الأكاديمي

AL-ACADEMY

تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

مجلة فصلية علمية محكمة

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

96

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

مجلة فصلية محكمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة
جامعة بغداد
2020\6\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	جماليات الصورة الصوفية وتمثلاتها في عروض مسرح ما بعد الحداثة	فرحان عمران موسى	5
	الأزياء ما بين الشكل والمضمون في عروض المسرح المدرسي	-محمود جباري حافظ - خالد عباس شايع	29
	بنائية النسق الصوتي في أداء الممثل المسرحي	- ياسين إسماعيل خلف - فائز طه سالم	45
	تمظهرات العزلة الاجتماعية في المسرح المعاصر -دراسة سوسيوجمالية	-صميم حسب الله -نورس عادل هادي	63
	آليات التغريب للأسطورة في العرض المسرحي العراقي	-علاء كريم صاحب -جاسم كاظم عبد	81
بحوث السينما والتلفزيون	وظيفة المنصة السحابية في الاعلام المرئي	-علي صباح سلمان -ثائر علي جبر الله	99
	الدلالات الفكرية للكوميديا والتهكمية في الخطاب السينماتوغرافي الدرامي العربي	محمد اكرم عبد الجليل	111
	البناء السردي والدرامي بين رؤية السيناريست والمخرج	بان جبار خلف	129
	البعد السياسي في خطاب المخرج المؤلف(داوود عبد السيد) فيلم مواطن ومخبر وحرامي (إنموذجاً)	احمد جبار عبد الكاظم	143
	التنوع الحركي للكاميرا في بنية المشهد السينماتوغرافي	وفاء سعدي صالح	159
بحوث الفنون التشكيلية	المرجعيات الدينيَّة لفن المنمنمات في المدرسة الإيرانيَّة بهزاد إنموذجاً	عبد الرزاق جبار رحيل	175
	أثر بيئة الاهوار العراقية في أعمال الفنان ماهود أحمد	محمود حسين عبد الرحمن حسين	193
بحوث التصميم	الرقمنة كواقع معاصر وأهميتها في الفن التشكيلي السعودي	ابتسام سعود الرشيد	213
	استلهام لوحات طباعية من زخارف العمارة الشعبية في منطقة عسير	مريم محمد العمري	229
	اتجاهات المجتمع السعودي نحو زيارة متاحف ودور عرض الفنون	-منال بنت مرشد الحربي -حنان بنت يوسف الأحمد -مها بنت عبد الله السنان	251
	البعد الوظيفي لتصميم الشعارات ثنائية اللغة	فؤاد احمد شلال حاتم كاطع لكن حسن	273
	الفيزياء الحيوية ومعطياتها العلمية في تصميم المنتج الصناعي	جاسم خزعل العقيلي علاء نجم عبود	289
	إخراج الصورة المتحركة في الاعلان التجاري الرقمي	-وسام عبد عبد العزيز -نعيم عباس حسن	307
بحوث الخط والزخرفة	تعبيرية التحوير في التكوينات الخطية	-محمد راضي غضب -علي عبد الحسين محسن	325

بحوث التربية الفنية	فاعلية انموذج التعلم البنائي في اكتساب طلاب معهد الفنون الجميلة لمهارات تحليل العمل الفني	اخلاص عبد القادر طاهر	341
بحوث الموسيقى	أهمية أغاني الألعاب الشعبية الكوردية في بناء شخصية الطفل	كونا قادر محمد	363
	واقع تدريس آلة العود في المؤسسات التعليمية الموسيقية	مهند رسن مجبل	379
	خصائص التلحين في شكل السماعي عند الفنان خالد محمد علي	مراد نصير أحمد حمدي	391

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/5-28

جماليات الصورة الصوفية وتمثلاتها في عروض مسرح ما بعد الحداثة

فرحان عمران موسى[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/1/31 ، تاريخ قبول النشر 2020/3/10 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

ملخص البحث

تمتلك الصوفية علامات جمالية تتصل بروح الأنسان وتتبنى مجموعة ممارسات روحية وحركية ونغمية، فضلاً عن الجوانب الفلسفية التي تم تناولها في الملاحم والروايات والنصوص المسرحية، فالإمكان العرض المسرحي أن يستدعي الصورة الصوفية وجمالياتها ضمن المنظومة الاشتغالية والصورية للعرض المسرحي، وبرزت مشكلة البحث في كيفية توظيف الصورة الصوفية في العرض المسرحي ،وتضمن البحث المقدمة التي تناول فيها الباحث مشكلة وأهميته وهدفهُ المتمثل بالكشف عن التمثلات الجمالية والفكرية للصورة الصوفية في العرض المسرحي، اما التأسيس النظري فقد قسم على مبحثين الأول (الصوفية الفلسفة والمفهوم) والمبحث الثاني (الصورة الصوفية في مسرح ما بعد الحداثة)، ومن ثم ما أسفر عند الاطار النظري، اما إجراءات البحث فقد تضمنت تحديد مجتمع البحث واختيار العينة المتمثلة في عرض مسرحية (قواعد العشق الاربعون)، وصولا الى نتائج البحث ومنها: وظف الخطاب المسرحي الصورة الصوفية كوسيط جمالي ضمن التشكيل البصري للعرض من خلال الرقصات المولوية والحركات الرمزية والاعتماد على الموسيقى الروحية كأحد العوامل الناشئة للطقس المسرحي ومن ثم اختتم البحث بقائمة المصادر.

الكلمات مفتاحية: (جماليات، صوفية، عرض المسرحي)

المقدمة

تستدعي أليات اشتغال التجربة المسرحية المعاصرة كل الانشطة الانسانية المجاورة، وتستمد البنى الفكرية والفلسفية والفنية من معطيات التدفق الذي ينتجه الفعل الإنساني، بغية البحث عن التجديد والاثارة وازاحة الوعي التقليدي نحو ارباك المعنى المألوف واستنطاق علامات جمالية تدفع المتلقي الى انتاج معنى جديد مُغاير للوسائط القرائية التقليدية عبر النظام الاشتغالي لمنظومة العرض المسرحي، وتشكل التجربة الصوفية ظاهرة تستدعي تحرير الوعي وتجلي الذات الانسانية وذوبانها في الذات الإلهية، في محاولة لامتلاك المطلق، عبر الممارسات الروحانية والنزعات العرفانية وسمو الروح للوصول الى حالة الاشراق

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، farhan.mos@cofarts.uobaghdad.edu.iq.

الوجداني، وهذا النسق الصوفي يستدعي ممارسات متنوعة منها فلسفية ومنها جمالية ومنها معرفية، وجميعها ترتكز على المتخيل الابداعي المُغاير لافق التوقع، وتشترط رؤية تخالف الواقع المعاش، عن طريق العزلة والانزواء وهجرة المجتمع ولغته، والتفرغ لأنساق التأمل والتأويل، حتى تصل الروح الانسانية الى انماط وعي متعالية تضمر مكنونات معرفية متقدمة، وقد اتفق النسق الصوفي مع العرض المسرحي في عملية تبني للعلامات التي تكشف عن الجوهر الروحي للأشياء، وإن كان النسق الصوفي يتحرك في فضاء النزعة الدينية، الا انه شّكل ثقافةً وتراثاً إنسانياً في العالم عبر معطيات النزعة العرفانية وافراز صورا جمالية طقسية من خلال الرقص والموسيقى والرمز، فضلا عن مضامين روحية لطالما كان الخطاب المسرحي يسعى الى توظيفها، لما تمتلك من تأثير في المرجعية التأويلية عند المتلقي المسرحي، وتعد الصور الصوفية احدى اهم الموحيات في صناعة المعنى الجمالي، فضلا عن انها تمتلك مدلولات ابداعية ومقتربات جمالية تستبطن الهاجس الجمالي في حال اشترطتها خشبة المسرح ضمن النظام الاشتغالي للخطاب المسرحي، ومما تقدم اعلاه يستقرأ البحث الحالي كيفية توظيف الصورة الصوفية ضمن النظام الاشتغالي للعرض المسرحي، ويسعى الى تحليل البنى الصوفية كشريك جمالي منصهر داخل الصورة المسرحية، وتكمن اهمية البحث من كونه يقترح متناً معرفياً وجمالياً في الاستدلال بجماليات الصورة الصوفية في العرض المسرحي، مما يتيح للدارسين والعاملين في مجال الفن المسرحي فهم التجربة الصوفية جماليا، وامكانيات تجسيدها ضمن فرضيات الاشتغال الجمالي للعرض المسرحي، وبذلك يهدف البحث الى الكشف عن التمثلات الجمالية والفكرية للصورة الصوفية في العرض المسرحي المعاصر ، اما الحدود المنهجية للبحث فتتمثل بالعروض المسرحية المعاصرة التي تبنت المرجعيات الصوفية في التأثيث البصري والفكري لها، وللعام 2017 والتي قُدمت في المسارح الوطن العربي .

التأسيس النظري

المبحث الاول

الصوفية الفلسفة والمفهوم

صنف التداول المعرفي الصوفية على انها نشاط روحي موغل في القدم، مارسه الأنسان منذ بواكير التفكير البشري، وترجع مصادرها الى الروح الإنسانية في بحثها عن مرجعيات الكون والبحث عن الإله ، فبذلك تعد الصوفية نشاط انساني يسبق الديانات الكبرى، ويتخذ من التأمل الإنساني منطقة او تجربة تُمارس للوصول الى الحقيقة، ويرجع التأمل الصوفي "الى ما قبل بوذا وتاو(لاوتسو)وكونفوشيوس، وبوسعنا العثور على النسق الصوفي المميز في نطاق واسع قد يصل بنا الى عمق التاريخ البشري، الا ان التأمل الصوفي اكتسب صفته الفلسفية من خلال تمايز التصوف الشرقي"(Miloud,2016,p29) فالتأملات الصوفية تتخذ فكراً وسلوكاً اكتسب الاسناد الفلسفي في الفرقة الإسلامية، وان كان يمثل النشاط الروحي الموجود في كل الأديان السماوية والبوذية والهندوسية الا أن الخبرة الصوفية حسب (روبرت ديفنز)عباره عن فرقه موجودة في صميم كل الديانات، وهم يمثلون جهة الأحرار، وان كان الصوفيون حديثاً فرقة إسلامية يسمون الديانة المحمدية: بالمحارة التي تضم داخلها الصوفية، فذلك راجع لاعتقادهم ان الصوفية ليست سوى التعاليم السرية التي تنطوي عليها جميع الديانات(Shah,2015,p25)، ومن الصعب وضع تعريف جامع للصوفية، حيث يجد

الفيلسوف الأمريكي (وليم جيمس) في كتابه(التجربة الدينة)بان التصوف ظاهرة دينية تتسم بالعالمية، فلا تتقيد بحدود الزمان والمكان والأجناس واللغات والأديان، او الدوائر الحضارية، فلا وطن لها ولا تاريخ ميلاد، وهذا الرأي ينساق على العلّامة(بن خلدون)اذ يجد صعوبة في حصر التجربة الصوفية في تعريف شامل(Al-Waeli,2015,p22)، كما يجد بعض الدارسين بانها تجربة تمثل رؤية قد تنتمي الى خطاب معين له قواعدهُ وفلسفته، فهي بذلك تمتلك خصوصية حضارية محلية، وهذا ما يمنحها الانتماء الى الديانة الإسلامية، ولفظة (صوفي) أختلف فيها الدارسون فجمهور الصوفية تذهب الى انها مشتقه من كلمة (الصفاء)،ويذهب بعضهم الى اشتقاقها من (صف) بمعنى الصوفي في الصف الأول لاتصاله بالله عز وجل، او من الصوف لأنه لباس التعفف ولباس الأنبياء ورمز الأولياء(Wahba,1998,p406)،وأغلب الباحثين والمختصين يرجحون بان كلمة (الصوفي)نسبة الى لبس الصوف الذي اختص أهل التصوف بلبسه تمّيزاً لهم عمن يلبسون فاخر الثياب، والبعض نسب ارتباط اصل كلمة التصوف بحادثة رجل يلقب (صوفه)"وهو (الغوث بن مرة) نذرتهُ امه للكعبة وقالت: صار ابني صوفة، وهم الذين ارتبط اسمهم بوظيفة خدمة الكعبة في مناسك الحج"(Al-Turaihi,2004,p22) وتبقى الخبرة الصوفية دليل التأمل الروحي للإنسان وسلوك زاهد، وتمثل قلب الخبرة لأي دين من الأديان، وهي تمثل حجم الخبرة الإنسانية وقد يجدها البعض المخلِص لصراعات الأديان والحضارات كما يقول المفكر(أندريه مارلو):"من ان القرن الواحد والعشرين اما ان يكون صوفياً او لا يكون"(Harb,2014,p7).

الأسس الفلسفية للتصوف

يسعى التصوف الى تحقيق الأمن الروحي الذي يقود الى الأمن الحضاري فتبني السلوك الأخلاقي وقف مفهوم العقاب و الثواب قد ينعطف الى الفساد مالم تنتمي هذه الثقافة الى الروح، وهذا ما يميز الصوفي، رغم انه سلوك فرداني يبحث عن المعنى الحقيقي للوجود، الا انه ظهر بعد ذلك كجماعات صوفية انتهجت فكراً مستقلا عن الطبقات الفكرية الأخرى، مثل الأدباء والفنانين والفلاسفة والفقهاء وتمايزت عنهم عبر سلوك التدريب الروحي والسلوك العملي الى جانب الفكر النظري، وقد سعى المتصوفون من شتى الأديان للوصول الى ثلاث أنماط ،الأول: البحث المتواصل عن الله، ويعد الطريق الذي يجب ان يسلكه الصوفي ، والنمط لثاني هو تربية النفس بالابتلاءات وتنقيتها بأنواع الألآم، النمط الثالث إشارات من الحب الإنساني، عبَّر بها عن لوعة المحب وشوقه الى التوحد مع ذات المحب، ونجد بذلك الكثير من الخلط بين الحب اللهي والحب الإنساني بصيغ متشابه، تسير هذه الأنماط بسلوكيات متعددة يقودها العرفان، والذي يسمى باللغات الأجنبية الغنوص(gnose) والكلمة يونانية الأصل معناها (ginosis) أي المعرفة(Al-Waeli,2015,p13)، وتأتي أيضا بمعنى الحكمة والعلم، الا ان العرفان عند المتصوفة أسمى من المعرفة ويصيب الفؤاد بصورة الكشف او الالهام، يصل اليها العارف عن طريق الإلمام بالعلوم الوجودية والدينية والعقائدية والسيمياء، فكانت المذاهب الصوفية الفلسفية التي بنوها صروحاً نظرية ، استطاعت ان توافق بين أراء وأفكار ونظريات متناقضة في وحدة متناسقة متناغمة تسودها مسحة من وحدة الوجود، والعرفان صفة سادت عند الفلاسفة، فالفيلسوف (وليم جيمس) في كتابه (صنوف من التجربة الدينية)،يشير الى ان العرفان في التصوف "يعطي قدراً من البصيرة للنفاذ في حالة الذهن الصوفي ومناقشتها ،فضلاً عن ذلك فان المتصوفين

انفسهم يتفلسفون وهم بذلك يهبطون الى ارض العقل التحليلي" (Walter,1999,p8)، فالغزالي توج حياته بالرجوع الى التصوف رغبة الاطمئنان الروحي، ويعود له ولشروحاته عن احكام الورع والتقوى لآداب المتصوفين الفضل في جعل التصوف علماً وفلسفة مدونة، معتبراً ان العرفان الصوفي هو (المنقذ) والشاطئ الذي يصل اليه بعد بحث طويل عن الحقيقة(Al-Waeli,2015,p261)، وكذلك (بن رشد) الذي ساند الصوفية من خلال إخضاع كل شيء لمنطق جبروت العقل بغية تشكيل فكرة وسطية عن الحياة والخلق، ومن خلال دراسته للموسيقى، وجد ان العقل يتوق نحو الاكتشاف وهذا ما يحقق التوافق العاطفي وارتقاء الذهن عن طريق التأمل والانفصال الذي يشكل قيمة لتدريب النفس في اكتشاف الماهية عبر مفهوم يستدعي مد الروح العلمية دون الركون الى مخاطر العلم الذي يجعل المرء جافاً حسياً زائد الذكاء وضعيف الاستجابة الحسية ومنصرفاً عن الجمال والفن، ولذا تجد تلاميذ (بن رشد) وغيره من المتأثرين بالصوفية هم من الشعراء والموسيقيين دون الشعور بالإحساس بان هناك تعارض بين العقل والحياة العاطفية (Shah,2015,p379) دون نسيان الباطن من الإحساس والتفكير، التي تتجلى فيها منطقة الإحساس بالجمال، مما دفع بعض الدارسين في الغرب الى تسمية الصوفيين بالباطنيين، وهذا ما ذهب اليه (برتراند رسل) بان التجربة الصوفية تعد فكرا إنسانيا متعاليا وهي مكملة لرجل الفلسفة ، كما يجد "ان وحدة التصوف مع رجل العلم تشكل اعلى مكانة مرموقة، في ما اعتقد انه يمكن إنجازها في عالم الفكر، وأيضا التصوف هو المهم لما هو افضل ما في الانسان"(Walter,1999,p27)، كما أدرك (الغزالي) بان التوصل الى ما يمكن ان يكون المراد منه (الاله) خطوة لا يجوز وزنها الا عن طريق وسائل جوانية يستعصي أدراكها خلال إطار اي ديانة شكلية، وهذا ما يؤكدهُ (البرت أينشتاين) بان الأنسان جزءً من كل ، نطلق عليه نحن اسم الكون ، وهو جزء محدود في الزمان والمكان، الا انه يضع نفسهُ وأفكارهُ ومشاعرهُ موضع التجريب كأشياء منفصله عن الأخرين من بني جنسه ، وهو ما يهبط به الى نوع من الخداع البصري لوعيه وهذا يشبه بأن يضع نفسه بنوع من أنواع السجون، حيث يقلص وجودنا الى رغبات شخصية، وقدر محدود من الحب لعدد محدود من الأشخاص القريبين منه، ويتلخص مفهوم العرفان بتحرير أنفسنا من هذا السجن عن طريق توسيع دائرة حبنا حتى تحتضن كل الكائنات وجمال الطبيعة، وصحيح من الصعب البلوغ لهذه المعرفة ولكنها تشكل هدف بحد ذاته يحررنا ويضيف السلام الداخلي لنا (Shah,2015,p19)، فالدخول في مفهوم الإشراق الصوفي هو مدخل ضروري للارتقاء بالذات الى مستوى يحقق المعرفة الجوانية عن طريق ممارسة الرياضة الروحية، ف(السهروردي)يؤسس الموقف الفلسفي لمدرسة الفيض الصوفي على المبدأ الفيضي الإشراقي الذي ينمي العقل، ويقول :ان الواحد لا يصدر عنه مباشرة الا واحد، ويأخذ بمقولتيّ الواجب والممكن، وهو بذلك يناغم (أفلاطون)، بل يؤكد(السهروردي) بان رئيسنا أفلاطون كما يجد الإشراقيون رئيسهم المباشر(افلاطون)،(Al-Waeli,2015,p193)، وفي مقاربة مع الفن وتأملاته تجد (أفلاطون) يميل بان الفن هو "تجلي صوفي نحو عالم المثل يستسغي بنظام جدلي (ديالكتيكي) يحقق معطيات عالم المثل، التي هي معطيات مجردة من عوائق الحس والقرائن والنسبية"(Haider,2001,29) ، وذهب (ارسطو) أبعد من ذلك في كتابه الذي حوى على مادة مستندة على عالم افلاطوني وأسم الكتاب (لاهوت ارسطو thoeolog of Aristotle) يقول ارسطو: "في اغلب الأحيان كنت وحيداً مع روحي، دخلت كجوهر نقي الى داخل ذاتي الحقيقية مبتعداً عن كل ما هو خارجي،

وأصبحت العارف والمعروف في آن واحد، فكم كنت مندهشاً لرؤية الجمال والبهاء في ذاتي، وان أدرك بأنني جزء من العالم الإلهي الأسمى وموهبا بحياة إبداعية، ففي اكتشاف الذات هذا قد رُفِعتُ فوق عالم الحواس، وفوق عالم الأرواح" (Ferguson,2014,p230)، مؤكداً بهذا المنحى أهمية النسق الصوفي في تشكيل الذات الإنسانية.

تجليات التجربة الصوفية

نشر(ر.م.بك R.m.Bucke) في كتابه (الوعي الكوني) بانهُ جاء مفهوم الوعي الكوني نتيجة مباشرة لإشراقة صوفية مفاجئة أشرقت في داخله بلا توقع، والوعي الكوني ينبغي ان لا ينظر اليه على انه يعلو عن ما هو طبيعي في التركيبة البشرية، وأنما هي عملية تطور تصيب الوعي ليشرق بالأنوار العقلية، وهي ادراك لنور الذات بطريقة شبه فيزيائية، وتعد بداية الوعي الصوفي في أعادة ترتيب الجزيئيات في المخ، وكذلك (أدوارد كاربنتر E.Carpenter) متصوف طبيعي اخر، طرأت علية حالات التحرر في الوعي وحالة من الإشراق، ويرفض القول بان الحالات الصوفية تعلو على الطبيعة او أنها معجزات، وإنما تخضع لقوانين النمو السيكولوجي المألوفة (Walter,1999,p42)، او حالة من غور المكنونات المعرفية، ومعرفة طريق تحرير النفس من العلائق والجزيئيات التي تقيدها واتصالها بمدياتها واتصافها بنعت الأخلاق والكلية، الا ان الإشراق الصوفي يستند على الحس والعقل في سلوك مستويات المعرفة، لكنه يجعل العقل مصدراً للمعرفة والخيال وهو مصدر الولوج في المكنونات المعرفية، وتعد مفاهيم إدراك الذات والتحرر في الوعي هي إحدى اهم مريدات الفنون بمختلف أنواعها ان لم تكن ضمن أهدافها، فالفارابي يجد في ترقية النفس نحو الإشراق يتم من الحس الى الخيال وبذلك يستعين بعملية التطهير او التجريد او انتزاع ديالكتيكي يصل الى مرتبة يستعد فيها لقبول المعاني التي تفيض عليها مع العقل الفعال على هيئة الإشراق، فعملية التجريد والانتزاع هنا ليست هي العملية الوحيدة في المعرفة كما عند (ارسطو وإنما هي تمهيد نحو قبول ما يشرق به العقل الفعال على العقل الإنساني في درجة المستفاد من معان، او صور عقلية، والمعرفة عند (الفارابي) قد تكون بالحس والتخيل وبالقوة الناطقة او العقل، فالإحساس نفسه هو فعل سيكولوجي وكذلك في سائر الحواس (Al-Waeli,2015,p251)، ويصاحب ذلك أيماناً عميقاً ولا يستدعي ذلك أيمانا دينياً "فهو لا يحتاج الى ان يكون مؤمناً بأية عقيدة دينية، على نحو ما يفهم من هذه العبارة، أفلوطين مثل واضح بين القدماء، فقد قبل فلسفة أفلاطون، لكن لم يقبل أية عقيدة دينية محددة ... فالمتصوف اللامنتمي الذي تكون لتأويلاته ولتجربته الصوفية أهمية كبيرة"(Walter,1999,p56)، وعدم الانتماء هذا يتيح للإشراق الصوفي حرية في التجربة والانفتاح عن مغاليق الفهم والمعنى، والبحث عن لذة التفكير في الملكوت عن طريق التأمل، والذي يعد أهم وسائل التفكير عند الصوفية منذ القدم ،ولها مدايات واسعة في التطبيق العملي للحياة، فتجد (غاندي) في ترجمة حياته الذاتية يقول: "القوة التي أملكها في عملي في الحقل السياسي، أنما حصلت عليها من تجاربي في الحقل الروحي"(Smith,2007,p33)، عبر هذا الانفتاح الذاتي في التأمل والإشراق تتساقط الانتماءات والماديات ويطفو مفهوم العشق الإلهي عند المتصوف، فالعشق عند الصوفية بمثابة السفر الروحي للمثول في الذات الإلهية وتجلي الذات الصوفية بالوجود المتجلي بالأعيان الكونية، فالحب يشكل بداية الطريق الصوفي ليصل في نهاية مبتغاه، بذلك يكون التصور الصوفي وفق مبدء "انا أحب اذن انا موجود، كون المحبة هي المبدأ الساري

في الوجود على كون، (المحبة) صفة قديمة للذات الإلهية، كما ان الحب عند الصوفي يتخذ منطلقاً نحو معرفة الله عزوجل، ويعد إقراراً متلازماً بين الحب والمعرفة وتداخلهما في معرفته سبحانه بحيث لا يمكن الفصل بينها، فحب الله يؤدي الى معرفته وصولاً الى حالة الكشف، كما يعبر (الغزالي) عن الكشف بالحب والشوق اليه سبحانه، اذ يرى بأن الحجب تزول بالشوق، لذا اتخذوا المعرفة علامة على المحبة، فصار من عرف الله احبه ومن أحبه عرفه (Al-Turaihi,2004,p125)، ويأتي ذلك عن طريق النسك والزهد عن صروف الحياة، وقد فرق (افلاطون)بين المحب والمحبوب ،ذلك ان المحبوب الحقيقي عندهُ هو الجمال والمطلق والكمال والأسمى، وبذلك في استحالة وصول المحب الى المطلق والكمال ، و يرى (بن سينا) في الحب والعشق مكانة مهمة اذ يقول في رسالته للعشق :ان لكل واحد من الموجودات المدبرة توقاناً طبيعياً وعشقاً غريزياً، ويلزم ضرورة ان يكون العشق في هذه الأشياء سبباً للوجود لها،(Al-Waeli,2015,p155)، يتسم الحب الصوفي بالفيض، فهو يفيض على صاحبه ويعد ذلك من الفيض الإلهي، فميزة الحب الصوفي بان ينتشر على الموجودات والخلائق الأخرى، لذا تجد الدارسين يصفون المبدأ الصوفي بوحدة الأديان، ويعود ذلك بسبب فيض الحب، بل اكثر من ذلك، فيعد الطريق الى محبة الله هو محبة الأشخاص المقربين اليك وهكذا تتسع دائرة المحبة الى ان تصل الى محبة الأخرين، وأفضل ماورد من صفة المحبة الصوفية على لسان (بن عربي) في الأبيات التالية:

"لقد كنت اليوم أنكر صاحبي اذا لم يكن ديني الى دينه داني
وقد صار قلبي قابلاً كل صورة فمرعى لغزلانٍ وديّر لرهبانِ
وبيت لأوثانٍ وكعبة طائفٍ والواح توراةٍ ومصحف قرآنِ
أُدينُ بدين الحب أنى توجهت ركائبهُ فالحب ديني وأيماني "

(Al-Waeli,2015,p202)

المقاربات الفنية للصوفية

يستدعي الموقف الصوفي مغادرة الواقع نحو ممارسات معرفية تتذوق عوالم الملكوت وأفق وجدانية جديدة، وهذا ما يدعى في التصوف بالتذاهن ولا تقف عند حدود معينة أنها سفر في خيال الوجود والأبداع، والبحث عن استنطاق مركبات صورية جديدة تتجاوز الواقع المعاش تلك التي يسميها (هنري برغسون) بالطاقة الروحية التي "تتجاوز إطار الجسد من جميع الجهات ، والذي يبدع أفعالاً، حين يبتدع ذاتهُ من جديد، انه (الأنا) انه (الروح)،انه (النفس) – والنفس هي بالضبط قوة تستطيع ان تستمد من ذاتها اكثر مما تحتوي هذه الذات "(Bergson,1975,p39)، عبر إزاحة الواقع والبحث عن معنى مغاير للسائد والمألوف، وذلك هو ديدن الفن، ان الوشائج التي تربط الصوفي بالفنان تقود الى مرجعيات متشابه في حالة خلق الأبداع وتجاوز الواقع المألوف على حد قول (نيتشه)،"ان على الفنان ان لا يجابي الواقع او يتأثر به ،وان مهمة الفن تتجاوز ما هو تقليدي ومتفق علية... ومثلهُ (فلوبير)الذي يقول: كلما أريد ان أفعله هو ان أنتج كتاباً جميلاً حول لا شيء وغير مترابط الا مع نفسه، وليس مع عالم خارجي ويفرض نفسهُ بحكم اسلوبه"(Bradbury,1987,p25) ،بل يتسع آفق الصوفي نحو الأسمى الذي يتجاوز الحسية الصرفة بل يتجاوز حتى مكانهُ وفضائهُ التقليدي نحو الأبداع في التأمل، وعندما سُئل (جنيد البغدادي)-وهو من رموز التصوف- عن

التصوف فقال : "من كان مع ربه بلا مكان، وحتى شيخ الصوفية الحلاج ذكر في كتابه (الطواسين) في حق النبي علية افضل الصلاة والسلام بأنه غمض العين عن الأين" (Al-Suhrawardi,2005,p61)، في دلالة للنمط نحوالوعي المنفتح على الخارج وتبني مفاهيم جديدة والبحث عن معنى غير تقليدي، وهذا ما نجده في لغتهم الفنية ذات القية، اذ تحتوي على الرمز والشفرات التأويلية تلك التي يستند عليها الفن في خلق متعة ذهنية عبر فك الشفرات ولذة الغموض في اللغة، فالصوفية "تستعمل اللغة السرية في ارق أشكالها الجذر والسامية التي تعتمد على سواكن، سواء في إخفاء او الكشف عن المعاني الكامنة"(Shah,2015,p29)، فجماليات الرمز الصوفي تفوق على مفهوم العناصر اللغوية عبر البلاغة وغيرها وتنتقل الى عالم اكثر جمالاً عالم الغيب، يرى (الغزالي) في مؤلفه (مشكاة الأنوار) في إشارة الى ان طبيعة الرمز تفترض الموازاة التامة بين عالم الشهادة، وعالم الغيب وبين عالم الحس وعالم الرموز والإشارات، وفي مقاربة مع استخدام الرموز عند الصوفية وممارسات الفن الرمزي وعكس الواقع بصورة اكثر جمالاً، ويرى(ايفيلين اندرهيل Evelyn underhill) بان الرمز عند الصوفية " ذلك الثوب الذي يستعيرهُ الروحاني من مجال المادة، وهو ليس سوى شكل من أشكال التعبير الفني، والمقصود ان معناه ليس حرفياً بل موحياً، مع ان الفنان الذي يلجأ اليه، ربما يعجز عن رؤية هذا الفارق الدقيق" (Shah,2015,p109)، فالرمز يشمل لديهم الأشكال الهندسية وخصوصاً الدائرة والخط والنقطة، وهي كرموز تعبيرية عن التجربة الصوفية التي عكست اللغة الصوفية ، حيث تتداخل هذه الرموز مع بعضها مكونة بنياناً فكرياً وفنياً يستدعي ترابط وفق منطق الفن ، فالدائرة مثلاً لديهم تمتلك شمولية عن الخط والنقطة وتعبر عن الكون – العالم – الوجود ، كما عُدت لديهم الحركة الدائرية أكمل الحركات ، كما يجدون في الدائرة صورة تطابق ما في جنة عدن ويرمز الى الطواف حول الكعبة كمكان للقاء الله عزوجل، وتشكل الدائرة عبر الطواف الدائري حول الكعبة المشرفه، وتتخذ مكان النقطة (الكعبة) مركز دائرة العالم على الأرض، حيث يجتمع فيها البشر سويةً لرؤية بيت الله عزوجل، ويرون في النقطة رمز (الحق) لذا خلق الله الوجود دائرة محصورة بين الكاف والنون، وأسماه (بن عربي) دائرة الوجود ، والنقطة هي القلب او الروح بينما الخط هو الأنسان المخلوق ، وهو الخط الفاصل بين الحضرة الألية والكونية وتعد هذه هي الحقيقة ، وانعكست هذه الفنون الرمزية عند الصوفية وبدت ظاهرة للعيان في العمارة وخصوصاً في بلاد الأندلس (إسبانيا حالياً)، وتركوا الصوفيون لنا "رمزواً في مبانيهم وفنونهم الزخرفية (يسمون بعضها الأن أرابسك) تلك التي صممت كي تحافظ في صورة منظورة على حقائق أبدية ، وهي الحقائق التي يعتقد الصوفيون في تلقيها للروح الإنسانية التي تبحث عن الاتساق النهائي والتوحد مع سائر أنواع الخلق"(Shah,2015,p99)، ومن جماليات الرمز عند الصوفية في الألوان يتخذون من الأبيض والأزرق والذهبي دلالات عميقة في تعبير تأويلهم ، فالأبيض يتفقون مع الكثير في كونه النقاء او اللالون في المطلق ، وفي "رمزية الألوان تبنى الصوفيون اللونين الذهبي والأزرق ، كي يشيروا الى الجوهر الكامن في الجسم او الذهن: الشمس في عرض السماء أو قطعة من الذهب في عرض البحر على حد تعبير الحكيم الصوفي(العطار)"(Al-Attar,2004,p352)، وفي الأزياء كان ارتداء الثوب المرقع البالي عادة صوفية، وعلامة على التزام الصوفي، ويرتدي هذا النوع عادة عند الدرويش الجوال، ويأتي التركيز على الرقعة هي التأكيد الصلة بين الواقع والفقر كما ترمز الى التنسك ومعايشة الفقراء ، ثم تطورت أزياء الصوفية وزاد عن ذلك عباءة الصوفي السوداء، التي

يرتديها فوق ثيابه البيضاء وغطاءً فوق الرأس يسمى (تاج شمس)، وتطورت وانحسرت على عدة أردية من القفطان والتنورة والسبكة وغيرها، واكثرها خصوصيه هي التنورة، وتكون عبارة ثوب من غير اكمام يغطي الجسد ويتسع بشكل كبير من الأسفل، ويلف حول الخصر حزام عريض فوق التنورة، وفوقها سترة قصيرة بأكمام طويلة، وتسمى السترة الحيدرية، والسبكة هي غطاء الراس ويلف حولها عمامة،(Harb,2014,p103)،وتنزع هذه العباءة أثناء طقوس الرقص وخصوصاً عند الصوفية المولوية، أذ تتم الرقصة بمشاركة الكل عبر الإنشاد والموسيقى، وتعود هذه الطريقة للشيخ (جلال الدين الرومي) ، وهذه الرقصة والإنشاد فضلاً عن الطريقة القادرية، والتي تعود الى الشيخ (عبد القادر الكيلاني) وكذلك الطريقة الرفاعية التي تخلو من الرقص وتقتصر على الإنشاد عبر الدفوف والتي انتشرت في العراق، والطريقة المولوية و(البكداشية) انتشرت في تركيا وامتدت الى المغرب العربي، كما امتدت الطريقة القادرية الى الهند شرقاً والى المغرب العربي غربا، والطرق الصوفية تختلف عن بعضها، فالطرق التركية مثلاً تمتاز بالرقص والموسيقى والطرق العراقية تمتاز بالإنشاد والدفوف والضرب بالسيف، وقد ذكر البروفيسور(بلاسيوس palacios) بان الصوفيين اول من احتسوا القهوة كي يشحذوا وعيهم، وأول من جعل الموسيقى غذاءً روحيا، لذا تجدنا نستمع الى موسيقى الاندلس وموسيقى (موريس) واغاني الحب والغزل العذري، كما نرقص نحن رقصاتهم (الفالس) ونستعمل عباراتهم (لحظة الصدق، الروح الإنسانية، الرجل المثالي)، وننشد ونرتل تراتيلهم واناشيدهم،(Shah,2015,p120)، الا ان الإنشاد الصوفي قد أنتشر في العالم وخاصة دول المغرب العربي والهند وباكستان، وتتنوع فيها التقاسيم الموسيقية، وتسمى في بعض الدول العربية ب(الذكر) ، كونها تتناول ذكر التوحيد للخالق وذكر النبي محمد عليه أفضل الصلاة والسلام، ويتم ذلك وفق مقام (السيكاه) وتعتمد (التكّيات) دورات تعليم القرآن وتجويده، وإنشاده عبر "قراءة المقامات الموسيقية مثل مقام الصبا، ومقام الرّست وذلك لتعلم المديح والقراءة مع نقر الدفوف والقيام به أثناء حلقات الذكر وقراءة القران على النغمات وبأربع لغات عربية، وكردية، وتركمانية، وفارسية"(Harb,2014,p52)،اما الطريقة المولوية فيقوم الدراويش بالغناء وضرب الطنبور واستخدام المزمار الى حد الوصول الى مرحلة الوجد "وهي ليست تعابير للحزن وأنماء للفرح"(Harb,2014,p54)، والوجد يرافقه الشطح هما مصطلحان يدلان عن حالة من الحركة والكلام عن لحظات الغفاء التي يصل اليها الصوفي عند اكتمال التجربة الصوفية، وتتجسد في بعض صفات الواجدين وصولاً الى مرحلة الإشراق، والرقص الصوفي هي "حالة تستولي على الصوفي الواصل عند استغراقه في الذكر مع إخلاء القلب عمن سوى الله عزوجل ويفنى بالإحساس بما سوى الله عزوجل ،وهي تؤدي الى تغير النفس البشرية وتحويلها الى حالة أخرى وبذلك تبدو وكأنها بدلت بخلق اكثر طهراً من الجسد"(Shah,2015,p109)، وتكون الرقصة من خلال دوران الصوفي حول نفسه بسرعة لابساً ثياباً فضفاضة تنشر أثناء دورانه وهو يتابع الذكر في منطقة وسط الذكر، ويرافق الرقص الموسيقى ، وتأتي هذه الحركات الدائرية كرمز لدوران الكون والأفلاك في حضرة الله، وفي نفس الوقت تؤدي الى النشوة التي تؤدي الى الشعور بالوجود الإلهي وكانت تستخدم هذه الرقصة المولوية طائفة النقشبندية وأضافت لها حركة اليد على القلب، دلالة رمز الحب الإلهي ،"والاستماع الى الموسيقى من الناحية البرانية(عكس الوجدانية) عمل ممزق، ولكنه من الناحية الجوانية تحذير، فعندما تشيّع المعرفة بـ(العلامة) ، فان مثل هذا الشخص قد ينصت او يسمع

التحذير، ومالم يملك العلامة فانهُ يسلم نفسه لإمكانية الخطر"(Shah,2015,p463)، وهنا يتم استخدام الموسيقى عند الصوفي من خلال الارتقاء بالوعي وفي محاولة للولوج الى الذات المغلقة بالنزوات، "فهذا الغناء الداخلي لا يكشف صوت الذات المجهولة الأمزجة والنزوات العابرة فحسب، بل أيضا امنية منكرة او توقاً ودافعاً لا نحب ان نعترف به لأنفسنا "(Sacks,2010,p57)، لقد تركت لنا الصوفية إرثا موسيقياً يتعلق بالطقوس، تلك الألحان السماوية التي تُخطاب الروح، وامتازوا بابتكار الرقص الدائري المصاحب لمقامات موسيقية معروفه تؤدي بآلات الدفوف والطبول، فضلاً عن الة(الناي) التي كانت يرونَ بها الأقرب الى روح الأنسان، لان صوتها يشبه الأنين ويعتبرونها كالقلم لأنه يصنع من مادة القصب التي يضع منها القلم دلاله على وحدة الموسيقى والعلم والمعرفة ، وكل ذلك يسميه الصوفيون بـ((الفن الإلهي)) وهو نوعين الاول موسيقي والثاني آدبي، وأحياناً يشير الى الموسيقى الإلهية وهي أيضا على نوعين، الأول يغنّى بمصاحبة الأداء في حلقات الذكر، والثاني في جميع المناسبات، وكانت تسمى التواشيح، تنشدهُ مجموعة من المنشدين يدعون (الكورس)، اما النوع الثاني يختص بالإلهام الإلهي في الشعر والمعرفة(Harb,2014,p271)، بذلك يبدو واضحاً تأشير المعطيات الصوفية على الروح الإنسانية وإحلالها ضمن جماليات الفنون كافة .

المبحث الثاني

الصورة الصوفية ومسرح ما بعد الحداثة

نشأت الصورة المسرحية من رحم الطقوس الدينية، ويرجع نشأة المسرح الى رقصة طقسية دينية تعرف بـ(الديثرامب Dithyramb) وتقدم على شكل دائري من قبل مجموعة من المؤدين (الجوقة) وهم ينشدون أغنية شعرية دينة تعرف بنفس الإسم ، وهم يلبسون جلود الماعز كرمز طوطمي للإلهه (ديونيسوس-Dionysius) ويقومون بحركات راقصة على عزف ألة الفلوت يصاحبها قراءة المقطوعات الشعرية من قبل قائد الجوقة، وهو الشاعر نفسه، وتعد هذه القصائد حماسية تقدم كقربان للألهه (Thomson,1975,p219) وكانت تهدف الى التطهير وطرد الأرواح الشريرة حسب اعتقادهم، الا ان الصورة المسرحية أستقت الصورة الطقسية من هدف التطهر بغية انبثاق فن جديد هو المسرح، والتطهير، هو عملية إزالة ما يجثم من هموم في صدر المتلقي، وهي عملية ترويح، هذا بشكله العام عند الطقوس الصوفية والمسرحية، الا ان الصورة المسرحية أسلتّهُ بشكل اكثر تعقيداً، فقد عرف أرسطو (التطهير Catharsis) فنياً بأنه فعل "يحرر المشاعر والخوف والشفقة لدى المتفرج ويعمل على تنقية وتفريغ شحنة العنف الموجودة لديه"(Thales,p95)، بذلك قد تلتقي الصورة الصوفية مع الصورة المسرحية في مفهوم التطهير مع اختلاف الأهداف ، اذ ان الموقف الصوفي يسعى الى تحرير الروح وتحرر الوعي بغية تحقيق اتصال وسمو نحو الاله ، بينما في الصورة المسرحية هي عملية أقرب الى السيكولوجية، من حيث أنها تحقق تطهير النفس البشرية من الأدران عبر أثارة عاملي الخوف والشفقة، الخوف من الوقوع في الظلم والشفقة على المظلوم، وتعد كتضحيات أخلاقية ، الا ان ما يثير في الصورة المسرحية أنها في العهد الإغريقي لحظة نشوء الفن المسرحي أتكأ على الصورة الصوفية الطقسية، بوصفه فناً يتأثر ويؤثر في المجتمع، وراح يبحث عن ظواهر جديدة ، فالصورة المسرحية والصورة الدينية متلازمان، حتى عند تحريم الفن المسرحي من قبل الكنيسة، بعد فتره من الزمن سبب أحراجا للموقف الديني، مما أستدرك متسارعاً الى احتضان الفن المسرحي داخل الكنيسة وتسخير سحره، في تقديم العروض التي

تعنى بموضوعات الكتاب المقدس وتقديم القداس اللهي، الا أن لا يمكن حصر الصورة المسرحية وسحرها في أطار معين، وسرعان ما تملصَ من الكنيسة عبر صورٍ اكثر تحرراً، متجهاً نحو الكلاسيكيات الأخلاقية الجديدة ، فالصورة المسرحية تحيل الواقع الى دلالات أخرى تضمر معطيات فلسفية وفكرية واجتماعية، ويتم ذلك عبر تطويع الخيال والبحث عن ماهيات الأشياء ومرجعياتها الأيدولوجية وفق عقيدة موجه ، ويلتقيان في التجريد، فالصورة الصوفية تجرد الأشياء الى ماهياتها، ففي لوحة ل(بوذا) يجد (غويتي) نفسه، امام سنن مختلفة للون والتشكيل وغياب خاصيات الظل والنور، فتجد شخص (بوذا) في اللوحة بلا ظل في دلالة الى ان الصورة التجريبية الفنية تعطي بان (بوذا) هو مصدر النور ذاته، لذا تجد من خلال الصورة بمغادرة المألوف الفني والاكتفاء بالإشارة اليها عبر الطابع الصوفي للصورة، مع ان اللوحة تعطي تفسيراً للظاهرة من خلال عدم وجود الى اي مصدر للنور،(Goethe.2012,83) فالصورة الصوفية تلتقي مع الصورة المسرحية كونهما مزيجاً من تصور ذهني بصري يحقق تجسيداً أيدلوجياً يشترط وجود التأثير الجمالي عند المتلقي.

فاعلية الصورة الصوفية في العرض المسرحي

تمتلك الصورة الصوفية مكنونات ذات معطى متعالي ما بين الظاهر والباطن، وفي صناعة الباطن او المضمون الصوري لا يغدو أن يصبح بدوره ظاهراً جديداً يثير الأخر الهاماً جمالياً لخلق صورةٍ تسعى للتفرد، فمنذ بداية الخطاب المسرحي، اعلن عن صيرورة صوفية او صورة تحقق حالة أستلاب ضمن النسق الصوفي، فاخذ يستلهم الموضوعات والطقس والرقص والنزعة العرفانية والرمز الذي يسعى لامتلاك المطلق والذي يتنفس اكسير الوجدانية، وحالة التلذذ الروحي والتأمل في العمل الفني لخلق نشوة الوجود التي تحقق ذوبان الذات وصولاً الى سلطة التجلي وما"حياة التصوف الا لحظات نشوة علوية، وحياة الفن تقترب من قمتها عند وجود الوحي، و لم يحدث ان انكر أنسان هذا الشبه بين الظاهرتين، ولم تكن الشعوب القديمة لتقيم خطاً فاصلاً واضحاً بين الأنبياء والشعراء، وقد رأينا كيف يوضح أفلاطون أن ما من أنسان بقادر على قرض شعر جميل إن لم يكن الإله قد أمسك به .وما رمز(موحية الشعر)إلا ترجمة لهذه التجربة الإمتلاكية الخاصة بالشعراء وبالمتصوفين على حد سواء"(Bartlemy,2012,607) ، فعند (دانتي Dante) تجد السمو واللغة المتعالية في ملحمة ((الكوميديا الألهية The Divine Comedy) اذ يراها النقاد أفضل منجزاً ادبي وفني، وهذا سبب كثرة توظيفها في المسرح لصارمة وعلو اللغة، وهي تعتمد التصورات والدلالات المجازية التي تشير الى الأخرة ، مقسماً منجزهُ على ثلاثة اقسام (الجحيم – المطهر – الجنة) وان أشار النقاد تأثرهِ بالصوفية الإسلامية وبرسالة الغفران ل(المعري) وتأثرهِ بجزيرة(صقلية) التي سكنها العرب المسلمين لأكثر من ثلاثة قرون، وعّد هذا العمل المبشر الأول لعصر النهضة، وكانت هذه الرؤية الكونية الشعرية الملهم الصوفي لرواد المسرح، وان كان البعض يجدهُ مستنيراً بالكشف الالهي، الا أنها امتازت بصياغة درامية عالية عبر تنقله بطبقات الجحيم والفردوس مصاحباً المتصوف المتأمل (برنار كلاريفوكس) نحو الرؤية السعيدة، عندئذ يصبح بصرهُ قادراً على النفاذ عبر حُزم النور الالهيه لثلاث دوائر من الالوان تشتغل في حيزٍ واحد ، وتتحرك من اللوم في الجحيم(Inferno) الى المديح في الفردوس (Paradiso) وتشمل حتى نوع من الأيحاءات التي قال بها (ابن رشد) ، فاليأس مثلاً، في الجحيم يمكن رؤيته على انه انعكاس غير مباشر للأمل في المطهر (Purgatorio)، وقد وجد(بينفينشو) ان

الكوميديا الالهيه لدانتي عمل فني صوفي يتفق مع قواعد أرسطو، في اشارة منهُ بان الملهمات تنتهي بنهاية سعيدة عكس المأساة تنتهي بكوارث، وفي مقاربة مع اللغة الصوفية يجد(مارفن كارلسون)، تناغماً دراماياً بلغة غربية تسودها مسحة صوفية لا تخلو من رموز غيبية عند (شكسبير) اذ يقول"ان أعظم جماليات شكسبير عندما مزج عبقريته بين ماكبث والساحرات ، وبين هاملت وحفار القبور، وبين الملك لير والأحمق"(Carlson,2010p66)، في محاولة لزج الالهيات والنقاش اللاهوتي ودمج الواقع بالرغبات الصوفية، وكذلك في مسرحية (مأساة الدكتور فاوستس-Faustus)والتي تكاد تكون الوحيدة في العصر الألزابيثي، التي تتناول القدرات الفكرية والعقائدية لأنسان عادي من أبوين عاديين، في الوقت الذي كانت المسرحيات تكتب عن الملوك والأمراء والحروب وموضوعات تخص أناس من عليات القوم والأحداث تدور في البلاطات والقصور، فقد أدخل (مارلو) تقنيات جديدة مستوحات من المواقف والاعتراضات الصوفية ، تلك التي جعلها على لسان الشخصيات وخصوصاً في (المناجاة)والمسرحية " تتحدث عن خواء المعرفة البشرية...وحيرة البطل بين الأيمان الذي يوصل الى (الخلاص) والنجاة من اللعنة الأبدية بالمعنى المسيحي، وبين إنكار المعمودية واتباع الشيطان من أجل مكسب القوة الفائقة والمعرفة الواسعة لإجتراح معجزات فوق طاقة البشر"(Marlowe,2013,p14)، يجدر الإشارة بان المسرحية تعود الى الأصل الألماني لـ(جوته)،والذي كتب باللاتينية وكلمة(فاوستس)تعنى باللاتينية "مُفضل – او ميمون، ومنهم (جورجيوس فاوستس) الذي كان يطلق على نفسه اسم عرّاف"(Marlowe,2013,p13)، وهي بذلك تظهر تطلع الأنسان نحو معرفة جديدة عن الكون وعدم الخوض للواقع العام وللعلوم المنطق واللاهوت والبحث عن عوالم صوفية جديدة، وقد ألف (ريتشارد فاغز) عرض وبرالي يدعى(بارسيفال)يحكي قصة أسطورة الكاس المقدسة، لقد وصف أحد النقاد هذا العرض بأنه" نكران ذات بوذي في لبوس قربان مسيحي مقدس....وبالتالي لا يمكن ان نعتقد ان الكاس والرمح هما رمزان جنسيان، وهذه الأوبرا معروفة بصوفيتها في المشهد الأخير"(Ferguson,2014,p61)، وكثير ما يعتمد (فاغز) ضمن نظامه الأشتغالي على أساليب الرمز والنمذجة في التعبير عن طريق تجسديها في الموسيقى، وتلتقي المدرسة الرمزية في عروضها المسرحية مع الصوفية في توظيف النسق الجمالي لدلالات الرمز، الا ان (ستيفان ملارمه)أختلف مع(فاغز) في استبداله الشعر بالكلام المنطوق حيث تغوص الدراما في السحر الموسيقي ، وقد دعى (ملارمه)الى "تجريد المسرح من ماديته ، بمعنى التركيز على الجوانب الروحية فيه، واقتراح مسرحاً ليس فيه الممثل الواحد هو الشاعر" (Abdul Hamid,2007,p36)، فالرمزية تستدعي تجارب العقل الباطن وتغليف الفكرة ، واسوةً بالصوفية التي تسعى في ادبياتها مغادرة السطح الخارجي للغلة وما استخدام اللفظ هدفاً بحد ذاته، بل هو وسيلة الى المعنى الداخلي، فالفن المسرحي الرمزي يقترح جماليات من نوع تتقارب مع الرمز الصوفي أذ يكون المنجز الفني على مستويين المعنى الخارجي والمعنى الداخلي ، الخارجي المتمثل بتصوير الواقع، اما الثاني فيعني بالمعادل الذهني الذي يكون فيه المعنى هو الروح، فالعلاقة بين الصوفية والرمزية "هي الرغبة بالإقتراب من المطلق أخلاقياً عن طريق رموز، وعرفها (نتلشب Nettleship) ، بان الصوفية الحقة هي الإعتقاد بان كل شيء في الوجود كما هو عليه، هو رمز لشيء ما اكثر"(Ferguson,2014,p131)، وكلاهما الفن المسرحي والصوفية ينتقي من توظيف الرمز ليس محتواه ووجوده، بل بما تشكلهُ من نافذة تؤدي الى الحقيقة الروحية.

الطقسية في المسرح المعاصر

شكلت الطقوس التي مارسها الأنسان المصدر الأساسي لمعظم الفنون الأدائية، من طقوس رقصة(الديترامب) واحتفالات (ديونسيوس) وتراتيل الكنائس والجوامع وكل ما تحفظه ذاكرة الشعوب من تنظيمات يتم الاتفاق عليها، والطقس فعاليات تخضع لقواعد متفق عليها ضمن أيقاع معين يهيمن عليها العمق الروحي، وغالباً ما تتصف بالقدسية، ونشأ الفن المسرحي من رحم الظاهرة الطقسية، ومنذ الإغريق والى اليوم تختلف الجماليات الطقسية في العروض المسرحية، من المضمون الى الشخصية والحركات الجسدية والنغم وصولا الى الجو العام، تمارس الطقسية سلطة مهيمنة على العرض، ففي المسرح الشرقي وبالخصوص المسرح الهندي الذي أستقى مبادئه من الهندوسية، ونشأ المسرح بين الإلهة وقد "أشرف (براهما)نفسه، روح العالم، على إخراج أول عرض مسرحي ...طلب (براهما) الى سائر الالهة ان يتلهوا بإعادة تمثيل المعارك ... وعند اذ أوضح (براهما)ان مثل هذه العروض أنما أقيمت لتلهية الجميع على السواء"(Powers,2016,p15) وعروض الحقبة الماضية يغلب عليها طابع الطقسية والإنشاد والرقص والإيحاءات ، وهذه ايقونات مستعارة من الصوفية، ففي المسرح الكابوكي والذي يجري عبر حركات راقصة بالإضافة الى مغني جانبي، يقوم بإنشاد القصة والترنم بها بمصاحبة ألات موسيقية ، في حين يقوم ممثل بتجسيد الانفعالات المنبثقة من الترانيم ، مستعيناً بكم هائل من الإشارات والتمثيل الإيماني، ومن المسرح الكابوكي يرمز الى ثلاثة أنماط الاول في (كا) اي ترانيم، والثاني (بو) وتعني رقص، والثالث (كي) وتعني مهارة، وقد أنتشر هذا المسرح في القرن السادس عشر في اليابان، فضلاً عن مسرحيات (النو) والتي تتميز عن الكابوكي بوجود(كورس)فينشد بمصاحبة ألات موسيقية يصاحبها حركات وإيماءات ذات دقة عالية وشديدة البراعة، (Powers,2016,p35) وشكلت هذه الحركات والأداء الطقسي الهاماً عند مخرجو العالم، وأبرزها مسرح القسوة لـ(أنطونين ارتو) الذي اتخذ أتجاههُ طابع الطقسية من خلال السعي الى كشف اللامرئي والولوج الى عوالم البطانية المتمثلة بالحلم واللاوعي وتلك العوالم مستمدة من طقوس جزيرة (بالي)وطقوس مسرح (الكابوكي) ومسرح(النو) فمسرح القسوة لآرتو يقلل من شأن الكلمة والحوار ويستبدلها بالتأثيث البصري من الصورة والحركة ، كما انه مسرح ميتافيزيقي أنثروبولوجي يبحث في الأشكال ما قبل المسرحية لخلق مسرح طقوسي روحاني وأسطوري وسحري، ويعني هذا ان مسرح أرتو هو مسرح احتفالي طقوسي وصوفي يستعير الأداء الشرقي لرفد المسرح الغربي، كما يسعى الى خلخلة الواقع والدخول في حالة الانتماء الى المشاركة الجماعية ضمن أنساق الإيقاع الجمالي، ولا يقتصر الإيقاع على المؤثرات الصوتية بقدر ما يشكل الفضاء الطقسي الحضور الأكثر فاعلية بين الممثل والمتلقي بحيث يسري حسب رأي (أرتو) كالطاعون الى المتلقي لينقل العدوى الطقسية التي تسعى الى كشف الزيف وغسل الروح عبر مغادرة اللغة واللجوء الى الطقس والإيماءة ويقول : "لو كان المسرح قادراً وبشكل مناسب على تطوير القيمة الرمزية للإيماءات، فكان يمكن له ان يروق للعقل الباطن مباشرة من خلال الجسد. ولو أن بدلاً من اللغة، كان يمكن للمرء ان يستخدم التعويذة والهرطقة ، عندئذ فان فلتر المنطق سوف يطوق، وسوف يحقق المسرح إمكانياته اللامحدودة في تفوقهِ"(mitter,2005,p99) ،وما قصدهُ بالتعويذة والهرطقة، الا في أشاره الى حالات الكشف التي تحصل عند الصوفي أثناء ممارسة التمرين الروحي ، والطقس يرتكز في الأساس كما عند الصوفية على الجانب النفسي ، الا ان في الفن المسرحي يرتكز على

الجانب النفسي المشترك ، كونه فعالية تعبر عن حاجة المجتمع، وهي بذلك تؤدي عمل العلاج النفسي الجمعي وما تختلج النفس من صراعات داخلية، أنها تطهير للنفس من نوع أخر يختلف عن التطهير الأرسطي فهو " لابد ان يكون اداة للشفاء ولا بد ان يحتوي العلاج إزالة كل تلك الأشياء التي تقسم البشر"(Abdul Hamid,2007,p157)وهذا العلاج النفسي لا يتم الا عن طرق شبيه بالطقسية البدائية، وعن طريق توظيف الأسطورة، ونجد بان(أرتو) يسعى لإيجاد مسرح يتصل بالقدسية، تلك التي أمتاز بها المسرح الإغريقي، فضلاً عن الجانب الروحي، وهو ذلك الجانب الذي يطغي الى الجانب المادي ويمتلك حضوراً عبر الفضاء الطقسي للعرض المسرحي(Russil Kadim Oda and Laila fuad fadhel,2020,P6)، وعند ذلك يتحرر الوعي عبر تجليات الحقيقة وكثيرا ما تقارب (أرتو) مع الصورة الصوفية من خلال تطابق النشاط الروحي بالنزعة العرفانية، وكذلك الصورة الطقسية عند أرتو لا تخلو من غموض، وهي تحاول ان تقلص المسافة بين الوعي والذات وصولاً الى التطهير الذي يقصد منهُ علاجاً روحياً يغاير به تطهير أرسطو.

التشكيل الصوري لمسرح ما بعد الحداثة

يمتاز العرض المسرحي في استدعائه للصورة بانه منفتح على جميع المعطيات الفكرية والفلسفية، فهو يشيع منها مثيرات الجمال لدية عبر توظيفها في التأثيث الفكري والبصري، فالفن المسرحي يمتلك التوالد الجمالي وديمومته عبر توظيف الصورة، فقد وظف (كروتوفسكي – Grotowski) أحدى اهم طرق المران عند الصوفية وهي (اليوغا – Yoga)، وجذر الكلمة يعني(نيّراو رباط) وهي طريقة انضباط وربط الذات بروح العالم، كما انها تعني في مجال أخر الى التقرب الى الله عبر أعمال الخير او من خلال المعرفة، وهي عبارة عن تدريبات وأوضاع مختلفة تساعد على بلوغ الوحدة مع عالم الروح، فضلاً عن التحكم بالتنفس والتأمل ويتم ذلك عن طريق التركيز على نقطة واحدة أثناء وصول النفس الى حالة اللازمن أي الصفاء التام، وحصر جميع أنواع التشتت سواء كان نابعاً من الحواس ام من الوعي الداخلي في نقطة واحدة، في أيّة لحظة وبالتالي تستأصل كل ما يشتت الانتباه (Ferguson,2014,p290) وتعد اليوغا جزءا من تدريب الروح في النسق الصوفي، الامر الذي دفع (كروتوفسكي) باستثمار اليوغا في مختبره لتطوير أليات الممثل والبحث عن مسرح يواكب تطورات القرن العشرين، لذا تجد (كروتوفسكي) يؤكد على اليوغا كونا تحقق التركيز الشامل عند الممثل أذ يجد "ان تمارين الجسد لا فائدة منها مالم تمتد الى منطقة السيكولوجي بحيث تحرر الحوافز الداخلية وتلاحق بواسطة عملية ترابط، الهدف إزالة كل المعوقات الجسدية والنفسية حتى يمكن للممثل ان يعطي نفسهُ بالكامل أثناء العرض"(Abdul Hamid,2007,p301)،لإنه يرى في الممثل كاهناً ينتج طقوساً يعتمد الفعل الداخلي للذات، ويبحث عن الفعل الذي ينبع من أعماق النفس عند الممثل، فالفعل يظهر الى المتفرج من الروح وحاجاتها لا من الجسد الفيزيقي ،والتشكيل الصوري لأداء الممثل من حركة وحوار وإيماءة نابعة من حاجة روحية صوفية ومن الوعي العالي الذي يخلق النشوة، ولا سيما ان التشكيل الصوري عند (كروتوفسكي) يعتمد على الممثل فقط ،لذا سمي مسرحهُ بالمسرح الفقير(Poor theatre)، لذا بدأ متتبعاً خطى الصوفية في الصعود الى الجبل والرحلة في الغابات مع فرقته المسرحية، فضلاً عن تقليد المهرجانات الدينية الفنية التي كانت تجري في بولندا منذ أربعة قرون عن طريق السير مشياً على الأقدام بالصعود الى الجبل وقد اطلق على هذا الطقس بمرحلة (لهب الجبل) وكان يقدم العرض فوق الجبل امام أربع وعشرون

كنيسة صغيرة تنتشر على مسافة ستة أميال ويتم العرض طبقاً لإرشادات (كروتوفسكي) تحت الأمطار والوحل والعواصف والرياح وكانوا يرتجلون الكثير من الطقوس والتجمعات ورحلات الحج الى أعلى الجبل مستعيناً بالثقافة الروحية للتصوف ، ويطلق (كروتوفسكي) على فضائهِ تسمية الفضاء الشبيه بالفضاء المسرحي، انه شبيه بالديني أيضاً، وكذلك اخذ من الشرق بمفهوم الأداء الصوفي عبر القفز على النارمعللا ذلك بان عملية القفز تتيح التوصل الى عبور الإرهاق النفسي وممارسة الثقة بالعالم الروحي للممثل ويمنحهُ فعلاً جديداً نابعاً من داخل نفسه عبر توظيف الطاقة الروحية، وكذلك أضاف رحلة (بوذا)عبر الغابات للممثلين في اعتماده رحلة التصوف وبدون مساعدات متطورة سيراً على الاقدام الحافية سعياً لخلق علاقة حميمة بالعالم الطبيعي، والبحث عن الجذور والمصادر الأصلية (Avenz,2007,p230-235)،اذ ينظر (كروتوفسكي) الى المسرح بوصفه طقساً دنيوياً معادلاً للاحتفال القبلي البدائي الذي يوحد المجتمع ، كون تلك الطقوس تمتلك قابلية مشابه للمسرح في تحرير الطاقة الروحية للمجموعة المشاركة، كما انهُ يدرك ان ايمان المجتمع بالطقس القديم قد ولى وعليه يجب استبداله بمعادل غير ديني يحقق تطلعات وتجارب الإنسانية، لذا تجد جميع مواضيع عروضه مألوفة مثل الإنجيل والمسرحيات المشهورة، ومثلما بحث (كروتوفسكي) عن الطقوس الروحية والأفعال الصوفية ذات الطابع الديني، كذلك لجأ الى نصوص استمدت موضوعاتها من أساطير دينية مثل مسرحية(اكروبولس)والمشتقات من رسوم جدران كاتدرائية، وكذلك مسرحية(دكتور فاوست) التي قدمها بصيغة استدعاء روح(فاوست)ومحاكمتها وفق نسق العشاء الأخير، واعتبار(فاوست) شهيداً يتقبل مصيرهُ المحتوم ثمناً لبحثه عن المعرفة، وفي مسرحية(الأمير الثابت) التي تتحدث عن رجل نبيل مؤمن كل الأيمان بالمسيحية ويسمو فوق العذابات الجسدية متصوفاً عبر تحقيق الكمال الروحي بقهر كل الإغراءات والعذابات متقبلاً مصيرهُ قرباناً (Abdul Hamid,2007,p303)، لقد أستعان (كروتوفسكي) عبر تشكيله الصوري على النسق الصوفي في التشكيلات الأدائية وخلق جواً عاماً في العرض يسوده مسحة صوفية، دون الولوج في الإطار الديني للمنجز الفني، وكذلك لجأ (بيتر بروك) الى القيم الروحية في التشكيل الصوري للعرض، ولأجل التوصل الى الجو الصوفي فقد لجأ الى مشاركة فرقته في تمارين التأمل والتراتيل الصوفية والتمارين التي تعني بشفاء العقل والجسد، كما اكتشف مجالات متعددة من خلال بحثهِ عن النسق الصوفي مما أستدعى ذلك" لدعوة راهب بوذي لكي يتحدث الى فريق العمل"(mitter,2005,p179)، وقد وجد في الطقوس الصوفية تشكيل صورة المستقبل للعرض المسرحي من خلال التركيز على البعد الروحي، ونجد ذلك من خلال قوله: "من المحتمل جداً ان يثبت مسرح الطقوس بأنه أخر اكتشافات القرن العشرين"(Avenz,2007,p290)، فقد قدم باكورة أعماله مسرحية (المهابهاراتا – The Mahabharata) عن قصيدة صوفية طويلة تتناول الاله والبشر والأبطال العظام وتزخر بالحِكم والأقوال المأثورة التي تفرق بين السلوك النبيل الصوفي والسلوك العادي، وهي تحكي أحداث ومؤامرات جرت بين أقدم الأسر الحاكمة للهند، والكفاح المتقلب الذي دار بين طرفي الصراع وقد احتوت على الترانيم والرقص الدرامي(Powers,2016,p18) فقد بحث(بروك) عن لغة بديله كونية، لغة روحية تستطيع مخاطبة جميع البشر بمختلف السنتهم لغة توحي عن عوالم غير مرئية، لذا قدم مسرحية(حلم ليلة صيف)لـ(شكسبير) من خلال تحويل الخطاب الى تراتيل مستمرة، وهذا ما دفعه الى استثمار الطقوس الحضارية للامم في

أنتاج(المهابهاراتا) عن طريق زج مختلف القوميات في فرقته من الهندي والفارسي والاغريقي والإيطالي والأمريكي وغيرهم ، وقد أستغرق عرض المسرحية عشر ساعات، وقد رغب ان تُقدم في منتصف النهار لكي يستمر عرضها حتى منتصف الليل، والشخصية الرئيسية في المسرحية هي(كريشنا) الإله الأنسان، الذي يشجع المتلقي بالرجوع الى أصل الأشياء والى ما وراء كل شكل من الأشكال المحددة للأخلاق(Avenz,2007,p283)، كما قدم (بروك) القصيدة الصوفية(برلمان الطيور) ويسيمها البعض بـ(منطق الطير)للشاعر الصوفي (فريد الدين العطار- Farid –ud-din Attar) وهي قصة رمزية تحتوي على تطوير الفعل الباطني للذات الإنسانية عبر ثلاثين حاجّاً في طريقهم الى وجهتم المقدسة الخاصة، والحجاج الثلاثون جميعهم يبحثون عن الطائر الغامض وهو(سيمورغ)والكلمة تعني بالفارسية ثلاثين طائراً ويقابلهم بائع صكوك الغفران الكنسي(Shah,2015,218) الا ان (بروك) وحسب التشكيل الصوري للعرض أحال الحجاج الى عرض قصة كل أنواع الطيور عبر ترتيل صوفي يستند على موسيقى (البيول) وفي (مؤتمر الطيور)يكتب (العطار) للمتلقي" أعتقد انه سيكون من السهل التواصل الى معرفة الأشياء الروحية، ان هذا يعني ليس اقل من ان تصبح لا مبالياً بكل شيء "(Avenz,2007,p286)،واستند (بروك) في رؤيته الاخراجية وفق الأجواء التي كان يبحث عنها في التشكيل، تلك الأجواء الصوفية التي تتغلغل أعماق ذات المتلقي، بهذا نجد ان التشكيل المسرحي ينجذب نحو نتاج البشرية والأساليب التي تشكل مستوى عالي من التأثير بغية البحث عن جماليات مغايرة للسائد والمتعارف عليه، فصورة المسرحية في ديمومه نحو التطور والبحث عن عوالم جديدة تمتلك دلالات ومعطيات اكثر عمقاً وفق الهاجس الجمالي.

ما أسفر عنه التأسيس النظري.

1- الصوفية سلوك أنساني يعتمد الجوانب الروحية والفعل الباطني ويسعى نحو سمو الذات ونقائها الروحي، وتُحرر الوعي عن طريق ممارسات روحية تقود الى العرفان والغنوص.

2- تتسم الصوفية بالعالمية ولا تقتصر على ديانة محددة، الا أنها توسعت واتخذت الجانب الفلسفي في الديانة الإسلامية، وفي نفس الوقت لا تتقاطع مع أي ديانة او معتقد أخر.

3- يتبنى النسق الصوفي العديد من الطقوس منها أدائية مثل (التراتيل والإنشاد والموسيقى والرقص) وأخرى تأملية مثل(التمارين الروحية – الرميز في اللغة) بغية تحقيق الاتصال الروحي وصولاً للإشراق.

4- الصورة الصوفية لديها القدرة الطقسية التي يمكن لها أن تتموضع في جميع الفنون الأدائية والبصرية.

5- يتفق الفن المسرحي والنسق الصوفي في توظيف الرمز كبنية جمالية متقدمة في صناعة المعنى، ويختلفان في المضمون، كما ان مصدره واحد وهو الخيال.

6- العرض المسرحي منفتح على جميع المعطيات الفكرية والفلسفية والطقوس والممارسات الأنثروبولوجية التي ينتجها المجتمع ، مثلما ينفتح على جميع التطورات العلمية والتكنلوجية.

7- تقترب بعض الاتجاهات المسرحية من النسق الصوفي في مفهوم أدراك الذات والتحرر في الوعي ، الا أن الوسيط في النسق الصوفي فرداني نحو الذات وفي الاتجاهات المسرحية يكون نحو المتلقي.

إجراءات البحث:

اطلع الباحث على مجتمع البحث المتمثل بالعروض المسرحية المعاصرة، والتي تبنت المنهج الصوفي في إنتاجها، والتي قُدمت في الاعوام الأخيرة، فوجد الباحث ان مسرحية (قواعد العشق الأربعون) تتفق مع مُريدات البحث الحالي، فأختارها الباحث كعينة لبحثه، وتم اختيارها بشكل قصدي، وذلك بما تمتاز هذه العينة من أساليب وتقنيات معاصرة وتخضع لأليات الاشتغال الأكاديمي الذي يخضع للدراسة والبحث، وقد أعتمد الباحث المنهج الوصفي وذلك لانسجامه مع طبيعة البحث في تحليل عينتهِ، ومتخذاً من مؤشرات ما أسفر عنه الإطار النظري اداة في تحليل العينة بوصفها مجسات أدائية تسهم في تحليل عينة البحث.

تحليل عينة البحث: (عرض مسرحية قواعد العشق الاربعون)[1]

يرجع المدون النصي لعرض مسرحية (قواعد العشق الأربعون) لرواية صوفية تحمل نفس الاسم للكاتبة التركية (إليف شافاق) وقد كتبتها باللغة التركية وترُجمت لأكثر من ثلاثين لغة، كما أنها امتازت كتاباتها بالتصوف والفلسفة والتعمق في الثقافات والتقاليد التي تعود الى تاريخ الشعوب، ويفترض فضاء النص الروائي على مستويين منفصلين الاول متمثل بالعصر الحالي، ويتخذ جانب حياة الغرب من خلال الفتاة اليهودية العلمانية الامريكية(أيلا)،تعيش علاقة فاشلة مع زوجها (عزيز) وتعمل لوكالة نشر دولية، وتجد من خلال بحثها عن رواية(الكفر الحلو) وهي رواية صوفية تعود أحدثها الى القرن الثالث عشر وتحكي احداثها علاقة (شمس الدين التبريزي) و(جلال الدين الرومي)، ومن ثم تدخل الرواية الى العالم الصوفي للقرن الثالث عشر وتبدأ بسرد ترحال (شمس الدين التبريزي) وجمع أربعون قاعدة للعشق الإلهي، وما إن اكتملت القواعد رغب (التبريزي) بان يكون له رفيقاً وبحالة استشراقية يتوجه الى(بغداد) ليلتقي ب(جلال الدين الرومي) وهو عالم دين تقليدي لدية ولدان اثنان وزوجة وبنت متبناه، ومن اللقاء الاول تبدأ وشائج الحب الروحي بين التبريزي والرومي، وتنطلق رحلة العشق الإلهي ، مما جعل العصف الرباني بان يغير (جلال الدين) من عالم تقليدي الى متصوف يسبح في ملكوت الإله، من خلال اعتكافهما لأربعين ليلة في دار الرومي، وسرعان ما يغرق الرومي في التفكير بالملكوت الإلهي، ويهجر عائلته ويلتصق بالتبريزي كقرين روحي له لا يقارفه لينهل منه زق العلم، شكل هذا الابتعاد عن عالمه وعائلته تغير في مستوى شخصيات عائلة الرومي، ومنهم (كيميا) أبنتهُ تعشق التبريزي وتتزوجه ، وأبنه(علاء الدين) يقع معجباً واسيراً في عالم التبريزي، وأبنه الثاني(سلطان) لم يقر لهُ وضع ابُوه فيلتف مع مجموعة متعصبين الى قتل (التبريزي) في ليلة ظلماء بجوار المعين (بئر ماء)، مما يصاب (جلال الدين الرومي) بحالة حزن عميقة تحيلهُ الى شاعر صوفي هائم في الفلوات.

يتمظهر الوسيط القرائي لفضاء العرض بإعداد نص يغاير بنائية المدون النصي الروائي من خلال الكتابة الدرامية التي أعدتها (رشا عبد المنعم)، في تأسيس النظام الهيكلي للعرض، اذ استعانت بقراءات وأجواء ومصادر أخرى عززت الموقف الدرامي ، فضلاً عن روايات ومدونات تاريخية أخرى تحكي علاقة التبريزي

[1] عرض مسرحي من اخراج (عادل حسان) وإنتاج فرقة المسرح الحديث المصرية، قُدم عام (2017) على مسرح السلام، تمثيل: بهاء ثروت ، عزت زين ، فوزية احمد ، مع اكثر من ثلاثين فنان وتقني ومن اعداد: رشا عبد المنعم، وإنتاج : أشرف طلبه.

بالرومي، كما أستقت قصائد شعرية من كتاب الرومي (المثنوي) بغية خلق صورة أكثر جمالية وتوافقية مع متطلبات خشبة المسرح، فضلاً عن إحالة المشهد الفني بأفكارهِ الفلسفية والعقائدية الى الواقع المعاش للمتلقي لتحكي او تجيب عن الأسئلة المتراكمة للأزمات الفكرية والاجتماعية التي تتزامن وزمن المتلقي، وجاءت هذه الحفريات التاريخية ضمن متن حكائي لا يتتبع تسلسل الأحداث لرواية(شافاق)، بذلك يفترض العرض قراءة تواكب خصوصيات المتلقي عبر فرضية العرض التي استندت على مستويين، الأول: المتمثل بالحدث الدرامي الذي يتوافق مع ذائقية متلقي الآن، والثاني: المتمثل بالإنشاد النغمي الصوفي ، بحيث تشكل الصورة المسرحية خلية مركبة جماليا تبث دلالات فكرية فلسفية متتالية لتؤسس المستويات الصورية بقصدية جمالية تعيد المتلقي الى العرض الأكاديمي من خلال المحافظة على روح العصر الحالي والمادة الفكرية للقرن الثالث عشر، وبذلك يمكن أستلاب أدراك المتلقي بغية بناء وعي أقل تطرفاً يحتوي الأخر كقرين يمتلك الحق بالحياة والعيش المشترك ونشر مفهوم الحب بين جميع خلائق الكون، بذلك يمكن ملاحظة أتساع مساحة التأويل الجمالي للعرض كما هي في المنسوب النصي للرواية من خلال مغادرة المتن الحكائي الروائي وإضافة الطابع الدرامي وتغذيته بالنغمية الصوفية عبر قصائد الرومي وغيره، وهو ما يمز الصورة المسرحية عن باقي الفنون، وجاءت هذه الدراية من (رشا عبد المنعم) من خلال تشريح النص وتفتيت التقنية اللغوية السردية ، وتغيِّب المتن الحكائي للرواية في تأسيس منطلق اكثر فاعلية وجمالية من خلال المحافظة على الطقس الصوفي الذي أتسم بشحنة المشاعر الإنسانية والتساؤلات الجوهرية لوجود الأنسان وعلاقتهُ بالإنسان الأخر عبر وسيط الديانة والمعتقد.

غادر المخرج(عادل حسان) إشتراطات النص الروائي، كما غادر مالم يتفق مع الفعل المسرحي للكتابة الإخراجية وأعتمد النسق الجمالي الناشئ أثناء التمرين بما يتفق مع أفق التوقع وخبرة المتلقي المصري من تجارب سابقة وبغية تأثيث الفضاء المسرحي جماليا الذي يؤسس الى صناعة المعنى المتعارف والمكرر من معتقدات امتلكت الوعي الجمعي على مسامع المتلقي، الا ان المخرج غلفهُ بمقترح جمالي يتنفس اكسير التواصل الإبداعي مع المتلقي، وهذا لا يستبعد بان(عادل حسان) وجد في رواية (أليف شافاق)مساحة جمالية تمتلك خزين من المشاعر والأفكار تقود نحو إنشائية صور مسرحية تتناغم وخصوصيات المتلقي، ومنها أستقى فرضيته الإخراجية المتمثلة في مفهوم الحب واحتواء الأخر ومشاعر مشحونة بالبنى الإنسانية التي تنسجم مع الواقع المعاش للمتلقي، لذا أعتمد المخرج في التشكيل الصوري على ثلاث مستويات جمالية (العام – البؤر – الأنشاد) كلها تسبح بطقسية صوفية تشكل النسيج العام وتتداخل وتتشابك لتؤسس الخطاب المرئي وللامرئي في المنجز الفني، حتى الخشبة جعل منها ثمانية غرف على مستويين اعلى واسفل، بمعنى أخر أستدعى شكل العرض المسرحي على شكل غرف من طابقين، أربعة غرف في الأعلى، ومثلها في الأسفل، يتوسطها غرفة على شكل ممر لدخول والخروج الممثلين وهذه الغرف شكلت بؤر تدفق الأحداث، وهي في حالة هدم وبناء، فالغرفة الواحدة يمكن ان تكون بحالة مشهدية مختلفة وتتنوع حسب وظيفة معينة للشكل العام، مرة تكون مكتبة ومرة صومعه صوفية، ومرة غرفة معيشة، ومرة قاعة درس، ومرة مكان للرقصة المولوية، وفي الغرقة على يمين الخشبة جعل فيها سلم يوحي بانه منبر مسجد يلقي به الشيخ الخطبة او المحاضرة الدينية، كونها مغلقة والغاية من أغلاقها احتوت على سلم مخفي يؤدي الى الغرف في الطابق

العلوي، كما كشف الشكل المسرحي باستغلال مقدمة المسرح من الجانبين جعل منهما بؤر لمشاهد (الحانة)و(حلقات الدرس)و(ملتقى الطريق)وغيرها، مما أستدعى مخيلة المتلقي بان التأثيث البصري يشابه الشاشات المتراصة جميعها تنطلق وتدعم الحدث الرئيسي المراد ايصالهُ، الا ان الصورة التركيبة للشكل المسرحي لم تغادر المفهوم التاريخي من خلال الديكور واللغة والأزياء، فالإطار العام للديكور أتسم بالمرحلة التاريخية وبالزخارف الإسلامية والإكسسوارات الداعمة لتحقيق هذا الغرض، وكذلك لغة العرض، فقد كانت باللغة العربية الفصحى ذات البعد التاريخي العميق، والأزياء أرادها المخرج ان تجسد تلك الفترة التاريخية لزمن الأحداث بين التبريزي وجلال الدين الرومي، وهذا لم يفقد المنظومة الإشتغالية للرؤية الإخراجية حداثتها، أذ تبنى المخرج (عادل حسان)الواقعية السحرية كاتجاه في الخطاب المسرحي، من خلال تشتيت الحدث وعدم اعتماد التسلسل المنطقي للأحداث، وبذلك غادر المفهوم الارسطي بل وحتى منطف تسلسل الاحداث في المدون الروائي ل(أليف شافاق) واعتمد مبدأ البؤر واللوحات المتتالية في المنظومة الاشتغالية للاخراج، فقد بدأ بمشهد قتل التبريزي وانتهى بنفس مشهد قتل التبريزي، ليكشف عن بنية دائرية للحدث، وهو بذلك يشابه الاتجاه العبثي في صياغة الأحداث بمعنى دائرية الحبكة، والحدث يبدأ من حيث ينتهي والعكس صحيح، وحافظَ النسق الجمالي للمخرج على كتلتيّ الصراع بين الخير والشر والمتمثلة في التبريزي وجلال الدين ومن معهم الطرف الأول، والشيخ ياسين وسلطان الابن والمتعصبين الذين معهُ الطرف الثاني، وقد سعى المخرج الى توظيف القرين الصوفي وزجه في الصورة المسرحية بطريقة تجعل من المعيار الصوفي هي البؤرة الاعمق، والحدث الرئيسي في اشتغال دلالات المنجز الفني للمرجعية التأويلية، فقد أستنطقت جميع علامات الصوفية وأفكارهم من اللغة والفكر والرقص والإنشاد وحتى الأزياء، الا ان الحدث جاء كصراع عصري آني، يناغم مخيلة المتلقي الحالي الذي عاش ويعيش حالات التطرف والتعصب وإلغاء الأخر، وجاءت عناصر العرض الجمالية لتستعيض عن تلك الأفكار التعصبية ببديل أخر وفكر أخر دون ان يظهر هذا الاستدعاء مقحم على الصورة المسرحية، فبدت الصورة الصوفية منسجمة في النسق المسرحي كشريك جمالي يمتلك الأثر ومديات التقبل الفني عند المتلقي وأشراكه في الفضاء الصوفي للعرض من خلال وحدة الموضوع وفرضية البؤر المكانية التي أتبعها المخرج .

سعت ألية التمثيل الى اعتماد الطقسية في الحوار والحركة وخلق صورة منسجمة مع مقطوعات الإنشاد التي تتخلل الصورة المسرحية لتدعم او تفسر او تخلق جواً طقسياً يتناغم ودلالات العرض، فيأتي الحوار على لسان الشخصيات بفاعلية الحجة وتبريرها واستنطاق المخيلة عند المتلقي، فأتخذ الممثل (بهاء ثروت) من تجسيد شخصية(شمس الدين التبريزي) كمتحول تراكمي في صناعة الشخصية وأداء الدور بطابع التدين والالتزام من جهة والتواضع وحب الاخرين حتى السكير منهم والفتاة العاهر من جهة أخرى، وبحيوية المحب للحياة اما شخصية (جلال الدين الرومي) فجسدها الممثل (عزت زين) والتي اتسمت على طول خط الفعل المسرحي بالوقار والحكمة، وكذلك زوجة الرومي وأبنته (كيميا)التي جسدتها الممثلة(فوزية أحمد)، فألية التمثيل تميل في تجسيدها الى الفعل والأثر الصوفي محاولة تجاوز الحركات الدرامية التقليدية، فقد شكلت الحركة متسع محدود في تنوعها، وذلك بسبب اعتماد مبدأ البؤر (الغرف)، مما أعماق أتساع وتنوع الحركة، وأتخذ الأداء التمثيلي بشبكة استعارات ومجازات بديلة عن تلك الحركات التي تتخذ أمكنة أوسع في خشبة

المسرح، لا ان الصورة المسرحية لم تبدو عليها الجمود وذلك بسبب الرقصات المولوية، والتي تسمى أيضا برقصة (السماح)، التي استفزت ذائقية المتلقي جماليا مما غطت او طغت على محدودات الحركة، فقد انتشرت في اكثر من بؤرة مكانية في الحدث، فأطراف الغرف تكاد تكون اكثر اوقاتها تبث الرقصات المولوية، فضلاً عن مقدمة المسرح ووسط وسط خشبة المسرح، وجاءت الرقصة المولوية بشبكة من الإشارات الطقوسية الصوفية، فضلا عن الدوران الذي شكل الدائرة الكونية التي تقف جميع البشرية منها بمسافة واحدة من المركز في دلالة رمزية الى ان المركز هو (الله)جل جلاله، وجميع الخلائق تبتعد عن المركز بنفس المساحة ولا يتحقق ذلك الا في شكل الدائرة، فضلاً عن حركة اليد على القلب لتؤكد معادلاً موضوعياً لمكانة (الله) اما وضع اليد على الرأس ، تشكل دعوة الى التفكير بالوجود الفعلي بعقلانية متواضعة وبدون تعالي على الخلائق الأخرى، وهذا ما شكل تشظي في وعي المتلقي من خلال الطقس الصوفي الذي ينساق نحو السمو والتسامح والولوج في منطقة التأويل للرقصة المولوية او رقصة السماح، التي اكدت دلالات المساوات، وقد أنتشر الفعل الجمالي لرقصة المولوي على مستويات في الخشبة تجسد فرضية العرض وفي محاولة لإيصال خطاب المحبة وتقبل الأخر كهدف أسمى للمكون الجمالي للرؤية الإخراجية عند (عادل حسن)، كما شكل المؤثر الموسيقي الحي والتسجيل في رفد الصورة الجمالية كبنية داعمة للخطاب المسرحي، في تحقيق الصراع وعكس مشاعر المشهد المسرحي الصوفي الذي بدى زاخراً بالجانب الروحي، مما وجدت فاعليتها داخل النفس البشرية والتي عكست مخاضها ألحان الملحن (محمد حسني) من خلال القصائد الصوفية المغناة، والتي لعبت على عدة مستويات، جاءت مرة كتعليق عن الأحداث المشهدية ومرة لإيضاحه او توسعة المعنى او صناعته او تعميق المعنى المراد إيصاله، وأحياناً شكل الإنشاد الغنائي في تكوين مشهد بحد ذاته ومستعيضاً عن مشهد درامي وأدى دور الإنشاد المنشد(سمير عزمي)،والمنشدة(اميرة أبو زيد)، كما سعت ألية التمثيل على أيجاد الأبعاد الخاصة لكل شخصية وامتلاكها خصوصياتها الدرامية، فضلاً عن إيجاد التقبل الجمالي لدى المتلقي فقد إضافة ألية التمثيل عن طريق شخصية (سليمان السكير)و(حسن الشحاذ)و(وردة الصحراء) التي جسدتها الممثلة(دينا أحمد) تنوع بين تركيب الشخصيات، فالرغم من ان وردة الصحراء تمارس البغي، الا ان الإحساس الديني لم يفارقها من خلال زيارتها للكنيسة، وما ان التقت بالمحفز (التبريزي) سرعان ما تركت ماهي علية واتجهت تبحث عن (شمس الدين التبريزي)، وان كانت هذه الثيمة تمتلك تناصاً مع حكاية(مريم المجدلية) مع النبي(عيسى) علية السلام، وهكذا فنجد (سليمان) بانهُ يمتلك الإحساس الإنساني مع اعتقاده بعدم حرمة الخمر وجدالهِ من (التبريزي)، اما التنوع في (حسن الشحاذ)، فقد وجد في نفسه الثقة وذلك لاهتمام (التبريزي)به والجلوس بجوارهِ في دلالة على المعيار الصوفي بنشر الحب لجميع البشر ودون تميز اجتماعي او اقتصادي، وعملية المركب الفني في هذه الشخصيات والأحداث عَمّق من الجانب الدرامي للمسرحية وخلق نوع من الاندماج بين الشخصية والمتلقي، فقد تحركت ألية التمثيل من خلال التنوع والتدفق المرافق للفعل المرئي في خطاب العرض .

تميزت ألية اشتغال المركب الضوئي في عرض (قواعد العشق الاربعون) بتنوع في البؤر الإشتغالية (الغرف) والتي استدعت حالات المشهد، ففي مشاهد المجون اللون الأحمر، ومشاهد رقصة السماح الأخضر والأزرق، وامتازت في تشكيلاتها حول تنوع الوان الإضاءة بغية أضافة عامل البهجة في بعض المشاهد والتأثير النفسي

للمشاهد الأخرى، وقد نفذ الإضاءة التقني (إبراهيم الفرن) ، كما أستعان ببعض أجهزة الإضاءة الثابتة (براكتات جدارية) والتي تنتمي للفترة التاريخية بطرازيتها الإسلامية بغية أضافة الدعم الدرامي للمركب الصوري، وقد أبتعد عن البقع اللونية المنعزلة ومكتفياً بالإضاءة الفيضية التي تساعد على الإيضاح ودقة الصورة المسرحية في إبراز عناصر العرض الأخرى، كما عمد الى اللون البنفسجي في بعض مقاطع الإنشاد الغنائية التي تصاحب الرقصات المولوية وذلك لإضافة الجو النفسي الداعم لتلك الأناشيد، كما قام في تعتيم الغرف التي لا يتم استغلالها في المشاهد الانفرادية للحفاظ على عدم تشتيت المتلقي في الأحداث الفردية، وامتلكت الإضاءة جوانب تركيز بؤري محددة في مشهد الحوارات الجانبية بين التبريزي والرومي، وخصوصاً خلال اعتصامهم أربعين يوم في المكتبة، وذلك لتنشيط الجانب الجمالي للبنية الدرامية، وقد سعت الإضاءة الى تعتيم بعض الجوانب وإضاءة بعض البؤر في الفواصل الغنائية ،لتعزيز التأثير الجمالي للصورة المسرحية، وقد دعم عنصر الإضاءة الخطة الإخراجية التي أعتمدت في بعض المشاهد من تجميد بؤرة معينة (ستوب كادر) والاشتغال بالأخرى، وقد خلق التزامين اللوني للإضاءة كشفاً جمالياً في توظيف عنصر الإضاءة، كما ساند عنصر الأزياء الفعل الدرامي بقوة، محاولاً مسك طرفي الجمال من الدقة التاريخية للأزياء والأحداث ،والى جماليات المشهد المسرحي، بحيث عززت الألوان المتنوعة في العرض المسرحي للأزياء الاشتغال الجمالي البصري، والذي توافق مع تاريخية الأحداث، كما أهتمت الأزياء بطبيعة الشخصية والبعد الاجتماعي للشخصية، بحيث عكست الأزياء الصفات الاجتماعية للشخصية بغية تحقيق الإيهام بالواقع التاريخي للأحداث المعروضة في الخطاب المسرحي، وفي نفس الوقت وظفت جميع الألوان والخامات لتعميق الهاجس الجمالي للعرض المسرحي.

أعلنت الرؤية الإخراجية عن المكون البصري بما يتوافق مع ذائقية المتلقي وبذلك أستقطب العرض انساق متنوعة من التلقي، وحقق الأقبال الجماهيري وذلك عبر استغلال التطرف الديني الذي يشغل واقع المتلقي من صراعات دينية ومن شحةّ طبيعة العروض التي تتفق مع ذائقية شفافية معينة، وتبتعد عن العروض التجارية التي تتبنى مفاهيم ذات إسفاف بغية تعزيز الواردات، فالعرض أعتمد على التركيب الأكاديمي والمفاهيم الأخلاقية التي شكلت غذاءا روحيا للمتلقي مما اطال في أمد العرض لفترة طويلة في الوقت الذي كان من المتوقع بان يشح الأقبال الجماهيري على عروض أخلاقية جادة لا تعتمد المورد المالي أساساً في أنتاجها.

في ضوء ما أسفر عنه الإطار النظري ولتحقيق مريدات البحث في تحليل العينة فقد اتفقت الفقرة(1) مع العينة (قواعد العشق الأربعون) في مفهوم تنشيط الجوانب الروحية والفعل الباطني من خلال المركب الصوري الذي أعتمد طقساً روحياً ساهمت فيه عناصر العرض المسرحي ،الفعل والضوء واللحن، وصولاً الى حالة النقاء الروحي عند المتلقي، كما ساهمت مشاهد معينه من خلق حالة التسامي بين أصناف البشر في مشهد(الحانة)ومشهد (وردة) وجاءت رقصة السماح (المولوية) لتعزز تلك الأجواء الروحية، اما في الفقرة(2) فقد أعتمد العرض المسرحي على التنوع الديني في تقديم المحتوى الفكري بل حتى في الشخصيات التي كانت مختلطة من جميع الأديان فشخصية(وردة)ترتاد الكنيسة وزوجة(جلال الدين الرومي)مسيحية، وحوارات التبريزي في مشهد المكتبة التي تثبت وحدة الأديان وكذلك بعض من فقرات الإنشاد التي جسدت ثقافات متنوعة وامتلكت دلالة بان الإنسانية في جميع أديانها تتصل بالذات الألهية وتبغي الوصول للحقيقة، اما في

الفقرة(3) فقد حقق العرض المعطى المتكامل للبيئة الصوفية من خلال تبني الصورة المسرحية المستندة على النسق الصوفي في جميع إنشائياته، فقد أستدعى المخرج الجانب الفكري والفلسفي في المتن الحواري للعرض، كما عزز ذلك من خلال الجانب البصري في تأثيث الصورة المسرحية التي تنتمي الى النسق الصفي، فضلاً عن الأداء الحركي للرقصة المولوية التي تحمل دلالات ورموز فلسفية سبق شرحها في التحليل، اما في الفقرة(4)تحققت تمّوضعات الصورة وحققت تأثيراً جمالياً لدى المتلقي وولّدت شعوراً لدى المهتمين في المسرح في أمكانية اعتبار الصورة الصوفية وخلق التنوع الدلالي بما يصنع بديلاً موضوعياً للفن المسرحي امام التقدم التكنلوجي والاتصالي الذي شكل عزوفاً لدى المتلقي المسرح، وبالإمكان اعتماد الصورة الصوفية متنفساً حياً مؤثراً في الجانب الروحي للمتلقي بوصفه ثقافة تناغي تأصيل المشاعر الإنسانية وتستدعي تشاركية بين الصورة الصوفية على خشبة المسرح وذات المتلقي المتخمة بالتكنلوجيا، وفي ضوء الفقرة(5) فقد تحقق ذلك من خلال اللون والضوء والأزياء وكذلك بعضاً من المتن الحواري في إنتاج الرمز الذي أمتلك شفرة تأويلية لدى المتلقي، وجاءت طقسية الفضاء كغطاء متمم للمركب الصوري في تعزيز المضمون المسرحي، الذي أتكأ على المضمون الصوفي، اما في الفقرة رقم (6) فقد اتفقت مع مجريات التحليل للعرض المسرحي(قواعد العشق الأربعون) بوصفه عرضاً مسرحياً حقق صناعة الهاجس الجمالي الذي يمتلك تأثيراً ذات بنى متعالية وبوصفة مقترحاً جمالياً حقق التوافق المشروط بين المعطيات الفكرية ومنظومة الأشتغال المسرحي ،وامتلكت هذه التجربة وعياً جمالياً قللت الفجوة بين المتلقي والعرض المسرحي، وفي ضوء التطورات الهائلة للتكنلوجية المرئية، اما في الفقرة(7) فقد سعى المخرج(عادل حسان) من إيجاد معادلة موضوعية بين الاتجاهات المسرحية وأتكأ على الواقعية السحرية، وحاول الاقتراب من مفهوم المسرح الشامل، الا ان بنية العرض وفق تسلسل الاحداث والمتن الحكائي بدى لدى المتلقي بانها دائرية حيث بدء الحدث من حيث انتهى في مقتل(التبريزي)، بذلك حققت الرؤية الإخراجية للنظام الإشتغالي في عرض(قواعد العشق الأربعون) توافقاً بين المشروط في المدون النصي والإنتاج الجمالي للتشكيل البصري، وأوجد البديل الجديد الأكثر تأثيراً في المتلقي من خلال استثمار الصورة الصوفية في العرض المسرحي.

نتائج البحث

1- الصورة الصوفية فعلٌ روحاني عقائدي يستبطن تدفق جمالي، يمكن ان يمتلك توظيفاً دلالياً بما يتوافق مع المقترح الجمالي للخطاب المسرحي.
2- تُشكل طقسية الصورة الصوفية الأقرب اشتغالياً في إنشائية الفضاء المسرحي الطقسي لمفهوم مسرح ما بعد الحداثة وتتخذ مساحة جمالية في التشكيل الصوري .
3- أستثمر الخطاب المسرحي الصورة الصوفية بمضامينها الفكرية والفلسفية لمفهوم التحرر في الوعي لما يشكلهُ من نقاء روحي عند المتلقي .
4- يمكن لإشتراطات الصورة الصوفية أن توسع من مساحة التلقي عند الجماهير العربية، كونها تتخذ الوسطية العقائدية وتستند الى مفهوم المحبة وأحترم الأخر، وهي بذلك تشكل أحدى الحلول للعزوف عن الفن المسرحي الجاد وتقلل من الفجوة بين المتلقي وخشبة المسرح الأكاديمي.

5- وظف الخطاب المسرحي الصورة الصوفية كوسيط جمالي ضمن التشكيل البصري للعرض من خلال الرقصات المولوية والحركات الرمزية والاعتماد على الموسيقي الروحية كأحد العوامل الناشئة للطقس المسرحي.

6- أضافة الصورة الصوفية للعروض المسرحية مناطق فنية جديدة، بوصفها بديلاً جمالياً للشكل المسرحي في منظومة الإشتغال الجمالي.

References:

1-Avenz, James Rouse, Experimental Theater from Stanislavsky to Peter Brook, T: Angham Najm Jaber, Baghdad, Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing, 2007.

2-Al-Suhrawardi, Shihab Al-Din, Illuminating Texts, exploration: Qassem Muhammad Abbas, Baghdad, Diwan Al-Masar for Translation and Publishing, 2005.

3-Al-Turaihi, Muhammad Kadhem, Safavids and Craftsmen, Beirut, Dar Al-Mortada, 2004

4-Al-Attar, Farid al-Din, The Origins of Sufi Philosophy, 2nd edition, Beirut, Dar Al-Arabiya for Science Publishers, 1974.

5- Al-Waeli, Amer Abd Zaid, Sufism Research and Studies, Researchers Group, Lebanon, Thefaf Publications, 2015.

6- Powers, Vobion, Theater in the East, translation: Ahmed Redha Mohammed, Emirates, Sharjah Center for Intellectual Creativity, 2016.

7 -Bradbury, Malcolm, and James McFarlane, Modernism, translated by Moayad Hasan Fawzi, Baghdad, Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing, 1987

8 -Bartlemy, Jean, research in aesthetics, translation: Anwar Abdel Aziz, Cairo, the Arab Cultural Center, 2012.

9- Bergson, Henry, Spiritual Energy, 1st edition, translation: Dr. Ali Muqalled, Cairo, The University Institute for Studies and Publishing, 1975.

10- Thompson, George, Aeschylus and Athens, translation: Salih Jawad Kadhim, Baghdad, Publications of the Ministry of Information, 1975.

11- Harb, Tariq, Sufism of the People of Baghdad, 1st edition, Baghdad, Adnan Printing and Publishing House, 2014.

12-Haider, Najm Abd, Aesthetics: Its Prospects and Development, Baghdad, College of Fine Arts, 2001.

13- Hamdaoui, Jamil, Theater Direction, Emirates, Arab Theater Authority, 2011.

14-Sacks, Oliver, A Tendency to Music, translation: Rafiq Kamel Ghaddar, Beirut, Arab House of Science Publishers, 2010.

15- Smith, Huston, Religions of the World, translation: Saad Rustom, 3rd edition, Aleppo, House of Cultural Bridges, 2007.

16- Shafaq, Elif, The Forty Rules of Love, translated by: Khaled Al-Jubayli, London, Tawa for Culture, Publishing and Media, 2012.

17-Shah, Idries, The Sufis, translation: Bayoumi Qandil, Cairo, National Center for Translation, 2nd edition, 2015.

18-Thales, Aristotle, The Art of Poetry, translation: Ibrahim Hamada, Cairo, The Library of Anglo, B.T.

19- Abdul Hamid, Sami, The innovations of Two Theaters in the twentieth century, Baghdad, publisher: Balqees Al-Dosky, 2007.

20- Ferguson, John, The Sufi Encyclopedia and Secret Religions, Translation: Muhammad Al-Joura, Damascus, Farqad Printing, Publishing and Distribution, 2014.

21- Goethe, Guy, the Image - Components and Interpretation, translation: Saeed Benkrad, Beirut, Arab Cultural Center, 2012.

22-Carlson, Marvin, theories of theatre, Part 1, translation: Wajdi Zaid, Cairo National Center for Translation, 2010.

23- Marlowe, Christopher, Tragedy of Dr. Faustus, translation: Dr. Abdul Wahid Lolo'ah, Kuwait, The National Council for Culture, Arts and Religions, No. 368, 2013.

24-Miloud, Touahri, the Popular sacred, Beirut, Rafid Cultural House, 1st edition, 2016.

25- mitter, shomit and Maria Shevtsova, fifty key theatre director, translation:Mohamed said Ali, taylor and francis group, London and new York 2005.

26-Wahba, Murad, The Philosophical Lexicon, Cairo, Dar Akhbar for Printing, Publishing, and Distribution, 1998.

27-Walter, Stace, *Sufism and Philosophy*, translation: Dr. Imam Abdel-Fattah, Cairo, Madbouly Library, 1999.

28- Oda.R.K. & Fadhel.L.F. (2020). Techniques of Acting Performance in Fantasy Theatrical Show. *AL-academy Journal*,(95), 5-18.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/5-28

Aesthetics of the Sufi Image and its Representations in Post-Modern Theater Show

Farhan Imran Mousa [1]

Al-academy Journal …….…… Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 31/1/2020…....Date of acceptance: 10/3/2020….....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract

Sufism has aesthetic signs linked to the human spirit and adopts a set of spiritual, motor and tonal practices, let alone the philosophical aspects that have been tackled in the epics, novels and theatrical texts, the theatrical show can recall the Sufi image and its aesthetics within the operating and image system of the theatrical show.. The research problem resides in how to employ the Sufi image in the theatrical show. The research consists introduction of the research subject, the problem, the importance, and objectives represented by uncovering the aesthetic and intellectual representations of the Sufi image in the theatrical show. the theoretical foundation within two sections: the first highlighted the concept of (Sufism and its philosophy), and the second tackled the (Sufi image in the post-modern theater) and then what comes of the theoretical framework. The third axis consists of the research procedures, determining the research population, choosing the sample represented by presenting the Play (The Forty Rules of Love), and finally the results of the study and the most important of which is that: (the theatrical discourse employed the Sufi image as an aesthetic mediator within the visual composition of the show through the whirling dances, the symbolic movements and the reliance on the spiritual music as one of the emerging factors of the theatrical ritual). The research is concluded with list of References.

Keywords: aesthetics ; Sufism ; Theatrical show

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, farhan.mos@cofarts.uobaghdad.edu.iq**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/29-44

الأزياء ما بين الشكل والمضمون في عروض المسرح المدرسي

محمود جباري حافظ [1]
خـالد عبـاس شـايع[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/12/13 ، تاريخ قبول النشر 2020/3/15 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

المستخلص :

تتشكل عروض المسرح المدرسي من عناصره المرئية (الممثل ((التلميذ)) ، (ازياء ، ديكور، وضوء، مكياج ، ملحقات) ولهذه العناصر خصوصية كونها تنفذ داخل المؤسسات التربوية (المدرسة) فضلا عن خاصية التوجه الفكري والتعليمي للمسرح المدرسي عموما، ومن بين هذه العناصر الازياء بأشكالها والوانها وهيئتها المتنوعة التي تخاطب التلميذ بشكل مباشر ومرئي وتأثر عليه شكليا ومضمونا بناء على التوجهات والمعالجات التصميمية التي تنفذ حسب المنطلقات الاخراجية واهداف العرض المسرح المدرسي ككل ، وبناء على ذلك وضعت الدراسة الحالية سؤالا لمشكلة البحث ، وهو ما علاقة الشكل والمضمون للأزياء المسرحية بإيصال الافكار التربوية للمتلقي (التلميذ) ؟ اما الهدف فكان (الكشف عن العلاقة المرئية لشكل الازياء بمضمونها الفكري المخفي في عروض المسرح المدرسي)اما المباحث فكانت كما يلي: الاول (المنطلقات التاريخية للأزياء في عروض المسرح المدرسي)و الثاني(العلاقة التصميمية للشكل والمضمون للأزياء في المسرح المدرسي)اما اجراءات البحث فكان منهج البحث (الوصفي التحليلي) وايضا تم تحليل العينة القصدية وهي عرض مسرحية (جحا والفصول الاربعة) .وكان من اهم نتائج البحث:ان تنوع اشكال ازياء الشخصيات (انسية او حيوانية او نباتية) حملت مضمونا محدد وضيق في الافصاح عن حركات تلك الشخصيات الجسدية ولم يحمل افعالها الطبيعية ، وختم البحث بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية : فلسفة فنون مسرحية، تقنيات مسرحية، تصميم ازياء

الإطار المنهجي

اولا: مشكلة البحث والحاجة اليه:

ان اسس بناء العرض المسرحي قائم عل احداث وتحقيق الوعي الفكري والثقافي والاخلاقي بشكل عام ،واحداث الغايات الجمالية والفنية والمتعة في مشاهدة الاحداث المسرحية ، ويندرج عروض المسرح المدرسي

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، dr.mahmood@uobaghdadi.edu.iq .
[2] طالب دراسات عليا/كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد.

ضمن تلك الغايات والاهداف والمنطلقات ، كونه موجه نحو فئة عمرية محدودة ضمن بيئة تربوية وايضا خاضع الى لأهداف معالجات الاخراج المسرحي التي تعمل على ادخال المفردات المنهجية والسلوكية والتربوية ضمن الحدث المسرحي.

ان احداث المسرحية في عروض المسرح المدرسي خاضعة للأعداد والتشكيل لضمان ايصال المعلومات العلمية للمتلقي (التلميذ) بشكل ممتع وجميل ويحمل الاثارة بأحداث التشويق بالصورة المريئة للحدث المسرحي ، وبناء على ذلك نستطيع تقديم سؤال مشكلة البحث كالاتي:

ما علاقة الشكل والمضمون للأزياء المسرحية بإيصال الافكار التربوية للمتلقي(التلميذ)؟

والحاجة قائمة لهذا البحث كونه يسلط الضوء على تفاصيل اشكال الازياء ومضامينها المتنوعة في العرض المسرحي الموجه للتلميذ.

يأخذ الشكل في تصاميم الازياء الموجه للتلميذ في عروض المسرح المدرسي المكانة المرئية المباشرة وبثها الحسي امام انظارهم ولها مكانة الصادرة والتفرد ما بين عناصر العرض العرض المسرحي كونها تحمل ضمن اشكالها المتنوعة مضمونا فكريا وتربويا يحفز عقلية التلميذ ويبث روح الاستجابة والتواصل في العرض المسرحي ، ويحتل موضوع البحث الاهمية كونه يدرس تفاصيل تكوين الازياء وابعادها الشكلية والجوهرية وايضا يفيد البحث الحالي المؤسسات الاكاديمية والتربوية ومصممي الازياء والمهتمين بشؤن المسرح المدرسي كافة.

الكشف عن العلاقة المرئية لشكل الازياء بمضمونها الفكري المخفي في عروض المسرح المدرسي.

1. **الحدود الموضوعية:**نماذج من ازياء عروض المسرح المدرسي .المقامة في مهرجان المسرح المدرسي التي قدمت عام (2011) .
2. **الحدود المكانية:**العراق/ مدينة بغداد :مهرجان وزارة التربية.
3. **الحد الزمانية:** المدة الزمنية (2011) المقام فيها مهرجان المسرح المدرسي

ثانياً: تحديد المصطلحات:

1-الازياء:

عرفته (روعة بهنام): انه كل ما يرتديه الممثل من ملابس مخصصة لاداء دور معين ما قد يكون تاريخية او واقعية، وتحمل معه من سمات الاتجاهات والاساليب المسرحية (Behnam, 2002, P91).

عرفته (الساعدي) "عنصر من عناصر التكوين المسرحي، يمثل لباس الشخصية الدرامية ويشكل وحدة كاملة من العلاقات التركيبية تنتظم فيه الاجزاء التصميمية بطرق معينة لبلوغ نتائج تحقق معطيات دلالية من خلال القيم الجمالية والتعبيرية الكامنة" (Khion,2009, P7).

التعريف الاجرائي:

ينطوي تحت تفاصيل تصميم الزي المسرحي الشكل والمضمون باعتبارها البنية الانشائية والتركيبة للأزياء بشكل عام ويتبادلان الاهمية والصدارة حسب الموقف الدرامي والحدثي في العرض المسرحي.

2-المسرح المدرسي/ اصطلاحا:

عرفة محمد ابو الخير: هو مجموعة من النشاطات بالمدارس والتي تقدم فيها فرقة المدرسة اعمالا مسرحية لجمهور يتكون من الزملاء والاساتذة واولياء الامور وهي تعتمد اساسا على اشباع الهويات المختلفة للتلاميذ كالتمثيل والرسم والموسيقى (Harf, 2010, P13)

التعريف الاجرائي:

هو المسرح الذي تكون حدوده داخل المؤسسات التربوية والانسانية وهدفه هو مسرحة المناهج التعليمية وايصالها الى الطالب بصورة سلسة ومحببة.

الإطار النظري

المبحث الأول: المنطلقات التاريخية للأزياء في المسرح

بدأ الانسان في العصر الحجري القديم بوضع الاوراق على جسده لغرض الاختفاء من الحيوانات لكي يتمكن من أصطيادها لكنه بعد ذلك أدرك ان هذه الاوراق التي يرتديها تحميه من البرد "وقد اعتمد الانسان على اوراق الاشجار في فجر حياته لانه لم يكن قد أخترع بعد الادوات الحادة التي يستخدمها في قتل الحيوان والحصول على جلده" (Hussain, 1986, P3) وبعدها عندما قام هذا الانسان البدائي بأكتشاف الادوات الحادة البسيطة، بدأ يرتدي جلود الحيوانات وفروها لكي تمنحه الدفء، هذا كان في بداية العصر الحجري القديم، اما العصر الحجري الوسيط فقد بدأ هذا الانسان بلبس الجلود للتقرب من الحيوانات لاصطيادها وليس للحماية من البرد فقط، هذا وما وجده علماء الاثار في الكهف من خلال الصور التي كان يرسمها الانسان البدائي على جدران الكهف .اذ يظهر هذا الانسان في الصور وهو مرتديا جلود الحيوانات وهو يؤدي بعض الحركات " وظهرت بعض مظاهر الزيتية وكانت في بداية الامر تعاويذ يدفع بها الانسان عن نفسه ثم تطورت الى قلائد وحلي تصنع من العظام" (Al-Rubaie, 2005, P11).

ومن ثم بدأ يتطور في العصر الحجري الحديث عن طريق الصناعة بأستخدام الالات البسيطة لصناعة الملابس الذي بدأ يكتسب هذه الخبرة عن طريق رؤيته للحيوانات وهي تصنع عشها، وعند رؤية هذه الطيور وصل الى مرحلة بأن يحيك الملابس وبدأ يلبسها.

ان التطور في صناعة الملابس لم يأتي عن فراغ وانما اكتسب الانسان هذه الصور من الطبيعة التي كان يعيش فيها عن طريق رؤيته للحيوانات، وأيضا عن طريق الزراعة التي استفاد من محاصيلها " فنسيج العنكبوت وعش الطائر وتشابك الالياف والاوراق وتقاطعاتها في النسيج الطبيعي" (Wal, 1965, P24) كل هذا اوصل الانسان بأن يصنع بنفسه هذه الملابس بعد اكتسابه هذه الخبرة من اشكال الاشجار وايضا الاختلاف في انواع الحيوانات والليل والنهار ورؤيته لموج البحر، كل هذا كان له اثر على الانسان البدائي وجعله يكشف لما حوله من الطبيعة فتطورت هذه الازياء فأصبح لكل طقس له الملابس الخاصة به وايضا بروز الطبقات الاجتماعية، فلكل طبقة زيها، مثلا زي الملوك يختلف عن زي العامة، وزي المراءة يختلف عن زي الرجل، وزي الطفل يختلف عن زي الشاب، وزي الافراح يختلف عن زي الاحزان فقد تنوعت هذه الازياء حسب البيئة التي يعيش بها المجتمع فزي المدينة يختلف عن زي الريف فكل هذه العوامل كان لها الاثر الكبير في تطور الازياء .

اولا. الازياء الاغريقية :

تعتبر الازياء في المسرح الاغريقي من العناصر المهمة، رغم افتقارها لعنصر التقنية الحديثة، لكنها كانت في ذلك العصر تجعل الجمهور في حالة من الدهشة فقد ادخل (أسخيلوس) الزي المعين لكل ممثل " او انه بالاخرى هو قرر في وضوح ما كان مستعملا في عبادات ويونيزوس، فالقناع او الثوب ذو الكمين او الحذاء العالي مستعار من ديانة ديونيزوس)) (Laver, Without date, P28).

ان هذه الازياء التي كان يرتديها الممثلون في المسرح الاغريقي، الثوب الطويل والحذاء، ذو الكعب العالي ما هي الا تميز عن باقي الشخصيات في الحياة اليومية، فقد كانت الشخصيات التي تمثل ادوار الملوك والالهة تتسم بالوقار والعظمة و عن طريق هذه الشخصيات وزيها ينتقل الممثل من عالمه الى عالم اخر وهو عالم المسأة الاغريقية، فقد تطرقت اليه (الدكتور بيبر) " ففي رأيها ان الزي الذي يرتديه الممثل من اخمص القدمين الى الرأس – كان يجبر الممثل على ان يتخلى عن شخصيته وفرديته" (Laver, Without date, P29)

وايضا خصص المسرح الاغريقي للكوميديا زيها التي كانت تتميز بنوع من المبالغة والسخرية لاثارة الضحك، والتي كانت تختلف عن زي التراجيديا والجوقة، فلكل دراما زيها الخاص وذلك لانهم يقومون بعدة ادوار منها الاله والملوك ونصف الاله والامراء لهذا فأن الازياء في المسرح الاغريقي تعطي اشكالا متنوعة لتنوع الشخصيات وتنوع الدراما " ولو اردنا ان نقارن ازياء ممثل الملهاة في مجموعتها بأزياء الجوقة لوجدناها خاصة جدا وتتميز عنها تماما" (kamal, 1998, P31).

ثانياً. الازياء المسرحية الرومانية:

لقد تأثر هذا المسرح بالمسرح الاغريقي، اذ اهتم الرومان بالازياء بسبب تخليهم عن الحروب في ذلك الوقت، ووضعهم الاقتصادي الذي ساعدهم على ان يتطور مسرحهم ومن ضمنها الازياء التي دخلت عليها تغيرات كبيرة من ناحية الملمس والالوان، فقد استخدموا الوانا براقة في مسرحهم وايضا استخدموا الاكسسوارات معها ((محاولين تمثيل الحياة الراهنة السائدة مراعين نواحي تقليدية واعتبارات رمزية محلية تخص الالوان)) (Laver, Without date, P36).

بما معناه ارادوا عبر الوان الزي ان يحدد الطبقات الاجتماعية فلكل طبقة زيها والوانها .

ثالثا . ازياء المسرحية في الصدور الوسطى:

بعد ما كان المسرح يمر بعصور الظلام الذي تم التشديد عليه من قبل الكنيسة واعتبرته نوع من الرذيلة عاد ليظهر هذا المسرح ومن داخل الكنيسة نفسها، وذلك عن طريق مسرحيات (الاسرار) " التي كانت محاولة لتصوير الحقائق الكبيرة في المسيحية وكان زيهم انذاك يشبه زي القديسين وايضا الاطفال كانوا يلبسون الزي الابيض والذي يعبرون به عن الملائكة، لقد كان الزي يمثل مكان الكنيسة فقط وتقول (لويز) لنا سوى هنا حيال عمائم مبالغ فيها وطواقن مدلاة " (Laver, Without date, P49)

رابعا. الازياء المسرحية في اوروبا

عندما تولت الملكة الالزابيت العرش قامت بالتغير وخاصة في الفنون ومنها فن المسرح التي اهتم بالازياء المسرحية و التي سرعان ما تقدمت وتطورت، اذ كانوا يصرفون مبالغ هائلة على الازياء التي كانت تصنع من الستان المطرز بالمخمل المذهب فقد اشتمل المسرح في ذلك الوقت الكثير من العروض المسرحية

"التي تميزت بالحركات الراقصة وظهور شخصيات جديدة على خشبة المسرح وهي المهرج الذي كان زيه يوحي الى الضحك" (Al-Rubaie, 2005, P15).

خامسا. الازياء المسرحية في العصر الحديث

لقد تميز هذا العصر بظهور اتجاهات مسرحية عديدة وكل منها اتخذ أسلوبا، تميز به عن الاتجاه الاخر، حيث نجد ان (الطبيعة) كان تمثل الحياة بكل حذافيرها والتي استخدمت الازياء وكأنها حقيقة، وذلك لان المسرح كان أشبه بعلبة بوجود الجدار الرابع الوهمي الذي ظل ملازما المسرح مدة طويلة ومرورا بالواقعية التي كانت توهم المتلقي بأن الذي يحدث امامه حقيقة، وكانت الازياء اكثر دقة ومأخوذة من الواقع، الا ان ظهور (ماير هولد)ومعه الاستيديو التجريبي كسر هذا الجدار الوهمي وادخل الجمهور في الحدث" لقد سعى "مايرهولد" الى ايجاد صيغ مختلفة ومتعددة في كسر الابهام" (Shaarawi, 1997, P42) الذي استخدم في مسرحه الزي " بشكل اكثر غرابة" (Shaarawi, 1997, P42) لكسر الابهام وتناسقها مع باقي الشخصيات التي كانت هي ايضا اكثر غرابة، لقد مهد (مايرهولد) لعدت مخرجين من بعده بأن يخرجوا كل ما لديهم من ابداع ومنهم (ايرفن بسكاتور، بوتولود بريخت، انتونان ارتو) ومخرجين اخرون، لقد أتخذ هؤلاء المخرجين في مسارحهم عدة اساليب كل واحد يختلف بأسلوبه عن الاخر، فنجد (بريخت) كان الزي عنده "موضوع البحث" اذ يقول نستطيع استخدام الالبسة للتمييز بين مختلف الشخوص" (Shaarawi, 1997, P50) لذي استخدم عنصر التغريب حتى على الازياء . ومن ثم تبعه اخرون .

المبحث الثاني: العلاقة التصميمية للشكل والمضمون للأزياء في المسرح المدرسي

يعد الزي في المسرح المدرسي عنصرا مهما لما له من خصوصية والذي من خلاله يصل المتلقي في هذا المسرح وهم (التلاميذ)الى معرفة الشخصية وتحديد العصر الذي تنتمي اليه، وايضا معرفة الاحداث التي تجري فيها المسرحية هذا اذا كانت الشخصية هي أنسان،لان المسرح المدرسي لا يقتصر في شخصياته على الاشخاص فقط، وأنما يعمل هذا المسرح على انسنة الحيوانات والنباتات والاشكال الجامدة، وذلك لان هل اهداف هذا المسرح هو (مسرحة المناهج) الدراسية والتي تحتوي على القصص والمحادثات والمعادلات الرياضية وعلى الحوارات بين هذه الاشكال، ومن خلال هذه العملية وهي المسرحة يتمكن (للتلميذ) من فهم المواد الدراسية، وايضا تصل اليه بصورة جميلة وسلسة ومحببة، بعد تحويلها الى عرض مسرحي او مشهد، من خلال اتحاد عناصر العرض المسرحي، ان هدف هذا المسرح المدرسي المتضمن بمسرحة المناهج، لن يأتي عن فراغ ولكن بعد دراسات اجريت على فئة من التلاميذ في المدارس وتحديدا الدراسة الاولية الابتدائي والتي تكون أعمارهم من سنة (6-12) وقد توصلوا المختصين في هذا المجال بان هنالك فروق فردية وبطئ في التعلم " حيث تنتشر صعوبات التعلم بين الاطفال اللذين يعانون من اضطراب الانتباه معظمها ترجع اما لعدم القدرة على القراءة الشاملة للمادة او لانهم يعانون من اضطراب اللغة" (Badr Without date, P71) لذلك جعل المختصون هذا المسرح ووسيلة ايضاح تساعد التلميذ على حفظ المواد الدراسية وشد انتباههم وايضا غرس القيم الفكرية والجمالية لديهم " وهكذا وجدت الثورة التعليمية الحديثة ضالتها المنشودة في الانشطة التربوية، والمسرح المدرسي اهم ركائزها بل هو الحضن الذي يحتويها" (Hilal, 2011, P7) وبالاعتماد على عناصر العرض المسرحي ومناهمها (الزي) الذي يلعب دورا مهما في هذا المسرح وماله من

الخصوصية والذي من خلاله " ارشاد التلاميذ نحو تكوين فكرة المسرحية وفهم احداثها بشكل سريع" (Ghalib, 2012, P70).

وايضا تمدهم بالمعلومات الكافيه عن الشخصيات والسبب لان (التلميذ) في المرحلة الاولى من الدراسية تبدأ (6-12) سنة يقوم بتفسير أي ظاهرة يراها من "خلال حاسة البصر التي تكون في اعلى درجاتها لديه" (Alduwski, 2012, P573) في هذا العمر، فأدراك التلميذ ينتج من خلال تفاعل حواسه وخاصة حاسة البصر، يعني بذلك ان الطفل في هذه المرحلة تكون حاسة البصر هي المستجيب الاول لنقل الصورة التي يراها ويقوم بنسخها في ذهنه ويأخذ انطباعه عليها عند مشاهدته لها سواء كانت سلبية او ايجابية لذا يجب على مصمم الزي بأن يكون ملم وعارف بأبعاد الشخصية المراد تصميم الزي لها، بعد دراسة الشخصية دراسة شاملة، وعدم اظهارها على خشبة المسرح المدرسي وهي فيها خلل من جانب الزي الذي يعتبر هو الدلالة التي تصل بالمتلقي الى الشخصية ومعرفة زمانها ومكانتها الاجتماعية، ومن جانب اخر يعتبر (التلميذ) الحيز المكاني وهي المدرسة والاماكن التابعة لها مثل بناية (النشاط المدرسي) شيء مقدس (Russil Kadim Oda and Laila fuad fadhel,2020,P6)، فأي شخصية يراها التلميذ وهي على خشبة المسرح المدرسي وزيها الذي ترتديه فيه خلل فأنه يعتبره نموذج لان هذه الشخصية التي رأها خرجت من المكان المقدس لديه وهي المدرسة، لذلك يجب على المصمم مع المخرج ان يعي هذه الخطورة والخلل الذي يحدث في تصميم الزي يؤثر سلبا على التلميذ وعليه يجب "ان يضع رسوما اوليه للازياء قبل البدء بالعمل بحيث تم مناقشتها والاتفاق عليها مع المخرج " (Alsarie, 1993, P74)

والجانب الاخر الذي يجب ان يعي المصمم خطوته وهو التضارب في الصور، أي الصور التي تؤخذ من المنهاج وتمسرح وتعرض على خشبة المسرح، لان هذا المسرح ينطلق بفكرته من المناهج الدراسية ويربطهم هدف واحد مهم وهو ايصال المواد المسرحة بطريقة سلسة فعلية يجب " تصميم زي الشخصيات في المسرح المدرسي بالاعتماد على تصور محدد في ذهن المصمم طبقا للمعلومات المستنبطة من النص" (Ghalib, 2012, P70) وبعد مراجعة المناهج التي سوف يتم مسرحتها وعرضها على خشبة المسرح المدرسي وتكون مطابقة مع الصورة التي يراها التلميذ في منهاجه الذي يدرسه. فلا يمكن ان يحدث تضارب بين هذه الصور، ومثال على ذلك عندما يرى التلميذ شخصية (المهندس) في المنهاج الذي يدرسه وهي في كامل تفاصيلها من ناحية الشكل واللون ومطابقة للواقع، ويراها تارة اخرى وهي على خشبة المسرح وهي فيها نوع من الخلل وفي بعض الاحيان تشبه شخصية عامل النظافة من ناحية الزي "لان الملابس كاللغة يمكن ان يكون تعبيرها خاطئا فلا يصح ان ترتدي الشخصية قبعة من القرن العشرين وقميصا من القرن السادس عشر " (Marei, 2002, P65) وهذا يجب على مصمم الزي الرجوع الى المناهج ومراجعتها ومعرفة طبيعة ازياء الشخصيات المراد مسرحتها .سواء كانت تاريخية او اجتماعية لكي يحدث التناسق بين الشخصيات من الداخل وهي ابعادها النفسية ومن الخارج وهو مظهرها وزيها، فلا يمكن ان يرتدي (فلاح بدلة عامل البناء) ولا يمكن ان يرتدي شرطي المرور زي رجل الاطفاء.

أولاً- خصوصية لون الزي في المسرح المدرسي

ان اللون يعتبر من العناصر الاساسية لتصميم الزي والذي يعرفه (هربرت ريد) فيقول "هو الخاصية الخارجية لجميع الاشكال المحسومة ويعنى ذلك انه لا يؤخذ شكل غير ملون" (Alsalhi, 2015, P438) ويجب على المصمم ان يقوم بتوظيف الالوان ووضعها في المكان المناسب وتتطابقها مع زي الشخصية، لان الاطفال في المراحل الدراسية الاولى ينصب اهتمامهم على الالوان واكتشافها لتكون لهم الاشكال والتي تعتبر هي عملية اشباع نفسي، فيجب على مصمم الذي ان يركز على هذه الخصوصية وهي اللون الذي من خلاله يتحقق الزي ويعطي دلالته ويوصل بالمتلقي (التلميذ) الى معرفة الشخصية، وبما ان الزي يعتبر لغة فلا يصح ان تظهر هذه اللغة على خشبة المسرح وهي غير مكتملة جماليا من خلال عدم التطابق والانسجام بين اللون وزي الشخصية.

"وقد اكدت دراسات المهتمين بالنشاط المدرسي ان الاطفال بطبيعتهم يعشقون الجمال فما بالنا اذا شاهد التلميذ مسرحية مدرسية يرتدي اطفالها من الملابس والوانها براقة وزاهية تثير اهتمامه وتحرك احاسيسه" (Alsamray, 2014, P63) اذن من خلال الاندماج بن خامة الزي واللون يتحقق الهدف والوصول الى الجمالية الكاملة للشخصية المراد عرضها على خشبة المسرح المدرسي. فيجب على مصمم الزي ان يهتم بلون الزي وفق اسس ومعايير من خلالها تصل بالمتلقي في المسرح المدرسي الى حالة التواصل والدهشة، ويجب على مصمم الزي ايضا ان يعيبان درجة اللون لها تأثير على المتلقي من خلال كثافتها لان "اللون هو احساس ذلك التأثير الفسيولوجي الناتج على شبكة العين " (Al-Rubaie, 2005, P57) فهنالك الوان تنفرد عن الاخرى بدرجاتها وبحدتها وبتأثيرها على المتلقي، فنجد ان اللون الاحمر يعمل خصائص اقوى للجذب وهو ذات خاصية اندفاعية لشدته الضوئية، فهناك الوان حارة وباردة ويجب مراعاة هذه الالوان وحدتها، التي من خلالها يمكن للمصمم ان يحدث التضاد والتميز بين الشخصيات " فيمكن في هذه الحالات ازياء شخصية البطل ومساعديه بلون معين مثلا وازياء خصمه ومساعديه بلون اخر" (Abdul Hamid, 1984, P74) وعليه فأن من خلال اللون يتمكن التلميذ التميز بين الخير والشر بين المفيد لصحته وبين المضر لصحته، أما الجانب الاخر وهو الخلل الذي يتركه اللون على الزي من خلال حدته ودرجاته فأن لم يتقن المصمم الدقة في درجة اللون سوف يحصل خلل، وعلى سبيل المثال هنالك ازياء متشابهة في تفصالها ولكن تختلف بدرجة اللون، فنرى زي الطبيب متشابه مع زي الممرض من ناحية الشكل، لكن يختلف في اللون ودرجته فأن زي الطبيب ابيض وزي الممرض هو سمائي فاتح فأن لم يعي المصمم هذه الحدة والدرجة في اللون سوف يحدث تشابك بين الشخصيات وتؤثر على ترتيبها الاجتماعي .

ثانيا- خصوصية شكل الزي في المسرح المدرسي

عند ملائمة الوان الزي مع الشخصية المراد مسرحتها يتكون لنا الشكل المناسب ويرى (سانتيان) " ان الشكل هو المحصلة النهائية لعناصر مجتمعة" (George, Without date, P120) وهو الهدف الرئيسي المراد الوصول اليه بعد كل الدراسات التي قام بها كل من المخرج والمصمم. فالاشكال تشكل عنصرا مهما في المسرح المدرسي الذي يعتبر متعددا الاشكال فهو لايعتمد في اشكاله على الشخصيات أي الانسان، ولكن على شخصيات اخرى مثل:

1-أشكال الشخصيات المؤنسنة:

الشخصيات المتحولة التي يميل اليها الطفل والتي تأخذ اشكالها من النباتات والحيوانات . وتتحدث بلغة (الاشخاص) وهذه الاشكال لها خصوصية في المسرح المدرسي، فيجب على المصمم ان يتقن هذه الاشكال وخصوصا في انسنة الحيوانات مثلا هنالك شخصية (الارنب) لها اذنان طويلتان وزوجان من الاسنان العليا " فعلى مصمم الزي ان يتعامل مع هذه المعطيات بحيث ينتج ازياء تتلائم مع طبيعة الشخصية" (Ghalib, 2012, P71). وشكلها وخصائصها وايضا توجد حيوانات متشابهة فيجب على مصمم الزي ان يركز على الاختلاف البسيط في هذه الحيوانات المتشابهة لكي يميز المتلقي فيما بينها.

2-أشكال الشخصيات الجامدة :

وتؤخذ هذه الاشكال من المناهج الدراسية مثل (الحروف والارقام والرموز) فهذه الاشكال ايضا لها اهمية في (المسرح المدرسي)، فيجب على المصمم ان يتقن اشكال هذه الحروف والرموز لكي تصل الى (التلميذ) خالية من التضارب والتشابك ومثال على ذلك اذا اردنا ان نمسرح الفيتامينات مع المايكروبات، فيجب ان يقوم مصمم الزي بجعل شكل المايكروبات قبيح وشكل الفيتامينات جميل لكي يميز (التلميذ) بين الشيء المضر لصحته والشيء المفيد لصحته .

الدراسات السابقة

طيف جبار رؤف السامرائي / في رسالتها الموسومة (**الاسس التربوية والفنية في تصاميم سينورغر افيا عروض المسرح المدرسي**) قسمت الباحثة دراستها الى:

الفصل الاول: (الاطار المنهجي) ويحتوي على مشكلة البحث والجاله اليه والاهمية والهدف وتحديد المصطلحات فكانت المشكلة لدى الباحثة اعلاه تختلف عن البحث المقدم من قبلنا وهنالك اختلاف في البحث من حيث الهدف والاهمية .

الفصل الثاني: الاطار النظري حيث تطرقت في مبحثها الاول الى المسرح المدرسي، أما المبحث الثاني تطرقت الى السينوغرافيا وفي المبحث الثالث تطرقت الى التأثير السيكولوجي للسينوغرافيا في المسرح المدرسي .

الفصل الثالث: اجراءات البحث ويتضمن مجتمع البحث وعيناته واداة البحث.

الفصل الرابع : وكان هذا يختلف عن المبحث الاول لمبحثنا حيث تضمن المبحث الاول من بحثنا هو لمحة تاريخية عن الزي . اما المبحث الثاني وتضمن خصوصية الزي في المسرح النتائج والاستنتاجات، وبهذا فأن دراسة الباحث اعلاه من حيث العنوان والمشكلة والاهداف وحدود البحث واجراءتها وما توصل اليه الباحث من نتائج واستنتاجات تختلف عن دراستنا لان الباحث تحدث عن المسرح المدرسي في المبحث الاول في بحثه، المدرسي، وتفرع الى اولا: خصوصية لون الزي في المسرح المدرسي، ثانيا: خصوصية شكل الزي في المسرح المدرسي.

المؤشرات التي اشفرعنها الاطارالنظري

1. يعد الزي في المسرح المدرسي هو المثير الاول لحاسة البصر عند التلميذ والذي من خلاله يتحقق التواصل المسرحي شكلا ومضمونا.

2. من خلال اتقان عملية التدرج اللوني ومعرفة ماهي الالوان الحارة والباردة وتأثيرها الفسيولوجي على شبكة عين المتلقي يتمكن المصمم من احداث التناقضات في المسرح المدرسي عبر اشكال الازياء الخارجية.
3. يتميز المسرح المدرسي بأشكال متعددة منها (الحيوانية والفنتازية والنباتية والرموز والحروف) والتي يوجد اوجه تشابه في ما بينها فيجب ان يعي مصمم الازياء هذه التشابهات وما تفرزها من خطورة على المتلقي ضمن المنطلقات والمعايير والمضامين المتنوعة والاشكال.
4. يعتمد المسرح المدرسي في شخصياته على الصور التي ينتقيها المصمم من المنهاج الذي يدرس في المدارس.
5. يعد المسرح المدرسي من اهم الوسائل التي تساعد على تقديم القيم الاخلاقية والتعليمية الى (التلميذ) فعن طريق الشكل التصميمي الذي يحمل خصوصية تقنية من خلال العلاقات التنظيمية بينه وبين اللون . يصل التلميذ الى معرفة الصورة الممسرحة، فضلا عن تحميل الشكل مصمونا معرفيا واخلاقيا وتربويا.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولا- مجتمع البحث

العروض المسرحية المقامة في مهرجان المسرح المدرسي التي قدمت عام (2011) في مديرية الكرخ الثانية .

ثانيا- عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث ادناه بشكل قصدي من مجتمع البحث والاسباب الاتية:

1. توافر المادة الارشيفية من اقراص CD وصور بعرض تحليلها.
2. ملائمة العينة لمشكلة البحث واهدافه

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج والمصمم	سنة العرض
1	جحا والفصول الاربعة	ذو الفقار البلداوي	ذو الفقار البلداوي	2011

ثالثاً- ادوات البحث

1. قراءة نص المسرحية.
2. الاقراص الليزرية (CD).
3. المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

رابعا- منهج البحث: (الوصفي التحليلي)

خامسا- تحليل العينة: مسرحية (جحا والفصول الاربعة)

تأليف: ذو الفقار **إخراج:** ذو الفقار

تقديم: المديرية العامة لتربية الكرخ الثانية، 2011

فكرة المسرحية:

تدور احداث المسرحية في الغابة والتي تتحدث عن الخير والشر من خلال فريقين فريق الخير الذي يترأسه (جحا) مع حماره وشخصية الديك والدجاجة وفرح، وفريق الشر يتكون من طائر البومه والقرد، وايضا تتطرق احداث المسرحية عن الفصول الاربعة والتغيير المناخي الذي تحدثه هذه الفصول وايضا عن ولادة الهلال وكيف يكبر ويكون بدرا.

أولاً- شخصية (جحا):

وهي من الشخصيات التاريخية التي تحدث عنها كثير من المؤرخين نتيجة لفعلها الخير، ظهرت هذه الشخصية في العرض المسرحي وهي متكاملة ومحققة دلالتها من خلال الانسجام بين لون الزي وتفصاله الذي كون لنا الشكل النهائي، فأرتدت سروال سمائي وعباءة زرقاء غامقة وعمامة برتقالي، لقد اتقن مصمم الزي هذه الشخصية من خلال التشابه بين الشخصية التي ظهرت على خشبة المسرح وبين الصورة التي هي في منهاج الصف الرابع الابتدائي كما في الشكل رقم (1).

ثانيا- شخصية (الحمار):

شخصية حيوانية مؤنسنه ظهرت وهي تردتي زي لونه رصاصي الذي يشبه لون الحمار، أما شكل

الزي فكان ملائم لشكل الحمار، وارتدت ايضا رأس مجسم وليس قناع فكان الرأس المجسم مطابق لرأس الحمار، لذلك كان المصمم موفق في اتقانه الشخصية من ناحية اللون والشكل الذي من خلاله اكتسبت دلالة الشخصية وظهرت على خشبة المسرح وهي بدون خلل، هذا جانب امام الجانب المهم وهو هدف المسرح المدرسي حيث ظهر هنالك تطابق بين الصورتين، وهي صورة شخصية الحمار التي ظهرت على خشبة المسرح مع الصورة التي اقتبسها المؤلف من منهاج اللغة العربية للصف الرابع الابتدائي وقام بمسرحتها المخرج ونفذ زيها المصمم.

ثالثاً- شخصية (الديك):

شخصية حيوانية كانت تمثل فريق الخير، فكان زيها عبارة عن بنطلون ابيض وقميض ابيض وتلبس ربطة عنق حمراء اللون وعلى الراس رداء ابيض فوقه قطعة حمراء التي اراد المصمم ان يعبر عنها (بعرف الديك)، لم يتقن المصمم هذه الشخصية الحيوانية من نالحية الشكل فقد كان عبارة عن زي (انسان).

اما اللون فقد كان مناسبة لشخصية الديك، لكن كما تحدثنا سابقا ان الزي لم يكتمل الا بالانسجام بين اللون والشكل، وايضا لم يطابق المصمم الشخصية التي ظهرت على خشبة المسرح مع الصورة التي تم مسرحتها من منهاج (التلميذ) فكان هنالك تشتت لدى (التلميذ) نتيجة التضارب بين الصورتين. (كما في شكل رقم 2).

رابعا-شخصية (طائر البومة)

من الشخصيات الحيوانية التي تلعب دور الشر في هذا العرض المسرحي قدمها المصمم بسروال لونه تبني وبقميص ذات اكمام قصيرة وايضا يلبس باروكه سوداء لم يوفق المصمم بأيصال شخصية طائر البومة الى المتلقي فقد ظهرت وكأنها شخصية (انسان) لان طائر البوم يكون لونه اسود مائل للرصاصي، ومن ناحية الشكل لم يعتمد المصمم على الصور الموجود في المناهج الدراسية التي توضح شكل هذا الطائر ولونه. أما الرأس بما انه طائر كان المفروض من المصمم بأن يعمل له منقار. وبما انها شخصية تمثل فريق الشر كان لابد من المصمم ايجعل شكلها عدواني وغير محبب لدى (التلميذ)، وايضا لونها لون يشمئز منه (التلميذ)، لكي يميز بين الخير والشر من خلال الشخصيات العدوانية كما في الشكل(3).

خامسا-شخصية (القرد)

ايضا من الشخصيات التي تلعب دور الشر في هذا العرض فكان زيها وكأنه زي النمر لان كان لونه تبني غامق ويحتوي على نقطة صفراء فلم يتقن المصمم هذا الزي من ناحية اللون والشكل الذي كان عبارة عن بدلة العمل التي يرتديها أي عامل، اما الرأس فلم يلبس الممثل أي شيء على رأس وكأنه شخصية أنسان، ولم يطابق المصمم شكل الشخصية التي عمل زيها واظهرها على خشبة المسرح مع الصورة الموجودة في منهاج التلميذ الذي يدرسه، ولم يهتم بالتدرج اللوني للخامة الذي هو عنصر مهم لنجاح الزي كما في الشكل (4).

سادساً- شخصية (الدجاجة):

شخصية حيوانية مؤنسنه تشبه شخصية الديك من خلال الزي الذي يترتديه، فكانت ترتدي بنطلون لونه اخضر فاتح وجواريب حمراء وقميص ابيض و رداء على الرأس ابيض وفوقه قطعة قماش حمراء التي اراد المصمم ان يعبر عن هذه القطعة الحمراء (بعرف الدجاجة)لم يتقن المصمم شكل الزي الذي كان عبارة عن زي(انسان) فقط اللون كان مشابه للون الدجاجة والقطعة الحمراء كانت ايضا مشابهة لرأس الدجاجة المتمثلة (بعرف

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الدجاجة) لكن كما ذكرنا سابقا ان الزي يكتمل جماليا ويحقق دلالته الا بتحقيق الاندماج بين لون الخامه وتفصالها الذي من خلاله يظهر الزي. وايضا لم يكن هناك تطابق بين شكل الشخصية مع الصورة التي رآها ودرسها التلميذ في منهاجه. كما في الشكل رقم (5).

سابعا- شخصية (فرح):

وهي شخصية واقعية (أنسان) كان زيها عبارة عن بنطلون جينز وتيشيرت وردي حيث توافق زيها مع ابعاد شخصيتها، التي ظهرت على خشسبة المسرح وكأنها في الحياة اليومية التي يعيشها أي انسان. كما في الشكل رقم (6).

ثامنا-شخصية (الماعز):

شخصية حيوانية ظهرت على خشبة المسرح وهي ترتدي سدرية جينز وشال وردي وتي شيرت ابيض لم يتقن المصمم شكل الماعز، فقط عمل في رأس الشخصية وهي الماعز اذنين تشبه أذنين الماعز. ولم يطابق الشخصية التي ظهرت على خشبة المسرح مع صورة الماعز التي اقتبست من المنهاج الدراسي (للتلميذ) كما في الشكل رقم (7).

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها

1. ان تنوع اشكال ازياء الشخصيات (انسية وحيوانية ونباتية حملت مضموننا محدد وضيق في الافصاح عن حركات تلك الشخصيات الجسدية ولم يحمل افعالها الطبيعية.
2. عدم وضع قناع في رأس الشخصية الحيوانية وتفيد الازياء على شكل (سروال وقميص) في الشخصيات المونسنة الحيوانية تؤدي الى غموض في دلالة الازياء المسرحية من ناحية نوع الشخصية ووضعها ضمن الاحداث، وهذا ينعكس سلبا على مجريات الاحداثوعلى عملية التواصل وهذا ما ظهر في شخصية (الديك و القرد و الدجاجة و طائر البوم).
3. لم يعي المصمم الخطورة التي سوف تتركها بعض الشخصيات الحيوانية وهي تظهر بزيها وكأنها انسان،مرتكزا على الشكل اكثر من المضمون.
4. كان على المصمم الاطلاع على صور بعض الشخصيات الحيوانية في المنهاج الدراسة والتعرف على شكلها ولونها، حتى يتجنب الاخطاء.
5. عدم الاطلاع على اهداف المسرح المدرسي من قبل المخرج والمصمم والتي تتضمن من عدة فقرات ومن اهمها هي مسرحة المناهج الدراسية لذلك ترك الاثر السلبي في بعض الازياء.
6. ان التناسق الشكلي للازياء يجعل فيها مادة سريعة التلقي وابعاد الغموض عن المضمون والكشف عنه بشكل بسيط وسريع
7. يجب مراعاة الاهتمام بالشكل والمضمون للازياء الموجه للتلميذ كونها تساعد على الفهم والادراك بشكل علمي مدروس.

الاستنتاجات

1. من خلال الاندماج بين لون الزي وشكله يتم التعرف على الشخصية ودلالتها وترتيبها الاجتماعي.
2. ان تنفيذ ازياء الشخصيات المونسنة(الحيوانية عن طريق ربط الجسد مع شكل رأس الحيوان يساعد (التلميذ) على التعرف على الشخصية في العرض المسرحي والافصاح عن المضمون بشكل أسرع.
3. ان معرفة التدرج اللوني من قبل المصمم وماله من اهمية يصل به الى اعطاء صورة واضحة عن طبيعة الشخصية ودلالاتها اثناء العرض المسرحي شكلا ومضموننا.
4. ان التعرف على المنهاج الدراسي المراد مسرحته يجنب المصمم بأرتكاب الاخطاء.
5. ان استخدام (السروال والقميص) في شكل الزي وعدم وضع القناع يؤدي الى وضوح المضمون ودلالات الازياء وحدوث تشتت وارباك لدى التلميذ.
6. يتمتع مصمم الازياء في المسرح المدرسي بحرية كاملة في تصميم الزي لتعدد الشخصيات في هذا المسرح، من اجل تحقيق زي يحمل شكل ومضمون واضح.
7. ان معرفة اهداف المسرح المدرسي من قبل مصمم الازياء تجعله اكثر حرصا في تنفيذ ازياء هذا المسرح وفهما وتنفيذ اشكالها ومضامينها بما يحقق الانسجام والتناسق في بنائها التركيبي.

التوصيات:

1. متابعة مصمم الازياء في هذا المسرح من قبل لجنة متخصصة في هذا المجال قبل بداية العرض، وذلك لتجنب الاخطاء التي تحصل في بعض العروض وتؤثر سلبا على التلميذ.
2. اسناد مهمة تصميم الازياء في هذا المسرح الى ذوي الاختصاص من اكاديمين وذو خبرة في هذا المجال.

المقترحات: اجراء دراسة تكميلية في المواضيع الاتية.

1. استخدام التقنيات الحديثة في تصميم ازياء المسرح المدرسي.
2. استخدام الزي المجسم والمرتبط بين الشكل والراس للشخصيات الحيوانية

References:

1- Al-Badi, Abdul Aziz, The School Theater in the Arab Gulf States, Arab Education Library, Riyadh, 1993.

2- Badr, Faiqa Muhammad, Children's Attention Disorder Diagnosis and Treatment, First Edition, Al-Nahda Library, Cairo, (without history).

3- George Sandetian, A sense of beauty Verbal layout of aesthetics, translation: Mohamed Mostafa, Egyptian Anglo Library, Cairo (without history).

4- Hassan, Maree, School Theater, last edition, Al-Hilal House and Library, Beirut, 2002.

5- Hussein, Tahia Kamel, Fashion History and Development, Baghdad, Ministry of Education, 1986.

6- Al-Dosky, Balqees Ali, The Role of Scenography in the Children's Theater, Journal of the College of Basic Education, No. 73, 2013.

7- Salman, Ahmed and others, Fashion Design on the Mannequin, Dar Al-Fikr, Egypt, 1990.

8- Al-Salhi, Bara Shakeeb, Design Objectives of the Costume in the Children's Theater, Journal of the College of Basic Education, No. 91, 2015.

9- Abdul Hamid, Sami and Asaad Abdel-Razzaq, Problems of Theatrical Work in Schools, University Press, Iraq, 1984.

10- Ghalib, Malik Nehmeh et al., School Theater, First Edition, House of Books and Documentation, Baghdad, 2012.

11- Kamal, Abd, *Theater Citigraphy through the Ages*, First Edition, Cultural Publishing House, Cairo, 1998.

12- Laffer, James, *Drama, Fashion and Its Scenes*, see: Magdy Farid, The Egyptian Foundation, Egypt, (without history).

13- Oda.R.K. & Fadhel.L.F. (2020). Techniques of Acting Performance in Fantasy Theatrical Show. *AL-academy Journal* ,(95), 5-18.

14- Harf, Hussein Ali, Toward a Safi Theater, Studies in the Mechanisms of the Caliphate Study, First Edition, Dar Al-Yanabee ', Damascus, 2010.

15- Hilali, Izz al-Din Muhammad, the school theater a new vision, first edition, the Arab Theater Authority, UAE, 2011.

16- Wal, Dorat, The Story of Civilization, translation: Zaki Naguib, First Edition, Authorship Committee Press, Cairo, 1965.

17- Khion, Sari Jassem, Mechanisms of Integration between the Signs of Costume in Theatrical Show, Master Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Theater, 2009

18- Al-Rubaie, Mahmoud Jabbari, the indications of fashion in children's theater shows, University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Theater, 2005.

19- Al-Samurai, Taif Jabbar, the educational and psychological foundations in the scenarios of the school theater, Baghdad University, College of Fine Arts, Department of Art Education, 2014.

20- Sharawi, Rawaah Behnam, Westernization in Contemporary Theater Show Designs, Ph.D. Thesis, Unpublished, University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Theater, 1997.

21- Abdul, Wijdan Ali, The Privacy of Design Remedies for Interior Spaces for Local Railroad Stations, Baghdad University, College of Fine Arts, Design Department, Master Thesis, Unpublished, 2004.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/29-44

Fashions Between Form & Content In Shows of School Drama

Mahmood Jbari Hafedh[1]
Khalid Abbas Shaee [2]

Al-academy Journal ……..…… Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 13/12/2019…....Date of acceptance: 15/3/2020…....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract:

Shows of school drama are consisted of visual elements (Actor (Student) , (Fashions , Decoration , Lighting , Make Up , Accessories) for these elements have privacy being penetrate inside education institutions (School) , besides to property of thought direction , teaching for school drama generally , from among these elements are fashions with their designs , colors and various shapes which address student directly by visual . They affect on him as form or content pursuant to movements or design tackles which are made under directive settings and aims of school drama show wholly . Accordingly , this current study presented question for problem of research . Which it is what is relation between form and content for drama fashions to access educational thoughts to the watcher (Student) ? . Whereas the target beyond that is (Detection for visual relation for form of fashions with its hidden thoughtful implications within shows of school drama) , but researches were as following : Firstly (Historical settings for fashions over shows of school drama) , secondly (Design relation for form , content for fashions in school drama) , however proceeds of research were course of research (Analytical descriptive) .

The most important of results of research : Diversity forms of fashions of figures (As human race or animal or plant) bear certain content , narrowness in articulation for movements of those bodily figures, but did not bear their national actions and the research was concluded by references

Key words : Philosophy of drama arts , Drama techniques , Design of fashions

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, dr.mahmood@uobaghdadi.edu.iq**

[2] **graduate student/ College of Fine Arts / University of Baghdad.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/45-62

بنائية النسق الصوتي في أداء الممثل المسرحي

ياسين إسماعيل خلف[1]
فائـز طــه ســالم[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/2/18 ، تاريخ قبول النشر 2020/4/26 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

ملخص البحث

في مقدم علوم اللغة واللسانيات يأتي علم العلامات (- Semiology -) ليتصدى إلى مستويات بناء اللغة وعلاماتها الصوتية، فضلا عن مستواها القواعدي(النحوي ، الصرفي ، والمعجمي) ، الأمر الذي مكن الكثير من الدراسات اللغوية والأدبية والفنية ، ومنها فنون القول ، سيما النسق الصوتي للممثل المسرحي ، من حيث رصد وتحليل معطياته الجمالية (فلسفية ، فنية)، وتعرف سبل بناء خطابه اللغوي(المنطوق ، وغير المنطوق)، سيما وأن عالم اللغة(سوسور- Saussure -) قد أكد على أن علم اللغة ((-Linguistque-)) هو جزء من علم العلامات الذي يتقدم بصفة خاصة داخل علم المنطق وعلم النفس الاجتماعي وعلم النفس العام، وإن مايميز هذا العلم بوصفه الجمالي ، أنه يقوم على أساس دراسة (الكفايات الأدائية) فضلا عن (الكفايات اللغوية) مما يعزز من تجليات خطاب النص الدرامي للممثل المسرحي مما يساعده في تجاوز الوظائف النفعية للكلمة المنطوقة لصالح دلالتها الجمالية ، حيث يتشكل النسق الصوتي لخطابه المرسل في وحدة إجرائية تمنح المنطوق من الكلام زخم دلالي أكبر وأوسع من حدود معناه الظاهر ، بل يمكن أن يستغني الممثل عن النص الكلامي للخطاب ، بعلامة أو تعبير صوتي(لساني أو شبه لساني)، الأمر الذي يسمح بانشاء تابع صوتي أدائي يرتقي بمستوى خطاب النص الدرامي الى مستوى إبداعي جمالي تتصدر فيه المعان على المباني ، على أن هذا التصنيف المعرفي لايتعارض مع أن عملية التجسيد إنما تتشكل من تلاقي وتآلف مجموعة أنساق علامية (صوتية وحركية) أخرى تشير بدورها ضمن شبكة من العلاقات إلى دوال عناصر العرض في كل موحد .

وعبر سياحة معرفية إجرائية خلص البحث لأهم النتائج الآتية :

- النسق الصوتي للممثل يبدأ بوصفه آيقونة ثم يتحول إلى علامة تتجاوز العلاقات التقليدية للكلمة المنطوقة والتراكيب الصوتية التتابعية، وتسمح لعلاقات موجودة أصلاً في واقع البنى المستترة ، بالظهور في سياق جديد لم تتحقق فيه من قبل .

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، yaseenismael62@gmail.com.
[2] وزارة الثقافة.

- العلامة الصوتية في الخطاب الجمالي للممثل تتشكل في تركيب متزامن وتحول دائم، تنتظم على وفق تنوع علاقاتها بمرجعها (النص الدرامي) .
- العلامة الصوتية نسق جمالي، وثمرة تبنين علاقاتها بما يجاورها من علامات على أساس تزامني وتتابعي تفرضه سياقات الموقف الدرامي والجمالي للعرض .
- يكتمل الخطاب اللغوي للممثل، ويكتسب خصوصيته الجمالية، في كونه نسق علامي مشفر بتعبيرات صوتية، تستند في بنيتها إلى توافق أنساق قواعدية (كفايات لغوية لسانية) نحوية، صرفية ، معجمية ،صوتية ، وأنساق تعبيرية (كفايات أدائية شبه لسانية) تقنيات أدائية ، ومهارات صوتية تعبيرية.

المنظور المنهجي

مشكلة البحث:

أن لكل إتجاه معرفي وميدان فني خصائص جمالية (فلسفية، وفنية) مختلفة هي التي تمنح وتبلور منهجه التحليلي، لذا تصبح عملية إدراك تلك الخصوصية ضرورة لرصد طبيعة العلاقة (التركيبية وفوق التركيبية)التي تنشأ جراء إلتقاء علم العلامات بطبيعة وخصائص التجربة الفنية رصداً معرفياً بهدف إنتاج معياراً جمالياً يمكن أن نقييم من خلاله ميدان التجربة المسرحية، إذ : ((المسرح ليس له وظيفة أخرى سوى الإشارة الى شيء آخر، ويكف عن أن يكون مسرحاً إذا لم يدل على شيء آخر)). (Honsel, 1987, p. 31) ، فكل مايحتل حيزاً في فضاء الخشبة، إنما هو نسق علامي دال يشترك بدوره مع مجموعة أنساق علامية أخرى في الفضاء ذاته لإنتاج العلامة الكبرى للعرض ، وحيث يقف الممثل المسرحي في مقدم عناصر العرض بوصفه الحامل العلامي الأكثر تصدرا لمدلولات خطاب النص الدرامي ، فهو مصدر ونقطة إلتقاء خطاب النص الدرامي بخطاب العرض بالوقت ذاته، كما أن تبلور قابلية تجزئة أداء الممثل الى وحدات علامية تنتمي الى أنساق متباينة يحتل فيها النشاط الكلامي مكانته الجزئية بين النسق الكلي للعرض، إنما يشكل أهمية كبرى في العمل الإبداعي لمنظومة التعبير الصوتي ، ومن هنا تأتي الحاجة لبحثنا، وأهميته في رصد الصلة ما بين الخصائص المعرفية للعلامة والطبيعة الجمالية للتجربة الفنية المسرحية ، سيما ما يتعلق بنسق التعبير الصوتي - غير اللغوية - للممثل وبما يحقق لنا وحدة تحليلية إجرائية توازي ما تهدف اليه العملية الإبداعية ، لذا يطرح الباحث سؤاله الذي يلخص له مشكلة بحثه بما يأتي :

ماهي خصائص العلاقة الجمالية لكفايات الممثل الأدائية في بنائية النسق الصوتي ؟

أهداف البحث: يهدف بحثنا الحالي إلى تعرف :

أولاً: الخصائص الجمالية (فلسفياً، فنياً) للعلامة ،

ثانياً: إرتباطات الكفاية المعرفية للعلامة اللغوية بكفايات الممثل الأدائية في العملية الإبداعية .

أهمية البحث: تكمن أهمية بحثنا في كونه يفيد الممثل المسرحي عبر تعرف سبل البناء الجمالي للنسق الصوتي فضلا عن البناء اللغوي لخطابه المرسل.

حدود البحث: يتحدد البحث موضوعيا بدراسة منظومة التعبير الصوتي بوصفها نسق بنائي جمالي (فلسفي، فني) .

تعريف بالمصطلحات

أولاً: البنائية : يعرفها الباحث إجرائياً بأنها: ((آليات تركيب وتشكيل النسق الصوتي للممثل المسرحي،على وفق نظام لغوي معين تفرضه كفايات معرفية وأدائية في سياق درامي وضرورات جمالية(فلسفية وفنية))) .

ثانياً: النسق الصوتي : يعرفه الباحث إجرائياً بأنه: ((نظام ينطوي على إستقلال ذاتي وموضوعي ليشكل كلاً موحداً، وتقترن كليته بآنية وسياقات علاقاته التي لاقيمة للأجزاء خارجه، وهو رصيد من العلامات، والإشارات، والشفرات، الصوتية (لغوية وغير لغوية)،تنتظم في وحدة من العلاقات الجمالية لتشير لمعان جديدة في بنى لغوية مستترة)) .

ثالثاً: أداء الممثل : يعرفه الباحث إجرائياً بأنه: ((منظومة التعبير الجمالي للنسق الصوتي للممثل المسرحي يقدمها على شكل أفعال صوتية (لغوية ، وغير لغوية)، (لسانية، وشبه لسانية)، ترتبط بالموقف الدرامي للحدث - مرجع لها – لتشير إلى مدلول ـ طبيعي، اجتماعي، نفسي، ثقافي، وفني ـ)) .

المنظور النظري

المبحث الأول: الخصائص الجمالية للعلامة .

تشير معظم الدراسات والبحوث إلى أن علم العلامات ليس بالنظرية الجديدة، إذ تمتد جذوره الى الفلسفة اليونانية القديمة، فقد ظهر في فلسفة (إفلاطون) عبر محاوراته حين تعرض للعلاقة بين الألفاظ ومدلولاتها منحازاً الى العلاقة الطبيعية الذاتية ،إذ يرى: ((أن اللغة ظاهرة طبيعية، وإن الكلمات وأصواتها جزء لايتجزأ من المعنى)).(Haider, 2000, p. 79)، بينما يرى (أرسطو) أن الصلة بين (الألفاظ ومعناها، أو مدلولها) لاتعدو أن تكون صلة إصطلاحية، عرفية، تواضع الناس عليها، وأن اللغة ظاهرة إجتماعية، وأن أصواتها إنما هي رموزاً إصطلاحية ولاعلاقة طبيعية، أو مباشرة لها بالمعاني (Looking: Thales, 1973, pp. 53-54)، لذا فهو – أرسطو – يفرق بين الصوت والمعنى ويذكر أن المعنى إنما يطابق التصور الموجود في العقل المفكر وليس مع معنى الرمز الصوتي، وفي هذا التصور المتقدم في تحديد شكل العلاقة بين الرمز والمعنى، إنما هو تأكيد على عرفية الصلة بين اللفظ ومعناه، لاسيما وأنه قد ميز بين ثلاثة أمور: (الأشياء في العالم الخارجي ، تصوراتنا عنها ، ترميزها)، كما ميز بين الصلات الـ (طبيعية) والـ (وضعية)، غير أن النهج التقليدي الذي شاع في الفلسفية اليونانية هو تأكيدهم على الدلالات اللغوية، ولم يبتعد عن ذلك كثيراً (المناطقة العرب) حين قالوا أن الدلالة اللغوية هي النسبة بين اللفظ والمعنى إذ أن: ((اللفظ والمعنى إنما بإجتماعهما في نظم، يكونان موضع إستحسان أو إستهجان)) .(Awad, 1994, p. 212)، كما أنهم ذهبوا الى أبعد من تصنيف (أرسطو) السابق (الطبيعي والوضعي) لعلاقة اللفظ بالمعنى، حيث ميزوا بين ثلاثة أنواع من النسبة (الدلالة) - بدلالة علاقة طبيعية - بدلالة علاقة ذاتية - بدلالة علاقة إتفاقية . (Looking: Fakhoury, 1996, p. 180)، وهذا يشير إلى أن ثمة تقارب وتناظر في كثير من التصورات المعاصرة سيما في طبيعة تنوع العلاقات بين الرموز الصوتية ومدلولاتها وإختلاف تصنيفها، وهذا يؤكد ماذهبنا إليه في أن لـ (علم الدلالة، أو العلامات)، جذور فلسفية موغلة بالقدم تطورت مع تطور الفكر الأنساني، وبالنتيجة تطور لغته بوصفها وعاءاً للفكر ووسيلةً للإتصال والتواصل بمختلف أشكاله (الإجتماعي، الأقتصادي،

المعرفي، النفسي، البووني، الثقافي، الفني...الخ)، غير أن علم العلامات لم يصبح مادة علم قائم بذاته إلا في بداية القرن العشرين، حيث جرى إقتراحه في وقت واحد تقريباً من قبل العالم والفيلسوف الأمريكي (تشارلز ساندرز بيرس)، واللساني السويسري (فردينان دي سوسير)، فإرتبط مصطلح (السيميولوجيا) باللغوي (سوسور) الذي قال: ((يمكننا أن نتصور علماً موضوعه دراسة الأشارات في المجتمع، مثل هذا العلم يكون جزءاً من علم النفس العام، وسأطلق عليه إسم علم الأشارات)) (Saussure, 1985, p. 34)، في حين إرتبط مصطلح (السيميوطيقا) بطروحات (بيرس) ، وبهدف رصد خصائص ومرتكزات هذا العلم لابد لنا من تتبع محاوره الأساس عند كل من الفيلسوفين (سوسور، وبيرس)، ومن ثم رصد بنائه الجمالي في التجربة الفنية المسرحية سيما في نسق الأداء الصوتي للممثل.

أولاً: (سيميولوجيا- Semiology - سوسور): إبتعد (سوسور) عن وجهة النظر التاريخية، أو المقارنة، وأكد أن أفضل منهج لدراسة اللغة هو وصفها كما هي في حقبة زمنية محدده (طراز)، وأننا من خلال هذا الوصف يمكن أن نتوصل الى القواعد العامة، ومعرفة البنية أو التركيب الهيكلي لها، ومن ثم رصد سياقاتها التي ترسم لها دلالاتها على وفق تنوع وتحول علاقاتها (الإجتماعية والنفسية والثقافية، والفنية)، سيما وأن موضوع بحثنا يركز على جانب من جوانب أسرار اللغة الصوتية (غير اللغوية، شبه اللسانية)، فإننا سنوجز محاور منهج التحليل العلامي (السيميولوجي) المتعلقة بأهداف بحثنا بالنقاط الآتية: (Looking: Saussure: 1985, pp. 28-36) .

1. أن الرموز الصوتية لامعنى لها بحد ذاتها، وإن العلاقة بين الرمز، والمعنى إصطلاحية، إتفاقية ثابتة بالنسبة لـ (لغة واحدة) ولـ (مجتمع واحد) .
2. أن اللسان، إنما هو نظام من الأشارات جوهره الوحيد (الربط بين المعاني والصور الصوتية)، وإن كلا طرفي الأشارة (سايكلوجي) .
3. أن الكلام هو فعل فردي، عقلي، مقصود يستند في معطياته الى الأرتباطات التي يستخدمها المتكلم حين يستعمل اللغة للتعبير عن فكرة ما، وكذلك إلى العملية (السايكوفيزياوية) التي تساعده على إظهار هذه الإرتباطات بمظهرها الخارجي.

4-(الوحدة اللغوية)كيان ثنائي يتألف من الربط بين (الدال،والمدلول) ربطاً إيحائياً، نفسياً (سايكلوجياً)، والمعنى لا يكمن في العلامة اللغوية نفسها، ولكنه ينتج عن إختلافها، وإئتلافها مع مجموع العلامات الأخرى ..

ثانياً: .(سيميوطيقا بيرس) -: وسعت (سيميوطيقية بيرس) دائرة العلاقة بين هذا العلم، والعلوم كافة، فهو ينظر الى كل شيء بوصفه علامة دالة، وإن التجربة الانسانية بدءاً من صرخة الرضيع الى تأمل الفيلسوف هي ليس سوى سلسلة من العلامات المترابطة والمركبة التي لاتدرك إلا من خلال تداخل مستويات ثلاث:

. (المقولات الفينومينولوجية)*: هي الوسيلة التي تستعمل للدلاله.

. الموضوع : أي الشيء الخارجي.

. التعبير: الصورة الذهنية التي تصدر عن المعبر.

إذ لاوجود إذن للعلامة من وجهة نظر (بيرس) خارج الوحدة التي تجمع كلٍ العلامات، فحل بذلك التطابق العلائقي بين العلامة والمشار اليه، محل التطابق التشابهي التماثلي (الطبيعي، الواقعي)، وإن نوع العلامة يختلف بإختلاف تللك العلاقة، لذا فقد إنتقلت العلامة من مفهومها اللغوي لدى (سوسور)، فأخذت مأخذاً جديداً لدى (بيرس)، فذهبت الى ماهو أبعد من كونها (إعتباطية، إصطلاحية)، وبلغت درجة كبيرة من الإيحاء حين صنفها (بيرس) الى: (علامة :آيقونة-Icon-) : تشير لموضوعها على وفق مبدأ التشابه، أو التماثل، ويميز (بيرس) بين ثلاث أنواع لـ (الآيقونة) : (الصورة، الرسم البياني، الإستعارة)، . (Looking: Fakhoury, 1996, p. 182). ، وعلامة : إشارية Index :. تشير الى موضوعها على وفق مبدأ (المجاورة الفيزيقية، أوالكيميائية)، (See: Nova, 1979, pp. 31-34) .،وعلامة رمزية : Symbole :. تشير الى موضوعها على وفق مبدأ الإيحاء، والعرف والإتفاق ، ولا وجود فيها لصفة المشابهة، أو حتى المجاورة.

أن العرض المسرحي يشتمل على قدر كبير من البث العلامي بوصف أن العلامة فيه تصنف الى مستويين: مستوى (إنطولوجي) : يعنى بماهية العلامة، وبطبيعة وجودها، وبعلاقاتها بالعلامات، أو الموجودات الأخرى، سواء تلك التي تشبهها، أو تختلف عنها (بناءها فلسفيا) ، ومستوى (برجماتي) : ويعنى بفاعلية العلامة، وتوظيفها عملياً (بناءها فنيا) ،لذا فإن رصد العلاقات التركيبية بين خصائص العلامة، وجماليات المسرح تصبح ضرورة معرفية للعاملين في هذا الحقل الفني، سيما الممثل عبر تفعيل القدرة التعبيرية للنسق الصوتي (اللغوي وغير اللغوية) بوصفه منظومة من العلامات الدالة، والتي تشترك بعلاقات تركيبية وفوق تركيبية مع قدرته التعبيرية اللغوية من جهة، ومع منظومة العلامات البصرية سواء تلك التي تقع ضمن حدود جسم الممثل (الحيزية الصغرى) أوالتي تقع خارج حدود جسمه (الحيزية الكبرى)*.

المبحث الثاني: العملية الفنية الإبداعية بالوصف الجمالي .

تصف معظم الطروحات الفلسفية الـ(العملية الفنية الأبداعية) بأنها عملية حسية، عقلية، تأملية، تصوفية، وحدسية بالوقت ذاته، فقد وصف (الفيثاغوريون) أن الدماغ هو الأساس الجسمي لكل الأفعال الجسمية واللاجسمية، وهو أساس العاطفة والتفكير، ويوصف العمل الفني بأنه عملية إنتاجية أساسها الأنسان بفعل إمكانياته العقلية. و يرى الـ (السفسطائيوون)، شكل الفن لديهم مقدرة مكتسبة بالخبرة الأنسانية والتعلم وإن مستوى الأدراك الحسي يرتبط إرتباطاً وثيقاً بالمستوى المعرفي لذلك الأدراك، ويؤكد

* المقولات الفينومينولوجية – هي وصف الظاهر، والظاهر هو المجموع الكلي لكل ماهو حاضر في الذهن بأي صفة، وبأي طريقة، أو صورة، من دون الإهتمام بتطابقه، أو عدم تطابقه مع واقعه.

* الحيزية الصغرى والكبرى: هي فضاء جسم الممثل الذي يتحرك فيه، حيث تشتمل الحيزية الصغرى على جميع حركات الممثل وإيماءاته، وإشاراته الموضعية التي لاينتقل فيها الجسم الى مكان آخر في فضاء خشبة المسرح، في حين تشتمل الحيزية الكبرى جميع موجودات فضاء الخشبة من ديكورات ومواد، وإضاءة، والممثلين الآخرين، وكل مايتواجد على خشبة المسرح وفضاءها.

(سقراط) أن الفن خلق إيجابي لموجودات الطبيعة، وهذا الخلق مرتبط بفعل التحليل العقلاني لتلك الموجودات من قبل الفنان . (See: Haider, 2000, p. 180)، وإذا ماكان (إفلاطون) يشكل إستثناءاً في ربط العملية الأبداعية بشكل مباشر بفعل الالهام الصوفي وأثر الغيبة الصوفية، وأن لاعلاقة للخبرة والتجربة المكتسبة، وللمعرفة بها، فإن (أرسطو) أعطى أهمية كبيرة للمحسوسات، وللأدراك الحسي، وعده صفة إيجابية متبادلة الأثر مع عالم المثل الأزلي لذا فقد أثرت دراسته لـ (الشعر والبناء الدرامي) في تحديد ماهية العملية الأبداعية من حيث البناء التكويني، فوصفها بأنها: الناتج الذي يحوي الترتيب والتناسب والوضوح، وإن الأنسان إنما يطور الحس بمعطيات العقل، والفنان في رأيه هو الحاذق الواعي، والمفكر الذي يكشف عن مكامن الجمال في عالم الحس، لذا يؤكد على أن هدف الشعر ليس هو تصوير الشيء كما حدث تماماً، بل يجب أن يصور كذلك ما يمكن أن يحدث، وما يجب أن يحدث أيضاً. (See :Thales, 1973, p. 26).وهذا لا يأتي إلا عبر جوانب تحليليه معرفيه لحركة الطبيعة المصورة، أما (كانط) فهو الآخر يرى أن الفن: هو إنتاج عقلي بحكم طبيعة الأنسان (الفنان)، حيث يرتبط مستوى الفن لديه بمستوى الأدراك السامي الذي يحول الحس (التقليدي) عبر التحليل أو المنطق السامي إلى مستوى متقدم مما يخلق لديه مايسمى بـ (الحساسية)، كما يرى (هيغل) الفن بأنه عملية عقلية متسلسلة في درجاتها، ومستوياتها بحكم مستوى الوعي، ومستوى الأدراك الحسي، وبوصف أن تلك العمليه إنما تتم بواسطة إدراك قوانين (الجدل / الديالكتيك) وأن أعلى مرحله يصل إليها الفن هي مرحلة الأبداع التي يحققها الفنان عبر إنتقاله من الإدراك الحسي المبسط إلى الإدراك العقلي المتعال، و ذلك بتجاوز (زمكانية) الحدث الى أبعد مما هو سائد.

ومما تقدم فان العملية الفنية الإبداعية يجب أن تعي مكامن المتناقضات (الكمية، الكيفية)، لاعن طريق الوصف التقليدي (المحاكاة الجامدة) بوصف أن الأخيرة لايمكنها أن تكشف عن الحقائق الكامنة في دواخل الأشياء و الأشكال والمفاهيم، والمعان، فالمحاكاة أو التشبيه المتماثل (آيقونياً) لا ينتج آثار فنية إبداعية ذات قيمة، بل ينتج مهاره صناعية إنتاجية فقط. وبالرغم من إنحسار الفن والعملية الإبداعية عند (شوبنهاور) بأسس و قيم (ميتا فيزيقية) و جعله من الارادة المبدأ الفعال لتحقيق السمو إلى الكلي عبر تجاوز ما هو جزئي فأنه لم يستطع تجاوز آلية البناء المعرفي (آليات، وعمليات تحليلية تركيبية) للمنجز الفني، وإذا ما لخصنا النظرية (الحدسية) بجميع تجلياتها فإنها لن تخرج في طروحاتها عن تصورها للفن بانه ذلك العمل الفريد الجديد الخصب، الفذ الذي لا سبيل إلى تنبئه مسبقا، فهو حدس لحظوي وإبداعي يرتبط بعقل الأنسان، و يتحقق في داخله على شكل حدس. (See: Saif, 2012, p. 81)،والفن في مثل هذا التصور :((ليس محاكاة للحياة، بل إن الحياة هي محاكاة لمبدأ فعال متعال يضعنا ـ الفن ـ في تواصل معه ـ المبدأ الفعال)) (Ahmad, 1980, p. 24) ، وهذا يعني أن إدراك المفاهيم إدراكا جماليا (فلسفي ، فني) ،يرتبط بجوانب معرفية حدسية خاصة، ذلك بوصف أن المظهر الخارجي لأي مادة أو صورة لا يمثل سوى الوجه الظاهر منها، بينما يستتر جوهر وحقيقة المادة دائما في الأعماق مما يتطلب جهداً، وبحثا غير تقليدي للوصول إلى عمق وجوهر تلك الصورة .

المبحث الثالث : النسق الصوتي والضرورة الجمالية في المسرح .

إن خصوصية التجربة المسرحية بوصفها فعل تجسيدي آني (لحظوي)، لايمكن أن تتحدد معالمها الجمالية في ضوء منهج قواعدي ثابت ومحدد (المنهج اللغوي فقط)، فالعرض المسرحي ليس إنتاجاً لغوياً فحسب ،إنما هو منظومة من العلاقات التركيبية ،وفوق التركيبية تشترك معا في رسم ملامح النسق الجمالي للعرض ، إذ : (إن المسرح يحول جذرياً جميع الأشياء والأجسام التي تتعين فيه، بمنحها قوة فائقة على الدل تفتقر إليها في وظيفتها الإجتماعية العادية (...) حيث تكتسب الأشياء التي تقوم بدور العلامات المسرحية (...) مقومات خاصة، وخصائص نوعية، وصفات لاتملكها في الحياة الواقعية) (Ilam, 1992, p. 14)، أي أن كل مايظهر في فضاء خشبة المسرح، إنما هو علامة دالة لشيء ما، بل إن كثير من العوامل العرضية (اللاإرادية) المحققة (فزيولوجياً) في فضاء الخشبة تصبح وحدات علامية دالة يستقبلها ويفسرها المتلقي مثلها مثل سائر وحدات العرض الأخرى ، وفي ضوء ذلك تشكل لغة المسرح شبكة أنساقٍ مختلفةٍ ومتفاوتة ، فيصبح من الطبيعي أن يكون للعلامة اللغوية في المسرح زخماً دلالياً أكبر من دلالته النفعية داخل النص الدرامي للعرض ، فالمرجع الدرامي (النص) يمكن أن تماثله علامة صوتية لسانية، أو شبه لسانية ، قد تسنده أو تعوضه وتكون بديلا عنه ،حيث: ((إن سميأة الظواهر في المسرح إنما يردها الى أصنافها التي تدل عليها، وليس الى العالم الدرامي مباشرة)) (Ilam, 1992, p. 16)، وهذا ما يسمح للدلالة اللغوية غير الحرفية (غير القواعدية) بإنشاء تابع علامي تنشئه الدوال الحرفية نفسها ، وهذا يوفر فرصةً لـ (النسق الصوتي للممثل) بتنوع مستويات أدائه لتشكيل الفكر الرمزي، أو الدلالي للخطاب المرسل ، فيصبح الممثل بمثابة : ((الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات)) (Ilam, 1992, p. 17)، والذي يعمل بين أنواع أخرى من الأنساق حيث تشترك معه في تعزيز وإيصال خطاب العرض، الذي هو الآخر بدوره ينقسم الى مجموعة أنساق متباينة ومختلفة، وتأتي بنائية اللغة للممثل بوصفها منظومة أنساق كلامية وصوتية ترتبط مع بعضها بعلاقات جمالية متحولة بحسب طبيعة الموقف الدرامي أو بحسب متغيرات دوافع الأفعال النفسية ، وحيث يتحدد بحثنا بأداء نسق التعبير الصوتي للممثل، فإننا سنؤكد هذا الجانب مع ملاحظة أن هذا التصنيف لمنظومة أداء الممثل إنما تفرضه الضرورة المعرفية التحليلية فقط، بوصف أن كل نسق أدائي للممثل إنما هو جزء لاينفصل عن تآلف مجموعة من الأنساق (صوتية ، حركية)، فضلاً عن أنها تشكل جزء من منظومة أنساق العرض الجمالي ، لذا فإن رموز ودلالات أداء الممثل فيه هي الأخرى متغيرة ومتحولة بإستمرار، وهذا إثـراء وإرتقاء بالعملية الإبداعية، وحيث أن التجربة المسرحية الإبداعية هي عملية تراكم (معرفي ، فني) لرموز ودلالات تفرضها ضروراتها الجمالية، إلا أن هذا لايعني أن يصبح ذلك التراكم مجرد عملية إجترار ، بل هو إضافة قد لاتستند الى أي موروث تراكمي لتشكل حالة إبداعية خالصة على المستوى الرمزي والدلالي، حيث: ((إن كل أداء مبدع لدور مسرحي مثله مثل أي عمل إبداعي في فن من الفنون يجاهد ضد كل الرموز التقليدية ويؤسس بدلاً منها رموزاً جديدة، وتكون بالنتيجة كل التظاهرات المسرحية دلالات ورموز أشياء، والموضوع الوحيدي الجديد المتجدد في المسرح هو الممثل (...) الذي لانرى فيه نظام رموز ودلالات فقط، إنما هو كائن حي)) (Carlson, 1999, pp. 48-49) . وهذه إشارة إلى أن الممثل المبدع هو من يمتلك قدرة فائقة، وقابلية في تحولات علاماته وتبدلها من خلال تعامله مرة مع الأشياء التي تحيط به في

فضاء الخشبة ككل (الحيزية الكبرى)، ومرة مع الأشياء التي تسكن في فضاء جسده (الحيزية الصغرى)، لذا فقد إستأنف (تاديوز كافزان) من خلال دراسته (العلامة في المسرح) منطلقاً أساس في بناء معيارا تحليليا هو أن كل شيء في التمثيل المسرحي علامة وإن جميع تلك العلامات من النوع القصدي مصنعة من الدرجة الأولى كونها ناتجة عن عملية إرادية مبنية على تصميم مسبق بهدف التواصل الآني مع المتلقي، بل حتى العلامات الطبيعية إنما تتحول وظيفتها عبر أداء الممثل بفعل الزخم العلامي الذي توفره طاقة الممثل التعبيرية، وبفعل تأثير حركة الأنساق التي تشترك معه في صياغة المعنى وتحديد دلالاته الجمالية، فتكتسب بذلك وظيفة تواصلية جديدة بعيداً عن طبيعية تلك العلامات، وقد قسم (كافزان) علامات الممثل وصنفها على أساس معيارين (الأول) : بحسب أساليب الإستقبال من قبل المتفرجين، (الثاني) : بحسب منشأ العلامات وأنساقها، ومن حيث المعيار الأول يصنفها الى علامات سمعية وبصرية، فيجزئها الى (ثلاثة عشر) علامة، قسم منها يقع داخل أنساق منظومة أداء الممثل (الصوتية والحركية)، وقسم آخر يقع خارجها ، وإن العلامات التي تقع داخل حيزية الممثل الصغرى المتعلقة بالنسق الصوتي المرتبطة بنص الكلام، بدورها تنقسم الى: علامات تتعلق بالصوت (المطلق)، وعلامات تتعلق بالكلام (اللغة المنطوقة)، وعلامات تتعلق بالنغم الصوتي (التعبير الصوتي غير اللغوي)، وهذا التصنيف يؤكد لنا أن ثمة إتصال لفظي (لغوي) تشكل فيه الكلمة اللغوية (المنطوقة) نسبة (13/1)، بينما يشكل الإتصال غير اللفظي (غير اللغوي) النسبة الأكبر في تحقيق التواصل الجمالي للخطاب المرسل. ومن هنا تأتي أهمية ذلك الإتصال الصوتي (غير اللغوي) في أداء الممثل المسرحي، أي أن اللغة المنطوقة إنما تشتمل على عناصر متحركة متغيره خارجية، متطورة بفعل الزمن مثلما تشتمل على عناصر ثابتة ومستقرة بوصفها نظام داخلي تحكمه أسس ومعايير بنائية ثابتة لاتتغير بفعل الزمن، لذا يأتي تصنيف (نعوم شومسكي)، بما يسميه بالأداء اللغوي، أو الكفاية اللغوية التي هي المعرفة المثالية العامة التي يمتلكها الممثل بقواعد اللغة التي ينطق بها (النحوية والصرفية والمعجمية، والصوتية)، وهو مستوى قواعدي، في حين تمثل الأخرى (الكفاية الأدائية Trans – formation)، وهي الإستخدام الأمثل الخاص لتلك المعرفة في أي موقف كلامي، والتي أطلق عليها إسم: (القواعد التحويلية والتوليدية) التي تعمل على البنية الباطنية (العميقة) للمعنى، أي مجموعة الأنساق التي توضح وتنظم العلاقة بين المبنى والمعنى المستتر، وذلك بهدف الخروج من المعنى الضيق للكلمة أو الجملة المنطوقة وفسح المجال أمام المعاني المستترة بالظهور تعزيزاً للإمكانيات التعبيرية الكامنة فيها. (See: Carlson 1999, pp. 97-135) .

وهذا يعني أن لكل جملة تركيب خارجي شكلي وآخر داخلي (باطني، عميق مستتر) لابد للممثل من لإدراكه في عملية النطق وفق نسق من الإشارات أو العلامات الصوتية، سيما غير اللغوية منها وذلك بوصف أن التعبير اللغوي في أداء الممثل المسرحي هو بنية مركبة ليس فقط من رموز الخطاب النصي أو الدرامي أو الحدث الكلامي، وإنما من رموز ودلالات أخرى قد لاتستوعبها بنية اللغة (التقليدية) حيث تلتقي عندها الضرورة الفلسفية بالفنية لتكون رؤية جمالية فتكشف لنا عن بنى خفية من المعاني ، لذا فإن كل قراءة إبداعية جمالية جديدة للخطاب النصي ، إنما تشتمل على أداء جديد لمجموعة جديدة من الأصوات لذات الخطاب ، وإن ربط الكلمات والأصوات وفق تجانس معين يؤلفها، إنما يعني إخضاع تعبيرية اللغة التي

ينطق بها الممثل بوصفها جسد للإختبار، وهذا يعني أن كثير من المباني اللغوية تبدأ بالتفتت والتحول من مستويات قواعدها العامة الى مستويات أخرى تفرضها المعطيات والضرورة الجمالية، حيث لايتعامل الممثل المسرحي مع اللفظ اللساني بالوصف الـ (فونولوجي)، أو (القواعدي) فحسب، بل يصبح لضوابط السياق ولنوع السلوك المتصل باللغة أو المصاحب للفظ ودوافعه دور في تحديد الإشارة الى المعاني بشكل غير مباشر، فقد يكون المعنى الجديد بعيداً حتى عن المعنى الوظيفي أو النفعي، فيصبح لـ (درجة الصوت وشدته ونبره، ولسرعته وبطئه أو للأصوات المستقلة التعبيرية)، أو مايسمى بـ(العناصر شبه اللسانية)، الأثر الكبير في تشكيل النسق الصوتي لمنظومة أداء الممثل التعبيرية، أي أن بنية النسق اللغوي (المكتوب) تتشكل من مجموعة عناصر ثابتة، (داخلية) تدخل في جذر الكلمة، وأخرى متحركة (خارجية) تظهر مرافقة لها، لكنها لا تدخل في جذرها (الحركات الإعرابية في اللغة العربية)، بينما تتشكل بنية النسق الصوتي لأداء الممثل المسرحي من عناصر فسلجية (مسالك النطق) وعناصر فيزياوية (موجات صوتية)، وهذه العناصر تمثل الجانب الخارجي لها فضلاً عن العناصر النفسية المتعلقة بالصورة الذهنية للكلام، والأفكار، وهي عناصر متحولة، ومتحركة بإستمرار.

وبما أن منظومة الممثل الصوتية لاتتألف من الأصوات اللغوية فحسب، وإنما لأمتداداتها (الأصوات التعبيرية) المتكونة من سلسلة أصوات غير لغوية (المصاحبة للحدث الكلامي أو البديلة عنه أو المستقلة)، فإن للفعاليات الصوتية (الإيماءات الصوتية) التي لايملها النسق اللغوي الـ (فونولوجي) والتي يتبناها الممثل لها من القدرة مايجعلها حامل علامي للمعطيات الدرامية والجمالية المتصلة بالشخصية، لذا فإن للكفاية الأدائية دور كبير في عملية بناء وتنظيم وتوافق الكلام المنطوق مع القيم الفكرية والنفسية والإجتماعية والثقافية بشكل عام يسعى الممثل لإيصالها عبر الرسالة الصوتية مشكلاً بذلك نسقاً جمالياً صوتياً معبراً يشترك هو الآخر في علاقات جمالية مع منظومة أنساق التعبير الأخرى التي تسكن داخل أو خارج منظومته الجسدية،

يصنف علماء الصوتيات تلك العناصر (شبه اللسانية) الى ثلاث أصناف بحسب درجة تفعيل الأصوات، أو الكلام الملفوظ الى: Vocal Qualifiers - (مميزات صوتية) -Vocal Segregates - (فواصل صوتية) - Vocal Characterizes - (مشخصات صوتية) ، وهي توابع أو مقومات، أو تعبيرات صوتية، (نوع الطبقة الصوتية، ودرجة علوها، وقوتها، وشدتها، ونبرها، والمد والقصر) فضلاً عن تقنيات اللإلقاء، (التقطيع، والتركيز، والتوكيد، والتنغيم، والتنويع) إضافةً الى العلامات الصوتية، (الوقف بأنواعه _ الفني، الدرامي، النفسي -، والمسار النغمي، والصمت، واللإيقاع والتمبو)، وقد تحل هذه الأنواع محل الكلام وتعوض عنه أو تعطي فكرة عن موقف شامل معين، أو تصور طلب محدد بدون إستخدام الكلام، مثل الألفاظ (إشش، أوووه، آخخخخ، آه ه ه ه، تتتتتتتتتت.....)، وقد تكون مستقلة ترافق الكلام أو بديلة عنه، مثل (الضحك، التثاؤب، البكاء، التنفس السريع أو البطيء....)، وغالباً ماترتبط تلك التعبيرات الصوتية بالموقف الفكري والنفسي لشخصية الدور ، وبوصف أن الشرط الأساس الذي لايمكن الإستغناء عنه بالنسبة لحامل العلامة (الممثل)، هو كونه قد أعد ليقوم بنجاح مقام المدلول المقصود، بوصفه الوحدة الدينامية لمجموعة متداخلة ومتعالقة من العلامات، سيما وأن هناك من التجارب المسرحية ماعملت على شد

الإنتباه الى حامل العلامة (الممثل) والتأكيد على تمسرحه أكثر منه الى المدلول وما يساوقه دراماياً، لذا فإن الدلالة الحقيقية إنما تكتسب حتماً معان ثانية (بديلة أو مستقلة أومرافقة لها) عبر إعادة إنتاجها من قبل الممثل، وهنا تبرز قدرة الممثل المسرحي على تحويل، وتوليد العلامة حيث إستطاعت بعض أشكال التمثيل الدرامي إبتداءاً من المسرح الإغريقي القديم، مروراً بالمسرح التشخيصي، أو مسرح الطريقة (ستانسلافسكي)، ومن ثم بتصدر مرحلة الأداء (التقديم، والإستعراض، والإحتفال) وإنتهاءاً بمرحلة (الأداء الشامل)،الذي يوفر قدراً كبيراً من (الميديا)، إستطاعت أن تنتج أنساقاً جمالية ثرية بالبث العلامي ، فأصبح بذلك لبنائية النسق الصوتي قابلية التعبير عن كل شيء، وإنتاج علامات صوتية قد لاترتبط مهمتها بالحدث الكلامي بشكل مباشر ، وإنما لتدل على حالات ومواقف فكرية ونفسية ،أو(عادات وتقاليد إجتماعية)،بل قد تدل على تصورات - زمكانية - مختلفة، (ديكورات وأزياء)، وعن مؤثرات طبيعية، أومناخية وطقسية، أوموسيقية عديدة .

يقول (بوغاتريف - Bogatyrev): الكلام بإيقاع معين قد يدل على الشيخوخة، والمرض أو الإضطراب النفسي، وإذا كان سريعاً دل على الإنفعال والثورة والغضب (...) وفي بعض الأحيان قد لاتتمثل الوظيفة الأساسية للكلمات التي تنطق بها الشخصية على المسرح في مضمونها ذاته، بل في دلالات – العلامات الصوتية –التي تصدرها، والتي قد تحدد من خلالها جنسية المتكلم، أوإنتمائه الطبقي(...)، فإذا تعمدت الخطأ في الكلام – مثلاً- دل في ذلك على أنها أجنبية أو على الأقل غريبة عن اللغة التي تتكلم بها، وأحياناً يصبح الخطأ وسيلة لإثارة موقف كوميدي، أو للتمييز الطبقي أو الإنتماء العرقي أو الإثني، وإذا كان لحن الكلمات التي تنطق بها الشخصية (التي يؤديها الممثل)، قديماً بالياً ربما يدل على طراز الفترة وطابعها التاريخي أو ربما الى إنتمائها الى عصر مستقبلي (متخيل) (Looking: Ahmad, 1980, pp. 71-71). ويؤكد المنظر والمخرج المجرب المسرحي (آرتو) : أن الكلمة رغم أنها ستكون حاضرة، لكنها لن تتحكم في خشبة المسرح، وفضلاً عن لغة الكلام هناك لغة الأصوات الغامضة التي تمتلك فاعلية وسحراً قديماً قدم الإنسان، فـ: ((عندما أقول أنني لن أمثل مسرحيات مكتوبة بعد الآن، أقصد أنني لن أمثل مسرحيات تقوم على الكلمة والكتابة (...)، فحتى الجزء الناطق المكتوب سيأخذ معنى جديد (...)، وإذا إستطاع الصوت وحده أن يصور شخصية ما، أصبح الممثل هذا الصوت.)) (Ahmad, 1980, p. 73)، بقي أن نذكر أن من المفارقة أن يبدأ فن التمثيل بوصفه (آيقونة) بسبب طبيعية أدواته التعبيرية (الصوتية منها والحركية)، غير أن سرعان مايتحول الى مركز اللعبة بصفته دالاً لشيء آخر عبر أنساق جمالية تنتظم على وفق تنوع علاقات تركيبية، وفوق تركيبية مع مايشير اليه، فتتحول فيه البنى التقليدية عبر تولدات تنتقل فيها العلامة من مستوياتها الطبيعية (النفعية)، لتتشكل بوصفها علامات وإشارات مشفرة قابلة للتأويل تبعاً لما يحيط بها من مقومات ومسومات تنتقل من حركتها الجزئية (إفرادية)، لصالح الكل، وربط الخاص بالعام لإنتاج دلالات رمزية تعبر عن حركة الإنسان في الكون عبر وحدة جمالية (فلسفية، فنية) ، فيظهر بذلك توليد جديد وقيمة دلالية جديدة غير مستهلكة وغير مباشرة، عبر السماح لعلاقات موجودة أصلاً في الواقع بالظهور في سياقات جديدة مختلفة لم تتحقق فيها من قبل.

ما أسفرعنه الإطارالنظري من مؤشرات

- إن للعلامة اللغوية زخم دلالي أكبر من دالتها النفعية داخل النص الدرامي للممثل ، فهي علامة قصدية (مصنعة) مبنية عن تصميم جمالي (فلسفي ، فني) يرتبط بالتصورات الذهنية ، ويهدف إلى تحقيق تواصل آني مباشر وغير مباشر مع مستويات بناء النسق الصوتي لشخصية الدور .
- إن الوحدة اللغوية في أداء النسق الصوتي للممثل إنما هي كيان ثنائي يتألف من ربط الدال بمدلوله ربطاً إيحائياً ، عبر رموز وتعبيرات صوتية (لغوية ، وغير اللغوية) .
- إن ربط الجوانب المعرفية(كفايات لغوية، وأدائية)بقوى (حدسية خاصة) ، يمنح المظهر الخارجي لصورة الملفوظ اللغوي بإظهار سياقات جديدة للمعنى عبر قواعد (التحويل والتوليد) .
- أن كثير من المباني اللغوية في النسق الصوتي لأداء الممثل تبدأ بالتفتت والتحول من مستويات القواعد العامة إلى مستويات خاصة تفرضها المعطيات والضرورة الجمالية، فيتغير معنى الملفوظ اللغوي بـ:
  - تغيير المبني التتابعي لجذر الملفوظ من الكلام .
  - تغيير المبنى التزامني غير الداخل في جذر الكلام الملفوظ - علامات الترقيم والإعراب الظاهرة على الجذر اللغوي للكلمة - .
  - تغيير لحن الكلام الملفوظ عبر التعبيرات الصوتية بكل تنوعاتها وأشكالها (شبه اللساني)

المنظورالتحليلي

يحلل الباحث الوحدة الإجرائية للبحث بناءا على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات بوصفها معيارا جمالي لتحليل عينة البحث ((عرض مسرحية (مكبث) لمؤلفها (شكسبير)، ومترجمها (جبرا إبراهيم جبرا)، ولمخرجها (صلاح القصب)))، العرض الذي قدمه قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة / بغداد في 1999، في ساحة القسم الكائن في منطقة الكسرة .

والتي اخترناها قصديا لتوافقها مع معطيات وأهداف البحث .

التحليل:

سيتجاوز الباحث ملخص حكاية العرض بوصفه نص عالمي (أكاديمي) مشهور ويترك للقارىء متابعته في نص المؤلف والترجمة المشار إليها ، مؤكداً الوصف الجمالي للعرض .

يشكل مسرح الصورة إتجاها إخراجيا مختلفا في تاريخ جماليات المسرح العراقي والعربي حتى ، إذ تفرد صاحب التجربة المسرحية (صلاح القصب) بطروحات فلسفية وفنية شكلت له رؤية جمالية إتسمت بتصدر خطاب العرض البصري على خطابه السمعي ، غير أن هذا لايعني بالضرورة إهمال أو إلغاء الأخير بمختلف مستويات اللغة وإختلاف أنساقها الصوتية بالتمام ، بل إنما هو سعي لإكتشاف مستوى جديد لمنظومة اللغة (الكلامية) للعرض إلى القدر الذي يضمن لها حضورا جماليا فاعلا لايقل عن مستوى جماليات الصورة من حيث درجة التكثيف والإختزال والتأثير العلامي ، وكذلك من حيث تسيد الطقس التأملي (العقلي والحدسي) معا لصالح مغادرة كل ماهو مألوف وسائد وكسر لأفق التوقعات والبحث عن

مجمل أنظمة وإشارات فضاء غير شكلي يكونه طقس ممزوج بالسحر والرعب والحلم لخفايا خطاب النص المستتر .

وبناءا على ذلك التصور،فان أغلب المباني اللغوية تبدأ بالتفتت والتحول والتولد أزاء المنطق الجمالي للعرض ، فيتحول النسق الصوتي بهذا المفهوم وتلك الضرورة إلى علامة من علامات أنساق تعبير المنظومة الصوتية للممثل ، إذ تجلت العلامة اللغوية عبر تشكيلات صوتية تجاوزت المعنى الوظيفي للكلام الملفوظ ومنحه زخم دلالي أكبر من دلالته في النص الدرامي وإبعاد المعنى الوظيفي (النفعي ، المباشر) للكلمة المنطوقة بشكلها التقليدي (النصي) لصالح ربطها بتعبيرات ومدعمات ومكونات واسرار صوتية تفرضها مقتضيات بنائية مختلفة في أشكالها وسبل بنائها ، ذلك بوصف أن مسرح الصورة إنما يتخذ من الرموز الضخمة المركبة أداة للتعبير عن البعد الانساني والتساؤلات الكونية لعالم معقد لاتأتلف صورته المادية مع المسرح إلا بالانشاء الايحائي لصور متخيلة لاتتحقق إلا عبر تغييب عناصر الحدث المادية نفسها ، لصالح وظائف تعبيرية تسهم في تركيبها فضلا عن أنساقه اللغوية ، المخيلة الثقافية للممثل عبر ربط الرموز الصوتية للكلمة الملفوظة ربطا إيحائيا . وبما أن إسلوب أداء الممثل في هذا النوع من التجارب يتسم بظاهرة (حفل الكوكتيل - Phenonenon Coktail Party -) ، وهي ظاهرة تبرر قوة التواصل أو التخاطب اللفظي (غير اللغوي)،فان معان ودلالات الكلمات(المباشرة) هنا غالبا ماتكون أقل أهمية من الطريقة التي تلقى بها ، والافكار بذلك يمكن توصيلها بالتعبيرات الصوتية دون أن يتسيد فيها المرجع اللغوي باصوله القواعدية وفي بناء المعنى ضمن حدود جذرها التتابعي ، حيث تميل التعبيرات الصوتية للممثل في (مكبث) إلى تحولات المنطق وإشتراطاته لتعبر عن اللاوعي وعن الفطرة الإنسانية في ظل تلك المتغيرات والتحولات وإرتباطاتها بألعاب السياسة والإقتصاد ، ذلك بوصف أن المنطق الحياتي يحدد اللفظ بإطر ضيقة ترتبط بحدود المعنى الظاهر في بنيته التركيبية فحسب ، بينما يرتبط بناء النسق الصوتي للممثل بالمنطق الجمالي (فلسفي ، فني) عبر قوى وطاقة صوتية (فوق تركيبية) داعمة أو بديلة عن الكلام أو مستقلة عنه ليجسيد أفعالا وأحداثا وأفكارا قد لايظهرها المنطوق اللغوي ، ليأتي النسق الصوتي بقدرات تعبيرية (خاصة) عبر الاشارة والتراكم الهائل من التضادات الصوتية وتداخلاتها اللامالوفة في فضاء الكلمة المنطوقة ، فجهارة الصوت وقوته أو ضعفه ودرجة ايقاعه (سرعة أو بطأ)، وقد تجسد كل هذا بشكل جلي في المشهد الأول من العرض عبر منظومة صوتية مشتركة متضادة (إيقاعيا ، وتنغيما، وشدة) لمجموعة شخصيات العرض لتدلنا على عوالم وأزمات نفسية وإجتماعية خفية قد لاتبوح بها حكاية النص الدرامي ، ولا بناء شخصياته ، فأصبح لنغم النسق الصوتي و مقامه خصائص جمالية أثثت كما هائلا من معطيات الجو العام الذي رسم بيئة مشحونة بالعلامات حول حالة الشخصيات وإنفعالاتها ونواياها المبطنة أو المستترة ، وقد تجلى هذا بشدة في شخصية (الليدي مكبث)، حيث شكلت الوحدة اللغوية جزءا من بنية تعبير النسق الصوتي للشخصية في كيان ثنائي إعتمد علاقة إيحاء الدال بمدلوله عبر تفعيل (المشخصات الصوتية الداعمة أو البديلة للملفوظ اللغوي) ، مما حول الإرتباط التقليدي لتلك الكلمات أو الانفعالات بآفاقا كونية فلسفية وفر كما علاميا لصورة الشخصية الجمالية ، لقد تحررت منظومة أداء الممثل في هذا العرض من تلك المعايير ، سيما أداء كل من شخصية (مكبث ، الليدي مكبث ، بانكو ، مكدف)، عبر تحويل أنظمة بناء

خطاب النص اللغوي إلى علامات تشكل نساقا صوتيا قائما على مبدأ (التحويل ، والتوليد ، والإستبدال) ، حيث يعتمد تقدير مدى الإنفعال لديها من خلال فحصنا للجوانب اللفظية وغير اللفظية من الكلام على تشكيلة فوق تركيبة من (المكونات أو المدعمات) الصوتية التي تدخل في بناء النسق الصوتي وتحدد له دالة علامية لاتقل شأنا إن لم تتسيد اللغة المنطوقة بوصف معناها الظاهر ، وأن العديد من هذه المدعمات إنما هي منطلق وأساس البنية المعاكسة التي تمثل البدائل المحتملة بالنظام الكامن في بنية الكلمة التي سينشأ عنها التجديد على وفق متطلبات الموقف الجمالي فضلا عن الموقف الدرامي، لقد جاء أداء النسق الصوتي لشخصية (مكبث – عبد الصاحب نعمة) ليعزز نمط ثقافي (Protocultyre) ، لأنه نذير بأشكال غير مقننة جديدة تشكل مصدرا لثقافة جديدة فـ(إن كل قراءة جديدة للنص تشتمل على أداء جديد لمجموعة جديدة من الأصوات)، ولذلك فإن إسلوب أداء الممثل هنا قد غادر البنية المقننة (Normative Structure) ، التي تمثل التوازن الفاعل في جميع أنظمة وأنساق اللغة بصرف النظر عن مورد سياقاتها وضروراتها الجمالية ،وذلك بناء تقليدي لايكشف إلا عن بنية تركيبية معجمية(صوتية ، صرفية ، نحوية) ، وهو ما لايتوافق أو يتآلف مع طبيعة إسلوب الأداء الرمزي ولا مع هدف المنجز الفني الجمالي القائم على أساس أن الهدم والبناء المستمر ، إنما هو وسيلة الممثل في رسم الصورة الجمالية ، حيث: - لاصورة واحدة بل صور متعددة ، ولا إحتمال واحد بال عدة إحتمالات ، ولاتفسير واحد بل عدة تفسيرات ، ولابؤرة واحدة بل بؤر متعددة - وهذا مايقتضيه الخيال الواسع المستمر وعدم الثبات والتكرار ، لذا فإن لجوء الممثل إلى البنية النظرية الدلالية(الكفاية اللغوية والأدائية)، شكلت نقطة الشروع التي إنطلق منها (الممثل) في بناء وتشكيل علامات أداء نسق التعبير الصوتي ، إن ميزة أداء الممثلين في عرض (مكبث) جعلت للتشكيل الصوتي أهمية كبرى توازي أهمية التشكيل الحركي للممثل ، غير أن هذه الميزة لم تسقط العرض ولا الممثل في الجري وراء الكلمة المنطوقة بمعناها الظاهر ولا بدلالة كل كلمة تنطق في حوار الممثل ، وعلى هذا الأساس جاء النشاط الألقائي للممثل مرتبطا بشمولية الفكرة وكونيتها ، حيث تتكامل الصورة الذهنية مع الصورة الحسية مع ما تقتضيه الرسالة الجمالية لشخصية الدور ولخطاب العرض بشكل عام من تصور يبنى عبر مخيلة متحررة ، تسعى لرسم مدلولات الخطاب المرسل (جماليا)، خاصة وإن شخصيات مسرح الصورة لاتبنى على أسا منطقي (إجتماعي ، فردي) ، وإنما هي أفكار تتحرك في فضاء الصورة لتشكل بالنتيجة لأثبات الذات الشمولية التي تعبر عن (النظام الكوني) تعبيرا فلسفيا عن طريق (الإيحاء) وبناءا على تلك المعطيات أخذ الممثل في تصوير نطاق واسع من الدلالات الإنفعالية بالتضمن وذلك من خلال التنوع (شبه اللساني) بصرف النظر عن محتواه الدلالي للظاهر اللفظي ، فإن التحليل الدلالي لايسعى إلى إعادة الإعتبار إلى دلالة الوحدة اللسانية فحسب على وفق منطقها اللغوي فقط ، ولكن إلى بيان قيمتها الجمالية أيضا ، أي إلى دلالة العلاقات التي تحفظها مع الدالات الأخرى على مستوى النظام اللفظي وغير اللفظي ، وهنا تظهر أهمية التنويعات الصوتية بمختلف درجاتها ومكوناتها التقنية بفتح المجال للتأويل ، حيث وظف الممثل في أداء تلك الإيماءات الصوتية بمدعماتها التعبيرية المستقلة (مشخصات ، فواصل ، مميزات) صوتية ، بشكل فاعل ومؤثر دون إهمال لتقنيات الألقاء المرافق للفظ (تنغيم ، تقطيع ، نبر ... الخ)في تجسيد ، وتصوير الأفكار وتساؤلات الإنسان الكونية وترميزها دلاليا ، فأخذ بذلك المسار النغمي يرسم

خطوطا غير منتظمة وغير مستقرة (لا مقامية بالمعنى النمطي) والتي تتشكل عبر القيمة الفلسفية المرتبطة بأجواء اللفظ ومدياته الطقسية ، وعندما تكون هناك مجموعة وحدات صوتية (لغوية وغير لغوية) يشملها معنى عام واحد فإنه يمكننا القول بأن هذه الوحدات هي وحدات شمولية (كو هيبو نيمية – Cohyponymies -) ، وتعني علاقة التضمن أو الاشتمال المطبق على مدلول الوحدة المعجمية فمثلا يمكن أن ندرك من خلال تفحصنا لطريقة إلقاء (الليدي مكبث – عواطف نعيم) للمقطع الحواري:

أنت ياشريف (جلاميس) وشريف (كودور) ، وستكون

ماذكرت المتنبآت، غير أني لا آمن عليك طبعك ، فإن فيه من لبن الشفقة ، ما يردك عن طلب غايتك .

من أقوم طريق تنتمي العلياء وفيك مطمع ، غير أنك فاقد للمكر الذي يوصل إلى العلياء .

، حيث ركزت على المعنى العام والشامل فصدرته على خطاب الشخصية ، لذا جاء نشاطها الألقائي للمقطع معززا للعوالم الأساس لفكرة العرض ، ولتأثيث عوالم الشخصية الفكرية (الفلسفية) ، و الداخلية (النفسية) ، التي بني على اساسها صراع الأضداد (الذاتي والموضوعي)، إن نقطة إنطلاق (الممثلة) في تصويرها لهذا الحوار جاء بإسلوب عزز عدم إكتراثها بوسائل تحقيق النبوءة لا بوصفها زوجة ، بل بوصفها فكر وطموح جانح صوب التسلط والتحكم بحركة التاريخ ، حيث لا تقيم وزنا إلا للغايات ، سيما وإن المعالجة الإخراجية لفكرة نبوءة (الساحرات) تجلت في فكر (الليدي) بوصفها أحلام وطموح وميول شاذة ، وهذا بدوره ماجعل الممثلة (عواطف) أن تستند في بناء أنساق منظومتها الصوتية إلى الأسلوب الحيادي ، البارد ، الغرائبي لتوحي بفكرة السحر الذي يسكن عوالمها ، وهذه إشارة لمغادرة (الحسي المادي) وإستبداله بـ(المعنوي الفلسفي ، والحدسي) عبر مواجهة الذات المريضة ، المسكونة ،وكشف غطائها ، لتظهر تلبسها روحا بل أرواح تقودها لتحقيق حلم طالما راودها ، إلى الحد الذي جعلها تسقط جوف أحشائها خوفا من أي حالة ضعف تحول دون ذلك . الأمر الذي تطلب وعي كبير للممثل بكفاياته الأدائية (لغوية وغير لغوية) تبنى على أساس إدراك (معرفي ، مهاري) للعلاقات الرمزية وتمثلاتها في الصوت البشري (تقطيع ، تنفس ، إيقاع ، تصويت لحشرجات الداخل الصوتي ، تنغيم ، ونبر لبؤر الحوار والأفكار) ، وجميعها شكلت بالنتيجة طاقة صوتية تعبيرية بالغة القوة والتأثير ، تسند وتعزز من قيمة وعمق أي فعل كلامي منطوق وترتقي به إبداعيا . رغم ان (القصب) يلجأ في مسرحه غلى تقليص دور الكلمة المنطوقة في بناء صورة شخصياته واختزالها أو تعويضها بالصورة الصوتية – كما يسميها – الا أنه يجعل للتركيب الصوتي صورة دالة وعلامة ذو كثافة وزخم دلالي قد يفوق باشاراته دلالة الكلمة المنطوقة ذاتها فيستثمر الصوت البشري (سيما صوت المجاميع البشرية ، وصوت الالات على حد سواء) في انتاج العلامة الصوتية بوصفها نوع من البدائل المتحررة من البنى القواعدية وسلطة الكلمة ومعناها الوظيفي المباشر ، فلا يقيم وزنا لتتابعية التركيب وسياقات اللفظ الدرامية بوصف ان الرموز الفكرية والفنية هي الاكثر ثراء في انتاج المعنى الجمالي ، لذا فقد عمل على اسلوب تشظية الحوارات ونثرها بما ينسجم وطقوسية العرض وبنائية مشاهده بوصفها حطام كوني يغيب الانسان عن فاعلية الحضور الايجابي ضمن منطقة الحلم الافتراضي للعرض ، فرمزية الحياة والمسرح تمتزجان عبر بناء شعري مكرس لخدمة الافكار الفلسفية والجمالية بمعزل عن الاطر الضيقة لتصورات الواقع الاجتماعي وحتى النفسي .وفي مثل هذا الوصف فان اسلوب اداء الممثل في

هذا العرض قد استند غلى علاقات المعنى المستتر وفكرة الترميز له واحالته عبر منظومة من الاستعارات الصوتية التي قد تبدو في حالة تفكيكها الاكثر تناقضا مع مرجعها ، لكنها في منظور المعطى الجمالي لبناء النسق الصوتي هي الاكثر تناغما وتوافقا مع الكلام بوصفه علامة دالة لصور ذهنية مجردة ، لذا فقد تأكد إسلوب أداء الممثلين على ما يجنبهم الوقوع في فخ المعنى الظاهر للكلام والبذخ المفرط للتصويت بمناسبة وبغيرها مما قد يشكل فائضا إن لم يخلو من الدلالة فقد يشير لشيء لاينسجم مع مقاصد شخصية الدور أو رسالة العرض ككل ، ومثلما ركز العرض على الكلمة المنطوقة بوصفها علامة كان للحظات الصمت أو السكون ،او التوقف عن البث (الوقف الفني والنفسي ، والفلسفي) بجميع تجلياته قيمة (دينامية) مضافة ،لتفصح عن موقف آخر جديد ملغوم ومعبأ بعلامات دالة ، بل قد أشارت في بعض صورها الى الصخب والتوتر ، لتتخذ من الزمن الفلسفي سياقا مضافا لزخم الافعال الكلامية فيشكل بذلك سكونا هو أقصى تجليات الصور الكلامية وكذلك نهايتها ، وربما بدايتها ، فحين يطلق (مكدف – عبد الحمزة ثامر) صرخة مدوية في سماء الحدث ، نتيجة فعل مشين في حجمه البشري بوصفه يناظر الجريمة الاولى في الكون البشري (قتل هابيل لقابيل):

ليقرع جرس الاستصراخ ، اغتيال ، خيانة ، (...) هبوا من مضاجعكم .

القوا عنكم ذلك الرقاد الهاديء ، الذي لايحسن التشبه بالموت ... نهوضا ... نهوضا ... خيانة ...خيانة خيانة ... خيانة ... خيانة ....

يفجر نسق التعبير الصوتي لهذه الكلمات، صدا يتردد في كل ركن وزاوية من فضاء الحدث (فضاء العرض) ليجعل لكل حرف مسامات ولكل مدرك حسي وعقلي لها دال علامي يتجاوز حدود المعنى التقليدي لصالح إثارة سؤال العرض الكوني (لماذا الخيانة ؟؟) ، ثم يأتي بعدها الصمت الذي تسكت في حضرته كل الكلمات ليبق الصوت البشري المبهم ، علامة ، مضافة لأصوات الطبيعة ، فضلا عن أصوات الآلة (الدراجة النارية ، وأصوات البراميل) وأنفاس تلهث بحثا عن إجابة .

ووفقا لذلك فقد إعتمد أداء ممثلوا العرض في بناء النسق الصوتي بوصفه دال علامي ذات مسارات ترتبط بعلاقات جمالية غير ثابتة متحولة (إيحائية في بنية نظامها التركيبي وفوق التركيبي) ، وإستثمار التباينات الصوتية (الفردية والجماعية منها) لوصف مسار مشحون بالمتغيرات غير المقامية التي يفرضها شكل وطبيعة الموقف الدرامي والجمالي معا فضلا عن طبيعة نظام العرض وتنوع فضاءاته غير الشكلية

إنه اختيار علامي مشحون بفعل عناصر شبه لسانية (تحويلية ، توليدية) عبر سلسلة من وحدات صوتية دالة بالتضمن (ثقافية) لها فعل علامي يفوق ويتصدر مستوى فعل اللفظ الكلامي ، حيث تتغير دلالة العلامة الصوتية إما بتغيير مبنى الجذر التتابعي للملفوظ اللغوي ، وإما بتغيير المبنى التزامني مع الملفوظ اللغوي وإما بتغيير لحن الملفوظ اللغوي عبر عناصر بناء نسق التعبير الصوتي (العناصر شبه اللسانية) .

نتائج وإستنتاجات البحث:

خلص البحث إلى النتائج والإستنتاجات الآتية:

1- العلامة اللغوية في خطاب الممثل (النص اللغوي) في صيرورة تركيب دائم، تنتظم على وفق تنوع تحولات علاقاتها الجمالية بالمرجع .

2. علامات نسق التعبير الصوتي للممثل لاتفصل بين الظاهرة التجريبية وبين المحيط العام للمنطوق اللفظي الذي يظهر فيه، فهي تفترض شبكة من الأنساق المتداخلة حيث تتعارض، وتتقاطع، وتتباعد لتحقق بالنتيجة وحدة صوتية منسجمة مع بنائها اللغوي .

3. نسق التعبير الصوتي للممثل المسرحي هو ثمرة تبنين العلاقات القائمة على أساس تزامني، وهو منهج داخلي يرصد البنى العميقة للعلامة ويتجاوزه حدود الإهتمام بالمعنى الظاهر للجملة لصالح المستتر في خطاب شخصية الدور، والخطاب الكلي للعرض.

4. أداء الممثل المسرحي نسق جمالي مزدوج العلامة: (طبيعية)، بفضل أدواته الحية، و (صناعية) دالة إلى شيء آخر غير مرجعها، لذا فهو يتحول الى علامة تخالف طبيعيته من خلال تجاوزه علاقات تقليدية، وتراكيب بناء لغوي سائد، ويسمح لعلاقات قد تكون موجودة أصلاً في النص الدرامي ، بظهورها في سياق جديد لم تتحقق فيه من قبل.

5. جميع تقنيات ومهارات النسق الصوتي للممثل ماهي إلا وسائل كشف عن علامات دالة، بإستثمار جميع قدراته التعبيرية (اللغوية، وغير اللغوية ـ لسانية، وشبه لسانية) في مواقف مختلفة، حيث تكتسب لغة الممثل خصوصيتها الجمالية في كونها مشفرة تستند في بنيتها الى نسق كفايات البناء القواعدي (كفايات لغوية) نحوية، صرفية، معجمية، صوتية، ومنها ما يتعلق بـ (كفايات أدائية) – تقنيات ومهارات صوتية تعبيرية – .

6. إن الوظيفة الجمالية لأداء الممثل، ليست في المستوى الظاهر من الخطاب أو النص الدرامي، وإنما في الدلالات الصوتية التي تميز طبيعة ذلك الخطاب وتضعه في سياقات جديدة من خلال بث شفرات تعكس مستواها (الثقافي والأجتماعي والسياسي والفلسفي والتاريخي)، إذ نادراً ما تظهر دلالة الكلمة بوصفها علامة لغوية منطوقة بمعزل عن المدعمات الصوتية بمختلف أنواعها وأشكالها ، سيما في العروض التي تبحث عن كل مايرفد وصفها الإبداعي .

References:

1. Awad, Riad: (Introductions to the Philosophy of Art), Gross Pierce, 1st floor, Lebanon (1994).
2. Berrechid, Abdel-Karim: (Who Are You, Celebratory), Al-Khashaba Magazine, Rawabet Center for the Performing Arts, p2 Baghdad (2013)
3. Bogatrev, Yuri: (Symbols and Signs in the Theater) Ter: Ahmed Abazah, Art Magazine, p6, Tunis (1968).
4. Carlson, Irvine: (The Art of Performing), Ter: Mona Salam, Ministry of Culture, Cairo (1999).

5. Eko, Umberto: (Interpretation between Semiotics and Dismantling) T: Benkrad, Arab Cultural Center (2000).
6. Fakhoury, Adel: (On the problem of semiology - semiotics -), Journal of the World of Thought, No. (3), Kuwait (1996).
7. Haider, Najm: (Aesthetics and its prospects), Ministry of Higher Education and Scientific Research, University of Baghdad, 2nd edition (2000).
8. Hounsel, Ginidric: (Signal Dynamics in the Theater), Ter: Admiral Kory, Journal of Theatrical Life, No. 28/29, Damascus (1987).
9. Ilam, Kerr: (The Semiotics of Drama and Theater), Ter: Raif Karam, Arab Cultural Center, Beirut (1992).
10. Karam, Raef: (Semiotics and Theatrical Experimentation), The World of Thought Magazine, Volume (24), (3)
11. Nova, Samir: (A Brief History of Aesthetic Theory), Dar Al-Farabi, Beirut, (1979).
12. Saif, Muhammad: (Theater and Ideas), Baghdad Youth Theater Festival (1), (2012).
13. Samia Ahmed: (The Dramatic Significance), The World of Thought Magazine, Volume (10), No. (4), 1980.
14. Saussur, Ferdinandi: (General Linguistics), Ter: Yoel Youssef Aziz, Arab Horizons Series (3), 1985.
15. Thales, Aristotle: (the art of poetry), see: Abd al-Rahman Badawi, House of Culture, Beirut, 2nd floor (1973).

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/45-62

Constructing the audio format in the performance of the theater actor

Yaseen Ismael Khalaf[1]
Faaiz Taha Sileem [2]

Al-academy Journal …….…… Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 18/2/2020…....Date of acceptance: 26/4/2020…....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract:

The science of (- - Semiology) comes in the introduction to language sciences and linguistics that addressed the levels of language building and its phonemic signs, through which we can monitor and analyze the data of the phoneme of the actor, and the ways to build his linguistic speech, especially since (the linguist Saussure - He emphasized that linguistque is only part of the science of signs, which is particularly advanced within logic, social psychology, and general psychology, and since language is in the origin - whatever language, and at what

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, yaseenismael62@gmail.com.**
[2] **Ministry of Culture.**

level - it is not A separate, single and unified language, in fact, they are intertwined, multiple, varied and renewed languages due to their influence The times and its development and the interplay of their vocal expressions, especially with the technical development of the means of communication and the digital revolution. The studies (semi-semiology) that deal with language with aesthetic description (creative) , but are based on the study of (their performance competencies) , as well as their linguistic competencies, by monitoring The network of phoneme performance, in order to achieve a true manifestation of (the language of dispatched discourse) , far from confining it to the utilitarian function and material truth, in favor of the semantic function and its aesthetic symbolic role, so it becomes natural for the phoneme format in the speech of the theatrical actor to form a greater and broader semantic momentum from his linguistic reference Inside the text durr My mother, the (Dramatic Reference) can be matched by a linguistic linguistic sign, or a semi-linguistic phonetic expression, and this allows the semantic (non-linguistic) phoneme sign to create the semiotic vocabulary constructed by the literal functions themselves, and where our research is determined by the formats of building the phonemic performance of the actor as a complex aesthetic, scientific d. Knowing and revealing the nature of compromise in it and the levels of building its relationships with (the meaning) becomes a goal that the research seeks to achieve as it constitutes a knowledge and artistic aspect in the creative personification process of the actor, and this categorical classification does not contradict with the idea that the process of embodiment is formed from the convergence and harmony of a group of sound formats And other dynamics) In turn, within a network of relationships, they refer to the functions of the presentation elements in each unit.

We summarize the most important results and conclusions of our research with the following points:

The acoustic mark in the speech of the actor (linguistic) in the process of permanent installation, organized according to the diversity of its relations with the reference.

The phoneme is an aesthetic arrangement, the fruit of adopting relationships based on a synchronous basis, an approach that monitors the deep structures of the linguistic sign, by transcending the limits of concern for the apparent meaning of the word and the sentence, in favor of the hidden meaning in the overall discourse of presentation.

The phoneme format begins as an icon and then transforms into a sign by transcending the traditional relationships of the spoken word or phonemic expression and their sequential structures, with the aim of allowing relationships already existing to appear in a new context in which they were not previously realized.

The linguistic speech of the actor is completed, and he acquires his aesthetic specificity, in that it is a scientific coded format with phonetic expressions, based on its structure based on the compatibility of grammatical formats (linguistic competencies of language) - grammatical - morphological - lexical - phonetic - and expressive formats (semi-linguistic performance competencies) - techniques, Expressive audio skills.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/63-80

تمظهرات العزلة الاجتماعية في المسرح المعاصر- دراسة سوسيوجمالية

صميم حسب الله يحيى [1]
نورس عادل هادي[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/5/10 ، تاريخ قبول النشر 2020/6/14 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

ملخص البحث:

تعرض البحث إلى مفهوم العزلة الاجتماعية عن طريق تمظهرات ذلك المفهوم وإشتغالاته ضمن فضاء العرض المسرحي ، وتنوع التجارب الإخراجية التي أفاد الحقل المسرحي منها ، بوصفها معطيات معاصرة أسهمت في إنتاج خطاب مسرحي يشتبك مع مستويات متنوعة ومختلفة شكلا ومضموناً، وقد تكشف ذلك عبر فصول البحث التي تضمنت ، الفصل الأول (الإطار المنهجي) ، الفصل الثاني (الإطار النظري) والذي إشتمل على المبحث الأول (تشكلات العزلة الاجتماعية) ، المبحث الثاني (العزلة الاجتماعية في المسرح العالمي) ، وأسفر عن مؤشرات منها :

1- افرزت ما بعد الحداثة مقاربات فكرية افضت إلى التشكيك بالثوابت الاجتماعية والتي بدت مناقضة لما افرزته الحرب العالمية الثانية، الامر الذي دفع بالمخرج (انتونان ارتو) الى خلخلة الشكل المسرحي.

2- حققت الكنيسة تحولات رئيسة في شكل ومضمون فن المسرح عبر نقله من فضاءه الاجتماعي الذي يعتمد الفرجة إلى فن منعزل إجتماعياً.

وقد جاء الفصل الثالث متمثلاً بإجراءات البحث ، الذي إختار الباحثان فيه مسرحية (فلانة) بوصفها إنموذجاً للبحث ، وصولا إلى الفصل الرابع وفيه النتائج والإستنتاجات ، والمصادر والمراجع و ملخص البحث باللغة الإنكليزية.

الكلمات المفتاحية : (التمظهرات ، العزلة الاجتماعية)

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، Samem.hassab@yahoo.com .
[2] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، Nawrasadel16@yahoo.com.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه:

تسارعت خطى الثقافة في إنتاج خطاب عصري بما يتوافق مع أبرز الطروحات المعرفية التي أسهمت النظم العالمية في تكوينها بما في ذلك المضامين التي تم التعاطي معها ضمن مقاربات عولمة الفكر الإنساني على وفق معطيات حياتية جديدة، دفعت بالمجتمعات الخاضعة إلى سطوتها للبحث عن بدائل (تكنو ثقافية) للوصول إلى صيغ وأشكال مغايرة عن تلك النظم التي كانت سائدة في الثقافة .

ولم يكن فن المسرح بمعزل عن هيمنة تلك النظم العولمية التي إستطاعت عن طريق مجساتها المتنوعة التي توافرت بعض أشكالها في(الشبكة العنكبوتية) وأدت إلى تحويل العلاقة بين المسرح بوصفه فن إجتماعي قائم على التواصل بين الأفراد والجماعات الإنسانية، سيما وأنه قد ولد من رحم المجتمع منذ نشأته الأولى في بلاد الإغريق، ليتحول بمرور الزمن إلى فن يعاني اعراض العزلة بوصفها خطاباً معاصراً يسهم في إذكاء ظاهرة الإنحسار الثقافي؛ سعياً وراء تحقيق فكرة العولمة الثقافية التي تحولت الثقافة فيها إلى سلعة تستطيع عن طريقها تمرير منتجاتها السياسية والثقافية وعلى وفق تلك المعطيات التي صار المسرح معها يقف بمعزل عن الجمهور، فإن ولادة الإنفصال جاءت إبتداءا عبر تطوير النظم التكنولوجية التي إكتسبت مسميات عدة تأتي في طليعتها (وسائل التواصل الإجتماعي) التي أسهمت بتعضيد بوادر العزلة الاجتماعية والتي يعود الفضل إليها في تقويض العلاقات الاجتماعية المتعارف عليها، الأمر الذي بات من الممكن أن نطلق عليها (وسائل العزلة الإجتماعية).. وهو الأمر الذي دفع الباحثان إلى صياغة عنوان بحثهما على النحو التالي: **(تمظهرات العزلة الاجتماعية في المسرح المعاصر)**

ثانيا: أهمية البحث:

تعود اهمية البحث إلى المشتغلين في الحقول المعرفية ،لاسيما الحقل المسرحي عن طريق الكشف عن تمظهرات (العزلة الإجتماعية) في المسرح المعاصر، كذلك يمكن أن يفيد الباحثين والمشتغلين في الدراسات النفسية والإجتماعية ، كما أن البحث يمكن ان يشكل إغناءة نظرية تسهم في خلق مقاربات فكرية وجمالية بين فن المسرح والعلوم الإنسانية المجاورة.

ثالثاً: هدف البحث:

التعرف إلى : تمظهرات العزلة الإجتماعية في المسرح المعاصر.

رابعاً : حدود البحث: ويتحدد البحث في دراسة العروض المسرحية المقدمة على مسارح بغداد والتي تمثلت فيها (العزلة الاجتماعية) ، وقد إتخذ الباحثان مسرحية (فلانة) إنموذجاً للبحث.

خامساً : تحديد المصطلحات

1- **التمظهرات :**

-عرفها (السلامي) : " هي كل مايدرك ويشعر به من احداث ووقائع ثقافية عامة ومنجزة بصرياً وشعورياً عن طريق التجربة والملاحظة وعبر التطبيق العملي المعبر عنه في تشكيلات النص المسرحي"(Al-Salami ، Al-Tai ، 2018، p1334) .

- والتمظهرات هي "" فعل الشيء المعروض للبصر أو المعروض امام الجمهور، وكل الظاهر لأي شيء، لذلك تتمثل بكونها الشيء المستلم بصرياً وذهنياً، والذي يحدد عمليات الانعكاس للظواهر وصفاتها الشكلية " (Bahil ، 2009، p170) .

التعريف الإجرائي:

- احداث ووقائع ثقافية تسهم في إنتاج الصورة وإنعكاسها بصرياً وذهنياً في الخطاب المسرحي.

2- العزلة الاجتماعية (Social Isolation)

- تم تعريفها في الموسوعة البريطانية على أنها: " الفقر إلى المشاركة مع الآخرين والإحساس بالرفض في العلاقات الإجتماعية، ويظهر ذلك بين اعضاء الجماعات كالأقليات والجماعات التي تتميز عنصرياً وفقاً لعوامل معينة كالدين والسلالات والطبقات الإجتماعية"
(, vo1,3,no 6,p,514 (1973 ,Britannic Benton)

- وقد عرفها (احمد خيري حافظ) : "مظهر من مظاهر الإغتراب تتمثل في تجنب الإتصال بالآخرين والبعد عن المشاركة في أي أنشطة إجتماعية نتيجة الشعور بالغربة بين الآخرين" (Hafez ، 1980، p119) .

التعريف الإجرائي:

ويعرفها الباحثان بوصفها:

سلوك إقصائي تتخذه فئات اجتماعية تمتلك القوة والقدرة في السيطرة على الجماعات التي تختلف معها في (اللغة ،الدين، العرق، اللون، الطبقة الاجتماعية) وتدفع بها إلى الاغتراب والانكفاء القسري على نفسها وعدم التواصل مع الأخرين.

الفصل الثاني :الاطار النظري

المبحث الأول: تشكلات العزلة الإجتماعية

تنتمي العزلة الإجتماعية في بعض مرجعياتها إلى الخوف ، ذلك أن شعور الفرد/الجماعة بالخوف يدفع بها إلى إختيار الإبتعاد عن المجتمع ، وقد لاتبدو هذه الفكرة حديثة التداول ، ويعود ذلك إلى الإنموذج الذي صدره (كولومبوس) حين جاء مكتشفاً للقارة الأمريكية والذي مثّل إعادة انتاج لشكل الخوف القادم والذي يختلف على نحو كبير عن تصورات ذلك الإنسان الذي ولد وتشكلت معارفه وأسس حضارة في تلك القارة التي نظر إليها (كولومبوس) بعيون المكتشف ، وهي نظرة تتقاطع مع نظرة الاخر الذي ينظر إليها بوصفها وطناً أبدياً ، إذ تتقاطع نظرة (المكتشف/ المحتل) الذي يسعى إلى تأسيس حضارة جديدة ، ونظرة الآخر الذي بدأ يشعر بالخوف من سلطة قادمة لطمس حضارته التي تأسست على أرض تحكمها عادات وتقاليد إجتماعية ،في حين تبدو للآخر مجهولة ويطمح إلى إكتشافها عن طريق" الإستملاك على صعيدي الإقتصاد والثقافة بإزاحة الآخر وإبادته، حتى أن السكان الأصليين أصبحوا أقلية وغرباء في أوطانهم، فاللغة بإستخداماتها الشائعة تلعب دورها في تطبيع هذا الغزو الإستيطاني والانتهاك الثقافي للآخر"(Todorov، 1992، p 2) .

وقد دفعت تلك الفكرة الجماعات المستوطِنة في القارة الامريكية المكتشَفة إلى النكوص وإتخاذ العزلة إختياراً قسرياً ، وبذلك نكون امام واحد من تشكلات العزلة الإجتماعية على نحو لا تكون فيه العزلة خياراً فردياً كما تذهب إليه بعض طروحات علم النفس الإجتماعي ، كما أن العزلة التي إختارها (الهنود الحمر) لم تكن حالة نادرة الحدوث في الصراعات التي دفعت بالمجتمعات التي تسعى إلى فرض سيطرتها على مجتمعات أخرى إلى "خلق علاقات قوة غير متكافئة تقوم على تلك التقابلات الثنائية من قبيل (نحن وهم) و (العالم الأول والعالم الثالث) و(الأبيض والأسود)و(المستعمِر coloniser و المستعمَر colonised" (Gilbert ، Tompkins ، 1998،4 p)، لتكون حالة العزلة أمراً مفروضاً، ويرى الباحثان أن فكرة العزلة الإجتماعية ترتبط بفكرة الهيمنة على الآخر ومحاولة إزاحته عن مكتسباته الإجتماعية ، الأمر الذي أشاع مفهوم السيطرة على الآخر وفرض إرادة القوة التي أصبحت فيها المجتمعات القوية قادرة على فرض سيطرتها على المجتمعات الضعيفة ، وقد ادى ذلك إلى حدوث التصدع في بنية الحضارة الإنسانية والعودة إلى الشكل القديم للصراع على وفق مبدأ القوة في مرحلة سابقة على تأسيس مفهوم المجتمعات القبلية التي إعتقد الإنسان الحداثي إنه قد تجاوزها ، إلا ان ذلك التصدع لم يكن حالة فردية عارضة بقدر ما هو علامة على بداية لتصدع الحداثة ومقترحاتها العقلية التي بدأت بالإنهيار مع بداية مرحلة الحروب العالمية التي كان لها عظيم الأثر في إحداث تغييرات جذرية في بنية السلوك الإنساني ،كما أشار إلى ذلك الفيلسوف الفرنسي (ليوتار) في معرض حديثه عن أسباب إنهيار الحداثة الغربية والذي إرتبط على نحو أساس بالتحول في "معالم المرحلة الإنسانية ، وسقوط النظرية الكبرى وعجزها عن قراءة العالم، ويقصد بها أساساً قراءة الأنساق الفكرية المغلقة والتي تتسم بالجمود وتزعم قدرتها على التفسير الكلي للمجتمع"(Jameson ،2000،p8)، وقد أفرز ذلك الإنهيار المعرفي أشكالاً متنوعة من العزلة الإجتماعية القسرية التي تعود أسبابها إلى الإختلاف مع الآخر في (الدين ، العِرق ، أو الطبقة الإجتماعية ، أو لون البشرة.. وغيرها) وهي مسميات فرضتها السلطات المهيمنة ودفعت بمجتمعات بإكملها إلى إختيار العزلة عن المجتمعات (الحداثية) التي لا يبدو أن العقل الذي تأسست عليه فلسفتها ومرجعياتها المعرفية في رحلة صراعها التنويري مع سلطة الكنيسة ومحاولة الخلاص من هيمنتها على المجتمع الذي فرضت عليه شكلاً آخر من أشكال العزلة الأجتماعية تحت مسمى (المقدس الديني) الذي عملت الكنيسة على تصديره من أجل مواجهة (المدنس الإجتماعي)؛ كل ذلك الصراع بين الميتافيزيقيا الدينية والعقل الحداثي الذي إنتهى بإنتصار الحداثة ومشروعها التنويري الداعي لسلطة العقل والمتضمن طروحات فلاسفة التنوير الذين باشروا في تصدير افكارهم الفلسفية الداعية إلى تبني خطاب العقل، كما ذهب (ديكارت) في تحديد مفهوم الانا وعلاقتها بالآخر "أنا افكر إذن انا موجود"(Rosenthal، Yudin، 1981، p210) ، وهي واحدة من المقولات التي تمثل منطلق الحداثة الغربية التي وقفت على انقاض التراث الديني، ودفعت بإتجاه صريروة جديدة للعقل الحداثي الذي كان يسعى إلى ردم الهوة وتفعيل الحوار العقلاني بعيداً عن ثقافة العزلة الإجتماعية التي صارت الكنيسة واحدة من ضحاياها بعد أن تم الدفع بها إلى هذا الإختيار القسري، لتنتهي إلى التكيف معها والعمل على بلورتها في صيغة (دولة الفاتيكان الدينية) ، والتي بدا ان فكر الحداثة قد تجاوزها وأعاد

الحياة الإجتماعية إلى طبيعتها ، إلا ان تلك الفجوة المعرفية كانت قد تغلغلت في بنية المجتمع وتحولت إلى مضادات سلوكية يلجأ افراد المجتمع إليها في حال تعرضهم إلى صدمات إجتماعية تعيد إلى الذاكرة أسباب العزلة الإجتماعية ، التي صار الفرد الإجتماعي يحتفظ بقدرته على ممارستها سواء على نحو جماعي إذا ماتعرضت الجماعة إلى هجوم من المختلفين عنهم في (الدين ، والعِرق ، واللون ..وغيرها) ، وبذلك صارت العزلة الإجتماعية جزءاً من السلوك الإنساني يركن إليها في حالات التصدع الإجتماعي، فنراها تعود إلى التشكل بعد الإهتزازات والإنهيارات القيمية التي أحدثتها الحروب ، والتي دفعت بالإنسان الى التشكيك بكل طروحات الحداثة ، الأمر الذي إتخذت فيه العزلة الإجتماعية صيغة جديدة ومقاربة لفعل الإغتراب الإجتماعي، ويعود ذلك إلى ان الإنسان بوصفه كائناً إجتماعياً ماعاد قادراً على التواصل مع مقترحات (العقل) الحداثي، الذي تأسس ليكون بديلاً عن الميتافيزيقيا وماتحمله من غيبيات كان الإنسان يركن إليها في ازمنة التصدع الكبرى، مستتراً و خاضعاً لما تمتلكه السلطة الغيبية من قدرات خارقة على مواجهة الإنهيارات الإجتماعية، وبعكس ذلك فإن العقل الحداثي لم يتمكن من إيجاد البديل الذي يدفع بالإنسان إلى الشعور بالطمانينة ،بل ظل عاجزاً عن مواجهة السلوك العدائي والوحشي الذي أفرزته الحرب ، الإمر الذي دفع بالإنسان إلى البحث عن صيغ معرفية جديدة تسهم في إنهاء حالة الإغتراب الناتجة عن العزلة الإجتماعية ، فما كان منه إلا ان يعمل على إنتاج شكل آخر للعلاقة بين الإنسان (الحداثي) الذي وقف عاجزاً أمام قدرة الإنسان على القتل والتوحش عن طريق البحث عن أنسان (مابعد حداثي) من اجل معالجة الخروقات المعرفية التي جاءت نتيجة لمركزية العقل الحداثي بوصفه المنطلق الأساس في تشكيل البنية الإجتماعية، وبذلك بدأ العمل على إيجاد صيغ معرفية تدعو إلى تهشيم الأفكار الحداثية ومركزيتها عن طريق تبني فكرة التشكيك بالقيم الإجتماعية التي ظلت قارة في عهد الحداثة، والعمل على إزاحتها لعدم قدرة الإنسان على التواصل معها لما أحدثته من فجوة اجتماعية ، فضلا عن ذلك فقد لجأ الإنسان إلى البحث عن مستويات معرفية تسهم ردم الهوة التي أنتجتها الحداثة ومحاولة تفكيك العزلة الإجتماعية ، التي إتخذت شكلاً مغايراً في طروحات مابعد البنيوية ، حيث جاءت مفاهيم الفيلسوف الفرنسي (ميشيل فوكو) في إنتاج معنى آخر (للعزل والعزلة) التي يرى الباحثان إنها تحولت إلى مرحلة (مابعد العزلة الإجتماعية) ،فإذا كان " التخلص من المجانين والإبحار بهم إلى أماكن بعيدة عن مراكز المدن الرئيسية،واقع تأريخي لايمكن إنكاره"(Foucault ،2006، p12) ، فإن السلطة ظلت تعمل على عزل المجتمعات على أسس مختلفة ، إتجهت إلى التعاطي مع كل مجتمع ومحاولة تفكيكه بما ينسجم مع خطاب السلطة حتى تحول المجتمع نفسه إلى مجتمعات صغيرة مفككة اكتسبت كل منها خصوصية داخل المجتمع ، فضلا عن ذلك فإن السلطة بحسب (فوكو) قد عملت على إنتاج تقسيمات دلالية للأفراد داخل المجتمع يتم فيها إزاحة مجموعة من الأفراد تحت مسمى (المريض / السجين) والعمل على عزلهم عن المجتمع (العاقل) من أجل فرض السيطرة عليهم عن طريق الحجر الجماعي على وفق نظام " البانوبتيكون panopticom الذي إخترعه جيريمي باتنام وهو النموذج المفضل لشكل التصميم المعماري للمدارس والمستشفيات و السجون ، والثكنات العسكرية ، يستطيع المراقب أو الناظر من البرج أن يرى بسهولة كل حركة في الغرف المقامة على شكل دائري"(Al-Saffar ، 2017، p12) ، والذي يتم فيه تحويل مفهوم (العزلة الإجتماعية) القسرية ، إلى

عزلة فردية داخل منظومة العزلة الإجتماعية الكبرى، التي تأسست داخل السجون ومستشفيات الأمراض النفسية ، لما يمكن أن يمثله كل من (المسجون / المريض) من خطر على (المجتمع العاقل) والذي إختارته السلطة ليكون مغايراً عن " المجتمع الإنضباطي ، وهو نظام إعتقال هائل الحجم ، ومركب ضخم يتألف من شتى أنواع الخطاب، والمعمار، وقواعد التحكم، والفروض العلمية ، والآثار الإجتماعية ، والأحلام اليوتوبية، وأخيرا برنامج تقويم العناصر غير الطبيعية"(Al-Saffar ، 2006 ،p98).

وقد أسهمت كل تلك الطروحات في إنتاج صيغ مغايرة للتفكير ومحاولة فهم الأسباب التي أدت إلى رضوخ الإنسان إلى العزلة الإجتماعية، والتي يؤكد الباحثان على انها لم تتشكل بوصفها عزلة فردية بقدر ما هي عزلة مجتمع عن مجتمعات اخرى، ويعود ذلك إلى عدم القدرة على التواصل بين تلك المجتمعات التي ادت إلى إحداث شكل من القطيعة المعرفية بين المجتمعات الإنسانية، الأمر الذي أدى إلى ضرورة إنتاج صيغ فكرية تدعو إلى مغادرة المضامين الفكرية الحداثية التي فرضت هيمنتها على المجتمع واحدثت القطيعة بين أفراده وإيجاد بدلائل موضوعية تسهم في إعادة المجتمع إلى التفاعل الإجتماعي عن طريق حرية التعبير عن الرأي والمعتقد والدين ، وهي مقاربات تحرض على التفكير الذي تتبناه المجتمعات المخلتفة من اجل السعي إلى تفكيك العزلة الإجتماعية التي سيطرت على الثقافة المجتمعية ، والتي كان لأفكار الحداثة المركزية دور فاعل في تشكيلها عن طريق إثارة مفاهيم (العرِق النبيل) والأنسان المتفوق ، ومقاربات (البطل الكوني – السوبر مان) وهي مفاهيم إكتسبت حضورها السلطوي وعززت من عمق الفجوة المعرفية داخل المجتمعات ، ودفعت بإتجاه شرعنة العزلة الإجتماعية تأسيساً على مفاهيم يراد بها إقصاء الأخر والحيلولة دون إنتاج متقدم للتفاعل الإجتماعي وتحقيق التنوع الحضاري داخل البنية الإجتماعية.

وقد توصل الباحثان إلى ضرورة التمييز بين العزلة الإجتماعية التي يراد بها إزاحة مجتمعات بأكملها وعلى نحو قسري يمارس ضدها من دون أن يكون لها الحرية في الرفض او المواجهة، وبين ما يطلق عليه (العزلة الإجتماعية) والتي يراد بها التعريف بحالة فردية يلجأ إليها الفرد في مواجهة الجماعة وعدم قدرته على التفاعل معها ضمن حدود البيئة الإجتماعية ذاتها ، وهذا النوع من العزلة يمكن أن يطلق عليه (العزلة عن المجتمع) وهو إختيار فردي مغاير تماماً إلى الفرض القسري الذي يقع على المجتمعات التي يراد لها العيش في عزلة إجتماعية أبدية قابعة تحت إرادة السلطات المهيمنة عليها.

المبحث الثاني: العزلة الاجتماعية في المسرح العالمي

اتخذت العزلة الاجتماعية مسارات مختلفة في المسرح العالمي، إرتبط بعضها بالمتغيرات الإجتماعية والدينية التي أسهمت بالإطاحة بالعلاقة الإجتماعية التي كان فن المسرح قد أسس لها في أزمنة سابقة مع الإغريق والرومان من بعدهم ، تلك العلاقة التي كان فن المسرح فيها شريكاً في صناعة الحياة داخل المدن بمعناها الحضاري ، والتي تعود إلى المرجعيات التي تشكّل على وفقها فن المسرح من حيث علاقته بالخرافات والأساطير المدونة من جهة والاحتفالات السنوية بأعياد الإله (ديونيسيوس) التي كانت تعد الشريك الاجتماعي الأكثر فاعلية في المدينة من جهة أخرى، وقد أسهم ذلك في تحول مفهوم الثقافة الاجتماعية وظهور فكرة البطل المنتصر عند الرومان وعلاقة ذلك التحول بنظرتهم إلى الفن المسرحي الذي إتخذ شكلاً مغايراً عن ذلك الذي كان عليه عند الإغريق ، وهو تحول في شكل العزلة الإجتماعية التي فرضها الرومان

على الإغريق بوصفهم خاسرين في الحرب ، الأمر الذي دفع بالرومان إلى إنتاج إشكال مغايرة في المسرح والعمل على بناء علاقة جديدة بين المسرح والمجتمع على نحو بدت مغايرة عن تلك التي تم تأسيسها عند الإغريق ، لاسيما ما يتعلق منها بمفهوم البطل الإغريقي وحضوره داخل المجتمع بوصفه إنموذجاً في الحياة الإجتماعية، وهو مفهوم تم الإطاحة به في المسرح الروماني الذي شهد تطوراً وتنوعاً على مستوى العرض المسرحي وجماليات المشهد البصري الذي تنوعت فيه فنون الفرجة المسرحية، وأفرزت أشكالاً فنية مثل (فنون السيرك البانتومايم،الكوميديا ديلارته) ، فضلا عن الكثير من المتغيرات في بنية العرض المسرحي والتي من بينها ، التعبير عن مشاهد العنف وتقديمها على خشبة المسرح ، بعد أن كانت هذه الظاهرة فعلاً محرماً عند الإغريق ، إلا أن عقلية البطل الروماني هي التي أسهمت في عزل الأفكار والمضامين الإغريقية عن العرض المسرحي الذي اختار التعبير عن تلك البطولات على نحو مغاير عن ما سبقه .

إلا أن سيطرة الكنيسة على الحياة الاجتماعية ، وإحكام قبضتها عن طريق السلطة الدينية، والتي بات فن المسرح فيها ينتمي إلى حضارة الرومان (الوثنية) والتي عملت الكنيسة على عزل مظاهرها الإجتماعية، الأمر الذي دفع بها إلى تقويض المسرح وعزله عن الحياة الاجتماعية لما يمتلكه من تأثير على السلوك الاجتماعي، الأمر الذي صارت معه حقبة (العصور الوسطى) من أكثر المراحل التاريخية تأثيراً في انحسار المسرح وتحقيق (العزلة الإجتماعية) القسرية التي فرضت على المجتمع والمسرح على حد سواء، وعلى الرغم من أن فكرة عزل المسرح عن الحياة في العصور الوسطى قد إستمرت زمناً طويلاً ، إلا ان حاجة الكنيسة إلى المسرح ومعرفتها بقدرته على التأثير الاجتماعي قد أسهمت بعودة المسرح عن طريق الكنيسة بعد أن وضعت قوانين تُفرض على شكل المسرح الذي تريد ، وبذلك فإن شكلاً آخر للعزلة تمثل في هذه المرحلة، وكان من تداعياته إنحسار المضامين النصية التي كانت حاضرة في المسرح الروماني ،التي كانت تستلهم أفكارها من الأساطير والطقوس (الوثنية) بحسب الكنيسة، ، وهيمنة النص الديني (الكتاب المقدس) الذي تشكل عن طريق البطل المقدس متمثلاً بـ (شخصية المسيح) ومعجزاته ومآثره، فضلا عن ذلك فإن القوانين التي فرضتها الكنيسة على المسرح والتي أفضت إلى أن يقدم العرض داخل الكنيسة، والتي أسهمت في بلورة الشكل الجديد للمعمار المسرحي الذي تمثل في (مسرح العلبة الإيطالية) الذي يعد أحد الأشكال المعمارية التي أسهمت في خلق صورة العزلة الإجتماعية داخل المسرح المغلق والمختلف عن شكل المسرح بصيغته الإحتفالية القديمة ، والذي كان متاحاً للجميع ، وبين شكل المسرح داخل العلبة الإيطالية الذي تم فيه فرض قوانين على الجمهور، فضلا عن ذلك فإن إقصاء العلاقة التشاركية التي كانت حاضرة في طقوس الإحتفالات قد أسهم في تكوين العلاقة الاحادية بين الجمهور والممثلين، بوصفها بديلاً فرضه شكل بناية المسرح الجديد ، الذي دفع بالمشتغلين فيه إلى فرض القوانين على الجمهور والتي رافقها توظيف التقنيات التي الملائمة لهذا الشكل المعماري، وصولا إلى خلق العزلة البصرية عن طريق فرض العتمة في صالة المتفرجين، والإبقاء على الإضاءة على خشبة المسرح والتي عمل المخرج والموسيقار الألماني (ريتشارد فاغنر) على تطبيقها في المسرح من أجل تركيز انتباه الجمهور إلى العرض المقدم على خشبة المسرح، وهي صيغة أخرى من صيغ العزلة التي تبلورت على نحو واضح مع تطور فكرة (الجدار الرابع) التي أسس لها المخرج الفرنسي (أندريه أنطوان) والتي اكدت فكرة عزل الجمهور عن خشبة المسرح وخلق مفهوم (الإيهام في

المسرح) الذي صار يقدم (شريحة من الحياة) بحسب طروحات (الطبيعية) ويرى الباحثان أن تقنيات العزلة الإجتماعية التي تم تطبيقها في المسرح يمكن ان تؤسس لشكل العزلة داخل المجتمع نفسه.

وقد أفاد المخرج الروسي (قسطنطين ستانسلافسكي) من أفكار (أندريه أنطوان) ، وبخاصة ما تعلق منها بـ (الأيهام ، الجدار الرابع) وإعتمدها في صياغة الكثير من خصائص (الطريقة) التي أبتدعها في المسرح ، ولاسيما اعتماده على فكرة (الإندماج) في التمثيل التي أسهمت على نحو أساس في تشكيل العرض المسرحي الحديث الذي يعتمد على علاقة الإنفصال عن الجمهور التي تأسست على وفق نظام العزل بين خشبة المسرح، وصالة العرض المسرحي.

كما ان التحولات التي أفرزتها الثورة الصناعية أسهمت في الكشف عن أساليب مغايرة في التعبير عن العزلة التي تكشفت في تجارب المخرج الروسي (فيسفولد مايرخولد) الذي أفاد من ثقافته الإشتراكية الرافضة لفكرة الهيمنة الطبقية، داعياً إلى مسرح يحاكي مشكلات الإنسان الإجتماعية ويعالج حالة الإغتراب التي أفرزتها البرجوزاية السوفيتية ،الأمر الذي دفع به إلى الإشتغال على فكرة عزل الحركات الزائدة عن حاجة الممثل ، مستفيداً من مفهوم (البايوميكانيك) الذي إرتبط بطبيعة الإنتاج الصناعي وعلاقة الإنسان بالآلة التي تحولت إلى شكل من أشكال الهيمنة الطبقية ودفعت بالفرد الإجتماعي إلى أن ينشغل بفكرة التفوق على الآلة ، وهو الأمر الذي دفع به إلى الإشتباك مع العزلة الإجتماعية التي دفعت بالإنسان / العامل إلى النكوص أمام هيمنة الآلة وسطوتها التقنية ، والتي أسهمت في عملية إختزال الزمن الذي تنبه إليه (مايرخولد) وعمل على تطبيقه على الممثلين، الأمر الذي أدى إلى إزاحة الكثير من الحركات والانفعالات التي تنتج عنها والتي بدا أن الممثل الذي ينتمي إلى الثقافة البرجوازية غير قادر على تجاوزها ، وهو الأمر الذي دفع (مايرخولد) إلى توظيف الآلة التي سببت العزلة الإجتماعية في تغيير نظام الأداء الذي يستند على مرجعيات طبقية ، ولم يركن (مايرخولد) إلى (البايوميكانيك) في فكرة الإشتباك مع العزلة الإجتماعية سعياً وراء الإطاحة بها، بل تجاوزها عن طريق التفاعل مع فكرة (النحت التركيبي) الذي أكد (مايرخولد) فيه على ضرورة " تقليص الديكور إلى الحد الادنى، وعلى كل جزء من اجزائه ان يكون حاسماً ورمزاً مهماً، وأن يستخدم بفاعلية في إخراج العمل على الخشبة ، عندها يصبح الديكور جزءاً من العلاقة بين شخصيات المسرحية"(Bliss Eaton ،1997، p80)، وهو أسلوب مغاير عن المنظر البرجوازي الذي كان سائداً في المسرح السوفيتي والذي تصدى فيه (مايرخولد) لمفهوم الكتلة الثابتة أو العازلة عن طريق إيجاد آليات مغايرة في تركيب وتفكيك القطع الديكورية التي تسهم في كسر العزلة التي بدت حاضرة في البناء الديكوري الذي يكشف عن المعنى الواقعي والطبقي للمنظر المسرحي.

وقد جذبت طروحات (مايرخولد) الرغبة في التغيير عند عدد من المخرجين الباحثين عن صيغ مختلفة للتعبير، والتي أدت بدورها إلى الكشف عن شكل آخر من العزلة التي تبلورت مع المخرج الإنكليزي (إدوارد جوردن كريج) الذي بدأت فكرة العزلة بينه وبين الممثل تتخذ مسارات مختلفة وصولاً إلى مرحلة القطيعة، ويعود ذلك إلى إحساس (جوردن كريج) بإغتراب المسرح عن المجتمع ، من وجهة نظر مستقبلية يشير فيها إلى أنه " يؤمن بالوقت الذي سنكون فيه قادرين على خلق أعمال فنية في المسرح دون إستخدام المسرحية المكتوبة ودون إستخدام الممثلين"(Babblet ، 2005،p177)، الأمر الذي صارت معه تقنيات الممثل غير

قادرة على التواصل مع الجمهور الذي سيطرت عليه العزلة الإجتماعية ، وهو ما دفع به إلى الإطاحة بالممثل الذي لم يعد يمتلك الادوات التعبيرية التي تتوافق مع مقترحات الحالة الإجتماعية ، وقد تبدت نتائج تلك القطيعة في محاولات (جوردن كريج) البحث عن بدائل تقنية تسهم في إعادة فكرة التواصل مع المجتمع الذي سيطرت عليه الطبقية التي تمثلت في نمط التمثيل الذي يعتمد على صيغة محددة من الاداء المسرحي، وهي صيغة لم تعد فاعلة مع الجمهور الذي تعصف به التحولات الإجتماعية والسياسة، وقد أسهم ذلك في توظيف(السوبرماريونيت) التي دفعت به إلى رفض الممثل/الطبقي الذي كان له دور في تعزيز فكرة العزلة الإجتماعية عند المتلقي.

ويرى الباحثان أن العزلة في المسرح الحديث قد إرتبطت على واضح بمفهوم التطور المعرفي والتقني على نحو أساس ، وبذلك يمكن ان تنتمي العزلة إلى قانون الإزاحة (بمعناها الإجتماعي) الذي ينتمي إلى مفهوم التطور الاجتماعي؛ إذ كشفت الحرب العالمية الثانية العديد من المشكلات الإجتماعية التي يعد مفهوم الطبقية التي تبلورت على نحو أساس داخل المؤسسة الإجتماعية من أبرزها، وبدا شكلها واضحاً في المسرح الذي تحول إلى صيغة جمالية تعبر عن ثقافة الطبقات الإجتماعية، الأمر الذي أسهم في عزل شرائح إجتماعية، لم تكن قادرة على التواصل مع هذا الإنموذج الذي صار عليه المسرح الأوروبي، إلا ان إنتهاء الحرب كشف عن حجم الخراب الذي أطاح بالمدينة وثقافتها ، الأمر الذي دفع بالمخرج الفرنسي (انطوان ارتو) إلى الإشتباك مع مفهوم العزلة الإجتماعية التي بدت ملامحها تتضح داخل المجتمع ، وكان من أبرز الأساليب التي إعتمدها في تحطيم تلك الثقافة هو العمل على إخراج المسرح من عزلته الكامنة خلف جدران العلبة الإيطالية ، وإعادته إلى جمهور الطبقات الفقيرة بوصفه فن إجتماعي يمكن التواصل معه في مختلف الاماكن العامة، مستفيداً ثقافة الشرق وأشكال الإحتفالات والطقوس التشاركية التي تمثلت بـ (الرقصات البالينيزية)، التي يؤكد (أرتو) فيها على أن "كل شيء في هذا المسرح محسوب بدقة رائعة، لم يترك فيه شيء للصدفة أو المبادرة الشخصية، وهو نوع من الرقص الرسمي ، يرقصه ممثلون أولاً وقبل كل شيء"(Artaud ، 1973،p49).

ولم يكتف (أرتو) بذلك، بل ذهب باحثاً " عن لغة تقوم مقام اللغة الكلامية ، لغة يكمن غناها في تعددها وإختلافها ، لغة تتوزع بين الصرخة ، والنفثة، والحركة ،والهيروغليفية ، والكلمة ، والعلامة بشكل عام" (Karimi ،2014، 125-p124)، حيث يتم فيها إقصاء اللغة بمعناها الأدبي وإنتماءها إلى ثقافة (الطبقة/ العازلة) ، والعمل على إحلال لغة الجسد والأصوات والصرخات بوصفها بدائل تعبيرية تسهم في القضاء على العزلة الإجتماعية التي فرضتها الثقافة الأوروبية على المجتمع .

وقد احدثت طروحات (ارتو) خلخلة في بنية المسرح الأوروبي، لاسيما في تجارب المخرج الألماني (برتولد بريخت) في المسرح الملحمي ، والتي إعتمد في تأسيسها على الفلسفة الماركسية التي أسهمت في بلوره نظريته المسرحية التي تقوم على إعادة بناء العلاقة مع الجمهور عن طريق إزاحة مفاهيم (الإيهام ، والجدار الرابع)، والتي ظلت قارة ومهيمنة على المسرح الأوروبي، إبتداءا من طروحات الفلسفة الأرسطية التي تبنى فيها مفهوم (التطهير) الذي عمل فيه على إثارة عاطفتي الخوف والشفقة على البطل الدرامي والمجتمع على حد سواء من دون أن يكون للعقل البشري حضور، الأمر الذي دفع (بريخت) إيجاد النقيض المتمثل بإنتاج علاقات

عقلية تقوم على مبدأ التشاركية الإجتماعية ، مستفيداً هو الأخر من طروحات الفلسفة الماركسية حول (التغريب) الذي أسهم بالإطاحة بالإنموذج العاطفي وأحل الإنموذج العقلي بديلاً عنه ، وهو الأمر الذي دفع به إلى مغادرة المسرح بشكله (الطبقي/ التقليدي) وتقديم عروض مسرحية قريبة من أفراد المجتمع تسهم في إثارة ثقافة الجدل في العقل (البروليتاري)، والإطاحة بالعزلة الإجتماعية التي تأسست على نحو طبقي بين جدران المسرح الأوروبي.

لم يركن الخطاب المسرحي الأوروبي إلى طروحات (بريخت) طويلا ، ذلك أن حركة الزمن ومتغيرات الحياة الإجتماعية كشفت عن تحولات في صورة العرض المسرحي ، لاسيما بعد أن إجتاحت المسرح العديد من التيارات الفكرية والنقدية والجمالية والتي تقف في طليعتها تيارات (مابعد الحداثة ، مابعد الدراما) ، التي تدعو في بنيتها الفلسفية إلى تأسيس مفهوم الإزاحة، بالإعتماد على فكرة (المابعد) التي إتخذت من الحداثة منهجاً تتكئ عليه في تأسيس مفاهيمها المغايرة ، وقد تشكلت على وفق ذلك طروحات تعتمد على فكرة إرجاء المعنى، والسعي لإنتاج أشكال جمالية لا يكون المعنى بطلاً في تكوينها، كما ان مفهوم البطل المهيمن قد تمت إزاحته والإستعاضة عنه بالحركة والصورة التي تم طرحها على وفق معطيات الثورة التكنولوجية التي تحول العالم بناء على سطوتها إلى قرية صغيره لتتجلى العولمة بأفضل أشكالها المهيمنة على المجتمعات الإنسانية .

إذ يعد المسرح احد اهم الفضاءات الذي دخلت التكنولوجيات إليه مستفيدة من قدرة المسرح على الإنفتاح على التطورات التي من شأنها أن تسهم في إحياء العلاقة مع المتلقي، إلا ان هيمنة تلك التقنيات (الرقمية) السمعية والبصرية، وتحويل المسرح من فن فرجوي يعتمد التواصل مع المتلقي ، إلى فن معزول عن الحياة والمجتمع ، بوصفه يعتمد الوسائط المتعددة في التواصل مع المتلقي، لا يكون الفعل الإنساني (العقلي / العاطفي) حاضراً فيها ، بل يقتصر الامر على تدفق مستمر للصور الرقمية التي يتم بثها عبر شاشات صارت بديلاً عن خشبة المسرح ، وبديلاً عن الحياة التي يقدمها الممثل، وتحولت الرؤية الإخراجية التي يعمل المخرج على تأسيسها على وفق تصورات إخراجية يتم فيها فعل التشارك بين صناع العرض المسرحي الذي يتسم بحضوره الجماعي، تحولت إلى سلوك فردي يعتمده المبرمج التقني الذي سيطر على جماليات المسرح عن طريق الصورة الرقمية التي تسببت في "مشكلة فقدان (الهالة) للعمل الفني بسبب تكنولوجيات إعادة الإنتاج؛ فإن الرقمي يبدو وكأنه ينزع أي علاقة بالأسئلة الخاصة حول الفارق بين الأصل والصورة ، وبتتبع تلك الآثار يظهر ان الإختراع المعاصر للفضاء الإلكتروني يتسبب في إرباك مفاهيم الوحدة والهوية والإنتماء للمكان"(Pizzo، 2009، p32)، الأمر الذي بدت فيه العزلة الاجتماعية حاضرة في تشكلات المسرح المعاصر.

مؤشرات الإطار النظري

1- حققت الكنيسة تحولات رئيسة في شكل ومضمون فن المسرح عبر نقله من فضاءه الاجتماعي الذي يعتمد الفرجة إلى فن منعزل إجتماعياً عن طريق فرض الشروط الدينية على العرض المسرحي الذي تحولت مضامينه إلى تراتيل دينية وتحول فضاءه المفتوح إلى غرف ضيقة داخل الكنيسة تبلورت فيما بعد لتتخذ شكل (مسرح العلبة الإيطالي).

2- اسهمت اطروحة الانموذج (الكولونيالي) في الهيمنة الثقافية على المجتمعات انطلاقا من سطوة العقل الحداثي إلى إنتاج فجوة معرفية في بنية المجتمع، تسربت اشتغالاتها في حقل المسرح،حيث يعد (الجدار الرابع) احد نتاجاتها ، فضلا عن حالة الإغتراب التي دفعت بالمخرج (فيسفولد مايرهولد) إلى مواجهة العزلة الاجتماعية التي احدثتها الثورة الصناعية عن طريق توظيف (البايوميكانيك) من اجل الإطاحة بالمفاهيم الطبقية التي تأسس عليها، وهو الأمر الذي دفع بالمخرج (جوردان كريج) ايضا إلى مواجهة المجتمع البرجوازي عن طريق إستبدال الممثل الطبقي ، بالدمى(السوبر ماريونيت) .

3- افرزت مابعد الحداثة مقاربات فكرية افضت إلى التشكيك بالثوابت الاجتماعية والتي بدت مناقضة لما افرزته الحرب العالمية الثانية، الامر الذي دفع بالمخرج (انتونان ارتو) الى خلخلة الشكل المسرحي المتمثل بمسرح العلبة وقوانين العزل الاجتماعي التي فرضت على الجمهور، وعمل على تهشيمها والبحث عن أشكال فرجوية تعيد للمسرح حضوره الاجتماعي.

4- تعد نتاجات الشكل المعماري المتمثل بفرضية(البانوبيتيكون) احدى تمظهرات العزلة الاجتماعية التي لجأت اليها السلطة في توظيفها للحقول الفنية للهيمنة على نسق البنية المجتمعية والتي تنبه اليها المخرج(برتولد بريخت) ما دفعه للإطاحة بالجدار الرابع ، وإعادة مفهوم التشاركية بين الخشبة وصالة العرض ، فضلا عن مغادرة المسرح إلى فضاءات بديلة كالمعامل والساحات العامة .

الفصل الثالث: اجراءات البحث

منهج البحث: إعتمد الباحثان المنهج الوصفي

عينة البحث: إختار الباحثان عينة قصدية تمثلت في مسرحية (فلانة) بوصفها إنموذج يتو افق مع متطلبات البحث.

عينة البحث

مسرحية: (فلانة)

تأليف: هوشنك وزيري

اخراج: حاتم عودة

تمثيل: (الاء نجم ، باسل الشبيب، بشرى إسماعيل، عمرضياء الدين ، نريمان القيسي)

دائرة السينما والمسرح – الفرقة الوطنية للتمثيل – منتدى المسرح / بغداد /2018 .

إن تحول السلطة من مرجعها (الإلهي/ البابوي) الذي تأسس على وفق النموذج الكولونيالي إلى مقترحات ذكورية تحتكم في مجمل توصيفاتها على سلوكيات تسهم في إشاعة القهر والعمل على تغييب الآخر النسوي المتوافر داخل البنية الإجتماعية ، قد أسهم في تنوع أشكال السلطة الذكورية التي غالباً ما إرتبطت بحضور الأنثى بوصفها عنصراً مكملاً للشكل الإجتماعي ، إذ ان فعل القهر الإجتماعي الذي يمارسه (الذكر/ المهيمن) لايمكن له أن يتحقق من دون أن يكون هناك حضور (للأنثى / المستلبة) وبذلك تكتمل معادلة السلطة الذكورية التي بدت حاضرة في الدراسات الإجتماعية والنفسية ، ولم يكن المسرح بمعزل عن تلك

الثنائية بشقيها (المهيمن – المستلب) إذ تكشف حضورها في الذاكرة النصية التي تشكلت على وفقها نصوص المسرح الإغريقي ، كما في (أنتيجونا ، افجينيا في أوليس) وغيرها من النصوص التي بدا فيها حضور فاعل للسلطة / الذكورية ، وبما يقابلها من شخصيات أنثوية مستلبة ، إذ نجد في (انتجونا - سوفوكليس) سلطة الملك (كريون) الذي لا يسمح لامرأة بمواجهته حتى وإن كانت تسعى لتطبيق قانون الحياة الذي يمنحها الحق في دفن أخيها الميت ، إلا أن المهيمنات الذكورية التي تأسس عليها سلوك شخصية الملك (كريون) الذكورية اطاحت بالقوانين السماوية من اجل أن لا يكون (للأنثى / انتيجونا) صوت يعلو فوق صوت (الذكر / كريون) ، وفي إشارة أخرى إلى عمق الإستلاب الذي تتعرض له الشخصية النسوية داخل المؤسسة الاجتماعية ، كما في مسرحية (إفيجينا في أوليس) للكاتب (يوربيديس) إذ إختار الملك التضحية بابنته العذراء من اجل الحفاظ على سلطته الذكورية التي سعى إلى ديمومتها عن طريق إدامة الحرب التي تعد أسلوباً في التعبير عن تلك السلطة وعاملاً مساعداً على ديمومتها.

وقد أفرز العرض المسرحي مستويات متنوعة في التعبير عن حضور العزلة الاجتماعية، إبتداءاً من العنوان الذي تشكلت فيه مقاربات الإزاحة ، وتم الدفع فيها بإتجاه عزل الأنثى بوصفها كائن إجتماعي يمتلك حضوراً في شكل المجتمع الإنساني إلى (فلانة) الكائن المغيب عن الفعل الاجتماعي ، الأمر الذي دفع بالمخرج إلى توظيف تلك الإحالة التي توافرت في النص الدرامي والعمل على تعميم العزلة الاجتماعية عن طريق انتاج مجتمع نسوي فرضت عليه العزلة وصار يعرف بمجتمع (فلانة) التي هي في بعض مكوناتها تشير إلى (المرأة/ الأنثى) بوصفها حاضر مجهول الهوية بالمقارنة مع سلطة (الذكر /المهيمن) الذي يحتكم على توصيفات قارة إكتسب عن طريقها حضوره الاجتماعي وسيطرته على (الأنثى/ فلانة) .

ولم يركن المخرج إلى التوصيف الأحادي الذي توافر في العنوان (فلانة) للتعبير عن حضور العزلة الاجتماعية للأنثى ، بل عمل على تأسيس نظام العرض المسرحي على وفق تلك المقاربة في التعبير عن العزلة الأجتماعية ، إبتداءاً من تشكيل فضاء العرض بوصفه البيت الذي يجمع العائلة التي تشكلت من (الذكر /الأب / الزوج) الفاعل الاجتماعي ، و (الأنثى / فلانة) المعزولة إجتماعياً :

الاء نجم(فلانة): إسمي فلانة .. أبي سماني فلانة

زوجي أيضاً يناديني فلانة

أبي ينادي نسوة البيت كلهن بـ فلانة.

إلا ان ذلك البيت بدا في حالة عزلة عن المجتمع إذ لم يعمل المخرج على تقديم أي شكل من أشكال التفاعل الاجتماعي بين البيت والبيئة الاجتماعية المحيطة به ، وهي علامة دالة على أن المخرج إعتمد مفهوم العزلة الاجتماعي في التعبير عن شكل العلاقة الاجتماعية التي تأسس عليها العرض المسرحي.

الاء نجم (فلانة): قضيت عمري و أنا

أرتب ذلك السرداب المظلم

النتن الذي يسمونه البيت.

وقد ذهب المخرج بإتجاه إنتاج عزلة مكانية تكشفت عن طريق اختيار (منتدى المسرح) بوصفه معماراً بغدادياً يمتلك ذاكرة حضوراً اجتماعياً قاراً ، والعمل على تهشيم تلك الذاكرة الاجتماعية عن طريق تأسيس

معمار مسرحي مقارب لشكل (مسرح العلبة الإيطالية)، سواء عن طريق تغييب الجدران و ما يمكن ان تشكل في الذاكرة الاجتماعية ، والعمل على إستبدالها بالستائر التي شكل اللون الأسود فيها علامة دالة على القطيعة مع (الآخر/المجتمع)، او عن طريق فرضية (الجدار الرابع) الذي تشكل إبتداءاً من حضور الستار المادي العازل بين الجمهور والخشبة المسرح ، وتشكل فيما بعد على وفق حركة الممثلين التي أكدوا فيها على حضور (جدال العزل الاجتماعي) ، لاسيما في مشهد تشكيل الدائرة التي أسهمت بدورها في تعزيز فكرة العزلة الاجتماعية ، لما تمثله الدائرة من علامة دالة على الانغلاق ، وهي فرضية أفادت السلطة منها في تحقيق مفهوم (العزلة / العزل) الاجتماعي ، والتي تمثلت على نحو خاص في الشكل المعماري المتمثل بـ (البانوبتيكون) الذي فرضته السلطة للسيطرة على الأخر وعزله عن المجتمع، وهي مقاربة شكلت حضورها في مشهد الدائرة التي عمل المخرج على إغلاقها بالسلطة الدينية التي تمثلت بـ (سجادات الصلاة) بوصفها علامة على حضور السلطة ، وعن الممثلين على نحو يؤكد فيه على شكل القطيعة الإجتماعية التي سعى المخرج إلى تأكيدها عن طريق عزل المعمار المكاني والعمل على تشكيل (مسرح العلبة) في داخله من اجل إعادة انتاج العلاقة مع الجمهور على نحو ينسجم مع فرضياته الإخراجية، وقد بدا بذلك متوافقاً مع الصيغة التي أسست لها (الكنيسة في العصور الوسطى) والتي فرضت نوعاً مسرحياً تتحكم فيه بشكل العزلة الاجتماعية التي تمثلت في فعل ضبط التلقي ، وأسهمت في إنتاج شكل(مسرح العلبة الإيطالية) .

وقد أفاد المخرج من طروحات (انتونين ارتو) في الإعتماد على لغات تعبيرية غير لفظية تمثلت في توظيف فعل الصمت الذي كشف بدوره عن حالة العزلة الاجتماعية بين الشخصيات التي لم تعد اللغة اللفظية قدارة على إعادة التواصل بين أفراد العائلة لتتحول اللغة إلى إشارات وإيماءات يفرضها (الذكر) المهيمن على (فلانة) التي تتلقى تلك الإيماءات بخوف وتسارع الخطى إلى تنفيذها، حتى تحولت تلك الأفعال إلى صياغات حركية (بايوميكانيكية) بالمعنى الذي ذهب إليه المخرج (فيسفولد مايرهولد) ، ولم يكتف المخرج بذلك ، بل إنه إختار التأكيد على حضور العزلة الاجتماعية التي بدت قسرية عن طريق تكرار الأداء اللفظي الأحادي للشخصيات التي فقدت القدرة على التشارك والتواصل فيما بينها في مواضع مختلفة من العرض، والذي تمثل على نحو أساس في توظيف الملفوظ النصي الذي يعتمد الفعل الماضي في التعبير اللغوي، وكأن المخرج أراد تحويل الزمن الذي سيطرت فيه العزلة الاجتماعية على العائلة إلى زمن مستمر من الماضي إلى الحاضر بفعل الهيمنة الذكورية التي تدفع به إلى المستقبل، وبذلك يكون الملفوظ النصي للماضي الحاضر في لحظة الأداء فعل يحل إلى مستقبل مجهول.

الأمر الذي أسهم في خلق عزلة اجتماعية داخل البيت ، بعد ان تحققت العزلة بين البيت والبيئة الاجتماعية ، وقد عمد المخرج للتأكيد على ذلك إلى إنتاج مقاربات أدائية مختلفة من بينها ، تحويل الممثلين في مواضع عدة إلى (مانيكانات / سوبر ماريونيت) تؤدي الأفعال المطلوبة منها من دون أن يكون لها حضور مع الشخصيات الأخرى، وقد بدا ذلك واضحاً في الشخصيات التي جسدها كل من الممثل (عمر ضياء الدين) والممثلة (نريمان القيسي) ، والتي بدت مقاربة إلى ماذهب إليه المخرج (جوردان كريج) في تحويل الممثل إلى (دمية) تسهم في تأكيد فعل العزلة الاجتماعية من دون الإعتماد على مفهوم التشاركية في الأداء، الإبقاء على السلوك الفردي الأحادي الذي يسهم في التأكيد على العزلة الاجتماعية .

وقد لجأ المخرج إلى توظيف الإضاءة المسرحية بوصفها العنصر البصري الذي يمتلك تأثيراً مباشراً ، وذلك عن طريق الإعتماد على أجهزة (الإضاءة المركزة) التي أسهمت في تعزيز العزلة الاجتماعية داخل البيت ، فضلا عن توظيفه للموسيقى الأحادية التي دفعت بالعرض إلى إنتاج شكل سمعي للعزلة تمثل في (العزلة الموسيقية) التي أختار المخرج ان تكون الآلات الموسيقية (أحادية الصوت) ومنفردة كما في توظيف آلة (الجلو) او آلة (الطبلة) ، التي أسهمت في خلق جو ملائم لتحقيق العزلة الاجتماعية .

ولم يركن المخرج إلى تحقيق سلطة (الذكر /المهيمن) من دون أن يكشف عن حضور العزلة الاجتماعية في تلك السلطة التي تم تمثلت في سلطة الدكتاتور المعزول إجتماعياً عن الشعب ، الأمر الذي دفع بالمخرج إلى خلق صورة مركزية لسلطة الأب ، عن طريق وضع كرسي مغاير عن مفردات البيئة المكانية خارج دائرة المقدس التي سبق وأن عمل على تأسيسها ، في إشارة واضحة إلى أن السلطة الأبوية هي في عزلة عن مجتمعها ، حتى وإن كانت تلك العزلة هي إختيارية ، وتختلف عن العزلة الاجتماعية التي فرضها المتسلط على المجتمع.

وقد بدا أن المخرج لم يركن إلى أسلوب إخراجي معين ، بل عمل على تكوين خلطة إخراجية تعتمد المزاوجة بين الأساليب الإخراجية ، إذ أنه إعتمد في مواضع سابقة للعرض على توظيف الجدار الرابع ، نراه يعتمد على أسلوب (برتولد بريخت) في كسر الجدار الرابع عن طريق خروج الممثلة (الاء نجم) من الشكل الإيهامي الذي تأسس العرض عليه، ومن ثم العودة إلى فكرة الجدار الرابع الذي إنتهى عليه العرض عن طريق غلق الستارة التي بدا فيها المخرج معتمدا على تقنيات (المسرح داخل مسرح) للتأكيد على حضور العزلة الاجتماعية .

الفصل الرابع: النتاج والاستنتاجات

أولا: النتائج

1- كشف عمل المخرج واشتغاله على مفهوم العزلة الاجتماعية عبر توظيف السلطة الذكورية في إبراز مستوى الهيمنة التي تمارسها السلطة في احدى مسمياتها المنتجة للعزلة داخل الفضاء الاجتماعي المتمثل بالأسرة.
2- إختار المخرج العمل على إزاحة المعمار التأريخي للمكان والمتمثل في (منتدى المسرح) وعمل على تغييبه من اجل تحقيق العزلة المكانية التي أسهمت في الإطاحة بذاكرة المتلقي .
3- بدا واضحاً أن المخرج لم يركن إلى إسلوب إخراجي محدد ، بل على العكس فقد ذهب بإتجاه المزاوجة بين الأساليب الاخراجية المختفة من اجل الوصول إلى تركيبة متنوعة تحقق الإنسجام في التعبير عن العزلة الاجتماعية .
4- أفرز العرض المسرحي مستويات مختلفة واشكال متنوعة يتم عن طريقها التعبير عن العزلة الاجتماعية ، تمثلت في عزلة الأداء التمثيلي والذي عمل المخرج على تأكيده عن طريق الأداء الأحادي للشخصيات ، وعزلة المكان وذلك عن طريق تحويل المعمار المكاني إلى مسرح علبة إيطالي يتشح باللون الأسود ، فضلا عن العزلة بالضوء والذي تكشف على نحو أساس في توظيف

الإضاءة المركزة التي بدت فيها الشخصيات معزولة عن بعضها البعض على الرغم من وجودها في المكان والزمان نفسه ، واخيراً العزلة الموسيقية والتي بدت واضحة في توظيف المخرج للموسيقى الإيقاعية الاحادية والتي تمهد لأجواء نفسية تؤشر لعزلة الفضاء وتغريبه .

ثانياً: الاستنتاجات

1- شهد فن المسرح العديد من التحولات التي أسهمت في انتاج أشكال العزلة الاجتماعية ، يعود السبب في بعضها إلى السطة بشكلها الديني الذي تمثل بالنموذج الكنسي في(العصور الوسطى) الذي فرض العديد من القوانين التي تبلورت داخل الكنيسة وإشترطت نمطاً معيناً من المسرح سواء على مستوى النصوص أو العروض المسرحية التي فرضت عزلة إجتماعية والتي أسهمت في بلورة شكل المسرح بصيغته التقليدية التي عرفت بـ(مسرح العلبة الإيطالية)، والذي أفضى بدوره إلى العديد من التحولات التحولات في بنية العرض المسرحي التي كشفت عن عزلة اجتماعية إرتبط بعضها بالتطور التقني والمفاهيمي للعرض المسرحي على مستويات عدة منها (إطفاء اضاءة الصالة ، الجدار الرابع ، إستبدال الممثل بالدمى السوبر ماريونيت ..وغيرها).

2- أسهمت المفاهيم التي طرحها الإنموذج الكولونيالي المتمثل بفرض السيطرة عن طريق المفاهيم السسيوثقافية ومقارباتها إلى إنتاج عزلة اجتماعية داخل النظم الاجتماعية المهيمن عليها.

3- تتنوع اشكال العزلة فمنها ما يتشكل على نحو فردي يتخذه الفرد أسلوباً للدفاع عن نفسه ويمكن ان نطلق عليه مسمى (العزلة عن المجتمع)، ومنها ما يكون على نحو مختلف يتم فرضه على نحو قسري على مجتمعات دون غيرها بسبب الاختلاف في (الدين، والنوع، والعقيدة، واللون ، الجنس ... وغيرها) تتخذه القوى المهيمنة أسلوباً في فرض سيطرتها على المجتمعات الضعيفة، وهو ما يتمثل في (العزلة الاجتماعية).

4- يسهم التطور التكنولوجي في تحقيق العزلة الاجتماعية عن طريق إزاحة المجتمعات وفرض اشتراطات تسهم في تغيير البنية الاجتماعية على وفق مسميات العولمة المختلفة التي تعد وسائل التواصل الاجتماعي من نتاجاتها، لما تمتلكه من قدرة تكنو ثقافية تسهم في السيطرة على المجتمعات والتحكم في السلوك الاجتماعي وصولاً إلى خلق (العزلة الاجتماعية) التي تمثلت في توظيف تقنيات المسرح الرقمي والمسرح الإفتراضي وغيرها من تقنيات العرض المسرحي المعاصر.

References

First: Dictionaries and dictionaries

1- M.ROSENTHAL and P.YUDIN: A DICTIONARY OF PHILOSOPHY, Ter Samir Karam, I (3), Beirut: (Dar Al-Tale'ah for Printing and Publishing), 1981.

The new encyclopedia, Britannic Benton (1973). 2-

Secondly books

1- Antonin Artaud: The Theater and its Consort, by Samia Asaad, Cairo: (Dar Al-Nahda Al-Arabia), 1973.

2- Antonio, Pizzo: The Theater and the Digital World (Actors, Scene, and Audience), by Tari Amani Fawzi Habashi, I (1), Egypt: (Family Library - Reading for All Series, Egyptian Public Authority for Book Press) 2009.

3- Zvitan, Todorov: Conquest of America (The Question of Understanding the Other), Ter Bashir Saibai, I (1), Cairo (Sina Publishing House - Arab Falcon for Creativity), 1992.

4- Denis,Babblet: Edward Gordon Craig, Ter Abdel Maksoud, I (1), Cairo: (Cairo International Festival for Experimental Theater - 17, Supreme Council of Antiquities Press), 2005.

5- Saeed, Karimi: Theater of Cruelty and Modern Experimental Theaters, I (1), Sharjah: (Department of Culture and Information), 2014.

6- Fredric,Jameson:The Cultural Turn: Selected Writtings on Postmodern,1983-1998, Ter Mohamed El-Gendy, I (1), Cairo: (Academy of Fine Arts - Unit of Publications - Critical Studies 2 - Press of the Supreme Council of Antiquities), 2000.

7- Catherine Bliss Eaton: The theater of Meyerhold and Brecht, Ter Fayez Qazaq, I (1), Damascus: (Ministry of Culture - Higher Institute of Theatrical Arts), 1997.

8- Muhammad Al-Saffar: Dismantling the concept of force at Michel Foucault, I (1), Egypt: (Alexandria - Bibliotheca Alexandrina) 2017.

9- Michel Foucault: The History of Madness in the Classical Era: Ter Said Benkrad, I (1), Casablanca: (Arab Cultural Center) 2006.

10-Helen, Gilbert and Joanne, Tompkins: POST-COLONIAL DRAMA –Theory, practice, politics Ter Sameh Fikry, I (1), Cairo: (Ministry of Culture - Cairo International Festival for Experimental Theater 10, Supreme Council of Antiquities Press), 1998.

Thirdly magazines

1-Ayad kazem Taha Al-Salami and Aseel Abdul khaliq Al-Tai:The conspiratorial Reification in the Iraqi theater, college of fine Arts/Babylon University, Journal of the College of Basic Education for Educational and Human Sciences, p (41) K1, 2018.

2- Jassem Khazaal Bahil: Product appearance and product preferences, Baghdad: (University of Baghdad, Academic Magazine issued by the College of Fine Arts, p-52-) 2009.

Fourth: Thesis

1- Ahmed Khairy Hafez: Psychology of Alienation among university students, PhD thesis (unpublished), Cairo (Ain Shams University - Faculty of Arts), 1980.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/63-80

Manifestations of social isolation in contemporary theater- Socio aesthetic study

Samem Hassab Alla Yahya [1]
Nawras Adel Hadi [2]

Al-academy Journal ……..……. Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 10/5/2020…....Date of acceptance: 14/6/2020…....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract

The research presented to the concept of social isolation through the manifestations of that concept and its works within the theatrical presentation space, and the diversity of directing experiences that the theatrical field benefited from, as contemporary data that contributed to the production of theatrical speech engaging with various levels of different form and content, and this was revealed through the chapters of the research that included The first chapter (the systematic framework), the second chapter (theoretical framework), which included the first topic (formations of social isolation), the second topic (social isolation in the world stage), and resulted in indicators including:

1- Postmodernism produced intellectual approaches that led to questioning the social principles that appeared to contradict what was produced by the Second World War, which led the director (Antonin Artaud) to the disruption of the theatrical form.

2- The Church has achieved major transformations in the form and content of theater art by transferring it from its social space, which depends on watching, to a socially isolated art.

The third chapter was represented by the research procedures, in which the two researchers chose a play (so-and-so) as a model for the research, up to the fourth chapter and it contains the results and conclusions, sources, references and summary of the research in English.

Keywords: (manifestations, social isolation)

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, Samem.hassab@yahoo.com

[2] College of Fine Arts / University of Baghdad, Nawrasadel16@yahoo.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/81-98

آليات التغريب للأسطورة في العرض المسرحي العراقي

علاء كريم صاحب[1]
جاسم كاظم عبد[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/5/10 ، تاريخ قبول النشر 2020/6/14 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

الملخص:

نشأ فن الاسطورة من بين ثنايا المسرح مسلطا الضوء عن تلك الاساطير ، التي كتبت تمجيدا لقوى وحالات تفوق مستوى البشر ، لذا نجد ان الاسطورة تحولت في جوانبها العقائدية وعلى مستوى الفهم والوعي على صعيد الموضوعات التي نشأ عليها المسرح الاغريقي ، وسرعان ما تبناه الفن المسرحي كالمظاهر الطقسية الاسطورية بحكاياتها ، وبذلك اختلفت انماط التعابير الروحية والاجتماعية في المجتمعات والشعوب وفي مختلف البلدان والحضارات كافة ، وهذا ما يفسر لنا الفرق الواضح في الأشكال والأسطورية ومضامينها، سواء كانت في الجانب الفكري او الاجتماعي او الثقافي بين الحضارات ، وبما ان الفن المسرحي مرآة الشعوب فهو يختزل بداخله الشعائر والطقوس والاحتفالات الدينية والحكايات الاسطورية ، لذا يجد الباحثان بضرورة البحث والكشف عن آليات بناء الأسطورة ، وطريقة معالجتها من قبل بعض المخرجين المسرحيين ، الذين أضافوا مفاهيم جمالية وابداعية لعروضهم المسرحية من خلال مفهومي الأسطورة والتغريب .

الكلمات المفتاحية: آليات التغريب، الأسطورة، الحضارة، المسرح العراقي

مشكلة البحث : Research's problem

منذ اقدم العصور و ما ان وجد الانسان في هذا العالم لم يكن له القدرة على تفسير كل ما موجود حوله ، لم يستطيع تفسير الظواهر الطبيعية لأنه لا يمتلك معرفه كافية عن حقائق الوجود ، فاخذ يرجع الظواهر الطبيعية الى وجود إله لذا قام بوصف سلوك الآلهة ، من خلال سرد القصص عن طريق عملية محاكاة التقرب الي طقوس عبادية وتمجيد للآلهة ، واخذت تتطور عبر طقوس محددة للتقرب من القوى الغيبية التي لم يتعرف على حقيقتها ، بل اخذ يصور لها أشكالا وأحجاماً مختلفة وقوى خارقة وبطولات فائقة غير بشرية على شكل أساطير، تُقدم اثناء الاحتفالات الدينية ، والاسطورة لها تأثير مباشر لا سيما تلك التي تعود الى المسابقات الشعرية في أثينا ، التي كان يتبارى فيها الشعراء ونرى على صعيد موازي هناك حضارات مثل حضارة وادي الرافدين التي تشمل كل من (سومر وبابل واكد واور)، ومن خلال الملاحم

[1] طالب دراسات عليا/كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، alaakrim@yahoo.com .
[2] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد. jassem.kazem@cofarts.uobaghdad.edu.iq

ولآثار التي وصلت الينا نجد اهم الاساطير في وادي الرافدين اسطورة (الطوفان البابلي ورحلة كلكامش) في مسيرته للبحث عن الخلود ، كما نجد اختلافاً في المستوى الفكري عما لدى الاغريق ، ونجد أيضاً في جنوب شرق آسيا في المسرح الشرقي لكل من (الهند والصين واليابان) مثل اسطورة (المهابارتا) في الهند واسطورة (ملحمة الظلام) في الصين واسطورة (اينووكامي) في اليابان، أخذت تلك الأساطير مساحة واسعة في المسرح العالمي من خلال تجارب المخرجين ورؤاهم الإخراجية، وعصرنة هذه الاساطير بما ينسجم مع واقع شعوبهم ، وظهرت محاولات اخراجية عدة في معالجة وتغريب الاسطورة ومن تلك المحاولات محاولة (كروتوفسكي) الذي ارتكز على موضوعة الاسطورة في تأسيس العرض المسرحي ، وكذلك (بيتربروك) الذي استند في بنائية العرض على ما ينتج من فهم ووعي جمعي للأسطورة ، وتأسيساً على ما تقدم تكمن مشكلة البحث في التساؤل التالي : (ماهي آليات تغريب الأسطورة في المسرح العراقي) .

أهمية البحث والحاجة اليه : Significance of the research

تتجلى اهمية البحث بانه يفيد المخرجون المسرحيون والعاملين في مجال المسرح وطلبة الدراسات العليا في كلية الفنون الجميلة .

هدف البحث : The research's aim

يهدف البحث للكشف والتعرف على آليات التغريب للأسطورة لدى المخرجين العراقيين .

حدود البحث : Limits of the research

الحد المكاني : مسرح الرشيد/ بغداد

الحد الزماني : 1991م إلى 2001 م .

الموضوعي : ماهي الآليات التي يعتمد عليها المخرجون في تغريب الملحمة الأسطورية في العرض المسرحي العراقي .

تحديد المصطلحات: Selection terms

1. تعريف آليات : Definition of mechanisms

ورد المصطلح فنياً فقد ورد المصطلح عبر اشارات عامة وليس كتعريف فيذكر (ستانسلافسكي) " ستجدون المصطلح حينما تصبحون اكثر تجربة ان عمل المرشد عمل آلي " (Stanslavsky, 1966, P46).

كما ورد عند (زاخوفا) في معرض كلامه : " نحن نعرف ان الممثل في وحدته النفسية والفيزيائية يشكل آلة فالغرض خلق الظروف المؤاتية للابداع يجب علينا قبل كل شيء ان نهيئ آلة الفن التمثيلي ونجعلها في الحالة المطلوبة ويجب ان نجعل هذه الآلة طيعة للنبض الابداعي . (...) ولهذا الغرض يجب ان نحس الناحية الداخلية (النفسية) والخارجية (الفيزياوية) لهذه الآلة " (Boris, 1996, P89-90).

وايضا " هي طرائق منهجية للوصول الى فكرة عن طريق اسلوب معين في زمان ومكان محددين وهذا يعني بانها طريقة عرض وتركيب للرسالة المسرحية " (Salem, 2012, P13).

التعريف الاجرائي : هي عملية تواصلية ديناميكية ضمن آلية الذاكرة والاسترجاع التي يوظفها الفنان في عمله.

2. تعريف التغريب : Definition of Westernization

الاغتراب " انفصال بين المنفصل والمجتمع الذي يعيش فيه او بين المنفصل وذاته وقد يكون هناك ايضا انفصال بين المنفصل والافكار السائدة نتيجة تأكيد التي تشوب مجتمعه وواقعه "(Hassan, 1995, P59).

التغريب " كسر الايهام عن طريق رفض اخفاء وسائل المحاكاة وتحقيق الايهام لدى المتفرج وازالة ما يسمى بالحائط الرابع وتحطيم كل ما يوحي بالايهام الواقعية ما يحدث حتى يظل المتفرج في حالة يقظة كاملة ويشارك بعقلهِ في القضية المطروحة امامه " (Salem, 2012, P15).

التعريف الاجرائي : هو تنحي الحادثة عن طريق كسر الذات الإنسانية ، وتعامل معها من خلال الواقع العقلاني بدون اللجوء إلى العواطف .

تعريف الأسطورة : Legend definition

جاءت " الاسطورة (Mythe) الاصل اليوناني للفظة الافرنجية يعني قصة شعرية وتعرف الاسطورة خطابا فيه قصة خرافية او معتقدات خرافية اذ هي تصور شامل عن العالم وعن مكانه الانسان في الطبيعة وفي المجتمعات البدائية الاسطورة تعبير عن الحقيقة المطلقة لأنها تحكي تاريخا مقدسا وهي لهذا تعد واقعية ومقدسة ولأنها كذلك فهي نموذجية وبالتالي قابليتها للتكرار لانها تتخذ كنموذج للافعال الإنسانية " .

(Wahba, 2007, P59)

وجاءت " الاسطورة هي خرافة شعبية تقوم بالأدوار فيها قوى طبيعية تظهر بمظهر اشخاص يكون افعالهم ومغامراتهم معنى رمزي وبهذا المعنى تروى الاسطورة قصة مقدسة حدثت في عابر الزمان ابطالها من الالهة او انصاف الالهة " (Saeid, 2004, P42).

التعريف الاجرائي : هي مجموعة من الافعال التي لا تمت الى الواقع من صلة ، حيث لا تنتمي الى زمكانية حدثها ، وكما انها ترتبط بلغة شعبها .

المبحث الأول: آليات توظيف الاسطورة في المسرح العالمي

The first topic: Mechanisms of employing legend in the world stage

مفهوم الاسطورة : Legend concept

منذ بدايات الانسان وهو يفكر في معنى الحياة وكينونته في هذا الكون وعلاقاته مع الطبيعة ، حيث كان الهاجس الذي شكل في داخله اسئلة كثيرة من خلال ما يراه من الظواهر الطبيعية وغيرها ، فهي سلسلة من الاحداث التي ترتبط بتلك التصورات الغيبية ، فقد سعى الإنسان محاولاً إيجاد سر هذه الحياة والموت وما يحيط به من أسرار، كان يحاول أن يضع مسارات تفكيره على أنها قوة خفية خارقة هي التي تحرك القوى الكون ، وهذا يبين اننا امام عالم غير مرئي بل متخيل عاشه الإنسان منذ القدم ، وهو في طريقه للبحث عن طريقة الى التواصل مع تلك القوى الغيبية وإدراكها ، ومن خلال تلك المحاولات أوجد أن الخضوع لها والتضرع والتسليم هي المعنى المخفي ، على هذا الأساس نشأت الطقوس الدينية وبعض الشعائر وممارسة التعاويذ السحرية ، كوسائل للاتصال لتحقيق غايات الانسان الذي كان يعجز عن

تحقيقها ، فلجأ الى قوة الالهة في حل المشكلات ومن خلال تلك الظروف اخذ الانسان يؤلف الاساطير والملاحم والقصص على اعتبار الاسطورة " هي الدين والتاريخ والفلسفة جميعا عند القدماء " (Khan, 1981, P10). من هنا كانت اول بدايات هذه التصورات لديهم ولكننا نستطيع ان نعتبر تلك الممارسات من وجهة نظر نفسية وفلسفية، وأن الدين كالمصدر الروحي الأول لدى الانسان البدائي والتي اصبحت تمثل لديه " الخوف ، الدهشة ، الاحلام، النفس الروحية " (Durant, 1988, P110). اي ان الانسان كان يحول تلك قصص والاساطير الى مصادر غيبية ، في هذه المرحلة رأى الانسان بواعث هذه الطقوس وما رافقها من معاني مقدسة ، في تفسير الكون وتفسيره ونشأته وكيفية تحريك الكون ، ونرى من خلال هذه المنطلق غدت " الاسطورة ثمرة جهود الانسان في فهم طبيعة الكون وفي تسمية الظواهر وتحديد اماكنه " (Kamal, 1975, P59).

بينما في البعد الديني للأسطورة نلتمسه من خلال صلتها الوثيقة في الدين ، على حد اعتبار ان الاسطورة نشأت بأنواعها واشكالها المختلفة من منطلقين (إنساني وإلهي) اي ما يتصور الانسان للقوى الالهية التي اوجدت وتحكمت في طبيعة ، وفي حركة الرياح والامطار والليل والنهار ، وتعتبر هذه هي القوة غير المرئية واما في الجهة المقابلة ، نرى محركو هذه الطقسية منهم الكهنة والملوك والابطال الذين سيعتبرون انصافاً للآلهة ، وفي نفس الوقت مركزاً للسلطة الدنيوية على اعتبارهم من سلالات الالهة ، من هنا شكل الارث الاسطوري العالمي محظ اهتمام وتأثير في كافه المجالات ، وخصوصا في المسرح العالمي مما شكل افرازاً للأسطورة بأشكالها ومعاييرها التي أعطت إلى خيال الكاتب أو الشاعر حرية في الكتابة، وهذه دليل على وجود صور شعرية عالية، تناولتها القصص التي دخلت في النصوص الدرامية ، حيث اعتمد الكثير من الكتاب في بناء النص المسرحي لقصصها الاسطورية وخاصة في الادب التمثيلي اليوناني " التي بينت على حبكة مصدرها القدري بوصفه محور فلسفة الحضارة الاغريقية بشكل عام " (Hamada, 1988, P12). ان المعالجة التي دخلت على بنية النص الشعري الاغريقي الذي وضع الشاعر الخطوات الاولى في كتابة الاسطورة ، والتي كانت لها وضوح كبير على شخصيات المسرحية او على القصيدة الشعرية ، وقد نرى في المسرحيات التي طرحت في تلك الفترة وكانت من ابرزها والتي لا تزل تأخذ حيزاً كبيراً في جميع الدراسات كمسرحية (أوديب ملكا) حيث نرى مفهوم القدرية الذي يسيطر على عموم الادب التمثيلي اليوناني ، وكيف كانت اللعنة الإلهية على اوديب هي الرجس الذي يدنس مدينة طيبة وهو محور القضاء والقدر ، والتي كانت على لسان الكاهن (تريسياس) ومن هنا يتبين ان الشخصيات التي كان لها تركيز كبير هي المحرك الرئيسي بارتباطها مع الآلهة العليا، ليس هذا فقط بل نرى أيضاً في مسرحيات الكاتب (يوربيدس) في معالجته للأسطورة توضح من خلال الحدث المهم في مسرحية (افيجينا في اوليس) يبين ان الكاهن الذي قرر ان يضحي الملك (اجاممنون) لابنته كي تسير السفن الى طروادة ليتم استرداد (هليين) التي هربت مع عشيقها ، نرى أن أعمال الكتاب المسرحيون الاغريق وعناصرها وموضوعاتها مستمدة من الاسطورة ، كما يوضح ذلك ارسطو بأن " المأساة يجب ان تتناول شخصيات بارزة وحوادث هامة ويجب ان تكون ذات معنى مثير لكي تستولي على مسامع الاخرين ولا يتحقق لها كل ذلك الا اذا تناولت موضوعات مستمدة من الاساطير او التاريخ " (Abdel Azeez, 1966, P25). وهنا نلاحظ ان الاسطورة استخدمت في المسرح الاغريقي من خلال

تناولها جوانب تخص المشاكل الاجتماعية والسياسية التي كان لها تأثير كبير في تلك الفترة ، ومن هنا لم تقتصر المعالجات المسرحية للأسطورة على كتاب الاغريق فحسب ، وانما امتدت الى مراحل وفترات زمنية ، ولكن اختلفت بعض الشي عن البدايات ، ونرى ان هناك تنوع في مفهوم الاسطورة تطور حسب الفترة الزمنية وهذا ما سنتناوله في فترة العصور الوسطى .

العصور الوسطى : Middle Ages

لقد اختلف بعض المفاهيم من خلال فترة العصور الوسطى حيث مر المسرح في فترة مظلمة وذلك من خلال ما اعلنت الكنيسة رفضها التام على المسرح ، ويرجع ذلك الى الفترة الوثنية التي كانت فيها روما تسيطر على عموم اوروبا . كانت بدايات تبشير الدين المسيحي في تلك الفترة حيث كانت مسيرة المسرح تمر في حالة من الاختلاف الفكري ، الذي لم يكن في فترة الاغريق وهذه يعتمد على تغير المجتمعات بشكل مختلف من خلال الحروب والغزوات التي كانت تشنها روما . اصبح هذه الطابع ليس دينيا ولكن يميل الى الدنيوية الرذيلة ، كانت المسارح يطغى عليها طابع الفجور والمجون ، وحين سيطرت الكنيسة على الحكم أعلنت تحريم المسرح بشكل تام ومنعته من المزاولة ولكن بعد ذلك اخذت الكنيسة في تقديم أعياد المسيح والفصح ، على شكل يشبه الاسلوب المسرحي ولكن " بشكل طابع ديني طقسي للممارسات الدينة في الكنيسة المسيحية " (Nicole, 1980, P23). اي ان دعوة الكنيسة في اعادة المسرح كان بسبب ترسيخ مبادئ الدين المسيحي ، وحتى على صعيد تقديم الاعمال التي لم تعتمد على نصوص ادبية ، الا انها كانت تتسم بأحداث وشخوص ذات ملامح وابعاد اسطورية " الشياطين والممسوخ والسحرة والكهنة والقديسين كانت حاضرة في تلك العروض التي كان لها اثرها العميق في نفوس الناس لما احتوته من عناصر الادهاش والتعجب والخيال الحر " (Nicole, 1980, P26). وبعد ما خففت الكنيسة من الضغط على مفاهيم وموضوعات المسرح ، بدأت معالم جديده في مفهوم المسرح تظهر على شكل ديني يتسم في مرجعياته الى الطقسية الدينية .

إذ استمر هذا الحال الى فترة من الزمن حيث بدأ الكتاب اختلافاً في طريقة المعالجات، حيث نرى النصوص المسرحية في عصر الايزابيثي ، تعالج موضوعات مختلفة ومن خلال تلك الاعمال التي قدمها المسرح الشكسبيري ، نجد فيها بعض الموضوعات التي تأخذ سمه الاساطير التي عرفت في ذلك الوقت ، ومن الاعمال التي كان لها طابع يتسم بنوع من الغرائبية وهي من أهم تلك الاعمال للكاتب شكسبير (هاملت وماكبث والعاصفة) وتبين هذه النصوص على وجود جانب من الشخصيات الخرافية ، مثل الساحرات في مسرحية ماكبث، فان نقطة انطلاق مسرحية ماكبث من خلال البناء الدرامي لشخصية (ماكبث) تبدأ من نبوءة الساحرات، وهذا ما نراه أيضاً في مسرحية (هاملت) التي في مشهد ظهور (شبح) الملك المقتول الذي هو أب (هاملت) هنا اعطاء رسالة لإيصال حقيقة تسهم في رسم الصورة التي يدور عليها الفعل الرئيسي في العمل المسرحي .

إن الحدث المأساوي الذي حصل في الماضي والذي عكس ردة فعلٍ مهمة اتجاه (هاملت) يشكل انعطافاً وتداعياً لارهاصات داخلية لدى الشخصية المحورية هذا على صعيد مسرحية هاملت . حيث كانت بعض السمات التي تتسم بطابع الغرابة في مسرحيات (شكسبير) ونرى أيضاً في مسرحية (العاصفة) نجد

الكثير من السمات الأسطورية والتي وظفها بشكل واضح، من حيث اقترابها من الأعمال الاغريقية لدى (شكسبير) في بناءها الدرامي، لذا نرى وبشكل كبير وواضح من الاحداث التي تتحدث حول عوالم سحرية نرى شخوص في المسرحية تتمتع بقدرات فوق مستوى طبيعية والسيطرة على الأرواح والملائكة التي نلاحظها على شخصية (بروسبيرو) الذي يتمتع بتلك القدرات من خلال الحديث مع شخصية (اريل) الملاك ، الذي يتحكم به (بروسبيرو) حيث ينتقل الى الجزيرة المسحورة من دوق سابق الى " ساحر متصوف يتفوق بفنه على عالم الطبيعة عن طريق السحر المقدس الذي يستلغه لكي يرتقي الى السماء والى حالة الملائكة " (Kotch, 1986, P59). ومن هنا نرى ان الكاتب (شكسبير) يعالج مفهوم الاسطورة على اسقاط جانب الشخصية حيث نرى ما هو يدخل في عوالم غيبية وعلى جانب من المستويات الروحية ، وهذه تشمل حالة ما وراء الطبيعة ويعطي للإنسان تلك القوى السحرية ، ونلاحظ ايضا في شخصيات مسرحية (العاصفة) احدى الشخوص التي هي الجزء المهم من الشخصيات التي لديها طابع من الإنسانية وهي شخصية (كاليبان) فهي تعتبر الشخصية التي تمتلك أبعاداً غير انسانية ، ذات طابع حيواني او ينتمي الى الوحش الاسطوري وخرافي الممسوخ حين استعان به (شكسبير) ومن هنا فأن مسرحية (العاصفة) تعالج مستويات متعددة من النماذج والاشكال ذات الجذور والمرجعيات الاسطورية ، التي استعان بها من خلال رسم الشخصيات وخصوصا في هذه المسرحية فالأسطورة وعناصرها تتحرك لدية على مستوى الشخصية عن طريق الحوار والرمز او عن طريق الشعر، إذ كانت مسرحية (العاصفة) هي الخلاصة لرؤية (شكسبير) من خلال توظيف العناصر الخرافية والاسطورية، ومن هنا كان لدى الكتاب اسلوب مختلف من شخص الى اخر حتى على صعيد الفلسفة الحديثة ، حيث امتدت الاسطورة ومكوناته من خلال رموزها المتفاعلة في مخيلة المجتمع وحركتها في المخيلة الفنية والتي تتبلور كصور حية داخل عناصر النص المسرحي ، وكما يوضح (يونك) حيث احل ربط عميلة التخيل بـ" اللاشعور الجمعي الذي يشترك به جميع بني الانسان والذي تتركز فيه الصور الحلمية للأنماط الاولية للتفكير الانساني وهو مخزن كبير لصور ورموز اسطورية موغلة في القدم " (Fadal, 1990, P7). ومن هنا نرى الفنان يستعين بالذاكرة والخزين الذي هو نتاج مجتمع ، فالكاتب استعار البطل كي يحوله في اغلب نصوصه ، وسوف نرى من هؤلاء الكتّاب الذين عرفوا في مطلع القرن العشرين ، حيث كانت افكارهم تتحول الى رموز لمحاكاة الواقع المفترض الخيالي ، لذلك اصبحت طريقة كتابة المسرحية تزخر بالأفكار والمعاني والدلالات الفلسفية من خلال مرجعيات مهمة والتي نجدها عند الكتاب ومن أهم هؤلاء (جان بول سارتر) نرى في مسرحياته ذلك المدلول الفلسفي العميق ، الذي يؤكد تلك القيم الاسطورية ومن تلك المسرحيات التي يؤكد فيها الاسقاط الفلسفي الاسطوري مثل مسرحية (الذباب) من خلال ثلاثية الاورستيا التي ظهر فيها البطل (اوريستيس) مؤكداً على استقلاله عن (جوبتير الاله) وعن (اوغستيوس) حين يطلب من البشر ان ينجوا بانفسهم من الشعور بالذباب الذي فرض عليهم تقليديا ، وذلك برفض السلطة وبواسطة الالتزام يمكن ان يصحح اخطاء الماضي وعليه يصبح (اوربستيس) نموذجاً فكرياً، فالأسطورة تدخل في مجال الفلسفي وتناقش علاقة الانسان بالسلطة وبالإله ومن هنا تختلف المعالجات المسرحية على نطاق النص وطريقة طرحة بشكل حديث من خلال " تردد الاسطورة القديمة وتصبها في صيغة عصرية حديثة مؤكدة على البعد الخيالي والخرافي لها " (Abdel Azeez,

1966, P69). كذلك نجد ايضا كتاب عرفوا على مستوى المدرسة التعبيرية ومن اهم هؤلاء الكتاب (يوجين اونيل) الذي اختلف ايضا اسلوب طرحه في تقديم نوع خاص به على مستوى الاسطورة ، فنجد في مسرحية (الحداد يليق بألكترا) " الذي ركز على الجانب السيكولوجي للشخصيات والذي تفسر فيه الدوافع الانسانية وفق المصطلحات الفرويدية بالكامل" (Abdul Hamid,2006, P210). ومن هنا يتبين الاختلاف في طرح مفهوم الاسطورة التي مرت بمتغيرات جوهرية على صعيد نوع الاسلوب الذي استخدمه الكاتب ، حيث شاهدنا بعض النماذج المهمة التي استخدم فيها جوانب فلسفية وتعبيرية. نستنتج من ذلك ان هناك عملية فهم جديدة من قراءة الأسطورة، كما نرى فروقات مهمة وجذرية على صعيد النصوص الحافلة بالمغايرة ، ليس على صعيد النص وحسب بل أيضاً على صعيد الاخراج والمخرجين العالميين الذين كان لهم دور آخر في العملية الاخراجية التي اخذت صدى واسع في كثير من الدراسات الفنية والجمالية وسوف نعرج على اهم هؤلاء الخرجين .

معالجة الاسطورة في العرض مسرحي الحديث :

Address legend in the modern theatrical show

لقد مر العالم بعميلة تطور على صعيد السياسي والاجتماعي والاقتصادي بعد الثورة الصناعية ، وفي بداية تكّون المجتمعات ذات الكابح الرأسمالي والتي كان ظهورها بشكل كبير أثناء الحربين العالميتين، فظهرت كثير من التيارات الفكرية والفلسفية المناهضة في كافة الجوانب الانسانية والتي رفضت بشكل واضح السياسة الرأسمالية التكنولوجية، التي اخذت في التوسع الاستعماري القصري للجوانب البشرية من استلاب الذات الانسانية عن طريق جذب البشر بدافع مادي امام هذا " التشيؤ النفسي والاجتماعي في المجتمعات البيروقراطية وما يتبعه من بحث الفلسفة عن ما يفصل بين عالم الاشياء المنتجة عن عالم العمال المنتجين عن طريق الاسقاط بمعنى الصاق اوصاف افتقدها الانسان بكائن مثالي ". (B. M, 1991, P108)

اي اننا نرى فقدان الجانب الانساني بما جاءت به الثورة الصناعية مما جعل تبني مفاهيم النزعة البشرية من خلال ظهور عروض فنيه بمفاهيم جديدة ، ولكن اضافت عليها روح النزعة البدائية وهذا يبين من خلال " استكناه وسبر غور الحالات الحلمية ومستويات العقل الباطن والغريزة الخاصة بالنفس البشرية والتركيز على الاسطورة والسحر بشكل فني ديني وهو الامر الذي ادى في المسرح الى التجريب والتوجه نحو الطقس بمعنى الصياغة الطقوسية للعرض المسرحي" (Ainz, 1994, P6). وهذا يتفق مع ما جاء به (يونغ) من خلال ما يراه في الجانب الذي اتخذ منه الاسطورة حيث قال يونغ " ان كل اشكال الاسطورة تتواجد في اللاوعي كتعبيرات عن انماط نفسية اصيلة ... هو العودة الى جذور الانسان سواء كان ذلك من خلال النفس البشرية ذاتها او عبر مرحلة ما قبل التاريخ وينعكس هذه على المسرح بالعودة الى الاشكال الاصلية مثل الطقوس الديونيسية في اليونان القديمة " (Ainz, 1994, P7). وهذا ما يميز المسرح الطليعي بوصفه صرخة روحية، أي ضد النزعة المادية الرأسمالية وهذا ما انعكس على الاساليب الاخراجية التي اخذت طروحاتها تتخذ الجانب النظري والعملي ، وهذا ما سيراه الباحث حول اثنين من المخرجين (كروتوفسكي وبيتر بروك) .

جيرزي كروتوفسكي*:

يعتبر من اهم المخرجين فقد كان مصمم ديكور وصاحب منهجية (نحو مسرح فقير) الذي اعتمد اسلوبه على امكانيات الممثل وقدرة على التعبير الجسدي ، في اعادة خلق صورة جديدة للعرض المسرحي تحمل هوية خاصة به ، بحيث اعتمد على طريقة خاصة تجعل من الممثل هو المحرك الرئيسي ، اي بمعنى يجمع الممثل مع المتلقي في بناء فعل تشاركي حي . ان مسرح (كروتوفسكي) يرفض كل انواع الاشكال التقنية . لذلك لقد دعا (كروتوفسكي) الى العودة الى الجذور الاولية للثقافة البدائية ، من خلال رؤيته للاسطورة والطقس الذي اسقطه من خلال تمارين على اداء الممثل ، وذلك في قولهِ " الممثل هو راهب يخلق الطقس الدرامي ويقود الجمهور إليه لخلق حالة من التوتر السيكولوجي بين الممثل والمتلقي" (Rose, 1979, P228).

لقد وجد (كروتوفسكي) نقطة انطلاق جديدة في تأسيس منهجه على تدريب الممثل ليكشف قدرات الجسدية ، وهو يحاول الرجوع الى بدائية الإنسان وعلاقته بالكون من خلال التشاركية الأسطورية ، التي تحدث اثناء الطقس في خلق جو يحمل طابع (الميتافيزيقية) بواسطة اداء الممثل ، وكل هذه اثناء التمارين التي كان يعطيها للمثليين" كان الانسان البدائي يتمتع بها وعلى هذا النحو فان ارض المسرح يمكن ان تكون بحرا او سطح مائدة او مسند مقعد او قارب او مذبح للالهة او معبد لتقديم القرابين ... ولعل البعد الروحي المتعلق بالانماط البدائية في عمل كروتوفسكي لايتجاوز سوى البحث عن اللامألوف الذي ارتبط لديه " (Rose, 1979, P315). لذلك نرى بعض اعماله التي كانت قد ركزت على الجانب غير المألوف في المعالجة الاخراجية ، وكان يعمل جاهدا على خلق فضاء لا ينتمي الى العالم الحقيقي ، بل يصنع من الاسطورة فضاء مختلف غير معروف على مستوى التاريخ البشري ، ولذلك نجد في مسرحية " قابيل لبايرون يتحول المتفرجون الى احفاد قابيل وفي مسرحية كورديان للكاتب البولندي سلوفاكي يتحول المتفرجون مرضى في مستشفى المجانين وهم في نفس الوقت اعداء الاطباء " (Ardh, 1979, P224). وهذا يبين ان طريقة (غروتوفسكي) تختلف من خلال التعامل مع النص او مع الاسطورة وخلق أجواء مختلفة، تجعل المتفرج مشارك مع الممثل في الحدث المسرحي حيث يخلق عرضاً مسرحياً ويجعل صورة التي تقدم في العرض ذات طابع (ميثيولوجي) واسطوري ، عن طريق جسد الممثل في تشاركية مع المتلقي ، وهذا يبين ان الطريقة التي استخدمها (كروتوفسكي) جعلت من استخدام الاسطورة طريقة جديدة في ربط الماضي

* كروتوفيسكي : مخرج ومنظر مسرحي بولوني وهو مدير المختبر المسرحي البولندي اسس عام 1959 اصبح مرشدا ادبيا عمل في بلدة صغيرة في اوبول عام 1965 انتقل الى (برسلاو) واصبحت تسمى (معهد بحوث التمثيل) بدا غروتوفسكي عمله الفني معماري ولذلك فهو يصمم الفضاء في كل اعمالة عمال مع المخرج الايطالي (يوجينو باربا) خلال السنوات الاولى كتب (غروتوفسكي) اول كتاب عن عمل (البحث عن المسرح المفقود) عام 1965 قدمت فرقة اول عمالها في الترويج عن اسلوبة الخاص انتقلت عام 1966 الى الدنمارك وبعد هذه الفترة حصلت شهرة اعترافها باثر المختبر البولندي ولكن استمر مع(باربا) في عام 1969 نظم حلقة دراسية عالمية للممثلين والمخرجين كان (غروتوفسكي) معلق على هذة المؤتمر ازدات قوة سمعته عام 1968 عندما نشر مجموعه من المقالات من قبلة بعنوان (نحو مسرح فقير) وفي عام 1970 حصل (غروتوفسكي) على اعتراف بنظريته حول التمثيل والتي نظر فيها الى المسرح على اعتباره طقس دنيوي المعادل الحديث للاحتفال القبلي البدائي الذي يوحد المجتمع بالمسرح . (عبد الحميد ، 2006، ص 297- 299) (Abdul Hamid,2006, P297-299) .

والحاضر ، عن طريق تقديم الاسطورة التي تخلو من المفردات او الاكسسوارات جعل من الممثل لديهِ شيء مقدس.

بيتر بروك*:

يعتبر من اهم المخرجين المعاصرين الذين ذاع صيتهم من خلال اسلوبه في الإخراج ، بحيث يعبر عن الهاجس الفلسفي في منهجيته من خلال حياته الفنية التي ظهرت في مجمل اعماله ، على شكل صورة فنية عالية في محاولاته لبناء شكل جديد للعرض المسرحي، كونه يبحث عن لغة مسرحية عالمية مشتركة لمختلف الثقافات، حيث كان يتجه إلى معرفة الحقيقة الغير مكتشفة في داخل النص المسرحي وهو ينطلق في ذلك بقوله " اننا نحتاج الى مسرحية حقيقة لطقوس حقيقة طقوس تمد المسرح بالحركة وبالتجربة التي تغذي حياتنا " (Brook, 1983, P45). ومن هذه المنطلق اخذت رؤيته الجمالية في المسرح تتأثر بالنموذج الذي قدمة (جان لوي بارو) وكذلك ما جاء به (ارتو) في طروحاته لكشف خفايا النص والرجوع الى الطقس والاساطير. إذ تشكلت لديه رؤية فلسفية للمسرح من خلال ما عرضه عن مفهوم (المسرح المقدس) الذي يجعل منه ما هو غير مرئي مرئيا ، في تجسيد العرض . ان الاشكال التي تندمج في ايقاعات مع بعضها من التكوينات الحركية في ايقاع روحي مقدس وبذلك يتحول المسرح الى طاقة " تعبيرية حافلة بالرموز والطقوس الاسطورية الباعثة في النفوس الرهبة والانتماء الإنساني " (Brook, 1983, P180). ومن هنا انطلق (بروك) في استخدام الموروث الثقافي العالمي من خلال البحث في دول العالم الثالث عن " التراثيات المسرحية الخاصة بالشرق الاقصى مثل البونراكو والكابوكي والنو مع التجارب المسرحية الحديثة التي كان يقدمها المسرح الحي غروتوفسكي " (Ainz, 1994, P237) . لذا هو يبحث عن الحالة الشعرية التي تتجاوز الواقع ، من خلال خلق الجو المشحون بالصور والرموز الاسطورية عن طريق توظيف " مؤثرات صادمة حركات رقية سحرية اقنعة دمى ازياء طقسية تغيرات في الاضاءة الاستثارة الاحساس بالسخونة والبرودة ... افعال درامية متزامنة في مساحات متعددة من خشبة وايقاعات جسدية منفصلة وذات تعبير متصاعد " (Ainz, 1994, P238) . لقد وجد (بروك) ان توظيف الاسطورة وعناصرها هي الوسيلة الفعالة لتحقيق هدفه ، في ايجاد اللغة الانسانية المشتركة عن طريق المسرح الذي يهدف إلى التواصل الفكري والثقافي بين الشعوب ، وهذه ما استخدمه في اعماله مثل (المهابهاراتا ومؤتمر الطيور) الذي كان مزيج بين ثقافتين مختلفتين الهندية والفارسية ، ومن خلال الارتجال الذي كان يدرب الفرقة التي معه من جنسيات مختلفة . وليس هذا فقط فإن (بيتر بروك) من خلال اسلوبه وطريقته التي تقوم على " تفجير اساطير الشعوب بالية المسرح المفتوح والشامل اي في المكان المفتوح تشكيلياً لملئ الفضاء من خلال التكوينات والخطوط " (Omran, 2018). لقد كان (بروك) يعمل على الفضاء المفتوح ومغايرة مسرح العلبة ، وباحث عن اماكن

* بيتر بروك : انكليزي الجنسية ويعتبر من اهم المخرجين التجريبيين في عالم المسرح المعاصر، مخرج مسرحي واوبرالي وسينمائي كان مدير عاما لاوبرا (رويال شكسبير) ومنذ عام 1971 وهو يدير مركز الابداع المسرحي الدولي (cict) ومن اهم اعمالة المسرحية (مارا صاد) و(دقة بدقة) و(الملك لير) و(المهابهارتا) وغيرها ولدية كتابات من اهم تلك (المساحة الخالية) او (المكان الخالي) و(النقطة المتحولة اربعون عاما في استكشاف المسرح) ومن اهم دراساته التنظيرية . (عبد الحميد ، 2006، ص276، ص279) (Abdul Hamid,2006, P276,).

تصل الى مدلول حقيقي ، وهذا ما قدمة في الهند عن اسطورة (المهابهاراتا) ، وعلى صعيد اللغة كان يستعين بإفراغ اللغة من الاصوات والهمهمات ، لكي تكون لغة مسرحية شاملة تعبر عن دواخل الانسان في جميع بقاع الارض.

المبحث الثاني: مفهوم التغريب واشتغالاته في العرض المسرحي:

The second topic: the concept of Westernization and its works in the theater show.

ما تقدم في المبحث الاول حول اليات توظيف الاسطورة وبداياتها وفق مراحل تطورها ، نحاول ان نسلط الضوء حول مفصل مهم حول مفهوم التغريب و اشتغالاته ، نرى ان المسرح عاش فترة من المتغيرات ساهمت في تجديد اساليب جديدة ، نتجت عنها بعض من سمات التغريب على صعيد بنية كتابة النص او العرض ، ونتيجة حالة الاغتراب الذي مر على الانسان ، من خلال تطور المجتمعات وظهور الطبقة الرأسمالية ، كل ذلك شكل حالة فقدان الشعور الذاتي للإنسان وفقدان الروح المعنوية، وشكّل حالة من الازدواجية داخل الفرد ، لهذا نجد ان الفلاسفة استعملوا عدد من المفاهيم الفلسفية ، تدل على تعدد استعمال كلمه الاغتراب والتي هي " الانعزال والوحدة والغربة او الانفصال والتخلي والانتقال والابتعاد وغيرها من المعاني الاصطلاحية " (Salem, 2012, P64). اي من هنا نستدل على ان مفهوم (التغريب) جاء بمفاهيم عديدة، وهذا جزء من الحياة التي يعيشها الفرد في ظل الظروف القاسية ، وهناك فلاسفة كانت لديهم وجه نظر اخرى حول مصطلح (الاغتراب) مثل (هيغل) حيث يقول " يستخدم التغريب للإشارة الى علاقة انفصال او تنافر كتلك التي تنشا بين الفرد والبنية الاجتماعية او كاغتراب للذات ينشا بين الوضع الفعلي للمرء وبين طبيعته الجوهرية " (Shakhat, 1980, P96).

ونرى أن حالة الفقدان التي مرّت بها الروح الانسانية نتيجة ضغوط جعلت منه يشعر بالتخبط وعدم التوازن والتوتر ، والفردية .

ان الدراسات الادبية التي تناولت مفهوم (التغريب) الذي يشغل حيزاً مهماً في على صعيد الجانب البشري ، حيث اخذت هذه الدراسات تعكس مفهوم (التغريب) في الفلسفة والفنون الأخرى ، واننا نحاول ان نستعرض آراء الكتّاب والفلاسفة ومنهم" الفرنسي دونيز ديدرو عام 1713، 1784 ان الازدواجية في أداء الممثل لكل عناصر التغريب هذه لم تستخدم فعليا وباطار متكامل له بعد أيدولوجي" (Alyas, 2006, P141). أي أن هناك بعض الومضات من (التغريب) نجدها قبل ظهور (برشت) ، حيث كان أسلوب التمثيل يعتمد على جانب البنية الأرسطية، ولكن التوسع الذي أخذ يدخل في كافة مفاصل الحياة وعلى الجوانب العلمية، وظهور الثورة الصناعية واكتشاف الماكنة البخارية ، وهذه الجوانب قد أحدثت تغيرات ذات أهمية كبيرة " فالإنسان قابل للتغير والتحول وقادر على أحداث التغير" (Saliha, 1997, P192). أي أننا نرى أن الانسان قادر على تغير حالة (الاغتراب) التي يمر بها اي شخص ، ولكن سطوة المجتمع حتمت علية ان يشعر بحالة من عدم فهم الواقع الذي يعيش فيه . ان هذا المنعطف الذي يولد الاحساس بعدم الانتماء هو ما جعل من الفن المتنفس الوحيد وكما قال (شوبنهاور) " التغريب هو تقنية تقوم على ابعاد الواقع المصور بحيث يتبدى الموضوع عن طريق منظار جديد يظهر ما كان خفيا او يلفت النظر الى ما صار مألوفا " (Alyas, 2006, P139). ونرى ان الفن يضع كل ما هو موجود في الحياة دون اي تزيف ، اي ان هناك فترة يمر

بها المجتمع يعيش في حالة من التخبط والقهر، حيث اصبح حالة الصراع النفسي تأخذ حيزاً كبيراً بعد ظهور نظرية (فرويد)، التي شكلت جانبٍ مهم في الادب والمسرح وحتى على صعيد الفن التشكيلي والعلوم الاخرى ، والتي شكلّت عنصراً مهماً في طبيعة العرض المسرحي .

إن (التغريب) اخذ يشكل بنية اساسية على صعيد طبيعة النص الادبي، وهناك أسباب أخرى دخلت ايضا ، وعلى سبيل المثال الحربين العالميتين التي كان لها وقعاً مؤثراً على المجتمع بشكل كبير جداً، وكذلك الجانب النفسي وزعزعة الروح البشري التي خلقت حالة من عدم الانتماء والابتعاد عن الواقع ، بحيث اصبح الصراع يدخل الى عوالم لم تكن موجودة قبل ذلك في المسرح او على صعيد النص ، حيث نرى ان هناك نصوص امتازت بظهور ملامح (التغريب) وتلك النصوص على سبيل المثال مسرحية (الطريق الى دمشق أو الحلم وسوناتا الشبح) الى الكاتب (سترنبرج) وكذلك نجد ايضا في نصوص الكاتب الامريكي (يوجين اونيل) في بعض من مسرحياته، وكل في مسرحية (الامبراطور جونز و مسرحية القرد كثيف الشعر) ونرى في مسرحيات (سترنبرج) حلول الكاتب من خلال الاعمال التي ذكرت " محاكاة اسلوب الاحلام بما فيه من تفكيك وبما فيه من لا منطقية عبر تبني الية الاحلام وانقلاب العقل عند الانسان فتصبح الافعال مشوهة وغير متوقعة وقلقة فهو بهذا الغى سترنبرج زمان والمكان وانطلق من الخيال والوهم في كتابته بشكل كلي" (Salem, 2012, P69).

فلقد اختلفت المعالجة في بنية النص عما كانت في النص الكلاسيكي ، وهي عدم وجود اي قانون داخل بنية النص ، أما في مسرحيات الكاتب الامريكي (يوجين اونيل) وفي مسرحية (القرد كثيف الشعر)، نجد أن موضوع قضية الانتماء حول ذاتية الشعور (الاغتراب) داخل الشخصية ، وهذا ما قدمته " الحضارة المدنية والصناعية باعتباره جحيما بل قفصا احتجزت فيه العقلانية المدمرة البشر وحولتهم الى عرائس ماريونيت آلية في حين تنجح تلك الشخصية التي تعبر عن القهر الذي تعانيه الطبقة العاملة وهي شخصية تتحول الى حالة الهمجية " (Ainz, 1994, P415). ان الاسلوب الذي استخدمه (سترنبرج) في تقديم شخصياته في بعض من مسرحياته ، حيث اعتمد على اسلوب جديد من ناحية الشكل غير المحدد بمكان او زمان ، او يكون حلمي عند (يوجين اونيل) في مسرحية (امبراطور خونز)، أي تذويب الزمان والمكان وهذا ما يؤكد عليه (سترنبرج) في قولهِ " لمفهوم التغريب تأكيد على الجوانب المادية للمشهد لعالم الروح ان حوادثه روحية لا بدنية " (Nicole, 1986, P239). ولكنا نجد ان هناك مغايرة في اسلوب (برشت) على نطاق (التغريب) الذي قام بعمية تنظيم الاسس العملية على طريقته الخاصة ، حيث نرى في جانب التمثيل لا يميل الى الاندماج كما في أسلوب المنهج (الارسطي) القائم على عامل (الخوف والشفقة) ، بل أراد لطريقته في التمثيل كسر القواعد المتعارفة، فعلى الممثل أن يكون على مسافة من الشخصية فهو يروي ما حدث عن لسان الشخصية ، حيث يأخذ دور الناقل للواقع ولا يميل الى الحالة الشعورية والتقمص أو يؤدي او يندمج فيها ، فعلى الممثل ان يدرك أنه يعرض هذه الشخصية أمام الجمهور ويمزج بين الشخصية والممثل والخروج بشخصية الممثل الثالث، أي تحمل صفات الاثنين حيث يقول في ذلك " ان الممثل لا بد ان يكون حاضر ممثل وشخصية ... ولا بد من بناء مسافه بين الممثل و الدور...وينطقوا بلسان المفرد الغائب"(Miter, and Shevtsova, no date, P108-109).

حيث نرى أسلوب (برشت) مختلف تماماً عن نظريات التمثيل التي سبقته، إذ ان شخصياته تلعب دور الغائب ويكون الراوي للاحداث على عكس طريقة (استانسلافسكي) في التمثيل في التقمص ومعايشة الدور، وأما على صعيد الاخراج فقد اختلفت طريقته الاخراجية، حيث نجد الأعمال لدى (سترنبرج) ذات أسلوبية تقوم على " تقليل عناصر الحبكة المسرحية وبتجاربه العديدة لكتابة مسرحياته التي تسير حوادثها بلا توقف من البداية الى النهاية دون الحاجة الى مشاهد منفصلة مع الاهتمام الكامل بالعواطف " (Nicole, 1986, P219). حتى على مستوى الاضاءة كانت تستخدم الالوان البنفسجية والبرتقالية ، وذلك لخلق جو يثير واقع حلمي داخل المتلقي ليبحر في عالم من الأحلام والغرائبية ، أما على صعيد (التغريب) حيث يمتاز المسرح عند (برشت) بطابعه السردي القصصي الذي تشكل القصة في هيكل العرض المسرحي ، حيث انها تقود الاحداث وتمثل القالب الذي يحكم المشاهد ، ويكون فيها كل مشهد قائم بذاته محكوم بفكرة القصة داخل العرض المسرحي، حيث يتم (الاعتماد على السرد والقص في تقديم المسرحية " (Abdelkrim, 2016, P143). حيث جعل بنية العرض على شكل مستقيم يتخلل كل مشهد فاصل يفصل عن المشهد الآخر، أي عملية إيقاظ ذهن المتلقي، لقد ركز أيضاً على الاهتمام بالجانب الإنساني والاجتماعي وقدرته على التغيير من خلال " ان الانسان يصبح فيه موضوع بحث وتمحيص فالانسان قابل للتغير والتحول " (Saliha, 1997, P192). وأن الانسان قابل للتغير أو التكيف رغم حالات (الاغتراب او التغريب) التي ينتج عنها شعوراً مغايراً لدى الفرد او المجتمع .

مؤشرات البحث

1. إن الخيال نتاج الأسطورة التي ترتبط بسر الكون وتفسير وجوده .
2. تمتاز الأسطورة بعوالمها غير المرتبة والمتخيلة التي ترتبط بالطقوس الدينية وبالرقى السحرية.
3. اشتركت الرؤيا الاخراجية في تناول الاسطوري لتأسيس حوار ثقافي وحضاري عالمي وذلك لتجسيد العودة الى اصول البدائية لدى الانسان عن طريق همهمات والتعبير الجسدي .
4. لاتتوقف التجارب المسرحية كي تتجاوز المنطق النظري السائد في المعالجة الاخراجية وادخال الغموض والابهام في المفردات الرمزية .
5. إن غاية الشكل الاسطوري كركيزة من الركائز التي يستند عليها المخرج هي خلق عوالم ماورائية حيث اللامنطق وغياب العقلانية والميل الى الغرابة .
6. يقتضي الجو النفسي بإقحام الحياة الداخلية وكسر الواقع المنطقي وذهاب الى الاغتراب وتغلغل داخل الذات الفردية .
7. التشاركية في حالة التطهير التي تمثلها الجوانب العقائدية والبدائية بما يشبة الممارسات في الطرق الصوفية .

إجراءات البحث :

مجتمع البحث :

تألف مجتمع البحث من مجموعة عروض مسرحية التي قدمت على مسارح العاصمة بغداد والتي أخرجت من قبل الكادر التدريسي لأساتذة كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية – جامعة بغداد ، وللفترة الزمنية الممتدة من عام (1991 – 2001) م .

عينة البحث :

اعتمد الباحث عينة قصدية مسرحية (**سيدرا**) للمخرج فاضل خليل والتي قدمت عام 1999م على خشبة مسرح الرشيد في بغداد ، وذلك للأسباب التالية :

1. المشاهدة العينية .
2. تتوافق مع متطلبات البحث .

منهج البحث : اعتمد الباحث على المنهج الوصفي في التحليل .

أدوات البحث : تحدد بما يلي :

1. ما اسفر عنه الاطار النظري .
2. المشاهدة العينية .

تحليل العينة :

مسرحية : (سيدرا)

تأليف : خزعل الماجدي

إخراج : فاضل خليل

مكان العرض : بغداد / مسرح الرشيد

تاريخ العرض : 1999 م

النص المسرحي :

قدم الكاتب (خزعل الماجدي) في مسرحية (سيدرا) في معالجة اسطورة الطوفان ، التي اخذت من الميثولوجيا السومرية ومن ثم قرأ النص برؤية تحمل ملامح روح المعاصرة في النص المسرحي ، حيث تمثل مسرحية (سيدرا) اعادة ترتيب احداث التي مرت بعد الطوفان حيث يبدأ الحدث بعد انحسار المياه ونزول سيدرا الى الأرض ، حيث يسعى الى تقسم الملك على ابنائه الذين هم (يافث وحام وهام) اما المرأة التي عالجها الكاتب على انها هي رمز الشر، وهي طامعة بالملك ، حيث تكون ملازمة الى شخصية (عمرا) ، الذي هو الطامع في الملك أيضاً، ومن هنا يدب الشر بينهم ونرى ان رمز الشر متمثل في شخصية (ليليث) التي تمثلها (اقبال نعيم) ، بمساعدة شخصية (عمرا) الذي يقتل وحداً تلوى الاخر عن طريق اغواء (ليليث) ، ومن خلال تصفح (هام) لكتاب المعرفة فيطلع على كل شيء ويكتشف ان العم (عمرا) هو شريك ليليث ، ولكن تحاول ليليث ان تقرأ كتاب المعرفة ولكن في لحظه الصدق تصاب بعمى ، و يبقى (هام) فقط هو الوحيد العارف في اسرار الطلاسم والرموز في كتاب الاسرار، حيث يقود الناجين من الطوفان باحثا عن سر الوجود.

المعالجة الاخراجية

يظهر في بداية المشهد الاول صوت الريح وقرع الصنج، نرى من خلال بقعة ضوء ظهور شخصية (ليليث) وهي تقود عربة ذات شكل أسطوري قديم، حيث تلقي الحوار وهي تسير امام عامود يمتد من الارض الى السماء ، وهو يقع اعلى يسار المسرح حيث يبين على انه اخر شيء بقي ما بعد الطوفان ، وهو أيضاً يمثل الرابط الروحي والفلسفي ، وفي جانب العمود هناك تكوينا خشبيا يشار على انه تابوت ، وهذا يعتبر دلالة على الموت الذي هو امتداد الي الطوفان ولي تقويم الجانب الاسطوري . ان توظيف فضاء العرض الذي قدمه المخرج من جانب الموسيقى التي تدل على صوفية جو العرض ، من رياح وعاصفة وحتى على صعيد التكوينات توزيع الممثلين ، من خلال مساحة الاشتغال داخل بقعة ضوئية وكذلك المنولوج الي كل ممثل ، ان طريقة اشتغال المخرج (فاضل خليل) من خلال تكوين المشهد الطقسي للقرابين البشرية والماء المقدس والعربة الاسطورية وشكل الزي و حتى اللون الذي استخدم كان يميل الى عوالم اسطورية ، حيث نرى في مشهد آخر حاول المخرج ان يظهر احد المعتقدات، من خلال ظهور شبح الأب المقتول ليسأل الابناء عن هوية القاتل وسبب الجريمة ، لقد استخدم المخرج المنطقة الواقعة في اعلى عمق المسرح ، مسلطاً عليها بقعة صفراء التي أعطت بعداً شبحياً لتلك الصورة، وكذلك وظف المخرج مؤثراً كصوت الرياح لإعطاء جو ميتافيزيقي لحركة الشبح ، الذي يمثله سيدرا في هيأة كاهن من خلال الشكل الذي كان في يرتدي ملابساً بيضاء وبلحيته الكثيفة، مما يعطي دلالة من خلال الصوت العميق الذي يلازم الحركات الإيمائية، وهذا يجعل الشكل يميل الى الصوفية باعتباره أشباه الآلهة من خلال البعد الاسطوري ، حيث نرى شخصية هام الذي يمتلك كتاب المعرفة وهو يجلس جانب إلى العامود السماوي ، حيث يبحث فيه عن حول اسرار الكتاب ومن الذي قتل ابوه ، ان الاسئلة التي تدور في فكر هام والفعل التعبيري يجعل من اداء الممثل حول حقيقة سبب الطوفان ، وفي مشهد آخر نرى شخصية ليليث وهي تلبس التاج وهي تتحرك بأداء تعبيري ، وتحوم حول هام في استعمال حركات جنسية كي تغويه ، وحتى مع اخوه يافث وتلمح له عن السلطة من خلال التاج وحركاتها الجسدية التي تستخدمها ، وتحويل هذا المشهد الى كابوس يستفيق منه وهو مستلقي بجانب العامود ، ونرى شخصية الاخ حام الذي يجسد إحدى اللعنات القدرية المتمثلة بالمسخ ، لقد استطاع المخرج ان يوظف المعالجة لشخصية حام على اعتباره كتلة من الغرائز الحيوانية ، الفاقدة للوعي والاحساس ضمن الادراك الانساني ، لذلك حول (سيدرا) شخصية حام الى مسخ مقيد بسلاسل حديدية، أن أداء الشخصية بطريقة غرائبية جعل منه يعيش حالة من عدم الانتماء ، حتى اكتسب دلالات تعبيرية كمركب حيواني بداخل الانسان ، وهو دلالة غرائبية حتى على مستوى صوته الذي يميل الى صوت الخنزير، ومن خلال ظهور ليليث وهي تحمل كأس من الخمر وتحاول ان تبعث حالة من الطمأنينة ، من خلال إغوائه في حركات انثوية تميل الى الجنس . ان تحويل الاجواء الطقسية البدائية من خلال الدلالة على المشهد السحري الذي امتزج عند دخول ليليث الى العالم الحيواني المتمثل في شخصية حام ، حيث نرى ان العملية التقنية التي استخدمها المخرج موظف الاضاءة ، تحول اللون الى احمر وسيطرة ليليث عليه ، وتأكيد على الاستجابة من خلال مشهد الرقص الذي يؤديه حام على خشبة اسطوانية ، في ايقاعات طبول وصرخات حماسية حتى تقدم له ليليث الكاس السحري ، ان توظيف المخرج لخلق جو طقسي وتغير في

الإضاءة من الأحمر الى الأصفر على انهاء طقسية الجو الذي كان معهم ، وفي المشهد الصراعي من اجل السلطة فقد قتلت ليليث بيديها حام وتكشف للعم عمرا الذي يكشف بحبه لها ، ولكن حين تقول له ان يقرأ كتاب المعرفة الذي وضعة بين يديه ترفض ، محاولاً قتلها ولكن تلقي بسحرها عليه كي يصبح جسدا صلبا الى نهاية المشهد ، ولقد وظف المخرج في هذا المشهد شيئاً من التغريب والتوقف الذي اصاب العم عمرا ، وهذا نوع من الفنتازيا الاسطورية في هذا العرض . في المشهد الاخير تحاول ليليث مع هام ان تقرأ حين يقول لها اقرئي شيئا حتى لو سطرا من هذا الكتاب ، تحاول ولكنها لا تستوعب قوى المعرفة فيه الموجودة فيه، يحاول هام ان يقرأ عليها حينها تصاب بالعمى ، وهنا يدخل صوت سيدرا مرة اخرى الطوفان اخر يمحو اثار الفساد الذي تفشى واخترق نسل الانسان الى الابد ، من نسل اخر يزج ذلك الظلام ويحمل النور وهذا نراه في دخول مشهد العربة الاسطورية في نهاية العرض .

نتائج البحث ومناقشتها :

من خلال خلاصة الاطار النظري وآليه اشتغال المخرجين على آليات التغريب والاسطورة عالمياً ، وانعكاسها على المخرج العراقي من خلال العينة ، تبين الاتي :

1. جاء ارتباط الاسطورة الطوفان في ضمن الميثيولوجيا السومرية التي تفسر سر الكون وخليقة وهذا ينطبق مع المؤشر رقم (1) .
2. تباين الاشارات في مسرحية سيدرا في علاقتها في لعوالم غير مرئية من خلال كتاب المعرفة الذي كانت تشير إليه شخصية (هام) وهذه يتفق مع مؤشر رقم (2) .
3. ان الرؤيا الاخراجية التي في عرض (سيدرا) كانت تعتمد على رمزية . المفردات التي بينت في الإنشاء المكاني للعمود السماوي والعربة الاسطورية وهذا يتفق مع مؤشر (4) .
4. وجود آلية التغريب من خلال بعض المشاهد التي اعتمد عليها المخرج هي كسر الشكل المتعارف عليه من خلال استخدام السحر على شخصية (عمرا) وتحويله إلى تمثال متوقف من خلال قدرة (ليليث) السحرية وهذا يطابق مع المؤشر (6) .
5. ان اغتراب الذات الانسانية وتحويلها غلى مسخ حيواني وهذا ينطبق على شخصية (حام) وهو ينطبق على مؤشر (6) .
6. ان تناول الاسطورة الجانب واحد والذي يتعلق بالانسان وسلطته وعدم اشراك الجانب الثقافي وهذا لا يتفق مع مؤشر رقم (3) .

References:

1- Ardash, Saad (1979): The director in the contemporary theater, Kuwait, The World of Knowledge series.

2- Ainz, Christopher (1995): Vanguard Theater, translation: Sameh Fekry, Cairo, Center for Language and Translation, Academy of Arts.

3- Al-Academy, A scientific quarterly journal, Issued by the Faculty of Fine Arts - University of Baghdad, No. 95, 2020.

4- P. M (1991): Modern Philosophy, Selected Texts, Prepared and Translated by: Mohamed Sabila et al., Rabat, Dar Al-Aman for Publishing and Distribution.

5- Brook, Peter (1983): The Empty Place, translation: Sami Abdul Hamid, Baghdad, Baghdad University Press.

6- Brook, Peter (2002): Complete Works, translation: Farouk Abdel Qader, Cairo, Al-Hilal Publishing House.

7- Boris, Zakhoa (1996): the art of the actor and director (lectures and articles), translation: Abdul Hadi Al-Rawi, Amman: Jordan, first edition, publications of the Ministry of Culture.

8- Hassan, Hassan Mohamed (1995) Alienation from Eric Fromm, Beirut, University Foundation for Studies and Publishing.

9- Hamada, Ibrahim (1988): Prospects for the International Theater, Cairo, Arab Book House for Printing and Publishing.

10- Khan, Muhammad Abd Al-Mu`id (1981): Myths and Legends of the Arabs, Beirut, Dar Al-Hadatha for Printing and Publishing.

11- Durant, W (1988): The Story of Civilization, translated by Zaki Naguib and others, second edition, Beirut, Arab Organization for Education, Culture and Science, Dar Al-Jabal.

12- Rose, Evans James (1979): The Experimental Theater from Stanslavsky to the present day, translation: Farouk Abdel-Qader, Cairo, House of Contemporary Thought.

13- Salem, Suha Taha (2012): The Local Reference and Mechanisms of Westernization in the Iraqi Theatrical Show, Doctor's Thesis in Theatrical Arts, unpublished.

14- Stanislavsky, Constantine (1966): Actor's Preparation, Translation: Muhammad Zaki Al-Ashmawi and Muhammad Dursi, Cairo, Al-Nahda Library, Egypt, Faggala.

15- Saeed, Jalal Al-Din (2004): Lexicon of Evidence and Philosophical Terms, Tunis, Dar Al-Janoub for Publishing.

16- Shakhit, Richard (1980): Alienation, translation: Kamel Youssef Hussein, Beirut, Arab Institute for Studies and Publishing.

17- Saliha, Nihad (1997): Streams of Contemporary Play, Cairo, The Family Library, The Egyptian General Book Authority.

18- Abdul Hamid, Sami (2006): Innovations of the laid-off in the twentieth century, Baghdad, Al-Fateh Publishing Library.

19- Abdul Aziz, Saad (1966): Legend in Drama, Cairo, Modern Art Press.

20- Abdul Karim, Saad (2016): Perceptions of modern theatrical trends, Al-Fateh Library, Baghdad.

21- Imran, Farhan (2018): Discoveries Lectures, College of Fine Arts, University of Baghdad, Master Thesis (unpublished).

22- Fadl, Salah (1990): The Rhetoric of Discourse and the Science of Text, World of Knowledge Series, Kuwait, The National Council for Culture and Literature, Letter Print.

23- Kamal, Zaki Ahmed (1975): Myths, a comparative civilization study, Cairo, youth library.

24- Koch, Arthur Koehler (1986): Presentation in the Theatrical Storm, translation: Jabra Ibrahim Jabra, Baghdad, Dar Al Mamoun for Translation and Publishing.

25- Miter, Shumit, Shevtsova, Maria (undated): Fifty months as a major theater director, translation: Mohamed Sayed Ali, Cairo, Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater.

26- Nicole, Al-Ardais (1986): The International Play, translated by Abdullah Abdul-Hafiz Mitwalli, Baghdad, Ministry of Higher Education and Scientific Research.

27- Nikiol, Al-Ardais (1980): The play in English literature, see: Youssef Abdel-Messih Tharwa, Baghdad Dar Al-Rashid Publishing.

28- Wahba, Murad (2007): The Philosophical Dictionary, Cairo, Dar Al-Quba Modern Publishing and Distribution.

29- Elias, Mary (2006): Hanan Al-Qassab, The Theatrical Lexicon, Second Edition, Beirut, Lebanon Library Publishers

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/81-98

Procedures of Westernization for Legend In Iraqi Theater Show

ALAA KAREEM SAHIB[1]
Jassim Kazem Abd [2]

Al-academy Journal …….…… Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 10/5/2020…....Date of acceptance: 14/6/2020…....Date of publication: 15/6/2020

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

ABSTRACT :

Art of legend was arisen out of pillars of theatre which casts light on those legends that were written to glorify powers and situations surpass level of human beings . So we find that legend was transformed through its doctrine sides over level of concept and realization on field of subjects where by which Greek theatre was founded . As soon as it was adopted by drama art as legendary ritual phenomena with its stories . With that modes of social , spiritual expressions were differentiated within communities , peoples over all different countries and civilizations . This explains us the apparent difference in cases of legends , alike if they were within thoughtful , social or cultural sides between civilizations . Since drama art is mirror of peoples that reduces inside it tribes , rites , religion celebrations and legendary tales . We find significant necessity to research , to uncover mechanisms of construct legend , from another hand to tackle it by some drama directors , who added aesthetic , creative conceptions for their drama shows through two notions which are legend and westernization

Key words : Procedures of Westernization , legend , civilization , Iraqi theatre

[1] graduate student/ College of Fine Arts / University of Baghdad, alaakrim@yahoo.com

[2] College of Fine Arts / University of Baghdad. jassem.kazem@cofarts.uobaghdad.edu.iq

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/99-110

وظيفة المنصة السحابية في الاعلام المرئي

علي صباح سلمان[1]
ثائر علي جبرالله[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/4/14 ، تاريخ قبول النشر 2020/5/17 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

ملخص البحث :احدثت التغيرات السريعة في مجال نقل وتبادل المعلومات عبر المنصات السحابية ثورة كبيرة في مجال الاعلام المرئي الحديث اذ اثرت تقنية الحوسبة السحابية بشكل كبير داخل المؤسسات الاعلامية موفرة الجهد والمال والمواد ذات الجودة العالية ،تضمن البحث خمسة فصول جاء الاول بعنوان الاطار المنهجي للبحث والثاني الاطار النظري وتضمن مبحثين الاول مفهوم الحوسبة السحابية والثاني منصات الحوسبة السحابية في الاعلام المرئي والفصل الثالث اجراءات البحث والفصل الرابع تحليل العينة والفصل الخامس نتائج البحث وكان ابرزها

1. الخدمة السحابية جعلت المنفعة تتجاوز النمطية والتقليدية في العمل الاعلامي وسرعة في الانجاز.
2. جودة صورة وصوت عالية مع امكانية عمل مونتاج عليها قبل النقل الى المستفيد .
3. قلة التكاليف اذ اصبح بالإمكان الاستغناء عن الكثير من الآلات القديمة الخاصة بالبث والاستقبال.

مع قائمة بالمصادر ومراجع البحث

الكلمات المفتاحية :المنصة ،السحابية،الاعلام المرئي

الفصل الاول الاطار المنهجي

مشكلة البحث: شهد العالم خلال السنوات الاخيرة تطورات تقنية متسارعة بفضل تقانات الثورة الرقمية في الاتصال والمعلوماتية التي تميزت بتأثيرات مباشرة وسريعة على نمط الحياة الانسانية في مختلف القطاعات الاقتصادية والعلمية والاجتماعية والثقافية، والتي اسهمت في احداث تغيرات كبيرة في شتى المجالات ومنها بشكل خاص في الاعلام المرئي والمسموع ووسائل الترفيه، حيث احدثت هذه الثورة المعلوماتية تغيرات عميقة في الاعلام المرئي، وفي عمليات ارسال واستقبال المعلومات، وإنتاجها، وبثها،

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، basha_312002@yahoo.com
[2] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد.

ونشرها، والتفاعل معها، هذا التطور الكبير بدورهِ افرز لدينا نوعين من الاعلام وهما الاعلام التقليدي والاعلام الجديد.

أ- الإعلام التقليدي: الذي يضم الإذاعة والتلفزيون والصحف الورقية والمجلات المطبوعة.

ب- الإعلام الجديد: الذي يقوم بنقل المعلومات عبر شبكة الانترنت والمنصات السحابية المختلفة والهواتف الجوالة.

هذا التطور المتسارع وبشكل خاص في الاعلام المرئي الجديد اثر بشكل كبير على العمليات الفنية والتبادلية للبرامج والاعمال الفنية بين الصانع والمتلقي، ومن هنا تأتي مشكلة البحث بالتساؤل الاتي :

كيف يمكن الاستفادة من المنصة السحابية في الاعلام المرئي؟

اهمية البحث: تتجلى اهمية البحث من حداثة الموضوع وهو توظيف المنصة السحابية في الاعلام المرئي وفائدتهِ للباحثين والعاملين في القنوات التلفازية وفي الحقل السينمائي فضلاً عن فائدته للدارسين من طلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة .

هدف البحث: يهدف بحثنا الحالي الى الكشف عن (وظيفة المنصة السحابية وسبل الاستفادة منها في الاعلام المرئي).

حدود البحث: تنحصر حدود البحث بدراسة موضوع المنصة السحابية وعملها في الاعلام المرئي وتحديداً في (شبكة الاعلام العراقي) في العراق الربع الاول من عام 2020 .

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول: مفهوم الحوسبة السحابية

اننا نعيش في عصر تسارعت فيه التطورات التقنية في العالم وانتجت موجة من التغييرات الهامة في شبكة الانترنت واستخداماتها ومنها ما بات يُعرف بالحوسبة السحابية Cloud Computing الذي يُعد من أكثر المصطلحات والمفاهيم التي اكتنفها الغموض في الفترة الماضية ومن أكثرها انتشارا أيضا وهو مصطلح يعكس مفهوماً أو تصوراً حول الخدمات والتطبيقات والمصادر والبرمجيات التي تتوفر عن طريق الإنترنت وتدار من قبل طرف ثالث Provider يُدعى مُقدم او مجهز الخدمة في مراكز بياناته، ويحصل العميل والذي يسمى " **مشترك** " على كل ذلك أو بعضه وفق نظام الدفع بحسب الاستخدام وهو المعتمد غالباً، حيث تدفع الشركات لقاء حصولها على خدمة الحوسبة السحابية، ويتم تقدير المقابل وفق ما يستهلكه كل عميل من إمكانيات المعالجة ومساحة التخزين وعدد العملاء المسموح بهم للعمل وغير ذلك.. وبعبارة أخرى بدلاً من ان تستخدم حاسوبك للتواصل عبر شبكة وتخزن عليه البرامج والملفات وغيرها، يتم تخزين كل هذه الموارد على السحابة (أي مراكز البيانات) ويصبح الكمبيوتر بمثابة أداة للتواصل مع هذه السحابة. وهكذا الحال مع مختلف الكمبيوترات الموجودة في شركة ما... فبدلاً من وضع التطبيقات التي يعملون عليها على أجهزة الموظفين. يتم تركيب هذه التطبيقات في السحاب ويتم العمل عليها بشكل اعتيادي. (Al-Alimi,2014,p5) .

ويُعرف المركز القومي للمعايير والتكنلوجيا (**NIST**)الحوسبة السحابية بانها " نموذج لتوفير وصول مناسب ودائم وفي اي وقت الى الشبكة لمشاركة مجموعة كبيرة من مصادر الحوسبة (الشبكات، الخوادم، وسائط تخزين البيانات، التطبيقات، الخدمات) والتي يمكن نشرها وتوفيرها بادنى مجهود او تفاعل مع

موفر الخدمة " .(**2018.The NIST**). كما عرفها (**Sanchati**) بانها عبارة عن تقنية تعتمد على نقل المعالجة ومساحة التخزين الخاصة بالحاسوب الى ما يسمى بالسحابة وهي جهاز خادم يتم الوصول اليه عن طريق الانترنيت لتتحول برامج تكنولوجيا المعلومات من منتجات الى خدمات **(**Sanchati,2018,p7**)**

ويرى شيلتون ان الحوسبة السحابية "تشير الى المصادر والانظمة الحاسوبية المتوافرة تحت الطلب عبر الشبكة والتي تستطيع توفير عدد من الخدمات الحاسوبية المتكاملة دون تقيد بالموارد المحلية بهدف التيسير على المستخدم وتشمل تلك المواد مساحة لتخزين البيانات والنسخ الاحتياطي والمزامنة الذاتية كما تشمل قدرات معالجة برمجية وجدولة للمهام ودفع البريد الالكتروني والباعة عن بعد ويستطيع المستخدم عند اتصاله بشبكة التحكم في هذه المواد عن طريق واجهة برمجية بسيطة تبسط وتتجاهل الكثير من التفاصيل والعمليات الداخلية " (Shelton 2013,p10)

ويُحدد الباحث صباح محمد اهداف الحوسبة السحابية بما يلي : (Sabah,2015.p6)

1. تجعل من جهاز الحاسوب مجرد محطة عبور للوصول الى الخادم الذي يحوي مساحة تخزين تمكن المستفيد التعامل مع بياناته .
2. توفر مساحة تخزينية للمعلومات عالية الجودة .
3. اتاحة الوصول الى المعلومات وسهولة استرجاعها في اي وقت ومن اي مكان تتوفر فيه شبكة الانترنت.
4. اكتفاء الحاجة الى عمل نسخة احتياطية للمعلومات المُخزنة على الحواسيب الشخصية او اجهزة التخزين الخارجية كالاقراص او الفلاش وغيرها.
5. اتاحة معظم البرامجيات التشغيلية والتطبيقية وبصورة مجانية مما يوفر على المستفيد التكلفة والوقت والصيانة.
6. توفير عملية المشاركة بالمعلومات بين المستفيدين وسهولة تداولها وتناقلها عبر شبكة الانترنت بغض النظر عن حجم تلك المعلومات واشكال ملفاتها.
7. توفر للمستفيد امكانية معالجة المعلومات عن بعد والمتعلقة بانشاء الملفات او حذفها او اجراء التعديلات عليها او تحديد مستويات الاطلاع عليها اضافة الى تنظيم في حفظها وتخزينها.

   تكون هذه الخدمة متاح الوصول من اي جهازفي كل الاوقات ومن اي مكان تتواجد فيه خدمة الانترنيت بمجرد الاشتراك بتلك الخدمة .

ويوضح الشكل رقم واحد نموذج الحوسبة السحابية (Al-Alimi,2014,p5) وفوائدها واسعة النطاق وبعيدة المدى ، فالحوسبة السحابية ليست مجرد حل تقني او خادم تم تخزينه في موقع اخر، بل انها شكل من اشكال الحوسبة التي تعمل على تحسين تنفيذ الاعمال والتي تؤثر في الاعمال على مستوى ايجابي، وبالنسبة للمشاريع الصغيرة والمتوسطة بشكلٍ خاص، فان اهم مزايا الحوسبة السحابية هي تقليل تكاليف البنية التحتية، وتقليل الاعتماد على المهارات الداخلية لتكنلوجيا المعلومات والمرونه التي تسمح بتعديل الخدمات المقدمة لتلبية احتياجاتهم. وتتميز خدمات الحوسبة السحابية مقارنةً بخدمات تقنية المعلومات التقليدية بعدة خصائص يمكن ايجازها فيما يلي (.citc.gov.sa2019)

1. توفر الخدمات عند الطلب دون حدود للمكان والزمان

2. الوصول الى الخدمات عبر شبكات الاتصال.
3. الاستفادة من موارد الحاسب الالي المجمعة .
4. سرعة توفير الخدمات
5. الحد الادنى للتفاعل اي الاجراءات الشكلية لاعداد خدمات جديدة.

مع امكانية الحفاظ على الخصوصية عبر نوافذ حصينة تكون مشروطة مابين المجهز والمستخدم حصراً

اما المنصة السحابية موضوع بحثنا الحالي فهي الجزء الاهم داخل الحوسبة السحابية فتستخدم **هذهِ المنصة** كخدمة وتكون أداة البرمجة نفسها مستضافة على السحابة ويمكن الوصول إليها من خلال المتصفح . يتيح هذا النوع من الخدمات للمبرمجين بشكل عام إمكانية تطوير وبناء تطبيقات ويب دون الحاجة إلى تثبيت أي برامج أو أدوات على أجهزته. ثم بإمكانهم نشر هذه التطبيقات بدون الحاجة إلى مهارات في إدارة الأنظمة والشبكة. مثلاً يمكن أن نذكر(Windows Azo) ، (Google App Engine) (Amazon Web Service)(Al-Alimi,2014,p8)

شكل رقم (1)*

ويمكن من خلال الشكل اعلاه اختصار تاريخ الحوسبة السحابية ومحطات تطوره

تعمل المنصات على حصول المستخدم على خدمة من الحوسبة السحابية تمكنه من تخزين بياناته خارج نطاق جهاز الحاسوب، اذ يخزن ملفاته على خوادم الحوسبة السحابية في شكل صور ملفات يمكنه الوصول اليها من اي مكان فيه ربط انترنت وكما في الشكل الاتي .

* Al-Alimi,2014,p8

شكل رقم (2)**()

واستناداً الى ما سبق يمكن القول ان المنصة السحابية هي نوع جديد من البنى التحتية والبرامجيات التي تتوفر من قبل الشركات او الدولة الغرض العام منها خزن المعلومات على شبكة الانترنت بطريقة تسمح للمستخدمين المخولين الدخول اليها من اي جهاز واي مكان وفي اي زمان يتوفر فيه الانترنيت .

المبحث الثاني : منصات الحوسبة السحابية في الاعلام المرئي

أمام التطور السريع في مجال التقنيات الحديثة منحت القنوات الفضائية والاعلام المرئي بصورة عامة فرصة لتحسين خدماتها وتأدية وظائفها بفاعلية عالية عبر منصات الحوسبة السحابية والتطبيقات التي توفرها هذه التقنية ، والتي اسهمت في مساعدة الاعلاميين في توفير الوقت والجهد والمعدات وإتاحة الخدمات بسهولة. ومن اجل مواكبة التطور السريع في مجال البث الاعلامي الذي تحولت فيه وسائل التواصل الاجتماعي إلى طرف قوي وفاعل، وأصبحت وسائطه المتعددة تمثل منصات ومنابر إعلامية مؤثرة وسريعة وواسعة الإنتشار وذلك بالتوازي مع تطور متسارع للتقنيات والتكنولوجيا. اذ لعبت هذه الوسائط دوراً هاماً في تغطية الأحداث ومواكبتها من خلال تصوير وبث الأخبار والمعلومات ونشرها على نطاق واسع مما شد المتلقي العربي اليها وكانت مصدر مهم لبعض القنوات الفضائية الخاصة لاخبارها. في بيئة اليوم السريعة، يحتاج البث التلفزيوني والاعلام بصورة عامة إلى الاستفادة من التكنولوجيا السحابية لتظل قادرة على المنافسة.

الحوسبة السحابية وقنوات البث صُنِعوا من أجل بعضهم البعض، إذ تتيح منصات الحوسبة السحابية النطاق العالمي للعمليات، وتوفر التكاليف وتُمكن من توزيع المحتوى في جميع أنحاء العالم.

كما أصبح الإنترنت بنية تحتية لتوزيع المحتوى قابلة للاستمرار، لدرجة أنه بات من الممكن الآن لجهة البث توزيع المحتوى الخاص بهم مباشرة على المستهلكين ، بغض النظر عن مكان وجود المشاهد ، لدعم هذه الفرص الجديدة لجهات البث فهناك حاجة إلى بعض التكنولوجيا الجديدة، تلك التكنولوجيا هي السحابة. انها تُمكن من الاستفادة من الحوسبة النافعة في عمليات التسويق .

** https://en.wikipedia.org/wiki/Cloud_computing

يمكن للقنوات التلفزيونية او الاعلامية بشكل عام الاستفادة من المنصات السحابية ، وهناك أربع وظائف رئيسة تقدم مزايا فورية وكبيرة في نموذج البث هي (The Broadcast Bridge,2019,p5)

1- تدفق المحتوى من مُنشئي المحتوى إلى جهة البث
2- سير العمل بعد الإنتاج
3- تسليم المحتوى إلى منصات التوزيع
4- نموذج التوزيع المباشر للمستهلك

اما طريقة عمل المنصة السحابية فهي كما يلي ; يتم الحصول على محتوى عالي الدقة من مواقع متعددة في منشأة البث للمعالجة والتوزيع، يمكن إدارة جميع مهام الإنتاج المطلوبة عبر الشبكات السحابية ، اذ يتم توصيل مؤلفي المحتوى ومنشأة البث بشكل آمن بالتخزين السحابي. وهذا يُمكّن جهة البث من إنشاء محتوى من جميع أنحاء العالم ، والوصول الفوري إلى الإصدارات المبكرة من المحتوى للحصول على تعليقات سريعة.. بمجرد اكتمال المحتوى ، يرفع إلى سحابة آمنة من حيث يمكن الوصول إليها من قبل هيئات البث في أي من منشآتها في جميع أنحاء العالم. يُمكّن سير العمل هذا من التدفق السلس للمحتوى عبر المناطق الجغرافية ، كما يتيح للمناقشات المراجعة والتعليقات والتحريرات في الوقت الفعلي عند إنشاء المحتوى.(The Broadcast Bridge , 2019, p6)

عمليات التسويق او ما بعد الإنتاج كيف يمكن تسويق المحتوى بشكل واسع النطاق؟.. يتم إرسال كميات كبيرة من البيانات إلى مواقع ما بعد الإنتاج وإعادتها لاحقًا للمراجعة، هذا غالبا ما يؤدي إلى عملية غير مرنة وطويلة بعد الإنتاج. مع التكنولوجيا السحابية، تقوم العديد من الشركات بإعادة اختراع سير العمل هذا، فيخزن المحتوى الرئيسي على سحابة آمنة، ثم ترسل الإصدارات منخفضة الدقة إلى مواقع ما بعد الإنتاج حيث تعدل، بمجرد مراجعة التعديلات على النسخة منخفضة الدقة وقبولها ، تُعاد هذه التغييرات إلى السحابة ، تطبيق هذه التعديلات على المحتوى الرئيسي في عملية دفعية. (The Broadcast Bridge ,2019 ,p8)

يوفر سير العمل هذا مرونة فائقة وخفة حركة في إنجاز أنشطة ما بعد الإنتاج ، أصبح سير العمل بأكمله الآن مستقلًا عن الموقع ، عن طريق إرسال ملفات منخفضة الدقة بين المواقع ، يتم توفير الوقت. وعلاوة على ذلك، يظل المحتوى الرئيسي آمناً في مكان واحد. السحابة تعمل أيضًا على تمكين مهام الإنتاج الإضافية بالتوازي مع الالتقاط والتعديل. كما يمكن تمديد نفس سير العمل ليشمل خدمات الترجمة المكتوبة والترجمة الصوتية، وهذا يسمح بالعمل الذي يتعين القيام به في وقت واحد، هذا يعني أن المادة النهائية تعمل داخل السحابة بشكل كامل مع جميع التعديلات والمسارات والعناوين الفرعية والبيانات الوصفية الموجودة بالفعل،من بعد ذلك تكون جاهزة للتشغيل والتوزيع.

تاريخياً جميع عمليات تسليم المحتوى بالبث (feed) الخطي استخدمت الأقمار الصناعية، في حين أن الأقمار الصناعية يمكن أن توفر نطاقاً جغرافياً كبيراً ، إلا أن استخدامها لا يزال مُكلفاً. وعندما بدأت شبكات التلفزيون تتوسع في جميع أنحاء العالم، كان عليها مواجهة العديد من التحديات. بينما كانت لوائح

المحتوى خاصة بكل بلد، إلا أن احتياجات الإعلان كانت إقليمية بطبيعتها. تُترجم هذه المتطلبات المتباينة إلى إنشاء (المواد المرسلة) خطية متعددة ومتنوعة لمختلف البلدان. إن تسليم المواد المرسلة عبر القمر الصناعي غالباً ما كانت تمثل تحدياً للميزانيات المُتاحة. الحل اليوم هو استخدام السحابة لتخزين المحتوى والجمع بين ذلك وبين أجهزة البث، فعملية البث تتم في أي عدد من أطراف التوزيع عبر المناطق المطلوبة، حيث تتلقى الخوادم المُحتوى عبر الإنترنت العام ويتم التحكم فيها ومراقبتها عبر البنية التحتية السحابية، وينتج عن هذا النموذج إمكانية بث قنوات التلفزيون في جميع أنحاء العالم من غير الدفوعات العالية للقمر الصناعي.

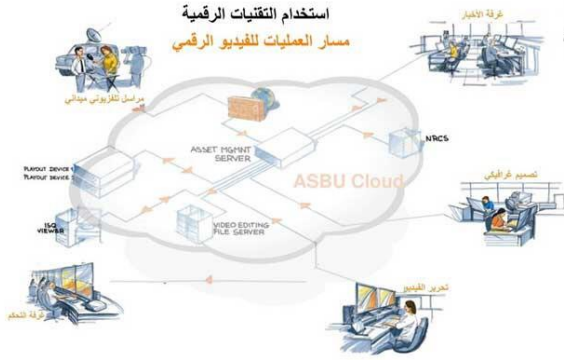
يشهد المحتوى المرئي انتشاراً كبيراً أكثر من أي وقت مضى، في الوقت الذي تتزايد معه تطلعات المتلقي للحصول على خيارات محتوى غير محدودة في أي وقت، ومن أي مكان، وعلى أي شاشة. ويتطلب الابتكار والاستمرار في تلبية متطلبات المشاهدين اعتماد تقنيات وحلول تُسرّع إنتاج المحتوى، وتوفرهُ لهم، وهذه واحدة من المزايا التي تتحقّق بفضل الاعتماد على الحوسبة السحابية (Krishan,2019,2). وهو ما يمكنهم من الوصول إلى عدد أكبر من المشاهدين، مقارنةً بأي وقت مضى.

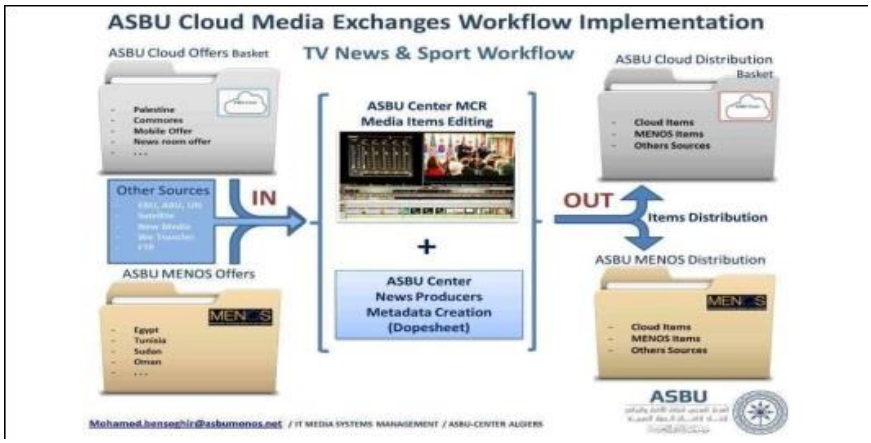
وفي منطقة الشرق الأوسط، توفر تقنيات الحوسبة السحابية فرصًا هائلة لشركات الإنتاج الإعلامي، ومزوّدي خدمات الفيديو، والذين يحرصون على تلبية متطلبات المحتوى الرقمي للشباب من سكان المنطقة، التي تُعد من أكثر مناطق العالم اتصالاً بالإنترنت. فقد ساعدت "Amazon Web Service" مجموعة MBC على تسريع الابتكار، ومن ثم توسيع نطاق مجموعة أكبر من الخدمات الرقمية القابلة للتطوير، والموثوق بها، بما في ذلك منصات SHAHID.net ، وMBC.net ، و GOBOZ ، وخدمة MBC للفيديو حسب الطلب، المخصصة للأطفال. وكذلك تقدم الدعم "للشركات العالمية الرائدة في صناعة الإعلام، مثل Netflix, Walt Disney, and Discovery ، وغيرها. وفي منطقة الشرق الأوسط تغطي خدماتها كلًا من: أنغامي ومجموعة MBC وOSN، بالإضافة إلى الشركات الجديدة ذات الخدمات المبتكرة ، مثل StarzPlay، و**Icflix** ، التي تعتمد جميعها على Amazon Web Service للابتكار والتوسع والتطوير، وتحقيق الأداء اللازم لتوفير أفضل تجربة للمستخدمين النهائيين .(Krishan,2019,5).

ويشير هاني فهمي علي، النائب التنفيذي للرئيس لقطاع المؤسسات في دو((du شركة الإمارات للاتصالات المتكاملة): " أصبح تأثير التحول الرقمي ملموساً في جميع القطاعات والاتجاهات من حولنا، ونتيجة لذلك باتت رغبات المستخدمين أكثر تنوعاً ونمواً لا سيما فيما يتعلق بمسألة الرغبة في الوصول إلى المحتوى في جميع الأوقات ومختلف الأماكن. حيث أن المستخدم النهائي يريد تجربة استخدام مميزة يمكنها أن تتغير وتتطور باستمرار وفقاً لتطلعاته. ومن هنا تبرز أهمية الحوسبة السحابية كأداة حاسمة في قطاع الإعلام،حيث توفر الخدمات السحابية مرونة وجودة عالية لتزويد المستخدمين بالمحتوى الذي يرغبون به على امتداد منطقة الشرق الأوسط ." (Fahmy,2019,p1)

وفيما يلي قائمة بالمواد التي يمكن ان تستخدم وتنقل بواسطة المنصة السحابية وتوظف في الاعلام المرئي: منصة الاسبو (ASBU) (نبيه بن صالح 2017)

- نصوص + صور
- نصوص وفيديوهات قصيرة
- نصوص وملفات صوتية قصيرة
- رسوم بيانية Graphics
- لقطات عن أحداث مختلفة
- حوارات واستجوابات قصيرة Short Interviews
- ومضات وتنويهات Spot , Flash
- فيديوهات لبرامج كاملة في إطار تكنولوجيا Replay (نشرة إخبارية كاملة أو سهرة تلفزيونية) شكل رقم (3)*
- البث الحي للأحداث Live Stream





شكل رقم (4)**

الشكل اعلاه والمقتبس من موقع اتحاد اذاعات الدول العربية يوضح الية عمل المنصة السحابية (ASBU) وكيفية عملية التبادل الاخباري والبرامجي بين اعضاء الاتحاد .

* ASBU

** ASBU

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

اولاً: منهج البحث: أعتمد الباحثان في إنجاز بحثهم الحالي على المنهج الوصفي، ويوفر هذا المنهج الاجراءات البحثية المناسبة للوصول الى النتائج المتوخاة.

ثانياً :مجتمع البحث: تم تحديد مجتمع البحث في عام 2020 في العراق في القنوات التلفزيونية التي توظف **المنصة السحابية** في اعمالها، وبسبب سعة مجتمع البحث وامتداده زمانياً ومكانياً، فقد تم اختيار عينات قصدية للبحث، ولمسوغات سيتم ذكرها في عينة البحث.

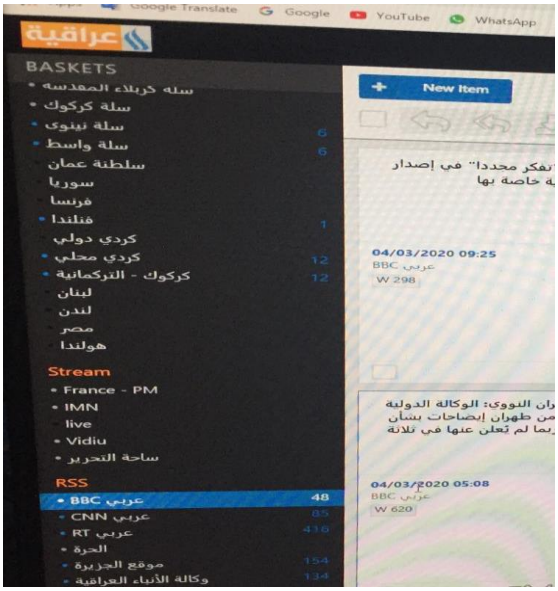
ثالثاً: عينة البحث: حدد الباحثان عينة قصدية، هي قنوات شبكة الاعلام العراقي التي تتوافق مع حدود البحث الزمانية والمكانية والموضوعية ، هذه العينة تتطابق ومتطلبات موضوع البحث، ولما تتمتع به من توظيف متميز لموضوعة البحث فضلاً عن امكانية تطبيق نتائج هذه الدراسة على عينات اخرى.

الفصل الرابع تحليل العينة ومناقشة النتائج

شبكة الاعلام العراقي

نموذج يوضح كيفية استقبال المواد داخل المنصة

شكل رقم(5)



شكل رقم (6)

المنصة السحابية في شبكة الاعلام العراقي تعمل على المهام الاساسية الاتية :

الوظيفة الاولى هي ان تكون مكان سحابي لخزن المواد الصورية والصوتية والنصوص والاعمال الكرافيكية داخل هذه المنصة، إذ تأتي المواد المُخزنة من موارد عدة كما موضح في الصورة والمخطط السابق من مكاتب الشبكة وقنواتها العاملة خارج العراق ومن مكاتب الشبكة والقنوات العاملة داخل القطر، ومن الاشتراك مع وكالات الانباء العالمية والعربية وعمليات التبادل الاخباري والبرامجي ومن المراسلين المخولين بالبث المباشر للاخبار الانية الحدوث والنقل المباشر من مكان وزمان الحدث.

والوظيفة الثانية والتي شكلت ثورة كبيرة في الاعلام المرئي الحديث، هي امكانية الوصول من اي مكان وفي اي وقت وباقل جهد للمواد الموجودة على المنصة، وللمخولين بالدخول والعمل عليها ومنها غرف الاخبار ومكاتب الشبكة وقنواتها، للاستفادة منها كمواد اخبارية وبرامجية وارشيفية، او من عمليات التبادل الاخباري والبرامجي، والاعمال الدارمية من مسلسلات وافلام، ونقل وارسال المواد المشتركة مثل الكرافيك الخاصة بالقنوات، وبث مباشر للاحداث البارزة، فضلاً عن الجودة العالية في الصورة والصوت وقلة التكاليف، مع امكانية عمل مونتاج عليها وارسالها مرة اخرى الى المنصة السحابية . بالاضافة الى انه اعتمد على التطور الكبير للتقنيات وقلل من الاعتماد على المكتبات الصورية والصوتية .

نشاهد ان الاثر الكبير للمنصة الحسابية للشبكة قد اسهم في سرعة الانجاز والارسال الى المنصة، بعد ان كانت العملية مُتعبة ومُكلفة من خلال الارسال عبر وسائل النقل او من خلال (الفييدfeed). الان اصبح من الممكن الارسال في اي وقت ومن اي مكان الى المنصة، والاستقبال كذلك من اي وقت ومن اي مكان وبجهد وتكاليف اقل، مع امكانية ارسال المواد المراد استلامها من المستفيد في الوقت الذي يريد من خلال برمجة المنصة على ارسال هذه المواد الى المستفيد كما يريد ومتى ما يريد كل هذا ادى الى سهولة وسرعة في التواصل مع المحطات ووكالات الانباء ومواكبة التطور الحاصل في مجال الاعلام المرئي الحديث.

الفصل الخامس نتائج البحث

النتائج :

4. الخدمة السحابية جعلت المنفعة تتجاوز النمطية والتقليدية في العمل الاعلامي وسرعة في الانجاز.
5. جودة صورة وصوت عالية مع امكانية عمل مونتاج عليها قبل النقل الى المستفيد .
6. قلة التكاليف اذ اصبح بالإمكان الاستغناء عن الكثير من الآلات القديمة الخاصة بالبث والاستقبال.
7. توفير مساحة خزن كبيرة جداً وأمِنة ضمن المنصات السحابية وامكانية الوصول اليها بسهولة ومن اي مكان وفي اي وقت .
8. اختصار للزمن وسرعة في بث الاحداث الانية الحدوث والاخبار العاجلة .

الاستنتاجات :

1. للاعلام الحديث دور كبير في نشر المادة الاعلامية للمتلقي وفق متغيرات الاعلام وكثرة المنصات ووسائل التواصل الحديثة .

2. يجب على القنوات الفضائية مواكبة التطورات التقنية في مجال الاعلام الحديث.
3. هنالك هيمنة ملقة للمنصات السحابية خلقتها الاجهزة الذكية من جهة وقدرة التحكم من قبل المستخدم من جهة اخرى.س

References:

.1Al-Alimi, Tharwat, Ways to Benefit from Cloud Computing Applications in Providing Information Services, Qatar, Doha, 2014.

.2Shelton, Muhammad Shawky, Cloud Computing Between Understanding and Implementation, E-Learning Journal, 11.2014.

.3Sabah, Mohamed Chloe, Cloud computing, its concept, applications and information centers, Abu Dhabi, 2015.

.4Mesikh, Yassin, Using Cloud Computing to Provide Information Services, University Sof May, 2018.

.5Eid, Nabil, Cloud Computing, Its Meaning and Uses, Pros and Cons, 2013.

.6Krishan, Feyenoord, Cloud Computing and the Development of the Media Industry, United Arab Emirates, 2019.

.7Nabih Bin Saleh, New Media Exchange System, Arab Countries Broadcasting Union 2017.

8.Rupesh Sanchati, Gaurav Kulkarni. Cloud Computing in Digital University Libraries?.] On line [. Available at: http://research.microsoft.com/en-us/events/cloudfutures2011/cloudfutures-2011.pdf (Consulted 08 Mar, 2018).

9-The NIST. DEFINITION OF CLOUD COMPITING :RECOMMENDATION OF NATIONAL?.] On line [. Available at: www.CSRCNIST.GOVE/PUBLICATION/NIST/PUBSPDF. (Consulted febr,2018.

.https://www.thebroadcastbridge.com/content/entry/1099/applied-technology-cloud-technology-for-tv-broadcasters 2019.

10.International Journal of Science, Engineering and Technology Research (IJSETR), Volume 2, Issue 2, February 2013.

11.citc.gov.sa2019.

Fahmy, Hani, the cloud and media platform, United Arab Emirates.2019

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/99-110

Cloud platform functionality in visual media

Ali Sabah Salman [1]
Thaer Ali Jabr Allah [2]

Al-academy Journal ……..…… Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 14/4/2020…....Date of acceptance: 17/5/2020…....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract:

The rapid changes in the field of transferring and exchanging information via cloud platforms have revolutionized the field of modern visual media, as cloud computing technology has greatly influenced the media institutions, providing effort, money and high-quality materials. The research included five chapters, the first came under the methodological framework for the research and the second Theoretical framework, the first two included the concept of cloud computing and the second platforms for cloud computing in the visual media and the third chapter Research procedures and the fourth chapter The sample analysis and the fifth chapter The research results were the most prominent

1 .The cloud service made the benefit beyond the typical and traditional in the media work and speed in accomplishing it.

2 .High picture and sound quality, with the ability to make montages on it before transferring to the beneficiary

3 .Low costs, as it became possible to dispense with many old broadcast and reception machines.

With a list of sources and search references

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, basha_312002@yahoo.com.**

[2] **College of Fine Arts / University of Baghdad.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/111-128

الدلالات الفكرية للكوميديا والتهكمية في الخطاب السينماتوغرافي الدرامي العربي

محمد اكرم عبد الجليل[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/5/21 ، تاريخ قبول النشر 2020/6/14 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

ملخص البحث

تشترك اغلب الفنون بتوظيف الأعمال الفنية لغرض إيصال الدلالات الفكرية والرمزية لغايات بأهداف محددة في العمل لتحقق معطيات رسالة بأطر تعبيرية وجمالية ، ويبرز من بينها الخطاب السينماتوغرافي والمشترك مع الوسائط الأخرى في توظيفه دلالات فكرية عبر أدواته واشتغاله ، بالارتباط والقدرة على انتاج الوعي والتأسيس لرؤى متعددة ، فضلاً عن إضفاء وجهات نظر مختلفة للكشف عن مكنونات تقع بالضد من المعلن لتؤدي اهدافا تستنتج فكرياً، برؤى تنبثق ضمن السياق العام للسرد الدرامي ويبرز منها معالجة الخطاب السينماتوغرافي وفي مقدمتها الكوميدي المتمتع بأفق واسعة تكون السيادة فيها لمعالجات فنية بأنساق متعددة ، عبر ظاهرة فنية برزت في سرد الأحداث الدرامية في اعتماد حلول إخراجية بأساليب تعبيرية وجمالية الكوميديا و التهكمية و المعالجة والوظيفة، فضلاً عن توظيف الشخصية والفعل الكوميدي و أهم الأنواع فيهما عبر الخطاب وبمختلف تنوعاتها التي لها القدرة بالإيحاء بمعاني ورسم صور ذهنية تمنح العمل الدرامي دلالات وإيحاءات تسهم تدفق سردي فكري للكوميديا والتهكمية في الخطاب السينماتوغرافي .

الكلمات المفتاحية :الدلالات ، الفكرية ، الكوميديا ،التهكمية ، االخطاب ، الدرامي

اولا : مشكلة البحث

تنوعت المعالجات الإخراجية الفنية في الخطاب السينماتوغرافي وفق اشتغال متعدد وبشتى الوسائل الفكرية والتقنية بهدف إيصال المحتوى والمعنى إلى المتلقي وتحقيق الذائقة الجمالية والفكرية في تميز وتنوع بمختلف مضامينها، والمؤسسة على مدى زمني من المعالجة السينماتوغرافية إلى إيجاد معالجات تسهم في شد انتباه المتلقي وتحقيق الإثارة والجمال لديه ، عبر حلول إخراجية إبداعية وهنالك العديد من الأعمال الدرامية تميزت عن غيرها و حظيت باهتمام واسع من بين الكم الهائل من الأعمال الفنية ، اتسم بعض منها بتنوع وخصوصية في المعالجات لإضفاء قيمة تعبيرية درامية متفردة .

[1] قسم الدراسات والتخطيط / جامعة النهرين، mhmdalhdethey@yahoo.com

و بعد اطلاع وترقب الباحث للنتاجات الدرامية العربية والمعتمدة نسقاً خاصاً في سرد الأحداث باعتماد الكوميديا التهكمية سمة سائدة لمجريات الحدث الدرامي في " عالم خاص بأسلوب خاص، ومثل كل المؤلفين باعتماد أفلام يصل فيها إلى ذروة معينة في التعبير " (Farid, 2003, p. 272)

وجد أنها تتميز بمعالجات غير تقليدية بالاعتماد على توظيف معطيات الكوميديا التهكمية ،ومما تقدم فأنه يثيره التعرف على تساؤلا في(**كيفية توظيف وسائل المعالجة الفنية للوسيط السنماتوغرافي في سرد الحدث ودلالاته الفكرية عبرالكوميديا والتهكمية وقيمتها التعبيرية في الخطاب السينماتوغرافي)**

ثانيا : أهمية البحث والحاجة أليه:

تبرز أهمية البحث في التعرض لموضوع بنائي للعمل الفني في الخطاب الدرامي العربي يكون عماده الرئيس المعالجة الفنية بتوظيف البحث في الكوميديا والكوميديا التهكمية بشكل خاص لإبراز دلالات فكرية متعددة ،وتبدو الحاجة للبحث جلية للتصدي لموضوع معرفي يرتبط بعملية بناء وإنتاج المعنى من خلال تعدد وظائف الكوميديا والتهكمية وقيمتها التعبيرية ، والتأكيد على جوانبها ليكون البحث معينا للعاملين في إنتاج وتنفيذ الدراما في الخطاب السينماتوغرافي ، وأيضا للطلبة والدارسين والباحثين والعاملين لها.

ثالثا : أهداف البحث:

تتجلى أهداف البحث في التصدي لموضوع فني و الكشف عن الدلالات الفكرية و المعالجات و الحلول الإخراجية للأحداث الدرامية التي تعتمد الكوميديا و التهكمية بوصفها أداة سرد في الخطاب السينماتوغرافي فضلا عن التعرف إلى طرق توظيفها ومعالجتها .

رابعا : حدود البحث :

الحد الموضوعي : يتحدد البحث بدراسة نماذج متنوعة من نتاج الخطاب السينماتوغرافي الدرامي العربي كون هذه الأعمال تتسم باعتماد عنصر فني أبداعي في الكوميديا التهكمية عبر سرد الأحداث خلاله وكون هذه الأعمال شكلت ذائقة فنية جمالية وتتلاءم مع معطيات البحث .

الحد المكاني : يتحدد البحث في إطاره النظري بدراسة الكوميديا والتهكمية من حيث تركيب المعالجة والوظيفة و الشخصية والفعل الكوميدي فضلا عن أهم الأنواع الكوميدية في الخطاب الدرامي العربي السينمائي .

الحد الزماني : يتمثل في اختيار تنوع زمني لنتاج السينما العربية يمتد من1984 لغاية2017 باختيار عينات فيلمية متنوعة للتعرف على توظيف معطيات البحث وبما يتوافق مع مشكلته وتساؤل الباحث .

خامسا : تحديد المصطلحات:

الدلالة: "العلاقة التي تربط بين الصورة (الدال) والمفهوم الذهني (المدلول) ، وتعتمد هذه الرابطة على وجود (علامة) تكسب الدال والمدلول صفة تحيلها إلى حقائق معينة مرتبطة بذهن **المتلقي**" (Cresswell, 1985, p. 297)

الفكر: " هو اعمال العقل في أمر نحله أو ندركه، اعمال العقل في الأشياء للوصول إلى معرفتها ، ويطلق المعنى العام على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية " (Masoud, 1967, p. 704)

كوميديا : وهي عبارة عن " محاكاة لأفعال أناس سيئين ، لا من ناحية كونهم متصفين برذيلة أو أخرى ، بل من ناحية كونهم مضحكين " (Reda, no history, p. 50)

كوميديا : عبارة عن تمثيل العيوب والرذائل التي تثير الضحك ، ومن شان الحل في الكوميدي ان يكون ممتعا ....وهناك فرق بين التراجيدي والكوميدي فنفس الإحساس أو الغريزة ، كالبخل والنفاق والحب ، كل حسب درجته من العنف ، وحسب ما يسببه من حوادث بسيطة ، أو شقاء محقق ، نقول : إن نفس الإحساس من هذه الأنواع يمكن أن يكون أساسا لكوميدي " (C., 1978, p. 245)

التهكمية : "هي لون من ألوان البديع يُعبَّر فيه بعبارة يُقصد منها ضدّ معناها للتهكُّم ، كأن يُؤتى فيه بلفظ البشارة في موضع الإنذار ، والوعد في مكان الوعيد ، والمدح في معرض الاستهزاء ، تهكم فلان على فلان ، تهكم فلان بفلان ، تهكم فلان فلانا ، استهزأ به وأستخف " (Omar, 2008, p. 303)

التعريف الإجرائي للباحث

الكوميديا التهكمية : هي أسلوب سردي يعالج إخراجيا وفنيا عبر توظيف عناصر الخطاب السينماتوغرافي باعتماد مواقف درامية غير متوقعة تثير انفعال المتلقي وسروره وتهكمه ، برؤية تغاير ما هو مرئي لإيصال مغزى مغاير للمرئي الكوميدي ، والذي قد يثير شجونا أو الآما او فكراً جديدا منافيا للأول في الخطاب السينماتوغرافي.

السينماتوغراف: عرفها معجم المصطلحات السينمائية بانها: " كاتب الحركة أو مسجل الحركة " (Michel, No History, p. 18A)

السينماتوغراف " تدل الكلمة في وقت معاً على مجموع التقنيات والأساليب السينمائية " (Michel, No History, p. 19B)

وفي تعريف لاحق يتبع التعريف الأول بأنه "يغطي ما في الفيلم من وسائل التعبير الخاصة بالصورة المتحركة ، كما يغطي من جهة أخرى ما يتأتى من جانب السينما الاجتماعي أو التقني أو الصناعي " (Michel, No History, p. 19 G)

التعريف الإجرائي للباحث :

الخطاب السينماتوغرافي: مجموعة التقنيات والأساليب السينمائية التي تمثل حركة الصورة في الفلم الروائي أو الدراما التلفزيونية عبر رؤية فكرية تتوالى فيها الأحداث لغاية تعبر عن معنى يتميز بها بانفراد عبر تلك الأساليب والتقنيات للصورة المتحركة يوظف عبرها الشكل واللغة والسرد .

المبحث الأول / الكوميديا والتهكم المعالجة والوظيفة

تزامنا مع وجود المسرح والدراما عند الإغريق واليونان وجدت الكوميديا وكانت تؤدى إلى جانب المأساة مسماة في الملهاة و قد أخذت حينها أبعادا وآفاقاً واسعة في الدراما ، و صاحبتها سمة خاصة كونها ذات طابع سلس يهدف إلى الإمتاع والإضحاك ، الغرض منه تسلية الجمهور بأحداث تثير السعادة والفرح منبثقة من الديثرام وأغاني الطقوس والأعياد الدينية ، و هنا كانت الانطلاقة لفن الكوميديا مروراً بمراحل تطور متعددة على مختلف الأزمنة والأمكنة وهي تعد من أكثر الأنواع انتشاراً ، وصولا إلى الكوميديا في مسرحيات شكسبير والتي كانت تمتزج مع التراجيدي في تقديم مشاهد الملهاة قبل المأساة أو بعدها " وهكذا

تتحد الكوميديا مع التراجيدي وهو ما يتجلى في أوضح نماذجه في دراما العصور الوسطى ، وخير هذه المسرحيات ليس فيها سذاجة او فجاجة بل ان من اظهر ميزاتها أن لها القدرة على التحرك خلال مجالات مختلفة من مجالات الشعور دون أن ينتقص ذلك من وحدتها العضوية " (Merchant, 1979, pp. 36-37) وأصل تسمية الكوميديا نابع من " كلمة يونانية مركبة من لفظين ، الأول منها :(كوموس) ومعناه (أكلة) .ثم أطلق على التنزه بعد الأكلة ، والثاني منه (أوذي) ومعناه (غناء) ولقد كان يراد من هذا الاصطلاح في الأصل نوع من حفلات السخرية كان يجري في المدن وضواحيها ، للاحتفال بأعياد ديونيسوس أله النبيذ ، وكان المحتفلون بها يتحللون من القيود الاجتماعية فيشربون ويتغنون ويرقصون " (Cresswell, 1985, p. 245 B) حيث تعتمد الكوميديا على أحداث واقعية وقد تكون معطياتها ونتائجها بعيدة عن الواقع ومرت الكوميديا بمراحل متعددة والمرحلة الأولى كانت تتمثل في توظيف الكورس والهزل الماجن في أعمال أرسطو وتميزت بان يكون هدفها الأساس الهجاء و انتقاد السلبي من المجتمع آنذاك ، فيما تمثلت المرحلة اللاحقة بالجمع بين التراجيدي والكوميدي وصولاً إلى تنوع المراحل اللاحقة من المعالجات الدرامية عبرها، والمنطوية بسيادة عنصر المفاجأة غير المتوقع حيث يثير السخرية والضحك ، ومنذ المراحل الأولى لنشأة السينما رافقتها بوادر الاتجاه الكوميدي وبعفوية . إذ يمثل فيلم البستاني للإخوان لومير البوادر الأولى لانطلاقة عالم الكوميديا في السينما عام 1895 والذي لم يتجاوز زمنه الدقيقة الواحدة ، ألا أنه أحتوى على عنصر الزمان والمكان والشخصيات والحدث، فأصبح بنية متكاملة لنص فيلمي تمثل في معالجة هزلية كوميدية لفعل ورد فعل تمثل في الضغط بقدم أحد الرجال عبر أنبوب رش الحديقة المستخدم من قبل البستاني ، ليقوم النظر إلى فوهة الأنبوب للتعرف على سبب قطع المياه ، يتزامن ذلك الفعل مع رفع الشخص الآخر قدمه وليرش البستاني بالماء على وجهه لتبدىء مطاردة بينهما في رد فعل كوميدي على فعلته تلك . ومع تطور الاتجاهات والأساليب في نظريات السينما برز أسلوب تميز به شارلي شابلن عبر أداء شخصية المتشرد في مجموعة مهمة من أفلامه منذ مطلع بدايات القرن التاسع عشر، والتي مثلت كوميديا بطريقة تجمع بين الهزل و التراجيدي و اعتمدت على الحركة والإيماءة والإكسسوار لإيصال المعنى ، ومن هنا خطت الكوميديا في السينما لها خصوصية بعدها من أصعب الفنون التي تخضع إلى معالجات إخراجية خاصة بها في البناء الدرامي "وفي بحث السينما الدؤوب والمثابر عن الوسائل التي تمكنها من خلق أساليب ونوعيات كوميدية جديدة لجأت السينما العالمية إلى المؤلفات الأدبية الشهيرة رغم أنها لا تقترب من منطقة الكوميديا لكن السينما العالمية استطاعت تطويع هذه المؤلفات لصالح الكوميديا وبعد أن أدخلت عليها عناصر فنية مختلفة مثل الاستعراض والغناء ولتحولها إلى كوميديا " (Muhammad, 2009, p. 23).

ومن خلال هذا التطور التاريخي للكوميديا برزت توظيفات متعددة تلامس الاتجاهين الواقعي والانطباعي وفق أفق متعددة ومعالجات إخراجية تعتمد رؤى سردية خاصة وظهر من بينها توظيف الكوميديا التهكمية بأسلوب فني يعتمد على صنع مواقف درامية كوميدية تسهم في شد أنتباه المتلقي وإدخال البهجة والسرور عليه ، وتثير أثراً راجعاً لغرض إيصال مغزى منافي للسخرية والسرور، مانحة معنى جمالياً وتعبيرياً جديداً ومغايراً لما سبقه . " بعد ذلك تأتي مرحلة الاستدلال واستخراج قضية من قضية ثم استقراء وحكم على الكلي لوجود ذلك الحكم من جزئيات ذلك الكلي ويستلزم ذلك استنباط لاستخراج المعاني والصور ثم يكون

الاستنتاج والسيطرة على التجربة الجمالية " (Abda, 1999, p. 135) وانطلاقا من الإبداع في التجربة الجمالية بالمعالجة الإخراجية في السينما لأفلام الكوميديا ، فقد تم توظيف معطياتها طبقا لأنواعها المتعددة ومنها توظيف الكوميديا التهكمية ومحاكاة الأحداث الدرامية ومعطياتها ، فالتهكم إضفاء حديث ينافي سياق الحديث الجاري الغرض منه إيصال رسالة معاكسة للحديث الأساس ومنافية له ، ومن هنا تندرج وتتمازج الدمعة بالضحكة واليأس بالأمل وكشف الحقائق والتي قد تكون بالسلب أو الإيجاب تحدث سياقاً ضمن الأحداث الدرامية وحسب ما تقتضيه الأفعال وردودها وفي مواجهة الواقع وتناقضاته " والتهكم لون من السخرية وهو يتلبس بغيره من الأغراض فأولها يتلبس بالسخرية ، إلا انه بطريقة غير مباشرة ، وقد يتلبس بالهجاء أو التعريض او الدعابة ،ولكن هناك فروق بين هذه الأشكال وهو أن الهجاء صادر عن نفس غاضبة وحاقدة ، والغرض من الهجاء التجريح والتشهير، أما الفرق بينهما وبين التعريض فهو ان في التهكم يصرح بالفكرة المقصودة على عكس السخرية " (Al-Waqqad, 2006, p. 132) فتوظيف الكوميديا التهكمية كمعالجة جمالية درامية في حوارات وأحاديث ذكية ضمن مشاهد سينمائية أو تلفزيونية متعددة يعد توظيفا دراميا بسمات مميزة تختلف عن الأنواع الأخرى وتكسبها جمالية فنية تعبيرية وكعينة تطبيقية فيلمية وظفت في المعالجة الفنية الإخراجية للتهكم في الكوميديا * فيلم مبروك ابو العلمين حمودة (Maati, 2008) وهو كوميدي عربي تدور أحداثه حول شخصية مدرس لغة عربية يعمل في إحدى المدارس الريفية في قرية ميت بدر حلاوة ، تضطره معطيات الحياة للانتقال للعمل في المدارس الأهلية في القاهرة طلبتها من أبناء كبار المسئولين والتجار ليتفاجأ بعالم مغاير لعالمه من حيث القيم والمضامين التربوية لواقع الطلبة ، والذي يعالج بدراما كوميدية وفق معالجات فنية تهكمية تنتقد هذا الواقع وتحاكيه عبر مشهد في مدرسته الريفية توزيع نتائج الامتحان على طلبته من كبار السن في القرية يبدأ بتوزيع نتائج الامتحان والذي كان من خمسين درجة ويتلو الدرجات المتدنية لشخصيات الفيلم وصولا إلى شخصية إبراهيم محمود أبو جبل الرجل الشرير لتمنح الكاميرا عبر تقاسيم وجهه الحادة صورة ذهنية لدى المتلقي عن قسوته ليعلن مبروك نتيجته بتهكم بعد سؤاله عن درجته ليدور هذا الحوار بينهما : *مبروك أنت جبت اثنين وستين من خمسين باركوا لاخوكو أبو جبل* ، وهنا اعتمدت المعالجة الإخراجية للموقف الكوميدي بتوظيف التهكم عبر الحوار لإيصال رسالة مفادها إن أبو جبل اخفق في امتحانه ألا ان مبدأ القوة هو السائد وهو من يتحكم بالمواقف والنتائج ويوظف تواتر الحديث من المسار الجد إلى المسار الكوميدي للتهكم على المسار الجاد الظاهر والكوميديا المبطنة . وفي مشهد آخر من نفس الفيلم يدخل المدرس مبروك في مشهد كوميدي عند منبر جلوس مقرئ القرآن في مجلس العزاء ويطلب الإذن منه لأخذ المايكروفون دون موافقة أو عدهما ، ليوظف المخرج المعالجة الفنية الدرامية للكوميديا عبر التهكم من خلال مكونات الصورة في الخطاب السينماتوغرافي عبر الحوار والأزياء والديكور والأداء التمثيلي للشخصية فتتمثل أحداث المشهد الكوميدي لاستلام المذياع من خطيب المنبر والدخول الى مجلس العزاء بملابس النوم الداخلية لهاجم احد طلبته ووالده واحد الحضور بالضرب ليتكلم للحضور عبر المذياع الناقل للصوت إلى مكبرات الصوت الخارجية ، بان من تجتمعون إلى مجلس عزائه لوالدته قد كتب في ورقة الامتحان بحواره :*(الأفندي إلي انتو عاملينو راجل جايين تعزوه لامو كتب النهاردة في كراسة امتحان*

الصرف والنحو بوس الواوا صح هيك الواوا باح ،،،والله ولسه فيكي نخوة يا بلد) وهنا يعالج المخرج وظيفيا عبر الخطاب السينماتوغرافي الصوري المتحرك الكوميدي باستخدام التهكم المجتمع والسائد فيه كجمع بين المتناقضات الطارئة وما يحيط بشخصيات الفيلم في نظرة واقعية لإبراز الحقائق المؤلمة والسلوكيات الطارئة التي أثرت سلبا على المجتمع وفي هذا المشهد الكوميدي الذي يراد عبر التهكم اعتماد مواقف درامية غير متوقعة تثير انفعال المتلقي وسروره و تهكمه برؤية تغاير ما هو مرئي لإيصال مغزى مغاير للمرئي الكوميدي والذي قد يثير شجون أو الألم أو فكر جديد منافي للأول في الخطاب السينماتوغرافي الصوري المتحرك وهو " أسلوب إبراز الحقائق المتناقضة والأفكار السلبية في صور تغري بمقاومتها والرد عليها وإيقاف مفعولها " (Naji, 2014, p. 220) ومثلت الازياء دلالة تعبيرية جمالية من خلال تناقضها التام مع أزياء العزاء المعتادة كونها ملابس مخصصة للنوم والمثيرة الضحك ولكنها في نفس الوقت تعبر عن تهكم واضح لاختلاف السلوكيات عبر تنوع الأزياء وخروجها عن الذوق العام في اشارة ودلالة واضحة إلى رفض ذلك التصرف للجيل الجديد والتغيرات الاجتماعية السلبية الطارئة على الذوق العام للمجتمع العربي ، ويستعين المخرج بتوظيف بلاغي تعبيري فيه مفارقة زمكانية عبر أخذ المذياع والتحول من مقرئ القران الى صوته وهو يعلن عن ما كتبه الطالب من عبارات في دفتره الامتحاني وهي.... *بوس الواوا .....*ليصل إلى صرخة أخيرة وهو في هذا المشهد الكوميدي ليقول ما فيكي نخوة يا بلد وهو يختم المشهد الكوميدي بصرخة تهكمية تعلن فيها ان المتغيرات التي حصلت على المجتمع أصبحت هي السائدة وان الجميع خاضع لها وفي هذا دلالة تعبيرية للتعريف بالحقائق المتناقضة والأفكار السلبية عبر الدلالات الفكرية للكوميديا التهكمية في الخطاب السينماتوغرافي الصوري المتحرك كبناء ومفهوم لمخاطبة المتلقي عقليا للوصول إلى الهدف المبتغى من حبكة الفيلم عبر تلك المعالجة الجمالية الفنية .

المبحث الثاني / الشخصية والفعل الكوميدي التهمكي في الخطاب السينماتوغرافي

تعد الشخصية المحرك الأساس لإشهار المحتوى الدرامي للفيلم الروائي بوجه عام والكوميدي بوجه خاص بالتعاضد مع عناصر الصورة في الخطاب السينماتوغرافي حيث تؤكد السمات والخصائص الذهنية والوجدانية والفعلية وترابط العلاقات بما حولها ، و تتمتع بأبعاد مادية والتي تعنى بالشكل العام والمظهر وأوصاف وملامح الشخصية الكوميدية من أزياء وإكسسوارات وغيرها، مانحة بعدا ذهنيا للمتفرج يسهم في منح انطباع سائد عنها واجتماعية شاهرة عن بيئته وانتمائه وعمله وثقافته وهواياته و اهتماماته وأسرته وغيرها لتؤسس صورة عن الشخصية ونفسية تظهر طباع وميول الشخصية العاطفية والمزاجية والفلسفية وتعد " الشخصية هي من أهم العناصر المؤثرة في العمل ، بل هي الوسيلة الأولى غالبا لسرد القصة ونقل الأفكار، وجذب انتباه المشاهد واهتمامه " (Engineer, 1990, p. 117) وللشخصية الكوميدية في الخطاب السينماتوغرافي خصوصية عبر التميز بمجموعة من السمات توجه الأنظار إليه وتزيد الشد والانتباه وتثير التشويق والمتابعة عبر الحدث والفعل ، فلا وجود للحدث والفعل دون وجود الشخصية وهناك مجموعة من التوجهات والاشتراطات العامة لمهارة الشخصية التمثيلية الكوميدية . ومنها ما جاء به ستانسلافسكي بأساسيات لتلك المهارة وعلى محورين* " عمل الممثل الداخلي والخارجي فيما يتعلق بنفسه (التكنيك الداخلي) عمل الممثل الداخلي والخارجي فيما يتعلق بدوره (التكنيك الخارجي). " (Barbaro, No

(History, p. 64) والتي تتعلق بمجموعة من السمات والخصائص سيتعرض الباحث لها فالخارجية والتي تمنح انطباعا عن الشخصية الكوميدية ومنها تتعلق بالمظهر الخارجي والتي تتمثل في الأبعاد الجسمانية من بدانة او نحول او قصر او طول فضلا عن توظيف الأزياء والإكسسوار كلازمة شخصية والتي تسهم في إيصال المعنى إلى المتلقي ومن الأمثلة الفيلمية على توظيف السمات الظاهرية للشخصية الكوميدية فيلم بوحة (al-Din, 2005) عينة تطبيقية والتي تدور أحداثه حول تركة ماليه بقيمة خمسمائة ألف جنيه أودعها والده لدى تاجر مواشي في القاهرة عن قيمة بيع مواشيه ، ليبدأ رحلة البحث عنه بهدف استرداد حقوقه في المبلغ بعد وفاة والده ، والعمل مع مستلب الحقوق كجزار ومورد لحوم ضمن مجموعته التي تقوم بتوزيع اللحم الفاسد إلى المواطنين ، لتتصاعد الأحداث إلى مواجهتهم ومجموعته و بالتعاون مع حبيبته لتقديمهم إلى وجه العدالة . إذ يعالج المخرج في المشهد الاستهلالي للفيلم منح رؤية انطباعية عن الشخصية الكوميدية بوحة لدى وصوله محطة القطار الرئيسة في القاهرة ، قادما من القرية تتجسد معالم الدلالات الفكرية للكوميديا التهكمية عبر توظيف الشخصية ،حيث يتمثل وصول الشخصية الرئيسية (بوحه) إلى القاهرة وتجواله في محطة القطار مجموعة من الأفعال والحركات مثلت الأبعاد الخارجية لشخصيته مجموعة من الدلالات الشكلية الخارجية تمثلت في الأزياء والإكسسوار والمظهر الخارجي عبر تقاسيم الوجه والأفعال الدالة على كوميدية الشخصية . المانحة انطباعا فكريا لدى المتلقي عن جهلها بمدينة القاهرة، والتعامل بمواقف تنم عن ذلك بمجموعة من الأفعال مع الزمان والمكان والشخصيات الأخرى المحيطة . ووظفت الموسيقى في هذا المشهد عبر تقديمها الإبعاد النفسية للشخصية وما مثلت من تصاعد هرموني لإضفاء الشد والتشويق بالتزامن مع فعل الشخصية الرئيسية في المشهد لمنح مبررات الفعل الغير متزنة بالمعالجة الاخراجية في " الصوت والإلقاء ، تعابير الوجه، التمثيل ،البراعة، والفصاحة، والسهولة في التلوين الطبيعي للكلمات والجمل، أن كل عنصر من هذه العناصر يصل عادة إلى المستوى الذي طور أليه الممثل قابليته نحو إتقان هذه الجوانب " (Galloway, 1970, p. 22) وتعمل المعالجة الفنية الإخراجية على توظيف جماليات الكوميديا التهكمية ودلالاتها عندما يحاول الحصول على سيارة تقله إلى المذبح دون جدوى ، ومن المفارقات على الواقع عندما يطلب سيارة تقله إلى شارع الهرم تتوقف عنده عشرات سيارات الأجرة وفي هذا دلالة فكرية عبر الكوميديا كتهكم على تغيير وجهات النظر في المجتمع من الواقعية إلى الهامشية والسطحية والتي تمت بواسطة هذا الموقف ، فضلا عن معالجة مجموعة من العناصر الخارجية للشخصية الكوميدية ومعالجة المواقف عبر التهكم ، ومنها عدم التناسب والتناقض والمفارقة والمهنة والخلق والعادات ،والمظهر المتسم بالمرونة الجسدية والتميز في الكلام العلاقة بالبيئة والشخصيات الأخرى ، والحركات البهلوانية ، أما فيما يتعلق بالتكنيك الداخلي أو المظهر الداخلي للشخصية الكوميدية التهكمية فهي تعمل على مجموعة من السمات والخصائص والتي ترتكز على الحالة الاجتماعية والنفسية وتواتر وجهات النظر وهي ما تدل على مستوى الإدراك والوعي الفكري والمواقف المؤثرة في النفس ، والتي ينتج عنها تبني مواقف تعتمد تلك البنى المرسخة أو الطارئة لدى الشخصية الكوميدية والقدرة على التعامل مع المواقف في مظاهر التعبير الداخلية المختلفة ومنها تعبيرات الوجه المميزة عن الآخرين والأيدي مع القدرة على إقناع المتلقي مع إتمام الحوار سمة خاصة عبر طريقة الكلام

والنطق ، فيما يعمل السلوك سواء كان منفردا عن الجميع أو مكتسبا من المجتمع المحيط على منح دلالات فكرية عبر الحوار الكوميدي والذي يفضي إلى التهكم والمزاج ، وما يرافقه من عادات وقيم تكون سياقا كوميديا يتصاعد ضمن المتن الحكائي للعمل الفني ويظهر الجوانب الداخلية لها لتصبح معالجة فنية جمالية بتوظيف الدلالات الفكرية للكوميديا التهكمية في الخطاب السينماتوغرافي الصوري المتحرك . عبر الشخصية الكوميدية ومن الأمثلة الفيلمية كعينة بحثية تطبيقية فيلم الكيت كات (Aslan, 1991)، إذ تدور أحداث الفيلم حول شخصية الشيخ (حسني الكفيف) وهي تجمع بين ازدواجية فكرية ونفسية و ظهوره بمستويين تتمثل في شخصية يسمو عليه طابع العقلانية والحكمة وبين جلساته لتعاطي المخدرات مع رفاقه وادعائه لصفات كثيرة لها تماس مباشر مع أبناء حي الكيت كات ، تتجسد الشخصية الرئيسة الشيخ حسني بمجموعة من المواقف التي تجمع بين الشخصية الجادة والشخصية الكوميدية الدرامية وعلى مجموعة من المشاهد يوظف فيه كمعالجة إخراجية فنية المظهر الخارجي والداخلي لإضفاء التهكم الكوميدي " ان الشخصية الدرامية تكون ممثلة لتجارب الحياة وأدراك جوهرها ، بحيث تمتلك من المرونة والوضوح ما يستخرج عبرها من الدلالات التعبيرية وعليه تؤدي إلى توافر خصائص مميزة لها تثير الإحساس والاستجابة الجمالية والعاطفية لدى المتلقي في العرض الدرامي " (Abdul Jalil, 2014, p. 71) في المشهد التأسيسي الأول ليلا والتي ضمت مجموعة من الشخصيات من المجتمع بدءاً من رجال الشرطة المتجولين لحراسة سكان الحي وهم يسيرون دون اهتمام بالقرب من جلسة تعاطي المخدرات والحشيش في دكان يفتح بابه من الأسفل قليلاً ، ليتزامن صوت من خارج الكادر عزف على العود مع غناء لأحد الأشخاص يشيد بالأنس والسرور للشلة والصحبة وحلاوتها ، تنتقل الكاميرا إلى داخل الدكان المتخذ مكانا للسهرة لينهي الشيخ حسني جلسته باستفسار احد جلاسها عبر الحوار *(هوه أنت عميت يا شيخ حسني أزاي وسط ضحكات الجميع ، ليجيبه بتهكم كوميدي للشخصية أنا أعمى يا غبي أنا أشوف أحسن منك في النور وفي الظلمة كمان)* وفي هذا توظيف واقعي داخلي للشخصية لعكس صورة الاضطراب الاجتماعي والاقتصادي والفكري للمجتمع والذي يؤدي إلى سخرية كوميدية بطريقة تهكمية ممثلة بأحد أشخاص المجموعة الذي يمثل عينة كبيرة ممن المجتمع ممن يتمتعون بنعمة البصر، ولكن يفقدون نعمة العقل وهذا ما جسد وظيفيا عبر المعالجة الفنية وما يرافقه من شيوع الانحراف الأخلاقي والذي أصبح منتشرا وواقعا ملموسا لنسبة لا يستهان بها ، وتمثلت السمات الداخلية للشخصية الكوميدية في هذه العينة الفيلمية عبر تقاسيم الوجه وتميز حركاته والقدرة على إدارة الحوار بطريقة كوميدية توظف تهكميا ، كما ان ظهور عادات الشخصية الرئيسية وسلوكه المنحرف في تعاطي المخدرات والحشيش انعكس على حياته بتصرفات غير منطقية ، إذ يجسد ذلك في مشهد لاحق حيث " ترتبط الشخصية في الفن السينمائي بطبيعة الوظيفة التي تقوم بها ، فلكل شخصية وظيفة ، وان إتمام هذه الوظيفة يؤدي إلى نجاح دورها في بنائية الفيلم كله ، وان طبيعة الوظيفة ترتبط بالفعل الذي تقوم به الشخصية ، خصوصا أن لكل فعل دافعا معينا ، يراد منه تحقيق الذات ،وتبرز الشخصية بكونها ذات أفعال متعددة ، نتيجة المكتسبات ، أو المثيرات التي تستلهمها من الواقع الذي تعيشه " (Aziz, 2018, p. 99) ومنها الشخصية والفعل الكوميدي ودورهما في التهكم لإيصال رسالة ما في الخطاب الدرامي السينماتوغرافي الصوري المتحرك .

المبحث الثالث/ معالجة التهكم في الأنواع الكوميدية الدرامية

تعد معطيات الخطاب السينماتوغرافي الصوري المتنوعة لازمة ذات اثر في المجتمع عبر تأطير مجموعة من المواقف والمواضيع في رسالة ذات هدف يتمثل في معادلة اتصالية فنية تعتمد دلالات تعبيرية وجمالية فنية، متمثلة في المرسل والرسالة والوسيلة الاتصالية والمتلقي والأثر الراجع " وأصبحت هذه الوسيلة في تطور مستمر خاصة بعد ان قدم لها التطور التكنولوجي والعلمي مزيدا من إمكانيات انطلاقها ، فأصبحت وسيلة للتعبير تنافس في ذلك العديد من وسائل التعبير التقليدية " (Farid, 2003, p. 98 a) عبر المعالجات فنية متعددة ومنها الدراما في الخطاب السينماتوغرافي الصوري المتحرك والتي تحاكي أنماطا متعددة يبرز من بينها الكوميدي وتوظيف المعالجات الإخراجية والتهكم عبره لحيز كبيرا من الإنتاج الفني سواء في السينما او التلفزيون ومحاكاته للعديد من قضايا المجتمع الحيوية ، والذي يمنح أنساقا متعددة وظفت التهكم كوميديا يستعرض الباحث الأساسيات ، ومنها الكوميديا المرتجلة وهي التناول الارتجالي للأداء الكوميدي مأخوذ عن الفرق الكوميدية الايطالية والتي اكتسبت جماهيرية أثناء القرن السادس عشر وفيها تستعرض الهفوات الإنسانية الفجة والخشنة التي تثير الضحك عبر الشخصيات المبتذلة والحركات السوقية ويعتمد الباحث عينة تطبيقية فيلمية تتمثل في شخصية ساذجة تتعاطى مع المواقف بغباء وإثارة استغراب الآخرين بالتصرفات والحركات الخارجة عن الذوق العام فيلم الهلفوت (Hamid, 1984)، وتدور أحداث الفيلم حول شخصية الحمال عرفة القادم من الريف ، يسكن مع خاله وزوجته ويعاني عرفة من كبت جنسي نتيجة عدم تمكنه من الزواج لصعوبة توفير مستلزماته وفقره ، ومن ثم يقترن من وردة الأرملة سيئة السمعة ولتتصاعد معطيات المتن الحكائي في أحداث الفيلم إلى أزمة تتمثل في صراع بين المعلم عمران الذي يحاول أن يعتدي على زوجة عرفة ينتهي بموت الأول بحادث يتهم فيه عرفة ، في معطيات المشهد الأول ليلاً يتسلق عرفة الجدار ليصل إلى نافذة غرفة نوم خاله ليشاهد المعلم وزوجته في وضع صراع على تبادل الرغبات في سرير النوم يتمثل بين مقاومة ورفض الزوجة أمام إصرار برعي على ممارسة الغرام والحب في تلك الليلة ، في مشهد كوميدي يمثل تطفل وفضول عرفه من النافذة وسط أفعال وتقاسيم وحركات مكونات وجهه بمجموعة من اللقطات المتوسطة والتي تدل على التعجب والمفاجأة ، مما حدي به وبسذاجته بالتعبير عن الموقف بمخاطبتهم بكلمات ذات مستوى تعبيري بسيط يحمل تهكما حواريا لشخصيات المشهد عرفة : حتروح النار يا برعي ، خليك حنين يا برعي ، مش كدة يا برعي ، ريح الولية ي ابرعي ، ليثير انتباههم ويهرب باتجاه دوار السكن لتمسك به الزوجة وتخاطبه : هي دي عملة تعملها يا هلفوت انته ، ليجاوبها : ده الأصول تقفلوا الشباك بدل ما تتفضحوا فضيحة القطط ، ليقوم خاله بضربه مع حوار يقول فيه : دي مراتي حلالي يا هلفوت ، عرفه: انا كنت فاكر حد بينزع مكنتش اعرف الحكاية كدة ، حيث تتم المعالجة الإخراجية كوميديا وتهكميا في المعطيات الداخلية والخارجية للشخصيات مع البعد النفسي والجسماني والاجتماعي باعتبارها أحدى وسائل الإضحاك في السينما . حينما يكون للشخصية شكل مميز بقبحها يثير السخرية وهذا ما جسد في اغلب سرديات الفيلم ، ودورها في التهكم لإيصال المعنى عبر الدراما في الخطاب السينماتوغرافي . فيما تكون الكوميديا الهزلية وتكون حافلة بالأعمال العدوانية والسلوكيات المتناقضة والمداعبات الشعبية لترك تأثير فكاهي بطريقة مبالغ فيها معززاً إطاره النظري بعينة

تطبيقية فيلم الفرن (Salam, 1984) الجامع بين الدراما التراجيدية والدراما الكوميدية والتهكم موظفا فيها . تدور أحداثه حول البحث عن حقوق (عوض) والتي سرقها (داغر) صاحب الفرن المستبد بحقوق الناس من والده عندما كان طفلا ولتتصاعد الاحداث ويرتبط بعلاقة حب مع طعمة ، المسبب داغر بطلاقها من زوجها لتبدأ معطيات السرد ، يتقمص (عوض) شخصية الشحات ويعمل عند داغر الفران في محاولة للكشف عن مكنوناته لغاية محاولة إرجاع حقوقه المسلوبة ، وفي المشهد الذي تدخل فيه حبيبته على عبدو الاسكافي في الحي يدور هذا الحوار الكوميدي التهكمي الهزلي ، .فمنذ اللقطات الأولى للمشهد يتصاعد صوت الماكينة مع دخول الكاميرا zoom in بلقطة متوسطة ومن ثم قريبة لوجه الاسكافي وهو يصاب بالذهول والاندهاش لدخولها بالزي البلدي وتحاول أغراء ه واخذ الشبشب الجديد منه ليدور الحوار بينهما وهو يحاول وضع الشبشب في قدمها :بتعمل ايه يا عبدو ، لما بشوفك يا طعمة بتجنن ياحبة عيني ، طعمة : هوا دا الشبشب يا عبدو وهو يقوم بوضعه في قدمها ليجاوبها: لاء دا مش الشبشب يا طعمة ، دا قلبي ، طعمة : طب أشيل رجلي أصلي قلبك يوجعك ...ويمثل الحوار سلوكيات متناقضة وألفاظ خارجة عن الذوق مثلت معطيات التهكم في الكوميديا الهزلية في الخطاب السينماتوغرافي الصوري المتحرك ،وتمثل " مواقف مباشرة من حياتنا اليومية، فإنها توسع مفهوم الشخصيات ومدلول المواقف وتبرز قيم التصرفات والإعمال، وبذلك تحقق القدرة على الفهم و وتزيد من الإحساس" (Musa, 1992, p. 11) فيما يتثل التهكم في الكوميديا السوداء وهي تعالج موضوعا جاداً بطريقة فكاهية وظريفة ، تغلف الكوميديا بنبرة منخفضة داكنة وروح متشائمة ويعتمد الباحث عينة تطبيقية فيلمية يحاكي هذا النوع من الكوميديا * فيلم القرموطي في ارض النار (Nabawi, 2017) وتدور معطيات البناء السردي حول شخصية القرموطي المشهورة بسمة خاصة وهي كثرة الأكاذيب التي يطلقها وما ينتج عنها من مشاكل ومواقف والتي تتجاوز حدود الوطن إلى تلفيق حكايات على المستوى الدولي يكون هو بطلها ويوظف استخدام مستحدثات التكنولوجيا ودورها في تغيير الأحداث ،يسافر لقضاء أجازة الصيف ليقع أسيرا لدى قوى إرهابية ، وتدور أحداث الفيلم حول مجموعة من الصراعات ومنها الصراعات الثقافية والحزبية وقضية العاطلين عن العمل في مشهد يجمع بين القرموطي وابنه قرب القهوة يدور الحوار بينهما الأب : إنا نفسي أسافر عايز اشتغل ، القرموطي : منته شغال معانا في القهوة ، الابن : ودا تسميه شغل واخذ دبلوم زراعة عشان أرص معسل ، لقطة متوسطة بزاويا كاميرا من الأسفل تظهر ثبات وقوة القرموطي : دا إلي بيسيخ الشيشة واخذ آداب فلسفة ، دنته مش وحدك دي مشكلة جيل بأكمله ، لقطة متوسطة بزاوية كاميرا من الأعلى تظهر ضعف الابن : الطم على وشي يابا الطم ، الأب: شوف يا بني الأيام إلي جايه داخلين على أيام ديمقراطية .....والديمقراطية يعني حكم الأغلبية من الشعب ، والشعب عبارة عن ايه جاوب ، الابن :عمال وفئات وفلاحين ، القرموطي : لاء و عواطليه ومثلت الحركات الكوميدية والتنغيم الصوتي والحركة والإيماءة عبر الحوار بين الابن و ابيه التهكم في الكوميديا السوداء ، معالجة موضوعا جادا بطريقة فكاهية وظريفة لموضوعي البطالة والديمقراطية وضياع أحلام وأهداف الجيل ودورانه في دائرة مغلقة دون جدوى وفشل الحكومات في احتوائهم وتوظيفهم تحت ذريعة الديمقراطية مع استعراض كوميدي تهكمي للشهادات العلمية والتي تعمل بأبسط الوظائف وفي اشد المواقف عبر توالد سردي كمعالجات إخراجية جمالية تعبيرية " تزخر به القصة

السينمائية قائم على قدرة المتلقي على ربط الأفكار والتداعيات التي تصورها الأحداث من خلال الحبكة ، " (Salman, 2013, p. 105) عبر الدلالات الفكرية للكوميديا التهكمية وتنوعاتها ، وهي أسلوب سردي يعالج إخراجيا عبر توظيف عناصر الخطاب السينماتوغرافي الصوري باعتماد مواقف درامية غير متوقعة تثير انفعال المتلقي وسروره وتهكمه برؤية تغاير ما هو مرئي لإيصال مغزى مغاير للمرئي الكوميدي والذي قد يثير شجونا أو الأما او فكر جديد منافي للأول في الخطاب السينماتوغرافي الصوري المتحرك تعرض لعينة تطبيقية فلميه لهذا النوع فيما سبق ،وقد استعرض نماذج متعددة لأفلام كوميدية عربية ولأشهر الممثلين الكوميديين ضمن اطاره النظري ممن لهم حضورا وقبولا لدى المتلقين بمختلف شرائحهم ، ومما تقدم خرج الباحث بمجموعة من مؤشرات الإطار النظري كفرضيات يعتمدها في التحليل بعد موافقة السادة الخبراء تمثلت في الآتي :

أولاً : تظهر المعالجات الإخراجية الفنية كبنية جمالية تعبيرية عبر الدلالات الفكرية للكوميديا التهكمية في الخطاب السينماتوغرافي الصوري المتحرك .

ثانياً: يلعب تنوع الكوميديا والتهكمة في الدراما من سوداء وهزلية ومرتجلة كدلالات تعبيرية جمالية فكرية فيما يؤسس لها عبر المظهر الداخلي والخارجي .

ثالثاً : تعمل مكونات الشخصية الكوميدية تهكميا عبر الفعل على معالجة رمزي ودلالي استعاري يسهم في منح انطباع ذهني للشد والإثارة والتشويق فضلا عن كونه قوة تعبيرية عبر المعالجة الإخراجية الفنية في الخطاب السينماتوغرافي الصوري المتحرك

رابعاً: يعتمد المعطى الجمالي والتوظيف البلاغي لعناصر الوسيط السينماتوغرافي كرابط سارد للأحداث ومؤسس لتنامها في معطيات المتن الحكائي ضمن الكوميديا التهكمية في الخطاب الصوري المتحرك .

الدراسات السابقة

تناولت دراسة الماجستير للباحث منهل جواد محمد والتي كانت بعنوان مهارة أداء الممثل الكوميدي في السينما المصرية في جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة حيث تصدى البحث لموضوع مقومات ومهارات الممثل الكوميدي في السينما المصرية والذي اعتمد تقييم المهارة الأدائية للممثل الكوميدي وبيان مواطن التفرد والتميز للممثل والتعرف على وسائل الإضحاك ودور وسائل اللغة الصورة السينمائية في تفعيلها

فيما تناولت دراسة الماجستيرللباحثة سعاد حسن وادي والتي كانت بعنوان دور العناصر الفنية في تفعيل الإضحاك في الكوميديا التلفزيونية في جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة حيث ركزت الباحثة على كيفية تحقيق الإضحاك في الكوميديا التلفزيونية من خلال المنظومة الفنية في المعالجة الإخراجية

من خلال استعراض العديد من الدراسات السابقة التي تناولت الكوميديا والإضحاك فإنها تقترب في أماكن من معطيات البحث بالعموم ولكنها تبتعد عن أهداف البحث الرئيسية والفرعية والمتمثلة في الكشف عن الدلالات الفكرية و المعالجات و الحلول الإخراجية الفنية للأحداث الدرامية التي تعتمد الكوميديا التهكمية بوصفها أداة سرد في الخطاب السينماتوغرافي فضلا عن التعرف إلى طرق توظيفها ومعالجتها . ويعد ذلك

مـــن أهـــم الاختلافـــات بـــين هـــذا البحـــث وتلـــك البحـــوث ، ممـــا يضـــع مـــن الأهميـــة العلميـــة لهذا البحث في الغور بمعطياته .

اجراءات البحث

منهج البحث : بما أن البحث الحالي يهدف إلى الكشف عن الدلالات الفكرية و المعالجات و الحلول الإخراجية للأحداث الدرامية التي تعتمد الكوميديا والتهكمية بوصفها أداة سرد في الخطاب السينماتوغرافي ، فضلاً عن التعرف الى طرق توظيفها ومعالجتها الفنية ، حيث "يعد المنهج هو الطريقة التي يسلكها الباحث بغية الوصول إلى الإجابة عن الأسئلة التي انطلقت منها مشكلة البحث "فالمنهج يتمثل في الإجابة عن السؤال الآتي وهو: كيف سيحل الباحث المشكلة" (Muhammad Saeed, 1990, p. 94) فقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي(تحليل المحتوى) كونه أكثر ملائمة لتحقيق تلك الأهداف والوصول إلى النتائج المتوخاة

مجتمع البحث : تكون مجتمع البحث الحالي من مجموعة من الأعمال السينمائية العربية المختارة اعتمدت معالجتها الفنية الدلالات الفكرية و المعالجات و الحلول الإخراجية للأحداث التي تعتمد الكوميديا والتهكمية بوصفها أداة سرد في الخطاب السينماتوغرافي الدرامي .

عينة البحث : بما أن مجتمع البحث يتضمن أعداد كبيرة من الأعمال لذلك لجأ (الباحث) إلى اختيار عينة قصدية تغطي مجتمع البحث ، واهم ما تميزت به هذه العينة تكون من الجودة بمكان بحيث تستوعب مؤشرات التي تم الخروج بها من الإطار النظري .

أداة البحث : لغرض تحقيق أعلى قدر ممكن من الموضوعية والعلمية لهذا البحث قام الباحث بعرض استمارة التحليل المتضمنة مؤشرات الإطار النظري لغرض التعرف على صلاحية فقراتها وقياس الأهداف التي وضعت لأجلها، وقد ثبتت عدد من الملاحظات واعتمادا على معطياتها قام الباحث بتعديل مكونات الاستمارة وبذلك أصبحت جاهزة للتطبيق .

وحدة التحليل : اعتمد الباحث المشهد وحدة للتحليل لان الفكرة لا تكتمل إلا ضمن سياق بنائها ضمن المشهد الدرامي للعمل السينماتوغرافي

خطوات تحليل العينة : قام الباحث بمشاهدة عينات البحث عن طريق أقراص مدمجة DVD لمرات متعددة واختار المشاهد التي تؤدي الى تحقيق النتائج وتتلاءم مع طبيعة الحدث باعتماد آلية التحليل ثم تحليل عينة البحث .

تحليل عينة البحث :

فيلم : الناظر صلاح ،**بطولة :**علاء ولي الدين ، حسن حسني ، **أخراج وقصة :** شريف عرفة ، **سيناريو** : احمد عبد الله ، **إنتاج :** ماجد الهواري ، (Al-Hawari, 2000)

تدور إحداث الفيلم الكوميدي حول تسلسل تاريخي لإدارة مدارس عاشور وعلى مدى زمني طويل بدءاً من حقبة الفراعنة في الماضي وصولاً للوقت الحاضر في اعتماد منهجية صرامة التعامل في تطبيق القانون وتفانيها في العلم والتعلم ، وصولاً إلى أدارتها من قبل الحفيد (عاشور صلاح الدين) والذي اورث ادارة المدرسة بعد وفاته إلى ابنه صلاح (علاء ولي الدين) وتتصاعد الأحداث بطريقة كوميدية في طريقة إدارة المدرسة من قبله وهو عديم التجربة بالموضوع ،لتنتج عن علاقة حب بينه و مدرسة الموسيقى

لتنتهي بولادة حفيد جديد لعائلة عاشور. مثلت طبيعة البناء الصوري في هذا الفيلم المعتمدة معايير السرد وفقا لمراحل متعددة زمكانيا عبر التمهيد والتأسيس لإحداث الفيلم في مجموعة من الحقب التاريخية بدأ بزمن الفراعنة وصولاً إلى حقبة عصر الجاهلية ، ثم مطلع القرن التاسع عشر وامتدادا أفق الحاضر عبر تسلسل درامي اعتمدت فيه المعالجة الفنية على وسيلتي الحذف والإضمار كأداة للانتقال بمعالجة درامية فنية نتج عنها بنية جمالية تعبيرية، واعتمد توظيف الكوميديا كدلالات فكرية ضمن هذا السياق والتي تنم عن تهكم مر بمختلف تلك العصور وعولج بشكل يتبين في مدارس عاشور بالحقبة الفرعونية وذلك عند مشهد المدرسة الفرعونية ، والمعلم يوضح لطلبته معنى الألم بجرح طالبه بالسكين بطريقة كوميدية تهكمية على الأحداث في تلك الحقبة ، وحدوث غزو كبير يساوم عاشور إلى ترك جواريه مقابل هروبه ويحاكى المشهد بطريقة كوميدية توظف فيها الدلالات الصورية الكتابية تعبيرا عن الموقف وبكوميديا تهكمية ، ومن ثم ينتقل إلى حقبة زمن الجاهلية وكيف يكافئ عاشور طلبته المميزين بالجواري ، وفي احداث مشهد الاختبار يؤسس فيه إلى أسئلة تعجيزية لا اجابة لها وبطريقة كوميدية هزلية يمنح عاشور نفسه بالجواري بعد كل أخفاقة إجابة لطلبته ، وفي هذا دلالة فكرية تهكمية كوميدية على تغليب المصلحة الشخصية على المصلحة العامة، وما يمثل ظاهرة في اغلب المجتمعات العربية الآن ، وعند الانتقال إلى عصر مطلع القرن التاسع عشر حيث قيام ثورة عرابي في مصر ويظهر الطلبة يحملون الناظر في هتافات متعددة ومن ضمنها اللف والدوران وهو محمول على الأكتاف ، وهنا يعتمد المعطى الجمالي والتوظيف البلاغي لعناصر الوسيط كرابط سارد للأحداث ومؤسس لتنامها في معطيات المتن الحكائي ضمن الكوميديا التهكمية في الخطاب السينماتوغرافي مع الإسهام في إيصال رسالة إلى المتلقي بان الناظر عاشور ويرمز له بالقائد دوماً محمول على أكتاف الناس محققا أحلامه الفردية بمعزل عن الشعب سواء كان مخطئا أو صائبا ، فيما تظهر شخصية عاشور ناظر المدرسة العاشورية وعلى مدى تلك الأزمنة والحقب في قمة أبعادها المادية والنفسية والاجتماعية ضمن بنية السرد وعناصرها بالتعاضد مع المعالجة الفنية الجمالية والتعبيرية في عناصر اللغة السينمائية عبر تنوع سردي ، وهنا استخدمت حركة الكاميرا لخلق المؤثر الكوميدي التهكمي ، فتتحرك الكاميرا (tilt up) كما استخدمت زاوية الكاميرا في أحداث المؤثر الكوميدي، فيما تم توظيف الموسيقى كعنصر من عناصر ترسيخ الكوميديا التهكمية كمعالجة ، فيما حفل الفلم في اغلب المشاهد توظيف الموسيقى التصويرية ذات نسق متغير والمانح انطباعاً يترافق مع الأداء الكوميدي والمؤثرات الصوتية التي عملت على تأكيد الجانب الصوري . ، وفي المشهد اللاحق للناظر عاشور عندما يلقي كلمة موجهة لطلابه عند بدئ العام الدراسي في تكوين صوري يمثل شخصيته ، وبيده عصاه وعلى جانبيه مساعدي الناظر وصمت وذهول الطلبة من هذه محتويات الكلمة التي هي عبارة عن تهديد ووعيد لهم وفق للإدارة المتوارثة لعائلة الناجي ، فيما يعمل مخرج الفيلم إلى توظيف معالجة جمالية فنية تجمع بين هذا التكوين المتسم بالشدة والصرامة في التعامل مع الطلبة والمدرسين إلى كوميديا تهكمية عبر الحوار والكلمات التي نطق بها الناظر موظفا المعالجة الاخراجية بتصويره بزاوية نظر للكاميرا من الأسفل لإيصال صورة للمتلقي عن كبريائه وجبروته ، وسط غموض يلف الشخصية بين المظهر الخارجي

للشخصية والذي يحمل دلالات فكرية عن القوة والتسلط وبين دلالات داخلية حملت في ثناياها الكوميديا ، والمنبثقة في ثنايا كلمته والمشيرة إلى تخرج أجيال عبر الحوار الشعبي باللهجة الشعبية من هذه المدرسة من وزراء ودكاترة و حرامية بكوميديا سوداء تهكمية على إن خريجي العلم لا يعمل كضمانة أخلاقية للبعض ، من الأشخاص في المجتمع ممن وصفهم بالحرامية ومن ثم يعرج بتشجيع طلبته على شراء الطعمية والفول من حانوت المدرسة ، أدت هنا تنوعات الكوميديا في الدراما من سوداء وهزلية وتهكمية ومرتجلة كدلالات تعبيرية جمالية فكرية فيما يؤسس لها عبر المظهر الداخلي والخارجي للشخصية كمعالجات فنية درامية عبر الكوميديا التهكمية كدلالات فكرية تعبيرية ، وتتوالى معطيات السرد والمتن الحكائي وصولا إلى المشهد الذي يجمع عاشور الأب وصلاح الابن وزوجة عاشور في المشفى والأب على فراش الموت ، وهنا تعمل مكونات الشخصية الكوميدية عبر الفعل والتهكم على معالجة رمزية ودلالية في الاستعارة لمنح انطباع ذهني يسهم في إضفاء الشد والإثارة والتشويق على محتوى المشهد وتعبيريته ، فضلا عن كونه قوة تعبيرية عبر المعالجة الإخراجية للكوميديا التهكمية في الخطاب السينماتوغرافي (الشخصيات الأب ، الأم ، الابن ، تؤدى جمعها من قبل علاء الدين ولي بطل الفيلم) إذ يدور حوار بين أفراد العائلة ، المشهد نهار داخلي يدور الحوار بين الابن وإلام يا لله يا ماما ، الأم : *هوا حيموت يا خويا ، ما كل مرة مشحططنا وراه في المستشفيات ويخرج سليم زي القرد* ، ثم تقف أمام سرير الناظر وتخاطبه بتهكم كوميدي : *يا عيني على الحلو لما تهنلوا الأيام* ، ليجاوبها :*بقالي ساعتين في المستشفى معندكوش رحمة ، وإنا مفطرتش من الصبح يا ابن الكزمة* ،،،،وهنا تلعب تنوعات الكوميديا في الدراما من سوداء وهزلية وتهكمية ومرتجلة كدلالات تعبيرية جمالية فكرية ، لمحاكاة واقع مرير يتمثل في تدني المستوى التربوي للبعض من مشاكل المجتمع ومنها الجانب التعليمي ، في دلالة واضحة على بنية المجتمع المتمثلة بهذه العائلة الصغيرة ، وما ينشئ من دلالات تعبيرية عن العلاقات والمضامين والقيم التربوية السائدة كرمزية بنائية لمجتمع اكبر عولجت فنيا بكوميديا تهكمية تحاكي الواقع باستخدام وتوظيف الحوار والحركات والنبرات الصوتية الساخرة بين الشخصيات والتي أسهمت في تجسيد التهكم الكوميدي كدلالة فكرية لتصل المعنى إلى المتلقي وتحقيق الهدف المنشد والتي جسدت المضمون الفكري من خلال معالجة الأحداث الواقعية عبر توظيف معطيات المشكلة وهدف البحث وتستمر أحداث الفيلم بالتصاعد ضمن مبنى المتن الحكائي بنفس وتيرة السياق السردي الكوميدي وفق تنوعات مختلفة عملت في اغلب مشاهد الفيلم على مفهوم الكوميديا التهكمية ، وصولا إلى نهاية الفيلم بولادة حفيد جديد لمدارس عاشور ليترك نهاية مفتوحة للقادم من الأحداث لربما في نتاج قادم لمدارس عاشور الناجي ، وبعد أن استعرض الباحث إطاره النظري مستعينا بالأمثلة التطبيقية من أفلام ومن ثم حلل عينة البحث كعينة بحثية فيلمي تطبيقي خرج الباحث بمجموعة من النتائج والاستنتاجات والتوصيات تتعلق في موضوعة الدلالات الفكرية للكوميديا التهكمية في الخطاب السينماتوغرافي العربي كمعطى جمالي وتوظيف بلاغي لبنية جمالية فنية تعبيرية عبر المعالجات الإخراجية .

النتائج

- يعمل النسق الكوميدي وتنوعاته على إذكاء معالجات الصورة السينماتوغرافية عبر الدلالات الفكرية للكوميديا التهكمية في الخطاب الدرامي كما ظهر في عينة البحث .
- كما ظهر في عينة البحث تعمل المعالجة الفنية للدلالات الفكرية للكوميديا التهكمية في الخطاب السينماتوغرافي بتوظيف إشكالاً متعددة من الدلالات التعبيرية والجمالية عبر عناصر اللغة السينمائية ومعالجتها إخراجيا في تحديد نمط تصاعد الإحداث ضمن المتن الحكائي .
- تمكنت مكنونات الشخصية الكوميدية تهكميا الداخلية والخارجية بالتعاضد مع الملابس والإكسسوار والمعالجة الفنية الرمزية والدلالية سرديا على منحه التعبيرية الجمالية وإضفاء الجو العام كما ظهر في عينة البحث .
- كشفت خطوط السرد المتعددة ضمن عبر الدلالات الفكرية للكوميديا التهكمية في الخطاب الدرامي على إضفاء عناصر التشويق والإثارة ومنح جانبا من التوتر والترقب عند المتلقي ضمن بناء المتن الحكائي كما ظهر في عينة البحث.
- حققت المعالجات الإخراجية المحاكاة الفنية أذ عملت على إذكاء البناء الدرامي لسرد الأحداث عبر الدلالات الفكرية للكوميديا التهكمية في الخطاب السينماتوغرافي وعمقت الإحساس بالمعنى المطلوب كما ظهر في عينة البحث .

الاستنتاجات

- ان معطيات الدراما الكوميدية وبمختلف تنوعاتها لها القدرة على الإيحاء بمعاني ورسم صور ذهنية تمنح العمل الدرامي دلالات وإيحاءات تسهم تدفق سردي فكري للكوميديا التهكمية في الخطاب السينماتوغرافي .
- أن تعاضد معطيات عناصر الخطاب السينماتوغرافي عبر الدلالات الفكرية للكوميديا التهكمية في إنتاج دلالات تعبيرية وجمالية درامية تمنح الشد والتشويق للمتلقي .
- أن مكنونات الشخصية الكوميدية في الفعل الكوميدي الداخلية والخارجية تسهم بإضفاء منظومة من العناصر تسهم في إنتاج المعنى عبر الدلالات الفكرية للكوميديا التهكمية في الخطاب السينماتوغرافي .
- إن توظيف عناصر الخطاب الدرامي تعمل على إضفاء الجو العام للحدث في المعالجات الإخراجية بمعالجة الدلالات الفكرية للكوميديا التهكمية في الخطاب السينماتوغرافي .

التوصيات

- الاطلاع على الظواهر الفنية في الوسيط السينماتوغرافي الصوري المتحرك عبر معالجة الأحداث الدرامية من خلال حلول إخراجية مختلفة بالاعتماد الوظيفي على عنصر رئيس من عناصر اللغة السينمائية وبالتعاضد بينهما .
- توفير مكتبة صورية سينماتوغرافية تعتمد معالجات إخراجية فنية درامية مميزة

References:

Abda, M. (1999). *The Philosophy of Beauty and the Role of Reason in Artistic Creativity* (Vol. 2). Cairo, Egypt: Madbouly Library.

Abdul Jalil, M. A. (2014). *the aesthetics of cinematography and its narrative connotations between feature film and TV drama, a comparison in the narrative form cinematic language.* (u. d. thesis, Ed.) (Baghdad, iraq: Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts,.

al-Din, N. S. (Writer), & Imam, R. (Director). (2005). *Boha* [Motion Picture]. Egypt.

Al-Hawari, M. (Producer), Al-Hawari, M. (Writer), & Al-Hawari, M. (Director). (2000). *Nazer Salah El-Din* [Motion Picture].

Al-Waqqad, N. H. (2006). *Building a Paradox in the Art of Maqamat by Badi Al-Zaman Al-Hamzani and Al-Hariri.* Cairo, Egypt: Library of Literature.

al-Qala, H. (Producer), Aslan, I. (Writer), & al-Sayyid, D. A. (Director). (1991). *KitKat* [Motion Picture]. Egypt.

Aziz, R. A. (2018). Mechanisms of Employment of the Digitized Personality in the Structure of Science Fiction Movies. *Academic Magazine*.

Barbaro, K. R. (No History). *The Art of Actor.* (C. Taha Fawzy, Trans.) Cairo: The Egyptian General Establishment for Authorship, Translation, Printing and Publishing.

C., V. L. (1978). *Theory of Literary Genres* (Vol. 2). (H. Aoun, Trans.) Egypt, Egypt: Origin of Knowledge in Alexandria.

Cresswell, E. (1985). *The Structural Era from Levi Strauss to Foucault,.* (Jaber Asfour, Trans.) Baghdad: House of General Cultural Affairs, Arab Horizons Press,.

Engineer, H. H. (1990). *Screen Drama between Theory and Practice1* (1 ed.). Cairo, Egypt: The Egyptian General Book Authority.

Farid, S. (2003). *directors and directions in European cinema.* Damascus, Syria: Ministry of Culture publications.

Galloway, M. (1970). *The Director's Role in Theater.* (L. Qatar, Trans.) Cairo, Egypt: The Egyptian Public Authority for Copyright and Publicity,.

Hamid, W. (Writer), & Saif, S. (Director). (1984). *Hilfoot* [Motion Picture]. Egypt.

Maati, Y. (Writer), & Ihsan, W. (Director). (2008). *Mabrouk Abu Al-Alamein Hammouda* [Motion Picture].

Masoud, J. (1967). *the pioneer of students.* Beirut, Lebanon: Dar al-Alam for millions.

Merchant, M. (1979). *Comedy and Tragedy.* (A. A. Mahmoud, Trans.) Kuwait, Kuwait: Knowledge World Series.

Michel, M. (No History). *Glossary of Cinematic Terminology.* (Senior, Trans.) Paris, France: The University of Paris III The New Sorbonne.

Muhammad Saeed, A. T. (1990). *Research Methodology.* (B. U.-C. Arts, Ed.) Baghdad, iraq: Dar Al-Hekma for Printing and Publishing.

Muhammad, M. J. (2009). the skill of performing a comedian in Egyptian cinema. (u. M. Thesis, Compiler) Baghdad, IRAQ: University of Baghdad: College of Fine Arts.

Musa, A. A.-M. (1992). *Drama and Theater in Child Education* (Vol. 1). Jordan: Dar Al-Amal for Publishing and Distribution.

al-Sibki, A. (Producer), Nabawi, M. (Writer), & al-Badri, A. (Director). (2017). *Karmouti in the Land of Fire* [Motion Picture].

Naji, F. H. (2014). The concept of taunting in the theatrical texts of Muhammad Al-Maghout. (Journal of the Babylon Center for Humanities, Ed.) (1).

Omar, A. M. (2008). *Contemporary Arabic Lexicon,* (Vol. 1). Cairo, Egypt: Books World.

Reda, A. (no history). *Dramatic Construction on Radio and Television.* Cairo, Egypt: The House of Arab Thought.

Salam, A. A. (Writer), & Afifi, I. (Director). (1984). *Furn* [Motion Picture]. Egypt.

Salman, M. T. (2013). *, The Aesthetic Enrichment of Narrative Reproduction in TV Drama.* (C. o. (Baghdad: University of Baghdad, Ed.) Baghdad, iraq: unpublished doctoral thesis.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/111-128

The intellectual significance of comedy and cynicism in Arab dramatic cinematic discourse

Muhammad Akram Abdul Jalil[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 21/5/2020….....Date of acceptance: 14/6/2020….....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract:

The majority of the arts share a goal directed at employing art works for the purpose of conveying the intellectual and symbolic connotations in order to work on a directed message and to achieve expression and aesthetic, and highlights the cinematographic mediator who shares with the other media in the use of intellectual properties through its tools and works. Consciousness and establishment of multiple visions with different views to reveal the intellectual, aesthetic and expressive devices located opposite the advertiser to perform functions with goals that intellectually deduce, insights and ideas emerging within the general context of the drama narrative and highlights among the discourse operators the cinematographer, And the researcher started from the principle of definition and access to the phenomenon of artistic emerged in the discourse of cinematography through the narrative of dramatic events through the solutions of exit based on the expression of comical comedy that contribute to attract the attention of spectators, as this phenomenon is interesting in the mediator. This vision and the role of expressive drama, which is carried out through the techniques of solutions and artistic output to convey the meaning to the spectator and achieve aesthetic taste

Key words: semantics, intellectual, comedy, satire, rhetoric, dramatic

[1] **Studies and planning/ Al-Nahrain University Baghdad, Iraq , mhmdalhdethey@yahoo.com**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/129-142

البناء السردي والدرامي بين رؤية السيناريست والمخرج

بان جبار خلف[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/9/15 ، تاريخ قبول النشر 2019/10/15 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

المقدمة

تتمثل العلاقة بين رؤية السينارست والمخرج في بحث الثاني عن اليات وامكانات جديده تمتلك الفاعلية والتاثير المباشرين والمرادفين لرؤية السينارست، فيعمل على استثمارها في انجاز افكاره ورؤاه بمزيد من الفاعلية والمرونة لتحقيق الممكنات الابداعية، دون اللجوء الى التركيبات والبنى التعبيرية ذاتها التي استنفذت معناها، وفقدت بريقها بسبب شيوعها ومألوفيتها من جهة، وتفعيلها من جهة اخرى لتحقيق حداثة على مستوى العبير، بعد ان يسلك المخرج اسلوبا او منهجا يحظى بالخصوصية والتفرد، وبناءا على ما تقدم يصبح التعرف على اليات التعاطي مع الرؤية الاخراجية ورؤية السينارست تشكل ضرورة ملحة تسهم في بعث الإمكانات التعبيرية على مستوى البناء السردي والدرامي المتميز في فن الفلم.

مشكلة البحث: كثر الحديث في النقد البنائي عن الرؤية النهائية للفلم، ومن المعلوم ان كل الفنون الجميلة تؤمن بوحدة العمل الفني، ومن ثم فان الرؤية تعود لشخص واحد يكون مسؤول عن كل العمل الفني، فالرسام هو المسؤول عن لوحته والنحات هو المسؤول عن الرؤية المتكاملة لعمله النحتي، وقل ذلك عن الموسيقى والرقص والعمارة والمسرح.

ولكن المشكلة في الفلم السينمائي انه عمل جماعي يبدأ من القصد فالسيناريو فالعرض الفلمي مع مشاركة مدير التصوير، وادارة الانتاج، والصوت والملابس، والماكياج.. الخ. واذن فأين تكون الرؤية هنا في البداية لابد ان نقول ان الفلم عبارة عن بناء سردي روائي بالدرجة الأساس، وبناء درامي بالدرجة الثانية، وهذه مسألة سهلٌ تفصيلها. فالسرد عمل سابق لفعل السرد، أي ان السرد موجود قبل التلقي، بينما الدراما هو فعل عياني آني، يجري في اللحظة الحاضرة، وهو ما يطبع فن المسرح، اذن السرد اولاً، ويجوز القول ان الفلم يحوي على الدراما كمقاربة لا أكثر لأن الدراما من عناصرها الصراع والذروات والفعل المتصاعد ثم الخسارة. ولكي يغيب عن هذه الدراما الآنية.

ان مشكلة البحث تتحدد في أن كل الرؤية الفلمية تقوم على من يقوم بالبناء السردي والدرامي أي اننا نحصر المديات الفلمية بالسيناريو والإخراج.. وكل المكملات من مونتاج وصوت وموسيقى.. الخ.

تأتي تبعاً لهذين المنحيين، منحى السيناريو ومنحى الإخراج، السيناريو كأرضية يبنى فيها المسرح والدراما،

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، dr.banjabbar@yahoo.com.

والإخراج جعل النص المكتوب صورة فوتوغرافية متحركة، تحول الكتابة الى سرد صوري.

ان قطبي الكتاب والصورة يجب ان يتمكنان ان يقدما رؤية موحدة تبرز في العرض الفلمي. وعليه فأن مشكلة البحث تتحدد بما يلي: هل هناك رؤيتان واحدة لكتابة (السيناريو) واخرى .(العرض الفلمي) ومن المسؤول الأساس عنها، السيناريست أم المخرج؟.

اهمية البحث والحاجة اليه:

ان هذا البحث مهم جداً كي يمكن قراءة الفلم قراءة صحيحة، ولا نعود نتكلم عن رؤية المخرج فقط او السيناريست لوحده والحاجة اليه تتجدد بكون الكثير من الباحثين يؤكدون على رؤية المخرج فقط وكأنه بلغته السينمائية يبني السرد والدراما امام الكاميرا وما النص الا مخطط أولي لفلم مقترح وهذا ما يحتاجه كل الباحثين في السينما، ويعطي أهمية كبرى للنص المكتوب والاهتمام به وجعله في مرتبة العرض الفلمي.

أهداف البحث:

الكشف عن الرؤية النهائية للمنجز الفلمي عبر النص المكتوب والعرض السينمائي.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية تتعلق بعنوان البحث.

الحدود المكانية: السينما العالمية في كل مكان.

الحدود الزمانية: كل تاريخ السينما منذ البداية حتى الآن.

المبحث الأول/ السيناريو في السينما

لم تكن السينما في بداية ظهورها عام 1895 بحاجة الى نص مكتوب تقوم بعمل الأفلام استناداً له، ان ظهورها كان ينظر اليه باعتباره اختراع تقني يقوم بتحريك الصورة الفوتوغرافية وجعل الحركة خالدة الى الأبد، كانت الحركة موجودة في فن المسرح والرقص، ولكن محكومة باللحظة الحاضرة والفعل المجسد العياني الحي، وتصبح هذه الحركة في حكم الغيب اذا مرَّ اوانها، ولهذا فقد احتفلت (السينماتوغرافي – الصورة الفوتوغرافية المتحركة) باكتشافها هذا، وكان يكفي الاخوين لومير أن يصوروا قطاراً يصل الى المحطة، وعمال يخرجون من المصنع وغيرها من المشاهد التي يبدو انها لا تحتاج الى أي نص مكتوب مسبقاً، لكن هذه اللعبة سرعان ما أصبحت عرضاً منظماً يشد المتلقي ويثير انتباهه وفضوله.

وتحول من نقل الواقع كما هو، الى إعادة انتاج الحركة والواقع. لم تعد الكاميرا وثيقة تسجل بأمانة ما يعرض امامها، بل انها تتدخل لتختار من كتلة الواقع ما هو أكثر اهمية للانتباه، وهذا هو عمل الفن الذي يصطفي بعناية ليصل الى التأثير الأكبر، "باعتبار ان اعادة انتاج الحركة تمنح الأشكال حياة واستقلالية الأمر الذي ترفضه الفورية التصوير [الكاميرا](Torok, pp. 10-11).

ان السؤال الكبير هو: هل ان التقنيين الأوائل كانوا يقدمون مشاهد صغيرة فورية، ام انها مشاهد منظمة اختارت من الوقائع كتلة من الحركة مهما كانت الا انها منظمة؟. لنأخذ مشهد العمال يخرجون من المصنع، ونفكر كيف تم تصويره؟ نقول لابد ان هناك زمن للتصوير يتناسب وحجم الفلم الخام المخزون في الكاميرا، ولابد من تنظيم اللحظة التي سيخرج بها العمال من المصنع، ومن هو أول الواصلين للكاميرا، وآخر الواصلين، وهكذا، فأنه ما اصطلحنا عليه انه عضوي، كان لابد له من تنظيم ما. اذن كان لدينا واقع جرى

تنظيمه، وجمهور تلقى هذا التنظيم واطلق العنان لخياله لأنه كان مشدوهاً بما يجري على الشاشة، وكل لحظة انشداد هي لحظة لإثارة التمثيل بما يجري لدينا اذن خطان متلازمان هما الواقع والتخيل واللذان سيكونان المادة الخصبة للسينما في سيرها الى أمام.

ان المتفرج لم يكتف بهذا الانتباه اليسير والتخيل المصاحب له، بخاصة وقد تكررت مثل هذه المشاهد الى درجة الملل مثل تشييع جنازة (الملكة فيكتوريا) و(رجل الحديقة ومرش الماء). ان المتفرج الآن بحاجة الى إشباع تخيله، ان السينما كفن ليست اداة تعليمية او اداة للإفهام، حالها حال الرسم والرقص والموسيقى، انها اداة للتخيل والإيهام، بأن ما يجري على الشاشة مهما كان محدوداً انما هو العالم كله، ان هذا التخيل اساس في فن الفلم (التخيل الذي يعتمد الاحساس وادراك المعاني بعيدا عن الملامسة السطحية المباشرة)(Abdul majeed,p89)، مما يقتضي الى الحاجة لإدامته واشباعه عن طريق الحكي، او السرد الذي يجري تماهياً مع الشكل الحكائي الذي تقدمه الدراما المسرحية.

وهنا لابد من إعداد مسبق للسرد الذي سيظهر على الشاشة ولابد من يستطيع ان يحول هذا السرد الى عرض سينماتوغرافي. اي اننا بحاجة الى كتابة مسبقة والى مخرج يحول هذه الكتابة الى عرض فلمي، قصة متخيلة بما يستتبع هذا من أمكنة وشخصيات وأزمنة.. الخ.

ان تاريخ السينما يقول لنا ان (ميليه) هو الذي فكر خارج اطار الاخوين لومير، اذ حول المشهد من مشهد بسيط الى مشهد مركب، ذلك المشهد الذي لا يتم دون وجود سيناريو مسبق، وتتعقد المسألة اذا كان هناك أكثر من مشهد مركب. لقد عرف (ميليه) ان السينما تستوعب كل الموضوعات، لكن فضل ميليه كان اعتباره السينما مسرحية مصورة بكاميرا، "كان ميليه يحضر لتصوير أي فلم من أفلامه بدقة وتمهل، ويضع الرسوم الأولية للملابس، وتصاميم الديكور، ويضبط عملية الإخراج كما لو كان يعمل على باليت ballet؛ بعد هذا كله لا يمكن أن يكون إلا أول من شدد على ضرورة السيناريو وأهميته، كما انه اول من استخدم هذا المصطلح بمعنى القصة المعدة للتصوير"(Torok, pp. 18-19).. ولكن جميع معاصري (ميليه) لم يستخدموا السيناريو كأساس لعمل الأفلام، فكانوا يكتفون بوريقة فيها الموضوع والأشخاص الملائمين لتصويره، ويتركوا الأمر للمخرج والفنيين والممثلين لارتجال المشاهد.

يذكر لنا تاريخ الفن السينمائي ان السينما ما كان لها أن تصبح فناً من الفنون الجميلة ما لم تؤكد على كونها أداة لكشف الواقع او الانطباع عن هذا الواقع، وهو عمل معقد ذو أهمية كبيرة يستلزم تحضيرات مهمة، لعل من أهمها وجود نص مكتوب تحل فيه كل عوامل البناء الروائي والدرامي للفلم، لأن تكاليف انتاج الفلم لا تدع مجالاً لأي ارتجال واسع على نحو بناء حكاية سينمائية كبناء سردي وبناء درامي، لذا كان لابد من انجاز هذا العمل قبل ان تدور الكاميرا، في السابق كان الأمر بسيطاً، فلم طوله دقيقة او دقيقتان ومتفرج مأخوذ بهذا الاختراع، ولكن بعد ان تقدمت احتياجات المتلقي الى فن مشبع من جهز وتطور ثقافة السينما كان لابد ان يعهد بالكتابة الى شخص ما، لأن صناعة الفلم كانت تعامل وكأنها اكتشاف تقني، ولما أصبحت هذه الصناعة وسيلة للإثراء المحكوم بشروط السوق، ذهب اصحاب الاستوديوهات الى المختصين الذين يستطيعون انجاز الفلم على الورق، ضرورة الحصول على قصص حقيقية ومعالجتها على شكل سيناريوهات مليئة بالتفصيلات، معلنة هذه الفترة انتهاء العمل على وفق سيناريو عام يملئ ارتجالاً

بالتفاصيل.

يذكر ان توماس هاربر إنيس (1880- 1924) وهو منتج امريكي للأفلام الصامتة ومخرج وكاتب سينمائي وممثل. لقد وضع (إنيس) تقطيعات حقيقية أوكل اجر كتابتها الى ورشة متخصصة بالكتابة. وهذه الورشة ينجز كل شيء على الورق بما فيه السيناريو التنفيذي الذي يوكل الى مخرجين يجب ان يلتزموا بالنص على الورق. ومنذ (إنيس) الى الآن كان دور السيناريو اساسياً وكل الإخراج انما يستند الى البناء السردي على الورق إذن نحن ازاء مبدعين احدهما وسيلته اللغة الطبيعية فيكتب نصاً والآخر وسيلته اللغة السينمائية في جهده الأقصى ان يفجر طاقة النص – لغة النص الى المديات العليا عبر السينماتوغرافي.

ان مهمة كتابة السيناريو في الفلم تعرضت الى سوء فهم كبير، واعطي كل الامتياز للمخرج كونه المسؤول الأول والأخير عن الفلم "في ظروف اخراج الفلم التي تشبه المصنع يجب ان تقارب على الأقل ببعض الحذر، فكرة المخرج كخالق وحيد، ومسؤول بشكل فريد عن صفاته، وعيوبه، وتأثيره، ومعناه. ولأن اخراج الفلم مشروع جماعي فهو يتضمن شخصيات كثيرة منفصلة، ونوايا متميزة ومتصارعة، وقدرات متنوعة، وسيطرة غير تامة. لا يمكن ان يكون الفلم من إبداع شخص واحد بشكل كامل وفريد"(Perkins, p. 211).

هذه المداخلة من (بيركنز) تبدو فيها الحيرة واضحة، فهو يذكر كل ظروف ما قبل الفلم، ويتحدث عن المصنع الذي ينتج الفلم، وكيف ان كل العاملين فيه يعملون على أساس نص مكتوب، واجبهم ان يفجروا طاقات النص الابداعية، فكاتب السيناريو يقف لوحده مع نصه، وما الآخرون الا فريقاً يوحده كيف يصلون الى ترجمة النص ابداعياً. وعندما يتحدث (بيركنز) عن كاتب السيناريو يتحدث عنه ككاتب قصة "يجب ان تصاغ من اجل العرض على الشاشة""(Perkins, p. 211).

وحقيقة الأمر هنا ان السيناريست ليس كاتب قصة مثلما يكتب (نجيب محفوظ) أو (ماركيز) انه شخص متخصص بالكتابة وفي ذهنه امكانات السينما الكاملة. لأن الفلم مهما كان، فأنه عمل فني تحكمه وحدة الروح، والا اصبح ميداناً لأخرجه المخرج والمصور والموسيقار والديكورست والمونتير.. الخ.

ان (ناركوفسكي) المخرج الروسي يقول: "انا لا أفهم لماذا يرغب شخص ذو موهبة ادبية ان يصبح كاتب سيناريو.. على الكاتب ان يكتب، وعلى الشخص ان يفكر بواسطة على الكاتب ان يكتب، وعلى الشخص الذي يفكر بواسطة الصور السينمائية ان يمتهن الإخراج. ان فكرة وغاية الفلم، وتحققهما، وينبغي في النهاية ان تكون مسؤولية المخرج"(.Tarkovsky, p. 122).

ان تاركوفسكي يلغي بالكامل عمل السيناريست، بل انه يبعده عن دائرة الفنون الأدبية، ويقول ان كل من يفهم في الكتابة للسينما ينبغي ان يكون هو المخرج"(Tarkovsky, p. 126)

وحال تاركوفسكي حال الكثير من المخرجين في العالم كله، انهم لا يعترفون بأن السيناريست هو خالق الفلم الأساسي وكل المشتغلين انما ينفذون فكرة السيناريست ورؤاه الفلسفية والأدبية، وليس صحيحاً ان ما يقوله (تاركوفسكي): "السيناريو، بالنسبة لي بناء حي، هش، متغير دائماً، والفلم لا يأخذ شكله النهائي الا لحظة اكتمال العمل، السيناريو مجرد قاعة، نقطة انطلاق، منها يبدأ الفنن في السير والاكتشاف".(

Tarkovsky, p. 128) وإلا فلو رأينا فلماً كالساعات[2] وهو ينطوي على ثلاث قصص مختلفة الزمان والمكان والشخصيات الرئيسية والثانوية وكل قصة لها مقدمتها المنطقية وتعقد حوادثها وذراها الخاصة فكيف يكون مجرد قاعة، وكيف يكون هشاً وفيه هذا الانشغال العميق برسم الشخصيات وتحولاتها وحواراتها وكيف للمخرج ان تكون له رؤية جمالية للفلم، وهو غير مهتم بالبناء السردي والدرامي. ولا في الخط الرئيس للقصة ولا الخطوط الثانوية، ثم كيف يسير بالفعل الدرامي وعماده الصراع من نقطة البدء حتى الذروة. ان التنمية الفلسفية للقصة، وبناء الشخصية مثلاً تستلزم أقصى المهارة والموهبة، لأن المفروض بالسيناريست ان يعرف ان هذا النص معد للسينما، لكننا نتفق مع (تاركوفسكي) بأن شخصاً يعرف الكتابة للسينما لابد وان يكون هو المسؤول عن الفلم. اي السيناريست المخرج كما سنفصله لاحقاً.

المبحث الثاني/ فكرة الإخراج

شبّه عمل المخرج كونه قائد فريق العمل المختلف جداً والمسؤول عن توحيد رؤاهم المتباينة، كي تصب في رؤية واحدة، هي الرؤية النهائية للفلم على الشاشة "المخرج هو المسؤول عن ترجمة النص السينمائي (الكلمات) الى معطيات بصرية (اللقطات) يتم تسليمها الى المونتير من اجل ربطها سوية لتأخذ شكل الفلم السينمائي. الا ان نقاط البداية والنهاية قد تفتقر افتقاراً ملموساً الى الوضوح ما لم ينضم المخرج الى مشروع الفلم عند كتابة السيناريو"(Dassinger, p. 10)

إن المخرج مهما كانت له أهميته في انجاز الفلم، فأنه لا يمكن ان يجمع فريق عمله ما لم يكن لديه سيناريو جاهز، وعندما يقول الاستلال انه يترجم النص السينمائي الى معطيات بصرية فأنه يعني اموراً غامضة فعلاً، وهي كيف يحول هذا النص؟ هل المقصود بتفيره النص او تفجير معناه؟ ويؤلفه وهو مشارك مع السيناريست ومن ثم فأنه يحول أفكاره هو الى صور، وافكاره توحدت مع السيناريست بحيث لم نعد نتحدث عن نص الكتاب وفلم المخرج. انها مسائل لابد من حلها، والحل هو الرؤية الموحدة لعملية الخلق الفني، فليست هناك رؤية للسيناريست ورؤية للمخرج ورؤية للمونتير "لا يمكن في أي فن من الفنون تقسيم عملية الخلق الفني الى مراحل مستقلة من بعضها".(Podviken, p. 7)

الامر مناط اذن بجهتين لانجاز الفلم، امدها السيناريست والاخر المخرج، ونتحد عن الرؤية النهائية على الشاشة، لنتابع مهمة المخرج.

ان جماعة الموجة الجديدة افترضوا ان لا يكون "للفلم أكثر من مؤلف، لا يمكن أن يكون شخصاً آخر غير المخرج..، ويظهر المخرج على غرار الكاتب والرسام بوصفه مبدعاً حقيقياً للنفلم" (Turuk, p. 88.).

وقد، قادتنا هذه الآراء الى تحفظ كبير على مفهوم المؤلف – المخرج، ولم يعد للسينارست سوى دور تقني وللمخرج دور للابداع. ولكن هذا غير صحيح ان فيلماً مثل (الظامئون) مثلاً ينطوي على:

فكرة اساسية وهي ان الحلول الجذرية لمشاكل الحياة تتم عبر العمل الجماعي.

1- ان الجماعة قد لا تعرف مصلحتها ما لم يقودهم شخص متميز الى ما فيه مصلحتهم.

[2] فلم الساعات

2- ان الجماعة مترددة وفيها لا يريد بذل اي مجهود لتحسين حياته، ولذا فهو يفكر بالهروب من صعوبات الحياة.

وطبيعي ان هذه النقاط فيها خطوط سردية: قصة لها بداية ووسط ونهاية وفيها بناء درامي درامي حوادث وأفعال وصراع وردود افعال، وبدون هذا السيناريست فما عساه ان يفعل المخرج، ومع هذا فيمكن القول ان المخرج تتعلق وظيفته بتجسيد النص لا أكثر، انه شخص يبدأ عمله بعد السيناريو فيوحد عناصر الانتاج، اختيار الممثلين المناسبين واختيار اللقطات المناسبة لإبراز القصة، فهو يفسر النص ويفجر طاقاته الابداعية.

ان ما يبرز دائماً في ترصين عملية الإخراج انها تجسيد المشاهد المكتوبة بأعلى مستو مادي ممكن، أي تجسيد التصور الذي كان في النص المكتوب، عبر الأدوات الممكنة والمبتكرة في اللغة السينمائية، ويقال ان تجسيد التصور هي بدورها عملية ذهنية خالصة ولكن "هي اندماج الفعل المادي لصنع عمل التجسيد الخاص بالتصور مع سلسلة عمليات مختلفة نطلق عليها بأجمعها "الخيال" وهي لا تبدأ الا عندما تبزع رؤيتنا الشخصية وفي حدودها الخام النقية..، تكون فيها طاقاتنا الابداعية مشغولة بالكامل في عملية تجسيد التصور".(Gatz, p. 22) المخرج هنا قضيته معقدة بالكامل ونفترض انه استلم نصاً مكتوباً لم يشارك في كتابته، فهو يبني تصوراً على تصور سابق، وخيالاً على خيال سابق، ولكن كل هذا يتعلق بتجسيد مادي، معتبراً ان كل ما جاء في السيناريو عبارة عن اقتراحات وخطط. ولكن هذا اصبح من المستحيلات، ان المخرج الفطن هو الذي يرافق السيناريست من البداية كما أسلفنا سابقاً. ويقول اندريه فايرا "رحت اتعجب ان كانت اخطائي تعود الى اصالة الفلم، في حين ان حسناتي ربما ليست اكثر حرفية ومقدرة اتقاسمها مع كثير من المخرجين".(Faida, p. 69)

ان المخرج يعمل بطرق مختلفة، فهو اما ان يستلم سيناريو جاهز من جهة انتاج وتحدد الفترة المطلوبة لانجازه، او أن كاتب سيناريو يرسل يسناريو الى مخرج بعينه ليرى ان كان لديه جهة تنتجه، وهنا فالمخرج يعمل على تطوير السيناريو الذي يصل اليه اذا ما قرر ان يخرجه، ومن الطبيعي ان هناك اسباب متعددة تمنع الكاتب ان يخرج السيناريو بنفسه، قدراته القيادية، حرفيته الناقصة، استعداده النفسي، لذا فأن المخرج الكفوء مثل (سدني لوميت) فأنه يتمكن من قراءة السيناريو قراءة ابداعية، فأنه ليسأل السيناريست عن ماذا يدور في الفلم ثم يدرس منه التفاصيل "دراسة كل مشهد في تتابع المشاهد بالطبع كما هي في السيناريو، هل هذا المشهد يسهم في التيمة الكلية؟ كيف؟ هل يسهم في الخط القصصي؟ في الشخصية؟..".(Lumitten, p. 39)

وفوق ذلك كله فأن كل المخرجين الكفوئين لديهم المقدرة على الكتابة، انهم يجلسون مع الكتاب ويعطون ملاحظاتهم الشفهية او المكتوبة "انهم يجلسون مع الكتاب ويضعون الأفكار في شكل ويمنحونها بنية ان هذا هو الجزء الرئيسي في عملية الاخراج".(Terrard, p. 23)

اننا لا نتكلم عن المخرج الذي يأخذ النص على علاته ويبدأ بإخراجه، انه يستلم في غالب الأحيان نصاً يليق به، فهو لا يعرف سوى ان يقسم النص الى لقطات، مشهد، ومشاهد ترتبط مع بعضها، وهذه ليست فكرة الإخراج.

ان المخرج الكفوء غير المخرج التقني الذي يقطع النص كما لو كان مخرجاً منفذاً.

ان المخرج الكفوء ذلك الذي يشتغل على معنى المعنى، كما في البلاغة في اللغة الطبيعية، فلم (فرنكشتاين)[3] اضافة الى المعنى الظاهر في القصة، فأن المخرج استعان باللغة السينمائية ليؤكد ما وراء المعنى، ذلك السلم الذي يؤدي الى الطابق الثاني الغارق في النور البيض المزرق العاري من أي سياج والذي يشكل قوساً قمته في الأعلى وذراعيه يهبطان على الأرض، بسبب العالم الأرضي، واختلال طموحات الأنساب فان الشر يتصاعد، أو ذلك المشهد في آخر الفلم النيران والثلج، العنصران المتناقضان كيف يعملان لإنهاء فعلة الانسان. ان المخرج الكفوء يرينا بلغته السينمائية ما هو أوسع من الفكرة.

المبحث الثالث/ وحدة البناء وحدة التصور

ان الفلم السينمائي ينطوي على بنيتين رئيسيتين، هما البنية السردية، والبنية الدرامية، فهنالك خط سرد متتابع من البداية للنهاية، يشكل كل الأفلام مهما كان ترتيب المبنى الحكائي، اننا قد نبدأ من الأخير او الوسط ونعود للبداية مثلاً، بحيث ان الفلم يكون عبارة عن حكاية لها بداية ووسط ونهاية.

اذن لدينا سلسلة من الأحداث المتكاملة، لو اخذنا فلم "المريض الانكليزي"[4] فهنالك خط المريض الانكليزي قبل مرضه وبعده، وهناك خط كاترين من أول علاقتها بالبعثة الآثارية ومروراً بعلاقتها بالمريض وحتى موتها، وهناك قصة زوجها، واستدعاء المريض والضابط البنغالي.

فالبنية الدرامية "تركيب خطي لحوادث ووقائع واحداث متصلة وانها تلك الحوادث التي تقود طيفاً الى النهاية، الى حل خط القصة، ولا يهم ان كان خط القصة خيطاً او غير خطي، المهم ان البنية هي خيط يبقي القصة في مكانها، مثل يمسك حبات اللؤلؤ".(Field, p. 213) ومادامت البنية درامية، فان الحل درامي ايضاً.

وعلى هذا الأساس، فان البنية الدرامية تتطلب شخصية درامية، والشخصية الدرامية شخصية فاعلة، لا تكتفي بردود أفعال، انها تتدخل لتغير او تعارض الأفعال، بأفعال اصيلة، وحتى شخصية مثل شخصية "رجل المطر"[5] والتي تبدو وكأنها تقاد، وغير ذات فعل واعي، فانها السبب في انقلاب الأخ من جشع ومادي، الى انسان لا يريد ان مكاسب برعايته لأخيه غير ضمه الى حياته وخلق عائلة، كان رجل المطر قد بعثها حية الى روح أخيه وذكرياته المشوشة عن عائلتهما.

ان الفلم الجيد يحتوي على قصة بؤرية تتفتح من خلالها القصص الأخرى، في فلم " never look away"[6] كان القصة البؤرية هي قيام النازية بتصفية كل المرضى والمعاقين الذين لا يؤكدون نقاء العنصر الجرماني وتفوقه، وفلم "الأرض"[7] كيف تصبح الأرض هي الشرف بالنسبة للفلاح. وهكذا هذه القصة البؤرية فيها حادث هو مفتاح لكل ما يجري في الفلم في الرجل المريض كانت شخصية رجل المطر عندما

---

[3] فلم فرنكشتاين،

[4] المريض الانكليزي،

[5] رجل المطر،

[6] فلم لا تنظر بعيداً ابداً.

[7] فلم الأرض.

يكتشف الأخ القدرة اللامحدودة لأخيه في احصاء الأشياء وتذكر اشياء معينة. الحدث والشخصية هو الذي يدفع القصة الى أمام ويكشف بنيتها، والذي يدفع القصة الى أمام هو هدف الشخصية، ما الذي تريد فعله، وما هي العوائق التي تصدفها، ان هدف الشخصية هو الذي يمسك بكل البناء السردي والدرامي على المدى الزمني الذي يستغرقه الفلم.

ان الحدث عن البناء السردي والدرامي يقع بالتأكيد عند كاتب السيناريو، ان كل سيناريو ينطلق من محور محدد نسميه بؤرة القصة، واذا لم يضع السيناريست المحور في قصته فهل يضعه غيره، ان المحور هو التصور، والتصور هذا عندما يتحول الى فلم فهو يحافظ على التصور ويجسده، ويرون كفاءة وسائل اللغة السينمائية ودقتها فان الفلم يقدم صورة باهتة عن التصور، او يقوم بعيداً عنه، وعندها لا يكون الفلم الا قصة باهتة لا معنى لها.

ان السيناريست يحاول ان يجد الصور التي يعرض أفكاره من خلالها هذا يعني ان له معرفة باللغة السينمائية.

وهذا ما قاله تاركوفسكي بأنه يعجب اذا كان السيناريست ضليعاً بمعرفة كيف يحول افكاره الى صور لم لا يخرج الفلم هو.

ان الحقيقة الثابتة هي ان هناك سيناريو وهناك إخراج قد يكون مبدعيها شخصان او شخص واحد. ولكن المهم ان يجري الاتفاق على موضوع الفلم او بالأحرى قصته وما هو المغزى منها.

سننطلق من الفكرة التي تقول: "بحكم العادة كان يعتقد ان مؤلف الفلم هو السيناريست، مؤلف السيناريو الذي يقوم عليه الفلم. اختلف منظر الموجة الجديدة الفرنسية وعارضوا هذا الطرح، فقد اعتقدوا ان السيناريو المكتوب لفلم هو مخطط فحسب، ممادة خام ليس لها معنى أو مغزى او أهميته تكتسبها الا عندما تتجسد الكلمات على صور على الشاشة.. المخرج هو المسؤول عن الصور.. المخرج وليس كاتب السيناريو هو صاحب الرؤية الفنية المنقوشة او المحفورة في الفلم".(Phoebe, p. 205)

ويتساءل الباحث كيف يمكن ان تكون الرؤية الفنية كاملة ما لم تقوم على شخصية وشخصية ثانوية وحدث وأحداث وتعقدي وازمة وذروة وحل نهائي، وكيف يمكن أن تكون لديك رؤية فنية ما لم تكن هناك قصة لها بداية ووسط ونهاية.

ان كل اللغة السينمائية تستمد مشروعيتها لأنها تروي شيئاً، فأن هناك دور سردي ودرامي ووظيفي لحركة الكاميرا وحجم اللقطة وزاوية الكاميرا والصوت من داخل الكادر وخارجه.

وبدون وجود قصة لا تكون هذه اللغة سوى لغو فارغ لا يقول شيئاً. "ان كتابة السيناريو فن تحويل الذهني الى مادي، نحن نبتكر معادلات بصرية للصراع الداخلي، وليس حواراً او سرداً لوصف الأفكار والعواطف، وانما صوراً لاختيارت، وأفعال الشخصية، لكي تعبر بشكل غير مباشر ودقيق عن الأفكار والمشاعر بداخلها".(Mackie, p. 273)

يقترح (سيد فيلد) انه اذا استلم المخرج سيناريو ادبي فقط فعليه ان يكتبه بنفسه، بمعنى ان ما يجب ان يستلمه المخرج سيناريو كامل، يكتبه هو أو يضع اسمه مع السيناريست على عناوين الفلم كونه اشترك في كتابة السيناريو.

ويشير جان بول توروك الى فئة كتاب السيناريو الذين انتقلوا للإخراج، الذين لم يفصلوا القصة عن الإخراج، ,(Turuk, pp. 50--58) وهؤلاء المؤلفون المخرجون هم الذين يميل البحث الى تاكيد حظورهم، سواءاً كانوا مخرجين فعلاً او انهم كتبوا اسمائهم الى جانب اسم المخرج في السيناريو، وهذا يدل على وحدة التصور والخيال لقصة الفلم ومغزاه، والذي لا يمكن ان يتم الا عبر بناء سردي متين وبناء درامي صحيح يجعل الحدث يخلق الشخصية والشخصية تخلق الحدث، كي يصل الفلم الى أهدافه.

مؤشر الإطار النظري

ان رؤية كاتب السيناريو هي رؤية المخرج لأن الرؤية النهائية للفلم قد سطرت في النص المكتوب وما رؤية المخرج الصحيحة الا نتاج انطباق الرؤيتين برؤية واحدة كي يحافظ الفلم على وحدة الرؤية والروح والانطباع.

الفصل الثالث/ إجراءات البحث

اولاً- منهج البحث: اعتمد البحث المنهج الوصفي والذي يعرف بأنه "اسلوب من أساليب التحليل المركز على معلومات كافية ودقيقة عن ظاهرة في موضوع محدد، او فترة زمنية معلومة، من أجل الحصول على نتائج علمية، ثم تفسيرها بطريقة موضوعية، بما ينسجم مع المعطيات الفعلية للظاهرة". (Dwedry, p. 183).

ثانياً- مجتمع البحث: وهو يعني كل ما يشكل مشكلة البحث، ولذا فأن مجتمع البحث هو السيناريوهات التي تمثل رؤية الفلم المأخوذ عنها.

ثالثاً- عينة الفلم: سيناريو فلم الساعات، وفلم الساعات المنتج في أمريكا عام 2002، سيناريو ديفيد هير واخراج ستيفن دالدري، نظراً لكونه نموذجاً في الرؤية المتطابقة في السيناريو والفلم ولحصوله على جوائز اوسكار وثناء وتنويهات في كل المهرجانات التي شارك فيها.

رابعاً- اداة البحث: هي مؤشرات الإطار النظري.

خامساً- وحدة التحليل: المشهد المكتوب في السيناريو والمشهد المقابل له في الفلم.

سادساً/ تحليل العينات

1- العينة هي فلم

الساعات: Hours

سيناريو: ديفيد هير – مايكل كننجهام

القصة الأدبية: مايكل كننجهام

اللغة الأصلية: الانكليزية

مدة العرض: 114 دقيقة

اخراج: ستيفن دالدري

تمثيل: نيكول كيدمان

ميريل ستريب

جوليان مور

انتاج: أمريكا – شركة ميرماكس

ملخص القص: القصة عبارة عن ثلاث قصص تربطها وشائج معينة، وهي عن ثلاثة نساء من أجيال مختلفة ترتبط حياتهن برواية مسز دولاواي للكاتبة فرجينيا وولف وهي تكتب رواية مسز دولاوي ولورا براوس، ربة منزل تعيش في كاليفورنيا غير سعيدة بزواجها، وكلاريسا فوغان في نيويورك محررة وصديقة كاتب يعاني من مرض الايدز، تحاول ان تسعده ليرجع للكتابة والحياة.

قصة فرجينيا وولف: عن الكاتبة المصابة بالذهان والانفصام وهي تكتب روايتها (مسز دولاواي)، ويبدو الا علاقة لها أي القصة الأولى بالقصتين الثانية والثالثة، ولكن القصة الثانية، تكون فيها البطلة (لورا براون) متأثرة برواية (مسز دولاواي) على خلفية زواج غير سعيد، أما القصة الثالثة التي بطلتها (كلاريسا فوغان) فعلاقتها بالقصة الأولى، ان صديقها الكاتب يسميها (مسز دالاوي) وهو نفسه ابن بطلة القصة الثانية (لورا براون) وتبدو القصتين صدى لمسز دوللواي التي هي (مسز دولاواي) كما يريد الفلم ان يخبرنا.[8]

تحليل العينة:

1- ان رؤية كاتب السيناريو هي رؤية المخرج، لأن الرؤية النهائية للفلم قد سطرت في النص المكتوب وما رؤية المخرج الصحيحة الا نتاج انطباق الرؤيتين برؤية واحدة كي يحافظ الفلم على وحدة الرؤية والروح والانطباع.

سنقارن المشاهد الأولى من "السيناريو" المنشور في صحيفة نزوى العمانية مع المشاهد الأولى من الفلم.

لو تابعنا المشاهد الست في السيناريو لرأينا ان الصورة على الشاشة كانت تنقل حرفياً الصورة في السيناريو الا من بعض التفاصيل التي وجد المخرج انها ستقطع السرد الصوري من جهة ومن جهة اخرى، فأن وقت الفلم الطبيعي لا يتحمل بعض تفاصيل الكتابة، ان اللقطات تركز على الصدمة التي ستجعل الجمهور متشوقاً ليرى ما ستفعله المرأة التي ستنتحر، فحذف مشهد الخادمة الذي في المشهد الرابع والذي يقول:

م/4 مونكس هاوس – غرفة الجلوس ن/د

مظروفان زرقاوان ملقيان على رف المدفأة يحمل احدهما بخط اليد كلمة (ليونارد) والآخر لمة فانيسا تمتد يد (ليوناردو) لتناول مظروفه تاركاً المظروف الآخر، حيث يقف خائفاً.. غرفة الجلوس بوهيمية مريحة تحمل مسحة فنية جذابة، تدخل الغرفة خادمة شابة، غافلة على المأساة التي توشك ان تقع.

الخادمة: هي انت جاهز للغداء يا سيدي؟

ليوناردو: ليس تماماً، ليس الآن بالضبط.

تخرج الخادمة، (ليوناردو) الذي مازال بثياب الحديقة، يفتح مظروفة بتوتر ، يفرد صفحتين زرقاوين، يسمع صوت فرجينيا وولف (من خارج الكادر) فيما هي تقرأ الرسالة.

[8] سيناريو فلم الساعات، كتابة: دايفيد هيرو ومايكل كاننجهام، تر: مها لطفي، عمان، مجلة نزووى، العدد 37 العام 2009، ص151-164.

يا أعز الناس، أشعر بما لا يقبل الشك بأني سأصاب بالجنون ثانية، اشعر بأننا لا نستطيع ان نتحمل مرة اخرى مثل هذه الأوقات الصعبة، ولن أشفى هذه المرة، بدأت اسمع اصواتاً ولا أستطيع التركيز، لذا فسأفعل ما يبدو لي انه الفضل، يتطلع (ليوناردو) للأعلى قلقاً وقد بدأ ينتابه الرعب.

فرجينيا (صوت من خارج الكادر):

لقد منحتني كل السعادة الممكنة، لقد كنت لي بكل المعايير، كل ما يمكن لإنسان ان يكون، اعرف اني أُفسد حياتك، وانك بدوني بمقدورك ان تعمل، لسوف تفعل ذلك، اني واثقة.

ان التغيرات التي طرأت على المشهد كما يظهر على الشاشات، حذف منها دخول الخادمة وحديثها مع (ليونارد)، لأن المخرج اراد ان يركز على فرار (فرجينيا)، رد فعل ليونارد.

كما أنه أضاف الى مشهد قراءة (ليونارد) لرسالة زوجته لقطتان فيها (فرجينيا) وهي تكتب الرسالة.

ان ما فعله المخرج، كان ضرورياً لأنه متقيد بوقت عرض محدد، من جهة، وان حادث جلل مثل الانتحار، يحتاج الى تركيز كبير من قبل المتلقي.

وان التقطيع بين وجه ليوناردو والرسالة، وفرجينيا وهي تكتب، أبلغ في مشاهدة ردود الأفعال، لنرى المشهد على الشاشة.

م/ مونكس هاوس – غرفة الجلوس ن/د

1- ل ع (ليونارد) يدخل غرفة الجلوس ينظر باتجاه المدفأة.
2- ل. عامة ضيقة: مظروفان زرقاوان موضوعان بمواجهة من يدخل غرفة الجلوس.
3- لقطة متوسطة المظروفان على رف المدفأة احدهما مكتوب عليه (ليونارد) والاخر (فانيسا).
4- ل. متوسطة: ليونارد يتناول الظرف الأزرق الذي عليه اسمه ويبدأ بالقراءة.
صوت من خارج الكادر: يا أعز الناس.
5- ر.ق... يد تكتب على الورق ومازال الصوت من خارج الكادر: أشعر بما لا يقبل الشك بأنني سأصاب بالجنون.

ر.م: ليوناردو يقرأ في الورقة (صوت من خارج الكادر – صوت فرجينيا):

اشعر بأنني سأصاب بالجنون، ثانية، اشعر بأننا لا نستطيع ان نتحمل مرة أخرى مثل هذه الأزمات

ل.ق: يد فرجينيا تكتب: وصوتها من خارج الكادر:

- الصعبة، ولى أشفى هذه المرة، بدأت اسمع اصواتاً ولا أستطيع التركيز.

ل. عامة ضيقة: ليونارد بيده الورقة ويقرأ:

- صوت من خارج الكادر: لذا فسأفعل ما يبدو لي انه الأفضل.

واذا اكتفينا بهذا القدر، سنرى كيف ان المخرج كان مستوعباً للنص المكتوب على نحو دقيق، ويحاول ان يضبط ايقاع المشهد، انه ينتقل بحيوية بين وجه ليوناردو ويد فرجينيا، وصوت فرجينيا خارج الكادر وهو يتابع قصصه الثلاث، محاولاً ان يجد الرابطة بين القصص، عبر مونتاج قائم على النص فكانت مفردة الزهور المستمرة، ولع فرجينيا بالزهور، وتفاني زوجها في زراعتها، وفي القصة الثانية، يحاول الزوج انقاذ

زواجه بجلب باقة زهور لزوجته، وفي القصة الثالثة كيف تقوم كلاريسيا بالتحضير لحفلة تكريم صديقها الكاتب عبر شراء اكبر كمية من الزهور.

هذا كله موجود في النص، ولكن براعة الإخراج تستند الى كيفية تفجير كل طاقة النص، اي تفجير المضامين الظاهرة والمضمرة في النص وهذا لا يكون الا عبر استيعاب دقيق لما هو مكتوب، وحذف ما يشتت تركيز الصورة على البناء السردي والدرامي.

ويتبين لنا من قراءة السيناريو المكتوب، ان الفلم اشتغل على سردية السيناريو ودراميته ولم يستطع ان يشتغل خارجها.

النتائج:

1- ان النص المكتوب للفلم السيناريو هو المسؤول عن الرؤية الفنية والمغزى العام، عبر البناء السردي والدرامي.
2- ان رؤية المخرج لا تكون بأجلى صورها ان لم يتبنى حلول السيناريو جميعها، ذلك السيناريو الذي يتبناه المخرج بالكامل، والا سيكون لدينا فلم غير ذي صلة متينة بالنص، وقد يكون فلم تربطه رابطة عامة وليست تفصيلية ومتينة بالنص المكتوب.
3- الفلم الجيد يطابق رؤية الكاتب والمخرج برؤية واحدة لصالح الفلم، وكل حلول الفلم يجب ان تكون مكتوبة اصلاً ليجري تفجيرها ابداعياً.

الاستنتاجات

لا يكون الفلم ذو رؤية مبدعة ما لم يشترك المخرج في كتابة السيناريو أو يتبناه بالكامل.

References:

1. Abdul majeed, Aladdin, poetic shifts and repesentations in the film discourse, academic journal, No. 74, 2016.
2. Bodviken, Cinematic Art, Tr .: Salah El Tohamy, Cairo: Dar Al Fikr, 1st Floor, 1957.
3. Dassinger, Ken, Idea of the Director, Tr .: Mohammad Allam Khidr, Damascus: General Organization for Cinema, 2014.
4. Dwidri, Raja Wahid, Scientific Research, Damascus: Dar Al-Fikr, 2000.
5. Faida, Andre, Double Vision, TR: Salah Salah, Damascus: General Organization for Cinema, 1993.
6. Field, Sayed, Going to the cinema, see: Ahmad al-Jamal, review: Qais al-Zubaidi, Damascus: General Organization for Cinema, 2011.
7. Gatz, Stephen Film Direction, Tr: Ahmed Nouri, 2nd Floor, Beirut: University Book House, 2015.
8. Lumitten, Sydney, The Art of Cinematography, Tr .: Ahmed Youssef, Damascus: General Organization for Cinema, 2014.
9. Mackie, Robert, The Story, Principles of Writing for Cinema, Tr: Hussein Abed, Cairo: National Translation Project, 2006.
10. Perkins, in. F. The film is a film, see: Osama Asber, Damascus: General Organization for Cinema, 2002.
11. Tarkovsky, Andrei, Sculpture in Time, Tr .: Amin Saleh, Manama: Ministry of Information - Culture and National Heritage, 2006.
12. Terrar, Laurent, edited and edited by: Mohsen Wifi, Cairo: National Translation Center, 2014.
13. The Watch Screenplay, David Hero and Michael Cunningham, Tr .: Maha Lutfi, Oman, Nizwa Magazine, Issue 37, 2009.
14. Turuk, Jean Paul, in Screenwriting, T: Qasim Miqdad, Damascus: Nineveh House, 2014.
15. Vip, Marilyn, films watched accurately, see: Mohamed Hashem Abdel Salam, Cairo: National Center for Translation, 2013.
16. Earth Movie.
17. English patient,
18. Frankenstein's film,
19. Hours: Script
20. Rain Man,
21. Why not look far away.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/129-142

The narrative and dramatic construction between the vision of the script and the director

Ban Jabbar klaf[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 96 - year 2020

Date of receipt: 15/9/2019…....Date of acceptance: 15/10/2019….....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract

The relationship between the vision of the scenario and the director is represented in the second search for new mechanisms and possibilities that possess the direct effect and synonyms of the vision of the scenario, so he works on investing them in achieving his ideas and visions with more effectiveness and flexibility to achieve creative potentials, without resorting to the installations and expressive structures themselves that have exhausted their meaning, and lost their luster due to Its prevalence and familiarity on the one hand, and its activation on the other hand to achieve modernity at the level of aromas, after the director takes a method or approach that has privacy and exclusivity, and based on the foregoing, getting to know the mechanisms of dealing with the directive vision and seeing the scenario is an urgent necessity that contributes to the exploration of expressive capabilities at the level of Narrative and dramatic construction in film art.

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, dr.banjabbar@yahoo.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/143-158

البعد السياسي في خطاب المخرج المؤلف(داوود عبد السيد) فيلم مواطن ومخبروحرامي (إنموذجاً)

احمد جبارعبد الكاظم[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/1/26 ، تاريخ قبول النشر2020/2/26 ، تاريخ النشر2020/6/15

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

ملخص البحث

يتصدى البحث لاستنطاق المحمولات السياسية في نموذج سينمائي من أفلام المخرج المؤلف (داوود عبد السيد) الذي انشغل عبر مجمل أفلامه في نقد السلطة السياسية، حيث قدم رؤى احتجاجيه جسدها التركيب الفني لوسائل التعبير السينمائية عبر معالجات فنية تنهل من تمثلات الحداثة في الاتجاهات السينمائية المعاصرة، وبهذا عده النقد السينمائي المعاصر مثالاً للسينمائي المفكر الذي يقدم أطروحته النقدية لسياسة السلطة من خلال تركيب الفيلم (المادة – الشكل – التعبير) وقد تألف البحث من أربعة فصول كان إطاراً منهجياً تضمن مشكلة البحث المتمثلة بالسؤال: ما الكيفية أو الصياغة الفنية لوسائل التعبير الفيلمية التي أستطاع من خلالها المخرج المؤلف (داود عبد السيد) استحضارالموضوعة السياسية وايضا أهمية البحث و الحاجة إليه، و حدود البحث و الاطار النظري الذي تضمن مبحثين الأول تمثلات الوعي السياسي في وسائل التعبير الفيلمي، و الثاني وسائل التعبير الفيلمي، ثم إجراءات البحث و تحليل العينة وفقاً لمؤشر الإطار النظري و أخيراً بالنتائج و الاستنتاجات .

الإطار المنهجي

مشكلة البحث: إن للسينما كوسيلة تعبير لها القدرة العالية على تجسيد الكثير من الموضوعات الإنسانية بشكل عام والموضوعة السياسية بشكل خاص، التي تعتبر الهاجس الفلسفي المرتبط بكل أنواع وأساليب الأفلام السينمائية . حيث ظهرت الكثير من التيارات السينمائية التي تبنت التعبير عن الهموم السياسية لمجتمعاتها فاعتمدت أيديولوجيات سياسية معينة تدافع عنها أو تعلن عن أهدافها وبذلك ظهر توجهان للمعالجة الفكرية للفيلم الأول ينادي بإيديولوجية متسيده في المجتمع والثاني يناهض هذه الايدلوجيا ويحاول كشف زيفها . وهذا ما جعل المعالجات السينمائية لوسائل التعبير الفيلمية للتعبير عن الموضوعة السياسية تتنوع حسب الانتماء السياسي والفكري والتبني الايديولوجي لصانع الفيلم من هنا جاءت مشكلة البحث متمثلة بالسؤال التالي ما الكيفية أو الصياغة الفنية لوسائل التعبير الفيلمية التي أستطاع من خلالها المخرج المؤلف (داود عبد السيد) استحضارالموضوعة السياسية .

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، ahmed.yousiff.17@gmail.com

أهمية البحث: ترتبط أهمية البحث بالتناول الايديولوجي (السياسي) وانعكاسها على المنظومة الاجتماعية، وتأثيرات السلطة على طبيعة حياة الفرد في ظل الانظمة الراديكالية (الشمولية) والتي تنعكس من خلال المعالجات الاخراجية لهذه الموضوعات .

هدف البحث: يهدف البحث الى الكشف عن الصياغات الاخراجية التي جسدت الموضوعة السياسية.

حدود البحث: الحد الموضوعي: البعد السياسي في أفلام (داوود عبد السيد) أما الحد الزماني فيلم " مواطن ومخبر وحرامي " 2001، الحد المكاني: مصر .

الإطار النظري

تمثلات الوعي السياسي في وسائل التعبير الفيلمي .

وظفت السينما منذ بداياتها الصامتة موضوعات سياسية وعبرت عنها بمعالجات درامية وإخراجية مختلفة ومتنوعة حسب التبني الإيديولوجي لصناعها، ولا يمكن الحديث عن الفلم السياسي دون التطرق إلى السينما السوفيتية التي تصدت لطرح الموضوعة السياسية كجزء من أجندتها الدعائية لأفكارها "فالفن أرتبط ببعض الإيديولوجيات مثل الشيوعية التي تميل إلى اعتبار الفن وسيلة لغاية ما . وكان للمخرج السينمائي الروسي(سيرغي أزنشتاين) السبق في طرح أول فيلم سياسي ثوري ملحمي يتميز بالجماهيرية وغياب البطل الفردي مؤكدا على "الملحمة الشعبية أو نضال الشعوب والبطولة الجماعية" (Thamer, B.T., p. 96).

وعلى الرغم من أن السينما السياسية وكذلك مصطلح الفلم السياسي مصطلح حديث نسبيا أذ تناوله الكثير من الباحثين والنقاد حيث يعرفها الناقد السينمائي (رءوف توفيق) " هي السينما التي تتخذ موقفاً فكرياً وثورياً محدداً ضد التخلف السياسي والاستخدام السيئ للسلطة وامتهان حرية الإنسان وكرامته وعواطفه".(Tawfiq, 1975, p. 5). ويرى الباحث أن الكثير من الأفلام التي لا نطلق عليها صفة السياسي ومع ذلك لها أهدافها الفكرية والفلسفية التي تبغي إيصالها إلى المتلقي أما صفة الثورية بمعناها التحريضي من خلال شرح وتحليل حالة سياسية وتدعو المشاهد إلى نبذها ورفضها والقناعة التامة بتغييرها . أن الممارسات الرجعية والقمعية والقهر الذي تمارسه السلطة على الفرد وتنتهك حريته واحدة من أهم المضامين التي يتبنى التعبير عنها الفلم السياسي حيث يسلط الضوء على مظاهر التخلف السياسي والاجتماعي. ومن خلال ما سبق يرى الباحث أن الفلم السياسي يمجد قيمة الإنسان ويعلي من شأنه ويؤكد حقه في الحياة الحرة الشريفة الآمنة فالسينما السياسية تدين كل مظاهر القهر والتعسف .

تنوعت الموضوعات السياسية التي يعبر عنها صانعوا الأفلام وتنوعت كذلك المعالجات السينمائية للتعبير أما بشكل مباشر وصريح أو بإسقاط وعدم مباشرة وذلك لأسباب رقابية وتعتبر مشكلة الرقابة "المشكلة الأزلية فما من مجتمع ألا وفيه محظوراته الدينية والسياسية والجنسية والاجتماعية وحتى الفنية".(Stephenson, 1993, p. 257).

التي قد تمنع المنجز السينمائي من العرض أو تعرضه للحذف . والرقابة تختلف في محظوراتها من زمن إلى أخر ومن بلد إلى أخر لذا يلجأ أغلب صانعي الأفلام إلى استثمار وتفعيل وسائلهم التعبيرية بأقصى طاقاتها للترميز والتشفير والتضمين للإيحاء بالأفكار بدلا من التصريح بها مباشرة وهكذا "يستطيع الفنان

بواسطة الإيحاء معالجة المواضيع التي يمكن أن تسبب صدمة بغير هذا الأسلوب الإيحائي .كما يستطيع إيصال ما يعنيه بتحديد أكبر أو بذكاء أشد وبتأثير أقوى مما يستطيعه عن طريق التصريح الكامل".(Stephenson, 1993, p. 260). وبذلك يتم استثارة الطاقة العقلية والتأويلية للمتفرج في أثناء المشاهدة وبعدها لفك شفرات العرض الفيلمي واستنطاق مدلولاته المتوارية.

فكل ما ينهض بالدلالة في الفلم يتم من خلال عناصر لغتها التعبيرية التي بدورها تولد قيم دلالية مضافة تنضوي على التعقيد والاتساع اعتمادا على المتلقي و كفاءته الاركيولوجية في الحفر بالنص الفيلمي المعروض و تحصيل المعنى، أن هذا النوع من الأفلام " يجبر المشاهد على أعادة النظر في مفهوم السينما كفن وكوسيلة أتصال والدور الذي تلعبه في المجتمع ".(Marcorel, 1974, p. 167). وبذلك يكون الفيلم ذو تأثير على المشاهد مغيرا وجهة نظره في السينما كفن ترفيهي مسلي بل كأداة للتحليل يقدم لنا من خلالها صانع الفلم قراءة للواقع نابعة من متابعاته لكل المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ويقدمها لنا من وجهة نظر باحث ومحلل ومفكر ومفسر وليس مجرد راصد للحدث السياسي ولأن " الفلم السياسي يتناول مادة سياسية محتوى وإحصاء ويعالجها من وجهة نظر الجدل السياسي معتمدا منهج التحليل والتركيب بهدف أثارة نقاش فكري مع المتفرج على أرض الواقع. نقاش مشبع بروح الإعلان والتحريض".(Murad, 1977, p. 166). وهذا يؤكد أن صانع الفلم لا يعتمد على الصياغة المباشرة للموضوع السياسي بل يعتمد على تحليله العلمي للقضية السياسية التي يريد مناقشتها في فيلمه.

ويضع الباحث (موفق عبد الوهاب نوري) تعريف أجرائي للسينما السياسية "فهي تلك التي تناول قضايا الانسان وعلاقته بالسلطة وما يعانيه من ضغوط سياسية واجتماعية واقتصادية متصارعة داخل بنية المجتمع من خلال عكس الواقع في صور مرتبة داخل بنية الفيلم السينمائي هدفها النقد والتقويم".(Nuri, 2002, p. 6)، وهنا يعزي الباحث صفة في غاية الاهمية لصانع الفيلم السياسي وهو النقد والتقويم من خلال رؤية فلسفية فكرية تتجسد من خلال احداث الفيلم .

ان السينما السياسية تبنت التعبير عن الاحلام والآمال المجهضة والطموحات وكذلك الهزيمة والفشل والاغتراب داخل حياة الفرد نتيجة ارتباطه العضوي بمنظومة اجتماعية خاضعة لسلطة تقوده ومن ثم فهي تمتلك سلطة التأثير عليه لأن " السينما السياسية يمكن ان تكون اداة عظيمة لمعرفة الواقع ولوضع هذا الواقع موضع التساؤل وحتى قلبه رأساً على عقب ويمكنها ان تكون اداة للتحريض السياسي .(Marcorel, 1974, p. 25). وبذلك اصبحت السينما سلاح ثوري يدفع عجلة الحياة نحو التغيير والتحول الايجابي لمستقبل الانسان لذا " فالصدق في عرض الموضوع في وجهة النظر سلاح السينما وهو سلاح فعال".(Tawfiq, 1975, p. 11).

وخلاصة القول أن الكثير من أفلام صناع السينما المعاصرة لا تفصح عن أفكارها السياسية بشكل واضح ومعلن بل تحيل دلالات صغرى داخل الفيلم أو الدلالة الكبرى للفيلم الى مغزى سياسي . فالفيلم البوليسي كنوع فيلمي قائم على التشويق وحبس الانفاس ألا أنه لا يخلوا في كثير من حالاته الى بث أفكار نقدية اجتماعية و سياسية .وهذا ما لمسناه في أفلام الموجة الثالثة في السينما الواقعية الايطالية (تيار السينما السياسية) التي تناولت وبأسلوب بوليسي أو قريب من أسلوب الفيلم الوثائقي الموضوعات

السياسية المتوارية خلف الكواليس فالسينما السياسية تبحث عن المسكوت عنه أي الحقائق المخفية التي تهم الناس في كل مكان أكثر من المعلن فكان للسينما السياسية حضورها في البحث عن الملفات المخفية والإحالة الجريئة إلى كثير من الشروخ التي يعاني منها الواقع الاجتماعي، حيث تناولت موضوع المافيا وعلاقتها بالسلطة وممارساتهما الوحشية كما في فيلم " نسيان باليرمو " للمخرج الايطالي (فرانشسكو روزي) الذي هاجم المافيا من خلال طرح موضوع استخدام المافيا للقوى السياسية للضغط على مسيرة الحياة وبذلك تصدى الفيلم لمظاهر الإجرام التي تقوم بها عصابات المافيا المنظمة في الحياة السياسية لإيطاليا في فترة الستينيات. وكذلك تناولت السينما السياسية موضوعات جريئة مثل الاغتيالات السياسية والفساد . فكان الفكر السياسي مرجع بالنسبة لمخرجي هذه الموجة في تحليل الواقع واستنطاق خباياه "حيث اعتبروا السياسة هي المنبع والغطاء لكل الأفكار والنظريات ولا يمكن فهم حقائق الواقع وعلاقاته حتى العاطفية والنفسية المجردة بدون نظرية سياسية ".(Thamer, B.T., p. 89)، يستعين بها صانع الفيلم ليحلل من خلالها الوضع السياسي والاقتصادي والاجتماعي بسلبياته وايجابياته وبذلك تسهم السينما السياسية في تعميق الوعي الفكري لدى المشاهد وبذلك فهي سلاح ذو حدين فقد تعمق الوعي الفكري لدى المتلقي وتدفعه باتجاه النضج والتغيير او قد تمثل سلاح دعائي خطير يسهم في تسميم وتبلد أفكار المجتمع لصالح توجهات تخدم أيديولوجيا النظام سياسي على حساب الإنسان، وليس بالضرورة ان يتناول الفيلم السياسي قضايا سياسية كبرى حيث قدم معظم المخرجون أفلامهم وضمنوها دلالات سياسية من خلال رصد حياة الفرد البسيط تحت سلطة التيارات الإيديولوجية التي جعلت من الفرد يعيش تحت ضغط الحاجة والقوانين الصارمة والبيروقراطية وإسقاط الفرد بين شراك العمل كآلة وليس من حقه العيش ألا في حدود معينة وبذلك فأن عرض مشكلته البسيطة من خلال عرض أفكاره بإطار اغترابي وفي صور شتى من خلال علاقة الإنسان بالسلطة والمجتمع علاقة الإنسان بالعمل وعلاقة الإنسان بذاته فاقداً كل صور الأمان والاستقرار. لذا فقد يكون الفيلم السياسي " هو ذلك الفيلم الذي يتخذ طابع معين ضد قضية معينة فهو يقدم الرفض والاحتجاج لهذه القضية ".(Tawfiq, 1975, p. 4).

وسائل التعبير الفيلمي .

أن دراستنا لعناصر المعالجة الإخراجية أنما تعني دراسة المعطى النهائي الذي يؤطر الفلم ككل (بنية العرض) وعندما نتحدث عن هذه البنية فأننا نتحدث عن كل البنى التي يستند إليها العرض " تلك البنى التي لا نراها ولا نسمعها الا على الشاشة واصطلح على تسميتها باللغة السينمائية حسب مارسيل مارتن",(AlHashemi, 2010, p. 137). وبذلك فأن عناصر المعالجة الإخراجية هي كل عناصر اللغة السينمائية بنظامها السيميائيان (الصورة و الصوت) اللذان يحققان للفلم الضرورة والاكتفاء أي ما يجعلانه وسيط تعبيري مكتفي بذاته فالمعالجة الإخراجية المصممة من قبل صانع الفيلم هي تكوين وتنظيم نظام الشكل الفيلمي المعبر عن مدلول معين، أي مجموعة دوال الوسيط التعبيري للفيلم في بنية أي نسق من العلاقات المبررة .

لابد لنا من عرض طروحات أهم منظري الفن السينمائي حول لغة الفيلم التعبيرية،وكان في مقدمتهم المنظر السيميائي(كريستيان ميتز) حيث يقول " أن لكل شكل فني مادة تساعده على التعبير وتميزه عن

أنظمة الاتصال الأخرى فنحن نميز السينما عن باقي الإشكال الفنية على أساس المادة التي يمكن عن طريقها أن تكون هنالك دلالة . فالمادة الخام بالنسبة له هي ببساطة قنوات المعلومات التي نتنبه إليها حين نشاهد الفلم والتي تشمل: صور فوتغرافية متحركة ومتعددة – أثار خطية تشمل كل المادة المكتوبة التي نقرأها على الشاشة – الكلام المسجل – الموسيقى – ضوضاء مسجلة او مؤثرات صوتية".(J. Dudley, 1987, p.204)، فتكون هذه القنوات بمثابة الوسائل التي يتوسل بها صانع الفلم لإيصال رسالته ويطلق عليها ميتز مصطلح (الشفرات السينمائية) ويحدد لها ثلاثة سمات أساسية " درجة الخصوصية ودرجة العمومية وإمكانية اختزالها إلى شفرات فرعية ".(J. Dudley, 1987, p. 211)، حيث يقصد بالشفرة الخاصة الوسيلة التعبيرية التي يتفرد بها فن الفيلم عن غيره من الإشكال السردية كما في وسائل الانتقال البصري او المونتاج كأداة تدليل حصرية بالفيلم من خلالها تدمج الأزمنة وتختصر أو تلغى وبها تقترب الأماكن أو تخلق جغرافيات مكانية وهمية . وبذلك تكون للسينما قدرة على إيصال رسائل لا يمكن أن تصل بوسائل غيرها . أما الشفرات العمومية وهي الشفرات الثقافية "التي تشكل إحالات النص إلى أشياء تم التعرف عليها من قبل مثل البديهيات والعادات والتقاليد ".(Muhammad, 2010, p. 208)، فهي شفرات واقعية من الحياة ينقلها الفلم وفق أنساق تخدم دلالاته مثل طراز الملابس وأنواع السيارات وأنماط العمارة والديكور .. الخ . وتوجد بين الشفرات الخاصة والشفرات العامة شفرات تشترك بها السينما مع وسائل تعبير أخرى مثل فن الرسم والمسرح والأدب ويضيف ميتز هناك شفرات عامة جماعية على مستوى وسائل التعبير الفيلمية حيث من الممكن أن نجدها في كل الأفلام بدرجات متفاوتة حسب أسلوب المخرج وهناك شفرات عامة فردية لا نجدها الا في أفلام معينة أو تستخدم من قبل صناع أفلام معينين تمثل المنحى الأسلوبي لهذا الفلم ومن خلالها نستنبط وصفا لماهية النمط الأسلوبي الذي يحكم النظام الفيلمي.(J. Dudley, 1987, p. 213)، فوسيلة التعبير ذات الاستعمال الخاص هنا تولد كدال خرقا لأفق توقع قراءة المتفرج لها مما يجعل الدال (الوسيلة) محملة بدلالة إضافية بسبب انزياحها عن المعيار اللغوي التقليدي للغة الفلم ويحتاج المتلقي كي يستطيع فك شفرتها لأدوات معرفية.

ولو انتقلنا لمنظر سينمائي أخر يشتغل بنفس منهج ميتز وهو (يوري لوتمان) حيث يصنف اللغة السينمائية الى قسمين يطلق على أحدهما بالعناصر البارزة لأنها تجذب الانتباه لنفسها والثانية العناصر غير البارزة بسبب اعتياد المتلقي عليها .

	"العناصر غير البارزة	العناصر البارزة
.1	تعاقب الإحداث يتم وفق ترتيب طبيعي فاللقطات تتابع وفق تسلسل تصويرها	تتابع الإحداث يتم وفق ترتيب يختاره المخرج .
.2	المقاطع المتعاقبة تتجاور بطريقة إلية .	المقاطع تمنتج لتشكل كلا دلاليا .
.3	حجم اللقطة عام (درجة الاقتراب حيادية	لقطة قريبة – لقطة كبيرة – لقطة بعيدة .
.4	زاوية التصوير حيادية (مستوى النظر)	زاوية التصوير تعبيرية (فوق أو تحت مستوى النظر)
.5	ألإيقاع حيادي للحركة	إيقاع متسارع – متباطيء – صورة ثابتة

.6	تصوير خال من الخدع	خدع سينمائية
.7	الصوت متزامن مع الصورة أي مصدر الصوت حاضر في الصورة	الصوت غير متزامن مع الصورة . ليست الصورة هي التي تحدد الصوت بصورة ألية بل ممنتجة معه .
.8	وضوح الصورة طبيعي	فلو صورة غير واضحة .
.9	العدسة طبيعية مقاربة للرؤية الواقعية	العدسة مشوهة . تغير النسب والابعاد
10	صورة بالابيض والاسود	صورة بالالوان
.11	صورة موجبة	صورة سالبة ".(Lotman, 2001, p. 55)

فالعناصر البارزة نجد فيها النزعة الذاتية للتعبير واضحة في جعل الوسيلة(كدلالة أصلية) تجذب الانتباه لذاتها ويسمي (لوي دي جانيتي) هذا الاستخدام بالانطباعي "الذي يعتمد على تشويه الواقع لاستغلال جوهر وخبرات معينة رمزية وليست واقعية منصبة على تقديم رؤية ذاتية لا نظير لها في العالم الواقعي" (Janeti, 1981, p. 20) وهذا ما نجده في كل الأفلام ذات الأسلوب الانطباعي مثل (الدادائية – السريالية – التعبيرية –الطليعية) . أما العناصر غير البارزة نجد محاكاة الواقع من الناحية الشكلية بدرجة عالية جدا على الرغم من تحكم صناع الأفلام بالواقع إلى حد ما بحيث هذا التحكم لا يلفت الانتباه لنفسه وهذا ما نجده في المدرسة الواقعية "التي تفضل الأسلوب غير المنظور ليعطي وهما بأنه مرآة للعالم الحقيقي أي التفرد بفن أخفاء الفن" (Janeti, 1981, p. 18) وهذا مانجده في كل الأفلام ذات الأسلوب الواقعي مثل أفلام (الواقعية الجديدة – الموجة الفرنسية الجديدة –السينما الحرة في بريطانيا – السينما المباشرة – الواقعية الملحمية – الواقعية الاشتراكية – الواقعية الشعرية – الواقعية الرمزية) وبغض النظر عن طبيعة المدارس والاتجاهات والأساليب السينمائية " يمكن للفلم الواحد أن يجمع عدد من هذه الإمكانيات معا وفقا لمضمون مشاهده المختلفة كما يمكن اختيار أحدها على طول الفلم وفقا لأسلوب المخرج الذاتي".(Lotman, 2001, p. 65)فقد نجد في السينما المعاصرة فيلم واقعي ولكن فيه عناصر سينمائية بارزة والعكس صحيح . والمهم أن يأخذ العنصر مكانه الصحيح في سياق الفيلم ولا يوضع بطريقة ألية مفتعلة كذلك أن وجود "العناصر البارزة بحد ذاته يجعل من العناصر الغير بارزة فاعلة فنيا" (Lotman, 2001, p. 58).

ويحدد مارسيل مارتن في كتابه الموسوم(اللغة السينمائية): الصورة وخواصها من خلال الاستخدام المبدع لآلة التصوير وكذلك الإضاءة والأزياء والديكور والسرد الفيلمي بما يضمه من انتقالات ووجهات نظر ومن ثم الاستخدام المبدع لشريط الصوت والتوليف وعمق المجال والزمان والمكان . وبذلك يكون كل عنصر له اشتغال دلالي يوصل المعنى المراد بثه إلى المشاهد ان هذه العناصر التعبيرية تلعب دور كبير ومؤثراً عند استخدامها وتفعيلها من قبل المخرج في عملية تجسيد دراما الفيلم فكل عنصر هو أداة يستخدمها المخرج لإيصال معنى فكري ايدولوجي مطلوب،كما أن هذه المفردات تعتبر" بنى عميقة من أبنية الفلم لأن حذف أو تغيير أحدها يؤدي الى تغيير جميع هذه العناصر"،(Al-Hashemi, 2010, p. 84)، ويرى الباحث أ ن المعالجة

الإخراجية هي الصياغة الفنية لمجمل بنى العرض (الصورية – الصوتية) لتمثل او تجسد المضمون الدرامي وهنا فالمخرج يفعل عناصر اللغة السينمائية بهدف الإيصال والتعبير الدال .

مؤشرات الاطار النظري:

تشتغل عناصر اللغة السينمائية من خلال تفاعلها وتداخلها لتوليد الشكل الفيلمي الدال على الأبعاد السياسية داخل الفيلم .

أجراءات البحث

منهج البحث:

أعتمد الباحث في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي الذي يقوم على التحليل والذي يعرف بـ" وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره".(Abu Talib, 1990, p. 94) كونه يمثل أنسب المناهج التي تتلائم مع طبيعة واهداف البحث.

وحدة التحليل:

تفترض عملية تحليل العينة المختارة استخدام وحدة ثايتة للتحليل ينبغي ان تكون واضحة المعاني . لذا يعتمد البحث المشهد أو اللقطة بما يملك من معالجة اخراجية متميزة .

عينة التحليل

فيلم / مواطن ومخبروحرامي.

أنتاج: يوجين فيلم 2001 .

أنتاج وتأليف وأخراج: داود عبد السيد .

تصوير: سمير بهزان .

مونتاج: منى ربيع .

موسيقى: راجح داود .

تمثيل: صلاح عبد الله – خالد ابو النجا – شعبان عبد الرحيم – هند صبري – رولا محمود--

يصور لنا صانع الفلم تحالف رموز الفساد في مصر لاستلاب حرية الفرد. وتتعاضد لتخريب المشروع التنويري للطبقة المتوسطة خدمة لسلطة قمعية . وبذلك يعيد صانع الفلم قراءة وتشكيل الواقع القائم بقصد فضحه . فالمواطن رمز للطبقة المتوسطة التي اغتنت بسبب اغتناء جذورها من الانفتاح الاقتصادي فهي من جذور فاسدة لذا بدأت مستنيرة لكنها تنازلت عن مشروعها الفكري والتنويري . اما المخبر رمزا للسلطة ارتقى بموقعه ليكون حاميا ومستفيدا وصانعا اساسيا لمسألة الفساد التي يدور حولها الفلم وذلك بنيله عضوية البرلمان وكذبه على الشعب بأنه عامل ويده متشققه من الكدح لا القمع . اما الحرامي فهو رمز لثروة غير مشروعة جعلته يرتقي لقمة اجتماعية تحظى بالتقدير وقيادة الحياة الثقافية التي تدعو للرجعية والتخلف لأنه من محبي الغناء الهابط وقراءة النصوص البوليسية وبذلك جاء الفلم بنظرة مرعبة الى الواقع المصري خلال العشرين سنة الاخيرة. ولا يغفل الفلم عن عنف السلطة وممارستها القمعية تجاه الفرد ويصور العجز الذي تعانيه السلطة تجاه حل ابسط مشكلة تعترض الفرد . كما يسلط الفلم الضوء على

رجال الشرطة المبرمجين على تنفيذ وأطاعه الاوامر القمعية مثل عسكر الامن المركزي .وهناك شخصية ثانوية الا انها رمزا صريح للسلطة الموجهة للقمع . وهي شخصية ضابط الشرطة الذي يرتبط بعلاقة صداقة قديمة مع المواطن فيدور بينهم حوار فلسفي يلخص عجز السلطة عن حل الاشكاليات التي تخيم على افراد المجتمع ويكتفي بالقمع كحل سهل لحلها .

تحليل العينة .

وظف صناع الفيلم **اللغة السينمائية** من خلال حجوم اللقطات للتعبير عن البناء النفسي للشخصيات ويتوسع في تعميق شبكة العلاقات بين شخصياته بين المواطن والمخبر او بين المواطن وضابط الشرطة على اعتبار ان الفلم سياسي ومعتمد على الحوار لأنه يبث أفكار أيديولوجية سياسية. أما اللقطة القريبة وظفت في لحظات الذروة العاطفية او الفكرية او في لحظات الاكتشاف التي تتوضح عند الشخصية لذا جاءت في اللحظات الدرامية والنفسية الصعبة كما في مشهد تذكر حياة للنص الروائي ومدى أهميته في مشهد سرقتها لمنزل المواطن فكانت المعالجة الإخراجية في توظيف هذا الحل الحجمي في ذروة المشهد لأنها اللقطة التي أدخلت الشخصيات في الصراع الحقيقي . أما اللقطات العامة المتوسطة فوظفت عند الجمع بين الشخصيات ونادرا ما شاهدنا لقطات عامة جدا ألا في المشاهد الخارجية مثلا مشهد البحث عن سيارة المواطن التي سرقت في أماكن مهجورة فكانت اللقطات العامة والعامة جدا للتعبير عن سعة المكان وجوه النفسي الذي يوحي بالعزلة كونه معقل للسرقة لذا كان يجسد الحوار بحجوم متوسطة، و قريبة و جاءت زوايا التصوير اغلبها منقادة للاحتمال الفيزيائي للحدث وبمستوى النظر خاصة في مشاهد المتابعة والحوارات بين الشخصيات الى ان تجسيده لوجهة نظر حياة الذاتية اثناء تعذيبها فكانت ترى المخبر بوجه مخيف فيه مبالغة في كبر معالم وجهه . وأستخدم المخرج وجهة النظر الذاتية للحرامي وهو يرى اصبع المواطن متجه نحو عينيه ليفقأها . وأستخدم المخرج وجهة النظر الموضوعية التي تراقب الحدث ولا تتدخل به واستخدم وجهة النظر التفسيرية في مشاهد عدة تدلل على تفسير المخرج الذاتي للحدث وهذا ما شاهدناه في ميلان الة التصوير في المشهد الكابوسي لحياة . اما مستويات الة التصوير فكانت اغلبها بمستوى النظر باستثناء اللقطات التي تعبر عن وجهة نظر ذاتية كانت تأخذ مستوى عين الشخصية . أضافة الى زاوية التصوير فوق مستوى النظر في مشهد تعذيب حياة وانهيارها في المشهدين تعذيب حياة في الشارع امام الناس وفي منزل المواطن في عملية التحقيق التي أجريت معها . وبنفس الزاوية صور بها المواطن في الحبس بعد فقأ عين الحرامي وهو يكنس ارضية السجن دلالة على الممارسات التي تمارها السلطة في اذلال السجين وسحقه . أما التوظيف الإخراجي لحركة الكاميرا بكل أنواعها حيث أستخدم حركة البان وجد الباحث استخدام عديد لحركة البان في بداية الفلم لاستعراض وجوه السجناء المتعبة الحزينة المتقاربة من بعضا في جلسة غناء شجية وحميمية . واستخدام حركة البان لمتابعة الشخصيات اثناء تنقلها من نقطة الى اخرى خاصة في مشهد ضرب حياة من قبل المخبر امام الناس وبشكل معلن . حركة التلت:.من الاعلى الى الاسفل لربط العلاقة من شخصيتين وهذا ما وجدناه واضحا في مشهد مجيء المخبر الى منزل المواطن والمواطن ينظر اليه من السطح. اما التلت اب أي حركة رأس الكاميرا عموديا للاعلى فأقتصر المخرج اهمية هذه الحركة لوصف موجودات المكان الثمينة والتراثية في منزل المواطن، و في مشهد زيارة المخبر والمواطن

لمنزل الحرامي بهدف استعادة الرواية منه وحيث كان التوظيف لحركة التلت تعبير عن وجهة نظر ذاتية حيث مثلت الكاميرا عيني المواطن في استعراضها لموجودات المكان الثمينة المرصوفة بعبثية نابعة من عدم الاحترام أو الوعي بقيمتها . أما حركة التراك:. حيث تم توظيفها للمتابعة والوصف في ان واحد في مشهد مقابلة حياة للحرامي في السجن حيث طابور السجناء خلف السور المشبك من جهة والزائرين في الجهة الاخرى والرقيب مأمور السجن يتابع ويراقب الحوارات الدائرة بين الطرفين فكانت الكاميرا تتحرك لتتابعه في جولته وبنفس الوقت تصف المكان والوضع المزري للسجناء وذويهم اثناء المقابلة مما عمق أثر أمتهان السلطة لحق السجين في مقابلة ذويه بطريقة انسانية فكانت المعالجة الاخراجية لهذا المشهد عن طريق حركة الكاميرا (التراك) مناسبة لبث فيض كبير من المعلامات من خلال استعراضها للشخصيات بأزيائهم الزرقاء (أزياء السجن) والسور المشبك الذي يمثل الحاجز المنيع بين السجين وذويه .وتم توظيف حركة الدولي الامامي كمعالجة أخراجية تم توظيفها للتعبير عن معاني كثيرة من خلال التحكم في سرعة حركة آلة التصوير حيث أستخدم حركة الدولي الامامي السريع للتعبير عن وقع الصدمة التي تلقاها المواطن بعد ان اتهمته حياة بأنها تحوي جنين منه اما التراك الامامي البطيء استخدمه صانع العمل للتعبير عن مدى الضجر الذي اصاب المواطن من جراء الانتظار البيروقراطي الممل الذي تمارسه السلطة على الفرد في مشهد انتظار المواطن لإجراءات اكمال محضر بسيط ضد الحرامي الذي سرقه بعلم المخبر والتفعيل الاكثر بلاغة لحركة الدولي الامامي من خلال تمثيله وجهة نظر ذاتية لذا يعتبر حسب طروحات مارسيل مارتن بأنه وجهة نظر ذاتية ولكنها غير واقعية لان الشخصية لاتتحرك وهذا ما وجدناه في مشهد تعرض المواطن للإهانة الظرب في غرفة ضابط الشرطة فكانت حركة التراك الذاتية تعبر عن وجهة نظر الضابط تجاه المواطن والتعرف عليه . ولحركة التراك القوسية توظيف تعبيري فاعل في مشهد جلوس المخبر على سطح منزله ينفث دخان (النركيلة) مستغرقا في التفكير حيث استخدم المخرج التراك القوس للتعبير عن حركة التساؤلات التي كانت تدور في عقل المخبر التي ينقلها لنا الراوي المعلق العليم بكل شيء عن مدى اهمية هذه الرواية للمواطن وماذا تنفع هذه الرواية لحياة الامية التي لاتعرف ان تقرأ اصلا اضافة الى استعراض هذه الحركة للمكان الجالس فيه المخبر بشكل جمالي على سطوح أحدى العمارات المتهالكة من القدم . أما حركة الكاميرا كرين الهابطة للأسفل كان لها استخدم تعبيري لسحق شخصية حياة بعد تعرضها للتعذيب في بيت المواطن من قبل المخبر في محاولة انتزاع اعترافها بأن الحرامي عشيقها شريك معها في السرقة فجاءت اللقطة معبرة عن ضآلة حياة الانسانة المهمشة اما قوة المخبر المتمثل بالسلطة القمعية التي تستخدم التعذيب وسيلة لها لنزع الاعترافات . وبفضل آلة الكرين كحامل متحرك بمرونة كبيرة مولدة لقطة مركبة وظفها المخرج في بداية الفلم حيث يفتتح المخرج فيلمه بحركة كاميرا مركبة بمزيج من الكرين والبان فترتفع الكاميرا للأعلى وبنفس الوقت تسير يمينا لتستعرض ارتفاع الجدار الهائل المليء بالأسلاك الشائكة اضافة الى الحرس المدججين بأسلحتهم مما يدلل على استحالة خرق هذا المكان الذي يحوي اناس خارجون عن القانون فاستعراض ضخامة وقتامة ذلك الجدار بهذه الحركة المركبة يدل على مدى خوف السلطة من امتزاج السجناء بنسيج المجتمع . وفي نفس المشهد وجدنا حركة تراك جانبية لمتابعة الحرامي وهو يوزع الطعام على زملاءه في السجن وبعدها وفي اثناء المتابعة ترتفع الكاميرا بحركة كرين تدريجية

ليتكشف المكان تدريجيا عن صالة طعام هائلة يتجمع فيها السجناء والشرطة بعصيهم المهيأة للضرب يتجولون بينهم . والحركة الاكثر تركيبا لوصف مركز شرطة مصر الجديدة جاءت بمزج لحركة البان الوصفية للجدار الخارجي مع التراك الجانبي لنرى قطعة مكتوب عليها قسم مصر الجديدة مع هبوط الكرين للأسفل لنرى صورة الرئيس حسني مبارك معلقة مع دخول المواطن مع تراك امامي لمتابعته من الوراء دالفا الى الداخل، ونجد معالجة اخراجية لأكثر من مشهد عن طريق عمق المجال يمثل جمود الكاميرا وتأملها للحدث مع تفعيل جميع مستويات اللقطة وفي تزامن بين مقدمة الكادر ووسطه وخلفيته وبذلك حافظ المخرج على استمرارية جريان الزمان والمكان واندماج الشخصيات في الديكور وجعل المتفرج يتأمل الحدث الجاري امامه ولكنه منقاد الى منطقة معينة يريده المخرج التركيز عليها فمرة يجعل مقدمة الكادر فاعلة من خلال حوار الشخصيات بها كما في مشهد دخول اقتحام المخبر لمنزل المواطن وجلب له خادمة للعمل في بيته ففي المقدمة المخبر يقنع المواطن بمدى اهمية الخادمة له وانه متكفل بها امامه ومسؤول عن أي اشكال يصدر منها تجاهه ومرة يفعل الخلفية بجعل الحركة فيها مما يقود عيننا كمتفرجين اليها وهذا ما لمسناه في مشهد ذهاب المواطن الى منزل حياة في منطقتها العشوائية وفي مقدمة الكادر الحرامي ومرة يجمد كل مستويات الكادر للتعبير عن الجمود وهذا ما وجدناه في مشهد عجز المخبر عن الاتصال بزوجته فكانت استاتيكية الكاميرا تعبر عن العجز الجنسي لدى المخبر وهذا استخدام رمزي لعجز السلطة وبذلك نستنتج أن توظيف عمق المجال كمعالجة أخراجية تم وفق اتجاهين الاول كلقطة مندرجة في سياق مع لقطات أخرى ولكن تبقى هي المتميزة بكثافتها السردية العالية، والاتجاه الثاني معالجة المشهد اخراجيا بالكامل بلقطة واحدة ثابتة .

الاضاءة واللون:. أستطاع مدير التصوير (سمير بهزان) ان يجسد رؤية المخرج لشكل الإضاءة المعبر عن دراماتيكية الاحداث في بناء درامي ضوئي متدرج في حدته الانفعالية مع تصاعد الاحداث الدرامية بالفلم . فجاء النص الضوئي راسما ومعبرا عن البعد الرابع للمكان وهو الزمن و معبراً عن الشخصيات وعوالمها لذا نجد ان الاضاءة في منزل المواطن المنيف جاءت بطبقة ضوئية واطئة وبألوان بنية تعبيرا عن الوقار والفكر المتعالي وفي المشاهد التي كان يبذل المواطن فيها جهدا لإكمال روايته كانت الاضاءة أكثر عتمة دلالة على حزنه الداخلي بسبب تبلد مخيلته وشكوكه بمدى موهبته . وفي مشاهد احلام وكوابيس حياة داخل قصر المواطن جاءت بإضاءة تعبيرية تعبر عن الرعب الكابوسي الذي يعصف حياة واللون الاخضر الخيالي المترشح من شباك المطبخ يدلل على خيالها السمج بقوة غيبية تحاول ان تنال منها . اما مشهد عجز المخبر عن الاتصال الجنسي بزوجته فجاء المشهد بطبقة إضاءة داكنة واطئة فيها رسم واضح بالظل والضوء تعبيرا عن الصراع الداخلي الذي يمر به . أما منزل الحرامي والذي هو عبارة عن غرفة مؤثثة بعشوائية سيطر عليها لون النار التي تحرق الكتب التي تلوث الفكر من وجهة نظر الحرامي الرقيب فلسفيا كما تنبأت الاضاءة بهذا اللون الناري بحرق الحرامي لمشروع المواطن التنويري . وفي مشهد تعذيب المخبر لحياة في الشارع وامام انظار الاخرين كانت الاضاءة فيضيه دلالة على فداحة الفعل القمعي الذي يقوم به المخبر امام الناس وبدون خجل وفي وضح النهار .

الازياء:. عالج المخرج من خلال الازياء بأشكالها وألوانها عن الهوة العميقة التي تفصل بين عوالم الشخصيات الدرامية فكانت ازياء المواطن عقلانية متناسقة في الوانها القاتمة المعبرة عن الوقار والامتلاء الثقافي بعيدة عن أزياء الحرامي الشعبي في نفس الوقت وفي مشاهد اللقاء بين المواطن والحرامي وفرض الحرامي وجهات نظره الرقابية المتخلفة ذات المعيار الرجعي على مشروع المواطن التنويري المتمثل بالرواية كان لون زي الحرامي اسود تعبيرا عن ظلام افكاره الذاتية او يكون لون زيه مخطط بالأسود والابيض تشبها بالحيوان (الحمار الوحشي) ولون زي المواطن ابيض تعبيرا عن افكاره التنويرية . اما المخبر الذي كان غالبا ما يتوسط الاثنين اثناء جلساتهما الحوارية فكانت ازياءه ازياء المخبر المصري الذي اعتدنا رؤيتها البالطو الطويل والقبعة على الرأس والعصا (أداته القمعية) التي لا يستغني عنها حتى في حالات سكره . وتتطور الازياء مع تطور حبكة الفيلم فبعد ان يتصوف المواطن ويعتنق الدين نجد ازياءه اسلامية متمثلة بالعباءة اما المخبر بعد ان يترك وضيفته ويصبح احد اعضاء الحزب الحاكم نراه بأزياء رسمية انيقة . اما الشخصيات النسائية فشخصية الخادمة حياة الشابة الجميلة الصامتة المغلفة بالغموض والخوف والفقر والتريف فكانت أزياءها ريفية وقاتمة تتغير الى الوان مبهجة بعد خروج عشيقها المخبر من السجن اما شخصية مديحة المتحررة جنسيا عشيقة المواطن فكانت ازياءها خليعة وبعد عشقها للحرامي وزاوجها منه تتعقلن أزياءها اما شخصية ضابط الشرطة المتمثل بالسلطة القمعية فكانت ازياءه بدلة بيضاء والقميص احمر دموي اللون مما يعبر عن الازدواج والخداع فهو من الخارج نقي ومن الداخل دموي قمعي

المكان:. فبيت المواطن الذي يرتفع عن الارض بسلم يعبر من منزلة صاحبه العالية وتؤكد زاوية تحت مستوى النظر ذلك وطرازه المعماري ذو الجمالية الفنية والتراثية واذا ما تذكرنا المشاهد الداخلية لهذا المنزل المهول من الداخل بسقوفه العالية وبلوحاته وتماثيله التي تزين الجدران القديمة اللون تعبيرا عن المسحة الاثرية لهذا المنزل وقتامة ألوانه البنية وحجم مكتبة الكتب . اما بيت الحرامي الهابط تحت مستوى الارض ذو السقف الحديدي الواطئ الصدئ وكأنه يجثم على صدور الجالسين تحته مما يولد شعورا بالاختناق . اما مركز الشرطة المزين دائما والنظيف ابدا بواسطة استعمال السجناء لتنظيفه في حملات يومية الهدف منها اذلالهم وتنظيف المكان المعرض في أي لحظة للتفتيش وغرفة الضابط المبنية في عمق المبنى بعيدا عن ضوضاء الموطنين ومشاكلهم التي لا تنتهي وليس للشرطة حل لها سوى القمع كما تعبر غرفة ضابط الشرطة عن انعتاقه واعتكافه على نفسه بسماع الموسيقى والاستمتاع بالماء المثلج والقهوة وعلى طاولته مسدس مهيئ لرمي أي مواطن ممكن ان يعكر مزاجه .

الحوار:. ان الحوار في فيلم مواطن ومخبر وحرامي يعتبر عصب رئيسي استند عليه صانع العمل كون الفلم يحمل افكار سياسية واجتماعية مجردة ومن الصعب التعبير عنها صوريا لذا كانت حوارات الفلم فلسفية فكرية من جانب اضافة الى كون الحوار وسيلة تعبير تقع على عاتقه مهمة بناء الشخصيات والتعبير عن دواخلها ففي مشهد حوار سليم مع ضابط الشرطة عن السلطة ودورها تجاه الفرد واعتراف الضابط بالعجز الذي تعانيه السلطة فالسلطة دائما ناقصة ولا توجد سلطة كاملة ومثالية واخيرا يرفض التسلط على المجتمع ويفضل ان يكون كل فرد سلطة نفسه . وتستمر السجالات الفلسفية بين المواطن وضابط الشرطة ليقنع الضابط المواطن بأن القمع هو الحل مع هكذا مجتمع محتال . ولعب الحوار دورا

كبيرا في ابراز الصراع الفكري بين المواطن والحرامي المثقف السلبي الذي يمارس دور الرقيب الذي يحرق كل جهد فكري لا يخضع الى معايره الاخلاقية و فلسفته الشعبية التي يسير خلفها حتى المخبر والذي يشجع الحرامي على حرق الرواية لأنها تحمل فكر كافر وهدام من وجهة نظره وصانع الفلم لا يكتفي بالحوارات للتعبير مضمونه السياسي بل يلجأ الى التعليق أي صوت الراوي الذي يطل علينا بين الحين والاخر معبرا عن وجهة نظر سارد عليم بكل شيء وغير مشارك بالعملية السردية الا انه يتخذ نبرة صوتية تعبر عن موضوعيته وحياديته تجاه الاحداث والشخصيات وتتغير هذه النبرة تعبيرا عن ميل الراوي لشخصية دون أخرى . فيعبر من خلال هذا الصوت عن تعريفنا بالشخصيات واعطاء نبذة مختصرة عن حياتها وماضيها وحاضرها واحلامها، وللتعليق دور كبير في الافصاح عن ماتفكر به الشخصيات لذا لعب دور المنولوج الداخلي وافرز كل دواخل الشخصيات وتساؤلاتها وهذا ما لمسناه في مشهد حيرة المخبر بسبب تعقد الصراع بين المواطن وحياة وسبب سرقة حياة للرواية وهي امية، وما اهمية هذه الرواية للمواطن حتى يدفع بها هذا المبلغ مقابل استردادها و استخدم التعليق كتعليق على الاحداث بعد نجاة المواطن من المشكلة واسترداده للرواية وتأكده من ان حياة غير حامل منه يعلق الراوي على هذه التجربة المرة التي دخلها المواطن بسبب خروجه عن طبقته الاجتماعية فالطبقة غلاف يحمي الفرد والخروج من هذا الغلاف يعرض حياة الفرد للخطر . وبما ان قصة الفلم تمتد لأزمان وفترات طويلة كان للتعليق دورا كبيرا في الايجاز والتكثيف والادلاء بماضي الشخصيات ومدى عمق العلاقة بينهم . بقي ان لا ننسى دور الراوي في جعل المتفرج ينقاد بالكامل الى عالم القصة واضفاء مسحة خيالية عليه .

الموسيقى:. تكاملت البنية الصورية الموسيقية بشكل يجعلنا من المستحيل ان نفك اشتباك الاثنين فقد عمقت الموسيقى جسامة الفعل القمعي الذي تمارسه السلطة على الافراد ففي مشاهد التعذيب التي يقوم بها المخبر مع حياة الخادمة ليجبرها على البصم على اقوال فبركت من قبل المخبر جاءت الموسيقى حزينة تدعو المتفرج الى البكاء على مصير هذه المسكينة التي لاحول ولا قوة لها امام بطش المخبر وفي اللقطات القريبة التي تركز على ردود فعل المواطن تجاه التعذيب المجسد امامه عبرت الموسيقى عن عجزه. وكانت بمثابة التعليق المتباين للعوالم المتمايزة (اطراف الصراع) . ساهمت الموسيقى كتعليق ذاتي من قبل صانع العمل على الاحداث في بلورة رؤيته الذاتية عن ما يجري لذا فنجد الموسيقى تعبر عن الخوف في المشهد الكابوسي الذي تحلم به حياة – الفرح بعد اكمال المواطن لروايته – تزايد وتيرة النشاط لدى المواطن قبل الارتباط بعلاقة مع المخبر والحرامي حيث كان في قمة قوته وتكاد حياته تخلو من المنغصات . كما عبرت الموسيقى عن ذوق المواطن العالي كونه من المحبين لهذا الجنس الفني لذا جاءت الموسيقى كخلفية للمشاهد التي يكون فيها المواطن وحده مستمتعا بسماعها .

الاغنية:. يبدأ الفلم في مشهد السجن لنرى الحرامي في جلسة غنائية تكون الاغنية عبارة عن تقديم ملخص لحياة هذه الشخصية وبذلك يعلن صانع العمل من خلال هذه الاغنية عن مدى الحقد الطبقي ونقد السجن كعقاب تمارس فيه السلطة تعذيب السجناء ومدى عجزها عن مسك المجرمين الحق في الخارج وما قيمة جرائم المسجونين امام الجرائم التي ترتكب في الحياة خارج السجن كل هذ من خلال اغنية استخدم المخرج الاغنية كخلفية للمشهد تصدح من جهاز متواجد من ضمن موجودات المكان ففي مشهد

دخول المواطن والمخبر الى منزل الحرامي فمن ضمن موجودات المكان صور للمطرب محمد عبد الوهاب و ام كلثوم و جهاز راديو يرسل اغنية لمحمد عبد الوهاب . او في لقاء المخبر والمواطن في المقهى و راديو المقهى يرسل اغنية عبد الحليم حافظ ونستنتج من كل ذلك على زمن الاحداث السياسية الجارية فهي في فترة الثمانينات كما استخدم المخرج الاغنية الغربية كتعليق على الحدث خاصة في مشاهد المواطن وهو يكتب روايته او وهو متأمل مستمتعا بسيكاره الفاخر وشرابه القاني اللون فالأغنية تعبر عن عالم المواطن المتعالي والمتأثر بالثقافة الغربية لذا اصبحت هذه الاغنية لازمة تعبر عن عالم الشخصية ومجتمعه . كما ان شخصية الحرامي المطرب الشعبي الذي يغني اغاني هابطة متردية يغني في الافراح الشعبية جاءت اغانيه خاوية من المعنى مجرد ثرثرة كلامية لا تمت للشعر بأي صلة وموسيقى فوضوية تعبر عن ذوقه وفلسفته الشعبية .وجاءت نهاية الفلم عبارة عن حفلة تنكرية والحرامي هو المطرب فيها وكلمات الاغنية تعبر عن تلخيص مكثف لأحداث الفلم من التباين الشديد للشخصيات مدى ارتباطها بسبب المصالح والتزاوج الذي حصل بينهم .

الصمت: تم توظيف عنصر الصمت في البنية الصوتية في نهاية مشهد تعذيب حياة وإرغامها على الاعتراف بسرقة المواطن بالتعاون مع الحرامي، في منزل المواطن حيث تمت عملية أملاء المواطن لاعترافات ابتكرها المخبر أثناء احتساءه الخمر، ولم تدلي بها حياة وأرغم حياة بالتوقيع على هذه الافادة الملفقة وفي النهاية تسقط حياة متهالكة بفعل التعذيب وعجز أمام بطش المخبر بحبيبته حياة ينهض المخبر متثاقلا وبيده المحضر الذي يدين حياة ويسير الى خارج المنزل حيث يخيم الصمت لتصطدم يده بالباب فيسقط المحضر . هذا التوظيف لعنصر الصمت أعطى فسحة كبيرة للمشاهد على تأمل شناعة فعل التعذيب وبسقوط المحضر تدخل موسيقى حزينة تكسر الصمت وتعلق على سقوط المحضر بالحركة البطيئة .

النتائج: .

1. أختار المخرج المؤلف (داود عبد السيد) في الفيلم عينة البحث (مواطن ومخبر وحرامي) أسلوب السرد المتتابع الذي يخلو من الاسترجاعات والاستباقات مستعينا بصوت السارد من خارج الكادر والذي نطلق عليه بالشخص الثالث أو الراوي العليم بكل شيء، غير مشارك بالعملية السردية الا انه يتخذ نبرة صوتية تعبر عن موضوعيته وحياديته تجاه الاحداث والشخصيات وتتغير هذه النبرة تعبيرا عن ميل الراوي لشخصية دون أخرى فيعبر من خلال هذا الصوت عن تعريفنا بالشخصيات واعطاء نبذة مختصرة عن حياتها وماضيها وحاضرها واحلامها .
2. تم توظيف عناصر البنية البصرية تعميق المعنى السياسي لدراما الفيلم .
3. أستخدم المخرج حركة الشخصيات والكاميرا لأسباب درامية وجمالية لتجسيد الموضوعة السياسية للفلم .
4. وظفت الموسيقى الحزينة كعنصر من عناصر البنية الصوتية كتعبير ذاتي من مخرج الفلم على مشاهد التعذيب التي تمارسها السلطة بحق الفرد . مما يؤكد موقف المخرج من هذه الافعال، كذلك كانت متوائمة مع طبيعة الاحداث والجو النفسي العام القاتم لدراما الفلم .

5. أعتمد المخرج على اللقطة القريبة كحل حجمي يمثل نافذة نطل من خلالها على دواخل الشخصيات في حالات التأزم وردود الافعال .
6. أستخدم المخرج زوايا التصوير الذاتية للتعبير عن وجهة نظر الشخصية بالشخصية المضادة لها . كما يعتبر مستوى الكاميرا بمثابة تعليق من المخرج على الحدث حيث أعتمد على الزاوية فوق مستوى النظر لتعميق حالة العجز وانهاك كرامة المواطن في السجن وكذلك تم توظيف نفس الزاوية لسحق شخصية حياة أثناء الاستجواب والتعذيب
7. عالج المخرج عدة مشاهد باستخدام عمق المجال حيث تم توظيفه أما كمعالجة أخراجية للمشهد كاملا محافظا على استمرارية الزمان والمكان والدعوة الى تأمل الحدث بدون قطع في مشهد عجز المخبر عن الاتصال الجنسي بزوجته فكان ثبات الكاميرا دال على ذلك العجز، وتم توظيف عمق المجال كلقطة مندرجة ضمن سياق المشهد لعرض حدثين في أن واحد .
8. أعتمد المخرج على الحوار للتعبير عن افكار سياسية واجتماعية مجردة ومن الصعب التعبير عنها صوريا لذا كانت حوارات الفلم فلسفية فكرية من جانب اضافة الى كون الحوار وسيلة تعبير تقع على عاتقه مهمة بناء الشخصيات والتعبير عن دواخلها .
9. أستخدم المخرج الصمت كتعليق على ممارسات السلطة على الفرد .
10. تم توظيف المكان بمحتوياته من ديكورات و اكسسوارات ليعبر عن حقائق فكرية داخل الصورة المرئية وعبر ايجاد علاقات تجاورية بين الشخصيات وافعالها .

الاستنتاجات:.

1. تشكل السينما السياسية ادانة صارخة ضد النظام الذي يقود مجتمع الفيلم وعبر التعرض لاهم القضايا التي تمس الانسان الاعتيادي واحلامه في الحياة
2. يعتمد البناء الفكري للفيلم السينمائي على التوظيف الفاعل لعناصر اللغة السينمائية التي تضفي على الاحداث والافعال سمات وابعاد جديدة .
3. تمتلك الشخصيات الدرامية في السينما السياسية، وحسب العلاقات الدرامية والبناء السردي او من خلال تقنية الراوي القدرة على التشكل كرموز أيديولوجية تحيل المتلقي الى معرفة حقيقة المجتمع والايديولوجية التي تتسيده .

References:

1. Abu Talib, Muhammad Saeed, Research Methodology, Mosul, Dar Al-Hekma for Printing and Publishing, 1990.
2. Tawfiq, Raouf, The Cinema When You Say No, Cairo, Rose El-Youssef Library, 2nd edition, 1975.
3. Thamer, Raad Abdul-Jabbar, Cinematography between theory and practice, Baghdad, P.S.

4. J. Dudley, Andrew, Major Film Theories, translation: Gerges Fouad Al-Rashidi, Cairo, The Egyptian General Book Authority, 1st edition, 1987.
5. Janeti, Louis de, Understanding Cinema, translated by Jaafar Ali, Ministry of Culture and Information, Al-Rashid Publishing House, Iraq, 1981.
6. Stephenson, Ralph, and Jean Dupre, Cinema, Art, translation: Khaled Haddad, Damascus: General Film Foundation, 1993.
7. Taha Hassan Al-Hashemi, Naturalization of the Scenario, Cairo, The Cultural Publishing House, 1st floor, 2010.
8. Lutman, Uri, Introduction to Film Semiotics, translation: Nabil Al-Debs, Damascus, Syrian Ministry of Culture - General Film Foundation, 2001.
9. Marcorel, Lowry, The New Cinema, Ter: Sarrah Dahni, Damascus, Publications of the Ministry of Culture, 1974.
10. Muhammad, Magda Salman, Using the Cultural Code to Produce Meaning in Narrative Film, published research - Academic Magazine, College of Fine Arts, No. 54, 2010.
11. Murad, Saeed, Dialogue with the Cinema, Damascus, Ministry of Culture and National Guidance, 1977.
12. Nuri, Mowaffaq Abdul Wahab, Symbol and its Significant Levels between Reality and Cinematic Formulation of the Political Issue, Unpublished Master Thesis, University of Baghdad College of Fine Arts, 2002.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/143-158

The political dimension in the speech of the director, author (Dawoud Abdel Sayed) Citizen film, informant and thief (amodel)

Ahmed Jabbar Abdul-Kazim [1]

Al-academy Journal …….…… Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 26/1/2020…....Date of acceptance: 26/2/2020…....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract:

The research addresses the questioning of political loads in a cinematic model from the films of the author (David Abdel Sayed), who has been busy throughout his films in criticizing political power, where he presented protests visions her body the artistic composition of cinematic means of expression through artistic treatments that facilitate the representations of modernity in contemporary cinematic trends, and by this Several contemporary cinematic criticism is an example of a thinker cinematographer who presents his critical thesis on power politics through the composition of the film (material - form - expression). The research consisted of four chapters. The first was a methodological framework that included the research problem of the question: What is the manner or artistic formulation of the film's means of expression, through which the author (David Abdel Sayed) managed to embody the political issue, the importance of research and the need for it, and the limits of the research that were limited to a cinematic model, which is the movie "Citizen, Informer, and Thief" and the second chapter. The theoretical, which included two subjects, the first is related to the concern of cinematic art with politics, and the second is formal, which includes the possibilities of directorial processing in expressing political loads. As for the third chapter, which is the research procedures and sample analysis according to the theoretical framework indicator attached to the results and conclusions.

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, ahmed.yousiff.17@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/159-174

التنوع الحركي للكاميرا في بنية المشهد السينماتوغرافي

وفاء سعدي صالح[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/2/7 ، تاريخ قبول النشر 2020/3/8 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

الملخص

إن إبراز دور الحركة وابعادها الدرامية ، كمنتج فني سواء على مستوى السينما أو التلفزيون بشكل عام ، ومراحل تأثيرها داخل بنية المشهد السينماتوغرافي بشكل خاص ، كان لها الدور الفعال في استمرارية بنية الحدث وفق صيرورته الدرامية والجمالية ، ومن هنا تبلورت مشكلة البحث في السؤال الاتي : ماهي الكيفيات التي يتم من خلالها التنوع الحركي للكاميرا في بنية المشهد السينماتوغرافي) لتحقيق أقصى فائدة ممكنة عبر استقراء لكافة الآراء توافقا مع أهداف البحث ، وقد تم تقسيم البحث المقدمة ومبحثان والمقدمة والتي تتضمن مشكلة البحث وأهميته وحدوده وأهدافها والمصطلحات . وتكمن اهميته البحث بإضافة فن معرفي لطلاب قسم السينما والتلفزيون في كلية الفنون الجميلة أما أهداف البحث فقد اقتصرت على (الكشف عن الكيفيات التي يمكن من خلالها ان يتحقق التنوع الحركي للكاميرا في بنية المشهد السينماتوغرافي).

اما المبحث الاول فلقد احتوى على (التنوع الحركي وجماليته في تشكيل بنية المشهد). المبحث الثاني (دور عناصر التعبير في بنائية المشهد السينماتوغرافي) وقد خرجت الباحثة بعدد من المؤشرات وهي ما أسفر عنها الإطار النظري.

وقد احتوى البحث على (إجراءات البحث) الذي اشتمل على المنهج البحث ، ومجتمع البحث ، وأداة البحث ووحدة التحليل، كما تضمن تحليل العينة (كابوس في شارع اليم)، و احتوى على النتائج والاستنتاجات وقائمة المصادر وملخص باللغة الانكليزية.

الكلمات ا لافتتاحية: التنوع ، حركة كاميرا ، السينما توغراف

المقدمة:

تعد الحركة أهم المصادر الرئيسة للتعبير في حياة الإنسان ، الذي يصنع الحركة ، ويسيطر عليها ويسخرها لمنفعته، بل يمكن الاستدلال على أن الحركة هي الأساس في تطوير الحياة (التي تعد طاقة لا تكف عن الحركة) وتطوير مجالاتها الواسعة ،التي من ضمنها الفن الذي يعد انعكاسا للحياة نفسها، بل محاكاة لها، فبواسطة الفن ينقل الفنان الأفكار والأحاسيس والمشاعر الإنسانية.

[1] وزارة التربية، معهد الفنون الجميلة، maan_eng32@yahoo.com.

فضلا عن ذلك تعد الحركة من العناصر الفعالة في بنية المشهد السينماتوغرافي ، التي تمتلك طاقة اشتغال عالية في المسلسل أو الفلم السينمائي ،ولاسيما حركة الكاميرا التي تعد من اهم عناصر اللغة الصورية ، واساس تلك الصورة هو عنصر الحركة، فالسينما مأخوذة من كلمة لاتينية تعني الحركة ، لذلك الحركة تنظم ضمن سياقات فنية وجمالية على قدر من الارتباط الفكري مع المشهد بكل معطياته من شخصيات ،وموجودات ،وغيرها ، وإن حركة الكاميرا عند توظيفها توظيفاً دلالياً في بناء اللقطة – المشهد، فهي بذلك تفرض اسلوباً اخراجياً جديداً يكاد لا يخلو أي فلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني منها، فالحركة في الدراما تعتمد بشكل جوهري على بنية عناصرها التكوينية الرئيسية ، وهي الزمان والمكان والحدث فالزمان يتحرك ، والحدث ينمو وفق سياقات متحركة ويتطور في ظل الزمان والمكان وان أي فلم أو مسلسل تلفزيوني يتشكل في جوهره من تقنية حركية، تعتمد على اجهزة تعمل على انتاج الفلم ،وهذه الاجهزة تشتغل وفق صيغ حركية ثابتة فمن المعروف إن حركة الصورة في الفلم السينمائي تدور جميعها بسرعة (24 فريمة /ثا) وأجهزة حركة الصورة التلفزيونية تدور بسرعة (25 فريمة/ثا) و الحركة من أهم الدعائم الصورية التلفزيونية والسينمائية بوصفها فن حركي ومن الواضح في الذهن إن مشاهد الفيلم الجيدة هي نتاج تكوينات مشحونة بالفكر والحركة المعبرة عن معنى سواء أكانت للممثلين أم الكاميرا فضلا عن اضافتها بعدً جديداً للفيلم وللمسلسل التلفزيوني ، والحركة التي ورائها دافع يتقبلها المتفرجون بارتياح لأنها تلفت النظر بحد ذاتها ،بل انها تحقق رغبتهم اللاواعية بمتابعة الممثل ومن هنا فإن الحركة أيا كان مصدرها تستدعيها الأغراض الدرامية المطلوبة ،وهنا برز التساؤل الاتي لدى الباحثة وهو هل استطاع التنوع الحركي للكاميرا من ان يحقق تعبيرية جمالية ودرامية وفنية في بنية المشهد السينماتوغرافي ؟وعليه تمت صياغة مشكلة البحث بالتساؤل التالي : ماهي الكيفيات التي يتم من خلالها التنوع الحركي للكاميرا في بنية المشهد السينماتوغرافي؟ **وتتجلى اهمية البحث** بأضافة معرفية لطلاب قسم السينما والتلفزيون في كلية الفنون الجميلة ، وفضلاً على ان البحث يكون عوناً لدى المهتمين بمجال الدراما السينمائية والتلفزيونية **كما يهدف البحث** في الكشف عن الكيفيات التي يمكن من خلالها أن يتحقق التنوع الحركي للكاميرا في بنية المشهد السينماتوغرافي، لاسيما خلق انفعال من نوع خاص عن باقي الانفعالات المتولدة من وسائل تعبيرية اخرى، **وكانت حدود البحث** اذ تحددت الباحثة بالحد الموضوعي لبحثها اذ تم اختيارها لموضوعة التنوع الحركي للكاميرا في الاعمال الدرامية ، وكانت الحدود الزمنية للعينة فتم تحديدها بالمدة الزمنية من 2010 و2012وكانت الحدود المكانية للعينة فقد تم تحديدها من قبل الباحثة بالفلم الامريكي كابوس في شارع اليم الذي تم انتاجه في سنة 2010 للمخرج (ساموبل باير).

تحديد المصطلحات

1- التنوع لغة واصطلاحاً:

التنوع لغة: تنوع :تَنَوُّع: مصدر للفعل تَنَوُّع ، تَنَوُّع الصُور : إخْتِلافُ ألوَانِها وأحجامها وَأشْكَالهَا ،تنوع الملابس: تصنفُهُا تَنَوُّع المَنَاظر الأشْكَالِ (Adnan,2017,p6)

التنوع اصطلاحا :(هو نوع من الترتيب الواضح لقوالب الحكي بهدف انتاج خبرات معينة ترتبط من فيلم الى آخر) (Solomon ، 2007.p15)

بناءً على ما تقدم من المفاهيم والمعاني التي طرحت في التعاريف فان التعريف الاجرائي للتنوع هو:

القواعد الفنية لتوظيف مفردات العمل الفني التشكيلية للعناصر المرئية في المنجز المرئي وتنظيمها يعتمد المنجز المرئي على البنية والتقنية ، وهو أداء مهاري، وتقني في تنويع حركات الكاميرا في بنية المشهد التي يقوم بها المخرج التي تتسابق مع جمالية المضمون ،بحيث تستحوذ علاقة الحركة بالمضمون وذلك بهدف الاستحواذ على انتباه المتفرج اثناء مشاهدته للمنجز والتنويع الحركي هو أن يغير المخرج من موقع الكاميرا او زواياها وحجومها وفق دلالات ومعانٍ لتطور الحدث الى الامام ،لكي يكون إيقاعاً يشدُّ الانتباه، ولا يحدث ملل لدى المتلقي .

2- البنية لغة واصطلاحا:

البنية لغة: بالضم والكسر و(أبنيته البنى والبنى وتكون البناية في الشرف وابنيته اعطيته بناء أو ما يبنى به داراً) (Al-Zawi, c1,Chapter B)

البنية اصطلاحا: ويرى (جان بياجيه) (إن البنية تعني كلية التماسك الداخلي اذ يكون انتظام الكيانات كاملا بنفسه وليس مجرد تجميع لما يمكن ان تكون عناصر مستقلة بدونه وتترابط الاجزاء المكونة لكيان ما فيها بينها بموجب قوانين ذاتية تحدد طبيعة البناء والاجزاء المكونة له وتضفي هذه القوانيين على الاجزاء المكونة للبنية خواصا عامة اكبر من الخواص الموجودة في كل جزء بمفردة خارج الكيان بهذا يختلف البناء كليا عن التجميع اذ ليس لأجزائه المكونة له خارج البنية ذلك الوجود المستقل فعلا الذي تتصف به داخلها) Hawkes, (1986,p56).

التعريف الاجرائي: من خلال مناقشة التعريفات انفة الذكر وجدت الباحثة أن التعريف الاجرائي للبنية هو توصيف بنائي جديد للمنجز الفني المرئي الذي يعتمد تشكيل العناصر الفنية في الترتيب المنظم ، والمنسق للأجزاء المختلفة التي تتآلف في العمل الفني وتنسجم فيما بينها، وتكون بناء العلاقات بينها بشكل متراصف من الوحدة والبناء الداخلي لها وتكمل المعنى عند تعلقها الواحدة بالأخرى مكونة نسيجاً مترابطاً من المعاني.

المبحث الاول: التنوع الحركي وجماليته في تشكيل بنية المشهد

إن جمالية التنوع الحركي تبدا من شكل المنجز المرئي ،اي تبدأ جمالية شكل الصورة المرئية من (الانسجام والاتساق ،فأجزاء العمل الفني تتظافر جميعا في سبيل ابراز العمل الفني اذ يضمم كل جزء منها عنصر في تكوين الشكل ،ويحدث اختلال في وظيفته اذا ابعد عن العناصر الاخرى،(Hakim , 1986, p100) ،والتنوع هو شيء مضاد للتماثل، بل هو الاكثار من اصناف العناصر المرئية واختلاف صفاتها ويجب ان يكون بقدر يكفل لنا ان نتخلص من الملل الناشئ عن تكرار، أو تماثل الوحدات البصرية، ودون أن يؤثر ذلك في وحدة الشكل وقد يكون اختلافاً في اللون او في الشكل اوفي الملمس أو الاتجاه أو الحجم والحركة على هيأة تباين بين لون وآخر أو في الخطوط وغيره (Riad،1975,p180) داخل فن الفلم الذي تتنوع سرديته وفق (الترتيب الواضح لقوالب الحكي بهدف انتاج خبرات معينة) ، (Solomon , 2007.p15)،والأنواع الفلمية الرئيسية هي :الرعب ،التاريخي ،الحربي ،الموسيقي ،الفانتازيا ،الكوميدي ،الاجتماعي ،الخيال العلمي ،الجريمة والفلم كنظام دلالي فيه من التنوعات اللغوية قدر كبير، فاللقطة الواحدة تضم لغات متعددة صورية ،وصوتية ، فللداخل الصوري هناك اللون والحجم، والمضمون، والضوء، والازياء ...الخ والداخل الصوتي اللغة المكتوبة ،والكلام ،والموسيقى ،و المؤثر ،لان الفلم او المسلسل الدرامي (يجمع بين دفتيه وسائل كلمية واخرى

موسيقية كما يحمل فيضا من الارتباطات اللا نصية التي تربطه بمجموعة باللغة التنوع من بنى المعاني مجموع هذه الطبقات السينمائية يشكل مونتاجا مركبا)(Lutman , 1989,p159،) ذلك يولي صانع العمل الفني أهمية خاصة في تحديد ملامح المنجز المرئي حسب نوع فلمه وخاصة بعد أن (لاق مفهوم النوع قبولا واسعا لدى مشاهدي السينما)(Solomon 2007,p15)واصبح هناك مخرجون متخصصون بصناعة انواع معينة من الافلام دون غيرها فعلى سبيل المثال كانت افلام (آلفرد هتشكوك) تندرج تحت خانة الجريمة او الرعب ،الذي تميز أسلوبه بوحدة معالجة الحدث الدرامي (المشوق) عن طريق استخدام تقنيات عرف بها مثل الضوء والظلام والموسيقى التصويرية وحركات الكاميرا لغرض خلق غموض والتوتر والشد بالنسبة للمتلقي. كما أن (آلفرد) استخدم تكنيكيات خاصة به ميزت اسلوبه عن بقية المخرجين ومن افلامه (الحبل 1948-غرباءعلى القطار 1954-سايكو1960)اما أفلام (ديفيد لين)فاتخذت الطابع التاريخي او الحربي مثل (لورنس العرب 1962)وتخصص (والتر لانج)في اخراج الافلام الموسيقية مثل (قمر فوق ميامي 1941-وبياض الثلج والاقزام الثلاثة 1961)وان افلام النوع لا تنتج افلاما نمطية متشابهة بسبب وجود مخرجين يمتلكون رؤى اخراجية ذات (تنويعات وتحسينات وتركيبات ابداعية خلاقة دمغت كل فيلم اخرجوه بأسلوب شخصي خصب متميز) (M. Boogies, , 1995, P 269)،وان كان هذا الفيلم ينتمي الى نوع معين ،محددة قوالب الحكي فيه مسبقا ،ويجب ان يمتاز الفلم بشكل متناسق قائم على التصميم ،دقيق ،إذ إن هناك قصدية في الاعتماد على التناسق والدقة في التصميم كسمة اساسية لشكل الفيلم فنرى التفاصيل والتناسق والدقة تظهر داخل حدود الصورة السينمائية وهذا تطلب ايجاد وسيلة تقترب من الصورة السينمائية فكان السيناريو التنفيذي (الديكوباج)حاضراً وهو يسجل بالثواني حجم وزاوية وحركة لقطة مع باقي عناصر اللغة السينمائية وكان من ضمن المخرجين الذي يمتاز بالدقة هو هتشكوك وكانت (طريقة عمله اسطورية وتكاد تكون فذة تختلف عن بقية المخرجين يضع كل التفاصيل في السيناريو التنفيذي ولا يترك شي للصدفة ويكره الارتجال داخل المنظر) (Janeti, 1981, P 433)،وقد كانت هناك تنويعات للمخرج هتشكوك في فلمه (دوار 1958)،إذ كانت فيه تنويعات مذهلة للون ،ويسيطر عليها في المشاهد الخارجية اللونان الأخضر والازرق ،وفي الداخل الالوان البنية ،وان هتشكوك يكثف التباين في لحظات الذروة عن طريق زيادة طغيان الألوان وتحويلها الى فاقعة ،ومن ضمن التفاصيل التي يجب الاهتمام بدقتها واتساقها داخل الصورة السينمائية او التلفزيونية هي التكوين ،إذ يجب ترتيب (العناصر المختلفة المراد تصويرها في شكل من النظام) (Macheli, 1983, p6)إذ لا يوجد تنظيم ثابت للتكوين على كل الصور السينمائية فالموضوعات تختلف وكذلك الأذواق لكن هناك (نقطة اتفاق واحدة يجمع عليها كل المصورين ،وهي ان الصورة ذات التكوين الجيد هي الصورة التي تترك لدى المشاهد انطباعا اقوى بموضوعاتها) (Macheli, 1983, p6) أما بالنسبة لعمل الة التصوير يجب أن تكون حركاتها ثابتة ومتنوعة ، ويجب ان تكون زوايا تختار بدقة ،وتنوع واحجام اللقطات تكون متنوعة وتخدم فكرة الفيلم فلا يسمح لوجود اهتزازات او عدم وضوح الا لإضافة جمالية لمشهد معين او لدلالة معينة وان هذا الاسلوب في التصوير يعمل على (سرد الحدث وتطوره على نحو طبيعي لا يرهق المتفرجين في ادراكه عند تقديمه لهم على شاشة العرض اذ يعفيهم هذا الاسلوب مما قد يلقونه من مضايقات وعناء)(، Clark, 1 986, P318)،والامر نفسه ينطبق على الاضاءة التي يتم تصميمها بتنوع وبطرق مدروسة بدقة (يجب الا

تعتمد الاضاءة في تنسيقها واختيار زواياها على طرق عشوائية بل يجب ان يكون لكل مصدر ضوء وظيفة واضحة يؤديها في المهمة المتكاملة المطلوبة لإضاءة المنظر وللحصول على التأثير الذي يقتضيه المشهد)(p59 AL-uraban,BT , ،وحتى بعد الانتهاء من التصوير ،يستمر اعتماد الدقة والتناسق في مراحل ما بعد التصوير ومعالجة الصورة وشكل الفلم لا يعتمد فقط على الصورة وانما يعتمد على الصوت اذ(لا سبيل الى انكار ان الصوت يكون جزءا من الوسائل النوعية للسينما وانه بعيدا ان يكون تابعا ،عليه ان يكون لازما للسينما) (Martin, 1964,p110)،كل هذه الاهتمامات تجعل من الفلم او المسلسل تحفة فنية يحوي على الاساليب الاخراجية المتنوعة ،ويجب ان يكون سرد القصة متنوعا في احداثه وان يعتمد على قصة رئيسية واحدة ،وان لا يحتوي على الكثير من التفرعات الا بمقدار اسنادها للقصة الرئيسية وتنميتها ،كما في فلم (تايتنك)الذي يدور حول (جاك دوسن)و(روزديويت بوكاتر) إذ كانت قصة الفلم الرئيسية قصة الحب التي ارتبطا بها وهما على متن الرحلة وكانت جل اهتمام الفلم ،وعليه كانت القصص الفرعية هي مجرد خلفية للفيلم ساندة لتقوية احداث القصة الرئيسية ،فان التنوعات الحركية للقطة داخل المشهد تستطيع ان تخلق تأثير عاطفياً معيناً لدى المتلقي بغية ارسال رسالة محددة له و(من أكثر المستويات ابتدائية ،أي إعادة انتاج الحركة الى اكثر المستويات نضجاً ،مستوى العواطف والمتخيل ،كل شيء جعل كي يعيد انتاج اشتغال ذهنه وتمثله ،عندئذ يكون دوره تفعيل فيلم مثالي ومجرد لا يوجد الا لأجله وبه)(Macheli, 1983 , p69)فالقدرة الإبداعية للمخرج تأتي من خلال إعطاء التنوع لحركة كاميرته وزواياها وتنوع حجوم لقطاته في وحدة بنية المشهد ،و(ان بناء اللقطة المشهد لابد ان يتضمن تنوع في حجوم اللقطات مع تبدل في الزوايا نتيجة حركة الة التصوير عند اقترابها او ابتعادها من الموضوع المصور لان بنية اللقطة في هذه الحالة ستكون مقتربة من بنية المشهد العام اي ان اللقطة ستكون ضمن مشهد اللقطة الواحدة)(Majeed and Mohmed,2009,p192) ،وتلك التنوعات قد ساعدت كثيراً على خلق حالة من الإمتاع والاندماج عند المتلقي إذ أن روح (التكوين الدينامي الذي ينتاب عناصره الساكنة تغيير مفاجئ... أو أن تصبح العناصر الساكنة فجأة عناصر ذات فاعلية درامية) (Macheli, 1983,P119)) داخل بنية الحدث، فالحركة المفاجئة أو المختلفة ضمن مجموعة من الحركات المنسقة تحمل المتلقي على استنفار التركيز، ففي ظل السكون الحاصل في المشهد تعمل بعض الحركات المثيرة على خلق صدمة عند المتلقي لأن (الصدمة هي بالتحديد شكل انتقال الحركة داخل الصورة) (Duloz ,1999 , p209)، ولاسيما ان جمالية الحركة في المشهد السينماتوغرافي تكمن في اختيار لقطاتها وزواياها وادراجها في مشاهد متنوعة فيكون بذلك قاصداً شكلها ومعناها معا في موقعها المحدد ويشير (بازان) الى أن المعنى يبنى في الفلم باتجاهين، الأول يبنى من خلال حركة تشكيل الصور وإبراز موجوداتها ضمن إطار الصورة لإغناء تفاصيلها ومحتواها الصوري العميق مع إضفاء قيمة للحدث وتحقيق ترابط فكري يبنى من خلال حركة الصورة وتعديل أجزائها وتعمل الكاميرا على إغناء هذا الاتجاه أما الاتجاه الثاني فيسير وفق أهمية المونتاج على أبرزا المعنى من خلال تتابع واختيار اللقطات وبناء المشاهد(p . 1968, Bazan 140-16) الدرامية التي في تنوعها وتتابعها تخلق معنى تعبيرياً جمالياً ، وهذا ماجعل من السينما فناً متميزاً عن (باقي الفنون بقدرتها على نقل الحركة الموجودة في الحياة ووجود الحركة داخل الصورة السينمائية

مع الصوت ، يؤهلها لانتاج المعنى ونقل الدلالة اذ انهما العاملان الوحيدان اللذان يجمعان بين صفتي الضرورة والكفاية) (Majeed and Mohmed,2009,p193).

المبحث الثاني : دور عناصر التعبير في بنائية المشهد السينماتوغرافي

يُبنى المشهد السينماتوغرافي على تكوين بصري مثير في العرض ، من حيث التقنيات نتيجة لعلاقتها بفلسفة العلم ،وتعد الحركة من اهم العناصر في بناء المشهد السينماتوغرافي وذلك لدورها الفعال في الاشارة للزمن الدرامي الماضي والحاضر والمستقبل ، ،والحركة تمنح الاشياء حضوراً جمالياً وانفعالياً ،والبناء التكويني في المشهد يقوم على رؤى وافكار وابداعات المخرج كما ان التكوين الصوري هو مجموعة من العناصر تعمل على تشكيل لغة دينامية لخلق دلالات ذات معنى من خلال البنية الصورية الشاملة في البناء الحركي للصورة السينماتوغرافية بتجزئتها او دمج بعضها مع بعض مما يمنح الصورة معنى جديداً فتشكل (التصورات الكلية لبطل معين ،كان يبدا من مكياج الوجه والملابس حتى يصل الى اروع واعقد الالتواءات في حياته الداخلية) (Banova , 2009,p89)ويمكن بناء المشهد السينماتوغرافي عن طريق تنظيم العناصر المرئية بشكل متناسق ضمن حدود الاطار والميزانسين هي (كلمة فرنسية تشير الى تنسيق العناصر المرئية الداخلة ضمن فراغ محدد) (Janeti, 1981,p 75).

إن الصورة الدرامية السينماتوغرافية وشدتها تقوم على عملية إنشاء الحركة داخل اللقطة ويتم ذلك وفق خطوات مستمرة تولد علاقة ترابطية بين حركة الموجودات وباتجاهات مختلفة، إن خلق الحركة المتوازنة من خلال عملية التنظيم للأجزاء وترابطها معاً داخل الشكل وبطرق مختصرة وبسيطة تنشأ دلالات المعنى ولكي تستطيع جذب المتلقي من خلال الصور الدرامية التي تحمل في طياتها معاني ودلالات عاطفية لان الصورة يجب ان يكون لها مضمون ومعنى وفق البناء الصوري للمشهد السينماتوغرافي الذي يعتمد على العناصر الآتية :(Scott,1974, P29).

1-**حركة الشخصيات و أفعالها** :ان أي مشهد في العمل الدرامي الصوري هو قائم على نوع من انواع الحركة بين الشخصيات التي تشارك في الفعل الدرامي ،من خلال(استخدام حركة الكاميرا او الممثل لزيادة التأكيد الدرامي خلال تقديم المنظر)

(Macheli, 1983, p77) وفق سياق الحدث ،ولاسيما ان عملية توافق الحركة مع الفعل باستمراريته وتدفقه يمنح المستوى الدرامي إغناءً متميزاً وتفعيلاً ينتج عنه بناء مدلولات في ذهن المتلقي أي ان افعال الشخصيات ترتبط بالجانب الادائي والحركي للشخصية نفسها ، وهذا ما يجعل صانع العمل الفني يحافظ على خواص الشخصية وسماتها ، بغية تجسيد افعالها الخارجية والداخلية ضمن سرد الحدث ولذلك نجد الشخصية تقوم بالفعل (والفعل عامل اساسي في عملية تصوير الشخصية لان الناس في اثناء ادائهم لاي فعل يأتون بتعبيرات وايماءات وحركات غير واعية وردود فعل جسمانية تعبر عن خواص شخصيتهم)(Aslan, 1982, P 44) لاسيما في مشاهد (الأكشن ،والعنف) التي تعتمد على التنوع في الحركة ،وقد تكون حركة الشخصيات انسانية او حيوانية او خيالية وحوش ويعتبر الاداء الحركي ضرورة مهمة في بنية المشهد السينماتوغرافي لان خصوصية الافعال تتطلب انواعاً متعددة من الحركة ،منها الحركة الادائية المرتبطة بالأفعال المباشرة بين الشخصيات ،او الحركة التي تقوم بها الشخصية داخل الكادر مثل عمليات الهروب والملاحقة في افلام

الاكشن ،ويتم توظيف الافعال الدرامية بطريقة واعية من اجل تصادم ،وتأثر الاحداث الدرامية وان توظيف الافعال الدرامية في بناء تشكيلي متنوع يعتمد عل المعالجة الاخراجية ،ولاسيما ان القصة الدرامية في حقيقتها (نشاط معرفي واع ،حركي جماعي تمثيلي – بمعنى انه يستحضر تجربة ماضية استحضارا واعيا مصطنعا او قد يجسد رؤية افتراضية في شكل محسوس ،وهو نشاط يطرح صراعا يحدد من خلاله طبيعة القوى المتصارعة ،ويتبع مسار الصراع في مراحل احتدامه وتأزمه ثم انفراجه سواء عن طريق المصالحة او الفصل بين قوى الصراع)(Saliha, 2010,p20).

ترى الباحثة يجب ان تكون هناك علاقة قائمة على التناغم ما بين الشخصية وافعالها التي تقوم بها فلأيمكن اظهار افعال تنافي شخصية البطل ، او البطلة كأفعال خارقة من قبل شخصية بسيطة ، والعكس صحيح لان مصداقية الفعل الدرامي ستتضائل وبالنهاية سوف تتلاشى (لأن الفعل والشخصية جزء من كل واحد ، وان بينهما من التداخل والترابط ما يجعل قيام الواحد منهما دون الاخر امراً مستحيلاً)(Hwang,1970,p17)،وان طبيعة ظهور الافعال من قبل الشخصيات سيؤدي حتما الى اتباع الصراع وهذا سيؤدي الى الحركة وتنوعاتها ،وتمثل الحركة البنية الاكثر اهمية وتميزا في المشهد السينماتوغرافي وهي الحركات جميعها توضع داخل المشهد السينماتوغرافي ، ويتحقق معنى الحركة عن طريق شكلها وايقاعها لان مايشاهده المتلقي من الحركة هو شكلها والعلاقة بين الاشكال تكون لنا الصورة والمضمون والفكرة للحصول على تاثيرات جمالية ،ويعدالتكوين الحركي هو مجموع الخطوط الحركية للممثلين وباوضاع مختلفة للاجسام ،وانسجامها مع بعضها في المشهد ضمن تكوينات تشكيلية .

2-حركة الاضاءة:

تعد الاضاءة عنصراً مهماً في ابراز الحركة المرئية ضمن حدود الصورة فهي تخلق حركة مستمرة داخل المشهد ، ودلالة لنشوب صراع كما تعمل على ايقاظ انتباه المشاهد، والامساك به من خلال التوقع والاهتمام والتوتر ذلك (إن خلق الاهتمام والتوقع في اوسع معانيها ،يكون اساس الكيان الدرامي برمته)(Aslan, 1985,p 44) داخل بنية المشهد ،فضلا عن انها عامل مهم في تفسير المشهد عن طريق توظيفها لبناء شكلي واضح المعنى إذ(بإمكان الاضاءة ان تتكفل بوحدة البناء وان توضح المعنى)، (Abdul Hamid, 2005,p290)من خلال ابراز الفعل وسط سلسلة من الافعال وتركيز ذهن المتلقي على حركة دون اخرى ، فالإضاءة تساعد على (تحديد ما يظهر من الاشياء في الصورة وما يختفى)(Shalaby, 1988, P152) منها وفق بنية الحدث . وعلى المخرج البارع ان يستخدم مؤثرات ضوئية تجعل من حركة العين منشدة وتسجيب للمؤثرات الحركية التي تعمل دائما على استثارة المتلقي باستخدامها الدرامي المؤثر ،والذي يبنى دائماً وفق رؤية النخرج ، فنلاحظ في فلم (الاخصائي)اخراج (لويس لوسة) انه في مشهد الكنيسة واثناء اداء التراتيل تدخل البطلة من الباب الرئيسي وترافقها الاضاءة ، وهي ترتدي اللون الاسود ممايثير حركة العين للانجذاب نحو الحدث، والضوء يسند اللون وهو من العناصر التي تعمل على تفاعل بنية التكوين ويجعل من التحليل في التلقي اثرا محفزا في التبني والتبشير لمحتوى العرض واستيعاب موضوعه في الذاكرة بمحبة لمايقدمه من اظهارات متنوعة في التفاعل الحركي المتغير والمتفاعل باعتبار (الاضاءة تساعد على تجسيد الشخصية وتتنبأ بمقاصدها واستخدام الاضاءة لاضافة النعومة او الخشونة على رد فعل المتفرج تجاه شخصية او موقف) (Keen,2009,p136)

،ويعمل الضوء على ثبات واسناد متن الحبكة ، وتتميز الالوان بان لها حركة ليس فقط في المشهد المرئي ولكن في تتابع وتجاور اللقطات المرئية والمشاهد ويرى (ايزنشتاين) (انه ينبغي علينا عند الاقتراب من مشكلة اللون في الفلم ان نفكر وقبل كل شيء في المعاني المرتبطة بهذا اللون) (Eisenstin,1963,p196)إن عملية الانتقال التدريجي باللون من الفاتح إلى الغامق أو العكس وباتجاهات متعددة قد أعطت تأثيرات ضوئية وظليه عليها لينشأ من خلالها إيقاعا حركيا متناغماً ،ويعد التباين من الوسائل التنظيمية التي لا غنى عنها في المنجز المرئي ،ويمثل في الواقع الانتقال من حالة الى عكسها مما يؤدي الى جذب الانتباه ،فهو بهذا يمنع الملل والرتابة في المنجز المرئي (Abdel Fattah,1974,L1,p100)،يستثمر المخرج او الفنان مبدأ السيادة اللونية لإعطاء إحساسا بإثارة الانتباه لسحب بصر المتلقي نحو الموقع السائد ليوهمه بالحركة، ومن خلال ما تقدم فان حركة الاضاءة واللون تمثل المحرك الفعلي لبنية المشهد السينماتوغرافي ، فاللون يمثل العنصر الاكثر اهمية في المنجز المرئي كونه يمتلك قدرة غير محدودة على مخاطبتنا نفسيا وعاطفيا ،فضلا عن كونه الاساس في تنمية العناصر الاخرى نتيجة للعلاقة المترابطة بينه وبين الحركة بشكل خاص وبينه وبين بقية العناصر .

3- حركة المونتاج :

يستطيع المخرج ان يخلق حركة عن طريق المونتاج ، وذلك وفق ابداعاته وتكويناته للقطات فاللقطات تعبر عن المعنى ،بما يتوفر داخلها من حركة لصراعات متنوعة تساعد على تغير شكل الحركة ، مما يخلق تغير في المعنى وان ابراز اجزاء من الحركة هو الذي ينشئ المعنى وفق ابداع ، وتخيل ، واختيار المخرج ، وإن أي فكرة يستطيع المخرج ان يعبر عنها في بنية المشهد السينماتوغرافي ترتبط بالكيفية التي يتم من خلالها بناء مونتاجي يجعل من الافكار ذات تأثير نفسي يساعد على هضم الفكرة لذا نستطيع بناء مونتاجي عن طريق (تلاحم صورتين بواسطة التوليف بحيث تنتج عن مقابلة احداهما بالأخرى صدمة سيكولوجية في ذهن المتفرج هدفها تسهيل التصور وهضم الفكرة التي يريد المخرج التعبير عنها في الفلم)(90 p,1985، Martin)اذن فالمونتاج له القدرة على ابراز حركة بناء اللقطة ،فهو الروح النابضة لأي منجز، وهو الراعي للتنوعات الحركية للكاميرا ، وفق وسائل الربط التي تعمل على ابراز الحركة ومعناها الدلالي (ويتضح المعنى ويتم خلقه نتيجة ارتباط اللقطتين ببعضهما)(Joseph and HarryFeldman,1996,p50)وتشكل وسائل الانتقال المونتاجية التي تعمل دائما في بناء سرد الحركة ، ومنها الظهور والاختفاء التدريجي الذي يعتمد على حركة انتقال الزمن السردي(فالظهور التدريجي غالبا ما يستخدم على كشف معالم الصورة من ازالة الظلام الطاغي على الشاشة الى الوضوح التام تدريجيا) (Morsi, 1973, P128-129)،كما تشكل حركة (المزج على تحويل فكري للشخصية وتغير زماني وغالبا ما يستخدم في سرد الاسترجاعات الفكرية) (Shariff,1987,p73) ،ويتجلى هذا المفهوم في فيلم (الجندي ريان) إخراج (ستيفن سبيلبرغ) إذ نشاهد لقطة قريبة للجندي ريان وهو ينوي سرد الأحداث من خلال مزج لقطتين قريبتين للجندي وبأزمان مختلفة ويتم الانتقال لأحداث ماضية في حياة الشخصية، كما يشكل الانتقال من لقطة لأخرى بصورة مفاجئة على سرد الحدث بطريقة تجعل المتلقي يتفاعل مع الحدث بصورة مباشرة، و(يتم القطع من لقطة إلى اللقطة التالية لها مباشرة ويضع المتفرج في قلب الحدث دون بلبلة أو تشتيت أو إخلال بعملية المتابعة والقطع على اللقطة الرئيسية والى لقطة قريبة كاشفة تمهد

لتقديم مشهد جديد) (Al-Bashlawi, 2005. P54)، وهذا ما يتمتع به القطع الديناميكي من بناء حركي جمالي درامي داخل بنية الحدث.

مؤشرات الإطار النظري

بعد دراسة الباحثة للإطار النظري تم استخراج المؤشرات الآتية:

1- ان الاشتغال الحركي للكاميرا مع حركة الشخصيات له دور فعال في تعميق المعنى الدرامي داخل المشهد السينماتوغرافي.
2- ان التنوع الحركي للكاميرا مع حركة الاضاءة له بعد جمالي وتعبيري داخل بنية المشهد.
3- يعمل المونتاج على بناء صوري حركي داخل بنية المشهد.

اجراءات البحث

اولا:منهج البحث

اعتمدت الباحثة في تحليل العينة على المنهج الوصفي التحليلي الذي يصف الظواهر وتراكيبها وعملياتها وظروفها السائدة بوصفه يعد أكثر ملائمة لطبيعة البحث وذلك من خلال قدرته على الوصول الى أهداف البحث عبر عملية التحليل.

ثانيا:مجتمع البحث

يتضمن الأعمال الدرامية الامريكية، وتم الاختيار حسب الفترة الزمنية الواقعة ما بين (2010-2015) وذلك نتيجة اتساع رقعة الإنجازات الدرامية ذات القيمة الفنية والتأثير الجماهيري لهذه السنوات.

ثالثا: عينة البحث

فقد اختارت الباحثة فلم (كابوس في شارع اليم) كعينة قصدية لما له تنوع حركي في الكاميرا

1.الفلم ينسجم مع متطلبات وموضوعة البحث ومتطلباته واهدافه.

2.الفلم هو لمخرج معروف ومتميز في صناعة أفلام الرعب.

3.فلم مرشح للعديد من الجوائز فضلاً عن حصوله على جوائز في مهرجانات عالمية.

رابعا:ادوات البحث

تعد أداة الباحث واسطة الباحث التي يستند عليها في عملية التحليل وتتضمن اداة البحث عملية تحقيق اعلى قدر من العلمية ، والدقة في المعلومات للباحث واعتمدت الباحثة في تحليل العينة على مؤشرات الإطار النظري

خامسا: وحدة التحليل

لقد اعتمدت الباحثة في تحليل العينة على وحدة ثابتة تتمثل بالمشهد.

تحليل العينة

اسم الفيلم: كابوس في شارع اليم

بطولة: جاكي ايرل هالي ، كايل غالنر ، روني مارا

اخراج: ساموبل باير

انتاج: ميشيل باي واندرو فروم وبراد فوار / سنة الانتاج 2010.

ملخص الفيلم

تتلخص قصة الفلم حول مجموعة من الاصدقاء التي تربطهم علاقة منذ الطفولة لكنهم افترقوا ثم التقوا مرة ثانية في مدرسة ثانوية وهو مكان طبيعي مألوف وإن هؤلاء الاشخاص تم مطاردتهم من قبل شخص يدعى (فريدي) يسكن هو الآخر في مكان طبيعي ومألوف بالنسبة له . يقوم (فريدي) بمطاردة الاصدقاء الخمسة ويظهر لهم في اماكن مختلفة ، وان هذا الشخص هو ليس غريباً عنهم ، بل كان يعمل في الروضة التي كانوا يتواجدون بها الاشخاص عندما كانوا اطفالاً فيقوم (فريدي) بحجز الاطفال في مكان سري ويقوم بضربهم واغتصابهم فيقوم بعدها اهالي الاطفال بمطاردة (فريدي) والقضاء عليه داخل مكان تواجده وذلك بحرقه وهو حي ، وبعدما ان يصبحوا هؤلاء الاطفال شباباً ويلتقون مرة ثانية ، يظهر لهم الشخص المدعو (فريدي) في اماكن مختلفة لينتقم منهم لأنهم افشوا سره عندما كانوا اطفالاً ، يقوم فريدي بمطاردة الواحد تلو الأخر ويقوم بقتلهم في مكان غير مكان تواجدهم به ،ولكنهم يقتلون فعلا بالمكان الذي يتواجدون به ،

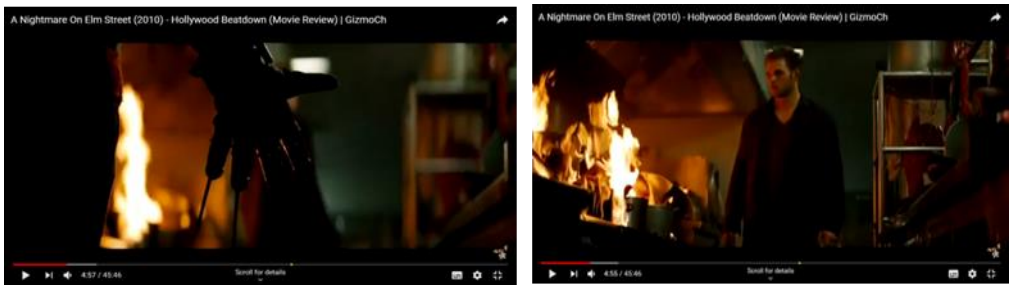
ولا يستطيعون تلافي الامر سوى ان يبقوا مستيقظين اذ يتم قتلهم وانتقالهم الى مكان مجهول إثناء نومهم ودخولهم في عالم جديد غير عالمهم الحقيقي. وفي النهاية يستطيع اثنان من الاصدقاء بتتبع أثر شخصية (فريدي) ومعرفة مكان تواجده ومن ثم يحاولون القضاء عليه.

تحليل العينة:

اولاً: ان الاشتغال الحركي للكاميرا مع حركة الشخصيات لها دور فعال في تعميق المعنى الدرامي داخل المشهد.

ان لحركة الكاميرا مع حركة الشخصية كان لها الدور الفعال في اشتغالهم في تناغم وانسجام وهذا ماشاهدناه في المشهد الثاني 4:40د/ث من الفلم (كابوس في شارع اليم)

نرى الشخصية (دين) تتابعه حركة كاميرا وهنا نرى حركة الشخصية مع حركة الكاميرا في تتابعها لاسيما وان الكاميرا تنسحب الى الوراء وبحركة (شاربو) والشخصية تتقدم الى الكاميرا ثم تتحرك الكاميرا وبحركة (بان)الى الموجودات (داخل المطعم)وبحركة (بان)تستقر الكاميرا الى (راس حيوان)على طاولة ثم نرى (دين)وهو ينظر(بنفور)الى (الراس)،ثم وبحركة الكاميرا تتابع الشخصية وهو يتحرك في الممر داخل المطعم ثم تنزل الكاميرا وبزاوية تحت مستوى النظر لنرى (يد مخالب فريدي)وهو يحاول ان يقترب منه ثم نرى (دين)وهو يتحرك ،وفجأة يظهر له (فريدي)يحاول قتله . نلاحظ خصوصية حركة الكاميرا مع حركة الشخصية داخل المشهد قد حققت دلالة درامية وجمالية، ولاسيما في ايصال المعنى المراد من ناحية ومن ناحية اخرى اثارة انتباه المتلقي وجذب انتباهه في تتابع الشخصية التي تنتقل من مكان الى مكان اخر، إذ إن الحركة ليس فقط على مستوى تحرك الشخصية فحسب بل انتجت دلالات متغيرة للشخصية التي تتحرك داخل المشهد وايضا للمتلقي، فأصبحت الحركة تأخذ مسارين الأول مسار تتبع الشخصية من وجهة نظر موضوعية والمسار الاخر وجهة نظر ذاتية للشخصية انظر شكل رقم (1).



شكل رقم (1) يبين لقطات من فلم كابوس في شارع اليم (حركة الكاميرا مع الشخصية- زمن المشهد 4:40د/ث)

ثانيا: إن التنوع الحركي للكاميرا مع حركة الاضاءة واللون له بعد جمالي وتعبيري داخل بنية المشهد.

إن لعنصر الاضاءة واللون دوراً بارزاً ومهماً في خلق حركة مستمرة داخل المشهد ودلالته الدرامية ولاسيما إن للإضاءة في هذا الفيلم كان لها دور فعال من حيث الصراع السيكولوجي للشخصية وهذا ما شاهدناه في المشهد الاخير في الدقيقة 60:13 نرى (كونيتين والفتاة)وهما يدخلان بيتاً مهجوراً وبيدهم مصباح يضيء به المكان والمكان شبه معتم والألوان باهتة تدل على الخوف مكان موحش ثم تدخل(الفتاة)الغرفة وبيدها (فانوس)تضيئ المكان ، ومن خلال الفانوس نرى الاشياء ، وبلقطات قريبة الى اغراض (فريدي)ثم يرون باباً مغلقاً فيفتحونه ويدخلون وعند دخولهم نرى مكان (فريدي)الذي يعيش به وهنا يسلط الضوء على صور معلقة على الحائط وهنا تستذكر(الفتاة) طفولتها فكل بقعة ضوئية تسلط على صورة نرى لقطة وهي طفلة والمكان مضيء ثم يقع المصباح من يدها ونرى في يد (كونتين)صورها فتأخذها منه وتتذكر طفولتها ،وفي مشهد60:18 تستلقى (الفتاة)في غرفة(فريدي)ويجلس (كونتين)وعند جلوسه ينام فجأة ثم يتحول المكان من مكان مظلم إلى شبه مضيء وعند مشاهدة المكان ، نرى أن المكان مضيء بشعلات نار المكان تحول من اضاءة باهتة الى اضاءة قوية . إن هذا المشهد له خصوصيته من حيث الضوء ولونه من لون بارد الى لون حار اعطى دلالات رمزية، فاللون الاحمر النار يدل على الخطر وعلى القتل وهذا ما قام به المخرج من خلال توظيف الاضاءة لإعطاء المشهد بناء حركي انتقالي من مشهد الى آخر وكان الانتقال قد تم وفق تنوع الإضاءة ،من اضاءة ذات لون باهت يدل على الخوف الى اللون الاحمر الذي يدل على الخطر. فضلاً عن أن الضوء ليس مجرد اضاءة المنظر فحسب بل حقق قيماً درامية وسيكولوجية داخل بنية العمل الفني انظر شكل رقم (2)

.

شكل رقم (2) (يبين لقطات من فلم كابوس في شارع اليم (الاضاءة واشتغالاها - زمن المشهد 60:18د/ث)

ثالثا: يعمل المونتاج على بناء صوري حركي داخل بنية المشهد.

يعمل المونتاج على خلق بناء ديناميكي درامي داخل بنية المشهد وذلك من خلال وسائله الفنية والتنوعية وفق رؤية المخرج الذي يستطيع من خلال وسيط اللقطات خلقت حركة ذات صراعات نفسية حادة للشخصية وهذا ما شاهدناه في المشهد وقت 37:8

نرى (جيسي)وهو في غرفة (السجن) وينادي عليه الشرطي ثم يخرج من الغرفة لنراه في الممر القريب من الغرفة وحركة كاميرا تتابعه من الخلف ثم تستدير الشخصية بلقطة قريبة لوجهه ثم يتم القطع ومن خلف الشخصية وبلقطة عامة نرى (حائطاً) ثم يطفئ النور ونرى الشخصية في شبه ظلام ثم يوهج النور لنرى الشخصية في مكان آخر غريب. إن بناء هذا المشهد السينماتوغرافي، ولاسيما في بناء مونتاجي ذات معنى درامي وجمالي قد جعلت افكار الشخصية أن ننتقل بأفكارها الى مكان آخر وذلك بتأثيرها النفسي وارهاصاتها النفسية التي تمر بها الشخصية.

إن عمل المونتاج في هذا المشهد قد خلق بناءً مونتاجياً حركياً يعمل على استمرار الفعل الحركي وديمومته الذي بدوره أوحى ببنية ذهنية عند المتلقي انظر شكل رقم (3).

شكل رقم (3) يبين لقطات من فيلم كابوس في شارع اليم (الربط المونتاجي زمن المشهد 37:8د/ث)

النتائج

1- التنوع الحركي للكاميرا يعتبر وسيلة مؤثرة في ذهن المشاهد، وترسخ في الذاكرة لما تتمتع به من تفاعل مع عناصره التكوينية ، التي تبنى على اللون والضوء والاشكال والموضوع.

2- ان كثرة التنوعات الحركية في المشهد الواحد تجعل المشاهد مشدودا مع الاحداث ومتأثرا بها على ويكسر الملل والرتابة والنفور داخل المنجز المرئي.

3- ان حركة الشخصيات المتنوعة كان لها الدور الفعال، في الفعل ورد الفعل وله ايضا في شد المشاهد وجذبه.

4- ان دور الاضاءة واللون قد ساعد على دعم الحركة في عمله لما لها تأثير واضح على المتلقي.

5- يشكل التنوع الاشتغالي للمونتاج في إدراك خصوصية اللقطات واحجامها.

الاستنتاجات:

1- ان عنصر الحركة المتنوعة قادر على تشكيل المعاني في بنية العمل الدرامي سواء في الفلم او المسلسل التلفزيوني.

2- ان التنوع الحركي للكاميرا قادر عن الافصاح عن المعاني العميقة والسطحية في ان واحد داخل بنية المشهد التلفزيوني او السينمائي.

3- التنوع في الحركة يودي الى خلق حالة من التشويق والرغبة في مشاهدة العمل الدرامي المرئي المنجز وهذا ما شاهدناه في الفلم (كابوس شارع اليم).

4- ان للحركة دور فعال وخلاق في بناء وتجسيد الاجواء والمعطيات النفسية.

5- تنوع الاضاءة باستخدام تقنيات اشتغاليه مختلفة، قد ادى الى تنوع الدراما السينمائية والتلفزيونية تراجيديا ، ملهاة .

6- يعمل التنوع التقني والفني في العمل الدرامي الى حالة من التداخلات بين مختلف الاساليب الفنية.

References:

1. Aslan, Martin, Anatomy of Drama, Ter: Youssef Abdel-Messih (Baghdad, Al-Nahda Library, 1982).
2. Al-Bashlawi, Charity, Glossary of Cinematic Terms, Ter: Hashem Al-Nahas - Egyptian Book Authority, 2005)
3. Adnan Mahmoud Promised ,Technical diversity in the scientific model The exhibition halls of the Natural History Museum, Academic Magazine, the number86,2017,College of Fine Arts,Baghdad.
4. Al-Zawi, Al-Taher Ahmad, Arranging the surrounding dictionary on the way of the enlightening lamp and the basis of rhetoric, Part 1, Chapter B
5. Bazan, Andre, What is cinema, Part 1, T .: Raymond Francis (Cairo: The Anglo Egyptian Library, 1968).

6. Banova, Snithna, Drama Theory, T: Noureddine Faris, 1st edition, (Baghdad, General Cultural Affairs House, 2009).
7. Bogz, Joseph, The Art of watching the movies, Ter: Wedad Abdullah, (Cairo: The Egyptian General Book Authority, 1995).
8. Hakim, Radi, Philosophy of Art at Susan Langer, Cultural Affairs House, Ministry of Culture and Information, Iraq, Baghdad, 1986.
9. Janetti, Le Dee, Understanding Cinema, Ter: Ja`far Ali, (Baghdad: Dar Al-Rasheed for Printing and Publishing, 1981).
10. Gillam, Scott Robert, Foundations of Design, see: Mohamed Youssef, (Cairo: Dar Al-Nahdha for Printing and Publishing, 1974).
11. Ahmed Al-Khudari, Cinematography, (Beirut: Arab Center for Culture and Science, BT).
12. Duloz, Jill, The Time Image, Ter: Hassan Odeh, (Damascus: Ministry of Culture, 1999).
13. Robert Gillam-Scott, Foundations of Design, T: Muhammad Yusef, (Cairo: Dar Al-Nahda for Printing and Publishing, 1974), p. 29.
14. Riyadh, Abdel-Fattah, Training in Plastic Arts, 1st edition, (Cairo: Arab Renaissance House, 1973).
15. Abdul Hamid, Shakir, The Era of the Image, Negatives and Pros, (Kuwait, The National Council for Culture, Arts and Literature, 2005).
16. Solomon, Stanley J, Types of American Film, Ter: Medhat Mahfouz, (Cairo: The Egyptian General Book Authority, 2007).
17. Shalaby, Karam, TV Production and Directing Arts, (Jeddah: Dar Al-Affairs, 1988).
18. Feldman, Joseph and Harry, Film Dynamics, Ter: Abdel-Fattah Al-Fatwa, (Cairo: The Egyptian General Book Organization, 1996).
19. Clark, Charles, Professional Cinematography, Ter: Saad Abdul Rahman Qalaj, (United Arab Emirates: Ministry of Information and Culture, 1986.
20. Lutman, Uri, Introduction to Film Semiotics, Ter: Nabil Debs, (Damascus Film Club, 1989).

21. Martin, Marcel, Cinematic Language, Ter: Saad Makkawi, (Cairo: The Egyptian General Book Authority, 1964).

21. Majeed Maher and Mohmed Salah, The semantic use of the shot- building scene at the New French wave, Academic Magazine, the number 52,2009, College of Fine Arts,Baghdad.

22. Macheli, Joseph, The Genesis in the Cinematic Image, Ter: Hashem El-Nahas, (Cairo: The Egyptian Book Organization).
23. Morsi, Ahmed Kamel, Film Dictionary, (Cairo: General Book Authority, 1973).
24. M. Bogus, Joseph, The Art of Fergah, Ter: Wedad Abdullah, (Cairo: The Egyptian General Book Authority, 1995).
24. Hawkes, Trans, Structural and Signal Science, Ter: Majid Al-Mashta (Baghdad: General Cultural Affairs House, 1986).
25. Hwang, Frank ,m, Introduction to the Performing Arts,transiation by kamel Youssef and others ,printing and pubiishing House,Cairo,2009.
26. Keen ,Dansaeger,The idea of directing a movie ,translated by Ahmed Center for Translation ,2009.
27. Saliha ,Nihad, Theater between art and thought, Hala publishing, Giza,Cairo,2010.
28. Eisenstein Sergey,Cinematic director notes ,translated by Anwar AL-Marshi ,Egyptian Foundation for authoring , publishing,and Translation ,1963.
29. Sherif, Dureid, Synthesis and its Dramatic Effect in Feature Film, Unpublished Master Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, 1987.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/159-174

Kinetic diversity of the camera in the structure of the cinematographic scene

Wafa Saadi Saleh[1]

Al-academy Journal ……..……. Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 7/2/2020…....Date of acceptance: 8/3/2020…....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract

Highlighting the role of the movement and its dramatic dimensions, as an artistic product, whether at the level of cinema or television in general, and the stages of its influence within the structure of the cinematographic scene in particular, had an effective role in the continuation of the structure of the event according to its dramatic and aesthetic process, and from this the research problem crystallized in the following question: What is How the kinetic diversity of the camera in the structure of the cinematographic scene is achieved to achieve the maximum possible benefit by extrapolating all opinions in line with the objectives of the research, the research presented and two topics and the introduction were divided, which includes the problem of the research and its importance and limitations and objectives and terms. The importance of the research lies in adding cognitive art to the students of the Department of Film and Television in the Faculty of Fine Arts. As for the objectives of the research, it was limited to (revealing the ways in which the dynamic diversity of the camera can be achieved in the structure of the cinematographic scene).

As for the first topic, it contains (the dynamic diversity and its aesthetic in shaping the structure of the scene). The second topic (The role of elements of expression in the structure of the cinematographic scene) The researcher came up with a number of indicators, which resulted in the theoretical framework.

The research contained (research procedures), which included the research methodology, the research community, the research tool and the unit of analysis, as well as the sample analysis (a nightmare in Al Yam Street), and it contained results and conclusions, a list of sources and a summary in English.

Key Word: Diversity, Camera Movement, Cinema, Tachograph.

[1] **Ministry of Education, Institute of Fine Arts, maan_eng32@yahoo.com.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/175-192

المرجعيات الدينيَّة لفن المنمنمات في المدرسة الإير انيَّة (بهزاد إنموذجاً)

عبد الرزاق جبار رحيل[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/4/2 ، تاريخ قبول النشر 2019/7/22 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

ملخص البحث:

البحث يدرس المرجعيات الدينية لفن المنمنمات في المدرسة الإيرانية "بهزاد إنموذجاً" المنجزة في إيران خلال القرن الثاني عشر الهجري، وفق ضوابطها وخصائصها مرجعياتها الضاغطة. فعرض الباحث إشكالية البحث وأهميته والحاجة إليه وهدفه عرَّف المصطلحات الواردة في البحث. وجاء الإطار النظري بمباحث ثلاث، تعرض المبحث الأول لمفهوم المرجع في الحقل المعرفي، الذي خَلُصَ الى أهم سمات المرجع، أنه كل وجود رمزي يقابله وجود واقعي ويكون الوجود الرمزي مدخل لإدراك المرجع. عندها يؤول المرجع علامة تفعّل ككيان حامل للدلالات، ويستدل المتلقي من خلال المرجع عن الخلفية المعرفية المرتبطة بالنص. وأخذ المبحث الثاني، الفن الإسلامي وخصائصه ومقوماته عنواناً له، وما يميز الفن الإسلامي بخصائص ينفرد بها عن غيره، إنَّهُ فنٌ دينيٌّ. واستعرض المبحث الثالث أهم المدارس الإيرانية في فن التصوير. وجاءت إجراءات البحث، لتحليل النماذج المختارة من أعمال فنان المنمنمات (بهزاد).وكانت نتائج البحث محققة لهدفه، وأهمها ترتيب الإنشاء التصويري، وتصوير الأشكال البشرية بحجوم متباينة بحسب المكانة الاجتماعية والدينية.

كلمات مفتاحية: المرجع، المنمنمات، الفن، الفن الإسلامي

مقدمة :

تطورت الثقافة الإيرانية منذ ظهور الدولة الفارسية في منتصف القرن السادس قبل الميلاد، مروراً بالإخمينيين وصولاً الى الصفويين وغيرهم، واستطاعت أن تخرج من هذه التجارب الطويلة والمعقدة بفن، يتمتع بميزات خاصة، إلاَّ أنَّ أهم حقب الفن الإيراني تمثلت في الحقبة الإسلامية. وفي تلك المرحلة أُطلق على الرسوم التوضيحية التي رافقت بعض الكتب العربية والإسلامية، خاصة (مقامات الحريري) و(كليلة ودمنة) وغيرهما بـ(المنمنمة)، ثم أصبح هذا اللون من الرسم والتصوير فناً قائماً بذاته، يمكن عدُّهُ نوعاً من (التصوير الإسلامي) الذي تابعه باجتهاد فنانون روَّاد في مراحل تاريخية مختلفة، في بغداد، وإيران وآسيا الصغرى. ويمتاز فن (المنمنمات) بخصائص مميزة، تشمل الجوانب التقنية والأُسلوبية والوظيفية، وهنا

[1] arjk_2011@yahoo.com

تعرض تساؤلات تشكل عملية الإجابة عنها مدخلاً أساسياً لفهم حقيقة إشكالية البحث، إذ يدور جُلُّ هذه التساؤلات حول: هل تشكل المنمنمة بنية دلالية تشفر عن مدلولات دينية عميقة؟ هل هناك تقابل موضوعي بين المنمنمات والأجناس الفنية الأخرى من حيث الأساليب والاتجاهات وتقنيات الإظهار؟ هل تبث المنمنمة خطابات صوفية ودينية ذات بعد تأملي؟

وللبحث أهمية فهو محاولة لتحديد ريادة المدرسة الإيرانية لفن التصوير في تطور فن المنمنمات.

ويهدف الى الكشف والتعرف على المرجعيات الدينية في المدرسة الإيرانية لفن التصوير (المنمنمات).

وقد حدد البحث بالحدود التالية:

1-الحدود الموضوعية: المرجعيات الدينية في المدرسة الإيرانية لفن التصوير (المنمنمات).

2-الحدود الزمانية: القرن الثاني عشر. 3-الحدود المكانية: ايران.

وقد وردت في البحث مصطلحات وهي:

1-المرجع: Reference لغوياً: تشتق مفردة المرجع من المصدر (الرجوع)، ووردت في العديد من آيات القرآن الكريم بلفظها الصريح، والمآل، والعودة، المَرَد والرجوع " ثُمَّ إِلَيَّ مَرْجِعُكُمْ فَأَحْكُمُ بَيْنَكُمْ فِيمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ" (Alumarn/55). وورد مصطلح المرجع عند أبي الأصنع على أنه "يحاكي المتكلم مراجعه في القول والمحاورة في الحديث جرت بينه وبين غيرهُ" (wahba & Kamel ,1997،p197).

المرجع اصطلاحاً: يشير المعنى الاصطلاحي الى "جملة أشياء تشير إليه عبارة ما يكون مرجعها" (Maluf,1423ah,p399)، وكاصطلاحٍ أدبيّ يستخدم في مفهومه المتداول ونعني به "الإحالة والمحال إليه reference and referent والوظيفة المرجعية هي قاعدة كل اتصال، وإنها تعدد العلائق القائمة بين الرسالة وبين موضوع ترجع إليه، لأَنَّ المسألة الأساسية تكمنُ في صياغتها معلومة صحيحة عن المرجع، تكون موضوعية ويمكن ملاحظتها والتأكد من صحته"(Guiraud,1992,p17) . وجاء في نظرية (بيرس) السيميائية "كل إشارة موضوع تشير إليه، غير أنه لا يشترط أن يكون لهذا الموضوع وجود فيزياوي، فقد يكون فكراً، أو شكلاً حلمياً، أو مخلوقاً متخيلاً"(Schulze1984,p34)، وهو علاقة بين العلامة وما تشير إليه، أما الوظيفية المرجعية كلغة هي الوظيفة التي تحيل على ما نتكلم عنه وعلى موضوعات خارجية عن اللغة وتميز كذلك بين النظرية المرجعية والنظرية الدالة. والمرجع هو "العلاقة بين العلامة اللِّسانية والمرجع أو الشيء الخارجي خارج اللسانيات"(German,& Leblon,1994).

المرجع إجرائياً: يمثّل (المرجع)، المصدر الرَّافد لأنشطة الإنسان عموماً، والأعمال الفنية الإبداعية بشكل خاص، بالسِّمات التي تظهر على نواتج تلك الأعمال، ويشمل البيئات المتنوعة الرافدة بمفاهيم وأشكال وتقنيات تُسهم في إحداث تحولات في الأَساليب والاتجاهات ضمن الحقل البصري.

2-المنمنمات Miniatures : مفردها منمنمة "نمنم الشيء أي رقشهُ وزخرفهُ...وكتابٌ مُنَمْنَمٌ (بفتح النونين): مُنَقَّشٌ... والمنمنمة هي التصويرة الدقيقة التي تزين صفحة أو بعض صفحة من كتاب" (Fares,1984,p33). وعرفها عفيف بهنسي بأنها "الرسوم الدقيقة التي كانت تزين المخطوطات العربية الإسلامية" (Bahnasy,1979,p234).

اصطلاحا: أطلق على الرسوم التوضيحية التي رافقت بعض الكتب العربية والإسلامية، خاصة مقامات الحريري وكليلة ودمنة وغيرهما، ثم أصبح هذا اللون من الرسم والتصوير فنًا قائمًا بذاته.
إجرائيًا: بأنها صورٌ ورسوماتٌ دقيقةٌ توضيحية ترافق المؤلفات بمختلف صنوفها.

المبحث الأول

مفهوم المرجع في الحقل المعرفي:

يرتبط مفهوم المرجع بماهية "الريادة" التي تمثل الإنجازات الإبداعية المعتمدة على الابتكار في شتى الميادين المعرفية- ثقافية كانت أم علمية أم فنية - التي تعتمد مقومات وأفكار غير مسبوقة قادرة على التأثير إيجاباً بما يعزز بناء نهضة حضارية في زمان ومكان معينين؛ على أن يبقى تأثيرها ممتداً لأجيال ينتمون الى أزمنةٍ لاحقةٍ وأمكنةٍ مختلفةٍ، وتتحول فيما بعد تلك الريادة الى أن تكون "مرجعاً" ناهلاً للمعرفة الجديدة في الزمن اللاحق بغض النظر عن المكان. وعندما يدور الحديث عن "المرجع"، فإنَّه حديث عن الصلة بين الاسم أو الوصف، وبين الشيء الذي يشير إليه أو يحيل إليه في الواقع، والمرجعية المعرفية في "منظومة القراءة تمثل الأصالة والدافع، الجذور والتكوينات في جغرافية المنشأ، الركائز والانطلاقات في الرغبة لممارسة القراءة، القراءة فعل مقصود، والفعل المقصود نتاج نوايا وتحريضات تتشكل لتحريك الرغبة" (Al-Tameme, www.anhaar.com).

وفي هذه العملية يتوزع الفعل بين مؤثرين، بين المتلقي، والنص، وفي كلاهما يؤدي المرجع وظيفة تأسيسية، تشترك في رسم الملامح الأولى لبوادر أجوبة، استنتاجات لرؤية تفسيرية تمثل أحد البواعث المنطقية لفعل القراءة، وفيما يتعلق بالمتلقي يشكل المرجع الخلفية المعرفية التي تؤسس لخطوة استكشافية تتمثل في لحظة التماس بين الشكل الخارجي للنص وذاكرة المتلقي، ومن خلال الهوية المرجعية يتجسد فعل القراءة إلى منتَج معرّف، منتَج منتمي، فيه التأصيل يشتبك بالتجديد من خلال رؤية تؤدي وظيفة تنويرية، وظيفة بناء معرفي يطال عنصر الوعي.

المرجع كمفهوم هو "القدرة على الإحالة الذهنية إلى خارج النص لغرض فهم وبيان المعنى" (Abdul-Basir,2005,p22). فالمرجع المتواري خلف النص قد يحيلنا إلى تكرار الواقع أو إلى محاولة التهرب من منظومة الشكل الواقعي نحو تأسيس مرجع فكري يرفض الواقع الإيقوني .

وعند تأسيس المنظومات الشكلية في الفن لابد من توليد رؤية مرجعية قد تقترب مع مشابهاتها في الواقع فيُنسخ ذلك الواقع، أو يتم تأويلهُ على وفق أفكار ابتكارية للبحث عن أشكال جوهرية تُنظم بالاعتماد على الخزين الذهني وخلفيته المعرفية في تقديم الخطاب التشكيلي، فالشكل في هذه الحالة لا يخضع لتحديد مرجع فلسفي بعينه.

وربط (سقراط) الفن بالطبيعة من خلال استخلاص صفات جوهرية يعممها، والبحث عن صفات شكلية للتوفيق بين الشيء وصورته ويجعله أكثر جمالاً، وبذلك يكون المرجع هو البحث عن أجمل الأشكال التي لها غايات نفعية لتحقيق الخير والوصول إلى أشكال أكثر حقيقة وجمال وكمال.

وإنَّ حقيقة الصور عند (أفلاطون) هي فكرة غير ملموسة ولكنها تتمثل جزئياً في الأشياء المادية المحسوسة، ولكنه لا يمكن أن يتحقق فيها كاملاً، والفنان يحاول تقليد الصورة الموجودة في العالم المادي المحسوس،

فتظهر صورته على هذا الأساس أكثر رداءة من الصورة الحسية التي هي أردأ وأقل اكتمالاً من الصورة في عالم المثل. ولأنَّ الفن محاكاة إذ يقلد الفنان العالم الزائف ويبتعد عن الجوهر ويصور الأشياء بصورة سطحية عرضية متغيرة متحولة بعيداً عن حقائقها التي ما هي إلاَّ ظلال مشوهة ومحاكاة للصور الأزلية الموجودة في عالم المثل التي تكون هي الصور. وعليه يكون المرجع غير موجود ولا يمكن الوصول إليه في عالمنا الواقعي "فالمثل كلية أزلية، والوجود يعكسها على نحو غير كامل، أو مثال ناقص لفكرة كاملة" (Santayana,1967,p36). وتكون موجودة في العالم الحقيقي المطلق الثابت الذي لا يصيبه التغيير والزوال.

ولكون المحسوس شرط المعقول، فإنَّ (أرسطو) يشترط في منهجه "إثبات وجود الشيء قبل البحث عن ماهيته"(Descartes,1975,p115). وإن الفن عنده يأخذ أشكاله من عالم المحسوسات ويحاكيها في محاولة لكشف وتحليل العلل الأربعة المتمثلة بالعلة المادية التي ما منه يكون الشيء، والعلة الصورية التي ما على صورته يكون الشيء، والعلة الغائية التي ما لأجله يكون الشيء لأداء وظيفة معينة، والفاعلة ما به يكون الشيء، وهو المسؤول عن تحويل المادة إلى صورة. وبالتالي تحقيق الجمال بتركيب أشكال جديدة تحوي على الوضوح والتناسب والترتيب. وعلى هذا الأساس يكون الفن لدى (أرسطو) "أما أن يصور الأشياء كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه" (Balasem,1999,p57). وعليه يكون المرجع عند (أرسطو) هو المرجع المستمد من الواقع والفنان هو الذي يحقق الجمال عند طريق تحقيق التنسيق والتوازن للمرجعيات الواقعية الحسية.

والفن عند (كانتْ) هو عقلي يحول الأحاسيس إلى مفاهيم وأفكار بفعل التحليل ليكشف الشيء في ذاته وتحقيق الجمال بدون تخطيط مسبق أو ترتيب منطقي ليحقق الجمال الذي يكون عند (كانتْ) نوعين الجمال الابتدائي المقيد الذي يفترض ما يكون عليه الشيء والجمال الحر السامي الذي يمتثل بدون تصور مسبق بوصفه موضوع رضا كلي. والحكم الجمال هو حكم غائي وهو موقف ضروري لملكة الحكم، وخالٍ من أية غاية موضوعية أو خارجية، والمرجع عند (كانتْ) يرتبط، بمرجعيات قَبْلية التي تتعلق بالتصورات القبلية دون الأشياء الحسيَّة الملائمة لمواضيع للفن والجمال وتسمح بإمكانية التجربة في محاولة "للتوفيق بين الخيال والفهم مؤثراً في إدراك الشكل السامي" (Salah,2005,p110). وبهذا يرتبط المرجع بجوهر الأشياء للوصول إلى الجمال السامي الجليل .

وبالانتقال إلى فلسفة (هيجل) التي أساسها الروح المطلق الكامل في ذاته، وكل ما موجود في الوجود وكل تغير وكل نمو ما هو إلاَّ تعبير ومظهر من مظاهر الروح المطلق، التي أساسها الفكر. ويرتكز منهج (هيجل) على " المنطق الذي يعرض فيه صور الفكر المجرد، وفلسفة الطبيعة التي تجسد فيها العقل، وفلسفة العقل (الروح) المركب من اتحاد العقل بالطبيعة " (Al-Jabri,2007,p180). والفن هو الوسيط بين الواقع الحسي والفكر الخالص من خلال " إنزال فكرة في مادة وتشكيلها على مثالها " (Karam,1986,vol 1,p283)، والفن الكلاسيكي يحدث توافق بين الشكل والمضمون وبين الفكرة والمادة وإحلال الروح في شكل مادي ملموس، والفكرة تجد تعبيراً منسجماً عنها. فالفن الكلاسيكي يستمد مرجعياته الشكلية من الواقع ويقاربها مع مؤثراتها، ويتطلب من المرجع في هذا الفن نوع من العبقرية للوصول إلى ماهية الحقيقة والابتعاد

عن المحاكاة. وإزاء ما تقدم فانَّ المرجع يدل على "الشيء الخارجي الذي يحيلنا عليه الدليل اللساني، وهو عالم غير لغوي، وهو لا يحدد فقط بالأشياء المادية المحسوسة" (Manqur,2001,p58). ويمثل المرجع أو المرجعية المعرفية لبنة "أساسية في سلطة النص إذ يسهم في تدوين مجموعة المفاهيم والعلاقات الاجتماعية والسلوكية والنفسية وكل القيم والمفردات التي تشكّلت منها الخلفية المعرفية للنص"(Al-Tameme, www.anhaar.com) . وبهذا يمكن أن نخلص الى أن من أهم سمات المرجع، أنه كل وجود رمزي للسان يقابله وجود واقعي حسي ويكون الوجود الرمزي مدخل لإدراك المرجع، وقد تكون الصورة مشابهة له، إلاَّ أنَّ ما يتسرب إلى الذهن هو فكرة عن المرجع وليست الصورة ذاتها، ويكون المنجز متكون من نسق من الأشكال والخطوط والألوان. عندها يؤول المرجع علامة تفعّل ككيان حامل للدِّلالات، وإن الكلمات تحيل إلى أفكار وبالتالي تحيل الأفكار إلى تصور عنه، ومن خلال رسالة المنجز المرسَلة يتم الاستدلال على المرجع القابع خلفه، كما يمكن الاستدلال عن المرجع من خلال الدَّال نفسه كما في الأسماء والأعلام، وهو يبتعد عن التفاصيل الجزئية المرتبطة بالمعنى ويرتبط بمفاهيم متمركزة في الذهن والتي ترتبط بلفظ معين، ويستدل المتلقي من خلال المرجع عن الخلفية المعرفية المرتبطة بالنص.

المبحث الثاني:

الفن الإسلامي الخصائص والمقومات:

يتميز الفن الإسلامي بخصائص متنوعة تخرجه عن دائرة الفنون المستهلكة بين المجتمعات البشرية وتجعله ذا طابع خاص ومتميز، ومن المعلوم أَنَّه لم تكن للعرب أساليب فنية ناضجة قبل الإسلام إلاَّ في أطراف الجزيرة العربية، إلاَّ أَنَّها لم تكن في مستوى اعتبارها فناً متكاملاً، ومع مجيء الإسلام ودخول الشعوب الأجنبية بدأ العرب باقتباس الفنون التي سبقتهم لانعدام التقاليد الفنية لديهم، كما هو الحال لدى جميع الأُمم والشعوب فطبعوها بطابع إسلامي خاص، بحيث غدا يحمل اسمه الخاص (الفن الإسلامي). ويؤكد أغلب الباحثين أن الفن الإسلامي من أوسع الفنون انتشاراً وأطولها عمراً. والحضارة الإسلامية منذ نشأتها الأولى على يد الرسول الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم) انطلقت من منطلق عقائدي ومرجعي ديني هو الأساس الذي تدور حوله وتصبُّ فيه بكل أبعادها. والفن الإسلامي جزء من تلك الحضارة، ومنطلقاً من نفس منطلقاتها ومؤسساتها ومرجعياتها كونه إفرازٌ ونتاجٌ من نتاجاتها. "إن الرؤية والفهم الديني الذي جاء به الإسلام يشكل المنطلق أو الفلسفة الفنية والفلسفة الجمالية التي ينحدر منها الفن الإسلامي في كل تفاصيله، لذلك تبدو العلاقة بين الفن والدين علاقة فلسفية عقلانية صوفية وإيمانية"(Dahabea,2013,No.13,p181)، والمتأمل للفن الإسلامي يلحظ أنه فن يختلف بشكل كبير عن كثير من الفنون من حيث طابعه العام وسماته وفلسفته وحتى نتائجه ومخرجاته النهائية. وقد اهتمت مؤلفات كثيرة بالفن الإسلامي وكانت تبحث في جانبين، الأول: يهتم بالأنواع والمجالات التي يشتمل عليها ذلك الفن كالعمارة والزخرفة، والثاني: يهتم بالعصور التي نشأ فيها، وفق تسلسل تاريخي معين يتم من خلاله التعامل حسب التقسيم الزمني للعصور التي وجد فيها، وكان استدعاء العمال والفنانين المهرة من شتى بقاع العالم الإسلامي وانخراطهم في العمل مع بعض في وحدة متجانسة مميزة طبعت بها مدارس الفنون الجديدة، الشكل (1و2) وتطلق عبارة فن الإسلام أو الفن الإسلامي على الإنتاج الفني الذي وقع منذ الهجرة

النبوية (622م) حتى القرن التاسع عشر في منطقة تمتد من إسبانيا الى الهند التي يسكنها فئات من الثقافة الإسلامية.

شكل(1)

شكل (2)

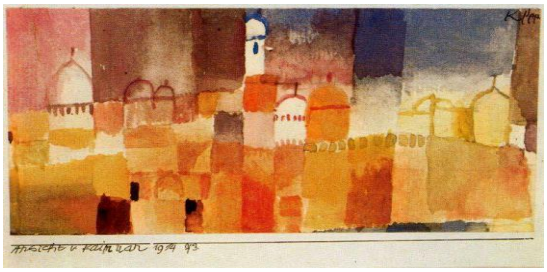
وظهرت مجالات أُخرى تدعو للاهتمام بالزخرفة والهندسة وديكورات الجدران. وقد أولى الباحثين الغربيين اهتماماً بدراسة الفن الإسلامي بشكل موسع في سياق الاستشراق وخلال مرحلة الاحتلال للبلدان الإسلامية بالإضافة لاعتمادهم على ما وجدوه من بقايا ذلك الفن الرفيع من العمارة والمخطوطات والكتب والأواني والأزياء وغيرها من الآثار الشكل (3و4).

شكل (3) فانوس مسجد، عصر المماليك

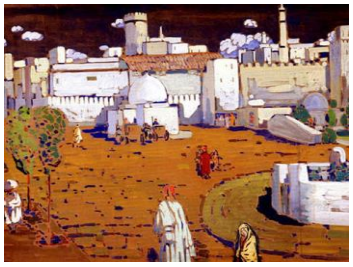
شكل (4) فانوس عصر المماليك

إن الولوج إلى عالم التصوير في الفن الإسلامي يدفع إلى هاجس البحث في تشكيلة وخلفية العمل الفني وضرورة فهم البعد الجمالي في علاقته برمزيته الروحية، وقد أسست الكثير من الدراسات الاستشراقية موقفاً سلبيًّاً من مفهوم التصوير، وعوائق تعود إلى حجم الهوة التي ما فتئت تتسع بين "واقع الفنون التصويرية في المجتمعات العربية الإسلامية وممارسة ودراسة الأساليب الأصيلة للتصوير في الفن الإسلامي، كما تجلّت في روائع الخط العربي والمنمنمات والزخرفة، وكأن الذوق العربي الإسلامي السائد قد نسي الفن الإسلامي في مبادئه وصفاته وأسمائه" (Hameed, www.kalema.net). ولعل من أسباب هذه العوائق هو قصور وغياب التنظير والبحث الفكري الفلسفي للتصوير في الفن الإسلامي في مؤسساته ومنطلقاته وأُسلوبه، وفي مبادئه ومقاصده، قد ساهم وبشكل كبير في زيادة حجم الهوة والفجوة بين الفن الإسلامي والذوق العربي الإسلامي. إنَّ غياب هذا التنظير والبحث يكشف عن ذاته، من جهة في تناول تقنيات التصوير العربي الإسلامي ومناقشتها ضمن فضاء مفهوم التصوير في "الفنون التشكيلية كما كشفت عنه فلسفة عصر النهضة من خلال تصور المحاكاة، أو في مقارنته بأساليب التجريد في الفن الغربي

المعاصر كما ظهرت عند (بول كلي) أو (كاندسكي)" (Hameed, www.kalema.net). إذ يُعدُّ التجريد من مظاهر التجديد والمعاصرة في الفنون الغربية، الشكل (5و6)، مثّلت زيارة "كلي" لمدينة القيروان لحظة ذهول، إذ كتب في مذكراته:



الشكل (5) بول كلي مشهد من القيروان 1914



الشكل (6) من أعمال كاندنسكي

"أسرني اللون. لا أحتاج الى البحث عنه. لقد تملّكني إلى الأبد، أعرف ذلك المعنى السعيد لهذه اللحظة أنا واللون بتنا شيئاً واحداً. أنا رسام"(Alghzee,2014,www.alaraby.co.uk). هكذا تمكّن الفنان من توظيف شفافيّة الشعر وتجريد الموسيقى في لوحاته الجديدة التي حملت أسماء عربية. وفي نظر الكثيرين، أُفتُتِنَ الفنان أيضاً بالخط العربي وجماله، وعمل على توظيف طاقاته الأسطورية والجمالية. ويُعدُّ التجريد من السمات الأساسية في الفنون الإسلامية، إذ قامت هذه الأخيرة على التجريد الذي منحها خصوصيتها، وكذا ضمن خلودها، فجعل منها تراثاً إنسانياً خالداً ومتجذراً في تربة الحضارة العربية الإسلامية والعالمية. والتجريد موقف ثابت لا يتزحزح عنه الفنان المسلم عبر العصور، وصولاً إلى عصرنا الراهن، ومصدر ثباته وقوته، العقيدة الإسلامية ومرجعياتها الفكرية والدينية. ومن ثم فإن جمالية الفن الإسلامي تدرك حسياً وروحياً، أو جمال يدركه البصر وآخر تدركه البصيرة، ومنطلق الفنان المسلم لتحقيق ذلك إخضاع الخطوط والأشكال لتنظيم هندسي ورياضي ومنطق داخلي يطبعه التوازن والتداخل والتوالي، والتكرار والانعطاف والانتظام والتشابك، والتناسق، والتناسب بين الأشكال وارتباطها في بنيتها ببعضها البعض، حيث تستجيب لتصوره الجمالي القائم على إظهار عظمة الخالق، فتبتعد عن المحاكاة وترقى إلى التجريد. لقد خلف لنا الفن الإسلامي بإبداعاته متحفاً كبيراً تمتد قاعاته من اليابان والصين شرقاً إلى المحيط الأطلسي غرباً وينتشر في إفريقيا جنوباً وأوروبا شمالاً ومنه الآن فروع في العالم الجديد وأستراليا، إذ تستقر جماعات إسلامية نقلت معها أقباساً من هذا الفن وتضيف إليه إبداعاً يحمل روح الإسلام، ويرى مؤرخو الفن الإسلامي أنَّ "العقيدة الإسلامية ما هي إلاَّ صورة منتزعة من واقع الحياة الطبيعية" (Mohammad,2019,p212)، وإن تأثر بدرجات متفاوتة بمؤثرات محلية سابقة أو معاصرة يبقى الفن الإسلامي واحداً من الفنون التي لم تقصِ الفنون الأخرى، بل تأثرت بها وأثرت فيها، حيث تؤكد جُل الدراسات على أن الفن الإسلامي كان ولا يزال مصدر إلهام لكل الفنون عبر العالم.

المبحث الثالث:

المدارس الإيرانية لفن التصوير (المنمنمات) دراسة الأساليب والاتجاهات:

المنمنمة (الميناتور) اصطلاح أطلق على الرسوم التوضيحية التي رافقت بعض الكتب العربية والإسلامية، خاصة "مقامات الحريري" و"كليلة ودمنة" وغيرهما، ثم أصبح هذا اللون من الرسم والتصوير فناً قائماً بذاته، يمكن اعتباره نوعاً من "التصوير الإسلامي" الذي تابعه باجتهاد فنانون رواد في مراحل تاريخية مختلفة، وفي العديد من الدول العربية والإسلامية، خاصة بغداد العباسية، وإيران وآسيا الصغرى.

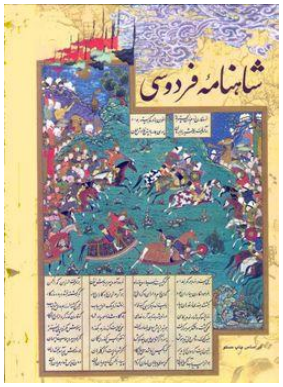
الشكل (7)

هذا الفن الذي يعتبره الكثير بأنَّه إيراني المنشأ قبل أنْ يشقَّ طريقه نحو الصين ليشهد تكاملاً في العهود المغولية هناك ثم يعود الى إيران ثانية. الشكل (7)، إذا ذُكِرَتْ إيران في الفن الإسلامي، " فإن أول ما ينصرف إليه الفكر هو الصور البديعة التي رقَّمها الفنانون الفرس، والسجاد الجميل الذي لا يزال محط إعجاب الشرقيين والغربيين" (Zakee,2012,p21)، حتى الآن وهو –الفن الإسلامي- من الفنون ذات القابلية على نقل صورة كاملة عن الطبيعة في إطار صغير، إلاَّ أنَّ هذا لا يعني أنَّ المنمنمات محدودة بنقل جزء صغير محدود من الطبيعة وإنَّ هذا الفن لا يرى سوى المناظر الطبيعية باعتبار أن الطبيعة هي مصدر الإلهام الوحيد لهذا الفن وإنما يعبر هذا الفن عن مجهود لتقديم وتجسيد الجمال في اللوحة الفنية، هذا المجهود دوماً يتضمن بحد ذاته خصوصية تتميز بها المنمنمات عن بقية فنون الرسم في إيران، فرسام المنمنمات هو ذلك الفنان الذي يجسم الحالة أو الصورة التي يعتقد أن الإنسان يعشق رؤيتها ولا يتقيد في كل الأحوال بأي نوع من الضوابط والقوانين السائدة في فن الرسم. وقد انطلقت مدارس فن المنمنمات في إيران في القرون الأولى للإسلام. متوافقة مع إبداعات في الخط العربي، وأنجز الفنانون الإيرانيون كتابة المصحف الشريف في عدة نسخ جذَّابة، تضمنت التذهيب والزخرفة في أطراف الصفحات وعلى الغلاف متبعين نقوشاً فنية زخرفية، "

الشكل (8) مصحف مذهب/ العصر الصفوي

وقد امتاز الطراز الفارسي بالزخارف النباتية ولاسيما الزهور، وبالإسراف في رسوم الإنسان والحيوان والطيور على مختلف التحف الفنية. ولعل بعض السر في ذلك أنهم تأثروا بالأساليب الصينية في هذا الميدان " (Zakee,2012,p21)، أنظر الشكل (8)، كما شهد هذا الفن طريقة الرسم استلهاماً من مضامين الكتب، وهي الطريقة التي كانت بدايتها في مدرسة بغداد . وفي نظرة الى هذه المدرسة التي كان يغلب عليها البدائية فان افتقاد المهارة والقدرة الفنية كانت ظاهرة في أداء الفنانين آنذاك، فقد كان يغلب عليهم الطابع الديني، وكان معظم فناني مدرسة بغداد إيرانيين، وكانوا على

الأغلب ينفذون أوامر طلبات رؤساء القبائل العربية في تزيين الكتب المخطوطة بإبداعاتهم، هذه المدرسة رفدت إيران بالمنمنمات حتى العهد السلجوقي حيث كان فن الرسم قد شهد نمواً وتطوراً ملموساً " وقد تبدو الصور الفارسية مملة لتشابهها، واشتراك المصورين في إهمال الظل والضوء، وفي رسم الأشخاص في أوضاع معينة تفقد أكثرها شيئًا من الروح والحركة ودقة التعبير، ولكنها مع ذلك لها سحرها وجمالها " (Zakee,2012,p31). ويمكن ملاحظة ذلك في ملحمة فردوسي التي تشير الى وجود هذا الفن، الشكل (9)، بيد إنَّ الإيرانيين وبلمسة فنية خاصة أجْرَوا عملية تزاوج وتركيب أثمرت عن أعمال يمكن ملاحظتها في القاشاني والسيراميك حالياً.



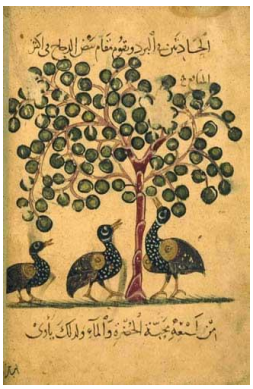
الشكل (9) ملحمة فردوسي

تسميات مدارس التصوير الإسلامي في إيران:

أطلق المختصون في مجال دراسة أعمال الفن الإسلامي (التصوير) تسميات عدة التي ظهرت فيها وفقاً للسُّلالات التي توالت على السلطة والحكم في إيران. وكانت أُولى مدارس التصوير في إيران هي (المدرسة المغولية) وسُميت بهذا الاسم لسيادة سلطة المغول على إيران، ومن أبرز المدارس التي ظهرت في إيران هي:

أ-المدرسة السلجوقية:

كان فن المنمنمات (المينياتور) في العصر السلجوقي محافظاً على هويته الإيرانية المحضة، بعيداً عن نفوذ الرسوم الصينية، وبعد انقراض السلاجقة استطاع الإيرانيون أن يحافظوا على ثقافتهم التقليدية، وحين قدم المغول وقعوا تحت تأثير الثقافة الإيرانية، إلاَّ أنهم أثروا كثيراً في المسيرة الفنية التي كانت في سبيلها نحو التكامل، فظهرت مراكز ونتاجات فنية جديدة في (تبريز وشيراز ومرو). وهي كانت معاصرة للمدرسة العراقية في التصوير الإسلامي، لذلك لا يعدُّ مؤرخو الفن الإسلامي أعمال التصوير في تلك المرحلة السلجوقية كمدرسة إيرانية " بل هي تتبع في أُسلوبها من خطوط وتكوين وإنشاء للمدرسة العراقية، وهي في الواقع مدرسة عربية أكثر منها إيرانية " (Zakee,2012,p21). إنَّ النماذج


الشكل (10)

المنجزة في إيران والتي ترجع الى نهاية القرن السابع الهجري / الثالث عشر الميلادي يمكن عدها فترة تمهيدية وحلقة أُولى لظهور الأساليب الإيرانية المتميزة. ومن أهم مخطوطات هذه المرحلة هو كتاب (منافع الحيوان لابن بختيشوع) الذي أُنجز في عصر المغول، لكن وفق الأُسلوب المتَّبع للمدرسة العراقية، الشكل (10).

ب-المدرسة الإيرانية المغولية:

وهي أُولى مدارس التَّصوير الإيرانية، وقد مثلت كل من مدينة (تبريز) و(سلطانية) و(بغداد)، أهم المراكز الفنية التي نمت فيها هذه المدرسة وازدهرت. ويعود سبب شهرة هذه المدن الثلاث على الرغم من وجود مراكز أُخرى كبخارى وسمرقند، امتازت المدرسة المغولية بظهور الأَساليب الفنية الصينية التي تتجلي في سحنة الأشخاص، وفي صدق تمثيل الطبيعة، ورسم النباتات بدقة تبعد عن الاصطلاحات التي عرفت النسب ودقة رسوم الأعضاء في صور الحيوانات، وفضلاً عن ذلك فقد استعار الفنانون الإيرانيون من فنون الشرق الأقصى بعض الموضوعات الزخرفية، ولاسيما رسوم السحب ورسوم بعض الحيوانات الخرافية التي امتاز بها الفن الصيني. ونلاحظ "أن المغول كانت لهم شهرة سيئة في تخريب المدن وسفك الدماء، ومع ذلك فقد كانوا يبقون على الفنانين ويستخدمونهم، فلا غرو إنْ كان عصرهم عصر ازدهار نسبي في الفنون ولاسيما في التصوير وصناعة الخزف. ولعل لذلك أوثق الصلات بثقافتهم الصينية" (Zakee,2012,p18). الشكل (11)، إنَّ ما يلفت النظر في رسوم المدرسة المغولية، تنوع غطاء الرأس للمحاربين وأكثر صور هذه المدرسة موجودة في مخطوطات (الشاهنامه) للفردوسي، وتعكس هذه المخطوطة التطور الذي حصل في هذه المدرسة، حيث تحولت تماماً الى المدرسة الإيرانية، وقد عمل في هذه المخطوطة أكثر من فنان، وذلك لتنوع الخطوط بين لوحة وأخرى، غير أنَّ هناك بعض الرسوم لبعض الفنانين كانوا لا يزالون تحت التأثير الصيني، ويلاحظ ذلك في أرضيَّة الصور حيث طُليت باللَّون الذهبي، وهذا لم يكن موجوداً في المدرسة الإيرانية.

الشكل (11)

المدرسة التيمورية وعصر هراة:

ازدهرت المدرسة التيمورية ومدرسة هراة في نهاية القرن الرابع عشر ومطلع القرن الخامس عشر، وكان أهم مركز لفن التصوير في عصر (تيمور لنك) مدينة سمرقند، وجمع فيها أشهر الفنانين، ولكن تبريز وبغداد ظلتا أيضًا من مراكز هذا الفن "وطبيعي أن عصر تيمور نفسه شهد مرحلة الانتقال من المدرسة الإيرانية المغولية إلى مدرسة هراة كما يظهر من مخطوطين محفوظين في المتحف البريطاني. وأخطرهما شأناً نسخة من قصائد (خواجه كرماني) كتبت هذه النسخة بقلم الخطاط الإيراني المشهور مير علي التبريزي" (Zakee,2012,p21). أما الرَّسام فكان الفنان (جُنيد الرَّسام) السُّلطاني، نسبةً إلى (السلطان أحمد الجلائري)، ويظهر على هذه المخطوطة الإبداع في رسم الأشجار والزهور، كما يظهر روعه الإتقان في رسوم الأشخاص من خلال ضبط النسب. وكان السلطان (غياث الدين أحمد بهاد الجلائري 1410م) من أكبر هواة المخطوطات الثمينة، فشمل برعايته فنون الكتاب. مما جعل بعض رجال التاريخ الإسلامي أن ينعتها بمدرسة مستقلة، فمنهم من سماها بالمدرسة الجلائرية، ومنهم من قال إنَّها حالة وسط بين المدرسة الإيرانية المغولية والإيرانية التيمورية. "وعلى كل حال فإنَّ العصر الذهبي للتصوير الإيراني إنَّما يبدأ في عهد خلفاء (تيمور) ابنه (شاه رخ) وحفدته (بيسنقر وإبراهيم سلطان وإسكندر بن عمر شيخ)، إذ أصبحت للصور الإيرانية في عصرهم ذاتية قوية تمثل روح الفن الإيراني، بعد أن هضم كل ما استعاره من أساليب الفنون في الشرق الأقصى"

(Zakee,2012,p21). وكان هؤلاء السلاطين الثلاثة (بايسنقر، شاهرخ، حسين بايقرا) المؤسسين الحقيقيين لمدرسة هراة التي يعتبرها بعض أساتذة المنمنمات من أبرز مراحل تقدم الرسم في إيران، ولعل الأُستاذ الأكثر إبداعا" في تلك الفترة هو (كمال الدين بهزاد) الذي يطلق عليه بعض المستشرقين اسم هراتي . بلغ التذهيب والمنمنمات غايتهما في هذه المدرسة، وأصبحت هراة مركزاً تستقطب النخبة من فناني ذلك العصر، ولعل أبرز آثار هذه المدرسة كتاب (خمسة نظامي) للفنان (كمال الدين بهزاد)، و(گلچين) لـ (اسكندر سلطان)، (شاهنامه) لـ(محمد جركي)، و(بوستان سعدي) لـ (بهزاد) وغيرها.

كمال الدين بهزاد رائد مدرسة هراة:

يُعدُّ الفنَّان المسلم (كمال الدين بهزاد) حلقةً مجهولة في تاريخ الفن الإنساني، فعلى الرغم من الشهرة التي نالها الرجلُ كأشهر رسام منمنماتٍ في تاريخ الإسلام، إلَّاَ أنَّ كُتب تاريخ الفن قلَّما تتوقَّف عنده وعند أعماله التي تُعدُّ بحق، واحدةً من العلامات الكُبرى لتاريخ الفن. الأشكال (12،13،14). ولد (بهزاد) ببلدة (هراة) بأفغانستان في حدود سنة (854 هـ /1450م) "ويدلنا الرسم الذي عمل له بأنه كان هزيل الجسم طويل القامة " (Zakee,2012,p102).

الشكل (12)

الشكل (13)

الشكل (14)

وظل يعمل في هراة حتى سقطت على يد الشاه (إسماعيل الصفوي عام 916هـ/1510م)، فانتقل معه إلى تبريز حيث زاد نجمه تألقاً، وحظي برعاية الشاه (إسماعيل) الذي عينه عام 928هـ/ 1522م مديراً لمكتبته الملكية ومجمع فنون الكتاب، فجعله رئيساً لكافة أُمناء المكتبة ومن فيها من خطاطين ومصورين ومذهبين وغيرهم. ثم شمله الشاه (إسماعيل الصفوي) برعايته، فقضى الشطر الثاني من حياته في كنفه بمدينة تبريز حتى وفاته سنة (943 هـ/ 1537م) واشتُهر في كتب التاريخ أنَّ الشاه (إسماعيل الصفوي) حين دخل في حربه مع العثمانيين، خشي على حياة (بهزاد) فحفظه هو والخطَّاط شاه (محمود النيسابوري) في قبوٍ سري حتى انتهت الحرب. رسم (بهزاد) منمنماتٍ كثيرةً، وأبدع رسومه مع نصوصٍ مخطوطة مثل ديوان الحديقة (بوستان) لـ (سعدي الشيرازي)، وديوان (خمسة لنظامي)، (Ziedan,www.ziedan.com). ويُعدُّ (بهزاد) فنان فارسي من كبار رسامي إيران في الفترة الإسلامية. صاحب مدرسة فنية مميزة في فن المنمنمات،

رسوماته تمتاز بالتكوين المحكم والدقة الكبيرة في الأداء وحيوية الأشكال وبهجة الألوان. قامت على أكتاف تلاميذه نهضة في الرسم في العصر الصفوي الأول. وكان (بهزاد) ذو مكانة عظيمة عند محبيه وعشاق فنه سواء من العامة أو الحكام، وبغض النظر عن تحديد تاريخ مولده، فقد كان فناناً كبيراً وذا شخصية مميزة، حادّ الذكاء وذا موهبة مبدعة، حيث بدأ شغفه بالرسم مبكراً وملأت عليه هواية الرسم حياته.

مؤشرات الإطار النظري:

1-المرجع هو الخلفية المعرفية التي تؤسس لخطوة استكشافية تتمثل في لحظة التماس بين الشكل الخارجي للنص وذاكرة القارئ. والمرجع مستمد من الواقع والفنان هو الذي يحقق الجمال عند طريق تحقيق التوازن للمرجعيات الواقعية الحسية. فهو يرتبط بجوهر الأشياء للوصول إلى الجمال السامي.

2-يستدل المتلقي من خلال المرجع عن الخلفية المعرفية المرتبطة بالنص. وهو منطلق عقائدي ومرجعي.

3-يتسم الفن الإسلامي بالوحدة الجمالية، وهذا الإحساس بالوحدة من خصائصه المهمة إضافة إلى خاصية التكرار، التنوع، والتجريد، هذا الأخير الذي يُعدُّ خاصية فريدة للتصوير الإسلامي .

4-تنوع المواد التي يعالجها فتشمل الورق والجلد والحجر والمعدن ومواد أخرى. وتتنوع الآفاق التي يضمها لتشمل الكلمة المكتوبة، الزخرفة والرسم والنحت والعمارة والفنون التطبيقية والصورة.

5-تنوع الأحجام التي يعمل فيها، من تخطيط مدينة كاملة إلى مسجد وقصر وقلعة إلى تصميم وتزيين كتاب أو حلية أو سلاح أو أداة من أدوات الحياة اليومية.

إجراءات البحث

أ- مجتمع البحث:

اطلع الباحث على جملة من البحوث والدراسات المختصة. والاطلاع على الأعمال الفنية المنشورة على شبكة الإنترنت. والتعرف (المنمنمات) المنجزة في مدة حدود البحث الحالي. و بلغ مجموع المنمنمات المصورة التي أطلع عليها الباحث (138) منمنمة متفاوتة في مواضيعها.

ب- عينة البحث:

تم تحديد عينة البحث بالطريقة القصدية، من مجمل المنمنمات المصورة المتوافرة الممثلة لمجتمع البحث، والبالغ عددها ثلاث عينات مختارة للبحث والتحليل. التي تقع ضمن حدود البحث.

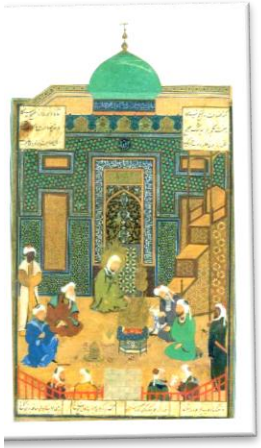
ج- أداة البحث:

اعتمد الباحث المحاور الآتية: المضمون، التكوين الفني، الإنشاء التصويري، الأسلوب مع بيان علاقة الخصائص والسمات الفنية لتلك العينات.

د- منهجية البحث:

اعتمد الباحث المنهج التاريخي في الإطار النظري، والمنهج الوصفي التحليلي في تحليل الأعمال.

عينة رقم (1)



عنوان المنمنمة: بلا

اسم الفنان : كمال الدين بهزاد

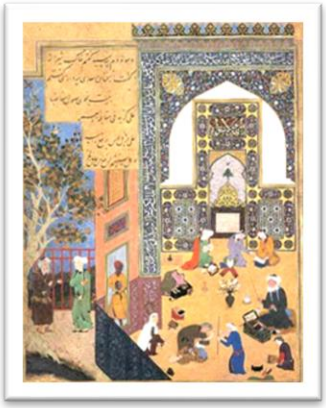
تاريخ الإنجاز: لم يتوفر تاريخ دقيق

القياس: 12سم × 19سم

يُقسَّم المشهد إلى أقسام منفصلة يظهر حدثاً منفصلاً في زمانه ومكانه ومرتبطاً بصورة ما في موضوعه مع موضوع المنمنمة، القسم الأهم يتناول جلسة لمجموعة من الرجال حول مائدة مستديرة قبالة محراب مسجد مزدان بآيات مخطوطة وزخارف ونقوش افترشت ساحات متجاورة منها، الجلسة تضمنت مجموعة من الرجال بأحجام متفاوتة وبهيئات متباينة، وبالقرب منهم منبر مزخرف بزخارف هندسية، ويلاحظ في وسط المشهد رجلاً في وضعية الجلوس يتميز بحجمه الكبير قياساً ببقية الرجال الموزعين على الجانبين الأيمن والأيسر فضلاً عن الهالة حول رأسه وعمامته البيضاء، ويستدل من خلال وضعية الجلوس وحركة الأيدي على أن الرجل في المشهد هو محور المنمنمة الرئيس – رجل دين – في قبالة ضيوفه بأزيائهم المختلفة وبالعباءات المزخرفة بزخارف نباتية وعمائم، ويقف بقربهم شخص يبدو من خلال هيئته ولون بشرته أنه خادم. أن الرؤية لموضوع المنمنمة هي أجواء دينية، فالمحور الأساس والمهيمن على المشهد، هو الجو الديني أو ما يشبه الدرس وعلاقة رجل الدين بمريديه، والمنمنمة تحمل بعداً فطري وآخر تعبيري واضحين، وتقترب الأشكال من السمات المميزة لرسوم المدرسة التيمورية، لاسيما رسوم الوجوه فقد رسمت بزاوية تظهر ثلاثة أرباع الوجه مع الاهتمام في رسم اللحى، بمعالجة فنية تقترب من محاكاتها للواقع باستخدام خطوط دقيقة في حافات اللحى، إلاّ إن التكوين العام كان واضحاً هو أسلوب المدارس الإيرانية في فن التصوير (المنمنمات) وبالذات مدرسة هراة. فضلاً عن الاهتمام بتفاصيل الأزياء ورسم وإظهار طيات الملابس والنقوش والتي كانت مقاربة في تكويناتها أسلوب المدرسة الهندية المغولية. يشار هنا إلى أن الفنان اعتمد على تحديد المشهد بإطار من خط هندسي مستقيم من الجانب الأيسر والأسفل وجزء من الأعلى تاركاً مساحة من المشهد خارج هذه الحدود الهندسية وهذا الترتيب قد يعطي انطباعاً أن الفنان لم يعتمد على تخطيط أولي للعمل الفني.

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عينة رقم (2)



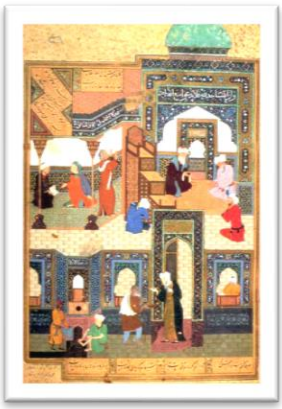
عنوان المنمنمة: بلا

اسم الفنان : كمال الدين بهزاد

تاريخ الإنجاز: لم يتوفر تاريخ دقيق

القياس: 11سم × 17.5سم

مشهد لحرم مسجد صُوِرَ من الداخل والخارج، احتوى على تفصيل لعمارة المسجد من واجهة داخلية واحدة ظهر من خلالها محراب متوسطاً العقد الأبيض ويجلس ثلاثة رجال بعمائم بيضاء وقورة، يتدارسون كتاباً بيد أحدهم، وهناك مجموعة أُخرى ممثلة بعدد من الرجال بهيئات متباينة متوزعين في حرم المسجد. في الزاوية العليا مرقعة بلون (ورق الترمة) وهو ورق خاص للخط كان ولايزال يستخدم في إنجاز المخطوطات، الأشكال هنا جميعها حددت بإطار من خطوط هندسية مستقيمة مثلت المنظر الداخلي للمسجد، وبروز بوابة المسجد بلونها الأزرق متضمن زخارف نباتية وخطوط بسيطة مختزلة، المساحات الخالية من الأشكال ملئت بزخارف ونقوش هندسية وبعض الزخارف النباتية البسيطة. باستقراء ملخص لسطح المشهد التصويري يمكننا تعيين ثلاث – وحدات – إنشائية، متوزعة ما بين الكتلة الرئيسة – موضوع الحدث- بالمحراب الذي يتوسط المشهد، والوحدة الثانية المتمثلة بجموع الرجال المتوزعين هنا وهناك في باحة المسجد وبأوضاع مختلفة، فيما تمثل الوحدة الثالثة البوابة الرئيسة للمسجد، هذه الوحدات الثلاثة تموضعت على السطح التصويري بمعالجة فنية أثرت بشكل مباشر في موازنة العمل الفني ككل، فضلاً عن اعتماد الفنان على الزخارف الهندسية في ملئ المساحات المحيطة بالكتل والتي كان لها فعلها في تحديد هوية الأسلوب المرتبطة بصورة كلية بأساليب الفنون الإسلامية من جانب ومن جانب آخر أسفر التنظيم في الإنشاء في هذه المنمنمة عن طاقة تأويلية لصالح البنية المضمونية للحدث المروي بتمثلها لمادة حكائية مصورة، ولكونها ترتكز حول الشخصيات الرئيسة التي تمثل مركز الجذب الأساس في الإنشاء. المتمثلة بالرجال وهم يتدارسون كتاباً بين أيديهم.



عينة رقم (3)

عنوان المنمنمة: بلا

اسم الفنان : كمال الدين بهزاد

تاريخ الإنجاز: لم يتوفر تاريخ دقيق

القياس: 14سم × 21سم

مثلت المنمنمة مجاميع من الرجال يتوزعون في باحة مسجد المجاميع كلٌّ يؤدي عملاً معيناً بين من يسبغ الوضوء ومن يتبادلون الحوار والمناظرة وآخر يؤدي الصلاة بالقرب من المنبر والى جانبه رجلان يتدارسان موضوعاً معيناً فهم متوزعون على شكل أنساق متجاورة احتلت مواقع متفرقة داخل المشهد، فيما وضعت المخطوطات التعريفية الموجودة في أعلى وأسفل المنمنمة، وهي تحمل نصوصاً لآيات من القرآن الكريم. ولا بُدَّ من الإشارة إلى القبة الخضراء في أعلى المشهد والبوابات الثلاث التي وزعت بشكل منضبط وأيضا أخذ المنبر جانباً متميزاً في باحة المسجد لما له من أهمية في بث الخطاب الديني وما له من دور إرشادي. المشهد العام للمنمنمة فيه ثلاث كتل إنشائية تتمحور حولها بنية المنمنمة –الكتلة الأولى، وهي الكتلة الرئيسة تأخذ من الحيز الأمامي وهو الواجهة الأكبر من المنمنمة يتمثل في رجلين يقفان عند بوابة المسجد وبالقرب منهما محل الوضوء الذي يمثل مقدمة للعمل العبادي في الإسلام في الصلاة وغيرها. فيما قاسمت الكتلتين الأُخريتين المنمنمة وهذا ما جعل الإنشاء متوازناً بفعل تواجد هاتين الكتلتين المتعادلة نسبياً في زوايا متناظرة من الإنشاء التصويري. وهنا لابد من الإشارة إلى أن المنظور الهندسي كانت له خصوصيته المعهودة في تصوير المدارس الإسلامية عموماً وهو يتجاوز على الحدود المنطقية في توضيح الصور الواقعية في اتجاه جمالي من جهة ومن جهة أخرى في صالح المضمون –التعبيري- أو توضيح تفاصيل الحدث المصور. إن الفنان في محاولته هنا أراد التعبير عن مضمون اجتماعي – ديني. لم يعمد إلى تجاوز سلطة المرجع القدسي أو الضاغط الديني بافتراضه نمطاً حدسياً تتداخل فيه المادة القصصية المصورة بأبعاده الوظيفية وبحدود إيحائية وبالقدر الذي يسمح لخيال الفنان أن يأخذ مداه على وفق قدرته الفنية، فنجد الفنان قد تعامل مع الشخصية الدينية بإضفاء الهيبة والوقار عليها. إذن المنمنمة أسفرت عن وعي بوسائل تنظيمها على وفق رؤية ارتبطت بأساليب المدارس الإسلامية الأُخرى كالمدرسة العراقية والسلجوقية والتيمورية وغيرها.

النتائج:

أظهر التحليل توظيف المنمنمات لموضوعات محددة اشتملت على:

1- الموضوع

تصوير الشخصيات الدينية. كما في العينات رقم (3و4). وتصوير القصص والأساطير الشعبية كما في العينات (5)، وتسجيل الأماكن الدينية (المساجد). كما في العينات (1و2). كما امتازت المنمنمات التي رسمت (القصص الدينية) بإضفاء قيمة إشارية أو علامة يستدل منها على أهمية الشخص المُصَوَّر أو رتبته الدينية.

2- أظهر التحليل مفردات تكوينية تمثلت في: الاهتمام بتصوير تفاصيل الأزياء وإظهار طيات الملابس كما في جميع العينات (1،2،3،4،5)، وتصوير النباتات والأشجار بدقة بالغة ضمن حيزها الطبيعي. كما في العينة رقم (1،2،3،4،5). تصوير الأبنية المعمارية والاهتمام بتفاصيل المفردات المعمارية – الشبابيك، الأبواب، الأقواس، العمائر. كما في العينة رقم (1،2،3،4،5). وتصوير الأشكال البشرية بسحنات متنوعة وبأزياء وحجوم متباينة مع إضفاء إشارات أو علامات دالة –الهالة- الشعلة النارية- للاستدلال على هوية الشخصية كما في العينة رقم (1،2،3، 4،5).

3- الأسلوب: أظهر التحليل سمات أسلوبية تمثلت في: تجاوز الرسم على الإطار المحدد للتصوير في أكثر من جهة كما في العينات رقم (1،3،4،5). واستخدام النقوش والزخارف في ملئ المساحات المحيطة بالأشكال. كما في العينات (1،2،3،4،5). وإدخال الكتابات التعريفية وبعض النصوص داخل حيز التصوير وبأفاريز تمثل أعلى وأسفل المنمنمة. كما في جميع العينات بدون استثناء.

الاستنتاجات:

1-تأثير المضمون الديني ولاسيما المواضيع التي تخص رجال الدين والمتصوفة ومشايخ الصوفية، فضلاً عن المواضيع التي تتعلق بالمناسبات الدينية المختلفة.

2- شكلت الرسومات، عموماً، مصداقية عالية في توثيق الجانب المعماري والجغرافي، بالرغم من اعتماد الفنانين زخارف بإضافات غير واقعية. وأظهرت هذه الرسومات مزجاً واضحاً بين فنون العمارة التركية والفارسية وبعض العناصر التي تنتمي إلى أصول أخرى –مغولية مثلاً.

3-إن المخطوطات الداخلة في كل الأعمال الفنية فهي أما بناءً على الأسلوب الفني، أو بيانات التوثيق التي تحتوي على مداً واسعاً ومتنوعاً من الموضوعات، إلا أنها تعد من حيث الخصائص الأسلوبية ضمن نطاق المدرسة الفنية الواحدة ذات الطابع الإسلامي.

References:

The Holy Quran, Alumarn/55

Arabic books

1- Majde wahba & Kamel Almuhands, A dictionary of Arabic terms in language and literature, Beirut ,1997,p197.
2- Louis Maalouf: Upholstered in Language, 37th Edition, Al-Ghadeer Press, 1423 AH.
3- Guiraud, Pierre: Signal Science - Semoyutika, Ter: Munther Al-Ayashy, Syria, Dar Al-Tlass for Studies and Publishing, 1992 AD.p17.
4- Schultz, Robert: Semiotics and Interpretation, see: Saeed Al-Ghanmi, Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut, 1984,p34.
5- Germain, Claude, & Lublin, Damon, Semantics, translation of Noor Al-Huda Lotion, Dar Al-Fadil, Damascus, 1994.

6- Bisher Fares, a religious miniature representing the Messenger from the style of Arab photography Al-Baghdadi, French Institute of Oriental Archeology, Cairo, 1984.
7- Afif Bahnasy, Aesthetics of Arab Art, World of Knowledge Series, National Council for Culture, Arts & Letters, Kuwait, 1979.
8- Santiana, George: Birth of Thought and Other Philosophical Research, translation: Committee of Professors, Dar Al Afaq, Lebanon, 1967.
9- Descartes: Principles of Philosophy, translated by Othman Amin, Dar of Culture, Cairo, 1975.
10- Al-Jabri, A. H. Western Philosophy from Enlightenment to Nihilism, Edition 1, Dar Majdalawi, Amman, 2007.
11- Youssef Karam, History of Modern Philosophy, vol 1, Dar Al-Qalam, Beirut, 1986.
12- Manqur Abd al-Jalil: general semantics, Union of Arab Writers, Damascus, 2001.
13- Zaki M. H. in Islamic Arts, Hindawi Foundation, Cairo, 2012.

Master Messages / PhD thesis

14- Tania Abdul-Basir: Cave Drawings, Formal Systems and Intellectual References, Unpublished PhD thesis, College of Fine Arts, Bag. 2005.
15- Balsam M. J. Semiotic Analytical Art of Drawing Principles and Applications, Unpublished PhD thesis, College of Fine Arts, Bag. 1999.
16- Salah Radman, Reference on Contemporary Painting in Yemen,
17- Master Thesis, College of Fine Arts, Bag. 2005.

Magazines and periodicals

18- Muhammad M. H. Environmental references in the fees of Ismail Al Sheikhly, Academic Magazine, Issue 94/ 2019,p212

Internet sites:

19- Al-Tamimi, Aziz, Reading System / Centralized Reference, www.anhaar.com
20- Hamid Hammadi, the aesthetic experience of photography in Islamic art, the esoteric experience and the symbolism of existence, Department of Philosophy, University of Oran, http://www.kalema.net
21- Al-Ghazi, Mohamed, Paul Klee, who painted the light in Tunisia, culture, visuals, New Arab article, June 30, 2014 www.alaraby.co.uk.
22- Website Dr. Youssef Zidan www.ziedan.com/index_o.asp

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/175-192

Religious references to art of miniatures In the Iranian school (Behzad is a model)

AbdulRazaq Jabbar Raheel[1]

Al-academy Journal ……..……. Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 2/4/2019…....Date of acceptance: 22/7/2019….....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract:

The study examines the religious references of the art of miniatures in the Iranian school "Bahzad model" completed in Iran during the twelfth century AH, according to the controls and characteristics of the authoritative references. The researcher presented the problem of research, its importance, the need for it and its purpose, defined the terms in the research. The theoretical framework came with three investigations. The first topic of the concept of the reference in the field of knowledge, which concluded the most important features of the reference, is that each symbolic existence corresponds to a real existence and symbolic presence is an input to the realization of the reference. The reference then becomes a sign that acts as a holding entity for the semantics, and the receiver draws through the reference about the cognitive background associated with the text. The second topic, the Islamic art, its characteristics and its components, is a title for it, and what distinguishes Islamic art with characteristics unique to it is religious art. The third topic reviewed the most important Iranian schools in the art of photography. The results of the research came to analyze the selected models of the works of the miniatures artist (Behzad). The results of the research were achieved for its purpose, the most important of which is the arrangement of the photographic composition and the portrayal of human forms of different sizes according to social and religious status.

Keywords: Reference, Miniatures, Art, Islamic Art

[1] arjk_2011@yahoo.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/193-212

أثر بيئة الاهوار العراقية في أعمال الفنان ماهود أحمد

محمود حسين عبد الرحمن حسين[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/2/21 ، تاريخ قبول النشر 2020/4/16 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

ملخص البحث

يُعَدُ البحث العلمي عن بيئة الاهوار العراقية وجمالها وخصائصها من أهم وظائف الجامعات والمؤسسات العلمية العراقية، لما لها من وقع تاريخي عظيم تتعلق بهوية العراق والعراقيين وأساس العلم والعلوم فمن خلالها سُطِرَ أول حرف وأُنشِأَتْ أُولى الحضارات الإنسانية وفي الأهمية ذاتها يعد البحث الفني فيها من أهم وظائف أقسام ومعاهد وكليات الفنون ومراكز البحوث والمتاحف داخل العراق وخارجه. كما أن مراكز بحثية مختصة ببيئة العراق الطبيعية ومنها الاهوار. وعليه فالمأمول من هذا البحث أن يطور الميدان الفني وعلاقته الحميمة مع بيئة الاهوار في الجوانب كلها خاصة في ظل المفهوم الحديث عن الاهوار ومكانتها في لائحة التراث الانساني العالمي، هذا المفهوم الذى تكون فيه المعرفة هى المحرك الرئيس والدافع الأساس الذي حفز الباحثين في الولوج فيه وفي الاخص الاعم عندما يكون الباحث والفنان ماهود أحمد من بيئة العراق الشاملة. فالفنان ماهود أحمد جسَّدَ بها بيئة نشأته الاولى(بيئة الأهوار) بروائع خالدة تمثل الواقع بدقة متناهية ولكن بأسلوبه الواقعي التعبيري الرمزي اللذي اختص به.

وبدون شك أن عوائد البحث الفني هذا عديدة (جمالية واجتماعية وتاريخية وثقافية). وتزداد أهميته في تطوير العلاقة بين دراسة بيئة الاهوار علمياً وفنياً ورفد المكتبات العراقية والعربية والعالمية بالمعارف الحديثة والجديدة عن هذه العلاقة ولمساعدة الباحثين كذلك في هذا الشأن بالوقوف على مشكلات هذه الدراسة وابرز حلولها ونتائجها واستنتاجاتها.

فكانت ابرز مشاكل الدراسة عن ماهية بيئة الاهوار وتاريخها وأهميتها. وعن ماهية الفنان ماهود أحمد (فتى الاهوار) وعلاقته الروحية بهذه البيئة وتاريخها. وعن أسلوبه ومواضيعه والتقنيات التي نفذ بها منجزاته الفنية. فتحددت الدراسة(1998-2002). وكان هدف الدراسة هو اظهار وإبراز أثر بيئة الاهوار العراقية في اعمال الفنان ماهود احمد. ومن خلال المحور النظري المتمثل في: بيئة الأهوار العراقية وأثرها في الفنانين ودراسة اسلوب الفنان ماهود أحمد. مع المحور التطبيقي الذي تمثل بمجتمع البحث ونماذج عينته وتحليلها خرجت الدراسة بنتائج عدة منها: لبيئة الاهوار العراقية مكانة مهمة في الوسط العلمي والادبي

[1] مركز بحوث ومتحف التاريخ الطبيعي/ جامعة بغداد، Ahmed.mahmoud2005@gmail.com

والفني مستمداً من تاريخها الثري واهميتها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والعسكرية والثقافية تأثر بها ادباء وعلماء وفنانون وابرز ما تاثر بها هو فتاها الفنان ماهود احمد فأخرج عنها مواسيع فنية تروي احداثها الواقعية ولكن باسلوبه الخاص الرومانسي والتعبيري الرمزي. ثم خُتِمتْ الدراسة بأهم المصادر التس استندت عليها ثم الملاحق التي تخصصت بسرد موجز عن هوية الفنان ماهود احمد والتعرف عن انجازاته العلمية ةالادبية والفنية.

الكلمات المفتاحية: أثر، بيئة، أهوار، عراق، ماهود أحمد.

مقدمة

غالبًا ما تعد بيئة الاهوار المفتوحة مثل المستنقعات أكثر جاذبية من شجيرة أو أراضي رطبة زراعية يُنظر إلى بيئة الاهوار التي توفر انحياز عالي للحياة البرية على أنها أكثر جمالياً لأن الناس يذهبون إليها لرؤية الحياة المتنوعة فيها كنوع من الجمال الطبيعي وأصبحت ذات قيمة متزايدة في المساحات المفتوحة. توفر الأراضي الرطبة على طول الجداول أحزمة خضراء طبيعية وممرات للحياة البرية. كذلك فإن بيئة الاهوار توفر قيمًا ترفيهية كبيرة وفوائد اقتصادية مهمة. نتيجة لميزاتها الغنية بصريا بجمالها وتنوعها وتاريخها جذبت الكتاب والفنانين والمصورين إليها في محاولة لالتقاط الجمال على القماش او الورق. من هنا اشرأب فتاها اليافع ذو الملامح السومرية الفنان ماهود أحمد الذي توارث مجدها عن أسلافه البناة الذين سطروا للعالم أجمع قوانين الحياة وانبثق من أياديهم أول حرف كتابي ليسجل أمجادهم ويخبر العالمين بأن أرض العراق مدرسة الإنسانية ومصدر العلم ومخازن الثقافات وصفات الخُلق النبيلة.

تسيد الفنان ماهود أحمد المشهد الفني العراقي النابع من الارض الوفية التي صنعت مجده (العمارة) ميسان الجمال والخير والعطاء وشعاع الحضارات. فما برحت منجزاته الفنية تزخرف قاعات العرض والمتاحف المحلية والعربية والعالمية تُظهر تلك المنجزات قيم فنية غاية في الإبداع تُعَبِر عن قصص الاهوار الخالدة بماضيها وجمالية حاضرها وطموحات مستقبلها تلك الاهوار التي جملت زنود مدينة العمارة بالمياه المتلألئة الموشاة بخضرة البردي والقصب وعنفوان نخيلها ومصاحبة جاموساتها الثرية ومشاحيفها الاقتصادية الحميمة. جعلته شاعرها النابغة بأساليب رسوماته المتقنة التي شرحت حلها وأحوالها عبر مسيرة حياته الوسماء. من هنا تتجسد مشكلة الدراسة تم سياقها بشكل أسئلة وكما يلي:

1. ما هي بيئة الاهوار؟ 2. ما علاقتها بالفن؟ 3. هل أثرت بالفنانين؟ 4. مَنْ هم؟ 5. مَنْ هو الفنان ماهود أحمد؟ 6. ما مقدار الحضور الإنساني في المشاهد عند الفنان ؟ 7. ما المعالجات التقنية للفنان في تناول موضوعاته الفنية؟

ما الأبعاد الجمالية التي ركز عليها الفنان في رسمه للمشاهد ؟

ا. يمكن ملاحظتها بسهولة من قبل الجمهور.

ب. تمتلك الصفات الجمالية الخاصة أو الفريدة.

ج. له مكانة مميزة كميزة مميزة في المناظر الطبيعية المحيطة.

د. تم تحديده كمساحة مفتوحة مهمة في خطة المحلية أو الإقليمية أو الدولة.

تكمن أهمية البحث في دراسة ما تتضمنه المنجزات الفنية التي انجزتها يدي الفنان ماهود احمد من مواضيع وعناصر مستلهمة من بيئته الريفية (بيئة الاهوار العراقية) وربطها بتاريخه الرافديني العظيم إلى جانب محاولاته في رصد ملامح معبرة وسمات التمثيلات المتنوعة للأشكال التراثية القديمة وربطها بالحاضر بهدف الوصول إلى فهم اكثر للعقلية الرافدينية وعقيدتها وعاداتها وتعالقها مع الحاضر انطلاقاً من المبدأ الراسخ بأن الفنون سجلات أمينة لتجارب المجتمعات النفسية والمادية ومطامحهم وافكارهم. وتكمن الاهمية كذلك بعدم وجود دراسة سابقة تتناول الموضوع نفسه، حيث من النادر ما نال هذا الموضوع اهتمام الدارسين والباحثين، وان حصل مثل هذا فتم التعاطي معه بصورة عرضية أو كعناوين عرضية تقتصر على بعض الجوانب. فضلاً عن ذلك إن معظم الابحاث والدراسات السابقة التي تناولت دراسات المنجزات الفنية اعتمدت على الوصف دون التطرق الى الدراسات الشاملة للعناصر الدقيقة الخاصة بالفنان ماهود احمد وبيئته وموضوعاته المختلفة المستوحاة من تلك البيئة.

وتحاول هذه الدراسة أن تضع صورة موحدة شاملة عن الفنان ماهود احمد مع بيئته التي نما فيها وترعرع ومثلها في مجاميع فنية عديدة الى جانب تحديد الانواع المختلفة للمشاهد والمواضيع التي اقتبسها منها. كما تهدف الدراسة إلى إظهار تأثيرات بيئة الاهوار العراقية في أعمال هذا الفنان . والهدف من ذلك كله إلى محاولة إظهار علاقة الفنان ببيئته المحلية الخاصة.

حدود البحث:

أ. حدود مكانية : بيئة الاهوار العراقية.

ب. حدود زمانية: 1998-2002م.

ت. حدود موضوعية: أثر بيئة الاهوار العراقية في أعمال الفنان ماهود أحمد.

منهجية البحث

يندرج البحث ضمن المنهج الوصفي التحليلي الذي سيُعتمد فيه وصف وتحليل ثلاثة اعمال للفنان ماهود احمد من منجزاته الفنية بهدف الوصول الى النتائج. أُنتُقِيَتْ هذه المنجزات الفنية بناءً على أهمية المنجز ووضوح مشهده. واحتوائه على تمثيل بيئي واضح. ووضوح الصورة (الفوتوغرافية) للعمل أو الرسم التوضيحي له كما انها متنوعة المصادر.

اقتضيت طبيعة الدراسة ان تكون فيها مقدمة ومحوران ونتائج وخاتمة. شكلت المقدمة مدخلاً الى الدراسة، وأهم المصادر والمراجع المعتمدة، والمعوقات التي اعترضت الدراسة. وتبعها المحوران، المحور الأول: بيئة الأهوار العراقية وأثرها في الفنانين. والمحور الثاني: دراسة اسلوب الفنان ماهود احمد. استقيت معلومات الدراسة من الحوليات والمصادر الفنية، والموسوعات العربية والعالمية في وزارة الثقافة والآثار والسياحة العراقية، ومكتبة جامعة ميسان ومكتبة جامعة بغداد المركزية، والمكتبات العامة فضلاً عن ذلك شبكة الاتصال العالمية(الانترنيت).

تحديد المصطلحات:

الأثر لغوياً: الأَثر: بقية الشيء، والجمع آثار وأُثور. وخرجت من رسم الشيء. والتأْثير: إِبْقاءُ الأَثر في الشيء. وأَثَّرَ في الشيء: ترك فيه أَثراً. والآثارُ: الأَعْلام(Ibn Manzur, 1999).

اصطلاحاً: نتيجة الشيء(Saliba, 1971, p. 37).

إجرائياً: مجموعة من العلامات المرئية التي كونتها العوامل البيئية والإنسانية.

البيئة لغويا: بَوَأ المَبَاءَةُ: منزلُ القومِ في الموضعِ كله((Ibn Manzur, p. 531).).

البيئة اصطلاحيا:

البيئة مجموعة من الأشياء والظواهر التي تحيط بالفرد وتؤثر فيه. فيقال البيئة الطبيعية والبيئة الداخلية والبيئة الفكرية والبيئة الاجتماعية. وبهذا تُطلق على المكان والزمان كونهما إطاران يحيطان بالظواهر الطبيعية. وهي ترادف للوسط كفلان وسط قومه أي بينهم(Saliba, 1982, pp. 220-221).

البيئة اجرائيا: هي أشياء ناشئة من ظواهر مشيدة أو طبيعية تحيط بالفرد وتؤثر على وجوده ، أو هي مجموعة أنظمة متشابكة ببعضها البعض بدرجة التعقيد وتؤثر في الفرد وتحدد بقائه على هذه الأرض.

المحور النظري(الإطار النظري)

بيئة الأهوار العراقية و أثرها في الفنانين

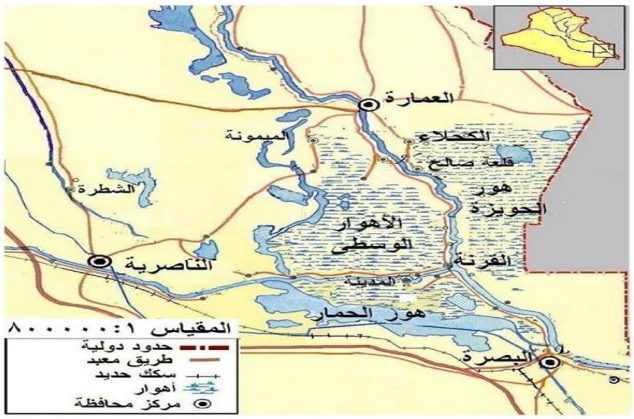
اكتسبت بيئة العراق منذ فجر التأريخ الى اليوم مكاناً مرموقاً لموقعها المتميز بين أقطار الشرق الادنى القديم فتقع في قارة آسيا بجزئها الجنوبي(Baqer, 1986, p. 25). تحوي هذه البيئة نهران عظيمان توأمان هما دجلة والفرات كسبها أهمية كبيرة كأهمية النيل في مصر(George, 1984, p. 23)، وساعد ذلك في حرية حركة المواصلات الداخلية والحملات العسكرية وتشجيع التجارة وزيادة الارتباط مع الاقاليم المجاورة(Al-Dabbagh, 1983, p. 21) من هذا ظهرت أعظم الحضارات وأصبحت أهم مناطق العالم تقدماً في الفنون الزراعية والري واستثمار الاراضي والإفادة من البيئة الطبيعية المحيطة بها(Susah, 1946, p. 3) ونتيجة التقاء النهران في الجنوب العراقي تشكلت مستنقعات واسعة تسمى الاهوار.

الشكل(1) جنود آشوريون القدماء على متن قارب القصب ، في مستنقعات جنوب العراق. الآشورية ، حوالي 640-620 BC من نينوى ، جنوب غرب القصر.

https://www.alamy.com/purchase/cust-order-confirm.aspx

الهور: بحيرة تجري إليها المياه فتفيض وتتسع وجمع الهور: (أهوار)(Masoud, 1992, p. 847)). تمثل الأهوار أحد أكبر نظم علم البيئة (الإيكولوجي) في العالم ، حيث تعمل كمصدر لا غنى عنه للخدمات الأساس ، ليس فقط للمحيط المباشر ، ولكن للمنطقة بأكملها ، بما في ذلك خارج حدود العراق. توجد فيها أقدم سجلات الحضارة على أطرافها. يُعتقد أن التلال التي ترتفع فوق مياه الأهوار هي مواقع المدن القديمة التي سكنته. وتبدو الإجراءات الاستكشافية الأثرية فيها قليل. كانت تسمى عبر عصورها المتعاقبة بـ(جنة عدن). كانت موطنًا لنظام بيئي حيوي لأكثر من خمسة آلاف عام ، كان هذا النظام البيئي يدعم ميدان حضارة العراق الفريدة ومحمية ومعزولة من القوى الخارجية بوساطة الغطاء النباتي الكثيف المتمثل بالقصب والبردي الذي لا يمكن اختراقه في المستنقعات(كليوت، 1996).

سكن السومريون في جنوب العراق حول الاهوار وأنشئوا أولى الحضارات الإنسانية في أواخر الالف الرابع قبل الميلاد وعمروا المدن وأسسوا نظام الحكم والتدوين والكتابة والفنون والآداب والشرائع المدونة وتأسيس العلوم والمعارف ومقومات المدن والعمران كلها(Baqer, 1983, p. 133). ثم تبع السومريون والبابليون الآشوريين. الذين برعوا في تطوير مدنهم وحياتهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والعسكرية وقاموا بحملات عدة لقتال اعدائهم والقضاء عليهم. وكانت الاهوار مسرحاً واسعاً لتلك الحملات الشكل (1).



الشكل (2) المناطق الرئيسة للأهوار العراقية.

المصدر:

https://www.facebook.com/DalelAltaleb/posts/2208183826163468/

تمتد الاهوار عبر ثلاث محافظات عراقية ترتبط بخصائص مشتركة(العمارة والبصرة وذي قار) الشكل(2). وهي منخفضات الارض التي تتجمع فيها المياه متفرقة يرتفع فيها منسوب المياه وقت الفيضان عن طريق روافد نهري دجلة والفرات ثم ينحسر بعد ذلك. واهم الاهوار في العراق: هور الحمار الذي بلغت رقعته أثناء الثمانينات حوالي 330 الف هكتار الذي شكل اهم المصادر لثروة المياه الداخلية. وهور الحويزة الذي تبلغ رقعته حوالي 148 الف هكتار، وهور القرنة الذي تبلغ رقعته 100 الف هكتار ثم الاهوار الصغيرة مثل مينازخاري (45 الف هكتار) وهور الشاطره (33 الف هكتار) وهور أم القى (22 الف هكتار) وهور الشامية مشخاب نجم (21 الف هكتار). وهنالك مجموعة من الاهوار هي نهايات لروافد نهر دجلة(بوغلاني والعكيكة وكرمة الحسن وأم نخلة والحفار) ومن نهر الفرات (الحسينة وأبو سميك). (المنظمة العربية للتنمية) (League of Arab States, 1986, p. 3). تتشكل الاهوار من نهري دجلة والفرات الذين ينبعان من سلسلة جبال طوروس في تركيا خلال الامطار وذوبان الثلوج الجبلية لتتدفق إلى العراق ثم تتجمع في الاراضي المنخفضة عند التقاء النهرين بالقرب من شمال الخليج العربي وتتم تغذية تلك المنخفضات واستدامتها باستمرار ذوبان الثلوج في فصل الربيع عندما تصبح الأنهار غارقة في المياه الزائدة التي اندفعت في اتجاه مجرى النهر فتحدث فيضانات موسمية في سهول الدلتا التي تشكلها الأهوار في الجنوب العراقي. تعدُ موجات الفيضان هذه ضرورية جداً للحفاظ على شبكة واسعة من البحيرات المترابطة والمستنقعات الخلفية التي شكلت الاهوار.

الشكل (3) يمثل صورة لبنت الاهواروهي تتنقل بواسطة المشحوف .

https://www.iraqicivilsociety.org/archives/6637

الشكل (4) مقطع لمجموعة من الجواميس العر اقية ترعى في الاهوار.

https://www.iraqicivilsociety.org/archives/4820

الشكل(5) مشهد لمجموعة بيوت مبنية من القصب.

https://www.atlasobscura.com/places/mudhif-houses

الشكل (6) عملية صيد السمك والطيور في الأهوار.

https://www.pinterest.com/pin/555913147739073226/

الشكل(7) فتاة من الاهوار تتوسط مجموعة من الجاموس والإوزالمحلي.

https://apimagesblog.com/blog/2017/10/26/iraqs-vast-marshes-reborn-after-saddam-are-in-peril-again

الشكل (8) عملية حش القصب(الغذاء الرئيس للجاموس) والقيام بحمله بواسطة المشحوف من قبل فتاتين من الاهوار.

http://iraqsolidarity.blogspot.com/2016/07/iraqsmarshlands-nearly-destroyedunder.html

كانت منطقة الاهوار العراقية تضم ما يزيد عن 20000 كيلومتر مربع من البحيرات المترابطة. تبلغ ضعف مساحة مستنقعات إيفرجلايدز (**Everglades**)(تقع في الجزء الجنوبي من ولاية فلوريدا إحدى ولايات امريكيا المعروفة). وتُعَدُ الأهوار موطنًا لملايين الطيور. وجدت دراسة أجريت عام 1979 حوالي 81 نوعًا من الطيور المائية ، بما في ذلك الطيور النادرة أو المستوطنة التي تعيش فيها. كما تُعَدُ واحدة من أهم المناطق

الشتوية في جنوب غرب آسيا كطريق وممر سنوي مهم للطيور بين سيبيريا وإفريقيا (United Nations, 2001, 6). تشغل بيئة الاهوار مكانة مرموقة ومتميزة من حيث مكوناتها الاجتماعية والطبيعية الممتدة عبر حقب التاريخ القديم العديدة وإلى اليوم لاستمرار مظاهرها الحياتية البدائية كبناء بيوت القصب الشكل (3) والتنقل فيها بواسطة القوارب والمشاحيف المصنوعة من ذلك القصب الشكل(4) وصيد الاسماك والطيور المتنوعة الشكل (5) رغم التطور الذي يسود المظاهر الحياتية المحيطة بها. وزادت أهميتها ومكانتها بكونها من الإشكال النادرة في الحضارات الانسانية بمختلف مشاربها وتباينها من حيث العمق التاريخي المميز ومازالت تحتفظ بعالمها الخاص الذي وهب الثراء والقوة المزدانة بالعلوم والمفاهيم التي استندت عليه البشرية كلها بلا مراء.

تحتوي هذه الاهوار على ثروات ومصادر غذائية هائلة من الاسماك والطيور المهاجرة والمحلية وحيوان الجاموس الذي يُعَدُ مادة غذائية أساس في إنتاج اللحوم ومشتقات الحليب. كذلك المنتوجات النباتية كالحنطة والشعير والذرة البيضاء والرز الذي يُعَدُ المادة الغذائية الاساس.

نالت بيئة الاهوار العراقية في المحافل العلمية والأدبية والفنية اهتمام كبير ففي العلوم تُدرس المؤثرات والمشاكل التي تتعرض لها كالجفاف والتلوث والصيد الجائر والأمراض بغية الحد منها والحفاظ عليها كبيئة سياحية واقتصادية واجتماعية متكاملة. أما المحافل الأدبية فهنالك سطرت عليها ملاحم وبطولات وأشعار وقصص متنوعة بدءً من ملحمة جلجامش وإلى اليوم. بينما المحفل الفني تسيد تلك المحافل كونه الوسيلة الناطقة المرئية في الحفاظ عليها وإدامتها ففي الفن سطَّر ابن سومر وبابل وأكد وآشور ملامح حياتهم وسجل مراسيم المواعظ والعبر وقوانين الوجود وأسرار مكوناتها من خلال موسوعاتهم الفنية العظيمة **وكنوزهم المحمودة** الدفينة التي سطروها على الرقم الطينية العديدة وجدران المعابد والقصور وأغلفة السيوف والعدد الحربية والصناديق والحلي والمجوهرات والمنحوتات المجسمة والبارزة والغائرة والأواني الفخارية.

أصبح هذا الارث الفني العظيم موضوعات استلهام للفنانين العالميين والعرب والعراقيين على حدٍ سواءٍ. فأمست بيئة الاهوار العراقية مضرباً للأمثال في الوسط الفني العراقي فطرزت منجزاتهم الفنية مقتبسات منها. ونقلت على أسطح تلك المنجزات الفنية ذات البعدين أروع المشاهد بأساليب عدة صورت الحياة فيها كعدسة متنقلة تُظهِر براعة منشأها وسعت خياله وقوة تعبيره وشدة انتمائه ووفائه لها، بل لتأكيد حبه له دعى نفسه بأنه: (فتى الاهوار) وكلما هاجر عنها غزاها بمنجزاته الفنية البديعة وعاد إلى طريقها الترابي. فمن هو ذا؟ إنه الفنان ماهود أحمد.

دراسة اسلوب الفنان ماهود أحمد

وُلد الفنان العراقي ماهود أحمد عام 1940م (الملحق (1))في محافظة ميسان (جنوب العراق) مهد الحضارة العراقية وحافظت موروثها وثقافتها التقليدية الشعبية (بيئة لأهوار). لُقِبَ بـ(ابن الأهوار) واستعمله في كتاباته ومدوناته العديدة. قضى الفنان حياته كلها في الأوساط الأكاديمية منذ طفولته حتى اليوم إذ ظهرت في معارض العالم كله(العزاوي، مقابلة). ومنها ما كان في الإمارات العربية المتحدة والجزائر. برفقة زوجته الفنانة المرحومة (وسماء الاغا) الشكل (9).

استوحى الفنان ماهود أحمد جلَّ موضوعات أعماله من الملاحم التاريخية كملحمة جلجامش والتراث الشعبي والحضاري وألف ليلة وليلة والأبراج الفلكية وتجميعها فتكون اشبه بالاساطير(Ismail, p. 191). مستعيراً منها الصور والعلامات والرموز التراثية المخاطبة لمشاعر الآخرين وأحاسيسهم بأسلوبه الخاص الذي يمثل اللون في الرسم بدون شك(Fadl, p. 23) فالتأريخ عنده مصدر ألهامه الفني بما يحويه من قصص وحكايات وروايات وأساطير وخاصة (ملحمة جلجامش) بما تحويها من مفردات كالخير والشر وموت (أنكيدو) البطل الذي رافق صديقة جلجامش إلى أن مات والصراع الأزلي وسر الخلود وطوفان الذي حلَّ بالأرض. وتصوراته التي ارتبط بالرموز الدينية العظيمة البارزة كـ(استشهاد سيدنا الحسين عليه الصلاة والسلام في حادثة كربلاء الأليمة) أو آلهة أو ملك أو انتصارات وأحداث تاريخية بارزة أو مشاهد مستنبطة من حياة المجتمعات الشعبية العالمية والعربية والمحلية التي شاهدها في طفولته وإلى أن بلغ أشده. فهو بلا مراء أو ريب يمتلك خزانة معرفية وثقافة تاريخية عالية ودقيقة. فهو أكثر من شخصية واحدة حيث يمتلك ثقافات مجتمعية عدة تبلورت في بلده الأم العراق بأطيافه كلها والبلاد العربية وروسيا وبلدان أوروبا. يمتلك مخيلة واسعة الآفاق جعلت من منجزاته الفنية رموزاً غائرة في دهاليز الماضي البعيد التي اسست للحاضر مستلزماته كلها.

الشكل(9) يمثل صورة للفنان ماهود أحمد مع الفنانة المرحومة ليلى العطار والفنانة المرحومة وسماء الآغا زوجة الفنان ماهود أحمد في متحف بغداد للفن المعاصر. بغداد، 1992.

https://isqineeha.tumblr.com/post/51997597823/artist-of-the-day-iraqi-mahood-ahmed

استطاع أن يستنبط من ملحمة جلجامش الصراع الأزلي بين الشر المقيت المدمر والخير السليم المعمر والضعف الهزيل والقوة العتيدة. وأفكار أخر تتعلق بصراعات الانسان مع نفسه وبيئته ومجتمعه وما آلت عليه من مؤثرات عدة ساهمت في إسعاده أو زادت في معاناته وآلامه. وفي الأخير ينتصر الخير ويتلاشى أركان الشر. فكانت ملحمة جلجامش مصدراً لإلهامه ومنبعاً لأفكاره جسدت منجزاته الفنية على اختلافها وعددها. كما ساهمت الأبراج الفلكية في رفده بمعالم ومشاعر وأحاسيس تتعلق بالإنسان نفسه واستشعاراته وما يُخبأ له المستقبل من مفاجآت تسره أو تضره. فتثير موضوعاته في النفس الغور في أعمال الخيال المرتبط بالواقع الحسي الملموس المألوف فبات هنا اسلوبه كلغة و تعبير يفسر بمنجزه الفني هذا. (Dewey, p. 154).

كما أنه أظهر براعة كبيرة في توظيف مفردات تراثه الثري في واقعه الحاضر كاستحضاره تلك المفردات في عرف اجتماعي أو عقيدة ثابتة أو سنن معروفة. زادت أهمية منجزاته الفنية في الوسط الفني خاصة وفي

المجتمع عامة اقبالا كبيراً بما تمتلك من اشارات ورموز ومفردات واقعية اصيلة يستشعر بها من عاصرها او ورثها او سمع بها. فعالجها بحسب رؤيته وأسلوبه فيمتاز الفنان العراقي بذلك اكثر حداثة ومعاصرة(Al Saeed, p. 133). فهنالك الوشم الذي عهده الفنان نفسه ببيئة ميسان المعروفة بحفاظها على موروثها الحضاري وفنونها الشعبية فكان الوشم احدها وهو ما يشابه الحلي والمجوهرات. فكانت نسوة الهور يتجملن ويتزين به فهو بلا ريب سلعة تجميل زهيدة وقيمته المعنوية والاجتماعية عالية فلا تقتصر منجزاته الفنية على استنساخ المناظر الطبيعية الحياة اليومية فتشخيصه واقعي ويمس مشاعر مجتمعه الاجتماعي على اختلاف اطيافه وعاداته ومشاكله الخاصة التي يمتاز بها دون غيره(Amhez, p. 55). كما انه زينة البنت الفقيرة التي لا تمتلك المال الكافي لشراء المعادن الغالية التي تتزين بها. فيتمثل أسلوبه بالواقعي الاشتراكي والسريالي التعبيري(Al-Azzawi, Qasim) من خلال تضخيم أشكاله ومفرداته ونوعية حركاتها المميزة الهادفة المعبرة سواءٌ أكانت حزناً أم فرحاً أم قوةً أم ضعفاً.

استهوى مشاعره الرقم سبعة بما له من مكانة مهمة في تراثه وحضارة بلده فاختار عنواناً لأحد منجزاته (البوابات السبع) . فالسماوات سبع والكواكب عند البابليين سبع وعدد طبقات الزقورة سبع. أُغرِم بمفردات بيئته المتوارثة كالقصب والبردي والمشحوف والجاموس والنخيل ومياه الهور والأسماك والطيور وبيوت القصب وحظائر الحيوانات. أما المرأة أو فتاة الهور كانت تتكلم في منجزاته الفنية كلها إن لم تكن حاضرة فإن لها حضور رمزي مع الرجل تارة وبدونه تارة أخرى كذلك الرجل فهو ملازمها أنى تكون أو رموز أو إيحاءات عنه أو عن مكانه. فالعنصر الانساني مهم في أعماله لاعتقاده بأن الاشياء إن لم يدخل فيها ذلك العنصر البشري فهي جامدة أو معدومة. لذلك عندما يستحضر آثار الماضي ومفردات تراثيه يقول: (هذه صناعة الاجداد، فانتم ماذا صنعتم؟ أو يقول أضعف الايمان حافظوا عليه). كذلك كان مغرماً بالعباءة والفلكلور الشعبي وغطاء الرأس والوجه (الفوطة) كونها هوية مجتمعه التي حافظ عليها منذ بزوغ شمس وإلى اليوم.

تأثر الفنان ماهود احمد بالثقافة والفكر الاشتراكي المكسيكي وبالفنانين المكسيكيين وبدون أدنى مجال للشك استطاع أن يجيد ما تعلمه من فنهم وتميز عليه بحسب رؤيته لبيئته التي نشأ وترعرع في ربوعها فمنجزاته الضخمة تجمع بين الواقعية الإشتراكية وبين السريالية التعبيرية وبين الرمزية بما يتناسب مع تراثه وتفكيره الصادق الاصيل(Jabra, 1986, p. 35). يتحلى اسلوبه في بمبالغته لبنية الأشكال وخروجه عن المنظور(البعد الثالث) وعدم مراعاته للنسب فتسمو عليه إيصال الأفكار الهادفة كما إن هذا الاسلوب لازمه وبذلك تخصص به وعكس هويته. ومن أولى مفردات التشخيصات البصرية لمنجزاته الفنية هي استعماله الأجساد البشرية العديدة وقوة تعبيراتها تكمن في ضخامتها ولجذب الانتباه في اللحظة التي تقترن مع الهدوء والسكينة لاسيما أشكال النساء بقدسية تقاليدها الاجتماعية وتراثها الاصيل المتعالق بالفنون الاخرى. فبات شكلا لجسد عنصر(امرأة) ومفردة جمالية رئيسة ماثلة في منجزاته الفنية العديدة بإحساس وهدوء وسكينة تامة خاصة (جسد المرأة) (العزاوي، مقابلة)حيث الوشم الذي يتحلى على جسدها بروح ألامرأة العراقية الأصيلة(http://elsada.net/67847/) .

ومن خلال ذلك يظهر إن أهم الألوان التي استعملها الفنان هي : اللون الاحمر والأبيض والأسود والأصفر والبرتقالي والترابي والأخضر والأزرق. فكان يميل الى اللون الاحمر والألوان الشفافة الهادئة إذ تميزت بها منجزاته الفنية. فضلاً إلى ذلك كونها نمت وجود الأشكال بتفصيلاتها الرمزية على سطح ذو بعدين الذي أحال مواضيعه إلى عالم تاريخي قديم ذا سحنة محلية ، وتبين ذلك من خلال تأكيد الفنان في إنشائه المواضيع على اللون القهوائي الترابي فضلاً عن ذلك الألوان التي استعملت في اظهار اشكال المنحوتات. وأخيراً وليس آخراً فالفنان ماهود أحمد هو كنز ثقافي عراقي أصيل استحق تقديراً عالياً من بيئته وشعبهم والمشهد الفني العالمي.

المحور التطبيقي (إجراءات البحث)

أ. مجتمع البحث:

اشتملت الدراسة على الأعمال الفنية للفنان ماهود احمد المتمثلة في حدود البحث التي تمكن الباحث الحصول عليها من المصادر الآتية :

1. الكتب الفنية والأدلة و المصادر المتوفرة .
2. المؤسسات العامة .

ب. **عينة البحث ومبررات اختيارها** :

اختيرت العينة بصورة قصدية منتظمة استنادا لصلاحياتها للتحليل من حيث إنها:

1) ممثلة في المجتمع الأصلي. 2) متنوعة في أساليبها، وتتناسب في معالجة الموضوع. 3)تكون لبيئات مختلفة. 4)صلاحية ألوانها في التحليل. 5)ورودها في مصادرها. 6) أهميتها في التداول. 7) قابليتها للتبويب.

ج- المنهج المتبع في تطبيق الأداة:

اعتمد الباحث المنهج التحليلي الوصفي لأعمال عينة البحث وذلك لخصوصية البحث الذي يتحرك ضمن إطار تحليلي.

أداة البحث :

حدد الباحث أداة (الملاحظة)، لبحثهما، بعملية تحليل وصفي للعينة التي اختيرت من قبل الباحث نسبة إلى ما تضمنته هذه الأعمال من خصائص تفيد البحث .

عينة البحث :

حدد الباحث عينة البحث من خلال تحديد مجتمعه(أعمال الفنان احمد)، التي حددت بثلاثة أعمال.

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تحليل نماذج العينة :

النموذج(1)

الموضوع : العمل في الهور.

القياس : .

تاريخ العمل : 1998 .

المادة : زيت على قماش

https://www.facebook.com/188661011179503/photos/a.422501134462155/422501737795428/?type=3&theater

الموضوع :

اخذ طابعاً حياتياً يومياً متمثلاً في الجو العام لبيئة الاهوار العراقية في الفترة التي عبر عنها الفنان من خلال توظيف السمات الجمالية للحياة الطبيعة في موضوع له مضامينه في اتجاه توظيف الجوانب الفنية في القضية الاجتماعية فكانت سنة (1998) (سنة تنفيذ هذا المنجز الفني)، سنة مشحونة بقضية حب ارض الوطن المتمثلة ببيئة الاهوار، فكان الهور بمثابة الوطن الكبير كونه مصدراً مهماً للغذاء والتجارة والصناعة وأهمها كلها هو السكن ففيه السكن والسكينة. فأراد الفنان ان يحاكي بيئته التي تأويه من خلال هذا العمل الناطق الحاوي على المفردات التي عاصرته وعاش في كنفها. عبر عنها الفنان بأشكال متعدد تمثلت بفتاة الهور الرشيقة التي ترتدي ثوباً احمراً وشالاً اسوداً ينساب من رأسها حتى أسفل وركها الأيمن. تقف على مشحوف تستند بعصا طويلة من القصب وتهم لمغادرة المكان بدفع ارض الهور بقوى من خلال العصا الطويلة التي تحملها كلتا يديها فنتج عنها حركة هادئة تتناغم واتجاه حركة اتجاه الجاموس وكأنه يحاول توديعها إلى أرض أو مكان يبدو بعيداً نوعاً ما. يتعرف على ذلك من خلال الفضاء المتجهة اليه الذي يخلو من معالم السكن. فهذا المنجز الفني يذكر المشاهد بالشكل (3) من هذه الدراسة. كأن الفنان أراد أن يقول هذا العمل مستوحي من هذا الشكل. فالبيئة واحدة والعناصر تتشابه الذي يختلف فقط الزمن وآلية تصوير المشهد.

احتوى المنجز الفني خمسة مجاميع تكوينية ، الاولى تمثلت في مدخل المشهد تتكون من اربع قطع من القصب اليابس متسلسلة باتجاه مركز المنجز الى يساره تناظرها في الجانب الأيمن ظهور قطعة ارض يابسة. أما المجموعة الثانية فتتمثل بالفتاة والمشحوف والعصا الطويلة. بينما المجموعة الثالثة تتمثل بالجاموس وحركات الماء المتعالقة مع ظله وتشغل مركز المشهد. والمجموعة الرابعة تتمثل بكوخي القصب، يشغل الاول في اعلى المنجز الى اليمين بينما الثاني في اعلى منتصف المنجز. وتمثلت المجموعة الخامسة بالفضاء الذي يبدو بعيد عن المركز. تتداخل الاشكال والعناصر والمفردات في هذا المنجز لتشكيل وحدة متكاملة لموضوع بيئة حياتية يومية من الاهوار العراقية. عبَّر فيها الفنان عن شاعريته وما يدور في خواطره مستعملاً الرموز والإيحاءات والتعبيرات المجازية. فمثلاً يُخبر الفنان المشاهدين بأن وظيفة أو أهمية قطع القصب الاربعة في المجموعة الاولى هي سبب وجود هذا التكامل في هذه الحياة التي تبدو في المشهد. فالمشحوف والعصا التي

تسيره والكوخين وحتى طعام الجاموس كلها من القصب هذا الرمز الاول. أما الثاني فيتمثل بحبيب الفتاة الذي يتمثل بالجاموس كونه يمثل القوة والشجاعة والضخامة ويتعرف على ذلك من خلال نظراته وحركاته كأنها توحي بالوداع المؤقت. تتركز شاعرية الفنان بخطوطه المريحة الهادئة والاقواس المتناظرة المتمثلة بفتحات الابواب وشكل المشحوف وانعكاسه في الماء وأمواجه وشكل الجاموس وحركة الفتاة وانسيابية ملابسها.

حاول الفنان موازنة المنجز الفني من خلال توزيع الكتل والمفردات والمجاميع في أسلوب التناظر المباشر وغير المباشر فحركة الجاموس توازي حركة واتجاه المشحوف. كذلك شكل الكوخين فتكاد حركتهما تتناظر مع بعضهما البعض. المنجز الفني متكامل ومتوازن ومستقر مع حركات انسيابية هادئة. الإنشاء مفتوح.

تراوحت الوان المنجز الفني بين السمائي المخضر والفاتح والأسود والأبيض والأحمر والقوائي وتدريجات رصاصية وتُعَدُ هذه الألوان صفة مميزة لألوان الفنان ماهود احمد أخذت طابع واضح في معظم منجزاته الفنية في الفترة التي نفذها. كون الفنان مساحات الألوان المتجاورة فأخذت طابعاً قريباً للألوان المائية الشفافة فأن اقترب الى حد ما من المصورات الإسلامية في مدرسة بغداد للتصوير. حاول الفنان عن قصد اظهار البعد الثالث (المنظور) على الرغم من ضخامة الاشكال وتقاربها بالحجم. ، فجاءت متباينة في الشكل والمضمون. استعمل الفنان في منجزه الفني هذا الفرش والألوان الزيتية على القماش.

النموذج(2)

الموضوع : المعروف.

القياس : .

تاريخ العمل : 1998 .

المادة : زيت على قماش.

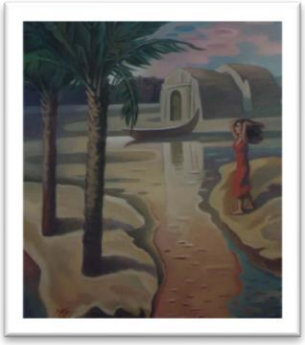
https://www.facebook.com/188661011179503/photos/a.422501134462155/422502124462056/?type=3&theater

الموضوع :

اخذ طابعاً عاطفياً وتعبيرياً ورمزياً متمثلاً في الجو العام في الفترة التي عبر عنها الفنان من خلال توظيفه السمات الجمالية لبيئة الاهوار العراقية ومفرداتها وعناصر موجوداتها في موضوع له مضمونه باتجاه توظيف الجانب الفني في القضية الاجتماعية وتحديداً العاطفية منها فكانت سنة (1998) (سنة تنفيذ هذا المنجز الفني)، سنة مشحونة بالحب والحنان والفراق التي عاشها الفنان بعيداً عن الاوطان مغترباً عن بيئته وملتقى أحبابه. فقرر الرجوع وتحدى المخاطر والجوع ليكسر قوانين البشر كلها فيعود الى طريقه الترابي المملوء بذكريات الماضي الجميل وقصصه المعبرة عن ترانيم سومر وبابل وأكد وآشور. فرجع فتى الاهوار معانقاً فتاة الاهوار عشيقته السرمدية ورفيقة احلامه وبطلة موضوعاته العديدة التي اقسمت بحق ألا تفارق مشاهده ما طال الزمن والزمان دون تغيير المكان فأنه السرمدي الذي لا يستبدل ولا يساوم عليه(الهور) الاسم الذي عرفه العالم من قبل فتاه وفتاته. عبر عنه الفنان بشكل آدمي واقعي المتمثل بالفتاة وآدمي رمزي وتعبيري المتمثل بالجاموس. وأثبت العلاقة الاسرية بينهما من خلال كوخ القصب

والمشحوف أيضاً مصنوع من القصب. في هذا المشهد أراد الفنان أو فتى الاهوار أن يسجل موقفاً عاطفياً فريداً بحمله لفتاته (الاهوارية). فالمعتاد يكون حمل الاشياء على الظهر لا على الرأس خاصة على حيوان ضخم كالجاموس. لكن القوانين كلها تتغير بل تسقط وتتلاشى عندما يكون المحمول هو (الحبيب). فالحمل على الرأس يكون محفوفاً بالحواس الخمس فضلاً عن السادسة وبحماية القرنين المحيطين بالضيف العزيز كحماية له من السقوط أو عدو حاقد.

احتوى المنجز الفني ثلاثة مجاميع تكوينية، تمثلت الكتلة أو المجموعة الأولى في المركز(أي مركز المنجز الفني) الذي يُعَدُ الاضخم كونه يشغل ثلاثة ارباع المنجز المتمثل برأس الجاموس والفتاة التي تعلوه. واما الكتلة الثانية فتمثلت بكوخ القصب والمشحوف. وتمثلت الكتلة الثالثة والأخير بالفضاء الذي يلي الكتلتين الاولى والثانية. تداخلت في المنجز مفردات بيئية طبيعية مستلهمة من الاهوار العراقية كحركات المياه والخطوط المتموجة في الجاموس وحركة عضلات الفتاة ولون ثوبها الاحمر وانسيابية شعرها الاسود الداكن الذي ينساب على كتفها مع بياض قرني الجاموس البيضاوين المدببتين كأنه مستعار من الجاموس الحقيقي في الشكل(4). ثم الخطوط المنحنية والمدببة في المشحوف والكوخ في أسلوب تداخلي (تداخلت المفردات بشكل حظر فيه المنظور). رسمت الأشكال بصفة رمزية تعبر عن حالة الفنان العاطفية باتجاه وطنه الام المتمثل ببيئة الاهوار وعناصرها المميزة. حاول الفنان ان يوازن المنجز الفني من خلال توزيع الكتل والمفردات في أسلوب التناظر فالكتلة الكبيرة الاولى تتوازن مع ، مع الكتلتين الثانية والثالثة مجتمعة. فالمنجز الفني هذا متوازنة ومستقرة ، الإنشاء مفتوح. تراوحت الألوان بين الأحمر والأسود والأبيض والسمائي المخضر وتدريجات رصاصية. استعمل الفنان الفرش والألوان الزيتية في الرسم على القماش.



النموذج (3)

الموضوع : السكينة.

القياس : .

تاريخ العمل : 2002 .

المادة : زيت على قماش.

https://www.facebook.com/188661011179503/photos/a.422501134462155/422501737795428/?type=3&theater

الموضوع :

اخذ طابعاً ريفياً واجتماعياً مستوحياً من بيئة الاهوار العراقية متمثلاً في الجو العام في الفترة التي عبر عنها الفنان بتوظيفه السمات الجمالية للبيئة الطبيعية بموضوع له مضمونه باتجاه توظيف الجوانب الفنية في القضية الاجتماعية والحياتية اليومية في الريف العراقي إذ يتميز بمساحات زراعية حرة ومناظر طبيعية جميلة جعلته مختلفاً عن حياة المدينة. فكانت سنة (2002) (السنة التي تم تنفيذ هذا المنجز الفني)عبر عنه الفنان بشكل فتاة ترتدي ثوباً أحمر اللون تروم القفز من على ساقية ماء ضيقة وهذه اشياء

معتادة عند اهل الريف حيث يعتادون الاطفال بلعبة عبور السواقي الضيقة قفزاً فباتت عرفاً للكبار وللصغار وإبراز مهاراتهم. كما إن الفتاة تتجول وكأن السعادة تغمرها يتضح ذلك من خلال مداعبة يديها لشعرها المتطاير المنثور كأنها تحاكي سعف النخيل به وربما مخاطبة النخلتين امامها كامرأتين جميلتين تبوح لهما بسرها حول المشحوف الذي يظهر بعيداً يركن أمام كوخ القصب بهدوء. فيبدو من خلال ذلك إن فنى الاهوار (فارس الاحلام). حلَّ ضيفاً عندها مُرَحَباً به. يبدو إن المشهد صُوِرَ عند الصباح الباكر يُعرفُ ذلك من خلال الضياء الخافت الممزوج باللون البرتقالي المحمر والظلال المتكونة من الاشكال والمفردات والعناصر داخل هذا المنجز. كذلك ألوان الغيوم المنعكس عليها ضياء الشمس المشرقة ذات الالوان المتدرجة بين الاحمر والاصفر مع الازرق.

احتوى المنجز الفني أربعة مجاميع تكوينية ، تمثلت الاولى في الجانب الأيمن الفتاة التي تقف على اليابسة. تقابلها في الجهة اليسرى الكتلة الثانية المتمثلة في النخلتين الشامختين اللتان تستندان على ارض يابسة صلبة. أما الكتلة الثالثة تتكون من كوخين يقعان على استقامة واحدة مبنيان من القصب مع مشحوف يستقر أمام الكوخ الاول. تقع هذه المجموعة(الثالثة) يمين ألى الفتاة بالجهة البعيدة. بينما الكتلة الرابعة بالشريط الاخضر البعيد الذي يقع بعد الكوخين ويظر ماثلاً للوجود خلف النخلتين. ويبدو هذا الشريط متكون من مجموعة نخيل وارفة الظلال. يتخلل هذا المنجز الفني نهرٌ عظيمٌ كأنها متصلاً ببقية الاهوار ينساب منه نهر ضيق(ساقية ضيقة) تستعمل لسقي المزروعات القريبة أو لتصريف المياه الزائدة. ويُشاهد من علاقات الكتل كلها أو المجاميع التي شكلت هذا الموضوع متكاتفة في المعنى ومتناسقة في الحركات ومتوازنة بالاشكال ومفهومة المضمون.

حاول الفنان موازنة المنجز الفني هذا من خلال توزيع الكتل في أسلوب التناظر غير المباشر فالكتلة في جهة اليمين المتمثلة بالفتاة تناظر التي في جهة اليسار المتمثلة بالنخلتين. كذلك الكوخين والمشحوف وشريط النخل الممتد. المنجز الفني متوازن ومستقر ويتحرك بهدوء حسب حكة واتجاه ماء الهور ةالساقية الضيقة.، الإنشاء مغلق نحو المركز (مركز المنجز الفني).

تراوحت الألوان بين البني والبني المخضر والأحمر والأصفر والأبيض والأسود وتدريجات رصاصية. باتت هذه الألوان صفة مميزة لألوان الفنان ماهود أحمد التي أخذت طاباً واضعاً في معظم منجزاته الفنية في الفترة التي نفذ فيها هذا العمل . تكون من المساحات اللونية المتجاورة طابعاً زخرفياً شبهاً برسومات الواسطي.

الخاتمة

بعد هذه الرحلة المباركة في(أثر بيئة الاهوار العراقية في اعمال الفنان ماهود أحمد) يكتفي الباحث بهذا القدر من هذه الرحلة بآثارها وأثرها وجمالها وجماليتها من حيث بعدها التأريخي وقيمتها الكبيرة لدى الباحثين وفي الأخص الأعم في مجال الفنون الجميلة التي عالقتْ الماضي بالحاضر وأظهرت ملامح وعلاقات حميمة ما انفكت مرتبطة فلم تتسنى ولم يؤثر على هذه العلاقة أي من العوائق بدليل تجدد الدراسة فيها وتسليط الاضواء عليها من جوانب عدة. من هذه ظهرت فيها ومنها نتائج واستنتاجات عدة منا في ما يلي:

نتائج البحث

كشفت الدراسة بمحوريها النظري والتطبيقي بما فيها تحليل نماذج عينة البحث عن:

1) نشأة بيئة الاهوار العراقية وتكوينها من نهري دجلة والفرات ومن خلال ومن تفرعاتهما فهي عبارة عن تجمع المياه في منخفضات سطحية تسمى (الهور) ومجموعها تسمى أهوار.

2) العمق التأريخي لبيئة الاهوار العراقية وأصالتها وريادتها في العلوم والآداب والفنون.

3) جمالية الرسومات في التراث العراقي القديم وقوة تعبيراتها في تجسيد الواقع فنياً أرست دعائم وقواعد استند عليها الفنان العراقي اليوم كما في رسومات الفنان ماهود احمد.

4) وحدة التفكير وقوة التعبير عند الفنان العراقي في القديم والحديث فالبيئة واحدة والمعاناة واحدة لكن الفرق بينهما هو إن الانسان العراقي القديم هو المنشأ والحديث هو مقلد ومطور مع اتلاف التقنيات بينهما.

5) ظهور مدرسة يمكن أن تسمى بمدرسة الاهوار العراقية الفنية نظراً للتأثير المباشر على الانسان المولود فيها منذ القديم حيث المشاهد الفنية المختلفة من حملات عسكرية في الهور شكل (1)وصيد وتجارة تناظرها اليوم الحالة نفسها من صيد ورعي وعمل وتجارة(الاشكال: 3-8). ثم تجسيدها فنياً من خلال فنانها ماهود احمد الذي لقب نفسه(فتى الاهوار) لتأثره الشديد ببيئته (الولادة والنشأة) فعالج مفرداتها كلها بمنجزات فنية غاية في الجمال (المضمون والشكل) نماذج العينة(1،2،3). فنتيجة لذلك فهي مدرسة متكاملة منذ القديم والى اليوم.

6) الحضور الانساني المهم في نماذج العينة كلها فإن لم يكُ موجود يرمز له ما يدل عليه ففي نموذج (1) للعينة هنالك امرأة واحدة ورمز الفنان للرجل بالجاموس كذلك الحال في النموذج (2) للعينة فيُشاهد الجاموس يحمل الفتاة على رأسه. بينما في النموذج(3) للعينة رمز الفنان للرجل عن المشحوف الساكن امام كوخ القصب الصغير دلالة على وجود الرجل الذي عاد من عمل صيد مجهد. فالفنان هنا يستعمل الرمز للدلالة عن الوجود الانساني الذي لا يستطيع ان يفارق أغلب مشاهده إن لم تَكُ كلها.

7) استعمال الفنان مفردات بيئة الاهوار العراقية كلها مع الولوج بالخيال إلى أعماق التأريخ وربطه عاطفياً بالحاضر ليطرح أمام المشاهد خيارات عدة. فأغلب أعماله مقروءة ومفهومة عندما يكون المشاهد ملماً ببيئة الاهوار العراقية اجتماعياً وتاريخياً وبيئياً.

8) اعتماد الفنان في منجزاته على الالوان الزيتية والقماش وتبني الاسلوب الواقعي الاشتراكي والتعبيرية الرمزية وبرع في ابراز الناحية الجمالية بجعل موضوعاته وعناصرها ورموزها أحجاماً كبيرة وبارزة زادت من جمالها وقوة تعبيرها مركزاً على اللون الاحمر والأبيض والأسود وتدرج الرصاصي والأزرق في النماذج كلها.

الاستنتاجات:

أ. إن للفنان العراقي في القديم والحديث له قوة تعبيرية كبيرة أجا من خلالها التأمل والتأويل في توظيف المفردات وتنويعها بهدف الخروج بمواضيع تتكلم عن الحالة الآنية التي يعيشها الفنان أو مجتمعه.

ب. إن جمالية المنجزات الفنية للرسام العراقي ماهود احمد متولدة من مرجعياته الفكرية والاجتماعية والبنيوية المتوارثة من بيئته المحلية(العمارة) وبيئته الأم أو الوطن الكبير(العراق).

ت. الجودة والأصالة لبيئة الاهوار الهمت الفنان ماهود احمد من الابحار والولوج فيها بحرية كونها مُعرَّفَة في الاوساط العلمية والتاريخية والفنية ومكان(ولادته ونشأته).

ث. إن القدرة التقنية والأسلوبية لدى الفنان تشير إلى بعده الثقافي والعلمي المحلي والعالمي وقوة تركيزه وملاحظته في مجال الفن والعلوم الاخرى لاسيما الفلك وقصص التاريخ والملاحم البطولية كجلجامش(في الادب) والتشريح الدقيق في الملامح البشرية وأجزاء النباتات وعضلات الحيوانات.

التوصيات:

- ❖ بناء متحف عالمي للأهوار العراقية يتجسد فيها تأريخها منذ فجر التأريخ وإلى اليوم. ووضع فيه أجنحة عديدة تجسدها اقتصادياً وسياسياً وعسكرياً واجتماعياً وفنياً.
- ❖ بث الوعي لدى الاوساط العلمية والتربوية لأهمية بيئة الاهوار كجزء كبير من الهوية العراقية ومعلم حضاري من معالم الانسانية التي خرج من رحمها شعاع العلوم وشرائع القانون وبدائع الفنون.
- ❖ إدخال بيئة الاهوار العراقية في المؤسسات التربوية والعلمي كجزء مكمل من المناهج فيهما.
- ❖ إصدار كراريس ومنشورات دورية لأعلام بيئة الاهوار العراقية الذين أرفدوا العلوم والآداب والفنون من إنجازات عظيمة ساهمت بشكل قريب او بعيد من لفت الانظار العالم لها كالفنان ماهود احمد.

المقترحات:

يقترح الباحث إجراء دراسة عن:

- الملاحم والبطولات في رسومات الفنان ماهود احمد.
- البيئة الجبلية في رسومات الفنان ماهود احمد.
- المرأة والعباءة عند الفنان ماهود احمد.
- أثر الواقعية الاشتراكية في أسلوب الفنان ماهود احمد.

References:

1. Al Saeed, Shaker Hassan: chapters from the history of the plastic movement in Iraq, part 1, House of General Cultural Affairs, Ministry of Culture and Information, Baghdad, 1983.

2. Al-Azzawi, Qasim (artist and critic), Ministry of Culture, Tourism and Antiquities, meeting with the researcher on Wednesday 12/18/2019.

3. Al-Dabbagh, Taqi, Iraq in History, Freedom House Printing, Baghdad, 1983.

4. Amhaz, Mahmoud: Contemporary Art Streams, 1st Floor, Publications for Distribution and Publishing, Beirut, Lebanon, 1996.

5. Baqer, Taha, Introduction to the History of Ancient Civilizations, Baghdad, 1986, Part 1.

6. Baqer, Taha, the epic of Gilgamesh, Baghdad, National Library, Freedom House for Printing, 144 AH - 1980 AD.

7. Clute, Ann. Hydrology and Political Geography in the Tigris River Basin - Euphrates. Paper presented at the conference "Water in the Middle East - A Source of Conflict or Cooperation?" August 26, 1996, University of Odense, Denmark.

8. Dewey, John: Democracy and Education, The Authoring, Translation and Publishing Committee, 1956.

9. Fadl, Salah: The Science of Method, Principles and Procedures, Dar Al-Shorouk, 1st Floor, Cairo, 1989.

10. George, Rowe, The Ancient Iraq, translated by Hussein Alwan Hussein, 1984.

11. Ibn Manzur, Tongue of the Arabs, House for the Revival of Arab Heritage, Beirut, 3rd edition, 1999 AD.

12. Ismail, Ezz El-Din: Art and Man, 1st edition, Dar Al-Qalam, Beirut, 1974.

13. Jabra, Ibrahim Jabra, The Roots of Iraqi Art, Dar Al-Fikr Library, Wasit House, Arab House, Baghdad, 1986.

14. Jamil Saliba, The Little Philosophical Lexicon, 1st Floor, Part 1, Lebanese Book House, Beirut, 1971.

15. League of Arab States, Arab Organization for Agricultural Development, the first international symposium on the development of the marshes in southern Iraq, Khartoum, December, 1986.

16. Masoud, Jubran, Al-Raed, a modern linguistic dictionary, Dar Al-Alam for millions, Beirut, Lebanon, 7th edition, March 1992.

17. Saliba, Jamil, The Little Philosophical Lexicon, 1st Floor, Part 1, Lebanese Book House, Beirut, Lebanon, School Library, Beirut, Lebanon, 1982 AD

18. Susah, Ahmed, The Evolution of Irrigation in Iraq, Baghdad, 1946.

19. The marshes in Mesopotamia: the demise of an ecosystem. United Nations Environment Program. Nairobi, Kenya. 2001.

20. http://elsada.net/67847/

21. https://isqineeha.tumblr.com/post/51997597823/artist-of-the-day-iraqi-mahood-ahmed

22. http://elsada.net/67847/

23. https://www.facebook.com/188661011179503/photos/a.422501134462155/4225011737795428/?type=3&theater

24. https://www.facebook.com/188661011179503/photos/a.422501134462155/4225012124462056/?type=3&theater

25. https://www.facebook.com/188661011179503/photos/a.422501134462155/4225011737795428/?type=3&theater

26. https://www.alamy.com/purchase/cust-order-confirm.aspx

27. https://www.facebook.com/DalelAltaleb/posts/2208183826163468/

28. https://www.iraqicivilsociety.org/archives/6637

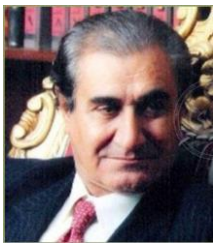
29. https://www.iraqicivilsociety.org/archives/4820

30. https://www.atlasobscura.com/places/mudhif-houses

31. https://www.pinterest.com/pin/555913147739073226/

32. https://apimagesblog.com/blog/2017/10/26/iraqs-vast-marshes-reborn-after-saddam-are-in-peril-again

33. http://iraq solidarity.blogspot.com/2016/07/iraqs-marshlands-nearly-destroyed-under.html



الملحق (1) (http://elsada.net/67847/ ، العزاوي، مقابلة)

ولد الفنان ماهود أحمد في ميسان 1940 (ببيئة الأهوار العراقية)، تخرج من معهد الفنون الجميلة(1961)، حصل على الماجستير والدكتوراه من معهدي الدراسات النظرية وسوريكوف ((روسيا). عضو مؤسس ومدرس في كلية الفنون الجميلة بجامعة صلاح الدين/ اربيل. ، أشرف على سبع وعشرين رسالة ماجستير واطروحة ودكتوراه في جامعة بغداد. حصل على درجة الأستاذية في عام 1996، كرم كأستاذ أمثل من قبل وزارة التعليم العالي والبحث العلمي. وكأستاذ أقدم من جامعة بغداد أيضاً. شارك في مؤتمرات علمية وثقافية عديدة حيث قام بإلقاء محاضرات في مجال اختصاصه في (بغداد – موسكو – براغ – تونس – المغرب). وكتب بحوث علمية وثقافية كثيرة.

حصل على جوائز تقديرية عدة. كان آخرها جائزة مهرجان بغداد العالمي للفنون التشكيلية في عام 2002. شارك في تأسيس مجلة (مجلتي) للأطفال سنة 1968. عضو في جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين. عضو نقابة الصحفيين العراقيين ونقابة الفنانين التشكيليين العراقيين. عضو رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين. كرم من قبل رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين بمناسبة مهرجان القدس عاصمة للثقافة العربية في 2009. له مجموعة من البحوث الفنية: الواسطي من خلال مخطوطة المزوق. تربة زمرد خاتون. المأمون يحفر في الأهرام. المنمنمات المندائية في المخطوطات الدينية في العراق. كتاب عن إسماعيل الشيخلي حياته وفنه. كرم في يوم القلم من وزارة التعليم العالي والبحث العلمي العراقية.

له مقنيات لأعماله في متاحف العالم. أشهر اعماله العالمية (الفارس الازرق، قارئة البخت، الميت الحي، عودة الرأس، ملحمة كلكامش، العشاء الأخير).عضو نقابة الفنانين العراقيين. عضو جماعة الرواد، عضو جماعة بغداد للفن الحديث. له مؤلفات عدة في مجال الفنون والمقالات الفنية والنقدية والشعر.

ساهم بإخراج وإصدار مجلة أسفار الأدبية وشغل منصب سكرتير تحرير لمجلة فن في بغداد. كذلك له بحوث عدة في مجلة آفاق عربية والتراث الشعبي ومجلة الأكاديمي ومجلة الفن. وشارك في مناقشات الرسائل الجامعية والمؤتمرات. حصل على شهادات التقديرية من (تونس – باريس – موسكو). ثم عمل في جامعة الأردن وأقام فيها معرضا بعنوان "عبور البوابات السبع" الذي تضمن 24 لوحة مستوحاة من ملحمة جلجامش والأبراج الفلكية استلهمها من الأساطير والحكايات الشعبية وارتباطاتها بواقع العراق اليوم.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/193-212

The effect of the Iraqi marshes environment on the works of artist Mahoud Ahmed

Mahmoud Hussein Abdul Rahman Hussein[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 21/2/2020…....Date of acceptance: 16/4/2020….....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract

Scientific research on the environment of the Iraqi marshes, its beauty and its characteristics is considered one of the most important functions of Iraqi universities and scientific institutions, because of its great historical impact related to the identity of Iraq and the Iraqis and the basis of science and science, through which the first letter and the first human civilizations were established and in the same importance technical research is among the most important functions of departments Institutes and colleges of the arts, research centers and museums inside and outside Iraq. Also, research centers specialized in the natural environment of Iraq, including the marshes. Therefore, it is hoped that this research will develop the artistic field and its intimate relationship with the marsh environment in all aspects, especially in light of the modern concept of the marshes and its place in the list of the global human heritage, this concept in which knowledge is the main driver and the main motivation that motivated researchers to enter into it, especially When the researcher and artist are from this environment. The artist, Mahmoud Ahmed, embodies the environment of the marshes with timeless masterpieces that represent reality with absolute precision, but with his symbolic, realistic, expressive style.

Without a doubt, the returns from this artistic research are numerous (aesthetic, social, historical and cultural). And its importance increases in developing the relationship between studying the marshes environment scientifically and technically and providing Iraqi, Arab and international libraries with modern and new knowledge about this relationship and to assist researchers in this regard by identifying the problems of this study and its most prominent solutions, results and conclusions.

It was the most prominent problems of the study on the nature of the marshes environment, history and importance. And on the nature of the artist Mahood Ahmed (the marsh boy) and his spiritual relationship with this environment and its history. And about his style, topics and techniques in which he carried out his artistic achievements. The study was determined (1998-2002). The aim of the study was to show and highlight the impact of the Iraqi marshes environment on the works of artist Mahood Ahmed. With the applied axis that was represented by the research community and its specimens and analysis, the study came out with several results, including: The environment of the Iraqi marshes has an important place in the scientific, literary and artistic milieu, drawing from its rich history and its economic, political, social, military and cultural significance. Then the study was concluded with the most important sources on which it relied, then the appendices that specialized in a brief narration on the identity of the artist Mahood Ahmed and the identification of his scientific, literary and artistic achievements.

Key words: impact, environment, marshes, Iraq, Mahood Ahmed.

[1] Research Center and Museum of Natural History / University of Baghdad, Ahmed.mahmoud2005@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/213-228

الرقمنة كواقع معاصر وأهميتها في الفن التشكيلي السعودي

ابتسام سعود الرشيد[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/5/26 ، تاريخ قبول النشر 2020/6/14 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

الملخص:

يشغل الفنان بعد الانتهاء من الانتاج الفني صدى هذا الإنتاج عند المتلقى. سواء كان هذا المتلقى من العامة من الفنون، أو الخاصة من الفنانين والنقاد والأكاديميين. وفى الماضي كان لحدود الزماكانية كبير الأثر فى الحد من هذا الصدى أو نوعيته، إذ كانت آراء المتلقيين تتأثر إلى حد كبير بالفكر السائد أو بالاتجاهات الفنية المسيطرة على الساحة الفنية في البيئة المحيطة التي نشاء بها الفنان. ولكي يظهر الفنان اعماله لأوسع شريحة من المتلقين فانه يتحمل عناء تكاليف نقل العمل وحفظة من التلف اثناء التنقل والمبالغ المادية التي قد تعيق نشر العمل الفني والبحث عن منصات عالمية لنشر العمل. الى أن أتت الرقمنة لتوفر منصة جديدة أقل كلفة وأكثر شفافية يقدم من خلالها الفنان انتاجة الفني.

ومن خلال المنهج الوصفي التحليلى يهدف هذا البحث إلى فهم دور الرقمنة فى عملية الإنتاج الفني، وارتباطها بالمفهوم الرقمي اليوم، ومن ثم مناقشة أثر الرقمنة على عرض وتداول أعمال الفنانين التشكيلين السعوديين. بداية من خلال فهم معنى مصطلح الرقمنة وما يُشير إليه. ومن خلال عرض لبعض أهم المنصات الرقمية لعرض وتداول أعمال فن التصوير التشكيلي السعودي على الساحة الفنية اليوم.

الكلمات الاستفتاحية:

الرقمنة – التواصل الرقمي– التكنولوجيات الرقمية.

المقدمة:

شهدت الحركة الفنية في العالم العربي منذ بدايات القرن العشرين وحتى الآن – أو ما يعرف بالفن العربي الحديث والمعاصر – حالة من الانتعاش فى الفنون التشكيلية بشكل عام. كانت شرارة ذلك الحراك الفني دراسة العديد من هؤلاء الرواد الاوائل فى أوروبا وتعرفهم على الحركات الفنية هناك وتأثرهم بها، وكانت العديد من الدول العربية آنذاك تحت غطاء الاستعمار الاوربي. ومن ثم جاءت حركات الاستقلال تباعًا في الفترة التى تبعت انتهاء الحرب العالمية الثانية Post-War Era مما دفع بروح من التفاؤل فى نفوس شعوب

[1] الأستاذ المساعد ورئيس قسم الفنون البصرية بكلية التصاميم والفنون -جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن الرياض – المملكة العربية السعودية ، isalrasheed@pnu.edu.sa

المنطقة، وحث العديد من الفنانين على التخلي عن تقليد الغرب والاتجاه نحو تعبير فنى أكثر أصالة يعبر عنهم وعن حضاراتهم وتراثهم الثقافى العريق وعما تحويه مجتمعاتهم المحلية من مرجعيات جمالية تميزها عن غيرها من البلدان الأوروبية، ليظهر ما يعرف بفن ما بعد الحداثة و منها الي الفن المعاصر. وبظهور التكنلوجيا و التسارع في التطوير ازالة الحدود المكانية والزمانية بين الدول فاصبح ما يوثر في منطقة ما من نصف الكرة الارضية الغربي يحث اثر في النصف الشرقي. فالفنون لم تكن في معزل عن الاستفادة من تطور التكنلوجيا حيث ظهرة مزادات عالمية شارك فيها العديد من الفنانين عن طريق الأنترنت ساهمة بدورها في نشر الفنون.

فافي الشرق الأوسط اصبح سوق الفن مستمر في النمو منذ عام 2003م كما تقول هالة خياط الخبيرة بفنون ما بعد الحداثة والفن المعاصر بدار مزادات كريستيز، حيث وصل سعر لوحة من أعمال فناني الشرق الأوسط إلى 2 مليون و700 ألف – هذا بالنسبة للفنانة التركية الأميرة فخر النساء زيد – وحوالى 2 مليون ونصف للفنان المصري محمود سعيد. وشجع الطلب على أعمال الفنانين العرب وفنانى الشرق الأوسط بشكل عام افتتاح متحف اللوفر بأبو ظبي مؤخرًا، والنجاح المطرد لمتحف قطر الوطنى بالدوحة. وتعد السمة المميزة لسوق الفن فى العالم العربى والشرق الأوسط حاليًا، والذي ساهمت فية الرقمنة بأنواعها في نشره في دول العالم. وربما كان الميل تجاه عرض واقتناء أعمال فنانات المنطقة العربية والشرق الأوسط بشكل عام السبب فى ارتفاع نسبة تمثيل الفنانين العرب.

ولكى يخرج الفنان بابتكاراته الجديدة وإبداعاته الفنية المختلفة عن نطاق بيئته ومجتمعه الفني - الضيق إلى حد بعيد – كان عليه تكلف عبىء الانتقال بأعماله للعرض والتداول فى بلدان أخرى ليستفيد من خبرات وآراء غيره من الفنانين وجمهور المتلقيين .حتى أتت الرقمنة لتوفر منصة أخرى جديدة أقل كلفة وأكثر شفافية يقدم من خلالها الفنان إنتاجه.

مشكلة البحث:

يبقى موضوع الرقمنة وعلاقتها بالفن التشكيلي من المواضيع غير المطروحة بالقدر الكافي في البحوث والدراسات العلمية العربية، كما انه من النادر وجود دراسة تناولت الرقمنة وعلقتها بالفن التشكيلي السعودي بصورة خاصة و دور الرقمنة واستفادة الفنانين من المنصة الفنية المتداولة لدى الغرب. وعلية فتكمن مشكلة البحث فى التساؤل حول الرقمنة كواقع معاصر له دور واهمية في فن التصوير التشكيلي السعودي .

فروض البحث:

يفترض البحث أن الرقمنة قد ساهمت في نشر انتاج الفنان التشكيلي والسعودي بعيداً عن حدود الزمان والمكان، ليصبح فى إمكانه تداول إنتاجه الفني المختلف ومشاركتها لا فقط بين أقرانه فى مجتمعه المحلى الضيق ولكن عالميًا كذلك.

حدود البحث:

تتمثل حدود البحث في الواقع المعاصر وعينة من الفنانين السعوديين التشكيلين.

أهداف البحث:

- فهم دور التكنولوجيا فى عملية الإنتاج الفني.

- التعرف على معنى الرقمنة كواقع معاصر.
- التعرف على أهمية الرقمنة على انتاج الفنانين التشكيلين السعوديين.

أهمية البحث:

ترجع اهمية البحث الى ندرة الدراسات السابقة التي اجريت في هذا الموضوع، في حدود علم الباحثة كما أنه قد يفيد في:

- توجيه أنظار الباحثين والفنانين بالمملكة العربية السعودية، النماذج رائدة من الفنانين المستفيدين من منصات الرقمنة العالمية.
- إلقاء الضوء على اهم المنصات الرقمية التي تقدم للفنانين سهولة التواصل وتداول الاعمال الفنية والمناقشات الفنية بحرية.

منهج البحث:

يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي.

المصطلحات:

الرقمنة كترجمة لمصطلحDigitization:

تعني Digitize تحويل شيء إلى صيغة رقمية (صفر) ويدخل فى ذلك الموارد والعمليات. كأن نحول الوثائق الورقية والصور الفوتوغرافية وأشرطة الكاسيت وغيرها من الموارد المادية غيرالرقمية التناظرية Analogueإلى الصيغة الرقمية ،Digitalويتم ذلك عادة من خلال أجهزة خاصة كالماسح الضوئي. أما رقمنة العمليات فيكون عادة بتحويلها إلى نموذج آلى أوتوماتيكى أو ما يُسمى بالأتمتةAutomation بهدف إنجاز الأعمال بشكل أسرع وأدق وأكثر كفاءة؛ كعمليات ادخال واسترجاع بيانات عملاء بنك مثلاً(Cleveland،2017)

بعد تحويل الموارد والعمليات إلى المكافىء الرقمي لها يُمكننا "تبنى الرقمنة" بمعناها الثانيDigitalization ؛ أى استخدام تلك الموارد الرقمية الجديدة، وهذه النُظم التى تعمل على توفير معادل رقمى للعمليات اليدوية المرهقة، من خلال رؤية أبعد وأوسع فى عالم رقمي(صقر،2018) فالرقمنة هنا تعنى استغلال الخيارات الجديدة التي نشأت عن الرقمنة بمعناها الأول، الأمر الذى يتطلب رؤية واعية تستطيع استغلال تلك الخيارات في التطوير والانتشار وزيادة الإنتاجية، وكذلك سهولة التفاعل والتواصل وفتح مجالات جديدة لم تكن متاحة؛ فالرقمنة كترجمة للمصطلحDigitalization هي المعنى الأعم والأشمل، وهي ما نعنيه عند الحديث عن الرقمنة في سياق هذا البحث.

التواصل الرقمي:

يعرف فيري (2006،ص25)هو التفاعل وتبادل المعلومات بين المتصفحين باشتراط وجود الشبكة الرقمية، لأيجاد مجتمع افتراضي مشترك يعتمد تقبل الاخر وتجاوز الذات.

ويذكر مهيبل (2005،ص117)ان التواصل ارقمي منظومة عالمية مشتركة تمثل نتاج الفكر المنبثق من الثقافات كلها. وتساعد على إحداث تغيرات وهي منظومة اتصالية عالمية تتخطى الحواجز والقوانين.

كما أن التواصل الرقمي هو عرض وتبادل الافكار المرسلة من الافراد بصورتها المادية المقروءة والمسموعة والبصرية المحسوسة الى اكبر شريحة من المجتمعات العالمية عبر الآلة الرقمية المتنامية في المعاصرة والتي غيرة مفهوم التواصل حتى بات أكثر سرعة وأكثر فاعلية.

الاطار النظري:

المقدمة:

لم يكن الفن بمعزل عن الرقمنة التي طالت مختلف أوجه الحياة فى عصرنا الحديث. فالتكنولوجيات الرقمية دخلت اليوم فى كل شىء تقريبًا، والفنان ليس بمعزل عن مجتمعه والعالم الذى يعيش فيه، فكان من البديهى أن يتجه إلى مختلف المنصات الرقمية المتاحة اليوم لمشاركة إبداعاته مع غيره من المبدعين من أرجاء العالم والاستفادة مما تُقدمه تلك المنصات الرقمية من خدمات وتسهيلات يصعُب الحصول عليها بالوسائل التقليدية لتداول الفنون ونحن عندما نتحدث عن تداول الفنون فإنما نعنى التداول بالعرض والمشاركة والنقاش الحر من جهة، وبالبيع والشراء والاقتناء من جهة أخرى. وتداول الفنون في الفترة التي لم يظهر فيها الرقمنة لم يكن بالاتساع أو الانتشار المطلوب وبخاصة فى عصرنا الحالي . كذلك اتسم فى كثير من الأحيان بعدم الكفاءة والشفافية التى حرمت الفنان، إلى حد بعيد، من حريته فى إبداع كل ما هو جديد ومختلف عما هو سائد فى بيئته المحلية الضيقة، وخاصة إذا كان يرغب فى العرض والانتشار. أما إذا تمسك بحريته الإبداعية فى مواجهة قاعات العرض والقائمين على المحافل الفنية المختلفة، أو أمام المعوقات البيروقراطية أو المادية المختلفة، فكان هذا يعنى احتمالية أن يظل ما يُبدعه حبيس مرسمه، أو متاح فقط للقلة من المهتمين فى المعارض الخاصة.

فالرقمنة اتاحة الحرية للفنان لنشر افكارو ثقافة مجتمعة الضيق الى افاق اوسع. والفنان السعودي من الفنانين الذين لديهم الشغف لنشر ابداعاتهم الفنية وآرائهم بحرية في منصات عالمية ومحلية تسهل لهم طرق التواصل و تبادل الافكار مع الاخرين لذا اهتم البحث بشريحة الفنانين السعوديين التشكيلين الذين يسعون في الاستفادة مماتتيحه الرقمنة لهم وتكنلوجيا الفن.

اولاً: التكنولوجيا والفن:

تُؤثر التكنولوجيات الرقمية اليوم فى مختلف مراحل العمل الفني؛ بداية من مصادر الإلهام إلى الفكرة والتنفيذ والعرض والتداول و المناقشات والتباحث الحر البناء. وارتباط التكنولوجيا بصفة عامة بالفن ليس بالأمر الجديد، فمنذ البداية كانت التكنولوجيا تسير جنباً إلى جنب مع الفن من خلال البرامج الالكترونية لانتاج الاعمال الرقمية او المواقع الفنية ، ربما اختلف معناها قديما عما تعنيه لنا الآن، بل أن تعريف التكنولوجيا يختلف كذلك من مجال إلى آخر من مجالات الفنون.

فمن ضمن تعريفات التكنولوجيا تعريفها باعتبارها: "العلاقة بين الإنسان والمواد والأدوات كعناصر للتكنولوجيا، وأن التطبيق التكنولوجي يبدأ لحظة تفاعل هذه العناصر معًا"(Dudek، 2017). فهي جهد وفكر إنسانى، وتطبيق للمعلومات والمهارات لحل المشكلات الإنسانة، وتوفير احتياجاته. ان التكنولوجيا باعتبارها الجانب التطبيقى للمعارف والنظريات العلمية لأجل تحقيق أهداف محددة. أى أن التكنولوجيا تتكون من مكونين رئيسين الأول: مادى ،Physicalوالثاني : معلوماتى ،Informationalحيث ينسحب المكون

المادي على المنتجات أو الأدوات أو المعدات أو الأجهزة أو المخططات أو العمليات أو أساليب العمل. فى حين يُشير المكون الثاني المعلوماتي إلى المعرفة التى تتيح لنا إنجاز أمر ما فى المجالات المختلفة سواء العلمية أو الفنية أو الاقتصادية أو الهندسية ... فالتكنولوجيا تجمع بين الشق العقلي المعرفي والشق المهارى.

أن التكنولوجيا كانت دائماً مصاحبة للفن منذ البداية، منذ العصور القديمة وحتى اليوم. من الألوان والأدوات البسيطة التي استخدمها الإنسان القديم فى الرسم والتلوين على الجدران والأوانى والأدوات؛ وحتى ما يدخل فى صناعة وتركيب الألوان ومسطحات الرسم والتصوير اليوم من تقنيات حديثة. تقول سارة جامبوا(11p:2017, Cleveland) يرتبط الفن بالتكنولوجيا برباط وثيق للغاية حتى أنه عند تطور أحدهما يتبعه الآخر. حتى ظهرة فنون الكمبيوتر وفن الرقمي و الفن السبراني وهذا لا يعنى التغيير فقط فى كيفية إنتاج الفن، ولكن كذلك فى طريقة عرضه، ومشاهدته، وتذوقه ومن ثم تداوله ونشره.

ثانيًا: الرقمنةDigitalization:

كما ظهر لدينا ان الرقمنة تعنى استغلال الخيارات الجديدة التي نشأت عن الرقمنة بمعناها الأول، الأمر الذى يتطلب رؤية واعية تستطيع استغلال تلك الخيارات فى التطوير والانتشار وزيادة الإنتاجية، وكذلك سهولة التفاعل والتواصل وفتح مجالات جديدة لم تكن متاحة؛ فالرقمنة كترجمة للمصطلحDigitalization هي المعنى الأعم والأشمل، وهى ما نعنيه عند الحديث عن الرقمنة فى سياق هذا البحث.

وفى سياق الفنون التشكيلية وفن التصوير التشكيلي السعودي على الأخص، فإن الرقمنة هنا تعنى التحول نحو الرقمية من خلال المؤسسات الفنية الداعمة للفن؛ كالمتاحف وقاعات العرض ودور المزادات الفنية والمسابقات والمحافل الفنية المختلفة. والتى تشكل جميعها منصات متنوعة يمكن من خلالها تداول الفنون لا فقط بالبحث والتحليل والنقاش والبيع والشراء، ولكن أيضا فى الرؤية التى تحكم العملية الفنية ذاتها، من فكر وإبداع وعرض.

أما من جهة النقاش والتباحث وتبادل المعلومات والآراء، و التي تُثرى ولا شك العملية الفنية، وتُزيد من وعى الفنان وخبراته بمشاركة أعماله مع نُظراءه، والاستفادة من آراء النقاد والأكاديميين والمبدعين. فإن تداول الفنون من خلال المنصات الفنية التقليدية لا يقترب حتى مما تُقدمه المنصات الرقمية الحديثة اليوم من انتشار وتفاعل وشفافية. فان كان عدد مشاهدي العمل فى القاعات الفنية المختلفة، أو ضمن المسابقات المحلية أو العالمية، فإنه لن يقترب إلى ما يُمكن الوصول إليه عبر المنصات الرقمية المختلفة. هذا إلى جانب أن الاشتراك في مثل تلك المحافل الفنية ليس بالأمر السهل اليسير. فدخول التكنولوجيات الرقمية فى مجال فن التصوير جعلت من استغلال الخيارات الرقمية المتاحة فى العالم أجمع اليوم موضع قوة في يد الفنان. فمن خلال منصات عرض وتداول الفنون الرقمية على شبكة الإنترنت، أو من خلال مواقع التواصل الاجتماعي، أو البرمجيات التطبيقية على أجهزة الهواتف الذكية وغيرها من الخيارات الرقمية، أصبح اليوم من المتاح للفنان تقديم نفسه بنفسه إلى جمهور أعرض دون الحاجة إلى الوساطة سواء من قاعات العرض المختلفة، أو القائمين على المعارض الدورية والمسابقات الفنية المتعددة، كالصالونات والبينالیات وغيرها، والتي يتم فيها اختيار العارضين من الفنانين إلى حد كبير بطريقتين:

•الدعوة: بحيث لا تُتاح للكثير من الفنانين فرص العرض والانتشار ، ومشاركة رؤيتهم الفنية المتفردة مع المجتمع الفنى بشكل خاص، أو الجمهور بشكل عام. وفي الغالب يتم دعوة الفنانين المشهورين و الكبار ولا ينظر للفنانين الناشئين.

• طريق المفاضلة: بين ما يُقدمه الفنان من إبداعات مع غيره من المتقدمين، واختيار ما يتناسب مع الحدث الفني، أو رؤية منظميه. فمن خلال المفاضلة يتم استبعاد الكثير من الأعمال التى لا تتسم بالمستوى اللائق أو الرؤية الفنية المتميزة، مما يتيح تقديم الأفضل إلى حد بعيد. غير أن ذلك يضع السلطة فى أيدى مجموعة محدودة من الأفراد القائمين على مثل تلك المحافل أو المنظمين لها. وإذا لم يتسم هؤلاء بالشفافية، والاطلاع، وتقبل الجديد، فلن يجد هؤلاء الفنانين لما يقدموه من إبداعات منصة عامة للعرض تحظى باهتمام ومتابعة الجمهور والنقاد والأكاديميين على حد سواء. وبالتالي لجأ العديد من الفنانين حول العالم إلى شبكة الإنترنت ومواقع التواصل الاجتماعي المختلفة، أو للمواقع المستقلة التى توفر منصات للعرض أكثر شفافية، لتقديم أعمالهم لجمهور أوسع، وفى الوقت نفسه الاستفادة مما تُقدمه تلك المنصات الرقمية الحديثة من فرص جديدة فى استطلاع آراء الجمهور والاستفادة من الحوار البناء حول العمل، أو من نقد وتحليل الأعمال من قبل متخصصين، فلا يُصبح الفن عامة . وسيصبح فن تصوير التشكيلي متداولاً على فئة قليلة مما لا يحقق الديمقراطية فى الفن وكما يقول فيليب أشلى كلاين ،Phillip Ashley Kleinوالذى يرأس شركة "ديلويتس" Deloitteللفنون والاستثمارات بنيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية: "سيقوم هذا بدفع التحرك الفعلى نحو تحقيق الديمقراطية لساحة عرض وتداول الفنون" (صقر،2018)

ويعد الفنانين السعوديين ناشئين من حيث الانتشار عالمين فقد سعى اغلبهم الى التسجيل في المنصات الرقمنة الغربية للفنون لعرض اعمالهم وتداولها. ومن المنصات الرقمية التي تتيح تداول الفنون على شبكة الإنترنت، سواء من خلال أجهزة الحواسب الشخصية أو الهواتف الذكية والتي جعلت فكرة تداول الفنون أسهل من أي مكان وفى أى وقت. وتتنوع المنصات المختلفة لتداول الفنون على شبكة الإنترنت وتتعدد، ولكن تشترك جميعها فى توفير فرص أكبر للفنانين ومتذوقيه وكذلك الراغبين فى اقتناء الأعمال الفنية. فتتعدد المنصات الرقمية بناءً على اهتماماتها فمنها ما يهتم بالعرض المتحفي لمجموعات المتاحف وقاعات العرض الكبرى من مختلف أرجاء العالم مثل موقع جوجل للفنون والثقافةGoogle Arts & Culture مثلاً. ومنها ما يُقدم وسيلة سهلة للعرض مع إمكانية التداول بالبيع والشراء والاقتناء من خلال التسهيلات التى يوفرها الموقع مثل موقع أرتزىArtsy.net. ومن المنصات ما توفير منصة للفنانين المعاصرين لعرض أعمالهم الفنية المختلفة سواء بهدف الانتشار والمشاركة أو لتقديم أنفسهم فى المجال العملى لاحترافي كموقع بيهانس Behanceالذى تملكه شركة أدوبىAdobe الشهيرة للبرمجيات الفنية. و منصة Artpodiumو منصة فن جميل للأعمال الفنية بالمملكة وفيما يلى نتعرض لتلك المنصات الرقمية:

موقع جوجل للفنون والثقافة :Culture& Google Arts :

يعد موقع جوجل للفنون والثقافة Google Arts & Culture: من بين المنصات الكبرى لتداول الفنون على شبكة الإنترنت والتى أطلقها معهد جوجل للثقافة على شبكة الإنترنت عام 2011م. والمعهد أنشىء كمبادرة

غير هادفة للربح تعمل بالتعاون مع المنظمات الثقافية المختلفة لعرض ثقافة وتراث العالم على شبكة الإنترنت لجمهور أوسع من محبى الفنون والثقافة على مستوى العالم.

ويستغل المعهد فكرة الرقمنة بمعنى تحويل الموارد الثقافية المختلفة إلى صيغ رقمية من خلال كاميرات رقمية خاصة لتصوير الأعمال الفنية بجودة فائقة، وإتاحة فرصة زيارة المتاحف والأماكن الثقافية والتراثية المختلفة من خلال تقنيات الواقع الافتراضي، ليتمكن زائر المنصة الرقمية على شبكة الإنترنت من التجول فى أرجاء تلك الأماكن وكأنه بين جنباتها وباستخدام تقنية منظور الشارعStreet View التى ابتكرتها جوجل لهذا الغرض ومن هاتفه المحمول كما في شكل(1)حيث تتيح له المنصة إنشاء مجموعته الفنية الخاصة مما أعجبه للاستمتاع بها فى أى وقت يشاء(Helmore،2017)

شكل (1) صورة من منصة جوجل للفنون والثقافة على الهو اتف المحمولة

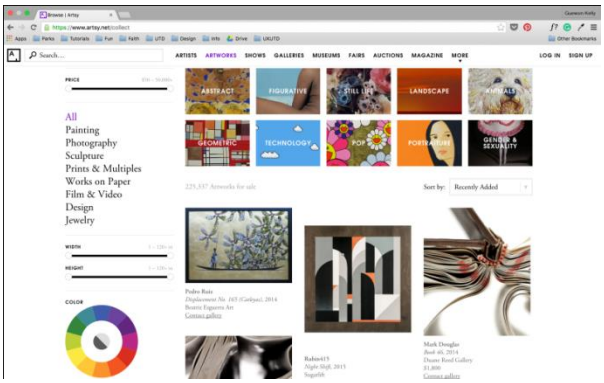
منصة أرتزى Artsy.net:

يعد موقع أرتزىArtsy.net من أكبر المنصات الرقمية لتداول الفنون على شبكة الإنترنت حالياً. فمن خلال الموقع يُمكن للفنانين، وقاعات العرض، والمتاحف، ودور المزادات الفنية الشهيرة من كافة أرجاء العالم عرض ما لديها من مجموعات فنية متنوعة، للجمهور. كما يوفر الموقع فرصة للأكاديميين وطلاب الفنون لمشاهدة الأعمال ودراستها ومشاركتها بسهولة سواء من خلال أجهزة الحواسب الشخصية أو عبر البرنامج التطبيقي الخاص بالمنصة على الهواتف الذكية.

كما يحتوى الموقع على ما يقرب من 800ألف عمل فنى لحوالى 70ألف فنان من مختلف بلدان العالم. وهو يُقدم أعمالاً فنية تعود إلى فترات مختلفة من تاريخ الفن. كما يحتوى على أكبر مجموعة على شبكة الإنترنت من الأعمال التى تنتمى إلى الحركة الفنية المعاصرة. ومنذ إطلاقه فى 2012م، شاهد مجموعات أرتزى الفنية أكثر من 24مليون زائر مما يزيد عن 190دولة. ويتيح الموقع للزائرين من الفنانين ومتذوقي الفن فرصة إنشاء حساب، ومن ثم بناء مجموعاتهم الفنية الخاصة على الموقع نفسه؛ سواء بهدف مشاركة إبداعاتهم الشخصية مع جمهور أعرض من مختلف أنحاء العالم او لإنشاء مجموعة فنية من مختلف الأعمال التى أعجبتهم أثناء تجولهم فى أرجاء الموقع، للاستمتاع بمشاهدتها في أي وقت ومن أي مكان,Pasori CedarK2017)

والموقع يتيح فرصة اقتناء العديد من الأعمال الفنية المعروضة من خلال التسهيلات التي يوفرها. فهو يحتوى على ما يقرب 500ألف عمل متاح للاقتناء، سواء من قبل المتاحف ودور العرض التى تستغل الموقع لعرض ما لديها من مجموعات فنية؛ من أمثال متحف اللوفرMusée Du Louvre بباريس، والمتحف البريطاني The

British Museumبلندن، ومتحف جوجنهايم Guggenheim Museumبنيويورك، ومتحف الفن الحديث Museum of Modern Artبسان فرانسيسكو بالولايات المتحدة الأمريكية، ومتحف فان جوخ بأمستردام، ودار سوذبى Sotheby'sللمزادات بلندن وغيرها. أو من أعمال فنية ضمن معارض دورية؛ فالموقع يغطى أشهر وأكبر الأحداث الفنية على الأجندة الدولية للفنون،كما في شكل(2) كما يستضيف كذلك مجموعة مختارة من المزادات الفنية الخيرية لمنظمات غير هادفة للربح، وتتراوح القيم المالية للأعمال الفنية على الموقع ما بين 100دولار ومليون دولار أمريكى.



شكل (2) منصة أرتزى Artsy.netعلى شبكة الإنترنت وله تطبيقات على الهاتف المحمول

منصة فن جميلArt Jameel :

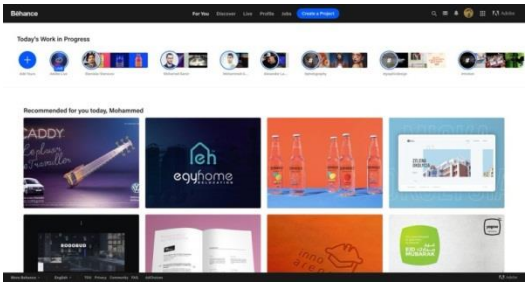
تهتم منصة فن جميل بالفنانين بالشرق الاوسط حيث تأسست في عام 2003 فهي مؤسسة مستقلة، تهدف إلى تعزيز الفن المعاصر بأشكاله، والحفاظ على التراث الثقافي، وريادة الأعمال الإبداعية في الشرق الأوسط وشمال أفريقيا وتركيا. وتعاونة المنصة مع متحف فيكتوريا وألبرت في لندن لتجديد الصالة الإسلامية، الذي تدعى الآن صالة جميل للفنون الإسلامية.

كما يقدم الدعم للمشاريع الفنية والمعرض ويقدم فرصة لتعاون ومناقشة الافكار بين الفنانين. كما تم إطلاق برنامج "كونيكتد الفن والتي تهدف إلى التوعية بالفن السعودي ونشر الثقافة الفنية السعودية لدى قطاع أوسع من الجماهير. كما شارك العديد من الفنانين المحليين السعوديين والعالميين بالمنصة والاستفادة مما تقدمة من دعم للمشاريع الفنية والبحثية.

منصة بهانسBehance:

فى عام 2007م أطلق سكوت بيلسكىScott Belsky - موقع بهانسBehance كمنصة للفنانين لعرض ومشاركة إبداعاتهم الفنية المختلفة. وفى عام 2012م اشترت شركة أدوبى للبرمجيات الفنيةAdobe الموقع ليصبح تحت مظلتها، وأدرجت داخل برامجها الفنية الرقمية المختلفة رابطLink لنشر العمل الرقمى مباشرة فور الانتهاء منه على بهانس. وفى عام 2013م وصل عدد أعضاء الموقع من الفنانين والمبدعين إلى مليون عضو، وحاليًا - ووفقًا لإحصائيات الموقع لعام 2017م - وصل عدد أعضاء الموقع إلى 10مليون عضو بعد عشر سنوات من إطلاقه. وخلال تلك السنوات العشر تمت مشاهدة أعمال الفنانين ما يزيد عن 4مليار مرة وسجل الزائرين إعجابهم بالأعمال ما يتعدى 275مليون مرة. ويمكن الوصول إليه من أجهزة الكمبيوتر

الشخصية أو من خلال برنامج تطبيقيMobile App على الهواتف الذكية الشكل والذي يتيح للفنانين فرصة عرض إبداعاتهم الفنية بحرية تامة. شكل(3) كما يتيح لمتذوقي الفنون أو الراغبين فى إقتناء الأعمال الفنية أو الباحثين عن محترفين لأجل مهمات أو وظائف فنية متخصصة التواصل مع عدد كبير من الفنانين والمبدعين.



شكل (3) صورة من منصة بيهانس Behanceعلى شبكة الإنترنت

منصة الفن المعاصر(كاب) Contemporary Art Platform:

تعد منصة الفن المعاصر منصة غير ربحية تُعنى بعرض الفنون ودعمها ونشرها وهي تسعى الى نشر الثقافة تقدير للفن في المجتمع. تم تأسيسها عام 2011، وقد تم عرض الأعمال الفنية فيها للفنانين الناشئين والمشهورين على حد سواء؛ من العالم. فلا تقتصر أنشطة المنصة على المعارض الفنية و انما تقوم بتنظيم العديد من الأنشطة الثقافية، والمعارض ومناقشة الكتب الفنية والتبادل الافكار، كما يقام المعارض الافتراضية للفنانين والتي تشبه الى حد ما منصة قوقل شكل(4).

شكل(4) منصة الفن المعاصركاب

ومن خلال عرض المنصات الفنية التي يستفيد منها العديد من الفنانين السعوديين ولهم العديد من المشاركات بها سواء اقامة معارض فنية او تداول من بيع وشراء لاعمال فنية يمكننا استنتاج سمات لرقمنة التي لها اهمية لدى الفنان التشكيلي السعودي وهي:

- **إمكانيات أوسع للوصول إلى الأعمال الفنية من أرجاء العالم** :فعندما كانت رؤية الأعمال الفنية وتداولها مقتصرة على قاعات العرض ودور المزادات كان من المتوقع أن تتركز الحركة الفنية فى المدن الكبيرة حول العالم مثل نيويورك ولندن، إلا أن دخول الرقمية وشبكة الإنترنت إلى الساحة اليوم خلق متنفس جديد للفنانين لعرض أعمالهم، وإمكانية أكبر للجمهور لرؤية تلك الأعمال والانتقاء من بينها ومن ثم اقتناءها.
- **إتاحة فرصة أكبر للفنان للعرض والانتشار** :فسواء عبر مواقع التواصل الاجتماعى المختلفة وهي من السبل الميسرة للفنان في الوقت الحالي أو من خلال المنصات الرقمية المفتوحة الأكثر احترافية على شبكة الإنترنت، فأصبح فى إمكان الفنان السعودي الانطلاق نحو العالمية بأدنى جهد وأقل تكلفة.
- **تحول السلطة من أيدى قاعات العرض والمنظمين للمحافل الفنية المختلفة إلى الفنانين** :فتمكن الفنان من عرض إبداعاته ورؤيته الفنية بنفسه دون الحاجة إلى المرور بمثل تلك المؤسسات مثل تلك المؤسسات

الفنية المختلفة إلى الفنانين أنفسهم، وفتح إمكانات جديدة لم تكن متوقعة أمام الفنانين ومحبى تذوق الفن واقتناءه.

- **الشفافية** :فالمنصات الرقمية على شبكة الإنترنت سواء من خلال أجهزة الحواسب الشخصية، أو من خلال البرامج التطبيقية المختلفة على الهواتف المحمولة ،Mobile Appsتتيح اليوم فرصة العرض والاقتناء بشكل يتسم بالشفافية والبعد عن الوساطة إلى حد بعيد.
- **إمكانية تحديد مصدر العمل الفني بسهولة** :فى ظل الواقع الرقمي الذى نعيش فيه الآن، وفى ظل هذا العالم المفتوح، أصبح إثبات أصالة كل ما يتعلق بالعمل الفنى من فكرة وتنفيذ وعرض، أسهل بكثير مما كان عليه فى الماضى. الأمر الذى حفز الفنانين على التفرد والإبداع واتخاذ مسارات غير مطروقة، وهو ما أثرى الحركة الفنية ولا شك. يقول **هاورد تولمان**" :المتوقع أن يتمتع تداول الأعمال الفنية فى المستقبل بالشفافية والكفاءة بنسبة ،100%فالأمر يتعلق بخلق منصات عالمية تكون فيها كافة المعلومات المتعلقة بالعمل متاحة وصحيحة.(صقر،2018)
- **إثراء الحركة الفنية** :استغلال التكنولوجيات الرقمية الحديثة وبالأخص شبكة الإنترنت، ووسائل التواصل الاجتماعى، والمواقع المستقلة لعرض وتداول الفنون، أثرت الحركة الفنية من ناحية وجعلت الفن متاءحا من أى مكان وبمختلف الاتجاهات لجمهور أعرض من محبى الفن. ويتوقع **فيليب أشلى كلاين** الذى يرأس شركة"**ديلويتس** "للفنون والاستثمارات بنيويورك أن: "الأعمال الفنية غالية الثمن سيظل بيعها وتداولها مقتصءرا على دور المزادات الفنية الكبرى حول العالم، إلا أن الكثير من الأعمال الفنية الأخرى – والتى تباع بأقل من مليون دولار أمريكي - ستتجه حركة تداولها إلى إلى شبكة الإنترنت(Cleveland،2017). وهو ما يؤكد عليه **التقرير الاقتصادي للفنون لعام 2017م** الصادر عن **المؤسسة الأوروبية للفنون الجميلة للفنون** (TEFAF،)فالتقرير يتوقع انتقال النصيب الأكبر من التداول فى الأعمال الفنية فى المستقبل سواء بالبيع أو الشراء إلى المنصات الرقمية كشبكة الإنترنت.

- نشر الفن السعودي كوظيفة تعبيرية، وهنا يدخل الفن كأحد وسائل التواصل، بوصف ان الفعل التواصلي التعبيري لا يلتزم بالضرورة غايات نفعية، ويعتمد على قدرة الأفراد –أصحاب المهارات الاستثنائية – في توليد رسائل جمالية.

- تعريف المجتمعات الاخرى من خلال منصات الفن بفن المناطق المحلية السعودية المترامية الاطراف والفن الاسلامي وصور للحياة اليومية وذلك لتبادل الافكار و توسيع المنقشات الفنية حول الفنون الشعبية و تطويرها.

الاطار العملي:

أولاً: اختيار العينة:

تم اختيار عدد من الفنانين السعوديين المشاركين في منصات فنية عالمية و المشاركين بالاعمال الفنية في المزادات العالمية لتداول الاعمال الفنية كما هو موضح في الجدول ادناه(شكل،5) والذي يظهر المزادات الأكثر بيعًا لاعمال لفنانين السعوديين ونلاحظ تفوق دار مزادات كرستيز دبى بنسبة 45.31%، يليه سوذبيز لندن

بنسبة 25.62% ليحصلا معًا على نسبة تصل إلى 70.93% من مجمل مبيعات المنطقة العربية. يليهما دار مزادات بونهامز نيوبوند بلندن بنسبة 10.5% ثم دار مزادات سوذبيز الدوحة بنسبة 7.9%.

#	اسم الفنانة	عنوان العمل
1	جوهرة آل سعود (1978-)	ذهبى Golden
2	ريم الفيصل (1968-)	الحج إلى مكة (من سلسلة الحج) Pilgrimage to Makkah From the Series Hajj
3	احمد ماطر	مشاركة باربع اعمال بمنصة قوقل للفنون و من موسسي منصة فن جميل
4	طه الصبان	مشاركة بمنصة بنهامز للفنون
5	عبد الناصرغارم	رسالة\الرسول صلى الله علية وسلم
6	سعاد العطار (1942-)	غابة Forest
7	لولوة الحمود (1967-)	الباطن (من سلسلة لغة الوجود) Al-Batin (The Inward) from the Series: The Language of Existence
8	منال الضويان (1973-)	معلقات سويًا Suspended Together
9	نهى الشريف (1980-)	جماعة Jama'a
10	بتسام عبد الله باجبير	العديد من الاعمال بمنصة قوقل وبهانس ومنصة الفن المعاصر
11	مها الملوح (1959-)	دون غطاء (من سلسلة التراث والحداثة) Unveiled from the Tradition and modernity series
12	عبد الله الشلتي	الطواف حول الكعبة
13	عبد الله الشيخ	شاهد في الصحراء

شكل(5) يوضح الفنانين السعوديين المشاركين في منصات رقمية لتداول الفنون.

هذا وقد تم جمع البيانات من عدة مصادر أبرزها من موقع "ميوتشوال آرت" Mutual Art على شبكة الإنترنت؛ و"ميوتشوال آرت" هو من المنصات الرقمية الرائدة فى تقديم بيانات عن تداول الفنون لمحبى اقتناء الأعمال الفنية. أسس الموقع موتى شنيبرج Moti Shniberg عام 2008م، ليكون مصدرًا شاملاً وقاعدة بيانات شاملة تضم أسعار الأعمال الفنية التى بيعت فى المزادات العالمية المختلفة، وتصحب تلك البيانات معلومات عن الفنانين وما قدموه من معارض، بجانب التغطية الإعلامية لأعمالهم الفنية. وتضم قاعدة البيانات للموقع ما يزيد عن 300 ألف فنان و17 ألف محفل فنى، ولضمان الدقة والنزاهة فى عرض كافة المعلومات التى قد تهم المهتمين باقتناء الأعمال الفنية أو الباحثين يقوم الموقع بالتدقيق فى كافة البيانات التى يقدمها (About Mutual Art, Mutual Art Website, Source).

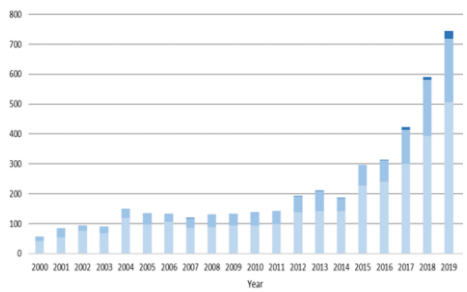
ومن المصادر الأخرى التى تم الاعتماد عليها فى جمع البيانات الخاصة بالفنانات، ما توفره بعض أشهر دور المزادات العالمية من بيانات ومعلومات عن أنشطتها فى مجال الفنون، مثل دار مزادات "كريستيز" Christie's، أو دار مزادات "سوذبيز" Sotheby's.

عرض النتائج وتحليلها:

يوضح الجدول السابق اعمال بعض الفنانات المملكة العربية السعودية التى استفادوا من الرقمنة من منصات ومزاد فنى سواء محلى. وتم اختيار عمل واحد لكل فنان من مدارس فنية مختلفة. .نصيب المنصات ودور المزادات من مبيعات الفنانين السعوديين، ونلاحظ تفوق منصة قوقل للثقافة والفنون كاعلى منصة شارك فيها العديد من الفنانين الناشئين والكبار في الفنون وبلية دار مزادات سوذبيز الدوحة على دار مزادات كرستيز دبى حيث بلغت نسبة الأول من المبيعات ومشاركات الفنانين السعوديين 75.6% في حين انه تم بيع ثلاثة اعمال بدار كريستيز واحد منهن للفنان عبدالناصر غارم بمليون دولار وهو عمل الرسالة، الا ان نسبة الدار من مشاركات السعوديين و التداول إلى 24.4% على الرغم من بيعه لسبع أعمال فنية من أصل ثمانية أعمال. كما جاء منصة الفن المعاصر كاب في الكويت ومن ثم منصة ارتيزي في عدد المشاركات.

ومن خلال ملاحظة احصائيات للمنصات الرقمية التي تتيحها الرقمنة كواقع معاصر حيث يظهر حجم التداول فى الأعمال الفنية لدى الفنانين السعوديين في 2019وفى المستقبل بالنسبة لعدد المستفيدين. ويقدّم مؤشر الرقمنة لمعهد ماكينزي (2016) تحليلًا واضحاً. حيث تشير نتائج هذا المؤشر إلى أنه من ناحية الطلب، فالفنان هو من يقدم الرقمنة حيث يحتل الفنان السعودي ومن ثم الإمارات وقطر والبحرين من بين أفضل البلدان في الاستفادة من الرقمنة لا مكاناتها المادية، حيث تجاوزت نسبة نفاذ الهواتف الذكية الـ 100% ونسبة استخدام وسائل التواصل الاجتماعي الـ7% -وهي نسب أعلى حتى من الولايات المتحدة الأميركية. ومن ما يتوفرة الاحصائيات شكل(6)والتي تجملها الباحثة في نقاط هي:

- زيادة متوقعة لعدد مستخدمين المنصات الفنية الرقمية.
- زيادة متوقع لمنصات عرض وتداول الفن على شبكة الإنترنت.
- زيادة متوقعة فى حجم تداول الاعمال الفنية بنسبة لتسهيلات ووفرت المواقع الرقمية.
- دعم الحكومة الي التحول الرقمي من خلال رؤية المملكة 2030، الذي يعتمد بشكل كبير على التجارة الالكترونية للأعمال الفنية. فتعتمد على تداول الأعمال على مدار الساعة وبشكل فوري في المنصات الرقمية.



شكل (6) رسم بياني يوضح حجم الاستفادة من الرقمنة ومنصات التداول الأعمال الفنية التي تتيحها التكنلوجيا عبر شبكات الانترنت وفقًا للتقرير الاقتصادللفنون لعام 2017م الصادر عن المؤسسة الأوروبية للفنون الجميلة للفنون.(TEFAF)

وبالنسبة لدور المزادات الفنية الكبرى حول العالم مثل دار مزادات كريستى Christie's أو سوذبى Sotheby's، فقد أدت الرقمنة واستغلال منصات العرض وإقامة المزادات عبر الإنترنت إلى الاستفادة من مقتنين جدد من أماكن مختلفة حول العالم وبالتالي الزيادة من أرباحهما. حيث بلغ عدد الأعمال التى بيعت بمزادات لفنانين سعوديين 34 عمل فنى . و نسبة المبيعات لا عمال الفنانين السعوديين بنسبة 17.4%، من مجمل المبيعات. أن نسبة الفنانين السعوديين المستفيدين من المنصات الرقمية حيث جاءت منصة جوجل للفنون والثقافة Google Arts & Culture ومن ثم منصة فن جميل وتليها منصة أرتزى Artsy.net و منصة بهانس Balance واخراً منصة الفن المعاصر كاب.

كما أن اغلب المنصات تعرض الاعمال الفنية لفترت المدرسة التأثيرية هى بداية التعبير الحر عن افكار الفنان ومن ثممدارس الفن الحديث من التعبيرية والوحشية والتجريدية والتكعيبية وغيرها الكثير من المدارس التى احتفت بحرية الفنان في التعبير عن مختلف الموضوعات، وبمختلف الأساليب والوسائط. ليصبح للعلم والتكنولوجيات الرقمية الحديثة موقعاً أكبر وأوسع فى عالم الفن فى الربع الأخير من القرن العشرين وحتى اليوم.

والخلاصة من ذلك تكون بمعرفة ان طرائق التفاعل الفني من خلال الرقمنة وتداول الفنون، امتلكت وسائل واذرعا تقنية، تم بموجبها التحول من تسلسل تصاعدي متوقع، إلى وثبة اتصالية متسعة لم تكن مسبوقة، ولم تمثل امتدادا طبيعيا وانما ثورة حضارية تكنلوجية رقمية.

النتائج:

أن التكنولوجيات الرقمية الحديثة لم تعد ضرب من الرفاهة، بل هى اليوم جزء لا يتجزأ من العملية الفنية ؛ بداية من الفكرة والتنفيذ والعرض ومشاركة الفنان لإبداعاته ورؤيته الفنية الخاصة، وانتهاء بالاقتناء. ونستخلص من ذلك ما يلى:

1. أن الرقمنة تلعب دورا مهما في مجال انفتاح الفنان السعودي على العالم الأخرى.
2. تتيح للفنان السعودي الاطلاع على تجارب فنانين وتبادل الخبرات التشكيلية من ناحية الشكل والمضمون.
3. تساعد الرقمنة على التحولات الفنية والثقافية و توجهات الفنان السعودي وذلك، بفعل الكم المتسع من الأساليب الذي يقدمها لمحبي الفن حول العالم، وبما يرجح أيضا أن يسترعي ذلك المسرى اهتمام الفنان التشكيلي، ويحدث التبادلات الفكرية وهو في مكانة متحدياً بذلك الزمان والمكان.
4. تحتفي الرقمنة بحرية الفنان الذى يستطيع عرض إبداعاته الفنية ومشاركتها مع جمهور أوسع بفضل التكنولوجيات الرقمية الحديثة.
5. خلق اساليب خاصة في النفن التشكيلي مما يثري الحركات الفنية وذلك لما يستفيد من الرقمنة والتحول نحو تأكيد المنهج الذاتي والأسلوب المتفرد. لا سيما إذا ادرك أهمية المداولة الفنية. والتجمعات عبر العالم تأتي ثمارها في الطرز الفنية، أو عبر مخالفتها متى ما تهيأت السبل لذلك، ومثالها تجمعات الفنانين.

6. تُتيح الرقمنة فرص أوسع لتداول الفنون بالنقاش والنقد الحر البناء على منصاتها المختلفة عبر شبكة الإنترنت.
7. تقديم تجارب فنية ابتكارية و محلية تراثية للعالم، الأمر الذي يرجح أن تتسع دائرة الاشتغال هذه بشكل احترافي، والتحولات الناتجة عنها، عندما تحولت المجموعة من نطاقها الزمكاني الضيق، نحو العالمية.
8. تمكن الرقمنة الفنان من تداول الأعمال الفنية بالبيع والشراء والاقتناء حيث أصبحة أكثر سهولة بفضل ما توفره الرقمنة حاليًا من إمكانات غير مسبوقة فى عالم الفن.
9. تسهم الرقمنة في سرعة انتشار اسلوب الفنان وآرائه بكل حرية. وهي مفيدة للفنانين السعوديين لطبيعة البيئة المنغلقة في بعض المناطق بالمملكة.
10. تُساهم الرقمنة فى نشر ثقافة الفنون، لا فقط بين الخاصة من محبى الفن ومتذوقيه، ولكن بين جمهور المتلقين من مختلف أرجاء العالم.
11. أن الرقمنة احدث ثورة أخذت تقود العالم اليوم وتتحكم فية من خلال مناصاتها المتعددة التي تجذب اكبر قدر من الفنانين الناشئين والرواد على حد سوى.

التوصيات:

1. توصي الباحثة بأن تتبنى المنظمات والهيئات والجهات الأكاديمية الفنية الحكومية والخاصة، الرقمنة من خلال إطلاق منصات متعددة لتداول الفنون، تتيح فرص أوسع أمام شباب الفنانين.
2. أن تتنوع تلك المنصات ما بين العرض والمشاركة والاقتناء وخلق الفرص فى المجال الاحترافى للمبدعين فى المجالات الفنية المختلفة.
3. زيادة الوعى بأهمية التكنولوجيات الرقمية المختلفة فى مجال التصوير التشكيلي والفنون عامة وتداول الفنون من خلال تبنى المناهج الرقمية فى كليات الفنون.
4. عمل المزيد من الدراسات البحثية والإحصاءات البينية عن اهمية الرقمنة في الفنون واثرها على المجتمع.

المراجع العربية:

جاك ماري فيري(2006). فلسفة التواصل. ترجمة عمر مهيبل. المركز الثقافي العربي. ط.الاولى. بيروت. صقر، مهره(2018). الفنون البصرية بين إشكالية الحداثة والهوية. المؤتمر الدولي الرابع الفنون التشكيلية وخدمة المجتمع. جمهورية مصر العربية .الاقصر. عمر مهيبل (2005)اشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة. المغرب. الدار العربية للعلوم. منشورات الاختلاف.المغرب. الدار البيضاء.

المراجع الانجليزية:

Wealth، Editors. (2016) Art Trends: A Digital Disruption Technology promises to affect every aspect of the art world." Wealth Special Edition (2016): Pages: 10: 13.

Pasori, Cedar. (2018). "An Interview with Artsy Founder and CEO, Carter Cleveland." Dazed Magazine.http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/15799/1/carter-cleveland (Access Date: 20 December 2020)

المواقع الالكترونية :

Artsy Editors.(n.d) About Artsy: The Art World Online. Retrieved May 15, 2020, from https://www.artsy.net/about/the-art-genome-project

Behance Editors.(n.d) 10 Years of Inspiration. Retrieved May 18, 2020, from https://www.behance.net/yearinreview/our-community

Christie's Auction House. (n.d). Retrieved May 18, 2020, from https://www.christies.com

Cornett de SAINT CYR Auction House Paris. (n.d). Retrieved April 27, 2020, from http://www.cornettedesaintcyr.fr

Cleveland, Carter.(n.d) "How Artsy's Making Art More Accessible." Daily Television Retrieved May 21, 2020, from https://dailytv.net/how-artsys-making-art-more-accessible_9dce1db17.html

Dudek, Mitc. "Howard Tullman stepping down as CEO of tech incubator 1871." Chicago Suntimes 8 Feb. 2017. Retrieved May 22, 2020, from https://chicago.suntimes.com/news/howard-tullman-stepping-downas-ceo-of-tech-incubator-1871

Google Editors, "About Google Arts & Culture." Google Arts & Culture. Retrieved May 23, 2020, from https://www.google.com/culturalinstitute/thelab/#welcome

Helmore, Edward.(n.d) "Leonardo da Vinci painting sells for $450m at auction, smashing records". Retrieved April 25, 2020, https://www.theguardian.com/artanddesign.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/213-228

Digitization is a contemporary reality and its importance in the Saudi plastic arts

Ebtsam Saud Alrasheed[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 26/5/2020…....Date of acceptance: 14/6/2020…....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract:

After completion of the artistic production, the artist plays the echo of this production upon the recipient. Whether this recipient is from the public, art connoisseurs, or private artists, critics and academics. In the past, the boundaries of Time and place had a great effect in limiting this echo or its quality, as the views of the recipients were largely influenced by the prevailing thought or the artistic trends that dominate the artistic scene in the surrounding environment in which the artist created. In order for the artist to show works for the widest segment of the recipient, he bears the burden of the costs of transporting the work, a keeper of damage on the move, and the material amounts that may hinder the publication of the artwork and the search for global platforms to spread the work. Until digitization came to provide a new platform that is less expensive and more transparent. Through which the artist introduces artistic production.

Through the descriptive analytical approach, this research aims to understand the role of digitization in the artistic production process, and its connection to the digital concept today, and then discuss the effect of digitization on the presentation and circulation of the works of Saudi plastic artists. First, by understanding the meaning of the term digitization and what it indicates, while through the presentation of some of the most important digital platforms. To display and circulate the work of Saudi plastic art.

Keywords:
Digitization - digital communication - digital technologies.

[1] Assistant Professor and Head of the Visual Arts Department at the College of Design and Arts - Princess Nourah Bint Abdul Rahman University Riyadh - Kingdom of Saudi Arabia, isalrasheed@pnu.edu.sa

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/229-250

استلهام لوحات طباعية من زخارف العمارة الشعبية في منطقة عسير

مريم محمد العمري[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/2/25 ، تاريخ قبول النشر 2020/3/29 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

الملخّص

يهدف هذا البحث الى تحقيق احد دعائم رؤية المملكة العربية السعودية (2030) وذلك بالبحث عن مصادر جديدة مليئة بالإرث الشعبي المادي الذي لم يسبق دراسته من قبل، وسيتناول بالدراسة الزخارف الشعبية المحفورة على الأبواب والنوافذ في مركز بني عمرو بمحافظة النماص التابعة لمنطقة عسير وتحديدا قبيلة (بني رافع) قبل ان تندثر هذه الزخارف نظرا لهجران اهل المنطقة للعمارة القديمة وانهارهم بالعمارة الحديثة ولذا وجب علي كأحد أبناء المنطقة توثيقها والمحافظة عليها وذلك من خلال دراستها وتحليلها وتصنيفها ومن ثم استلهام لوحات طباعية باستخدام تقنية جديدة من تقنيات الطبعة الفنية التي لاتزال غير معروفة في المملكة العربية السعودية على نطاق واسع وان كانت ليست بالجديدة خارج نطاق المملكة وهي تقنية المونوتايب (Monotype) وهذه التقنية معروفة بأنها فن الطبعة الواحدة والتي لا يمكن ان يؤخذ منها نسختان متماثلتان، وهي من التقنيات الطباعية المستحدثة وتتميز بثرائها الملمسي واللوني ، اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي للزخارف الشعبية بالمنطقة والمنهج التجريبي بتنفيذ خمس لوحات طباعية مستلهمة من الزخارف الشعبية بالمنطقة.

الكلمات المفتاحية: الطباعة الفنية، المونوتايب، الزخارف الشعبية.

مقدمة

في ظل العولمة التي سادت العالم والتي سعت إلى ان يصبح العالم قرية صغيرة مندمج الهويّات من هنا اصبحت الهوية مهددة بالضياع من خلال اندماجها مع الثقافات الاخرى وفقدانها لمكوناتها.(لطالما كان تراث الأمم ركيزة أساسية من ركائز هويتها الثقافية، وعنوان اعتزازها بذاتيتها الحضارية في تاريخها وحاضرها؛ ولطالما كان التراث الثقافي للأمم منبعا للإلهام ومصدرًا حيويا للإبداع المعاصر ينهل منه فنانوها وأدباءها وشعراؤها، كما مفكروها وفلاسفتها لتأخذ الإبداعات الجديدة موقعها في خارطة التراث الثقافي، وتتحول هي ذاتها تراثا يربط حاضر الأمة بماضيها، ويعزز حضورها في الساحة الثقافية العالمية. وليس التراث الثقافي

[1]أستاذ طباعة المنسوجات المساعد - كلية التصاميم والفنون،

جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن - الرياض بالمملكة العربية السعودية، mmalamri@pnu.edu.sa

معالم وصروحا وآثارًا فحسب، بل هو أيضا كل ما يؤثر عن أمة من تعبير غير مادي، من فولكلور، وأغان وموسيقى شعبية وحكايات ومعارف تقليدية تتوارثها الأمة عبر أجيال وعصور، وكذا تلك الصروح المعمارية المتعددة والمختلفة، وتلك البقايا المادية من أوانٍ وحلي، وملابس، ووثائق، وكتابات جدارية وغيرها؛ إذْ كلها تعبّر عن روحها، ونبض حياتها وثقافتها) (Khalaf,2010) .

والمملكة من الدول التي سعت ونادت بالحفاظ على التراث العمراني، ودعمت الجهود في الداخل والخارج من أجل الحفاظ على المباني القديمة، كما سعت من خلال العديد من الجهات ذات العالقة بالعمل على ترميم وتأهيل الكثير من المواقع، إلى جانب توثيق الكثير من المواقع وتصنيفها في قائمة التراث العمراني من أجل حفظها من التعديات عليها. وكما هو معروف لدى الباحثين فان التراث يشتمل على جانبيْن:

.أوّلهما الملموس المادّي ممّا أنتجه السابقون من مبانٍ، ومدنٍ، وأدواتٍ، وملابس وغيرها.

.وثانيهما التراث الغير الملموس من معتقدات، وعادات، وتقاليد، وطقوس، ولُغات وغيرها وهو ما يُطلق عليه الموروث الشعبي. فالحفاظ على هذيْن العنصريْن هو حفاظٌ على هويّة الأمّة وذاكرتها. ويعني أيضا الحفاظ على المنتجات التي نستطيع من خلالها أن نقيس مستوى الحضارة لهذه الأمة أو تلك. (Alyan,1978:60) .

وبما أن الفن التشكيلي يمثل جزء كبيرا من حياة الإنسان فإنه يحمل على عاتقه مسؤولية ترسيخ الهوية ومن ثم الانتماء للوطن فهو يعمل كسجل يدون به تطوراي امة عبر الزمن فهو يقدم ملخص لتاريخها وحضارتها وأبرز احداثها وارثها الثقافي. والمونوتايب هو الأسلوب الطباعي الذي سأعتمده في تنفيذ التجارب وهو أحد تقنيات الطبعة الفنية والذي هو أحد انواع الفنون والذي يعتبر من الفنون الجديدة في المملكة العربية السعودية وان كانت من الفنون المستخدمة قديما في دول العالم.

وبما ان الموروث الشعبي من اهم مكونات الهوية لذا فانه وجب الاهتمام به واعطائه النصيب الاكبر من البحث والدراسة والاهتمام من قبل المربين والأكاديميين لان الاهتمام به يعد تأكيدا على الهوية الوطنية وبابا للحفاظ عليها.(والمملكة من الدول التي نادت بالحفاظ على التراث العمراني، ودعمت الجهود في الداخل والخارج من أجل الحفاظ على المباني القديمة، كما سعت من خلال العديد من الجهات ذات العلاقة بالعمل على ترميم وتأهيل الكثير من المواقع، إلى جانب توثيق الكثير من المواقع وتصنيفها في قائمة التراث العمراني من أجل حفظها من التعديات عليها) (The General Authority for Tourism and Antiquities,1413:16).

وفي هذا البحث سيتم التركيز على الزخارف الشعبية المحفورة على الأبواب والنوافذ في مركز بني عمرو بمحافظة النماص التابعة لمنطقة عسير حيث تعد هذه الزخارف فن شعبي اصيل يميز القرية عن غيرها من القرى بالمنطقة الجنوبية وهذا الفن يحتاج الى الكثير من الدراسة والتحليل قبل ان يندثر نظرا لهجران اهل المنطقة للعمارة القديمة وانهارهم بالعمارة الحديثة ولهذا وجب علي توثيقها بالدراسة والتحليل ومن ثم الاستلهام لعمل لوحات فنية طباعية.

اهمية البحث:

1-المحافظة على التراث الشعبي – الزخارف الشعبية على الأبواب والنوافذ- في منطقة البحث.

2-توثيق وتصنيف الزخارف الشعبية على الأبواب والنوافذ من خلال مقابلة من نفذ هذه الزخارف بنفسه.

3-عدم وجود دراسات سابقة للزخارف الشعبية في منطقة البحث.

مشكلة البحث:

إن التراث الشعبي المتمثل في الوحدات الزخرفية المحفورة على الأبواب والنوافذ في مركز بني عمرو بمحافظة النماص التابعة لمنطقة عسير مهددة بالاندثار نظرا لرحيل أهلها عنها واستبدالها بالعمارة الحديثة، كما أنها لم تنل القدر الكافي من الاهتمام من الأكاديميين والباحثين وقبل وفاة أكبر معمر في المنطقة وهو منفذ هذه الزخارف ومن هذا المنطلق رأت الباحثة أن تتناول هذه الزخارف الشعبية السعودية للاستفادة منها في تنفيذ لوحات طباعية حديثة.

اهداف البحث:

1-توثيق وتصنيف الزخارف الشعبية في منطقة البحث.

2-دراسة وتحليل الزخارف المحفورة على ابواب ونوافذ العمارة.

3-الاستفادة من هذه الزخارف في تنفيذ لوحات طباعية بطريقة المونوتايب.

فرضيات البحث:

1-ان الزخارف الشعبية المحفورة على ابواب ونوافذ العمارة في منطقة البحث ذات قيمة عالية تستوجب على الباحثين دراستها وتوثيقها وتصنيفها.

2-ان الزخارف الشعبية المحفورة على ابواب ونوافذ العمارة في منطقة البحث بحاجة الى دراسة وتحليل.

3-يمكن تنفيذ لوحات طباعية بطريقة المونوتايب بالاستفادة من هذه الزخارف لأحيائها والحفاظ عليها.

منهج البحث:

المنهج الوصفي التحليلي والمنهج التجريبي.

حدود البحث:

•الحدود الزمانية: الفترة. (1360-1400هـ)

•الحدود المكانية: دراسة الزخارف الشعبية المحفورة على ابواب ونوافذ العمارة في منطقة البحث (مركز بني عمرو التابع لمحافظة النماص بمنطقة عسير وتحديدا قبيلة بني رافع[1]).

•التقنية الطباعية: طباعة المونوتايب.

عينة البحث:

•مادية: الزخارف المحفورة على ابواب ونوافذ العمارة في منطقة البحث.

[1] . **بني عمرو** :إحدى مراكز محافظة النماص .تقع في شمال المحافظة على مسافة 45 كيلاً، ويقطنها 9250 نسمة. وبها عدد من الدوائر الحكومية والخاصة: مركز إداري، دفاع مدني، وحدة البيئة والمياه والزراعة، بلدية، كتابة عدل، مخفر شرطة، مكتب بريد، مكتب تعليم، فرع هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، مركز الرعاية الصحية الأولية، عدد من المدارس والمجمعات الحكومية للبنين والبنات، فرع جمعية البر الخيرية، فرع مصرف الراجحي، صيدلية النهدي والسنافي، ومجمع السلام التجاري، وعدد من الأسواق والمحلات التجارية ومباني الوحدات السكنية والشقق المفروشة، ومنتجع ساوث مون.(https://ar.wikipedia.org)

الدراسات السابقة:

تنقسم الدارسات السابقة إلى:

1.دراسات تتناول الفنون والزخارف الشعبية.

2.دراسات تتناول الطباعة الفنية(المونوتايب).

1. Al-amari (2004). **Using Popular Decorative Units in the Kingdom of Saudi Arabia to Create Printed Pendants by Different Immune Methods**.

تتناول الدراسة الزخارف الشعبية في المملكة العربية السعودية بشكل عام دراسة تحليلية وصفية وقامت باستلهام الزخارف الشعبية لابتكار تصميمات مستحدثة تصلح كمعلقات، وتوظيف الجوانب التقنية المتعددة لطرق الطباعة بالمناعة في الجزء التطبيقي من البحث لابتكار معلقات تتميز بالأصالة ومستوحاة من الوحدات الزخرفية الشعبية بالمملكة العربية السعودية. وعلاقة الدراسة بالبحث انهما يقومان على استلهامهما من الزخارف الشعبية وان كانت في هذه الدراسة اعم واشمل من حيث انها استخدمت الزخارف بالمملكة العربية السعودية اما البحث الحالي فاقتصر على زخارف قبيلة بني رافع. واعتمدت الدراسة على تقنية الطباعة بالمناعة اما هذا البحث فيعتمد على تقنية المونوتايب.

2. **Al-amari (2009). A Program In Silkscreen Printing For The Productive Families Project.**

تتناول الدراسة إعداد برنامج تدريبي لفرقة من طالبات كلية التربية للاقتصاد المنزلي والتربية الفنية قسم التربية الفنية وشعبة من طالبات جامعة الملك سعود في مجال التصميم والطباعة بالشاشة الحريرية بالمزاوجة بين الأساليب التقليدية وغير التقليدية كمجال للأسر المنتجة باستخدام عناصر من الزخارف الشعبية بمنطقة رجال المع وعملت دراسة تحليلية فنية وصفية للوحدات الزخرفية الشعبية بمنطقة رجال المع لإنتاج أعمال طباعية وظيفية استخداميه تؤصل الذوق الشعبي القومي في صياغات فنية مبتكرة يمكن تسويقها محلياً وعالمياً من ابتكار الدارسة. وعلاقة الدراسة بالبحث انهما اعتمدا على الزخارف الشعبية وان كانت في هذه الدراسة استخدمت الزخارف بمنطقة رجال المع اما البحث الحالي فاعتمد على زخارف قبيلة بني رافع. واعتمدت الدراسة على تقنية الطباعة بالشاشة الحريرية كمشاريع للأسر المنتجة اما هذا البحث فيعتمد على تقنية المونوتايب لعمل لوحات طباعية.

3. Elmaghrby (2012) **Monotype aesthetics as entry to print small pieces**.

تتناول الدراسة كيفية اضافة القطع الصغيرة كمجال تطبيقي جديد الى مجال الطباعة اليدوية وتحقيق صياغات جمالية تعبيرية مبتكرة بأسلوب المونوتايب الطباعي نابعة من التأثير الانفعالي بفن الشعر. وترتبط هذه الدراسة بالبحث من حيث استخدام نفس التقنية الطباعية (المونوتايب)الا ان مصد الاستلهام اختلف حيث ان هذه الدراسة استلهمت عناصرها من التأثير الانفعالي لفن الشعر، أما البحث الحالي فيقوم على الزخارف الشعبية كمصدر استلهام.

4. Attia (2008). **Monotype technology as one of the experimental approaches and using it to create innovative decorative designs**

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تتناول الدراسة الفنان التشكيلي والذي لابد وأن يمر بعمليات التجريب في الشكل واللون والحركة والمضمون والبناء. وأيضا التقنيات، حيث يقع التجريب ضمن أساليب الإبداع التي تعتمد على الفحص والاستكشاف والمعالجة اليدوية والوسائل الميكانيكية. واسلوب (المونوتايب) (Monotype) هو فن الطبعة الواحدة وهو من الطرق الطباعية المستحدثة ويتميز بثرائه الملمسي وديناميكية السطوح بالإضافة أنه يساعد على تنمية التفكير البصري لدى المشاهد. وتفتح تقنية المونوتايب أيضاً الباب لكل اشكال التجريب اللونية والملمسية وأيضا التقنية. وترتبط هذه الدراسة بالبحث من حيث التقنية الطباعية المستخدمة (المونوتايب) وقد تناولت الجوانب المتعددة للتقنية واخذتها كمجال للتجريب.

مصطلحات البحث:

الطباعة الفنية (Printmaking):

تعرف بأنها علامة تحدث بالضغط قد تكون خطّاً أو شكلاً أو رسماً أو رمزاً، تنتج من ضغط شيء على شيء اخر. (web esters. Dictionary)

المونوتايب (Monotype):

هو أسلوب من الأساليب الطباعية باستخدام لوح طباعي غير محفور أو معالج كيميائيا ينفذ عليه التصميم مكتملا قبل أن يحول بالضغط اليدوي أو الالي إلى السطح المراد الطباعة عليه وبذلك نحصل على نسخة واحدة، إذ لا يمكن الحصول على نسخة أخرى مطابقة لها في كل المواصفات (Abdul Qadir ,1994).

الزخارف الشعبية (Popular motifs):

(إن الزخرفة من أهم الفنون التشكيلية وأعظمها أثرا في إكساب معظم المنتجات الحرفية ومختلف الصناعات قيما جمالية ونفعية، والوحدة الزخرفية هي الأساس المكون للتصميم ويمكن تعريفها بالفراغ المحصور بين خط متلاق أو أكثر تبعا لنوعها وكل الاشكال التي يصلح استخدامها في الزخرفة ويمكن تقسيمها إلى نوعين: وحدات زخرفية هندسية ووحدات زخرفية طبيعية) (Hammouda, 1972:22) .

(وقد كان غوته (الألماني) Goethe قد وضع كلمة (شعبية) وأراد التعبير بها عن الشعب كشخصية موحدة، تعيش خصائصها في كل فرد من أفراد الشعب.

ويعرف هابرلاندت شعبية : بانها الجوهر الكامن في كل فرد من أفراد الشعب."

وأشهر هذه الإطلاقات التي ارتبطت بكلمة شعبية " مفهوم العادات الشعبية "فهي العادات الخاصة بالشعب من حيث التجمع السكاني الجغرافي في بيئة معينة والمتوحد في ثقافته.

فالعادات الشعبية : هي أساليب الشعب وعاداته بمعنى القواعد المستترة للسلوك، التي يؤدي خرقها إلى الصدام مع ما يتوقعه رأي الجماعة (الرأي المشترك))[1].

وفي هذا البحث تحدد الزخرفة بالتصميم الزخرفي الذي قوامه مفردات زخرفية مستنبطة من الزخارف الشعبية المحفورة على خشب ابواب ونوافذ العمارة في قبيلة بني رافع.

[1]. ar.wikipedia.org

تقسيم البحث:

وقد اقتضى البحث تقسيمه الى مقدمة واربعة مباحث وقائمة المصادر والمراجع.

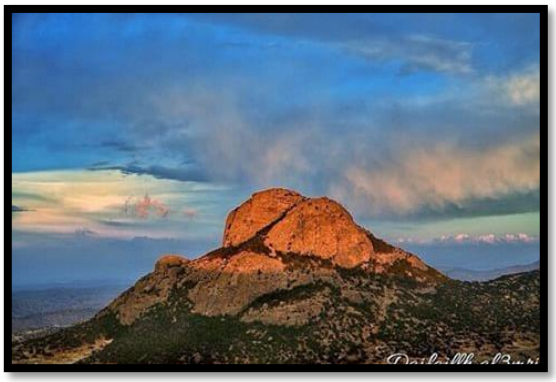
المبحث الأول

البعد الجغرافي والتاريخي للمنطقة

الموقع الجغرافي:

تقع جنوب غرب المملكة العربية السعودية في أعالي قمم جبال السروات الشاهقة وفي تهامة و يحدّها من الشمال بلقرن، ومن الغرب بارق وعمارة، ومن الشرق بيشة، ومن الجنوب بنو شهر .(Hamza,1968:160)

يتوسط المنطقة جبل يعرف باسم جبل حرفة شكل(1،أ،ب) هو عبارة عن صخرة صماء تحيط بها الغابات من جميع الاتجاهات ويبلغ ارتفاعها عن الارض 2491 متر ويجاوره من الجهة الشمالية الغربية جبل أصغر منه حجما يسمى الثدي. (Saudi Geological Survey ,Waterways :46)



شكل (1، أ)

شكل (1،ب) جبل حرفة.

وهي احدى قبائل المنطقة الجنوبية للملكة العربية السعودية، ويطلق عليهم رجال الحجر: بني عمرو، بنو شهر، بللسمر، بللحمر. تقع مواطن بني عمرو ضمن خارطة رجال الحجر في الجزء الجنوبي الغربي للمملكة العربية السعودية حيث يشغلون جزء واسعاً من جبال السراوات التي يشقها الطريق المعبد الممتد من الطائف الي جنوب المملكة. فبني عمرو تتكون من ثلاثة اقسام في السراه والثاني في البادية والثالث في تهامة. وتقع بلاد بني عمرو في منطقة عسير وتتبع أربع محافظات كبيرة هي: النماص و المجاردة و بيشة و بالقرن وسبعة مراكز هي: السرح و بني عمرو و خاط و القوبا و البهيم و طلالا1 .

[1] . بني عمرو- شبكة ال محمد بني عمرو الالكترونية www.3mri.org/?page_id=10

تاريخ المنطقة:

بني عمرو قبيلة عربية وهي قبيلة من قبائل الأزد، وكل فرد ينتمي للقبيلة يطلق عليه عَمري بفتح العين واسكان الميم وجمعها عَمَارية.

(يعيش بني عمرو في حوض وادي الهيم بروافده الرئيسية، عوص والعرين ورنما، وتنقسم بلادهم في السراة الى قسمين لا من حيث النسب ولا من حيث الطبيعة، فأما النسب فهما تميم بن حبيب الدار بن عمرو، وكعب بن عمرو، واما من حيث الطبيعة فهما عمرو اليمن (الجنوب) وعمرو الشام (الشمال). عمرو اليمن (الجنوب) ينقسمون الى ثلاث عشائر كبرى هي: بنو كريم، وبنو عمارة، وهؤلاء يختلطون مع إخوانهم من بني شهر في بلاد شهر الشام (الشمال) وبني التيم وتقع بلادهم الى الشمال من منطقة عشائر شهر ثرامين. اما عمرو الشام (الشمال) فينقسمون الى خمس عشائر هي: بنو رافع، ال سليمان ويتكونون من ثلاثة افخاذ كبرى هي: ال عطيفة، الاصفاء، الكنهبلة. الشق ويتكون من ستة أقسام، وعضيدات، وال الشيخ، وهاتان العشيرتان مجتمعتين يطلق عليهما أولاد محمد بن تميم بن عمرو (Grace , 1412: 3-31).

نسبهم:

عمرو بن ربيعة بن الحجر بن الهنو بن الأزد بن كهلان بن يشجب بن سبأ بن يعرب بن قحطان بن هود بن عبدالله بن رباح بن جارود بن عاد بن عوس بن إرم بن سام بن نوح عليه السلام بن لا مي بن متوشالخ بن أدريس عليه السلام بن يأرب بن لائيل بن اينان بن آشون بن شيث بن آدم عليه السلام(Al-Hamwi , 1987:244).

تاريخ استيطان القبيلة:

(من يحاول البحث عن أصول سكان بلاد بني شهر وبني عمرو فقد يجد ان كتب الانساب اشارت اليها اثناء الحديث عن القبائل بالأزدية التي هاجرت من اليمن بعد انهدام سد مارب في عهد ملكة سبأ (850. 115 ق.م) حيث خرج العديد من افخاذ وعشائر تلك القبائل، فساحوا في شبه الجزيرة العربية وتوزعوا فيها، فكان نصيب حجر بن لهنو الازدي وفخذه، المنطقة المعروفة في وقتنا الحالي ببلاد الحجر، والتي تكون منطقة بلاد قبائل بني شهر وبني عمرو جزء منها) (Grace , 1412:43).

الطابع المعماري:

تضم القرية قديما الحصون والبيوت الصغيرة والسقائف ومساجد صغيرة متناثرة ويعتمد اهل القرية في بناء منازلهم على الخامات الطبيعية المحلية فالعمارة في بلاد بني عمرو من الحجارة واغصان الأشجار التي تستخدم لتسقيف المنازل ويعمل منها إطارات حول الأبواب والنوافذ والتي يشارك في بنائها كل من في القرية من رجال في جو من الاهازيج والاناشيد الحماسية اما النساء فكن يقمن بتقديم الوجبات لمن يقومون بعملية البناء ويطلق عليهم "البناية".

تتكون المنازل من دور الى دورين وقد تصل الى ثلاثة في حالات نادرة. يخصص الدور الأرضي للماشية والمخازن الخاصة بالأعلاف ومدافن الحبوب، والدور الاول لاستقبال الضيوف حيث يوجد المجلس، إضافة إلى غرفتين للعائلة ودورة مياه، كما يوجد فيه مستودع أو مكان لتخزين الحبوب والمواد الغذائية مثل السمن والعسل والطحين، أما الدور الثاني فيوجد فيه المطبخ وغرف العائلة والفراغ المفتوح (المصطبة)الذي يستخدم لجلوس العائلة والمراقبة، وفي حالة وجود دور ثالثاً فغالبا ما يحتوي على غرفة رئيسة لرب العائلة، إضافة إلى وجود المطبخ. (The General Authority for Tourism and Antiquities,1413:58)

شكل (2،أ)

شكل(2،ب)

شكل (2،ج)

شكل (2، د)

شكل (2،هـ)

شكل (2،و)

المبحث الثاني

الزخارف في التراث الشعبي في منطقة البحث

إن الوعي بالتراث وإحيائه، لا يعني تقليده ولا أن نعود بحاضرنا ومستقبلنا فنصبهما في قوالب الأمس البعيد، بل يعني الاستفادة من أصالة التجربة التي أبدعها الأوائل، ومهدوا من خلالها لإبداعات الحاضر. وبقدر ما يكون التواصل بين القديم والجديد على مستوى التراث والمعاصرة تأتي قيمة التراث في رفد الحركة الفكرية وانطلاقها نحو آفاق جديدة من المعرفة والإبداع.

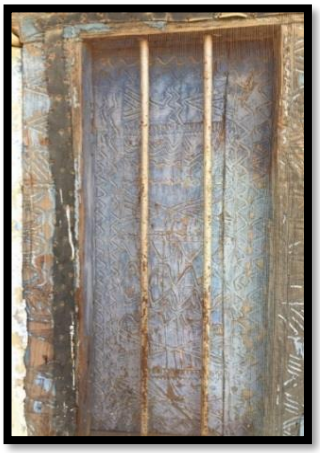
التحليل الفني والوصفي للوحدات الزخرفية الشعبية بمنطقة البحث:

قسم المهتمون بدراسة الفنون الشعبية مفردات الزخارف الشعبية بوجه عام إلى:

1. وحدات زخرفية هندسية.
2. وحدات زخرفية نباتية.
3. وحدات زخرفية من ذوات الأرواح مثل: الطيور والحيوانات والأسماك والعقارب والعرائس.
4. وحدات زخرفية من جمادات وأشياء أخرى مصنوعة.

الزخارف الشعبية في هذه القرية أبدعها أبنائها البسطاء وبتقاليد متوارثة تمس الحياة من حولهم بكامل عواطفهم وانفعالاتهم، من الملاحظ في جميع أعمال الفنان الشعبي أنه يستعين وبكثرة بالعناصر الهندسية في تجميل كل ما يحيط به. وبدراسة الزخارف الشعبية المحفورة على ابواب ونوافذ العمارة في منطقة البحث وجد ان الزخرفة اعتمدت على الزخارف الهندسية. وقد توجد هذه الأشكال الهندسية أحياناً منفصلة وأحياناً أخرى متصلة أو متداخلة. وسيتم الاقتصار على تحليل زخارف نافذتين وباب كما في شكل (3) (أ. ب. ج) نظرا لاشتمالها على مجمل زخارف المنطقة وهي المتبقية نظرا لهدم الكثير من المنازل القديمة واستبدالها بمباني حديثة وهو ما استطعت الحصول عليه خلال بحثي في المنطقة وهي على النحو الاتي:

شكل (3،أ)



شكل(3،ب)

شكل(3،جـ)

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وبرسم اشكال الزخرفة للتوضيح تظهر على النحو الاتي:

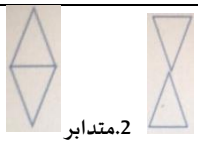
شكل(4،أ)

شكل(4،ب)

شكل (4، ج)

تحليل الزخارف:

الرسم التوضيحي	الشكل	الوصف التحليلي
1.مستقيم 2.منحني 3.متموج 4.منكسر 5.افقي 6.رأسي 7. مائل 8.سميك 9..رفيع 10.طويل 11..قصير 12.معين محشو	الخط	استغل الفنان الشعبي الخط استغلالاً جيداً، حيث نوع في الخط من حيث: .المسار(1. مستقيم، 2. منحني، 3. متموج،4. منكسر) . الاتجاه (5. أفقي،6. رأسي،7. مائل) بشكل مجموعة من الخطوط. .الثخانة أو السمك (8. سميك، 9. رفيع). .الطول (10. طويل، 11. قصير). .كما استخدم لحشو بعض الاشكال الهندسية كما في المعين (12).

 1.متقابلة 2.متدابر 3..متجاورة 4.مركبة 5.محشو بالخط	المثلث	استخدم الفنان الشعبي المثلث وبكثرة. المثلث متساوي الضلعان في الغالب وتترتب بعدة أساليب منها: 1- المثلثات متقابلة بالرأس. 2- متدابرة 3- متجاورة 4- متراكبة على بعضها البعض الأكبر بداخله الأصغر وهكذا تختلف اعدادها من مثلثات متراكبة الى 3 مثلثات وتصل الى مثلثان متراكبان. 5- استخدم الخط المائل لحشو المثلث.
1.معينات متماسة. 2.معينات نتيجة مثلث 3.معين مليء بالخطوط. 4.معين نتيجة خطوط زجزاجية.	المعين	المعين شكل ينتج من مثلثين متدابرين وقد يوجد في الزخارف الشعبية بعدة أساليب: 1.شريط من المعينات المتماسة بالأطراف 2 معين يظهر نتيجة لشريط من المثلثات المتقابلات بالرأس. 3.معين ممتلئ بالخطوط المائلة. 4.معين يظهر نتيجة لمجموعة من الخطوط الزجزاجية.

المبحث الثالث

الطباعة الأحادية (المونوتايب)

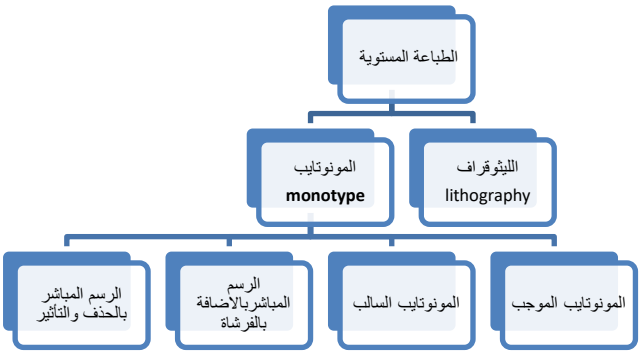
كما يتضح من اسمها هي طبعة النسخة الواحدة، سميت بالطبعة الاحادية لأنها لا تسمح بإعطاء غير طبعة واحدة كما أن الطبعات المتعاقبة لا تشبه بعضها البعض[1].

فهو أسلوب من الأساليب الطباعية باستخدام لوح طباعي غير محفور أو معالج كيميائيا ينفذ عليه التصميم مكتملا قبل أن يحول بالضغط اليدوي أو الالي إلى السطح المراد الطباعة عليه وبذلك نحصل على نسخة واحدة، إذ لا يمكن الحصول على نسخة أخرى مطابقة لها في كل المواصفات (Abdul Qadir ,1994). تنقسم كلمة مونوتايب Monotype الى مقطعين هما: (Mono)وتعني منفردا أو وحيد في نوعه، (Type) ويعني شكلا أو رسما أو تأثيرا يتكون بالضغط، فكلمة (Monotype) تعني طبعة او نسخة أو تأثيرا فريدا تكون بالضغط. (James.1937)

[1].https://en.wikipedia.org/wiki/Monoprinting

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لم يصنف (المونوتايب) على أنه ضمن العمل الطباعي بمفهومه التام لاستحالة انتاج نسختين متطابقتين، فكان يصنف عادة على إنه من أعمال الرسم، إلا أن ممارسة فنانين عالميين له مثل الفرنسيين Degas وMatisse وضعه في مصاف فنون الطباعة الأصلية من حيث القيمة التعبيرية. ويعتبر المونوتايب من أنواع الطباعة المستوية (المسطحة) شكل (5)



شكل (5) أنواع الطباعة المستوية

تاريخ الطباعة الاحادية:

لعل فكرة طباعة المونوتايب عند الغرب الأوروبي أتت من الأحبار التي تتبقى بعد الانتهاء من الطباعة الغائرة من المعدن والتي تبدو باهته بحيث تصلح لأن تكون أرضية لعمل مبتكر آخر. المونوتايب هو شكل من أشكال الطباعة والتي لا يمكن أن تتم إلا مرة واحدة، على عكس معظم تقنيات الطباعة، حيث توجد نسخ متعددة[1].

وبعد البحث والتحري عن مراجع تتناول تاريخ الطباعة الاحادية وجد انها قليلة كما لا يوجد فنان متخصص في هذه الطباعة فقط ، على ان التاريخ يحدثنا بان اول من مارس هذه الطباعة بشكلها النهائي هو الفنان الإيطالي " كاستيليونى "Castiglione"[2] الذى يبدو و قد طور هذه التقنية بشكل منفرد في روما عام 1635 م حيث انتج العديد من الاعمال الطباعية الاحادية (انظر شكل 6) متأثرا فيها بأعمال الفنان الهولندي "رامبرنت 1606 – 1669 م " (Imran,2000:83).

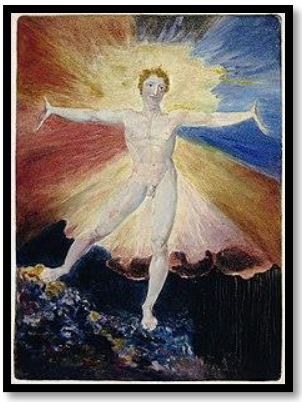
شكل (6) طبعة احادية للفنان الإيطالي " جيوفانى بنيدتو كاستيليونى " (1600 – 1670 م) تمثل مشهدا دينيا من الانجيل ومحفوظة بالمكتبة الملكية بقلعة " وندسور " " بإنجلترا " (www.pinterest.co.uk › pin)

[1] . *https://en.wikipedia.org/wiki/Monoprinting*

[2] . جيوفانى كاستيليونى هو مصور و حفار و صائغ إيطالي – ولد عام 1609 و مات عام 1664 م في جنوه

لقد نفذ " كاستيليونى " اعماله بطريقتين اساسيتين اما بالرسم المباشر بالفرشاة بالألوان الزيتية على قالب معدني ثم طبعها على الورق عن طريق تحبير القالب بطبقة رقيقة من الحبر ثم ازالة الاماكن المراد رسمها بأداة حادة وأحيانا كان يمزج الطريقتين معا.

وهناك أيضا الفنان والشاعر الانجليزي (ويليام بليكWilliam Blake) الذي استخدم المونوتايب بخصائصه التامة وأحيانا مع طبعات بارزة من المعدن، لقد كانت له اضافات مميزة في هذه التقنية تعزى له وحده، كاستخدامه طبقتين من الحبر الزيتي على قالب معدني ثم طباعتهم على الورق وبعد جفاف الحبر يضيف اضافات خاصة بالألوان المائية. شكل (7)



شكل (7) طبعة احادية للفنان الإنجليزي "ويليام بليك "" William blake" (1757 – 1817) مشهد ديني محفوظ بالمتحف البريطاني – لندن. ((https://en.wikipedia.org/wiki/Albion_(Blake)

أما الفنان الفرنسي "ادجار ديجا"(١٨٣٤ -١٩١٧) يعتبر من أهم الفنانين الفرنسيين الذين ساعدوا على تقدم فن المونوتايب. حيث كانت أعماله والتي تمثل مناظر للمسارح والحياة بها والحافلة بين الأضواء والظلال فكانت ميدانا رحبا لتجاربه في مجال الطبعة الفنية الواحدة، فكان ينفذ أعماله بالباستيل على ارضيات محضرة بطريقة الطبعة الواحدة(Imran,2000:83). حيث أنتج المئات من الطبعات الأحادية متفاوتة الأبعاد والتي تظهر بوضوح طريقته الخاصة في مسح اللون بقطعة قماش أو قطن.

إن تجربته في هذا المجال تعضد فكرة أن الطبعة الأحادية يمكن أن تقف متساوية إلى جانب الطبعات الأخرى سواء جماليا أو تقنيا. شكل (8)

شكل (8) طبعة احادية للفنان الفرنسى " ادجار ديجا " "Edger Degas" بعنوان " المبلللون".

(http://www.hellenicaworld.com/Art/Paintings/en/Part6166.html)

طرق المونوتايب:

1.طريقة الضغط (الموجب والسالب):

وهي عبارة عن فرد اللون على اللوح الزجاجي او البلاستيك بواسطة رول مطاطي ثم وضع الورقة الطباعية على القالب ومن ثم الضغط على الورقة بأداة مناسبة للتصميم دون ان تضغط اليد على أي جزء لا يرغب في اظهاره على الورقة الطباعية وهكذا حتى ننهي التصميم بالكامل وعندما نرفع الورقة الطباعية يظهر التصميم بالكامل على الورقة شكل (9، أ). ويتبقى على القالب الطباعي مساحات سوداء اللون تتخللها خطوط ومساحات بيضاء تمثل الجزء السالب للوحة المطبوعة وبإدخال القالب مع ورقة طباعية تحت المكبس نحصل على سالب اللوحة السابقة شكل (9، ب).

شكل (9، أ) الموجب

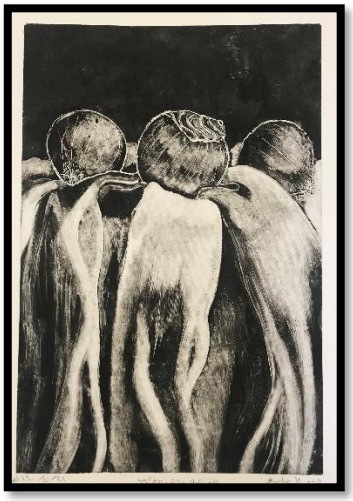
شكل (9، ب) السالب

2.طريقة الرسم المباشر بالحذف والتأثير:

في هذه الطريقة يتم توزيع اللون الأسود بواسطة الرول المطاطي او الفرشاة ومن ثم نقوم برسم التصميم مباشرة على اللون ومسح الأجزاء الغير مرغوب فيها بالقماش او أي أداة تسمح بإزالة اللون وحسب المساحة المراد ازالتها وقد نضغط على بعض المساحات اللونية ببعض الخامات ذات الملمس لعمل تأثيرات على اللون وهكذا حتى يكتمل التصميم ومن ثم نقله بوضع ورقة طباعية على القالب وادخالها تحت المكبس لينتقل التصميم على ورقة الطباعة، وقد يستخدم الضغط بالملعقة الخشبية في حال كانت الألوان موضوعة بكميات كبيرة. شكل (10، أ، ب) من أعمال الطالبات.

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

شكل (10، أ)



شكل (10،ب)

3. طريقة الرسم المباشر بالإضافة بالفرشاة:

في هذه الطريقة يتم رسم التصميم بالفرشاة على القالب الطباعي بالألوان الزيتية وبعد الانتهاء من رسم التصميم بالكامل يتم وضع ورقة الطباعة على القالب وادخاله تحت المكبس لتظهر لنا النتيجة المرغوب فيها وقد يستخدم الضغط بالملعقة الخشبية في حال كانت الألوان موضوعة بكميات كبيرة. شكل (11) من أعمال الطالبات.

شكل (11)

4. المزاوجة بين طريقتين او أكثر:

قد نستخدم طريقة الرسم المباشر ولنؤكد على بعض المناطق او لنظهر العمل أكثر اتقان نستخدم طريقة الضغط لنفس الورقة الطباعية، وهكذا نمزج بين الأساليب لنحصل على أفضل النتائج. شكل (12) من أعمال الطالبات وقدتم المزج بين الرسم المباشر والضغط.

شكل (12)

المبحث الرابع

التجربة:

تم تصميم عدد خمسة تصميمات مستوحاة من زخارف المنطقة وتم ادخال عنصر العمارة في بعضها وبعضها الاخر عنصر المرأة بلبسها الشعبي المجرد لإضفاء قيمة جمالية على العمل على النحو الاتي:

العمل رقم (1):

شكل (13)

اعتمد التصميم شكل (13) على أسلوب الحذف وقام على عدد من الزخارف على النحو الاتي: المعين المتجاور والمعين المتداخل، المثلث المتجاور، والخطوط الرفيعة والسميكة بالتناوب والخط المنكسر الزجزاجي كما أضيفت عناصر أخرى من المنطقة كالمرأة بالقبعة(الطفشة) وكذلك بعض المباني من المنطقة لإضافة بعض الجماليات للتصميم.

تم توزيع الحبر الأسود على قالب مصنوع من البلاستيك باستخدام الرول المطاطي ومن ثم اعتمدنا على أسلوب الحذف حيث تم استخدام بعض الأدوات للحذف مثل (القلم، الفرشاة، أطراف عصا خشبية مشطوفه الأطراف تستخدم لكتابة الخط العربي، الممسحة القطنية للأذان، وأدوات أخرى) تختلف في الحجم ويختلف أثرها حسب حاجة التصميم. فيظهر الحذف باللون الأبيض على الخلفية السوداء كما استخدم القماش في مسح خلفية التصميم لتعطي تأثيرات خطية ودرجات ظلية رمادية.

العمل رقم (2):

شكل (14)

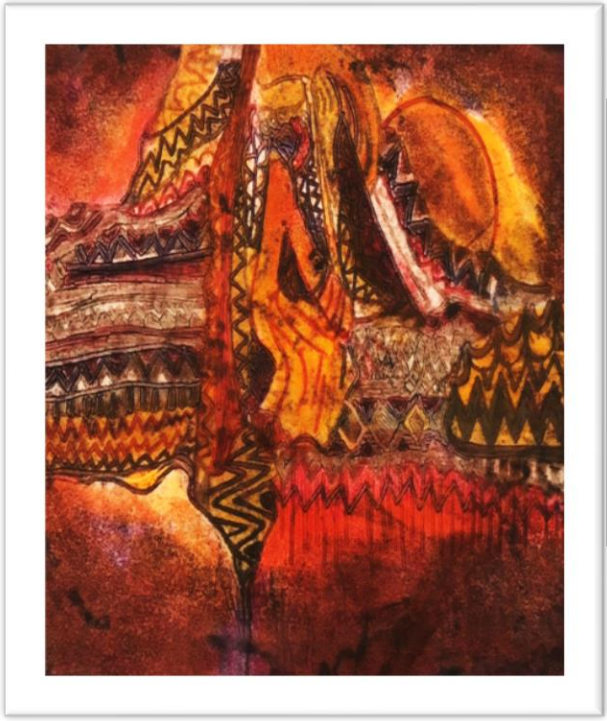
اعتمد التصميم (14) على أسلوب الرسم المباشر بالفرشاة وقام على رسم عدد من الزخارف مثل (الأقواس المتجاورة والخطوط المتراكبة والمتعرجة والزجزاجي مع اختلاف سماكتها، المثلثات المتجاورة، كما أضيفت عناصر أخرى من المنطقة كالمرأة بالقبعة(الطفشة) وكذلك بعض المباني من المنطقة لإضافة بعض الجماليات للتصميم.

تم رسم التصميم على قالب مصنوع من البلاستيك بالفرشاة ومن ثم باستخدام مجموعة من الدرجات اللونية الزيتية المتناسقة ثم تمت الطباعة على الورق بالضغط باليد دون استخدام المكبس نظرا لخاصية الألوان الزيتية في عدم الجفاف السريع ولكون كمية اللون على قالب البلاستيك كافية وبعد عملية الضغط

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تم تحبير القالب باللون الأزرق ثم وضع التصميم السابق على القالب والضغط على الخطوط الخارجية للتصميم حسب الحاجة.

العمل رقم (3):



شكل (15)

قام التصميم شكل (15)على أسلوب الضغط ولكن بطريقة الفصل اللوني حيث تم توزيع اللون الأصفر على القالب البلاستيكي ثم تم الضغط على كامل القالب لانزال اللون الأصفر على كامل التصميم في الورقة الطباعية، ومن ثم وزع اللون الأزرق على القالب ووضعت الورقة الطباعية السابقة على القالب البلاستيكي ذي اللون الأزرق وتم الضغط تارة بالقلم وتارة باليد وتارة بأدوات أخرى لتعطي التأثير المناسب للتصميم والون الأخير كان اللون الأحمر وبالضغط عليه خرجت لنا اللوحة الفنية بهذا التراكب اللوني وقد اشتمل التصميم على عدد من الزخارف على النحو الاتي: اشرطة من المعينات المتجاورة و المتداخلة، المثلثات المتجاورة، والخطوط الرفيعة والسميكة بالتناوب والخط المنكسر الزجزاجي كما أضيفت عناصر أخرى من المنطقة كالمرأة بالقبعة(الطفشة) وكذلك بعض المباني من المنطقة لإضافة بعض الجماليات للتصميم.

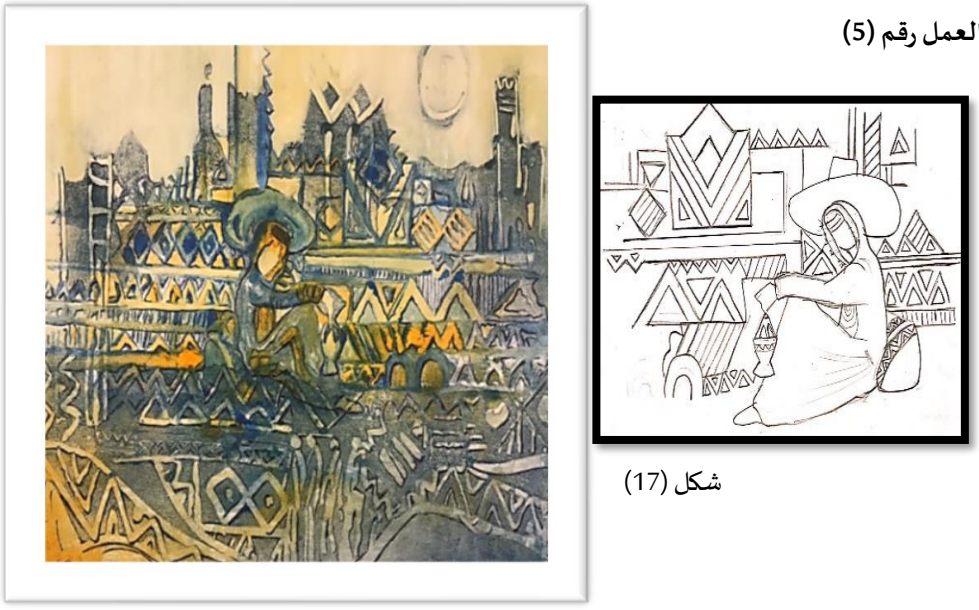
مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

العمل رقم (4)

شكل (16)

اعتمد التصميم على أسلوب الضغط وبنفس الطريقة السابقة في شكل (16) طريقة الفصل اللوني وبنفس التدرج اللوني (اللون الأصفر، ثم اللون الأزرق، فاللون الأحمر) وهكذا وقد اشتمل التصميم على العديد من الأشرطة الزخرفية: اشرطة من المعينات المتجاورة والمتداخلة، المثلثات المتجاورة، والخطوط الرفيعة والسميكة بالتناوب والخط المنكسر الزجزاجي كما أضيفت عناصر أخرى من المنطقة كبعض المباني لإضافة الحس الجمالي للتصميم.

العمل رقم (5)



شكل (17)

اعتمد التصميم شكل (17)على المزاوجة بين اسلوبين (الرسم المباشر والحذف) فقد تم رسم التصميم بالفرشاة باستخدام اللونين الأصفر والازرق وبعد الانتهاء من الرسم على القالب البلاستيكي يتم طباعته على الورقة الطباعية بطريقة الضغط اليدوي وبعد ان جف اللون تم اعداد قالب طباعي بتوزيع الحبر الأزرق عليه ثم تم رسم التصميم على القالب بطريقة الحذف باستخدام أدوات متنوعة لإحداث تأثيرات مختلفة وبعد الانتهاء من التصميم تم طباعته على الورقة الطباعية السابقة ذات اللونين الأصفر والازرق كنوع من التركيب في العناصر لتظهر شفافية الطبعة، وكمرحلة اخيرة تم توزيع الحبر الأسود على القالب البلاستيكي ومن ثم وضع الورقة الطباعية السابقة اعلى القالب وتم الضغط على بعض الخطوط الخارجية للتصميم لتظهر باللون الأسود كما هو واضح في اللوحة .

وقام التصميم على عدد من زخارف المنطقة كالمعينات المتجاورة والمتداخلة وكذلك المثلثات المتجاورة، والخطوط بأنواعها الرفيعة والسميكة بالتناوب والخط المنكسر الزجزاجي كما أضيف عنصر المرأة بالقبعة الجنوبية (الطفشة) وكذلك بعض المباني من المنطقة لإضافة بعض الجماليات للتصميم.

النتائج:

1. توثيق وتصنيف الزخارف الشعبية في قبيلة بني رافع.
2. انتاج اعمال فنية مطبوعة ذات ألوان متعددة من الزخارف الشعبية تزيد من القيم الجمالية لفن المونوتايب.
3. تعد طباعة المونوتايب من الطرق الطباعية البسيطة والتي يمكن ان تمارس في المدارس وتحمل قيم جمالية عالية.

التوصيات:

١- إجراء المزيد من البحوث والدراسات للاستفادة من التراث الشعبي في منطقة البحث للحفاظ عليه من الاندثار.

2.اجراء المزيد من التجريب على تقنية المونوتيب للكشف عن جمالياتها.

3- العمل على أحياء الارث الشعبي من خلال دراسته وتوظيفه في مجالات الفنون الطباعية حتى يغدو مواكباً للعصر ومعطياته.

References :

1. Abdul Qadir, A., S. (1994). Monotype As An Artwork During The Twentieth Century, **Master Thesis**, Faculty Of Fine Arts, Helwan University, Egypt.
2. Al-Amari, M., M., (2004). Using Popular Decorative Units In The Kingdom Of Saudi Arabia To Create Printed Pendants By Different Immune Methods, **Master Thesis**, College Of Home Economics And Art Education: Riyadh.
3. Al-Amari, M., M., (2009). A Program In Silkscreen Printing For The Productive Families Project, **Phd Thesis**, College Of Home Economics And Art Education: Riyadh.
4. Al-Hamwi. (1987). Al-Muqtazeb From Kitab Jamrat Al-Nabbat (1): **The Arab Encyclopedia**.
5. Alyan, J. (1978). Preserving Cultural Heritage. Knowledge World Series Book 322: **Kuwait**.
6. Attia, S., G., Y. (2008). Monotype Technology As One Of The Experimental Approaches And Using It To Create Innovative Decorative Designs, **Phd Thesis**, Faculty Of Art Education, Helwan University: Egypt.
7. Elmaghrby, A.,A.. (2012). Monotype Aesthetics As Entry To Print Small Pieces, **Master Thesis**, Faculty Of Art Education, Helwan University: Egypt.
8. Grace, G., A. (1412). Bani Shahr And Bani Amr During The Thirteenth And Fourteenth Centuries AH. 1st Floor, Kingdom Of Saudi Arabia,: **Mazen Printing**.
9. Hammouda, H., A. (1972) The Art Of Decoration. Egypt: **The Egyptian General Book Authority.**
10. Hamza, F. (1968) .In The Countries Of Asir. I (2). Riyadh: **Al-Nasr Library.**
11. Imran, A., A. (2000). Expressive Values In The Printing Of Handprints As An Introduction To The Enrichment Of The Printed Painting, Research In Art Education And Arts, Faculty Of Art Education, Helwan University, Vol(1).
12. James N.Smith(.1937).**The Monotype**. Longman Press .London.U.K
13. Khalaf, B. (2010). **Heritage And Identity. Identification And Integration**: Diwan Al-Arab Is A Free Platform For Culture, Thought And Literature.
14. Saudi Geological Survey (Waterways) . (2017). **Facts And Figures**., I (1):The Kingdom Of Saudi Arabia.
15. The General Authority For Tourism And Antiquities. (1431 AH). **Is One Of The Landmarks Of Urban Heritage In The Kingdom Of Saudi Arabia**. I (1), Jeddah: Al-Sarawat Press.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/229-250

Inspiration Of Typed Paintings From Folk Architecture In Asir Region

Maryam Mohammed Alamri[1]

Al-academy Journal …….……. Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 25/2/2020…....Date of acceptance: 29/3/2020…....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract:

This research aims to realize one of the pillars of Saudi vision (2030) through searching for new sources full of material folklore that had not previously been studied, so this study will study folk motifs engraved on the doors and windows in the Bani Amru Center in the Al-Namas governorate that is situated in the Asir region , in particular the tribe (Bani Rafe), before being disappeared due to the abandonment of the old architecture by the people of the region and their fascination with modern architecture, therefore I must as one of the people of the region document and preserve that through studying, analyzing, classifying it, then inspiring typed paintings using a new technical typing that have not yet been used in the Kingdom of Saudi Arabia on a large scale, in spite of it is not recently used outside the Kingdom, which is called (monotype), and this technology is known as monotype, where no two similar copies thereof can be taken and it is one of the new typing technologies that is characterized by soft and color surfaces. The research uses the descriptive analytical approach to folk motifs in the region and the experimental approach by implementing five typed paintings inspired by folk motifs in the region.

Key words: Printmaking ،Monotype, Popular motifs.

[1] Assistant Professor of Textile Printing, Department of Visual Arts, College of Art and Design, Princess Norah Bent Abdurrahman University, mmalamri@pnu.edu.sa

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/251-272

اتجاهات المجتمع السعودي نحو زيارة متاحف ودور عرض الفنون

منال بنت مرشد الحربي [1]
حنان بنت يوسف الأحمد[2]
مها بنت عبد الله السنان[3]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/2/17 ، تاريخ قبول النشر 2020/6/14 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

ملخص البحث

يهدف البحث الي التعرف على اتجاهات المجتمع السعودي نحو زيارة دور عرض الفنون والمتاحف في ظل التحولات الاقتصادية والاجتماعية بعد تطبيق خطط رؤية 2030، وتتلخص اهمية البحث في تتبع أسباب عزوف أفراد المجتمع عن زيارة مثل هذه المؤسسات الثقافية، وطرح مقترحات وتوصيات لكيفية استقطاب فئات المجتمع وتحفيزهم لزيارة هذه المواقع، هذا وقد أتبع البحث المنهج الوصفي وبلغت عينة الدراسة ١٠٣فرد من أفراد المجتمع السعودي، وتم القاء الضوء على أهم العوامل التي تجذب مرتادي المتاحف ودور العرض، وذلك باستخدام عدد من الادوات البحثية للتوصل الي نتائج البحث كان من أهمها الاستبيان والمقابلة إضافة إلى الملاحظة. ومن أهم النتائج التي تم التوصل اليها ان قاعات عرض الفنون تستقطب المرتادين من أفراد المجتمع السعودي لرغبتهم في إثراء ثقافتهم الفنية، كما أظهرت النتائج أن المتحف الوطني بالرياض وإن كان من أكثر المتاحف –في مدينة الرياض- زيارة من قبل أفراد عينة البحث ألا أن هناك عدد من العقبات تؤثر في تدني النسبة أو تكرار الزيارة، هذا وقد خرج البحث بعدد من التوصيات لرفع نسبة الزيارة.

الكلمات الدالة:

المتحف / دارالعرض / المعرض /الفنون / المملكة العربية السعودية.

[1] أستاذ النحت المساعد، كلية التصاميم والفنون/ جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن /الرياض / المملكة العربية السعودية، mualharbi@gmail.com

[2] أستاذ التصوير التشكيلي المساعد، كلية التصاميم والفنون/ جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن /الرياض / المملكة العربية السعودية.

[3] أستاذ تاريخ الفن المشارك، كلية التصاميم والفنون/ جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن /الرياض / المملكة العربية السعودية.

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مقدمة

تهدف رؤية2030 إلى رفع إنفاق الأسرة على الثقافة والترفيه من 2.9 إلى 6%) ضمن اتجاه المملكة العربية السعودية إلى الانفتاح على الاستثمار في الثقافة (Saudi Vision 2030, 2019)، فنلاحظ أثر تزايد المؤسسات الخاصة والحكومية التي ترعى هذه الجوانب ومنها خطط تنموية لافتتاح متاحف جديدة ضمن عدة مشاريع تابعة لهيئات وجهات مختلفة، وعلى رأسها وزارة الثقافة التي أنشئت حديثا في السعودية بالأمر الملكي رقم أ/٢١٧ الصادر في ٢ يونيو ٢٠١٨م Ministry of Culture)،(2020 .

وفي مجتمع يعاني انخفاض تفاعل أفراده مع المؤسسات الثقافة عموما والمتاحف على وجه الخصوص، يعد استقطاب الجمهور أحد أكبر التحديات التي تواجه المتاحف السعودية (AlRawaf, 2016). ومع هذا التوجه الجديد الذي يأتي بعد غياب لمتاحف خاصة بالفنون سوى متاحف الآثار التي تعرض الفنون تحت هذا المفهوم، حيث أن الاستثمار في هذا الجانب يتطلب وجود رغبة من قبل الأفراد والعائلات لزيارة هذه المؤسسات الثقافية، عليه ظهرت الحاجة إلى دراسة اتجاهات المجتمع السعودي بغرض المساعدة في تتبع الثغرات ومواطن التطوير لرفع قابلية هذه المؤسسات لاستقطاب الزوار.

ويأتي هذا البحث ضمن سلسلة من الأبحاث لمجموعة بحثية اعتمدت على عدة أدوات ومنهجيات لدراسة الوضع الحالي للمتاحف ودور الفن في السعودية، ومقارنتها بأفضل الممارسات الدولية، وتختص هذه الدراسة بالوصول إلى المتلقي المثقف وعائلاتهم، ومحاولة رصد انطباعهم حيال المتحف الوطني بشكل خاص وعروض الفنون في قاعات الفن المختلفة بشكل عام، ومدى قابلية العينة لزيارة هذه المؤسسات الثقافية، وما الذي يمكن تحسينه لدفعهم لزيارتها.

ومن هنا تتضح مشكلة البحث من خلال التساؤل التالي :

ماهي اتجاهات افراد المجتمع السعودي نحو متاحف ودور عرض الفنون..

أهمية الدراسة:

تتلخص أهمية الدراسة في تسليط الضوء على اتجاهات افراد المجتمع السعودي نحو المتاحف او دور عرض الفنون والتعرف على أكثر المعروضات جذبا للزوار، والقاء الضوء على أهم العوامل التي تجذب مرتادي المتاحف ودور العرض ..

أهداف الدراسة:

1. تحديد أهم دوافع زيارة المتاحف أو دور عرض الفنون بالمملكة.
2. التعرف على أكثر المعروضات جذبا لزوار المعارض والمتاحف.
3. وضع مقترحات تهدف الي تحفيز أفراد المجتمع السعودي لزيارة المتاحف ودور عرض الفنون

فروض الدراسة:

هناك عدد كبير من مرتادي المتاحف ودور عرض الفنون يفضلون نوعية محدده من المعروضات .

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

آو / تغلب اتجاهات أفراد المجتمع في المملكة نحو الفنون .

حدود الدراسة:

حدود زمانية: عام ٢٠١٧

حدود مكانية: مدينة الرياض بالمملكة العربية السعودية

حدود بشرية : مرتادي المتاحف ودور عرض الفنون والقائمين عليها.

عينة الدراسة :

استهدف البحث عينة قصدية من أفراد المجتمع من المثقفين والكتاب والفنانين، وذلك لكونه من المعتاد ضمن هذه العينة زيارة المؤسسات الثقافية مع عائلاتهم أو بمفردهم، بحيث أرسلت الاستمارة لعدد منهم ووصل عدد الاستمارات التي تم تعبئتها إلى 103 فرد.

أدوات الدراسة :

تمت الاستعانة بأدوات الدراسة التالية:

الأولى: الاستبانة : تم تصميم استمارة وتوزيعها على عدد من المثقفين والعاملين في المجال الثقافي عموما، وأفراد من عائلاتهم.

الثانية: المقابلة الشخصية: للمسؤولين عن المتحف الوطني مثل: المشرفين والمستشارين والمدير ومسؤلين في متاحف خاصة وشبه حكومية وقاعات عرض فنون وذلك للإجابة على أسئلة لجمع المعلومات حول مقومات الجذب في المتحف والمعارض المؤقتة التي يعملون عليها.. حيث تم توجيه عدد من الأسئلة مثل:

- ما اهم عوامل الجذب التي ترون وجوب توفرها في المتاحف؟
- ما هي معوقات العمل التي واجهتكم؟
- ما الذي زاد أو رفع من نسبة الزوار من خلال تجاربكم؟
- ما نوعية الزوار للمتحف أو دار العرض لديكم؟
- ما التغذية الراجعة من الزاور التي وصلتكم وكيف تعاملتم معها؟

تم تحليل النتائج إحصائياً باستخدام :

ألفا – كرونباخ: لحساب ثبات المقياس. وقد تم اختيار هذا النوع من القياس لوجود اكثر من متغيرين في الاستبيان

(ت) و (one-way ANOVA) لحساب نتائج الفروق في أبعاد الاستبانة.

وقد بلغ ثبات الأداة باستخدام معادلة ألفا كرونباخ (0.70)، وهي قيمة مرتفعة في معامل الثبات، مما يجعلنا نثق فى ثبات المقياس .

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الاطار النظري:

تنص رؤية 2030 على ما يلي: " تُعدّ الثقافة والترفيه من مقومات جودة الحياة، وندرك أن الفرص الثقافية والترفيهية المتوافرة حالياً لا ترتقي إلى تطلعات المواطنين والمقيمين، ولا تتواءم مع الوضع الاقتصادي المزدهر الذي نعيشه؛ لذلك سندعم جهود المناطق والمحافظات والقطاعين غير الربحي والخاص.....ونخصص الأراضي المناسبة لإقامة المشروعات الثقافية والترفيهية من مكتبات ومتاحف وفنون وغيرها، وسندعم الموهوبين من الكتّاب والمؤلفين والمخرجين، ونعمل على دعم إيجاد خيارات ثقافية وترفيهية متنوّعة تتناسب مع الأذواق والفئات كافّة، ولن يقتصر دور هذه المشروعات على الجانب الثقافي والترفيهي، بل ستلعب دوراً اقتصادياً مهمّاً من خلال توفير العديد من فرص العمل" (Saudi Vision 2030)،(2019 وهو ما يظهر التحول في الاهتمام بالمتاحف لا ككيانات ثقافية فحسب، بل كمشاريع اقتصادية.

وبنظرة تاريخية على المتاحف في المملكة العربية السعودية، عرفت المتاحف كمخازن للآثار منذ خمسينات/ستينات القرن الماضي (Al-Ansari, 1971) ألا أن الاهتمام بالآثار تحديدا دون الفنون، جعل من المجال المظلة الرئيسية للمتاحف في ذلك الوقت، خصوصا بعد إنشاء إدارة للآثار في العام 1964م تابعة لوزارة المعارف حينها (Al-Rashed, 2007) ، ثم إنشاء وافتتاح المتحف الوطني بالرياض في العام 1999م (Heritage, 2019) عليه، يمكن القول أن مفهوم متاحف الفنون يعتبر مفهوم حديث، ولكنه بطبيعة الحال ووفق الرؤية الجديدة يتوافق تماما مع أهداف وتطلعات تلك الرؤية، وذلك من باب ارتباط تلك الأهداف بأحد وظائف المتاحف كونها تسهم في اعمام الثقافة ونشر المعرفة وتنمية الخبرة العلمية والفنية لدى المتلقي بتنوع تلك المتاحف من المجموعات المعروضة والأهداف التي بني لأجلها المتحف (Ismail, 2010) كما تسهم المتاحف ودور العرض كمؤسسات ثقافية في توسيع آفاق اطلاعه إذ أنها تفتح أمامه آفاقاً جديدة للمعرفة بأقل الوقت وبأسهل الطرق، وهي كذلك من أهم مقومات المدن الحديثة، لا تخلو مدينة من مؤسسة أو مبنى ثقافي يميزها ويُعتبر سمة من سمات السياحة الثقافية إضافة الى دوره في تنمية الثقافة المحلية بشكل عام (Moses, 2002) .

ويبدو أن الاستثمار الثقافي أصبح مرادفاً للنمو الاقتصادي في المملكة العربية السعودية، ففي توجهها لتنفيذ مستهدفات الرؤية أنشئت وزارة للثقافة لتشرف على عدد من الهيئات المستحدثة ومنها هيئة للمتاحف، كما تم نقل نشاط التراث الوطني من الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني(وزارة السياحة حالياً) إلى وزارة الثقافة (National Heritage News, 2020)، ونقل الإشراف على المتحف الوطني لوزراة الثقافة، هذا ويعتبر المتحف الوطني في الرياض من أفضل النماذج على مستوى المتاحف المحلية، وإن كان قد بُني كي يكون رافداً تعليمياً تربوياً (Al-Hamid & and others, 2006) ، إلا أن التوجه الحالي له يدل على محاولات لتحويله الى مؤسسة ثقافية للجميع. كما أعلنت الوزارة وهيئة تطوير بوابة الدرعية عن الشروع في إنشاء أول متحف فنّي عام في المملكة، وهو "المتحف السعودي للفن المعاصر" المزمع إنشاؤه في حي البجيري بمحافظة الدرعية (Saudi Press agency, 2020) .

واليوم مع الاتجاه في الاستثمار الثقافي من قبل الجهات الحكومية والخاصة، و تزايد العمل على برامج لإنشاء مراكز ومؤسسات ثقافية، ومتاحف ودور عرض للفنون في كافة مناطق المملكة، فإنه من المهم دراسة اتجاه أفراد المجتمع نحو تلك المؤسسات، ومدى قابليتهم لزيارة والتفاعل مع هذه المتاحف، خصوصا مع تخوف بعض صانعي القرار من هذا التوسع الإنشائي في هذا النوع من المؤسسات الثقافية.

تناولت الصحف السعودية اليومية هذا الجانب في عدد من المقالات والتحقيقات واللقاءات (Al Eqtisadiah 2015)،(Al Jazirah 2013) (Okaz, 2017) (Almowaten.net, 2018) كما تناولت القحطاني بعض التحديات التي تواجه قطاع المتاحف من خلال عدة مقالات ولقاءات إعلامية (Al-Qahtani, 2016)و (Al-Qahtani., 2017) حيث تؤكد على وجود العديد من التحديات التي تواجه المتحف الوطني بالرياض، أحد أهم المتاحف في السعودية، ومن منطلق خبرتها وعملها لسنوات عديدة في المتحف، لخصت أسباب عزوف أفراد المجتمع عن زيارة المتاحف الى الثقافة المجتمعية التي لم تعتد هذا النوع من الممارسة الثقافية، كما حمّلت الإعلام والتعليم جزءاً من المسؤولية، مع إيمانها بأن جزءاً من اللوم يقع على عاتق المتحف نفسه في عدم مواكبة تطلعات الزوار من حيث نوع وجودة البرامج المقدمة، والخدمات الأخرى التي عادة ما تجذب زوار المتاحف عالميا. هذا العزوف عن زيارة المتاحف كان مرتكز اً أساسي في تقرير الهيئة العامة لإستراتيجية قطاع الآثار والمتاحف التي قامت بها وقت إنشاء الهيئة في العام 2014، حيث أكد التقرير ضعف أو عزوف المجتمع عن زيارة المؤسسات الثقافية ومنها المتاحف، واقترح عدداً من الحلول لتجاوز هذا العزوف (Saudi Commission for Tourism and National Heritage, 2004) .

وقد تنبه العاملون في قطاع المتاحف حينها لهذا العزوف، مما دعى إلى عقد حلقة نقاش في مقر المتحف الوطني في الرياض بعنوان "إشراك جيل المستقبل في المجال الثقافي في المملكة العربية السعودية" (Involving the future generation in the cultural field in the Kingdom of Saudi Arabia, 2017). من بين ما طرح في النقاش عرض تجربة المملكة المتحدة والتي تعاني من كثافة زوار بعض المتاحف مما يؤدي الى صعوبة إدارة الحشود خصوصا العائلات في إجازة نهاية الأسبوع أو الإجازات المدرسية، وفي الوقت ذاته عقدت الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني ورشة عمل بعنوان (طرق وأساليب وأفكار التوعية المبتكرة في التراث الوطني) (Innovative educational methods, methods and ideas in the national heritage, 2017)دعت فيها مجموعة من المؤثرين والإعلاميين والمثقفين وعينة من أفراد المجتمع[1] وذلك بغرض إثارة عصف ذهني لتوليد أفكار تدعم التوعية بالتراث الوطني، ومنها زيارة المتاحف، من المقترحات، تم اقتراح أنشطة وفعاليات قائمة فعلياً، مما يدل على أن بعض المؤثرين والإعلاميين والمثقفين غير واعين بما يتم فعلياً من أجل ترويج زيارة المتاحف ودعمها، كما اقترح المشاركون عدداً من الأنشطة لتفعيل مقومات الجذب للمتحف منها فعالية (ليلة في المتحف) ونقل العملية التعليمية من المدرسة الى المتحف و(الحكواتي) داخل قاعات المتحف وإقامة

1. من حضور الباحثة ودعوتها لـ"الجلسة الحوارية عن المتاحف وكيفية استقطاب الجماهير في المستقبل" تنظيم المجلس الثقافي البريطاني بالتعاون مع المتحف الوطني بالرياض والذي أقيم بالمتحف الوطني بالرياض الاحد 15 أكتوبر 2017.

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الحفلات الخاصة ودعوة المشاهير لعمل جولات، والعديد من الاقتراحات التي يتضح لمن هو متابع لفعاليات المتحف وأنشطته أنها تقام فعلياً، مما يدل على أنه حتى النخبة من الاعلاميين والمؤثرين يغيب عنهم الدور الفعلي الذي يقوم به المتحف وأهم فعالياته! تم تجميع عدد من هذه المقترحات وعرضها على عدد من العاملين في القطاع الثقافي عموما والمتاحف ودور عرض الفنون على وجه الخصوص، ومنهم المستشار[1] السابق في الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني، للسياحة الثقافية، والذي عمل فترة مشرفاً عاماً على المتحف الوطني في الرياض، فأشار إلى أن عدداً من هذه المقترحات جرى محاولة تطبيقها فعليا وقت إشرافه على المتحف، لكنها واجهت عوائق أمام الواقع. من هذه العوائق صعوبة وصول الزوار الى الموقع وذلك لأن موقع المتحف الوطني في وسط العاصمة الرياض أو ما يسمى بالرياض القديمة، التي تعد مقر الحكومة السعودية أيام حكم الملك المؤسس، وتضم مجموعة من أهم معالم التاريخ السعودي مثل قصر المربع، والمتحف الوطني، وبيوت الملك عبدالعزيز –رحمه الله، ألا أن نمو المدينة اتجه شمالا، فأدى الزحف السكاني إلى تغير للحالة الاجتماعية في الأحياء المجاورة للمتحف، فأغلبية السكان من المقيمين الذين تجذبهم الحدائق المحيطة بالمؤسسات الثقافية دون اهتمام واضح أو ملموس بمحتواها .

وهو أمر ربما لم تتبناه إدارة المتحف الوطني، بمعنى أن لم تتجه لاستقطاب تلك الفئة التي تستخدم المنطقة المحيطة بالمتحف كجانب ترفيهي، علما بما أن خدمات الزوار أساسية بالنسبة لترتيب دخول الجمهور الى المتحف وتيسير استخدام مرافقه وخدماته، ومشاهدة معروضاته، وحضور محاضراته، ودراسة مجموعاته، ولقاء موظفيه. وهذا لا يعني الدخول المادي فقط، بل يعني كذلك الوصول الى المستوى الفكري المناسب الخالي من التحيز الاجتماعي والثقافي (Wlilard, 2006, pp. 40-43) .ويخشى سلطان من البيئة المفتوحة التي تعد–من وجهة نظره سلاحاً ذا حدّين، فبالرغم من جمالية تلك الأماكن والمساحات الخضراء، ألا أن الموقع يحتاج الى تنظيم أمني عالي الدقة لعمليات الدخول والخروج إلى المتحف قبل أن يكون الدخول مفتوحا للجميع (AlSaud, 2017) .

كما يشيد عدد من المهتمين بالفنون والعاملين بالمتاحف ودور عرض الفنون الى أهمية استثمار موقع المتحف، ويرى من تمت مقابلتهم لغرض هذه الدراسة أن من أهم المعوقات التي واجهت المتحف الوطني وقللت من نسبة الزوار عدم وجود مقدمي خدمة سواء كانت محلات هدايا وتذكارات أو مقهى و مطاعم. وضعف الكادر العامل داخل المتحف لعدم وجود التخصصات الوظيفية المطلوبة لشَغل الشواغر الوظيفية في المتحف وقصور اللغة الإنجليزية لدى معظم الموظفين كما يدب البعض منهم عدم الرغبة في الاجتهاد والتطوير، وكل ذلك يعود الى طريقة التوظيف الذي اعتمدت على التوظيف الحكومي والنقل من قطاعات أخرى لا علاقة لها بالمجال والخلفيات غير المتخصصة. يقول المدير السابق للمتحف الوطني جمال عمر[2] إن وجود الكادر الوظيفي المتخصص والمؤهَل لشغل الوظيفة المتحفية المباشرة أو غير المباشرة والقادر على الاجتهاد بكل ما

1 سلطان بن فهد بن ناصر بن عبدالعزيز، عمل كمستشار لرئيس الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني ومشرفا عاما على المتحف الوطني. مستشار في وزارة الثقافة.

2 جمال سعد عمر، عمل سابقا مدير للمتحف الوطني في الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني.

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

يملك من أدوات معرفية أو عملية مهم جداً لرفع مستوى الدقة والاحترافية، بالإضافة الى المساندات التي تزيد من نسبة الزوار كالعلاقات والإعلام والتسويق للمتحف" (Omar, 2017) وهنا يأتي دور إدارة المتحف لدعوة الإعلاميين والمؤثرين والمهتمين والمثقفين فهل يمكن القول: إن هؤلاء أنفسهم لديهم الاستعداد لزيارة متحف وتغطية أجنحته بدعوة رسمية كجزء من العمل الإعلامي، لا من باب الرغبة الفعلية في الزيارة، ومن هنا فإن مشكلة تدني نسبة زيارة أفراد المجتمع المحلي للمتاحف ودور العرض المتخصصة في الفن محلياً لاتزال موجودة وهي المشكلة التي بنيت عليها هذه الدراسة ومن هذا المنظور يشير ماطر[1] إلى حاجة الناس الى أماكن تتحدث عن الثقافة، وتريهم التاريخ والمعرفة، لأنها أصبحت مكوناً أساسياً في حياتنا اليومية (Mater, 2017) على أن المعارض الفنية أو المتاحف تعد أماكن عامة للشعب (Bukhari, 2017) ولا نصرف النظر الى كون المتحف أو المعرض يحتاج الى وجود برامج فعلية وفعاليات مؤقتة، "إذا كان أكثر من 70% من الزوار للمتاحف لم يأتوا للقطع المعروضة الدائمة فبالتالي عوامل الجذب هي التجديد من خلال العروض المؤقتة والتجديد من خلال برامج وفعاليات متنوعة تقدم للجمهور وتخدم الزائر، كالمحاضرات الدورية وورش العمل والفعاليات الترفيهية" (Omar, 2017). ويقدم مركز الملك عبدالعزيز (إثراء) في مدينة الظهران التابع لشركة أرامكو والذي افتتح عام 2018م (Saudi Press Agency, 2020) نموذجاً مثالياً لمثل هذه البرامج يقدم من خلال الأربع قاعات التي يحتضنها معارض في مجال الفن المعاصر والتراث والفنّ الإسلامي (Ithra, 2020) (إثراء،2020)، إضافة إلى متحف مخصص للأطفال. (Ithra, 2020). مما دعا المسؤلين في المركز إلى توقيع مذكرة تفاهم شاملة لزيارات المدارس لكل برامج وفعاليات المركز، كي يضمن تعاقب الزيارات المدرسية، إضافة إلى تفعيل آلية للتواصل بعد الزيارة حيث يتم مراسلة كل من يشارك في البرامج من خلال وسائل التواصل الاجتماعي والرسائل النصية (Al-Ayyaf, 2017).

وقد يكون التغيير والتنوع في عروض إثراء أحد اسباب نجاحه في استقطاب الزوار، وهو ما يدعو له عدد من الخبراء والعاملين في المجال محليا، إذ يرى ماطر أنه ينبغي أن يكون المتحف متغيراً ومتجدداً فهو بمثابة منصة ثقافية تواكب تطوّر العالم، كما أن التبديل في العروض يمنحها صفة جديدة من وقت لآخر، مع التركيز على أن تكون المعروضات جاذبة بهدف تحقيق التواصل مع الجمهور ليكون لها الأثر التعليمي والتثقيفي، وأن يكون لها امتداد تاريخي محلي فتوضع بشكلها المعروف للناس وتكون مناسبة لطرح حوار مع الزائر، عليه من المهم تنسيق المعرض وفق قصة تسلسل زمني (Mater, 2017). فالعروض والبرامج بصفتها أحد أهم دوافع الزيارة يجب أن تكون متنوعة ويقابلها كذلك جودة الإرشاد والمقصود به العلامات واللوحات الإرشادية، لكي لا ينشغل الزائر بالسؤال أثناء الزيارة، يقول آل عياف[2] إن "خدمة العملاء وجاهزية المرشدين أو القائمين على خدمة الزوار بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. هي أحد أهم مقومات نجاح الزيارة" (Al-Ayyaf, 2017). من ناحية أخرى، هناك عدد من العوامل التي قد تحرص عليها المؤسسات الثقافية، لكنها لا تشكل تأثير كبير في

1 أحمد ماطر فنان ومستشار في الفنون البصرية، عمل سابقا كرئيس تنفيذي لمعهد مسك للفنون بمدينة الرياض.

2 عبدالله ناصر آل عياف، مهندس وكاتب ومخرج سينمائي ويعمل في مركز الملك عبدالعزيز الثقافي العالمي (اثراء) التابع لأرامكو بالمنطقة الشرقية.

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

استقطاب الزوار، فعن تجربة العمل في المتحف الوطني يرى عمر "أن بعض النقاط ليس لها دور كبير مثل مزايا العضوية وحفلات الافتتاح وسعر التذكرة وشكل المبنى " حيث يعتقد أن الاهتمام بشكل المبنى على سبيل المثال في السعودية لا يجذب سوى فئة قليلة جدا منن يهتم بالهندسة المعمارية والابداع المعماري" (Omar, 2017).

وعلى صعيد آخر تلعب التقنيات الحديثة وبالتالي تطبيقاته المرتبطة بالإعلام دور كبير في استقطاب الجماهير للفعاليات والمعارض وزيارة المؤسسات الثقافية، فالإعلام الرقمي هو الوسيلة الأكثر معاصرة للوصول الى كافة شرائح المجتمع وبذلك فإن عملية النشر للناس وإمكانية التسويق الذاتي للمراكز الثقافية والإعلان عن الفعاليات ودور عرض الفنون أصبحت سهلة وفي متناول الجميع، واتفق أغلبية من تمت مقابلتهم أثناء إعداد هذه الدراسة من المختصين بالمتاحف ودور عرض الفنون على أهميتها، يؤكد ذلك آل عياف بقوه أن "النشاط في الإعلام الرقمي تحديدا أو الاعلام الجديد من أهم عوامل جذب الزوار الى دور العرض وقاعات الفنون" (Al-Ayyaf, 2017)، كما تذكر بخاري نموذج لدور وسائل التواصل الاجتماعي في استقطاب الزوار لأحد المعارض التي أشرفت عليها، حيث يعود نجاح المعرض بنسبة كبيرة –من وجهة نظرها- الى نجاح الإعلان من قبل الفنانين المشاركين بسبب قوة حضورهم على مواقع التواصل الاجتماعي حيث أصبح الفنان في هذه الحالة هو المسوّق الأول لنفسه (Bukhari, 2017).

وشكل سرد القصص والحكايات وسيلة جذب في الإعلام والتسويق بشكل ينطبق بوضوح في العروض المتحفية، بحيث ينجذب الزائر للقصص وراء القطع المعروضة، وبهذا الشأن يرى عوض الزهراني[1] بأن: " أفضل طريقة للعروض المتحفية هي أساليب العرض، فمثلاً استخدام التقنية الحديثة يخلق قصة للمعروضات، كقطعة أثرية "حجر كبير عليه جمال وقافلة"، بالنظر الى تجربة الزائر أو السائح فهو يراها مصمتة، فلماذا لا يكون هناك تقنية تصاحب القافلة تعرض فيها أناشيد وأهازيج وأصوات رياح تنقل هذه التحفة الأثرية الى شكل معاصر وجاذب؟ " (Alzahrani, 2017). بالإضافة الى التطبيقات التي ربما يأخذها الشخص معه لاحقاً كالمطبوعات فهي وسيلة أخرى للجذب" (Al-Ayyaf, 2017).

ويرى بعض أصحاب صالات عرض الفنون أن قلة الزوار، وعدم توفر التخصصات التي تهيئ لشغل وظيفة عليا كإدارة القاعة من أكبر العوائق التي تواجه قاعات عرض الفنون إذ يقف على عاتقهم ميزانية التوظيف لغير السعوديين بمبالغ مهولة لا تتناسب مع خطة العمل المطروحة، ولا توجهات الدولة لتوطين الوظائف، أيضاً عدم وجود المتخصصين كطاقم عمل متخصص في كل الجوانب المتعلقة بالعمل المتحفي والوظائف والمساندة والتي هي الإعلام التسويق والعلاقات[2] (Al-Rashed L, 2017) (Omar, 2017). وهو ما حاولت وزارة الثقافة تداركه بإعلانها برنامج الابتعاث الثقافي والذي يشمل قطاع المتاحف كأحد التخصصات المطلوبة (Cultural Scholarship Program, 2020).

1 عمل سابقا مشرفا عاما على المتاحف في الهيئة العامة للسياحة والتراث الوطني حاصل على الدكتوراه من قسم الآثار بكلية الآداب جامعة الملك سعود بالرياض.

2 لمياء عبدالعزيز الراشد، صاحبة قاعة لام ارت بمدينة الرياض، ومستشار في الفنون البصرية.

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

إضافة إلى عدم وجود المختصين، يعاني القطاع الخاص في بعض معاملاته مع وزارة التجارة بسبب استحداث مثل هذه الأنشطة (Hafiz, 2017) ويتفق أغلبية المتخصصين في المجال المتحفي أو دور عرض الفنون أنّه يجب الحرص والتأكد بأن جميع التصاريح موجودة، من حيث دخول الأعمال، ونوعية المعروضات، فلا يوجد نظام أو تعليمات لإقامة معرض فني متخصص بشروط واضحة، كما أن الجهات المتخصصة بالفنون بحاجة ماسّة الى دعم مادي وجهات ترعى المعرض بما فيه من أعمال وأفكار إبداعية (Bukhari, 2017) (Yazid, 2017).

نتائج البحث:

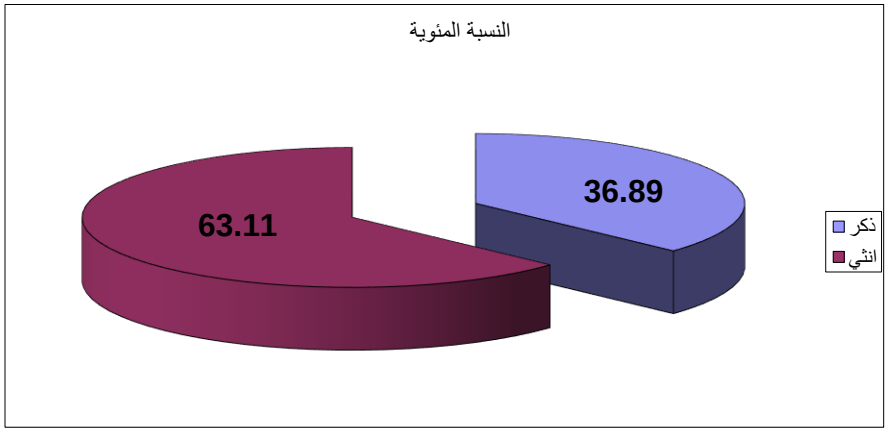
بلغت قيمة ألفا كرونباخ (0.70) ، وهي قيمة معامل الثبات مرتفعة، مما يجعلنا نثق في ثبات المقياس .

أي قيمة الارتباط عالي بين أجزاء التحليل الاحصائي وبعد ذلك كفيلا بالميل حيال ثبات الأداة المستخدمة بالبحث وصدقها

نتائج أستبانة مقومات الجذب للمتاحف ودور العرض:

تم تحليل نتائج الاستبيان الذي استهدف 103 من أفراد المجتمع من المثقفين والكتاب والفنانين وعائلاتهم، وذلك لكونه من المعتاد ضمن هذه العينة زيارة المؤسسات الثقافية مع عائلاتهم أو بمفردهم، وكانت النتائج كالتالي:

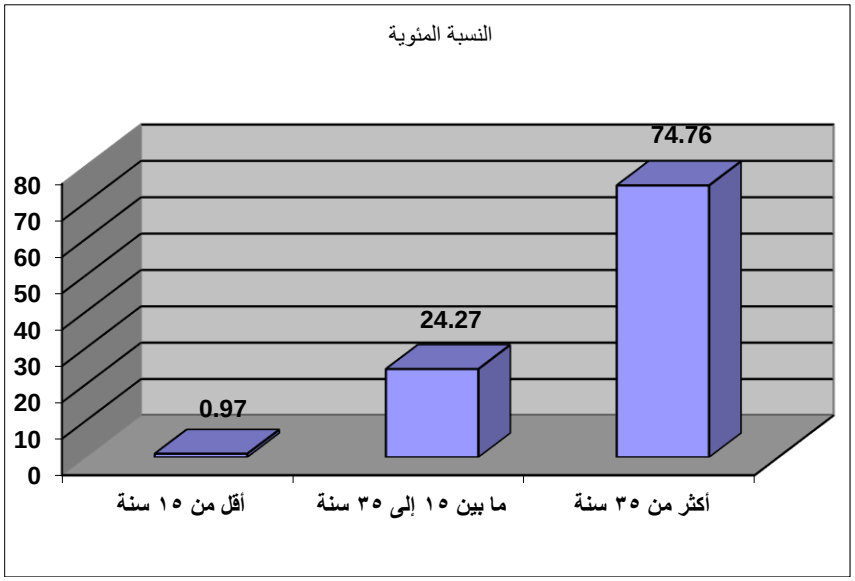
شملت العينة (38) من الذكور بنسبة (36.89%) ، أما الإناث فكان عددهم (65) بنسبة (63.11 %). (شكل ١)



شكل 1. توزيع عينة الدراسة تبعاً لمتغير النوع

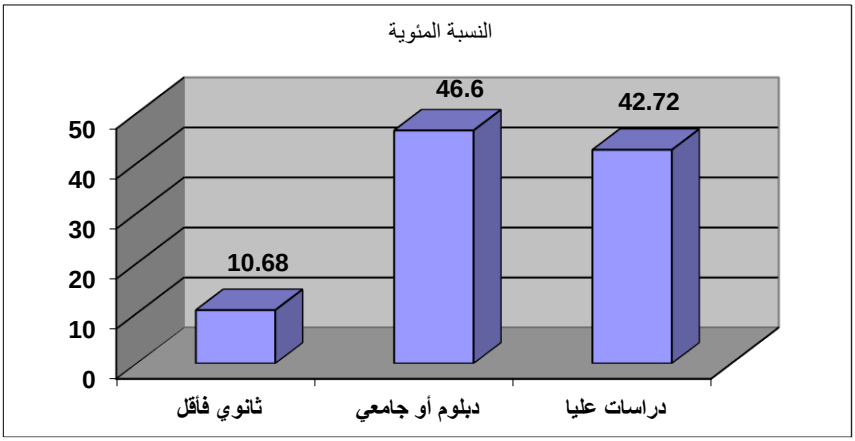
وتفاوتت المستويات العمرية للمشاركين حيث ا يتبين أن (1) من أفراد عينة الدراسة بنسبة (0.97%) من إجمالي أفراد عينة الدراسة من عمر (أقل من 15 سنة) ، وعدد (25) في عمر (ما بين 15 الى 35 سنة) بنسبة (24.27%) ، وعدد (77) في عمر (أكثر من 35 سنة) بنسبة (74.76%) . (شكل ٢).

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



شكل 2. توزيع عينة الدراسة تبعاً لمتغير العمر

أما المستوى التعليمي لعينة الدراسة، فقد تبين أن (11) من الأفراد بنسبة (10.68%) من إجمالي أفراد عينة الدراسة من (ثانوي فأقل) ، وعدد (48) من أفراد عينة الدراسة بنسبة (46.60%) من إجمالي أفراد عينة الدراسة من (دبلوم أو جامعي) ، وعدد (44) من أفراد عينة الدراسة بنسبة (42.72%) من إجمالي أفراد عينة الدراسة من مستوى التعليم (دراسات عليا) . (شكل ٣)

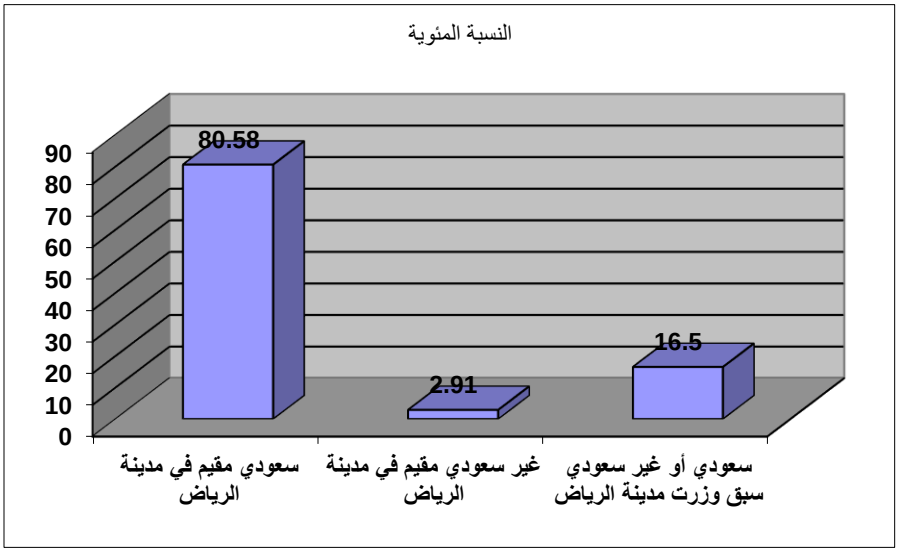


شكل 3. توزيع عينة الدراسة تبعاً لمتغير مستوى التعليم

كما نلاحظ أن (83) من أفراد عينة الدراسة بنسبة (80.58%) من إجمالي أفراد عينة الدراسة من الحالة (سعودي مقيم في مدينة الرياض) ، وعدد (3) من أفراد عينة الدراسة بنسبة (2.91%) من إجمالي أفراد عينة الدراسة من الحالة (غير سعودي مقيم في مدينة الرياض) ، وعدد (17) من أفراد عينة الدراسة بنسبة

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

(16.50%) من إجمالي أفراد عينة الدراسة من الحالة (سعودي أو غير سعودي سبق وزار مدينة الرياض) . (شكل ٤)



شكل 4. توزيع عينة الدراسة تبعاً لمتغير الحالة

فيما يخص أسئلة الاستبيان كانت الاستجابات على الاسئلة كالتالي: :

ما هي أكثر الأماكن زيارة بغرض الترفيه؟

تبين أن أكثر الأماكن التي زارها عينة الدراسة هي : قاعة عرض فنون ، يليها حديقة عامة ، ثم متحف ، ثم معالم طبيعية ، ثم موقع أثري ، ومكتبة عامة ، ثم مدينة ألعاب ، ثم محمية طبيعية (جدول ٣).

وبعد مرور 14 عاماً من التقرير السابق ذكره Saudi Commission for Tourism and National Heritage)، (2004 ، فإن مايمكن أن نسميه (ظاهرة)عزوف المجتمع السعودي عن زيارة المتاحف مستمرة.

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

م	العبارة	التكرار	النسبة المئوية(%)	الترتيب
1	متحف	36	34.95	3
2	قاعة عرض فنون	50	48.54	1
3	موقع أثري	28	27.18	5
4	حديقة عامة	49	47.57	2
5	مدينة ألعاب	19	18.45	6
6	محمية طبيعية	9	8.74	7
7	معالم طبيعية	31	30.10	4
8	مكتبة عامة	28	27.18	5

جدول 1. نتائج الإجابة عن السؤال التالي (في منطقة الرياض: خلال العام الماضي أي من التالي قمت بزيارته: (اختر جميع الخيارات الصحيحة)) (ن = 103)

وفي سؤال عن أهم المتاحف وقاعات عرض الفنون التي سبق وتمت زيارتها في مدينة الرياض كانت النتيجة بالترتيب التالي: المتحف الوطني، يليه قاعة الفن النقي، يليها قاعة الأمير فيصل بن فهد للفنون التشكيلية، ومساحة الآن الفنية، ثم قاعة نايلا، يليها متحف صقر الجزيرة، وقاعة حوار، ثم مدار المصممين، وأخرى، ثم قاعة تجريد، ثم متحف كلية السياحة والآثار في جامعة الملك سعود .(جدول ٤)

م	العبارة	التكرار	النسبة المئوية(%)	الترتيب
1	المتحف الوطني	58	56.31	1
2	متحف صقر الجزيرة	11	10.68	5
3	متحف كلية السياحة والآثار في جامعة الملك سعود	3	2.91	8
4	قاعة الأمير فيصل بن فهد للفنون التشكيلية	22	21.36	3
5	قاعة الفن النقي	31	30.10	2
6	مساحة الآن الفنية	22	21.36	3

7	قاعة نايلا	17	16.50	4
8	مدار المصممين	8	7.77	6
9	قاعة حوار	11	10.68	5
10	قاعة تجريد	6	5.83	7
11	أخرى	8	7.77	6

جدول 2. نتائج الاجابة عن السؤال التالي (خلال العام الماضي أي من المتاحف والقاعات التالية في مدينة الرياض سبق وزرتها: (اختر جميع الخيارات الصحيحة)) (ن = 103)

أما في السؤال عن الوسيلة المفضلة للدعوتك لزيارة المعارض/ المتاحف الفنية (مع ترك المجال لإختيار جميع الخيارات الصحيحة) فكانت أكثر الوسائل المفضلة لدى عينة الدراسة لدعوتهم لزيارة المعارض/ المتاحف الفنية هي : دعوة شخصية تصلني على الواتس أب أو رسالة نصية، يليها دعوة تصلني عبر البريد الإلكتروني، يليها تصلني دعوة شخصية مطبوعة، يليها إعلان يصلني عبر الواتس أب أو رسالة نصية، يليها إعلان أو تغريدة في تويتر، وإعلان أو صورة في انستغرام، يليها أشاهد إعلاناً مطبوعاً (صحيفة/منشور ..وغيرها) ، يليها تغطية أحد المشاهير للمعرض عبر مواقع التواصل الاجتماعي ، يليها إعلان مرئي أو مطبوع في الشوارع والميادين، يليها إعلان عبر السناب شات، يليها إعلان مرئي في التلفزيون، يليها دعوة عن طريق الفيس بوك ، يليها أخرى. (جدول ٥)

م	العبارة	التكرار	النسبة المئوية (%)	الترتيب
1	تصلني دعوة شخصية مطبوعة	42	40.78	3
2	أشاهد إعلاناً مطبوعاً (صحيفة/منشور ..الخ)	25	24.27	6
3	إعلان مرئي أو مطبوع في الشوارع والميادين	23	22.33	8
4	إعلان مرئي في التلفزيون	14	13.59	10
5	إعلان أو تغريدة في تويتر	32	31.07	5
6	إعلان أو صورة في انستغرام	32	31.07	5
7	دعوة تصلني عبر البريد الالكتروني	47	45.63	2
8	دعوة شخصية تصلني على الواتس أب أو رسالة نصية	51	49.51	1
9	إعلان يصلني عبر الواتس أب أو رسالة نصية	38	36.89	4
10	دعوة عن طريق الفيس بوك	14	13.59	10

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

11	إعلان عبر السناب شات	22	21.36	9
12	تغطية أحد المشاهير للمعرض عبر مواقع التواصل الاجتماعي	24	23.30	7
13	أخرى	1	0.97	11

جدول 3. نتائج الاجابة عن السؤال التالي (ما الوسيلة المفضلة لديك لدعوتك لزيارة المعارض/ المتاحف الفنية (اختر جميع الخيارات الصحيحة)) (ن = 103)

وجاء رد أفراد العينة على سؤال: ما هي الدوافع الرئيسة لزيارة معرض قاعة أو متحف؟ (اختر جميع الخيارات الصحيحة) أن أكثر الدوافع الرئيسة لزيارة معرض قاعة أو متحف كانت: إثراء المعرفة، يليها إنه نشاط ترفيهي مثير للاهتمام، يليها جزء أساسي من مشاهدة معالم المدينة / رحلة سياحية للمدينة، يليها للمشاركة الفعالة بتجارب جديدة، يليها مناسبة اجتماعية أو عائلية لقضاء الوقت مع الأسرة أو الأصدقاء، يليها لإرضاء الذات وتعزيز الثقة بالنفس، يليها لإتمام حلقة بحث علمية أو واجب مدرسية وأخرى. (جدول ٦)

م	العبارة	التكرار	النسبة المئوية (%)	الترتيب
1	إنه نشاط ترفيهي مثير للاهتمام	57	55.34	2
2	مناسبة اجتماعية أو عائلية لقضاء الوقت مع الأسرة أو الأصدقاء	21	20.39	5
3	إثراء المعرفة	70	67.96	1
4	للمشاركة الفعالة بتجارب جديدة	32	31.07	4
5	لإرضاء الذات وتعزيز الثقة بالنفس	21	20.39	5
6	لإتمام حلقة بحث علمية أو واجب مدرسية	2	1.94	6
7	جزء أساسي من مشاهدة معالم المدينة / رحلة سياحية للمدينة	39	37.86	3
8	أخرى	2	1.94	6

جدول 4. نتائج الإجابة عن السؤال التالي (ما دوافعك الرئيسة لزيارة معرض قاعة أو متحف؟ (اختر جميع الخيارات الصحيحة)) (ن = 103)

وردا على سؤال: ما الذي يجذبك لزيارة قاعة/معرض أو متحف للفنون؟ (اختر جميع الخيارات الصحيحة) علما بأن هذه القائمة تم تجميعها من خلال الاطلاع على عدد من الدراسات والتجارب العالمية في هذا المجال، عليه فإن أكثر الأشياء التي تجذب عينة الدراسة لزيارة قاعة/معرض أو متحف للفنون هي : نوع المعروضات، يليها سهولة الوصول لموقع المبنى، يليها ورش العمل والدورات، يليها شكل المبنى، يليها الفعاليات الترفيهية، يليها المطاعم والمقاهي، يليها العروض المؤقتة بالنسبة للمتاحف، يليها الأنشطة

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المتعلقة بالأسرة، يليها العروض التفاعلية، يليها سعر التذكرة، يليها خدمة المرشد في المتحف، يليها المحاضرات الدورية، يليها تغطية مشاهير مواقع التواصل الاجتماعي للموقع، ومرافق الخدمات (دورات المياه، المصلى...وغيرها)، يليها خدمة ذوي الاحتياجات الخاصة، يليها حفلات الافتتاح، يليها محلات لبيع التذكارات، يليها مزايا العضوية.(جدول ٧)

م	العبارة	التكرار	النسبة المئوية (%)	الترتيب
1	شكل المبنى	29	28.16	4
2	سعر التذكرة	20	19.42	10
3	نوع المعروضات	83	80.58	1
4	سهولة الوصول لموقع المبنى	39	37.86	2
5	المحاضرات الدورية	18	17.48	12
6	تغطية مشاهير مواقع التواصل الاجتماعي للموقع	14	13.59	13
7	ورش العمل والدورات	33	32.04	3
8	الفعاليات الترفيهية	28	27.18	5
9	خدمة المرشد في المتحف	19	18.45	11
10	الأنشطة المتعلقة بالأسرة	22	21.36	8
11	العروض المؤقتة بالنسبة للمتاحف	24	23.30	7
12	العروض التفاعلية	21	20.39	9
13	مزايا العضوية	5	4.85	17
14	حفلات الافتتاح	9	8.74	15
15	مرافق الخدمات (دورات المياة، المصلى...الخ)	14	13.59	13
16	المطاعم والمقاهي	27	26.21	6
17	محلات لبيع التذكارات	8	7.77	16
18	خدمة ذوي الاحتياجات الخاصة	13	12.62	14

جدول 5. نتائج الإجابة عن السؤال التالي (ما الذي يجذبك لزيارة قاعة/معرض أو متحف للفنون؟ (اختر جميع الخيارات الصحيحة)) (ن = 103)

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

نتائج الفروقات في أبعاد استبانة اتجاهات أفراد المجتمع لزيارة المتاحف ودور العرض تبعا لمتغيرات الدراسة:

أولاً : هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية في استبانة اتجاهات أفراد المجتمع لزيارة المتاحف ودور العرض تبعا لمتغير النوع؟

تم استخدام اختبار (ت) للتحقق من صحة هذه الفرضية، ويوضح الجدول التالي نتائج اختبار (ت) ، لمقومات الجذب للمتاحف ودور العرض تبعا لمتغير النوع.(جدول ٩)

النوع	العدد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قيمة (ت)	مستوى الدلالة
ذكر	38	3.66	0.82	0.41	غير دالة
أنثى	65	3.60	0.61		

جدول 6. نتائج تحليل اختبار (ت) لدلالة الفروق في استبانة اتجاهات أفراد المجتمع لزيارة المتاحف ودور العرض تبعا لمتغير النوع

ثانياً : هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية في استبانة اتجاهات أفراد المجتمع لزيارة المتاحف ودور العرض تبعا لمتغير العمر؟

تم استخدام اختبار (One Way ANOVA) للتحقق من صحة هذه الفرضية. ويوضح الجدول التالي نتائج اختبار (One Way ANOVA)، لمقومات الجذب ودور العرض تبعا لمتغير العمر (جدول ١٠و١١)

العمر	العدد	المتوسط الحسابي	الانحراف المعيارى
أقل من 15 سنة	1	4.00	0.00
ما بين 15 إلى 35 سنة	25	3.68	0.56
أكثر من 35 سنة	77	3.60	0.73
Total	103	3.62	0.69

جدول 7.البيانات الوصفية لاستبانة اتجاهات أفراد المجتمع لزيارة المتاحف ودور العرض تبعا لمتغير العمر

البيان	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة ف	الدلالة
بين المجموعات	0.27	2.00	0.14	0.29	غير دالة
داخل المجموعات	47.96	100.00	0.48		
المجموع	48.23	102.00			

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

جدول 8. نتائج تحليل التباين الأحادي (One Way ANOVA) لدلالة الفروق في استبانة اتجاهات أفراد المجتمع لزيارة المتاحف ودور العرض تبعا لمتغير العمر

ثالثاً : هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية فى استبانة اتجاهات أفراد المجتمع لزيارة المتاحف ودور العرض تبعا لمتغير المستوى التعليمي ؟

تم استخدام اختبار (One Way ANOVA) للتحقق من صحة هذه الفرضية ، ويوضح الجدول التالي نتائج اختبار (One Way ANOVA)، لمقومات الجذب للمتاحف ودور العرض تبعا المستوى التعليمي . (جدول ١٢ و ١٣)

المستوى التعليمي	العدد	المتوسط الحسابى	الانحراف المعيارى
ثانوي فأقل	11	3.55	0.52
دبلوم أو جامعي	48	3.63	0.64
دراسات عليا	44	3.64	0.78
المجموع	103	3.62	0.69

جدول 9. البيانات الوصفية لاستبانة اتجاهات أفراد المجتمع لزيارة المتاحف ودور العرض تبعا لمتغير المستوى التعليمي

البيان	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة ف	الدلالة
بين المجموعات	0.07	2.00	0.04	0.08	غير دالة
داخل المجموعات	48.16	100.00	0.48		
المجموع	48.23	102.00			

جدول 10. نتائج تحليل التباين الأحادي (One Way ANOVA) لدلالة الفروق فى استبانة اتجاهات أفراد المجتمع لزيارة المتاحف ودور العرض تبعا لمتغير المستوى التعليمي

رابعاً : هل توجد فروق ذات دلالة إحصائية فى استبانة اتجاهات أفراد المجتمع لزيارة المتاحف ودور العرض تبعا لمتغير الحالة ؟

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تم استخدام اختبار (One Way ANOVA) للتحقق من صحة هذه الفرضية ، ويوضح الجدول التالي نتائج اختبار (One Way ANOVA) للمتغير المستقل مقومات الجذب للمتاحف ودور العرض، والمتغير التابع الحالة . (جدول ١٤ و ١٥)

الحالة	العدد	المتوسط الحسابى	الانحراف المعيارى
سعودي مقيم في مدينة الرياض	83	3.61	0.68
غير سعودي مقيم في مدينة الرياض	3	3.33	0.58
سعودي أو غير سعودي سبق وزرت مدينة الرياض	17	3.71	0.77
المجموع	103	3.62	0.69

جدول 11. البيانات الوصفية لاستبانة اتجاهات أفراد المجتمع لزيارة المتاحف ودور العرض تبعا لمتغير الحالة

البيان	مجموع المربعات	درجات الحرية	متوسط المربعات	قيمة ف	الدلالة
بين المجموعات	0.37	2.00	0.19	0.39	غير دالة
داخل المجموعات	47.86	100.00	0.48		
المجموع	48.23	102.00			

جدول 12. نتائج تحليل التباين الأحادي (One Way ANOVA) لدلالة الفروق في استبانة اتجاهات أفراد المجتمع لزيارة المتاحف ودور العرض تبعا لمتغير الحالة

مناقشة النتائج:

من خلال النتائج السابقة يمكن القول أن أفراد المجتمع في السعودية من الذكور والإناث باختلاف أعمارهم ومستوى التعليم وحالاتهم يتوافقون على استبانة اتجاهات أفراد المجتمع لزيارة المتاحف ودور العرض. حيث إن النتائج دلت أنه لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى معنوية (0.05) في استبانة اتجاهات أفراد المجتمع لزيارة المتاحف ودور العرض بين الذكور والإناث، ولا بين الأعمار المختلفة ولا بين المستويات التعليمية المختلفة ولا بين الحالات المختلفة.

وقد كانت نسبة الإناث تفوق الذكور في عينة الدراسة بنسبة63.11 % ، في حين شكل عمر أكثر من 35 سنة حوالي 74.76% من العينة التي غلب على أفرادها التعليم الجامعي والدبلوم بنسبة 46.6% و الدراسات العليا بنسبة 42.72% فيما كانت النسبة الأقل للتعليم الثانوي فأقل 10.68% من عينة الدراسة.

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ومن نتائج الدراسة تظهر لنا اتجاهات أفراد المجتمع نحو الفنون ورغبتهم في إثراء ثقافتهم الفنية حيث أن قاعات عرض الفنون تحتل المرتبة الأولى في أكثر الأماكن زيارة من قبل أفراد العينة بنسبة 48.54% تليها الحدائق بنسبة 47.57% والمتاحف بنسبة 34.95%.

أما عن أكثر المتاحف ودور عرض الفنون زيارة من قبل أفراد عينة الدراسة فقد احتل المتحف الوطني بالرياض الترتيب الأول تليه قاعة الفن النقي ثم قاعة الأمير فيصل بن فهد للفنون التشكيلية ومساحة الآن الفنية.

يتضح لنا أيضا من النتائج أن الأفراد يفضلون الدعوات الشخصية لزيارة المعارض والمتاحف الفنية، والتي تغلب الهدف من الحضور الى إثراء المعرفة. لذا ينبغي الاهتمام والتركيز بوسائل الدعاية والإعلان عن المتاحف والمعارض والأنشطة والفعاليات المصاحبة خاصة .

ومن خلال النتائج السابقة يتأكد لنا ضرورة التركيز على نوعية المعروضات في المتاحف ودور عرض الفنون بالإضافة الى أهمية إقامة الدورات وورش العمل والعروض التفاعلية فيها لنشر الثقافة الفنية لجميع فئات المجتمع.

المقترحات والتوصيات:

- تحفيز الرحلات المدرسية وتوفير أنشطة ثقافية وترفيهية مناسبة للطلاب لجذبهم لإعادة الزيارة مع أهاليهم.
- استضافة المزيد من العروض العالمية الزائرة التي شهدت إقبال شديد في مقارها.
- تكثيف البرنامج التوعوي وتنويع أساليب الدعاية والاعلان عن المتاحف ودور عرض الفنون بشكل أبداعي مما يساهم في زيادة مرتاديها.
- اجراء مزيد من الدراسات في مجال المتاحف ودور عرض الفنون بشكل عام، من خلال مركز ابحاث متخصص في المتحف أو ضمن القطاع الحكومي ذو العلاقة.
- العمل على إنشاء متاحف للفنون بمختلف مناطق المملكة.
- بناء القدرات في مجال الدراسات المتحفية والوظائف ذات العلاقة بالمتاحف ودور عرض الفنون ومنها تاريخ الفن

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Bibliography

- Saudi Commission for Tourism and National Heritage. (2004). *Report of the Strategy for the Development of the Antiquities and Museums Sector.* Riyadh.(In Arabic)
- (2017, 10 15). *Involving the future generation in the cultural field in the Kingdom of Saudi Arabia.* Riyadh: National Museum in Riyadh. (In Arabic)
- (2020, 3 26). Retrieved from Saudi Press agency: https://www.spa.gov.sa/viewstory.php?newsid=1983569. (In Arabic)
- *Al Eqtisadiah.* (2013, 3 1). Retrieved from Museums in the center of Riyadh: http://www.aleqt.com/2013/03/01/article_735555.html. (In Arabic)
- *Al Jazirah.* (2015, 12 3). Retrieved from Our museums suffer from low turnout: http://www.al-jazirah.com/2015/20151203/rl1.htm. (In Arabic)
- Al-Ansari, A. Q. (1971). *Between History and Archeology.* Beirut: Dar Al-Alam for millions. (In Arabic)
- Al-Ayyaf, A. (2017, 12 18). (M. Alsenan, Interviewer) Riyadh. (In Arabic)
- Al-Hamid, S. B., & and others. (2006). *The role of the museum as an educational tributary.* Riyadh: Ministry of Education,Agency for Antiquities and Museums. (In Arabic)
- Almowaten.net. (2018, 1 1). Retrievedfrom https://www.almowaten.net/2018/01. (In Arabic)
- Al-Qahtani, D. (2016). Challenges facing the performance of the museum's message. (https://www.al-jazirah.com/2016/20160131/wo1.htm, Ed.) *al-jazirah newspaper* (15830). (In Arabic)
- Al-Qahtani., D. D. (2017, 6 10). From an interview conducted by the researcher with the supervisor of the women's section at the National Museum. (M. Alsenan, Interviewer)
- Al-Rashed, L. (2017, 10 28). (M. Alsenan, Interviewer) Riyadh. (In Arabic)
- Al-Rashed, S. b. (2007). *Antiquities in the Kingdom of Saudi Arabia within a hundred years.* Riyadh: King Abdulaziz foundation for research and archives. (In Arabic)
- AlRawaf, R. (2016). *Building a museum culture in saudi arabia: where are we now and what needs to be done* (Doctoral dissertation ed.). California: California Santa Barbara University.
- AlSaud, S. b. (2017, 11 15). (M. Alsenan, Interviewer) Riyadh. (In Arabic)
- Alzahrani, A. (2017, 12 28). (M. Alsenan, Interviewer) Riyadh. (In Arabic)
- Bukhari, R. (2017, 11 10). (M. Alsenan, Interviewer) Abu Dhabi. (In Arabic)

- Christie's. (2017, 11 15). *Leonardo's Salvator Mundi makes auction history*. Retrieved from Christie's: http://www.christies.com/features/Leonardo-and-Post-War-results-New-York-8729-3.aspx
- Cultural Scholarship Program. (2020, 2 7). Retrieved from Ministry of Culture website: https://engage.moc.gov.sa/scholarships. (In Arabic)
- Hafiz, Q. (2017, 11 5). (M. Alsenan, Interviewer) Abu Dhabi. (In Arabic)
- Heritage, S. C. (2019). Museums; a window for awareness, education and awareness of civilizations of the Kingdom.
- Innovative educational methods, methods and ideas in the national heritage. (2017). Al-Diriyah: General Authority for Tourism and National Heritage. (In Arabic)
- Ismail, R. S. (2010). *The museum, development, vocabulary, and techniques*. Riyadh: Saudi commission for Tourism and Antiquities. (In Arabic)
- Ithra. (2020, 2 7). *The Children's Museum*. Retrieved from https://www.ithra.com/ar/about-us/childrens-museum1/.(In Arabic)
- Ithra. (2020, 2 7). *the website of the Ithraa Center*. Retrieved from https://www.ithra.com/ar/about/museum/.(In Arabic)
- Mater, A. (2017, 11 11). (M. Alsenan, Interviewer) Abu Dhabi. (In Arabic)
- *Ministry of Culture*. (2020, 4 1). Retrieved from The website of the Ministry of Culture in the Kingdom of Saudi Arabia: https://www.moc.gov.sa/ar/About. (In Arabic)
- Moses, M. R. (2002). *An Introduction to the Art of Museums*. Cairo: The Egyptian Lebanese Publishing House. (In Arabic)
- *National Heritage News*. (2020, 1 16). Retrieved from Ministry of Tourism: https://pressfile.scth.gov.sa/Home/Details?id=218626&tableid=1. (In Arabic)
- *Okaz*. (2017, 11 26). Retrieved from Archaeologists: the cognitive deficiency of museums due to the weakness of "museum culture": https://www.okaz.com.sa/culture/na/1592908. (In Arabic)
- Omar, J. (2017, 12 14). (M. Alsenan, Interviewer) Riyadh.
- *Saudi Press Agency*. (2020, 3 26). Retrieved from Ethraa Museum opens its doors to visitors with four art galleries: https://www.spa.gov.sa/1832890. (In Arabic)
- *Saudi Vision 2030*. (2019, 10 6). Retrieved from Vision 2030: https://vision2030.gov.sa/ar/node/57. (In Arabic)
- Wlilard, B. (2006). *Instructor Guide to Museum Management*. (U. o. City, Ed.) London: UNESCO.
- Yazid, A. (2017, 12 13). (M. Alsenan, Interviewer) Riyadh.

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/251-272

Saudi society's trends towards visiting museums and art galleries

Manal Murshed Alharbi [1]
Hanan Alahmad[2]
Maha Alsenan[3]

Al-academy Journal ……..……. Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 17/2/2020…....Date of acceptance: 14/6/2020….....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract:

The aim of the research is to identify the trends of Saudi society towards visiting art galleries and museums in light of economic and social transformations after the implementation of the 2030 vision plans. The importance of the research is to track the reasons behind the reluctance of members of society to visit such cultural institutions, and to plan proposals and recommendations for how to attract members of society and motivate them. This research followed the descriptive approach, and the study sample reached 103 members of the Saudi community. several research tools were used in this research such as questionnaire, personal interviews in addition to the researcher notes. The results concluded that the art galleries attract the apostates from members of the Saudi society for their desire to enrich their artistic culture. Further, it was showed that the National Museum in Riyadh, was the most museum visited by members of the research sample, but there are a number of obstacles that affects the low percentage or the frequency of the visits. The research concludes with a number of recommendations to raise and enrich the visit percentages.

KEYWORD: Arts, Exhibition, Gallery, Museum, Kingdom of Saudi Arabia.

[1] Assistant Professor, Princess Nourah bint Abdulrahman University/College of Arts and Design, mualharbi@gmail.com

[2] Assistant Professor, Princess Nourah bint Abdulrahman University/College of Arts and Design.

[3] Associate Professor, Princess Nourah bint Abdulrahman University/College of Arts and Design.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/273-288

البعد الوظيفي لتصميم الشعارات ثنائية اللغة

فؤاد احمد شلال [1]
حاتم كاطع لكن حسن[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/3/3 ، تاريخ قبول النشر 2020/5/17 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

ملخص البحث:

أصبحت الشعارات ثنائية اللغة أمرًا حتميًّا اليوم في منطقتنا العربية. فمنذ بدء التاريخ تلوَّنت مناطق العالم بطيفٍ واسع من اللغات المحلية والعالمية والتي تنافست أحيانًا أو تفكَّكت أو تكيَّفت مع اللغات الجديدة التي حلت مكانها. وتُظهر الحقبة المعاصرة أيضًا واجهة لغوية جديدة متأثرة بما مرت به المنطقة في مرحلة ما بعد الاستعمار، والعولمة، ومتطلبات التعلم الجديدة، والتبادل الثقافي المتنامي في عالم اليوم ، لذا اصبحت التصاميم الثنائية اللغة واقعا محتوما نتيجة لتلك الظروف التي اصابت العالم ، وما تفرزه من نتائج وابعاد قد تصب في مصلحة الامم التواقة الى اللحاق بالشعوب التي تتزعم الشعوب بما تطرحه من انجازات تمثل وجه نظرها لواقع قد يفضي الى اطاريح ممكن تكون عونا في ايجاد حلول للكثير من المشاكل التي تواجه المتلقي الباحث عن اشارات بصرية للسير وفق اطاريح تصميمية، لذا انتظم البحث في فصول عدة، جاء الفصل الأول بتحديد مشكلة البحث التي تجلت بالتساؤل الآتي :

(ما دور التصاميم ثنائية في تعزيز الخطاب الاتصالي في تصميم الشعار؟)

فيما حُدد هدف البحث في:(**كشف الابعاد الوظيفي لتصاميم الشعارات ثنائية اللغة وما تحققه**). واهتم الإطار النظري بثلاثة مباحث، تطرق المبحث الأول إلى: (**مفهوم الوظيفة في التصميم**)، فيما اهتم المبحث الثاني بـ:(**تصميم الشعارات ثنائية اللغة**)،وتطرق المبحث الثالث إلى: (أنواع الشعارات ثنائية اللغة). ثم جرى وصف ثلاث نماذج بحثية وتحليلهما، مرتكزا إلى فقرات التحليل المستنبطة من الإطار النظري، وما تمخض عنه من مؤشرات. بعد ذلك عرض الباحث النتائج والاستنتاجات التي توصل إليها الباحث، ومن **النتائج** :

- اشتركت الشعارات الثنائي اللغة في محتواها الشكلي الايقوني لشعار المملكة السعودية ، (السيفين المتقاطعين تعلوهما نخلة) ، كما في جميع العينات وبنسبة 100 % ، الذي اسهم بدوره في ترسيخ هوية الشعار والثبات في اذهان الجمهور المتلقي. ونظّم الباحث التوصيات التي استشفها في ضوء نتائج بحثه، ومنها:

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، foadahmed2003@yahoo.com .
[2] وزارة التربية/مديرية تربية الرصافة الثالثة، ali128638@gmail.com .

- ضرورة اهتمام المؤسسات والشركات العراقية بتصميم شعارات ثنائية اللغة والشعار بشكل خاص يواكب التطور العلمي في مجال التصميم، عن طريق الاستعانة بمصممين أكاديميين ومتخصصين.

ثم أُلحق البحث بقائمة المصادر ذات العلاقة بالبحث .. وملخص البحث باللغة الانكليزية.

- **الكلمات المفتاحية:**

الشعارات ، تصاميم ، ثنائية ، اللغة .

- **المقدمة:**

أصبحت شعارات ثنائية اللغة أمرًا حتميًّا اليوم في العالم ومنطقتنا العربية على حدا سواء. فمنذ القِدم تلوَّنت مناطق العالم بطيفٍ واسع من اللغات المحلية والعالمية والتي تنافست مرة أو تفكَّكت أو تكيَّفت مع اللغات الجديدة التي حلَّت مكانها مرة اخرى. وتُظهر الحقبة المعاصرة أيضًا واجهة لغوية جديدة متأثرة بما مرت به المنطقة في مرحلة ما بعد تأثير العولمة الاستعمار، ومتطلبات التعلم الجديدة، وتنامي التبادل الثقافي في عالم اليوم ، لذا أصبحت الشعارات الثنائية اللغة واقعا محتوما نتيجة لتلك الظروف التي أصابت العالم ، وما أفرزته من ابعاد ونتائج قد تصب في مصلحة الامم التواقة الى اللحاق بالامم التي تتزعم الشعوب بما تطرحه من انجازات تمثل وجه نظرها لواقع قد يفضي الى اطاريح ممكن تكون عونا في إيجاد حلول للكثير من المشاكل التي تواجه الجمهور المتلقي الباحث عن إشارات بصرية للسير وفق أطاريح تصميمية إبداعية.، لذلك تركزت مشكلة البحث في التساؤل الأتي :

ما البعد الوظيفي في تصاميم الشعارات ثنائية اللغة؟

وتكمن أهمية البحث الحالي في الآتي:

1- يمكن الإسهام في تعزيز الرؤى التصميمية للمصممين، وتطوير قدراتهم المهارية في التصميم الكرافيكي عموما والتصاميم ثنائية اللغة بشكل خاص .

2- ويمكن أن يرفد المكتبة العلمية بدراسة تنفع المهتمين والباحثين والدارسين في مجال التصميم .

هدف البحث : يكمن هدف البحث الحالي في : **(كشف تصاميم الشعارات ثنائية اللغة وما تحققه)**

وحدوده في:

الحدود موضوعية : دراسة البعد الوظيفي في تصميم الشعارات ثنائية اللغة .

الحدود الزمنية : سنة 2019- 2020 م و هما سنتا كتابة البحث .

والحدود المكانية : شعارات الوزارات للمملكة العربية السعودية التي تحوي الشعارات الثنائية اللغة في تصاميمها ، على وفق المبررات الآتية:

1. يعود إرث وتاريخ المملكة السعودية في الشرق الأوسط إلى أكثر من 80 عامًا كدولة حديثة وجزء من الدول المؤسسة الى الامم المتحدة ، لذا تُعد الدولة الأكثر أهمية في المنطقة .
2. تتفق الشعارات ثنائية اللغة للوزارات المملكة العربية السعودية مع هدف البحث؛ إذ تحوي تصاميم شعاراتها تصاميم ثنائية اللغة .

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تحديد المصطلحات :

- **البعد (Dimension)**

لغة : بعُد يبعدُ بعداً وبعدةً وبعد أو الشيء صار بعيدا أو بعد ،أي اتساع المدى أو المسافة .
(Masoud Jibran, a student pioneer, 2001, p. 118)

اصطلاحا :

- هو ادراك لما يظهر في ادراكنا ، للحقل المرئي ، من تفاوت وتغير وتقارب بالمسافات بين الأشكال .
(Dr. Robert Gillam, Foundations of Design, translated by Mohamed Mahmoud, Dar Al-Nahda, Cairo, 1980, p. 121)

اجرائيا: تحديد الجوانب اللازمة لغرض معين .
(Scott Robert Gillam Foundations of Design translation: Muhammad Mahmoud Youssef, Dar Al-Nahda, Dar Al-Nahda, Cairo 1968, p. 7).

الوظيفي (Function)

لغة :الوظيفة من كل شيء ما يقدر له من كل يوم من رزق أو طعام أو علف أو شراب ، وجمعها الوظائف والوظف ووظف الشيء على نفسه ووظفه توظيفا ألزمها اياه.(Ibn Manzur, Tongue of the Arabs, 1956, p. 32)

اصطلاحا :العمل الذي وجد لشيء أو شخص يناسب تماما استخدام غرض معين . (Webster's new Dictionary of synonyms . U.S.A. .SPRINGFIELD .MASSACHUSETTS.1984.P366)

اجرائيا :الغرض الرئيس من تصميم الشعار والقدرة الاتصالية البصرية لمتلقين من بيئات لغوية متباينة ..

التصميم (Design) :

الشعار

لغـة: الشعار(Logo) : لغـة:يقول الرازي ((شعار القوم في الحرب علامتهم ليعرف بعضهم بعضا .(الماكري ، ، 1991. ص699)

اصطلاحا :رمز أو تصميم بسيط يمثل منظمة ليعرف منتجاتها أو خدماتها.(LogoHilda Design Source, 2005, 23\12\2016 http://www.logodesignsource.com/types.html)

اجرائيـا: تصميم أو صورة أو عنصر مرئي على وفق تصميم ثنائي اللغة صوري أو شكلي يستعمل للدلالة على سلعة معينة أو لتوضيح فكرة.

ثنائية اللغة :

لغة : شخص نشأ وهو يتحدث لغتين، وقادر على التبديل دون جهد بين الاثنين .
(publication: Oxford Collector Press, author: John Siambison, Edmund Wiener and James Maury, Evil Way: 1989. P 75 .)

اصطلاحا: توظيف لغتين في تصميم ، كالعربية والانكليزية مثالا .

(Mikhael, Dayan, bilingualism restores Arabic to its importance in design, Al-Rai Newspaper, Issue No. 1243, 3/2/2018)

اجرائيا : التصميم الذي يمكنه محتواه اللغوي الثنائي التواصل مع الجمهور المتلقي .

المبحث الأول

أولاً: مفهوم الوظيفة في التصميم

1-1-2 مفهوم الوظيفة : (Conception of function)

أن عناصر التصميم من صور ورسوم وعناصر تيبوغرافية تُرتب بطريقة تسمح للبعد الوظيفي أو (الهدف) أن يتحقق .لذا فالمعطيات التصميمية تُحقق المدركات الوظيفية عن طريق مردودها النفعي الى المستفيد كون الوظيفة تُعنى بتحقيق الأهداف التي تصنع من اجلها ، وان يكون لها من الأشكال ما ياتي تبعاً لهذه الأغراض أو الوظائف"[1](عرفان ، سامي، ، *نظرية الوظيفة في العمارة*، دار المعارف ، جمهورية مصر العربية ، 1966، ص39). فالتوصيف الوظيفي للعملية التصميمية هي مجموعة من الممارسات العملية التي تسترشد بمبادئ وأسس التصميم للوصول الى تحقيق حاجة المتلقي. لذا فالوظيفة لا تسبق الحاجة بل أن الحاجة هي التي تدفعها الى الظهور.

أن البعد الوظيفي يتحقق بشكل تدريجي بالآلية التسلسلية الاتية : (castigliano ,Christine,What's the Purpose of design?, 3 AM, 3/10/2017)

1- تبدأ من لحظة سعي البيانات المرئية الى المتلقي تباعا ابتدأ بالرسومات والصور .

2- وبعد ذلك العناوين الكتابية(التيبوغرافية) .

3- فالفقرات النصية (Body Text).

4- ثم يأتي دور المتلقي من الجمهور المستهدف الذي يبدأ بالتحليل إلى أن يصل أخيرا الى الإدراك.

ويجب أن تراعى أهداف العملية الوظيفة حين يتم تقديمها ، اذ ان تحقيقها متوقف على الأتي :

1- تحقيق الأهداف الأساسية للاتصال .

2- توقع الاحتياجات الحقيقية للجمهور .

3- انجاز وتطوير المحتوى المناسب للمنتج كالعناصر التيبوغرافية والصور والخطوط وغيرها التي من شأنها دعم الهدف الأساسي للمنتج أي (اكتشاف الحلول الإبداعية) .

أذن البعد الوظيفي يحقق أولوية في المنجز التصميمي ويتوقف نجاحه في تحقيق هدفه على ترتيب العناصر التصميمية وما تحققه ، وهي الخطوة الأهم للمصمم . فالشعارات الثنائية اللغة مثلا ، صممت أصلا لصنفين من المتلقي ، يرجعا لثقافتين ولغتين متباينة ، فالزج بعناصر تيبوغرافية مختلفة اللغة ، تسهم تحقق البعد الوظيفي

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المبحث الثاني

تصميم الشعارات ثنائية اللغة :

ان الشعار الثنائي اللغة تتميز عن الشعارت الأخرى بشكل عام بالمحتوى اللغوي التعددي ، فالشعار ثنائي اللغة ، إضافة الى المحتوى المعهود لباقي العناصر ، ينفرد بتعدد لغوي في عناصره التيبوغرافية كما في الشكل رقم (1) .

شكل رقم 1

ويسعى المصممون الذين يعملون في مجال تصميم الشعارات إلى التنبؤ بتوقعات الجمهور والتوافق معهم ، ومحاولة تحقيق ما يرغبوه بأن يكون الشعار أو الخدمة المعينة من الصفات والكفاءة ما يؤهلها ان تكون خاصة أو مميزة بنوعها وبالتالي يكون الشعار الثنائي اللغة واحد من العناصر الأكثر قيمة في موضوع التصميم ، اذ انها توضح ما يمكن للشركة أو المؤسسة ، من فعل تصميمي بالغ الأهمية فهو يعتمد بالدرجة الأساس على إمكانية المصمم وقوة الفكرة وتميزها، ويجب ان يمثل بنية الشعار معطيات ومعاني فكرية تستلهم من العناصر وإشكالها ، فضلا عن العناصر التيبوغرافية المتعددة اللغة التي تمثل الجهة المستفيدة منها وتصف بنية نظام الشعارات بموصفات تجعلها سهلة التذكر والتعلق بالذاكرة وعلى الرغم من صغر حجم فضائها ولكن قوتها تتحدد بالفكرة وأسلوب تنفيذها للفنان (المصمم) الذي يعتمد على خبراته وقدرته وإبداعه، في كيفية التواصل مع الجمهور المتلقي المتعدد اللغة .

و على الرغم من الخصوصية التي تمتلكها الشعارات ثنائي اللغة الا انه لا يشذ عن باقي الشعارات الأخرى وهي امتلاكه صفات تثير انتباه المتلقي ، وتشد انتباهه ، مما تعزز القيمة الوظيفية والجمالية له ، وتتصف بنية نظام الشعارات ثنائي اللغة بموصفات تجعلها سهلة التذكر و الثبات بالذاكرة ومن هذه الموصفات هي :

Bahia Dawood, Abdel-Reda, The Role of Cognitive Treatments in Reducing the Brand's Design)
(Structure, Academy Journal, College of Fine Arts. University of Baghdad, 2001, p. 6

1- ملائمة :إذ يتمتع الشعار الثنائي اللغة بملائمة وانسجام المحتوى التيبوغرافي للتكوين الذي يحوي عناصر تايبوغرافية متعدد اللغات (كالعربية والانكليزية مثلا).

2- الإبداع :ان يكون الشعار الثنائي اللغة من النوع الإبداعي والواضح المقروءة خاصة للعناصر التايبوغرافية وكذلك واضح التفرد و التميز .

3- البساطة : ان يتميز الشعار الثنائي اللغة بالبساطة ، مراعيا بالخصوص البنية الشكلية لعناصره التايبوغرافية ،لتسهيل زمن التلقي اللحظي .

4- المعاصرة : ان يعكس تصميم الشعار الثنائي اللغة شعورا معاصرا جذابا من حيث الاختيار الدقيق لعناصره التايبوغرافية المنسجمة ذات اللغتين ، ويستجيب للمبادئ الفنية المؤثرة اجتماعيا .

5- الجاذبية : أن يكون جذابا و سهل الاستعمال قدر الإمكان دون ان يفقد جاذبيته .

6- التذكر : إن تترسخ صورة الشعار ثنائي اللغة بقوة الانطباع الدائم في الذهن.

7- النفعية : لها القدرة على الاستعمال المرن و الحيوي والفعال والاستجابة لحاجة الجمهور المتلقي الى لغة مغايرة وغير محلية للتواصل .

8- المحلية : أي تتم معالجة البنية الشكلية للشعار الثنائي بما يُظهر مؤشرات محلية دون ان ينقطع كليا عن التوجهات العالمية ، كالاستعمال الرمز الصورية ذات المضمون والقيم التاريخية كما الشكل رقم (2) .

شكل رقم 2

كذلك نلحظ أن ايضا أن تصميم الشعارات ثنائية اللغة والشعارات الأخرى ، يجب أن تتصف بالاختزال و الانسجام في محتواها اللوني ، ومن المعروف ان من اكثر الشعارات العالمية شهرة تستخدم لونين أو ثلاثة ، اذ أن أكثر من ثلاث الالوان في الشعار قد يتسبب في تشتيت ردة الفعل المتلقي ، فغالبا ما يستخدم المصممون لونين مع القيمة السوداء مما يضفي على الشعار صفة البساطة .كما في الشكل رقم (4) . فالقدرة التواصلية للشعار ثنائي اللغة تكون اكثر فعالية بالاعتماد على بساطة الشكل فضلا عن القدرة الوضوحية العالية للعناصر التايبوغرافية ، فأرهاق ذهن المتلقي في تفكير بالشكل المعقد المتشعب للعناصر الصورية قد يؤثر على سرعة ادارك وتلقي العناصر التايبوغرافية وبالتالي عدم الاتصال .

المبحث الثالث

انواع الشعارات الثنائة اللغة :

يُعد المحتوى التكويني للعناصر التصميمية المكونة للشعارات ثنائية اللغة كالصور تجريدية او الايقونية أو العناصر التيبوغرافية سببا رئيسا لإظهار الشكل الخارجي للشعار وبالتالي السبب الذي يلعب دورا في تحديد نوع الشعار ، ، لذا فقد انبرت الكاتبة والمصممة:كيلي مور (Kelly Morr) في مقالاتها (7 Type of Logos) الى تحديد أنواع الشعارات الى سبعة انواع رئيسة:(Kelly Morr, the 7 deferent type of logo for small to medium businesses , 25-Mar - 2016-p128)، أن الشعارات ثنائية اللغة لها خصوصيتها وهو (المحتوى التايبوغرافي المتعدد اللغات) ،لذا أنبرى الباحث إلى إخراج الشعارات التي لا تتفق مع هذا الشرط من تلك الأنواع التي لا تتفق معها (وهو شرط المحتوى التايبوغرافي الثنائي اللغة ، فيمكن ان تصنف بتلك التصنيفات الثلاث بدل السبعة بعد إخراج الأنواع التي لا تلبي الشرط ،

كما في ادناه :

التسلسل	الاسم	الاسم	المحـــــتوى	نماذج من ثنائية اللغة
1	Word Mark	(الشعارات الكتابية)	تكوين تايبوغرافي متعدد اللغة اللغة	ارامكس aramex
2	The Combination Mark	الشعارات المركبة	تكوين جمعي (صورة تجع بين الصور+عناصر تايبوغر افية ثنائية اللغة)	ABS
3	The Emblem	شعارات التتويج	تكوين جمعي لصور+ عناصر تايبوغر افية ثنائية اللغة داخل مظهر تقليدي داخل شكل هندسي	

ثنائية اللغة في التواصل البصري:

لطالما كانت اللغة هي الطريقة الوحيدة للتفاهم والتحاور ونقل المعلومات، لذا يمكن القول أن ثنائية اللغة هي الوسيلة الأفضل لإيصال الرسالة المنطوقة أو المكتوبة لمجتمع متعدد اللغات ، فالشركات و المؤسسات والأفراد يلجئون إلى التواصل مع المجتمع المتعدد ألغات بالاستعانة باللغات الثنائية (غالبا ما تكون المحلية والعالمية) ، لإبقاء التواصل معهم ، لذا لجأت الشركات او المؤسسات الى التواصل مع جمهورها بتصاميم ثنائية اللغة التي تمتاز بـ " علاقة منسجمة بين العناصر التيبوغرافيا بخطوط ثنائية اللغة ، تترجم سمة الرسالة وقيمتها أو سياقها بأفضل طريقة ممكنة " (Mikhael, Dayan, bilingual restores Arabic to its importance in design, 3/2/2018, Al-Rai newspaper, No. 1243) مع ما مضى اعلاه ، يمكن تأكيد الجانب الوظيفي للمنجز التصميم الثنائي اللغة عبر النقاط التالية :

1- انسجام للتايبوغرافيا (أنسجام لوني وشكلي)

3 – توازن شكلي للتايبوغرافيا .

4- محتوى تيبوغرافي ثنائي اللغة .

نلحظ ان المبادئ الجمالية كالانسجام اللوني والشكلي فضلا عن التوازن يلعب دور ومطلب وظيفي " اذ ان المدارس الحديثة تؤكد على ضرورة ادخال البعد الجمالي والاهتمام به ، بأعتباره متطلب وظيفي " (شلال، فؤاد ، الأحد ، 2020/2/23 في ق. ظ،بغداد)

مؤشرات الإطار النظري

1- التوصيف الوظيفي للعملية التصميمية هي مجموعة من الممارسات العملية التي تسترشد بمبادئ وأسس التصميم للوصول الى تحقيق حاجة المتلقي .

2- الشعار الثنائي اللغة تتميز عن الشعارت الأخرى بشكل عام بالمحتوى الثنائي اللغة للتايبوغرافيا .

4- تتصف بنية نظام الشعارات ثنائي اللغة بموصفات هي: 1- الملائمة 2- الابداع 3 – البساطة 4 - المعاصرة 5- الجاذبية 6 – التذكر 7 – النفعية 8- المحلية .

5- التصاميم الشعارات ثنائية اللغة يجب أن تتصف بالاختزال في محتواها اللوني فضلا عن انسجام شكلي ولوني للعناصر التيبوغرافية .

6- يمكن ان تقسم الشعارات ثنائية اللغة الى أنواع ثلاث هي :1الشعارات الكتابية (**Word Mark**)- 2- الشعارات المركبة **(The Combination Mark**) 3- شعارات التتويج **(The Emblem)**

7- ان التصاميم ثنائية اللغة هي الوسيلة الأفضل لإيصال المكتوبة لمجتمع متباين مع اللغة المحلية للمجتمع .

8- المبادئ جمالية كالانسجام اللوني للتايبوغرافية و الانسجام الشكلي لبنيتها التيبوغرافية الشكلية .و التوازن شكلي للتايبوغرافية 4- الوضوحية والمقروئية للتايبوغرافيا 5- المحتوى الثنائي اللغة .هي متطلبات وظيفية للشعارات الثنائية اللغة .

إجراءات البحث

منهجية البحث: أعُتمد المنهج الوصفي لأغراض تحليل المحتوى للوصول إلى أهداف البحث؛ فهو من أنسب المناهج البحثية التي تلائم موضـــوع البحث بما يتيحه من إمكانية إجراء التحليل والاســـتدلال على البعد الوظيفي في تصميم الشعارات.

مجتمع البحث :أما مجتمع البحث فتضمن شعارات الوزارة المملكة السعودية ، وبلغت (18) وزارة ، و بعد استبعاد منها التصاميم المتشابه والمكرر والذي لا يتفق مع البحث بلغت عدد الشعارات (10) شعارات وجدها الباحث مستوفية ومتفقة مع هدف البحث .

جدول بالوزارات السعودية (مجتمع البحث)

ت	اسم الوزارة	سنة التأسيس	نوع الشعار	نوع الشعار	صورة الشعار
.1	الإعلام	1921	1980	ثنائي اللغة	وزارة الإعـــلام Ministry of Media
.2	الاسكان	1946	2009	دوري البيسبول الثانوي Minor) League (Baseball	وزارة الإسكان MINISTRY OF HOUSING
.3	النقل	1955	1996	ثنائي اللغة	وزارة النقـل TRANSPORT MINISTRY

.4	البيئةوالمياه الزراعية	1996	1996	ثنائية اللغة	
.5	المالية	1940	2004	ثنائية اللغة	
.6	الصحة	1977	2006	ثنائية اللغة	
.7	شؤون البلدية والقروية	1995	2001	ثنائية اللغة	
.8	الصناعة والثروة المعدنية	2007	1962	ثنائية اللغة	
.9	الدفاع	1976	1885	ثنائية اللغة	
1.10	الاتصالات وتقنية المعلومات	2005	1968	ثنائية اللغة	

عينة البحث: وبعد الاختيار اتبع الاختيار القصـــدي غير الاحتمالي من مجتمع البحث بواقع (3) نماذج 30% ، من مجتمع البحث، اعتمدت طبقاً لموضـــوع الدراســـة وطبيعة مشـــكلته، وارتباطها مع فكرة ثنائية اللغة في الشعار.

أدوات البحث: للوصول إلى أهداف البحث صممت استمارة تحديد محاور التحليل، عرضت على الخبراء (أ. م .د معتز و أ . م .د فؤاد أحمد شلال) تضمنت محاور تناولها الإطار النظري، إذ أستند الباحث في تصميمها الى ما تمخض عنه الإطار النظري من مؤشـرات تمثل خلاصـة لأدبيات التخصـص اشـتملت محاور عدة ذات تفصيلات تفي بمتطلبات البحث وتسهم في تحقيق أهدافه.

صدق الأداة: جرى التأكد من صدق أداة التحليل بعد عرضها على عدد من الخبراء والمتخصصين بمناهج البحث العلمي قبل تطبيقها، أجمعوا على صلاحية مفرداتها بعد إجراء التعديلات وبذلك اكتسبت صدقها الظاهري من الناحية البحثية.

الوسائل الإحصائية: احتسبت النسبة المئوية لعدد التكرارات المتحققة في نماذج العينة للوصول إلى النتائج الكمية للبحث.

تحليل النماذج ،(أنموذج رقم (1) وزارة النقل)

اسم الوزارة	سنةالتأسيس	سنة العمل بالشعار الحالي	صورة الشعار
وزارة النقل	1954	2005	وزارة النقل TRANSPORT MINISTRY

الشعارات الثنائية اللغة وصفاتها الشكلية : جاء هذا الشعار من النوع المركب ، الواضح وسهل الإدراك بسبب العنصر الصوري الايقوني السهل الادراك والتلقي الذي يمثل شعار المملكة العربية السعودية (سيفين عربيين منحنيين تعلوهما نخلة)والعنصرين التيبوغرافيين المتجاورين السهلي المقروئية ،أي انطلق من الاجواء المحلية بطريقة ابداعية لأختياره الشكل المحلي (النخلة والسيفين). والمصمم اتقن معالجة الصورة الرقمية الايقونية بطريقة مختزلة بسيطة جذابة منسجمة الالوان .

المتطلبات الوظيفية للشعار

سمات الشعارات الثنائية اللغة : الشعار الحالي يحوي عناصر تيبوغرافية متجاورة ذات بنية شكلية منسجمة بسبب التشابه التام لكليهما ، فرغم التباين في الحجم لكلا العنصرين (العربي والانكليزي)الا انهما منسجمين شكليا ، للبنية الشكلية المتشابهة ، أن التكوين الشكلي للشعار ، يحمل صفة عامة هي اللوني اذا لم يكن مع بعضه(أي العناصر التيبوغرافية) فهو بشكل عام للشعار ،والتوازن كمبدأ تصميمي يبدو واضح لان التكوين الشكلي للشعار بعناصره التيبوغرافية والصورية الايقونية تحمل صفة التناظر الأفقي المتوازن للتكوين الشكلي .من الجهتين الافقيتين ،فالتوازن هنا لا تقتصر على العناصر التيبوغرافية ، بل تتعداها لجميع التكوين الشكلي للشعار ، مما يضفي على الشعار صفة الجذب الجمالي ،المبادئ الجمالية كالانسجام والتوازن اللوني والشكلي بين عناصره حاضرة في هذا الشعار . فضلا عن كل ما مضى فأن العناصر التيبوغرافية ظهرت بنوع خطي واضح المقروئية لكلا اللغتين (العربية والانكليزية) . اذن اسهم التنظيم المتجاور والاختيار الانواع الخطية البسيطة الاشكال والشائعة والحديثة في بروز صفة المقرؤية كلا اللغتين المكتوبة هنا الثنائية (العربية والانكليزية) .

أنموذج (2) وزارة الإعلام

اسم الوزارة	سنة التأسيس	سنة العمل بالشعار الحالي	صورة الشعار

وزارة الاعلام	1955	1996	

الشعارات الثنائية اللغة وصفاتها الشكلية :الشعار الثنائي اللغة بمحتواه الصوري الايقوني (الشعار الملكي السعودي) وعناصره التايبوغرافية الثنائية اللغة هو من النوع المركب فلا يمكن لأي شعار ثنائي اللغة الا ان يكون مركب او كتابي لأشتراط وجود العناصر التيبوغرافية الثنائية اللغة ضمت محتواه كونه ثنائي اللغة ،والصفة العامة للشعارات الثنائية اللغة السعودية هي المحلية لمحتواها بـــ 90% من الوزارات على الشعار الملكي (السيفين العربيين المنحنيين تعلوهما نخلة)بل اكثر من ذلك ، اذ أن اللون السائد هو الاخضر او تدرجاته وهو لون الشعار الملكي أيضا . ولنفس السبب يظهر عليه صفة التذكر .

المتطلبات الوظيفية للشعار :

سمات الشعارات ثنائية اللغة: الشكل السائد لهذا الشعار الثنائي اللغة هي الشعار الملكي السعودي للنخلة الذي يعلوا السيفيين المتقاطعين ، أما باقي العناصر فتأتي منسجمة شكليا ولونيا مع هذا الشعار السائد الذي ينطلق منه الجو العام الشكلي واللوني للشعار فضلا عن العناصر التايبوغرافية التي لا تشذ عن هذه القاعدة أي الانسجام الشكلي واللوني كما هو واضح للشعار ، وغير مبدأ الانسجام فأن مبدأ التوازن المتناظر الافقي يظهر أيضا على جهتي اليمين واليسار لهذا الشعار . ولجأ المصمم أيضا لأعطاء خصوصية للعناصر التيبوغرافية اسهمت في سهولة مقرؤيتها ، عن طريق تنظيمها بشكل متجاور غير متداخل ، او متراكب ثم احتلالها تنظيميا موقع القاعدة السفلى للشعار . فضلا عن اختيار انواع خطية لهذه سهلة المقرؤية بلغتين (العربي المحلية والانكليزي العالمية) فاسهمت المواقع التنظيمية المهمة للتايبوغرافيا والانواع الخطية السهلة القراءة والمبادئ الجمالية كالانسجام اللوني والتوازن في سهولة مقرؤيتها من لمحة (زمن التلقي اللحظي) فضلا عن بروز الجانب الجمالي للشعار ، الذي اصبح مطلبا يدعم البعد الوظيفي و سهولة إيصال الرسالة التصميمية الى الجمهور المتباين لغويا عن المجتمع .ويبدو واضحا على حرص المصممين في وجود العناصر التيبوغرافية الثنائية اللغة لشعار الوزارات للحرص على ايصال الرسالة التصميمية لشريحة متباين معهم لغويا في البلاد .

اسم الوزارة	سنة العمل بالشعار الحالي	صورة الشعار
وزارة المالية	1932	

الشعارات الثنائية اللغة وصفاتها الشكلية:جاء هذا الشعار الثنائي اللغة بالنوع التقليدي الا وهو (التتويج) الذي هو داخل بشكله التقليدي الهندسي، وهذا النوع من الشعارات الثنائية اللغة يعد تقليديا

كونه شائع ومتداول كثيرا، لذا يمكن ان يُنشأ إحساسا سلبي لدى الجمهور المتلقي، هو بعيد عن المعاصرة والحداثة فيعد مؤشرا عن التصاميم القديمة التقليدية .

المتطلبات الوظيفية للشعار :

سمات الشعارات ثنائية اللغة :

جاء هذا الشعار ثنائي اللغة بالتكوين الدائري محاطا بقطرين مما اثر على الجانب الوضوحي للعناصر التيبوغرافية ، التي يقع على عاتقها ارسال الرسالة الثنائية اللغة للجمهور المتلقي ، وغالبا ما تؤثر الإشكال الهندسية التي تجاور النوع الخطي او تحيط به ، لأن الجانب القرائي للعناصر التيبوغرافية تضعف او يتعذر رؤيتها بسبب التشويش الذي تسببه الإشكال المحيطة بالعناصر التيبوغرافية ، لذا فالعناصر النيبوغرافية تزداد وضوحا ومقرؤية كلما كان الفضاء الرقمي الابيض الذي يحيط بها ، لأنه ينشأ تباين لوني لتلك العناصر وبالنتيجة تسهم في سهولة مقرؤيته ووضوحه ، عكس ما هو موجود في هذا الشعار ، أن الانسجام اللوني الذي يتمثل بين الشعار من جهة وباقي العناصر للشعار من جهة أخرى ، والتكوين العام للشعار الثنائي اللغة يبدو متوازنا بشكل تام تناظري لجهتيه اليمنى واليسرى بالكامل ، ، يمكن القول ان هذا النوع يلحق بالتصاميم التقليدية تخلو عناصره التيبوغرافية الثنائية اللغة من الوضوحية وبالتالي تتسبب بالضعف بالجانب الوظيفي ، علما ان الجانب الجمالي يبدو ضعيف في النوع بسبب النظرة التلقيدية الذي يثيرها ، التي تتباين مع النظرة الحديثة المعاصرة التي تميل الى التوافق الى كل ما هو جديد ومبتكر ، وحتى الجانب الضعيف مقيد بالشكل الهندسي الذي يحيط بالعناصر التيبوغرافية ومن ثم يضعف وضوحيتها ومقرؤيتها .

نتائج البحث ومناقشتها:

1- حققت الشعار الثنائي اللغة صفة التناظر الافقي في توزيع مكوناتها انسجاما مع المبدأ الجمالي (التناظر) ، في العينات(1،2،3،4،5،6،8) وبنسبة (70%)،اسهم ، بمنح الشعار الثائي اللغة بعدا جماليا محققا حاجة تدعوا لها المدارس التصميم الحديثة كمطلب وظيفي للتصاميم المعاصر ة .

2- ظهرت الشعارات الثنائية اللغة بتنظيم مكاني متجاور لعناصرها التايبوغرافية و محاطة بفضاء رقمي ابيض ، في جميع العينات وبنسبة 100% ، اسهمت هذه التنظيمات المكانية في جذب النظر لها من قبل جمهور المتلقي ، والتأكيد على مقرؤيتها مما اسهم في ترسيخ البعد القرائي الاتصالي مع الجمهور المتلقي.

3- اشتركت الشعارات الثنائي اللغة في محتواها الشكلي الايقوني لشعار المملكة السعودية ، (السيفين المتقاطعين تعلوهما نخلة) ، كما في جميع العينات وبنسبة 100 % ، الذي اسهم بدوره في ترسيخ هوية الشعار والثبات في اذهان الجمهور المتلقي .

المتطلبات الوظيفية للشعار :

سمات الشعارات ثنائية اللغة :

5- اسهم اختيار الانواع الخطية البسيطة للبنية الشكلية والحديثة للعناصر التايبوغرافية ، في بروز سمة المقرؤية لكلا اللغتين المكتوبة(العربية والانكليزية). لكل العينات وبنسبة 100 % . أن اختيار المصمم للأنواع الخطية البسيطة البنية الشكلية تسهم في سرعة تلقيها (التلقي اللحظي) وبروز المبداء الجمالي (البساطة)

الذي يسهم في انجاذب المتلقي لأشكال رموزها الكتابية ذات القيمة الجمالية الحديثة . مما_سبق جاءت المبادئ الجمالية والتنظيمة في ترسيخ الرسالة الاتصالية مع الجمهور المتلقي المتباين مع اللغة المحلية للبلد.

6- اشتركت الشعارات الثنائية اللغة في محتواها الصوري الايقوني وهو الشعار الملكي السعودي (السيفين المتقاطعين يعلوهما النخلة) كما في جميع العينات وبنسبة 100%، اسهم هذا الشعار السائد في ترسيخ هوية الشعارات الثنائية اللغة للوزارات السعودية ، كما لعب دورا في تقوية الانطباع الدائم في ذهن المتلقين وبالتالي سرعة تلقيه وتحقيق الرسالة التواصلية له كمتطلب وظيفي .

7- حقق المصمم خصوصية تنظيمية مكانية للعناصر التيبوغرافية ، اسهمت في سهولة مقرؤيتها كما في جميع العينات وبنسبة 100% ، أن تنظيم العناصر التيبوغرافية بشكل متجاورة وبمعزل عن باقي العناصر ، وبأنماط غير المتداخلة أو المتراكبة او متماسة وبنوع خطي بسيط البنية الشكلية و سهل المقروئية يسهم في ترسيخ العملية التواصلية مع الجمهور المتلقي الثنائي اللغة .

8- استغل المصمم وجود العناصر التيبوغرافية الثنائية اللغة ضمن محتوى الشعار الثنائية اللغة للوزارات السعودية كما في جميع العينات وبنسبة 100% ، للحرص على ايصال الرسالة التصميمية لجميع الجمهور (المستهدف) المتباين مع اللغة المحلية المستضيف .

9- جاءت الشعارات الثنائية اللغة بشكل منظم وفق مبادئ جمالية ، هي: التناظر والتوازن والانسجام ، كما في العينات (1،2 ،3) وبنسبة 100% ، أن هذه المبادئ الجمالية تنُشأ جو من الجذب الجمالي للجمهور المستهدف ، مما يسهم في تقديم الشعارات الثنائية اللغة كمنتجات تصميمية معاصرة حديثة كمتطلب وظيفي ، يتوافق مع التوجه الحديث المعاصر ، فضلا عن رفع جودة المنتج . لترسيخ الرسالة التواصلية مع الجمهور .

الاستنتاجات :

بعد عرض النتائج ومناقشتها ، يؤشر الباحث الاستنتاجات التالية :

1- ان وظائفية الشعارات الثنائية اللغة والتي تضمنت صورة ايقونية (الشعار الملكي السعودي) يمكن ان تكون ذات تأثير ايجابي على آلية استقبال الرسالة الموجهة الى المتلقي الذي ترسخ في ذهنه العنصر الصوري الايقوني السريع الإدراك والتذكر في الذهن .

2-ما تحقق من الأبعاد الوظيفية للعناصر التايبوغرافية من التواصل في الوضوحية والمقروئية عبر الاختيار التنظيم المكاني الناجح لها والفضاء الرقمي الابيض الذي يحيطها ، يؤشر مدى تأثير تلك العناصر التايبوغرافية ، في التواصل والقدرة على تحقيق الأهداف التي يخطط اليها المصمم ، وأن يحصل على انشائية الحقل المرئي بتلك العناصر التايبوغرافية والتي تمثل محور ارتكاز ينبغي فرزه والاهتمام به .

3- بسبب توافر مبادئ تنظيمية جمالية متعددة كالانسجام ، والتناظر والتوازن ضمن محتوى الشعارات الثنائية اللغة ، لذا أصبحت الخيارات التنظيمية الجمالية للمحتوى متنوعة ،وبشكل اكثر تأثيرا على الوظائف الاتصالية والتداولية ، فضلا عن خصائصها في جذب الجمهور المتلقي .

4-- ان الارتباط الناتج في ترسيخ البعد الاتصالي عبر سيادة الصورة الايقونية (للشعار الملكي) ، يستمد طاقته من خلال أنشاء لون وشكل سائد من وحي الصورة الايقونية والمعطيات التراثية المرتبطة بها والظهور بطريقة تجعل المنجز التصميمي ذات قيمة تذكرية عالية على مستوى التلقي زمانيا ومكانيا .

5- ما تحقق من الإبعاد الوظيفية من القيمة اللونية السائدة من الايحاء في تعبير عن النماء والبناء (القيمة الخضراء) ، يؤشر مدى تأثير تلك القيمة اللونية في التعبير والقدرة على تحقيق الاهداف التي يخطط اليها المصمم وأن يحصل على انشائية الحقل المرئي بتلك القيمة والتي تمثل محور ارتكاز ينبغي فرزه والاهتمام به .

6- ان الارتباط الناتج في ترسيخ البعد الاتصالي عبر سيادة العناوين الرئيسة والثانوية للعناصر التايبوغرافية (الثنائية اللغة) ، بنسق لكل لغة عنوان منسجم لونيا وشكليا ومتباين في الحجم مع العنوان الآخر للغة الاخرى، يستمد طاقته من خلال التنوع والاختلاف من تلك المعطيات والظهور بطريقة تجعل المنجز التصميمي ذات قيمة تذكرية عالية على مستوى التلقي زمانيا ومكانيا .

التوصيات:

1- ضرورة اهتمام المؤسسات والشركات العراقية بتصميم شعارات ثنائية اللغة التي تواكب التطور العلمي في مجال التصميم .

2- الاستعانة بالمؤلفات والبحوث الاكاديمية للباحثين وللمتخصصين في مجال التصميم كمبادئ وقيم تصميمية استشارية ينطلق منها المصمم في أنجاز أعماله التصميمية للشعارات ثنائية اللغة .

3- التركيز على الإعمال التصميمية ثنائية اللغة لضمان التواصل مع المجتمع العالمي الذي يتواصل بلغات متباينة مع لغتنا العربية .

المقترحات : تواصلا مع البحث الحالي ، يقترح الباحث الدراسة الاتية :

- **البعد التعبيري في تصميم الشعارات ثنائية اللغة .**

References:

1- Ibn Manzur, Lisan Al-Arab, Dar Sader and Dar Beirut for Printing and Publishing, Volume (4-5), 1956, p. 32

2- Bahia Dawood, Abdul-Ridha, The Role of Cognitive Treatments in Reducing the Brand's Design Structure, Academic Magazine, College of Fine Arts. University of Baghdad, 2001, p. 6

3- Scud, Robert Gillam, The Foundations of Design, translated by Mohamed Mahmoud, Dar Al-Nahda, Cairo, 1980, p. 121)

4- Abdul-Ridha Bahia Dawood, The Role of Cognitive Treatments in Reducing the Brand's Design Structure, Academic Magazine, College of Fine Arts. University of Baghdad, 2001, p. 6.

5- Irfan, Sami, The Theory of Job in Architecture, Dar Al-Maarif, Arab Republic of Egypt, 1966, p. 39

6- Irfan, Sami, Theory of Job in Architecture, Dar Al-Maarif, Arab Republic of Egypt, 1966, p. 39

7- Al-Makri, 1991. p. 699

8- Masoud Jubran, a pioneer for students, a modern linguistic dictionary for students, Dar Al-Alam for Millions, Arab Renaissance, 2001, p. 118 () (On Job Dimensions, p. 2)

9- Masoud Jubran, a pioneer of students, a modern linguistic dictionary for students, Dar Al-Alam for Millions, Arab Renaissance, 2001, p. 118.

10- LogoHilda Design Source, 2005, 23\12\2016
http://www.logodesignsource.com/types.html

11- (Castiglione ,Christine, What's the Purpose of design?, 3 AM, 3/10/2017

12- Kelly Morr , the 7 deferent type of logo for small to medium businesses , 25-Mar - 2016-p128

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/273-288

The functional dimension of designing bilingual logos

Fouad Ahmed shalal [1]
Hattem Katteh Loken[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 3/3/2020…....Date of acceptance: 17/5/2020….....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract:

Bilingual slogans are an imperative today in our Arabic region. Since the beginning of history, the regions of the world have become colorful with a wide range of local and international languages, which have sometimes competed, broken up or adapted to the new languages that have replaced them. The contemporary era also shows a new linguistic interface influenced by what the region experienced in the post-colonial era, globalization, new learning requirements and the growing cultural exchange in today's world

" What is the role of the "replacement in shapes" on reinforcing the connecting speech in logo Therefore, bilingual designs have become an inevitable reality as a result of those conditions that afflicted the world, and the results and dimensions that they produce may benefit the nations eager to catch up with the peoples who lead the peoples with the achievements they present that represent their viewpoint of a reality that may lead to theses that may be of help in finding solutions for many Among the problems facing the recipient who is looking for visual cues to walk according to design propositions, so the research was organized in several chapters, the first chapter came to define the research problem that was manifested by the following question:

(What is the role of binary designs in enhancing communication discourse in logo design?)

With the aim of the research specified in: (Exposing the functional dimensions of bilingual logos designs and what they achieve). The theoretical framework focused on three topics, the first topic touched on: (the concept of the job in design), while the second topic focused on: (bilingual slogan design), and the third topic touched on: (types of bilingual slogans). Then three research models were described and analyzed, based on the analysis paragraphs drawn from the theoretical framework, and the resulting indicators. After that the researcher presented the results and the conclusions reached by the researcher, and from the results:

- The need for Iraqi institutions and companies to pay attention to designing bilingual slogans and the slogan in particular to keep pace with the scientific development in the field of design, through the use of academic and specialized designers.

Then the search was appended to the list of sources related to the search ... and the research summary is in English.

key words: bilingual , Logos , designs.

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, foadahmed2003@yahoo.com.**

[2] **The Ministry of Education / Directorate of Education, the third Rusafa, ali128638@gmail.com.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/289-306

الفيزياء الحيوية ومعطياتها العلمية في تصميم المنتج الصناعي

جاسم خزعل العقيلي [1]
علاء نجم عبود [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/2/16 ، تاريخ قبول النشر 2020/3/16 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

ملخص البحث

ناقش البحث الحالي معطيات الفيزياء الحيوية بوصفها قاعدة معرفية نظرية وتطبيقية تربط التصميم الصناعي بالعلوم الطبيعية على مستوى الاستراتيجيات التطبيقية والتي نتمكن عبرها من اغناء القاعدة المعرفية للتصميم الصناعي. اذ ركز البحث على جانبين أساسيين من المرجعيات العلمية لعلم الفيزياء الحيوية، وهما: الكهرومغناطيسية. والبايوميكانيك. وعلى وفق التطبيقات الادائية والوظيفية في تصميم وظائف المنتجات الصناعية على مستوى الكهرومغناطيسية، وجد ان تطبيقات الاستشعار عن بعد: مثل مستشعرات الحرائق والتي تم تبنيها من حشرة (الخنفسة السوداء) والتي تمكنها مستشعراتها من سماع النيران، ومسشعرات الاصطدام والتي تم تبنيها من حشرة (الجراد)، وقدرتها على الطيران في اسراب كبيرة من دون ان تصطدم احدها بالاخرى، ومستشعرات الصدى الموقعي التي تم تبنيها من (الخفاش) والذي يتحرك من دون امتلاك حاسة البصر، ومستشعرات الصوت التي تم تبنيها من (الدلافين). وجد ان كافة هذه الميزات البايولوجية وسعت من فهم المصمم للعالم الحيوي، واتساع القاعدة المعرفية للتخصص، مما مكنه من تصميم منتجات تحمل حلولا لإشكالات لم يكن من اليسر حلها من دون فهم البنى الحيوية لهذه الكائنات. وعلى صعيد الميكانيكا الحيوية، فقد وجد ان عمليات تحليل وتفسير طبيعة البنى الهيكلية للإنسان والحشرات، على وفق طبيعة البنى الميكانيكية لكل منهما، مكن المصمم من إيجاد أنواع كثيرة من المنتجات المستندة على تبني طبيعة التركيب الهيكلي لهذه الكائنات، الامر الذي عزز من إمكانية التطبيق المادي لأفكار جديدة وحلول لمشكلات لم يكن من اليسير حلها من دون فهم جيد لماهية الفيزياء الحيوية وكيفيات تفاعل الكائنات الحية في بيئاتها الطبيعية.

الكلمات المفتاحية: (الفيزياء الحيوية، البناء، الكهرومغناطيسية، الميكانيكا الحيوية).

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، gasimkhazaal@yahoo.com.
[2] وزارة التربية، التعليم العام، alaaaltiae00000@gmail.com.

1.1 مقدمة

مع تسعينيات القرن الماضي برزت جدلية العلاقة بين التصميم والقوانين الفيزيائية من جهة، وبين التصميم والطبيعة من جهة أخرى، لوجود علاقات متشابكة ومعقدة بين التصميم والعلوم المختلفة من الفيزياء والكيمياء والرياضيات فضلا عن علم الاحياء وعلوم اخرى لا تعد ولا تحصى. وبسبب خصائص السرعة والحركة والتغيير المستمر في المتطلبات والأفكار والتوجهات نتيجة لتنوع الخيارات المطروحة أمام المستخدم على المستوى الفني والعلمي والاقتصادي والاجتماعي، برز مفهوم العلم الحديث ومن بينها الفيزياء الحيوية بوصفه علم متعدد التوجهات يغني القاعدة المعرفية والمنهجيات التطبيقية للتصميم الصناعي.

يتخذ التصميم الصناعي من علم الفيزياء الحيوية مفهوم تطوري، يهدف لفكر جديد ويسعى الى إيجاد اشكالا وعلاقات تعمل الى بناء مختلف ومبدع عبر توظيف ظواهر الفيزياء الحيوية-الكهرومغناطيسية، والميكانيكا الحيوية - وقوانينها ونظرياتها في تصميم المنتجات الصناعية. ويعد علم الفيزياء الحيوية بمعطياته العلمية المختلفة، احد العلوم ذات التأثير الكبير والمهم والمباشر في تصميم المنتجات الصناعية، وذلك من استقراء الاشتراطات والمتطلبات التي مثلت بدورها حدودا للتكوين الشكلي والتركيبي للمنتج، ولذلك فأن دراسة الفيزياء الحيوية تنطلق من معرفة المعايير والنظم الفيزيائية التي يمكن ان تؤثر بشكل مباشر في عملية تصميم المنتجات، ولذلك فأن مشكلة البحث تتحدد بالتساؤل التالي:

- **هل تمثل نظم الفيزياء الحيوية-البايوميكانيك والمغناطيسية الكهربائية- في كونها مدخلات بنائية تؤثر في تصميم هيئة ووظيفة المنتج الصناعي ؟**

2.1 أهمية البحث

تتجلى أهمية البحث في كونه منطلقا معرفيا يلقي الضوء على الأدوار المختلفة التي تلعبها الفيزياء الحيوية في تصميم المنتج الصناعي على مستوى القوانين المستوحاة من الكيانات الحية وغير الحية لتكون مدخلات في العملية التصميمية، بما يمكن المصممين الصناعيين والمصممين من التخصصات الأخرى المقاربة من الإفادة من نتائجه في تطوير نتاجاتهم التصميمية.

3.1 هدف البحث:

يهدف البحث الى: تحديد الأدوار المختلفة التي يلعبها علم الفيزياء الحيوية – الكهرومغناطيسية والميكانيكا الحيوية – في تصميم هيئة ووظيفة المنتج الصناعي.

4.1 حدود البحث

يتحدد البحث بدراسة الفيزياء الحيوية –الكهرومغناطيسية والبايوميكانيك- ومعطياتهما العلمية في تصميم المنتج الصناعي.

5.1 تحديد وتعريف المصطلحات

1.5.1 الفيزياء الحيوية: هو علم متعدد التخصصات يطبق المناهج والأساليب المستخدمة تقليديًا في الفيزياء لدراسة الظواهر البيولوجية(*Biophysics, Encyclopedia Britannica*).

2.5.1 البناء: هو ترتيب وتنظيم العناصر المترابطة في شيء أو نظام ما، أو شيء أو نظام منظم على هذا النحو(Knippers,et al, 2011,p22).

3.5.1 الكهرومغناطيسية: هي فرع من الفيزياء التي تنطوي على دراسة القوة الكهرومغناطيسية، وهو نوع من التفاعل المادي الذي يحدث بين الجسيمات المشحونة كهربائيا. يتم تنفيذ القوة الكهرومغناطيسية بواسطة الحقول الكهرومغناطيسية المؤلفة من الحقول الكهربائية والمجالات المغناطيسية، وهي مسؤولة عن الإشعاع الكهرومغناطيسي مثل الضوء. إنه أحد التفاعلات الأساسية الأربعة (تسمى القوى عادة) في الطبيعة، إلى جانب التفاعل القوي، والتفاعل الضعيف، والجاذبية(Ravaioli, et al, 2010, p13).

5.5.1 الميكانيكا الحيوية: هو فرع من الفيزياء الحيوية وتعنى بدراسة بنية ووظيفة وحركة الجوانب الميكانيكية للأنظمة البيولوجية، على أي مستوى من الكائنات الحية بالكامل إلى الأعضاء والخلايا والعضيات الخلوية، باستخدام طرق الميكانيكا(R. McNeill, 2005,pR616).

2. استطلاع ادبيات البحث

1.2 الفيزياءالحيوية Biophysics

علم متعدد التخصصات يطبق مناهج وأساليب الفيزياء لدراسة النظم البيولوجية، وتغطي الفيزياء الحيوية جميع مقاييس التنظيم البيولوجي من الجزيئي الى الكائن العضوي، وتشترك البيوفيزياء في تداخل كبير مع العلوم الاحيائية والتكنولوجيا والهندسة وبيولوجيا الانظمة. تم تقديم مصطلح الفيزياء الحيوية في الاصل من قبل عالم الرياضيات الانكليزي **كارل بيرسون** في عام 1892 (Glaser,2012,p5)، وهو تخصص علمي جديد يتعامل مع انظمة العمليات الحيوية بشكل عام، فهو علم تطبيقي واسع يشمل تصميم منتجات وتحسس وتحليل الأنظمة الحيوية(Glaser,2012,p22). وتشمل الفيزياء الحيوية مجموعة واسعة من الأبحاث بشكل غير عادي، من الإلكترونيات الحيوية إلى البيولوجيا الكمومية التي تتضمن كل من الأدوات التجريبية والنظرية. اذ أصبح من الشائع بشكل متزايد بالنسبة للفيزيائيين الحيويين تطبيق النماذج والتقنيات التجريبية المستمدة من الفيزياء، وكذلك الرياضيات والإحصاء(Sahai, 2018,p677). فالتصميم الصناعي يعتمد على معطيات علمية ينهل من منابعها لتعزيز بنية النتاج التصميمي، متبنيا مفاهيم هندسية وأخرى بايولوجية وغيرها من المعارف التي تمثل الهيكل الأساس للتخصص ونتاجاته. وسنركز في بحثنا هذا على المعطيات المعرفية للكهرومغناطيسية والبايوميكانيك.

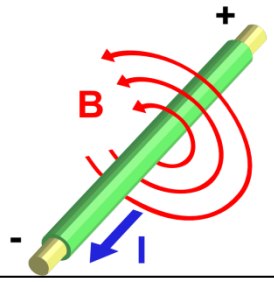
2.2 الكهرومغناطيسية Electromagnetism

تعد الكهرومغناطيسية طاقة تنشأ بسبب تأثير فيزيائي معين، ويكون هذا التأثير الفيزيائي مكونا من العلاقة بين الطاقة الكهربية والطاقة المغناطيسية. ان الكهربائية والمغناطيسية هما عبارة عن ظاهرتين مرتبطتين. ففي العام 1819 تمكن العالم هانس اورستد Hans Oersted من اكتشاف ان ابرة البوصلة المغناطيسية تنحرف عندما توضع بجوار دائرة يمر بها تيار كهربائي، وفي العام 1831 اكتشف كلا من العالم مايكل فارادي Michael Faraday والعالم جوزيف هنري Joseph Henry ان سلك يتحرك بالقرب من مغناطيس او عندما يتحرك مغناطيس بجوار سلك فان تيارا كهربائيا يتولد في السلك. وفي العام 1873 استخدم العالم جيمس كلارك ماكسويل James Clerk Maxwell هذه الاكتشافات وتجارب أخرى كأساس

لقوانين الكهربائية والمغناطيسية والتي عرفت باسمه واطلق عليها مصطلح الكهرومغناطيسية electromagnetism، وتعد قوانين ماكسويل الأساس العلمي لكل اشكال الظواهر الكهرومغناطيسية مثلها مثل أهمية قوانين نيوتن للحركة والجاذبية. والكهرومغناطيسية هي واحدة من قوى الطبيعة الأساسية الأربعة: الطاقة الكهرومغناطيسية، والنووية القوية، والنووية الضعيفة، والقوة الجاذبية (تونلا،1989،ص19-21).

تحيطنا الموجات الكهرومغناطيسية من جميع الجهات بأنواع مختلفة من أمواج الطاقة، قليل منها مرئية وغالبيتها غير مرئية، منها ما هو طبيعي كالأمواج الضوئية التي تأتينا من الشمس والأشعة الكونية ومنها ما هو من صنع الإنسان كالأمواج الضوئية القادمة من المصابيح والأمواج اللاسلكية التي ينتجها الهاتف الخلوي (الجوال)(عبد بن محمد،2009،ص88).

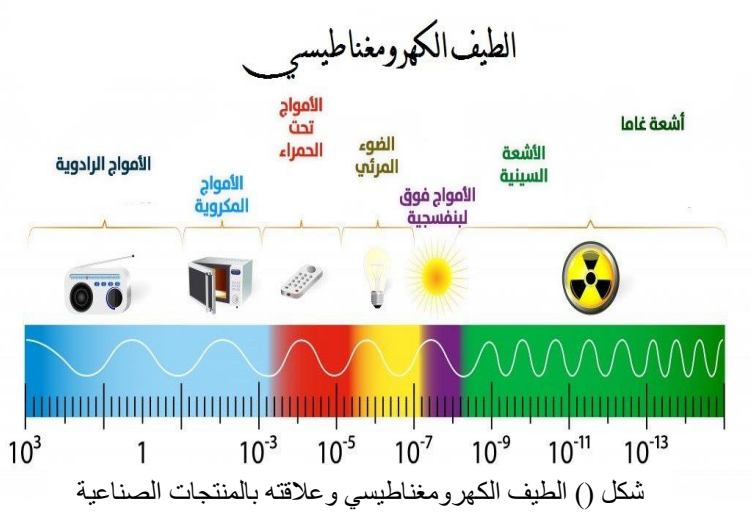
يتولد المجال المغناطيسي من الكهرباء في وضع بوصلة في مستوى عامودي على سلك يمر به تيار مستمر يؤدي الى انحراف ابرة البوصلة مما ينتج مرور التيار في السلك مجالا مغناطيسيا، ويكون أتجاه هذا المجال نحو اتجاه انحراف البوصلة ويمكن تخطيطه بتحريك البوصلة في هذا المستوى العمودي، كما وجد بالتجربة ان خطوط المجال المغناطيسي عبارة عن دوائر مغلقة مركزها السلك الحامل للتيار وتتسع هذه الدوائر كلما ابتعدنا عن مركز السلك، والعلاقة بين اتجاه المجال المغناطيسي وأتجاه التيار يمكن ان تحدد وفقا لقاعدة اليد اليمنى والتي تبين انه عند قبض سلك باليد اليمنى بحيث يشير اصبع الابهام الى اتجاه التيار، فأن أتجاه لفة اصابع هذه اليد يكون بأتجاه المجال المغناطيسي او ما يعرف خطوط الفيض المغناطيسي، وبعد هذا الاكتشاف اصبح من الممكن الحصول على المجال المغناطيسي أما بأستخدام المغناطيس الدائم (حجر المغناطيس الطبيعي) أو بواسطة الموصل الذي يحمل تيارا مستمرا (ثابت الشدة والاتجاه)(المصدر السابق،ص89). كما في الشكل ().



شكل () يوضح شكل واتجاه المجال المغناطيسي المتولد في سلك يمر فيه تيار كهربائي

وتصنّف الأمواج الكهرومغناطيسية التي تحيط بنا حسب ترددها ومنها أشعة غاما والأشعة السينية والأشعة فوق البنفسجية والضوء المرئي (الذي نراه بالعين) والأشعة تحت الحمراء والأمواج الراديوية كالتي تستخدم بأفران المايكروويف وتستخدم في الرادار والإرسال التلفزيوني والراديو وغيرها، كما في الشكل ().

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



شكل () الطيف الكهرومغناطيسي وعلاقته بالمنتجات الصناعية
https://sites.google.com/site/hebachimestry3

1.2.2 التطبيقات الكهرومغناطيسية في تصميم المنتجات الصناعية

الكهرومغناطيسية المتحركة هي حالة مصممة للاحتفاظ فقط بالمواد في مكانها مثال على ذلك مغناطيس التثبيت. اما المغنطيس الكهربائي المخصص للسحب لتكوين قوة دافعة يطبق قوة وينقل شيئًا او يحرك شيئا ما. وتستخدم الكهرومغناطيسات على نطاق واسع في الأجهزة الكهربائية والكهروميكانيكية، بما في ذلك: المحركات والمولدات، والمحولات والأجراس الكهربائية، ومكبرات الصوت وسماعات الرأس، والمحركات والصمامات، ومعدات التسجيل المغناطيسي وتخزين البيانات: مسجلات الأشرطة وأجهزة تسجيل الفيديو والأقراص الصلبة، وأجهزة التصوير بالرنين المغناطيسي، والمعدات العلمية مثل مطياف الكتلة، ومسرعات الجسيمات، والأقفال المغناطيسية، ومعدات الفصل المغناطيسي، والتي تستخدم لفصل المعادن عن المواد غير المعدنية، على سبيل المثال في فصل الخردة، ومغناطيس الرفع الصناعي، والرفع المغناطيسي الذي يستخدم في القطارات، والحث التعريفي للطبخ، والتصنيع، وعلاج ارتفاع الحرارة(Dawes,1967,p15). كما في الاشكال التالية:

شكل () يوضح المغناطيس الكهربائي المختبري والذي يولد مجال مغناطيسي بقدرة 2 طن وبتيار 20 امبير
https://en.wikipedia.org/wiki/Electromagnet#/media/File:AGEM5520.jpg

شكل () يوضح المغناطيس الكهربائي في مطياف الكتلة
https://en.wikipedia.org/wiki/Electromagnet#/media/File:ICPSFMS_Magnet_1.JP

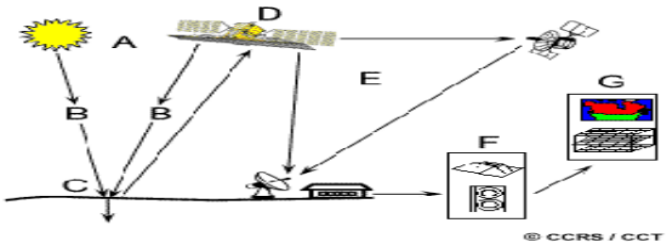
شكل () يوضح مغناطيس التيار المتردد على الجزء الثابت للمحرك الكهربائي
https://en.wikipedia.org/wiki/Electromagnet#/media/File:Stator_eines_Universalmotor.JPG

شكل () المغناطيس الكهربائي في الجرس

https://en.wikipedia.org/wiki/Electromagnet#/media/File:DoorBell_001.jpg

2.2.2 الاستشعار عن بعد

هو علم تجميع المعلومات عن سطح الارض دون الاتصال او التلامس الفعلي معه، وذلك من خلال تحسس وتسجيل الطاقة المنعكسة او المنبثقة ومعالجتها وتحليلها وتطبيق هذه المعلومات، والاستشعار عن بعد هو علم يهدف الى الحصول على معلومات عن جسم او منطقة او ظاهرة من خلال تحليل بيانات يتم اكتسابها بجهاز استشعار لا يلمس ذلك الجسم أو الظاهرة المدروسة. فقراءتك لهذه الكلمات هي في الواقع استشعار عن بعد، أذ ان عيونك تقوم بدور مستشعرات تتحسس بالضوء المنعكس من هذه الصفحة، ويقوم حاسوبك العقلي بتحليل هذه المعطيات وتفسيرها لتعرف انها مجموعة حروف وكلمات، وبعد ذلك تستطيع التعرف على الجمل ومن ثم المعلومات التي تتضمنها الجمل، والاستشعار عن بعد يشبه عملية القراءة، ففي عملية القراءة تتحسس العين البشرية بالضوء المرئي المنعكس من الاجسام، فالضوء المنعكس من الاجسام هو عبارة عن طاقة كهرومغناطيسية، والاستشعار عن بعد هو مصطلح يصف تقنية ومراقبة ودراسة والتعرف على الاشياء من بعد، باستخدام الموجات الكهرومغناطيسية، ويتم اقتناء هذه المعلومات من خلال جهاز ليس في احتكاك مباشر مع الاجسام المدروسة، بواسطة تسجيل الموجات الكهرومغناطيسية المنعكسة من هذه الاجسام(العنقري،1986،ص6)، وفي معظم تقنيات الاستشعار عن بعد فأن هذه العملية تشمل التفاعل بين الاشعاع الساقط والاهداف ذاتها. كما موضح في الشكل التالي:



شكل () يوضح الية عمل الاستشعار عن بعد

ولتوضيح ماهية الشكل السابق، فان عملية الاستشعار عن بعد تتم على النحو التالي:

A- **مصدر الطاقة أو الاضاءة :** يتمثل اول متطلبات عملية الاستشعار عن بعد في وجود مصدر طاقة يقوم بإضاءة أو توفير طاقة كهرومغناطيسية للأهداف المطلوبة.

B- **الأشعاع والغلاف الجوي :** الطاقة تمر من مصدرها حتى وصولها للأهداف المطلوبة من خلال الغلاف الجوي ومن ثم ستتفاعل معه، وقد يتم هذا التفاعل مرة اخرى عندما تسير او تنعكس الطاقة من الاهداف الى اجهزة الاستشعار او المستشعرات .

C- **التفاعل مع الاهداف :** عندما تمر الطاقة من خلال الغلاف الجوي لتصل الى الاهداف فأنها تتفاعل مع كل هدف طبقا لخصائص كلا من الهدف والاشعاع .

D- **تخزين الطاقة:** بعد ان تنعكس او تنبعث الطاقة من الاهداف فأننا نحتاج لجهاز مستشعر او مستشعر عن بعد وليس متلامسا مع الهدف لتجميع وتسجيل هذا الاشعاع الكهرومغناطيسي.

E- **الارسال والاستقبال:** تحتاج الطاقة التي تم تسجيلها بواسطة المستشعرات الى ارسالها في صورة الكترونية غالبا الى محطة استقبال ومعالجة حيث يتم معالجة البيانات وتحويلها الى مرئية رقمية واحيانا ورقية .

F- **التفسير والتحليل:** يتم تفسير وتحليل البيانات المرئية المسجلة سواء بصريا او رقميا بهدف استخراج المعلومات عن الاهداف التي تم تحسسها عن بعد .

G- **التطبيق:** يتمثل العنصر الاخير من عناصر عملية الاستشعار عن بعد في تطبيق المعلومات التي تم الحصول عليها عن الاهداف بهدف الفهم الافضل والحصول على معلومات جديدة عن هذه الاهداف ومن ثم المساعدة في حل مشكلة معينة(جمعة داود،2015،ص2).

3.2.2 أجهزة الاستشعار عن بعد

هي أجهزة ميكانيكية أو إلكترونية، وتعد آلة التصوير العادية أكثر الأشكال المألوفة لأجهزة الاستشعار عن بعد، إذ إنها مثل العين تماماً، تستخدم الضوء المنعكس من الجسم، والمار خلال عدسات مختلفة، إلى سطح حساس للضوء لتشكيل الصورة، وكما تستعمل آلة التصوير لتسجيل الأحداث، التي نرغب في تذكرها، فإنه يمكننا استخدام آلة التصوير هذه للحصول على معلومات مناسبة، لموضوع معين، نهتم بدراسته صممت أجهزة الاستشعار عن بعد لتسجيل الإشعاع المنعكس أو المنبعث من سطح الأرض، وذلك في نطاقات معينة من الطيف الكهرومغناطيسي، ومن الأجهزة المتعددة التي تستخدم في تقنية الاستشعار عن بعد ما يأتي:

1- آلات التصوير العادية. 4- اللاقط الطيفي للأشعة تحت الحمراء الحرارية
2- آلات تصوير متعددة الأطياف . 5- الرادار
3- اللاقط متعدد الأطياف . 6- آلات التصوير الأخرى(الحسن،2007،ص12).

4.2.2 تطبيقات الاستشعار عن بعد في تصميم المنتج الصناعي

تعد الأوساط العلمية ومنذ بداية الألفية الثالثة جدل واسع حول إمكانية الاستفادة من أسرار الحياة الطبيعية في التركيب البيولوجي للكائنات الحية وكيفية تقليد أنموذج صناعي وتكنولوجي لأنماط كلية أو جزيئة بيولوجية للحيوانات واستغلال قدرتها الخاصة ومزاياها في تصميم المنتجات الصناعية .

1.4.2.2 مستشعرات الحرائق

عمل فريق من الباحثين في (جامعة بون) إلى ابتكار مجسات تحاكي أجهزة الاستشعار الخاصة **(بالخنافس السوداء)** التي تستطيع أن " تسمع النيران" عن بعد عشرات الكيلومترات. وقام المصمم الامريكي **(تشارلز بومباردير)** في تصميم أطباق طائرة تستشعر الحرائق عن بعد وتطفئها بأستخدام موجات صوتية خاصة بالأماكن التي يصعب الوصول اليها، وذلك بأستخدام الموجات الصوتية، وهذه التقنية تقدم حلاً فعالاً في مجال الاستشعار عن بعد، فثمة قرص إلكتروني طائر يبلغ عرضه متراً (طبق طائر)، ويحمل اسم "فايرساوند"، ابتكر لتحسس الحرائق وإطفائها أيضا. وقد صُمم هذا القرص الطائر ليجوب الحدائق والغابات ويستشعر النار ويطفئها، وذلك باستخدام أجهزة استشعار للدخان، وكاميرات حرارية مستلهمة من مجسات الخنفساء السوداء(https://www.marefa.org). اذ ان التصوير الحراري في نطاق تردد الأشعة تحت الحمراء الأدنى (الأبعد عن الضوء المرئي والأقرب من الميكروويف)، يُشبه المرسام الحراري آلة التصوير التِّلفازي المتصلة بشاشة تلفازية وهو يرى درجة الحرارة بتحسس الطاقة الحرارية المسماة بالأشعة تحت الحمراء. وتطلق جميع الأجسام أشعة تحت الحمراء بصورة طبيعية، إلا أن الأجسام الأكثر حرارة تطلق أشعة أكثر من الأجسام الأقل حرارة، وفي داخل المرسام الحراري يوجد مكشاف صلابي يقوم بتحويل الأشعة تحت الحمراء الى إشارات كهربائية، وتظهر هذه الإشارات في شكل صور على شاشة شبيهة بشاشة التلفاز، وتوضح الصورة تفاوت درجات الحرارة المختلفة، على اختلافات في درجة اللمعان أو اللون، ويقوم العلماء بتحليل هذه الاختلافات. وتتألف كاميرا التصوير الحراري من أربع مكونات أساسية هي: النظام البصري، الكاشف، مكبر الإشارة، معالج الإشارة. كما في الشكل التالي:

شكل () استلهام الأنظمة التحسسية للخنفساء السوداء في اجهزة استشعار واطفاء الحرائق

2.4.2.2 مستشعرات الأصطدام

يهاجر الجراد في اسراب تصل كثافتها الى 80 مليون جرادة في الكيلومتر المربع الواحد، ورغم ذلك لا تصطدم احداها بالأخرى(محمد عبد الونيس،2009،ص78)، وخلف كل من عيني الجرادة المركبتين توجد خلية عصبية تحس بالحركة، وهذه الخلية العصبية تعمل على التصفية السريعة لكلّ الحواجز البصرية غير النافعة في طريقها، وعندما تشعر هاتان الخليتان باصطدام وشيك ترسلان اشارة الى الاجنحة والارجل، محفِّزتين الجرادة على اتخاذ اجراء فوري وفي الواقع ان ردة الفعل هذه اسرع من طرفة العين بخمس مرات.

اذ صمم منتج صناعي انطلاقا من محاكاة المستشعرات الحيوية التي لدى الجراد يمنع اصطدام السيارات. وهي حساسات تنبيه لمنع الاصطدام، ويتكون هذا الجهاز من ثلاثة أجزاء هي: جهاز إحساس، ووحدة تحكم، ووسيلة إنذار. ويقوم جهاز الإحساس بالكشف عن الحركة عامة، فيرسل إشارة إلى وحدة التحكم التي تقوم تشغيل وحدة الإنذار، ويتم هذا التنبيه باستخدام جرس أو صفارة أو أضواء أو أصوات مسجلة على شريط، اي حساسات خلفية تركب على جميع السيارات. كما في الشكل ().

شكل () توظيف جهاز استشعار الاصطدام للسيارات مستوحى من النظم المضادة للتصادم في الجراد ومعالجة الاشارات الكهربائية الكيميائية فى الدماغ وعيون الجراد والخلايا العصبية فى تطوير تقنية

3.4.2.2 مستشعرات الصدى الموقعي

الخفاش سونار حيوي يقدم معلومات عن بُعْدٍ حول هدفٍ ما عنه، وينقل بعض التفصيلات الرائعة وهي تغيرات في تردد الصدى نسبة إلى الإشارة الأصلية لا تنقل معلومات عن السرعة النسبية لحشرة طائرة فحسب، بل وعن ضربات أجنحتها أيضا، كذلك تُبيّن سعةُ الصدى مع مقدار تأخره حجمَ الهدف وتقابل سعة الترددات المكونة للصدى حجم المعالم المختلفة للهدف وتبين الاختلافات بين الأذنين في كثافة الصدى ووقت وصوله للهدف، في حين يحدد الارتفاعَ نمطُ تداخل الموجات الصوتية المنعكسة داخل تراكيب الأذن الخارجية(Henson,1980,p49).

صممت عصا ذكية لمساعدة المكفوفين على الحركة والتنقل بالاعتماد على مبدا عمل السونا الخاص بالخفاش. يعتمد مبدأ عمل الجهاز المثبت على العصا على إرسال موجات فوق صوتية يقيس من خلالها أبعاد العوائق التي هي في طريق الكفيف، وعن طريق تحليل هذه الأبعاد يتم تحذير الكفيف باهتزاز العصا أو إصدار صوت(http:www.alittihad.ae.details.php.2011). فالخفاش يطلق موجة من نوع (ألترا سونك) ثم يوقت الزمن الذي يستغرقه الصدى في العودة إليه لكي يتعرف على المسافة الحقيقية للكائن الموجود في مساره، وبذلك تم تطويع هذه الفكرة في عصا (الألترا كين). اذ تطلق عصا (ألترا كين) موجات من نوع (ألترا سونك) من مصدرين مختلفين متواجدين على مقبض العصا، تلك الموجات تصطدم بالأشياء التي تقع في مسار الكفيف ثم تعود إلى العصا لتترجم إلى ذبذبات متفاوتة في الكثافة والسرعة.

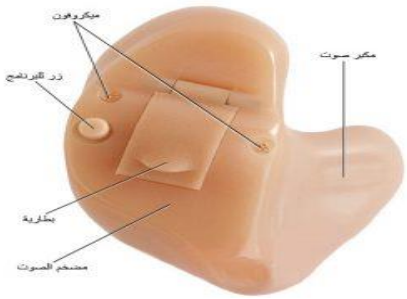
تنفصل العصا إلى قطع متساوية الأضلاع يجمعها مطاط مقوى، بطارية داخلية قابلة للشحن، مستشعران إثنان لإطلاق موجات (ألترا سونك) مصدر علوي ومصدر سفلي، زران مختلفان ينتجان ذبذبات

متفاوتة في الحدة والسرعة للتعرف على قرب الأشياء أمام وفوق الكفيف (http://www.nattiq.com/ar/node/123). كما في الشكل ().

شكل () توظيف عصا ذكية للمكفوفين مستلهمة من الامواج فوق الصوتية التى يصدرها الخفاش

4.4.2.2 مستشعرات الصوت

عمد الباحثون الى تصميم سماعة الأذان الاصطناعية للصم، تعمل بالموجات الترددية الصوتية مستلهمة من سونار الدولفين. اذ تتواصل الدلافين بينها عن طريق استعمال لغتين، تستند الى الإشارات السمعية، ألا وهي الأصوات ذات تردد 20 كيلوهرتز - التي تعرف أيضا بالإشارات التعبيرية، والأصوات فوق السمعية ذات تردد 20 الى 200 كيلوهرتز، تلقب بإشارات السونار. وتتالف سماعة الاذن من الأجزاء التالية:



شكل () يوضح تصميم سماعة الاذن للصم والمستوحاة من نظام السونار

3.2 الميكانيكا الحيوية

هو العلم الذي يختص في دراسة بنية ووظيفة النظم البيولوجية عن طريق أساليب "الميكانيك" والتي هي فرع من فروع الفيزياء التي تتطلب تحليل عمل القوى، وفي حدود "الميكانيك". وهذا العلم هو تعريب لمصطلح "البيوميكانيك" والذي يعد في مقدمة العلوم التي اهتمت بدراسة حركة وسكون الاجسام باختلاف الأحجام والخصائص، كما تناولت دراسة وتحليل الأداء الحركي الانساني ضمن إطار العوامل البيولوجية والفسيولوجية للمشكلات الحركية التشريحية والفيزيائية والنفسية من أجل الوصول إلى أنسب الحلول الميكانيكية(مروان عبد المجيد،2014،ص17). وسيتم التركيز في هذا الجانب المعرفي لعلوم الفيزياء على الميكانيكية الحيوية للكائنات الحية –الإنسان والحيوانات والحشرات والطيور- لتحليل بنى التوظيف الهيكلي وكيفية الإفادة منها في تصميم منتجات قابلة على التغيير والتمفصل والحركة على وفق تراكيب

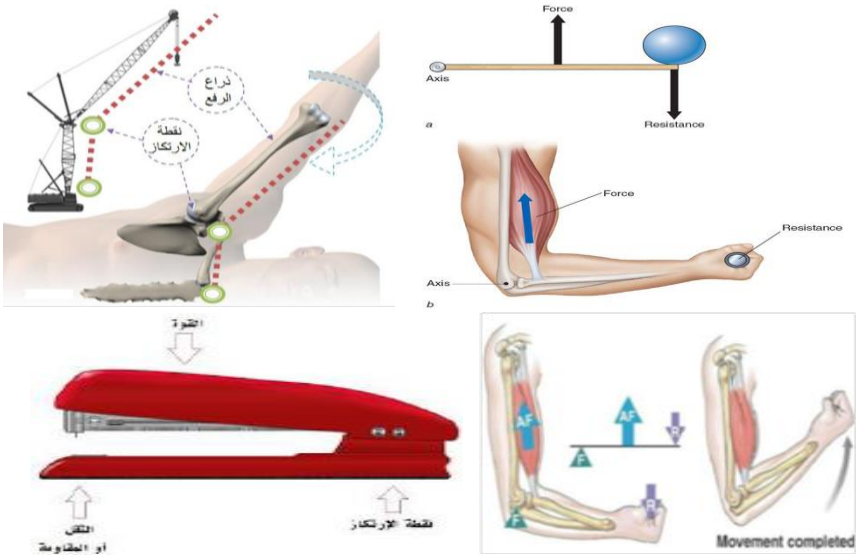
هندسية مستوحاة من البنى الهيكلية للكائنات الحية التي تم استعارة خصائصها البنائية في تشكيل بنى ووظائف المنتجات الصناعية.

1.3.2 العتلات أو الروافع

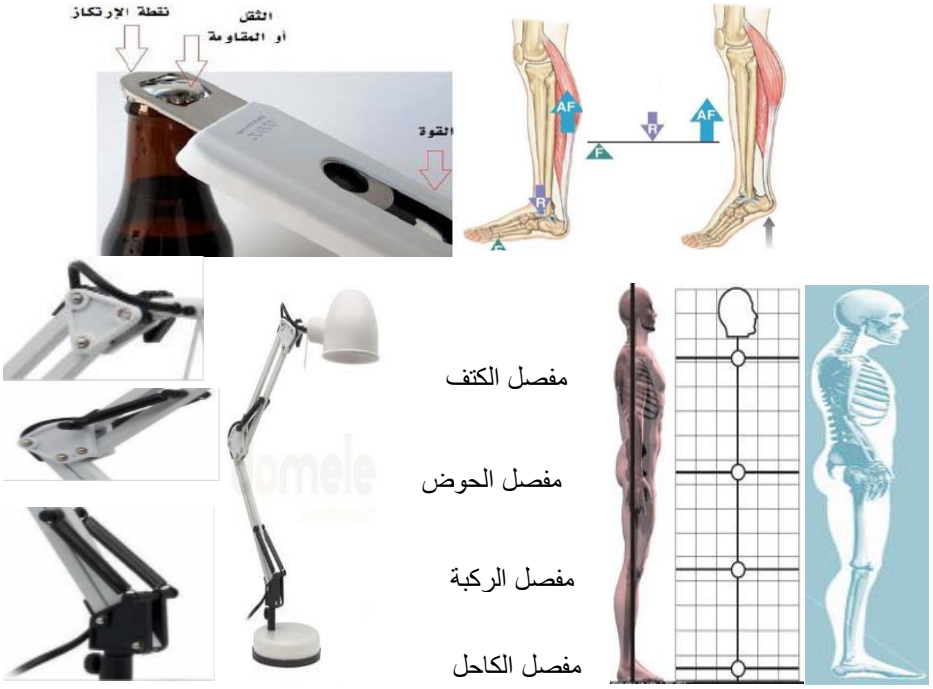
هي اجسام تعتمد على محور في توازنها او مقاومتها او سرعة ادائها وتصنف الى الحركات الدائرية لان لها انصاف اقطار وهي من مصطلحات علم السكون، وتحدد نقاط العتلات بثلاث نقاط **الاولى** نقطة المحور او المرتكز او الارتكاز **والثانية** نقطة القوة **والثالثة** نقطة المقاومة، البعد بين المركز والقوة يسمى ذراع القوة والبعد بين المركز والمقاومة يسمى ذراع المقاومة، وصنفت العتلات الى ثلاثة انواع وفقا للمكاسب المتحققة منها. وهي على ثلاث أنواع: عتلة من **النوع الاول** (المحور في المنتصف وكل من القوة والمقاومة على طرفي الجسم)، وعتلة من **النوع الثاني** (المقاومة في المنتصف وكل من المحور والقوة على طرفي الجسم)، وعتلة **من النوع الثالث** (القوة في المنتصف وكل من المحور والمقاومة على طرفي الجسم)(بوش،1995،ص77).

2.3.2 آلية عمل العظام كروافع

لا توجد قوانين ميكانيكية خاصة للأجسام الحية، فأن التركيب المعقد للحركات ووظائف الأعضاء المتحركة تتطلب الملاحظة المضبوطة والدقيقة للخصائص التشريحية والفسيولوجية لهذه الأعضاء لتسهيل عملية التحليل الحركي، وبدون هذه العلوم لايكون استخدام قوانين الميكانيكيا صحيحا(يسري محمد واخرون،2017،ص147). أن الحركات الجسدية للكائنات الحية في معظمها تطبيقات على المبادئ الميكانيكية المعروفة في الروافع، حيث تنتقل القوة المسلطة على موقع من ذراع الرافعة عبر مرتكز (نقطة الارتكاز) الى حمل أو (وزن) في موقع آخر منه، ففي الجسم تسلط العضلات القوة فتعمل العظام كروافع والمفاصل كمرتكزات لتحريك جزء من الجسم، ويلاحظ أن منظومات الروافع في الجسم تخسر فائدة آلية في سبيل تحقيق مدى حركة أكبر. كما في الاشكال التالية:



مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

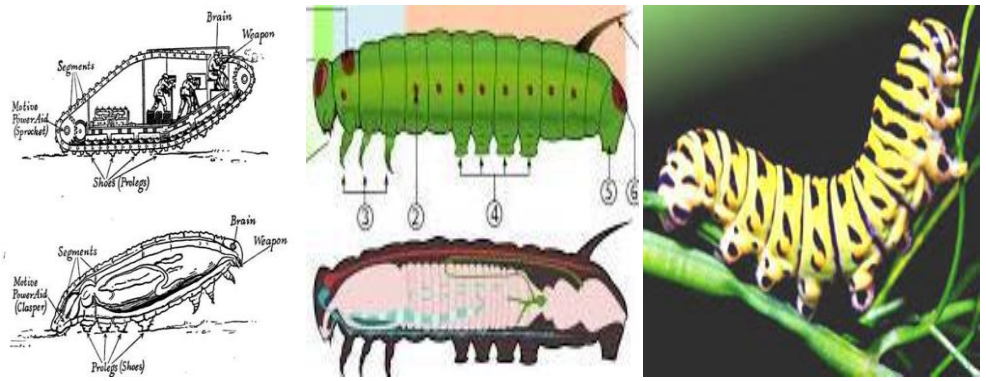


شكل () يوضح بعض أنواع المحاكاة الهيكلية لجسم الانسان في تصميم المنتج الصناعي

3.3.2 آلية حركة الحشرات

تمتلك معظم انواع الحشرات لاسيما مفصليات الأرجل هياكل، خارجية داعمة ومكونة للشكل البنائي العام لها فهي لا تمتلك عظاما داخلية، وعضلاتها ترتبط بالجدار الداخلي لهيكلها الخارجي، وهذا الهيكل لا ينمو مع الحشرة ولكنه ينسلخ كل مدة.

يتألف الهيكل الخارجي للحشرة، والذي يعرف باسم (الإهاب) من قسمين الأول منها طبقة خارجية رقيقة مشمعة تمنع تسرب المياه، اما الثاني فيقع تحت القسم الاول ويتكون من مادة الكيتين وأكثر سماكة منه حيث يتألف من طبقتين تسمى الطبقة الأولى بالإهاب الخارجي بينما تسمى الثانية بالإهاب الداخلي، وتتكون هذه الطبقة الأخيرة القوية والطيعة بنفس الوقت من عدة طبقات من الياف الكيتين والبروتين التي تتقاطع مع بعضها بنمط عمودي بينما يكون الإهاب الخارجي متعرج وقاسي، وتقل نسبة تغطية هذه الطبقة لجسد الحشرة بالنسبة للعديد من الحشرات الطرية الجسد وبشكل خاص تلك التي لاتزال في مرحلة اليرقة، وتتميز كل مفصليات الأرجل للحشرات بأن لها غطاء خارجي من مادة كيتينية (Chitinous) غير قابلة للكسر هذا الغطاء يقاوم التحلل والتآكل وهو اخف كثيرا من العظام، وقد ساعد هذا الغطاء او الهيكل الخارجي للحشرات في التغلب على احدى الصعوبات الكبيرة التي تتعرض لها جميع الحيوانات التي تعيش على وجه الارض والمتمثلة في فقد الماء من الجسم، وهذا الهيكل الخارجي يعمل كدعامة واقية للحشرة كما تتصل به العضلات الهيكلية التي تحرك جميع أعضائها(حامد بن محمد،2006،ص76). وفي حركة يرقات الدود تم توظيف آلية حركة الأرجل لليرقة الدودية في صنع الدبابة العسكرية البريطانية، كما موضح في الشكل ().

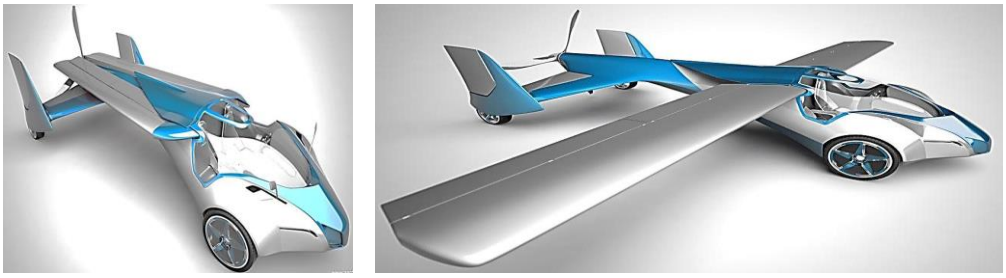


شكل () توظيف آلية حركة مشي اليرقات في تصميم دبابة قتالية

4.3.2 آلية طيران الحشرات

تختلف ميكانيكية الطيران في الحشرات عنها في الحيوانات التي تستطيع الطيران مثل الخفافيش والطيور، لأن الأجنحة في الاخيرة ليست بزوائد متحورة وفيما عدا القليل من الحشرات مثل الرعاشات فأن حركة الاجنحة تنتج بطريق غير مباشر من انحراف الصدر، ويلعب شكل الصدر وصلابته دورا مهما في تحديد كفاءة هذا الجهاز الحركي، ويؤدي الفعل المترابط لعضلات الطيران المباشرة الى دفع الهواء الى اسفل والى الخلف، فتدفع الحشرة الى الأمام داخل منطقة الضغط المنخفض التي نشأت فوق الأجنحة(ريتشارد.ج. 2001،ص85).

الإشارات الكهربائية التي تنتقل عبر الأعصاب تسفر كل اشارة من هذه الاشارات العصبية عند الحشرات عن تقلص العضلة التي تؤدي بدورها الى تحريك الجناح، فهناك مجموعتان من العضلات المتعاكسة، والتي تعرف (بالرافعة والخافضة) تسمحان للأجنحة بالحركة الى اعلى والى أسفل عندما تندفع بأتجاهات متعاكسة، وتساعد هذه الحركات مرونة المفاصل في الجناح، وتتمكن العديد من الحشرات من طي اجنحتها عليها وعندما تقوم،بذلك يصبح من السهل عليها المناورة بأستخدام الأجزاء الموجودة في المقدمة(هارون يحيى،2003،ص28)، وفي مجال التصميم الصناعي نجد الطائرة (Aeromobil 2.5) التي طبقت هذه الآلية اي آلية طي الأجنحة، كما في الشكل ().



شكل () محاكاة اجنحة السيارة الطائرة قابلة للطي تصميميا لأجنحة الحشرات
http://sparkonit.com/2013/11/13/aeromobil-flying-car-makes-a-majestic-lift-off

الاستنتاجات

1. يوفر علم الفيزياء الحيوية، مدخلات معرفية واسعة لتصميم المنتج الصناعي، وذلك لسعة الجوانب التي يدرسها والتي تمثل بكونها معطيات علمية تتيح دراسة الظواهر الطبيعية وتحليل تراكيبها ومعرفة صيغ تفاعل اجزائها مع بعضها الاخر، وهي في واقع الامر مدخلات تمكن المصمم الصناعي من معرفة النظم التي تقوم عليها الظواهر الطبيعية وتبني خصائصها الفيزيائية في تصميم منتجات صناعية تؤدي وظائف متنوعة وتتسم بالكفاءة والمتانة.
2. المغناطيسية الكهربائية احدى معطيات المعرفة الفيزيائية للفيزياء الحيوية، والتي تمكن خصائصها المادية والوظيفية المصمم الصناعي على إيجاد تطبيقات مختلفة ومتنوعة المسارات الادائية بدءا من المحولات والملفات الكهربائية وانتهاء بالتطبيقات الصوتية والتي يمثل كل منها حقلا خصبا يوسع من معطيات المعرفة التصميمية والتي شملت جوانبها مجالات لم يسبق لها مثيل في العصر الحالي. وذلك انطلاقا من اتساع المعرفة الإنسانية وتطور تقنيات الإنتاج والتصنيع والتي جعلت من التطبيقات الكهرومغناطيسية حقلا خصبا للاستعارة والتبني من قبل متخصصي التصميم الصناعي.
3. توفر تقنية الاستشعار عن بعد بقاعدتها المعرفية المتمثلة في استكشاف البيانات وارسالها واستلامها عبر طيف الموجات الكهرومغناطيسية، معطيات علمية واسعة التطبيقات. وهي معطيات تم استلهامها من الكيانات الطبيعية مثل الخنافس السوداء وقدرتها على استشعار الحرائق، وإمكانية تصميم قرص طائر يعمل على تحسس الحرائق واطفائها باستخدام الموجات الصوتية ومستشعرات الدخان. وكذلك، استخدام متحسسات الحركة المتواجدة لدى الجراد، والتي تعمل على تصفية الحواجز الحركية لمنعها من الاصطدام عند تحليقها بين السرب، وتصميم منتج صناعي يعمل على منع اصطدام المركبات باستخدام متحسسات حركة تنبه المستخدم عند اقتراب السيارة من حاجز معين-سيارة أخرى او اية حاجز اخر. واستخدام مستشعرات الصدى الموقعي لدى الخفاش في تصميم عصا حركة للمكفوفين، او في استخدام مستشعرات الصوت لدى الدولفين في تصميم سماعة اذن لضعيفي السمع او الصم. كل تلك المعطيات مكنت المصمم الصناعي من استكشاف طرائق جديدة في معالجة المشكلات الإنسانية بالرجوع الى الخواص الحيوية للكائنات الحية والإفادة من تراكيبها الفيزيائية لتكون مدخلات جديدة في تصميم منتجات تمثل حلولا لمشكلات تواجه الانسان في حياته اليومية.
4. الميكانيكا الحيوية الخاصة بالإنسان، والتي تستند على قوانين الروافع او العتلات، والتي تم استلهامها من المعطيات المعرفية الناتجة عن دراسة الهيكل الانسانين وقابليات ومديات الحركة الإنسانية، تقدم حقلا غنيا من التطبيقات القائمة على محاكاة الأنواع الحركية والتركيبات الهيكلية للإنسان. وما تطبيقات العدد والأدوات واتساع اشكالها وحلولها للإشكالات اليومية التي يواجهها الانسان، الا مثالا على أهمية دراسة الفيزياء الحيوية لما لها من دور مهم في التوسع في النظرية والتطبيق التصميمي.

5. الميكانيكا الحركية للحشرات والنابعة من القوانين الفيزيائية العامة للحركة، تتيح للمصمم من التعرف على أنواع جديدة من التركيبات الهيكلية التي تتيح بدورها تقديم رؤى جديدة حول كيفية معالجة الإشكالات او انتاج أفكار جديدة تخدم الانسان في مجالات مختلفة.
6. طيران الحشرات يختلف عن طيران الطيور، وذلك لقدرتها المفصلية المختلفة ولتركيبها الهيكلي المختلف، ونتيجة للتحليل المفصلي لكيفية طيران الحشرات عبر معطيات الفيزياء الحيوية ومديات الميكانيكا الحيوية لهذا النوع من الكائنات، فان النظرة الى الأشياء تختلف عن تلك المتعارف عليها والناتجة عن حركة الطيور، مما أتاح للمصمم الصناعي التعرف على أنواع جديدة من التركيب الهيكلي فيما يخص الطيران، والتي تمكن من خلالها من ابتكار أفكار جديدة لم يكن ملما بها، وذلك عبر التحليل العميق والدراسة المستفيضة لكيفية الطيران واتجاهات الحركة ونوع القوى المطلوبة لأداء مثل هذا النوع الحركي.

References:

1. Abd Bin Muhammad Hamdan Qasim, Applications of Electromagnetic Theory in Electrical Engineering, Arab Science House for Publishing and Media, Mecca, 2009.
2. Al-Anqari, Khalid Muhammad, Remote Sensing and its Applications in Spatial Studies, King Saud University, Saudi Arabia, 1986.
3. Al-Hassan, Ahmad Abu Al-Qasim, and Abbas Syed Ahmed Muhammad Ali, Remote Sensing and Its Uses in Archeology, Sultan Qaboos University, Master Thesis, Department of Archeology, 2007.
4. Biophysics | science. Encyclopedia Britannica. Retrieved 2020-02-8.
5. Dawes، Chester L. "Electrical Engineering". In Baumeister، Theodore (ed.). Standard Handbook for Mechanical Engineers (7th Ed.). McGraw-Hill. 1967. p. 15-105.
6. Frederick Bush, Fundamentals of Physics, Trans: Saeed Al-Jaziri and others, First Arabic Edition, International House for Cultural Investments, Egypt, 1995.
7. Hamid Bin Muhammad Metwally, Majdi Shaban Ali Al-Hawajzi, Introduction to the Study of Insect Funa, Umm Al-Qura University, Kingdom of Saudi Arabia, 2006.
8. Harun Yahya, Design in Nature, Trans: Orhan Muhammad Ali, Istanbul, 2003.
9. Henson، Jr.، in Animal Sonar Systems. Edited by Rene-Guy Busnel and James F. Fish. Plenum Press، 1980.
10. http://www.nattiq.com/ar/node/123
11. http:www.alittihad.ae.details.php.2011.
12. https://www.marefa.org
13. Jumaa Dawood Muhammad, Foundations and Applications of Remote Sensing, 1st Ed, Dar Al-Ulum for Printing and Publishing, Cairo, 2015.
14. Knippers، Jan; Cremers، Jan; Gabler، Markus; Lienhard، Julian. Construction manual for polymers + membranes : materials، semi-finished products، form-finding design. 2011.
15. Marwan Abdul Majeed Ibrahim, Iman Shaker, Biomechanical Kinetic Analysis in the fields of Physical and Sports Education.
16. Muhammad Abdul Wanis Abdul Mawla, Encyclopedia of Entomology, Insect Body Areas, part 3, Faculty of Agriculture, Alexandria, 2009.
17. R. McNeill Alexander، Mechanics of animal movement، Current Biology،Volume15، Issue 16، 23 August 2005.

18. Ravaioli، Fawwaz T. Ulaby، Eric Michielssen، Umberto. Fundamentals of applied electromagnetics (6th ed.). Boston: Prentice Hall. 2010.
19. Richard, G, Alzenga, The Basics of Entomology, Trans: Ahmed Lotfy Abdel Salam, Academic Library, Arab Republic of Egypt, 2001.
20. Roland Glaser. Biophysics: An Introduction. Springer-Verlag Berlin Heidelberg. 2012.
21. Sahai، Erik; Trepat، Xavier. "Mesoscale physical principles of collective cell organization". Nature Physics. 14 (7): 2018، pp.671–682.
22. Tonal, Marie Antoinette, Principles of electromagnetic theory, Translation: Muhammad Debs, Arab Development Institute, 1989.
23. Yousry Mohamed, Ramadan Ali Hussein, and others, General Physics and its Applications in the Biological and Medical Field, Dar Al-Nawaris for Printing and Publishing, Umm Al-Qura University, 2017.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/289-306

Biophysics and its scientific data in industrial product design

Jasim Khazaal Aluqaily [1]
Alaa Najim Abbood [2]

Al-academy Journal …….…… Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 16/2/2020…....Date of acceptance: 16/3/2020….....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract:

The current research discussed biophysics data as a theoretical and applied knowledge base linking industrial design with the natural sciences at the level of applied strategies through which we can enrich the knowledge base of industrial design. The research focused on two main aspects of the scientific references for biophysics, namely: electromagnetism, and biomechanics. According to the performance and functional applications in designing the functions of industrial products at the electromagnetic level, it was found that remote sensing applications: such as fire sensors that were adopted from the insect (Black Beetle) and that their metaphors enable them to hear fire, and collision sensors, which were adopted from the insect (locust) , And its ability to fly in large swarms without colliding with one another, and the location echo sensors that were adopted from (bats), which moves without having a sense of sight, and sound sensors that were adopted from (dolphins). we found that all of these biological features broadened the designer's understanding of the biological world, and the breadth of knowledge base of industrial designer, which enabled him to design products bearing solutions to problems that were not easily solved without understanding the biological structures of these organisms. In terms of biomechanics, it was found that the processes of analyzing and interpreting the nature and structures of humans and insects, according to the nature of the mechanical structures of each of them, enabled the designer to find many types of products based on adopting the nature of the structural composition of these organisms, which strengthened the possibility of physical application of New ideas and solutions to problems that were not easy to solve without a good understanding of what biophysics is and how living things interact in their natural environments.

Keywords: (Biophysics, Structure, Electromagnetism, Biomechanics).

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, gasimkhazaal@yahoo.com

[2] Ministry of Education, General Education, alaaaltiae00000@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/307-324

إخراج الصورة المتحركة في الاعلان التجاري الرقمي

وسام عبد عبد العزيز[1]
نعيم عباس حسن[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2019/12/25 ، تاريخ قبول النشر 2020/2/23 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

ملخص البحث:

أصبح الاعلان المتحرك نتاج فاعل مؤثر في ابتكار الأفكار التصميمية الجاذبة للمتلقي ، على وفق حاجات المجتمع ومتطابات العصر التقني التكنولوجي، وما تؤديه تقنيات البرامج الصورية وما الذي يتوافق مع تطلعات المتلقي ، وما تحققه الاساليب التصميمية من مزامنة وصوت تترابط فيه جميع الحواس عند المشاهدة، وقد خلص البحث إلى طرق معالجة اللقطات الأكثر اثارة وأهمية والتركيز على التنوع والتعدد الشكلي والصوري واللوني وما تحققه الدرجات الضوئية والقيم اللونية من جذب الانتباه الذي يسهم من وجهة نظر الباحثان في مجال الدقة والوضوح والاهتمام والتباين، وقد توصل البحث إلى أهمية الصورة المتحركة وامكانيتها البلاغية والرمزية في الدلالة والاستيعاب، والاهتمام والتركيز على ادخال مفردات الصورة المتحركة الاعلانية ضمن البرامج التدريبية والتعليمية في المؤسسات ذات العلاقة.

مشكلة البحث:

يشكل الإعلان دوراً كبيراً في حياتنا كأفراد فأصبحت تحيطنا حيثما وجدناها ،وتحقق لنا فوائد عديدة في كشف المنتجات وتعريفها ، فضلا عن اسهامها في الاسراع بعملية التنمية الاقتصادية ودورها الحيوي لوسائل الاتصال كمصدر من مصادر الترويج ، أذ أحدث التطور السريع في تكنولوجيا المعلومات إلى إشغال التقانات الحاسوبية حيزاً كبيراً ضمن المنظومة الاجتماعية ، وصاحب ذلك تغييرات كبيرة وأصبح استعمالها ضروريا لدعم الأنشطة كافة ، التقانات الحاسوبية هي احدى ابرز هذه الوسائل في الوقت الحاضر والاكثر انتشارا والتي بإمكانها احداث خرقا لما هو متعارف واظهار الى منجز كرافيكي مبتكر غي مألوف لتحقيق توجيه بصري جاذب وكذلك الامكانيات الهائلة لجمع النتاج التصميمي بأنواعه الثابت والمتحرك واضفاء التقانات الداعمة لها، إذ أصبحت التكنولوجيا الرقمية هي المسؤول الأول والرئيس عن صناعة المواقع التجارية الالكترونية، ومن خلال اطلاع باحثان على بعض التصاميم المتحركة للإعلانات الرقمية

[1] طالب دراسات عليا/ كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، wesaim210@gmail.com .
[2] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، dr.naeim12@gmail.com.

وتبين هناك بعض النقاط(ضعف الجانب الاخراجي ، سرعة الحركة المتسلسلة، المعالجة غير المتوافقة لزمن اخراج الاعلان)

وبحسب التساؤل التالي: ما الاليات الرقمية للحركة في الاعلان التجاري؟

أهمية البحث: تتجلى أهمية البحث في تأكيد مواكبة التقدم العلمي والتكنولوجي لما له من أثر واضفاء إبعاد ورؤى جديدة للقدرات التصميمية وما يمكن أن نخصصه من مجالات لتسخيرها في العملية التصميمية. يفيد المؤسسات ذات العلاقة في ميدان التصميم الرقمي ووسائل التعليم والاعلان. يمثل البحث حلقة جديدة من السلسلة البحثية التي تناولت هذا الموضوع ورافدا علميا للدارسين من الطلبة قسم التصميم والتصميم الطباعي والعاملين في مجال الاعلان.

هدف البحث: يكمن في التعرف على إخراج الصورة المتحركة في الاعلان التجاري الرقمي.

حدود البحث:: دراسة الصورة المتحركة في الاعلان التجاري الرقمي، مواقع الويب للبيبسي كولا التي اعتمدت المؤثرات المرئية عن طريق امتداد(GIF) الصور المتحركة في الإعلان التجاري الرقمي التي اتبعت نهج جديد عبر الفنون الرقمية باستخدام التقنيات البصرية من صورة وحركة، لعام 2018، لانتشارهما الواسع عبر الانترنت، وسهولة التحميل والمشاهدة.

تحديد المصطلحات:

الإخراج: (عملية **تنظيم العناصر وتنويعها من صور ورسوم والخطوط والعناوين لبناءً الاسس الفنية للمنجز التصميمي مع مراعاة ميول المتلقي وطبيعتهم البصرية والعقلية على ان يكون ذلك منسجماً مع الفكرة التصميمية)**(Imam ,1972,PP11_12)

الصورة المتحركة: أنها وسيلة تتصف بالديناميكية والحركة في المقام الأول ، وتعد من أفضل الوسائل المستخدمة في نقل الانطباعات والخبرات" (Joseph,1990,p337)

التعريف الإجرائي لإخراج الصورة المتحركة: هي عملية تفاعلية بين الحركة الإيهامية والحركة الفعلية ونواتجها من اثراء الحركة البصرية والاحساس المادي للتصميم وفق نظام بصري يدعم البعد الادراكي للعمل.

المبحث الأول: مفهوم الاعلان التجاري الرقمي قراءة في المفهوم

مع التقدم الكبير والمتسارع للتكنولوجيا والاتصالات في وقتنا الحالي وازدياد عدد مستخدمي الإنترنت بشكل هائل ، أصبح الإنترنت من أكبر الأسواق التجارية في العالم ، فهو يقدم عدة مزايا متنوعة ،من خلال التواصل مع مئات الملايين من المستخدمين ، وبقدر ما تعطيه من عناصر تشويق وإبهار بقدر ما تجذبه للتعامل معها، لما توفره من تفاعلية وتنوع التي جعلتها من أكثر وسائل الاتصال جاذبية و حضورا بالرغم من كونه يختلف عن الإعلان التقليدي إلا أن جوهر وهدف الإعلان واحد وهو التأثير في المتلقين لمحاولة إقناعهم باتخاذ قرار أو إجراء معين.

أن الإعلان "**وسيلة تربط بين البائع والمشتري والمقصود منه وسيلة حوار أكثر من وسيلة مطالبة**" (fndushirbyet,2011, P134) إذ تتيح للمتلقي العرض الترويجي، فأصبح الاعلان المنشور عبر الانترنت منافس للإعلان المنشور في الوسائل التقليدية والإعلانات الرقمية "

فأستخدام تقنيات الحاسوب والانترنت كفنون التصويروالكر افيك واللون لتصويروتصميم خصائص المنتجات الكترونيا بأبعاد ثلاثية غاية في الاتقان بحيث تكون الاستجابة للرسالة الاعلانية فورية" (aintisarrasmi,2011.P65)، يساعد على جذب المتلقي لمشاهدة الاعلان إذ يتيح امكانية رؤية السلعة أو الخدمة بوضوح وبشكل واقعي.

فكل مايريده الافراد من الانشطة الترويجية هو حصولهم على المعلومات عن السلع والخدمات **"ولهذه المعلومات الاثر الفاعل في قيام الفرد بالشراء"** (Paul Levinson, 2105, p. 39) وهدف الاعلان هو حث المتلقي على الاقتناع بالفكرة لذا فالأساليب والتقنيات التي يتمتع بها الاعلان الرقمي كالصور ثنائية الأبعاد وثلاثية الأبعاد والمؤثرات الصوتية والصوريه **"جعلته فعالا جدا في التأثيرعلى المتلقي"** (biriq husayn,2015 ,p 73) إذا ما احسن توظيفها بشكل جيد في الاعلان فإن إعلان الانترنت يتطلب اعلى درجات الاهتمام في معالجة التصميم والصورة والصوت والحركة والنص **"فالنص مثلا يجب أن يكون رشيقا وبارزا ومثيرا للانتباه والاهتمام ودافعا لأتخاذ اجراء فوري"** (hasanayn shafiq,2007p55) فعندما يكون الاعلان جاذبا يجعل المتلقي يتفاعل معه ويستجيب له بشكل مباشر أن حقيقة عملية التصميم هي افكار أبداعية يبدعها المصمم لأداء وظيفة معينة، فعملية جمع العناصر والاسس واقامة العلاقات بينها بما يحقق وظيفة لغة الشكل في التصميم كفن بصري تحتاج الى معالجات مستمرة **"يكونها المصمم وفق رؤيته الفنية، ويقوم بعد ذلك بتحويل هذه الرؤية الى تطبيقات بعد تنفيذها بالحاسوب"** (alhasini, 'ayaad , 2008 ,p274)، استخدمت علم الإنسان صورة متحركة من الأخطبوط في حملة التسويق عبر البريد الإلكتروني الأمر المثير هو أن الأخطبوط مصنوع بالكامل من الورق وأن مخالبه ترفرف بطريقة جذابة للفكرة بصيغة GIF

مستفيد من مزايا التفاعلية والمعلوماتية والتكنلوجية بمختلف الأشكال والصور المتحركة وبتكاليف منخفضة متميزة بالمرونة وإمكانية التغير تبعا للتطور المنتج والخدمات.

<u>الوحدات التيبوجر افيكية في تصميم الاعلان الرقمي</u>: إن الإعلانات الجيدة والناجحة هي التي تستطيع أن تثير انتباه المتلقي من خلال ما يطرح من أفكار موضوعية ناجحة والإعلانات الناجحة ليست مجرد مجموعة من الصور والنصوص التي أمكن تنسيقها و**(إخراجها بشكل متناسب و إنما هي فكرة مبتكرة)** (Bahaa Shaheen, (1996, p. 21 تبدأ غالباً عملية التصميم بتحديد حجم الاعلان اي المساحة الاعلانية التي ستضم العناصر المطلوب ان تكون ضمن التصميم العام وكلما أختزلت العناصر سهلت عملية التصميم فقد يؤدي التكثيف الى ارباك العمل التصميمي وتشتيت بصر المتلقي وعدم التركيز.

فالاعلان التجاري الرقمي في الأغلب يتكون من مجموعة من العناصر الاعلانية المختلفة وليس بالضرورة ان يكون كل اعلان حاوياً لتلك العناصر وانما **"يتم اختيار ما يناسب الاعلان بحسب وظيفة وهدف الاعلان والوسيلة الاعلانية المستخدمة"** (Samir Muhammad, 1977, p. 15) فتصميم الاعلان يخضع للعلاقات البنائية بين العناصر والاسس ضمن الوسائط الناقلة هي

وحدات اولية تعبيرية وهي عنصر او جزء من تركيب يؤدي غرضاً اتصالياً يتضمن عدة معان ضمن التركيب العام وهذا المعنى لا ياخذ محتواه الا من خلال **"الاثر الذي يتركه عن طريق التحامه وتشابكه او تقاطعه او تتابعه او تجمعه و انحساره"** (Ezz Al-Din Shammout 1993, pp. 240-241) كما ان موضوع الاعلان التجاري الرقمي يرتبط بالمضامين التي يتضمنها البناء الفني التصميمي من عناصر وعلاقات ونواتج هذه العلاقات ومن أجل ذلك سنتطرق لأهم الوحدات التيبوجرافيكية وهي كتالي:

أ-العنوان: هوالذي يسهم في التعريف بطبيعة الاعلان ومحتواه، **إذ** يضم العنوان الرئيسي للاعلان القوة التي قد يتخذ بعض الاشكال والاساليب المختلفة من اعلان لاخر **" كما قد يضم ايضا بعض العناوين الفرعية المساعدة للعنوان الرئيس"**(Samir Muhammad, 1977, p. 15) ويكون العنوان في بعض الاحيان هو الجزء الوحيد المقروء في الإعلانات التجارية الرقمية أويكون عنوان متحرك.

للتركيز فقط على العنوان الذي يحقق الجذب كمضمون لايصال فكرة ذلك الجزء من الرسالة الاعلانية والذي **"ينشر ويصمم بشكل متميز عن باقي العناصر ويرتبط بها وهو اكثر العناصر فاعلية في تحقيق اهداف الاعلان"** (صفوت محمد، 2009.،ص176) في بعض الاحيان.

كما يتباين العنوان الرئيس عن العنوان الثانوي من حيث الاهمية في الحجم والحركة والمساحة والموقع واللون لذا فان الاهمية تدريجية بحسب الضرورة.

ب-النص الكتابي: يعتبر النص من ضمن العناصر الاساسية الذي يتم التركيز عليه في نقل فكرة الاعلان التجاري الرقمي في تقديم المعلومات والافكار وتبسيطها للمتلقي **"اسهم الحاسوب بأمكاناته الهائلة في زيادة قوة النص من خلال ربطه مع العناصر الأخرى بطرق جديدة وفعالة"** (Al-Uqabi, Jasim, 2015, p. 34) فقد وفر برمجيات ذات خيارات متعددة **"عرض النص بحركة ما سواء بشكل عمودي او افقي او ان يدخل مضيئا ثم يخبو fade out "** (Ali Abdel-Fattah, 2014 text 78).

ج-الصور المتحركة: تعد الصور من المؤثرات المهمة المستخدمة في الاعلان التجاري الرقمي إذ تؤدي دوراً اتصاليا وتساهم في نقل فكرة الاعلان الى المتلقي بصورة سريعة وفعالة ومثيرة في نفس الوقت لان استخدام التعبيرات المرئية في الصور والرسوم لا يقل **"اهمية عن التعبيرات المقروءة في الكلمات في تصميم الرسالة الاعلانية"** (Safwat Mohamed, 2009., p. 245) لذا فان تنسيق هذه الوحدات فيما بينها يحدث نوعا من التوازن والانسجام في تقديم فكرة الرسالة الاعلانية فهناك رسوم متحركة تعرض في العلانات التجارية الرقمية من نوعيه Gif و ايضا هناك رسوم متحركه من نوعيه (Micro media flast) فالرسوم المتحركه تستمد من لغه البرمجه التي تستخدم لغه جافا تقويم بعمليه **"عرض تاثيرات الصور على في الاعلان التجاري"**[1] كما ان لها

[1] زيد منير سلمان ، الصحافة الاكترونية ، ط1، دار اسامة للنشر والتوزيع ، عمان ، 2009 ، ص47

دوراً فعالاً في الايصال كونها ذات قدرة الى التذكر بالاشياء لسهولة حفظها بالذاكرة كونها تلتقط دفعة واحدة وهذا بعكس الكتابات التي تصل الى اشكال متوالية فضلاً عن سرعة استيعاب مضمونها بما تحمله من قيم تعبيرية واستثارات بصرية مع استخدام الحركة لزيادة فاعلية الاعلان في جذب الانتباه أن دور الصورة يمثل جزءا فاعلا في بنية التصميم تسهم في تجسيد الحدث عبر اللقطات التي بها يتم ايقاف لحظات من الزمن المتدفق لتوثيقها وتحديد اماكن حدوثها لتكون دليلا يتم استرجاعه كخطابات تعبيري.

د-الرسوم المتحركة: تعد الرسوم وسيله جذب فاعلة لإستمالة المتلقي عن طريق الحركة المتتابعة للإعلان كمجموعة من الصور الفردية (لقطات) بسيطة في حجمها ومساحتها التي **"تظهر في صفحات الموقع لفترة محدودة من الزمن ولعدد معين من الدورات أو التكرر"** (Fida Hussain, 2009., p. 176) وأن الصور متدفقة.

هـ-الألوان: أن اهمية اللون في أخراج الصورة المتحركة في الاعلانات الرقمية يسهم مساهمة فعالة في ابلاغ الفكرة في كل خطواتها من حيث جذب الانتباه وتكوين جو وجداني واستجابة عند المشاهد خاصة ان للألوان ارتباطاً بمعان ومشاعر سيكولوجية والالوان في الإعلانات هي لغة اضافية للخطاب البصري وعن طريق انسجام الالون وتلائم الأضواء وتناسق النسب يمكن التعبير عنه بلفظ واحد هو **"الوحدة الجمالية المتناسقة المتناغمة كونها تمثل المبدا الضروري المقرر للجمال"** (Qais Hadi, 2007, p. 51) ، والالوان في الاعلان عناصرللتشويق والجمال.

سمات الصورة المتحركة في الاعلان التجاري الرقمي.

تعد الصورة المتحركة من العناصرالمستخدمة في الاعلانات التجارية الرقمية لما لها من قدرات تأثيرية فهي تؤدي دوراً فعالا في تسهيل ايصال المعاني المتضمنة في الرسالة الاعلانية فهي تضفي الواقعية والمصداقية على الاعلان **"فالصورتقوم بتمثيل الو اقع والحقيقة الموجودة فيه بدون تزييف اوتحريف"** (Al-Muhammadi, Saad, 2012, p. 75) إذ تساعد المتلقي على تذكرة المنتج أو الفكرة والسلعة المعلن عنها كما أن الصورة المتحركة قادرة على جذب انتباه القادرين وغير القادرين على القراءة بمختلف الفئات والاعمار اي انها **"موجهه الى كل الفئات تحمل مضمونا ما لتحقق بذلك عمومية المعرفة"** (Mahmoud Hussein, 2007, p. 63) أن العمل الفني في التصميم الإعلاني الرقمي الذي يرتكز أساسا على الصورة المتحركة يمتلك قدرة عالية على جذب الانتباه وإثارة اهتمامه وأن**"توظيف الصورة المتحركة من أجل تقديم رسالة أعلانية فعالة قادرة على تلبية حاجيات المتلقي وتكيفة مع قدرته الادراكية"** (Abdel Hamid Basyouni, 2005, p. 76) ولذلك فإن المصمم يركز اهتماماته الأساسية في العمل الفني بأولوية سابقة عن بقية العناصر الإعلانية الأخرى إذ أن الصورة المتحركة تؤدي إلى زيادة فاعلية التأثير إذ باستخدمت الصور كمؤشر عام ورئيسي للتعبير الإنساني حتى بدا من الطبيعي أن يتكون لدى

الأفراد ما يمكن أن يطلق عليه العقلية البصرية لدرجة أن الكلمات التي **"تستخدم للتعبير عن فكرة معينة لابد لضمان نجاحها أن تكون لدى المستهلك صورة عقلية لهذه الفكرة"** (alnnadi, nur aldiyn,2011 ,p266).

يمكن على هذا الأساس تقسيم الأفراد إلى أربع فئات الفئة البصرية والفئة السمعية والفئة الحركية والفئة المختلطة بحيث يمكن شحن ذاكرة المستخدم المنتمي إلى الفئة البصرية وتقويتها بإضافة الصورالمتحركة إلى النص الإعلاني وبالتالي فإن أهم السمات التي يمكن التعبير عنها:

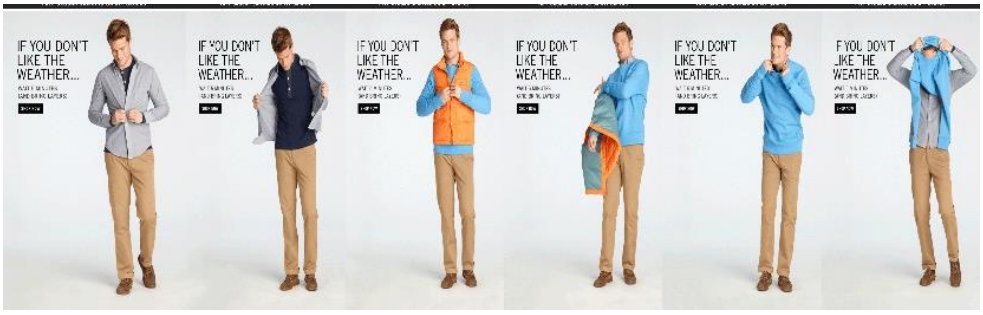
أ- التعبير عن الأفكار الإعلانية بسرعة وكفاءة كما في الشكل (1)

شكل (1)

ب-جذب انتباه المستخدم إلى الإعلان التجاري الرقمي كما في الشكل (2)

شكل (2)

ج-إثارة اهتمام المشاهد لما لما يتضمنه الإعلان التجاري الرقمي كما في شكل (3)



شكل (3)

د-إضفاء درجة من الواقعية على الإعلان التجاري الرقمي كما في الشكل(4)

شكل (4)

يتضح مما تقدم أن الاعلان التجاري الرقمي له قدرة عالية في التأثير يتأتى ذلك عن طريق بلاغة التشكيل الصوري متعدد الحركة، مع الاخذ بنظر الاعتبار القدرة التركيزية للجذب وإستمالة المتلقي والترغيب باعلى درجاته، لما يحويه من تخاطب نفسي لمشاعر المشاهد (المتلقي).

المبحث الثاني: أليات إخراج الصورة المتحركة في الإعلان التجاري الرقمي.

ان التطور المعرفي للتخصص الجرافيكي اسهم في نقل الشكل من الثابت الى المتحرك على وفق آليات التصميم وعمل عناصره التي تطرأ على ابعاد الفكرة والشكل والتي تمنحه اثارة بفعل الحركة إذ يمكن التعبير عنها بكونها الشيء الذي "**يثير اهتمام يفوق السكون**" (Abdel-Fattah Riad, 1973, p. 55) بالشكل الذي يظهرإخراج الصورة المتحركة وآلياته كقيمة فاعلة وضرورية في التصميم الإعلاني الرقمي إذ تتيح استخدام الأشكال بدقة ووضوح وإظهار فاعليتها عن طريق دراسة وتحديد العلاقات التصميمية والإستغناء عن التصميم سيجعل عملية التواصل متواترة لذا فهو يقوم بدور فعال في إنسجام وموائمة التصميم لأنه النسيج التصميمي الأساس المكون من طبقات مختلفة من الأشكال والمحاور الحركية وفي مدة زمنية مختلفة "**تعكس قيمة إعلانية نتيجة إمتلاكه خصائص مميزة**" (NigalHarri, 1996, p87) فأي عمل تصميمي يتكون من جزئين هما الشكل والمضمون أما المضمون هو المحصلة الكلية للعنصر والعمليات التي "**تكون أساس الشكل وتحديد وجوده وتطوره وتتابعه**"(alghabaan, basma, 2008,p192) لذا فان آلية اخراج الصورة المتحركة تربط البنية الشكلية ترابطاً مختلفاً عن الترابط في التصميم المطبوع ولا يمكن "**أن يتجسد هذا الترابط إلا من خلال الحاسوب وبرمجياته وتقنياته**" (saed yaqtayn,2008,p192) لإخراج تصاميم مبتكرة وذات تقنية دقيقة تختلف الخصائص التي تمتلكها الألية الأخراجية في التصميم الرقمي وتقديمه باسلوب غير تقليدي فالتصميم لا يكتفي بالفكرة فقط وإنما يسعى إلى "**تقديمها عبر وسائط تعبيريه كالصوت والصورة والحركة**" (aleid julawly, 2011.p237) ويتم إضفاء الحيوية وتفاعل المتلقي مع الإعلان التي تميزت بخصائص ذات طابع عام فهي أشكال خاضعة لمعاير معينة تتكرر وتتحرك بإستمرار ذات طبيعة عامة إذ تدخل فيها الأشكال بصرياً كقيمة فعل تعبيري "**فالشكل لا يحدده التصميم و أنما التفاعل نفسه يحدده كيفية عمله**" (Salah Fadl, 1992, p. 246) فتختلف الأشكال من نوع إلى آخر وفيها تحدد الأشكال إذ أن كل شكل من الأشكال يحدد بعضه البعض ويؤثر كل منها على الأخر وهذا يحدث نتيجة اعتماد آلية إخراج تفاعلي ذات خطاب صوري حركي توظف التزامنية بقصد الابلاغ والأقناع والتثقيف والمتعة يتم إيصالها إلى

المتلقي كي تساعد على **"إيجاد اشارات ذات معنى بسيط وبليغ ومفهوم بنفس الوقت"** (John DiMarco, 2018,p345) كون التصميم تصميماً تفاعلياً في رسالة البريد الإلكتروني مثلاً تقدم شركة Banana (Republic) هدية غامضة تتراوح مدخراتها بين(15 و500) دولار عند التسوق من الشركة لتوضيح مختلف الأحجام المختلفة للهدية قاموا بإنتاج صورة GIF المتحركة

وهناك آليات إخراجية للصورة المتحركة في الاعلان التجاري الرقمي التي تسهم بشكل خلاق في تحديد المفاهيم الحسية ابتداء من اللقطة الأولى وحتى نهاية حركة الصورة الأخيرة وهي كالآتي:

1- **الاستمرارية**: ان عملية بناء الحركة في الصورة تعتمد على مدى الترابط والتدفق الصوري في الصور المتتابعة وهو مؤثر في دعم الحركة في الاعلان الرقمي.

2- **التو افق الحركي**: ان التوافق يسهم ويؤثر على القطع التسلسلي أو التتابعي لحركة الصورة في الاعلان، فإذا حدث قطع في تسلسل الصور في منتصف الحركة فان استمرارية الحركة مابين الصور المتسلسلة سيصيبها خلل مما يؤدي الى فقدان محتواها الوظيفي والتعبيري وستظهر عليها قفزة وسيؤثر سلباً على تتابعها. (Martin Marcel, 2017, p. 13)

3- **مدى التغير في حجم الصورة وزاوية التصميم** (Carl Rice, 1965, p. 213) ان القطع مابين صورتين متتاليتين بنفس الحجم سيجعل من التباين يبدو غير واضح مما يجعل الانتقال مابين اللقطتين غير سليم، اما اذا صار العكس فسيكون الاعلان الرقمي واضح أمام المتلقي .

4- **المحافظة على الأحساس بالاتجاه** (Carl Rice, 1965, p. 213) ان شد انتباه المتلقي نحو الصورة المتحركة هو في مقدمة اهتمامات المصممين .

5- **المحافظة على وضوح التسلسل**: ان تسلسل انتقال الصورة لابد له ان يراعي التسلسل المكاني والزماني مابين الصورة المتحركة المثالية فالمعروف ان تبدأ اغلب الاعلانات بالصور الاستهلالية الغاية منها استعرض المكان ومن ثم يتم الانتقال الى صورة أخرى بأحجام مختلفة والغاية من ذلك ابراز تفاصيل ادق لها علاقة بالصورة السابقة.

6- **تو افق درجة الصورة**: والمقصود هنا التوافق مابين درجة وشدة الاضاءة بين صورتين متتاليتين ومع ذلك فان احتمالات وجود اختلاف محسوس في درجة الضوء والظل واللون مؤثرة عند المتلقي.

7- **الحركة و الزمن والصوت**: يتضح بصورة دقيقة من عن طريق تآزر جميع عناصر التصميم الكرافيكي الواحد بأسسه وعلاقاته التي تظهر كمحصلة التفاعل ما بين اكثر من عنصر محققا في نهاية الأمر بنية متكاملة تتفعل من خلال اشتراطات لعلاقات بنائية حركية كالمجاورة والمداخلة والمباعدة والمقابلة والمزاحمة والمرادفة، التي هي في المحصلة النهائية تعزيز الدورا الاشتغالي التي تشكل "**تصور موضوعي للاحداث، والموسيقى تعبر عن التقدير الذاتي لتلك الموضوعية**"(Marcel Martin, 2009, p. 173) تتكون الصورة المتحركة من عناصر متزامنة العمل، يتفاعل من خلالها الصوت واللون وتعد العناصر من السمات المؤسسة في بنيتها، ينظر الى مخطط (5) الذي تفسير تصميم آليات الصورة المتحركة.

شكل (5)مخطط من تصميم الباحثين

أساليب إخراج الصورة المتحركة في الإعلان الرقمي:

يعتبرالإسلوب مهم وضروري في تحقيق التفاعل بين المصمم والمتلقي وله "**مجالات عدة في تنوع عبر فضاءات معرفية كثيرة منها ما هو مرتبط بين المصمم والمتلقي وشروط الإنتاج الزماني والمكاني**" (Ali Aitoshan, 2000, p. 16-17) إذ أن الإسلوب بناء متكامل يضم العناصر العلاقات مثل الأشكال والفضاءات والعلاقات التركيبية الرابطة على مستوى علاقة الجزء بالجزء وعلاقة الجزء بالكل للإعلان ، يمكن تحديد الأساليب الأخراجية من خلال الأتي:

"**الأسلوب التسلسلي والتماسي والتلاشي والتوسعي والمحوري والتراكبي والتكراري والتمركزي**" (Al-Bazzaz, Azzam, 1997, p. 26-27)

1- الأسلوب الإخراجي التسلسلي: يقوم هذا الأسلوب على إشغال الفضاء الكلي بنسب وتناسب محسوب إذ يظهر ترتيب العناصر بصورة متتالية وترتيبها وبشكل متسلسل ضمن تتابع زمني محدد.

2- **الأسلوب الإخراجي التماسي**: ويعتمد هذا الأسلوب على"**تماس الاشكال او الوحدات من خلال الخطوط او نقاط التماس الافتراضي**" (Al-Azzawi, Nadia, 2002, p. 13).

3- **الأسلوب الإخراجي التلاشي**: وهو أسلوب مبني على افتراضات التقادم والتباعد الشكلي من خلال "فاعلية العمق الفضائي والأتجاهي الناتج من فعل المنظور والضوء المسلط" (Al-Azzawi, Nadia, 2002, p27)

4- **الأسلوب الإخراجي التوسعي**: يوحي هذا الأسلوب بأنفتاح أو التوسع بالفضاء من داخل أو خارج "**حدود التصميم ويكون فيه الأتجاه عاملاً حيوياً**" (Al-Bazzaz, Azzam, 1997, p27)

5- **الأسلوب الإخراجي المحوري**: يتيح هذا االأسلوب إخراج المحاور الأفقية والعمودية في التصميم فضلاً عن التداخل مع الاسلوب التسلسلي والتلاشي لكي يحقق أكبر قدر ممكن لجذب أنتباه المتلقي نحو الإعلان وضمن مدة زمنية معينة لتحقيق التتابع البصري لكافة مفرداته.

6- **الأسلوب الإخراجي التراكبي**: يعتمد هذا السياق على تراكب وتآلف بين شكلين أو أكثر ليصبح **(بنية شكلية تراكبية ذات سمة متميزة)** (Al-Sahbani, Muhammad, 2013, p. 38)

7- **الأسلوب الإخراجي التمركزي**: وهو أسلوب تفاعلي مبني على تلقي" **الأشكال من نقطة مركز الجاذبية التي تشكل وسيلة لجذب أنتباه المتلقي نحو الشكل المطلوب**" (Ayman Taha, 2015, p. 15)

8- **الأسلوب الإخراجي التكراري**: هو أسلوب تفاعلي ناتج من تكرار الوحدات والقيم اللونية والضوئية وضمن فاعلية زمنية ليؤسس رؤيا تتابعية في كل جزء من أجزاء الإعلان الرقمي.

9- **الأسلوب الإخراجي الهجين**:-وهو إسلوب عشوائي يمزج مابين الأسلوب التسلسلي إذ يسير بشكل متتالي في جزء معين من النظام ومابين الأنواع الأخرى من الأساليب التي يتم "**أختياره على وفق طبيعة الموضوع والهدف المطلوب والفئة المستهدفة**" (Ahmed, 2017, p91)

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

1-منهجية البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي لملائمته لموضوع الدراسة الحالية ، اذ يعد هذا المنهج أحد المناهج المهمة في مجال التحليل للوصول الى تحقيق هدف البحث.

2-مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من مجموعة الصور المتحركة لإعلانات تجارية لمشروب غازي (البيبسي كولا) ومن انتاج شركة (PepsiCo) والمنشورة على مواقع الكترونية لعام 2018 وبلغ حصيلة نماذج مجتمع البحث (10) اعلانات باستخدام صورة GIF المتحركة.

3-**نماذج البحث**: اعتمد الباحث الطريقة القصدية (غير احتمالية) وبما يتلاءم وطبيعة موضوع البحث وبلغه عدد النماذج المختارة (2) وبنسبة 20% من مجتمع البحث، وجاء اختيارها تبعاً لما يخدم أهدف البحث ووفق المبرر الآتي: اختيار النماذج التي لها علاقة بموضوع البحث. إذ استبعدت بعض النماذج لتشابهها في آلية الطرح.

4-التحليل:

أنموذج رقم (2)

أسم الإعلان: مسي المشهور

الزمن: 5/ ثا (خمس ثوان)

١ ٢ ٣ ٤ ٥

الوصف العام: تكونت البنية التصميمية للإعلان من فضاء باللون الازرق المتوسط والإطار رفيع باللون الأزرق وصورة اللاعب لمشهور (ليونيل أندريس ميسي كوتشيتيني) ، وتضمن موضوع الصورة أشارة من اللاعب من أسفل الجانب الأيمن لتصل إلى الأعلى من حركة تظهر من خلال مجموعة من الطبقات كل طبقة فيها أشارة لرقم وإشكال رقمية من وقيم لونية وضوئية مختلفة وعنصر التحكم عند اشتغاله تظهر على اليد أما من جهة اليسار ظهر الترتيب العمودي وبتدرج عمودياً لثلاثة ارقام كتابية بالقيمة اللونية الأحمر والأبيض والأزرق التي تجمع في شكلها الوان المنتج .

أولاً: الصورة المتحركة في الإعلان التجاري الرقمي :

أستعمل المصمم فكرة واقعية وجسدها على شكل يد والقبضة دلت على القوة الأنطلاق مع وجود ارقام 1،2،3 على شكل شريط يجمع الوان التي يتكون منها المنتوج لتعكس نشاط الجسم والقلب واللياقة البدنية بشكل واقعي ناتج عن طريق تكوين الصور والخبرات وامكانيات الدمج والتركيب فالمصمم أستعمل هذه الفكرة للتعبير عن جعل الرياضة والحيوية القريبة من جسم الإنسان أو فكرة أظهار اليد مما يشير إلى مظهر الشهرة .

جاءت البنية الشكلية بتجسيد الشكل بإظهار صوري لليد والكف بأتجاه عمودي وعبر عنها بعلاقات مباشرة واشكال تفاعلية للفت انتباه المتلقي نحو موضوعه بإظهار تفاعلية المادة الكتابية 1،2،3" في الجانب الأيسر بمعنى(دائماً الأنطلاق) بقبضة اليد، والمادة الكتابية أسفله بشكل ثابت وتحمل عنوان المنتوج وعلامته إذ تم تحقق إثارة الانتباه من خلال قبضة اليد وما يحيطها من إضاءة وقيم لونية،وأظهار رسوم لشريط يحمل لون (الأحمر والأزرق والأبيض) متحركة ملفته للنظر فضلاً عن الأشارة التي جاءت في أظهار التهيأة والانطلاق بتوحي بقوة اليد وحركة ضم الأصابع، فضلاً عن اتجاه اليد دلت على اللياقة البدنية وقوة (الجسم السليم) وظهر التوازن غير المتماثل والتناسب الكلي محققاً الوحدة والتنوع في عموم التصميم وتحقيق حركة تفاعلية تتابعية رقمية، أيضاً حركة خطية متجهة على شكل نبضات القلب للجانب الأيمن وباتجاه واحد نحو زاوية معينه.

ثانياً:أساليب إخراج الصورة المتحركة في الإعلان التجاري الرقمي: أستخدم الأسلوب الإخراجي التماسي ليتيح التتابع البصري من العنوان واليد والكف، تثير انتباه المتلقي مع الانطلاق أوالموافقة على هذا المنتوج ، متحققاً في الاستعمال الرقمي للأشكال والألوان التي تعطي التأثير الجمالي الناتج من السحب البصري التي

تحدثها الأشكال والأرقام والإضاءة والتغير الرقمي والحركي وتكون بشكل متلاشي مع بعضها وتراكبي في الصورة ،مما يتيح للمتلقي التتابع الأتجاهي نحو نقاط معينة بفترة زمنية محددة .

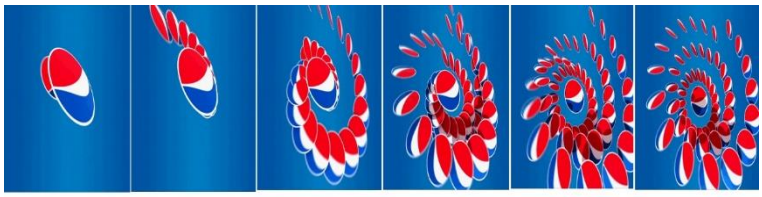
ثالثاً:سمات الصورة المتحركة في الإعلان التجاري الرقمي: ظهرت جماليات وتعابير الصورة المتحركة بالتنقل من خلال أشارة لاعب كرة القدم بأصبعه بأتجاه الأعلى وتظهر أشكال الأرقام التي يتفاعل ويتكيف معها المتلقي فهي الأكثر رسوخاً في الذاكرة وأكثر تأثيراً، إذ تحققت الجمالية بتغير الألوان الضوئية المتحركة والأرقام والزمن المستغرق في عرض الصورة المتحركة بـ 5 ثانية فضلاً عن وجود شريط من اللون يظهر خلف اللاعب يدور حوله بشكل دائري متناسق فيه إضاءة وبقيم لونية مختلفة والحركة التي أحدثت تتابعاً بصرياً مما حقق معاًجمالية في القيم اللونية والضوئية.

رابعاً: آليات إخراج الصورة المتحركة في الإعلان التجاري الرقمي: جاءت آليات إخراج الصورة المتحركة من خلال تعزيز المعنى على أهمية أبقاء الأستمرارية التوافق الحركي بالقرب أكثر من الأنسان ومتابعة التغيرات الصحية للجسم التي تمثلت بلياقة اللاعب وسرعته ونشاطه وهو يشير بأصبعه فضلاً عن الشريط الذي يمثل الحركة المستمرة التي ظهرت لتحقق اللياقة البدنية والقيم اللونية والضوئية ، محققاً بذلك الهدف الاتصالي من تغير الأفكار والمفاهيم لأنها تمثلت بحركة رقمية تتابعية تثير انتباه المتلقي وتجذبه لقراءتها وتتابعها بصرياً، يحدث نتيجة إعتماد آلية ألإخراج على أسس تفاعل المادة بشكل حسي ودمجها مع البيانات والمعطيات في الإعلان الرقمي ويكون التفاعل عند المتلقي نتيجة إضفاء الحركة الناتجة من الصورة .

أنموذج (1)

أسم الإعلان: نصف الوقت

الزمن: 4/ ثا (اربعة ثوان)



الوصف العام : تكونت البنية التصميمية للإعلان من الفضاء الأساس بالقيمة اللونية الزرقاء، واحتوى على شعار المنتج يتوسطه بشكل أفقي بالقيم الأزرق والبيض والأحمر احتلت المركز البصري مثبته على محيط الدائرة بشكل رسوم تتحرك بشكل دائري وبتكرارها في أشكالها وقيم لونية مختلفة محققة قيمة جمالية وفنية لجذب انتباه المتلقي.

أولاً: الصورة المتحركة في الإعلان التجاري الرقمي : أستعمل المصمم فكرة واقعية بنيت على صورة للقيم اللونية المستخدمة في بناء شعار المنتوج وشكل الدائرة تظهر بشكل رسوم تتحرك ناتجة من تصور افتراضي وتكرار الدوائر المتمركزة على الفضاء محققة العمق للفضاء إذ يظهر فيه المنتج مخترقاً الأشكال الدائرية وحلزونية وظهوره يغطي الفضاء الكلي مما أعطى معنى محمولاً للموضوع في قوة بشكل إعصار. وأن الأشكال الدائرية والتي تمثلت بشكل رسوم هندسية، فضلاً عن ظهور التنوع البصري من خلال الأشكال والقيم الضوئية واللونية للمنتج، مما أعطت إيحاءات واظهارات ملمسية. جاء القياس متناسباً في التصميم الكلي وظهرت الصورة متحركة للمنتج بأشكال الدائرية، مدة العرض كانت (4/ ثا).أربع ثواني، التشابه في الأشكال

الدائرية والقيم اللونية والتداخل ، إذ أحتل مركز الفضاء بسيادة شكلية وحجميه وبتنظيم أعتمد على التضاد والتباين اللوني للقيم (الأزرق والأحمر والأبيض) والتدرجات اللونية للأزرق بين الغامق والفاتح مع أظهار الشكل المتكرر اعطى إيحاءات امتدادية توسعية في.

ثانياً: أساليب إخراج الصورة المتحركة في الإعلان التجاري الرقمي: أعتمد المصمم الأسلوب الإخراجي التمركزي في التصميم المبني على افتراضات التقدم والتباعد الشكلي للقيم الونية عن طريق فاعلية العمق الفضائي والأتجاهي الناتج عن فعل المنظور وجاء أيضاً تكرارياً من خلال تكرار الأشكال الدائرية والقيم اللونية وهذا يؤسس لرؤيا تتابعية لكل جزء من أجزاء بنية الإعلان الرقمي، مما يعطي سيادة شكلية وجذب النظر وإثارة اهتمام المتلقي بمدة زمنية محددة لتحقيق الشد الفضائي في عموم الإعلان.

ثالثاً:سمات الصورة المتحركة في الإعلان التجاري الرقمي: تحققت سمات الصورة المتحركة عن طريق الجمالية والتعبيرية في تحفيز وإثارة رغبات المتلقي نحو فكرة اقتناء هذا المنتج لأنه يعد أبتكاراً حديثاً ناتجاً عن التكرار، ومواكبة أحداث التطور، والموضة وإظهار جمالية تقنية أظهارية فضلاً عن الزمن المستغرق في عرض المنتج هو (3 ثواني) بزمن محدد محققاً تتابعية من خلال التكرار والحركة في الإشكال الدائرية محققاً جذب الانتباه نحو المنتج وإظهار القيم الجمالية للإعلان.

رابعاً: آليات إخراج الصورة المتحركة في الإعلان التجاري الرقمي: جاءت الأستمرارية في بناء الحركة للصورة التي تعتمد على مدى الترابط والتدفق الصوري المتتابع وهو مؤثر في دعم الحركة الاعلان الرقمي، والتوافق الحركي أسهم في تأثير على الطبقات التسلسلية في منتصف الحركة ،إذ إن طريقة عرض الأعلان بهذا الأسلوب عزز الفكرة والمعنى المراد وتوصيلهما للمتلقي وتحقيق الهدف المباشر له عن طريق أستخدام المنتج بشكل تعبيري وبأخراج جديد ومختلف، لأحداث بصري فاعل نحو جذب الأنتباه والأثارة البصرية عن طريق الترويج للمنتج لأنه منتج جديد يعطي الأنتعاش لكي يحفز المتلقي على شرائه.

نتائج البحث:

1- تحققت سمات الصورة المتحركة عن طريق الجمالية والتعبيرية وجذب الأنتباه للعينة. لتحفيز وإثارة رغبات المتلقي نحو فكرة اقتناء هذا المنتج لأنه يعد ابتكارا حديثاً ناتجاً عن التكرار طبقات الصورة وإظهار جمالية.

2- ظهرت آليات الإخراج والمتمثلة في الحركة والاستمرارية كما في الإنموذجين (2،1)، ايضاً المحافظة على الاتجاه كما في الإنموذجين (2،1).

3- آلية الحركة توزعت بشكل دينامكي بطريقة تساعد المتلقي لاختزال الفكرة واستيعاب الصورة وفق آلية الحركة المستمرة للشكل وهي المحافظة على الاتجاه والدقة وكان عامل الزمن المستغرق والتتابع البصري في الإعلان التجاري الرقمي وأستخدم المصمم الأبحار أو التنقل للحصول على تأثيرات وأشكال متنوعة مما يتيح الوصول الى هدف الفكرة في الأنموذجين (2،1).

الاستنتاجات:

1- إن الآليات الإخراجية للصورة المتحركة تسهم في اختصار وتكثيف الجهد الترويجي التقليدي بالخروج عن اطار المألوف في التصميم الإعلاني لأنه يخاطب طموح وتطلعات واهتمامات المتلقي.

2-التنوع في الحركات أثر في إظهار كل نوع يتميز به الإعلان بشكل يتيح للمتلقي أن يتفاعل معها على وفق أسس وعلاقات وعناصر بنائية داخل الإعلان الرقمي.

3-إن الصورة المتحركة بصيغة (Gif)هي وسلة جديده في شكل الصورة المتحركة بفضل التطورات الأخيرة في تكنولوجيا التي ساعدت على سهوله انتاجها.

التوصيات

1-العمل على تدريب وتطوير العاملين والمصممين في مجال الإعلان الرقمي من خلال ورش العمل والتدريب الميداني للبرامج المستخدمة وبالخصوص البرامج التي لها دور كبير في الصورة المتحركة.

2-الأهتمام بدراسة الصورة المتحركة وتوظيفها بشكل عام لما لها من تأثير وفاعلية على المتلقي بشكل خاص لغرض الإقناع وأيصال الرسالة بشكل مباشر وسريع للمتلقي.

References:

1- Abdel Fattah Riad, Training in Fine Arts, Arab Renaissance House, Cairo, Egypt, 1973.

2- Abdelhamid Bassiouni, Multimedia Use and Authorship, Cairo, Scientific Books House, 2005.

3- Al-Bazaz, Azzam: Design Facts and Hypotheses, Baghdad Ministry of Culture and Flags 1997.

4- Al-Ghaban, Bassem Qassem, General Concepts in Design Philosophy, I1, Al-Fath Printing Library, Baghdad, 2015.

5- Ali Abdel Fattah Kanaan, Electronic Newspaper in the Shadow of the Technological Revolution, Amman, Jordan, Al-Yazor Publishing House, 2014.

6- Ali Aitushan: Context and poetic text from structure to reading, The New Success Press, I1, Casablanca, Morocco, 2000.

7- Al-Suhabani, Mohammed Obaid Saleh Aliwi: The Rhetorical Face and Its Impact in the Andalusian Poetic Context (The Age of Sects and Almoravids), I1, Gida Publishing and Distribution House, Amman, 2013.

8- APO talib mohamed said ،alam al-manahij al-bahthiyya ،baghdad: (ouazzareh al-talim alali wallResearch_University al-alamia fe baghdad-clee al-fannoun al-jumaila) 1990

9- Ayman Taha Yassin: Color Systems and Their Role in Advertising Directing, i1, Dar al-Books and Documents, Baghdad 2015.

10- Azzawi, Nadia Khalil Ismail: Unity and Diversity in The Design Systems of Print Advertising, Unpublished Master's Thesis, Faculty of Fine Arts (Print Design) University of Baghdad, 2002.

11- Bahaa Shaheen: Internet, First Edition, Cairo, Arabic Computer Science 1996.

12- Berak Hussein Musa, Art of Press Directing of Electronic Newspaper selections, Amman, Ghaida Publishing and Distribution, I1, 2015.

13- Carl Rice, Art of Production, Ahmed Urban, Cairo, National House Press, 1965.

14- Cinema, subtitles: Farid Al-Mazawi, (Syria: Publications of the Ministry of Culture, General Institution of Cinema), 2009.

15- Club, Noureddine Ahmed et al: Al-Aalan Traditional and Electronic, Arab Society Library for Publishing and Distribution, Amman Jordan, 2011.39-Ahmed – hashem "kenan on line user" New yourk. 2017 . P. 91

16- Eid Jallouli: Towards Interactive Literature for Children, Impact Magazine, University of Qasdi Marbah, Warqa, Issue 15, Algeria, March 2011.

17- Ezzedine Shamout: The Language of Fine Art (Visual Signs), I1, Jordan Girls University, Jordan, 1993.

18- Fida Hussein Abu Debsa, Khuloud Badr Abu Ghaith: Design of Advertising and Electronic Promotion, I1, Community Library, Amman, 2009.

19- Hassan Mohammed Khairallah: Marketing Principles, Ain Shams University, Cairo, 1974.

20- Hassanein Shafiq, Graphic Design in Modern Media and the Internet, Damascus, Rahma Press Publishing, 2007.

21- https://giphy.com/gifs/pepsi

22- Husseini, Ayad Hussein Abdullah: The Art of Design, C3, I1, Sharjah : (House of Culture and Media), 2008.

23- Imam, Ibrahim, Art of Journalism Directing, Anglo-Egyptian Library, Cairo: 1972..

24- John dimarco, Ph.D. Is a Professor of Communication at St. John's University in New York City and a nonfiction writer. Dr. Dimarco has published numerous 2018,p345

25- Joseph R. Dominick:" The Dynamics Of Mass Communication", ٣rd ed, mcgraw-Hill

26- Mahmoud Hussein al-Wadi, Ali Falah al-Zuabi, Methods of Scientific Research, Applied Systematic Introduction, Amman, Dar al-Curriculum for Publishing and Distribution, I1, 2007.

27- Martin Marcel, Film Language, T:Saad Makawi, Cairo, Arabic Films for Publishing and Distribution, I1, 2017.

28- Mohammadi, Saad Ali Rehan, Advertising Strategy and Recent Trends in Institutional Performance Development, Baghdad, Dr. Dar for Administrative and Economic Sciences, 2012.

29- Mohammed Al-Amin Musa Ahmed, Multimedia Employment in Arabic Electronic Media, Research Published at the Conference on Internet Journalism in the Arab Reality and Challenges (Sharjah University of Sharjah College of Communication, 2006).

30- Nigalharri&idabricius"cities and structural Adjment" Unversitycollge London Ucl press limited(1996) Publishing company, USA, 1990.

31- Paul Levinson, translation: Heba Rabie, The New Media Update, I1 N Cairo, Egypt, Al Fajr Publishing House, 2105.

32- Punitive, Jassim Tarsh, Electronic Public Relations, Baghdad, Adnan Printing, Publishing and Distribution House, I1, 2015.

33- Qais Hadi Ahmed, Contemporary Man at Herbert Marques, Arab Foundation for Studies and Publishing, Egypt, 2007.

34- Saad Yaqtin, The Interrelated Text and the Future of Arab Culture, I1, Arab Center, Casablanca, Morocco, 2008.

35- Safwat Mohammed al-Alam: The Process of Advertising Communication, I3, Arab-Egyptian Renaissance Library, Cairo, 1998.

36- Salah Fadl: Eloquence of speech and text science, scholar of knowledge publisher National Council for Culture, Arts and Literature , Kuwait, 1992.

37- Samir Mohammed Hussein: The Art of Advertising, People's Press House, Cairo, 1977.

38- Talaat Asaad Abdel Hamid, Effective Sales Manager, Library of The Pyramids Institutions, Egypt, 1998.

39- Vendoshi Rabia, Electronic Advertising, Home Of Home Printing, Publishing and Distribution, Algeria, 2011.

40- Victory Musa, Khalil Ibrahim Al Wasiti, Digital Design and Modern Communicationtechnology, Baghdad, Al-Farahidi Publishing and Distribution House, I1, 2011.

41- Zaid Munir Salman, Electronic Press, I1, Osama Publishing and Distribution House, Amman, 2009.

42- مصدر الاشكال: 43-https://mailbakery.com

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/307-324

Motion picture output in digital commercial advertising

Wissam Abdel-Aziz[1]
Naeem Abbas Hassan[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 25/12/2019…....Date of acceptance: 23/2/2020….....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract:

Mobile advertising has become the product of an influential actor in the creation of design ideas that attract the recipient, according to the needs of the society and the interactions of the technological technical age, what the technologies of the mock programs do and what corresponds to the expectations of the recipient, and what the design methods achieve of synchronization and sound in which all The research has found ways to address the most exciting and important snapshots and focus on diversity and diversity, formality, image and color, and what the optical degrees and chromatography achieve sought to attract attention, which contributes from the point of view of the researchers in the field of accuracy, clarity, attention and contrast, has reached Research on the importance of the moving image and its rhetorical and symbolic potential in the significance and absorption, attention and focus on the inclusion of the vocabulary of the animated image advertising within the training and educational programs in the relevant institutions

[1] graduate student/ College of Fine Arts / University of Baghdad, wesaim210@gmail.com

[2] College of Fine Arts / University of Baghdad, dr.naeim12@gmail.com.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/325-340

تعبيرية التحوير في التكوينات الخطية

محمد راضي غضب[1]
علي عبد الحسين محسن[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/4/12 ، تاريخ قبول النشر 2020/5/10 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

ملخص البحث

إن المتتبع لفن الخط العربي يشخص بشكل دقيق ثلاثة أبعاد بارزة أطرت أبعاد هذا الفن، البعد الوظيفي والبعد الجمالي وآخرها البعد التعبيري، فهو فن لا يستنفد أغراضه الجمالية والدلالية لما يمتلكه من مقومات وخصائص تساعده على التشكل بأي هيأة يصممها الخطاط، ويعتبر البعد التعبيري من أهم تلك الأبعاد التي يمكن أن تدرس ضمن متغيرات متعددة أهمها دلالة النص والتنظيم المكاني والشكلي للدوال الخطية وقوة الفكرة التي ينبثق منها التكوين الخطي، وإن التكوين ذي الطابع التعبيري يبنى في ضوء خاصية التحوير وما يستبطن من أفكار ومفاهيم تشكل مرتكزاً اساساً لولادة البعد التعبيري، فالنص يعتبر نقطة الإنطلاق الأولى لولادة التكوين الخطي التعبيري على وفق الفكرة المنبثقة منه، لذلك فان موضوع التحوير وما ينتجه من تعبير جدير بالدراسة من هنا جاء موضوع البحث الموسوم بـ (تعبيرية التحوير في التكوينات الخطية).

(الكلمات المفتاحية: التعبير، التحوير، التكوينات الخطية).

المقدمة:

لقد تجاوز الحرف العربي بعده الوظيفي (التدويني) متجهاً نحو القيم الجمالية والتعبيرية بوصفهما حقلين واسعين لا يمكن أن يستنفدا أغراضهما وتطبيقاتهما العملية من خلال إستلهام معنى النص وتحويل الحرف من واقعه المجود الى معطى بصري ذي أبعاد تعبيرية، لما يمتلكه من خصائص بنيوية تساعده في التشكل على وفق مفاهيم تصميمية معينة تحمل الطابع الدلالي، فتعددت وتنوعت نتاجات الخطاطين ذات البعد التعبيري رغبة منهم في الخروج على النسق التقليدي للخط العربي والإنفتاح على جوانب أخرى عن طريق المقاربة الشكلية تارة ، والرمزية تارة أخرى وسعيهم للتطوير، فضلاً عن إبراز الجانب المهاري والإبتكاري لديهم فنتجت أعمالاً غنية بالبعد التعبيري على مراحل زمنية متفاوتة مستثمرين بلاغة النص بالدرجة الأساس ومحاولة تحليل معناه وتأويله بصرياً، موظفين مفهوم (التحوير) كواحد من الوسائل

[1] وزارة التربية، المديرية العامة لتربية بغداد/ الكرخ 2 ، dr.mohammedradhee80@gmail.com
[2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، alshededi_78@yahoo.com

الفنية والتقنية المهمة التي تساعد على تعزيز البعد الدلالي للتكوين الخطي، ومعالجته تصميمياً للوصول به الى مصاف الإعمال الجمالية.

إن خاصية (التحوير) تستبطن عدداً من المعالجات البنائية التي من شأنها أن تعزز البعد التعبيري من قبيل (التغيير في بنى الحروف، تضمين التكوين عناصر تشكيلية، الحذف والإضافة لبعض أجزاء الحروف والكلمات، توظيف أحد الخصائص البنيوية للخط العربي، توظيف أحد أسس أو علاقات التصميم، توظيف المعالجة الزخرفية، توظيف أحد المفاهيم البلاغية من قبيل: التشبيه، الإستعارة، المجاز، التورية، الكناية، المبالغة)، وإن مدى موائمة (التحوير) وطرق معالجته ضمن أي تكوين خطي تحدد في ضوء خبرة الخطاط ومدى تمكنه من الأصول القواعدية للخط العربي والرغبة في الخروج عن الإتجاه التقليدي وقدرته على توظيف الخصائص التي يتمتع بها الحرف العربي، وصولاً الى تكوين خطي ذي طابع تعبيري، ومن خلال إطلاع الباحثين على مجموعة من التكوينات الخطية التي تشكل مادة غنية وخصبة لمفهوم التحوير بكافة تفاصيله المشار اليها، وإزاء ذلك يطرح الباحثان مشكلتهما متمثلةً بالتساؤل الآتي:

ما هي تعبيرية التحوير في التكوينات الخطية؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث والحاجة إليه على النحو الآتي:

1- إن دراسة خاصية التحوير وآليات إشتغالها في تعزيز البعد التعبيري للتكوينات الخطية واحدة من المعالجات التي تتطلب قدرة فنية وتقنية تنفيذية، لمعرفة الأسس التي قامت عليها ونظم بنائها.

2- يسلط البحث الضوء على عدد من المصطلحات والمفاهيم الخطية، فضلاً عن إمكانية الإفادة من نتائج البحث في تعزيز الوعي الفني نظرياً وعملياً لدى المعنيين بميدان الخط العربي ومنهم طلبة قسم الخط العربي والزخرفة في معاهد وكليات الفنون الجميلة.

أهداف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى ما يأتي:

كشف دور التحوير وأشكاله في تعزيز البعد التعبيري للتكوينات الخطية.

حدود البحث(*):

1- **الحد الموضوعي:** أعمال خطية منفذة بخط الثلث، لتوافرها على خاصية التحوير على وفق المفاهيم المشار اليها آنفاً.

2- **الحد الزماني:** من عام (1431هـ/2011م) الى (1441هـ/2020م) لتسليط الضوء على تجارب فنية، تُمثل إتجاهاً تصميمياً دلائلياً قائماً.

(*) لم يتطرق الباحثان للحد المكاني كونه ليس له تأثير على صعيد فن الخط ونتاج الخطاط، وإنما تتبع خاصية بنائية وتنظيمية خاصة بفن الخط العربي، لم تقتصر على بلد دون آخر.

وترجع مبررات تساؤل البحث الى:

1- التحوير كمعالجة تصميمية للنص على وفق أساليب متنوعة، يعد بمثابة إحدى خيارات الخطاط يوظفه في ضوء هدفه التعبيري.
2- لتحقيق التحوير في بنية التكوين الخطي يستلزم الإحاطة – ولو إجمالاً – بالخصائص البنيوية للحرف العربي وقدرته على التشكل وظيفياً جمالياً وتعبيرياً.
3- الغاية من التحوير تبرز في ضوء مبدأ الجزء يوظف لصالح الكل، مما يعزز من ترابط العناصر الخطية فيما بينها.

مصطلحات البحث:

1- التعبير:

"عَبَّرَ الرُؤيا يَعْبُرُها عَبْراً وعِبارةً وعبَّرها: فسَّرها وأخبر بما يؤول اليه أمرها" (Ibn : part4: 1955: p529 Manzur).

عرفه (صليبا): (التعبير عن الشيء هو الإعراب عنه بإشارة أو لفظ، أو صورة أو نموذج، فالإشارات والألفاظ تعبر عن المعاني، والصور تعبر عن الأشياء، وكل نموذج فهو يعبر عن الأصل الذي أخذ عنه ... ويطلق التعبير أيضاً على الوسائل التي يعتمد عليها المرء في نقل أفكاره وعواطفه ومقاصده الى غيره ... والقوة على التعبير صفة بعض الآثار الفنية التي توحي بالصورة والأفكار والعواطف) (Saliba: part1: 1982: p301).

بينما عدّه (وهبه): (تمثيل المعاني والحالات النفسية المعنية تمثيلاً ناجحاً دالاً، وذلك خاصة في العمل الفني، وقد يختلط هذا المعنى بفكرة الشكل الذي هو المظهر الخارجي للعمل الفني تشكيلياً كان أو أدبياً) (Wahba: 1984: p109).

بينما يرى (ريد) إن التعبير هو: (حساسية الإنسان الجمالية الثابتة، أو الفهم الذي يقيمه عن طريق تجريداته الحسية والعقلية، للتدليل على ردود الأفعال الوجدانية المباشرة، التي يتكون الشكل الفني عن طريقها) (Reid: 1986: p42).

وعدّه (لالاند): (بالمعنى العام تشكل معطى حاضر متوافق بصورة تماثلية ... وبالمعنى الخاص سمة يتسم بها عمل فني يعبر بقوة عن المشاعر أو عن موقف أخلاقي، سواء بالتمثل المباشر، أم بالتوافق مع صور أخرى) (Laland: part1: 2001: p396).

أما (سانتيانا) فيقول: (كل تعبير يتكون من حدين: الحد الأول الموضوع الماثل أمامنا بالفعل، أي الكلمة أو الصورة أو الشيء المعبر، والحد الثاني هو الموضوع الموحى به، أو الفكرة أو الانفعال الإضافي أو الصورة المولدة أو الشيء المعبر عنه، ويوجد هذان الحدان معاً في الذهن، ويتألف التعبير من اتحادهما) (Santiana: 2001; p267).

2- التحوير:

"أصل التحوير في اللغة من حَارَ يَحُورُ، وهو الرجوع. والتَّحْوير: التَّرجيع"(Ibn : part4: 1955: p220 Manzur).

عرفه (عكاشة): (أسلوب يستخدم عند التعبير عن موضوع ما، فيطرأ عليه تغيير معين، كثيراً ما لا يكون مطابقاً في شكله لمظهره الطبيعي، وهو الذي يحدد في النهاية أساليب الفنانين المختلفة) (Okasha: 1990: p448).

بينما عدَّه (حسن): (صفة تعني الإبدال والتغيير في الأشكال المألوفة للحروف والكلمات، وذلك باستلهام الأشكال الآدمية والحيوانية والنباتية والمعمارية وخطوط مجردة بحيث تصير هذه الحروف والكلمات وحدات زخرفية كتابية تصويرية) (Hassan: 2002: p76).

ويرى (الكناني): بأنه (معالجة للأدائية التكوينية لإشكال ذات علاقات تركيبية لما هو مبني على رؤية عيانية، لتحقيق أعلى ما يمكن أن يصل إليه الرمز من لغة التعبير وأكثر قدرة على إبراز مكامن الجمال) استخلصه الباحثان عن: (Al-Kinani; 2001: pp139 – 142).

3- تعبيرية التحوير:

التعريف الاجرائي: "هي صفة علامية يتصف بها التكوين الخطي نتيجة إعتماد تقنية التحوير في الحروف وذلك إنطلاقاً من دلالات النص وبما يقربه من المضمون وتنبثق منها مجموعة من التقنيات الإخراجية التي تستند الى مفاهيم تصميمية وبلاغية من شأنها تعزيز البعد التعبيري بصورة مباشرة أو غير مباشرة".

مفهوم التعبيرومستوياته في التمثيل البصري:

هناك علاقة مترابطة بين التعبير كإحساس وجداني والشكل كوحدة بصرية، عن طريق الترابط الذي يدمج بينهما عن طريق عناصر بنائية هي أصلاً نظام قائم على مجموعة من العلاقات الجمالية، لأن هدف (التعبير هي التدليل على ردود الأفعال الوجدانية المباشرة، كون النظام الذي يحقق الفنان الشكل عن طريقه هو نفسه وسيلة للتعبير) (Reid: 1986: p42)، وكلما كان التعبير قوياً في ابلاغ الرسالة الدلالية المتوخاة منه، كلما اقتربنا من ادراك المعنى بصورة عميقة ودقيقة، كون المبنى الخطي الدلالي ينشأ في ظل علاقة الشكل بالمضمون داخل المنظومة البنائية للتكوين الخطي، وبمعنى آخر بين النص كنسق لغوي كامل المعنى، وبين الشكل التعبيري الذي تكون داخله النص.

لذلك إننا نرتبط في أغلب الحالات بالانطباع أو الهيأة البصرية المعبرة أكثر من الإنطباع أو التخيل السمعي للنصوص، لأن (المادة والشكل والتعبير يعتمد كل منهم على الآخر، فليس لواحد منهم وجود بمعزل عن الآخر، وتعبير المضمون لأي منجز لا يكون على ما هو عليه إلاّ من خلال عناصره المادية وتنظيمه الشكلي وموضوعه، وهي العناصر التي تؤدي مجتمعة الى تكوين العمل الخاص)(Stolnitz: 2007: p370))، ومن هنا تبرز أهمية الخط كفن يختلف عن الكتابة بوصفه مجموعة من الدوال اللغوية العلامية التي تتخذ شكلاً معيناً أكثر من كونه كتابة عادية تستخدم لحفظ ونقل المعلومات، وما يميز المنجز الخطي عن الأنظمة الدالة ومنها اللغة وعناصرها البنائية هو أنها تمثل مرجعاً ما، (أي شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثلهُ وهذا ما يجعل عنصر المواضعة الخاصية المثلى للمنجز البصري ليس سوى إسقاط للجزء على الكل، على أن لا يغلق هذا المعنى (الشكل) على نفسه وباستقلاله عن بقية الأنظمة الدالة نتيجة خاصية المواضعة التي هي جزء من مكونات المنجز العامة)(Al-Kanani: 2004: p258)).

وبما أن التكوين الخطي تحكمه جملة من المتغيرات الذاتية والموضوعية لتجتمع في نهاية المطاف لتشكل عملاً فنياً معبراً، ومحققة بصورة قصدية مجموعة ن الاهداف التي يتوخاها الخطاط لبيان كفاءته وقدرته في عمل هذه التكوينات التي قد يجاوز فيها كونها بنية نصية خطية الى بنية ذات دلالية تعبيرية (فالفنان هو ذلك المبدع الذي ينظم عمله عن طريق مجموعة من الوسائط الأستاطيقية الخاصة، وفي مقدمتها جميعاً واسطة التعبير، وليست عبقرية الفنان في أن ينقل الواقع بأمانة، وإنما عبقريته في أن يعبر عن الواقع بعمق) (Abdullah: 2008:part3: p220).

إن أي تكوين خطي يبنى في ضوء مجموعة من المرتكزات التي تتباين في درجة اهميتها، غير أن النتيجة النهائية تعنى بالتوصل لتحقيق مفهومين أحدهما (الفائدة من عملية الإنجاز الخطي بكل أبعادها الاتصالية والجمالية والنفعية، والآخر مفهوم الدلالة ببعديه الذاتي الذي يتصل بمضمون التكوين الخطي (النص) والموضوعي الذي يتصل بالفضاء والزمان وخاصية المكان) (Dawood: 1997: p20)، وبما أن المنجز الخطي ذي طابع بصري فهو يشكل (وقائع سيميائية تندمج فيها العوامل المذكورة أعلاه بحالات الوعي الجماعي حتى يتسنى للمحلل السيميائي فك سنن وقائعها وعلاقاتها إثناء عملية الإدراك الجمالي ومحاولة فهم قابليته للتوصيل) (Yusuf(2): 2005: p137).

إذاً فكل تكوين خطي يتضمن من عدد من المكونات الرئيسة على وفق نظام اخراجي يخطط له مسبقاً، وواحد من هذه المكونات هو النص، باعتباره "المحفز الأولي لحركة التصميم الخطي، إذ يستقى منه المضمون، الذي تستوحى من الفكرة التي يبنى في ضوئها التكوين الخطي الدلالي"(Dawood: 1997: p72) إذ يرى (عبد القاهر الجرجاني) أن هناك أسلوبي كلامي يتمثل في انتقاء المعاني في الذهن أولاً ويرافقها حسن انتخاب الالفاظ والتراكيب الكلامية في انساق محددة، وهذا بالضبط ما يحصل في التكوينات الخطية التي تتصف بالبعد التعبيري، إذ يتيح النص (قرآني – حديث قدسي – حديث نبوي – شعر – حكمة)، نقطة الشروع الاولى لولادة التكوين، إذ أنه بمجرد استيعاب الخطاط لمعاني النص فيحولها الى معالجة شكلية تعبيرية، لذلك يقول (الجرجاني): (ان الألفاظ اذا كانت أوعية المعاني فأنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها) (Abdul Jalil: 2001: p148).

إن المنجزات الخطية بمختلف أنواعها ومدارسها تدخل ضمن الحيز البصري، لذلك فهو يحتوي أشكالاً متنوعة لها خصائص بنائية يمكن عن طريقها أن تُحلل سيميائياً وتُقرأ تأويلاً وتداولاً، وبما إن التكوين الخطي هو مجموعة من العلامات الشكلية المجردة التي توضح المعنى، فيمكن أن تدرس في ضوء المجال الدلالي أو ما يعرف بعلم السيمياء، أما فيما يخص باللغة "فهو علم دراسة المعنى" أو "العلم الذي يدرس المعنى" أو "ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى" أو "ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى" (Omar: 2006: p11) وبما انه من أهم خصائص الإنسان هما خاصيتي العقل واللغة التي خصه الله عز وجل بهما عن باقي المخلوقات، وما الازدهار في الحضارة والتطور الذي نشهده إلا بفضل العقل واللغة باعتبار الأول اداة للتفكير والاستنتاج والابداع والثانية هي وسيلة لتنقل وحفظ ما أنتجه العقل، وبصرف النظر عن طبيعة ظهور اللغة الإنسانية والآراء التي قيلت في أصلها فأننا متيقنين من إن اللغة من الضرورات المهمة التي ما كان للإنسان أن يستمر ويتطور

بدونها، والنص بطبيعته يتكون من الحرف بالدرجة الأساس، وبموجب علاقات الإتصال يتحول الى كلمة محسوسة تتمظهر في ثلاثة أشكال هي: منطوقة، مسموعة، مكتوبة، فكلها يمكن أن تتحول الى شكل بصري (وفي المنجز الخطي يمكن القول ان المعنى يسبق الشكل. وبعبارة أخرى فان هناك معنى أولي يفهم من دلالة العبارة بوصف المعنى هو الصورة الذهنية المناظرة للفظ، أو هي المفهوم الذي يفهم منه) (Dawood: 1997: p74)، فالشكل يعالج في ضوء دلالة المعنى اللغوي، إذ إن الخط العربي له خصوصية عن باقي الفنون البصرية لقدرته التعبيرية، ففضلاً عن قيمة المنجز الفني نجد هناك قيمة (بلاغية) ترتقي بهذا المنجز ليحقق أعلى درجات الترابط الفني والتعبيري، من خلال جمال الشكل الفني وجلال المعنى اللغوي.

شكل (1)

لقد فتح علم السيمياء مجالات متعددة وآفاقاً كثيرة لتناول النتاج الإنساني من زوايا متعددة، على إختلاف أنواعها البصرية والنصية، إلى التحليل المؤسس معرفياً وجمالياً وتعبيرياً، فالنصوص عبارة عن معاني (والمعنى ما يقصده المتكلم أو الكاتب، أي ما يقصد أن يقوله، وما تعنيه الجملة، أي ما ينتج عن الإقتران بين وظيفة تحديد الهوية ووظيفة الإسناد، اي هو تعقل صوري وتعقل مضموني خالص معاً، فالمعنى لا يمكن أن يصبح مرئياً إلا في علاقته بالنسق المولد له) (Ricoeur: 2006: p39).

ليس باستطاعتنا أن ندرس أي شيء في هذا الكون بكل ما فيه، إلا على أنها أنظمة سيميولوجية (لأن السيميائية ليست فقط من مصف المعرفة، ولكن بالأحرى أن تكون من مصف معرفة الفعل في مستوى التحليل بإبرازها للانسجام الداخلي من خلال إظهار القواعد الكامنة مثلاً لخطاب أو لوحة أو سلوك جسماني أو طعام أو شريط مصور) (Curtis: 2010: p7)، وقد إقترب (بيرس) من تحليله الثلاثي للعلامة مع مفهوم الدلالة عند العرب إذ قسمها على ما يأتي:

1- **الأيقون:** وتقابله (الدلالة الطبيعية) عند العرب، فهو العلامة التي تبين مدلولها عن طريق المحاكاة، مثل صور الأشياء، الرسوم البيانية، الخرائط، النماذج، وهي تتعلق بالطبع أو الصفات المميزة للشيء، (إذ إن أي نوع من التشابه بين العلامة والشيء الذي تشير إليه يكفي – من حيث المبدأ – ليقيم علاقة آيقونية) (Dawood: 1997: p113)، كما في الشكل (1) (*).

(*) لوحة للخطاط العراقي (عبد الكريم ثابت).

2- **الإشارة:** ويقابلها (الدلالة العقلية) عند العرب، فهي العلامة التي تشير الى مدلول لعلاقة تلازمية بين العلة والمعلول، مثل السحاب في دلالته على وجود المطر، ومن خلالها (يجد العقل بين الدال والمدلول علاقة ينتقل لإجلها منه إليه) (AL-ahmar: 2010: p262)، كما في الشكل (2) (**).

3- **الرمز:** وتقابله (الدلالة الوضعية) عند العرب، فهو العلامة التي تقيد مدلولها بناءً على إصطلاح بين جماعة من الناس، (حيث تكون العلاقة التي تربط الدال والمشار إليه عرفية وغير معللة) (Dawood: (1997: p113)، مثل إشارات المرور الضوئية، ومفردات اللغة(*)، كما في الشكل (3) (**).

شكل (2)

إن أهم خاصية تميز المنجزات البصرية وبضمنها التكوينات الخطية هي إمكانية تشكلها لتحيل الى مرجع ما، لوجود عينة إدراكية مسبقة، لتحقيق تكوين فني يدرك بشكل متزامن (فالعمل الفني من المنظور السيميائي لا يبعد مكوناته النفسية والإجتماعية والفلسفية، ولكنه في المقابل يحرص على المعطى التواصلي للعلامة الفنية والسبب في ذلك ان للعمل الفني وظيفتين سيموطيقيتين: الأولى هي وظيفة مستقلة، والثانية فهي وظيفة توصيلية) (Youssef: 2005: p137)، ومن المعلوم أن هناك ترابط بين الدال والمدلول في التكوين الخطي ذي الطابع التعبيري والذي ساعد على ذلك هو تأثير العلامة الخطية، وبما إن فن الخط العربي يتعامل (مع اللغة التي هي بدورها مجموعة من العلامات الدالة ، لذلك يعتبر منجز بصري قائم بذاته وله القدرة على تمثيل المعنى عن طريق المبنى الشكلي) (Bahia: 2007: p9).ومن الخصائص التي تساعد على تحقق التعبير في المنجز الخطي، هي الفكرة التصميمية المستوحاة من المضمون، فكلما كانت جلية وهادفة، كلما سهلت عملية التلقي لها، وبما أن الفكرة عملية ذهنية يمكن أن تتحول بفضل العناصر الشكلية البانية للتكوين الى تلقي بصري، لأن أي تكوين خطي

شكل (3)

(**) لوحة للخطاط العراقي (عبد الرضا بهية داود/ روضان)

(*) للإستزادة والتفصيل بشأن هذه العلامات وحقول إشتغالها ينظر على سبيل المثال لا الحصر: (AL-ahmar (2010: pp54-57، و(Fakhoury: 1994: p13 And beyond)، و (Al-Makri: 1991: pp48-52)

(**) لوحة للخطاط التركي (محمد سامي أفندي).

يتوخى التعبير (يعتمد على بناء الفكرة أولاً ثم بعد ذلك تصبح موضوع التنفيذ وعلى ذلك فأن صناعة الفكرة يعول عليها كل مزايا التكوين الناجع والعمليات اللاحقة به ... فهي آلية تعتمد على مخيلة الخطاط وخبرته وحدسه ومهارته الفنية والإظهارية) (Al-Dulaimi: 2012: p102)، لذلك فأن المنجز الخطي وقدرته على التعبير يعتمد على الفكرة وقدرتها على الاستدعاء وما تطبعه من أفكار سامية.

إن الدور الذي تلعبه الفكرة التعبيرية عن المضمون يعول عليها في نهاية الامر لتجسيد منجز خطي يحمل بلاغة شكلية وتصميمة، قادرة على الإرتقاء بهذا التكوين وتحقيق الجذب البصري، بوصفها ترتكز عليه العملية الخطية التي تتوخى البعد التعبيري لإعتماد الشكل عليها، إذ إننا (نجد في حالة الشكل أو المادة موضوعاً واحداً له تأثيره الخاص، بينما نجد في حالة التعبير موضوعين، وعندئذ يتعلق التأثير بطبيعة الموضوع الثاني والموضوع الموحى به) (Santiana: 2001: pp264 - 265)، إذ أن فاعلية المضمون قد تكون غير قوية ما لم تكن هناك فكرة توظف بصورة صحيحة لتلبية احتياجات التكوين التعبيرية.

مؤشرات الاطار النظري:

1- يشكل التحوير حداً فاصلاً بين المألوف والدارج وبين الابتكاري الابداعي، كونه يؤسس لإنجاز تكوينات عبر أنساق شكلية تتسم بالجدة.
2- يشكل النص ومعناه نقطة الشروع الاولى لولادة المنجز الخطي التعبيري.
3- من خلال العمليات الاخراجية التي تطرأ على النص بواسطة التحوير الشكلي ينتج تمثيل تعبيري.
4- تتجلى أهمية الفكرة كونها تحقق البعد الاتصالي بين المنجز والمتلقي في لحظة الالتقاء.
5- ساعد الشكل المجرد للحرف العربي بروز خاصية التحوير لما تخلقه من مغايرة شكلية جديدة.

اجراءات البحث:

مجتمع البحث: شمل مجتمع البحث تكوينات خطية، للمُدة من (1431هـ/2009م) الى (1441هـ/2020)، إذ قام الباحثان بحصرها في ضوء هدف بحثه ومحدداته، وبلغ عددها الكلي (25) تكويناً خطياً.

عينة البحث: أخذ الباحثان عينة قصدية وفق الشروط والمميزات الممثلة لمجتمع البحث والتي تعكس خصائصه، بعد استبعاد تكرار المتشابه منها في المواصفات والخصائص، فقد اعتمد (5) عينات للتحليل.

منهجية البحث: إعتمد الباحثان المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) مستعيناً بأسلوب البحث المفاهيمي في تحليل الإعمال الخطية، كونه الأنسب مع توجه البحث وتحقيق هدفه.

(التحليل)

خاصية التحوير وتطبيقاتها:

التحوير كخاصية فنية قد يتجه إليها الفنان من أجل أن يعالج البنية النصية بصرياً على وفق رؤيته الذاتية المستمدة من فهم المعنى، لخلق هيئة شكلية جديدة للتكوين الخطي، وعلى الرغم من تنوع وتعدد أشكال التحوير، إلاّ أنه بصورة عامة يعني التغيير بالخصائص الشكلية والقواعدية لبعض الحروف، عن طريق إعادة صياغة بنية الحرف أو من خلال طريقة المعالجة الفنية أو توظيف بعض مفاهيم التصميم، لإظهار تكوينات بصرية منتقاة لتعزيز وإسناد البعد التعبيري، من دون أن يلحق الحرف تشويه على حساب بنيته الجمالية.

التحوير كمفهوم ليس جديداً على فكر الفنان المسلم، فنجد مرجعيته الفكرية مستندة الى القرآن الكريم، قال الله تعالى "**قَالَ نَكِّرُوا لَهَا عَرْشَهَا نَنظُرْ أَتَهْتَدِي أَمْ تَكُونُ مِنَ الَّذِينَ لَا يَهْتَدُونَ ﴿٤١﴾ فَلَمَّا جَاءَتْ قِيلَ أَهَكَذَا عَرْشُكِ قَالَتْ كَأَنَّهُ هُوَ وَأُوتِينَا الْعِلْمَ مِن قَبْلِهَا وَكُنَّا مُسْلِمِينَ ﴿٤٢﴾**"(*)، إذ نجد إن التحوير الشكلي يبعد عن الاصل المباشر، إلاّ إننا نستشعر خصائص الشكلية للبنية الأصلية، فمصطلح (التنكير) يستبطن مفهوم التحوير والتغيير، كون الثاني يكون منطلقاً لإجراء معالجة شكلية تطرأ على الحرف، لذا فهو (فعل إجرائي ينطوي على الحذف أو الإضافة المسببة لإحداث شكل ثان مشتق من الشكل الأول ويحمل بعضاً من مزاياه المظهرية، بدلالة (**كَأَنَّهُ هُوَ**) أي مشابه له في الشكل والتنظيم، إلاّ أنه ليس هو بما كان قبل إشتغال التحوير عليه، وهنا يدخل الفعل الإيهامي من خلال المشابهة لا المطابقة) (Abdul Amir: 2014: p56)، فإن تطويع الشكل بالاعتماد على تحويره، يؤكد مهارة في الاستعارة الفكرية وملائمتها في طريقة المعالجة ضمن بنية للتكوين.

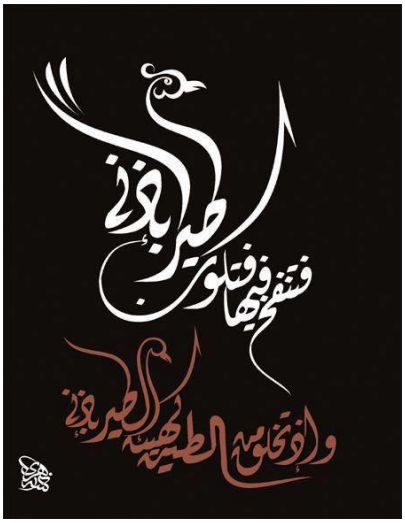
وهنا لابد من الاشارة الى إن التحوير كمعالجة شكلية يشمل على حد سواء الخط والزخرفة، وهذا يباين مفهوم التجريد الذي صاحب الفن الزخرفي منذ نشوئه، وعلة في ذلك يرجع الى إن الحرف كرمز مجرد فهو لا يحتمل أصلاً تجريداً مضاعفاً، لعدم اشتقاقه من شكل واقعي يستمد منه الخصائص الشكلية أو البنائية، مثلما متوفر في فن الزخرفة بأنواعها المتنوعة.

إن بعض المفاهيم والأفكار لكي نؤسس لها فإننا نحتاج الى أسلوب معين لغرض احالتها الى المعادل البصري الملائم كل حسب خصائصه التي توائمه للتشكل ومدى انسجام خاصية التحوير أو أحد معالجاتها التي تنتخب في ايجاد البعد التعبيري، فالتكوينات الآيقونية على سبيل المثال (لا تأخذ الشكل الثابت الذي للأشياء الحقيقية، إلاّ بعد أن يكون قد أصابها التغيير والتحوير، بسبب تحول الإنتباه الى إدراك علاقات جديدة) (Santiana: 2001: p263)، فطريقة تحوير الشكل لا تتم بعشوائية، إنما تأتي بعد اخضاع المعنى لدراسة مستفيضة وإمكانية انسجامه شكلياً ضمن الرؤية الإخراجية للتكوين، وتطوير الفكرة التصميمية وصياغتها وما يناسبها من تحوير ملائم، فعلى الرغم من قواعدية وشروط حروف فن الخط العربي وحديتها، إلاّ أن تحويرها وتطويع الممكن منها، يعد نوعاً من التطويع المنسق لنوع من المفاهيم المترابطة من خلا أحد الأساليب أو المعالجات الآتية:

1- **أسلوب تغيير بنى الحروف:** تستند هذه المعالجة على تكييف البنية الشكلية لبعض الحروف أو أجزاء منها لتنسجم مع المعنى، فإن خصائص بعض الحروف تمتلك امكانية تنوع هيئاتها على الصعيد الشكلي أو القياسي بما لا يحدث تشويهاً جمالياً على الحرف، فهذا الأسلوب (يعد بمثابة مؤشر دال على طواعية ومرونة الحرف العربي للتشكل وإستجابته للتنوع الشكلي، مما يجعله مؤهلاً لتلبية

(*) سورة النمل، الآية (41، 42)

عدد من الأهداف التصميمية ذات البعد التعبيري) (Dawood: 1997: p91)، ضمن النسق الخاص به، إذ أن الحرف بمفرده لا يحقق الغرض التعبيري المرجو منه، وإنما يتحقق ذلك من خلال الافادة الشكلية أو الإتجاهية أو القياسية ضمن نسق التكوين **الخطي، كما في الشكل (4) (*)، الذي** تضمن النص القرآني "وَإِذْ تَخْلُقُ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ بِإِذْنِي فَتَنفُخُ فِيهَا فَتَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِي" (**)، حيث بنيت الفكرة الإخراجية الفنية للتكوين على تحوير بنية الحروف المنتصبة كنوع من المعالجة لكلمة (طيراً)، منسجمة مع المعنى، منتجة قراءة بصرية للتكوين تتطابق مع المضمون، فضلاً عن توظيف جزء من حرف (الكاف) في أعلى بنية كلمة (فتكون) لتكمل البنية الشكلية لجسم الطير، فهو توظيف جديد استثمره الخطاط لصالح الفكرة التصميمية النابعة من دلالة المعنى.



شكل (4)

2- **أسلوب التضمين:** هذه المعالجة تهدف الى توليف شكل المنجز الفني ليقوم بوظيفة الإسناد والإكمال (ليكون جزءً من أجزاء المعنى المطابق له ... ويستلزم الإستتباع ويكون قريب منه ... ليحيل الى علاقة منطقية صورية بين حدين (Saliba: part1: 1982: pp291- 292) وهذا الأسلوب نوع من التوظيف القائم على إدراج شكل معين، ضمن بنية التكوين الخطي، بهدف اسناده بصيغة بصرية مختزلة الى حد ما، لتوائم الجانب التعبيري، مثلما الشكل (5) (***)، الذي تضمن كلمة (تسبيح)، إذ سعى فيه الفنان الى تضمين التكوين شكلاً يمثل (المسبحة) مستثمراً الإشارات الداخلية للنص، من خلال تحويل بنية الكتابة الى بنية صورية تحمل طابعاً مرجعياً للإستدلال على الفعل عن طريق الشكل.

شكل (5)

(*) لوحة للخطاط الفلسطيني (سعيد النهري).

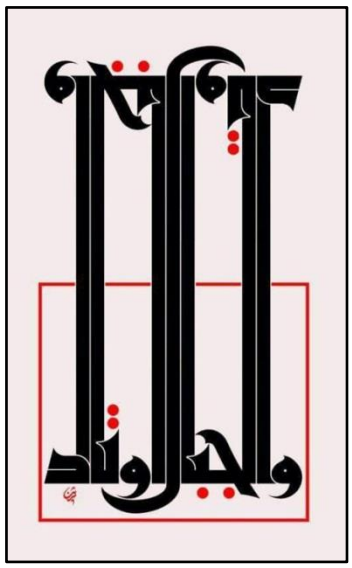
(**) سورة المائدة، الآية (110).

(***) لوحة لخطاط ايراني.

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

3- **أسلوب الحذف والإضافة:** يراد بهذه المعالجة الإستغناء عن جزء أو مقطع من الحرف وتعويضه بشكل أو جزء من حرف آخر، ليكون الشكل الجديد الحاصل عن هذا الأسلوب معبراً عن المضمون ومنسجماً معه، مع الابقاء خصوصية كل حرف، ويمكن وصف الجزء الذي تم حذفه بمثابة (المتغير)، والذي تشمله عمليات الاختزال التي تقع على مظهره العام، أي يمكن التلاعب بالشكل وعرضه بهيأة جديدة تتسم بالحداثة، بحيث لا ينتج الحذف تشويهاً للتكوين شكل (6)

العام أو فقدانه رسالته البلاغية، (لذا فهو تقنية تحويرية ذات طابع رمزي يركز على القدرة التعبيرية) (Abdul Amir: 2014: p63)، في حين تأتي الإضافة في مرحلة لاحقة لغرض اكمال النص، أو قد تدل على معنى التوالد الذي يتصف بالإثراء، لإيضاح الفكرة التصميمية وإبراز أهم اهدافها، بما يعضد امكانية الانسجام التعبيري. ففي الشكل (6) (*) تضمن النص القرآني "**فَفِرُّوا إِلَى اللَّهِ**"(**)، حيث بدأ التكوين بمقطع (ففروا) إذ عمد الخطاط الى الجمع بين حرفي (الراء والواو) في شكل واحد، كنسق خطي جديد يحقق قراءة ثنائية، في حين لجأ الى مد (الالف المقصورة) في حرف (الى) بهدف الاشارة الى معنى (الفرار) والاتجاه نحو الله سبحانه وتعالى، فقام بوضع لفظ الجلالة (الله) في الجهة اليسرى بصورة منعزلة وجاء حرف (الالف) المقوس ليشكل محيطها الدائري، للوصول الى تحوّل نوعي عبر علاقات ونظم تصميمية متفردة، **وغالباً ما تترافق ثنائية (الحذف والإضافة) إذ يصار الى الخروج بشكل (ذي دلالة محددة الى شكل ذي دلالة مغايرة فتنتج علامة ذات دلالة مزدوجة التعبير).** (Dawood: 2003: p297)



شكل (7)

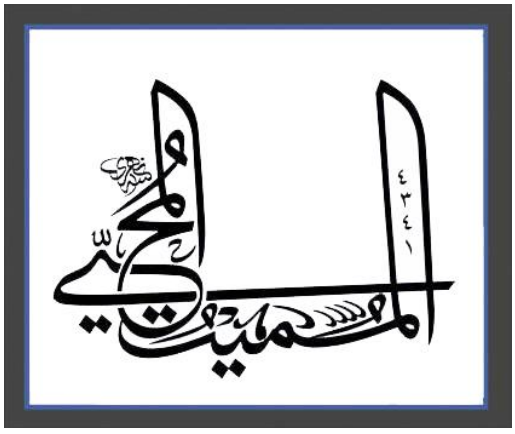
4- **أسلوب المد:** تهدف خاصية المد الى تنظيم المقاطع الخطية ضمن الفضاء الخطي بوصفها زيادة على الصعيد النوعي والكمي والكيفي لبعض اجزاء الحروف القابلة للمد، فهي (تتحقق في الحروف المجوفة أو ذوات الحوض على المستوى الأفقي أو الدائري أحياناً، وفي بعض انواع الخط العربي، منها الثلث والنسخ والاجازة والتعليق والديواني والديواني الجلي والشكستة، كما تتحقق بالخط الكوفي في هذه الحروف والعمودية كذلك، أما الحروف البسيطة فلا يتحقق فيها المد في كل الخطوط العربية) (Dawood: 1997: p93)، من أجل

(*) لوحة للخطاط التركي (داود بكتاش).

(**) سورة الذاريات، الآية (50).

تحقيق التوازن البصري أو لإشغال فضاء أو لرفع لبس قرائي، لا سيما في الحروف المسننة، كما (يساعد المد على ايجاد حلول عديدة في بناء اللوحة الخطية، وفي إكمال الشكل الذي يصعب إكماله بالحروف الإعتيادية)

(Al-Hussaini: 2002: p14)، إلاّ أنه في التكوين التعبيري يمكن لخاصية المد أن توظف تعبيرياً بصورة جلية، إذ قد تحيل المتلقي الى معان عديدة تنسجم مع المضمون، كما في الشكل (7) (***)، المتضمن النص القرآني "**وَالْجِبَالَ أَوْتَادًا**"(****) إذ عمد الخطاط فيه الى استعمال خاصية المد في الحروف العمودي، ومكثفاً تقاربها لتشكل ثقلاً بصرياً، وجل التقاء الحروف الصاعدة مع النص نفسه بصورة متناظرة، مؤسساً بذلك علامة إدراكية للرسوخ والإتجاه المكاني تصاعدياً وتنازلياً.



شكل (8)

5- **توظيف عنصر الاتجاه:** يعتبر عنصر الإتجاه مهماً في أي عملية خطية، فمهمته قائمة على إرشاد المتلقي الى الفكرة التي في ضوئها أسس للمنجز البصري، فكل حرف يتميز بإتجاه خاص أو إتجاهات متنوعة، فحرف (الألف) على سبيل المثال يجسد الإتجاه العمودي نزولاً من الأعلى الى الأسفل إذا كتب بهيأة منفردة، في حين يبدأ من الأسفل متجهاً نحو الأعلى إذا جاء متصلاً، وحرف (ب) يجسد الإتجاه الأفقي، وحرف (ج) يمثل إتجاه مستدير، وهكذا باقي الحروف التي تكتب بإتجاهات مختلفة. ويوحي الإتجاه تعبيرياً الى مفهوم الحركة، لأنه يبدأ من نقطة أولية انتهاءً بأخرى لاحقة من خلال زمن مستغرق، والحركة هنا (إدراكية فهي نظير رمزي للحركة الواقعية، وهي على الرغم من عدم إمكانية تحقيقها للإنتقالات المكانية أو الفضائية الفعلية لكنها يمكن أن تعد محفزاً نفسياً يتيح تحقيق تصورات إنتقالية من خلال الفضاء الذهني المتخيل) (Dawood: 1997: p142)، إذ أن قابلية هذا العنصر على تحقيق تعبير ما ضمن الفكرة المراد إيصالها، يعد معالجة ناجحة (فإن مسار البصر الذي يخلقه يعيد ترتيب الأوليات للتكوين الخطي، كما يؤدي دوراً في التسلسل المنطقي فلأفكار والرؤى) (Abdullah: part3: 2008: p45)، عن طريق تعزيزه للبعد التعبيري لاتجاهية الحروف أو الكلمة بما يتلاءم مع المضمون، ففي الشكل (8) (*)، فقد تحقق البعد التعبيري للاتجاه من خلال تغير إتجاه الكلمة، فكلمة (المميت)، وضعت بإتجاه أفقي تعبيراً عن إنسان مسجى أو مدفون تحت الأرض، في حين تشكلت كلمة (المحيي) بهيأة عمودية للتعبير عن

(***) لوحة للخطاط المصري (شرين عبد الحليم).

(****) سورة النبأ، الآية(7).

(*) لوحة للخطاط الفلسطيني (سعيد النهري).

إنسان حي، أو للتعبير عن مبدأ النشأة الآخرة بعد الموت، وشكل حرف (ي) بصورته الراجعة فاصلة مكانية بين مستويين (فوق الأرضي) و(تحت الأرضي).

النتائج:

1- يعد النص نقطة الإنطلاق الأولى لولادة التكوين الخطي التعبيري على وفق الفكرة المنبثقة منه، بعد دراسة للمضمون وقابليته على التشكل ضمن هيأة دلالية على وفق خاصية التحوير والتي في ضوئها يحدد نوع وكيفية تجسيد الشكل النهائي للمنجز ضمن المعنى المباشر أو الضمني للبنية النصية.

2- أن الحرف لوحده لا يستطيع تجسيد بعد تعبيري، إلاّ إذا جاء توظيفه وتحويره ضمن البنية الكلية للتكوين بعد أن يأخذ وضعه الإتجاهي أو القياسي أو الشكلي، وهو ما يشير الى مفهوم علاقة الجزء بالكل، أو ما يعرف بالوحدة العضوية.

3- إن التكوينات الخطية ذات البعد التعبيري وإن كانت ترتكز في إخراجها التصميمي على خاصية التحوير، إلاّ أن دور الفكرة التصميمية لا يقل أهمية، نظراً لخصوصية النص المعتمد، ومن ثم يمكن أن يقرأ المنجز من خلالها قراءة سيميائية في ضوء الرسالة الخاصة بها.

4- شكل أسلوب الحذف أو الإضافة توظيفاً مدروساً من قبل الخطاط وما يتضمنه من مفاهيم التناقص أو التزايد أو الإيجاز أو الإضمار على وفق مبدأ الأهمية، أو ثنائية الشكل والوظيفة.

5- شكلت خاصية المد كمعالجة تصميمية يستند اليها الخطاط لتعزيز بعض المفاهيم من قبيل الإستمرارية أو الإتساع الفضائي والزمن المستغرق أو القرب والبعد والعمق على وفق مبدأ التدرج القياسي للأقلام.

6- إن العناصر المعززة لإدراك الفكرة التصميمية التي جسدت المعنى، يتوخى منها تحقيق مفهوم الإسناد والتعضيد كإقترانات حسية تحقق تحولاً شكلياً وتقنياً في نمط الإخراج الفني للتكوين الخطي التعبيري.

التوصيات:

1- إمكانية إعتماد مفاهيم التحوير وأساليبه ومتغيراته مرتكزاً لأي تكوين خطي يتوخى منه تحقيق البعد التعبيري، لا سيما المسابقات والمهرجانات المحلية والدولية في عملية الترجيح والانتقاء والمفاضلة.

2- بالإمكان إعتماد توصلات البحث ونتائجه في تعزيز المقررات الدراسية لكليات ومعاهد الفنون الجميلة، لإفادة الطلبة وتنمية رؤيتهم الذاتية وذائقتهم الجمالية.

المقترحات:

يقترح الباحثان إجراء دراسة عن خاصية التحوير في ضوء المفاهيم البلاغية كالتضمين والتشبيه والاستعارة والتورية والكناية.

References:

- Abdul Amir, Wissam Kamel. The conceptual transformation of the decorative structure in Islamic architecture. Department of Arabic Calligraphy and Decoration, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2014. (Unpublished doctoral thesis).
- Abdul Jalil, Mangour. The semantics has its origins and themes in Arab heritage. Publications of the Arab Writers Union, Cairo, 2001.
- Abdullah, Iyad Hussein. The art of design (philosophy - theory - application). Part 3, 1st Floor, Culture Media Department for Publishing, United Arab Emirates - Sharjah, 2008.
- AL-ahmar, Faisal. Glossary of semiotics. 1st edition, Arab Science House Publishers, Beirut - Lebanon, 2010.
- Al-Dulaimi, Attia Wazza Aboud. The effectiveness of mind maps in developing building the design idea of Arabic calligraphy formations for students of the Art Education Department. Department of Art Education, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2012. (Unpublished doctoral thesis).
- Al-Hussaini, Iyad. Beauty in the art of Arabic calligraphy between building and meaning. Arabic Letters Magazine, issued by the Culture and Science Symposium, No. 8, July, United Arab Emirates, 2002.
- Al-Kanani, Muhammad Globe Jabr. A sense of achievement in the creative architecture between science and art. Department of Fine Arts, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2004. (Unpublished doctoral thesis).
- Al-Kinani, Muhammad, Qatar Art Magazine. Modification and reduction, concept and meaning in plastic art. Number 1, First Year, December, Republic of Iraq - Ministry of Higher Education and Scientific Research, 2001.
- Al-Makri, Muhammad. Form and speech is an introduction to phenomenological analysis. Edition 1, Arab Cultural Center, Beirut - Lebanon, 1991.
- Bahia, Abdel-Reda. Expressive dimension in Arabic calligraphy. Arabic Letters Magazine, Issue 19, October, United Arab Emirates, 2007.
- Curtis, Joseph. Language semiotics. Translated by Jamal Hadari, 1st floor, University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, Beirut - Lebanon, 2010.
- Dawood, Abdel Reda Bahia. Building rules for semantics of content in calligraphic configurations. Graphic Design Department, College of Fine Arts, University of Baghdad, 1997. (Unpublished doctoral thesis).

- Dawood, Abdel Reda Bahia. The role of cognitive processing in reducing the brand's design structure. Academic Journal, No. 38, College of Fine Arts, University of Baghdad, 2003.
- Edlin, Francis (and others) Mu Group, researched the visual sign for the eloquence of the image. Translation: Samar Mohamed Saad, 1st edition, Arab Organization for Translation, Beirut - Lebanon, 2012.
- Fakhoury, Adel. Semantics among Arabs (a comparative study with modern semiotics). 2nd Edition, Dar Al-Taleea Printing and Publishing, Beirut - Lebanon, 1994.
- Hassan. Hassan Hassan Customization as an artistic feature in Arabic calligraphy and as an entry point for enriching decorative designs. Department of Decorative Design, Faculty of Art Education, Helwan University, 2002. (Unpublished doctoral thesis).
- Ibn Manzur, Abu al-Fadl Jamal al-Din Muhammad bin Makram. Lexus of the Arabs. Part 4, Dar Sader, Beirut, 1955.
- Laland, Andrei. Laland's philosophical encyclopedia. Translation: Khalil Ahmed Khalil, 2nd Edition, Part 1, Aweidat Publications - Lebanon, 2001.
- Okasha, Tharwat. Encyclopedic Glossary of Cultural Terms. Lebanon Library, Egyptian International Publishing Company - Longman, 1990.
- Omar, Ahmed Mukhtar. Semantics. 6th edition, World of Books, Cairo, 2006.
- Reid, Herbert. Meaning of art. Translation: Sami Khashaba, 2nd edition, Dar Al-Thaqaf Al-Thaqafiyyah - Arab Horizons, 1986.
- Ricoeur, Paul. Interpretation theory (discourse and surplus meaning). Translation: Saeed Al-Ghanemi, 2nd edition, The Arab Cultural Center for Publishing, Casablanca - Morocco, 2006.
- Saliba, beautiful. Philosophical glossary. Part 1, Lebanese Book House - Beirut, 1982.
- Santiana, George. A sense of beauty (theory planning in aesthetics). Translation: Mohamed Mostafa Badawy, The Egyptian General Book Authority, Reading for All Festival, Cairo, 2001.
- Stolnitz, Jerome. Art Criticism (Aesthetic and Philosophical Study). Translated by: Fouad Zakaria, 1st Floor, Dar Al-Wafaa for Printing and Publishing, Arab Republic of Egypt - Alexandria, 2007.
- Wahba, Majdi and Kamel Al Mohandes. A dictionary of Arabic terms in language and literature. 2nd edition, Lebanon Library - Beirut, 1984.
- Youssef, Ahmed. Prescriptive semiotics. Edition 1, Arab Cultural Center, Beirut - Lebanon, 2005.

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/325-340

expressive modulation in calligraphic configurations

Mohammed radhy Ghadheb[1]
Ali Abdul Hussein Mohsen[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 12/4/2020…....Date of acceptance: 10/5/2020….....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract:

The follower of the art of Arabic calligraphy accurately identifies three prominent dimensions that have framed the dimensions of this art, the functional dimension and the aesthetic dimension, the last of which is the expressive dimension, as it is an art that does not exhaust its aesthetic and indicative purposes because of its possibilities and characteristics that help it to form with any entity designed by calligrapher, with the expressive dimension of the most important of those The dimensions that can be studied within multiple variables, the most important of which are the significance of the text, the spatial and formal organization of the calligraphic functions and the power of the idea from which the calligraphic formation emerges, The formation of an expressive nature is built in the light of the characteristic of modulation and the concepts and concepts that constitute an essential basis for the birth of the expressive dimension. Research subject tagged with (expressive modulation in calligraphic configurations).

key words: Expression, modulation, calligraphic configurations.

[1] Ministry of Education / General Directorate of Education of Baghdad/ al-Karkh II, dr.mohammedradhee80@gmail.com

[2] University of Baghdad / College of Fine Arts, alshededi_78@yahoo.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/341-362

فاعلية انموذج التعلم البنائي في اكتساب طلاب معهد الفنون الجميلة لمهارات تحليل العمل الفني

اخلاص عبد القادر طاهر[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/3/18 ، تاريخ قبول النشر 2020/5/10 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

ملخص البحث

أنموذج التعلم البنائي أحد نماذج النظرية البنائية في التعلم، اذ تؤكد بشكل عام على الدور النشط للمتعلم أثناء التعلم،والمشاركة الفكرية والفعلية في الأنشطة المختلفة لمساعدة الطلبة في إكتساب مهارات تحليل الاعمال الفنية. ويهدف البحث الحالي الى تعرف فاعلية انموذج التعلم البنائي في اكتساب طلاب معهد الفنون الجميلة لمهارات(تحليل العمل الفني). ولتحقيق الهدف صاغت الباحثة الفرضية التالية: لا توجد فروق ذات دلالة احصائيةً بين متوسط درجات طلاب المجموعة التجريبية في الاختبار المهاري لتحليل الاعمال الفنية قبلياً و بعدياً.

وتضمن الاطار النظري مفهوم البنائية والانموذج البنائي ومراحله كما عرضت الباحثة التذوق وتحليل العمل الفني وقد اعتمدت في اجراءاتها على المنهج التجريبي ذي المجموعة الواحدة باختبارين (قبلي – بعدي)، كونه اكثر المناهج ملاءمة لتحقيق هدف البحث الحالي. وتكون مجتمع البحث من طلاب معاهد الفنون الجميلة الذكور والبالغ اعدادهم (2264) للعام الدراسي 2019-2020. واختارت عينة البحث الاساسية: طلاب معهد فنون الجميلة المسائي- الرصافة الاولى، يبلغ عددهم(30) طالبا، حيث وقع الاختيار على طلبة المرحلة الخامسة - قسم التصميم، بعد اجراء القرعة العشوائية البسيطة وقامت بالاختبار المهاري القبلي للوقوف على مستويات الطلاب في مادة التذوق الفني تحليل اعمال فنية ومقارنة دراجاتها بدرجات الاختبار المهاري البعدي كما أعدت الباحثة استمارة لتقويم الأداء المهاري للطلاب في تنفيذهم لمتطلبات الاختبار المهاري تكونت من (10) فقرات حدد لها مقياس خماسي، وبذلك تصبح الدرجة الكلية التي يحصل عليها الطالب في تحليله للعمل الفني تساوي (50) درجة. وتم عرضها على الخبراء وفي ضوء ملاحظاتهم اصبحت صالحه للاستعمال وبعد ان تحقق الصدق والثبات لهما، تم تطبيقها على عينة البحث الاساسية. واستخدمت الوسائل الاحصائية، استعانت الباحثة بالحقيبة الاحصائية (spss) لمعالجة البيانات. وبعد تطبيق الاختبار المهاري اشارت النتائج الى ظهور فرق في متوسط درجات المجموعة التجريبية

[1] معهد الفنون الجميلة /الرصافة 1، Saad.nawkhas@gmail.com.

بين الاختبارين القبلي والبعدي، وكان اتجاه هذا الفرق يشير الى الاختبار المهاري البعدي؛ وذلك بسبب التسلسل المتبع في تعلم الطلاب واكتسابهم لمهارات تحليل العمل الفني على وفق انموذج التعلم البنائي.

بناءً على النتائج التي ظهرت تستنتج الباحثة الاتي:

1-قدرة انموذج التعلم البنائي على اكساب المعلومات المعرفية في مادة التذوق الفني المقررة لطلاب المرحلة الخامسة.

2-ظهور قدرات وامكانيات لدى طلبة المرحلة الخامسة في تحليل العمل الفني بعد اكتسابهم لخطوات التحليل على وفق المنطلقات التحليلية للمنهج البنيوي.

واقترحت الباحثة إجراء الدراسات التالية:

1-إجراء دراسة مقارنة انموذج التعلم البنائي ونماذج اخرى للتعلم للوقوف على أيهم أكثر فاعلية في اكساب مهارات تحليل العمل الفني .

2-إجراء دراسات مشابهة للدراسة الحالية وعلى وفق المناهج النقدية الحديثة الاخرى كالسيميائية والتداولية والتفكيكية.

الكلمات المفتاحية: الفاعلية- انموذج التعلم البنائي- الإكتساب- المهارة –التحليل- العمل الفني.

الفصل الاول

مشكلة البحث

المتتبع لتاريخ التعليم يجد ان هناك سباقا فكريا عبر هذا التاريخ تحاول التاطير والتحديد لعمليتي التعلم والتعليم؛ نتيجة لذلك ظهرت النظريات التعليمية المفسرة لعملية التعليم من خلال قياس السلوك الانساني وتفسر هذا السلوك واخيرا تطبيق هذه النظريات في المواقف التعليمية التعلمية آملةً في تغير ونمو السلوك باتجاه ايجابي، ومع ازدياد الحاجات الانسانية والطلب المتزايد على الخدمات وخصوصا التعليمية اصبحت الحاجة الى تطوير تلك النظريات والبحث عن مصادر جديدة للتعلم وفهم اوسع للسلوك الانساني تلبية لمتطلبات العصر؛ فافرز السباق الفكري النظرية البنائية.

اذ ترى النظرية البنائية "أن التعلم عملية ديناميكية تكيفية تتفاعل فيها المعرفة الجديدة مع المعرفة السابقة في ذهن المتعلم، فتربط الخبرة السابقة بالجديدة في ظل تفاعل المتعلم كفرد او مع مجموعة في بيئة التعلم وتكوين معرفة جديدة". (Al-Dulaimi, 2012,p:256)

واذا نظرنا الى عملية التذوق الفني كركن مهم للتربية الفنية نجدها تريد تحقيق اهدافها باكتساب المتعلمين لمهارات تحليل العمل الفني وفق مناهج نقدية حديثة، ولتحقيق هذا الهدف لابد جعل المتعلم محور العملية التعليمية بجعله مشاركا فاعلا في التعلم،وتقديم المحتوى التعليمي وفق استراتيجيات ونماذج تعليمية حديثة ذات خطوات واضحة.

تأسيساً على ما تقدم، فأنموذج التعلم البنائي، أحد نماذج النظرية البنائية في التعلم، اذ تؤكد بشكل عام على الدور النشط للمتعلم أثناء التعلم، زيادة على ذلك المشاركة الفكرية والفعلية في الأنشطة المختلفة لمساعدة الطلبة في إكتساب مهارات تحليل الاعمال الفنية.

في ضوء ذلك تلخص الباحثة مشكلة بحثها في التساؤل التالي: ما فاعلية انموذج التعلم البنائي في اكتساب طلبة معهد الفنون الجملية لمهارات تحليل العمل الفني؟

تتجلى الاهمية في:

1 – تطبيق انموذج تعلمي في مادة التذوق الفني تتفق مع اهم اهداف المادة في اكتساب الطلاب لمهارات التحليل الفني .

2 – قد يفيد الاساتذة في اكساب الطلاب للخبرات والمعارف في مواد دراسية اخرى في معهد الفنون او كلية الفنون الجميلة.

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي في:

1 – المكانية: معهد الفنون الجميلة - المسائي– الرصافة الاولى – بغداد.

2 – الزمانية: 2019 – 2020.

3 – الموضوعية: مهارات تحليل العمل الفني.

4 – البشرية: طلاب معهد الفنون الجميلة المرحلة الخامسة.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى :

تعرف فاعلية انموذج التعلم البنائي في اكتساب طلاب معهد الفنون الجميلة لمهارات (تحليل العمل الفني).

ولتحقيق الهدف صاغت الباحثة الفرضية التالية:

فرضية البحث

لا توجد فروق ذات دلالة احصائيةً بين متوسط درجات طلاب المجموعة التجريبية في الاختبار المهاري لتحليل الاعمال الفنية قبلياً و بعدياً.

تحديد المصطلحات :

أولاً: الفاعلية

عرفها لغوياً : المنجد بأنها: " فعل فعلاً: عَمِل . والأسم منه الفِعّل. فَعَّلَ البيت الشعري : قطَّعهُ و وزنهُ بأجزاءِ." (Almonjid fi al-iaalam, 1969,p: 588)

اصطلاحاً عرفها:

الحيلة و المرعي بأنها: مقدرة المتعلمين على اكتساب المعرفة بكفء. (Al-Hailah and Al-Marai , :293) 2000,p

وعرفته الباحثة اجرائياً: قدرة الانموذج التعليمي البنائي في جعل المتعلمين اكتساب مهارات تحليل العمل الفني.

ثانياً: انموذج التعلم البنائي

اصطلاحاً عرفه: (Al-Saadi,2010)

بأنه: أنموذج تعليمي تعلمي لمساعدة الطلاب على اكتساب المعرفة، حيث تعرض عليهم مشكلة ما ويطلب منهم تدارسها من خلال نشاط وتفاوض إيجابي بين مجموعاتهم التعاونية لإستكشافها واقتراح الحلول اللازمة لها واتخاذ القرارات المناسبة بشأنها. (Al-Saadi, 2010,p :247)

عرفته (الباحثة) اجرائيا: تتبنى الباحثة تعريف (Al-Saadi,2010) لتوافقه مع اجراءات البحث.

ثالثاً: الإكتساب:

عرّفه لغةً: قاموس المحيط: " كَسَبَ: أصاب، واكتَسَبَ: تصَرّفَ واجتهدَ." (Alfairooz Abadi,1978, p:124)

وعرّفه اصطلاحاً:(Qattami،1998) بأنه: "كمية المثيرات التي يمكن للمتعلم ان يكتسبها من خلال ملاحظتها مرة واحدة ويستعيدها بالصورة نفسها التي اكتسبها بها".

(Qattami،1998،p:106)

عرفته (الباحثة) اجرائيا: كمية الخبرات والمعارف التي يكتسبها المتعلم، ويطبقها في تحليل الاعمال الفنية.

رابعاً: المهارة

عرفها لغةً (Ibn Manzoor ,1410هـ)بأنها: "الحذق في الشيء والماهر: هو الحاذق بكل عمل .

(Ibn Manzoor ,1410هـ,p:541)

اصطلاحا: عرفه (Jabr ,2010) بأنها: قدرة الطالب على أداء سلسلة من المهام المتتابعة لمرحلة أو عمل ما، بسرعة ودقة مع توفير الوقت والجهد. (Jabr ,2010,p:10)

عرفته (الباحثة) اجرائياً: مقدرة طلاب المرحلة الخامسة لقسم التصميم في تحليل الاعمال الفنية بفاعلية.

خامساً: التحليل

عرفه(Al-Saud ,2010) بانه: "تجزئة الشي الى مكوناته الاساسية وعناصره التي يتركب منها". (Al-Saud ,2010,p:216)

عرفته (الباحثة) اجرائياً: سلسلة من المهارات المتتابعة يؤديها طالب معهد الفنون بعد عرض عمل فني عليه مستعملاً ما تعلمه على وفق انموذج التعلم البنائي.

سادساً: العمل الفني

عرفه عودة:

العمل الفني هو انتاج الفنان الذي يرتبط بحياته وبمقومات شخصيته وبطبيعته وميوله واتجاهاته والتعبير عن ذاته وعن واقع بيئته. (Odeh,2015,p:19)

الفصل الثاني الإطار النظري

مفهوم البنائية

تعد البنائية من المذاهب الفكرية المهمة في عصرنا الحالي، كونها طرحت فكرا جديدا؛ حيث اعتبرت أن من يبني المعرفة هو الأعرف بها، والمتعلمين يجب ان يكونوا محور العملية التعليمية وأن يعملوا بجد ونشاط، و يديرون خبراتهم و فهمهم للموقف التعليمية التعلمية، من خلال ربط خبراتهم السابقة بالخبرة والمعرفة الجديدة والوصول الى تفسير معرفي مقنع.

و في هذا الإطار تقوم البنائية على مجموعة من المبادئ هي:

1 - البناء الذاتي للمعنى :أي أن المعنى يتشكل لدى المتعلم بفعل تفاعله عن طريق حواسه مع البيئة المحيطة به، والمفاهيم والرؤى التي تتكون في عقل المتعلم تتأثر بالخبرات السابقة، فالموقف التعليمي الجديد يتطلب تزويد المتعلم بما يمكنه من ربط المعارف الجديدة بالمعارف السابقة، بطريقة توصل إلى بناء المعنى الجديد .

2 - عملية تشكل المعنى عملية نفسية: حيث تتطلب جهدا عقليا على اعتبار أن الفرد يشعر بالراحة لبقاء البناء المعرفي لديه متزنا، ولحصول عملية التوافق بين الخبرات؛ فإنه يقع في الحيرة و تعتريه دوامة تفكير لإعادة الاتزان؛ فينشط عقله في عملية بحث ليعيد توازنه.

3 - مقاومة البناء المعرفي للتغيير: البنى المعرفية المتكونة لدى المتعلم تقاوم التغيير، حيث يستقر في ذهنه أن هذه البنى صحيحة؛ لأنها تقدم له تفسيرات تبدو مقنعة له.

4 - المعرفة السابقة شرط أساسي لبناء التعلم: يتم التفاعل بين المعاني الجديدة و القديمةالتعلم.

5 – التعلم يحتاج إلى وقت: التعلم ذا المعنى يتطلب التشديد على أفكار معينة واستخدامها في مواقف جديدة؛ لانها لا تحدث بشكل آني و إنما يحتاج إلى وقت. (Al-Dulaimi, 2012,p:256-254)

عناصر التصميم التعليمي وفق النظرية البنائية:

1 . المحتوى التعليمي: يقدم المحتوى التعليمي في صورة مهام أو مشكلات حقيقية تنبع من إحتياجات المتعلمين وذات صلة بواقعهم وبيئتهم، ليتيح الفرصة لهم لبناء المعرفة بأنفسهم .

2 . الأهداف التعليمية: وتتحدّد في المجالات التالية: الاحتفاظ بالمعرفة، فهم المعرفة، الاستخدام النشط للمعرفة ومهاراتها. فالمتعلّم يتعلّم من خلال البناء الفعّال للمعرفة ومقارنة معلوماته الجديدة مع السابقة.

(Shalayel, 2003, p: 31)

3 . استراتيجيات التدريس: تعتمد طرق واستراتيجيات التدريس على مواجهة الطلاب بموقف لمشكلة حقيقي في محاولة لإيجاد حلول له، وذلك من خلال البحث والتقصي والتفاوض حول تقويم وتحديد اكثر هذه الحلول فاعلية من خلال المفاوضة الاجتماعية لهذه الحلول، بينما "تعتمد استراتيجيات التدريس وفقاً للأنموذج الموضوعي على استراتيجيات التعليم الفردي، مثل التعليم بالكتب المبرمجة،والحاسوب الشخصي، وأشرطة التسجيل الصوتية، وأشرطة الفديو التعليمية". (Zaitoon ,2002,p: 224-223)

4 . المتعلم والمعلم البنائي

- دور المتعلم:

يكون المتعلم نشيطًا في ربط المعارف الجديدة بمعلوماته السابقة، وهو مشارك فاعل في إدارة التعلم وتقويمه، ويقوم بترتيب الأحداث في ظل غياب المعلومات الكاملة، وعليه فأن للمتعلم البنائي أدواراً عديدة منها:

1 . المتعلّم نشط: تقول البنائية بأنّ المعرفة والفهم يكتسبان بنشاط، حيث يناقش المتعلم ويضع الفرضيات ويستقصي بدلاً من أن يسمع ويقرأ.

2. المتعلّم اجتماعي: لا يبدأ ببناء المعرفة بشكل فردي، وإنما بشكل اجتماعي من خلال الحوار والتفاوض مع الآخرين.

3. المتعلّم مبدع: يحتاج المتعلمين لأن يبتدعوا المعرفة لأنفسهم ولا يكفي افتراض دورهم النشط.

(Rizk ,2008,p: 35)and (Menoufy ,2002, p: 24-23)

- **دور المعلم:** التخطيط والتنفيذ والتقويم

مبادئ التخطيط وفق أنموذج التعلم البنائي

1- يحدد المعلم للطلبة المفهوم المراد تعلم.

2- كتابة قائمة بكل ما يمكن توفيره من الخبرات الحسية وثيقة الصلة بالمفهوم المراد تعلمه.

3- التخطيط لمرحلة الدعوة بتحديد الأسئلة للمتعلمين والتي تؤدي إلى شعورهم بالحاجة إلى البحث للوصول للحل.

4- يشجع الطلبة على التعاون والعمل الجماعي من خلال توزيعهم على مجموعات صغيرة تحوي كل مجموعة مستويات دراسية مختلفة.

5. التخطيط لمرحلة الاستكشاف والابتكار باختيار عدد من الخبرات الحسية المتباينة من حيث الشكل والوثيقة الصلة بالمحتوى الدراسي، وإعطاء كل متعلم الوقت المناسب للقيام بأنشطة هذه المرحلة وتحقيق الأهداف منها.

6. التخطيط لمرحلة اقتراح التفسيرات والحلول من خلال عمل جلسات الحوار بين المعلم وطلابه وإحلال المفاهيم الصحيحة محل المفاهيم الخاطئة.

7- التخطيط لمرحلة اتخاذ الإجراء بتوجيه الطلبة إلى تطبيق ما تعلموه من خبرات في حياتهم العملية.

8. يتقبل أخطاء طلبته ولا يعنفهم عليها ، ويقوم بتوجيههم إلى تصحيح الأخطاء بأنفسهم تحت توجيه وإرشاد منه بطريقة تمكنهم من التوصل إلى الإجابة الصحيحة". (Suleiman and Hammam ,2001,p:115)

5. الوسائل التعليمية: وتركز على إستخدام الوسائط المتعددة التفاعلية التي يتم التركيز خلالها على دمج كل من عناصر الصوت والصورة والنص والرسومات.... اوغيرها، بما يسمح للمتعلم بالتفاعل والدخول في مسارات متعددة. (Zaitoon ,2002,p: 224)

6. التقويم: ان وظيفة التقويم البنائي كما ذكرها (ناصر ، 2001) هي قياس المعارف التي اكتسبها المتعلمون وطبيعة الاستطلاع الذي ينخرط به المتعلمون، والتركيب المفهومي للمحتوى الذي يتم تدريسه، وهو يتم في عملية التعلم وليس منعزلاً عنه. (Nasser ,2001 , p: 427)

7. بيئة التعلم البنائي:

بيئة التعلم البنائي هي الظروف الفيزيقية والنفسية التي يوفرها المعلم للمتعلمين في الموقف التعليمي. وقد وصف (زيتون، 2003) بيئة التعلم التعلم البنائي بأنها: "المكان الذي يحتمل أن يعمل فيه المتعلمون معاً ويشجع بعضهم بعضاً، مستخدمين في تحقيق ذلك الأدوات المختلفة ومصادر المعلومات المتعددة لتحقيق الأهداف التعليمية وأنشطة حل المشكلات".

(Zaitoon ,2002, p: 158)

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أنموذج التعلم البنائي

مفهوم انموذج التعلم البنائي

أحد النماذج النابعة من استراتيجية دورة التعلم المبنية وفق فلسفة النظرية البنائية، والذي يؤكد على التعلم ذي المعنى القائم على الفهم من خلال الدور النشط للمتعلم في التعلم والمشاركة الفكرية الفعلية في الأنشطة التي يقومون بها ضمن مجموعات تعاونية لبناء مفاهيمهم ومعارفهم العلمية، وقد ورد هذا الأنموذج بعدة أسماء منها مثلاً: أنموذج التعلم البنائي، المنحنى البنائي، وغيرها....، وتم تعديله وتطويره من قبل سوزان هوسلي حتى أصبح على صورته الحالية المعروفة الآن.

مراحل أنموذج التعلم البنائي

يمر انموذج التعلم البنائي بأربع مراحل أساسية متتالية على الترتيب، بحيث كل مرحلة من مراحلها مرتبطة بالتي تليها ارتباطاً منطقياً، وقد اتفق على تحديدها وكما الآتي:

1 - مرحلة الدعوة :

وفيها يتم طرح مشكلة عليهم بهدف تهيئتهم للتعلم وإثارة دافعيتهم وخلق مناخ معرفي لتعلم الموضوع الجديد،أو طرح بعض القضايا البيئية كمحور للتعلم، وعرض بعض المصورات عن بعض المشكلات المقترحة للدراسة، ويجب الإهتمام بما لدى المتعلمين من معلومات سابقة أو خبرات، وكلما كانت للمشكلة المعروضة جذور لدى المتعلمين كانت تفاعلهم واستجاباتهم معها سريعاً، وفي نهاية المرحلة يجب أن يشعروا بالحاجة إلى البحث والتنقيب للوصول إلى حل أو حلول لهذه المشكلة.

2 - مرحلة الاستكشاف و الاكتشاف والابتكار:

في هذه المرحلة يقوم المعلم بتوزيع الطلبة الى مجموعات متباينة في التحصيل الدراسي وتتكون كل مجموعة من (3–5) طلاّب، وتقوم كل واحدة منها بالأنشطة المكلفة بها، كجمع البيانات وتصنيفها، ووضع الفروض، وطرح التساؤلات، والبحث عن الإجابات، وتقديم التفسيرات، والوصول إلى الحلول ونقدها، وإصدار الأحكام، وذلك استعداداً للوصول إلى حلول للمشكلة، والمجموعات لا تعمل جميعها على نفس الأسئلة، بل تعطى لكل مجموعة مهام محددة.

3 - مرحلة اقتراح التفسيرات والحلول:

في هذه المرحلة يقدم المتعلمون اقتراحاتهم للتفسيرات والحلول من خلال مرورهم بخبرات جديدة وأدائهم للتجارب الجديدة، واختبار صحة هذه الحلول والمقارنة بينها من خلال الأنشطة المختلفة التي تظهر الاتصال والتفاعل بين المتعلمين والمدرس وبين بعضهم بعضاً.

4 - مرحلة اتخاذ الإجراء:

تحدث في هذه المرحلة عملية الإندماج المعرفي بين المفاهيم الجديدة والمفاهيم السابقة، ممّا يؤدي إلى حدوث البناء المعرفي الجديد الذي يخدمهم في فهم متغيرات البيئة التي تحيط بهم.

(Suleiman and Hammam ,2001, p: 1154) and (Zaitoon ,2002, p: 384)

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تذوق العمل الفني ونقده

العمل الفني

إن العمل الفني يعد نتاج الفنان لفكرة او عاطفة يعبر بها عن الجمال، ويتميز بقدر من الابتكار. فيرى تولستوي أن" الفن مظهر من مظاهر الحياة البشرية وأحد وسائل الاتصال بين الناس، وأكثرها تأثيراً فى تعديل السلوك، ويرى أن الإنسان كما ينقل أفكاره على الآخرين عن طريق الكلام فإنه ينقل الى الآخرين عواطفه عن طريق الفن، ومعنى هذا أن الفن أداة تواصل بين الأفراد، يتحقق من خلالها نوع من الاتحاد العاطفي والتناغم الوجداني بينهم". (Shaker,1987, p: 23)

كذلك لكي نستطيع قراءة أى عمل فني واكتشاف جمالياته، لابد من توافر المعايير التالية فى القارئ (المتذوق) وهي:

- الوعي بحقيقة أن الفن تعبير عن الوجدانيات أكثر منه تعبير عن واقع قائم.
- درجة كافية من الدراية بالفن (اتجاهاته، مدارسه، أهدافه).
- المعرفة الاتمة والدراية بمقومات العمل الفني – البنائية والكلية.
- قدر كاف من الثقافة الفنية.
- الوعي بتأثير البيئة والتراث والمناخ السائد وقيم المجتمع . (Azzam,1999, p: 162)

"أما اصحاب التحليل النفسي فينظرون الى العمل الفني انعكاس اللاشعور في عمل فني، فالفنان يعبر بقصد ودون قصد عن عوائق نفسية مكبوته لديه فالعمل الفني يمثل لدى المبدع والمتأمل تخليصاً من الطاقه المشاعرية العليلة التي كانت قد تراكمت لأقصى الحدود لديه على اتجاهات معينة نتيجة لكبتها". (Bertlemy ,no date, p: 28)

وترى (الباحثة) أن العمل الفني التشكيلي الذي يتميز عن غيره من الفنون يتسم بنظم وتراكيب وانساق واتجاهات فكرية ووجدانية ويتميز بقدر من الابتكار والمهارة وبمزيج من القيم بمعنى أَن الفنان لايجعل الطبيعة مجردة عن شخصيته بل يحاول أَن ينقل لنا القيم التي استمدها منها ك (القيم البيئية والاجتماعية والدينية والذاتية... وغيرها). ويعبر عنها الفنان على شكل رموز، بحيث يمكن لاحدنا يعبر نحو المفهوم المرموز اليه وبطرق فنية مختلفة من عمل لاخر.

فنجد ان المتلقي الذي يتأمل العمل الفني يترجم أشكاله من خلال علاقاته وترابطاته الخاصة، (فالخط يمثل اتجاها وحركة وإيقاع) و(اللون مع ما يجاوره يحدث توافقا أو تباينا) وهناك علاقة بين (الشكل والفضاء والخطوط والأشكال والألوان والاتجاهات والتوزيع والإيقاعات..وغيرها) كلها تترجم الانجاز الشكلي الفني الذي يعبر عن أحاسيس الفنان وأفكاره. فالادراك الجمالي للعمل الفني يمثل قوة ادراكية بين الفنان والمتلقي.

التذوق الفني في التعليم:

يتجسد مفهوم تذوق العمل الفني في "الاستجابة الانفعالية بما يدركه الانسان من علاقات وقيم جمالية وفنية للأعمال الفنية المختلفة والاستمتاع بها". (Sayed,1971, p: 71)

فالتذوق الفني هو محاولة للتعرف على مكونات العمل الفني ومهمة الكشف على القيم الجمالية والفنية والتعبيرية اثناء العمل عند ممارسة واستمتاع به ثم تقدير قيمته.

وهو ما اشار اليه (Barkan) إذ "أن التذوق الفني في التعليم يهدف الى تنمية قدرة المتعلم على التمييز بين الأشياء ، وإصدار الأحكام بشأن العمل الفني وإكساب المتعلم المهارات المعرفية والادراكية وزيادة قدرته على الرؤية القائمة على الفحص والدراسة، وكذلك ثقافته البصرية، مما يكسبه سلوكاً جمالياً ينعكس على استجاباته الجمالية للبيئة المحيطة". (Barkan , 1970, p 103)

كما أكد (عبد العزيز) "أهمية التذوق الفني في التعليم، ودور العلماء في ابداء آراءهم حول أهدافه وأبعاده الزمكانية، ودوره في تغيير الابعاد الشخصية للمتعلمين، وتشجيع وتنمية اتجاهاتهم نحو ممارسة المهارات الفنية والجمالية". (Abdel Aziz,2009, p: 32)

وعليه فان المؤسسة التعليمية لها دورها الفاعل في التربية الوجدانية وفي صقل الذوق ليدرك المتعلم مدى أهميته مادياً وروحياً. فالتذوق الفني يختلف من فرد لاخر وهذا الاختلاف فتح أفاقاً لتطوير الفن والتربية الفنية ولكي يتم تحقيق عملية التذوق لابد للمتذوق للعمل الفني أن يمر بعدة مراحل:

مراحل التذوق الفني هي:

لكي تتم عملية التذوق الفني بصوره سليمة لابد من ان يمر المتعلم بعدة مراحل تترابط وتتداخل فيما بينها بحيث ترتكز عليها هذه العملية وهي:

1- "الادراك والفهم: ان الادراك والفهم هي لحظة مشاهدة العمل الفني واستيعابه بصريا ومعرفة واستيضاح كافة جوانبه المرئية، وهي لحظة يتحول فيها الغريب الى مالوف". (Al-Anouz, 128 :2010, p)

2- الاندماج والاستمتاع: هي معايشة العمل الفني ومحاولة اعادة الخبره الجمالية التي مر بها الفنان اثناء انجازه العمل الفني أي الاستمتاع بكل تفاصيل ومكونات العمل الفني من حيث استخدام الالوان ودرجاتها وملمس سطوح الاشكال والخطوط المكونة لها ودرجات الظل والضوء التي تظهر عليها، وملاحظة مدى التحريف والاختزال الذي طرأ على تلك الاشكال، فضلاً عن نظام التكوين المستخدم وكيفية الربط بين مكونات العمل الفني من خلال ايجاد العلاقات الشكلية واللونية وعلاقتها بالمضمون والمعنى الذي يقصده الفنان. (Khamis, no date, p: 24)

3- التقدير والحكم: ويعني مقدرة المتذوق للعمل الفني ادراك الشيء المراد تذوقه واصدار الحكم عليه وهذه الخطوه تأتي بعد الاستمتاع بالموضوع الفني. (Sutieri, 1994 , p: 13)

توصلت (الباحثة) الى ان المتذوق للعمل الفني يجد نفسه أمام مشكلة جمالية جذبت انتباهه فجأة، ويتوقف عندها التفكير وتصبح المشاعر والأحاسيس هي التي تشد انتباهه، ويولد لديه الإحساس والشعور أمام ظاهرة لم يألفها الفرد من قبل، شدت انتباهه ونبهت حواسه لإدراكها هنا اما ينجذب للموضوع أو ينفر منه قبل إصدار عمليات الاستدلال والبرهنة.

تحليل العمل الفني:

التحليل هدف معرفي ووجداني قصدي يقسم المادة الى مكوناتها واستخلاص وتحديد العلاقة بين مكونات تلك المادة ومعرفة الطريقة التي تنظم العلاقة بينها، والمقصود بالمادة الموضوع الذي له عناصر ومكونات ودلالات وعلاقات تمثل أجزاءه، فالتحليل يعمل على تجزئة العمل الفني التشكيلي الى عناصر جزئية بغية إظهار إبداعاتها وأسس جماليتها.

"وهنا يكون للعمليات التحليلية التركيبية اداة تطبيق وتنفيذ وتحقيق اضافة الى بنائها وظاهرها النظري فهي منهج عمل في الفن، ينمو ويتطور ويكون اساس الخبرة الجمالية الفنية ليساعد على نمو المعرفة والثقافة الفنية وتطورها". (Haider ,1996, p: 269 - 286)

فهو اذن عملية منطقية تعمل على تفكيك وتركيب العمل الفني لتحقق الفهم والتفسير والتي تبدأ بجمع الافكار وتنتهي باصدار الاحكام والقرارات، فبعد التفكيك والتحليل يتم محاولة لتركيب عناصر العمل الفني معتمدا على مبادئ واسس المناهج النقدية الحديثة.

لذا فان مهارات التحليل تتضمن القدرة على تحليل العناصر أي المكونات الرئيسة للعمل الفني التشكيلي، وكذلك تتضمن تحليل العلاقات التي تربط تلك العناصر والمكونات في بنية العمل الفني اي التحليل الذي يخص التعامل مع المفاهيم والقواعد والأسس. فالقدرة على التحليل المقدرة التي تمكن الفرد من الفحص الدقيق للوقائع والأفكار والأشياء والمواقف، وتقسيمها الى مكوناتها الفرعية مما يؤدي الى فهم أجزاء الموقف التعليمي. والتحليل يحتاج الى تنظيم بمعنى القدرة على تحليل الموقف في ظل مراعاة الهدف العام اي إدراك النسق المتكامل الذي تتحرك في ظله الأجزاء. وبما ان العمل الفني التشكيلي يعد فناً بصرياً اذ يكون الشكل عنصراً مهماً ومؤثراً فإننا نستمتع بالكشف عن بنية هذا الشكل. ولا يمكن الاختيار والمفاضلة بين الأعمال كون "الأعمال الفنية جميعاً تخضع لمعيار جوهري واحد، فلا يمكن الاختيار والمفاضلة بينها". (Hakim, 1986, p: 99)

فالعمليات التحليلية (أداة تطبق وتنفذ على أساس الخبرة الجمالية الفنية، متمثلة بالملاحظة والتجربة معتمدة على التنظيم والترتيب للعناصر والحساسية للناحية الشكلية وتعتمد الطلاقة الفكرية وغزارة التعبير وحساسية الأفكار واختيار الخامة والمهارة في استخدامها للتعبير عن الذات ينتج عنه أسساً معروفة للتحدث عن الأفكار والخامات والشكل الفني، وعملية بناء وابتكار وابتداع انساق جديدة غير سائدة لتحقيق الجذب من خلال تغير آلية النظم والعلاقات). (Haider ,1996, p: 136)

ونظراً للاختلاف والتباين في الأفكار والمرجعيات والأيديولوجيات واختلاف العناصر المتضمنة في اللوحة الفنية وما تحمل من رموز ودلالات مختلفة في التفسير والتأويل من متلقٍ لآخر. فان طرائق التحليل هي تحليل الشكل والمضمون والتي تتكون من الخطوات الاتية :-

1- الوصف العام للعمل الفني التشكيلي:

هو تعبير يعتمد على مستوى الوعي والادراك الحسي والخبرة الجمالية الفنية لدى المتلقي وينتهي الوصف من حيث يبدأ التحليل والمعنى الموجود في العمل الفني.

"إن التجربة الجمالية هي نتاج التواصل بين الشيء الفني والمشاهد، وهذا التواصل لايتأتى إلا إذا تهيأت الظروف لحدوثه، وهذه الظروف هي استعداد المشاهد على تحسس وإدراك معالم ذلك الشئ أو التجربة التي تساعد على خلق حالة من المتعة الجمالية وموقف التلقي من جانب المشاهد". (Nubler, 1987, p: 17)

2-التكوين:

ويعني "تجميع عناصر التشكيل كالنقطة والخطوط واللون والفراغات والمساحات على وفق منهج جمالي معني" (Al-Kanani, 2009, p: 9)، وهو النظام المعتمد في تشكيل اللوحة وربط اجزائها مع بعضها، والفنان هو الأساس في انجاز هذا العمل والذي يربط أجزاء هذا العمل ضمن مهارة خاصة معتمدة على إمكانيات معرفية وفنية.

ترى (الباحثة) ان التكوين عملية تنظيم وترتيب للعناصر التصويرية في المشهد البصري من خلال التعبير بالاشكال والدرجات اللونية والظل والضوء والعلاقة بين المساحات والاشكال وغيرها من المكونات.

3-تقنيات الإظهار:

التقنية هي "العلم الذي يتم الحصول عليه بوساطة مزاولة العمل بدقة من اجل الحصول على الخبرات اللازمة وهو تطبيق للعلم عن طريق ارادة الإنسان". (Sabila, 2005 ,p:9)

"فالتقنية هي المهارة اليدوية قبل الشروع في عملية التنفيذ". (Wahba,1979,p:125)

أما مراحل إظهار الشكل الى حيز الوجود فيتطلب ثلاثة أسس اولها وجود فكرة والثانية المادة والثالثة هي الفعل او الاداء المهاري.

4-المرجعيات الضاغطة:

تعد البيئة من أهم المرجعيات الضاغطة على الفكر الإنساني فالبيئة هي المحيط الذي يؤثر و يتأثر به الفنان، فالفنان يستقي افكاره واسلوبه وتجربته من بيئته الخاصة وتظهر من خلال نتاجه الفني.

5-الاسلوب والاتجاه:

فالأسلوب هو طريقة التعبير، وهو الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني او نظم الكلام وتأليفه لأداء الافكار وعرض الخيال، فهو الانسان نفسه، "فالاسلوب اذن لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير". (Fadl ,1992 ,p:109)

اما الاتجاه يعني "السيطرة على توجيه أعيننا للتحرك داخل العمل الفني، لاسيما في المساحات الكبيرة من خلال المسالك البصرية التي تكون العين مدعوة للتنقل عبرها، وقد تكون بعض هذه الدعوات أكثر إلحاحاً من غيرها، وقد يجري تأكيدها على قدر من القوة، بحيث تصبح هي حركات اتجاهية"-Al (Bazzaz,2001,P:16). للاسلوب خصوصية تميز الفنان عن غيره وهو طابعه الشخصي وهو الذي يقوده للاتجاه نحو المضمون وفهم سياقه الفكري.

6- أنظمة الشكل:-

يعد الشكل رمزا للمرئيات ليس بحرفيتها ولكن على وفق رؤية تعبر عنها وعن مضمونها تتجسد أفكار الفنان وإبداعه في إخراج تلك الرؤية من خلاله ويعد الشكل أيضاً انعكاساً لوعي الفنان متمثلاً بتلك الرموز القابلة للإدراك الحسي (فالفن إبداع لأشكال مدركة حسيا بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري). (Hakim,1986,P:102)

توصلت (الباحثة) الى ان علاقة الشكل بالموضوع هي علاقة متكاملة ضمن البناء الشكلي يضفي من خلاله العمل الفني قيمة جمالية محاكيا الواقع المرئي بصورة فنية، فالعمل الفني يدرك ككل نتيجة لتاثر الفنان بحافز بيئي معين يحمل جزء من الواقع وجزء من الاسقاطات الداخلية للمتلقي ويتصف بكونه يتالف من مجموعة من العلاقات مكونة بذلك كلاً مترابطاً.

مناهج النقد الحديثة:

يعد النقد الفني والجمالي من مركبات المعارف التي تنحو منحى الوصف والتحليل ويرتبط برؤية جمالية مركبة ولا يخلو من جدل وتباين رأي ومفارقة في الاتجاهات، ما أدى إلى توسع مساحته وضئلت فيه المحددات والمثبتات وتطور مفهوم النقد بتطور العلوم الإنسانية، حتى أخذت الفلسفة الحديثة الطابع النقدي والذي عمل على فهم وتحليل آليات العمل الفني، فالباحثة تبنت المنهج البنيوي في اجراءات بحثها.

البنيوية:

لمعرفة مفهوم البنيوية ينبغي في البدء معرفة ماهيتها وكنهها وأبعادها المعرفية للإحاطة بالأسس الفلسفية التي ترتكز عليها؛ إذ "إن الأصل اللغوي اللاتيني لكلمة بنية هو (Stuerc) والذي يقصد به البناء أو طريقة إقامة البناء والتضامن بين أجزائه أما مفهوم الكلمة فيشتمل (وضع الأجزاء في مبنى ما) ويقترب المعنى والمفهوم من استخدام هذه الكلمة في المصطلحات اللغوية العربية الذي يدل على التشييد والبناء والتركيب". (Fadl,1987,P;179)

كما نجد "(بروب- Brob) يميز معنى البنية في علاقة العناصر بعضها ببعض وعلاقة هذه العناصر بالكل في حين يشترط (كرونبير-Kronber) في البنية أن تكون ذات شكل... ويفرق (شتراوس) بين البنية والشكل والمادة، فيرى المادة غريبة عن الشكل والبنية هي محتوى هذا الشكل، والشكل هو مظهرها الخارجي والواقعي... ويؤكد (جان كوهين) على إن المادة واقعة عقلية أو انطولوجية وان الشكل هو اللغة والأسلوب أو مجموع العلائق القائمة على التعارض بين الكلمات في نسق لغوي". (AL- Shall,1984, P :65-64)

في حين يرى (بياجيه) من جهة "اقتران البنية بنظام النسق، بانها نسق من التحولات وإنها تتكون من أفكار ثلاثة رئيسة وهي الشمولية والتحويلية وفكرة التنظيم الذاتي". (S. Ravendran,2002,P:19)

بناءً على ما تقدم فالبنية جاءت بفلسفتها المتمركزة على الأبنية العقلية، والمفسرة بنهج علمي مختلف الأنظمة والفلسفة والأدب والعلوم وفي المجالات العلمية المتعددة.

مؤشرات الإطار النظري:

ترى الباحثة أن تعلم مهارات تحليل العمل الفني تتفق مخرجاتها التعليمية مع مخرجات التعلم البنائي، وفق الاتي:

1 - ان النظرية البنائية لها اهداف تربوية يسعى المعلم لتحقيقها فيكون له دور كونه المنظم والمطور والمصدر الاول للمتعلمين والمقوم والمشجع لطلبته على التعلم، والمتعلم يكون هو المكتشف لما يتعلمه من خلال ممارسته للتفكير العلمي وهو باحث عن معنى بخبراته.

2 - ان انموذج التعلم البنائي تسعى في تحقيق الأهداف التعليمية بمستوياتها المختلفة المعرفية والوجدانية والنفس حركية، كما انها تسعى الى تحقيق النمو الشامل والمتوازن للمتعلم.

3 - أن الخبرات والمعلومات السابقة للمتعلمين تعتبر شرط أساسي لإحداث التعلم المرغوب، وبذلك فالبنية المعرفية السابقة للمتعلمين هي أساس ومحور بناء المعرفة الجديدة وبقاء أثر التعلم لمدة أطول واحداث تغيرات في افكار واتجاهات ومهارات المتعلمين.

4 - أن ممارسة المهارة ترفع مستوى إتقان الاداء، فالاداء الماهر يمتاز بالكفاية والجودة ويستطيع المتعلم من خلال التدريب والممارسة أن يطور أداءه نحو الأفضل.

5 - التذوق الفني عملية عقلية، وعملية التذوق عمل ذهني ينصب على بيان فكرة أو قيمه شئ ويصحبه حكم وهي عملية واعية تتأثر بعوامل كثيرة وترتبط بالخلفية الثقافية للمتعلم وحالته الوجدانية.

6 - ان التذوق الفني له مراحله الثلاث (الوصف- التحليل- التفسير) ومن خلالها يستطيع المتعلم التحدث عن العمل الفني واصفا لعناصره الشكلية ومحللا للمعاني والرموز والعلاقات التشكيلية ومفسرا لمضمونه ومغزاه.

منهجية البحث وإجراءاته:

أعتمدت الباحثة المنهج التجريبي ذي المجموعة الواحدة باختبارين (قبلي – بعدي) في تصميم إجراءات بحثها كونه اكثر المناهج ملاءمة لتحقيق هدف البحث الحالي.

التصميم التجريبي:

اختارت الباحثة التصميم التجريبي ذا الضبط الجزئي للمجموعة الواحدة ذات الاختبارين القبلي – البعدي كما موضح في الجدول (1).

جدول (1) يوضح التصميم التجريبي المتبع

طلاب المرحلة الخامسة	المجموعة التجريبية	الاختبار القبلي مهاري	المتغير المستقل	الاختبار البعدي مهاري
		×	**انموذج التعلم البنائي**	×

مجتمع البحث:

تكون مجتمع البحث من طلاب معاهد الفنون الجميلة الذكور والبالغ اعدادهم (2264) للعام الدراسي 2020-2019.

عينة البحث:

أ-العينة الاساسية: اختارت الباحثة معهد فنون الجميلة المسائي- الرصافة الاولى، حيث بلغ عددهم (685) طالبا. يتكون المعهد من ستة اقسام، وقد وقع الاختيار على طلبة المرحلة الخامسة - قسم التصميم، بعد اجراء القرعة العشوائية البسيطة بكتابة اسماء الاقسام في اوراق صغيرة، وقسم التصميم يضم (37) طالباً من الذكور المرحلة الخامسة، علما انها المرحلة التي يدرس فيها مادة التذوق الفني، بعد ذلك تم استبعاد (7) طلاب منهم كونهم راسبين، فتبقى من العينة (30) طالباً. والجدول (2) يوضح ذلك.

جدول (2) يوضح عينة البحث

ت	نوع العينة	قبل الاستبعاد	عدد المستبعدين	العدد النهائي
1	اساسية	37	7	30
2	استطلاعية	-	-	10

ب-العينة الاستطلاعية: تم اعتماد عينة استطلاعية بلغت (10) طالباً لفحص متطلبات البحث المتمثلة بتطبيق الاختبار المهاري لإيجاد معامل الثبات ولفحص ادوات البحث.

متغيرات البحث

أولاً: المتغير المستقل: يتمثل بـ(انموذج التعلم البنائي) التي اعتمدت في تدريس مادة التذوق الفني المقررة في المرحلة الخامسة.

ثانياً: المتغير التابع: مادة التذوق الفني من خلال تحليل عمل فني الاداء المهاري.

ثالثاً: المتغيرات الدخيلة الإجراءات التي تتبعها الباحثة لغرض تحقيق السلامة الداخلية والخارجية للتصميم التجريبي للبحث كما يأتي:

- مدرس المادة: قامت الباحثة بعملية تدريس طلاب المجموعة التجريبية على وفق خطط دراسية باستعمال انموذج التعلم البنائي.

الاختبار القبلي

قامت الباحثة باجراء اختبار مهاري قبلي للوقوف على مستويات الطلاب في مادة التذوق الفني تحليل اعمال فنية، مقارنة دراجاتها بدرجات الاختبار المهاري البعدي بعد تدريس الطلاب على وفق انموذج التعلم البنائي.

تصميم الخطط التدريسية:

بما أن البحث الحالي يهدف الى التعرف على فاعلية انموذج التعلم البنائي، لذا صممت الباحثة خطط دراسية لتحقيق هدف البحث من خلال اكتساب طلاب معهد الفنون الجميلة لمهارات تحليل العمل الفني، وفق الخطوات الاتية:

- تحديد حاجات المتعلمين:

وجهت الباحثة استبانة مفتوحة الى عينة استطلاعية بلغت (10) طلاب تتضمن مجموعة من الأسئلة تتعلق بمادة التذوق الفني التي يتم دراستها في مرحلة الخامس، للتعرف على مدى استفادتهم من المحتوى التعليمي في تطوير مهارات تحليل العمل الفني، إذ تم توجيه الأسئلة الآتية:

• هل درست التذوق الفني؟ • هل درست مناهج نقدية حديثة ؟ عددها؟ •هل قمت بعملية تحليل عمل فني؟

ومن خلال اجابات الطلاب على الاستبانة (الدراسة الاستطلاعية) أستفادت (الباحثة) في تحديد الأهداف التعليمية للخطط الدراسية واتساق محتواها مع الأهداف السلوكية التي اشتقت من الاهداف التعليمية فضلا عن ذلك تحديد الأنشطة والفعاليات التعليمية، كذلك بينت (للباحثة) الطرائق والأساليب التدريسية الملائمة لتدريس هذه المادة.

تحديد خصائص الفئة المستهدفة:

اجرت الباحثة تحليلاً لخصائص الطلاب (عينة البحث) لغرض ايجاد توافق بين المحتوى التعليمي للخطط التدريسية على وفق انموذج التعلم البنائي وفعالياتها وانشطتها التعليمية وتلك الخصائص، للوقوف على مستويات الطلاب واستعداداتهم لتلقي الخبرات الجديدة التي ستقدم على وفق محتوى هذه الخطط.

بناءً على ذلك حددت (الباحثة) التساؤلين التاليين قبل تصميم الخطط التدريسية:

س1- هل إن (الفئة المستهدفة) لديهم الـ تفهم للمحتوى التعليمي للخطط التدريسية لمادة التذوق الفني التي يتم عرضها في تلك الخطط على وفق انموذج التعلم؟

س2- هل تواجه الطلبة الصعوبات والمشكلات في فهم المحتوى التعليمي لمادة التذوق الفني وتطبيقاتها العملية؟

في ضوء هذين التساؤلين اتخذت الباحثة الاجراءات التالية:

تحديد المحتوى التعلمي التعليمي :

قامت الباحثة بالاطلاع على مفردات مادة التذوق الفني المقررة للمرحلة الخامسة، إذ تم تحليلها واعادة صياغتها من خلال تصميم محتوى للخطط التدريسية وتنظيمها على وفق انموذج التعلم البنائي المعتمد في الاطار النظري للبحث الحالي والذي يتضمن (3) خطط دراسية على وفق انموذج التعلم البنائي، والخطط الدراسية تضمنت الموضوعات الاتية:

1- العمل الفني على وفق انموذج التعلم البنائي.
2- المنهج البنيوي على وفق انموذج التعلم البنائي.
3 - تحليل الاعمال الفنية على انموذج التعلم البنائي.

تحديد الأهداف التعليمية والسلوكية للخطط التدريسية:

تم صياغة (3) اهداف تعليمية بواقع هدف تعليمي لكل خطة دراسية.

الأهداف السلوكية :

تم تحليل الأهداف التعليمية المحددة في الخطط الدراسية إلى أهداف سلوكية؛ إذ تم صياغة (15) هدفاً سلوكياً على وفق متطلبات مهارات تحليل العمل الفني.

الاختبار المهاري:

قامت الباحثة باختيار لوحات فنية عالمية،وباستخدام الطريقة التحليلية في قياس الجانب المهاري للطلاب والطلب منهم بتحليلها على وفق المنطلقات التحليلية للمنهج البنيوي الذي اكتسبوا خبراته من خلال الخطط التدريسية التي تم اعدادها في هذا البحث.

استمارة الاداء المهاري :

لغرض تصحيح نتاجات الطلاب التي تضمنت تحليلاً لعمل فني، أعدت الباحثة استمارة لتقويم الأداء المهاري للطلاب في تنفيذهم لمتطلبات الاختبار المهاري تكونت من (10) فقرات حدد لها مقياس خماسي، وبذلك تصبح الدرجة الكلية التي يحصل عليها الطالب في تحليله للعمل الفني تساوي (50) درجة.

صدق الاستمارة:

تم عرض مكونات الاختبار المهاري واستمارة تقويم الأداء المهاري على مجموعة الخبراء للتعرف على صلاحيتها في قياس الهدف الذي وضعت لأجل قياسه، وفي ضوء ملاحظاتهم تم تعديل بعض الفقرات التي تحتاج إلى تعديل وغير الصالحة لغوياً. كما وأعادت الباحثة استمارة التقويم بعد إجراء التصحيح المطلوب إلى السادة الخبراء فحظيت باتفاقهم جميعاً عليها لتكون صالحة للاستعمال.

ثبات استمارة تقويم الأداء المهاري:

للتحقق من ثبات استمارة تقويم الاداء المهاري؛ اذ تم اختيار (2) اعمال فنية وعرضها على طلاب العينة الاستطلاعية لتحليلها، وتم تصحيحها من قبل لجنة ثلاثية تكونت من الباحثة وملاحظين اثنين*على وفق استمارة تقويم الاداء المهاري وتم استعمال معادلة (هولستي) لاستخراج معامل الاتفاق بين الملاحظين، كما موضح في الجدول (3).

جدول (3) يوضح معامل الثبات لاستمارة تقويم الأداء المهاري

ت	العمل الفني	الباحث مع		م1 م2	المعدل
		م1	م2		
1	ليلة نجومية لـ(فان كوخ)	0.88	0,90	0,89	0,89
2	السمكة الذهبية لـ(بول كلي)	0,88	0,90	0,89	0,89
	المعدل العام	0,89			

*استعانت الباحثة بالملاحظين الآتيين لتقويم الاعمال الفنية التي حللها الطلبة على وفق متطلبات الاختبار المهاري.

1-التدريسية م.د. ليلى شويل حسين- مدرس مادة المنظور – قسم التصميم- معهد الفنون الجميلة.

2- التدريسي م.م. حيدر عبد القادر طاهر – مدرس مادة التربية الفنية – وزارة التربية.

من خلال النظر لنتائج الجدول (3) يظهر أن معامل الثبات لاستمارة تقويم الأداء المهاري تساوي (0,89)، وهو يعد مؤشرا جيدا يمكن من خلاله اعتماد الاستمارة في تقويم الاختبار المهاري. وبعد الانتهاء من اجراءات الخطط التدريسية والاختبار المهاري واستمارة تقويم الأداء، تم تطبيقها على عينة البحث الاساسية.

الوسائل الاحصائية

استعانت الباحثة بالحقيبة الاحصائية (spss) لمعالجة البيانات والمعلومات لاظهار النتائج:

1- اختبار T-test لعينتين مترابطتين للتحقق من درجات الاختبارين القبلي والبعدي.

2- معادلة هولستي: استخدم هذه المعادلة لايجاد معامل الثبات لاستمارة تقويم الاداء المهاري والتعرف على الاتفاق بين الخبراء للحصول على صدق الاختبار.

الفصل الرابع

عرض النتائج ومناقشتها:

بما أن البحث الحالي يهدف الى: تعرف فاعلية انموذج التعلم البنائي في اكتساب طلاب معهد الفنون الجميلة لمهارات تحليل العمل الفني. وللتعرف على فاعلية الانموذج التعليمي صاغت الباحثة فرضية للبحث والتي تنص على أن:

(لا توجد فروق ذات دلالة احصائيةً بين متوسط درجات طلاب المجموعة التجريبية على الاختبار المهاري قبلياً وبعدياً). وللوقوف على وجود اي فرق بين الاختبارين؛ استعملت الباحثة الاختبار التائي لعينتين مترابطتين ذات الاختبارين (القبلي والبعدي) وكما موضح في الجدول (4).

جدول (4) يوضح درجات طلاب المجموعة التجريبية حول ادائهم المهاري في تحليل العمل الفني قبلياً وبعدياً.

	الاختبار المهاري	العينة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	قيمة t-test		درجة الحرية
					المحسوبة	الجدولية	
طلاب المرحلة الخامسة	قبلياً	30	53.760	7.113	7.707	2.040	29
	بعدياً		65.520	10.790			

اذ يتضح من خلال الجدول (4) أن القيمة التائية المحسوبة تساوي (7،707) وهي اكبر من القيمة الجدولية البالغة (2,040) وبدرجة حرية (29)، وبذلك ترفض الفرضية الصفرية وتقبل الفرضية البديلة التي تنص على وجود فرق ذات دلالة احصائية بين متوسط درجات افراد العينة في الاختبار المهاري لتحليل الاعمال الفنية بعدياً.

النتائج وتفسيرها:

- بعد تطبيق الاختبار المهاري ظهر فرق في متوسط درجات المجموعة التجريبية بين الاختبارين القبلي والبعدي، وكان اتجاه هذا الفرق يشير الى الاختبار المهاري البعدي؛ وذلك بسبب التسلسل المتبع في تعلم الطلاب واكتسابهم لمهارات تحليل العمل الفني على وفق انموذج التعلم البنائي.

الاستنتاجات:

بناءً على النتائج التي ظهرت تستنتج الباحثة الاتي:

1-قدرة انموذج التعلم البنائي على اكساب المعلومات المعرفية في مادة التذوق الفني المقررة لطلاب المرحلة الخامسة.

2-ظهور قدرات وامكانيات لدى طلبة المرحلة الخامسة في تحليل العمل الفني بعد اكتسابهم لخطوات التحليل على وفق المنطلقات التحليلية للمنهج البنيوي.

3-ان التخطيط الجيد لانموذج التعلم البنائي من خلال اثرائها بالنشاطات المعرفية والمهارية قد اعطى درجة الفاعلية لهذه الانموذج في الاختبارالمهاري.

4-لابد ان يكون هناك ربط بين المعلومات المعرفية القديمة والجديدة والاداءات المهارية، ما انعكس ذلك على تحليل العمل الفني على وفق منطلقات المنهج البنيوي.

التوصيات:

في ضوء نتائج البحث الحالي توصي الباحثة بما يأتي:

1-يمكن تدريس مادة التذوق الفني على وفق انموذج التعلم البنائي وذلك لثبوت فاعليتها بالاستناد الى نتائج البحث الحالي.

2-اعتماد انموذج التعلم البنائي في التدريس الجامعي للمواد الدراسية وذلك لثبوت فاعليتها وفقاً لنتائج البحث الحالي.

3-استخدام انموذج التعلم البنائي في تدريس طلاب معهد الفنون الجميلة وتزويدهم بخطط التدريس لهذا الانموذج ليتمكنوا بعد تخرجهم من استخدامها والإفادة منها في تحقيق مخرجات أفضل في المدارس.

المقترحات:

تقترح الباحثة إجراء الدراسات التالية:

1-إجراء دراسة مقارنة انموذج التعلم البنائي ونماذج اخرى للتعلم للوقوف على أيهم أكثر فاعلية في اكساب مهارات تحليل العمل الفني.

2-إجراء دراسات مشابهة للدراسة الحالية وعلى وفق المناهج النقدية الحديثة الاخرى كالسيميائية والتداولية والتفكيكية.

References:

1- Abdel Aziz, Mostafa Mohamed, Psychology of artistic expression among children, Egyptian Anglo Library, Cairo, 2009.

2- Al-Anouz, Elham Baioui, a proposed curriculum in art education according to contemporary philosophical trends (a project of cognitive art education as a model), University of Baghdad, College of Fine Arts, Art Education, PhD thesis (unpublished) 2010.

3- Al-Bazzaz, Azzam and Nasif Jassem Muhammad, Foundations of Artistic Design, University of Baghdad, College of Fine Arts, 2001.

4- Al-Dulaimi, Attia Waza Aboud, The Effectiveness of Mental Maps in Developing Constructive Design Idea for Arabic Calligraphy Formations for Students of the Department of Art Education, Baghdad University, College of Fine Arts, Art Education, PhD thesis (unpublished), 2012.

5- Alfairooz Abadi, Majd Al-Din Muhammad Bin Yaqoub, Al moheet Dictionary, Part 1, Beirut, Dar Al-Fikr, 1978.

6- Al-Hailah, Muhammad Mahmoud and Al-Marai, Tawfiq Ahmed, Modern Curricula, 1st edition, Al Masirah House for Publishing and Distribution, Jordan, Amman, 2000.

7- Al-Kanani, Muhammad Globe, Training Systems in Artist Jawad Salim, Analytical Study, Academic Magazine, University of Baghdad, College of Fine Arts, No. 52, Year 2009.

8- Almonjid fi al-iaalam, Catholic Press, Beirut, 1969.

9- Al-Saadi, Nazem Turki, The effect of using the constructivist learning model on the achievement of fourth-grade students in biology, Al-Qadisiyah Journal in Arts and Educational Sciences, Iraq, Volume 9, Nos. (3-4), 2010.

10- Alshall, Abdul-Ghani Al-Nabawi, Terms in Art and Art Education, Libraries of the Kingdom of Saudi Arabia, Riyadh, 1984.

11- Al-Saud, Khaled Mohamed, Curricula of Art Education between Theory and Pedagogy, Wael House for Publishing and Distribution, 1st edition, Part 2, Amman, Jordan, 2010.

12- Azzam, Abu Al-Abbas Mahmoud, Artistic Appreciation and Criticism in Fine Art, Al-Mufrad for Publishing and Distribution, Riyadh, 1999.

13- Barkan، Manual، Chapman، L. and others: Guise Lines، sirriculum Development for aesthetic Education، Missouri: cenrel، INC، 1970.

14- Bertlemy, Jean, Research in Aesthetics, translated by: Nazmi Luke, Dar Al-Nahda, Egypt, Cairo, D.

15- Fadl, Salah, Structural Theory in Literary Criticism, 3rd editon, House of General Cultural Affairs, Baghdad, 1987.

16- ..... , Salah, The Science of Style, Principles and Procedures, Mokhtar Publishing and Distribution, Cairo, 1992.

17- Haider, Najem Abdul, Analysis and Composition of Contemporary Plastic Art, University of Baghdad, College of Fine Arts, PhD thesis (unpublished), 1996.

18- Hakim, Radi, Philosophy of Art by Susan Langer, General Cultural Affairs House, Baghdad, 1986.

19- Ibn Manzoor, Jamal al-Din Muhammad bin Makram, Lexicon of the Arabs, Volume 9, Beirut, Dar Sader Printing and Publishing, 1410 هـ.

20- Jabr, Yahya Saeed, The effect of employing the strategy of the epistemological learning course on developing concepts and visual thinking skills in science for tenth grade primary students, Master Thesis (unpublished), Islamic University, Gaza, College of Education, 2010.

21- Khamis, Hamdi, Artistic Appreciation and the Role of the Artist and Listener, Non publisher, non-date.

22- Menoufy, Said, Effectiveness of the systemic entrance for high school students, the fourteenth conference, curricula of education in light of the concept of performance, the Egyptian Association for Curricula and Teaching Methods, second volume, 2002.

23- Nasser, Ibrahim, Education Philosophies, Wael House for Printing and Publishing, Amman, 2001.

24- Nubler, Nathan, The Vision Dialogue, translated by: Fakhry Khalil, 1st Edition, Freedom House for Printing and Publishing, 1987.

25- Odeh, Ikhlas Hashem, Effectiveness of the Contradictory Juvenile Strategy in Developing Skills of Artistic Analysis for Art Education Students, University of Baghdad, College of Fine Arts, Department of Art Education, (unpublished doctoral thesis), 2016.

26- Qattami, Yusef, Psychology of Learning and Classroom Education, 2nd edition, Amman, Dar Al-Shorouk for Publishing and Distribution, 1998.

27- Rizk, Hanan bint Abdullah, The effect of employing constructive learning in a mathematics software on the achievement of middle school students in the city of Makkah Al-Mukarramah, Umm Al-Qura University, College of Education, Master Thesis (unpublished), 2008.

28- Sabila, Muhammad, Modernity and Postmodernism, Center for Studies of Philosophy of Religion, Baghdad, 2005.

29- Sayed, Abdel-Hakim, Creativity and Personality: A Psychological Study, Publications of Integrated Psychology, Dar Al-Maaref, Egypt, Cairo, 1971.

30- Scott, Robert Gillam, Fundamentals of Design, Translated by Youssef Mohamed Mahmoud, Nahdet Misr Printing and Publishing House, Cairo, 1968.

31- Shalayel, Ayman, The Impact of the Learning Cycle in Teaching Science on Achievement and the Impact of Learning and the Acquisition of Science Operations among Seventh Grade Students, The Islamic University, Gaza, (Unpublished Master Thesis), 2003.

32- Shaker, Abdul Hamid, The Creative Process in the Art of Photography, The World of Knowledge, No. 109, National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait, 1987.

33- S. Ravendran, Structuralism and Dismantling, Developments of Literary Criticism, Translated by: Khaleda Hamid, First Edition, House of Public Affairs Culture, Baghdad, 2002.

34- Suleiman, Khalil and Hammam, Abdel-Razzaq, The Impact of Using the Structural Learning Model in Teaching Science on the Development of Scientific Concepts and Critical Thinking for Third Preparatory Grade Students, Journal of the College of Education, Volume 15, No. (2), Mina University, 2001.

35- Sutieri, Muhammad, Structural Criticism and Narrative Text, Analytical Models of Arab Criticism, Structural and Personal Approach, I 2, East Africa, no country, 1994.

36- Wahba, Murad, The Philosophical Lexicon, New House of Culture, 3rd edition, 1979.

37- Zaitoon, Kamal Abdel Hamid, Teaching Science to Understand Structural Vision, The World of Books, Cairo, 2002.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/341-362

The effectiveness of the constructivist learning model in acquiring the Institute of Fine Arts' students of artistic analysis skills

Ikhlas Abdul Qadir Taher [1]

Al-academy Journal …….…… Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 18/3/2020…....Date of acceptance: 10/5/2020….....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract:

The constructivist learning model is one of the models of constructivist theory in learning, as it generally emphasizes the active role of the learner during learning, in addition to that the intellectual and actual participation in the various activities to help students gain the skills of analyzing artistic works. The current research aims to know the effectiveness of the constructivist learning model in the acquisition of the skills of the Institute of Fine Arts for the skills of (technical work analysis). To achieve the goal, the researcher formulated the following hypothesis: There are no statistically significant differences between the average scores of the experimental group students in the skill test for analyzing artworks before and after.

The theoretical framework included the concept of constructivism and the structural model and its stages, as the researcher presented the taste and analysis of technical work and has adopted in its procedures the experimental one-group approach with two tests (pre-dimensional), as it is the most appropriate approach to achieve the goal of the current

[1] **Fine Arts Institute / Rusafa 1, Saad.nawkhas@gmail.com**

research. The research community consisted of male (2264) students of institutes of fine arts for the academic year 2019-2020. The basic research sample chose: The Institute of Fine Arts - the first Rusafa, numbering (30) students, where the choice was made for the fifth stage students - Design Department, after conducting the simple random lottery and conducted the pre-skill test to determine the levels of students in the artistic taste analysis Technical works and comparing its bicycles to the post-skill test scores. The researcher also prepared a form to evaluate the skill performance of students in their implementation of the requirements of the skill test consisted of (10) paragraphs for which he specified a five-point scale, and thus the total score obtained by the student in his analysis of the technical work is equal to (50) stairs . It was presented to the experts, and in light of their observations, it became usable and after honesty and consistency were achieved for them, it was applied to the basic sample of the research. Statistical methods were used; the researcher used the statistical bag (spss) to process the data. After applying the skill test, the results indicated the appearance of a difference in the average score of the experimental group between the pre and posttests, and the direction of this difference referred to the post skill test, due to the sequence followed in students' learning and their acquisition of technical analysis skills according to the constructive learning model.

Based on the results that have emerged, the researcher concludes the following:

1- The ability of the constructive learning model to acquire cognitive information in the technical taste subject for fifth stage students.

2- The emergence of capabilities and capabilities of the fifth stage students in the analysis of technical work after they have acquired the steps of analysis according to the analytical premises of the structural approach.

The researcher suggested conducting the following studies:

1- Conducting a comparative study of the constructive learning model and other forms of learning to determine which is more effective in acquiring technical work analysis skills.

2- Carrying out similar studies to the current study, according to other modern monetary approaches, such as semiotic, deliberative, and deconstructive.

Key words: effectiveness - constructive learning model - acquisition - skill - analysis - technical work.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/363-378

أهمية أغاني الألعاب الشعبية الكوردية في بناء شخصية الطفل

كونا قادر محمد[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/1/12 ، تاريخ قبول النشر 2020/2/20 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

ملخص البحث

تُعد أغاني وألعاب الأطفال الشعبية الكوردية من أبسط الأنواع التي يمكن ان تكون قريبة من اهتمامات الطفل، لأننا نُقدِّر أن هذه الشريحة تتأطر بمعانيها وغاياتها المشحونة بالتنافس وتسقيط طاقاتها الفطرية البايولوجية، ففي السنوات الأولى لمراحل تطور ونمو المهارات الإنسانية العقلية، والنفسية، والعضلية، يكون شغوفاً في الاطلاع واكتشاف المرسوم العام للحياة، والتعرف على الاحتكامات المنطقية التي تحيط بقانونه الجديد، ولكنه غريزياً يقترب من كل ما هو بسيط من مستوى الفهم والاستساغة، فتلك الألعاب والاغاني البسيطة والسهلة في عناصرها اللحنية، والإيقاعية، والحركية، تكون مقبولة ومتناسبة مع أذواقهم وأمزجتهم في التعبير عن الميول والقدرات المتفاوتة فيما بينهم، أن لهذا التوافق فيما بين الأغنية واللعبة والطفل، أهمية ذات ابعاد كبيرة تشترك في تغيير القدرات المهارية للطفل، وتساعد على إدخال السعادة والبهجة والمشاركة، وحب التفاضل والتعاون والتفرد والاستجابة الجماعية. ولأهمية هذا الموضوع تناولت الباحثة المنهجية العلمية في صياغة دراستها، إذ شملت اربعة فصول، تضمّن الفصل الأول، الإطار المنهجي للبحث، متمثلاً بمشكلة وأهمية وهدف البحث. وفي الفصل الثاني، الإطار النظري المتمثل بالموضوعات الآتية: (مفهوم الأغاني والألعاب الشعبية، والتراث الكوردي ضمن واقع الأغاني والألعاب الشعبية للطفل). وأشتمل الفصل الثالث، منهجية البحث، وتحليل النماذج ونتائجها. أما الفصل الرابع، فقد ضم الاستنتاجات، ثم وضعت الباحثة عدداً من التوصيات والمقترحات وأخيراً قائمة المصادر.

الفصل الأول

مشكلة البحث:

أن موضوع أغاني الألعاب الشعبية الكوردية من المواضيع المهمة في تلامسه المباشر مع تلك العلاقات العفوية لدى الطفل وميوله الطبيعي، وهي في الغالب تكون ترفيهية أولا، وتعبيرية ثانياً، وفي تلك الحالتين هي علاقة تقع ضمن طاقاته الطبيعية في بناء الشخصية، ومن الجانب الآخر تُعد أيضا الواقع الأساس لثقافات الأمم وبيئاتها، التي يمكن ان تكون عنصرا مهما داخل الأسرة أو مكان الدراسة، لأنها

[1] جامعة السليمانية، كلية الفنون الجميلة، gonaqadir1@gmail.com

المترجم الأول في رسم خارطة الميول والاهتمام العام في رغبات الأطفال التي في الغالب تكون مملوءة طاقة وتشتت في اتخاذ القرار الرئيسي في تحديد ماهية الوصول للموهبة والتخصص النهائي، ولا ننسى أن هذه المادة الشعبية في الغالب، تكون متخمة بالقيم والمُثل والعادات الأصلية، التي تمثل اصول الانسان وأصول البيئة والثقافة الحقيقية لهذه الفئة الإنسانية، كونها الوسيلة الأساسية التي تحافظ لنا على سلوكيات وممارسات وحقائق الشريحة المجتمعية بلا تسويف أو تداخل أو تأثير، لأنها التعبير العفوي البسيط عن واقع الحياة من طِباع وتعايش وامتزاج أنساني وعاطفي وسلوكي، كما تشكل الألعاب والاغاني الشعبية عنصراً مهماً في رسم الصور والمشاهد اليومية على مختلف طقوسها ومناسباتها وتقاليدها، اذ رافقت تلك المفاصل الانفعالية في جوهر طبيعة الفرد والجماعة، التي استطاعت المحافظة على جذورها ونصوصها وحركاتها الجسدية والترفيهية.

ومن المحتمل أن أغاني الألعاب الشعبية فيها تغيير بعض الملامح البسيطة، ذلك جراء التأثيرات الطبيعية والتأثيرات الثقافية، وجعل بعضاً من حيثياتها تتغير جراء تلك الأسباب، فمثلا الطبيعية، التي تتلخص بالتأثيرات المناخية والتضاريس، واختفاء الأثر من بعض أصول ذلك الإرث البيئي، أما التأثيرات الثقافية، أي دخول التقنيات الرقمية وتحويل بعض من ملامحها الى التجديد والتسريع والتنميق، بما يتلاءم مع واقع ذهنية الطفل وتقنيات نموه العقلي، وعلى العموم، فقد كان للناتج الأخير للفن الشعبي، والذي يعتبر ثمرة التراكمات والتواصل الشفاهي والمكتوب، ظاهرة أساسية ارتكازية تتحمل ان يُبنى عليها عدد كبير من التفسيرات العلمية والأبحاث الاكاديمية، للخروج بالأهمية والتأثيرات لشخصية الطفل، وبخاصة تلك الالحان الموسيقية التي تثير الانا باتجاه الدافع العام للطفل، وهذا يدل على أن الأنا ونموها وادراكها للمكتسبات، عند الطفل وحتى البالغين، تتحدد ضمن التنصيص الجمالي المتسبب في خلق المتعة والتشويق والتأثير، والذي يساهم بصناعة الحياة العامة وتحويلها الى مسار فكري صحيح مليء بالخصال الجليلة والقيم والوطنية، فتلك الحركات الجماعية والفردية المصاحبة لنمط لحني وايقاعي بيئي يساعد على تغيير الذهنية الى مسار متمكن وقادر على التحكم بالغرائز والانفعالات المتبدلة خلال الظواهر المحيطة، مما يدل على أن الجمال اللحني والحركي جمال تعبيري عن تلك المتبدلات المزاجية الى أهداف أكثر ضرورة وفائدة للذات والمجتمع، كونها بلورة وتنمية فكر الطفل من خلال تلك الأنماط المتولّدة من تراثه وواقعه المربوط بعدد من الصور اليومية، فالألعاب والاغاني الشعبية، الحالة المُثلى والمُجددة لتلك الظواهر والأفكار السائدة لفترات زمانية، وتأثيراتها النفسية والعقلية على الطفل، فهذه الشريحة المهمة في صناعة مستقبل المجتمع، والتي يتطلب دراستها وتطوير وتنمية توجهاتها، والاهتمام بكيفية صناعتها بحرفية عالية من الدقة والتفنن، وبناء تربوي واخلاقي ومعرفي ونفسي، وتوصيل لهم ما يجب من المعلومات والتقنيات بطرق سهلة ومختصرة، كإشراك هذا الفن من (أغاني الألعاب الشعبية)، السهلة في مكوناتها واستقبالها، باعتبارها من الطرق الغير مباشرة التي تساهم في صياغة ذائقة الطفل، وتعميق احساسه الإنساني، وتنشيط الذاكرة وتوعية دواخلهم الأخلاقية ضمن بيئاتهم البيتية والتعليمية والمجتمعية، وهذه الخطوات أيضا مساهم رئيسي في تحفيز الدافع الغريزي، من خلال المشاركة الجماعية في تأدية تلك الاغاني والألعاب التي تعتبر جزء من مزاولة المهن الطفولية واسعادها، ولأهمية هذا الموضوع، وجدت الباحثة ضرورة

الخوض في هذا الموضوع، فقامت بتحديد عنوان البحث بـ(**أهمية أغاني الالعاب الشعبية الكوردية في بناء شخصية الطفل**).

أهمية البحث:

تكمن اهمية هذه الدراسة كإضافة معرفية للمكتبة والبيئة الثقافية، وللمراكز التعليمية التي تهتم بشخصية الطفل.

هدف البحث:

الكشف عن الجوانب المهمة لاستخدام أغاني العاب الأطفال الكوردية في بناء شخصية الطفل الكوردي.

حدود البحث: يتحدد البحث فيما يأتي:

1- الحدود الموضوعية: الاغاني والألعاب الشعبية.

2- الحدود المكانية: (العراق – اقليم كوردستان- السليمانية)

3- الحدود البشرية: الفئات العمرية من (6-12) سنة.

4- الحدود الزمانية: أغاني العاب الأطفال الشعبية المتناقلة عبر الأجيال، فهي لا تتحدد بزمن.

تحديد المصطلحات:

الأغنية الشعبية: ورد في كتاب أعلام ومفاهيم موسيقية أن الأغنية الشعبية "زمنها الأهزوجة أو الطقطوقة، وهي أغان جميلة وسهلة الحفظ والإنشاد وكثيرة الذيوع، لبساطة لحنها وكلامها، وقّل ما يحدث في موسيقاها انتقال نغمي أو تغيير في الميزان، أما نظمها فيكون غالبا من الزجل والكلام العامي، وهي الاغاني الشعبية التي يتداولها الشعب شفاهياً، وكانت لأغراض شتى، منها المناسبات المفرحة ومنها الحزينة، وطقوسهم الاجتماعية والدينية واحتفالاتهم المختلفة. (Habib Zahir - 2010- p. 308) أما الباحث (المشاري) فيعرفها على انها "الحان ونصوص مجهولة المؤلف والملحن غالبا، ولا ترتبط بمؤدي أو مكان أو زمان معين، بقدر ارتباطها بالشعب نفسه، تتوارثها الأجيال ويشترط أن تكون حيّة في الاستخدام اليومي". (Ali Najm Meshari - 2013- p. 5)

الفصل الثاني- الإطار النظري

مفهوم الأغاني والالعاب الشعبية للطفل

يُعد مفهوم التراث الشعبي بعموم جوانبه، هو الاستقراء التاريخي والثقافي والبيئي، فيمكن التعرف على هذا المصطلح لغوياً، بمعناه "فهو ما يرثه الناس، وكمصطلح، هو ناتج للعملية الاجتماعية للامة، وهو ليس مظاهر شاخصة في الحياة اليومية، بل هو أحد أبرز ادوات الوعي القومي، كونه المُعبِّر عن انتماء الأمة الحضاري في التاريخ، وشاهد على حيويتها وسمتها كأمّة تساهم في صناعة التاريخ، أي ان التراث هو محصلة المسيرة الحضارية للأمة وقدراتها الإبداعية". (The Cultural Curriculum - 1985- p. 247) ويضيف السيد (مصطفى)، بأن التراث الشعبي بكل جوانبه الترفيهية والثقافية وأيضا (الأغاني والألعاب)، يمكن أن نقول عنه مفهوما ثابتاً، بمعنى نقل صورة الحضارات وانفعالات الأجيال السابقة الى المجتمع

الحالي، أو وصفه على إنه سلسلة ارتباطات بين القديم والجديد بالكثير من المفاهيم الانسانية، ولا يجب المبالغة في تحويله لظاهرة التطابق الكامل والتناسخ والرضوخ المطلق لتقليده، بل يتطلب الاهتمام به والاستلهام منه بالمظاهر والحيثيات. (Interview with Mustafa Al-Sudani) أما الأغاني والألعاب الشعبية، فهي الظاهرة الثقافية لأصول المجتمعات وطبيعة أنشطتها الفكرية والجسدية، كونها المُعبّر الحقيقي عن أصولهم وتقاليدهم وطاقاتهم المُصاغة بالبساطة الحركية واللحنية والايقاعية، فهي تضيف النشاط للطفل من خلال القفز والتنافس والتماسك من مختلف أشكاله، ومن هذه الألعاب، خاصة تمارس في المناسبات والمواسم، ومنها ما يمارس على مرور ايام السنة، كما وتتميز الاغاني والألعاب الشعبية بالفئات العمرية، والاختلافات في الجنس، فمنها خاصة بالذكور وأخرى بالإناث، ولكنها تكون في الغالب ذات هدف مشترك، هو التعبير للطاقات المكمونة لدى هذه الفترة الإنسانية المحمولة بذروة النمو وتحديد ماهيّة الميول العقلي والجسدي.

يمكننا صياغة المفاهيم المركبة للمصطلحات الواردة في هذه الدراسة مثل: (الاغاني) و(الألعاب) وارتباطهم بمصطلح (الشعبي)، إذ نجد الباحث (أحمد مرسي) يصف المُركَّب الاصطلاحي (الأغنية الشعبية)، بأنه أحد المصطلحات الحديثة التي دخلت الى لغتنا الحديثة، كترجمة للمصطلحين الألماني (Volklied) والأنكليزي (Folkong)، بعد أن استقر مفهومهما لدى الدارسين الأوربيين منذ وضع (هردر) كتابه المشهور المكون من جزئين: (أصوات الشعوب من أغانيها) (Stimmen der Volker in liedern) سنة (1778-1779) الذي جمع فيه أغاني شعبية ألمانية. (Ahmed Morsi - 1970- p. 8) أما مصطلح (التراث الشعبي)، نجده في كل بيئة أو مجتمع واسع العناوين ومتعدد الجوانب، فمنه مادي ملموس، ذات المعاني الثابتة كالصروح، والآثار والمباني، ومنه الغير ملموس الذي يتجه بالموجودات الفكرية، والابداعية العقلية، والنظريات العلمية، والألعاب والاغاني الشعبية، فضلا عن انماط المعرفة الأخرى، لذا فقد تميزت غالبية المجتمعات المتقدمة باهتمام كبير بنتاجات الانسان الفنية والفكرية والثقافية، ومنها (الأغاني والألعاب الشعبية)، الذي حصل وما يزال يحظى باهتمام كبير وواضح من بين كل الثقافات والنتاجات الانسانية الأخرى، ذلك لأهميته التاريخية والفنية، وما يحمله من مزايا لرسم ملامح المجتمع رسما أكثر صدقاً لتلك المتغيرات التعبيرية الخالصة للفرد والجماعة، وما ورد من تعريفات لهذا العنوان، فمنه جاء مجتمعاً ومنه جاء مُجزَئاً، فمِن المُجَزئات، ما ورد عند (كراب)، الذي يُعرِف الاغنية الشعبية على "انها قصيدة شعرية ملحنة مجهولة الأصل، كانت تشيع بين الأميين في الأزمنة الماضية، وما تزال حيّة في الاستعمال، ويؤكد (بوليكافسكي) في تعريفه على نسبتها للشعب، بحيث يكون الشعب هو صاحبها ومؤلفها، اي هي الأغنية التي أنشأها الشعب، وليست هي التي تعيش في جو الشعب". (Ahmed Morsi - 1970- p. 10)

أما الألعاب الشعبية، فهي كثيرة ومتنوعة في مختلف البلدان، فتلك الألعاب لها دور كبير في تكوين شخصية الطفل، كما وتعتبر جزء من الثقافة وجغرافية الارض، لتتلاءم بغايتها الأخلاقية والاجتماعية والمزاجية لما تحمله من إسقاطات وغايات لتلك المرحلة المهمة والاكتساب المعرفي جراء تلك اللطائف واللعب ضمن أوقات الاسترخاء، تلك البيئة التي تساعد الطفل إطلاق مواهبه ومهاراته وإدراجها ضمنياً وفعلياً مع الدلالات الجسدية والسلوكية، من أجل تحقيق المعرفة وإعطاء للمزاج اليومي المتغير

بنتاجات متجددة. فمن الواجب الاهتمام بتلك الطقوس الشعبية التي باتت تنقرض في أيامنا هذه، بسبب ظهور وسيطرة الألعاب الرقمية والتقنيات والمستحدثات التي باتت تغير طريقة التفكير لدى الأطفال من حركية جسدية جماعية، الى الانغلاق والتفكير بفردية، وقد أكد (الدكتور هيثم) بخصوص مسالة الابتكار والتقليد، قائلا: "كانت تلك الالعاب لها علاقة خاصة بابتكار وابداع العقلية وخصوصيتها لصياغة واقعها وتقاليدها، وتنظيم معطياتها ولا يعني هذا اننا نرفض المبتكرات الحديثة، وخاصة المستوردة منها، على ان لا تُعَطّل او تزاح او تُهمش الابتكاري الخاص، بحيث يؤثر تأثيرا مباشراً على حجب الابتكارات الاصيلة والعميقة، الاجتماعية والعقلية والعاطفية والحسية لمصلحة التقليد غير الأصيل، كل ذلك اثّر تأثيرا مباشراً على حجب الاطفال من ممارسة لعبهم الشعبية، حيث اصبحت تدريجياً لا تمارس الا في المناسبات، كمناسبة شهر رمضان المبارك والعيدين (عيد الفطر وعيد الاضحى)، غير ان هذه الممارسات وفي هذه المناسبات قد تلاشت منذ نهاية الستينيات او بداية السبعينيات كأقصى حد". (Haitham Abdel-Razzaq - 2003- p. 96)

كما وردت مصطلحات (الأغاني والألعاب الشعبية) مجتمعة بمجموعة من التعاريف، منها ما جاء عند (ميخا)، بأن (الأغاني والألعاب الشعبية)، هي جزء من الإرث الحضاري، ترتبط بحياة الأنسان منذ القدم، وظهرت تلبية لاحتياجاته الحياتية والنفسية والفسيولوجية، ولم تظهر بهدف الاستماع أو الترفيه فقط بل هي واقع لساحة التلاقح المعلوماتي واكتساب مهارات بعفوية تلك الساعات الترفيهية. (Raed Aziz Micah - 2003- p. 12) ويرى (عرنيطة)، إنها تنبثق عند الأمم من أصل واحد ذي موضوع مشترك يعكس البيئة والحالة والعادات الملازمة لتلك الشعوب، في حالات تلك الألعاب والاغاني الفطرية التي لا أثر فيها لصناعة متعمدة، فهي ارتجال من قبل فرد مجهول من أفراد الشعب أسَّس لتلك المحدودات بطريقة بدائية، لا كلفة فيها ولا تكنيك، وتناقلها الأبناء عن آبائهم، وهي تعكس صورة واضحة للعادات والتقاليد، وأيضا للخرافات والمعتقدات التي تتصف بها الشعوب. (Yasser Johar Arnitah- 1968- p. 32) أما (الخوري) فيصفها بتلك المظاهر التي يتداولها الشعب ويستوعبها ويتناقلها، وتصدر عن وجدانه وتعبير آماله، وقد تبناها من مؤلفها الأصلي المجهول فأصبحت ملكاً للشعب. (Lotfi El-Khoury - 1979 - p. 17) كما تُعد تلك الأجزاء الفعلية التي تتألف منها ثقافة العناصر السلوكية والعناصر الحركية والكلامية، التي يصنعها مجتمع من المجتمعات، وهذه الصناعة أكيد أسبابها مجموعة من الدوافع الفطرية التي تحفز الناس في المجتمع على العمل وتوجه سلوكهم تلقائياً، وقد تكون هذه الدوافع تمثل نسبة قليلة من مجموع اعمال الانسان، فسلوك الفرد يتكون من سلوك غريزي حصل عليه نتيجة التعلم من الآخرين، كما هناك دوافع مكتسبة تأتي من اسلوب ممارسة الانسان العادي لحياته، تدخل كلها ضمن المظاهر المشتركة للسلوك والمعارف المجتمعية نفسها. (Heritage Magazine - 1972- pp. 5-6) أما الدكتور (هيثم شعوبي) يصف ذلك المزيج على ان (الأغاني والألعاب الشعبية)، واحدة من المفاهيم الأساسية التي تساهم في بناء المناخ المؤثر بسعادة وفرح وتفكير وتأسيس حالات إيجابية في شريحة الأطفال، كما هي تلك المناسبات. (Interview with Dr. Haitham Shaoubi)

كما تُعد هذه العلاقات الثابتة بمصطلحات (الأغاني والألعاب الشعبية)، ذات روابط متينة مع الطفل، فهي جزء من الواقع الحركي والصوتي الذي يؤديه وينقله ويمارسه ذلك المنطق الطفولي، ومنه يقوم بصناعة مناخه الطبيعي الفردي أو الجماعي، الذكوري او الأنثوي، فيرى الخبير الموسيقي (حسين قدوري) أن (الأغاني والألعاب الشعبية للأطفال) ظاهرة اساسية في ثقافة الطفل، بل هي شكل تعبيري شعبي انساني، وهو احد المحصلات الوراثية التي اثَّرت وتأثَّرت بما يجاورها من معطيات بشرية مرتبطة بسلوك الطفل، لتتحول عبر الزمن الى أشكال وأنواع تتماشى مع ميول ورغبات الاطفال ودوافعهم، فهي ترتقي بخواصها المليئة بالقيم والعادات واحداث البيئة التي نشأت فيها، بالإضافة الى انها ترتسم في الشعور الانساني، تاريخاً ولغة وفناً والعاباً، ويمكن تجزئتها لفئات من حيث المضمون، منها الاغاني التي تنشأ نتيجة العلاقة الوثيقة بين الايقاع واللعب، فتنشأ عنها اغاني اللعب، واغاني الرقص، والاغاني التنافسية. (Hussein Qadduri - 1988- p. 87) أما (الدكتور حبيب) يرى أن انتقال تلك الظواهر الشعبية تعتمد على مصدرين، هما (المرأة والطفل)، وتتكون في الغالب الأغاني والألعاب ممزوجة معاً خلال ممارستها من قبل الاطفال، وهي خالية من المنطق الحاد، بل هي تخضع لمنطق الاطفال انفسهم وعفويتهم، فهي اغاني والعاب تستمد مادتها من الحركة الجسدية في لعبة معينة. (Interview with Dr. Habib Zahir Al Abbas)

ويذكر (الشبلي)، أن هناك الاغاني التي تردد من خلال تعامل الطفل مع البيئة، وخاصة البيئة الطبيعية التي تلفت نظره او تخيفه او تعجبه او تفاجئه وغيرها من الحالات، فهو ربما يفرح للمطر ويمضي تحت وابله منتشياً، او يغني للقمر والشمس والبرق والرعد، حيث تشكل الطبيعة مجالاً خصباً تمد المضمون بموضوعات طريفة ومثيرة لرغبة الطفل ودهشته. (Al-Shibli, Muhammad - 1996- p. 39) كما يذكر (دكتور حسام) ان أنواع الأغاني والألعاب للأطفال، هي التي تنشأ نتيجة التفاعل بين الطفل والمجتمع المحيط به، من خلال المناسبات والعادات الشعبية المختلفة. (Hussam Yaqoub - 2012- p. 64)

التراث الكوردي ضمن و اقع الأغاني والألعاب الشعبية للطفل

لأهمية الدوافع التي تدعونا للاهتمام بالتراث الشعبي البيئي كونه واقع تأثرنا به وتعاملنا معه، فلا بدَّ من الاجتهاد والتواصل لدراسته، كونه تراث الاقدمين والمادة الحيّة التي تعبِّر عن عمق حضارتنا وواقعها الحياتي، ومن ثم تتأسس مجموعة من الخلاصات العلمية الارتكازية والمستنبطة من ذلك التحليل والتركيب الموضوعي، ومن جانب آخر، التعرف على مساحات ومفاهيم حقيقية لمعالم التطور ومسارات الأصول والمفاهيم التفكيرية للمجتمع، والجوانب التأثيرية والتأثرية على الحضارة والثقافة العامة، ولا يأتي ذلك الا من خلال دراستنا لجوانب التراث الشعبي، كي نستطيع ان نؤكد من تلك البيانات التكميلية وتأثيرها على نمو الأنسان والإنسانية، فنحن بصدد بيئة جغرافية لمجتمع يختلف عن غيره، يمتلك بيئة جبلية وطبيعة تقع ضمن الواقع الجمالي البصري والنفسي، وما يميز هذه الطبيعة عن تلك الموجودات الأرضية، من سهول وتصحر وبحيرات، الذي تقع ضمن الحدود الشمولية لبلد العراق، فطبيعة (إقليم كورستان العراق) هو ذو مناخ سياحي مهم، من مميزاته الهواء النقي العالي عن سطح الأرض، والذي يساهم في تأسيس مجتمع صحي قوي البُنية، لما يتطلبه من الحركة والعمل اليومي لسد حياته وقوت أيامه، وذلك الواقع ينعكس أيضاً على جميع شراح ذلك المجتمع، ومن بينهم شريحة الأطفال، والعابهم واغانيهم وميراثهم الشعبي، الذي يرسم

ويكتسب معالمها من خلال هذه الظروف، فيذكر (آري)، أن الثقافة الكوردية هي واحدة من الثقافات القديمة التي تأسست من قِبل اجيال وعصور متعاقبة تمتد للفترة (٦٠٠٠ – ٥٤٠٠ ق.م)، من الجبال والوديان والمدن الكوردية، وقد تداخلت هذه الثقافة مع نظيراتها المنحدرة من بلاد ما بين النهرين. (Interview with Ari Qadir Muhammad) كما يرى (جالاك صدَّيق) أن الكورد هم مجموعة من الناس تعود جذورهم الى الشعوب (الهندو- أوربية)، والتي أنتجت فيما بعد شعوب (الكوتيين، والكيشيين، والميتانيين)، ومجاميع بشرية أخرى سكنت مع مرور الزمن وبشكل متواصل بمحاذاة جبال الجودي، سلسلة جبال (زاگروس وآرارات). (Interview with Jalak Siddiq) واللغة الكوردية هي لغة (هندو أوربية)، كما يقول البروفيسور (لويس كراي)، في كتابه (أسس اللغة)، وتنقسم الى لهجتين: الأولى هي (الكرمانجية الشمالية)، ويَنطق بها ثلثين من الكورد، وتسميتها الشائعة هي (الكرمانجية)، ويتكلم بها ثلث الكورد في العراق، وأقلية الكورد في (إيران)، وجميع أكراد (تركيا وسوريا والاتحاد السوفيتي) المنحل منذ عام (1990)، والثانية هي: (الكرمانجية الجنوبية)، وينَطق بها حوالي ثلث من الكورد، وتسميتها الشائعة هي (السورانية)، ويتكلم بها ثلثا الكورد في العراق، وأغلبية الكورد في (ايران)، وتوجد لهجات كوردية ثانوية تتوزع في مختلف مناطق (كوردستان). (Salah Saad - 1985- p. 15)

يضيف (هندرين)، أن لكل هذه الشعوب هوية عرقية مشتركة تتحدث بلغات ولهجات مشتركة وترتبط ارتباطا وثيقا ببعضها البعض، لذلك يمكن اعتبار الكورد أحفاد لكل الذين استقروا في كوردستان على مرّ الزمن، إلا أنّ هذا التراث الثقافي كان عرضة للظلم والإهمال والقمع، أو إلى الطغيان من قبل الثقافات الأخرى المسلطة، مما أدى وللأسف الشديد في اختفاء وتدمير عناصر هامة من التراث الثقافي الكوردي الأصيل. (Interview with Hendrin Hekmat)

كما يُعد إقليم كوردستان من المناطق المهمة الزاخرة بالأرث الشعبي الغني بمدلولاته الفنية والثقافية، فيذكر (لانس) أن (آثار مدرسة قوبهان) وهي المدرسة الإسلامية القديمة التي تقع في الجزء الشمالي الشرقي من (قلعة العمادية)، وشمال مصيف (سولاف)، كانت (قوبهان) مدرسة للعلوم الإسلامية إبان القرن (السابع عشر الميلادي)، حيث خرّجت المئات من الأئمة والخطباء ومنحتهم الإجازات الشرعية، أما اليوم فلم يبق منها إلا بعض الجدران شاهدا على ذلك الصرح التاريخي. (Interview with Lance Kunene) كما ويذكر الفنان (مظهر خالقي(*)) في ندوة اقيمت في العاصمة الألمانية (برلين) للحديث عن الموسيقى والتراث الكوردي، بان الشعب الكوردي يملك تراثا غنيا على مستوى العالم وليس المنطقة فقط، فالأغاني التراثية لا تزال محببة والأفضل لدى معظم ابناء الشعب الكوردي فهي نابعة من وجدان الشعب وروحه لهذا فهي حين تنطلق تجد لها مكانا في القلوب، ولم يخف الفنان الكوردي مخاوفه من اندثار

(*) مظهر خالقي: هو مواليد (عام 1938م) ولد في مدينة (سندج الإيرانية)، بدأ الغناء باكرا وتتلمذ على يد معلمين كبار في الموسيقى الكوردية، غادر (ايران) بعد الثورة الاسلامية (عام 1979م)، عندما أعلن عن حظر أي نوع من الموسيقى التي لا تحتوي على آيات إسلامية، وصار بعدها يشغل منصب مدير معهد التراث الكوردي الذي تأسس (عام 2003م)، واصدر اكثر من (205) كتاباً وكراساً باللغات المتعددة، كما يعمل على اصدار الانتاجات الصوتية والمرئية على أقراص مدمجة.

الدبكات الكوردية التراثية مع انتشار الرقصات الغربية والحرة في الاعراس في بعض المناطق الكوردية. (Appearance of My Creator - Lecture)

لربما تغيرت الكثير من الملامح المهمة والتي تعتبر الإرث الأساس للكرد فمثلا (عيد نوروز)، يتحدث السيد (مصطفى) قائلاً: يُعتبر نوروز، أي (يوم جديد) العيد القومي للشعب الكوردي، وفي الوقت نفسه يعتبر (عيد رأس السنة الكوردية الجديدة)، الذي يتم فيه الاحتفالات والتهاني والتعبير عن أجمل معاني السعادة، وهو (يوم الـ ٢١ من آذار)، وفق التقويم الميلادي. (Interview with Mustafa Al-Sudani) ويضيف (لانس)، أن (عيد نوروز) من الأعياد القديمة الذي يعود تأريخه إلى (القرن السابع قبل الميلاد)، وتحديدا منذ تأسيس أول دولة كوردية (دولة ماد)، ليحتفل بهذا اليوم جميع الكورد، لأن هذا العيد يحمل بُعداً قومياً، وله صفة خاصة مرتبطة بقضية (التحرر من الظلم)، ومن بعض طقوسه (اشعال النار عند قمم الجبال)، رمزا لانتصار الكورد على الطغاة والتخلص من الظلم الذي كان يمارس ضدّهم. (Interview with Lance Conway) ويعتبر هذا التكوين الجمالي خطابا مباشراً عندما تكون المجموعة ظاهرة دلالية داخل الخطاب، الأمر الذي يضع ذلك التوجيه في أقصى درجات الموضوعية، بل هو من الأشكال الرئيسة التي تتطلب تحويل أزمنتها الفعلية على مدى العصور والأجيال. (Muhammad Moftah - 1985- p. 168) ويضيف (آري)، حيث يَعتبر أنّ هذا العيد واليوم الذي يتحدد فيه قيام الاحتفالات، هو يوم مهم يصادف بداية (شهر الربيع)، وهو شهر الخصب والتجدّد حيث تكتسي الطبيعة حياة جميلة، فهي ترتدي زياً أخضر بنباتاتها الحقيقية والوانها الزَهرية لتظهر بأبهى حلّها، وذلك بالشعور بسعادة ومحبة والاحتفال بطريقة مميزة، كما وتعتبر الأيام من (٢٠ لغاية ٢٣) آذار من كل سنة عطلة رسمية في (كوردستان العراق)، حيث تخرج جميع شرائحه إلى أحضان الطبيعة وهم يلبسون الزيّ الكوردي، فيمارسون طقوس هذا العيد من خلال إيقاد شعلة النوروز، والتي يُطلق عليها (شُعلة كاوه حداد)، وعقد حلقات الرقص الجماعي والغناء. (Interview with Ari Qadir Muhammad) كما يُعد مهرجان أربيل (الحرية و نوروز) من المهرجانات المهمة، يحدثنا عنه (أحمد فائق) ذاكراً دور حكومة اقليم (كوردستان – العراق) التي دأبت على استقبال اعياد النوروز وآذار بهذا المهرجان الشعبي والفني الثقافي، الذي يحظى بجدية الاهتمام من حيث ضخامته واعلامه، فهو يُقام على حدائق (بارك شاندر)، في وسط مدينة أربيل، ليتضمن أكبر المساهمات وأضخم العروض من قبل الفرق الفنية العالمية والكوردية، فهو مهرجان يشمل مشاركات الفنانين الموسيقيين، والفرق الراقصة التي تقدم عروضا مميزة وحلقات الدبكة، بالإضافة الى مشاركات ثقافية متعددة تضم امسيات شعرية ونثرية ولوحات لمعارض فنية، فضلا عن مجموعة من الأعمال المسرحية، وعروض مختلفة للألعاب النارية، حيث يكون في العادة مدة المهرجان (عشرة أيام) بحضور الآف من عشاق الفن والثقافة ومن مختلف دول العالم. (Interview with Ahmed Faik)

أما أهمية ودور الأغاني والألعاب الشعبية على الطفل، "فان أغاني الأطفال بدءً من حدود خانقين الى حدود زاخو، تتشابه كثيراً من حيث النغمات ومواضيع الأغاني والأبعاد، ويُذكر بأن الاهتمام بالطفل يعني الاهتمام بجزء كبير من المجتمع، وتلعب الأناشيد دوراً مهما واساسياً في توسيع خيال الطفل، خصوصاً تلك الأناشيد التي تعزز الانتماء الى الوطن والأمة والمجتمع". (Zamader, Mahmoud - 1980 - p.

129) كذلك هي مادة من المواد المهمة ذات تأثيرات تربوية تساعد في تكوين شخصية الطفل كونها تتميز بقدرتها وتأثيرها على انفعالات الطفل، فهي تبدأ من تحسسه لنضام وايقاع دقات القلب فأن شخصية الطفل هي مجموعة من التحامات جسدية وعقلية وانفعالية، وهذه الأغاني والالعاب تساهم في تنمية التوافق الحركي والعضلي، إضافة الى تطوير الأذن على التمييز بين الأصوات المختلفة، ومن الناحية العقلية، فان دورها ينمي الادراك الحسى والقدرة على الملاحظة وعلى التنظيم المنطقي وتنمية الذاكرة السمعية والقدرة على الابتكار وتسهيل تعلم وتلقي المواد الدراسية. (Hind Al-Anshasi - 2010)

ومن الناحية الانفعالية فهي تؤثر على شخصية الطفل والتخلص من حالات التوتر والقلق، فينتج توازنا نفسياً للشعور ببعض المظاهر النفسية، (كالفرح والحزن والتعاطف والشجاعة والقوة وغيرها) وذلك ما ينمي عند الطفل الإحساس بالإنسانية والانتماء الاسري والبيئي، ومن الناحية الاجتماعية فقد تساهم (الأغاني والألعاب الشعبية) في تنمية ثقته بنفسه ويعبّر عن أحاسيسه بلا خجل، ويوطد علاقته بأقرانه اضافة الى الجانب التلطيفي والاستجمام. (Interview with Dr. Maan Jasim) أن الأغاني التي يغنيها الأطفال هي مجموعة من أغاني اللعب والتسلية، التي تخلق تفاعلاً ايجابياً بين الظاهرة المرسومة بالنص واللحن والحركة، مع تلك التجمعات في خلق البهجة، فمثلا نجد هذا النموذج الغنائي الذي يصف (الطفل ودميته):

به به به به بجكوله مه كارى مه كارى به رخو له
دايه ده ستى كيراوه منى لاى تو دا ناواه

مما لاشك أن هذا التصور الفلكلوري، هو جزء مهم من أجزاء أدب الشعوب، ويعتبر من التراث الشعبي، ومن بينهم (الألعاب)، التي تعتبر أحد أجزاء التراث الشعبي. (Nebz, Tawfik - 1983 - p. 8) وأن هذه الأغاني والألعاب، تكون متوارثة ومتناقلة جيلا بعد جيل وتؤدى بالتناقل والتوارث سواء كانت اللعبة خاصة بالبنات أو الأولاد أو مشتركة، وهذا المثال هو أغنية تغنى مع لعبة: (هه هه للور بللور ته كامه) وهي لعبة شعبية من التراث الكوردي، وكلمات الأغنية هي: (هه هه للور بللور ته كامه ... زه ردو سو رو شه ما مه). (Nisreen Fakhry - 2000- p. 129) وهذه الأغنية على سبيل المثال: (الاستسقاء) (بو كه به بارانى)، تغنى عندما يجتمع مجموعة من الصبيان والبنات، يحمل أحدهم خشبة طويلة مجللة بالملابس بهيأة دمية، تدور المجموعة على بيوت الحي، فتقف عند كل دار وتصب الماء على الدمية وهم يرددون اغنية (العروسة المبللة بالمطر)، (بو كه به بارانى)، وهذه التقاليد تمثل ابتهال الأطفال الى الله لهطول الأمطار وكلمات الأغنية هي: (بووكه به بارانى ... سه عاتى جارانى .... ئاوى بن ده غلانى .... هه باران ومه ياران .... يا خوا داكانه باران ... بو فه قيرو هه راران). (نه به ز، توفيق- 1983- ص18) وأخيرا نجد رأي الباحثة (نسرين)، بمسألة الألعاب والاغاني الشعبية، على انها غذاء الروح والجسد، كونهم ملعباً رياضي وساحة لترويض النفس والتنفيس عنها، وهي أيضاً بمثابة معهد تربوي يقوم بتدريب وتعليم مبكر للإنسان، لصد ما يتعرض له الفرد والجماعة. (Nisreen Fakhry - 2000- p. 129)

الفصل الثالث - منهجية البحث واجراءاته

منهج البحث:

لغرض تحقيق هدف البحث، فقد أتبعت الباحثة المنهج الوصفي في التعامل مع عينة البحث وتحليل الظاهرة المستهدفة.

مجتمع البحث:

بعد البحث والتقصي وجدت الباحثة أعدادا كثيرة من أغاني الأطفال، منها للتعليم، ومنها للنصائح، ومنها لحب الوطن... وغيرها، ولكن هذه الأغاني كانت تغنى بدون مصاحبة اللعب، وهي تبتعد عن حدود هذه الدراسة، لذا، حددت مجتمع البحث بعدد من الأغاني والألعاب الشعبية للأطفال الذي بلغ عددها (12) أنموذجاً، والمنتشرة ضمن (حدود إقليم كوردستان، محافظة السليمانية) حيث تمثلت بالخصائص التالية:

1- إنها تنتمي الى أغاني والعاب الأطفال الشعبية.

2- تقع ضمن الحدود المكانية والعمرية للأطفال.

عينة البحث:

اعتمدت الباحثة (الطريقة العشوائية)، في اختيار عينة البحث، والتي تمثلت بالنموذجين وهما:

1- جولانه – الأرجوحة.

2- يارى – اللعب.

أداة البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي الذي يقوم على تحليل ونقد الظواهر الموسيقية في تفسير مضمون مواضيع البحث الرئيسية، وفق معيار وصفي لكل موضوع ونتائجه في الجانب التحليلي للبحث.

الجانب التحليلي ونتائجه

النموذج (1)

كلمات الاغنية:

جولانه ى با جولانه بى بالم بجولانه

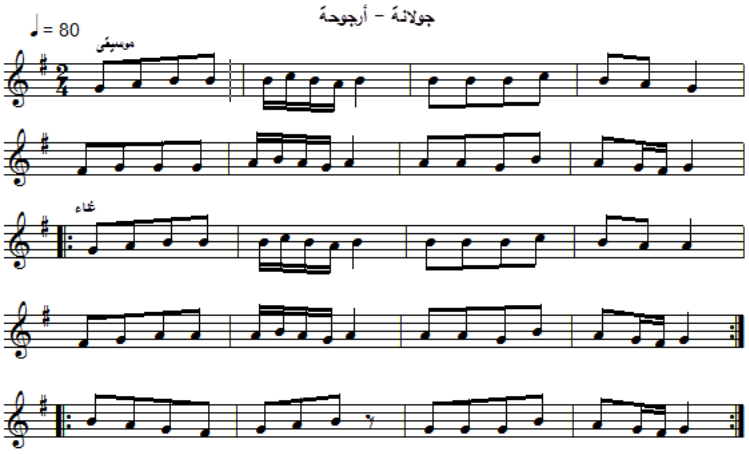
بم به بم به بوسه ر دار له وى سيوئه خه مه خوار

بؤنه خوش وبه ريشان بو هاوك و بو خوشيان

جؤلانه كه م جولانه بفره وه ك ئه ومه لانه

بم به به ره وبه رزاي له وى ئه يكه م به شاي

وه ك بالنده ئه خوينم سه ربه سي خوم ئه نوينم

تدوين الأغنية:

التحليل الوصفي:

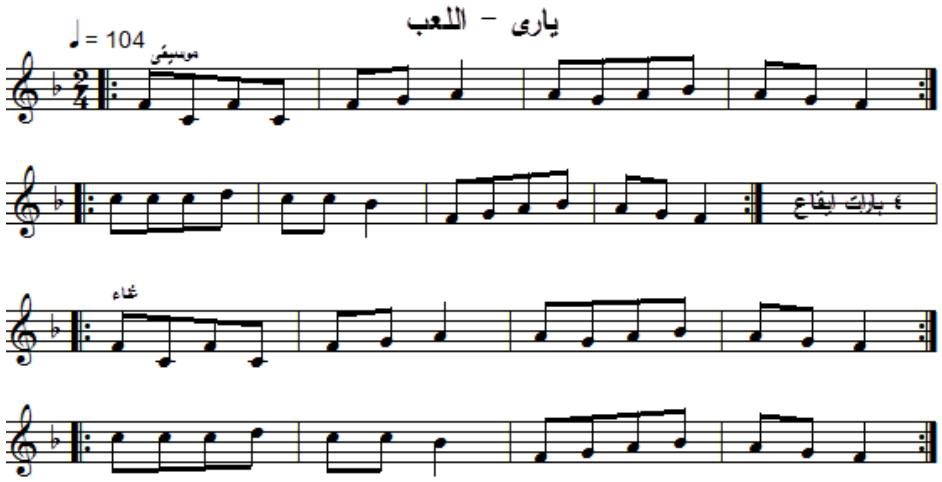
يحمل هذا النموذج عددا من الوظائف التربوية والسلوكية في تلبية الرغبات العقلية في خلق مناخ صحي للطفل بما يحمل من مشتركات حركية وسمعية ذوقية، فهذه الاغنية تؤدى باللهجة (السورانية) وتلك المفردات البسيطة التي يتطلعها الطفل في مسرح الفضاء، وما يخلق من تفاعلات جماعية، وتفاعلات نفسية متماسكة لتأجيج ظاهرة السعادة من خلال تلك المفردات (مرجوحة، طير، عش، تفاح، أغرد .. وغيرها)، مفردات مُلحَّنة بانسجام وتفاعل متماسك مع مدركات الطفل.

أما موسيقياً، فمن خلال التدوين الموسيقي والاستماع، نجد هذا النموذج يتحدد بمساحة صوتية مناسبة مع مساحة الطفل الطبيعية، فهذا النموذج يتكون من (خمسة درجات صوتية)، بين درجة (الفا ديز- الحجاز) وبين درجة (الدو- الكردان)، أما السلم الذي يعتمده هو سلم (العجم على درجة الصول- النوى)، والحقيقة أن السلسة اللحنية التي رسمها مصمم هذا اللحن هي سلسلة تتابعية بسيطة، وهي عبارة عن خطوات متقاربة تكاد تكون خالية من القفزات اللحنية، كما يحمل النموذج صفة التأني بنظامه الايقاعي، والذي يعادل النوار سرعة (مترونومية قيمتها 80)، أما الجملة اللحنية التي تمهد للغناء، هي جملة مطابقة للغناء لسهولة تهيئة الأطفال في دخولهم للأغنية.

النموذج (2)

كلمات الاغنية:

لا جو لا جو ده ى برو يارى ناكه م له كه ل تو
تونه لى ى شيت وهارى نازاني جونه يارى
دارئه كيشي به سه رما جل ئ هدريني له به رما
به بازئه جيته سه ركول فرى ئه ده به رد وخول

تدوين الأغنية:

التحليل الوصفي:

من الطبيعي أن أي نموذج ضمن هذه الدراسة يحمل عددا من الوظائف النفسية والسلوكية في صناعة السعادة للطفل، من خلال تلك المشتركات الحركية واللحنية، فهذه الاغنية هي الأخرى تؤدى باللهجة (السورانية)، ضمن واقع تلك المفردات البسيطة التي يستخدمها الطفل ضمن تفاعلاته الفردية والجماعية، وتفاعلاته النفسية وتلك المفردات مثلا: (قفز، عصا، دفع، الملائكة، الجنة... وغيرها)، كلها مفردات مُلحَّنة بانسجام وتماسك بما يتلاءم مع طاقاتهم الصوتية والحركية.

أما موسيقياً، فمن خلال التدوين والاستماع، نجد هذا النموذج يتعدى بمساحته الصوتية (الأوكتاف)، ونعتقد انها مساحة أوسع بقليل من إمكانات الطفل، أي يتحدد بين درجة (الدو- الرست) ودرجة (الره- المحير)، أما السلم الذي يعتمده هو سلم (العجم على درجة الفا- الجهاركا)، وهذا النموذج بنائه اللحني يتكون من خطوات تتابعية أكثر من القفزات، وهي خطوات متقاربة، كما ويحمل نظامه الايقاعي السرعة المتوسطة، أي سرعة النوار تعادل مترونومياً (104)، أما الجملة اللحنية التي تمهد للغناء، هي جملة مطابقة للغناء لسهولة تهيئة الأطفال في دخولهم للأغنية.

الفصل الرابع

الاستنتاجات

اعتماداً على ما ورد في الاطار النظري والتحليل الوصفي للنماذج، وكذلك استماع الباحثة لأغاني كثيرة للأطفال، تستنتج أن العلاقة بين المصدرين (المتلقي والمادة الشعبية)، تساعد على تعزيز قدرات الطفل الفكرية والذهنية، وتطور الكثير من القابليات، كالنباهة وتنشيط الذاكرة والتركيز، وبالرغم من بساطة الأغاني التي تدخل ضمن لعب الاطفال، نجدها ساحة ومختبرات في اكتشاف المهارات لدى الطفل وتمايزهم في صناعة التنافس واطلاق الإمكانات التي قد تكون التوجه المستقبلي في رسم الملامح الحقيقية للتخصص وبناء الشخصية المعتدلة، أو إنضاج عددا من المواهب التي تساهم في الخدمات العامة للمجتمع، وتقريب ذلك التفاوت الفكري والمقدرات الدماغية الطبيعية والمتغيرات الفردية التي يمكن أن تتغير بسبب طبيعة تلك الأغاني وحركاتها ونصوصها وكيفية مسرحتها بما يتطلب عند تنفيذها، وكيفية تحويلها لسعادة في تقليل التوترات وتنظيم المزاج.

والغناء الشعبي يحمل مواصفات بسيطة رسمتها قناعات فردية لها رؤيا في نضج التمازج اللحني مع تلك الاعمار، وبعد حين من الزمن تتحول هذه المنتجات الى معطيات تراثية تساهم في ارضاء الانفعالات الطفولية والأنشطة التلقائية والرغبات والحاجات الطبيعية لدى الطفل، كما تساهم في توعية هذه الشريحة بمختلف ظروف الحياة المتقلبة، من خلال التراث المُبَسّط لترجمة عدداً من اللوائح البيئية التي تضم معلوماتها الحياتية والإنسانية لعرض صورها بطريقة فنية منتظمة بعيدة عن التعقيد، وذلك من خلال النص الكلامي والنظام الايقاعي المتمثل بالانتظام الداخلي في شخصية الطفل، والبناء اللحني المتمثل برسم الجماليات الوصفية والتعبيرات الانفعالية لدى الخيال والنفس والمشاعر، حيث تقدِّم هذه العناصر مفهوما مبسطا ومساعدا للطفل.

إن الأغاني الشعبية ظاهرة واردة في جميع البيئات والمجتمعات، هي ناتج لعلاقات متناسبة ومتناسقة بين التصنيفات الطفولية مثل: (طفل مع طفل، أو طفل مع مجموعة، او مجموعة مع مجموعة، او بنات فقط، أولاد فقط، بنات مع أولاد)، وهذا يتأسس على تنظيمات أخرى لها وصف دلالي كلامي، ودلالي حركي يعتليه المنطق المناسب والخصوصية في ذلك المتعدد من الأداء. كما أن الألعاب وأغاني الأطفال الشعبية، لا تقتصر على الأحوال الشعورية فحسب بل تنعكس على الصفات الأخلاقية والاستعدادات الذهنية لتحقيق الإسقاطات النفسية والانفعالية، لتنشأ نتيجة العلاقة الوثيقة بين الايقاع واللحن واللعب، والطبيعة، فهو يغني للمطر، او للقمر والشمس والبرق والرعد... وغيرها، لتساعد على افراز طاقة نفعية ايجابية لبناء شخصية اجتماعية بتلك الاحداث الهادفة، والنضج النفسي في الاحتكاك مع مجموعة مختلفة من الشرائح الطبقية ومن مختلف الجنسين لثبوتية القدرات الداخلية البدنية والتفكيرية.

التوصيات:

1- تعويد الأطفال على الثقافة الغنائية الشعبية وعدم الابتعاد عن الارث الشعبي.

2- اجراء دراسات تكميلية لهذا الموضوع، لتناول ما له علاقة بالأغاني المرتبطة في حياة الطفل من مختلف الجوانب.

المقترحات:

1- نشر الوعي الفني في تفعيل أغاني الأطفال الشعبية لكافة هياكل المراكز المدرسية والتعليمية، وتوسعة دور الفعاليات والأنشطة الطلابية والتثقيفية.

3- الاستفادة من المراكز الثقافية بشكل عام، (كمسارح الطفل، ودور ثقافة الأطفال، ودور سينما الطفل) وزج بين فعالياتها أغاني الاطفال الشعبية، وتفعيلها عقلياً وعملياً.

References:

1. Ibrahim Mustafa, and others: The Intermediate Dictionary, Part One, Syria: (Dar Al-Dawa, Damascus), (D.T.).
2. Ahmed Morsi: The Popular Song, Cairo: (The Egyptian Public Authority for Authorship and Publication), 1970.
3. Hussam Yaqoub Ishaq: Traditional and traditional musical instruments for children in education, No. 119, Cultural Series, Baghdad: (General Cultural Affairs House), 2012.
4. Hussein Qaddouri: Children's Folk Toys and Songs in the Republic of Iraq, Part Three, Baghdad: (Ministry of Culture, Department of Musical Arts), 1988.
5. Al-Khoury, Lotfi: In the World of Popular Heritage, The Little Encyclopedia, Baghdad: (Publications of the Ministry of Culture and Arts), 1979 AD.
6. Rikan Ibrahim: A Psychological Vision in Art, Baghdad: (Press House of General Cultural Affairs), 1997.
7. Zamdar, Mahmoud: This is a picture of Yeh K Bu Bu Azukurani Kurdish, Introduction to the Kurdish Song, Baghdad: (Freedom House for Printing), 1980 AD, p. 129. (In Kurdish)
8. Al-Shibli, Muhammad: The texts of children's songs in form and content, from the Jordanian Festival of Arab Child Song, Amman: (Ministry of Culture), 1996.
9. Salah Saadallah: On the Kurdish Language, Baghdad: (Dar Al-Jahiz Press), 1985, p. 15.
10. Aisha Sabry and Amal Al-Mukhtar: Methods of Teaching Music, Cairo: (The Anglo Egyptian Library), 1973 AD.
11. Al-Abbas, Habib Zahir: Flags and Musical Concepts, Part 1, Baghdad (House of General Cultural Affairs), 2010.
12. Arnita, Yasser Gohar: Folklore in Palestine, Palestine: (Palestine Liberation Organization, Research Center), 1968.
13. The Bridegroom, Ibrahim: Music According to Hegel, the most closely related art to the soul, printed by Dar Al Hayat.
14. Ali Najm Abdullah Mashari: The Melodic Characteristics of the Popular Song in Iraq, Unpublished Master Thesis, Egypt: (College of Musical Education, Department of Arab Music), 2013 CE.
15. Folklore Magazine, first issue, Baghdad: (Ministry of Culture and Information, House of General Cultural Affairs), 1972.

16. Muhammad Moftah: Analysis of Poetic Discourse, The Strategy of Intertextuality, First Edition, Beirut: (Dar Al Tanweer Publishing), 1985 AD.
17. Appearance of my Creator: Kurdish music and heritage, symposium held in the German capital (Berlin).
18. The Central Cultural Curriculum: Baghdad: (Freedom House for Printing), 1985.
19. Micah, Raed Aziz: The Artistic Characteristics of the Folk Conducting Song, Unpublished Master Thesis, Baghdad: (College of Fine Arts, Department of Musical Arts), 2003 AD.
20. Nisreen Fakhry: I see him as a pile for me as a Kurd and I see a function that narrated his time and he is Kari Bussa Koh K, Kurdish Folk Games, Part 2, Baghdad: (Freedom House for Printing), 2000AD, p. 129. (In Kurdish)
21. It was done by G, Tawfiq: hee-hee-nahik-ye-ha-rih-rah-e-hs-na, as it was like a Kurdish rose, some authentic Kurdish games, i-1, Baghdad: (Accidents Press), 1983, p. 8 (In Kurdish)
22. Hind Al-Anshasi: Musical Education and its Role in the Development of the Child's Personality, Consultant of Pediatrics, an article published (November 20, 2010) by kidsAtoz, see the following link (http://kenanaonline.com/kidsAtoz).
23. Al-Haiti, Hadi Noman: Children's Literature, Philosophy, Art and Media, Baghdad: (Ministry of Culture and Information, Freedom House for Printing), 1977 AD.
24. 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), 12003 m.
25. Wortnoy, Julius: Philosopher and Art of Music, translated by Abdul Rahim Chalabi, The Mamoon Series, Baghdad: (Freedom Press), 1990.

Interviews

1. Ahmed Faik: Director of the Maqam House in Kirkuk, and a player we will develop.
2. Ari Qadir Muhammad: I teach at the Institute of Fine Arts, Erbil.
3. Jalak Siddiq: violinist and researcher.
4. Dr. Habib Zahir Al-Abbas: Researcher and historian of musical theories and Iraqi heritage.
5. Dr. Maan Jasim: Professor of Aesthetics, College of Fine Arts, Diyala University.
6. Dr. Haitham Shaabi: Researcher and historian of Iraqi heritage.
7. Lance Conway: Teaching at the Department of Music, College of Fine Arts, University of Erbil.
8. Mustafa Al-Sudani: Teaching at the Department of Musical Arts, College of Fine Arts, University of Baghdad.
9. Hendrin Hekmat: I teach at the Institute of Musical Studies, and we will develop the player.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/363-378

The importance of Kurdish songs and games in building the child's personality

Gona Qadir Mohammed[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 12/1/2020…....Date of acceptance: 20/2/2020…....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract:

The popular Kurdish songs and games for children are among the simplest types that can be close to the child's interest, because we estimate that this segment is limited by its meanings and goals charged with competition and the fall of its innate biological energies, in the early years of the stages of development and growth of human mental, psychological, and muscular skills, Passionate about knowing and discovering the general decree of life, and getting acquainted with the logical rulings that surround his new law, but instinctively it approaches everything that is simple in terms of understanding and palatability, as these games and songs are simple and easy in their melodic elements and elegance Conscious and kinetic are acceptable and proportionate to their tastes and moods in expressing inclinations and varying abilities among them, that this compatibility between the song, the game and the child is of great importance that changes the child's skill capabilities, and helps to bring happiness, joy, participation and love of differentiation Cooperation, uniqueness, and collective response to the importance of this topic. The researcher discussed the scientific methodology in formulating her study, as it included four chapters, which included the first chapter, the methodological framework of the research, represented by the problem, importance and purpose of the research. In the second chapter, the theoretical framework represented by the following topics: (The concept of songs and popular games, and the Kurdish heritage within the reality of songs and popular games for the child). The third chapter included research methodology and model analysis.

[1] Sulaymaniyah University, College of Fine Arts, gonaqadir1@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/379-390

و اقع تدريس آلة العود في المؤسسات التعليمية الموسيقية

مهند رسن مجبل[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/2/17 ، تاريخ قبول النشر 2020/3/17 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

ملخص البحث:

تعدُ آلة العود واحدة من أهم الالات الموسيقية الشعبية في العراق، فقد عرفت منذ عصور العراق القديم بشكلها واوتارها وطريقة العزف عليها من خلال الرقم الطينية، وبمرور الوقت لم تخل الساحة الفنية من عازفين ومدرسين للعود، الذين وان اختلفوا في طرق العزف والأداء التعبيري عليها، إلا أنهم قد اشتركوا في إظهار الآلة بأروع إمكاناتها وجماليتها الموسيقية، ولعل المهتم يتساءل عن طرائق تعلم العزف على هذه الآلة، فتنوعت طرائق التدريب بين الاجتهادات الشخصية من جهة والتدريس المنهجي في المؤسسات التعليمية من جهة ثانية، ولاسيما أنها قد حظيت باهتمام المؤسسات التعليمية، تلك التي لابد ان تنتهج استراتيجية مناسبة وعلمية تواكب مشروعات التربية العالمية في أساليب وطرائق التدريس الحديثة، بالاعتماد على المنهج والتدريسي ثم الطالب، ولأهمية هذا الجانب فلابد من الشروع في إعداد دراسة حول تلك الطرائق المتبعة في تدريس العزف على آلة العود في المؤسسات التعليمية الموسيقية التابعة إلى وزارة التربية ،والثقافة في محافظة بغداد.

الكلمات المفتاحية: العود، تدريس العود، و اقع تدريس، مؤسسات موسيقية.

أهمية البحث :

تعد المؤسسات التعليمية أحد أهم القطاعات في المجال الثقافي التي تؤدي وظيفة مهمة وأساسية في مواكبة التطورات والتغيرات التي تطرأ على هذا العصر لذا يرى المتخصصون في هذا المجال أنه من الضروري بناء نظام تربوي جديد يهدف إلى خلق جيل قادر على فهم هذه التغيرات واستيعابها (Simon, 2012, P:152) ، الأمر الذي يؤكد حتما على أن التدريس مرتبط بمطالب التنمية الشاملة، ومتطلباته التي تحقق الأفضل .

تمتاز آلة العود بأهمية ومكانة بين الآلات الموسيقية، بقدراتها النغمية وامكاناتها الادائية المختلفة بحسب طرق العزف عليها، وانفرد عازفي آلة العود العراقيين بإمكانات وطرائق عزف نقلوها الى الأجيال التي تلتهم بعد أن اتقنوا وأضافوا اليها ما تعلموه من أسلافهم من الموسيقيين، وقد تنوعت تلك الطرائق في نقل

[1] طالب دراسات عليا/ كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، ula_hussen@yahoo.com.

وتعليم مبادىء العزف على آلة العود بشكل شفاهي، غير أن تطور اساليب وتقنيات التدريس والتعليم الحديثة، القى بظلاله على أساليب تعلم العزف والأداء الموسيقي، إذ يتطلب مؤسسات فنية ذات منهجية وأهداف، فيظهر أثر التدريسي جليا في طريقة أو اسلوب التدريب. وهو ما دعا الباحث أن يتساءل عن واقع تدريس هذه الآلة في المؤسسات التعليمية العراقية، ولا سيما هناك حاجة كبيرة عند مدخلات تلك المؤسسات في تعلم عزف الة العود. وعلى هذا الاساس فقد حدد الباحث تساؤله فيما يأتي :

" كيف يسيرو اقع تعليم العزف على الة العود في مؤسساتنا الموسيقية" ؟

تكمن أهمية البحث فيما يمكن استخدامه في تطوير الواقع التعليمي للمؤسسات التعليمية والعامة والخاصة، من خلال تقويم الواقع التعليمي، لأداء تلك المؤسسات، وفائدة الباحثين بدراسة منهجية وعلمية في هذا المجال .

أما هدف البحث في هذه الدراسة فيكمن في التعرف على واقع حال تدريس آلة العود في المؤسسات التعليمية الموسيقية من خلال طبيعة المناهج ودرجة تطبيقها وطبيعة ومقدرة مخرجات المؤسسة التعليمية من الطلاب ودورهم في المجتمع مستقبلا .

حدود البحث :

الحد المكاني : العراق – بغداد، مؤسسات التعليم الموسيقي التابعة إلى وزارتي التربية والثقافة.

الحد الموضوعي : تدريس آلة العود وتعلمها في المعاهد الفنية الموسيقية .

الحد البشري : مدريسي آلة العود في المؤسسات الفنية الموسيقية .

تحديد المصطلحات :

واقع : التعريف اصطلاحا :

يعرفه احمد مختار بأنه " حاصل وحقيقة والامر الواقع والوضع الواقعي او الفعلي "

. (Ahmed Mukhtar, 2008, P:375)

التعريف الاجرائي :

هو ما موجود فعلا في خطوات واجراءات تتعلق بتدريس الة العود في المؤسسات الفنية للتعليم الموسيقي .

التدريس : التعريف اصطلاحا :

يعرفه حسين قدوري "عملية تربوية ثقافية ترفيهيه، تندرج ضمن مفهوم التربية الجمالية، تتناول الانسان في جميعه ، جسمه ونفسه، وعقله وعاطفته، وسلوكه وشخصيته، ومواقفه ومفاهيمه، واسلوب حياته وطرائق تفكيره.

التعليم الموسيقي Music Teaching :

أما يودكن، 2008) Yudkin) فيَعُدُّ التعليمَ الموسيقي " حقل من الدراسة المرتبطة بتعليم وتعلّم الموسيقى. وهو يمس جميع أبعاد عملية التعلّم، بما في ذلك المجال النفس – حركي (تنمية المهارات)، والمجال المعرفيّ (اكتساب المعرفة)، وبصفة خاصة ومهمة الطرائق التطبيقية (النظرية – العملية)، والمجال العاطفيّ، بما في ذلك تقدير الموسيقى وحساسيتها (Nwaneri, 2012: P.4) .

التعريف الاجرائي :

هو عملية تربوية ثقافية ، يمارسها التدريسي بهدف نقل ما في ذهنه من مهارات ومعارف ومعلومات تخص تدريس آلة العود إلى الطالب وفق رؤيا ومنهج متسلسل نظريا وعمليا .

المؤسسة الموسيقية :

هي منظمة تم تأسيسها من أجل تحقيق نوع من انواع الفنون الموسيقية ، ضمن أهداف ومعايير ولا سيما ومناهج في مجال العمل، ضمن حيز مكاني معين، تسعى لتحقيق مخرجات ذات هدف ما، سواء كان تعليميا أو وظيفيا أو اجتماعيا .

الإطار النظري

دورآلة العود في المجتمع:

تعد الة العود من أقدم وأهم الآلات العربية المحببة الى نفس ووجدان واذان الشعب العربي، والعود لفظ عربي معناه (الخشب)، وهو الة شرقية، عرفت في الممالك القديمة، إذ يعزف منفردا في العزف و لمرافقة الغناء، وجماعيا ضمن تشكيلات الفرق الموسيقية، ويعتمد عليه معظم الملحنين في تلحين الأغاني وتحفيظها.

نظرا لأهمية الآلة تلك فان (عازفوها وعلى مر العصور لهم مكانة مرموقة سواء في المجتمع أو البلاط الحاكم، هذا على مستوى حضارة العرب، أما عالميا فقد انتقلت إلى أوروبا بعد فتح العرب بلاد الاندلس، مع احتفاظه بصورته العريقة، على الرغم من التعديلات الهيكلية التي حصلت فيه، ليتناسب مع الموسيقى الاوربية المتعددة الأصوات، وأسست على هذه الآلة نهضة موسيقية غنائية، فتميز العود بدقة استخراج النغمات، وبأبعاد وأجناس مختلفة التركيب، فهي آلة الفيلسوف والفنان (الكندي) والآلة الأساسية لجميع التطبيقات النظري والعملية والصوتية التي أسهمت في تطوير التدوين الموسيقي، فضلا عن المزايا والشكل والحجم ، والوزن، واللون الصوتي، وسهولة العزف، التي سببت تلك الأهمية). (Tariq, 1990, P:328).

تعليم العزف على العود :

تتلخص طريقة العزف على العود على اساسيات مسكة العود ومسكة الريشة وعفق الأصابع على زند العود، مع دقة حركة اليدين في كل ذلك، وعلى الرغم من قلة تلك العمليات، إلا أن تعامل العازف مع الآلة من خلالها جعل هناك اختلافات أدائية تبعا للإحساس الفني عند العازفين، تختلف بتنوع المجتمعات البشرية، ومنذ أولى الحضارات الفنية التي واكبت التطور الثقافي والسياسي وتحديداً في العصر الأموي، والثورة الثقافية التي تبلورت نتيجة الفتوحات الإسلامية والاحتكاك الثقافي بأمم ومدنيات عريقة في الحضارة، ومنها بدء حركة علمية موسيقية إذ "لم تعد مجرد ظاهرة فنية تستمد عناصرها من الفطرة، بل أصبحت ثقافة مكتسبة أيضاً، ولم يعد الضارب على الآلة الموسيقية أو المغني سوى اسطوانة يردد لحنا حفظه، بل كان عليه أن يعرف شيئاً عن الشعر، والملحن، وجنس النغم وإيقاعه، وغير ذلك من الأخبار التي صاحبت هذا اللحن والمناسبة التي غنَّى فيها" (Naseer,1962, P:37) .

تطورت آلة العود في بداية القرن العشرين فقد أنشىء معهد الموسيقى العربية عام 1932 م ليثري الحياة الفنية في مصر والعالم العربي بفنانين دارسين للآلات الموسيقية ومن أشهر اساتذة العود ورواده مثل (رياض السنباطي، ومحمد القصبجي، ومحمد عبد الوهاب، وعبد الفتاح صبري)... وغيرهم، حيث تميز اسلوب هذه المدرسة بالشجون والتطريب وما تتسم به من عبير الماضي وكذلك الهدوء والتأني المتوافق مع روح العصر، غير ان في نهايات القرن انتقلت الة العود وبفضل روادها في الاساليب الحديثة من قالب التطريب البحت الى قالب الوصفية والتعبيرية وتطبيق التقنيات الغربية (العالمية) مما أعطى لأسلوب العزف والتأليف لآلة العود شكلا جديدا مختلفا عما كانت عليه من قبل، ومن أبرز العازفين فيها (فريد الاطرش، وعمار الشريعي، ومنير وجميل بشير، ونصير شمة، وخالد الشيخ، وآخرين).

مدارس آلة العود :

ظهرت مدارس آلة العود في عصرنا الحاظر، ومن أبرزها المدرسة التركية، والمدرسة المصرية، والمدرسة العراقية. فالمدرسة التركية اختارت أسلوب التكنيك المتواصل بالريشة، وتتميز هذه المدرسة بأنها تمنح الاحساس بالقوة والرقص والنشوة والمرح، واعتمدت الشكل الصوفي في الأداء الديناميكي للجمل الموسيقية تتضمنها حركات صعبة للأصابع تجسدت على شكل حركات الاهتزاز والزحف والتحلية والزخارف اللحنية والتنقل من مقام الى آخر في أثناء الارتجال (التقاسيم). ومن أهم عازفي العود الاتراك جوجي باكينوس و جنوجن و هرانت وياردال وغيرهم كثير.

أما المدرسة المصرية للعود "فتأسست على بقايا السلطنة التركية في العزف على هذه الآلة التي تفاعلت داخل المدرسة بصفتها الغنائية والتعبيرية الممتزجة بالفكر والعاطفة على مستوى عال من الحس والشعور، محاولة الحفاظ على هويتها العربية من خلال منطقها التطريبي وتعتبر آلة العود داخل هذه المدرسة المترجم الحقيقي عما تنطق به الحنجرة البشرية والناطق الشرعي من بين آلات التخت الشرقي بمرافقة ومحاسبة الغناء"

(Al-abbas,2006, P:8) . إن من أهم سمات المدرسة المصرية هو أسلوبها في العزف على آلة العود والاعتماد على استعمال الريشة النازلة أكثر من الصاعدة وكذلك الفرداش (التريمولو). فضلا عن طابع التقاسيم (الارتجال) إذ يعد ركناً أساسيا من أركان هذه المدرسة . ومن أهم عازفيها محمد القصبجي ، ورياض السنباطي، و فريد غصن، وفريد الاطرش ، ومحمد عبد الوهاب ، وجورج ميشيل .

أما مدرسة العود العراقية التي ولدت في العراق عام 1936، وانطلقت في بغداد على يد الشريف محي الدين حيدر الذي "أحدث انقلاباً جديداً في التكنيك على آلة العود مكوناً مدرسة (Ecole) خاصة به (Abdel moneim,1947, P:95) . بعد أن "نقل مرتسم الاصابع ومحطتها من آلة الجلو إلى كيان آلة العود وذلك بعد أن أضاف الوتر السادس (قبا دوكاه او قبا رست) بهدف اتساع مساحة قراراته، فضلا عن استثمار طول الوتر وتنظيم مواقع إضافية للأصابع على زند العود بشكل علمي مدروس، بعد تفعيل الإصبع الرابع (الخنصر) وذلك بما ينسجم وطبيعة طول الوتر وعلى نحو رياضي محسوب"(Al-abbas,2006, P:10) ، أما ما يخص اليد اليمنى، فنجد تغيير حصل على مسكة الريشة وحركتها الصاعدة نازلة "إذ عدَ الريشة أداة فاعلة في عملية تجسيد الصوت من خلال انجاز عزف القيم الزمنية السريعة التركيب التي تعجز

الريشة التقليدية عن أدائها، ومن هنا ذهب الشريف إلى ابتكار ريشة تسير بحركة مكوكية صاعدة نازلة في ملامستها للوتر سميت بال (الريشة المقلوبة) أو (الصد والرد) " (Al-abbas,2006, P:10) . التي أسعفت العازفين من محنة عزف المقطوعات الموسيقية الصعبة والسريعة والتي تتحكم بشدة الصوت وضعفه مما يضفي على العزف طابعاً علمياً جديدا يتميز عن المدارس الأخرى. وقد استمرت هذه المدرسة إلى يومنا هذا بجهود طلاب الشريف محي الدين حيدر وهم جميل بشير ، ومنير بشير، وسلمان شكر ، وغانم حداد ، ولكن بألوان مختلفة لكل واحد من هم لونه الخاص .

الطريقة التقليدية في تعليم العزف على العود :

تعتمد طريقة تعليم العود التقليدية على المشاهدة، وهي طريقة توارثت من جيل لآخر، إذ تعتمد على جلوس المتعلم أمام المعلم، حيث ينقل المعلم المهارة الأدائية المطلوب تعلمها للمتعلم، ثم إعادتها من قبل المتعلم، مع تصحيح الأغلاط، وأصول العزف، وفق أساسيات مسكة العود والريشة، وتعليم مبادئ قراءة النوتة الموسيقية على شكل تمارين متسلسلة للمتعلم، مما يتطلب من المعلم أحيانا كتابة التمرين في دفتر الطالب مع عزفه لمرة أو مرتين وشرحه أمام المتعلم، ثم تحضيره كواجب بيتي، ليتم تقييمه في اللقاء التالي .

وتأسيسا على ما سبق، فقد حدد الباحث ثلاثة مستويات من مجموعة المهارات التعليمية في طريقة تعليم العزف التقليدية على آلة العود، ومن خلال شمولها لأسس أدائية ونظرية، و على النحو الآتي :

اولا : المستوى المبتدئ : ويقسم على مرحلتين :

أ- المرحلة الأولى: شملت تعليم العزف على الآلة الموسيقية مع تعليم الاساسيات مثل مسكة الآلة والريشة بالطريقة الصحيحة مع ملاحظة عدم الوقوع بأخطاء شائعة في أثناء العزف واعطاء دروس معرفية في أساسيات النظريات الموسيقية في السلم الموسيقي وحركة الريشة المقلوبة بالطريقة الصحيحة وتمارين في مبادئ قراءة النوتة الموسيقية على السلم الاساس (عجم على درجة دو) . فضلاً عن تعليم بعض الأغاني بالطريقة المبسطة .

ب - المرحلة الثانية: شملت شرح المقام وتعليم المقامات الخالية من علامات التحويل مثل (مقام عجم على درجة دو ومقام الكرد على درجة مي والنهاوند على درجة لا) من خلال مجموعة من التمارين التطبيقية فضلاً عن تعليم بعض الأغاني بالطريقة المبسطة. التي تتطلب أحيانا كتابة التمرين على ورقة النوطة الموسيقية.

ثانيا : المستوى المتوسط : ويقسم على مرحلتين :

أ- المرحلة الاولى: خصصها الباحث لشرح علامات التحويل فضلا عن تمارين تطبيقية لتعليم المقامات الأساسية السبعة وتعليم مقدمة موسيقية لكل مقام فضلاً عن تعليم التقاسيم.

ب- المرحلة الثانية: شملت تمارين تطبيقية على المقامات الفرعية وتعليم مقدمه موسيقية لكل مقام أضف إلى ذلك تعليم التقاسيم .

ثالثا : المستوى المتقدم :

أ. المرحلة الأولى: شملت تمارين تكنيك للأصابع والريشة على سلالم المقامات وعلى شكل أوكتافين صعوداً نزولاً .

ب. المرحلة الثانية: وخصص فيها دراسة مؤلفات موسيقية متنوعة عالية التكنيك والاداء" (Ali,2014, P:44) .

المؤسسات التعليمية الموسيقية في العراق :

نظرا لانتشار الة العود في معظم بلدان الوطن العربي، الذي أدى إلى ظهور كثير من العازفين، ومنهم من كرّس اغلب نتاجه الموسيقي بتنوعاته الفنية لتلك الالة، فظهرت نتيجة لذلك أساليب شاعت وتكررت عند عازفي العود حتى كونت مدارس خاصة، لها سماتها وخصائصها التي نمت وتنوعت بتنوع انتماءاتها الجغرافية فأصبحت تشكل رافدا للموسيقى العربية ككل، فضلا عن أهمية ووظيفة الآلة منفردة أو مع مجموعة، كما في فرق التخت الشرقي، أو حتى لغرض التلحين، لذا يعدُ تدريس آلة العود مهما في المحيط العربي أو العراقي أو الشرقي عامة لذا كان لابد من تدريسها في المؤسسات الموسيقية مثلها مثل الآلات الأخرى التي جاءت من المحيط الاوربي بشكلها العام.

إن التنوع في عملية تعليم (تدريس) العزف على هذه الالة، وبأساليب مختلفة، تختلف باختلاف وتعدد المدارس التي خصت بتعليمها ، وحسب اختلاف المدرسين الذين عملوا في تلك المؤسسات، حيث نقلوا خبراتهم بأشكالها المختلفة الى الطلبة، بالاعتماد على منهج يحدد متطلبات التعليم لا يحمل صفة الثبات على المتعلمين جميعا، أو على منهج ثابت او محدد معتمد رسميا، وعلى الرغم من إسهام طرائق التعليم هذه في تطوير اساليب التأليف وطرائق العزف المختلفة تبعا لتعدد استعمال الريشة التي طورت ووسعت ومنحت للعود دورا كبيرا في التعبير الموسيقي.

على هذا الاساس برز عدد من العازفين الذين تبنوا العناية بالة العود لقدرتها على الأداء المنفرد مثل الشريف محي الدين حيدر الذي تتلمذ على يديه طلبته في معهد الموسيقى ببغداد عام 1936 م والأعوام التي تلتها ، ويعد هذا المعهد الأول في تدريس الموسيقى في العراق وقد أضاف الشريف وطلبته الذين بدورهم اعطوا لطريقة الأداء بعدا جديدا بأستعمال تعبيرات موسيقية عند التأليف والعزف على آلة العود، فتكونت ملامح وسمات فنية لكل منهم مزجت بين تقنية الأداء وطريقة العزف التقليدي ، التي نقلوها بدورهم إلى بعض من تتلمذ على أيديهم من الجيل اللاحق .

معهد الفنون الجميلة للبنين / بغداد (صباحي- مسائي) :

يعد تأسيس معهد الفنون الجميلة من "أهم عوامل الإنجاز الأكاديمي العلمي الموسيقي التي شهدها العراق الحديث، حيث تم إنشاء أول معهد رسمي للموسيقى عام (1936)" (Ali,2002, P:76) ، انطلاقاً من الفكرة التي " تبناها كل من الدكتور متي عقراوي والدكتور فاضل الجمالي اللذان يعدان من أوائل التربويين في العراق ... إذ أخذا الإجراءات مسارا لتأسيس معهد موسيقي في بغداد "من قبل وزارة المعارف حيث تم تكليف حنا بطرس (1896- 1958) بتولي مهمات تأسيس وإدارة المعهد الموسيقي" والذي

أسهم في دعوة " الشريف محي الدين حيدر ليقوم بدور المدير و المخطط والأستاذ لهذا المعهد فهو الأول من نوعه في الأقطار العربية" (Al-abbas,2012, P:421) .

يعد الفرع الصباحي في معهد الفنون الجميلة أكثر إقبالا، كونه أختص بإعداد المعلمين مما تسبب في "استدعاء خريجي المعهد لسد الشواغر واستكمال نصابه التدريسي، وكان أبرز هؤلاء الأساتذة روحي الخماش، وسالم حسين، وحسين قدوري، وفؤاد السادن. وعند رجوع الطلبة من البعثات والخريجين البارزين وتعيينهم، أصبح للمعهد وجه جديد آخر أكثر حيوية مما سبق وهم فؤاد الماشطة، ومهدي عبد علي، وحسام يعقوب، وشهرزاد قاسم حسن، وخالد إبراهيم، وفكري بشير، ومهدي صالح، وسهيل عبد الرزاق وآستمر العمل في القسمين الصباحي والمسائي جنباً إلى جنب حتى سنة 1957" (Al-abbas,2012, P:423) .

اما المواد التي تدرس في القسم اعلاه فهي: تربية صوت ، وتربية سمع ، وموشح ونشيد ، وهارموني ، ونظريات تحليل عامة وشرقية ، وموسيقى وانشاد ، وتاريخ الموسيقى ، وعزف منفرد ، وعزف جماعي.

بعد أن " تركزت الدراسة والجهود في القسم الصباحي، بدأ القسم المسائي بالانحلال والهبوط، إذ ألغي عام 1964م حيث أصبحت الدراسة في القسم الصباحي أربع سنوات بعد الدراسة المتوسطة بدلاً من ثلاث سنوات . وفي عام 1971م أعيد القسم المسائي، بعد أن شُرع نظام جديد للمعهد فيه مدة الدراسة في كلا القسمين الصباحي والمسائي خمس سنوات بعد الدراسة المتوسطة، إذ يمنح المتخرج شهادة دبلوم فن في اختصاصه" (العباس،2012م، ص423) .

معهد الفنون الجميلة للبنين/ بغداد الرصافة (مسائي):

لقد "تم تأسيس معهد للفنون الجميلة الرصافة في عام الدراسي 2012/2011م. ويتضمن أقسام عدة هي : موسيقى ، ومسرح ، وتصميم ، والخط العربي والزخرفة ، وتشكيلي ، والسمعية والمرئية . وتدرس في قسم الموسيقى المواد الاتية : موسيقى وانشاد، ونظريات عالمية ، ونظريات تحليل الموسيقى ، وتربية صوت ، وتربية السمع ، وعزف وغناء جماعي ، عزف وغناء انفرادي ، وموشح ونشيد ، ونظريات شرقية ، وتاريخ الموسيقى ، وهارموني .

معهد الدراسات الموسيقية :

تم تأسيسه في "خريف عام 1970-1971م، حيث تم إصدار وزارة الإعلام إعلان نشر في الصحف المحلية، وكذلك في إذاعة وتلفزيون بغداد، يدعو فيه عن دعوة الموهوبين في الغناء العراقي إلى الإسراع في التقديم إلى معهد فني فكان اسمه (معهد الغناء العراقي)، وتكون الدراسة فيه مسائية، وإن المعهد يمنح الخريجين شهادة دبلوم فني عالي بعد إكماله الدراسة فيه ست سنوات على أن يكون خريج الدراسة المتوسطة باستثناء شرط العمر (Muhammad,2013, P:2) .

يعد معهد الدراسات الموسيقية هو "أول معهد يعنى بالتراث الموسيقي الغنائي الوطني العربي والعراقي لكي يسهم في نشر الوعي الموسيقي بأهمية التراث والموروث الموسيقي الوطني والحفاظ عليها، وذلك من خلال تنمية القابليات الفنية الموهوبة، وإعداد عناصر مؤهلة في قراءة المقام العراقي العريق وأنواع الغناء التراثي الأخرى، ومنها أطوار الغناء العراقي وأنواع تراثية أخرى، منها أطوار الغناء الريفي والبدوي

وغيرها من الأشكال الغنائية الموروثة" (Ali,2002, P:105) . إن تسمية معهد الدراسات الموسيقية هي تسمية حديثة له، فكان يسمى (بمعهد الدراسات النغمية) ويحتوي المعهد على مواد نظرية وعامة تتناسب مع الهدف العام من الدراسة، إذ يخرج بارعين في غناء التراث وعزفه وفي صدارته فن المقام، وعزف الموسيقى العراقية الشرقية ضمن أشكالها التقليدية كالسماعي والبشرف واللونكات من خلال عزفها على الآلات التراثية كالسنطور والجوزة) (Tariq,2014, P:242) .

إما بالنسبة إلى باقي المواد الدراسية " فتعمد إدارة المعهد على تثبيت بعض المناهج العالمية والعراقية بملازم تعتمد في تدريس طلابها وتدرس فيه المواد الاتية : صولفيج ، وكورال، وعزف منفرد ، ومقام ، وغناء وعزف جماعي ، وتاريخ موسيقى ، ونظريات موسيقى .

مدرسة الموسيقى والباليه :

في ستينيات القرن العشرين، تم فتح مدرسة تُدرس الموسيقى تحديداً سنة "1968م تم افتتاح أول مدرسة لتدريب الموسيقي هي مدرسة الأطفال الموسيقية. وفي عام 1969م تم افتتاح أول مدرسة للباليه هي مدرسة الباليه العراقية، وفي سنة 1970 أصبحت المدرستان مدرسة واحدة، هي مدرسة الموسيقى والباليه" (Najiha.1990, P:14) .

تعد مدرسة الموسيقى والباليه من المدارس الأنموذجية الموجودة في العراق تحديداً في العاصمة بغداد "حيث قدمت منذ تأسيسها نشاطات أولية على أنها فعلا مدرسة أنموذجية. غير أن فكرة الأنموذجية لم تطبق كمفهوم تربوي عام، إذ المفروض بأي كيان أنموذجي، أن يؤخذ به حال ثبوت نجاحه وصحته،... وتعد هذه المدرسة الفريدة من نوعها في الشرق الأوسط (Asaad,1974, P:115) .

اما المواد الدراسية التي تدرس في المدرسة هي : تاريخ موسيقى ، ونظريات موسيقى ، وصولفيج ، وعزف منفرد ، وعزف وغناء جماعي.

نتائج الاطار النظري

1. من خلال ما تقدم من مواضيع سابقة اهتمت بتاريخ هذه الالة ومدارسها عبر الحضارات القديمة في العراق حيث سارت بالأهمية نفسها خلال العصور الذهبية للحضارة العربية والاسلامية في العراق مما يدل على أهمية دراسة هذه الآلة والتي أعدت لأغراض مختلفة منها مرافقة الغناء و استعراض آلي بحت (عزف) بشكل جماعي او فردي وكذلك أهميتها كونها وسيلة مساعدة لترسيخ وتثبيت الأسس النظرية الموسيقية العربية .

2. ان تميز العراق بهذه الالة لم يكن آنيا وإنما عن طريق تراكم خبرات ثقافية من ناحية اعداد مناهجها والمتمثلة بالمدارس العراقية القديمة وصولا الى المدارس الحديثة التي صيغت بشكل أكثر رصانة عبر المؤسسات التربوية والتعليمية المتمثلة بالمعاهد الموسيقية في العراق بشكل عام وفي بغداد بشكل خاص.

3. في الاستعراض السابق لمدارس العود البغدادية تبين التنوع والثراء في عملية تعليم العزف على هذه الالة، وبأساليب مختلفة حسب اختلاف وتعدد المدارس التي خصت بتعليمها بشكل عام ، حيث لم يختص تعليم العود فيه بأسلوب مدرسة معينة وإنما بأساليب مختلفة حسب اختلاف المدرسين الذين يعملون في المؤسسات التعليمية الموسيقية فقد نقلوا خبراتهم السابقة وبأشكالها المختلفة الى الطلبة ، وذلك بأعتماد

كل قسم من هذه المؤسسات على منهج تدريسي في تحديد متطلبات التعليم وليس على منهج ثابت يقوم القسم بوضعه وتحديده .

اجراءات البحث

اولا – منهج البحث:

اعتماد المنهج الوصفي (دراسة حالة) لإنجاز هذا البحث.

ثانيا- مجتمع وعينة البحث:

اشتمل على جميع الأساتذة العاملين في المؤسسات التعليمية الفنية المعنية بتدريس الة العود ضمن المؤسسات الفنية في محافظة بغداد فقط، وهي أربعة مؤسسات فنية، كما في الجدول أدناه:

ت	اسم المؤسسة	جهة الانتساب	الموقع
1	معهد الدراسات الموسيقية	وزارة الثقافة	محافظة بغداد
2	معهد الفنون الجميلة– البنين / البنات (الصباحي، المسائي)	وزارة التربية	محافظة بغداد
3	معهد الفنون الجميلة للبنين/الرصافة (مسائي)	وزارة التربية	محافظة بغداد
4	مدرسة الموسيقى والباليه	وزارة الثقافة	محافظة بغداد

رابعا – اداة البحث واستحصال المعلومات:

قام الباحث ببناء اداة لتحقيق هدف البحث، ومن خلال ترتيب فقراته على وفق استمارة اسئلة مفتوحة (استبيان مفتوح الاجابة)، وقد تضمنت الاداة مجموعة من الاسئلة التي تتطلب الاجابة عليها من قبل الأساتذة بشكل مباشر عن طريق المقابلة أو الاتصالات الهاتفية والمراسلات لغرض الحصول على البيانات التي نحصل من خلالها نتائج البحث، وللوقوف على ابرز معوقات وايجابيات تدريس الة العود، فقد حدد الباحث 6 أسئلة تضمنت ما يأتي:

س1 / كيف تتم طريقة التدريس؟

س2 / ماهي المناهج المعتمدة؟

س3 / ماهي التمارين التي تعطى للطلبة؟

س4 / ماهي المراحل التي تقوم بتدريسها؟

س5 / هل هنالك قطعة موسيقية محددة تعطى للطالب في أثناء تدريسه؟

س6 / ما الهدف الذي تنشده عملية تدريس الة العود في مؤسستكم؟

أما الخبراء (الأساتذة) الذين تم الاتصال بهم فكانوا كالآتي:

معهد الفنون الجميلة للبنين / الصباحي: 1-طلال علي 2- محمد هادي

المسائي: 1- مصطفى محمد 2- بلال صباح

معهد الفنون الجميلة للبنات/ الصباحي : 1- وسام حسين، المسائي: 1- محمد فريق

معهد الدراسات الموسيقية: 1- محمد عبد الرضا، 2- علي حسن حمود، 3- علاء صبري.

4- زياد هادي.

معهد الفنون الجميلة الرصافة للبنين المسائي: 1- عماد محمد فاضل، 2- خالد محمد.

مدرسة الموسيقى والباليه: 1- باسم يوسف 2- احمد سليم 3- ايهاب هاشم 4- جمال ناصر

نتائج التحليل:

ظهرت نتائج عدة أدت إلى الكشف عن واقع دراسة هذه الآلة في المعاهد الفنية الموسيقية وكانت كالآتي: -

1- إن دراسة هذه الآلة في المؤسسات التعليمية الموسيقية لا يعتمد على منهج علمي أكاديمي كواقع تفرضه المؤسسة او الملاك التعليمي ضمن خطة المؤسسة.
2- بسبب غياب هذا المنهج بشكل عام في الموسيقى العراقية تبين أن أغلب المدرسين يعتمد بشكل كبير على ما يملكه من خزين معرفي يقدمه للطالب، فضلا عن ما يعده التدريسي من منهج خاص به.
3- ظهر من خلال الاسئلة ان أغلب المناهج المعتمدة هي خاصة لأوائل مدرسي آلة العود في المؤسسات التعليمية، وتشمل:
   ا- العود وطريقة تدريسه بجزئيه الأول والثاني تأليف جميل بشير.
   ب- دراسات لآلة العود بجزئيه الأول والثاني تأليف سالم عبد الكريم.
   ج- دراسات ومؤلفات موسيقية بجزئيه الاول والثاني تأليف معتز البياتي.
   د- تمارين موسيقية لآلة العود بجزئيه الأول والثاني تأليف جورج فرح.
4- يعتمد التدريسي على مقتطفات من المناهج المستخدمة في النقطة السابقة كبداية لتعليم الطالب العزف.
5- يعتمد المدرس على ميول الطالب تجاه ما يتذوقه من الأساليب الأدائية من خلال خزينه السمعي، في محاولة لتعلم عزفها.
6- اعتماد التدريس الخاص بهذه الآلة وفق ما يدرسه المختص بهذا المجال، فكان الاختلاف واضحا في عرض المادة وطريقة تدريسها بسبب اختلاف قدرات المدرسين وامكانياتهم التعليمية.
7- ظهر بشكل واضح ان التعلم الذاتي وقابلية الطالب وموهبته الفردية هي أساس بناء الطالب الجيد والمتمكن من العزف على الآلة، من خلال تطوير نفسه بنفسه ومن خلال خبراته القديمة المكتسبة بأشكال مختلفة لم يكن اساسها التدريس وإنما عملت هذه المؤسسات التعليمية على ارشاده نحو الأفضل من دون إسناده بمنهاج يعمل على بنائه او تطويره وإنما بنصائح تعدل وتقوم ما هو متمكن منه.

الاستنتاجات:

على الرغم من أن تدريس آلة العود يكون وفق مؤلفات أساتذة العود منهم جميل بشير، وجورج فرح، ومعتز محمد صالح، وسالم عبد الكريم، وحسب ما متوفر منها في المؤسسة، ان التدريسي لايلتزم بشكل كامل بهذا المنهج، بسبب اختلاف مستوى قابلية الطالب، وكون الدرس فردي وجها لوجه مع التدريسي، فضلا عن غياب المنهج الاكاديمي الذي تفتقده المؤسسات التعليمية إذ يبين الباحث سبب هذا النقص في المنهج هو عدم الاتفاق الكامل بين مدرسي العود، واختلاف مناهجهم، التي تدعو لترشيح منهج رئيس ورسمي لهذه الآلة.

التوصيات والمقترحات: العمل على وضع منهج تدريسي سليم لتدريس الة العود في المؤسسات التعليمية الموسيقية أسوة بمناهج الآلات الغربية، فضلا عن وضع منهج لطرائق تدريس أو تدريب العزف على الآلات الموسيقية، لإعداد ملاكات متخصصة في ذلك. مع دراسات تقويمية لمناهج آلة العود ومفرداته، وطرائق التدريس والتدريب الفعالة، بالاعتماد على دروس مشتركة خلال المنهج الدراسي للمؤسسة.

References:

1- Elias, Simon Yaqoub El-Khoury: National Standards for Composing Music Education Curricula for Basic Education in the Syrian Arab Republic, research published in the Jordanian Journal, Volume 6, No. 1, 2012AD.
2- Al-Fahdawi, Saleh Ahmad: The Basics of Teaching Musical Education, research published in the Journal of the Teachers College, No. 20, Al-Mustansiriya University, 1999 AD.
3- Ahmed Mukhtar Omar: A Study of Linguistic Voice, Cairo: (World of Books), 19997 AD.
4- A Dictionary of Contemporary Arabic Language, Cairo: World of the Book, 1st edition, 2008 AD.
5- Al-Sudani, Kamal Hassan, Calendar of Musical Education in Institutes of Fine Arts, Unpublished Master Thesis, College of Fine Arts, Baghdad, 2013 AD.
6- Farid, Tariq Hassoun, History of Musical Arts from its inception until the end of the sixteenth century, part 1, House of Books and Documentation, Baghdad, 1990.
7- Youssef, Naseer, Informatics, Education, and Culture, Informatics Symposium in the Arab World, 1st floor, Dar Al-Faris for Publishing and Distribution, Amman, 2002.
8- Arafa, Abdel Moneim, History of Flags of Oriental Music, 1st edition, Anani Press, Egypt, 1947.
9- Al-Abbas, Habib Al-Zahir, Arab Music Theories, Freedom House for Printing, Baghdad, 1986.
10- Ali Hassan Hammoud, playing the oud in the oud through the Internet, unpublished Master Thesis, College of Fine Arts, Department of Musical Arts, Baghdad, 2014.
11- Ali, Abdullah, Music Studies, General Cultural Affairs House, 2002
12- Al-Abbas, Habib Al-Zahir, Manhal, who is wondering about music and singing news in Iraq, Baghdad, Kurdish House of Culture and Publishing, 2012.
13- Muhammad Luqman, Institute of Music Studies, Asala and Ibda, Baghdad, International Center for Studies of Traditional Music, 2013.
14- Farid, Tariq Hassoun, Words on the Musical Amphitheater Lines, Part 1, Baghdad, Iraqi Center for Traditional Music Studies, 2013 CE.
15- Najiha Nayef Hammadi: School of Music and Ballet, Baghdad: (Dar Al-Jamaheb Press), 1990.
16- Al-Abbas, Habib Al-Zahir, Manhal, who is in charge of music and news of singing in Iraq, Baghdad (Kurdish Culture and Publishing House), 2012.
17- Asaad Muhammad Ali, Introduction to Iraqi Music, Baghdad: (Freedom House for Printing), 1974 AD.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/379-390

The reality of teaching the oud in musical educational institutions

Muhanad resan megbil[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 17/2/2020…....Date of acceptance: 17/3/2020….....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract

There is no doubt that the oud is one of the most important folk musical instruments in Iraq. It has been known since the ages of ancient Iraq in its form, strings, and the way to play it through the clay number. On them, however, they have participated in showing the instrument the greatest potential and musical aesthetics, and the interested person may be wondering about ways to learn to play this instrument, so the training methods varied between personal interpretations on the one hand and systematic teaching in educational institutions on the other hand, especially that they have received the attention of educational institutions Miya, that which must adopt an appropriate and scientific strategy that accompanies global education projects in modern methods and teaching methods, relying on the curriculum and then the student, and the importance of this aspect must begin to prepare a study on those methods used to teach playing the oud instrument in musical educational institutions Affiliated to the Ministry of Education and Culture in the governorate of Baghdad.

Key words: oud, teaching oud, the reality of teaching, musical institutions

[1] **graduate student/ College of Fine Arts / University of Baghdad, ula_hussen@yahoo.com**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/391-404

خصائص التلحين في شكل السماعي عند الفنان خالد محمد علي

مراد نصير أحمد حمدي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/2/11 ، تاريخ قبول النشر 2020/3/10 ، تاريخ النشر 2020/6/15

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

ملخص البحث:

يتضمن البحث دراسة الخصائص اللحنية والايقاعية في شكل السماعي عند الموسيقيين العراقيين، كون شكل السماعي من الاشكال المنهجية المهمة في الموسيقى العربية بصورة عامة والموسيقى العراقية بصورة خاصة، مستعرضاً صفاته ومميزاته والمحتوى الداخلي ومدى أهميته في الموسيقى العراقية.

تناول (الإطار المنهجي) عرض مشكلة البحث والحاجة إليه، وأهميته، وهدفه، وحدود بحثه التي شملت الموسيقي (خالد محمد علي) كحد بشري للكشف عن خصائصه في تلحين شكل السماعي، وتحديد المصطلحات التي تضمنها البحث، وإشتمل (الاطار النظري) على ثلاث مواضيع الأول: التلحين، والثاني: شكل السماعي، والثالث خالد محمد علي.

اما (إجراءات البحث) فقد إعتمدت على المنهج الوصفي التحليلي، وقد شمل (مجتمع البحث) (20) عينة من سماعيات خالد محمد علي، وقد تم إختيار العينة من ضمن هذا المجتمع، والتطرق إلى اداة البحث والمعيار التحليلي، ثم جاء (التحليل الموسيقي) للعينات المختارة، ثم تبعها نتائج التحليل، والتي من خلالها تم التوصل إلى الإستنتاجات المبنية وفق الاهداف المطلوبة في هذا البحث، تلها قائمة المصادر والملخص باللغة الانجليزية.

الكلمات المفتاحية: (الخصائص، التلحين، السماعي)

مقدمة

تعد دراسة الخصائص اللحنية والايقاعية من الامور المهمه في العلوم الموسيقية، وتوجد هذه الدراسة في الفنون بكل انواعها من خلال دراسة خصوصية العصر والمدارس والاتجاهات والفنان.

واذا تناولنا القوالب الموسيقية من سماعيات او بشارف او لونكات فلا نجد اختلاف من حيث بناء الشكل العام، حيث لكل شكل من هذه الاشكال له هيكل معين وخاص به، حيث يتكون السماعي والبشرف من اربعة خانات وتسليمة ويعاد التسليم بعد كل خانة ويختلف الضرب الايقاعي بين القالبين، اما اللونكا فهي

[1] طالب دراسات عليا/كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، Murad_nay@yahoo.com.

مجموعة من الجمل الموسيقية تعاد كل جملة مرتين وتنتقل الى الجملة الثانية وهكذا، ولكن نجد اختلاف في خصوصية المؤلف بتوظيف اللحن والايقاع داخل هذه الاشكال الموسيقية.

ومن خلال الدراسات التي تناولت الخصائص اللحنية والايقاعية يتم تحديد خصوصية الملحن في تلحين تلك الاشكال والكشف عن الاعمال الموسيقية للمؤلف وما تحمل في طياتها من تطور وتجديد في كسر الاشكال او الابتكار الجديد منها او الكشف عن ماهو متداول وتقليدي، لذى تبنى الباحث دراسة الخصائص اللحنية والايقاعية في اعمال احد الموسيقيين المهميين في الموسيقى العراقية وهو الملحن خالد محمد علي. ويمكن للباحث ان يركز مشكلة البحث على التساؤل الاتي: لماذا لم تدرس خصائص تلحين السماعي لدى خالد محمد علي رغم انتاجه للكثير من اعمال السماعي.

وتكمن أهمية البحث بأنها تتناول الخصوصية في تلحين اعمال خالد محمد علي والتعرف عليه حيث لم يتم تناولها من قبل الباحثين على حد علم الباحث.

أما هدفه، فتمثل بتحديد خصائص التلحين ضمن شكل السماعي في أعمال الفنان خالد محمد علي من خلال معيار تحليلي. وحدود بحثه تمثلت بسماعيات خالد محمد علي بين فترة (1976-2018).

تحديد المصطلحات:

الخصائص لغويا: "خص فلان بالشيء، فضله به وافراده، وخصوصا الشيء، ضد عموما، وخصص الشيء، ضد عممه، والخاصة، ضد العامة، وخصائص نسبة الى الخاصة"(معلوف، 1986م،ص181)."جمع لكلمة الخصيصة، وكلمة إختصه افرده به دون غيره، ويقال اختص فلان بالامر"(Bin manthoor, 1290).

التلحين (لغويا): المصدر (لحن)، جمع (تلاحين) "اغنية من تلحين الموسيقار" "ضبط ووضع انغامها وإيقاعها" (Al-laithy, 1989, p:22).

التلحين (اصطلاحيا): "لحن من الاصوات ما صيغ منها ووضع على توقيع ونغم معلوم، وصناعة الالحان هي الموسيقى"(maalof, 1986, p:180).

التلحين (اجرائيا): " تعاقب من الانغام المنتظمة وفق طريقة ترتاح لها الاذن"(Max ,1973, p:13).

السماعي: تدلّ هذه اللفظة في المجال الموسيقي في الوطن العربي وعند الأتراك والفرس على ناحيتين هما :الناحية الإيقاعية لإرتباطها بتسمية الإيقاع الذي يعتمد عليه شكل السماعي. والناحية الثانية التي تتعلق بتلحين صيغة موسيقيّة آلية معيّنة.(Mahmood, 2009, p:60).

الاطار النظري

المبحث الاول (التلحين)

(هو نسيج من تراكمات نغمية مخزنة في العقل اللا واعي ، نتيجة حفظ عدد كبير من الجمل اللحنية ، مصقولة بدراسة لعلوم المقامات والأوزان ، وتنتهي برهافة الحس الفني الذي يجعلك تبدع جملة جديدة ، غير مسبوقة ومراحل حيات الملحن ما بين حزن .. فرح .. حروب .. انكسار ....تثري المخزون اللحني وتنوع الإحساسات.(The World of music, 2014).

"ويوضح الفارابي مفاهيم التلحين كجزء من مفهوم أوسع وهو (صناعة الموسيقى) ونرى ذلك واضحا في (كتاب الموسيقي الكبير) ... فلفظ الموسيقى عند الفارابي يقصد به (الألحان)، واسم اللحن يقصد به: اصوات الغناء بوجه خاص أو النغم بوجه عام. ويقول ان اسم اللحن قد يقع على جماعة نغم مختلفة رتبت ترتيبا محدودا (وهنا يقصد بالترتيب أنها أنغام غير مقترنة بالغناء)، وقد يقع ايضا على جماعة نغم أُلِّفت تأليفا محدودا وقرنت بها الحروف التي تركب منها الألفاظ،(وهنا يقصد بقرنت و الفت أنها أنغام صادرة عن الصوت الإنساني مقرونة بأنغام الآلات)" (Al-Faraby, 1967, p:47).

وبشكل عام يوضح الفارابي خواص الألحان كما يأتي: "والألحان بالجملة صنفان: صنف ألف ليلحق الحواس منه لذة فقط، من غير أن يوقع في النفس شيئا آخر من تخيلات وانفعالات، والصنف الثاني ألف ليفيد النفس مع اللذة شيئا آخر من تخيلات أو انفعالات ويكون بها محاكيات أمور أخر. والصنف الأول اقل غناء، والثاني هو النافع منهما وهو الألحان الكاملة، وهي أيضا التابعة للأقاويل الموزونة"(Maysam, 2015, p:11).

"والموسيقى عبارة عن خطوط لحنية تتكون مفرداتها من أصوات ينظمها المؤلف وفق الهامه وموضوعه. ولهذه العبارات اللحنية من المعنى ما لكلمات اللغة المنطوقة أو المكتوبة من دلالات. فتأليف الموسيقى إذاً هو (أدب الأنغام) اذا صح هذا التعبير. وكما أنه من الضروري لأدباء اللغات معرفة فروع النحو والصرف والبديع والبيان فلا غنى لأديب النغم من دراسة قواعد الموسيقى وعلومها ومعرفة أساليب التعبير والبلاغة الموسيقية"(Alshwan, 1979,p:343).

"يعمل الشكل الموسيقي على تنظيم العلاقات بين الأجزاء اللحنية في العمل الفني ويساعد في ربطها وتماسكها...وغالباً ما تتحكم ظروف العصر والأفكار والتقاليد والأعراف الاجتماعية والسياسية والدينية والبيئية بالشكل الموسيقي لأن كل شكل موسيقي له وسيلة أدائه الخاص التي ترتبط ايضاً بتقاليد العصر المميز له، وبمدى التطور الموسيقي العلمي السائد فيه ، ومدى تطور صناعة الآلات الموسيقية ونوعياتها" (Al-kinani, 2014, p:32).

المبحث الثاني: (شكل السماعي):

"هو شكل موسيقي الي، ويعتبر الفرس اول من استخدم هذا الاسم، ثم استخدمه الاتراك والعرب فيما بعد للمدلول نفسه ايضا"(Mahmood, 2009, p:105).

قد يخيل للقارئ او السامع لهذه اللفظة (السماعي) ان لها علاقة بالسمع او الاستماع حسب مدلول اللغة العربية لهذه الكلمة، بينما انها في الواقع (انها تطلق اصطلاحا على صيغة الية موسيقية، ان صيغة الحان السماعي توزن عادة على ايقاع (السماعي ثقيل) ذي العشر نبضات 10\8 ، ويلحن هذا الشكل على اي مقام من المقامات المعروفة الاساسية والفرعية)(Thaaer, 2015, P:20).

"وان شكل السماعي هو احد القوالب التي يمكن ان تبدأ بها الوصلة المقامية، لتثبت المقام في اذن المستمع، حيث يتألف السماعي من حيث الشكل من اربع خانات وتسليم، وتعاد فيه الخانة مرتين ماعدا التسليم مرة واحدة، ومن الممكن ان يرمز للاعادة اما بالتدوين الموسيقي الخاص بالسماعي (النوتة) او قد تكون ارتجالية للعازف"(Syrian researchars, 2011).

يكون ترتيب الخانات على الشكل التالي:(خانة اولى ثم تسليم، خانة ثانية ثم تسليم، خانة ثالثة ثم تسليم، خانة رابعة ثم تسليم). ويعتمد الملحنين دائما الى وضع التسليم على افضل واكمل وجه، لانه يمثل الجزء الاهم من المعزوفة، ويشد السامع اليه، وعادة يقوم بعض الملحنين بصياغة التسليم اولا، ثم باقي الخانات مع مراعاة ربطها مع التسليم، نظرا لاهميته في هذا النوع من المؤلفات.

المبحث الثالث: (خالد محمد علي):

(ولد الفنان خالد محمد علي في مدينة الموصل عام 1960م، وتعلم على مبادئ العزف على الة العود في سن التاسعه من عمره على يد عمه فاضل حمدون، وبعدها اشرف على تعليمه الفنان اكرم احمد حبيب، ومن ثم تلقى دروسا في الكمان الغربي تحت اشراف الفنان احمد عبد الهادي الجوادي. وظهرت بوادر التأليف الموسيقي لديه في سن مبكر، حيث كتب اولى مؤلفاته عام 1967م)(Khalid, 2019).

(وفي عام 1979 أقام في بغداد وأكمل دراسته الجامعّية فيها، كان يعمل في الفرقة الموسيقية للفنون الشعبية عازفَ كمان وعود ، وكانت هذه بداية انطلاقته الفنية ، عبْرَ العديد من الأمسيات والحفلات والمحاضرات الفنية في العراق وفي البلدان العربية والأجنبية ، ومثَّل العراق آنذاك في العديد من المهرجانات الفنية ، في كثير من البلدان والمدن ، منها: موسكو، سان بيترسبرغ ، بلغاريا ، ايطاليا ، بلجيكا ، الأردن ، دولة الإمارات العربية المتحدة ، مصر ، تونس ، سوريا . عمان / مسقط وغيرها) (Jasim, 2016).

(مارس نشاطات موسيقية وهو في سن مبكر حيث شارك في العديد من الفرق الموسيقية انذاك في مدينة الموصل، وقدم العديد من الحفلات والاعمال الموسيقية والالحان لفرق الشباب، وتميز بالعزف على الة الكمان وذاعت شهرته كعازف كمان متميز في مدينة الموصل) (Al-Jebory, 2013).

ومن خلال إطلاع الباحث على عدد سماعيات الملحنين العراقيين تبين إن خالد محمد علي من اكثر المؤلفين لشكل السماعي في العراق، حيث قام بتاليف (21) سماعي من مختلف المقامات.

اجراءات البحث

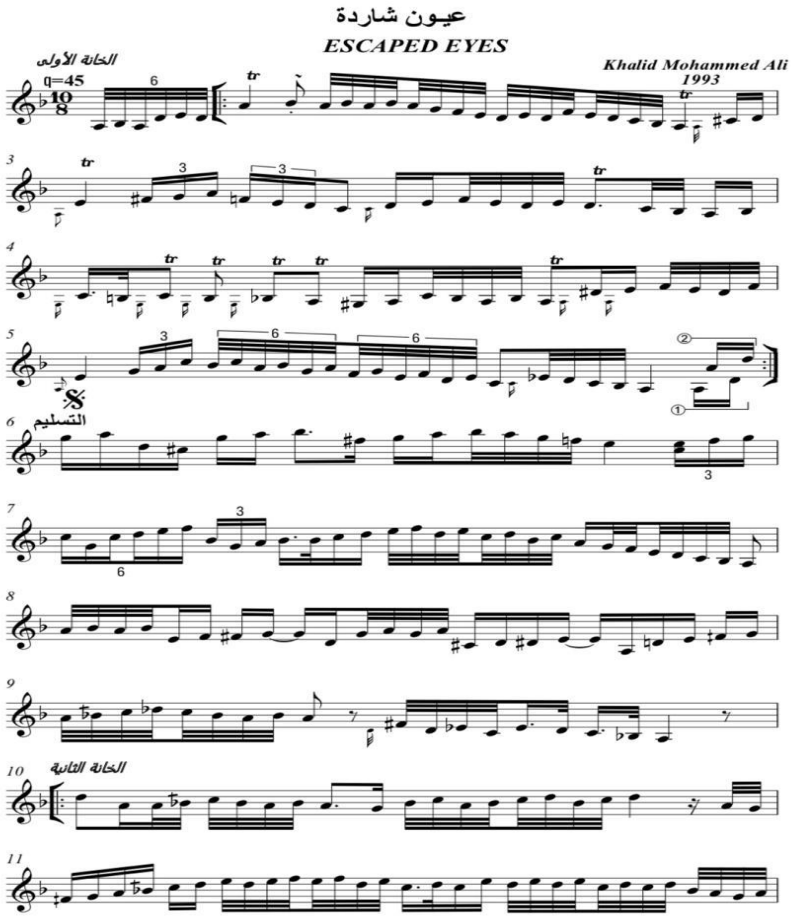
منهج البحث: إتبع الباحث المنهج الوصفي التحليلي للتوصل الى تحقيق هدف البحث.

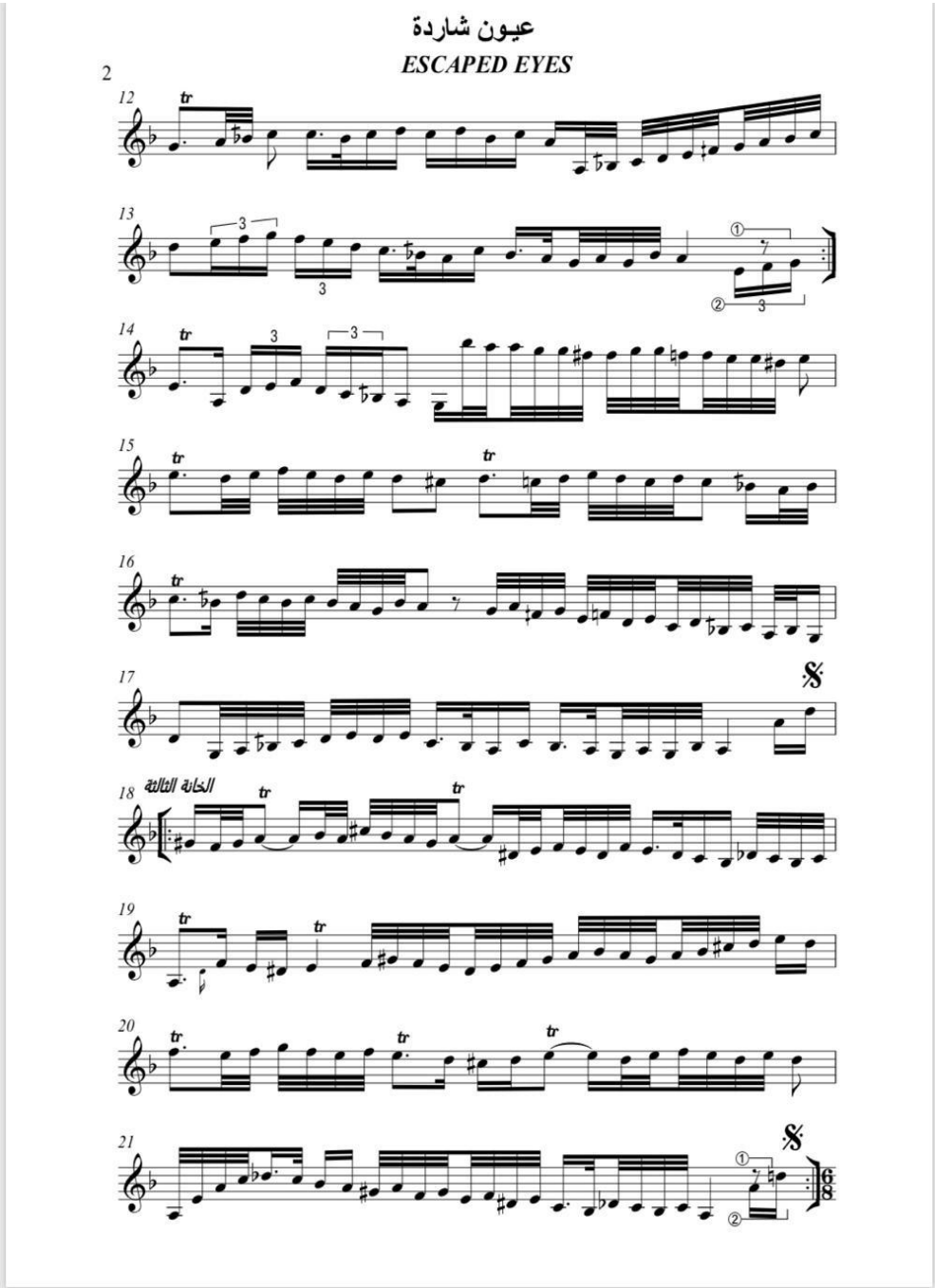
مجتمع البحث: تألف مجتمع البحث من سماعيات خالد محمد علي خلال مسيرته الفنية، وبذلك كان مجتمع البحث هو (20) سماعي.

عينة البحث: اشتملت عينة البحث سماعي واحد من المجتمع الاصلي، وقد اختيرت هذه النماذج بطريقة قصدية، كون هذا العمل يحتوي على الكثير من المتغيرات في السلم المقامي والضرب الايقاعي والشكل.

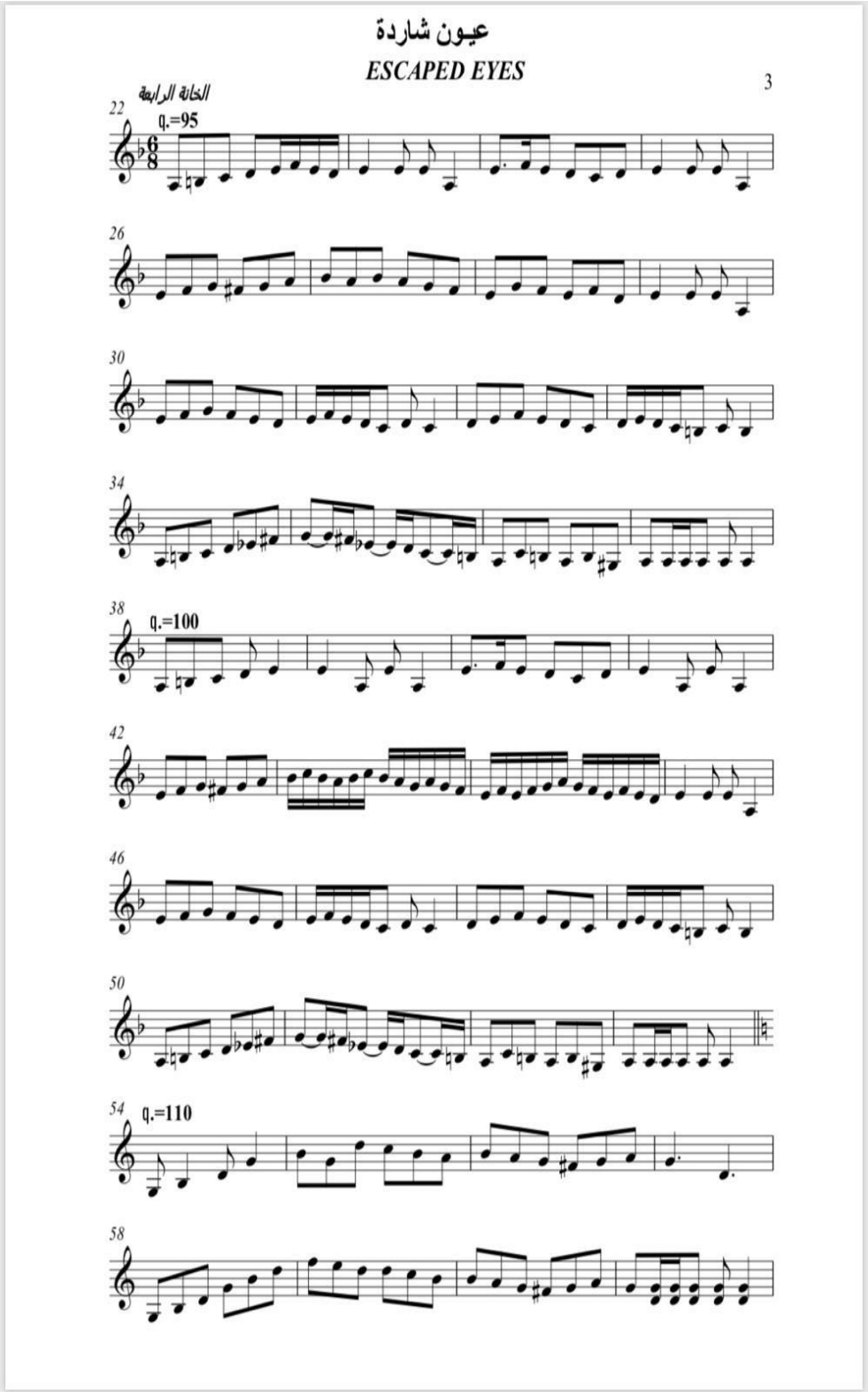
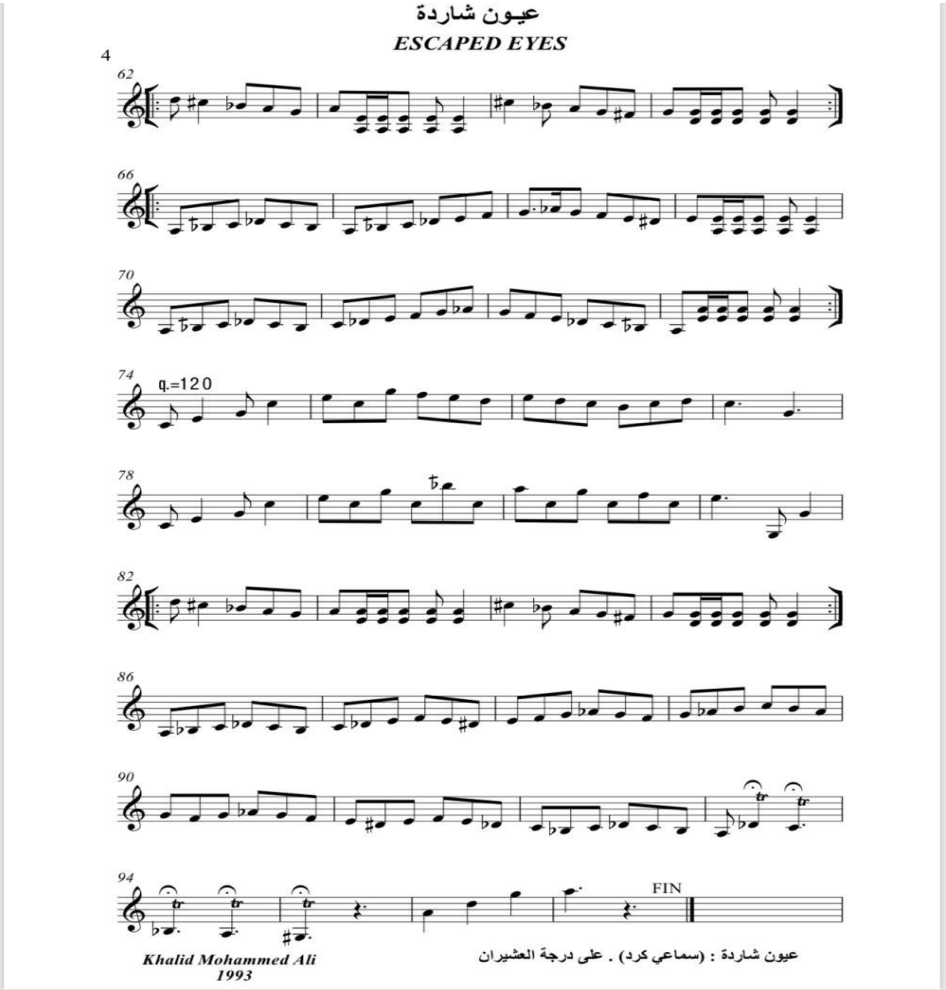
اداة البحث: قام الباحث باعداد معيار تحليلي يخدم موضوع بحثه وتحليل نماذج عينته لغرض الكشف عن خصائص تلحين شكل السماعي عند الفنان خالد محمد علي بعد إطلاعه على عدد من أنظمة التحليل الموسيقي، إضافة الى معايير التحليل الموسيقي المعّدة في رسائل الماجستير المقدمة الى قسم الفنون الموسيقية – كلية الفنون الجميلة. ومن اجل الحصول على افضل النتائج قام الباحث بتحديد فقرات المعيار التحليلي وعرضه على عدد من الخبراء المختصين في هذا المجال لبيان مدى صلاحيته وكان الاتفاق عليه بنسبة (100%) بعد ان قاموا عليه ببعض التعديلات. (راجع قائمة اسماء الخبراء في الملاحق).

التحليل الموسيقي:

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



سلم المقام: من اجل تحديد المقامات المستخدمة في العمل الموسيقي قام الباحث بتحليل العينة وقد تبين ما ياتي:

1- سلم المقام الرئيسي هو (كرد) على درجة العشيران (لا) كما موضح في الخانة الاولى والتسليم من السماعي.
2- سلم مقام (البيات) على درجة العشيران (لا) في الخانة الثانية من السماعي.
3- سلم مقام (نوى اثر) على درجة العشيران (لا) في الخانة الثالثة من السماعي.
4- سلم مقام (النهاوند) على درجة العشيران (لا) في الخانة الرابعة من السماعي.
5- سلم مقام (العجم) على درجة النوى (صول) في الخانة الرابعة من السماعي.
6- سلم مقام (الصبا) على درجة العشيران (لا) في الخانة الرابعة من السماعي.
7- سلم مقام (العجم) على درجة الراست (دو) في الخانة الرابعة من السماعي.

الاجناس اللحنية: بعد ان قام الباحث بتحليل العينة تبين ما ياتي :

1- جنس رست على درجة (ري) في التسليم.
2- جنس صبا على درجة (لا) في التسليم.
3- جنس حجاز على درجة (لا) في الخانة الثالثة والرابعة من السماعي.
4- جنس لامي على درجة (لا) في الخانة الرابعة.

المدى اللحني : بعد ان قام الباحث بتحليل العينة تبين ما ياتي :

- اوطئ نغمة في العينة هي نغمة (G3)
- اعلى نغمة في العينة هي نغمة (B5)

النموذج الايقاعي : بعد ان قام الباحث بتحليل العينة تبين ما ياتي :

1- سماعي ثقيل 8\10
2- يورك سماعي 8\6

نسبة تطابق الايقاع اللحني مع الموذج الايقاعي: بعد ان قام الباحث بتحليل العينة تبين ما ياتي :

1- عدد الدورات الايقاعية في الخانات الثلاثة والتسليم من السماعي (20) دورة ايقاعية من النموذج الايقاعي (سماعي ثقيل) وكانت عدد الدورات الايقاعية المتطابقة مع الضغوط الايقاع هي (15).
2- عدد الدورات الايقاعية في الخانة الرابعة (76) دورة ايقاعية من النموذج الايقاعي (يورك سماعي).

الاعادات : بعد ان قام الباحث بتحليل العينة تبين ما ياتي :

1- استخدم مرجع اضافي داخل الخانة الثانية.
2- لم يستخدم المرجع الاخير من الخانة الرابعة الى التسليم.
3- عدد المرجعات داخل الخانة الرابعة هي ثلاث مرجعات.

الشكل الكلي (الهيكل العام) : بعد ان قام الباحث بتحليل العينة تبين ان العلاقة بين اجزاء السماعي هي علاقة ترابطية من ناحية الانتقالات المقامية بين اجزاء السماعي، باستثناء الخانة الرابعة كانت العلاقة جديدة بينها وبين التسليم، كون الانتقال في السلم المقام من كرد (لا) الى نهاوند (لا) هي انتقال ليست بالطبيعية في الموسيقى العربية.

النتائج

اولا: سلم المقام: ظهر سلم مقام (الكرد) في الخانة الاولى والتسليم فقط من السماعي، اي ب (8) دورات ايقاعية في العمل الموسيقي، ظهر سلم مقام (البيات) في الخانة الثانية فقط من السماعي، ب (8) دورات ايقاعاية في العمل الموسيقي، ظهر سلم مقام (نوى اثر) في الخانة الثالثة فقط من السماعي، اي ب (4) دورات ايقاعية من العمل الموسيقي، ظهر سلم مقام النهاوند والعجم والصبا في الخانة الرابعة من السماعي.
ثانيا: الاجناس اللحنية: ظهر جنس رست في دورة ايقاعية واحدة، ظهر جنس حجاز في (8) دورات ايقاعية، ظهر جنس صبا في دورة ايقاعية واحدة، وظهر جنس لامي في دورة ايقاعية واحدة.

ثالثا: المدى اللحني: ظهر البعد الكلي في السماعي من نوع (ديوانين و ذو الثلاثة)(اوكتافين + ثالثة كبيرة)

رابعا: النموذج الايقاعي: استخدم نموذجين ايقاعيين في السماعي الاول (سماعي ثقيل) وكان عدد دوراتة الايقاعية (20) دورة ايقاعية، والثاني (يورك سماعي) وكان عدد دوراتة (76) دورة ايقاعية.

خامسا: نسبة تطابق الايقاع اللحني مع الموذج الايقاعي:

1- عدد الدورات الايقاعية في الخانات الثلاثة والتسليم من السماعي (20) دورة ايقاعية من النموذج الايقاعي (سماعي ثقيل) وكانت عدد الدورات الايقاعية المتطابقة مع الضغوط الايقاع هي (15) دورة ايقاعية، اي بنسبة (75%).
2- عدد الدورات الايقاعية في الخانة الرابعة (76) دورة ايقاعية من النموذج الايقاعي (يورك سماعي) وكانت نسبة التطابق (100%).

سادسا: الإعدادات: ظهرت اربع اعادات من نوع النهايتين واحدة داخل الخانة الثانية وثلاثة داخل الخانة الرابعة.

سابعا: الشكل الكلي (الهيكل العام) : العلاقة بين اجزاء السماعي هي علاقة ترابطية من ناحية الانتقالات المقامية بين اجزاء السماعي، باستثناء الخانة الرابعة كانت العلاقة جديدة بينها وبين التسليم، كون الانتقال في السلم المقام من كرد (لا) الى نهاوند (لا) هي انتقال ليست بالطبيعية في الموسيقى العربية.

الاستنتاجات : من خلال النتائج السابقة تبين ما ياتي:

اولا: سلم المقام: ظهور استخدام سلالم (البيات والنهاوند العجم) اكثر من سلم (الكرد) الذي هو اساس العمل الفني، واستخدم سلالم (الصبا ونوى اثر) بشكل اقل، ويعتبر هذا التنوع هو تأكيد على ثراء الملحن وامكانيته في التنقل بهذا العدد من المقامات في العمل الموسيقي الواحد وبشكل انسيابي بين المقامات.

ثانيا: الاجناس اللحنية: استخدم الملحن ثلاث اجناس وهي (رست وصبا ولامي) داخل السماعي هذا دليل على امكانيته في كيفية توضيف الجنس اللحني داخل السماعي. وبالرغم من ازدياد الثراء اللحني داخل العمل الموسيقي، إلا بالمقابل ازدادت صعوبة اداء السماعي على العازف وعلى امكانيات الالة الموسيقية.

ثالثا: المدى اللحني: ان ظهور بعد (ديوانين ذو الثلاثة) هو دليل على قدرة المحلن في تسخير المديات الواسعة لبناء الحانة، بالاضافة الى هذا ان المساحات الصوتية الواسعة لاتظهر في الالحان الشعبية البسيطة انما في الالحان الممنهجة والقصد هنا ان المحلن قادر على عملية التحلين الاكاديمي الممنهج، وهناك اضافة اخرى ان هذا البعد الواسع يصعب ادائه على بعض الالات الموسيقية العربية بسبب ضيق مداها الصوتي.

رابعا: النموذج الايقاعي: ان ظهور استخدام ايقاع (اليورك سماعي) في الخانة الرابعة دليل على قدرة المحلن بالتنوع باستخدام ايقاعات تعطي لشكل السماعي حيوية وسرعة لكي يخرج من الرتابة والبطئ في الخانات الثلاث والتسليم.

خامسا: نسبة تطابق الايقاع اللحني مع الموذج الايقاعي: ظهرت التراكيب الايقاعية المتماثلة في الدورة الايقاعية بنسب قليلة بالنسبة الى عدد الدورات الايقاعية المختلفة التي لحنها الفنان خالد، لذى امتاز عمله بوفرة استخدام التراكيب الايقاعية المختلفة الاشكال لكل دورة ايقاعية وهذا يدل على موهبة وقدرة الفنان ودرايته العالية في علوم الموسيقى.

سادسا: الاعادات: ان ظهور المرجعات بين خانة واخرى هي من سمة السماعي، لكن تميز الملحن باستخدام الاعادة داخل الخانة الثانية، ولم يستخدم المرجع في الخانة الرابعة وبالتالي اصبح ختام العمل الموسيقي ليست بالتسليم كما هو معروف عن شكل السماعي بل اصبحت في الخانة الرابعة، اي بدلا ان يصبح السماعي بهذا الشكل: (A-B-C-B-D-B-E-B) اصبح شكل السماعي في هذه العينة بهذا الشكل : (A-B-C1-C2-B-D-B-E) وهذا التغيير اعطى شكلا جديدا للسماعي وهذا دليل على امكانية المحلن في كيفية توضيف الجمل اللحنية.

سابعا: الشكل الكلي (الهيكل العام) : سادت العلاقة الترابطية بين اجزاء السماعي بشكل كبير، الا في الخانة الرابعة فكانت انتقالة غير متوقعة من الملحن، وهذا دليل على امكانية الملحن بعدم التمسك بالانتقالات البسيطة التي اصبحت مستهلكة عند اكثر المحلنين العراقيين وتعتبر خطوة ايجابية للخروج من الرتابة في تلحين القطع المنهجية في الموسيقى العربية.

References:

1-AL-jebory maad, The intellecture newspaper E , no:4650, 14\2\2013 .(www.almothaqaf.com)
2-Alfaraby, aby Naser, quoted from an unpublished doctoral thesis, phoneme harmony in the literature of the Iraqi Symphony Orchestra, mysam toma, Baghdad University,P:47, 2015.
3- Al-laithy Sami Mohammed, The Role of the Clarinet in mozart Chamber music, Master Reserecher, Egypt, p:20, 1989
4-. Al-Nasrawy Abeer, Tarab, (www.mc-doualiya.com).
5- Alshwan Aziz, The Music For everyone, Egyption General Book Authority, 1979.
6- Al-kinani Qais, The impact of musical composition in the theatrical performance, Baghdad, 2014.
7--Bin Manthuor, Jamal AL-din Al-Ansary, Arabes Tong, part5, Egyptian Publishing House.

8- Banshar Max, Introduction to musical arts, translation: Mohammed Rishad Badran, Cairo, The Egyptian Nahda House for Printing and Publishing,

9- Jasim Haidar, Al-Taakhy newspaper, No:7859, 21\3\2016 (www.altaakhipress.com).
10- Khalid mohammed ali, interview, amman 3\3\2019.

11- Lueise Maalof, Upholstered in language and media, edition 24, Beirut Al-Mashreq House, 1986, P:181.
12-- Maysam Hirmez Toma, Unpublished doctora thesis, Phoneme haemony in the literature of the Iraqi Symphony Orchestra,, Baghdad Univercity, 2015.
13--Mahmood Ajaan, Our Musical Heritage, Publications of the Syrian 1973 Public Authority, for books,P:105, 2009.

14- Syrian Researchers E ,samai form, (www.syr-res.com).

15- The world of Musican, compositions,(www.momrm.blogspot.com). .

16 - Thaaer Khalil, The style of composing the form Samai for Iraqi musical, Baghdad Uneiercity, 2015.

مجلة الأكاديمي-العدد 96-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الملحق رقم (1)

اسماء خبراء تحديد اداة التحليل

التسلسل	الاسم
1	ا.م.د. ميسم هرمز توما
2	ا.م.د. احسان شاكر
3	ا.م.د. دريد فاضل

الملحق رقم (2)

فقرات المعيار التحليلي

فقرات المعيار التحليل	صالحة	غير صالحة	الملاحظات
سلم المقام			
الاجناس اللحنية			
المدى اللحني			
النموذج الايقاعي			
الاعادات			
تطابق الايقاع اللحني مع النوذج الايقاعي			
الشكل الكلي			

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts96/391-404

Characteristics of compositions in the audio format of the artist Khaled Mohamed Ali

Murad Nasseer Ahmed[1]

Al-academy Journal …….……. Issue 96 - year 2020
Date of receipt: 11/2/2020…....Date of acceptance: 10/3/2020…....Date of publication: 15/6/2020

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

Abstract:

The research includes studying melodic and rhythmic properties, In the audio format for Iraqi musicians. The audio form is one of the important methodological forms in Arab music in general and Iraqi music in particular. It showcases its characteristics, features, internal form, and how important it is in Iraqi music.

Addressed ((the systematic framework)) presenting the research problem and the need for it. Its importance, purpose and limitations of its research, which included music ((Khaled Muhammad Ali)) as a human limit to reveal its characteristics in the composition of the audio form. And define the terms included in the research. And included ((theoretical framework)) on three topics .. The first: composing. The second: the audio format. Third: Khaled Muhammad Ali.

As for ((research procedures)) it was based on the descriptive analytical method. The "research community" included (20) samples of Khaled Muhammad Ali's audios. The sample was chosen from within this research. Turning to the research tool and the analytical standard. Then came ((Musical Analysis)) for the selected samples. Then the results of the analysis followed.

And through which it was delivered to the conclusions based on the goals required in this research. Followed by a list of sources and an English language summary.

Keywords: characteristics, composition, audio.

[1] graduate student/ College of Fine Arts / University of Baghdad, Murad_nay@yahoo.com.

Art Education Research	The effectiveness of the constructivist learning model in acquiring the Institute of Fine Arts' students of artistic analysis skills	Ikhlas Abdul Qadir Taher	**361**
Music Research	The importance of Kurdish songs and games in building the child's personality	Gona Qadir Mohammed	**378**
	The reality of teaching the oud in musical educational institutions	Muhanad resan megbil	**390**
	Characteristics of compositions in the audio format of the artist Khaled Mohamed Ali	Murad Nasseer Ahmed	**404**

Contents

Theatrical Research	Aesthetics of the Sufi Image and its Representations in Post-Modern Theater Show	Farhan Imran Mousa	**28**
	Fashions Between Form & Content In Shows of School Drama	- Mahmood Jbari Hafedh - Khalid Abbas Shaee	**44**
	Constructing the audio format in the performance of the theater actor	- Yaseen Ismael Khalaf - Faaiz Taha Sileem	**61**
	Manifestations of social isolation in contemporary theater	-Samem Hassab Alla Yahya -Nawras Adel Hadi	**80**
	Procedures of Westernization for Legend In Iraqi Theater Show	-ALAA KAREEM SAHIB -Jassim Kazem Abd	**98**
Film and Television Research	Cloud platform functionality in visual media	-Ali Sabah Salman -Thaer Ali Jabr Allah	**110**
	The intellectual significance of comedy and cynicism in Arab dramatic cinematic discourse	Muhammad Akram Abdul Jalil	**128**
	The narrative and dramatic construction between the vision of the script and the director	Ban Jabbar klaf	**142**
	The political dimension in the speech of the director, author (Dawoud Abdel Sayed) Citizen film, informant and thief (amodel)	Ahmed Jabbar Abdul-Kazim	**158**
	Kinetic diversity of the camera in the structure of the cinematographic scene	Wafa Saadi Saleh	**174**
Fine Arts Research	Religious references to art of miniatures In the Iranian school Behzad is a model	AbdulRazaq Jabbar Raheel	**192**
	The effect of the Iraqi marshes environment on the works of artist Mahoud Ahmed	Mahmoud Hussein Abdul Rahman Hussein	**212**
Design Research	Digitization is a contemporary reality and its importance in the Saudi plastic arts	Ebtsam Saud Alrasheed	**228**
	Inspiration Of Typed Paintings From Folk Architecture In Asir Region	Maryam Mohammed Alamri	**250**
	Saudi society's trends towards visiting museums and art galleries	-Manal Murshed Alharbi -Hanan Alahmad -Maha Alsenan	**272**
	The functional dimension of designing bilingual logos	-Fouad Ahmed shala -Hattem Katteh Loken	**288**
	Biophysics and its scientific data in industrial product design	-Jasim Khazaal Aluqaily -Alaa Najim Abbood	**306**
	Motion picture output in digital commercial advertising	-Wissam Abdel-Aziz -Naeem Abbas Hassan	**324**
Calligraphy and decoration research	expressive modulation in calligraphic configurations	-Mohammed radhy Ghadheb -Ali Abdul Hussein Mohsen	**340**

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
15/6/2020

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 Moshtak 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