخرون بأنها من أهم السمات التي تميزت فيها شبكة الأنترنت عن الوسائل التقليدية الأخرى إذ يُمكن للقارئ التعليق على كافة المواضيع التي تتواجد في صفحات المواقع الإلكترونية والتفاعل معها عن طريق إبداء رأيه من خلال عملية رجع الصدى التي تسير باتجاهين من مرسل إلى مستقبل وبالعكس وبطريقة فورية وبذلك تكون المواقع الإلكترونية قد أستطاعت إن تحقق التفاعلية بكامل صورها والتي لم تستطيع تحقيقها باقي الوسائل الاتصالية التقليدية الأخرى (Al-Zouman ،2002،p139) .

ثانياً: أدوات الاتصال التفاعلي في المو اقع الإلكترونية التعليمية :-

يأخُذ الاتصال التفاعلي في المواقع الإلكترونية التعليمية أشكالا متعددة مثل الاستفتاءات والتصويت والبريد الإلكتروني والدردشة والتعليق على المواضيع التي يتم نشرها في الموقع وإتاحة الفرصة للمستخدمين لنشر مواضيعهم الخاصة على شكل منتديات أو مواد مختلفة مثل مقاطع الفيديو أو أي مواد أخرى قابلة للنشر (AL Ali ،2009،p75) ، وقد حدد أحد المتخصصين في مجال تصميم مواقع الويب مجموعة من الأدوات التي تُسهم بشكل فاعل في تطوير القدرة الاتصالية والتفاعلية للمواقع وإمكانياتها في تحقيق أكبر قدر ممكن من التفاعلية مع المتصفح وكما يلي (AL Laban،2008،p73) .

1)- أدوات استطلاع الرأي المباشر :- تستخدمها بعض المواقع الإلكترونية التعليمية في صفحاتها الأولى على شكل مربع حوار تفاعلي يطلب من المتصفح رأيه في الخدمات التي يقدمها الموقع والتعليق على بعض الأخبار التي تُنشر وكذلك الإجابة عن استفتاء في الفقرات والأبواب الأكثر نجاحاً بالنسبة للمتعلم وجودة أداء الموقع من الناحية الوظيفية والاتصالية بالنسبة له .(Ibrhim Abo ALSaud, ,p66,2001)

2)- الجماعات المعرفية :- هذه الخدمة متوفرة في بعض المواقع العلمية إذ تُخصص خدماتها لطلبة الجامعات والأساتذة وإدارة الاتصال بينهم إذ تقوم هذه المواقع بتوفير دروس تعليمية وخدمات ما يُعرف بالتعليم عن بعد أو عبر الفيديو التفاعلي أو آليات النقاش الخاصة بطلبة المدارس والجامعات ومناقشتهم مع الأساتذة أو ذوي الاختصاصات العلمية المختلفة (AL Hosseini ،1996،p25).

3)- النشرات العلمية وآليات الحوار :- تُتيح بعض المواقع الإلكترونية أساليب تتعلق بالدروس المنشورة المدعمة بالوسائط المتعددة التي تعمل بأسلوب تفاعلي للمتصفحين المهتمين بأسلوب يستخدم الروابط المتشعبة لتسمح لهم بالتعمُق بالمواضيع ومن ثم تطلب منهم النقاش مع أشخاص أخرين أو يقوم الموقع باستضافة أحد الأساتذة في مجال اختصاص معين ويدعو المتصفحين إلى سؤاله ليحصل تفاعل بين

المستخدمين والضيف ويظهر ذلك في صفحات الموقع من خلال عرض السؤال والجواب (Rhbani AL ,2012,p143) مما يزيد من تفاعل المستخدمين والمشاركة في آليات الحوار داخله.

4)- خطوط الدردشة الاتصالية :- تُعرف الدردشة بأنها أحد أهم التطبيقات التفاعلية في المواقع الإلكترونية إذ يتم توظيفها لأداره الفضاءات الحوارية بين مستخدمي الموقع وهي على نوعين الأول غرف الدردشة المباشرة وهي تزامنية التبادل أما الثاني هي المنتديات غير التزامنية وهنا يتم الاحتفاظ بالأرشيف الحواري في ذاكرة الموقع للأطلاع عليه فيما بعد لتعمل جواً من التفاعل غير المباشر والذي من الممكن أن يُستخدم في وظائف اتصالية أخرى مثل معرفة ردود الفعل (Abdel Ati،2001،p12).

5)- أنشاء الصفحات العلمية الخاصة :- تمكن هذه الأداة الأساتذة من أنشاء صفحة خاصة لهم إذ يستطيع إن يصبح كل فرد ناشراً وقد يصل عدد القراء لهذه الصفحة إلى مئات الألاف من المتابعين وكذلك بإمكانه تقديم الخدمات المختلفة للزوار من خلال امتلاكه لعضوية الموقع وبالتالي القدرة على المشاركة في المواضيع المنشورة وتأمين الاتصال المباشر مع الجماهير لهذا تُعتبر من الأدوات التفاعلية المهمة في المواقع التعليمية والخدمات التي توفرها للمتصفح .(Musa, ALwasti،2011،p130)

6)- الإعلانات التفاعلية :- تعد هذه الأداة من أهم الأدوات التفاعلية التي تحضى بأهتمام كبير من قبل المستخدم وصاحب الموقع لفاعليتها العالية في جذب الزوار أو حثهم على نشاط معين وغالباً ما يتم تصميمها بأسلوب تفاعلي يتعامل مع المتصفح بمجرد الضغط عليها لتحيله إلى صفحات أخرى أو تقوم بعرض فيديو رقمي خاص بالموضوع المعلن عنه ويمكن توظيفها في المواقع التعليمية للإعلان عن خدمة أو موضوع تعليمي ذات أهمية معينة (Augezaa،2010، p112).

7)- أدوات البحث المعلوماتي :- توفر هذه الأدوات وسيلة للبحث التفاعلي على المعلومات داخل الموقع الإلكتروني لذلك يجب أن تتضمن البنية التصميمية للصفحة الرئيسة للمواقع الإلكترونية التعليمية آلية للبحث الحر بشكل كامل عن ما يرغب فيه المستخدم من بيانات أو معلومات مختلفة بقصد الاستزادة أو التعمق بإحدى المواضيع ذات المنحى العلمي أو المعرفي .(Tarban,2008,68p)

8)- أدوات الاتصال المباشر بالموقع :- توفر بعض المواقع الإلكترونية مناطق ساخنة تُحدد طريقة الوصول إلى إدارة الموقع أو المشرفين عليه عن طريق البريد الإلكتروني أو منابر الحوار وآليات النقاش أو رقم الهاتف بما يُساهم بتحقيق التكامل الاتصالي (AL hadi ، 2001، p217)وهنا يجب أن يختار مصمم الموقع التعليمي المكان المناسب لهذه الأدوات لتُحقق الهدف الوظيفي لها بما يخدم المتصفح .

مؤشرات الإطار النظري

1)- تتكون مواقع الويب التفاعلية في طبيعتها التصميمية من نوعين من الصفحات وهي الصفحة الأم والصفحات التابعة لها وتتكون هذه الصفحات من ثلاثة أجزاء تصميمية هي الترويسة وتقع أعلى الصفحة وتتضمن الشعار وأسم الموقع والجسم ويمثل الجزء الأكبر بالإضافة إلى القدم ويقع أسفلها .

2)- تحتوي المواقع الإلكترونية مجموعة من الأدوات التصميمية الخاصة بعملية التصفح والملاحة وهي ذات أهمية وظيفية كبيرة مثل خارطة الموقع وأدوات الملاحة والوصلات وأدوات البحث المعلوماتي.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

3)- هنالك مجموعة من العناصر البنائية التصميمية التي يجب أن تتكون منها مواقع الويب وهي خليط من عناصر تيبوغرافية خاصة مثل النصوص والعناوين وأخرى ذات طبيعة كرافيكية مثل الصور والألوان والرسوم إلى جانب عناصر تكنولوجية تقنية اتصالية مثل الوسائط المتعددة والنص المتشعب.

4)- تتميز المواقع الإلكترونية التعليمية التفاعلية عن غيرها من المواقع التقليدية باحتوائها مجموعة من أدوات الاتصال التفاعلي وهي ذات أهمية اتصالية عالية المستوى في الجانب الوظيفي في المواقع التعليمية من حيث تعاملها مع المستخدم مثل أدوات استطلاع الرأي وآليات الحوار وخطوط الاتصال المباشر وأنشاء الصفحات ذات الصبغة العلمية الخاصة وأدوات البحث المعلوماتي الحر .

الفصل الثالث :إجراءات البحث:

أولاً: منهج البحث:- اتبعَ الباحث المنهج الوصفي طريقة تحليل محتوى الشكل للعينات المبحوثة وتجميع الحقائق والمعلومات عنها بغية الوصول إلى تعميمات تخدم هدف البحث(Abu Taleb،1990،p94) .

ثانياً :مجتمع البحث:- يتكون مجتمع البحث من اربع مواقع الكترونية تعليمية عراقية ظهرت كنتيجة للبحث في شبكة الويب عن مساق بحثي بعنوان (مواقع تعليمية عراقية) وهي (موقع التعليم لأجل العراق ،موقع العراق التربوي) وتمَ استبعاد هذه المواقع بسبب التشابه من الناحية التصميمية ولكونها لا تعود لمؤسسات تعليمية رسمية وكذلك لعدم امتلاكها أبسط مكونات وعناصر التصميم المستخدمة في تصميم مواقع الويب مما يجعلها غير مناسبة للدراسة أما المواقع الأخرى سَيتم ذكرها في العينات.

ثالثاً : عينة البحث:-أختيرت عينة البحث بأسلوب العينة القصدية (Bader ،1996،p33) بما يتناسب مع موضوع البحث وأهدافه، وكانت العينة تتمثل بموقعين ألكترونيين وبنسبة مئوية بلغت 50% من المجتمع الكلي للدراسة وتم أختيار هذه المواقع بناءاً على كونها مواقع تعليمية عراقية ذات منحى تعليمي متنوع ومناسبة لأسلوب الدراسة وتتوفر فيها جميع الاشتراطات الموضوعية والعلمية مثل تعدد الجهات الاتصالية التي تعود إليها المواقع وتنوعها من الناحية التصميمية وامتلاكها جميع العناصر المستخدمة في عملية تصميم مواقع الويب وهي كالاتي: (العينة رقم (1) (موقع طلاب العراق) و العينة رقم (2)(موقع المديرية العامة للمناهج – وزارة التربية)

رابعاً: أداة البحث:- بسبب عدم وجود أداة جاهزة لتحليل نماذج العينات اعدَ الباحث استمارة خاصة تساعد في ذلك وقد استند الباحث إلى ما ظهرَ من مؤشرات للإطار النظري كانت هي أساس لأدبيات الاختصاص وقد تمثلت أداة التحليل في تنظيم (استمارة محاور التحليل) والتي شملت محاور مختلفة تفي بمتطلبات البحث وتُحقق أهدافه من الناحية العلمية .

خامساً: صدق الأداة:- تمَ التأكد من صدق أداة التحليل بعد عرضها على عدد من الخبراء [1] في مجال الاختصاص وتم الأجماع على صلاحية مفرداتها بعد أجراء التعديلات عليها وبذلك كسبت صدقها من الناحية العلمية .

[1] - الخبراء هم كلاً من (1) أ. د. انتصار رسمي موسى. (2) أ.م . د . شيماء كامل داخل .

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

(تحليل العينات)

العينة رقم (1) أسم الموقع الإلكتروني: موقع طلاب العراق

عنوان الموقع على شبكة الأنترنت https://www.iq-res.com/ :

الوصف العام :

يغطي اللون الرمادي غالبية فضاء الصفحة وكان شكل الترويسة عبارة عن مستطيل أفقي يقع في أعلاه شريط أسود يحتوي على روابط اتصالية باللون الأبيض (الرئيسية، النتائج....الخ) وكان الجزء الأيمن منها يتضمن الشعار والاسم السابق للموقع وبشكل دائري وفي الوسط تم وضع شعار الموقع الجديد (موقع طلاب العراق) وتحته عنوان الموقع باللغة الإنكليزية ، وخُصص الجزء الأيسر لعرض شكل ورقة مثقبة تمثل محتويات الموقع على خلفية مُمتَدة على طول الترويسة تمثل صورة لطفلين وعلم العراق بشكل شفاف وفي الأسفل تم وضع مساحة للإعلان ،أما الجسم فخصص جزءه العلوي لعرض احدث المنشورات بشكل متحرك ،وجرى تقسيم باقي الجسم إلى شريطين عاموديين الأول في الجانب الأيمن ويحتوي على مجموعة من الروابط النصية المتحركة وبعض الصور المفعلة ،أما الجزء الأيسر ويمثل المساحة الأكبر من الجسم فقد أحتوى مجموعة كبيرة من الروابط النصية لمواضيع مختلفة منشورة في الموقع وتم ترتيبها بشكل أبواب مثل (النتائج والمرحلة الإعدادية ...الخ) وفي الأسفل جرى ترك مساحة مستطيلة للإعلانات ،أما القدم فكان يتكون من جزئين الأول وهو الأعلى وهو عبارة عن شريط أفقي رمادي اللون يحتوي مجموعة من الروابط النصية وتم ترتيبها بشكل صفوف منتظمة وشعار الموقع في الجزء الأيسر ،أما الجزء الأسفل فكان أسود اللون ويتضمن حقوق النشر وبعض الروابط الأيقونة.

التحليل :-

أولاً: العناصر البنائية المستخدمة في تصميم الصفحة ودورها في تحقيق التفاعلية مع المتصفح :

1)- العناصر التيبوغرافيكية المستخدمة في تصميم الصفحة الرئيسة :

احتوت الصفحة عدد من العناصر التيبوغرافيكية التي وظفها المصمم في أماكن مختلفة منها وتم استخدام النصوص في أجزاء من الترويسة (الروابط، اسم الموقع، معلومات استهلالية)وكذلك في الإعلانات وأيضا في جسم الصفحة الذي تم تقسيمه إلى شريطِين طولية تحتوي مجموعة كبيرة من العناصر التيبوغرافية مثل

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

(العناوين والروابط وبعض التفاصيل) ووزعت بشكل أفقي متلاحق في جانبي الصفحة حتى نهاية الجسم فيما احتوت القدم مجموعة من النصوص (الروابط النصية) في جزءه الأكبر، وفي ما يخص استخدام الصور فقد وظف المصمم عدد قليل من الصور في الترويسة في شعار الموقع وجانبيه وأسفله في الإعلان وأيضا في أعلى الشريط العامودي الأيمن من الجسم بصورتان صغيرة الحجم وفي أسفل الجسم الإعلان الممتد على طول الصفحة وبعض الروابط الايقونية في القدم ،وذهب المصمم إلى توظيف اللون الرمادي في فضاء الصفحة بشكل كامل في حين تم توظيف اللون الأبيض في بعض الأجزاء القليلة منها واللون الأسود في جزء من الترويسة والقدم أعلى وأسفل الصفحة ،وقد حاول المصمم إضافة بعض التنوع اللوني في إظهار بعض النصوص من خلال استخدام اللون الأسود والأبيض والأزرق في الترويسة واللون الأحمر في الإعلان والأسود والأزرق الغامق في العناوين الرئيسة في جسم الصفحة وتميز بعض عناوين المواضيع المنشورة باللون الأحمر عوضاً عن بعض القيم اللونية الأخرى التي ظهرت في الصور والأيقونات الموجودة في الصفحة، ورغمَ استخدام المصمم لأعداد كبيرة من النصوص في الروابط والعناوين والمتون في مناطق متعددة من الصفحة لكنه لم يحُسن التعامل مع أختيار حجم ولون النصوص بحسب الوظيفة التصميمية لها وخصوصاً في النصوص التي كانت في الجزء العلوي من الصفحة (الترويسة ،الصدر)وهي من اهم المناطق التي يجب إن تولى بأهمية وظيفية بالنسبة لإظهار العناوين التي تُعتبر وسائل المرور لباقي أجزاء الموقع ومفتاح لنجاح عمله الاتصالي والتفاعلي لهذا يجب أن يهتم المصمم بطرق إخراج وإظهار كافة العناصر في هذه المنطقة لأهميتها بالنسبة للمتصفح كذلك عمدَ المصمم لتمييز لون بعض أجزاء الصفحة على حساب أجزاء أخرى في مناطق حيوية منها مثل العناوين ذات الأهمية التحريرية فيها وأيضا أهمل المصمم استخدام الصور في تصميم الصفحة والتي تمتلك قدرات كبيرة في إبراز بعض المواضيع التي تحمل أهمية وظيفية ولم يعمل على استغلالها في التفاعل والتعبير عن المواضيع المنشورة وجعلها عاملاً لجذب الانتباه فالصورة هي من العناصر الكرافيكية الرئيسة في التنظيم الشكلي والأداء الوظيفي نظراً لما تحمله من تأثير في المتصفح بأعتبارها رسالة اتصالية كاملة قادرة عن التعبير عن المضمون ونقل المعلومات بشكل واضح .

2)- العناصر التكنولوجية المستخدمة في تصميم الصفحة الرئيسة :

عملَ مصمم الصفحة على توظيف عدد كبير من الروابط المتشعبة في الصفحة وأستخدم أسلوب النصوص والأزرار المفعلة الداخلية في الترويسة وأكثر من توظيف النصوص المتشعبة الداخلية التي تقود المتصفح إلى داخل الموقع في جسم الصفحة في الشريط الأيمن والأيسر منها في حين تم توظيف عدد من الصور المتشعبة الخارجية في أعلى وأسفل الجسم وكانت خاصة بالإعلانات وكذلك تمَ توظيفها في أعلى الشريط العامودي الأيمن وكانت مخصصة لتحميل بعض البرامج الخدمية من خارج الموقع أما قدم الصفحة فكان يحتوي مجموعة من النصوص المتشعبة الداخلية وبعض الروابط الايقونية الخارجية والتي تُحيل المستخدم إلى صفحات الموقع على مواقع التواصل الاجتماعي ويبدو إن المصمم نجحَ في توظيف تقنية الروابط المتشعبة من حيث العدد الأ انه لم ينجح في توظيفها من حيث النوع والاستخدام المناسب والمكان المناسب من الصفحة حيث يُعتبر توظيفها بالشكل الصحيح مفتاح لنجاح الموقع من الناحية الوظيفية والاتصالية والتفاعلية

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الملاحية التي تُسهِل عملية التصفح، وأيضا لم يستخدم المصمم تقنية الوسائط المتعددة في تصميم الصفحة وبالتالي غيبَ دورها الوظيفي والتفاعلي مع المتصفح إذ تُعتبر هي من أهم المميزات التقنيات التي تمتلكها بيئة شبكة الويب لكونها من العناصر الوظيفية التي تمنح المتصفح التكاملية في متابعة المنشورات والحصول على المعلومات بشكل مدعم بالصوت والصورة والحركة معاً وبالتالي قد أهملَ قدرات هذه التقنيات في توصيل المعلومات للمتصفح.

3)- أدوات التفاعل الاتصالي المستخدمة في تصميم الصفحة الرئيسة :

تضمنت الصفحة الرئيسة ثلاث أنواع من أدوات التفاعل الاتصالي مع المتصفح وتم توظيفها في الترويسة من خلال آلية البحث المعلوماتي والتي توفر البحث عن أي معلومة نصية داخل محتويات الموقع بالإضافة إلى أداة أبداء الآراء والتصويت وكانت في أعلى الشريط الأيمن من جسم الصفحة وتستخدم هذه الأدوات في أستطلاع رأي المتصفح حول المستقبل الدراسي والموجه للطلبة في العراق وكذلك توظيف أعلان تفاعلي يعمل بشكل تلقائي ليُحيل المتصفح لموقع أخر خارج الموقع خاص بالمعلِن في حين أستخدم مصمم الموقع أحد الروابط المتشعبة في رأس الصفحة لُتتيح للمستخدم آلية للاتصال بإدارة الموقع عبر البريد الإلكتروني من خلال الرسائل ونجح المصمم بتوظيف هذه الأدوات التفاعلية في الصفحة ولكنه أهمل توظيف الأدوات الأخرى مثل الدردشة المباشرة وأنشاء الجماعات المعرفية والمنشورات العلمية والتي تُتيحها المواقع الإلكترونية التعليمية والتي تُعتبر أهم مميزات نجاح المواقع التفاعلية والتي تُساهم بقوة في تحقيق التكامل في الأداء الوظيفي للموقع الإلكتروني كوسيلة اتصالية تفاعلية مع المستخدم لتعمل على تطوير أداء الموقع بناءاً على رغبة المستخدمين .

العينة رقم (2) اسم الموقع الإلكتروني :المديرية العامة للمناهج – وزارة التربية .

عنوان الموقع على شبكة الأنترنت :http://www.manahj.edu.iq

الوصف العام :

يطغى اللون الأبيض على المساحة الأكبر من فضاء الصفحة ،وتكونت الترويسة من مستطيل أبيض اللون مع مساحات جانبية خالية ،وفي الجزء الأيمن من الترويسة وضع المصمم شعار وزارة التربية تحيط به مساحة زرقاء اللون ممتدة تعلوها مساحة أخرى بيضاء اللون تتضمن اسم الموقع باللون الأزرق وفي أعلاها عبارة

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وزارة التربية باللغة العربية والإنكليزية باللون الأسود ،أما الجزء الأيسر فُخصص لوضع الشعار وأسم الموقع باللون الأزرق وفي الأسفل كان هنالك شريط أزرق اللون يمثل العنق أحتوى ثلاث روابط نصية باللون الأبيض ،وتركَ المصمم مساحة بيضاء أسفل الترويسة ليفصلها عن الجسم الذي جرى تقسيمه إلى ثلاث أجزاء عامودية ،أحتوى الشريط الأيمن مجموعة من الروابط النصية إلى أجزاء الموقع وتم عرضها بشكل مرتب عامودياً وكذلك عرض بعض الفقرات الاتصالية مثل البريد الإلكتروني وآليه الدخول إلى الموقع وآليه التصويت الحر ،أما الشريط الأيسر فقد خُصص لعرض إحصائيات الزوار وبعض الروابط النصية لمواقع خارجية وبعض الصور وآليه البحث المعلوماتي المتعدد والتقويم وأحوال الطقس ،فيما كان للجزء الأوسط الأهمية التصميمية الأكبر في عرض منشورات ومحتويات الموقع وتم عرضها بشكل أفقي مثل عرض أهم الصور المتحركة والتي تمثل أهم المواضيع المنشورة في الجزء الأعلى من الجسم وفي الأسفل منها تم عرض باقي الفقرات بعد إن جرى تقطيع الشريط الأوسط إلى مساحات أفقية خُصصت لعرض المواضيع المنشورة حسب الأهمية الاتصالية بتوظيف بعض الصور الكبيرة والنصوص غير المفعلة ما عدى الجزء الأخير من الجسم والذي أحتوى على مجموعة من النصوص المتشعبة التي رُتبت حسب التاريخ، أما القدم فقد كان عبارة عن شريط غير منتظم أزرق اللون خالي من العناصر عدى معلومات عن حقوق النشر والتصميم .

التحليل :-

أولاً: العناصر البنائية المستخدمة في تصميم الصفحة ودورها في تحقيق التفاعلية مع المتصفح :

1)- العناصر التيبوغرافيكية المستخدمة في تصميم الصفحة الرئيسة :

تضمنت الصفحة مجموعة من العناصر التيبوغرافيكية التي وظفها المصمم في أماكن مختلفة منها إذ تم استخدام النصوص في الترويسة (اسم الموقع الروابط)وكذلك في جوانب ووسط جسم الصفحة (الروابط النصية والعناوين ومتون المواضيع المنشورة) وكانت بتوزيع عامودي في الجوانب وبشكل أفقي في الجزء الأوسط حيث تم تقسيم الشريط العامودي في هذه المنطقة إلى مساحات أفقية مستطيلة الشكل وبشكل متلاحق حتى منطقة القدم الذي احتوت بعض النصوص الخاصة بحقوق النشر ،أما فيما يخص استخدام الصور كعنصر كرافيكي مهم في الصفحة فقد وظفَ المصمم مجموعة جيدة من الصور في أماكن مختلفة منها وبأحجام مختلفة فكانت الصور كبيرة الحجم وخصوصاً في وسط الصفحة بينما كانت الصور الأخرى أصغر حجماً، وعمدَ المصمم على توظيف اللون الأزرق في بعض الأجزاء من الصفحة مثل الترويسة وبعض مناطق الجوانب والوسط للجسم والقدم بالإضافة إلى استخدام اللون الأبيض في أغلب مساحات فضاء الصفحة ونجحَ المصمم في توظيف عدد جيد من العناصر التيبوغرافية من النصوص والعناوين في أماكن مختلفة من الصفحة إذ تُعتبر العناصر التيبوغرافية المكون الرئيس للمادة التحريرية المُعدةَ للنشر وقام بتوزيعها في أجزاء مختلفة منها لتقوم بوظائفها التصميمية والاتصالية ولكنه لم يُحسن التعامل في اختيار الحجم المناسب لهذه النصوص وخصوصاً في العنق والأجزاء الجانبية والعليا من جسم الصفحة إذ يكون لهذه الأماكن أهمية خاصة في إبراز الروابط والعناوين وجميع العناصر التصميمية الثابتة والمهمة وكذلك تمييز وتحديد المناطق المهمة لعرض أهم العناوين والروابط المتشعبة ومحاولة إبرازها عن طريق الشكل

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

واللون ومهمة التوزيع الكلي للروابط على جميع مساحة الصفحة وإظهار المتون بحيث يُمكن قراءتها بسهولة وهذا ما لم يفعله المصمم حيث كانت جميع النصوص بحجم صغير نسبياً وكان المصمم موفقاً إلى حداً ما في استغلال عنصر اللون الذي له أهمية شاملة في إنجاح كافة عمليات الإظهار والإخراج لجميع مكونات الصفحة فقد عملَ على إيجاد نوعاً من التوازن اللوني بين اللون الأزرق والأبيض في الصفحة وقام بتمييز بعض المناطق ذات الأهمية الوظيفية وساهمَ في تحقيق جزء من التحفيز البصري وجذب الانتباه لبعض العناصر والمناطق ذات الأهمية الاتصالية بالنسبة لعمل الصفحة وادراك المتصفح.

2)- العناصر التكنولوجية المستخدمة في تصميم الصفحة الرئيسة :

احتوت الصفحة مجموعة جيدة من الروابط المتشعبة في أجزائها التصميمية المختلفة وأستخدم المصمم الروابط النصية والصورية وبعض الأيقونات والأزرار المفعلة فيها إذ تضمنت الترويسة ثلاث روابط نصية داخلية في الجزء الأسفل منها بينما أحتوى الجسم العدد الأكبر منها وفي الجانب الأيمن وظفَ المصمم عدد من الروابط الخارجية الأيقونية في الجزء العلوي منه وكانت خاصة بصفحات الموقع على مواقع التواصل الاجتماعي وفي الأسفل منها كان هنالك مجموعة من الأزرار المتشعبة النصية والتي توفر للمستخدم مجموعة من الخيارات التي لا تظهر في الصفحة والتي تدلُ على عناصر عالية الأهمية ضمن محتويات الموقع وأسفلها مجموعة أخرى من الروابط النصية الداخلية، آما الجانب الأيسر فقد أحتوى هو الأخر مجموعة من النصوص المتشعبة الخارجية والتي تُحيل المتصفح إلى صفحات أخرى خارج الموقع وبعض الصور المفعلة داخلياً وروابط خاصة بآلية البحث المعلوماتي وكذلك تضمن الجزء الأوسط من الجسم عدد من الصور والعناوين المتشعبة داخلياً خاصة بعرض أهم المنشورات وخصوصاً في الجزء الأسفل حيث أحتوى عدد من النصوص المتشعبة الخاصة بمواضيع سابقة تم ترتيبها حسب تاريخ النشر ورقم الصفحات في حين لم يحتوي القدم على أي نوع من الروابط المتشعبة ويبدو إن المصمم كان موفقاً في توظيف عدد كبير من الروابط المتشعبة ولكنة اخفقَ في عملية توزيعها على مساحة الصفحة واستغلال الأماكن المهمة فيها مثل الترويسة والجزء العلوي من الصدر والذي يعد أهم مناطق الاستحواذ على اهتمام بصر المتصفح من جانب التفاعل الملاحي مع المنشورات وكذلك أهمل المصمم توظيف تقنية الوسائط المتعددة بمختلف أنواعها في الصفحة مثل الصوت أو مقاطع الفيديو والرسوم المتحركة والتي تُتيحها البيئة الرقمية لشبكة الويب والتي تُعد من أهم التقنيات الإلكترونية التفاعلية التي يُمكن توظيفها واستغلال أدوارها الوظيفية والاتصالية التي توفر للمتصفح التكاملية في متابعة المواضيع المنشورة والحصول على المعلومات بشكل مدعم بالصوت والصورة والحركة معاً وبالتالي قد أهمل المصمم إمكانيات هذه التقنيات في إيصال المعلومات للمتصفح .

3)- أدوات التفاعل الاتصالي المستخدمة في تصميم الصفحة الرئيسة :

تضمنت الصفحة بعض أدوات التفاعل الاتصالي مع المتصفح مثل توظيف أداة الاتصال المباشر عبر البريد الإلكتروني في الجانب الأيمن من الصفحة وكذلك أحدى أدوات استطلاع الرأي من خلال التصويت على استفتاء خاص بعمل الجهة صاحبة الموقع وآليه التسجيل بعضوية الموقع وكذلك أدوات البحث المعلوماتي داخل وخارج الموقع في الجانب الأيسر من الصفحة ولم يتم استخدام أدوات التفاعل الاتصالي الأخرى التي

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تُتيحها المواقع الإلكترونية على شبكة الأنترنت والتي تُعتبر أهم مميزات المواقع التفاعلية والتي تُساهم بقوة في تحقيق التكامل في الأداء الوظيفي لموقع الويب كوسيلة اتصالية تفاعلية مثل المشاركة في النشر وتوفير الدروس العلمية والمحاضرات في الصفحة الرئيسة وتوفير آلية للبحث المتخصص عنها و الإعلانات التفاعلية والتي تجذب الزوار لبعض المحتويات أو الخدمات في الموقع.

الفصل الرابع : (عرض النتائج ومناقشتها)

أولاً : نتائج البحث : بعد تحليل عينات البحث خرجت مجموعة من النتائج كانت على النحو التالي :

1)- قلة الاهتمام بتصميم الأجزاء المهمة من الصفحة الرئيسة من الناحية الشكلية وتوزيع العناصر فيها بأسلوب مزاجي يخلو من الجمالية وظهر ذلك في جميع العينات المبحوثة من (1-2) وبنسبة 100% مما يدل على ضعف في القدرة الابتكارية للمصمم وإهمال الجانب الجمالي وتركيزه على الأداء الوظيفي فقط في عرض جميع العناصر التي تحتويها وعدم التعامل معها بكونها حقل بصري يخضع لجميع أسس وأنظمة البناء الشكلي التي تنُظم العلاقة بين العناصر المكونة لها لتلقى القبول عند المشاهد .

2)- عدم التركيز على المناطق العليا من جسم الصفحة تصميمياً من الناحية الوظيفية والجمالية في جميع العينات المبحوثة من (1-2) وبنسبة 100% إذ خلت هذه المنطقة من العناصر عالية الأهمية بالنسبة للمنشورات ولم يتم التعامل معها بكونها منطقة حيوية بالنسبة للمستخدم واعتبارها أولى المناطق التي يطلع عليها المتصفح عند دخوله للموقع لذلك يجب استغلالها لعرض جميع العناصر ذات الأهمية الاتصالية من منشورات أو أدوات التفاعل أو روابط متشعبة أو أيقونات اتصالية .

3)- تقسيم المساحة المخصصة لجسم الصفحة إلى شرائط عامودية الشكل ثنائية أو ثلاثية العدد وظهرَ ذلك في جميع العينات المبحوثة من (1-2) وبنسبة 100% مما يدل على اتباع المصمم للأساليب التقليدية في عرضه للامتدادات في العرض وغياب الجانب الابتكاري في تقسيم هذه المساحة إلى أشكال متنوعة مثل المساحات المستطيلة التي تناسب متابعة الموضوعات بسهولة بالنسبة للمتصفح.

4)- توظيف المواد النصية في جميع العينات المبحوثة من (1-2) وبنسبة 100% واختلاف توظيفها من حيث اختيار أنواع الخطوط المستخدمة وحجومها وألوانها ،فضلاً عن تعدد أماكن توظيفها داخل الصفحة الرئيسة وكان توزيعها بحسب الوظيفة والأداء الاتصالي لها مثل توظيفها في الترويسة لعرض أسم الموقع وروابط النصوص المتشعبة فيه كذلك توظيفها في الجسم بأعداد كبيرة في العينة (1) وبنسبة 50% من مجموع العينات المبحوثة بما يبعث عن الملل وعدم التوازن الشكلي للصفحة وكذلك أرباك المتصفح في الحصول على المعلومات بسهولة نظراً لكثرة النصوص وتكرارها بشكل متشابه .

5)- توظيف الصور بأحجام مختلفة في أماكن متعددة من جسم الصفحة في العينة رقم(2) وبنسبة 50% من عينات البحث وكانت أغلبها لا تعمل كروابط اتصالية، ،في حين تم توظيف الصور بشكل محدود جداً في العينة رقم (1) وبالتالي عمدَ المصمم إلى إهمال الصور التي تُعتبر من أهم العناصر الرئيسة في البناء الشكلي للصفحة في مواقع الويب لما لها من قدرات بصرية ونفسية في المشاهد عوضاً عن دورها الوظيفي والتنظيمي لعناصر الحقل المرئي والقيام بمجموعة من الوظائف في وقت واحد .

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

6)- ضعف الاهتمام بتوظيف اللون بشكل جيد في الصفحة واستخدام اللونين الأبيض والرمادي في ملئ غالبية مساحة الصفحة وكما ظهر في جميع العينات المبحوثة من (1-2) وبنسبة100% وأهمل مصمم الصفحة استثمار القدرات والإمكانيات العالية للّون في إبراز وتجميل المناطق ذات الأهمية الوظيفية وقيادة بصر المستخدم نحو أجزاء معينة منها وحسب الأهمية الوظيفية ،فقد عمدَ المصمم إلى توظيف اللون الأسود في أعلى وأسفل الصفحة في العينة (1)،من اجل إعطائها بعض التمُيز في حين لم يفعل ذلك في العينة رقم (2) مما يدل على ضعف استثمار عنصر اللون في العديد من العمليات التنظيمية والبصرية مثل التحفيز والجذب البصري وعمل التوازن ما بين الكتل البصرية وأثارة الإحساس وتحقيق الواقعية وإضافة الطابع الجمالي على بعض العناصر بما يتناسب مع طبيعة الموقع وتوجهه الاتصالي .

7)- توظيف الروابط المتشعبة في الصفحة واستخدامها بشكل أساسي كأحد المكونات المهمة التي لا غنى عنها في أداء جميع الفعاليات الوظيفية والتفاعلية بين محتويات الموقع وبين المتصفح وبنوعيها الداخلي والخارجي في جميع العينات المبحوثة من (1-2) وبنسبة 100% وتم توظيفها في أماكن مختلفة من الصفحة حسب طريقة التوظيف ،وتنوعت استخداماتها بناءاً على التصميم الأساس للصفحة فقد تم توظيف الروابط المتشعبة النصية في جميع مكونات الصفحة لجميع العينات المبحوثة ،في حين تم توظيف تقنية الأزرار المخفية في العينة رقم(1) في الترويسة فقد وبنسبة 50% بينما تم توظيفها في العينة رقم (2) في الجانب العلوي الأيمن من الجسم وبنسبة 50%،فضلاً عن استخدام الأيقونات المفعلة في جميع العينات وبنسبة 100% ،واستخدام تقنية الصور المتشعبة في جميع العينات وبنسبة 100% أيضا ،وبذلك حاول مصمم الصفحة الرئيسة توظيف جميع أنواع الروابط المتشعبة واستغلالها بشكل جيد في أداء العديد من الوظائف الاتصالية مثل التنقل بين صفحات الموقع أو الذهاب إلى أماكن أخرى خارجه وعرض المنشورات والبحث المعلوماتي والاتصال وغيرها من الفعاليات الاتصالية الإلكترونية، إذ تُعتبر الروابط أحد المرتكزات التقنية والتكنولوجية المهمة في صناعة مواقع الويب وتنظيم عملها الاتصالي وتصميمها الوظيفي لتُسهم في نجاح عملها وأداء وظائفها بالشكل الصحيح.

8)- عدم توظيف الوسائط المتعددة بكافة أنواعها في الصفحة الرئيسة لجميع العينات المبحوثة من (1-2) وبنسبة 100% وعدم استغلال قدراتها التقنية في تكامل الأداء الوظيفي للموقع مع المتصفح وتوفير المعلومات المطلوبة له والمساهمة في قوة عرض المنشورات والتفاعل معها وتحقيق الواقعية من خلال ما تحمله من محفزات اتصالية في السمع والأبصار والتكامل في الحصول على المعلومات من جوانب متعددة بعيدة عن الأشكال التقليدية وإضافة المتعة والتسلية في بعض الأحيان إلى الجانب الوظيفي لموقع الويب وهذا ما يُحتم ضرورة استغلالها من قبل مصمم الصفحة وتحقيق المنفعة القصوى في توفير المعلومات للمستخدم بصور متعددة وزيادة قوة التفاعل في الأداء الاتصالي مع المتصفح .

9)- قلة الاهتمام بتوظيف أدوات التفاعل الاتصالي في الصفحة الرئيسة في جميع العينات المبحوثة من (1-2) وبنسبة 100% والاقتصار على استخدام بعضها بشكل محدود، إذ تم توظيف أداة الاتصال عبر البريد الإلكتروني وأداة البحث المعلوماتي وآليه التصويت واستطلاع الرأي في العينات رقم (1و2) فقط ،وإهمال

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

توظيف أدوات الاتصال التفاعلي الأخرى وبالتالي لم يستثمر المصمم جميع إمكانيات أدوات التفاعل المتوفرة في بيئة شبكة الويب وأهملَ قدرتها العالية في تحقيق أكبر قدر ممكن من التفاعل ما بين موقع الويب ومحتوياته وأدارته من جهة وبين المتصفح من جهة أخرى ، وإمكانية السماح له في أن يصبح هو القائد لعملية الاتصال بالإضافة إلى التحكم الكامل في طريقة حصوله على المعلومات المنشورة في صفحات الموقع والاستفادة الكاملة من جميع التقنيات الاتصالية المتاحة فيها .

ثانياً :الاستنتاجات :- لقد خرج الباحث ببعض الاستنتاجات وكان أهمها ما يلي :-

1)- أن عملية تصميم الصفحة الرئيسة لموقع الويب تعتمد بشكل أساسي على قدرة المصمم الابتكارية في تنظيم العلاقات البصرية للعناصر المكونة للصفحة حسب الوظيفة والأداء الاتصالي لها والتعامل معها كحقول بصرية متناسقة ومترابطة تتماشى مع السياسة الاتصالية للموقع وتوظيف الأفكار التصميمية وتوجيهها نحو المتلقي بشكل جذاب ومقبول يُحقق الغرض الوظيفي والجمالي المطلوب .

2)- تُعد العناصر التيبوغرافية من المكونات التصميمية المهمة في الصفحة والتي لا غنى عنها في القيام بالعديد من الوظائف التصميمية والتقنية مثل عرض متون المواضيع المنشورة وتوظيفها كروابط متشعبة في عملية الانتقال بين مكان وأخر على الشبكة ودورها في تعزيز الأداء الاتصالي للموقع .

3)- تُعتبر الصور أحد أهم العناصر التصميمية التي تقوم بالعديد من الوظائف التقنية والشكلية في الصفحة مثل زيادة الجاذبية وتحقيق الواقعية في طرح المواضيع المنشورة وبعض الوظائف التفسيرية والاتصالية في توظيفها كروابط متشعبة في عملية التصفح داخل وخارج الموقع.

4)- تُساعد القيم اللونية المستخدمة في الصفحة الرئيسة في عملية نجاح الصفحة من الناحية الشكلية أو بالعكس بالإضافة إلى دوارها في عملية التنظيم البصري وإبراز بعض المناطق وتمييزها وزيادة جاذبيتها وتوفير الأماكن المريحة لحركة العين وسهولة الحصول على المعلومات المنشورة بالنسبة للمتصفح .

5)- أن الاهتمام بتوظيف تقنية الروابط المتشعبة بكافة أشكالها المختلفة في الأماكن الحيوية من الصفحة له أثاره الإيجابية في تسهيل عملية التنقل بين صفحات الموقع أو في الانتقال إلى صفحات أخرى على الشبكة وتحسين قدرة المتصفح في الحصول على المعلومات من خلال حُسن استغلالها وظيفياً حسب الحاجة وإرشاد المستخدم وتوجيهه اتصالياً وتعريفه بمضامين الفقرات المنشورة فيه.

6)- أن استخدام الوسائط المتعددة في الصفحة الرئيسة يساعد في تحسين وظائفها الاتصالية وزيادة جاذبيتها بالنسبة للمتصفح وكذلك إضافة المتعة في الحصول على المعلومات والاطلاع على المواضيع المنشورة بشكل متنوع مما يحقق التكاملية والتفاعلية بشكل كبير في الاتصال بالنسبة للمستخدم .

7)- أن توظيف أدوات التفاعل الاتصالي المختلفة في الصفحة الرئيسة له تأثير كبير في زيادة نجاح الموقع من الناحية الوظيفية بالإضافة إلى تطوير وتعزيز مميزاته الاتصالية في التعامل والتواصل مع المتصفح ومعرفة انطباعاته تجاه الخدمات الاتصالية التي يقدمها الموقع وإفساح المجال له في المشاركة في صناعة المواد المنشورة والحصول على المعلومات بسهولة .

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ثالثاً :التوصيات :- يرى الباحث ضرورة ذكر بعض التوصيات التي تخدم هدف البحث وهي:

1)- تصميم الصفحة الرئيسة بشكل جذاب وبسيط بما يرمز ويمثل السياسة الاتصالية للموقع.

2)- إظهار العناصر التيبوغرافية بشكل واضح في الصفحة لتُحقق وظيفتها الاتصالية بالنسبة للمتصفح.

3)- استخدام الصور بكافة أحجامها في جميع أجزاء الصفحة بما يُحقق الجانب الوظيفي والجمالي .

4)- ضرورة اختيار الألوان الظاهرة في الصفحة بما يتناسب مع طبيعته التصميمية وعدم استخدام عنصر اللون بشكل اعتباطي بل وفق تناسب العلاقات اللونية وأنظمتها بشكل متناسق .

5)- الاهتمام بتوظيف جميع أنواع الروابط الاتصالية بنوعيها الخارجي والداخلي في جميع أجزاء الصفحة وتكثيف استخدامها في المناطق الحيوية ذات الاهتمام البصري مثل الترويسة والمناطق العليا وعدم إهمال أي جزء من دون توظيفه اتصالياً بوظائف مختلفة بحسب الحاجة إلى ذلك .

6)- توظيف الوسائط المتعددة في الصفحة الرئيسة بما يتناسب مع حاجة الموقع لها وسياسته الاتصالية ويخدم احتياجات المتصفح من المعلومات مثل مقاطع الفيديو والصوت والرسوم.

7)- الاهتمام بأدوات التفاعل الاتصالي وتوظيفها في الصفحة بما يحقق زيادة التفاعل مع المتصفح .

رابعاً: المقترحات:- أ)- يقترح الباحث القيام بدراسة : تطوير أداء أدوات التفاعل الاتصالي في المواقع الإلكترونية التعليمية من خلال إضافة المؤثرات البصرية والسمعية .

ب)- المقترحات التطبيقية :استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي تم اقتراح نموذج تصميمي متكامل لموقع الكتروني تعليمي تفاعلي لطلبة المرحلة الإعدادية في العراق وكما موضح في الملحق رقم (1)

References:

1. Abu Taleb, Mohammed Said, 1990, Research Methodology, House of Wisdom for Printing and Publishing, Part I, Mosul, Iraq.
2. Abu Eisheh, Faisal, Electronic Media, 2010, Dar Osama for Publishing and Distribution, 1st Floor, Amman, Jordan.
3. Al-Zouman, Abdul Aziz bin Hamad, 2002, Internet comprehensive guide, King Fahd National Library, Riyadh, Saudi Arabia.
4. Aboudi, Alaa Saleh Fayyad, 2011, the use of multimedia in the websites of Iraqi newspapers (sites of civilized dialogue, voices of Iraq, tomorrow model) Unpublished Master College,Information, University of Baghdad.
5. AL Ali, Najah Hassan Abbas, 2009, interactive in the Web sites of Iraqi daily newspapers (a survey) Unpublished Master Thesis College of Information and the University of Baghdad.
6. Al-Faisal, Abdul Amir Moet, 2006, Electronic Journalism in the Arab World, 1st Floor, Dar Al-Shorouk for Publishing, Amman, Jordan.
7. AL QAZY, Haifa bint Sulaiman, 2014, learning strategies, education and evaluation, I1, Bader Madad Agency Publishing, Riyadh, Saudi Arabia.
8. AL Laban, Sherif Darwish, 2008, Electronic Journalism Study in Interaction and Web Design, Lebanese House, publication Cairo, Egypt.
9. Bader, Ahmed, 1996, Fundamentals of Scientific Research and Methods, Academic Library for Publishing and Distribution, Cairo, Egypt.
10. Tarban, Majed Salem, 2008, Internet and Electronic Journalism (Future Vision), Egyptian Lebanese Publishing, House, 1st floor, Cairo, Egypt.
11. Suleiman, Zaid Munir, 2011, Electronic Journalism, 1st floor, Dar Osama for Publishing and Distribution, Amman, Jordan.
12. Abdullah, Ayad Hussein, 2008,, the art of design theoretical philosophy of application, c 1, House of Information, Sharjah, U Arab Emirates.
13. Qari, Abdul Ghafour Abdul Fattah, 2000,, Dictionary of Library and Information Terms, King Fahd National Library, Riyadh, Saudi Arabia
14. Musa, Antysar Rasmy, 2010,Creating Design Style For Home Page Of The Arab Digital Newspapers Published in The Academic Journal issue 56 gollege Of Fine Arts University Of Baghded.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

15. Musa, Antysar Rasmy,2004,Designing And Directing Newspapar Magazines And Electronic Wael Prining Publishing , Amman ,Jordan.
16. Musa, Antysar Rasmy,Wasti Ibrahim,2011 ,Digital Design And Modern Comunication Technology,House AL farahidi Printing , Iraq Baghded.
17. ALhosseini,Usamaa,1996, Network Computer Global Intenuet ,Ibn Sina Library Printing Publishing ,Cairo ,Egypt.
18. Abdel Ati ,Abdel Hamid, 2001,Learn Email at Aglance,I1,House ALfarouk Publishing And Distrbution , Cairo ,Egypt
19. Kamal AL-eddin ,Marwa Mohamed,2007, The Furure Of Digital ,Printing Of Arabic Newspapers ,House AL-egypt-lebnanes .
20. ALhadi,Mohammed,2001, Information And Communication Technology With a Glossary OF Terms,Cairo Academic Library.
21. Augezaa,Marwa Shebell,2010 ,Internet Advertising Technology ,House World Arab Prining Publishing , Cairo ,Egypt.
22. Y.Moshtak,"Hand Written Hindi Numerals Recognition System",2011.
23. Ali, A. N., & Latif, Y. M. (2019). Using multimedia in educational website designs and their role in enhancing the knowledge side of the learner. Al-academy Journal, (93), 319-338.
24. Ibrahim Abo ALsaud,Abd ALhadi ,2001,Electronic Publishing And In Formation Sources Electronic ,House Culture Scientific ,Cairo, Egypt.
25. AL Rahbani, Abeer, 2012, Digital Media (e) 1, Osama House for Publishing and Distribution, Jordan.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ملحق رقم 1

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/273-292

Designing Interactive Educational Website for Highschool Students in Iraq

Ahmed Naji Ali[1]
Yousif moshtak latif[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 95 - year 2020
Date of receipt: 31/8/2019…....Date of acceptance: 2/10/2019…....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract

publishing has become a large space in the field of interactive education and modern pages have become dedicated to the service of the educational effort in this area as the research in this context of the urgent scientific necessities, especially as we consider in Iraq from the new countries in the exploitation of these new technologies and investment possibilities of the information network And the contents of different in the framework of so-called distance education Here lies the problem of research in the possibility of finding scientific solutions for the design of interactive inter active website for students of the preparatory stage in Iraq and to find out the scientific ways to find design The study, which included the problem of research and its importance and objectives and objective, spatial and temporal limits, which were limited in the study of the main pages of educational sites in Iraq and published in 2019, and then came the second chapter Which included the theoretical framework of the study and was on two subjects dealt with to know how to design interactive websites and what their contents and then the most important scientific indicators and then came the third chapter to introduce the procedures and methodology of the study You are according to the descriptive analytical method. The samples were selected by means of two models representing the research community, which consists of the Iraqi educational sites published on the international information network, and then the descriptive analysis was carried out according to a form designed for this purpose after it was modified according to experts' And the methods of scientific research to give the required results and achieve its goal and scientific goal properly and then came Chapter IV and the last to present the most important findings and recommendations and scientific proposals for research.

Key words: Design, websites, interaction, education.

[1] **Ministry of Education/ Directorate of Education Rusafa First, Na8669919@gmail.com**

[2] **College of fine arts/ University of Baghdad ،yousif@cofarts.uobaghdad.edu.iq**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/293-310

الخطاب التعبيري في الشكل الغنائي الريفي

وليد حسن الجـابري[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/12/1 ، تاريخ قبول النشر 2020/2/16 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

ملخص البحث

يُعد الخطاب التعبيري في قالب الغناء الريفي، واحدا من الأطرْ التفاعلية والحوارات المجازية، في صناعة المناخ الجمالي الرابط بين حلقات عناصرها الاساس، الغناء والعزف والتعبير والازياء والحركات الصورية وما شابه ذلك، فاللغة الخطابية في هذا المجال تشمل كل تلك الجزئيات وتحويلها لفكرة متكاملة ضمن ثقافة العلم الموسيقي، وتحديداً قالب الغناء الريفي، فقد تناول هذا البحث مجموعة من المواضيع ذات العلاقة في الخطاب التعبيري لقالب الغناء الريفي، إذ شمل الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث، متمثلاً بمشكلة وأهمية وهدف البحث، في كشف الخطاب التعبيري كونه ضرورة البيئات الثقافية وعنوان المجتمعات والحضارات. أما الفصل الثاني، فتضمن الإطار النظري، والمتمثل بالمحاور الآتية: (الخطاب التعبيري، الغناء الريفي). في حين شمل الفصل الثالث، منهجية ومجتمع وعينة البحث، وتحليل أنموذج من الاطوار الريفية هو (طور جبير الكون)، بصوت فرج وهاب، كونها جزءاً من موضوع الخطاب التعبيري في الغناء الريفي، ثم توصل الباحث إلى عدد من النتائج والاستنتاجات، ووضع عدداً من التوصيات والمقترحات، وأخيراً خُتِم البحث بقائمة المصادر.

الفصل الاول

مبررات البحث

تُعد الموسيقى واحدة من أهم العناوين الثقافية للأمم في تحديد تراثها وثقافتها ضمن مجالاتها العلمية والفنية، وكل ما يتعلق بموروثها الذي يُعد الهوية الحقيقية لأفكار واصول تلك الفئات البشرية وعاداتها وتقاليدها، فالممارسات الصوتية الفطرية والغريزية الانسانية تُعد من الظواهر التنغيمية الاولى المرتبطة بالحاجات المعبّرة عن المشاعر والاحاسيس والوجدان الفردي او الجماعي لمعاناة الانسان، والتي كانت تقدم بأساليب القائية في مراحلها الاولى، فللموسيقى والغناء مكانة اساسية في جميع الحضارات القديمة والمجتمعات الحديثة اذ كانت تمثل، "وسيلة رئيسة للعبادة والربط بين الالهة والبشر ونشر التعاليم والقوانين والفضيلة والتربية" (yousif alsisy -1978- 10p)، فضروراتها امتدت الى ادخالها في العلوم الطبية والنفسية، أي إن للموسيقى والغناء الفولكلوري مكانة هامة في الثقافة الروحية للشعوب والتي تعتبر من الجوانب التي هي بحاجة الى دراسات مكثفة "فهي واحدة من اهم الادوات الخاصة التي تعكس حياة الشعوب

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، waleednaay@gmail.com

وتاريخها وفكرها ونبضها، وقد اصبحت الموسيقى الشعبية وآلاتها موضوعا هاما للدراسات الموسيقية المتخصصة" (mohammed - 2003- 2p). ويُعد العلم الخطابي في عصرنا هذا، اللسان المجازي والفلسفي، في مختلف أعضاء جسد الفن، الجسد المترابط في النتاج والهدف والفكرة وتغذية الروح الانسانية بالمتعة والثقافة وتغيير ملامحها البيئية والانتاجية والعقلية، وأملاء الوعي بالصوت واللون والحركة وكل الجمال المعقود مع فكرة الفن، وهكذا فأن لغة الخطاب التعبيري، باتت تشتغل في الأُطر غير اللغوية، بل تجاوزت الفكر المجازي ضمن الأطر الصورية واللونية (البصرية)، وتحولت الى لغة خطابية صوتية (سمعية)، في المجال الغنائي والموسيقي وما يترتب بين ثنايا التعبير في تلك القوالب الغنائية، منها القالب الريفي المتداول في العراق، وتحديدا المنطقة الجنوبية، وهو نوع له مواصفاته ودلالته الادائية التي ارتبطت بالمناطق الريفية، وتعددت فروع أدائه من خلال التعدد للأطوار التي هي المرتكز الرئيسي فيه، حيث يُعدّ الأساس في التعبير عن الحالات المزاجية للإنسان، بل هو الحقيقة السردية للحقائق والمشاهد الحياتية اليومية، فللعقل البشري آفاق من اجل استقراء أبعاد الخطاب التعبيري، والوقوف على ظاهرة الطور الريفي وباطنه من استخدامات تدلل على كونه القالب الريفي بتلك الوظائف المرتبطة بمحركات الواقع الحياتي ومقوماته.

ويُعد الخطاب التعبيري، في اللغة الصوتية التنغيمية أساسا مهما في بناء المنتج الغنائي العراقي، بسبب استخدام تلك الملكات التكنيكية والادائية ومختلف الوظائف والطبقات والأجناس، لتقديم المهارات الأكثر قرباً في الفكرة والسرد الخطابي في هذا النمط الغنائي، ولربما كان المنتج مساحته محددة على مجموعة من الجمهور المتواجد في تلك الحلقات والاحتفالات او الجلسات الصغيرة، أما اليوم فقد تغير الحال، إذ وصل الخطاب الغنائي الى أبعد نقاط الارض من خلال التقنيات الرقمية ومفاصل التواصل المتعددة، فصار الإنسان مقيّما للكثير من المنتجات وعن بعد. كما صار التنافس أكثر حيوية من خلال التعددية في الثقافات على مبدأ المفاضلة والازاحة، وتعميم الاستخدامات الخطابية التعبيرية بأشكالها الأنموذجية، مترجمين ذلك بالكثير من الحقائق في الحياة اليومية ومعاناة المجتمعات لتكون أكثر صدقا في توصيل الفكرة، بعنوان الواقع البيئي للمتلقي، ومن خلال هذا الترابط في القيمة الخطابية التعبيرية وانصهارها مع القالب الريفي الغنائي الموسيقي، وجد الباحث ضرورة دراسته واستعراض الحاجة اليه في فهم القيم الاساسية له، ليتسنى الى المهتمين توسعته والى المؤدي فهم مرتكزاته لتقويمه وانتاجه بصياغات أكثر جمالية، كونه من الضرورات الاجتماعية في ابلاغ رسالة اخلاقية وفكرية، لذا تم تحديد عنوان البحث بـ **(الخطاب التعبيري في الشكل الغنائي الريفي)**.

اهمية البحث

تكمن أهمية البحث في:

1- يساهم في فهم ملامح الخطاب التعبيري في الغناء الريفي.
2- يعد هذا البحث اضافة معرفية جديدة للمكتبة العربية عامة والعراقية خاصة بمصدر مهم من مصادر الموسيقى العراقية.
3- يفيد المختصين والمهتمين.
4- يُعدّ موضوعا ارتكازيا لدراسات أخرى.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

هدف البحث

يهدف البحث الحالي الكشف عن الخطاب التعبيري في الغناء الريفي.

حدود البحث

الحد الموضوعي: الخطاب التعبيري في اطوار الغناء الريفي.

الحد البشري: الأطوار الريفية المؤداة من قبل المغني فرج وهاب(*).

الحد الزماني: (2005 م – 2010م)، وذلك للتعرف على الطبيعة الخطابية حسب المتغيرات العصرية، ودخول التقنيات والتواصل عبر الحداثة الرقمية.

تحديد المصطلحات

تناول الباحث أهم المصطلحات الواردة ذات العلاقة المباشرة بمضمون البحث.

أولا- الخطاب :

هو كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء أكان مكتوباً أم ملفوظاً (Megan Al-Ruwaili - 2000- p. 88).ويُعدّ الخطاب عملاً اجتماعياً تعتمد فيه العبارة أي الكلمات والمعاني المستخدمة فيه على الموضع الذي القيت فيه هذه العبارة وعلى الشيء الذي كانت موجهة له، والخطاب عند (بارت) هو الذي ينشط من حافزه التاريخي عن طريق المصادمات، ومن منطلق مثالي مادي ذهب (هندست، وهيرست) الى تحديد الخطاب بانه ليس اكثر او اقل من سياق من المعاني، فقد اقتصر اهتمامها على الخطاب اجمالاً، بوصفه الكلام والكتابة (Diane McDonnell - 2001- p. 66). وهو مجموع له معنى، سواء أكان لغوياً– شفوياً ام كتابياً– تعليمياً، سينمائياً، تلفزيونياً، رسمياً ... الخ (Daniel Rive - 1985- p. 124). والخطاب تشكيل ينتظم داخل نظام لساني ودلالي ونتيجة تفاعلها تتولد اشكال من الخطاب لكلٍ خصوصيته التي تنجز داخل شروط التواصل (Al-Aasam - 2001- p. 35). وهو كل مقول يفترض متكلماً ومستمعاً، تكون لدى الاول نية التأثير في الثاني بصورة ما (Ibrahim Sahrawi - 1997- p. 11).

ثانيا - التعبير:

عَرَّفَهُ (الجوهري)، "عبّرت الرؤيا تعبيراً. فسرتها، وعبّرت عن فلان أيضا: إذا تكلمت عنه. واللسان يُعبرَّ عما في الضمير" (Al-Jawhari - 1979 - p. 734). والتعبير الذي جاء مطابقاً مع ابن منظور فيقول: "عبَّرَ الرؤيا: فسرّها" (Louis Maalouf - p. 33). أما (جبران)، "عبّر: أي: إظهار الأفكار والعواطف بالكلام والحركات" (Jibran - 1881 - p. 416). وجاء في المورد، "التعبير أسلوب التعبير، أو وسيلته.... تعبير عن المشاعر" (Baalbaki - 1977 - p. 329). والتعبير كمصطلح يُعبِّر عن كل ما هو مكبوت في دواخل الأشياء، وهو اصطلاح شائع في اللغة والفن، وهو بحسب رأي (سانتيانا) ذو حدين "الحد الأول هو الموضوع الماثل أمامنا بالفعل، أي: الكلمة، أو الصورة أو الشيء المعبر، والحد الثاني هو الموضوع الموحي به، أو الفكرة أو الانفعال الإضافي أو

(*) فرج وهاب: هو فرج الله وهاب وهيب الغزي، ولد في محافظة ميسان، قلعة صالح، قرية الكسارة سنة 1947م، بدأ منذ طفولته يشارك حفلات الاعراس في القرى والمدن القريبة في منطقة العزير والقرنة، سنة 1972م، جاء الى بغداد واستقر فيها، وتم اختياره في الحدود البشرية للبحث، كونه المغني الوحيد الباقي على قيد الحياة من جيل الرواد، والمعاصر لأجيال متعددة من مغني الريف.

الصورة المولدة أو الشيء المعبر عنه. ويوجد هذان الحدان معاً في الذهن، ويتألف التعبير من اتحادهما" (Santillana- p. 412).

ثالثاً-الغناء الريفي:

وهو "شكل من اشكال الغناء الشعبي العراقي من حيث طرقه وادائه فهو نظم شعري ونمط غنائي معا، ومن اكثر فنون الغناء الشعبي شيوعا في العراق والاكثر تداولا" (Al-Abbas - 2010- p. 95). وان "الغناء الريفي يعتمد على الأبوذية التي جاءت من معنى الاذية، فالإنسان الذي وقع عليه الحيف والاذى ابتكر الابوذية ليعبر عن معاناته هذه وبدأ بكتابها وغنائها بطرائق مختلفة والتي نسميها اطوار الغناء الريفي" (Yahya Al-Jabri - 2010- p. 14). وهو "الغناء الذي يعتمد على الأبوذية، والابوذية تمثل النص الذي تغنى به الاطوار الغنائية ولهذا فان اصطلاح اطوار الابوذية يعني طرق الغناء الارتجالي والاستطرادي اللحني لنص الابوذية وفق مسار نغمي معين" (Ahmad Jihad - 1998- p. 4).

الفصل الثاني / الإطار النظري

الخطاب التعبيري

يُعد الخطاب التعبيري مصدراً مهماً ومترجما لمفاهيم ثقافية عديدة، والتي تُعد المكونات البيئية ومحتوياتها في لغة الموسيقى والغناء، كونها متجسدة بإيصال اللغة الصوتية التعبيرية، المخاطبة للذهن الإنساني (المتلقي)، برؤية ذاتية تحتاج الى ترجمة المعاني القصدية، لذا يُعد مفهوم الخطاب التعبيري، من المفاهيم الأكثر تداولاً في علم الموسيقى والغناء، غير أن ما يؤسس لمفهوم الخطاب، هو العلوم التي تعمل على إنشائه ووضع مبادئه وإجراءاته فهو يأخذ اهدافا حوارية ذات دلالات متنوعة، تبعاً للأغراض الاستخدامية في مجالات المعرفة وما يقترن بها، "أما التعبير هو مجموعة من الدلالات يكون من بينها، الدلالة الجمالية في العمل الفني، وهو يفصح عن العلاقة بين الفنان والفكرة المطروحة، كما وهو مظهر من مظاهر تحكم الفنان بوسائطه، ان يتعامل وجدانيا مع الموضوع، كونه مركز اشعاع وعملية الابداع الفني، او لغة اهَّلته لتحمل نسقاً فريداً لا يحاكي ابعاد الواقع الملموس، بل يكشف لنا عن بعده الوجداني، بنسق جمالي محدد يفسر العملية الابداعية من خلال معايشة التجربة الابداعية" (Muhammad Saeed - 1990 - p. 123). والتعبير عملية نسبية تعتمد على الخبرة واستخدام العقل والمعرفة بالوسائل حسب مقدرة كل مؤدي، كما ويمكن إعطاء مفهوم عام، بانه تقديم خطاب يسلط الضوء على اسرار ومكنونات اي موضوع يدور في خلد الانسان، وقد يراد لهذا الخطاب ان يكون مؤثرا فيُقَدَم على شكل أداء غنائي أو موسيقي ..أو غير ذلك (Walid Al-Jabri - 2015- p. 98).

الخطاب في اللغة سواء العربية أو الأجنبية، يتمركز في اللغة المنطوقة في وضع تبادلية الحديث، اقترن بحقل علم الأصول، ويمكننا أن نلمس فحوى الخطاب، من الأدوار التي مرَّ بها خلال المراحل والاطوار، مما تسبب ذلك في بناء صيرورة شكلية ودلالية متنوعة الظواهر، في معنى الخطاب، تعتمد على طبيعة تراث الثقافات البيئية العربية التي مرَّ بها، وإن المعاجم العربية لم تخرج عن المفهوم الديني. أما المفهوم المتأخر للخطاب الذي نبع من جدل الكلاميين، فقد استفاد من تراث المفهوم، وشكّل حقلاً دلالياً خاصاً به يهتم بالمعنى الأصلي، مع الاطالة والحذف والتغيير عليه بما يتلاءم مع الشكل الاخير في استخدام الخطاب، رغم

الظروف البيئية التي تهدد قوامه بعدم الاستقرار واستبدال مدلولاته العربية بالغربية (Zainab Fahd - 2015- p. 38). كما امتدت لفظة خطاب، في جذور الثقافة العربية امتداداً متنوع الحضور في كتابات الأصوليين والمفسرين والنحّاة والنقّاد وفلاسفة العرب، إذ يتحدد مفهوم الخطاب في الثقافة العربية بوصفه مصطلح واضح الدلالة، يعمل وفق المجال المعرفي في مضمونه المجازي والظاهري. فالعرب حاولوا أن "يطوروا منهجية النص خدمة لأداء المعنى ودراسته، وهذا يعني أنهم قد تجاوزوا المفهوم اللفظي للكلام، والمفهوم الجُملي ليستقر عندهم، أن المتكلم في تعبيره عن حاجاته لا يتكلم بألفاظ، ولا بجُمل، ولكن من خلال نص، فاتسعت بهذا أمامهم دائرة البحث الدلالي، وانتقلوا من البحث في مفردة، أو جُملة إلى البحث في خطاب، يتم فيه تحميل المفردات والجُمل بدلالات يقتضيها موضوع الخطاب" (Munther Ayashi - 1996 - p. 7). إلا أن مفهوم الخطاب في النقد العربي الحديث ليس امتداداً وتطويراً للمفهوم العربي القديم، إذ ظلت النواة العربية القديمة للمفهوم محصورة في إطارها من دون رعاية أو تطوير، واستبدلها النقّاد العرب المحدثّون بالمفهوم الغربي، فالمفهوم الحديث للخطاب "لا يثير أية إشكالية، إنما تكمن الإشكالية الأساسية في اجتذابه القسري خارج حقله وشحنه بدلالات غريبة وبعيدة عنه، وذلك بتأثير مباشر من المحمول الدلالي لمصطلح الخطاب، الذي تغلغل في ثنايا الشبكة الدلالية للمصطلح العربي وقوضّه بحجة تحديث دلالته، وما تقتضي متطلبات الثقافة الحديثة" (Abdullah Ibrahim - 1999 - p. 102). والخطاب التعبيري في الغناء الريفي أو في أيٍ من الالوان الغنائية اللحنية(*)، لا يختلف عن التعبير في الجملة اللغوية، في القراءة والكتابة من حيث الفكرة العامة، فكلاهما يخضع لقواعد المنطق نفسه (Al-Sarraf - 2006- p. 35). ويتأسس في كلمة التعبير ومعناها العام والشامل، مسميات ومعانٍ شتى كلها تشترك فيها عمليات عقلية ووجدانية، فهي تمتد من الإدراك الحسي والخيال والذاكرة والحدس والشعور والوجدان والفهم أيضا، فالحدس تعبير، وتشكيلات الخيال واستدعاء الذاكرة تعبير، والشعور والانفعالات وترجمتها تعبير، وقوة المضمون تعبير، وإبراز الشكل وتحريفه تعبير، وتكثيف المعنى تعبير، والإبداع تعبير،....الخ، ويعتمد النشاط الإنساني الفكري والاحساسي والعملي والوجداني على عملية التعبير، أي إن الإنسان يعبّر عن ألاف التجارب الحياتية بوساطة ألاف الوسائل، والوسائط (Princess Helmy 1976- p. 48).

بهذا نستطيع القول أن الخطاب التعبيري، ممكن ان ينتقل حرفياً كما يسمعه المؤدي من مؤدين سبقوه في العمل الموسيقي نفسه او الغنائي، بينما يضيف مؤد آخر الى العمل نفسه اضافات تعبيرية من خبراته وامكاناته واحاسيسه بما يدعم المؤلف الموسيقي او الغنائي، ومن الممكن ان تصبح هذه المستجدات والمتغيرات الإنتاجية هوية لهذا المؤدي، "لأن التعبير هو محصلة تفاعل الفكرة، سواء كانت موضوعية، او روحية، أو صوفية، مع روحانية المادة، فلا تعبير دون ما هو فكري، ولا تعبير من دون رؤية واضحة في استنطاق المضمون، ولا تعبير الا بتفاعل ذلك كله، مع الإحساس، والخبرة في ترجمة ذلك، ويتميز التعبير بالوحدة الكلية، فهو لا ينقسم على عدد من الاجزاء، او المراحل التي تمثل مجموعة من التأثيرات المتتابعة،

(*) اللحن: صوت ينتقل من نغمة الى نغمة، أشدُ أو أحط، واللحن: يعني النغمة، والمقام، ونغمات متواترة، ونغمات متّزنة، واللحن: ما رُكّب من نغمات بعضها يعلو أو يسفل عن بعض على نسب معلومة. ينظر: حسين علي محفوظ، قاموس الموسيقى العربية، بغداد: (صدر بمناسبة انعقاد مؤتمر بغداد الدولي للموسيقى)، 1975م، ص 222.

وانما هو وحدة تدرك لأول وهلة، وبطريقة مباشرة" (Walid Al-Jabri - 2015- p. 101). والخطاب التعبيري، "هو اقامة انعكاس معادل للمضمون، المراد اثباته الى اعتبار ان الفنان، لابد ان يضمن عمله، ينبغي نشره او التعريف به من خلال الفن، فضلا عن اثبات وجهة نظر الفنان وذاته داخل مرحلة التعبير نفسها" (Santillana- p. 214). لأن الفن لغة الجمال والجلال، كما يقول (جوته): "إذا كان الألم يسلب الإنسان القدرة على الكلام، فقد وهبني الله ملكة التعبير عما اشعر به من ألم، أي ان التعبير هنا، غاية ووسيلة معاً، وليس وسيلة فقط لغرض حياتي ونفعي" (Badawi - 1942 - p. 1). وهذا يعني انه يعالج مسافة المشكلة القائمة بين ما يفكر به الفرد واسلوب حضوره، مجسداً بوساطة اجهزته وادواته، ومشاكل هذه الادوات (العصبية والعضلية والنفسية)، في العمليات التجسيدية فعندما تكون اجهزته غير ماهرة او فيها نوع من التلكؤ في ترسيم عالمه الداخلي في علاقتها مع الخارج او العكس (Haitham Abdel-Razzaq - 2003- p. 23).

هناك انواع عديدة من الخطابات، ولكل خطاب هويته الخاصة التي يتوجب الكشف عنها وتحديدها وفي كل انواع الخطاب، نجد ان الحوار هو الشرط الاولي، ويمكن لهذا الحوار ان يتخذ شكل رؤية يقوم الى نقلها بطريق الكلام، والكتابة، وكذلك عن طريق الخلق الفني، الذي يختلف بين الحضارات، ويعبر عن الايقاع المميز لكل حضارة، لذلك نجد ان لغة الخطاب تعبر عن هويته الحضارية هذا فضلاً عن تباين انواع الخطاب وهو تباين متنوع بتنوع الخطاب. "فان كل انواع الخطاب مهما كانت مادتها واللغة الطبيعية التي يمكن ان تصاغ منها، ولها قواعد مجردة عامة تنطبق على كل خطاب مباشر وغير مباشر" (Muhammad Moftah - 1985- p. 168). أما التعبير هنا، هو الكشف للمعاني ذات العلاقات المرتبطة على الوجه الذي أقتضاه العقل، وهذه العلاقات تكون نظاما مفردا بشكل معنى العام (Raad Hassoun - 1999- p. 138). كما وان العمل هو كفعل التسمية اطلق للفظ على المعنى، وانما هو العملية الناتجة من اتحادها، فالتعبير هو القدرة على الايضاح، او القدرة على فهم العلاقات الكامنة في الاشياء بوضوح (Muhammad al-Jabri - 1987- p. 20). ومهما تنوعت طرائق الخطاب التعبيري، (صوتياً أم صورياً)، فان غايتها هي التبليغ والتواصل مع الاخرين، بشكل اسرع، في توصيل القيمة الفنية للمتلقي، ومن المؤكد للصورة سرعة خطابية تأثيرية أكثر من اللغة الصوتية أو الكلامية.

يذكر (آرسطو): إن التفكير مستحيل من دون صور، وقال (ابل جانسن، في سنة 1926م): إننا نعيش بالفعل في عصر الصورة. وقال الناقد الفرنسي (رولان): اننا نعيش في حضارة الصورة. وجاء في القول الصيني المأثور: الصورة لم تعد تساوي ألف كلمة، بل صارت بمليون كلمة (Shaker Abdul Hamid - 2005- p. 7). وكلما تجاوز أو تخطى ذلك الفهم الظاهر البسيط من النظم والعلاقات وقوانينها نحو نظم وعلاقات وقوانين لا مرئية متخفية في أعماق تلك الظاهرة الفنية للصورة، كانت الخبرة في حيثيات هذه الظاهرة، إذ تنتقل من أولياتها إلى كلياتها، وكأن الخبرة تنتقل من مستواها البسيط إلى مستواها العام، فان الدور الرئيسي للغة الخطاب الذي تؤديه في تشكيل وعي الإنسان المعاصر تندرج تحت نسق الثقافة الإنسانية، والمشتقة من مدرسة (براغ)، والمتمثلة بثلاث وظائف أساسية، (التعبيرية، والتأثيرية، والاشارية) (Najm Haider - 2012- p. 110).

مما سبق يتضح أن المشتركات فيما بين الظاهري الصوري والغناء المسموع، يكاد يكون اكثر فهما وقبولا عندما تكون المشتركات اصلية ومتقاربة، وهذه الصفة الجمالية تكون محسوسة (بصرياً وسمعياً). "فإن كل صورة هي ظاهرة مرئية وهي عنصر فعال في الفهم، والوظيفة التي تؤديها هي وظيفة المعادلات الموضوعية" (Jonathan -1989-p.92). كونها حالة ذهنية، اذ أن الأساس لسلسلة الصور لا تكوّن العلاقة المنطقية للمكونات الداخلية التي تصفها التعبيرات الغنائية، بل سلسلة من التعابير الجسدية التي تنتج منطقيا عن الوصف الشكلي للحقيقة او الفكرة المسموعة، لتكوّن تراكيب متوازية في المنتج الغنائي.

الغناء الريفي

شهد العقدان الثالث والرابع من القرن العشرين تغيراً في الطابع الغنائي العراقي، اذ تعزز دور الغناء الريفي بأصوات مؤدين ومغنين أمثال: (حضيري ابو عزيز، داخل حسن، ناصر حكيم واخرين). غير ان هذا لا ينفي وجود تلك الصيغ الغنائية التي تشكل قاعدة رصينة في بنية الاغنية العراقية المتمثلة بأطوار الابوذية والنايل والسويحلي والعتابا، والتي قد نشطت قبل تلك الحقبة، لكن تعزز ظهورها وانتشارها اكثر بعد افتتاح دار الاذاعة العراقية في عام 1936م(Al-Abbas - 2010- p. 43). وهذا ما أكده الجزراوي "بأن المجتمع البغدادي بدأ يتأثر بالغناء الريفي من خلال انتشار غناء اطوار الابوذية والاغاني المرافقة لها في العقد الرابع من القرن العشرين، اذ تغيرت الصورة الغنائية العراقية الى حد ما بظهور اصوات مغنين مثل (حضيري ابو عزيز، وداخل حسن، ناصر حكيم، وعبد الامير الطويرجاوي)، والتي كان لها دور بارز في الغناء الريفي" (Al-Jazrawi - 2004- p. 51).

أن الغناء الريفي قالب غنائي شعبي موطنه العراق، وتحديداً، منطقة الوسط والجنوب، وهو لا يقترب بناءً وأداءً من اي قالب غنائي في الدول العربية أو دول المنطقة، وما يثبت ذلك أن أسماء الأطوار الغنائية الريفية تحمل دلالات عراقية خالصة تنتمي الى مسميات المدن والقبائل وحتى الاشخاص، ومن الصعوبة البالغة اداء هذه الأطوار (عزفاً وغناءً) لغير المنتمين للبيئة العراقية (Al-Bayati - 2016- p. 62).

ويعتمد الغناء الريفي على الاطوار التي تُعدّ بمثابة التأسيس لهذ النمط الغنائي، فالطور هو طريقة في الأداء لنوع من انواع الغناء المبني على اجناس من السلالم الموسيقية المعروفة، كما أنه يعني الأسلوب الذي يعتمده المغني وطريقته الخاصة في الغناء، ولكل مؤدي طريقة خاصة في أدائه للأطوار. والطور هو عبارة عن أبيات شعرية يقوم بأدائها المغني اشبه بطريقة اداء الموال العراقي، فتعددت الآراء من قبل المختصين بموضوعة الأطوار الريفية، وبالخصوص بنائها اللحني، فإن الطور هو عبارة عن (جنس(*)) وليس مقاماً متكاملاً، وان الجنس اما ان يكون رباعياً او خماسياً، وان لكل طور طريقة خاصة في الأداء تميزه عن الأطوار الأخرى، كما ان لكل مطرب ريفي طريقة او اسلوب واحساس خاص به يجعله متميزاً عن المطرب الآخر عند أداء الطور نفسه (Al-Bayati - 2016- p. 64). ان الكيان الفني لغناء الابوذية يظهر في جمل غنائية لا يتعدى نطاق مساحتها الصوتية الدرجات الاربع للجنس الواحد، وتجري على مسافات متقاربة وبقدر كبير من الزخرفة ويستمر اداء هذه الجمل بامتدادات صوتية قد تطول او تقصر (Al-Abbas - 2012- 97).

(*) الجنس: سُمّي جنسا، أو تتراكورد، وتعني باليونانية أربعة أنغام.

أما النصوص التي يعتمد عليها الغناء الريفي فهي ذات خصوصية شعرية تتوافق مع الفكرة والمشهد الصوري الذي يحمل مفردات تترجم المعاناة الحقيقية للفقر والحرمان اللذين تشهدهما المنطقة الريفية في جنوب العراق، وتعد الابوذية مرتكزاً أساسياً لأطوار الغناء الريفي. والابوذية (ضرب من ضروب الشعر الشعبي العراقي، يتألف من اربعة اشطر ثلاثة منها جناس متحدة اللفظ والقافية ولكنها تعطي معان مختلفة، اما الشطر الرابع او ما يسمى ب(القفل)، فينتهي بالياء المشددة والهاء ويكون مكملاً لمعنى الشطر الثالث لتصبح الصورة مكتملة المعنى في الابوذية. ويعتمد نظم الابوذية الجناس البلاغي في صياغته وهو من بحر الوافر على وفق عروض الفراهيدي (مفاعلتن- مفاعلتن- فعولن) (Al-Abbas - 2012- p. 98). وقد اختلفت الآراء وتضاربت حول معنى الابوذية ومصدرها وتاريخ ظهورها، ومن هذه الآراء ما يذكره (فاروق العمري) "ان الابوذية من الفنون الغنائية اليونانية التي انتقلت الى العراق عن طريق الانباط خصوصا ان هذا النمط من الشعر الموجود في اليونان باسم الابوذة ,Epodhie واسمها في الانكليزية ايبودي Epodes " ..... وللعلامة (مصطفى جواد) رأي اخر اذ يقول "إن كلمة الابوذية مأخوذة من (الدوبيت) وحُرّف فصار (ذوبيت) ثم (بوذيت) ثم انتقل الى (ابوذية)" (الخاقاني- 1971- ص5). أما (الجابري) فيقول "ان الابوذية سميت بالعبودية نسبة الى حسين العبادي، وهو اول من غنى الابوذية وكتب شعرها وتميز بها"... ويقول الاب (انستاس ماري الكرملي) "ان الابوذية جاءت من معنى (أبو الأذية)، فالإنسان الذي وقع عليه الحيف والأذى ابتكر الأبوذية ليعبر عن معاناته، وبدأ بكتابتها وغنائها بطرائق مختلفة، والتي نسميها بأطوار الغناء الريفي" (Yahya Al-Jabri - 2010- p. 15).

ويرى الباحث أن الرأي الاخير هو أقرب للموضوعية، كون الأبوذية نوع من انواع الادب الشعبي العراقي ارتبط بالغناء، وهو نمط شعري وغنائي ومن اكثر فنون الغناء الشعبي شيوعاً في العراق، وهو كما في انواع الشعر الاخرى تؤدي وظائف متعددة، منها الغزل والفخر والحكمة والهجاء، وينظَّم الأبوذية بأنواع متعددة منها: (الابوذية المطلقة- والابوذية المباراة - والابوذية المطرزة - والابوذية السداسي)، وهناك انواع اخرى اِلا ان ما تقدم كان الاكثر تداولاً وشيوعاً.

أما الموسيقى والآلات المرافقة للغناء الريفي، فهي تعتمد على تقاليد أداء الأشكال اللحنية المختلفة لغالبية قوالب الغناء، فهنا لابدَّ من أن يكون العازف ملما وعارفا بحيثيات القالب الغنائي الريفي، كي يستطيع مرافقة المؤدي بما يتلاءم وطبيعة هذا القالب، فالغناء الريفي له خصوصية الأداء وفق أصول وخصائص ذلك الشكل الغنائي، فالأداء من العناصر المهمة في الموسيقى والغناء عموما حيث يلي الايقاع واللحن من حيث الاهمية ان لم يكن في بعض الاحيان ذو اهمية اكبر منهما، وأحيانا يكون العنصر الحي الذي يطغى على اللحن ويؤثر فيه بشكل واضح ويجعله متغيرا من صورة الى اخرى، وكذلك له الوضوح نفسه في الايقاع حيث يجعله نابضا بالتعبير وذا تأثير اكبر لدى المتلقي اذا استخدم بشكل ايجابي ناتج عن الخبرة والعفوية والتلقائية المتوارثة والمكتسبة من مجتمعه، لكنه بعض الاحيان أتخذ اتجاه العلمية والدراسة والمنهجية، فيتمثل بالدراسة الرصينة لبنائه ضمن التعابير الجمالية التي يصوغها العازف المرافق لهذا القالب الغنائي، الذي يحمل خصوصية في الأداء. "ان تميز دور الألة الموسيقية كعامل رئيس لإسناد الصوت البشري وتقويته ومرافقة ما تؤديه الحنجرة بطبيعتها، مساعد مهم للتدليل والمسايرة على الحدود الأدائية الموضوعية

السليمة" (Tariq Hassoun, p. 315). وبطبيعة الامر يحتاج العازف المرافق للغناء الريفي التعرف والخبرة الكافية في استخدام عددٍ من الوظائف التعبيرية منها: (Al-Bayati - 2016- p. 67)

1-الكليساندو -الانزلاق او الزحف- فالغناء الريفي يعتمد بالدرجة الاولى على النغمات المتحركة وليس على النغمات الثابتة.

2- الترل (الزغردة): تستخدم هذه المهارة في جميع الاطوار الريفية ولكن في غير مناطق استقرارها بل تستخدم في النغمات المتغيرة.

3- الفبراتو (الاهتزاز): يكون استخدام هذه المهارة غير ثابت وانما متحرك.

4- الليكاتو (القوس الطويل المتصل): اساسه النغمات الطويلة المتصلة، والتي تؤدى باستخدام الآلات الوترية القوسية، لما لها من امكانيات متميزة في اداء هذه المهارة.

5- الستكاتو (العزف المتقطع): وتستخدم هذه المهارة بكثرة في عزف الاطوار الريفية خاصة في نهايات الجمل اللحنية.

6- الفلاجوليت (الصفير): وتستخدم هذه المهارة في بعض اطوار الغناء الريفي وخاصة الاطوار الحزينة.

وفي الكثير من الاحيان تكون المصاحبة الموسيقية للغناء الريفي، تعتمد على الخبرة الموسيقية الارتجالية من حيث متابعة المغني وسد الفراغات وعمل اللوازم في بداية وختام المنتج الغنائي، كون الارتجال هنا، يذهب الى تفسير الصور وما يتخيله المؤدي في لحظة ما على لحن غير مدون ينبع من خيال المرتجل ذاته وباللحظة ذاتها.

الفصل الثالث

اولا - منهج البحث:

لغرض تحقيق هدف البحث، فقد أتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي في التعامل مع عينة البحث.

ثانيا - مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث الأطوار الآتية: (طور المحمداوي، طور جبير الكون، طور الشطيت، طور الشطراوي، طور الصبي، طور الغافلي)، المؤدات من قبل السيد فرج وهاب، والتي تقع ضمن الحدود الموضوعية والزمانية للبحث.

ثالثاً- عينة البحث:

اعتمد الباحث (الطريقة العشوائية) في اختيار عينة البحث، التي مثلت نسبة (16%) من مجتمع البحث، إذ شملت أنموذجاً واحداً وهو: (طور جبير الكون).

رابعا – أدوات جمع البيانات:

اعتمد الباحث لغرض جمع البيانات في مسار بحثه، الادوات الآتية:

1 - الوثائق: وتتضمن الكتب والمجلات والصحف، ورسائل واطاريح الدراسات العليا والتسجيلات السمعية المعتمدة في عينة البحث.

2 – المقابلات الشخصية لمؤدي الغناء الريفي.

3 – الخبرة الذاتية.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وصف وتحليل أنموذج العينة

الوصف: الطور(جبير الكون[*])، غناء: (فرج وهاب)، زمن الطور(5،37).

التحليل:

نجد في هذا المُنتج من قالب الغناء الريفي مواصفات ونوابع ثقافية وصفية لمشاهد انسانية موجودة ضمن البيئة الانسانية المتكررة عن الأفراد والجماعات، فالخطاب التعبيري هنا، يتحدد من خلال كيفية التوفيق بين المفردة المعلومة والوظيفة التعبيرية المحسوسة، كذلك يكمن الخطاب في المعادلة المنتظمة بين ملئ الفراغات بمضمون النص الغنائي، وبين عدد من الآلات الموسيقية الملازمة والمحاسبة[**] للحن الاساس، ومن ابرزها آلة الكمان الأكثر استخداماً من باقي الآلات، في الاماكن التي يتوقف بها المغني، إذ تتضح الموسيقى بخطابات تعبيرية منسوخة عن اصول طور جبير الكون بطابعه اللحني، وهذا هو خطاب تصويري لتطبيق فكرة النص ليكون نمطاً مميزا مقرونا بتعابير مستوطنة في هذا النمط الغنائي.

لربما يكون الصوت الخطابي المقروء بقالب الغناء الريفي، ذا مميزات في تمثيل الصوت بالوظيفة بما يراها صاحب المُنتج أو من خلال خبرة المغني، أو من خلال المُخرج، ولربما تكون هذه الاطراف كلها مشتركات في تحديد المُنتج، لتأخذ مناخاً قريباً من الواقع، إذ نجد في هذا المُستعرض الغنائي مشتركات خطابية ذات معانٍ تسعى في تقريب الصورة والصوت معا للمتلقي.

يبدأ الطور بصولو كمان ولمدة (38 ث) كتمهيد لدخول الطور مستقراً على درجة (الدو الكردان)، مستخدماً عددا من الوظائف التعبيرية: (الأباجتورا، والترل والفلاجوليت، والكليساندو)، صوت فقط، من دون ظهور الصورة التشخيصية للفرقة الموسيقية، مستخدمين تلازماً صورياً خطابياً ضمن المناخ الريفي، (نخيل، نهر، طيور، مواشي.. وغيرها)، فيكون أول ظهور للمغني في الدقيقة الأولى (39ث)، وهو يرتدي الزي الريفي، ولكنه غير تقليدي، إذ لم يلتزم بموجوداته الفلكلورية، (كالزبون والعباءة –البشت- واليشماغ المرقط الاسود)، فقد قام المغني بكسر الثوابت ليرتدي ملابساً ريفية خطابية عصرية، (مستخدماً اللون الابيض في الياشماغ والدشداشة)، وكذلك كسر القاعدة الثابتة والتقليدية وهي الجلوس في المضايف والجلسات الجماعية، في حين يستخدم المغني هنا حركة خطابية عصرية في الانتقال بين مناطق متنوعة، وحركته الهادئة سيراً بين الاحراش النباتية.

يدخل المغني بطور جبير الكون من درجة الكردان، بلكنته الريفية واستخدامه الكلمات الدارجة في النص، وهو يتلو الشطر الاول: (أعثرك لو عليه تعيل كل واحد اله حوبه)، وعندما يعيد الشطر نفسه، يؤكد على بعض حروف العلّة، مثلا في كلمة (تعيْل)، مستخدما مجموعة من الوظائف التعبيرية مثل: (الأباجتورا

(*) طور جبير الكون: وهو من الاطوار التي تغنى في سلم الصبا زمزم، وقد استخدمه المغني على درجة الكردان (الدو2)، كونها درجة صوتية تتناسب مع امكاناته الأدائية.

(**) المحاسبة: وهو مصطلح متداول بين المختصين العازفين في مجال الغناء الريفي، ويعني مرافقة المغني وسد الفراغات فيما بين أجزاء الطور الريفي.

والكليساندو)، بعرب صوتية على شكل اهتزازات ذات طابع جمالي، ومن ثم ينتقل الى تكملة الشطر الثاني من الابو ذية، قائلا: (قسمتي انه طحت بهواك قسمة وعليه مكتوبة)، وينتهي المقطع الاول من الاداء.

هنا يمكننا الاشارة الى تحديد ملامح صورية خطابية ظاهرة في الفيديو متمثلة لشخص (امرأة ريفية)، تمثل الحبيبة المغناة بلسان حال الفكرة، وهذه المرأة ترتدي زياً ريفياً غير تقليدياً، فيه ملامح عصرية، وهي تتحرك ببطيء بين الاشجار، مع موسيقى الكمان المتوازية مع حركاتها الصورية، وهذا تماماً في الدقيقة (1،12)، ولمدة (33 ث)، وهو يحاسب (عازف الكمان) في تصوراته اللحنية الارتجالية المغني، مستخدماً المناطق الصوتية الواطئة (القرار)، مبتعداً عن التصرفات والتقنيات التكنيكية، ذلك لعدم تشتيت المغني وتسليمه المنطقة الصوتية الصحيحة للدخول، فيدخل المغني في الدقيقة (1،39)، مكرراً الشطر الاول: (قسمتي أنه....)، مستخدما كلمة (بوية)، وكلمة (آنه)، مؤكداً المشاعر الوجدانية (الحنين والاشتياق ..)، ثم ينتقل الى الشطر الثالث من النص قائلا: (اللي يلوم الكلب خله يلومه بلجن يخفف إذنوبه)، ويقفل انينه المهتز بتلك المفردات البيئية المتوارثة، وفي الدقيقة (2،7)، يبدأ عازف الكمان مرتجلا من درجة (المي، البوسليك)، عاملا بعض الجمل الاستعراضية ليستقر على درجة (دو، الرست)، مستخدماً وظائف تعبيرية مثل (الكليساندو، والكريشاندو، والبيانو والفورتي)، واصلاً الى درجة استقرار الطور، وقبل تسليمه الجملة الاخيرة من الصولوا تشترك الفرقة معه بتسليم لحني جماعي ضمن المسار في الطور لدخول المغني مكرراً النص: (اللي يلوم الكلب)، ذلك في الدقيقة (2،40)، مؤكدا على بعض الكلمات مثل (بوية يا بوية)، مسترسلا في النص: (وكرهه الناس آنه مرتاحة)، إذ نجد في هذا الشطر إدغاماً جميلا لحرف (الميم) مستخدماً (الفبراتو)، لإيصال الخطاب التعبيري في التقنيات التي يمتلكها بصوته، إيصالاً للمتلقي ذلك الشعور باللوعة، مستخدماً النص: (ما يدرون أون وراحتي من الجهل مسلوبة)، وبعد هذا النص يتلو (بوية يا يا يابة يا بوية).

في الدقة (3،21)، يبدأ صولوا كمان صوتياً، ترافقه صورياً (الحبيبة) بملابسها ذات الطابع المعاصر، فيدخل المغني في الدقيقة (3،41)، مضيفاً على ملابسه (عباءة بلون رصاصي على كتفيه، ماسكا سبحة)، يحركها بطريقة ايقاعيا منسجمة مع الجمل اللحنية، وتغيير المشهد من النهار الى الليل، فينتقل المغني الى مقطع بالنص: (راواني زماني اشكال والحب لعب بيه طوبة.. ضليت بطرك هالثوب ها والسلبو عليه ثوبة)، فيدخل الكمان مجدداً في الدقيقة (4،14)، تصاحبه صورياً (حركة المياه في النهر مع تواجد الطيور)، مستخدماً انتقاله عرضية الى درجة (الفا ديز، الحجاز)، مستقرا عليها لبضع ثوان وهو يؤدي حركات تعبيرية، ليعود الى التسليم وصولا الى درجة (الكردان)، ثم يدخل المطرب بكلمة (ظليت) مستقرا عليها لمدة (6ث)، بتعبيرات حركية متنوعة، ويكمل النص: (ظليت بطرك هالثوب .... ها والسلبو عليه ثوبه .. ونخيت الله واريده اليوم بلجي تنفتح بوبه .. ونتصالح والله وانتصالح .. ونتصالح آنه ودنياي .. محبوب وتصالح وي ومحبوبه)، وينتهي المغني بتسليم الطور بطريقة ختامية، يشعرها المتلقي انها نهاية الفكرة المرسومة بالصورة والصوت، لتوصيل الملامح الريفية خطابياً، وهي اللغة المشتركة بين اللغة الشعورية واللغة الرمزية الحديثة، وهذا يكاد ملموساً للعنوان الخطابي الاسلوبي للمؤدي، إذ يعتلي القوة والخفوت الصوتي (البيانو والفورتي)، في بعض المناطق اللحنية، ونجده تارة يتعالى بطول الجمل الغنائية، واحياناً يترك احدى الآلات الموسيقية تسير متوازية معه بحوار أدائي فيه شد للمتلقي، وهي صفة من صفات الخطاب الجوهري الذي يسعى في قراءته لموضوع

المنتج، الذي يهدف الى عدم تشتت ذهنية المتلقي خارج موضوع الفكرة الغنائية، وجعل المتلقي يكون مسترسلا ذهنيا على وفق المنظومة اللحنية تحت عنوان الطور في الغناء الريفي.

نتائج البحث

من خلال تحليل أنموذج عينة البحث وما جاء في الاطار النظري، خرج الباحث بعدد من النتائج التي تتعلق بالخطاب التعبيري في الغناء الريفي:

1- ظهور نوعين من الخطاب التعبيري في الغناء الريفي هما (الخطاب الظاهري، والخطاب الجوهري)، أو (المباشر، وغير المباشر).
2- الخروج عن المألوف في الخطاب الظاهري فيما يخص الزي الريفي المتعارف عليه وذلك تماشيا مع عصر الرقميات والتطور الفكري الانساني.
3- هناك توافق تعبيري بين الصورة المرئية المتمثلة بالبيئة المختارة وطبيعة مضمون الأغنية.
4- التقنية الخطابية التعبيرية ضمن مسار الأغنية، تضمنت التوافق بين الحوار القائم والمتعادل بين المغني والمصاحب او المرافق الموسيقي في توظيف الارتجال اللحني، بما يتلاءم مع الطور والنص والفكرة الاستقرائية عن مشهد من مشاهد الواقع البيئي.
5- تتأسس صراعات الفكرة الغنائية (العشق، والفراق، والمعاناة)، على شعور يتطلب الحاجة لاستخدام كلمات مثل (بوية، يابة، يمة)، واحياناً يستقر المغني على واحد من الحروف، وهي تثبيت القدرات الوصفية الخطابية عن المشاعر الحقيقية، كون هذه المفردات هي من صميم البيت والعائلة والبيئة الريفية.
6- الخطاب التعبيري يتحدد أحياناً في استعمل المغني كلمة من كلمات النص وتكرارها عدة مرات، باستخدام تقنيات ادائية مهاريه متوفرة لديه، يعمل بطرحها جاهدا على استغلال تلك الوظائف التعبيرية، (الكليساندو والفبراتو والكريشاندو ... وغيرها) في توصيل الفكرة العامة.
7- الارتباط بين الخطاب الجوهري والخطاب الظاهري، هو النتاج العمومي في التلاحمات والترابطات الجزئية الى الكلية.
8- ان تخزين المهارات الخطابية في هيكلة المغني والعازف الريفي، هو تعميق شخصيته وثقافته وخبرته للمشهد المرسوم، والمتمثل بالطور الريفي مع النص ومستلزماته الاخرى، ليكون أكثر حكماً بالإيجاب والقبول من قبل المتلقي.

الاستنتاجات

من خلال النتائج التي ظهرت، يستنتج الباحث أن الخطاب التعبيري في الغناء الريفي، له وظيفة اساسية في الاشتغال ضمن السياق العام، ذلك من خلال الطابع الغنائي والموسيقي وكيفية استخدام الوظائف المتعلقة بالتعبير، فضلا عن الصورة الارتباطية بما يطرحه العمل من خلال الخطاب وبنوعيه (المباشر، وغير المباشر)، فالمباشر من الخطاب عندما يكون المغني (المخاطب) داخل العملية الادائية، الامر الذي يضعه في اقصى درجات التعريف بفكرته المطروحة من خلال مواده التعبيرية، اما النوع غير المباشر، وهو من الاشكال المظهرية الرئيسة ايضاً التي تطفي خطاباً تكميلياً لقبول المنتج، وانطلاقا من ذلك يمكننا تقسيم الخطاب هنا في مجال الغناء الى:

أولاً- الخطاب الجوهري، (المباشر)، ويحتوي على:

1- الأطوار المستخدمة في الغناء الريفي.
2- النصوص الغنائية المستخدمة.
3- الوظائف التعبيرية المتمثلة (الكليساندو، والكريشاندو، والديمنوندو، والبيانو، والفورتي،....وغيرها).

إذ يمكن للمتلقي التعرف على نوع النمط الغنائي من خلال السماع فقط، وبدون وجود صورة، فهذا الخطاب الجوهري او المباشر للمتلقي، ويعني الغناء والتعبيرية والنص فبالتالي يكون أصلها معلوماً للغالبية من المتلقين، ومع ذلك يظل الموضوع خالٍ من أدوات التشويق، فيتعنى الاغلبية لحضور الحفلات الغنائية للاستمتاع بالجوانب الخطابية الاخرى، والتي تعنى بالصورة والحركات والتفاعل وما غير ذلك، لمتابعة العمل بكل موجوداته، انفعالات او افكار...الخ، حينها يكون العمل معبّراً بالنسبة اليهم، ويصبح مشحوناً بإثارة تخيلية، ليكتسب عمقا في مجالاته الانفعالية.

ثانياً- الخطاب المظهري، (غير المباشر)، ويحتوي على:

1- الزي الشعبي المرتبط في مظهرية قالب الغناء الريفي.
2- التعبيرات الخطابية من خلال ايماءات الوجه والجسد واليدين وغيرها.
3- التعبيرات الخطابية الشعورية من خلال البكاء والابتسامة وغيرها.

إن فهم الطبيعة المظهرية العينية على وفق مجالها الثقافي أمر أساسي، يحيلنا إلى مفهوم النظم في العلاقات الدلالية القائمة على مشتركات ثابتة، التي لها جذور تاريخية في قبول الفكرة الجمالية بجميع عمومياتها، وبالتالي فعند إدراك هذه النظم وفهمها تتكون الخبرة في قبول حيثيات الظاهرة الغنائية، وهذه الازياء نشأت مع هذا النظام الغنائي، ممزوجة بمتغيرات طفيفة، (الصاية، العقال، الغترة، وحتى المدياس، والسبحة)، هي ثوابت وعناوين باقية الى اليوم، والمتغير في هذه الجزئيات بات ضمنيا في الخطاب المتجدد باتجاه القيافة والنوعية والتثمين في هذه الازياء، لتنال قبولا أكثر في الاستقراء من قبل المتلقي، كون الصورة الخطابية في الغناء الريفي، هي من المشتركات الاساسية في تقييم الجمال الفني للمنتج، إن هذا التعادل والاتساق في إطار الخطاب الظاهري والداخلي ومدركاته الشكلية، هو يفضي لعلاقة إخبارية تدرك من خلالها الأشياء، بمعنى محاكاة الواقع، إلا انه ليس الواقع نفسه، فهي تضعنا في ازدواجية إرسالية ترتبط بكينونة المعنى لتحمل تجليين للمعنى، احدهما يتمثل بشكل مباشر من خلال الوجه المرئي وتعبيراته وحركات الجسد والأيدي وقد تشترك المحسوسات الخطابية الاخرى، كالبكاء او الابتسامة، وبين المعنى الثاني المتمثل بجوهر قالب الغناء الريفي الذي يشترك معه المعنى في النص، والمستخدمات التعبيرية والتنغيمية المتمثلة بالأطوار، إن تحقيق مناخ غنائي جمالي متكامل، يفترض به تهذيب المشتركات الخطابية وتشذيبها، ويعود هذا إلى القدرة على إسقاط تقنيات جديدة لتنظيم هذه المترابطات من خلال الحدود الظاهرة الواقعة على قدرات المنتج والمؤدي بشكل أساس، لأن الخطاب الظاهري في الغناء الريفي من حيث المفهوم، لا يكتفي في تحديد الزي والتنوعات الايمائية فقط، وإنما يتنوع بمعطيات أخرى تشترك، باختيار ألوان الزي الشعبي، والمرتبط في نوع ومكان وطبيعة المناسبة، وهذه المتغيرات ترتبط أيضاً بالنص، ونوع الطوْر الغنائي الذي سيتم أدائه، كما

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ويساهم المعنى الخطابي العام على وفق الموجودات البشرية أيضاً من حيث، الطبقية والبيئية والعمرية والثقافية، ليظهر الناتج المثالي للمتلقي، وتقريب الصورة الغنائية من الفكرة النهائية في رسم البيئات والثقافات من خلال تلك المشتركات ما بين الخطاب التعبيري (الظاهري والجوهري)، ليستطيع المتلقي ان يتخيل البيئة بمكوناتها وهيئاتها الاصيلة.

التوصيات:

1- توجه المختصين فكرياً ثقافياً لموضوع علاقة الخطاب التعبيري في العلم الموسيقي عموماً والغناء الريفي خصوصا.
2- بناء الشخصية الموسيقية والغنائية، اعتماداً على المنهج الاكاديمي بفلسفاته الحديثة، لإنتاج العمل بصورة صحيحة متكاملة.
3- الامتداد في ثقافة الخطاب التعبيري في جميع مرافق المناهج التعليمية الموسيقية والغنائية، كونه عنوان الثقافة والحضارة البيئية والحماية من التوجهات الملتوية المضادة، لاختراق تلك الأصول الشعبية والتي تُعدّ هوية تلك المجتمعات والأمم.

المقترحات:

1- تفعيل الدورات والورش التدريبية، المباشرة وغير المباشرة، التي تتوافر فيها عناصر التعليم لتنشيط وتوسيع مساحة الخطاب التعبيري ضمن المناطق الغنائية الشعبية وتقوية انتماء الفرد اجتماعيا وثقافيا وحضاريا.
2- عَدّ الخطاب التعبيري، عنواناً أساسياً في العزف والغناء، كونه ارتكازاً لمختلف التطورات الجوهرية لمتعلمي الموسيقى ولمحبي الوان القوالب الغنائية.

References:

1. Ibrahim Sahrawi: In the concept of discourse, ninth issue, Baghdad: (Al-Mawqaf Al-Thaqafiyyah Magazine), 1997.
2. Ibrahim Mustafa, and others: The Intermediate Dictionary, First Edition, Part One, Turkey: (Dar Al-Da`wah for Printing and Publishing), 1989.
3. Ahmed Jihad Khalaf: The Musical Characteristics of Phases of Phases of Buddhism, Unpublished Master Thesis, Baghdad: (University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Musical Arts), 1998.
4. Al-Aasam, in the name of Abdul Amir: the concept of form and theatrical discourse, the first issue, Baghdad: (Ministry of Higher Education and Scientific Research, College of Fine Arts), 2001 AD.
5. Princess Helmy Matar: An Introduction to Aesthetics, Cairo: (House of Culture for Publishing and Distribution), 1976 AD.
6. Baalbaki, Munir: Al-Mawred, Beirut: (Dar Al-Alam for Millions), 1977.
7. Al-Bayati, Samah Hassan Falih: The violin and its role in performing phases of rural singing, unpublished doctoral thesis, Baghdad: (University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Musical Arts), 2015 AD.
8. Al-Jabri, Muhammad Abid: The Structure of the Arab Mind, Beirut: (Center for Arab Unity Studies), 1987.
9. Al-Jabri, Walid Hassan Abdel-Hussein: Artistic Recruitment of Melody and Expression in the Recitation of the Noble Qur'an, Unpublished PhD thesis, Baghdad: (University of Baghdad, College of Fine Arts), 2015 AD.
10. Al-Jabri, Walid Hassan, Zalzala, Ihsan Shaker: Manifestations of Sadness in the Iraqi Song, Academy Journal, No. 66, Baghdad: (College of Fine Arts), 2013AD.
11. Al-Jabri, Walid Hassan: Melodic and Rhythmic Variables in the Baghdad Song, Academy Journal, No. 68, Baghdad: (College of Fine Arts), 2014AD.
12. Al-Jabri, Yahya: Phases of Rural and Bedouin Singing in Iraq, First Edition, Damascus: (Dar Al Shajarah for Publishing and Distribution), Syria, 2010.
13. Al-Jabri, Yahya: The Phases of Rural and Bedouin Singing in Iraq, Iraq: (Dar Al Shajarah for Publishing and Distribution), 2010AD.
14. Gebran Masoud: Al-Ra'id Dictionary, Beirut: (DN), 1981.

15. Al-Jazrawi, Muhaimin Ibrahim: Melodic and Rhythmic Characteristics in Songs accompanying the Iraqi maqam, First Edition, Baghdad: (Al-Anam Printing Company Ltd.), 2004 AD.
16. George Santana: A sense of beauty, translation, Mohamed Mostafa Badawi, Cairo: (The Anglo-Egyptian), D.T.
17. Al-Gohary, Ismail bin Hammad: Al-Sahah, Part Two, Beirut: (DN), 1979 AD.
18. Hussein Ali Mahfouz, Dictionary of Arabic Music, Baghdad: (Issued on the occasion of the Baghdad International Music Conference), 1975 AD.
19. Al-Khaqani, Ali: The Major Selections of Abiotas in Spinning and Relativity, First Edition, Baghdad: (Dar Al-Bayan Publications), 1971 AD.
20. Daniel Rayev: Contemporary Arab Literary Discourse No. 35, Cairo: (Journal of Cultural Life), 1985.
21. Raad Hassoun Khudair: Meaning and Expression in Organizing Interior Environments, Unpublished PhD thesis, Baghdad: (University of Baghdad - College of Fine Arts), 1999 AD.
22. Zainab Fahd Abdul-Sadah: The Structure of Critical Discourse in Interior Design for Productive Spaces, Unpublished Doctoral Dissertation, Baghdad: (Baghdad University, College of Fine Arts, Design Department), 2015 AD.
23. Santiana, George: A sense of beauty, translated by Mohamed Mostafa Badawi, review by Zaki Naguib Mahfouz, Cairo: (The Anglo-Egyptian Library), Dr.
24. Al-Sisi, Youssef: An Invitation to Music, The World of Knowledge, No. 46, Kuwait: (The National Council for Culture, Arts and Letters), 1978 AD.
25. Shaker Abdel Hamid: The Age of Negatives and Pros, Kuwait: (The World of Knowledge), 2005.
26. Al-Sarraf, Abdul-Amir: Simplifying Harmony Science, First Edition, Baghdad: (Ministry of Culture - Department of Musical Arts), 2006 AD.
27. Al-Abbas, Habib Zahir: Manhal, who is wondering about music and news of singing in Iraq, Baghdad: (Kurdish House of Culture and Publishing), 2012AD.
28. Al-Abbas, Habib Zahir: Media and Musical Concepts, Part One, First Edition, Baghdad: (General Cultural Affairs House), 2010.
29. Abdel Rahman Badawi: Schopenhauer, Cairo: (The Egyptian Renaissance Library), 1942 AD.
30. Abdullah Ibrahim: Modern Arab Culture and borrowed references, 1st edition, Beirut: (The Arab Cultural Center - Casablanca), 1999 AD.
31. Louis Maalouf: Upholstered in Language, Beirut: (DN), D.T.

32. Muhammad Saeed, Abu Talib: Technical Psychology, First Edition, Baghdad: (University of Baghdad, College of Fine Arts), 1990.
33. Muhammad Gawanmeh: Arab Rababa, Jordan: (Yarmouk University - College of Fine Arts - Department of Music), 2003.
34. Muhammad Moftah, The Analysis of Poetic Discourse, The Strategy of Intertextuality, First Edition, Beirut: (Dar Al Tanweer Publishing), 1985 AD.
35. McDonnell, Diane: An Introduction to Theories of Discourse, translated by Izz al-Din Ismail, Cairo: (Academic Library), 2001 AD.
36. Munther Ayashi: Linguistics and Significance, First Edition, Aleppo: (Center for Civilizational Development), 1996.
37. Megan Al-Ruwaili and Saad Al-Bazai: Literary Critic Guide, Second Edition, Beirut: (The Arab Cultural Center), 2000 AD
38. Najm Haider and others: readings and ideas in plastic arts, first edition, Baghdad: (Majd Levi House for Publishing and Distribution), 2012 AD.
39. Haitham Abdul-Razzaq Ali: Skills of Performance Art in Acting and Social Discourse, Unpublished PhD thesis, Baghdad: (University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Performing Arts), 2003 AD.

المصادر الاجنبية

-Jonathan Block Friedman,Creation in space , A course in the Fundamentals of Architecture

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/293-310

Expressive Discourse in the Rural Singing Form

Waleed Hasan Al-Jaberi[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 95 - year 2020

Date of receipt: 1/12/2019…....Date of acceptance: 16/2/2020….....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract

The expressive discourse, in the form of the rural singing, is considered one of the interactive framework and the metaphorical dialogues in creating the aesthetic climate that connects the circles of its basic elements, singing, playing music, expression, costumes, sham movements and so forth.

The rhetorical language in this field includes all those parts and turns them into an integrated idea within the culture of the musical science, specifically the heart of the rural singing. This research dealt with a number of topics of relevance in the expressive discourse for the form of the rural singing. The first chapter consists of the methodological framework of the research, represented by the research problem, importance and aim, in revealing the rhetorical expression as a necessity of the cultural environments and the title of the societies and civilizations. Chapter two consists the theoretical framework represented by the following: (the rhetorical discourse, the rural singing). The third chapter is the research methodology, community and sample and an analysis of a model of the rural genre (Chabeer al-koun genre), by Farraj Wahab, as it is part of the expressive discourse in the rural singing. The researched came up with a number of results and conclusions, and put forward a set of suggestions and recommendations. Finally the research ended with a list of sources.

[1] College of Fine Arts. University of Baghdad ، waleednaay@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/311-330

التناول الإعلامي للمرأة الأيزيدية في الصحافة العر اقية دراسة تحليلية في جريدة (المدى)

غادة حسين العاملي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/11/18 ، تاريخ قبول النشر 2020/2/3 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

خلاصة البحث

جاء هذا البحث للكشف عن آليات المعالجة المتبعة إعلامياً في تغطية موضوعة تهجير وسبي الأيزيديات في الصحافة العراقية، عبر دراسة كل ما تم نشره في إحدى الجرائد العراقية فيما يخص موضوع الدراسة، وتلخصت مشكلة البحث بالتساؤلات الآتية:

- ما هي الفنون الصحفية التي تناولتها الجريدة بشأن موضوع النساء الأيزيديات؟
- ما هي أشكال التحرير لقالب الموضوعات الصحفية التي تم توظيفها عن الحدث وما هي مصادرها؟
- ما هي وسائل الإبراز المستخدمة في عرض المواد ضمن الفنون الصحفية؟
- ما الصور المؤثرة التي رافقت الفنون الصحفية؟
- ما هي وجهات النظر التي قدمتها الجرائد عيّنة البحث والمرافقة لتغطيتها الصحفية؟

وشمل البحث دراسة كل ما صدر من أعداد لجريدة المدى عيّنة البحث خلال فترة سيطرة (داعش) أو ما يسمى بتنظيم الدولة الإسلامية في العراق، من تاريخ احتلال المدن العراقية في 2014/6/9 ولغاية تاريخ إعلان تحريرها في 2017/9/9، وتبين من خلال الرصد لجميع أعداد الجريدة الصادرة في هذه الفترة والبالغة (915) عدداً، وجود (72) مادة عن "الأيزيديات" موضوع البحث، تنوعت في طرحها بتنوع الفنون الصحفية والتي شملت (التقرير الإخباري، الافتتاحية، العمود الصحفي، المقال، الخبر، التحقيق الصحفي، الحوار أو الحديث، الكاريكاتير، الصورة الفوتوغرافية).

واشتمل البحث على الفقرات الآتية: -

- أنواع الفنون الصحفية
- مصادر إيصال المعلومات
- وسائل الإبراز المستخدمة في إخراج المضمون.
- مواقع النشر ضمن صفحات الجريدة
- وجهات النظر

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

مشكلة البحث:

يسعى البحث إلى معرفة كيفية تعامل الصحافة العراقية في طرح قضية سبي النساء الأيزيديات، والذي شاركت في تغطيته جميع وسائل الإعلام بما فيها الصحف العراقية سواء أكانت حزبية أو مستقلة أو حكومية أو ذات انتماءات وتوجهات مختلفة، لذلك فأن الوقوف على التناول الصحفي لتلك القضية وتحليل مضامينها، والتعرّف على آليات إخراجها شكلياً وقياس المساحات المخصصة للمواد وطبيعة المواد المنشورة، ودراسة الموضوعات المنشورة في الجريدة عينة البحث وإخضاعها للتحليل. له أهمية كبيرة جداً، إذ يعتبر ضمان التعامل الموضوعي من جانب الصحافة عاملاً مؤثراً بغية تشكيل الرأي العام، ووفقاً لهذا المنظور فأن مشكلة البحث يمكن صياغتها بالتساؤلات الآتية:

- ما هي الفنون الصحفية التي تناولتها الجريدة بشأن موضوع النساء الأيزيديات؟
- ما هي أشكال التحرير لقالب الموضوعات الصحفية التي تم توظيفها عن الحدث وما هي مصادرها؟
- ما هي وسائل الإبراز المستخدمة في عرض المواد ضمن الفنون الصحفية؟
- ما الصور المؤثرة التي رافقت الفنون الصحفية؟
- ما هي وجهات النظر التي قدمتها الجرائد عيّنة البحث والمرافقة لتغطيتها الصحفية؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

شكّلت عملية سبي وتهجير النساء الأيزيديات من قبل المجاميع الإرهابية المسلحة (داعش) منعطفاً خطيراً في تاريخ العراق لما أفرزته من تداعيات ومعطيات كبيرة وخطيرة على كافة المستويات، وعليه فأن أهمية البحث تأتي من خلال:

1- الكشف عن أهمية موضوع تهجير وسبي الأيزيديات، والدور المحوري الذي تلعبه الصحافة في إبراز هذه القضية المهمة التي لم يتم تناولها سابقاً.

2- التأكيد على أهمية وعي الصحافة العراقية أو دورها في تناول قضايا العنف ضد المرأة العراقية في مناطق النزاع 1325 مراجعة المحتوى المتعلق بالإعلام في 1325

أهداف البحث:

يسعى البحث إلى تحقيق جملة من الأهداف من أبرزها:

1. رصد الفنون الصحفية التي استخدمتها أعداد الجريدة البالغة (915) عيّنةً البحث كنموذج لتناول الصحافة العراقية لموضوعة النساء الأيزيديات، والتعرّف على القضايا والموضوعات التي حظيت بإهتمامها.
2. التعرف على أشكال التحرير الصحفي السائدة التي اعتمدت عليها الجرائد عيّنة للبحث في تناولها الحدث.
3. التعرّف على وسائل الإبراز التي إعتمدت عليها الجرائد موضع البحث في تناولها قضية النساء الأيزيديات لمختلف الفنون التحريرية.
4. الكشف عن حجم وأهمية المعلومات التي تناولتها الجرائد عينة البحث عن النساء الأيزيديات.
5. الوقوف على طبيعة وجهات النظر التي قدمتها الجرائد في تغطيتها الصحفية.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

حدود البحث:

1. الحد المكاني: يتمثل بحصر المواد الصحفية التي تناولت قضية سبي النساء الأيزيديات في "جريدة المدى" عيّنة البحث.

2. الحد الزماني: تم تحليل المواد الصحفية منذ بدء النشر الذي أعقب إحتلال الموصل في اليوم التالي إذ بدأت الجرائد بالنشر، لذلك حدّدنا المجال الزماني للمدة من (9 /6/ 2014 ولغاية 9 /9/ 2017) وهي المدة الزمنية التي شهدت ذروة التناول الصحفي، وتداعياتها وما أفضت اليه.

تحديد المصطلحات: -

الأيزيديون: ويشكلون، إحدى أصغر الأقليّات الدينية في العراق. يعيش 50 بالمائة من الأيزيديين في العراق، خاصة في المناطق المحيطة بناحية (شيخان) التي تقع إلى الشمال الشرقي من مدينة (الموصل) وفي جبل (سنجار) غرب (الموصل)، كما يُقدّر عددهم في كل أرجاء العالم بحوالي (250) ألف أيزيدي.

ومن الصعب تحديد الخلفية التاريخية الدينية للديانة الأيزيدية، فهي عادة ما توصف بأنّها ديانة توفيقية، تدمج عناصر إيرانية قديمة وزرادشتية مع تقاليد مسيحية ويهودية وإسلامية.

و(يرى الأيزيديون أن شعبهم ودينهم قد وُجدوا منذ وجود آدم وحواء على الأرض، ويرى باحثوهم أن ديانتهم قد انبثقت عن الديانة البابلية القديمة في بلاد ما بين النهرين. ويرى بعض الباحثين الإسلاميين وغيرهم أن الديانة الأيزيدية هي ديانة منشقة ومنحرفة عن الإسلام، ويرى آخرون أن الديانة هي خليط من عدة ديانات قديمة مثل (الزرادشتية) و(المانوية) أو امتداد للديانة (الميثرائية).

الشخصيات الأساسية في الديانة الأيزيدية هي (عدي بن مسافر) و(طاووس ملك).

- **الصحافة** : الصحافة في اللغة، هي مصدر مشتق من عمل الصّحف، كما أنّ الصّحافة هي فن إنشاء الجرائد والمجلّات وكتابتها، ثمّ ارتأى رشيد الدّحداح إطلاق تسمية "صحيفة" إلّا أنّ نظير الدّحداح اللغوي اعتمد لفظة "جريدة" بمعنى الصّحف المكتوبة.

الصحافة، هي المهنة التي تقوم على جمع وتحليل الأخبار والتحقق من مصداقيتها وتقديمها للجمهور، وغالباً ما تكون هذه الأخبار متعلقة بمستجدات الأحداث على الساحة السياسية أو المحلية أوالثقافية أو الرياضية أو الاجتماعية وغيرها.

يقول (بوف هير) مؤسس صحيفة "Le Monde" الفرنسية إن الصحف اليومية الكبيرة كانت وستكون مؤسسة صناعية وتجارية كبيرة ولكنها لن تكون – ويجب ألا تكون - ولا يمكن أن تكون، مجرد ذلك فقط، فهي وسيلة الفرد للحصول على المعلومات، بمعنى أنها توفر له العناصر التي تمكنه من الحكم على الأمور والوصول إلى فكر معين بشأنها.

الفصل الثاني-الإطار النظري

مدخل لفهم موضوع تهجيروسبي الأيزيديات

لقد شكلت قضية سبي واغتصاب النساء الأيزيديات من قبل ما يسمى بـ(داعش) بعد احتلال الموصل في 2014/6/9، صدمة كبيرة جداً، هزّت كيان المرأة في كل بلدان العالم، وخلقت حراكاً إعلامياً كبيراً في تغطية الحدث في مختلف وسائل الإعلام وخاصة الصحف ولعبت أدواراً ملحوظة في تناول موضوعة النساء الأيزيديات وما تعرضن له، إذ أن تناول وسائل الإعلام لتلك الأحداث والموضوعات وإبرازها ووصفها للحدث يلعب دوراً أساسياً وموازياً لدورها الفاعل في المجتمع، من خلال تبنيها تلك القضية وتقديم المعلومات عنها، وقد ساعدت تلك القضية على تناولها إعلامياً بشكل مكثف ومتواصل، إذ أدانت وسائل الإعلام العالمية عامة والصحافة خاصة، تلك القضية، واتسعت رؤيتها بشأن هؤلاء النسوة وما عانينه من استهداف من التنظيم الارهابي لهن، وقد تناولت صحيفة المدى هذا الموضوع بتغطية كاملة طيلة الفترة التي دونتها الباحثة خلافاً لصحف عراقية كثيرة تناولت الموضوع بشكل مقتضب، وقال عمار السواد، وهو معد برامج في قناة (الحرة عراق)، في مقابلة مع بيت الإعلام العراقي، إن الإعلام العراقي كان "ثانوياً في مسألة الأيزيديات مقارنة بالدور الذي لعبه الإعلام الغربي"، مشيراً إلى أن الإعلام الغربي، الأميركي والأوروبي "استأثر بغالبية المعلومات بشأن الموضوع، في حين كان الإعلام العراقي ثانوياً".

لذلك فقد تناولت الباحثة هذا الموضوع من أعداد صحيفة المدى التي استأثرت بالمساحة الكبيرة من التغطية للموضوع المذكور وأخضعته للدراسة والبحث العلمي من خلال تصنيف المرحلة بالشكل الآتي:

- في بداية عام 2014، أدت زيادة التوتر بين الأطراف السياسية الحاكمة إلى أزمة سياسية وخلقت فراغاً أمنياً تم استغلاله من قبل ما يدعى "تنظيم الدولة الإسلامية في العراق وبلاد الشام" المعروف بـ"داعش".

- أجبر الصراع الدائر مع تنظيم داعش حوالي 3.3 مليون مواطن عراقي على النزوح داخلياً من مدنهم منذ بدأت بوادر دخول داعش إلى محافظات العراق الغربية، ثم بعد أن اجتاح محافظات الموصل وصلاح الدين وتكريت وسنجار والفلوجة في حزيران 2014 لتكون ثلث مساحة العراق تحت سيطرته في ثلاثة أيام فقط، النساء الأيزيديات تصدرن قائمة ضحايا العنف والانتهاكات في مناطق سيطرة داعش ومناطق النزاع خلال تلك فترة 2014 - 2017 حيث تحملت المرأة الأيزيدية من الصعاب والمحن التي واجهها المجتمع والديانة الأيزيدية مايفوق الوصف، لـ تعرضها للقتل والسبي والتشرد ولجوئها إلى المغارات والكهوف في الجبال لحماية نفسها وأطفالها، والاضطرار للعيش بأساليب شبه بدائية وتحت ظل ظروف مناخية قاسية في مناطق شمالي العراق، وتعرضت للنفي في مخيمات بعيدة عن مناطق سكنها في زمن البائد صدام وإرغامها على الحياة في معسكرات اعتقال تحدد حياتها وقدرتها على العطاء، بالإضافة إلى محاولات السلطة الشوفينية في إرغامها على تغيير هويتها وقوميتها وأبدالها قسراً إلى القومية العربية دون وجود أي دليل أو سند أو قرينة يدعم انتسابها إلى العرب.

- كما تعرضت النسوة الأيزيديات إلى ظلم فاحش في تمرير بعض الفتاوى الدينية بأسم الدين تبيح أموالهن وشرفهن وقتلهن واعتبارهن من غنائم حرب الكفار، وواجهت النساء الأيزيديات هذه الفتاوى المدعمة بالسلاح والرجال مواجهة باسلة في التصدي والدفاع عن النفس والشرف ، حيث قضت الكثيرات منهن تحت

هذه المزاعم التي لايدعمها دين ولاتبيحها شريعة ولاتقرها الأديان السماوية مادام الإنسان يوحّد في عبادته الله الواحد الأحد الذي تسميه الأيزيدية (خدا) وتؤمن باليوم الآخر.

وشكلت المرأة الأيزيدية عنصراً مهماً في بناء المجتمع الأيزيدي وكان لها الدور الفعال في بناء وتماسك هذا المجتمع ومساندة الرجال، بالرغم من الغبن الفاحش الذي لحقها ضمن قساوة المجتمعات التي تعيشها في القرى والمدن التي يعيش بها أتباع الديانة الأيزيدية إلى جانب أتباع الديانات الأخرى.

خلال احتلال مدينة الموصل في العراق من قِبل (تجمعات إسلامية متطرّفة تسمى (داعش)) قام عناصر هذا التنظيم بمحاصرة آلاف السكان وهم يحاولون الهرب باتجاه الجبل واعتقلوا الرجال ثم قاموا بإعدامهم من سن 14 عاماً فما فوق. لقد كان استهداف داعش للأيزيديين في سنجار استهدافاً لأكثر الأقليات هشاشة واستهدفت الحلقة الأضعف في تلك الفئة الهشة وهن النساء الأيزيديات. من خلال بيع النساء والفتيات في سوق النخاسة ودفع العوائل الفديات ونقل النساء فيما بين المجموعات واستخدام العنف الجنسي كأسلوب حرب متعمد لتطوير الآليات الستراتيجية مثل التوظيف وجمع الأموال

تعرض الكثير من النساء والأطفال للموت البطيء بسبب الجوع والعطش أثناء نزوحهم وفقد البعض منهم أو أصيبوا بأمراض قاتلة وخاصة الذين فروا إلى جبل سنجار ناهيك عن الصدمات النفسية الحادة التي أصيب بها معظمهم.

- **العزل الممنهج:** بعد فصل النساء عن الرجال، فأن النساء الأيزيديات تم تقسيمهن إلى (نساء غير متزوجات) و(الفتيات من الشابات) ونساء (متزوجات مع أطفال ، متزوجات بدون أطفال) وتم فصل الأطفال فوق تسع سنوات عن الأمهات . وتعرضت كل مجموعة إلى تنقل إجباري في مناطق سيطرة داعش عشرات المرات وأحياناً بين العراق وسوريا

في تقرير لـ الممثلة الخاصة للأمين العام للأمم المتحدة المعنية بالعنف الجنسي في حالات النزاع زينب بانغورا، بيّنت أن داعش أضفت طابعا مؤسساتياً على تجارة الرقيق فلديهم آلية وبرنامج لذلك الاسترقاق. ولديهم دليل على كيفية التعامل مع هؤلاء النساء، ومكتب للزواج، ينظم بيع النساء وكل هذه الزيجات المفترضات. ولديهم أيضاً قائمة بالأسعار.

تعرضت الفتيات غير المتزوجات من الأيزيديات اللواتي أدرجت اسماؤهن في قوائم تحدّد درجة جمالهن إلى معاملة انسانية مهينة، من بين هذه الأساليب، عرضهن للبيع والإيجار والهبة للمحليين والأجانب من مقاتلي داعش . ويعمل "الأمير" على إرشاد مقاتلي داعش ويتم إعداد وتحضير الفتيات للزواج أو (للاغتصاب) كما يتم تحضير الفتيات وبيعهن في بيوت الموصل. حيث يتم أمرهن بالوقوف مع إزالة الحجاب لتفحصهن بعد أن يتم اجبارهن على الابتسام بينما يعمل مقاتلي داعش على التقاط الصور لهن.

وقد تضمنت قائمة بـ (3133) من أسماء وأعمار إيزيديين قالت المنظمة إن داعش اختطفتهم أو قتلتهم، أو فُقدوا منذ اعتداءات داعش في مطلع أغسطس/آب2014. وقد استندت قاعدة البيانات إلى مقابلات مع نازحين إيزيديين في كردستان العراق. وقالت المنظمة إن أعداد الإيزيديين الموتى والمختطفين والمفقودين حتى أواخر مارس/آذار 2015 قد ارتفعت إلى (5324).

ولكن التقرير الخامس - والأخير إلى لحظة إعداد هذه الورقة - لليونامي حسم الأمر حين أكد إن مكتب مفوض الأمم المتحدة السامي لحقوق الإنسان ما يزال يرى بأن عدد الذين يسترقّهم تنظيم داعش يبلغ قرابة (3500) شخص معظمهم من النساء الأيزيديات..

إلا أنه مع ضخامة هذا الحدث إلى الآن ليس هناك إجراء أو متابعة لمصير 3500 امرأة أيزيدية مخطوفة وحتى المجتمع الدولي لايقدم سوى التعاطف والأسف.

الفصل الثالث- منهج البحث

تعد هذه الدراسة من الدراسات الوصفية، التي لا تقف عند جمع البيانات بل تمتد إلى تصنيف وتحليل البيانات والحقائق التي تم رصدها وجمعت خلال مدة الدراسة من أجل استخلاص نتائج ودلالات عدة منها، فالمنهج الوصفي والاستكشافي يستخدم تحليل المضمون أداة لجمع البيانات وتشخيص الظاهرة كمياً وكيفياً، وتفسيرها وتحليلها كيفياً، ولذلك تم الاستعانة بأداة تحليل المضمون.

مجتمع البحث: اختارت الباحثة جريدة (المدى) إذ بلغت أعداد المواد المنشورة عن موضوع البحث (72) مادةً وشمل التحليل كافة الفنون الصحفية (التقارير الإخبارية، الافتتاحية، الأعمدة، المقالات، الأخبار، التحقيقات، الحوارات والأحاديث، الكاركاتير، الصور الفوتوغرافية المؤتمرات الصحفية) التي نشرتها الجرائد في جميع صفحاتها، ومن أجل إدراك أسس تناول هذه القضية، وإعطاء صورة واضحة عن آلية التناول، فقد إعتمدنا أسلوب الحصر الشامل بالتحليل منذ بدء النشر الذي أعقب يوم السبي ولغاية إعلان بيان التحرير.

أداة التحليل وطريقة القياس: بعد أن حدّدت المادة، أعدت الباحثة نموذجاً لجمع وتحليل الجرائد، أعتمد في تصنيفه على تصميم إستمارة تحليل المضمون بما يتناسب وأهداف البحث، والتي صنفتها بحسب المحاور الأكثر استخداماً.

إجراءات الصدق والثبات:

أولاً: الصدق: تم قياس الصدق من خلال:

أ- تصميم إستمارة فئات تحليل الجرائد، في ضوء أهداف البحث.

ب- عرض إستمارة الفئات على مجموعة من المحكمين.

وقد تم إعداد فئات التحليل من خلال المراحل الآتية:

- قراءة موضوعات الجريدة المتعلقة بكل ما يخص قضية النساء الأيزيديات قراءة متأنية ودقيقة، وإختيار فئاتها لغرض تحليلها.
- وضع تصور مبدئي لكل فئة مستخرجة من موضوعات الجرائد ثم وضع التصور الكلي وإدراجها في الفئات المعدة للتحليل.

وبالتالي يتحقق كل من الصدق الظاهري (Face Validity) من خلال التأكد من أرتباط العناوين والمفردات بالأسئلة، وكذلك وضوح وأتساق العبارات وفق التغطية الصحفية لقضية النساء الأيزيديات، كما يتحقق صدق المحتوى (Content Validity) من خلال التأكد من إرتباط الأسئلة بهدف البحث، وصدق المحكمين، من خلال تحكيم إستبانة الفئات الفرعية والرئيسة، واطلاعهم على فئات التحليل فيها.

ثانياً: الثبات: تم قياس الثبات من خلال إعادة تطبيق تجربة التحليل بين محللين وذلك من خلال مقياس معامل الارتباط بين فئات التحليل، ووصل معامل الارتباط بين المحللين، كالآتي: (0,91) للمحلل الأول و(0,88) للمحلل الثاني، وهي معاملات ارتباط عالية.

تحليل العينة:

في سبيل الحصول على نتائج دقيقة وموضوعية ومتوازنة فقد اتبعت الباحثة الخطوات الآتية:

1 - تحديد وحدة التحليل: لما كان تحليل المضمون يسعى إلى وصف عناصر المضمون وصفاً كمياً، فكان من الضروري أن يقسم هذا المضمون إلى وحدات تحليل تكشف عن محتوى مضامين الرسائل الإتصالية، ولقد أختارت الباحثة (وحدة الموضوع) لتكون هي وحدة التحليل في هذا البحث لكونها تنسجم مع متطلبات البحث وإجراءاته وأغراضه، وتعدَ كوحدة طبيعية كاملة في مادة الإتصال وهي التي تحدد معنى الفئة التي ربما تكون جملة أو عبارة أو تتضمن الفكرة التي يدور حولها موضوع التحليل، لذلك تم إختيار مايلي:

- الفنون الصحفية
- وسائل إبرازها في الجرائد.
- قراءتها وتحديدها.
- حساب تكراراتها، ونسبها المئوية.
- ترتيب المواد بجداول منتظمة ومرتبة ترتيباً يبين التغطية التي استخدمتها الجرائد في تناولها لقضية النساء الأيزيديات.

وتقسم فئات تحليل المضمون إلى قسمين هما:

أ-فئات التحليل التي تجيب عن سؤال (ماذا قيل؟).

ب-فئات التحليل التي تجيب عن سؤال (كيف قيل؟)

مع جدولة التغطية الصحفية المستخدمة التي تجيب عن (كيف قيل)؟ وفق الآتي:

أولاً: نوع الفن الصحفي: إذ بلغت المواد التي خضعت للتحليل 72 مادة تضمنت كل الفنون الصحفية وكما مبين في الجدول أدناه:

جدول رقم (1) يبين أنواع الفنون الصحفية

ت	فئات	الفنون	الصحفية	التكرار%
.1	الأخبار	28	38.88	الأولى
.2	الصورة الفوتوغرافية	13	18.05	الثانية
.3	الحوارات والاحاديث	9	12.5	الثالثة
.4	التقارير الإخبارية	6	8.33	الرابعة
.5	الأعمدة	5	6.94	الخامسة
.6	الافتتاحية	4	5.55	السادسة

.7	المقالات	4	5.55	السادسة
.8	التحقيقات	2	2.77	السابعة
.9	الكاريكاتير	1	1.38	الثامنة
	المجموع	**72**	**99.95**	

أولاً: فئات الفنون الصحفية، ويوضح الجدول رقم (1) أعلاه الفئات الفرعية وفقاً للآتي:

1. **الأخبار:** احتلت الأخبار المرتبة الأولى ضمن الفنون الصحفية، حيث أشرت الباحثة وجود 28 خبراً تنوع موقع نشرها بين صفحات الجريدة الأولى والصفحات الداخلية والأخيرة.

2. **الصورة الإخبارية:** جاءت الصورة الإخبارية ضمن ثاني مرتبة وكان عدد الصور المنشورة المستقلة باعتبارها صوراً خبرية دون الإشارة إلى الصور المرافقة للأخبار بعدد 13 صورة تكرر منها صورة واحدة لأهمية مضمونها في مناسبة تخص أحداث الأيزيديات لما تتضمنه من تأثير بالغ وقيمة مرتبطة بتفاصيلها المأساوية.

3. **الحوارات والأحاديث:** واشتملت عيّنات البحث على (9) أحاديث شخصية وحوارات ولقاءات مطولة وقصيرة مع أعضاء برلمان وناجيات من قبضة داعش بينها (4) حوارات مع ناشطات محليات، تضمنت هذه اللقاءات معلومات وأرقام إحصائية لعدد السبايا ومصيرهن.

4. التقارير الإخبارية: احتلت فئة التقارير الإخبارية المرتبة الرابعة من حيث عدد التقارير المنشورة عبر فترة احتلال داعش وتنوع حجم هذه التقارير وتنوعت مصادرها، تم نشر ثلاثة تقارير منها مستندة إلى مصادر محلية خاصة بالجريدة نفسها واثنين مستندة إلى مصادر حكومية وتقرير واحد مستند على بيانات دولية.

5. الأعمدة: ينشر في جريدة المدى اليومية خمسة أعمدة، تتنوع بين، سياسية، اجتماعية، محلية، بينما الأعمدة الثلاثة الأخرى تتناول موضوعاتها المواد الرياضية والثقافية والفنية، لذلك تناولت الأعمدة السياسية والمتخصصة بالسياسة المحلية موضوع الأيزيديات لخمس مرات خلال فترة احتلال (داعش).

6. **الافتتاحية:** تنشر المدى افتتاحياتها تحت عنوان (كلام اليوم) ووفقاً للأحداث والقضايا السياسية في الشأن المحلي والدولي ويقتصر النشر على أيام متفقرقة غير محددة وكان لموضوعة الأيزيديات مساحة لطرح موضوعهم عبر افتتاحية الجريدة في الصفحة الأولى، بعدد أربع مرّات عدد منها كان الموضوع ضمنياً أثناء معالجة قضايا القتال في المنطقة وما تمخض عنها من أحداث واحتلت هذه الفئة المرتبة السادسة..

7. **المقالات:** نشرت جريدة المدى أربع مقالات افتتاحية في صفحة الرأي بقلم كتّاب خارجيين وبذلك احتلت المرتبة السادسة أيضاً.

8. **التحقيقات:** (يعتبر فن التحقيق الصحفي في الوقت الحاضر، أحد الفنون الصحفية الرئيسة، حيث انتشر استخدامه على نطاق واسع) لذا خصصت جريدة المدى تحقيقات عدد 2 لكنها موسعة ومصورة عن قضية الأيزيديات ضمن صفحاتها تضمنت هذه التحقيقات لقاءات مع عدد من النشطاء ومنظمات المجتمع المدني، إضافة إلى آراء من المناطق المحيطة حيث أن (أفضل مجال التحقيق الصحفي يسبح في، ويدور معه، هو مجال المشكلات العامة، التي تعرض للمجتمع كله تارة، وتعرض لطائفة من طوائفه تارة أخرى).

9. **الكاريكاتير:** موقع الكاريكاتير في جريدة المدى في الصفحة الأخيرة، مخصص لريشة الفنان (بسام فرج)، ومن ضمن المواضيع التي تناولها الفنان عبر هذه الفترة هي قضية بيع الأيزيديات في سوق النخاسة.ولمرة واحدة لذلك جاءت فئة الكارياكاتير بالتسلسل التاسع والأخير.

ثانياً: مصادر المعلومات: استعانت الباحثة بمصادر المعلومات التي خضعت للتحليل كما في الجدول أدناه:

جدول رقم (2) يبيّن مصادر المعلومات

ت	فئات	مصادر المعلومات	التكرار%	المرتبة
.1	المندوبون والمراسلون	24	33،33	الأولى
.2	وكالات أنباء عالمية	16	22،22	الثانية
.3	المصورون	13	05،18	الثالثة
.4	محررون	8	11،11	الرابعة
.5	كتّاب خارجيون	6	33،8	الخامسة
.6	مؤتمرات صحفية	4	5،55	السادسة
.7	الرسامون	1	38،1	السابعة
	المجموع	**72**	**99.97**	

1. المندوبون والمراسلون: تبين من خلال التحليل اعتماد جريدة المدى في استقاء المعلومات بالمرتبة الأولى على مندوبي ومراسلي الجريدة عبر نشر الأخبار والصور الحصرية والحوارات والمقابلات الشخصية إضافة إلى الاستطلاعات المضمنة في التحقيقات، عبر اعتمادها لهذه المصادر بعدد تكرارات 24 تكراراً .

2. **وكالات الأنباء العالمية:** اهتمت وكالات الأنباء بقضية الأيزيديين بشكل عام والأيزيديات بشكل خاص لما تتضمنه القضية من حساسية تجاه أقلية ضمن إطار ديني غالب وهو الدين الإسلامي المعتمد في الدستور العراقي: إذ ينص الدستور العراقي على:

"أولاً : الإسلام دين الدولة الرسمي، وهو مصدر أساس للتشريع:

أ- لا يجوز سن قانون يتعارض مع ثو ابت أحكام الإسلام.

ب- لا يجوز سن قانون يتعارض مع مبادئ الديمقراطية.

ج- لا يجوز سن قانون يتعارض مع الحقوق والحريات الأساسية الواردة في هذا الدستور.

ثانياً: يضمن هذا الدستور الحفاظ على الهوية الإسلامية لغالبية الشعب العراقي، كما يضمن كامل الحقوق الدينية لجميع الافراد في حرية العقيدة والممارسة الدينية كالمسيحيين والأيزيديين والصابئة المندائيين".

لذا نجد أن معظم الصحف العالمية تناولت الموضوع من وجهات نظر متعددة (تناولت الصحافة العالمية جرائم داعش من زوايا عدة، حيث سلطت الضوء على خطورة ما يقوم به التنظيم المتطرّف على السلم العالمي وتهديده للحياة والبنى التحتية والتراثية في المناطق التي يسيطر عليها وكتبت صحيفة الواشنطن تايمز:"عدة اجتماعات مهمة تم عقدها من قبل الأمم المتحدة كان فحواها توضيح جرائم تنظيم داعش الإرهابي في العراق وسوريا، حيث أوضحت منظمة العفو الدولية أن الهدف الأساس من ظهور هذه المجموعة المتطرّفة هو التصفية العرقية والدينية" كما تم تعيين منظمة تشمل عدة دول منها الأمم المتحدة والاتحاد الأوروبي والمملكة المتحدة والولايات المتحدة وأستراليا وكندا وأندونيسيا وماليزيا وتركيا والمملكة العربية السعودية والإمارات العربية المتحدة، وسوريا، ومصر، والهند، وروسيا. أكثر من 60 بلداً ومباشرة أو غير مباشرة. إلا أن هذه الصحف بمجملها تصب في مصلحة القضية نفسها، وقد نشرت المدى ست عشرة مادة مترجمة من صحف دولية، فجاءت هذه الفئة بالمرتبة الثانية.

3- المصورون: نشرت المادة في صفحاتها عدداً كبيراً من الصور الخاصة بالموضوع، منها صور مكررة ولكن لم تتناول الباحثة جميع الصور المنشورة بل تقصدت الصور المنشورة بمعزل عن الخبر باعتبارها مستقلة ومعبرة عن حالة مع تعليق بسيط، عدد هذه الصور هو 13 صورة، منها ماهو حصري لمصوري الجريدة ومنها ما هو لوكالة الصحافة الفرنسية وصورتين أخريين مرسلتين من قبل صحافي محلي من الموصل.

4- المحررون: إن لعملية التحرير أهداف واسعة وكبيرة جداً، ففي دراسة أعدتها (نسرين محمد عبده) أشارت إلى أن التحرير الصحفي هو عملية جمع المعلومات من مصادرها المختلفة، ثم صياغتها بلغة سليمة وبسيطة في القوالب الصحفية المناسبة، تنقل إلى الجمهور عبر الصحيفة بهدف تزويدهم بالأخبار الصحيحة والمعلومات السليمة بهدف تكوين رأي باتجاه قضية من القضايا أو مشكلة من المشاكل، والمحرر الصحفي في القرن الحالي مختلفٌ إلى حد كبير من نظيره في القرن الماضي الذي كان يحرر لوسيلة إعلامية واحدة ويفكر بطريقة واحدة، مسؤولية المحرر اليوم هي تحرير الأصول الصحفية وكتابة العناوين وتصميم وإخراج الصفحات وإعدادها لأكثر من وسيلة إعلامية في نفس الوقت، وعليه أن يُحرر نسخة من الموضوع للصحيفة الورقية ثم يعيد تكييفها في صورة نسخة الكترونية مدعومة بالصور والمواد الفيديوية. وفي جريدة المدى، احتلت المواد المحررة، المرتبة الرابعة بعد أن تم نشر ثماني مواد محررة من صحفيين من داخل الجريدة نفسها، وتوزعت هذه المواد بين الصفحات السياسية والمحلية والدولية وصفحة آراء وأفكار.

5- كتّاب خارجيون: تستكتب جريدة المدى عدداً من الكتاب الثابتين الخارجيين من داخل وخارج العراق، خصص عدد من هؤلاء الكتاب كتاباتهم عن الأيزيديات وقضية الديانة الأيزيدية وما ترتب على أصحاب هذه الديانة من أهوال وجاءت موضوعة السبي للنساء من ضمنها، احتلت هذه الفئة المرتبة الخامسة، حيث تم نشر ست مواد خلال الفترة المحدّدة للدراسة.

6- مؤتمرات صحفية: اعتمدت الجريدة في نشر عدد من موادها التي تم فيها ذكر موضوع البحث عن البيانات والتصريحات والمداخلات في المؤتمرات الصحفية، وتنوعت هذه المؤتمرات بين مؤتمرات تم عقدها في مجلس النواب وأخرى من قبل منظمات للمجتمع المدني في بغداد وعدد من المحافظات العراقية وهي (أربيل، كركوك،

دهوك) ومؤتمر دولي في واشنطن، وكانت هذه الفئة قد احتلت المرتبة السادسة بنشرها أربعة مواضيع بُنيت في أساسها على مخرجات المؤتمرات الصحفية.

7-الرسامون: الصفحة الأخيرة إضافة إلى الصفحات السياسية والمحلية الأخرى تنشر رسوماً كاركاتورية متنوعة تعالج كل القضايا والظواهر الاجتماعية والثقافية والسياسية التي يتعرض لها المجتمع العراقي، وخلال الفترة المحددة للبحث خصت الجريدة واحدة من هذه الرسومات كأداة لطرح قضية الأيزيديات، لكن هذه الفئة احتلت المرتبة السابعة والأخيرة لنشرها كاريكاتيراً واحداً فقط.

ثالثاً: وسائل الإبراز: إذ بلغت وسائل إبراز المعلومات التي خضعت للتحليل كما مبين بالجدول رقم (3)أدناه:

جدول رقم (3) يبين وسائل إبراز العناوين

فئات	وسائل	الإبراز	التكرار%	المرتبة
حجم العنوان الرئيس	كبير	31	43	الأولى
	متوسط	22	30.5	الثانية
	صغير	19	26.38	الثالثة
المجموع		**72**	**99.88**	

العنوان الرئيس: (تهدف عملية التصميم الصحفي، على اختلاف مشاربها إلى عاملين مهمين، الأول الجاذبية (Attractive) والتأثير (Influence) من أجل جذب القارئ وتحفيزه على شراء الصحيفة وقراءتها، والثاني، تنبيه القارئ للموضوعات المهمة المطبوعة ليكون أكثر استجابة للشكل العام، و كما نعلم من أهم طرق إبراز المواد الصحفية في الجرائد هي إعطاء مساحة واسعة للعنوان وتقاس هذه المساحة بالبنط، وقد يتم عرض عنوان المادة على عمود واحد أو عدة أعمدة، نظراً لأهمية هذه المادة أو تلك، إضافة لذلك قد يتم إعطاء فضاءات حول العنوان لإعطائه أهمية أكبر ولاتاحة فرصة للتعرض له لمدة أطول، واحتلت العناوين الكبيرة أعلى التكرارات إذ تم عرض واحداً وثلاثين مادة بعنوان كبير وعلى ستة أعمدة توزعت بين صفحات الجريدة، بينما احتلت العناوين المتوسطة البنط والتي تتراوح بين 16-18 بنطاً اثنين وعشرين تكراراً وبذلك احتلت المرتبة الثانية، أما العناوين الصغيرة والتي تقاس بحدود 12-16 بنطاً والمحددة بهذا القياس حصلت على تسعة عشر تكراراً وبتسلسل المرتبة الثالثة.

جدول رقم (4) يبين وسائل إبراز العنوان

لون العنوان	أسود	53	73.6	الأولى
	شبك	19	26.38	الثانية
	لون	0	0	الثالثة
المجموع		72	**99.98**	

تصدر جريدة المدى بصفحتين مطبوعتين بأربعة ألوان وهي الصفحتان الأولى والأخيرة، وصفحات داخلية بالأسود فقط، وحددت في سياستها الإخراجية اعتماد اللون الأسود في عناوينها ضمن جميع هذه الصفحات باستثناء الأحداث البارزة جداً حيث تطبع المانشيت في هذه الحالات باللون الأحمر، لذلك جاء تربب العنوان باللون الأسود بالمرتبة الأولى بثلاثة وخمسين تكراراً بينما جاءت العناوين بالأسود الشبك بنسبة (80% ونسبة 60% من درجة الأسود) بعدد تكرارات تسعة عشر تكراراً ليكون بالمرتبة الثانية، أما العناوين الملونة فلم تظهر ضمن صفحات الجريدة كعناوين لموضوع البحث.

جدول رقم (5) يبين وسائل إبراز الحاجب أو العنوان التمهيدي

الحاجب أو العنوان التمهيدي	**بلا حاجب**	63	87.5	الأولى
	مع حاجب	9	12.5	الثانية
المجموع		**72**	100	

العنوان التمهيدي أو (الحاجب): سمي بهذا الاسم لأنه تمهيد لما بعده، ويوضع عادة فوق العنوان الرئيس وأحياناً إلى جانبه، ويستخدم في معظم الصفحات ويجمع العنوان الفرعي عادة من - بنط أصغر من بنط العنوان الرئيس- مع مراعاة التناسب بين الحجمين، وتلجأ الصحف إلى وضع عنوان تمهيدي لإبراز أهمية المادة وجذب الانتباه لها أو قد يكون السبب هو لطرح تساؤل أو تمهيد للعنوان الرئيس وعبر التحليل تبين استخدام العناوين دون عنوان تمهيدي ثلاث وستين مرة ليحتل بذلك المرتبة الأولى لأسباب منها مرافقة العنوان لصورة فوتوغرافية أو موضوع صغير، بينما العنوان التمهيدي إضافة إلى العنوان الرئيس تكرر بعدد تسع مرّات فقط ليحتل بذلك المرتبة الثانية.

جدول رقم (6) يبين استخدام الصورة

الصورة الصحفية	**مع صورة**	60	83.33	الأولى
	بلا صورة	12	16.66	الثانية
المجموع		**72**	99،99	

تنشر الجرائد الصور إضافة إلى المواد أو بمعزل عنها، لما للصورة من أهمية كبيرة في إيصال الأحداث، وتعد الصورة واحدة من مجالات الصحافة عالية التخصص، يعتمد فيها المؤلف أو المحرر على الكاميرا ليس فقط لرصد وتحرير المواضيع المختلفة التي يتضمنها مجال الصحافة ولكنه هنا يفكر من خلال النص المرئي لنقل رسالته للمشاهد.

ومع تطور الصحافة أصبح الفن الصحفي الحديث فناً بصرياً يعتمد على الصور والرسوم والخرائط كما أصبحت الصور تلعب دوراً أساسياً في تحقيق أهداف الصحافة في عصر التطور والتقدم. ومع ذلك، يُشتهر المصورون بإعادة ترتيب المشهد لأسباب أخرى، مثل تكوين الصورة، وتصوير لحظة أقوى، وتحسين الإضاءة.

أصبح فعلُ هذا الأمر محظوراً أخلاقيّاً في الصحافة، إذ تحتاج الإصدارات الإخبارية أن يصدق مستهلكو الأخبار أن المصورين يسجلون الأخبار كما هي، لا يلفِّقونها.

إن التوسع الكبير في استخدام الصورة خلال السنوات الأخيرة كان له أثر على الصحافة منه في أي وقت مضى فحتى العقد الرابع من هذا القرن لم تكن الصحف تحمل أكثر من صورة أو صورتين على صفحاتها الأولى وأكثر من عشر الصور في بقية صفحاتها تتسم بالجمود والتصنع أما الآن فإن التغيير والتطور قد أصاب عدد الصور وحجمها وطبيعتها لتزداد عدد الصور وخصصت لها صفحات كاملة وأصبحت اللقطات الجديدة لموضوعات حيّة وذلك بفضل ابتكار حاجب الضوء الأسرع حركة والفيلم المتطور والعدسات الأنقى خامة ثم واكب ذلك تطور سريع في صناعة الأنماط او كذلك في طريقة نقل الصور بسرعة مذهلة سلكيا ولاسلكياً.

في المدى تم نشر 72 مادة تخص موضوعة البحث ستون مادة منها مع صورة لذلك احتلت هذه الفئة المرتبة الأولى واثنتا عشرة منها بدون صورة لتكون بالمرتبة الثانية.

جدول رقم (7) يبين وسائل إبراز باستخدام الرسم والخرائط والجداول الإحصائية

الرسم والخرائط والجداول الإحصائية	خرائط \ انفوغراف	1	100	الأولى
	رسم	0	0	
	جدول	-	0	
	مخطط إحصائي	-	0	
المجموع		1	100	

نشرت المدى الجريدة مادة واحدة لمخطط (انفوغراف) يبين مواقع معتقلات الأيزيديات ضمن المنطقة المحتلة من قبل داعش بحسب مختطفات هاربات من قبضة داعش وكانت المرتبة الأولى بنسبة 100% بينما باقي الفئات (رسم، جدول، مخطط إحصائي) لم تظهر ضمن التحليل.

جدول رقم (8) يبين وسائل الإبراز باستخدام التأطير والشبك

التأطير أو الشبك	بدون أرضية أو إطار	58	80.55	المرتبة الأولى
	مع إطار	9	12.5	المرتبة الثانية
	مع شبك	5	6.94	المرتبة الثالثة
	مع إطار وشبك	0	0	المرتبة الرابعة
المجموع		**72**	99.99	

من وسائل الإبراز المستخدمة في الصحافة الحديثة للمواد المنشورة في الإعلام المكتوب، خصوصاً بعد التطور التكنولوجي الهائل في وسائل الإعلام الحديثة ودخول الكومبيوتر بكل ميزاته وتقنياته الحديثة، بدأت الجرائد باستخدام وسائل إبراز مثل تأطير المواد أو تفريغها من الأرضيات أو إضافة الأرضيات بأشكالها الهندسية المنتظمة وغير المنتظمة وإلى ما ذلك من مؤثرات.

نلاحظ عدم استخدام هذه الوسائل بوفرة في الجريدة عيّنة البحث، حيث نشرت المدى 58 مادة من موادها دون الاستعانة بأي وسيلة من وسائل الإبراز لذلك جاءت بالمرتبة الأولى أما المرتبة الثانية فاحتلتها المواد التسع التي تم نشرها مع إطار، إضافة لذلك تم نشر خمس مواد على أرضية شبك رمادية بنسبة (60%) ولم تستخدم المدى في إخراج موادها الشبك مع إطار وعادة ماتستخدم هذه الطريقة في إخراج المجلات والصفحات الفنية.

جدول رقم (9) يبين ألوان طباعة الصور

استخدام اللون في الصورة	**أسود و أبيض**	56	93،33	الأولى
	ملون	4	6،66	الثانية
المجموع		**60**	99،99	

احتلت الصور الفوتوغرافية بالأبيض والأسود المرتبة الأولى بتكرار قدره 56 مرة لأسباب تخص نشر معظم المواد موضوع البحث في الصفحات الداخلية المطبوعة بالأبيض والأسود، بينما جاءت الصورة الملوّنة في المرتبة الثانية بعدد تكرارات قدره أربعة حينما تم نشر الأخبار في الصفحة الأولى الملونة.

جدول رقم (10) يبين نشر المواد حسب تسلسل الصفحات

التسلسل الصفحة	الوسطية	55	76.38	الأولى
	الأولى	13	18.05	الثانية
	الأخيرة	4	5.55	الثالثة
المجموع		72	99.98	

تم إعطاء أولوية النشر للأخبار والمواد موضع البحث في الصفحات الوسطية بعدد خمس وخمسين مادة وتوزعت المواد بين عدد من الصفحات الداخلية (السياسية المحلية، الدولية، التحقيقات، آراء وأفكار).

وكان عدد مرات النشر في الصفحة الاولى بعدد ثلاث عشرة مرة، سبعة اخبار منها نشرت الخبر بالكامل بينما خمسة أخبار منها نشرت جزءاً من المادة والجزء الآخر في الصفحات الداخلية، لذلك احتلت هذه الفئة المرتبة الثانية.

كما وجدت الباحثة عبر التحليل أن الصفحة الأخيرة نشرت أربع مواد عن موضوعة الأيزيديات بما فيها الكاريكاتير، لذلك احتلت هذه الفئة المرتبة الثالثة.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

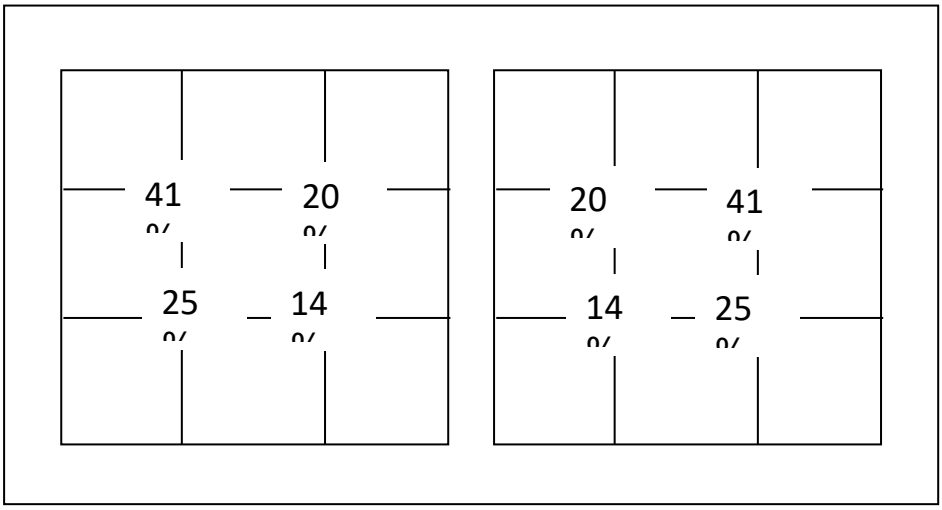
دول رقم (11) يبين مو اقع نشر المواد في الصفحات

الموقع من الصفحة				
	أدنى اليمين	28	38.88	الأولى
	أدنى اليسار	21	29.16	الثانية
	أعلى اليمين	11	15.25	الثالثة
	أعلى اليسار	7	9.72	الرابعة
	منتصف الصفحة	5	6.94	الخامسة
المجموع		72	99.95	

إن النشر في إحدى زوايا الصفحة له أهمية كبيرة حيث تقسم الصفحات من حيث الأهمية، أو أولوية التعرض وفقاً لطريقتين الطريقة الأولى القراءة .

بالنسبة لمواقع نشر المواد في الجريدة فإن الصفحة الأولى في الجرائد تاتي في المقدمة تليها الصفحة الأخيرة ثم الصفحة الثالثة ثم صفحتي الوسط ثم بقية الصفحات كذلك موقع المواد في الصفحات نفسها، ففي الصحف العربية حيث تأتي المادة المنشورة في الجانب الأيمن من أعلى الصفحة هي الأكثر أهمية تليها المادة في الجانب الأيسر العلوي من الصفحة ثم المادة أسفل اليمين ثم أسفل اليسار وتمثل بحرف (s) بالإنكليزي.

خصصت المدى الجريدة أدنى اليمين من صفحات جريدتها لـ28 مرة من موضوع الأيزيديات لتحتل المرتبة الأولى، وواحد وعشرين مرة في أدنى اليسار، وإحدى عشرة مرة للموقع الأهم أعلى اليمين، وسبع مرات لأعلى اليسار، بينما نشرت خمسة مواد في منتصف الصفحة.



المتصفح الغربي للمواقع الالكترونية المتصفح العربي للمواقع الالكترونية

رابعاً: مو اقع النشر

جدول رقم (12) يبيّن موقع نشر الموضوعات في الجريدة

ت	فئات	موقع النشر	التكرار%	المرتبة
.1	الصفحة المحليات	42	58،33	الأولى
.2	الصفحة السياسية الأولى	13	18،05	الثانية
.3	الصفحة الدولية	8	11،11	الثالثة
.4	الصفحة الرأي	4	5،55	الرابعة
.5	الصفحة التحقيقات	3	4،16	الخامسة
.6	الصفحة الأخيرة	2	2،77	السادسة
	المجموع	**72**	**99.97**	

وكما هو معلوم للقراء تختلف تبويبات صفحات الجرائد وتتنوع تخصصاتها وتتضمن جريدة المدى صفحات منوعة (سياسية، دولية، محلية، تحقيقات، اقتصادية، آراء وأفكار، ثقافية، منوعات، إضافة إلى صفحات تخصصية أسبوعية مثل، السينما الكتب الصحة، العدالة والناس، المرأة، الشباب) لذا نجد أن موضوع البحث تركز في عدد من هذه الصفحات المتخصصة وهي (المحليات، السياسية، الدولية، الراي، التحقيقات، المنوعة الأخيرة) وعلى التوالي.

وجاء نشر المواضيع بهذا التسلسل:

1- حصول فئة الصفحات المحلية على التسلسل الأول بعدد تكرارات (42) تكراراً لأهمية المادة محلياً وخرقها لبنية المجتمع العراقي المتعدد الأطياف والألوان والمتآخي كما أن داعش تجاوز الوسائل التقليدية المستخدمة في الحروب كالسبي والبيع في سوق النخاسة. ذلك أن تداعيات الأزمة انعكست على عموم المجتمع العراقي، كسابقة تاريخية في القرن الواحد والعشرين، فما تقوم به عصابات داعش والتنظيمات الإرهابية من أفعال بحق النساء الأيزيديات والمسيحيات يشكل جريمة دولية وانتهاكاً صارخاً للقانون الجنائي الدولي وللقانون الوطني العراقي.

2- أما الفئة الثانية والتي جاءت بالمرتبة الثانية بعدد تكرارات زادت عن (13) في الصفحة السياسية تضمن النشر (كصورة، خبر، مقال..).

3- المرتبة الثالثة كانت من حصة فئة، الصفحات الدولية وبعدد تكرارات (8) تراوحت الأخبار المنشورة في هذه الصفحات بين البيانات والتقارير الدولية والمؤتمرات الصحفية إضافة إلى الصور الفوتوغرافية.

4- الفئة التي جاءت بالمرتبة الرابعة هي صفحة الرأي بنسبة (4) تكرارات وهذه الصفحة متخصصة بنشر مقالات الرأي للكتّاب وقد تتخلل المواضيع الصور الفوتوغرافية الساندة للمقال.

5- المرتبة الخامسة كانت من حصة صفحة التحقيقات بعدد تكرار (3) مما يعني أن جريدة المدى خصصت ضمن أعدادها تحقيقات عدد ثلاثة فقط،

6- الصفحة الأخيرة (المنوعات) احتلت المرتبة السادسة بعدد (2) فقط من موادها.

خامساً: وجهات النظر

جدول رقم (13) يبيّن وجهات النظر في سبي الأيزيديات

ت	فئات	وجهات النظر	التكرار%	المرتبة
.1	المحلية	48	33،33	الأولى
.2	الدولية	9	22،22	الثانية
.3	العربية	8	05،18	الثالثة
.4	الأمم المتحدة	7	9.7	الرابعة
	المجموع	**72**	**99.9**	

نظراً لتعقد العملية الإخبارية وتعدد وجهات النظر إلى مفهوم الخبر في ضوء المعطيات العصرية الجديدة وما أفرزته صناعة الأخبار التي تمر بمرحله حاسمة من التطور، فقد تدارس علماء الصحافة وكتاب الأخبار والباحثون الإعلاميون واقع الخبر في ظل المنافسة الصحفية والتحول الثقافي والاقتصادي والسياسي الذي يشهده العالم اليوم، حيث تبيّن من خلال التحليل الآتي:

1- إن عدد المواد المنشورة والتي تمثل مصادرها جهات محلية وتضمنت أخباراً من المحافظات المحتلة من قبل (داعش) وصلت عبر مراسلي الجريدة في تلك المحافظات حيث احتلت المساحة الأكبر في جريدة المدى وتقدمت لتكون الفئة الأولى بـ 48 تكراراً.

2- أما المرتبة الثانية فكانت للأخبار الدولية التي تضمنت أخباراً وتقارير منشورة في وكالات عالمية باللغة العربية إضافة إلى المواد المترجمة بلغ عددها تسع مواد صحفية من بينها صورة واحدة من وكالة الصحافة الفرنسية.

3- المرتبة الثالثة احتلتها مواد منشورة تمثل وجهات نظر عربية، كتبها لجريدة المدى بشكل حصري كتّاب عرب ونشرت في صفحة آراء وأفكار وكانت بعدد 8 مواد.

الأمم المتحدة ومنظمات حقوق الإنسان ومنظمة هيومن رايتس ووتش، باعتبارهم منظمات دولية كان لهم دور أساس في إدارة أزمة النازحين وتقديم الدعم لهم بالتعاون مع الجهات الحكومية والمنظمات المحلية للمجتمع المدني وصدر عن هذه الجهات عدة بيانات وأخبار نشرت المدى 7 مواد منها خلال الحدود الزمانية للبحث.

ومن خلال جدولة الموضوعات الصحفية المستخدمة التي تجيب عن ماذا قيل؟

أظهرت نتائج التحليل أن هناك محاور رئيسة وفئة فرعية، مثّلت محاور الفنون الصحفية، إزاء موضوعة سبي الأيزيديات وفق ماورد بالفنون الصحفية وكما في النتائج في أدناه:

النتائج:-

- تم رصد الفنون الصحفية التي استخدمتها الباحثة عبر تحليل عيّنات البحث (أعداد الجريدة) البالغة (915) عيّنة وكانت الأخبار خيار أساس لغرفة التحرير في جريدة المدى إذ احتلت أعلى المراتب من مجموع المواد المنشورة، وتنوعت الفنون الصحفية في طريقة تناول هذه المواد، حيث تم نشر 72 مادة صحفية ، ستون منها مع صور فوتوغرافية تضمنت عدة مواضيع لها علاقة مباشرة مع المتن الصحفي (صور للسبايا، صور متحدثين، صور للمؤتمرات الصحفية، صور لداعش مع أيزيديات مختطفات...الخ) وبذلك احتلت فئة الصور المرتبة الثانية بعد الأخبار، ولم تنشر الجريدة سوى اثنتي عشرة مادة من أصل اثنتين وسبعين مادة بدون صورة وهذا يدلّل على اهتمام هيئة تحرير الجريدة بإيصال الجزء المكمل للمادة الصحفية أو الإعلامية المقدمة في الصحف، فلا يمكن للقارئ أو حتى الناظر للصحيفة أن يقرأ خبراً صحفياً دون أن يكون بقربه صورة موضّحة للحدث، فهي ليست بالضرورة أن تكون ناقلة للحدث بكافة تفاصيله بقدر ضرورة تعبيرها عن الواقع بصدق وعفوية.
- تختزل الصورة أحداثاً آتية مع الخبر على شكل توثيق للحدث، إلا أنها في كثير من الأحيان تختصر على القارئ قراءة المادة، وأصبحت الصحف تعتبر الصورة مصدراً مهماً لا يمكن تجاوزه في أي مادة تنشر، حيث تعمد بعض الصحف إلى نشر صورة قد تتجاوز حجم المادة المكتوبة.
- استندت جريدة المدى في استقاء أخبارها وباقي مواد أشكال فنونها الصحفية على مصدر أساس وهو المراسلين والمندوبين المحليين إضافة إلى الوكالات الأجنبية كخيار ثانٍ.
- كثّفت الجريدة من استخدام العناوين الكبيرة والتي امتدت معظمها على عرض الصفحات بحجم 8-6 أعمدة كوسيلة من وسائل الإبراز في نشر موادها، جميعها باللون الأسود كون الجريدة تعتمد الأسود في عناوينها حتى في الصفحات المطبوعة بأربعة ألوان، بينما كانت معظم هذه العناوين دون حاجب أو عنوان فرعي. ولم يعتمد المخرج الصحفي لجريدة المدى الأرضيات الشبك والإطارات والخطوط كأساس في جذب المتلقي.
- في نفس الوقت كانت الخرائط والرسومات شحيحة ولم ترد ضمن مجموع عيّنات البحث إلا مرتين، الأولى كانت انفوغراف توضيحي يبين مقرات اعتقال النساء الأيزيديات، والثانية نشر كاريكاتير في الصفحة الأخيرة لرسام الكاريكاتير الفنان بسام فرج.
- حجم المواد المنشورة نسبة إلى أعداد الجريدة الصادرة خلال الحد الزماني للبحث مثّلت 7.8% من مجموع الأعداد، مع الأخذ بنظر الاعتبار أهمية الموضوع وخطورته، وباعتباره سابقة لم تشهد مثلها البلاد على واحدة من أبشع الجرائم التي عرفتها الإنسانية، والتي تمثلت بخطف وقتل وتهجير مجموعة من النساء بدوافع طائفية، وهي جريمة سنجار التي ارتكبها مايسمى تنظيم الدولة الإسلامية (داعش) بحق الأيزيديين وترى الباحثة أن الأخبار المنشورة آنفة الذكر إضافة إلى الأخبار والبيانات العسكرية كانت مناسبة من حيث الكمية نسبة إلى طريقة إظهارها إخراجياً.

- اعتمدت جريدة المدى في نشرها لموضوع الأيزيديات على وجهات النظر المحلية ومخرجات التقارير والبيانات الدولية الموثوقة في تغطيتها الصحفية.

الاستنتاجات العامة للبحث:

في ضوء النتائج العامة التي توصلت إليها الباحثة يمكن استنباط مجموعة من الاستنتاجات وفق الآتي:

1. اهتمام هيئة تحرير الجريدة بإيصال الجزء المكمل للمادة الصحفية أو الإعلامية المقدمة في الصحف، فلا يمكن للقارئ أو حتى الناظر للصحيفة أن يقرأ خبراً صحفياً دون أن يكون بقربها صورة موضحة للحدث وهذا ما يحقق صدقية الخبر للقارئ ويضعه في جو الأحداث.

2. تنوعت وسائل الإبراز في صفحات الجريدة بين (الصور والعناوين والمقالات والكاريكاتير الخ) إلا أنها باتت نمطية بتكرارها في بعض الأحيان ، إذ أن المعالجة الإخراجية هي التي تجتذب القارئ وتحقق هدف نشر المادة.

3. أهمية الموضوع محلياً كان له أثر في إثراء الصفحات المحلية في الجريدة وتناوله بشكل أقل في الصفحات الدولية وذلك لما لهذه الأخبار من وقع على السكان المنتمين للبلاد.

References

1. Al-Hatto, Mohammed Salman Media News Writing and Editing Methods, I1, Osama Publishing and Distribution House, Jordan, Amman. (2012).
2. Lob Langton, Today's World of Today's Comic Journalism, T: Zainab Atef, Hindawi Cac Foundation, UK, 2017.
3. Khalil Sabat, Media of Communication Sinted and Developed, Anglo-Egyptian Library, Cairo, 1987, p. 332.
4. Mohammed Hayawi, Founder of Journalistic Design, Iraq- Baghdad, B.T., p. 3.
5. Mohammed Farid Mahmoud Ezzat, Access to Journalism, Fouad Library of Printing and Distribution, Cairo Nasr City, 1993.
6. Nasreen Mohamed Abdo Hassouna, The Impact of Technological Development on the Art of Journalistic Editing, Al-Luck Network.

Websites:

1. https://ar.wikipedia.org/wiki
2. http://www.alrayahnews.com/site/index.php?go=news&more=34020
3. https://newsabah.com/newspaper/50937
4. https://www.almasryalyoum.com/news/details/1162081
5. Iraqi Media House, Iraqi Media and Women. Monotony of handling and failure to address core issues.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/311-330

Media Coverage of Yazidi Women in the Iraqi Press Analytical Study in Al-Mada Newspaper

Ghada Hussein Al-Amili[1]

Al-academy Journal ……..……. Issue 95 - year 2020
Date of receipt: 18/11/2019…....Date of acceptance: 3/2/2020…....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract:

This research reveals the treatment mechanisms followed in the media for covering the topic of displacement and captivity of Yazidi in the Iraqi press, through studying all the publishing in one of the Iraqi newspapers concerning the research subject. The research problem is in the following questions:

- What are the journalistic arts that are tackled by the newspaper concerning the subject of the Yazidi women?
- What are the editing forms for the model of the press subjects that have been employed about the event and what are its sources?
- What are the highlighting means used in presenting the subjects within the journalistic arts?
- What are the influential images that accompanied the journalistic arts?
- What are the viewpoints presented by the newspapers which is the research sample and those accompanying their press coverage?

The study sample consists of all the issues of Al-Mada newspaper as a research sample during the period of Daesh or what is so called ISIS conquer, since the occupation of the Iraqi cities in June/ 9/ 2014 until the declaration of the liberation in September/ 9/ 2017. It has been clear through the observation of all the issues of the newspaper during this period which amounts to (915) that there are (72) topics about the Yazidis, which the research topic. These topics diversified in their presentation with the diversity of journalistic arts which included (news reports, editorials, press column, essays, news, press investigation, interview or talk, caricature, photo).

[1] College of Fine Arts. University of Baghdad.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/331-352

الإشتغال الجمالي للتقانات الصورية الرقمية الهجينة في الدراما التلفزيونية

محمد ثائر عدنان البياتي [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/1/16 ، تاريخ قبول النشر 2020/2/16 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

الخلاصة

يستقي الوسيط التلفزيوني هيئته الشكلية من التطور التقاني الحاصل في المجالات العلمية كافة التي تنصهر إبداعيا في بودقة الصورة التلفزيونية التي تتكون أساسا من مستويات و تشكيلات بصرية متنوعة، لكن بحلول العقد الجديد من الألفية الثانية أصبح الوسيط التلفزيون و (الدراما) بشكل رئيس يبحث عن تلك النقلة النوعية في مجالات الجمالية الشكلية المبتكرة، و التعبيرية الأدائية المتقدمة التي تمكنها من التطور في معالجة ما كان يستحيل سابقا تجسيده صوريا و في الوقت نفسه تقديم ما هو جديد و مبتكر على صعيد المعالجات الموضوعية و الفكرية غير المسبوقة و حتى المألوفة منها، لذا أصبح الوسيط التلفزيوني يصبوا إلى أن يشتغل جماليا و وظيفيا مع مجالات علمية و هندسية متفوقة تقانيا كي يصل إلى مستويات متنامية و متطورة في سباق الجودة الفنية نحو منجز درامي مبتكر و متفرد في شكله الصوري، يدرس هذا البحث كيفيات تحقيق و إنجاز الاشتغال الجمالي لتقانات علمية مستحدثة و طرق تهجينها في الصورة التلفزيونية .

الكلمات المفتاحية : (الإشتغال - الجمالي - للتقانات - الهجينة) .

المقدمة

أولا - مشكلة البحث

يعد الوسيط التلفزيوني هو الحيز الفاعل و الأكثر تأثيرا و تعبيرا عن الأفكار و القصص التي تتنوع بين الواقعية و الانطباعية و ذلك لكونه يتمتع بقابلية التعبير عن الأفكار و الرؤى و إيصال الرسائل القصدية إلى المتلقي من خلال المقدرات التكنولوجية و الفنية التي تمكنه من معالجة شتى الموضوعات و تجسيد مختلف الأفكار التي تتعامل معه، و تركيزا على القيمة الجمالية المراد تحقيقها في الخطاب الدرامي التلفزيوني، و ذلك يرتجع اساسا إلى التطور العلمي و التقاني المتنامي بشكل كبير للغاية على صعيد الصورة و الصوت و التقانات المساندة لهما، التي تتيح لصناع الأعمال التلفزيونية إمكانات فنية عديدة على مستوى الشكل و المضمون في المنجز الدرامي التلفزيوني عبر فعل التكريس لعدد من الآليات التقانية الكيفية التي إنتقلت إلى

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، mohammedthair@cofarts.uobaghdad.edu.iq

حقل الإنتاج التلفزيوني الدرامي من عدد من التخصصات العلمية المتجاورة له، لذا يصوغ الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي :-

ما هي آليات إشتغال التقنيات الصورة الرقمية الهجينة في الخطاب الدرامي التلفزيوني؟

ثانيا - أهمية البحث

تكمن أهمية هذا البحث في كونه يمثل إضافة علمية تقانية جديدة إلى مكتبة البحوث العلمية المتخصصة في مجال الفنون السينمائية و التلفزيونية، فضلا عن أهميته في البحث عن مكامن البناء و الإنتاج للمنجز الدرامي التلفزيوني في موضوعة لم يسبق سبر أغوارها من قبل هي البحث في مجال التقانات الصورية الرقمية الهجينة و كيفيات الإشتغال الجمالي لها .

ثالثا - أهداف البحث

يهدف البحث إلى :-

أ- التعرف عن التقانات الصورية الرقمية الهجينة في الخطاب الدرامي التلفزيوني.

ب- التعرف على كيفيات الإشتغال الجمالي لهذه التقانات في الخطاب الدرامي التلفزيوني .

رابعا - تحديد المصطلحات

أ- الإشتغال Function :

1- لغويا :- هو مشتق من الفعل (شغَلَ) و هو " العمل الحاذق في الأمور أو مزاولة العمل في موضعه الصحيح و المراد منه إيصال الأفكار و تحقيق المراد " (Ibrahim Mustafa & others, 2007,P197) فهو تكريس الفكر و الجهد لتحقيق تمثلات الأفكار على وفق مضامينها المراد انتاجها، و الاشتغال عند العلامة ابن منظور هو " أن ينشغل المرء بأمر مهم عن غيره لأهميته التي يراد منه أفهام المقصد و تحقيق ما ضمنه بهذا الأمر بشغله له " (Ibn Mandour, 1290,P2196).

2- إصطلاحيا :- إن المرادف الإصطلاحي لمفردة الاشتغال هو (Function) و المشتق أصلا من اللغة اللاتينية بمعنى " العمل أو المهمة المناطة بفرد أو آداة تؤدي الغر ض المطلوب منها على مستوى يتجاوز طبيعتها، أي أن تنفذ بمستوى متقدم عن طبيعة العمل فهي ترقى لأن تكون واجبا " (Cambridge Dictionary ON Line , 2019)، و يفسر الاشتغال إصطلاحيا على أنه " الفلسفة الوظيفية المتمثلة في العمل الفكري و الحرفة اليدوية التي يراد منها إنجاز مهمة معينة أو إنتاج منجز فكري معين عبر إشغال ذهن صانع العمل ليشتغل بدوره بأدوات التعبير الفاعلة لتحقيق ما يبتغيه " (Jalaluddin Saeed, 2000,P97)، فمعنى الاشتغال بحد ذاته هو يتعدى جانب المفردة ليتطور إلى مستوى المفهوم الفني عبر ما يمثله من إمكانيات و مقدرات تسامت إلى ما هو أعلى من معنى الفعل في العملية الفنية، و يعرف (جوردن مارشال) الاشتغال على أنه " عملية الانتاج عبر عناصر متعددة هي التخطيط و التنظيم و إستخدام الآدوات و الوسائط الملائمة لتحقيق الفاعلية التي تنطلق بالأساس من المهارات الابداعية و القدرة على الإقناع من أجل تحقيق المقاصد المبتغاة من هذه العملية " (Jordan Marshall , 2007 , P434).

3- إجرائيا :- من مجمل التعاريف السابقة يخرج الباحث بتعريف لمصطلح الاشتغال، هو عملية التوظيف المتقن و المدروس للتقانات أو الأدوات المطلوبة لغرض تحقيق الرؤية الفنية و البناء الضمني للفكرة المبتغاة عبر تكريس قدرات هذه الأدوات و التقانات بعنصري الإقناع و الفاعلية.

ب- الجمالية Aestheticism :-

1- لغويا :- و أصلها بالأساس من كلمة الجمال و هي لغويا " صفة تلحظ في الأشياء و تبعث في الناس سرورا و رضا " (Ibrahim, 2005 , P136).

2- إصطلاحيا :- و علم الجمال هو باب من أبواب الفلسفة يبحث في الجمال و مقاييسه و نظرياته و للجمال إصطلاحيا عدة تعاريف تباينت بين فلاسفة علم الجمال الذين نظروا له و حاولوا وضع القواعد و النظريات له، فأن (باومجارتن Baumgartner) يعرف علم الجمال و الذي أطلق عليه لفظ أستطيقا (Aesthetic) بأنه " العلم الذي يدرس الظاهرات الجمالية و لفظ الأستطيقا هو مأخوذ من كلمة يونانية و تعني الإدراك الحسي " (Rawia, 1987,P122)، أما (فريدريك هيجل Friedrich Hegel) في محاضراته (علم الجمال) التي صدرت في العام 1835 فقد عرف الجمال في الفن على أنه التجلي المحسوس للفكرة،و في تعريف أخر للجمالية كمصطلح تعني " صفة الجمال التي تبرز الحالة الإبداعية و الفنية الخاصة بالشكل و المضمون للمادة الفنية بكل أنواعها " (Kamal,1980 , P23).

3- إجرائيا :- يتفق الباحث مع هذه التعاريف و يضع تعريفا إجرائيا لمصطلح الجمالية و هو :- جمالية الشيء التي تبرز من خلال الأدراك الحسي للشكل الفني و مضمونه و تولد بذلك حالة من اللذة و الإستمتاع الجمالي للمتلقي.

ج- التقانات الهجينة Hybrid Technologies :

1- لغويا :- هو صفة تتبع الموصوف فالهجين هو " كل ما تخالط من عنصرين أو أمرين لينتج لنا شيئا جديدا،فنقول جهَّن النِّتاجَ : جعله هجينًا ؛ أي ما ينتج عن تزاوج نوعين أو سلالتين أو صنفين مختلفين ويكون مختلفًا عنهما، أي أنه ذو أصول مُختلطة " (Ibn Mandour, 1290, P 4686).

2- **إصطلاحيا :-** تعرف مفردة الهجين بشكلها العام على إنها " النتاج المتولد من فعل الدمج بين عنصرين أو أسلوبين لينتج لنا عنصرا أو موضوعا جديدا، سمته ان يحمل صفات العنصريين الأصليين " (Merriam-Webster online Lexicon, 2020)، أما من وجهة النظر التقانية العلمية الصرفة في فنون الوسائط المتعددة تفسر مفردة التقانات الهجينة على أنها " الدمج بين تقانتين او نظامين عاملين بهدف تحقيق فاعلية أكبر في الوسيط الذي يتم فيه تشغيل التهجين " (Danesi, 2009, P 101).

3- إجرائيا :- و بناء على ما تقدم من التعاريف السابقة لمفردة التقانات الهجينة فان الباحث يضع تعريفا إجرائيا لها هو " الدمج الفعال بين المنظومات التقانية و الفنية من اجل تحقيق التأثير الفاعل في بناء و تحقيق مقتضيات الفكرة الفنية عبر توظيف سمة التهجين بين ما تقدم و ذلك لأنها ستحمل مميزات القوة و التأثير التي يتمتع بها كل الطرفان المنتجين للتقنيات الهجينة .

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الإطار النظري

المبحث الأول (التهجين التقاني في الدراما التلفزيونية)

عندما دخلت التكنولوجيا الرقمية في مطلع العام 2004 على وسيط التلفزيون صوريا و صوتيا قامت بتغييرات هي الأكبر في تطور العملية الإنتاجية الفنية و الدرامية هي الضخم في تأريخ هذا الوسيط، أذ أسهمت التكنولوجيا الرقمية في التصوير و المونتاج و صناعة المؤثرات الخاصة في تغيير شكل و مضمون الصورة التلفزيونية الفنية ذات المنحى الدرامي من شكلها التقليدي إلى شكل جديد (Kruger, 20011 , P31)، و كما نعلم بأن الصورة تملك المقدرة على الوصول إلى أعماق النفس البشرية بصورة أشد مباشرة و تأثيرا من الكلمة و الفكر، لذا فأن الصورة التلفزيونية الرقمية لها مقدرة التأثير أكثر من غيرها من انظمة الصورة لكونها صورة حية متدفقة و تشكل لغة خاصة و ذلك إنطلاقا من مقدراتها التقنية " لغة الصورة ليست كما يشاع إنما هي لغة صورة و صوت، او بالأحرى صورة ناطقة" (Samir, 1992, P98) ، فما يميز الصورة الرقمية التلفزيونية عن غيرها هو " التجسيد العالي لعناصر البناء الصوري الألكتروني و هي "الضوء Illuminate، اللون Color، التباين Contrast،الحدة Acuity" (Ong, 2010, PP119-127).

و التي تعتبر هي الخطوة الأساسية في مجال التهجين التقاني بين الصورة التلفزيونية و تكنولوجيا المعالجات الحاسوبية المتطورة، إذ إن صورة التلفزيون الرقمي ليست فقط منظومة تعنى بالبث و الأرسال وفق خدمات معينة توفرها مؤسسة ما، إنما هو "وثبة تطورية جديدة في مجال التعبير و الإنتاج الصوري الصوتي تحمل في مساقاتها صفات الجودة العالية و الوضوح الفائق و قدرات التجسيد و التجسيم المحسنة بشكل يفوق ما سبقها من نظم صورية ألكترونية بأضعاف المرات" (ERGUL, 2007, P67)، فالتلفزيون الرقمي في صيغته الأساسية يتفوق على معالجاته التقنية السابقة من حيث تقانات الإنتاج و تصنيع الصورة فائقة الوضوح وصولا إلى البث و نظم العرض المستحدثة و يمكن تعريف التلفزيون الرقمي و الذي يرمز له إصطلاحا (DTV) على أنه " نظام إنتاج صوري صوتي تحول فيه الإشارات الصورية و الصوتية إلى شكل رقمي عالي الوضوح بهيئة مضغوطة و يدعم التلفزيون الرقمي التفاعلية و يقدم سعة محسنة لجودة الصورة المنقولة ويقدم خيارات أكبر في عملية المشاهدة " (Samantha, 2014, P12)، بالعودة إلى الموجبات التي أدت إلى حدوث فعل التهجين التقاني في الصورة التلفزيونية الدرامية على صعيدي الصناعة و الانتاج يعود بالأساس إلى جملة من الأسباب التي كانت على النحو الآتي :-

أ - التطور النوعي الملحوظ في الأفكار و المواضيع و القصص التي تتم معالجتها عبر الوسيط التلفزيوني .

ب - الإرتقاء بوضوح الصورة التلفزيونية الرقمية إلى حد المطابقة و المماثلة الواقعية عالية الجودة و الوضوح لما هو مصنع حاسوبيا من رسوميات حاسوبية (Graphics) و مؤثرات صورية (VFX - SFX) (Minaya, 2016, P26).

إن مفهوم التهجين التقاني لم يأت حصرا من تطور الآلة و التقنية و الصناعات البرمجية الصورية التلفزيونية، بل هو مبني على البنية الأساسية لأي منجز فني صوري فني الا و هو (الشكل Form)، و ذلك لكون أن "الشكل هو العنصر الجوهري في الفن فهو تأطير للرؤية المثالية التي تنفصل عن العالم الواقعي التي تضع الصورة في الصدارة"(Omar, 2003, P47)، إذ ان الشكل في حد ذاته هو الهيكل الأساس لبناء الصورة

التي تحاكي فعلا دراميا و ذلك من خلال مصطلح الشكل (الهيئة Form) الذي ينظم بناء العناصر التي تتكون منها الصورة و التي نعدها فنا و الشكل الصوري الفني و هو " التجاوب الإيقاعي للعناصر المكونة لمسطح الصورة، و التي تكون هي التنظيم الشكلي للعناصر التصويرية كالخط و الكتلة و المسطح و اللون " Jerome, (1974, P198).

إذ أن التهجين التقاني في صميمه هو التعاون بين البناء شكلي الذي يحده إطار يحتوي في ثناياه على عناصر اللغة الصورية و بين التقانات التي تقوم بعملية تحقيقه و أنتاجه على المستوى المادي و الصوري في بناء فني قصدي يحاكى من خلاله موضوعة درامية عبر رؤية صانع المنجز التلفزيوني، و ذكر (هربرت ريد Herbert Reid) بأن أي منجز فني صوري يتحقق بالأساس من قدرته على " بناء المعنى من خلال الشكل كهيئة صورية ترتب الأشياء في داخلها بواسطة أدوات و و وسائل اساسية لكي تنتج لنا عملا يوصف بالفني " (Herbert, 1998, P20)، و من أهم التقانات الهجينة :-

أولا - الرسوميات السيليكونية Silicon Graphics :- و هو نظام رسوميات يختص حصرا بإنتاج الرسوم الحاسوبية التي تعمل بنظام (CGI) مستقى بالأساس من نظم الحواسيب العسكرية الأميركية فائقة التطور التي تعنى بعمليات المحاكاة البصرية الصورية للمعارك في البيئات المختلفة (Aleksandrs, 2018, P12) و الذي يعرف على أنه " الرسوميات الحاسوبية الأليكترونية، التي تعمل ضمن نظام حاسوبي يستخدم من شبه الموصلات السيليكونية أساسا له لمحاكاة طرز و أنماط صورية أقرب للطبيعة كونها تتشكل و تشتغل تبعا للنماذج الصورية المصممة على أسس طبيعية عضوية "(Bowen, 2001,PP. 709–710)، إذ استخدم هذا النظام الرسومي الحاسوبي في البدء من أجل بناء و تصميم عمليات محاكاة صورية من نوع خاص، يعمل هذا النظام الحاسوبي الذي يعد خارقا مقارنة بالحواسيب الحالية على إنتاج رسوم حاسوبية كرافيكية متطورة في البنية الشكلية و الهيئة الحركية كونه يعمل وفق قدرة تشفيرية حاسوبية عالية تمكن صانع العمل الفني الدرامي من إنتاج هذه الرسوم الرقمية، و التي وجد الباحث بأنها تمتلك صفات مهمة على صعيد الإشتغال و التوظيف و أهمها:-

أ- قدرته اللامحدودة على التعامل مع الصورة التلفزيونية (TV Image) الرقمية الفائقة الوضوح بسعات جودة صورية متعددة الإتساع (2K -4K- 8K)، التي تتمكن بذلك من إنتاج رسوميات فائقة الوضوح ذات جودة صورية ليس لها سابق في مستويات الهيئة الشكلية من خلال عناصر (الجودة - الوضوح - الحدة - الدقة التفصيلية) .

ب- الإمكانية التقنية الفائقة على إشتغال عناصر التصنيع الصوري (Videographic Manufacturing) للرسومات الحاسوبية من خلال كفاءتها المتطورة على تكوين و تصميم رسوميات حاسوبية ذات هيئة شكلية حية تحقق من خلالها واقعية تلفزيونية لكونها تستطيع ان تحاكي نظم الألوان و الإضاءة الطبيعية و تحديدا في بناؤها للشخصية الدرامية المخلقة حاسوبيا، و ذلك لأغراض إحقاق التأثير الفاعل على التلقي و الذي بدوره يساهم في تحقيق الإقناع للموضوعة الدرامية التلفزيونية.

ج - تتمتع هذه التقنية الحاسوبية بالقدرة الخلاقة و الفاعلة في الآن نفسه من أن تجمع ما بين القيم الجمالية الفنية الإبداعية في البناء الدرامي التلفزيوني، و ما بين معايير تكنولوجيا الإنتاج الصوري الرقمي الفائق

الوضوح، عبر التماهي الحاصل في بناء النماذج الصورية الكرافيكية التي يستحيل أو يصعب إنتاجها بالتقنيات الحاسوبية التي سبقت هذا النظام (NAWAL, 2016, PP 36-41).

و لقد توصل الباحث بأن تقنيات الرسوم السيليكونية الحاسوبية تعد و بشكل أساسي ضمن أدوات مرحلة ما بعد الإنتاج (Post Production Tools) من خلال إشتغالاتها في تصميم و تصنيع و بالتالي إنتاج نماذج صورية تشكل أساسا عناصر اللغة الصورية (مواقع الحدث - الشخصيات - المؤثرات الصورية بأنواعها) إذ يتم إشتغال تقانة الرسوم السليكونية بالكامل بعدد من النظم الحاسوبية و الأدوات البرمجية، و منها ما يأتي:-

1- تصنيع الكائنات الرقمية الحية (Digital Synthisze).

2 - المؤثرات الصورية (VFX) :-

و التي ترمز إختصارا إلى (Visual Effects)، و التي تعرف على إنها " أي صور متحركة او ثابتة تم إنشاؤها أو تغييرها أو تحسينها للوسائط الصورية لا يمكن تحقيقها أثناء التصوير المباشر و هي جزءًا قياسيًا من مجموعة أدوات صانع الرسوم الجرافيكية المتحركة " (Ptaricia, 2015,P 113)، إذ وجد الباحث بأن هناك تنوعا أساسا للمؤثرات الصورية أو ما قد يطلق عليها البعض بـ(البصرية)، التي من الممكن تحديدها بالآتي :-

أ- المؤثرات الصورية للجو العام (Ambiance VFX) و هي المؤثرات التي توفرها الطبيعة الأم لنا مثل الظواهر المناخية و الجغرافية (الأمطار - الرياح الزلازل - الأعاصير - البراكين - البرق) .

ب- المؤثرات الصورية الضوئية (Optical VFX) هي كل ما ينضوي تحت الطاقات التأثيرية التي تحدث كفعل، مسبب أو نتيجة مثل (النيران - أضواء الأسلحة - الطاقات السحرية - أشعة الليزر بأنواعها) التي تتفاعل مع الحدث و الفعل الدراميين.

ثانيا - تقنيات التصوير الهجينة (Hybrid Videography Tech) :-

إن التطور الحاصل على عمليات التصوير التلفزيوني قد إدى إلى تعاضد تقني جديد هو تهجين آلة التصوير مع حقول تكنولوجية مقاربة كان أبرزها هو علم الالآت الذكية ذات الحركة الآلية (Robotics) و التي تم تهجينها تقانيا مع تكنولوجيا فضائية تستخدم في منظمات مثل (مكوك الفضاء - الأقمار الصناعية) لسمات خاصة بها مثل " دقة الحركة مضافا لها سهولة التحكم و خفة الوزن التي تقدم مستوى النتائج العالية التي جلبتها هذه التكنولوجيا المهجنة بين علوم الفضاء و فنون الصورة " (Tom, 2018, P14)، فأندماج هذين الوسيطين معا أدى إلى ولادة العديد من نظم التصوير الهجينة مثل :-

1- الكاميرات الروبوتية الآلية في التصوير الداخلي و الخارجي التلفزيوني (Robot Cam Corder).

2- آلات التصوير المسيرة عن بعد (الطائرة UAV Drone - الأرضية UGV).

3- أدوات التصوير الآلية المساعدة (Gimble - Auto Slider - Gyro Rotater).

و لكن أبرز ما وجده الباحث ضمن هذه التقنيات هو تهجين آلة التصوير الفائقة الوضوح مع نظام روبوت يستعمل الذكاء الإصطناعي (Artificial Intelligence) في عملية التصوير التلفزيوني الرقمي، يعرف بأسم (KINETICS)، الذي ينقسم إلى ثلاثة أصناف عمل ذات نمط خاص بها و التي تنقسم إلى الآتي :-

أ- نظام (VIGO) الذي تمتع بقابلية العمل المدمج مع أي نوع من الآت التصوير الرقمية (سينمائية - تلفزيونية).

ب- نظام (MIA) الذي يقدم إمكانية التجزئة التفصيلية التفصيلية للموضوع المصور من خلال إمكانية تصويره للحجوم و المستويات كافة في التكوين الصوري .

ج- منظومة (KIRA) إمكانية التحكم الفائقة بهذا الروبوت بالشكل الذي يمكن صانع المنجز الدرامي التلفزيوني من تلبية المطالب الفنية و الإبداعية التي يبتغى إنجازها عبر إمكانيته على تحقيق كافة انواع حركات الكاميرا التقليدية و المبتكرة .

إن الإشتغال المبتكر لهذه التقنية المهجنة بشكل فاعل و مؤثر يساهم في بناء صورة فنية مبتكرة تغادر المفاهيم التقليدية التي سبقت هذا الأسلوب من خلال جعل نظام التصوير هذا ليس مجرد داعما للفعل الدرامي، بل مطورا به بشكل متنامي عبر تسخير كفاءته العالية في إبتكار و بناء طرز صورية جديدة ذات مضامين فنية و جمالية هدفها هو تصنيع و إنتاج الواقعية الصورية الأمثل للمنجز الدرامي التلفزيوني الرقمي من خلال الإشتغال المباشر لها بهذا التقنية التي هجنت بين العلم و الفن لتخرج بشكل جديد و مبتكر.

ثالثا - التكوين الرقمي Digital Composition :-

يعد التكوين هو العماد الأساس لبناء أي مشهد أو لقطة كونه يمثل خارطة الطريق الصورية التي يبنى عليها سرد الصورة، لقد قام (دي جانيتي) بتعريف التكوين على أنه " ترتيب الأشكال و الألوان و الأنسجة على سطح مستوي متوازي الأضلاع، هذا الترتيب يتم عموما ضمن نوع من الموازنة أو المعادلة ذات الإنسجام التوافقي، و أن يكون المضمون أو السياق الدرامي في الصورة هو العامل الحاسم عادة في التكوين " Lowe, 1981, P (84)، و التكوين الذي يحقق التاثير الفعال الذي يتمكن من تحقيق قضيتين أساسيتين:-

1- أن يسمح بأن يتفاعل الموضوع الذى يتم تصويره ، مع البيئة المحيطة به في إطار السرد الدرامي.

2- أن يستطيع التكوين أن توصيل رسالة بصورة مستقلة عن الفعل في القصة، وذلك من طريقة وضع الموضوع الذى يتم تصويره داخل الكادر.

إذ أن توظيف تقانة الألعاب الألكترونية (الفيديوية Vedio Games) يقدم إمكانيات متقدمة في التجسيم الصوري من خلال تمكنها من التصنيع الحاسوبي بقابلية النمذجة الصورية (Image Modeling) في هيكلية التكوين الرقمي(Digital Composition Structure)، و التي تعرف على أنها " محرك بناء حاسوبي هندسي يستخدم تقنيات التصميم الجرافيكي الرقمي فائق الوضوح g بناء صورة متحركة وفق قواعد البناء الصوري المعتمدة و لكن بأدوات حاسوبية بالكامل، تندمج فيها المادة المصورة مع الشخصيات الحقيقية أو المفترضة لغرض إنتاج إنموذج درامي صوري متكامل وفق للرؤية الإخراجية المطلوبة" (R. Abdullah, , 2017, PP 11-12)، ولغرض القيام بهذه العملية الأساسية في إنتاج المنجز الدرامي التلفزيوني الرقمي فائق الوضوح تم الإستعانة بنظام حاسوبي مهجن بين نظم إنتاج الصورة التلفزيونية الرقمية و صناعة الصور التفاعلية يعرف بأسم (Open Broadcast Software Studio) و يعمل هذا النظام بطريقة مبتكرة خاصة به تعرف بالتفاعلية الحية (Live interactivity) (Ian, 2019)، و ذلك عن طريق إعادة ترتيب مكونات عناصر التكوين الصوري داخل المشهد التلفزيوني وفقا للرؤية الفنية الإخراجية من خلال التلاعب بالمستويات الأساس

الصورية (الخلفية Background - المستوى المتوسط MidGround - مقدمة الصورة Foreground)، لغرض تذويب المكونات المصنعة حاسوبيا (الشخصيات المفترضة - الكائنات المخلقة - الأكسسوار الثابت و المتحرك) عبر تحديد المسافات حاسوبيا و تخليق التفاعلية الحية للصورة لغرض إنتاج صورة رقمية نامية تنبض بالحياة.

المبحث الثاني (الإشتغال الجمالي للتقانات الصورية الرقمية)

إن الصورة التلفزيونية الرقمية المنتجة بواسطة التقانة الهجينة في حد ذاتها ما هي إلا ارتباط تشاركي بين عناصر تجتمع فيما بينها لتكون الصورة بشكلها النهائي و هي (المادة - المحتوى - التعبير) التي تنتج لنا هيئة شكلية ذات سمات إبتكارية غير مسبوقة التي تكون لنا الصورة فهذه العناصر تتشارك فيما بينها لتبني لنا نتاج التعبير عن مضمون الصورة الفكري، و التي يصفها (جيروم ستولينتز) بالشكل ذا الدلالة معرفا إياه " الصورة أو القالب ذا الدلالة الذي يبني علاقة شكلية تثير في نفس المشاهد المنزه عن الغرض إنفعالا جماليا من خلال الأحساس بالشكل و اللون " (Jerome, 1974, p. 198)، إن مبدا الإشتغال بحد ذاته هو عملية بناء الشكل الخاص بالصورة الرقمية التي تتميز بكونها امتداد فى المكان تميز بحدوده ومظهره، ولونه، وحركاته، وكثير من التفصيلات الأخرى فهو بناء حسيّ، أي أن له وجود حقيقى و إن كانت مصنعة بشكل رقمي بالكامل بإعتبارها نتاج " التظافر التكنولوجي بين الهندسة و العلوم الصرفة التطبيقية و بين الإبداع الفني أنتاج أنموذج صوري متميز " (Paul, 2018, P78)، و هذا النتاج الكلي هو الصورة التي تتركب كبناء شكلي حسي متنوع يستمد وجوده عبر عناصره التي تتعاون فيما بينها من أجل إنتاج منجزا درامي يحقق مضامين الفكرة و يثير فينا تلك الإنفعالية الجمالية المتولدة نتيجة لفعل التلقي، لقد أكد العديد من المنظرين على ارتباط الشكل الحسي (الصورة) بالقيمة الجمالية عبر المتلقي من خلال مسألة (الأنفعال الجمالي Aesthetic Emotion) التي أثيرت تحديدا من قبل المنظرين (كلايف بل و اوين فراي) اللذين أكدا على أن الشكل الفني (الصورة الحسية الفنية) هي شكلا ذا دلالة أي انه نمط مرئي من الأشكال و الألوان و التحركات الديناميكية التي تثير الأنفعال الجمالي الذي يعاش من قبل المتلقي نتيجة لتأثره بهذه المثيرات الحسية الفنية ذات الأغراض الدرامية و هو بالتحديد ما يقدمه التهجين التقاني للصورة الرقمية المنفذ بواسطة عملية الإشتغال الجمالي المدروسة لتحقيق ذلك، لذا فأن الإنفعال الجمالي المرتبط بالصورة الفنية يعرف على أنه "هو الحكم الجمالي الذي تصدره الذات الإنسانية نتيجة لفعل التلقي الذي ينقسم على مستويين الأول هو مستوى التميز الحسي للتجربة الفنية و المستوى الثاني هو المتعة الجمالية التي تنشأ أثناء و بعد فعل التلقي الذي يودي إلى إصدار الحكم الجمالي على الصورة الفنية " (Jerome, 1974, P214)، و في ظل الثورة التطورية الجديدة التي حملت لواءها التقنية التلفزيونية الرقمية الممثلة بالتهجين التقاني ما بين العلوم و الفنون فان البناء الصوري بحسب النظرية الشكلية الفنية التي تعبر بالأساس عن ما أسماه (ستولتنتز) بالتنظيم الشكلي للوسيط، و ذلك من خلال البناء الشكلي للموضوع وفقا لإنفعالا جماليا خالص عبر التوظيف الخلاق لهذه الوسائل فأنها تقدم عملا فنيا شكليا ذو إشتغالا جماليا محاولا الفنان في ثناياه أن يقدم موضوعا يماثل (الحياة الواقعية)، إذ إن الإشتغال الجمالي بوساطة التقانة الهجينة للصورة التلفزيونية قد بدأ من خلال عددا من العناصر التي تدخل في تكوين الصورة التلفزيونية بشكل أساسي و هي " الأجسام (Figures)،

الأشكال (Shapes)، التوازن (Balance)، العمق (Depth) و الإطار (Framing) " (Patrick, 2019, P52)، لذا فأن عملية الجمع و الترتيب بين هذه العناصر قد تطورت من الطريقة التقليدية المنفذة على الورق او بوساطة الكاميرا إلى مفهوم جديد و مبتكر في الصورة التلفزيونية الرقمية و ذلك عبر الوسائل التقانية الهجينة التي يتم من خلالها تنفيذ عملية الإشتغال الجمالي بشكل فاعل في بناء شكلي متميز تكون هي أداته التي تكسب صانع الصورة التلفزيونية "مرونة إنتاجية عالية تتيح لصانع العمل توظيفها بقدرة خلاقة و إمكانية إبداعية تعطي إمكانية خلق واقع صوري وفق تصوره الخاص" (Raad, 2016, P78)، إن الاشتغال الجمالي بحد ذاته هو عملية تنظيمية تنشأ بالأساس من تآزر وسيطي التقانة الهجينة و الصورة التلفزيونية و قدرتهما على إنجاز و تحقيق البناء الدرامي للفكرة بشكل يتميز بفاعلية التأثير عبر الإمكانيات التقانية العالية التي تقوم بتوحيد العلاقات الفكرية بين المضمون الدرامي الفكري و الشكل الصوري الذي يولد لدينا وحدة صورية فنية متكاملة، و بالتالي تحقيق فاعلية أدائية عالية المستوى يمكن من خلالها تحقيق المتطلبات الدرامية في النتاج الفني، و قد تولد ذلك بالأساس من من القدرات العالية للتقانة الهجينة، التي ترتبط أساسا بتنظير فلسفي سابق عرف بـ (نظرية الإبداع الفني Artistic Creativity Theory) و التي أطلقها المنظر السوفياتي (أ. ناتيف) و التي تنص على أن "البناء الفاعل للنتاج الفني بين العناصر البنائية يتم من خلال وحدة التنظيم الشكلية للصورة الفنية التي تعتمد على المستعرض الصوري التقاني بوصفه مرآة للفكرة " (A. Nativ,, 1976, P22)، أذ أن فاعلية الصورة التلفزيونية الدرامية تعتمد بالأساس على تلك المقدرة التكنولوجية التي تقدمها عملية الإشتغال الجمالي للتقانة الهجينة التي تسهم في تحقيق البناء الفني المتميز للفكرة الدرامية من خلال الشكل الصوري و هو ما أكده عليه المنظر الأميركي (ف. د. تيننت F. D. Tenant) بان الهيئة الشكلية للصورة الفنية التي تمتلك نواحي تقنية متميزة على صعيد عناصر التشكيل الصوري أو قواعد اللغة الصورية أي ما أسماه بـ(الهيئة الشكلية الحديثة) أن لها القابلية العالية في تجسيد الحدث و بشكل فاعل للغاية لكونها تتمكن من تجسيد عناصر البناء الدرامي بهيئة تحقق مصداقية الصورة الفنية لما هو معروض أي بتمثيل أقرب إلى الواقعية، لذا كانت الكيفيات التي تم من خلالها الاشتغال الجمالي لهذه التقانات فكان من خلال عدد من المحاور الآتية :-

المحور الأول - التخليق الفني (Technical synthesis) :- و هو عملية تصنيع و توليد صورية حاسوبية رقمية ذات منحى جمالي متقدم من خلال محاولة تخليق إبتكارية لعناصر صورية متنوعة بين (الشخصيات - الكائنات - التأثيرات الصورية الخاصة) ذات إطار مبتكر يحمل سمة تتمثل في قيمتها الجمالية الكامنة عن الهيئة الشكلية غير المسبوقة و الناتجة عن التخليق التقاني الهجين ما بين الوساطة التكنولوجية و الرؤيا الفنية التي انتجتها، و يتوضح هذا من خلال تقانة (الرسوميات السيليكونية Silicon Graphics) الهجينة في الفيلم التلفزيوني (المفترس The Predator 2018) الذي يطرح قصة كائن فضائي متوحش يمارس لعبة الصيد في عالمه ثم ينتقل إلى الأرض ليقوم بإصطياد المحاربين البشر ، إذ قام التخليق الفني بعملية تصميم و بناء و تصنيع ثم إنتاج الطرز الصورية المتنوعة بشخصية المفترس و من ثم تخليق عالم فضائي متوحش متمثلا في كوكبه الأم بشكل يجعله كأنه مكان واقعي تجري فيه الأحداث على الرغم من كونها مصنع في معالج حاسوبي خاص، لنرى بعدها حركته في الفضاء و كوكب الأرض بسفينته الخارقة المنتجة بواسطة هذه التقانة

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الهجينة بين التقليدية في تصنيع الصور الحاسوبية الرقمية بأسلوب (لوح القصة Story Board) و بين المعالجات الحاسوبية الناشئة في مختبرات عسكرية علمية صرفة التي خلقت في نهاية المطاف صورة تلفزيونية رقمية لها قيمتها الجمالية المؤثرة و النابعة كونها غير مألوفة مسبقا في الدراما التلفزيونية، إذ انه يقدم قيمة جمالية ظاهرة تم إشتغالها على صعيد الرسوميات الحاسوبية الرقمية من خلال تخليق الشخصيات و بناء طاقاتها التأثيرية من خلال فعل التخليق بالتقانة الهجينة التي تنتج شكلا فنيا يثير الحس الجمالي عند الصانع و المتلقي كما يشير إليه هيجل عن جمالية الفن المنتج بقوله " إن جمال الفن هو الجمال المتولد و هو أرقى من جمال الطبيعة " (E .Edwards, P 117)، إذ يكمن الإشتغال الجمالي هنا في التخليق الذي يحمل سمة الإبتكارية و الجدة فيما يقدمه محققا بذلك إطار جماليا يسري في إطار العمل بين التهجين التقاني و بين فنية الصورة الدرامية التلفزيونية، إذ تتمتع الصورة الرقمية المهجنة بالمقدرة على إنتاج المتمثل الصوري المخلق للشخصيات و الكائنات المتعددة و بقابلية على إشتغال جمالي لتحقيق انموذج درامي متميز من خلال إمكانيات التجسيم العالية عبر تصميم و إنتاج التفاصيل المتعددة و المعقدة لهذه الشخصيات و جمعها في تراكيب بنائية فائقة الوضوح و الجودة الصورية مما يجعلها ممثلة للفكرة الدرامية المراد تجسيدها بواسطة تقانة تخليق الأشكال و الهيئات الرقمية (Digital Synthisze)، و صناعة المؤثرات الصورية الخاصة و الفيديوية على حد سواء و التي تنوعت في هذا الأنموذج التلفزيوني، و ذلك يجعله فنا خالصا لكونه تقانة الصانع " و هي تقانة الفن و الجمالية الحاملة للقيمة لأنها تحقق المعاني الأكثر عمقا في المنجز الدرامي التلفزيوني " (Barrack, 2019,P152).

المحور الثاني - الأدائية التعبيرية (Expressive Performance) :- يعمل هذا المحور على عملية الاشتغال الجمالي خلال عنصرين أساسيين في عملية الإنتاج التلفزيوني الرقمي و هما تقانات التصوير التلفزيوني الهجينة (Hybrid TV imaging technologies) مع (التكوين الرقمي Digital Composition) إذ يقول (مارسيل مارتان) بأن " أكثر الوسائل المباشرة لزوما للإستيلاء على الواقع بواسطة ذلك الفنان الذي نسميه الكاميرا " (Marcel, 2009, P53)، إذ إن تهجين آلة التصوير في الإنتاج التلفزيوني الرقمي ساهم في الإنتقال من مفهومه التقليدي في تسجيل ما يحدث أمام العدسة إلى دور أكثر إبداعا و إبتكارا في تسجيل الحدث الدرامي، ليس فقط من خلال زيادة مستوى الوضوح الصوري و التفاصيل المتجسدة للعيان و لكن من خلال التقانات الهجينة المنتجة للصورة الرقمية التي تمنح لصانع العمل حرية التحرك في مجالات جديدة من الحيز المرئي للتعبير الصوري التي تمكنه من تحقيق النتاج الصوري المطلوب للفكرة المراد تجسيدها، و من أفضل الأمثلة التلفزيونية على ذلك فيلم (الفيلقي Legion 2017) الذي يحكي قصة صراع بين كبير الملائكة (غابرييل) الذي يقود من معه من الملائكة في حرب هوجاء ضد البشرية يتحالف فيها مع شياطين الأرض ليبيد من عليها من بني البشر، من خلال توظيف التقانات الهجينة في التصوير التلفزيوني الرقمي مثل نظام (KIRA) ، لأستعراض أفعال و قدرات الشخصيات ذات (القدرات الآلهية) مثل الملائكة و الشياطين ، نرى هجوم احد الملائكة المرتدين على جمع من الناجين من البشر إذ يقوم هذا الملاك المجنح المدرع بحراشف و عظام دموية (و المخلق رقميا أيضا بالتقانة الهجينة للرسوميات الحاسوبية) إذ إن تم انتاج هذه الشخصية من خلال التصميم الجرافيكي للشخصية و بناؤها رقميا، لكن تصوير قدرتها الخارقة قد تم من خلال تبيينه صوريا

عبر توظيف تقانة روبوت التصوير آنف الذكر، الذي يمكنه من إستخدام آلة التصوير المدمجة مع ذراعه الآلية المتعددة المهام للحصول على زوايا و حركات غير تقليدية تحاكي وجهة نظر الملاك في فعل الطيران، التي تعطي منظورا غير تقليدي لزوايا التصوير و حجوم اللقطات في الحركة مع المحافظة على تبئير الوضوح الصوري و تحقيق صورة الحركة و الفعل للشخصية المصورة التي نراها تتحرك في السماء ليلا و هي تناور بين المضادات الأرضية و إطلاق النيران المستمر بكثافة، التي تبدو في صورة المشهد كأنها تتحرك بسرعة نفاثة، و تسمى هذه التقانة أسلوبيا بـ(كاميرا السماء Sky CAM)، و التي تكرر إستخدامها في العديد من مشاهد الفيلم و ذلك لكونها تنتج إستعراضا صوريا بشكل أفضل من ما سبقها من تقانات كونها تمتلك من المواصفات الفنية ما يتيح لها إنتاج الفكرة المطلوبة و بناء ذلك تمظهر بصري جمالي في أدائه المعبر عن المقاصد الفنية و يوصل هدف الفكرة، إذ يعمل (التكوين الرقمي Digital Composition) بالتماهي مع ما سبق من خلال تكوين الصورة التلفزيونية الرقمية من خلال تقانة التكوين الرقمي للصورة عبر التلاعب و التعديل و غرس العناصر الصورية المتعددة في بنية الصورة المحاطة بإطارها عبر صهر ما سبق ذكره من تقانات التصوير بأسلوب الدمج الفعال (Effective consolidation) و الذي يعرف على أنه " الدمج الفاعل بين عملية التصوير الداخلي و الخارجي و بين ما هو مصنع في البنيات و البيئات الأفتراضية من هياكل مخلقة أو مصنع حاسوبيا لتقديم منجز مؤثر على صعيد العرض الصوري الرقمي " (Ivar, 2018, P28)، إذ يقدم هذا مع ما تم تخليقه من الهيئات الشكلية الرقمية من شخوص و كائنات بأنواعها، و عليه فأن الدمج الفعال لهذه التقانة الهجينة المدمجة مع التكوين الرقمي يحقق اشتغالا جماليا متميزا على صعيد المستعرض الصوري و فعل التلقي الحسي الذي يتفاعل جماليا أبتداءا بالأداء الوظيفي و إنتهاءا بالمقدرة العالية على التعبير من خلال إمكانيته على تحقيق الوظائف الآتية :-

1- الوظيفة الوصفية (Descriptive Function) من خلال الوصف الصوري لما هو مستعرض في بنية الصورة التلفزيونية الرقمية.

2- الوظيفة التعبيرية (Expression Function) التي تحقق فعل الإقناع من جهة و فعل التأثير الفاعل بهيمنة الشخصيات في الصورة الرقمية من جهة أخرى.

3- الوظيفة الدرامية (Dramatic Function) المتحققة من الأداء التعبيري للأفعال و الأحداث التي تسردها القصة صوريا بواسطة الأشكال و الهيئات المتجسدة في الصورة الرقمية و التي تبوء بمهمة تحقيقها عملية التهجين التقاني بين العناصر سابقة الذكر.

مؤشرات الإطار النظري :-

1- حقق التخليق الفني بين التقانات الهجينة الرقمية و الصورة التلفزيونية قيمة جمالية فنية متطورة بشكل فاعل من خلال جودة المستعرض البصري التي لم تكن مألوفة على صعيد الحيز الصوري التلفزيوني.

2- ساهم الاشتغال الجمالي للتقنيات الهجينة الرقمية في تطوير بنائية الصورة و منحها مستوى جديد من الأدائية الفنية بشكل عال المستوى في المنجز الدرامي التلفزيوني.

3- يتجسد الإشتغال الجمالي للتقانات الهجينة في الدراما التلفزيونية من خلال إمكانيتها الفائقة على تصنيع و إنتاج نماذج و تشكيلات صورية مبتكرة في بنية الصورة الدرامية التلفزيونية.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اجراءات البحث

اولا - منهج البحث :

بغية تحقيق هدف البحث وتقديم الحلول الناجعة لمشكلة البحث، اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لتحليل العينة، ايمانا منه بأن هذا المنهج هو من ادق المناهج المتوافقة مع طبيعة البحث، لأنه يوفر لمستعمله امكانية وصف ما هو كائن عبر التحليل والتفسير للإشتغال الجمالي للتقانت الهجينة، فضلا عن ذلك أن هذا المنهج يتمتع بخاصية الوصف التحليلي الذي ينهض على قاعدتين رئيستين: التجريد، أي عزل وانتقاء مظاهر معينة من كل المنجز الفلمي او المسلسل، والقاعدة الثانية هي التعميم: أي تصنيف الاشياء والوقائع على اساس عامل مميز عبر استخلاص حكم ما يصدق على فئة معينة (Mohammad, 1990, pp. 94-96).

ثانيا – اداة البحث :

لغرض تحقيق الموضوعية العلمية لهذا البحث فقد أرتأى الباحث وضع أداة و أستخدامها لتحليل العينة، و لذا فأن الباحث سيعتمد على ما توصل إليه من مؤشرات في الإطار النظري لأستخدامها كأدوات لتحليل العينة المختارة.

ثالثا - عينة البحث :

و قد إختار الباحث قصديا هذه العينة للأسباب الأتية :-

1- حداثة الطرح الفكري في موضوعة هذه السلسلة التي ترتبط أساسا بعالم حرب النجوم Star Wars .

2- إحتواء كل حلقة من حلقات المسلسل على اشتغال جمالي ضخم للغاية للتقانات الرقمية الهجينة .

3- تلائم هذه العينة و متطلبات البحث .

رابعا - تحليل العينة :

تم إختيار عينة البحث و هي مسلسل الخيال العلمي القصير الأميركي (الماندلوري The Mandalorian).

بيانات الإنتاج :-

قصة و سيناريو : جون فافرو وجورج لوكاس.

إخراج : جون فافرو.

بطولة : بيدرو باسكال ، كارل ويذرز ، ريو هاكفورد ، جينا كارانو ، وارنر هيرزوغ ، نيك نولتي ، تايكا وايتي.

تصوير : باري باز إيدوين وغريغ فريزر.

مونتاج : جيف سيبينيك ، أندرو إس إيزن ، دانا إي. غلوبرمان.

عمليات ما بعد الإنتاج (Post Proudction) : أندرو جونز و آخرون.

المؤثرات الخاصة : روي ك. كانسينو وجوناثان فابر و آخرون.

قناة العرض : Disney+ , StarWars.com.

تأريخ العرض : 12 نوفمبر 2019.

عدد المواسم و مدة الحلقة الواحدة: 1 - 30 دق.

الشركة المنتجة :- لوكاس فيلم ، استوديوهات والت ديزني.

البلد : الولايات المتحدة الأميركية.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اللغة الأصلية : الأنكليزية .

الميزانية الكلية : مائة مليون دولار أميركي.

ملخص المسلسل :-

تنبثق أحداث هذا المسلسل من عالم السلسلة السينمائية المعروفة (حرب النجوم Star Wars)، و بالتحديد بعد أحداث الحلقة السادسة منها، بعد مضي خمس سنوات على سقوط الأمبراطورية المجرية على يد تحالف الثوار ، فتدور الأحداث حول شخصية (الماندولوري Mandalorian) الذي يعمل كصياد مكآفأت في المجرة و يقوم بإصطياد المجرمين و المطلوبين، حتى يمر بسلسلة من المغامرات التي تقوده للقتال في سبيل ما يؤمن به و هي عقيدة و قيم قبيلة المحاربين التي ينتمي إليها، حتى يقع في آتون صراع مع ما تبقى من قوات الأمبراطورية بقيادة (موف غيديون) القاتل بدم بارد من أجل إنقاذ طفل يتقاتل الجميع عليه لكونه يحمل قدرات خاصة تجعله ذا قيمة عالية له، إذ تدور الأحداث في عوالم و كواكب غريبة في ارجاء المجرة .

المؤشر الأول : حقق التخليق الفني بين التقانات الهجينة الرقمية و الصورة التلفزيونية قيمة جمالية فنية متطورة بشكل فاعل من خلال جودة المستعرض البصري التي لم تكن مألوفة على صعيد الحيز الصوري التلفزيوني.

الحلقة الأولى عنوان الحلقة (الفصل الأول Chapter One) مشهد / 3 زمن المشهد / 1:42 دق.

نرى في هذا المشهد الماندلوري و هو يستقل مركبة حوامة غريبة تدعى (Speedr) في طريقه إلى سفينته (الهلال القاطع) و ذلك عبر مرفأ فضائي عائم على بحر جليدي ذو قوام مادي غريب و فجأة يبدأ هذه البحر الجليدي بالأهتزاز و التكسر إلى قطع عملاقة، حتى يصل إلى سفينته و يحذر سائق المركبة التي أوصلته من كائن شيطاني غريب يسكن عباب هذه البيئة هو الـ(رافاناكس)، و لكنه يستهزأ ضاحكا و يمضي في طريقه و فجأة ينقض من خارج الجليد كائنا غريبا لم ير مثيله سابقا في عالم (حرب النجوم) هو كناية عن مخلوق وحشي بتدرج لوني لامع له سمته الوحشية المطلقة و من ثم يفترس المركبة و سائقها و يعود لمهاجم سفينة الماندلوري ممسكا بها من عجلات الهبوط و يبدأ بسحبها إلى الأسفل لكن البطل يفلت منه بصعوب ليعود هذا الوحش يطارده بشكل واثب ملاحقا إياه قبل أن يرتفع إلى الغلاف الجوي لكوكبه، فيخرج البطل إلى مؤخرة السفينة و يبدا بإطلاق النار على الوحش من بندقية غريبة فيصد عنه هجومه، ساهمت تقانة الرسوم السيلكونية هنا في بناء أنموذج صوري جرافيكي مبتكر غير مسبوق لبيئة كوكبية فضائية متوحشة من خلال إنتاج قيمة جمالية متطورة لهذا العالم الموحش البارد الذي يبدوا كأنه يخلو من اي أثر للحياة، لكن عبر التهجين التقاني بين أنماط الرسوميات الحاسوبية و التصوير التلفزيوني الرقمي فائق الوضوح تمكن الصانع من بناء بيئة حياة ذات واقع صوري معاش من قبل الشخصيات و الكائنات و الأكسسوار المتحرك التي لم تبث فيه الحياة فقط بل عملت على إنتاج متجسد بصري يتميز بالوضح العالي و الجودة التفصيلية المتطورة، التي نتجت من التآزر الفاعل بين التقانات الهجينة مثل الرسوميات الحاسوبية السيلكونية المختصة بصناعة البيئة الطبيعية (Natural Environment) كمنظومة (SGM 5380 Visual Workstation) المتآلفة مع برامجيات ستوديوهات (Smith Micro - Posre) المختصة بتصنيع المخلوقات و الكائنات الحية (Living Organisms)، إذ لم تعمل فقط هذه التقانات الهجينة المتآزرة مع الصورة التلفزيونية على بناء أنموذج

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

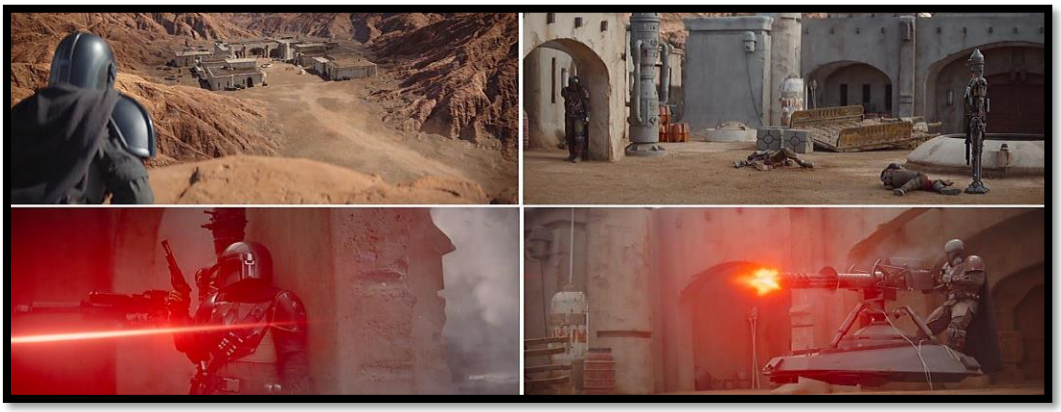
صوري مبتكر و منقطع النظير و لكنها أشتغلت جماليا من خلال عوامل الجودة و التأثير و حتى الإقناع بما هو مستعرض صوريا في الدراما التلفزيونية.

المخطط الصوري رقم (1)

الحلقة الثانية عنوان الحلقة (الطفل The Child) مشهد / 14 زمن المشهد / 3:29 دق.

في هذا المشهد نرى الماندلوري و هو يرتحل إلى كوكب آخر بحثا عن غنيمته الجديدة، و هنا نشاهد بيئة كوكبية جديدة و هي عالم صحراوي صخري تكون الصخور فيه بتدرجات لونية متباينة بين الأحمر و الأصفر و التكوينات الشكلية لتلاله و وديانه تميل الحدة و الصلادة في دلالة على وحشية المحيط البيئي لهذا الكوكب، حتى يصل إلى معسكر يحتفظ به القراصنة الفضائيين بغنيمته و هو عبارة عن مجمع ذو معمارية شرقية من منائر و قباب و اقواس، و هو توظيف يمكن عده مبتكر من حيث تصنيع أنموذج بصري شرقي مع بيئة رقمية أفتراضية لا تمت به بصلة، فيهدف إلى إشتغال جمالي على صعيد الفكرة التي تتم معالجتها، و هنا يفاجا بطلنا بوجود صياد غنائم آخر هو كناية عن رجل آلي أسمه (I.G) وليكتشف انه يطارد الهدف نفسه، لذا يتعاون الأثنان في معركة إطلاق ليزر و إنفجارات آيونية في استعراض بصري ثري بالمؤثرات البصرية و الكائنات الفضائية المتنوعة المصنعة بواسطة نظم الرسوميات الحاسوبية السيلكونية المنتجة بواسطة برامجيات (SGI Tezro Workstation) التي تجعل العناصر المتحركة في داخل إطار الصورة التلفزيونية الرقمية نابضة بالحياة من خلال مستوى التجسيد البصري و التمثيل الشكلي الفائقة المستوى في التنفيذ و العرض و بالذات في المؤثرات الصورية كإطلاق النيران و الليزر و حتى الإنفجارات و تصاعد أعمدة الدخان و مؤثرات الحركة التي أشتغلت جماليا لتحقيق قيمة فنية متطورة في إستعراض الأحداث و تحقيق مضامين الفكرة في الصورة التلفزيونية الرقمية المهجنة تقانيا.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



المخطط الصوري رقم (2)

المؤشر الثاني : ساهم الاشتغال الجمالي للتقنيات الهجينة الرقمية في تطوير بنائية الصورة و منحها مستوى جديد من الأدائية الفنية بشكل عال المستوى في المنجز الدرامي التلفزيوني.

الحلقة الثالثة عنوان الحلقة (الخطيئة The Sin) مشهد / 19 زمن المشهد / 2:54 دق.

و هنا نرى المقدرة العالية التي تتمتع بها التقانة الرقمية الهجينة في إنتاج هذا المشهد الذي يستعرض لنا البطل و هو يحاول إنقاذ الطفل الذي خلصه من قراصنة الفضاء عبر دخوله في صراع شرس و محتدم مع محتجزيه من بقايا جنود الامبراطورية المجرية و هم يتقاتلون في مختبر ذو مساحة متوسطة لأخذ الطفل منه، فنرى تنوعا في طريقة تصوير إطلاق الليزر و كيفية تصوير المشهد بحركة متتابعة و بزوايا أقرب أن تكون إلى المستحيلة، من خلال العمل بإستخدام تقانة الكاميرا الروبوت بنظام (KIRA) الذي أستعرض صوريا و بشكل ناجح زوايا تصوير بحجوم لقطات متغيرة في أثناء الحركة المؤثرات و الشخصيات و حتى المسافات التي تحرك فيها بدقة تعجز القدرة البشرية اليدوية على تحقيقها، أذ يقوم الماندلوري و هو محاصرا بأربعة جنود (Storm Tropers) بالقيام بمناورة خطيرة للغاية قد تكلفه حياته و هي إستخدام سلاحه السري الذي يعرف بأسم (السرب Swarm) و هو مدفع قذائف مايكرو0ليزية موجه يتابع الأهداف على وفق إشارة الحياة لديهم و من ثم يقضي عليهم جميعا في وقت واحد، إذ تتميز هذه الكاميرا الروبوتية بكونها قادرة على التحكم الفعال في حجوم و زوايا الموضوع المصور على الرغم من حركة روبوت الكاميرا الذي يتمتلك المقدرة على أن يبرمج على تنفيذ الحركات التقليدية للكاميرا أو أن توضع له أنماط حركة جيدة مثلما حدث في هذا المشهد، حيث وظفت القابلية الأدائية العالية له على تنفيذ حركات متابعة غير خطية أي بمستوى نمطي جيد تحقق مستوى جديدا لمفردة التعبير بإستخدام الأداء التقاني لهذه الكاميرا الهجينة، فالاشتغال الجمالي هنا قد تم من خلال المقدرة الأدائية العالية على إنتاج مشهد صوري فاعل في تأثيره عبر الحالة الدرامية التي عملت من خلال التقانة الهجينة على توليد قدرة عالية على المعالجة التكنو - فنية لحركة الكاميرا الروبوتية المهجنة مع حيز الصورة الرقمية التلفزيونية.

المخطط الصوري رقم (3)

المؤشر الثالث : يتجسد الإشتغال الجمالي للتقانات الهجينة في الدراما التلفزيونية من خلال إمكانيتها الفائقة على تصنيع و إنتاج نماذج و تشكيلات صورية مبتكرة في بنية الصورة الدرامية التلفزيونية.

الحلقة الرابعة عنوان الحلقة (الملتجأ Sanctuary) مشهد / 17 زمن المشهد / 4:46 دق.

في هذا المشهد نرى الماندلوري و هو واقع في مأزق كبير مفاده أن أجزاء أساسية قد سرقت من سفينته و هي بيد عرق يعتاش على التفكيك و الخردة يعرف بأسم (جاواس Jawaas) و قد هدوده بتدمير هذه الأجزاء إن لم يحضر لهم مبتغاهم و هو بيضة كائن أسطوري مرعب يعرف بأسم (مقرن الطين Mud Horn) فسوف يبيعون هذه الأجزاء الضرورية من سفينته بأبخس ثمن، لذا يقرر بطلنا الذهاب و هو مصطحب معه الطفل الذي انقذه، لذا في هذا المشهد الذي يعتبر نقطة تحول مهمة في الأحداث لأنه يكشف لنا تحول في سير القصة و كشفا دراميا مهما لقدرات هذه الشخصيات، إذ تظافرت الجهود في هذا المشهد لبناء بيئة مكانية مبتكرة عبر تعاون تقانة الرسوم الحاسوبية (السيلكونية) مع المعالجة الرقمية الهجينة لنظم التصميم المعماري الصوري و التي تعرف في الوسيط التلفزيوني بأسم بقابلية النمذجة الصورية (Image Modeling) لإنتاج نماذج صورية مبتكرة لبيئة طبيعية يسكنها كائن أسطوري مرعب، فضلا عن إنتاج مؤثرات صورية خارقة للعادة تتكون لدى الطفل الذي يدور كل الصراع في المجرة حوله من خلال حدوث الصراع بين الماندولوري و الوحش الذي يكاد أن يفتك به لو ما تدخل الطفل الذي أشار بيده الصغيرة جدا فظهر مؤثر لطاقة سحرية على شكل تموجات هوائية نراها تمزق نسيج الصورة بشكل منساب للغاية معبرا عن مدى عظم هذه القوة ليرفع هذا الوحش الأسطوري إلى الأعلى و من ثم يسقطه إلى السفل بضربة واحدة قاضيا عليه منذ الوهلة الأولى، لكن مدى بروز و تبيان فاعلية هذا المشهد لم يتحدد فقط بما سبق، بل بالاشتغال الجمالي للإمكانيات المتقدمة التي يتمتع بها التجسيم الصوري من خلال تمكنه صناعة هيكلية التكوين الرقمي(Digital Composition Structure) التي قدمت إمكانية تهجين المستوى الصوري في بناء بيئة سحرية غريبة يعيشها الوحش و هي عبارة عن صخور جرداء لا يطأها إلى الوحش و لكن ما أن أشتبك الأثنان حتى بدأت هذه الصخور برشح المياه من كل مكان لتتلوث بفعل قدوم الماندلوري و تتحول إلى طين ذائب للدلالة التعبيرية على السلوك العدائي الذي يسلكه البطل، و من ثم الإستعانة بنظام حاسوبي مهجن بين نظم إنتاج الصورة التلفزيونية الرقمية و صناعة الصور التفاعلية يعرف بأسم (Open Broadcast Software Studio) و يعمل

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

هذا النظام بطريقة مبتكرة خاصة به تعرف بالتفاعلية الحية (Live interactivity) لتحقيق الفاعلية الصورية بمدى حقيقة هذا الصراع بين الطرفين من خلال مزج الشخصية الجرافيكية السيلكونية المهجنة مع البيئة التكوينية الرقمية و شخصية الماندلوري الواقعية و هي تصارع هذا الوحش و تصطدم به كأنه موجود على أرض الواقع و هي تلقى بذات اليمين و الشمال، و كذلك شخصية الوحش الغرائبية غير المألوفة و هي تتحرك بشكل يجعل المتلقي يصدق كأنه نابض بالحياة، أي تبيين التفاعل الحركي الديناميكي الذي يظهر لنا جمالية التكنيك الصوري في دمج هذه العناصر مع بعض للحصول على نتاج صوري فائق الجودة الصورية و ذو تعبيرية درامية عالية، لذا فأن تحقق الإشتغال الجمالي للتقانات الصوررية الرقمية الهجينة قد تم من خلال التوظيف الفاعل للتقانات الرقمية السابقة الذكر من أجل إنتاج ما هو مبتكر و غرائبي و حتى تحقيق الواقعية البصرية المصطنعة بين عناصر اللغة الصورية للوسيط التلفزيوني الرقمي، و هو ما يتحقق جماليا بوساطة الإمكانيات الفائقة التي تحملها عملية التهجين التقاني في المنجز الدرامي التلفزيوني بين ما هو علمي و هندسي من وسائط تكنولوجية متعددة و بين الهدف الجمالي في إبراز شكل صوري غير مسبوق في الدراما التلفزيونية التي تتعامل بالذات مع هكذا معالجات موضوعية و فكرية على وجه الخصوص.

المخطط الصوري رقم (4)

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

خامسا - النتائج:

1- تقدم التقانات الرقمية الهجينة مستوى جديد من مستوى الكفاءة الإنتاجية و الجودة الصورية التفصيلية للشخصيات و البيئات و النماذج الصورية المصنعة، عبر التوظيف الفاعل للمقدرات التقانية التي أعتمدتها عملية التهجين في المنجز الدرامي التلفزيوني.

2- يساهم الإشتغال الجمالي كعملية فنية بالأساس في الارتقاء و التطوير بطرق المعالجات التقانية للأفكار و المواضيع التي لم يكن من الممكن معالجتها سابقا، و غحداث نقلة نوعية على الصعيدين الفني الإنتاجي و الجمالي الشكلي لما يتم إنتاجه في المستقبل القريب.

ساهم الاشتغال الجمالي للتقنيات الهجينة الرقمية في تطوير بنائية الصورة و منحها مستوى جديد من الأدائية الفنية بشكل عال المستوى في المنجز الدرامي التلفزيوني.

3- يتحقق الإشتغال الجمالي من خلال القدرة الفاعلة التي تتمتع بها التقانات الهجينة على إنتاج طرز و نماذج صورية مبتكرة لم يعهدها الوسيط التلفزيوني بالدرجة الأولى و لا المتلقي بالدرجة الثانية، لكونها تحقق التفاعلية الصورية الواقعية بين ما هو مصنع تقانيا و ما هو مهجن رقميا من الصورة التلفزيونية الدرامية.

سادسا - التوصيات:

يوصي الباحث بدراسة معمقة للدور الفاعل الذي تقدمه تكنولوجيا العلوم المستقبلية على المنجز الدرامي في السينما و التلفزيون.

سابعا - المقترحات:

يقترح الباحث أن يتم دراسة المناحي الجمالية للفلسفة الفنية على صعيد وسائل الإنتاج من ناحية جماليات الشكل الصوري.

References:

1. Ibrahim Mustafa and others, The Intermediate Dictionary, Third Edition, Dar Al-Da`wa Publishing, Istanbul, 2005, P. 136.
2. Ibn Manzur, Lisan Al-Arab, Third Edition, The Foundation for Arab History, Beirut, 1290, p. 2196.
3. https://dictionary.cambridge.org/
4. Jalal al-Din Saeed, Glossary of Terms and Philosophical Evidence, Dar Al-Janoub Publishing, Tunis, 2000, p. 97.
5. Gordon Marshall, Encyclopedia of Sociology, Volume One, Second Edition, translation: Mohamed El-Gohary and Ahmed Zayed, Cairo, 2007, p. 434.
6. Rawia Abdel Moneim Abbas, Aesthetic Values, First Edition, Dar Al-Maarefa, Alexandria, 1987, p. 122.
7. Kamal Eid, Aesthetics of Arts, The Little Encyclopedia, First Edition, Dar Al-Jihad, Baghdad 1980, p. 23.
8. https://www.merriam-webster.com/
9. Danesi Marcel, Dictionary of Media and Communications, M.E. Sharpe, Inc., New York, London, 2009, P101.
10. Kruger, L. G. Digital Television: An Overview. Hauppauge, New York: Nova Publishers. (2001)،P38.
11. Samir Farid, The New Realism in Egyptian Cinema, The Egyptian General Book Authority, Cairo, 1992, p. 98
12. Ong, C.Y., Song, J., Pan, C., &Li, Y. Technology and Standards of Digital Television, Communications Magazine, (2010, May), 48 (5), PP119-127.
13. ERGUL Reha Recep, DIGITAL BROADCASTING and INTERACTIVE TELEVISION, Turkish Online Journal of Distance Education-TOJDE January 2007 ISSN 1302–6488, Volume: 8 Number: 1 Article: 5, P67.
14. Samantha (Jing) Xue Michael G, Drama in the TV Industry: A Study of New Entrants, New Services, and New Consolidations, Foster School of Business Honors Program Seminar, May 2014, P12.
15. Minaya, Ezequiel; Sharma, Amol. "Netflix Expands to 190 Countries". The Wall Street Journal. ISSN 0099-9660. February 7, 2016, P 26.

16. Omar Abdul-Aziz, plastic TV, Arab Radio Magazine, No. 2, University of Sharjah, Sharjah, 2003, P.47.
17. Jerome Stolytnitz, Art Criticism, Ter: Fouad Zachariah, Ain Shams University Press, Egypt, 1974, p. 198.
18. Herbert Reed, Meaning of Art, translated by Sami Khashaba, review by Mustafa Habib, The Egyptian General Book Authority, Cairo, 1998, p. 20.
19. Aleksandrs Polozuns, Computer Graphics in Cinematography, Helsinki Metropolia University of Applied Sciences, Finland, 2018,p12.
20. Bowen, Jonathan. "Silicon Graphics, Inc.". In Rojas, Raúl. Encyclopedia of Computers and Computer History, Fitzroy Dearborn Publishers, The Moschovitis Group. New York, 2001,PP. 709–710.
21. NAWAL MOHAMED. A. MOHAMED, A STUDY ON THE VISUAL EFFECTS IN THE MOVIE , UNIVERSITY OF MALAYA, KUALA LUMPUR, 2016, PP 36-41.
22. Ptaricia .D. Netzley , Encyclopedia of special effects in cinema and television, 2ND ED , Onyx Press, Arizona, 2015,P 113.
23. Tom Zaniello, Globalization, Digital Films, and New Directions, Mediascape Journal, Cornell University Press, New York, 2018, P14.
24. De Janetti Lowe, Understanding Cinema, T.: Jaafar Ali, Dar Al-Rasheed Publishing, Baghdad, 1981, P 84.
25. R. Abdullah, M. Christie, G. Schofield1, Advanced Composition in Virtual Camera Control , Research Gate, School of Computing Science, Newcastle University, UK, 2017, PP 11-12.
26. Ian Paul, OBS Studio Review: The most powerful screen capture tool money can't buy, PCWorld ON LINE Magazine, JAN 31, 2019.
27. Jerome Stollentz, Art Criticism, Tert: Fouad Zakaria, Ain Shams University Press, Egypt, 1974, p. 198.
28. Paul Van Opdenbosch, Made By Motion: a Conceptual Framework for Abstracted Animation, Master of Fine Arts (Research), Queensland University of Technology, Australia, 2018, P78.
29. Patrick Heinen, Deep image compositing in a modern visual effects pipeline, Stuttgart Media University Press, Stuttgart, 2019, P52.

30. Raad Abdul-Jabbar Thamer, theories and methods of cinematography, 1st edition, Jordanian Ward for Publishing and Distribution, Amman, 2016, p. 78.
31. Nativ A., Dramatic Work and Dramatic Creativity Theory, Ter: Shawkat Youssef, The Syrian Book Organization, Damascus - Moscow, 1976, p. 22.
32. E .Edwards, The Encyclopedia of Philosophy, Mc Milan Publishing Co. N Y, 1967, P 117.
33. Marcel Martin, Cinematic Language and Picture Writing, See: Saad Makawi, Publications of the Ministry of Culture, Damascus, 2009, p. 53.
34. Ivar Køhn, DIGITAL STORYTELLING, The Art and Science of Visual Effects, Oslo, Norway, 2018, P28.
35. Barrack Anas Al-Mudaris, Modern Technology and Aesthetic Technology in Film and Television Achievement, Academic Magazine - Issue 93 - Year 2019, p. 152.
36. Mohammad Saeed Abu Talib, Research Methodology, Mosul, Dar Al-Hekma for Printing and Publishing, 1990, pp. 94-96.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/331-352

Aesthetics of Hybrid Digital Image Technologies in TV Drama

Mohammad Thair Adnan Al-Bayati[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 95 - year 2020
Date of receipt: 16/1/2020…....Date of acceptance: 16/2/2020….....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract:

TV medium derives its formal shape from the technological development taking place in all scientific fields, which are creatively fused in the image of the television, which consists mainly of various visual levels and formations. But by the new decade of the second millennium, the television medium and mainly (drama) became looking for that paradigm shift in the aesthetic formal innovative fields and the advanced expressive performative fields that enable it to develop in treating what was impossible to visualize previously. In the meantime, presenting what is new and innovative in the field of unprecedented and even the familiar objective and intellectual treatments. Thus the TV medium has sought for working aesthetically and functionally with technically superior scientific and engineering fields in order to get to growing and developed levels in the race of the artistic quality towards an innovative and unique dramatic achievement in its pictoral form. This research studies how to achieve the aesthetic work of the new scientific technologies and methods of their hyberdization in the TV image.

Key words: (Functionality - Aesthetic - Technologies - Hybrids).

[1] **College of Fine Arts. University of Baghdad, mohammedthair@cofarts.uobaghdad.edu.iq**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/353-366

توظيف البعد السيكولوجي للصوت في الفيلم السينمائي

أنور عبد شاطي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/12/29 ، تاريخ قبول النشر 2020/1/29 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

ملخص البحث:

يتناول هذا البحث الشق المسموع من الفيلم السينمائي، وهو الصوت وعناصره داخل فضاء الصورة السينمائي، وايضاً يتناول الجانب السيكولوجي للصوت، والتأثيرات التي يحدثها الصوت على المشاهدين، وذلك من خلال الاستخدام المدروس بعناية لصانع العمل في توظيفه للصوت وعناصره، ولأهمية هذا العنصر وعى اغلب المخرجين الى الخطورة التي يحدثها الصوت للصورة السينمائية، من ثم الى العمل ككل، من دلالات ومعان ورموز واستعارات وانتقالات ووو...الخ من المعان والدلالات، ولقد اشتمل البحث على، الاطار المنهجي، الذي احتوي مشكلة البحث، التي صاغ الباحث فيها السؤال الآتي (**كيفية توظيف البعد السيكولوجي للصوت في الفيلم السينمائي**) ومن ثم اهمية البحث، وهدف البحث، وحدود البحث، وختم الباحث بتحديد المصطلحات، اما الاطار النظري، فلقد تضمن مبحثين جاء الاول ليحمل عنوان (**البعد السيكولوجي للصوت**)، الذي تناول البعد السيكولوجي للصوت والتأثرات التي يحدثها الصوت وعناصره على المشاهدين، وكان مدعوماً بعدد من المصادر، اما المبحث الثاني فلقد جاء تحت عنوان (**الصوت وعناصره في العمل السينمائي**) اذ تناول هذا المبحث عنصر الصوت وتوظيفه داخل العمل السينمائي من خلال عناصره، ومن ثم ختم البحث بعدد من المؤشرات، اما (اجراءات البحث) التي تتضمن، (منهج البحث، ومجتمع البحث، وعينة البحث، وأداة البحث، وصدق الاداء، وحدت التحليل)، ومن ثم (تحليل العينة) الذي اشتمل على تحليل الفيلم (**الاجنبي (Avengers Infinity War) انتاج (2018) من اخراج (الأخوان روسو)**، وقد توصل الباحث الى عدد من النتائج كان اهمها:

1. **يمتلك الصوت وعناصره القدرة على ابراز الجانب السيكولوجي للشخصيات.**
2. **ان للصوت قابلية في دعم الاحداث الصورية من خلال ابراز الجانب السيكولوجي.**
3. **لا يمكن للافعال وردود الافعال للشخصيات ان تخلو من صوت، يكون بقدرة هذه الافعال.**
4. **يمتلك الصمت القدرة بتغير الاحداث بشكل مباشر داخل فضاء الصورة السينمائية.**
5. **ان الصوت وعناصره يعطي قدرة مضاعفة للأحداث داخل فضاء الصورة السينمائية.**

[1] طالب دراسات عليا، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، anwrabd609@gmail.com

6 لا يظهر الجانب السيكولوجي للأحداث الفيلمية الا من خلال موسيقى تكون متناغمة مع الاحداث وبتأثير سيكولوجي.

اولاً: مشكلة البحث

انطلقت السينما في بدايتها بدون المجرى الصوتي، على الرغم من وجود عازف بيانو، في بداياتها كان يقوم بعزف متزامن مع ما يعرض امام الجمهور من احداث، وذلك لان السينما بحد ذاتها هي نقل احداث الواقع، وان هذا الواقع الحقيقي يكون مترابط بين الصورة والصوت، من حيث الجزء المسموع في الحياة الواقعية، ولا يمكن فصل احدهما عن الاخر، وبعد التطور الذي لحق بالمجرى الصوتي من امكانيات واساليب في اضفاء التشويق والواقعية في الصورة السينمائية، وتغلغل المجرى الصوتي في جميع مفاصل الصورة السينمائية، فكان للصوت دورٌ مهم وبارزً في التناغم والتماهي مع ما يعرض من صورة سينمائية، بل له القدرة على التعزيز من قدرة الافعال وايضاً ردود الافعال للشخصيات والحوادث والاحداث داخل فضاء الصورة السينمائية، وايضاً تغلغل داخل الحوارات للشخصيات واضافة بعد رمزي لها، يكون متطابق مع ما يعرض من شخصيات خيالية او فنتازية، ولكن هناك جانب من الافكار والاحداث التي تحمل في طياتها بعداً نفسياً او تحولات تصيب الشخصيات بشكل سيكولوجي، فهل للصوت القدرة في التغلغل وتطوير البعد النفسي داخل فضاء الصورة، وعبر ما تقدم، استطاع الباحث طرح التساؤل الاتي:

(كيفية توظيف البعد السيكولوجي للصوت في الفيلم السينمائي)؟

ثانياً اهمية البحث:

تكمن اهمية البحث في كونه يتصدى لموضوعة المجرى الصوتي وتوظيفه سيكولوجيا، لما لها من تأثير كبير في النتاجات السينمائية وتأثيرها في بناء الصورة السينمائية المتكاملة، فضلاً عن تجانس عنصر الصوت مع باقي عناصر داخل العمل السينمائي، كما تكمن اهمية البحث في كونه يقدم فائدة للدراسين والعاملين في مجال الانتاج والاخراج السينمائي والتلفزيوني، وكذلك للباحثين والنقاد في مجال السينما والتلفزيون.

ثالثاً هدف البحث:

يهدف البحث الى:

الكشف عن توظيف البعد السيكولوجي للصوت في الفيلم السينمائي.

رابعاً حدود البحث:

1.**الحد الموضوعي**: الافلام السينمائية التي تعتمد على البعد السيكولوجي للصوت في الفيلم السينمائي.

2.**الحد المكاني**: الاعمال المنتجة على مستوى العالم.

3.**الحد الزماني**: 2017- 2019

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

خامساً: تحديد المصطلحات.

السيكولوجي (Psychology): بعد الاطلاع على المصادر وجد الباحث عدداً من التعاريف تخص المفهوم السيكولوجي وكما يأتي:

فقد عرفه (راجح) بانه:-

1-"العلم الذي يدرس سلوك الانسان، أي يصف هذا السلوك ويحاول تفسيره" (Ahmed,1976,pp20,21).

كما عرفه (مراد) بانه:-

2-"هو الانسان من حيث انه كائن حي يرغب ويحس ويدرك ويفضل ويتذكر ويتعلم ويتخيل ويفكر ويريد ويفعل وانه نتاج المجتمع الذي يعيش فيه ويستعين به" (Youssef,1966,p11).

بينما يعرفه (اقلاديوس) بانه:-

3-"يختص بدراسة سلوك الفرد ككائن له وحدته، او بعبارة اخرى ككائن متكامل، كما يهتم علم النفس بدراسة مختلف انواع النشاط الانساني وفي مقدمتها اوجه النشاط الفني. تلك الاوجه التي تربطها بالدراسات السيكولوجية علاقة وثيقة متعددة الجوانب" (Anis,1982,p19).

اما (سعيد) فيعرف علم النفس بانه:-

4- "العلم الذي يدرس القوانين العامة لتفاعل الكائن مع بيئته، وما ينتج عن ذلك من اثار ندعوها بالسلوك، أي ان علم النفس هو "دراسة السلوك" بوجه عام من حيث الناحية العقلية شعورية كانت او لا شعورية" (Abu Talib,1990,19).

المبحث الاول

البعد السيكولوجي للصوت

يمثل وجود الصوت في اللقطة والمشهد السينمائي يعني تعزيزاً للدلالة الواقعية للأحداث على حد سواء، لذا كان الصوت بتفرعاته (**الموسيقى، والحوار، والمؤثرات، والصمت**) مهماً جدا في بناء مفهوم حدوث الافعال التي تقوم بها الشخصية، فضلا عن دلالاتها التعبيرية الاخرى، و يعد عنصر الصوت في الفيلم السينمائي هو الشق المسموع في الفيلم، وايضاً يحمل دلالات ومعانٍ تجعل من داعماً للصورة السينمائي، ومن ثم فالصوت هو دعامة اساسية داخل سرد الاحداث وبغض النظر عن زمن الاحداث، فأن السرد في حقيقة الامر " يقوم على دعامتين في غاية الأهمية هما: الصورة والصوت، وان اعتماد السرد على عنصر الزمن، يجعل من الصورة السينمائية المدعمة بالصوت وسيلة ناجحة ومميزة للتعبير عنه، سواء أكان حاضراً أم ماضياً أم مستقبلاً" (Maher,2005,p17)، وهذا بالتأكيد لأن الصوت يمتلك القدرة في ابراز الاحداث كما و ينشب الصراع من خلاله بين الشخصيات، وكذلك اختزال الازمنة من خلال الحوارات التي تنتقل بين الماضي والحاضر وايضاً الموسيقى التي تؤدي دوراً مهماً وحاسماً في الانتقال، وايضاً للصوت وفروعه القدرة في اظهار الطابع النفسي، والتوترات النفسية والتحول النفسي، وذلك لان عنصر الصوت له القدرة في التغلغل داخل اعماق المتفرج وكذلك التأثر المباشر بها، فهو محفز للمشاعر و الأحلام التي تنطبق مع رغباته ضمن خياله اللامتناهي، اذ "توفر الخيالات والأحلام فرصاً للشخص المتعب والمجهد والمثقل بكوابته اللاواعية أو

الواعية والمحبوسة، التي لا طريق هناك للتخفيف من حدتها وضيقها ومثل هذه العمليات من التنفيس بالخيال تقلل من التوترات النفسية، وتمكن الفرد من إعادة النظر في مشاكله وصراعاته، وبصورة أكثر عقلانية وواقعية وتنشيطها ولشحن طاقاته الكامنة" (Ali,1990,p514).

فأن الحياة الواقعية لا تخلو من الاصوات من حولنا، فالصوت هو عامل الارتياح النفسي، وتخيل انك تسير في الطرقات وهناك صمت مطبق، فأن احساسك يكون مختلف تماما عما هو عليه اذا كان ضجيج واصوات مرتفعة، وايضاً هناك من الاشخاص الذي يختلف عن الاخر، في استماعه للأصوات والموسيقى كأن يكون يسمعها بشكل مرتفع او منخفض، وهذا التناقض بين الحالة النفسية للفرد ، وذلك لأن" انسجام القيم لا يكون مطلقاً في كل الاحوال بل قد يحصل بينها بعض التناقض بين القيم المثالية لحضارة المجتمع وبين السلوك الفعلي للناس"(Qais,1981,p70)، وهذا السلوك النفسي يكون متباين بين الاشخاص، وايضاً تغلغل الصوت في داخل المتفرج يجعل من الاحداث تحمل عمقاً سيكولوجيا يبعث في نفوس المشاهدين الراحة او الخوف او القلق والترقب، وهذه الجدة والحداثة في صناعة الصوت قد عمقت من دلالات الصوت المرافق للأحداث، على المستوى الجمالي او عملية انتاج الدهشة بفعل ما يراه المتفرج من احداث وافعال لا يمكن تصورها او رؤيتها على ارض الواقع، فيمكن الاعتماد على الصوت البشري لمرافقته الشخصية المرقمنة اي الشخصيات المصنعة داخل الحاسب الالي، الا ان هناك تحسينات كبيرة تطرأ على هذا الصوت بما يؤمن الجدة والتناسب مع تفاصيل الصورة المعروضة، وهنا تكمن الخطورة في التعامل مع البنية الصوتية، لان اي مفارقة ما بين الصوت والصورة ستؤدي الى اسقاط العمل وضياع كل الجهد الذي تم من خلاله اظهار الصورة، اي "ان افترضت هيئة صورية او شخصية افتراضية، فأنك يجب ان تدعمها بذلك المجرى الصوتي الذي يحقق لها واقعيتها ويكمل بناء عمقها الدرامي الذي لا يتحقق الا بوجود ما يضاهيها من الصوت" (Davis,2006,p84). فالصوت بحد ذاته هو المكمل للصورة والشق المسموع لها، ولا يقف الامر عند توظيف الصوت ليكون صدى للفعل او مكملاً له "بل يجب ان يكون منبعاً للموضوع وباعثاً للحركة، اي ان يكون عنصراً درامياً في الفلم" (Bella Palach,1991,p1980). فالى جانب التوظيف الصوتي للصورة هناك الجانب النفسي الذي يبعثه المجرى الصوتي، و يميل الانسان الى سماعه الاصوات من الحالة النفسية مع العالم المحيط به وكل شيء يختلف في الاصوات اختلافاً كبيراً ومميزا من محيطه يمكن ان يثير الانتباه، فان صوت جهاز تخطيط القلب تثير انتباهنا عند دخولنا الغرفة المستشفى، ولكن بعد مدة من دخولنا لا ننتبه لها، فأن الاذن البشرية بحد ذاتها تكون متبعة الى ما تراه العين البشرية، وهنا يمكن القول يصبح انصهار ما بين الصورة والصوت.

فسيكولوجية الصوت تجعل قدرة متضاعفة لهذا العنصر سواء على مستوى نطق الحوار أم المؤثرات الصوتية، او الصمت الذي يمارس دورا مهما في الفيلم الناطق، ويكون بمثابة الحلقة بين حدثين أي ما يليه والحدث السابق، ففي فيلم المبارز من اخراج (ريدلي سكوت) انتاج (**2000**) فأن مشهد القتال ما بين (**ماكس موس**) وشخصية (**الملك روما**) في المشهد الاخير، فعند قتل (**ماكس موس**) لملك روما ينطبق الصمت في جميع انحاء المسرح، وهذا دلالة واضحة في التأثير الذي تركه الصمت على المشاهد، او المؤثرات الصوتية التي لها دور بارز في الجانب السيكولوجي، ففي فيلم (**X Men**) من اخراج (**بر اين سينجر**) انتاج (**2016**)، في

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

هذا الفيلم الذي تحكي عن المتحولين، وايضاً اقوى متحول بالتاريخ، حيث كان نائماً لعشرات القرون تحت اهرامات مصر، ويدعى (**ابوكالبيس**)، فعند التقاء هذه الشخصية مع شخصية اخرى متحولة، مجرد ان يمسك به (**ابوكالبيس**) او بسيفه، تصدر مؤثرات صوتية، تعطينا بعداً نفسياً بأن هذه الشخصية (**ابوكالبيس**) له قدرة تفوق جميع المتحولين، اما الموسيقى المرافقة للصورة واحداث الفيلم فهي تعزز من الافعال وردود الافعال للشخصيات، او للحدث الذي يظهر على الشاشة، ففي فيلم (**المهمة المستحيلة**) من انتاج (**2011**) واخراج (**براد بيرد**)، أدت الموسيقى دوراً مهماً في الاحداث وايضاً الافعال وردود الافعال للشخصيات، ففي مشهد (**برج خليفة**) والتأرجح للممثل العالمي (**توم كروز**) على زجاج البرج، كانت الموسيقى هي الحاسمة في هذا المشهد، وحضور البعد النفسي على وجه الخصوص ومضاعفة للأحداث والافعال من خلال الموسيقى المستعملة في هذا الفيلم، اما الحوار فيعد العنصر الاهم لما يمتلكه من التنقل بين الازمنة والاماكن، فضلاً عن القدرة التي يمتلكها الحوار في اضفاء البعد السيكولوجي للشخصيات، من خلال المنولوج الداخلي، وكذلك الطريقة الحوارية بين الشخصيات في العمل السينمائي، مما يجعل العمل متكاملاً بين الصورة والصوت.

المبحث الثاني

الصوت وعناصره في العمل السينمائي

حين بدأت السينما صامتة لم يكن سوى تأثير الصورة المرئية فقط على المشاهدين وصاحب البيانو المرافق للعرض الفلمي، الذي كان يجلس بجانب العرض السينمائي، اي في، صآله العرض نفسها، كان المخرج اذا اراد ان يوصل شيء للمشاهد التي تعجز الصورة المرئية عن ايصالها هو الاستعانة بالكتابات التي تظهر بين الحين والاخر على الشاشة، وهي بذلك تقطع تسلسل الاحداث الدرامية، ولكن بعد "ظهور الصوت في العام 1927 في فيلم (**مغني الجاز**) التي تعدّ الولادة الحقيقة لأفاق جديدة امام الفنانين السينمائيين. وان اقل هذا الظهور في بدايته عدد كبير منهم مثل (شارلي شابلن) الذي مازال يرى ان "الصوت السينمائي ليس الا مجرد اضافة تضعف تأثير الصورة مرتين او ثلاثة" (Louis,1981,p250).

عند دخول الصوت الى السينما اصبح الصوت وعناصره مزعج بشكل كبير، في الوهلة الاولى وذلك بسبب الاستخدام الزائد وغير المبرر للحوار ومؤثرات الجو العام، وكان الممثل محكوم و مقيد مع الميكرفونات التي كانت معلقة الى جانبه، وتكون حركة الممثل مقيدة جداً، الامر الذي جعل العرض السينمائي ممسرحاً، ويرى (**ميخائيل روم**) "اننا نعاني في مرحلة الاعجاب الزائد عن حده بالكلمة، ولقد توقفنا عن اقتصاد الكلمات، واصبحت شخصيات الممثلين عندنا ثرثارة، بل احيان ثقل الفلم كله الى مجال الكلام المحكي، وهذا ليس طريقاً سينمائياً، بل طريقاً مسرحياً" (Michael Rom,2007,50).

بعد المحاولات للمخرجين السينمائيين الذين وعوا خطورة التأثر الجمالي والدلالي للصوت المرافق للصورة في تطوير التقني للصوت داخل الفيلم السينمائي، من خلال التوزيع الفني والتقني للميكرفونات داخل المشهد المصور، ما اتاح الحرية للممثل في التنقل بحرية واداء الادوار بمهارة وعدم التقيد بالطريقة التي يؤدي بها الحوار المنطوق، "ما أثاره الصوت من إشكالية في علاقة مع الصورة أصبح تاريخياً ولا يمثل إلا المرحلة

النظرية للصوت، الذي لم يولد مكتملا شأنه شأن اي جديد قادم، يحتاج الى زمن للاختيار والتجريب ليكسب مشروعيته ضمن العناصر التعبيرية السينمائية" (Hikmat,2012,p15).

ولما كانت السينما وعناصر لغة الوسيط السينماتوغرافي قد تطورت بشكل متسارع، فان المونتاج كان في بدء الامر مزعجا في طريقة القطع التي تقطع الانفاس، او القطع غير المبرر في احيان كثيرة، ولكن بعد الانتقالة الكبيرة التي حدثت للمونتاج على يد (كريفث) والتحاد السوفيتي المتمثل (أبزن شتاين وبودوفكين)، جعلت من المونتاج طريقة اخراج ثانية، بل هي اخراج بحد ذاتها، وهذا ينطبق ايضا على باقي عناصر الوسيط في بداية نشأة السينما ومن ضمنها الصوت.

فيجب ان يكون الصوت متألفاً مع الصورة، ويكمل احداهما الآخر ليعبر عن المضمون الدرامي، فبعد دخول الصوت امتلكت الصورة قدرات وامكانات لتؤدي مهمة الاقناع والتفسير والتعبير والشرح وتقديم المعلومات بشكل موجز، ويسهم العنصر الصوتي من خلال تركيبه مع الصور، ليعبر عن دلالات نفسية ودرامية. ومع هذا "فاننا لا نعلم ما الذي احدثه الصوت في ذهن المشاهد بشكل مدروس من خلال تحليل عناصر الايهام والايحاء والتشويق ودراسة تفاعلها مع مجرى الصوت وما يثيره هذا التفاعل مع الصور لترتسم في ذهن المشاهد" (Ismail,1995,p11).

في عام (**1941**) قام المخرج اورسون وليز بإخراج فيلم (**المواطن كين**)، الذي يعد انتقاله كبيرة في العنصر السمعي المرافق للصورة، فقد عمد المخرج بتوزيع عدد كبير من المايكرفونات حول المشهد المصور، وفي بعض المشاهد قام بوضع المايكرفونات في المزهريات او بجانب الممثل او مخبأة تحت السرير، وكذلك تم التوافق بين حجوم اللقطات والصوت المرافق لها، فمثلا وظف اللقطة البعيد صوت مغاير عن اللقطة القريبة، او استخدام "الحوار من خلال غرفة الصدى للإيحاء بالفخفخة الفارغة لمن كان في وقت ما ولى امر كين حيث يخزن اوراقه في مخزن لحفظ الاوراق كالقبر" (Louis,1981,260).

ولقد تطور استخدام الصوت بشكل ملحوظ في السينما، وذلك بالتقسم المفصل لعناصر الصوت اي (الموسيقى، والحوار، والمؤثرات الصوتية، والصمت)، وكان التوظيف هذه العناصر داخل العمل السينمائي بشكل مؤثر وداعم للصورة المرافقة له، فكان المخرج الفريد هتشكوك في فيلم سايكو، يستخدم المؤثرات الصوتية للأمطار وهي تضرب الزجاج السيارة، استخدم المؤثر نفسه عند دخول البطلة الى الحمام، وذلك لنذير شؤم والخوف والقلق من الجريمة التي سوف تحل بالبطلة، فأن "الوظيفة الاولى للمؤثرات الصوتية كما يعتقد عموما هي خلق الجو، وبصورة مدهشة مصادر وثيقة للمعنى في الفيلم" (Louis,1981,p264).

اما من ناحية الموسيقى فكانت حاضرة وبشكل فعال مع الصورة او المشهد المصور، او لنقل الفيلم ككل، فهي تمارس دوراً بارز في اضفاء عنصر داعم للاحداث التي تدور في الفيلم، على سبيل المثال افلام الاكشن لها موسيقى مغايرة عن الافلام الرومانسية او رعاة البقر، فأنها "تشكل ثقلاً أكبر، فهي التي تسهم بفاعلية في خلق الجو النفسي والاستجابة الوجدانية للمشاعر والاحاسيس التي تعرضها احداث الفيلم" (Hikmat,2012,p36).

كان استخدام الصمت في الفيلم السينمائي في بعض المشاهد الفيلمية عنصر مهم ومؤثر في اضفاء عنصر الترقب والرعب لما سوف يحصل او لزيادة قوة الاحداث التي تجري داخل اطار الصورة، فهو عنصر لا

يقل اهمية عن العناصر الاخرى للصوت، ففي افلام الرعب يؤدي الصمت دورا مهما وبارزا في اضفاء الترقب والرعب على المشاهد وهذا ما نلاحظه في مشاهد الجريمة بشكل ملحوظ، فأن " توظيفه في سياق عناصر الصوت الاخرى، لذا ان لحظات التوقف ديناميكية ملغومة مكتنزة، صاخبة، وفي كثير من الاحيان تشكل هذة اللحظات حالة من حالات تتويج المشهد عندما يحتدم ويتوتر ويتصاعد" (Hikmat,2012,p38).

في كل ما تقدم قمنا بمناقشة الصورة بوصفها اساساً في عملية البناء السينمائي ونحن نؤمن بذلك، الا اننا لا نرى ضيراً ان الصوت بجميع عناصره الواردة الذكر لها اهمية بالغة قد تفوق اهمية التكوين الصوري في بعض المشاهد، كما اننا نرى ان العملية الفنية تنشطر في عملية الانتاج السينمائي الى شطرين هما المشهد الصوري والمجرى الصوتي واذا كان للمشهد الصوري ان يكون محدود التأثيرات ضمن مساحة تركيبة في وحدة المونتاج بصيغته النهاية، فإن الصوت قد يكون محدوداً في صياغاته وتراكيبه، انه عالم من الهوس والابتكار اللا محدود لجعل الصورة مقنعة سواء أكان الصوت خارجياً ام داخلياً، يتألف ام يتناقض، ام يوحي بعوالم غريبة، لذا فان الصوت هو العمق الجمالي المتحرك والمتدفق ابداً، حتى وان كانت الصورة ساكنة، كونه المحفز الفاعل لعقل المشاهد على ترقب وتوقع اللا مرئي، وعليه زيادة مساحة المدرك، هذه الاهمية قد تضاعفت بعد دخول الصوت الى الصورة السينمائية التي فتحت افاق كبيرة في انتاج نوعيات من الصوت لم تكن مألوفة سابقاً، سواء على مستوى نطق الحوار ام المؤثرات الصوتية، ام حتى الموسيقى، فالصوت بنية فاعلة تحيط المكان والزمان واظهار الحالة السيكولوجية داخل العمل السينمائي بهالة واقعية وجمالية مؤثرة.

مؤشرات الإطار النظري

1. **يمتلك الصوت قدرة في ابراز الجانب السيكولوجي للشخصيات.**
2. **يعد الصوت وعناصره بنية متكاملة في ابراز الاحداث السيكولوجية.**
3. **يمتلك الصوت وعناصره دوراً في زيادة قدرة الافعال وردود الافعال للشخصيات.**

اجراءات البحث

أولا :- منهج البحث :-

أعتمد الباحث في إنجاز هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي ، و الذي يعرف بإنه " **وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره** " (Abu Talib,1990,p94)، إذ يوفر هذا الإجراء تحديد الكيفية التي تم بها **توظيف البعد السيكولوجي للصوت في الفيلم السينمائي**، و ذلك بتحليل العينة المختارة .

ثانيا :- مجتمع البحث :-

بالنظر لإتساع المساحة الزمنية لعينات البحث، التي تتضمن عدداً كبيراً جداً من الأعمال الدرامية التي تم توظيفها للصوت السينمائي، التي تباينت موضوعاتها الدرامية ، ارتأى الباحث ان يتخذ عينة قصديه ضمن مجتمع البحث تشتمل على فيلم سينمائي و الذي أعتمد في إنتاجه الموضوع السيكولوجي للصوت وتوظيفه تم توظيفها بصورة تمكن الباحث ان يقوم بتحليل عدد من المشاهد.

1-المعالجة الاخراجية البعد السيكولوجي .

2-ذات عرض فكري متقدم و حديث في استخدامها للصوت.

3-كونها قد أستوفت متطلبات البحث واهدافه.

ثالثا :- عينة البحث :-

تتكون عينة البحث مما يأتي :-

الفيلم الاجنبي (Avengers Infinity War) انتاج (2018) من اخراج (الأخوان روسو)، وذلك لان هذا الفيلم ينطبق عليه الشروط الاتية:

1- إن هذا الفيلم السينمائي ينسجم مع موضوعة البحث وأهدافه.

2- هذا الفيلم السينمائي تميز بجودة الصناعة والتقنية العالية والموضوع المتميز.

4- يغطي هذا الفيلم السينمائي المساحة الزمنية لموضوعة البحث.

5- ملائمة هذه العينة مع متطلبات البحث.

رابعا :- أداة البحث :-

لغرض تحقيق الموضوعية العلمية لهذا البحث، فقد أرتأى الباحث وضع أداة و أستخدامها لتحليل العينة ، و لذا فأن الباحث سيعتمد على ما ورد من مؤشرات في الإطار النظري لاستخدامها كأدوات لتحليل العينة و المؤشرات هي :-

1 **يمتلك الصوت قدرة في ابراز الجانب السيكولوجي للشخصيات.**

2 **يعد الصوت وعناصره بنية متكاملة في ابراز الاحداث السيكولوجية .**

3 **يمتلك الصوت وعناصره دوراً في زيادة القدرة الافعال وردود الافعال للشخصيات.**

سادسا :- وحدة التحليل :-

تقتضي" عملية تحليل العينة استخدام وحدة ثابتة للتحليل ينبغي أن تكون واضحة المعالم" (Bevlin,1977,p79) لذا اتخذ الباحث **(المشاهد)** التي تمت فيها المعالجات الاخراجية للتحول النفسي للشخصية بشكل خلّاق و مبتكر، أتخذها كوحدة للتحليل في عينات البحث المنتقاة قصديا .

حيث سيقوم الباحث بتحليل : -

أ-. اكثر المشاهد التي تم معالجة الاحداث التحول النفسي فيها.

ب-. اكثر المشاهد التي تم معالجة الشخصيات.

تحليل العينة

الصنف الفني:

فيلم بطل خارق — فيلم خيال علمي ، فيلم حركة — فيلم مغامرة، تاريخ الصدور 27 أبريل 2018 ،

مدة العرض 149 دقيقة، اللغة الأصلية- الإنجليزية، مقتبس من- المنتقمون، لستان لي وجاك كيربي،

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الموضوع- إبادة جماعية، البلد- الولايات المتحدة، (الإخراج)- الأخوان روسو، (السيناريو)، كريستوفر ماركوس وستيفن مكفيلي، (الأصوات)- فين ديزل- كيري كوندون- برادلي كوبر، (الديكور) - تشارلز وود، (التصوير)- تينت اوبالوك، (الموسيقى)- آلان سيلفستري، (التركيب) - جيفري فورد- ماثيو شميت، (صناعة سينمائية)- الشركات المنتجة- استوديوهات مارفل- والت ديزني ستوديوز موشن بيكشرز، (المنتج)- كيفن فيج، (المنتج المنفذ) Victoria Alonso ، (التوزيع)- والت ديزني ستوديوز موشن بيكشرز. (البطولة)

روبرت داوني جونير- كريس هيمسوورث- كريس إيفانز- مارك رافالو- سكارليت جوهانسون- بيندكت كامبرباتش- دون شيدل- توم هولاند - تشادويك بوسمان- بول بيتاني إليزابيث أولسن- انتوني ماكي- سيباستيان ستان- داناي غوروا- ليتيتا رايت- ديف باتيستا- زوي سالدانا- جوش برولين- كريس برات

(قصة الفيلم)

يتناول الفيلم قصة المعركة الكبرى الضخمة لفريق المنتقمون وحراس المجرة لمواجهة حرب ضد ثانوس، الذي يصل إلى الارض بعد عامين من تمزيق المنتقمين خلال أحداث كابتن أمريكا: الحرب الأهلية من أجل جمع أحجار لقفازه تسمى" الأحجار اللامتناهية"، أو "الأحجار الأبدية"، وهي عبارة عن 6 أحجار تمتلك طاقة موجودة من قبل نشأة الكون. وبعد الانفجار العظيم تم ضغط تلك الطاقة غير المتناهية في 6 أحجار تمتلك الواحدة منها قوّة كبيرة جداً بحسب خاصتها، وفي حال تم جمع تلك الأحجار معاً، فإن حاملها سيحصل على قوة لا متناهية تمكنه من حكم الكون بأكمله.

قام ثانوس بجمع ستة احجار ملونة سحرية ووضعها في قفازه الذهبي ليدمر نصف سكان الكون، لكن ثور حصل على فرصة خسرها بسبب تهوره، فبدل استهداف رأس ثانوس استهدف قلبه، فقام ثانوس بتدمير نصف سكان العالم ومن بينهم سبايدرمان وبعض المنتقمين.

تحليل الفيلم:

المؤشر الاول:

يمتلك الصوت قدرة في ابراز الجانب السيكولوجي للشخصيات.

يعد هذا الفيلم نموذجا في التناسق بين الشخصيات والاصوات، بل ان جميع عناصر الصوت المتمثلة بـ(الحوار، والموسيقى، والصمت) تعطي واقع الفيلم وتنسجم مع الاحداث، ففي مشهد التقاء ثانوس مع ايرون مان، نسمع صوت موسيقى هادئة وجميله، وذلك لان ثانوس كان يخاطب ابنته في مشهد مؤثر جداً، اذ ضفى الصوت طابعاً سيكولوجي للشخصية بشكل يدعم الصورة السينمائية، اما بعد دخول ايرون مان فأن النغمات الموسيقية تتغير بشكل موسيقى صاخبة وعنيفة، للدلالة على ان هناك حدث مهم سوف يظهر على الشاشة، لأن ثانوس كان يرغب وبشدة ان يقتل ايرون مان والعكس صحيح، وهو ما مهدت له الموسيقى من تأثير بالغ في هذا المشهد، بالاشارة الى نشوب قتال بين الاثنين.

في مشهد طعن ثور بالفأس صدر ثانوس في المشهد الاخير، ثانوس قد اصبح بأوج قوته بعد حصوله على جميع الاحجار، اذ يصبح المشهد صامتا تماما بعد الطعن بالفأس، وذلك للإيحاء بان هذه القوة والقدرة قد فقدت تماما، فالجانب السيكولوجي لدى الشخصيات اصبح مغايراً عما هو عليه في السابق، اذ يتحول ثانوس نفسياً من شخصية قوية قد استولت على جميع مقدرات الكون الى شخصية ضعيفة لا تقوى على فعل شيء، والعكس بالنسبة شخصية الثور، فالجانب السيكولوجي الذي مارسه الصوت وعناصره في ابراز القدرة للشخصيات وقدراتهم، قد بدا واضحاً

اما الحوار الذي أدى دوراً مهماً وفاعلاً في الانسجام والتناغم بين الشخصيات الخارقة، وابراز البعد السيكولوجي للشخصيات داخل فضاء الصورة السينمائية. فلقد تمثل في مشهد عدة، منها مشهد تحول الهولك الى شخصية عملاقة، اذ يكون التحول لا في الهيئة الجسدية، بل هناك تحول في جميع ابعاد الشخصية من ضمنها الطبقة الصوتية والتي رسمت الطابع النفسي للشخصية، فالتغير التدريجي للصوت يكون متلائم و الشخصية العملاقة وسماتها السيكولوجية، مما اعطا للمشاهد المصداقية والواقعية في ان هذا التحول.

اما المؤثرات الصوتي التي مارست دوراً مهم في جميع احداث الفيلم من تناغم وانسجام مع الشخصيات الخارقة، فالأصوات التي تصدر من القدرات الخارقة التي يمتلكها فريق المنتقمين هي التي تعطي واقعية الافعال وردود الافعال للمشهد المصور، فعلى سبيل المثال في مشاهد التفجيرات او مشاهد الحركة السريعة التي يقوم بها بعض فريق المنتقمون من التحرك بسرعة عالية جدا، اقترنت معها اصوات لتدل على هذه الافعال، كما في المشهد الاخير الالتقاء بين جيش ثانوس وجيش المنتقمين، اذ كانت المؤثرات الصوتية هي الحاضرة والمتناغمة والمنسجمة مع الافعال التي يقوم بها الجيشين.

المؤشر الثاني:

يعد الصوت وعناصره بنية متكاملة في ابراز الاحداث السيكولوجية.

في مشهد اعادة الحجر الروح الى رأس الممثل بيندكت كامبرباتش، الذي كان يسعى ثانوس وبقوة الحصول عليه، من ثم يسيطر على الارض، من خلال جمع جميع الاحجار في قفازه، هنا يظهر التداخل الموسيقى في صالة العمليات، بين الموسيقى الهادئة والموسيقى التوتر لان الزمن قصير جدا، اذ يرسل ثانوس عدد من الجنود لاحضار حجر الروح له، ففي هذا المشهد اعطتنا الموسيقى والمؤثرات الصوتية واقع التوتر والهدوء في الوقت نفسه دون ان يكون هناك افعال وردود افعال للشخصيات داخل اطار الصورة، وذلك لابراز صورة متكاملة من احداث مترابطة في بنية واحدة، اي الصورة مع الصوت، وايضا المشهد الذي يقوم به ثانوس من سحب الحجر من اذ يتضح الممثل نفسه، تداخل الموسيقى والمؤثرات الصوتية بين موت الممثل وبين القوة التي سوف يحصل عليها ثانوس من هذا الحجر، فجاءت الاحداث متضاعفة من خلال ما يقوم به الصوت من بناء صورة متكاملة ووحدة لا يمكن تجزئتها.

اما الصمت الذي كان حاضرا في الفيلم السينمائي، ففي مشهد تحطيم (ثانوس) (أيرون مان) وتهديد احد اصدقاء ايرون مان بالقتل اذا لم يعطه احد الاحجار، هنا يقوم صديق ايرون مان بتسليم

الحجر الى ثانوس، لكي ينقذ ايرون مان من القتل، فعند حصول ثانوس الى الحجر يعم الصمت في كل المشهد على الرغم من ان ايرون مان يقوم بايماءات الصراخ، ولكن بدون صوت، ذالك ان الصمت منطبق على عموم الاحداث، وهو ما اعطى تأثير بالغ جدا، وذلك لان تأثير الصمت داخل الاحداث له وقع بالغ في مجرى الاحداث.

المؤشر الثالث:

يمتلك الصوت وعناصره دوراً في زيادة القدرة الافعال وردود الافعال للشخصيات.

كانت لابعاد ثانوس الجسمانية واقعاً متناسقاً في افعاله وردود افعاله مشهد حواره مع باقي فريق المنتقمين، وكذلك كان هناك تغير في طريقة الحوار بين ثانوس و ابنته كان له شدة وقوة ونوعية مغايرة تماما عنه في حواره مع فريق المنتقمين، مما اعطى الصوت وعناصره قدره هائلة في ابراز الافعال وردود الافعال بين الشخصيات المتنوعة.

في مشهد حوار هولك مع نفسه، اي الممثل الحقيقي (مارك رافالو) نلاحظ ان هولك لا يرغب في التحول، وذلك لمساعدة فريق المنتقمين من الشر المحدق بهم من ثانوس، لذلك فان تغير الحوار بين الشخصية والممثل اعطى طابعا واقعيا للشخصية على انها شخصية متحولة والقدات التي سوف يمتلكها من جراء هذا التحول، من ثم يمتلك افعال وردود افعال مغايرة تماماً عما هي عليه، فالصوت وعناصره كانت مجتمعة في هذا المشهد، لكي تدعم الاحداث التي تجري داخل اطار الصورة السينمائية.

في مشهد الحوار الذي دار بين ثانوس وشخصية الثور في المشهد الاخير الذي يطعن ثور بالفاس صدر ثانوس، يتغير الحوار، فضلاً عن المؤثرات الصوتية التي كانت ترافق طعن ثور لصدرثانوس، وذلك لأن هذا المشهد هو دلاله على انتقام من الشخصية الشريرة، وهو ثانوس كانت شخصية بطلة استولت على جميع الاحجار الى شخصية لا قوى لها وضعيفة، مما اعطى الحوار واقع بان النصر اصبح حتميا لفريق المنتقمون، فأن الافعال وردود الافعال التي كانت تصدر من الشخصيات مرسومة ومؤطرة بالعنصر الصوتي، مما اعطى الصوت وعناصره المصداقية بان ما نراه هو حقيقي.

النتائج:-

1 يمتلك الصوت وعناصره القدرة في ابراز الجانب السيكولوجي للشخصيات.
2 ان للصوت قابلية في دعم الاحداث الصورية من خلال ابراز الجانب السيكولوجي.
3 الافعال وردود الافعال للشخصيات لا يمكن ان تخلو من صوت يكون بقدرة هذه الافعال.
4 يمتلك الصمت القدرة على تغير الاحداث بشكل مباشر داخل فضاء الصورة السينمائية.
5 يستطيع الصوت وعناصره ان يعطي قدرة مضاعفة للأحداث داخل فضاء الصورة السينمائية.
6 الجاني السيكولوجي للأحداث الفيلمية، لا يظهر الا من خلال موسيقى تكون متناغمة مع الاحداث وبتأثير سيكولوجي.

الاستنتاجات:-

1 هناك تناغم و انسجام بين عناصر الصوتية، لإظهار الجانب السيكولوجي داخل فضاء الصورة.
2 الدلالات الصورية تكون مدعومة ومعززة بالشق الصوتي الذي يمارس دوراً مؤثر في ابراز العنصر السيكولوجي.
3 جميع الحالات النفسية للشخصيات تكون بارزة بشكل مؤثر جداً اذا كانت معززة بالشق الصوتي.
4 يمكن التلاعب بين العناصر الصوتية في لانخفاض ولارتفاع لتعزيز الجانب الصوري.

References:

1 Abu Talib Muhammad Saeed, Research Methodology, Ministry of Higher Education and Scientific Research, Baghdad, Dar Al-Hekma for Printing and Publishing, 1990.

2 Ahmed Ezzat Rajeh, Fundamentals of Psychology, The Modern Egyptian Office for Printing and Publishing, 10 th Edition, Alexandria, 1976.

3 Ali Kamal, The Closed Doors, (Baghdad: The Arab Printing and Publishing House, 2nd edition, 1990.

4 Anis Fahmy, Akadadios, Cinema, Theater and Psychiatric Diseases, The Egyptian General Book Authority, Cairo, 1982.

5 Barrak anas almudarris, Modern technology and aesthetic support in the achievement Film and television, Academic Magazine, Issue 93 of 2019.

6 Bella Palach, Cinema Theory, Ahmed El-Hadary / et al., Cairo, Ministry of Culture, National Center for Cinema, 1991.

7 Bevlin .Me. Design through Discovery, Vermont Printing & Beveling by Capital City Press, USA, 1977.

8 Davis, Gary, the Sound reinforcement, Louis-Gaius,ph,2006.

9 Hikmat Al-Baidani, Sound in Film and Television, Beirut, Dar Al-Khulud for Press, Printing, Publishing and Distribution, First Edition, 2012.

10 Ismail Khalil Ismail, Mental Image of Sound and Structural Elements of the Visual Image, Baghdad, College of Fine Arts, MA Thesis, M.G., 1995.

11 John D. Cooper, Measurement and Analysis of Behavioral Techniques, Ohio, 1974.

12 Louis de Ganti, Understanding Cinema, Jaafar Ali T., Baghdad, Dar Al-Rasheed Publishing, 1981.

13 Maher Majeed Ibrahim, Temporal Compositions in Narrative, Contemporary Film, Iraq, PhD thesis, College of Fine Arts - University of Baghdad, G., M., 2005.

14 Michael Rom, Hadiths in Directing, Adnan Madanat, Beirut, Dar Al-Farabi Publishing, 2007.

15 Qais al-Nuri, Civilization and Personality, Mosul, University of Mosul, Dar Al-Kutub Foundation for Printing and Publishing, 1981.

16 Youssef Mourad, Principles of General Psychology, Dar Al-Maaref for Printing and Publishing, 5th edition, Egypt, 1966

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/353-366

Employing the Psychological Dimension of Sound in the Cinematic Film

Anwar Abd Shatti [1]

Al-academy Journal …….…… Issue 95 - year 2020
Date of receipt: 29/12/2019…....Date of acceptance: 29/1/2020…....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract:

This research deals with the audio part of the cinematic film, which is the sound and its elements inside the space of the cinema picture. It also deals with the psychological side of the sound and the effects made by the sound on the audience through the carefully studied use of the film maker in employing the sound and the picture. For the importance of this element, most of the directors were aware of the seriousness that sound causes to the cinematography, and consequently working as a whole such as the indications, meanings, symbols, metaphors ,transitions...etc. The research included the methodological framework which consists of the research problem, in which the researcher made the following question "how to employ the psychological dimension of sound in the motion picture" then the research importance, objectives, limits, and the researcher concluded by defining the terms. The theoretical framework included two sections the first of which is entitled (the psychological dimension of sound), which deals with the psychological dimension of sound and the effects made by the sound on the audience. It was supported by a number of sources. The second section was entitled (sound and its elements in the cinematic work). This section addressed the sound element and its employment inside the cinematic work through its elements. Then the research concluded with a number of indicators. The research procedures consist of the (research methodology, community, sample, tools and validity in addition to the units of analysis) then the analysis of the sample consists of analyzing the American film (Avengers Infinity War) produced in (2018) by the Russo brothers.

(**How to psychological dimension of sound in cinematography**)?

[1] **Graduate student ,College of Fine Arts. University of Baghdad, anwrabd609@gmail.com**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/367-390

الإعلام الرقمي ودوره في تسويق النتاجات الفنية "دراسة ميدانية"

احمد عبد الستار حسين[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/9/1 ، تاريخ قبول النشر 2019/10/1 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

ملخص البحث

يأتي هذا البحث ليعالج اشكالية حددها الباحث بتساؤل رئيس وهو **ما دور الاعلام الرقمي في تسويق النتاجات الفنية ؟** بهدف الوقوف على الدور الذي يلعبه الاعلام الرقمي في الافصاح عن المنتج الفني والترويج له وبيان سعره واماكن توزيعه ، باعتبارها العناصر الاساسية للمزيج التسويقي .

ويعد البحث من البحوث الوصفية الذي استخدم فيه الباحث المنهج المسحي لمسح اراء عينة تم اختيارها بطريقة العينة (الحصصية) من مجتمع البحث المتمثل بأساتذة وطلبة كلية الفنون الجميلة في جامعة ديالى.

ولغرض تحقيق اهداف البحث استخدم الباحث اداة بحثية ميدانية تمثلت في استمارة الاستبانة ، اذ صاغ الباحث تساؤلاتها على شكل اربعة محاور تمثل العناصر الاساسية للمزيج التسويقي، ومقياس ضم مجموعة عبارات وضعت لها بدائل ثلاث لقياس ذلك الدور، ثم لجئ الباحث بعد جمع البيانات الى إجراء المعالجات الاحصائية بهدف استخراج النتائج وتحليلها وتفسيرها عبر استخدم عدداً من الاساليب والاختبارات والمعامل الاحصائية.

وقد توصل الباحث الى عدد من النتائج اهمها :

1- كشفت النتائج عن ضعف ممارسة المبحوثين لتسويق نتاجاتهم الفنية عبر تطبيقات الاعلام الرقمي .

2- تأكيد معظم المبحوثين على ان التسويق عبر الاعلام الرقمي لم يلغي ممارستهم لتسويق نتاجاتهم الفنية عبر الوسائل التقليدية .

3- اتفق معظم المبحوثين على ان الاعلام الرقمي يمكن ان يلعب دور كبير في التعريف بالمنتجات الفنية .

الكلمات المفتاحية : الاعلام الرقمي ، النتاجات الفنية ، المزيج التسويقي

مقدمة

بدأت فكرة استخدام الانترنيت كوسيلة تسويقية في عام 1994، حيث لاحظ المعنيين في هذا المجال أزدياد عدد مستخدمي الانترنيت مما يجعل الانترنيت وسيله إعلانيه وتسويقية ناجحة.

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة ديالى، theeditor79@gmail.com

ومع ظهور وسائل الاعلام الرقمي وتطبيقاته المرتبطة بالشبكة العنكبوتية شهد الاعلام بشكل عام والفن بشكل خاص تحولاً هاماً في صناعته وبيئته الاقتصادية ، فتطورت الوسائل من حيث سرعة الانتشار والوصول إلى أكبر عدد من الجمهور وبأقصر وقت ممكن وبأقل تكلفة وكان لها اثر ايجابي في اقتصاديات المؤسسات الفنية ، وخاصة على مستوى عمليات الانتاج والتسويق والتوزيع ، والتواصل بين الفنان وجمهوره.

سيما وان تلك المؤسسات باتت تدرك ان خلق ورعاية وتوسيع نطاق الجمهور لنشاطاً فنياً يعد تحدياً يرتبط بالفهم الشامل لنظريات التسويق وممارسته ، وواقع الحال قديماً وحديثاً يؤشر أن أغلب بلدان العالم تحاول تسويق أنموذجها الثقافي والفني والترويج له وإبراز محاسنه وأهميته كدليل على تطورها ورقيها.

في ظل أهمية الاعلام الرقمي واسهاماته في التسويق للنتاجات الفنية من خلال ما اضطلع به من ادوار وما حققه من وظائف عبر متنوع من المسارات منها تطبيقات الهواتف النقالة الفايبر والوات ساب والانستغرام والتليغرام وتقنيات المواقع الالكترونية الدينامية والبريد الالكتروني ومواقع شبكات التواصل الاجتماعي وخدمات النص الفائق التي تتيح الترابط والتجوال بين المضامين ، فضلاً عن امكانية التكامل والاندماج بين اكثر من وسيلة كاستخدام (النص والصوت والصورة الثابتة والمتحركة) في آن واحد بفضل نظم الوسائط المتعددة ، وجد الباحث حقلا بحثياً ملائماً للوقوف على الدور الذي يلعبه الاعلام الرقمي في الافصاح عن المنتج الفني والترويج له وبيان سعره واماكن توزيعه ، باعتبارها العناصر الاساسية للمزيج التسويقي الحديث .

وجرى توزيع البحث الى ثلاث مباحث تناول الاول منها الاطار المنهجي للبحث ، في حين خصص المبحث الثاني للاطار النظري الذي سلط الضوء على استراتيجيات التسويق الرقمي للمنتج الفني ، في حين جاء المبحث الثالث لعرض نتائج الدراسة الميدانية ، كما تضمن البحث النتائج العامة والاستنتاجات التي توصل اليها الباحث وعدداً من التوصيات .

المبحث الاول

الاطار المنهجي

اولاً : مشكلة البحث

تقتضي الأصول العلمية ضرورة ألا تنشأ فكرة البحث العلمي من فراغ حتى لا تنتهي أيضاً الى فراغ ، وعلى هذا الأساس فإن السمة الرئيسة التي تميز البحوث العلمية هي أن تكون ذات مشكلة محددة وفي حاجة الى من يتصدى لها بالدراسة والتحليل من جوانبها المتعددة (Hussein, 1976) .

ولتحديد مشكلة البحث بشكل دقيق جرى طرح التساؤل الرئيس وهو (ما دور الاعلام الرقمي في تسويق النتاجات الفنية ؟) وانبثق عن هذا التساؤل عدد من التساؤلات الفرعية وهي :

1- ما دور الاعلام الرقمي في التعريف بالنتاجات الفنية ؟
2- ما دور الاعلام الرقمي في الكشف عن اسعار النتاجات الفنية ؟
3- ما دور الاعلام الرقمي في توزيع النتاجات الفنية ؟
4- ما دور الاعلام الرقمي في الترويج للنتاجات الفنية ؟

ثانياً : اهمية البحث

مع ازدياد اهتمام الدول والمؤسسات والمنظمات والافراد بالتسويق سيما في المجال الفني بعد التطور الذي طرأ على اساليبه مع ظهور الاعلام الرقمي وما رافقه من تطبيقات يسرت ممارسة التسويق الفني على المستوى الشخصي او المؤسساتي ، بات من الضروري الوقوف على تجليات هذه التطبيقات على تسويق النتاجات الفنية في ظل اهمية اكاديمية وميدانية تجسدت في التالي :

1- اضافة اكاديمية في ظل ندرة الدراسات التي ربطت بين الاعلام الرقمي والتسويق الفني

2- تشكل نتائجه مؤشرات للعاملين في ميدان التسويق الفني لتطوير ممارساتهم التسويقية الرقمية في ظل تراجع اساليب التسويق التقليدية .

ثالثاً : اهداف البحث

لكل دراسة أو بحث هدف أو غرض حتى يكون ذا قيمة علمية ، واعتماداً على مكونات مشكلة البحث فأن أهدافه تتحدد بالنقاط الآتية :

1- معرفة الدور الذي يلعبه الاعلام الرقمي في التعريف بالنتاجات الفنية .

2- تحديد دور الاعلام الرقمي في الكشف عن اسعار النتاجات الفنية .

3- تشخيص دور الاعلام الرقمي في توزيع النتاجات الفنية .

4- كشف دور الاعلام الرقمي في الترويج للنتاجات الفنية .

رابعاً : نوع البحث ومنهجه

يعد هذا البحث من البحوث الوصفية التي فرضت طبيعته واهدافه اعتماد المنهج المسحي لكونه يكشف عن دور الاعلام الرقمي في تسويق النتاجات الفنية من خلال مسح اراء عينة من الفنانين الذي تمثلوا بأساتذة وطلبة كلية الفنون الجميلة في جامعة ديالى عن طريق توزيع استمارة استبيان ومقياس اعدا لهذا الغرض .

خامساً : مجتمع البحث وعينته

طالما ان المقصود بمجتمع البحث مجموع المفردات التي يستهدف الباحث دراستها لتحقيق نتائج البحث فأن مجتمع هذا البحث تمثل بجميع أساتذة وطلبة كلية الفنون الجميلة في جامعة ديالى ، ونظرا لاتساع مجتمع البحث، فقد لجأ الباحث إلى طريقة العينات ، إذ تم اختيار عينة البحث بطريقة العينة (الحصصية) وهي من العينات غير العشوائية اذ تشترط ان تتضمن العينة عدد من المفردات التي تنتمي الى الفئات التي تشكل مجتمع البحث (Abdel Aziz, 2011) اذ جرى توزيع الاستبيان والمقياس على (42) مفردة من مجتمع البحث الكلي بواقع (21) ذكور من الاساتذة والطلبة و(21) اناث من الاساتذة والطلبة بتخصصاتهم المختلفة (تربية فنية ، فنون تشكيلية ، فنون سينمائية وتلفزيونية) ولكل تخصص (14) مفردة .

اما مبررات اختيار مجتمع البحث المتمثل بجميع اساتذة وطلبة كلية الفنون الجميلة في جامعة ديالى فتعود الى الاسباب التالية :

1- من خلال عضويتي في لجنة تسويق النتاجات الفنية الخاصة بالكلية ، وجدت هناك مؤشر ضعف في استخدام التكنولوجيا من قبل الاستاذة والطلبة في تسويق نتاجاتهم الفنية ، الامر الذي يترتب عليه الكشف عن اسباب ذلك الضعف ومعالجته وفق منهج علمي صحيح .

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

سادساً : ادوات جمع البيانات

تعد عملية جمع البيانات من اهم المراحل لأي بحث علمي ، وعلى قدر توفرها او شمولها ودقت ادواتها تتوقف النتائج التي يتوصل اليها البحث ، وبناءً على اهداف البحث لجأ الباحث الى استخدام اداتين للحصول على البيانات المطلوبة وهما : استمارة الاستبيان والمقياس اللتان تم توزيعهما على عينة البحث المتمثلة ب42 مبحوثاً من اساتذة وطلبة كلية الفنون الجميلة بعد ان جرى تحكيمها والتأكد من صلاحيتهما لقياس ما وضعا من اجله .

سابعاً : الصدق والثبات

بعد أن قام الباحث بإعداد استمارة الاستبيان والمقياس الخاص بالبحث، عمل على تطبيق اختباري الصدق والثبات عليهما ، وفيما يأتي أهم الخطوات التي اجراها الباحث وهي:

1- الصدق

اعتمد الباحث على اختبار صدق الاستبانة والمقياس على الصدق الظاهري الذي يعد من اكثر الاختبارات استخداماً للتحقق من مدى صلاحية الاداة لقياس ما وضعت لأجله ، اذ قام الباحث بعرض فقرات الاستبانة والمقياس على مجموعة من الخبراء المحكمين المتخصصين في مجال الإعلام والقياس والتقويم [*] للتعرف على مدى صدق ودقة الاستمارة وصلاحيتها للتطبيق على البحث الحالي.

وقد اجرى الباحث بعض التعديلات الطفيفة على الاداتين سواء بالحذف أو بالإضافة بناء على توجيهات وأراء المحكمين واتفاقهم على الفقرات ، وكانت نسبة اتفاق الخبراء على فقرات الاداتين (87%) وهي نسبة جيدة ومقبولة.

2- الثبات

يمكن حساب الثبات بطرق عدة وذهب الباحث الى احتساب الثبات بطريقة معامل ألفا - كرونباخ للاتساق الداخلي (Alpha Kronbachs) الذي يزودنا بتقدير جيد في اغلب المواقف وتعتمد هذه الطريقة على اتساق أداء الفرد من فقرة الى أخرى ، ولاستخراج الثبات وفق هذه الطريقة تم استخدام جميع استمارات البحث البالغ عددها (42) استمارة التي احتوت الاستبيان والمقياس، ثم استخدمت معادلة (ألفا) وقد بلغ معامل الثبات (0.80) وهو معامل ثبات يشير الى التجانس والاتساق الداخلي .

ثامناً : دراسات سابقة

في اطار مراجعة التراث العلمي لموضوع البحث ومسح الباحث لما تيسر من الدراسات السابقة عن الاعلام الرقمي والتسويق ، لتحديد موقع البحث الحالي مقارنة بالبحوث الأخرى ، وجد الباحث عدداً من الدراسات السابقة التي يمكن عدها مقاربة بحثية لموضوع البحث ، دون تناولها موضوع دور الاعلام الرقمي في التسويق

(*) الخبراء المحكمين وهم :

- أ.د. علي جبار الشمري / علاقات عامة / كلية الاعلام / جامعة بغداد
- أ.د. جليل وداي حمود / صحافة / كلية الفنون الجميلة / جامعة ديالى
- أ.د. مهند محمد عبد الستار / قياس وتقويم / كلية التربية الاساسية / جامعة ديالى

للنتاجات الفنية. وفيما يلي الدراسات السابقة التي حصل عليها الباحث والتي اعتمدا في عرضها على التسلسل الزمني لأجرائها من الاقدم الى الاحدث :

1- دراسة تومي (2015) عبد القادر تومي ، التسويق الاعلامي لقيم العولمة – دور الاعلام في التضليل الثقافي ، بحث منشور في مجلة نقد وتنوير العدد (2) اكتوبر، 2015 .

بحثت الدراسة في الأدوار الجديدة التي يلعبها الاعلام في سبيل تسويق القيم التي أتت بها العولمة وتغيراتها الجوهرية في حياة الانسان .

هدفت الدراسة الوصفية الى التعرف على مساهمة شبكات التواصل الاجتماعي التي أصبحت من وسائل الاتصال المؤثرة في الأحداث اليومية في التسويق لقيم العولمة في الميدان الثقافي عبر قراءات لأفكار وقضايا منشورة في تلك الشبكات ، وقد توصل الباحث الى عدد من النتائج اهمها : استغلال شبكات التواصل الاجتماعي لتسويق السلوكيات الغربية من اجل ترسيخ نوع معين من الاستهلاك المعرفي .

2- دراسة العزي (2016) عبد ربة عبد القادر العزي ، تأثير وسائل الاعلام الجديد على المجال العام والتسويق السياسي ، بحث منشور في مجلة جامعة الازهر المجلد (18) العدد (2) ،2016.

خاضت الدراسة في اشكالية تأثير وسائل الاعلام الجديد على المجال العام والتسويق السياسي بهدف الوقوف على تأثير تلك الوسائل في حملات التسويق السياسي كونها وسيطاً اتصالياً فعالاً في الحملات الانتخابية .

وتعد الدراسة من الدراسات الوصفية التي استخدم فيها المنهج الوصفي للتعرف على تأثير الاعلام الجديد في التسويق السياسي، عبر قراءات لبعض تجارب الدول في التسويق للانتخابات الرئاسية من خلال المدونات والفيس بوك ويوتيوب وتيوتر .

وقد توصل الباحث الى عدد من النتائج اهمها : .إن المميزات التي يضمنها الاعلام الجديد دفع النخب، والاحزاب السياسية، وقيادات الدولة الرسميين إلى الانتباه لأهمية الاستفادة من هذه الفضاءات الرحبة التي تكفل تواصلهم مباشرة مع جمهورهم، وتزويدهم بالمعلومات، وتمرير وجهات نظرهم وتفسيرها، والقيام بالتوجيه السياسي، والترويج لأيدولوجياتهم

3- دراسة الحجري (2016) سلمان الحجري ، استراتيجيات تسويق الفنون العالمية ودورها في تكامل شخصية الفنان التشكيلي المعاصر ، بحث مقدم الى المؤتمر الدولي الثاني الذي نظمته كلية التربية بجامعة السلطان قابوس بعنون (الفنون البصرية والثقافة) للفترة من 28لغاية 31 مارس ، 2016.

بحثت الدراسة في الاستراتيجيات المتبعة عالمياً في تسويق الفن عبر تكنولوجيا القرن الواحد والعشرين ، بهدف الوقوف على امكانية توظيفها في تسويق الفن العماني .

وتعد الدراسة من الدراسات الوصفية التي استعرض فيها الباحث عدد من الاستراتيجيات الحديثة في تسويق الفن على مستوى العالم وقد توصل الباحث الى عدد من النتائج اهمها : فهم الفنان العماني لهذه الاستراتيجيات وقام بتوظيف بعضها في التسويق لفنه .

- تشابه واختلاف البحث مع الدراسات السابقة ومدى الافادة منها

اختلفت الدراسات السابقة مع البحث في الاشكاليات التي درستها ، اذ بحثت دراسة تومي في الأدوار الجديدة التي يلعبها الاعلام في سبيل تسويق القيم ، في حين بحثت دراسة العزي في اشكالية تأثير وسائل الاعلام الجديد

على المجال العام والتسويق السياسي ، ورصدت دراسة الحجري الاستراتيجيات المتبعة عالمياً في تسويق الفن عبر تكنولوجيا القرن الواحد والعشرين ، وبذلك جلها لم تبحث في دور الاعلام الرقمي في تسويق النتاجات الفنية ، وقد تشابهت جميع الدراسات مع البحث في المنهج المستخدم .

اما عن درجة افادة الباحث من الاطلاع على الدراسات السابقة فقد تجسدت في التعرف على الاطار النظري لمتغيرات البحث وتكوين رؤية عن الاجراءات المنهجية .

تاسعاً : التعريفات الاجرائية لمتغيرات للبحث

1- الاعلام الرقمي : ويقصد بهي كل أشكال التفاعل الاعلامي التي تحدث عبر الإنترنت، والتي تسمح بنشر وارسال المحتوى بالنص والصوت والفيديو، والصور عبر مجموعة من التطبيقات مثل مواقع الفيس بوك ، يوتيوب ، تيويتر ، المدونات ،البريد الالكتروني، الوآتساب ، والاسكايب) .

2- التسويق : هو العملية الخاصة بتخطيط وتنفيذ وتعريف وتسعير وترويج وتوزيع الأفكار أو السلع أو الخدمات اللازمة لإتمام عمليات التبادل والتي تؤدي إلى إشباع حاجات وتحقيق أهداف المنظمات والافراد .

3- النتاج الفني : فكرة من الافكار التي ترتبط بالعمل الابداعي وتشمل الرسم والنحت والعروض المسرحية والافلام السينمائية والبرامج التلفزيونية .

المبحث الثاني

الاطار النظري

استراتيجيات التسويق الرقمي للمنتج الفني

من المؤكد إن ما قد يفوق الفن أهمية هو التسويق له فالتسويق بحد ذاته فن يتوجب على من يمارسه أن يكون إنسان مبتكر وذو فكر واسع قادر على أن يصوغ الأفكار ليجعلها ملموسة على أرض الواقع ، بمعنى يجب على من يسوق للفن أن يبتكر طرق جديدة إبداعية لترويج الأعمال بصورة جذابة تستولي على اهتمام الجمهور .

يقول ابن خلدون (إن أحوال العالم والأمم وعوائدهم لا تدوم على وتيرة واحدة ومنهاج مستقر) Khaldun, (2001والمتتبع لعمليات التسويق الفني يجدها في تطور وتغير مستمر منذ زمن الاشوريين الذين رسموا منجزاتهم الفنية والثقافية على الجدران ليراها كل من زار بلادهم (Smeisim, 2001) ، مروراً بالمسلمين الذين استخدموا التسويق الثقافي لنشر الدين الإسلامي إلى مشارق الأرض ومغاربها، وكذلك ما قامت به الكنيسة من حملات التبشير المسيحية كاستراتيجية آنذاك لعملية التسويق على نطاق واسع (Mansour, 1977) .

وصولاً الى اساليب التسويق في العصر الحديث التي باتت تستخدمها المنظمات والافراد لا سيما تلك التي ترتبط بوسائل الاعلام وعلى وجه الخصوص الرقمية منها (التي اصبحت وسيلة التفاعل بين المستخدمين ولا تقتصر على محتوى الموقع فبعض المواقع تتيح للمستخدم بأضافة النصوص والصور وجميع الوسائط المتعددة وبدورها تسمح للمستخدمين الاخرين التفاعل مع هذا المحتوى الخاص بالمستخدم ومشاهدة ردود الفعل والمناقشات حولها (Abdul-Zahra, 2018)، وجزماً بالعلم بأن الفرق بين التسويق القديم والحديث هو الوسائل التسويقية المتطورة التي ساعدت على سرعة انشار النتاجات ورواجها .

الامر الذي جعل المؤسسات الفنية افراداً ومنظمات تتنبه الى دور وسائل الاعلام الرقمي في التسويق ، اذ أحدث تغيرات هيكلية كبيرة في نمط التسويق والاعلان والاستهلاك للنتاج الفني ، بالإضافة لتغيير أساليب ادارة المؤسسات الفنية وأشكال تنظيمها واستراتيجيتها، بل اوجد مؤسسات فنية اقتصادية قائمة على قطاع التكنولوجيا الجديدة [**] وظهر ما نسميه اليوم التسويق الالكتروني (Shafeer, 2009) .

وهنا لابد من الاشارة الى ما اوردته منظمة التجارة العالمية في تعريف التسويق الرقمي بصفته ابرز نشاط للتجارة الالكترونية التي تتم عبر الانترنت اذ اعتبرته ممارسة كافة الأنشطة التسويقية كالإعلان والبيع والتوزيع والترويج باستخدام الطرق الإلكترونية عبر الإنترنت (Amin, 2011) . حيث بدء الحديث اليوم عن ظاهرة انتشرت مع ظهور الأجهزة الذكية، وتطبيقاتها المرتبطة بالأنترنت التي منحت المستخدم عدة ميزات منها التراسل الفوري، وإرسال الصور ، والرسائل الصوتية، ومقاطع الفيديو والوسائط بطريقة تفاعلية مما أوجد قبولا لدى الكثير من المثقفين والفنانين باغتنام هذه الفرصة الجوهرية بإنشاء جماعات ثقافية فنية بهدف التبادل المعرفي والانتقال والانتشار ببث مباشر بين بعضهم البعض وتسويق اعمالهم الى الجمهور بطرق لا تحدها حدود (Al-Omar).

ويشير خبراء التسويق ان هذه الظاهرة أي (التسويق الرقمي) لا تختلف ركيزته عن التسويق التقليدي القائم على عناصر المزيج التسويقي وهي :

1 - استراتيجية المنتج : Product Strategy

تتضمن استراتيجية المنتج طرق التعريف بنوعه وتسميته وتصميمه والقرارات الخاصة به ، وفي هذا البحث يستخدم مصطلح المنتج بمفهوم واسع النطاق لنعني به سلعة مادية ملموسة او فكرة من الافكار المرتبطة بفعل ابداعي مثل عرض مسرحي او معرض فني او برنامج تلفزيوني او أي عمل فني .(Haddad, 2006)

2 - استراتيجية السعر Price Strategy

وهي واحدة من اصعب المجالات في اتخاذ القرار ، والتي تتعامل بطرق وضع أسعار معقولة للمنتج ، فهو مقدار ما يدفعه الزبون أو المشتري لقاء المنتج. و قد يعرف السعر بأنه القيمة التي يدفعها المستهلك لبائع السلعة أو الخدمة لقاء الحصول عليها ، وعلى الرغم من ان صاحب النتاج الفني احيانا لا يهدف للربح المادي بالدرجة الاساس غير ان عامل السعر مهم لاستدامة العمل ، و يتم تحديد السعر بعد دراسة عدد من المتغيرات مثل : المنافسة ، سعر المواد الخام ، هوية المنتج ، التقدير المسبق للسعر من قيل المشتري) .al-Sayed, 2012)

[*] افتتح في مدينة دبي سوق الكتروني للفن وصلت مبيعاته في العام 2015 إلى 29.6 مليون دولار من الأعمال الفنية الحديثة والمعاصرة من الشرق الأوسط ، بحسب ما ذكره صامويل ويندل في مقاله المنشور على موقع www.forbesmiddleeast.com بعنوان سوق الكتروني للفنون في المنطقة العربية تاريخ الزيارة 2018/11/1.

3 - استراتيجية التوزيع Distribution Strategy

تهدف استراتيجية التوزيع ضمان أن النتاجات الفنية سوف تكون متوفرة ، ويشير خبراء الى ان موقع دار عرض فلم سينمائي او قاعة عرض مسرحي او مكان اقامة معرض فني له الاثر الكبير في استهلاك الجمهور للمنتج الفني (Colbert, 2011) .

4 - استراتيجية الترويج Promotion Strategy

الترويج هو حلقة اتصالات ما بين البائعين والمشترين ، وتستخدم المنظمات العديد من الوسائل لإيصال رسائلهم الترويجية حول المنتج الفني ، ويمكن أن تعد وظائف الإعلان والدعاية والترويج وظائف فرعية لوظيفة البيع لأنها تكملها في الاتصال بالمشترين المحتملين ومحاولة الوصول إلى شروط مرضية معهم وإنجاز عمليات البيع وإتمامها، ويعد في بعض الأحيان العامل الأساسي في تحريك الطلب وإيجاده على الرغم من أن بعض النتاجات الفنية تحتاج إلى جهود إعلامية ووسائل أكثر من غيرها، وتنفق كميات كبيرة من الأموال ، الا ان الاعلام الرقمي قد بدد الكثير من النفقات وجعل عملية الترويج اشبه بالعملية المجانية من خلال ما وفره من منافذ للترويج بضمنها المواقع الشخصية وحسابات شبكات التواصل الاجتماعي وغيرها من الاساليب التقنية (al-Sayed, 2012) .

ختام القول ان العناصر الأنفة الذكر التي تمثل استراتيجية المزيج التسويقي تناسب أنواع الأعمال والمشاريع والأعمار بضمنها الفنية المختلفة ويفضل تطبيق جميع الطرق لأنها في النهاية تصب في قناة واحدة وهي ما تسوق له، وذلك سيوفر انتشاراً ونجاحاً أكبر مع الوقت، فبالطبع التنفيذ ثم رؤية النتائج المرجوة يحتاج إلي وقت وجهد وصبر كغيره من المجالات فليس في التسويق الإلكتروني عصا سحرية تقوم بجلب العملاء دون العمل (Mohamed) .

وقامت الجمعية الأمريكية للتسويق بإعطاء تعريف هام سنة 1985 الذي يعتبر من أحسن التعاريف المقدمة في هذا الصدد بأن التسويق هو العملية الخاصة بتخطيط، وتنفيذ، وخلق، وتسعير، وترويج وتوزيع الأفكار أو السلع أو الخدمات اللازمة لإتمام عمليات التبادل والتي تؤدي إلى إشباع حاجات الأفراد وتحقيق أهداف المنظمات والافراد (Shafeer, 2009) .

المبحث الثالث

الاطار الميداني

شملت الاستمارات التي تم توزيعها على الجمهور استبياناً تضمن البيانات العامة للمبحوثين واسئلة عن طبيعة ممارسة التسويق للنتاجات الفنية عبر الاعلام الرقمي ، كما واشتملت الاستمارة مقياساً تضمن اربعة محاور بواقع اربع عبارات لكل محور .

وقد قام الباحث بتوزيع (42) استمارة على عينة حصصية من مجتمع البحث المتمثل بجميع اساتذة وطلبة كلية الفنون الجميلة / جامعة ديالى بواقع (21) ذكور و(21) اناث من الاساتذة والطلبة بتخصصاتهم المختلفة (تربية فنية ، فنون تشكيلية ، فنون سينمائية وتلفزيونية) ولكل تخصص (14) مفردة .

ويتناول هذا المبحث نتائج البحث الميدانية على وفق ما جاء في استمارة الاستبيان والمقياس وهي كما يأتي:-

اولاً البيانات العامة للمبحوثين

1 - النوع

اظهرت النتائج ما عكسته عملية اختيار العينة بطريقة (الحصص) اذ تم توزيع الاستبيان على (42) مبحوثاً مقسمين الى ثلاث تخصصات (التربية الفنية ، الفنون التشكيلية ، الفنون السينمائية والتلفزيونية) واختير من كل تخصص (7) ذكور و(7) اناث وبذلك بلغت نسبة الذكور 50% والاناث 50% انظر الى الجدول رقم (1).

جدول (1) يبين عدد المبحوثين حسب متغير النوع

النوع	التكرار	النسبة المئوية %
ذكر	21	%50
أنثى	21	%50
المجموع	42	%100

2- التخصص

كشفت نتائج اختيار العينة بطريقة الحصص ان استمارات الاستبيان البالغة (42) استمارة توزعت بواقع (14) مبحوثاً من تخصص التربية الفنية و(14) مبحوثاً من تخصص الفنون التشكيلية و(14) مبحوثاً من تخصص الفنون السينمائية والتلفزيونية ، وبنسبة مئوية بلغت (33.3%) انظر الى الجدول رقم (2) .

جدول (2) يبين عدد المبحوثين حسب التخصص

التخصص	التكرار	النسبة المئوية %
تربية فنية	14	%33.3
فنون تشكيلية	14	%33.3
فنون سينمائية وتلفزيونية	14	% 33.3
المجموع	42	%100

المحور الثاني : ممارسة التسويق للنتاجات الفنية عبر الاعلام الرقمي

1- ما مدى ممارستك التسويق لنتاجاتك الفنية عبر تطبيقات الاعلام الرقمي ؟

اظهرت نتائج اجابات المبحوثين ان النسبة الاكبر منهم احياناً يمارسون التسويق لنتاجاتهم الفنية عبر تطبيقات الاعلام الرقمي حيث حصل هذا المدى على (18) تكرار وبنسبة مئوية بلغت (43%) في حين اكد البعض منهم انهم لا يمارسون ابداً التسويق عبر الاعلام الرقمي اذ اشر على هذا المدى (13) مبحوثاً بنسبة

مئوية وصلت (31%) تلاها المدى دائماً ، حيث اكد (11) مبحوثاً انهم دائما يمارسون التسويق عبر الاعلام الرقمي وهم ما شكلوا نسبة (26%) من المبحوثين . انظر الى الجدول رقم (3) .

جدول (3) يبين ترتيب مدى ممارسة المبحوثين التسويق لنتاجاتهم الفنية عبرتطبيقات الاعلام الرقمي

المدى	التكرار	النسبة المئوية %
احياناً	18	% 43
ابداً	13	% 31
دائماً	11	% 26
المجموع	42	%100

2- ما التطبيق الذي تفضله في تسويق نتاجاتك الفنية ؟

بينت النتائج ان (17) مبحوثاً يفضلون الفيس بوك في تسويق نتاجاتهم الفنية وبذلك جاء هذا التطبيق في المرتبة الاولى من حيث تفضيل المبحوثين وبنسبة مئوية بلغت (40%) ، في حين جاء بالمرتبة الثانية اليوتيوب بتكرار قدره (12) ونسبة مئوية وصلت (29%) ، ثم حل بالمرتبة الثالثة الو أتساب اذ اشار اليه (5) من المبحوثين ونسبتهم (13%) وتقاسم المرتبة الرابعة تويتر والفايبر بتكرار قدره (3) ونسبة مئوية وصلت (7%) وحل البريد الالكتروني والاسكايب في المرتبة الاخيرة بتكرار (1) لكل منهما وبنسبة مئوية بلغت (2%) . انظر الى الجدول رقم (4) .

جدول (4) يبين ترتيب تطبيقات الاعلام الرقمي التي يفضلها المبحوثين في تسويق نتاجاتهم الفنية

التطبيق	التكرار	النسبة المئوية %
الفيس بوك	17	% 40
يوتيوب	12	% 29
الو أتساب	5	% 13
تويتر	3	%7
الفايبر	3	% 7
البريد الالكتروني	1	% 2
الاسكايب	1	% 2
المجموع	42	%100

3- هل الغت ممارستك التسويق عبرتطبيقات الاعلام الرقمي ممارستك التسويق عبر الوسائل التقليدية (معارض ، دورعرض ، مهرجانات) ؟

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اظهرت نتائج اجابات المبحوثيين عن هذا السؤال ان الغالبية اكد على عدم الغاء ممارستهم التسويق عبر تطبيقات الاعلام الرقمي ممارستهم التسويق عبر الوسائل التقليدية اذ اشار الى خيار كلا (24) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (57%) في حين اجابة (18) منهم بنعم وهم ما شكلوا نسبة (43%) . انظر الى الجدول رقم (5) .

جدول (5) يبين ترتيب خيارات المبحوثيين حول الغاء التسويق عبر تطبيقات الاعلام الرقمي ممارستهم التسويق عبر الوسائل التقليدية

الخيار	التكرار	النسبة المئوية %
كلا	24	% 57
نعم	18	% 43
المجموع	42	%100

4- ما درجة مساهمة ممارستك التسويق عبر تطبيقات الاعلام الرقمي في تواصلك مع الجمهور؟

كشفت اجابات المبحوثيين عن درجة مساهمة ممارستهم التسويق عبر تطبيقات الاعلام الرقمي في تواصلهم مع الجمهور بنسب متفاوتة اذ اكد ما نسبتهم (43 %) وعددهم (18) على الدرجة المتوسطة وبذلك حلت الفئة بالمرتبة الاولى ، في حين اشار (14) منهم على الدرجة الجيدة وبذلك بلغت نسبتهم (33%) وجاء بالمرتبة الثانية ، بينما الدرجة الضعيفة اختارها (10) مبحوثين ونسبتهم (24%) واحتلت المرتبة الثالثة . انظر الى الجدول رقم (6) .

جدول رقم (6) بين ترتيب درجة مساهمة ممارسة المبحوثيين التسويق عبر تطبيقات الاعلام الرقمي في تواصلهم مع الجمهور

الدرجة	التكرار	النسبة المئوية %
متوسطة	18	% 43
جيدة	14	% 33
ضعيفة	10	% 24
المجموع	42	%100

5- **ما الهدف من ممارستك التسويق عبر تطبيقات الاعلام الرقمي ؟ (يمكن التأشير على اكثر من خيار)**

التعريف بنوع المنتج الفني وتسميته وتصميمه والقرارات الخاصة به هو الهدف الاول الذي اشار اليه اغلب المبحوثيين من بين الاهداف التي يسعون الى تحقيقها من خلال ممارستهم للتسويق عبر تطبيقات الاعلام الرقمي اذ اشار اليه (21) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (38%) وبذلك جاء هذه الفئة بالمرتبة الاولى في حيث جاء الترويج للمنتج الفني وزيادة سعة انتشاره بالمرتبة الثانية من الاهداف بواقع اختيار(19) مبحوثاً وبنسبة

مئوية وصلت (34%) ، تلاه في المرتبة الثالثة تعريف الجمهور بالقيمة المالية التي يدفعها مقابل الحصول على منتجك الفني بتكرر قدره (9) وبنسبة مئوية بلغت (16%) وفي المرتبة الاخيرة حل هدف تحديد مكان توزيع وتواجد المنتج الفني بنسبة مئوية وصلت (12%) وتكرار قدره (7) . انظر الى الجدول رقم (7) .

جدول رقم (7) بين ترتيب اهداف المبحوثيين من التسويق عبر تطبيقات الاعلام الرقمي

الهدف	التكرار	النسبة المئوية %
التعريف بنوع منتجك الفني وتسميته وتصميمه والقرارات الخاصة به	21	% 38
الترويج لمنتجك الفني وزيادة سعة انتشاره	19	% 34
تعريف الجمهور بالقيمة المالية التي يدفعها مقابل الحصول على منتجك الفني	9	% 16
تحديد مكان توزيع وتواجد منتجك الفني	7	% 12
المجموع	**56 (***)**	**%100**

المحور الثالث : مقياس دور الاعلام الرقمي في تسويق النتاجات الفنية

بهدف الوقوف على دور الاعلام الرقمي في تسويق النتاجات الفنية جرى قياس ذلك عن طريق اثنى عشرة فقرات في اربع محاور مقسمة بواقع اربع فقرات لكل محور من المحاور التي تمثل عناصر المزيج التسويقي (التعريف بالمنتج الفني ، التسعير ، التوزيع ، والترويج) . وجاءت اجابات المبحوثين بحسب موقفهم لفقرات كل محور على وفق ما يأتي :-

اولاً : دور الاعلام الرقمي على مستوى التعريف بالنتاجات الفنية

جرى قياس ذلك عن طريق اربع فقرات وكانت اجابات المبحوثيين بحسب موقفهم من كل فقرة على وفق ما يأتي :-

1- يتيح الاعلام الرقمي الفرصة لعرض منتجي الفني والتعريف به

أ- **اتفق** : يتفق (25) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (60%) على ان الاعلام الرقمي يتيح لهم الفرصة لعرض منتجهم الفني والتعريف به وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ب- **محايد** : لم يحدد (10) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (24%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الاعلام الرقمي يتيح لهم الفرصة لعرض منتجهم الفني والتعريف به وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

* ازداد عدد التكرارات لوجود اختيار اكثر من بديل في السؤال

ت- لا اتفق : لم يتفق (7) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (16%) على ان الاعلام الرقمي يتيح لهم الفرصة لعرض منتجهم الفني والتعريف به وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة.

وقد بلغ الوسط الحسابي لمعدل اجابات المبحوثين حول هذه الفقرة (2.4)

2- يمكنني من اطلاع الجمهورعلى مراحل تنفيذ نتاجي الفني خطوة بخطوة

أ- **اتفق** : يتفق (18) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (43%) على ان الاعلام الرقمي يمكنهم من اطلاع الجمهور على مراحل تنفيذ نتاجهم الفني خطوة بخطوة وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ب- محايد : لم يحدد (14) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (33%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الاعلام الرقمي يمكنهم من اطلاع الجمهور على مراحل تنفيذ نتاجهم الفني خطوة بخطوة وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ت- لا اتفق : لم يتفق (10) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (24%) على ان الاعلام الرقمي يمكنهم من اطلاع الجمهور على مراحل تنفيذ نتاجهم الفني خطوة بخطوة وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة.

وقد بلغ الوسط الحسابي لمعدل اجابات المبحوثين حول هذه الفقرة (2.1)

3- يساعدني على ايضاح خصائص ومميزات منتوجي الفني

أ- **اتفق** : يتفق (20) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (48%) على ان الاعلام الرقمي يساعدهم على ايضاح خصائص ومميزات منتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ب- محايد : لم يحدد (16) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (38%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الاعلام الرقمي يساعدهم على ايضاح خصائص ومميزات منتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ت- لا اتفق : لم يتفق (6) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (14%) على ان الاعلام الرقمي يساعدهم على ايضاح خصائص ومميزات منتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة.

وقد بلغ الوسط الحسابي لمعدل اجابات المبحوثين حول هذه الفقرة (2.3)

4- يجعلني قادرعلى بيان القيم الثقافية المرتبطة بنتاجي الفني

أ- **اتفق** : يتفق (22) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (52%) على ان الاعلام الرقمي يجعلهم قادرين على بيان القيم الثقافية المرتبطة بنتاجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ب- محايد : لم يحدد (11) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (26%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الاعلام الرقمي يجعلهم قادرين على بيان القيم الثقافية المرتبطة بنتاجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثين تجاه هذه الفقرة .

ت- لا اتفق : لم يتفق (9) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (22%) على ان الاعلام الرقمي يجعلهم قادرين على بيان القيم الثقافية المرتبطة بنتاجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة.

وقد بلغ الوسط الحسابي لمعدل اجابات المبحوثين حول هذه الفقرة (2.4) ، انظر جدول رقم (8)

جدول (8) يبين موقف المبحوثين تجاه كل فقرة من فقرات دور الاعلام الرقمي على مستوى التعريف بالنتاجات الفنية

الفقرة / الموقف	اتفق		محايد		لا اتفق				المجموع		الوسط الحسابي
	ت	%	ت	%	ت	%		ت		%	
يتيح لي الفرصة لعرض منتجي الفني والتعريف به	25	% 60	10	24 %	7	16 %		42		100 %	2.4
يمكنني من اطلاع الجمهور على مراحل تنفيذ نتاجي الفني خطوة بخطوة	18	% 43	14	33 %	10	24 %		42		100 %	2.1
يساعدني على ايضاح خصائص ومميزات منتوجي الفني	20	% 48	16	38 %	6	14 %		42		100 %	2.3
يجعلني قادر على بيان القيم الثقافية المرتبطة بنتاجي الفني	22	%52	11	26 %	9	22 %		42		100 %	2.3

ثانياً : دور الاعلام الرقمي على مستوى الكشف عن اسعار النتاجات الفنية

جرى قياس ذلك عن طريق اربع فقرات وكانت اجابات المبحوثيين بحسب موقفهم من كل فقرة على وفق ما يأتي :-

1- يمكنني الاعلام الرقمي من تعريف الجمهور بالقيمة المالية لمنتوجي الفني

أ- **اتفق** : يتفق (20) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (48%) على ان الاعلام الرقمي يمكنهم من تعريف الجمهور بالقيمة المالية لمنتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ب- **محايد** : لم يحدد (13) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (30%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الاعلام الرقمي يمكنهم من تعريف الجمهور بالقيمة المالية لمنتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ت- **لا اتفق** : لم يتفق (9) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (22%) على ان الاعلام الرقمي يمكنهم من تعريف الجمهور بالقيمة المالية لمنتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة.

وقد بلغ الوسط الحسابي لمعدل اجابات المبحوثين حول هذه الفقرة (2.2)

2- يجعلني قادر على استمالة المزيد من الجمهور عبر تسعير منتجي الفني

أ- **اتفق** : يتفق (20) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (48%) على ان الاعلام الرقمي يجعلهم قادرين على استمالة المزيد من الجمهور عبر تسعير منتجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ب- **محايد** : لم يحدد (12) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (29%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الاعلام الرقمي يجعلهم قادرين على استمالة المزيد من الجمهور عبر تسعير منتجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ت- **لا اتفق** : لم يتفق (10) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (23%) على ان الاعلام الرقمي يجعلهم قادرين على استمالة المزيد من الجمهور عبر تسعير منتجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة.

وقد بلغ الوسط الحسابي لمعدل اجابات المبحوثين حول هذه الفقرة (2.2)

3- يساعدني على شرح الميزة التنافسية لمنتوجي الفني

أ- **اتفق** : يتفق (24) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (57%) على ان الاعلام الرقمي يساعدهم على شرح الميزة التنافسية لمنتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ب- محايد : لم يحدد (15) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (36%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الاعلام الرقمي يساعدهم على شرح الميزة التنافسية لمنتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ت- لا اتفق : لم يتفق (3) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (7%) على ان الاعلام الرقمي يساعدهم على شرح الميزة التنافسية لمنتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة.

وقد بلغ الوسط الحسابي لمعدل اجابات المبحوثين حول هذه الفقرة (2.5)

4- يتيح لي الفرصة للتعرف على تقييم الجمهور لأسعار نتاجي الفني

أ- **اتفق** : يتفق (23) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (55%) على ان الاعلام الرقمي يتيح لهم الفرصة للتعرف على تقييم الجمهور لأسعار نتاجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ب- لا اتفق : لم يتفق (11) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (26%) على ان الاعلام الرقمي يتيح لهم الفرصة للتعرف على تقييم الجمهور لأسعار نتاجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة.

ت- محايد : لم يحدد (8) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (19%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الاعلام الرقمي يتيح لهم الفرصة للتعرف على تقييم الجمهور لأسعار نتاجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

وقد بلغ الوسط الحسابي لمعدل اجابات المبحوثين حول هذه الفقرة (2.2) ، انظر جدول رقم (9)

جدول (9) يبين موقف المبحوثين تجاه كل فقرة من فقرات دور الاعلام الرقمي على مستوى الكشف عن اسعار النتاجات الفنية

الفقرة / الموقف	اتفق		محايد		لا اتفق		المجموع		الوسط الحسابي
	ت	%	ت	%	ت	%	ت	%	
يمكنني الاعلام الرقمي من تعريف الجمهور بالقيمة المالية لمنتوجي الفني	20	% 48	13	% 30	9	% 22	42	100 %	2.2
يجعلني قادر على استمالة المزيد من الجمهور عبر تسعير منتجي الفني	20	% 48	12	% 29	10	% 23	42	100 %	2.2

يساعدني على شرح الميزة التنافسية لمنتوجي الفني	24	% 57	15	36%	3	7%	42	100 %	2.5
يتيح لي الفرصة للتعرف على تقييم الجمهور لأسعار نتاجي الفني	23	% 55	8	% 19	11	% 26	42	100 %	2.2

ثالثاً : دور الاعلام الرقمي على مستوى توزيع النتاجات الفنية

جرى قياس ذلك عن طريق اربع فقرات وكانت اجابات المبحوثيين بحسب موقفهم من كل فقرة على وفق ما يأتي :-

1- يمكنني الاعلام الرقمي من تعريف الجمهور بأماكن تواجد منتوجي الفني

أ- اتفق : يتفق (28) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (66%) على ان الاعلام الرقمي يمكنهم من تعريف الجمهور بأماكن تواجد منتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ب- محايد : لم يحدد (7) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (17%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الاعلام الرقمي يمكنهم من تعريف الجمهور بأماكن تواجد منتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ت- لا اتفق : لم يتفق (7) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (17%) على ان الاعلام الرقمي يمكنهم من تعريف الجمهور بأماكن تواجد منتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بنفس مرتبة الموقف (محايد) وهي الثانية ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة.

وقد بلغ الوسط الحسابي لمعدل اجابات المبحوثين حول هذه الفقرة (2.5)

2- يتيح لي فرصة جعل منتوجي الفني في متناول الجمهور

أ- اتفق : يتفق (22) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (52%) على ان الاعلام الرقمي يتيح لهم الفرصة لجعل منتوجهم الفني في متناول الجمهور وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ب- محايد : لم يحدد (13) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (31%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الاعلام الرقمي يتيح لهم الفرصة لجعل منتوجهم الفني في متناول الجمهور وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ت- لا اتفق : لم يتفق (7) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (17%) على ان الاعلام الرقمي يتيح لهم الفرصة لجعل منتوجهم الفني في متناول الجمهور وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة.

وقد بلغ الوسط الحسابي لمعدل اجابات المبحوثين حول هذه الفقرة (2.3)

3- يساعدني على التواصل مع قنوات توزيع منتوجي الفني

أ- اتفق : يتفق (30) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (71%) على ان الاعلام الرقمي يساعدهم على التواصل مع قنوات توزيع منتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ب- محايد : لم يحدد (10) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (24%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الاعلام الرقمي يساعدهم على التواصل مع قنوات توزيع منتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ت- لا اتفق : لم يتفق (2) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (5%) على ان الاعلام الرقمي يساعدهم على التواصل مع قنوات توزيع منتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة.

وقد بلغ الوسط الحسابي لمعدل اجابات المبحوثين حول هذه الفقرة (2.6)

4- يجعلني قادر على تفعيل قناة التوزيع الشخصي لمنتوجي الفني

أ- اتفق : يتفق (29) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (69%) على ان الاعلام الرقمي يجعلهم قادرين على تفعيل قناة التوزيع الشخصي لمنتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ب- لا اتفق : لم يتفق (10) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (24%) على ان الاعلام الرقمي يجعلهم قادرين على تفعيل قناة التوزيع الشخصي لمنتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة.

ت- محايد : لم يحدد (3) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (7%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الاعلام الرقمي يجعلهم قادرين على تفعيل قناة التوزيع الشخصي لمنتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

وقد بلغ الوسط الحسابي لمعدل اجابات المبحوثين حول هذه الفقرة (2.4) انظر الى جدول رقم (10)

جدول (10) يبين موقف المبحوثين تجاه كل فقرة من فقرات دور الاعلام الرقمي على مستوى توزيع النتاجات الفنية

الفقرة / الموقف	اتفق		محايد		لا اتفق		المجموع		الوسط الحسابي
	ت	%	ت	%	ت	%	ت	%	
يمكنني الاعلام الرقمي من تعريف الجمهور بأماكن تواجد منتوجي الفني	28	% 66	7	%17	7	% 17	42	100 %	2.5

يتيح لي فرصة جعل منتوجي الفني في متناول الجمهور	22	% 52	13	% 31	7	% 17	42	100 %	2.3
يساعدني على التواصل مع قنوات توزيع منتوجي الفني	30	% 71	10	%24	2	% 5	42	100 %	2.6
يجعلني قادر على تفعيل قناة التوزيع الشخصي لمنتوجي الفني	29	% 69	3	% 7	10	% 24	42	100 %	2.4

رابعاً : دور الاعلام الرقمي على مستوى الترويج للنتاجات الفنية

جرى قياس ذلك عن طريق اربع فقرات وكانت اجابات المبحوثيين بحسب موقفهم من كل فقرة على وفق ما يأتي :-

1- يساعدني على استخدام الوسائل المرئية والمسموعة والمقروءة في الترويج لمنتوجي الفني

أ- **اتفق** : يتفق (24) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (57%) على ان الاعلام الرقمي يساعدهم على استخدام الوسائل المرئية والمسموعة والمقروءة في الترويج لمنتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ب- **محايد** : لم يحدد (12) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (29%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الاعلام الرقمي يساعدهم على استخدام الوسائل المرئية والمسموعة والمقروءة في الترويج لمنتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ت- **لا اتفق** : لم يتفق (6) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (14%) على ان الاعلام الرقمي يساعدهم على استخدام الوسائل المرئية والمسموعة والمقروءة في الترويج لمنتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة.

وقد بلغ الوسط الحسابي لمعدل اجابات المبحوثين حول هذه الفقرة (2.7)

2- يتيح لي الفرصة لرسم صورة ايجابية عن منتوجي الفني

أ- **اتفق** : يتفق (31) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (74%) على ان الاعلام الرقمي يتيح لهم الفرصة لرسم صورة ايجابية عن منتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ب- محايد : لم يحدد (10) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (24%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الاعلام الرقمي يتيح لهم الفرصة لرسم صورة ايجابية عن منتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ت- لا اتفق : لم يتفق (1) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (2%) على ان الاعلام الرقمي يتيح لهم الفرصة لرسم صورة ايجابية عن منتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة.

وقد بلغ الوسط الحسابي لمعدل اجابات المبحوثين حول هذه الفقرة (2.7)

3- يمكنني الاعلام الرقمي من الاعلان عن منتوجي الفني

أ- اتفق : يتفق (25) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (60 %) على ان الاعلام الرقمي يمكنهم من الاعلان عن منتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ب- محايد : لم يحدد (9) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (21%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الاعلام الرقمي يمكنهم من الاعلان عن منتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ت- لا اتفق : لم يتفق (8) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (19%) على ان الاعلام الرقمي يمكنهم من الاعلان عن منتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة.

وقد بلغ الوسط الحسابي لمعدل اجابات المبحوثين حول هذه الفقرة (2.4)

4- بدد لي الكثير من نفقات الترويج التقليدي لمنتوجي الفني

أ- اتفق : يتفق (17) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (40%) على ان الاعلام الرقمي يبدد لهم الكثير من نفقات الترويج التقليدي لمنتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الاولى ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

ب- لا اتفق : لم يتفق (13) مبحوثاً وبنسبة مئوية وصلت (31%) على ان الاعلام الرقمي يبدد لهم الكثير من نفقات الترويج التقليدي لمنتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثانية ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة.

ت- محايد : لم يحدد (12) مبحوثاً وبنسبة مئوية بلغت (29%) موقفهم سواء بالاتفاق او عدم الاتفاق على ان الاعلام الرقمي يبدد لهم الكثير من نفقات الترويج التقليدي لمنتوجهم الفني وبذلك جاء هذا الموقف بالمرتبة الثالثة (الاخيرة) ضمن مواقف المبحوثيين تجاه هذه الفقرة .

وقد بلغ الوسط الحسابي لمعدل اجابات المبحوثين حول هذه الفقرة (2.0) انظر الى جدول رقم (11)

جدول (11) يبين موقف المبحوثين تجاه كل فقرة من فقرات دور الاعلام الرقمي على مستوى الترويج للنتاجات الفنية

الفقرة / الموقف	اتفق		محايد		لا اتفق		المجموع		الوسط الحسابي
	ت	%	ت	%	ت	%	ت	%	
يساعدني على استخدام الوسائل المرئية والمسموعة والمقروءة في الترويج لمنتوجي الفني	24	% 57	12	% 29	6	% 14	42	100 %	2.7
يتيح لي الفرصة لرسم صورة ايجابية عن منتوجي الفني	31	% 74	10	% 24	1	% 2	42	100 %	2.7
يمكنني الاعلام الرقمي من الاعلان عن منتوجي الفني	25	% 60	9	% 21	8	% 19	42	100 %	2.4
بدد لي الكثير من نفقات الترويج التقليدي لمنتوجي الفني	17	% 40	12	% 29	13	% 31	42	100 %	2.0

النتائج العامة للبحث والاستنتاجات

1- اظهرت النتائج ان هناك دور كبير للاعلام الرقمي في تسويق النتاجات الفنية ، اذ تبين ان الوسط الحسابي لمعدل اجابات المبحوثين حول جميع فقرات المقياس قد تراوح بين (2.0) و(2.7) وهي قيمة اكبر او تساوي الوسط الفرضي البالغ (2.0) ، الامر الذي يعطي مؤشر على وجود الدور . وهي نتيجة طبيعية لما يوفره الاعلام الرقمي للمستخدمين المسوقين من تطبيقات حققت معدلات كبيرة من حيث سعة الانتشار .

2- كشفت النتائج عن ضعف ممارسة المبحوثين لتسويق نتاجاتهم الفنية عبر تطبيقات الاعلام الرقمي ، ويرى الباحث ان هذه النتيجة تعكس تمسك المبحوثين بوسائل التسويق التقليدية وتتطابق هذه النتيجة مع مؤشر الضعف الذي لاحظناه في مجتمع البحث .

3- بينت النتائج ان الفيس بوك هو التطبيق المفضل لدى المبحوثين لتسويق نتاجاتهم الفنية من بين تطبيقات الاعلام الرقمي الاخرى ، وهي نتيجة طبيعية اذا ما قارنا سعة انتشار الفيس بوك في العراق بالتطبيقات الاخرى بحسب اغلب الدراسات التي اجريت في هذا المجال .

4- تأكيد معظم المبحوثين على ان التسويق عبر الاعلام الرقمي لم يلغي ممارستهم لتسويق نتاجاتهم الفنية عبر الوسائل التقليدية ، وهي نتيجة تنسجم مع ما اظهرته النتائج بخصوص ضعف ممارسة المبحوثين للتسويق عبر تطبيقات الاعلام الرقمي .

5- تباينت اراء المبحوثين حول درجة مساهمة التسويق عبر تطبيقات الإعلام الرقمي في تواصلهم مع الجمهور والغالبية كانت للدرجة المتوسطة . ويرى الباحث ان هذه النتيجة تؤشر الى اشكالية تسويقية ، فلا يمكن ان ينجح التسويق دون التواصل مع جمهور المنتج الفني .

6- اكد غالبية المبحوثين بأن الهدف من تسويقهم عبر تطبيقات الاعلام الرقمي هو التعريف بمنتوجهم الفني.

7- اتفق معظم المبحوثين على ان الاعلام الرقمي يمكن ان يلعب دور كبير في التعريف بالمنتجات الفنية .

8- اكد غالبية المبحوثين على ان الاعلام الرقمي له دور في الكشف عن اسعار منتوجاتهم الفنية .

9- بين معظم المبحوثين بأن الاعلام الرقمي يسهم في توزيع نتاجاتهم الفنية .

10- اتفق غالبية المبحوثين على ان الاعلام الرقمي له دور كبير في الترويج لنتاجاتهم الفنية .

التوصيات

يوصي الباحث في ضوء ما خرج به من نتائج بمجموعة توصيات وهي :

1- على المستوى الاكاديمي يوصي الباحث بضرورة اجراء العديد من الدراسات التي من شأنها البحث في العلاقة بين الاعلام الالكتروني والفن ، ونقترح بهذا الصدد دراسة بعنوان (انعكاسات الاعلام الرقمي على الانتاج الفني) .

2- على المستوى المهني يوصي الباحث بضرورة استثمار العاملين في المجال الفني لكامل الامكانيات التي توفرها تطبيقات الاعلام الرقمي في مجال التسويق لنتاجاتهم .

References

Shafeer, A. (2009). The New Economy and Youth Employment. *the First Arab Conference on Youth Employment,* (p. 1). Algeria: Arab Labor Organization.

Abdel Aziz, B. (2011). *Research Methodology: Theoretical Origins and Application Skills.* Cairo: Dar Al-Kitab Al-Hadeeth.

Abdul-Zahra, A. (2018). The problem of designing the user interface in interactive websites. *the Academy magazine, 90*, p. 367.

Al-Omar, H. (n.d.). *The impact of social media on Fine Art and Culture.* Retrieved 11 5, 2018, from www.alriyadh.com.

al-Sayed, A. (2012). *Principles of the Marketing Job.* Cairo.

Amin, S. (2011). *E-Marketing.* Riyadh.

Colbert, F. (2011). *Marketing of Culture and Fine Arts.* (M. Abdel Nabi, Trans.) Cairo: Sharqiyat Publishing House,.

Haddad, S. (2006). *Fundamentals of Marketing.* University of Applied Sciences.

Hussein, S. (1976). *media research fundamentals and principles.* cairo: dar al shaab foundation.

Khaldun, I. (2001). *Introduction to Ibn Khaldun.* Beirut: Al-Kashaf Press.

Mansour, M. (1977). *Imperial Tools in Cultural Subversion.* Baghdad: Dar Al-Thawra.

Smeisim, H. (2001). *Psychological Warfare.* Baghdad: General Cultural Affairs House.

Mohamed, A. (n.d.). *Digital Marketing.* Retrieved 11 1, 2018, from www.tawasulforum.org.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/367-390

Digital Media and its Role in Marketing Artistic Products " A Field Study"

Ahmed Abdel Sattar Hussein[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 95 - year 2020
Date of receipt: 1/9/2019…....Date of acceptance: 1/10/2019….....Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract:

This research addresses a problem manifested in a main question: what is the role of the digital media in marketing the artistic products? in order to determine the role played by the digital media in the disclosure and promotion of the artistic product, its price and places of distribution, as the basic elements of the marketing mixture.

This is a descriptive research in which the researcher used the survey method to check the opinions of a sample chosen according to the (proportion) method from the research community represented by instructors and students of the college of Fine Arts- University of Dayala.

In order to achieve the aims of the research, the researcher used a field research tool, i.e., a questionnaire, where the researcher made questions into four axes representing the b basic elements of the marketing mixture, and a scale consisting of a group of statements having three alternatives to measure that role. The researcher then, after collecting the data, resorted to the statistical processes aiming to extract the results and analyze and explain them through the use of a number of methods, tests and statistical coefficients.

The most important results reached at:

1- The results revealed that the respondents have a weak practice in marketing their artistic products through digital media applications.
2- Most of the respondents affirmed that marketing through the digital media has not cancelled their practice to market their artistic products through the traditional means.
3- Most of the respondents agreed that the digital media may play a major role in introducing the artistic products.

Key words: digital media, artistic productions, marketing mix

[1] College of Fine Arts. University of Diyala, theeditor79@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/391-408

مسرح الدُمى وأهميتهُ في المجتمع المعاصر

حسين خميس علوان الأنصاري[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 1996/2/3 ، تاريخ قبول النشر 1996/2/28.

تاريخ إعادة الارسال 2019/9/1، تاريخ القبول الجديد 2019/10/1 ، تاريخ النشر 2020/3/15

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

ملخص البحث

استطاع مسرح الدمى عبر تاريخه ان يحقق نجاحا مستمرا رغم منافسة الفنون الادائية الاخرى وذلك لما تتميز مسارح الدمى من تنوع الاشكال والموضوعات واساليب الاخراج سواء مع مع جمهور الاطفال او الكبار ، وقد اصبح لكل مجتمع دمى خاصة به يستلهم اشكالها من الموروث وتعبر عن هويتها الثقافية ، تتميز الدمية بقوة التعبير واحيانا تتفوق على الممثل البشري ، ومع مرور الوقت تطورت صناعة الدمى وطرق تحريكها واخراجها بفضل التقنيات الحديثة ، نحاول في هذا البحث التعرف على مسرح الدمى وانواعه وما هو سر قوه التعبيرية التي تجذب الجمهور اليه وما اهميته في المجتمع المعاصر .

مشكلة البحث:

يظنُّ البعض أن مسرح الدُمى، شكل فني يتوجه الى جمهور الأطفال فقط، وأنَّ موضوعاتهِ التي يعالجها محدودة التناول ولكن لو نظرنا الى طبيعة هذا الفن نظرةً متفحصة لوجدنا أنَّهُ يمتلك من الإمكانات التعبيرية والتنوع في الأشكال والحجوم وطرق الاستخدام ما يؤهلهُ لأن يتجاوز حدود المسرح البشري.ويؤكد ذلك فنان الدُمى الروسي المعروف "سيرجي اوبرارزتشوف" بقولهِ:"أن فن الدُمى من بين جميع انواع من العرض المسرحي أكثرهم توفراً على قوة الرمز والاستعارة وقوة التعميم" (1),(p2, 1992 , serje Obra-zatshov)

ويتفق الباحث مع رأي اوبرازتشوف في أنَّ هذه جعلت فن الدُمى يتطور وينمو ويتواصل منذ أقدم العصور وحتى اليوم. إذ استطاع مسرح الدُمى أن يحقق انجازات فنية راقية في عروضهِ وموضوعاتهِ التي ستمدها من الملاحم والأساطير والقصص والروايات والمسرحيات الكلاسيكية والمعاصرة. أو من تلك النصوص التي صارت تكتب خصيصاً لمسارح الدُمى من قِبَل كُتّاب وفنانين تخصصوا وأبدعوا فيه ومع مرور الأيام أصبح لكل من هذه المسارح خصوصيتها وتفرُّدها بل صار لكل بلد دُمى خاصة به بل أحياناً لكل مسرح لونه وتجاربهُ التي يتميّز بها عن المسارح الأخرى والتي صارت تجتذب أعداداً هائلةً من الجمهور المتنوع الفئات وتعبّر عن الهوية القومية

[1] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، husweden@hotmail.se

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لبلدانها. وانطلاقاً من هذه الاهمية التي تميَّز بها مسرح الدُمى والتي تعتمد بالأساس على ما مرَّ سابقاً لا سيما من الناحية التعبيرية والتي تتطلب المعرفة في كيفية استثمارها وتوظيفها في العروض المسرحية بغية إيصال مضمون العمل الفني وتجسيدهُ بأسلوبٍ مثير ومشوّق يتلائم مع مختلف الفئات العمرية، إن قدرات العاملين في هذا النوع الفني وقلة خبراتهم في معرفة امكانات الدمية سبَّب خللاً في انتاجات مسرح الدُمى بحيث لم يتم استثمار امكانات هذا المسرح بما يحقق الغاية القُصوى من امكانات الدُمى المستخدمة في مستوى الشكل أو الحركة. وهذا يعود كما يشير الى ذلك الباحث- يعقوب الشاروني-: " بسبب ضعف قدرات العاملين في مسارح الدُمى من صانعها أو مصممها أو الممثلين الذين يقومون بتحريكها"(2).(p30،1986 Al-Sharouni, Ya`qub)

وإذا توقفنا بعض الشيء عند هذا الشكل الفني في مسارحنا العراقية لوجدنا شبه غياب لهذا المسرح باستثناء بعض التجارب الفردية التي ينقصها الكثير من الخبرة والتوظيف السليم ناهيك عن ضعف قدرات الممثل(المُحرّك) وبالتالي ينعكس هذا على الصورة الجمالية للعرض المسرحي عموماً.

والبعض من مسرحيينا والمخرجين منهم على وجه التحديد استخدموا الدُمى في بعض مشاهد العروض المسرحية أي تضمين العرض بمشاهد تجسدها الدُمى أما بمفردها أو بمشاركة ممثلين والغرض من هذا التوظيف لم يكن يستهدف استثمار امكانات الدمية من الناحية التعبيرية بل التنوع في وسائل صياغة الغرض وتحقيق عنصر الغرابة في الشكل.

وهذا ما ظهر جليّاً في العديد من العروض المسرحية مثل –عقدة حمار، تأليف عادل كاظم وإخراج فاضل خليل ومسرحية –جنرال- تأليف فلاح شاكر وإخراج حسين الانصاري ومسرحية- بيرو شنانشيل- إخراج عوني كرومي ومسرحية – رحلة أم الخوش- إخراج محمود ابو العباس وغير ذلك.

ومن اجل إلقاء الضوء على مسرح الدُمى باعتبارهِ وسيلة تعبيرية مهمة في العروض المسرحية المتنوعة اختار الباحث هذا الموضوع ليقدّم بدراستهِ وحدده بـ " الدُمى وسيلة تعبيرية في العروض المسرحية".

أهمية البحث:

تأتي أهمية هذا البحث في التعرف بالإمكانات التعبيرية لمسرح الدُمى وكيفية توظيفها في العروض المسرحية.

والاستفادة من هذا اللون المسرحي في مجال النشاطات الفنية وبالذات عروض الأطفال والتلاميذ بسبب سهولة العمل فيه وقلة التكاليف في انتاجاتهِ مقارنةً مع الأنواع المسرحية الأخرى.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

إضافةً الى هذا إتاحة الفرصة للعاملين في حقل التربية والتعليم من مُربين ومعلمين ومشرفين في معرفة استخدام الدُمية وتوظيفها في نطاق العروض المسرحية المتنوعة والاستفادة من اهميتها التربوية والجمالية.

أهداف البحث:

يهدف البحث الى تحقيق ما يأتي:

1. مسرح الدُمى وسيلة تعبيرية في العروض المسرحية.
2. التعرُّف على عناصر تكوين الصورة المرئية في مسرح الدُمى.
3. مميزات مسرح الدُمى وعناصر تفوقه على المسرح البشري.

حدود البحث:

يقتصر البحث على دراسة مسرح الدُمى وامكاناته التعبيرية في العروض المسرحية

طريقة البحث:

يستخدم الباحث في معالجة موضوع بحثه هذا المنهج الوصفي – التاريخي والتحليلي – مبيناً الجوانب الأساسية في تطور الظاهرة وتحليل بنيتها الداخلية من خلال التكوين والتشكيل للصورة التعبيرية في مسرح الدُمى.

تحديد المصطلحات:

1. **الدُمية:** يعرِّفها – محمد بن ابي بكر عبد القادر الرازي في – مختار الصحاح بأنها الصنم والجمع هو – الدُمى- بمعنى الصورة من العاج ونحوه. وجاء في الشعر – الدمّى- بمعنى الثياب التي فيها التصاوير" (Al-Razi,1980, p48), (3)
2. **مسرح الدُمى:** ويعرِّفه د. إبراهيم حمادة بأنَّه: "المكان المُخصص لتحريك الدُمى ويختلف هذا المسرح باختلاف نوعية الدُمى المستخدمة فيه وطبيعة حجمها وطريقة تحريكها "(4), (Hamada Ibrahim,1985,p64)
3. **القراقوز:** يعرِّفه عبد الحميد يونس بقولهِ: "القراقوز نوع من مسرح الدُمى المعروف الآن ولا يختلف عنه كثيراً فهو الدُمى التي لم تكن تتجاوز – ثلاثة والقراقوز يشبه صندوق الدنيا في قدرة أصحابه على حرية الحركة والتنقل به من مكانٍ الى آخر ولا يحتاج الى ضوء خاص وكان يدّم في مسرح مكشوف "(5)، (Abd-elhamed younis,1965,p18)

أما تعريف الباحث الإجرائي للدُمى المسرحية فيحددها بأنها الأداة التي يستخدمها الممثل للتعبير عن أفكار وموضوعات مختلفة ويسعى الى إيصالها للمتفرّج و الدُمى المسرحية على انواع واحجام تبعاً لطريقة تحريكها والمكان الذي يقدَّمُ فيه العرض.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

تاريخ مسرح الدُمى:

ترجع أصول مسرح الدُمى الى الأساطير القديمة وممارسات طقوس السحر التي تُعدُّ الأساس الأقدم في نشأة مختلف الفنون الجميلة ظهور الدُمى يكادُ بقدمهِ أن يسبق المسرح البشري حيث وجِدَت جذورهُ في الصين والهند وضمن آثار المصريين القدماء وبعض الحضارات الأخرى.

إن تاريخ المسرح الهندي المتعلق بالدُمى هو تاريخ بعيد جداً وهناك انواعاً كثيرة منها تتمثل بدُمى التعليق وخيال الظل.

ومسرح الدُمى الهندي لا يختلف عن الفنون التعبيرية الهندية الأخرى التي استقت الكثير من أصولها من الملاحم القديمة مثل – المهابهارتا – و – راماجان. وهذه الملاحم المقدسة عند الهندوسيين ما تزال تشكل مصدراً ثرياً لفنون الهند الحديثة.

ولمسرح الدُمى الصيني وبعض الأقطار الأخرى في قارة آسيا تقاليد عريقة في مسرح الدُمى ما زالت سائدة ومستخدمة في بعض المسارح الحديثة ولعل دُمى خيال الظل هي الأكثر شهرةً وانتشاراً في الصين ويُطلق عليها اسم "الظلال الصينية (aljazaeri salim, 1989,p161)(6)"،

وفي اليابان نعثرُ على نماذج من الدُمى ترتبط جذورها مع المسرح الصيني أما في مصر القديمة أي فيعهد الفراعنة فقد تدلُّ أقوال المؤرخين على وجود نوعين من الدُمى نوع دقيق ومعبّر لا تنقصه إلا خيوط فيتحرّك. ونوعٌ آخر عبارة عن دُمى تحرّكُها خيوط مصنوعة بمهارة خارقة.

ويذكر – ما جنان- "أن الدُمى المتحركة التي وجدّت في مقابر المصريين كانت ذات وظيفة دينية"(7) , (Kamel HusseinTaheya ,1960 p17)

، فقد صنع الفراعنة الدُمى منذُ سبعة آلاف سنة لمعبودهم –اتوبيس – وقد انتشرت صناعتها أثناء حكم الدولة الوسطى.

ويذكر – هيرودت – في التدليل على أن الدُمية نبعت من أصولٍ أسطورية "إنَّ نساء الفراعنة الآتي لم ينجبنَ كُنَّ يسرنَ في الأعياد وهنَّ يحملنَ على رؤوسهنَّ دُمى" وهذه الدُمى يمكن تحريكها بواسطة خيط لتمثيل اسطورة مصرية قديمة خاصة بالإنجاب.

(Kamel HusseinTaheya ,1960 ,p35) (8)

وفي اليونان القديمة وجِدَ مسرح الدُمى ووظِّفَ لأغراضٍ دينية أحياناً وأحياناً لأغراضٍ فنية بحتة "ويعتبر الفنان الإغريقي يوثينوس أول من قدَّم عروض الدُمى في المسرح الكبير للإله ديونيسيوس في أثينا".

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وعن مسرح الدُمى في عهد الإغريق يُذكر – ماريوتيفولوبي – في كتابهِ – تأملات – فيقول: "إن هذا اللون عرفهُ مفكروا الإغريق، وقد استخدم هذا المسرح لإخراج بعض أعمال أرسطو واكسافونان حوالي 450 ق.م." (9).(BeethrdAanot,1986,P63)

لم تخلُ الإليذاذة نفسها من فقرات أشارت الى انواع من الدُمى كانت تُصنعُ من الذهب الخالص وتشبه العذارى وكانت لها أصوات قوية تشترك في القصص الإلهية.

"وفي القرون الوسطى كانت الدُمى تمثل المسرحيات الدينية في الكنائس وقد استمرت طويلاً واصبح مسرح الدُمى أداةً من ادوات الوعظ والتبشير فأكسب نفوذاً أضفاه عليه الدين واكتسب شعبية من خلال الحفلات والمهرجانات وأصبح من مستلزمات هذا المسرح تقديم حياة القديسين والعذراء وما اسم – ماريونيت – إلا تصغير لاسم العذراء ماريا". (10) , (P27, 1960 , Kamel HusseinTaheya)

ولكن الكنيسة لم ترضى عمّا حققهُ فن الدُمى من شعبية كبيرة فوقفت ضدَّهُ ومنعت تقديمهُ حياة القديسين أو التعرُّض للموضوعات الدينية فكان أن استعان عنها بقصص البطولة الشعبية وبناء يلجأُ الى الأعمال الأدبية كمصدر لموضوعاتهِ وشخوصهِ.

وفي انكلترا لاقى مسرح الدُمى نجاحاً متميزاً وأخذَ بالانتشار لا سيما دُمى الخيوط التي كانت منتشرةً في أوروبا. وبلغ هذا الفن أوج نجاحهُ في انكلترا و أوروبا في القرنين السابع والثامن عشر لأنَّ المسرح عاد الى مكان الصدارة وذلك بتدفق الطبقات العُليا الى المسرح كردِّ فعلٍ لقيود المتطهرين. وشارك مسرح الدُمى في النهضة الفكرية والثقافية التي شهدتها أوروبا في تلك الحُقبة.

ولفرنسا تاريخ حافل بمسرح الدُمى حيث استطاع هذا الفن أن يستحوذ على اهتمام العديد من الفنانين والكُتّاب والشعراء والموسيقيين.

ولعل من أهم مسارح الدُمى تلك التي كانت تحت إشراف الشاعر – مارك مونيه – (1829-1855) ومسرح الدُمى في نورهانت تحت إشراف الكاتبة صاند(1804-1876) وكذلك المسرح الصغير لهري سيجوريه وقد قدمت فيها أروع الأعمال الفنية والأدبية منها مسرحيات شكسبير وبعض الملاحم وأعمال ذات موضوعات سياسية وظهرت في هذه الفترة أنماط من الدُمى الشعبية التي حققت نجاحاً وارتبطت بأذهان الجمهور منها شخصية- غيول- ذات الملامح الشعبية حيث يمثل شخصية عامل ليوني نسبةً الى مدينة ليون خلال النهضة الصناعية وظلَّت لفترة طويلة تقدم هناك حيث امتدت شهرتها في أنحاء فرنسا.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وفي مطلع القرن العشرين شهد فن الدُمى تطوراً مضافاً لا سيما في أقطار أوروبا التي أولتهُ أهمية بالغة كمسرح الدُمى الايطالي الذي أسسهُ – فيتور يوبودريكا – عام 1913 وتتميز عروضه بالنقد والسخرية وحقق مسرح الدُمى في سالسبورج بالنمسا شهرة كبيرة، ومازال هذا المسرح يقدم عروضه الغنائية ولمسرحيات موزارت على الأغلب ما يميز الدُمى المستخدمة فيه هي أنها تشبه الممثلين الآدميين الى حدٍّ كبير، وكذلك الحال في سويسرا حيث اشتهر مسرح دُمى المتحف الفني الصناعي في زيورخ.

وفي روسيا اشتهر الفنان – زايتيف – الذي استحقَّ عن جدارة وسام الدولة عن مجمل ابداعاته في مسرح الدُمى. كما برز أيضاً الفنان الشهير – ابرازتشوف – الذي شغل منصب المدير الفني لمسرح موسكو المركزي للدُمى، والذي كان لهُ الدور الكبير في تحقيق منجزات إبداعية كبيرة في هذا المجال أهلتهُ لأن يصبح فيما بعد رئيساً لمنظمة – اليونيما - .

وبعد الحرب العالمية الثانية وما تلاها شهد فن الدُمى انتشاراً وتطوراً إذ ازدادت المسارح المُخصصة للهواة والمحترفين وتطورت صناعة الدُمى بتقنيات جديدة جعلته ينافس الفنون الحديثة كالسينما والتلفزيون ويثبت جدارة التفوق والبقاء، كفن شعبي وجماهيري فاعل مؤثر.

مسرح الدُمى عند العرب:

أقدم الإشارات العربية التي وردت عن عروض مسرح الدُمى(خيال الظل) ترجع الى أواخر الحكم الفاطمي وهي تُشير الى أن صلاح الدين الملك الناصر حضر مع وزيرهُ القاضي الفاضل عرضاً لخيال الظل وذلك عام 1171م.

ويعتبر الباحثون أن شمس الدين بن محمد بن دانيال الموصلي – 1238-1311م- أبرزت كتب لمسرح خيال الظل وقد عُثرَ على مخطوط قديم يتوفر على ثلاث تمثيليات لابن دانيال. وتعدُّ هذه الأعمال تصوير للحياة في تلك الحقبة وفيها ينتفي المؤلف شخصياته من الاسواق والحفلات واصحاب الحرف ويقول الدكتور إبراهيم حمادة الذي قام بتحقيق النصوص الآنفة الذكر عن الشخصيات "أن تلك الشخصيات التمثيلية التي ذكرت تستلزم فنّاً دقيقاً لمحاكاتها ومقدرة فائقة صنعها ورسم ملامحها وتعبيراتها حتى يمكن تحريكها ومخالطتها بأسلوبها وأبعادها التي رسمها الحوار، إن نظرة واحدة على المواقف الدانيالية تعطينا فكرة عن مهارة وحذق وقوة اللاعبين في التدريب والتنفيذ".(11) , (Hamada Ibrahim ,1967, P137)

وتُعدُّ مسرحيات بن دانيال المتمثلة بالنصوص التي كتبها وهي طيف الخيال أو زواج الأمير وصال وعجيب وغريب الميثم والضائع اليتيم تعبيراً صادقاً عن الواقع المصري في صور اجتماعية وقد أقام ابن دانيال مسرحاً مجسداً عن طريق اللعب بالخيال.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وظل هذا الفن يلعبُ دوراً مهماً في تقديم صوراً واقعية للمجتمع فيها الموقف المضحك الساخر والنكتة المباشرة والتورية ونقد الحياة الاجتماعية في مختلف جوانبها.

ويعدُّ حدوث الغزو التركي العثماني لمصر عام 1517م اصطحب الاتراك معهم أمهر المخايلين المصريين الى اسطنبول كما كان للاستعمار التركي تأثيرهُ في صيغ هذا الفن بصفةٍ تركية ، فظهرت شخصية القراقوز وهي الشخصية التي خلقها ابن ساتي – وذكرها في كتابهِ المعروف- الفاشوش في أحكام قراقوش – فأطلق صورة هزلية رائعة لرجل مغفل يرمز فيه للبطش والعدوان الذي كان يتميز بهِ الحكام الأتراك في تلك الفترة وقد استمر تقديم هذه الشخصية لفترةٍ طويلة بحيث أطلق اسم قراقوز على نمط من المسرحيات التي أخذت تكتسب شعبية كبيرة.

لقد ازدهر مسرح خيال الظل التركي خلال القرون السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر وكان هجاء هذا المسرح اللاذع تمهيداً لقيام الثورة ضد المستعمرين وانتقل هذا الفن الى بلاد الغرب وشمال أفريقيا ولعب ذات الدور ولكن بعد أن اتخذ الصبغة المحلية ولخطورة الدور الذي كان يلعبهُ هذا الفن في أقطار المغرب العربي في الحياة الوطنية والاجتماعية وفي تعبئة الشعور الوطني والقومي.

إن فرنسا حاولت الحد من انتشار وممارسة هذا الفن في مراكز البلدان التي كانت تحت سيطرتها بعد أن اكتشفت قوة تأثيرهُ في مجابهة الممثلين وتأليب الشعب ضدهم وكشف ألاعيب وممارسات المستعمرين بلغة ساخرة وأسلوب شعبي وتعبير درامي مؤثر.

"ومن مراجع التاريخ ما يؤكد أن صناعة الدُمى والتماثيل المتحركة عند العرب كانت منتشرة وهناك متخصصين أكفّاء فيها ما يردُ في كتاب العالم العربي الرزاز الجذري- بعنوان- الجامع بين العلم والعمل النافع في صناعة الحيل –والذي زوَّدهُ بعددٍ كبير من الرسوم الإيضاحية المبينة لتركيب الدُمى وأشكالها وطبيعة هياكلها كما كتب– أبو عامر أحمد الاندلسي – كتاب باسم الباهر في عجائب الحيل يصفُ فيه أنواعاً من الدُمى التي تتحرك بما يشبه أعمال الهواة والتي كانت تصنع من الشمع وخامات أخرى".(12) (Thabit Adel ,1978,p141)

إنَّ فن دُمى خيال الظل عرفهُ العرب أيام العباسيين ويعتبرُ من أبرز الفنون التي استمرت طيلة القرون السابقة وأن سبب اعتماد خيال الظل وتطورهُ وازدهارهُ في تلك الحُقبة جاء بسبب "إنَّ مبدأ التشخيص عن طريق البشر كان محظوراً من أصلهِ".(13), (Ali, Alraee ,1980 .p25)

ولهذا لعب فن دُمى خيال الظل دوراً كبيراً وأرسى أُسساً لدراما كاملة ذات نظرية وممارسة واضحتين أشبهُ ما تكون بالدراما التي كانت سائدةً في العالم الوسيط.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ويذهب الدكتور علي الراعي بأنَّه :"عن طريق خيال الظل عرف المصريون لقرون متوالية عادة الذهاب الى المسرح، والنتيجة العميقة لهذا كله أن مصر كانت مهيأة أكثر من غيرها من البلاد المجاورة لتقبُّل فكرة المسرح عامةً والمسرح البشري بصفةٍ خاصة حين أخذت الفرق المسرحية والأفكار المسرحية ذاتها ترد الى بلادنا ابتداءً من نهاية القرن الثامن عشر".(14) (Ali Alraee ,1980 ,p38)

وسواء أكان العرب هم الذين اجتلبوا من خيال الظل الى حاضرة العباسيين أم أنَّه أنتقل إليهم فلا شك هنا في أن هذا اللون من ألوان الملاهي هو أرقى ما كان يعرض على العامة والخاصة من فنون الى جوار أنه مسرح في الشكل والمضمون معاً".

لا يفصلهُ عن المسرح المعروف إلا أن التمثيل فيه كان يتمُّ بالوساطة: عن طريق الصور يحركها اللاعبون ويتكلمون ويقفون ويرقصون ويحاورون ويتعاركون ويتصالحون نيابةً عنها جميعاً.

والذي يستحقُّ التقدير الخاص في أمر هذا الفن أنه أول لون العروض يرتبط بالأدب الغربي وواحد من منجزات ذلك الأدب هو المقامة ".(15)(Ali Alraee) ,1980 ,p74

و اقع مسرح الدُمى في العراق:

لم تشهد الساحة الفنية في العراق نشاطاً ملحوظاً من مضمار مسرح الدُمى مقارنةً مع حركة الفن المسرحي بألوانهِ الأخرى.

وما ظهر في هذا المجال مجرد محاولات ذاتية لم يكتب لها التواصل والاستمرار والبعض من هذه التجارب آخر ظهوره في التلفزيون من خلال برنامج يقدم شخصيات دُمى قليلة مثل – قرقوز – ابو ستوري. وكان يقوم بالتحريك والصوت الممثلان أنور حيران وطارق ارزوقي. وظهرت الدُمى على المسرح في تجارب أخرى ولكن ظهورها لم يكن بالمستوى المطلوب ذلك بسبب ضعف تقنيات تصنيع الدُمى وكذلك عدم توفر القدرة اللازمة للمثلين وقلة خبرتهم في هذا المجال.

وظلت الدُمى تستخدم ضمناً في بعض العروض لنشغل ادوار بعض الشخصيات ومن أجل تحقيق إضافات فيه وجمالية في شكل العرض وفي السنوات الأخيرة نشط العمل في مسرح الدُمى وقدَّمت أعمال متخصصة شارك فيها مجموعة طلبة كلية الفنون الجميلة وتحت إشراف الباحث كانت السطور – فقدمت مسرحيات: أصدقاء القرية، الديك المُدلل ، الضفدع المغرور وغيرها.

وقد تشكلت مجموعات أخرى تمارس هذا اللون الفني وتقدم عروضها في المناسبات ولكن بالرغم من هذا نجد أن مسرح الدُمى لم يتم استثمار امكاناته التعبيرية ومزاياه الأخرى على نطاق واسع لا سيما في مسارح الأطفال أو المراكز الثقافية والمدارس.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ويمكن أن تعزو أسباب ذلك الى قلة الاهتمام والدعم لمسرح الدُمى مقارنته مع مسرح الكبار فعدد العروض السنوية الموجهة للطفل بشكلٍ عام لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة يضاف الى ذلك ندرة المتخصصين بمسرح الدُمى من ناحية التصنيع والتحريك، كما إن إغفال هذا الفن في مناهج تدريس الفنون المسرحية في معاهد وكليات الفنون الجميلة وإن وجد فهو يقتصر على الجانب النظري إذ لم يتقدم طيلة السنوات الماضية إلا عدد محدود جداً من الأعمال المجسدة بواسطة الدُمى.

إن النظرة القاصرة لمفهوم ودور مسرح الدُمى لجهل الكثير من المعنيين إداريين وفنانين أدى الى تلكؤ مسيرته وعدم تطورها وانتشارها.

يضاف الى هذا عدم اهتمام التلفزيون في نشر وترويج وتقديم البرامج أو الأفلام والمسرحيات المصنعة بواسطة الدُمى باستثناء المسلسل التلفزيوني المعروف "استعراض الدُمى" والذي حقق نجاحاً عالمياً واسعاً.

والأمر الذي اعتقده أكثر تأثيراً في هذا الجانب هو عدم وجود جهة رسمية ترعى هذا الفن وتهتم بهِ أُسمةً ببقية الفنون كل هذه الأسباب مجتمعةً جعلت مسرح الدُمى لا يرقى الى المستوى الذي ننشدهُ ونتمناه.

الأنواع الشائعة لمسارح الدُمى:

إنَّ أبرز الأنواع الشائعة الاستخدام في مسارح الدُمى يمكن تحديدها من حيث طريقة تحريكها بـ:-

أ. دُمى الخيوط:-

وتعتبر من أكثر الانواع تميُّزاً وانتشاراً وأكثرها استخداماً فهي تجمع بين اتساع مجال الحركة وليونة التحريك وسهولته كما أنه بالإمكان تشكيلها على أية صورة يتخيلها الفنان – إنسان، حيوان، وحش خيالي، شكل تجريدي أو تفكيك أجزائها أو تحريكها كما يمكن نفخها أو انكماشها وكذلك الطيران والمشي.

ورغم هذه المميزات التي تتمتع بها دُمى الخيوط إلا أن هناك بعض الجوانب التي لا يمكن تحقيقها في هذا النوع من المسارح حيث إنَّ دُمى الخيوط لا يمكنها اختراق الأبواب أو القبوات أو النزول تحت المناضد أو القيام بحركاتٍ مركبة وذلك بسبب الخيوط التي تمسك بها من أعلى يد الفنان المُحرك. كذلك فإن الحركات التي تحتاج الى دقة لا يمكنها القيام بها.

أما الخاصية الأخرى التي تحدُّ من عملها فهي صغر حجمها فالتركيز على الملامح والاعتماد عليها كمؤشرات لا جدوى منها لأن التفاصيل التي تُشاهَد عن قُرب تنعدم رؤيتها على بُعد عدة أمتار، لذلك لا يمكن الاهتمام الزائد بالتفاصيل في هذا النوع.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

على ضوء مميزات وخصائص دُمى الخيوط فإنها تكون ملائمةً لأنواعٍ معينة من المسرحيات لاسيما تلك التي تتطلب من شخصياتها أعمالاً حارقةً مثل الطيران أو المشي والتلاشي وتغيُّر الشكل، وكذلك المسرحيات التي تمثل شخصياتها الحيوانات أو شيئاً غير الإنسان وإن كانت إنسانية فيفضَّل أن تكون ليست واقعية بقدر ما هي أنماط وتجريدات كما هو الحال في الدراما الإغريقية التي لم تكن تهتم بصفةٍ عامة بتصوير الفرد في شتى جوانبهِ وتقديم كل مظهر من مظاهر شخصيتهِ بل كانت تجسد السمات التي تتصل بالموضوع درامياً وفعلاً قد قدَّمت الكثير من الأعمال الإغريقية منها، الطيور والسُحب لأريستوفان، وأجاممنون واوديب لسوفركليس، وميديا ليوربيدس وغيرها.

ب. دُمى القفازية:-

وتمسى أحياناً دُمى الأصابع، ويتمُّ تحريك هذا النوع بواسطة أصابع اليد، وما يميز الدُمى القفازية أنها بسيطة وسهلة الصنع حيث تُصنع غالباً من القماش وتكون غير مبطنة من الداخل أي فارغة غير محشوّة.

ورغم بساطة هذا النوع من الدُمى إلا أنها تحتاج الى مهارة وخبرة عاليتين والتعبير بواسطتها يحتاج الى دراية ومعرفة بتفاصيل حركة الدُمية بحيث تتلائم مع قوة (والأصابع فقط. وهنا تكمن الصعوبة بالنسبة للممثل بحيث ينبغي أن يتواصل بالتحريك وأن تبقى الدُمى في مستوى مُحدد ينسجمُ وحجم الفراغ المحدد بإطار المسرح، وعندما تصن الدُمى القفازية ينبغي التركيز على الأجزاء الرئيسية ودون الاهتمام بالتفاصيل ، وغالباً ما يكون هذا النوع بدون مفاصل ويتركز التعبير على الجزء العلوي من الدُمية وخصوصاً الرأس.

وقد أثبتت الدُمى القفازية نجاحاً وانتشاراً واسعاً ذلك لأن الممثل – المُحرِّك – يمكنه التعبير المباشر عن انفعالاتهِ وأفكارهِ وينقلها الى المتفرجين بأسلوبهِ الى جانب التوافق التام بين الصوت والحركة الأمر الذي لا يتحقق في الأنواع الأخرى بالشكل المطلوب هذا من ناحية ومن ناحيةٍ أخرى "يكون ارتباط الجمهور بجو الدُمى وتقبُّلهم الشديد للإيحاء لأنهم يعيشون مع الدُمية ويكلمونه "(16) (Kame HusseinTaheya 1960 ,p127)

فيكفي أن يُظهر لهم جزء من الدُمية أو ما تستخدمه من اكسسوارات ليكون مقنعاً لهم في إشباع الموقف واكتماهُ بالتعبير من قِبَلهم وهذا من أهم أسباب قوة مسرح الدُمى، وسر توصله واستمراره، وبالإمكان اشتراك الممثل البشري الى جانب الدُمى في العروض المسرحية لإضفاء نوعاً من الأُلفة لجو العمل وتقريب وتوضيح بعض الجوانب التي يتطلبها العرض.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ج. دُمى خيال الظل:-

تكون دُمى خيال الظل مصنوعةً من الجلد الملوّن والمسرح عبارة عن شارة بيضاء دقيقة مشدودة الى قوائم خشبية يقف الممثلون – المخايلون –خلفها وتوجد ثقوب في كلِّ قطعة من القطع الجلدية التي تتمثل بالشخوص ثُثبَّت فيها عصا ليتمكن اللاعب بواسطتها تحريك الدُمية التي تكون على شكل بشر أو حيوان أو جمادات كالشجر أو البيوت والسفن وغيرها.

"أما طريقة العرض في هذا النوع فيتمُّ بإطفاء الأنوار في اماكن المتفرجين الذين يجلسون أمام الستار ويلصق المحركون الدُمى بالستارة ثمُّ تُضاء الأنوار خلف الدُمى لتنعكس ظلالها واضحةً في الجهة الأخرى وبعد هذا يبدأ الممثلون في تحريك الشخوص وأداء حوارها"(17) (Hamada Ibrahim ,1985 ,p40)

ويمكن الاستعانة بأكثر من محرك في حالة وجود شخصيات متعددة وكان يرافق العرض عدد من الموسيقيين الذين يبدأون بعزف المقطوعات قبل بداية العرض وخلال الفصول أو يرافقون الممثل على شكل جوقة.

"ويذكر أن طرق رسم الشخصيات على الجلود في مسرح خيال الظل إنها خليط من الفن الشرقي والشعبي".(18) p49 ,1982 ,Mohamed Attia, Ahmed)

وإنها تعني بالتعبير عن الشخصية من خلال الرسم ودون اهتمام وقواعد المنظور والنسب التشريحية وأغلب الرسوم تكون عارية وفاضحة وبالإمكان استخدام النقوش والزخارف المختلفة على الزي بطريقة مبسطة من خلال إحداث ثقوب وتلوينها بألوان مناسبة. "هناك ثلاثة انواع من مسارح دُمى خيال الظل وهي بشكل عام تتمثل بنوع ثابت تتحرك فيه الشاشة وتتابع عليها مناظر شخوص القصة بثباته ويكون هذا النوع أقرب الى صندوق الدُنيا.

أما النوع فتكون فيه الشاشة ثابتة والشخوص تتحرك خلفها بواسطة العصي أو الأعمدة الحديدية فتكون الدُمى مثبتَةً بالقضبان الحديدية فلا تحتاج في حملها ورفعها وهنا يستطيع الممثل تحريك أكثر من شخصية وهذا النوع الشائع استعماله في الصين واليابان.

والنوع الثالث تكون فيه حركة الدُمى بطريقة أُفقية حيث يكون من السهولة إخفاء العصي أو القضبان الحديدية الممسكة بالشخوص كما أنهُ من الممكن التحكُّم بحركة أجزاء الدُمية بدقةٍ وإتقان".(19) (Kamel Hussein, Tahia ,1960 , p127)

د. دُمى العصي:

ويطلق عليها احياناً بالدُمى الصلبة كونها تُصنع من الخشب أو أي مادة صلبة ثمَّ تُغطى بالقماش أو الأصباغ أو أحياناً تُرسم ويتمُّ استخدام هذا النوع عن

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

طريق تحريكها بواسطة العصي المرنة التي يحملها الممثلون ولابدَّ أن تختفي العصي خلف الستارة بحيث تبدو أمام الجمهور الدُمى فقط ويقوم الممثلون بأداء الحوار أو الغناء وتحريك العصي المرتبطة بالدُمى ويرافق هذا فرقة موسيقية غالباً ما تقتصر على مجموعة صغيرة.

"وإنَّ أول شخصيات هذا النوع لا تقتصرُ على شخصيات معينة بل يمكن استخدام شخصيات متنوعة حيوانية وإنسانية، وقد أشتهر الصينيون بتصنيعها واستخدامها".(20) (Abdul-Razzaq Asaad and Sami Abdel-Hamid ,1984 ,p95)

الدراسات السابقة:

على حدِّ اطلاع الباحث وخبرته الميدانية في هذا المجال لم يعثر على دراسة علمية تخصصت بمسرح الدُمى أو تناولت هذا الموضوع باستثناء دراسة مجاورة أعدَّها الباحث (هادي محسن الصياد) وهي بعنوان –تصميم وتجريب برنامج لتدريس صناعة الدُمى وتركزت هذه الدراسة حول موضوع يتعلق بالجانب التقني للدُمى أي الخامات والتصميم وقد وجدهُ الباحث بعيداً عن موضوع بحثهِ لذا لم يتوقف عندهُ.

المبحث الثالث

عناصر الصورة التعبيرية مسرح الدُمى:

إنَّ ترتيب عناصر الشكل هو أساس التعبير البصري في مسرح الدُمى، فالصورة المرئية هي كل ما يراهُ المتفرج في كل لحظة أثناء العرض، وبطبيعة الحال لا تستمر هذه الصورة في حالة الثبات و إنَّما تتغيَّر من لحظةٍ لأُخرى. والمناظر في مسرح الدُمى تمثل عنصراً وظيفياً مهماً يؤكد وجود الدُمية أو الشكل المتحرك وعن طريق الشكل واللون والضوء يتكون الجو العام المطلوب كما انها تحدد حركة الدُمية أو الشكل بتحديدها للفراغ داخل الحيّز المحدود فهي البنية بالنسبة للدُمية. كما انها تكشفُ عن طبيعة الشخصيات التي تتحرك داخل هذا الفراغ أن الصورة المرئية في عروض الدُمى هي أساس العرض فهي تحمل فكرة وتؤدي معنى يتجسَّد في شكل معين، ويستحيل أن تفعل بين الشكل والأرضية وبين الدُمية والمنظر فيهما في صيغة كلية موحدة.إنَّ موضوع الشكل والخلفية لابدَّ أن يبرزا بموضوع في العرض فالشكل وهو الدُمية يميلُ الى البروز في حين تميل الخلفية المرسومة الى التواري أو تميل الى الحيادية وذلك لإظهار التفاصيل التي ترتبط بالدُمية. وأحياناً يحدث خلط بين الدُمية وخلفيتها داخل الحيّز المحدود من أجل خلق التفاعل المطلوب ولتكوين وحدة عضوية بينهما.إن المناظر والدُمى بتشكيلها وملابسها وألوانها وما تقع عليها من الضوء هي عناصر الصورة المرئية لعروض الدُمى، إذ تعتبر عروض الدُمى من الفنون المكانية التي تعتمد في صياغتها على التشكيل في الفراغ وتعتمد على عناصر أساسية تتعامل معها بدرجات وكثافات مختلفة وهذه العناصر هي:

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

(الخط والمساحة والأحجام والخامات واللون والضوء والظل) ، وينبغي أن توظَّف هذه العناصر وفق قوانين الطبيعة أي لا بدَّ من تحقيق حالة التوازن والإيقاع والتماثل والتنوع في الصورة التعبيرية.وبالتالي يكون التكوين في هذه العروض بشكلٍ عام هو تنظيم لعناصر التصميم لأحداث التفاعل بين الأشكال داخل الحيّز المحدود والذي يشكل في النهاية الصورة التعبيرية المتكاملة.

الحركة ودورها في الصورة التعبيرية:

إن عنصر الحركة في عروض الدُمى يشكل الطاقة الفعّالة في التكوين وتتخذ الحركة ثلاثة أشكال فتُمثَّل بـ:-

- **الشكل الأول:** وهو الحركة الحقيقية الفعلية للشكل أو الدُمية داخل الفراغ المحدود وحركة الضوء من حيث القوة والاتجاه واللون وجميع هذه العناصر تتكون الصور – التعبيرية المختلفة.
- **الشكل الثاني:** الحركة البصرية لعين المتفرج لمتابعة عناصر التكوين والإلمام بهِ من خلال تسلسل الصور ومتابعتها.
- **الشكل الثالث:** هو الحركة الانتقالية من الشكل الى الخلفية أي بثبات الدُمية أو الشكل وخلفها يتحرَّك المنظر ببطء فتبدو للمتفرج أن الدُمية هي التي تتحرك في الفراغ.

اللون و الصورة التعبيرية:

يلعب اللون دوراً هاماً في تكوين الصورة التعبيرية وإبراز عناصرها ويشمل اللون الأشكال المتحركة (الدُمى) وكذلك المناظر الخلفية، ويكون اللون من أبرز الوسائل الأخرى التي يعتمدها المخرجون في السيطرة على التكوين الى جانب الشكل والحيز الفراغي والضوء والحركة والتي لابدَّ من توظيفها بانسجام تام لأجل تنظيم عناصر التكوين الذي يتم عن طريق تجميع العناصر المتشابهة في الشكل واللون. أما في حالة إبراز الشكل أو الدُمى فلابدَّ من استخدام التضّاد اللوني.

فوجود الدُمية في وسط مختلف في الشكل واللون يؤكد وجودها فمثلاً لا يمكن أن تكون الدُمية مرتديةً ملابس خضراء أو زرقاء أو صفراء وتتحرك في وسط يحتوي على لون الملابس نفسهُ.

لذلك يفضَّل الانتباه افلى عنصر التَّضاد ليس بين الشكل واللون لكل الأجزاء بل بين دُمية وأخرى أو شكل وآخر، مع مراعاة طبيعة المشهد والحالة الدرامية والبيئة التي تدور فيها الاحداث والمواقف والمكان والزمان.

ويبقى للون أثرهُ الفاعل في تكوين الصورة التعبيرية من خلال الجمع بين الانسجام والتَّضاد من أجل إيجاد التنوع لتنشيط المجال البصري ولإحداث الإيقاع المطلوب.

ولإيجاد تكوين موحد فلابد تجميع كل العناصر المرئية وأساس الوحدة في التكوين هو النسب والاتزان والحركة، وبُعد الفراغ بالنسبة لمحرك الدُمية أو الشكل مهماجداً لذا ينبغي عليه أن يُدرك كيفية استثماره لخلف كيان مرئي ومعبِّر. فالممثل (المُحرك) يتعامل مع هذا الفراغ أما بتركهِ مفتوحاً من جميع الجهات أو إغلاقه تماماً.

وبد أن يشمل التكوين البصري على مركز اهتمام أو بؤرة رئيسية في المشهد الواحد وغالباً ما يشكل هذا المركز على أساس الدُمية المتحركة التي تقود الفعل أو التي تتمتع بمركز الثقل في المشهد أو الصورة التعبيرية المتكونة.

وتتبادل هذه البؤرة أو المركز أماكنها عن طريق الحركة والضوء الذي يشكلان التكوين في الحيّز الفراغي يعمق ذلك اللون الذي يعمل على إبراز الدُمية أو الشكل ويساهم في ابرازها بصرياً ذلك "لأن مسرح الدُمى لون فني له خصائصه المتميزة والذي يعتمد على النواحي البصرية اكثر مما يعتمد على الحوار اللفظي ، وتزداد قوة هذا الفن واقترابهُ من خصائصهِ كلما زادت إمكانية مرئياتهِ في التعبير عن المضمون
(Inayat Raji,1966 ,p8) (21)

بين الدُمية والممثل البشري:

إن الاختلاف الجوهري بين مسرح الدُمى والمسرح البشري يكمن في نوع الممثلين، ففي المسرح البشري يجسد الأداء بواسطة ممثلون لديهم قدرات إنسانية محدودة في حين نجد في مسرح الدُمى أن الممثلين هم كائنات خيالية تمَّ تصنيعها من قِبَل فنان الدُمى سواء كان مؤلفاً أو مخرجاً أو محركاً.

هذه الكائنات تتمتع بقوة خيالية اسطورية وسحرية لا يمكن أن تتوفر للممثل البشري ويؤكد ذلك قول برناردشو "إنَّ الدُمية في ملابسها الزاهية ونظراتها الثابتة التي جمدت عند تعبير واحد وطريقتها في المحاكاة التي توحي بالحركة الإنسانية تحقق لها نوعاً من التفوق لا يتيسر إلا لقدرة من ممثلي المسرح البشري
(Salah Almadawi.1967 .p80). 22

إنَّ الدُمى تعتمد على مبدأ الحركة التي تقع بين الحدود التوافقية والفنتازية أي بين البساطة والمبالغة في آنٍ واحد – الأمر الذي أكسب الدُمية تفوقاً مقارنةً مه إمكانيات الممثل البشري.

ويتميز فن الدُمى كما يحدهُ فنان الدُمى الروسي سيرجي اوبرازتشوف بقولهِ :"إن هذا الفن من بين جميع أنواع فن العرض المسرحي يحتوي بدرجةٍ كبيرة على قوة

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الرمز والاستعارة وقوة التعميم الفني، فالدُمية مهما كانت درجة مصداقيتها في التنفيذ فهي في حدِّ ذاتها رمز يصمم طبيعة الإنسان ويردها الى صيغة محددة

(serje Obra-zatshov , 1992 ,p191),(23)

إن هذه المميزات تجعل الدُمى قادرة على امتلاك امكانيات كبيرة في إبداع شخصيات مشابهة للإنسان أو الحيوان أو بأشكال تجريدية لا يقوى على تحقيقها الممثلون البشر وهذه الحقيقة تمنح الدُمى تفوقاً واضحاً ينبغي استثمارهُ وإدراكهُ من قِبَل العاملين في هذا الحقل الفني بمختلف جوانبهِ أما فيما يتعلق بالتمثيل فإن الدُمية في يد الممثل(المُحرِّك) ينبغي أن تتحول الى جسد أيضاً، جسد يبدوا استمراراً حياً ليد الممثل. "إنَّ جوهر الصورة يتكون من خلال الإدارة(الدُمية) وتكنيكها الفني الخاص وتشكيلاتها البالغة الخصوصية .

(Abdil Allah Kamal , 1982 P.196) (24)

إن هذه الإدارة ينبغي أن يكون نسيجها ومادتها وتشريحها متحداً بطريقة رائعة – الأمر الذي يحقق وظيفتها الفعّالة لخلق الصورة المطلوبة. إنَّ محرك الدُمى هو الذي يخلق تلك الصورة بفكرهِ وإبداعهِ وقدرتهِ على التجانس مع الدُمية وتشكيلاتها وفق ما تتطلبهُ الحالة الدرامية.

مميزات أخرى لمسرح الدُمى: أضافةً الى ما مرَّ ذكرهُ من مميزات تتعلق بتفوق الدُمية وامكاناتها الجمالية التي تساهم في تقديم انواع مختلفة من الموضوعات وتجسيد شخصيات مختلفة الأشكال، فهذا الفن يتمتع ببساطة كبيرة من حيث تكوينه وقلة عدد شخوصه بحيث أن معظم فرق الدُمى تتكون من عدد محدود من العاملين خلافاً للمسرح البشري الذي يكون أكثر تعقيداً أو أكبر ولذلك تكون الوحدة الدرامية مهددة بالتفتت دائماً لتنوع محاور التفكير في إنجاز العرض ،كما أن سهولة نقل مسارح الدُمى من مكان لآخر قد يكون وسيلة تساعد جمهور المتفرجين البعيدين من مراكز النشاط المسرحي الرئيسية سواء في العاصمة أو مراكز المدن على رؤية روائع الأعمال الدرامية.

فمسرح الدُمى لا يتطلَّب مجالاً مكانياً واسعاً إذ يمكن إقامتهُ في قاعة أو صف دراسي أو مدرَّج أو منزل فهو يصلح أن يقدم عروضهُ في أي مكان لذلك يكون مسرح الدُمى أنسب الفنون في مجال استثمارهِ للتربية والتعليم لجمهور الطلبة في شتى المراحل العمرية والدراسية، ولا يقتصر جمهور مسرح الدُمى على الأطفال كما يظنُّ البعض بل أنه يصلح لتقديم شتى الأنواع والموضوعات ولمختلف الفئات العمرية فهو أداة للنقد السياسي والاجتماعي واداة للكوميديا الرامية والتراجيديا السامية والأوبرا والفن الهزالي.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

استنتاجات

يخلص الباحث الى هذه النتائج ويجعلها على النحو الآتي:

1. إنَّ مسرح الدُمى وسيلة تعبيرية هامة في العرض المسرحي تصلحُ لإيصال مختلف الموضوعات والأفكار.
2. إن الصورة التعبيرية في مسرح الدُمى تقوم بالدرجة الأساس على الحركة والشكل واستثمار الحيّز الفراغي اعتماداً على الأُسس التشكيلية التي ينبغي توظيفها بانسجام وهي الحظ والمساحة والحجم والخامة واللون والضوء والظل إضافةً الى الصوت ومؤثراتهِ.
3. إنَّ مسرح الدُمى تتعدد فيه طبقات الكتابة والقراءة والاستيعاب بتعدد فئات المتفرجين من حيث المرحلة العمرية والثقافية.
4. يتميز فن الدُمى بإمكانات تعبيرية وجمالية إضافةً الى البساطة في الاستخدام والتكاليف والنقل والاستغلال مكان العرض.
5. إنَّ مسرح الدُمى نشأ من خلال ممارسة الطقوس السحرية والتفكير الديني للإنسان البدائي.
6. يتوفر هذا الفن على درجةٍ كبيرة من الرمز والمجاز والاستعارة وقوة التعميم الفني. التي تمنحه عمقا في التعبير واثراءا في الدلالات .

التوصيات:

يوصي الباحث بما يأتي:

1. ضرورة الاهتمام بمسرح الدُمى والعمل على ترشيح ممارستهِ في نطاق أوسع من خلال تأهيل الفنانين بمختلف اختصاصاتهِ.
2. تدريس مفردات هذا الفن نظرياً وتطبيقياً في معاهد وكليات الفنون والاطلاع على أحدث التجارب في هذا المجال.
3. إجراء دراسة عن التمثيل في المسرح البشري ومسرح الدُمى.
4. إجراء دراسة حول إمكانية مسرح الدُمى مونهُ وسيلة تعبيرية وتعليمية في المدرسة الابتدائية.

references:

1. Obrachov Serge, The Importance of Puppet Theater in Contemporary Theater, Naim Badri, Baghdad, Children's Culture House, Studies and Ideas, Book 2, 1992.

2. Al-Sharouni, Ya`qub, The Art of the Book for Children's Theater, The Egyptian General Book Organization, 1986.

3. Al-Razi, Muhammad bin Abi Bakr, Mukhtar al-Sahah, Beirut, Dar al-Kitab al-Arabi, 1981.

4. Hamada Ibrahim, Dramatic and Theatrical Terminology, Egypt, Dar Al-Maaref, 1985.

5. Younis Abdel Hamid, Shadow Fantasy, The Egyptian House of Authorship and Translation, No. 138, 1965, p. 18.

6. Saliem Al Jazarii , published something from the history of the Puppet Theater, Baghdad, Children's Culture House, studies and ideas, No. 1, 1989, p. 161.

7. Kamel Hussein,tahya, Greetings, Children's Culture, Studies and Ideas, Puppet Theater, Egypt, Al-Alf Kitab Series, Dar Al-Karnak for Publishing, Printing and Distribution, 1960.

8. Beethird Anot, Plays Without Actors, translation: Alfred Michael, Egypt, Modern Renaissance House, 1986.

9. Dr. Hamada Ibrahim, Shadow Imagination and Representations of Ben Daniel, The Egyptian General Establishment for Authorship, Translation, Printing and Publishing, October 1967, p. 137.

10. Adil thabeet , Fobliana brides in the hearts of children,1978,p141

11 . Ali , Alraee , theater on Arabian country , Kuwait ,1980,p25

12. Thabet, Adel, Fubliana Brides in Children's Hearts, Baghdad, Publishing House for Cultural Affairs, Arab Horizons Magazine, Number 10, 1978, p. 141.

13. Dr. Hamada Ibrahim, Dramatic and Theatrical Terminology, previous source.

14. Mohamed Attia, Ahmed, Khayal's Shadow Theater, Asil Western Theater, The Egyptian Theater Magazine, Issue (14), 1982, p. 49.

15. Abdul-Razzaq Asaad and Sami Abdel-Hamid, Problems of Theatrical Work in Schools, Baghdad, and visited the Higher Education and Scientific Research, University of Baghdad, in the year 1984, p. 95.

16. Inayat Raji, Children's Theater between Reality and Legend, Egypt, Al-Tale'ah Magazine, Second Year, April 1966, Cairo, p. 75.

17. Kamal abdl ellah , Talking about theater, baghdad, theater and cinema magazine , 1982 , p 196

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/391-408

Puppets theater importance in contemporary society

Hussein khamis Alwan[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 95 - year 2020

Date of receipt: 3/2/1996…....Date of acceptance: 28/2/1996.

Resend date 1/9/2019, Date of the new acceptance 1/10/2019 , Date of publication: 15/3/2020

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

Abstract

Puppets theaters importance in contemporary society Throughout history puppets theater recognized to achieve constant successes, despite other expressive arts competitors, through diversity of forms topics and ways of direction whether for adults or children's audients. Today every society has its own puppets, of which the forms are inspired by the cultural heritage. to express its cultural identity.

Each of those puppets is c by its powerful expression, going beyond the performance of human actors. Thanks to technology, puppets industry, production and direction has evolved in this study, we will identify puppets theatre, its types importance in modern society, and secret of its powerful expression to attract the audience.

[1] College of Fine Arts. University of Baghdad, husweden@hotmail.se

	Employing the Psychological Dimension of Sound in the Cinematic Film	Anwar Abd Shatti	**366**
	Digital Media and its Role in Marketing Artistic Products A Field Study	Ahmed Abdel Sattar Hussein	**390**
	Puppets theater importance in contemporary society	Hussein khamis Alwan	**408**

Contents

Theatrical Research	Techniques of Acting Performance in Fantasy Theatrical Show	Russil kadim oda- Laila fuad fadhel	**18**
	Deconstruction and the Acting Performance for the Shakespearean Character in the Iraqi Theatre	Haitham Abdel Razzaq- Ayad Tarish Sajit	**34**
	Time and Design Construction for Costumes in the Iraqi Theater Show	Mahmoud Jabari Hafed	**48**
	Techniques of Directorial Narration in Iraqi Theatre Show	SAIF Al DEEN ABDUl WADOOD OTHMAN	**70**
	Color Semiotics in Fantasy Shows of Child Theater	Iman Abdul Satar Attallah	**86**
	Semiotic Transformations in Scenography of the Iraqi Theatre Show The Play of Ali Al-Wardi and his Opponent- A Model	Basim Mohammed Ahmed Hassan	**104**
	Transformations of the Actor's Performance of many Characters in the Iraqi Theatre (Facebook a model)	Iqbal Abdul Jabbar Aifan	**114**
	The Image of Woman by the Artist Jaber Alwan	Ahlam Abdul Sattar Scheinin	**128**
	Abstraction between the Symbol and the Code in the Artistic Painting	Sahar Abdel-Kazem Ghanem	**142**
	Body Transformations in Drawings the Artist Muhammed Mehraddin	Hasan Talib Jenzy	**160**
Art Education Research	Deconstruction Mechanism in Postmodernism Arts and its Role in Teaching the Artistic Tasting for the Learner	Nidhal Naser Diwan	**178**
	Attitudes of Teachers of Art Education towards the Use of Visual Intelligence in Teaching	Tahreer Jasem Kata	**194**
Design Research	Innovative Thinking and its Representations in Interior Space Design	Aladdin Kazem Mansour	**208**
	Shapes as an Alternative to the Word in Designing Textbooks	Sahar Ali Sarhan- Muna Mohammed Golam	**224**
	Formal Data of Bauhaus School and their Implications for Fabrics and Costumes Design	Noor Mansur khamis -Wasan Khalil ibrahim	**242**
	The Role of the Passive Conditioning in Achieving Thermal Comfort in Temporary Hotel Units	-Samah Mohammed taleb al dweik -Samy abu taleb -Mohamed saber	**272**
	Designing Interactive Educational Website for Highschool Students in Iraq	-Ahmed Naji Ali -Yousif moshtak latif	**292**
Music Research	Expressive Discourse in the Rural Singing Form	Waleed Hasan Al-Jaberi	**310**
Film and Television Research	Media Coverage of Yazidi Women in the Iraqi Press Analytical Study in Al-Mada Newspaper	Ghada Hussein Al-Amili	**330**
	Aesthetics of Hybrid Digital Image Technologies in TV Drama	Mohammad Thair Adnan Al-Bayati	**352**

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
15/3/2020

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: Assistant prof. Dr. Akram jirjees neama

Secretary of the Journal: Senior Programmer. Yousif Moshtaq Lateef

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

AL-ACADEMY

تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد
مجلة فصلية علمية محكمة
ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)
https://doi.org/10.35560/jcofarts