الأكاديمي

AL-ACADEMY

98

تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

مجلة فصلية علمية محكمة

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

https://doi.org/10.35560/jcofarts

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

مجلة فصلية محكمة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة
جامعة بغداد
2020\12\15

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

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

رقم الايداع في المكتبة الوطنية 238 لسنة 1976

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

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

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

تصميم الغلاف: أ.م.د. أكرم جرجيس نعمة - ieakram@yahoo.com
مدقق اللغة الإنكليزية: المدرس. عادل حسين جوده- adel.h@coart.uobaghdad.edu.iq
سكرتير إدارة المجلة: مبرمج أقدم. يوسف مشتاق لطيف- yousif@cofarts.uobaghdad.edu.iq

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	المعالجات بالتقنيات الكرافيكية للمنظر في العرض المسرحي (دراسة تطبيقية)	- عماد هادي عباس -محمود جباري حافظ-العراق	5
	البناء الدرامي في النص القرآني "سورة طه انموذجاً"	جبار خماط حسن -العراق	29
	البعد الجمالي للإضاءة في عروض المسرح الأكاديمي	-اسيل ليث احمد -ثامر شوكت عبد الستار -العراق	41
	التشكيل الفراغي للجسد النحتي في فضاء العرض المسرحي	عقيل ماجد حامد محمد الملاحسن -العراق	63
	ملامح الغياب في نص مسرحية قمامة لعلي عبد النبي الزيدي	- سرمد ياسين محمود -قصي عبد العباس راضي -العراق	79
	اساليب الأداء التمثيلي وصناعة الفرجة في عروض مسرح الشارع مسرحية (مبيوع) انموذجاً	بهاء زهير كاظم -العراق	97
	سوسيولوجية العرض لمسرحي الرواد وتجارب الشباب المعاصر	سعدية نوري محمد -العراق	113
بحوث السينما والتلفزيون	المشاهد الانتاجية في المسلسلات التلفزيونية	عبد الكريم حسين عباس -العراق	131
	تنوع الاشتغالات الزمنية في سردية الفيلم الروائي	عباس فاضل عبد -العراق	149
بحوث الفنون التشكيلية	خصائص البيئة في الخزف العراقي والإيراني المعاصر انموذجا دراسة مقارنة (سعد شاكر - محمد مهدي)	قحطان عدنان محمود -العراق	163
	تَّقنِيَاتُ النَّحْتِ التجميعي في نتاجات طلبة قسم التربية الفنيةِ	أشراق علي خلف العزاوي -العراق	179
بحوث التصميم	جماليات الفكرة التصميمية ودورها الاتصالي في المنجز الكرافيكي	-أنتصار رسمي موسى -دينا محمد عناد -سحر علي سرحان -العراق	197
	الابعاد الجمالية والوظيفية للمنتج الصناعي وتأثيرها على تكوين الانطباع البصري للمستهلك	جاسم احمد زيدان -العراق	215
	المحاكاة كأحد ادوات التفكير البصري وتأثيرها على تطوير مهارات الرسم والتصميم لإنتاج مشغولات فنية مبتكره	عائشة عبد الجبار العيسى - المملكة العربية السعودية	235
	المعالجات الانثروبومترية للوحدات الدراسية المستخدمة في المراحل الابتدائية	-ضفاف غازي عباس العبادي -سهى علي حسين-العراق	255
	تصميم موقع تسويق الكتروني للأزياء المستدامة	-صيته بنت محمد المطيري -بشاير يوسف التويجري -روان يوسف العلي -شهد عبد الحكيم المقرن- المملكة العربية السعودية	271
	تقييم المنتجات الصناعية عاطفياً باستخدام الرموز التعبيرية (emojis)	محمد علي حسين القيسي-العراق	287
	الأزياء التقليدية للفتيات في مكة المكرمة	ليلى عبد الغفار فدا- المملكة العربية السعودية	305

	التكوين الشكلي واسقاطاته الدلالية في تصميم الفضاءات الداخلية لمباني الصحف اليومية	آراء عبد الكريم حسين-العراق	325
	بنية الصوت وفاعلية الجذب في حقل التصميم الكرافيكي	منير جباري علي -العراق	343
	التنظيم الشكلي في الفضاءات الداخلية للمختبرات الطبية	-نور عامر علي -فاتن عباس لفته-العراق	357
	المثاقفة ونزعتها التطورية في تصميم عناصر فضاء الصلاة "المحراب أنموذجاً"	آلاء طالب كريم-العراق	375
	الأصول التاريخية لتصميم الفضاءات الداخلية للمدارس التعليمية في العراق	حسنين صباح داوّد سلمان-العراق	393
بحوث التربية الفنية	جائحة فيروس كورونا المستجد كما يعبر عنها الأطفال في رسوماتهم المنشورة عبر الانترنت: دراسة تحليلية	نزار بن صالح أحمد عبد الحفيظ- المملكة العربية السعودية	413
	فلسفة جون دوي ودوره في التربية	رفاء عبد اللطيف حسن-العراق	435

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/5-28

المعالجات بالتقنيات الكرافيكية للمنظر في العرض المسرحي (دراسة تطبيقية)

عماد هادي عباس [1]
محمود جباري حافظ [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/9/9 , تاريخ قبول النشر 2020/10/5 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

ملخص البحث

يخوض البحث الحالي في دراسة التقنيات الرقمية للتعرف على المعالجات بالتقنيات الكرافيكية للمنظر المسرحي والذي يشتمل مجموعة من البرمجيات وادوات المعالجة بالتقنية الرقمية للتعرف على الابعاد والنواتج البصرية والجمالية المتحققة في تصميم للمنظر المسرحي وما توفره من خيارات في تصميم منظومة من الافتراضات للعالم المسرحي، لتصبح وسيطاً تجريبياً في تحقيق الفرضية الابداعية وهو ما حدد البحث بهدف محوري هو: تعرف التقنيات الرقمية الموظفة في التصميم الرقمي الكرافيكي للمنظر في العرض المسرحي. فيأتي البحث في حدوده الموضوعية المبينة في اطاره المنهجي وهي: المعالجات بالتقنيات الكرافيكية للمنظر في العرض المسرحي ، وتوظيفه اجرائيا كمعالجة تقنية في تصميم وانشاء المنظر المسرحي. لقد اشتمل البحث على الإطار المنهجي الذي حدد فيه الباحث مشكلة البحث، وأهميته والحاجة اليه، وهدفه، كما حددا مصطلحاته تحديدا اجرائيا. والإطار النظري الذي ضم مبحثين هما: المبحث الاول: التقنيات الكرافيكية (برمجيات التصميم الرقمي)، والمبحث الثاني: توظيف الكمبيوتر وتقنياته الكرافيكية في تصميم المنظر المسرحي وانتهى الى المؤشرات من الإطار النظري. وفي اجراءات البحث تناول الباحث عينة بحثه . ليخلص الباحثان الى استنتاجات بحثهما ومن اهمها:

1. تتيح المعالجات بالتقنيات الكرافيكية للمنظر المسرحي السعة اللامتناهية بالخيارات الإبداعية للمصمم السينوغراف بتعدد درجة اللون والبراقية والنقاء، والقدرة على تركيب الشكل في الإنشاء السينوغرافي ومرونة التصميم والتعديل والتنفيذ.
2. تتيح المعالجات بالتقنيات الكرافيكية للمنظر المسرحي كماً هائلاً من إمكانات التركيب المتعدد الوسائط للأشكال التفسيرية للثيمات في ديناميكية الإحداث الدرامية

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد, emaddigitalighting2018@gmail.com.
[2] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد, dr.mahmoudjabiry@yahoo.com .

3. تحقق المعالجة بالتقنيات الكرافيكية للمنظر المسرحي ربحاً بخفض الكلفة المادية، مقارنة بالمنظر التقليدي، فضلا عن الوزن، والحجم، والعمر الافتراضي، بالإضافة لعامل الزمن.

الكلمات المفتاحية: المعالجة، التقنيات الكرافيكية .

الإطار المنهجي

اولا: مشكلة البحث

إن الممارسة المسرحية، بوصفها عملية انتاجية تنتهي بالتلقي، فإنها عرضة إلى التحولات الجمالية التي تنتجها معطيات العصر، سواء على مستوى المعالجات التقنية، في عملية انتاجها، أو على مستوى التلقي للجمهور، وتحولات الميل والتفضيل الجمالي له. وحيث أن المعطى الأساس للعصر الراهن، هو معطى التحقق الرقمي، وما يتيحه من جهوزية آنية في خلق عالم الفرض الجمالي، كان حتما التحول في وسائط المعالجة التقنية للعرض المسرحي، بما يتلائم مع ذلك المعطى المعاصر، قد ارتبطت جدليا بمعطى التقنية الرقمية، بواقع التحقق الآني، بغض النظر عن آليات التحقق، وكذلك فواعله، وهو عالم الفرض الجمالي وهي تلك النقطة التي يتصل فيها جماليا معطى التقنية الرقمية بفضاءات قدرة التكنولوجي، مع واقع القدرة والحضورية الفاعلة في المعالجات للتقنيات الكرافيكية للتصميم في المنظر المسرحي،إ ذ أصبح بإمكان المتفرج أنْ يتلقى العرض بظروف متساوقة مع ديناميكية الصورة الذهنية، وتداعياتها في الفضاء المسرحي بما تتيحه التجهيزات التقنية الرقمية في المسرح، من تقنيات الصوت والصورة، في معالجات، للزمان والمكان، وخلق الشكل المسرحي، وبما يتوافق مع مزاج العصر، إذ دأب المشتغلون في حقل الفنون المسرحية من المخرجين ومصممي السينوغراف، على مقاربة معطيات التقنية المعاصرة جماليا، نحو توظيفها فنيا، للوصول بالتركيب الإخراجي إلى مستوى التكامل الفني، بالاعتماد على المعطى التقني لجهاز الكومبيوتر وهو ما يطرح تنوعا هائلا من وسائط المعالجة التقنية الرقمية للشكل المسرحي والإنشاء السينوغرافي للمنظومة البصرية والذي يخلق حراكا ديناميكيا في آليات البناء الفني للعرض المسرحي، وأعرافه الجمالية، وآفاق تلقيه، وثقافة الفرجة والمشاركة، مدفوعة بإلحاح غاياتها وأهدافها، لذا يأتي البحث الحالي دراسة تطبيقية في الكشف عن آليات المعالجة للتقنيات الكرافيكية للمنظر المسرحي. وبما يمكن إجماله بالتساؤل التالي: ما المعالجات بالتقنيات الكرافيكية للمنظر في العرض المسرحي؟

ثانيا: أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن اهمية البحث في كونه يقدم مفهوماً معرفياً وجمالياً لآليات توظيف التكنولوجيا الرقمية باعتماد المعالجة بالتقنيات الكرافيكية في تصميم المنظر للعرض المسرحي، بما يفيد المخرجين في توسعة خيارات معالجاتهم التقنية، في إنشاء التركيب الإخراجي، وكذلك المصممين في تطوير إمكاناتهم الابداعية في تنفيذ تصاميمهم الفنية، وبما يثري العملية الفنية ويطور التجربة الجمالية فضلا عن اسهامه في تنمية الوعي المفاهيمي لدى العاملين في مجال التصميم الكرافيكي للمنظر المسرحي وتطوير مهاراتهم التقنية في مؤسسات الدولة ذات العلاقة.

ثالثا: هدف البحث: تعرف المعالجات التقنية الرقمية الموظفة في التصميم الكرافيكي للمنظر المسرحي.

رابعا: حدود البحث: يتحدد الباحثان زمانيا ومكانيا بحدود عينتهما الانموذج التطبيقي وهي زمانيا ومكانيا : بغداد/ جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة-2019. أما حدود الموضوع فهي: التقنيات الكرافيكية، وتوظيفها اجرائيا كمعالجة تقنية في انشاء المنظر المسرحي.

خامسا: تحديد المصطلحات:

المعالجات:

تأتي المعالجة (Treatment) بعدة معان منها "معاملة، كمعاملة الاشخاص، معالجة، حل مشكلة معينة" (with others,1974,p379 Hornby)

وعرف مصطلح المعالجة ايضا في معجم المصطلحات العلمية والفنية" جملة وسائل العناية والمحافظة أو المساعدة" (Khayat,1899,p458) لذلك فالباحثان يعرفان المعالجات(Treatment) تعريفا اجرائيا وعلى وفق متطلبات البحث وفروضه العلمية بالوسائل والكيفيات المألوفة وغير المألوفة في معاملة وسائط التعبير المسرحي المادية والمتعلقة بعناصر التصميم الوظيفية منها والجمالية للوصول الى الغاية ، لتجسيد الرؤية الإخراجية وتحقيق تصميم يتفق مع الفعالية التي يقدمها.

التقنيات الكرافيكية(Technical Graphics):

تعرف التقنيات الكرافيكية بانها لغة حقيقية وكاملة استعملت في عملية التصميم للمنظر المسرحي لغرض الاتصال وحل المشاكل وتصور الاشياء بسرعة ودقة عالية واخيرا اجراء التحليل" (See: Bertooline, .& Miller . & Wieb Leonard .& 2003,p5.) وهذا يعني بان الكرافيك مصطلح يطلق على عمل الرسوم بموجب قواعد معينة ويشير الى أي اداة او برنامج حاسوبي يجعل الكمبيوتر قادرا على العرض ومعالجة الصور لذلك فالباحثان يعرفان التقنيات الكرافيكية تعريفا اجرائيا وعلى وفق متطلبات البحث وفروضه العلمية، وكالتالي وهو مصطلح مرتبط بالتقنية الرقمية، وهو العمل بتجسيد الواقع الافتراضي بوساطة الكمبيوتر واحد برمجياته لمعالجة وعرض الصور لتقديم وخلق ناتج صوري وما يُحدِث من إيهامات ناتجة عن المؤثرات البصرية ، ليكون بديلا عن استعمال المناظر المسرحية التقليدية بواقعها في العرض المسرحي التقليدي.

الإطار النظري

المبحث الاول: التقنيات الكرافيكية (برمجيات التصميم الرقمي)

شكلت التكنولوجيا الرقمية بوسائلها التقنية التي تمثلت مختلف النشاط البشري الملمح الأبرز من ملامح العصر بحضورها حضوراً مستمراً في مجالات الحياة، وأبواب العلم وحاجات البشر، كونها أحتوت على أصعدة المعرفة كلها, فأخترقت وسائلها كل القيم الإنسانية، وأحدثت تأثيراً في المصفوفات القيمية، نحو تحولات جذرية في شتى مجالات الحياة، مما أدى إلى إفراز مفاهيم حداثوية حول فنون المجتمعات المعاصرة، إذ يعيش العالم اليوم مرحلة جديدة في التطور التقني أمتزجت فيه ثلاثة محاور هي (المعلومات, والاتصال, والحاسبات), وأنَّ التكنولوجيا الرقمية, أو كما يسميها البعض بثورة المعلومات بكل عجائبها, وما جلبته من تغييرات جذرية لهي أمر حتمي جعلت الإنسان يمتلك أفكاراً ورؤىً تختلف عما كانت رؤيته

بالماضي, وأثرت على نشاط وسلوك الإنسان, ولم يقتصر تأثيراتها على البيئة والعالم المادي, بل تعدت لتشمل مفهوم الإنسان وإدراكه للفضاء وانتمائه فيه حتى أخذت تركز فيها الجهود وتسخر لها الإمكانيات وتعد لها الاستراتيجيات، لما لها من دور فعال في حل المشكلات والمعضلات التي تجابه الإنسان في حياته اليومية. إنها وسيلة من وسائل الإنسان في ممارسة عاداته ومختلف أنواع سلوكه، وطريقة في التعبير عن ميوله وقيمه، وعن نظرته إلى الكون والحياة.

ان الانعكاس الثقافي المعاصر للمسرح يعتمد على التقنيات المتبعة فيه، اذ اصبح الكمبيوتر وتقنياته الكرافيكية مهما وبشكل حيوي لتعزيز الصورة في تصميم المنظر المسرحي، فاصبح من الضروري الربط بين هذه التقنيات وكيفية اعادة تشكيل الذهنية او العقلية التي سوف تعيد تشكيل وتصميم سينوغرافيا العرض المسرحي بشكل عام والمنظر المسرحي بشكل خاص، لذلك توجب على المصمم المسرحي البحث عن حلول اساسية مضافة الى مهمة التصميم المعاصر للمنظر المسرحي على اعتبار ان التقنيات الكرافيكية تمتلك دورا مهما في تطوير المفهوم الاولي والتمثيل الخارجي لأفكار التصميم، اذ ان التقنيات الكرافيكية وتمثيلاتها يمكن ان تعد كأداة لطرح العديد من الافكار في التصاميم للمناظر المسرحية المختلفة، ولان خلق الافكار في التصميم هو احد المهام الضرورية والمبدعة لدى المصمم لأجل تطوير الابداع في التصميم للمنظر المسرحي لذلك فان العملية الابداعية وبمساعدة الكمبيوتر وبرمجياته المتعددة تقدم متغيرات تصميمية مبتكرة وجديدة الى عملية التصميم ولا تشبه اياً من النتاجات السابقة وبشكل كامل فضلا عن كونها ذات قيمة ومفهومة في الوقت نفسه اذ يكمن الابداع في ذلك ى بواسطة تحقيق طرفي المعادلة وهما الجدة والقيمة واللذان يتحققان بواسطة استثمار برامج الكمبيوتر المتعددة والتي تعد كأداة ابداعية للمصمم المسرحي والتي من اهمها من وجهة نظر الباحث 1. الارينا ريزوليوم(Resolume Arena) 2. أدوبي فوتوشوب(Adobe Photo Shop) 3. البور بوينت 2010 البرنامج المختزن بالكمبيوتر(P.Point 2010) وهذا يعني بان التقنية الرقمية قد وفرت للمصمم المسرحي الكرافيكي فرصة كبيرة باعتبار هذه البرمجيات تمثل أحدى ركني ثورة الصور الرقمية وبرمجة معالجتها" (Musa,2011,p310,)كل هذا اسهم بتحويل المصمم المسرحي الكرافيكي الى مبدع عن طريق ربطه للتقنية الرقمية واعتمادها في التصميم للمنظر المسرحي والتي مكنته من ان يكون فنانا يعتمد في صناعة فكرته التصميمية من خلال الخبرة التي تمكنه من التعامل مع الادوات والتي تحتاج منه معرفة بفعل كل اداة يتم التعامل معها للوصول الى نتيجة تتلائم مع نوع القدرة التصميمية من خلال توفر الادوات والبرامج فضلا عن توفر الاجهزة التي يستطيع بواسطته المصمم التعامل مع البرمجيات التي يحتاجها والتي تمكنه من طرح افكاره ونتاجاته الفكرية الابداعية وكما هو الحال في هذا البحث، افاد الباحثان من جهاز الدته شو بروجكتر(Data Show Projector) جهاز عرض البيانات بعد ربطه بالكمبيوتر والعمل على برنامجين للتصميم هما البرنامج المختزن البور بوينت (Power. Point) وبرنامج الارينا ريزوليوم(Resolume Arena) لتصميم المنظر المسرحي لذلك يمكن اعتبار الكمبيوتر الاداة الرئيسة في انتاج كم هائل من الاشكال والصور والتصاميم لإنتاج العديد من المناظر المسرحية المتعددة" (Shafiq,2009,p218)وهذا يعني بان برمجيات تصميم الكرافيك في وقتنا الحاضر يصعب تحديد او حصر مجالاتها لان نتاجها شمل اوجه الحياة كافة، فليس هناك نشاط انساني معاصر لا

يستخدم فيه تصميم الكرافيك، لذلك يمكن القول بانه كل النتاجات الصناعية والخدمية تقدم نفسها للمتلقي عبر تصميم الكرافيك هذا من جانب ومن جانب اخر يمكن القول بان التطور التقني المعاصر له الاثر الكبير، إذ يساعد في توظيف السينوغرافيا لصناعة الصورة المشهدية التي تتلائم مع متطلبات اللحظة التاريخية المعاصرة, وبما أنَّ المسرح يشكل الوعي الجمعي عن طريق التعبير عن أفكاره ومضامينه ومواقفه سعى إلى إستعمال التكنولوجيا ومن ضمنها التقنيات الكرافيكية, لكي تكون كأداة من أدوات الفعل الإبداعي كونها فاتحة لفضاءات تفكير جديدة تمكن المسرح من زيادة زخم خطاباته، وكفاءاتها في خلق مستويات تواصل عدّة واعية ولا واعية عبر ما توفره من مجموعة من الأدوات والمعارف والمهارات اللازمة, لتحقيق إنجاز معين ممن تشكل أسس, أو قواعد التكنولوجيا" (Salam ,1982,p54), وأنَّ ظهور الكمبيوتر والعالم الرقمي يعد من الإنجازات الفاعلة والمتفاعلة مع العرض المسرحي, والتي تدفع بمكوناته إلى الأمام من حيث التوظيف والجمال, وكل هذا التحديث في التقنيات انعكس بشكل مباشر, أو غير مباشر على جميع قطاعات الفن والثقافة، الأمر الذي سيجعل من العرض المسرحي أنْ يتفاعل مع هذه المتغيرات التقنية من أجل صناعة سينوغرافيا تستطيع أنْ تصنع الدهشة البصرية بما يحتاجه المتلقي في العرض المسرحي الجديد، وأفاد المسرح المعاصر من التقنية الحديثة والمتمثلة بالتكنولوجيا الرقمية بشكل جيد, وذلك عن طريق المزاوجة بالعمل بين برمجيات الكمبيوتر, وسينوغرافيا العرض المسرحي ولا سيَّما على المستوى الحسي والبصري, وهذا يعني بان التكنولوجيا الرقمية والمتمثلة بالتقنيات الكرافيكية، وكما تمثلت في العالم المعاصر، هي حتمية تاريخية، أعادت تشكيل آليات الوعي البشري، ومفهوم الإنسان عن ذاته، وإدراكه للفضاء وانتمائه فيه مما أنتج أعادة هندسة السلوك البشري كمحصلة لتلك التمثلات التقنية الشاملة، لتصبح التقنية الرقمية مجالنا الحيوي للعيش، والتفكير، والانتاج، وفضاء التفاعل، وواسطة التأثير والتأثر، وبالتالي هي الواقع الفائق الذي نمارس فيه حضورنا، ونلتمس فيه فاعليتنا التاريخية، بإعادة تشكيل مفهوم الانتاج، ليشمل صناعة العقل الانتاجي، بما يملكه الكومبيوتر من قدرة على دمج الأنساق الحياتية، في نسق الفضاء الرقمي الشامل، ليكون مجالا حيويا للعيش، وبما يخلق من الواقع الفائق، والإمكانات اللامتناهية فيه. (Stephan ,2018,p84)وهو فضاء يؤكد على الحقيقة الاصطناعية التي تتشكل فيه، وقيمتها من حضوريتها وتأثيرها في المجال الحيوي للذهن البشري، وهو ما يشكل المقاربة الجمالية للتقنية الرقمية بالاشتغال الفني المعاصر، والذي عبر على قيمة المحاكاة للأصل، نحو قيمة الشكل بأثره، وتحقق كامل أبعاده ، أي الاحتفاء بأنطولوجيا الشكل المصطنع، كحقيقة تملك قيمتها من واقع حضوريتها في الفضاء. وبالتالي اتسع هذا المفهوم المعاصر، والذي حققته التقنية الرقمية، ومعطاها بالفضاء الافتراضي، واقعا فائقا، يتجاوز قدرة الواقع الطبيعي، لخلق عالم فائق التأثير، ومباشر الحضورية، بتعدد لا متناهي الاحتمال، يحاكي الذهن البشري في بناء فرضياته، يندمج فيه النسق الواقعي الطبيعي، بالنسق الخيالي، في بنية الفرض والاحتمال، بعد ان انقطع الواقعي عن ارتباطه الطبيعي وسمة الاصل المرجعي فيه، مثلما اكتسب الخيالي واقعيته من زخم حضوريته المباشرة، كلاهما في طبيعة مغايرة، احتواهما نسق الفرض والاحتمال الذي يطلب تحققه في فضاء واقع فائق القوة والتمثل. إن مبدأ الاحتمال والافتراض، والتحول في الطبيعة للموضوع، والتكشّف المباغت بالمعرفة خارج انساق التسلسل المنطقي للحتمية

السببية، ولكن بالاكتشاف المبهر، هو المقاربة الجمالية للتقنية الرقمية، التي تجسّر الهوة ما بين المبدأ العلمي، والممارسة الجمالية ، ليكون الجمالي مقياسا جوهريا للحقيقة العلمية، (Robert & Stancio, 1989,p46)بمعادلة الاكتشاف العلمي المبهر، بنشوة التجربة الجمالية للذات الفاعلة في بناء تصوراتها وحدود مكانها الحضوري الاني في لحظة تفاعلها مع الشكل في فضاء الواقع الفائق، وهو تسليم بتلاشي مبدأ الحقيقة الموضوعية للشكل بصلاته المرجعية، مقابل الحضورية الآنية للشكل المتمثل كحقيقة ذاته نفسها، ليكون الفضاء الافتراضي الذي انشأته التقنية الرقمية بمعطياتها تركيبات ديناميكية من التصميم الصور والسطوح والاشكال التي تتطلب ذاتا بوعي جمالي يتحرك باتجاهين، يصل بين تلك الاشكال من جهة، ويقطع بينها من جهة أخرى، ليديم فعل الاكتشاف المبهر ومن جانب آخر، فأنَّ مبدأ الجمال نفسه يكون ممهدا الطريق إلى موقف الوضوح والقناعة، بما يجسد المبدأ الجمالي من تمثل قيمي ومفاهيمي في الفعل الإنساني، وهو الإطار الأخلاقي الذي يؤطر الحاصل المستمر للحقائق الشاملة، الأكبر من الحقيقة، في الواقع الافتراضي، ليكون مجالنا الحيوي الفائق الواقعية.

ومن هنا كان بديهياً الأحتفاء بعناصر التكوين بوصفها منطق الإنشاء من الوجهة التكنولوجية التي تهدف إلى الإشباع الحسي في عملية التجربة الجمالية، ومن ثم مغايرة نظم التلقي للعمل الفني، من القيمي الأخلاقي إلى المجرد عبر النظام والتنوع والحركة واللون، والتي تعني الجمال بذاته، لتمثل قيماً جمالية مجردة تحضر في المبتكرات الفنية، إنَّ حتمية العصر التكنولوجي جعلت من التقنية الرقمية المعاصرة وسيطاً حيوياً للحياة بعد أنْ كانت حياة الكائن البشري متعلقة بالبعد الطبيعي المادي كواقع له، لتأتي التقنية الرقمية واقعاً مجاوراً، هو واقع إفتراضي، تحول إلى واقع مفرط بسيل البيانات والقيم التي يتعرض لها الذهن البشري المتفاعل مع القيم الزمانية والمكانية، والموضوعية التي شكلت فضاءه الحيوي للتواصل والتفكير، وحتى الخوض في التجربة الجمالية التي تطرحها وسائل التصميم الفني لشكل الوسائط التفاعلية، بقيم الحركة واللون والإيقاع، والتنظيم والتناسب، فضلاً عما تفرزه من محاكاة للتواصل الطبيعي المادي للإنسان، وهي تستند إلى أطر التجربة الجمالية بمستوياتها الواعية واللاواعية ، إذ أن الأخيرة تتعرض في فضاء اللاوعي لإشارات تنظيم وبرمجة يتلقاها الذهن لا شعورياً تؤسس للاوعي جمعي، وهو ما يوصل بالمحصلة إلى واقع أنَّ ممارسة العيش للإنسان المعاصر ارتبطت بأنساق تأسيسية مفترضة، تسعى إلى عالم افتراضي تعويضي، ومحاكاتي، بنفس الوقت، للواقع عن طريق وهم التفاعل، أخذت تهيمن على معرفيات العصر، فأصبح الكمبيوتر وبرمجياته واقعاً افتراضيا، أستطاع أنْ يكسر حاجزي الزمان والمكان، وهذا الواقع يأتي موازياً تماماً للواقع الطبيعي. حيث أن الكمبيوتر يمتلك القدرة على خلق الشكل الديناميكي المولّد دائم التحول الى ما لا نهاية من الاشكال، والمستمر المعنى باستمرار الفرض، إذ يقوم التحقق الحضوري فيه على أساس الفرضية، وليس على أساس مادة موجودة بالواقع، لتؤسس لمبدأ محاكاة جمالي، يتصل بمعطيات التقنية الرقمية، وهو تحول تاريخي في معارضة البرجوازية المثالية لمبدأ الفن ومفهوم المحاكاة المثالي، فإذا كانت الطبيعة افتراضا تشبيها عن مثال أصل، وكان الفن افتراضا تشبيهياً عن الطبيعة، فإن المحاكاة الرقمية في العمل الفني هي افتراض مضاعف على افتراض الفن. (Causey,2005,p151-152)فيصبح للكمبيوتر القدرة على حذف الحقيقة، المرتبطة بالأصل المرجعي،

وخلق بديل افتراضي عنها، تقدمه مادة محدثة تصبح في جوهرها هي الحقيقة، وهو ما يجعل للمحاكاة الرقمية أنموذجا جماليا مغايراً عما كانت عليه، فهي هنا ترتبط بالافتراض الثالث أصلاً لها، وهو الافتراض الجمالي اصلا مرجعيا للتحقق الناتج في المحاكاة الرقمية، وهو ما يوفر اتساعا في الخيارات الفنية للمبدع من خلال استثماره للتقنيات الكرافيكية الحديثة والمتوفرة في معالجاته التقنية للمادة، ويدشن آفاقا أرحب للتجربة جمالية وصولا للابداع بالتجربة لان الابداع يجب ان يمتلك بعدا فكريا وتعبيريا يمكن تجسيده بتصورات شكلية بحيث تعطي الغنى بالمعنى وانطلاقا من دور التصميم للمنظر المسرحي تحت وطاة التقنية الرقمية فان السمة الاساسية التي تتميز بها التصاميم المسرحية المبدعة هي جدتها وامكانية فهمها في ان واحد اذ انها اعمال مبتكرة لا تشبه النتاجات السابقة بشكل كامل وان تزامن عنصري الجدة والفهم هو ما يميز العمل الابداعي وما يشكل صعوبة في الوقت نفسه فالجدة تعني الاختلاف عما سبق وعلى النقيض فان الفهم يعني التشابه مع ما سبق حتى يمكن استحضار الدلالة المتزامنة مع ما سبق وان الجدة في الشكل تعني الرسالة الابداعية الجديدة في فهم الشكل يعني اعتماد اللغة المتداولة وهنا سوف يظهر الابداع لدى المصمم في قدرته عل اعتماد اللغة السابقة لخلق الرسالة الجديدة المتفردة بالتصميم الجديد للمنظر المسرحي .

المبحث الثاني: توظيف الكمبيوتروتقنياته الكرافيكية في تصميم المنظر المسرحي

إن المسرح المعاصر بتجسده الفني مبني على مبدأ الحقيقة الافتراضية، وهو واقع مُصطنع، يصور الشكل حضوريا في فضاء ثلاثي الأبعاد، بوساطة محاكاة الكمبيوتر لأشكال متحققة من الواقع يمكنها التفاعل مع الذهن البشري، وتحقيق الاثارة والاستجابة الحسية الكاملة بالإدراك نحو بناء المفهوم الذهني . (Al-Hayali,2001,p60)حيث أن الواقع الافتراضي، صور تخيلية، تتحول بالتفاعل إلى عالم افتراضي، يتم فيه خلق أنساق تجريبية، تنتهي بالتحقق من الفروض المتجسدة بفعل التقنية الرقمية، ومن ثمَّ فأنَّ حصيلة القيم المتحققة على الرغم من ارتباطها بالعالم الافتراضي، الذي أتاحته التقنية الرقمية، إلاّ أنَّها تكتسب واقعيتها الطبيعية من كونها مرتبطة بالنسق الفكري الذي صدر عن وعي بشري في محاولة فهم عالمه، أو التعبير عن تجربة وعي، أو خلق نسق بوح تعبيري للذات، وهو مرتبط بكليته بالذات البشرية والإنسان الواعي وعيا قصدياً في خلق الأثر في عالمه، وتحقيق غايته الإنسانية، وهي مقاصد واقعية طبيعية، وهذا الدخول يعد الأساس الذي يسمح للكمبيوتر وتقنياته الكرافيكية العمل بالبحث عن معادل جمالي لمعالجات توازي التغيير الذي حصل في فكر المشاهد أو المتلقي بوجود التكنولوجيا، لاستغلالها في العرض الفني كبديل مساعد في التشكيل البصري، وهو ما يجعل الكمبيوتر مكونا تقنيا جديدا يخضع للتركيب الإخراجي وشمولية مهام المخرج والسينوغراف في صناعة وتشكيل الفضاء المسرحي، وإمكانية تأثيثه بعد ارتكاز ذلك الفضاء على توصيف المهام الإبداعية في عملية الانتاج الفني، وتحت شمولية التركيب الإخراجي للمخرج والسينوغراف ، وهذا يعني بان المعالجات بالتقنية الرقمية(الكرافيكية) على مستوى الانشاء السينوغرافي سمة جمالية تسعى للتميز النوعي وتأسيس إطار جمالي لها، مثل مسرح التقنيات الرقمية، الذي يعتمد معطيات التقنية الرقمية في بناء وسائط معالجته الفنية للإضاءة، والمنظر، والمؤثرات الصوتية، بما يثري رؤية الإخراج جماليا وفنيا، لتأسيس نظام صوري سينوغرافي، أكثر تمثلا لرؤية الإخراج،

وأعمق أثرا جماليا في عملية تحقق الاستثارة الحسية وإدراك المثيرات الحسية، وبناء المفهوم الذهني، وبالاعتماد على برمجيات الكمبيوتر في التصميم والتنفيذ، وهذا يعني بان الكمبيوتر يعمل هو وتقنياته الكرافيكية، وتطبيقاته البرمجية المعاصرة، على توسعة نطاق فعالية الخطاب الحسي للعرض المسرحي، بزيادة الزخم والقدرة والكثافة لتعرض جميع حواس الوعي المتلقي لمادة الإثارة الحسية، والتأثير بمدركاته الذهنية، عبر استعمال الوسائط المتعددة(Multimedia),** فالكمبيوتر بمعطياته التقنية مكون أساسي لوسائط تقنية لا متناهية التطبيقات المعاصرة، تحقق جودة عالية، وتشغل أهمية قصوى في خلق التكامل الوظيفي ما بين العلوم والفنون، بما يجعل الكومبيوتر المكون الأساسي في التقنية الرقمية، لقدراته الفائقة في عملية تجميع البيانات وتخزينها وتشغيلها وإنتاج المعلومات منها بوساطة برمجيات معدة للأغراض المختلفة التي يمكن استعماله فيها لذا فالتطورات التكنولوجية أتاحت تحولات جذرية في كافة المجالات ومن ضمنها الفنون المسرحية، والتقنيات المسرحية بشكل خاص، من حيث استعمال أدواتها في جمع البيانات وحفظها ومعالجتها واسترجاعها بسرعة فائقة، بما يتيح للمخرج والمصمم السينوغراف خيارات التنوع اللامتناهي والمرونة العالية في التركيب الإبداعي للشكل، وتعدد المعالجات الفنية، بتعدد الحلول والخيارات الإبداعية لأي مشكلة تقنية. وبالتالي فتح آفاق جديدة أمام المخرجين والمؤلفين ، ووفرة في الخيارات الابداعية في التجسيد الإبداعي والخلق الفني، لبعث روح الدهشة، والإبهار، والتشويق في العرض المسرحي، وبأنساقه البصرية والسمعية، حيث استخدام الكومبيوتر في التوظيف الأمثل للمعطى العلمي في خدمة النسق الإنساني، (Frbo ,2009,p303)وبالتالي أعطت عملية المزاوجة ما بين المعطى العلمي والفن، دعماً إضافياً للعملية الفنية، عبر المعالجة بالتقنيات الكرافيكية في تطوير بنية الصورة المشهدية للعرض المسرحي، باعتماد وسائط تقنية متعددة، يصممها فنان السينوغراف، تنعكس معطياتها في المنظر، وتقنية الإضاءة، والخدع البصرية، والعمارة، والتشكيل، والأزياء، والموسيقى، والصوت، في تركيب الإنشاء السينوغرافي، وعلى وفق رؤية المخرج، وتصوراته الذهنية للشكل المسرحي. (Abdel-Fattah,2005,Issue97) وهو ما يرفع الفاعلية الإبداعية للمخرج والمصمم في إنجاز خطاباتهم بمستويات متعددة تمنح المادة، موضع المعالجة، قدرة تأثيرية فائقة، تزيح منطق الخطاب من التواصلية بمستواها الحسي، إلى التفاعلية الذهنية بمستواها المعرفي، وعبر ديالكتيك التصور والافتراض التجريبي لقيم الخطاب موضع الاشتغال الدرامي. حيث أصبح في متناولهما وسائط متعددة من أساليب وتقنيات مستحدثة تناسب التحول السريع للعصر بما يوازي تسارع وتعقيدات الميل والتفضيل الجمالي للمتلقي المسرحي في التشكيل البصري الجديد وصناعة الصورة المشهدية، بانعطافاته على المادة موضع التجربة الجمالية، فالمنتج الصوري، بمفرداته البصرية، يمثل بنية الخطاب المسرحي، بما يستثير المنتج البصري من تداعي ذهني يوسع مخيلة التقني بتعامله مع المادة، وإثارة المخرج في إعادة الابتكار والتوظيف، لخلق بيئة العرض، هذا من جانب، ومن جانب آخر، باعتبار المنتج الصوري كيانا رمزيا يمثل مرجعية الذاكرة للمتلقي، وخبراته الجمالية، ومنظومة التراث الجمالي لبيئة التلقي، حيث أننا نعيش في عصر الصورة، ولا يمكننا أن نتصور الحياة المعاصرة من دون صور. فالمكونات الجمالية والفكرية لمعنى الصورة المرئية تجعلها على قدر من الأهمية بما لا يمكن إخفائها، وبالتالي الصورة قادرة على منحنا تأثيراً فائقا يتجاوز أثر الكلمة، (Al-Sayed , website, access

(history,1/8/2019الأثرها المباشر في مستويات الوعي واللاوعي. إذ أن للصورة لغة تحفز ذاكرة الإنسان لما تمتلكه من خصوصية مهمة في إنتاج المعنى وإعطاء البعد السيميولوجي والدلالي لخطاب العرض المسرحي، مما جعل من فن المسرح الأكثر تأثرا بالتطورات التكنولوجية التي طالت جميع الأجناس الفنون الأخرى، والتي كان لها نصيب من هذا التطور تناسب مع طبيعة الوسائط التقنية متعددة. (Abdul Hussein,2009, p.14) لذلك أرتبطَ تطور مفهوم التقنية الرقمية والبرمجيات المتعددة (التقنيات الكرافيكية)في حقل الفنون المسرحية، مع تطور وتقدم التقنية الرقمية، وتوظيفها في إعطاء فرصة اكبر للفنان السينوغراف عن طريق اكتشاف امكاناتها، والسيطرة عليها، من اجل الابداع في خلق العالم المسرحي، إذ يمثل التفاعل بينهما حافزاً مهماً لمصممي المناظر المسرحية نحو تقديم صيغ جديدة للتفاعل مع التقنية الرقمية وما تطرحه من محددات تؤثر في عملية تصميم المنظر ومن ثمَّ كان ذلك "تمهيداً لفتح مجالات الإبداع المعاصرة عن طريق استخدام آلية الإنتاج التقنية للمخرج والتقني وبذلك فأنَّ التقنيات هنا لن تكون فعلاً مساعداً بلا دور مباشر، مثلما هي في المراحل السابقة، بل ستؤرخ لمشروع تقني يتأصل في لعبة إنتاج العرض المسرحي، (Sabry, website,12/8/2011) وذلك لما تتمتع به من سرعة ودقة بالتنفيذ وسرعة باتخاذ القرار مع توافر الإمكانيات الهائلة لفنان السينوغراف في معالجة مشاكل مرحلة التنفيذ، مع السهولة إنشاء التصميم السينوغرافي، إذ وفرت التقنية الرقمية الكثير من الجهد والطاقة والكلف التي كانت تهدر في ورشة العمل، باختزال الكثير من مراحل التصميم في لوحة مفاتيح وشاشة عرض ببرنامج تصميمي يختصر ويوفر كل ذلك لصالح العرض المسرحي. ومتمثل **بجهاز عرض البيانات (Data Show Projector)** وبرنامجين هما 1. الارينا ريزوليوم(Resolume Arena) 2 . البور بوينت 2010 البرنامج المختزن بالكمبيوتر(P.Point 2010)

- **المنظر المسرحي**

يعد المنظر المسرحي عنصرا مثيرا فضلا عن كونه اللحظة الاولى للاتصال مع المتلقي لفهم وادراك فضاء العرض المسرحي، لتحقيق المتعة البصرية للمشاهد ليس لقدرته في تحديد البيئة المكانية وقدرته على استثمار عناصر الفنون التشكيلية والمعمارية وتوظيفها في اتجاهات تحدد المعنى والمفهوم والشكل لهذا التوظيف فقط، بل تتعدى ذلك بوصفه أداة، لتحقيق وتنفيذ التحديات التصميمية والابتكارات الجديدة، ليكتسب العرض المسرحي بذلك قيماً اعتبارية تعزز أهميته الوظيفية، الفنية والجمالية. حيث أن الأهمية التي أكتسبها المنظر في فضاء العرض المسرحي متأتية من كونه عاملا مهما في استمرارية التفاعل والتواصل بين طرفي العملية الإبداعية (الفنان والجمهور)، إذ أصبحت هذه المسؤولية مشتركة أمام التطورات التقنية المتلاحقة، وانعكاساتها على الصورة المرئية، للارتقاء بمستوى الجمهور الذي صار يستهلك هذا النمط الجديد من الثقافة المرئية، متوافقا مع إيقاع العصر التقني وطموحاته، وليكون بمستوى هذه التقنية والتطورات التكنولوجية كان لابد من استثمار احد العناصر أو الأدوات التكنولوجية المتمثلة بال(داته شو) فضلا عن الافادة من الكمبيوتر وتقنياته الكرافيكية المتمثلة بالبرامج التي ذكرت سلفا والتي يرى فيها الباحث البديل الرقمي التقني الجديد للمنظر المسرحي عن المناظر المسرحية التقليدية المستعملة، لما لها من أهمية وضرورة ملحة في مسايرة العصر التقني الجديد، ومعطياته في التجربة الجمالية، واعتبار البديل الرقمي للمنظر المسرحي، إضافة تقنية جديدة تتيح للمصمم والمخرج اللعب بالفضاء من دون الاقتصار

والاختزال على تصميم محدد يحدده التصميم التقليدي، الى جانب الكثير من الفوائد التقنية الاخرى، فالداته شو (Data Show Projector)، جهاز الكتروني متعدد الوظائف، يستعمل بشكل عام في عرض المواد التعليمية الحاسوبية والفيديوية، من جهاز الكمبيوتر، او جهاز التلفزيون، ويستخدم وسيطا تقنيا في عرض المادة بشكل أوسع للحضور بمراكز التعلُم، وقاعات الدرس، وكيِّف استخدامه في المسرح، لما له من الميزات الوظيفية ذات الأثر الكبير في عملية إدراك المشاهد للتصميم بالضوء واللون على خشبة المسرح بإمكانية عرض البيانات سواء مادة فلمية، أو صورة، أو أي معطى بياني معالج بوساطة احد التقنيات الكرافيكية التي تكلمنا عنها سلفا ومخرج من الكمبيوتر، أو جهاز الفيديو أو الكاميرا، أو التلفزيون، كجهاز للعرض البصري، يسقط ضوئيا الصورة بالخصائص المرجوة على مستوى الحجم للصورة، ومساحة الإسقاط ،كبيرة أم صغيرة، وزاوية الإسقاط ، والجودة العالية في اللون، دون شرط الإعتام للمسرح، لما يتمتع به الجهاز من مواصفات بصرية تقنية، تتيح قدرا كبيرا من التحكم بزاوية الاسقاط وحجمه وكثافته، بوساطة عدسات (الزوم) المتعددة وبالتالي القدرة الواسعة على التحكم بالمكان، وتشكيله فنيا، (http//www.m3dmax.com,Acces date,1/8/2019)بما يعوض عن استخدام منظومة من اجهزة الإسقاط الضوئي التقليدية في المسرح، وطريقة عمله بسيطة، تقوم على فكرة الإسقاط غير المباشر للضوء الذي يصدر من مصباح قوي وينعكس عن طريق المرآة المقعرة التي تقع خلف المصباح، والتي تجمع الضوء القادم من المصباح, ومن ثم توجيهه إلى العدسات المجمعة والمركزة للضوء, ومن ثم تحويل هذه الإشارة القادمة من الكمبيوتر أو الفيديو, إلى مجموعة من النقاط لتشكيل الصورة التي تتم إضاءتها, ومن ثم إسقاطها إلى الخارج عن طريق عدسة أمامية مكبرة للصورة وهي إيصاله بالكمبيوتر عن طريق استعمال كيبل(HDMI) أو (VGA) أو الوايرليس(wireless) وذلك بعد ان يتم الربط بين الكمبيوتر والجهاز وبرنامج البور بوينت او الارينا ريزوليوم ، أما بالنسبة لطريقة العرض، أو التشغيل فهي أيضاً بسيطة و تختلف من كمبيوتر إلى آخر بطريقة بدأ تحويل العرض بالاعتماد على برمجة الكمبيوتر فضلاً عن مَخرج الصوت، لانَّ البروجيكتور يحتوي على منفذ صوت وبالإمكان وصله بالنظام الصوتي لقاعة العرض المسرحي ومضافاً الى ذلك يحتوي الجهاز بداخله المصباح (اللمبة)، التي تعمل على بث الألوان والأشكال عن طريق منظومة العدسات التي تملك قناتين قناة لدخول الضوء، وقناة لمعالجة الضوء والصورة طبعاً بعد الافادة من الانظمة اللونية الرقمية والتي من أهمها نظام الالوان الضوئي الرقمي (RGB) إذ يحتوي هذا النظام على ثلاثة ألوان رئيسة وهي(الأحمرRed، والأخضر Green، والأزرق Blue)، ومن هذه الأحرف الثلاثة تم تسمية النظام(RGB)، يتيح هذا النظام للمصمم التحكم في نسبة كل لون بمقدار يتراوح ما بين الصفر إلى 255 لون وأنَّ التغير في مقدار كل لون يتيح فرصة الحصول على أكثر من 16 مليون درجة لونية مختلفة، وأنَّ السبب في هذا الكم الهائل من الألوان يعود إلى أنَّ نظام الـ(RGB) هو نظام خاص للتصميم المرئي الذي تستعمله الأجهزة الرقمية على أنْ لا ننسى الميزات والمواصفات للجهاز التي تم ذكرها سلفاً. ولكن يرى الباحث إنَّ أهم شيء هنا بالبروجكتور هي مساحة الضوء الساقط على خشبة المسرح أيّ (الطول والعرض) للأشعة الساقطة التي يعطيها الجهاز على خشبة المسرح، والتي تختلف بأختلاف أنواع البروجيكتور إذ توجد أنواع من البروجيكتر تعطي مساحة إسقاط كبيرة من دون فقدان نقاوتها بالعرض، ويوجد العكس ويرجع

السبب إلى عمر اللمبة ونوعها وعدد اللومينز(lumens) والعدسة لذا فيجب مراعاة هذه التفاصيل، مع القدرة لكل من مصمم المنظر والمخرج على التحكم وبشكل جيد بتكبير وتصغير الإضاءة الخارجة عن طريق العدسة الأمامية للجهاز فضلاً عن أنَّها في حالة إذا لم تكن عدسة الجهاز تفي بالغرض فأنَّه بالإمكان استبدالها بعدسة (wide) يمكن الإفادة منها بشكل أكبر على خشبة المسرح وذلك بأخذ اكبر مساحة ممكنة بالعرض المسرحي وبما يتلائم بالمُنتج المسرحي على الخشبة، لذلك يرى الباحثان بأنَّ المنظر المسرحي الرقمي الناتج من المعالجات الكرافيكية بمساعدة الكمبيوتر هي عملية تصميم ناتجة من علم وفن كون مسألة التصميم الضوئي تشتمل على: نواحي علمية تعتمد بشكل أساسي على البحوث والتجارب العلمية المتخصصة للوصول إلى النتائج المرجوة بالعمل، هذا من جانب، ومن جانب آخر، هي تشتمل على نواحي فنية تعتمد على الخبرة الجمالية الشخصية، والدراسة التي تبحث في العلاقات الشكلية للتوصل إلى أفضل النتائج التصميمية. وهو ما لا يتم إلاّ عن طريق تعلم, واعتماد مهارات الكمبيوتر وتقنياته الكرافيكية المتعددة بما يطور فاعلية المخيلة الابداعية، في تخييل العرض المسرحي. لذلك فأنَّ فكرة استخدام الأدوات وعناصر التكنولوجيا، المتمثلة بالتقنيات الحديثة والمتعددة الوسائط، ليست بالأمر الصعب، ولكن مدى قربها وتوافقها من تطوير العرض المسرحي هو الأهم، وعليه، فاستعمال جهاز عرض البيانات (الداته شو) مع احد الرامج الكرافيكية كوسيلة تقنية حديثة وبديلة عن المنظر المسرحي التقليدي تمثل تطبيقا للتكامل الوظائفي ما بين العلم والفن، فالعلم يستعين بالفن لتحسين المحيط هذا من جانب ومن جانب آخر الفن يهتم بدراسة العلاقة بين الإنسان والبيئة المحيطة، وهو ما يوصل الى الموقف العلمي بالفهم وتحقق المعرفة. إن اعتماد تصميم المنظر رقمياً، وباستخدام جهاز بديل عن التصميم والتنفيذ للمنظر التقليدي، قد فتح آفاقا جديدة في تركيب الإخراج، بما يوفر من امكانيات هائلة للمعالجة التقنية يضعها بمتناول يد مصممي المناظر المسرحية لمقاربة الرؤية الإخراجية، والارتقاء بالتصميم الضوئي للمنظر بالعرض المسرحي عن طريق توفير بيئة عمل افتراضية ضمن الكمبيوتر إذ تكون مُدخلات العملية التصميمة جميعها مدخلات افتراضية يتعامل معها المصمم والمخرج بمنتهى المرونة والدقة مما يضع أمامه خيارات هائلة في التنوع في إغناء التصميم الضوئي عن طريق خصائص التباين في الألوان والأشكال المتعددة ، بغية الوصول إلى الشكل النهائي الأمثل، (Baugh, 2005,p94-98) ومن دون تحديد الكلفة والوقت والجهد، إذ تُعد جميع هذه التفاصيل ، والسيطرة عليها عملية مرهقة، ومثبطة بمحدودية نتائجها في حالة التصميم التقليدية، في حين أصبح أداء هذه العمليات في ظل ما توفره التقنية الرقمية والمتوافرة في أجهزة الكمبيوتر وباستخدام مختلف البرامج التصميمية تمتلك إمكانيات سريعة وعالية الجودة ، وأصبح التقني والمخرج قادراً على انجاز تصاميم تتمتع بالثراء المدهش، والتنوع، والجاذبية لشد المتلقي للانغمار بما تحتويه من إبهار بصري، يركز الانتباه ويحقق الإثارة، وبالتالي عامل السرعة في التفاعل والتلقي فضلا عن ما تثيره من دوافع للكشف والبحث عن القيم التعبيرية والوظيفية والجمالية المتضمنة في انساق الصورة الرقمية المتحررة من الحدود الزمكانية للواقع الحقيقي"(Kadem&Sabti,2019,p283:).

إن للتطور المتواصل بالكمبيوتر، من حيث السعة بالتخزين، والسرعة بالمعالجة، والسعة بالذاكرة التشغيلية، والتعدد بالبرمجيات، ولاسيّما البرامج التطبيقية (Application Program) السبب المباشر في

تطور الوسائط المتعددة، واستخدامها في المعالجات التقنية للمشهد المسرحي بما يجسد رؤية الاخراج، فأفاد مصمم المنظر المسرحي، وفنان السينوغراف، من التقنيات الكرافيكية ومنها : برنامج البور بوينت (Power Point)، وبرنامج (Resolume Arena) التي تمتاز بالقدرة على انشاء عروض تقديمية يتم بوساطتها شرح أيّ موضوع مُعززاً بالصوت والصورة والأفلام، التي تجعل العرض تفاعليا ما بين المرسل والمتلقي، وتحقق الإبهار، والإثارة، والانتباه، والاحتفاظ بالتركيز والتحكم به، لتمكنها من لإيصال حمليات الخطاب البصري، وهو ما يشترط تحقيق التركيبة الصحيحة من الألوان، والخطوط، والتأثيرات.

ويرى الباحثان إنَّ البرامج التي ذكرت سلفا تعد من أنجح برامج التصميم المستخدمة في تصميم المنظر المسرحي، وذلك لسهولة استخدامها، وقدرتها على التكيف مع مخيلة الابداعية للمخرج، والمصمم، بإعطائهما خيارات عِدة من الأشكال، والحركات، والقدرة على التحكم بالألوان، عن طريق نظام الـ(RGB)، والانتقال بين فضاءات الكمبيوتر الافتراضية، وبشكل سلس، مع القدرة على السيطرة على الزمن الافتراضي، من حيث الانتقال من مكان إلى اخر، أو كيفية الانتقال، وشكله، من نقطة إلى أخرى، وبما يحقق الابهار والشد، للاحتفاظ بانتباه المتلقي والسيطرة على بؤرة الانتباه والتحكم بالإثارة الحسية للمتلقي، وكيفية وضعه في موقف التلقي للفعل الدرامي على الخشبة.

مؤشرات الإطار النظري:

1. عززت التقنية الرقمية المتمثلة بالتقنيات الكرافيكية المتعددة والكمبيوتر الطابع العلمي لبرمجة وصناعة العرض المسرحي لتحقيق الانفتاح وايجاد التشكيلات الجمالية المتعددة غير المحددة الكيفيات والاشكال فكان تأثيرها واضحا في المجال الحيوي للذهن البشري، بخلق واقع افتراضي لا متناهي الاحتمال، فائق التأثير، ومباشر الحضورية.
2. تخلق التقنية الرقمية داخل العرض المسرحي تركيبات جمالية واسعة غير متناهية من الكيفيات والاشكال مع قدرتها على خلق وتصنيع عوالم قادرة على الاحاطة بكل متطلبات عوالم الواقعي والافتراضي فنياً.
3. المعطى التكنولوجي للتقنية الرقمية في آليات التركيب الإخراجي، هو بتوظيفها بالسينوغرافيا لصناعة الصورة المشهدية الديناميكية، والتي تتوافق ومتطلبات اللحظة التاريخية المعاصرة، وظرفية التداول لمحمولات الخطاب الإبداعي، والقدرة على تحقيق الإزاحات الجمالية في آفاق توقع المتلقي، وإدارة الوعي الجمالي نحو حالة اندماج الآفاق.
4. تطور امكانات الكومبيوتر من سعة التخزين، والذاكرة التشغيلية وسرعة المعالجة، والتعدد بالبرمجيات التطبيقية (Application Program)، طوّر الوسائط المتعددة، بما يوجد من بدائل في المعالجات التقنية للمشهد المسرحي بما يجسد رؤية الاخراج، ويوسع خيارات فنان السينوغراف الإبداعية .
5. تطرح التقنيات الكرافيكية للكمبيوتر وجهاز عرض البيانات الداته شو بديلا رقميا واعدا عن تقليدية المنظر المسرحي باعتماد مصمم المنظر، وفنان السينوغراف، من برامج البرامج التطبيقية مثل: برنامج البوربوينت (Power Point)، وبرنامج (Resolume Arena) بما تحقق من عرض تفاعلي ما بين المرسل

والمتلقي، الإبهار، والإثارة، والانتباه، والاحتفاظ بالتركيز والتحكم به، لإيصال حمليات الخطاب البصري للمشهد المسرحي.

6. إنَّ الطبيعة المرنة في التصميم والتعديل والتنفيذ في المنظر المسرحي الرقمي جعل منه أداة في تعزيز الحوار الإبداعي ما بين المصمم والمخرج، وهو ما يتمثل بالتكامل الفني ما بين القيم الدراماتيكية، والضرورات التقنية التصميمية.
7. الفضاء المسرحي الافتراضي للبديل الرقمي للمنظر هو الوسيط التجريبي، لتحقيق الفرضية الإبداعية بما تستدعيه من اقترانات وشروط فيزيائية طبيعية للواقعة المسرحية، من خلال حلولها في فضاء افتراضي لا متناهي الاحتمال.
8. تسهم التقنية الرقمية في تقديم بدائل ومساحات اكبر، تدعم امكانيات المصمم المسرحي الفكرية وتكوين مؤلف بصري جديد للعرض وبما يتناسب وروح العصر.

عينة البحث:

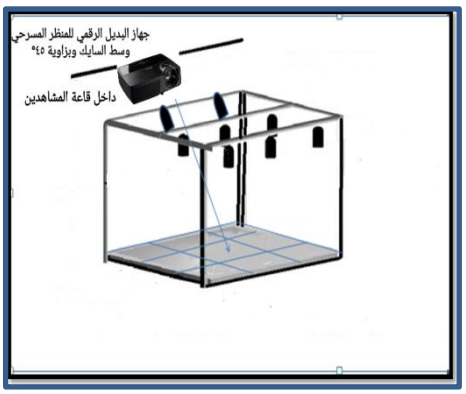
قام الباحثان بتأطير مجتمع بحثهما بكل مفرداته لإجراءات البحث عن طريق التجريب على مشهد مسرحي بما مثله من معالجات كرافيكية تقنية للمنظر المسرحي وكيفية توظيف التقنية الرقمية بالإفادة من هذه التقنيات والكمبيوتر في تصميم المنظر المسرحي لهذا المشهد، بحيث قاما الباحثان بتطبيق الخطوات اللازمة واختبار مدى فعاليتها واشتغالها وتثبيت الفعال منها وتعديل ما يحتاج تعديله اذ بني اختيار العينة على المسوغات التالية:

- مشاركة الباحثان بتصميم وتنفيذ المنظر المسرحي الرقمي، وتمثيل العينة لموضوعة البحث فضلا عن الخبرة الذاتية للباحثين في هذا المجال التقني .
- **أداة التحليل:** يتخذ الباحثان ما توصلا إليه من مؤشرات الإطار النظري، أداة للتحليل.
- **منهج التحليل:** اعتمد الباحثان في اجراءات البحث على المنهج التجريبي في التحليل للمعالجات بالتقنيات الكرافيكية للمنظر في العرض المسرحي
- **تحليل العينة:**

إن ظهور الكمبيوتر والبرامج (التقنيات الكرافيكية المتعددة) يُعّد أهم حدث منفرد في تاريخ التكنولوجيا ومسرح التقنيات الرقمية لان الكمبيوتر يمثل متغيراً كبيراً في وسائط التعبير والتفاعل السيسيوثقافي وبالذات المسرح والفنون المسرحية بما أعطاه من دعم تقني للعملية الفنية لغرض تحقيق الإبداع والابتكار عبر إمكانيات الكترونية، وعن طريق العناصر البصرية ، وذلك بالتركيبات والألوان ، والعناصر السمعية ، وعن طريق الإيقاع الصوتي، أو العناصر الحركية، وعلاقتها بالحركة، والديكور، وحركة الإضاءة حتى أجتمعت في ما بعد عملية أساسية في عالم المسرح, وهذا الدخول يعد الأساس الذي يسمح للكمبيوتر أنْ يكون جزءاً من المنظومة التكنولوجية في تطوير الصورة المشهدية للعرض المسرحي الذي يسهم في بنيتها عبر وسائط تقنية عدّة يصمم أفكارها ويخطط إستعمالها اختصاصيون في الموسيقى، والإضاءة، والصوت، والخدع البصرية، والملابس، والعمارة، والتشكيل، والرقص، والغناء، ويسبقهم في كل

ذلك مخرج العرض المسرحي . بوصف الأخير عقل إدارة الإفتراض التجريبي والتحقق من الفروض بإدامة نشاط التفاعل التخييلي مابين المتلقي والعرض وفق رؤياه التصميمية وأهدافها الأدبية والفنية. إذ يعمل بالبحث عن معادل لمعالجات توازي التغيير الذي حصل في فكر المشاهد أو المتلقي بوجود التكنولوجيا، لاستغلالها في العرض الفني كبديل مساعد في التشكيل البصري، وصناعة الصورة المشهدية مما دفع بالمسرحيين إلى تبني هذه التقنية الجديدة وتبني إستعمالها, فأخذ الكثير منهم الوسائط الحديثة والكمبيوتر حقولاً لتجاربهم الجديدة, أو لإعادة تشكيل أفكارهم وتنفيذها عن طريق الوسائط الرقمية الجديدة إذ أنَّ العمليات التي يقوم بها الكمبيوتر متأثرة إلى حدٍ كبير بدرجة وتناسق نشاطنا الجسدي والذهني، بالمقارنة مع الكمبيوتر، مع وظائفه وسلوكه ، ويمكن أنْ يظهر هذا النشاط درجة كبيرة من التركيز يتجاوز الصلة المباشرة صلة السبب في التأثير وتعريف على قدرة حقيقية الأداء، وعلى هذا الأساس يُعّد الكمبيوتر نموذج جديد للتقنية في صناعة وتشكيل الفضاء المسرحي، وهذا ما دفع الباحثان في توظيف الاداء الذكي للكمبيوتر في معالجة الفضاء المكاني للمنظر المسرحي بتوظيف جهاز الداته شو بروجكتر مع برنامجي البور بوينت والارينا في تصميم المنظر المسرحي فكان هذا المشهد المسرحي الذي اجراه الباحثان ضمن هذا الواقع التقني المعاصر والذي هو جزء اساس من تقانة المعلومات الرقمية المعاصرة.

يتشكل الانشاء الضوئي للمنظر المسرحي الرقمي في المشهد وعلى وفق مخطط الانشاء الضوئي ادناه والذي يتكون من جهاز الداته شو بروجكتر الموصول بالكمبيوتر مع استخدام برنامجي الارينا ريزوليوم(Resolume Arena) والبور بوينت(P.Point) والمثبت على محور السايك امام البروسينيوم وبزاوية اسقاط 45 درجة كما في الشكل ادناه:



(1)

بقصد الكشف والاظهار للمنظرالمسرحي الرقمي وبأي زاوية اسقاط يراها المصمم والمخرج مناسبة على خشبة المسرح وبما يحقق الطبيعة المرنة للتصميم والتعديل في الانشاء الرقمي للمنظر المسرحي فضلا عن السرعة بالتصميم والتنفيذ من قبل المصمم وبما ينعكس على الشكل المسرحي المدرك حسيا على الخشبة، واكسابه طاقة تحول ديناميكي، وبالتالي ديمومة انتاج الخطاب المسرحي في وعي المتلقي، فيبني المصمم وبمساعدة المخرج تركيبهما الإخراجي بثنائية التخييل والتأويل، حيث يتم نفي سمة الطبيعية الواقعية في الشكل، والعمل على تأكيد سمة الاصطناعي الفني في فعل تحققه، بمعنى تفكيك الواقع الطبيعي، وإعادة

الانتاج بالتخييل، واكتشافه بالتأويل، ليتقدم مبدأ الاصطناع الفني، وتجاوز المطابقة المرآوية في المحاكاة، منطلقا لفلسفة الإخراج، ومقابلة الاكتشاف باستمرار التأويل، نحو الحركية الديناميكية في الشكل، وبالتالي المبدأ التفاعلي في الانغمار بالتجربة الجمالية للعرض المسرحي، وبالتالي انتاج تركيب وتصميم فني وإخراجي معاصر، يتفق و المقاربة الجمالية للتقنية الرقمية في المسرح، و بقدرة الكومبيوتر على دمج الأنساق الواقعية والخيالية، بنسق الفضاء الرقمي الشامل، المجاوز لمبدأ المشابهة المرآوية، نحو التأكيد على الحقيقة الاصطناعية التي تتشكل فيه، وقيمتها النابعة من حضوريتها وتأثيرها في المجال الحيوي للذهن البشري، بخلق واقع افتراضي لا متناهي الاحتمال، فائق التأثير، ومباشر الحضورية أذ يتجسد التكامل الفني ما بين القيم الدراماتيكية والمرجعيات النصية للمشهد المسرحي وقدرة تمثلها الحسي عن طريق الخصائص التقنية التصميمية للمنظر المسرحي الرقمي، وكما موضح بالصور ادناه:

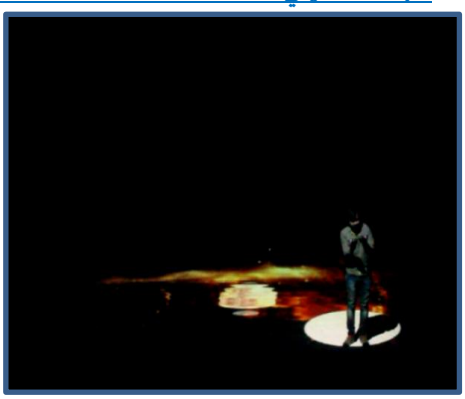
(2)

(3)

(4)

(5)

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

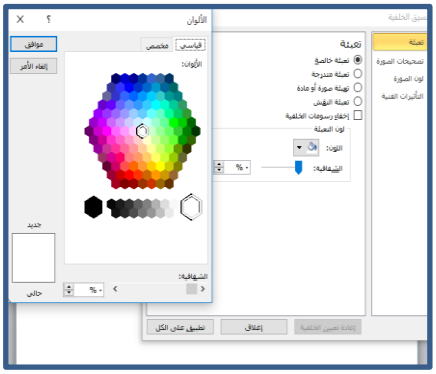


(6)

(7)

ان الانشاء الرقمي للمنظر المسرحي في حالة المعالجة بالكمبيوتر والتقنيات الكرافيكية وجهاز (الداته شو بروجكتر) أكد الغايات الجمالية للفضاء المسرحي المجرد على خشبة المسرح بالاعتماد على رؤية المصمم كمحور فكري يرتبط بالفرضية الفلسفية للمشاهد المسرحية كما في اعلاه ووفق التصميم الجمالي الذي اسس له المصمم باستنطاق الاشكال والتصاميم الرقمية المنفذة وفقا لفكرة المشهد حيث تلك الاشكال المصممة قد عولجت بالتقنية الرقمية للمنظر المسرحي الرقمي فتجرد الفضاء المسرحي وتم نزع ابعاده الطبيعية بواسطة التجسيد الفوري والمباشر للمناظر المسرحية الرقمية والحلول للتصور الذهني الذي حملته الرؤية الاخراجية ومعالجاتها الفنية، فاصطناع الشكل وحضوريته الآنية التي كسرت منطقية التأسيس الطبيعي للموقف، بفنتازيا التصاميم والاشكال كما في اعلاه، هو ما كان ممكنا لولا المعطى التقني الرقمي بقدرة الانتاج للشكل بواسطة الكومبيوتر، وإنشاء تركيبات ديناميكية من السطوح/الاشكال وبالوان لا نهائية ، والتي سيتعامل معها ذهن المتلقي باتجاهين متعارضين، اتجاه وصل المعطيات لتلك الاشكال وتحقق مفهوم، واتجاه فصل، وقطع بين الاشكال، بغية ديمومة عملية الاكتشاف، واستمرار اكتشاف حقيقة مستمرة بالتحقق، وهو واقع حقيقة أكبر من الحقيقة الطبيعية المحددة بالحتميات السببية، وتراث الأصول المرجعية. وبالتالي ديناميكية الشكل المسرحي باستمرار فعالية التأويل. وهي مقاربة في فلسفة التركيب الإخراجي اتاحت دمج فضاء التخييل المسرحي بالفضاء الافتراضي، بوساطة الذهن الديناميكي للوعي المتلقي، وقدراته التفاعلية متعددة المستويات الحسية والتخييلية مع المعطى التقني الرقمي للكومبيوتر، وبالتالي تحقيق تشكيلات جمالية واسعة غير محددة الكيفيات والأشكال، تثري التجربة الجمالية، وتصعد بها إلى مستويات متطورة بتحقيق الإزاحات الجمالية في آفاق توقع المتلقي، وإدارة الوعي الجمالي نحو حالة اندماج الآفاق. إن تتابع اللوحات المشهدية بتوافق المتن الحكائي للمشهد هي معادلات موضوعية يقترحها الإسقاط المعاصر، ربطت حركية الموتيفات التي يصدرها الشكل المسرحي بقيم التزامن والتعدد، وزخم الاندفاع بالتحقق الحضوري. وفي المنظر المسرحي الرقمي إجرائيا، في بنية السرد المشهدي لتلك اللوحات المتتابعة وحيث ما حضرت المعالجة بالتقنيات الكرافيكية للمنظر المسرحي، كما في المشهد المتضمن ثلاث لوحات في اعلاه نجد المنظر المسرحي الرقمي كان اسقاطه بشكل حضوري مباشر، بما

يستدعي تحققه على خشبة المسرح، دون المرور بمراحل الإيحاء الرمزي، ومن ثم التداعي الحسي لخلق الشكل تخييليا على الخشبة، بل تم ذلك حضوريا آنيا بشكل مباشر التحقق، وبدمج مرحلتين تقنيتين في التصميم قبل التنفيذ بالإسقاط هما: مرحلة تصميم الشكل والحركة في شريحة العرض الرقمي لبرنامج البوربوينت (Power Point) وبرنامج الارينا ريزوليوم(Resolume Arena) ، مع ضبط درجة اللون والبراقية ، ووفق البرنامج اللوني الرقمي (RGB) ، وضبط درجة التسريع لأي حركة ولأي مشهد في شريحة العرض. ثم المرحلة التقنية الثانية في التصميم، بإسقاط شريحة أخرى لصورة القمر مثلا على خلفية المشهد (Background) ، وضبط انعكاسها على شريحة العرض الرقمي الأولى المسقطة، والتي تجسد سطح الماء وحركة الأمواج كما في مشهد انعكاس القمر وقت الغروب على سطح الماء، وهو ما يجسد حسيا وبشكل حضوري مباشر، بيئة المكان والزمان للفعل المسرحي، ودون المرور بحالة الإيحاء الرمزي، ثم التداعي الحسي للبيئة والمكان والزمان بالتخييل، والذي يعتمده المنظر التقليدي وهذا قد عزز المعطى الحسي المباشر لحضورية الشكل المسرحي، بكامل بيئته المكانية والزمانية، وتفصيلاتها الحسية، بوصفها مندرجة ضمن المصفوفة الرقمية التي تعرضها شريحة العرض للبرنامج الرقمي البوربوينت (Power Point) وبرنامج الارينا ريزوليوم (Resolume Arena)، وبشكل مضبوط تقنيا، والذي يصعب تحققه بالتصميم والتنفيذ التقليديان، وهو ما يوسع خيارات فنان السينوغراف الإبداعية، باعتماد امكانات الكومبيوتر بسعة التخزين، والذاكرة التشغيلية وسرعة المعالجة، والتعدد بالبرمجيات التطبيقية (Application Program)، وتطوّر الوسائط المتعددة، وما يوجد من بدائل في المعالجات التقنية للمشهد المسرحي لتجسد رؤية الاخراج. وعلى مستوى المعاينة المادية نجد ان المنظومة الرقمية المتكونة من جهاز الداته شو بروجكتر والكمبيوتر والتقنيات الكرافية المتمثلة بالبرامج المستخدمة سلفا قد اتاح بناءا لونيا لكل شكل صمم ونفذ وبالإفادة من النظام اللوني الرقمي(RGB) الدقة والنقاوة العالية للألوان فضلا عن الخيارات المتعددة وبشكل كبير وضمن سلم قيمي من الالوان يصل الى 16 مليون لون واكثر كما في الشكل ادناه:



(8)

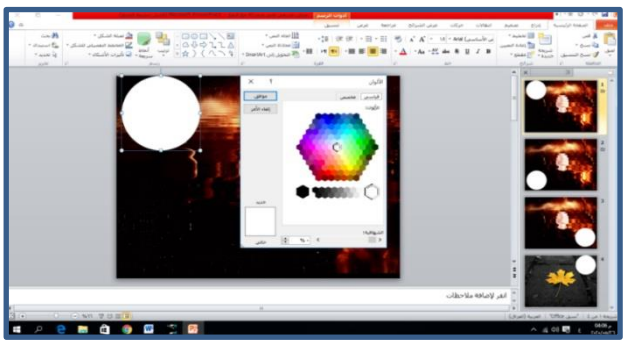
وبفحص المعطى الحسي البصري للمعالجة في المنظر المسرحي الرقمي نجد الامكانات الهائلة التي توفرها هذه المنظومة الرقمية في تصميم المنظر المسرحي على مستوى الانظمة اللونية المتعددة في الفضاء الافتراضي أمام المنظر المسرحي التقليدي مما يتيح انشاء خيارات متعددة في الفضاء الافتراضي المُسقط على خشبة

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المسرح والتي تعطي بدورها خيارات تصميمية كثيرة للمصمم فضلا عن صفة الاثراء البصري للمنظر وطبقا لامكانياته الكبيرة في تشكيل اللون وتنظيم الاشكال والمؤثرات والتنوع بالعلاقات اذ ان اهم الشروط الاساسية التي يمثلها معطى الادراك الحسي للمتلقي والتي تسهم في ادارة المفهوم للمتلقي عن طريق سيل تتابعها، ومثلما تعمل المنظومة الرقمية الصورية كمعالج وبديل عن المنظر المسرحي التقليدي فأنه توفر قدرة وانسيابية بناءا على طبيعته التنفيذية المباشرة وانسيابية حركة الاشكال وهندستها والقدرة على التحكم الدقيق اليدوي والاوتوماتيكي بزمن واتجاه الحركة لكل شكل وهذا ما لا يتوفر في المناظر المسرحية التقليدية وهذا ما يسهم من جانب اخر في ضبط الايقاع الحركي للأداء ضبطا دقيقا ومن دون معوقات لدخول وخروج الممثل وذلك بتوفير فراغات ملائمة في مساحة المنظر المسرحي لتسهيل حركتهم فضلا عن انشاء بيئة أقرب الى الحقيقة يتعايش فيها الممثلون داخل اطار المنظر المسرحي الرقمي وبحسب نص المسرحية ورؤية المخرج طبعا.

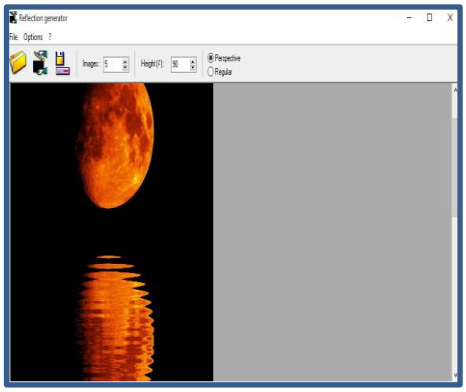
اما على مستوى التصميم والانشاء الرقمي للمنظر المسرحي للمشهد يوضح الباحثان تصميمهما للمنظر الرقمي باستعمال برنامج(البور بوينت P.Point) وبرنامج الارينا ريزوليوم (Resolume Arena) كما في ادناه:

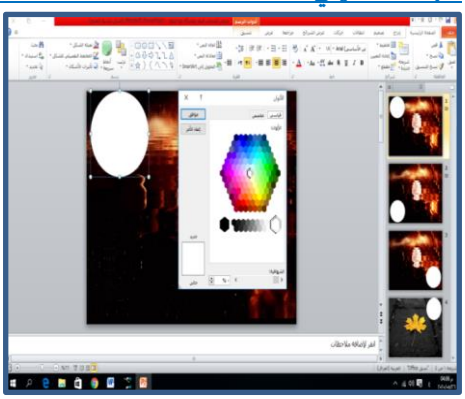
يتضمن المشهد اربع بقع اضاءة وبأحجام متساوية 7سم *7سم وموزعة يسار اعلى واسفل الشريحة واسفل يمين الشريحة واعلى يمين الشريحة للمنظر المسرحي الرقمي وبلون ابيض وبحافة ناعمة ودرجة الشفافية صفر وبدرجة لونية وفق نظام (RGB) 255 درجة لونية للاحمر و 255 للاخضر و 255 للأزرق، وحركة البقعة من الشريحة الاولى للثالثة وعلى الترتيب 17 ثانية و19 ثانية اما الاخيرة ثابتة على المنظر الرقمي. اما بالنسبة للمنظر الرقمي وهو ما يهمنا في بحثنا، استخدم الباحث برنامج (Reflection Generator) لتحويل الصورة الى (GIF) مع صنع انعكاس لها وتحديد حجم الانعكاس وسرعة التموج له من خلال التحكم بعدد التموجات الخاصة للصورة وبما يتلاءم والمشهد المسرحي كما في الاشكال ادناه فضلا عن استخدام البرامج التي ذكرت سلفا.



(9)

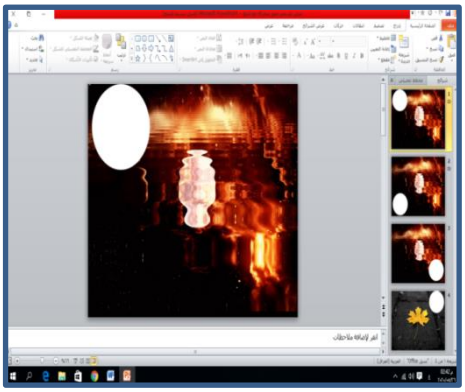
مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



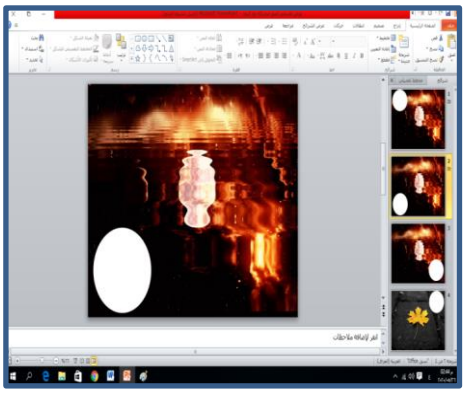


(10)

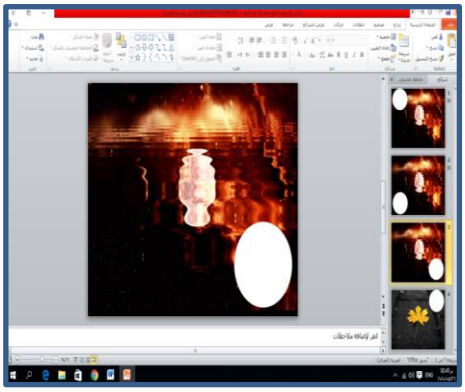
ان فائدة برنامج (Reflection Generator) هو لتحريك الصورة الثابتة بعد اجراء بعض التعديلات عليها بواسطة الاوبشنات او الوظائف والايعازات الموجودة في اعلى سطح البرنامج ومن ثم تحويل الصورة الجامدة الى (Gif) صورة متحركة يمكن الافادة منها وبشكل عالي ما عدا المنظر الرقمي الاخير الصورة كانت ثابتة وكما في الاشكال التالية



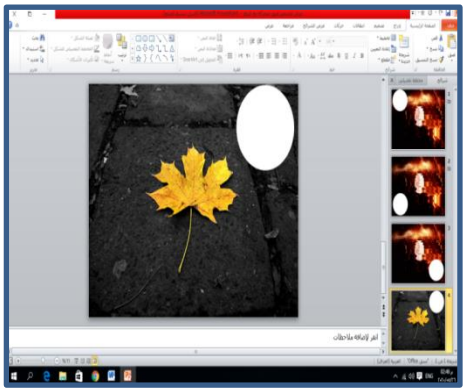
(11)



(12)



(13)



(14)

النتائج والاستنتاجات

نتائج التحليل

1. المعالجات بالتقنيات الكرافيكية في تصميم المنظر المسرحي في عموم عينة البحث ، اعتمدت ديناميكية الشكل المسرحي باستمرار فعالية التأويل، وبدمج فضاء التخييل المسرحي بالفضاء الافتراضي، بوساطة الذهن الديناميكي للوعي المتلقي، وقدراته التفاعلية متعددة المستويات الحسية والتخييلية مع المعطى التقني الرقمي للكومبيوتر، وبالتالي تحقيق تشكيلات جمالية واسعة غير محددة الكيفيات والأشكال، تثري التجربة الجمالية، وتحقق إزاحة في آفاق توقع المتلقي، وإدارة الوعي الجمالي نحو حالة اندماج الآفاق.
2. . يبني السينوغراف المسرحي صورة المشهد الرقمية في عينة البحث بنفي سمة الطبيعية في الشكل، باعتماد مبدأ الاصطناع الفني، وتجاوز المطابقة المرآوية بالمحاكاة، بقدرة الكومبيوتر على دمج الأنساق الواقعية والخيالية، بنسق الفضاء الرقمي الشامل ، نحو التأكيد على الحقيقة الاصطناعية التي تتشكل فيه، وقيمتها النابعة من حضوريتها وتأثيرها في المجال الحيوي للذهن البشري، بخلق واقع افتراضي لا متناهي الاحتمال، فائق التأثير، ومباشر الحضورية.
3. المعالجات بالتقنيات الكرافيكية للمنظر المسرحي في عموم عينة البحث، اعتمدت ديناميكية الشكل المسرحي باستمرار فعالية التأويل، وبدمج فضاء التخييل المسرحي بالفضاء الافتراضي، بوساطة الذهن الديناميكي للوعي المتلقي، وقدراته التفاعلية متعددة المستويات الحسية والتخييلية مع المعطى التقني الرقمي للكومبيوتر وبرمجياته، وبالتالي تحقيق تشكيلات جمالية واسعة غير محددة الكيفيات والأشكال، تثري التجربة الجمالية، وتحقق إزاحة في آفاق توقع المتلقي، وإدارة الوعي الجمالي نحو حالة اندماج الآفاق.
4. حقق المنظر المسرحي الرقمي في عموم عينة البحث خصائص تقنية تتسم بالمرونة العالية بالتصميم والقدرة على التعديل في الإنشاء السينوغرافي، واختزال الوقت، وهو ما انعكس إيجابياً في تجسيد الرؤية الإخراجية وسعة خيارات المصمم السينوغراف الابداعية لتحقيق التكامل الفني ما بين القيم الدرامية وإمكانات التجسيد الحسي عبر المعطيات التقنية، التصميمية والتنفيذية.
5. إنَّ المرونة العالية في الاجراء التصميمي للمعالجة بالتقنيات الكرافيكية والتحقق للمعالجات الفنية في الرؤية السينوغرافية في عموم عينة البحث رسخت الفضاء المسرحي بتجريديته ورمزيته العالية كفضاء افتراضي قابل للتحول الدلالي والتنوع والتعدد بما لا نهاية من التجسيدات الافتراضية ليصبح فضاء المسرح حقلا دلاليا لا متناهي الإمكانات تتصاعد فيه فعالية التأويل.
6. إنَّ المنظر المسرحي الذي صمم ونفذ في عينة البحث ، جعل المتلقي ينغمر بفيض من المعطيات البصرية التي تجتاح قدراته ومدركاته الحسية وتدمجها بمؤثرات العالم الواقعي، لخلق الفضاء التصميمي كبيئة، حضورية فائقة التحقق.

7. حققت المعالجة بالتقنيات الكرافيكية للمنظر المسرحي في عموم عينة البحث ، ومن خلال الإفادة من نظام (RGB) اللوني الرقمي قدرة عالية على التحكم بمستوى وكثافة اللون للمنظر المسرحي، لشد انتباه المتلقي ونقله بشكل دائم في دائرة عملية الادراك الحسي للعرض.

8. المعالجة بالتقنيات الكرافيكية للمنظر المسرحي في عينة البحث، حقق ضغطاً للنفقات وتوفيرا في مستوى الحجم والوزن والسعر، فضلاً عن الخصائص الفنية والجمالية للمعالجة، والأمان في الاستخدام، وتوفير كلفة أجور العمل والفنيين.

استنتاجات البحث

4. المعالجات الكرافيكية للمنظر المسرحي الناتج الذي يتسم باستراتيج التحقق الفوري، والحضورية المباشرة، غير مفهوم انساق العرض المسرحي من الحالة المادية الحسية، الى الحالة الافتراضية القائمة على الاحتمال.

5. المعالجات بالتقنيات الكرافيكية للمنظر المسرحي، تعتمد دمج فضاء التخييل المسرحي، بالفضاء الافتراضي، لخلق الشكل المسرحي الديناميكي، بما يصعد فعالية التأويل واستمرار المعنى.

6. رسخت المعالجات بالتقنيات الكرافيكية للمنظر المسرحي الفضاء المسرحي بتجريديته ورمزيته العالية كفضاء قابل للتحول والتعدد بما لا نهاية من التجسدات الافتراضية، ليصبح حقلا دلاليا لا متناهي الإمكانات، تتصاعد فيه فعالية التأويل الى حدود الاكتشاف المستمر.

7. تتيح المعالجات بالتقنيات الكرافيكية للمنظر المسرحي كماً هائلاً من إمكانات التركيب المتعدد الوسائط للأشكال التفسيرية للثيمات في ديناميكية الإحداث الدرامية. .

8. تتيح المعالجات بالتقنيات الكرافيكية للمنظر المسرحي السعة اللامتناهية بالخيارات الإبداعية للمصمم السينوغراف بتعدد درجة اللون والبراقية والنقاء، والقدرة على تركيب الشكل في الإنشاء السينوغرافي ومرونة التصميم والتعديل والتنفيذ.

9. تحقق المعالجة المعالجة بالتقنيات الكرافيكية للمنظر المسرحي ربحاً بخفض الكلفة المادية، مقارنة بالمنظر التقليدي، فضلا عن الوزن، والحجم، والعمر الافتراضي، بالإضافة لعامل الزمن.

References:

[1] . Hornby, A,S with others.(1974). Oxford Advanced Leans, *Dictionary of current English 3D*, Edition, Oxford University, press London WC.

[2]. Youssef Khayat,Y.1899. *Dictionary of Scientific and Technical Terms*, Dar Lisan Al Arab, Beirut.

[3] Bertooline, G.R.& Wieb,E N. & Miller, G & Leonard, N, O., *Fundamentals of Graphics Communication*,(2003)

[4]. Musa, M.A .(2011). *Introduction to Graphic Design*, Sharjah, College of Graduate Studies, University of Sharjah, 1st Edition.

[5]. See: Shafiq, H .(2009)*The Scientific Foundations for Designing Journals*, Cairo, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya for Publishing and Distribution.

[6] . Salam, M.S.(1982) *Modern Technology* (Kuwait: The World of Knowledge Series.

[7]. Stephan, V.(2018). *Being and Screen - How Digital Changes Perception*, T: Idris Katheer (Manama: Bahrain Authority for Culture and Antiquities.

[8]. Agros, R .M. and &George N. S.(1989) : *Science in its New Perspective*, T: Kamal Khalili (Kuwait: The World of Knowledge Series.

[9] Causey, M.(2005) *Theatre and Performance in Digital Culture from simulation to embeddedness*, London and New Yourk .

[10]. Al-Hayali, M. F.(2001) : *Visual Perception of Interior Design and Its Virtual Image on Computer*, MA Thesis (unpublished) University of Baghdad, College of Fine Arts

[11]. Frbo, C.(2009) Theater, Performance, and Technology, T: Heba Ajina (Cairo, Supreme Council of Antiquities Press

[12]. Abdel-Fattah, R.(2005) *Techniques in Theater Performance*, Al-Usbu Al-Adabi Newspaper, Issue 97, Damascus, Ministry of Culture.

[13] . Al-Sayed, N (2019), *The axis of literature in the era of electronic image / image and the reality of virtual literature*, Arab Internet Writers Union website.

[14] . Abdul Hussein, R. F.(2009), *Theatrical Presentation Technology, Reading in the Director's Imagination*, Unpublished PhD thesis (University of Baghdad, College of Fine Arts.

[15] . Hussein,J.S (2011), *The Strategy of the Digital Representative*, article published in Al-Ta'aki Newspaper.

[16]. *http://www.m3dmax.com*, Access date,1/8/2019

[17]. Baugh, C,(2005) *Theater Performance and Technology (The Development of Scenography in the Twentieth Century*), New York, first published.

[18] . Kadem,B . R & Sabti,I . H (2019/ September 15).*The Effectiveness of The Virtual Design Environment in Digital Advertising*. AL-academy Journal (93),283

** Multimedia: It consists of two parts, the first is (Multi), meaning multimedia, and the second is (Media) in the sense of media, which is a term used in general for everything that contains information that is spread between a group and is transmitted and exchanged and has the benefits of counting it as it reduced a lot of time and effort, and it is one of the electronic means The modern ones that tend to merge modern means of communication with each other and also represent a class of computer software that provides information in different physical forms such as images, sound, animation, and multiple data as well as texts. Rahma Press for Printing and Publishing, 2007, p.19.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/5-28

Treatments with Graphic Techniques for the Scene in Theatrical Show (Applied study)

Emad Hadi Abbas[1]
Mahmoud Jabiry[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 9/9/2020…....Date of acceptance: 5/10/2020….....Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract

The current research studies the digital techniques in order to identify the treatments with graphic techniques for the theatrical scene, which includes a number of programs and treatment tools with digital technique to identify the visual and aesthetic dimensions and outputs achieved in the design of the theatrical scene in addition to the options, that they provide in the design of a system of hypotheses for the theatrical world, In order to be an experimental mediator in achieving the creative hypothesis, which limited the research with a pivotal objective which is: identifying the digital techniques employed in the graphic digital design for the scene in the theatrical show. The research lies in its objective limits stated in the methodological framework i.e. Treatments with graphic techniques for the scene in the theatrical show, and employing it procedurally as a technical treatment in the design and construction of the theatrical scene. The research consists of the methodological framework in which the researcher determined the research problem, importance, the need for it, and its aim, in addition to specifying its terms procedurally. The theoretical framework consists of two sections: the first: the graphic techniques (digital design programs). The second section: employing the computer and its graphic techniques in the design of the theatrical scene. This section ended with the indicators from the theoretical framework. The researcher, in the research procedures, addressed the research sample. The researchers come up with the following conclusions including:

1- The treatments with the graphic techniques for the theatrical scene provide an infinite capacity of creative options for the scenographic designer with the multiplicity of the hue

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, emaddigitalighting2018@gmail.com.

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

degree, glossiness and purity, and the ability for constructing the figure in the scenographic composition in addition to the flexibility in the design, amendment and implementation.

2- The treatments with the graphic techniques for the theatrical scene provide huge amount of structure multimedia capabilities for the explanatory figures for the themes in the dynamism of the dramatic events.

3- The treatments with the graphic techniques for the theatrical scene achieve a profit through reducing the materialistic cost, compared to the traditional scene, let alone the weight, size, life span in addition to the time.

Keywords: treatment, graphic techniques

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/29-40

البناء الدرامي في النص القرآني"سورة طه أنموذجاً"

جبارخماط حسن [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/11/15 , تاريخ قبول النشر 2020/12/2 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

ملخص :

تعد الدراسات التي تناولت البناء الدرامي وعناصره كثيرة ومتنوعة ، لاسيما الكتب والدراسات التي تناولت علم المسرحية في بنائها، وأسلوب كتابتها، إذ لا يخلو كتاب منهجي او ضمن المتن الثقافي العام من تناول النص المسرحي ، في بنيته وكيف يتطور الفعل الدرامي فيه ، ولهذا يتبادر الى الذهن ، تساؤلا يثير جدوى تناول البناء الدرامي في هذا الوقت التي تزدحم بالدراسات المعاصرة (الدراماتورجيا) وعلاقتها والاتجاهات النقدية المعاصرة ، قد يكون لهذا التساؤل جانبا من الواقعية، لكن ما يثيره البحث من جدة وإصالة، هو تعرضه لمتن لغوي محكم في أسلوبه ودلالاته الناهضة، نحو البلاغة والاتصال والحياة الذي يتضمنها القرآن الكريم ، وما حفلت سوره الكريمة من تاريخ أحوال الأمم الغابرة والعبر التي نستدل عليها من الأقوام السابقة ، فالقرآن الكريم ، البيان العجيب في إيداعه وتدوينه، يتناوله الباحث بوصفه متنا دراميا، له بنائه الداخلي في تطور وإدارة الطاقة الداخلية للأحداث في بنية درامية محكمة الايجاد من خلال استراتيجية متنامية داخل البحث بدأت بالاطار المنهجي واثارة مشكلة البحث واهمية تناول هذه المشكلة والاهداف التي نسعى اليها مرورا بتحديد المصطلح .بعدها ينتقل البحث في مبحثه الاول الى الاطار النظري متناولا مفهوم البناء الدرامي وتطوره داخل النص المسرحي ، ثم بتناول البحث الثاني اجراءات البحث من خلال اتحاذ المنهج الوصفي التحليلي ؛ لانموذج عينة البخث المتمثلة بسورة طه المباركة . لنصل الى النتائج والاستناجات لتكون نهاية البحث بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية : البناء الدرامي ، المسرح ، النص القرآني ، البناء الدرامي في سورة طه

الإطار المنهجي البحث

مشكلة البحث والحاجة اليه :

تعد الدراسات التي تناولت البناء الدرامي وعناصره كثيرة ومتنوعة ، لاسيما الكتب والدراسات التي تناولت علم المسرحية في بنائها، وأسلوب كتابتها، إذ لا يخلو كتاب منهجي او ضمن المتن الثقافي العام من تناول النص المسرحي ، في بنيته وكيفية تطور الفعل الدرامي فيه ، ولهذا يتبادر الى الذهن ، تساؤلا يثير جدوى تناول البناء الدرامي في هذا الوقت الذي يزدحم بالدراسات المعاصرة (الدراماتورجيا) وعلاقتها

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

والاتجاهات النقدية المعاصرة ، وقد يكون لهذا التساؤل جانبا من الواقعية، لكن ما تتناوله الدراسة من جدة وإصالة، هو تعرضها لمتن لغوي محكم في بلاغته وأسلوبه ودلالاته الناهضة، و اتصاله الحيوي بالحياة الفكرية الذي تتضمنها سور القرآن الكريم ، إذ حفلت سوره الكريمة بتاريخ وأحوال الأمم الغابرة مما كشف عن العبر التي نستدل عليها من مخرجات حياتهم بكل تشابكها الإنساني والسياسي والمعرفي والديني ، فالقرآن الكريم ، البيان العجيب في إبداعه وتدوينه، تناوله الباحث بوصفه متنا دراماياً، له بناؤه الداخلي في تطور وإدارة الطاقة الداخلية للأحداث في بنية درامية محكمة الأبعاد ، مستقلة بذاتها ، ولهذا ينهض السؤال الآتي: هل يمكن عد النص القرآني نسق لغوي يتبنى البناء الدرامي نظاما محكماً في إدارة العناصر الدرامية التي يحتويها النص القرآني داخل سورة طه ؟

هذا ما سوف تسفر عنه استراتيجية البحث في تناوله سورة طه إنموذجا.(Surah Taha (The holy Quran

أهمية البحث :

من الممكن واستشرافاً للمستقبل أن يفتح باباً جديداً في معرفة المتون اللغوبة المجاورة ، وإمكان تناولها دراميا .

هدف البحث : يتمثل بالآتي :

- تناول النص القرآني - سورة طه- بوصفه متناً دراماياً ، له بنائه وعناصره الدرامية التي تشكل بمجموعها معمار البناء الدرامي .
- الإعلان عن نص درامي ، يمثل مقاربة جديدة في تناول سورة طه.
- الفصل بين البناء الدرامي في النص الدرامي بوصفه ضرورة بنائية عن البناء الدرامي في النص القرآني بوصفه ضمن بنية النص المقدس .

حدود البحث :

الحد الزماني: زمن الفراعنة

الحد المكاني: مصر القديمة

الحد الموضوعي: دارسة النص القرآني بوصفه حمولة درامية قابلة للتواصل والتأثير الجمالي .

تحديد المصطلحات :

البناء الدرامي :

يعرفه فؤاد الصالحي " مجموعة الوسائل الواضحة التي يستخدمها الدرامي لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض وبالكل العام " (Fouad Al-Salhi, , 2001.P.68)

ويعرفه ((صلاح فضل)) من خلال فكرة التضامن الجمالي بين الأجزاء، إذ يقول " إن فكرة التضامن بين الاجزاء ، ضرورة لضمان ثبات البناء ، لان المبنى ينهار اذا لم يكن تضامناً بين اجزائه، وعليه فإن البناء أو البنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي للعناصر والعلاقات القائمة بينها ، الجوهرية منها والثانوية " ((Salah Fadl, 1985- P.175-176)

المبحث الأول: الإطار النظري

البناء الدرامي :

الدراما كما الحياة لها نظامها وبنائها الخاص، الذي يعتمد في تكوينه على السببية التي تعلن عن الأحداث وكيف تتطور، فما نعيشه من وقائع من حولنا ، لا تعمل بالصدفة العمياء، بل ثمة أسباب تحدد مسارها وانطلاقها نحو هدف ما يمثل نهاية لهذه الأحداث، ولهذا لا يمكن حصر جميع الأحداث في مكون الحياة ، في متن أدبي او فني ، بل لا بد من العزل والاختيار، الذي يتناول الحياة ويأخذ منها حدثاً يكون مادة النص الدرامية، التي تتطور في النص ضمن قانون السببية الذي يعطي للنص مسوغاته الفنية والفكرية والجمالية. إذ ليس الإبداع - كما يقول عبد القادر القط - محاكاة للواقع او نقل صورة كاملة عنه ، وإلا كانت رؤية الواقع أكثر جدوى من الفن ! لان الفنان ينفعل بالحياة على نحو ما ، يقوم بعزل الوقائع الزائدة ، ويختار ما هو ضروري من الأحداث وصولا إلى المعالجة الإبداعية التي تضيف للحياة ولا تشوهها . Abdel (Qader Al-Qatt), 1998.P.15

إذ يؤكد أرسطو ان الحبكة لها الأهمية الكبرى في إنشاء النص ومتانة تكوينه، لأنها تقوم على السبب والنتيجة، وأن هذه الأسباب تتطلب تنظيما دراميا ، إذا كلما كانت الأسباب منظمة كانت النتائج مقنعة وقابلة الفهم والتأثير لدى القارئ، فالحدث الدرامي - مثلما يعبر(عبد العزيز حمودة)) يتطلب القدرة على ربط الأحداث ببعضها ، ومتابعة تطور الفعل الدرامي في حركة الأحداث داخل النص الدرامي، والقول بالأحداث، لأن ثمة نصوص مركبة الأحداث، لأن حدثها الدرامي الاساسي، تتفرع منه أحداثاً جانبية ، تساعد على نمو وتطور الحدث الرئيس، وهو ما يمكن تفريقه، عن الحدث البسيط الذي اعتمد في بنيته على حدث واحد يتطور في متن النص الدرامي (Hammouda, 1997-p.14)

ان الحبكة :هي " الجوهر الأول النقص الدرامي، بل لها منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي " ، وعرفها بأنها (ترتيب الأحداث) . واشترط (أرسطو) في الحبكة ، وهو " أن تعرض فعلاً واحداً تاماً في كليته ، بحيث يكون له (بداية ووسط ونهاية) . " وأن تكون " أجزاؤه العديدة مترابطة ترابطاً وثيقاً ، حتى أنه لو وضع جزءٌ في غير مكانه أو حذف ، فإن الكل يصاب بالتفكك والاضطراب ، والحبكات تكون على نوعين الاولى بسيطة وهي التي يقع بها التغيير دون انقلاب او تعرف اما الثانية فهي الحبكة المعقدة التي يحدث بها تحول وانقلاب ويقصد (ارسطو) بـ (التحول) ، " تغير مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه ، على أن يتفق ذلك مع قاعدة الاحتمال أو الحتمية " .

(Aristotle, 1989،P.13)

ولهذا يمكن عد البناء الدرامي مرادفاً للشكل المحكم، الذي يمتاز بالخصوصية ، اذا لا يوجد شكل فني مطلق عصي على التغيير، ولهذا لا وجود لبناء مطلق ، فكل عمل فني شكله، أو بناؤه الذي يحدده العمل الفني نفسه ، والذي يختلف من عمل الى آخر . (Rashad Rushdie, 1998.P.7)

إنَّ مفهوم الطول الملائم للفعل الدرامي ضرورياً ، لأنه متعلق بالجانب الجمالي والفهم، فلا يكون الفعل الدرامي وبنائه صغير ا جدا بحيث يفقد جماله ؛ ولا مبالغا في الطول بحيث يصعب استيعاب أحداثه، ولهذا فإن مقولة البناء من المقومات الأساسية لكل جنس أدبي، والتي تتجلى في اللغة العربية ترجمة لكلمة

Structure,المأخوذة من اللاتينية Structura وتعني البنية، التي هي كل متكامل ، مؤلف من عناصر مادية أو مجردة باللغة، تنتظم فيما بينها في علاقة ما ، تتجلى في تكوين العمل Comosition وتشكل نظاما او نسقا يعطي المعنى الشامل للعمل ومعنى الجزء يتولد من علاقة بمعنى الكل . ;Mary Elias and Hanan Kassab) 1997.P.105)

فالمعنى الحرفي لهذا المصطلح(البناء) يشير إلى الإطار الأساسي او الشكل الخارجي لاي بنية طبيعية او اصطناعية " لكن الاتجاه البنائي رأي ان المجتمعات ، حتى الوحدات الاجتماعية الأصغر حجما،المدن ، القرى ، أو التجمعات المؤقتة او الأحزاب او المؤسسات او غيرها ، لابد أن تدرس بوصفها نظاما (System) او بنية (Structure)يتالف من جزئيات ومجالات عمل وأنشطة وتخصصات وغيرها. وتدرس هذه الأنظمة على أساس تحديد مساهمة كل جزئية أو وظيفتها في النظام او البنية. (Sami Khashaba, 1987-P.91) ولهذا يمكن عد الدرامي بمثابة الجسم في حد ذاته يتألف من عناصر بنائية مرتبة ترتيبا خاصا، وطبقا لقواعد ومزاج خاص ، كي يحدث تأثيره في الجمهور. Hamadeh 1994-P.94)(

إذ يعد النص الدرامي نظام محكم لا يقبل الأرباك، تعمل عناصره بفاعلية داخلية تاخذ شكلا مغلقا تارة او مفتوحاً تارة أخرى، لأنها كيان مبني، اي قائم بعضه على بعض ، ومرتبط جزؤه بكله في منطق ونظام Tawfiq Al-Hakim,)والمسرحية مثل القصيدة والصورة والهيكل الهندسي ، لها كيان منسق ، مع جمالية في التركيب ، وتناسب في الفكرة يوحيان بالمتعة الفنية(1952.P.15 ,

فالبنية ذات المنحى الأرسطي، تكون مغلقة، تعمل بفكرة الاتصال الداخلي الذي لا يسمح المتلقي ان يكون شريكا الا على نحو غير مباشر في نهاية الحدث الدرامي، بوساطة التطهير من عرفتي الشفقة والخوف ، فهو ' التطهير- نهاية النهايات في بنية النص، التي بدأت بالمقدمة ثم نقطة انطلاق الحدث ، ثم تصاعد الأزمة فيه إلى الذروة، بعدها يبدأ الحدث بالهبوط نحو الحل الذي يحقق تطهيرا .اما البنية المفتوحة الحلقة ، فهو ما لوحده يتولد بريخت ، حين رفض البنية الدرامية الأرسطية، وتوجد الاتجاه الملحمي في الكتابة الدرامية، إذا اتجه بريخت طريقا مخالفا لارشطو ورؤيته الدرامية، من خلال إيجاد لوحات متعددة ، وليس بناء للحدث ، فضلا عن إدخاله مفاهيم جديدة لتطوير النص الدرامي، وهي :

1- الملحمية

2- المتأخرة

3- التغريب

ولهذا يمكن الوصول إلى مقاربة إجرائية قابلة أن تكون إداة التحليل من خلال ما يراه الباحث في البناء الدرامي على نحو يماثل ما أورده((سمير سرحان)) في كتابه (مبادئ علم الدراما) لأنه الكيفية الأسلوبية في خلق علاقات حتمية بين الأحداث، بعضها ببعض ، حتى تشكل بمجموعها نمطاً واحدا منسقاً ، والبناء هو أضفاء الوحدة على الأحداث المتتالية من خلال إيجاد علاقة حتمية بينها.

إنَّ الدراما كما الحياة لها نظامها وبنائها الخاص، الذي يعتمد في تكوينه على السببية التي تعلن عن الأحداث وكيف تتطور، فما نعيشه من وقائع من حولنا ، لا تعمل بالصدفة العمياء، بل ثمة أسباب تحدد مسارها وانطلاقها نحو هدف ما يمثل نهاية لهذه الأحداث، ولهذا لا يمكن حصر جميع الأحداث التي تكون

الحياة ، في متن أدبي او فني ، بل لا بد من العزل والاختيار، الذي يتناول الحياة ويأخذ منها حدثا يكون مادة النص الدرامية، تتطور في النص ضمن قانون السببية الذي يعطي للنص مسوغاته الفنية والفكرية والجمالية. ولهذا ينبغي أن نعرف المقدمات التي تفتح الباب الدرامي، على الحدث الرئيس الذي سيأتي لاحقا ، والمعلومات التي تختص بها المقدمة مهمة للقارئ ، حتى يعرف متى الأحداث واين ؟ ومن هي الشخصيات وكيف سيكون عملها داخل الحدث الدرامي؟ ممكن التعرف على مقدمة التعريف بالشخصيات والأدوات على النحو الآتي :

- **التعريف المادي الإداتي :** ويظهر على نحو الحوار الآتي:

ماتلك بيمينك يا موسى؟ (Surah Taha, Verse 17)

- موسى : هي عصاي اتوكأ عليها وأهش بها على غنمي ولي فيها مأرب أخرى (سورة طه ، آية 18)
- جيبرائيل: فالقها يا موسى؟ (سورة طه ، آية 19)
- موسى : (يلقي العصا فإذا هي حية تسعى) (Surah Taha, Verse20) إرشاد مسرحي حركي
- جيبرائيل: (مخاطبا موسى) خذها ولا تخف سنعيدها سيرتها الأولى (سورة طه ، آية 21) واضمم يدك الى جناحك تخرج بيضاء من غير سوء آية اخرى (سورة طه ، آية 22) لنريك من آياتنا الكبرى (سورة طه ، آية 23) اذهب الى فرعون إنه طغى (سورة طه ، آية 24)

2- التعريف بالشخصية وقدراتها الجسمانية والكلامية والاجتماعية :

- موسى : رب اشرح لي صدري (طه ، آية ٢٥) ويسر لي أمري (سورة طه ، آية 26) واحلل عقدة من لساني(سورة طه ، آية 27) و (سورة طه ، آية 28) واجعل لي وزيرا من أهلي (سورة طه ، آية 29) هارون أخي (سورة طه ، 30) أشدد به أزري(سورة طه، آية 31) وأشركه في أمري (سورة طه ، 32) كي نسبحك كثيرا (سورة طه، آية 33) ونذكرك كثيرا (سورة طه ، آية 34)إنك كنت بنا بصيرا(سورة طه ، آية 35)
- جيبرائيل: قد أوتيت سؤلك يا موسى (سورة طه ، آية 36)

ويتطلب نقطة انطلاق الحدث، سببا مقنعا يحمل بعده الدرامي ، ولهذا ما هي نقطة انطلاق الحدث في سورة طه ؟ الجواب في الآية المباركة:

- جبرائيل : اذهبا الى فرعون انه طغى) ((س طه ، أية 43) ويلاحظ تكرار هذه النقطة مرتان (آية 24 , آية 43) لتأكيد انطلاق الفعل في الحدث الدرامي داخل السورة المباركة. فقولا له قولا لينا لعله يتذكر أو يخشى (سورة طه ، آية 44)
- موسى وهارون : ربنا اننا نخاف أن يفرط علينا أو ان يطغى (سورة طه ، آية 45)
- جيرائيل: لا تخافا إنني معكما أسمع وأرى (سورة طه ، آية 46) فآتياه فقولا إنّا رسولا ربك فأرسل معنا بني إسرائيل ولا تعذبهم قد جئناك بآية من ربك والسلام على من اتبع الهدى (سورة طه ، آية 47)

إنَّ الإبداع - كما يقول عبد القادر القط - ليس محاكاة للواقع او نقل صورة كاملة عنه ، وإلا كانت رؤية الواقع أكثر جدوى من الفن ! فالفنان حين ينفعل بالحياة على نحو ما ، يقوم بعزل الوقائع الزائدة ، ويختار ما هو ضروري من الأحداث وصولا إلى المعالجة الإبداعية التي تضيف للحياة ولا تشوهها (ينظر 1, ص15) لهذا جاء النص القرآني ، بخطاب مفاده المواجهة المباشرة بين موسى و فرعون، على نحو مكثف وبليغ لتأكيد فعل الصراع بينهما وعلى نحو التسلسل الحواري الذي يدل على تصاعد الأزمة بين(فرعون) من جهة (وموسى وهارون) من جهة اخرى ، من يقنع الاخر بالعدول عن مبتغاه او هدفه ؟ ويظهر جليا في الحوار الآتي :

- هارون وموسى : إنا قد أوحي إلينا أن العذاب على من كذب وتولى(سورة طه ، آية 48)
- فرعون : فمن ربكما يا موسى (سورة طه ، آية 49)
- موسى : ربنا الذي أعطى كل شيء خلقه ثم هدى (سورة طه ، آية 50)
- فرعون: فما بال القرون الأولى(سورة طه ، آية 51)
- موسى: علمها عند ربي في كتاب لايضل ربي ولا ينسى (سورة طه ، آية 52) الذي جعل لكم الأرض مهدا وسلك لكم فيها سبلا وانزل من السماء ماء فاخرجنا به أزواجاW من نبات شتى (سورة طه ، آية 53) كلوا وارعوا انعامكم إن في ذلك لآيات لأولي النهى (سورة طه ، آية 54) ومنها خلقناكم وفيها نعيدكم ومنها نخرجكم تارة أخرى (سورة طه ، آية 55) ولقد أريناه آيتنا كلها فكذب وأبى (56)
- فرعون : أجئتنا لتخرجنا من ارضنا بسحرك يا موسى ؟ (س طه ، آية 57)
- فالنأتينك بسحر مثله فاجعل بيننا وبينك موعدا لا نخلفه نحن ولا انت مكانا سوى" (طه ، آية 58) .
- موعدكم يوم الزينة وان يحشر الناس ضحى " (س طه ، آية 59) .

هنا يتقدم الحدث نحو احتدام الصراع الدرامي لتعقيد الأزمة بينهما ، ولهذا ينبغي إن يكون صراعاً متكافئاً بين طرفين ، حتى يكون الفعل الدرامي مقنعاً ومؤثراً ، وهو ما دفع بفرعون أن يحدد مكاناً للمباراة بين موسى والسحرة في يوم الزينة صباحاً ، ولهذا هل تتحرك السورة المباركة باحداثها في مكان واحد ، أوج ما اسماها أرسطو وحدة المكان المحيط بالحدث ؟ من خلال تتبع السورة المباركة نجد تعدد الأمكنة مع وجود لحدث واحد ، وهذا معناه تطورا في بنية الحدث الدرامي إذ نجد أربع أمكنة هي :

1- مكان المناجاة والخلوة

2- قصر فرعون

3- يوم الزينة (مهرجان سنوي ، يقام خارج القصر) وهو احتفال ايضاً يقام سنوياً أنذاك لدى الفراعنة وقد ذكر في سورة طه فقط .

4- البحر / غرق فرعون

ويلاحظ في النص القرآني الاختزال والتكثيف الذي يعد ملمح إبداعي لافت ، إذ نجد في آية واحدة، تكثيفاً بليغا ، لخروج فرعون من المكان الذي دار فيه الحديث مع موسى وأخيه ، وبنفس الوقت توجد إشارة ضمنية لإقامة الحفل الآن والاستعداد لبدء مباراة السحر بين موسى والسحرة تبينه الآية " فتولى فرعون فجمع كيده ثم أتى" (س طه ، آية 60) هذا الاختزال والتحول لا نجده الا في البنى الدرامية المعاصرة ذات البعد التعبيري التجريبي ، لأننا مباشرة ننتقل الى يوم الاحتفال ومكانة ، والمبارة مباشرة من دون تكلف واطالة للحدث بطريقة غير مسوغة فكرية وفنيا . وهو ما كان من الحوار الذي يدور بين موسى وكبير السحرة :

- موسى: ويلكم لا تفتروا على الله كذبا ، فيسحتكم بعذاب وقد خاب من أفترى؟ (س طه ، آية 61)
- كبير السحرة : هذان لساحران يريدان ان يخرجاكم من ارضكم بسحرهما ويذهبا بطريقتكم المثلى (طه ، آية 63) " فاجمعوا كيدكم ثم ائتُوا صفاً وقد افلح من استعلى" (طه ، آية 64)
- قالو ياموسى إما أن تلقيَ او نكون أول من ألقى (طه ، آية 65)
- موسى : بل القوا - كلام موسى- وهنا يأتي الوصف ، وكأنه ارشادات مسرحية داخل النص" اذا حبالهم وعصُيهم يخيل اليه من سحرهم انها تسعى(س طه ، آية 66) .

إنَّ الحدث المناسب للدراما ، يتطلب عناصر أساسية، تكون بمجوعها وحركتها داخل النص ، الفعل الدرامي وبنائه الذي يعلو في سببيته وتوترة وتشويقه، وقد ذكرها لنا((أرسطو)) في كتابه (فن الشعر) على نحو مفصل ، ما زالت إلى الآن لها بعدها العملي، في علم كتابة النص، حددها بستة عناصر ، رتبها على نحو الأهمية العميلة ، كانت على وفق التسلسل الآتي :

-1الحبكة

2- الشخصية

3- اللغة

4- ألفكرة

5- المرئيات

6- الغناء (Aristotle Thales, 1989-P.96))

نجد في نص سورة طه.توازناً دراماياً يجعل من الصراع تصاعدياً ، ويحمل تشويقاً سمعياً وبصرياً، وقد تحقق في مشهد العصي وتحولها إلى افاعٍ ، وكيف تلقفتها عصا موسى جميعا، مما جعل كبير السحرة - طرف الصراع - في اختزالٍ بليغٍ ، يمثل بعداً سينوغرافياً متحركاً ، ينقل الصراع الى مرحلة محتدمة وهي الذروة، وهي إعلان الحرب على موسى وقومه بعد إيمان السحرة بموسى، وهو ما بينته الآيات باختزالٍ بليغٍ، يمزج ما بين اللفظي والبصري والادائي ، على نحو الحوار الآتي :

- موسى : (فاوجس في نفسه خيفة موسى) (سورة طه ، آية 67) إرشاد مسرحي حول الشعور الداخلي لموسى.

- جبرائيل: (مخاطبا موسى) : لا تخف إنك أنت الأعلى" (سورة طه ، آية 67) " الق ما في يمينك تلقف ما صنعوا ، إنما صنعوا كيد ساحر ولا يفلح الساحر حيث أتى " (سورة طه ، آية 68) هذا الاختزال والتكثيف الدرامي ينتهي بكلمة تدل على الفعل الحركي ، مشفوعةً بإ رشادات مسرحية تبين لنا نهاية الاحتدام بين موسى والسحرة " فألقى السحرة سجدا" (سورة طه ، آية 69) يلاحظ انه ملمح للارشادات المسرحي الحركية داخل النص القرآني!
- كبير السحرة : " آمنا برب هارون وموسى" (سورة طه ، آية 70).

تتطور الأزمة إلى ذروة التصادم بين موسى وفرعون والسحرة، في حوار منضبط الأركان والتطور الإيقاعي ويمكن توزيعه على النحو الآتي:

- فرعون : آمنتم له قبل أن آذن لكم إنه لكبيركم الذي علمكم السحر فلأقطّعن أيديكم وأرجلكم من خلافٍ ولأصلبنكم في جذوعِ النخلِ ولتعلمن أيّنا أشد عذابا وأبقى(سورة طه ، آية 71)
- كبير السحرةِ: لن تؤثرك على ما جاءنا من البينات والذي فطرنا فاقضِ ما انت قاضٍ انما تقضى هذه الحياة الدنيا (سورة طه ، آية 72) إنا آمنا بربنا ليغفر لنا خطايانا وما أكرهتنا عليه من السحر والله خيرٌ وابقى(سورة طه، آية 73) إنه من يأت ربه مجرما فإن له جهنم لا يموت فيها ولا يحيى(سورة طه ، آية 74) ومن يأته مؤمنا قد عمل الصالحات فأولئك لهم الدرجات العلى(سورة طه ، آية 75) جناتٍ عدن تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها وذاك جزاء من تزكى(سورة طه ، آية 76)

إن انشاء النص ومتانة تكوينه، يأتي من التلازم الموضوعي ما بين السبب والنتيجة، وأن هذه الأسباب تتطلب تنظيماً درامياً ، إذا كلما كانت الأسباب منظمة كانت النتائج مقنعة وقابلة الفهم والتأثير لدى القارئ، فالحدث الدرامي - مثلما يعبر(عبد العزيز حمودة)) يتطلب القدرة على ربط الأحداث ببعضها ، ومتابعة تطور الفعل الدرامي في حركة الأحداث داخل النص الدرامي، والقول بالأحداث، لان ثمة نصوص مركبة الاحداث، لان حدثها الدرامي الاساسي، تتفرع منه أحداثا جانبية ، تساعد على نمو وتطور الحدث الرئيس، وهو ما يمكن تفريقه، عن الحدث البسيط الذي اعتمد في بنيته على حدث واحد يتطور في متن النص الدرامي. (Abdel Aziz Hammouda , 1997-P.24)) .

لذلك اشترط (أرسطو) في الحبكة ، وهو " أن تعرض فعلاً واحداً تاماً في كليته ، بحيث يكون له (بداية ووسط ونهاية) . " وأن تكون " أجزاؤه العديدة مترابطة ترابطاً وثيقاً ، حتى أنه لو وضع جزءٌ في غير مكانه أو حذف ، فإن الكل يصاب بالتفكك والاضطراب ، ونجد امام هذا الكلام ان البنية الدرامية في النص القرآني محكمة الاسباب التي تؤدي بالضرورة الى نتائج مقنعة ، فالبداية كانت نقطة انطلاق الحدث وهي طغيان فرعون وضرورة ايقاف هذا الحذر ، وهو ما يتطلب صراعا بين الشخصية ليصل الى النهاية وهي غرقة فرعون - بعد اعلان حربه على موسى وقومه ، وكأنها نهاية ذروة الازمة ووصولها الى الحل وهو غرق فرعون وجنوده في البحر ، وبحسب ما تبينه الايات الكريمة:

- جيبرائيل: ولقد اوحينا الى موسى أن أسر بعبادي فاضرب لهم طريقا في البحر ولا تخاف دركاً ولا تخشى " (سورة طه ، آية 77) فاتبعهم فرعون بجنوده فغشيهم من اليم ما غشيهم(سورة طه ، آية 78) وأضل فرعون قومه وما هدى (سورة طه ، آية 79)

وهنا تتحقق نهاية ذروة الصراع واحتدامه، بهلاك فرعون الذي يمثل نهاية بنية الأحداث الدرامية، ووصولها إلى الحل الذي مثلَّ طاقة تفريغ الشحنات السلبية لدى المتلقي والوصول بالأحداث إلى التوازن الفكري والعاطفي وهو ما يحقق البعد العلاجي للسورة القرآنية والتخلص من الأبعاد المتوترة لدى المتلقي او ما أسماه أرسطو بالتطهير مع عاطفتي الشفقة والخوف التي قد تنتاب المتلقي من موقف وحالة الشخصية الدرامية .

والحبكات تكون على نوعين ؛ الأولى بسيطة وهي التي يقع بها التغيير دون انقلاب او تعرف ؟؟؟ اما الثانية فهي الحبكة المعقدة التي يحدث بها تحول وانقلاب ويقصد (ارسطو) بـ (التحول) ، " تغير مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه ، على أن يتفق ذلك مع قاعدة الاحتمال أو الحتمية " (- Aristotle Thales) .
P.26

إنّ مفهوم الطول الملائم للفعل الدرامي ضرورياً ، لأنه متعلق بالجانب الجمالي والفهم، فلا يكون الفعل الدرامي وبناؤه صغيراً جداً بحيث يفقد جماله ؛ ولا مبالغاً في الطول بحيث يصعب استيعاب أحداثه، ويعد النص الدرامي نظام محكم لا يقبل الأرباك، تعمل عناصره بفاعلية داخلية تاخذ شكلاً مغلقاً تارة او مفتوحاً تارةً أخرى، فالبنية ذات المنحى الأرسطي، تكون مغلقة، تعمل بفكرة الاتصال الداخلي الذي لا يسمح المتلقي أن يكون شريكا إلا على نحو غير مباشرٍ في نهاية الحدث الدرامي، بوساطة التطهير من عاطفتي الشفقة والخوف ، فالتطهير يمثل نهاية النهايات في بنية النص، التي بدأت بالمقدمة ثم نقطة انطلاق الحدث ، ثم تصاعد الأزمة فيه إلى الذروة، بعدها يبدأ الحدث بالهبوط نحو الحل الذي يحقق تطهيراً .

النتائج: وتتوزع النتائج على النحو الآتي:

- البعد الدرامي الفاعل الحضور داخل النص القرآني في سورة طه من حيث البناء الحكائي .
- السببية الرابطة لحبكة الاحداث، وهو ما يجعل البناء مكونا من أجزاء مشكلة له لا يمكن حذفها او نقلها وهنا يتبين طاقة الاحكام والضبط في بنية الشكل الدرامي .
- ان إيقاع الشكل في بنية النص القرآني يعمل على نحو بنائي متعدد من حيث تعدد البيئات وسلوكيات الشخصيات مما يعني انفتاحه على البناء مفتوح الحلقة المعاصرة ومتجاوزا البنية الارسطية المغلقة الحلقة.
- يحتوي النص القرآني على مراحل البناء الدرامي في وحدة عضوية تبدأ بالمعلومات ونقطة انطلاق الحدث وتازمه وصولا إلى الذروة ثم الحل.
- يتم البناء الدرامي في النص القرآني بالاختزال والتكثيف مما يحقق الطول الانموذجي للحدث الذي يستوعبه إدراك القارئ وهو ما لا نجده في كثير من النصوص الدرامية التي تعاني الإطالة والإسهاب من دون مسوغ.
- توافر النص القرآني على عناصر اغناء النص من كسر المتوقع المتمثل في مشاهد السحر الذي يعطي لشكل النص طاقة إيحائية مؤثرة بالقارئ

الاستنتاجات:

1- قابلية النص القرآني على الانفتاح واستخراج نصوص درامية فاعلة في أحداثها وإبعاد شخصياتها.
2- ينماز النص القرآني بالمرونة الداخلية وانتاج الشكل الدرامي المناسب بمضمون السورة المباركة وآياتها الكريمة .
3- أن تنوع الشخصيات في النص القرآني يتيح للقارئ تصور الاحداث وتفاعلها مع الشخصيات سلبا أو إيجابا.
3- تعدد الأزمنة يجعل من بنية النص القرآني الدرامية قابلة للنمو والتعدد في مفاصل إنتاج الشكل الدرامي، وهو ما يعني تجاوزاً للنمط الأرسطي والبريختي على حد سواء.
5- الاجواء في السورة القرآنية في تعددها أقرب الى الصورة السينمائية مما يعني الحاجة إلى التقنيات الرقمية في إظهار الاجواء العجائبية.

References :

1-The Holy Qura,(Surah Taha .p.312)

2-Al-Salhi, F. *The Science of the Play and the Art of Its Writing*, 1st Edition (Jordan, Amman, Al-Kindi House, 2001.p.68)

3 - Salah F., *The Constructivist Theory in Literary Criticism*, 1st Edition (Beirut, Dar Al-Shorouk, 1985.p.176-175)

4- Al-Qatt, A. *The Art of the Play*, 1st Edition (Lebanon, Publishers Library, Egyptian International Publishing Company, Longman, 1998.p.15)

5- Aristotle T., *The Art of Poetry*, T. Ibrahim Hamada, ed. 1 (Cairo, The Anglo-Egyptian Library, 1989.p.96-p.26-p.13)

6- Abdel A. H., *The Dramatic Building*, 1st Edition (Cairo, Culture Palaces Authority, 1997.p.24)

7- Rashad R., *The Art of Writing the Play*, 1st Edition (Cairo, Egyptian General Book Authority, 1998.p.7)

8- Mary E. and Hanan K.; *The Theatrical Dictionary*, 1st Edition (Beirut, Lebanon Publishers, 1997.p.105)

9- Sami K., *Issues of Contemporary Theater*, 2nd Edition (Baghdad, The Small Encyclopedia, 1987.p.91)

10- Ibrahim H., *Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms*, 3rd Edition (Cairo, The Egyptian Anglo Library, 1994.p.94)

11- Al-Hakim T., *in Literature*, 12th Edition (Cairo, Egypt Library, 1952.p.15)

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/29-40

Dramatic Construction in Quranic Text Surah Taha – A model

jabaar khammat hasan[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 15/11/2020……..Date of acceptance: 2/12/2020…...Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract:

There are many varied studies that dealt with the dramatic construction, especially books and studies that addressed drama in its construction and the method of writing it, that no textbook or a general cultural content is void of tackling the dramatic text in its construction and how the dramatic action develops in it. Therefore, a question occurs to the mind about the feasibility of dealing with the dramatic construction in this time, where many contemporary studies of dramatology and its relation and the contemporary critical directions are accumulating. This question many have two realistic aspects, yet the novelty and originality that this research shows lie in addressing a refined linguistic text in its style and connotations, such as rhetoric, communication and life that the holy Quran contains, and what its surahs talk about such as the history and conditions of the bygone nations and the lessons that we derive from the previous peoples. The holy Quran, a wonderful statement in its creativity and writing, is addressed by the researcher as a dramatic text that has an internal construction in the development and management of the internal power of events in a refined dramatic construction through a developing strategy inside the research which started by the methodological framework, and the research problem and the importance of addressing this problem, in addition to the objectives that we seek, passing through the identification of the terms. Then, the research, in its first section, addresses the theoretical framework, which tackles the concept of dramatic construction and its development inside the dramatic text. The second section deals with the research procedures by adopting the descriptive analytic approach and addressing the research sample represented by the blessed surah Taha. Then we conclude the research with the results and conclusions and a list of resources.

Keywords: Dramatic construction, Quranic text, dramatic construction in surah Taha

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad,** jabbarkhamat@gmail.com.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/41-62

البعد الجمالي للإضاءة في عروض المسرح الأكاديمي

اسيل ليث احمد[1]
ثامر شوكت عبد الستار[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/9/13 , تاريخ قبول النشر 2020/10/11 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

ملخص البحث:

ان العرض المسرحي يعتمد في تشكيله على المنظومة التقنية وماتحمله من عناصر للعرض المسرحي ومن هذه التقنيات هي الاضاءة التي بحث كل مخرج لاسلوب وطريقة تنفيذها ولاعطاء خصائص ووظائف جمالية تمنح العرض المسرحي بعدا جماليا وتأويليا وذلك من خلال ماتحمله الاضاءة من تعبيرات ودلالات متعددة في اكساب العرض صفة جمالية ووظيفية، لذلك تم تسليط الضوء على الاضاءة وعملها في العرض المسرحي لما لها من دور مهم في العروض المسرحية الحديثة، وعليه تم تقسيم البحث الحالي الى أربع فصول.

الفصل الاول: تضمن مشكلة البحث والتي جاءت تحت السؤال الاتي (التعرف عن البعد الجمالي للاضاءة في عروض المسرح الاكاديمي) وتضمن الفصل الاول عرض اهمية البحث وهو تحقيق الفائدة لكل من يعمل ضمن اختصاص الاضاءة وهدف البحث الذي تضمن (الكشف عن البعد الجمالي للاضاءة في عروض المسرح الاكاديمي) اما حدود البحث فقد تحددت زمنيا بالفترة 2018، ومكانيا بغداد مسرح (جاسم العبودي) ومن ثم تم تحديد اهم المصطلحات التي وردت في البحث.

اما الفصل الثاني: فقد تضمن مبحثين، المبحث الاول تضمن دراسة للاضاءة تاريخيا، اما المبحث الثاني فقد تضمن دراسة عن المسرح الاكاديمي واختتم الفصل بااهم مؤشرات الاطار النظري. ومن اهم المؤشرات هي: 1-تعتبر الاضاءة وسيلة تعمل على تحديد الاشكال وخلق البعد التعبيري والجمالي لعين المتفرج

2- ان المسرح العراقي قدم مجموعة من العروض التعليمية والتربوية الرصينة في المؤوسسات الاكاديمية

الفصل الثالث: تضمن اجراء البحث وعينة البحث المتمثلة بمسرحية (سي لا في شكسبير) للمخرج (د.راسل كاظم) ، اما الفصل الرابع فقد تضمن اهم النتائج التي خرج بها الباحث ومن اهمها:

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد, asil.l@cofarts.uobaghdad.edu.iq.
[2] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد, thamershouket@gmail.com .

1-حقق مصمم الاضاءة من خلال تصميمه الانسجام بين الاضاءة وعناصر العرض التقنية

2-لجأ مصمم الاضاءة الى توظيف اجهزة اضاءة خاصة تعمل على اعطاء بعد جمالي وفني للعرض المسرحي

وثم ختم البحث بقائمة المصادر والمراجع وملخص باللغة الانكليزية

الكلمات المفتاحية: البعد الجمالي ، الاضاءة، المسرح الاكاديمي

1-الاطار المنهجي

1-1-مشكلة البحث والحاجة اليه:-

يعد المسرح من الفنون القديمة اذ كان الانسان يحاكي الطبيعة من اجل البقاء على قيد الحياة ثم تطور الى المسرح بشكله البدائي من خلال الطقوس والاحتفالات والاعياد، اذ انهم استخدموا الوسائل البدائية من خلال استخدام المشاعل وتوظيف ضوء الشمس فهم قد عملوا على ذلك لانتاج اشكال تعبيرية في العرض المسرحي، وذلك لكي تعطي الوضوح للمشاهد فقد كانت البدايات الاولى للمسرح عند الاغريق من خلال (اسخيلوس وسوفوكليس) ثم المسرح الروماني وماتمثله وصولا الى التجارب المسرحية المعاصرة واستخدام الاضاءة عن طريق الكهرباء وتبعها ذلك من جماليات والتجارب والاساليب المسرحية المختلفة ،اذ تطورت فيما بعد بالمسرح الاكاديمي وهو ذلك المسرح النخبوي من حيث الشكل والمضمون ، اذ انه يعمل على انتاج عروض مسرحية ذات قيمة فكرية وجمالية ودلالية وانه يختلف عن المسرح التقليدي باافكاره واساليبه الفكرية والتي تراعي الجانب الفكري والفني اكثر من جانب المتعة عند المتلقي ،فانه يركز على بث الافكار الفلسفية والجمالية الى المتلقي اكثر من بث المتعة في نفس المتلقي ويعد الفن المسرحي من خلال الربط بين رؤية المخرج ومصمم الاضاءة لجمالية الفضاء المسرحي لتقديم هذه الفكرة الابداعية بوسائل فنية ممتعة ومقنعة من خلال اتجاه يسعى بين الفعل الحيوي للعرض المسرحي الحي، ولقد اصبح الجمال في الفكر والعلوم المنطقية ومن هذه العلوم الضوء والتي استخدمت في جميع نواحي الحياة والتي توظفت في العديد من القضايا والعلوم الانسانية وتعتبر الاضاءة المسرحية هي العمود الفقري والذي من خلاله يدخل على الصورة المسرحية ويصل المشاهد الى الدهشة والانبهار فوظيفة الاضاءة تقدم رؤية واضحة للمتفرج من خلال تعابير الممثلين وحركاتهم ،فوظيفة المصمم هو خلق جو ساحر يعيش فيه الممثلون ادوارهم ويؤكد مكانتهم وشخصياتهم في العرض المسرحي مع تحقيق صفتي الزمان والمكان وتاكيد جنس المسرحية ، وعليه فقد وجد الباحث مشكله بحثه بالسؤال التالي وهو(التعرف على البعد الجمالي للاضاءة في المسرح الاكاديمي) .

1-2اهمية البحث: تتجلى اهمية البحث في دراسة البعد الجمالي للاضاءة في المسرح الاكاديمي وسيقدم الفائدة لكل العاملين في مجال الاضاءة وكذلك كل من الدارسين والمعنيين في التقنيات المسرحية .

1-3-هدف البحث: يهدف البحث الى الكشف عن البعد الجمالي للاضاءة في عروض المسرح الاكاديمي

1-4-حدود البحث: وقد اتخذت ثلاث اتجاهات وهي

الحدود الزمانية :2018

الحدود المكانية: بغداد مسرح جاسم العبودي (كلية الفنون الجميلة)

الحدود الموضوعية:دراسة البعد الجمالي للاضاءة في المسرح الاكاديمي

1-5-تحديد المصطلحات:

البعد الجمالي: لقد عرفه (التكمجي) على انه "يقتضي ايجاد مسافة وجدانية واضحة تفصل بين شخصية القارئ والعمل الفني الذي يظهر بعيداً عن مجال تجارب القارئ والتميز بين الحقيقي والوهمي في العمل الفني ويتحدد البعد الجمالي بمعايير العصر"(altakamujiu,2011,p152).

التعريف الاجرائي: وهو تلك المسافة التي تعرف بالفكر بين المتلقي والعمل الفني ليتعرف على دلالات وبنائية المشهد الفني.

المسرح الاكاديمي: لقد اختلف الباحثون حول تعريفهم (للاكاديمية) اذ اطلق الاسم اليوم على المجاميع العلمية من معاهد وكليات للفنون الجميلة كما يمكن تعريف الاكاديمية "تجمعاً لباحثين في مجال درس معين"(aloush,1984,p23).

التعريف الاجرائي: وهو مسرح يمثله مجموعة من الباحثين والمجربين لكل جديد وهو الذي اغلب المترددين عليه من الاكاديمين والمتخصصين.

2- الاطار النظري

2-1-المبحث الاول: جماليات الاضاءة وتطورها مسرحيا

لقد مرت الاضاءة بثلاث مراحل اساسية وسنرد على ذكرها بشكل موجز

المرحلة الاولى :بدءت في المسرح الاغريقي وهي الاعتماد على الاضاءة الطبيعية حيث اعتمد المسرحيون على ضوء الشمس كمصدر وحيد يلجأون اليه لانارة عروضهم المسرحية مما ترتب عليه ان يكون العرض في النهار للاستفادة من ضوء الشمس وان تكون المسارح مكشوفة حيث كانت العروض تبدأ من اول طلوع الشمس وتنتهي عند غروبها وذلك لاختفاء مصدر الانارة وعندما يريدون ان يوضحوا الليل من النهار فأن الممثلين يدخلون وهم يحملون المشاعل المشتعلة الى خشبة المسرح ...للاشارة ان الليل قد حل وخيم الظلام" (ali,1975,p382) وقد كانت المسارح مكشوفة لا تغطيها سقوف وتخضع لتقلبات الجو وقد بنيت مسارحهم على سفوح الجبال لضمان وصول اشعة الشمس .

المرحلة الثانية: وهي مرحلة الاعتماد على الضوء الصناعي رغم مافيه من عراقيل ومشاكل فقد اكتشف الانسان للنار وكيفية استخدامها في بداية حياته وكيف جرب المشعل الخشبي وهنا مرت الاضاءة بعدة مراحل ومعوقات الى ان استطاعوا ان يقدموا العروض في اوقات مختلفة من اليوم وذلك بالاعتماد على الاضاءة الصناعية سواءا بالمشاعل او الشموع وقد عملوا منها تشكيلات في المسرح منها وضعت على جوانب المسرح لاضاءة الخشبة ككل و"كانت هذه الوحدات تتجمع على شكل ثريات" (ali,1975,382) وقد كثرت هذه التقنية واستخدمت في العصور الوسطى حيث كانت العروض تقام في الكنائس واما عروض العربات فقد كانت تقام في الساحات العامة على ضوء الشمس الطبيعي ، وقد حاولو المخرجين انذاك من ابتكار طرق لحجب الاضاءة والتحكم فيه ، فقد عمل سباتيني على وضع حواجز امام المشاعل والشموع على شكل حرف (T) ليحجب الاضاءة عن الجمهور لانها كانت تزعجهم وتمنعهم من الاستمتاع بالعرض المسرحي، وبعدها ابتكر طريقة لتلوين الاضاءة وهو وضع سائل ملون امام مصدر الاضاءة لكي تخرج الاضاءة ملونة ومن خلال ذلك حاول ان يجعل المتفرج ان يستمتع بالعرض المسرحي، وبعدها دخلت المصابيح المصابيح الزيتية وهو استخدام زيت الحوت العنبري لتحل محل الشموع وكذلك تم الاستغناء عن الزيت بالاضاءة بالغاز اذ وضعت صفوف من المصابيح معلقة على مقدمة المسرح الا ان هذه الطريقة كانت لها عيوبها "اذ تؤثر على عين المتفرج وتجعله تدمع مع الاحتقان والاختناف للمتفرج والممثل ووجع الراس المستمر بسبب الغاز المنبعث "(hwaetenk,1970, p35,) وبعدها تم الاستغناء عن الغاز وذلك من مشاكله الكثيرة وكثرة العاملين عليه، ومن ثم تم استخدام الجير وعمله هو "تسخين قطعة من الجير الى درجة التوهج بواسطة لهيب الاكسوهيدروجين ... فنحصل على ضوء ابيض ناصع وهاج"(shawgi,1999,p28) وكانت هذه الطريقة لها عيوبها ايضا حيث تكلف نفقات كثيرة ومن ثم تم اكتشاف المصباح الكربوني الا انه يعتمد عليه كثيراً وذلك لانه عند اشتغاله "يعطي ضوءا غير ثابت ويحدث صوتاً مسموعاً عند تشغيله كما لايمكن التحكم في قوته"(sherzad,1985,p38) وهنا اثبتت الاضاءة الصناعية ضعفها للتعبير عن البعد الجمالي للوظيفة الفنية المسرحية من حيث التعبير عن جمالية الصورة المسرحية ومن ثم ننتقل الى المرحلة الثالثة وهي عصر الكهرباء وهنا تم اكتشاف المصباح الكهربائي المتوهج من قبل (توماس اديسون) وهذا التطور فرض على المصممين ان يتوجهوا باتجاهات جديدة تخدم الوظيفة الفنية والابداعية المسرحية فقد ظهر مجموعة من المصممين البارزين في مجال تصميم وتنفيذ الاضاءة المسرحية ومنهم "انيجو جونز ، الذي اخترع العاكسات الكهربائية ،... اما جوزيف فورتنباخ فقد ادخل الاضاءة الارضية على المسارح الالمانية ...واما بلاسكو فقد اكتشف الكشاف الصغير"(hwaetenk,1970,385) وبعدها جاء (ادولف ابيا) الذي عمل مع الاضاءة وحاول خلق المؤثرات الضوئية بعمل ثلاث مستويات للاضاءة واعترض على

الفضاءات المسطحة الناتجة عن استخدام الاضاءة الارضية واعتبر ابيا ان عنصر الضوء هو العنصر البصري المشابه للعنصر السمعي الموسيقى وقد اكد على مبدأ الظل والضوء ،فقد سعى الى ربط عناصر مكونة للتشكيل الصوري المسرحي وهي المنظر المتعامد (الخطوط) والارضية الافقية والممثل المتحرك والفضاء المضاء الذي يشمل الجميع ، فان المنظر الضوئي الذي شكله ابيا بايحائية تعبيرية عن طريق الظل والضوء والتباين بينهما ،(Othman,1996,p52) عن طريق الاضاءة مما يؤدي الى ابرازتعبيرات رمزية ، وقد استخدم الاضاءة في مقدمة المسرح ومن الجوانب ومن فوق لذلك فأن نظريته مبنية على مبدأ الظل والضوء واعتبر الضوء هو من يرسم لنا المشاهد المسرحية فمن خلاله يستطيع ان يؤكد ملامح الشخصية المسرحية وتبرز لنا تعابير الممثلين بكل وضوح من خلال الاضاءة الموجهة ،"فالضوء المنضبط والموجه هو النظير المتمم للمقطوعة الموسيقية، فتشكيلته وسيولته وتركيزه المتقلب تمدنا لاثارة القيم العاطفية والدرامية في التمثيل اكثر من القيم الواقعية الاخرى"(bantely,1975,p25,) .وساند كريج ابيا في طروحاته اذ ان المشاهد عند كريك يلم بالاحاسيس العامة من خلال القيم الرمزية والتشكيلية فيستخدم كريك ،التوليفة الجديدة للتقنيات المسرحية للغور الى ما وراء الواقع اي رمز للشيء ذاته ان المسرح بالنسبة له يكشف عن جمال الحياة الاسرة وليس الجمال الخارجي للعالم فحسب بل الجمال الباطني للحياة ومعناها،(alkasab,2003,p20.) والضوء يفسر لنا العديد من المعاني وتوضحها للمتلقي حيث انه تم استخدام الاضاءة في بادئ الامر بالاضاءة الكاشفة العامة ومن ثم الاضاءة المتحركة المركزة واعتبرت عنصرا مهما حيث تم استخدام العدسات بمختلف الاحجام متوافقة مع المصابيح وتكون العدسة مركزة لتركيز الضوء وذلك لاستخدام البقع المركزة على الممثلين، ومن ثم تم استخدام الالوان من خلال الشرائح الملونة وتمكنه من التحكم بشدة الضوء وانعكاسه من خلال الامتزاجات اللونية وتقنية الاضاءة لدى المصممين الذين اعتمدوا على المصباح المتوهج واستخدام التقنيات التي فرضتها ظهور الكهرباء هي جزء من الابتكارات التي اعتبروا ان ان المنطلق الاساسي لمفهوم الاضاءة الذي عتمد عليه العرض المسرحي باظهار جميع عناصر العرض وحركة الممثلين وتحديد الاشكال في الفضاء المسرحي ,(kadem a sabti,2019,p283)فالضوء المركز على جزء معين من الخشبة تعني الفضاء الاني للحدث ومن خلال الاضاءة يتحقق الجو العام من خلال خلق فضاءات متنوعة وتحدد من خلال التركيز والتاكيد والالوان وامتزاجها وتناسقها مع عناصر العرض الاخرى من ازياء وماكياج ومنظر مسرحي وكذلك هي تعبر عن اسلوب العرض المسرحي من حيث اذا كانت مسرحية كوميدية او مسرحية تراجيدية فالمصمم قادر على عكس افكار واسلوب المخرج من خلال الاضاءة المستخدمة في العرض والالوان المستخدمة كذلك فهو قادر على تضخيم وتعديل حركة الممثلين مع المنظر فالضوء والشكل واللون ترتبط ارتباطا وثيقا مع بعضها وهي واحدة من اهم الانساق التي تشكل العرض

المسرحي فان "الاضاءة تعتمد كل الاعتماد على اعطاء اضاءة قوية للمشاهد التي تمثل احداثا مفرحة ويقلل الضوء ويبدو شاحبا حينما تحل الاحداث المؤلمة" (abed alhameed ,2015,p23) ومن اهم الامور التي يجب على المصمم ان يدركها عند تصميم الاضاءة هي:

1- اللونية العامة للعرض المسرحي على اختلاف مراحلها اثناء العرض الواحد ، وذلك حسب مايتطلبه النص ورؤية الكادر الفني.

2- علاقة الاضاءة بحركة الممثلين على خشبة المسرح، وكذلك بتقلب حالات ادائهم لمشاهد العرض.

3-علاقة الاضاءة بالازياء والمنظر من حيث الالوان وتغير الاضاءة والوانها بتناسق مع العناصر الاخرى. (hwaetenk,1970,p530) وعلى هذا فالاضاءة هي لغة بصرية تعتمد كلياعلى الالوان وتفاوت موجاتها ودرجات اشعاعها وانعكاساتها على السطوح وعلى المصمم ان يكون مدرك بكل خامة وانعكاساتها ودرجة تقبلها وتشبعها للون وانعكاس الاضاءة عليها ودرجة القرب والبعد ،فأن الاضاءة لها دور فعال في انجاح العمل واتمامه والتأكيد على البعد الجمالي وتحقيق الوظيفة الفنية بين الاضاءة وعناصر العرض المسرحي الاخرى وتاكيد فكرة المخرج والمؤلف.

وهناك ابعاد جمالية للضوء واهمها:

التباين: وهو تلك الظلال الساقطة على الاجسام المخفية عن الاضاءة التي ممكن ان تخلق حالة جمالية في ابراز الخيال لدى المصمم ، وعندما ينظم المصمم تلك الاشكال واسقاطاتها يحقق جمالية التكوين للشكل الفني(sherzad 1985,p23). في العرض المسرحي.

التدرج: وهذا ينتج من خلال الايقاع الحركي فكلما زادت الحركة بايقاعها وابتعدنا عن نقطة الاضاءة يخلق تدرجا بالانتقال للمنطقة المراد التركيز عليها فالمصمم يضئ العناصر المهمة ويتجاهل الاماكن الضعيفة فالتدرج عادة مايبعث الاحساس بالراحة والهدوء (shawgi,1999,p226) فالتدرج الضوئي منظومة جمالية تحقق التوازن للعناصر البنائية للعرض المسرحي.

التلوين: ان كلمة اللون هو الاحساس البصري للاشعة المنظورة واللون يساعد الضوء في اعطاء صفات بكونه حالة حسية وعليه فاللون له دلالات رمزية فهناك الوان خاصة بالتحذير والوان العمل والوان الحزن وغيرها الكثير ويتم اختيار اللون المصاحب للاضاءة من خلال عوامل الاداء واسلوب المسرحية وبنائية المشهد الجمالية .

3-2-المبحث الثاني: مفهوم المسرح الاكاديمي عربيا وعراقيا

يعد نشأة فن المسرح في الوطن العربي في القرن التاسع عشر اول من اسس المسرح الاكاديمي مارون النقاش من اوائل دعاة الفن المسرحي الجديد ثم امتد المسرح العربي انطلاقا من سوريا ولبنان الى مصر ثم العراق وانتشر هذه المسرح في ربوع الوطن العربي، وفي العراق تعرف على المسرح في مدينة الموصل وبغداد والمدن الاخرى ويرى الباحثون والدارسين ان الاشكال المسرحية والظواهر المعروفة

لدى العرب في حضارتي السومرية والبابلية "هناك نصوص مرافقة لاحتفالات الخصب والاسرار العراقية القديمة مثل قصة الخليقة البابلية وملحمة كلكامش وملحمة الطوفان والزواج المقدس وغيرها من مظاهر احتفالية ذات طابع ديني"(abed al Hameed,2005,p17) ان المسرح العربي نتاج تقليد المسرح العالمي بنظرياته وطروحاته الجمالية الا ان المسارح العربية بدأت تبحث عن مغايرة التقليد وفتح افاق جديدة وطرائق متعددة في نتاج مسرحي عربي حقيقي وماقدم الكثير من المخرجين العرب لاسيما المخرجين العراقيين الاكاديمين بوصفهم امة تمتلك المقومات الحضارية الفكرية والسياسية والفنية، وعليه فان مصمم الاضاءة والمخرجين عند دراستهم امكانيات وجماليات الاضاءة وفضاءاتها عليهم ان يهتموا في دراسة تاثير المنظر والاكسسوار وكل ما موجود على خشبة المسرح وفضاءها من ممثل ودلالات ورموز والتاكيد على عمل المخرج مع المصمم في كيفية ايجاد العلاقات المؤثرة بين الممثل والمتلقي لكل ساحة مفتوحة او صالة او خشبة وتاثيرها السلبي او الايجابي لخلق البعد الجمالي وتاكيد العلاقة الفنية بينهم، اذ ان ليس من الضروري فصل ممثل عن مجموعة بمساحة واسعة للحصول على التأكيد اذ يمكن تاكيده بمجرد التركيز عليه باحد اجهزة الاضاءة ،(alanzuerth,1980,p85) وهنا يتحدد نوع الفضاء المسرحي وجماليات الاضاءة ولا يشترط ان يكون مسرح كبير او صغير فالفضاءات المتعددة تخلق بكل مسرح سواءا المفتوح او المغلق ، ويجد الباحث ان مفهوم الاكاديمي يجمع بين النظرية والممارسة التربوية والابحاث النظرية هي علاقة ضرورية فيما بينها لكنها في علاقة اكثر ضرورة من الابحاث التطبيقية من اجل التصويب والتطوير ومن اجل تحسين ادائها على الخشبة، وفيما يخص المتلقي فهو يستفيد من المجال التطبيقي فهو العمل المنجز والفن المطبق باسلوب علمي فهو اداء يرى ويسمع ويفكر هو عمل يبعث على الانفعال والتفكير.

ان الذهاب الى الجذر الرافديني وكانه محاولة لاستحضار الروح العراقية الشعبية من خلال المسرح وكان استنباط التاريخ ذريعة يلجأ اليها المسرحيون للخلاص من نظرة الرقيب ، لقد رأى (ابراهيم جلال) ان التاريخ البابلي الذي طرحه (عادل كاظم) في مسرحية (الطوفان) انعكاساً "للكثير من المشاكل المعاصرة ومسائلة الواقع بمن المسبب لكارثة الطوفان بوصفه مكاناً لمناقشة الحاضر بل واستشراق المستقبل من خلال وسائل فنية ورؤى جديدة"(al sodani,1994,p100) وان (قاسم محمد) مخرج ومفكر وملتزم بالواقعية الاشتراكية ولكنه سلك المسرح الملحمي عند بريخت الذي اخذ يركز على الاغاني والكلمة المؤثرة واختار (قاسم محمد) بقدرة تعليميه فائقة صوتا وحركة فممثلوه في العرض يكونون ككل متناغما في اسلوب الاداء (ardesh,1998,p264) وبعد عودة (حقي الشبلي) من بعثة فرنسا اسس قسم المسرح في عام 1940 ، بعد ان اسس معهد الفنون الجميلة (الشريف محي الدين حيدر) فرع الموسيقى و(فائق حسن) فرع الفنون التشكيلية وذلك في زمن العهد الملكي وقد "برزت ظاهرة قيام المسرح في المدارس وظاهرة تشكيل الفرق الاهلية ورمزت الموضوعات المسرحية

بأمجاد الاسلاف وكانت فنون الاخراج والعرض المسرحي بأرقى من معطيات النصوص الدرامية المتواضعة من حيث البناء والتقنية والتأثير الفني الجمالي"(abed al kareem,2013,p12) فقد قدم الرواد بتقديم عروض اكاديمية مرموقة ومتميزة في داخل العراق وخارجه كالذي فعله على سبيل المثال (ابراهيم جلال) في زيارته للكويت بتقديم مسرحية (فوانيس) تأليف (طه سالم) وانفتحت الافاق للمشاركة في مهرجانات عدة ليصبح المسرح العراقي شأناً رفيعاً في خارطة المسرح العربي. وهناك اهداف للمسرح الاكاديمي التي يمكن ان نحصل عليها من خلال : التطهير النفسي على مستوى المتفرج والممثل والسلامة من اشكال التوتر جراء التربية العائلية والاجتماعية التي تثير الخوف او التردد في السلوكيات الاجتماعية واكتساب معارف ورؤى متجددة من خلال التجارب المستقبلية ويؤكد على اهمية التعاون بين الممثلين والابتعاد عن الانعزال من خلال التفكير الجماعي للوصول الى العمل الابداعي المعروض فهو اساس لكل تجربة بعد التخرج ،ان العملية التي مر بها المسرح العراقي تعتمد على امكانية العقل البشري بالاستنباط والتحليل من خلال تقديم مصادر للمسرح العراقي التي ترسخ رصانته على يد المخرجين الاكاديميين التربويين الذين يستثمرون حقول العلم والمعرفة في تطبيق المنهج والاحتراف الاخراجي في اضمار تجاربهم المسرحية داخل الكليات والمعاهد التي تعني بالفن ومن اهم مصادر المسرح العراقي هي الحضارات العراقية القديمة ومن صورها الحضارة البابلية ومن اهم ملامحها الخلق والتكوين المتمثلة ب(ملحمة كلكامش) والبعث والخلود التي اكدت الملحمة عليها وكتبت كثير من المسرحيات استمدت منها تلك الافكار ومنها مسرحية رثاء او والطوفان وكلكامش وكيف تفسر الخلود عند كلكامش وكذلك استمد المسرح العراقي من التاريخ العراقي والاسلامي ومنها مسرحية (صلاح الدين الايوبي) و(بغداد بين الجد والهزل) للمخرج الاكاديمي (قاسم محمد) ومصادر صوتية وحكايات ادبية وشعرية وايضا (السردوي) و(الحلاج) و(الف ليلة وليلة) (abed al hameed,2005,p27-28) وتبقى الجدوى من التدريس والتطبيقق في المسرح الاكاديمي مماثلة في مخرجاته الابداعية ولكل دورة تتخرج من كلية الفنون تحمل وعدا من الافكار المسرحية الجديدة والتجارب التي تجعلهم يبثون افكارهم التجريبية على نحو واسع، ونرى ان (قاسم محمد) يعود ليقدم عرضا لافتا وهو (رسالة الطير) ضمن منطقة الاحتفالية الشعبية ويلحقها بعرضين كتبها الشاعر (يوسف الصائغ) هما (العودة) و(الباب) ليحقق من هذه الاعمال نجاحاً بارزا في صناعة عرض مسرحي بفهم متميز للمسرحية الشعبية على الرغم من العدد الكبير للمسرحيات الرصينة التي قدمت منذ الثمانينات والتسعينات في القرن الماضي ولا سيما (عادل كاظم وقاسم محمد وطه سالم) وغيرهم . وبهذا فقد فتح الباب للمخرجين الاكاديمين بالعمل على المناهج العلمية الرصينة في انتاج الاعمال المسرحية بقيم متجددة . ويعد صلاح القصب المخرج والاكاديمي العراقي من المخرجين العراقيين الذين حملت عروضهم على بصمة المخرج الاكاديمي ويرى المنظر المغربي (عبد الكريم برشيد) في

حديثه عن القصب انه كاتب بالصور وليس بالكلمات فهو صانع عروض وهو اكبر واخطر من ان يكون مجرد مخرج مسرحي فهو ساحر كيميائي... فهو المتحرر من ترك الحرفة المسرحية والانعتاق في الخطاب المسرحي(al Kasab,2003,p154) فان مانراه في مسرحية (عزلة في الكريستال) وهي من اخرج (صلاح القصب) انها (عمل مسرحي ام مجرد مشاهد او التقاطات او نبرات مفلتة اي يكسبها بنية دائرية متماسكة مشدودة مجدولة لفنان كيف يعرف يصهرها بكيميائية داخلة خاصة يعرف كيف ان يحول المعاني والافكار والحالات الى شكل والى لغة "(al mafraji,1991,p89) ان الشكل واللغة عنده هو ذلك المعنى والمضمون الذي يختفي وراء الشكل ، ومن هذه المحاولات انطلق الشباب الاكاديمين في تجاربهم ليصبح كلا منهم له منهجه واسلوبه في الاداء الاكاديمي.

2-3- ما اسفرعنه الاطار النظري من مؤشرات

1-ان الاضاءة وسيلة تستخدم لابراز وكشف الاشكال والتكوينات المسرحية على الخشبة.

2-ان الاضاءة المسرحية تعمل على تكوين بنائية المشهد والاحساس بواقعية الحدث

3-تعتبر الاضاءة وسيلة تعمل على تحديد الاشكال وخلق البعد الجمالي والتعبيري

4-ان الاضاءة تعمل على اعطاء الجو العام للعرض .

5-ان المسرح العراقي قدم مجموعة من العروض التعليمية والتربوية الرصينة في مؤسساتها الاكاديمية

6- لقد قدم المسرح الاكاديمي العراقي مجموعة مخرجين اختلفوا في اساليبهم الاخراجية فمنهم من قدم مسرح السيرة ومنهم من قدم مسرح الصورة والمسرح التاريخي.

3- اجراءات البحث:

3-1-مجتمع البحث : لقد تضمن مجتمع البحث على العروض التي قدمت على خشبة مسرح جاسم العبودي في كلية الفنون الجميلة (العراق – بغداد) في عام 2018، والتي قدمت من قبل التدريسين لتحقيق هدف البحث.

3-2-منهج البحث: لقد اعتمد الباحثان على المنهج الوصفي في تحليله لعينة البحث.

3-3-ادوات البحث: لقد اعتمد الباحثان على مؤشرات الاطار النظري كونها المعيار الاساس للتحليل وكذلك اعتمد الباحثان على المشاهدة المباشرة للعرض، وكذلك مشاهدة العرض بواسطة ال CD .

3-4-عينة البحث: لقد تم اختيار العينة بصورة قصدية كونها تمثل هدف البحث

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

3-5- تحليل العينة:

مكان العرض : بغداد: 2018

(مسرح جاسم العبودي) مسرح الرواد سابقا كلية الفنون الجميلة

مسرحية: (سي لا في شكسبير) اعداد واخراج: راسل كاظم عودة

كادر العمل :ينظر ملحق رقم (1)

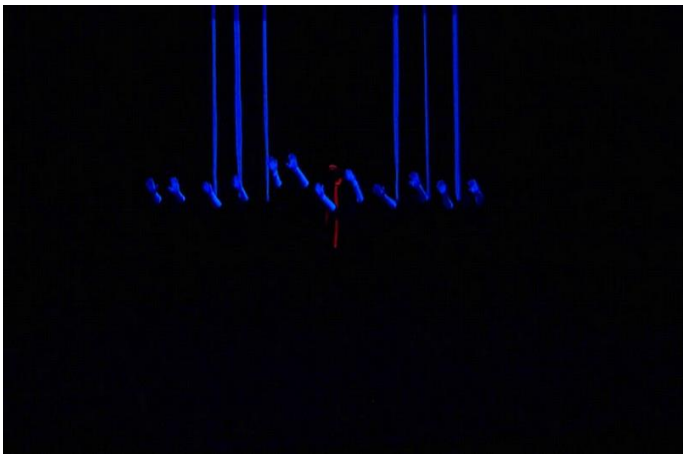
فكرة العرض:

عمل مسرحي قدم على خشبة مسرح كلية الفنون الجميلة على قاعة مسرح(جاسم العبودي الرواد سابقا) وقد قام المخرج بااعداد نص جديد بفكرة جديدة عن مسرحيات شكسبير ودخول شخصيات المسرحيات التي كتبها شكسبير وبحوارت متراتبة نرى ان الشخصيات تحاسب شكسبير على كتابته ويتم ذلك بتقنية جديدة واسلوب مغاير حيث عمد المخرج الى استخدام تقنية المسرح الاسود التي تعتمد على ابراز الشكل من خلال الفضاءات المتعددة والطروحات التي ترتكز على الاداء الجسدي من خلال الاضاءة الفوق البنفسجية (ينظر اللوحة رقم 1)،وهنا يتم مشاهدة العروض من قبل شكسبير ويعطيهم اراء مغايرة عما كتب وسنبدأ على ذكر تفاصيل المسرحية التقنية . ففي المشهد الاستهلالي نرى وجود قطع منظرية موزعة على جانبي المسرح مع قطعة في وسط المسرح وعندها يدخل عدد من الممثلين ونلاحظ ان هناك خلفهم لوحة تشكيلية منظرية مزخرفة وهناك اشرطة وضعت في اعلى الخشبة توحي الدلالة الاولى على التقارب والتباعد ولكن الصورة تجمعهم من حيث الرموز التعبيرية (ينظر اللوحة رقم 2)، وقد استخدم السينوغراف الاضاءة فوق البنفسجية لتحقيق الايقاع المشهدي والاشتغال الجمالي للعرض وتلك الخامة المتدلية من سقف المسرح مع استخدام الاضاءة فوق البنفسجية وتلك الاضاءةة الزرقاء عملت على اعطاء شكل جمالي ودلالي فمساعدة هذه العلامات المكثفة يجري العمل على اضافة الصور بشكل تدريجي (ينظر اللوحة رقم 3) ، ومن ثم بواسطة الاضاءة استطاع المشاهد ان يرى ازياء الممثلين التي كانت عبارة عن زي فضفاض ولونه اخضر ينعكس مع الاضاءة ليبدو براق ولمعان وذلك ليساعد الممثل على التحرك وتقديم تلك الحركات الايحائية التي تعبر عن بنائية للمشهد المسرحي من خلال الربط بالعلاقات الثنائية بين الاضاءة والازياء تلك العلاقة المترابطة ارتباطا وثيقا (ينظر اللوحة رقم 4)، ففي المشهد الاول يدخل شكسبير في وسط المسرح ويتم تسليط بقعة اضاءة عليه للتركيز عليه بانه يلعب دورا رئيسيا ومحوريا في العرض والاضاءة تفاعلت مع اللون الذي ظهر عند رفع القطع المنظرية فالمشهد تركيبي بين الضوء واللون والممثل كل له دلالاته الوظيفية والجمالية الساندة لبنائية المشهد (ينظر اللوحة رقم 5) ، يظهر رجل وامراءة خلف كل قطعة داخل بقعة ضوئية يمثلون شخصيات مسرحيات شكسبير فيظهر (عطيل ومكبث) وكل شخصية منهم ترى الواقع بشكل يختلف عن الاخر ويحمل دلالة وظيفية تعبيرية جديدة

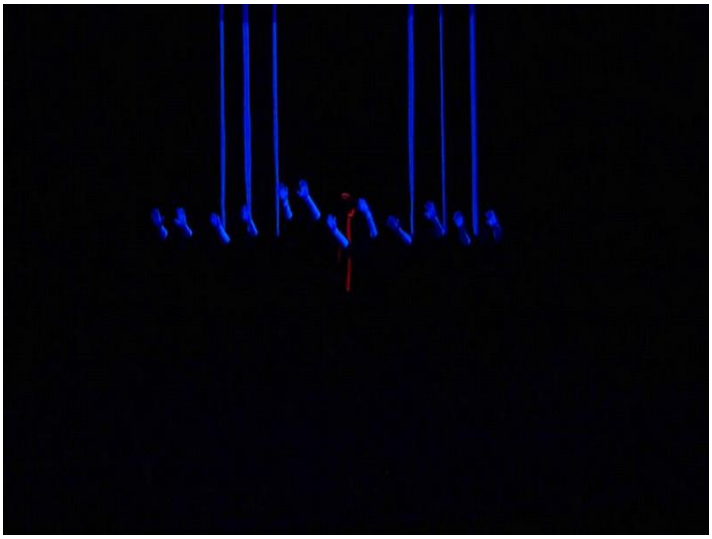
(ينظر اللوحةرقم 6) ،ومن هذه الدلالات المتغيرة تعكس المنظومة الضوئية لتؤطر خشبة العرض دلالة على ان الواقع حاملا لجذوره القديمة وان عملية النظر الى الواقع يصنع صورة ذات معنى تتداخل فيها صورتين ، صورة الماضي والواقع الذي يكشف عن حقيقة الواقع(ينظر، اللوحة رقم 7)، لذلك عمد العرض على تأسيس منظرية صورية تعددية باستعمال الاضاءة المتنوعة من اجل التدليل على معنى الواقع الزائف الذي يستعيض مألوفيته بواساطة عملية الاثارة الضوئية واللونية، وتبدأ الاضاءة بلعب دورها في العرض فتتغير من البقع الحمراء الى الزرقاء ومع استخدام المؤثرات الصوتية لاثارة الاحساس بالانتماء للشخصية فيظهر انهم في حفلة وتتحول الاضاءة الى فيضية (ينظر اللوحة رقم 8)لتعطي القيمة الجمالية والدلالية للعرض المسرحي فان تحول الاضاءة جعل من المشاهد يتحول الى اجواء تلك الحفلة ويخرج من ذلك الجو الذي كانت تجري فيه الاحداث فهو بدء يبث علامات متعددة بواسطة الاشتغال الوظيفي للاضاءة مع عناصر العرض الاخرى ، ثم تتحول الاضاءة الى بقعة مركزة على شكسبير وتتغير الاضاءة وقد استخدم المخرج الاضاءة الخاصة بالمسرح الاسود تاكيدا منه على مسايرة المناهج الاكاديمية وهنا ظهرت لنا الازياء ومالعبت من دور مع الاضاءة واللون المنعكس عليها من الاضاءة فقد كان تنسيق بين مصمصم الزي ومصمم الاضاءة وهنا تم التركيز على ايدي الممثلين (ينظر اللوحة رقم 9) وتحول الاضاءة الى بقع حمراء لتبين حالات القتل التي سوف يقوم بها مكبث وهنا اصبح البناء المشهدي في التصاعد ليبعث على التعبير الدموي من خلال الاضاءة وفعل اليد والاقدام (ينظر اللوحة رقم 10) ومن ثم تتحول الاضاءة على البقعة للتعبير عن انتهاء عملية القتل واما قطع القماش المتدلية فقد استخدمها المخرج للربط بين (مكبث وليدي مكبث) فهو يعمل على تقسيم الفضائية البنائية بواسطة قطعة القماش التي تقطع المساحة الفراغية لتنشأ مكونات الحدث الدرامي عبر العديد من الدلالات التي يمكن تأويلها بما يتحتم عليه الحدث الدرامي (ينظر اللوحة رقم 11)،وان الامتداد الزماني الذي يعبر عنه بالاشكال البنائية يمتد لنشر الدلالات والمعاني في الفضاء الجمالي للعرض، ومن ثم تعود البقعة على شكسبيراضاءة زرقاء مع دخول شخصية (هاملت واوفيليا) وهنا تم استخدام الاضاءة من قبل المصمم وجعلها اضاءة فيضية واستخدام بقع صفراء وهنا عبرت الاضاءة عن الشدة والمرونة بالاضاءة اذ تسمح بالتعبير عن مشاعر واحاسيس الشخصيات ،اذ عملت الاضاءة على انتقال الشخصيات من مكان لاخر على الرغم من وقوفها في نفس المكان ،وبأستعمال المؤثر الموسيقي ينتج لدينا قيمة دلالية بالزمن الماضي الذي يعبر عنه بتشكيلات الممثلين الذين يتصادمون بشبحية وجودهم في زمن سحيق ، وهو يقترب من الزمن الثاني الحاضر ،ومابين حضور الزمنين (الماضي والحاضر) يتم استحضار القيمة الضوئية واللونية داخل التشكيل لبث روح الحياة في حتمية التشكيل المتوازن مما يجعل العرض يختبر الدلالة الزمنية الجديدة في الزمن المستقبل وذلك من خلال دخوله للعبة المسرحية، اذ اصبح الفضاء يعبر عن قدرة الاشكال

على التحول والتبدل بواسطة بقع الاضاءة، (ينظر اللوحة رقم 12) وبعد ذلك تتحول الاضاءة الى اضاءة فوق البنفسجية ودخول شخصيتين من جانبي المسرح يرتدون الزي الفسفوري ، وهنا اكد المخرج على هيمنة الاضاءة بتنوعها وتحولاتها اذ تتجاوز عملية التتابع فهي تنتشر تحت اقدامهم وفوق رؤوسهم ذات الالوان الزرقاء والبيضاء التي تهيئ الانتقال الى زمن اخر وغير معروف ، ان الاضاءة تحيل الكتل الموجودة على المسرح الى منحوتات رمزية وتشكيلية عن طريق المرونة المكانية وحركات الممثلين مع الاضاءة ، فيتحول البناء العلامي للمنظومة الضوئية الى دلالات اكثر كشفاً ، كما ان الاظلام يسمح باعادة مركزية العرض على مختلف المستويات الصوتية والجسدية والايمائية ، فالمثير الدلالي الضوئي والبصري يحقق انسجاماً مع الخامات المستعملة لبناء اشكال تحوي على رموز وعلامات مختلفة الدلالة والمعنى ،فقد كان المشهد ضخ للافكار ووضع الاحاسيس الفردية الدلالية لتنشيء اليقين الدلالي بدل الشك ، وقد اكد المخرج على استخدام تقنية واضاءة المسرح الاسود في عرضه. لابراز قي قيمة العرض التعبيرية لهدم مألوفية الواقع والدخول في عالم الايهام الذي يرسم صورة بنائية ذات اشكال متعددة ومتنوعة ، فالرموز التي تم خزنها في بنائية المشهد تم تنظيمها وفق الدلالات الاستعارية التي حققت دخولا لتأكيد الواقع واعطت اهتمام للصورة المشهدية من خلال اشباع تزيني للون والضوء وانبعاث الدلالات التعبيرية المستمرة لبناء العرض المسرحي .

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

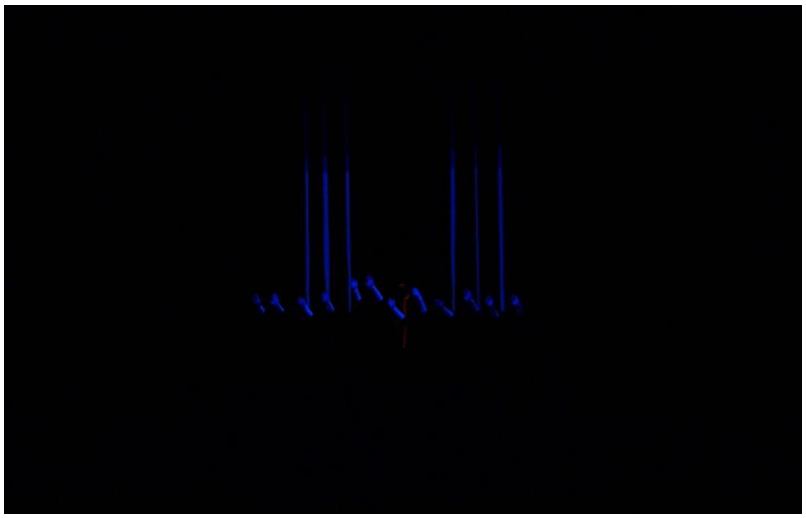


اللوحة رقم(1)



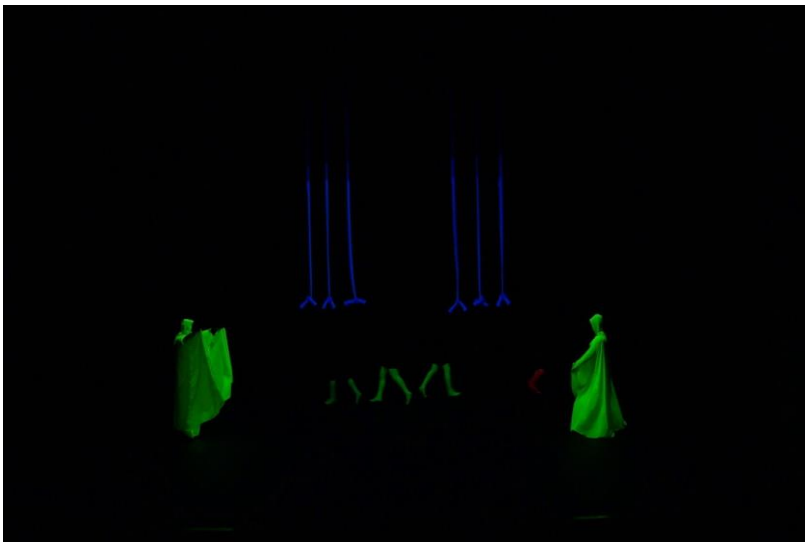
اللوحة رقم (2)

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

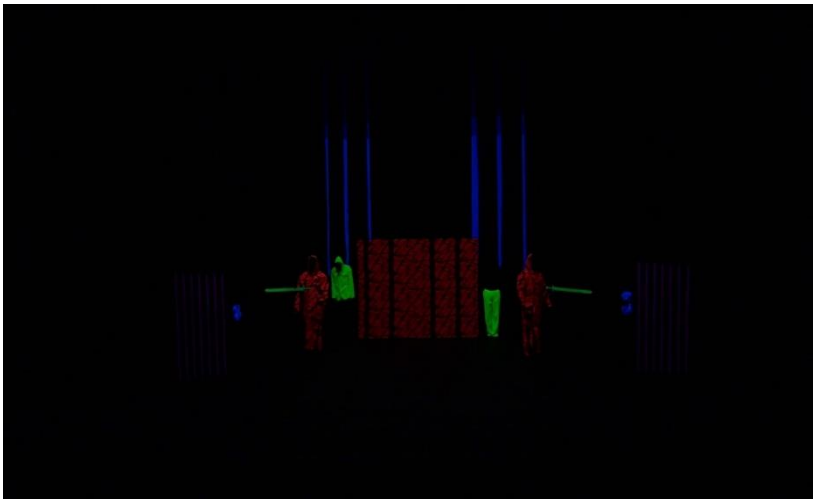


اللوحة رقم (3)

اللوحة رقم(4)

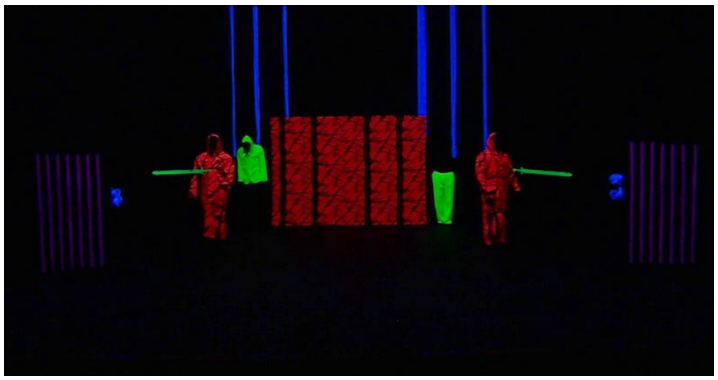


صورة رقم (5-6)

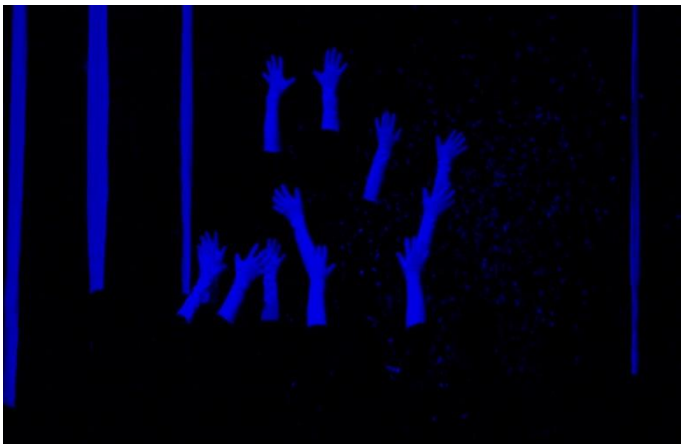


اللوحة رقم (7)

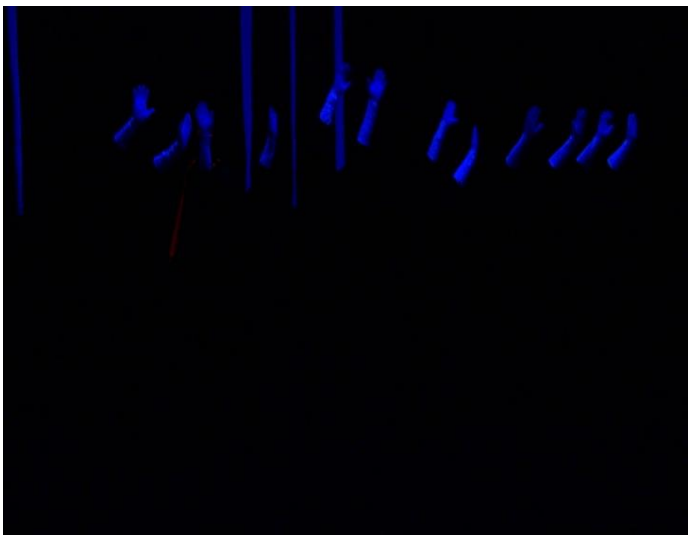
مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



اللوحة رقم (8)

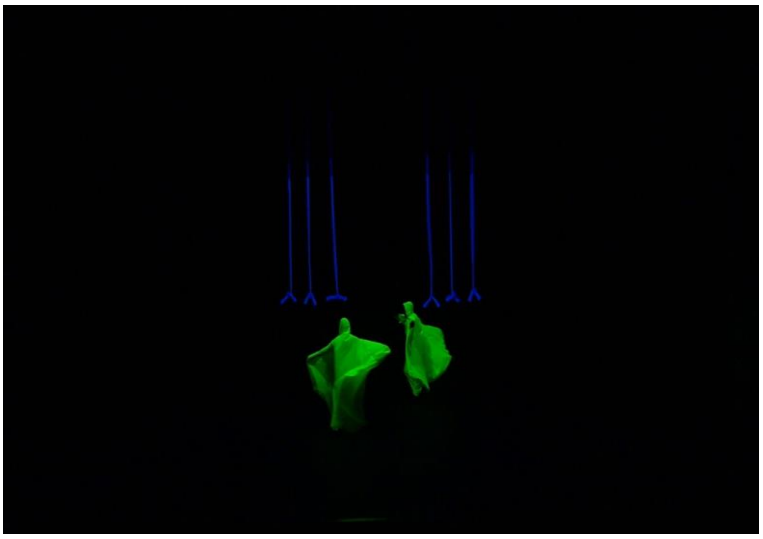


اللوحة رقم (9)

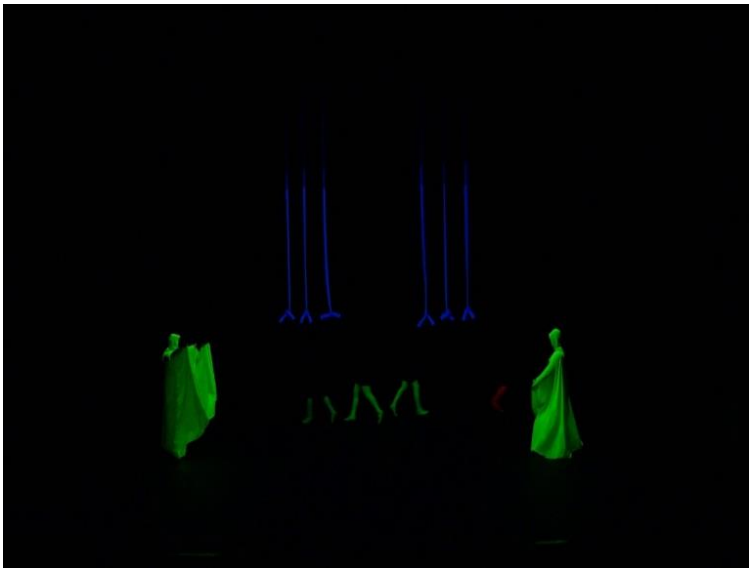


اللوحة رقم (10)

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



اللوحة رقم(11)



الوحة رقم (12)

(مصادر الصور المخرج د.راسل كاظم عودة)

4-1الفصل الرابع : النتائج ومناقشتها

1-حقق مصمم الاضاءة من خلال تصميمه للاضاءة الانسجام بين عناصر العرض المسرحي .

2-التأكيد من خلال الاضاءة على اهمية التكوين في شكل المنظر من خلال انشقاق تكوينات جمالية معا بااستخدام الاضاءة.

3-لجأ مصمم الاضاءة الى توظيف اجهزة اضاءة خاصة تعمل على اعطاء بعد جمالي وفني للعرض المسرحي.

4-لم يلتزم المصمم بالنص فقد عبر عن النص بافكاره الخاصة واشتغالاته.

5- للمنظومة البصرية قدرة على اخفاء الدلالات وخلق قيم تناسبية مكانية وفضائية عن طريق التلاعب بالمساحات الوهمية

6-تقدم الصورة في المنظومة البصرية على تفتيت اشكالها البنائية ثم تشييدها في زمنية محددة، بواسطة المتغير التقني .

References:

1-Ardesh, S., *The director in the Contemporary theatre*, Kuwait, (1998).

2-Albtrerot , C., *Theatrical directing, Translation*,Ameen Salama, Cairo: Alangelo Egyptian library, (1980).

3-sodani , F. , *Controversy and social issue in Ibrahim Jalal thought* , Damascus, Alsada magazine, no:6 , (1994).

4-Alkasab , S. , *Image theater between theory and practice*, National Council for Culture and Arts , Qatar ,(2003).

5-Almafraji, A. Fayadh , *Baghdad festival for Arabic theatre*, ministry of cultural and media, Baghdad, (1991).

6-Abed Al-Kareem, S. , *Theatrical orbits in direction and drama*, First floor, Baghdad : Alfateh library,(2013).

7- Abed Al-Hameed, Sami, *Dramatic innovations in the twentieth century,* Republic of Iraq, Baghdad:(2005).

8- Abed Al-Hameed, S.*, the actress movement in theatre space*, Baghdad, Adnan Dar and .1library, First floor,(2015).

9- Ali, M. Hamed, *Theatrical lighting, Baghdad*, Alsha'ab printings press,(1975).

10-Altakamujiu, H., *directing theories*, floor 1, dar Almasader, Baghdad(,2011).

11- Aluosh, s., *dictionary terminologies,literary*, contemporary, Aldar Albedaa, publications, university library.1984.

12-Bantely , I. , *The theory of Modern theatre*, Translation: Yousif Abed AL Hameed Tharout, Baghdad, : ministry of culture , Dar of general cultural affairs, (1975).

13-Muhmed, B., *Balanshaeem, the combinations of lighting and electric power*, Translation: Fareed , Cairo, ministry of education and teaching publications.

14-Evans , J. Roos, *Experimental theater from Stanislavsky to today*, Translation: Farouk Abed Alkader, Dar Modern Thoughts, (1979).

15-Kadem ,B. Radhi, *The Effectiveness of the Virtual Design Eavironment in Digita*l Advertising. Al-academy Journal ...Issue 93- year (2019).

16-Othamn, A. Almuate'e Othman , *The vision elements of the theater director*, Cairo : The general Egyptian corporation for book,(1996).

17-Osama K.*, The Arabic Encyclopedia*, The eighteenth folder.

18- Sherzad, S. Ehsan, *Principles in art and architecture*, Dar Alsodad Al-Arabiya, Baghdad:(1985).

(19-Shawqi, I. , *Pottery and design*, books world, Alomrania printing press, Cairo : 1999).

20- Hwaetenk, . , *The entrance to the theatrical arts*, Translation: Kamel Yousif and others, Cairo : Dar Almarefa'a for printing and publishing,(1970).

21-Mahdi, Y., Aqeel, *Monetary and aesthetic circles* , Baghdad : Adnan library ,(2013).

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/41-62

The aesthetic Dimension of Lighting in the Academic Theatrical Show

Aseel Laith Ahmed[1]
Thamer Shawqet abed al Satar[2]

Al-academy Journal ……..…… Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 13/9/2020……..Date of acceptance: 11/10/2020……..Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract:

The theatrical show depends in its formation on the technical system and the elements that it has for the theatrical show, and among these techniques is the lighting, where every director looked for a style and method of implementing them and giving aesthetic functions and characteristics that give the theatrical show an aesthetic and interpretive dimension, and that is through multiple expressions and connotations of the lighting in giving the show a functional and aesthetic character. Therefore, light has been shed on the lighting and its action in the theatrical show, due to its significant role in the modern theatrical shows. The current research, thus, has been divided into four chapters.

The first chapter included the research problem which is presented in the form of the following question (identifying the aesthetic dimension of lighting in the academic theatrical shows). The first chapter included a presentation of the importance of the research, which is to benefit everyone who works in lighting specialty, and the study objective which concerns (revealing the aesthetic dimension of the lighting in the academic theatrical shows). As for the research limits, they are defined temporally by the period 2018, and spatially in Baghdad (Jassim Al-Aboudi Theatre). Then the terms mentioned in the research have been specified.

The second chapter consists of two sections, the first section is a historical study of the lighting. The second section is a study of the academic theatre. The chapter concluded with the most important indicators of the theoretical framework as follows:

1- The lighting is considered a means that helps in defining shapes and create the aesthetic and expressive dimension for spectator's eyes.

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, asil.l@cofarts.uobaghdad.edu.iq.

[2] College of Fine Arts / University of Baghdad, thamershouket@gmail.com.

2- The Iraqi theatre presented a group of thoughtful educational shows in the academic institutions.

The third chapter included the research procedures, and sample represented by the play (C'est la vie Shakespeare) directed by (dr. Rasel Kadhim). As for the fourth chapter, it included the most important results of the research including:

1- Through his design, the designer achieved harmony between the lighting and the technical elements of the show.
2- The lighting designer resorted to employing special lighting devices that help give an artistic and aesthetic dimension for the theatrical show.

The research ended with a list of resources and references in addition to an abstract in English.

Keywords: aesthetic dimension, lighting, academic theatre

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/63-78

التشكيل الفراغي للجسد النحتي في فضاء العرض المسرحي

عقيل ماجد حامد محمد الملاحسن[1]

مجلة الأكاديمي-العدد98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/8/31 , تاريخ قبول النشر 2020/9/27 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

ملخص البحث : يُقدم البحث الحالي دراسة التشكيل الفراغي للجسد النحتي في فضاء العرض المسرحي عن طريق استعراض لمجمل الافكار والطروحات والاشتغالات التي قدمها الفلاسفة والمخرجون ضمن فضاء العرض، حيث تنوعت تلك التجارب في توظيف تلك التشكيلات الفراغية عبر الوسيط (الفراغ) متكئ على نحتية الجسد في تحقيق تلك التشكيلات ، التي اسهمت في بناء صورة مُرمزة ذات دلالة تركيبية متنوعة ، وقد تشكل ذلك عبر فصول البحث المُتضمنة الفصل الاول (الاطار المنهجي) ، الفصل الثاني (الاطار النظري) والذي اشتمل على مبحثين ، الاول (ثنائية التشكيل الفراغي والتصورات) . والمبحث الثاني (متتاليات الجسد النحتي في فضاء العرض) ، وقد اسفر المبحثين عن مؤشرات منها :

1. تُشكل ثنائية التشكيل الفراغي والتصورات الفلسفية والعلمية سلسلة من الدلالات وأفهوم مشترك مع بنائية الفعل الجسدي وضمن منظومة التشكيلات النحتية الذي يقدمه جسد الممثل والاعتماد على التأويل والتحليل في فك تلك الدلالات .

2. ارتبطت متتاليات الجسد النحتي في فراغية الفعل بوصف الممثل اقوى عنصر في الفراغ ، ويؤثث شكلاً جمالياً عن طريق انسجامه وانسيابه في الصورة التشكيلية .

وقد جاء الفصل الثالث متمثلاً بإجراءات البحث ، حيث تم اختيار مسرحية (عرائس شارون) بوصفها عينة قصدية وانموذجاً للبحث ، وصولاً الى الفصل الرابع وفيه النتائج والاستنتاجات والمصادر والمراجع وملخص البحث باللغة الانكليزية .

الكلمات المفتاحية (التشكيل الفراغي ، الجسد النحتي ، الفضاء)

المقدمة: يتشكل الفضاء المسرحي من سلسلة علائقية تعمل على بناء الصورة المُتكاملة في العملية المشهدية ، ويندرج بناءها من افعال وتركيبات تتجانس وتتداخل عبر منظومة بصرية تشكيلية للفضاء التي تأخذ في مجملها بناء صورة العرض الكلية ، بيد أن تلك التركيبات المُتجانسة لا يمكن ان تتداخل دون وسيط ممتد وهذا الامتداد يعمل على ربط تلك الاجزاء ضمن ايقاع متوازن نابع من تركيبات حسية ومادية جسدية ، إن

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل, akeelmajed2008@gmail.com .

هذا الامتداد (الفراغ) يعمل على ربط الزمن بمجسات ديناميكية واستاتيكية لتحقيق لحظة نحتية في التشكيل ، وبما ان الجسد بوصفة كتلة مادية (ثابتة ومتحركة) يعمل عن طريقها بناء صورة نحتية بواسطة ادواته من الاطراف والحالات والتحولات والصور والافعال التي يجسدها في فضاء العرض بدلالات ورموز متحولة وثابتة ، وتلك الاشكال الرمزية الحاملة لدلالات ناتجة عن البناء النحتي لجسد الممثل عبر تلك التشكيلات الفراغية لتأتي متسقة ومتناسقة وقائمة بذاتها عبر الترابط بين الجزيئات الداخلية والخارجية ، وتشكيل تلك التركيبات بأبعاد ثلاثية مضافة اليها الزمن بوصفه بُعداً رابعاً للفضاء المسرحي ، ومما تقدم فقد صاغ الباحث موضوعة بحثه بالتساؤل الاتي (ما التشكيل الفراغي للجسد النحتي في فضاء العرض المسرحي) .وتتجلى اهمية البحث في تسليط الضوء على التشكيل الفراغي للجسد النحتي في فضاء العرض المسرحي ، عبر تلك الممارسات والحالات والرموز التي يقدمها جسد الممثل ، وكيف تعمل تلك التشكيلات عبر وسيط الفراغ وابعاده ، أما الحاجة اليه تتمثل في الافادة منه لدى الباحثين في الحقل المسرحي . ويهدف البحث الحالي التعرف على التشكيل الفراغي للجسد النحتي في فضاء العرض المسرحي .أما حدود البحث فتمثلت بالحد الزماني : 2002 ، والحد المكاني : مهرجان القاهرة الدولي للمسرحي التجريبي الدورة الرابعة عشرة عرض مسرحية (عرائس شارون)، والحد الموضوعي : دراسة التشكيل الفراغي للجسد النحتي في فضاء العرض المسرحي عن طريق اختيار عينة قصدية للبحث .

تحديد المصطلحات : التشكيل : جاء تعريف التشكيل عند " جوردن" على انه " تشكيل وتأطير الاحداث والتصرفات والدوافع على خشبة المسرح بشكل واضح وملموس " (Hayes ,2006,p.435)، في حين عرف "حمادة" التشكيلات على انها : التشكيل ، التشكيلة هي عملية تنظيم اوضاع ومواقف اللاعبين (الممثلين) فوق خشبة المسرح "(Ibrahim,1971,p.101) . وللفراغ او الفراغي عدة تعاريف بحسب طبيعة اشتغاله ضمن الحيز الذي يتواجد فيه ، ففي الحقل الرياضي او الهندسي يعرف المصطلح على انه (التوبولوجيا) اي العلاقة بين نظرية السطوح والمنهج الرياضي أي بين المحسوس والمعقول ، فضلاً عن الربط ما بين الحساب التصوري الذهني و النظام الرياضي الهندسي للجسد ، عبر وعي الجسد بالمتتاليات الحسابية الذهنية والمادية ، وعليه يربط الباحث ويعرف التشكيل الفراغي تعريفا اجرائيا من حيث الاشتغال المسرحي لجسد الممثل في فضاء المسرحي على انه " العلاقة ما بين الطاقة الحركية للممثل وبين الفضاء المسرحي موظفاً ادواته البلاستيكية وفق النظام الجسدي جاعلاً من الفراغية نقطة ارتكاز وتأسيس تشكيلاته الحركية المُرمزة . "

الجسد: جاء تعريف الجسد في المعجم الفلسفي " في بادئ النظر هو هذا الجوهر الممتد القابل للأبعاد الثلاثة : الطول والعرض والعمق ، وهو ذو شكل ووضع ، وله مكان إذا شغله منعَ غيرهُ من التداخل فيه معهُ ، فالامتداد وعدم التداخل هما اذن المعنيان المقومان للجسم ، ويضاف اليهما معنى ثالث ، وهو الكتلة ويطلق الجسم على الجسد وهو مقابل الروح "(Jamil ,1982,p.402) ، وقدم (مدكور) تعريفاً للجسد على أنه " جسم : كل جوهر مادي يشغل حيزاً ، ويتميز بالثقل والامتداد ، ويقابل الروح والجسم الطبيعي عند القدماء هو الجوهر المركب من مادة وصورة "(Ibrahim ,1983,p.61) . ويستعرض الباحث تعريفا اجرائياً للجسد النحتي بما ينسجم ومتطلبات البحث على انه : تلك الكتلة الثابتة والمتحركة التي تشغل حيزاً في

الفضاء، وتعمل على الترابط الداخلي والخارجي بين جزيئاته لتشكيل متتاليات حركية مرصوصة ومُجسمة ، وقدرته على اظهار وحدة بنائية مُتكاملة في التعبير عن الحالات والصور والرموز . اما الفضاء فقد جاء بتعريفات متعددة منها :" فضاء space : وحدة ذات ثلاثة ابعاد تمتد دون حدود في جميع الجهات، وهي حقل الاجسام المادية والحوادث وعلاقتها بعضها ببعض" (Murad,2016,p.513)،أما ماري الياس فقد عرفت الفضاء مسرحياً " الفضاء المسرحي كلمة espace الفرنسية و space الانكليزية مأخوذتان من اللاتينية spatium بمعنى المسافة والامتداد اللامحدود ، وكذلك بمعنى الفُسحة الفاصلة بالمفهوم المكاني والزماني للكلمة ، في اللغة العربية تُترجم هذه الكلمة الى كلمة فضاء أو فراغ او مجال او حيز "(Mary,2006,p.338)، ويستعرض الباحث تعريفاً اجرائياً للفضاء المسرحي على انه : ذلك اللامحدود واللامتناهي الذي يُدرك ويحس به والذي يسكنه الممثل بوعيه الجسدي والعقلي في آن معا .

المبحث الاول/ ثنائية التشكيل الفراغي والتصورات : يعمد الحقل العلمي والفلسفي بتشكلاته على مجموعة من التصورات يحقق عن طريقها اشكالاً مفاهيمية وادراكات تصورية للعمل الفني بشكل عام والمسرحي بخصوصية أكثر، إذ تمخضت تلك الاشكال عن نتاج سلسلة من الدلالات على المستوى التنظيري اوالتطبيقي، حيث تعالقت مع المحيط والبيئة التي افرزت افهوم مشترك نابع من معطيات دلالية ورمزية احدثت تحولات في القراءة والوعي منها ما افرزته الفلسفة من تعددية بالقراءات ومنها اشتغال (الفراغ / الفراغي)، فالكون عامة يتخلله امتداد لا متناهي ولا محدود تشتغل على مدى فاعلية وتفاعلية الجسد الانساني في الامتداد والتقلص داخل الفراغات الخاوية عبر الامتصاص والانسجام ضمنه ، كما ان الحركة والسكون الجسدي ماهي الا مادة ضمن تلك الفراغات تتشكل وتتكون بنائياً مع التجانس المنفرد لامتلاكه طاقة مستمرة وكتلة نحتية عبر الشكل او" الترتيب او التنظيم الذي تحقق بالفعل يقاوم الجديد، ونجد في كل مكان ان المضمون الجديد يحطم حدود الاشكال القديمة ، ويخلق اشكالاً جديدة ،ان الكائنات الحية تستجيب لظروف العالم الخارجي بوسائل متعددة، وتلك الاستجابة هي الاستفادة بالظروف الخارجية وتحويلها الى ظروف داخلية "(Ernst,1998,p.171)وتلك الظروف تتكأ على فعلية وتحريك الفراغ عبر اجسادها والتصورات التي يحملها ذلك الجسد في بناء معطياته الحركية للوصول الى رمزية الفعل واشكاله ودلالته وتحقيق تشكيلاته النحتية " ولّكون التشكيل يُدرك بصفته ظاهرة بصرية لذا يمكن معرفة لغة الحركات باعتبارها وسيطاً للاتصال من خلال استخدام رموز ايحائية اولاً بالإضافة الى بناء فهم مشترك خاضع لثقافة المُستلم وخبراته المُكتسبة من الواقع لأجل اكتشاف المعنى ودلالته " (Abdul karim,2014,p.39) باستخدام القدرة الفراغية على تحقيق تلك المعطيات ، وقد اعطت تلك التصورات نتاجات متعددة في المجال الشكل الرمزي وفلسفة الصورة والحركة عند كل من سوزان لانجر وأرنست كاسيرر وجيل دولوز، عن طريق تحليلاتهم وطروحاتهم حول التشكيل والرمز والفراغية .

اولاً : ارنست كاسيرر(1874. 1945) : يُشكل الرمز في فلسفة كاسيرر منطلقاً اساسيا لمجمل الطروحات والتصورات الحياتية والفنية، فهو يرى ان الفن هو شكل من الاشكال الرمزية وهي في الاساس ليست فارغة او معدومة المعنى ودائما ما يجد نفسه أي : الرمز مُحاطاً ومتجذراً في السلوك الانساني عبر وظيفته وحالاته وسلوكياته فهو بشكل عام رامز كبير يتعامل بجسده وحركته المتحركة والثابتة مع المعطى الرمزي في

السلوك ، وهو ينغمس بفراغ كبير وحيز من الدلالات المُتشكلة من تلك السلوكيات والافعال الحركية ، وعليه أن ثنائية التشكيل والفراغ في التصور الكاسيري قائم على افهوم العالم للجسد الانساني عن طريق استحضار الرموز ، بوصفه أي: الرمز ، هو بنية علائقية تتناسب مع التصور العقلي والجسدي للفهم ، كما و " يلعب الرمز دوراً مهماً في تركيز مضمون العالم الحسي وعكس حقائقه التي تتفاعل تخيلياً مع الوقائع الخارجية والمُعبرة عن الكوامن بمعطيات حسية تتكشف صورها بأساليب اختزالية تستوعب المواضيع الحياتية وتكشف طاقاتها الابداعية للتشكل الفني "(Imran ,2019 ,p.59) وهنا يتداخل الجانب الحسي مع الرمز الذي يعمد على تحريك تلك السلوكيات الجسدية وتفعيلها عن طريق استرجاعه للحظات تاريخية او قدرة تعبيرية في تحقيق فعالية الرمز المُدرك من قبل الانسان باندماجه مع فرضيات المكان والزمان والفراغ وتشكيلهم وتداخلهم مع العناصر الاخرة لبناء نظام وعلاقات متأسسة على فعل الادراك والوعي للرمز وارتباطه وانسجامه مع الفراغ الاحادي او المتعدد ، فنرى كاسيرر يذهب الى " عملية الترميز وهي عملية أكبر من مجرد استخلاص المفاهيم من الخبرة وادراك العلاقة بينهما وبين ما تنطبق عليه في الواقع عند كانط ، وبالترميز تعطي رموزاً لما ندرك، ونربط بين هذه الرموز وما ترمز اليه او تمثله "(Al-Hanafi,1999,p.364)، وتعود فلسفة كاسيرر الى الفلسفة الكانطية عن طريق النسقية النقدية و تحليل ونقد العقل في الادراك والتصور والتاريخ والتأويل ، وهما يربط كاسيرر بين تلك التصورات بالأشكال الرمزية الانسانية التي يقدمها بصور متعددة ومختلفة وتكون " فكرة الرمز تشمل كلية الظواهر التي تعطي معنى في قلب المادي (...) وحيث يتصور الشيء المادي على انه تغليف لمعنى ما ، على انه ليس هناك من معنى قابل للتوضيح خارج بوتقته الثقافية التي أُستخرج منها ، وهذه البوتقة تُشكل الصورة الرمزية وهذه الاخيرة توزع الواقع "(Alpha,1992,p.234) ومما تقدم يرى الباحث بأن العلاقة الثلاثية ما بين الرمز / الفراغ / التشكيل تنصب نحو بنية وتكوين وحركة جسد الممثل بما يتناسب ونحتية التصور والبناء ، بوصف جسد الممثل كتلة مرمزة تتداخل وتشكل فراغية الفعل وبنية علاقاتها لتحقيق صورة ادائية رمزية منسجمة مع الحالات الجسدية المُنظمة وربط الاجزاء والتفاصيل والتعبير عن العلاقات بينها.

ثانياً / سوزان لانجر (1895. 1985): تذهب لانجر الى حد كبير ما ذهب اليه كاسيرر في طروحاته وتصوراته نحو الرمز بيد انها تربط الرمز بالجانب الفني حيث " اتخذت لانجر من أراء كاسيرر الرمزية مرتكزاً اساسياً في تحديد موقفها من الفن ، ففسرت الفن تفسيراً رمزياً ، وذلك حينما وصفته بانه نشاط من الانشطة الرمزية الى ابدعها الانسان للتعبير من خلالها عن مكنونات الوجدان البشري ، حيث تعاملت مع الفن على انه رمز وان العمل الفني صورة رمزية "**(**Issa,2016,p.1341**)** وان هذه الصورة الرمزية للفعل الفني ما هي الا تجربة جمالية يخوضها الفرد في حياته ، وبالتالي يخرج المنتج بصورة ابداعية في الشكل عن طريق تشكلاته الفنية وهي بالأساس عملية قابلة للإدراك الحسي ، فضلاً عن ان تشكيل الحالات والصور والدلالات هي افرازات داخلية مستمرة والتي لا يمكن ان يعبر عنها الا عن طريق الرمز ، وهنا يصبح الرمز هو بمثابة أداة اساسية في حياة الفرد ويتعامل عن طريقه وطابعه التشكيلي والبنائي وانتاج واقعه ، فيكون هو أي : الرمز بحد ذاته واقعاً لا صورة انعكاسية له ، مما يترتب " على أن العمل الفني يقوم في اساسه على التجريد الذي يحتل مركز القلب فيه ، أي على انفصاله عن البيئة المادية المحيطة به بل وعن الكيان المادي

الذي لا يمكن ان يتحقق وجوده إلا من خلاله "(Kay,1999,p.126)أي بمثابة ترتيب النسق الرمزي في العمل الفني ويتمركز الرمز بوصفه ثناية أشبه بالحضور و الغياب ، حضور الرمز كمركز نشط مُدرك قائم بذاته لا انعكاس فيه، وغياب للصورة الواقعية التي تشكل حالات واشكال منفصله عنه ويكون الرمز هو الواقع ، وتبرز القدرة الفراغية في التشكيل لتحقيق تلك الثنائيات عبر حضورها الفاعل والمؤثر في تحليل الادراك الحسي بالنسبة للجسد وصورته الحركية النحتية عبر تلك الاشكال و الصور الرمزية التي يقدمها موظفاً طاقته وتشكيله الفراغي الذي يتعامل معه ، وقد ميزت لانجر " بين نوعين من الصور الاولى . الصورة الاستدلالية . وهي استخدام اللغة استخداماً استدلالياً ، والصورة الثانية هي الصورة المعبرة ، وهي التي يمكن لها ان تعبر عن المفاهيم المعقدة ، وتطلق على الصورة الفنية تسمية . الصورة العضوية . وهي صورة معبرة من خلالها حيوتها وديناميكيتها ، بينما الصورة الاستدلالية هي صورة نظامية لا يمكن لها ان تعبر عن العمليات الديناميكية المعقدة "(Issa,2016,p.1345)، ويمكن التعبير عن تلك الصور بواسطة جسد الممثل الذي يخضع لمفهوم الرمز بصورة مباشرة وبخاصة في الصورة العضوية والصورة المعبرة ، وهو بمثابة صورة فنية خاضعة لمُعطى دلالي يعمل ضمن تشكيلة مرمزة يُحركه الادراك حسياً نحو البناء الشكلي للفضاء الحركي والنحتي الرمزي وابداع اشكالا تجريدية .

ثالثاً : جيل دولوز (1926. 1995) : قدمت تصورات دولوز الفلسفية صوراً مُغايرة ومتجددة في يخص الصورة والحركة والمونتاج والزمن عبر اشتغالاته المُحدثة وقراءاته للمُعطيات والافكار التطبيقية والمُجردة لتحقيق (المفاهيم) فهو يبحث من منتصف الفلسفة وتصوراتها عن طريق ابداع اشكالاً مفاهيمية ، فعلى الجانب التطبيقي لحركة الصورة و الكاميراً قدم دولوز مُعطى قابل للتطبيق في جعل الصورة مكان العلامة بيد أنه لا يجعلها مكان الدال ، وهذا ما يجعل الصورة وحيزها الحركة . والصورة حيزها الزمن تلعب ضمن منطقها الفراغي عبر حركة جسد الممثل داخل مربع الصورة / الكاميرا ، فضلا عن اشتغال التقطيع المفرد والمتعدد في فضاء الكاميرا / بوصفها أداة لحظوية تعمل على ايقاف الزمن وتسجيل الحركة ، ويرى الباحث ان الحركة ـ الجسد = صورة نحتية ثابتة ومتحركة متقطعة في فضاء العرض المسرحي / السينمائي ، ويذكر دولوز أن الجسد /الحركة بوصفه مُعطى متغير فهي ليس " سوى تعبير عن . ديالكتيك . ، أشكال ، تركيب ، مثالي يمنحها نظاماً وقياساً ، والحركة المُتصورة على هذا النحو ستكون أذن انتقالاً مُنتظماً من شكل الى شكل آخر ، أعني انها نظام لأوضاع وللحظات ممتازة وبارزة"(Delouse ,1997,p.9) وهذا الانتظام يرتبط بتشكيل مُنسجم مع فضاء الحركة بالنسبة للممثل ، حيث ترتبط تلك الحركات الجسدية الديناميكية بالنظام الاستاتيكي / الثابت / النحتي بالنسبة للجسد عن طريق تداخل ثلاثية التعاقب / الزمن / الصورة المرئية ، فهي منظومة تعيد نفسها وتُعيد تشكيل الحركة / الجسد بصورة لحظوية مُدركة بصرياً وحسياً وتسجيل آية لحظة من اللحظات المُقدمة من قبل الممثل ، وتقدم الحركة وجهان وبمعنى من المعاني " فهي من جهة، ما يحدث بين الموضوعات أو الاجزاء ، وبين جهة أخرى فهي ما يعبر عن الديمومة او عن الكل ، وما يحدث هو ان الديمومة فيما هي تغير من طبيعتها تتجزأ داخل الموضوعات، وأن الموضوعات فيما هي تتعمق ، وبالتالي تفقد حدودها ، تتجمع داخل الديمومة، سيقال اذن بان الحركة ترد الموضوعات (الاجزاء) في منظومة مغلقة الى ديمومة مفتوحة " (Delouse ,1997,p.19) ، ويرى الباحث ان تلك الاجزاء والموضوعات

التي تقدمها الحركة بوصفها جزء من منظومة جسدية تتعامل مع وسط ناقل / الفراغ تعيد انتاج فضاءها عبر التشكيل للجسد وتستقر في داخل الموضوعات المطروحة عبر الكل بوصفه ثابت / مُتغير ويتحقق ذلك في الصورة المشهدية ففي " التصوير المؤثر في المسرح مستويين الاول ثابت وهو الصورة في لحظة من اللحظات والثاني متحرك وهو الصورة في مجموعة من اللحظات "(Abbou,1973,p.29) ومما تقدم فإن صورة الزمن والحركة ضمن اشتغالها السينما/ مسرح تقوم على نحت الجسد وحركيته عبر ابداع المفاهيم الاستاتيكية داخل المنظومة الفراغية لحركة الاشياء .

المبحث الثاني: متتاليات الجسد النحتي في فضاء العرض: يُشكل جسد الممثل مادة اساسية ومهمة لدى الكثير من المُنظرين والمُخرجين في استعراض وتقديم افكارهم وطروحاتهم في العرض المسرحي ، إذ اخذ جسد الممثل بوصفة منطلقاً متعدد التوصيفات والقراءات وحامل لمجموعة من التأويلات والرامز، فالجسد مادة حية وكتلة نحتية تتفاعل وتنسجم مع فرضيات العرض وفضاءات المختلفة ، فمن الناحية الجسدية / النحتية فهو ينسجم ويتداخل مع العنصر الفراغي بوصفه طاقة ممتدة تتشكل في بناء العلاقات لأن " الممثل اقوى عنصر في الفراغ ، حيث يشكل الفراغ المسرحي فراغاً زمنياً ، الكلمة ، الموسيقى ، الاضاءة ، وفراغا مكانياً : الممثل، المنظر ،الحركة "(Mahdi,2007,p.11)فمن خلال تلك الثنائية المتمثلة بالتشكيل / الفراغية التي يعمل عليها جسد الممثل ضمن فضاءه الادائي فانه يُستخدَم نحتياً لينسجم مع تلك الخواص والتكوينات بصفة متتالية عبر التشكيل المؤثث لأن " اعتماد الفراغ شكلاً جمالياً في التأثيث الفضائي ، هو نوع من البحث عن لغة بصرية جديدة ممتدة في المُطلق تنتج دلالاتها من منطلق خصوبة مخيلة المتلقي وقدرته على ادراك العوالم المجردة والميتافيزيقية التي يتم التعبير عنها بواسطة رموز بصرية تتجاوز تقريرية الشكل الكلاسيكي وتقود الى صيغة تشكيلية لا تجد خصوبتها إلا في الفراغ المسرحي " (Shakir,2008,p.94) وهنا تلعب الفراغية بوصفها منطلقاً ديالكتيكيا في تحقيق ذلك الشكل الجمالي من ناحية والشكل الوظيفي من ناحية اخرى في جسد الممثل النحتي كما أن " الاشكال والمناهج التي تبنتها الاعمال النحتية . المُسلسلة . أي التي تتشكل من سلسلة من الجزيئات المتوالية التي تكمل بعضها البعض . أو الاعمال النحتية التي تنتمي الى مذهب الحد الادنى من الفن . توفر بدورها منطلقات لتحليل وتفسير التطورات التي حدثت في مجال الممارسة المسرحية من منظور ما بعد الحداثة "(Kay,1999,p.69) وهنا يقدم الباحث نماذج من المخرجين الذي قدموا جسد الممثل نحتياً عبر التشكيل الفراغي المُدرك بصرياً وحسياً بالاعتماد على عناصر الرمز والتوافق والتجريد والصورة التشكيلية .

اولاً :جاك ليكوك (1921. 1999): بحث ليكوك عن شعرية جسد الممثل عبر تطبيقه لبيداغوجيا الفعل والحركة والفضاء، إذ انطلق من التدريب على الفضاء والاكروباتك ، حيث بدء بنفسه من الرياضة بحسب توصيفه بأنه جاء من الجمناستك الرياضية وهنا أسست لديه قدرة حسية في التعامل مع معطيات جسده وقدرته وطاقاته الحركية والاحساس بالفراغ في القفز والسكون ، كما أن " ثلاثة مرجعيات شكلت فكر جاك ليكوك ، الاولى هي الثقافة الرياضية والثانية هي الكوميديا دي لارتي ، والثالثة هو معمل البحث الحركي الذي أسسه عام 1977 "(Al- qass,2009,p.168) ففي الجانب الرياضي يأخذ تدريب ليكوك جسده اولاً ومن ثم المُتدربين على التفاعل والانسجام والاحساس القبلي بالجسد عبر تلك الحركة وتقسيماتها والعمل

على التشكيل الحركي بالنسبة لجسد الممثل المفرد ، و التشكيلات الثنائية والمجاميع ، أما المرجع الثاني فكان للكوميديا دي لارتي التي تقوم على مبدأ الارتجال واللعب والقدرة الحركية والقناع ، حيث أخذ القناع بوصفه قدرة تعبيرية على تأسيس طاقة الممثل في الفراغ وتشكيل حركته وثباته وتحقيق صورة أدائية بالنسبة لتلك المتتاليات الجسدية المُقدمة داخل شعرية الجسد ، وعن طريق بيداغوجية الممثل فان ليكوك ذهب في عمله الى ما هو " مهم وجوهري لعملي التربوي من خلال علاقة الايقاع ، بالفضاء ، وبالقوة ، وان الشيء المهم هو معرفة قوانين الحركة ، انطلاقاً من الجسم البشري ، وهو في حالة حركة : التوازن وعدم التوازن ، والمعارضة والتناوب ، والتعريض ، والفعل ورد الفعل ، وهناك العديد من القوانين الموجودة في جسد الممثل "(Leacock,2018,p.51) لأن تلك الثنائيات تشكل منطلقاً لفضاء جسد الممثل والاحساس بقيمه تداخل العناصر الداخلية والخارجية وتحقيق فعل نحتية الجسد عبر الصورة المُجسمة ، كما أن " لكل جزء من الجسد يعمل في نفس الوقت وتصل الاذرع والسيقان في نفس المدة الى وضع الامتداد ، دون أن يسبق أي جزء من الجسم الآخر وتكمن الصعوبة بوجه خاص في ايجاد ذلك التوازن وتلك الديناميكية بلا أي عقبات وفي أغلب الاحيان يصل أعلى الجسم متقدماً على النصف الاسفل "(Leacock,1997,p.134)من خلال فعل الاتزان والثبات والقدرة على التعامل مع فرضية المكان وفراغيته وايقاعه التشكيلي ، كما أن عملية الاشتغال على تجزأ جسد الممثل وتحريك كل جزء وطرف منه يأخذ شكل الصورة الثابتة ، ونحت كتلته المادية التي يمتاز بها .

ثانياً: ريتشارد فورمان (1937 -): ينحو الاتجاه التشكيلي / البنائي في مجمل الاعمال المسرحية التي ظهرت أبان حركة الاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي ، حيث أخذت هذه الاتجاهات تتداخل مع أغلب الفنون / نحت / رسم / فوتوغراف / معمار هندسي / تصاميم ، جاعلةً من الفضاء الشكلي / البصري منطلقاً ومركزاً للصورة الدلالية التي تثير المتفرج وتحرك الفضاء نحو بناء علاقة مع المتفرج ، وتأسيس فضاءاً سينوغرافيا الذي ترتبط بغايتين " اساسيتين هما تحديد ابعاد المكان الفيزيائي للحدث ، وتحديد الزمان ، هذا من جانب ، ومن جانب اخر ، وضع المتلقي في الجو النفسي للأحداث بمعنى خلق المعادلات الحسية للقيم الدرامية "(gawad,2019,p.27) وهذا ما نجده في طروحات وعروض فورمان بوصفه مخرجاً باحثاً عن الشكل البصري / التشكيلي في تنظيم وتكوين فضاءه ، " ففي مسرحية (الصخور) نجد اننا أمام صورة واحدة لعالم متكرر او تنويعات على لحن واحد بالتعبير الموسيقي ، فالممثلون يتحركون حول خشبة المسرح في بطء شديد وكل منهم يركز على حركاته الذاتية دون تنسيق مع الاخر ، بينما يقف أحد الممثلين يحملق في المتفرجين كأنه أحد التماثيل المعروضة في نوافذ المحلات التجارية "(AboDouma,2009,p.109)،إن هذه الخاصية الادائية التي اتبعها فورمان في تأسيس فضاءه المسرحي والعمل مع ممثليه وبناء صورة وحركة جسد الممثل تأتي لبناء شكل نحتي عبر بطء الحركة أي: تأخذ الحركة وصورتها بصرياً وتشكيلياً من معطيات رمزية مترابطة ، فكل تعبير داخلياً كان ام خارجياً لابد أن يتلامس وينسجم مع حركية الجسد ، فضلا عن ذلك فإن " التشكيل الحركي لجسم الممثل الواحد يرتبط في كل موحد على خشبة المسرح مع ما يقدمه جسم ممثل آخر في .تحاور . حركي ذي خاصية ايقاعية من شأنها أن تعمق الاداء بشكل عام وتكسب عمل المخرج امكانية على ترصين الايقاع العام للتكوينات المعمارية في الحيز الفراغي من خلال ما تمنحه من

صور متجددة عبر لحظات العرض "(Rashid,2013,p.159)، لقد قدم فورمان صور الجسد الفراغي وتشكيله عبر مقومات التشتت ، تعددية البؤر ، التناقضات ، التشظي ، من أجل بناء نسق مُركب يلعب فيه الفراغ دوراً مهماً في تأسيس بنائية المشهد بالنسبة لجسد الممثل ، فضلاً عن تحقيق تلك المتتاليات الجسدية التي يقدمه الممثل بنحتيته المُنظمة عبر تنظيم مساحته واحساسه بكتلته وادراكه الارتباطي لقيمة خواصه التركيبية .

ثالثاً : ليشيك مونجيك : تسيد الاسلوب التشكيلي / البلاستيكي على أغلب المخرجين في القرن العشرين نظراً لما يمثله هذا الاسلوب من حداثة في التوجه من الناحية الشكلية والتجريبية الى فرض سلطة الصورة والفضاء البصري على الكلمة المنطوقة ، وهنا نجد ان مونجيك قد برز في هذا الجانب من الاسلوب ، فخشبة مسرحه صورة تشكيلية قائمة بحد ذاتها يتداخل فيها الضوء والظلام / الموت والحياة / الابيض والاسود / الحركة / الجسد / التركيب والتفكيك ، إذ " ينبني العرض في المسرح البلاستيكي وفق مفهوم السرد التشكيلي ، هو بناء بصري متتابع من اللوحات ، تحكم ثيماتها علاقات تضاد وصراع ، تؤسس في تتابعها وحدة درامية تشكيلية "(Al-Laithi ,2018,p.163)ان مفهوم التشكيل هنا هو ترابط العناصر والالوان والخطوط والاشكال ضمن وحدة بنائية تجمع بين عناصر سينوغرافية افقية وعامودية، على الرغم أن فضاء العرض ككل يتجه نحو السريالية من حيث العوالم الغامضة من موت ودمار وأحلام وميتافيزيقيا ،إلا انه أدخل الجسد كعنصر بلاستيكي / تشكيلي / نحتي ضمن هذا الفضاء للتخلص من سلطة الكلمة والاستعانة بدلاً عنها بالصورة البلاستيكية عبر لغة بصرية مجردة وليكون الفراغ ممتلئ بالأداء الجسدي عبر متتاليات كما " تخلو عروضه المسرحية من الحركة بالمفهوم التقليدي المفسر لكلمة . حركة . حيث تتنامى هذه الاحداث في مسرحه وفقاً للقوانين التي تحكم تراكم اللوحات فوق بعضها البعض وتتابعها فوق الخشبة أمام المشاهد . فالصمت ، لا حضور الكلمة ، هما السمتان الاساسيتان المؤكدتان لبنية مسرح . خشبة المسرح البلاستيكي "(Moravic,1998,p.44)، فالصمت يتعامل مع الجسد وتعبيراته وقدرته على الاداء، وتشكيل فراغية الفعل بواسطة الجسد وتنظيم وتركيب الاحداث، فضلاً عن أن جسد الممثل يُشكل مادة وكتلة / " فليس وجود النحت في الفراغ يقرر نوعية العمل النحتي المراد وضعه بل الاسلوب المُتبع في تكوينه ومدى صلاحية المضمون مع الجو الذي يُنعشه التمثال "(Abbu,1973,p.314)فالجسد النحتي يمثل التعبير الخارجي الذي من خلاله تتشكل العناصر والتكوينات الفراغية عبر التعامل مع الاشكال الجسدية المنحوتة وتتعالق داخل الفراغ / المكان / الزمان / التركيب ، وهذا ما جعل مونجيك يتجه في ذلك "بالتنظيم نحو صيغ تركيبية ، معقدة ، من التشكيل السينوغرافي الذي يصبح آلية تدوير العرض ، وممثلين بالكاد يتكلمون جملة ، ومعالجاُ الشكلة لديه من خلال الظل والضوء ، وكذلك الصمت والصوت ، ورابطاً كلية المشهد بنسيج موسيقي ، وبناء حركي جسدي ، تجريدي تعبيري ، لنقل المشاعر والحقائق وإطلاقها في العرض "(Al-Laithi ,2018,p.164) بعيداً عن لغة الحرف والكلمة والاحاسيس التي غادرها المسرح الحديث ، فهو مسرح بصري / جسدي / تشكيلي / نحتي عبر أجساد وحركة الممثلين .

رابعاً / بينا باوش (1940 ـ) : شكلت حركة المسرح الراقص في العصر الحديث نقطة فاصلة بين نتاجات الما قبل والما بعد ، إذ اخذت تنحو باتجاه توظيف الرقص بوصفه عنصراً دراميا بعيداً عن الشكلية والتصنع ،فالرقص الحديث " يتميز بسعيه الى اعادة اكتشاف الطاقة الحيوية ، مما يجعله ضمناً يحقق لنفسه مكانةً خاصة وهدفاً مميزاً فيما يتعلق بطبيعة ووظيفة الرقص وذلك لأنه يتوجه نحو الدعائم الاساسية لهذه الوسيلة من وسائل التواصل " (Kay,1999,p.122)وقد استمدت باوش تلك الطاقة من معطيات الجسد وقدرته على التعبير والتشكيل واندماجه مع الفراغ، فضلاً عن " الخبرات الاجتماعية اليومية للجسد والتي تترجمها وتطورها الى ان تصبح سلسلة من الصور والحركات الساعية الى الموضوعية . ويتم توضيح هذه الخبرات اليومية للفرد والعوائق والقيود الجسدية التي تصل الى نقطة الضبط للذات "(Schmid,DT,p.30)فهي تسعى الى تحرير الطاقة الجسدية اولاً ومن ثم تبدأ بتشكيل صورة العرض وفق الخطوط والاشكال الافقية والعامودية عبر ثنائيات او مجاميع تتشاكل جميعها داخل فرضية الفراغ الادائي " ففي مسرحية بلوبيرد عام 1977 استدعى ان تكون معظم حركة الممثلين ملتصقة بالأرض حيث نرى احياناً زحفاً على الارض ونرى المكان بعد الزحف يعاد تشكيله بجسد الممثلين بحيث يشكل لوحة تشكيلية على الارض مكونة من الفراغ وورق الشجر اليابس "(Al-qass,2009,p.207)بوصف ان الفضاء المسرحي لوحة خالية من الموضوع وتبدأ باوش بتركيب الاجزاء سواء بالرمز او التجريد وتوزيع الكتل والتوافق ، وهذه العناصر تلعب دوراً اساسياً في بنائية التشكيل الفراغي ، ويقوم الممثل وجسده بتنظيم تلك الاجزاء وتركيبها واعادة انتاجها عبر فضاء نحتي قائم على الحركة والتشكيل ، لقد حولت باوش وظيفة الجسد الى عنصر درامي تتم قراءته وفتح رموزه للوصول الى طاقة تأويليه تنسجم وبنيته الحركية / النحتية ، ففي مسرحية " الفالسات يتحرك الراقصون في تشكيلات متقاطعة وهو يبتسمون باستحياء اثناء محاولة توازن مراكب ورقية صغيرة على كفوفهم وايديهم الممتدة ، يرحب النداء الالي في ميناء هامبورج بالسفن القادمة بنبرة رتيبة عالية كخلفية مصاحبة لهذه العملية الدقيقة "(Schmidt,DT,p.163)، إن الفراغ الجسدي المحيط بالممثل يتناغم مع معطيات الفضاء العام للعرض عبر فيزيائيته وامتداده اللامتناهي مما يشكل علاقة ومُعطى مفاهيمي مترابط ، يحقق الجسد فيه بعداً ثلاثيا تشكيليا يتعالق على إثرها جسده النحتي مما يخلق اشكالاً متعددة ذات تعبيرات مترابطة متكاملة الشكل والهيأة .

ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات.

1. تُشكل ثنائية التشكيل الفراغي والتصورات العلمية والفلسفية سلسلة من الدلالات وأفهوم مشترك مع بنائية الفعل الجسدي وضمن منظومة التشكيلات النحتية التي يقدمه جسد الممثل والاعتماد على التأويل والتحليل في فك تلك الدلالات .

2. اعتمدت الاشكال الرمزية في الحقل الفني على تركيز العالم الحسي ومضمونه ، والتفاعل مع الفراغية بوصفها عنصر تشكيلي مُؤسس قابل للإدراك بصرياً ، فضلاً عن اعتمادية الزمن وحركيته داخل فلسفة الصورة / المونتاج التي ترتبط بالحركات الجسدية الديناميكية والاستاتيكية والتعامل مع اللحظة / الزمن في تحقيق بنية علائقية .

3. ارتبطت متتاليات الجسد النحتي في فراغية الفعل بوصف الممثل اقوى عنصر في الفراغ ، ويؤثث شكلاً جمالياً عن طريق انسجامه وانسيابه في الصورة التشكيلية .

4. استندت كل من شعرية الجسد والمسرح البلاستيكي على قدرات الجسد في الاتزان والتوافق والايقاع والقدرة على بناء الخواص للتشكيل الفراغي وانتاج طاقة أدائية ذات صيرورة في التكوينات والتعبيرات بالنسبة لنحت الجسد .

5. يعمل المسرح الراقص على انتاج سلسلة من الحالات والصور والدلالات داخل المنظومة الفراغية ، عبر تشكيل صورة الجسد بالاعتماد على الكتل والتجريد والرمز وتحقيق بُعداً ثلاثي التشكيل والتكوين .

الفصل الثالث .. اجراءات البحث

منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليله للعينة

عينة البحث : اختار الباحث عينة قصدية تمثلت في مسرحية (عرائس شارون) لفرقة راقصي مركز دانكن التشيكي بوصفها انموذج يتوافق مع متطلبات البحث.

أداة البحث : اعتمد الباحث في تحليله لعينة البحث على مؤشرات الاطار النظري والعروض الفيديوية المسجلة في تحليله للعينة .

مجتمع البحث : تكون مجتمع البحث من (40) عرضا مسرحيا مشاركا في مهرجان القاهرة الدولي للمسرحي التجريبي . الدورة الرابعة عشر / 2002 .

التحليل: مسرحية عرائس شارون*

يذهب العرض الى تقديم صورة حية ومجسدة لإحدى الاساطير القديمة الى تعود الى (هرقل) مع العالم السفلي ، وهنا تظهر الممثلات بوصفهنّ عرائس لذلك العالم ، بيد أن يرتدين ملابس سوداء ممزوج بفضاء فارغ من الديكور غير أجسادهن اللاتي أثثّ ذلك الفراغ عبر حركاتهم وتعبيراتهم المُستمدة من روح العالم السفلي ، وهن يتراقصن على أصوات الحيوانات الغرائبية واصوات الصقور وفضاء الموت / السواد / الدمار / الظل والضوء والظلام / أشبه بأجواء حُلمية تعيشها تلك الاجساد .

التشكيل الفراغي الاول .. الجسد النحتي الاحادي .

تظهر أحدى الممثلات في بداية العرض مستخدمةُ الخشبة الارضية لانطلاق فعل الحدث مع أصوات الصقور والطيور الجارحة القوية ، حيث يحيل المؤثر الصوتي الى فضاء من الوحشة والقلق والرعب ، وتبدأ الممثلة بالتعبير الاولي مع حركات الرأس والايدي المتناسقة دون بقية الجسد ، فهناك تقسيم للحركة الى وحدات تعبيرية ودلالية ، وتبقي اطراف الجسد في حالة من الثبات القصدي ، يظهر أمام الممثلة مسحوق أبيض اللون / تراب بكمية قليلة ، تأخذ منه لتضعه على رأسها وشعرها ، مما يحيل رمزية الفعل الطقسي الى نوع من النواح والعويل ، فضلاً عن اعطاء طاقة ولغة بصرية في فراغية الفعل وملئه ، يستمر فعل رفع التراب ووضعه على الشعر بإيقاع أسرع وتعبير حركي أكثر قوة الى أن يمتلئ الفضاء برذاذ التراب ، فضلاً عن استمرارية اصوات الطيور الجارحة مع حركة الممثلة الارضي . تأخذ الممثلة حركة ثابتة برفع الايدي لفترة من الزمن ، وهنا يظهر نحتية الجسد في عدم الحركة عبر تشكيل ثابت مع استمرار رذاذ التراب في التساقط على الارض . لقد اعتمدت الممثلة في حركيتها وتعبيراتها الجسدية المُعبرة عن قدسية المكان/ الفضاء العام

على رمزية الاداء وتقديم شكلاً رمزيا يتجه نحو تحريك العالم الحسي ومضموناته الداخلية وإظهار القدرة التعبيرية للجسد وبخاصة نحتيته على التعامل مع عنصر الايقاع والتوافق والانسجام والتجريد وبخاصةُ فيما يتعلق بالأسطورة ومرجعياتها الدلالية

التشكيل الفراغي الثاني ... التداخل البلاستيكي للمجاميع .

ما زالت الممثلة في حالة من الهدوء والايقاع البطيء جداً (سلو موشن) للعودة الى رفع رأسها نحو الاعلى لتحقيق فعل نحتي جسدي ناتج عن فعلية الرقص الدرامي الذي يحمل سلسلة من الدلالات الحركية و الاعتماد على الكتلة في الفضاء الدرامي . تظهر من الزاوية العليا لخشبة المسرح مجموعة من الممثلات وهنّ يدخلن الفضاء المسرحي بحركات راقصة متناغمة و متوافقة مع الايقاع الصوتي الالي و اصوات الحيوانات الجارحة ، حيث تأخذ تشكيلها الحركي للمجموعة وفق شكل الطيور ، مع بقاء الممثلة الاولى على ارضية الخشبة مما خلق مستوى بصري متغير افقيا وعموديا بوساطة لغة التعبير الجسدي وامتداده المتجانس المنفرد والتشكيل الحركي للمجاميع باستخدامها الاسلوب البلاستيكي في التعبير فراغيا عن فعل الرمز واشكاله في تأثيث جمالية الفضاء ، مما يستدعي استمرارية الاداء وتكرار الحركة بالنسبة للمجاميع لتحقيق قصدية الفعل الطقسي وتناغمه وانسجامه للمُعطى والمؤثر الصوتي لفضاء العرض ، في حين تتمركز الممثلة الاولى بوصفها المحرك للفعل الادائي في منتصف الخشبة وهي تشكل حيزاً مكانيا ومتتالي حركي / ثابت ، بوصف الثنائية الادائية الثابت والمتحرك يعيشها الجسد وفق حالات وتعبيرات تنتج جسد نحتي مُعبر عن فراغية التشكيل في الاداء . حيث تستمر تلك المجاميع بالتشكيل الحركي المحوري ضمن حيز محدد في المساحة ، بيد أن فعلهم الجسدي والحركي يأخذ متتالياته المتوافقة لإنتاج اشكالا رمزية تُحيل الى صورة الطقس وتفاعله مع العالم السفلي ، حيث تستثمر المجاميع بتشكيلاتها فعل الوعي بوصفه حساب ذهني وامتزاج الفعل الصوتي والبصري للتعبير عن تلك المتتاليات الجسدية البلاستيكية وشعريته داخل فراغية الصورة كما أن عملية تقطيع الحركات الى مجموعات ما بين الحالة الاولى للممثلة الرئيسية والمجاميع الاخرى تأخذ منحى مونتاجية الصورة عبر اللغة البصرية .

التشكيل الفراغي الثالث .. مونتاج نحتية الجسد .

تنسحب الممثلة الاولى باتجاه افقي نحو جانب الخشبة بأسلوب طقسي رمزي وخلق مساحة ادائية للمجموعة في التعبير عن حالاتهم ، برفع الثوب وانحناء الرأس لتدخل المجاميع نحو منتصف الخشبة مع استمرار الجانب الصوتي للطيور الجارحة التي ملئت الفضاء منذ بداية العرض ، حيث تستكمل المجاميع تشكيلها الجسدي بالحركة نحو منتصف الخشبة مع تصوير شكل رمزي يحيل الى حركة الطيور وهي تسير وتقفز بطريقة اكروباتيكية مع صوت الطيور ، حيث يتطابق الجانبي الصوتي والجسدي لإعطاء صورة دلالية رمزية لبنائية الفعل الجسدي وامتداده داخل بنية المشهد . تأخذ الممثلة الرئيسية شكل ثابت في الوقوف (stop) بينما تتحرك باقي الاجساد وتنفتح داخل الفضاء لملئه عبر توزيع كتلته بشكل متناسب ومتوازن داخل الفضاء العام ، وقد اعتمدت تلك الحركات على تشتيت البؤر لإعطاء لغة بصرية مونتاجية لصورة العرض ، منها ثبات الممثلة الرئيسية وتشكيلها النحتي الجسدي والمتحرك لباقي الاجساد حيث تستثمر المجموعة واستكمالا لفضاء العرض الطقسي بتشكيل صورة نحتية رمزية لصور الطيور الغرائبية

عبر حركة الجسد بوصفه أداة مُعبرة عن مختلف الاشكال في الطبيعة وغيرها ، وتعمد المجموعة على تحرير الطاقة الحركية والجسدية وانتاج سلسلة من متتاليات لفعل الجسد النحتي وتشكيل فراغه الادائي عن طريق ثبات الحركة (stop) للحظات بإيقاع بطيء لإثبات حرية الجسد في انتاج التعددية في البناء الجسماني ، وقدرته على التوافق والانسجام مع باقي المجموعة في اعطاء صور مختلفة عن الاخرى ، فتغدو لنا اختلاف في المشهد والتعبير فكلا المجموعتين تنتج حالات تعبيرية واشكالاً ودلالات بمجملها تشكل صورة مونتاجية عند دمج الصورتين ضمن لوحة واحدة داخل فرضية الفضاء الاكبر .

التشكيل الفراغي الرابع .. الجسد النحتي وطاقة الرقص الدرامي .

تقترب المجموعة من بعضها عبر كينزياء متساوية فيما بينهم موظفتاً حركات الارجل عبر الوقوف على قدم واحد لتحقيق مبدأ التوازن والارتكاز مع بعض انحناءات في الرأس و حركة الملابس التي ذهبت الى أن تكون عروس تسير بخطى واثقة في فضاء العرض ، بيد أن تلك الفراغية التي أخذت في التمركز لبنية الحركة عملت على افراز طاقة جسدية / فردية و جماعية في التشكيل الحركي مما أعطت قيمة جمالية في تأثيث الفضاء الطقسي / الرمزي ، فضلت أجساد الممثلات على انسلاخ التكوين الجماعي والاعتماد على فردية التشكيل في الحركة معتمدين على مبدأ الممثل أقوى عنصر ومفردة في الفراغ ، فضلا عن اعتمادهم على توحيد الحركة ضمن البطء في الايقاع المتناغم مع المؤثر الصوتي ، واعتمادهم على متتاليات الجسد والتشكيل ، وانتقالاتهم بين الفراغية بطاقة حسية عن طريق مبدأ الرقص كعنصر درامي في التعبير عن الحالات والسلوكيات الداخلية. وفي لحظات من الصمت الجسدي الذي تجلى بوضوح وهذا الصمت هو ثبات الجسد عن الحركة لإنتاج تشكيل نحتي حامل للأبعاد متعددة ، ففي انتقال المجموعة من تعبير وتشكيل الى آخر يقوم بنحت جديد لصورة الجسد في الرقص الدرامي اللاتي استخدمته المجموعة فضلا عن جعل مبدأ التوازن والتكوين والفعل ورد الفعل في التعبير عن الرموز والاشكال وترابط جزيئات الحركة كوحدة واحدة ومصفوفة ، وهنا تظهر المجموعة بتشكيل أشبه بنهاية القداس وتقديم القربان باستعارة أجزاء من حركات الطائر المتقوقعة التي تحتاج الى أعصاب وعضلات يعمل فيها الجانب الفيزيائي كعنصر بارز في التعبير عن بلاستيكية الحركة وتشكيلها الفراغي وقدرتها على ابداع أشكال افقية وعمودية متجانسة ، تنسحب الممثلات وتتوزع في اماكن منفردة ذات اتجاه واحد ومع اصوات المؤثر الخارجي (قرع الطبل) تأخذ حركاتها بالتقهقر والبطء وكأنها قدمت طقسها في العالم السفلي . انتهى .

مجلة الأكاديمي-العدد98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الرابع ... النتائج والاستنتاجات

النتائج .

1. ارتكزت ممثلات العرض المسرحي على تأسيس تشكيلات فراغية عبرت عن طريقها بأجسادهنّ ضمن المنظومة الحركية والادائية في فضاء العرض .

2. اعتمد العرض المسرحي على مجموعة من الاشكال الرمزية والذي ظهر ضمن اشكال التعبير الادائي ، مما أعطى بعدا بصريا وحسياً وقدرة على مونتاجية اللقطة / الحركة وتحقيق فعل ديناميكي واستاتيكي في آن معا .

3. أظهرت متتاليات الجسد النحتي قدرة في التعبير والادراك والتوازن والايقاع ضمن عينة البحث ، مما احتفظ الجسد بوصفه عنصراً فعالاً في تركيبية العرض .

4. اتكئ الجسد النحتي في عينة البحث على شعريته وبلاستيكيته الادائية والتعبيرية وانتاج صوراً ودلالات نابعة من فرضية المكان والطقس .

الاستنتاجات

1. برزت قيمة التشكيل الفراغي للجسد النحتي على اعطاء إمفهوم مشترك مع التصورات العلمية والفلسفية وإظهار المنظومة الجسدية كعملية انتاجية لمجمل الاشكال الرمزية والتعامل مع شعرية الجسد البلاستيكي بوصفه شكلاً جمالياً وتقنياً في الفضاء المسرحي ، وخلق حالات ثابتة وتوافقية في الافعال وتراتبية في الايقاع والاحداث واعطاء صورة تشكيلية في تأثيث الفضاء المسرحي .

References

1_ Gordon,H.(2006).*Acting and the Theatrical performance* ,Ter Muhammad Al- Sayed, (Cairo: Academy of Arts – Supreme Council of Antiquities).

2_ Hamada ,I ,(1971).*Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms* ,1st Edition ,(Cairo: Dar Al-Shaab).

3_ Saliba ,J.(1982*).The Philosophical Dictionary of Arabic ,France ,English and Latin Expressions part 1.*(Beirut : The Lebanese Book House).

4_ Madkour ,I.(1983).The Philosophical Dictionary ,(Cairo: The General Authority for the Affairs of the Emiri Press).

5_ Wahba ,M.(2016*).The Philosophical Lexicon* ,(Cairo: The Egyptian General Book Authority ,The Family Project –Social Sciences).

6_ Elias ,M, &H.(2006*).The Theatrical Dictionary.*(Beirut : Lebanon Library Publishers House .

7_Fischer,E.(1998). *The Necessity of Art* ,Ter Asaad Halim ,(Cairo : The Egyptian General Book Organization).

8_Abboud ,A.K.(2014).*The Movement on Stage between the theoretical connotations and the applied vision* ,(Iraq : House of Arts and Literature).

9_ Imran,M.A.H.(2019). *The Aesthetics of Forming the Theatrical Body* ,(Amman: Dar Al-Radwan for publishing and Distribution).

10_Al-Hanafi,A.m. (1990).*The Philosophical Encyclopedia* ,(Cairo: Madbouly Library).

11_Alpha , R.E.(1992). An Encyclopedia of Foreign and Arab Philosophers ,(Beirut : Dar Al-Kutub Al-Ilmiya).

12_ Issa ,Y &J.(2016 ,). The Philosophy of Distinctive Forms and Their Relation to Aesthetic Judgment by Suzanne Langer .*An-Najah University Journal for Research Humanities* ,(30),p.1434.

13_ Kay ,N.(1999).*Postmodernism and the Performing Arts* .Ter Nuhad Saliha ,(Cairo : The Egyptian General Book).

14_ Deleuze ,G.(1997).*The Image –Movement or the Philosophy of the Image* , Ter Hassan Odeh ,(Damascus : Publications of the Ministry of Culture).

15- Abbou ,F.(1973).*Training in Plastic Arts* ,(Cairo : Dar Al- Nahda Al -Arabiya).

16_ Mahdi ,A.(2007,March 30*).Laws of the Visual Language .Al-Zaman Newspaper* (2638),p.8.

17_ Shakir ,A.M .(2008).*Theatrical Space and the Aesthetics of Furnishing* ,(Damascus: Al-Hayat Theater Magazine),(6),p.20.

18_ Al _ qasas ,M. (2009).*Pioneers of theater and modern dance in the twentieth century* ,(Oman : Ministry of Culture).

19_ Leacock ,J.(2018).*Poetics of the Body – Teaching Creativity Theater* , Ter Muhammad Saif ,(Iraq ,Dar Al- Sadiq Cultural Foundation).

20_ Leacock , J.(1997). *The Poetic System of the Body of the Actor* , Ter Souhail El-Gamal , (Cairo: Ministry of Culture).

21_ Ado Douma ,M . (2009). *The Transformations of the Theatrical Scene* ,(Cairo : The Egyptian General Book).

22_ Rashid ,Y.(2013). *Theatrical Construction and its Elements,* (Baghdad : House of General Cultural Affairs).

23_ Al_Laithi ,Th .(2018).*Surrealism _ Aesthetic Dimensions and Contemporary Correspondence _Approaches to Contemporary Iraqi Theater* ,(Iraq: Dar- Al-Sadiq Cultural Foundation).

24_ Gawad ,Th.(2019,june19).*Aesthetic approaches to the dialectical development in the functions of the contemporary theater director – Macbeths play directed by Salah al – Qasab as a model .Academic journal* , (92),27.

25_ Moravic , AL,(1998). *On the Plastic Theater Ensemble ,an article in Leshek Munjik and his theater book* , ter Hanaa Abdel Fattah ,(Cairo: Ministry of Culture Publications).

26_ Schmidt , J.(DT*).Dancing theater ,See the Center for Languages and Translation* ,(Cairo: Academy of Arts Publications Unit).

مجلة الأكاديمي-العدد98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/63-78

Spatial Formation of the Sculptural Body in the Space of the Theatrical Show

Aqeel Majed Hamid[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020

Date of receipt: 31/8/2020…....Date of acceptance: 27/9/2020….....Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract

The current research presents a study of the sculptural body in the space of the theatrical show through reviewing most of the ideas, propositions and workings presented by philosophers and directors within the space of the show, that there were various experiences of employing those spatial formations through the mediator (the space) based on sculpturing the body in achieving those formations, which contributed in building a symbolic picture of various structural connotations. That was formulated through the research chapters, which include the first chapter (the methodological framework) which consists of two sections. The first section (the duality of space formation and imaginations). The second section (sculptural body sequences in the show space). The two sections came up with a number of indications including :

1- The duality of the space formation and the philosophical and scientific imaginations constitute a series of connotations and a joint concept with the constructivism of the physical action within the sculptural formations system which are presented by the body of the actor and relying on explanation and analysis n deciphering those connotations .

2- Sculptural body sequences are associated with the action space by describing the actor as the most powerful element in the space, and furnishes an aesthetic form through his harmony and flow in the plastic art image .

The third chapter includes the research procedures, where the play (Sharon's Brides) has been chosen as an intentional sample and model for the research. The fourth chapter presents the results, conclusions, resources and references in addition to an abstract in English .

Keywords: spatial formation, sculptural body, space.

[1] College of Fine Arts / University of Mousel, akeelmajed2008@gmail.com

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/79-96

ملامح الغياب في نص مسرحية قمامة لعلي عبد النبي الزيدي

سرمد ياسين محمود[1]

قصي عبد العباس راضي [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/7/31 , تاريخ قبول النشر 2020/10/23 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

ملخص البحث :

تناولنا في هذا البحث فكرة الغياب وما يصاحبها من تفسير وهواجس بشرية ، نصية وفلسفية تأويلية وتناولنا جانب الملامح ورسمها وتحديدها وإضاءتها عند علي عبد النبي الزيدي وكيف قرأها كعراقي يؤلف ويكتب ليعبر عن واقع اجتماعي وفكري وسياسي وديني ببعض جوانبه ، فكرة الغياب وما يتبعها من الم او حسرة او تغيير بشري كانت مادة دسمة لكل المؤلفين والكاتبين في المسرح العراقي وكان علي عبد النبي الزيدي احدهم والأكثر قربا وتأثرا بها ، والذي يستحق النقاش والتفسير والاحاطة كانت مشكلتنا في هذا البحث البحث عن طبيعة الغياب وكيف يقرأه ويكتب فية ، في دراسة عميقة للنص (قمامة) اجرأ نصوصة وأكثرها سخرية واثارة للتأمل ، أهمية هذا البحث جديرة بالإظهار والعرض لانها تصب في تحديد مفهوم الغياب عند كاتب عراقي يعكس بكتابته واقعه ويأرخ للحياة ، وهدفنا التعرف على نوع الأثر وفلسفة الغياب في نص مسرحية قمامة ، مبحثنا الأول مفهوم الغياب مررنا بع وبعمق كتبنا عن الغياب وتعدده ومفهومه وزوايا واركانه ، اما مبحثنا الثاني فكان مصادر الكتابة عند علي عبد النبي الزيدي ومالة وما علية وفق سياق البحث والمشكلة والهدف ، ثم انتقلنا الى الاجرأات وحللنا النص واستخرنا نتائجنا بخصو ص البحث وما لها وبها من تحديد للمعنى المستنبط والقراءة الفاحصة .

الكلمات المفتاحية: ملامح , الغياب , نص , قمامة .

الإطار المنهجي

مشكلة البحث :

إن البنى الارتكازية للإنسان تعتمد على فكرة الصراع بين حقيقتي الحضور والغياب، أي بين إن يكون الإنسان حاضرا في العالم مؤثرا ومتأثرا به أو أن يكون غائبا عنه لا يقدم أي فعلٍ من أفعال الحياة وربما يكون غياب الانسان بسبب قوه او سلطة غاشمة، فالغياب في بنيته الفلسفية يتجلى جيدا عند منطقة التواصل

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة البصرة, dr.sarrmad@gmail.com.

[2] كلية الفنون الجميلة /جامعة البصرة .

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فالحد الفاصل بين ان تتواصل وان تغيب هو وجودك الفاعل ، وهنا نضع مجموعة من التساؤلات لخلق مفهوماً عاماً نكتشف من خلاله كل الثنائيات التي من شأنها أن توضح ميكانزمات الكتابة لدى الكاتب علي عبد النبي الزيدي وطبيعة مصادره في التأليف وكذلك قدرة حواسه وملكاته الذهنية في استحضار الصور الواقعية أو الخيالية لخلق شكل الموضوعات وبلورة محتواها بأتجاه السخط او التصدي للواقع ، فعلي عبد النبي الزيدي يلجأ الى فكرة المجهول عبر صورة الغائب ليتشكل الصراع بين (الحضور والغياب) أو (الوجود والعدم) وهي ذاتها المسافة للصراع من اجل تحقيق الذات – أي بين أن يكون الإنسان موجودا حاملاً للفكر أو المعنى مؤثراً أو متأثراً .

ان المشكلة التي ينبغي رصدها هنا في هذا النص تندرج مع الفهم التاثيري للواقع فهل الغائب بإرادته مثل الغائب بفعل قوى الحياة وهل يشبه هذا الاخير المغيب لنفسة والقابع في توحده ومراقبته السلبية للوجود والفعل .؟ ومما لا شك فية ولا يمكن دحضة ان غياب التأثير يحضر بغياب الفعل وارادة الظهور فالمغيب لنفسة لا يشبه الغائب بفعل قوة ما، وعند هذه النقطة تتشكل ملامح مشكلة البحث لترسم لنا منطوقها الذي جسدناه بهذا السؤال :

هل طبيعة الغياب عند عبد النبي الزيدي أراديا ام قسريا

أهمية البحث والحاجة ألية :

ان اهمية هذا البحث كامنة في الاتي :-

1 ـ البحث في خصوصية الكتابة في نصوص علي عبد النبي الزيدي

2 ـ تحديد مفهوم الغياب عند علي عبد النبي الزيدي واسلوب معالجتة في نص قمامة

3 – رفد المكتبة والباحثين بدراسات تخص الكتابة وفلسفتها في المشهد الادبي المسرحي العراقي

أهداف البحث:

1- التعرف على نوع الاثر وفلسفة الغياب في نصوص المؤلف علي عبد النبي الزيدي .

حدود البحث:

1ـ (الحد الموضوعي) يتحدد البحث موضوعيا في إن يعطي صورة جلية عن طبيعة الأسس البنائية في نصوص علي عبد النبي الزيدي .

2 ـ (الحد الزماني) يتحدد البحث زمانيا بين العام (1980 ـ 1990) .

3 ـ (الحد المكاني) يتحدد البحث مكانيا في جميع الأماكن التي تم فيها تداول وقراءة نصوص المؤلف علي عبد النبي الزيد

تحديد المصطلحات:

1ـ الغائب : هو حال لفعل الغياب : والغياب هو " أن لا يوجد شيء في المحل الذي يعد وجوده فيه، طبيعياً أو سوياً أو عاديا، والغياب في علم النفس هو الذهول أي غيبة القلب عن علم ما يجري حوله نتيجة فقدان التكيف وتراخي الانتباه الإرادي (jameel, 1982, p. 130) وهو أيضا " سمة كل ما هو غائب عن مكان أو عن موضوع معين، في حين يعتبر مثوله في مكان ما (...) بمنزلة أمر متحقق في ظروف أخرى (andre, 2001, p. 4) " والغائب هو مفهوم يختلف تماماً عن مفهوم العدم، فالعدم في اللغة ضد الوجود،

الفقدان، العَدم : الفقير. العَديم جمع عُدماء : ويقال (هو عديم النظير) أي فاقد الاشباه (malof, 1966, p. 492).

التعريف الاجرائي:

أنا افكر اذا أنا موجود .. الغياب لا يعني العدم بل هو الكينونة المعطلة والتي تكون موجودة في حالها وآنها المشغولة فية، الله جل وعلى حاضر بوجودة الفاعل إلا انه غائب عند الملحد مثلا إلا انه حاضر عنده في سلوك ازدواجي يقرر وجودة شاء ام ابى : الغياب تعطيل مؤقت للقدرة على ايجاد حل للافعال التي تتوافد على السلوك البشري بفعل التخاطب والتلاقي والافتراق والعمل.

2 ـ النص : لغوياً وكما جاء في لسان العرب لـ (أبن منظور) أن " النص، رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصاً :. رفعة، وكل ما ظهر فقد نص ووضع على المنصه، أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور (mandoor, Non, p. 441) . ويرى (جوناثان كلر) أن النص اصطلاحاً " يروى من وجهة نظر الحكمة والتجربة أو يصغي له من وجهة نظر النظام سواء في دور المحلل الاجتماعي أم الفرد الذي ينظر إلى الماضي، فإن الراوي قد تمكن من العالم ليخبر مجموعة متحضرة من المستمعين تحت سلسلة من الأحداث يمكن الآن جمعها وتسميتها (koller, 1993, p. 159)

إن النص هو المجموعة الواحدة من الملفوظات، أي الجمل المنفذة، الخاضعة للتحليل، فالنص عينة من السلوك الالسني، والعينة يمكن أن تكون مكتوبة أو محكية (basrezw, 1972, p. 486)، وعلى راي (سد فيلد) فهو القوة التي تحمل الكل مع بعض، انه الهيكل والأساس والعماد، هو العدة التي تشكل وتحدد النص، وإيصاله إلى أعلى مراتب القيمة الدرامية (field, 2004, p. 1)، أما (إبراهيم حمادة) يعرفه على أنه " العمل المكتوب والمستهدف تمثيله فوق خشبة المسرح (abraheem, 1971, p. 248).

التعريف الاجرائي:

النص تكوين سردي يعتمد على عناصر لغوية واخرى فكرية وجمالية لبيان حال معين يقود الى بناء معنى في قالب درامي يتسم بالقبول او عدم القبول عند المتلقي ويحمل ثيمتة الدالة على فلسفة الكاتب واحساسة الجمالي والفكري به .

الإطار النظري

المبحث الاول مفهوم الغياب

أن المتأمل في تاريخ الفكر الإنساني يجد نفسه أمام جدلية هامة هي جدلية الحضور والغياب والتي اتخذت صوراً وأنماطا متعددة، فتوالت الحقب التاريخية مركزة تارة على المسموح به وأخرى على البوح بالمحضور وإخراجه من ساحة الغياب الى دائرة الحضور، وقد تجلت هذه الجدلية على سبيل المثال لا الحصر في الفكر الشرقي القديم وفي الوقت ذاته فان هناك من يعارض هذا الدور أو يتنكر له ومنهم (شوبنهاور) الذي ينكر على النظام السائد معقوليته حين يسخر من الفكر الديني حول الحكمة الإلهية الكامنة في صُلب الحياة، ويرفض تبريرات (ليبنتز) القائلة : " في هذه الحياة كل شيء إلى أحسن (a.a, 2000, p. 213.) ، ويرفض جدلية العقل المطلق، إذ هو يرى " إن الحياة غبية، وتخلو من الهدف والمعنى، وإن استمرارها لمشروط بقوة عمياء، إنها إرادة الحياة (a.a, 2000, p. 213.) ويؤكد شوبنهاور أيمانه المطلق بهذا التصور فيورد قوله " أن

العالم موجود في تصوري فقط، وخارج هذا التصور لا يوجد شيء، وكل ما نراه إن هو إلاّ بدعة ذهنية . الإرادة فوق الواقع، إنها، القوة المحرّكة للحياة (a.a, 2000, p. 213.) اي انك الحاضر وما في ذهنك ممكن ان يكون غائبا او حاضرا حسب احساسك ومصلحتك الانية

فلو استعرضنا فكرتي الحضور والغياب عند الفيلسوف (جاك دريدا) واللتين سيقتا في كتاباته في مقام آخر، لاسيما التعبير عن الفكرة الدينية، لأدركنا أهميتهما في تحريك مكونات العالم وحضاراته (yousef, non, p. 2) إن الغياب غالبا ما يمنح فرصة كبيرة للتمركز حول الذات، وبالتالي فإن التمركز حول الذات يعني جهل بقوانين الكون، وجهل بطبيعة الواقع الإنساني وشروطه. فلعل قيمة الإنسان هي في انفتاحه على الآخر ومحاولة الاستفادة من كل الطاقات، وهذا ما سيضمن لنا تواصلاً كبيراً وفرصة لعرض آرائنا دون حجر أو قسر فكري (yousef, non, p. 13) وفي نظام العلة والمعلول، بحضورها وغيابها إن الذات هنا " تأخذ طابعا أخلاقيا، وقيمة اعتبارية وليس استعماليه (kamal, 2008, p. 4) الأمر الذي يترتب عنه شعور الذات بالاحترام والكرامة، فنحن حين نتعامل مع الذات، فكأننا نؤسس لهوية شخص، مع أن الذات أعم من الشخص، وعادة ما نسمع إنسان ما يطرح سؤاله على آخر : هل تريدني لذاتي كما أنا (kamal, 2008, p. 5) ويرى الباحث أن ذلك ربما يكون أولى نقاط الشروع في مرحلة الغياب، ويرى الباحث إن الميل الى أدب الغياب أو التغييب ربما نابع من الثابت الإشكالي عبر التاريخ، وهو أن المنفيين أو الغائبين سواء كانوا أدباء أو مفكرين هم الذين غالباً ما يقودون الفكر التحرري ويقوموا بتثويره في نفوس شعوبهم، إذ إن الغياب ما أن يتجاوز حدود الذاتية المغلقة حتى يصبح كياناً عظيماً يتطلع الى التغيير ولا بد من الإشارة الى ضرورة التميز بين نوعين من الغياب، الأول الغياب الإجباري، وهو لون تعرض له العديد من المفكرين والعلماء والأدباء عبر التاريخ، وذلك حين تقوم قوة معينة أو سلطة حاكمة في بلد ما بنفي أو أبعاد لأي من تلك الشخصيات لأسباب تتعلق في الغالب بحماية ودوام تلك القوى أو السلطات، أما النوع الآخر فهو : الغياب الاختياري .

ويرى الباحث أن بعض الأفراد قد يشعرهم الغياب بالانتقال الى منطقة روحانية يستقي منها الغائب قوة جديدة تقوي عزيمته وترد إليه إيمانه الذي يكون قد فقده في زحمة مادية العالم، أو أثناء تعرضه لقوة غاشمة وسائدة، إذ إن القوي كما يذكر (جورجياس) غالباً ما يكون " هو السائد المسيطر على الضعيف، لأن مظهر الحياة هو تغلب الأقوى، وهذا التغلب هو طريق الإنسان في كشفه عن سعادته (kamal, 2008, p. 32)"، لقد ركزّت السفسطائية فلسفتها على الإنسان، وعدّته منفصلاً عن قوانين الكون، وغير خاضع لها، وبالغت في ذلك إلى أن وصلت إلى حد أن الإنسان عدّ من قبل (بروتاغوراس Protagoras)، وهو أحد المفكرين (السفسطائيين)، وله المقولة المهمة: " إن الإنسان مقياس الأشياء جميعاً، فهو مقياس وجود ما يوجد منها، ومقياس لا وجود ما لا يوجد منها " (platon, 2004, p. 26) ولهذا فأن كل من المطلق (اللوغوس) والنسبي (الموجودات) في رأي هيراقليطس يفترضان بعضهما بعضا، فيكون الزائل متضمنا في الخالد، ويصير التغيير عند تحول الشيء الى ضده، وتكون الأضداد متحدة بعضها ببعض كالليل والنهار، وهذا بدوره ما يدعونا الى تقبل فكرة أن نتصور الغياب من خلال الحضور أو العكس .

إن جدلية الحضور والغياب التي استمرت بوصفها إشكالية على مدى طويل من الزمن أخذت شكلاً تعبيرياً تمثل في العلاقة بين الوجود والماهية، والتي فسرها (أفلاطونPlaton 428 ـ 348 ق.م) بأسبقية الماهية

عن الوجود باتخاذه لعالم المثل الحقيقي وعالم الظل المحسوس، وتعرضت هذه الفكرة للنقد من طرف تلميذه (أرسطوAristote 367 ـ233 ق.م) والذي يرجح ضرورة أن تحكم مبادئ العقل وقواعد المنطق الصوري سير الأفكار مقرا بأسبقية الوجود على الماهية، إذ إننا ندرك ماهية الإنسان دون الحاجة الى إدراك وجودها بالفعل، وأن العلم بوجود الموضوع يتقدم على تعريفه، وما هو غير موجود لا فائدة من تعريفه (yosef, 1956, p. 66)وفي الوقت الذي أجتهد فيه أرسطو لحل إشكالية الحضور والغياب من خلال تركيزه على حضوراً مركزاً دائماً وهو العقل بوصفه الخاصية المميزة للإنسان، متجاوزاً الخصائص النفسية والفيزيولوجية والتاريخية، فأن (فيلون الاسكندريPhilon 40 م)، يجتهد في اتجاه آخر مغاير ألا وهو توجيه الفكر نحو القيادة والتصوف والرؤية، وذلك على اعتبار أن النفس الإنسانية عندما تبدأ رحلتها في العودة الى مقام الإلوهية، بعد زوال المحسوسات وعكوفها على التطهر والنسك فهي تنتقل من وسيط الى آخر حتى تصل الى الوسيط الأول وهو اللوغوس أو الكلمة، ثم ترتقي لتصل الى الذات الإلهية وتتحدد بها، فيحصل لها العرفان (kahat, 2004, pp. 157-158)ويرى الباحث أن هذه السلطة العرفانية التي يُغيب من خلالها فيلون سلطة العقل المباشرة، هي في الحقيقة سلطة حدسية لا تفي بالغرض الذي أجتهد فيلون من أجله، أي رغبته في تفسير العلاقة بين الماهية والوجود لاسيما بعد أن افرز العصر الوسيط ثنائية جديدة هي ثنائية (الماهية والجوهر)، وفي ما يخص علاقة الإنسان بماهيته، فإن الإنسان ليست ماهيته في هويته، ولو كان الأمر كذلك لكان تصور ماهية الإنسان هي تصور لهويته ومعرفة لوجوده، وفي الإطار ذاته يرى (ابن سينا 980 ـ 1080 ق.م)، أن الموجودات الممكنة يجب أن يكون لها حدود زمانية ومكانية وعلة معينة، إذ إن الذهن يستطيع أن ينتزع من هذا الوجود حدود معينة هي الماهية (seena, non, p. 47)، إن جوهر الغياب يمكن تلخيصه في فكرة تمركز الإنسان على ذاته. هذا التمركز يجعل الإنسان ينحصر داخل نسقه الفكري، ولا يجرؤ على الخروج منه إلا في حدود معينة تمنع كل سبل التواصل بين هذه الذات والآخر بمختلف تجلياته . ولعل أخطر ما يمكن ان تتصوره في قضية التمركز هذه . هو تحول الإنسان الى متسلط لا يرى الحقيقة إلا في حدود ما تجود به عليه سلطته الفكرية أو الاجتماعية، فيتم اختزال واستيعاب كل مكونات الاختلاف، فتكون الرؤية لدى الغائب هي ما استقرت عليه الذات المتحيزة في النسق الفكري المنطوي على نفسه والقابع وراء أبواب الحقيقة (yousef, non, pp. 13-14) يحاول هيغل ربط العمل بفكرة التحرر من الاغتراب، إذ يرى أن الإنسان يعمل لكي يتمكن كذات حرة سلب العالم الخارجي من غربته الحرون ولكي يتمتع في شكل الأشياء ونسقها بحقيقة خارجية عن نفسه (abed, 2000, p. 84) إن الجهد الذي بذل بهدف تجاوز الاغتراب، بوصفه عملية تشيئ للذاتية الفعلية وتعطيلها واستسلامها، تطور دائماً خلال العصور، في اتجاه الاستعادة، وإعادة أنشاء الـ (المميزLe proper) في وجه هذا الانحلال. لقد جاء هذا الجهد من اجل قلب سيطرة الشيء ليضع مكانها سيطرة الذات، والتي تتقدم بشكل ارتدادي على أنها

تتصف بصفات القوة القامعة ذاتها الخاصة بالموضوعية (jeani, 1998, p. 32)وإذ يرى البعض " إن مذهب الأنا الوحيدة Solispsism لا يمكن أن يكون مشكلة أمام فلسفة لا تبدأ بالذات المفكرة الخالصة ولا بالفرد المنعزل وإنما تبدأ دائما بوجود عيني هو الوجود في العالم والوجود مع الآخرين (al wjodea, 1982, p. 127) فإن (ديكارت) يؤمن أن التفكير هو معيار الوجود، فأنه ينتقل من إثبات وجوده إلى إثبات فكرة كائن

كامل، فيقول " كيف إن فكرة كائن أعلى نجدها فينا تشمل على هذا القدر من الحقيقة الواقعية، أي تملك بالذهن ذلك القدر الكبير من الوجود والكمال بحيث يقتضي أن تكون صادرة عن سبب أعلى مطلق الكمال ، إن ملازمة فكرة الغياب هي فكرة الوجود، والوجود في العالم يعني أن يكون لك جسد، أو أن تتجسد في حين يرى (هيدجر) أن العدمية هي " العملية التي بها، في نهاية المطاف، لم يعد ثمة شيء فيما يتصل بالوجود " (jeani, 1998, p. 44)وقبل أن نصل الى نهاية الحديث حول الغياب، يمكن لنا التعريف بسلبية الغياب من خلال معرفة ما يتحقق من خلال وجوده، إذ يكون وجود الإنسان أصيلاً بالقدر الذي يمتلك فيه الموجود نفسه، وبالقدر الذي يشكل فيه ذاته في صورته الخاصة، إن جاز التعبير . أما الوجود غير الأصيل والذي يكاد يكون غياباً فهو الوجود الذي تشكله مؤثرات خارجية سواء كانت هذه المؤثرات ظروفاً أو شرائع أخلاقية أو سلطات دينية أو سياسية أو ما شابه ذلك، وأن مضمون مثل هذا الوجود ليس مجرد مسألة يمكن إهمالها، فصورة الوجود البشري أو شكله هي معيار أصالته أي مدى تحقيقها لوحدة بدلا من أن تكون وجودا مبعثراً (jeani, 1998, p. 34) وأخيراً يرى الباحث إن فلسفة الغياب ليست عقيدة محددة بل هي أسلوب حياة كامل يحترم العقل والقلب ويرفض القيود التي تتطفل على واقع الإنسان، لذا كان من الطبيعي أن يتأثر الكثير من المبدعون بتلك الفلسفة التي تعلن التمرد على الصيغ الفنية التقليدية، وهو بدوره يستطيع أن يحدد جملة من الأسباب التي آمن بها بحكم تأمله للبحث أو التي أطلع عليها من خلال عدد من الآراء النظرية، وهو يرى أن هذه الأسباب هي غالباً ما تدفع بإتجاه ذلك التمرد، وهي على الآتي :ـ

1ـ أغوأت النظرة الجزئية للأشياء والتي قد تحرمنا شمول الرؤية وعمومية الفكرة، إذ تصبح النظرة الى الحقائق قصيرة المدى، فيغيب التفكير الايجابي الفاعل فتنعدم المبادرة الخلاقة.

2ـ حدوث حالة الانفصام في الشخصية والتي تجعل الفرد يصاب بالعجز عن فهم الحقائق أو التطلع لما يجب أن يكون، فتحدث أزمة الثقة بين الفرد وما حوله من قيم.

3ـ غياب الإحساس العميق بالزمن مما يؤدي الى نقص الوعي بروح العصر، فتحدث العزلة التي تحيط بنا وتجعلنا نفكر بشكل مختلف لا يتوافق مع إيقاع العالم (mustafa a. f., 1996, p. 17)

4ـ الردود العكسية التي تحدث كرد فعل للاستغراق المستمر في النقد السلبي للفعل العام أو ما يطلق عليه البعض (الغرام بجلد الذات)، إذ يتكرر الحديث عن الأخطاء دون أصلاحها.

5ـ ضعف الاتصال بين الفرد ومجموعة القيم يجعله بعيدا عن الاتصال بالوجود، إذ يرى (جان فال Jean Vahl) أنه لا يمكن أن نتذوق أحدى القيم تذوقاً قوياً إلا إذا أغفلنا جميع القيم الأخرى، إذ انها الطريقة الوحيدة (mustafa a. f., 1996, p. 13)

التي تنطلق بها القيم الى الوجود الخارجي بعد أن تتشكل القيمة الواحدة منها بصور مختلفة تقوم كل صورة منها بذاتها (bresee, 1998, p. 87)

المبحث الثاني

فلسفة الغياب و الكتابة للمسرح

إن الكتابة بمنطق الغياب أو العزلة هي واحدة من أشكال التفكير الأدبي والفني والتي تنعكس على طبيعة العلاقة التواصلية بين الأنا والآخر، ففي الوقت الذي يتمثل فيه الحضور بما هو مدرك حسي أو

عياني، يتمثل الغياب فيه بغير المدرك المعنوي الذي يفكر به المتلقي، ويحدد له صورة ذهنية، وحول موضوع الغياب فإن " أول قصة عن الآم الغياب موجودة في التراث الفرعوني، وتحكي عن تعاسة الغربة وفرحة الرجوع الى الوطن . وفي الكتب المقدسة نجد ثيمة الخروج في العهد القديم، والهجرة في القرآن الكريم. وفي الأدب الإغريقي نجد البطل أوديب معاقباً بالنفي عن مدينته ومملكته محكوما بالتنقل في التيه (abdalla, 2008, p. 1) ، " أن كل ما يتعامل به البشر يندرج على وفق محوري الحضور والغياب، بين الظاهر المباشر ويمثل علاقات شكل، وبزمن خطي، وبين الباطن الذي يستر طبقات المعنى المفترضة، كما أن الحضور يشكل مصدرا للتناسق والمعنى في الظواهر، ويمتلك انعكاسا جمعيا متفق عليه، يسمح بأن يكون مفارقا لمعناه المنسوج اجتماعيا فيما لو دخل في الثقافة المسرحية بوصفها لغة معمقة للدلالات، وذلك يستلزم قوة التخيل كأساس لإدراك الغياب (ktebany, 2012, p. 1) .

إن الحضور مسكونا بالغياب، وهذا الوصف " ينسجم مع كل المفردات التي تستخدم في الخطاب بوصفه مكسوا بالرموز على حد تعبير (ميشيل فوكو)، التي تكتسب أكثر من معنى كونها فعالية سيميائية تتوالد كلما أريد لها ذلك في النسيج الثقافي للعرض المسرحي " (ktebany, 2012, p. 1) وفي إطار هذا التوصيف يرى (باختين) إن الرمز يؤسلب المعاني، فهو يفرغ الأشياء أو معاني المفردات من محولاتها ليفرغها في محتوى آخر، ولكن كيف نصور الغياب في المسرح، وهل أن ذلك يحتاج الى رؤى جمالية فاعلة ؟ الجواب هو أن الجمال في المسرح قد ينشأ من خلال أبراز لاغتراب الإنسان وقهر للعنصر المتشيء فيه... أن العلاقات بين الناس تتقطع وتتمزق .. يحول بعظهم البعض الى أشياء ... يسلبونهم ذاتهم ويفقدونهم أنفسهم وأحيانا يضعون ذاتاً أخرى تحل محل ذواتهم الأصلية .. فيتشيأون .. تصبح الأشياء ألهتهم ويتحولون هم الى حشرات، إذ إن الاغتراب والتشيؤ وقهر الإنسان للتشيؤ هو الموضوع الوحيد للعمل الفني وهذا هو مصدر الجمال فيه، فليس للعمل الفني موضوعه ما لم يجعل انفصال الإنسان عن الإنسان موضوعه (abed, 2000, p. 122)، إن الإنسان ليس كبقية المخلوقات انه يرفض أن يكون مجرد ظاهرة طبيعية، يرفض أن يكون على حد قول (جان بول سارتر) قرنبيطا أو شحم الأرض .. انه مخلوق الحرية وهذا هو الذي يدفعه الى إعادة تشكيل الطبيعة من خلال عمله وإذا ما وقف عمله أو أنتاجه ضده واستقل عنه وأصبحت له قوانينه الخاصة تشيأ الإنسان وفقد ذاته وانفصل عن العالم، إذ يرى (ارنست فيشر) أن الإنسان ينشأ لنفسه من خلال العمل نوعا جديدا من الواقع .. هو واقع حسي وفوق حسي في الوقت ذاته (abed, 2000, p. 147)إن العرض المسرحي بمكوناته السمعية، والبصرية، معادلة جمالية، تتضمن مجموعة من البنيات، طرفاها الأساسيان، المادة الأولية التي يمثلها النص الدرامي، والنص الآخر العياني، الذي يمتلك خاصية تعبيرية، وفي ضوء التباين بالعلاقة، والتناوب بين الحضور، الذي يمثله الدال، والغياب للمداليل التي تكون ديناميكية، في تبلور المعنى المختبئ في الفهم، للمفردات التي ترسم المتن البصري / المكان / والسمعي / الزمان / للعرض المسرحي، فإن العناصر الغائبة عن النص، تصبح على قدر كبير من الحضور، فيما لو تم كشفها، وربطها، في نسيج من العلاقات المتماسكة تكون أكثر حضورا من العلاقات نفسها (abed, 2000, p. 148) فالعزلة والوحدة تشكل سمتان أساسيتان في نصوص مسرح العبث أو اللامعقول على سبيل المثال، ففي النص المسرحي العبثي تجري الأحداث في مسارات إشكالية تصور الحياة من خلال التركيز على موضوع العزلة وضياع الألفة فالشخصية

تعاني الوحدة سواء على الصعيد الذاتي أو على صعيد التفاعل المتبادل ما بين الشخصيات في مسرحية (انتظار غودو) يستغرق الغياب زمن العرض بأكمله دون أن يأتي الغائب، واللافت أن وقائع تلك المسرحية، تدور في اللامكان وبطلها بلا هوية أو خلفية ويرى آخرون أن حالة الحضور والغياب تبقى بالنسبة لأي مبدع، جزءاً من وجوده الإبداعي بشكل عام، فمن فوائد الغياب التأمل.. " ففي الغياب يدرك المبدع معنى التأمل ويمارسه بحثاً عن أفلاك في داخله.. في محاولة للخروج من نمط المعرفة الضيقة للذات عن الذات، وهذا ما نجده في البنيوية كفلسفة تدافع عن فكرة أن الكاتب كشخص وأحاسيس ونظرة الى العالم قد مات، وأنه لم تعد له سلطة على نصوصه، وهذا الانفصال بين اللغة والمتكلم

كما ترسم حدوده (جوليا كرستيفا) في كتابها (اللغة هذا المجهول) من شأنه أن يهز مركزية الإنسان ووحدته، وذلك حين تصبح اللغة ضد الإنسان، الإنسان كمعنى وأيديولوجيا ويرى الباحث أنه قد يكون من المنطقي أو الراجح تشبيه الغياب بفكرة اللاوعي عند (سيجموند فرويد)، إذ ما تم اعتناق وجهة نظر (سارة كوفمان) والتي ترى فيها أنه على الرغم من أن فرويد فهم اللاوعي كنظام، فإنه يمكن القول أن اللاوعي لا مكان له وأنه لا يتسم بصفة الحضور، مثل مفهوم الكتابة أو الاختلاف عند دريدا، يهز بنيان الميتافيزيقا بعنف (kofman, Non, p. 5) وأخيراً فإن الحضور ضد الغياب، نسخ ونفي له من حيث هو مسافة مكانية وزمانية. ولهذا ينبغي الانطلاق من دلالة الغياب في وعي الكتابة ووجدانها ليتجلى معنى الحضور أو تتجلى معانيه في أكمل الصور الممكنة، إذ إن هذا الغياب في السياق الروحي والثقافي الذي تتفاعل فيه الكتابة مع محيطها وعالمها وكونها الواسع، هو نفي لحضور قديم، أصيل، سابق للتكوين، حين كانت في قلب الله. ثم كان الغياب، والانشطار الرهيب والنزول من الفردوس إلى أرض الغربة لتبدأ مسيرة شوق وألم من أجل استعادة ذاك الحضور الأول (hajj, 2014, p. 9)

المبحث الثالث

مصادر الكتابة عند علي عبد النبي الزيدي

وبخصوص المؤلف موضوع البحث علي عبد النبي الزيدي فإن الباحث يرى إن تأثر المؤلف يبدو جلياً بمسرح العبث أو اللامعقول لاسيما وأنه نصوصه غالباً ما تحمل ثيماً مثل (الموت المعنوي، الانتظار، الغياب، العودة غير الموفقة (الخائبة)، كما وأن شخصياته غالباً ما تحمل رغبة دفينة في معرفة الوجود أو تبريرات الحياة أو أنها تبحث لنفسها عن بيئات مختلفة غير تلك التي عاشتها أو تعيش فيها، وأن هذه الثيم وهذا النمط من الشخصيات سادت لزمن طويل في نصوص (صموئيل بيكت، وسارتر، ويونسكو وآخرون، الزيدي أقرب ألبهم في كتاباته كذلك أقرب الى (هارولد بنتر وأدموف) .

وتوصف نصوص علي عبد النبي الزيدي على غرار ما توصف به نصوص العبث واللامعقول بأنها نصوص موجزة دالة واخزة تستبطن المحتمل والغرائبي المثير للدهشة والتساؤل، تلك النصوص التي دحضت جبروت المكان والثابت في تضاريس القيم والأعراف، وأمطرت على المألوف غيوم الظن، ومدت مجسات الكشف إلى أكثر دهاليز النفس عتمة وغورا واختباء، لقد حاول علي عبد النبي الزيدي التسلل الى الوعر والشائك في الحياة السياسية والاجتماعية ليبادر الى طرد زيف الألوان واللمعان والأقنعة .

ويرى الباحث أن عدد كبير من نصوص الزيدي مثل (خروج باتجاه الدخول، قمامة، واقع خرافي، الخ) من الممكن أن تعزى الى تأثره في كتابتها بفلسفة التمرد للكاتب والفيلسوف الفرنسي (البير كامي) والتي تقوم على تفسير العملية الإبداعية عند الفنان بأنها (تقبل ثم تمرد) وهذا ما التزامه المؤلف وأكد عليه بكل وسيلة ممكنة في مجمل إنتاجه .

لقد أضاف علي عبد النبي الزيدي في كتاباته قيماً تعبيرية جديدة من حيث المعالجة والأسلوب الذي ارتبط الى حد كبير بأساليب التجديد الذي شهدته عملية كتابة النص المسرحي العراقي والعديد من المحاولات المتفاوتة في القيمة الفنية والتنوع الأسلوبي، على مستوى ما تحمله النصوص من قيم ودلالات، وتلك التحولات طبيعية، إذ إنه أذا ما انتقلت الكتابة من مرحلة الى أخرى، فأننا نتوقع تباينا هائلاً في المعالجة الدرامية وأسلوب الأداء مما يثري العملية الإبداعية، ويكشف لنا عن ثورة الفنان وجموحه في عدم التقيد بالمفهوم التقليدي لفن الدراما، إن المؤلف علي عبد النبي الزيدي يتناول موضوعاته بطريقة ساخرة ومأسوية في الوقت ذاته، فهو يبوح من خلالها أوجاعه في ظلم السلطة الحاكمة، إذ فقد شقيقه الذي استشهد في وقت مبكر من حياته، ويظهر كذلك من خلالها هوية مدينته التي تعرضت للقهر، فشخصياته محاطة بالخوف وإبطاله رجال مطاردون أو خاسرون من زمن مضى، يسيطر على حياتهم الصمت فيساهم بذلك في طمس الحقيقة، وذلك نمط من الكتابة يلجأ إليه الكتاب ليبقى الجدل قائما فتنتمي الكتابة في ظله إلى الأدب كتعبير فردي عن رؤية الكاتب الخاصة أحيانا (hajj, 2014, p. 8).

إن نصوص الزيدي عموماً تكتنز بالمفارقات، المفارقة على مستوى العنوان، وكذلك المفارقة في طبيعة الموضوعات، والمفارقة أيضا في ردود أفعال الشخصيات، فالغائب لا يحتفى بعودته، والميت يرفض مغادرة الحياة ...الخ، وتتثبت المفارقة اللفظية هنا من خلال التناقض الحاصل ما بين صفة (الحي الميت)، أو (الميت الحي)، إذ إن (دفن الرجل حيا) يعد حدثا موجزا ومركبا، وهو غرائبي وغامض، لأنه خارج حدود المنطق (jaber, 2008, p. 178)

إن عناوين مسرحيات المؤلف علي عبد النبي الزيدي تؤسس لتناقض لفظي غير مألوف ينتمي إلى نمط المفارقة اللفظية، القائمة على مبدأ إنشاء (معنى باطني يناقض المعنى الظاهري) ليبث لنا معنى مغايرا عن المعنى المتعارف عليه، فيفترض النص فضاء زمنيا تدور فيه أحداث المسرحية، والزمن المؤسس الجديد هو لمُجاوزة (ميتا – واقعية) المسرح في تشكيل الرؤية الزمانية للنص، التي تنعكس بدورها على طبيعة أحداثه الدرامية (jaber, 2008, p. 177)

إن المفارقة عادة ما تهيمن على معطيات السلوك اللغوي المعهود ففي نص (ثامن أيام الأسبوع)، تبدأ المفارقة من العنوان نفسه، إذ يفترض المؤلف أن أيام الأسبوع هي ثمانية، وهذا الافتراض المناقض للتسمية (أسبوع) المشتقة أصلا من الرقم (7) ينتج المفارقة بالتأكيد، إذ يصبح الشهر 34 يوماً، فما هو هذا اليوم ؟ هكذا نتساءل، ويجيب علي عبد النبي الزيدي بأنه أراد الإشارة الى أننا نعيش في يوم طويل جدا على مدى سنوات أعمارنا، وهو يوم الدكتاتورية التي أرادته هكذا (mohsen, 2011, p. 2)

ولا يفوتنا كذلك أن نذكر أن الزيدي يعتمد في نصوصه على الارتدادات الزمنية فهناك دائما عودة الى الماضي، إذ إن الارتداد إلى الماضي، أو استحضاره، من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع، وتلك الارتدادات

غالبا ما يحدث من جراءها تماس يؤدي الى تشكيلات تداخلية، فقد تميل إلى التماثل، وقد تنحاز إلى التخالف، وقد تنصرف إلى التناقض، وفي كل ذلك يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس، ومن ثم تتجلى فيه إفرازات نفسية مميزة تتراوح بين الإعجاب الشديد والرفض الكامل، وبينهما درجات من الرفض أحيانا، والسخرية أحيانا، الى غير ذلك من ظواهر المعنى التي تدخل (دائرة التناص) على نحو من الأنحاء (mohsen a. , 2014, p. 5)

وتجدر الإشارة الى أن الزيدي قد أفاد أيضا في نصوصه من التأريخ والحكايات الشعبية وقصص القرآن الكريم، لاسيما في مسرحيات (لعنة عنترة، بلغني أيها القارئ السعيد، ما كان الآن من أمر السندباد، أنا وأخوتي الأنبياء) كذلك أفاد من بعض النصوص العالمية لاسيما في مسرحية (العد التنازلي لمكبث) والتي تناص فيه مع مسرحية (مكبث) لـ (وليم شكسبير)، حين اتخذ مكبث قناعاً للطغيان الذي تعرض له هو وبقية ابناء شعبه معتمدا الزمن كبنية لحضور هذه الشخصيات في عصر يعيش فيه الطغاة .

وأخيرا فإن من جملة مآخذ النقاد على الزيدي في ما يكتبه هي بعض العلل التي غالبا ما تكون مصاحبة للغة، والتي تشكل البنية الأساسية للحوار الذي يعد هو الآخر الوسيلة التعبير الأهم في أي نص مسرحي، إذ يغلب الحشو في ما يستعرضه الكاتب على العبارات المسندة بالمجازات والصور الذهنية والجمالية، الأمر الذي يجعلنا نشعر بالتكرار واللا اقتصاد أو غياب التماسك في ما تطرحه الجمل، أو الافتقار الى التنويع في العبارة، وقد ورد الكثير منها في نص (واقع خرافي) والذي يعد حديثاً مقارنة بالنصوص الأخرى، إذ إن هناك فقدان للتنويع في أنماط العبارة بالإضافة التكرار الذي أضعف النص في مواطن تكرار الجمل الاستفهامية والإفراط الشديد في بعض المفردات .

مؤشرات الإطار النظري

ـ الغياب أو صفة الغائب في الأدب والفن، واحدة من تعقيدات التفاعل الإنساني، إنه فلسفة تدمير الذات من أجل استشرافات أخرى كالحضارة أو المستقبل، إذ إن الغياب غالبا ما يمنح فرصة كبيرة للتمركز حول الذات .

- الغياب حدوده ذاتية مغلقة ويتحول الى رغبة عظيمة من التغيير عندما يخرج بطاقة موضوعية للواقع

ـ إن الغياب نوعين، الأول : الغياب الإجباري أو (التغييب) أما النوع الآخر فهو : الغياب الاختياري والذي غالباً ما يختاره أصحابه بمحض أرادتهم، وهو في العادة ينشأ من إحساس خفي للفرد بعدم الرضا

ـ الكتابة بمنطق الغياب أو العزلة واحدة من أشكال التفكير الأدبي والفني التي تعكس طبيعة العلاقة التواصلية بين الأنا والآخر.

ـ إن العزلة والوحدة سمتان أساسيتان في نصوص مسرح العبث أو اللامعقول، إذ اقتضت البيئات التي ولدت فيها هذه الأجناس صراعا ثقافيا وتغييرات اجتماعية بعيدة الغور.

ـ لغة الغياب معمقة للدلالات، وخطاب مكسوا بالرموز، وذلك يستلزم قوة التخيل كأساس لإدراك الغياب .

ـ إن معظم مؤلفات علي عبد النبي الزيدي مرتبطة بالإنسان، إلا أنه يغلب عليها تأثر واضح بمسرح العبث أو اللامعقول، إذ تحمل ثيمه وموضوعاته، ما يحيل الى الإحباط واللا جدوى

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ـ إن نصوص الزيدي المسرحية تشترك بركائز أساسية، مثل فكرة غريبة، صياغة العنوان اعتماداً على مفارقة لغوية صادمة، كذلك يعتمد الزيدي على الجملة البسيطة والتراكيب السهلة والحوارات القصيرة مع مسحة تهكمية تغلب على الفضاء العام للنص.

إجراءات البحث

مجتمع البحث:

يضم مجتمع البحث جميع النصوص التي كتبها المؤلف (علي عبد النبي الزيدي) والتي ظهرت ميدانيا أما على شكل نصوص مطبوعة ومنشورة أو متداولة معروضة على أحدى المسارح، إذ بلغ عدد مسرحيات المجتمع (28) مسرحية .

عينة البحث:

أختار الباحث مسرحية (قمامة) كعينة منتخبة قصديه وذلك للأسباب التالية:-

أ- توفر النص على مهارة كبيرة وتقنية كتابية جيدة .

ب- تحتوي المسرحية أنماط متنوعة من الشخصيات.

ج- قيام النص على فكرة الغياب موضوع البحث.

د ـ توفر النص منشوراً .

منهج البحث:

يعتمد الباحث المنهج الوصفي في عملية التحليل لعينة البحث، كما يعتمد الباحث طريقة المقاربة بين مفهوم الغياب وبين نص المسرحية التي يقوم بتحليلها.

أداة البحث:

اعتمد الباحث على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات كأداة لتحليل عينة البحث.

تحليل عينة البحث:

أسم المسرحية : قمامة

أسم المؤلف : علي عبد النبي الزيدي

أولا : ببلوغرافيا المسرحية

قام الزيدي بتأليف المسرحية عام 1995، إلا أنها لم تجد طريقها الى النشر إلا في العام 2005، ربما لحساسية وجرأة موضوعة النص .

ثانيا : فكرة المسرحية

تدور أحداث المسرحية في واحدة من البيوتات التي غادرها أبناءها مرغمين صاغرين لا متطوعين أو ثائرين .. أنها الحروب التي تصنع وتضع الطغاة في كفة وتملئ الكفة الأخرى بالموتى والثكالى والفقر واليتم تروي المسرحية حكاية الجندي (شريف) الذي فقد ساقيه في الحرب، والذي حالفه الحظ في النجاة من الموت والعودة الى داره، إلا أنه سرعان ما أدرك أنه ربما لم يكن محظوظا بتلك العودة بعد أن وجد بيته وقد تحول الى مكان فاسد يمارسن فيه أمه وزوجته (عفاف) البغاء، الأمر الذي دفع بهن الى رفضه وعدم الاعتراف بوجوده أو استقباله.

الشخصيات : ـ الأمُ ـ الزوجة (عفاف) ـ الزوج (شريف) ـ مجموعة من الزبائن

ثالثا : التحليل :

النص موضوع المعاينة والتحليل، يضمنه المؤلف سؤال تحمل الإجابة عليه في ثنياها عدد لا يحص من المعاني الظاهرة والمخفية، والسؤال هو، ماذا فعلت بنا الحرب، عند الإجابة عليك أن تطالع هوية محترقة لجيل كامل أو ربما جيلين أو أكثر، من القتلى والأسرى والمعاقين والأرامل والثكالى والأيتام، أمة من الممزقين أو الذين يبحثون عن قبور أو أطراف صناعية أو زواج من الدرجة الثانية أو الثالثة إن مسرحية قمامة برمتها تحمل ثيمة تداعيات الحرب اجتماعيا، حيث غياب الشعور بالأمومة فإلام ترفض أبنها العائد، وضياع الحب بعد أن تطرد الزوجة زوجها، فالشخصيات مسوخ وشواذ ومنتفعين ومخذولين ومنكسرين ومهزومين ، وتسيطر المفارقة بشكل واسع على آلية بناء النص لتمنحه دلالات رمزية مكثفة، (البيت / الوطن) ـ (الاغتصاب / الوطن) ـ (البطولة / العوق) ـ وتضادية الأشياء (النجاة / الموت)، نجاة شريف من الموت وعودته يقابلها حوار الأم (عادت جنازة ابني)، فالأم والزوجة يستقبلان شريف على انه ميت، وترتبط هذا المتضادت بقيمتها الزمنية الممتدة بين الماضي ــ الحاضر، الحاضر ــ المستقبل، وهذه الإمتدادات الزمنية المتشظية تعتمد على الذاكرة كوسيلة أو الأداة لاستنباط التركيبات اللغوية والأنماط التعبيرية .

عفاف : (بتهكم) مبارك لك أيتها الزوجة الغالية، ها هو زوجك البطل يعود ميتا، يا لفرحتي بك .

الأم : (تنادي بهيستريا) يا رجال .. عاد ابني، عاد بعد غيبة، دعونا أيها الرجال نحتفل الليلة بعودته عادت جنـازة ابني (alzaidey, 2005, p. 43)

معظم المعلومات التي تشير الى مكان الأحداث وما أصاب المكان الذي ستقصده الشخصية الرئيسة من تراجع أخلاقي يضعه المؤلف في مستهل النص، دون أن يلزم نفسه بأي منطق بنائي درامي، إذ هو يتجاوز

جميع محددات البنية الأرسطية في البناء الفني للنص، كما يمكن ملاحظة تحول أي شخصية من شخصيات النص في أي وقت تشاء الى راوي وواعظ ومحارب وحبيب في الآن بكينونة جسد بصرية، تسمح بإعادة خلق المكان والذي هو زمن إبداعي مكثف في الفضاء، حاملاً متناً حكائياً مسروداً.

الأم : أتريد أن تخترق قانون هذا المكان برجولة متأخرة أيها الأنا ؟

زبون : أنا احد الأبطال الذين كانوا يتمتعون برجولة خارقة.

الأم : عليك أن تتوب وتعلن براءتك من رجولتك القديمة، أو تغادر بصمت . هذا المكان لا يستقبل سوى بقايا الرجال (alzaidey, 2005, p. 40).

إن عملية الرفض أو التمرد تتطلب درجة عالية من الوعي بقواعد الشفرة الدرامية التي يتم التعامل معها بقواعد الإحالة التي تحكم علاقة العرض المسرحي بالأطر المرجعية التي يصدر عنها، إذ إن الأكياس تقابل رمزي لخرابات الأمكنة الفاسدة، وتشوهات الأزمنة الرديئة، فالنص هو فكر يحمل بعده التخيلي الرمزي ضمناً، وهذا التميز يمنحه إبعادا جديدة تتوالد مع كل قراءة .

شريف :

(من داخل الكيس) عدت .. عدت أخيرا يا أمي، وأنت أيتها الزوجة الحبيبة، يا عفاف .. هل تسمعاني؟ هذا البيت الذي ملأني دفئاً.. هل غزاه البرد هو الآخر؟

(يصيح)

أمي.. أما يكفي أكياساً؟ ولدت في كيس وعشت في دائرة من الأكياس وها أنتما تضعاني في كيس. أما عاد هذا البيت يستوعب رجولتي، هل يمكن يا زوجتي أن تستقبلي زوجاً لطخته وساخات الحروب (alzaidey, 2005, p. 45)

ويعلن الزيدي رغبته بالتحرر والخلاص من خلال البحث عن ملاذ آمن لجسده الموجوع بآلام الحرب وذكريات الماضي التي ضاعت ملامحها في مستقبل فاسد على لسان شخصيته الرئيسة في النص (شريف)، إذ يصرخ .

شريف : زوجتي.. التفتي إلى الوراء علّك تتذكرين زوجك المصنوع من ذكريات وأحلام وجنون، لم أعد سوى شظية تائهة تبحث عن جسد أبيض تستقر فيه. أمي.. كنت أماً لشارعنا الكبير، يختبئ في حضنك الصغار الفارين من سطوة الإباء، أيتها الطاهرة، أي حزن كبير هذا الذي جعلك تغادرين أمومتك إلى شيء آخر تماماً، أين ولّى خجلك .

(يصرخ بهما)

أخرجاني من الكيس.. (alzaidey, 2005, p. 45)

الكيس أشارة الى الولادة، الموت، الخراب، المعركة، الأسر .. الخ، إذ إن فحص متن النص (القمامة) يكشف عن التراجع الأخلاقي الذي خلفته الحرب في جسد العائلة (الأم، الزوجة) كلاهما يرفضان شريف (الرجل الغائب)، إذ هو بعد عودته كان بمثابة أرثا ثقيلا لذاكرة دمرتها مخاوف الحرب والجوع الذي خيم على المحلة بكاملها وليس على بيت شريف فحسب، أنه الخوف الجماعي الذي كان الناس يحاربون في ظله.

عفاف : ماذا ستفعلين .

الأم : (تشير الى الكيس) ثوب زفاف جديد لابني (تنصرفان الى الغرفة التي فيها الزوج، نسمع صراخ، صياح، أصوات، تخرجان منها تدفعان بالكرسي، شريف داخل الكيس، وهو يقاوم بلا فائدة)

شريف : (يصرخ بهما) أخرجاني من الكيس .

عفاف : لا تخف .

الأم : لن نؤذيك، فقط، سنرميك بعيداً عن حياتنا

إن المؤلف يعمد الى المغايرات الصادمة في مواقف الشخصيات، الرفض الصادم لعودة لشريف بعد غياب جدير بالاحتفاء، إذ إن تلك المواقف تنتج بالضرورة خطاباً جديداً يستلزم منظوراً درامياً مستحدثاً يتقابل مع رؤية سردية متنوعة ليأخذ العرض المسرحي مساحته وزمنه الكافي في التأثير على ذائقة المتلقي ومشاكسة أفق انتظاره.

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

يحاول الكاتب كذلك أن يشير الى حالة مهمة يعتقد أنها تسهم في تأطير صورة الغياب بمعنى أعمق أشد إيلاماً لما تختزنه ذاكرة الحرب، الحرب التي تخرج بمعظم القيم الى فضاءات اخرى أكثر خطراً، فيتحول الغياب الذي تسببه الحروب الى مبررا منطقيا للتحولات اللا أخلاقية .

شريف : لقد سقطتما في الرذيلة .

الأم : (تزجره) أرجوك .. سمها الديمومة، عندما تكون الرذيلة سببا في ديمومة الإنسان تسمى الفضيلة .

الأم : الرذيلة .. أن يكون الفرد سببا في دمار فرد آخر.. نسمي عند ذاك ما تسميه رذيلة .. نحن هنا نمارس شرفنا بطريقتنا المشرفة

تهيمن أيضا ثيمة الانتظار الشائعة في نصوص مسرح العبث واللامعقول على النص، فتمنح فرصاً سانحة للتأويل الذي يتفق والخطاب المسرحي الذي يستوعب بداخله معظم ممكنات الممارسة الإنسانية .

الأم : ماذا كنت تنتظر أن نكون عندما غبت هذه الغيبة الطويلة جداً؟ بيت بلا رجل، بلا جدران، امرأتان في ليل لا ينتهي، موحش، كئيب . في مطبخنا يختبئ الجوع، في غرفة زفافك البيضاء جليد لا يقاوم، زوجة تحترق كل لحظة.. ماذا كنت تنتظر ؟

شريف : كان عليكما أن تنتظراني .

الأم : انتظرناك، بعنا كل آثاث البيت، لم يسلم سوى سرير واحد استخدمناه فيما بعد في عملنا، حتى ملابسك لم تسلم من البيع، انتظرناك، لكنك تأخرت، تأخرت كثيراً أيها الرجل

شريف : تغيرت كثيراً .

الأم : الحرب وغيابك والجوع والعوز وتعاسة الشرف، هذا ما غيرنا

يهيمن أيضا الصراع التقليدي البسيط الى جانب الصرع الفلسفي المعقد على بنية النص فمن الصراع على المبادئ والقيم العظيمة والتمرد على الأنماط الى الصراع من أجل البقاء في المنزل الذي ما عاد أكثر من بيئة فاسدة لمجموعة من زبائن يطلبون ملذاتهم، وهذا الصراع كان أحد الأبنية البسيطة على مستوى العقد في النص تضعفه بالمقابل من ثيمته المعقدة .

الأم : لنطرد هذه المرأة من بيتنا ونعيش سوية يا شريف، ما رأيك أن تقتلها؟

عفاف : أطرد أمك أو أقتلها .. فهي من أرغمني على فعل لا أرضاه لنفسي. (alzaidey, 2005, p. 47)

الأم : لا تصدقها..لا يعقل أن تطرد أمك وتدع امرأة غريبة في بيتك

وهكذا يستمر الحوار من غير نمو لأن الزوجة لا تقول إلا شيئا واحدا ولأن الأم هي الأخرى تدافع عن نفسها بنفس أعذار الزوجة أو أنها تكرر الشي نفسه، شيء واحد في معناه العام، وهذا التكرار استمر بشكل متواتر على معظم صفحات النص فشريف بين حوار وآخر يذكر أمه بأنه أبنها الغائب كما ويذكر زوجته بأنه زوجها الحبيب العائد، ولذلك يبقى عدد كبير من حوارات النص يخبرنا بشيء ثم يعود ليخبرنا به مرة أخرى، ويكرره مرة ثالثة، فتبدو لنا القراءة أو المشاهدة عبارة عن قوالب، تُصب فيها الحوارات

والمواقف دون أن تدفع بالفعل الى أمام بمقدار ما تكون فيه حالة من حالات الكشف عن المعلومات توحي لنا باستمرار بأننا في المرحلة التمهيدية للنص .

نتائج البحث :

1 ـ الغياب والتوحد في عالم الذات وترتبيتها علامة واضحه وفرضت نمط بنائي يتناسب معه ففي مسرحية قمامة يتجاوز الزيدي البنية التقليدية الأرسطية ليقترب من مفهوم البناء الدرامي في مسرحيات العبث واللامعقول من خلال اعتماده لبنية درامية تكاد تكون دائرية مغلقة.

2 ـ في مسرحية قمامة تهيمن فكرة الرفض والتمرد على جميع مفاصل النص، فشريف الذي كان ضحية لمفهوم الوطنية يرفض أن يكون قواداً، والأم والزوجة يرفضان الاعتراف برجل عاد بلا أقدام وهو الآن لا يقوى على فعل من شأنه أن يجعل حياتهما آمنه .

3 ـ في مسرحية قمامة تسيطر المفارقة والمغايرات الصادمة بشكل واسع على آلية بناء النص لتمنحه دلالات رمزية مكثفة، تقود لتغييب الفعل فتقنية الكتابة واللغة المستخدمة اسفرت عن شعور صادم بالغياب بكل مستوياته .

إستنتاجات البحث

1 ـ تشترك نصوص علي عبد النبي الزيدي في تناولها لموضوعات فلسفية (الحياة، الموت، الوجود، الإرادة)، وهذه عادة تكون مرتبطة بالإنسان، إذ إن شخصياته تعاني في الغالب من أزمات نفسية هي أنعاكس لظروف محيطة كالحرب أو الفقر وطغيان السلطة .

2 ـ إن مسرحيات علي عبد النبي الزيدي تشترك بركائز أساسية، مثل فكرة غريبة أو عنوان يحمل مفارقة لغوية صادمة، يعتمد الزيدي كذلك على الجملة البسيطة والتراكيب السهلة والحوارات القصيرة مع مسحة تهكمية.

References:

1. Ibn Sina, *The Signs and Alerts* (The Divinities), Explanation: Nasir al-Din al-Tusi, vol. 3, ed. 2, (Egypt: Dar al-Maarif,).
2. Ibn Manzur, *Lisan al-Arab*, part 48, (Cairo: Dar al-Maarif,).
3. Abu Qaht, M. Mahmoud Abdel Hamid, 2004, *Between Philosophy and Religion* - Alexandria School of Philosophy, 1st Edition (Egypt: Dar Al-Wafa for Printing and Publishing,).
4. Plato, 1982, *The Dialogue of Titatius*, Tr: Amira Helmy Matar, (Cairo: The General Egyptian Book Organization,)
5. Anxt, A., 2000, *History of Drama Study* - Drama Theory from Hegel to Marx, Tr: Deifullah Murad, (Damascus: Ministry of Culture - Higher Institute of Dramatic Arts,).
6. Barries, L. 1972, *Dictionary of linguistics*, 1st Edition (Laureus Foundation).

7. Pricet E. 1998, *Trends in Contemporary Philosophy*, TR: Mahmoud Kassem, (Egypt: Dar Al-Kashaf for Printing, Publishing and Distribution).
8. Bin Dhiril, A. , 2000, *Text and Stylistics* - Between Theory and Practice - A study, (Damascus Publications of the Arab Writers Union)
9. Bouvre, J. *Poem of Parmenides*. The necessities of the article to the springs of philosophy, see: Youssef Al-Siddiq, (Tunisia: Dar Al-Janoub Publishing,).
10. Hamada, I. 1971, *The Dictionary of Theatrical Terms* (Cairo: Dar Al-Shaab).
11. Descartes, R1961 , *Metaphysical Reflections*, Tr: Kamal Hajj, (Beirut: Awaidat Publications).
12. Saliba, J. 1982, *The Philosophical Dictionary*, Part 2 (Beirut: The Lebanese Book House).
13. Fatimo, G. , 1998, *the end of modernity* - Nihilistic and exegetical philosophies in postmodern culture, see: Fatima al-Jayoushi (Damascus: Ministry of Culture Publications).
14. Al-Fiqi, M.1996, *The Absent Vision*, 1st Edition, (Cairo: Dar Al-Shorouk).
15. Karam, Yusuf, 1956, *Mind and Being*, (Egypt: Dar Al Maarif,).
16. Kissidis, Theocares,2001 , Heraclitus, *The Roots of Dialectical Materialism*, TR: Hatem Salman, 2nd Edition (Algeria: The National Corporation for Communication, Publishing and Advertising).
17. Laland, A. 2001 , *The Philosophical Marker*, Tr: Khalil Ahmad Khalil, Volume 1, Edition 2 (Beirut: Awaidat Publications).
18. McCurry, J.1982 , *Existentialism*, Tr: Imam Abd Al-Fattah Imam, (Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters).
19. Mujahid, Mujahid Abdel Moneim, *Controversy of Beauty and Alienation*, (Cairo: Dar Al Thaqafa for Publishing and Distribution, Dr. T.).
20. Maalouf, Lewis,1966, *Al-Munajjid in Language*, Literature and Science, 19th Edition (Beirut: Catholic Press).
21. Al-Nashar, M. *History of Greek Philosophy from an Eastern Perspective*, Part 1 (Cairo: Dar Quba Printing, Publishing and Distribution, 1998).
22. Harima, Y. *the philosophical dimension in the religious idea* - the duality of presence and absence, (Rabat - Morocco: Foundation for Studies and Research Believers Without Borders,).

23. Al Yassin, J. *Greek philosophers from Thales to Aristotle*, (Cairo: Dar Al Ma'arif, d.
24. Second: the periodicals
25. Al-Barrak, Yasser Abdel-Saheb , 2005, *the paradox of the school theater in the play* (The Eighth Days of the Week), an article published in Al-Ittihad newspaper.
26. Koller, J.1993 , Narrative Accords, Tr: Muhammad Darwish, an article published in *Al-Aqlam Magazine*, Issue 1-2 (Baghdad: Ministry of Culture and Information).
27. Jaber, N.2008 , *Clarity and Ambiguity in Literature in Contemporary Iraqi Theater*, (Master Thesis) unpublished, (Al-Qadisiyah University - College of Arts).
28. Sidqi, Kamal, September 22, 2008, 11:57 AM *Partial What is Human*, an article published on the website http://philo.top-me.com, on Monday,.
29. Field, Dam, 2004 Text Building, TR: Hamid Al-Shammari, article published on the website, www.masraheon.com,.
30. Mutther, A. 2014 *a reading in the play* (My Fantastic Reality) by Ali Abdul Nabi Al-Zaidi, an article published in the electronic writings newspaper on the website http://www.kitabat.com on Saturday 1 March.
31. Al-Hashemi, A.Mohsen, *the paradox of writing in the plays of Ali Abdul Nabi Al-Zaidi*, an article published in Al-Bayan electronic newspaper http://albayaniq.com/, Issue 1493, on October 3 2014.
32. Ali Abd Al-Nabi Al-Zaidi, 2005, *The Return of the Man Who Did Not Go, a collection of theatrical texts*, (Damascus: Arab Writers Union Publications).
33. Al-Hashemi, Haitham Mohsen, an interview conducted by the author with the author Ali Abd al-Nabi al-Zaidi, on 3/25/2011, in Nasiriyah, in his house, Al-Haboubi Street, at eleven in the morning.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/79-96

Features of Absence in the Text of the Play Rubbish by Ali Abdunnabi Az-Zaidi

Sarmad Yassin Mahmoud[1]
Qusay Abdul Abbas Radi[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 31/7/2020…....Date of acceptance: 23/10/2020…....Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract:

In this research, we tackled the idea of absence and what companies it of interpretations and human, textual, philosophical and explanatory concerns. We also tackled the features and drawing them and identifying and lighting them by Ali Abdunnabi Az-Zaidi and how he read them as an Iraqi who writes in order to express a social, intellectual, political and religious reality in some of its aspects. The idea of absence and what accompanies it of pain or heartbreak or human change was a rich subject for all the writers and authors in the Iraqi theatre, and Ali Abdunnabi Az-Zaidi was one of them and the closest and most affected by it, who deserves discussion, explanation and briefing. The research problem was looking for the nature of absence and how he reads it and writes about it, in a deep study of (Rubbish) his most daring, ironic and contemplative of his texts. The research importance deserves to be demonstrated and showed, because it contributes in determining the concept of absence by an Iraqi writer, who in his writing reflects his reality and chronicles his life. The research objective is to identify the type of influence and philosophy of absence in the text of the play (Rubbish). In the first section we tackled in depth the concept of absence, and wrote about absence, its types, concept, angles and pillars. The second section addressed the writing sources of Ali Abunnabi Az-Zaidi, his cons and pros according to the research context, problem and objective. Then we moved to the procedures, and analyzed and extracted the results of the research, their cons and pros, such as identifying the inferred meaning and close reading.

Keywords: features, absence, text, rubbish

[1] **College of Fine Arts / Albasrah university, dr.sarrmad@gmail.com.**

[2] **College of Fine Arts / Albasrah university.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/97-112

اساليب الأداء التمثيلي وصناعة الفرجة في عروض مسرح الشارع مسرحية (مبيوع) أَنموذجاً

بهاء زهير كاظم[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/8/28 , تاريخ قبول النشر 2020/10/3 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

ملخص البحث:

يعد الجمهور احد العناصر العملية والمهمة في العرض المسرحي واهميته لا تكمن في نشاطه الساكن بوصفه عنصراً مستقبلاً فقط بل تعدى ذلك الموضوع بوصفه عنصراً فاعلاً ومؤثراً في مجريات العرض وفي عملية تشكيل المعنى بحيث يصبح له دوراً فاعلاً في تركيب وانتاج الدلالة يؤثر ويتأثر مع الممثل اذ تكون قنوات الاتصال مفتوحة بين الطرفين بالتالي يتحقق نوع من الفرجة والتواشج المشترك بينهما، لذا بات على الممثل تحقيق مناخ ملائم للمتفرجين حتى يصبح جزءاً لا يتجزأ من منظومة العرض، لذا سلط البحث الضوء على هذه العلاقة خاصة في عروض مسرح الشارع بوصفه مسرحاً تفاعلياً قائماً بالدرجة الاولى على المشاركة الجمعية بين الملقي والمتلقي، اذ تضمن البحث مبحثين، الاول هو اساليب الأداء التمثيلي والذي تطرق فيه لباحث على التمثيل التقمصي القائم على الواقعية النفسية التي نادى بها (ستانسلافسكي)، وعلى مفهوم التمثيل التقديمي الذ نادى به الالماني (برتولد برشت) القائم على فكرة كسر الجدار الرابع والمشاركة المباشرة مع الجمهور، اما المبحث الثاني فقد تناول الباحث مفهوم مسرح الشارع وكيفية ألية اشتغال الممثل فيه، ثم خرج الباحث بمجموعة من المؤشرات، ثم اجراءات البحث – مجتمع البحث، وعينته القصدية وتحليلها كونها تحمل صفات مسرح الشارع، ثم النتائج ومناقشتها والتوصيات والمقترحات، واخيراً قائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية (الاداء التمثيلي، صناعة الفرجة، مسرح الشارع).

مشكلة البحث:

تعد الفنون عموماً صناعة جمالية تتشكل سمعياً وبصرياً حاملة لمدلولات تعبر عن رغبات المجتمع وميوله وتوجهاته، ومن ابرز تلك الفنون هو الفن المسرحي، ذلك الفعل المباشر الذي يناقش مشكلات متجددة آنياً بحضور المتلقي، من خلال انشائية بصرية سمعية حركية لها القدرة على الاثارة والدهشة وبالتالي التأويل للدلالات التي يحملها من خلال القراءات المتعددة التي ينتجها المتلقي وفق روافده الفكرية

[1] وزارة التربية, bahaa.alshimary@yahoo.com.

والثقافية والاجتماعية، اذ يتصدى الى هذا الفن في الطرح والمعالجة الى جميع المشكلات الاجتماعية والسياسية والفنية....الخ، بطرق فنية جمالية ترتقي ومستوى التنوع المفاهيمي الفكري، ولقد تمخضت التجربة المسرحية عبر امتداداتها الزمنية عن عدد من الاساليب الفنية طرحت الكثير من المعالجات والافكار والحلول والرؤى التي استطاعت ان تقدم معالجات ناجحة للعديد من السلبيات والمشكلات التي يعاني منها المجتمعات.

ويعد مسرح الشارع من أهم انواع الفنون الأدائية التي من خلالها يتم ايصال الطروحات الفنية الجمالية الى المتلقي لحظوياً وخلال فترة زمنية قصيرة، اذ تحمل تلك الطروحات مضامين ايديولوجية او اجتماعية وثقافية....الخ، تقدم في الساحات والشوارع العامة امام اعين الناس فضلاً عن اشراك مجاميع كبيرة من الجماهير ضمن إطار العرض المسرحي، رغم ان العرض لا يخضع الى قوانين محددة بل ينضوي تحت مفهوم المشاركة الجمعية مع الجماهير، فضلاً عن خضوع النص الى مبدأ الارتجال لفتح الأفاق والرؤى المتنوعة بين الملقي والمتلقي وتطوير العلاقة المفاهيمية والفكرية عبر تبادل الأراء ووجهات النظر المتباينة، مما اتاح الى المتلقي ان يجد نفسه جزءاً من منظومة العرض، بالتالي يكون مشاركاً فاعلاً ومؤثراً في صناعة فرجة مسرحية تتلاشى الحواجز المألوفة بين الملقي والمتلقي فيها وبمساعدة عوامل اخرى تساعد على نجاح العرض، ومن هذا المنطلق يحدد الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الاتي: (هل ان اساليب اداء الممثل في مسرح الشارع قادرة على صناعة الفرجة).

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث في:

1. يفيد العاملين والدارسين في مجالات الفن المسرحي في معرفة كيفية صناعة عروض مسرح الشارع.
2. كما يفيد الطلبة والهواة في معرفة اساليب عروض مسرح الفرجة.

هدف البحث: يهدف البحث الى معرفة اساليب الأداء التمثيلي وصناعة الفرجة في عروض مسرح الشارع.

حدود البحث: تحدد البحث زمانياً : العروض المقدمة لعام 2019. ومكانياً: بغداد/ شارع المتنبي/ المركز الثقافي البغدادي. وموضوعياً: مسرحية مبيوع.

تحديد المصطلحات:

الاداء التمثيلي: يعرفه جيلين ولسن على انه " سلسلة من الانشطة المحدودة الموضوعة بنظام معين داخل اطار كي تعرض على اشخاص يقومون بدور المشاهدين(Wilson, 2000, p. 17). اجرائياً: يعرفه الباحث على انه تقليد لمجموعة من الحالات والصور والاحداث الحياتية اليومية بوساطة جسد وصوت الممثل وتطبيقها امام مجموعة من الناس سواء على خشبة المسرح او في اي مكان اخر.

الفرجة: اصطلاحاً: "وهي العروض التي تقوم على استقطاب متفرجين وعلى وجود حيزين، هما حيز اللعب وحيز المتفرجين (Elias, 1997, p. 36).

اجرائياً- يعرفها الباحث على انها مجموعة من العروض اوالكرنفالات او الاستعراضات التي تتخذ الطابع الجماعي الأدائي يكون فيها المتفرج مشاركاً ومشاهداً في ذات الوقت مما يحقق نوعاً من التفاعل بين الطرفين.

مسرح الشارع: اصطلاحياً- اذ يعرفه جون رسل تيلر، على انه " المسرح المكشوف الذي يقدم في الهواء الطلق"(Teller, 1991, p. 421).

اجرائياً- يعرف الباحث مسرح الشارع على انها مجموعة العروض المسرحية التي تقدم في فضاءات مفتوحة سواء في الأزقة والحارات والساحات العامة وامام المجمعات التجارية...الخ، بعيداً عن مسرح العلبة وتقنياته الفنية ويكون فيها الجمهور مشاركاً مؤثراً فيه.

المبحث الأول: أساليب الأداء التمثيلي:

يعد فن المحاكاة ظاهرة اجتماعية متنوعة اعتمدها الإنسان منذ القدم للتواصل مع الأخر، ذلك عبر مجموع الحركات والأصوات في محاولة للتعبير عن المشاعر الداخلية للنفس البشرية وبهذا فانه يرتقي ومفهوم لغة التواصل الجمعية بين البشر على مختلف اجناسهم وقومياتهم ولغاتهم، كما كان الإنسان الأول يحاكي الاشياء عبر ممارساته الطقسية الراقصة، ذلك ان اصل اللغة هي الحركة الجسدية والأصوات غير الكلامية قبل اكتشاف مفردات الكلام والتعامل معها وتوظيفها في حياته التواصلية، وبمرور الوقت تحولت تلك الاصوات والهمهمات والحروف الى جمل مفهومة ومنطوقة بصورة واضحة لها دلالاتها ومعانيها التي اسست لها العلاقات الجمعية بين افراد المجتمعات الانسانية، وتطورت هذه المحاكاة الى الشكل الذي وصلنا عبر سنينٍ طوال بصياغات متمايزة بتمايز المجتمعات التي انتجتها، ولم تختصر تلك اللغات على الحروف والمفردات والجمل على انتاج المعنى بل اصبح للإشارة والحركة دلالاتها ومعانيها التي اختصرت العلاقة التبادلية في المعنى بين افراد تلك المجتمعات.

وعند الإغريق يعد التمثيل ممارسة دينية، اذ نشأت المأساة وارتبطت بعبادة الإله (ديونيسيوس) من خلال الاحتفالات التي يتخللها الرقص والإنشاد الديني (الديثرامب)، ومن ثم تطورت الى الملهاة وانتجت مجموعة من المسرحيات التي كانت تتطرق الى مجموع المشكلات التي تواجه المجتمع بصيغة فنية فكاهية، بعدها مر التمثيل بمراحل متعددة امتازت بتعدد الأفكار والمفاهيم على مستوى الأداء التمثيلي والأسلوب الإخراجي.

وفي نهاية القرن التاسع عشر عندما وضع (قسطنطين ستانسلافسكي) نظاماً مدروساً لإعداد ممثل قادر على ان يستشعر نفسه داخل الدور التمثيلي، وهي طريقة تعارض ما هو سائد في اسلوب بناء الشخصية وطريقة الاداء اللذان سائدان في المسرح الاوربي الذي ورثها عن المسرحين الاغريقي والروماني حيث ان "المسرح الأوربي حوالي منعطف القرن الماضي (التاسع عشر) كان شديد الاهتمام بالمظاهر الخارجية للشخصية، ومن هذه المظاهر مثلاً: الوضع الجسمي والإيماءات والإبراز الصوتي او التجسيد"(Wilson, 2000, p.131). وبذلك استطاع (ستانسلافسكي) تغيير نمط الأداء التمثيلي من التجسيد الخارجي الى التشخيص الباطني السايكولوجي للشخصية، وبعد سنوات عدة ظهرت مدرسة اخرى تتعارض ومفهوم التقمص ومبادئ نظرية (ستانسلافسكي) في بناء الشخصية، والتي سميت بنظرية المسرح الملحمي التي جاء بها الكاتب والمخرج الالماني (برتولد برشت) التي رفضت مبدأ التقمص وطرحت مفهوم الاسلوب التقديمي للشخصية في العرض المسرحي.

الأسلوب التقمصي: يعد (ستانسلافسكي) الأب الروحي والمؤسس لفن التمثيل المسرحي الواقعي الحديث، اذ انه استطاع ان يؤسس نظاماً ادائياً متماسكاً يعنى بالسيكولوجية النفسية لإداء الممثل الغرض منه خلق شخصيات تحاكي وتتقارب مع شخصيات المسرحية، بمعنى محاولة تقمص الشخصية المراد تجسيدها على الخشبة ذلك عبر تناغم سلوكياتها وتصرفاتها وتقارباتها الفيزيائية والسيكولوجية والتعبير عن كل ما هو منطقي وإنساني يلامس الواقع البشري ويجسد ذاته وفكره وجوهرة الداخلي وان يكون صادقاً والصدق ليس فقط في تجسيد الشخصية واتقان الاداء بل يجب ان يكون الممثل صادقاً مع نفسه اذ يقول (ستانسلافسكي): "انني لا اعني بالصدق شيئا خارجيا، ما يهمني هو الصدق في نفسي، صدق موقفي تجاه هذا المشهد او ذاك على خشبة المسرح"(Bentley, dt, p. 221), لذا بات على الممثل ان يتعايش مع الشخصية والدور من حيث تبني الافكار والاحاسيس والسلوكيات التي تتسم بها الشخصية الدرامية، وقد سماها (ستانسلافسكي) فن (المعايشة)، بمعنى ان الممثل ان يخلق شخصية انسانية جديدة من خلال محاكاة صفات تلك الشخصية الأخرى، بالتالي ان هذا الصدق ليس من الضروري ان يكون صدقاً حقيقياً بل هو صدقاً فنياً اذ يُخضع الممثل لفترة ما افكاره واحاسيسه ومشاعره لشخصية اخرى موجودة في النص المسرحي بالتالي يستطيع الممثل ان يؤسس قاعدة رصينة لشخصية متخيلة، ان هذا الجهد لابد ان يتأسس من مدركات عقلية رصينة معتمداً بذلك على امكانات الممثل الخلاقة وفكر وثاب.

ومن الادوات المهمة التي دعا اليها (ستانسلافسكي) للوصول الى القناع الفني في بناء الشخصية هو (الخيال) وقدرة الممثل على تخيل جميع الظروف المعطاة التي تساعد على التاسيس لبناء الشخصية، حيث يسعى الى تأكيد العمليات الداخلية التي تنقل الممثل الى عوالم اخرى يتم استحضارها وتهيئتها خدمة للدور المسرحي في محاولة لخلق شخصية اقرب الى الواقع على خشبة المسرح من حيث افعالاتها وخبراتها ومواقفها الانسانية ومن اهم مفاتيح الخيال هي (لو) السحرية، يسأل الممثل بها نفسه ماذا لو كنت كذا؟؟ انها تفتح امامه المغاليق المقفلة وتتكشف له مفاهيم مبهمة تتفتح له افاق بعيدة المنال، يبدأ الممثل بتساؤلات لا تنتهي عندما يريد تجسيد شخصية معينة وتبدأ الأفكار تنهال دونما توقف، حتى يصل الممثل الى قناعة تامة في وصوله الى ابعد درجة في تحقيق صدق الأداء في الشخصية "إنها المفتاح الخاص الذي يفتح باب التجسيد الخيالي للمشاعر والإنفعالات التي على النحو يتم الكفاءة"(Wilson, 2000, p.131). لذا بات على الممثل ان يستخدم خياله دائما عندما يريد تجسيد كل شخصية من الشخصيات حتى يحقق علاقة تواشجية بينه وبين الشخصية التي يريد تجسيدها ويتم استكشافها من حيث ملامحها لداخلية والخارجية وبناء صورة واقعية لها تتطابق ولو بالقدر اليسير معها.

كذلك اعتمد (ستانسلافسكي) على مفهوم (الذاكرة الانفعالية) في الغور الى باطن الشخصية وتحقيق اعلى مصداقية في تعامله معها، هي استرجاع مواقف سابقة مرت على الممثل في لحظة تجسيده للشخصية المسرحي كأن يكون فعل عاطفي او موقف مشحون مع اشخاص صادفهم في حياته الشخصية بمعنى يحيل الممثل الاحساس والشعور بتلك المواقف على خشبة المسرح ولكن بعد تهذيب واعادة تكوين تلك الانفعالات التي كان يشعر بها في حياته الى مشاعر واحاسيس فنية تتناسب والدور المسرحي، اذ تعد

"سجلاً لا شعورياً من الخبرات العاطفية المتجمعة على امتداد حياتهم وتلك الخبرات لا تخزن في مستودع منعزل- الا انها تتصل باستمرار في رباط مع الظروف الحسية والمادية التي تقابل الفرد وتسير جنباً الى جنب مع اول احداثها عند الوهلة الأولى"(Konsel, D.T, P. 46), وهذا لا يمكن ان يأتي من فراغ بل وجب على الممثل ان يمرن امكاناته النفسية والتقنية وتطويع نوع من التحكم بالاستجابات العاطفية وردود الافعال الجسمانية والنفسية، وهذا يعتمد على الطاقة الابداعية لقدرات الممثل من حيث التركيز والانتباه والاحساس والتفكير...الخ.

فضلاً عن (الذاكرة الانفعالية و لو السحرية) حث (ستانسلافسكي) ممثليه على مجموعة الادوات للوصول الى اعلى مراحل التجسيد الواقعي بمساندة (تركيز الانتباه – التكيف- الإيمان والاحساس بالصدق- الوحدات والاهداف....الخ)، ان جميع هذه المفردات هي سبل لتحقيق الصدق والغور داخل بواطن النفس الداخلية واعداد الممثل لأقصى مراحل التهيئة في تحقيق استجابات الابداع الفني. ويتضح مما سبق ان مهمة (ستانسلافسكي) تدريب ممثل قادر على ان يحفز طاقاته الداخلية ويفجرها الى فعل خارجي مؤثر يتنامى ويستثير فيه الفعل السيكولوجي ديالكتيكياً تصاعدياً يتسم بالمصداقية من الداخل الى الخارج معبراً به عن طريق الحركة الخارجية التي تتناسب وقوة شحذ المشاعر الداخلية وهذا يدلل على انه اعتمد على الباعث الباطني الجواني دون الحركة والشكل الخارجي بمعنى ان قوة المشاعر الداخلية هي التي تحرك الشكل الخارجي فتنتقل الحركة من الداخل الى الخارج ذلك عن طريق (التقمص) ودراسة الشخصية، ان نقطة الانطلاق من مشاعر الشخصية سيكولوجياً وتحفيزها واستثارة افعالها وتهيئتها نفسياً والتعبير عنها عبر الفعل الفيزياوي الخارجي هو التمثيل التقمصي الذي دعا اليه (ستانسلافسكي) بوصفه السمة العليا والمثلى للوصول الى اعلى مستوى في تحقيق الصدق الأداء.

الأسلوب التقديمي: بما ان جوهر التمثيل عند (ستانسلافسكي) هو الاقتران بسيكولوجية الاداء النفسي نجد ان الأمر مغاير عند (برتولد برشت) الذي يعد رائد المسرح الملحمي المتمثل وظيفته بالمعالجة النقدية للمشاكل الحياتية من اجل تغييرها بشكلٍ درامي يتلائم والوضع الاجتماعي التي تعيشها المجتمع، ولهذا رفض (برتولد بريشت) المحاكاة الأرسطية التي تمسك بها اغلب من سبقوه، ودعا الى مسرح علاجي منبثق من رحم معاناة الجماهير يدعوا الى الاحتجاج والتغيير بطريقة يجعل المتلقي ناقداً للموضوع وملتزماً بتغييره بطريقة تمنع المشاهد الاندماج والتعاطف مع الحدث او مع الشخصيات وإنما تجعل حاسته النقدية يقظة ومستنيرة مما يتيح له إمكانية التغيير، ذلك ان المسرح يؤدي " الى صحوة الوعي بما في ذلك الوعي السياسي وكلاهما لا ينفصل عن الاخر، كما يقول بريخت، عن طريق الجمع بين المتعة والفكر"(Sefield, D.T, P. 58), ولهذا اصبح للممثل عند (برتولد بريشت) الدور المهم والرئيس في ايصال المعنى عبر وظيفتين رئيستين (متعة وفكر)، هناك فرق كبير بينه وبين ممثل (ستانسلافسكي) الذي اعتمد على الواقعية النفسية السيكولوجية والاخير الذي اعتمد على مبدأ العقل، هذه الجدلية تصدى لها الفيلسوف الفرنسي (دينيس ديدرو) الذي اكد على ان الممثل لابد من الاعتماد على عقله دون الركون الى الإحساس والمشاعر وهذا ما سماه بالانفعال الصادق، في حين ان الاعتماد على الاحاسيس والمشاعر تولد انفعالاً زائفاً وهي متغيرة تبعاً للحالة النفسية التي يمر بها الممثل في حين ان العقل يركن الى الثوابت

المنطقية اذ يقول: "ان دموع الممثل تهبط عليه من رأسه بينما تصعد دموع الرجل الحساس من قلبه، ان الاحشاء هي التي تزلزل رأس من يتمتع بالحساسية بينما رأس الممثل هو الذي قد يحرك احشاءه حركة رفيقة عابرة" (Diderot, D.T, p.13), لقد تبنى (برتولد برشت) هذه الفلسفة من اجل خلق ممثل قادر على ان يتعامل مع الجمهور بطريقة تبعده عن التعاطف والاندماج مع الموضوع فأكد على مفهوم (التغريب) "ان التوصل الى تغريب الحادثة او الشخصية يعني قبل كل شيء ان تفقد الحادثة او الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالأضافة الى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها"(Brecht,D.T,p.124)، وهذه الطريقة افضل وسيلة لمعالجة الحالة او الشخصية مما هو بديهي ومعروف واحالتها الى وظيفة اخرى مغايرة لوظيفتها الرئيسة وكأننا نراها لأول مرة ذلك لإيقاظ الدهشة والفضول لدى المتلقي وابعاده عن الاندماج في الحدث، وهذا لا ينطبق مع خاصية الجمهور فحسب بل ينسحب الأمر على الممثل نفسه في تأكيده على عدم الانجرار الى تقمص الشخصية، ولهذا وضع (برتولد بريشت) بعض الوسائل المهمة لتغريب الشخصية ومن ابرزها النقل على لسان الشخصية الثالثة مع التأكيد على شخصية الراوي الذي يسرد بعضاً من احداث المسرحية وتمثيل بعض الشخصيات، كما أنه يقوم بتزويد المتلقي بين فترة واخرى ببعض المعلومات ويفسر الحقائق ويعتبر وسيلة دفاعية مهمة وخلاقة للمتلقي كي يحميه ويحصنه من الاندماج مع الشخصية فضلاً عن اندماج الممثل مع نفسه ويجعل المتلقي في موقف حيادي بين الاندماج والترقب للأحداث المعروضة على الخشبة (See: Sakran, 2001, p. 49), فضلاً عن الممثل يقوم بتأدية ادوارة بطريقة التداخل مع التعليقات واعطاء النصائح والارشادات كذلك لأضفاء طابع المتعة واللعب. كما أن هناك بعض المشاهد الغنائية التي تقدم على شكل جماعي او منفرد من قبل الممثلين وهذا بالنقيض عن ممثل (ستانسلافسكي) الذي اكد على مفهوم التقمص والاندماج. ان ممثل (برتولد برشت) لا يجسد الشخصية كما هي بل يكون معقبا عليها ويفسرها ويأخذ الوضع الحيادي منها وينقلها كما هي مرسومة في النص بذلك يبتعد عن التقمص ويكتفي بتفسير وتحليل المواقف. هكذا يقف ممثل (برتولد برشت) موقف النقيض من ممثل (ستانسلافسكي)، اذ ان الاول يقف خارج الشخصية في حين الثاني يغور في اعماقها ويتقمصها.

المبحث الثاني: مسرح الشارع ومفهوم الفرجة:

من ضرورات العرض المسرحي تحقيق نوع من العلاقة بين الممثل والجمهور وإيجاد شكل من اشكال التعامل الايجابي بينهم وبين عناصر العرض المسرحي الأخرى، وتبنى هذه العلاقة على خاصية الفهم والإدراك من حيث طبيعة العمل، المكان والزمان والازياء والاكسسوار والتشكيلات البنائية والحركة وجميع ملحقات العرض المسرحي وبالتالي سيخلق علاقة تفاعلية تبنى على روح الجماعة بين الممثل والجمهور، ان الجمهور عندما يشاهد عرضامسرحياً جيداً يندمج مع حيوات جديدة لشخصيات غير واقعية تجسدت من قبل ممثلين قد يتوافق ويتعاطف معها من حيث المبادئ والافكار او يختلف ويرفضها لكن الأهم في ذلك خلق علاقة ثنائية بين العرض والجمهور، ان هذا السعي والبحث عن العلاقة التفاعلية بين الممثل والجمهور يؤدي الى تلمس اطر مفتوحة ضمن خارطة العرض المسرحي بالتالي تؤسس نوع من الفرجة تحوي على بوادر تأسيسية لخلق علاقة فكرية او عاطفية تحقق غايات ودوافع ترتقي وتفسير

المشكلات تفسيراً فنياً وفكرياً من خلال عرض صلات وصراعات سواء كانت اجتماعية او سياسية او فكرية ومحاولة طرحها ومعالجاتها بأطر فنية مثمرة.

ان عروض مسرح الشارع تعتمد على فضاءات مفتوحة لا تحدها حدود اذ تقدم العروض في الساحات والشوارع والكراجات واماكن التسوق واي مكان يتجمهر فيه الناس بوصفه أداة لتوعية الجماهير وحثهم على التغيير، بذلك يحتك الجمهور مع الممثلين ويصبح مشاركاً فعالاً في العرض المسرحي فضلاً عن ذلك يتيح مسرح الشارع رؤية بصرية متنوعة للمتلقي من حيث زاوية الرؤية والتحرك من مكان لأخر، لذا وجب على الممثل ان يؤسس حركته وفقاً للمكان الذي يقدم فيه العرض وهذا المكان يجب ان يكون متفق عليه من قبل الممثلين يتناسب وطبيعة البيئة لمرجعيات النص او الموضوع المطروح، ذلك لأن البيئة المكانية تؤثر في استجابات الجمهور الفكرية والعاطفية اذ يخلق الممثل فضاء يتناسب ومحتوى الطرح الفني لتحقيق استجابات فرجوية متنوعة لدى المتلقي " اذ ان الفضاء المكاني له الثقل الاكبر في التأثير على وعي وذات المتلقي وكفيل في تغيير ثقافته نحو الهدف العام للحدث المسرحي"(Al-Omran, 2012, p. 106), بالتالي يتم تحقيق استجابات شرطية في بث وتوعيه المتلقي والتأثير على مدركاته الفكرية.

ان الممثل في عروض مسرح الشارع يكيف نفسه مع ما يحيط به وان يخلق نوعاً من الاتصال بينه وبين الجمهور ذلك ان "طبيعة مسرح الشارع تخلق علاقة فرجة ذات طابع حيوي يكون المتلقي فيه مختلفاً عن علاقة التلقي التقليدية"(Elias, 1997, p.268), اذ لا بد للممثل ان يجذب انتباه الجماهير ويشدهم اليه في اللحظة الاولى من بداية العرض ذلك باستخدام مجموعة وسائل تستدعي انتباه المتلقي كالصفير او التصفيق او الصوت العالي بذلك يجر انتباههم ويجعلهم في اتصال مباشر معه اذ يكون هذا الاتصال شعوري يستشعر به ردود افعالهم التي بنيت على فعل الممثل ذاته ذلك انه ينفعل ويتفاعل مع محيطه وما يدور حوله بالتالي يتم ايصال المعنى بطريقة سلسة وتفاعلية، اذ ان عملية ايصال المعنى الى الجمهور يعد دراسة لواحد من اعقد واهم الانظمة السلوكية بوصفها بادرة ذهنية معرفية من جانب وتعاطف سيكولوجي نفسي من جانب اخر يغور فيها المتلقي الى عوالم بديلة يتعايش معها كتجربة جديدة لم يعشها مسبقاً وأنها تفتح افاق جديدة يحاورها فكرياً او عاطفياً بالتالي يعطي "انفاساً حية جديدة ودعوة الجمهور الى تحطيم عاداته الشرطية"(Peter, 1991, p.159), الا ان هذه المعايشة لا يحددها معنى واحداً بل معان كثيرة قابلة للتأويل والتحليل ينتج مجموعة اراء وافكار واهتمامات متنوعة بالتالي يحقق فهم جمالي ويصبح للمعنى قيمة جمالية، ان خلق العلاقة فرجة بين الممثل والجمهور يبنى على الأثر الفعال الذي تبنيه طاقة الممثل وملحقاته وتأثيرها على الجمهور اذ تعمل هذه التجاذبات على تفاعل الافكار وتبادلها فيما بينهم في عملية تحقيق الاستجابة المباشرة والمستمرة في خطاب العرض المتنامي ضمن مفهوم التناغم المشترك فيحقق عملية تلقي ناجحة بين الطرفين وهذا لا يأتي من فراغ انما يعهد الى قابلية الممثل في تحقيق المنجز السمعي والبصري معتمداً بذلك على قابلية الجسد الحركية فضلاً عن توظيف تقنية الفونيمات فوق التركيبة اذ يتوجه الممثلون مباشرة "ويؤدون ادوارهم دون انفعال مع تلوين نبرات الصوت وتغييرها بصورة دائمة"(Kay, 1999, p. 77), اذ ان الجانب الصوتي عند الممثل لا يقل اهتماماً عن الجانب الحركي اذ تعد قابلية الجسد وايماءاته وحركاته وسيلة مهمة في ايصال المعنى ويعد

احداهما مكملاً للاخر "ان كل نسق ادائي للممثل انما هو جزء لا ينفصل من تألف مجموعة من الأنساق (صوتية، حركية) فضلاً عن انها تشكل جزء من منظومة انساق العرض الجمالي"(Khalaf, 2020, p.32), بالتالي يعتمد الممثل على القفزات الأدائية الحركية منها والصوتية المتنوعة من فعل الى اخر وخلق نوع من أليات الابتكار في تحقيق صدق الاداء، ان علاقة الفرجة بين الممثل والجمهور تبنى على خاصية الألفة والتقارب يخلقها الممثل من حيث التنظيم الشكلي والألوان والخطوط والتركيب والتوازن والابداع التشكيلي بشكلٍ عام ان هذه العناصر تخلق علاقة تفاعلية مترابطة بين الطرفين ويتحقق للممثل فرصة لإيصال معنى ومفهوم العرض عبر وسائله وأدواته الفنية مما يجعل الجمهور جزءاً لا يتجزأ من منظومة العرض خاصة عبر تفاعلاته البنائية ضمن اطار المحتوى الفني اذ يستطيع الممثل اللعب والتعامل والاحتكاك بصورة مباشرة مع الجماهير مستخدماً في بعض الاحيان اللهجة العامية بوصفها متداولة ومفهومة من قبل الجميع ويشاركهم اوجاعهم ومشاعرهم يبدأ الممثل بتغيير اسلوب ادائه بين الحين والاخر في لحظة ما يتفاعل ويندمج مع الشخصية ويظهر مشاعرها واحاسيسها بطريقة وكأنه متلبس في اغوارها وهذا ما دعا اليه (ستانسلافسكي) في مفهومه للسيكولوجية النفسية لاداء الممثل، وفي حينٍ اخر دعا (برتولد برشت) ان يقدم الممثل الشخصية بلسان (الراوي) اي يقدمها تقديماً يجعل بينه وبينها مسافة تسمى المسافة الجمالية وقد سماه اسلوب التمثيل التقديمي يعتقد (برتولد برشت) ان وظيفة المسرح هي "توعية الجماهير فكرياً في إطار أيديولوجية معينة حتى يدفعهم من خلال هذا الفعل السياسي خارج المسرح- اي ان وظيفة الأداء المسرحي تحويل المشاهدين الى مؤدين على مسرح الحياة ينشدون فعل التغيير ويسعون الى تحقيقه"(Hilton, 1994, p.215), اذ يتحقق مفهوم التشاركية من خلال اشراك الجمهور في العرض ولكن اشراكه فكرياً وليس عاطفياً بل يسعى الى تغيير القناعات والثوابت لا يسعى الى الاندماج والتعاطف بل يسهم في تغيير الواقع، لذا ان الممثل في مسرح الشارع هو الذي يسعى الى الجمهور لتحقيق غاية ما بالتالي ان "العرض المسرحي الذي يجري في مكان مفتوح منقطع عن الحياة اليومية لا يسعى بالضرورة الى الأيهام وانما الى مشاركة المتفرج"(Elias, 1997, p. 268), مشاركة عقلية فاعلة قائمة على المداخلات وتعدد الأسئلة من قبل المتفرج وعندما تصبح هناك علاقة تشاركية بين الممثل والجمهور يمكن ان يتحقق مفهوم الفرجة من جانب ومن جانب اخر يتحقق الارتجال بوصفه السمة الابرز ضمن ألية اشتغال مسرح الشارع ذلك ان الجمهور من الممكن ان يعطي ردود افعال غير متوقعة خاصة ان اغلب عروض مسرح الشارع تعتمد على فكرة عامة تتم مناقشتها مسبقاً من قبل الممثلين بالتالي يكون اغلب الحوارات المتبادلة وليدة اللحظة تتنامى بمداخلات الجماهير الحاضرة تصبح منطلقاً لمواضيع اخرى جديدة بالتالي يتنوع الاداء التمثيلي عند الممثل بوصفه حاملاً للمعنى والمفسر الوحيد للعرض المسرحي، فهو المولد الحقيقي للمعنى بصوته وحركته فهنا يمارس تأثيراته الخلاقة على المتفرج ويكشف مضمون النص بشكل دقيق في اداءاته التمثيلية وممارساته الادائية المتنوعة، ان التكامل الفني الذي ينشئه الممثل كفيل في خلق وحدة العلاقات الشكلية التي تدركها حواس المتلقي اذ يتحقق الجمال في تناغم وتكامل عناصر العرض التي توحي بالتدفق والحيوية فينجذب اليها المتلقي عبر مدركاته الفكرية والعاطفية.

مؤشرات الاطار النظري:

1. ان العلاقة بين الممثل والشخصية عند الاداء تتشكل على طريقتين، اما الاداء التقمصي أو الأداء التقديمي.
2. عروض مسرح الشارع تعتمد على فضاءات مفتوحة كالساحات والشوارع والأسواق.
3. البيئة المكانية المغايرة للعرض تحقق استجابات متنوعة وتؤثر بالإيجاب على المتلقي.
4. تبنى علاقة الممثل بالجمهور على خاصية الألفة والتقارب مما يؤسس عملية تفعيل الافكار وتبادلها ضمن مفهوم التناغم المشترك.
5. ان التكامل الفني الذي ينشئه الممثل من حيث الأداء الحركي والصوتي كفيل في خلق تدفق حيوي يجذب المتلقي اليه عبر مدركاته الفكرية والعاطفية.

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في دراسته لتماشيه مع مسار البحث وهدفه.

طرائق البحث: اعتمد الباحث الطرائق الاتية:

1. الطريقة الوثائقية – بهدف جمع معلومات من الإطار النظري.
2. الطريقة المنطقية (الاستقراء والإستنباط) – اعتمدها الباحث في الاطار النظري والإجراءات والإستنتاجات.
3. طريقة دراسة الحالة (case study): استعملها الباحث في تحليل انموذج عينته بهدف الوصول الى النتائج.

ادوات البحث: اعتمد الباحث الأدوات الاتية:

-1 الوثائق: بما تشتمل الكتب.
-2 الملحوظة المباشرة: اعتمدها الباحث في تحليل العينة.
-3 المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري بوصفها معايير لتحليل العينة.
-4 الخبرة الذاتية للباحث: بوصفه عضو مؤسس لعروض مسرح الشارع ضمن خمس دورات لمهرجان (بغداد لعروض مسرح الشارع) الذي يقدم في شارع المتنبي وحدائق ابي نؤاس منذ عام (2014 لحد الان)، وقد اشترك الباحث ممثلاً ومحاضراً في عدة مهرجانات قطرية ودولية لمسرح الشارع ابرزها في العراق وسلطنة عُمان وتونس.

عينة البحث: مسرحية - (مبيوع)

تأليف: عامر سامي المساك

اخراج: عقيل ماجد حامد

تقديم فرقة صدى للفنون الأدائية / محافظة نينوى

مكان العرض: ساحة المركز الثقافي البغدادي – شارع المتنبي

تمثيل: عقيل ماجد حامد – عامر سامي المساك – اياد الصفار

حكاية المسرحية: في دوامة الوضع الراهن والحالة الاقتصادية والاجتماعية التي يمر بها البلد تمخضت عنها مجموعة كثيرة من المأسي والويلات التي طالت العديد من شرائح المجتمع خاصة شريحة العمال والكسبة، اذ تكسب هذه الشرائح قوتها اليومي فقط وليس لها مدخر شهري وهنا ثلاث اشخاص

بوصفهم نماذج لتلك الشرائح فإذا وجدوا فرصة عمل في هذا اليوم استطاعوا الاكل واذا لم يعملوا لا يستطيعون تسيير امور حياتهم في هذ اليوم، تبدأ المسرحية بتجمعهم امام (مسطر العمال) لينتظروا (المقاول)، الا ان هذا الاخير تأخر عليهم في هذا الوقت بالتالي يستطردوا الحديث بينهم ويشكون المأسي التي اصابتهم لتمضية الوقت الى ان تنتهي باكتشاف ان (المقاول) قد احتال على الحكومة بأخذه مبالغ طائلة وفراره خارج البلد.

تحليل العينة: يدخل من بين الجماهير المحتشدة وقوفاً ثلاثة اشخاص يرتدون ملابس بسيطة توحي على انهم عمال بناء، وعند مرورهم من بين الحشود يحاول الجمهور افساح المجال لهم الا ان الممثلين يتقصدون الدخول والمسير بينهم وكأنهم يسيرون وسط زحمة الأسواق وهم يتحاورون فيما بينهم بصوتٍ عالٍ ويبتسمون الى ان وصلوا الى وسط الساحة، احدى الشخصيات الثلاث معوقة من جهة (القدم) وشخصية اخرى تحمل بيدها (جريدة) وبداخل الجريدة شيء مهم ملفوف بها، اما الشخصية الثالثة يحمل بيديه مجموعة من (كارتات دعوة لحفل ما) يتضح ذلك من خلال احداث المسرحية، يبدأ الشخص (المعوق) بالسير حول الشخصيات الاخرى وهو ينظر اليهم نظرة المتذمر وكأنه غير راضٍ على هذه المعيشة المتردية ثم يبدأ بالحوار مع الشخصيات الاخرى في محاولة منه للبحث عن عملٍ اخر يسد حاجتهم خاصة انه يحتاج الى المال لمعالجة ابنته المعوقة ايضاً اذ يقوم الممثل بتأدية دوره بطريقة تلزم المتلقي على التعاطف معه بسبب شرح حالة ابنته المريضة الى باقي اصحابه وعوزه المُلح الى المال، ثم تتحرك الشخصية الثانية صوب شخصية (المعوق) ويقوم بتهدئته بالكلام الطيب الذي يحث على الصبر (ويطبطب) على كتفيه من اجل نسيان هذا الموضوع والتفكير بمستقبل افضل، ثم يتوجه الممثلون الى يمين الساحة ويجلسون على رصيف الشارع وكأنهم ينتظرون شخصاً ما وينظرون الى قارعة الطريق تارة والى ساعاتهم اليدوية تارة اخرى ثم تقف احدى الشخصيات تتحرك يميناً ويساراً بغضب ويبدأ بالحديث مع نفسه وهو يقول:

الشخصية الثانية: ادري هسه وين صار لحد اللحظة لا خابر ولا اجه مفتهمنه كل شي راح يخلص النهار وهو لسه مجاي أوووووف مو طكت اروواحنه.

ثم يعاود الحركة من اليمين الى اليسار وهو يضرب يد بيد دلالة على التذمر والاستهجان، كما يبدو الامتعاض واضحا على وجوه باقي الشخصيات وهي تضرب يد بيد مع جلوسها في مكانها دلالة على تأييدهم للشخص الواقف.

يرى الباحث:

1- ان الدخول الاول منذ بداية المسرحية لم يكن الجمهور على دراية بأن هؤلاء ممثلين ضمن اطار العرض المسرحي ولكن اتضح ذلك جلياً عندما بدئوا بالحوارات فيما بينهم والضحك بصوت عالٍ، هنا انساق المتلقي الى تلك الحوارت والضحك المستمر بالتالي بدأ التركيز عليهم ومتابعتهم من قبل الجمهور.
2- التلوين في الاداء الحركي والصوتي جاء في الكثير من المواقع سواء من شخصية (المعوق) او من باقي الشخصيات الاخرى مما جعل عنصر التشويق والترقب حاضر لدى المتلقي.

3- اعتمدت شخوص المسرحية وخاصة شخصية (المعوق) على التقمص في الاداء في الكثير من المواقع وهذا ما يتوافق مع نظرية السيكولوجية النفسية ل(ستانسلافسكي).

وبعد الانتظار الطويل تقوم الشخصية الثالثة التي كانت تحمل بيدها شيئاً مغطى بالجريدة تجلس امام الشخوص الاخرى وتقول:

الشخصية الثالثة: يلاا تعالوا ناكل بين ميجي (المقاول) وياخذنه للشغل ولو هو اتأخر هوايه علينا اليوم، بس شنسوي امرنا لله الواحد القهار.

تبدأ الشخصيات الاستعداد والجلوس بشكل دائري ثم تبدأ الشخصية الثالثة بفتح المغلف الملتف ب(جريدة) فإذا هو بطعام جاء به من المنزل واثناء عملية الأكل تقوم احدى الشخصيات بتقديم الطعام الى مجموعة الجماهير الملتفين حولهم ويحاول ان يشاركهم الطعام، وبالفعل يقوم احد الاشخاص بأخذ قطعة من الخبز ويأكل معهم، تقوم احدى الشخصيات بالوقوف وتوزيع الطعام على باقي الناس المتجمهرة الا ان الجمهور يأبى ان يأخذ الطعام مترددا كون الذي يشاهدوه باعتباره تمثيلاً ولا يمكن المشاركة معهم، الا ان الممثل يصر على ان يقدم الطعام لكن الجمهور يرفض ثم يتوسط الممثل الجماهير ويتحدث بصوتٍ عال ويقول:

الشخصية الثالثة: الي ياكل وياته انطيه بطاقة دعوة عشاء مفتوحة عند احد المسؤولين.

البعض يأكل معه والكثير يأبى فيبدأ الممثل بتوزيع بطاقات الدعوة لأغلب الحضور، في تلك الاثناء نجد ان احدى الشخصيات تقرأ بالجريدة التي كانت تلف الطعام اذ يقوم احد الممثلين من مكانه ويبدأ بالصراخ وهو يصيح على الشخصية الثالثة وشخصية (المعوق) ويقول:

الشخصية الثانية: تعالوا شباب شوفوا هاي الطركاعة كراسي للبيع هههه ولكم كراسي بالحكومة يعني بيع مناصب، دسمعوا الخبر اللاخ هذا قطعة ارض سكنية تحت الجسر لها مالك شرعي ومسجله بالطابو هههه لك ها يشلون دنياااا.

اثناء الحوار يتحرك الممثل بين الجماهير ويجعلهم يمسكون الجريدة ويقرئون الخبر معه وهم يضحكون باستهزاء.

يرى الباحث:

1- تنوع الأداء الحركي عند الانتقال من مكان لاخر مما اضفى عليها طابعاً جمالياً بسبب التنوع نفسه.
2- استخدام الفونيمات فوق التركيبية وهي (التنغيم والمد والنبر والطول والتلوين..الخ) اضفى على الاداء الصوتي طابع الأثارة والدهشة والترقب.
3- محاولة الممثل الثالث تقديم الطعام والحركة بينهم ما هي الا محاولة للتودد وخلق نوع من الألفة والتقارب بينهم واشراكهم في العرض المسرحي.
4- استخدام الصوت العالي والحركة السريعة اثناء قراءة الاخبار في الجريدة ما هي الا محاولة لسحب الجمهور وجذب انتباههم الى موضوع وفكرة المسرحية الرئيسة.

ثم يبدأ الممثلون بالكلام بصوت عال مع الجمهور ويقولون:

يا **جماعة** يصير هيج شي... تقبلون على نفسكم المناصب الحكومية تنباع ملايين الدولارات... تقبلون اموالكم واملاكم تنهب كدام عيونكم وانتم ساكتين؟؟؟

هنا يبدأ **الجمهور** بالتفاعل مع الممثلين ويرددون معهم بالامتعاض وعدم قبول هذه المهانة، علماً ان مجموع الممثلين يتحركون بسرعة وبنشاط وبصوت واحد بين الحشود المتجمهرة، ثم ينتقل احد الممثلين الى رجل شيخ جالس على حافة الطريق ويجلس الممثل الثاني بجواره ويبدأ معه الكلام حول قانون التقاعد ويسأله:

الممثل الثاني: حجي انت اكيد طالع تقاعد... واكيد خدمت البلد بحرص وبشق الأنفس... واكيد هسه الراتب التقاعدي ميكفيك عشرة ايام موو؟

نجد ان الرجل الكبير يجيب على كل الأسئلة التي وجهها اليه الممثل وبمنتهى المصداقية وكأنه يمثل معهم، في تلك اللحظة يشارك شخصاً اخر الحوار مع الممثل الثاني ويبدأ الحديث معه حول الخدمات الصحية والتعليمية وغيرها ثم يبدأ حوار مشترك بين الممثلين الثلاثة ومجموعة الحشود بقصد التغيير ولابد من تغيير والواقع اذ نجد ان تصاعد في حدة الحوار واستياء عارم من قبل الجماهير وفي لحظة ما عندما حس الممثلون بأن زمام الأمور بدأت تنفلت منهم من كثرة النقاش وتبادل الأفكار والأراء صرخ احد الممثلين بصوت عالٍ وهو يقرأ بالجريدة اذ يقول:

الممثل الثالث: ولكم كافيي تعالوا شوفوا المصيبة الي وكعنه بيهه أويلي يابه تعالوا!!.

يهرول من بين الحشود باقي الممثلين الى الممثل الثالث وهم في حيرة من امرهم يتجمعون على شكل دائرة يتحركون من اليمين الى اليسار بذات المكان بشكل دائري كي يتسنى للجمهور مشاهدتهم من كل الجوانب وهم ينظرون الى الخبر في الجريدة اذ يقول احدهم:

الممثل الثالث: ولكم هاي مو صورة صاحبنة المقاول !!! مطلوب للعدالة نصب واحتيال.. ولكم طلع 56 بايك كومه فلوس من الحكومةّ!!!.

هنا يبدأ الممثلون بالانهيار خاصة شخصية (المعوق) لأنه الأكثر احتياجاً الى المال حتى يعالج ابنته المريضة، ويتفرقوا بين الجماهير وهم يصرخون الماً وحسرة ويرمون انفسهم بأحضان الجمهور الذي بدأ بالاندماج مع مشاكلهم وحاجتهم الى المال يبقى هذا المشهد لأكثر من دقيقة الى ان يتجمعوا بطريقة غير مقصودة او مصطنعة فينظر الممثلين احدهم الى الاخر وبصلابة وقوة يتحدثوا بصوتٍ عالٍ:

مجموع الممثلين: لازم نقضي على الفساد حتى منصير ضحية لتجار الارواح والمستفيدين من قوت الشعب.. لازم نغير بيدنا التغيير يا شباب لازم نصير ايد وحدة ونتحد لازم.

نلحظ في هذا المشهد تفاعل المشاهدين مع الحوارات وتأييدهم لما يقولون ويبدأ الممثل بقذف كارت الدعوة خاصته الى الاعلى في الهواء تأكيداً على امتعاضه منهم وعدم الخضوع لإرادتهم، كذلك يفعل الجمهور...(تنتهي المسرحية).

يرى الباحث:

1- التنوع الحركي بين الجماهير اضفى على المشهد نوع من الترقب والانسجام لما هو مطروح من مشكلات.

2- التغيير والتنوع في الاداء الصوتي اكسب المتلقي نوع من الود والتعاطف تجاه المثلين.

3- المواجهة المباشرة مع الجمهور وتوجيه الأسئلة اليهم خلق نوع من المشاركة الفعالة وتبني الطروحات والافكار ومناقشتها بين المثلين والجمهور خاصة في مشهد الشيخ الكبير والحوار مع احد الجماهير، في هذا المشهد ينتفي مفهوم الواقعية النفسية ل(ستانسلافسكي) وتأكيد مفهوم التمثيل التقديمي الذي دعا اليه (برتولد برشت) والتأكيد على مبدأ العقل والمنطق.

4- من خلال سرعة البديهة وحسن التصرف وخفة الحركة وقوة الصوت والحضور الفعال المؤثر من قبل الممثلين استطاعوا السيطرة على الانفلات والتذمر الذي صاحب الجمهور اثناء التصعيد الحواري بينهم والممثلين مما اعاد المسار ووحدة الموضوع الى المسرحية مرة اخرى.

النتائج ومناقشتها:

1- ان تنوع الاداء التمثيلي بين التقمص التشخيصي الذي دعا اليه (ستانسلافسكي) وبين الاداء التقديمي الذي اكده (برتولد برشت) لم يكن عبر المغايرة في اداء التمثيل فحسب بل جاء عبر استبصار بحلول عقلية علمية مغايرة لما هو متعارف وسائد، اذ ان التحول الاداءات المتنوعة يثبت الحقائق ويبين سلبيات وايجابيات المجتمع عبر مجموع الطروحات المتنوعة التي تبثها الشخصية بثنائية متناقضة بين الفكر والعقل تارة وبين العاطفة والاحساس تارة اخرى، بالتالي فقد تحقق نوع من التقارب الذهني والعاطفي بين الممثل والجمهور.

2- تمكن الممثلون عبر الاداء الحركي من تغيير مفرداتهم للغة البصرية بين الحين والاخر بوصف ان الجسد دال مركب من الممكن تطويعه وتدريبه اذ يصبح اداة توصيل لمجموع المشاعر والايماءات الحركية المعبرة وهذا ما نراه واضحا في العديد من الحالات التي قامت بها شخصية (المعوق) وشخصية (الممثل الثالث) اثناء قرائته)للجريدة(وكمية التعابير المتنوعة في الحركة وديناميكيتها وحضورهم الجسدي المرن ذلك من اجل ابراز ما هو غير مرئي وتحوله مرئياً.

3- امتاز الممثلون بحضورهم الصوتي واللجوء في كثير من الاحيان الى المبالغة في تغيير طبقات الصوت بهدف التأكيد على الجمل المهمة التي تحمل افكاراً ومعان متنوعة وتثير ذهن المتلقي وتحفزه فكرياً وعاطفياً لا سيما ان المبالغة والتلاعب بالطبقات الصوتية وتوظيف تقنيات (التنغيم والتلوين والنبر والمد) يعطي معنى مغاير لمعاني الكلمات وهكذا يعطي للمتلقي فسحة ومساحة شاسعة للتأويل والتفسير والقراءات المغايرة والمشاركة المباشرة في العرض، وهذا ما نراه في اغلب مشاهد المسرحية خاصة بعد قراءة محتوى (الجريدة) واثناء الانتفاضة والتذمر على الواقع الذي يعيشه البلد.

4- ان المواجهة المباشرة مع المتلقي عبر طرح الأسئلة والحوار المتبادل اضفى على مشاهد المسرحية نوع من التصعيد الجدلي (الديالكتيكي) ذلك ان الدور التحاوري مع الجماهير بفسح لهم المجال في عملية توليد المعاني وابداء الرأي ويدفعه الى الاشتباك الجدلي وجوديا ومعرفيا اذ تنتفي مهمة المتلقي كونه مشارك سلبي ويصبح فعال ومؤثر.

5- التأكيد على مفهوم التقرب والألفة تجاه الجمهور، ليس من المؤكد استطاعة الممثلين ان يكسبوا ود وحب الجماهير ما لم يتحقق صدق الأداء عند الممثل وتبني موضوع المسرحية، بالتالي من الممكن ان

يكون المتلقي في وضع امن ويثق بقدرات الممثل وهذا ما نراه في احداث المسرحية خاصة في مشهد توزيع الخبز على الجماهير في محاولة التودد لهم والتقرب اليهم.

الاستنتاجات: بناءً على ما ظهر من نتائج توصل الباحث الى مجموعة من الاستنتاجات وهي كما يأتي:

1- عبر تقنية الاداء الصوتي والحركي وبوساطة لمدركات العقلية يستطيع الممثل السيطرة والتحكم على ألية اشتغاله بين ثنائية الواقعية النفسية وبين الفكر والعقل بالتالي يحقق نوع من التواشج الفكري والعاطفي بينه وبين المتلقي.

2- تعد ألية جسد الممثل بؤرة عيانية لمجموع الحركات والايماءات والاشارات، اذ يصبح اداة توصيل للكثير من المعاني الدالة والمهمة الى المتلقي ولا يمكن تحقيق ذلك الا بالتدريبات المستمرة

3- ان التدريبات الصوتية خاصة الفونيمات فوق التركيبة لها وقعها الأهم على مدركات المتلقي السمعية بالتالي تحقق عائدية هامة في ايصال المشاعر والاحاسيس بطرق متنوعة.

4- ان مشاركة المتلقي في العرض المسرحي يحقق تنامي الفعل جدلياً وتتنوع القراءات التأويلية.

5- يتم تحقيق المشاركة الفاعلة بطريقة ايجابية مع المتلقي عندما يكسب الممثل ود وتعاطف الجمهور معهم.

التوصيات: يوصي الباحث بإقامة ورش فنية خاصة للممثلين بهدف تعريفهم بخصوصية مسرح الشارع وكيفية اشراك المتلقين في العرض المسرحي.

المقترحات: يقترح الباحث الدراسة الاتية: (ألية اداء الممثل وتأكيد المعنى المضمر في عروض مسرح الشارع)

References:

1. Bentley, E, (D.T),, *The Theory of Modern Theater*, TR: Yusef Abd al-Masih Tharwat, 2nd Edition, Iraq: Baghdad: Ministry of Culture and Information (House of General Cultural Affairs).
2. Sefield, U, (D.T), *theater reading*, see: May El Tlemceni, Cairo International Festival for Experimental Theater, Cairo (Academy of Arts - Center for Languages and Translation).
3. Brecht, B, *The Theory of the Epic Theater*, TR: Jamil Nassif, Lebanon: Beirut, (The World of Knowledge).
4. Peter, B, (1991), *The Turning Poin*t, TR: Farouk Abdul Qadir, The World of Knowledge Series (154), Kuwait: Publications of the National Council for Culture, Arts and Literature.
5. Hilton, J, (1994), *The Theory of Theatrical Performance*, TR: Nohad Saliha, The Egyptian General Book Organization.
6. Teller, J, R, (1991), *Theatrical Encyclopedia*, TR: Samir Abdul Rahim Chalabi, Baghdad: Dar Al-Ma'mun.

7. Wilson, J, (2000), *The Psychology of Performing Arts*, TR: Shaker Abdul Hamid, Kuwait, The World of Knowledge: A series of monthly cultural books issued by the National Council for Culture, Arts and Literature.
8. Diderot, D, (D.T), *The Surprising in the Art of Acting*, Tr: Nora Amin, Ministry of Culture: Cairo International Festival for Experimental Theater, Academy of Arts: (Language and Translation Center).
9. Sakran, R, M, (2001), *The Theater Drama - Reading Approaches in the Directorial Vision of Ibrahim Jalal and The Theory of the Epic Theater*, 1st Edition, Baghdad: Ministry of Culture and Information, (House of General Cultural Affairs).
10. Al-Omran, F, (2012), *Aesthetics of Theatrical Performance in Open Space*, Unpublishd PhD thesis, Baghdad: College of Fine Arts.
11. Konsel, C, (D.T),*Theatrical Performance Marks - Introduction to Twentieth Century Theater*, Tr: Hussein Amin Rabat, Cairo International Festival for Experimental Theater, Cairo, (Academy of Arts - Center for Languages and Translation).
12. Elias, M, and H, (1997), *The Theatrical Dictionary - Concepts and Terminology of Theater and Performing Arts*, Lebanon Library: Publishers.
13. Kay, N, (1999), *Postmodernism and the Performing Arts*, TR: Nihad Saliha, Cairo: The Egyptian General Book Authority.
14. Khalaf, Y, F, T, (2020), The construction of the vocal pattern in the performance of an actor, *The Academy Magazine*, Issue (96), College of Fine Arts, University of Baghdad.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/97-112

Methods of Acting Performance and Watching Industry in Street Theatre- Play (Sold) - A Model

Bahaa Zuhair Kazim [1]

Al-academy Journal ……..…… Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 28/8/2020……..Date of acceptance: 3/10/2020……..Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract:

The audience is one of the important practical elements in the theatrical show and its importance is not confined to its static activity as a receiver element only, rather it went beyond that issue as an effective and influential element in the proceedings of the show and the process of meaning construction, that it gains an active role in the construction and production of the connotation that influences and is influenced by the actor, where the communication channels are open between the two sides, consequently a kind of watching and joint interaction happens between them. Thus, it has become necessary for the actor to create a suitable environment for the onlookers in order for it to be an essential part of the show system. Therefore, the research shed light on this special relation in the street theatre shows as an interactive theatre based in the first place on the collective participation between the sender and the recipient. The research consists of two sections. The first section is the acting performance methods, in which the researcher touched upon the reincarnation acting, which is based on the psychological realism advocated by Stanislavski, and on the concept of the presentational acting called for by the German Bertolt Brecht, which is based on the idea of breaking the fourth wall and the direct participation with the audience. As for the second section, the researcher dealt with the concept of street theatre and how the actor worked in it. The researcher, then, came up with a number of indicators, then the research procedures, research community, its intentional sample and analysis as it carries the features of the street theatre, in addition to results, the discussion of the results, recommendations and suggestion, and finally a list of resources.

Keywords: acting performance, watching industry, street theatre.

[1] **Ministry of Education, bahaa.alshimary@yahoo.com.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/113-130

سوسيولوجية العرض لمسرحي الرواد وتجارب الشباب المعاصر

سعدية نوري محمد[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/11/2 , تاريخ قبول النشر 2020/12/7 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

ملخص البحث:

شكل الرواد في المسرح العراقي اهمية بالغة في انتاج عروض مسرحية اتصلت فيها مشكلات الاجتماعية والسياسية مما فرض نوعاً من الاخراج ساهم في تثبيت ركائز سوسيولوجية المسرح العراقي حيث كانت هذه العروض تقترب من العروض التقليدية الواقعية والمغمس بعضها بالرمزية البسيطة ولعل ذلك وفر لها سمات وخصائص استطاعت هذه الدلالات ان تحدد نوع العروض المسرحية وصيغ التقدم الاخراجية بحسب الاسلوب المتبع لكل مخرج مسرحي مما يشكل ظاهرة واضحة في التعامل مع ارضية الواقع الاجتماعي العراقي وانعكاسه على النص والعرض ولقد قدم المسرح العراقي العديد من هذه الاعمال مثل (الطوفان-والجومة- وانا امك يا شاكر-والنخله والجيران-والمتنبي)الكثير من الاعمال وقد اتضح ذلك من خلال الحدث الدرامي وبناء الشخصيات حتى شكلت سمى واضحة في عروض المسرح العراقي وعلى وفق ما تقدم فان حركة المسرحيين الشباب غادرت هذه الاتجاه الاخراجي والنص المحلي المتسم بالواقعية الى عروض فرض عليها الاسلوب المعاصر او الحداثوي في معالجة سوسيولوجية المجتمع العراقي حينما قدمت في صيغ مسرحية جديدة تحاكي الواقع العصري وبعضها اتخذ الامثال الشعبية في بعض الجمل من خلال بعض المفردات الشعبية التي تؤكد حضور الجانب السوسيولوجي في العرض المسرحي ولذا صار هناك فرقين واضحين بين حركة مسرح الرواد وبين جيل الشباب الجديد لذا صاغت الباحثة عنوان بحثها الموسوم(سوسيولوجية العرض لمسرح الرواد وتجارب الشباب المعاصر).

حيث حددت الباحثة مساراتها العلمية في الاطار المنهجي للبحث والذي اشتمل على مشكلة البحث والحاجة اليه، حددت بالسؤال التالي: ماهي سوسيولوجية العرض في مسرح الرواد وتجارب مسرح الشباب المعاصر؟

واهمية البحث وهدفه (التعرف على سوسيولوجية العرض لمسرح الرواد وتجارب الشباب المعاصر) وحدوده الزمانية والمكانية والموضوعية وتعريف المصطلحات (السوسيولوجيا).

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد, saadia.noori222@gmail.com .

واشتمل الاطار النظري الذي احتوى مبحثين هي: المبحث الاول: سمات سوسيولوجية العرض في مسرح الرواد والمبحث الثاني: انعكاسات البنى السوسيولوجيا في تجارب مسرح الشباب.

كما احتوى الاطار الاجرائي وتكون من مجتمع البحث ومنهجيته وادواته

واختيار العينات وتحليلها، وقد تألفت عينات البحث من العروض التالية: -

1-مسرحية في اعالي الحب: تأليف: فلاح شاكر اخراج: فاضل خليل

2-مسرحية بوابة رقم 7: تأليف عواطف نعيم اخراج: سنان العزاوي

وختم البحث بالنتائج ومناقشتها والاستنتاجات، قائمة المصادر.

الاطار المنهجي:

مشكلة البحث والحاجة اليه:

شكل الرواد في المسرح العراقي اهمية بالغة في انتاج عروض مسرحية اتصلت فيها مشكلات الاجتماعية والسياسية مما فرض نوعآ من الاخراج ساهم في تثبيت ركائز سوسيولوجية المسرح العراقي حيث كانت هذه العروض تقترب من العروض التقليدية الواقعية والمغمس بعضها بالرمزية البسيطة ولعل ذلك وفر لها سمات وخصائص استطاعت هذه الدلالات ان تحدد نوع العروض المسرحية وصيغ التقدم الاخراجية بحسب الاسلوب المتبع لكل مخرج مسرحي مما يشكل ظاهرة واضحة في التعامل مع ارضية الواقع الاجتماعي العراقي وانعكاسه على النص والعرض ولقد قدم المسرح العراقي العديد من هذه الاعمال مثل (الطوفان-والجومة- وانا امك يا شاكر-والنخله والجيران-والمتنبي)الكثير من الاعمال وقد اتضح ذلك من خلال الحدث الدرامي وبناء الشخصيات حتى شكلت سمى واضحة في عروض المسرح العراقي وعلى وفق ما تقدم فان حركة المسرحيين الشباب غادرت هذه الاتجاه الاخراجي والنص المحلي المتسم بالواقعية الى عروض فرض عليها الاسلوب المعاصر او الحداثوي في معالجة سوسيولوجية المجتمع العراقي حينما قدمت في صيغ مسرحية جديدة تحاكي الواقع العصري وبعضها اتخذ الامثال الشعبية في بعض الجمل من خلال بعض المفردات الشعبية التي تؤكد حضور الجانب السوسيولوجي في العرض المسرحي ولذا صار هناك فرقين واضحين بين حركة مسرح الرواد وبين جيل الشباب الجديد لذا صاغت الباحثة عنوان بحثها الموسوم(سوسيولوجية العرض لمسرح الرواد وتجارب الشباب المعاصر).

اهمية البحث: تتجلى اهمية البحث في انه يفيد المخرجين والممثلين والباحثين لطلبة الدراسات العليا والعاملين في مجال الفنون المسرحية بصورة عامة.

هدف البحث: دراسة البنى السوسيولوجية في مسرح الرواد وما يقابلها من تجارب اجتماعية في مسرح الشباب.

حدود البحث:. تأسس البحث عتى وفق الحدود التالية:

1-الحدود الزمانية: مابين سنة 1996- 2019

2- الحدود المكانية: بغداد – مسارح العاصمة بغداد.

3- الحدود الموضوعية: دراسة البنى الاجتماعية بين عروض مسرح الرواد وعروض مسرح الشباب.

تحديد المصطلحات: عملت الباحثة على تحديد المصطلحات

سوسيولوجيا: - هو علم الاجتماع، الذي يدرس الظواهر الاجتماعية، منهجه وصفي تجريبي، والغاية منه دراسة تلك الظواهر، وأستخلاص القوانين، المعبرة عنها وهي ليست خاضعة لمزاجية البشر ولا للمصادفات، بل لها علاقة واسباباً وذلك يعود لخضوع المجتمع لقوانين تنظمه وتدير شؤونه. (Al-Khadrami, 1977, p. 456).

ويعرف (بورديو) السوسيولوجيا: هو علم يهتم بالظاهرة الفنية، فهي تتغير بتغير النظم الاجتماعية، عبر التاريخ والممارسة، وهي فعل أجتماعي، والذي بواسطته يقوم الفرد بالمشاركة، في أنتاج البناء الاجتماعي، وعملية انتاج هذه البنية، تكون لنا بنية أستمرارية. فقد حدد (بورديو) بان الظاهرة السوسيولوجية هي تنسيق العلاقات كنظام اجتماعي بين افراد المجتمع، ((النسق الاجتماعي مجموعة النظم والعلاقات والتفاعلات بين الافراد في المجتمع والذين يرتبطون بروابط متبادلة ضمن أطار معين محدد))(Salim, 1981, p. 903).

اما التعريف الاجرائي لسوسيولوجيا ترى الباحثة بأنها: هي الافعال والمضامين التي تدرس ظاهرة معينة واشكال توحي بالنشاطات الاجتماعية وفق معطيات العصر التي يقوم بها الفرد او مجموعة من الافراد.

الاطار النظري

المبحث الاول: سمات سوسيولوجية العرض في مسرح الرواد

يشكل جيل الرواد اساساً متيناً للحركة المسرحية في العراق، وهذا الاساس بلا شك، يرتبط بمناخ خاص، ساعد ذلك الجيل على النهوض بحركة رائدة ماتزل اثارها قائمة حتى الان. كنتائج وكأفكار عامة حول الفن، وهذه الحركة ايضاً مرتبطة بأسماء بارزة ومحددة مثل سامي عبد الحميد، صلاح القصب، فاضل خليل، ابراهيم جلال، جعفر السعدي، قاسم محمد، عوني كرومي، جواد الاسدي، عزيز خيون، محسن العزاوي، هؤلاء الرواد لهم تجارب وجهود قيمة لان هؤلاء (الفنانين الرواد) استطاعوا ان يرسخوا القيم العامة، ليس لحركة المسرح فحسب وانما كانوا يشكلون منافساً حقيقياً، لكل من عاصرهم في تلك السنوات الصعبة انذاك، تلك المنافسة التي قادت العديد منهم، الى البروز من خلال اهتماماتهم، وتأثراتهم، وخبراتهم العلمية والنظرية، واتصفوا بملامح تجاربهم، والسمات الخاصة بهم، من خلال تجاربهم التي كانت عطاء وتجدد ومواكبة لتلك التطورات الجارية، للعروض المسرحية في القطر. هذه التجارب لها دورها الريادي بتلك السنوات الصعبة، التي نهضت فيها الفنون المسرحية، من خلال جهودهم الكبيرة التي استطاعت ان تخلق مناخاً فنياً عاماً، والتي ساعدت على التقدم والازدهار ان دراسة السوسيولوجية، لها اهمية في العروض المسرحية، والرؤية الاخراجية، لانها تقوم على فهم العلاقة والدور الذي يلعبه المسرح في الحياة الاجتماعية، و((السوسيولوجية لم تتمكن ايجاد ملامحها الخاصة، الاعندما بدأ النشاط حول دور المسرح في المجتمع، وبالتالي حدده ملامحه من خلال المنهجية وفهم الظواهر الاجتماعية)) (Al-Sharani, 2016, p. 86). يمكن لتلك المنهجية التي اشتغل عليها جيل الرواد،

ان تساعد على فهم المسرح الذي هو حدث اجتماعي، وبالتالي فهي تساعد المسرح على فهم الظواهر الجوهرية، ان صيغة العرض والحوارفي عروضهم فيها تفاعل وحضور مميز، حيث اوضحت رؤاهم

الاخراجية، وعروضهم المسرحية، مداخلات فكرية تعبر عن تاريخ المسرح واهميته، في حياة الشعوب كأداة تنوير حيناً واداة تثقيف حيناً، والأهم من ذلك كأداة نقد لواقع ما او غير ذلك. بمعنى اخر ان دراسة المجتمع وما هو اجتماعيكحالة استعراضية من الزاوية المسرحية ,تتصل رؤى الرواد الاخراجية بالرؤيا الفكرية للمؤلف في المسرح لكي يحققوا ويكونوا فعل تواصلي، بين الممثل والمتلقي، وهنا تتجلى السوسيولوجيا في البعد الاجتماعي ((العرض المسرحي لايمكن ان يقدم خطاباً مسرحياً اذا لم يعتمد عل الواقع والمجتمع والظروف الاجتماعية والتاريخية التي تسهم في اخراجه)) (Chromy, 2004, p. 26).

وهنا يهدف المخرج، من خلاله وعبر اشتغال فضاءاته الواسعة ودلالاته المرمزة الى ايصال رسالة خاصة الى المتلقي تتمثل في تحمل المسؤلية لتطهير المجتمع والمحافظة على تماسكه وفق تقاليده وعاداته، تجارب الرواد تقوم بتحقيق المرتكزات الاساسية لرؤى الاخراجية التي اعطت قراءات واسعة، والتي شكلها هذا الجيل الرائد، و كانت تلك الرؤى الاخراجية، هي المنطلق الاول للمسرح العراقي.

كان الفضاء ذا مخيلة صورية، وفعل مغاير للأعمال المسرحية، التي كانت ذات رمزية مختلفة لها طابع خاص، وكانت تحدد رؤاهم الاخراجية في صيغة مرمزة يتحتم على الجيل الجديد ان يتأثر بهم وبثقافتهم، وقراءاتهم وتجاربهم الرائدة، حيث كانت توجهاتهم اجتماعية واقعية تعبر عن رغبة او واقع حال، لمجتمعاً ما. وتقوم على فهم العلاقة والدور الذي يلعبه المسرح في الحياة الاجتماعية. ان المخرجين الرواد، في عروضهم المسرحية، برزت عندهم فضاءات ملموسة، وذلك بمشاركة الممثل والمشاهد ((لايعتبر الفرد عنصراً اجتماعياً الا اذا تفاعل مع الاخرين وتضامن معهم))(Al-Hassan, 2010, p. 39)).

وبالتالي يتحقق فعل مسرحي مغاير، حيث كانت مرجعياتهم تراثية، عربية اصيلة، شكلاً ومضموناً، وكان كل جهدهم يبتعدون عن المرجعيات الغربية ويأكدون على دور المخرج العراقي، واشتغالاته المرمزة، بالحركات، والايماءات والاشارات والاصوات. ووظف هذا الجيل بأعماله، وعروضه المسرحية، الجسد لأظهار الفعل حيث كانت اشتغالاتهم على الجسد امراً مهماً في عروضهم لانه يعتبر كمعطي ثقافي في المجتمعات وكما يقول مارسيل موس، ((مايميز تقنيات الجسد، هو انها، لاتعتمد شيئاً اخر غير الجسد لكن الحركات التي يقوم بها الجسد تعبر افعالاً تقليدية اي من صميم التجربة المكتسبة اجتماعياً)) (Moss, 2014, p. 24).

لقد اشتغل هذا الجيل على الرمز من خلال الجسد اذ اصبح حضور الجسد وتحليل رموزه، وتمثلاته على المسرح، ضرورة استخدامه لانه من العلوم الاجتماعية. وامراً ضرورياً لفهم بعض الظواهر المستخدمة، كانوا عن طريق حركة الجسد، يصلون الى المتلقي كل ماهو يحدث بالمجتمع، من ظاهرة اجتماعية، ماضياً كانت او حاضراً عبر المشاعر والتعبير، هذا الجيل (الرواد)، عاصر الكثير من التقلبات السياسية، في العراق لكنه جعل الموازنة في النهوض في التجربة المسرحية، وبين الظروف السياسية، واتخذت اعمالهم بأستعمال الرمز، حيث اخذه مسرحهم يتجه نحو الواقعية الرمزية، كانوا في تلك الفترة يستخدمون اساليب المسرح التجريبي، والواقعية السحرية او الواقعية الخيالية وكانوا المخرجين يقومون بتوظيف، الموروث الشعبي المحلي، وكانت اعمالهم، تعبر عن الظاهرة الاجتماعية للمسرح العراقي.

اعتمد مفهوم الاخراج لديهم على مجموعة منطلقات، تمثل مميزات التجارب الاخراجية والتي تشكل فيما بعد خصائص، كل مخرج التي ينفرد بها، عن باقي المخرجين، لكنهم بشكل عام يقتربون في كثير من تلك الملامح، والخصائص، ويختلفون في بعضها، السبب الذي يدعوا لدراسة تلك المتغيرات التي يشتبك معها جيلاً ما، والتي يختلف معها جيلاً اخر بحسب المرحلة الزمنية، والمتغيرات الثقافية، والسياسية، حيث كانت اعمالهم، تناقش قضايا اجتماعية، مثل (زواج، هجرة، حروب..... الخ)، وعروضهم ذات قيمة مجتمعية، وافكار تحاكي، سمة لعصرآ ما، له ظروفه الاجتماعية الخاصة بذلك العصر، والذي لديه تأثيره في ظروف ذلك الزمان والمكان، ((العرض المسرحي فيه رؤية العالم التي تعكس نسقآ من الافكار تفرضها ظروف معينة على جماعات من البشر يعيشون في ظل نظم اقتصادية واجتماعية ويفرض هذا النسق نفسه على طبقة معينة)) (Farag, 2012, p. 42).

يوصل كل مخرج من خلاله بحرفية سواء كان اخراج او تأليف او تمثيل او سنوغرافيا الانساق الفكرية، والسلوكية لدى المتلقي، لهذا نجدها في كل مجتمع من المجتمعات، القيم الاجتماعية، حيث يعدها كل مجتمع غاية قيمية، في ذاتها ونسقها، هذه البنى والافكار والرؤى الاخراجية ساعدت المخرجين ان يصلوا ماكان يبتغون ان يوصلوه من فضاءات تمتلء بالاشارات والرموز مما دعت وصولها بنسقآ سلس لدى المتلقي. ان ((منبع الفن واساسه هو نزعة الانسان التي تمثل تجربته الحياتية، واستنباط مفهومها ودلالتها القيمية)) (Saliha, 1985, p. 11).

قد وظف المخرجين، كل مفردات وعناصر المسرح، وكانت عروضهم وبالاخص، الاعمال الشعبية والتراثية تحاكي واقع حال وعله ومعلول وكانوا من خلال عروضهم يكون هناك جواب لكل مشكلة ونتيجة لكل سبب، وهنا تنطلق مرتكزاتهم الاساسية من خلال مسارات اخراجية شكلتها قراءاتهم وتجاربهم، حيث اعتبرت هي المنطلق الاول، والخارطة التي شكلها هؤلاء الرواد، كانت خارطة تضاريس مسطحة، بمعنى لم تكن هناك مغايرة، وتجاوز على المالوف المؤسس بالمعرفة الايقونية للاخراج المسرحي فكانت القراءه قراءه توضيحية تعتمد على البنية الثقافية والادبية ومحتوى النص، الذي كان هو المنطلق التاسيسي ومقدس بالنسبة لتلك التجارب، ولكن كان هناك تجارب ذات بعد مغاير للمالوف والسائد، في تجربة المنطلقات الاخراجية الاولى للمسرح العراقي، فكان رائد هذه التجربة الذي ابتعد، عن الاسر التاريخي (ابراهيم جلال) هو مؤسس الحداثة في الرؤيا الاخراجية، ومنطلقاته كانت جميلة، حيث اشتغل مع الفضاء بحرفية ومخيلة، تمتلك الجمال والفعل المغاير كذلك شكلت مع هذه التجربة تجارب اخرى جمالية متقدمة، تحركت في افق جديدة، واضافت رؤية مغايرة لهذه الخريطة وامتدت فكانت اشبه بالمحيط البحري، اي بمعنى هناك روافد اخرى، دخلت الى هذا المحيط فكانت تجارب، (سامي عبد الحميد، القصب، فاضل خليل، عوني كرومي، جواد الاسدي، عزيز خيون) كلها مستمده لتجارب، ومنطلقات سريعة التردد، و متاثرة بشكل خاص القصب كمخرج مغاير ومغامر في بنية الرؤية الاخراجية.

المسرح كغيره من الفنون، والادب يتاثر، ويؤثر بكل ما يطرأ، على هذا المجتمع، من تغيير وخاضع للاجواء الاقتصادية والسياسية خاصة وطبيعة العلاقات الاجتماعية الحالية فهو يحاكي ويكشف عن علاقة الفن بالمجتمع الذي هو((نسق رمزي يلخص تجربة انسانية حياتية، وهذا النسق الرمزي لا يكتسب

وجوده الحي الا عندما يتصل بالحياة ليصبح من خلال تفاعله معها تجربة فنية))(انغلز، 1978، ص14)، كانت اغلب عروضهم مرمزة مرتبطة بواقع الحاضر، ان كل فرد وليد عصره وهو بذلك يمثل مجتمعه مع ربط افكاره وتقاليد ذلك المجتمع الذي بدوره يطرح معاناة وامال ذلك المجتمع، (ارثر ميللر) يقول عندما يقدم مسرحه((انني أنظر الى الجمهور كجماعة كل عضو فيها يحمل في نفسه مايظن ان قلقه وأمله أو همه الشخصي الذي يعزله عن سائر الناس وان وظيفة المسرحية في ان تكشف له عن نفسه حتى يستطيع الاتصال بدوره بالناس والاخرين ويبين لهم أنهم جميعآ متأزرون (Engels, 1978, p. 18), كان هدف جيل (الرواد) بحث علاقة الفن بالواقع الاجتماعي حيث كانوا يربطون المشاعر الفردية بأيحاءات الجماعة وكيفية التعبير عنها احياناً قد يكون بذيء سلبي واحياناً فظ لكنه مقبول اجتماعياً.

المبحث الثاني: انعكاسات البنى السوسيولوجية في تجارب مسرح الشباب

استند مسرح الشباب، وحركة المسرحيين الشباب اتصالآ وثيقآ، مع حركة الرواد، بأعتبارهم الجيل الذي استمد تجاربه، من مسرح الرواد، ولقد استخدم الشباب نصوصآ درامية، ذات بنى اجتماعية بحته، ترمز الى الواقع، بطرق مختلفة، ويرى دفينيو، ((أن المسرح هو واحد من التجليات الاجتماعية))(Duvigno, 1967, p. 6). عبر، هذا الجيل عن مشاكل الواقع العراقي، محاولين عكسها على خشبة المسرح، بغية ايصال مفهوم عصري، عن طريق تقديم عروض مسرحية اتسمت بدخول التقنيات المستحدثة، كاليزر والشاشات واستخدام وتوظيف العلامة، والتقليل من الديكورات الضخمة واستخدام تقنيات التمثيل المتقدمة وغيرها. الا انهم بالحقيقة قدموا عروض مسرحية ذات سمات معاصرة متأثرين بالتطور الذي غزه المسرح من خلال عروض المسرح المعاصر في دول العالم ومتأثرين بالتجارب الاخراجية للعديد من المخرجين العالمين الذين قدموا للعرض المسرحي المزيد من الابتكارات والاكتشافات لفن المسرح.

ولقد اتسمت معظم عروضهم بطرح المشاكل الاجتماعية ذات السمات المحددة والتي شكلت محاور للحالات الانسانية، في المجتمع العراقي، لذا انها لم تبتعد عن المضامين للرواد الا انها قدمت عروض، بصيغ مختلفة، وجديرة بالاهتمام، بسبب التطور المسرحي الجديد.

جاء الشباب برؤى جديدة، وذلك من خلال اتساع بحثم، ورؤاهم الاخراجية الحديثة حيث كانوا ينظرون الى المسرح، بمنظار من زاوية مختلفة، عن الجيل الذي سبقهم، اذا كانت عروضهم تدور بأحداث عصرهم، بأطر جديدة وبظواهر واقعية، متغيرة والتي اثرت على علاقة، الفن بالمجتمع وهنا يسعى المخرج بالمحاولة، على الربط بين التجربة الجديدة وبين احداث المجتمع وظواهره من خلال عروضهم المسرحية، التي أوضحت تجارب الشباب، وانعكاسات البنى السوسيولوجية انقلاباً للواقع، مما ينتج من نصوص درامية حديثة، ذات بنى اجتماعية بمعنى ((أن نؤسلب عصراً أو ظاهرة ما، يعني ان تبرز جميع الوسائل التعبيرية، والتركيب الداخلي لذلك العصر او تلك الظاهرة وتصوير سماتها الداخلية المتميزة))(Meyergold, 1979, p.8)، ان التجارب الأخراجية التي اشتغل عليها الشباب، قاموا ببناء علاقة تواصلية مباشرة، ، بين الممثل والمتلقي، وذلك من خلال البنى الأجتماعية الحديثة، وفلسفتهم الجديدة والتي تحاكي، الواقع العراقي والتي بدورها كانت الجزء الفعال لوصول العرض الدرامي للمتلقي بأفكاره وفلسفته، والذي كان ناتج حصيلة الافكار الاجتماعية، وحصيلة تجارب الذين سبقوهم، بمعنى هذا التراكم المعرفي، هو

نسيج التجربة الانسانية للمخرجين الشباب، لأعمالهم المسرحية والتي اتسمت برؤية اخراجية، جديدة واقعية أسست من خلال حدث الحاضر والمستقبل وبذلك كان لسوسيولوجية تأثير على تجارب الشباب، وقد ابرزوا من خلال اعمالهم، ورؤاهم المغايرة، على تجسيد تجارب الرواد، عبر الحاضر برؤية المستقبل وبذلك سوف، ((يعبر المخرج عن نزوع جماعي مشترك، في لغة العرض لاتعبيراً عن ذاتية فحسب)) (Joseph, 2000, p.63).

اي القصد من ذلك تكون هناك كتابة صورية داخل الفضاء محملة برموز وحوار حسي ونص ادبي وبالتالي يخرج بنسيج من التركيبات الابداعية. استخدم مسرح الشباب أستثمار تجارب الرواد، حيث قاموا بتوظيفها تقنياً، على خشبة المسرح ويكون المخرج في مسرح الشباب، هو المركب والمنظم والمجسد، لعملية النص، حيث يأخذ الرؤية الاخراجية من جيل الرواد، ويعمل عليها ويطورها برؤية منظمة جمالية هدفه تحريك مدركات المتلقي، وأخذها الى عالمه الجديد، عالم فيه فضاء العرض حيوي، يحمل ابتكارات وتقنيات عرض، حققت ان تصل للمتلقي من خلال مخيلتهم، وفلسفتهم الحديثة وتحقيق الاندماج التواصلي مع المتلقي، ان المخرجات الجمالية للعرض المسرحي، تحقق اندماجاً، وشد ودهشة المتلقي والتي بدورها تكون استجابة لدى المتلقي.

لقد قدم جيل الشباب لغة بديلة، لحدث وحواراً درامي جديد، مما جعل الحوار واللغة، رئيسية ليستوعب المتلقي التعبير، عن الفعل الدرامي، الذي يشاهده وانفعالات الشخصيات، حيث جعل بتجاربهم الفعل، والزمن واللغة وحضور الممثل، كلها تتجه نحو غاية، للأتصال بمشاكل الواقع العراقي وتحقيقه في ذات المتلقي اذ انه ((لايمكن السيطرة على اي شيء الا تسليط ضوء التجربة والوضوح اصبح من الضروري في كل الاحوال بيان المعنى القابل للتحقيق والارتباط النسبي والدافع الاخلاقي)) (Duvigno, 1967, p.366).

لقد اتخذ مسرح الشباب سلوكاً مغايراً لسلوك الرواد سلوك ذات سمات معاصرة، وبنى درامية تحاكي المجتمع، بواقعية. حيث كانت، عروضهم تتسم، بأشكال رمزية مع تقنيات جديدة، والهدف منها استقبال المتلقي، العرض بشكل مرمز، وذات قيمة اجتماعية وحسب قول، ليفي شتراوس: ((بأن المجتمع يمكن فهمه فقط من خلال، الوسائل والتسهيلات الاتصالية التابعة له))(Dozy, 1988, p. 191)).

لهذا هناك وسائل اتصالية، لما لها من فعل تأثيري على المتلقي، وبالتالي تبقى فعالة، في ذاكرة المتلقي، أذ انه، ((لا وجود لأي تواصل، عن طريق العلامات دون وجود قصدية، وراء فعل التواصل ودون وجود ابداع او على الاقل دون وجود توليف للعلامات)). (Dollodal, 2004, p. 126) كانت طريقة تقديم عروض الشباب، رمزية قصدية مغمسة، بالتقاليد المعروفة لدينا والتي تصل من خلالها الى المتلقي.

ان مايميز مسرح جيل الشباب، وهم مسرح العصر الحديث، هو اتصافهم بالتمرد، على جميع الاشكال والتقاليد المسرحية التي كانت لها سمات محددة في عهداً مضى وان روح التجدد لدى الشباب هي عطاء مستمر. لقد كانت هناك تيارات مسرحية مختلفة، والتي هي نتيجة لجملة من الاحداث التي تعرضت لها قيم، ومسلمات المجتمع فكانت هذه التيارات، لها تأثير على مسرح الشباب، الذي بدوره، جعل انعكاس، هذه المتغيرات الاجتماعية، تقوم بمعالجة، المشكلات الاجتماعية في عصرهم والتي هي واقعية من شخصياتهم وحواراتهم. حيث عملوا جاهدين بمعرفة وتوضيح، الواقع المعاش، والدوافع النفسية للأنسان،

هي الدوافع التي تنطوي، عليها المجتمعات ويؤكد فلسفة التغير: انتونان ارتو: بقوله ((كل خلق ينشأ من خشبة المسرح))(Duvigno, 1967, p.6).

بدء مسرح الشباب يمثل هذه المتغيرات عبر اشكال متعددة اخذها من جيل الرواد هذه التغيرات كبيرة التي اصابت الانسانية نجد صدى لها في شكل المسرح الجديد الذي لعب في جيل الشباب دوراً فاعلاً في التعبير عن المشكلات الاجتماعية للأنسان.

مؤشرات الاطار النظري

1. اقتضت سوسيولوجية مسرح الرواد تناول البنى الاجتماعية ذات الأبعاد النفسية والمشكلات الأجتماعية بغية الوصول لحل تلك المشكلات.
2. أعتمد مسرح الرواد، على معالجة الشخصية العراقية، بوصفها محور البناء الأجتماعي فضلاً عن كونها رمزاً يمثل باقي الشخصيات بحسب واقعيتها المعهودة.
3. أن سوسيولوجية في مسرح الشباب، قامت على ترميز العرض، بوصفه بنى تستدعي قيام مشكلات، ذات سمة داخلية، أكثر من أنها خارجية.
4. فصل مسرح الشباب دور العلاقة القصدية، في أنتاج المعنى للعرض وشخصياته لأيصال، فكرة مفهوم التمرد والحرية، في معظم توجهاته.
5. 5-ان الرمز يعطي انتاج المعنى، الذي بدوره يعطي، للمعطى السوسيولوجي، مدخلاً حوارياً مع ماهيته الفنية.
6. الكشف عن مستويات العرض سوسيولوجياً يحقق المسافة الجمالية.
7. ان المعمول الرمزي للبناء السوسيولوجي، يحيل على أفق توقع أخر، خارج مضمون شكل ألبعد الاجتماعي ليكون له مضموناً جمالياً.
8. يعتبر رمز ودالة السوسيولوجية، من العناصر والعلامات الفاعلة، في فهم وتفكك، بنية النص على وفق أطروحات نظرية المتلقي.
9. التوجه السوسيولوجي يقوم على كشف العلاقة في العرض المسرحي والدور الذي يلعبه المسرح في الحياة الاجتماعية.

اجراءات البحث

مجتمع البحث: تمتاز عروض المسرح العراقي، في انتاج العروض المسرحية ضمن الرؤى الاخراجية، حتى تميزت عروضهم المسرحية العراقية، بهوية خاصة تحمل صفات، وسمات عالية بأطر انساني وذلك لظهورعدد من المتغيرلت الاجتماعية كانت انعكاساتها للتحول السياسي الذي حصل في العراق. وقد سعى المخرج العراقي، لتوظيف السوسيولوجيا، وتضمينها لعروضه، لانها حاجة فكرية وجمالية، لاحتواء السوسيولوجيا على طاقة عالية، من الترميز، والدلالات، والاشارات، والرؤى البصرية، لذا اشتاحت في المسرح، مساحة جغرافية واسعة، والقدرة على خلق انساق تواصلية، مع المتلقي، حيث انضجت ملامح، ورؤى اخراجية اتصفت بجمالية، منفتحة على فضاء المتلقي. ومجتمع بحثي هذا لعروض المسرحيات، التي عرضت على، مسارح بغداد، ويقوم على دراسة منطلقات الازمنة، التي بدأت قبل الحداثة، ومابعدها،

والمتغيرات التي حصلت، مابين جيلين مختلفين، وحقبتين مختلفتين، وستكون الفترة الزمنية مفتوحة. تمكنت الباحثة من حصر (2) عرضاً مسرحياً تم اعتمادها كمجتمع بحثها وهي.

عنوان المسرحية	ا سم المؤلف	اسم المخرج	اسم المصمم	الجهة المنتجة	مكان	سنة
في اعالي الحب	فلاح شاكر	فاضل خليل	نجم عبد حيدر	الفرقة القومية للتمثيل	مسرح الرشيد	1996
بوابة 7	عواطف نعيم	سنان العزاوي	نجم عبد حيدر	الفرقة القومية للتمثيل	مسرح الرافدين	2018

عينات البحث: تمكنت الباحثة من تحديد عينات البحث وقد تم تقسيم العينات تقسيماً زمنياً وفكرياً، وتم الاختيار بشكل قصدي وذلك تحقيقاً لاهداف البحث واهميته.

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي، في وصفها وتحليلها للعروض المسرحية بكافة جوانبها.

تحليل العينات

عينة (1)

مسرحية: في اعالي الحب

اعداد: فلاح شاكر

اخراج: فاضل خليل

قصة المسرحية: - يتخذ المخرج (فاضل خليل)من شخصية (المرأة والجني) مدخلاً فكرياً لواقع مجتمعنا مستنداً لروايات التاريخية والموروث المجتمعي حيث تتطرق هذه المسرحية الى مشكلة الانسان، ووجوده، جاعلاً منها، حدثاً موضوعاً، لأحداث العرض المسرحي، اذ تدير شخصياتها واحداثها من خلال أنتظار (المرأة) عودة حبيبها وهو قدوم شخص مهم بالنسبة لها لكنه لايأتي ولم يأتي ابداً هنا نرى المرأة جالسة بصمت محزن وهي تفرغ ما لديها من مأسي في باكورة الخياطة وتقنع نفسها بالنسيان وتملىء فراغات وقتها في عمل ما ثم تبدء وتسمع صوتاً وهو (الجني) وهو ليس بأنسي تخرجه من(القمقم) المكان الذي كان محتجزاً به وهنا تتكون اللغة والحوارت، بينهما ويبدء الجني يتكلم معها، وهي صامتة ثم يقول لها، شبيك لبيك اطلبي ماتريدين ذهب ياقوت مال تطلب المرأة منه ان يعيد حبيبها الميت لها فيندهش من طلبها ويقول لها الله عز وجل، فقط هو الذي قادرعلى احياء الموتى ثم يبدا (الجني) يعرض عليها ان يسترجع ذكرياتها من خلال المخيلة، يجعلها تدخل في عالم ثاني في مخيلة واسعة يبدء ذلك من خلال الحركات والايماءات، التي يقلدها (الجني)كل ذلك لكي يجعلها تنسى حزنها ولو لوهلة، يخرجها من الكبت الذي ملازمها في حياتها ويبدء

الجني بعدة حوارات ويغير صورته ويغير ازياءه حسب الذكرى الموجودة في ماضيها ثم يجعلها، تشعر بالحب والأمان،

ومن هنا تبدأ تحبه ولكنه لم يقبل حبها هذا لانه جني احبته لانه الوحيد الذي اعطاها الحب والطمأنية واحسسها بغريزة الأمومة حينما اعطى لها الدمية وبدأ يقلد صوت الطفل ومن ثم اخذ شخصية حبيبها واقنعها هو الموجود معها حيث ذهب بها بمخيلة كبيرة وبدأ يرقص ويغازلها ويقول لها حبيبتي ثم تصبح لحظة صمت وتعجب

وتقول: ماذا قلت

الجني: لاشي

المرأة: قلها مرة ثانياً

لم يوافق رغم انه احبها، ايضاً ولكن لاجدوه، وتقول له احبك وهو يصرخ لا لا، لايجوز

انا جني ومن ثم يستغيث ويصرخ ياسليمان اطلب منك ان تجعلني بشراً طبعا اراد بصرخته هذه معجزة ولكن يبقى الحال كما كان.

تحليل العرض:

استطاع المخرج (فاضل خليل)توظيف، الحركات والدلالات، والايماءات، وقد عبر من خلال الحركات عن النوازع، المكبوته في داخل النفس الانسانية وداخل كل فرد وايضاً عواطفه المكبوته وردود أفعاله، بوصفها ترجمة لانعكاساته الداخلية وذلك عندما رأت المراة (الجني)، شخصية حبيبها، وهنا يرجع بها الى ذكرياتها، التي كادت ان تنساها، وهنا يحصل رد فعل جديد (المرأة) يعبر هذا الفعل عن العاطفة المكبوتة داخل الانسان كتعبير ارادي.

المخرج (فاضل خليل)، يقوم بمزج، بين تنظيراته وتطبيقاته، الجمالية التي تتخذ، من القيم الاخلاقية والسلوكية للأنسان، حيث يكون اختياره للنص المسرحي، واشتغالاته الاخراجية، مرتبطة بالواقعية وتكون المادة الدرامية واختيارنصوصه المسرحية ذات اصالة جمالية ترتقي بالفن وبين المخرج هنا رؤاه الاخراجية، والاحداث التي تمر بها (المراة)، المكبوتة ممكنة الحدوث في هذا المجتمع، وفي بقية المجتمعات، لانها هي شيئاً من الواقعية لكن انعكاسات كل عصر تختلف، بين قيم الماضي والحاضر، فضلاً عن ان الاحداث، لها ارضيتها وظروفها، ويعطي المخرج لصورة(المرأة) وهي تحوك وبيدها باكورة الخياطة رمزاً دلالياً ينتج ويعطي للمتلقي الكثير، من المعاني، الذي اراد المخرج، بها ان تصل، الى المتلقي، بدون صعوبات وفراغات بين المخرج (فاضل خليل)، المسافة الجمالية، المرتبطة بالدلالة والزمن، وجعل الاحداث مسترسلة بدون انقطاع او غياب فكرة المسرحية لدى المتلقي، في عرضه اراد المخرج ان يصل المتلقي بواقعية الاحداث التي يشاهدها واراد ان يطرح الفكرة الاجتماعية والعلاقات الانسانية، التي انتهت قدسياتها. وهنا اشتغل المخرج، من خلال مخيلته، ورؤاه الأخراجية على التعبير، حيث ركز على التعبير المرئي، وعن اوضاع شخصياته، المسرحية ومكنوناتها فقد عد شخصية (الجني)محوراً اساسياً انطلق منه في تأسيس علاقته الحميمة مع المرأة علاقة الحب الوهمية الذي اراد بها (الجني) ان يجعلها سعيدة ويخرجها من ذلك الحزن والصمت الذي تعيشه، هذه المرأة المنكوبة، وبذلك اوجد لشخصية المرأة، معادلاً متحركاً يتفق معها يقابلها معادلاً،

بشخصية تمثل لا وعيها، لذا ترتبط بعلاقة الحب مع (الجني)، بحسب تصوراتها والذي ايضاً بدوره احبها، بحسب تصوراته وقد اوصل المخرج للمتلقي،

مما تقدم على خشبة المسرح ان مضمون العرض هو كينونة الأنسان التي يتوجب عليه وان يمضي حياته الطبيعية مهما قست الظروف وامتدت الازمان وهذا المضمون ظهر في شخصية المرأة في صيغة احداث العرض لقد ربط المخرج الرمز مثل الدمية، والملابس العسكرية، والاضاءة الخافتة، والملابس السوداء، مع الوضع النفسي، والاجتماعي، غير الطبيعي حيث تتجلى، فيه دلالاته الفكرية والجمالية فالمتلقي عند مشاهدته العرض ينغمس بمخيلتيه حيث تمتزج افكاره واحاسيسه معها، والتي ناتجة من مزيج منتظم، جمالي الذي اسسه المخرج، مابين هذه الرموز والدلالات ومابين الاحداث التي تدور، والعامل النفسي. وقد تفاعلت شخصية (المرأة)، مع الموجودات المادية (الدمية، خيوط الحياكة، ملابس عسكرية، رسالة ورقية)، مما اضفى عليها روحاً وذلك بمحاكاتها وعدها اشياء حية لها دور في توليد مشاعر وافكار الشخصية وكان ذلك واضحاً عندما قامت(المرأة) بالأنفعال مع بديل مادي (الدمية) بعد ان اقترنت بشخصية (الأم) هي شخصية غائبة، غير صحيحة، وغير موجودة، لكنها تفاعلت مع القرين المادي، على انهشخصية موجودة (الطفل)، وهنا يرجعنا المخرج الى الرمز والمفردات التي تعبر عن الافكار بالصيغ الجمالية. جعل المخرج (فاضل خليل)، الأضاءة الخافتة، ليحقق من خلالها، الزمان، والمكان، للعرض المسرحي، اي الفترة التي تدور، فيها الاحداث الدرامية، والأضاءة تبرز، شخصية ودور الممثل على خشبة المسرح، وبواسطة الضوء يخلق الفضاء بعداً جمالياً يتفاعل مع الحدث في انتاج قيم درامية تصل الى المتلقي على شكل رسائل او شفرات. وهنا الاضاءة تعطي حالة تضاد، وتعبر عن المشاعر وعن الخوف والحميمة ومن الممكن ان تشيرالاضاءة للمسرحية ان تكون واقعية اوغير ذلك.

قام المخرج (فاضل خليل)، بتقسيم الصراع، بين (المرأة والجني)، في النهاية، عن طريق تضامنهم بالانفعال الداخلي، المعبر عنه بالحركات والايماءات ويكون هنا لدى (الجني) الحوار المتصاعد، عندما يصرخ (اغثني. . ياسيدي سليمان. . شفاعة حولني الى انسان –اعرف اني مرهون الى قمقمي، ولكن رحمة بي خذوا خوارقي، وأهدو القلب وهنه، أو موته أريدني أنساناً ياسليمان الحكيم)، خلق المخرج ويبين من خلال رؤاه الاخراجية، حالة من التوحد بين لحظة ماضية ولحظة حاضرة، وان تكون هنا حالة فعل وطاقة وهذه الطاقة، تسمو للأنسان للمشاركة وهذه خصائص العمل الفني، الجليل للمخرج (فاضل خليل) الذي ينتمي الى الجليل الفني، حيث كانت افكاره ورؤاه الاخراجية مدروسة وماخذوه من الوعي والذاكرة الجمعية التي كانت واقعيتها، وجماليتها تخترق حجب، وعي المتلقي، وتستوطن في ذاكرته، ومخيلته كما الاحلام بمعالمها وصورها، الغير منطقية، والتي كانت غير مرتبطة، في نظام معين وليس لها مصدر محدد. جعل المخرج المتلقي مشاركاً فيها بمخيلته وذلك عبر التأثير فيه حسياً وفكرياً والاحداث والصور، التي شاهدها بصرياً، وسمعياً حيث عبرعن الزمن الذي لايعرف بطبيعة مألوفه وفي مكان يصعب تحديده جغرافياً ان كان فعلاً او قولاً او اشارة. حيث كان العرض يتناغم مع المتلقي من خلال الرموز والفضاءات وألايماءات والتعبير والافعال بالغة شعرية واقعية مفتوحة الدلالات للأنسانية، عموماً تحدها أطر جغرافية، اوزمنية بالنسبة للممثل والمتلقي.

مسرحية: (بوابةرقم 7)

أعداد: عواطف نعيم

اخراج: سنان العزاوي

قصة المسرحية: وهي مسرحية من اعداد الفنانة (عواطف نعيم)، واخرجها الفنان (سنان العزاوي) حيث تناقش احداثها الواقع المرير، وتكون الاحداث التي كتبتها الفنانة (عواطف نعيم) أسلوباً أحتجاجياً، ممزوجاً بالجمال، والابهار لمسيرة الديمقراطية والألم في العالم العربي، هذا العمل يجمع شخصيات مختلفة، من بلدان متعددة، يلتقون في محطة والشخصيات هي (عراقي، مصري، تونسي، مغربي، سوري، فرنسي)، وقت المسرحية، ساعة ونصف، تكون شخوص المسرحية، (المهاجرون السبعة)، الذين يريدون الحصول على الامان، الذي افتقدوه في بلدانهم بسبب الصراعات، التي فرضت على حياتهم من خوف، ووحشية فكانت شخصية العراقي (اخوين)، الاخ الكبير من مجندي الجيش السابق، والاخ الثاني الصغير، داعشي مشرك بقتل شهداء سبايكر الاخ الكبير كان ينتابه الحزن لان اخاه يجلب له الخزي والعار، وهنا هو في حيرة من امره هل يتستر على اخيه، او يسلمه للعدالة لذا اصبحت للاخ الكبير المسالم عقدة نفسية وصراع بينه وبين نفسه، وجدلية هذا الصراع اصبحت تتصاعد لديه لانه صاحب مبادىءوهذا يكون مؤلم وحيرة في امره. اما شخصية التونسي، كان شخص علماني حيث كان مغتصب حقه، وكان يتكلم على اسقاط الدكتاورية في تونس، اما شخصية المصري، الذي كان متشدداً كان من أخوان المسلمين، والذي كان رافض الفكر الأخر، وكانت ايضاً هناك شخصية اخرى هي شخصية المغربي، الذي كان متعاون مع داعش كان يهرب السلاح لدواعش، وكانت موجودة شخصية نسائية وهي فتاة صحفية فرنسية تعادي التطرف، والتي كانت تعتقد، بأن الاسلام يعني ارهاب، وكانت معقدة، من كلمة (الله اكبر)، وكلمة ينادي بكلمة الله أكبر يرتفع صوتها عالياً بألاحتجاج وتنهار فتقول ليس هناك أسلام وصلت الى احد ان بلدها فرنسا غير أمن بسب الفرنسيون الذي قتلوا في بلدهم، وكل الشخصيات (المهاجرين) شخصيات قلقة مهددة حياتهم تعمها الفوضى وبلدان تتحكم به الحكومات الخارجية المافيات وغيرها، ثم تنتهي المسرحية ان جميع الشخصيلت ينتابها الشك الذي تداخل بينهم وبالتالي تكون القصة وهم في ذاكرة كل شخصية.

تحليل العينة:

يكون هنا العرض المسرحي، مغاير في الاشتغال والطرح وتكون الايدلوجية بشكل عام بمنظومته، السمعية، والبصرية، ان هذا العرض يحمل موضوعات، يومية، حياتية اجتماعية من واقع الحال اي واقعية، حيث ذهب المخرج لتناوله، موضوعات بمتغيرات الساعة والحدث اليومي، مع تطور الزمن. نقل المخرج صورة واقع الغرب، ووضع في هذه الادوار، والاحداث، التي نقلت على خشبة المسرح، اشكالية وجدلية، كبيرة جداً واضاف، في رؤيته الاخراجية، شيئاً من الحركة، على المستوى العربي، والعالمي والمسرح العراقي، حيث كانت رؤاه، تجريبية اعتمدها من جحيم الحاضر ووضعها في زمن تصبح به، عدة انقلابات، هنا الزمن، له دوره في العرض، حيث اعطى انسجاماً واضحاً، وجمالياً، لدى المتلقي، ان جماليات التشكيل البصري، ليسنوغرافيا العرض والتي لعبت دور كبير، في تحفيز الفعل الأدائي، لجميع الشخصيات، حيث فرضت المغايرة الادائية، وألاخراجية عمق وجودها، على منظومة العرض، وهنا الرمز، لعب دوراً اساسياً،

منذ بدء العرض، وهي لعبة الكراسي التي اعطت واقعية سحرية واشكال هندسية، والجدلية التي دارت بين الشخصيات، (المهاجرون السبعة)، قام المخرج (سنان العزاوي)، من خلال تزامن الاحداث، التي هي رنين الهاتف، وكاميرات التصوير، وحركاتهم بتخطيط وربط العناصر السمعية، والبصرية بتنظيم جيد وبمنظومة ايقاعية، استمرت بأنسيابية متسلسلة، مع تجسيد الشخصيات، وهنا ابدع المخرج، في صناعة الممثل بتقنية متفردة، عالج المخرج المسرحية، معالجة حداثوية، مع الحفاظ على المعنى الحقيقي للمسرحية حيث طرح للمتلقي متطلبات العصر ومشاكله الواقعية، ان صورة العرض المرئية (الكراسي) عند المخرج احتلت الموقع الاكبر دون الاخلال بمضامين النص الاساسية، اشتغل المخرج، بتشكيلات حركية، متحولة لها، دلالاتها المرجعية في العرض، حيث شكل معمارية بصرية للمسرحية واشتغلها ضمن مكونات ثلاث: 1-فضاء المكان، حيث استغلت كل الشخصيات فضاء خشبة المسرحة واخذو بأدوارهم يمين ويساروا على واسفل المسرح، 2-التشكيل وبناء الكتلة التي كانت ترفع ثم ترجع، تشغل مساحة على خشبة المسرح، هي عملية بناء وتهديم استخدمها المخرج، وجعلها جزء مهماً ملازماً لشخصيات، 3- اشتغالات جسد الممثل اعطى المخرج، لكل الشخصيات حركات، فوضوية لكنها مرمزة، ولها دلالتها،

والتي القصد منها، حلقة اتصالية، بين الممثل والمتلقي، هذه المكونات شكلت جوهر العرض، لبعث قوة بصرية، اقرب هي الى ألانشاء التشكيلي، في بناء العرض المسرحي، ولقد عالج المخرج خطاب العرض المسرحي، اغتصاب الفتاة السورية، هذه الظاهرة في مستواها الظاهر أشارة للملامح المتعددة للمعاناة الانسانية مثل، (الحروب، ، الاحتلال، سلب حقوق الاخرين. . . . الخ)، وهذا مايسمى الوقوف، امام ظلم الانسان للأنسان بمسميات منمقة، وهنا يتناول العرض مفهوم وجود المرأة الانساني، التي باتت من اهم قضايا المجتمع، والفكر الانساني، وهي احدى المحاور، المهمة في المناقشات السياسية والاجتماعية والثقافية في أغلب المجتمعات.

عرض النتائج ومناقشتها

العينة الاولى: (مسرحية في أعالي الحب)

1. ان المخرج قد وظف في العرض رموزاً وعلامات سوسيولوجية مثل (الدمية) و(باكورة الخياكة) و(رسالة ورقية) و(الملابس العسكرية). قد عالج هذه المفاهيم جمالياً، وقد شكلت لدى المتلقي افقاً سوسيولوجيا منها (الاضاءة الخافتة، الزي، الموسيقى) فضلاً عن أداء ممثل قد ارتقى جسداً وصوتاً لأيصال رسالة العرض الى المتلقي.
2. وضع المخرج في العرض معطى سوسيولوجي حيث كان مدخلاً لفهم العرض بمسافة جمالية وان معطى السوسيولوجي مثل (تعلق المرأة بالدمية واعتبرتها طفلتها واشعرتها بالامومة علماً انها لم تتزوج). هنا السوسيولوجيا شكلت فجوات العرض حيث جاء هنا فعل الثنائيات متناسقاً برؤية المخرج الفلسفية.
3. اعطى المخرج في مسرحية (في اعالي الحب) صورة (المرأة) وهي تحوك ثوب، رمزاً دلالياً معبراً عن القيم التفاعلية عن طريق المكون الاجتماعي والسياسي وكشف علاقات الشخصيات مع بعضها. وهنا الرمز ينتج ويعطي للمتلقي الكثير من المعاني الذي اراد المخرج بها الى المتلقي.

4. ان مضمون عرض المسرحية عند فاضل خليل هو كينونة الانسان والمحافظة على وجوده مهما اعترضته العقبات والمصاعب، وقد تضمن مشهد انتظار المرأة عودة حبيبها من الحرب عدة مضامين والتي هي بدورها ملازمة للانسان، وهي العلاقة الحميمية بين الحبيب ومعشوقته وهي منذ الازل ويبدو انها باقية حيه للابد وفي كل مكان.
5. وضع المخرج (فاضل خليل)عدة دلالات رمزية للمسرحية (في اعالي الحب)والتي كانت تنطلق من رؤيته الفلسفية والجمالية وخلق نقائض فكرية وعلامات اشارية تكشف الدوافع للاحداث المسرحية.
6. اشتغل المخرج مع الممثل على المعاصرة في الاداء التمثيلي (الصوتي والحركي)وكانت مسرحياته مزيج بين تنظيراته وتطبيقاته الجمالية التي تتخذ من القيم الاخلاقية والسلوكية للانسان حيث كان المخرج اختياره للنص المسرحي واشتغالاته الاخراجية مرتبطة بالواقعية.

العينة الثانية: مسرحية (بوابة رقم 7)

1. حاول المخرج (سنان العزاوي)، تطويع وتطوير النص، ونقله الى بيئة جديدة تقرب العرض الى منطقة المتلقي، بأسلوب تجريبي تمثل بألاستعمال غير التقليدي، واستخدم الرمز لينقل دلالات العرض.
2. قصة المسرحية متحررة من الواقع، حيث كانت مشاهدة غير تقليدية لذا، أعادة المخرج صياغتها وتركيبها برؤية اخراجية حديثة.
3. شغل المخرج الدلالات الرمزية، لتقريب صورة العرض، الى العصر الحالي لتوضيح، بعض المضامين الفكرية والجمالية ولتوحيد بين المتلقين في لحظة ماضية ولحظة حاضرة.
4. أظهر المخرج تنوعآ في المعنى والشكل عن طريق تفسير وتحليل النص والبحث عن أستعمالات فنية وتقنية وظفها في العرض محاولآ جعل الحدث اكثر واقعية من السرد الدرامي ولجذب المتلقي مع الحدث والتاثر فيه.
5. مسرحياته (المخرج) تناقش الواقع المريرمن مشاكل اجتماعية وسياسية يطرحها للمتلقي عن طريق العرض. وكانت الرؤية الاخراجية تطرح بأسلوبآ، أحتجاجياً ممزوجآ بالجمال.
6. كان المعنى لدى المخرج جزءآ من ترددات بصرية أعتمدت في بنائها على تكنلوجية عالية متطورة وهي: هندسة المكان وانشاء كتله السينوغرافا -ثقافة الجسد -اعتمد في البناء والهدم برؤية اخراجية حديثة.

الاستنتاجات:

1. وظف المخرج (فاضل خليل)، مسرحية (في اعالي الحب)، عملية التحويل في الحياة الاجتماعية (السوسيولوجيا)، حولها جمالياً وربطها بالحالة النفسية ومن ثم التوصل الى تأثيراتها في الاداء الجسدي. بينما وظف المخرج (سنان العزاوي)، في مسرحية (بوابة رقم 7)عملية التحويل(السوسيولوجيا) جمالياً بصورة معاكسة وذلك بتركيزه على الاداء الجسدي ومن ثم الوصول الى التأثيرات النفسية.
2. وظف المخرج (فاضل خليل)، الرمز في(الملابس العسكرية)، وجعلها معطى سوسيولوجي، في العرض المسرحي، بوصفه يستحضرعن طريقه الماضي المتيقن منه والمستقبل الممكن، عن طريق التخيل الافتراضي، بينما وظف المخرج (سنان العزاوي)، الرمز لتقريب صورة العرض وجعله في نفس الوقت لحظة ماضية ولحظة حاضرة.
3. تفاوت بالرؤية الاخراجية، في تناول السوسيولوجية، والتحكم في الزمن بين مسرح جيل الرواد ومسرح جيل الشباب، المخرج (سنان العزاوي)، يتحكم بالزمن للعرض المسرحي، الموجود داخل الزمن الواقعي، بينما المخرج، (فاضل خليل)، كان يتحكم بالرمزالواقعي لدية غير محكوم به او محدد حيث تجاوزه المخرج حسبما تقتضي اليه رؤيته الاخراجية.

references:

1. Al-Hassan, I, (2020), *Advanced Social Theory*, Wael Publishing House, Edition, Amman.
2. Al-Khadrami, A, (1977), *Introduction to Ibn Khaldun,* Beirut, Edition.
3. Al-Sharani, A, (2016), *Theater Sociology*, Tr: Muhammad Ahmad Al-Qusair, Peaceful Friends Association.
4. Dollodal, G, (2004), *Semiotics or The Theory of Signs*, Dar Al-Hawra for Publishing and Distribution, Lattakia.
5. Dozy, A, (1988), *Dialectic Sociology between Symbols and Signals*, Tr: Qais Al-Nouri, House of General Cultural Affairs, 1st Edition, Baghdad.
6. Duvigno, J, (1967), *Sociology of Theater*, Tr: Hafez Al-Jamali, Part 1, Ministry of Culture, Damascus.
7. Engels, D, (1978), *Sociology of Art,* TR: Laila Al-Mousawi, The World of Knowledge, Kuwait.
8. Faraj, M, (2012), Mustafa Khalaf Abdel-Gawad, *Sociology of Literature*, Dar Al-Masirah for Publishing and Distribution, Amman.

1- Farid, T,(1994) *An Introduction to the Musical Arts*, Unpublished Research, University of Baghdad, College of Fine Arts, Baghdad.

9. Karume, A, (2004), *Theatrical Discourse*, Studies on Theater, Audience and Laughter, Department of Culture and Information, Sharjah.
10. Meyerhold, V, (1979), *In Theatrical Art*, Tr: Sharif Shaker, Dar Al-Farabi, Beirut.
11. Moss, M, (2014), *Body Techniques and Other Anthropological Articles*, see: Muhammad Al-Hajj Salem, Al-Kitab Al-Jadeed House, Edition, , Beirut.
12. Saliha, N, (1985), *Theater between Art and Thought,* House of Culture Affairs (Afaq Arabia), Baghdad.
13. Salim, S, (1981), Dictionary of Anthropology, Kuwait University, Kuwait, Edition.
14. Yusef, A, (2000), *Pleasure of Theater*, Ministry of Culture and Information, Department of Cinema and Theater, Baghdad.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/113-130

Sociology of Pioneers' Theatre Show and Experiences of the Contemporary Youths

Saadia Nuri Muhammad[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 2/11/2020……..Date of acceptance: 7/12/2020……..Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract:

The pioneers in the Iraqi theatre were of a great significance in the production of the theatre shows associated with social and political problems, which necessitated a kind of directing that contributed in installing the sociological pillar of the Iraqi theatre, where these shows were close to the traditional realistic shows some of which is soaked with simple symbolism. That could have given it some traits and characteristics which enabled these connotations to determine the type of the theatrical show and the forms of the direction advances according the adopted style by each theatre director, which forms a clear phenomenon in dealing with the ground of the Iraqi social reality and its reflection on the text and the show. The Iraqi theatre presented a number of these works such as (the flood- Knitting machine- I am your mother, oh Shakir- the palm tree- the neighbors- Al-Mutanabi) and many other works. That has been clear through the dramatic event and the characters construction until it has become evident feature in the Iraqi theatre show. In view of what has been mentioned, the movement of the young playwrights left this directing orientation and the local text characterized by realism to shows upon which the contemporary or modernistic style in the treatment of the sociology of the Iraqi society has been imposed, when they were presented in new theatre forms that imitate the modern reality and some of them used the popular proverbs in some sentences through some popular vocabulary items that affirms the presence of the sociological side in the theatre show. Thus, there have become two evident differences between the movement of the pioneers' theatre and the new young generation, therefore the researcher formed the title of the study (sociology of the pioneers' theatre show and the experiences of contemporary youths).

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, saadia.noori222@gmail.com.

The researcher determined her scientific directions in the research methodological framework which consists of the research problem and the need for it, in the following question: what is the sociology of the show in the pioneers' theatre and the experiences of the youth's theatre?The research importance and objective were (identifying the sociology of the show of the pioneers' theatre and the experiences of the contemporary youths) and its spatial, temporal, and objective limits in addition to defining the terms (the sociology).

The theoretical framework consists of two sections: the first section: the sociological features of the show in the pioneers' theatre. The second section: the implications of the sociological structures in the experiences of the youth theatre.

The procedural framework consists of the research community, methodology and tools, in addition the choice of the sample and analysis. The research samples consist of the following shows:

1- Play – In the heights of love: written by: Falah Shakir and directed by: Fadhil Khalil
2- Play – Gate number seven: written by: awatif Naeem and directed by : Sinan Al-Azawi

The research ends with the results, discussion, conclusions and a list of resources.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/131-148

المشاهد الإنتاجية في المسلسلات التلفزيونية

عبد الكريم حسين عباس السوداني[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/9/28 , تاريخ قبول النشر 2020/11/4 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

ملخص البحث:

بعد الازدياد الكبير في عدد القنوات الفضائية والذي حصل بفعل البث الفضائي، ازداد الإقبال وبشكل كبير على انتاج الاعمال الدرامية التلفزيونية وأصبح لها سوقاً تنافسية كبيرة، مما حدى بالمنتجين اعتماد وسائل ترغيب كثيرة من بينها تضمين المسلسلات التلفزيونية مشاهد كبيرة هدفها الاساس الكشف عن حجم الانتاج في المسلسل فضلاً عن تحقيق الوظيفة الدرامية. وقد أطلق الباحث تسمية (المشاهد الانتاجية) على هذا النوع من المشاهد، وهي تسمية لم تطلق من قبل، وقام الباحث بدراسة هذه المشاهد وحدد موضوع بحثه بعنوان (المشاهد الانتاجية في المسلسلات التلفزيونية) إذ تم تحديد مشكلة البحث من خلال السؤال الآتي: كيف يتعامل المخرج مع المشاهد الانتاجية التي تقوم اساساً على ثيمة فنية درامية واخرى انتاجية تجارية؟ وقد تحددت اهداف البحث بالكشف عن مفهوم المشهد الانتاجي ومواقع تصويره واحجام اللقطات وزوايا وحركات الكاميرا المستخدمة فيه، وقد تحدد البحث بالمسلسلات التلفزيونية العراقية والعربية.

وفي الإطار النظري خصص الباحث مبحثين: الأول هو المفهوم العام للمشهد الانتاجي، والمبحث الثاني أحجام اللقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرا في المشهد الانتاجي.

وفي الإطار المنهجي اختار الباحث المنهج الوصفي كونه يعتمد على التحليل الكمي والنوعي، وحدد عينات البحث بشكل مقصود وشملت ستة أعمال عربية من بينها عمل عراقي واحد، وبعد اجراء التحليل على العينات ختم البحث بالنتائج والاستنتاجات والمصادر.

الكلمات المفتاحية: المشاهد، الانتاجية، المسلسلات التلفزيونية.

مشكلة البحث: بعد التطورات الكبيرة التي حصلت في مجال العمل التلفزيوني تقنياً وفنياً، سرعان ما انعكس هذا التطور على جميع البرامج التلفزيونية ومن بينها الدراما التلفزيونية، وخاصة مع تطور الكاميرا التلفزيونية وحجم الشاشة التلفزيونية التي باتت تتلاءم لحد ما مع محتويات اللقطة العامة، الأمر الذي أثر كثيراً على موضوعات الدراما التلفزيونية التي وجدت لها سوقاً كبيراً بسبب الزيادة الكبيرة في عدد القنوات الفضائية التي جاءت بسبب ظهور البث الفضائي. وقد ادى هذا الى ظهور حالة التنافس بين الجهات المنتجة للدراما التلفزيونية، مما ادى الى ارتفاع كلف الانتاج بشكل كبير، حيث بلغت كلفة انتاج المسلسل العربي

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، Dr.khs8@gmail.com .

(عمر) (30) مليون دولار، وبلغت كلفة انتاج مسلسل (سرايا عابدين) (20) مليون دولار، ومسلسل (عفاريت عدلي علام) (80) مليون جنيه مصري، وتتصاعد هذه الأرقام مع الدراما الاجنبية، حيث بلغت كلفة المسلسل الايراني (المختار) (65) مليون دولار، كما ان كلفة الحلقة الواحدة لبعض المسلسلات الاجنبية تصل الى (10) مليون دولار.

ومع ارتفاع كلف انتاج المسلسلات استثمر المنتجون كل وسائل الترغيب في الانتاج وذلك من خلال الاعتماد على الاسماء المعروفة في حقول التأليف والاخراج والتمثيل، واختيار اماكن التصوير ومن ثم تضمين المسلسل بعض المشاهد التي تكشف اكبر عدد من العناصر الفنية التي تعكس وتكشف جانباً من حجم الاموال المصروفة في المسلسل، وهي مشاهد لها قيمة فنية واخرى تجارية لما تمتلكه من تأثير في عملية التسويق الذي من خلاله يتم تأشير نجاح المسلسل التلفزيوني اذا ما نظرنا الى المسلسل كسلعة فنية تجارية.

وإذ يطلق الباحث تسمية المشاهد الانتاجية على هذا النوع من المشاهد، فانه يؤكد ان هذه التسمية تطلق لأول مرة وان موضوع المشاهد الانتاجية في المسلسل التلفزيوني لم يحظَ بالدراسة من قبل.

ولعل مشكلة البحث تتوضح من خلال السؤال الآتي: كيف يتعامل المخرج التلفزيوني مع المشاهد الانتاجية التي تقوم اساساً على قيمة فنية واخرى تجارية في المسلسل التلفزيوني؟ وكيف لهذه المشاهد ان تكون جزءاً لا يتجزأ من العمل الفني؟

أهمية البحث: لقد سبق للباحث وان اشار الى ان المشهد الانتاجي من المصطلحات الجديدة في العمل الدرامي التلفزيوني، اذ لم تسبق الاشارة اليه، ولذلك فان التعريف بهذا المصطلح وتسليط الضوء على كيفية تعامل المخرج مع هذا النوع من المشاهد يعود بالفائدة على العاملين في مجال الدراما التلفزيونية، خاصة في مجالات الانتاج والتأليف والاخراج وكذلك مجال التصوير، ويعود بالفائدة ايضاً على الدارسين في مجال الدراما التلفزيونية كونه يسعى لبيان كيفية التعامل مع هذه المشاهد اخراجياً.

أهداف البحث: يهدف البحث للكشف عن:

1- مفهوم المشهد الانتاجي في العمل الدرامي التلفزيوني.
2- مواقع تصوير المشهد الانتاجي في العمل الدرامي التلفزيوني.
3- احجام اللقطات المستخدمة في إخراج المشهد الانتاجي.
4- زوايا التصوير المناسبة في المشهد الانتاجي.
5- حركات الكاميرا الأكثر استخداماً في المشهد الانتاجي.

حدود البحث: يقتصر البحث في حده الموضوعي على الدراما التلفزيونية المتمثلة بالمسلسل التلفزيوني فقط كونه الأكثر استخداماً للمشاهد الانتاجية من انواع الدراما التلفزيونية الأخرى، أما في الحد المكاني فان البحث يقتصر على الدراما التلفزيونية العراقية والعربية المتمثلة بالدراما المصرية والسورية والسعودية والقطرية، ولا يأخذ البحث بالحد الزمني كونه يسلط الضوء على موضوع فني ليس للفترات الزمنية علاقة او تأثير بالنتائج التي يتوخى البحث الوصول اليها.

الاطار النظري

المبحث الأول: المفهوم العام للمشهد الانتاجي

ان المشهد السينمائي او التلفزيوني يشير الى وحدة درامية تتسم بالاستمرارية في الزمان والمكان، وهذا يعني ان اي تغيير للمكان معناه ضرورة تغيير المشهد، لأن المشاهد تتغير بتغير المكان. ومن الطبيعي جداً ان اي تغيير في المكان سيصحبه تغيير في الزمان ايضاً، وهنا يشير الباحث الى ان المشهد رغم كونه وحدة درامية، الا انه ليس الوحدة الاصغر في العمل السينمائي والتلفزيوني، ذلك ان (كل الانتاج السينمائي يبدأ باللقطة، ومجموع اللقطات هو المشهد، ومجموع المشاهد هو التتابع، ومجموع التتابعات هو السيناريو) (Al-Hashemi, 2010, p.87). وعليه فان الوحدة الأصغر في التعبير السينمائي والتلفزيوني هي اللقطة اذ انها (من الناحية البنيوية هي المكون الأصغر في التعبير السينمائي، والوحدة التي لا تقبل الانقسام والتي تتكون منها البنى الأوسع) (Jacob, 2006, p.25) ومع ذلك فان هناك من يرى ان (الوحدة الأساسية لبناء السيناريو هي المشهد) (Eid, 2015, p. 119). ويذهب الدكتور طه حسن الى اعتبار اللقطة (ابجدية لغة السينما) (Al-Hashemi, 2010, p. 87)، مؤكداً (ان دورة آلة التصوير وتوقفها يعني اننا حققنا لقطة، انها فعلاً أصغر وحدة بنائية) (Al-Hashemi, 2010, p. 87).

واستناداً لما تقدم يؤكد الباحث ان اللقطة هي أصغر وحدة بنائية في العمل الدرامي السينمائي والتلفزيوني، وان المشهد هو الوحدة الأساسية لبناء السيناريو ذلك ان المشهد يتكون من مجموعة لقطات يتم تصويرها في نفس المكان، مع الأخذ بنظر الاعتبار ان هناك مشهد يتكون من لقطة واحدة تسمى (اللقطة المشهدية)(Al-Sayed, 2008, p. 182).

واذا كانت اللقطة تأخذ معنىً آخراً اكثر وضوحاً عندما ترتبط بمصطلح آخر، فاللقطة العامة تختلف في المعنى عن اللقطة المتوسطة او القريبة، ذلك ان مصطلح العامة والمتوسطة والقريبة هو الذي يحدد معنى ودلالة اللقطة.

فهنا ارتبط معنى اللقطة بالحجم وللحجم دلالاته التي تختلف من لقطة لأخرى، فان المشهد لا يتأثر كثيراً عند ارتباطه بمصطلح آخر، فهناك المشهد الداخلي والمشهد الخارجي، ذلك ان (أي مشهد يتم تصويره اما ليلاً او نهاراً، داخلياً أي في الاستوديو او بين اربعة جدران، وخارجياً اي خارج جدران الاستوديو) (Eid, 2015, p. 182)، أما في حالة ارتباط المشهد بمفهوم الانتاج ليصبح المشهد الانتاجي، فان الأمر يختلف تماماً، وللوقوف على هذا المفهوم لابد من التعريف بمصطلح الانتاجية لكي يكتمل المفهوم. ولعل ابسط واوضح تعريف للانتاجية بشكل عام هو (نسبة المخرجات الى المدخلات)(Almohad, 2006, p. 32). ويتطلب هذا التعريف معرفة المدخلات والمخرجات بدقة، ولما كانت (ادارة الانتاج السينمائي هي بالاساس عملية فنية)(Almohad, 2006, p.29) وهي ايضاً (بالاساس عملية ادارية اقتصادية تقوم على الالتزام بمعايير الجدوى الاقتصادية)(Almohad, 2006, p.29) ومهما كانت الاعتبارات الخاصة بالابداع الفني في مجال العمل الدرامي السينمائي والتلفزيوني لها اهميتها الكبيرة، الا (ان الفيلم الذي يتم انتاجه ما هو الا سلعة يتم تسويقها)(Almohad, 2006, p.30)، وان (الفيلم السينمائي الذي يحقق الخسارة هو بمعايير الانتاج السينمائي فيلماً خاسراً مهما كانت جمالياته الفنية عالية ومرتفعة) (Almohad, 2006, p.30).

واذا كانت الخسارة في الفيلم السينمائي تتحدد من خلال عرض الفيلم في صالات العرض السينمائي والوقوف على حجم الاقبال والمشاهدة من خلال عدد التذاكر، وبالتالي معرفة المبالغ التي حصل عليها، فأن المسلسل التلفزيوني يخضع لعملية البيع والشراء شأنه في ذلك شأن اي سلعة تجارية، إذ اصبحت هناك اسواقاً خاصة لبيع وشراء المسلسلات التلفزيونية.

ولصعوبة مشاهدة حلقات المسلسل التلفزيوني كاملة بسبب الوقت والمكان، اذ اصبحت اغلب المسلسلات تنتج بثلاثين حلقة او اكثر، ويكون زمن كل حلقة ما يعادل ساعة تلفزيونية يبلغ وقتها ما بين45– 52 دقيقة، لذلك فأن الشركات والجهات المنتجة تعمد الى عرض المسلسل من خلال (ملخص) يحرصون فيه على كشف عناصر عديدة تمثل عناصر الترغيب في الشراء، ويتضمن هذا الملخص الذي لا يتجاوز زمنه الساعة التلفزيونية مجموعة عناصر فنية لعل أهمها ما يأتي:

1. تايتل المسلسل وذلك للكشف عن اسماء المؤلف والمخرج والممثلين وجميع العاملين فيه، وكذلك للكشف عن الموسيقى او الاغنية المستخدمة فيه، وفي بعض الاحيان يسهم التايتل في كشف الفكرة التي يقوم عليها المسلسل.
2. عدد من المشاهد واللقطات يتم اجتزاءها من كل حلقة من الحلقات وربطها ببعضها لتوضيح الحدث الرئيسي للمسلسل واهم تفرعاته وكشف الاماكن والازياء والعناصر الصورية والصوتية الاخرى.
3. الحرص على كشف اهم الوجوه الفنية المشاركة في المسلسل سواء كانت من الوجوه المعروفة او الوجوه الجديدة التي تظهر لأول مرة.
4. تضمين الملخص بالمشاهد التي تكشف عن حجم الانتاج في المسلسل، والسعي لبيان حجم الاموال التي صرفت عليه.

وإذ تشكل النقطة الأخيرة موضوع البحث، فان الباحث يسعى لتوضيح بعض الحقائق التي تسهم في ايضاح مفهوم المشاهد الانتاجية التي باتت ذو اهمية كبيرة في عملية تسويق الاعمال الدرامية التلفزيونية، ولعل اولى هذه الحقائق هي ان اللقطات العامة البعيدة واللقطات العامة في التلفزيون مازالت بعيدة عن المستوى المتحقق في الصورة السينمائية، وأقل ما يمكن قوله في هذا الجانب هو فقدان (الدراما التلفزيونية لما يسمونه بالسحر الذي يتوفر في العرض السينمائي) (Ali, 2009, p. 201)، إذ تبقى الصورة التلفزيونية على حد قول (فليني) (تتميز بطابع تصويري، اي انها تصوير لا تعبير)(Fellini, 2010, p. 247)، ومع ذلك نجد (فليني) يصف التلفزيون بقوله (التلفزيون بالنسبة لي وسيلة اخرى للعمل السينمائي) (Fellini, 2010, p.206)، ومع التطورات الكبيرة التي حصلت في التقنيات التلفزيونية والتي من بينها التطورات التي حصلت على الشاشة التلفزيونية وكذلك الكاميرا التلفزيونية التي اصبحت صورتها اكثر دقة ووضوحاً فقد اصبح بإمكان التلفزيون استيعاب تفاصيل اللقطات العامة، واللقطات العامة البعيدة التي تعرض الحشود والجيوش والمعارك والتظاهرات الكبيرة وما الى ذلك من المشاهد، وهي لقطات تتلاءم مع طبيعة العمل الدرامي التلفزيوني، كونها تضفي صفة الواقعية على العمل الفني.

ومن هناك عمدت الشركات والجهات المنتجة للمسلسلات التلفزيونية الى تضمين اعمالها مشاهد تحتوي مثل هذه اللقطات العامة، واللقطات العامة البعيدة التي تلعب دوراً كبيراً في نجاح العمل الدرامي التلفزيوني فنياً وتجارياً في آن واحد.

وهنا يشير الباحث الى ان مثل هذه المشاهد لا يمكن اقحامها في العمل الدرامي لأجل ان تكون عاملاً من عوامل التسويق، إذ يرى الباحث ان وجود مثل هذه المشاهد لابد ان يكون ضرورة فنية لها وظائفها ودلالاتها في العمل الفني فضلاً عن كونها عاملاً من عوامل التشويق والتسويق في آن واحد.

ولا تقتصر وظيفة هذه المشاهد على كشف المجاميع الكبيرة من الشخوص والاماكن من خلال استخدام اللقطات العامة واللقطات العامة البعيدة التي تكشف عن الجانب الانتاجي في العمل، إذ بالامكان تحقيق ذلك من خلال استخدام التقنيات التلفزيونية الحديثة، إذ أصبح بالامكان تحقيق بعض المشاهد التي يصعب تحقيقها في الواقع، مثال ذلك مشاهد القفز من مكان الى آخر كأن يكون من بناية الى أخرى، ومشاهد التفجيرات التي لا تخلو من الخطورة، ويشير الباحث ايضاً الى ان المشهد الانتاجي قد يقتصر على ظهور شيء مفاجئ له قيمته الفنية والانتاجية، مثال ذلك ظهور اي وسيلة نقل قديمة.

واستناداً لما تقدم فأن المشهد الانتاجي في المسلسل التلفزيوني هو وحدة درامية سمتها الاستمرارية في الزمان والمكان، ويتكون من عدة لقطات او لقطة واحدة تسمى اللقطة المشهدية، وقد يصوّر خارجياً او داخلياً وفي الليل او النهار، وهو ضرورة فنية له وظيفته ودلالاته في المسلسل التلفزيوني، ولا تقتصر هذه الوظيفة على كشف الاماكن والمجاميع الكبيرة والشخصيات إذ من الممكن ان يقتصر على ظهور شيء مفاجئ له قيمته الفنية والانتاجية في آن واحد. فهو المشهد الذي يكشف بشكل او بآخر عن حجم الانتاج في العمل الذي أصبح عاملاً مهماً من عوامل التسويق فضلاً عن وظيفته الدرامية.

المبحث الثاني: أحجام اللقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرا

في المشهد الانتاجي في المسلسل التلفزيوني: يعمد الباحث هنا الى دراسة احجام اللقطات وزوايا التصوير وحركات الكاميرا التي تتلاءم مع تحقيق وظائف المشهد الانتاجي الدرامية والانتاجية.

يُعرف حجم اللقطة بأنه (كمية المادة الداخلة ضمن اطار الشاشة) (Janeti, 1981, p.8) وان تحديد كمية هذه المادة واختيارها وتنظيمها يقع ضمن مسؤولية المخرج (فهو الذي يقوم باختيار الكتل والاجسام والمساحات المعروفة، ويحدد الاحجام لها التي تبدو ملائمة له، وتعني شيئاً لنا) (Haider, 2011, p. 36). واذا كان اختيار حجم اللقطة وهو اختيار مرتبط بتحديد زاوية التصوير وحركة الكاميرا وحركة الموضوعات داخل اللقطة يرتبط بالرؤية الابداعية للمخرج والتي ترتكز على الأسس الفنية، فان الباحث يشير هنا الى ان تحديد حجم اللقطة وزاويتها وحركة الكاميرا في المشهد الانتاجي يرتكز على الاسس الفنية والابداعية من جانب والأسس الانتاجية من جانب آخر والتي تعطي للعمل الدرامي تأثيراً مضافاً. اذ اصبحت المشاهد الانتاجية جزءاً مهماً من اجزاء المسلسل التلفزيوني والذي يسعى منتجوه سواء كانوا افراداً ام مؤسسات فنية انتاجية الى تسويقه وضمان عرضه في اكثر من قناة تلفزيونية بغية تحقيق الربح المادي وتحقيق الانتشار من خلال مساحة العرض التي يحققها.

ان تحقيق المشاهد الانتاجية في المسلسل التلفزيوني يبدأ قبل كل شيء من اختيار اماكن التصوير، اذ يرى الباحث ان مكان التصوير قد يؤدي الى اختيار مشاهد انتاجية عديدة، ويتوضح ذلك من خلال الاماكن التي تقوم على اعادة بناء المدن القديمة كما هو الحال في المسلسل السوري (باب الحارة) حيث تم بناء المدينة القديمة ببيوتها وازقتها، وكذلك كما في المسلسل العربي (عمر) حيث تم بناء الكعبة والمدينة ومن حولها بيوتها واسواقها. ومن خلال لقطة بعيدة او لقطة عامة يمكن تغطية حدث كبير كاسح مثل فرسان يتنقلون بخيولهم، ومشاهد معارك متسلقي الجبال او ديكورات فخمة جداً، حيث يدور الحديث بعيداً عن الكاميرا. ولا يعني ذلك الاعتماد كلياً على اللقطات العامة البعيدة واللقطات العامة في تصوير مثل هذه المشاهد، اذ يمكن استخدام اللقطات المتوسطة واللقطات القريبة لكي يكتمل المشهد الانتاجي صورياً ويحقق الوظيفة الدرامية والانتاجية في آنٍ واحد.

اما بالنسبة لزاوية التصوير المستخدمة في المشاهد الانتاجية فهي زاوية في مستوى النظر التي يظهر فيها الاشخاص كما نراهم في الحياة العادية وهم يقفون امامنا، وفي المشهد الانتاجي يتطلب كشف النظر بجميع محتوياته حيث يتم رفع الكاميرا الى الاعلى لتصبح الزاوية فوق مستوى المنظر، وإذا كان التصوير بهذه الزاوية (يظهر الموضوع صغيراً او يقلل من اهميته)(Jacob, 2006, p.35) فانها (تجعل نموذج حركة الموضوع اذا صور من المسافة الصحيحة مميزاً بشكل اوضح) (Jacob, 2006, p.35). ويطلق (جانيتي) تسمية الزاوية المرتفعة على هذا النوع من الزوايا ويصفها بأنها (اقل ارتفاعاً من الزاوية المرتفعة جداً، ولا تؤدي الى التشويش المكاني وانما تعطي المتلقي ايجازاً بالاحساس بالمنظر كاملاً، وهي تبطئ الحركة وتؤدي الى احساس عام بالملل) (Janeti, 1981, p. 36).

وهنا يشير الباحث الى ان الاحساس العام بالملل الذي يتولد من خلال استخدام هذه الزاوية في التصوير لا يجد صداه في استخدامها في المشاهد الانتاجية ذلك ان مجموعة عناصر تظهر تباعاً في هذه اللقطة وهي عناصر من شأنها ان تحقق التشويق والابهار.

واذا كانت اللقطة في المشهد الانتاجي تحتوي على بعض المعاني الفلسفية، فيمكن للمخرج استخدام الزوايا المناسبة لتحقيق ذلك كالزاوية المنخفضة التي تؤدي الى المبالغة في مقاييس ارتفاع الاشياء، وبالتالي منحها قوة طاغية قد لا تكون موجودة فيها اصلاً.

أما بالنسبة لحركة الكاميرا في لقطات المشهد الانتاجي، فانها تتمحور حسب طبيعة حركة عناصر الموضوع، فاذا كانت هذه العناصر متحركة فان الكاميرا ستكون ثابتة، وبهذا يتم استعراض العناصر الصورية من خلال حركتها امام الكاميرا، وفي حالة ان تكون العناصر ثابتة فان الكاميرا تتحرك الحركة الاستعراضية (بان) وهي (لقطة تدور خلالها الكاميرا حول محورها افقياً من اليمين الى اليسار او العكس) (Schenck, 2016, p.151) او يمكن للكاميرا ان تستعرض العناصر الصورية من خلال حركة (التراك) وهي (استخدام كاميرا مركبة فوق عربة تنزلق فوق قضبان خاصة حيث يمكن تحريك الكاميرا افقياً من جانبٍ الى آخر) (Schenck, 2016, p.151) واذا ما تم تحريك الكاميرا (عمودياً على محور العدسة، اي من المقدمة الى الخلفية وبالعكس، فعندئذٍ تسمى الحركة (دولي) (Schenck, 2016, p.151)، وكذلك تستخدم حركة الكرين في المشاهد الانتاجية وهي (لقطة تستخدم كاميرا مركبة فوق رافعة خاصة لتحريك الكاميرا في الهواء في

مختلف الاتجاهات الرأسية او الافقية)(Schenck, 2016, p. 151) فهي من الحركات التي تكشف النظر بزوايا متعددة. وهنا لابد من التأكيد ان (كل حركة من حركات آلة التصوير تعطي دلالة ما عن الشيء الذي نراه على الشاشة)(Jacob, 2006, p.89) فضلاً عن قيامها (بالوصف)(Jacob, 2006, p. 35). وهنا تجدر الاشارة الى ان (حركات آلة التصوير اما وصفية واما تعبيرية واما درامية)(Al-Hashemi,2010, p.85).

ومما تقدم يذكر الباحث ان المشهد الانتاجي في المسلسل التلفزيوني يتطلب استخدام اللقطات والزوايا والحركات التي من شأنها ان تكشف جميع العناصر الفنية الداخلة في المشهد وذلك لبيان حجم الانتاج فضلاً عن تحقيق الوظيفة الدرامية.

الاطار المنهجي للبحث

منهج البحث: يعتمد البحث على المنهج الوصفي الذي يعبر فيه الباحث (عن البيانات التي يجمعها اما بطريقة كمية او وصفية)(Values, 2012, p.99) إذ تعبر الطريقة الكمية في هذا المنهج (عن حقائق موحدة ومفهوم بالنسبة لجميع الأفراد حيث يعبر عن هذه البيانات بالارقام كالنسب المئوية او التكرارات الحسابية او الرسوم البيانية)(Values, 2012, p.99).

أداة البحث: بالاعتماد على المؤشرات التي ظهرت في الاطار النظري، فان اداة البحث تكونت من اربع نقاط اساسية، ولكل منها تفرعاته، كما مبين في أدناه:

1. موقع التصوير للمشهد الانتاجي في المسلسل التلفزيوني:
   - أ- خارجي
   - ب- داخلي
2. أحجام اللقطات في المشهد الانتاجي في المسلسل التلفزيوني:
   - أ- اللقطة العامة البعيدة
   - ب- اللقطة العامة
   - ج- اللقطة المتوسطة
   - د- اللقطة القريبة
3. زوايا التصوير في المشهد الانتاجي في المسلسل التلفزيوني:
   - أ- الزاوية المرتفعة (فوق مستوى النظر).
   - ب- الزاوية الاعتيادية (في مستوى النظر).
   - ج- الزاوية المنخفضة (تحت مستوى النظر).

3- حركات الكاميرا في المشهد الانتاجي في المسلسل التلفزيوني:
   - أ- حركة البان
   - ب- حركة التراك
   - ج- حركة التلت
   - د- حركة الدولي
   - هـ- حركة الكرين

الوسائل الحسابية: لغرض استخراج نتائج التحليل وهي نتائج رقمية، لابد من اتباع وسيلة حسابية مناسبة، وقد اعتمد الباحث على قانون النسبة المئوية في احتساب النتائج بناءً على عدد التكرارات.

مجتمع البحث: يتحدد مجتمع البحث بالمسلسلات التلفزيونية العراقية والعربية والتي تم انتاجها للفترة من 2000 ولغاية 2016، اذ تشكل هذه الفترة الانتشار الواسع للفضائيات العربية والتي ادت الى زيادة كبيرة في انتاج المسلسلات التي تضمنت المشاهد الانتاجية موضوع البحث.

عينة البحث: اعتمد البحث في اختيار عينتهِ البحث على العينة القصدية، ذلك ان البحث يتناول موضوعاً محدداً لا يتوفر في جميع المسلسلات وهو موضوع المشاهد الانتاجية. ولكي تكون النتائج اكثر عمومية فقد اختار الباحث عينة مقصودة من المسلسلات العراقية والعربية بلغ عددها ستة مسلسلات، ويأتي هذا الاختيار القصدي لهذه الاعمال لكون المشاهد الانتاجية فيها مختلفة من حيث الشكل والمضمون، وتمثل اغلب الحالات التي تتطلب ان يكون المشهد فيها انتاجياً، كما مبين في الجدول (1).

ت	عنوان المسلسل	جهة الانتاج	طبيعة المشهد الانتاجي
1	خلف الله	مصري	رقصة
2	فرقة ناجي عطا الله	مصري	تظاهرات الطلبة
3	الزير سالم	سوري	معركة
4	باب الحارة	سوري	تشييع جنازة
5	عمر	قطري – سعودي	الطواف حول الكعبة
6	آخر الملوك	عراقي	استقبال الملك

الجدول (1)

يستعرض الباحث تحليل العينات وفقاً لما جاء في نقاط اداة البحث وهي كالآتي:

1- موقع التصوير في المشاهد الانتاجية في المسلسلات التلفزيونية (عينة البحث).

تشير نتائج التحليل الى ان جميع المشاهد الانتاجية (عينة البحث) اعتمدت على الاماكن الخارجية المفتوحة بعيداً عن الجدران والبنايات التي تحجم من اعداد الشخصيات والعناصر الاخرى باستثناء المشهد الانتاجي في مسلسل (باب الحارة) اذ ان جميع الاحداث تدور داخل حارة شعبية قديمة تتميز بشوارعها الضيقة والمنحنية بسبب طبيعة بناء بيوتها القديمة، ومع ذلك فان تصوير المشهد الانتاجي كان خارجياً حيث خرج جميع سكان الحارة من الرجال لتشييع جنازة احد رجال الحارة، وقد أسهم ضيق الازقة بإظهار عدد المشيعين مما اسهم في ايضاح انتاجية المشهد الذي توضح ايضاً من خلال استعراض الحارة بشوارعها وازقتها وبيوتها القديمة التي تم تشييدها خصيصاً لتصوير احداث هذا المسلسل.

اما بالنسبة لمسلسل (خلف الله) فقد دارت احداث المشهد الانتاجي في صحراء مفتوحة وهو المكان الذي لا علاقة له بالمشهد الذي سبقه، فبعد سقوط البطل (خلف الله) قتيلاً برصاصة من احد رجال العصابة، ينهض البطل ليعود الى الحياة ثانية، ولكي يكون هذا الفعل مقنعاً فان المخرج هنا ينتقل مباشرةً الى لوحة راقصة تتميز بالأجواء الدينية والروحانية حيث يظهر اكثر من ثمانين راقصاً يرتدون نفس الملابس البيضاء

ويؤدون نفس الحركات ليطغي الجو الديني والروحاني على المشهد بغية تحقيق الاقناع بعودة البطل الى الحياة.

ولم يكن للمكان في المسلسل العربي المصري (فرقة ناجي عطا الله) علاقة بالاحداث السابقة، ولم يتكرر هذا المكان في المشاهد اللاحقة مثلما لم يظهر في المشاهد التي سبقته حيث خروج الطلبة في جامعة القاهرة بمظاهرات كبيرة ضد الاحتلال الاسرائيلي لفلسطين، ومن الطبيعي ان يكون هذا المشهد مزدحماً بأكبر عدد من الطلبة كونه جاء في احد شوارع الجامعة وهو مكان مفتوح يحتاج الى مئات الطلبة بل الى الآلاف منهم، وهكذا جاء المشهد خاصة وانه يتضمن فعلاً آخر حيث اصطدم المتظاهرون بالشرطة في احدى الساحات داخل الجامعة، وهكذا وفر المكان الخارجي المفتوح استيعاب الاعداد الكبيرة من الطلبة والشرطة وحالة الاشتباك بينهما.

وفي المسلسل العربي السوري (الزير سالم) تشكل المعارك التي دارت بين القبيلتين المتخاصمتين مشاهد انتاجية كبيرة إذ تم تصويرها في صحراء مكشوفة ومفتوحة الأفق استوعبت الاعداد الكبيرة للقوتين المتحاربتين افراداً وخيولاً وأسلحة.

وفي المسلسل العربي القطري – السعودي (عمر) وهو من المسلسلات التاريخية، جاءت جميع المشاهد الانتاجية في اماكن خارجية مفتوحة استوعبت الاعداد الكبيرة من المسلمين وهم يطوفون حول الكعبة التي ظهرت بشكلها وبناءها القديم الذي يعود الى ما قبل اكثر من الف واربعمائة سنة، ومن المعروف ان جميع الذين يطوفون حول الكعبة لابد لهم وان يرتدوا نفس الزي ويؤدون نفس الحركات.

اما بالنسبة للمشهد الانتاجي في المسلسل العربي – العراقي (آخر الملوك) فان التصوير قد تم خارجياً وبالشكل الذي يتناسب مع استقبال الملك فيصل الثاني، حيث يتجمع المواطنون في المكان المخصص للاستقبال وبعض رجال الحرس الملكي بزيهم الأبيض والاحمر والاسود على طول الطريق المؤدي لهذا المكان ليدخل الملك بسيارته القديمة التي تعود الى اربعينيات القرن الماضي.

واستناداً لما تقدم فان الباحث يؤكد ان المشاهد الانتاجية في المسلسلات التلفزيونية غالباً ما يتم تصويرها خارجياً وفي الاماكن المفتوحة والواسعة التي تستوعب اكبر عدد من الشخصيات، وهذا لا يعني ان ليس بالامكان تحقيق المشهد الانتاجي من خلال التصوير الداخلي، فهناك مشاهد انتاجية تتلاءم مع التصوير الداخلي كالاحتفالات والاجتماعات واللوحات الراقصة وما الى ذلك.

2- احجام اللقطات المستخدمة في المشاهد الانتاجية في المسلسلات التلفزيونية (عينة البحث).

تكشف نتائج التحليل عن تصدر استخدام اللقطة العامة في المشاهد الانتاجية في المسلسلات التلفزيونية (عينة البحث) الموقعي الاول وذلك من خلال حصولها على (37) تكراراً من مجموع اللقطات البالغ عددها (87) لقطة، وهي بذلك تشكل نسبة 43% وتأتي بعدها اللقطة العامة البعيدة بحصولها على (30) تكرراً من مجموع (87)، أي بنسبة 34% وتأخذ هذه النسبة بالانخفاض لتكون 18% للقطة المتوسطة ونسبة 5% للقطة القريبة، كما مبين في الجدول (2).

ت	أحجام اللقطات	التكرار	%
1	اللقطة العامة	37	%43
2	اللقطة العامة البعيدة	30	%34
3	اللقطة المتوسطة	16	%18
4	اللقطة القريبة	4	%5
	المجموع	87	%100

الجدول (2) التكرارات والنسب المئوية لأحجام اللقطات في المشاهد الانتاجية (عينة البحث)

وكذلك فقد كشفت نتائج التحليل عن تصدر استخدام اللقطة العامة في جميع المشاهد الانتاجية التي تمثل عينة البحث ما عدا مشهد واحد هو مشهد التظاهرات في مسلسل (فرقة ناجي عطا الله) حيث تفوقت نسبة استخدام اللقطة العامة البعيدة وجاءت بنسبة 40% مقابل نسبة 30% للقطة العامة. وتشير النتائج ايضاً الى ان اعلى نسبة حصلت عليها اللقطة العامة هي نسبة 50% وأقل نسبة لها هي نسبة 30%.

اما بالنسبة للقطة المتوسطة فقد جاء استخدامها في جميع المشاهد الانتاجية التي تمثل عينة البحث، وكانت اعلى نسبة لها هي 30% واقل نسبة لها هي 5%.

وتشير نتائج التحليل ايضاً الى ان استخدام اللقطة القريبة جاء في مشهدين انتاجيين فقط، في الاول حصل على ثلاث تكرارات من مجموع (20)، أي بنسبة 15% وفي الثاني حصلت على تكرار واحد من اصل (12) تكراراً، أي بنسبة 8% كما مبين في الجدول (3).

ت	عنوان المسلسل	طبيعة المشهد الانتاجي	أحجام اللقطات							
			عامة بعيدة		عامة		متوسطة		قريبة	
			التكرار	%	التكرار	%	التكرار	%	التكرار	%
1	خلف الله	رقصة	4	%33	6	%50	2	%17	صفر	صفر
2	فرقة ناجي عطا الله	تظاهرات	4	%40	3	%30	3	%30	صفر	صفر
3	الزير سالم	معركة	5	%25	7	%35	5	%25	3	%15
4	باب الحارة	تشييع جنازة	3	%25	5	%41	3	%25	1	%8

5	عمر	الطواف حول الكعبة	8	%45	9	%50	1	%5	صفر	صفر
6	آخر الملوك	استقبال الملك	6	%40	7	%46	2	%17	صفر	صفر
	المجموع		30	%34	37	%43	16	%18	4	%5

الجدول (3) التكرارات والنسب المئوية لاحجام اللقطات في كل مشهد من المشاهد الانتاجية (عينة البحث)

3- زوايا التصوير في المشاهد الانتاجية في المسلسلات التلفزيونية (عينة البحث).

كشفت نتائج التحليل عن تصدر استخدام الزاوية المرتفعة في المشاهد الانتاجية للمسلسلات التلفزيونية، إذ بلغ عدد استخداماتها (44) من مجموع (87)، وهي بذلك تحصل على نسبة 50%، وتأتي بعدها الزاوية الاعتيادية (في مستوى النظر) بحصولها على (27) استخدام من مجموع (87)، أي بنسبة 31% في حين حصلت الزاوية المنخفضة على نسبة 19% كما مبين في الجدول (4).

ت	زوايا التصوير	التكرار	%
1	المرتفعة (فوق مستوى النظر)	44	%50
2	الاعتيادية (في مستوى النظر)	27	%31
3	المنخفضة (تحت مستوى النظر)	16	%19
	المجموع	87	%100

الجدول (4)

التكرارات والنسب المئوية لزوايا التصوير في المشاهد الانتاجية للمسلسلات التلفزيونية (عينة البحث)

وتكشف نتائج التحليل ايضاً عن ارتفاع نسبة استخدام الزاوية المرتفعة في جميع المشاهد الانتاجية، وبلغت اعلى نسبة لاستخدامها 58% في مشهد الرقص في مسلسل (خلف الله) ثم نسبة 55% في مشهد الطواف حول الكعبة في مسلسل (عمر)، وحصلت على نسبة 50% في مسلسلي (باب الحارة) و(فرقة ناجي عطا الله) وعلى نسبة 47% في مسلسل (آخر الملوك) ونسبة 45% وهي أقل نسبة لها في مسلسل (الزير سالم).

أما بالنسبة للزاوية الاعتيادية (في مستوى النظر) فأن اعلى نسبة لاستخدامها جاءت في مشهد المعركة في مسلسل (الزير سالم) حيث بلغت 35% واقل نسبة لها جاءت في مشهد (الرقصة) في مسلسل (خلف الله) حيث بلغت 25%.

وكشفت نتائج التحليل ايضاً عن استخدام الزاوية المنخفضة في جميع المشاهد الانتاجية فقد حصلت على نسبة 20% في ثلاثة مشاهد وعلى نسبة 17% في المشاهد الثلاثة الاخرى، كما مبين في الجدول (5).

ت	عنوان المسلسل	طبيعة المشهد الانتاجي	زوايا التصوير					
			الاعتيادية		المرتفعة		المنخفضة	
			التكرار	%	التكرار	%	التكرار	%
1	خلف الله	رقصة	3	%25	7	%58	2	%17
2	فرقة ناجي عطا الله	تظاهرات	3	%30	5	%50	2	%20
3	الزير سالم	معركة	7	%35	9	%45	4	%20
4	باب الحارة	تشييع جنازة	4	%33	6	%50	2	%17
5	عمر	الطواف حول الكعبة	5	%28	10	%55	3	%17
6	آخر الملوك	استقبال الملك	5	%33	7	%47	3	%20
	المجموع		27	%31	44	%50	16	%19

الجدول (5) التكرارات والنسب المئوية لزوايا التصوير في كل مشهد من المشاهد الانتاجية (عينة البحث)

4- حركات الكاميرا في المشاهد الانتاجية للمسلسلات التلفزيونية (عينة البحث).

تكشف نتائج التحليل عن تصدر استخدام حركة البان من بين حركات الكاميرا الاخرى في المشاهد الانتاجية للمسلسلات التلفزيونية (عينة البحث)، اذ بلغ عدد استخداماتها (38) من مجموع (73)، وهي بذلك تشكل نسبة 52%، وتأتي بعدها حركة التراك بحصولها على (23) استخدام من مجموع (73)، اي بنسبة 32% فيما حصلت حركة الكرين على (12) من مجموع (73)، اي بنسبة 16، كما مبين في الجدول (6).

ت	حركة الكاميرا	التكرار	%
1	البان	38	%52
2	التراك	23	%32
3	الكرين	12	%16
4	الدولي	صفر	صفر
5	التلت	صفر	صفر
	المجموع	73	%100

الجدول (6) التكرارات والنسب المئوية لحركات الكاميرات في المشاهد الانتاجية في المسلسلات التلفزيونية (عينة البحث)

وتكشف نتائج التحليل ايضاً عن تفوق استخدام حركة البان على الحركات الاخرى للكاميرا في جميع المشاهد الانتاجية (عينة البحث)، فقد ظهرت اعلى نسبة لاستخدامها في مشهد الطواف في مسلسل (عمر) حيث بلغت 59%، وجاء بعدها مشهد (التشييع) في مسلسل (باب الحارة) بنسبة 56%، فيما حصلت ثلاث مشاهد على نسبة 50%، وكانت اقل نسبة لاستخدام حركة البان هي 47% في مشهد (المعركة في مسلسل (الزير سالم)،اما اعلى نسبة لاستخدام حركة التراك فهي 42% في مشهد (استقبال الملك) في مسلسل (آخر الملوك)، وحصل كل من مشهد (التظاهرات و(المعركة) على نسبة 40% ومشهد الطواف على نسبة 23% ويأتي بعده مشهد (التشييع) بنسبة 22%، فيما كانت اقل نسبة لاستخدام حركة التراك في مشهد (الرقصة) حيث بلغت 20%.

أما بالنسبة لاستخدام حركة الكرين في المشاهد الانتاجية (عينة البحث) فأن النتائج تشير الى استخدامها في جميع المشاهد، وكانت أعلى نسبة لها في مشهد الرقصة حيث بلغت 30%، ويأتي بعدها مشهد التشييع بنسبة 22% ثم مشهد الطواف بنسبة 18%، ومشهد المعركة بنسبة 13% فيما حصل مشهد التظاهرات على نسبة 10% ومشهد استقبال الملك على نسبة 8% وهي أقل نسبة في النتائج كما مبين في الجدول (7).

ت	عنوان المسلسل	طبيعة المشهد الانتاجي	حركات الكاميرا									
			البان		التراك		الكرين		الدولي		التلت	
			التكرار	%	التكرار	%	التكرار	%	التكرار	%	التكرار	%
1	خلف الله	رقصة	5	%50	2	%20	3	%30	صفر	صفر	صفر	صفر
2	فرقة ناجي عطا الله	تظاهرات	5	%50	4	%40	1	%10	صفر	صفر	صفر	صفر
3	الزير سالم	معركة	7	%47	6	%40	2	%13	صفر	صفر	صفر	صفر
4	باب الحارة	تشييع جنازة	5	%56	2	%22	2	%22	صفر	صفر	صفر	صفر
5	عمر	الطواف حول الكعبة	10	%59	4	%23	3	%18	صفر	صفر	صفر	صفر
6	آخر الملوك	استقبال الملك	6	%50	5	%42	1	%8	صفر	صفر	صفر	صفر
	المجموع		31	%52	23	%32	12	%16	صفر	صفر	صفر	صفر

الجدول (7) التكرارات والنسب المئوية لحركات الكاميرا في كل مشهد من المشاهد الانتاجية (عينة البحث)

واذ يلاحظ في بيانات الجدولين (6 و7) عدم حصول حركتي (الدولي والتلت) على اي تكرار وعلى اي نسبة تذكر، فان الباحث يعزو ذلك الى طبيعة هاتين الحركتين، فالاولى (الدولي) لاتعنى بالاستعراض والكشف بقدر ما تدخل الى الموضوع وتبتعد عنه بحركتها على سكة خاصة بها، والثانية (التلت) فرغم انها تعنى بالاستعراض من الاعلى الى الاسفل وبالعكس ولكن تم الاستعاضة عنها بحركة الكرين.

النتائج:

فيما يلي النتائج التي توصل اليها البحث وحسب الاهداف التي حددها البحث:

1. المشهد الانتاجي في المسلسل التلفزيوني هو ضرورة فنية له وظيفته ودلالته في العمل الدرامي التلفزيوني، إذ يكشف بشكل او بآخر عن حجم الانتاج في المسلسل الذي اصبح عاملاً مهماً من عوامل التسويق ولذلك فهو يستند في تنفيذه على رؤيتين، الاولى هي الرؤية الابداعية والثانية هي الرؤية الانتاجية. وكون المشهد الانتاجي مشهداً تلفزيونياً فهو وحدة درامية سمتها الاستمرارية في الزمان والمكان، ويتكون من عدة لقطات او لقطة واحدة تسمى اللقطة المشهدية ويتم تنفيذه خارجياً او داخلياً وفي الليل او النهار مع ان التنفيذ الخارجي يعطي مساحة اكبر لظهور العناصر الفنية التي يتطلبها المشهد والتي تعكس حجم الانتاج فيه.
2. كشفت النتائج عن اعتماد التصوير الخارجي في جميع المشاهد الانتاجية في المسلسلات التلفزيونية (عينة البحث) كونه المكان الذي يوفر مساحة أكبر لاستيعاب وظهور اكبر عدد من العناصر الفنية الانتاجية.
3. اعتمدت المشاهد الانتاجية في المسلسلات التلفزيونية على استخدام اللقطة العامة بشكل أساس ثم اللقطة العامة البعيدة، وتأتي بعدها اللقطة المتوسطة ثم القريبة، اذ كشفت النتائج عن حصول اللقطة العامة على نسبة 43% واللقطة العامة البعيدة على نسبة 34%، وتنخفض هذه النسبة للقطة المتوسطة الى 18% وللقطة القريبة 5%.
4. اعتمدت المشاهد الانتاجية في المسلسلات التلفزيونية على استخدام الزاوية المرتفعة (فوق مستوى النظر) بشكل اساس حيث حصلت على نسبة 50% وجاءت بعدها الزاوية الاعتيادية (في مستوى النظر) بنسبة 31% ثم الزاوية المنخفضة (تحت مستوى النظر) بنسبة 19%.
5. تصدر استخدام حركة البان في المشاهد الانتاجية في المسلسلات التلفزيونية حركات الكاميرا الاخرى، حيث بلغت نسبة استخدامها 52% وجاءت بعدها حركة التراك بنسبة 32% ثم حركة الكرين بنسبة 16%.

الاستنتاجات

فضلاً عن النتائج الأساسية التي توصل اليها البحث وهي النتائج التي ارتبطت بالاهداف، فان البحث كشف عن عدد من الاستنتاجات والتي من بينها:

1. لا توجد هناك قواعد ثابتة لاخراج المشهد الانتاجي في المسلسل التلفزيوني إذ يلقي مضمون وطبيعة المشهد تأثيره في اختيار حجم اللقطة وزاوية التصوير وحركة الكاميرا.
2. رغم اعتماد المشهد الانتاجي في المسلسلات التلفزيونية على اللقطة العامة واللقطة العامة البعيدة بشكل اساس، الا انه اعتمد ايضاً على استخدام اللقطات الاخرى وبنسب مختلفة.
3. رغم اعتماد المشهد الانتاجي في المسلسلات التلفزيونية على الزاوية المرتفعة (فوق مستوى النظر) بشكل اساس، الا انه اعتمد ايضاً على الزوايا الأخرى وبنسب متفاوتة.
4. ان زمن اللقطة الاولى في المشهد الانتاجي يتسم بالطول نسبياً مقارنةً مع زمن اللقطة في المشاهد الأخرى، ويزداد طول اللقطة في حالة ثبات الكاميرا مع حركة الموضوع.

المقترحات

من خلال البحث في موضوع المشاهد الانتاجية في المسلسلات التلفزيونية ظهرت امام الباحث موضوعات اخرى تستحق الدراسة والبحث، لذا فهو يقترح اجراء البحوث الآتية:

1. زمن اللقطة في المشاهد الانتاجية في المسلسلات التلفزيونية.
2. استخدام الكرافيك في المشاهد الانتاجية في المسلسلات التلفزيونية.
3. المشاهد الانتاجية في المسلسلات التلفزيونية العربية والاجنبية (دراسة مقارنة).

References:

1. Al-Hashemi, Taha, (2010), *Scenario Naturalization*, The Cultural Publishing House, Baghdad.
2. Jacob, Lewis, (2006), *The Film Mediator*, Tr: His Father Hamzawy, Ministry of Culture, Damascus.
3. Almohad, Abd, (2006), *Film Production Department*, Ministry of Culture, Damascus.
4. Al-Sayed, Alaa, (2008), *The Film Between Language and Text*, Ministry of Culture, Damascus.
5. Values, Kamel, (2012) *Approaches and methods of writing scientific research in human studies*, Hammurabi Center for Research and Strategic Studies, Baghdad.
6. Janeti, Lowe, (1981, *Understanding Cinema*, Tr: Jaafar Ali, Dar Al-Rashid Publishing, Baghdad).
7. Haider, Najm, (2011), *brevity and its aesthetic and dramatic function in the television film*, House of General Cultural Affairs, Baghdad.
8. Schenck, Sonia, (2016), *Digital Filmmaking*, Tel: Ismail Bahaa El-Din Soliman, National Center for Translation, Cairo.
9. Eid, Muhammad, (2015), *Writing the script between theory and practice*, The Egyptian Lebanese House, Cairo.
10. Ali, Samia, (2009), *Foundations of Radio Drama*, Radio and Television, The Egyptian Lebanese House, Cairo.
11. Fellini, Federico, (2010), *How to make a movie*, see: Naji Rizk and Suhail Taibi, Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage, UAE.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/131-148

Production Scenes in Television Series

Abdel-Karim Al-Sudani[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 28/9/2020…....Date of acceptance: 4/11/2020…....Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract:

Due to the increase in the number of the satellite channels which resulted from the satellite broadcasting, the demand for the television drama production has increased dramatically, and there has been a significant competitive market, which encouraged the producers to adopt many carrots among them the inclusion of TV series large scenes whose main purpose is to show the volume of the production in the series, let alone achieving the dramatic function. The researcher called this type of scenes (the productive scenes), a name which has not been used before. The researcher studied these scenes and determined his research subject under the title (the production scenes in the TV series) where the research problem has been determined through the following question: how does the director deal with the production scenes that are basically built on artistic and dramatic theme and other productive and commercial ones? The research objectives have been limited to revealing the concept of the production scene, its filming locations, the sizes of snapshots, and the camera movements and angles used. The research is limited to the Iraqi and Arab TV series.

The researcher, in the theoretical framework, dedicated two sections: the first is the general concept of the production scene, and the second section is the sizes of the snapshot, filming angles and camera movements in the production scene.

The researcher, in the methodological framework, chose the descriptive approach, because it relies on the quantitative and qualitative analysis. The research samples have been intentionally determined and they consisted of six Arab artistic works among them one Iraqi work. The research, after the analysis of the samples, concluded with the results, conclusions and resources.

Keywords: scenes, production, TV series

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, Dr.khs8@gmail.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/149-162

تنوع الإشتغالات الزمنية في سردية الفيلم الروائي

عباس فاضل عبد[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2018/5/8 , تاريخ قبول النشر 2018/6/2 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

خلاصة البحث :

مثّل الزمن عنصرا ذا اهمية كبيرة في بناء اي قصة فلمية، على الرغم من عدم قدرته على التعبير عن نفسه، وانما بتوظيف باقي عناصر لغة الوسيط السينمائي بالتعبير عنه، ان عنصر الزمن شاخص وحاضر في جميع تفاصيل الصورة، والاهم هو وجوده في عملية سرد الاحداث، فالسرد يعتمد كليا على التركيب الزمني الذي يظهر به، وهذا ما يجعل من الزمن عنصرا مهيمنا في تطور الاشكال والانساق السردية، بدأت الطروحات السردية تأخذ اشتغالات جديدة فظهرت انساق زمنية تتلاعب ببنية الزمن فتعكسه او توقفه او تجعله متأرجحا ما بين مستويات الزمن الثلاثة او تكرره او تجعل الاحداث متزامنة، هذه الاشتغالات الجديدة اوجدت فضاء تعبيرا كبيرا في التعامل مع الزمن في الفيلم السينمائي، اذ يمكن ان نعثر على اكثر من اشتغال زمني داخل البناء السردي للفلم السينمائي وبحسب طبيعة سرد الاحداث او ما تملكه الشخصيات من قدرة على التلاعب بالزمن ، لذا حدد الباحث موضوعه بـ (تنوع الاشتغالات الزمنية في سردية الفلم الروائي).

الكلمات المفتاحية : السرد ، الزمن ، الفيلم الروائي

الاطار المنهجي

مقدمة البحث

يمثل الزمن عنصرا مهيمنا على مجمل الحياة الانسانية منذ بدأ الخليقة حتى الان وهذه الهيمنة المطلقة المتمثلة في التدفق الابدي له صوب المستقبل انعكس على كل تفاصيل الحياة الانسانية لا سيما على النتاجات الفنية الابداعية بأشكالها كافة ، محاولة من الانسان في فهم كينونة الزمن والتعامل مع صيرورته على وفق رؤى ذاتية تؤطر بناءه بكيفية ما ، داخل هذه المنجزات الابداعية ، ان محاولة التعامل مع بنائية عنصر الزمن قد اخذ منحى عمليا جديدا مع ظهور الفن السينمائي بسبب قدرة الوسيط السينمائي على التعبير عن الزمن بوسائل شتى سواء كانت مونتاجيه او ما ترتبط بالأزياء او الديكور او ما هو مرتبط بسرع التصوير (البطيء او الاعتيادي او السريع او حتى المعكوس) او من خلال التعامل مع عنصر الزمن في البناء السردي للفلم الروائي من حيث المط او التكثيف او الانتقالات بفجوات زمنية كبيرة

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

عن طريق تقنيتي السرد الذاتي والموضوعي ، هذا الاشتغال المتنوع في الزمن هو ما اثار انتباه الباحث في تحديد مشكلة بحثه التي يمكن ايجازها عبر التساؤل الاتي: **كيف يتم تحقيق التنوع الزمني في سردية الفلم السينمائي ؟**

اذ تتجلى اهمية البحث في افادته الدارسين والعاملين في مجال السينما والتلفزيون كونه جهدا تنظيريا اكاديميا، على ان الحد الموضوعي للبحث هو الافلام السينمائية الروائية (بكل انواعها) التي تتعامل مع التراكيب الزمنية في سردها للأحداث ، والحد المكاني هو_الافلام المنتجة في الولايات المتحدة الامريكية ، اما الحد الزماني فيتمثل بالاعوام: 2008 م-2010م

الاطار النظري

المبحث الاول : الزمن ..المفهوم .. الاشتغال

يعد الزمن من الضروريات الحتمية التي لابد من بلورة مفاهيم اجرائية له يمكن تحديدها داخل الخطاب السينماتوغرافي بشكل خاص والفنون الاخرى بشكل عام ، فالزمن هو الصيرورة التي يسعى العقل الانساني الى بلورة مفاهيم انسانية مدركة من اجل تجسيده والتحكم به .

الانسان الاول اوجد سبله الابداعية من جعل هذا العنصر الذي لا يقهر بنية مرنة يمكن تشكيلها داخل الانتاج الابداعي، فالأساطير على سبيل المثال تعاملت مع الزمن بكيفيات ذاتية ميزت ما بين الزمن الموضوعي للبشر والزمن المطلق للآلهة (وهو الزمن الثابت الذي لا يخضع لتغير أو تأثير ، وفي هذا المستوى عبرت السينما عن الزمن المطلق الذي لا يتأثر بمرور أي مدة زمنية، بل كان الزمن عبارة عن حلم مدته أجزاء من الثانية عند الالهة) (**Ibrahim,2001,p85**).

هذا التقسيم مكن الانسان الاول من ايجاد تداخل ادائي ما بين الزمن الموضوعي والزمن الخاص بالإله ، والانسان حينما يكون بمصاف الإله يمتلك القدرة على التلاعب بالزمن ويصبح هذا العنصر ذا اشتغالات مغايرة لطبيعته الحياتية لأننا قد لا نتلمسه بوصفه عنصرا مدركا له حضور متفرد وانما يتم استقراؤه من عمل تفاصيل الحياة بدرجة عامة وعناصر اللغة الفنية بشكل خاص في المكان والشخصية والزي والاكسسوار ، أي ان الزمن بحاجة الى عناصر خارجة عنه لتعبر عنه وهذا ما اوجد الحاجة بإتقان هذه العناصر في الكشف عن الزمن مجسدا .

ان اهم ما يميز الخطاب السينماتوغرافي عن الخطاب الروائي هي صفة (الان) او الحاضر من الزمن ، اذ ان (السمة الجوهرية للصورة هي أنها في الحاضر. أما الأدب فلهُ نظام كامل للصيغ الزمنية... فالذي نراه على الشاشة بطبيعته شيء في حالة الحدوث، والذي يقدم لنا هو ما يحدث وليس الحديث عما يحدث) (**Beja,1986,p29**) ،وعلى هذا الاساس (طرح بديل يرتكز على تحديد نقطة زمنية صفرية هي (الآن) وتمثل الحاضر، وما قبل هذه النقطة يمثل الماضي، وما بعدها يمثل المستقبل، والاعتماد على (الآن) كمحدد زمني تفرضه ضرورة منطقية ترى في كل المقاييس الزمنية المجردة نوعاً من الذاتية ، وهذا يمثل الفارق الأساسي بين زمنية الخطاب بين الرواية والسينما بوضوح فالسرد الروائي حين يكتب يتحول الى صيغة الماضي بشكل يكاد أن يكون الزامياً أما السرد التلفزيوني فصيغة الحاضر تحكمه دائماً بمعنى انه في كل مرة يتم إعادة عرضه فأننا نشاهد شيئاً يحدث الآن (**Al-Sudani,2001,p65-69**).

ان من بين الاسباب التي أحدثت تغيرًا ثوريًا في مفهومنا للزمان وللمكان معا ، كانت نظرية انشتاين النسبية، اذ ترى ان الزمان والمكان يرتبطان ارتباطا وثيقا ، بدلا ان يكونا كيانين منفصلين، ، وبهذا فان مفهوم الزمن قد تغير من كونه مطلقًا ويسير دائمًا للأمام إلى كونه بعدا رابعا نسبيا ودمج مع أبعاد المكان الثلاثة ليصبحا شيئًا واحدًا وليس شيئين مختلفين.

وبالعودة للزمن السينمائي فقد كان سيره وتحديدا في القص الكلاسيكي هو عملية تجسيد لسير الزمن الطبيعي، من البداية الى النهاية حيث كان البناء الزمني للقصص بناء خطيا مباشرا ، ثم تغير النظر إلى الزمن، وعلاقته بالنص وذلك في إطار التطور العلمي والحضاري والتقني الذي شهدته الساحة الانسانية بشكل عام والثقافية بشكل خاص في الفترة المعاصرة، فضلا عن القلق الوجودي الدائم للإنسان المعاصر وما يعيشه من توتر دائم على كل المستويات التاريخية والاجتماعية والاقتصادية ، اصبح ثمة هاجسا يؤرقه، وسعى لإيجاد طرائق للتعبير عن هذا القلق والضياع الوجودي مما اضطره لإيجاد وابتكار وسائل متعددة ، ومنها لا على سبيل الحصر التلاعب بالزمن وايقافه وعكسه .

و لعل أبرز هذه الاتجاهات ما قدمه الشكلانيون الروس الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب فقد ميزوا بين المتن الحكائي و المبنى الحكائي ليعود هذا التقسيم الثنائي للزمن الادبي للظهور من جديد على يد تودوروف ففي دراسته للأزمنة السردية يؤكد عدم التشابه بين زمانية الخطاب وزمانية القصة (فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا، يأتي الواحد فيهما بعد الآخر، كأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم، و من هنا تأتي ضرورة إيقاف التتالي الطبيعي للأحداث حتى و إن أراد المؤلف إتباعه عن قرب) (**Al-Qasrawi,2004,p29**) ، وهذا ما يتيح للكاتب ان يتلاعب وان يتصرف في ترتيب الأحداث وفقا لغايته الفنية وليس وفقا لمقاصد القصة .

ومن هنا يمكن تنميط الزمن وتحديد انواعه من خلال نوعين اثنين هما: اولا: الزمن الطبيعي (الموضوعي): والذي يتمثل في تدفق باتجاه واحد وغير عكسي، فهو (زمن غير متناهي الوجود، يسير دائما نحو الأمام بحثا في سيلانه عن الآتي، ثانيا : الزمن النفسي: هو الزمن الذاتي المتصل بوعي الإنسان و وجدانه و خبراته فهو نتاج تجارب الأفراد ، فهو (لا يخضع لقياس الساعة، مثلما يخضع الزمن الموضوعي و ذلك باعتباره زمنا ذاتيا بقيمة صاحبه بحالته الشعورية) (**Al-Qasrawi,2004,p51**).

المبحث الثاني : السرد في الفلم السينمائي.

تعددت مفاهيم السرد وعلاقته بالسارد والحكاية والزمن ، فهو- كما يرى روبرت شولز - (يتضمن كل تلك الأعمال الأدبية التي تتميز بوجود خاصيتين هما: وجود قصة أو حكاية، وتوفر سارد يقص لنا أو يخبرنا بهذه القصة التي يرويها ، اما - موريس بيجا- فيرى أن السرد أي عمل يقوم على استعادة قصة أو حادثة، بينما يرى - جرترود شتاين- ان الحكي او السرد هو ما يمكن لكل شخص ان يقوله باي طريقة عن اي شيء يمكن حدوثه، او حدث بالفعل او سوف يحدث بأي شيء) (**Al-Aswad,1996,p79**)، واستنادا إلى ما سبق يمكن تعريف السرد بأنه قص شيئاً ما بأسلوب معين (سواء أكان هذا في الأجناس السردية البحتة أم في

الأجناس الأخرى التي تتوسل بالسرد كرسالة يراد ابلاغها برغم اختلاف الوسيط التعبيري)(Al-Hashemi,2010,p7).

وبمقارنة الرواية مع الفلم السينمائي نجد ان ما يربطهم هي ذات العملية السردية لكن مع اختلاف الوسيط التعبيري لكليهما ، اذ نجد ان اللغة هي الوسيط التعبيري للرواية في حين تكون الصور والصوت هي الوسيط التعبيري للسينما إلاّ أن كليهما يقدم السرد لمجموعة من الأحداث من خلال الشخصيات. لذا فمن البديهي ان تكون السينما فنا سرديا خالصا يوصل قصة شخصيات من خلال الدراما، واعتمادا على هذا نستطيع أن نقول أن فن السينما يخضع إلى القوانين السردية التي تخضع لها كل أنواع الأجناس السردية البحتة مع التركيز على أنه (يستمد كينونته من الوسيط التعبيري للفلم والذي هو سرد عبر تعاقب علامات صورية, وحتى الصوت الذي يضمه الفلم كحوار أو تعليق أو مؤثر, والكلام كترجمة أو عنوانات مكتوبة وغيرها)(Al-Hashemi,2010,p49).

ان البدايات الأولى لفن السينما كانت تعتمد على عملية القص الكلاسيكي الذي يتبع خطوات السببية والمنطقية كشكل أول (المتن الحكائي)، اذ يقف الراوي على مسافة متساوية من الشخصيات ولا يتبنى وجهة نظر أي منهما، فهو راوي محايد وهذا ما يمنع حدوث أي بناء سردي ينبع من ذهن الشخصية الحكائية، فتتم عملية السرد بشكل متسلسل حتى النهاية، يكون الراوي في السرد الموضوعي هو الكاتب نفسه، وهذا ما يجعله مطلعاً على كل شيء، بما في ذلك الافكار التي تدور في راس البطل ،اما الشكل الثاني للسرد فجاء مشابها لمفهوم المبنى الحكائي، أي إيجاد بناء فني خاص يبتعد عن الموضوعية والسببية والخطية الزمنية، وهو بذلك يقترب من مفهوم السرد الذاتي، الذي يقوم على حقيقة تتبع الحكي من خلال عين الراوي، الذي يخبرنا بالأحداث ويفترض تأويلاً معيناً يهيمن به على المتلقي ويدعوه إلى الاعتقاد به، وقد ازدهر هذا النوع من السرد، في التيارات الروائية الحديثة عبر قصص جيمس جويس ، و الن روب غرييه ، وعبر قصص تيار الوعي .

ويمكن رؤية هذا المصطلح سينمائياً حينما تقوم آلة التصوير بتبني وجهة نظر شخصية حكائية معينة لإتمام عملية السرد، أي أنها تكون عين الراوي لتنتقل بين المستويات الزمنية لعرض أفعال وأحداث يراها الراوي لا تعتمد الخط الزمني المتسلسل، فيكون الماضي ظاهراً في حاضر الصورة، مثلما هو المستقبل ، لقد تجاوز مفهوم السرد السينمائي حدود نوعي السرد الموضوعي والذاتي ليدخل في مستويات الرؤية التي تحدد نوع العلاقة بين الراوي والأحداث المسرودة،لان هذه العلاقة هي من يحقق المصداقية السردية في اتمام قص الأحداث، وقد سبقت الدراسات السردية الأدبية النقد السينمائي في عملية البحث على مستويات الرؤية ونوع العلاقة بين الراوي والأحداث، اذ لا بد للسارد من زاوية ينظر من خلالها إلى الأحداث الفلمية تسمى (وجهة النظر) أو التبئير وهي موقع السارد من الأحداث التي يسردها، او هي الزاوية التي ينظر منها الراوي إلى الأحداث والشخصيات .

ولهذا المصطلح أهمية مركزية فمن خلال وجهة نظر السارد يتحدد فهم المتلقي للأحداث وارتباطه فيها فـ(نتيجة تحدد رؤية السارد إلى العالم الذي يرويه، بأشخاصه وأحداثه وعلى الكيفية التي من خلاله أيضاً – في علاقته بالمروي له – تبلغ أحداث القصة الى المتلقي او يراها) (Yoktin,1997,p284) ، وتقسم

وجهة نظر السارد (زاوية الرؤية السردية) إلى ثلاثة أقسام، اعتمادا على علاقة السارد مع المادة المسرودة، وكمية المعلومات التي يعرفه عنها قياساً مع المعلومات التي تملكها الشخصية الحكائية داخل الخطاب الفيلمي ، وكما في الجدول الآتي(**Ghent,1989,p115**):

جنيت	بويون	تودوروف
التبئير في درجة الصفر	الرؤية من الخلف	السارد يعرف أكثر مما تعرف الشخصية
التبئير الداخلي	الرؤية مع	السارد يعرف نفس ما تعرفه الشخصية
التبئير الخارجي	الرؤية من الخارج	السارد يعرف اقل مما تعرفه الشخصية

المبحث الثالث : الاشكال الزمنية في السرد السينمائي

يتميز الحديث عن الزمن في السينما عموما بنوع من التعقيد نظرا لتعدد مستويات الخطابات والعلاقة بينها، لدرجة وصفت فيها السينما بالفن الزماني، لقد قسم مارسيل مارتن الزمن على وفق مستويات البناء الزمني في الرواية الفلمية الى اربع ابنية يستخدمها المخرج في السير الزمني للحدث العادي وكالاتي (**Martin,1964,p211-212**):

1. الزمن المركز: وهو الزمن القائم على مرحلتين رئيستين اولا ايضاح استمرار سببي فريد وطولي في تشابك المجموعات المتعددة للواقع الجاري ، ثم الغاء الازمنة الضعيفة في الحدث اي التي لا تسهم مباشرة وبشكل نافع في تحديد المشاهد الدرامية وتطورها.
2. الزمن الحقيقي : وهي الطريقة التي تحترم سير الزمن في تكامله فتعرض على الشاشة حدثا تكون مدته مطابقة لمدة الفلم نفسه .
3. الزمن الملغى : وهو زمن نفسي شخصي تسجل المدركات الخارجية الحقيقية واعمق الحوافز النفسانية النابعة من حكاية الشخص في نفس مستوى الوعي في اللحظة التي يعيشها ان الاحداث الحاضرة والذكريات او(مشروعات) المخيلة تسجل ايضا الفيلم.
4. الزمن المقلوب : وهو الزمن المبني على العودة الى الوراء اي الارتداد الى نقطة زمنية في الماضي والانطلاق منها الى الامام لسرد حادثة او واقعة ثم بانتهائها نعود الى الزمن الحاضر.

وقد شكل الزمن بمفاهيمه المتداخلة فرس الرهان في السرديات التجريبية ، فمن خلاله تمكن الفنان من ايجاد سرود متداخلة وهجينة غير موجودة اصلا تحاكي وتخاطب الهم الانساني والوجودي المعاصر، وما يعانيه الانسان من مشكلات الحياة المركبة وكل هذا لم يتحقق لولا وجود المرونة المتاحة لعنصر الزمن .

ومن ضمن هذه الانماط ظهر مفهوم العد العكسي للزمن او الزمن المعكوس او الزمن الذي يعود القهقرة ، وهو مرتبط بقدرة السرد على التلاعب بتراتبية الزمن بحيث تبدا الاحداث من نهايتها ثم تعود القهقرة بشكل متسلسل حتى بدايتها ، وهو غير الزمن المقلوب الذي اشار اليه مارسيل مارتن والذي يعني الارتداد الزمني من خلال تذكر حادثة وسردها ، الا ان هناك اختلاف بين نسق الزمن المعكوس والنسق الدائري اذ يبتدئ

هذا النسق من نقطة نهاية الاحداث ليتم السرد بعدها بشكل تتابعي، اما الزمن المعكوس فهو يشبه تفصيل التقنية المونتاجية المسماة الحركة العكسية والتي غالبا ما توظف في انتاج المؤثرات اي اعادة سرد الحدث او الفعل من نهايته الى بدايته كما حدث في فلم (Exodus: Gods and Kings) للمخرج ريدلي سكوت ففي مشهد انشقاق البحر للنبي موسى وقومه من بعد مطاردة فرعون وجيشه لهم ، حيث تم عكس حركة نزول الماء للمشهد بأكمله بحيث اعطى مؤثر لانشقاق الماء (عكس حركة انسكاب الماء للأسفل صار انسحاب الماء للأعلى) من خلال استخدام مؤثرات صورية مختلفة .

و (الزمن المعكوس) كمصطلح يحيله الباحث الى التعريف التقني في السينما فقد ورد مصطلح (عكس الزمن) في كتاب اللغة السينمائية لمارسيل مارتن كاشتغال مونتاجي لغرض كوميدي (كان استغلال (عكس الزمن) في اغلب الاحوال كمصدر كوميدي فمنذ سنة 1896 كان لومير يستخدم هذه الوسيلة كي يظهر حائطا متهدما وهو يعود الى حالته السليمة وحده، كما وظف عكس الزمن لزيادة غموض الحكاية (ففي فلم (مصاص الدماء) نجد ان الغرض من عكس الزمن هو دعم غموض الحكاية : فنحن نرى شبح رجل يجرف تراب الارض بالمقلوب . ولقد لجأ ساشا جيتري الى هذه الطريقة لكي يجعل حرس قصر امير موناكو يظهرون في شبه رقصة من رقصات البالية (فيلم حكاية نصاب) (**Martin,1964,p205**)

ومن جانب اخر تحدث لوي جانيتي بكتابه فهم السينما عن الإمكانية التقنية للسينما بتشوية الحركة الطبيعية على الشاشة وذلك من خلال (التلاعب بتوقيت الجهاز الالي في الة التصوير او جهاز العرض يمكن لصانع الفلم ان يشوه الحركة الطبيعية على الشاشة . حتى منذ بداية القرن كان ميليه يجري تجارب على الانواع المختلفة من التصوير بالخدع وعلى الرغم ان اغلب هذه التجارب لم تكن غير الاعيب وبهلوانيات ذكية الا ان المخرجين الذين جاؤوا بعده استخدموا هذه الاكتشافات بنتائج فنية عظيمة، اذن فالحركة المعكوسة تشمل ببساطة تصوير الفعل او الحدث بتشغيل الفلم الى الخلف. عند عرض الفلم الى الامام ينعكس تسلسل الاحداث) (**Janeti,1981,p174**) .

ففي الفلم القصير (sinead) للمخرج الهولندي جوري هلشايمر يستخدم الحركة المعكوسة حيث يوظف المخرج وبأسلوب صوري مبتكر لاعادة عملية قتل المرأة لزوجها امام ابنتهما في صالة البيت وذلك باستخدام عكس حركة الفيلم بتقنية (reverse) وتقنية الحركة البطيئة (slow motion) للمشهد بأكمله.

فضلا عن الاستخدام البارع لتقنية عكس الحركة مونتاجيا بحيث ان المخرج استطاع ايصال الحوار المطلوب وان كان ينطق بشكل معكوس من خلال التوظيف المحبك والحساب الدقيق لكل عناصر اللغة السينمائية بحيث استطاع من ايصال المعنى المطلوب، ففي الفلم القصير (tick tock) للمخرج لين جي ، وهو عبارة عن مزحة بين صديقين حيث يوهم البطل بانه تناول مادة سامة ، وبعد ياس البطل من التخلص منها ويعتقد انه سيفارق الحياة يذهب مسرعا لصديقته في الجامعة ليعترف بحبه لها ويعتذر منها ، كل هذا جرى بشكل عكسي (بمعنى ان الفلم بدأ بعرض نهاية القصة ثم يتابع رجوعا عكسيا لحركة الشخصيات حتى بداية القصة والتي تكون في نهاية الفلم) (**Al Haffar,2016,p153**) ، كل هذه الاستخدامات لخاصية عكس سير الزمن كانت استخدامات تقنية وفرتها السينما للتلاعب بالزمن وإيقافه وعكسه من اجل ايصال

رسائلها وخطاباتها من خلال المرونة المتاحة في وسيطها التعبيري ، حيث كان البطل الفعلي لكل هذه التقنيات والاستخدامات هو الزمن وكيفية السيطرة عليه وتطويعه .

ولان الفن السينمائي فن زمني بامتياز لذلك فان كل عناصره بما فيها المونتاج والحركة والسرد ترتبط بهذا الزمن ، فهو العامود الفقري لهذا الفن (المرء لا يستطيع ان يتخيل عملا سينمائيا بدون اي احساس بمرور الزمن من خلال اللقطة، لكن المرء يستطيع بسهولة ان يتخيل فيلما بدون ممثلين او موسيقى او ديكور او حتى بدون مونتاج) (**Tarkovsky,2006,p111**).

هذا بالنسبة للاشتغالات التقنية التي وفرتها السينما للتلاعب بالزمن ، اما على مستوى الاشتغالات السردية الحديثة التي اكتسبتها السينما من فنون الراوية والدراما والتشكيل منذ مطلع القرن العشرين فنجد المشتغلين على الفن السينمائي قد تعاطوا مع التجريب في السرد وعلاقته النظرية مع الزمن وتوظيفهم للسرود المركبة والتي تعتمد على تفتيت الزمن وانشقاقه وتوليد ازمنة غير قابلة للتصديق واقعيا لكن مع اشتغالاتها مع الوسيط السينمائي تجبر المتلقي على قبولها وهي في جوهرها متفقة على ان لا حدود لفكرة الزمن أو لأبعاده. ان السرد السينمائي الحديث يتخلى عن طرائقة السابقة في قص الحكاية والاحتفاء بالابطال ومسخ الشخصيات الثانوية يحرض على تبني ثيمة مغايرة عن المرجعيات المتعارف عليها ، فالسرد لا يكون حديثا الا بعد رفض آليات القمع التي لقنها السارد الاعتيادي في حدود البنى المغلقة والدرامية(**Mutashar,2011,p79**)

هكذا تطورت أفلام السرديات المركبة او المتحولة من تقديم عالم افتراضي موازٍ للواقع الى ابتداع عوالم افتراضية متداخلة، ترتكز على مكوّنات النفس البشرية: الأحلام والذكريات والذاكرة، بما هي مخازن غير مكتشفة ، وهنا ، نصل الى مقدار من التطابق والتماثل بين التعريفات التقنية لخاصية عكس الزمن سواء بالمونتاج او بعكس شريط الفلم وبين ما يروم الباحث تطبيقه كزمن يعود القهقرة او ما يسمى بالعد العكسي للزمن او الزمن المعكوس في سردية الفلم الروائي موضوع البحث .

وبناءً على ما تقدم يمكن تعريف الزمن المعكوس بانه: ذلك الزمن الموظف سرديا بشكل تتابعي عكسي يبدا من نهاية الحدث متسلسلا حتى بدايته من خلال عكس سير الحدث او الفعل السردي بطريقة معكوسة لغرض خدمة عملية القص الكلية او سير الحدث الرئيس في الحكاية، ان الزمن المعدل لزمن الواقع في السينما و الذي نحسه بشكل فطري يبقى منفلتا. أو لنقل ان السينما تجبرنا بشكل لاشعوري لاستقبال الزمن ذهنيا و تقويمه من خلال صناعتها لشفرات و إبداع وسائل بصرية للتعبير ونقل الزمن المجرد من ثوبه الميتافيزيقي إلى شيء قابل للقياس والتعبير عنه ماديا .

مؤشرات الاطار النظري

اولا : يظهر شكل الزمن في الفلم الروائي بكونه موضوعيا مهيمنا على حركة الاحداث في الفلم

ثانيا : يعتمد الفلم على شكل الزمن الذاتي عند محاولته لموضوعات فكرية ، فلسفية ، نفسية او الانتقال عبر مستويات الزمن الثلاثة (الماضي الحاضر المستقبل)

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ثالثا : يمثل شكل الزمن المعكوس احد الاشتغالات المهمة في الفلم السينمائي الروائي لكونه يتعامل مع الزمن بطريقة القهقرة ليس من خلال الانتقال من الحاضر الى الماضي ولكن العودة ، ابتداء ، من الماضي الابعد الى الماضي الاقرب وصولا الى البداية.

اجراءات البحث

منهجية البحث :أعتمد الباحث على المنهج الوصفي (التحليلي) لما يوفرهُ هذا الأجراء من أمكانية البحث والتقصي في موضوع الاشتغالات الزمنية في سردية الفلم الروائي للتوصل الى النتائج المتوخاة من أهداف البحث.

مجتمع البحث :الفيلم السينمائي (حالة بنجامين بوتن العجيبة) والذي تم اختياره بطريقة قصدية وذلك وفقاءلما جاء في مؤشرات الإطار النظري .

عينة البحث : بعد أن حدد الباحث حدود بحثه والذي تضمن الافلام الروائية التي تتعامل مع التراكيب الزمنية في سردها للأحداث ، فقد أختار الباحث عينة قصدية احتمالية تتمثل بفيلم حالة بنجامين بوتن العجيبة من أجل الوصول إلى أدق النتائج التي يهدف اليه البحث، وقد تم اختيار هذا الفلم وفقاءللأسباب التالية :-

1- كون هذا الفلم يتسم بمتطلبات موضوع البحث واهدافه .

2- امتلاكه القدرة على الإجابة على أكبر قدر ممكن من التساؤلات التي وردت في أهداف البحث وأطاره النظري .

3- كون هذا الفلم كان مثار جدل بين النقاد وذي الاختصاص بفن السينما كما أنه حصل على العديد من الجوائز في مهرجانات سينمائية مختلفة .

أداة البحث :اعتمد الباحث على ما خرج من مؤشرات في الاطار النظري ، واعتمادها كأداة لتحليل عينة البحث.

تحليل العينات : اسم الفلم: الحالة المحيرة لبنجامين بوتن (The Curious Case of Benjamin Button) ، تاريخ الصدور: 2008 ، مدة العرض : 165دقيقة ، سيناريو : اريك روث، اخرج :ديفيد فينشر البطولة : براد بيت، كيت بلانشيت ،تراجي هينسون ، الجوائز: جائزة الأوسكار لأفضل ماكياج و تصفيف الشعر / جائزة الأوسكار لأفضل تصميم إنتاج / جائزة الأوسكار لأفضل تأثيرات بصرية.

احداث الفلم مستوحاة من قصة للكاتب اف. سكوت فيتزجيرالد حول شخصية بنجامين بوتون الذي يولد بهيئة عجوز ثمانيني ويتقدم في السن بشكل عكسي، إلى أن يموت في هيأة طفل رضيع. بينجامين الذي ولد عام 1918 أثناء إحتفال مدينة نيو أورلينز بنهاية الحرب العالمية الأولى، تتوفى امه أثناء ولادته وتطلب من والده أن يعدها بأن يرعى الطفل ويحميه ، يعدها الأب ثم يذهب لمشاهدة الطفل، فيصطدم بطفل غريب الأطوار، رضيع لكن على هيأة عجوز في الثمانين من عمره، فيأخذه والده ليتخلص منه، ويلقي بالطفل أمام دار مسنين ويرحل، تكتشف العاملة بدار المسنين "كويني" الطفل، فتتبناه وترعاه بحب واهتمام كبيرين كما لو كانت أمه.. ، يبدأ بينجامين حياته عجوزاً متجعداً لا يقوى على الحراك يتأقلم بسرعة مع المسنين بسبب شكله الذي يبدو مثلهم على الرغم من إنه لا يزال طفل صغير، ويكتشف فيما

بعد إنه يبدو أصغر كلما تقدم به العمر، فبعد أن يولد عجوزًا يصبح رجلًا ويلجأ إلى البحر ويصبح بحارًا ، يلتقي بفتاةٍ جميلةٍ (ديزي) ويقع في حبها ويعيش معها أجمل أيامه ،يصغر بينجامين العجوز إلى أن يتحول إلى رضيع، وطوال حياته التي تمضي بالعكس، يقابل أشخاص ويتعرض لمواقف وتجارب، ويعيش حياة مليئة بالتجارب والمغامرة، إلى أن تنتهي حياته وهو رضيع في حضن زوجته.

تحليل الفلم :

اولا : يظهر شكل الزمن في الفلم الروائي بكونه موضوعيا مهيمنا على حركة زمن الاحداث وجريانها في الفلم.

كان للزمن حضور لافت في التصاعد الدرامي للحدث ، ليتحول في بعض اللحظات لشخصية إضافية تضاف إلى شخوص الفيلم، إذ ترك الزمن والفناء أثراً عميقاً في الأداء التمثيلي والرؤية الإخراجية للمخرج ديفيد فينشر ، يبدأ الفيلم (بالزمن الحاضر) وبحضوره الموضوعي بلقطة عريضة لوجه دايزي (كيت بلانشيت) وهي ممدة على السرير في أحد مستشفيات "نيو أورليانز"، وبرفقتها أبنتها كارولاين (جوليا آرموند) التي تقول لها وهي تحتضنها: سأفتقدك يا أمي.. ثم تسألها بحنان مؤثر: هل أنتِ خائفة؟ فتجيبها: أنا متأكدة مما هو قادم. وتعني الموت. والموت هو أحد الركائز الأساسية التي شُيدت عليها فلسفة القصة، ومن ثم السيناريو.

الزمن الموضوعي "الواقعي" كان حاضرا بقوة في احداث الفلم وهو الذي كان يعيد الحكاية الى واقعيتها وقابليتها للتصديق فكان هذا الزمن متجسدا بزمن سير الاحداث الطبيعية في الوقت الحاضر فما بين حالة الاحتضار التي تعيشه الام بالمستشفى ورغبتها بالاعتراف الاخير لابنتها عما تخبئه في داخلها من خزينة اسرار لم تفتح بعد ، وبين انتظار جميع الناس للإعصار الذي يهدد حياتهم اعصار نيو أورليانز ، انتظار القدر الذي قد يمر ويقضي على الجميع وقد لا يمر، وفي حالة عدم مروره فانه سوف يسمح للام بمواجهة قدرها المحتوم الثاني في لحظات الاحتضار الاخير، فكرة الفيلم تفتح الباب على حقيقة أن كل الأفكار التي قد تبدو غير واقعية، وخارج حدود المعقول، إنما من الممكن معالجتها سينمائياً، وتقديمها كحقائق قابلة للتصديق.. ومقنعة تماماً. ولكن، تبعاً للسياقات الوسط التعبيري للسينما، أن الحكاية في الفلم قد تبدو تقليدية، نوعاً ما، غير أن ما هو خارج على التقليدية، هو السؤال الذي بني الفلم عليه، وقد أجاب عليه بدقة مذهلة، وهو: هل يمكننا أن نتعامل مع الزمن معكوسا ؟ و كيف ؟

ثانيا : يعتمد الفلم على شكل الزمن الذاتي عند محاولته لموضوعات فكرية ، فلسفية ، نفسية او الانتقال عبر مستويات الزمن الثلاثة (الماضي الحاضر المستقبل)

تبدى اولى رحلات العودة الزمنية الفلاش باك وتقطع التسلسل الموضوعي لسير الزمن ، لتفاجئ الام ابنتها بالحديث عن قصة جانبية لحكاية الساعاتي الضرير الذي صنع ساعة جدارية لمحطة قطار "نيو أورليانز" في العام 1918،أن هذه الحكاية لم تأت اعتباطاً، فالحكاية لها دلالتها حين تعمّد الساعاتي غاتو (إلياس كوتياس) أن يجعل عقرب الثواني يدور إلى الوراء، وحين يستغرب حضور حفل الإفتتاح من ذلك، يوضّح لهم أن فيه تعبيراً عن أمنيته في أن يعود الزمن الى الوراء فيعود أبنه و وحيده الذي قُتل في الحرب العالمية الأولى إلى الحياة فيرفع الحاضرون قبعاتهم تجاوباً مع هذه الأمنية العظيمة ثم يختفي "غاتو" من

مسرح الحياة و لا أحد يعرف كيف، بعضهم يقول إنه مات كسير القلب، و بعض آخر يقول إنه ذهب إلى البحر ولم يعُد.

وبعد أن تنهي (دايزي) حكاية الساعاتي بهذا الغياب ذي الدلالة الرمزية، ويعود الزمن الفلمي الى موضوعيته تشير الام إلى دفتر (هو عبارة عن دفتر مذكرات) وتطلب من ابنتها أن تقرأ فيه.. وبذلك تفشي لإبنتها سراً كتمته عنها طوال حياتها، فالمذكرات تعود لـ (بنجامين بوتن) الذي كان حبيب و زوج الأم، وبالتالي فهو أبو (كارولاين).. من هنا يبدأ الفلم بسرد حكاية (بنجامين)، من خلال زمن خاص وذاتي هو زمن الام .

ان ظهور الزمن الذاتي زمن (دايزي) النفسي وما يحمله من غموض وذكريات شكل عامل إسعاف مناسب للسارد(بنجامين)، فالماضي الغائب عن الحقيقة المرئية، يكون عرضه في تشكله لمشيئة السارد، ليكون المنقذ أو المبرر أو الدلالة الحقيقية على الأحداث التي تجري في الزمن الحاضر سرديا، ولكن التعامل مع ذات (دايزي) الإنسانية بما تحمله من غرائبية وغموض وبما تثيره من نوازع وميول خفية، تحقق التكامل الإنساني، هو هدف عمل الفلم على بنائه.

لذا فقد كان الزمن الذاتي حاضرا بقوة من خلال سرد الام لذكرياتها والاعتراف لابنتها واخبارها بالحقيقة فكان هذا الزمن زمنا داخليا يخص الام ومرتبطا باليات التداعي الحر ، لتمتزج اصوات السراد (الرواة) ، ويتماه صوت الابنة .وهي تقرأ المذكرات .مع صوت الأب (بنجامين) الذي ينفرد بسرد الحكاية التي تبدأ بطريقة العودة الى الوراء الفلاش باك من ليلة احتفال الناس في الشوارع بنهاية الحرب العالمية الأولى، حين يركض السيد توماس بوتن (جاسون فيلمنغ) متحاشيا الحشود المبتهجة نحو منزله.

حيث تلد زوجته مولودهما البكر، والتي تطلب منه أن يحتفظ بالطفل ثم تلفظ بعد ذلك أنفاسها وإذ يتحول الأب نحو الطفل يكتشف أنه متغضن الوجه بملامح وشعر وجلد رجل في الثمانين من عمره، فيخطفه من سريره غاضباً ليدور به راكضاً في الشوارع بحثاً عن مكان يرميه فيه، تخلصاً وانتقاماً منه، لأنه لم يأتِ مولوداً وتسبب بموت الزوجة، حتى يقرر تركه عند مدخل دار للمسنين تديرها كويني (تارا جي .بي . هانسون) التي تتعثر وصديقها بالطفل، فتقرر الاحتفاظ به، ليعيش مع المسنين و كأنه واحد منهم، ليبدأ رحلته العكسية مع الحياة، زمن بنجامين العكسي انطلاقا من الشيخوخة وانحداراً إلى المراحل الأولى من حياته، وصولاً إلى مرحلة الرضاعة حيث يموت توافقاً مع ساعة السيد "غاتو"، تناوبت الارتدادات الزمنية في طريقة السرد بين العودة الى الزمن الموضوعي زمن احتضار الام في المستشفى وانتظار الاعصار الذي سيضرب المنطقة والزمن الماضي(زمن الام الذاتي) الذي تروي فيه قصة بنجامين

ثالثا : يمثل شكل الزمن المعكوس احد الاشتغالات المهمة في الفلم السينمائي الروائي لكونه يتعامل مع الزمن بطريقة القهقرة ليس من خلال الانتقال من الحاضر الى الماضي ولكن العودة ، ابتداء ، من الماضي الابعد الى الماضي الاقرب وصولا الى البداية.

في السينما كما في الحياة هناك "سيرورة" عامة للأحداث وهي السيرورة المنطقية المعتادة، فالجنين يكبر ويصبح رضيعا ومن ثم طفلا ويافعا فشابا ثم كهلا وهكذا، وما جعل من قصة فيلم "حالة بنجامين بوتن الغريبة" مختلفة هو اتكائها على سيرورة مناقضة لما يحدث في الحياة ، ومن هنا مصدر قوتها وغرابتها ،فبنجامين ولد كهلا وتدرج عكسيا حتى مات طفلا رضيعا، ليس على طريقة "الفلاش باك" اي الرجوع

بالذكريات للخلف، بل النشأة العكسية ليبدا زمنه الخاص بالمضي عكس الزمن الطبيعي ، ليكون هذا التفصيل الخاص بالفيلم الذي يميّزه عن سواه، وهو أمر لا يعود مدهشاً للمشاهد بعد امساكه بمفاتيح سير الشخصية بعد مدة قصيره من متابعته ، نظراً لأن معالجة سير الشخصية وتطورها وتقدمها العكسي في العمر تتم وفق قوانين الواقع المألوفة والمعروفة.

فعلى الرغم من أن كاتب النص قدّم شخصية غير واقعية، إلاّ أنه عاملها وفق قوانين الواقع، فهي تبدأ حياتها في عمر الثمانين في الشكل الخارجي، إلاّ أنها في البنية النفسية تملك كل صفات الطفل الصغير، وتكتسب الخبرات والمعارف وتتطور نفسياً على فق القوانين الطبيعية في الحياة، على عكس تطور بنية جسمها، والمرحلة الوحيدة التي تخرج فيها معالجة الشخصية عن هذا السياق الواقعي والتقليدي والمألوف هي مرحلة مرور تلك الشخصية بمراحل الطفولة، حيث تعود بلا خبرات نهائياً، في حين أنها كان من المفترض وفقاً للمعالجة التي قدمت بها في مراحل عمرية سابقة، أن تتحول إلى شخصية كهل يملك خبرات حياة كاملة وإن في شكل رضيع .

الفيلم عموماً يقدم قراءة فلسفية لمفهوم "الزمن".. فسواء كانت عقارب الساعة تدور للأمام أو للخلف، فإن الحياة وأحداثها تظل عبارة عن خط تكوّن من وصل مجموعة من النقاط المتفرقة والتي قد لا يجمعها رابط مبدئياً لكنها تقود لبعضها البعض في النهاية.

يهجس فيلم "حالة بنجامين بوتون" بفكرة الزمن والخلود والفناء التي يقدمها سواء عبر الساعة التي اخترعها صاحبها عام 1918 -في نفس السنة التي ولد بها بنجامين- لتدور بشكل عكسي، رغبة منه في إعادة الحياة للأبناء الذين قضوا، أو عبر شخصية بنجامين التي تكبر عكسياً، أو من خلال دار المسنين التي يعيش فيها بنجامين في سنوات عمره الأولى بعد أن تخلى عنه والده لقبح منظره، والتي تقدم صورة مصغرة للحياة باعتبارها معبراً موقتاً للموت والفناء، أو عبر قصة الحب الأسطورية التي ربطت بنجامين بدايزي طوال حياته، وغيّرتها منذ أن التقاها في الطفولة، واستمر يطاردها فيما تبقى له من عمر.

ولكنه حين يخلط الميتافيزيقي بالواقعي، والغرائبي بالحياتي يجعل المشاهد يخرج من الفيلم بتساؤلات كثيرة وأفكار مبهمة ومشاعر مختلطة، ولتنتهي حياة بنجامين بنفس العام الذي اوقفت فيه ساعة المحطة في نيو اورليانز التي يدور عقرب الثواني فيها بالمعكوس، انها القصدية التي اراد المخرج ايصالها ليقدم تركيبه مختلفة لمفهوم الزمن وتحويله من جزء من القصة إلى المحرك الأساسي لها.

النتائج

جاءت نتائج تحليل العينة لتجيب عن التساؤل الذي وضعه الباحث في مشكلة البحث، من خلال تحديد أهداف البحث, التي كانت على النحو الاتي: **الكشف عن انواع الاشتغالات الزمنية في سردية الفلم الروائي** ، وقد جاءت النتائج على النحو الاتي:

1. يكشف الزمن الموضوعي عن زمن سير الحكاية الطبيعي في الحاضر ، ويكون مهيمنا على حركة سير الاحداث وجريانها ويمضي دائما إلى الأمام بحركته و لا يمكنه العودة إلى الوراء، لذا فهو أحادي الاتجاه و ليس له اتجاه معاكس كما ظهر في عينة البحث.
2. يعد الزمن النفسي زمن الشخصية الذاتي وهو زمن خاص لا يخضع لقياس وحدة زمنية ويعكس تجارب وخبرات الشخصية بحيث يكون هذا الزمن خاصا فقط بتلك الشخصية كما ظهر في عينة البحث
3. يوظف الزمن المعكوس بشكل سرد تتابعي عكسي يبدا من نهاية الحدث متسلسلا حتى بدايته من خلال عكس سير الحدث او الفعل السردي بطريقة عكسية كما ظهر في عينة البحث فلم الحالة المحيرة لبنجامين بوتن.
4. يوظف الزمن المعكوس في الحكاية الفلمية من اجل اثارة قضايا فلسفية ووجودية ضاغطة على الانسان المعاصر من خلال المرونة المتاحة في التعبير والاقناع في الفلم الروائي

الاستنتاجات:

1. ان للوسيط السينماتوغرافي القدرة على التلاعب في الزمن وايقافه وعكسه
2. تلعب عناصر اللغة السينمائية دورا كبيرا في الاقناع بالزمن المعكوس، من خلال توظيف عناصر الازياء والاكسسوار والمونتاج و المكان ، وغير ذلك من العناصر.
3. البناء الدرامي للحدث ودخول قصص فرعية تحمل اشارات رمزية على الزمن المعكوس اسهمت بشكل كبير في التمهيد بحركة هذا الزمن في القصة الرئيسية.

Reference

1. Ibrahim, M.M.,2001, The Legendary Intertextuality in International Cinema, MA Thesis, *University of Baghdad, College of Fine Arts*.
2. Beja, M. ,(1986, July 25) , Film and Literature Culture, *Foreign Culture Journal (1),*
3. Al-Sudani, A. A. ,2001, Transformations of Narrative Structures between Novel and TV Drama, Master Thesis , *University of Baghdad, College of Fine Arts.*
4. Al-Qasrawi, M. H.,2004, The Time in the Arabic Fiction, Beirut, *The Arab Foundation for Studies and Publishing.*
5. Al-Aswad, F,2007, Film Narration, Cairo, *The General Egyptian Book Authority*.
6. Al-Hashemi, T.H.,2010, Scenario Naturalization (Scenario site from the literary gender theory), Cairo*: Cultural House for Publishing*.
7. Yoktin, S.,1997, Analysis of the Fictional Discourse (Time - Narration - Exposure), Casablanca*: The Arab Cultural Center*.
8. Ghent, G. ,1989,Narrative Theory, Casablanca: *Publications of Academic and University Dialogue.*
9. Martin, M.,1964, The Film Language, , Cairo: *The Egyptian House for Authorship and Translation.*
10. Janeti, L.D. ,1981, Understanding Cinema, Baghdad, *Dar Al-Rasheed Publishing.*
11. Al Haffar, A.B. ,2016, Aesthetics of the Short Film, Baghdad, *Al Shati for Publishing and Distribution.*
12. Tarkovsky, A. ,2007, Sculpture in Time, Beirut, *Arab Publishing Corporation.*
13. Mutashar,H.Q,2011,Modern Narration and Social Structure in Contemporary City Film Garden of the Fish ,*Al-academy journal*(58),

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/149-162

Diversity of Temporal Workings in the Narrative of the Feature Film

Abbas Fadil Abd[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 8/5/2018…....Date of acceptance: 2/6/2018…....Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract:

Time represented a significant element in building any film story, despite its inability to express itself, but by employing the rest of the elements of the cinematic mediator language to express it. Time factor is present and manifested in all the details of the picture, and the more important is its presence in the event narration process. The narration totally depends on temporal structure in which it appears, which makes time a dominating element in the development of the narrative shapes and patterns. The narrative propositions have come to take new workings that time streams appeared that manipulate the time structure, reversing it, stopping it or making it fluctuate between the three levels of time, or repeating it or make event synchronized. These new workings created a great expression in dealing with time in the cinematic film. We can find more than one time working inside the narrative structure of the cinematic film according the nature of narration of events, or what the characters have of the ability to manipulate time. The researcher, therefore, limited his topic to (diversity of time workings in the narration of the feature film).

Keywords: narration, time, film

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, Abbas.moter@gmail.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/163-178

خصائص البيئة في الخزف العراقي والإيراني المعاصر أنموذجا دراسة مقارنة (سعد شاكر- محمد مهدي)

قحطان عدنان محمود[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2016/10/25 , تاريخ قبول النشر 2016/11/9 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

ملخص البحث:

ان للخزف العراقي والايراني دورا مهما في مساحة الخزف العالمي المعاصر، وان كانت المؤثرات التي اوجدت تلك الصياغات، لذا يفترض الباحث ان هنالك علاقة بين الخزاف وبيئته ضمن بيئة العراق وبيئة ايران التي تتشابه حينا وتفترق حينا اخر ، ومن هنا وجد الباحث نفسه امام، عدد من التساؤلات:-

1)**ما مدى استلهام البيئة من قبل الخزافين العراقيين مقارنة بالخزافين الايرانيين ؟**

2)**هل استلهم الخزف العراقي والايراني مفردات البيئة واقعيا ام كانت استعارات محورة؟**

اذ يهدف البحث الحالي الى: **(تعرف الخصائص البيئية المؤثرة في الخزف العراقي والايراني المعاصر).**

اذ شمل مجتمع البحث مجموعتين من اعمال الفن الخاضعة للدراسة، الأول مجتمع البحث العراقي من الأعمال الخزفية المعاصرة للفنان سعد شاكر انموذجا، أما المجموعة الثانية المتضمنة مجتمع البحث الإيراني من الأعمال الخزفية للفنان محمد مهدي انوشقر الإيراني انموذجا، وقد قام الباحث بتحليل عينتين من اعمال الخزافين وقد استخرج الباحث بمجموعة من النتائج اهمها:

1) تمكن الفنان العراق المعاصر بفعل التقصي والتجريب من تأسيس معطيات جمالية فنية عن طريق استلهامه الموروث الحضاري بروحية وأسلوب معاصر كما في النموذج (1).

2)غنى الموروث الحضاري كان واضحا في منجز الفني العراقي للقدم الحضارة العراقية مع قصور في الجانب الايراني كما في نموذج (1).

مشكلة البحث

يفترض الباحث بان للبيئة خصوصيات وسمات قصديه يسعى لها الفنان عن طريق التماثلات التي تتطبقت عليها مبادئ المعاصرة فالعمل الفني الذي يعبر عن اتجاه تداخلي متقابل مباشرة مع الطبيعة والاندماج الكلي فيها يكسب المكان طابعا جماليا ويسهم في رسم ملامح اعمال تتجاوز الفكرة خاصة بالصورة المتخيلة للوصول إلى الواقع ذاته وتعمل على ايجاد مرادفاتها بالتشكيل الفني. يحاول الباحث ان

[1] المديرية العامة لتربية بغداد/ الرصافة الثانية.

يكشف عن تلك العلاقات المستلهمة الفكرية والمادية، ويفترض ان لاسلوب الفنان وتجاربه الفنية - الناتجة من خلال المدركات الحسية للبيئة المحيطة - هي التي تؤسس اشكال فنية جديدة تمثل ذلك المحيط المتفاعل وتحوير ذلك الخطاب من والى ذات الفنان لفحصه وتحليله وتأسيس النتائج ودلالاتها ولما كان الخزف هو اقرب الفنون ارتباطا بالبيئة الطبيعية من خلال مادته وسلوكياتها ، فقد استطاع الخزاف على مر العصور ان يثبت فاعليته وقدرته على تمثيل تلك العلاقة بقيمة المنجزات الخزفية المتمثلة باقترابها من الطبيعة واستعارة اشكالها بواقعيتها وتجريدها او بتحويرها احيانا ورمزيتها بالجزء او بالكل بالواقع او بالمفهوم . فالخزف الذي يمثل تعبيرا ذاتيا جمعيا معا ، له خصائصه الناتجة عن ادراك للضواغط والمرجعيات كانت ثقافية ام طبيعية , وان للخزف العراقي والايراني دورا مهما في مساحة الخزف العالمي المعاصر، وان كانت المؤثرات التي اوجدت تلك الصياغات،لذا يفترض الباحث ان هنالك علاقة بين الخزاف وبيئته ضمن بيئة العراق وبيئة ايران التي تتشابه حينا وتفترق حينا اخر ، ومن هنا وجد الباحث نفسه امام، عدد من التساؤلات:-

1)**ما مدى استلهام البيئة من قبل الخزافين العراقيين مقارنة بالخزافين الايرانيين ؟**

2)**هل استلهم الخزف العراقي والايراني مفردات البيئة واقعيا ام كانت استعارات محورة؟**

اهمية البحث

1) معرفة الضواغط البيئية المؤثرة بالخزاف .:

2) تسليط الضوء على مدى ارتباط العمل الفني بالعوامل والخصائص البيئية التي تميزه عن البيئات الاخرى .

3)ان البحث الحالي يفيد مكتبه كليه الفنون الجميله والباحثين والدارسين في هذا المجال

4)الاطلاع على مفهوم البيئية ولتنوعاتها وسماتها وخصائصها في كل من العراق وإيران

هدف البحث :

(تعرف الخصائص البيئية المؤثرة في الخزف العراقي والايراني المعاصر)

حدود البحث :

الحد الموضوعي : خصائص البيئية في الخزف العراقي والإيراني المعاصر

(سعد شاكر - محمد مهدي) أنموذجاً

الحد المكاني : عراق - ايران

الحد الزماني : 1959م - 2005م

تحديد المصطلحات:

1- خصائص: قام الباحث بالتعريف الاجرائي للمصطلح وهي:

كل ما يميز العمل الفني من صفات وسلوك ومواد وعناصر ذات سمات متفاعلة ضمن حدود وجوده وتشكيلة في نماذج معينة وتمثل الخصائص سمات الاعمال الفنية والخزفية وحضورها ووجودها الفاعل في تحديد علاقة المضمون بالشكل وبالعناصر والمواد المكونة للعمل الخزفي والتي تمنحه شكله الخاص.

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

2- البيئة : قام الباحث بالتعريف الاجرائي للمصطلح بانها:

كل ما يحيط الفنان من مفردات طبيعية ومرجعيات ثقافية عناصر ضاغطة ذات نظام ونسق طبيعي موجود او نسق اجتماعي حاضر باتجاه ما, ليؤلف الاشكال والعناصر التي يتفاعل معها الخزاف ويستلهم اشكاله منها ضمن حيز زمكاني تتناسب مع الخصوصيات الموروثة.

الاطار النظري

خصائص البيئة وإثرها في الفن العراقي - ايراني

حركة في ظاهرة أو عمل، سواء كان عملاً فنياً أم نصاً أدبياً...الخ ، إلى مرجع ضاغط أم مجموعة مراجع في آن واحد يؤدي الى تأسيس بنيتها وتحقيقها ، فالظاهرة ونتائجها المختلفة تعتبر انساقاً تعرف بنسيج يؤثر أحداها على الأخرى والتي يتشكل عليها المرجع في كونه يمثل العلاقة وما تشير إليه (Alloush, 1984, P97) فالمرجعيات سواء كانت فكراً دينياً أو مرجعاً بيئياً أو اجتماعياً وما آلت إليه الحركات الفنية الحداثوية وما تلاها كتأثير في الفن بشكل عام يمكن أن يجد صداه في اعمال الفن ومنها في كلا بلدي الدراسة (العراق وإيران) والذي أدى إلى ظهور تجارب رائدة في الفن عند كليهما، من خلال المعالجة أو من خلال التأثر بما ساد من أساليب ، بجعل الفنانين يحاولون إيجاد رؤية فنية تؤسس لمحليتهم وهويتهم بما تركز عليه نتاجاتهم من مرجعية يمكن أن تحقق تزاوجاً بين ما هو تراثي وما هو معاصر

أولاً: خصائص البيئة وأثرها في الفن العراقي:

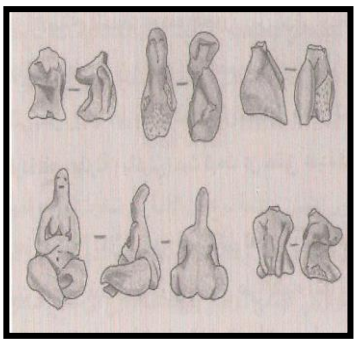
الفن نشاط إنساني جماعي ، فهو ينشأ بفعل علاقات النظم المعرفية والبيئة بخصائصها والذي يستقي أنسجته الفكرية والجمالية كافة من هذه النظم ، وينشط من خلالها ، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً ومباشراً بمستوى القوى الفاعلة في تاريخ المجتمع مادياً وفكرياً .

فقد اثرت البيئة تأثيراً كبيراً في بلورة وتشكيل ذهنية الفرد / الإنسان نحو الطبيعة والوجود بتعبيره عنها في نتاجه الفني(Jackson, 1982, P134) فالإنسان البدائي من عصور قبل التدوين ، تقرب من الطبيعة وما يحيط بها من مظاهر مؤثرة في حياته ، وتمكن أيضاً من الوصول إلى بعض المعارف التي استطاع من خلالها فهمها وإدراكها لتجد

تجسيدها بأعمال الفن ، ذات المغزى والمعتقد السحري لدى الإنسان البدائي (إنسان الكهوف الجبلية) قبل معرفة الحضارة ومادياتها، والتي لعبت دوراً مهما في مسيرة حياته اليومية، على الرغم من أن الإنسان البدائي رأى في الطبيعة الغامضة، وما يحيط به من قوى الطبيعة والحيوانات، عناصر أقوى منه ، تهدد حياته واستمراريته في هذا الكون (Bekaen, 2001, P15) نتيجة الإحساس بالخوف من الحيوانات المحيطة به بخاصة سعى إلى الاعتقاد بالسيطرة عليها وذلك من خلال رسومه لها داخل الكهوف وطريقة تعبيره عن تلك الرسوم والتي جاءت باعتقاده انه يسيطر عليها ليؤدي به الأمر فيما بعد إلى تدجينها وكانت بمثابة علامات رمزية مختلفة باختلاف الدوافع التي تنتج عنها. إذن، الفن في تلك العصور القديمة هو فن تصورات ذات دلالات معينة حددت مسيرة حياته وتفكيره

لمرحلة زمنية تشكلت فيها رؤاه نحو الحياة والوجود وهو بذلك التجسيد لما وصفه من رسوم اعتبر محاكياً لما هو في الطبيعة من اشكال ومنها الإشكال الحيوانية بخاصة ، وبما أن الشكل هنا في حركة مثيرة للانتباه ، هذا يعني أن الشكل تحول إلى لغة رمزية واتخذت شكلاً مرئياً(Bekaen, 2001, P15) كل ذلك أدى إلى أن الظاهرة التشكيلية أثرت في العلاقات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية على سكان ارض العراق القديم ، بعدما استقرت بهم وبالتالي أدت إلى إيجاد تعبيرات لها في اعمال الفن من خلال الأشكال المصورة التي شكلت وسيطاً بين الطبيعة المادية وشكلها الملموس وبين الماورائي ، وذلك من خلال احالات الأثر التشكيلي إلى مفاهيم ودلالات ورموز لها ، بينما ملموس وبين الماورائي , ذلك من خلال احالات الاثر التشكيلي الى مفاهيم ودلالات ورموز.

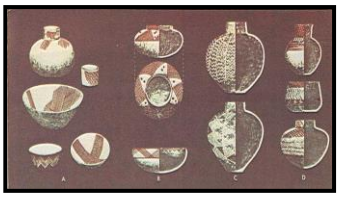
وبهذا لجأ الإنسان للفن كحاجة غائية (إنسانية) منذ بداياته الأولى لاستيطانه في داخل الكهوف وبالتالي محاولته مجابهة الطبيعة واثبات وجوده من خلال ما خلفه من رسوم على جدران الكهوف التي كان يعيش بداخلها فكانت عصوراً غامضة مبنيه على أساس تحليل ما تركه لنا في تلك المرحلة من مخلفات تماثيل والقبور والتعاويذ والرسوم والنقوش البارزة والأدوات وعظام الحيوانات, يعتقد ان تلك الكهوف استعملت لاغراض العبادة واداء الشعائر الدينية لزيادة فرص الصيد وجمع النباتات المستخدمة في الاكل (Al-Dabag, 1992, P13-14) الفن البدائي، ومن خلال التفسير الخاص بالرسوم البدائية، يخضع لعدد من التأويلات، باعتبار أن هذه الفن البدائي، ومن خلال التفسير الخاص بالرسوم البدائية ، يخضع لعدد من التأويلات باعتبار أن هذه الرسوم ذات مغزى سحري ، الغاية منها قوة السيطرة على تلك الحيوانات وبذلك يكون فن الكهوف هو فنا غرضياً(نفعياً) ، أي انه تأثر بالبيئة المحيطة به واثر عليها وفي العصر الحجري الحديث (10000 – 3500 ق.م) فقد تغير نمط حياة الإنسان فيه تغيراً ملحوظاً ، ففي هذه المرحلة عرف الإنسان الزراعة وبذلك بدأت تتوضح المحركات الأساسية للفكر المهيمنة في بنائية المنجزات الإبداعية الأولى، لأن الأعمال التشكيلية المختلفة في هذا العصر كانت تشتغل بفاعلية بنائية الفكر، كحاجات روحية ، وهي بذلك برزت لإيجاد حلول لإشكاليات الفكر الإنساني لتأسيس لبنته الأولى (Sahib, 2004, P1)



امتاز هذا العصر بسمات التجريدية من تبسيط واختزال وإهمال التفاصيل وتمثيل المضمون يمكن اشتغالها ضمن دائرة الفنون الحديثة بالاستعاضات رمزية متشابكة مع بنية الفكر الاجتماعي التي تعد كمرجعيات مع ارهاصات توفير المحاصيل الزراعية وسقوط المطر وتناسل الحيوان وجدت فاعليتها بطقوس دورية تقوم على الاعراف الاجتماعية المشتركة، وللنساء دور في تلك الفترة الزمنية في قيادة مسيرة الحياة اليومية للعائلة وقيامها بأغلب أمور البيت ، ولذلك جسدها الفكر للاقتراب من المحيط الطبيعي له بشكل رموز آو معبودات لتقديسها وعبادتها بحسب آراء بعض الباحثين – وعدت رمزاً من رموز الخصب والحياة ، بتنفيذها بأحجام أو كتل صغيرة وبما يشبه التمائم تبركاً بها فالمرجع الفكري الضاغط في فكر تشكيل مثل هذه التماثيل الصغيرة للمرأة اوجد لنا أشكالاً تجريدية رمزية مكثفة ذات طابعٍ روحي ،

وحيث كان للبيئة دور مهم في عملية استعارة الفنان لمفرداته من خلال مسايرته ومعايشته الحسية للظاهرة المحيطة به، حيث كانت عملية تشكيل هذه التماثيل تجري بتضخيم أجزاء معينة منها وبالأخص الأرداف والثديين، وعدم التركيز على منطقة الرأس يجيء ذلك تأكيدا كتعبير رمزي لتجسيد سمات الحمل والإخصاب، ومن الملاحظ أيضاً وضعية الحركات التي ظهرت عليها أشكال بعض هذه التماثيل النسوية بامتداد الساقين أمام الجسم، وهذا تعبير عن علاقة المرأة بالأرض والارتباط بها، وتعتبر هذه سمات مشتركة بين الأرض والمرأة وهي الخصب والعطاء وحفظ النوع (Taha, 2005, P22-24).

اختراع الفخار في البداية والتي كانت ذات مغزى نفعي وظيفي لخزن الحبوب، تطورت وتنوعت استخداماتها في الدفن والطقوس والشعائر الدينية والطبخ وخزن السوائل ونقل الماء وكانت في بدايتها بسيطة سمجة ، وكان للنساء دور مهم في تشكيلها (Sahib and Nafl, Without date, P30). تطورت إلى الصناعة الفخارية، بسبب تطور الفكر ودور البيئة المحيطة بهِ والتي أثرت بشكل كبير جداً في عملية صقل فكره الإنسان / الفنان ومعتقده فيما بعد ، فأنسان العراق القديم بدأ يعرف ويدرك ما يريد أن يعمله من عمل فني تشكيلي، وامتازت هذه الفخاريات بأصالتها ووضوح الهوية وتطورت هذه الفخاريات في عملية تشكيلها من خلال الرسوم الهندسية والمنحوتات التي تظهر على سطحها، وكذلك في تحميلها بعداً دينياً / طقوسياً في الغالب منها ، لما لبعضها من فكرٍ باعتباره مرتبطٍ بالماورائي ، ونرى هذا جلياً في الفخاريات التي تصنع لدفن الموتى وتقديم القرابين والنذور، علاوة على حمل الكثير من الفخاريات والتي رسمت وزينت بتصاميم ذات أشكال وخطوط هندسية وبأشكال مختلفة كالمربع والمستطيل والمعين، كما في فخاريات طور حسونة حيث وضحت هذه الأشكال فكر إنسان تلك الفترة والذي يكشف ويعبر عن فكر وخيال يتجه إلى التجريد (Barrow, 1980, P254) والهدف من تشكيلها هو ليس لغاية وظيفية فحسب وإنما كان للفكر والبيئة المحيطة دور مهم في صياغة وتشكيل هذه الآنية الفخارية، حيث لعب الخيال مجالاً واسعاً في عملية تصميم وتزيين وعمل تلك الآنية ،إضافة إلى ذلك نلاحظ على سطوح بعض الفخاريات أشكالاً كالبشر والحيوانات والطيور والأسماك نفذت الأشكال بصورة رمزية ، بذلك يعتبر فنان طور حسونة أول من استخدم التحوير وصولاً إلى الرمز الأول في العصر الحجري الحديث (Barrow, 1977, P69).



بصورة عامة فإن الآلية الذهنية للفنان أرادت تشكيل ما يعرف وليس ما يراه هو ، أي أن عملية التنفيذ وآليته لدى الفنان القديم ترجع إلى تصورات الذهن على حساب الأحاسيس الآتية من العالم الخارجي ، لذلك أصبحت الأنظمة تعبيرية رمزية وبتشكيل تجريدي في

الغالب وإضافة إلى ذلك هناك نقوش تجسد فعاليات متنوعة من المحتمل أنها تشير إلى رقصات طقوسية دينية خاصة لاستسقاء المطر (Sahib and Calligrapher, 1987, P47).

اتضحت القيمة الفنية للفن العراقي القديم عن طريق جرأة الخطوط وعفويتها وبرز ذلك من خلال نقله لنا صورا لرسوم الحيوانات وبإشكال ووضعيات مختلفة تصور الطبيعة المستمدة من بيئة مزارعي العراق في هذه الفترة ، حيث اشكال الضفادع والطيور المائية والازهار (Susa, 1980, P89) في حين تحتفل الانسانية بحفر على سطح احدى الجرار الفخارية نسقا جميلا من اشكال سنابل القمح لتؤسس لوحة تشكيلية بمنظر طبيعي محملة بخصوصيات تعبيرية حيث تؤكد هذه الدورة حول جسد الاناء اللامحدودية في التاويل لتفعيل ظاهرة الخصب في مظاهر الطبيعة (Sahib, 2004, P8) فاستعارات الفنان لقرون الثور من كتلته المكتنزه بالكتل والتفاصيل محررا من خاصيتها المادية محولا اياها الى شكل رمزي يعبر عن مفاهيم الذكورة في الشعائر والطقوس الجماعية ورسمها بتجريديه للتلميح بدلالات ومفردات الوجود الطبيعية بأجمعها (Sahib, 2004, P60) والحيوانات المدجنة كالماعز والخراف جعل من رؤوسها مخروطية رفيعة (بقرون صغيرة) حلزونية وأذنين صغيرتين . عيونها صغيرة . أجسادها بيضوية منتفخة ملساء أو بشعر أو نقاط بلون معتم قوائمها قصيرة منتفخة (Hawks, Woolley, 1976, P127) فعملية التحول في النظام الفكري لدى لفنان من خلال تأثره بالبيئة التي اعادت تركيب عملية الابداع لديه، من خلالها استطاع ان يصوغ شكلاً دينيا على وفق المفاهيمه الخاصة بالتعبد فحركة الاعمال هي نتيجة لآلية اشتغال الذهن لتكوين لدلالات من خلال الدوال المحيطة. فالفن وسيلة للتعبير عن المفاهيم الدينية فهو "يستعير من الدين ما به يغدو فناً على نحو اعظم" (Lalo, 1966, P306) استخدام العلامات بوصفها وسيلة اجتماعية تضمنت مجموعة من المفردات والرموز فأصبحت كوسيلة اتصال بين الافراد وعلى هذا الاساس برزت ظاهرة اهتمام الفكر باشكاليات الحياة فـ(الاناء النذري)، من الوركاء استخدام الفنان الرموز من خلال استعارة الاشكال الطبيعية واحالتها وتاويلها وشيد الموضوع بنظام متصاعد على سطح الاناء ليقارب بين عالمي المثل والوجود المحسوس (Sahib, 2004, P157).

استخدم الاشكال الهندسية لتعبير عن رموز بيئية محيطة به فالخطوط المتموجة دلالة عن الماء او الشكل الخماسي دلاه عن نجوم منتج وبهذا يكون سرد زمكاني معين تتابع به الاحداث تتميز الاساليب الفنية في الفترة السومرية بالسمة الرمزية التي ظهرت في الفكر السومري حيث "بدأ الفكر يوجد لذاته مجموعة كبيرة من الدلالات هي نظم من الرموز، ينظم به معطيات الخبرة التراكمية التي امتلكها. فكانت نظم وانساق اللغة والفن التشكيلي والاسطورة بمثابة الوسيط بين ما هو معاش وبين ما يحيا في الواقع الروحي ذو الطبيعة الميتافيزيقية. وكان لهذه المجاميع الرمزية اهمية اجتماعية تنظيمية لماهية الفكر، فهي كاداة تواصل لم تكن اعتباطية،.. وسرعان ما وجدت هذه الرموز طريقها نحو الفن" (Sahib, et, al 2002, P81) وبنائية الفكر السومري التي استندت فيها محركات الفكر الى العوامل البيئية بنظام ديني اجتماعي اذ

نلاحظ الاسلوب الذي اتبعه الفنان السومري في التعبير عن معطيات اجتماعية مستخدم الاختام الاسطوانية بنقل احداث وحوادث مجتمعة وفعاليات نقلا صادقا من خلال تصويره لطقوسه الدينية والمواضيع الدنيوية والتي مثلت مشاهد تقديم الهدايا وصراع الحيوانات الاسطورية مع بعضها والمشاهد الحربية وكذلك مشاهد الصيد ، واهم ما يميز هذه الاختام هو تنوع المادة المستخدمة، وعملية تشكيل هذه الاختام كانت تعمل عن طريق صقل سطح الختم بعناية واهتمام وعملية نقش مواضيع هذه الاختام حفرت بعمق وبذلك تبدو مشاهدها واضحة المعالم وتعتبر الاختام الاسطوانية من ابتكارات وادي الرافدين (Sahib and Nafl, Without date, P53-54).

تجسيد ملحمة (كلكامش) في بنية نصية ملحمية غير محددة التي يتحول مفهومها من الذات الى المجموع بصورة رمزية الذي لا ينفي تفرد العام ليعبر عن المثل تبغي اختزال والتجرد من الواقع الى رمزية الروح عكست لنا بأسلوب فني شيق، وبراعة مدهشة، شواغله الوجودية ورؤيته للحياة والموت والجمال والخير والعدل نتيجة الإحساس بالخوف من الوجود وعدمه بصياغة صراع الانسان مع البيئة التي حددت مسيرة حياته وتفكيره لمرحلة زمنية تشكلت فيها رؤاه نحو الحياة والوجود برؤيا فلسفية ذات منحى وجودي . تدوين حكايته الملحمية إلى بث نفحات ذاتية تأملية بتجربته الخاصة التي تتماشى مع روح الملحمة منطلِقاً من صميم علاقته الخاصة بتجسيد الفكر والحياة. تسبغ جسد الملحمة بمسحة من الغموض والإبهام الجليل الملهم والمستفز للخيال والإبداع. وكأن الملحمة تريد من خلال هذا البياض المؤجل والسكوت المحرض أن تستفيد من لعبة الغياب والمنسوخ لتعيد كتابة نفسها بشكل إبداعي متجدد يجعلها على اتصال وتفاعل حواري حيوي (Sahib, 2004, P63) وصراع جلجامش مع الاسد الذي يمثل استعارات رمزية عن صراع الانسان مع البيئة (الحياة).

فضلا عن المسلات التي تتحدث عن الكثير من الحوادث الاجتماعية.ك (مسلة اورنمو)•

قادت التحولات البيئية الى تحولات دلالية اسهمت في تحول الاشكال البيئية تتابعا للمفهوم البنائي والصياغي والمعرفي (الاجتماعي الديني) للفنان السومري ضمن حيزه المكاني بتركيبات وخطوط هندسية التي تؤلف المثلثات والمعينات لتشكل تصميما هندسيا معقدا نوعا ما لتكتسب فاعليه ونشاط اجتماعي لتمثل بنى داخلية بمعطيات بيئية بمنظومات اختزالية بسيطة او بمشاهد طبيعية بما تحتويه من اشكال حيوانية او نبات بسطوح تصويرية تغطي اكبر مساحة من سطح الاناء بالرسم والنقوش الزخرفية، ويرجح ان لهذه الانية المزينة بزخارف ملونة ذات الصناعة الجيدة لها استعمالات خاصة (Sahib and Nafl, Without date, P85-86)

• مسلة اورنمو حيث قامت على اساس سرد حدث احتفالي بتفاصيل طقس مقدس يؤديه الملك امام الاله سين وزوجته الاله ننكال (السيدة العظيمه) حيث احال خيال الفنان المعتقدات المجردة الى حقائق صورية اسطورية فالنص الكتابي الذي يصف الملك اور نمو بانه حفار القنوات وقد استعار من ثمر النخيل للدلالة عن الخصب والتكاثر) (Sahib, 2004, P277)

بذلك جسدت فخاريات سومر من خلال الرسوم والنحوت التي ظهرت على سطوحها، الخطاب الابداعي الذي اخرجه الفنان السومري عنصرا مؤثرا في تكوين نسق خاص بتلك الاعمال ، وبالتالي تنوع الرسوم والنحوتات على سطوح الفخاريات، اذ لعب المرجع البيئي دورا اساسياً بهذا التنوع في عملية تشكيل الآنية الفخارية، بحملها مضامين عالية المستوى . يبدو واضحا في استعارة الفنان السومري لمفردات بيئته في انعكاسها بأثرها على منجزه الفني من خلال الاشكال الهندسية والبيئة المحيطة به، اذ تجسد حقيقة التعبير عن مدركات الفنان مع ما يحيط به من مؤثرات القوى الكونية.

مؤشرات الاطار النظري:

1) اتخذت الفنون في العصور القديمة من الوحدات البيئية والإشكال الهندسية أساس لتزيناتها، وارتبطت بالمضمون الفكري والاجتماعي.
2) اتجاه الفنان لتحوير عناصر وإشكال البيئة المحيطة به للإيجاد اسلوبٍ خاص به للتعبير عن ما يدور في فكره وخياله، وحملة بمضامين جسدت الفكر والمعتقد ، بما يتفق والبناء الفكري لمرحلتها ، باتجاه التحوير والتجريد والترميز .
3) عكست الرسومات على سطوح فخاريات في بلاد وادي الرافدين التأثيرات البيئية على محتوى رؤياه التخيلية الفكرية بمنظومة مرمزة وعن طريقها تشكلت بنية الفكر الاجتماعي وأثرت في صياغة وبلورة تشكيلات فنون بلاد فارس، وذلك من خلال استعارة الفنان الايراني لعدة افكار ومفاهيم ورموز منتقاة ، متقاربة من المعتقدات الرافدينية ذات الدلالات والرمزية.
4) تجنبا لإشكالية مضاهاة الخالق لجا الفنان المسلم للاختزال والابتعاد عن تقليد الطبيعة ، ورغم ذلك كانت الأعمال الفنية تنبض بالحياة والحركة والواقعية.
5) ان القيمة التعبيرية في المشهد التصويري بما يحتويه من موضوعات معبرة عن الواقع البيئي (الطبيعي /الثقافي) كان واضحا في الفنون الشعبية على الرغم من محاكاة الواقع الحسي.
6) تبلورت أولى حركات الفن الإيراني المعاصر يطلق عليها (السقاخانة)، هي أول حركة في الفن الإيراني المعاصر التي يستلهم فنانو هذهِ المدرسة أفكارهم من وحي من الثقافة والتأريخ الإيراني والعقيدة.
7) النهضة الحديثة في الفن الإيراني المعاصر بدأ منذ عام 1936 بتأثر بالحركات الفنية الحديثة في اوربا والتغيرات الهيكلية التي حدثت في المجال الاقتصادي والسياسي والاجتماعي والثقافي في الإيراني ،

الأمر الذي دعى الى ظهور حركات مجددة ومتواصلة في عملية الإبداع على مختلف مجالات الفن والأدب.

8) تمكن الفنان العراقي والإيراني المعاصر بفعل التقصي والتجريب من تأسيس معطيات فنية جمالية عن طريق استلهامه البيئة بروحية وأسلوب معاصر عن طريق التحوير والتجريد والترميز ,مرتبطة بضواغط ابستميولوجية.

9) استلهم الفنان المعاصر (العراقي - الإيراني) من الموروث الشعبي والتراث لتضمين الحالة الاجتماعية والاقتصادية ..... ، بأساليب عدة لتعبير عن معطيات فكرية متحركة منبثقة بمرجعيات بيئية ضاغطة لخلق نظامٍ صوري دال منعكس في المنجز الفني.

10) لعبت التحولات البيئية (الاجتماعية والاقتصادية والفكرية وسياسية) دورا مؤثرا في اعادة بناء حركة التطور والتحول في اتجاهات الفنية المعاصرة (العراق والإيراني).

11) الاختزال البنى البيئية التي قام بها الفنان المعاصر(العراقي /الايراني)، لصياغه مواضيع محملة بمضامين جسدت الفكر والمعتقد وخلقت اسلوبٍ خاص به للتعبير عن تلك الضواغط.

اجراءات البحث

مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث مجموعتين من اعمال الفن الخاضعة للدراسة الأول مجتمع البحث العراقي من الأعمال الخزفية المعاصرة للفنان سعد شاكر انموذجا، والتي أنتجت ضمن حدود البحث الزمانية ، واستطاع الباحث جمعها بعد الاطلاع على ما منشور ومتوفر من مصورات للأعمال الخزفية المتعلقة بالبحث ، تم حصر المجتمع الذي بلغ (30) عملا خزفيا لما لها من مواصفات تخدم هدف البحث. أما المجموعة الثانية المتضمنة مجتمع البحث الإيراني من الأعمال الخزفية للفنان محمد مهدي انوشقر الإيراني انموذجا والتي أنتجت ضمن حدود البحث الزمانية، فقد جمعت بمساعدة (الاستاذ رشيد حميد الخزاعي) ، من خلال ذلك تم حصر مجتمع البحث الذي بلغ (30) عملا خزفيا، وباستكمال الباحث لكل ذلك تكوّن لديه مجتمعان أصليان لبحثه يمثلان المنجز الفني الخزفي في كلا بلدي الدراسة ، والمطروح للبحث بدراسة مقارنة .

عينة البحث:

اعتمد الباحث في اختياره عينة البحث على تقسيم الاشكال الخزفية للفنان العراقي والإيراني المعاصر على وفق النماذج المتكررة من الحالات الفنية فكانت

1) (10)عشرة مجاميع للفنان سعد شاكر و(8)ثمانية مجاميع للفنان محمد مهدي انوشقر

2) بناء على ما اسفرت عنه مؤشرات الاطار النظري من حضور فاعل للمؤسسات البيئية الضاغطة في الاعمال ثم افرزت عن مؤثرات بيئية(اجتماعية, طبيعية, مثيولوجية) فاعلة في اعمال الفنان الايراني عرض مجتمع البحث على مجموعة من الخبراء(*) والاخذ بآرائهم حول اختيار عينة البحث.

(*) أ. م. دز فاروق نواف سرحان ، اختصاص خزف ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أداة البحث

استكمالا لمتطلبات تحقق هدف البحث ، قام الباحث بالاعتماد على بعض (المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري وملاحظات الباحث عن العينات وبعض المصادر والمراجع التي اعتمد عليها الباحث) في بناء اداة تحليل بصيغتها الاولية, بعد ان تم عرضها على عدد من المختصين من ذوي الخبرة* في مجال الفنون التشكيلية، واجراء التعديلات عليها للوصول الى اداة التحليل بصيغتها النهائية، محققا من خلالها اهداف البحث في قياس الظاهرة التي وضعت من اجلها.

منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في وصف وتحليل نماذج عينات البحث وبما ينسجم مع تحقيق هدف البحث .

تحليل العينات :

جنس العمل : عراقي

موضوع العمل : ثنائيات

منفذ العمل : سعد شاكر

مادة العمل : الخزف

القياسات : 40 × 20 سم

سنة الإنجاز: 1980

اتجاه العمل: بيئة اجتماعية

الوصف العام :

تشكيل خزفي يتكون من تركيب كتلي ذي شكل هندسي، تختلف كلتا الكتلتين المتواجدة على مربع ابيض اللون من حيث الحجم والتي لونت باللون البني، أما المربع الأبيض اللون فقد نفذ على سطحه خطوط عرضية متداخلة نفذت بقصديه بطريقة القالب (المنقول عن شكل واقعي، الجنفاص) مع وجود خط فاصل يقسم المربع إلى نصفين .

تحليل العمل :

نفذ هذا العمل في بنائيته على وفق نظام التركيب الكتلي ما بين العلاقات الشكلية الهندسية المتباينة والتي دخل في صياغتها أسلوب بنائي تجريدي ترميزي من خلال توظيف الشكل الهندسي الذي سعى فيه الفنان اعتماد التباين ما بين الشكل الكروي والمربع للوصول إلى لغة مفاهيمية تتخطى البنى الفيزيائية

م. د. حميد نفل ، اختصاص نحت ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد .

م. د. فاروق كاظم اختصاص خزف ,كلية الفنون الجميلة ,جامعة بغداد

بوصفها مفاهيمية تجاوزت اشكالها، لتدخل في عملية تشكيل جديدة مبدعاً نظاماً شكلياً يعمل بدلالة حركة وصرامة الخطوط التي ظهرت على سطح المربع وخارجه على شكل طيات تشبه القماش لإعطاء إيحاء بشكل الملابس، إذ أن الشكل ذو الإستعارة الواضحة يوحي بشخصين يرتديان زياً، وبذلك قد احال الخزاف في بنائية اشكالهِ الهندسية هذهِ إلى رؤى اعتمدت التجريد والترميز، شكلت تكويناً هندسياً تجميعياً، كنمط أسلوبي متداول في اغلب اعماله* التي أوجدت تنوعاً متبايناً في احجام الكتل ولونها، مانحاً حيوية تبعدها عن الجمود الهندسي مرتبطا بمضامين فكرية اجتماعية محملاً إياها شيئاً من ذاتيته عبر ما أراده من مضمون، والذي أشار اليه بأشكال دائرية ذات علاقة اختزالية (ام وطفلها) من ثنائيات رمزية المنحى، فقد حاول الخزاف سعد شاكر الوصول الى رؤيا جمالية تعبر عن البنى الاجتماعية بين ثنائية الام وابنها ضمن مجاورات ومتغيرات سايكولوجية تنم عن تفاعل مجموعة من العناصر والمفردات الهندسية التي تلاعب بها الخزاف من حيث الشكل والحجم لإيصال تلك العلاقة والتي عن طريقها يتعرّف الإنسان على العالم وما فيه ومن خلالها يتم التعرف على المترابطات (الأم وابنها), بسرية الوجود الذي وكل في جسدها بالآلام وديمومة الحياة فمنها واليها يعود المجتمع بطياته وعلاقاته وقد استلهم الفنان تلك المرجعيات البيئية كبنى لتضمينها بأسلوب هندسي لتعبر عن معطياته الفكرية المتحركة لخلق نظامٍ صوري دال منعكس في المنجز الفني، فالصيغ الجمالية التي حاول توظيفها كمناداة (هيجل) للنص الجمالي القائم في ذهن الفنان لا في النقل الحرفي للطبيعة، فاتجه الخزاف لتجريد وترميز عناصر بيئية محيطة به لإيجاد اسلوبٍ خاص للتعبير عن ما يدور في فكره وخياله، وحمل بمضامين جسدت الفكر والمجتمع، كمؤثرات هندسية إبداعية، ذات مضامين بيئية معبرة بعيدة عن التقليدية المألوفة للإشكال، عبر توظيف شفرة ذات انتظام داخلي ضمن وحدة تركيب المحدد الذي يخلق عن طريق وسائطه للتعبير بهدف تصوير المضمون , والدلالات البيئية التي حاول الخزاف توظيفها وفق الية التجريد وتقنياته، اذن فهي متأتية من التكامل الجمالي في إغناء العلاقات في الطبيعة البشرية ,فضلاً عن لون الشكل الدائري الذي أضفى عليه لوناً بنياً داكناً، إذ تناسب مع المضمون الشكلي للعمل، أما شكل المربع ذي اللون الأحادي، وهو اللون الأبيض، والذي وظفت على سطحه مجموعة من الخطوط المتداخلة مع بعضها والتي رتبت بما يتلاءم مع توظيفات شكل المربع من خلال تداوليته عبر عملية تفعيل وابتكار الأشكال ومضامينها البيئية ويوحي الى طيات الملابس* وجرد الشكل الى شكل هندسي كلاسيكي صرف، فقد أثرى سطحه الخزفي في هذا العمل، كتقنية مظهرية ملمسية عن طريق الخطوط التي ظهرت على سطح العمل الخزفي، كوسيلة محملة بالتعبير والانفعالات الشخصية والتي عبرت عن أسلوب بنائه للعمل الفني، وأثر أدواته التي أنتجت خطوطاً عبّرت عن ضربات حادة على سطح العمل الفني، إذ كان لسطحها دوره المؤثر في عملية إظهار الألوان باعتبارات الملابس كغيرها من العناصر، التي تدخل في عملية تحقيق الغاية الاجتماعية، فقد أضفى نوعاً من التباين

* اغلب اعمالة صفة مشتركة بينهم، وهي الصفة الكروية لها لكنه لم يكن ايقونياً في استثماره لشكل الكرة،بل سعى الى ايجاد تنظيم شكلي جديد، يختلف من منجز الى اخر وان كانت تجمعهم صفة مشتركة تعتمد نظام الكرة في قوامه العام، لكن الخزاف احدث خرقاً للنظام باستحداثه تنظيم شكلي تجسد في اقحامه

* لقاء مع الدكتورة زينب كاظم صالح البياتي

ساهم في تحديد الإدراك البصري لعلاقات العناصر، وكذلك في مجال الألوان، فقد استخدم الخزاف في عمله اللون الواحد معتمداً على الضوء الطبيعي وما يحدثه من ضلال لونية تحرك الشكل وتبرز كتلته وعناصره للتعبير عن مضامين اجتماعية معينة، وهو ما بدا واضحاً على سطح المربع ، وهو بذلك قد ترجم انطباعاته التي يراها في عالمه الخارجي، وكتعبير انفعالي مركب للعالم ، وبذلك وفق الخزاف في إثرائهِ لسطح العمل الخزفي، من خلال معالجته اللونية ذات الطبيعة التعبيرية ، لتحرير طاقة كلية للعمل عن طريق المعالجات البنائية بين طبيعة البناء بشكل عام والقيمة اللونية ، وبذلك احدث الخزاف من خلال اللون والشكل والخط انسجاماً تلقائياً متحرراً من كل القيود ، محققاً في تشكيله صياغة توافقية ما بين الطبيعة وذاتها

نموذج (2)

جنس العمل : إيراني

موضوع العمل : عائلة

منفذ العمل : محمد مهدي

مادة العمل : خزف

القياسات : 50 × 30 سم

سنة الإنجاز: 1988

اتجاه العمل : بيئة اجتماعي

الوصف العام :

العمل عبارة عن تشكيل يتكون من مجموعة من الجرار المختلفة الإحجام والمتفاوتة في ارتفاعاتها، تحاورت مع بعضها ككتلة واحدة ، ارتكزت اكبر هذه الجرار على يسار العمل مع تواجد الجرار الأصغر حجماً على يمينها ، تتقدمها جرة صغيرة اختلفت في تشكيلها عن الأخريات، ولون العمل بطلاء زجاجي لماع داكن يميل إلى الأسود في أعلاه، فيما لون أسفله بطلاء ترابي اللون (اوكر) تداخل في وضعه مع اللون الذي يعلوه .

تحليل العمل :

يتكون العمل في تشكيله على تجميع كتلي لمجموعة من الجرار الخزفية مختلفة الإحجام، توزعت بشكل متوازن ومتناسق ، مع ما أحاطها من فضاء رسم الخط الخارجي العام للعمل، محققاً إطاراً منسجماً يتميز بالحركة في التكوين العام ، ففي دمج الجرار بعضها ببعض في توليفة تكمل قيمتها الجمالية ولاسيما التصرف باللون وتدرجاته .

حقق الخزاف في عمله هذا بعداً بصريا ظهر من خلال البروزين اللذين ظهرا خلف الجرتين يمين العمل ، جاعلاً إياهما على شكل كفين في حالة احتضان لكل منهما وهو ما أراده في التعبير عن العائلة المتماسكة بتلك الحميمية ، فالأساس الإنشائي الذي قدمه الفنان في منجزه هذا المؤلف من الجرار ذات الإحجام المتفاوتة المعبرة عن العائلة ، والذي لا يدل على حلول مصطنعة يجذب عين المتلقي ويجعلها

تتأمل اتجاهات السطوح وانعكاس الضوء وتوزيع الضلال على مستويات التكوين بشكله العام ، مع ما عليه من قيمة تعبيرية عالية ، وقد اعتمد الفنان في بناء عمله على التشكيل اليدوي.

اقترب التشكيل الفني لهذا المنجز ، من الإشكال التقليدية الخزفية ، لكنه ينأى عن الغاية النفعية ويتجه نحو غاية جمالية بحتة ، ويظهر ذلك في صياغة الجرار بحجومها المختلفة ، وإخراج فوهاتها بتصرف تعبيري يمثل شخوص العائلة وبهذا حاول الخزاف ان يعبر عن ذلك الحوار الذي عرفة الانسان منذ القدم بنظامه الاجتماعي فالأسرة عبر الازمنة تتأقلم وتتوافق بصيغة ألابنه الاساسية لبناء اي مجتمع فهي اساس اي معتقد او عادات او ثقافة بالاضافة الى الموروثات التي تنقلها عبر الاجيال ، فظهرت هذه المزاوجة بين الإشكال بصورة متناسقة على الرغم من اختلاف حجومها .

من حيث تقنية إظهار السطوح ، نلاحظ أن هذا المنجز خالٍ من التفاصيل ، ومقتصداً بالتنوع اللوني إلى درجة الزهد فيما جاءت عملية المعالجة اللونية لسطح المنجز الخزفي كرؤية ذاتية معبرة ، فاستخدام اللّون (الاوكر) الترابي هو لون الأرض ، والذي يحيلنا إلى أهمية الإنسان واصله مما يعزز فكرة العمل ويعبر عن مضمونه، وبذلك نجد أن الفنان قد وفق من خلال استخدام الألوان وتصميم بنية عمله بإيصال الشكل إلى قيمته التي تبث التاويل في بنية العمل المتمثلة بضواغطها ومرجعياتها الاجتماعية وجاء متقارباً الموضوع وبنائيته في القدرة على الإبلاغ من خلال التوظيف الواعي لدلالة الموضوع، وإمكانيته على إبراز المعنى وحمل المضمون مما جعل العمل يخرج بهذا الشكل المميز، وليعطي معنىً تعبيرياً من خلال المظهر والكيفية، من حيث نعومة الملمس، مما أعطى للشكل تلاعباً ممزوجاً بحسية عالية، فضلاً عن انسيابية الحافات المجاورة للفوهات، كأنها توحي بمفهوم من العلاقات الاجتماعية استفاد الخزاف في معالجة سطح عمله من لون الطينة الأصلي وتدرجها مع اللون الأسود المتسيد في العمل، مشكلاً العامل الأساسي الذي احتضن الموضوع ، حيث أصبح اللون الغاية المعبرة في جمع البنى المتجاورة، ودمجها في بنية تشكيلية واحدة ، محققاً بذلك توزاناً في التكوين الخزفي

نتائج البحث

1) تمكن الفنان العراق المعاصر بفعل التقصي والتجريب من تأسيس معطيات جمالية فنية عن طريق استلهامه الموروث الحضاري بروحية وأسلوب معاصر كما في النموذج (1).

2)غنى الموروث الحضاري كان واضحا في منجز الفني العراقي للقدم الحضارة العراقية مع قصور في الجانب الايراني كما في نموذج (1).

3)عكست التشكيلات والتصاميم التي ظهرت على سطوح فخاريات بلاد فارس التاثيرات البيئية المحيطة بالانسان، واعتبرت ترجمة لغوية مرمزة عن محتوى فكر الانسان ورؤياه التخيلية ذات الاعتقاد السائد لمفهوم الطبيعة والفكر، وعن طريقها تشكلت هذه المنظومة المرمزة في بنية الفكر الاجتماعي في تلك المرحلة كما في النموذج (2).

4) استلهم الخزاف العراقي والإيراني المعاصر في تشكيل مواضيع منجزاته، الموروث الحضاري الإسلامي والمحلي في بيئته للتعبير (الحضاري أو الديني)، والقيم الجمالية من خلال تحوير مفرداته والتصرف بها بقدر من الحرية كما في النموذج (2).

5) عبر الفنان المعاصر (العراقي والايراني) عن معطيات فكرية متحركة منبثقة من مرجعيات (بيئية) ضاغطة في خلق نظامٍ صوري دال على أدراك القيم الاجتماعية باعتباره خطابا إبلاغيا لمفاهيم انعكس بأثرها على منجزه الفني كما في النماذج.

6) استلهم الفنان (العراقي - الإيراني المعاصر) في منجزاتهِ الفنية الموروث الشعبي والتراث من حيث تضمنهِ للحالة الاجتماعية والاقتصادية العامة وحاكى الطبيعة بأساليب عدة كما في النماذج.

الاستنتاجات:

1- لعبت الضواغط البيئية دوراً حيوياً وفاعلاً في عملية إخراج الشكل وبنائية الفنية الجمالية في الخزف العراقي والايراني .

2- تحرر النص الخزفي من أنظمة التشكيل التقليدية وإشكال المتداولة إلى أشكال تنتمي إلى عالم الخزف المعبر ضمن اطار الموروث الحضاري والإسلامي والمحلي في بيئته للتعبير عنها .

3- لعب اللون دوراً فاعلاً ومؤثراً في عملية إخراج الشكل العام للعمل الفني وفي المعالجة السطحية للجسم الخزفي وهذا ما ظهر في أغلب نماذج البحث .

4- لعب الموروث الشعبي والتراث الحضاري ومحاكاة الطبيعة بأساليب عدة لتضمين حالة الاجتماعية والاقتصادية .....

التوصيات :

1- الانفتاح على البلدان الأخرى، وخاصة التي لها مجال واسع في الخزف المعاصر ، والتعرف على خصائصها البيئية

2- الاهتمام بالدراسات المقارنة من قبل الجامعات والكليات وتفعيلها كمادة تزيد من الرصيد المعرفي للطلبة الباحثين والمهتمين والتعرف على ما وصلت إليه التجارب الأسلوبية للخزافين لتلك الدول .

3- توفير وترجمة مصادر تخص الخزف المعاصر للبلدان الأخرى لسهولة الاطلاع عليها واعتمادها في الدراسات البحثية التي تتناول اعمالهم .

المقترحات

الأثر السيكولوجي في الخزف العراقي والمصري المعاصر (دراسة مقارنة) .

References:

- The Holy Quran.

- Al-Dabbagh, Taqi (1992): *The Ancient Religious Thought*, House of Cultural Affairs, Baghdad.
- Alloush, Said (1984): *A Dictionary of Contemporary Literary Terms*, University Library Publications, Morocco
- Barrow, Andre (1980): *Assyria and Babylon*, translated by: Issa Salman and Salim Taha Al-Tikriti, Baghdad.
- Barrow, Andrei (1977): *Sumer Its Arts and Civilization*, Translated by: Issa Salman et al., Times Printing and Publishing Company, France.
- Bekain, Hanna (2001): *Photo Writing*, Al-Mawred Magazine, Issue (1), General Cultural Affairs House, Baghdad.
- Hawks, J, Woolley, J. (1976): *Prehistory*, translation: Yousry El Gohary, 1st edition, Cairo. Knowledge House.
- Jackson, Thorkeld (1982): *Mesopotamia before philosophy* (Man in his first adventures), translated by: Jabra Ibrahim Jabra, Arab Foundation for Studies and Publishing, third edition, Beirut.
- Lallo, Charles (1966): *Art and Social Life*, T. Adel El-Qu, First Edition, Dar Al-Anwar, Beirut.
- Sahib, Zuhair (2004): *Pottery and Sculpture in Iraq* (Prehistoric Era), First Edition, Al-Raed Library House, Amman – Jordan**.**
- Sahib, Zuhair, and Al-Khattat, Salman (1987): *The History of Ancient Iraq in Mesopotamia*, Higher Education Press, Baghdad.
- Sahib, Zuhair, et al. (2002): *Studies in the structure of art*, Ekal Press, Baghdad.
- Sahib, Zuhair, Nafal, Hamid (without history): *Art History in Mesopotamia*, Wa'idoon Organization.
- Soussa, Ahmad (1980): *The Mesopotamian Civilization between the Sumerians and the Semites*, Ministry of Culture and Information, Freedom House for Printing, Baghdad.
- Taha, Angham Saadoun (2005): *The Structure of Discourse in Rafidian Pottery Sculptures*, Majdalawi Publishing House, Amman, Jordan.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/163-178

Characteristics of Environment in Contemporary Iraqi and Iranian Pottery A Comparative Study (Saad Shakir- Muhammad Mahdi) A Model

Qahtan Adnan Mahmoud[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 25/10/2016…...Date of acceptance: 9/11/2016…....Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract:

The Iraqi and Iranian pottery has a significant role in the contemporary world pottery space, despite the fact that influences created those formulation, thus the researcher supposes that there is a relation between the potter and his environment within Iraq's environment and Iran's environment, which are similar at times and different at other times. The researcher, hence, found himself in front of a number of questions:

1- How much was the Iraqi potter inspired by the environment compared to the Iranian potter?
2- Has the Iraqi and Iranian pottery been really inspired by the environment items or there were modified metaphors?

The current research aims at (identifying the influential environmental characteristics in the Iraqi and Iranian contemporary pottery).

The research community consists of two groups of artistic works that are subject to the study. The first is the Iraqi research community which consists of contemporary pottery works of the artist Saad Shakir, as a model, and the second is the Iranian research community which consists of the pottery works of the Iranian artists Muhammed Madhi Anooshqar as a model. The researcher analyzed two samples of the works of the potters and came up with important results including:

1- The Iraqi contemporary artist, by means of investigation and experimentation, was able to establish artistic and aesthetic data, by drawing inspiration from the cultural heritage with a contemporary spirit and style as in the model (1).

2-the richness of the cultural heritage was evident in the Iraqi artistic achievement due to the seniority of the Iraqi civilization, with a shortcoming in the Iranian side as shown in model (1).

[1] General Directorate of Education in Baghdad / Rusafa II.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/179-196

تَّقنِيْاتُ النَّحْتِ التجميعي في نتاجات طلبة قسم التربية الفنيةِ

أشراق علي خلف العزاوي [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/6/28 , تاريخ قبول النشر 2020/8/9 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

ملخص البحث :

شمل موضوع البحث دراسة تقنيات النحت التجميعي في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية، من الشكل والخامة والمضمون والتقنية، وتوظيف هذا الاسلوب لدى طلبة قسم التربية الفنية في كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى، تكون البحث من اربع فصول : الفصل الاول مشكلة البحث تلخصت في البحث عن النحت التجميعي وأهميته في معالجة المهملات الصناعية في حياتنا الاجتماعية ، وفق تقنيات التجميع الحديثة، في النحت الاوروبي وأمريكي ، وظفت هذه التقنية في اكثر من اسلوب واتجاه فني معاصر . اما اهمية البحث. يعد هذا البحث مفيد لطلبة كلية الفنون الجميلة والباحثين والمهتمين، وهو مصدر تعريفي عن مجموعة تقنيات نحتية في العالم وذي اهمية اجتماعية وتوعوية وثقافية ، اما هدف البحث : التعرف على تقنيات النحت التجميعي في نتاجات طلبة كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى، قسم التربية الفنية. وقد تحدد البحث : بدراسة اعمال طلبة قسم التربية الفنية جامعة ديالى في المدة الزمنية الممتدة من عام 2017 الى 2018 وشمل تقنيات النحت التجميعي. كما شمل الفصل تحديد اهم المصطلحات المفتاحية للبحث . اما الفصل الثاني : احتوى على مبحثين : المبحث الاول تناول تقنيات النحت التجميعي و الاتجاهات الفنية، والخامات والتقنيات المستخدمة في المنجز الفني المعاصر ، اما المبحث الثاني فشمل الحركات الفنية ما بعد منتصف القرن العشرين ، وركز المبحث على الاساليب المعاصرة التي وظفت تقنية التجميع، وختم الفصل في ما أسفر عنه من مؤشرات يمكن ان تعتمد كأداة لتحليل الاعمال . اما الفصل الثالث : يشمل اجراءات البحث من مجتمع البحث ومنهجه ونماذجه واداة البحث وتحليل العينات ومبررات اختيار (3) نماذج للعينة ، وتم اختيارها وفق تمثيلها لمجتمع البحث وحدوده الزمانية والتي عن طريقها يتم الوصول لهدف البحث بعد تحليلها وصولا الى اهم ما توصلت اليه الباحثة من النتائج والاستنتاجات ومن اهمها :

1. اختلفت اشكال الاعمال بين استطالة الخطوط كما في النموذج (1، 2) او اتخاذ الشكل الخطوط الشبه معقدة وافقية كما في النماذج (3) مما يؤكد تنوع المحاور التي يعتمدها الطلبة.

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد, ashriq004@gmail.com .

2- تظهر الاعمال في النموذج (2،3) بالأسلوب التجميعي لاستخدام اكثر من خامة، وأما النموذج (1) بالأسلوب التركيبي باعتماده على خامة واحدة..

المقدمة :شّكل النحت التجميعي اهمية كبيرة واسعة النطاق في العصر الحديث وعالج موضوعات متنوعة من خلال الافكار والتقنيات، وجعل من اشياء مختلفة ومهملة ومواد اولية اشكال جمالية، وهذه الاشكال تم توظيفها في البيئة والمجتمع وكان تداولها يمثل اهمية حضارية للحداثة وما بعدها لأنها اهتمت بالنفايات والأشياء المستهلكة والصناعية والبيئية وصياغتها بتقنيات جديدة. فكان النحت التجميعي له حضور واسع وكبير في الساحات وحدائق المدن واهم المعارض والمتاحف الاوربية والأمريكية، وعد من ضمن الثقافة المتداولة التي يمارسها المجتمع الغربي ويتخذها كوسيلة جمالية خطابية في توظيف المهمل من الاشياء المستهلكة والأولية الى شكل ووظيفة جديدة، ومن هنا تأتي اهمية الخوض في تثقيف الطلبة على الاهتمام بمخلفات البيئة والمواد المستهلكة، وتحويل عناصرها من النفايات الصناعية والاستهلاكية بتقنيات حديثة الى اعمال فنية او نحتية بموضوعات وأشكال ادمية او حيوانية او توعوية ، من خلال تجميع وتركيب اجزاء مختلفة او قطع من نفس الخامة الى شكل اخر ،حتى البعض منها ليس له معنى كما في اغلب فنون مابعد الحداثة. تقنيات النحت التجميعي تخاطب المتذوق والخاصة والعامة من الناس. وتعد من اهم المناهج المعرفية والثقافة في العالم لذلك لابد الخوض في معرفة ما اهمية ونفع هذا الاسلوب وتقنيته في تدريس طلبة قسم التربية الفنية، ونقل هذه التجربة ومحاولة تعريف الطلبة في كيفية توظيف هذه الاشكال التجميعية من النحت العالمي في اعمالهم، مما تتطلب من الباحثة عدة تساؤلات حول اثر النحت التجميعي وتقنياته على طلبة قسم التربية الفنية في كلية الفنون الجميلة.

1. هل تساعد تقنيات النحت التجميعي في الحد من المواد الصناعية والمستهلكة وتقلل من مضار ها .

2. هل تقنيات النحت التجميعي تحفز الوعي الجمالي في بناء اعمال فنية معاصرة لدى طلبة قسم التربية الفنية .

تعتمد اهمية البحث افادة طلبة كلية الفنون الجميلة والباحثين والمهتمين، وهو مصدر تعريفي عن مجموعة تقنيات نحتية في العالم وذي اهمية اجتماعية وتوعوية وثقافية ويهتم بدراسة تقنيات النحت التجميعي .

يهدف البحث : التعرف على تقنيات النحت التجميعي في نتاجات طلبة قسم التربية الفنية .

يتحدد البحث بدراسة اعمال طلبة قسم التربية الفنية جامعة ديالى، خلال المدة الزمنية الممتدة من عام 2017 الى 2018 وشمل تقنيات النحت التجميعي ،كما شمل الفصل تحديد اهم الكلمات المفتاحية .

الكلمات المفتاحية :

التقنية: (Technician) التعريف اللغوي : التقنية :مصدر صناعي من تقن : اسلوب او فنية في انجاز عمل او بحث علمي ونحو ذلك، او جملة الوسائل والأساليب والطرائق التي تخص بمهنة اوفن، التكنولوجيا، علم الصناعة، التقنية علم جديدة : اسلوب مختص بفن او مهنة او حرفة تقنية (Electronic dictionary: phttps).

التعريف الاصطلاحي :التقنية :تعرف (ديدي جوليا Didier Julia) في معجمها الفلسفي فتعرفها "بانها كل صناعة لأشياء قد تكون حرفية (صناعة يدوية) او صناعية (صناعة بآلة او بعدة آلات)، انها كذلك جملة من المبادئ او الوسائل التي تعني على انجاز شيء او تحقيق غاية(Mourad،1979،p:125).

التقنية هي طريقة للكشف ، او هي اكتشاف غير محجوب ، او هي الحقيقة في المكان تنشر وجودها بشكل منظم ، انها نهاية لكل ميتافيزيقا (Ibrahim Ahmed،2006،Pp:25-26).

التقنية ليست فقط جملة ادوات ووسائل ، انها ايضا ثقافة او على الاقل تضمر ثقافة معينة ونظرة معينة للعالم وعلاقة محددة بالأشياء والبشر(Sabila،2005،p:128).

التعريف الاجرائي : التقنية : هي اساليب التي ادخلها طالب قسم التربية الفنية، وجميع المتغيرات التي يمكن ان ندخلها على نتاجاته بالاعتماد على خامات صناعية.

الإطار النظري - المبحث الأول - تقنيات النحت التجميعي .

ان البناء الشكلي في العمل النحتي يعتمد بصورة اساسية على معطيات الخامة المكونة لمفردة البناء الشكلي الاساسية وتقنية الاداء التي استند عليها النحات لإخراج منظومته الشكلية وان تطويع المادة الخام لخدمة العمل النحتي سواء كانت منفردة ام مع خامات اخرى اعاد اكتشاف المضامين الشكلية التي استنفذت حوافزها التعبيرية مع دفع (الفنانين لمراجعة تطبيقاتهم النحتية في اوقات فرضت عليهم تساؤلات صورية هل ان وسيلة تمثيل الفضاء ذي الابعاد الثلاثة على سطح ذو بعدين له بالضرورة اي تطبيق نحتي) ينظر:(Bowness،1999،P:274).لقد استخدمت كلمة التجميع لتصنيف نوع من الاعمال الفنية التي تستعمل فيها خامات مختلفة او متشابهة تشكل معاً بطرق مختلفة كاللحام او الضغط أو الربط بالمسامير والبراغي. وتستخدم هذه الخامات كما هي عند اختيارها او تشذب وتهيئ لاستخدامها في العمل الفني . وفي هذا المبحث سوف ندرس الاعمال النحتية المنفذة بأسلوب التجميع وما يحيط بها من مؤثرات في الاتجاه الفني والزمن الذي نفذت فيه. أن اوضح فترة نستطيع ان نؤشرها لظهور الدعوة للتجميع في الاعمال الفنية هو البيان المستقبلي عام 1912 والذي اصدره (امبيرتوبوتشيوني) ودعا فيه الى استخدام المواد غير التقليدية مثل الزجاج والخشب والاسمنت والقماش والمصابيح الكهربائية والجمع بينها في الاعمال النحتية وكذلك دعا الى نوع اخر من النحت (احاطة الفضاء داخل العمل النحتي) وهذا ما اثمر عن اعماله تطور قنينة في الفضاء وغيره).(ينظر:website،WWW) شكل رقم (1). واكد(بوتيشوني)على رغبته في نبذ النحت التقليدي، وكان هدف المستقبليين العام هو تحقيق تداخل بين العمل الفني والبيئة، وتأكيد (بوتشيوني) على تغيير الشكل وجعله اكثر انفتاحاً نحو الفضاء ، أن ايجاد اشكال مادية ملموسة تختلف عن التنظير لها وخصوصاً في التطبيق الواقعي، فتختلف اساليب التطبيق بين نحات وآخر، ولكن الافكار التي نفذها (بوتشيوني) سنجد تمثيلها الدائم في اعماله البرونزية المحدودة ، ان الاسلوب الفريد الذي اتبعه (بوتشيوني) لم يجد صداه عند اي احد من المستقبليين. ولكن تجارب عديدة اجراها (جاكومو) بتجميع المعادن المختلفة في عمله (حصان + راكب + بيت 1914) والتي تصنف نحتاً تجميعياً، جميع اعمال (جاكومو) تمثل عصره وهي

الشكل (1)

من نفس النوع ماعدا (هيكل مصنوع من الورق المقوى والخشب المطلي بالأحمر) والذي اسماه خطوط قبضة (بوتشيوني) للقوة 1915. وهناك مؤشرات على ترادف اعمال (بوتشيوني) و(ارتشبينكو) و(دوشامب فيلون) في هذا المضمار، وهي على الارجح ترادفات ادائية للأسلوب المستقبلي "ان الفن الذي ينشد ادراك الحركة والحالات الذهنية وفن اخر (التكعيبية) يسعى لتثبيت مواقع للأشياء في الفضاء"(Reed,Herbert،1994،P:123).وفي هذا التاريخ تقريباً كان (بيكاسو) قد اتجه اتجاه اخر بعد سنوات من النحت التكعيبي التي اثمرت عن محفوراته الخشبية والتجميع بخامات مختلفة وتركيبات معدنية للغيتار وغيرها من التكوينات الساكنة في ريليفات، مستخدماً الخشب والورق المقوى والصفائح المعدنية وغيرها، وهو بهذا المنهج قد اتبع توصيات (بوتشيوني) في البيان المستقبلي للنحت في اواخر عام 1913. كان هناك حدث مهم ساهم في ولادة حركة بنائية روسية تمخضت عنها العديد من اعمال النحت التجميعي، والبنائيين البارزين، وهو لقاء(فلاديمير تاتلين) و(بيكاسو) في باريس، وتمثيل اولى البنائيات (الريليف) على صفائح المعدن والخشب التي كان (بيكاسو) يصنعها ذلك الحين شكل رقم (2). وبالرغم من تأثر (تاتلين) (ببيكاسو) الا ان المستقبليين الايطاليين كان تأثيرهم وحضورهم اكثر جذباً لأفكار(تاتلين) وتوضح ذلك في (المعرض المستقبلي . خط الترام) الذي اقيم في (بيتروغراد)، حيث عالج المواد الخام والاشياء جاهزة الصنع بترتيبها في فضاء حقيقي، فحقق نمطاً جديداً من النحت، مرتكزاً على الخواص التشكيلية التي تتسم بها المواد وصفاتها المميزة، مما ساهم وبفترة قياسية من تحرير البنائية من شكلها المؤطر التقليدي واتخاذها دوراً اساسياً في الفضاء بتعليقها على سلك بين الجدران لكي تلعب سطوح الجدران المتقاطعة مع الفضاء دورها المتميز شكل رقم (3). ان استخدامه للخامات المختلفة في تشكيله النحتي لعب دوراً في تعزيز النظرة المستقبلية لتعدد الخامات في العمل النحتي ، وبالرغم من الاحداث التاريخية السياسية التي حدثت في موسكو وعلاقتها بالفن عموماً، تطور نوع من الفن في مجمله وهو الفن البنائي الذي شاع في موسكو ثم انتقل الى العالم بواسطة البنائين الروس والمتأثرين به. وفي عام 1920 عرض (تاتلين) نموذج نصب صمم من هيكل فولاذي ملتوي، وفي داخله اسطوانة ومخروطاً ومكعباً من الزجاج، ولم يتحقق تنفيذه، (استخدام النحات الخامات المختلفة في بناءه) وكان (لرودشينكو) ايضا اعمالا متميزة في البنائيات المعلقة . تركزت ابحاث (نعوم غابو) ايضاً في التكعيبية التحليلية وبتطورها اللاحق نحو التكعيبية التركيبية اثناء اقامته في ميونيخ وباريس عام 1916 وكان هدفه مثل (تاتيلين) خلق حقيقة فضائية تجريدية . كان لمدرسة الباوهاوس (البنائين) التي اسسها و(الترغروبيوس) في المانيا عام 1919هدفها نظرياً وعملياً فيما يخص النحت هو الوصول الى بناء ذي

الشكل (2)

الشكل(3)

(4) الشكل

ابعاد ثلاثة وتشبيهه بالأنشاء النحتي .ويعتبر عمل (لازلو موهوني) (التجربة المباشرة للفضاء ذاته) شكل رقم (4). التي استخدم فيه قضبان الكروم لتثبيت السطوح الزجاجية المتحركة حول القضبان لخلق حجم فعلي من الضوء، او اهتزازه فقط بفعل الهواء من حوله، تجميعا نحتيا لتعدد خامته واسلوب معالجته الحركية للموضوع، بالرغم من تنفيذه بعد فترة طويلة من انضمامه (للباوهاوس). كان للأخوين(نعوم غابو) و(انطوان بيفيسنر) نشاط ملحوظ في البنائيات التجميعية بتقديم نماذج منها في معرضهم المشترك في صالة (بيرسيه) في باريس عام1924 وقدم (غابو) عمله (نصب لمرصد فيزياوي 1922و(عمود 1923) باستخدام مواد جديدة مثل الزجاج والبلاستك .لم تختلف الفكرة البنائية التي صاغها (غابو) وبالرغم من اختلاف وجهات النظر في الاسلوب البنائي الا ان اعمال (غابو) بقيت متميزة ومتشعبة مع اسلوب (بيفيسنر)، فبنائياته المشيدة عادة من المعادن الصلبة والبلاستك الشفاف اتخذت خاصيتها كما وجدناها في اعماله الممتدة حتى عام 1960 في امريكا . هناك فترة امتدت من 1913 الى 1924 ظهرت فيها فوضى الدادائية التي حاولت بكل وسائلها بعثرة البنائية الفكرية للفن عموماً وفن النحت خصوصاً بالتثقيف لفن الاشياء الجاهزة اكدتها معروضات (دوشامب) من (مبولة واطار دراجة وحاملة قناني)، الا أن السريالية التي تواصلت مع الدادائية في بعض افكارها تجاوزت ذلك بالابتعاد عن الاشياء التافهة . وتقديم المواد الجاهزة من اجل خواصها التشكيلية كما فعل التكعيبيون وفيما بعد(جاكو متي)(والذي اكدته اكثر الاعمال النحتية سريالية بتقنية التجميع (القصر في الرابعة فجراً 1932) والمنفذ من الخشب والزجاج والاسلاك والخيوط)ينظر:(Bowness،1999، P:283) .شكل رقم (5). وكان للسريالية صدى في اعمال (بيكاسو) ايضا الذي انجز نحتا تجميعاً مميزاً في الفترة التي امتدت بين عامي 1930 -1932 من اشياء واقعية ومواد خام سبق ان اكتشفها في اعماله البنائية البارزة. واغلب هذه الاعمال كانت منفذة بأساليب متشابهة وبمواد مكررة مثل النوابض والمزالج والبراغي واغطية المقلاة، وخردة صناعية ...الخ . فهي رمزية بمضمونها الفكري، تذكرنا بما للفنون القديمة من طقوسية روحية وتمتلك نوعاً من السحر لتعريفنا بالأجناس البشرية البدائية . اما تشييده لعمله المنفذ من الاسلاك (اقفاص الفضاء 1930) شكل رقم (6) . والتي يهدف انجازها بأحجام نصبيه كبيرة (ومن المفترض تأثيرها الشكلي على فكرة عمل (قصر في الرابعة فجراً) ، و(جاكومتي 1932) واعمال (الكسندر كالدر) المتحركة التجريدية الخالصة) ينظر: (Reed,Herbert،1994،P:35) . حرص معظم النحاتين الذين انتهجوا اسلوباً حديثاً في البحث عن رموزهم التشكيلية الخاصة، للتعبير عن الاحساس والعاطفة العميقين ولكن الفروق الضئيلة للأعمال التي امتدت منذ خمسينيات القرن العشرين، دعت الى البحث بشكل ادق عن هذه الرموز ودلالاتها الشكلية في العمل الفني. ومن ابرز الاعمال التي تعد تجميعية (نصب للسجين السياسي المجهول) (لريغ

الشكل (5)

الشكل (6)

الشكل (7)

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بتلر1951) شكل رقم (7). واعمال اخرى (لابرام لاسو) (كثافات فضائية) 1906 و(هربرت فيربر) (تجله الى بيرانيسي 1962) وتجريب اللحام المباشر للقطع المعدنية كما في اعمال (روبين ناكيان) شكل رقم (8) .

(9) الشكل

(8) الشكل

ولكن النحت بخاماته المختلفة والمعدنية منها بشكل خاص كان في تطور مجاور للأعمال التي ذكرناها، الاعمال الصلدة المأخوذة من اعمال (باولوزي) التي اصبحت نموذجاً شائعاً في ستينيات القرن العشرين احد اعمال (باولوزي-1957)شكل رقم (9). فان اعمال (باولوزي) تنوعت منها المتمثلة بأسنان العجلات وغيرها من قطع المكائن الصغيرة ، لجأ في اعماله المتأخرة الى الاستفادة من القطع المعدنية الجاهزة، تتجمع لديه احياناً مفردات متناقضة ولكنها تساهم في ارباك المتلقي بشكل اكبر. ان روحية التجميع المعدني لديه تختلف فهو ميال الى التزييف في تجميعاته وكأن لها وظيفة ولكنها خادعة ، وانجز (ادورد باولوزي) اعمالاً معدنية اخرى مطلية بالكروم او متموجة تزينيه المظهر. ان الرمزية في اعماله طغت على اسلوبه التجميعي الخالي من الرومانسية فهو جذب تكنولوجي ليس الا ، أن اعمال الكولاج في هذا الجانب أشياء متنوعة الخامات والتقنيات ، ودعوة الكثيرين من فناني الحداثة الى نحت اعمال الكولاج مثل (مائدة الذئب لبراونر 1939) شكل رقم (10). " ظاهرة النفايات المعدنية التي لعبت دوراً في اشاعة تقنيات التجميع بين الرسامين والنحاتين على السواء" (Smith،1995،p:196). فالثقافة الاستهلاكية التي اضحت سمة العصر ترسمت بصورة واضحة في منحوتات التجميع . كان لنحاتي أوربا دور ايضاً في النحت العالمي (فسيزار) الفرنسي الذي كرس حياته في انتاج الاعمال (بالضغوط الموجهة) للنفايات والسيارات والعلب المعدنية المضغوطة بكابسات عملاقة ورزمها بأحجام مختلفة . استخدم ايضاً المخلفات الصناعية في تشكيل تكوينات نحتية مختلفة الاحجام تعتمد الاله الضخمة دون اي تدخل تقني يدوي من لحام او تقطيع ، كما في عمله (الدولفين)1961شكل رقم (11). فكل عمل نحتي يتحول فجأة الى لغة وخطاب مختلفة ، فعند دراسة الخامات والاساليب في تنفيذ الاعمال النحتية نجد الاختلاف واضح وكبير لدى النحاتين الذين برزوا بأساليبهم المتنوعة، اما النحات (فيليب كنغ) (وعمله مدى 1967)شكل رقم (12). استخدم خامة مخلفة من الفايبر كلاس باعتقاده مادة تتقبل اي سمه واي لون وهذا ما يجعله مغايراً للخامات الاخرى ولا يشتت

(10) الشكل

(11) الشكل

نظر المتلقي بالانعكاسات المتوهجة للمعادن. فلديه فلسفة خاصة اتجاه ديمومة العمل المتحفية والبيئية. ان من اكثر السمات تميزاً لهذه الاعمال هي معانقتها للأرض فلم تعد القواعد ذات اهمية في ثبات العمل وانما التلاعب في منظور التكوينات عند العرض هو ما يوحي بتعدد المضامين للعمل الواحد واهم التجارب الاخيرة التي سنتناولها هي اعمال النحات الامريكي (ليوناردو)

الشكل (12)

التي ارست قواعد جديدة للتأثير البصري بتشكيل تكوينات درامية في العمل النحتي وتجميع اكبر ما يمكن من مفردات مؤلفاً جداريات احياناً نصفها مزخرفة واحياناً كأنها الواح الكترونية لماكنة عملاقة معقدة واحياناً اخرى بمأساة لذاكرة مليئة بالنكبات والكوارث الانسانية شكل رقم (13).(ان التشكيل النهائي لدى (درو) ليس هدفاً وإنما صياغة التشكيل بمفرداته، فجلوسه اثنى عشر ساعة يومياً في تنضيد مكعباته كان كفيلاً بعلاقة روحية مع كل اعماله) (ينظر:website،WWW).

الشكل (13)

اقتصر جهد الباحثة في تأكيد اهمية تقنيات النحت التجميعي في الاتجاهات الفنية والاساليب النحتية التي سادت العالم في القرن العشرين ودورها في الاتجاهات والحركات الفنية المعاصرة وعلاقتها المؤثرة بالمجتمع واثراء المفهوم الجمالي الصرف للفن الحديث.

المبحث الثاني الحركات الفنية مابعد منتصف القرن العشرين: ارتبط تنوع النحت المعاصر بمؤشرات عديدة من نهاية منتصف القرن العشرين ، فالحاجات الاجتماعية والبيئية والتطور العلمي والتقدم التكنولوجي الذي بدأ في العالم الغربي بعد منتصف القرن العشرين، صاحبه ظهور نظريات فكرية وفلسفية فاعلة في بناء هيكلية فكرية جديدة معاصرة لهذا التطور ، بحوار صامت احيانا ومتفجر احيانا اخرى "الفن حين يجعل نفسه مرآة للطبيعة موجود خارجا عنها وله قوانينه الخاصة وله اهدافه ولبلوغ هذه الاهداف الا ينبغي التوصل الى الجذور ؟ هنا سيبدأ العمل بتجريد صارم . . . وسيباشر جهد ذهني لم يسبق ان بأشرة ابداً فنان او ناقد انهمك في اقتحام كنه الفن حتى معقله الاخير"(Huig,Rene، 1978،P:323). اكد النحت تحمله مشاق الانتقال من عصر الى اخر بأسلوبية خاصة ، مما ساهم بانبعاثه من جديد في كل مرة. ومن ابرز الاتجاهات الفنية للنحت ما بعد منتصف القرن العشرين سأوردها باختصار مع تناول بعض اعمال نحاتيها. كان النحات الامريكي (ديفيد سميث 1906-1965 david smith) مثال واضح في الاستفادة من التعبيرية التجريدية التي سادت في امريكا بعد الحرب الثانية، ومن ابرزهم الذي تجاوز بأعماله التجريدية حدود المحلية، فأعماله شكلت انعطافه في مسيرة النحت الامريكي، وقد تعرف سابقا على النحت الاوربي من الاصدارات الفنية فهو يقول (في الوقت الذي اكتسبت فيه تحرري التقني من (غونزاليس) فان جمالياتي جاءت اكثر تأثرا(بكاندنسكي) و(موندريان) والتكعيبية) ينظر:(Smith،1995، p:199). حقق اعمالا نحتية من الفولاذ الملحوم محققا لغة شخصية، وبعد الحرب، تفرغ كليا للنحت، عبر (ديفيد سميث) عن الحضارة التكنولوجية المتقدمة بأعماله المعدنية واحتل منزلة رفيعة في الساحة الأمريكية والعالمية وفي عام 1962 دعي الى ايطاليا ووضع تحت تصرفه مشغلا

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كاملا فانجز ما قارب اثنان وثلاثين عملا نحتيا بأحجام هائلة وبسلسلة نحتية كاملة، التي صارت في تلك الفترة وسيلة التعبير المفضلة لإيصال فكرة العمل لا قصى غاياتها كما في شكل رقم (14).

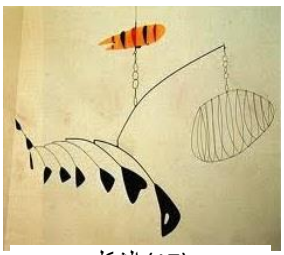
الشكل (14)

النحت التجميعي : اتسمت اعمال (لويس نيفلسون louise-1899-1988 nevelson) التجميعية اهمية خاصة بأشكالها التجريدية الناعمة المقاربة لأعمال التكعيبين ولكنها بسريالية خيالية وفوضى بصرية، يحس المتلقي كأنها القيت جميعاً دفعة واحدة في هذه الحجرة أو الصندوق وطلائها بلون واحد ،الاسود او الابيض او الذهبي او البني ، وفي مراحل متقدمة من اعمالها برزت المواضيع الانسانية التي تطرحها (نيفلسون) في اعمالها ومن اهما (كاتدرائية السماء 1958) كما في الشكل رقم (15) وفي هذا الاتجاه نجد ان وفرة اعمال نيفلسون الخشبية) كان هناك نحاتا اخر حضي بالتقدير الذي حظي به (ديفيد سميث) في اواخر الستينات وأوائل السبعينات هو النحات الانكليزي (انتوني كارو anthonycaro 1942) الذي استفاد من قطع الفولاذ الضخمة (دعامات الشلمان وصفائح الفولاذ وقطع من شبكات معدنية) كان يفضل ان تكون اعماله من (سقط المتاع) وهي الاشياء التافهة، ولكنها تميزت بالامتداد والسيولة وذكر في حديث له (اعتقد ان على المرء ان يحافظ على مخافة ان يصبح شيئا لا شكل له)ينظر:(Smith،1995،p:205). تتسم اعماله بالأفقية وهي تخاطب الفضاء والأرض اما القاعدة فلا وجود لها، عرض اعماله في الفضاء المغلق والمفتوح ، ومعظم اعماله مطلية بلون واحد لا حاطتها بالغموض ومن ابرز اعماله (عيد الشمس) شكل رقم (16).

الشكل (15)

الشكل (16)

النحت الحركي : يعد تاريخ هذا النوع من النحت الى (البنائين والدادائيين) معا فمنذ عام 1920 صنع (نعوم غابو) نحتا مؤلفا من عصا راعشة واحدة ، وقدم (دوشامب) ريليفا دوارا من صحن زجاجي يتحرك محوريا كانه يقدم تصميما وهميا . وانجز (الكسندر كالدر1898ـ 1976 Alexander calder-) متحركاته اول مرة في الثلاثينيات وقد ولدت فكرتة من سيرك للتسلية، فانجز نموذجا مصغرا للسيرك أبطاله من لعب رقيقة، والمتحركات من القطع متصلة بثوابت وأسلاك. وكانت متحركاته المعلقة تنساب بتأثير الهواء دون اي سيطرة من الفنان بل تتحكم بها اطوال الانابيب ووزن وحجم الرقائق. (واهتم بالروابط المفصلية للعمل وعدها بأهمية الاشكال المؤلفة للعمل، (مصيدة اللوبستر وذيل السمكة 1939)ينظر:(Noblerr،1987،p:184). شكل رقم (17). حققت مفهوماً للنحت بانعدام وزنه واحتضان الفضاء له ، تختلف كثيراً عن اعمال



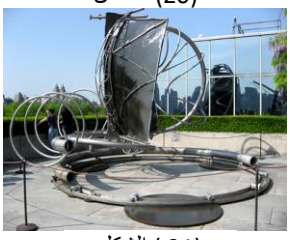
الشكل (17)

النحات(جان تانغليjean tanguely 1925ـ 1991) قدم مكائن (تئن وتتهاوى)، كأن مهمتها تهكمية، واكثرها ذيوعا تلك الماكنة المحطمة لذاتها التي انجزها في نيويورك عام 1960. شكل رقم (18). اما النحات البلجيكي (بول بيوري paul bury) الذي ينتمي الى التقليد السريالي كانتماء (تانغلي) للدادائية ، كانت اجزاء ماكنته العاملة مخفية عن الانظار، فالحركة جزء من العمل وحفيف المجسات يضفي سحرا اخاذا (وحدات منتصبة) شكل رقم (19) . اما اعمال (توني سميث)1912-1980 تميزت بالتحول الى اشكال ثلاثية الابعاد، تحول بالمعنى العام او الخاص ويفسر حسب البيئة التي تحيط بها. شكل رقم (20). في المعرض الذي اقيم في صالة (وايت شايل) الفنية عام 1965 في بريطانيا استخدمت خامات مختلفة واستخدمت الالوان بشكل متميز واهتم النقاد بأساليب التشكيل اكثر من اهتمامهم بالخامات وتميزت اعمال نحاتي امريكا الشباب والأساتذة ، فأعمال (فرانك ستيلا 1934 fraunk steella) تشكلت بالامتداد والالتواء شكل رقم (21) . اتبع اغلب النحاتين اسلوب العرض المفتوح للأعمال وبدون قاعدة كأنها تعانق الارض ، ان الفنان توصل الى تكوين الشكل الذي يقترحه وترك المشاهد يملأ ما تبقى من فراغات العمل . لقد اصبحت للخامات النحتية الجديدة في امريكا واروبا لها حضور كبير وفاعل ، ان تطور النحت في العالم لا يمكن حصره في مبحث متواضع ، الا ان تنوع المفاهيم الفكرية وامتزاج الاساليب الادائية الذي ساد العالم منذ منتصف القرن العشرين ساهم في طرح انساقا مختلفة للرؤية حاولنا التطرق الى بعضها او الاشارة اليها احيانا او الاسهاب في بحثها عند الاخذ بمبدأ الاضافة العلمية للبحث.

(18) الشكل

(19) الشكل

(20) الشكل



(21) الشكل

ما أسفر عنه الإطار النظري :.

1 . اصبح للفنان حرية في طريقة عرض العمل وبالشكل والمكان الذي يراه مناسبا غير محدد بقاعة عرض او فضاء بنائي او حديقة طبيعية .

2- ان التكوين الشكلي بنائية يستغلها النحات لخلق رموز دالة على مفاهيم صورية مختلفة.

3- اصبح العمل الفني وليد اللحظة التي يختارها الفنان، وعدم التخطيط المسبق هي السمة المميزة للفن الحديث، لان اغلب الاعمال نفذت مباشرة على الخامة اوفي الفضاء الذي يحدده الفنان المؤدي.

4- اظهر الفن التجميعي اشياء مفاهيمية لأنها اعتمدت على الاشياء الجاهزة .

5- اثرت الاتجاهات الفنية المختلفة التي ظهرت في القرن العشرين على الفنان بالتقنية والخبرة اللازمة لمعالجة الخامات وتوظيفها بالعمل الفني، مما دفع الفنان في المناورة لابتكار الشكل الجديد .

الاطارالمنهجي :اجراءات البحث : منهج البحث :اعتمدت الباحثة في الدراسة الحالية على المنهج الوصفي التحليلي، كونه اقرب المناهج لتحقيق هدف البحث .

مجتمع البحث : تالف مجتمع البحث من (64) عملا نحتياً من نتاج طلبة المرحلة الثانية للدراسة الصباحية في قسم التربية الفنية كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى للعام الدراسي (2017ـ 2018) وتم اختيار (44) عملا نحتيا بطريقة قصدية تجسدت من خلالها تقنيات التجميع.

عينة البحث :اخذت الباحثة بتصنيف الاشكال من اجل اختيار عينة قصدية على وفق اساليب متنوعة من تقنيات التجميع وتم اختيار عينة البحث الحالي وقد بلغت (3) اعمال نحتية تجميعية .

اداة البحث :اخذت الباحثة بصياغة اداة البحث في شكلها الاولي ، بناء على ما ظهر من مؤشرات في الاطار النظري ، بلغت الاداة من (3) فقرات رئيسية تتمثل في(عناصر العمل النحتي ، تقنيات الاظهار ، التكوين النحتي) وتفرعاتها من فقرات ثانوية بلغت (9) فقرات ، وتفرعاتها المحورية شملت (16) محورا ، ومن اجل تحقيق صدق الاداة للفقرات الرئيسية والثانوية والفرعية ، عرضت الاداة على مجموعة من الخبراء (*) والمختصين في مجال الفنون التشكيلية (نحت) للتأكيد على مدى ملائمة الفقرات الرئيسية والثانوية والفرعية لموضوع البحث .

الصدق الظاهري: بعد الملاحظات وإجراء التعديلات المقترحة من الخبراء تم عرض الاداة بالصيغة النهائية من جديد ، وكانت نسبة الاتفاق 86 % مما جعل الاداة جاهزة للتطبيق ، ملحق (1)

تحليل نماذج البحث :أنموذج رقم : (1) : اسم الطالب : داليا جلال محسن : عنوان العمل : الارتباط الروحي : مادة العمل : المنيوم ملحوم : القياس : 58 سم× 37 سم× 2 سم : سنة الانجاز : 2018 م : مكان العرض : كلية الفنون الجميلة / جامعة ديالى .

تحليل العمل :وصف الشكل : من خلال المسح البصري لمفردات العمل يتبين لنا الشكل عبارة عن خطوط هندسية وتكوينات ذات ملامح مؤلفة من احدى انواع المعادن، الشكل عبارة عن تكوين مجسم ثلاثي الأبعاد متكون من هلالين وانبوبين وقاعدة يرتكز عليها العمل، ومؤلف من مجموعة عناصر تتقاطع فيما بينها ومركبة بشكل تقني وحرفة عالية .البناء الشكلي : يتكون الشكل من مادة الألمنيوم المقطعة على اشكال هندسية وجمعت بواسطة تقنية اللحام، مما شكل لنا شكلاً نحتيا يوحي لنا بثقافة عصر الحداثة، استخدمت الطالبة خامة الالمنيوم في تكوين عملها النحتي بعنوان الارتباط الروحي ذات الأقواس الهلالية التي تشبه القمر من قطعتين متقاطعتين، وركب فوق قطعة الهلال انبوبين بشكل أفقي مائل متناظر، أخذت مفردات الشكل استطالة الى الاعلى، وتأتي قوة الشكل في متانة العامود الذي يربط بين اسفل

---

*. الخبراء : أ.د جبار محمود العبيدي/ فلسفة فنون تشكيلية / نحت / كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد.

2 . أ.م. د محمد عبد الحسين/ فلسفة فنون تشكيلية / نحت / كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد.

3 .أ.م.د ابا ذر عماد / فلسفة فنون تشكيليــة / نحت / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد.

4 . أ. م هادي حمزة الطائي / فنون تشكيليــة / نحت / كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد.

الهلالين وفي الوسط مكونة شكلاً مستنداً على الأرض بقاعدة بسيطة، ايحاء متأتي من قوة علاقة العناصر في التكوين.

أما عناصر العمل النحتي تأتي من مجموع الخطوط التي صاغت الشكل من خلال المظهر الخارجي، خطوط هندسية توحي لنا بالدائرة والأقواس وبالمستطيلات والى اخره من تكوينات هندسية، شكلها الانبوبان في وسط العمل بشكل مستقيم متوجه نحو الاعلى وهما خطين متناظرين، أما القوسين فشكلهم عامودي يتناظران ويلتقيان في نقطة واحدة أسفل العمل مع أنبوب الذي يربط القاعدة، فتتكون الخطوط فيه منحنية ونوعاً ما تشكل التعقيد بسبب تقاطع الخطوط، فنجد ان التكوين ذات نظام مفتوح من الاعلى ومغلق من وسط العمل، أما الانبوبان يشكلان انفتاح في نظام التكوين بشكلهم الأفقي من جانب اليمين واليسار. فيتكون الملمس نتيجة الخامة المستخدمة الالمنيوم وتقنية اللحام المتقنة ، سطوح ناعمة ملساء العمل افتقر إلى الطلاء ولم يلون بأي لون، وحافظت الطالبة على لونه الاحادي لون الالمنيوم الرصاصي، وهذه التقنية استخدمت كما اشرنا من قبل رواد الفن في فترة ما بعد منتصف القرن العشرين كما عند (أنطوني كارو) و(ديفيد سميث) فالاستعارة واضحة من خلال هذا التكوين الهندسي الذي جاء عند فناني حركة الفن التشكيلي ، أن توظيف الفضاء في هذا العمل يظهر الانبوبين يمينا ويساراً، و يظهر نوع من الفضاء المغلق من خلال تقاطع الشكلين في المجسم، أما التقنية التي استخدمتها الطالبة في إخراج العمل النحتي فكانت من لحام خامة الالمنيوم التي لها خصوصية وموضوعية تبرز بشكل كبير من خلال معالم الشكل النحتي . ولا يتوهم المتلقي باعتبارها خامة اخرى بسبب طبيعة الخامة، وظفت المواد المستهلكة في تكوين نظام العمل ببراعة كبيرة من خلال اليات التجميع وبأشكال مختلفة، فتظهر بوضوح معالم الشكل بطريقة التركيب لتلك المفردات في الشكل لتوحي لنا ببناء هندسي حديث يمثل عمل نحتي تجميعي، والأسلوب الذي اسخدم في الشكل هو التجريدية ، لان الاشكال لا تحمل أي سمة من سمات الواقعية، فتوظيف الأقواس الألمنيوم والانبوبان ، شكل تجاوز عن وظائفهما الأصلية وأخذت وظائف اخرى وهي التعالق والاندماج في مشهد بصري واحد، يجذب نظر المتلقي ويحثه على التأمل في طبيعة الشكل العام وليس شكل الخردة والمخلفات الصناعية . العمل متوازن متناظر خفيف الوزن ولم تستخدم الطالبة اي تقنية او ادوات كبيرة في تشكيل العمل بل استخدمت طرق التجميع للعناصر المتعارف عليها في لحام المعادن، فحولت الطالبة المادة المستهلكة الى مادة بوظيفة اخرى، عملاً نحتيا يحمل في طياته مضامين ومعاني وقراءات حديثة للمتلقي.

أنموذج رقم (2):اسم الطالب : عباس كمال محمد : اسم العمل : الكمان: تاريخ العمل : 2018م : خامة العمل : الخشب + سلك حديد + مسامير : قياسات العمل : 18 سم × 5 سم × 67 سم : مكان العمل : كلية الفنون الجميلة ديالى .

تحليل العمل : وصف الشكل من خلال المسح البصري يتبين انه (الة موسيقية) تشبه الة الكمان ولكن بشكل غير نظامي وغير متقن فملامح هذا الكيتار لم تحمل الدقة الجمالية كما هو شكل الكمال في صورته الواقعية.

البناء الشكلي للعمل يتكون من خشب الفايبر الذي تم لصقه وتركيبه بشكل يشبه الة الكمان الموسيقية ولكن بحجم اكبر، وفي الجوانب ثبتت المسامير ومن الامام أوتار من اسلاك البناء الخفيف الذي يربط العمل من الاعلى الى الاسفل، وزن العمل خفيف لا يحمل واقعية الكمان الحقيقي . عناصر البناء النحتي تكونت من خطوط منحنية تظهر بشدة على شكل هيئته الخارجية ، ومرة اخرى تظهر الخطوط معقدة من تقاطع تلك الخطوط العمودية المستقيمة مع الاخرى المنحنية ، فنظام الشكل معقد في تكوينها بسبب عملية التركيب، يوحي لنا بتراتبية الخطوط المنعكسة في هيئة الشكل ليظهر لنا ذلك الكمان . اما ملمس الشكل يمثل ملمس الخشب وسطح العمل متباين في اللون ، وعند النظر اليه من مسافة بعيدة يظهر لنا الى حد ما ملمسه الناعم الذي يوحي باستعارة ذلك الملمس في الالة الكمان . استخدم الطالب لونان في طلاء السطح البني المحمر والبني الفاتح الذي يعطي تباين بين مفردات التكوين النحتي، فهذه الالية في التنسيق اللوني جعلت العمل واضح وذا أهمية بإحالة الشكل للآلة موسيقية ويوحي لنا سطح الكمان بزخرفة بسيطة من جهة الاوتار.

تظهر لنا فضاءات العمل الى حد ما مفتوحة كما في التقعرات على المظهر الخارجي والى فضاء بسيط مغلق كما في الفراغات بين الاوتار، يعكس سطح الكمان لنا رؤية مادة الفايبر الخشبية الحديثة في الانشاء ومن قطع مستهلكة ، تظهر هيئة الشكل الى حد كبير على انها من مادة الخشب وأنها تحاكي الواقع وذات اشكال هندسية فيها مقاربات شكلية كبيرة لعمل بيكاسو الجيتار، يبرز تصميم الشكل من مجموعة المواد الصناعية والعضوية في الطبيعة المتمثلة بالحديد كالمسامير والأسلاك والخشب ، اسلوب المزاوجة بين الاشياء التي تم انتاجها لأغراض ووظائف اخرى وبين المواد في الطبيعة الحية كالأشجار التي خضعت الى التصنيع والتعديل والإنتاج الجديد. لن يخفي الجراءة في الطرح وفي تكوين شكلي يمثل الوعي ونقل الواقع بنضوج فكري مع تمثيل قيمة الشيء في تكوين ، يمثل تلك المساحة التي استطاع ان يحاور ذلك الكمال بشكل الكمان ،الذي يعتقد حقيقة قد استطاع الوصول اليها . الشكل متوازن يقف باستطالة متوجه نحو الاعلى في نظام من الخطوط المتناظرة مما يجعل الرؤية واضحة والقراءة مفهومة للمتلقي ويستند العمل على قاعدة بسيطة لا تحوي اي تعقيد وحتى انها غير مكلفة او باهظة . عملية توظيف الطالب لتلك القطع الخشبية المهملة من الادوات والآلات البسيطة وتركيبها وتجميعها ليظهر لنا المنجز النحت ذات هيئة والشكل ومضمون ، يحاور الشكل الفضاء من خلال سطوحه الصقيلة وتحيلنا دلالات هذا الشكل الى الموسيقى والشاعرية والغنائية لما يحوي من اشارة واضحة في تكوينه ، يشكل موضوع جمالي في عملية التلقي بسبب اسلوبه المباشر في التنفيذ وموضوعه مستلهم من حياتنا الواقعية ، ان هيئة الشكل كانت ناجحة لتوظيف الخامات المستهلكة من الخشب والحديد في اعمال جمالية تحاكي المشاهد وتعطي ثمار التجربة التعليمية لمثل هكذا اسلوب وتقنية لدى طلبة كلية الفنون الجميلة.

أنموذج رقم(3) :اسم الطالب : سهاد فجر محمد : اسم العمل : طير السلام : تاريخ العمل: 2018م : خامة العمل : جبس + مسامير + مواد اخرى : قياسات العمل: 11 سم× 9 سم×37 سم : مكان العمل : كلية الفنون الجميلة ديالى

تحليل العمل :الشكل من خلال المسح البصري عبارة عن طير يحمل في منقاره زهرة حمراء وهو يقف منتصبا على قدميه ويرفع رأسه نحو الاعلى، ويتبين من خلال الشكل أن سطح العمل قد كسى بخامة المسامير .

البناء الشكلي يتبين من خلال البناء الشكلي ان هذا الطير قد تم صياغة هيكله من مادة الحديد التي ثبتت من خلال عملية اللحام ، ركبت المسامير على سطح الشكل النحتي ، فأنتجت خطوط مختلفة ومتنوعة، نجد الخطوط المنكسرة تظهر بشدة في بعض مناطق الشكل خاصة في منطقة البطن وتظهر الى حد ما في مناطق أخرى متفرقة عند اقدام وذيل الطير، اما في منطقة الراس والعين فتظهر الخطوط المنحنية بشدة ووضوح وتتلاشى الى حدا ما في منطقة الصدر ،حيث تظهر مجموعة من الخطوط المعقدة التي لا يمكن فهم اتجاهها بسبب تقنية تجميع المسامير على السطح شكل الطير، انتج لنا هذا الشكل خطوط مستقيمة ظهرت في نهاية الذيل والصدر والأقدام والمنقار، والخطوط المنحنية نجدها كثيرة خاصة في شكل الزهرة، أما الملمس فقد كان الى حد ما يظهر ناعم بسبب تباين سطح الطير من خلال ترتيب مجموعة المسامير باتجاهات مختلفة وفي أماكن أخرى من شكل الطير كأن الملمس متنوع ويظهر في منطقة الذيل والجناح ذات نهايات مدببة فيها الملمس خشن والخطوط مستقيمة وغير منكسرة، وتم اكساء العمل بطلاء اكثر من لون خاصة ان الزهرة شكلت لونين الاخضر والأحمر بشكل واضح وكبير، ولكن لون واحد طغى على سطح شكل الطير هو الفضي غير مطلي بلون محافظا على لون المسامير، فيتضح ا الشكل منفتحا في الفضاء بسبب رمزية الطير التي تخلق ذلك الوهم بالطيران وكذلك من خلال تركيب المسامير التي تفاعلت بشكلها المحددة من خلال الخطوط المستقيمة في الجنح والذيل، ويظهر لنا ايضا في نفس الوقت ان وقفت الطير في الفضاء تعطي الشعور بأنه مغلق نوعا ما، بسبب كتلتها الصلبة في فضاء مفتوح حيث لا يعكس ذلك التفاعل مع الفضاء الخارجي . اما تقنيات الاظهار تجسدت بخامة الحديد بشكل مباشر بعيد عن اي شبهات من مادة اخرى، لان الشعور الذي انتجه سطح الشكل من المسامير يمكن لأي شخص تمييزه، لاستخدامها في حياتنا اليومية ، وقد طوعت في هذا الشكل الناتج بتقنية اللصق بسبب حجم المسمار الذي لا يتحمل تقنية اللحام ويؤدي الى انصهار خامة المسامير ، ان الاسلوب الذي استخدمته الطالبة هو التركيب والتجميع تلك المفردات والعناصر في شكل واحد وتظهر بدقة وتفاصيل عالية. لان تلك الزهرة في الشكل كانت من مواد الطبيعية الحية في البيئة، فالشكل الظاهر للمتلقي هو محاكاة بالشكل الواقعي للطير ولكن بأسلوب تجريدي حيث استندا على التعبير عن مفردات الشكل من الريش بعنصر المسامير وجمعها ولصقها بطريقة توحي وتدل لذلك الشكل الحقيقي للطير، ويتضح هنا ان الاسلوب الذي اعتمدته الطالبة هو ذاته الذي انتجته النحاتة نيفلسون في اعمالها عند تجميع بقايا الأخشاب المأخوذة من البيوت المهدمة في نتاج عمل نحتي واحد. العمل متوازن يقف بشكل عمودي يتجه بأفقية وهو متناظر خفيف الوزن قد نفذ بتقنية وأدوات بسيطة، يمثل ظاهر الحركات الحديثة والاتجاهات الفنية للمدارس التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية، فالخيال في التعبير عن شكل الطير من خلال جمع المسامير مع بعضها في تكوين شكلي لا حدود له في التعبير، لأنه من مواد قد تكون أمامنا في حياتنا اليومية ولا ندرك أهميتها غير الوظيفية المتعارف عليها في ربط الاشياء المنكسرة او تثبيت بعض الاشياء والاشكال .فنجحت الطالبة في توظيف هكذا خامة بالرغم من

صلابة المعدن وصعوبة ارواء المعنى بسهولة شكله، يوحي لنا هذا الامر الى ان الطالبة استطاعت ان تستجيب الى الدرس وان تروض تلك الخامة في عمل طائر وأغنت الموضوع بمفردات رمزية من تقنية التجميع .

نتائج البحث : .بعد تحليل نماذج البحث توصلت الباحثة الى مجموعة نتائج وهي كما يأتي :

1- الخامة المستخدمة في النماذج (1) مستهلكة من بقايا الالمنيوم وصفائح الحديد ،اما في النموذج (2) فهي خليط بين الحديد المستهلك والخشب والمسامير وبقايا اسلاك ، اما النموذج (3)فخامتها جديدة من المسامير والقماش واللاصق والقاعدة من الخشب ، اختلاف منشأ الخامات المستخدمة في الاعمال النحتية عند الطلبة ، وبالتالي تحول مسار الادراك حسب وعي الطالب .

2- النموذج (2) مخصصة للعرض الداخلي لتأثر خاماته بعوامل البيئية لأنها من الخشب ، اما النموذج (1،3) فلا يتأثر بهذه العوامل لأنها من خامات صلبة مما يؤكد تنوع التقنيات في عرض الاعمال التجميعية.

3- استخدم الطلبة الالوان في النماذج (2 ،3)البني والرصاصي فقط مما يؤكد نظرة الطلبة الذاتية فيما يخص هذه التقنية.

4- اختلفت اشكال الاعمال بين استطالة الخطوط كما في النموذج (1، 2) او اتخاذ الشكل الخطوط الشبه معقدة وافقية كما في النماذج (3) مما يؤكد تنوع المحاور التي يعتمدها الطلبة.

5- جميع الاعمال تحمل دلالات رمزية ، فالنموذج (1) شكل هندسي يدل على الاستمرارية من خلال الخطوط المستقيمة والأقواس الهلالية، والنموذج (2) كان لانعكاس شكل الة الموسيقى ودورها في رؤية الشعرية والموسيقية، والنموذج (3) صورة الطير التي لها محاكاة مع الواقع بشكل تجريدي .

6- تظهر الاعمال في النموذج (2،3) بالأسلوب التجميعي لاستخدام اكثر من خامة، وأما النموذج (1) بالأسلوب التركيبي باعتماده على خامة واحدة.

7.الملمس في النموذج (3)يظهر بسطوح خشنة بشدة، وظهر في النموذج (2) السطوح الى حد ما متنوعة، وفي نموذج (1) يظهر الملمس ناعما بشدة .

الاستنتاجات :

1- تأثر الطلبة بالأشكال الفنية المعاصرة، ومنها تقنية النحت التجميعي التي لعبت دور اساسي في سياق الوعي عند الطلبة.

2- اضحت التقنية سمة ملازمة للنحت التجميعي والنحت الحديث عموما لحاجة الفنان التشكيلي دوما لتقنية تعبر عن ذاته قبل مضمون العمل .

3- ادى ظهور الخامات المعدنية المختلفة الى تعدد طرق التجميع واضافة جديدة للنحت التجميعي .

4- تبين ان اغلب الاعمال النحتية المعاصرة انجزت بواسطة تقنية التركيب والتجميع حتى وان كانت بأساليب اخرى مختلفة، واستطاع الطلبة توظيف هذه التقنية في اعمالهم.

References:

1. Bowness, A., *modern European art*: Translated by, Fakhri Khalil, Al Maamoon Foundation for Translation and Publishing, Baghdad, 1990.

2.Reed H., *modern sculpture*, Translated by: Fakhri Khalil, Arab Foundation for studies and puplishing, Beirut, 1994.

3. Sabila, M., *modern and after modern*, Baghdad, Center for Studies of Philosophy of Religion, 2005.

4.Smith,E., *LucyArtistic movements after WWII*, Translated by: Fakhri Khalil, General Cultural Affairs Foundation, Baghdad, 1995.

5.Mourad and Heba and others, *Philosophical Lexicon*, New Culture Foundation, Printer of Ahmed's children, Cairo, 1979.

6.Noblerr, N., *dialogue of seeing*, Translated by: Fakhri Khalil, Ibrahim Jabra Al Mamoun Foundation for Translation and Publishing, Baghdad, 1987.

7. Huig, R., Art, *interpretation and method*,Translated by: Salah Mustafa, Ministry of Culture and Guidance, Damascus, 1978.

8 .Ibrahim A., *The problem of existence and Technician* Martin Hedgger, Variation Publications, First edition, Algeria 2006.

مواقع شبكة الانترنيت :

9. WWW.ARAB.ENCY.COM .

10. WWW@CARFVINGTHEFUTURE.COM.

11. www.leonardodrw.com.

12. WWW.MARKDISUVERO |ASK.COM.

13. www.webster online Dictionary. com

14.https://www.almaany.com/ar/dict/arar/%D8%AA%D9%82%D9%86%D9%8A%D8%A9.

(ملحق) رقم (1) اداة التحليل

الفقرات الرئيسية	الفقرات الثانوية		تظهر بشدة	تظهر الى حد ما	لا تظهر
عناصر العمل النحتي	الخط	منكسر			
		منحني			
		معقد			
	الملمس	خشن			
		ناعم			
		متنوع			
	اللون	لون احدي			
		لون ثنائي			
		متعدد الالوان			
	الفضاء	مفتوح			
		مغلق			
تقنيات الاظهار	الخامات	جبس			
		حديد			
		المنيوم			
		زجاج			
		خشب			
التكوين النحتي	تركيبي				
	تجميعي				
	تجريدي				
	واقعي				

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/179-196

Synthetic Sculpture Techniques in Outputs of Students of the Department of Art Education

ISHRAQ ALI KHALAF AZZAWI[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 28/6/2020……..Date of acceptance: 9/8/2020……..Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract

The research studies the synthetic sculpture techniques in the outputs of the students of the department of art education in terms of the shape, texture, content and technique, and employing this style by the students of the department of art education on the college of fine arts, university of Diyala. The research consists of four chapters: the first chapter: the research problem summarized by looking for the synthetic sculpture and its importance in the treatment the industrial wastes in our social life, according to modern synthetic techniques, in the American and European sculpture. This technique has been employed in more than one contemporary artistic direction and style.

This study is considered important for the students of the college of fine arts and the researchers and those concerned. It is an introductory source of a group of sculpture techniques in the world and has a social, educational and cultural importance. The aim of the research is to identify the synthetic sculpture techniques in the outputs of the students of the college of fine arts in the university of Diyala in the period of time extending from 2017 until 2018. It consisted of synthetic sculpture techniques. The chapter also consisted of identifying the terms of the research. The second chapter consists of two sections: the first section dealt with the techniques of the synthetic sculpture and the artistic direction s, and the raw material used in the contemporary artistic achievement. As for the second section, it includes the artistic movements after the middle of the twentieth century, and the section focused on the contemporary styles that employed the synthesis technique. The chapter ends with the indicators that can be relied on as a tool for analyzing the works. As for the third chapter: It consists of the research procedures, the research community, methodology, samples, research tool, analysis of the sample and justifications for the choice of (3) samples. These samples

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, ashriq004@gmail.com .

have been chosen according to their representation of the research community and its temporal limits, through which the research objective can be reached at after the analysis. The researcher arrived at some results and conclusions including:

1- The shapes of the works differed between the elongation of the lines as in sample (1, 2) or the shape takes semi-complex and horizontal lines as in sample (3) which confirms the variation of axes adopted by the students.

2- The works in the samples (2, 3) appear in the synthetic style due to the use of more than one raw material, while the sample (1) appears in the structural style depending on one material.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/197-214

جماليات الفكرة التصميمية ودورها الإتصالي في المنجز الكرافيكي

انتصاررسمي موسى [1]
دينا محمد عناد [2]
سحرعلي سرحان[3]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/9/27 , تاريخ قبول النشر 2020/11/11 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

ملخص البحث

شهد مجال التصميم الجرافيكي صيغة تفردية متميزة متحولة في بنائها وتركيبها ومتفوقة على النظم عن طريق ابتكارها معطيات تأسيسية لأفكار تصميميه ذات جماليات وظيفيه ونفعيه وصياغة فاعلة ومتحركة في ظل التوجهات الحديثة وما أحدثته العولمة من انفتاح على العالم الخارجي وعمليات اتصال وتواصل مع المجتمع الدولي عن طريق التصميم الكرافيكي. وبناءً على ما تقدم، تأتي هذه الدراسة الموسومة (**جماليات الفكرة التصميمية ودورها الاتصالي في المنجز الكرافيكي**) لتوضح الموضوع عبر ثلاثة فصول، تضمن الفصل الاول والذي تم تخصيصه لمنهجية البحث، مشكلة البحث والحاجة اليه والتي حددت بالتساؤل الآتي (**ماهي جماليات الفكرة التصميمية وما هو دورها الاتصالي في المنجز الكرافيكي**)؟

وكان هدف الدراسة (**التعرف على جماليات الفكرة التصميمية ودورها الاتصالي في المنجز الكرافيكي**) كما ضم أهمية البحث وحدود البحث فضلاً عن تحديد المصطلحات.

أهم النتائج التي توصل اليها البحث هي:

1- أن مفاهيم الجمال نسبية وتختلف من شخص لأخر ومن موقف لأخر.

2- الجمال في التصميم الكرافيكي ظاهره موضوعيه وليست مزاجيه أو ذاتيه كما في التشكيلي، وهذا ظهر في جميع النماذج.

3- ارتبطت القيمة الجمالية للشيء بالقيمة الوظيفية والنفعية له وخاصة في التصميم، فالجمالية تنبع من قيمته الوظيفية والنفعية ثم تأتي القيم المادية الاخرى وهذا ظهر في جميع النماذج

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، intessar.musa@cofarts.uobaghdad.edu.iq.
[2] جامعة بغداد، قسم النشاطات الطلابية.
[3] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد.

4- قدمت النماذج (1، 2، 3 ،4) رسائل اتصالية وتواصلية عالمية غير محدودة بتوظيف رسائل بصريه تحمل معاني ومضامين عميقه للمجتمع الدولي على اختلاف لغاتهم واحتياجاتهم وافكارهم فكانت لغة عالميه.

5- تنبع القيمة الجمالية في تصميم الشعارات من قيمته المعنوية والتراثية والانسانية وهذا ظهر في النماذج (1،2، 3، 4) حيث كانت قيمة العمل التصميمي من خلال القيمة المعنوية والانسانية والوظيفية للرسالة الاتصالية.

6- امتازت الافكار التصميمية في تصميم الشعارات بوضوحها وبساطة الفكرة حيث ابتعدت عن التعقيد في طرح الفكرة التصميمية وهذا ظهر في النماذج (1،2، 3 ،4). وهذا ظهر في جميع النماذج.

مشكلة البحث والحاجة اليه

مشكلة البحث

تعّد جمالية الفكرة نتاج عمل مقرون ببحث مرتبط بتفكير، للوصول الى كل ما هو مبدع يمتاز بالحضور والتأثير في المتلقي وجمالية الفكرة المبدعة هي النتاج المتسم بالفرادة والجدة والحضور في مختلف مجالات الابداع ، وفي التصميم الكرافيكي تكون الشعارات ميزة هامة في انتاج ايقونات تصميمية تعكس دلالات المنظمات و المؤسسات وهي بمثابة لغة تواصل وإيصال عالميه بين المجتمعات ، مما تقدم يمكن تحديد مشكلة البحث بالتساؤل الآتي **(ماهي جماليات الفكرة التصميمية وما هو دورها الاتصالي في المنجز الكرافيكي)؟**

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في انه:-

1- يسهم في التعرف على الدور الاتصالي للفكرة التصميمي وجمالياتها.

2- يحقق الابداع الفكري التصميمي والذي يؤثر على تبلور فكر المصمم الجرافيكي

3- يمكن أن يسهم في دعم الجهات التي تعمل في تخصص التصميم الكرافيكي.

هدف البحث

إن هدف البحث هو:-

(التعرف على جماليات الفكرة التصميمية ودورها الاتصالي في المنجز الكرافيكي).

حدود البحث

تؤطر البحث حدوداً هي بمثابة دائرة دراسته وهي:-

الحدود الموضوعية: جماليات الفكرة التصميمية ودورها الاتصالي في المنجز الكرافيكي

الحدود المكانية: شعارات منظمات الأمم المتحده

الحدود الزمانية : عام 2019. مع العلم ان تصميم الشعارات يمتاز بالثبات النسبي ولا يحتاج الى تحديد فتره زمنيه .

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

منهج ومجتمع البحث

إتبع البحث المنهج الوصفي **التحليلي** للنماذج بوسائل التحليل النقدي الموضوعي لكل أنموذج، للوصول إلى نتائج دقيقة. وتضمن مجتمع البحث 15 شعار لعام 2019 لمنظمات الأمم المتحده منشورة على الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت) وقد اعتمدت الطريقة (القصديه غير الاحتمالية) في إختيار نماذج البحث وقد بلغ عدد نماذج البحث (4) وبنسبة 24% من المجتمع.

المبحث الاول : جماليات الفكرة التصميمية

أولاً: الفكرة والتفكير

إن التصميم كفكر وفلسفة قائم على ما سيكون كرؤية مستقبلية متطورة، فدور المصمم هو استشراف المستقبل واستنباط حلول جديدة، فالفكرة رؤية واضحة المعالم لها القابلية على التطور والفكرة لاوجود لها قبل مواجهة الانسان مشكلة ما تستدعي فضوله وتدخله بغية حلّها أو تقويمها أو الوصول الى حقيقة ما، مما تجعله يستحضر كل خبراته السابقة ويستحدث علاقات جديدة بينها للوصول الى حّل.

إن الفكرة هي صورة ذهنية في الدماغ مالم تبحث عن عناصر مادية ملائمة تترجم عن طريق عناصر الفكرة الى واقع ملموس لكي لا تفقد الفكرة قيمتها وقد تفشل الافكار عند التنفيذ وقد تكون الفكرة لمصمم والتنفيذ لآخر، وهذا ما تتسم به الكثير من مؤسسات التصميم الحديثة ويسمونه بـ(صانعي الأفكار) فهم الأكثر خبرة وعبقرية في هذا المجال.

وتظهر الفكرة عند مواجهة الانسان مشكلة ما تستدعي الحّل أو التقويم أو الوصول الى حقيقة ما مما تجعل المصمم يستحضر كل خبراته السابقة ويستخدم علاقات جديدة بينها للوصول الى حّل المشكلة.

أما التفكير (Thinking) فهو عمليات فسيولوجية معقدة، وهو كل أنواع النشاط العقلي أو السلوك المعرفي الذي يتميز بتوظيف الرموز في معالجة المشكلات والاحداث بطريقة فكرية مجردة، وليس عن الطريق المادي أو النشاط الظاهري المحسوس. وعملية التفكير عملية مستمرة في الدماغ لا تتوقف أو تنتهي طالما الانسان في حالة يقظة حتى وإن كان مسترخياً حيث إن دماغه في حالة نشاط وعمل دائمين وهذا النشاط يسمى التفكير (Daniel Kanman:2015)، إذاً فإن الافكار هي تلك الاشياء الموجودة في العقل كمنتج للعقل، وبالتالي فالفكرة هي نتاج التفكير . والفكر في الفلسفة، يغطي مجموعة من المفاهيم، وهي مفاهيم مجردة تظهر كصور في الدماغ، ويقوم الفكر بعملية نقل الواقع بواسطة الحواس الى الدماغ الذي يكون مستعداً لأستقباله مع وجود معلومات سابقة عن الحدث نفسه والذي بدوره يفسر بها الواقع.

بناءً على ذلك فإن الانسان ما هو الاّ مجموعة من الافكار التي تتحكم في سلوكهِ وتصرفاتهِ.

والتفكير العلمي هو أحد أنشطة دماغ الانسان وهو ليس بالضرورة تفكير العلماء فقط ، فالعالم يتمكن على وسيلة ضخمة من المعلومات في مجال تخصصه فالتفكير العلمي إذا هو ليس تفكير العلماء وحدهم بل هو أسلوب تفكير وطريقة في النظر الى الامور تعتمد أساساً على العقل والبرهان والدليل، وهو ذلك النوع من التفكير المنظم الذي يمكن أن يستخدمه الانسان في شؤون حياته اليومية ونشاطاته المختلفة (Fouad Zakaria:1978)وهذا يمكن أن يتوفر لدى شخص عادي لم تتوفر لديه فرصة التدريب والتخصص في

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

احدى فروع التعليم، وبالرغم من ذلك فإن التفكير العلمي هو منهج منظم يستند الى خلفيات وأسس علمية ومعرفية متخصصة لحل المشكلات الحياتية المختلفة وكيفيات التعامل مع انشطة الحياة المختلفة.

ثانياً : رأي الفلاسفة في فكرة الجمال

إن الجمال قيمة حسية تمنحها ذاتية الفرد الى الاشياء التي حوله فيقدسها ويتذوقها ويستمتع بها وقد مرَّ الفن عامةً والتصميم خاصةً بمراحل وتحولات عدة تأسست عن طريقها مفاهيم جديدة للفن والجمال، عصفت بالمفاهيم القديمة. وسنحاول قراءة الجمال بحسب رأي بعض الفلاسفة.

لقد تعددت الآراء تجاه الجمال ولايوجد مقياس عام وشامل للجمال وتختلف النظرة الجمالية من شخص لآخر، وتعتمد على الخبرة التي يمتلكها والبيئة التي يعيشها بمكوناتها الاجتماعية والاقتصادية والفكرية والدينية وما هو جميل في بيئة معينة قد يكون العكس في بيئة أخرى ومجتمع آخر (Al-Hussaini, Iyad ،2- 2008).

وهناك من يطرح موضوع الجمال بأنه ظاهرة موضوعية وليست ذاتية أو مزاجية فخصائص الجمال مستقلة سواء تم تذوقها أو لم يتم تذوقها، ومن فلاسفة هذا الاتجاه (غوته) **إذ يقول** للإبداع الفني قوانين موضوعية. (Walter Sabash، 2000)

وفي التصميم فإن للموضوعية أهمية لأن الجماليه في التصميم ترتبط بالوظيفة والنفعية إذ هناك عوامل تتدخل كالمادة والتقنية والمعالجات التصميمية والوظيفية للشيء. كلها عوامل موضوعية تؤثر في الناتج الجمالي للمنتج التصميمي، إذاً فالجمالية هنا كامنة في صفات ومواصفات الاشياء المصممة.

نظر الفيثاغوريون الى الجمال على انه يقوم على أساس النظام والتماثل والانسجام إذ لا إفراط ولا تفريط.

أما سقراط فقد ربط بين الجمال والخير والمنفعة، وأعتبر أفلاطون الجمال شيء ينتمي الى عالم المثل ، وأعتبر الفن هو الجمال المطلق وقد دعا أفلاطون الى جمال النفوس والصور العقلية والاخلاق والخير.

، أما أرسطو فقد ربط بين الجمال والكلية والتآلف والتوازن والنظام وأعتبر الفن لابد أن يحاكي الطبيعة.أما سانتيانا فيقول بأن الفن هو متعة ولذه جمالية. وأعتبر(كانت) الجمال صفة للشيء الذي يبعث فينا اللذة بصرف النظر عن المنفعة. ويعود هيغل للأغريق في ان الجمال يعتمد على الوحدة والتناسب والتنوع.

وينظر تولستوي الى الجمال في الفن بأعتباره احدى وسائل الاتصال مع الناس عن طريق التعبير. (Herbert Reid، 1949)

ثالثاً : الجمال والوظيفة النفعية للفكرة التصميمية

للتصميم خصوصية، إذ تظهر القيمة الجمالية في التصميم من خلال القيمة الوظيفية والنفعية للمنتج التصميمي بالدرجة الأساس وتأتي العوامل الاخرى كالقيمة المادية للشيء، كما أن للتصميم قيم جمالية تنبع من قيمتها المعنوية والتراثية والتي تفخر بها الشعوب والمجتمعات وهذا في الصناعة والاقمشة والعمارة والتصميم الداخلي والكرافيكي فتأتي قيمتها الجمالية من قيمتها المعنوية ، كما أن هناك أعمال فنية تتفق مع الفلسفة المثالية في المعنى والدلالات وفي الاخلاق والخير والصدق وهو مايتعلق بالاعمال ذات الارث الحضاري للشعوب ورموزها الفنية، فتأتي قيمتها الجمالية من قيمتها المعنوية والانسانية (Al-Hussaini, Iyad p3. 2008).

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

إذ يطرح (غوته) الحكم الموضوعي للجمال بينما يطرح (كانت وهيكل)الحكم الذاتي للجمال معتبراً أن الجمال هو شعور يكمن في الانسان وفي روحه. وهنا فأن الحكم الذاتي على الاعمال الفنية هو حكم خاص وهذا ينطبق على الاعمال الفنية والتشكيلية يتبع الحكم المزاجي والنفسي والميول والرغبات، يقول(كانت) ان الفن ليس محاكاة لشيء جميل بل هو تمثيل جميل لشيء ما، مما يجعل هذا الحكم غير دقيق وغير موضوعي للأعمال التصميمية ذات الاداءات الوظيفية والنفعية لاسيما وأن التصاميم تتعّدد للسلع والمنتجات والموديلات المختلفة لتلبي الحاجات الانسانية والاذواق المتعددة (Dennis Huysman ،1949)

إذا فإن الخبرة الجمالية تقوم على العلاقة بين التصميم والمتلقي، على قدر من الحكم الموضوعي لهذا المنتج المصمم وان المتعة بالنسبة للمتلقي أساسها تلك الوظيفة التي يؤديها ذلك التصميم ثم تأتي جمالية الشكل (2008.p3 Al-Hussaini, Iyad)

أن اولى أهداف التصميم هي كونه يحقق الحاجات السيكولوجية للإنسان وهذه الحاجات تشمل الحاجات الوظيفية (النفعية والجمالية) وهي متداخلة مع بعضها البعض، ولكن بالرغم من تداخلهما الا ان الحاجة الوظيفية للشيء تبقى مهمه واساس، وان ما نطلق عليه بالمتعة في الفن يتحول الى حاجات في التصميم يحاول الانسان اشباعها في إطار المتعة وهنا فالقيمة النفعية هي التي تحقق تلك المتعة ، وهذه تختلف من انسان لآخر بحسب حاجاتهم وثقافاتهم. وان القيمة الجمالية المرغوب بها غالباً ماتربط الجودة بكفاءة المنتج الوظيفية في التصميم. (Shaker Abdel Hamid ، 2016).

فالجمالية هي حاجة حسية وسيكولوجية للفرد وإن صفة المثال عن طريق علاقات التكوين الشكلي للمنتج التصميمي وهنا أصبحت العلاقة متداخلة بين الجانب النفعي والجمالي في التصميم بسبب ضرورة علاقات التكامل بينها.

يتضح مما تقدم ان القيمة الجمالية للتصميم ترتبط بالجانب النفعي والوظيفي والادائي للمنتج وهذه هي العلاقة بين القيمة الجمالية والقيمة النفعية والوظيفية للتصميم لأن التصميم يفقد قيمته دون وظيفة، على عكس الفنون الاخرى كالفن التشكيلي والنحت، فأنه لا ترتبط قيمته الجمالية بقيمته النفعية والوظيفية وتنطبق عليه مقولة (الفن للفن). وأما القيم المادية فهي تظهر عن طريق القيمة الادائية للتصميم ، كإستخدام الالوان والتقنيات المختلفة خاصة الحديثة ، فقد ساهمت في رفع قيمتها الادائية والنفعية كدخول التقنيات المختلفة في التصميم كالتقنيات النانوية في التصميم الكرافيكي مثل الاحبار الطباعية والطباعة وكذلك تصميم الاقمشة والداخلي والصناعي. فأصبحت دلالات الجمال في التصميم عن طريق القيم النفعية والوظيفية والادائية وبذلك اصبحت هناك مفاهيم جديدة للفن والجمال تتناسب ومتطلبات المرحله الجديده والحاجات المستجده للمجتمع أمام المتطلبات الانسانية .

ووفقا لنظريات الجمال فان مقاييسه تختلف من زمان لآخر كما انه نسبي ولا يحتكم الى قواعد ثابته ، واحيانا يرتبط جمال الشئ أو المنتج بما يحققه من وظيفة ويكون مبعث السرور وأحيانا يرتبط جمال المنتج من خلال تقنيه المادة وتميزها الوظيفي والنفعي أو تكيفّها مع البيئة وغالبا ما تحّد الاشتراطات الوظيفيه من القيم الجماليه كما نلاحظ ذلك على سبيل المثال في اشتراطات وظيفية لتصميم صحيفة ومحدوديه هذه

الاشتراطات عندما يصمم إعلان تجاري مثلا . من هنا فأن التصميم يعتمد على مجموعه من المقومات المهمه هي:-(Al-Hussaini, Iyad p.1 2008)

الحاجة: وهي إرتباط التصاميم بالاحتياجات الانسانيه لسد احتياجات الانسان المختلفة المادية والنفعيه والجماليه.و**المنفعة**: وهي إحدى المتطلبات المهمه من التصميم أو المنتج التصميمي وهي أن تتحقق للانسان منافع معينه أو إضافه منافع جديدة أو يحل مشكله معينه ،وتحقق له إنتقالات مهمه في حياته ماديه أو معنويه أو نفسيه , و**التداوليه**: و تعني درجة استخدام المنتج التصميمي واستهلاكه وتداوليته كونه يمتاز على إمكانات أدائية ونفعيه عاليه ، وقد يكون موافقا للاستخدام أو للاذواق والرغبات كل هذا يجعل من السلعة أو المنتج ذا ت مواصفات عمليه عاليه تشجع على الاستخدام والتداول بسبب إتساقه مع الظروف البيئيه أو الحياتيه أو الاقتصاديه والاجتماعيه مثلا يفضل إستخدام سياره ذات مواصفات معينه على غيرها أو قطعه اثاث معينه ذات مواصفات عمليه.ثم **الوظائفيه**: وهذه الميزه مهمه في التصميم وهي قدرة الشيئ على الاداء الوظيفي المميز وهذه الخاصية ترتبط بالمنفعه والاداءات العاليه للمنتج بحسب المواصفات وهذه تطرأ عليها التحديثات والتطورات مع الزمن مثلا استخدام شاشات التلفاز المختزله في الحجم وذات الجودة العاليه في الصورة والالوان والتقنيات الحديثة وغيرها امثلة متعددة في حياتنا اليومية.أما**الجماليه**، فتختلف مقاييس الجمال من زمان لآخر وهذا ما اكدته وطرحته نظريات الجمال اذ لا توجد قوالب جاهزه تنطبق على كل شيئ ، والشيئ الجميل دائما مبعث سرور واحيانا ننظر للشيئ الجميل أو المنتج بما يحققه من أهداف وظيفية ونفعيه للمستخدم او من خلال التقنيه المستخدمه والتميز في المعالجة والوظيفه ، فمقاييس الجمال ينظر اليها عندما يتناسب المنتج مع البيئة ومدى صلاحيته لتلك البيئة فالملابس الثقيله تناسب الاجواء الباردة وهي جزء من جماليتها وتميزها في تلك الاماكن والمسكن المكيف يناسب اجواء الحراره والبرودة، اذا فالاداء الوظيفي شرط مهم للحكم الجمالي وخاصة في العقود الحديثة التي يعيشها الانسان وهنا تاتي أهميه مقوله (الشكل يتبع الوظيفة) .

المبحث الثاني: الدور الإتصالي للفكره التصميميه

أولا":الاتصال والتواصل من خلال الفكره التصميميه

يعّد الاتصال من الموضوعات المهمه في كافة أشكاله فهو أداه لتنمية الإنسان وتطوير معارفه وخبراته من النواحي الاجتماعية والتعليمية و الثقافيه والسياسيه فهو أداة مهمه في التواصل من خلال الأفكار التصميميه.. إذ تّعد الفنون قنوات اتصاليه وتواصليه حضاريه منذ نشاه الانسان الاولى ولقد ساهمت في تدوين التاريخ وبناء الحضارات وحققت التواصل بين الاجيال المختلفه وحملت رسائل بصريه كالكتابه والصور والرموز (Al-Hussaini, Iyad p.1 ،2008) . ويرى رولان بارث بأن الصوره رساله بصريه مهمه تحمل المعاني والدلالات والتعبير الى المجتمعات (Roland Barth ،1994)، ويعد العمل الفني بما يحمله من معاني ودلالات ورموز تعبيريه من أهم القنوات التواصليه بين الشعوب والمجتمعات لبناء الحضارات وتحقيق التفاهم والحوار بين الشعوب المختلفة. وكل رمز يحمل معنى معين وهذا هو مضمون الاتصال.

وتعني كلمة اتصال communication المشاركة في الرأي أو الحديث أو المشورة أو اتخاذ القرار(Al-Serafi - ،2009)

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ويشير القاموس اللغوي إلى تعريف عملية الاتصال على أنها " العملية التي من خلالها يتم تبادل المعلومات أو المعاني بين طرفين أو أكثر وذلك من خلال نظام مشترك من الرموز (Keyed Salameh ، 1989)

و تتعدّد أغراض الاتصال فهي للإعلام عن شيءأو للإقناع بشيء أوطرح رأي ، ويشير(Thetabeb ، 1999) لتحقيق الاتصال شروط منها :

-الوضوح ، يجب أن تكون الرسالة واضحة ليتمكن المتلقي من فهمها وتحقيق الغرض من الاتصال.

-البساطه، أن يتم الاتصال بشكل مبسط خال من التعقيد ليتسنى للرسالة الوصول إلى المتلقي.

ويشهد العالم المعاصر ثورة تكنولوجية كبرى فى مجال الثقافة والإعلام والفنون وبخاصة فنون الكرافيك، فأصبحت المعلومات تتدفق عن طريق وسائل الإتصال الحديثه والصحف الإلكترونية، والأجهزة المحمولة، وما يستحدث من أشكال جديدة للاتصال، والتي في مجملها تعتمد بشكل أساسى على فنون الكرافيك، والتي تتطور كل يوم بشكل سريع وبإمكانيات وتقنيات ليس لها حدودا، كى تساير هذه الفنون الواقع المعاش المتجه نحو التركيب والتداخل والتعقيد والابهار، ولتلبى احتياجات المتلقى الذى نمت ثقافته ومعارفه العامة، فهو يتعامل يوميا مع وسائل مختلفة من التقنيات المعاصرة ووسائل الاتصال، والتى أصبح لها تأثير مجتمعى كبير، حيث ان" الصورالالكترونية تؤثر على ثقافة الإنسان، فهى حاضره فى شتى مجالات حياته و تلعب دو را أساسياً فى تشكيل وعيه، وتتوقف درجة التطور للأعمال الفنية على التقنيات التكنولوجية المستحدثة والتى تقوم على مزج التكنولوجيا والابداع للدخول إلى عصر بصرى جديد، فكل الأدوات والتقنيات لاحدود لها، الأصل هو التعبير عن الفكرة بأسلوب فني جوهره الإبداع و ابتكار أعمال غاية في الابهار تثير الدهشه والتأمل والتعمق بالفكرة ، فقد أصبحت فنون الكرافيك جزء مهم من ثقافة المجتمع لما تحمله من رسائل بصرية واتصاليه تؤثر بسماتها **وخصائصها فيه .(** Samir Farouk Hassanein: **2015،).**

ان وسائل إيصال الرسائل البصرية تتم عبر قنوات الاتصال المختلفة ومنها قنوات التواصل الاجتماعي وهي تحقق نشاطات انسانيه وتواصليه بين البشر والمجتمعات وتبادل المعارف والمعلومات والافكار والمنفعه.وان الفكرة والعمل التصميمي بكل ما يحمله من أشكال أو علاقات يحقق وظائف إبلاغيه واتصاليه وتواصليه مع المجتمع وهذا ما يقوم به المصمم عندما يحول فكره تصميميه معينه الى وجود مادي معين، ومن الجدير بالملاحظة ان الفكره التصميميه المبدعة هي التي تعمل على تحقيق الترويج والتسويق والايصال لتلك الفكره.

وبما ان العمليات التصميمية هي وسائل اتصال بصرية تعتمد على الطرف المرسل المصمم والمستقبل المتلقي فانه بلا شك يكون للمصمم دور مهم في إظهار الجوانب الجمالية والوظيفية التي تعّد الاساس في نجاحها من خلال إجادة التعامل مع المفردات والقدرة على إدراك العلاقات بين الخطوط والألوان والأشكال والخامات وتجميعها بطريقة منسقة داخل فضاء التصميم لتعبر عن القيم الجمالية والوظيفية لمخاطبة المتلقي وإقناعه بالفكرة التصميميه ومن ثم تحقيق التواصل الحضاري ونقل الثقافات والإبداعات والموروثات بين الشعوب .(Al-Rubaie, Abbas Jassim، 2014) .

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

يحقق التواصل الكرافيكي عملية التواصل الفكري ذات البعد البصري الذي يعتمد الرموز والأفكار في التوظيف وترجمة الذاكره البصريه للمصمم لابداع أشكال جماليه تلائم المشكلات الاجتماعيه والاقتصاديه في الحياة لإنتاج أعمال كرافيكيه مبدعه بمواصفات فنيه وعلميه وموضوعيه لها القدره على استثارة الرائي (Jameel Abed Rammah، 2017) ، إذ يمكن للتصميم الكرافيكي أن يحمل هذه الرموز والإشارات والعلامات كوسائل إيصال متفق عليها اجتماعيا تتيح تقبل الفرد لما يقدم من تصاميم وتكون لدية القدرة على تفسير وفك شفراته والوصول إلى دلالاتها، إذ تعّد استجابة الأفراد للتصاميم الكرافيكية من القوى الفاعلة في نجاح التصميم الكرافيكي وعملية الاتصال ،الأمر الذي يؤكد ضرورة وجود رؤية فكرية شاملة للمتطلب الاجتماعي، لكي يحقق مستوى ما من القبول الاجتماعي للنتاج التصميمي.(Jawad Kazim، 2014).

لقد حقق الاتصال علاقات إجتماعية بين أفراد المجتمع ومرّت عمليات الاتصال بمراحل تطوّريه مهمه مكنّت الأفراد والمؤسسات من تنظيم وتنسيق الأعمال والنشاطات وتبادل المعلومات والأفكار(مضمون الإتصال).وللإتصال دور مهم أيضا في المجال الإعلاني والترويج والتسويق ، إذ يمثل الترويج أداة الاتصالات التسويقية للمؤسسه والذي يهدف الى إعلام وإقناع المستهلك بالسلعة أو الخدمة التي تنتجها المؤسسه لقبولها وشرائها ، والترويج يتكون من عدة أنشطة لها طبيعة اتصالية ممثلة في مزيج ترويجي هو الإعلان والنشرواالبيع كما وتعّد الاتصالات التسويقية أحد عناصر المزيج التسويقي ويمثل إستراتيجية المنتج ،إستراتيجية التسعير وإستراتيجية التوزيع . وتعتبر هذه الوظيفة التسويقية المتعلقة بالاعلان عن المنتج والإقناع والتأثير على القرار الشرائي للزبون جزءاً مكملاً للنظم الاجتماعية والاقتصادية والاتصاليه، كما أن التواصل التسويقي لا يقف عند حدالإبلاغ والنشر بل يتجاوز ذلك إلى الحث على الشراء تلك غاية التسويق بصفة عامة ،ومن أجلها يلجأ إلى التواصل التسويقي . والتسويق هو احدى الادوات الرئيسة في الاتصال مع الزبائن والجمهور من خلال تفاعل منظم حيث ان ادوات التفاعل الحديثة هي نظام للاتصال التفاعلي في مجال التسويق ويستخدم مجموعة من الوسائل غير التقليدية والتي تحقق استجابة باقل جهد ممكن للوصول الى الزبون في أي مكان . (Al-Zoghbi, Ali Falah، 2013).

ان التطورات السريعة التي شهدتها تكنلوجيا الاتصال والمستحدثات التي عززّتها التقنيات الرقمية والتكنلوجيا الحديثة، بدأت تقودنا نحو ترتيب جديد للمنظومة الاتصالية، حيث تحوّلت العملية الاتصالية التقليدية وأصبحت عملية إنتقال المعاني والافكار في التصميم تنطوي على عمليات تفاعل إتصالي من خلال سمة التفاعلية والتي وفرتّها الشبكة الدولية للمعلومات لأن الاتصال يفقد معناه ولا يؤدي رسالته الاتصالية اذا لم يكن فعّال، أي هناك تأثير متبادل بين أطراف العملية الاتصالية، كما ان السمة الالكترونية للشبكة الدولية وفّرت إستخدام تقنيات تعزّز الرسالة الاتصالية من حيث المحتوى (الوظيفة) والجمال ،وهي إدخال الوسائط المتعددة في وسائل الاتصال الجماهيري (الصحف والمجلات والاعلانات الالكترونية وكافة أساليب الاتصال الاخرى على الشبكة) فأصبحت عملية تراسل المعلومات وعملية الاتصال معوّلمة Globalization ذات جماليات وهي جماليات التقنيه الرقمية بما تحمله من ابداعات الوسائط المتعددة وجماليات اللون والدقه والمعالجات التصميمية وسمات أخرى تتميّز بالسرعة والكفاءة . وتجاوزت عملية الاتصال الحدود والمسافات وتغيّرت الأدوار بين المرسل والمستقبل فأصبح التواصل عمليه تبادليه ثنائية الاتجاه بعد أن كانت

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أحادية محدودة، كل هذا بفضل التقنية الرقمية وامتزاج نظم الحاسوب بنظم الاتصالات الالكترونية التي حققت مجتمعاً معلوماتياً تفاعلياً وأصبح (للوسيلة الاتصالية) الدور الريادي في الأهمية بدلا" من الاهتمام بالرسالة (Intesar Rasmy Mousa، 2015).

وقد أتاحت التكنولوجيا الرقمية للتطبيقات المعرفية للعمليات التصميمية تنوعات إسلوبية إنعكست على جمالية التصميم وخاصة الرقمي،حيث ان الفن الرقمي قدم مميزات تقنيه ذات قيم جماليه تتوافق تلك التقنية مع الوظيفة التي تؤديها كما إن إنتقاء أفكار تتسم بالأصالة والجدة مستخدما إستراتيجيات الاتصال والتصميم ويزيد من تأثيروفاعلية التوليف بين الوسائط الإلكترونية المتعدّدة فى فنون الكرافيك الرقميه (Mohsen Mohamed Attia ، ٢٠٠٥).

المبحث الثالث (تطبيقات البحث)

إجراءات البحث:

تمثل مجتمع البحث في منظمه الامم المتحدة والمنظمات الفرعية التابعة لها وهي 15 منظمة فرعية متخصصه تمثل التعليم والصحة والطفولة والتنمية والاغذية والسياحة وغيرها منشور على الشبكه الدوليه للمعلومات.

يمتاز مجتمع البحث بانه مجتمع متجانس كون تلك المنظمات الدوليه تقدم رسائل اتصالية وتواصلية للمجتمع الدولي في كافة المجالات وتقدم خدمات ذات منحى انساني، لذا فان تصاميم شعاراتها تعكس هذا الوجه والمنحى في مخاطبة المجتمع الدولي عبر رسائل بصرية مبسطة تتمثل في شعاراتها .

من هنا فقد تم اختيار أربعة نماذج بطريقه قصديه وبنسبة 24%وهي

1- تصميم شعار المنظمة الدولية للامم المتحدة

2- تصميم شعار منظمة الصحة العالمية

3- تصميم شعار منظمة حماية الطفولة

4-تصميم شعارمنظمة الأغذيه والزراعه

وهي تقدم رسائل اتصالية وتواصلية للمجتمع الدولي وهذا اهم مبرر لاختيار الامم المتحدة ومنظماتها الدولية.

إتبع المنهج الوصفي - التحليلي للنماذج بوسائل التحليل النقدي الموضوعي لكل أنموذج، للوصول إلى نتائج دقيقة. وتضمن مجتمع البحث شعارات 15 منظمه تابعه للأمم المتحده لعام 2019 منشورة على الشبكة الدولية للمعلومات (الانترنت) .

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تحليل النماذج

الانموذج الاول

شعارالامم المتحدة :

الوصف العام :

شعار الامم المتحدة بالقيمة اللونية البيضاء على مساحة باللون الازرق الفاتح.

صمم الشعار فريق مصممين ورأس فريق التصميم السيد أوليفر لنكولن أندكويست عام 1945 عند انعقاد مؤتمر الامم المتحدة للمصممين،والتصميم عبارة عن خارطة العالم محاط بغصنين من اغصان شجر الزيتون دلالة السلام وإشارة الى السلام العالمي.

أولاً: الفكرة التصميمية:

قدمت الفكرة التصميمية رؤية حالية ومستقبلية عن طريق توظيف خريطة العالم التي تمثلها تلك الهيئة للأمم المتحدة واستخدام غصني الزيتون للإشارة الى السلام والامن الدولي، وهذه هي مهمة الامم المتحدة، وتمثل هذه الفكرة أبعاداً موضوعية تعم المجتمع الدولي كافة بإعتبارها الممثل الشرعي لدول العالم .

ثانياً: جمالية الفكرة:

تعددت الآراء حول الجمال وليس هناك قوانين ثابتة للجمال وتختلف النظرة الى الجمال بحسب الموضوع والتوجهات، ولكن هناك من يطرح بأن للجمال قوانين موضوعية ليست مزاجية أو ذاتية وهنا يتفعل رأي (غوته) في مقولته (بأن للابداع الفني والجمال قوانين موضوعية)، فجمالية الفكرة التصميمية هنا جاءت من موضوعية الفكرة على بساطة المفردات التصميمية التي وظفت في الشعار.

بمعنى اخر جاءت جمالية الفكرة في تصميم الشعار من خلال القيمة المعنوية والانسانية للمفردات التصميمية التي وظفت بإعتبار ان الشعار يمثل المجتمع الدولي ويطرح فكرة السلام العالمي ودلالات الفكرة وماتشير اليه حول السلام العالمي والخير يتفق مع طروحات الفلسفة المثالية المعنى والدلالات وهذا ماذهب اليه سقراط وأرسطو.

ثالثاً: الجمال من خلال وظيفة الفكرة :

من أهم غايات التصميم هي تلبية الحاجات السيكولوجية للأنسان ومنها (الحاجات النفعية والوظيفية) وفي هذا التصميم تحققت الحاجات الوظيفية للتصميم عن طريق وظيفة الفكرة التصميمية وموضوعها حول فكرة السلام العالمي ودلالاتها. فالقيمة النفعية (المعنوية) للفكرة هي التي تحقق القيمة الجمالية لها.

رابعاً: الجمالية من خلال الاتصال والتواصل:

يقدم تصميم الشعار بما يحمله من اشكال تصميمية بسيطة ومختزلة وواحة الفكرة والمعالم لكنها تقدم رسائل إتصالية ذات بلاغة ومغزى عميقين من خلال المفردات التصميمية التي يحملها تصميم الشعار وهي

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

خارطة العالم بأسلوب مختزل ومبسط كون المنظمة الدولية تمثل العالم ورمزها السلام العالمي فهي ايضاً رسالة إبلاغية وإخبارية تواصلية للمجتمع الدولي عن فكرة السلام العالمي.

خامساً: التصميم الفكرة:

لقد اجاد المصمم تصميم وتقديم الفكرة التصميمية عن طريق اختياره للمفردات أو الرموز التي تقدم الفكرة التصميمية بشكل مبسط ومختزل وذا معاني معمقة للمتلقي وهي ذات أهداف إتصالية وتواصلية مع العالم أجمع على أختلاف لغاتهم وأفكارهم وتوجهاتهم.

النموذج الثاني:

شعار منظمة الامم المتحدة للطفولة اليونسيف (UNICEF)

الوصف العام:

يمثل الشعار رمزية الام وهي ترفع طفلها بإماءة ترمز الى الامان والحب والحنان توفرها الامومة وأستخدم اللون الازرق الفاتح ليستحضر حيوية الاطفال وأحيط الشعار بغصنين زيتون دلالات الراحة والامن والطمأنينة.

أولاً: الفكرة التصميمية:

ركزت الفكرة التصميمية على هيئة للأم والطفل إمتازت بالبساطة والاختزال وهي ترفع طفلها لإرسال إيماءات ودلالات الحب والامان ورعاية الامومة للطفولة اتسمت عبر هذه الفكرة بموضوعيتها، فهي ذات دلالات موضوعية وليست ذاتية، فالرسالة الاتصالية التي يبعثها الشعار هي رسالة عالمية ذات دلالات إنسانية لان صفات وإيماءات الحب والحنان للطفولة من قبل الام هي موضوعية عند جميع الامهات لأنها فطرة الخالق جلّ وعلا.

ثانياً: جمالية الفكرة:

جاءت جمالية الفكرة عن طريق موضوعيتها وقيمتها المعنوية والانسانية فهي رسالة اتصالية تقدم للعالم ماعر الامومة والطفولة، إذ إن هذه المنظمة معنية بتلك الاهداف في رعاية الطفولة. فهنا تنبع القيم الجمالية بحسب (غوته) ايضاً من القوانين الموضوعية للعمل التصميمي، وظهرت جمالية الفكرة ايضاً من خلال تعبيرية الفكرة وايماءاتها وبحسب تولستوي الذي نظر الى الجمال باعتباره إحدى وسائل الاتصال مع الناس عن طريق التعبير.

ثالثاً: الجمال من خلال وظيفة الفكرة:

ظهرت جمالية تصميم الشعار عن طريق القيمة الوظيفية التي قدمتها الفكرة للأمومة والطفولة إذ تستبطن الفكرة معاني عميقة متعددة في الحب والرعاية والامان.

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

رابعاً: الجمالية من خلال الاتصال والتواصل:

قد تم تصميم الشعار لإيصال رسالة اتصالية وتواصلية مع المجتمع الدولي جمعاء عن طريق اللغة البصرية العالمية التي استخدمها وبوضوح الفكرة وبساطة الوحدات التصميمية التي وظفها، فهي فكرة مبسطة، وواحة ومباشرة بعيدة عن التعقيد والتأويل وهذا هو سر جماليتها لقيمتها التواصلية والاتصالية مع المجتمع الدولي ككل.

خامساً: تصميم الفكرة:

جاء تصميم الفكرة والرموز المبسطة التي استخدمها في علاقات تكوينية تحقق عوامل الشدّ والجذب للمتلقي مابين الجمالي والوظيفي.

النموذج الثالث:

تصميم شعار منظمة الصحة العالمية (World Health Organization)

الوصف العام:

يتكون شعار منظمة الصحة العالمية من عصا يلتف حولها ثعبان طبع على شعار الامم المتحدة.

أولا: الفكرة التصميمية:

صممت الفكرة بتوظيف شعار الأمم المتحدة بإعتباره شعار

ذا لغة عالمية طبع فوقه عصا وثعبان* وهي متعارف عليها تمثل مهنة الطب والشفاء عند قدامى الأغريق واستمر هذا الشعار المعتمد في التداول في مجال الصحة لإيصال رسائل اتصالية للمجتمع الدولي حول مفاهيم الصحة والشفاء.

ثانياً: جمالية الفكرة :

في تصميم شعار منظمة الصحة العالمية تطرح مفاهيم الجمال أيضاً عن طريق موضوعية الفكرة التصميمية وما تحمله من قيم انسانية في صحة المجتمع الدولي بتوظيف الرموز ذات الدلالة على تلك المفاهيم وهي دلالات ورموز متعارف عليها عالمياً وبحسب فلسفات (غوته) في أحكام الجمال الموضوعية وتولستوي الذي نظر الى الجمال في الفن بإعتباره وسيلة اتصالية تعبيرية، وابتعدو عن الجمال الذاتي الذي يخضع الى المزاج واعتمدو الناتج الجمالي للمنهج التصميمي من خلال القيمة المعنوية والانسانية.

ثالثاً: الجمال من خلال وظيفة الفكرة:

ظهرت جمالية تصميم الشعار في ققيمة الشعار الوظيفية والنفعية على الرغم من بساطة الوحدات التي دخلت في تصميم الشعار، فعمق المعاني في الرسالة الاتصالية للشعار ودلالاتها حملت الكثير من القيم

* تستخدم العصا كعلامة ترمز الى مهنة الطب وهي تنحدر من قصة أسكولاب الذي يقدمه قدامى الاغريق بوصفه إله الشفاء ويستخدم الثعابين في طقوس التقديس ولقد تم تقييم وأختيارالشعار عام 1948 من قبل جمعية الصحة العالمية.

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والمفاهيم المعنوية والانسانية وجعلت من الاهمية الوظيفية لتلك المفاهيم في المقدمة، فكانت جمالية المضمون تتقدم على جمالية الشكل.

رابعاً: الجمالية من خلال الاتصال والتواصل:

وظف المصمم مفردات بصرية بسيطة ومختزلة وواضحة ذات دلالات دولية ومتعارف عليها عالمياً لإيصال رسالة الى المجتمع الدولي يحتل مضامين أهمية الصحة لشعوب الارض بأتبار الشكل الاصلي هو شعار الامم المتحدة. وهنا التسويق للفكرة هو تسويق ذا منفعة عامة وليس تسويق تجاري.

خامساً: تصميم الفكرة:

جاء تصميم الفكرة وفق علاقات تكوينية مترابطة تحقق عوامل الجذب للمتلقي لوضوحية المفردات الشكلية وبساطتها في طبع الفكرة التصميمية .

نموذج رقم (4):

منظمة الاغذية والزراعة العالمية - Food and Agriculture Organization (FAO) *

الوصف العام:

شمل الشعار منظمة الاغذية والزراعة واحتوى التصميم على السنبلة مصدر الغذاء للعالم داخل شكل دائري وهو يمثل الكرة الارضية ومختصر اسم المنظمة بالحروف الاولى (FAO).

أولا - الفكرة التصميمية:

جاءت الفكرة التصميمية موضوعية لانها تمثل الغذاء والزراعة من خلال توظيف مفردات بسيطة مثلت اساس الغذاء في العالم وهي (سنبلة الحنطة) محاطة بدائرة بأسلوب تجريدي تمثل الكرة الارضية وترمز الى المجتمع الدولي.

ثانيا - جمالية الفكرة:

تختلف جمالية الفكرة من خلال موضوعها ووظيفتها في فترة بسيطة ومباشرة وترمز بشكل مباشر الى موضوعها في الغذاء والزراعة و السنبلة (مصدر الغذاء)، من جمال الفكرة تكمن في صفاتها الموضوعية وهذا ايضا بحسب الطرح الفلسفي ولغويته بأن للجمال قوانين موضوعية.

منظمة الأغذية والزراعة للأمم المتحدة
Food and Agriculture Organization of the United Nations

FAO
FIAT PANIS

شعار منظمة الأغذية والزراعة

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ثالثا - الجمال من خلال وظيفة الفكرة:

برزت جمالية الفكرة التصميمية من خلال وظيفتها ومفرداتها الوظيفية التي استخدمت في التصميم لتحقيق الحاجات السيكولوجية للانسان كونها مفردات تمثل الغذاء بالنسبة للانسان وهنا اصبحت العلاقة متداخلة بين الجانب النفعي والجمالي واتضحت فكرة (الفن للفن) واصبحت هناك مفاهيم جديدة للجمال عن طريق القيم الوظيفية والنفعية والحاجات الانسانية المستجدة.

* تم تأسيس المنظمة عام 1945 في كندا وتم نقل المقر الرئيسي عام 1951 من واشنطن الى روما (ايطاليا) ويبلغ عدد اعضاء المنظمة 194 دولة واضافة الى الاتحاد الاوروبي كمنظمة عضو.

رابعا - الجمالية من خلال الاتصال والتواصل:

صمم شعار منظمة الاغذية والزراعة العالمية التابع للامم المتحدة بأعتباره احدى وسائل الاتصال لينقل فكرة الغذاء العالمي للمجتمع الدولي بواسطة رمز السنبلة الذي وظف لهذا الغرض مختزلا معاني ودلالات متعدّدة استنبطها المصمم في تلك المفردة التصميمية وشكل رمزا تعبيريا تواصليا مع المجتمع الدولي لما يحمله من دلالات ومعاني.

خامسا - تصميم الفكرة:

جاء تصميم الفكرة بتوظيف مفردات مبسطة ومختزلة ومعبرة في ان واحد لتمثل الفكرة التصميمية وفق علاقات تصميمية أعطت ايحاءا بالاستمرارية والعالمية عن طريق اختيار الشكل الدائري الذي ضم المفردات التصميمية شكلا وحروفا.

نتائج البحث :

أهم النتائج التي توصل اليها البحث هي :

1- أن مفاهيم الجمال نسبية وتختلف من شخص لاخر ومن موقف لاخر .

2- الجمال في التصميم الكرافيكي ظاهره موضوعيه وليست مزاجيه أو ذاتيه كما في التشكيلي، وهذا ظهر في جميع النماذج.

3- أرتبطت القيمة الجمالية للشيئ بالقيمة الوظيفية والنفعية له وخاصة في التصميم، فالجمالية تتبع من قيمتة الوظيفيه والنفعية ثم تاتي القيم المادية الاخرى وهذا ظهر في جميع النماذج

4- قدمت النماذج (1، 2، 3 ،4) رسائل اتصالية وتواصلية عالمية غير محدوده بتوظيف رسائل بصريه تحمل معاني ومضامين عميقه للمجتمع الدولي على اختلاف لغاتهم واحتياجاتهم وافكارهم.

5- تنبع القيمة الجمالية في تصميم الشعارات من قيمته المعنوية والتراثية والانسانية وهذا ظهر في النماذج (1،2، 3، 4) حيث كانت قيمة العمل التصميمي من خلال القيمة المعنوية والانسانية للرسالة الاتصالية.

6- امتازت الافكار التصميمية في تصميم الشعارات بوضوحها وبساطة الفكرة حيث ابتعدت عن التعقيد في طرح الفكرة التصميمية وهذا ظهر في النماذج (1،2، 3 ،4).

7- صممت الافكار التصميمية بإسلوب مختزل ومبسط بعيدا عن المعالجات التصميمية المعقدة وهذا ظهر في جميع النماذج.

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

استنتاجات البحث :

1- يرتبط التصميم بالحاجات والنفعية ويحاول المصمم اشباعها في اطار القيمة النفعية والسيكولوجية .

2- ترتبط القيمة النفعية والوظيفية في التصميم بالجمالية حيث ان التصميم يفقد قيمه دون وظيفة.

3- تتجلى القيمة الموضوعية للفكرة في التصميم الكرافيكي والرسائل الاتصالية العالمية ذات المغزى الانساني أعلى قيمة من الفكرة الذاتية المحدودة.

التوصيات

توصي الباحثة بضرورة الاهتمام بدراسة الجماليات النفعية والتداولية في التصميم وانعكاساتها على المجتمع.

References:

Mousa, I. R. (2015). Transformations in the Process of Mass Communication Using the International Network of Information (Internet). *Al-academy Journal* 71, 144-164.

Alhusainy, A. (2008). *The Art of Design*, Sharjah, Part one, House of Culture and Information.

Alhusainy, A. (2008). *The Art of Design*, Sharjah, Part three, House of Culture and Information.

Kadhim, J. (2014). The effectiveness of the idea and its active powers, *MSc. Thesis*, University of Baghdad, College of Fine Arts.

Ramah, J. A. (2017). The reality of form and content in designing logos of international community organizations. Al-academy Journal 83.

Kahneman, D. (2015). *Thinking fast and slow*, translated by Alrady S. T., Hindawi Foundation for Education and Culture, Cairo.

Huisman, D. (1949). *Aesthetics* translated by Matar, A. H.

Alrubaiy, A. J. (2014). Aesthetic Employment of Stylistic Diversity in Digital Art, *Fourth Scientific Conference*, Graphic Design between Professionalism and Mission, Amman, Jordan.

Bart, R. (1994). *The rhetoric of the picture*. translated by Aukan, A., Morocco.

Alzugby, A. F. (2013). 2nd edition, Dar Al Masirah for Publishing, Distribution and Printing, Amman.

Hasanein, S. F. (2014). Impression as an aesthetic value in graphic arts and its role in community development, *Fourth Scientific Conference*, Zaytouna University, Amman, Jordan.

Abdulhameed, S. (2016). *Aesthetic preference*. body cultural palaces.

Alsayrafy, M. (2009). *Administrative Communications*, Horus International Foundation, Egypt.

Altabeb, A. M. (1999). *Educational Administration, Its Origins and Contemporary Applications*, Modern University Office, Egypt.

Badawy, A. (1996). *Hegel's Philosophy of Beauty and Art*, Al-Shorouk Publishing House, Cairo.

Zakaryia, F. (1978). *Scientific Thinking*, National Council for Culture, Arts and Literature, Kuwait.

Salama, K. (1989). *Communication management skill, a basic skill for an effective manager*, Yarmouk University paper, Irbid, Jordan.

Atiya, M. M. (2005). *Concepts in Art and Beauty*, Aalem Alkutob, Cairo.

Reed, H. (1949). *The Meaning of Art,* Egyptian General Book Authority, Cairo.

Spish, W. (2000). *The Meaning of Art.* translated by Abdulfatah, E. Cairo.

محاور استمارة التحليل

1 – الفكره التصميميه

- ذاتية الفكرة
- موضوعية الفكرة

2 – جماليه الفكرة

- من خلال القيمة المعنوية
- من خلال القيمة التراثية
- من خلال القيمة الانسانية

3- الجمال من خلال وظيفة ونفعية الفكرة

- من خلا القيمة الوظيفية
- من خلال القيمة النفعية

4- الجمال من خلال الاتصال والتواصل للفكرة

- وضوح الفكرة
- بساطه الفكرة
- تعقيد الفكرة
- التواصل الترويجي والتسويقي للفكرة

5- تصميم الفكرة

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/197-214

Aesthetics of Design Idea and its Communicative Role in Graphic Achievement

Intesar Rasmi Mousa [1]
Dina Mohammed Inad [2]
Sahar Ali Sarhan[3]

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 27/9/2020…....Date of acceptance: 11/11/2020…....Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract

The graphic design field witnessed a distinct unique form transformed in its building and construction and advanced over systems through innovating foundational data for its design ideas of functional and pragmatic aesthetics and an active and moving formation under the modern orientations and what the globalization has created such as openness with the external world and communication and outreach processes with the international community through the graphic design. Based on what has been mentioned, this study (aesthetics of design idea and its communicative role in the graphic achievement) clarifies the topic through three chapters. The first chapter, which is dedicated for the research methodology, consists of the research problem and the need for it which is specified by the following question (what are the aesthetics of the design idea and what is its communicative role in the graphic achievement?).

The study objective is (identifying the aesthetics of the design idea and its communicative role in the graphic achievement) in addition to the research importance, limits and specifying the terms used. The most important result reached at include:

1- The concepts of beauty are relative and differ from person to person and from one situation to another.
2- Beauty in graphic design is an objective phenomenon not subjective as in plastic art. This has been evident in all the samples.

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, intessar.musa@cofarts.uobaghdad.edu.iq.
[2] University of Baghdad / Student Activities Department.
[3] College of Fine Arts / University of Baghdad.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020

3- The aesthetic value of a thing is associated with its pragmatic and functional value, especially in design. The aesthetic stems from it pragmatic and functional value then come the physical and other values. This has been evident in all the samples.

4- Samples (1,2,3,4) presented text messages and unlimited global connectivity through employing visual messages carrying profound meanings and contents for the international community despite their different languages, needs, and idea that it has been a universal language.

5- The aesthetic value in the design of slogans stems from its moral, heritage and human value. This has been evident in samples (2, 1, 3, 4), where the value of the design work has been through the moral, human and functional value for the contact message.

6- The design ideas in the design of slogans are distinguished with their clarity and simplicity of the idea, where they went far from complexity in the presentation of the design idea. This has been evident in samples (2, 1, 3, 4) and this has appeared in all the samples.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/215-234

الأبعاد الجمالية والوظيفية للمنتج الصناعي وتأثيرها على تكوين الإنطباع البصري للمستهلك

جاسم احمد زيدان[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/10/3 , تاريخ قبول النشر 2020/11/4 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

ملخص البحث:

يمثل الانطباع البصري عملية مركبة من مجموعة مفاهيم اما ان تكون ثانوية متداخلة لتشكل في الحقيقة صور ذهنية تختزن في الذاكرة ويتم استرجاعها بحسب متطلبات الموقف الذي يعيشه الفرد في بيئته فهي توقظ في نفسه صور من اللاوعي فتستثار بها وهي من المواد المدركة حسياً.

بما اننا نعيش عالمنا المعاصر في ظل تطورات المعرفة والتكنولوجيا الدقيقة والواسعة للأجهزة والأدوات والمواد والآليات والتطورات الحاصلة والانفتاح ... وغيرها، اذ ان هذا التحول اوجد انطباعات بصرية يتمتع بها الفرد بشكل عام والمستهلك بشكل خاص حول تفضيلاته لصورة المنتج الصناعي.

لذلك يمكن التأسيس لمشكلة البحث الحالي من خلال محاولة الكشف عن مستوى الوعي وثقافة المستهلك التي تعتمد على انطباعاته البصرية في تفضيل المنتجات الصناعية التي تتمتع بتقنيات وجودة عالية في اليات الاشتغال وتقنيات الاظهار مما يولد ابعاداً وظيفية واخرى جمالية، لذلك حدد الباحث التساؤل الاتي:

ما الابعاد الوظيفية والجمالية للمنتج الصناعي وانعكاسها على تكوين انطباعاً بصرياً لدى المستهلك؟

اذ هدف البحث الحالي الى:

1-التعرف على الابعاد الجمالية والوظيفية للمنتج الصناعي.

2-الوصول الى تأثيرات الابعاد الجمالية والوظيفية للمنتج الصناعي على تكوين الانطباع البصري للمستهلك.

يتكون مجتمع البحث من المنتجات الصناعية المصممة لسنة (2019) من قبل شركة سامسونج تم اختيار عينة عشوائية تمثلت (غسالة اوتوماتيكية – ثلاجة الكترونية –شاشة تلفاز).

لذلك تم اخضاع هذه النماذج الى عملية التحليل للتحقق من هدفا البحث الحالي، اذ استنتج الاتي:

1-تستند فكرة المصمم الصناعي عند تنفيذه للمنتج ان تتحقق فيه ابعاداً وظيفية تتمثل بسهولة الاستخدام على وفق اليات اشتغال واضحة للمستهلك من خلال الاعتماد على انظمة متطورة عالية الكفاءة.

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، jasim.a.zadan@cofarts.uobaghdad.edu.iq

2-يمكن للمنتج الصناعي ان يتمتع بتقنية عالية تقلل من الجهد والوقت للمستهلك في عملية الاستخدام الوظيفي لهذا المنتج بما يتلاءم مع مفهوم الادائية ويحقق النفعية له.

الكلمات المفتاحية: الابعاد الجمالية– الابعاد الوظيفية–التكوين البصري.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

تشير المصادر والادبيات التي تناولت التصميم الصناعي الى إن التطور والتقدم التقني والتكنولوجي المتسارع في عالمنا المعاصر والذي يمكن تلمسه وملاحظة سماته بصورة واضحة في الكثير من المنتجات الصناعية الحديثة منذ البدء بفكرة تخطيطها وتنفيذها استجابة لحاجات المجتمع الملحة وصولاً إلى عملية اظهار المنتج بتقنياته المختلفة والتي لها الأثر الأكبر في عملية إيصال الفكرة والمضمون للمستهلك.

لذلك يعد تصميم المنتج الصناعي نظاماً اتصالياً وتواصلياً ما بين اليات الاشتغال الداخلية وتقنيات الاظهار الخارجية لذلك المنتج، فهو يمثل فعل للغة التصميم يتم بوساطتها التعبير عما يريد المصمم إيصاله للمستهلكين، بحيث أن المنتج الصناعي يمثل شكلاً يكمن داخله المعنى التعبيري الذي له القدرة في التأثير بمدركات المستهلك الحسية والاتصال معه من خلال المفردات والعناصر وباستخدام أدوات التعبير في سياقات متعددة، لتوصيل المعنى ضمن نسق من المعقولية، إذ أن هذا المعنى يغدو قوة كامنة تثير المستهلك وتجعله فاعلاً في عملية قبول المنتج اعتماداً على ابعاده الوظيفية والجمالية.

فمن خلال ذلك ربط المستهلك بالمنتج الصناعي مع البيئة المحيطة له وتعزيز التفاعل والتواصل واللغة الحوارية تتم ما بين الطرفين، اذ ان الاكتشافات العلمية في مجال التكنولوجيا أصبحت عوامل ضاغطة ومؤثرة دفعت إلى ترك الأساليب والأنماط التي كانت سائدة في الحياة الاجتماعية والفردية بصورة خاصة، لذلك حاول الكثير من المبدعين ومنهم المصممون إيجاد الوسائل التصميمية التي يمكنها أن توصل أفكارهم إلى المستخدم وتكوين انطباعات بصرية حول المنتج الصناعي ليشكل نتاجاً يحمل ابعاداً وظيفية وجمالية لتعالج مشاكل مستقبلية غير ملموسة للمستهلك بحيث تتلائم مع المكان والزمان على وفق دائرة منظومة الحواس التي يتمتع بها، لذلك فان مشكلة البحث الحالي تتأسس في ذهن الباحث على وفق التساؤل الاتي:

ما الابعاد الوظيفية والجمالية للمنتج الصناعي وانعكاسها على تكوين انطباعاً بصرياً لدى المستهلك؟

اهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث كونه يستهدف التعرف على الابعاد الوظيفية والجمالية للمنتج الصناعي ومدى انعكاسه في تكوين انطباعات بصرية لدى المستهلك، باعتبار ان المنتج الصناعي يمثل نظاماً اتصالياً وتواصلياً يبذل فيها المصمم الصناعي جهداً كبيراً من خلال تصميم فكرة المنتج والتخطيط له وتحديد تقنيات الاظهار واليات اشتغاله عند الشروع في تصميمه.

فالمنتج الصناعي يمثل وسيلة اتصال مهمة بين المصمم والمستهلك الذي يتعامل مع ذلك المنتج الذي يحمل صفات وسمات تتمركز بوصفها ابعاداً وظيفية وجمالية، لذلك فان اهمية البحث الحالي تكمن في كون ان الموضوع لم يتطرق له الباحثون سابقاً على حد علم الباحث، فضلاً عن ذلك فانه يمكن ان يكون اضافة لرفد المكتبة العلمية، كذلك فائدته للمصممين والمختصين والدارسين في مجال التصميم.

هدفا البحث: يهدف البحث الحالي الى:

1-التعرف على الابعاد الجمالية والوظيفية في المنتج الصناعي.

2-الوصول الى تأثيرات الابعاد الجمالية والوظيفية للمنتج الصناعي على تكوين الانطباع البصري للمستهلك

حدود البحث: يقتصر البحث الحالي على:

النتاجات الصناعية المعاصرة للعام 2019 (غسالة اوتوماتيكية – ثلاجة الكترونية –شاشة تلفاز) انتاج شركة سامسونج.

تحديد المصطلحات:

اولا: الابعاد الوظيفية: عرفها الباحث اجرائياً:

اليات الاشتغال التي يتمتع بها المنتج الصناعي غسالة اوتوماتيكية – ثلاجة الكترونية –شاشة تلفاز) انتاج شركة سامسونج من خلال الاداء الوظيفي لأجزائه وتفاعلها مع حاجات ومتطلبات المستهلك بحيث تظهر مستوى الاداء وترابط العلاقات بين اجزاء المنتج الصناعي الواحد بما يحقق المنفعة القصوى للمستهلك وتكوين انطباعاته البصرية حول تلك الابعاد.

ثانياً: الابعاد الجمالية: عرفها الباحث اجرائياً:

هو التجلي المحسوس لفكرة المنتج الصناعي (غسالة اوتوماتيكية – ثلاجة الكترونية –شاشة تلفاز) انتاج شركة سامسونج الذي يتمثل مضمونها بفكرة تتجسد على هيأة صورة بصرية يظهر اثرها على تكوين الانطباع البصري للمستهلك كونها تستمد بنيتها من المحسوسات والمثيرات.

ثانياً: تكوين الانطباع البصري:

أجرى الباحث دراسة مسحية من المصادر والأدبيات التي تناولت موضوعات عن العمليات المعرفية العقلية بشكل عام والإدراك البصري بشكل خاص للبحث عن تعاريف لمفهوم الانطباع البصري، لكنه لم يجد أي تعريف بل وجد في تلك التعريفات إشارات أو تلميحات لهذا المصطلح وهي:

عملية- قدرة عقلية- إدراك بصري حسي- تكوين حكم.

يتضمن: تنظيم- إستدلال- إستنتاج عن الآخرين.

1- قائم على معلومات متوافرة - مصنفات مشاهدة- تصرفات- ونظرية الشخصية الضمنيّة.

الخصائص النفسيّة عن الشخص الآخر.

2- فهم أو استيعاب أو تمثيل معرفي عن الآخرين.

لذلك حدد الباحث تعريفاً نظرياً لهذا المصطلح على وفق ما توفر لديه من المصادر والادبيات وكما يأتي:

هو تكوين صورة ورؤية لشئ ما كأن تكون صورة فنية أو موضوع ما وتوثيق هذا الانطباع بالرؤيا البصرية وبهذا يتحدد الدماغ مع البصر في تكوين رؤية متكاملة وأحياناً تتطابق ما رسم في الذهن مع المرئي وأحياناً لا تتطابق.

بناءً على ما تقدم وضع الباحث تعريفاً اجرائياً يتلاءم مع اهداف البحث الحالي:

تكوين صورة ذهنية عن شكل المنتج الصناعي (غسالة اوتوماتيكية – ثلاجة الكترونية –شاشة تلفاز) انتاج شركة سامسونج عند المستهلك على وفق ابعاده الجمالية والوظيفية والتي يتم يستلمها الدماغ عن طريق حاسة البصر الذي يعمل على تفسيرها واعطاها المعنى الملائم لها بعد اجراء مطابقة بين الواقع والمتخيل.

الإطار النظري

المبحث الاول: الابعاد الوظيفية للمنتج الصناعي

ترتبط عملية التصـميم ارتباطاً كبيراً في بنى جميع الفنون الجميلة كونها تشـكل تطبيقاً لكافة النشـاطات الانسـانية الهادفة الى تنظيم الاشـكال والهيئات وتكوينها، كما انها المحصـلة للقدرات المتمثلة بـــ(التفكير، الادراك، الذكاء، التخيل والصور الذهنية، الابتكار، وغيرها).

ان اهم ما يتميز به التصميم كفن هو خصوصيته التي لا تمتلكها الفنون الاخرى، اذ ان "هذه الخصوصية تجعل له اساساً وتقدمه فناً مركباً يعتمد على النظم المعرفية من علوم وتقنيات وتكنلوجيا.. وغيرها. ليؤلف بينها ويعيد تنظيمها على وفق افتراض صورة المنجز التصميمي المراد تحقيقه". (Haider, 2003, p.55).

ففن التصـميم هو عملية تنظيم جهد لخطة تهدف الوصـول لوظائف محددة، كونه يسـتهدف من خلالها تجميع كل العناصر التي تخدم الهدف النهائي في وحدة كلية متكاملة. (Ismail, 1999, p.6).

لذلك فان عملية التخطيط للمنتج الصـناعي بهدف الوصـول الى تصـميم يمكن ادراكه مسـبقاً عن طريق العقل، اذ يتم تحقيقها بوسائل مادية مختلفة، أي انه يعطي العناصر والمفردات صيغتها الشكلية النهائية عند نقلها من وجودها بالذهن الى حضورها المادي الملموس.

ان عملية التصـميم تتميز بصـيغ التعبير عن الزمان والمكان الذي تتواجد فيه، كونه مرآة تعكس اتجاهات ذلك المكان او بما يتلائم مع الزمن الذي نفذ فيه، اذ لكل مكان فناً تصميمياً خاصاً به، يمثل فيه كل ما يدور بين افراد المجتمع من اتجاهات فكرية وعلمية واقتصـادية واحاسـيس وقيم جمالية معينة، لذلك يمكن للانسان المعاصر ان يميز بين مختلف التصاميم سواء أكانت قديمة او حديثة بحيث يمكنه ان يتحدث عن خصـائص التصـميم في عالمنا المعاصـر وعن اهم الاتجاهات التي ادت الى طرح فكرة التصـميم بصـيغتها الحالية. (Khamis, W.H, p.5).

لذلك فان مصـمم المنتج الصـناعي يتميز بدراية ووعي كامل بحاجات المجتمع من تلك المنتجات بحيث يسـتطيع ان يلبي تلك الحاجات بتصاميم يمكن ان تعطي حلولاً مناسبة من خلال طرح الافكار التصميمية الملائمة بعد تحويل المواد الخام الى شـيء مبتكر يتميز بخصـائص وصـفات تتناسـب مع اتجاهات المتلقي (المستهلك).

اذ تم وضع توصيفاً لمفهوم التصميم الصناعي بانه نشاط يتعلق بتكوين منتجات صناعية جديدة وملائمة لحاجات المجتمع كونه يمثل الجانب التطبيقي الذي يتضـمن في جوانبه العديد من التخصـصـات العلمية التي يمكن تجزئتها الى قسـمين وبما يتعلق بموضـوع التصـميم في تخصـصـات هندسـية ترتبط بوظيفة التصـميم والخامات وقياسـاته .. وغيرها، وما يتعلق بالناحية الجمالية الشـكلية وقدرته على جذب انتباه المستهلك او المنتفع من التصميم اضافة الى دراسة التكاليف .(Omar, 1997, p.61) .

لذلك يرى (الباحث) ان التصميم الصناعي يتميز بمنتجاته المختلفة بأساليب وصياغات جديدة يتماشى مع تطورات العلم والمعرفة والتكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة باعتباره فن وعلم يعتمد التنظيم والترتيب بحسب الوظائف المحددة له يقوم على مفاهيم وتصورات تلبي حاجات ومتطلبات المجتمع من خلال اهتمام المصمم الصناعي بجمالية المظهر والقدرات الوظيفية للمنتجات الصناعية.

اذ ان فاعلية التصميم الصناعي امتدت في ادق الادوات والخامات المستخدمة في تنفيذ المنتجات الصناعية كالأجهزة المنزلية المختلفة واجهزة الاتصال والاثاث والتي تتطلب دقة عالية في اظهار الوظيفة والاداء الامثل وفي عمليات التعليب وصناعة السيارات والقطارات والطائرات... وغيرها.

المبحث الثاني: الابعاد الجمالية للمنتج الصناعي:

يرى الكثير من الفلاسفة والمفكرين والباحثين في مجال فلسفة الجمال أن الإنسان عرف مواطن الجمال ومكوناته منذ أن كان واعيا لذاته ولما حوله من مكونات طبيعية واشياء صنعها بنفسه وأحس بجمالها، ليقرر إنْ كان هذا الشيء جميلا ام قبيحا وكونه أجمل من غيره لسبب ما دفعه لهذا الحكم الجمالي، فالإحساس بالجمال تجاه الأشياء ولا سيما المنتج الصناعي، صفة متأصلة بالذات الإنسانية ميزته عن باقي الكائنات الأخرى، لذلك لا يمكن التغاضي عنها أو قد نعدها غير مؤثرة في حياتنا وسلوكنا وخياراتنا اليومية، فصار الإنسان متعلقا بالجمال الملائم لإحساساته الفطرية ولقدراته وتطلعاته، لذلك يحاول المصمم الصناعي أن يجعل منجزاته التصميمية ذات سمة جمالية ملاءمة ومعبرة عن ذوقه ورقي مستواه الفكري والثقافي ورؤاه الجمالية، سعيا منه لتحقيق متطلبات المستخدمين الجمالية في هيأة المنتج الصناعي. (Mansour, 2013, p.92).

لذلك يتخذ التصميم النهائي سمة الجمال كمحدد أساس في تصميم المنتج الصناعي المعاصر، كونها وسيلة لإغناء حاجات المتلقي الوجدانية، فضلا عن اهتمامه بتوفير حاجاته المادية والمتمثلة بالأداء الوظيفي للمنتج الصناعي، فمن خلال فهمنا للتصميم كونه يبتعد عن جعل تصميم المنتج الصناعي موجه لفئة معينة من المستخدمين، إذ يتجلى ذلك في أهداف التصميم والتي منها هدف الملاءمة الجمالية للمنتج الصناعي مع أغلب المستخدمين. (Aslaken, 1997, p.28)

تعد السمة الجمالية أساسية في إيجاد منتج صناعي ذو تصميم متعدد الوظائف ويحمل سمات جمالية، إذ تبين للباحث أن للجمال أهمية وضرورة وجدانية لا غنى للمستخدمين عنها، وهي بمستوى أهمية الحاجة الأدائية المستمدة من وظيفة المنتج الصناعي، اذ يستند الباحث الى الاستلهام من هدف التصميم النهائي، وهو ملاءمة المنتج الصناعي مع قدرات المستخدمين بالقدر الممكن، لذا تعد كل من السمة الأدائية والجمالية في التصميم حافزاً ودافعا لجذب المستخدم لاقتناء المنتج الصناعي.

اذ يمكن أن تكون الملاءمة الجمالية وسيلة لجعل هيأة المنجز التصميمي متسمة بالجمال، فقد عُبِرَ عن الملاءمة الجمالية بأنها توافق بين المُدرَك والمُدرِك ليعطي احساسا بحسن الجمال، وأشار ابن خلدون الى ذلك بقوله" وأما المرئيات والمسموعات، فالملائم فيها تناسب الأوضاع في اشكاله وتخطيطه التي له بحسب مادته، بحيث لا يخرج عما تقتضي مادته الخاصة من كمال المناسبة، والوضع، وذلك هو معنى الجمال والحسن في كل مدرك كان ذلك حينئذ مناسبا للنفس المدركة... وإن اللذة هي إدراك الملائم، والمحسوس إنما تدرك منه كيفية، فإذا كانت مناسبة للمدرك وملائمة كانت ملذوذة، وإذا كانت منافية له منافرة كانت مؤلمة"، فالملاءمة الجمالية وسيلة لتحقق الجمال في المنتج الصناعي، وتدرك من خلال الصفات المظهرية لهُ. (Mufti, 2013, p.72).

لذلك تتعدد أنواع الملاءمة في كونها تتمثل بـ (الملاءمة الجمالية، الملاءمة الوظيفية، الملاءمة الهيكلية أو الانشائية، الملاءمة البيئية، الملاءمة الإجتماعية، الملاءمة الإقتصادية)، وتعبر الملاءمة الجمالية (Aesthetic Appropriateness) عن درجة تحقق العلاقة التوافقية بين ما يظهره المصمم من سمات جمالية في هيأة المنجز التصميمي، وبين ما يمكن أن يدركه المتلقي من هذه السمات الجمالية، فالملاءمة الجمالية تتأرجح بين قدرة المصمم على اظهارها لتكون اقل أو أكثر توافقا مع المتلقي، لذا يتطلب من المصمم ان يبحث عن الكيفية المظهرية التي تحقق له القدرة على جعل هيأة المنتج الصناعي ذات ملاءمة جمالية مع المتلقي. (Al-Hawi, 2016, p.210).

اذ ترتبط القيمة للملاءمة الجمالية بالجمالية الوظيفية، كما تم التأكيد على ان الملاءمة الجمالية تنتج من خلال علاقة توافقية بين هيأة المنتج الصناعي والمستخدم لغرض حصول على الفائدة المرجوة من المنتج الصناعي، وكلما كانت هيأة المنتج الصناعي مترجمة ومظهره للغرض التصميمي كانت أكثر ملاءمة للمستخدم، فهو تعبير عن جمالية تحقق الغرض الوظيفي وتوفير عناصر إدراكية واستخدامية مناسبة للمستخدم، للحصول على الفائدة المرجوة باقل جهد ووقت يبذل. (Jasim, 2013, p.116) .

لذلك يظهر للباحث أن الملاءمة تعد وسيلة لتحقيق السمة الجمالية في هيأة المنتج الصناعي المتكامل، وأن الملاءمة تكون مدركة من قبل المتلقي حسيا، من خلال جعل تصميم هيأة المنتج الصناعي ومظهرها المادي متوافقا مع قدرات المستخدم بالقدر الممكن، لكي نستطيع ايجاد الملاءمة الجمالية المعبرة عن قيمة الجمالية الوظيفية والاستخدامية في هيأة المنتج الصناعي.

كما يظهر أن مفهوم الملاءمة مرتبط بمحاولة التوافق بين المتلقي من جهة وهيأة المنتج الصناعي من جهة أخرى، بجعل تصميم هيأة المنتج الصناعي تُظهِر سياقا تصميميا معروفا لدى أغلب المستخدمين بالقدر الممكن، وكلما كان السياق التصميمي لهيأة المنتج الصناعي لا يحتاج بإدراكه من قبل المتلقي الى معالجة ذهنية مجهدة كان أكثر ملاءمة للمتلقي، أي يستدل على سياق الهيأة التصميمية دون أن يتطلب ذلك الحصول على معرفة جديدة، وبالعكس كلما كان السياق التصميمي لهيأة المنتج الصناعي يحتاج الى معرفة لإدراكه كان اقل ملاءمة للمتلقي، ولا يمكن تحقيقه لهيأة المنتج الصناعي الا من خلال تناسبه مع قدرات المتلقي الإدراكية، وصلته بالغرض الذي يقصده المستخدم من هيأة المنتج الصناعي. (Sperber, 2016, p.224) .

إذ تستند الملاءمة الجمالية لهيأة المنتج الصناعي على وجود سياق تصميمي معروف لدى أغلب المستخدمين، يمكن أن يعتمد عليه المصمم لإظهار السمات الجمالية لتلك الهيأة، ولا يمكن تحقيق السياق التصميمي الخاص بها، إلا حين يكون مناسباً لقدرات المستخدم، ويحقق الغرض المرجو من هيأة المنتج الصناعي.

يقصد بالسياق التصميمي بانه تنظيم تتابعي للعناصر التي تركب هيأة المنتج الصناعي، فهو يحدد الموضع المناسب لها وعلاقتها الداخلية المتمثلة بغرضها في المنجز التصميمي وأيضا علاقتها الخارجية المتمثلة بتناسبها مع قدرات المتلقي، ويفرض السياق التصميمي موضع وعلاقة العناصر المكونة لهيأة المنتج الصناعي، فهو الإطار المظهري لهيأة المنجز التصميمي ويكشف عن العلاقات القائمة بين عناصرها التصميمية، ولا تخرج هذه العلاقات التصميمية عن السياق التصميمي المحقق للسمة الجمالية في هيأة المنتج الصناعي. (Safia, 2017, p.9- 10).

يستند النظام الخاص بالمنتج الصناعي الى سياق الاستخدام والتصميم* الذي يكشف عنه المصمم من خلال دراسته التجريبية والواقعية لقدرات وأبعاد المستخدمين المتنوعة، والكيفية التنظيمية لمظهر واستخدام المنجز التصميمي بصورة ملاءمة جماليا، إذ يختص السياق التصميمي بتحديد العناصر المكونة للنظام الخاص بالمنتج الصناعي وتنظيم علاقاتها فيما بينها، ويتم ترتيب هذه العناصر المكونة للنظام بمسار متوالٍ لا يخرج عن غاية السياق التصميمي، فهو يعطي للنظام الخاص بالمنجز التصميمي حالة التنظيم المناسب من ناحية الداخل والخارج الخاص بنظام المنتج الصناعي، لتحقيق التوافق بين المنتج الصناعي وأغلب المستخدمين بالقدر الممكن. (Al-Obeidi, 2014, p.152) .

من خلال ما تقدم يتضح (للباحث) أن الابعاد الجمالية لهيأة المنتج الصناعي تستند في نجاحها الى وجود السياق التصميمي الخاص لهيأة المنجز التصميمي، ولا يتحقق السياق التصميمي الخاص بهيأة المنتج الصناعي الا بتناسبه مع قدرات أغلب المستخدمين بالقدر الممكن ومع ميولهم واتجاهاتهم في تفضيل المنتجات الصناعية بعضها لبعض بعد ان يحقق المصمم الصناعي الغرض التصميمي للمنتج الصناعي.

تكوين الانطباعات البصرية للمستهلك :

يختلف الأفراد في الأبعاد التي تنظم انطباعاتهم ومدركاتهم الحسية ومنها البصرية والحقيقة أن الانطباعات التي تأتي من الخارج يشترك فيها الكثير من هؤلاء الافراد لكن انطباعاتنا البصرية الخاصة إنما تأتي من النسق الذي نضع فيه هذه الانطباعات وذلك وفقاً لدرجة الوعي والثقافة التي نعيش فيها ونتلقاها، فالتنسيق الخاص للمعرفة يؤدي الى تكوين مفاهيم عن الأشياء والصور الذهنية، اذ يربط بعضها ببعض ويتكون منها نسيج معرفي مغاير للأنساق المعرفية الأخرى، لذلك تشير (غرين) انه كثيراً ما نتساءل عن أسباب الخلاف بين نظرتنا إلى الأمور والاشياء التي تعترض حياتنا ونظرة غيرنا من الأمم أو المجتمعات لتلك الاشياء فالحقيقة أن هذا الخلاف يرجع إلى الأنساق الثقافية المختلفة ومستوى الوعي الذي يتمتع به افراد المجتمع مما يمنح ذلك علامة تميز بين مجتمع وآخر والتصورات والمفاهيم التي يكوّنها بطريقته الخاصة. (Green, 1990, p.110).

فقد ميّز الفيلسوف (هيوم) بين الانطباعات والأفكار وأعطاها قوة ودقة كبيرة وكانت ذا نزعة حسية مغالية وتوصل الى أن (أفكارنا تأتي من الانطباعات التي تتضمن الاحساسات والانفعالات والعواطف وتتجلى في حيويتها ونشاطها، اذ يرى إن إدراكات العقل الانساني كلها ترجع الى احساسات متميزة منها الانطباعات والأفكار، لذلك اعتبر ان الانطباعات وحدها الأصلية، أما الأفكار فما هي إلا نسخ عن انطباعاتنا، وهكذا فإن الأفكار هي مجرد انعكاسات باهته للإحساسات على مرآة أفكارنا (Badawi, 2006, p.614- 615).

لذلك عد (هيوم) في الطرح المتقدم- أن الاحساسات هي المسؤولة في تكوين انطباعاتنا نحو الأشياء والصور بينما عد (ديوي) الانطباعات الصورية الصفة الغريبة على تسبيب أفعال النفس فعمليات المخ التي تسببها الموضوعات الخارجية وإن كانت لا تتضمن شبهها إلا أنها "توقظ في النفس الأفكار والأفكار لا تأتي من

* يشير الباحث الى ان السياق بصورة عامة يقسم الى سياق الاستخدام وسياق التصميم، وقد تم بيان سياق الاستخدام في موضوع المتغير الادائي.

الحركات بل هي في اللّاوعي الإنساني، وتظهر في الوعي عندما تستثار بمواقف شبيهة فتثير في النفس صور معينة". (Dewey, 1963, p.195).

كما يرى (برتراند راسل) أنه لا يمكنه الشروع بالتفكير من غير أن تسبقه انطباعات حسية تخزن في الذاكرة لا يمكن تكوينها إلا نتيجة تعرضها لعناصر سبق إدراكها" (Bertrand, 1960, p.153), لذلك اعتبر (ديوي وراسل) أن الأفكار موجودة في اللاوعي الانساني لكنها تكون أكثر فعالية عندما تستثار بمنبه خارجي.
فانطباعاتنا عن صورة المنتج الصناعي او الاشياء أو الأشكال عادة ما يستقيها الفنان او المصمم مما يرد الى الذاكرة عن طريق أعضاء الحس مضافاً اليه الإدراك المعرفي للفنان نفسه لذا عدّت (لانجر) أن "رؤية الأشكال والصور والاشارات تخلق استجابة لدى المتلقي (المستهلك) من خلال حضور صور معينه في ذهنه نتيجة لرؤية ذلك الشكل". (Hakim, 1986, p.32).

إن تكوين الإنطباعات تتمثل في اكتساب النشاط أو تعلم المعلومات والخبرات ومن ثم تكوين انطباعات عنها في صور ذهنية تُعرف "بأحشاء الذاكرة", وإن فاعليتها تعتمد على مدى انتباه الفرد للمثيرات المختلفة؛ لأنها تضعف عند ضعف القدرة على تركيز الإنتباه أو ضعف الرغبة بالإنتباه لموضوع معين, أو هناك ازدحام لمثيرات متضاربة أو ضعف انتباه بصورة عامة فكل ذلك يجعل الشخص يخضع لتزييف الذاكرة والإنطباعات الصورية العقلية عنها.(Al-Asadi, 2013, p.97- 98).

إن الانطباعات البصرية هي صور تتكون في الدماغ وليس مجرد صور حرفية أو طبق الأصل للخبرة الأساسية, لكنها كما لو كانت صور مطابقة للأصل, مما يعني أيضاً عملية تفكير بالصورة وهي عملية معرفية تنشط عندما يملك الفرد صور عقلية مماثلة للمشهد الموجود في الواقع وهذه الصورة قابلة للتحكم, وإن للعقل أنواع متعددة من الصور العقلية منها الصور البصرية وإنها مبنية على حواس الإنسان فضلاً عن الحركة كفعل يحتوي على الكثير من الصور العقلية، وإن تلك الإنطباعات تتوقف على الإحساسات السابقة ومدى وضوحها. إذا فهي نوع من الإدراك المخلوط بالواقع يكونه الفرد أو يتبناه نحو الشئ أو الشخص أو الموضوع ذو دلالة بالنسبة له". (Al-Asadi, 2013, p.97- 98).

فالانطباع البصري هو عملية عقلية محكومة بكم ونوع وتخصص الخبرات المتوجهة نحو الصورة المنطبعة لهذا فان الانطباع هو اصطلاح افتراضي؛ لأن البصر أداة توصيل وليس أداة وعي أو بصيرة هذه العملية تعتمد على الفهم ومحكوم بثقافة صاحب الانطباع.

وإذا ما كان الإنسان في أي مجتمع إنساني قد صنع لنفسه طريقته في ربط الأشياء بعضها ببعض فإن الطبيعة الإنسانية العامة تقوم على عملية التأثر بالخارج والتأثير فيه.

فالانطباع هو عملية مركبة من مجموعة معانٍ أما تكون ثانوية متداخلة هي في الحقيقة صور ذهنية مختزنة في الذاكرة جرى تكوينها تبعاً للموضوعات المختزنة, أو تكون خارجية مثل: تعرض الفرد لصور توقظ في نفسه صور من اللاوعي فتستثار بها وهي من المواد المدركة حسياً.

وهذا لا يعني إدراك الموضوعات من خلال الاحساس فقط فالفرد إذا ما اعتمد على حواسه فقط في تكوين تصوراته وانطباعاته البصرية تجعله في حالة بدائية معتمداً على حواسه ولا يستطيع التفكير من غير

أن ينقل من الخارج التصورات التي تثير في نفسه صوراً يحللها ويحاول مطابقتها مع الخارج. وهذا ما يجعل الفرد متلقياً مهمته تحليل الصور التي يتلقاها.

بناءً على تقدم يتضح (للباحث) مما عُرض من آراء، أن الانطباعات البصرية هي نتيجة فعل الوعي تشترك في كينونته عدة عمليات بدءاً بالحواس التي تقوم بدورها بنقل صور الأشكال أو الموضوعات الى الدماغ التي تخزن في الذاكرة وهذه العملية تعتمد على الدافع النفسي, فكلما كان هذا الدافع قوياً والانتباه له متحقق كلما كانت الذاكرة أكفأ في إسترداد ذلك الخزين من الصور لدى تعرض المستهلك لمثير معين (المنتجات الصناعية) ويقوم الفكر بإسناد عملية التفكير من خلال استحضار صور الذاكرة ودمجها بصور المثير مع العوامل النفسية التي تستثار لدى المستهلك في لحظة الاستحضار لتلك الصور والأشكال لتُجَر الى دائرة وعيه فيكون ناتج الدمج تشكيل الانطباعات البصرية عن تلك المنتجات معبرة عن فعل الوعي ضمن تسلسل فكري في ذهن المستهلك القادر على فعالية الاسترجاع بإطار تحليلي تركيبي لتوليد الانطباع والذي يكون في حالة جاهزيته للاستجابة نحو المثير في عملية التفضيل بين المنتجات الصناعية المعاصرة والتي يشاهدها ويتفاعل معها، اذ يختلف الأفراد المستهلكين في الأبعاد التي تنظم انطباعاتهم ومدركاتهم الحسية ومنها البصرية، فإن عملية تكوين الانطباعات تمر بمراحل منتظمة ومتسلسلة على الرغم من أن هناك عوامل مؤثرة في تلك العملية.

مؤشرات الاطار النظري:

1-يتخذ تصميم المنتج الصناعي بعداً جمالياً كمحدد اساس كونه يمثل وسيلة لاغناء حاجات المستهلك من حيث تقنيات الاظهار للشكل واللون.

2- يحاول المصمم ان يجعل من منتجه الصناعي ذو ابعاد وظيفية ملائمة لطبيعة الاستخدام من قبل المستهلك.

3-ان فاعلية المنتج الصناعي تمتد في ادق مكوناته من ادوات وخامات تستخدم في تنفيذه وهذا ما يظهر في اداءات الاجهزة الكهربائية واجهزة الاتصال وتصميم الاثاث المنزلي.

4-تعد منظومة الحواس هي المنافذ الرئيسة التي يطل من خلالها الانسان على العالم الخارجي كونها تشكل روافد المعرفة التي يستقبل من خلالها المعلومات على اختلاف انواعها ومستوياتها ومقاديرها لتشكل انطباعات بصرية لديه جول الاشياء المحيطة به.

5-ان تكوين الافكار تأتي من الانطباعات التي تتضمن في الاحساسات والانفعالات والعواطف لتتجلى في حيويتها ونشاطها، لذلك تلعب هذه الانطباعات دوراً كبيراً في تفضيلات المستهلك للمنتجات الصناعية المتنوعة.

6-لا يمكن للانسان ان يشرع بالتفكير من دون ان تسبقه انطباعات حسية (بصرية – سمعية – شمية – لمسية – ذائقية) تخزن في ذاكرته والتي يمكن استرجاعها بحسب الموقف ليتم مقارنتها مع الشكل الواقعي.

7- ان تكوين الانطباعات البصرية عند المستهلك تتمثل في اكتسابه للخبرات المتنوعة التي تعمل على تكوين صور ذهنية ترمز في الذاكرة وتظهر فاعليتها على مدى انتباه المستهلك للمثيرات (المنتجات الصناعية) المختلفة.

منهجية البحث واجراءاته

بما ان البحث الحالي يهدف الى التعرف على الابعاد الجمالية والوظيفية في المنتج الصناعي، والوصول الى تأثيرات الابعاد الجمالية والوظيفية للمنتج الصناعي على تكوين الانطباع البصري للمستهلك، لذلك اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تصميم اجراءات بحثه كونه اكثر المناهج العلمية ملائمة لتحقيق هدفا البحث.

مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من المنتجات الصناعية لشركة سامسونج المصممة لسنة (2019) والمتمثلة باجهزة (التلفاز – الثلاجة الالكترونية –مكيف هوائي – جهاز التسخين [Oven]– الغسالات الاتوماتيكية –مكبرات صوت).

عينة البحث:

اختار الباحث (3) نماذج من تنوعات المجتمع والتي تمثلت بـ:

1- الغسالة الاتوماتيكية.
2- الثلاجة الالكترونية.
3- جهاز التلفاز.

اذ تم اخضاع هذه النماذج الى عملية التحليل للتحقق من هدف البحث الحالي.

اداة البحث:

لغرض التحقق من هدف البحث الحالي قام الباحث بتصميم استمارة لتحليل نماذج العينة اعتمد في تصميمها على المصادر والادبيات ومؤشرات الاطار النظري والدراسات السابقة، اذ تكونت هذه الاستمارة من (3) محاور تتضمنت (9) فقرات، وتم تحديد معيار ثلاثي للكشف عن مدى تحقق كل فقرة في المنتج الصناعي، كما موضح في الجدول (1).

جدول (1) يوضح مكونات استمارة التحليل لنماذج العينة

ت	المحور	الموضوع	يتحقق	يتحقق الى حد ما	لا يتحقق
1	الابعاد الوظيفية للمنتج	ادائي			
		تقنية			
		الجهد والوقت			
2	الابعاد الجمالية للمنتج	تقنيات الاظهار			

		شكلية			
		تصميمية			
3	تكوين الانطباع البصري للمستهلك	تصور ذهني			
		وعي اجتماعي			
		وعي جمالي			

صدق الاداة:

تم عرض الصيغة الاولية لاستمارة التحليل على مجموعة من الخبراء* في مجال التصميم الصناعي وطرائق التدريس والفلسفة، لتحقق من مدى صلاحية مكوناتها في قياس الهدف الذي وضعت لاجل قياسه، اذ اشار الخبراء الى ان مكونات هذه الاستمارة صحيحة يمكن ان تحقق هدف البحث.

تحليل نماذج العينة:

انموذج (1)

- غسالة تحميل علوي مزدوج مع حوض مدمج، 18كغ WA18J6750SP/FHسامسونج
- الابعاد: العرض 630 × الارتفاع 1.100 العمق 690 ملم
- الوزن الصافي: 51 كغم
- يعمل بنظام Activ Dualwash™
- انتاج : شركة سامسونج

*أ.د. هدى محمود عمر - فلسفة التصميم الصناعي.
أ.د. ماجد نافع الكناني – فلسفة التربية الفنية – طرائق تدريس الفنون.
أ.د. نوال محسن – فلسفة التصميم الصناعي.
أ.د. باسم قاسم الغبان - فلسفة الفلسفة.
أ.م.د. صلاح نوري محمود - فلسفة التصميم الصناعي.

الوصف البصري للمنتج:

يتكون تصميم المنتج (الغسالة) من هيكل ذو لون INOX يحتوي على بوابة سوداء كما يحتوي على لوحة شاشة من نوع Inmold مزدوجة الكتلة، زودت هذه الغسالة بقفل امان ضد عبث الاطفال، كذلك يحتوي على حوض ماسي فيه موزع للمياه نوع Magic Dispenser ذو فلتر نوع Magic Filter اما المحرك الذي يشتغل فيه هذا المنتج فهو من نوع تقنية العاكس الرقمي الذي يعمل بمضخة STS تمايل تعتمد على الفحص الذكي زود هذا المنتج بنافذة من الزجاج المقوى تغطي سطحه، اما مستوى المياه فانه يصل الى 10 مستويات يقوم هذا المنتج بغسل وتنظيف مجموعة من الملابس الرقيقة والثقيلة كـ (البطاطين – الجنز – العادي ... وغيرها) يعمل هذا المنتج بدورة اضافية تقوم بتنظيف حوض الغسيل من خلال قائمة من الخيارات بنظام dualwash من خلال توفير المياه والشطف وغسل قابل للتعديل والغسل السريع والنظافة القصوى.

1-الابعاد الوظيفية للمنتج:

ففي الجانب الادائي لهذا المنتج ان معظم الغسالات المنزلية الحديثة في تصميمها تعمل الياً وما على المستخدم الا ان يقوم بوضع الملابس بأنواعها داخل هذه الغسالة ثم يقوم بإضافة المنظفات الخاصة بها ويضغط على زر التحكم، فضلاً عن امكانية استخدام الماء الساخن او البارد، اذ يتم تزويد الغسالة به عن طريق خراطيم تعد لهذا الغرض كما يمكن التحكم في طول مدة التشغيل او قصرها من خلال الية الازرار الموجودة بالغسالة.
اما من الجانب التقني فيلاحظ ان معظم الغسالات المنزلية تدار عن طريق تحكم الي فهي تتمتع بميزات معينة تتمثل باحتوائها على مرشحات تقوم بحجز النسالة وموزعات الية لتبيض وتليين قطعة القماش فللكثير من هذه الغسالات الأتوماتيكية اجهزة تسخين تعمل عن طريق التوصيل الكهربائي فهي لا تحتاج احياناً الى ماء ساخن وانما مجرد توصيلها بالكهرباء تحدث عملية التسخين عن طريق الأنابيب الخاصة بالماء البارد.
فيما يتعلق بجانب الجهد والوقت لهذا المنتج فأنها مجهزة بحوض معدني داخلي يستخدم لغسل قطعة القماش محاطة بحوض غسل معدني خارجي يستخدم لعملية غسل الملابس وشطفها بعد ان يبدأ الحوض بالدوران ثم يتصاعد تدريجياً بالسرعة ، اذ تقوم هذه السرعة بإزالة الكثير من الماء في الحوض الخارجي ثم يضخ الماء خارج الغسالة عن طريق خرطوم الصرف وفي النهاية يقوم المشغل بتجفيف الملابس بواسطة مجفف خاص يؤدي هذه المهمة وهو يعد بعداً وظيفياً مهماً يعمل على تقليل الجهد للمستخدم وكذلك الوقت الزمني الذي يستغرقه عملية الغسل والتجفيف وهذا متداول في الكثير من المنازل واللوندري.

2- الابعاد الجمالية للمنتج:

تحمل هذه الغسالات مواصفات متنوعة منها الغسالة الخضاضة او الغسالة ذات الحوض الدوار، فالنوع الاول يضع المستخدم الملابس في حوض الغسالة التي تحتوي داخلها على جهاز مخروطي يسمى الخضاض مثبت على مركز سلة الملابس يحتوي على مجموعة من البروزات التي يطلق عليها بالزعانف او الاذرع فعندما يدور الخضاض فانه يعكس اتجاهه بشكل مستمر فيعمل على تحريك الملابس في الماء ويدفعه الى داخل الملابس، اما النوع الثاني يتمثل بوضع الملابس للغسالة ذات البرميل الدوار عن طريق باب يقع في واجهتها فحين تدور سلة الملابس تتقلب داخل حوض الغسالة على وفق كمية الماء الموجود في داخل هذا الحوض.

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

3-تكوين الانطباع البصري:

اذ ان فلسفة تصميم المنتج الصناعي تتمركز في تصميم الانموذج وقدرته الادائية والوظيفية ويعمل على تكوين انطباعاً بصرياً يتعلق بتقنيات الاظهار لهذا المنتج التي تشكل بعداً جمالياً يمكن ان يتمتع به المستهلك لهذا المنتج من خلال الشكل واللون وطبيعة التصميم، مما يخلق ذلك تصوراً ذهنياً عن فكرة المنتج بما يتماشى مع الوعي الاجتماعي المتداول لهذه المنتجات الصناعية.

كما ان القيمة الجمالية للمنتج الصناعي هي انعكاس حقيقي للتغيرات التقنية والادائية فيه التي تمثل نتاجات المعرفة والتكنولوجيا والتي ظهر واضحاً تمثلاتها في هذا المنتج من خلال التقنية المستخدمة واليات الاشتغال والتناسق بين الشكل والمضمون.

انموذج (2)

ثلاجة - 27 قدم - ديجيتال - موديلRT62K7000SP/MR

- الشركة المنتجة: سامسونج
- تعمل بنظام Twin Cooling Plus™ لخلق بيئة مواتية لحفظ المواد الغذائية الطازجة في الثلاجة مع رطوبة تبلغ 70%، مقابل 30% في TMF التقليدية.
- لذلك تبقي المكونات طازجة لفترة أطول دون جفاف.

الوصف البصري للمنتج:

توفر الثلاجة إمكانية تخزين فائقة تتسم بالمرونة بجانب إمكانية تحويل المجمد الخاص بك بسهولة إلى ثلاجة لحفظ جميع المواد الغذائية الطازجة التي تحتاج إلى تخزينها لمواسم مختلفة أو لمناسبات خاصة، أو يمكنك أيضًا تحديد وضع الإيقاف* لتوفير الطاقة، تتميز الثلاجة بسرعة تسليم الهواء البارد المكثف من أجل التجميد أو التبريد السريع. فعبر لمسة زر واحدة، تعمل خاصية Power Cool على سرعة تبريد المواد

الغذائية والمشروبات بينما تعمل خاصية Power Freeze على التجميد أو تقوية المواد الغذائية المجمدة وصنع الثلج.

1-الابعاد الوظيفية للمنتج:

يعمل هذا المنتج (الثلاجة) بهدوء أكبر بحيث يستخدم طاقة أقل عن طريق توظيف التكنولوجيا العاكس الرقمية تلقائيًا من خلال ضبط سرعة الضاغط استجابة لطلب التبريد عبر 7 مستويات فهي تستخدم طاقة أقل، بما يقلل من الضوضاء ومن التردي والتلف من أجل أداء يدوم طويلاً، كما تمتع بسهولة تنظيم وتقديم الأطعمة اللذيذة، اذ يتميز درج الأطعمة اللذيذة القابل للفصل بتصميم مضغوط يمنحه كفاءة في استخدام "المساحة المهدرة" في الثلاجات فهذا المنتج يشكل طريقة المثلى لتخزين الأطعمة اللذيذة أو المكونات الطازجة وتقديم العناصر مباشرة إلى الطاولة.

تعمل على الحفاظ على نظافة ونضارة الهواء من الناحية الصحية، اذ يعمل الواقي من البكتيريا على حفظ الثلاجة نظيفة وصحية. حيث يتم تمرير الهواء من خلال مرشح الكربون النشط، بحيث يتم تعقيمه باستمرار وإزالة الروائح الكريهة في حين تعمل الشبكة الواقية من البكتيريا على القضاء على البكتيريا. اذ يتمتع هذا المنتج برؤية واضحة لكل شيء بالداخل من خلال عملية الاضاءة LED عالية الكفاءة تتسم بحجم أقل وبرودة أكثر وكفاءة أكبر في استخدام الطاقة من الإضاءة التقليدية، فهي تقع في الجزء العلوي وفي الجانبين بشكل يتسم بالجمال والبراعة بما ينير سائر الأركان ويضمن رؤية أفضل.

2- الابعاد الجمالية للمنتج:

ان القيمة الجمالية لتصميم المنتج تكمن في مخاطبته لأحاسيس ومشاعر المستهلك له وخلق بيئة جمالية تتميز ببساطتها وتبعث الراحة في نفسه، فتصميم الثلاجة المنزلية للنموذج يجمع اسلوباً للمصمم يتمثل بالحداثة والتقنية وتبسيط الحياة مع سهولة تذوقها جمالياً من خلال مميزاتها عن طريق الشكل والخطوط واللون وملائمتها للبيئة المنزلية.

فالبنى التركيبية والتصميمية لهذا المنتج تولدت من خلال ظاهرة العولمة التي اشاعت خصائصها في جميع مجالات الحياة ومنها التصميم، فالتغيرات التي احدثها المصمم على شكل المنتج شكلت تحولاً في التصميم التقليدي مما ولد اداءاً وظيفياً تمثل بطبيعة الخطوط المشكلة له ليحقق قيمة جمالية واعلاء كافة القيمة الادائية التصميمية والوظيفية التي اعطت بدورها معطيات ورؤى تصميمية معاصرة تتسم باداء وظيفي عالي يترك اثراً في نفس المتلقي من خلال الشكل واللون والحركة والملمس والاتجاه.

3-تكوين الانطباع البصري:

هناك سمات مميزة لصورة المنتج الصناعي المتمثل بالثلاجة المنزلية المعاصرة يمكن ان تسهم في توليد انطباعاً بصرياً لدى المستهلك من خلال بساطة عناصرها الداخلية التي تخلق وظيفة ادائية وجمالية، كذلك عملية تصميم مكوناتها من الداخل بطريقة خطوط مستقيمة وواضحة تتناسب مع طبيعة المادة التي تحفظ فيها.

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ان هذا التصميم يمكن ان يضفي تصوراً ذهنياً للمستهلك في خروج الشكل التصميمي للمنتج من واقعه التقليدي الى تصميم حداثوي، اذ ان التغييرات الشكلية في الشكل الوظيفي وتقنيات الاظهار يمكن ان تضفي بعداً جمالياً ووعياً اجتماعياً لعملية الاستخدام.

انموذج (3)

جهاز تلفاز انتاج شركة سامسونج/2019

- **تلفزون (QLED)**
- **المعالج الكمي K8**
- **حجم اللون بنسبة 100% بفضل سمة النقاط الكمية**
- **تكنولوجيا HDR الكمية x32**
- **تكنولوجيا Direct Full Array 32x**
- **نظام الصوتي Q-Symphony**

الوصف البصري للمنتج:

يحيلنا الوصف البصري للمنتج الى الدهشة للتقنيات التي يتمتع بها والمعززة للجودة الفائقة للصورة فيه فكل اطار من اطارات الشاشة تتمتع بوضوح فائق يصل الى (33) مليون بكسل مما يعطينا مستوى دقة يعادل (4) اضعاف دقة (**K4**) بحيث ان المعالج الكمي **K8** يضمن للمشاهد التمتع بطاقة **K8 الكاملة** ليضمن متعة مشاهدة تفوق الحدود.

1-الابعاد الوظيفية للمنتج:

يشكل تلفاز (QLED) **المنتج عام** 2019 احدث الاجهزة لسلسلة شركة سامسونج الخاصة بهذا المنتج، اذ يتميز بشاشة تتميز بوضوح فائق مما حقق نجاحا قويا جدا لرغبات المستهلك وتكوين انطباعات بصرية لديه بسبب اليات اشتغاله التي تتميز بها شاشته .

يحتوي هذا الجهاز على شاشة كبيرة مزودة باطار فائق النحافة ذو حواف سوداء غير مرئية تقريبا للقضاء على التشتت تماماً حتى يتمكن المشاهد من التركيز على محتوى الشاشة ويتمتع بها.

كما ان حامل التلفزيون للتثبيت على الحائط صمم بوصلة واحدة غير مرئية تتميز بدون مسافة بين الجدار والتلفزيون كذلك يتميز هذا المنتج بمستوى عال من الصوت القائم على تتبع مكان الاجسام (Object+ Tracking Sound مع مضخم للصوت النشط المتمثل بالصوت التكيفي (Adaptive Sound+) بنظام Q-Symphony ان هذه الخاصية تجع المشاهد يستمتع بمزيد من مشاهدة محتوى الشاشة وتوفر المزيد من وسائل التحكم والاتصال والاستخدام، هنا يتلمس المستهلك دور الابستمولوجيا في توظيف المعرفة العلمية والتقنية لتوفير منتج يتمتع بمواصفات يلبي حاجات ومتطلبات المستهلك.

2- الابعاد الجمالية للمنتج:

ان المنجز التصميمي لجهاز التلفاز **(QLED)** يتمتع بسمات جمالية ملائمة ومعبرة عن ذائقة المستهلك كونه يعد مستحدث تقني على وفق متغيرات العولمة والحداثة في المنتج فتقنيات الاشتغال التي يحظى بها هذا المنتج شكلت السمة الجمالية التي يتمتع بها هذا المنتج من حيث الاداء الوظيفي وهيأة المظهر وتقنياتها بحيث اصبح يدرك بسهولة من قبل المستهلك.

لذلك فان هذا المنتج قد حقق وظيفتين أحدهما ادائية واخرى جمالية مما شكل ذلك سياقاً تصميمياً يؤدي الى التأثير في المستهلك وتحريك وجدانه وشعوره بامتلاك نسخة من هذا المنتج كونه يجد فيه السهولة في التطبيق والتيسير في التكاليف وتقليل الجهد في الاستخدام.

3-تكوين الانطباع البصري:

ان تقنية المنتج الصناعي المتمثلة بالأداء الوظيفي والمظهر الجمالي قد حققت نوعاً من الانطباع البصري عند المستخدم لأنه يتمتع بالبساطة والسهولة وبتكاليف اقل كون ان هذا المنتج الذي صممته شركة سامسونج يعتمد على نقاط كمية تتمثل بصورة الشاشة التي تحاكي الواقع وتعمل على تقديم اغراض توضيحية تتمتع بمواصفات عالية الهيئة والتصميم بحيث لا تؤثر على الاداء العام كونه يشكل احدث معايير الجودة في الاتصال.

الاستنتاجات والتوصيات:

بناءً على عملية التحليل التي اجراها الباحث لنماذج العينة يستنتج الاتي:

1-تستند فكرة المصمم الصناعي عند تنفيذه للمنتج ان تتحقق فيه ابعاداً وظيفية تتمثل بسهولة الاستخدام على وفق اليات اشتغال واضحة للمستهلك من خلال الاعتماد على انظمة متطورة عالية الكفاءة.

2-يمكن للمنتج الصناعي ان يتمتع بتقنية عالية تقلل من الجهد والوقت للمستهلك في عملية الاستخدام الوظيفي لهذا المنتج بما يتلاءم مع مفهوم الادائية ويحقق النفعية له.

3- تتميز المنتجات الصناعية (عينة البحث) بأشكالها واليات اشتغالها وتقنيات اظهارها مما حققت ابعاداً جمالية اسهمت في تكوين الانطباعات البصرية للمستهلك في عملية تفضيل هذه المنتجات عن غيرها، وهذا يعتمد على مدى تأثيرها على المستهلك.

4-ان تقنيات الاظهار التي تمتعت بها المنتجات الصناعية (عينة البحث) اكدت على وجود مستوى ثقافي جيد عند المستهلك كونها اسهمت في تكوين انطباعاً بصرياً باعتبار ان المنتج يمثل وسيلة اتصال وتواصل يبذل من خلالها المصمم الصناعي جهداً كبيراً لتحقيق تلك الانطباعات عند المستهلك.

5-وجود علائق ترابطية ما بين التقنية المستندة الى المعرفة العلمية وتطبيقاتها التجريبية التي ظهرت في اليات المنتج الصناعي بما يتناسب مع اليات المستخدم، مما اتاح ذلك له قدراً كبيراً من الفعاليات المتجسدة للمعرفة العلمية وتطبيقاتها العملية بحيث تظهر في جميع العينات.

التوصيات:

1-يمكن لنتائج البحث الحالي ان تخدم المؤسسات التعليمية او الصناعية المعنية بالتصميم لاسيما طلبة التصميم الصناعي باعتمادها منطلقاً اساسياً لتطوير الافكار التصميمية للمنتج.

2-استثمار التقنيات الحديثة في تصميم المنتجات الصناعية التي تتوائم مع رغبات وحاجات المستهلك في اقتناءها لسد متطلباته الحياتية.

3-توعية طلبة قسم التصميم بشكل عام والصناعي بشكل خاص على كيفية اختيار فكرة المنتج بحيث تحقق ابعاد اً وظيفية وجمالية تستقطب المستهلك وتعمل على تكوين انطباعات بصرية لديه.

References:

1. Al-Asadi, A. Hanoun M., *Cognitive Methods An Introduction to the Character*, Justice Press, Baghdad: 2013.

2. Ismail Sh., *Art and Design*, Helwan University, Faculty of Art Education, Cairo, 1999.

3. Badawi, Abd al-Rahman, *Encyclopedia of Philosophy*, Part 2, The Consultations of Relatives, 1st Edition, Iran: 2006.

4. Bertrand R., *Philosophy with a Scientific View*, see: Zaki Naguib Mahmoud, The Anglo Library, Egypt: 1960.

5. Jasim K. Bahil. *Industrial design aesthetics in light of modern interaction theories*. Unpublished PhD thesis. Baghdad University. College of Fine Arts. Department of Industrial Design. Baghdad. Iraq. 2013.

6. Hakim R., *Susan Langer's Philosophy of Art*, House of General Cultural Affairs, Arab Horizons, Baghdad: 1986.

7. Haider, N. Abd, *Art of Design and Aesthetics (Data Exchange)*, Al-Akademi Magazine, Issue 37, Baghdad, 2003.

8. Khamis, H., *Artistic Appreciation and the Role of the Artist and Listener*, the Arab Center for Culture and Science, Beirut: B., T..

9. Dewey, J. *Art, Experience*, Tr: Zakaria Ibrahim, Dar Al-Nahda Al-Arabiya, Cairo: 1963.

10. Sperber, D. and Deidre W.. Relevancy or Appropriateness theory in communication and perception. Tr: Hisham Ibrahim Abdullah Al-Khalifa. New United Book House. I 1. Beirut. Lebanon. 2016.

11. Safia, D. and Brahimi S. *Contextual theory in the semantic lesson and its impact on the Arabs*. Published MA thesis. Abdul Rahman Meera University. College of Letters and Languages. Department of Arabic Language and Literature. Bejaia. Algeria. 2017.

12. Al-Obeidi, B. Abbas. The brand .. *its functional and expressive connotations*. Amwaj Publishing and Distribution. I 1. Oman. Jordan. 2014.

13. Omar, H. Mahmoud, *Building Design Relationships for Aluminum Products Manufactured* in Iraq, PhD Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts, 1997.

14. Green, J. *Thinking and Language*, Tr: Abdul-Rahman Abdul-Aziz Al-Eidan, Dar Alam Al-Kutub, Riyadh: 1990.

15. Mufti, M. Mukhtar. "*Graphic proportions in the Sunnah of the Prophet*". Journal of Contemporary Islamic Thought. Issue 73. The International Institute for Islamic Thought. Beirut. Lebanon. 2013.

16. Mansour, H. Abdul Razzaq, *Building the Human Between Looking and Acting*. Amwaj Publishing and Distribution. I 2. Oman. Jordan. 2013.

17. 19. Khelif. M.K. Al- Jubori, (2013, April, w.d), The problem of employing the image of women in advertising, printed, *Al- Academy Journal* (65), p.145.

18. Al-Hawi, S. Hussein Abdullah and Banar Abdul-Hamid. *Expressive Appropriateness in Contemporary Architectural Works*. Iraqi Journal of Engineering. Issue 1. University of Architectural Technology. Department of Architecture Engineering. Baghdad. Iraq. 2016.

19. Aslaksen, F. et al. Universal Design: *Planning and Design for All*. Cornell University ILR School. Digital Commons. New York. USA. 1997. P28.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/215-234

Aesthetic and Functional Dimensions of the Industrial Product and their Influence on Construction of Consumer's Visual Impression

Jasim Ahmed Zidan[1]

Al-academy Journal ……..…… Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 3/10/2020…....Date of acceptance: 4/11/2020…....Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract:

The visual impression represents a compound process of a group of concepts that might be secondary and interrelated to constitute, in reality, a cognitive image stored in the memory that can be retrieved according the implications of the situation in which the individual lives in his environment, as it awakens in him an image from the sub consciousness, thus it gets stimulated, and it is among the tangible things .

Since we live in our contemporary world under the development of knowledge, micro and wide technology of the devices, tools, materials, mechanisms, current developments and openness... etc. this transformation created visual impressions that the individual in general and the consumer in specific enjoys concerning his preferences for the image of the industrial product . Thus, the current research problem can be established through an attempt to discover the consumer's awareness level and education, which depends on his visual impressions in preferring the industrial products that are characterized by high quality and technology in the operation mechanisms and the demonstration techniques, which generates functional and other aesthetic dimensions. Therefore, the researcher determined the following question :

What are the functional and aesthetic dimensions of the industrial product and their implications on the creation of a visual impression on the consumer?

The current research aimed at:

1- Identifying the aesthetic and functional dimensions of the industrial product.
2- Reaching the influences of the aesthetic and functional dimensions of the industrial product over the creation of the consumer's visual impression .

The research community is made of the industrial products designed in (2019) by Samsung, and a random sample represented by (automatic washing machine- electronic refrigerator- television screen) has been chosen .

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, jasim.a.zadan@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

Therefore, these samples have been subjected to the analysis and investigation process to verify the aim of the current research. The following are some conclusions:

1- The idea of the industrial designer, when implementing the product, requires achieving the functional dimensions of it represented by the ease of use according to clear operation mechanisms for the consumer through relying on advanced high efficiency systems .
2- The industrial product can have a high technology which reduces the consumer's time and effort in the process of the functional use of this product in a way suitable with the concept of performance and achieves the benefit .

Keywords: aesthetic dimensions- functional dimensions- visual composition.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/235-254

المحاكاة كأحد ادوات التفكير البصري وتأثيرها على تطوير مهارات الرسم والتصميم لإنتاج مشغولات فنية مبتكرة

عائشة عبد الجبار العيسى[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/9/20 , تاريخ قبول النشر 2020/10/23 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

الملخـــص Abstract

يؤكد البحث على أهمية الرسومات الأولية باعتبارها المرحلة الأولى لتصميم أي منتج فني، حيث يتم ترجمة الأفكار الى واقع ملموس لذا برزت أهمية استخدام أسلوب المحاكاة كأحد ادوات التفكير البصري في تطوير مهارات الرسم والتصميم لإنتاج مشغولات مبتكره. كما أن ممارسة الرسم اليدوي يبني شكل الفكرة في مرحلة التصورات الأولى، وعلى المصممين في كافة مجالاتهم العمل على التمكن والاحترافية في الرسم اليدوي ،من خلال ممارسة تقنياته والتدريب المستمر .

ومن هنا برزت مشكلة البحث في دور أسلوب المحاكاة لتطوير الرسومات الأولية لدى عينه من طالبات قسم تصميم المنتجات بكلية التصاميم والفنون جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن باعتباره اهم ادوات التفكير البصري الذي يساعد المصمم في تصميم وإنتاج مشغولات فنية مبتكرة. ومن خلال محاور البحث تم التوصل لعدد من النتائج والتوصيات من أهمها الدور الفاعل لتطبيق أسلوب المحاكاة في تطوير مهارات الطالبات في الرسم والتصميم والتفكير الإبداعي، والذي أسهم بدورة في تعزيز القدرة على ابتكار منتجات فنية.

الكلمات المفتاحية: المحاكاة، التفكير البصري، التصميم، انتاج، الأشغال الفنية، الابتكار

المقدمة Introduction:

الرسم اليدوي للمصمم من اهم التقنيات التي يعتمد عليها، فهو مثل الموسيقى للملحن والمغني والسلاح للجندي، و السماعة بالنسبة للطبيب .....الخ، فهو اهم لغات التعبير ، والتفكير و التواصل بين المصمم والعميل وبمعني اشمل بين المصمم والمجتمع.

[1] أستاذ الأشغال الفنية المساعد - قسم تصميم المنتجات - كلية التصاميم والفنون -جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن -المملكة العربية السعودية، aalessa@pnu.edu.sa.

كما يعتبر النقطة الأساسية منذ المراحل الأولي وهي المرحلة التي يتم فيها توليد وعصف ذهني للأفكار والتي تترجم بالرسومات الأولية التي تعبر عن الفكرة وتفاصيلها وابعادها.

وفي ضوء الاهتمام بالفنون والأشغال الفنية في الوقت الحاضر في المملكة العربية السعودية باعتباره جزء من ثقافة المجتمع الذي يربط الفنون بمجالاتها المتعددة مع النهضة الحديثة التي تشهدها المملكة ،لذا لزم التركيز على استخدام أطر جديدة وأساليب حديثة تمكن من نقلها من الأسلوب التقليدي إلى أساليب متطورة حديثة تسهل عمليات التصميم والإنتاج الكمي لتلك المشغولات ونظرا لأن مجال الأشغال الفنية مجال واسع من حيث تنوع الخامات وأساليب التشكيل المختلفة والتي تدعو الى مواكبة التقنيات الحديثة والبرامج التي تحفز على الابتكار والتجديد في المشغولات ضمن توجهات المملكة العربية السعودية في التركيز على الجانب الحرفي والتقني لإنتاج مشغولات بهوية سعودية مواكب للحاضر ويستلزم الامر التأكيد على مستوى تصميم المشغولات الفنية وأساليب استخدام التقنيات والأجهزة الحديثة في الرسم والتصميم وتحويل الأفكار إلى سلسلة من المنتجات المحلية المبتكرة (كالمبخرة والدلة ...الخ) لتدعم خطوط الإنتاج.

وتعتبر الرسومات الأولية هي الخطوة الأولى لرسم تصميم ناجح، وعندما يتمكن المصمم من التعبير بأسلوب الخطوط والنقاط لتكوين اشكال وفق ما تم تصوره هنا تكمن أهمية التأكيد على أهمية الرسومات الأولية لتدوين الأفكار والتصميم لأي منتج مهما اختلفت خاماته وطرق التصنيع.

كما أن أسلوب المحاكاة في تعليم وتطوير الرسم والتصميم تسهل وتنظم تسلسل الخطوات المتصلة بعملية التصميم. وهنا يؤكد البحث على أهمية التدريب والتطوير لنقل الممارسات والخبرات التي تمر خلال موقف معين اثناء مراحل التصميم وحل المشكلات بطريقة تراكميه نظرا لتنوع أساليب المحاكاة المتبعة والاستفادة من ذلك لتنمية مهاره الرسم اليدوي والاستفادة منه كأحد اهم الاسس التي يعتمد عليها تصميم المنتجات.

"والفنان يدرك العلاقة ويفهم لغة التشكيل فيمارسها إلى جانب ذلك يستطيع التعبير عما رأى وأحس فهو يقوم بعمليتين يؤثر ويتأثر بالمثيرات العديدة الفنية التي لا حدود لها والتي تزخر بها الطبيعة من ألوان وحركات وتنسيقات وإيقاعات". (Bassiouni, 2006,p.182)

ولعل الاهتمام بتنمية وعي المتعلم بما يقوم به من عمليات عقلية وأنشطة علمية خلال عملية التعلم يأتي متفقا وداعما للاتجاهات الحديثة التي تؤكد على أن بلوغ المتعلم حد إدراك ما يتعلمه من المعارف العلمية لن يمكنه وحده من بلوغ مستوى التعلم الجيد، وأن الطريق إلى ذلك يتطلب أنه يكون لدية قدر من الوعي بالأساليب والاستراتيجيات التي استخدمت لتحقيق ذلك القدر من الإدراك لما تم تعلمة واكتسابه من المعارف العلمية والوعي أيضا بأساليب المعالجة المخية لهذه المعلومات.(Price,2000,75 A) كما يعد التفكير البصري أداة للمتعلم يستخدمها في تمثيل وترتيب المعلومات العلمية والعمليات والخبرات معا، بالإضافة إلى التخطيط والتنظيم وعمل الروابط بدون توجيه المعلم، ومن ثم أصبحت هذه العملية خاصية أو سمة للتخيل والتصور لدى المتعلم.(Fisher,&Moody,2000).

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مشكلة البحث Research problem

نظرا لأهمية الرسومات الأولية باعتبارها احد اهم اساليب التفكير البصري ،والتي لا يمكن اغفالها او تجاهلها في مجال تصميم المنتجات (كوحدات الإضاءة مثلا) ،وهو الامر المتعلق بجميع مجالات الفنون التشكيلية ،ولا يقتصر علي مجال تصميم المنتجات باعتبارها وسيلة لنقل الفكرة الى تصميم ورسومات أولية مماثلة لما تم تصوره وبذلك برزت مشكلة البحث في التساؤل التالي :هل يسهم أسلوب المحاكاة القائم على التعليم الذاتي كأحد اساليب التفكير البصري في تنمية مهارات الرسم اليدوي لطالبات قسم تصميم المنتجات لتصميم منتجات ومشغولات مبتكره (كالحقائب والأثاث البسيط والمشغولات المعدنية والزجاجية ....الخ).

أهداف البحثResearch objectives

يهدف البحث إلى:

- الاستفادة من المحاكاة كأحد ادوات التفكير البصري لتنمية مهارات الرسم اليدوي في التصميم.
- وضع خطوات عملية لتطوير مهارات التصميم اليدوي لدى طالبات قسم تصميم المنتجات.
- تطبيق أسلوب المحاكاة يسهم في تنمية القدرة الابتكارية لدى الطالبات في مجال تصميم المشغولات المختلفة.

أهمية البحث Research importance

تكمن أهمية البحث في الاستفادة من اسلوب المحاكاة كأحد اساليب التفكير البصري ودورها في تطوير القدرة على الابتكار والابداع لدى الطالبات من خلال التصميم والرسومات الأولية.

فروض البحث Research hypotheses:-

يفترض البحث إن تطبيق المحاكاة كأحد اساليب التفكير البصري يسهم بشكل فعال في تنمية قدرات الرسم والتصميم لدي الطالبات لإنتاج مشغولات فنية مبتكرة.

حدود البحثResearch limits

- حدود موضوعية: رسم منتجات متنوعة محددة ومفتوحة من قبل الباحث ذات ابعاد ثنائية وثلاثية يدويا لقياس وتطوير جوانب متعددة لدى الطالبات.
- حدود زمانية: مقرر رسومات التصميم في المستوى الثالث لمدة 11 أسبوع دراسي بمعدل 3ساعات أسبوعيه.
- حدود مكانية: قسم تصميم المنتجات بكلية التصاميم والفنون جامعة الأميرة نوره بنت عبد الرحمن
- حدود بشرية: عينه محددة من طالبات قسم تصميم المنتجات.

منهج البحث Research Methodology

يتبع البحث المنهج الوصفي التطبيقي Experimental descriptive approach لتطوير مهارات الرسم والتصميم لإنتاج مشغولات فنيه مبتكره باستخدام أسلوب المحاكاة كأحد اساليب التفكير البصري.

خطة البحث Plan Research

تتلخص خطة البحث في مجموعة من المحاور:

- المحور الأول: المحاكاة Simulation كأحد اساليب التعليم الذاتي.
- المحور الثاني: التفكير البصري Thinking Visual.
- المحور الثالث: دور الرسم والتصميم اليدوي في مجال الأشغال الفنية.
- المحور الرابع: تطبيق أسلوب المحاكاة كأحد اساليب التفكير البصري في تطوير مهارات الرسم والتصميم.

(1)المحاكاة Simulation كأحد اساليب التعليم الذاتي.

يتضمن هذ المحور مجموعة من العناصر التي يهدف الباحث من خلالها وضع توضيح شامل لمفهوم المحاكاة ،والسمات التي تتميز بها المحاكاة ،و اشكال المحاكاة ،وانواع المحاكاة.

1-1-ماهية المحاكاة (Simulation):

أصل كلمة محاكاة في المعجم اللغوي: " هو الفعل "حكى" فيقال حكى الشيء- حكاية أي أتى بمثلة وشابهه والمضارع يحكي أي يشابه ويماثل وحاكاه أي شابهه في القول والفعل أو غيرهما" (Academy of the Arabic Language,1997, p.165).

كما عرفت المحاكاة بانها:" عبارة عن عمل "نموذج" ومثال لموقف من المواقف الواقعية ليسند لكل من يسهم فيها دورا خاصا محددا يواجه فيه ظروفا معينه، وعليه أن يقوم بتقديم الحلول للمشكلات التي تواجهه في هذه الظروف واتخاذ القرارات المناسبة". (Al-Toubji, 1980,p.225).

وتعرف في قاموس أكسفورد بأنها:"أسلوب لتقليد سلوك او موقف أ ونظام (اقتصادي، ميكانيكي، .....) عن طريق استخدام نموذج مشابه، وذلك إما لجمع المعلومات الملائمة عن النظام أو لتدريب أشخاص على هذ الموقف".(solution base,2001, p.1)

وجاء في الموسوعة العلمية تعريف المحاكاة على انها: "عملية تقليد لأداة حقيقية أو عملية فيزيائية او حيوية. وتستخدم المحاكاة في التقنية أو هندسة الأمان Safety Engineering حيث يكون الهدف فحص بعض سيناريوهات العمل في العالم الحقيقي واختيار أمن لبعض العمليات أو مدى جدواها العلمية والاقتصادية".

وتعرف المحاكاة في قاموس التربية بانها:" مصطلح عام يصف مجموعة كبيرة من الأساليب التي تستخدم النماذج سواء كانت رديئة أو كانت غير ذلك لتقديم الواقع. وأنها غالبا وسيلة تقدم بواسطتها النظم

المعقدة (كالطائرة) وذلك يتم بطريقة أبسط، لتسمح بممارسة المهارات بدون استخدام عقاب قاسي والذي يحث نتيجة أخطاء في الواقع، وقد تستخدم أكثر في العلاقات الإنسانية". (Hills,1984,P.248)

وعرفها (Al-Mushaiqeh,1992,p.262) بانها "عبارة عن أنشطة صممت لتمثل الحياة الحقيقية وغالبا تكون تمارين تعليمية قصد منها تمثيل الانشطة الحياتية بشكل كبير".

وعرفت المحاكاة بانها "علم تصميم نموذج لنظام مادي نظري أو واقعي وتتضمن مبدأ التعلم عن طريق العمل". (Fishwick,1995,P.1) وهي "طريقة مفيدة لتقليد أنظمة بيئية من الصعب دراستها أو إحضارها داخل الفصل الدراسي". (Mahmoud,1995,p.80).

كما أن المحاكاة "تمد المتعلمين ببيئة تسمح لهم باستكشاف النظام ومعالجة المتغيرات، ويمكن أن تستخدم كوسيلة تساعد المدرس في توضيح المفاهيم، ويمكن استخدامها بواسطة الطلاب أنفسهم، وذلك لتفسير الظواهر التي لا يمكن فهمها في الظروف الطبيعية". (Windschitle&Andre,1998,Pp.145-146)

والمحاكاة" أداة مهمة في العملية التعليمية، حيث أنها تقوم بشرح المعلومة الصعب تخيلها بطريقة سهلة، متخطية بذلك عنصري الزمان والمكان وعناصر الخطورة من خلال برامج قوية مستخدمة عناصر الصوت والحركة والصورة والصور والنص وغيرها". (Yunus,1999,p.175).

ومن ضوء التعريفات السابقة تعرف الباحثة المحاكاة بانها: "مهارة وأسلوب تعليمي يسهم في إثراء وتعزيز المهارات من خلال تقليد وحل المشكلات أثناء التنفيذ وتطويرها من خلال التمرين والتكرار". ومن وجهة نظر الباحثة فإن المحاكاة تتميز بعدد من الخصائص منها:

- أسلوب المحاكاة مرن ويمكن تطبيقه في ظروف متغيرة ووفق الإمكانات المتاحة.
- يمكن استخدام أسلوب المحاكاة في التعليم الذاتي.
- عند تطبيق المحاكاة يختلف مستوى التغير والتطور من شخص لآخر وفق الفروق الفردية.
- تطبيق المحاكاة يسهم في التنوع في أساليب التدريس والتقييم.
- يمكن وضع البنود وفق ما تفتضيه الحاجة لتطبيق المحاكاة وهذا ما تم تطبيقه في البحث الحالي.

1-2- دارسات سابقة لأثر المحاكاة في التعليم

وفي إطار استخدام المحاكاة في تطوير أساليب التعليم أجريت عدد من الدراسات كدراسة (تومنلس وميسار168-tomlinson&massuhara,2000,PP.152) بعنوان: Materials On Using Simulations Development Courses.Simulation&Gaming وهدفت الدراسة إلى الكشف عن فوائد المحاكاة في تطوير مقررات التعليم كما أوضحت كيفية اعداد محاكاة متضمنه وضع الأهداف، ومراعاة مبادئ التعليم والتقويم، ومن أهم نتائجها التي توصلت لها أن المحاكاة تعتبر مدخل يعتمد على الخبرة بأقل التكاليف.

كما هدفت دراسة بعنوان: "فعالية المحاكاة باستخدام الرسوم ثلاثية الأبعاد من خلال استخدام خاصية التفاعلية في التدريب على صيانة بعض المعدات بطريقة افتراضية وخلصت الدراسة إلى فاعلية استخدام هذه البيئة التدريبية في اكتساب مهارات تركيب وتشغيل تلك المعدات"(Hamel&Jones 1997).

وفي دراسة (Nasr allah, 2010) بعنوان:" فاعلية برنامج محوسب قائم على أسلوب المحاكاة في تنمية مهارات التعامل مع الشبكات لدى طلاب كلية مجتمع العلوم المعنية والتطبيقية" رسالة ماجستير كان الهدف منها التأكيد على أهمية المحاكاة في التعليم بالحاسوب وتم التطبيق على طلاب قسم الشبكات في برامج الحاسب ضمن حدود البحث، كما قام الباحث ببناء برنامج محوسب قائم على المحاكاة.

وخلصت الدراسات السابقة الى أن المحاكاة تستخدم كأداة إيجابية تزيد من فاعلية العملية التعليمية والتأكيد على أهميتها واستثمارها في مجال تطوير التعليم في مختلف التخصصات.

1-3-أشكال المحاكاة:

تأخذ المحاكاة عدة أشكال كما عرّفها النجدي وآخرون (Abu Al Saud, 2009,p.33) :

1. "تمثيل الأدوار: تقوم على عمل نموذج لموقف علمي بحيث يتم تناوله بواقعية تقربه على أذهان الطلاب لتسهل عليهم فهمها.
2. نموذج مطابقة الواقع: حيث يتم توفير أجهزه وبرامج مطابقة للواقع وقد تكون أصغر نسبيا مثل نموذج التدريب على الطيران أو مركبه فضائية بحيث تحتوي على نفس المحتوى الحقيقي.
3. المسابقة: حيث يتم التنافس بين اثنين أو اكثر حسب ما تم الاتفاق عليه لحل مشكلة وهذا بدوره يمكن الطلاب من الاندماج والتداخل."

1-4-أنواع المحاكاة:

صنف كونينجهام Cunningham المحاكاة "إلى أربعة أنواع كما يلي:

- **المحاكاة التجريبية:** وتعتمد على الطريقة التقليدية في التجريب العملي ومعالجة المتغيرات لاختبار الفرضيات وتستخدم دوما في المختبرات النفسية وان التطابق بين نتائج المحاكاة التجريبية في مواقف مختلفة يؤكد أنها حاسمة.
- **المحاكاة التوقيعية (التنبؤية):** وتقوم عادة على نماذج من النظم تسعى إلى توقع النتائج اكثر من تدقيق البيانات وعلى سبيل المثال يستخدم الباحثون النماذج الاقتصادية دوما لمحاكاة الاقتصاديات الوطنية والعالمية واختبار اتجاهات التغيرات الاقتصادية المتنوعة ومن الواضح ان نجاح المحاكاة هنا يعتمد على نجاح النموذج في تكرار النظام الدولي بدقة.
- **المحاكاة التقويمية:** وتستخدم عادة في التدريب بهدف تقويم استجابات الفرد او المجموعة او المؤسسات للمشكلات الواقعية التي تم محاكاتها والمحاكاة التقويمية تحاول التحكم بالعناصر الجوهرية للمشكلات المعنية بما يجعل المشاركين يجربون ويعدلون سلوكهم وقراراتهم.
- **المحاكاة التعليمية:** وهي أساسا لتعليم الفرد والمجموعة وتؤدي إلى تغيير السلوك والمواقف المصاحبة له وتستخدم في هذه المحاكاة أساليب نموذجية تتضمن الأدوار وأنواع من تمارين المجموعة ويرتبط هذا النوع من المحاكاة بوضوح مع المحاكاة التقويمية ولا يمكن التمييز بينهما بسهولة".(Schofield,1995,p.17-19)

ومن ذلك فإن طبيعة التعليم باستخدام المحاكاة في مجال التعليم تطبيقا مباشرا لنظرية Bruner وهي: " التعليم عن طريق البحث عن المعرفة (الاستقصاء) .Inquiry Learning لذلك فاستخدام أسلوب المحاكاة معناه تغيير نمط التعليم التقليدي إلى نمط تعلم مختلف يعتمد على ان المتعلم يبحث عن المعرفة بنفسه، وبالتالي يكون اشتراكه في العملية التعليمية أكثر فاعلية. وذلك عن طريق وضع المتعلم في ظروف مشكلة حقيقية، ثم صياغة الفروض التي تلزم لحل المشكلة (Ahmed, 1997, p.403-404)

(2) التفكير البصري Thinking Visual

يعرض هذا المحور ماهية التفكير، و كيف ارتبط مجال التصميم بالتفكير، و ما هو التفكير البصري واستراتيجيات التفكير البصري.

2-1-ماهية التفكير:

يعتبر التفكير من المدركات الحقيقية للإنسان للتفكر والتأمل في ملكوت الله تعالى ولولا التفكير ما استطاع الانسان أن يصنع ويتعايش مع تحديات الكون المحيط. كما أنه الوسيلة المتعددة الخصائص والتراكيب والانواع لتمكين العنصر البشري من إحياء الارض وعمارتها كما أراد الله تعالى.

يعرف التفكير على انه "رياضة الذهن، يستقبل فيها الفرد معرفة جديد، وانه لابد لهذه المعرفة أن تجد أرضية في الذهن تغرس فيها جذورها أي معرفة سابقة تلتئم معها للوصول إلى النتائج حول هذه المعرفة الجديدة الكلية"(Shaath, 2009,p.23) .

وعَرَّف أيضا (Suleiman, 2011) التفكير بأنه هو العملية التي ينظم العقل بها خبراته بطريقة جديدة لحل مشكلة معينة، تشتمل هذه العملية على إدراك علاقات جديدة بين الموضوعات أو عناصر الموقف المراد حله مثل إدراك العلاقة بين المقدمات والنتائج وإدراك العلاقة بين السبب والنتيجة وبين العام والخاص وبين شيء معلوم وبين أخر مجهول".

وكما يذكر (Al-Khaznadar, et al. 2006, p.9) ان التفكير هو عملية عقلية معرفية ديناميكية هادفة، تقوم على إعادة تنظيم ما نعرفه من رموز ومفاهيم وتصورات في أنماط جديد، تستخدم في اتخاذ القرارات وحل المشكلات وفهم الواقع الخارجي.

ويعرف(Saadeh,2011,p.40) "أن التفكير هو مفهوم معقد يتألف من ثلاث عمليات، تتمثل في العمليات المعرفية المعقدة وعلى رأسها حل المشكلات والأقل تعقيدا كالفهم والتطبيق بالإضافة الى معرفة خاصة بالمحتوى المادة أو الموضوع مع توفر الاستعدادات والعوامل الشخصية ولاسيما الاتجاهات والميول".

2-2-دور التفكير في التصميم:

يعتبر مجال تصميم المنتجات من اهم المجالات العلمية التي تعتمد على التفكير ،فلقد ارتبط التفكير بالابتكار والابداع، وهي العوامل الرئيسية لنجاح وقبول أي منتج يُقدم للسوق ،وخاصة مع وجود العولمة Globalization والتي ادت الي تنوع لا نهائي من المنتجات والذي بدورة الي وجود منافسة قوية ،فأصبح التصميم لابد ان يتسم بالابتكارية حتي يكون له وجود بين اقرانه ،ولذلك اهتمت الابحاث في الفترة الاخيرة بشكل قوي جداً بعرض اساليب التفكير و كيفية الاستفادة منها في مجال تصميم المنتجات والتي تعددت

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وتنوعت بشكل كبير ،ومن خلال هذا البحث يعرض الباحث احد اساليب التفكير التي يعتمد عليها التصميم "التفكير البصري" وهو أحد الاساليب التي تتصف بأنها الأكثر مرونة وايضاً طريقة عملية لتطوير نهج مختلف في الاسلوب الذي نفكر به بفعالية حيث تسهل العمل على توسيع قدرتنا في التفكير بشكل فعال وعلى نحو منتظم ومستمر.

2-3-التفكير البصري (Visual Thinking):

يعتبر التفكير البصري أحد أهم أنواع التفكير حيث يعتمد هذا النوع من التفكير على ما تراه العين وما يتبع ذلك من عمليات تحدث داخل الدماغ البشري من تحليلات ومقارنات وتخيلات وصولا إلى بقاء أثر هذا التفاعل في ذاكرة الانسان لمدة تتجاوز بقاء الأثر الناتج عن أي نوع آخر من أنواع التفكير كما أن إدراكنا البصري لما حولنا يوفر أساس المعرفة (Amer and Al-Masry,2016,p.58).

ويعتبر " أرنيهم"Arnheim" (1997) أول من استخدم مصطلح التفكير البصري في كتاب له بعنوان" Visual Thinking"عام 1969م، وعرفه بانه " محاولة لفهم العالم من خلال لغة الشكل والصورة"(Arnheim.1997)

ويعرف كل من (Baehr Andlogie.2005) التفكير البصري على أنه: "الاستخدام الفعال للأشكال، والألوان، والمخططات". كما يعرفه (Moore Anddwyerk.1994) على أنه تنظيم الصور العقلية التي تدور حول الأشكال، والخطوط، والألوان والنصوص، والنقاط.

يذكر (Abdel-Moneim, 1998)" أن التفكير البصري هو عملية داخلية تتضمن التصور الذهني والعقلي، وتوظف عمليات أخرى ترتبط بباقي الحواس، وذلك من أجل تنظيم الصور الذهنية التي يتخيلها الفرد حول أشكال، وخطوط، وتكوينات، وملمس، وألوان وغيرها من عناصر اللغة البصرية داخل المخ البشري".

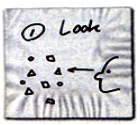
كما يعرف التفكير البصري بأنه " منظومة من العمليات تترجم قدرة الفرد على قراءة الشكل البصري، وتحويل اللغة البصرية التي يحملها ذلك الشكل إلى لغة لفظية (مكتوبة أو منطوقة) واستخلاص المعلومات منه"(Mahdy,2006,p.22)

ويرى (Abd allah,2002) "ان التفكير البصري هو قدرة عقلية ترتبط بصورة مباشرة بالجوانب الحسية البصري، ويحدث هذا النوع من التفكير، عندما يوجد تنسيق متبادل بين ما يراه الشخص من أشكال, ورسومات وعلامات، وما يحدث من ربط، ونتاجات عقلية معتمدة على الرؤية والرسم للمعروض" Ammar (& Kabbani,2011,p.22).

والتفكير البصري او التعلم بالجانب الأيمن للمخ هو الظاهرة الشائعة التي تتضمن عمليات التفكير بصريا حيث أنه الجزء المسؤول عن العاطفة والابتكار ويتم من خلاله تنظيم المعلومات المتتابعة كما "نشأ هذا النوع من التفكير أساسا في مجال الفن وقد أظهرت الدراسات أن هناك علاقة وثيقة بين التفكير البصري والنجاح في مجال الفن فعندما يرسم الفنان لوحة ما فإنه يرسل رسالة ما عبر اللوحة وعندما يعجب المشاهد بها فهذا يعني بأنه قد فكر تفكيرا بصريا وفهم الرسالة المتضمنة باللوحة"(Amer and Al-Masry,2016,p.53-54).

2-4-استراتيجيات التفكير البصري

التفكير البصري يعتبر شكل من أشكال التفكير الذي لا يعتمد على اللفظ وهو يعتمد في الاساس على ما تراه العين وتحويله لتكوين صور ذهنية يتخيلها المشاهد وترجمة وتفسير هذه الصور الذهنية باستعمال مكونات اللغة البصرية المتعددة (أشكال ورموز وصور وتكوينات وخطوط وألوان) وتحويلها إلى رسومات وصور تعبر عن هذا الفكر بشكل عام. وهو أحد الاساليب التي تتصف بأنها الأكثر مرونة وايضاً طريقة عملية لتطوير نهج مختلف في الاسلوب الذي نفكر به بفعالية حيث تسهل العمل على توسيع قدرتنا في التفكير بشكل فعال وعلى نحو منتظم ومستمر.

			
4/عرض	3/تخيل	2/مشاهده	1/بحث

شكل (1) يوضح عمليات التفكير البصري. (Michael G. Luchs. 2016)

ويعتبر التفكير في العصر الحالي من أكبر المتغيرات في ظل التغير التطور المتسارع في مجالات التعليم لارتباطه بنجاح الفرد واكتسابه للمهارات ومن ثم تطور المجتمع، كما أن تعليم التفكير يجب أن يكون هدفا رئيسا لمؤسسات التربية والتعليم من وجهة نظر التربويون. (Grwan,1999,p.5-6)

كما ترتبط عملية التفكير بأنواع من السلوك، حيث تتطلب من الفرد الاندماج النشط في الأنشطة المختلفة التي تتولد عنها أفكار ومعارف مهمة، وإجراء التحليلات النقدية، والتوصل إلى علاقات (Yunus,1999,p.4)

(3) دور الرسم اليدوي في مجال تصميم الأشغال الفنية

أصبح التركيز في الوقت الحاضر على المتعلم والتعرف على مستوى قدراته وحاجاته ومتطلباته واساليب تعلمه يعد اساساً لتخطيط تلك البيئة والعمل على تهيئة انماط متعددة من الخبرات والمواد التعليمية التي تدفعه وتسانده في تعلمه.

كما اكدت الاتجاهات الحديثة في التربية والتعليم كما تشير (المنشئ)" الى ذلك جعل المتعلم محوراً للعملية التعليمية واعتبار المؤسسات التعليمية بكافة عناصرها (المدرس، الاهداف التعليمية، المنهج الدراسي، طرائق واساليب التدريس، الوسائل التعليمية تعمل على تنبيه حواس المتعلم واستثارة تصوراته الذهنية والوجدانية وتعمل على تفاعله مع مكونات هذه البيئة، فيثمر عن ذلك تحصيل معرفي واداء مهاري قد ينتج عنه عملاً فنياً مبتكراً او ابداعياً" (Almonshea,1984,p.56).

3-1-مفهوم التربية الفنية:

تعد التربية الفنية وسيلة تعليمية تسهم في تنمية سلوك المتعلم بهدف التوجيه التربوي والفني، فهي ليست تدريب ودراسة لمهارات حرفية فقط، بل هي نشاط ذهني وحركي يدعم القدرات الابداعية لديه من خلال تنظيم افكاره واهتماماته وترتيبها وتخطيطها بشكل مناسب، كما يشجع على ابتكار اساليب في تناول الموضوعات

الفنية خاصة والموضوعات الدراسية الاخرى بشكل عام تساعد في تطوير وتعديل المتعلمين . لذلك فان كل "نشاط يقوم به المتعلم يستلزم توفير المكان المناسب لهذا النشاط بما يشمله هذا المكان من معدات وادوات واثاث ومستلزمات اخرى تسهم في تسهيل عملية ممارسة هذا النشاط" (Sadeq, etal, 1992,p.145)

ويعد التصميم عملية ابداع وابتكار وذلك باستعمال عناصر مرئية بنائية كالنقطة والخط واللون والملمس وربطها بالأسس التصميمية كالوحدة والتكرار والتناسب وغيرها لتحقيقي عمل فني يتسم بتحقيق الجمال والوظيفة ويستخدم التصميم في جميع تخصصات الفنون (الرسم ، التصوير التشكيلي ، النحت ، التصوير الفوتوغرافي ،التصميم المعماري ،الأشغال الفنية، الفنون التطبيقية – صناعة الزجاج والنسيج والسيراميك)....الخ وكل من الفنانين والمصممين يقومون بعملية التصميم أي تخطيط وترتيب العناصر البصرية وتحويلها إلى رسم ثنائي أو ثلاثي أبعاد قبل البدء بعمليات التحويل الى نموذج منفذ ملموس.

3-2-الأشغال الفنية Crafts Design:

يعتبر مجال الاشغال الفنية من مجالات الفنون وهو عملية متكاملة تجمع بين الاسس والقيم الفنية الى جانب الجوانب التقنية من خلال توظيف الخامات في اعمال ابتكارية، كما انها تعتمد على التصميم بالرسومات الأولية سواء كانت بالرسم اليدوي او الرقمي لأي منتج أو مشغولة فنية مهما اختلف مجال التعبير الفني بها ، كما انها تتيح التجريب بالخامات مع تنوع الأساليب التشكيلية سواء باستخدام الأدوات اليدوية أو الكهربائية وذلك يعد مدخلا هاما لتحديد الاساليب الفنية وانتقاء وتنظيم المتغيرات المختلفة فيما يخص العمل الفني.

كما عرفت الأشغال الفنية بأنها: " رؤية فنية أو ابتكار ذاتي لتعبيرات جمالية، قوامها صياغة الخامات الطبيعية والمصنَّعة المتوفرة للفرد، حيث يقوم بالتعبير من خلال هذه الخامات فيعيد تشكيلها، أو يقوم بالتوليف بينها مستخدمًا في ذلك الخبرات والمعلومات والمهارات المختلفة لتطويع هذه الخامات، بما يتناسب مع معطيات التصميم والوظيفة". (Fayoumi, 2006)

وتشير (Heseen,1999,p.95) "أن الأشغال الفنية فرصة لإنماء مهارات حديثة والتوسع باستخدام الخامات الطبيعية والصناعية وتوظيفها في استكشافات الأفكار والخبرات الجديدة من خلال العمل الفني، وهذا لا يتم إلا أذا كانت بعض المهام الداخلية) في هذا العمل تأخذ شكل التفاعل المتبادل بينها وبين الفنان.

وتهدف الأشغال الفنية إلى استغلال كل ما هو حولنا، من عناصر البيئة المحلية، وإيجاد الارتباط المناسب بين العناصر المتوفرة في الطبيعة من خامات تساعد في تنمية القدرات على التفكير وكيفية توليف الخامات الطبيعية أو المصنعة، والاستفادة منها بشكل ملموس في جماليات العمل الفني.

3-3-دور الرسومات الأولية اليدوية في مجال تصميم الأشغال الفنية:

تعتبر الرسومات الأولية أبجديات التصميم سواء كان عمل فني أو منتج ،فالرسومات الاولية اليدوية أو باستخدام وسائل التكنولوجيا الحديثة الرقمية مثل أجهزه الحاسب والأجهزة اللوحية المحمولة ،من اهم وسائل التعبير الأولى عن التصميم والتي يتم عن طريقها بناء مراحل فكرة التصميم ، ومع التطورات الحاصلة والتقدم في جميع مناحي التعليم توجب تسليط الضوء على الدور الفاعل في تحسين وتطوير مهارة الرسومات

الأولية ، واستخدام الوسائل والطرق التي تدعم القدرات المهارية والتصورية لدى الطالبات ليتمكن من اظهار القدرة عند الرسم وهذا يسهل عليهن تخيل المنتج والعمل الفني في صورته الأولية بشكل متقن ،ونظرا لأهمية الرسومات في عمليات نقل الافكار من ذهن المصمم الي الاخرين سواء كانوا "زملاء –عملاء- ....الخ ."مما يترتب عليه الاهتمام بالرسومات الأولية التي تعكس قدره الطالبات على التعبير وفق مجالات وانماط التفكير البصري والتي تشجع بدورها على تنمية القدرة الابتكارية وتكسب الطالبة الثقة في النفس والقدرة على التعبير.

3-4-دور المحاكاة في تنمية مهارة الرسم والتصميم

في هذا المحور يعرض الباحث التطبيقات وما تم التوصل له حول معرفة دور المحاكاة كأحد الاساليب في التفكير البصري لتنمية مهارات الرسم اليدوي لدى طالبات قسم تصميم المنتجات.

ولقد تمت هذه التجربة لطالبات اول مستوى تدريسي لهن بالتخصص، وهي عملية محاكاة ظهرت نتائجها بشكل واضح في المقرر، واظهرت نتيجة واضحة في المستوى الاكاديمي للطالبات في المستويات الأعلى وخاصة داخل استوديوهات التصميم.

خطة العمل في التطبيقات:

تم اعداد خطة المقرر الدراسي لمقرر "رسومات التصميم" بحيث اشتملت على جزئيين اساسين:

1. تطبيق المحاكاة باستخدام القلم الرصاص والألوان وفق تدرج وخطة تضمنت عناصر التصميم.
2. محاكاة الملامس لإظهار طبيعة الخامات وتم ذلك بالتدرج من السهل الى الأكثر صعوبة وكذلك التركيز وقياس نقاط الضعف ومحاولة التقويم والتعديل مباشره وتطبيق أنشطة إضافية وفق الخطة التي يوضحها التخطيط التالي:

شكل (2) يوضح الخطوات التي تم اعتمادها عند تطبيق اسلوب المحاكاة (الباحثة)

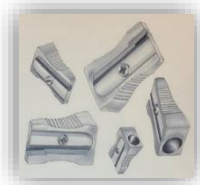
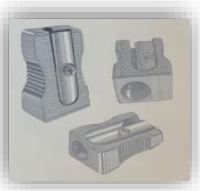
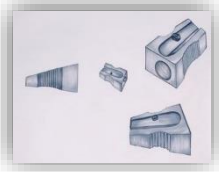
مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وتم تنفيذ التطبيق على عينة من طالبات قسم تصميم المنتجات بكلية التصاميم والفنون المستوى الثالث حيث تم التطبيق على (65) طالبة وتمت المحاكاة ضمن عدد من المراحل:

أولا: المحاكاة اليدوية:

1/ المحاكاة بالتطبيق اليدوي (لرسم منتجات وقطع ثلاثية الابعاد ثابتة):

تمت المرحلة الأولى من المحاكاة باستخدام منتجات وعناصر ملموسه يتم محاكاتها في اوضاع مختلفة، مع التأكيد على الظلال والتجسيم المناسب وتم التطبيق على رسم المبراة كتدريب أولي، والتدريب الثاني دبوس اللوحات الحائطية وتم التدريب باستخدام مهارات القلم الرصاص مع مراعاة النسب في الرسم الصحيح وتطبيق المنظور وتم ذلك باستخدام تدريبات تهيئة للطالبات قبل عمليات الرسم علما بان جميع التدريبات تمت بدون استخدام أي أداة هندسية او مسطرة او فرجار وذلك لتنمية قدرات الطالبة على الرسم السريع.

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

نماذج من تنفيذ الطالبات في المرحلة الأولى من المحاكاة رسم دبوس اللوحات الحائطية1(تطبيق الطالبات)

- **المرحلة الثانية: المحاكاة بالتطبيق اليدوي (للمقاطع المتحركة)**

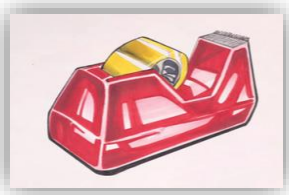
وتمت من خلال ثلاث مراحل:

1/ محاكاة مقطع فيديو باستخدام أقلام التلوين الماركر واقلام الرصاص تدرجات الرماديات واللون الأسود

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

محاكاة مقطع فيديو باستخدام أقلام التلوين الماركر واقلام الرصاص تدرجات الرماديات واللون الأسود (تطبيق الطالبات)

2/ محاكاة مقطع فيديو باستخدام الأقلام الملونة:



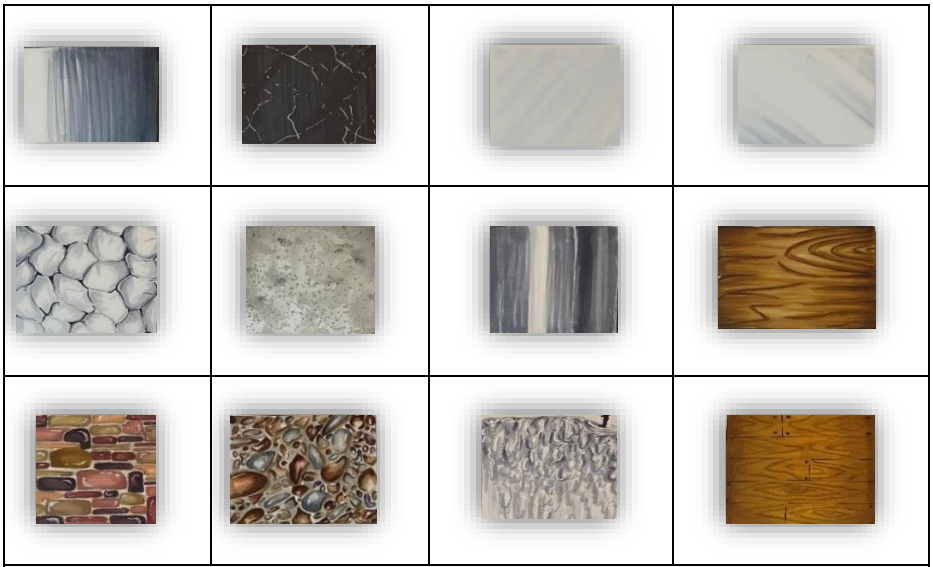
محاكاة مقطع فيديو باستخدام الأقلام الملونة1(تطبيق الطالبات)

ج

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

محاكاة مقطع فيديو باستخدام الأقلام الملونة2 (تطبيق الطالبات)

3/المحاكاة بتطبيق الملامس للأسطح المتنوعة كالخشب والمعدن والزجاج وغيرها.



التدريب على ملامس متنوعه من الزجاج والخشب والمطاط والرخام والقماش وغيرها(تطبيق الطالبات)

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

دور المحاكاة في تنمية التفكير البصري لدى طالبات تصميم المنتجات في مجالات الفنون المختلفة:

تمت متابعة تطور الطالبات في مجال التصميم والرسومات الأولية في عدد من المقررات في قسم تصميم المنتجات وتبين مدى التطور الحاصل في الرسومات والتفكير لديهن مما أدى الى سرعة تصور وتبلور الأفكار لديهن والقدرة على توصيل الفكرة للآخرين من خلال الرسومات التعبيرية البسيطة والمعقدة وكذلك الرسم التفصيلي لأجزاء التصميم والتي تعتمد في مراحلها على ربط الخيال أي الفكرة الموجودة في الذاكرة وترجمتها في رسومات يتم تطبيقها على أي منتج أو خامة.

نماذج من رسومات الطالبات لمتابعة مدى تطور قدرتهن على التفكير البصري في الرسم والتصميم من خلال المقررات الدراسية

نتائج البحث: Results of Research

- أسهم تطبيق أسلوب المحاكاة في تطوير الرسومات الاولية للطالبات بطريقة سلسه وممتعه.
- إن تطبيق أسلوب المحاكاة ينمي القدرة على التصور والتخيل لدى الطالبات.
- تمكن الطالبات من التفاعل مع أدوات الرسم اليدوي والتمكن منها في فتره وجيزة.
- إن تنمية التفكير البصري يسهم في إمكانية التفكير في زوايا متعددة بتكامل وذلك لتكوين رؤية ذاتية لكل عنصر من أجزاء التصميم وهذا يؤدي إلى الابتكار.
- تطوير مهارات الرسم اليدوية يكسب الطالبة الثقة في النفس والقدرة علي عرض افكارها.
- اتاح اسلوب المحاكاة فرصة للتدرج المعرفي والمهارى لدى الطالبات.
- اهمية اسلوب المحاكاة كأحد اساليب التفكير البصري في اكتساب الخبرة المهارية.

توصيات البحث: Recommendations of Research

- اعتماد اسلوب المحاكاة في مقررات التخصص لما لها من دور ايجابي في تطوير مهارات الرسم ونقل افكار التصميم .
- استخدام التفكير البصري يساعد في خلق تصميمات ورسومات لمشغولات مبتكرة
- إمكانية الاستفادة من هذه الدراسة وتطبيقها في المقررات التي تحتاج الى تطبيقات وتدريب القدرات المهارية في مجالات مختلفة.
- الاهتمام بتدريب الطالبات على تطوير مهارات التفكير البصري باعتباره قائم على استخدام الصور العقلية التي تسهم في انتاج تصاميم إبداعية.

References:

Abdel-Moneim, A. M. (1998). *Visual Culture*. Cairo, Dar Al-Bishri For Printing And Publishing.

Abu Al Saud, H. I. (2009). *A Simulation-Based Technical Program To Develop Some Metacognitive Skills In The Science Curriculum For Ninth Grade Students In Gaza*, Unpublished MA Thesis, College Of Education, The Islamic University.

Academy Of The Arabic Language. (1997). *Al-Mu'jam Al-Wajeez*, Cairo, The General Authority For The Affairs Of The Emiri Press.

Ahmed, Z. (1997). *Educational Technology*, Part Two, Cairo, Academic Library.

Al-Khaznadar, Et Al. (2006) "*The Effectiveness Of A Website On Visual And Systematic Thinking In Multimedia For Female Students Of The College Of Education At Al-Aqsa University*" The Eighteenth Scientific Conference (Education Curricula And Building The Arab Man), Ain Shams University, Arab Republic Of Egypt.

Almonshea, A. M. (1984). The Dynamics Of Interaction Between Educational Technology Centers And Educational Institutions And Their Role In Self-Learning Technology, *Educational Technology Journal*, 7 (14). Kuwait.

Al-Mushaiqeh, M. S. (1992). *Games And Simulations In Education And Training, Journal Of Educational Studies,* Volume Seven, Part (39), Cairo, The Association Of Modern Education.

Al-Toubji, H. H.. (1980). *Means Of Communication And Technology In Education*, 1st Edition, Kuwait, Dar Al-Qalam.

Amer, T. A., And Al-Masry, I. I. (2016). *Visual Thinking (Concept - Skills - Strategy*). 1st, Cairo, Arab Group For Training And Publishing.

Ammar, M. E.& Kabbani, N.. (2011). *Visual Thinking In Light Of Educational Technology*. Alexandria, The New University House.

Arnheim, R. (1997). *Visual Thinking*, London; University Of California Press.

Baehr,G.And Logie,J.(2005). *The Need For New Ways Of Thinking*, Technical Communication Quarterly,Vol.14,No.1,Pp:1-5

Bassiouni, M. (2006). *Asrar Of Plastic Art*, 3rd Edition, Cairo, Dar Alam Al-Kutub.

Fayoumi, F. (2006). *Technical Works In Manufactured Raw Materials*, Ministry Of Education And Higher Education, Girls' Education Affairs, Kingdom Of Saudi Arabia.

Fisher,K.M.,Wandersee,J.H,& Moody,D.E.(2000).*Mapping Biology Knowledge* .Kluwer Academic Publishers,Dordrecht,Netherlands.

Hamel, C. J. & Ryan-Jones, D. L. (1997). *Using Three-Dimensional Interactive Graphics To Teach Equipment Procedures*. Journal Of Educational Technology Research And Development, 45(4), 77 - 87.

Hills,P.J.(Ed)(1984):*A Dictionary Of Education*.London:Routledge&Kegan Paul.

Mahmoud, I. M.. (1995). *Computer And Education*, Banha, Youth Library 2000.

Michael, G., Luchs, K., Scott, S (2016). Design Thinking- John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, New Jersey.

Moore,D.M.And Dwyer,F.M.(1994).V*isual Literacy A Spectrum Of Visual Learning*, New Jersey: Educational Technology Publications

Nasr Allah, H. G. (2010). *The Effectiveness Of A Simulation-Based Computer Program In Developing Networking Skills For Students Of The Community College Of Professional And Applied Sciences*, **Master Thesis**, Curriculum And Education Technology, Faculty Of Education, Islamic University, Gaza.

Price,D.P.(2000).*Code Instruction, Literacy Tasks And Meta Cognition In A Literature –Based And A Skills* –Based First- Grade Classroom.Dis.Abs.Int.63.(2).75 A.

Saadeh, J. (2011). *Teaching Thinking Skills*, Cairo, Dar Al Shorouk.

Schofield, A. (1995). *Simulation In Management Training*, Translated By Muhammad Harbi Hassan, Cairo, Arab Administrative Development Organization Publications.

Shaath, N. (2009). *The Impact Of Spatial Geometry Content On The Tenth Grade Curriculum On Visual Thinking Skills*", Master Thesis, College Of Education, The Islamic University.

Solution, B. L.(2001). *What Is Simulation*? (Website: Http:.//Www. Solution Base.Co.Uk/ Simulation/ Simulation.Htm)

Suleiman, S. (2011). *Thinking, Its Basics And Types, Its Education And Development Of Its Skills*. 1th. Cairo, The World Of Books.

Tomlinson, B. A. (2000).*Using Simulations On Materials Development Courses. Simulation &Gaming* , Vol.31,No. 2,Pp.152-168.(An Online Ericdatabase Abstract No. Ej615191).

Windschitle,M. And Andre,T.(1998). Using Compter Simulations To Enhance Conceptual Change: The Role Of Constructivist Instruction And Student Epistemological Beliefs. *Journal Of Research In Science Teaching*, Voi.No.2, Pp. 145-146

Yunus, M. I. (1999). *Computer-Based Education Systems, Educational Technology - Arab Studies* (Edited By Mustafa Abdel Sami Mohamed), Cairo, The Book Center For Publishing.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/235-254

Simulation As One Of The Tools Of Visual Thinking And Its Effect On Developing Drawing And Design Skills To Produce Innovative Artworks

Aysha Abduljabbar AlEssa[1]

Al-academy Journal ……..…… Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 20/9/2020…....Date of acceptance: 23/10/2020…....Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract:

The research emphasizes importance of preliminary drawings in design of any product. Therefore, using of simulation as tools for visual thinking in developing drawing and design skills. So that practice of drawing by hand, considering shape of ideas in first stage of visualizations, and practice of its techniques and continuous training.

Hence, the research problem arose with the role of simulation method for developing preliminary sketches in the sample of students of the Product Design Department at the College of Design and Art, PNU, as it is important tool for visual thinking that helps the designer in designing and producing innovative artistic works.

Therefore, the research axes, a number of findings and recommendations were reached, the important of which is the effective role of applying the simulation method in developing skills in drawing, design and creative thinking, which in turn contributed to enhancing the ability to create artistic products.

Keywords: Simulation, Visual thinking, Design, Product, Art Works, Innovative

[1] **Assistant Professor of Handicraft - Faculty Art & Design -Product Design Department-princess Nourah bint Abdulrahman University, Saudi Arabia,** aaalessa@pnu.edu.sa.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/255-270

المعالجات الإنثروبومترية للوحدات الدراسية المستخدمة في المراحل الابتدائية

ضفاف غازي عباس العبادي[1]
سهى علي حسين[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/9/20 , تاريخ قبول النشر 2020/10/23 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

المخلص:

البحث الموسوم (المعالجات الانثروبومترية للوحدات الدراسية المستخدمة في المراحل الابتدائية) سلّط الضوء على الكشف عن العلاقة بين قياسات ابعاد وحدات الجلوس المدرسية والقياسات الانثروبومترية المختلفة للطلبة، وتجسدت مشكلة البحث بالسؤال الآتي: ما هي المعالجات الانثروبومترية المستخدمة في تصميم الوحدات الدراسية للمراحل الابتدائية؟ يهدف الى تحديد ايجاد معالجات تصميمية للمتغيرات الانثروبومترية للوحدات الدراسية المستخدمة في المراحل الابتدائية، وذلك لكون وحدات الجلوس تعمل على الحفاظ على صحة الطلبة وسلامتهم من خلال توفير الية تجليس مثالية تتوائم مع المتغيرات الانثروبومترية لديهم بما يعزز جوانب الراحة والسلامة والتركيز في اهم مؤسسة تعليمية وتربوية يقضي فيها الطالب نصف وقته الا وهي المدراس، واعتمد المنهج الوصفي في عملية تحليل العينات التي مثلت نسبة (33، 3%) من مجتمع البحث. وافرزت النتائج ان العمليات التصميمية في التكوينات الشكلية لوحدات الجلوس المدرسية عدم ملائمتها مع الابعاد الانثروبومترية في هيئة مقعد الجلوس(عمق المقعد) وبنسبة 100% في النماذج(1-2) وما نتج عنه من عدم الراحة وضعف في الاداء، أفتقار وحدات الجلوس المدرسية لتوظيف مساند الظهر ادى الى ضعف الفاعلية الوظيفية وافتقاره الى مستوى السلامة والامان للطالب في النماذج الثلاث وبنسبة 100%، وخرجت الدراسة باستنتاجات أهمهاتسهم المعرفة المسبقة بالقياسية الانثروبومترية للطالب من قبل المصمم في تفعيل الجانب الأدائي (الوظيفي والشكلي) لتحقيق سمة التكامل للطالب ووحدات الجلوس المدرسية.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث: شهدت الالفية الثالثة تطورا سريعا في العديد من الجوانب العلمية وفي تصميم المنتجات الصناعية بصورة عامة وتصميم وحدات الجلوس المدرسية بصورة خاصة، وصولا لتحقيق الراحة

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، Defaf.ghazi@cofarts.uobaghdad.edu.iq.
[2] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد.

الاستخدامية لهذه الوحدات، ونتيجة لعدم الاخذ بنظر الاعتبار القياسات الانثروبومترية المختلفة للطلبة في المرحلة الابتدائية (6-12سنة) واجه المصمم مشكلة ايجاد الترابط بين ابعاد الوحدات المدرسية والطلاب مستخدمي هذه الوحدات نظرا لما تفاوت في التكوين الجسماني للاطفال في هذه المرحلة العمرية مع ثبات في التكوين الجسماني للاطفال في هذه المرحلة العمرية مع ثبات في تكوين هذه الوحدات مما يشكل عائق كبيرلشعور الطفل بالراحة والامان عند استخدامها في احد اهم المؤسسات التربوية التعليمية، وتتلخص مشكلة البحث بالتساؤل التالي: ماهي القياسات الانثروبومترية وعلاقتها بوحدات جلوس الطلبة في المدارس الابتدائية؟

اهمية البحث: تبرز اهمية البحث في الحفاظ على صحة الاطفال وسلامتهم من خلال توفير وحدات جلوس مثالية تتلائم مع المتغيرات الانثروبومترية لديهم كونهم في مرحلة نمو، ليعزز جوانب الراحة والامان والتركيز في اهم مؤسسة تربوية(المدرسة) يقضي فيها الطالب اغلب وقته اثناء العام الدراسي.

هدف البحث: ايجاد المعالجات التصميمية للمتغيرات الانثروبومترية لوحدات الجلوس المدرسية (الرحلات) للمرحلة الابتدائية.

حدود البحث: اقتصر البحث على وحدات الجلوس المدرسية (الرحلات) لطلبة المرحلة الابتدائية في محافظة بغداد للعام الدراسية 2018-2019

تحديد المصطلحات:

المعالجات: تأتي كلمة المعالجة "Treatment" في قاموس المورد بمعنى معاملة (Baalbaki, 2000, p. 535)، وفي "المنجد" تعنى كلمة المعالجة بمعنى، عَلَجَ وعلاجاً على أنها مزاولة وممارسة (Maalouf, 1984, p. 458)وفي معجم المصطلحات العلمية والفنية عرف مصطلح Treatment أنها جملة من المفردات والعناصر أو الوحدات أو أنها وسائل العناية والمحافظة والمساعدة.(Khayat, 1899, p. 459).

التعريف الاجرائي: هي طرق التعامل مع العناصر والادوات بوسائل مختلفة تتضمن غايات تصميمية معينة، باستخدام وحدات ومفردات سابقة تستحضر معانيها وتكون لها خصوصية ذات معاني معبر عنها بطريقة معاصرة.

الأنثروبومترية: يعني بها احد اجزاء جسم الأنسان او الجسم كله وهي مشتقة من الكلمتين الإغريقيتين Anthrobويعني بها الأنسان وMetry وهي القياس هي فرع من فروع الأنثروبولوجيا Anthrobology التي تبحث في قياس الجسم البشري(p403، 1989، Frost).

وهو العلم الذي يدرس قياسات الجسم البشري وأجزائه وأظهار الاختلافات التركيبية فيه(Nasreddin, 1969, p. 43).

التعريف الاجرائي: هي دراسة مقاييس جسم الأنسان وتحديد معايير لها من اجل استخدامها في غرض ما.

الاطار النظري

القياسات الإنثروبومترية للطلبة:

مفهوم الإنثروبومترية: إنّ تصميم وحدات الجلوس المدرسية نشاط يقوم على المعلومات في المقام الأول. إذ تحتاج هذه الوحدات التي تصمم للاستخدام البشري الى كم كبيرمن المعلومات الخاصة بمستخدمي تلك المنتجات، ومن أهم تلك المعلومات هي المعلومات المتعلقة بالهندسة البشريةالتي تعد أحد أهم العلوم الأساسية التي كرست لتقييم ومعالجة وعرض البيانات المتعلقة بالجسم البشرى وعلاقته بتصميموحدات الجلوس المدرسية، فنجاح أي تصميم يعتمد بشكلٍ مباشر على مراعاة تلك القياسات ومتطلباتها.فهي مفهوم واسع يشير الى حل المشاكل الموجودة اذ انها احد المتطلبات المهمة لدى المصمم الصناعي والتي من الواجب عليه فهمها وتطبيقها بشكل صحيح عند تصميمه للوحدات فهي العلم الذي يدرس تفاعل الانسان مع بيئته وفهم الطرق التي تجعل هذه البيئة من خلالها كفوءة وافية ممكنة وسهلة.(Al-Karabiliya,2005, p.23), وبذلك فإنها تحمل كمية من المعرفة عن القدرات البشرية وحدودها والصفات الإنسانيةالأخرى التي تتعلق بالتصميم، وتطبيق هذه المعرفة في تصميم وحدات الجلوس المدرسي يصب في مصلحة الاستخدام الإنساني الآمن والفعال.

من خلال ما تقدم نجد أن القياسات الانثروبومترية تمثل محورا أساسيا من محاور العملية التصميمية، والتي يجب أن يعتمدها المصمم وان يأخذها بعين الاعتبار بالدرجة الأولى عند البدء بالعملية التصميمية، للوصول إلى منتجات ذات تصميم آمن ومريح، كتصميم أكثر فاعلية في الأداءوأكثر ملائمة لأجسامنا. وكل هذا يوفره إلى حد كبير الاهتمام بالقواعد الانثروبومترية في تصميم المنتجات الصناعية، واحد أهم تلك المنتجات التي يراعى فيها بشكل دقيق الانثروبومترية هي وحدات الجلوس المدرسية.

العلاقة بين القياسات الأنثروبومترية ووحدات الجلوس المدرسية: مما لاشك فيه عند تصميم وحدات جلوس مدرسية ما يستخدمها الطالب يجب أن يكون هذه الوحدات بقدر الإمكان مصممة على أن تشكل مع الطالب وحدة متكاملة، يتحدد فيها ما هو مطلوب من الطالب وما هو متروك للوحدات نفسها، وفي بعض الأحيان يشمل هذا التصميم موازنة بين ما يمكن أن يؤديه الطالب وما يمكن أن تؤديه الوحدات، وتتم هذه تلك الموازنة من خلال الدراسة الشاملة لقياسات وابعاد ومديات وقدرة الحركة لأجزاء جسم الطلاب "فوحدات الجلوس المدرسية خاصة كانت ام عامة، صغيرة ام كبيرة ذات طابع بسيط أم معقد يجب أن تتناسب مع المقاييس الأنثروبومترية لهؤلاء الطلبة"(Al-Taher, 1985, p. 58), فضلا عن الدراسة التفصيلية للوحدات، لتحقيق أعلى قدر من الملائمة والفاعلية بين الطالب ووحدات الجلوس " فكل ما نشاهده في حياتنا اليومية وما نتعامل معه بشكل مباشر أو غير مباشر، يعطينا تصورا عن الارتباط الوثيق بين قياس الوحدات والقياس الانثروبومترية للطلاب، إذ إن هذه المنتجات قد صممت خصيصا لتناسب قياس الطلاب-Al) (Karabiliya,2005, p.23),

ومما تقدم يتضح أن وحدات الجلوس المدرسية من أكثر المنتجات التي تتطلب دراسة دقيقة في هذا المجال وذلك نتيجة الارتباط المباشر لهذه الوحدات مع القياسات الانثروبومترية للطلبة على ذلك يمكننا القول إنّ تصميم وحدات وحدات الجلوس المدرسية هي تفاعلٌ بين جانبين مختلفين مكملين لبعضهما (الجانب

الانثروبومتري) و(جانب وحدات الجلوس المدرسية)، والهدف من ذلك التفاعل هو السعي للحصول قدر الإمكان على علاقة متكاملة تحقق راحة الطالب خلال فترة جلوسه.

مقاييس جسم الطالب وابعاد الحركة فيه

أنّ نجاحَ تصميم وحدات الجلوس المدرسي يتوقف على ما تقدمه تلك الوحدات للطالب من راحة خلال فترة الجلوس. ويأتي ذلك من خلال دراسة شاملة ودقيقة لأبعاد وقياسات الجسم الإنسانوالحركة المفصلية لديه.إذ تعد القياساتالانثروبومتريةذات أهمية كبرى للمصمم الصناعي وعلى الأخص فيمجال تصميم المنتجات ذات المساس المباشر مع المستخدم، فالمصمم يسعى من خلالها الى تحقيق منتجات ذات مواصفات متميزة سواء أكانت على مستوى أداء المنتج ومقاومته أم على مستوى ما يقدمه من خدمة للمستخدم (p130 ، 1996، Molenbroekk)، ووحدات الجلوس المدرسية التي تتضمن المقاييس الجسمية التفصيليةاهمية كبيرة لطالب والحركة لديه، للوقوف على مستوى معين من المقاييس التي تتلائم وتصميم تلك النوع من الوحدات من أهم القياسات يجب أن يأخذها المصمم في الحسبان عند تصميم وحدات الجلوس المدرسي (الرحلات) وبأوضاع الاستخدام المختلفة كالوقوف او الجلوس، وقياسات الطول الخاصة بالجسم وأجزائه المختلفة فضلا عن مستويات الرؤية للشخص المستخدم لتلك الوحدات ونتيجة الاخلافات بين الأبعاد الجسدية للطلبة والنمو المتزايد لهم ، وعند تصميم اي نوع من الاثاث يجب التصميم لمجموعة عمرية واحدة وليس لعمر واحد فقط وذلك لعدم وجود فروق جسمانية كبيرة بين الاناث والذكور ضمن المجموعة الواحدة (Huda,1999,p88)فقد اعتمدت الباحثة على تصنيف الطلبة الى فئات عمرية ثلاث وذلك لتسهيل عملية دراستها ولمعرفة المدى النسبي لكل فئة من هذه الفئات وهي:

الفئةالعمرية الأولى: وتعتبر اولى الفئات العمرية التي تكون بين سن (6-9) سنوات و تمتاز بكثرة نشاط الطالب وحركته خلال فترة جلوسه على هذه الوحدات الدراسية وكذلك الاختلافات الظاهرية للقياسات الانثروبومترية لطلبة الفئة ذاتها أكان عند الجلوس او الوقوف وبناءاًعلى ذلك فقد تم تصنيف هذه القياسات لطلبة هذه الفئة.

الفئة العمرية الثانية: وتعتبر ثاني الفئات العمرية التي تكون بين سن (9-12) سنة وتمتاز بنشاط ومديات حركة للطالب أقل من الفئة العمرية الأولى وقياسات أنثربومتريةاكبر.وكذلك تكون القياسات الأنثربومترية لطلبة ذات الفئة العمرية مختلفة وقد اعتمدت الباحثة على دراسة القياسات الأنثروبومترية لأجزاء من جسم الطالب التي تكون ذات العلاقة المباشرة بتصميم اجزاء وحدات الجلوس المدرسية اثناء جلوس الطالب او اثناء وقوفه، ولذلك فأن وضعية الجلوس من اكثر المواضع التي تساعد الطالب على الشعور بالراحة والأستقرار لذلك يتحتم على المصمم معرفة المقاسات التي تتحدد بها وضعية الجلوس المريحة للطالب وذلك من خلال الألمام بالمقاسات الأنثروبومترية للطالب والمرتبطة بشكل مباشر بتصميم تلك الوحدات. اما وضعية الوقوف فتعتبر وضعية مؤقتة أي ليست دائمة ولكن تأخذ بنظر الأعتبار عند تصميم وحدات الجلوس وذلك بالأعتماد على محيط ونمط الطالب، ومن هذه الأبعاد هي:

ارتفاع جلوس الطالب: يعد ارتفاع الجلوس المحدد الأساس في تصميم ارتفاع سطح لوح الكتابة وذلك يعود نتيجة ارتباط نجاح تصميم سطح لوح الكتابة بمدى الرؤية للطالب التي توفرها المسافة بين ارتفاع

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

السطح وارتفاع الطالب عند جلوسه. وأن ارتفاع الجلوس للطلبة وللفئات العمرية الثلاثة مختلف فيكون قياس ارتفاع الجلوس للفئة العمرية الأولى يتراوح بين(92، 5سم-1، 040م) اما الفئة العمرية الثانية فيكون ارتفاع الجلوس لها بقياس(040،1-060،1م)، (Madal،1976،p157)كما في الملحق رقم(1-2).

ارتفاع الساق: يعد ارتفاع الساق من القياسات الأنثروبومترية المهمة التي تساعد في تصميم وحدات الجلوس المدرسية لما لها من ارتباط مباشر في تصميم ارتفاع مقعد الجلوس الذي يكون المحدد في شعور الطالب بالراحة والأسقرار خلال فترة جلوسه. ويختلف هذه القياس من فئة الى أخرى فيكون القياس للفئة العمرية الأولى (30، 5-37، 5سم). اما بالنسبة للفئة العمرية الثانية فيتراوح القياس بين (37، 5-42، 5سم)(p42، 2000، Knight). كما في الملحق رقم(1-2).

طول الفخذ: يعتبر قياس طول الفخذ من القياسات الأنثروبومترية التي تساعد في تصميموتحديد قياس عمق المقعد لما يعكسه هذا القياس في شعور الطالب بالراحة التي يوفرها نتيجة التوافق بين المساحة المغطاة من عضلة الفخذ بمقعد الجلوس والمساحة الظاهرة لعضلة الفخذ من المقعد. ويختلف قياس طول الفخذ من فئة لأخرى فيكون قياس طول الفخذ للفئة العمرية الأولى (39، 5-49، 5سم). اما الفئة الثانية فيكون القياس بالنسبة لطلبتها يتراوح بين (49، 5-55، 5سم)، كما في الملحق رقم(1-2).

عرض الحوض: يعتبر قياس عرض الحوض من القياسات الأنثروبومترية المهمة والأساسية في تحديد تصميم عرض المقعد سواء اكان المقعد لشخص ام لشخصين او ثلاث أشخاص. فيختلف قياس عرض الحوض من فئة لأخرى وذلك يعود نتيجة الأختلافات العمرية والنمطية للطلبة كافة. فيكون قياس عرض الحوض بالنسبة للفئة العمرية الأولى (28-33سم). اما بالنسبة للفئة العمرية الثانية فيكون قياس عرض الحوض لطلبتها يتراوح بين (33-37سم)(Madal ،1976،p158)، كما في الملحق رقم(1-2).

عرض الكتف: يعد قياس عرض الكتف من القياسات الأنثروبومترية المهمة في تصميم وحدات الجلوس المدرسية لما له من ارتباط في تصميم عرض لوح الكتابة وما يوفره من شعور للطالب بالراحة خلال فترة جلوسه ويتم ذلك من خلال التوافق بين قياس عرض الكتف وقياس عرض لوح الكتابة. وتختلف قياسات عرض الكتف لطلبة الفئات الثلاث فيكون قياس الفئة الأولى (30، 5-33سم) اما الفئة الثانية فيكون القياس بين (33-37سم)، كما في الملحق رقم(1-2)

طول الذراع: ان قياس طول الذراع من القياسات الانثروبومترية المهمة في تحديد تصاميم ابعاد اجزاء من وحدات الجلوس الدرسية كعمق وعرض وحدات الخزن المكتبي وكذلك ارتفاع وبعد قياس حاملات الحقائب. لذلك يعتبر قياس طول الذراع مهم لراحة الطالب من خلال مديات حركة الذراع وقياس البعد او المسافات، فتختلف قياسات طول الذراع للطلبة من فئة لأخرى فيكون قياس طول الذراع بالنسبة للفئة الأولى (44، 5-55سم)اما الفئة الثانية فيكون القياس (55-62، 5سم)، كما في الملحق رقم(1-2)

ارتفاع الظهر: ان قياس ارتفاع الظهر من القياسات المهمة والأساسية في تصميم وحدات الجلوس المدرسي وذلك يعود لما له من ارتباط وثيق براحة العمود الفقري للطالب وفي تحديد ارتفاع ومساحة مسند الظهر للوحدات فأن تحقق ذلك يعتمد على مدى إلمام المصمم بقياسات ارتفاع الظهر للطلبة كافة. فيكون

قياس ارتفاع الظهر للفئة العمرية الأولى (125-140سم)، اما الفئة الثانية فيكون قياسها بين (140-160سم).

قياس القدم: يعتبر قياس القدم من القياسات الانثروبومترية المهمة في العديد من التصاميم وكذلك في تصميم وحدات الجلوس المدرسي لما له من ارتباط في توفير راحة جلوس الطالب وذلك من خلال تحقيق التوافق بين قياس القدم وقياس مسند القدم ويتم ذلك من خلال إلمام المصمم بأبعاد قياسات القدم للطلبة، فأن قياس القدم بالنسبة للفئة الأولى يكون (24-26سم)اما الفئة الثانية فيكون قياس القدم (26-33سم)(Mandal،2001 ، p257).

الأنماط الجسدية للطلبة: بما أن الطالب هو المحور الأساسي في تصميم وحدات الجلوس المدرسية فمعرفة بناء وتكوين الأنماط الجسدية للطلبة يساهم بدور فعال في تصميم وحدات الجلوس وفي تحديد المواد المستخدمة في صناعتها وطرق ربطها لذلك قسم الباحثون والدارسين الأنماط الجسدية للطلبة الى ثلاثة انماط هي:***النمط السمين** / يتميز الطالب في هذا النمط بكون هيئته يغلب عليها صفة الاستدارة فيكون بدين الجسم قد يصل احياناً وزن الطفل الى 80كغم***النمط النحيف** / يتميز الطالب في هذا النمط بكون هيئته يغلب عليها صفة النحافة فيكون نحيفاً ذا عظام طويلة رقيقة وقد يصل وزن الطالب الى 42كغم، ***النمط العضلي** / يتميز الطالب في هذا النمط بكون هيئته يغلب عليها صفة العضلات وقد يصل وزن الطالب الى 66كغم. (Heaith ،1999 ،p27).

العمود الفقري ودوره في بناء تصاميم وحدات الجلوس المدرسي: ان العمود الفقري يعد من أهم أجزاء الهيكل العظمي، فهو الركيزة الأساسية للجسم، إذ يتصل به بطريق مباشر وغير مباشر جميعأجزاءالهيكل العظمي، كما تتمركز عليه العضلات الظهريةالكبيرة المسؤولية عن انتصاب القامة(Tarsha, 2005, p. 116). لذا يتوقف اعتدال القامةوتناسق جميع أجزاء الجسم على صحة وسلامة هذا الجزء الحيوي من الجسم، فأي خللأو انحراف فيه يسبب مشكلة تؤثر في الانحناءات الطبيعية للعمود الفقري لذا يرعى عند تصميم المنتجات وبصورة خاصة وحدات الجلوس المدرسيالأخذ بنظر الاعتبار الأوضاع التشريحية والحركية لأنحناءات عمود فقري الطالب(العنقية، الصدرية، القطنية، العجزية) والتي تضمن سلامة هذا الجزء المهم من الجسم، لذا فأن المحافظة على تقوسات العمود الفقري بشكلها الطبيعي يعد من الضرورات التصميمية التي على المصمم أنْ يراعيها في التصميم وعلى الأخص في تصميم جلسة الطالب على وحدات الجلوس المدرسيةلما لها من أتصال مباشر بهذا الجزء من جسم الطالب.

الأمان: يعد الامان احد اهم أهداف الانثروبومترية والذي يتحقق من خلال تقليل الحوادث الناتجة عن التعامل مع الوحدات المدرسية والتي على المصمم ان يراعي هذا الجانب في العملية التصميمية لهذه الوحدات الدراسية فالانثروبومترية تهتم بصحة الإنسان(Chalabi, 1998, p.52) وذلك لأهمية شعور المستخدم الطالب بالامان عند التعامل مع هذه الوحدات وتوثيق العلاقة بينهما من الامور الضرورية كي تنجح هذه الوحدات كما ان حساب الامان يأخذ مفاهيم وتطورات وحسابات اجرائية مختلفة باختلاف الفكرة التصميمية للوحدات وباختلاف المادة المكون منها التصميم وباختلاف الوظيفة التي يقدمها وباختلاف طبيعة الاتصال بين الوحدات والطلبة وتمثل الامان في تصميم وحدات الجلوس المدرسي بمدى توفير عمليات

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التشطيب للوحدة من سطح لوحة الكتابة والاطارات الخارجية ومقعد الجلوس وذلك يساعد على سهولة الحركة وتقليل الاصابات الناتجة من الاحتكاكات المباشرة مع هذه الاجزاء وكذلك عن طريق التقليل من عمليات الاظهار السطحي لطرق الربط لان ذلك سيؤثر على جلوس الطلبة بمنحه وضعية جلوس غير مستقرة فيلجأ الطالب الى تغيير الحركة باستمرار وكذلك مدى التقليل من استخدام الزوايا الحادة التي تأثر بشكل كبير ومباشر على النمط الجسماني للطالب خلال فترة الجلوس او الاستخدام.

إجراءات البحث

منهجية البحث: اعتمد المنهج الوصفي في تحليل العينة، بوصفه المنهج الملائم للوصول الى تحقيق شامل لأهداف البحث ورغبة في الوصول الى نتائج علمية متطورة يعتمد عليها.

مجتمع البحث: تضمن مجتمع البحث وحدات الجلوس المدرسي لمعمل المستلزمات ومعمل التحدي التابعين لوزارة التربية للرصافة الأولى

ت	نوع التصميم	الشركة المصنعة	سنة الصنع
1	الرحلة (لثلاث أشخاص)	معمل المستلزمات	2000
2	الرحلة (لشخصين)	معمل التحدي	2014
3	الرحلة (لشخص)	معمل التحدي	2014

عينة البحث: شملت عينة البحث نسبة 100% من مجتمع البحث.

أداة البحث: لغرض القيام بعملية التحليل واعتمدت الباحثة:

1- الملاحظة /لوصف نماذج الرحلات المعتمدة في البحث

2- المقابلة: أ- مقابلة مع أساتذة ورش العمل ب- مقابلة مع العاملين في المصانعج- مقابلة مع الطلبة ولأجل التوصل إلى نتائج علمية دقيقة، قامت الباحثة بتصميم استمارة للتحليل* أستخدمت بوصفها أداةً للبحث مصممة وفقا للواقع المدروس وقد تم بناء آستمارة التحليل وفق ما ورد في الإطار النظري والمعلومات المستخلصة من خلال المسح الميداني

الوصف والتحليل

نموذج (1) الرحلة لشخصين

وحدات الجلوس المدرسية ومدى موائمتها مع الابعاد الانثروبومترية للطلبة / ان اولى اجزاء وحدات الجلوس المدرسية هو مقعد الجلوس المتمثل بارتفاع المقعد وعرض المقعد وعمق المقعد:

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عمق المقعد: لقد كان عمق المقعد للنموذج الحالي غير ملائم لانثروبومترية طلبة جميع الفئات العمرية وذلك يعود الى عدم الموائمة بين قياس عمق المقعد (20) سم مع القياس الانثروبومتري للطلبة (قياس طول الفخذ 39.5- 55، 5 سم) الذي كان القياس الملائم لهم هو (عمق المقعد العالمي26.5-37) سم مما سبب للطالب عدم الشعور بالراحة والاتزان خلال فترة جلوسه وذلك نتيجة عدم تغطية المقعد لمساحة كافية من عضلة الفخذ مما ادى الى الضغط الدائم لحافة المقعد على عضلة الفخذ وادى ذلك بالنتيجة الى شعور الطالب بعدم الاستقرار أثناء جلوسه.

ارتفاع المقعد: لقد تميز النموذج الحالي بالأرتفاع غيرالملائم الى الفئتين العمريتين الاولى والثانية وذلك يعود الى عدم الموائمة بين قياس ارتفاع المقعد (40) سم مع القياس الانثروبومتري لهم (ارتفاع الساق30.5-42.5) سم التي ادت الى عدم اتزان واستقرار الطالب خلال فترة جلوسه نتيجة عدم اتصال القدم بسطح الارض والتي كان قياس ارتفاع المقعد ملائم للقياس الانثروبومتري لهم (ارتفاع الساق 42.5- 49) سم.

عرض المقعد: لقد تميز عرض المقعد لهذا النموذج بمساحته الواسعة مما اضفى على الطالب الشعور بالراحة وذلك لامداده بمساحة كافية لمديات الحركة ووضع المستلزمات الاخرى له وذلك بسبب الموائمة بين قياس عرض المقعد (1)م مع القياس الانثروبومتري للطلبة (عرض الحوض28– 37)سم، وقد افتقر النموذج الى توظيف مسند الظهر الذي شكل احد الاسباب المهمة لجعل الطالب يجلس بزاوية قائمة وادى ذلك الى الضغط الدائم على الفقراتالعجزية والعصعصية وبالنتيجة شكل عدم راحة واستقرار الطالب أثناء فترة الجلوس مما جعله يلجأ الى دعم العمود الفقري بواسطة الإسناد على واجهة وحدة جلوس مدرسية اخرى لتكون بمثابة مسند ظهر له.، اما لوح الكتابة فتمثل بارتفاع اللوح وعمق اللوح وعرض اللوح والمسافة بين لوح الكتابة وأستقامة الطالب.

ارتفاع لوح الكتابة: تميز ارتفاع لوح الكتابة للنموذج الحالي بعدم ملائمته للفئة العمرية الأولى والثانية وذلك نتيجة عدم الموائمة بين قياس ارتفاع اللوح (75سم) مع القياس الانثروبومتري للطلبة (ارتفاع الجلوس 92، 5سم-1، 060م) حيث لجأ الطالب الى محاولته الدائمة الى ان يكون بمستوى مناسب مع ارتفاع لوح الكتابة فكان القياس الملائم لارتفاع لوح الكتابة لهذه الفئتين هو (48-55سم).

عرض لوح الكتابة: ما عرض لوح الكتابة لهذا النموذج فقد كان ملائماً لطلبة الفئات العمرية الثلاث وذلك يعود نتيجة الموائمة بين قياس عرض اللوح (1م)مع القياسات الانثروبومترية لطلبة الفئات العمرية الثلاثة (عرض الكتف30، 5-37سم) مما انعكس بشكل ايجابي على قدرة الطالب بالسيطرة على ابعاد لوح الكتابة.

عمق لوح الكتابة: لقد كان عمق لوح الكتابة للنموذج الحالي غير ملائم للفئتين العمريتين الاولى والثانية وذلك نتيجة عدم الموائمة بين قياس عمق اللوح (50سم) مع القياسات الانثروبومترية (طول الذراع44، 5-62، 5سم) مما ولد عدم قدرة الطلبة على السيطرة على جميع جوانب سطح لوح الكتابة وادى ذلك الى شعور الطالب بعدم الراحة نتيجة وقوف الطالب في بعض الحالات للوصول لابعد نقطة من سطح اللوح فقد كان القياس الملائم لهذه الفئتين لعمق اللوح(35، 5-48 سم).

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المسافة بين لوح الكتابة واستقامة الطالب: لقد كانت المسافة بين لوح الكتابة واستقامة الطالب ملائمة لطلبة جميع الفئات العمرية عند وقوف الطالب نتيجة الموائمة بين قياس هذه المسافة (14 سم) ومحيط الطالب.

شكل لوح الكتابة: أعتمد النموذج في تصميمه للوح الكتابة على الشكل المستطيل وبزوايا قائمة والتي شكلت عائقاً مع قياسات الطلبة الانثروبومترية ولجميع الفئات العمرية عند الاستخدام سواء عند جلوس الطالب أو وقوفه أو خروجه ودخوله لهذه الوحدات وكذلك تم تصميم حفر بشكل شقين على سطح لوح الكتابة لوضع الاقلام والوصول اليها عند الحاجة وكان قياس هذا الحفر23سم.

التعدد الوظيفي للنظام التكويني لوحدات الجلوس المدرسية ومدى موائمتها لانثروبومترية الطلبة: تميز النظام التكويني لهذا النموذج للتعدد الوظيفي من خلال تصميم وحدات الخزن المكتبي التي اتخذت شكل حرف الZ لتوفير مساحة لارتفاع الساق لمختلف الفئات العمرية للطلبة فقد حققت هذه الوحدات ملائمة مع استخدام الطالب وذلك يعود بسبب التناسب والموائمة بين قياس هذه الوحدات (ارتفاعها 13 سم وعمقها 30 سم) مع القياسات الانثروبومترية للطلبة (طول الذراع 44، 5-62، 5 سم) مما حقق قدرة الطالب للوصول الى ابعد مسافة ممكنةمن هذه الوحدات وافتقر النموذج الى توظيف مسند القدم في هيكلية الرحلة حيث لجأ الطالب الى اسناد القدم على المقاطع الحديدية الامامية والخلفية او على الارض بشكل قائم او بشكل مائل مما ولد عدم الراحة والاستقرار خلال فترة الجلوس. وافتقر كذلك الى توظيف حاملات الحقائب الذي ولد الاصابات العديدة نتيجة وضع الحقائب على الارض جانب المقاعد او الارض او على المقعد ذاته

مدى تحقق جانب الأمان في تصميم وحدات الجلوس المدرسية: تمثل تحقيق جانب الامان لوحدات الجلوس المدرسية بمدى تحقق عمليات التشطيب لهذا النموذج حيث نجد ان النموذج خضع لعمليات التشطيب بصورة دقيقة من سطوح لوح الكتابة ومقعد الجلوس وكذلك الاطارات للوح الكتابة ومقعد الجلوس مما اضفى سهولة في الاستخدام وعدم حصول اضرار واصابات جانبية نتيجة التماس بين جسم الطالب وهذه الاطارات من جهة ومن جهة اخرى فقد اعتمد النموذج على توظيف الزوايا القائمةبشكل كلي في كل جوانب هيكلية الوجدة مما اثر سلباً على حركة الطالب عند جلوسه وقوفه او حتى اثناء خروجه ودخوله لهذه الوحدات نتيجة الاصابات التي تحدث عند التعرض لهذه الزوايا. وكذلك فقد تميز النموذج بأظهار طرقالربط على سطح الكتابة أو سطح المقعد مما اثر على جلوس الطلب وراحته وكذلك استقراره نتيجة حركته المستمرة لتوفير وضع مستقر للجلوس بسبب ما تؤديه من اعاقة في الجلوس. وكذلك تم تغليف الجوانب السفلية من المقاطع الحديدية بغطاء بلاستيكي وذلك لتوفير الحماية للطالب خلال فترة استخدام هذه الوحدات.

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

نموذج (2):- الرحلة لثلاث اشخاص

وحدات الجلوس المدرسية ومدى موائمتها مع الابعاد الانثروبومترية للطالب: مقعد الجلوس ويتكون مقعد الجلوس من الابعاد التالية (ارتفاع المقعد – عرض المقعد – عمق المقعد):

عمق المقعد: تميز عمق المقعد لهذا النموذج بعدم ملائمته لانثروبومترية الطالب ولجميع الفئات العمرية وذلك نتيجة عدم الموائمة بين ابعاد عمق المقعد للنموذج البالغ قياسه (21سم) مع الابعاد الانثروبومتري للطالب (قياس الفخذ 39، 5-55، 5 سم) مما ولد الضغط الدائم على منطقة الفخذ خلال فترة الجلوس وذلك نتيجة تغطية جزء بسيط من عضلة الفخذ مما سبب للطالب عدم الراحة والثبات خلال فترة جلوسه.

ارتفاع المقعد: تميز النموذج الحالي بارتفاع المقعد فكان غير ملائم مع القياسات الانثروبومترية لطلبة الفئة العمرية الاولى حيث كان قياس ارتفاع المقعد لهذا النموذج (40 سم) مما شكل عائقاً غير مناسب مع قياس ارتفاع الساق لطلبة الفئة العمرية الاولى(30، 5-37، 5سم) التي كان القياس المناسب هو (27، 5-32، 5سم)اما الفئة العمرية الثانية فقد كان قياس ارتفاع المقعد ملائم للقياس الانثروبومتري لطلبتها مما اضفى على الطالب الشعور بالراحة والثبات والاتزان خلال فترة جلوسه.

عرض المقعد: تميزعرض المقعد للنموذج الحالي بمساحته الواسعة مما اضفى على الطالب الشعور بالراحة خلال فترة جلوسه وذلكلاعطاءهسماحات لمديات الحركة ووضع المستلزمات الاخرى له وذلك نتيجة الملائمة مابين ابعاد عرض المقعد للنموذج (1، 22م) مع القياس الانثروبومترية لطلبة للفئات العمـرية الثلاثة(عرض الحوض 28-37 سم) و(عرض الكتف 30، 5-37 سم).

مسند الظهر: افتقر النموذج الحالي الى توظيف مسند الظهر (كما تم ذكره في النموذج الاول)

اما لوح الكتابة المتمثل بالابعاد الاتية: ارتفاع لوح الكتابة / عرض لوح الكتابة / عمق لوح الكتابة / المسافة مابين لوح الكتابة واستقامة الطالب.

ارتفاع لوح الكتابة: لقد كان ارتفاع لوح الكتابة للنموذج الحالي غير ملائم للفئتين العمريتين الاولى والثانية وذلك نتيجة عدم التوافق بين قياس ارتفاع اللوح (75 سم)مع القياس الانثروبومتري لطلبة الفئتين (ارتفاع الجسم92، 5 سم-1، 060 م) التي كان قياس ارتفاع اللوح المناسب لها يتراوح بين (48-55سم)مما ادى الى محاولة الطالب الدائمة ليكون بمستوى مناسب مع ارتفاع اللوح

عرض لوح الكتابة: شكل عرض لوح الكتابة للنموذج الموائمة المناسبة بين قياس عرض اللوح (1، 22م) من جهة والقياس الانثروبومتري لطلبة الفئات الثلاثة (عرض الكتف 30، 5-37 سم) من جهة اخرى مما اضفى على الطالب الشعور بالراحة والسماح له بأداء الحركات المختلفة، اما عمق لوح الكتابة فقد كان غير

ملائم للفئتين العمريتين الاولى والثانية وذلك بسبب ارتفاع المقعد مما ادى الى بعد المسافة لطالب الفئتين للوصول لأبعد مسافة لسطح لوح الكتابة.

عمق لوح الكتابة: تميزعمق لوح الكتابة للنموذج بقياس (40 سم) مما تلائم مع القياس الانثروبومتري للطلبة (قياس طول الذراع 44، 5-62، 5سم)فيما كان هذا القياس ملائم لطلبة الفئة الثالثة حيث ولد القدرة للطالب للوصول لابعد نقطة من سطح لوح الكتابة وبجمع الزوايا وذلك نتيجة الموائمة بين قياس عمق اللوح مع القياس الانثروبومتري لطلبة هذه الفئة (قياس طول الذراع 62-68، 5 سم).

المسافة بين لوح الكتابة واستقامة الطالب: لقد تميز النموذج الحالي بالموائمة بين المسافة بين لوح الكتابة واستقامة الطالب مع الأنماط الجسمانية لطلبة جميع الفئات العمرية (محيط الطالب).

شكل لوح الكتابة: اعتمد النموذج شكلاً اعتيادياً نميطاً غير ملائم لطلبة الفئات الثلاثة نتيجة توظيف الزوايا الحادة لشكل المستطيل للوح الكتابة الذي ساهم في جعل هذا الجزء غير ملائم مع حركات ونمط جلوس الطالب (جسم الطالب اثناء فترة الجلوس).

التعدد الوظيفي للنظام التكويني لوحدات الجلوس المدرسية ومدى موائمته لانثروبومترية الطلبة: لقد تميز النظام التكويني لهذا النموذج بإحتواءه على وحدات الخزن المكتبي التي صممت بشكل حرف Z وذلك لامداد الساق بمساحات واسعة للحركة فنلاحظ الموائمة بين عمق وحدات الخزن (30 سم) والقياس الانثروبومتري لطلبة الفئات الثلاث (قياس طول الذراع 44، 5-62، 5 سم)وكذلك قياس عرض وحدات الخزن (93سم) مع القياس الانثروبومتري للطلبة كمساحة جلوس الطالب اي عرض الحوض للطالب الذي يكون محدد لبعد الطالب عن وحدات الخزن ومن ناحية اخرى افتقرالنموذج لتوظيف مساند القدم التي تلعب دور كبير في مهمة اسناد القدم خلال فترة الجلوس وكذلك تساعد على رفع قدم الطالب قليلا من مستوى سطح الارض، اما وظيفة حامل الحقائب فقد افتقر ايضا النموذج اليه والذي ادى الى الاصابات نتيجة افتقار الوحدة لمساحات الخزن لهذه الحقائب فيلجأ الطالب الى وضعها بالقرب منه على الارض وتؤدي الى التأثير السلبي على ساق الطالب او يلجأ لوضعها على مقعد الجلوس حيث تجعل الطالب يجلس على مساحة قليلة من المقعد وذلك بسبب عمق المقعد القليل من جهة وافتقار النموذج لحاملات الحقائب من الجهة الاخرى.

مدى تحقق جانب الامان في تصميم وحدات المدرسية: تمثل جانب الامان في تصميم وحدات الجلوس المدرسية بعمليات التشطيب حيث وجد ان عمليات التشطيب للنموذج لم تكن متحققة بشكل ملائم وذلك نتيجة الاظهار للالياف الداخلي لمادة الخشب mdf مما سبب العديد من الاصابات خلال فترة الاستخدام للطلبة ولجميع الفئات حيث نجد ان ذلك اثر بشكل اكبر على طلبة الفئة العمرية الاولى التي تميزت بكثرة الحركة والتي تأثيرات ايضاً بكثرة توظيف الزوايا القائمة في هيكلية الاجزاء والتي لم تاخذ بنظر الاعتبار مديات الحركة للطلبة مما سبب الاعاقات والاصابات العديدة وكذلك نجد ذلك واضحاً في تصميم الهيكلية السفلية لهذه الوحدات وعدم استخدام جوانب الامان في تغليف اطراف نهايات القاعدة السفلية للوحدات التي كانت العامل الاكبر في الاصابات اما العامل الاخر الذي اثر بشكل ظاهر على راحة وامان الطالب خلال فترة الجلوس فهو عامل الاظهار السطحي لطرق الربط حيث نجد ان هذا النموذج تميز بالاظهار السطحي في

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

استخدام طرق الربط للبراغي والذي شكل بالنتيجة احدى الاعاقات والاصابات خلال فترة الجلوس وعدم استطاعت الطالب في المحافظة على اتزانه وثباته خلال فترة جلوسه وكذلك نجد ان هذه النموذج افتقر الى التغليف للمقاطع الحديدية الارضية للرحلة مما شكل اعاقة كبيرة للطالب عند الدخول والخروج من هذه الوحدات.

مناقشة نتائج التحليل: اسفرت الدراسة التحليلية لعينة البحث عن مجموعة نتائج وكما يلي:

1. افرزت العمليات التصميمية في تكوينات شكلية لوحدات المدرسية نسبة الى القياسات الأنثروبومترية في هيئة المقعد (عمق المقعد)فكان قياس عمق المقعد غير مناسب للقياسات الأنثروبومتريةلجميع الفئات العمرية في النماذج (1-2)وبنسبة 100%
2. كان التناسب بين ارتفاع مقعد الجلوس مع انثروبومترية الطلبة للفئة العمرية الاولى للنموذجين الأول والثاني غير متحققة وبنسبة 66، 99% اما الفئة العمرية الثانية فكان ارتفاع المقعد غير ملائم مع انثروبومترية الطلبة للنموذجين الأول والثالث وبنسبة 66، 99% .
3. كان التناسب بين عرض مقعد الجلوس مع انثروبومترية الطلبة للفئة العمرية الاولى للنماذج الثلاث متحقق وبنسبة 100%، اما الفئة العمرية الثانية فقد كان عرض المقعد ملائم مع القياس الأنثروبومتري في النموذجين الاول والثاني وبنسبة 66، 99%،
4. افتقدت جميع النماذج الى توظيف مساند الظهر وبنسبة 100%
5. كان التناسب بين ارتفاع لوح الكتابة مع القياس الأنثروبومتري لطلبة الفئة العمرية الأولى للنماذج الثلاث غير متحقق وبنسبة 100%، اما الفئة العمرية الثانية فقد كان ارتفاع لوح الكتابة غيرملائم مع القياس الأنثروبومتري للطلبة في النموذجين الاول والثاني وبنسبة 66، 99%.
6. كان التناسب بين عرض لوح الكتابة مع القياس الأنثروبومتري لطلبة الفئة العمرية الأولى متحقق للنموذجين الاول ولالثاني وبنسبة 66، 99%، اما الفئة العمرية الثانية فقد كان عرض لوح الكتابة ملائم مع القياس الأنثروبومتري للطلبة في النموذجين الاول والثاني وبنسبة 66، 99%.
7. كان التناسب بين عمق لوح الكتابة مع القياس الأنثروبومتري لطلبة الفئة العمرية الأولى غير متحقق للنموذجين الاول والثاني وبنسبة 66، 99%، اما الفئة العمرية الثانية فقد كان عمق لوح الكتابةغيرملائم مع القياس الأنثروبومتري للطلبة في جميع النماذج بنسبة 100%
8. كان التناسب بين(المسافة بين لوح الكتابة واستقامة الطالب) مع القياس الأنثروبومتري لطلبة الفئة العمرية الأولى متحققة للنموذجين الاول والثاني وبنسبة 66، 99%، اما الفئة العمرية الثانية فقد تحقق التناسب في النموذجين الاول والثاني بنسبة 66، 99%،
9. لم يحقق الشكل التصميمي للوح الكتابة التناسب مع انثروبومترية الطلبة بنسبة 100%
10. افتقرت جميع النماذج الى توظيف حاملات الحقائب وبنسبة 100%
11. وفرت عمليات الأمان والراحة بنسبة 33، 99% في النموذج الأول استادا لمظهرية الرحلة، وافتقدت عمليات التشطيب في النموذج الثاني وبنسبة 33، 99%

12. أظهرت النماذج الثلاث توظيف الزوايا القائمة في تصميم هيئة الوحدات مما ادى الى عدم تحقق جانب الأمان وبنسبة 100%
13. افتقدت النماذج الثلاث الى تحقيق كامل للأمان من جانب مدى الأظهار لطرق الربط وبنسبة100%
14. تحقق جانب الأمان من ناحية التغليف للمقاطع الحديدية السفلية في النموذج الأول وبنسبة 33، 99%، فيما افتقد النموذج الثاني للتغليف وبنسبة 33، 99%.

الاستنتاجات:

1. تسهم المعرفة المسبقة بالمديات القياسية للطالب وأسس بناء الوحدات المدرسية بما يتلائم مع انثروبومترية الطالب ليسمح بتحقيق وحدة تكاملية لعلاقات متناسقة بين مكونات الوحدات (مقعد الجلوس/لوح الكتابة)والقياسات الانثروبومترية.
2. إنّ عدم فاعلية التكوين الشكلي والادائيلبعض اجزاء الوحدات المدرسية جاء نتيجة عدم إتباع المقاييس العلمية الانثروبومترية عند التصميم بسبب عدم دراسة متطلباتها الوظيفية والمديات الحركية لها.
3. نتج عن انعدام توظيف اساليب الامان المختلفة في تصاميم وحدات الجلوس المدرسية توليد نتائج تصميمية غيرفاعلة، من خلال ما أبرزته من متحقق ادائي غير متوافق مع الطبيعة الجسمانية للطالب ومديات حركتهخلال ظروف الاسخدام.

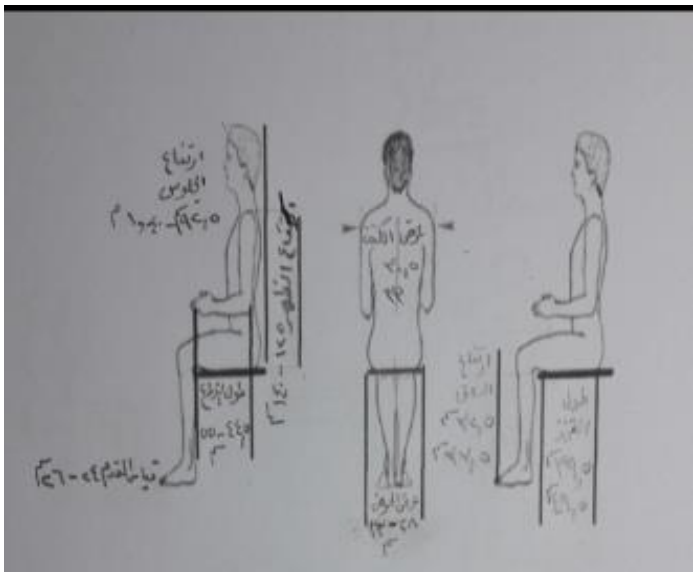
References:

1. Al-Baalbaki,(2000) *Munir, Al-Mawarid (English-Arabic Dictionary)*, Dar Al-Millayn, Beirut.
2. Maalouf, L, (1984). *Al-Munajjid in Language and Media*, Dar Al-Mashriq, Beirut.
3. Khayat, Y, (1899), *The Dictionary of Scientific and Technical Terms*, Dar Al-Now Al-Arab, Beirut.
4. Nasreddin,M,(1969), *the reference in anthropometric*, i 1, The Arab Thought Department, Cairo.
5. Al-Karabiliya, M, (2005), *Introduction to Interior Design*, C1, Arab Society Library for Publishing, Jordan.
6. Al-Taher, J, (1985), Theories of Architecture and Architectural Design, 1st Edition, Al-Aman Press, Amman.
7. Tarsha, A, (2005), *Sports and Body*, 2nd Edition, Saudi Obeikan Library, Riyadh.
8. Al-Chalabi, N, (1998), *Form and Beauty*, University of Technology, Master Thesis, Department of Architecture, 1998.
9. Frost,G, (1989), *Reproducility of upper-arm anthropometry in subjects of differing body mass*.
10. Heaith, B,(1999), *Somatotype method ،American journal physiology anthropology*.

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

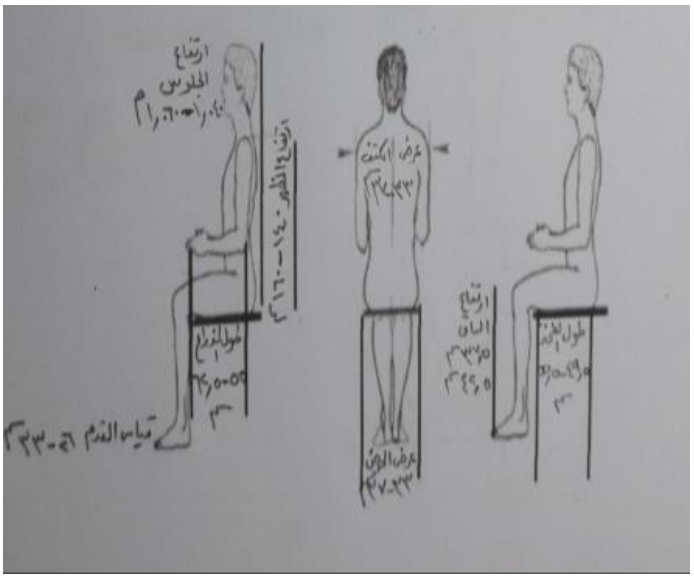
11. Huda Mahmoud omar, *Industrial design and measurements of children under the age of six,* AL academy magazine, issue 24,1999, pp:96-83.
12. Knight.G, (2000). *Children behavior and the design of school furniture* ،ergonomics.
13. Madal.A. (1979) ، *Work-chair witting seat.*/ergonomic.
14. Mandal.A(2001) ، *The correct height of school furniture* ،human faction ،the joumal of the human factors and ergonomics society.
15. Molenbroekk.J ،1996), *Anthropometric design of a size system for school furniture in Robertson.S.A* (Ed ،proceeding of the annual conference of the ergonomics society ، contemporaty ergonomics ،Taylor &Francis ،London.

الملاحق



ملحق رقم (1) القياسات الانثروبومترية لطلبة الفئة العمرية(6_9)

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



ملحق رقم (2) القياسات الانثروبومترية لطلبة الفئة العمرية(9_12)

المصدر / Human Dimensions، NewYork

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/255-270

Anthropometric Treatments of the Study Seat Units Used in Elementary Stages

Dhefaf Ghazi Abbas[1]
Soha Ali Hussain[2]

Al-academy Journal ……..…… Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 20/9/2020…....Date of acceptance: 23/10/2020…....Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract:

The study entitled (Anthropometric Treatments of the Study Seat Units Used in Elementary stages) highlighted the relations between the sizes of dimensions of the study seats and the different anthropometric sizes of the students. The study problem is manifested in the following question: what are the anthropometric treatments used in the design of the study seats in the elementary stages? The research aims at finding design treatments for the anthropometric variables of the study seats used in the elementary stages, because the study seats have to do with preserving students health and safety through providing an ideal seating mechanism compatible with the anthropometric variables which enhances comfort, safety and focus in the most important educational institution, in which the students spend half of their time, i.e. the school. The descriptive approach has been adopted in the analysis of the samples which represented (3. 33 %) of the research community. The results have shown that the design processes of the formal formations for the study seat units are (100%) incompatible with the anthropometric dimensions in the seat bench body (depth of the seat) in the samples (1-2) which resulted in discomfort and weakness in performance. The lack of backrests in study seat units led to poor functional effectiveness, and they lack safety and security for the students in the three samples with (100%). The study came up with important conclusions that the designer's prior knowledge of the anthropometric measures of the student contributes to activating the performance side(the functional and the formal) in order to achieve the integration feature for the student and the study seat units.

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, Defaf.ghazi@cofarts.uobaghdad.edu.iq.

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/271-286

تصميم موقع تسويق الكتروني للأزياء المستدامة

صيته بنت محمد المطيري [1]
بشاير يوسف التويجري
روان يوسف العلي
شهد عبد الحكيم المقرن

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2020/8/21 , تاريخ قبول النشر 2020/10/23 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

الخلاصة

تظهر أهمية المواقع الإلكترونية كونها وسيلة عصرية تساعد على ربط الناس ببعضهم البعض لتناقل المعلومات وتداولها بشكل سريع، ويلاحظ إقبالاً كبير على إنشاء مختلف انواع المواقع الإلكترونية العامة أو المختصة لما يحقق الفائدة على الفرد والمجتمع.

يهدف هذا البحث الى تصميم موقع الكتروني مختص بتسويق الأزياء المستدامة يلبي احتياجات السوق السعودي.

اتبع فيه المنهج الوصفي التحليلي مع التطبيق وتم التوصل لنتائج البحث باستخدام استبيان لتحديد التوجهات نحو استخدام المواقع الالكترونية طبق على عينة عشوائية من مستخدمي التسويق الالكتروني يبلغ عددها 101 اشخاص

وكانت النتائج: تحديد فاعلية التسويق الالكتروني، دراسة توجهات المستهلك الشرائية، وتصميم موقع تسويق الكتروني للأزياء المستدامة وفقاً لنتائج الاستبانة.

اهم التوصيات: الاستفادة من مهارات المصممين في اعادة تدوير القطع الملبسية كمرحلة انتقالية جديدة لتصميم الازياء بصورة مختلفة، ربط التكنولوجيا بالتسويق وذلك لمواكبة التطورات في العصر الحالي.

الكلمات المفتاحية: الازياء المستدامة، التسويق الالكتروني، تصميم موقع الالكتروني، تصميم الأزياء, إعادة التدوير.

[1] أستاذ تاريخ وتصميم النسيج المساعد، قسم تصميم الأزياء والنسيج /كلية التصاميم والفنون جامعة الاميرة نورة بنت عبد الرحمن، smalmutairi@pnu.edu.sa, sitahmm1974@gmail.com.

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المقدمة و مشكلة البحث :

تعتبر المواقع الإلكترونية ذات أهمية كبيرة حيث أنها وسيلة عصرية تساعد على ربط الناس ببعضهم البعض وتناقل المعلومات وتداولها بشكل سريع ، لذا نجد إقبالاً كبير من الناس على إنشاء مختلف انواع المواقع الإلكترونية سواءً العامة أو المختصة لما يحقق فائدة الموقع على الفرد والمجتمع.

يُعد التسويق من المفاهيم الحيوية في الحياة المعاصرة فهو عامل أساسي لكل نشاط اقتصادي و لكل أفراد المجتمع حيث لا تخلو الحياة المعاصرة من التسويق بأنواعه ومهاراته المختلفة ، فالشخص عند رغبته في اقتناء سلعة معينة أو عندما يعلن عن حاجته لخدمات معينة، فأنه يكون جزء من العملية التسويقية.

أي أن التسويق مجموعة من الإجراءات التي تعمل على تعزيز بيع المُنتجات في الأسواق حيث أنه عبارة عن عمليّة إداريّة تهدف إلى تعريف العملاء بالخدمات والسلع، ويعتمد على تحقيق أربعة عناصر؛ وهي تحديد المُنتجات، ووضع أسعار لها، واختيار الأسلوب المناسب لوصولها إلى العملاء، وصياغة استراتيجيّة تُساهم في ترويجها ,ويعتمد على استخدام الوسائل المختلفة لإعلان ونشر جاذب لطبيعة البضائع، لتحفيز المستهلين على الاقبال عليها.(Marketing,2017,7)

يبدأ التسويق من خلال وضع مفهوم شامل وواضح لهدف الشركة والغرض من تأسيسها هذه الأهداف يجب أن تكون مكتوبة، بلغة بسيطة جدا، سهلة الفهم من العامة.

يعتبر التسويق فن خلق قيمة جديدة غير مسبوقة ذات أهمية للمستهلك. يمكننا الزعم بأن التسويق فلسفة وسلوك مبني على العملاء والمستهلكين، والتي يجب أن ينتهجها جميع العاملين في المؤسسة.

أن العملية التسويقية هي عملية تبادلية كثيراً ما نمارسها في حياتنا اليومية وفي المنظمات سواءً كانت من جانب الزبون أو في الجانب التسويقي , وقد أصبح أحد أكبر اهتمامات أولويات الشركات هذه الأيام هو تكوين فريق تسويقي على أعلى مستوى وذلك لأهمية فريق التسويق لنجاح هذه الشركات وتحقيق أهدافها.) Posner,2015,12)

ونظرا لتوجهات المملكة العربية السعودية إلى رفع مستوى الإنتاجية والمستوى الاقتصادي للدولة في حين أن الشعب السعودي شعب استهلاكي الى حد ما و محب للموضة والتصاميم العصرية حيث يرغب في التغيير والتجديد المستمر خاصة في مجال الازياء, ظهرت الحاجة الى مشاريع تلبي احتياجات المجتمع لمتابعة اتجاهات الموضة وتغيراتها المستمرة عن طريق دعم مصممي الأزياء المحليين وحثهم على تبني فكر الاستدامة في الأزياء وإعادة تدوير الأزياء وتطويرها بأساليب ابداعية لتتبع تغيرات الموضة المتسارعة بهدف التقليل نسبة الهدر في الملابس والازياء , حيث تعد من المشاريع العملية و الاقتصادية.

فمشكلة تكديس الملابس مع عدم الاستفادة منها أو التخلص منها بات امراً غير مقبول، حيث يمكن الاستفادة من القطع القيمة وتطويرها للحصول على قطع جديدة باستخدام مهارات التصميم و الخياطة لإعادة تصميم وتشكيل القطع الملبسية الى أزياء جديدة ذات افكار ابداعية للتقليل من السلوك الاستهلاكي للفرد(Camp,2011,210)

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ومن هنا ظهرت الحاجة لتبني فكرة التسويق لمصممي الأزياء المستدامة وذلك لقلة الشركات المهتمة بالأزياء المستدامة وعدم وجود التسويق الفعال لمثل هذه المشاريع.

وتتضح مشكلة البحث من خلال التساؤلات التالية:

- ما التحديات التي تواجه تسويق للأزياء عن طريق المواقع الإلكترونية في السوق المحلي؟
- ما الخدمات التي يتضمنها تصميم الموقع الالكتروني لتساهم في التسويق الفعال للمشروع؟
- ما امكانية تفعيل التسويق الإلكتروني للأزياء المستدامة في السعودية؟

الأهمية:

1. التأكيد على أهمية ودور التسويق الإلكتروني ومدى فعاليته في العصر الحالي
2. التنوع بالأساليب التسويقية المطروحة عن طريق التسويق الذكي
3. كسب ثقة العميل وتحقيق اعلى مستوى رضا ممكن من خلال الخدمات المقدمة من مواقع التسويق الإلكتروني
4. دعم مشاريع الاستدامة في مجال الأزياء.
5. محاولة تبني الممارسات التسويقية الناجحة عالمياً وتطبيقها في تسويق الأزياء المستدامة.

الأهداف :

1. تحديد اهم المواصفات التي يتطلب توفرها في مواقع التسويق الالكتروني للأزياء.
2. تحديد أثر التسويق الالكتروني على زيادة الانتشار في العصر الحالي.
3. معرفة مدى فعالية التسويق الالكتروني من خلال دراسة توجهات المستهلك الشرائية.
4. تصميم موقع الكتروني مختص بالتسويق للأزياء المستدامة بمواصفات تلبي احتياجات السوق السعودي.

التساؤلات :

1- ما أهم المواصفات التي يتطلب توفرها في مواقع التسويق الالكتروني للأزياء ؟
2- ما أثر التسويق الالكتروني على زيادة الانتشار في العصر الحالي ؟
3- ما فعالية التسويق الالكتروني من خلال دراسة توجهات المستهلك الشرائية ؟
4- ما امكانية تصميم موقع الكتروني مختص بالتسويق للأزياء المستدامة بمواصفات تلبي احتياجات السوق السعودي ؟

الإطار النظري

الموقع الإلكتروني

. تصميم الموقع الإلكتروني:

يهدف تصميم الموقع إلى إعادة خلق عالم تجاري، ويشير تصميم موقع إلى جودة تقديم بيئة إعلامية من خلال شكلها البياني ، ألوانها ، محتواها من الصور ، الرموز المستخدمة ، مقاطع الفيديو ، النوافذ المدمجة

والأصوات . التي ينشأ بناء عليها العالم الافتراضي للموقع وهو الطريقة التواصل المستخدمة في مواقع التجارة الإلكترونية لعرض محتواه .(Viot ,2008,293)

عوامل الثقة في الموقع الإلكتروني:

يمكن تصنيف العناصر التي تأسيس الثقة للموقع تجاري الى:

-العوامل المرتبطة بالعملاء والتاجر والمنتج.

- العوامل المرتبطة بالموقع: محتوى الموقع ، التصميم الجاذب، التعامل الآمن الذي يضمن للعميل حقوقه, الحفاظ على سرية بيانات العملاء .(Viot ,2008,80)

التسويق الالكتروني eMarketing Concept :

زادت أهمية التسويق الالكتروني التسويق عبر الانترنت خصوصاً في المرحلة الثالثة بعد ١٩٩٣ م نظراً لانتشار الاستخدامات التطبيقات التجارية للانترنت وبالتالي فتح التسويق الالكتروني آفاقاً جديدة في عالم التسويق .

ومن أهم الإسهامات التي جاء بها التسويق الالكتروني هو منح منظمة الأعمال فرصة استهداف المشترين بصورة فردية (Individual Marketing) إن تطور بيئة الانترنت والتكنولوجيات المرافقة لها مكنت التسويق الالكتروني من إدارة التفاعل بين منظمة الأعمال والمستهلك من أجل تحقيق المنافع المشتركة من خلال عمليات التبادل .

من جهة أخرى فان التسويق الالكتروني تجاوز موضوع البيع إلى إدارة العلاقات بين المنظمة والمستهلك بصفة خاصة والبيئة بصفة عامة و يمكن القول أن أهم دور يساهم به التسويق الالكتروني هو محاولة التنسيق والتكامل مع وظائف المنظمة المتعددة مثل وظائف الإنتاج والشراء والتخزين والبحث والتطوير والمالية . . الخ .

و قبل تعريف مفهوم التسويق الالكتروني يجدر بنا أن نذكر بمفهوم التسويق أولاً حسب الجمعية الأميركية للتسويق فان " التسويق: هو عبارة عن عملية تخطيط وتنفيذ وتصميم وتسعير وترويج وتوزيع الأفكار والسلع والخدمات من أجل خلق التبادلات التي تحقق أهداف الأفراد والمنظمات. (المؤسسة العامة للتدريب التقني والمهني, ١٤٢٩هـ, 6)

وبطبيعة الحال فان التسويق الالكتروني هو عملية تبادلية يسمح بالعديد من التبادلات التجارية والمالية والسلعية والخدمية بهدف إرضاء الطرفين فالعميل سوف يحصل على منفعة أو قيمة جراء عملية التبادل في حين أن المنظمة ممثلة من خلال موقعها الالكتروني سوف تحصل على قيمة مادية مقابل هذه المنفعة. (المؤسسة العامة للتدريب التقني والمهني, ١٤٢٩هـ, 7)

تحديات وفرص التسويق الالكتروني:

أدى تطور التسويق الالكتروني إلى توفير فرص حقيقية أمام رجال التسويق والمنظمات المنتجة ومنشآت التوزيع ويلخص هذه الفرص فيما يلي:

1 . تقليل عوائق التسوق. 2 . التفاعل السريع مع العميل. 3. الاحتفاظ بمعلومات العملاء. 4 . المساواة في فرص التسوق. 5. التسويق التعاوني. 6.التسويق الجزئي. 7. المهام التكاملية. 8. القيمة المضافة. 9 . تطوير مفهوم الإعلان.

أما التحديات فتتلخص بالتالي:

1- مشكلة توفر خدمة الانترنت وجودتها.
2- تكاليف تصميم التطبيقات الالكترونية التجارية.(المؤسسة العامة للتدريب التقني والمهني, ١٤٢٩هـ,8)

منهجية البحث :

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي مع التطبيق

التحليلي : من خلال دراسة وتحليل التسويق الإلكتروني وتحديد فعاليته وأهميته للمستهلك في العصر الحالي

التطبيق : تصميم موقع إلكتروني مختص بالتسويق للأزياء المستدامة من خلال دراسة اتجاهات المستهلك الشرائية

الحد المادي : القطعة المستدامة

عينة البحث :

العينة البشرية :عينة عشوائية من مفضلي التسوق الإلكتروني

العينة المادية : مجموعة تصاميم لمصممات مهتمين بتصميم الأزياء المستدامة

أدوات البحث:

تم تصميم استبيان إلكتروني لدراسة توجهات المستهلك تبعاً للمحاور الآتية :

1. تحديد اهم المواصفات التي يتطلب توفرها في مواقع التسويق الالكتروني للأزياء.
2. تحديد أثر التسويق الالكتروني على زيادة الانتشار في العصر الحالي.
3. معرفة فعالية التسويق الالكتروني من خلال دراسة توجهات المستهلك الشرائية.

الأساليب الإحصائية: تم استخدام النسبة المئوية والرسوم البيانية.

عرض نتائج الدراسة ومناقشتها:

أولاً: تحديد توجهات المستهلك الشرائية بناءً على نتائج الاستبيان الإلكتروني:

تم توزيع الاستبيان على عدد من افراد العينة الذين بلغوا ١٠١ ضمن ١٨ سؤال ، ومن ثم جمعها وتحليلها احصائياً كالتالي:

- **ثبات أداة الدارسة:**

تم حساب ثبات الأداة باستخدام معادلة ألفا كرونباخ ويوضح الجدول رقم (1) قيمة معامل الثبات لكل جزء من أجزاء الاستبانة.

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المحور	معامل الثبات
تحديد أثر التسوق عبر المواقع الإلكترونية على زيادة الانتشار في العصر الحالي	0.851
تحديد اهم المواصفات التي يتطلب توفرها في مواقع التسويق الإلكتروني للأزياء	0.889
تحديد فعالية التسويق الالكتروني من خلال دراسة توجهات المستهلك الشرائية	0.855
كامل الاستبانة	0.863

جدول (1) قيم معاملات الثبات لكل محور من محاور الاستبانة

ويتضح من الجدول رقم (1) أن قيم معاملات الثبات مرتفعة مما يدل على أن الاستبيان يتمتع بدرجة عالية من الثبات.

البيانات	الجنس	العمر	متوسط الدخل الشهري

- **صدق الاتساق الداخلي:**

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

م	معامل الارتباط		
	المحور الأول	المحور الثاني	المحور الثالث
1	**0.741	**0.813	**0.748
2	**0.717	**0.742	**0.770
3	**0.809	**0.756	
4	**0.825	**0.717	
5	**0.743	**0.842	
6	**0.634	**0.750	
7		**0.760	

(**) دالة عند 0,01

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

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

	ذكر	انثى	20- 25	26 – 30	31 فما فوق	500- 1000	1000- 5000	5000 فما فوق
عدد التكرارات	16	85	69	13	19	50	26	25
النسبة المئوية	15.84 %	84.1 %5	68.6 %	12.9 %	%18.8	%49.5	%25.7	%24.8

جدول (3) تصنيف أفراد العينة حسب الجنس والعمر ومتوسط الدخل

م	العبارات	نعم		أحيانا		لا	
		التكرار	النسبة	التكرار	النسبة	التكرار	النسبة
1	هل مارست التسوق عبر المواقع الالكترونية من قبل؟	95	94.1 %	0	%0	6	%5.9
2	هل تفضل التسوق الالكتروني على المحلات التجارية؟	27	%27	53	%53	20	%20
3	هل تزور مواقع التسوق عبر الانترنت كل يوم؟	28	27.7 %	36	35.6 %	37	36.6 %
4	هل تشجع الناس على التسوق من خلال الإنترنت؟	52	51.5 %	37	36.6 %	12	11.9 %
5	برأيك هل أنتشار مواقع التسوق الالكتروني أثر على الشراء من المحلات التجارية؟	70	69.3 %	24	23.8 %	7	%6.9
6	هل برأيك أن التسوق الإلكتروني يوفر منتجات غير موجودة في الأسواق المحلية؟	65	64.4 %	31	30.7 %	5	%5

جدول (4) تحديد أثر انتشار التسوق الالكتروني على التسوق التقليدي بالمحلات التجارية

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

العبارات	ما هو أكبر عائق يمنعك من التسوق عبر الانترنت؟				ما هي وسيلة الدفع المفضلة لديك في التسوق الإلكتروني؟			ما سبب تفضيلك استخدام مواقع التسوق الإلكتروني؟				ما هي أهم المميزات التي تجذبك أثناء التسوق من خلال موقع إلكتروني؟				ما أهم ميزة تريدها في التسوق الإلكتروني؟				هل اللغة تعيقك عند التسوق الالكتروني		
	أخرى	تضرر السلعة	التكاليف	اختلاف جودة	الدفع عند	بطاقات مسبقة	البطاقات	اجابات اخرى	سهولة الشراء	وقت التسوق	توفير الوقت	المحتوى المتنوع	سهولة التنقل	تصميم الموقع	اخرى	الاسعار	الدفع عند	التوصيل	اخرى	نعم	احيانا	لا
عدد التكرارات	9	12	16	64	63	6	32	9	12	32	48	48	31	18	97	57	18	8	18	20	33	48
النسبة المئوية	%8.9	%11.9	%15.8	%63.4	%62.4	%5.9	%31.7	%8.9	%11.9	%31.7	%47.5	%47.5	%30.7	%17.8	%4.1	%56.4	%17.8	%7.9	%17.9	%19.8	%32.7	%47.9

جدول (5) تحديد المواصفات المفضلة لمواقع التسوق الالكتروني للأزياء

العبارات	كم عملية شراء قمت بها خلال الثلاث أشهر الماضية؟			كم عدد مرات التسوق الشهري من المواقع الالكترونية؟		
	١٠ فاكثر	٩-٥	٥-١	أكثر من 5 مرات	5-3 مرات	2-1 مرات
عدد التكرارات	12	20	69	12	15	74
النسبة المئوية	%11.88	%19.8	%68.3	%11.9	%14.9	%73.3

جدول (6) توجهات المستهلك الشرائية عبر مواقع التسوق الالكتروني

ومن الجداول السابقة يتضح ما يلي:

- أن أكثر مفضلي التسوق الالكتروني من الاناث حيث يفوق عدد الذكور بمعدل خمسة أضعاف ويتركز الاهتمام بالتسوق الالكتروني ما بين طلاب الجامعات في الفئة العمرية ٢٠ –٢٥,وهو ما يتوافق مع نتائج دراسة نحافظ (2017م) بأن هناك علاقة بين سن المستهلك واقباله على التسوق الالكتروني.

- كما يتضح ان معدل القوة الشرائية من المواقع الالكترونية مرتفع حيث أن عدد كبير من الأشخاص يشجعون على التسوق الالكتروني ، حيث تتراوح عدد مرات التسوق الالكتروني في الشهر للشخص ما بين المرة الى المرتين.
- وقد أكدت اراء الأشخاص بأن التسوق الالكتروني اثر على التسوق من المحلات التجارية وهذا ما يتوافق مع ما ذكره السامرائي (2013م) . حيث وضح أن البيع الإلكتروني يعتبر طريقة سهلة لجذب الكثير من العملاء الذين لا يملكون الوقت الكافي للتبضع أو لعدم توفر وسيلة مواصلات توصلهم للسوق.
- كما أظهرت النتائج أن اهم مميزات التسوق الالكتروني هي الأسعار المنافسة والمحتوى المنوع و توفير منتجات غير موجودة في الأسواق المحلية بالإضافة الى توفير الوقت والجهد ، وابدى اغلب أفراد العينة رأيهم بأن اللغة لا تعيق تسوقهم الكترونيا ، وهو ما يتوافق مع نتائج دراسة با عبدالله وحبيب(2018م) حيث توصل الى أن التسويق عبر الإنترنت يحقق التطلعات الملائمة للمستهلك.
- وقد أتضح من تحليل النتائج ان الوسيلة المفضلة في الدفع لدى اغلب المتسوقين الكترونياً هي "الدفع عند الاستلام" وأن اكبر عائق يمنع الأشخاص من التسوق هو اختلاف جودة المنتج عن الصور وهو ما يتوافق مع ما توصلت اليه الشبيل (٢٠١٢م). حيث أوصت على التنويع في أساليب الدفع المطروحة على الموقع الالكتروني وعدم الاعتماد كليا على طريقة الدفع بالبطاقات الائتمانية.

وفيما يلي بعض المقترحات لتطوير وتجويد خدمات التسوق الالكتروني :

- المصداقية
- جودة السلع.
- وضع جدول للقياسات يسهل التسوق بشكل دقيق.
- انشاء المعارض الافتراضية 3D لعرض المنتجات.
- اتاحة خاصية التكبير عند الضغط على الصور لتوضيح الخامة والتشطيب.
- أن تكون المنتجات أصلية ١٠٠٪.
- تسهيل الاستبدال والاسترجاع ضمن معايير محددة.

ثانياً: تصميم موقع الكتروني مختص بالتسويق للأزياء المستدامة.

تم تصميم موقع إلكتروني لتسويق الأزياء المستدامة بمواصفات تلبي احتياج السوق السعودي حيث يفيد الموقع المصممات والمستهلكين وهو عبارة عن استعراض لبعض مجموعات تصميمة الهدف منها التسويق لأفكار المصممات وبنفس الوقت اجتذاب المستهلكين لفكرة الاستدامة في الأزياء.

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

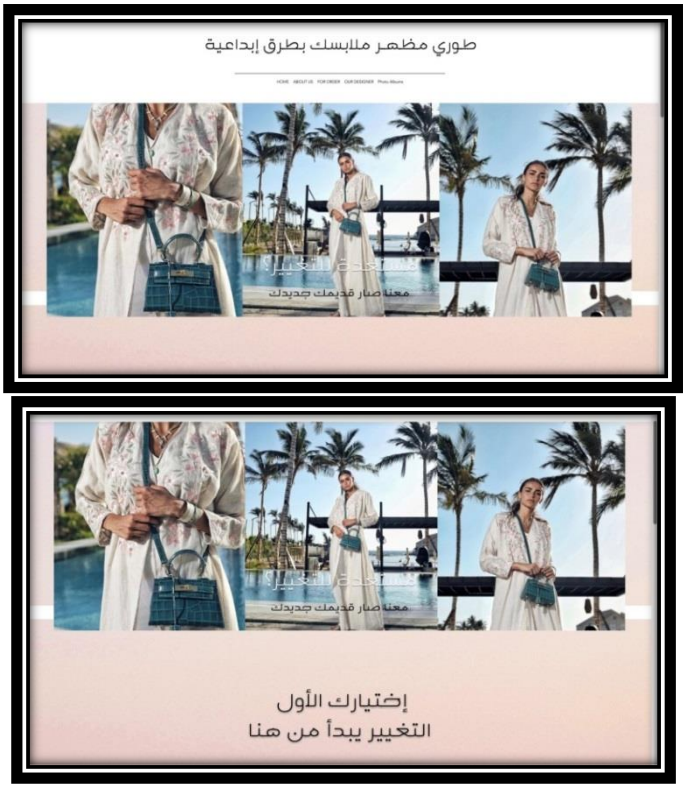
صفحات الموقع :

يتكون من :

- واجهة الموقع
- التعريف بالموقع
- التسجيل بالموقع
- خدمات الموقع (حيث يُقدم الموقع خدمات التوصيل والشحن السريع , خدمة دعم العملاء وتحتوي على صفحات لعرض التصميمات التطويرية ، بالإضافة الى خدمة الاستشارات في حال وجود مشكلة تواجه العميل).
- الصفحة الاخيرة وتحتوي على بيانات مصممي تطوير الازياء .

وسيتم استعراض الشكل النهائي للموقع كالتالي :

أولاً : الصفحة الرئيسية للموقع



صفحة التعريف بالموقع

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

صفحة خدمات الموقع

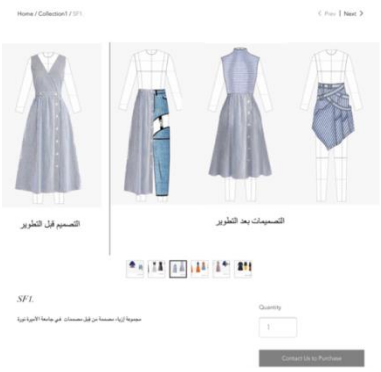
كما تم تخصيص قسم للتسجيل في الموقع للراغبين في الاستفادة من خدماته لتكوين قاعدة بيانات لمرتادي الموقع.

الصفحة الاخيرة للموقع

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وفيما يلي استعراض لطريقة عرض بعض الافكار التصميمية المطورة المنشورة على صفحات الموقع للمصممات المكلفات بتطوير تصاميم العملاء واظهارها بشكل جديد مواكب للموضة

التصميم الأول
الأفكار التصميمة المطورة
للمصممة رقم ١



التصميم الثاني
الأفكار التصميمة المطورة
المصممة رقم٢

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التصميم الثالث
الأفكار التصميمة المطورة
المصممة رقم ٣

التصميم الرابع .
الأفكار التصميمة المطورة
المصممة رقم ١

الاستنتاجات :

١ - تم التوصل أن أكثر فئة تفضل التسويق الالكتروني هي فئة الشباب من النساء وهذا ناتج عن طبيعة شخصياتهم المحبة للتجديد والمغامرة.

٢- أن التسوق الالكتروني بدأ يكتسب ثقة العميل حيث أصبح الكثير يفضلونه على التسوق التقليدي.

٣- التسويق الإلكتروني يندرج تحت عدة مراحل يجب دراستها وعمل خطة دقيقة قبل تنفيذها لنجاح المشروع التسويقي.

٤- التسويق للأزياء المستدامة يمكن أن يكون مرحلة انتقالية جديدة لتصميم الأزياء بصورة حديثة للاستفادة من مهارات المصممين وتنمية وتنويع الموارد الاقتصادية للمجتمع وهذا ما يتوافق مع دراسة (الخرباوي , 2018) .

التوصيات :

١- أهمية التوجه الى التسويق الالكتروني وذلك لمواكبة التطورات الجديدة في مجال التسويق.

٢- زيادة الأبحاث في مجال التسويق الإلكتروني للأزياء والأزياء المستدامة.

٣- توجيه مسوقي الأزياء إلى دراسة التسويق وفهم عناصره لإنجاح المشروع التسويقي.

٤- التوسع في دراسة ما يحتاجه السوق السعودي من مجالات تسويقية

٥- التوسع في دراسة احتياجات المستهلك السعودي وربطها بالمشاريع التسويقية الناشئة.

Reference:

- *E-Commerce and fields*.(2008) Technical & Vocational Training Corporation Kingdom of Saudi Arabia.
- Viot, Par Catherine, , (2008*) . E-marketing* .translating rosy and tougherUniversity Foundation Studies, publishing and distribution. Mohammed bin Rashed Al-Maktoom
- Obaidat Thuqn And others(1993). *Scientific research .perception.Tools .Styles*.. Dar Osama for Publishing and Distribution. Riyadh
- Baabdullah. Afnan & Habib .Halima.(2018). Saudi women's attitudes towards e-shopping through social media, *The Journal of Humanities and Social Sciences*. Vol.2(9),1-39.
- Nahafez, Hassan Mohammed Hassan (2017). Direct sales of electronic systems and its impact on the style of Saudi consumers in the cities of Riyadh, Jeddah, Dammam. *Center for Research and Development of Human Resources* (23),81-58 .
- Shubail. Suzi Salah(2012) *Customer relationship management applications in the stages of e-procurement and its impact on building value for the customer*. Master Thesis, Middle East University, Amman
- Samurai, Zahid Hamid(2013). Leadership in electronic sales and increasing the effectiveness of marketing performance of business organizations. *Journal of Baghdad College of Economic sciences University* (37)165 -188.
- Kherbawi, Randa Mounir(2018) .The impact of sustainability in the development of environmental art and fashion design. *Route Educational & Social Science Journal* Vol.5(31) 839-851.
- Marketin(2017). *Business Dictionary*.
- Camp Carole. (2011). *Teach Yourself VISUALLY Fashion Sewing*. John Wiley & Sons .
- Posner, Harriet (2015). *Marketing Fashion: Strategy, Branding and Promotion.* Laurence King Publishing.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/271-286

Designing an E-marketing Website for Sustainable Fashion

Saitah Mohammed Al-Mutairi [1]
Bashaier Yousef Altwaijri
Rawan Yousef Al-Ali
Shahd Abdul Hakim Almoqrin

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 21/8/2020…...Date of acceptance: 23/10/2020…....Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract

The importance of websites appears as a modern tool that helps people connect with each other and exchange information rapidly. An increase number of new websites have been created in public or private spheres, which benefit individuals and society as a whole. This research aims to design a website specialized in marketing sustainable fashion that meets the needs of the Saudi market. It followed a descriptive and analytical approach. A survey has been conducted on a random sample of e-marketing users. The sample number is 101 users. The study resulted in: Determining the effectiveness of e-marketing, studying consumer purchasing tendencies, and designing a website for sustainable fashion based on the survey's results. The study recommends that the designers' skills be used in recycling clothing pieces for a new and different phase in fashion design. In addition, it recommends connecting technology with marketing to evolve with the modern era.

Keywords:

Sustainable fashion, e-marketing, website design, fashion design, recycling.

[1] **Department of Fashion Design and Textile / College of Art and Design Princess Nora bint Abdulrahman University, smalmutairi@pnu.edu.sa , sitahmm1974@gmail.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/287-304

تقييم المنتجات الصناعية عاطفياً باستخدام الرموز التعبيرية (emojis)

محمد علي حسين القيسي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/9/13 , تاريخ قبول النشر 2020/10/21 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

ملخص البحث

تعد البحوث في مجال تقييم المنتجات الصناعية من الجانب الحسي حديثة عالمياً ومعدومة في البلدان الناطقة باللغة العربية والذي يعد جوهر المشكلة في البحث الحالي فضلاً عن حاجة المصممين وطلاب التصميم الى معرفة كيفية قياس الاستجابات العاطفية للمنتج الصناعي للافادة منها في تصاميمهم , أما أهداف البحث فهو الوصول الى أداة تستخدم الرموز التعبيرية لقياس الاستجابات الحسية للمنتجات, قام الباحث بتصميم عجلة عاطفية لفظية وعجلة رموز تعبيرية, كانت عينة البحث من (7) كراسي مختلفة الطرز والاستخدام فيما كان المستفتين من (89) طالب وطالبة وكان من أهم النتائج :

1- تصميم الدائرة الحسية العاطفية باستخدام الرموز العبيرية.

2- التوصل الى التوصيف الحسي العاطفي لنماذج الدراسة.

الكلمات الافتتاحية: الرموز التعبيرية (Emoji), **العاطفة في المنتج الصناعي, العجلة العاطفية**

مشكلة البحث واهميته:

يعد استخدام الرموز التعبيرية احدى الادوات في الكشف عن عواطف المستخدمين تجاه الاشخاص والاحداث والاشياء, فضلاً عن البحوث في مجال الرموز التعبيرية في تقييم المنتجات الصناعية كونها من البحوث الجديدة وان الدراسات لهذا الحقل تعد محدودة نسبياً عالمياً ومعدومة في البلدان الناطقة باللغة العربية ومن أحد أسبابها هو حداثة استخدام الرموز التعبيرية في وسائل الاتصال الحديثة, وهذا يلخص مشكلة البحث الاساسية لعدم وجود أداة باللغة العربية تستخدم الرموز التعبيرية لغرض تقييم المنتجات الصناعية عاطفياً, أما أهمية البحث فهي ايجاد أداة للمصممين المحترفين وطلبة التصميم لتحديد اتجاهات ورغبات المستخدمين العاطفية تجاه المنتجات والذي يوفر للمصمم قاعدة بيانات عاطفية للتصاميم الجديدة والمنفذة. .

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد , mohammed.ali@cofarts.uobaghdad.edu.iq

أهداف البحث: اولاً تصميم دائرة عاطفية لفظية واخرى صورية, ثانياً تقييم المنتجات الصناعية (الكراسي) عاطفياً.

حدود البحث: استخدام الرموز التعبيرية من تطبيق(ماسنجر), وكان مجتمع المستخدمين من طلاب (ذكور-إناث) بين (19-32), اختيرت العينة من منتجات صناعية (الكراسي).

الفصل الثاني/ الاطار النظري والدراسات السابقة

الرموز التعبيرية (Emoji)

(ايموجي) كلمة مفردة وجمعها (ايموجيز) (Emojis) او (Emoji) وهي عبارة عن صور لتعابير مختلفة او رسومات او خطوط او وجوه ضاحكة تستخدم في الرسائل الالكترونية وصفحات(الويب), ان هذه الكلمة في الاصل هي كلمة يابانية والتي تعني الرسم التخطيطي فالحرف (E) يعني صورة اما (moji) فتعني حرف, تشكل في مجموعات مختلفة من التعابير كتعابير الوجه او الاشياء الشائعة او الاماكن او انواع الطقس او الحيوانات وغيرها, تمثل الى حد كبير رموز تعبيرية تعبر عن أنواع من المشاعر, فبدلاً من الكتابة تستخدم الرموز التعبيرية لتمثل معنى الكتابة ضمن الصورة او التخطيط.(Nabokov 1973,p133).

ان اول استخدام (Emoji) في الهواتف النقالة اليابانية عام (1999) الا انها اصبحت شائعة للاستخدام العالمي عام(2010) بعد اضافتها الى الكثير من انظمة تشغيل الهواتف المحمولة اذ تعد في الوقت الحاضر جزءاً كبيراً من الثقافة الغربية والثقافات الاخرى, اذ اطلقت قواميس (اوكسفورد) عام(2015) (كلمة العالم) على صورة وجه مع الدموع (😂) كونها اكثر الرموز استخداماً في حينه(wikipedia.org).

لقد سبق استخدام الايموجي الشائعة حالياً استخدام الرموز والتي تستند الى لغة الرموز التعبيرية (Unicode)* والتي الى حد ما تشابه (Emoji) والتي ربما استوحت من الرموز التعبيرية (Pictograms) (Independent,2017), لقد اجريت الكثير من المحاولات في تحسين الرموز التعبيرية في التسعينات في اوربا واليابان والولايات المتحدة لجعلها اكثر قبولاً واستخداماً (www.rd.com/culture/history), تعتمد الايموجي على تحويل النص المكتوب الى صورة رمزية معبرة وهذا التوجهة يعود بالاساس الى ستينات القرن الماضي, ففي مقابلة مع صحيفة نيويورك تايمز للروائي الروسي (فلاديمير ناباكوف) قد ذكر " اعتقد ان في الكثير من الاحيان انه يجب ان تكون هناك علامة مطبعية خاصة للابتسامة- نوع من العلامة المقعرة, قوس مستلقي" (Nabokov 1973,p134), الا ان هذا التوجه لم يحصل الا في ثمانينيات القرن الماضي عندما اقترح عالم الكومبيوتر (سكوت فالمن) بعض الرموز باستخدام الخطوط والنقاط مثل {:-), :-(} والذي حل محل اللغة في اوائل التسعينات (Associated 2007).

لقد استخدمت الكثير من تعابير الوجوه الضاحكة والرسومات الرقمية والتي تم تكوينها باستخدام الخطوط والاشكال التوضيحية والرسومات البيانية وقد استخدمت لاول مرة في عام 1990 لشركة (Windows) على انظمتها (Microsoft)(Nabokov 1973,p136). ذكرت صحيفة (لوموند) الفرنسية ان

*وهي معيار ترميز دولي للاستخدام مع لغات منصوص مختلفة يتم من خلاله تعيين لكل حرف او رقم او رمز قيمة رقمية خاصة لها القابلية على الاستخدام يالانظمة الاساسية وللبرامج المختلفة.

شركة الاتصالات (Alcatel) سوف تطلق الهاتف النقال (BC600) وقد كان على شاشة الهاتف وجهاً مبتسماً (Souriez1995, p13), اما الهاتف النقال (نوكيا) والذي اطلق عام (2000), فقد احتوى ايضا على مجموعة من الرسومات تشير الى الوجوه الضاحكة.

لقد قدمت الكثير من الطلبات لتحديد اول مخترع (Emoji) وقد ادعو انهم استلهموا اعمالهم من مصادر مختلفة كالرسوم التوضيحية والرموز والوجوه الضاحكة والتفسيرت الرقمية للغة, يعد (Kurita shigetake) من الاوائل الذين اطلقوا (Emoji) عام (1999) اذ صمم مجموعة من الرموز التعبيرية على منصة (الويب) المحمول (NT-Docomo-i-mode) وقد كانت هذه الرموز مستلهمة من الرسومات التوضيحية للطقس المستخدمة في عرض تطور الظروف الجوية فضلاً عن استخدام شخصيات صينية ورسومات الشوارع, يتم عرض هذه الاعمال حالياً في متحف الفن الحديث في نيويورك (Negishi. 2015).

عام (2019) اصدرت (Emojipedia) نتائج تفيد ان مجموعة من (90) رمزاً المعروفة باسم (Softbank) للهاتف الجوال (الياباني- جّي) سبق تصميم (Kurita shigetake) اذ يعود تاريخ هذه المجموعة الى عام (1997) والتي استخدمت على الهاتف الجوال (J.Japan) والذي يعد اول جوال معروف يحتوي على مجموعة من الرموز التعبيرية الا انه كان مرتفع السعر لذا لم يتم انتشاره بالشكل المطلوب (Alt.2019), ان الفرق بين مجموعة رموز (Softbank) و(Kurita shigetake) ان الاول كانت الرموز بالاسود والابيض اما الثاني فكانت ملونة, احتوت المجموعتين على صور عامة وصور الارقام والرياضيات والوقت ومراحل القمر والطقس, كانت كلتا المجموعتين تصمم كل رمز لقياس(12 X 12بكسل) (Emojipedia,2019).

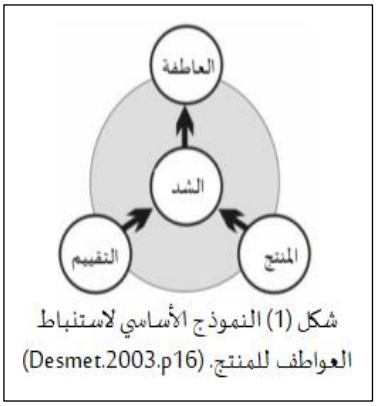
العاطفة في المنتج الصناعي:

لقد عرف عالم النفس (Arnold) العاطفة في المنظور المعرفي " انها الميل المحسوس تجاه اي شيء يتم تقييمه على اساس حدسي كونه جيد (مفيد) او بعيد عن التقييم الحسي بأنه سيء (ضار) " (Arnold,1960,p182), ان هذا التعريف يدعو الى الاعتقاد والتأكيد على ان العواطف مفيدة اذ انها تعد بمثابة وظيفة تكوينية تؤسس مكاناً فيما يتعلق في بيئتنا المحيطة, اما السؤال حول العواطف في المنتجات كونها حقيقية (عواطف حياتية) ام لا هو نفس السؤال حول العواطف الجمالية تلك التي تستحضر من الاعمال الفنية , ان الكثير من الباحثين في مجال العواطف الجمالية يقرون ان العواطف التي تكون كأستجابة للفن هي عواطف حقيقية وهي نفس العواطف التي نمارسها في حياتنا اليومية , ان العواطف الجمالية لا تتطلب مفاهيم او صيغ لفظية خاصة وانما تصاغ بنفس المفاهيم والصيغ للعواطف الحقيقية, هذا يشمل ايضاً العواطف في المنتج الصناعي والتي لا تتطلب صياغات لفظية خاصة وانما لها نفس الصياغة للعواطف في احداث البشر اليومية (Frijda.1995,p8) .

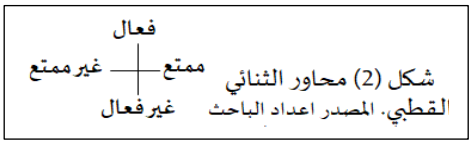
ان الاستجابة العاطفية تجذبنا نحو بعض الاشخاص او الاشياء او الافكار وتدفعنا بعيداً عن الاخرين هذا يعني انه على الرغم من اختلاف البشر فيما يتعلق في استجاباتهم العاطفية فأن العملية التي تسبق الاستجابة العاطفية هي عملية شاملة او عامة(alqaisi,p6-16), ولتسهيل فهم الاستجابة العاطفية للمنتجات الصناعية فقد صمم (Desmet) نموذج لعواطف المنتج لتمثيل هذه العملية اذ يوضح النموذج

شكل (1) اربعة معايير رئيسة في عملية استنباط المشاعر وهما (التقييم, المنتج, الشد, العاطفة) اذ تحدد الثلاثة الاولى وترابطهما ما اذا كان المنتج يثير المشاعر أو لا (Desmet.2003.p16-17).

لقد توصلت الكثير من الدراسات الى ان الاشكالات في العواطف ممكن ان تتضمن محورين هذه المحاور تصنف الى (ممتع, فعال) ويكون الثنائي القطبي هو بين السعيد (ممتع) والغير سعيد (غير ممتع) والفعال والغير فعال شكل (2), ان هذه المحاور قد بني على اساسها العديد من القياسات الحسية للمنتج الصناعي كمفردات لفظية عاطفية ممكن ان تشكل على شكل (مخروط, صليب, دائرة, معين), يعد النموذج الاكثر شيوعاً هو نموذج الاحداثيات القطبية لـ (Russell) وهي أداة لقياس الاستجابات العاطفية للمنتجات مكونة من (28) مفردة عاطفية (لفظية) مقسمة على (4) مجاميع على المحاور الرئيسة للدائرة, هذه المجاميع تمثل نصفها العواطف الايجابية والنصف الآخر العواطف السلبية تستخدم لقياس الاستجابات العاطفية للاشياء والافكار (.Russell.,1980,p1161,). فضلاً عن نماذج مشابهة اعتمدت في اساسها على نموذج الاحداثيات القطبية لـ (Russell) والتي شملت على عدد من المفردات اللفظية العاطفية المختلفة نموذج (69) مفردة لفظية عاطفية ونموذج(41) مفردة لفظية عاطفية فضلاً عن نموذج (25) مفردة لفظية عاطفية (Desmet,2002,p15-25)شكل (3) .



شكل (1) النموذج الأساسي لاستنباط العواطف للمنتج (Desmet.2003.p16)



شكل (2) محاور الثنائي القطبي. المصدر اعداد الباحث

شكل (3) نموذج من (25) مفردة لفظية عاطفية لقياس الاستجابات العاطفية للمنتج الصناعي اعتمدت في اساسها على نموذج الاحداثيات القطبية لـ (Russell) Desmet.2002.p51)

الدراسات السابقة :

1- **القيم والعواطف:دراسة تجريبية مرتبطة بالعلاقة بين الردود العاطفية للمنتجات مع القيم الانسانية.**(Pieter Desmet&others). دراسة تطبيقية, منشور في دراسات الحالة,2003.

لقد كان هدف البحث هو الكشف عن العلاقة بين تصميم المنتج الصناعي والاستجا بات العاطفية وقد استخدمت اداة جديدة غير لفظية لقياس (14) مفردة عاطفية على المنتجات الصناعية وقد تم رسم هذه المفردات العاطفية من خلال شخصيات كارتونية متحركة باستخدام التعبير الديناميكي للوجه والجسم والصوت شكل (4) عرضت هذه الشخصياتالكارتونية ضمن استبيان على شاشة الكومبيوتر للمشاركين في الاستبيان لقياس ردود افعالهم العاطفية حول (6) سيارات مختلفة الموديلات ذات الوان فضي او رصاصي فاتح اختيرت عينة المشاركين في الاستبيان بشكل قصدي من (40) شخص موزعة على اشخاص تتراوح اعمارهم بين (18-27) وبواقع (10) ذكور و(10)اناث فضلاً عن (10)ذكور و (10) اناث للفئة العمرية (40-60) وقد كان من اهم النتائج ان سيارة (التا 147) قد حازت على اكثر من المشاعر السارة اما طراز (فيات ملتبلا) فقد حققت معظم مشاعر غير سارة.(Pieter, 2003, p4)

شكل(4)أداة(pieter) لقياس الأستجابات العاطفية للسيارات.(pieter,2003,p4)

2- **تصميم وتطوير اداة عاطفية قائمة على الابتسامة التجريبية,** (Adam Moor& others),بحث منشور في المؤتمر الدولي حول نمذجة المستخدم والتكيف والتخصيص,10تموز,2012,ايطاليا,ص6.

هدف البحث هو تطوير الرموز التعبيرية لخلق اداة من شبكة(3×3) مرتبة من أعلى يسار العمود سلبي ومن أعلى يمين العمود إيجابي (شكل5) , تسمح للمتعلم والمستخدمين للتعبير عن مشاعرهم خلال استخدامهم للمنتجات الصناعية , لقد انشأت هذه الاداة وطورت من خلال عدد كبير من الاستبيانات من خلال (النت), وقد اصبح من السهولة ان تدمج هذه الرموز التعبيرية

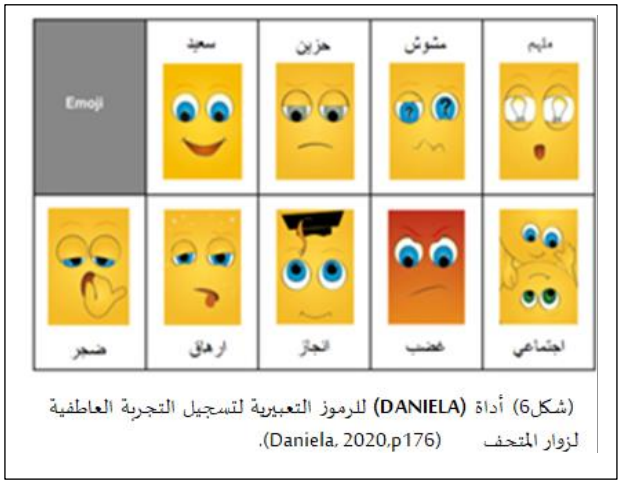
(شكل5) اداة (Adam)لقياس مؤشر التأثير القائم على الابتسامة. (Adam.2012 ,p4)

ضمن المحادثات في اي نظام مراسلة مرتبط(بالنت) وقد حققت هذه الاداة مجموعة من الاهداف لمستخدمي (النت) وهي:

1- السماح بالتعبير عن العواطف بشكل مختصر دون الحاجة الى استخدام الكلمات المطولة .2- السماح باظهار هذه العواطف كنظام مستقل دون التأثير على الطرق التقليدية (النصية) وانما هي مدمجة معها . 3- يتيح استخدام هذه الاداة الجديدة بشكل واسع للقائمين على تصميمها الحصول على بيانات جديدة من خلال المستخدمين لتلك الاداة لغرض تطويرها او اضافة ادوات جديدة (Adam.2012,).

3- ماوراء السعادة او عدمها : استخدام الرموز التعبيرية لمعرفة تجربة مشاعر الزائرين,(Danielade Angeli, and others),دراسةمنشورة في مجلة المتحف,ج63,نيسان,2002,ص167.

تعد المتاحف من المواقع التي تثير المشاعر وعادة ما يزورها الاشخاص لارضاء مشاعرهم حول المعروضات الاثرية كقيمة ثقافية فضلاً عن اسلوب عرضها , لذا فأن تقييم تجارب الزائرين للمتاحف يعد من الامور المهمة لتطوير اداء المتحف اذ يعد هذا جوهر مشكلة البحث الحالي. ان مشاعر الزائرين تجاه المتحف هي مشاعر ذاتية في الغالب يصعب التعبير عنها الا ان الرموز التعبيرية تعد من الادوات التي تساعد على اظهار تلك المشاعر بشكل مفهوم وسهل خصوصاً في انتشار تلك الرموز التعبيرية واستخدامها في المراسلات وفي مختلف التطبيقات في الشبكة العنقودية, توفر في الكثير من الاحيان الاستبيانات التقليدية والمقابلات لقياس مشاعر الزوار في المتاحف الا انها ليست دقيقة وتتطلب وقتاً كثير, لذا فقد اعتمد الباحث على تصميم استمارة استبيان من (9) رموز تعبيرية (شكل6) توضح مجموعة من المشاعر العاطفية المختلفة وتم عرضها على بعض زوار المتاحف بشكل عشوائي وقد توصلت الدراسة على ان الرموز التعبيرية لها القابلية الجيدة على تسجيل مشاعر زوار المتاحف بشكل دقيق وسلس (Daniela, 2020,p176).



(شكل6) أداة (DANIELA) للرموز التعبيرية لتسجيل التجربة العاطفية لزوار المتحف (Daniela, 2020,p176).

4- شبكة الرموز التعبيرية: مقياس تصويري ثنائي الابعاد لتقييم الطعام لعواطف مختارة,(Alexander Toet1 & others),بحث منشور في (مات),22ك1, 2019.

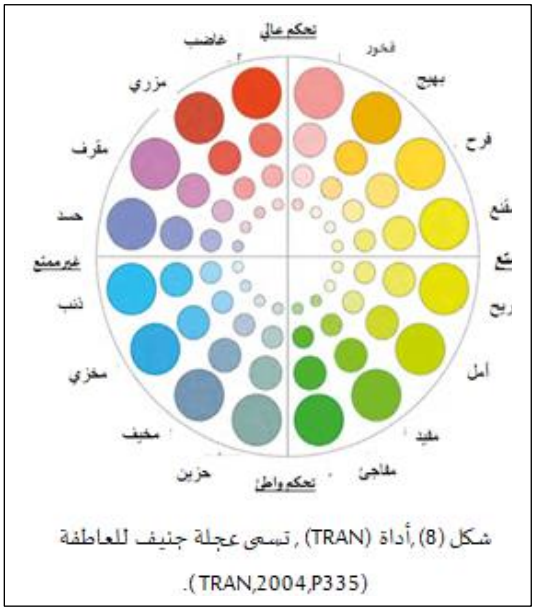
ان البحوث في مجال قياس تجربة الغذاء تعتمد بشكل تقليدي على نمط من صياغة الاسئلة المطلوبة, اما هذا البحث فقد اعتمد على تطوير شبكة من الرموز التعبيرية وهي رسومات مستقلة عن اللغة تتمتع هذه الاداة بالقياس الذاتي للاثارة المتعلقة بالطعام, وقد كانت مؤلفة من (17) رمز تعبيري انظر الشكل (7)

معتمدة في تصميمها على الشبكة العاطفية لـ (Russell) اذ تم استبدال الالفاظ برموز تعبيرية وقد اختيرت هذه الرموز قصدياً لتمثل الاستجابة الحسية للطعام, كانت عينة المستفتين من(28)طالب موزعة (18 اناث ,10 ذكور), تم استخدام الطرق التقليدية (الاسئلة المكتوبة) لقياسات الاستجابة الحسية مقارنتها مع الاستجابات الحسية لنتائج استخدام شبكة الرموز التعبيرية وكان من اهم النتائج ان استخدام شبكة الرموز التعبيرية تحقق نتائج ذاتية ودقيقة بدون الحاجة الى اللغة المكتوبة وان باستطاعتها قياس العواطف المتعلقة بالطعام بشكل دقيق PICTURE 50 .(Alexander, 2018,p6)

الشكل (7) أداة (Alexander) شبكة للرموز التعبيرية للقياس الذاتي للاثارة المتعلقة بالطعام
Alexander,2018,p50,

5- تأثير المشاعر على عمليات صنع القرار في قيادة الادارات,(TRAN, Véronique),اطروحة دكتوراه,جامعة جنيف,2004.

هدفت الاطروحة الى دراسة مدى تأثير العواطف على صنع القرار في قيادة الادارات وقد اختيرت (4) مجاميع من العواطف وهي:(عواطف الانجاز , التعامل مع العواطف, عواطف الاستلال , العواطف العدائية), لقياس مدى تأثير هذه العواطف على مشاركة المعلومات وتوليد البدائل وتقييمها وتماسك الفريق, تم حساب تلك المشاعر من خلال الطرق التقليدية ثم التحقق من تلك الحسابات باستخدام الرموز التعبيرية وذلك من خلال تصميم (عجلة العاطفة) شكل (8), شارك في الاستبيان عينة قصدية من (106) مدير تم توزيعهم على مجاميع من (4-7) أفراد, وقد كان على كل فريق ان يعمل كمجلس ادارة افتراضي لغرض محاكاة الاعمال الروتينية. وكان من اهم النتائج , ان على الرغم من اهمية عواطف الانجاز الفردية لرفاهية الفرد واحترامه لذاته الا انها تكون في علاقة سلبية مع عملية صنع القرار (TRAN,2004,P335).



شكل (8) أداة (TRAN) , تسمى عجلة جنيف للعاطفة
.(TRAN,2004,P335)

مناقشة الدراسات السابقة: اتفق البحث الحالي مع الدراسات السابقة في جوانب منها اختيار عينة المستفتين القصدية واختلف في جوانب اخرى منها عدد الرموز التعبيرية وفيما يلي تفاصيل الاختلاف والاتفاق انظر الشكل (9).

البحوث	الهدف من استخدام الرموز التعبيرية	عينة المستفتين	عينة النماذج	عدد الرموز التعبيرية	تصميم الشبكة
اطروحة (TRAN)	مدى تأثير العواطف على صنع القرار في فرق الادارات	قصدية, 106 مدير تم توزيعهم على مجاميع من (4-7)أفراد	محاكاة الاعمال الروتينية	16	ذاتي
دراسة (Alexander	قياس تجربة الغذاء	قصدية, (28)طالب موزعة (18 اناث, 10 ذكور),	(50) صورة طعام	17	اعتماداً على((Russell
دراسة (DANIELA)	تقييم تجارب الزائرين للمتاحف	قصدية, بعض زوار المتاحف بشكل عشوائي	زوار المتاحف	9	ذاتي
دراسة (Adam)	تطوير الرموز التعبيرية لخلق اداة للمتعلم والمستخدمين للتعبير عن مشاعرهم	عدد كبير من الاستبيانات	عدد كبير من من الاستبيانات	9	ذاتي
دراسة (Pieter)	العلاقة بين تصميم المنتج الصناعي والاستجابات العاطفية	قصدية, من(40) شخص موزعة على اشخاص تتراوح اعمارهم بين (18-27)	(6) سيارات	14	نموذج الاحداثيات القطبية ل (Russell)
البحث الحالي	تصميم عجلة عاطفية وقياس الاستجابات الحسية للكراسي	قصدية, (89)طالب موزعة على (68) انات و (32)ذكور	(7) كراسي	16	الاعتماد على (Russell) و (TRAN)

شكل (9), جدول يبين مقارنة للدراسات السابقة مع البحث الحالي المصدر اعداد الباحث

اجراءات البحث

منهجية البحث: اختار الباحث المنهج الوصفي التطبيقي كونه يتفق مع موضوع البحث والذي من خلاله تم التوصيف والتشبيه واستعراض الادبيات التي لها صلة بالبحث فضلاً عن الجانب التطبيقي من خلال تصميم استمارة الاستبيان وتوزيعها واستخلاص النتائج.

مجتمع البحث: تضمن مجتمع البحث

1- الافراد الذين تم شمولهم في الاستبيان وهم طلبة قسم التصميم في كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد .
2- الكراسي التي تم قياس المؤثرات الحسية وهي من فترة الباوهاوس الى حد الان.

عينة البحث:

1- تم اختيار عينة قصدية من ثلاث مراحل دراسية (الثانية والثالثة والرابعة) لطلبة التصميم الداخلي والصناعي للدراسة الصباحية / قسم التصميم / كلية الفنون الجميلة للعام الدراسي(2019-2020) والبالغ عددهم (112) طالب وطالبة تم اختيار هذه العينة للاسباب الآتية:

- تخصصاتهم ضمن موضوع البحث الذي سيعطي نتائج ايجابية.
- اعمارهم صغيرة بين (19-35) والذي سيعطي نتائج في تفضيل طراز الكراسي.
- جميعم يستخدمون التطبيق (ماسنجر) والتي اخذت منه الرموز التعبيرية لذا سيكون فهم الرموز ومعانيها معروف لديهم .

2- اختار الباحث عينة قصدية من (7) كراسي مختلفة في الطراز والخامات ومجال الاستخدام لغرض الحصول على نتائج التفضيل الطراز المرغوب حالياً ومستقبلاً وكانت النماذج كالآتي:

انموذج(1) كرسي حديث على طراز (الباوهاوس) مصنوع من الانابيب المعدنية والجلد الصناعي, استخدامات عامة, انموذج (2) كرسي طراز (الباوهاوس) مصنوع من الانابيب المعدنية والجلد الطبيعي, استخدامات مكتبية, انموذج (3) كرسي طراز حديث مصنوع من اللدائن, استخدامات خارج فضاء المنزل, انموذج (4) كرسي طراز حديث عضوي مصنوع من الياف الكاربون يستخدم خارج وداخل المنزل, انموذج (5) كرسي (طراز الباوهاوس) مصنوع من انابيب معدنية والنسيج, استخدامات عامة, انموذج (6) كرسي طراز حديث عضوي مستدام مصنوع من صفائح (الكولا) وهو كرسي هزاز للاستخدامات المنزلية, انموذج (7) كرسي طراز (ديستيل) مصنوع من الخشب, استخدامات تجميلية (انظر الشكل 10).

شكل (10) عينات قصدية من (7) كراسي مختلفة الطراز والخامات ومجال الاستخدام

ادوات البحث:

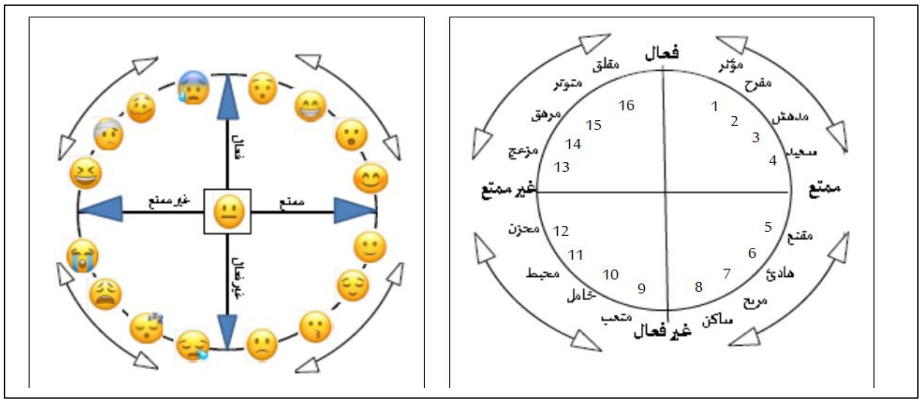
1- تصميم استمارة استبيان:-

- قام الباحث بتصميم (العجلة العاطفية اللفظية) وبواقع (16) كلمة عاطفية شكل (11) معتمداً على الكلمات العاطفية في (عجلة جنيف للعاطفة) شكل (8) و نموذج الاحداثيات القطبية لـ (Russell) شكل (3)، وذلك كون المفردات اللفظية العاطفية لهذين النموذجين تستخدم لوصف المنتجات الصناعية .
- تم استبدال المفردات اللفظية للعجلة العاطفية اللفظية المصممة من قبل الباحث بالرموز التعبيرية المطابقة لمعنى المفردات اللفظية شكل (12)، هذه الرموز تم اعتمادها من مكتبة الرموز التعبيرية لتطبيق (ماسنجر) شكل (13) وذلك كون المستفتين يستخدمون هذا التطبيق خلال دراستهم.
- تم تصميم استمارة الاستبيان باستخدام (Google Form) ملحق (1).

2- استخدام برامج الحاسوب لغرض الاضافة والطرح في اعداد الاستبيان .

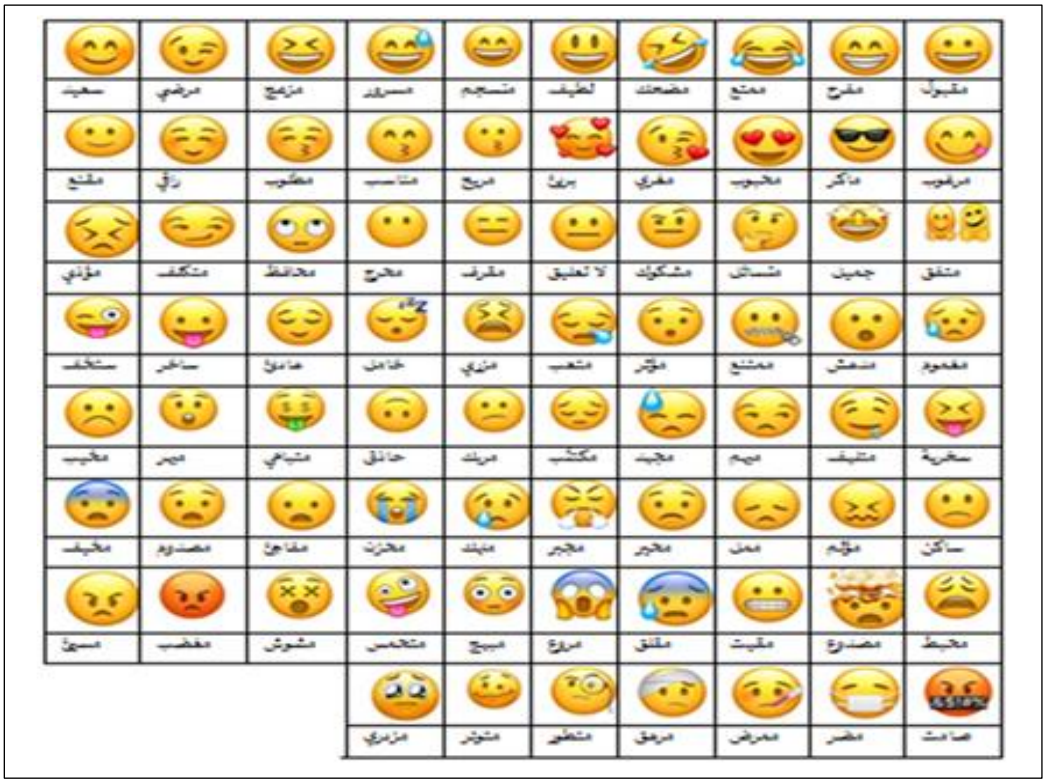
3- استخدام محرك (Google) للحصول على المصادر والصور .

الوسائل الحسابية: تم استخدام العمليات الاحصائية (Google Form) للحصول على نتائج الاستبيان من خلال , الحصول على النسب المئوية وتسلسل الافضليات وحساب التكرارات .



شكل (12) (عجلة الرموز التعبيرية) استبدال الكلمات العاطفية بالرموز التعبيرية, تصميم الباحث

شكل (11) (العجلة العاطفية اللفظية), تصميم الباحث



شكل (13) مكتبة الرموز التعبيرية للوجوه في تطبيق (ماسنجر) .https://emojipedia.org/people

الاجراءات التطبيقية: قام الباحث بتوزيع (112) استمارة استبيان الكترونية من خلال (النت), وقد تم ملئ (89) استمارة اذ كانت نسبة المشاركة (79,64%), تمت المعالجة الاحصائية لهذه الاستمارات من خلال (Google Form), وكانت نسبة المشاركين الاناث (66) والذكور (24), وكانت اعلى فئات عمرية شاركت في الاستبيان هي (19-25 سنة) وبواقع (92,1%), اما توزيع الطلبة على التخصصات فكانت نسبة المشاركين من التصميم الصناعي (62,9%) والتصميم الداخلي (37,1%) , فيما كانت نسبة المشاركة لكل مرحلة دراسية, المرحلة الثانية (60,7%), المرحلة الثالثة (34,8%) المرحلة الرابعة (4,5%), انظر ملحق (2, 5,4,3), فيما كانت نسب التفضيلات والتكرارات لكل نموذج كما في الملحق (6).

نتائج الاستبيان: تعد الاستجابات الحسية الايجابية هي الاستجابات المحصورة بين رقم (1-8) والتي تبدأ (مؤثر الى ساكن) أما الاستجابات الحسية العاطفية السلبية محددة بين (9-16) والتي تبدأ (متعب الى مقلق) انظر شكل (11), في جدول (1) والذي يبن النسبة المئوية للاستجابات الحسية العاطفيةالايجابية, فقد كان معدل الاستجابات لجميع النماذج هو (72%) فيما كانت الاستجابات الحسيةالعاطفية السلبية (28%), ان الزيادة في معدل الاستجابت الحسية العاطفية الايجابية هو ناتج كون المستفتين بعمر الشباب والذي يتمتع بالايجابية والطموح للمستقبل, حصل نموذج (2) (كرسي برشلونة) على اعلى الاستجابات الايجابية مع العلم ان الكرسي مصمم عام (1929) والغريب ان المعمارين الشباب في ذلك الوقت كانوا يتهافتون على امتلاكه بالرغم من ثمنه الباهض بسبب الشعور الذي يولده بالرفاهية والترف, ان حصول هذا الكرسي على اعلى الاستجابات الايجابية هو اشارة الى اصالة التصميم الذي لا تتأثر بالزمن, بينما كان تسلسل النماذج الاخرى وعلى التوالي النموذج الثالث (85%), النموذج الرابع (80%), النموذج السادس (72%), النموذج الخامس (71%), النموذج الاول (60%), فيما كان النموذج السابع (الكرسي الاحمر و الازرق) قد حاز على اقل النسب الايجابية وهي (42%) ربما بسبب شكله الغريب فضلاً عن ذلك فأن الكرسي كان في عصره أكثر بأتجاه الغرابة منه الى الجانب الوظيفي, أما الاستجابات الحسية العاطفية السلبية فقد جاءت تسلسل النماذج , النموذج السابع (57%) ثم تقل النسبة تدريجياً وحسب التسلسل التالي للنماذج (2,3,6,4,5,1) انظر جدول (2,1). في جدول (3) يبين عدد تكرارات للرموز التعبيرية وتسلسلها, فيما يبين الجدول (4) الوصف العاطفي اللفظي الكامل لكل نموذج ومجال المفردة الحسية [1] ونسبة التكرارات, لذا يكون الوصف العاطفي الكامل لكل نموذج وكمل يلي:

1-كرسي (Trampolin): (سكن- غير فعال ممتع)	2-كرسي برشلونة: (مقنع- ممتع غير فعال)
3-كرسي (Panton) : (مدهش- ممتع فعال)	4-كرسي (kuki): (مؤثر – فعال ممتع)
5-كرسي (cesca): (مقنع- ممتع غير فعال)	6-كرسي هزاز (Odechair): (مدهش – ممتع فعال)
7-كرسي (الاحمر و الازرق): (مرهق – غير ممتع فعال)	

[1] مجال المفردة الحسية: هي المنطقة المحصورة بين اقطاب الدائرة الاربعة شكل (11) اذ ان كل قطبين متجاورين هناك اربعة مفردات عاطفية فمثلاً المفردة العاطفية (مفرح) تقع بالتسلسل الثاني بين القطبين (فعال- ممتع) وهي قريبة الى القطب (فعال) لذا يكون وصف مجال المفردة العاطفية (مفرح- فعال ممتع), يتم وصف مجال المفردة الحسية للمفردات الاخرى بناءاً على هذا السياق.

رقم النموذج	انموذج 2	انموذج ج 3	انموذج ج 4	انموذج ج 6	انموذج ج 5	انموذج ج 1	انموذج 7
النسب المئوية للاستجابات الحسية الموجبة	%87	%85	%80	%72	%71	%60	%42

جدول (1) يوضح تسلسل الافضلية للاستجابات الحسية الموجبة من (مؤثر رقم 1-ساكن رقم 8) , المصدر اعداد الباحث

رقم النموذج	انموذج 7	انموذج 1	انموذج 5	انموذج 4	انموذج 6	انموذج 3	انموذج 2
النسب المئوية للاستجابات الحسية السالبة	57%	40%	29%	20%	19%	18%	13%

جدول (2) يوضح تسلسل الافضلية للاستجابات الحسية السالبة من (متعب رقم 9-مقلق رقم 16) , المصدر اعداد الباحث

الموذج 1		الموذج 2		الموذج 3		الموذج 4		الموذج 5		الموذج 6		الموذج 7	
الانموذج الحسي	تسلسل التكرارات	الانموذج الحسي	تسلسل التكرارات	الانموذج الحسي	تسلسل التكرارات	الانموذج الحسي	تسلسل التكرارات	الانموذج الحسي	تسلسل التكرارات	الانموذج الحسي	تسلسل التكرارات	الانموذج الحسي	تسلسل التكرارات
8	26	5	18	3	17	1	26	5	20	3	22	14	17
15	17	4	17	1	14	3	21	8	14	1	14	15	17
5	14	6	14	4	13	5	11	15	11	4	13	8	13
16	8	1	9	5	13	4	7	6	10	10	10	1	7
4	7	2	7	2	8	14	6	4	9	6	9	13	7
14	6	8	6	6	5	16	5	2	6	7	7	5	6
1	3	7	4	8	4	7	4	14	6	15	3	16	5
2	2	3	3	16	3	15	3	11	5	2	3	6	5
6	2	10	3	15	3	6	2	7	3	16	2	2	3
9	2	15	2	14	3	9	2	9	2	13	3	3	3
13	2	14	2	13	2	8	1	1	1	5	2	9	3
		12	2	7	2	13	1	3	1	14	1	4	1
		11	1	10	1			13	1	11	1	11	1
		9	1	9	1							7	1

جدول (3) يوضح نتائج اختبار التكرارات لنتائج اختبار المفردة العاطفية لنماذج. المصدر اعداد الباحث

رقم النموذج	انموذج 1	انموذج 2	انموذج 3	انموذج 4	انموذج 5	انموذج 6	انموذج 7
اسم المفردة الحسية	ساكن	مقنع	مدهش	مؤثر	مقنع	مدهش	مرهق
مجال المفردة الحسية	غير فعال ممتع	ممتع غير فعال	ممتع فعال	فعال ممتع	ممتع غير فعال	ممتع فعال	غير ممتع فعال
نسب التكرارات	29%	20%	21%	29%	22%	24%	21%

جدول (4) يوضح نتائج اختيار المفردة الحسية ومجالها للنماذج, المصدر اعداد الباحث

رقم النموذج	انموذج 1	انموذج 2	انموذج 3	انموذج 4	انموذج 5	انموذج 6	انموذج 7
فعال ممتع	13%	40%	58%	60%	19%	52%	15%
ممتع غير فعال	47%	47%	27%	20%	52%	20%	28%
غير فعال غير ممتع	3%	7%	5 %	4%	9%	12%	6%
غير ممتع فعال	37%	6 %	10%	16%	20%	6%	51%

جدول (5) يوضح النسب المئوية للاختيارات لمجال المفردات الحسية للنماذج, المصدر اعداد الباحث

النتائج

1- تصميم الدائرة الحسية العاطفية اللفظية.
2- تصميم الدائرة الحسية العاطفية باستخدام الرموز العبيرية.
3- تصميم استمارة استبيان لقياس الاستجابات الحسية العاطفية.
4- التوصل الى التوصيف الحسي العاطفي لنماذج الدراسة .

الاستنتاجات. :

1- استخدام نتائج البحث وأدواته للتوصيف العاطفي لأي منتج صناعي.
2- الاستفادة من الدائرة الحسية العاطفية لقياس التوجه العام في شكل المنتج الصناعي والتي تثري المصمم بالافكار في مراحل التصميم الاولية.
3- تساعد أداة البحث طلبة التصميم لقياس وتقويم الاستجابات العاطفية لتصاميمهم المقترحة.

References:

1-Adam.M,(2012, June,10). *Design and development of an empirical smiley-based affective instrument. International Conference on User Modeling, Adaptation, and Personalization*,P4.

2-Alexander.T.(2019 January,22) ,*EmojiGrid: A 2D Pictorial Scale for the Assessment of Food ElicitedmAlt, Matt*,p20.

3-Alqaisi.A.(2019), *Applications of Interior Space Design According to Shape Generation Systems, Al-academy Journal, Issue 94* .P8.

4-Arnold, M.B. (1960). *Emotion and personality. New York: Colombia University Press.*

5-Danielade .A. and others (2020, April). *beyond Happy-or-Not: Using Emoji to Capture Visitors' Emotional Experience, THE MUSEUM JOURNAL Volume 63 Number 2*.p176.

6- Desmet, P.M.A.(2003,) *A multilayered model of product emotions. The Design Journal, 6(2), 4-13,.*

7- Desmet, P.M.A.(2002), *Designing emotions, phd, universiteit Delft. belgie,*

8- Desmet, P.M.A .(2018, November),*Emotions. Frontiers in psychology. Volume 9 | Article 239628. P6*

9- Frijda, N, H. & Schram,d (1995). *Special issue on emotins and cultural products, poetics .vol.23.*

10- Independent. (2012, September ,8)."*Happy 30th Birthday Emoticon*!". *Independent.*

11- Nabokov. V,(1973) Vladimir , *Strong Opinions, New York, , doi:10.2277/052153643X, ISBN 0-679-72609-8,. pp. 133–134.*

12-Negishi & Mayumi (2015, August, 16). "*Meet Shigetaka Kurita, the Father of Emoji*". *Wall Street Journal.*

13- Pieter.D & others.(2003), *Values and emotions; an empirical investigation in the relationship between emotional responses to products and human values. Applied research, practice based research: case studies.*p4.

14- Russell, J.A.(1980). *A Circumplex model of affect. Journal of personality and social psychology. 39,1161-1178.*

15- Souriez. L.(1995, November, 7) *GSM présente un nouveau visage" (in French). Le Monde.* p13.

16- Tran.V.(2004), *The influence of emotions on decision-making processes in management teams, Ph.D, Univ. Genève,.* p. 335.

Website

1- www.turns 25, Associated Press, September 20, 2007, archived from the original on October 12, 2007, retrieved September 20, 2007
2- www."Correcting the Record on the First Emoji Set". Emojipedia. March 8, 2019,
3- https://www.rd.com/culture/history-of-emoji/

ملحق (1) عينة من النماذج السبعة

استبيان منتج صناعي

الطلبة الاعزاء

لقد استخدمت الرموز التعبيرية (تعابير الوجه) في برامج التواصل الاجتماعي مثل (ماسنجر-واتس اب- فايبر- تلي كرام...الخ) في التعبير عن موقفنا أومشاعرنا بشكل مختصر في الرسائل لامر ما مع الاخرين وان هذه الرموز التعبيرية ممكن ان تعبر عن موقفنا العاطفي (درجة القبول اوالرفض) لمنتج ما وفي المرفق عدد من صور الكراسي مع (16) رمزا تعبيريا للوجوه يرجى اختيار الرمز العاطفي الذي يتفق مع شعورك تجاه الكرسي من خلال اختيار الرقم اعلى كل وجه من الوجوه. ملاحظة/الرجاء كتابة الارقام باللغة الانكليزية..... . مع التقدير

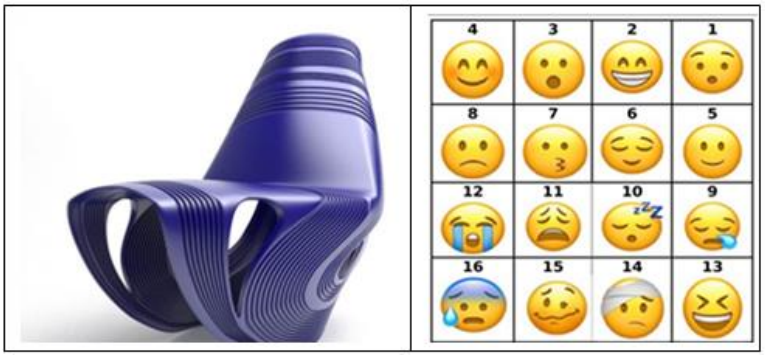
ا.م.د محمد علي حسين القيسي

الاسم: ----------

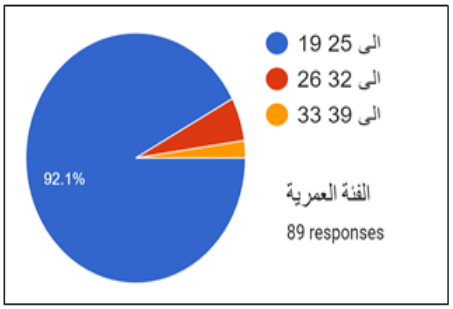
الجنس: ذكر ☐ انثى ☐

الفئة العمرية: 19 -25 ☐ 26-32 ☐ 33-9 ☐

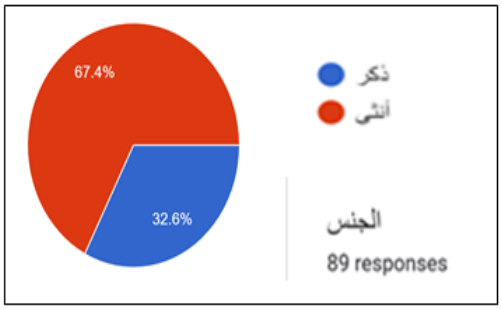
التخصص: تصميم داخلي ☐ تصميم صناعي ☐المرحلة الدراسية: الثاني ☐ الثالث ☐ الرابع ☐



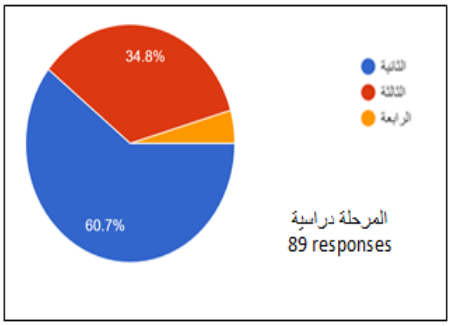
ملحق (3) نسبة المشاركة للفئات العمرية، المصدر(Google Form)



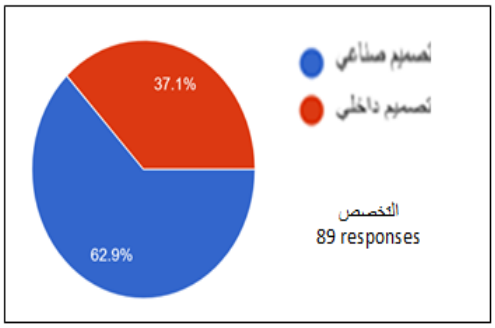
ملحق (2) نسبة المشاركة للجنس، المصدر(Google Form)

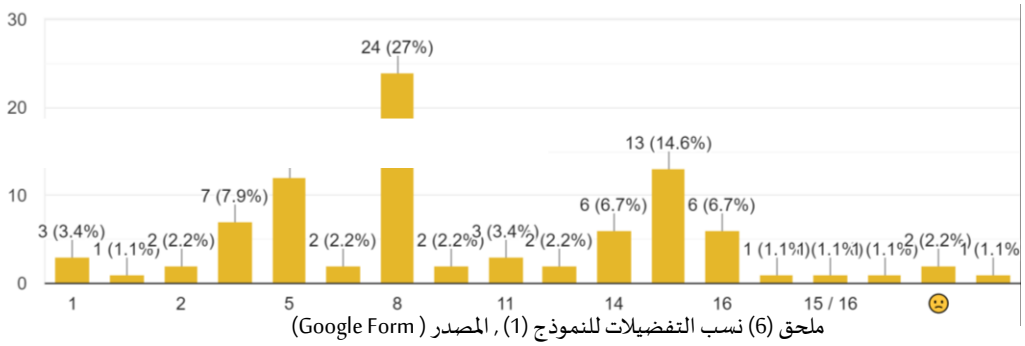


ملحق (5) نسبة المشاركة لكل مرحلة دراسية، المصدر(Google Form)

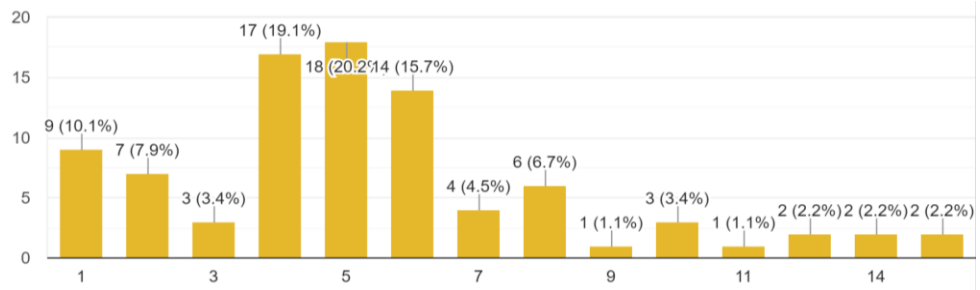


ملحق (4) نسبة المشاركة للتخصص، المصدر(Google Form)





ملحق (6) نسب التفضيلات للنموذج (1) , المصدر (Google Form)



ملحق (7) نسب التفضيلات للنموذج (2) , المصدر (Google Form)

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/287-304

Evaluating Industrial Products emotionally by Using Emojis

Mohammed ali Hussein alqaisi[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 13/9/2020…....Date of acceptance: 21/10/2020…....Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract:

Researches in the field of evaluation of industrial products emotionally are internationally new and non-existing in the Arabic speaking countries, which is considered the crux of the problem in the current research, in addition to the need of the designers and design students to know how to measure the emotional responses for the industrial product in order to get benefit from them in their designs. The research objective is to get a tool that uses emojis in measuring the emotional responses for the products. The researcher designed an emotional verbal wheel and emojis wheel. The sample of the research consisted of (7) chairs different in design and use, and the respondents were (89) students. The most important results are:

1- Designing the sensory emotional circuit by the use of emojis.
2- Reaching at a sensory emotional description for the study samples.

Keywords: emojis, emotion in industrial product, emotional wheel

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, mohammed.ali@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/305-324

الأزياء التقليدية للفتيات في مكة المكرمة

ليلى عبد الغفار فدا[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/9/17 , تاريخ قبول النشر 2020/11/28 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

الخلاصة:

يهدف هذا البحث إلى المساهمة في دراسات الفولكلور السعودي من خلال توثيق الأزياء التقليدية للفتيات في مكة المكرمة. من حيث مكوناتها، وأساليب زخرفتها؛ وذلك في محاولة للحفاظ على جزء من تراثنا الملبسي المعرض للزوال بسبب التطور الحضاري السريع. وقد اتبع في هذا البحث المنهج التاريخي الوصفي. وتم جمع البيانات من خلال عينة قصدية تكونت من 74 سيدة ممن عاصرن زمن البحث.

تم جمع القطع الملبسية التقليدية، وتصويرها فوتوغرافياً، وتوثيقها وكذلك الخامات التي استخدمت في تنفيذها وتزيينها. كما تم تحديد المكملات التي ترتدى معها. أيضاً تم حصر المناسبات المختلفة التي تحضرها الفتيات. توصلت الدراسة إلى أن الفتيات ارتدين نسخًا مصغرة من ملابس الكبار. وأن جوانب الحضارة قد أثرت عليها وأدت إلى الكثير من التغيير. وعليه تؤكد الباحثة على أهمية حماية تراثنا الثقافي بإنشاء قاعدة بيانات تضم جميع الدراسات المماثلة، وتهتم بتعزيز التراث الثقافي من خلال تأليف القصص التراثية والاهتمام بالأدب المسرحي الثقافي لما له من قوة في إيصال الأفكار للجمهور.

الكلمات المفتاحية: الثقافة، الهوية، الأزياء التقليدية للبنات، المناسبات.

المقدمة ومشكلة البحث:

تعتبر مكة المكرمة من أكثر المدن تنوعًا في الثقافات الوافدة إليها من كل بلدان العالم؛ كونها وجهة المسلمين في الحج. الأمر الذي أدى إلى استيطان الكثير من الجنسيات فيها مما أوجد ثقافة فريدة من نوعها، غير أن التسارع المطرد في تطور الموضات في مختلف أنحاء العالم، وتغير ظروف المعيشة الحالية، أدى إلى استبدال الملابس التقليدية تماما بملابس معاصرة تحجب هوية الأفراد، مما يشعر بالقلق تجاه التطور المعاصر ومدى قدرته على سلخ هوية الشعب. خصوصاً مع الجيل الجديد الذي نشأ بعيداً عن العادات والتقاليد. ولأن الأزياء التقليدية تلعب دورا هاما في التعبير عن الهوية الوطنية؛ الأمر الذي يستدعي منا التوقف والتفكير ملياً في أهمية الحفاظ على تراثنا لمن بعدنا من الأجيال قبل أن يتلاشى تماماً. وتظهر مشكلة البحث من خلال التساؤل الآتي: ما إمكانية توثيق الأزياء التقليدية للفتيات، والمناسبات التي ترتدى فيها؟

[1] أستاذ الملابس والنسيج المشارك بكلية التصاميم والفنون، جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن، laila.a.feda@gmail.com .

أهمية البحث:

تعد الأزياء التقليدية حد عناصر الثقافة المادية، وأمرا أساسيا للتعبير عن القيمة الحضارية للمجتمعات. حقيقة اختفاء ذلك التراث يومًا ما؛ قد يكون مقلقاً، لذا تظهر الحاجة إلى توثيق التراث في جميع مجالاته. ويعد هذا البحث جهداً مستمراً لما سبقه من الدراسات. ومادة علمية غزيرة تخدم المجال التدريسي، والتثقيفي، والمتحفي. كذلك الأدب المسرحي الثقافي لما له من قوة في إيصال المعلومات للجمهور.

أهداف البحث:

- توثيق الأزياء التقليدية للفتيات ومكملاتها.
- حصر الخامات التي استخدمت في زخرفة تلك الأزياء.
- تحديد المناسبات التي ترتدى فيها الأزياء.

حدود البحث المكانية والزمانية:

يغطي البحث مدينة مكة المكرمة في المملكة العربية السعودية، منذ عام 1330هـ - 1911م تقريباً.

الإطار النظري:

أولا: إجراءات الدراسة:

جمع ما يتوفر من الأزياء التقليدية ومكملاتها، التي استخدمت في المناسبات المختلفة. وجمع ما يمكن العثور عليه من الصور الفوتوغرافية للفتيات. كذلك جمع بعض القطع الملبسية التي ما زالت تنفذ بالأسلوب التقليدي. ثم توثيق تلك القطع من حيث الخامات التي استخدمت في تنفيذها وتزيينها.

ثانياً: منهج البحث:

اتبع في هذا البحث المنهج التاريخي الوصفي، من خلال الوصف الدقيق للدلائل المتبقية والمحفوظة من الماضي، وإيجاد الروابط بينها وبين الظواهر الحالية. وقد وضح Aljuhar (1988) أهمية الاتجاه التاريخي في دراسة التراث الشعبي، باعتباره ركناً أساسياً من أركان الدراسة الفولكلورية.

ثالثاً: مجتمع الدراسة وعينة البحث:

النساء في مكة المكرمة اللاتي عاصرن موضوع الدراسة في القرن الرابع عشر الهجري.

أ) العينة البشرية:

تم اختيار عينة قصدية من النساء اللاتي أدركن الحقبة التاريخية للبحث وارتدين الملابس التقليدية أو قمن بخياطتها لبناتهن، أو يتذكرنها. وبلغ عددهن 74 مفردة (مصدر رئيس للبحث). وأمكن توزيع العينة تبعاً للجدول التالي:

المقابلات الشخصية			الاستبانات			
العمر	العدد	النسبة	العمر	العدد	النسبة	الفاقد	النسبة
من 30 - 50	15	18.29%	من 30 - 50	7	9%	1	%1
أكبر من 50 - 70	22	26.83%	أكبر من 50 - 70	13	16%	4	%5
أكبر من 70 -90	13	15.85%	أكبر من 70 -90	4	5%	3	%4
المجموع	50	60.98%	المجموع	24	29%	8	%10
المجموع الكلي	82 = 8 + 24 + 50 = %100.00						

ب) العينة المادية:

الملابس التقليدية التي تم العثور عليها، كذلك الصور الفوتوغرافية للفتيات في الحقبة التاريخية للبحث (مصدر رئيس للبحث).

رابعاً أدوات البحث:

المقابلات الشخصية والاستبانات:

يعد الباحث الأداة في البحث النوعي وبالتالي؛ تعتمد مصداقية الأساليب النوعية إلى حد كبير على مهارة وكفاءة ودقة الشخص الذي يقوم بالعمل الميداني (Patton، 2002). لذلك استخدمت الباحثة سلسلة من المقابلات الشخصية كطريقة رئيسة لجمع البيانات المطلوبة. تم اختيار المشاركات من الشهود اللاتي عاصرن موضوع الدراسة، أو لديهن الخبرة في تنفيذ وتزيين تلك الملابس. لذا قامت الباحثة باستخدام الاستبانة كدليل يساعد على استمرارية الحديث في نفس الموضوع، ولتوفير بيانات منظمة طوال فترة المقابلات. تم تعبئة خمسين استبانة من قبل الباحثة أثناء المقابلات الشخصية. ولما تعسرت المقابلة وزعت اثنين وثلاثين استبانة من قبل المتعاونات. استبعد ثمانية منها لعدم استيفاء المعيار المطلوب. كما قامت الباحثة بتوثيق الملابس التقليدية من خلال تصويرها وتنفيذ الرسومات التوضيحية، لتمكين المهتمين من إعادة تنفيذها بأدق صورة.

الدراسات السابقة:

المبحث الأول:

1 . 1 الثقافة و الهوية التقليدية

هي التراث الثقافي وكل ما يعبر عن شخصية الأفراد في مجتمع ما، والتي انتقلت من جيل إلى جيل، وقد عرفها Holtkrans: (1973) بأنها الثقافة التي استمرت لأكثر من ثلاثة أجيال. وتعد الأزياء التقليدية أحد فروع الموروث الثقافي المادي. بما في ذلك العادات والممارسات والأماكن والأشياء، والتعابير الفنية والقيم. ويشير كل من (Disele, Tyler, & Power,2011) إلى أهمية استرجاع اللباس التقليدي لأنه يعد رمزاً للهوية الوطنية والتراث الثقافي. وكثيرا ما يعبر عنه بالتراث الملموس أو المحسوس (ICOMOS, 2002). حيث يعد جزء من النشاط البشري المسؤول عن الدلالات المادية والقيم والمعتقدات والتقاليد وأساليب الحياة. التي تشكل التراث منذ العصور القديمة وحتى العصر الحالي (Feather, 2006).

2 . 1 الأزياء التقليدية:

في هذا البحث تشير إلى ملابس الفتيات التقليدية التي كانت ترتدى في الأجيال الماضية، أو التي تم تنفيذها محاكاة للملابس في الماضي.

- دراسة العقل (2011)، رسالة دكتوراه بعنوان: فعالية الحقيبة المتحفية في إثراء معارف طالبات المرحلة الابتدائية بالأزياء التقليدية في المملكة العربية السعودية. يهدف البحث إلى قياس أثر تصميم حقيبة متحفية موجهة للطفل، في معرفة وتصنيف الأزياء التقليدية وزخارفها، وكذلك أساليب وخامات زخرفتها. وأسفرت النتائج عن الأثر الإيجابي لاختبار "ت" مما يدل ععلى فاعلية الحقيبة في إثراء معارف الطالبات.

- دراسة فدا (1993)، رسالة ماجستير بعنوان: الملابس التقليدية للنساء في مكة المكرمة، أساليبها وتطريزها

"دراسة ميدانية". يختص هذا البحث بتوثيق الملابس النسائية التقليدية في مكة المكرمة. تم توثيق طرق تنفيذ القطع الملبسية المختلفة، وكذلك توثيق أساليب وخامات زخرفتها. بغرض المحافظة على التراث التقليدي.

المبحث الثاني:

2 . 1 الملابس التقليدية للأطفال في بعض الدول العربية والأجنبية:

تزخر المراجع الأجنبية بالصور والرسوم الملبسية لأحقاب زمنية قديمة، وقد وضح (Klepper, 1999) أنه قدّم الأزياء التاريخية عبر العصور بأدق التفاصيل بدءاً من القرن الأول بعد الميلاد وحتى القرن العشرين، من خلال 1400 رسم من الرسوم التوضيحية بدءاً من نبلاء الرومان إلى العهد الفيكتوري، ومن عهد الملكة إليزابيث وحتى عهد الجاز بطريقة متسلسلة. كما تمكن (wilcox, 2004) من مسح شامل لتطور الملابس في الأمريكتين، وقد ركز هذا الكم الغزير من الرسوم التوضيحية على أكثر من 500 نمط من الأنماط الملبسية، بدءاً من جلود الحيوانات البالية في القرن التاسع إلى البدل المصممة لكلا الجنسين في منتصف القرن العشرين. إلا أن الدراسات في البلاد العربية وعلى وجه التحديد في المملكة العربية السعودية -فيما يختص بالملابس التقليدية للأطفال- تكاد تكون نادرة، وما وردنا من دراسات تصف العادات والتقاليد فقط؛ ولا تصف التفاصيل الدقيقة لتلك الملابس من حيث المقاسات والموديلات وكيفية التنفيذ، كما تفتقر الدراسات الملبسية إلى الصور أو الرسوم للملابس التقليدية خصوصاً للنساء والفتيات لأسباب منها: العادات والتقاليد التي تمنع الفتاة من الخروج من المنزل منذ الثامنة في العمر بدون أغطية تستر، وعدم توفر صور شخصية للإناث في الفترة الزمنية للبحث، لأنه لم يكن هناك سوى شخصين ممن كانوا يقومون بمهنة التصوير ويؤكد ذلك كل من (Mirza & Shawoosh, 2011, p.154) أن المصورين المحليين حتى منتصف القرن الرابع عشر هم: شفيق بن محمود عرب قرلي، _المعروف ب "شفيق المصوّراتي" _ أحمد صبري بن عبد الله بشناق. كل تلك الأسباب أدت إلى ندرة الصور والرسوم التي توضح الملابس التقليدية.

ذكر (Hamamie, 1971) أن ملابس الأطفال في سوريا صورة مصغرة عن ثياب الكبار. ووضح (Rafi,1981) أن ملابس الفتيات مشابهة لملابس السيدات إلا أن البرقع يتم تزيينه بالتلي ولا تغطي البنت وجهها. ويتابع أن لباسها في البيت هو الصديري والسروال. ويؤكد ذلك (Maghrabie,1982) أن الفتيات كن يكتفين بارتداء السروال والسدرية في البيت فقط. أما الفساتين تزين أطرافها بأشغال الكنتيل الذهبية. وقد ذكرت (Al-Shafii, 2002) أن الأطفال عبر العصور كانوا يرتدون ملابس مشابهة لملابس الكبار في التصميم ونوع القماش والزخارف والحلي والألوان. والمتمعن يجد أن ملابس الأطفال تعد نماذج مصغرة من ملابس الكبار، وقد أكدت ذلك كل من (Al-Bassam, 1992) و (Ross, 1985).

المبحث الثالث :

المناسبات التقليدية الخاصة بالأطفال:

3 . 1 حفل الصرافة:

وضح (Rafi,1981) أن هذا الحفل يقام من أجل تشجيع الأطفال على حفظ القرآن؛ فإذا أتم الطفل قراءة جزء عمَّ؛ أقيم له حفل شيّق يزخرف فيه اللوح الذي تعلم عليه القراءة حيث يطلى بالمدر ليكون أبيض اللون، ويكتب عليه آخر سورة أتقن قراءتها، ويجمل الطفل بأجمل لباس ويأخذ اللوح على رأسه ويغطى

بقطعة من القماش المقصب، ثم يمشي مع جميع طلبة الكتاب ويطوفوا بالشوارع منشدين بالأهازيج والأدعية إلى أن ينتهوا إلى بيت الغلام فتوزع عليهم أقراص حلوى "البتاسا"، ويسمى ذلك الحفل "إصرافة" أما إذا أتم قراءة كامل المصحف؛ فيكون الاحتفال أكبر وأبهج ويسمى "إقلابة". بينما وضح (Maghrabie,1982) أن الفتيات يرسلن إلى الفقيهة فإذا وصلت البنت إلى سورة الضحى عملت لها "الصرافة"، أما إذا أتمت البنت جزء عمَّ فإن الحفلة تكون أكبر وتسمى "قلابة". كما أكد كل من (Baghaffar, 1987) و (Ashmoni, et al., 2010, p.140) أن حفل الصرافة يقام لمن أتمت حفظ جزء من القرآن، بينما يقام حفل القلابة لمن أتمت حفظ القرآن كاملاً، وترتدي الطفلة بدلة أو ثوب يطلق عليه مقنع لونه "بمبي غامق مزين بالقصب، ويقام الحفل تشجيعاً لحفظ القرآن. بينما يوضح (Gazzaz, H. A. 1994) أن الحفل يقام عندما ينهي الطفل نصف القرآن أو قراءة الثلثين حتى سورة "يس" ويتبع هذه الحفلة حفلة أخرى تسمى إقلابة حينما ينهي الطفل قراءة القرآن. بينما يوضح حسن حمامي (Hamamie, H. 1971, p. 99) أن الطفل في سوريا عندما يختم القرآن يلبس "قفطاناً" حريرياً أبيض وبرنس أبيض من الحرير الساتان، كما يرتدي على رأسه طربوش يوضع فوقه طرحة بيضاء.

3 . 2 حفل الصرارة:

ذكرت (Baghaffar, 1987) أن حفل الصرارة "الجو جو" يقام في أول يوم من أيام منى للطفل الذي حج لأول مرة، حيث يجتمع الأهل وسط الخيمة ويمسكوا بملاية بيضاء تملأ بالمكسرات "النقل" وتخلط معه العملات الفضة. ويمسك أربعة بأطراف الملاءة وتشد للأعلى والأسفل بحيث يجلس الطفل تحتها. ثم توزع محتويات الملاية على جميع الحاضرين وكذلك أهل الخيام المجاورين. في حين وضح (Ashmoni, et al., 2010, p.141) أن الطفل إذا حج لأول مرة يعمل له احتفال في منى أو مكة بعد العودة من الحج.

3 . 3 العيد:

أكد (Rafi,1981) أن أكبر مظهر للتزيين والتجمل يكون في أيام عيد الفطر أما عيد الأضحى في مكة ليس له مظاهر عيد الفطر لأنه يندمج في أيام مناسك الحج. ويتابع أن لأهل مكة اهتمام واعتناء تام بتجميل ألبسة أطفالهم في عيد الفطر للمباهاة وإظهار النعمة، والسخاء في الصرف. فقد كان لباس الفتيات في الأعياد مشابه لملابس السيدات غير أن تحلية البرقع تكون بالتلّي ولا تسبله البنت على وجهها بل تطرحه إلى الخلف لتتجلى فيه الزينة التي به، ويكون وجهها مكشوفاً، إلا إذا كانت يافعة فإنها تتلثم بلثام من القماش المطرز بالقصب.

النتائج:

ملابس الفتيات التقليدية:

اتصفت ملابس الفتيات بتعدد أنواعها التي ترتدى بعضها فوق بعض. كما تنوعت تلك الملابس تبعاً لمناسبة الارتداء. ولا ترتدى جميع القطع الملبسية مع بعضها البعض؛ وإنما يتم الاختيار منها تبعاً للرغبة أو مناسبة الارتداء. وقد تعددت مكونات ها لتشمل الآتي: أغطية الرأس، الملابس الخارجية، الملابس الداخلية، أردية التستر.

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أولاً: أغطية الرأس:

تعد جزءًا أساسياً من الملابس، إذ لا يمكن ترك الشعر مكشوفاً دون غطاء. وتتكون من: الشمبر، والمحرمة، والمدورة. وترتدى فوق بعضها، خارج المنزل وداخله. وأحياناً يكتفى فقط بالشمبر والمحرمة داخل المنزل، وتختلف ألوانها وأنواع أقمشتها وطرق زخرفتها تبعاً للرغبة ومناسبة الارتداء.

1.1 الْشَمْبَرْ:

الطبقة الأولى من أغطية الرأس، ينفذ من قماش البوال أو الفسكوز، أو الكروشيه، على شكل مثلث، يثبت على الرأس بخيطين من القيطان يربطان تحت الشعر. يطرز الشمبر بالكنتيل والتلي والترتر في المناسبات. وظيفته: منع المحرمة من الانزلاق من على الرأس. صورة رقم (1)

صورة رقم (1) توضح الشمبر الغطاء الأول للرأس المستخدم في المناسبات.

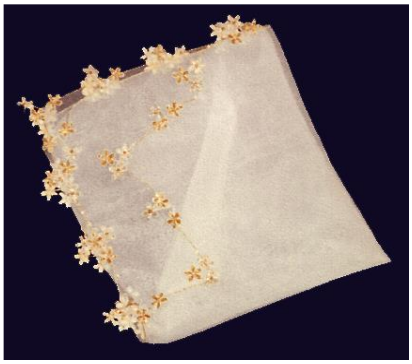
1.2. الْمِحْرَمَة:

الطبقة الثانية من أغطية الرأس، تنفذ على شكل مستطيل من قماش فرخ اليشمك غالباً من اللون الأحمر، أو الأصفر للصغار، أما الكبار يستخدمن محرمة بيضاء مطرزة الطرفان بالغرزة البلدي بأشكال تبعاً للرغبة. ويلف طرفي المحرمة على ضفيرتي الشعر، ثم ترفع الضفيرتان على قمة الرأس بشكل متعاكس. صورة رقم (2)

صورة رقم (2) توضح أنواع مختلفة من المحرمة وهي الغطاء الثاني ترتدى فوق الشمبر

1.3. الْمُدَوَّرَة:

الطبقة الثالثة من أغطية الرأس، عبارة عن قطعة من قماش فرخ اليشمك مربعة، ومزينة بورود مطبوعة على الأطراف أثناء الصنع، كما تزين أطرافها بأوية من الخيوط الملونة، وتنفذ المدورة بألوان زاهية مثل الأصفر أو الزهري ونحوه. تستخدم المدورة أحياناً بدلاً من المحرمة وترتدى بطريقة مختلفة عن الكبار حيث تطوى



على شكل مثلث وتربط إما من خلف الرقبة أو من تحت الحنك، وفي هذه الحالة قد تترك الضفيرتان منسدلتان على الظهر صورة رقم (2) . أما المدورة المستخدمة في المناسبات تنفذ من قماش الأورجنزا، وتزين بأوية من الكنتيل و التلي أو القصب. صورة رقم (3)

صورة رقم (3) توضح أنواع مختلفة من المدورة وهي الغطاء الثالث ترتدى فوق المحرمة (اليمين والوسط تستخدمان في المناسبات، اليسار تستخدم في المنزل)

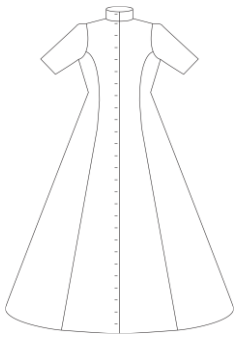
ثانياً: الملابس الخارجية: الْكُرْتَة، الْزَبُون، الْثَوْب، الْبِدَلْ الْثَقِيلَة.

2. 1. الْكُرْتَة:

تنفذ من أقمشة مماثلة لما ترتديه الأم سادة أو منقوشة، وتفصل الكرتة بموديلات مختلفة تبعاً للرغبة والعمر. فقد تكون بوسط ينهى بكسرات أو بزم، وينتهي الطرف السفلي للكرتة إما "بكرنيش" أو بكلفة. يصل طول الكرتة إلى منتصف الساق ويرتدى تحتها السروال. رسم رقم (1). وفي حالة تنفيذ الكرتة من قماش سادة يستخدم التطريز اليدوي في تطريز السفرة بغرزة الركوكو أو بغرزة عش البلبل، أو "الكنوشّة" غرزة الضرب. أما الفتيات بعد الثامنة يرتدين كرتة طويلة مشابهة تماماً لملابس السيدات بأكمام قصيرة أو طويلة.

رسم رقم (1)

2. 2. الْزَبُون:

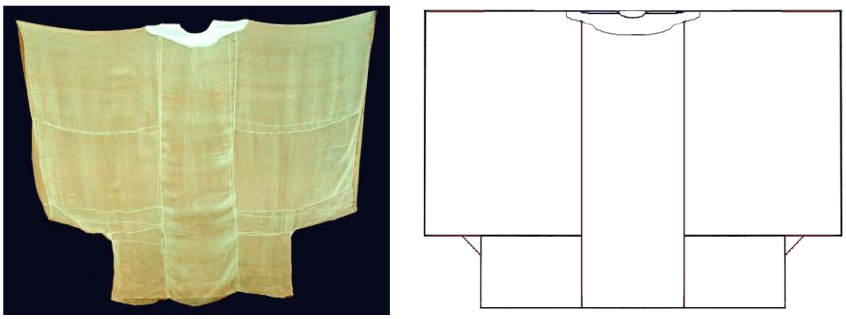


ينفذ الزبون من قماش الستان ويتكون من أربعة شقر في كل من الأمام والخلف، ويتميز بوجود فتحة كاملة في منتصف الأمام تغلق باستخدام عدد كبير من الأزرار موزعة على أبعاد متساوية. وللزبون كم قصير وياقة عالية. يرتدى غالباً مع الثوب. تختلف طريقة تزيينه تبعاً للرغبة، ونوع الثوب، وأحياناً لا يزين أبداً. رسم رقم (2)

رسم رقم (2) يوضح قصة البرنسيس

2. 3. الْثَوْب:

زي فضفاض مربع الشكل يرتدى فوق الزبون وينفذ من قماش الملس أو الأورجنزا، ويتكون من البدنة والأكمام والتخريصة والخَشْتَق. ويزين تبعاً للرغبة بوحدات خارجية أو كلف من الكنتيل والتلي والترتر. صورة رقم (4) رسم رقم (3)



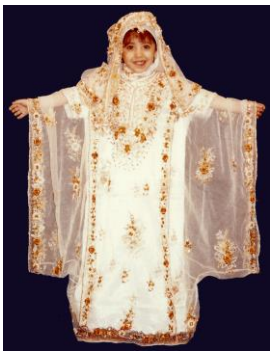
صورة رقم (4) رسم رقم (3) يوضحان ثوب الملس، يرتدى فوق الزبون

2. 4. البدل "الْكَنْتِيلْ":

يطلق لفظ بدلة على الزي الواحد المتكامل والذي يتكون من: أغطية الرأس، والملابس الداخلية، والزبون والثوب والمقنع أحياناً، أو من أغطية الرأس والسدرية والسروال. هذه البدل ترتدى فقط في المناسبات الخاصة مثل الأفراح، وحفلي الصرافة والإقلابة. وتنفذ تلك البدل بنفس التصميم إلا أن الاختلاف يكون في شكل الزخرفة ولون القماش ونوعه، وتتغير مسمياتها تبعاً لذلك، مثل: داير ومنثور، درفة الباب، سروال وسدرية كنتيل، الطوق والهيكل.

2. 4. 1. "دَايِرْومَنْثُور":

ري بتكون من أغطية الرأس، الملابس الداخلية، ثوب من قماش القز الأبيض أو الزهري، يطرز على منطقة البدنة بوحدات زخرفية نباتية، أو على شكل طيرين متقابلين، وزخارف اخرى مختلفة، بخيوط الكنتيل المعدنية الذهبية والفضية والترتر. يرتدى تحته زبون سادة من نفس لون الثوب وقد يزين بوحدات منثورة على البدن والأكمام، وسمي الزي بذلك لأن كل من الزبون والثوب يزخرفان على أطراف الياقة والأكمام والذيل، أيضا تضاف الزخرفة كوحدات منثورة في منطقة البدن. يرتدى هذا الزي في المناسبات الخاصة مثل الأفراح، وحفلي الصرافة والإقلابة. الصور رقم (5، 6، 7)



(5) ، (6) ، (7)

صورة رقم (5) تمثل: بدلة "المنثور"، مصدر الصورة / جريدة المدينة (14 / 2/ 1986م) (الجمعة/ 5/ 6/ 1406هـ)

صورة رقم (6) صورت عام 1994، تمثل بدلة داير ومنثور المزينة بالطيور.

صورة رقم (7) صورت عام 1998، تمثل بدلة داير ومنثور المزينة بالزهور.

2. 4. 2. "دَرْفَة الْبَابْ":

ري بتكون من أغطية الرأس، الملابس الداخلية، والزبون والثوب من قماش الستان الأبيض، وسمي بذلك لكون الثوب مطرزاً بزخارف نباتية تشبه الزخارف المحفورة على الأبواب في الماضي، أما الزبون يكون سادة بدون زخرفة لأنه لا يظهر من تحت الثوب. (لم تتمكن الباحثة من العثور على هذا الزي لملابس الفتيات).

2س 4. 3. سِروال وسِدْرِيَة كَنْتِيلْ:

تنفذ هذه البدلة من قماش مخمل ذو لون كحلي وتزين بخيوط الكنتيل والتلي وصفائح الترتر المعدنية. بوحدات نباتية موزعة على جميع أنحاء السدرية والسروال. أما حجل السروال فيطرز تطريزاً كثيفا. الصور رقم (8، 9، 10)

خلف

الصور رقم (8، 9، 10) توضح زي " سروال وسدرية كنتيل" حوالي عام (1928) مملوكة ل "Mansoojat Foundation "

ثالثاً: الملابس الداخلية:

3. 1. الْسِدْرِيَة:

تنفذ من قماش قطني يسمى "الململ"، من الألوان الفاتحة مثل اللبني أو البمبة أو الخربزي أو الليموني. وتتكون من البدنة والأكمام والخشتق والياقة. وتغلق بأزرار صدفية أو منفصلة مثبتة في سلسلة خارجية من الفضة. صورة رقم (11) رسم رقم (4)

رسم رقم (4)، صورة رقم (11) توضح السدرية وأزرار "التركيبة" من الفضة للغلق

3. 2. الْشَلْحَة:

تنفذ من قماش الزبدة أو اللاس بموديلات مختلفة مثل: تصميم بقصة أمبير وتشريب بسيط تحت القصة، واتساع بسيط من الجانبين، وكتف حمالة، وتطرز بأشكال نختلف تبعاً للرغبة. صورة رقم (12)

صورة رقم (12) توضح الشلحة عام (1963)

3. 3. السروال:

هو القطعة الملبسية التي تستر الجزء السفلي من الجسم وينفذ من قماش القطن الأبيض "البفتة" أو البوبلين وغير ذلك. ويتكون من جزأين أساسيين -يمثل كل منهما نصف السروال- بدون خياطة في الجنب، تبدآن باتساع عند الوسط وتضيقان من منتصف الفخذ حتى نهاية القدم. ويثبت السروال عند الوسط بحزام من قماش الشاش المصري بطول مناسب لوسط الطفل يسمى "دكة"، حيث يدخل هذا الحزام في ثنية أعلى السروال، تكون مثنية للخارج، يوجد في وسطها فتحة تسمح بمرور الدكة وشدها ثم عقدها حول الوسط بحيث تثبت السروال حول الوسط. ويضاف "الكرسي" للسروال وهو عبارة عن قطعة واحدة على شكل معين، تثبت في رجلي السروال من عند الساق، لتسهيل الحركة؛ يصل طول سروال الفتيات إلى ثلثي الساق، ويضاف للثنية طبقة أو طبقتين من الفُستة أو الركامة. الصور رقم (13)

الصورة رقم (13) توضح السروال والكسرات التي تزينه، وتنتهي ب "الفستة"

رابعاً: أردية التستر وأغطية الوجه المستخدمة:

4. .1 الْكَابْ والْطَرْحَة:

4. 1. 1. الْطَرْحَة:

يغطى الرأس باستخدام طرحة من الجورجيت الأسود السميك. تلف حول الرأس بحيث تغطي الوجه وتنسدل من الأمام والخلف على الأكتاف.

4. 1. 2. الْكَابْ:

الكاب يستخدم للأطفال من سن الخامسة ليس بغرض التستر وإنما من باب تقليد الكبار وعندما تبلغ الطفلة الثامنة من العمر يصبح استخدام الكاب مع غطاء الرأس إلزامياً، وتستمر في ارتدائه حتى سن العشرين أو الزواج. والكاب عبارة عن رداء فضفاض ينفذ من قماش الحبرة السوداء للكبار. يغطي الجسم كله من الأكتاف حتى الأقدام وليس له أكمام، يوجد به روبة (سفرة دائرية) تمر بالثلث العلوي للصدر والأكتاف والظهر، ويثبت بها الجزء السفلي للكاب بشكل مزموم، لإعطاء الاتساع الكافي، والكاب مفتوح من

الأمام من أعلى فتحة الرقبة وحتى الأقدام، ويغلق باستخدام شريط عند الرقبة. صورة رقم (14) رسم رقم (5)

صورة رقم (14) عام (1967) رسم رقم (5) توضحان شكل الكاب

4. 2. الْغُدْفَة والمِقْنَع:

4. 2. 1. الْغُدْفَة:

برقع من قماش الستان الأسود مبطن بقماش البفتة من اللون الأحمر، ويصل في طوله إلى الوسط ويزين بالكنتيل. من الداخل فإذا رفعت البرقع أعلى الرأس يظهر اللون الأحمر المزين بالكنتيل، وينسدل على ظهرها. ترتدى فقط في المناسبات مثل حفل الصرافة والإقلابة للفتيات الصغيرات. صورة رقم (15)

4. 2. 2. المِقْنَع:

غطاء البدن وهو مماثل للملاية التي ترتديها النساء. يفصل المقنع بشكل مربع من قماش الساتان الأسود يتناسب طوله تبعاً لطول الطفلة، يزين طرفاه الجانبيين بكلفة أو أوية تبعاً للرغبة. يوضع أعلى الرأس فوق الغدفة، ويثبت حول الرأس بمشبك من الخلف من داخل المقنع، ثم يسحب طرفي المقنع إلى الأمام لتغطية الجسد. وترفع الغدفة أعلى المقنع لتظهر الزينة، ويظل الوجه مكشوفاً. صورة رقم (15، 16).

الصور رقم (15، 16) تحاكي الغدفة والمقنع

خامساً: أزياء المناسبات المختلفة

5. 1. ملابس الزيارات الأهلية:

ترافق الأمهات بناتهن لزيارة أهلها المقربين، وتصطحب الأم معها ابنة واحدة فقط، وليس جميع البنات.

5. 2. ملابس الْكُتَّاب:

ترتدي الفتيات الكرتة الطويلة مع المحرمة الحمراء والكاب. وعندما تبلغ الثامنة من العمر تقريباً تمنع من الذهاب إلى الكتاب. وتبدأ بارتداء غدفة غير مزخرفة. ومقنع. أسود سادة.

5. 3. ملابس الأعياد:

للمسلمين عيدين عيد الأضحى وعيد الفطر، إلا أن أهالي مكة لا يحتفلون بعيد الأضحى وذلك بسبب أن الرجال منشغولون جميعاً في موسم الحج بخدمة الحجيج أو التجارة ونحو ذلك، لذا يقتصر احتفالهم بعيد الفطر فقط. ويطلق لفظ "الْمِشْهَدْ" على من يذهب لأداء صلاة العيد في الحرم. وترتدي الفتيات أحد الأزياء تبعاً للرغبة.

5. 4. ملابس الحج للفتيات:

تتكون من أغطية الرأس المماثلة لملابس الكبار، وهي: الشمبر، المحرمة، الطرحة. السروال الشلحة أو السدرية، كرتة طويلة. صورة رقم (17)

صورة رقم (17) توضح ملابس الحج (1965)

5. 5. ملابس حفل "الْصُرَارَة":

يصطحب الأهالي أبناءهم إلى الحج، وعندها؛ "يُحْرَم لهم" أي يرتدوا ملابس الإحرام للحج مثل الكبار، ويؤدوا شعائر الحج بمرافقة ذويهم. في يوم العيد يتم عمل حفل للطفلة بمناسبة حجتها الأولى ويكون الحفل بين الحاضرين من الأهل في الحج. حيث يتم فرش شرشف كبير على الأرض يجلس الطفل في منتصفه، ثم يحضر شرشف آخر (1×1 م) ويوضع في داخله مجموعة من المكسرات مثل اللوز البَجلي والْخَرْنُوبْ والحلوى " الحلاوة " الحمصية والفستق والبندق والليمونية.. بالإضافة إلى مجموعة من القطع النقدية (نصف ريال، أربعة قروش..) وهذه العملة السائدة في الماضي. ثم تقوم أربعة من الفتيات بالإمساك بأركان الشرشف ويقمن بالإنشاد مع الأطفال الموجودين "جوا،،، جوا.... حجوا،،، وجوا.." -المقصود ذهبوا إلى الحج وعادوا- ويقمن بهز الشرشف للأعلى والأسفل عدة مرات ثم ينثرن ما بالشرشف حول الطفل فيتسارع الأطفال في جمع النقود والحلويات. ويقام هذا الاحتفال لكل من الذكور والفتيات من عامين وحتى السابعة. ولا يخصص زي معين لتلك المناسبة. ويوضح ذلك: الفيديو من خلال الرابط الآتي:

https://www.youtube.com/watch?v=u0Fl6dTJ9VU&feature=youtu.be

5. 6. ملابس حفلي الْصُرَافَة والْإِقْلابَة:

يقام هذان الحفلان لتشجيع الأطفال على قراءة وحفظ القرآن، وليس هناك وقت محدد لإقامة الحفل؛ ولا حد معين من السور للحفظ أو القراءة، فمن العوائل من يحتفل به عندما يتم الطفل أو الطفلة الحفظ حتى سورة الضحى، والبعض عند حفظ جزء عم وآخرون عندما تتم قراءة القرآن كاملاً، وتكون الطفلة في عمر يتراوح بين خمس إلى سبع سنوات. ترتدي الطالبة المقنع والغدفة المزينة بالكنتيل صورة رقم (15، 16). ويقام الحفل ابتداءً من الْكُتَّابْ وانتهاءً بالمنزل، حيث تبدأ الطالبة المعنية بتلاوة ما تيسر مما حفظته من القرآن أمام "الْفَقِيهَة" والطالبات ثم تبدأ المسيرة من الكُتَّاب إلى منزل الطالبة المعنية، وتحمل الطالبة اللوح فوق رأسها، وخلال المسيرة تتم الصلاة على النبي وإنشاد بعض الأناشيد، وعندما يصل الجميع إلى المنزل تقوم الطالبة المعنية مرة أخرى بتلاوة ما تيسر مما حفظته من القرآن أمام أهلها ثم يتناول الجميع الغداء ويتم توزيع حلوى "الْبَتَاسَا" على الأطفال الحاضرين، وتكافأ ا"لفقيهة" بمبلغ مادي لقاء جهدها في تعليم الطالبة.

5. 7. أزياء حضور الزواجات:

صورة (18) توضح أحد البدل الثقيلة، مصدر الصورة / جريدة المدينة (14 / 2/ 1986م الجمعة/ 5/ 6/ 1406هـ)

جرى في العادات والتقاليد التي عرفت في المجتمع المكي أنه إذا دعيت إحدى الأمهات لحضور زفاف تجمع بين أسرتها والأسرة الأخرى أواصر الصداقة الحميمة جداً؛ اصطحاب ابنتها الصغرى والتي قد تبلغ اثني عشر عاماً، وأن تلبسها إحدى البدل الثقيلة مثل: "الطوق والهيكل"، أو "المصكك"، أو "درفة الباب"، أو" المشبر" أو غير ذلك تبعاً للرغبة. وفي هذه الحالة يطلق على الفتاة لقب "حَضِيرَة"، وقد تجتمع في زفاف واحد أكثر من حضيرة واحدة، ويعد اصطحاب الابنة إلى ذلك الزفاف بمثابة جميل لا ينسى، وعلى أم العروس أن ترده في مناسبة مماثلة لتلك الأسرة. صورة (18)

سادساً: مكملات الأزياء:

6. 1. الجوارب والأحذية:

توفرت الجوارب في الأسواق في الفترة الزمنية للبحث. ومنها ما يصل في طوله إلى الركبة ومنها ما يصل إلى منتصف الساق، كما تنوعت في مقاساتها وألوانها. أما الأحذية فقد كان بعض أفراد الجالية البخارية يقومون بتفصيل "الكنادر" برباط أو بزر من الجانب بموديلات مختلفة لكل من الأولاد والفتيات، وفيما بعد تم استيراد الأحذية والصنادل ولكن بموديلات قليلة.

سابعاً: أساليب زخرفة الأزياء:

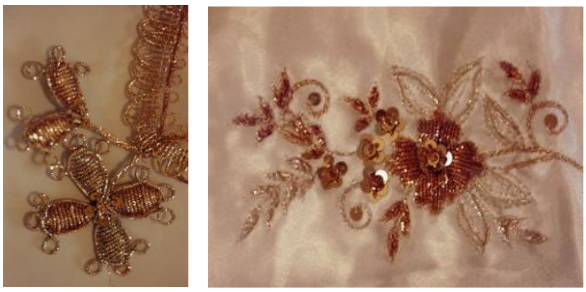
7. 1. التطريز:

استخدم التطريز لزخرفة ملابس الفتيات المنفذة من الأقمشة السادة بأنواع مختلفة من الغرز مثل "الركوكو، وعش البلبل، و"الكَنَوِشَّة" غرزة الضرب، و "البلدي "وغيرها من الغرز المتعارف عليها. صورة رقم

(2)

7. 2. "الأُوِيَة":

وحدات زخرفية خارجية تنفذ من الخيوط المعدنية مثل الكنتيل والترتر بأشكال مختلفة وتستخدم في تزيين أغطية الرأس للمناسبات، صور رقم (19). اما أغطية الرأس المنزلية فتزين بأوية من الخيوط القطنية أو الحريرية، صور رقم (3)



صور رقم (19) لقطة مقربة توضح الزخرفة بخيوط الزري والترتر (اليمين) والأخرى توضح الأوية من الكنتيل والتلي (اليسار)

7. 3. الْفُسْتَة:

شريط جاهز الصنع من القطن المطرز بغرزة اللف بزخارف وأشكال متعددة متوفرة بعروض مختلفة. تستخدم في تزيين السداري والشلح والسراويل والكرت. صور رقم (13)

ثامناً: خامات الزخرفة:

8. 1. الخيوط الحريرية:

عرفت باسم "النَزَك" و"قُبرُز"، وكانت متوفرة على هيئة شلل بألوان مختلفة. واستخدمت في عمل الأويات الخاصة بالمداور المستعملة للمنزل. صورة رقم (2، 3)

8. 2. الخيوط القطنية:

خيوط "شلل" المُولُونيه كانت متوفرة بجميع الألوان السادة والمموجة، واستخدمت في تطريز الكثير من القطع الملبسية المختلفة. صورة رقم (3)

8. 3. الخيوط المعدنية:

عرفت باسم خيوط "الْقَصَبْ" الزري، وكانت متوفرة بنوعيها الأحمر (الذهبي)، والأبيض (الفضي). وهي مصنوعة من الذهب والفضة واستخدمت في تطريز ملابس الأعياد والأفراح. صورة رقم (19، 20)

8. 4. الترتر: رقائق معدنية مستديرة منها الحر أي المصنوع من الذهب والفضة واستخدمت في تزيين ملابس الأعياد والأفراح صورة رقم (1). أما الصناعي ظهر عام 1320هـ تقريباً.

8. 5. الخرز: كان متوفراً في السوق بألوان مختلفة، استخدم في تزيين ملابس المناسبات وبعض أغطية الرأس صورة رقم (2).

8. 6. الْكَنْتِيلْ والْتَلِّي: نوع من أنواع المعادن كالذهب والفضة والنحاس ونحوهم، يسحب إلى أسلاك غاية في الدقة، ويصنع على هيئة أشرطة رفيعة أو عريضة، ويستخدم شريط التلي بعد تجهيزه على هيئة كلف رفيعة أو عريضة، تستخدم في تزيين الملابس وأغطية الرأس. صورة رقم (المدورة) أما **الكنتيل**: عبارة عن خيوط ملتفة مثل الزنبرك، تقص بأطوال مختلفة حسب الاحتياج. وكل من الكنتيل والتلي متوفران من خامات أصلية "الحر" أي المصنوع من خامتي الذهب، أو الفضة، أو من خامة النحاس وعندها يعرف بلفظ غير الحر "التقليد" ويكونا من اللونين: الذهبي "الأحمر"، والفضي "الأبيض". صورة رقم (19، 20)

صورة رقم (20) توضح شريط التلي المنسوج على شكل كلفة تزين أطراف المدورة، ويثبت عليه اوية من الكنتيل، وتزين أطراف المدورة بورود من الكنتيل والترتر وخيوط الزري "القصب" الفضي والذهبي.

المناقشة والاستنتاجات:

المناقشة:

تمكنت الباحثة من خلال الاستبانات والمقابلات الشخصية جمع وتوثيق ما توفر من الملابس التقليدية للفتيات، والتي تمت المحافظة عليها من قبل بعض العوائل. ثم صنفت إلى: أغطية الرأس، الملابس الداخلية، الملابس الخارجية، أردية التستر وأغطية الوجه. أيضاً تم توثيق الخامات المنفذة منها وأساليب زخرفتها. كما تم توثيق المناسبات التي ترتادها الفتيات وما يرتدى فيها من الأزياء.

تمكنت الباحثة أيضاً من جمع بعض صور الأطفال، والتي احتفظ بها بعض الأهالي ممن كانت تربطهم صلة بأحد المصورين النادرين في ذاك الوقت حيث كان التصوير يعد شيئاً نادراً وغالباً كانت الصور تلتقط للحرم المكي، أو بعض المناسبات الحكومية. كما أظهرت بعض الصور أزياء الأطفال في مناسبات خاصة. كان من الواضح أن الصور تفتقر إلى حضور الفتيات وذلك لعدة أسباب منها: العادات والتقاليد التي تمنع الفتاة من الخروج من المنزل منذ الثامنة من العمر، كذلك عدم توفر صور شخصية للأفراد في الفترة الزمنية للبحث –إلا ما ندر – لنفس السبب السابق إضافة إلى أنه قلة من كانوا يقومون بمهنة التصوير، وقد أكد ذلك كل من (Mirza & Shawoosh, 2011, p.154).

قامت الباحثة بمقارنة المعلومات التي وثقتها من الاستبانات والمقابلات الشخصية مع الصور الفوتوغرافية التي أمكن الحصول عليها ومن خلال ذلك طابقت المعلومات المستخلصة عن الملابس؛ لمواصفات الملابس الموجودة بالصور. وأمكن التوصل للتالي:

كانت الملابس منذ عام 1300هـ تقريباً؛ تخاط من قبل النساء. في عام 1301هـ وحتى 1330هـ تقريباً؛ استخدم

القيطان والأزرار الكروية من القيطان في إغلاق جميع الفتحات، ثم استبدلت بعد ذلك بالأزرار الصدفية. يلي ذلك الأزرار المعدنية "التركيبة" من الفضة أو الذهب، وتتصل بعضها ببعض بسلسلة صورة (11). بدأ ظهور الملابس الجاهزة تدريجياً منذ 1339 هـ تفريباً حيث أصبحت تستورد معظم الملابس الضرورية خصوصاً ملابس الأطفال الداخلية. ومنذ ذاك الزمن انتشرت الملابس الجاهزة والتي كانت تستورد من الدول الأوربية والعربية. في عام 1360هـ تقريباً توفرت الأشرطة المطاطية واستخدمت بدلاً من الدكة التي كانت تستخدم في تثبت السروال حول الوسط.

حوالي 1893م: اقتصرت الملابس داخل المنزل على السدرية والسروال دون الثوب. أما الرأس فقد كان يغطى بالمدورة بطريقة تشبه ارتداء الغترة ولم يحدث تغير في ملابس المناسبات.

حوالي 1922م: تم التخلي عن ارتداء البدل في المناسبات والاعياد،

حوالي 1941م بدأ ظهور الملابس الحديثة.

حوالي 1962م اختفى كل من البرقع والملاية. وبدأ استخدام العباءة بدلاً منها.

حوالي 1980م: بدأ ظهور محاولات لتجديد بعض الملابس التقليدية باستخدام خامات حديثة.

من خلال حضور المناسبات المختلفة؛ لاحظت الباحثة استمرار بعض العادات والتقاليد الخاصة بالمناسبات مثل السابع والملابس الخاصة به، مع اختلاف بسيط في نوعية الهدايا الموزعة على الأطفال، وهذا يتفق مع ما وضحه (Disele & Tyler & Power, 2011) أنه من خلال المشاركة في الاحتفالات والأنشطة الثقافية يمكن استكشاف أنواع مختلفة من العادات وثقافة المجموعات التقليدية حيث تم رصد أشكال مختلفة من اللباس الثقافي التقليدي في تلك الاحتفالات.

من خلال فحص الملابس المحفوظة، كان من الواضح أنها تأثرت بشكل كبير بالجاليتين الهندية والتركية. اتضح أيضًا أن جوانب الحضارة لم تؤثر فقط على شكل الحياة ولكن أيضًا على الملابس التقليدية التي أدت إلى قدر كبير من التغيير (Feda: 1993).

تم تحليل النتائج، وخلصت الدراسة إلى أن الأطفال كانوا يرتدون نسخًا مصغرة من ملابس الكبار. هذا ما أقرته الدراسات العربية والأجنبية مثل (Hamamie, 1971, p. 99)، (Rafi, 1981, p. 43)، (Maghrabie, 1982)، (Ross, 1985, p.59)، (Klepper, 1999)، و (Al-Bassam, 1992, p.22).

في العصر الحالي انتشرت الملابس المعاصرة، ولم يكن لدى أطفالنا أدنى فكرة عن أشكال الأزياء التقليدية ولا مسمياتها. واكدت ذلك العقل (2011). على الرغم من ذلك نجد في بعض الأحوال النادرة ان بعض الأهالي مازالوا يُنَفِذْون بعض أزياء المناسبات والاحتفالات بنفس الطريقة التقليدية، لتُستخدم في مناسبات الأفراح خاصة للأطفال الذين يرافقون العروس في الزفة.

أحيراً؛ جميع هذه التغييرات حدثت تدريجيا خلال المائة سنة الماضية أو أكثر.

التوصيات:

توصي الباحثة بأهمية دراسة فروع التراث الشعبي جميعها، للانتفاع منها ليس فقط من الناحية العلمية ولكن للمحافظة على ثقافة المجتمع من الاندثار. حيث تؤكد الباحثة أهمية حماية تراثنا الثقافي بإنشاء قاعدة بيانات تضم جميع الدراسات المماثلة، وتهتم بتعزيز التراث الثقافي من خلال تأليف القصص

التراثية ودعمها بالصور، أيضاً الاهتمام بالأدب المسرحي الثقافي لما له من قوة في إيصال الأفكار للجمهور. ولأن تراثنا الملبسي غني بالزخارف، تظهر أهمية توظيف تلك الزخارف في تطبيقات حديثة تعكس تراثنا التليد على أسلوب حياتنا المعاصرة.

References

Alaql, W. (2011). *Effectiveness of museum briefcase in enriching female knowledge of elementry school students, towards traditional fashion in Saudi Arabia: Unpublished master thesis.* Riyadh: College of Education for Home Economics and Art Education.

Al-Bassam, L. S. (1992). Traditional children's clothing in Najd. *The Folkloric Magazine*, pp. 7-25.

Al-Ezzi, N. (1985 AD). *Styles of folk women's fashion in the Gulf.* Doha: Center for Popular Heritage of the Arab Gulf States.

Aljuhari, M. (1981). *Folklore science - Methodological and theoretical foundations* (4th ed., Vol. 1). Cairo: Dar Al-Maaref.

Al-Shafii, W. H. (2002). *Children's clothing from birth to 12 years: Clothing needs and care* (First edition ed.). Riyadh: Al-Majd Printing Press.

Al-Sweida, .N.P. (2007). *The effect of design by diacritics on the model of measurement in enriching designs borrowed from traditional costumes :an applied study. master thesis.* College of Education for Home Economics and Art Education, Riyadh.

Ashmoni, M. b., & and others. (2010). *History, science and civilization* (Vol. 2). Makkah: King Fahd National Library.

Baghaffar, H. (1987). *Women's housing endowments*. First edition. Jeddah: Dar Al-Bilad.

Disele, P., Tyler, D., & Power, E. (2011). Conserving and sustaining culture through traditional dress. *Journal of Social Development in Africa*.

Gazzaz, H. A. (1994*). People of Hijaz with their historical aura*. First edition. Dar Al-Alam.

Feather, J. (2006). Managing the documentary heritage: Issues from the present and future. *Preservation Management for Libraries, Archives and Museums*, 1-18.

Feda, L. A. (1993). *Traditional clothing for women in Makkah methods and embroidery: A field study. Unpublished master thesis.* College of Education for Home Economics and Art Education, Riyadh.

Hamamie, H. (1971). *Folk costumes and traditions in Syria.* Damascus: Publications of the Ministry of Culture.

Holmes, V. (2006). *Creative Recycling in Embroidery.* London: Batsford.

Holtkrans, A. (1973). *A dictionary of ethnology and folklore* (2nd ed.). (M. El-Gohary, & H. El-Shamy, Trans.) Cairo: Dar Al-Maaref.

ICOMOS. (2002). International cultural tourism charter: Princeples and guidlines for managing tourism at places of cultural and heritage significance. *International Cultural Tourism Comm*ittee.

Klepper, E. (1999). *Costumes Through The Ages.* New York: Dover publications, Inc.

Maghrabie, M. (1982). *Features of social life in Hijaz during the 14th century AH.* Jeddah: Tohama.

Museum of Saudi Arabian Costume online. (n.d.). Retrieved from Mansoojat Foundation: http://www.mansoojat.org

Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research & evaluation methods* (3rd ed.). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.

Rafi, M. O. (1981). *Makkah in the fourteenth century AH* (1st ed.). Makkah: Dar Makkah for printing, publishing and distribution.

Redwan, N. F., Alsabban , M., Alddaraan, A. (2014). *"Surafa" ceremony*. Riyadh: Retrieved from https://youtu.be/u0Fl6dTJ9V

Ross, H. C. (1985). *The art of Arabian costume* (2nd ed.). Fribourg, Switzerland: Arabesque Commercial S. A.

Turner, W. R. (2004). *Five centuries of American costume.* New York: Dover publications, Inc.

Webster, M. (1979). *Webster's new collegiate dictionary.* Massachusetts: G.& C. Merriam Company. Retrieved from Merriam Webster.

Wilcox, T. R. (2004). *Five of American Costume.* New York: Dover Publications, Inc.

Zagr, S. (1979). *An artist's view of the past, Saudi Arabia.* Jiddah: Three Continents Publishers, Lausanne, Switzerland.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/305-324

GIRL'S TRADITIONA COSTUME IN MAKKAH AL MUKARRAMAH _ KINGDOM OF SAUDI ARABIA"

Laila A.A. FEDA [1]

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020

Date of receipt: 17/9/2020…....Date of acceptance: 28/11/2020…....Date of publication: 15/12/2020

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

ABSTRACT

This research is concerned with documenting traditional clothes of girls and children in Makkah in the past 100 years and is a step towards preserving our heritage which is exposed to rapid changes. The researcher's goal is to contribute to the Saudi's folklore studies with a qualitative study of clothes and ceremonies used in the past. Sources of information were collected from human and material samples, ceremonies, clothes, techniques used to embellish them and from previous studies. The study concludes that aspects of civilization influenced clothes and resulted in a great deal of change. Children wore scale-down versions of adult clothing. Costumes were rich by their styles and adornment. The researcher emphasizes the importance of protecting our heritage by creating a database that includes similar studies and traditional stories. And suggests updating traditional heritage by employing these materials on modern clothing to reflect Arabian originality on current lifestyle.

KEYWORDS: Traditional, girl's costume, folklore, ceremonies.

[1] **Fashion Design & Textile department, College of Art & Design, Princess Nourah Bint, Abdulrahman University, Riyadh, Kingdom of Saudi Arabia, laila.a.feda@gmail.com.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/325-342

التكوين الشكلي وإسقاطاته الدلالية في تصميم الفضاءات الداخلية لمباني الصحف اليومية

آراء عبد الكريم حسين[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/10/11 , تاريخ قبول النشر 2020/11/22 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

ملخص البحث:

يتناول البحث موضوعة (التكوين الشكلي واسقاطاته الدلالية في تصميم الفضاءات الداخلية لمباني الصحف اليومية)، متضمناً مشكلة البحث التي تلخصت بالتساؤل الآتي: (هل يؤدي التكوين الشكلي دورا دلاليا في تصميم الفضاءات الداخلية؟)، وقد تجلى هدف البحث في الكشف عن مواطن القوة والضعف في التكوينات الشكلية واسقاطاتها الدلالية في تصميم الفضاءات الداخلية لمباني الصحف اليومية، والتوصل الى افضل المرتكزات التصميمية لها, والقاء الضوء على أهمية البحث العلمية والمعرفية، والحدود الموضوعية والمكانية والزمانية وتحديد المصطلحات، فيما تضمن الاطار النظري على مبحثين:-

1- **المبحث الاول**: التكوين الشكلي.. المفهوم والدلالة.

2- **المبحث الثاني**: المتطلبات التصميمية للفضاءات الداخلية.

وقد اعتمدت اجراءات البحث ومنهجيته، على المنهج العلمي الوصفي في التحليل، وتم الاختيار القصدي للعينة من مجتمع البحث، وتمثلت اداة البحث في اعتماد استمارة محاور التحليل، لغرض وصف وتحليل العينة القصدية، للتوصل الى النتائج والاستنتاجات التي تحقق هدف البحث، فضلاً عن المرتكزات التصميمية والمقترحات العامة والتوصيات.

الكلمات المفتاحية: التكوين –الشكل- الدلالة.

(1-1) مشكلة البحث: نظرا للأهمية التي تحظى بها المؤسسات الثقافية بجميع محافلها، ومنها الصحف اليومية في مخاطبة الفكر الانساني، والارتقاء بمستويات الثقافة والفن والمعرفة للمجتمعات والشعوب، فضلا عن وصفها وسيلة من الوسائل الاعلامية والاعلانية التي تقف على كل ما هو جديد في الحياة الانسانية، كان لابد من النهوض بواقع عمل الفضاءات الداخلية لهذه المؤسسات ومنها فضاء الاعلانات الذي يحظى باهمية واهتمام كبير من ادارة المؤسسة، لأن من أحد مقاييس نجاح واستمرار المؤسسة الصحفية ما يجسده المردود المادي للاعلان في تمويلها، فهو قائم على تبادل المنفعة المادية والاشهارية

[1] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، Araa.abdalkarem@gmail.com .

للصحيفة والمعلن، وعبر الاستطلاع الميداني لفضاء الاعلانات في مباني الصحف اليومية، لوحظ ضعف دور التكوينات الشكلية الدالة على وظيفة الفضاء الاعلانية، ومن ثم افتقر الفضاء وظيفته في الترويج عن نفسه؛ مما ولد عائقاً في فهم وادراك الفضاء بصرياً من قبل المعلن، وبذلك تبلورت مشكلة البحث بالتساؤل الاتي **(هل يؤدي التكوين الشكلي دورا دلاليا في تصميم الفضاءات الداخلية؟).**

(1-2) أهمية البحث: يسهم البحث بتعميق الجانب الوظيفي في تصميم الفضاءات الداخلية لمباني الصحف اليومية، والذي تتبلور اهميته وقيمته النفعية والتداولية كلما تحققت القيمة الادراكية والتبادلية بين الصحيفة والمعلن، وترجمة ذلك على المستوى التطبيقي والممارسة المهنية للمختصين والمصممين في مجال التصميم الداخلي.

(1-3) هدف البحث: الكشف عن مواطن القوة والضعف في التكوينات الشكلية واسقاطاتها الدلالية في تصميم الفضاءات الداخلية لمباني الصحف اليومية، والتوصل الى افضل المرتكزات التصميمية لها.

(1-4) حدود البحث:

1-الحدود الموضوعية: يتحدد بدراسة موضوعة التكوين الشكلي واسقاطاته الدلالية التي تتجه الى التأثير البصري، لإشاعة الاعجاب والاقناع وادراك الفضاء المعني.

2-الحدود المكانية: الفضاء الداخلي للاعلانات لمباني الصحف اليومية في مدينة بغداد - جانب الرصافة، (1- صحيفة الصباح، 2- صحيفة المدى).

3-**الحدود الزمانية:** من 2011م - 2019م.

(1-5) تحديد المصطلحات:-

1- **التكوين(Composition):**

- **لغة:** كلمة مشتقة من الفعل الناقص: (كان، يكون، كوناً، وكياناً)، وكينونة الشيء: حدثَ وصار، وكوّن تكويناً الشيء:احدثه واوجده، والتكوين: الصورة او الهيئة (Maalouf,1975,p.704).

- **اصطلاحاً:** (وضع عدة اشياء معاً لتكون شيئا واحدا، وان اياً من هذه العناصر يسهم بشكل فاعل في تحقيق العمل النهائي، ويؤدي الدور المطلوب عبر علاقته بالمكونات الاخرى)(Ruskin,1971,p.161).

2- الشكل (Form):

- **لغة:** (الشكل) بالفتح والجمع (اشكال)،صورة الشيء المحسوسة، المثل او النظر، المذهب او القصد، وما كان من الهيئات، يلاحظ اوضاع الجسم كالاستدارة والاستقامة (Maalouf,1975 ,p.398).

- **اصطلاحاً:** (لفظ يدل على الطريقة التي تتخذ بها عناصر الوسيط المادي موضعها في العمل ككل بالنسبة الى الاخر، والطريقة التي يؤثر بها كل منهما في الاخر)(Stolents,1974,p.34).

- **التكوين الشكلي اجرائيا:** مجموعة العلاقات التي تنظم شكل العناصر المادية للفضاء عبر تعبيرات ادائية وجمالية، تقودها محصلة دلالية واضحة المعان، ترتقي الى مستوى الادراك البصري لتحقيق الجذب والاقناع للفضاء الداخلي.

3- **الدلالة (Semantic):-**

-لغة: (التدليل على شيء، أي انها من اصل الفعل "دلل" والدليل ما يستدل به، والاسم دلالة) (Al-Razi,1957,p.209).

- **(اصطلاحا):** مفهوم قصدي تتحقق بالشكل الذي لابد ان يدل على شيء ويشير الى شيء ويقول شيء، لان الشكل الدال هو وحده يقوى على احداث الانفعال الاستيطيقي وغيره لا يحدث الا انفعالات الحياة (Mustafa,2001,p.61).

- **(التعريف الاجرائي):** وسيلة لتأكيد المعنى والتعبير عن طريق التكوين الشكلي، بوصفه يفصح عن معنى الدلالة.

الفصل الثاني: (2-1) **المبحث الاول: (التكوين الشكلي .. المفهوم والدلالة).**

(2-1-1) التكوين الشكلي:

يمثل التكوين (COMPOSITION) جمع عناصر عدة تختلف ابعاداً ولوناً وشكلاً وملمساً واتجاهاً، على ان لا تتعارض مع الإبقاء على وحدة الشكل، فالتنوع في العلاقات بين كل منها يجعل هذه العناصر هيئات مستوحاة من الخيال، يعبر عنها المصمم في تصميمه لغرض إثارة احاسيس ومشاعر معينة لدى المتلقي، لذا فأن ترتيب وتنظيم عناصر الشكل يدعى (التكوين)، وان التفسير اللغوي لكلمة التكوين (composition) بوصفها تتكون من مقطعين اولهما (com) ويعني معاً، والثاني (position) ويعني الموضع، ودراسة الـ (composition) تعني بذلك أسس وضع الاجزاء معا ليكون منهما كلا بهدف إنشاء وحدة مفاهيمية (Riad,1973,p.6)، ومفهوم التكوين في التصميم الداخلي يتمثل بمعالم النظام الكلي شاملاً الشكل والفضاء بالنسبة لأي تصميم، فالهيئات الفريدة التي يبتكرها، المصمم، ويحدد قوانينها الإساس، بحسب طبيعة المجال الوظيفي الذي يعطي فهماً واضحاً لذلك التكوين (Scott,1994,p.25).

ويعد الشكل (Form) أول عناصر التكوين الاساس واكثرها أهمية، وللشكل مفاهيم عدة تنوعت بحسب الدراسات والتخصصات التي تناولته فقد جاء (الشكل) بمعان مختلفة، استعملت لتعبر عن (الهيئة او البنية او النسق)، كما استعملت لتعبر عن نظام العلاقات (Fahad,2009,p.22)، وغالبا ما يستعمل في التصميم الداخلي ليشير الى العناصر وأسلوب ربطها، وعلاقتها فيما بينها، فهو يُعد جوهر التكوين البصري والتعبيري بجميع مستوياته التي تثير حواس المتلقي لادراك الفضاء الداخلي، بوصفه واسطة لنقل المعان القصدية التي يحملها الناتج النهائي للتصميم وفق رؤية المصمم، وعنصر تنفيذي في الوقت نفسه (Kadhum,2016,p.187)، فالشكل في الفضاء الداخلي يعد إستجابة وانعكاس لعوامل معقدة ومتعددة كالعوامل (الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والتكنولوجية، وغيرها)، وهنا يتعامل المصمم مع الشكل عبر الفضاء الداخلي والذي يستنبطه من الواقع الحياتي المحيط بذلك الفضاء، اما الاشكال التصميمية الموظفة في تشكيل وتفعيل الفضاء الداخلي للأعلانات، فما هي الا تعبير عن القيم الوظيفية والجمالية، وإيصالها عن طريق تحميل الاشكال معان ودلالات رمزية تحقق إتصالاً ما بين المتلقي وهذه القيم، وبذالك ينظر الى التكوين الشكلي من جانب ذاتي: يشمل كل ما يتعلق بالوجود غير المادي للشكل، بكل ما يحمل من

افكار ودلالات تخص المضمون او المحتوى، وجانب موضوعي: يشمل كل ما يتعلق بالوجود المادي للشكل، أي التأكيد على هيئته والتعامل معه كظاهرة فيزياوية (Raisan,1996,p.37).

وقد يتباين هذان الجانبان، وفق متغيرات ظرفية (زمانية ومكانية) لتكون في النهاية شيئاً واحداً، أي تآلف وتعاون كل العناصر التكوينية في نمط متماسك، من إجل تكوين وحدة لها قيمة اكبر من مجرد تجميع لهذه العناصر، فضلا عن ان التكوين الشكلي في الفضاء الداخلي للاعلانات، لا يقتصر على الجانب المادي فقط، بل يشمل اسقاط الجانب الفكري، للتعبير عن المعنى الدلالي للشكل، وتميزه عن باقي الاشكال، وعليه فأن التكوين الشكلي يعني وضع أشياء عديدة معاً.

(2-1-2) الدلالة (Semantic):

للدلالة حضور قصدي يتبلور عن طريق الشكل الذي لابد ان يدل على معنى هادف، لأن الشكل وما يحمل من دلالة يثير انفعالا لدى المتلقي، بما يستمده من مادة تصاغ بها الفكرة التي تعبر عنها تلك الدلالة، لأن كلا من (الدال) هو الشكل المادي للمدلول، و(المدلول) يتمثل في الفكرة او التصور، وكلاهما طرف وعلاقة يرتبطان بالمعنى التعبيري الذي يمتلك دلالات عدة تبعاً لاهداف وغايات محددة في نفس الوقت (Barthes,w.h,p.76)، وعليه فأن تحميل التكوين الشكلي معان دلالية يمنح الفضاء هويته وخصوصيته الدالة على وظيفته، بوصفها ترمز الى غرض وظيفي معين، والعملية التصميمية برمتها ذات غرض وظيفي دال على مظهر خارجي في نسق من العلاقات تتمثل بالشكل التصميمي (Sami,1966,p.39) وعليه يمكن تحديد مسارين لمفهوم الدلالة الوظيفة للتكوينات الشكلية في الفضاء الداخلي للاعلانات، اذ يتجسد الاول عبر التكوين الظاهر لفضاء الاعلانات، بما يحمل من عناصر جمالية جديدة، تكون وسيلة لتحقيق الإستجابة البصرية، ويتجسد الثاني عبر التكوين الكامن لفضاء الاعلانات، وما تحمله الاشكال من معان ودلالات معدة لغرض وظيفي قادر على انتاج تعبيرات جديدة، فهي تصل بنا الى الشكل الاكثر عمقاً ومباشرة في التكوين (Abdel–Hamid ,1987,p.138)، وهذان المساران لابد ان يتوافقان، لتحقيق دلالة وظيفية هادفة تؤدي نشاطاً مهماً في تأسيس المعنى الذي يوحد بين العناصر المنتقاة في الفضاء الداخلي للاعلانات، اما الدلالة الجمالية، فتقوم على العلاقة بين الشكل ومحتواه، اذ تصنع الدلالة اسقاطاتها الجمالية عبر العلاقة بين عدة اطراف متمثلة بالالوان والسطوح، وادوات التعبير عن المحتوى (Fadl,1997,p.6-7)، ومن ثم فالتكوينات الشكلية ذات الدلالة الجمالية لا تكمن في ذاتها، بل تكمن في امكانية اسقاط هذه التكوينات في علاقات تحمل قوة تعبيرية تخاطب المتلقي بصرياً، عن طريق التفرد في التصميم والابداع فيه، لاستحصال استجابة معينة، بيد ان الافتقار الى القدر الكافي من الاثارة والتحفيز يفقد فضاء الاعلان اهميته ووظيفته في جذب واثارة المتلقي، ويمكن ان تتحقق الاثارة وبلوغ الاحساس الجمالي للتكوين الشكلي عبر الاسس الاتية:- (Al-Imam,2014,p.74-76).

1-**التنوع**: ضرورة لا غنى عنها لتحقيق الجذب الصري، اذ يتميز الادراك الحسي للانسان في استجابته للمؤثرات والافكار الجديدة، بشكل افضل من استجابته للمؤثرات الرتيبة التي تبعث على الملل، على ان تبقى هذه المتغيرات ضمن حدود الاستيعاب المنطقي للتصميم، كما موضح في الشكل (1).

2-الغرابة والغموض: يتحققان بالابتعاد عن ما هو مألوف وتقليدي في ذهن المتلقي، وتفرد التصميم باشكال جديدة ذات دلالات رمزية وتعبيرات تولد حالة من التساؤل، كما موضح في الشكل (2).

3- **التناقض والتضاد** :ان اهميتهما تكمن في بقاء الذهن نشيطا وفعالا، فالتناقض يعني عدم توافق مظهرية الشكل مع ما متوقع للمحتوى الداخلي، اما التضاد فيولد الصراع والحيوية، واكتشاف مستويات عدة للمعنى، تختلف في محتواها باختلاف ذهنية المتلقي واختلاف العامل الزمني.

4-**التعقيد**: يقاس مستوى تعقيد العناصر عبر (الغرابة، المفاجاة، مستوى التنظيم، المعان الرمزية)، كما موضح في الشكل (3).

شكل (1)

شكل (2)

شكل (3)

اشكال توضح الدلالات الجمالية في تصميم الفضاءات الداخلي- المصدر /شبكة الانترنت

ومما سبق يتبين دور الدلالة ووظيفتها، عبر العلاقة بين التكوينات وعملية تنظيمها بشكل يعكس دلالات عدة، تسهم في شد انتباه المتلقي الى تكوين هادف وغاية مقصودة تحقق خصوصية فضاء الاعلانات، ومن ثم فأن كل من الشكل والمادة والموضوع ما هي الا وسائل لبلوغ الاسقاطات الدلالية في تصميم الفضاء الداخلي للاعلانات.

(2-2) المبحث الثاني: المتطلبات التصميمية في الفضاءات الداخلية.

(2-2-1) الفضاءات الداخلية لمباني للصحف اليومية:

تعد الفضاءات الداخلية لمباني الصحف اليومية من الفضاءات العامة التي تمتاز بكثرة تداولها وشموليتها على استقبال مختلف الأفراد من مختلف الشرائح ولجميع المستعملين، وهذا ما يمنحها صفة العموم، فهي ترتبط بمجموع المتلقين ونشاطاتهم في توجيه النشاط والسلوك الانساني من جهة، وما تحمله هذه الفضاءات من تكوينات شكلية تتخذ أشكالاً مختلفة، وتمتلك صفات دلالية تؤدي الى تعريف طبيعة عمل الفضاء لجمهور المتلقين، فضلاً عن طبيعة الفعاليات الحاصلة فيه (Asaad,2002,p.3)، ومن ثم تقودنا هذه المفاهيم إلى تحديد أدق لمعنى الفضاءات الداخلية، وما تحمله من خصوصية وظيفية اعتماداً على طبيعة النشاط الإنساني المتحقق فيها، فضلاً عن الخصائص الوظيفية التي تحقق هوية الفضاء الداخلي للإعلانات الذي تظهره التكوينات الشكلية لعناصر الفضاء الداخلي بصيغة دلالات تعبيرية يستقبلها المتلقي، لتميز هذا الفضاء عن الفضاءات الداخلية الإدارية الأخرى، عن طريق أغناء المشاهد البصرية لديهم، ومحاولة شد انتباههم وجذب أنظارهم واقناعهم تحقيقا للمنفعة المادية والإعلامية للصحفية.

وعلى ضوء ذلك فقد خصصت معظم الصحف قسماً خاصاً من أدارتها لفضاء الإعلانات، ومحاولة النهوض بواقع عمل هذا الفضاء، الذي يعمل على استقطاب المعلنين، اذ أصبحت الإعلانات في معظم صحف العالم تشكل فرعاً مستقلاً بذاته؛ بوصفه يعد أهم مورد مالي للصحيفة تعتمد عليه بالدرجة الأولى ومن ثم المبيعات لتغطية معظم نفقاتها، اذا عرفت الصحيفة أن تؤسس لنفسها مكانة محترمة في نفوس القراء، والجدير بالذكر أن قوة الصحيفة التحريرية هي التي تخلق لها مكانتها وتزيد من عدد قرائها، ومن ثم تؤدي إلى إقبال المعلنين على الإعلان فيها، لذا يشكل الفضاء الداخلي للإعلانات اهتماماً كبيراً من ادارة الصحيفة (Marwa,1961,p.47-48)، وبذلك تعمل اعتبارات التصميم الداخلي لفضاء الإعلانات على تعزيز المميزات التعريفية والتعبيرية، عبر تحقيقها لوظيفة الفضاء الداخلي اولاً، ومن ثم إيجاد دلالات ورموز وتوظيفها لعكس معان قصدية واضحة، وقد أكد (ching) على إنها تتحقق عبر التحسين الجمالي والتعزيز النفسي، وتوظيفهما بشكل يتوافق مع الحاجات الإنسانية (Fahad,2009,p.11).

ومن ثم فأن تحقيق الموازنة بين الجانب الوظيفي والتأثير البصري يحمل فضاء الإعلانات إثارة بصرية تجذب المعلن، وتشجيعه عبر الدلالات الجذابة والمبتكرة التي تحقق الإمتاع البصري، وبذلك فأن الاعتبارات التصميمية تجعل الجانب الوظيفي سمة دلالية تؤثر اسقاطاته على أظهار القيم الجمالية لفضاء الإعلانات، وتعزز الانطباعات التي تثيرها لدى المتلقي.

(2-2-2) المتطلبات التصميمية للفضاء الداخلي للاعلانات:

يستلزم أن يحدد فضاء الاعلانات بحدود واضحة متضاداً مع محيطه من الفضاءات الإدارية الأخرى، التي يغلب على تصميمها الطابع الأدائي، ومنسجما معها في نفس الوقت، بوصف إن الفضاء المعني يتطلب قيم جمالية وتعبيرية تعزز وظيفته الأدائية، فالتكوينات الشكلية ذات الدلالة غالباً ما تجذب الانتباه وتعمل على شد النظر إليها، كما إنها تمنح المصمم حرية اختيار الشكل المكمل للفضاء الذي يساهم بالتحكم والتنوع في مستوياتها والوانه، فضلا عن المواد وتقنياتها في الإظهار والتكميلات الأخرى، وبواسطة هذه التكوينات يعمل المصمم على تحقيق العديد من الغايات والأهداف التعبيرية لفضاء الإعلانات عن طريق التنوع البصري المتوازن الذي يبعث على المتعة البصرية، مما يولد عنصر الجذب والاقناع، فالمواقع التكوينات الشكلية في فضاء الاعلانات اثرا كبيرا في عملية الادراك والتلقي، اذ يجري توزيعها على وفق مجاميع وظيفية، يحقق موقعها دلالة واضحة ومؤشرا للاتجاه نحو هدف الحركة، وبموجب متطلبات سلوكية (Al-Khalidi,2000,p.56)، فمحددات فضاء الاعلانات لا بد ان تمتلك دلالات تعبيرية أقرب إلى الوظيفة الخاصة بالفضاء، فهي لا تخطط لتسترعي الانتباه إليها فحسب، بل لتحقيق حالة متجانسة وفقاً لضرورات وظيفية وجمالية، اذ تتولد لدى المصمم الداخلي بدائل عدة، ومتنوعة وبتقنيات عالية في الإظهار عن طريق الأشكال والألوان والملامس، اذ لكل عنصر من هذه العناصر طاقة تعبيرية متفاوتة فيما بينها، والعنصر الرابط بينها هو طبيعة العلاقات التصميمية التي تؤثر في الإدراك البصري لمتلقي الفضاء، وهو ما يضفي طابعاً اعلانياً غير مباشر، يكون فضاء الإعلانات فيه هو الوسيط الحامل للخطاب البصري بين (المصمم- المتلقي)، عبر التكوين الشكلي الذي يساهم في إضفاء صفة التعبير والدلالة، كتوظيف تشكيلات عرض جدارية مختلفة المشاهد البصرية، لإطلاع المعلنين على نماذج من الإعلانات، لتعريفهم وزيادة الخبرة

لديهم وترغيبهم بنفس الوقت، فيما تعد العناصر التأثيثية من أكثر العناصر التي يتم بواسطتها أغناء الفضاء وظيفياً وتزيينه جماليا، بما يوفره من قيم تعبيرية ذات مشاهد حسية عالية، اذ يرتبط الأثاث بالتكوين البصري للفضاء الداخلي ويؤدي عبر شكله ونوعه ومقياسه وألوانه وترتيبه دوراً هاماً في إعطاء الصفات والخواص التعريفية لفضاء الإعلانات والأرتقاء به ذوقيا كما موضح في الشكل (4) (Qasim,2012,p.83-85)، كما يكون لدور مكملات الفضاء حافزاً في تكويناتها الشكلية المختلفة، فمنها التزينية الجمالية والرمزية التي توحي بأرتباطها الزماني والمكاني بالفضاء، حين تعكس أبعاد فكرية تحوي معان تعبر عن هوية الفضاء مثل المنحوتات او لوحات ومطبوعات ورسومات، او تعبر عن أغراض ثانوية تربط المواد بتكوينات وأشكال وسطوح مثل الستائر (Al-Asadi,1999,p.20)، او نفعية كوحدات الإنارة التي تعد من أهم العناصر البصرية التصميمية لتشكيل الفضاء، بوصفها ظاهرة فيزياوية تعتمد الإدراك المترابط بالجانب السلوكي لموقع المتلقي نسبةً لموقع التكوين الشكلي(Rasmussen,1993,p.1841) ، فضلا عن ذلك يؤدي اللون الدور الأساس في تصميم فضاء الأعلانات، اذ يعد أحد أهم العناصر البصرية التي تمتلك طاقة ذات تأثير على ادراكنا والذي بواسطته نكون إنطباعاتنا حول جمالية التكوينات الشكلية، وللون تقنيات وأساليب أظهار متنوعة تكمن فيها قوة تأثير اللون في أظهار الأفكار والمعان بوصفه عنصر متغير بحسب القصد والمعالجة التصميمية، بما يدعم ويقوي القيم الجمالية التي تجذب إنتباه المعلن وإعجابه بصريا (Abbou,1982,p.108)، كما موضح في الشكل(5).

شكل (4) يوضح التكوين الشكلي للاثاث

شكل (5) يوضح التنوع اللوني

(المصدر: شبكة الانترنت)

وبذلك فأن لطريقة توزيع هذه العناصر وتنظيمها مجتمعة بين الفضاء والمتلقي، يحقق اسقاط دلالي معبر، يسهم في تعريف هوية وخصوصية الفضاء الإعلانية، لضمان تصميم متجانس يظفي الكثير من المشاهد الحسية والبصرية ذات التأثيرات المتنوعة والمتميزة، التي تنقل إنطباعات فكرية جمالية وتعبيرية ترتبط بعلاقات تكوين الشكل النهائي لفضاء الاعلانات، الذي لا بد ان يتخذ موقعه الخاص ضمن الموقع العام، باعتماد الدلالات التي يتم تتبعها بصرياً من قبل المتلقي وصولا الى موقع الفعالية.

مؤشرات الاطار النظري:-

1-التكوين الشكلي يمتلك جانبين ذاتي وموضوعي، هما محصلة الاجزاء البنائية ذات العلاقة المحددة بالتعبير والدلالة.

2-الادراك الشكلي عملية عقلية يدركها المتلقي، بما يحمله الشكل من رموز ومعان ودلالات.

3-تظهر التكوينات الشكلية، الجانب الوظيفي والدلالي الذي تؤثر اسقاطاته على اظهار القيم التعريفية والجمالية والتعبيرية.

4-المحددات الفضائية تعمل كبيئة خصبة لاحتواء التكوينات الشكلية واسقاطاتها الدلالية، وعرضها كعناصر معرفة لفضاء الاعلانات وتأكيد خصوصيته الوظيفية.

5-تمتلك العناصر البصرية تقنيات اظهار اكثر فاعلية في التأثير النفسي على المتلقي، بأبعادها الجمالية والدلالية والتتعبيرية المخاطبة للمتلقي.

6-تمنح العناصر التأثيثية فضاء الاعلانات هويته وخصوصيته، بوصفها ضرورية بحضورها الشكلي المعبر والوظيفي، وتنظيمها الشكلي المتنوع وغير المألوف.

7-تعطي التكوينات الشكلية لمكملات تصميم الفضاء الداخلي المعبرة والدالة الحيوية والتنوع، لاسيما غير المألوفة منها، لتعمل على اثارة المتلقي لفكرة التصميم.

الفصل الثالث / اجراءات البحث:-

(1-3) منهجية البحث: تم اعتماد المنهج الوصفي (تحليل المحتوى)، فهو يشخص الظاهرة المبحوثة تشخيصاً دقيقاً لتحليل المعلومات بغية تحقيق هدف البحث.

(2-3) مجتمع البحث: ضم مجتمع البحث الحالي الفضاء الداخلي للاعلانات لمباني الصحف اليومية في مدينة بغداد لجانب الرصافة، والذي تمثل بـ(10) عشرة فضاءات داخلية.

(3-3) عينة البحث: تم اعتماد الاسلوب الانتقائي القصدي للعينة من مجتمع البحث، لإختيار النماذج التي تخدم هدف البحث والاقرب الى تحقيقه، والبالغ عددها (2) اثنتين من المجتمع الكلي المبحوث، أي بنسبة (40%) من مجتمع البحث، وفقا للأسباب الاتية:

1- بوصف ان هذه الصحف تصدر من قبل مؤسسات معتمدة، كشبكة الاعلام العراقي، ومؤسسة المدى الاعلامية.

2- امكانية الحصول على كافة المعلومات والبيانات المتعلقة بميدان البحث، وهذه الفضاءات هي:-

- فضاء الاعلانات لمبنى صحيفة الصباح اليومية- الوزيرية، تقاطع القضاة.
- فضاء الاعلانات لمبنى صحيفة المدى اليومية، شارع ابؤ نؤاس.

وقد تم استبعاد فضاء الاعلانات لمباني الصحف اليومية الاخرى وفقاً للمبررات الاتية:

1-بعض الصحف لم تخصص فضاء داخلي للأعلان في مبناها.

2-لم تتمكن الباحثة من الحصول على البيانات المتعلقة بميدان البحث، وهذه الصحف هي :

1- صحيفة البينة الجديدة اليومية – الكرادة. 5- صحيفة المشرق اليومية – السعدون.
2- صحيفة البرلمان اليومية – الوزيرية. 6- صحيفة الدستور اليومية– ساحة الاندلس.
3- صحيفة الدعوة اليومية – الكرادة . 7- صحيفة المنتدى اليومية – الكرادة .
4- صحيفة العالم اليومية – الوزيرية . 8-صحيفة الصباح الجديد اليومية – الوزيرية .

(4-3) اداة البحث:

لتحقيق هدف البحث تم استعمال الادوات الاتية:

1-الاستطلاع والزيارة الميدانية للفضاءات الداخلية للاعلانات في مباني الصحف اليومية.

2-اعداد استمارة محاور التحليل على ضوء المؤشرات المستخلصة من الاطار النظري، وهي كالاتي:-

التكوين الشكلي			الدلالة الوظيفية			التحقق		
			اداء	جمال	تعبير	متحقق	متحقق نسبياً	غير متحقق
1-المتطلبات التصميمية للتكوينات الشكلية على مستوى العناصر التعريفية للفضاء الداخلي	المحددات التعريفية	الارضية						
		الجدران						
		السقف						
	العناصر التأثيثية							
	مكملات التصميم	ثانوية						
		تزيينية						
		نفعية						

2-المتطلبات التصميمية للتكوينات الشكلية على مستوى العناصر البصرية للفضاء الداخلي.	عناصر الاظهار البصري	ضوء						
		لون						
		ملمس						

(3-5) صدق الاداة وثباتها:

تم التأكد من صدق اداة التحليل بعد عرضها على مجموعة من الخبراء[1] والمختصين، وقد تم الاجماع على صلاحية مفرداتها، بعد اجراء التعديلات الموصى بها، وبذلك اكتسبت صدقها، ولغرض ثبات الاداة تم اللجوء الى اسلوب (الاتساق عبر الزمن) أي إتساق المحلل مع نفسه عبر الزمن، وهو احد الاساليب المنهجية المتبعة في البحث العلمي، عن طريق التحليل بحقب زمنية مختلفة (وذلك للتوصل إلى نتائج متشابهة في تحليل العينة نفسها)، وعليه تم تحليل عينة البحث، وبعد فاصل زمني يقدر بـ (30) يوم، تم تحليلها مرة اخرى باعتماد الاسلوب نفسه، فكانت نسبة الثبات بين التحليل الأول والثاني (90%)، مما اكد ثبات التحليل.

(3-6) الوصف والتحليل:

(3-6-1) وصف الانموذج الاول: الفضاء الداخلي للاعلانات في مبنى صحيفة الصباح اليومية.

ت	العناصر	القياس	المادة الموظفة	اللون
1	**الارضية**	cm4.30*cm10.30	بلاط الكاشي	ابيض+ اصفر
2	**السقف انشائي**	55.2cm	البورك+ طلاء	ابيض
3	**الجدران**	-	الطلاء الدهني	ابيض +رصاصي
4	**باب المدخل**	5910*9cm	زجاج +	بني

[1]) الخبراء من ذوي الاختصاص الدقيق:-
أ. د. بدربا محمد حسن – تخصص تصميم داخلي.
أ.م.د. حارث اسعد عبد الرزاق – تخصص تصميم داخلي
م.د.صفا محمود ناجي- تخصص تصميم داخلي.

			الامنيوم	
5	باب القاطع	95*190cm	فورميكا+ الامنيوم	ابيض
6	القاطع الداخلي	2.55*4.30	فورميكا+ الامنيوم	ابيض
7	النوافذ	cm1.27*200	زجاج + حديد	-
8	وحدة جلوس	37*53*53	جلد	اسود
9	مكتبة	cm 35*80*178	خشب+ زجاج	بني
10	وحدات مكتبية	cm76*60*120	الخشب	بني غامق
11	وحدات جلوس	Cm45*45*48	جلد+حديد	اسود+ازرق
12	وحدات الاضاءة	-	النيون	فلورسنت ابيض
13	منضدة حاسبة	cm74*64*74	خشب	بني
14	وحدات خزن	cm125*50*300	حديد	رصاصي

جدول رقم(1) وصف الانموذج الاول(الفضاء الداخلي للاعلانات في مبنى جريد الصباح اليومية)- اعداد الباحثة

(3-6-1-1) تحليل الانموذج الاول: الفضاء الداخلي للاعلانات لمبنى صحيفة الصباح اليومية:

شكل (1)

شكل(2)

شكل (3)

(3-6-1-1) الفضاء الداخلي للاعلانات في مبنى صحيفة الصباح اليومية – تصوير الباحثة

اولا : المتطلبات التصميمية للتكوينات الشكلية على مستوى العناصر التعريفية للفضاء الداخلي:

تُجسد التكوينات الشكلية المنتخبة في تصميم الانموذج الحالي عن امتداد المفهوم الادائي لنظام استمده المصمم من واقع التنظيمات المتبعة في الفضاءات الادارية المألوفة التنظيم، من حيث التأكيد على الجانب الادائي، مبتعداً عن كل ما يجسد الدلالة الجمالية والتعبيرية في محددات الفضاء، اذ امتلكت مساحة تؤهلها لتوظيف التقنيات والتنوعات الشكلية التي تساهم في اغناء الفضاء بتكوينات ذات دلالة تعريفية لوظيفته وتكسبه صفة الخصوصية والتفرد من خلال تكوينات مغايرة للفضاءات الادارية تشد انتباه المتلقي وتثير ادراكه البصري، لم يستثمرها المصمم على مستوى المعالجات الناجحة، اما وحدات الاثاث والمكملات فقد افتقرت لمعطيات كفوءة ترمز لوظيفة الفضاء على المستوى الشكلي، فضلا عن ضعف دلالتها في تحديد انتمائه المكاني وتعريف هويته، ومن ثم ابتعد التكوين الشكلي العام عن التفرد وغير المألوفية، وظهر الحضور المتناظر التنظيم المتكرر والمخزون في الذهن الذي اعتادت مدركات المتلقي الحسية والبصرية على تلقيها كما في الشكل (2،1)، وبذلك لم تحقق التكوينات الشكلية دورها الوظيفي في الدلالة المطلوبة التي بدت غير متكاملة المعان في اظهارها لقيم غير مقترنة بمعنى او قصد تصميمي في الانموذج الحالي.

ثانيا- المتطلبات التصميمية للتكوينات الشكلية على مستوى العناصر البصرية للفضاء الداخلي:

يُبنى التكوين الشكلي في الفضاءات الداخلية، بفعل العلاقات المترابطة بين عناصره، اذ ظهر الانموذج ضمن وحدة لونية منسجمة ارتبطت فيها محددات الفضاء الافقية والعمودية مع عناصره التأثيثية والتكميلية بعلاقة متبادلة مع انظمة الاضاءة الموظفة لاظهار القيم اللونية لسطوح هذه العناصر التي تراوحت بين توظيف اللون (الابيض والرصاصي والبني) كما في الشكل (3)، الا ان الالوان الباردة عكست مشهداً فضائياً رتيبا يبعث على الملل، ومن ثم فأن توظيف علاقات متناظرة ومتكررة ومنسجمة في فضاء الاعلانات على مستوى الاجزاء التي ترتبط بعلاقتها على مستوى الكل، يضعف من اظهار القيم الجمالية وتأثيراتها الحسية على مدركات المتلقي، وعليه بدا الضعف في العناصر البصرية والشكلية للتكوينات المطلوب تحقيقها مع المتلقي في الانموذج الحالي.

(3-6-2) وصف الانموذج الثاني: الفضاء الداخلي للاعلانات لمبنى صحيفة المدى اليومية.

ت	العناصر	القياس	المادة الموظفة	اللون
1	**الارضية**	cm4.55*cm5.0	مرمر	بيجي
2	**السقف انشائي**	Cm3.25	البورك+ طلاء	اصفر
3	**الجدران**	-	البورك +طلاء	بيجي
4	**باب مدخل الفضاء**	cm90*200	خشب	بني
5	**باب**	cm90*200	الامنيوم+	ابيض

	البالقون		زجاج	
6	مكتبة	Cm40*50*180	خشب+زجاج	بني
7	النوافذ	Cm2.50*1.25	زجاج + حديد	-
8	وحدات جلوس	Cm50*50*50	جلد+ستيل	اسود
9	وحدات مكتبية	cm76*70*140	الخشب	بني
10	ستائر مكتبية	-	نسيج	اصفر
11	منضدة	Cm50*30*50	خشب	بني
12	وحدات الاضاءة	-	النيون	ابيض

(جدول رقم (2) وصف الانموذج الثاني (الفضاء الداخلي للاعلانات لمبنى صحيفة المدى اليومية) اعداد الباحثة.

(3-2-6-1) تحليل الانموذج الثاني: (الفضاء الداخلي للاعلانات لمبنى صحيفة المدى اليومية).

شكل (1)

شكل(2)

شكل(3)

شكل (3-2-6-1) الانموذج الثاني الفضاء الداخلي للاعلانات في مبنى صحيفة المدى- تصوير الباحثة

اولا: المتطلبات التصميمية للتكوينات الشكلية على مستوى العناصر التعريفية للفضاء الداخلي.

ظهر كل عنصر من العناصر المحددة للانموذج الحالي، منسجما مع العناصر الاخرى من حيث الشكل والاظهار والتنظيم، اذ اتسم بالرحابة والانفتاح الفضائي والراحة البصرية، فضلا عن تحقيقه لعلاقات جمالية متبادلة الادوار مع العناصرالتأثيثية والمكملات النفعية والتزيينية التي ساهمت باضفاء حركة متنوعة كوّنت وحدة مرئية متناسقة كما في الشكل (1،2،3)، الا ان هذه المعالجات لم تكن كافية على المستوى الشكلي لتحديد خصوصية وظيفة فضاء الاعلانات وتحقيق الدلالة المطلوبة، اذ لم تحمل هذه العلاقة مؤشراً ايجابياً يحمل التفرد عن الفضاءات الادارية الاخرى في مبنى الصحيفة، بسبب افتقار الانموذج في تكوينه الى التعبير الشكلي عن مضمون الرسالة الاعلانية الواجب توجيهها الى المتلقي، ومن ثم

لم يسهم في ايجاد المشاهد البصرية ذات القيم الوظيفية المطلوبة، وعلية نجد ضعف تحقق الدلالة المطلوبة على مستوى التكوينات الشكلية.

ثانيا- المتطلبات التصميمية للتكوينات الشكلية على مستوى العناصر البصرية للفضاء الداخلي.

تجسدت العناصر البصرية عبر نظام تتوحد فيه الاجزاء ضمن مجموعة تنظيمات متفاعلة بصريا، مع طبيعة تصميم الفضاء الذي لم يبتعد كثيراً عن اسلوب تنظيم الفضاءات الادارية المألوفة لدى المتلقي، الا ان اختيار اللون البيج لمحددات حقق دوراً في انفتاحيته واتسامه بالرحابة، وهي معالجة ناجحة لفضاء يستقطب اعداد كبيرة من المعلنين، فضلا عن ارتباطه بعلاقات لونية منسجمة ومهيمنة بنفس الوقت، اذ وظف المصمم اللون الاصفر ذو الشدة العالية للستائر، والذي ساهم بدور ايجابي مهيمن الحضور عبر ما اضافه من ابعاد جمالية حملت طاقة بصرية وإثارة حسية، حققت عنصر جذب يشد انتباه المتلقي ويحفزه على ادراكها، ومن ثم افتقرت العناصر التأثيثية في اعطاء معطيات بصرية كفوءة على مستوى توظيف اللون البني، وهو ما يتعلق بضعف قدرة الخصائص التعبيرية للون الداكن في الدلالة عن افكار وتصاميم فضاء الاعلانات، التي تميل للانفتاح البصري وهمينة الالوان الجاذبة، فضلا عن ان هذه المعالجات حملت قيم جمالية غير مرتبطة بمعنى قصدي وتعبيري معين ذو تأثير على المتلقي، كما في الشكل (3،2)، وهذا ما جعل الانموذج يفتقر الى القدر المطلوب من التمايز بالافكار الاكثر اهمية على المستوى الشكلي.

الفصل الرابع/ النتائج والاستنتاجات:

(4-1) نتائج البحث ومناقشتها:-

1-ضعف تحقق التكوينات الشكلية للعناصر التعريفية لمحددات الفضاء في الانموذجين (1، 2)، عبر افتقارها الى دلالات تعبيرية، لم تسهم باعطاء صفة الخصوصية الوظيفية لفضاء الاعلانات.

2-تميزت العناصر البصرية بتحققها النسبي للانموذج (2) بإظهار قيم بصرية، عبر علاقتها المنسجمة مع محددات الفضاء وعناصره التأثيثية ومكملاته، بينما نجد ضعف تحققها في الانموذج (1)، مما ادى الى تفكك الروابط فيما بينها كوحدة فضائية متماسكة نظرا لتوظيف الالوان الباردة التي اضفت الرتابة البصرية.

3-ضعف تحقق نظام شكلي واضح في توزيع الانارة وتلائمها مع الحاجة الوظيفية لفضاء الاعلانات كماً ونوعاً في الانموذجين (1،2)، ضمن طرق توزيع استمدها المصمم من واقع التنظيمات المتبعة في الفضاءات الادارية مألوفة التنظيم، اذ جرى التأكيد على الجانب الادائي مبتعداً عن كل ما يجسد القيم التعبيرية والتقنية لفضاء الاعلانات.

4- غياب دور المكملات النفعية والتزيينية في الانموذج (1) وضعف اظهارها لقيم جمالية ووظيفية مقصودة، في حين بدت متحققة نسبيا في الانموذج (2) ضمن علاقاتها مع العناصر الاخرى.

5-ضعف ملائمة التكوين الشكلي لوحدات الأثاث في الدلالة التعبيرية عن خصوصية فضاء الاعلانات وتعريف هويته الاعلانية، فضلا عن افتقاد التنوع في اللون والطراز واسلوب التوزيع في العينات (1، 2) مما اظهر مشهد متكرر الشكل والتنظيم كما في فضاءات ادارية اخرى ضمن مبنى الصحيفة.

(2-4) الاستنتاجات:-

1- اتباع نظام متكرر في تصميم الفضاء الداخلي للاعلانات يؤسس مشهداً بصرياً رتيبا على مستوى الكل، او يبعد المصمم عن امكانيات واسعة للابتكار والابداع واضافة الجديد والمتنوع على مستوى الاجزاء.

2- ارتباط مكونات الفضاء على وفق غايات شكلية، يدعو لتجاوز كافة الانماط السائدة التي تحمل قيم غير مقترنة بتعبير معين لم يكن القصد التصميمي منها اضفاء دلالات ذات معان تتوافق مع الخصوصية الوظيفية لفضاء الاعلانات.

3- توظيف تقنيات الاضاءة الحديثة في اظهار التكوين الشكلي لفضاء الاعلانات، يحقق الإثارة والتحفيز البصري لمكونات الفضاء، ويزيد الرغبه في التطلع وعدم الشعور بالملل ويولد الاحساس بالانبهار ومن ثم الاقناع والاعجاب.

4- التنوع اللوني في التكوين الشكلي يثير اجواء من الحيوية والنشاط النفسي والذهني، ويؤسس لعلاقات بصرية تحقق الجذب للقيم الجمالية لفضاء الاعلانات.

(3-4) المرتكزات التصميمية:

اكدت نتائج البحث افتقار التكوين الشكلي للانموذجين الى اسقاطات دلالية تتوافق مع المتطلبات التصميمية لفضاء الاعلانات، وتحقيقاً لهدف البحث في وضع افضل المرتكزات التصميمية، عبر:

1- توظيف اكثر من تقنية اظهار للعناصر البصرية التى تحملها التكوينات الشكلية، بما يؤدي الى توافق وانسجام مستوى فاعليتها، وتكوين حالة من التشويق للمتلقي.

2- استثمار العلاقات التصميمية (الهيمنة -التباين –التنوع، وغيرها) في العلاقات الشكلية واللونية لمحددات الفضاء وعناصره التأثيثية والتكميلية، لتحقيق التحفيز، وعدم الشعور بالملل والرتابة لعموم المشهد البصري.

3- إنتقاء عناصر تأثيثية ذات تكوينات غير مألوفة ترتبط بعلاقة متبادلة مع مكوناتها المادية وعناصرها المظهرية وبطرق توزيع متنوعة، تحمل اسقاطات دلالية وتعبيرية اكثر فاعلية من الناحية البصرية، تسهم في تعريف الفضاء وتحقق هويته.

4- توظيف المحدد العمودي كخلفية حيادية، في عرض تكونيات شكلية تحمل معان وافكار ودلالات اعلانية تحمل تأويلات وتفسيرات ذهنية متنوعة ذات علاقة بوظيفة الفضاء.

(4-4) المقترحات العامة:

1- التوسع ضمن اطار البحث الحالي، عبر اجراء دراسة مقارنة بين الفضاءات الداخلية للاعلانات العالمية، للحصول على نتائج ذات أبعاد اوسع، تسهم في تطوير التكوينات الشكلية في تصاميم الفضاءات الداخلية المحلية.

2- اجراء دراسة حول اظهار دور التكوينات الشكلية في الفضاءات الداخلية للمؤسسات الحكومية المختلفة، كلاً بحسب خصوصية الفضاء الوظيفية التي تسهم بتعريف هويته.

(5-4) التوصيات:-

1- الاستفادة من التصاميم العالمية لمباني المؤسسات الصحفية، لاسيما الفضاءات الداخلية الخاصة بالاعلانات، وتوظيفها ضمن التصاميم الداخلية المحلية، عبر اختيار المعالجات التى تتناسب مع طبيعة عمل مؤسساتنا الصحفية.

2- ترجمة نتائج البحث ومرتكزاته التصميمية في المجال التطبيقي والممارسة المهنية في تصميم الفضاءات الداخلية للاعلانات

Referenes:

1- Abbou, F. N. (1982). *The Science of the Elements of Art*, Italy-Milan, 1st Edition, Dolphin Publishing House.

2- Abdel-Hamid, Sh. (1987). *The Creative Process in the Art of Photography*, Kuwait, The World of Knowledge.

3- Asaad, H. (2002). *Utilization of Optical Fibers in Public Indoor Spaces*, Master Thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.

4- Al-Asadi, F. A. (1999). *The Relationship of Color to the Interior Design of Hospitals for People with Heart Diseases in the City of Baghdad*, Master Thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.

5- Barthes, R. (without history). *Principles of Semantics*, Baghdad, translated by: Muhammad al-Bakri, 2nd Edition, House of General Cultural Affairs, Arab Horizons.

6- Fadl, S. (1997). *Reading the Image and Reading the Image*, Cairo, 1st Edition, Dar Al-Shorouk Publishing.

7- Fahad, Z. (2009). *The Fo rmal Aspects in Designing The Internal Spaces and Its Relationship with the Surround Environment an Apolitical Study for Baghdadi Traditional Houses*, master Thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.

8- Al-Imam, A. K. (2014). *The Structure of the Aesthetic Form in Interior Design*, Ammaan, 1st Edition, Majdalawi Publishing House.

9- Kadhum, A. N. (2016,Fbrayr1). Lighting and formal processors for spaces of shops selling mobile phones. *Al-Academy Journal of The College of Fine arts, University of Baghdad* (75), p.187.

10-Al-Khalidi, A. S. R. (2000). *The Architecture of Interior Design in the Great Halls*, PhD thesis, College of Fine arts, University of Baghdad.

11-Maalouf, L. (1975). *Al-Munajjid in Language and Media*, Beirut, Dar Al-Mashriq Publishing.

12-Marwa, A. (1961). *The Arab Journalism, Its Origin and Development*, Beirut, 1st Edition, Dar Al Hayat Library Publications.

13-Mustafa, A. (2001). *The Significance of Form - A Study of Formal Occultism and a Reading in Writing Art*, , Beirut, Dar Al-Nahda Al-Arabiy Publishing.

14-Qasim, N. (2012). *Rules and Concepts in Interior Design*, Central Press, University of Diyala.

15-Raisan, K. 1996. *The World Class and Its Impact on Modern Architecture in Iraq*, Master Thesis, College of Engineering, University of Baghdad.

16-Rasmussen, S. A. (1993). *The Sense of Architecture*, Beirut, The Arab Foundation for Studies and Publishing.

17-Al-Razi, M. b. A. B. (1957). *Mukhtar As-Sahah*, Beirut, Publishing: Trendy Library.

18-Riad, A. F. (1973). *Training in Plastic Arts*, Cairo, 1st Edition, Dar Al-Nahda Al-Arabiya Publishing.

19-Sami, I. (1966). *The Theory of Function in Architecture*, Cairo, 2nd Edition, Dar Al Ma'arif Publishing .

20-Scott, R. G. (1994). *Foundations of Design*, Cairo, Egypt, translated by: Abdel-Baqi Mohamed and Mohamed Mahmoud, Dar Al-Nahda for Printing and Publishing.

21-Stolentz, J. (1974). *Art Criticism - An Aesthetic and Philosophical Study*, Translated by: Fouad Zakaria, Ain Shams University.

22-Ruskin, J. (1971). *The Elements of Drawing*, New York, Dover.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/325-342

Formal Formation and its Semantic Projections in the Design Interior Spaces of the Daily newspapers Buildings

Araa Abdalkarem Husaen[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 11/10/2020…..Date of acceptance: 22/11/2020…....Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract

The research deals with the topic of (formal formation and its semantic projections in the design interior spaces of daily newspapers buildings) including the research problem summarized by the following question: (does the formal formation do a semantic role in the design of the interior spaces?). The research objective has been evident in discovering strong and weak points in the formal formations and their semantic projections in the design of the interior spaces for the daily newspapers buildings, reaching at the best design foundations, and shedding light on the cognitive and scientific importance of the research, and the objective, temporal and spatial limits in addition to identifying the terms. The theoretical framework includes two sections:

1- The first section: the formal formation- the concept and the connotation
2- The second section: the design requirements for the interior spaces.

The research procedures and methodology adopted the descriptive scientific method in the analysis. The intentional sample has been chosen from the research community. The research tool is represented by adopting the analysis axes form for the sake of describing and analyzing the intentional sample, in order to reach at the results and conclusions that achieve the research objective, let alone the design foundations and general suggestions and recommendations.

Keywords: formation- form – connotation

[1] **College of Fine Arts / University of Baghdad, Araa.abdalkarem@gmail.com.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/343-356

بنية الصوت وفاعلية الجذب في حقل التصميم الكرافيكي

منير جباري علي [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/9/5 , تاريخ قبول النشر 2020/10/11 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

ملخص البحث

توظيف التقنية الحديثة بشكل منسجم هو ما يهتم به البحث اذ تعددت مع وظائف الاشتغال البصري وتنامت بصورة خاصة مع تطور حقل التصميم الكرافيكي الرقمي الذي يمثل ناتج تبلور على وفق الية التقصي والتجريب ضمن ميدان البحث العلمي في مجال التصميم وتنمية مهارات المشتغل الاول المصمم الذي دائما ما يسعى إلى إيجاد بنيات وظيفية واشتغالية من اجل إنتاج تصميم واضح المعنى مستعينا بالقدرات التقنية ومنها الصوتية وتأثيراته على المتلقي وذلك انطلاقاً من تطور نوع التصميم من الناحية الوظيفية والجمالية وما توفره من تعزيز الثقة بمنجزه لإنتاج انساق تصميمية مختلفة ونافعة ، تداول المهتمين في هذا الميدان بعض المنجزات لغرض دراسة أبعاد الإعمال التي قدمت لغرض الافادة منها ، وبالتالي مهدت الى الاطلاع لى نتاجات عملت من أجل بناء أنساق مفاهيمية استندت على الفكرة وصناعتها في التخصص لتنمية مهارات المصمم الفكرية ، وعلى وفق ذلك ، نظم الباحث بحثه النحو الاتي :

مشكلة البحث عبر معرفة:

ما هي مستويات تأثير الصوت كبنية في التصميم الكرافيكي الرقمي ؟.

الإطار النظري ، وانتظم في مبحثين :

1- الصوت عنصر معزز لحالة الجذب في التصميم الكرافيكي.

2- دلالة تاثير الصوت في الصورة.

ثم تبع ذلك إجراءات البحث والتحليل ، ثم النتائج وتبعها الاستنتاج .

الكلمات المفتاحية : الصوت ، الدلالة ،الصورة .

[1] شبكة الاعلام العراقي, moneer_j1975@yahoo.com .

مقدمة:

انتجت تأثيرات التقدم التقني في مجال التصميم الكرافيكي متغيرات في قراءة عرض المشهد التصميمي ، الذي يتاثر من خلال اختلاف ثقافات المصممين ومستواهم المهاري التفكيري والتنفيذي بسبب تنوع مناهل المعرفة الفردية للمصمم وتعددها بفضل التطور العملي والتكنولوجي .

اوجدت مراحل تطور مفاهيم الفكر الانساني تاثيرات في الوعي التصميمي وفلسفته ، اذ وفرت فسحة كبيرة ومساحة عمل واسعة للمصمم ، من اجل التحرك بخطى واعية ممنهجة ، ساعدته على لإفادة من مفاهيم تداول وتأويل وتحليل فكرة المعطى البصري في واقع العمل طبقاً لأراء وطروحات فكرية علمية أُفرزت موضوعات وأنشطة دراسية معرفية تطبيقية عقلية وحسية من قبل المشتغلين في حقل الاختصاص الفلسفي التصميمي ، كما ذهبت هذه الدراسات إلى دور الاستخدام المدروس للمكونات الموظفة في مجال التصميم الكرافيكي بنوعيها الرمزي والصوتي ، عن طريق استعمال الأشكال ودلالاتها الرمزية وإبعادها الفكرية وتقسيمها ما بين أشكال صورية وتأثيرات سمعية (صوتية) ، وقدرة المصمم على إيجاد حلقات مشتركة ما بين الصورة والصوت، اللذان يمثلان محصلة مهمة من التطور التكنولوجي المؤثر على طبيعة التلقي للتصميم وبشكل فعال خاصة في مجال الاعلام والاتصال الكرافيكي المرئي ، فضلاً عن كونها حلقة من حلقات التواصل المشترك بين الأنشطة والجهود الإنسانية والعلمية كعلم السيبرنطيقا ودور الآلة ومدى الافادة منها وما توفره من اختصارات زمكانية اظهرت تأثيرها بصورة جلية وواضحة على المعالجة والانجاز والاخراج الفني ، وكذلك الدراسات الفنية التي تختص بالعلامة وأنواعها وقصدياتها ودلالاتها وتوظيفاتها البصرية ، لذا تركزت مشكلة البحث الحالي في التساؤل الأتي :- ما هي مستويات تأثير الصوت كبنية في التصميم الكرافيكي الرقمي ؟

ويكمن هدف البحث عبر :كشف المستويات الجمالية للصوت في التصميم الكرافيكي ؟ وحدوده في :

الحد الموضوعي :- دراسة التاثير الصوتي في التصميم الكرافيكي .

الحد المكاني :- تصاميم تم جمعها ميدانيا .

الحد الزماني :- الفترة المحددة 2017 .

تحديد المصطلحات:-

بنية الصوت اجرائياً:

بنية الصوت : بناء نظام صوتي يتوافق مع بناء التصميم يؤدي الى انتاج منظومة تصميمية مشتركة تؤثر وتتأثر بطبيعة البناء التكويني الحركي للتصميم ، يمنح التصميم رسوخ ووضوح في عرض وأيصال الهدف عن طريق استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية .

المبحث الأول:

اولاً: الصوت عنصر معزز لحالة الجذب في التصميم الكرافيكي:

يمتلك الانسان الحواس التي تشكل منفذ تواصل واتصال وعملية ((لتبادل معلومات بين افراد او جهاز بوسائل نقل مختلفة كالامواج الصوتية والضوئية ونقل الحقائق والاراء والافكار والمعاني والمهارات والتجارب والاحاسيس والاتجاهات وطرق الاداء المختلفة حيث تنتقل من شخص الى اخر ومن جماعة الى جماعة ومن

جيل الى جيل)) (Intesar &Al, waste, 2011,P.78) ، يُعد الصوت إحد وسائل الإتصال الهامه عند الانسان بشكل خاص ويمثل بنية مستقلة تشترك مع الصورة ، ان بنية الصوت الرقمي تمثل نسق من التحولات الابداعية التي يعتمد عليها المصمم الرقمي في انشاء الحوار والتخاطب للتصميم الحديث ، يأتي توظيفه من اجل تبادل الاراء والتعبير عن الأحاسيس وتأثيراته على المشاهد ، ما تسمعه الاذن ليس بالضرورة مشابه لما تراه العين فالشيء المسموع يدل على امر معين وصفة لشيء واحد ، ربما ننظر إلي حدث معين ، بينما نسمع أصوات أو صوت لشيء أخر نفكر فيه ، تستقبل العين من المعلومات أكثر مما تسمعه الأذن ، الا ان زاوية رؤية العين محدده ، الا انه عندما يعمل السمع والبصر في وقت واحد يكون الاتصال كاملا لدى الانسان مع البشر وبدون إحدى هاتين الوسيلتين لربما يكون الاتصال غير كامل ، إن لجهاز السمع قدرة على بناء صورة ذهنية عن الصوت المستلم من محيطه الخارجي ، مثال لذلك قنوات بث البرامج الدرامية الاذاعية تعتمد الصوت فقط وبهذا أصبحت الإذاعة وسيلة إتصال مستقلة ، في حين نجد السينما أو التلفزيون لم يكن بأستطاعتهما الاكتفاء بالصورة فقط حتى في عهد السينما الصامتة فكانت الأفلام الصامتة تعرض بمصاحبة الموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية وأحيانا يقوم المعلق بشرح ما تقدمه الشاشة للمشاهدين ، اذ ان (العين على وفق رأي بول كلوديل : تسمع في اشارة الى ان ما يُرى يقبل القراءة ، والسمع والادراك : إنه منطق ثان يقابل المنطق التقليدي الاول ، انه منطق يحد الطبيعة ووظيفة الكلمات ، ويعلم فن جمعها وتأليفها) (Al, Najar, 2010,P12)

البحث عن بنية جديدة مِثل الصوت حقق زيادة في وعي التلقي لدى المشاهد ، لما تمتلكه من عناصر وخصائص جديدة ، اذ اشترك مع الصورة منذ فترات زمنية متباعدة ، الا ان قيمته كبنية مع التصميم دفع لاجل ايجاد حلقات وصل واشتراك تحقق التناغم والوحدة ما بين البنيتين ، اذ ان (شخصية الصوت بملامحها وسماتها وروحها ، تشبه الى حد كبير شخصية الوجه والجسم ،لأنَّ هاتين الشخصيتين تشتركان معا في تقرير الشخصية المتكاملة للفرد ،عن طريق بثها لرسائل وشفرات موحدة يتلقاها المشاهد المستمع في نفس الوقت وفي نفس اللحظة وما تتركه من اثر عنده لكي تحفز مخيلته وتتعدد تأويلاته لهذه المعلومات عن طريق الصوت والصورة) (Jibare.A, 2013,P.9)، يمثل التصميم بنية لها قابلية التطور من الداخل مما يضمن لها استقلاليه ، اذ يمتاز بشكل عام بأن له القدرة على ان يعيد تنظيم اشكاله الفنية وفق ضروراته العلمية وحاجاته النفعية (abed, 2008,P.139) ، هذا الأمر شجع المصمم على توظيف واستخدام الصوت كبنية لها اليات عمل خاصة ، فهو لم (يمثل في بدايته عنصرا تعبيريا مستقلا بقدر ما كان يهدف الى منح الصورة تأثيرا واقعيا من خلال تزامن الصورة والصوت على الشاشة) (Al, bidhany,2012,P39)، اما حضورة مع البنية البصرية بدأ مع بدايات تطور التقنية الرقمية والبرامج وتخصصاتها التي اثبتت فاعليتها من خلال ما يقدم من اعمال،كما أخذ منحى اخر وقيمة اعمق ومكانة مؤثرة لما حققه من حضور ملفت في عملية العرض والتلقي ، (بصفته لغة ، وبصفته وسيلة تواصل ترمي الى التأثير في متقبل متحفز،متقبل ينتظر من الخطاب ان يكون جميلا) (Al, Najar, 2010,P14).

استخدام (مؤثر خارجي مباشر مبني على مدى إحاسيسنا وإنفعالاتنا بوساطة الأشياء الموجودة حولنا)) (Froed, 1980,P.11 ، يؤدي اثره في الجذب البصري لانتاج الفكرة وفق آلية منسجمة من خلال عوامل عده

منها تناسب الخامة والمادة المنفذة لفكرة الموضوع وآلية بناءها ضمن العمل ، كونها ركن رئيس في تنشيط أثر الفكرة وفعلها على المشاهد من خلال (نقل الشعور بوساطة الحركات او الخطوط او الالوان او الاصوات او الاشكال المعبر عنها بالكلمات ، بحيث يصبح جزءاً من تجربة الاخرين)(Nobler, 1987,P.34) ، يتبين الاشتغال الوظيفي للمصمم في تحقيق عملية الجذب للفكره عبر بنية تجمع كل من الصورة والصوت بمؤثراته العديدة ، من خلال (تنوع تجاورها مع الصورة لدعم المضمون الدرامي والتعبيري وتوصيل المعاني الكثيرة بلغة بلاغية ذات تأثير عاطفي وانفعالي كبيرين ، وتؤثر حدة المؤثرات الصوتية وشدتها وايقاعها كثيرا على استجاباتنا) (Al, bidhany,2011,P68) ، اما هدفنا فانه يكمن في البحث لايجاد منجز متحقق عبر علاقة العنصرين ببعضهما ، لذلك يتوجب استخدم كل من الحرف ، الصورة ، الصوت لمساعدة المشاهد في فهم الرسالة بقصد التاثير عليه .

ثانيا : الاشتغالات التي يعتمدها المصمم لتفعيل عامل الجذب :

يلجأ المصمم الى اعتماد اشتغالات يقصد من ورائها استقطاب جميع مدركات المشاهد عن طريق اتباعه منهج ابداعي يأخذ ثلاثة اوجه على وفق رأي الكاتبة والاديبة الانكليزية "دوروثي سيرز " في كتابها " عقل الصانع " هي : الفكرة ، المقدرة " الانجاز "، التفاعل والذي يتم على وفق:

اولا: تشكيل الرسم الخيالي .

ثانيا: التطبيق في الوسط المادي " الواقعي ، الحقيقي " .

ثالثا: التفاعل مع المستخدمين في الاستخدامات الواقعية . (Brooks, 2010, P10,)

للتصميم دور وللصوت دور ولطريقة العرض دور ايضاً في تحقيق الجذب من خلال حركة عناصره ، اذ ان الحركة تمثل احد العوامل (الفاعلة في عملية الاتصال والتوجيه البصري نحو البنية الداخلية للتصميم ، بفعل ما تضفيه الخصائص البنائية للتصميم على الفضاء وبناء الاجزاء المتنوعة من حالة ديناميكية فاعلة بفعل التواصل بين عدد من القوى المتنوعة الجاذبية) (Al, Azawe, 2004,P.26)، ان الاسس البانية للتصميم والحكم عليهما يقوم على الية تنظيم عناصره والقوى الحركية والصوتية الناتجة منها وعلاقاتها فضلاً عن كيفية قراءة الافكار وتقديرها من قبل المصمم ، وربط هذه العناصرضمن مرجعيات الفكرة وقيمتها الجمالية النفسية والموضوعية وتاثيرها على المشاهد من خلال مرجعيات مستندة على ثقافة المجتمع ، اذ (يختلف ادراك المشاهد للمكان نتيجة التغيرات التي تحدث عبر تراكم الزمن ، وتسمح هذه الحالة بادراك المكان وفقا لتتابع ازمنة مختلفة في شرائح زمنية مختلفة)(Abo, sedaa, 2003,P.3) ، يتضح تطور المصمم في صناعة الافكار بشكل ابداعي ، عبر تركيزه على اعتماد مرجعيات متنوعة للوصول الى تقديم حالة ابداعية بصورة متكاملة على صعيد التفكير والتنفيذ ، كما تسهم آلية الفكرة في ايضاح الهدف والمعنى عبر تجسيد يعزز وجودها من اجل بلوغ حالة من الابداع التصميمي ، التي تستند على ميل في المصمم الكرافيكي ليحقق ذاته ويستغل اقصى امكاناته ، عندما يتفتح ذهن المصمم أمام خبراته كافة يصبح سلوكه سلوكاً ابداعياً ويصبح بناءً (M,2003,P.9) .

ثالثا: البعد البنائي المادي للتصميم

يتم استغلال المصمم لامكاناته لتوظيف العناصر الرئيسة في تحقيق جذب الانتباه عبر البعد البنائي المادي للتصميم الذي يقسم الى : (Sh,P.131)

اولاً : العناصر التشكيلية وبناء التصميم : وتمثل هذه العناصر مفردات لغة الشكل التي يستخدمها المصمم وسميت بعناصر التشكيل ، نسبة الى امكانياتها المرنة في اتخاذ أي هيئة مرنة وقابليتها للاندماج والتآلف والتوحد بعضها مع بعض لتكون شكلاً كلياً للعمل الفني ، مثل : الخط ، الشكل ، الحجم ، الضوء والظل والملمس ، اللون والفضاء .

ثانياً : النظام البنائي هيكل التكوين : هذه القيم هي التي تحدد مدى نجاح العمل التصميمي وتميز كل عمل عن الاخر من خلال ، النظام والشكل والارضية والتوافق والتباين .

ثالثاً : الاسس الجمالية : تؤدي العناصر والمفردات الشكلية الى جانب وظيفتها في البناء التصميمي دوراً جمالياً ، يرتبط بوضع هذه العناصر على مسطح التصميم وعلاقاتها المتبادلة بما يجاورها من عناصر تحقق مختلف القيم الفنية ، ونعني فيها قيم الايقاع والاتزان والوحدة والتناسب ، التي تنتج عن تنظيم العلاقات بين المفردات الشكلية على مسطح التصميم ، وهي تظهر متضافرة ومتحدة في كل ممارسات الفن ، وتمثل الهدف الجمالي الرئيس الذي يحاول المصمم الكرافيكي تحقيقه بصورة تعكس الغرض الوظيفي للعمل محمل بذاتية الفنان وفرديته التعبيرية ، وتتعدد الصور والاساليب التي تحقق هذه الاسس التصميمية ، فلكل منها كيفيات تتطلب مراعاتها بالصورة التي توصل الرسالة الفكرية للعمل عبر تفعيل امكانات الصوت والحركة في الكرافيك الرقمي .

يمارس الايقاع الصوتي مع البصري دور في تنشيط الابعاد التكوينية لنمذجة الاشكال وابرازها في فضاء التصميم وترسيخها لدى المشاهد من خلال الظل والضوء الذي يحقق نوع من محاكاة " سمع بصرية " تكمن في المعالجات للصوت واللون ، وهنا تجدر الاشاره لمعرفة التقنيات والمهارات التنفيذية مع العوامل المؤثرة في مضمونها عبر تحليل الابعاد البنائية لها ، ومنها : " البعد الادراكي " ويمثل (إدراك مباشر حدسي، وإدراك شعوري ، وكل إدراك، هو كل شامل، فالذات تدرك الشكل كمجموعة مبنية، لافاصل بين عناصره ، وإن الصورة أو الشكل، لايمكن أن تعرف إلا عبر التحليل الدقيق، والكل يحوي الأجزاء ويهيمن عليها، وإن إدراك الكل لايمكن ان يتم بمجرد الجمع البسيط بين الأجزاء) (Al, Maqere,1999, P.21) ، اذ يعتمد الادراك بالاساس على عوامل ذاتية وموضوعية ، اما الجانب الاخر " البعد البنائي " المكون المادي ، المرتكز على العناصر والبناء وهيكل التكوين والاسس الانشائية والجمالية ، تكمن اهمية ووظيفة هذه العلاقات في صياغة تتضح من خلال قصديات الفكرة وقدرتها على المنافسة والاستمرار ، وهنا يبرز دور المشاهد في عملية التقدير واصدار الاحكام ، وتمر في عدة مراحل كالنداء البصري ، التأمل والاستمتاع وصولا الى معرفة القوى السمعية والحركية للفكرة وتكوينها الاخراجي مع مراعاة كافة العوامل الموضوعية للتلقي والادراك وقوانين تنظيم الجمال الاخراجي من اجل الوصول الى تقدير التصميم.

المبحث الثاني :

اولا: دلالة تاثير الصوت في الصورة :

القيمة الدلالية لتأثير الصوت مع حركة التصميم لها دور على ايصال دلالات مضمونه كونها مرتبطة بعملية التحاور وتركيبته للحكم على العمل ، من خلال الصيغ الناجمة عن المتقابلات اللونية ومن عمليات التوازن بين الكتلة والفضاء ، أو توازن الظل والنور، أوانسيابية سياق الخطوط وعلاقاتها ضمن فضاء العمل التصميمي ، عبر تنظيم العلاقات السياقية التي تقوم بين الاشكال والكلمات ، (معتمدة على خاصية اللغة الزمنية كخط مستقيم، تتابع فيه العناصر بعضها بعضاً، وتتآلف على سبيل المثال في سلسلة الكلام " مثل الطقس جميل " فإذا أخذنا أي كلمة من هذه السلسلة السياقية لوجدنا أنها تثير كلمات أخرى بالتداعي والإيحاء: فكلمة تعليم مثلاً تتوارد معها على الذهن كلمات أخرى مثل: تربية، ومعلم، وعلم، ومدرسة... الخ. وهذه التوافقات لا تعتمد على الامتداد الخفي، وإنما على الذهن، فهي إيحائية) (http://maamri-ilm2010.yoo7.) ، لذا الحركة الداخلية حركة ايحائية وفعلية بصرية تعتمد بالأساس على ما ينشط في بيئة تكوين التصميم ، الذي يرتبط حسب رؤية البسيوني (معناه بالمصطلحات المختلفة التي تفهم منها وحدة البناء وشكله وسحنته وان التصميم يعطي العمل المبتكر كيانه)(Al, baseone ,1964,P.47) ، بوصفه جامع لمؤثرات وخصائص العناصر مؤثرة ، للصوت والحركة معاً في التصميم قيمة دلالية ، تكمن بطبيعة الاشكال والاصوات التي تستخدم ، ينتج عنها تكوينات معقدة التركيب عبر تداخل عناصرها وتقاربها والعلاقات الناشئة منها مما يجعل (المتلقي بحاجة حسية وفكرية ماسة من اجل فك رموز العمل الفني ، وتفسير دلالاته، وتحديد قراءاته ، لكي يقف المتلقي على طبيعة العمل الفني وجوهره) (Mohamad,2016,P.78)، تفعيل الصوت كبنية دلالية مع هيئة التصميم ، تركز على تفعيل خصائص على وفق ايضاح ، (الفروق التي تحدد الهيئة عن خلفيتها والحدود التي تمثل الحافات الخارجية التي لها القدرة على فصل الهيئة عن خلفيتها ، ويكون للون دور مهم وخصوصا عندما تكون الوان الخلفيات اقل كثافة من لون الشكل الرئيس وتتباين معه ، ليس هذا فقط بل إن الكم المساحي الشاغل يمكن أن يؤثر هو الآخر) (H.S,1982, P.14) ، ان للبعد الفلسفي حضورا يعتمد القدرة التخيلية للمصمم في نوع الاستخدام والتوظيف لدعم التوليفة السمعية في مجال التصميم وكذلك نوع الاسلوب المستخدم في التصميم في عملية معالجة المتغيرات الشكلية والبنائية البصرية وعلى تفعيل العلاقات الكامنة في العناصر لينتج دلالة لهدف ما عبر تحليل مواقع الحركة الازاحية والصوتية لعناصر التكوين من نقطة الى اخرى لتتضح الصورة الذهنية من خلال وجود الدال والمدلول ، (اللذين يمثلان وجهين لعملة واحدة ، يحيلان للشيء نفسه ، على أساس نوع العلاقة القائمة بينهما ، فالـ" دال " هو الصورة المسموعة التي تتكون في الدماغ البشري للمستمع ، وذلك ما يعنيه " دي سوسير " بالتصور الذهني الذي تثيره الصورة السمعية في ذهن المستمع ويجمع هذا التصور بين المقصود من الشيء والمفهوم) (Al, bidhany,2011,P.60)

ثانيا: الانتباه وبنية الصورة والصوت :

يقول " ريد " (ان الادراك هو الحساس المصحوب بالانتباه)(http://ejabat.google.com/ejabat/thread) ، الصوت والحركة من العوامل التي تؤدي الى اثارة الانتباه وايضاح لدلالة ذهنية مدلولها يتجسد فيه حضورهما معاً ، لذلك يربط الناقد الفرنسي " جاك دريدا " الدال والمدلول بعنصر ثالث في غاية الاهمية ، اذ دفع هذا العنصر الثالث بعملية دراسة الصورة الذهنية الى مجال اكثر منهجية وواقعية من خلال (ربط الذهن الانساني بعملية التقبل ، فلا يمكن ان تصبح الصورة الذهنية واحدة عند جميع الذين يسمعون الصوت ، انما يخضع ذلك الى سيطرة الذهن وما يحمله من مرجعية ومفاهيم ، فقد اوجد مفهوما جديدا في علم " اللسانيات "بأعطائه الاولوية والاسبقية " للكلام "على " الكتابة "، للصوت أثر فعال في رسم الصورة الذهنية ، فهو يؤكد على ثالوث متكون من :

1- الذهن الانساني .
2- الدال " الصورة الصوتية " .
3- المدلول - المفهوم) .(Al, bidhany, 2011, P.61) .

البنية التصميمية اليوم هي الاكثر انتشارا بين وسائط العرض البصري لما لها من قيمة لفكرة تعبيرية ودلالية كونها الوسيط الذي يمثل نقطة التأثير في الفرد والمجتمع ، اذ اسهمت الممارسة الفكرية وتحولاتها في مجال المشهد الكرافيكي في تنمية الوعي البصري للمجتمع ومكنتهم من تفسير ومعرفة دلالاته ، ويعود الامر للتطورات التي استقت من التقاليد مرجعيات لتأسيسها وعدت نفسها كمساهم في تنمية ثقافات المجتمع عبر الافادة من العرض البصري وتسخير الصوت لتحقيق معنى الهدف وعليه وضعت في هذا الصدد نظريات اهتمت بالتركيز على طبيعة المعطى البصري وانعكاساته ومنها نظرية الادراك البصري والتي تركز وتتصل بالادراك البصري او ما يسمى بالخداع البصري بمعنى إننا (عندما ندرك شيئاً ما ، انما ندرك شيئين معاً ، ندرك شكلا على ارضية ، والشكل له صفات والارضية لها صفات اخرى ، اما عندما تتشابه صفات الشكل مع صفات الارضية يحدث لنا عند الادراك نوع من التذبذب ونشعر بان الاشكال تتحرك من مكانها) (KH,1975,P.69) ، يبحث المصمم عن الامتاع من توظيف التأثير السمعي والبصري عن طريق التوفيق ما بين المعنى التصميمي والجمالي من تكوين الصوت مع ايقاع بناء الحركة ككل ضمن توزيع الاشكال المتضمنة درجة وقيم الألوان ، بمعنى يلجأ الى توليفة شكلية صوتية تحقق نوعاً من الجماليات البصرية الشكلية واللونية تصل الى احساس المشاهد (فاللون يحقق قوة جذب النظر بوساطة حوافز خارجية موضوعية ، تتصل بقوته وقيمته ، وتظهر قوته في إستثارة الإهتمام بتناقضه أو إنسجامه وبمقدرته في التعبير عن الأفكار أو الإيحاء، فضلاً عن أن القراء يختلفون في إنفعالاتهم بإزاء الألوان) (Al, Askare,2000,P.13)، لذا علماء النفس استخلصوا الى ان ((عملية الإدراك ليست عملية تحويل المنبهات الى مضامين ذهنية مطابقة لها تماماً، ذلك إن الرسالة التي يتم إستقبالها وربطها بالرسائل المشابهة في الماضي، كلها تستخدم في عملية تفسير وفهم الرسالة الجديدة، ويقوم الفرد بربط هذه المعلومات مع بعضها ليصل الى نتيجة معينة تختلف بالتأكيد عن تفسير شخص آخر تسلم تلك المنبهات نفسها تبعاً للآتي : (Al, Kamel,1985, P.47)

1 . يختلف إدراك الشخص بإختلاف العمر والتجارب الخاصة ومستوى التعليم الذي تلقاه وبعض التأثيرات الفسيولوجية.

2 . يتغير النظام الإدراكي بشكل مستمر كلما مرّ الفرد بتجربة جديدة بحسب التغيير"الوظيفي ، النفسي ، البيئي ، الاقتصادي"، وتمثل القيم الإجتماعية والإقتصادية والدينية وغيرها جانباً مهماً من حياة الفرد، وتؤثر في طريقة تفكيره وتعامله مع العالم الخارجي المحيط به.

الاضافة الرقمية للبنية التصميمية كنظام مبني من علاقات داخلية اتضحت قيمتها في الكم الاشتغالي للاثر السمع بصري عبر المزاوجة ما بين بنية الصورة ومكوناتها مجتمعة في تحديد الشكل وبين بنية الصوت (بعناصره " حوار ، موسيقى ، مؤثرات صوتية ، صمت " يشكل مستويات اضافية للمعنى ويهيئ تأثيرات حسية عاطفية تزيد من نطاق وعمق وكثافة تجربتنا الى مدى ابعد مما يمكن بلوغه من خلال الوسيلة المرئية وحدها) (Al,bidhany,2012,P.39)، الصوت يساعد على ايصال مضمون التصميم وتحقيق فهم التأويل من خلال ما تقدمه برامج صناعة بنية الصوت ، وعليه الصوت اصبح عنصر وجزء واقعي محسوس مع بنية الصورة " التصميم " في عالم انتاج التصميم ، كونه نظام يحكم سطوته التأثيرية والتفاعلية البنائية في هذه العناصر وبالأخص فيما يتعلق بكيفية وجودها وقوانين تطورها ، وما ينتج من الوجود الواقعي المنطقي والدور المؤثر النافع الذي يوفره في ميدان العمل التصميمي ونتائجه في مساحة التصميم الحديث والإفادة من الامكانات الجديدة التي وفرتها التقنية الرقمية على تطور فكر العمل التي أدت إلى ظهور ما يعرف بالصوت الرقمي الذي دفع باتجاه (ايجاد أسلوب خاص به يتميز في خلق اجواء وبيئات تفاعلية مع المشاهد ، حيث لم يعد المشاهد يرى ويسمع ما يجري على الشاشة من الخارج ، بل ويفضل الصوت الرقمي المحيط الذي يحيط بالمشاهد بـ " 360 " درجة، حيث اصبح المشاهد كأنه داخل الشاشة ومتفاعل مع ما يرى ويسمع)(Al, bidhany,2012,P.42)

الإجراءات

منهج البحث:-

اعتمد الباحث المنهج الوصفي [*] لغرض التحليل والنقد ، وذلك لملاءمته موضوع الدراسة الحالية ، بما يتيحه من إمكانية في إجراءات التحليل والنقد بغية تحقيق هدف البحث.

تحليل النموذج

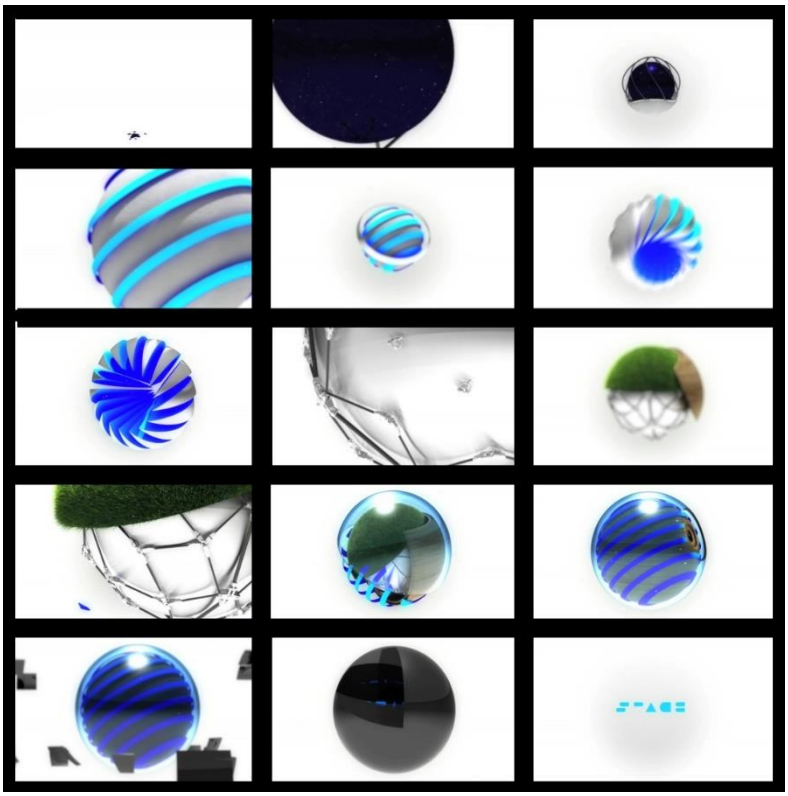
نوع التصميم : تصميم متحرك

فكرة التصميم : فاصل رياضي .

سنة التصميم : 2017 .

مكونات التصميم :آلية انشاء التصميم تعتمد طريقة التوالد التركيبي الحركي للعمل .

[*] يستخدم المنهج الوصفي اذا كانت الغاية من اجراء البحث، هو وصف ظاهرة او حالة او حادثة في البيئة الطبيعية او الاجتماعية.ينظر : موفق مظلوم الربيعي ، اصول البحث العلمي (دليل الباحث في مجال التصميم)، مكتبة الفتح، جامعة بغداد ، 1999 ، ص24 .



أولا : تصميم صوري يتكون من : " تصميم كرة sphere .

ثانياً : تصميم صوتي " موسيقي ومؤثرات " .

زمن التصميم : " 56 " ثانية .

العمل التصميمي يتكون من مقاطع مشاهد خمس ، وظفت مع بنية صوتية تمتازبان لها ايقاع معزز عبر وجودها في بنية الكرافيكي الرقمي لتحقق تاثيرات ايحائية دلاليه على المنظومة التصميمية على المتلقي عبر ما يتوفر من قراءة فاعلة لبنية الصوت والتفاعل الصوري معها كمضمون مترابط الوحدات الحركية لكل نقطة مندرجه في سياق المعنى بدءً من ظهور اللقطة الاولى تجمع قطرات على ارضية بيضاء وصعوداً الى تكوين شكل دائري منتجاً عمقاً بصرياً باستخدام شكل بلون ازرق غامق.

يركز حضور الصوت على انشاء صورة متطابقة مع صفته السمعية وبناء عرض مشهدي متسلسل للقطات تكمل بعضها تتحقق عبره رؤية فكره بصيغة حركية صوتية ، البناء الصوري يسهم في تعزيز محاكاة الصوت في تكامل طبيعة التصميم ، ويشتركان في تبادل ادوار الاثر المضموني لمعنى الشكل التصميمي كاملاً المتمثل بتصميم شكل كروي " Sphere " يتم عرض تفاصيله انطلاقا من ولادة ظهور حركة الجسم صعوداً الى مركزه لتتوالى عملية بناء الشكل التي تراكبت ليظهر بشكل متتابع من خلال توظيف باداء حركة كاميرة مع ايقاع الموسيقى وحركة الجسم الكروي لنجد " الكاميرة " في الثانية رقم " 7 " تاخذ لقطة امامية " للكرة " من ثم

تاخذ لقطة في زمن الثانية " 11 " وتبتعد لتولد احساس بنوع كتلة الكرة ضمن الفضاء ، ان للبناء المتتابع المتوالد لاكثر من جسم يعطي ايحاء بمقدار البناء ليمنحها طبيعة تكوين واقعي ناتج من مسار من اجزاء كرات متنوعة الملمس يرمز كل واحد منها الى جزئية من فكرة واحدة من ضمن عناصر ملعب رياضي ما ظهر في زمن الثانية " 18 " ، ينشط فعل التحول لخصائص الصورة بالافادة من ايقاع الصوت من حيث تصاعد الايقاع الصوتي وانتقاله في درجات تتلاءم مع طبيعة عناصر التصميم " الصورية " وتحولاتها وهو ماظهر في زمن التصميم لكل من الثانية " 18 " حتى زمن الثانية " 21 " ، استخدام المؤثر الصوري في بنية التصميم مثلت حلقة تواصل مابين فاعلية الاشكال المرئية والصوتية المسموعة في زمن الفاصل عند كل من الثانية " 1 ، 3 ، 5 ، 6 " ، خصيصة الصوت الجزئية وعلاقتها بالمعنى العام لتناوب الايقاع الصوتي تبرز ما بين متصاعد ومنخفض متقطع ومستمر في دعم حركة عناصر التصميم ما بين الاشكال المجسمة وكتلتها كوزن صوتي وبصري بين نوع البناء الصوتي المستند في التصميم على بناء الصورة بشكل يبين توظيف واستخدام مؤثر صوتي ذي نغم هادئ نابع من نقاوة الشكل وصفاءه الصوري ليبدوا الصوت صادر من حركة تلك الاشكال واقعياً صنع وفق الفكرة والحركة لهذا التاثير بالاعتماد على ما توفره برامج التصميم الصوتي " الهندسة الصوتية " في بناء مؤثر سمعي مشترك مع بناء موسيقي .

اسهمت البنية الصوتية في التعبير عن بعد التصميم العاطفي الانفعالي وانعكاسه في حركة الكرة وانبثاقها كشكل دائم الحركة مع قدرته على تنشيط الايقاع الصوري ، كما أوضح المقومات التعبيرية التي تحاول اجزاء التصميم انتاجها عبر امتلاكها لصفة اللامألوفية مما ولدت صورة ذهنية تمتلك خاصية سرعة التلقي واستقبال الحدث بالاستعانة بقيمه التعبيرية وما تحملة من بلاغة في الاختزال لمعنى الشكل المُصمم ضمن نطاق زمني تؤدي فيه كل لقطة التمهيد الى انتاج مفهوم يمهد لمرحلة فعل حركي تصميمي ينتج مشهدا دراميا مبنيا وفقاً لسياق قصصي ينعكس أثره على تجسيد البعد الواقعي للمكان والزمان من خلال الفعل الدرامي من بناء شكل " الملعب " بطريقة مسح ضوئي من زمن التصميم في ثانية " 4 " ، الأمر الذي يؤدي الى اشباع المشهد بالحيوية بفضل الايقاع المتناغم للصوت يولد حوارا ما بين الفكرة ومعناها لدى المتابع للمشهد ، ودور الصورة في تجسيد المعنى للمشهد مستعينا بقدرة على تحقيق القوة الانفعالية والعاطفية من استجابة تتلاءم مع حركة الايقاع الصوتي ، تؤدي الى انتاج الشد الانتباهي ،الترقب ، التشويق " بين اجزاء التصميم واجزاء الصوت ليتم منحهما مساحة في التعبير تنشط من خلال مشاركة الصورة في تعبيريتها بالاستناد على الصوت وانشاء تخاطبية تركزت على متابعة الصورة وتجمع تفاصيلها المتسلسلة والكشف عن معنى الرسالة الابلاغية بتوالد حركة الاقواس في نطاق البنية الشكلية وظهور التكوين الشكلي في تركيبة تحولية استعارت الوانها من لون " الملعب " مؤكدةً بذلك استمرارية العمل من اول لقطة انبنى عليها التفاعل الصوري والايقاعي بانسجام حتى ظهور كلمة ببنيتها اللونية .

ادى الصوت كبنية الى دعم مضمون البعد الوظيفي والجمالي والعاطفي في المنظومة التصميمية ومارس اشباع وإغناء المشهد بالإحساس وعزز بناء ايقاع التصميم بصرياً ، فضلا عن مساعدته بالتمهيد لعملية الانتقال بين اللقطات بصورة منطقية ومرنة وباتساق محبوك بي اجزاءه ضمن تفصيلات التصميم ، ادى بالنتيجة الى ربط مراحل بناء التصميم منذ بدايته حتى نهاية العرض بشكل لا يشوبه التعقيد الفكري ليؤدي

حضور في الذاكرة وفقاً لسياقات التلقي لعامل رسوخ الشكل في ذهنية المشاهد وتذكره من خلال رسوخ ايقاع الصوت وثبات معامل دلالاته السمعية بشكل يتوافق مع الاشكال المجسدة والمكونة للتصميم واستحضار تلك الاشكال ذهنيا عند سماع الصوت ليتحقق لدينا رسوخا مضافا الى الرسوخ الشكلي وهو المتمثل بالسوخ الدلالي المنطقي الصوتي .

نتائج البحث :

ظهرت جملة من النتائج هي:-

1. التوافق الحركي للعناصر البصرية في التصميم ركز على دور البنية الصوتية بطريقة كونت بنية كرافيكية واحدة والذهاب نحو التأثير بالمشاهد بصورة ايجابية لتحقيق الغرض الوظيفي .
2. عامل الزمن انجز في بنية التصميم ايضاح من ودجود للبعد الحركي عبر تفعيل شكل الايقاع الصوتي المتحقق من تراكب العناصر وتداخلها في بنية التكوين الواحد وارتدادات التكوينات المادية الافتراضية والمحاكاة الصوتية الناتجة عن تفاعلاتها.
3. التراكب البنائي الكرافيكي حقق صورة بصرية للفكرة متفاعلة مع الحركة وفق النسق والبعد الاشتغالي للوصول الى اهداف دلالية في تحقيق بنية الصوت .
4. تم التعامل مع فضاء التصميم وفق بنائية التوظيف اللوني متمثلا بالاستخدام لكل من اللون وتدرجاتهما نحو الابيض لما له من قيمة تسهم بتفعيل نشاط حركة الاشكال بصريا ضمن نطاق منظومتها لتحقيق البعد الحركي الذي عزز دور الصوت كبنية اساسية وداعمه.
5. تفعيل التراكب البنائي للايقاع الصوتي اكد عامل الزمن في بنية التصميم لايضاح البعد الحركي المتحقق من تراكب وتداخل مع البنية البصرية لانتاج مشهد ديناميكي للفكرة عززت قيمة الشد البصري .

الاستنتاجات :

يشير الباحث بعد الانتهاء من النتائج إلى الاستنتاجات الاتية :

1-يؤشر توظيف بنية صوتية مع البنية البصرية الكرافيكية الاهمية في تحقيق البعد الجمالي والوظيفي ، كون البنيتان تمثلان ترجمة حقيقية للفكرة كدلالة لقيمة التوظيف الواقعي للاشكال مما يوحي بوجود الحركة في العمل التصميمي الرقمي .

2-الاهتمام بالبنية الصوتية وتفعيل دورها مرتبط بوظائفيته وقيمته وغالبا الوضوح في عرض المضمون فضلا عن المطواعية في التعامل مع التصميم ، لذا عد عاملا لا غِنى عنه في آليات التعامل الفكري والبصري الحديث الذي يشغل المصممين ودوره بتعزيز واثراء القيم المتصلة به .

3-تضمين الصوت يؤشر واقع متغير في فضاء التصميم وفي اشكال العمل وعناصره ، ما يعني الجمالية والمطواعية التي إنبنت عليها منظومة بناء التصميم الكرافيكي الرقمي .

References:

1-Ismael .Sh.*Art and design*.alqahera. Publishing the author Nasser city.

2-Ismael.M. (2003). *The Creative Experience is a study of the psychology of communication and creativity.* Damascus. Arab Writers Union.

3-Intesar.rasme&Al, wasete.kh. (2011). *Digital design and modern communication technology*. Baghdad.Dar al, frahede.

4- abed, Aead.h. (2008). *the Art of Design*.shareqa.P1. Department of Culture and Information.

5-Al, bidhany.Hikmat. (2012). *Sound in film and television*. Beirut. Corky Press. Academy of Arts.

6- Al, bidhany.Hikmat. (2011). *Aesthetics and Audio Technologies*

. Beirut. Corky Press. Academy of Arts.

7-Al, Azawe.Hikmat.R. (2004). *Attraction in the structure of Iraqi magazine covers designs*. Baghdad. PhD thesis.

8-Hamde.KH. (1975). *Artistic appreciation*. Beirut. Arab Center for Culture and Science.

9-Al, Najar.Salwa. (2010). *Receiving grammatical aesthetic in the technical text*. Beirut. Tanweer for printing and publishing.

10-Al, Askare.Sleman. (2000). *Expression in color Prospects of plastic art*

. Kuwait. *Al-Arabi Magazine*, Ministry of Information.

11- Froed, Sigmund. (1980). *Perception.* Al, Qahera. Crescent Library.

12-Al, Soaee, Abd.Azez. (1984). *the art of making journalism is past, present, and future*. Tripoli. Public establishment for publication, distribution and advertising.

13-Athraa.Mohamad. (2016, Jun14). *The expressive and aesthetic role of the scenes in the initiation speech the picture*. AL, Academy. (80)

14-Al, Kamel, Faraj. (1985). *the influence of the means of communication the psychological and social foundations*. Al, Qahera. Arab Thought House.

15-Qasem.H.S. (1982). *the psychology of color and shape perception*. Baghdad. Ministry of culture and media.

16-Al, Maqere.Mohamad. (1999). *Figure and discourse are an introduction to a phenomenological analysis*. Beirut. Arab Cultural Center.

17-Al, baseone, Mahmoud. (1964). *the innovative process* .Al, Qahera. Knowledge House in Egypt.

18-al, Rubaee, Mofaq, M. (1999). *The origins of scientific research*. Baghdad. Al-Fateh Library.

19-Nathan.Nobler. (1987). *Vision Dialogue*. Baghdad. Dar Al, Mamon.

20-Najid.Jibare.A. (2013). *Semantic integration between audio and visual effects in children's theater*. Baghdad. Master Thesis.

21-Abo, sedaa.Hesham.J. (2003). Time is the fourth dimension in the design of urban spaces. *Emirates Magazine For engineering research*.

22- Frederick P. Brooks, Jr. (2010) .*the design of design*, USA, Pearson Education, Inc.

23-http://ejabat.google.com/ejabat/thread?tid=1a3f80a9ee488ae1

24-http://maamri-ilm2010.yoo7.com/t568-topic.

25-http://www.adabfan.com/composition/10426.html

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/343-356

Sound Structure and Attraction Effectiveness in Graphic Design Field

Moneer jibary Ali[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020

Date of receipt: 5/9/2020…....Date of acceptance: 11/10/2020….....Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract

What concerns the research is employing the modern technology in a compatible way, because it has multiplied with the visual working functions and has grown in a special way with the development of the digital graphic design field which represents a crystallization product according to investigation and experimentation mechanism within the field of the scientific research in the design field and development of the skills of the first designing worker, who always seeks to find working and functional structures in order to produce a design with a clear meaning by utilizing the technological abilities including the acoustic technologies and their effect on the recipient due to the development of the design type functionally and aesthetically, which enhances confidence in his achievement to produce different useful design formats. Those interested in this field circulated some of the achievements for the purpose of studying the dimensions of the works that have been presented in order to get benefit from them, consequently paved the way to see products done for the sake of building conceptual formats based on the idea and its industry in the specialty in order to develop the designer's intellectual skills. According to that, the researcher organized his research into four chapter as follows:

The first chapter includes the study problem through knowing:

What are the levels of the sound effect as a structure in the digital graphic design?

The second chapter consists of the theoretical framework, and contains two section:

1- The sound is an attraction enhancing element in the graphic design.
2- The significance of the sound effect in the picture.

Then the research procedures and the analysis are included in the third chapter. The fourth chapter includes the results and conclusions.

Keywords: sound, significance, picture.

[1] Iraq media Network, moneer_j1975@yahoo.com.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/357-374

التنظيم الشكلي في الفضاءات الداخلية للمختبرات الطبية

نورعامرعلي[1]
فاتن عباس لفته[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2018/1/10 , تاريخ قبول النشر 2018/1/23 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

ملخص البحث:

تشغل الفضاءات الداخلية الطبية اهتمام واسع , لما توفره من رعاية صحية للمرضى ,فلابد ان يُهتَمْ بها من الجانب الوظيفي(الادائي), لتحقيق الراحة البصرية والنفسية والجسدية لغرض الوصول الى الاداء الجيد للكادر الطبي, ولهذا وجد ضرورة التعرف على تلك الفضاءات الداخلية بشكل اعمق , وهل انها ملاءمة للمرتكزات التصميمية المتعارف عليها؟ , لذلك تم تسليط الضوء على الفضاءات الداخلية للمختبرات الطبية, وقد تناول البحث المشكلة واهميتها والهدف وتحديد المصطلحات, وشمل الإطار النظري مبحثين، فتناول المبحث الأول الشكل وخصائصه والعناصر المعرفة للفضاء الداخلي وأما المبحث الثاني فهو التنظيم الشكلي في الفضاء الداخلي للمختبرات الطبية والعناصر البصرية, أما إجراءات البحث فقد اعتمد البحث المنهج الوصفي في تحليل العينة عن طريق استمارة التحليل التي شملت محاور نتجت عن مؤشرات الاطار النظري , وقد تم اختيار عينة البحث بشكل قصدي, وفي نهاية الدراسة البحثية يتم عرض اهم النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات , ومن ابرز النتائج البحثية للدراسة الحالية :

1. لم تتحقق الخصائص الوظيفية والبصرية لفضاء المختبر في مستشفى بغداد التعليمي بشكل يناسب الوظيفة المؤدات اذ اتسمت بجزئية التعبير لتلك الخصائص على عكس فضاء المختبر في مستشفى النعمان العام.
2. اتسم التنظيم الشكلي للفضاء في مختبر مستشفى بغداد التعليمي بهيئته البسيطة التي عززت من توزيع قطع الاثاث الا ان الكثرة العددية اثرت سلباً على حركة الكادر الطبي اذ كان غير مدروساً مع مساحة الفضاء، بينما تحقق التنظيم الشكلي في مختبر مستشفى النعمان العام، بشكل يلائم الفضاء ويناسب وظيفته وحركة المستخدمين مما تعزز عبر التنظيم الشكلي للأثاث

[1] طالبة دراسات عليا/كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد. alndawinoor@gmail.com .
[2] كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد, faten.Lafta@cofarts.uobaghdad.ede.iq .

مشكلة البحث:

يهتم التصميم الداخلي بالفضاءات الداخلية باختلاف اصنافها وانواعها بما يتلاءم معها ويسهل استخدامها ومن ضمنها الفضاءات الداخلية الطبية بشكلها العام , لما تمتلكه من حلقة اتصالية مع كافة افراد المجتمع باختلاف فئاتهم العمرية والجنسية والثقافية, وما تقدمه لهم من رعاية صحية على مختلف الاختصاصات الطبية , ان الاهتمام بالتنظيم الشكلي للفضاءات الداخلية يجعل عمل المصمم الداخلي ذو خطوات مدروسة وواضحة التفاصيل ويساعده على الالمام بكافة الجوانب الادائية , ولهذا توجهت الباحثة بالتساؤل الاتي / **ماهية التنظيم الشكلي في الفضاءات الداخلية للمختبرات الطبية ؟ .**

اهمية البحث:

1. يوضح البحث التنظيمات الشكلية لتصاميم الفضاءات الداخلية للمختبرات الطبية من الناحية الوظيفية (الادائية , الجمالية) في التصميم الداخلي.
2. زيادة المعرفة لمفهوم التنظيمات الشكلية في الفضاءات الداخلية للمختبرات الطبية في المستشفيات وامانة العاصمة والتخصصات المناظرة.

هدف البحث:

الكشف عن التنظيم الشكلي في الفضاءات الداخلية للمختبرات الطبية.

حدود البحث:

الحدود الموضوعية: دراسة التنظيم الشكلي في الفضاءات الداخلية للمختبرات الطبية.

الحدود الزمانية: تتناول المختبرات الطبية للفترة الزمنية المحددة من(2015-2016).

الحدود المكانية: المختبرات الطبية (مختبرات فحص الدم) في المستشفيات الحكومية في العراق – لمدينة بغداد- ضمن جانب الرصافة .

تحديد المصطلحات:

التنظيم لغةً : يقول ابن منظور بأنه " النظم –التأليف ,نظمه، ينظمه ,نظماً ونظاماً ، فإنتظم ,اي جمعته في سلك والتنظيم مثله، ونظم الامر على المثل وكل شيء قرنته بآخر أو ضمن بعضه الى بعض فقد نظمته-منظومة ,جماعة ومجتمع وتجمع وهو درجة لناتج عملية الاشياء حسب قاعدة معينة, تجعل هذا الجمع ممكناً وهو الصفة التي تظهر النظام والترتيب" (Ibn Almunther,1966,P.176)

وفي اللغة الانكليزية "الكلمة التي تقابل النظام "Order" وهي مشتقة من اللاتينية (ordo,ordin) وتعنيان ترتيب " arrangement" من الفعل ordiri والمعاني المرتبطة بكلمة "order" هي الترتيب والتنظيم organization, منظومة (AlBalabki,1982,p.63) "system arrangement

إصطلاحاً:"هو التوفيق بين مفردات متنوعة لخامة او مجموعة خامات تعطي في النهاية تنظيم متكامل لتلك المفردات من حيث الموضوع والشكل ".(Nobler ,1987 ,p.98)

الشكل لغةً: "الشكل بالفتح يعني الشبه والمثل, والجمع اشكال وشكول-AlBalabki,1982,p.379 (156). "

الشكل اصطلاحاً: ثمة شكل والمعنى الادراكي الحسي "هو شرط فردي, للتشخيص الادراكي الحسي للمحتوى" وثمة شكل بالمعنى البنائي وهو" تناغم معين او علاقة تناسبية للاجزاء مع الكل وكل جزء مع الاخر يمكن تحليله".(see :Malkin ,1982)

التنظيم الشكل: "مجموعة الخصائص الشكلية على مستوى الكل للهيئة تأثر بطبيعة تلك الخصائص للجزء ومستوى علاقة الجزء بالكل المتكامل".(see :Zunda ,1982)

التعريف الاجرائي: هو تنسيق العناصر الشكلية التصميمية مع بعضها البعض، لجعلها وحدة متماسكة ضمن الفضاء الداخلي.

الفضاء الداخلي اصطلاحاً:

"هو تكوين بيئة داخلية محدودة وذات تعبير حسي وجمالي وحضاري وزماني واقتصادي ونفسي لإداء الفعاليات الانسانية وانشطتها بكفاءة عالية" (Al amary,2005,p.7)

المختبر لغةً: "استخبر، استخباراً فهو يستخبر، والمفعول مستخبر ,وهو فاعل من اختبر، مختبر المعلومات ممتحن لها, استخبره عن الامر طلب منه ان يخبره حقيقته، سأله عنه والتمس معرفته استخبره عن صحته" . (Ibrahem,1960,p.868).

اما **منظمة الصحة العالمية** فقد عرفته بأنه (من المقومات الاساسية لمكافحة الامراض والكشف عنها لما تقدمه من اختبارات للتشخيص والترصد ومراقبة المعالجة على مستوى من مستويات نظم الرعاية الصحية).(health world organization journal,2000)

التعريف الاجرائي للمختبر: هو فضاء داخلي يستوجب فيه توفير كافة العناصر التصميمة فيها بالشكل الذي يحقق الراحة النفسية والبدنية للمستخدم ,لا سيما المريض , بتقديم الخدمة , للمريض عن طريق التشخيص الطبي ومعالجته, للوصول الى حالة الكشف المبكر عن المرض **الاطار النظري**

المبحث الاول: الشكل وخصائصه والعناصر المعرفة للفضاء الداخلي

نظراً لما يمتلكه الشكل في الفضاء الداخلي من اهمية تستدعي على المصمم الداخلي, ان يراعي كل ما يخص الشكل ومفرداته وعناصره, التي كلما احسن المصمم من تصميمها بالشكل الصحيح, كلما ساعد على ترابطها مع بعضها البعض للوصول الى شكل ذو قيمة نفعية ادائية توفر حاجات مستخدم الفضاء الداخلي, ولان الشكل هو العنصر الاول الذي يتعامل معه المصمم الداخلي فمن الضروري ان نوضح الجوانب التي تتناول الشكل من خلال معرفة خصائصه, التي سوف يتم تناولها من خلال جانبين هما (البصرية و الإدائية)

1.**خصائص بصرية :** "ان اهمية هذه الخصائص تتحقق عن طريق الهوية المعرفة للشكل, فضلاً عن تأثير الهوية في الشكل, من خلال زاوية النظر والبعد عنه (ووضعية المتلقي) وتأثير الضوء" (Kadim,1984,p.77), **التي تتحقق من خلال:**

أ-الهيأة: تمثل "مجموعة الاشكال في اتجاهات متعددة تجتمع فيما بينها, مكونة مجسم هندسي وغير هندسي ذات حيز في التصميم وتحمل حجماً, وتشكل كتله في ذلك الفضاء سواء إكانت فارغة أو غير فارغة مكونة متوازي المستطيلات أو مكعباً أو هرماً أو مخروطاً أو كرة أو اسطوانة

وغيرها"(Alasaadi,2010,p.6), **لذا فالهيأة تشكل جزء مهم في الفضاء الداخلي كونها تجسد نتاجاً حجمياً فيه من خلال الخطوط او الأشكال ذات الإتجاهات المتعددة.**

ب-**الحجم:** هو "من الخصائص المرئية للشكل وهو صفة للامتداد والاتساع, ويكون متنوعاً من حجم صغير الى حجم كبير، اذ اننا نقارن الاشكال بالأحجام، فقد تبدو الاشكال صغيرة او كبيرة تبعاً لنسبتها الينا، وللحجم ثلاثة ابعاد, إذ يتكون مجموعة من المستويات باتجاهات متعددة, ويتخذ شكل كتلة صلبة او مجوفة (فارغة) في الحقيقة هذه الاشكال هي اساس التصميم الداخلي"(Zainb,2009,p.24),**فالحجم يسهم في إحساس المتلقي بصغر او كبر الأشكال ذات الخصائص المرئية في الفضاء ويعطي بعداً آخر لها لينتج عنه إمتداداً وإتساعاً لرؤية المتلقي وتبرز حقيقة تلك الأشكال له.**

ج– **اللون والإضاءة:** وهو أحد مظاهر الفنون وجزء من خبراتنا الادراكية لتمثيل الجانب الظاهري، لإي شكل وهيئة ، ويرتبط بالضوء بشكل متلازم له , وإن الضوء أصل اللون فالضوء الأبيض يمكن تحليله الى ألوانه الأصلية, ويمكن تجمع هذه الالوان لنحصل من جديد على الضوء الابيض، فعند وجود الضوء يوجد اللون وان طبيعة الضوء تؤثر على طبيعة الالوان , فنجد ان الالوان تختلف في مظهرها تحت ضوء النهار عنها تحت الاضاءة الصناعية (Al Chalabi,1998,p.65), **لذا يمثلان إحدى العناصر الأساسية في التصميم الداخلي, إذ يؤثران من خلال تنظيمهما الشكلي على طبيعة الإدراك الحسي (البصري) للمتلقي عند رؤيته للأشكال المكونة للفضاء الداخلي فضلاً عن الإنعكاس الإيجابي أو السلبي في نفس المتلقي الذي يتوقف على الإختيار الأنسب للإضاءة أو اللون بما يتوافق مع طبيعة الوظيفة (الأدائية والجمالية والتعبيرية).**

د-**الملمس:** "يدل على الخصائص السطحية للمادة, ويمتلك سطحاً له خصائص معينة, التي قد توصف بالنعومة او الخشونة ونستطيع ادراك ملمس الهيئات, من خلال الملمس البصري الذي يعتمد على حاسة البصر, ويأتي ذلك من خلال الخبرة العميقة في الرؤية والمشاهدة" (Ronack,2002,p.16), **فضلاً عن توافر الإضاءة في الفضاء الداخلي** "والملمس اليدوي ويعتمد على اصابع اليد في الاحساس بالملمس ويحصل في حالة انعدام الاضاءة في الفضاء الداخلي, فيتم التحسس بواسطة اللمس, وهنا تكون العلاقة مباشرة بين المادة وحجم الانسان" (ronack,2002,p.16).

د-**الاتجاه:** "لكل اتجاه في الفضاء الداخلي تأثيره على المتلقي مع ما يعطيه من ايحاءات معينة وفي الفضاء الداخلي, وهناك اربعة اتجاهات اساسية (عمودية ,افقية) مائل الى(اليسار واليمين) وهذه جميعها تدل على اشارة واضحة التعبير، فالاتجاه الافقي على سبيل المثال يمثل التوازن والثبات والاتجاه المائل يمثل الحركة"(albazaz,2001,p.15-16), **لذا فالإتجاه يعطي تأثيرات حسية متباينة لبصر المتلقي من خلال التعدد والإختلاف في طبيعة الإتجاهات لكل عنصر في الفضاء الداخلي.**

2.الخصائص الادائية:

أ-**التعبير:** يعد احد عناصر العملية التصميمية في التصميم الداخلي ومكمل لها والاداة, التي تضع التواصل ما بين المصمم الداخلي والمستخدم لذلك الفضاء الداخلي، فالتعبير واسطة نقل الافكار والمعاني, التي تتجسد من خلال الشكل التصميمي, وتختلف المعاني, التي يتم ايصالها من قبل المصمم وفقاً للأفكار

والمعتقدات والظروف البيئية والاجتماعية, ويكون المصمم متأثراً بها, فضلاً عن النظم التصميمية السائدة لزمن التصميم.(Al Obidi,2004,p.73).

ب-**المعنى:** شغلت فكرة المعنى الفلسفة المعاصرة والتحليلية وقد ذهب الفلاسفة مذاهب شتى في تحليلهم لكلمة (المعنى) فمنهم من ذهب الى ان الاشياء الحسية الموجودة في العالم الخارجي, التي تشير اليها الكلمات هي معاني هذه الكلمات ومنهم من ذهب ان المعنى هو المعنى بالبنية فمعنى اي شيء لا يظهر الا من خلال تعريف علاقته بالهيئات الاخرى ضمن السياق الذي يوجد فيه, وبذلك تعمل البنية على اظهار الخواص النهائية والمعنوية لنظام معين من العلاقات (Nyberg,1080,p.166), كما تتمتع الوظيفة بمكانة خاصة في التصميم الداخلي لدورها الاساسي في العمل التصميمي عند تصميم الفضاءات الداخلية، فالمصمم الداخلي يتعامل مع الشكل والوظيفة بصورة متلازمة ومتناسبة، وحتى يكون الشكل مميزاً يعمل المصمم على ابداع حالة من التوازن بين الشكل والوظيفة مع الاخذ بالاعتبار القيم الجمالية والفنية, من خلال استخدام العديد من الوسائل واهمها الخامة (مواد الانهاء) او استخدام العناصر التكميلية (Robert,1982,p.37),**ان العلاقة بين الشكل والوظيفة هي علاقة مترابطة اذ لا يمكن تحقيق الوظيفة من دون وجود الشكل في الفضاء الداخلي ويتضمن اشكال الفضاءات الداخلية وتنظيمها بشكل مدروس, لتحقيق الجانب الوظيفي(الادائي),إذ تختلف الوظيفية من فضاء لاخر تبعاً الى طبيعة كل فضاء داخلي والنشاط بتعبيرية المستخدم فيه عبر المادة وهيئتها التصميمية.**

المبحث الثاني: التنظيم الشكلي في الفضاءات الداخلية للمختبرات الطبية

التنظيم الشكلي في الفضاء الداخلي:

"أن إي عمل ينجز, لابد ان يتم بشكل نظامي تناسقي ليؤدي الغرض المطلوب بتبلور هذا المفهوم ويتأكد لارتباطه العضوي والاساسي في التصميم في جميع خطوات العملية التصميمية, ابتداءاً من الفكرة ومروراً بتنفيذ هذه الفكرة في الفضاء الداخلي, فعملية التنظيم هي عملية بناء وتركيب فهو اداء تجريبي للاكتشاف والابتكار لتحقيق وحدة الاجزاء ذات الخصائص المتنوعة لتؤدي كل منها وظيفة محددة, فيتمم احدهما الاخر في حلقة متصلة موحدة الاهداف والنتائج, ليمثل كيان منظم يجمع بين الاجزاء لتؤلف في مجموعها تركيباً كلياً موحداً" .(Mahdi,2001,p.52) **لذا فهو يمثل عملية تصميمية يجري من خلالها تجميع الأجزاء المؤلفة للفضاء الداخلي التي تحقق الوحدة والترابط لغرض تحقيق نسق يخدم الغرض الوظيفي فيه, ويعتمد على انواع تنظيمية تستخدم في الفضاءات الداخلية وهي :**

أ-**التنظيم الخطي**: وهو اكثر انواع التنظيم استعمالاً, ويتميز بإعطاء اتجاهاً طولياً للفضاء الداخلي, كونه يوضح الشكل البسيط لمجاورة الفضاءات وتتابعها ضمن المبنى الواحد, فهو له بداية ونهاية .

ب-**التنظيم المركزي**: هذا النوع من التنظيم تكون فيه السيطرة مركزية للفضاء الرئيسي على الفضاءات الثانوية, ليحقق الالفة الاجتماعية والمجاورة, إلا ان امكانية التوسيع فيه المستقبلية ضعيفة جداً .

ج-**التنظيم التجميعي**: يجمع هذا التنظيم بين التنظيم الخطي والمركزي, اذ له بداية واحدة واربع نهايات مفتوحة .

د-التنظيم الشعاعي: هذا النوع من التنظيم يكون غير مألوف, ويمتاز بالغرابة بسبب اختلاف التوجيه والفضاءات المتروكة بين الاجنحة, اذ يجعل الحركة ضعيفة بين الاشكال المحيطة اما امكانية التوسيع فهي عالية.

هـ-التنظيم الخلوي: هذا التنظيم يؤدي الى الشعور بالضياع وفقدان الاتجاه بسبب الفوضى والتعقيد, الا انه يوفر التداخل والاحتواء والتجاور ما بين الفضاءات, وامكانية التوسع في هذا النوع عالية كونه غير مرتبط بالشكل الهندسي الواحد (Althafe,1993,p.25).

الفضاءات الداخلية للمختبرات الطبية: يتطلب تصميم فضاءات المختبرات الطبية توافر شروط ومواصفات تختلف عن تصميم أي فضاء آخر, إذ يستوجب على المصمم العمل بها كأسس تصميمية خاصة وبما يتناسب مع وظيفة الفضاء واهميته والمرتبطة بالجانب النفعي, لذا يستدعي تصميمها على وفق تلك الشروط والمبادىء لتسهم في تحديد عناصره,و تتكون من اقسام عِدة وهي :(مختبر بنك الدم – فحص امراض الدم – مختبر الهرمونات – مختبر الكيمياء الحيوية السريرية – قسم الاستقبال), كما يعد قسم الاستقبال المذكور مسبقاً ,هو فضاء لإستلام العينات المختبرية من المرضى واستقبالهم ايضاً والتعامل معهم بشكل مباشر من قِبَلْ اخصائي المختبر او فني اخصائي .(www.e_moh.com) "مع توافر فضاءات اخرى كالحمامات المنفصلة او المتصلة معه, كذلك تتوافر فيها الاضاءة المناسبة (طبيعية _صناعية) والتدفئة والتبريد ومختلف اجهزة الضغط والكثافات , وتستخدم تجهيزات اخرى مثل الاثاث (الخزائن القابلة للحركة والثابتة والمناضد والطاولات مفردة ومزدوجة, التي تكون قريبة من الجدار لتعطي رؤية جيدة), واجهزة القياس ومواضع الصرف الصحي ومغاسل" (Ernest,2004,p.252), **وان من التنظيمات الشكلية الدارجة لهذه الفضاءات هي التنظيمات الخطية والخلوية, لما تتمتع به من صفات في الانسيابية والمرونة الحركية لمستخدمي تلك الفضاءات الطبية بمكوناتها التأثيثية.**

العناصر المحددة لفضاء المختبر وتشمل على كلٍ من: المحددات الافقية:

1.الارضيات: تجسد الأرضية المحدد الأفقي الأكثر فاعلية والعنصر الأساس لتحقيق الأغراض الوظيفية لمستخدم الفضاء من خلال مختلف الفعاليات والأنشطة اليومية للمستخدم, لذا ينبغي أن تلاءم وظيفة الفضاء من الجانب(الأدائي والجمالي والتعبيري)"فأرضية المختبرات الطبية يجب ان تتميز بالاستقرار والعزل الصوتي والامان والراحة والمظهر الانيق, قليلة الكلفة, ومقاومة للأحماض والمواد الكيميائية ومقاومة للكهربائية لمنع حدوث شرارة ومقاومتها للحريق جيدة وما ينتج من غازات نتيجة الاحتراق, ويجب اختيار الوان تقلل من الاوساخ والاتربة مثل اللون (البيج), وان افضل الارضيات استخداماً في هذه الفضاءات هي ارضية الفينيل (**p.v.c**)".(Ban,2014,p.78) "كما يفضل استخدام الاكساء من مادة الراتنج الصناعي الذي يقدم ارضيات دون فواصل " ملتحمة "إذ يمكن استبدالها وادامتها". (Ernest,2004,p.253)

2.السقوف: "هي من المحددات في الفضاء الداخلي ذات المستويات العلوية للفضاءات, إذ تمتلك من الناحية البصرية الاهمية التي تتلو الجدران في تحديد الفضاءات الداخلية وهي العنصر الواقي الساتر للفضاء"(Farah,2015,p.40), **التي من شأنها أن تنعكس إيجاباً على نفسية المستخدم وإعطاء**

الإحساس بالأحتواء "كما ان هنالك سقوف انشائية من ضمن النظام الانشائي للمبنى وسقوف غير انشائية (ثانوية)تتخذ اشكالاً مختلفة وفقاً لظروف وظيفية شكلية تعبيرية للتغيير من شكل الفضاء الداخلي"(Farah,2015,p.40), **فالتنوع في السقوف يسهم في حدوث حالة من التغايرلتنظيمها الشكلي بما يتناسب مع وظيفتها (الأدائية والتعبيرية والجمالية) للفضاء** , كما يفضل استخدام الالوان التي تعطي صفة السعة والانفتاح لسقف الفضاء في المختبر .(Farah,2015,p.40)

العناصر العمودية:

1-الجدران: "تمثل من المستويات الاكثر فاعلية في الفضاء الداخلي من الناحية البصرية, لتشكل الفضاءات ,كما توفر الحماية والخصوصية في تلك الفضاءآت , التي تطوقها وتشكل بتعريفها مع تحكيمها للفضاء الداخلي, وتحيط بالحركة وتحدها وتفصل عن آخر مع توفير خصوصية صوتية وبصرية لمستخدمي الفضاء الداخلي".(Zainb,2008,p.38), إذ يجب استخدام مواد انهاء لاكساء جدران المختبر الطبي بشرط ان يكون بالامكان ادامتها وتنظيفها بأستمرار وبسهولة مع مراعاة الجوانب الوظيفية,إذ غالباً ما تحتاج جدران المختبرات الطبية مواد انهاء تمتاز بالنقاوة والصلادة والقوة وغير منفذة للسوائل والمواد الكيميائية, ومقاومة للفطريات, ولا تتأثر بتغيير الالوان كما يفضل استخدام اللون الاخضر.(Ban,2014,p.76).**كما يمكن استخدام طلاءات لونية ذات تقنيات حديثة في فضاءات المختبرات الطبية كالطلاء النانوي ليستخدم في انهاء الفضاءات ليعمل على منع التصاق الأوساخ والزيوت وقتل الفيروسات على سطوح جدران المختبرات الطبية وتكون على نوعين جدران انشائية وغيرانشائية على وفق الوظيفة المخصصة في الفضاء.**

العناصر الانتقالية:

1.الابواب:هي "احد العناصر الانتقالية في الفضاءات الداخلية, والتي تمثل انتهاك للجدران وصلة ربط ما بين الفضاءات الداخلية,مع الفضاءات المجاور لها عن طريقها سواء كانت داخلية ام خارجية , لها كيانات ذات هوية تنظيمية معبرة عن هويتها, معرفة تكتسب حيويتها وتنوعها الحسي والوظيفي وتميزها بين فضاء وآخر"(Al Imam,2002,p.115), **فهي تعكس هوية الفضاء فضلاً عن التعبير عن ما هية الفضاء ووظيفته وإحداث حالة من التميز بين فضاءات المختبرات الطبية من خلال طبيعة تنظيمها الشكلي.**

2.النوافذ: وتكون الرابطة بين المختبرات وملحقات الفضاء, إذ تؤسس بشكل عام علاقات بصرية حسية ما بين الداخل والخارج(Al bayati,2005,p.101-102), **فتعبر عن الترابط بين مستخدمي الفضاء والبيئة المحيطة بهم فتضفي راحة نفسية لمستخدمي الفضاء**, ويؤثر حجم وموقع النوافذ على طريقة توزيع الاثاث ضمن الفضاء الواحد ومقياس النوافذ واتجاهها يتحكم بكمية الاضاءة ونوعها, التي تخترقها ليضيء الفضاء الداخلي وفي الفضاءات الداخلية للمختبرات الطبية اهمية كبيرة لما توفره من اضاءة طبيعية وتهوية وخصوصية للفضاء, ومن الضروري ان تصمم بشكل يلائم ويسمح بدخول الضوء والتهوية المناسبين للفضاء الداخلي, وتكون حسنة المظهر وذات اطلالة مناسبة وفي الوقت نفسه

تحافظ على خصوصية الفضاء الداخلي (al bayati,2005,p.101-102), **فضلاً عن دورها الكبير في التعزيز من الوظيفة (الأدائية والجمالية والتعبيرية) للإضاءة الصناعية في فضاء المختبر الطبي.**

3. **اخرى :**"هنالك فتحات انتقالية اخرى (الممرات),تكون داخلية كما في المختبرات الطبية تقع الى جانب النوافذ"(Ernest,2004,p.252),"وتستخدم آلة لفصل الغبار والروائح الكريهة فيه ايضاً, مما يساعد على ايجاد تهوية صحية لمستخدمي المختبر الطبي".(Ernest,2004,p.253), **فهي بذلك تسهم في توفير التهوية التي تساعد على التقليل من الروائح الناتجة للمواد المسخدمة في فضاء المختبروتوفير مناخاً ملائماً لمستخدمي الفضاء.**

4. **السلالم:** "يجسد العنصر الانتقالي بين فضاءات المختبر الطبي ويعطي معاني مختلفة للانتقال العمودي بين مستويات البناء المختلفة لفضاء المختبر, وهو الامان وسهولة النزول والصعود الذي يتعلق بارتفاع وعرض كل سلمه, إذ قد يتحدد فضاء المختبر بمستويات مختلفة تبعاً لمساحة الفضاء والحاجة إليه, ويختلف بالنسبة للشكل والحجم من سلم الى آخر وحسب وظيفته".(alasaady,2010,p.29)

العناصر التأثيثية :

1. **الاثاث:**"يعد الاثاث العامل الرئيس والمهم في تصميم الفضاءات الداخلية ومن دونه لا تكتمل مقومات التصميم الداخلي فهو الوسيط بين الفضاء ومستخدميه"(Farah,2015,p.45), **وأن التطور التكنولوجي ودخول الأفكار الجديدة وظهور الخامات الحديثة تعد أهم العوامل التي أسهمت في تطور الأثاث وبشكل ملحوظ في السنوات الاخيرة ما أستدعى البحث عن تصاميم جديدة تتوافق مع وظيفة كل فضاء في التصميمي الداخلي,** "كما أن تنظيم الاثاث في الفضاء الداخلي تبعاً لشكل الفضاء والوظيفة, مما يسهل عملية الحركة في الفضاء وهو يتمتع بتنظيمات مختلفة كالتنظيم(الخطي,المتوازي,الصندوقي,على هيئة حرف L,على هيئة حرفU, الدائري)".(Farah,2015,p.45),"وتتوافر في المختبرات الطبية مجموعة من الخزائن المتحركة والثابتة والطاولات المعزولة وذات تنظيم يتناسب مع هيئة الفضاء".(Ernest,2004,p.252) , **إذ أن افضل تنظيم هو الخطي او التنظيم على هيئة حرف L, فضلا عن استخدام الالوان التي تناسب كل من المكونات الاخرى للفضاء .**

2. **المكملات:** "تعد من العناصر التكميلية والتجميلية للفضاء الداخلي اذ تضيف صفات جمالية وتعبيرية ,وهنالك مكملات نفعية التي تشمل قطع الانارة الفنية والساعات والخزفيات , التي تعكس شخصية شاغلي الفضاء والستائر والاغطية ,ام الثانوية هي التي تثري الفضاء وتخدم اغراضاً اخرى كالتفاصيل المعمارية, والمكملات التزينية تلك التي تبهج النظر والفكر , وتضيف التشويق , والجمال اليه , وتتضمن العمل الفني والمجموعات التي تحوي معانٍ فردية وشخصية كالنباتات التي تجلب الحياة والنمو للفضاء الداخلي فضلاً عن اللوحات الارشادية". (alasaadi,2011,p.55-56), **وأن التنظيم الشكلي لتلك المكملات في فضاءات المختبرات الطبية يسهم في إثراء الفضاء بصفات جمالية وتعبيرية تنعكس على الراحة النفسية لمستخدميها فضلاً عن وظيفتها الأدائية لاسيما العلامات الدالة التي توجه الحركة البصرية والجسدية للمستخدم والمتلقي في الفضاء وتقوم بالتقليل من حالة الأرباك الحركي فيه.**

3.الاضاءة: يلعب الضوء دوراً مهماً في الفضاء كونه يسهم في عملية إدراك المتلقي والتعريف عن هويتهِ من الجانب الوظيفي (الأدائي والجمالي والتعبيري) فضلاً عن أنه يقود حركة الإنسان ويوحي بالإستمرارية وبذلك فهو المحرك الأساسي لمستخدمي الفضاء إذ تتضح الأشكال للمتلقي من حيث طبيعتها اللونية والملمسية, "حيث ينعكس على سطوح الاشكال للهيئات ويعطي احساساً بالعمق عبر مصدرين , الطبيعي (الشمس) عن طريق النوافذ والفتحات , والصناعي التي تستلم من المصابيح الكهربائية (الفلورسنت , التنكستن), والتي تكون بتصاميم متنوعة في هيأتها التكوينية , والتي تتوزع بثلاثة طرق رئيسة منها الاضاءة العامة التي تشمل كافة الفضاء بطريقة متجانسة ومشتتة , والاضاءة الموضعية التي تتركز بمساحات معينة كإنارة مساعدة لاعمال معينة لا سيما اللوحات والعلامات الدالة , والمركزية التي تعد جزءاً من الموضعية بتركيزها على ملامح معينة داخل الفضاء او حاجات فنية معروضة فيه".(alasaadi,2011,p.41-55),وتكون الاضاءة للمختبر الطبي طبيعية وصناعية, على ان تكون مريحة للنظر ومتينة وسهلة التنظيف والصيانة وذات الوان مناسبة للمستخدم مع مراعاة الجانب الجمالي في اضاءة الفضاء الداخلي, وغالباً يفضل استخدام اضاءة بلون ابيض (Farah,2015,p.57).

مؤشرات الاطار النظري:

1. لتحقيق الجانب الوظيفي(الادائي) عبر خصائصه ، مع إختلاف الوظيفة من فضاء لاخر تبعاً الى طبيعة كل فضاء داخلي وباقي التنظيمات, عبر المادة وهيئتها التصميمية.
2. التنظيم الشكلي (الخطي، والخلوي)، يتمتع في فضاءات المختبرات بصفات انسيابية ومرونة حركية لمستخدميه بمكوناتها التأثيثية.
3. العناصر المحددة للتنظيم الشكلي في الفضاء تكون ذات سمات مقاومة وادامة وصيانتها عبر الزمن والاستخدام مع المحافظة الجانب الجمالي باستخدام طلاءات لونية نانوية كاحبيبات اوكسيد التيتانيوم في الجدران وارضيات الفينيل (p.v.c), ومواد الراتنج الصناعي الذي يقدم ارضيات دون فواصل سهلة الادامة والاستبدال .

منهجية البحث واجراءته

منهجية البحث واجراءاته :اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في جمع المعلومات التي شكلت اساس التحليل العلمي لنماذج عينات البحث.

مجتمع البحث :يتكون مجتمع البحث الحالي عدد من المختبرات الطبية (مختبرات فحص الدم) في المستشفيات الحكومية الواقعة في العراق–بغداد- جانب الرصافة وتحديداً تلك المستشفيات التي تحتوي على قسم الولادة للفترة الزمنية(2015- 2016) وقد بلغ مجتمع البحث على (8) مستشفيات وهي حصيلة البيانات التي حصلت عليها الباحثة من وزارة الصحة

ت	اسم المستشفى	الموقع
1	مستشفى بغداد التعليمي	بغداد /الرصافة
2	مستشفى فاطمة الزهراء للنسائية والاطفال	بغداد/الرصافة /الحبيبية

3	مستشفى ابن البلدي	بغداد /الرصافة
4	مستشفى المدائن التخصصي للولادة	بغداد/الرصافة/سلمان باك
5	مستشفى الزعفرانية	بغداد /الرصافة
6	مستشفى العلوية التخصصي للولادة	بغداد/الرصافة
7	مستشفى النعمان	بغداد الرصافة
8	مستشفى الشيخ ضاري الفياض	بغداد/الرصافة/منطقة الحسينية

عينة البحث: تم اختيار (2) من عينات مجتمع البحث والتي شكلت نسبة25% من مجتمع البحث (8)تم اختيارها بشكل قصدي وتم استبعاد باقي العينات الخاصة بالبحث ولأسباب هي, عدم الموافقة من قبل ادارات المستشفى للتصوير وأخذ القياسات والوضع الامني .

ت	العينة	الموقع	سنة التأسيس
1	مستشفى بغداد التعليمي	بغداد/الرصافة	1952
2	مستشفى النعمان العام	بغداد/الرصافة	1949

اداة البحث: استخدمت الباحثة استمارة التحليل الخاصة بتحليل نماذج العينة كاداة للبحث بغية التعرف على خصائص ومواصفات عينة البحث والتي احتوت على عدد من المحاور التي تخص مؤشرات الاطار النظري.

محاور استمارة التحليل:

1. الخصائص الوظيفية والبصرية للفضاء الداخلي.
2. التنظيم الشكلي للفضاء الداخلي.
3. العناصر المحددة والتأثيثية للفضاء الداخلي.

صدق الاداة : لغرض التأكد من صدق الاداة التي اشتملت على استمارة التحليل تم عرضها على عدد من الخبراء المتخصصين(ينظرالملحق رقم[1]) من ذوي الخبرة في مجال التصميم والمنهجية وبعد اطلاعهم على الاستمارة والموافقة عليها بعد اجراء تعديلات عليها تم الحصول على الشكل النهائي للاستمارة .

الأنموذج رقم (1) مستشفى بغداد التعليمي:

وصف الأنموذج:

يقع المختبر في الطابق الثالث للمبنى من جانب الرصافة، وامتاز فضاء المختبر بالنظام الانشائي الخطي وكانت ابعاده (8×7×3)م، اما اثاث المختبر الطبي فقد تضمن وحدات المكتب والجلوس تضمن نوعين من الاثاث/مقاعد ذات مسند خلفي دوارة بابعاد هندسية (60×30×30) من مادة الالمنيوم وتنجيد المقاعد كان من الجلد ذو اللون الابيض وذو ملمس غير ناعم ,اما النوع الاخر من المقاعد ذات اللون الاسود من مادة الحديد ومصبوغة بنفس لون مادة التنجيد (معدن لونه اسود)، كما احتوى فضاء المختبر الطبي على وحدات خزن مع ملحقاتها العلوية، وكانت ابعاد وحدة الخزن السفلية (5 ×50 ×75) ووحدة الخزن العلوي(الملحق) (3×25×65)، ومناضد العمل ذات ابعاد (4×1.25×70) ، كما احتوى الفضاء الداخلي

للمختبر الطبي الاجهزة والمعدات التي يستخدمها الكادر الطبي، واحتوى الفضاء على عدد من النوافذ توزعت على جداران فقط في الفضاء مستطيلة الشكل ذات ابعاد (1×85) من مادة الالمنيوم ذات ضلفتين ،وتضمن الفضاء الداخلي للمختبر وحدات اضاءة في السقف الثانوي وموزعة عليه ونوعها من التنكستن وعددها (10) ابعادها (50×50), واحتوى المختبر الطبي على عدد من المغاسل ، التي كانت مثبت بشكل مباشر مع وحدات الاثاث مناضد العمل المذكرة اعلاه وقد كانت ابعادها (20×35×60), كما موضح بالشكلين رقم(1) و (2).

الشكل رقم(1)

الشكل رقم(2)

التحليل :

المحور الاول : الخصائص الوظيفية للفضاء الداخلي والبصرية :

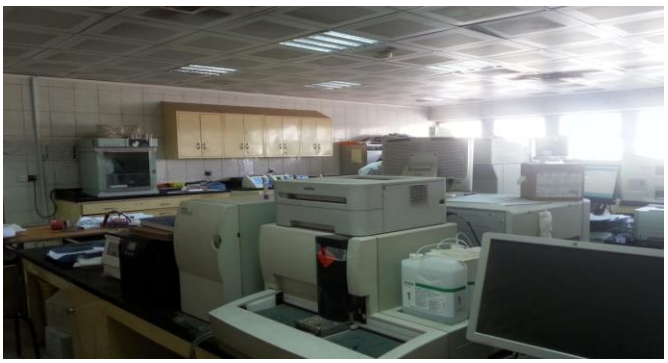
أ-**الخصائص الوظيفية :** لقد اتصف الفضاء بالتعبير الوظيفي عن طريق محتوياته التأثيثية ذات المعاني الادائية المعبرة عن وظيفة الفضاء كمختبر طبي, الا انها كانت ذات كثافة عددية مما أثر سلباً على كسر المعنى الوظيفي لتلك المحتويات عبر (الاثاث والاجهزة والمعدات والستائر والمكملات التزينية والنفعية) والعلامات الدالة ، التي اعطت التعبير لجزئيات الفضاء الداخلي.

ب-**الخصائص البصرية :** لقد ساهمت الالوان في الفضاء لاسيما اللون الابيض بغالبيته المهيمنة على محددات الفضاء الداخلي ضمن سطح الهيئة للفضاء ،مما ساهم في تحقيق حالة من الارباك البصري للمراجع والكادر الطبي , وتعززَ ذلك بمواد الانهاء ذات الملمس الناعم مما اعطى سعة حجمية في الفضاء ومحتوياته التأثيثة بتحقيقه للجانب الايجابي وفي نفس الوقت فقد اعطي جانباً سلبياً بسبب الانعكاس، مما سبب سطوعاً على مستخدمي الفضاء, فضلاً عن عدم وجود المكملات لا سيماً الستائر.

المحور الثاني :التنظيم الشكلي للفضاء الداخلي: أتسم الفضاء بتنظيم شكلي خطي في هيئته الكلية, وهذا يتناسب مع ما ذُكِر في احد مؤشرات الاطار النظري والذي تعزز بالتنظيم الشكلي لغالبية قطع الاثاث والمكملات عبر تنظيمها في ذلك الفضاء, والجزء الاخر من ذلك الاثاث والمكملات اتسمت بتنظيم عشوائي لا

سيما في الاجهزة والمعدات، مما اعطى ارباك حركي في الاستخدام من قبل الكادر الطبي عبر اوقات العمل, الذي لا يتناسب مع الوظيفة المؤدية وجماليتها التي قللتها في التجسيد.

المحور الثالث :العناصر المحددة والتأثيثية للفضاء الداخلي :لقد ظهرت المحددات الافقية والعمودية بتنظيم شكلي بسيط يتفق مع هيئة الفضاء ، الا انها لم تعطي الخصوصية لفضاء المختبر في وظيفتها (الادائي والجمالي) ,اذ لوحظ ان المحددات تفتقر الى اعتبارات توفير الراحة البصرية والادائية والامان والادامة وسهولة الصيانة, كما لم تستخدم فيها مواد انهاء تعزز تلك الاعتبارات مما افقدها خاصيتها الوظيفية والجمالية, اما اثاث المختبر ، فقد اتصف بتنظيم شكلي مربك للحركة بسبب كثافته العددية وكبر الحجم والموقع الخاطئ لغالبية قطع الاثاث مما سبب عدم الانتظام للمسارات الحركية داخل الفضاء, فضلاً عن الوانه ذات انعكاسات سلبية لونية, إذ غلب عليها اللون الابيض ولم تكن مناسبة له والخامة اعتيادية ذات ملمس لا يسهل ازالة البقع عنه في حال وقوع اي مادة كيميائية عليه اثناء العمل, اذ لم تكن مصنوعة من مواد سهلة التنظيف او مقاومة للأحماض ، مما يؤثر سلباً على الاداء , كما لم تكن المكملات بالتنظيم الشكلي المناسب للفضاء كالاجهزة والمعدات, إذ وزعت بطريقة مشتتة مسببة حالة من الارباك وعدم الرتابة , اضافة الى عدم وجود الستائر التي تعزز من الاداء الوظيفي والجمالي للفضاء وتقلل من شدة الاضاءة الطبيعية عبر النوافذ وتوهجها وانعكاسها على محتويات المختبر, كما موضح في الشكل رقم (3) :



شكل رقم(3) يوضح المختبر الطبي لمستشفى بغداد التعليمي

الأنموذج رقم (2) مستشفى النعمان العام :

وصف الأنموذج:

يقع المختبر في مبنى ادارة المستشفى في الطابق الارضي على يسار مدخل المبنى ، إذ اتصف البناء الانشائي للمختبر الطبي بنظام اعتيادي بأبعاد (3×5×3)م، إذ يتم الوصول الى المختبر الطبي عن طريق ممر طولي يوجد في بدايته قاطع من مادة الالمنيوم والزجاج تم استغلاله كمنطقة لاستلام النماذج والعينات التي يتم تحليلها ,شمل المختبر باب ذات ابعاد (1×2.10)م ، كما احتوى على مكتب بابعاد(70×1.5م×74),ومقعدين, مقعد للمكتب ومقعد جانبي واحد وبابعاد (80×75×70),كما احتوى

الفضاء الداخلي على ثلاجات واجهزة ومعدات للعمل ومغسلة بابعاد (80×50×78)سم، و وحدات الخزن التي وضعت قريبة من الجدران وبشكل متقابل حيث كانت ذات لون محايد (رصاصي)مائل للاخضر من الخشب ذات الملمس الصقيل وبابعاد هندسية(3.5×80×60).اما ملحق الخزانات فكان ذو ابعاد (3.5×75×50) ووحدة خزن في زاوية الفضاء بابعاد (300×47×50)سم، كما تضمن الفضاء اضاءة طبيعية بوجود نافذتين ذات شكل مستطيل موزعة على جدار واحد بابعاد(1×1.50)م مغطاة بالستائر الشريطية ذات لون رصاصي فاتح واضاءة صناعية مثبتة على الجدار,وحدات اضاءة سقفية مثبتة بالسقف الثانوي المكون من مادة الجبس (البورك) ذات اللون الابيض والاضاءة من نوع التنكستن الاعتيادية ,تضمن الفضاء وحدة تكييف وتدفئة واحدة فقط بابعاد (1×10×12) مع وجود مفرغة هوائية واحدة فقط بابعاد (40×40).

شكل رقم(4) توضح فضاء مختبر مستشفى النعمان العام

شكل رقم(5) توضح فضاء المختبر الطبي لمستشفى النعمان العام

التحليل:

المحور الاول: الخصائص الوظيفية والبصرية للفضاء الداخلي :

أ-**الخصائص الوظيفية:** شَكَلَ الفضاء بهيئته التصميمية معنى وظيفي(إدائي وجمالي) , بتعبير يتلاءم مع الفضاء في ما احتواه من قطع اثاث ومكملات (الستائر والعلامات الدالة والاجهزة ومعدات طبية) , والتي عكست بدورها الراحة البصرية والنفسية لدى المتلقي لتنظيمها الشكلي.

ب-**الخصائص البصرية :** تميزت هيئة الفضاء من خلال محتوياته بحجم يتناسب معها وبتوازن لوني لتلك المحتويات، إذ استخدمت الالوان بطريقة متجانسة مع التصميمية والحجم لقطع الاثاث , مما يثير نوعاً من الراحة النفسية والبصرية بخصائص ملمسية ساهمت في تعزيز جزء بسيط لقطع الاثاث وكذلك المكملات .

المحور الثاني : التنظيم الشكلي للفضاء الداخلي :اتصف الفضاء الداخلي بتنظيم شكلي خطي وبسيط في هيئته السطحية , فضلاً عن التنظيم الشكلي الذي جسده الاثاث بشكل رتيب عززَ ذلك التنظيم وحقق مسارات حركية مرنة وانسيابية اثناء العمل للكادر الطبي , لما تميزت به قطع الاثاث اضافة الى

المكملات اذ عزز في اعطاء نقاط جذب للمتلقي في بعضها وسهولة توجيه المستخدم من خلال ما شكلته من وضوح بصري بتنظيمها الشكلي بمواقعها وحجومها التي كانت تناسب مساحة الفضاء .

المحور الثالث :العناصر المحددة والتأثيثية للفضاء الداخلي : اتخذت محددات الفضاء تنظيماً شكلياً خطي ساهم في التعزيز من التنظيم الشكلي للاثاث والمكملات , الا انها كانت بمواد انهاء غيرمناسبة لاستخدام وذات مظهر جمالي غير مناسب في ذلك الفضاء، اذ لم تتصف بالمقاومة للرطوبة والفطريات كما في الجدران , فضلاً عن وجود تآكل في الارضية بسبب المواد الكيميائية للمختبر ،إي انها تفتقر الى اعتبارات الصيانة والادامة والمقاومة كما ذكر بأحد المؤشرات للاطار النظري, اما العناصر التاثيثية فقد تناسب التنظيم الشكلي للاثاث مع التنظيم الشكلي للمحددات، ولقد جاءت قطع الاثاث معبرة عن الاداء الوظيفي والجمالي بملائمتها للفضاء من حيث الشكل والالوان والملمس , فهي بتنظيمها الشكلي الخطي عززت من تنظيم المحددات بشكل ايجابي ، فضلاً عن انها حققت المرونة والانسيابية للمستخدم , الا ان الاثاث كان يحمل القصور نظراً الى قلته العددية حيث لم يحتوي على مقاعد دوارة تساهم في التقليل من الجهد المبذول لدى الكادر الطبي ,اما الستائر قد عزز وجودها في تحقيق العزل الصوتي والبصري من خلال فصل داخل الفضاء عن خارجه وتزويدها للفضاء بالاضاءة الطبيعية بشكل جزئي والتقليل من حالات السطوع الضوئية في الفضاء , الا ان الفضاء افتقر الى العلامات الدالة واللوحات الارشادية التي تشير الى طبيعة عمل كل من الاجهزة والمعدات واللوحات التزينية التي تساعد على التقليل من الملل والرتابة في المختبر ,اما الالوان فقد عززت من طبيعة الاداء الوظيفي والجمالي ،اذ استخدم اللون الاخضر بدرجات متفاوتة في المحددات والاثاث والمكملات مما ساعد على التقليل من شدته اللونية عبر تنظيمه الشكلي الذي تلاءم مع التنظيم الشكلي للفضاء ككل متكامل .

النتائج:

1. لم تتحقق في الانموذج الاول الخصائص الوظيفية والبصرية لفضاء المختبر بشكل يناسب الوظيفة المؤدات اذ اتسمت بجزئية التعبير لتلك الخصائص ,على عكس الانموذج الثاني.
2. اتسم التنظيم الشكلي للفضاء في النموذج الاول بهيئته البسيطة التي عززت من توزيع قطع الاثاث الا ان الكثرة العددية اثرت سلباً على حركة الكادر الطبي اذ كان غير مدروساً مع مساحة الفضاء, بينما تحقق التنظيم الشكلي في الانموذج الثاني , بشكل يلائم الفضاء ويناسب وظيفته وحركة المستخدمين مما تعزز عبر التنظيم الشكلي للأثاث .
3. تحقق التنظيم الشكلي للمحددات الفضائية بشكل بسيط يلائم محتويات الفضاء من حيث المساحة والحجم في الانموذج الاول ,الا ان الفضاء افتقر الى الاثاث ذو الاعتبارات الوظيفية والجمالية التي لم تتناسب معه من حيث الالوان والملمس , فضلا عن عدم وجود المكملات لا سيما الستائر, مع وجود الاضاءة الصناعية التي نتج عنها ارباك بصري للمستخدم لشدتها الضوئية والوانها القوية ,فضلاً عن الارباك في التوجيه الحركي لعدم وجود العلامات الدالة في الفضاء, على عكس الانموذج الثاني التي اتصفت بتنظيم شكلي خطي نتج عنه تنظيماً شكلياً مناسباً للأثاث والحركة , فضلا عن التوزيع الجيد

للإضاءة وكذلك الستائر التي قللت من الشدة الضوئية واعطت الخصوصية البصرية للفضاء مع وجود المكملات الاخرى التي تناسبت مع الفضاء من حيث الالوان والملمس والعلامات الدالة.

الاستنتاجات:

1. تُعد ثقافة المصمم وتراكماته المعرفية في مجال تنظيم المفردات التي تتعلق بتصاميم المختبرات الطبية ضرورة إنسانية تنقذ المواقف, وتبعد المستخدمين من الارباك في الحركة داخل الفضاءات.
2. لابد من تنظيم المفردات التكوينية للفضاء الداخلي ولا سيما في المختبرات الطبية , بأسلوب يبتعد عن الإعاقات والتزاحم الجسدي.
3. شدة الانارة في فضاءات المختبرات الطبية يتم التعامل معها بمعالجات خاصة تعكس أدراك بصري واضح , وتؤكد حضور الدلالات الشكلية للتفاصيل التي تحتويها العناصر التصميمية للفضاء .

التوصيات:

1. تعزيز دور المصمم الداخلي في الفضاءات الداخلية الطبية لتحقيق الجانب الوظيفي الملائم.
2. وجوب التعامل مع الفضاءات الداخلية للمختبرات الطبية وفق معايير تصميمية ومواصفات مع استخدام احدث التقنيات والتكنولوجيا الحديثة في تلك الفضاءات.

References:

1. ..... .(may 2007) .health world organization journal , volume 85.
2. Ibrahem,M .(1960) .*Medium dictionary*.first part . Second edition. Cairo..
3. Ibn Almunther. (1966) .*Arab Tong* . Tenth volume . Publishing and Printing house Beirut Lebanon.
4. Ernest, N.(2004). *design elements and architecture establishment.* Damascus. T. Rabeh Al harstany. Day house for publishing and printing Syria.
5. Al asaadi, F. A. (2011). *Interior spaces fundemental design*. Hana house for architecture and arts first printing.
6. Al_Imam, A. K.(2002). Baghdad .*Formal organization and symbolic diminution of doors in interior design* . for Baghdad denery. colleges Ms .thesis Art college Baghdad University.
7. Ban, A. I.(2014) Baghdad. *Symbolic organization of interior Dave's of private medical collectives* (until published) Art college. Design department. Baghdad University.
8. Al bazaz, A. A.(2001)Beirut. *design Truths and theories*. Arabic establishment for studying and publishing first printing.
9. Al Balabki ,M.(1982).Beirut. *Almourd Dictionary English _Arabic Science* . house for millions.
10. Al bayati ,N.Q.(2005).Dyala. *Alpha-Ba interior design* . Dyala University.
11. .Al thafe,M.(1993). Baghdad .*Interior design fundemental in advisor clincals* (unpublished) .Architecture department Engineering college Baghdad University.
12. Al-Chalabi, Sh.(1998).Baghdad . *Form and aesthetics: formal characteristics, their measurement and the effect of their change on the degrees of aesthetic response*. Master thesis (unpublished), University of Technology, Department of Architecture.
13. Robert, V. (1982) .*Complexity and differences in architecture*. T.by Suad,a.A .cultural affairs house Baghdad.
14. Ronack , H.A. Ali.(2002) .Baghdad. *Interior spaces design fundemental to the states role for orphan (analytical study)*.Ms,Thesis Baghdad University.
15. .Zainb, A. A. .(2008). Baghdad.*Technical integration in iternal Design for interior space of general building (analytical study)for Internet coffee* . Ms,Thesis Baghdad University.

16. Zainb, F . A.(2009). Baghdad . *Morphological properties in interior space and it's relationship with sourounded environment (analytical study for Baghdad hertage houses)*. Ms Thesis (until published)Arts college Design department Baghdad University.
17. Al amary ,F.A.H.(2005). Baghdad. *Integration between Faison and clothes and relationship results in total product*. Ph.D Thesis (until published)Design department Arts college Baghdad University Iraq.
18. Al obidi, M. A.(2004). Baghdad. *Alterations in modern Iraqi sculpture between comprehensive and environment* .Ms.Thesis (until published)Art college Baghdad University.
19. Farah, A. A. (2015) .Baghdad . *Embloyment exchange in interior space design of dentist clinic* . Ms.Thesis Baghdad University.
20. Kadim, H .(1984). Mousul. *planning and colors*. Mousul printing. Iraq.
21. Mahdi ,H.Z.(2001).Amman. *Administration principles and theories*. Alcatr house for publishing and printing Jordan .
22. Nobler, N.(1987) .Baghdad .*Imagination discussion* . T.by .Ibrahim Jaber .Almamoon house for publishing and printing and translation Baghdad.
23. Malkin ,J .(1982) New York .*medical and dental space planning*.Van nostrand reinhold .
24. Nyberg, S.C. (1080).U.S.A. *Genius loci-toward A phenomenology in architecture* . Rizzoli International publishing .
25. *https:||www.e-moh.com*

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/357-374

The Formal Organization in Internal Spaces of Medical Laboratories

Nour Amer Ali[1]
Faten Abbas Lefta[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 10/1/2018……..Date of acceptance: 23/1/2018……..Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract:

The medical internal spaces are of great interest, because they provide medical care for patients, thus they should be taken care of functionally, to achieve physical, psychological and visual comfort in order to achieve good performance of the medical staff. Therefore, it has been necessary to identify the internal spaces more deeply and whether they are suitable for the recognized design foundations? That's why the internal space of the medical laboratory has been highlighted. The research addressed the problem and its importance and defining the terms. The theoretical framework consists of two sections, the first addressed the shape and its characteristics and the elements that identify the internal space. The second section dealt with the formal organization in the medical laboratories and the visual elements. As for the research procedures, the research adopted the descriptive approach in the sample analysis through the analysis form, which consisted of axes resulting from the indicators of the theoretical framework. The research sample has been intentionally chosen. At the end of the research, the most important results, conclusions, recommendations and suggestions are presented and among the most prominent results of the current study are:

1-The functional and visual characteristics of the laboratory space at Baghdad teaching hospital were not fulfilled in a way compatible with the performed job, as they were characterized by partial expression of those properties, unlike the laboratory space at Al-Nu'maan general hospital.

2- The formal organization of the space at the laboratory of Baghdad teaching hospital was characterized by its simple shape which enhances the distribution of pieces of furniture, yet the numerical abundance negatively affected the movability of the medical staff, because it was ill-considered with regard to the space area, whereas the formal organization was achieved in the laboratory of Al-Nu'maan general hospital in a way that suits the space, its function and the movability of employees, which is enhanced by the formal organization of the furniture.

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

[2] **College of Fine Arts / University of Baghdad, faten.Lafta@cofarts.uobaghdad.ede.iq.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/375-392

المثاقفة ونزعتها التطورية في تصميم عناصر فضاء الصلاة "المحراب أنموذجاً"

آلاء طالب كريم[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/10/11 , تاريخ قبول النشر 2020/12/6 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

الملخص

تتجلى خصوصية فضاءات العبادة في العمارة الإسلامية بمدلولاتها الرمزية ذات الارتباط العقائدي، لذا كان لعنصر المحراب خصوصية كبيرة فهو ذلك المدلول الرمزي الذي تحول بفعل التفاعل الثقافي من حجر على الجدار الموجه للقبلة إلى عنصر ذا كيان إنشائي متكامل الخصائص الأدائية والجمالية، إذ ساهم انتشار الدين الإسلامي على إخضاعه لعملية مثاقفة تصميمية، لذا طُرحت مشكلة البحث بالتساؤل: هل استطاعت النزعة التطورية للمثاقفة إحداث تحولاً كبيراً في تصميم المحراب؟، وهَدف البحث إلى: التعرف على المثاقفة التصميمية وأساليب ترجمتها للمحراب كنص تصميمي، وتضمن الإطار النظري مبحثين تناول الأول: المثاقفة وترجمتها التصميمية، والثاني: المثاقفة التصميمية للمحراب، توصل البحث الى مؤشرات ساهمت في إعداد استمارة تحليل العينة القصدية، اعتمد البحث منهج وصف مقارن للوصول إلى مجموعة نتائج واستنتاجات منها: تتناول المثاقفة المحراب تصميمياً كنص قابل للترجمة بأساليب متنوعة تخضع للمعطيات البيئية بأنواعها وذاتية المصمم، ولا تتجاوز في ذلك معايير الفكر الإسلامي وسببية إنشائه كعنصر أساسي من عناصر فضاء الصلاة.

كلمات مفتاحية: مثاقفة، تصميم، فضاء، محراب.

1-1مشكلة البحث

يعد المحراب أحد اهم إبتكارات العمارة الإسلامية ونتاج منهجها التصميمي ذا الأبعاد العقائدية، إذ أستقطب المحراب المتوحد في أدائيته والمتجرد في كينونته والمتعدد في خصائصه المصممين من كل ثقافات العالم إلى فهم أشكاله ومضامينه وإخضاعه لعملية مثاقفة تصميمية تجلت في ترجمته بأساليب متنوعة لا تتعارض مع مضمونه كنص تصميمي، لذا يمكن إيجاز مشكلة البحث بالتساؤل الاتي: **هل إستطاعت النزعة التطورية للمثاقفة إحداث تحولاً كبيراً في تصميم المحراب؟**

[1] الجامعة المستنصرية, كلية الهندسة , قسم هندسة العمارة ، alaaamare@gmail.com .

1-2أهمية البحث

تتكشف أهمية البحث الحالي في كونه إضافة معرفية تستدعي وعي المؤسسات المعنية بالتنفيذ الميداني للمشاريع ذات العلاقة بعمارة المساجد (المحراب أنموذجاً) عبر نتاجات البحث الحالي، بما يضمن إستشراف قاعدة نموذجية في أساليب المثاقفة وترجمتها التصميمية للمحراب من جانب، وإثراء معرفة الباحثين في مجال الاختصاص الدقيق بمفاهيم تسلط الضوء على محاور بحثية عدة تقدم إضافة علمية معرفية لدراسات أخرى من جانب أخر.

1-3هدف البحث

يهدف البحث: التعرف على المثاقفة التصميمية وأساليب ترجمتها للمحراب كنص تصميمي.

1-4حدود البحث

الحد الموضوعي: دراسة المثاقفة كعملية تفاعلية متنوعة وأساليب ترجمتها للمحراب كنص تصميمي.

الحد المكاني: المحراب لجوامع بغداد جانب الكرخ.

الحد الزماني: للمدة ما بين (1943م-1977م).

1-5تحديد مصطلحات

-المثاقفة Acculturation

لغةً: جاء اشتقاق مصطلح المثاقفة عند العرب من المصدر ثقف والذي يعني 1- صفة: الحذاقة، الفهم، اللقافة، الذكاء، الفطنة، ثبات المعرفة بما يحتاجه الفرد، 2- عملية: الظفر بالشيْ وأخذه، تقويم المعوج، تثقيفه تسويته، مثاقفة تلاقي (Ibn manzur,1981, p.492)، وعرف أيضاً بانه "اقتباس جماعة من ثقافة واحدة أو فرد ثقافة جماعة أخرى أو فرد آخر، أو قيام فرد أو جماعة بمواءمة نفسه أو نفسها مع الأنماط الاجتماعيَّة أو السلوكيَّة والقيم والتقاليد السائدة في مجتمع آخر" (Omar, 2008, p.319)، أما عند الغرب فيرجع مصلح المثاقفة إلى "أقلام علماء (علم الإنسان) الأمريكيين في حدود 1880م، وكان الإنكليز يستعملون بدلا عنه مصطلح التداخل الثقافي (Cultural exchanging)، في حين آثر الإسبان مصطلح التحول الثقافي (Cultural transformation)، وفضل الفرنسيون مفهوم تداخل الحضارات (Interaction of civilizations)، إلا إن مصطلح المثاقفة (Acculturation) أصبح أكثر تداول وانتشاراً بين فئات المجتمع كافة" (Muhammad, 2008, p171) .

اصطلاحاً: اتفقت اللجنة الأمريكية المكلفة بتنظيم البحث في ظاهر المثاقفة سنة 1936م على تعريف المثاقفة "بانها عملية التغيير أو التطور الثقافي الذي يطرأ حين تدخل جماعات من الناس أو الشعوب بأكملها تنتمي إلى ثقافتين مختلفتين في اتصال أو تفاعل يترتب عليهما حدوث تغيرات في الأنماط الثقافية الأصلية السائدة في تلك الجماعات" (Aref, 1995, p.24)، وعرفت المثاقفة أيضاً "مجموع الظواهر الناتجة من تماس موصول ومباشر بين مجموعات من أفراد ذوي ثقافات مختلفة تؤدي إلى تغييرات في الأنماط الثقافية الأولى الخاصة بإحدى المجموعتين أو كليهما" (Denise, 2007, p.93).

التعريف الإجرائي للمثاقفة: المثاقفة عملية تلاقح ثقافي مرن ينتج عنه ولادة ثقافات جديدة متنوعة بتنوع الذوات المتفاعلة وأساليب ترجمتها للمحراب كنص تصميمي ذا مدلول عقائدي.

الإطار النظري

2-1المثاقفة وترجمتها التصميمة

2-1-1المثاقفة عملية تفاعلية وسطية

يقترن وجود الإنسان بوجود الآخر كحاجة إنسانية فطرية مستمرة تُفرض عليه منذ الولادة، فيُؤلف ويألف بيئته الطبيعية وما فيها وما حولها والتي تدفعه بشكل قسري غالباً وإرادي أحياناً إلى إيجاد صيغة معينة للتعامل والتكيف مع معطياتها من خلال اختيار نوع وشكل البيئة المشيدة والتي تتناسب مع الطبيعة الجغرافية والمناخية للمكان، ووضع القوانين والنظم التي تمكنه من العيش بسلام ورفاهية مع الآخر في مجتمعات تشترك بمجموعة سلوكيات كالمعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعادات وكل القدرات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضو مجتمع ما، بمعني امتلاكه ثقافة (Denise, 2007, p.31) ، إذ إن لكل مجتمع ثقافته الخاصة والتي تعبر عن ماهيته وسمة لا يشابه بها مجتمع أخر، غير إن المجتمع كما الفرد لا يستطيع أن يستمر أو يتطور دون التفاعل مع مجتمعات أخرى كلياً أو جزئياً، مما يستوجب اكتشاف مساحة المشترك الإنساني الثقافي العام في الإبداع لا لتقبله فقط من الآخرين، بل السعي إلى امتلاكه مع المحافظة على الخصوصية الحضارية والذاتية الثقافية دونما السقوط في إفراط الإنغلاق على الذات أو تفريط التقليد والتبعية(Amara, 2004, pp.88-89)، فالمجتمعات المختلفة يمكنها أن تحقق المثاقفة عن طريق استيعاب واحترام خصوصيات الآخر بتلاقح ثقافي يؤدي إلى تطور لا إضمحلال، والقضاء على الفروق الثقافية بطريقة سلمية لا متطرفة (Steve& Steven, 2006, p.2)، وهنا يأتي دور الوعي الثقافي في ادراك وتقبل أنواع المثاقفة كقوة محركة للتطور والأبداع لا قوة إبدال ومحو، فهذا التفاعل الثقافي القديم بكينونته الجديد بهيكليته ما هو إلا مثاقفة تبتغي الوسطية في التفاعل بعيداً عن مغالطات المفهوم، لذا يجب التمييز بين مفهوم (المثاقفة) ومفهوم (التغير الثقافي) والذي يمثل وجهاً من أوجه المثاقفة، إذ يمكن أن يحدث أيضاً عن أسباب داخلية، والتمييز بين مفهوم (المثاقفة) ومفهوم (التَمثل) باعتباره طور المثاقفة النهائي ونادراً ما يُبلغ وهو إنتفاء تام لثقافتها الأصلية واستبطاناً كاملاً لثقافة المجموعة المهيمنة، والتمييز بين مفهوم (المثاقفة) ومفهوم (الانتشار) لأنه حتى لو لازم الانتشار المثاقفةِ فمن الممكنِ حدوث انتشار دون تماس موصول ومباشر (Denise, 2007, pp.93-94)، فالمثاقفة اذاً عملية اكبر من كونها تغيير ثقافي أو تَمثل كامل لثقافة الآخر وهي أيضا بحاجة إلى تماس واتصال مباشر ومعايشة ثقافية من اجل الإلتقاء والإنتقاء والإرتقاء الإيجابي وهذا يعتمد على تنوع سبل الاتصال والتواصل بين المجتمعات وتباين إدراكها ودوافعها وأساليب ترجمتها.

2-1-2المثاقفة التصميمة

يكاد يتفق الباحثون الاجتماعيون والنفسيون على إن المثاقفة هي جزء من كينونة الإنسان التي تتجلى في الجانب الاتصالي على مستوى الإدراك والتفاعل النابع من تشبثه الفكري بكينونته والمضي في ترقيتها من خلال اللغة كأداة اتصال تفاعلية تشتمل على الألفاظ والكلمات والرموز والمدلولات والتجريدات والتعبيرات التي تسمي وترمز الأشياء والأفكار والقيم كونها نتاج ثقافة معينة(AL-Taie, 2009,p.202)، فاللغة بشكلها المنهجي صنيعة رغبة الإنسان الفكرية في الاتصال والتواصل مع الآخر، فلا وجود للغة خارج من يفكرون

ويتكلمون، وان اللغة تدعم التفكير العملي وتسمح وحدها بتقدم التفكير النظري، فاللغة والتفكير كلاهما مرتبط بالآخر تمام الارتباط ويترجمان عن الأنسان حين يصنف الأشياء والعلاقات(Fendris, 2014, p.11)، وبذلك يمكننا القول إن المثاقفة واللغة حلقتان مترابطتان لا يمكن فصلهما أو تجاوز إحداهما غايتهما الاتصال والتواصل وديمومة المنتج الثقافي، إذ تشكل العمارة بفضاءاتها الخارجية والداخلية إحدى اهم حقوله الفكرية واللغوية، وبذلك فإن الفضاءات الداخلية بعناصرها التصميمية ثقافة فكرية مادية لها لغتها ومن خلالها يعبر المجتمع عن مواقفه وسلوكياته وقيمه في التعاطي مع النتاجات التكوينية ويقيم علاقات تواصلية في سياق محدد كالمادة والتي عن طريقها يتم التعرف على طبيعة الصورة (العنصر التصميمي) كونه نص بصري يقدم رموز وإشارات ومعاني حول طبيعة الصورة والهدف منها، والشكل الذي يحدد الصورة باعتباره عملاً مفعلاً في طرح التصميم كلغة تصميمية تمثل ثقافة مجتمع ما (AL-Yusuf, 2017, pp.146-147)، وعليه فالفضاءات الداخلية وعناصرها نصوص تصميمية للغة خاصة ذات مدلولات ثقافية إنشائية وفكرية ورمزية وفنية غالبا ما يتم تحديد وتصنيف الحضارات من خلالها، فهي اذاً ميدان من ميادين المثاقفة وفاعليتها الاتصالية كمثاقفة تصميمية لنظير بصري نصي في كيان مادي شكلي يترجم بوعي على مستوى المرسل والمستقبل.

2-1-3المثاقفة التصميمية وأساليب ترجمتها

رافقت الترجمة اللغوية عملية المثاقفة وانتقال الإنسان من مكان إلى آخر طلباً للمعرفة أو للتجارة أو البحث عن أرض جديدة... وغيرها، فكان لتحويل اللغة المنطوقة في مجتمع ما إلى لغة مجتمع أخر دور مهم في ترصين عملية المثاقفة "وسريان فعالية نظرية المعرفة ودفع آلية البناء الحضاري إلى تمثل التواصل بين الثقافات بعضها بعضاً"(Hafnawi, 2016, p.19)، فالترجمة اذاً "ليست مجرد تعامل سطحي مع تراكيب ومفردات اللغة وإنما هي توغل في المعاني واستقراء للرموز والصور وهي عملية لغوية متعددة فيها اللغة"(Hafnawi, 2018, p.16)، ولكل لغة رموزها ومدلولاتها ومعانيها ورسائلها، وعلى الترجمان أن يستوعب مضمون الرسالة ثم يحولها ذهنياً إلى أفكار ثم ينقلها بالأسلوب المناسب إلى لغة الهدف (Morad, 2015, p.332)، لذلك كان لجودة فكر الترجمان ضرورة حتمية لإنجاح المعاملات "وتقوية أواصر التبادلات العلمية والأدبية والفنية والتراثية، والسعي لمعرفة الآخر والاطلاع على مكنون ذاته وخباياه التاريخية والثقافية والأيديولوجية"(Drees, 2015, p.123)، فالترجمة روح المثاقفة والتي تنوعت أساليبها فمنها: (الترجمة الحرفية: الالتزام بالنص الأصلي، الترجمة بتصرف: التبديل بالمفردات بغرض حسن الصياغة، الترجمة التفسيرية: تفسير بعض الألفاظ الغامضة في النص، الترجمة التلخيصية: يختصر المترجم الموضوع بأسلوبه، الترجمة الإقليمية: جعل النص يناسب الإقليم الذي سينشر فيه، ترجمة الإقتباس: يأخذ المترجم فكرة رئيسية من النص ويخرجها في صورة جديدة تناسب مجتمع بعينه) (Abdl-Mumin, 2004, pp.8-9)، ولكون التصميم أحد ميادين المثاقفة فهو اذاً فعل حواري بين ثقافات متعددة يحتاج إلى ترجمان (مصمم) ذا مواصفات خاصة يستقرأ مقومات لغة التصميم الرموز والدلالات والمعاني ليترجم أفكاره أو ليعبر عن موضوع تصميمي، وهو بذلك يقوم بنقل مضامين معينة من نظام معرفي إلى نظام معرفي أخر متجسد في كيان مادي(Baraka, 2012, p.99) وبأساليب ترجمة متنوعة منها: (**نسخية**: نقل

التصميم من ثقافة مجتمع إلى ثقافة مجتمع أخر بتفاصيله، **تناص**: دمج تفاصيل تصميمين أو اكثر للخروج بتصميم جديد، **تأويل**: إيجاد المشترك بين الثقافات لضمان تقبل التصميم لثقافة ما وان كان غريب عنها، **تجريد**: تفكيك تفاصيل التصميم الأصلي للخروج بتصميم جديد يحمل مفهوم التصميم الأصلي ومعناه المتجرد، **تحوير**: محاكاة للبيئة الثقافية الجديدة بتصميم يتأقلم معها، **إقتباس**: إستلال جزئيات من التصميم الأصلي وتوظيفها ضمن التصميم الجديد)، فالترجمة التصميمة اذا مسؤولية في اختيار نوع الفعل الذي يجب أن يجرى على النص التصميمي من حذف أو إضافة أو تحوير... وغيرها، وان إدراك الترجمان (المصمم) خصوصية النص التصميمي يتيح له سهولة الاستقبال الذي يمكنه من إعادة تشكيل النص التصميمي دون أن يبتعد كثيراً عن ثقافته الأصلية، كما تمده الثقافة الثانية المترجم إليها شيئاً من روحها.

2-2المثاقفة التصميمية للمحراب

2-2-1 تصميم المحراب

أسس المحراب في بداياته وفق مبدأ الأدائية المتجردة والمتوحدة في فكرة الصلاة والتقرب إلى الله والذي اخذ أهميته من وظيفته وموقعه الجوهري، فهو "لغوياً صدر البيت أو المجلس، دينياً قبلة المسجد ومقام الإمام، وتصميمياً العنصر التزييني أو الزخرفي"(AL-Shehabi, 1996, p.307)، فالمحراب اذاً عنصر أساسي في تصميم المسجد، غير إن المحراب بشكله التقليدي المجوف لم يكن موجوداً عندما بني الرسول الأعظم ﷺ (المسجد النبوي الشريف)•، بل كان في صدر المسجد جذع النخلة الذي جعله الرسول الأعظم ﷺ في جدار القبلة وكان يستند عليه اذا خطب الناس ويستقبل سمته اذا آمهم(Rumman, 2013, p.39)، ثم اصبح الجدار المواجه للقبلة هو المستدل وسمي (جدار القبلة)، وقد تعارف العلماء على اطلاق كلمة (محراب) عليه، واستمر هذا الحال في المساجد التي بنيت في عهد الخلفاء الراشدين (11هـ/632م - 41هم661م)، حيث كان الإشارة لها بحجر في الجدار الموجه للقبلة، أما أول إشارة للقبلة بالشكل الحالي الذي يشبه التجويف كانت في عهد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك (86هـ/ 705م- 96هـ/ 715م)، إذ امر عامله بالمدينة بتعمير المسجد النبوي فأعاد بناءه عام (91هـ/ 710م) مضيفاً عليه شكل المحراب المجوف (Andrew, 1999 ,p.186)، فالمحراب إذاً ابتكار تصميمي إسلامي ذا خصوصية لتعيين اتجاه القبلة، لذا أولاه المصمم اهتماماً كبيراً وأخضعه لمجموعة معايير عقائدية وتصميمية أساسية، وذلك بجعل المحراب يتوسط جدار القبلة بشكل حنية مجوفة ذات مسقط نصف دائري تغور في جدار القبلة وظيفتها تضخيم صوت الإمام وإيصاله إلى كافة أنحاء بيت الصلاة(Salman& Et al, 1982, p30)، وبارتفاع لا يقل عن (2م)، وعرض لا يقل عن (1م) بما يتناسب مع المقياس الإنساني وجعل بروز تجويف المحراب إلى خارج الجدار لتقليل المساحة المهدورة بجوار الإمام دون أن يشغل صفاً من صفوف الصلاة، مع التأكيد على الابتعاد عن الزخرفة بالرسومات والخطوط التي تشغل المصلين عن العبادة(Nofal, 1999, p.90)، وبذلك يمكننا القول

•بني الرسول الأعظم ﷺ (المسجد النبوي الشريف بعد بناء مسجد قباء وكلاهما بنيا في 1هـ / 622م بفارق زمني قصير)، غير ان بناء المسجد النبوي كان فيه من التفاصيل ما يجعله الأول من ناحية الاهتمام بتحديد الأدائية المساحية للمسجد، المصدر: (AL-Kadi, 2006, pp.109-111).

بأن التصميم الأولي للمحراب تأثر بشكل كبير بمبادئ وخصائص وتعاليم الدين الإسلامي من حيث الدعوة إلى البساطة وترك التزيين والتأكيد على الأدائية، ولكن إنتشار الدين الإسلامي في مشارق الأرض ومغاربها مع وجود المتغيرات البيئية والحضارية والثقافية لكل إقليم ساهم مساهمة كبيرة في تطور شكل المحراب، واصبح المحراب إنشائياً وتزينياً محط تنافس المصممين المسلمين وغيرهم لإظهار مهاراتهم التصميمية من خلال امتزاج فنون الحضارات المختلفة وتطويع الإمكانيات المتاحة، فمن الناحية الإنشائية ظهرت ثلاث أنواع للمحارب: **المحراب المسطح:** وهو عبارة عن لوحة مستطيلة مسطحة حفر عليها شكل محراب محاط بإطار ومكسو بمادة الجص، يرجع أقدمه إلى العصر العباسي (132هـ/750م- 656هـ/ 1517م) (Shafei, 1982, p.152)، **المحراب المجوف:** عبارة عن حنية مسقطها دائري كمحاريب المغرب والشام أو ذات مسقط من أضلاع متعاقدة كمحاريب العراق (حسن، 1981م، ص70)، ونتيجة لتنوع وتداخل الثقافات المنضوية تحت لواء العمارة الإسلامية فقد اتخذت المحاريب المجوفة تكوينات إنشائية وهيئة تصميمية لمسقطها الأفقي متنوعة منها المحاريب ذات المسقط المتعامد الأضلاع كالمستطيل والتي ترجع إلى القرنين (1و2 هـ) وانتشرت في شرق العالم الإسلامي، أما خلال النصف الأخير من القرن (2هـ) فقد انتشرت المحاريب المجوفة ذات المسقط الأفقي نصف الدائري في بناء محاريب مساجد شرق العالم الإسلامي وغربه، وهناك محاريب يتميز تجويفها بمسقط على هيئة متكسرة ثلاثي أو خماسي يضيق عرضه كلما زاد عمقه، **المحراب المتنقل:** من الخشب يمكن نقله من مكان إلى آخر(HANY & ABDULRAHMAN, 2016, pp.95-96)، لم يشمل التنوع المسقط الإنشائي للمحراب فقط، بل تنوعت الخامات والمواد التي صمم منها المحراب أو التي استخدمت في إكساء أجزائه وكلا حسب طبيعة الموارد الطبيعية للبلد وكذلك تبعا لرؤية المصمم كالجص والرخام والخزف واستخدم (الزليج•)، بالإضافة إلى استخدام الخشب في المحاريب المتنقلة (AL-Naqeeb, 2017, pp.273-274)، كما وشُمل المحراب بإسناده إنشائياً وتزيينياً بالعقود إذ تربط قطع الحجارة بعضها ببعض لتشكل قوساً إنشائياً يربط بين طرفين ويشدهما (Conversano, 2010, p40)، وبذلك أتاح العقد الفرصة للتحرر من القيود التي تمليها قياسات الخشب وأوزان الحجارة، ووضع حداً لتحكمها باتساع الفتحات وارتفاعها ومنها: العقد المدبب كإبتكار إسلامي بحت يرجع تاريخه إلى العصر العباسي وهو أنواع (العقد ذا التدبيب الخفيف، العقد المدبب ذو المركزين، العقد المدبب المنفرج، والعقد المدبب ذي الأربع مراكز) (AL-Maliki, 2002, pp.147-148)، العقد المستدير، العقد نصف الدائري، العقد على شكل حدوة الفرس، العقد المتراكب المفرغ، العقد الخماسي الفصوص والثلاثي الفصوص المكون من أنصاف دوائر (ما يطلق عليه العقد المفصص)، العقود المتقاطعة، العقود المنكسرة، العقود ذات القنوات المائلة (Rifai, 2002, p160)، كما وأثر الفكر الإسلامي في تأطير وتحديد أشكال الزخارف والتصاميم التزينية المستخدمة في العمارة الإسلامية وخصوصاً المحاريب تجنباً لأشغال المصلين بما يحيدهم عن التركيز في الصلاة، لذا فلقد تطورت أشكال الزخارف المستخدمة في تزيين المحاريب من الأسلوب البسيط إلى المعقد في ثلاث مراحل:

•**الزليج**: قطعة صغيرة من الصخر الأملس أو الرخام ونحوه بعد صقلها وتلوينها صناعياً، وهي ذات أشكال متنوعة يضم بعضها إلى بعض بزخارف متنوعة. المصدر (AL-Naqeeb, 2017, P.274)،

المرحلة الأولى: عناصر نباتية داخل إطارات هندسية كتلك التي ظهرت في العصر الأموي، **والمرحلة الثانية:** أكثر تجريداً وبعداً عن الطبيعة فتظهر بها الأشكال النباتية المحورة والمجردة، أما **المرحلة الثالثة:** التصاميم النباتية وصلت إلى درجة أكبر من التجريد حتى ابتعدت تماماً عن العناصر الطبيعية وتحولت إلى أشكال هندسية مجردة(Rifai, 2002, p.75)، كما واستخدم المصمم المسلم نمط التكرار في التشكيلات الزخرفية لأملأ المساحات السطحية للفضاء المصمم، كما واستعان المصمم **بالخط العربي** في كتابة الآيات القرآنية وترجمتها بشكل هندسي يوائم تصميم المحراب وذلك لما يتميز به الخط العربي من تنوع الحروف والأنماط، والمرونة وقابليته للمد والاستدارة، إذ يمكن تشكيل الكلمة أو الجملة بأشكال مختلفة كالدائرة، الزهرة، الهلال أو المربع ...وغيرها، الاختزال: لتنوع أشكال الحرف الواحد كالمنفرد والمتصل في البدء أو الوسط أو في الطرف إضافة إلى إمكانية تراكب الحروف فوق بعضها مما يساعد على استخدام مساحات ومسافات قصيرة لكلمات وحروف كثيرة(Bakhit, 2011, pp.209-210)، وبهذا التنوع خرج المحراب من إطار الاقتباس النصية واصبح بالإمكان إعادة ترجمته بأساليب تصميمية متنوعة.

2-2-2المحراب وجدلية الذات والآخر

تشترط عملية التفاعل الثقافي وجود طرفين فاعلين كعملية اتصالية تحاورية متنوعة الذوات، كما ولابد من وجود تباين في القوى ليكون احد الأطراف ذات والطرف الثاني الآخر لتحقق فيها الذات معنى الوجود الفاعل في إنتاج الحدث في زمانه ومكانه،" فالذات لا تصبح حقيقة إلا من خلال المرور الإجباري بالآخر، لان حقيقة الذات لا تتجلى إلا باللإلتقاء بالآخر والاتصال به"(Balkhen, 2014, p.88)، وتقبله والاعتراف به كذات لها خصائصها والتي هي صنيعة المعرفة الثقافية الأخرى، فالمحراب بوصفة ابتكاراً ونتاجاً للذات المسلمة التي استقت مقومات شخصيتها من تعاليم الدين الإسلامي الداعي إلى الوحدة الإنسانية العالمية والانفتاح الموضوعي على مستوى النقد البناء والتأمل والاعتراف بنتاجات الآخر، إذ "تألف الإسلام بعد الفتوحات الإسلامية شعوباً متعددة تضم أعراقاً شتى وأجناساً متباينة، لكل منها تراثها الحضاري وخبرتها الثقافية والعلمية المتنوعة، فقد ساعدت هذه الخبرات التي كانت تتمتع بها بعض شعوب العالم الإسلامي من الفرس والترك وغيرهم في إثراء الذات المسلمة"(AL-Sarjani, 2009, p.41)، وخصوصاً في العصر العباسي والذي انفتح على شعوب العالم بفكر عالمي وليس عولمي، مما انعكس بشكل إيجابي على مناحي الحياة العامة والثقافية خاصة والتي ظهرت أثارها في الحركة العمرانية حيث تلاحقت فيها الرؤى والأفكار لتخرج بِنتاج تصميمي يشهد له البعيد والقريب، ومن رحم هذه المرحلة ظهر المحراب العراقي بذات جميلة تحمل لمسات الآخر المحب المبدع في ترجمته للمحراب العباسي العراقي كنص تصميمي، والذي تميز بمسقطه الأفقي المستطيل واستخدام اللبن والأجر في البناء بدلا من الحجر مما سمح بتضخيم مقياس المحراب إذ أصبح ارتفاع المحراب أكثر من 2,5م وعرض أكثر من 1,5م، وذلك لان المواد المستخدمة خفيفة وقابلة للرفع، كما ساعدت هذه المواد على ابتكار العقد المدبب ذو المركزين وذو الأربع مراكز، اعتماد الزخارف الهندسية والنباتية والقطع الجصية المنقوش عليها آيات قرآنية، ظهور المقرنصات كعناصر زخرفية بأنواع وأشكال متعددة، إذ يشبه المقرنص الواحد محراب صغير، لكنه لا يُستعمل إلاّ متكرراً متراكبا مع بعضه بصفوف مدروسة التوزيع لإنشاء تكوين متناهي الدقة ومتناغم حسابياً وتصميمياً (AL-

(Naqeeb, 2017, p.277)، فالمحراب اذاً رغم انه ابتكار معماري إسلامي لتعيين اتجاه القبلة، إلا انه لم يقف عند حدود زمان ومكان ابتكاره ولم يمتثل لمحدداته الصارمة بل تعداها بمثاقفة حذرة تتنوع بين الإقصاء والوسطية والابتكار ومتأثرة بمعطيات الواقع الثقافي كنتاج توسع نطاق العالم الإسلامي والاختلاط بشعوب وأعراق وبيئات متنوعة الثقافات والموارد الطبيعية واصبح لثقافة تصميم المحراب مفاهيم وأفكار وتقاليد خاصة ومميزة له وتتعدد أساليب ترجمته على مستوى الذات والآخر.

مؤشرات الإطار النظري:

1- المثاقفة التصميمية عملية اتصالية تحاورية متنوعة الذوات تخضع لمعطيات المحيط البيئي (الحضاري والثقافي والطبيعي والعقائدي ... وغيرها) بغية الإثراء في النتاج التصميمي.

2- تنتقي الذات المصممة أساليب ترجمتها للنص التصميمي (نسخ، تناص، تأويل، تجريد، تحوير، اقتباس) كنظير بصري للمثاقفة التصميمية في تعاملها مع عناصر الفضاء الداخلي.

3- المحراب ابتكار معماري إسلامي خضع لمعايير فكرية وعقائدية أولاً، ومن ثم إلى معايير ثقافة تصميمية أوجدتها معطيات البيئة بأنواعها ومتطلبات الأنسان الزمكانية، فتنوع إنشائيا (مسطح، مجوف، متنقل)، وتنوع مسقطه الأفقي (مستطيل، نصف الدائري، هيئة متكسرة ثلاثي أو خماس)، وتنوع في خامات ومواد تصميمه وأكسائه (الجص، الرخام، الخزف، الزليج، الخشب).

4- اختلاف المحاريب في أشكال عقودها (المدبب، المستدير، نصف الدائري، على شكل حدوة الفرس، المتراكب المفرغ، الخماسي الفصوص والثلاثي الفصوص المكون من أنصاف دوائر، المتقاطعة، المنكسرة، ذات القنوات المائلة) اعطى صورة واضحة عن مهارة المصمم وفكره وثقافته وفكر وثقافة مجتمع التصميم.

5- المحراب عنصر تصميمي ذا بعد عقائدي لا يخلو من جمال مادي زخرفي تجريدي نباتي وهندسي ومقرنص، مع اختزالات متنوعة للخط العربي المرن.

6- وفق مبدأ وضوح المنهج ومرجعية العقيدة، تعامل الإسلام مع الأمم التي اعتنقته بفكر عالمي محافظاً على القيم الوجدانية والعادات التي لا تتنافى معه، بل أذكاها ووجهها لمثاقفة إيجابية يتحاور من خلالها الذات والآخر على مستوى النقد والتأمل والاعتراف.

7- توسع نطاق العالم الإسلامي والاختلاط بشعوب وأعراق وبيئات متنوعة الثقافات والموارد الطبيعية اخضع المحراب لفاعلية الذوات المترجمة للتصميم كمثاقفة متنوعة (مثاقفة إقصاء، مثاقفة وسطية، مثاقفة إبتكار).

منهجية البحث وإجراءاته

3-1منهجية البحث

تم اعتماد (منهج بحث وصف مقارن) لكونه الأسلوب الأنسب والأكثر مواءمة للوصول إلى تحقيق شامل لهدف البحث.

3-2مجتمع البحث

بعد إطلاع الباحث ميدانياً على محاريب جوامع بغداد/ جانب الكرخ للمدة ما بين 1943م-1977م وهي الفترة التي بدأ فيها إنشاء الجوامع وتوثيقها رسمياً في سجلات الدولة العراقية الحديثة المستقلة عن الاحتلال عام 1932م، وجد بأنها فقط (5) والموثقة في سجلات الأوقاف كجوامع مرخصة، والتي مثلت مجتمع البحث وهي حسب تاريخ الإنشاء: (محراب جامع فتاح باشا 1943م، محراب جامع الشاوي1954م، محراب جامع أم الطبول 1968م، محراب جامع ال بنية 1974م، محراب جامع مالك بن انس 1977م).

3-3عينة البحث

لغرض تحقيق هدف البحث تم اختيار عينة قصدية بنسبة40% من مجتمع البحث والموضحة في الجدول رقم (3-1) لتوافر الجوانب التي ستخضع للتحليل وعلى وفق الشروط الآتية:

- النموذجين باقية على حال تصميمهما الأول ولم يجرى عليهما أعمال ترميم أو تغيير.
- النموذجين متاحة للمستخدمين.
- التنوع في الذوات المصممة للنموذجين (معلوم اسم المصمم وخلفيته الثقافية).

جدول رقم (3-1) عينة البحث المنتخبة للتحليل

ت	اسم النموذج	الموقع	تاريخ الإنشاء	اسم المصمم	الخلفية الثقافية
1	محراب جامع أم الطبول	بغداد–الكرخ-اليرموك	1968م	المعماري عبد السلام احمد	مصري
2	محراب جامع ال بنية	بغداد–الكرخ- العلاوي	1974م	المعماري قحطان المدفعي	عراقي

3-4ادوات البحث

اعتمد الباحث على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات وخبرته في تصميم استمارة محاور تحليل شكل رقم (3-1) ذات تفاصيل دقيقة تفي بمتطلبات البحث وتسهم في تحقيق هدفه، كما قام الباحث بزيارة إلى ديوان الوقف السني العراقي وإلتقاء الكادر الإعلامي والهندسي للوقف للإطلاع على الوثائق الرسمية والمعلومات التي تخص مجتمع البحث وعينته.

المحاور	تصميم المحراب			أساليب الترجمة التصميمية						أنواع المثاقفة التصميمية		
				نسخ	تناص	تأويل	تجريد	تحوير	إقتباس	إقصاء	وسطية	ابتكار
المحور الأول	إنشائياً	مجوف										
المحور الثاني	مواد الإكساء	رخام										
		أخرى										
المحور الثالث	الزخرفة	هندسية										
		نباتية										
		خط عربي										
		مقرنصات										
المحور الرابع	العقد	مدبب	خفيف									
			أربع مراكز									

شكل رقم (3-1) استمارة محاور التحليل

3-5صدق الأداة

لغرض التأكد من شمولية استمارة محاور التحليل فقد عرضت على مجموعة من الخبراء، وبعد المناقشة أجريت التعديلات اللازمة بالحذف والإضافة عليها، ومن ثم اعيدت إلى الخبراء أنفسهم مرة أخرى وجرى الإجماع على صلاحيتها، وبهذا اكتسبت هذه الاستمارة صدقها بنسبة 95% لأغراض تطبيق التحليل في هذا البحث.

3-6 ثبات الأداة

لغرض التأكد من صلاحية الأداة، قام الباحث بتحليل النماذج المنتخبة، ومن ثُم تم إجراء التحليل مرة ثانية عليها بعد مرور (21) واحد وعشرون يوماً، ثم قام الباحث بإجراء معامل الارتباط بين التحليلَّين، وقد وجد بأنه يساوي (85%)، وهو معامل إرتباط جيد يدلل على صلاحية الأداة للاتساق عِبر الزمن، وقد جرى حساب معامل الارتباط والثبات باستخدام معادلة كوبر COPER لحساب نسبة الاتفاق وهي:

$$\text{نسبة الاتفاق} = \frac{\text{عدد فقرات الاتفاق} \times ١٠٠}{\text{العدد الكلي للفقرات المحللة}}$$

3-7وصف العينة

3-7-1 وصف النموذج رقم (1) محراب جامع أم الطبول

احد العناصر التصميمية لفضاء الصلاة في جامع أم الطبول الواقع في بغداد/ جانب الكرخ/ منطقة اليرموك والذي أسس عام 1965م وافتتح عام 1968م، صمم بشكل شبه بيضوي مجوف ذا مسقط أفقي نصف دائرة بنصف قطر0,40م، مما شكل واجهة تجويف المحراب بقياس0,80م وبعمق 0,40م بإرتفاع كلي 4م، أستخدم في تصميمه الرخام المقطع وبألوان متنوعة كالأبيض والرمادي والأسود والبني والذهبي، وزين المحراب بزخرفة هندسية النجمة الثمانية بتصاميم متنوعة، وبمساحات شريطية مختلفة وزعت على كافة سطوح المحراب بالإضافة إلى زخرفة رأسية عند تجويف المحراب محارية الشكل، وزين أعلى المحراب

بجزء من الآية القرآنية 39 من سورة ال عمران بالخط الكوفي باللون الذهبي كذلك الأركان وضعت لفظ الجلالة بالخط الكوفي على أرضية زخارف نباتية غصنيه وأوراق ثلاثية الفلق، وتم تأطير المحراب بلون رمادي وبزخرفة نباتية غصنيه وأوراق ثلاثية الفلق، والعقد: مدبب خفيف بمركزين.

شكل رقم (3-2) لقطات منظورية لمحراب جامع أم الطبول (تصوير الباحث)

3-7-2 وصف النموذج رقم (2) محراب جامع ال بنية

أحد العناصر التصميمية لفضاء الصلاة في جامع ال بنية الواقع في بغداد/ جانب الكرخ/ منطقة العلاوي والذي أسس عام 1971م وافتتح عام 1974م، صمم بشكل مخروط مجوف متكسر التكوين ذا مسقط أفقي شبه نصف دائرة مفصص خمس فصوص كل منها نصف دائرة للأقواس الداخلية مكونة مسقط أفقي بعمق0,70م وواجهة بقياس1,20م وبإرتفاع كلي 4م، أستخدم في تصميمه الرخام متعدد القطع باللونين الأبيض الصدفي ومادة الآجر المزجج باللون الأزرق، وزين أعلى المحراب بالمقرنصات بالإضافة إلى وجود شريط زخرفي مؤلف من وحدتين زخرفية بتكرار متناوب لحركة غصنيه تتوسطها زخرفة نباتية وبالون الأخضر والأزرق والأصفر الذهبي، هذا الشريط الزخرفي يحتوي داخله على قطع من مادة الآجر المزجج خطت عليها الآيات (77 و78) من سورة الحج، والآيات (1، 2، 3، 4) من سورة المؤمنون، بالإضافة إلى البسملة بخط الثلث المتداخل بيد الخطاط العراقي الراحل هاشم البغدادي، والعقد مدبب بأربع مراكز بشكله التقليدي المسطح، والسرجي.

شكل رقم (3-3) لقطات منظورية لفضاء محراب جامع ال بنية (تصوير الباحث)

3-8 تحليل العينة

المحور الأول الأنشاء: جسد محراب النموذج رقم (1) مفهوم المحراب المجوف بشكله المجرد وانحناءته الدائرية كترجمة نسخية لشكل المحراب في بداية ابتكاره في عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك، إذ إن هذا النوع من المحاريب استمر كرمز عقائدي تصميمي مرجعي لكل الفترات الزمنية اللاحقة للحضارة الإسلامية وما نتج عنها من خصائص تصميمية، مما أعطى إنطباعاً واضحاً حول الذات الفاعلة وهو المصمم المصري، حيث اشتهرت مساجد مصر بهذا النوع من المحاريب وخصوصاً في عهد الدولة المملوكية احد الدول الإسلامية التي قامت في مصر للفترة من 648هـ/1250 إلى 923هـ/1517م، بعكس محاريب جوامع بغداد والتي تميزت بانفرادها بالمحراب ذا المسقط الأفقي المستطيل (المحراب العباسي) وبهذا كانت المثاقفة التصميمية وسطية، بينما محراب النموذج رقم (2) فلقد جسد المحراب المجوف بتصميم مؤول التفاصيل محاكياً لمفهوم الإيقاع الكسري المتحول وذلك لانعدام السطوح المستوية بزاوية90درجة من خلال أستخدام الإنحناءات متحركة المراكز، ليظهر لنا الشكل متناسبا ومعبراً عن طراز التصميم في رؤية كلية شاملة حتى لو فصلت أجزائه، حيث عكست ذاتية المصمم في هذا المحراب اهتمامه ودراسته للتاريخ بطريقة ذكية ساعدته على تفكيك وإعادة تشكيل المحراب المجوف بتصميم متناص ما بين المحراب المجوف الأصلي ورؤيته الذاتية في إدراج انحناءات داخلية كامتداد طبيعي لشكل الانحناءات الرأسية للشكل المخروطي وبذلك كانت المثاقفة التصميمية ابتكارية.

المحور الثاني مواد الإكساء: في النموذج رقم (1) استخدم المصمم مادة الرخام الأملس المتعدد الألوان والمقطع في إكساء فضاء المحراب ليساعده في تحقيق رؤيته التصميمية للمحراب التقليدي، والذي حمل تفاصيل زخرفية كثيرة لم يكن بالإمكان تحقيقها بمادة أخرى والتي مثلت رمزاً مقتبس مقصود للدلالة على مرجعية تصميم المحراب في النموذج وهو الطراز (المملوكي) بترجمة تصميمية نسخية وبذلك كانت المثاقفة التصميمية إقصائية للمواد المستخدمة في الإكساء في المحاريب العراقية، أما النموذج رقم (2) فرغم إن المصمم استخدم مادة الرخام أيضا في الإكساء إلا انه استخدم الرخام بلون واحد فقط إلا وهو اللون الأبيض الصدفي وذلك بترجمة تصميمة تأويلية لمعنى السيادة للفكرة التصميمية، والمتجسدة بفكر حداثوي يتماشى مع التغير الجديد في نظرة العالم، وكسراً لرتابة اللون استعان بمادة (الآجر المزجج) الأزرق ذات الجذور التأريخية كإقتباس تعبيري تصميمي في إحداث تباين لوني واضح لتكوين تناص تصميمي جديد وبأسلوب ذاتي تميز بالتجديد والتجريد والتركيز على ديناميكية المادة وفعلها الرمزي وبذلك كانت المثاقفة التصميمية وسطية في انتقاء مادة الإكساء.

المحور الثالث الزخرفة: في النموذج رقم (1) جسد المصمم مفهوم اللون ودلالاته داخل التصميم تجسيداً صورياً، مستفيداً من قدرة الألوان الرمزية والتأويلية في تكوين صور تشكيلية دالة ومعبرة عن المفاهيم الروحية والوظيفية، فكان اللون هو الوسيلة الأكثر تعبيراً عن التشكيل الزخرفي للمحراب، لذا فقد رصت القطع الرخامية بألوانها البني والرمادي والأبيض لتكون محارة محاكية ومحورة عن محارة (محراب جامع

الخاصكي) ذو الدلالة التاريخية للعمارة الإسلامية العراقية ولمحاكاة لون الآجر وهو المادة الأساسية في تصميم المحاريب العباسية، زخرفة أعلى المحراب بالرخام ذا اللونين البني والأبيض وقد نقشت داخلها زخارف غصنيه قريبة من لون الأرضية مقتبسة عن زخارف العهد الأموي، كما وعمد المصمم إلى املأ داخل المحراب بزخارف هندسية مقتبسة من شكل الزخرفة الإسلامية في المرحلة الثالثة من مراحل تطور الزخرفة الإسلامية وهو بهذا يحاكي ثقافة الفكر الإسلامي المعماري في أشغال السطوح كافة وبترجمة نسخية، بحيث تحول المحراب إلى لوحة زخرفية متوازنة المساحات وخصوصاً عندما اشرك المصمم الخط الكوفي وهو الخط المقتبس عن مدينة الكوفة العراقية في خط أية من القران الكريم أعلى تجويف المحراب وفي الأركان حيث وضعت أيضا لفظ الجلالة وبصبغة ذهبية محاكية لمادة الذهب والتي كانت تستخدم في الطرز المملوكية، ولتكتمل اللوحة عمد المصمم إلى تأطيرها بالرخام الرمادي والذي لم يخلو أيضا من التزيين الزخرفي النباتي وبذلك كانت المثاقفة التصميمية وسطية في اقتباس الزخارف، أما النموذج رقم (2) فلقد ركز المصمم على مفهوم الحركة كعامل زخرفي والتي نجدها حاضرة كبعد فكري في الأشكال التي استخدمها في تصميم المحراب محققاً مقرنصات متناصة تجلت في تكرار عقدي متنوع المراكز مما حول المحراب إلى منحوتة ذات بعد تجريدي، مبتعدا عن النمط السائد في التصاميم الإسلامية من املأ الفراغات، بل بالعكس استخدام الرخام الأبيض الصدفي لكي يبرز منحوتته كتأويل حداثوي للفكر الإسلامي، وبذاتية رافضة للتكرار وملتزمة بالخطوط العامة لتصميم وفلسفة المحراب، فكانت الوظيفة والحركة عنصران متلازمان في إظهار العامل الزخرفي، وإستكمالاً منه للبعد التزييني انتقى المصمم خط الثلث المتداخل في خط آيتين قرآنية على مادة الآجر المزجج الأزرق ثم أحاطتها بشريط زخرفي مؤلف من وحدتين زخرفية مقتبسة عن العصر العباسي الأول بتكرار متناوب لحركة غصنيه محققا بهذا التشكيل محاكاة متقنة لأسس تصميم الاطار الزخرفي عبر التكرار المتناوب للمفردات الزخرفية والإتزان ألشكلي والإنسجام اللوني وبذلك كانت المثاقفة التصميمية وسطية في تطبيق الزخرفة.

المحور الرابع العقد: في النموذج رقم (1) لم يستنهض المصمم فكره في الإيتاء بجديد يخدم العمل التصميمي والمدعوم مادياً من السلطة الحاكمة في وقت تصميم الجامع الحاوي للنموذج، بل استخدم وبتصميم نسخي نوع العقد المدبب الخفيف ذا المركزين وهو اقرب إلى عقد نصف الدائري وهذا النوع من العقود ساد استخدامه في كل العصور الإسلامية وما قبلها فهو عقد سهل التشكيل، إذ إن الذات الفاعلة هنا كانت متمسكة بنقل ثقافتها للأخر بتصميم نسخي دون مراعاة لخصوصية ثقافة الآخر وثقافة موضع الحدث التصميمي وبذلك كانت المثاقفة التصميمية إقصائية التطبيق، أما في النموذج رقم (2) فلقد تجلى وعي واضح لثقافة الذات الفاعلة (المصمم) ومطالعاته وتحليلاته للفكر الفلسفي التصميمي الإسلامي بروح حداثوية، والتي جعلت منه مبتكراً لنص عقدي يحمل سمات العقد المدبب ذا الأربع مراكز وهو العقد العباسي العراقي ولكن بتناص جديد يسجل له من خلال حركة المراكز، كما وان المصمم صمم مجموعة من العقود الداخلية متعددة المراكز لتشكل بتناظرها وحدة كتلية متحدة المركز لتكون في كليتها مقرنصات تزين أعلى المحراب، مع منحها إنتكاسة حميمية إلى الأمام لتظهر بشكل سرجي وبذلك كانت المثاقفة التصميمية ابتكارية النتاج.

النتائج والاستنتاجات

4-1 نتائج البحث

1- تميز النموذج رقم (1) بالترجمة المجردة على مستوى تصميم المسقط الأفقي النصف دائري للمحراب المجوف وكانت المثاقفة التصميمية وسطية الفاعلية، في حين إن المسقط الأفقي للنموذج رقم (2) تميز بترجمة مؤولة من خلال استخدام الانحناءات متحركة المراكز حول مركز شبه نصف دائري وبمثاقفة تصميمية ابتكارية.

2- جاء تصميم المحراب في النموذج رقم (1) بترجمة نسخية لشكل المحراب التقليدي المجوف وبمثاقفة تصميمية وسطية، في حين كان تصميم المحراب في النموذج رقم (2) بترجمة تناص من خلال الإيتاء بتصميم محراب مجوف متحرك المراكز وبمثاقفة تصميمية إبتكارية.

3- رغم اختلاف الفكر التصميمي للذوات المصممة ورغم تشابه طبيعة المادة المستخدمة في الإكساء للنموذج رقم (1) ورقم (2) إلا إن المادة استطاعت أن تترجم الفكر التصميمي بشكل واضح وصريح، ففي النموذج رقم (1) كانت الترجمة من خلال الاقتباس وبمثاقفة تصميمية إقصائية، أما لنموذج رقم (2) فالترجمة كانت بتأويل المادة خدمتاً للفكرة التصميمية وبمثاقفة تصميمية وسطية.

4- تعدد ألوان مادة الإكساء في النموذج رقم (1) جاء باختيار قصدي لتأويل تصميم المحراب المملوكي بتفاصيله وبمثاقفة تصميمية إقصائية، في حين إن إنتخاب ألوان مادة الإكساء في النموذج رقم (2) جاء كإقتباس مرجعي تعبيري في أحدث تباين لوني وبمثاقفة تصميمية وسطية.

5- الزخرفة الرأسية للنموذج رقم (1) جاءت بترجمة تحوير لشكل محارة جرى استخدامها سابقاً في تصاميم أخرى مشابهة وبمثاقفة تصميمية وسطية، في حين الزخرفة الرأسية في النموذج رقم (2) جاءات بشكل مقرنصات مبتكرة وبترجمة تناص لشكل المقرنصات المتعارف عليها وبمثاقفة تصميمية وسطية.

6- تميزت الزخارف النباتية والهندسية والخط العربي المستخدم في النموذجين رقم (1) ورقم (2) بوجود ترجمة مقتبسة للزخارف الإسلامية المتعارف عليها في جميع العصور وإن إختلف توزيعها ضمن المساحات السطحية والتي كانت تتبع الفكر التصميمي وبمثاقفة تصميمية وسطية.

7- ترجمت الذات الفاعلة في النموذج رقم (1) تصميم المحراب بشكل ترجمة نسخ للعقد المدبب الخفيف دون أي تغيير والمثاقفة التصميمية إقصائية، في حين ترجمة الذات الفاعلة في النموذج رقم (2) تصميم المحراب بتناص تصميمي مبتكر من خلال المراكز المتحركة وتنوع شكل العقود. ترجمت ذاتها من خلال ترجمتها المتناصة للخروج بثقافة تصميمية مبتكرة لا تبتعد كثيرا عن ألثقافة الأم وبمثاقفة تصميمية ابتكارية.

4-2الاستنتاجات

1- تتناول المثاقفة المحراب تصميمياً كنص قابل للترجمة بأساليب متنوعة تخضع للمعطيات البيئية بأنواعها وذاتية المصمم، ولا تتجاوز في ذلك معايير الفكر الإسلامي وسببية إنشائه كعنصر أساسي من عناصر فضاء الصلاة.

2- تحفز المثاقفة التصميمية الاستلهام من ثقافة الآخر في تعزيز ثقافة الذات بغية ديمومة النتاج التصميمي ذا الطابع الابتكاري في تصميم المحراب إنشائياً من ناحية المسقط الأفقي والعامودي والعقود.

3- تدعم المثاقفة التصميمية الابتكارية أساليب ترجمة التناص والتأويل والتجريد والتحوير في تصميم المحاريب، وبذلك تثري العمارة الإسلامية بنتاجات تصميمية متغيرة في التشكيل لا في المعنى.

4- المثاقفة التصميمة الإقصائية في تصميم المحراب هي انعكاس لوضع الأخر من قبل الذات المصممة في موضع الدون، مما ويؤسس للخروج بترجمة تصميمية لا تتعدى حدود النسخ والاقتباس.

5- وعي المصمم وقدرته التصميمية على احتواء المحراب فكرياً ومادياً وتاريخياً وعقائدياً يشكل أول علامات التفوق الذاتي في استقراء الواقع والتقصي عن الماضي من اجل التنبؤ بمستقبل المحراب تصميمياً.

6- المنهج الفكري الإسلامي دعا إلى تجريد الأشكال لا العقول، مما أسهم في تمكين المصمم المسلم وغير المسلم من إنتاج محاريب مجردة ومتنوعة وكثيرة بعيدة عن تجسيم الطبيعة الحية أو تصورها وذلك من خلال وضعها في إطار مثاقفة وسطية ابتكارية قائم على رؤية فنية وعلمية ورياضية تشاركت فيها الذوات للوصول إلى التنوع الثقافي.

7- يمكن للمادة الواحدة أن تسهم في ترجمة المحراب تصميمياً، بالاعتماد على ذاتية المصمم في تشكيل المادة وإخراجها، فالفكرة التصميمية الهام واختيار المادة قرار تحدده خبرة المصمم الفكرية والثقافية والعملية واطلاعاته المعرفية.

References

1- Abdel-Mumin, A. (2004 ad). book. "*The art of translation for students & beginners*".AL-Talaea house for publishing and distribution. Egypt.

2- AL-Kadi, A. H. (2006). research. "*Layout characteristics of mosques in the city of medina in the era of the messenger* ﷺ". the scientific journal of the college of engineering, minya university. volume5. issue1. Egypt. pp. 103-117

3- AL-Maliki, K. F. (2002, December). research. "*Pointed arch in Islamic architecture between the intentional innovation & spontaneous aim*". journal of architecture/ university of technology. Issue5. Iraq. pp. 144-164.

4- AL-Naqeeb, I. K. (2017). research. "The Iraqi mihrabs, their history, their names in the Abbasid period". *Arab scientific heritage journal*· volume3. issue3. Iraq. 267- 284.

5- AL-Sarjani, R. (2009). book. "*What did Muslims give to the world*". iqraa foundation for publishing and distribution and translation. part1. edition2. Egypt.

6- AL-Shehabi, Q. (1996). book. "*Decorations of Islamic architecture in Damascus". publications of the ministry of culture. Syrian Arab republic*. Damascus.

7- AL-Taie, H. A. (2009, April). research. "The emergence of language and its importance". the *journal of educational studies*. center for research and educational studies, ministry of education. volume2. issue6. Iraq. pp. 195-220

8- AL-Yusuf, I. J. (2017). book. "*This is how i read architecture, the message of architecture in the product of architecture*". house of loyalty for printing and publishing. Edition1. Baghdad.

9- Amara, M. (2004). book. "*The civilized giving of Islam*". AL-Shrook international library. edition1. Cairo.

10-Andrew, P. (1999). book. "*Dictionary of Islamic architecture*". first published by Routledge. 29 west 35th street, New York.

11-Aref, N. M. (1995). book "*Civilization - culture - civil, a study of the term's path and its connotation*" publications of the international institute of Islamic thought in the united states of America and the international house of Islamic books. edition 2. AL-Riyadh.

12-Bakhit, S. A. (2011). book. "*Classification of the Arab and Islamic arts: a critical analytical study*". the international institute for Islamic thought. edition1. Beirut. pp. 209-210.

13-Balkhen, J. (2014). book. "*Paul Ricoeur's historical narrative*". philosophical questions. publications of safety house. edition 1. rabat.

14-Baraka, B. (2012, October). research. "*Translation into Arabic has a role in promoting culture and building identity*". Arab center for research and policy studies. show magazine. issue1. Qatar pp. 97-116.

15-Conversano, E. (2010) research. "*On arches supporting domes statical and cultural problems*". aplimat–journal of applied mathematics. volume3. number1. Slovakia. pp. 37-46.

16-Denise, K. (2007). book. "*The concept of culture in the social sciences*". translation: Mounir AL-Saeedani. Arab organization for translation. center for Arab unity studies. edition1. Beirut.

17-Drees, M. A. (2015, December). research, "*Translation and acculturation- between the emigration of the self and the rooting of the other*". the Jordanian journal of modern languages and literature. volume 7. issue 2. Jordan. pp. 123-139.

18-Fendris, C. (2014). book. "*Language*". translated by: Abd AL-Hamid AL-Dawakhli & Muhammad AL-Qassas. national center for translation. Cairo.

19-Hafnawi, B. (2016). book. "*Comparative cultural translation bridges of communication and crossings of interaction*". cultural paths for publishing and distribution. Jordan.

20-Hafnawi, B. (2018). book "*Critical interpretation* translation - translation of holy books". cultural paths for publishing and distribution. Jordan.

21-Hany, H. E. & Abdulrahman, a. a. (2016, December). research. "*Effect of mihrab geometry on the acoustic performance of masjid*". proceedings of the first international conference on mosque architecture. college of architecture and planning. university of Dammam. Saudi Arabia. pp91-110.

22-Ibn Manzur. (1981). Book. "*Arabas tong*". edition new. knowledge house. Cairo.

23-Morad, D. (2015, June). Research. "*Interpretation, types and methods: consecutive translation as a model*". al-Quds open university journal for research and studies, issue36, Jordan. pp. 325- 340

24-Muhammad, R. N. (2008). research. "Acculturation and acculturation literature (in Arab critical thought)". *al-Qadisiya journal of arts and educational sciences*. volume 7. issues (3-4). Iraq. pp. 171-182.

25-Nofal, M. H. (1999). research. "*Mosque architecture design standards*". mosque architecture symposium research volume. college of architecture and planning, king Saud university. AL-Riyadh. pp. 75-94

26-Omar, A. M. (2008). book. "*A dictionary of contemporary Arabic language*". vol 1. edition 1. the world of books. Cairo.

27-Rifai, A. M. (2002). book. "*The aesthetic and philosophical origins of Islamic art*". library of Alexandria. edition1. Egypt.

28-Rumman, S. M. (2013). book. "*The journey of faith since the dawn of the Islamic call and the role of the muezzin in conveying this call*". Jaffa scientific house for publishing and distribution. edition1. Oman.

29-Salman. I. & Et al. (1982). book. "*Arab Islamic buildings in Iraq*". publications of the ministry of culture and information. AL-Rasheed publishing house. part1. Iraq.

30-Shafei, F. M. (1982 ad). book. "*Arab Islamic architecture - its past, present, and future*". king Saud university. Saudi Arabian printing company specified. Saudi.

31-Steve, B. & Steven, Y. (2006). book. "*The sage dictionary of sociology*".1st published by sage publications. ltd. Great Britain.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/375-392

Acculturation and its Evolutionary Tendency in the Design of the Prayer Space Elements / Niche – A model

Alaa Talib Kareem[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 11/10/2020…...Date of acceptance: 6/12/2020…....Date of publication: 15/12/2020

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

ABSTRACT:

The peculiarity of worship spaces in the Islamic architecture is evident by its symbolic connotations with doctrinal connections, thus the niche has a major status in that symbolic connotation, which transformed due to the cultural interaction from a rock on the wall directed towards Mecca into an element of integrated structural entity with performative and aesthetic characteristics. The spread of the Islamic religion contributed to subjecting it to a design acculturation process, thus the problem of the research was raised by the following question: has the evolutionary tendency of acculturation been able to effect a major transformation in the niche design? The research aims at identifying the design acculturation and its translation methods of niche as a design text. The theoretical framework consists of two sections, the first addressed acculturation and its design translation and the second is the niche design acculturation .

The research arrived at indicators that contributed to preparation of the intentional sample analysis form. The research adopted a comparative description approach to reach at a set of results and conclusions including that: the acculturation addresses the niche by design as a translatable text in different styles subject to the environmental data of all kinds and the personality of the designer, and it does not go beyond the standards of Islamic thought and the reason of constructing it as a substantial element of the prayer space .

Keywords: acculturation, design, space, niche

[1] Al-Mustansiriyah University, College of Engineering, Architecture Department, alaaamare@gmail.com.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/393-412

الأصول التاريخية لتصميم الفضاءات الداخلية للمدارس التعليمية في العراق

حسنين صباح داوّد سلمان[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/10/30 , تاريخ قبول النشر 2020/11/30 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

ملخص البحث:

إن دراسة الماضي لأهميته وارتباطه بالحاضر ينعكس بمقياس نسبي في ضوء المعطيات والفكر لأسلاف أمه عريقة كبلاد وادي الرافدين حيث ازدهرت ونشأت حضاراتها منذ أقدم العصور, مما تستلهم للحاضر معاني متوارثة قد تكون كيان أو رموز مدركة المعاني في تأسيس رؤية أو نظام أو بناء معماري, فقد تبلور لدى الباحث وصف الماضي لتعزيز رؤية الحاضر ضمن ما يقتضيه تخصص التصميم الداخلي عن الأصول التاريخية للتعليم وتصميم المدارس في بلاد وادي الرافدين, وخصوصيته القومية والبيئية والمضمون المعنوي, والذي يُعد انعكاس مباشر لجملة من الأفكار والقيم الاجتماعية والثقافية التي كانت سائدة آنذاك, وتعد حضارة وادي الرافدين من الحضارات التي تهتم بالحرف وكتابته, وقد صنفت الكتابة المسمارية التي نشأت من السومريون من أقدم الكتابات التي وضعها البشر، والبحث يتضمن في أطاره النظري على مبحثين مع تحليل تصميم المدرسة المستنصرية والمدرسة الشرابية في بغداد, ومن ثم التوصل لمجموعة من الاستنتاجات لخصت البيانات الموضوعية والمنطلقات على نحو واضح من اهمها: أن نتاجات التصميم الداخلي للمدارس الحديثة أتسمت بقيم شكلية مستحدثة وغير مألوفة تبتعد عن التصميم المتوازن بيئياً ضمن حدود معينة في ظاهرها نتيجة عدم الاخذ بتصاميم المدارس القديمة, كما يوصي البحث بعدة توصيات منها: الارتكاز على تصميم المدارس التراثية وإمكانية توظيفها بوصفها أحد الأساليب التصميميّة الناجحة في التعبير الوظيفي والجمالي.

الكلمات المفتاحية: التعليم, المدارس النظامية, التصميم الداخلي.

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

مشكلة البحث:

كان للتطور العملي والتقدم التكنولوجي الأثر الكبير في تطوير التكوين النسيجي للفضاءات الداخلية للأبنية المدرسية, وقد وفر ذلك التطور الجهد والوقت في التصميم والتنفيذ لتلك الأبنية, إلا أن عدم الرجوع إلى تصميم المدارس القديمة والاستفادة من فكرها التصميمي سبب حالة من الافتقار في المعالجات التصميمية في الأبنية المدرسية الحديثة, كون المدارس القديمة تميزت بمعالجات تصميمية وبنائية متوافقة مع بيئة العراق المناخية, فضلاً عن توافقها مع التقاليد العراقية عبر استخدام الرموز والعناصر التصميمية التي تأكد على الهوية العراقية, وهذا ما لم نجده اليوم في تصاميم المدارس الحديثة في العراق. مما يثير ذلك استفهاماً لدينا يحتاج إلى البحث والتفسير, ومن هنا نجد مبرراً منطقياً لموضوعة الدراسة الحالية والتي يمكن أجمال مشكلة البحث فيها من خلال التساؤل الآتي: "**ما هي الاساليب التصميمية التي حققت معالجات داخلية لتتوافق مع البيئة وفق معطيات هوية المدارس القديمة في العراق**؟".

ويقدم البحث الحالي اضافة معرفية, تسلط الضوء على تصميم المدارس التراثية القديمة في العراق ليَفتح آفاق معرفية للباحثين للاستفادة من نتائج البحث, كما يهتم البحث بالتعرف على المعالجات التصميمية للبيئة المناخية في المدارس التراثية القديمة والاستناد عليها كمعالجات في تصاميم الابنية المدرسية الحديثة بشكل عام, وإلقاء الضوء على الهوية العراقية في تصميم المدارس القديمة. ويهدف البحث إلى: **دراسة الأصول التاريخية للتعليم وأقدم المدارس ومعاهد العلم المنظمة في العراق, والتطرق إلى معالجاتها التصميمية من خلال البحث والتحليل لنماذج منها.**

و يَتحدد البحث الحالي وفق الآتي:

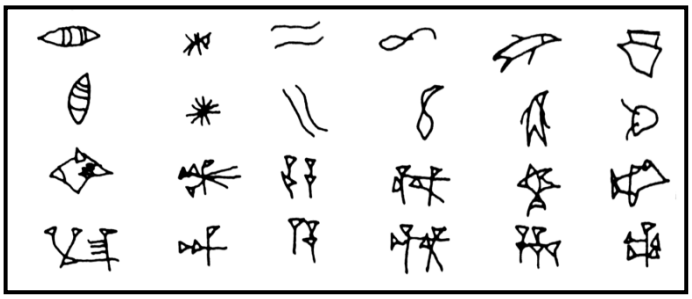
- يتم دراسة موضوع الاصول التاريخية للتعليم في العراق وفق تصميم المدارس المنظمة القديمة, والتطرق الى المعالجات التصميمية الملائمة لمناخ العراق والتي تحمل سمات الهوية الأصيلة كمبدأ تصميمي له أبعاده الوظيفية والجمالية.

الإطار النظري/ المبحث الاول- المدارس والتعليم في وادي الرافدين:

ظهور المدارس القديمة في بلاد وادي الرافدين:

إن التطور التاريخي للمدارس ينتمي إلى مجموعة من التحولات الحضارية في الحياة البشرية نتيجة ظهور الحضارات الأولى في العالم كحضارة وادي الرافدين والمتمثلة بالحضارة (السومرية, والاكدية, والبابلية, والأشورية), وأثرت بشكل كبير على المدارس ونظام التعليم, وقد عرفت الحضارة السومرية في الوركاء قبل أي منطقة في العالم أصول التدوين وذلك قبل أكثر من خمسة ألاف سنة إذ عثر في الطبقة الرابعة (ب) في احد معابدها على أكثر من ألف رقيم طيني تتضمن وثائق اقتصادية بأقدم أنواع الكتابة وبأبسط أشكالها وهي الكتابة الصورية (Pictographic) اما في نحو(3500 ق.م) في العصر المسمى (الشبيه الكتابي) (Protoliterate) ويشمل هذا الدور النصف الثاني من عصر الوركاء, وعصر جمده نصر,(Bahija,1985,P:121). وكان تلاميذ المدارس آنذاك يدونون الكتابة الصورية وهم يرسمون صور الأشياء المادية المألوفة على الطين الطري , بقصبة أو خشبة مستدقة النهاية أو عظم مدبب, واقتصرت في أول أطوارها على الرسوم البسيطة والأعداد بهيئة دوائر ونقط, وأخذت تلك الأشكال الصورية تتطور

وتتعقد في العصور التالية, فتكونت مجموعة من العلامات تستخدم للتعبير عن المعاني والأقوال والأفكار ثم تطورت شيئا فشيئاً حتى أصبحت علامات مختصرة تعبر عن مقاطع ثم ابتعدت تلك الصور عن هيئتها بعد استخدام قلم مثلث الرأس فأصبحت الكتابة ذات نهايات ورؤوس تشبه المسامير فسميت (الكتابة المسمارية), واستخدمت في جميع المعاملات الحكومية والتجارية وانتشرت في معظم أقطار الشرق الأدنى وظلت معروفة في مدارس وادي الرافدين حتى أوائل التاريخ الميلادي .ينظر الى الشكل رقم (1), يبين أشكال الكتابة المسمارية وتطورها من الأسلوب التصويري الى الأسلوب الكتابي, (Raphael,1955,P:6).



الشكل رقم (1) أشكال الكتابة المسمارية وتطورها

المصدر (Ghassan, 1981, P:14)

وتعد الكتابة المسمارية أعظم ما للسومريين من فضل على الحضارة العالمية وقد سميت الحقبة الزمنية التي ظهرت بها الكتابة المسمارية بعصر بدء الكتابة(Proto letter writing period) , وأدى ظهور الكتابة وتطورها إلى تكوين طرق الاتصال والتعاون مابين الناس المتباعدين وتحقيق التفاهم والاتصال الاجتماعي مابين الأفراد, كما أن ظهور الكتابة ساعد على حصول التطور الاجتماعي والفكر الثقافي لهذه الحضارات نظرا لما لها من تأثير في عملية خزن العلوم والمعرفة على الألواح او نقشها على الطين أو الحجر أو الجلود.

أنواع المدارس و المعاهد العلمية في العراق القديم:

ان المصادر التاريخية تؤكد ان أقدم المدارس المنظمة في العالم قد شيدت في بلاد الرافدين في عهد حمورابي (1792-1750 ق.م.) في مدينة (سبار) وقد عُلِمَ في صفوفها جميع العلوم المعروفة في تلك الأزمنة حتى أصبحت مصدرا للعلم, ويقول براستد في كتابه "العصور القديمة" ان البابليون كانوا يرون ان المدرسة ضرورية لتربية الشعب وأعداد الشبان لتولي أمر الكتابة في المحال التجارية الكبرى, وقد وجد متخصصو الآثار باقيا مدرسة في أطراف بابل منذ عهد حمورابي, ومن تلك الآثار ألواح الآجر التي كان الطلبة من الجنسين يكتبون عليها فروضهم المدرسية منذ أربعة ألاف سنة, (Qurban,1936,P:100). حيث كان الدفتر الذي يكتب فيه التلميذ تمارينه المدرسية عبارة عن آجرة ملساء, الشكل رقم (2), يستطيع ان يمحو ما سطره عليها بشظية من الحجر أو الخش, وكان بقلمه يرسم على الأجرة, أما طريقة تعليم القراءة فكان المعلمون يكررون على تلاميذهم الكلمات التي يلقونها عليهم ثم يتم تمرينهم على كتابتها في الألواح الطينية مبتدئين بكتابة أسماء الإلهة والممالك والمدن

والأنهار والنجوم والكواكب والطيور والأسماك والمواشي وغيرها, ثم يدربونهم على كتابة الأفعال وتصاريفها ثم على تمارين القواعد الصرفية والنحوية, وقد بينت المكتشفات الأثرية أن التعليم كان قد أبتدأ منذ ابتداء الكتابة الصورية كما تشير إلى ذلك أقدم الألواح المكتشفة في الوركاء (الطبقة الرابعة) وهي تحمل كتابة صورية, وأظهرت التحريات الأثرية مجموعة من الألواح المدرسية المهمة الأخرى التي يرجع تاريخها إلى العصر البابلي القديم خلال النصف الأول من الألف الثاني ق. م. ومن خلال دراسة تلك الرقم المدرسية تمكن الباحثون من تقسيم المدارس في بلاد الرافدين إلى نوعين:

أ- المدارس الابتدائية: وهي المدارس التي كان يتلقى فيها التلميذ اللغة والقراءة والكتابة والحساب ومعرفة المفردات اللغوية والموسيقى، ويطلق عليها بالمصطلح السومري (ادبّا) أما في اللغة الأكدية فسميت (بيت طبِّ) التي تعني بيت الألواح.

ب- المدارس المتقدمة: تشمل المدارس التي كانت تعلم العلوم على اختلافها كالرياضيات والفلك والطب والسحر والأدب وغيرها، وسميت هذه المدارس بـ(بيت الحكمة) (بيت مُمّ) إذ كانت هذه المدارس بمثابة المعاهد العالية، وقد أطلق على الملتحقين في بيت الحكمة (أريب بيت مُمّ), ومن المعطيات التي وصلت من هذه النصوص ما يسمى بالعملية التعليمية والتي كانت تدور على ثلاثة محاور رئيسية هي:

1- الطالب 2- المعلم 3- المناهج الدراسية

الشكل رقم (2)

لوح طيني مكتوب بالكتابة المسمارية في بابل

المصدر (https://almasalla.travel/205302/)

وتكشف الأدلة المقدمة من النصوص عن نشاطات المدرسة وأساليب التعليم فيها من مواقع عدة مثل (أور وسبار ونفر) فقد عثر في أروقة الغرف المدرسية فيها على الكثير من الرُقم التعليمية . وان مواصفات التصميم الهندسي للبناء الذي كشفت عنه البعثة الفرنسية في مدينة ماري (تل الحريري) , على نهر الفرات تشير إلى أنه كان هناك بناء مدرسة فعلاً حيث كان يتألف من غرفتين تشمل كل منهما عدة صفوف من المقاعد شيدت باللبن وعثر بجانبها على أدوات مدرسية وأحواض مياه كانت تستخدم من قبل الطلبة لتحضير الرقم الطينية، أما المقاعد (المصاطب) فقد أعدت كما يبدو للجلوس عليها ويتسع المقعد لجلوس طالب واحد أو طالبين أو أربعة طلاب (Al-Jumaili, 2005, Part:1).

أهم مدارس العراق القديم:

انتشرت مدارس التعليم في العراق القديم وتعددت مناهج التدريس فيها إلا أن المتخصصين بعلم الآثار لم يتوصلوا إلى معرفة مواقعها بشكل كلي كما أن المؤرخين لم يميزوها عن خزائن الكتب, ومن خلال ما اكتسبته عملية التدوين لتلك المدارس نستطيع أن نتعرف على أشهرها والتي أتيح للمنقبين أن يكشفوا النقاب عنها وفق الآتي:

1- مدرسة سبار ابو حبة : تقع مدينة (سبار) (Sippar) في غربي المحمودية التي تبعد عن بغداد ما يقارب العشرين ميل وسميت تلك المنطقة بعد ذلك (ابو حبة) وقد شيدت المدرسة هنالك على ضفة نهر الفرات الشرقية قبل أن يغير النهر مجراه, وقد عظم شأنها في أواخر المملكة البابلية حيث كانت تابعة الى إله الشمس, وجدد هيكلها الملك نرام سن ملك أكد نحو سنة (2600 ق.م.), وقد وافى ذكرها بكتاب التوراة باسم (سفروايم), وكانت مدرسة سبار كبيرة المساحة واسعة الساحات تحتوي عدة غرف منسقة تنسيقاً حسناً فأقيمت عند مدخل الباب الرئيسي غرفة يدخلها التلاميذ والتلميذات ليسجلوا أسماء الحضور على آجره, ثم يدخلوا بعدها إلى ساحة المدرسة التي لم تكن مسقفه, وكان في كل زاوية من زوايا ساحة المدرسة صندوق في داخله طين ليصوغ منه التلاميذ والتلميذات الواح الكتابة, وقد استخرج من موقع سبار ما يقارب (130000) لوح طيني من خلال البعثة الانكليزية برئاسة هرمزد رسام الموصلي المتوفى سنه 1911م , (Raphael,1955,P:15-17).

2- مدرسة كيش (تل الأحيمر): تقع مدينة كيش (Kish) في بلاد اكد, وتبعد تقريباً عشرين كيلومتر من الشمال الشرقي من محافظة الحلة وتعرف اليوم باسم (تل الأحيمر) لصبغتها الحمراء, ويبلغ طول التل ثلاثة أرباع الميل ويتراوح عرضه أربعمائة وخمسين متر, ويعلو السهل من ثلاثين الى أربعين قدماً, نقبت التل البعثة الفرنسية سنة (1853م), وفي سنة (1924م) عثر المنقب المعروف لنكدن (Longdon) في أحدى تلول مدينة كيش على كتابات مدرسية, وأغلب القى التي أكتشفت في غرفة مملوءة بالألواح المدرسية تتكلم عن اللغة وقواعدها الصرفية والنحوية وألواح أخرى تبحث في جداول العلامات والنصوص الكتابية, إن هذه المدرسة قديمة جداً وتعود إلى عصر أسن (Isin) وقد استخدمت فيها عدة نسخ من الكتب وغيرها تؤيد لنا أن التلميذ كان ملزماً بالذهاب الى المدرسة ليتعلم ما يجب ان يتعلمه من المعارف, (Raphael,1955,P:18).

3- مدرسة نيبور(نفر): تقع مدرسة نيبور(Nippur) أو (نفر) على بعد مئة ميل من جنوب مدينة بابل, وهي اليوم على بعد عشرة كيلومترات الى الشمال من بلدة عفك في محافظة الديوانية, تم اكتشافها عن طريق البعثة الأمريكية التي ضمت فئة من العلماء, وحفرت البعثة تل واسع في تلول المدينة (مدينة نفر), ووجد موضعين في هذا التل في أحداهما مكان للمكتبة السومرية فاستظهرت دور سكانهم وكشفت عن مؤلفاتهم التي جاوزت السبعمائة رقيم طيني بمختلف المواضيع, منها التاريخ والأدب والرياضيات والقانون ومنها مواضيع مدرسية لتعليم الطلاب (Sumer,1946, P:109). إن الفضل الأكبر في الوقوف على الخفايا في مدينة نيبور يعود للعالم الاثاري هينس, فقد وجد في حي المعابد في معبد الإله أنليل, اذ كانت تظم اكبر عدد من المدارس لتعلم اللغة المسمارية القديمة. ولهذا

نجد أن الكثير من المدن العراقية القديمة مثل بابل واور والوركاء كانت ترسل معلمها وأبنائها ليدرسوا ويتعلموا اللغة السومرية القديمة في مدارس (نفر) لأنها تظم حي كامل يسمى بحي الكتّاب والمدارس فهم هناك يعظمون كل من يهتم باللغة السومرية ويهتم بطريقة كتابتها من تصريف الأفعال والتمارين الحسابية والاقتصادية والرياضية وغيرها كما وقد وجدت أقدم مكتبة في تاريخ وحضارة العراق القديم في (نفر), والتي كانت تظم العديد من النصوص الأدبية الرائعة التي كُتِبت بأسلوب أدبي وفني جميل, (Electronic Archeology Magazine, 2012).

4- مدرسة أوروك (الوركاء): تعد مدينة أوروك أو الوركاء (Warka) من المدن المقدسة عند البابليين وعرفت في التوراة باسم (أرك), وتقع اليوم بين أربعين الى خمسة وأربعين ميلاً من شمال غربي مدينة الناصرية, وقد بحث عن دفائن أوروك المنقب لوفتس (Loftus) سنة (1854م) فاكتشف هيكل الآلهة أنيني أو عشتار آلهة الحب, ويرتقي عهد هذا الهيكل الى قبل سنة (2400 ق. م.) ثم عثرت البعثة الألمانية عام (1939م) على عدد كبير من آثار وهياكل مدرستها, وقد كتب على صفحات الرُقَم المدرسية نصوص العلوم العالية والمقدسة عند البابليين وفيها هياكل قديمة ومدرسة للكهنة إذ كانت مدرسة دينية حسب قول المطران أدي شير المتوفى سنة 1915م, في كتابه تاريخ كلدو واشور, وأن (أرك وبرسبا) كانتا مركزين لجميع العلوم الدينية, (Raphael,1955,P:23).

5- مدارس الكنائس النصرانية في العراق:

إن النصارى في العراق ليسوا غرباء أو دخلاء بل أنهم مواطنون من سكان العراق القدامى منذ أقدم العصور إلى يومنا هذا, وقد دانوا بالنصرانية في بداية القرن الأول للميلاد أيام كانت الدولة البرثية مسيطرة على العراق, ويُعد (مار أدي) أحد تلاميذ السيد المسيح (ع) الاثنين والسبعين وهو من بشر بالنصرانية في نصيبين والجزيرة والموصل وأرض بابل والسواد وبلاد العرب وأرض المشرق, وانهارت الدولة البرثية في المائة الأولى للميلاد وأنتقل الحكم في العراق الى الدولة الساسانية أو الأكاسرة فازدادت النصرانية في عهدها وأزداد عدد من دانوا بها, وقد تفقه نصارى العراق في اللغة الآرامية منذ انتشار النصرانية بل تفانى رؤسائهم في تدريسها لرعاياهم حتى يقبلوا على قراءة الكتب المقدسة, فكانوا يتلون بها الأدعية في أثناء عباداتهم وفي حفلاتهم الدينية, كما أقاموا في كل قرية ومدينة كنيسة في داخلها أو بجوارها كُتَّاباً أو مدرسة يتعلم فيها أبناء طائفتهم مبادئ القراءة والكتابة وسائر العلوم والمعرفة في تلك الآونة ولاسيما المعارف الدينية, وأخذت المدارس النصرانية تتقدم وتتسع عصراً بعد آخر وقُسِمَت في القرن الرابع الميلادي إلى المدارس الأولية والابتدائية وبعض المدارس الثانوية في الكنائس وبنيت أكثر المدارس الثانوية في الأديار, أما المدارس العالمية فبقيت في المدن الكبرى, ورَفَع النصارى منذ أوائل القرن الرابع للميلاد دعائم أربع كليات لاهوتية منظمة واسعة الجوانب في مدينة (الرها ونصيبين والمدائن والأهواز) وبقيت زاهية لعدة عصور,(Raphael,1955,P:35-40).

وتُعد مدارس الكنائس من اقدم مدارس العراق بعد الميلاد, الشكل رقم (3), وشيدت المدرسة النصرانية الأولى في الكنيسة, وكان أول كتاب بني في المدائن في كنيسة كوخي العظيمة التي أقام دعائمها الرسول مار ماري المتوفى سنه 82 م, وكانت عبارة عن أكواخاً شبيهة بأكواخ الفلاحين, واكتشف

الآثاريون كنائس قديمة مطمورة في أرض العراق يرتقي عهدها إلى العصر الرابع والخامس والسادس للميلاد, ومن أجمل واكبر الكنائس في تلك الأزمنة كانت كنائس الحيرة والمدائن وتكريت وكنيسة مار دانيال في بابل.

أما كتاتيب الكنائس فان من أشهرها التي وافى ذكرها في بطون التاريخ هي (مكاتب حربغال, لرستاق, في مركا, مرج الموصل, بابغاش, وكتاتيب بيع حدياب, واربل, وكسكر, وعانة) وغيرها من المباني الثقافية التي كانت مبثوقة في بقية أقطار باجرمي وبيت ارمابي (Raphael,1955,P:46-50).

الشكل رقم (3) الكنيسة الخضراء والتي تعد من الكنائس القديمة في العراق, شيدت في العام 620 للميلاد.
المصدر: (https://www.albawabhnews.com/3408547)

6- مدارس اليهود في العراق:

بعد سقوط بابل عام (577 ق. م) أستقر اليهود في العراق وأقاموا في كل كنيسة مكتباً ليتعلم أبناؤهم مبادئ الدين والقراءة والكتابة واجتهدوا في طلب العلم فاخذوا يقيمون المدارس العلمية والكليات الدينية وقد نبع منها علماء كثيرون وأحبار عدة ومن أشهر مدن العراق التي اشتهرت بالآداب العبرية والتلمود البابلي هي مدينة نهر دعة (Nahardea) وفومبديثة (Pumbeditha) وسورا (Sora) وأن تسمية نهر دعة كانت تطلق على البقعة الواقعة فيها المدن المذكورة وعلى غيرها من المدن التي أشار أليها التلمود, والتلمود نوعان هما التلمود الفلسطيني او التلمود الاورشليمي والتلمود البابلي, كان موقع نهر دعة جوار منطقة عانة, وقد سكنها اليهود وأتخذوها مركزاً يجمعون فيها الهدايا لهيكل أورشليم ومدارسها حتى أصبحت على تمادي الزمن من التلمود المهمة, وأشتهرت مدارسها الدينية منذ القرن الثاني الميلادي, وعملت مدرسة نهر درعه آنذاك بنظام الجامعات فكان نظامها ديمقراطياً مؤسس على قوانين تخدم التلاميذ والشعب معاً, كما برزت مدرسة أو كلية (فومبديثة) قرب الأنبار وقد شيدها الحبر(صموئيل الفلكي) والتي تعد من اكبر مدارس التلمود في العراق. وكذلك برزت مدرسة أو كلية (سورا) التي تقع جوار مدينة الحلة على نهر يعرف قديماً (بنهر سورا) , وكانت مدرسة (سورا) أعلى مقاماً من مدرسة (فومبديثة) وكان لرئيسها حق الأفضلية في المرتبة الدينية, (Raphael,1955,P:129-133).

7- معاهد العلم الإسلامية وتطورها في العراق:

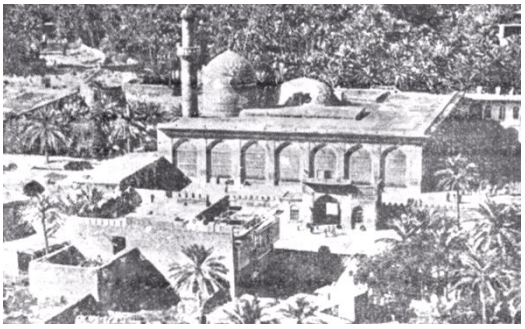
إن الدين الإسلامي بذاته يشجع ويحث المسلمين على التعليم وقد وردت في القران الكريم آيات كثيرة في هذا الصدد كقولة تعالى بسم الله الرحمن الرحيم (قل ربي زدني علما), وقوله تعالى(قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون) وقوله تعالى(ربنا وابعث فيهم رسولا منهم يتلو عليهم آياتك ويعلمهم الكتاب والحكمة ويزكيهم, انك أنت العزيز الحكيم) صدق الله العظيم, وكان الرسول الكريم محمد (ص) من واجباته تعليم الناس, وكانت المساجد معاهد التعليم الأولى في العصر الإسلامي الأول, وقد بنى الرسول الكريم محمد (ص) مسجده الأول في المدينة ليكون مكاناً للصلاة ومركزاً للحكومة كما أتخذه محلاً لتعليم الناس أصول الدين الإسلامي ومبادئه (Hussein,1960,P:11-14), فقد كان التعليم من مستلزمات الدعوة الإسلامية لتحقيق التربية الصحيحة التي تهدف اليها الدعوة, فلابد من وجود طبقة متعلمة متنورة تتحمل عبء الدعوة ولها قوة الحجة والمقدرة على الاقناع بالطرق العلمية, وقد كانت المساجد الإسلامية في العراق معاهداً للعلم أيضاً نذكر منها على سبيل المثال, المسجد الجامع في البصرة, الشكل رقم (4), ومسجد الكوفة في الكوفة, الشكل رقم (5), ومسجد المنصور في بغداد, حيث كان التدريس فيه أمنية الكثير من العلماء والفقهاء, وإلى جانب المساجد كمعاهد للدراسات العليا كانت توجد أماكن أخرى لتعليم الأطفال في العراق وهي الكتاتيب ومفردها (كُتاب) وفي هذه الكُتاب كان الأطفال يتعلمون القراءة والكتابة والدين الاسلامي ومبادئ الحساب والنحو وأشعار العرب وكانت العناية توجه في الكُتاب إلى تحفيظ الصبيات القران الكريم, وكانت حالة المعلمين في هذه الكتاتيب ليست طيبة, إذ كانوا يعلمون الصبيان في بيوتهم أو في مكان يستأجرونه أو في ركن من أركان المسجد, وإلى جانب المساجد والكُتاب نشأت دور خاصة للدرس والبحث كانت تسمى بدور العلم أو الحكمة, وأشهرها دار الحكمة في بغداد, ودار العلم في الموصل, وكانت هذه الدور مراكز للنشاط العلمي والثقافي, وقد أسس بيت الحكمة في بغداد الخليفة هارون الرشيد وكانت له خزانه كتب كبيرة تضم عدد ضخم من الكتب, كما أسس أبو القاسم جعفر بن حمدان الموصلي سنة 333هـ, دار العلم في الموصل والحق فيها خزانة للكتب ولا يمنع أحد من دخولها, وكانت هذه الدور سواء في بغداد أو الموصل أشبه ما تكون بالكليات الجامعية في وقتنا الحاضر,(Hussein,1960,P:14-24).

الشكل رقم (4) آثار جامع البصرة القديم
(www.basrahcity.net/vcard/mg-b_old/6.htm)

الشكل رقم (5) جامع الكوفة بعد التطوير والتجديد
(https://www.hellotravel.com/iraq/al-sahla-mosque)

الاطار النظري/ المبحث الثاني- أهم المدارس الإسلامية القديمة في بغداد:

أنشئت المدارس الإسلامية في عهدها الأول في بغداد في البيوت الواسعة, وتختلف المدرسة من حيث السعة فهنالك مدارس ذات بنايات كبيرة كتلك التي أسسها الوزير نظام الملك في بغداد والتي سميت بالمدرسة النظامية, والتي تُدرس المذهب الشافعي, وأخرى أقل منها سعة كتلك التي أسسها مستوفي المملكة أبو سعيد في بغداد لجماعة الحنفية مدرسة أبي حنيفة في سنة (459هـ) والتي تدرس المذهب الحنفي حيث شيدت بجانب مشهد أبي حنيفة المتوفى عام (150هـ), الشكل رقم (6), والتي يُعتقد أنها أول مدرسة إسلامية أنشأت في بغداد.



الشكل رقم (6) جامع ابي حنيفة النعمان (رضي الله عنه) في عهد الدولة العثمانية عام 1890م.
المصدر: (https://en.wikipedia.org/wiki/Abu_Hanifa_Mosque)

إلا أن المدرسة (النظامية) في بغداد تُعد أول مدرسة ينطبق عليها شروط المدارس المنتظمة, والتي أمر بإنشائها الوزير نظام الملك وشرع في بنائها سنة (457 هـ) وأستمر بناءها لمدة سنتين, وأصبحت مدرسة نظام الملك نموذجاً للمدارس الجديدة وقدوه حسنة يحتذى بها أنشاء المدارس في سائر المدارس التي أنشئت في العصور التالية (Kamel,1986,P:3),(Encyclopedia, 2009, P:444-445), وقد ظهرت مدارس إسلامية في العصر العباسي تتشابه من حيث التصميم والمضمون يمكن توضيح تفاصيلها كنماذج تصميمية تخدم بحثنا الحالي وفق الآتي:

المدرسة المستنصرية:

تعد المدرسة المستنصرية من أشهر المدارس القديمة في بغداد وتحتل أهمية كبيرة في تطور تاريخ المدارس في العالم الإسلامي, بناها الخليفة العباسي المستنصر بالله على الضفة الشرقية لنهر دجلة في بغداد وهي بناء شامخ كالطود الأشم, بدأ بتشييدها سنة (625هـ – 1227م) وانتهى بنائها وتكامل في جمادي الثاني سنة (631هـ - 1234م) فكانت تحفة فنية رائعة, إن هذا البناء الذي دائم رغم مرور الزمن والذي لا يزال عظيماً باقياً يعد آثر من آثار مدينة بغداد الزاهية, وبالرغم من حوادث الزمن التي مرت بها بقيت كالطود يتحدى الحوادث والنكبات, وكانت المدرسة المستنصرية ولا تزال أجمل مباني بغداد وأعظمها آثر على مر الزمن (Hussein,1960,P:29), لقد كتب الكثيرون عن هذه المدرسة وهي أعظم من أن توصف, وشهرتها تغنى عن وصفها وهي لا تزال بدون منازع أجمل آثر في العراق يعبر عن مجده. ويتميز تصميم المدرسة المستنصرية بالبساطة المميزة لتكوينها والطابع الهندسي الملازم لهذه

التكوينات, فالتكوين العام للمدرسة هندسي يميل الى الانتظام ويقترب من المستطيل شكلاً ويهيمن على التكوين حضور فاعل لفناء مفتوح, فسيح ذو شكل مستطيل يمثل الرئة التي تتنفس من خلالها المكونات ومن خلاله أيضاً يتسلل نور الشمس إلى هذه الفضاءات عبر فتحاتها المطلة عليه (Youssef, 1982,P:480).

أولاً- وصف المدرسة المستنصرية:

إن شكل المدرسة على العموم مستطيل طولها حوالي(140,80) متراً, وعرضها من الناحية الشمالية(44,20) متراً, وعرضها من الناحية الجنوبية (48,80) متراً, وبذلك تكون المساحة الكلية للمدرسة (4836) متراً, ويتوسط البناء ساحة المدرسة أو (الصحن), وهو مستطيل الشكل طوله (62,40) متراً وعرضه (27,40) متراً, فتكون مساحته الكلية (1710) متراً, وقد روعي في التصميم أن تكون المرافق من الغرف والأواوين والأروقة والمسجد والحمام وخزانة الكتب كلها تحيط بالصحن. انظر الشكل رقم (7) الذي يبين تفاصيل مرافق المدرسة, وقد أمتاز بناء المدرسة بالطراز العباسي الذي تميز باستخدام الأجر والمتأثر بالأساليب المعمارية وبتفضيل الأكتاف والدعامات على الأعمدة كما يمتاز باستخدام الجص في كسوة العمائر.

ثانياً - مكونات ومرافق المدرسة المستنصرية:

1- المدخل : يقع مدخل المدرسة في منتصف الجانب الشمالي الشرقي تقريباً وهو شاهق البناء يرتفع عن باقي أجزاء البناية ويصل ارتفاعه ستة عشر متراً, ويبرز عن الجدار نحو الخارج بمقدار ثلاثة أمتار ونصف المتر تقريباً, كما وقد زينت واجهة المدخل بزخرفة يحيط بها أطار مستطيل من أشكال هندسية كبيرة نسبياً, وهذا الاطار يحصر بداخله عقود كبيرة مدببة الشكل تتوج المدخل وجميعها مزخرفة, انظر الشكل رقم (8), (Al-Mashhadani,W Y,P:19).

2- الغرف: تتكون المدرسة من طابقين في كل طابق غرف كبيرة وغرف صغيرة فهناك اثنتا عشرة غرفة كبيرة للدرس أو خزائن للكتب, وهذه الغرف مرتفعة بارتفاع المدرسة, أما الغرف الصغيرة فهناك 39 غرفة في الدور الأول ومثلها في الدور الثاني وتحتوي على الكثير من النقوش على أبوابها ومداخلها, (Hussein,1960,P:32-33).

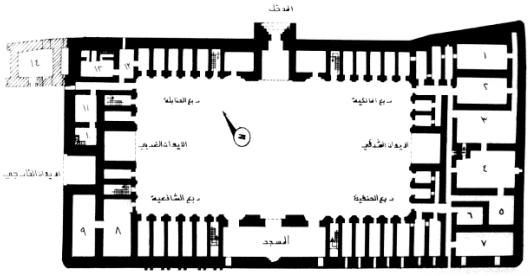
3- الاواوين: لقد برز الايوان في العمارة العربية الاسلامية وفي المدارس خصوصاً, وتتكون المدرسة المستنصرية من ايوانان يقع احدهما في الجهة الشمالية الغربية والأخر في الجهة الجنوبية الشرقية, وهما متقابلان ومتشابهان في الشكل العام وارتفاعه تسعة أمتار وتظهر واجهته المطلة على الساحة بشكل مرتفع عن البناية كما موضح بالشكل رقم (9), حيث أخذ الإيوان بشكله الهندسي المنتظم المستطيل الشكل, وقد بلغت مساحة الإيوان الأول (7,10 X 5,60) متراً مربعاً, بينما مساحة الايوان الثاني (7 X 6) متراً مربعاً, ويوجد أيوان ثالث يطل على خارج البناية من الجهة الشمالية الغربية مساحته (7 X 5,60) متراً مربعاً, ويقوم الايوانان على الأضلع القصيرة للصحن بحجمهما الكبيران ويرتفعان بارتفاع طابقي المدرسة ويطل كل منهما على الصحن بواجهة ذات شكل مستطيل واضح يهيمن

علية حضور فاعل لعقد كبير مدبب تقوم أطرافة على أعمدة اسطوانية من الآجر تلتصق بالجدران المجاورة , (Al-Adhami,1980,P:16).

4- المسجد: يقع المسجد في الجهة الجنوبية الغربية من المدرسة والمطلة على نهر دجل, وهو يواجه الداخل ويطل على الساحة, وشكله مستطيل منتظم مساحته (5,90 X 23) متراً مربعاً وله محراب كبير فخم, الشكل رقم (10) و(11).

5- القاعات الكبيرة: توجد في الجهة الجنوبية الشرقية من بناية المدرسة سبع قاعات كبيرة ذات سقوف مرتفعة وتصل إلى ارتفاع طابقي البناية ولها أبواب مفتوحة على رواق مرتقع مثلها, وهي مختلفة المساحة والشكل كما أن سقوفها متنوعة الأشكال كذلك تتوسطها فتحات كنوافذ الضوء والهواء, ومساحة أكبر القاعات يصل إلى(3,40X11,90) متراً مربعاً.

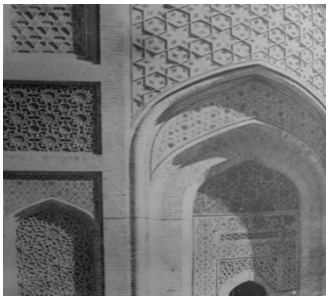
6- الرواق : ويقع الرواق أمام القاعات الكبيرة الموجودة في الجهة الجنوبية الشرقية للبناية حيث فتحت علية أبواب تلك القاعات, وهو متصل بمساحة المدرسة بواسطة ممرين أحدهما يمين الايوان الجنوبي والأخر على يساره, والرواق هو ممر طوله (1,40 X 34,60) متراً, وله سقف مرتفع يصل ارتفاعه الى تسعة أمتار ويتخذ شكل قبو مدبب فيه أربع فتحات (نوافذ). انظر الشكل رقم (12), (Al-Mashhadani,W Y,P:20-21), ومن أقسامها المهمة هي: المخزن حيث تخزن فيه مهمات المدرسة ومستلزماتها من الورق, والأقلام, والحبر, والزيت, والمصابيح, والملابس, وأدوات الأكل والنوم, حيث كانت المدرسة المستنصرية هي مدرسة داخلية وكان بها حمام للطلبة يستحمون به, وأيضا يوجد في المدرسة مطبخ لأعداد الطعام, كما بني في المدرسة حمام خاص للفقهاء, وللمدرسة مكتبة كبيرة حيث عُرف سابقاً أن دور العلم كانت قد اعتمدت اعتماداً كبيراً على المكتبات, وكان للمدرسة حديقة حيث ذُكِرَ أن الخليفة المستنصر لشدة غرامه بمدرسته المعروفة بالمستنصرية الصقها ببستان خاص به فكلما يتنزه فيه ويقرب من شباك مفتوح في أيوان المدرسة ينظر إلى المدرسة ويشاهد أحوالها وأحوال الفقهاء, وكانت تزين المدرسة ساعة عجيبة الصنع قام بصنعها نور الدين علي بن تغلب الساعاتي, حيث كانت الساعة دقيقة الصنع عجيبة التركيب تدل على المستوى العلمي والفني وقد عملت لترشد الناس إلى أوقات الصلاة كما أنها عملت لتكون زينة تحلى باب المدرسة وتعبر للزائرين عن قدرتهم العلمية التي وصلوا إليها آنذاك من علم ومعرفة ,(Hussein,1960,P:36-34).



الشكل رقم (7) مخطط للمسقط الراسي الأرضي (للمدرسة المستنصرية) في بغداد ويبين توزيع مرافقها
المصدر: (Kamel , 1986, P:161)

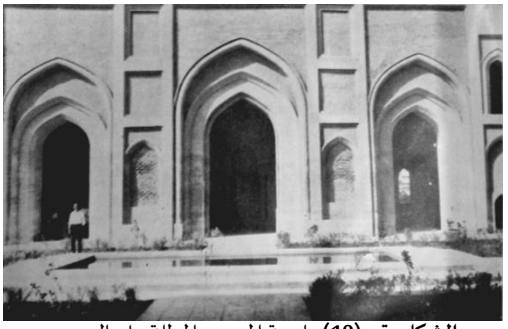
التفاصيل:

1-2-3- قاعة التدريس
4- المكتبة
5-قاعة المشرف والكتاب
6- قاعة المدير
7- قاعة التدريس
8-9 المخزن
10 – المطعم
11- المطبخ
12-13 الحمام
14- المرافق الصحية

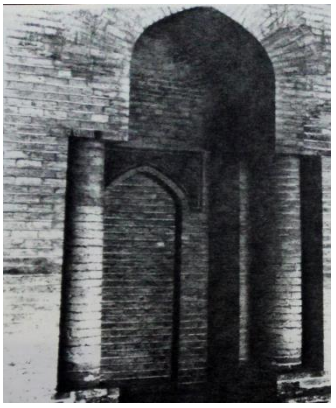


الشكل رقم (8) يظهر فيه مدخل المدرسة المستنصرية
(Al-Mashhadani, W Y, p. 33)

الشكل رقم (9) شكل الايوان الشمالي والغرف المحيطة به
(Hussein , 1960, P:81)



الشكل رقم (10) واجهة المسجد المطلة على الصحن
المصدر: (Hussein , 1960 ,P:88)



الشكل رقم (11) شكل محراب المسجد في المدرسة المستنصرية
المصدر (Kamel,1986, 169)

الشكل رقم (12) شكل الرواق المدرسة المستنصرية
المصدر (Hussein,1960, P:84)

المدرسة الشرابية:

أنشأها شرف الدين أقبال الشرابي, وهو أحد كبار رجال المستنصر بالله والمستعصم بالله العباسيين, وقد عُرف بحبة للعلم فأنشأ ثلاث مدارس للشرابية, الأولى في بغداد وبناها في عهد الخليفة المستنصر بالله وتكامل بنائها سنة (628هـ-1230م), وبنيت الثانية في واسط, والثالثة في مكة المكرمة, وقد أزيلت الشرابية بمكة, كما ولم يبقى من أثار مدرسة واسط سوى باب شاهق وخلفه بقايا الأسس وجدران رممت حديثاً, ويقول ناجي معروف ويؤيده مصطفى جواد وآخرون, ان الشرابية في بغداد أقيمت في (القصر العباسي) والذي يقع في الجهة الجنوبية الشرقية لوزارة الدفاع العراقية القديمة في منطقة الميدان ببغداد على نهر دجلة, ويفصل بينه وبين الوزارة جامع القلعة الذي يرجح أنه جامع سوق السلطان الذي بناه الناصر لدين الله العباسي, وقد أقيمت هنالك أربعة من كبريات المدارس التي أنشئت في العصر العباسي والمغولي وهي المدرسة النجيبية, والمدرسة العلائية, والمدرسة الزيركية, والمدرسة الشرابية, إن البناء المسمى اليوم (بالقصر العباسي) والذي يعود تاريخه إلى أواخر العصر العباسي, كان قد تعرض لإضافات على بنائه الأصلي في العصر العثماني عندما استخدمه العثمانيون لأغراضهم العسكرية فأضافوا إلى البناء برجاً كبيراً وغرفاً ومخازن وأغلقوا بعض الأبواب والمنافذ القديمة, وذلك للضرورات العسكرية (Naji,1975,P:154).

أولاً- وصف القصر العباسي (المدرسة الشرابية في بغداد):

إن المسمى اليوم (القصر العباسي) قد كان أحدى مدارس بغداد الكبرى, ويتضح ذلك جلياً من أوجه الشبه بينه وبين مدرستين أخريين هما المستنصرية, والمرجانية حيث أن المرجانية بنيت على غرار المدرسة النظامية, وان المستنصرية بنيت لتنافس النظامية, وأن الشبه بين المستنصرية والقصر العباسي قوي جداً ويدل ذلك على أن القصر العباسي كان مدرسة كالمستنصرية والمرجانية, وعند وصف القصر العباسي أو المدرسة الشرابية, نجد أن كثير من أجزاء القصر تهدمت والبناء القائم حاليا هو نتيجة لأعمال مكثفة من التنقيب والهدم والصيانة بدأتها مديرية الآثار القديمة في أواخر سنة (1353هـ - 1934م), وبعد رفع الجدران المستحدثة وتتبع أساسات الجدران المتهدمة, ظهر بوضوح أن القسم الأمامي من الايوان كان ينتهي ببابين جانبيين وأن هذين البابين كانا يتصلان برواق مزخرف طويل حول فناء المدرسة, ويحتل القصر مساحة من الأرض مستطيلة الشكل تقريباً يتوسطها فناء مكشوف تحيط به مجموعة من القاعات والغرف وهي مختلفة الأحجام والأشكال تتوزع في طابقين, ويبين الشكل رقم (13) يبين أقسام القصر العباسي (المدرسة الشرابية), ولهذا القصر مدخل واحد يقع في الواجهة الجنوبية المطلة على نهر دجلة.

ثانياً - مكونات ومرافق القصر العباسي (المدرسة الشرابية في بغداد):

1- المدخل : يتم الدخول إلى المدرسة عن طريق مدخل واحد يقع في وسط الضلع القبلية للمدرسة تقريباً, ويميل قليلاً إلى جهة الشرق, ويتكون هذا المدخل من واجهة ترتفع قليلاً عن مستوى ارتفاع البناية, أما الواجهة فكانت عبارة عن مجموعة عقود محصورة داخل إطار مستطيل الشكل ونجد أيضاً أن فتحة الباب يعلوها عقد مدبب وجميع هذه العقود مزينة بأروع الزخارف المحفورة على الآجر,

ويبلغ عرض فتحة الباب من الخارج (1,83) متراً, ومن الداخل (2,75) متراً, ويعلو هذه الفتحة من الخارج أطار زخرفي وفوقه مجموعة صفوف أفقية من الآجر يليها من الأعلى مساحة مثلثة الشكل تقريباً تُزينها الزخارف النباتية والهندسية, أما المدخل فيتكون من أربعة منافذ تؤدي إلى مرافق البناء, ويقع الأول يمين الداخل ويؤدي إلى أحدى القاعات, والثاني يسار الداخل ويؤدي إلى قاعة كبيرة وهي أكبر القاعات الموجودة, أما المدخل الثالث يؤدي إلى ممر يتصل من الجهة اليمنى بالدهليز ويتصل من الجهة اليسرى برواق يتقدم مجموعة من الحجرات مطلة على الفناء الوسطي, ويقع المنفذ الرابع على يسار الحجرة الصغيرة ويؤدي مباشرة إلى ساحة القصر أو (الفناء), (Kamel,1986,P:70).

2- الساحة أو (الفناء): وهي عبارة عن ساحة مكشوفة مربعة الشكل تقريباً أبعادها (12,50 X 20) متراً, تحيط بها مرافق البناء من كل جهة, ويفصل البناء عن الفناء في الجهة الشمالية والشرقية الغربية رواق من طابقين ويطل على الفناء من الجهة الشمالية أيوان فخم يتوسط مرافق الضلع الشمالي ويقابله في الجهة الجنوبية قاعة كبيرة تطل على الفناء بواجهة تتألف من ثلاثة عقود مدببة, ويوجد في وسط هذا الفناء نافورة ذات شكل دائري ومن قطعة واحدة صنعت من حجر الجوانبت, ويقال أنها جلبت من صحن جامع المتوكل على الله في سامراء, انظر الشكل رقم (14),(Issa,1985,P:52).

3- القاعات: يحتوي البناء على مجموعة من القاعات مختلفة الأحجام والأشكال وتتوزع في الضلعين الجنوبي والشرقي, وترتفع سقوفها إلى مستوى ارتفاع طابقي البناء باستثناء القاعات التي تحتل الزاوية الجنوبية فإن ارتفاع سقفها يصل إلى مستوى ارتفاع الطابق الأرضي, وذلك لوجود القاعات فوقها في الطابق الأول, وتقع أكبر القاعات حجماً في وسط الضلع الجنوبي على يسار الداخل إلى البناء وهي مستطيلة الشكل أبعادها (12,80 X 4,50) متراً مربعاً, وسقفها مستوي وتطل هذه القاعة على الفناء بواسطة واجهة تتكون من ثلاث مداخل أكبرها المدخل الوسطي, والمدخلان الآخران متناظران ويعلو كل مدخل عقد مدبب أكبرها العقد الوسطي, أما في يسار من هذه القاعة توجد قاعة أخرى تحتل الزاوية الجنوبية الغربية وهي مستطيلة الشكل أيضاً أبعادها (7,30 X4,40) متراً مربعاً, ويقع مدخلها في زاويتها الشمالية الشرقية حيث يطل على ممر صغير يؤدي من جهة الفناء, ومن جهة أخرى إلى رواق يتقدم الحجرات الصغيرة في الضلع الغربية للبناء, ويعلو هذه القاعة قاعة أخرى في الطابق الأول مشابهه لها من حيث الحجم والمساحة ولكل من هاتين القاعتين نافذة في الجدار الغربي تطل على الخارج, وعلى يمين الداخل الى البناء وتوجد قاعة مستطيلة الشكل أبعادها (4,20 X 5,20) متراً مربعاً, يتم الدخول ألها عبر المجاز الذي يقع خلف مدخل البناء بشكل مباشر عن طريق مدخل يتوسط جدارها الغربي, وسقف القاعة يرتفع إلى مستوى ارتفاع الطابقين وهو على شكل قبو متقاطع عمل فيه فتحة مربعة الشكل يسمح بدخول ضوء الشمس ويوجد في الجدار الشرقي لهذه القاعة ملقفين للهواء يستخدمان لتلطيف الجو وتغيير الهواء, وتمتاز هذه القاعة عن غيرها من القاعات أن مدخلها مؤطر بإطار من الزخرفة الاجرية البديعة. كما في الشكل رقم (15), وتحتل الزاوية الجنوبية الشرقية للبناء قاعة أخرى مستطيلة الشكل أبعادها (6,45X4,40) متراً مربعاً, ويقع مدخلها في ركنها الشمالي الغربي ويؤدى إلى ممر

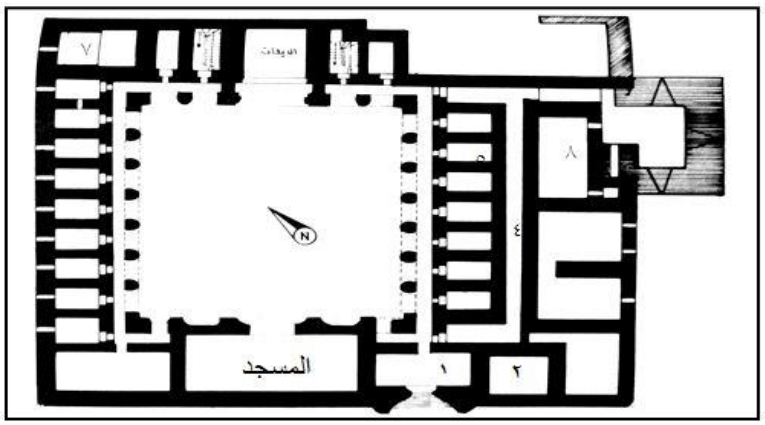
صغير يتصل مع الدهليز الكبير من جهة الشمال, وإلى الشمال من هذه القاعة توجد قاعتان متصلتان بعضهما ببعض عن طريق مدخل يقع في الطرف الغربي للجدار الذي يفصل بينهما والقاعتان مستطيلتان تبلغ أبعاد الأولى (الجنوبية) (4,65X6,58) متراً مربعاً, أما أبعاد الثانية تبلغ (5,21X6,58) متراً مربعاً, وهما متشابهتان من حيث التسقيف, وإلى الشمال من هاتين القاعتين توجد قاعة كبيرة مستطيلة الشكل, أبعادها(4,20X 8,80) متراً مربعاً, ويقع مدخلها في وسط جدارها الشمالي ويطل على ممر صغير يتصل من جهته الشرقية بقاعة أخرى ومن جهته الغربية يتصل بالدهليز, وهناك قاعة مستحدثة يعود تاريخها إلى الفترة العثمانية وتقع في الزاوية الشمالية الشرقية للبناء وتبرز قليلا عن مستوى الجدار الأصلي لجهة الخارج وهي موسعة الشكل طول ضلعها (6,60) متراً, ويوجد أعلى الجدار الجنوبي من الجهة الغربية فتحة كبيرة تحتوي على درج يؤدي إلى سطح البناء وفي الزاوية الجنوبية الغربية لهذه القاعة يوجد مدخل يؤدي إلى ممر صغير يرتفع سقفه إلى مستوى ارتفاع الطابقين, ويوجد في الجدار الشرقي قاعة مستحدثة في العصر العثماني, (Naji,1975,P:191).

4- الايوان: يتكون القصر العباسي أو(المدرسة الشرابية) من أيوان وحيد في البناء, الشكل رقم (16), ويقع وسط الضلع الشمالي وعلى شكل مستطيل أبعاده (5X 8,50) متراً مربعاً, وسقفه على شكل قبو مدبب يبلغ ارتفاعه أكثر من تسعة أمتار, وتزين الايوان من الداخل زخارف بديعة نقشت على الآجر تبدأ من علو ثلاثة أمتار ونصف المتر على الجدران وتظهر على شكل افريز جميل يصل حتى أعلى السقف, أما واجهه الايوان فتطل على الفناء وهو يحتوي على عقد مدبب يحيط به إطار من الزخرفة الاجرية البديعة المتعددة الأشكال.

5- الغرف: تقع الغرف في الطابق الأرضي وهي متقاربة الأحجام والأشكال ماعدا غرفة واحدة تقع في الزاوية الشمالية الغربية للمبنى وهي أشبه بحجرتين متداخلتين وتوجد في الجدار الغربي للحجرة الثانية تجويف على شكل محراب يبرز قليلا عن مستوى وجه الجدار وارتفاعه (2,80) متراً, أما الغرف الأخرى التي يضمها القصر فتتوزع على الجهات الثلاث حول الفناء باستثناء الجهة الجنوبية ويبلغ عددها (20) غرفة منها (7) في الضلع الشرقي ويعلوها(7) غرف في الطابق الأول, و(9) غرف في الضلع الغربي يعلوها (9) غرف في الطابق الاول ويوجد في الضلع الشمالي (4) غرف متناظرة على يمين ويسار الايوان ويعلوها (4) غرف في الطابق الأول, وجميع الغرف متساوية بالحجم تقريباً ومتشابهة بالشكل, وتبلغ أبعاد كل منها (2,33X3,80) متراً, وتطل مداخلها على الأروقة التي تتقدمها في الطابقين ويعلو كل مدخل عقد مدبب ارتفاعه (2,34) متراً.

6- الرواق: يحيط بالفناء من الجهات الثلاثة باستثناء الجهة القبلية أروقة موزعة في الطابقين, وهي تفصل بين الفناء الوسطي وبين مجموعة الحجرات والغرف الموزعة في الطابقين ويتسند الرواق في كل طابق إلى ثمانية أكتاف باستثناء الرواق الموجود على يمين ويسار الايوان في الجهة الشمالية فإنه يقوم على ستة أكتاف ثلاثة منها في كل جهة , ويبلغ سمك كل كتف (1,15) متراً, ويفصل بين كل كتفين منها مسافة مترين, وتتميز أروقة الطابق الأرضي بجمال زخارفها ومقرنصاتها البديعة الأشكال وتعتبر من أجمل الزخارف في هذه البناية, انظر الشكل رقم (17).

7- الدهليز: يحتوي البناء على دهليز طويل يقع في الضلع الشرقي للبناء وهو يفصل بين القاعات الكبيرة ومجوعة الغرف التي تطل على الفناء حيث يكون متوازي ومتناظر مع الرواق ويبلغ طوله (26,70) متراً, وعرضه (1,28) متراً, وارتفاعه (9,20) متراً , ويوجد في سقفه سبعة فتحات لإدخال ضوء الشمس,(Kamel,1986,P:71-75).



الشكل رقم (13) مخطط مسقط راسي للقصر العباسي (المدرسة الشرابية) في بغداد

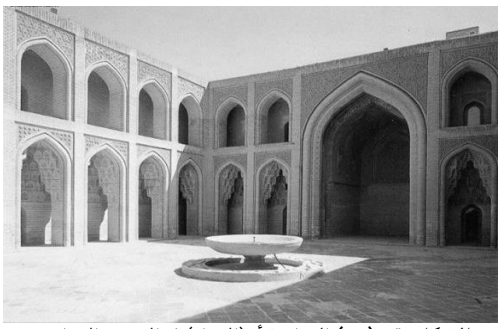
المصدر: (Kamel ,1986, P153)

التفاصيل:

1-قاعة المدير 5- قاعة التدريس 8- القاعة العثمانية المضافة

2- قاعة الإداريين 6- المخزن

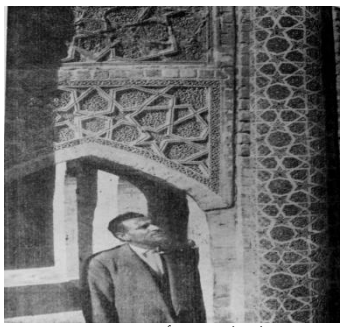
3-4- المكتبة وقاعة المطالعة 7- الحمام



الشكل رقم (14) الساحة أو(الفناء) في القصر العباسي

(المدرسة الشرابية)

المصدر :(http://www.toratheyat.com/t-8726.html)

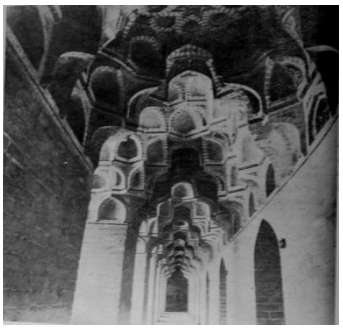


الشكل رقم (15) احد الأبواب في القصر العباسي

(المدرسة الشرابية)

المصدر: (Naji,1975,P:231)

الشكل رقم (16) شكل الايوان في القصر العباسي (المدرسة الشرابية)



الشكل رقم (17) شكل الرواق في القصر العباسي (المدرسة الشرابية)

المصدر: (Naji,1975,P:223)

الاستنتاجات والتوصيات

اولاً- الاستنتاجات:

أسفر البحث من خلال الاطار النظري والتحليل لنماذج البحث الحالي عن مجموعة استنتاجات يُمكِن إجَمّالها في الآتي:

1- ظهرت أقدم كتابة في تاريخ البشرية في بلاد وادي الرافدين حيث تأسست هنالك أقدم المدارس في التاريخ من خلال ما تم اكتشافه من رقم طينية وآثار وضحت ذلك.

2- إن أهم مميزات التصميم الداخلي في المدارس القديمة في العراق هو استخدام الفناء الداخلي المفتوح, والأواوين, والرواق والفتحات السقفية كمعالجات بيئية للمناخ القاسي الذي يمتاز به العراق, وقد ظهرت مدارس قديمة في بغداد تميزت بتصاميمها وأسلوب تنفيذها الذي تتحقق من خلاله تلك المعالجات البيئية مما يدل أن هذا الأسلوب من التصميم هو أفضل الحلول التصميمية لمناخ العراق.

3- تؤثر البيئة الثقافية المتمثلة (بالعادات, والأعراف, والتقاليد, والتراث) على اعتبارات الشكل والتصميم للأبنية بشكل عام, فهي المتحكم الاساس في نتاج عملية التصميم الداخلي.

4- أضافت الزخارف النباتية والهندسية والكتابية في التصاميم الداخلية للمدارس القديمة, وما يَكتنفها من خطوط متنوعة وتكرارات شَكلية, على المشهد البصري صفة جَمّاليّة, لما تقدمه من وفرة في التفاصيل كـ(العناصر المُنحنية, الخُطوط المائِلة والمُقوسة, والزوايا الحادة), فضلاً عن تجنب تكرار الأشكال التقليدية البسيطة, وبدورها تعطي إثارة تزيد من الحدث الجَمّاليّ, وتُعد إرث ثقافي يجسد هوية العراق الثقافية.

5- أتسمت نتاجات التصميم الداخلي للمدارس الحديثة بقيم شكلية مستحدثة وغير مألوفة, تبتعد عن التصميم المتوازن بيئياً ضمن حدود معينة في ظاهرها نتيجة عدم الاخذ بتصاميم المدارس القديمة.

6- استخدام المواد الطبيعية الصديقة للبيئة في البناء يساهم بالحفاظ على البيئة ويمنح التصميم ديمومة ومقاومة للمناخ والظروف الجوية على المدى البعيد.

7- تساهم النباتات والأشجار والنافورات في تحسين البيئة المدرسية, وامتصاص التوتر لدى الطلاب في أثناء أوقات الدوام.

ثانياً- التوصيات:

بناءً على ما جاء به البحث الحالي من استنتاجات, نقدم مجموعة توصيات يمكن من خلالها الإسهام في تَعزيز البحث وفق الآتي:

1. الارتكاز على تصميم المدارس التراثية وإمكانية توظيفها بوصفها أحد الأساليب التصميميّة الناجحة في التعبير الوظيفي الجمالي.
2. هنالك تأثيرات للبيئة الطبيعية (المناخ) على الاعتبارات والشكل التصميمي للمباني المدرسية لا بد من دراستها بشكل علمي وإيجاد المعالجات المناسبة لها في التنفيذ.
3. تكثيف إجراء البحوث حول تطوير المدارس في العراق, لكونها أساس تطور المجتمع وتقدمة , وإيجاد الحلول العملية لجميع المشاكل, وخاصة في سنوات العشر القادمة لأن الدولة تسعى لبناء مدارس جديدة وتطوير هذا القطاع.
4. ضرورة اشتراك المصمم الداخلي مع المعماري في تصميم المدارس, للوصول إلى الحلول التصميمية والتي تحقق أفضل النتائج التعليمية.

References:

1- Al-Adhami, Khaled Khalil Hammoudi, (1980) *Al-Mustansiriya School in baghdad,* General Organization for Antiquities and Heritage, Baghdad,

2- Al-Jumaili, Amer Abdullah, (2005), *writer in ancient Mesopotamia,* Wadi Al-Arab Publications, Damascus

3- Al-Mashhadani, Muhammad Jasim Hammadi, Naqshbandi, Osama Nasser,(without a year of publication), *Al-Mustansiriya in History,* Union of Arab Historians,

4- Bahija Khalil Ismail,(1985), *Writing, The Civilization of Iraq*, Part 1, Al- Hourea House Printing, Baghdad, Iraq.

5- Electronic Archeology Magazine - 22/5/2012.

6- Juan E. Campo , J. Gordon Melton , (2009), *Encyclopedia of Islam* ,

7- Ghassan Salim Shaba,(1981), *an analytical study to lay the design foundations for a comprehensive secondary school for society in the Iraqi country*, Master Thesis, College of Engineering, Department of Architecture, University of Baghdad.

8- Hassanen sabah dawood , (2019),*Organism and its Aesthetic Connections in the Interior Design*, Research publication Al-academy Journal, College of Fine Arts, University of Baghdad, Issue 94.

9- Hussein Amin, (1960) *from the history of education in Islam, Al-Mustansiriya School*, Baghdad

10-Issa Salman,(1985) *Civilizations of Iraq*, part 9.

11-Kamel Muhammad Haider, (1986), *the existing Abbasid schools in Iraq, planning and architecture*, , Master's degree ,College of Arts, University of Baghdad.

12-Naji Maarouf, (1975*) Sharabiya Schools in Baghdad, Wasit, and Makkah*, Iraq-Baghdad

13-Qurban, Dawood,(1936) *antiquity for Broasted*, Lebanon, Beirut .

14-Raphael Babu Ishaq,(1955), *Schools of Iraq before Islam*, Shafiq Press, Baghdad.

15- Sumer Magazin No.2(1946), for the General Directorate of Ancient Antiquities in Baghdad

16-Youssef Sharif,(1982), *History of Iraqi Architecture in Various Ages,* Baghdad.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/393-412

Historical Origins of Internal Space Designs of Educational Schools in Iraq

Hassanen Sabah Dawood [i]

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020

Date of receipt: 30/10/2020…....Date of acceptance: 30/11/2020….Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract

Studying the past for its importance and connection with the present is reflected in a relative scale in the light of data and thought of the predecessors of a great nation like the Mesopotamia, where its civilization flourished and rose since the ancient times, which inspires the present with inherited meanings that might be an entity or recognized symbols in the establishment of a vision, system or architectural building. The researcher has crystallized the description of the past to enhance the vision of the present within what is required by the interior design specialty about the historical origins of education and the design of schools in the Mesopotamia, in addition to its ethnic and environmental specificity and the moral content, which is considered a direct reflection for a set of cultural and social ideas and values that were prevailing at that time. Mesopotamia is considered one of the civilizations that are concerned with the letter and writing. The cuneiform writing which originated since the Sumerians is one of the earliest writings created by humans. The research consists, in its theoretical framework, of two sections with the analysis of the design of Al-Mustansiriyyah school and Al-Sharabiyya school in Baghdad. Then a set of conclusions have been reached at clearly summarizing the objective data and the starting points including: the modern schools interior design products are characterized by new and unfamiliar formal values that distance themselves from the environmentally balanced design with certain limits in their appearance, as a result of not considering the designs of old schools. The research put some recommendations including: focusing on the designs of the heritage schools and the possibility of employing them as one of the successful designing methods in the aesthetic and functional expression.

Keywords: education, regular schools, interior design

[i]- College of Fine Arts, Interior Design, University of Baghdad, hassanen.sabah@cofarts.uobaghdad.edu.iq

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/413-434

جائحة فيروس كورونا المستجد كما يعبر عنها الأطفال في رسوماتهم المنشورة عبر الإنترنت: دراسة تحليلية

نزار بن صالح أحمد عبد الحفيظ[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/8/31 , تاريخ قبول النشر 2020/10/6 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

ملخص الدراسة:

هدفت الدراسة إلى التعرف على الكيفية التي يعبر بها الأطفال عن فيروس كورونا المستجد بوجه عام وبحسب فئاتهم العمرية من (4-13 سنة) من خلال تحليل 91 رسمة افتراضية منشورة عبر الانترنت، متبعا المنهج الوصفي التحليلي واستمارة تحليل. وأظهرت النتائج أن تعبير الأطفال الفني عن الفيروس جاء وفقا للمفاهيم والأفكار التي حملوها عنه وليس طبقا لإدراكهم البصري وذلك للفئات العمرية من (4-7 سنوات)، ومن (7-9 سنوات)، وطبقا للإدراك البصري للفئات العمرية من (9-11 سنة)، و (11-13) سنة. كما أظهرت النتائج إدراك غالبية الأطفال لوجود الفيروس وانتشاره حول العالم، إلا أن (99%) منهم لا يدركون خطورة الفيروس. كما أكدت الدراسة ثبوت معاناة ما بين (25-34%) من الأطفال من القلق والخوف من الفيروس، إضافة إلى عدم معرفة الأطفال في السن من (4-7 سنوات) بطرق الوقاية والسلامة من الفيروس على الاطلاق، وبلغت النسبة الأعلى (40%) لصالح لبس الكمامة، تلتها أهمية البقاء في المنزل، وتدنت النسب المئوية المتعلقة بمدى تفاؤل الأطفال بتجاوز أزمة الجائحة.

الكلمات المفتاحية: جائحة، فيروس، كورونا المستجد، رسومات، الأطفال

المقدمة:

خلال العام الحالي، واجهت معظم دول العالم أزمة صحية غير مسبوقة لم تشهدها منذ عقود مضت وهي جائحة فيروس كورونا المستجد المعروف اختصارا بـ (Covid-19). فحسب آخر الاحصائيات الصادرة عن جامعة جونز هوبكنز الأمريكية، بلغت عدد الإصابات حتى تاريخ 2020/9/29، (33,396,784) إصابة مؤكدة، و (1,002,628) وفاة حول العالم. مما دعي كثير من دول العالم في جميع القارات، ومنها المملكة العربية السعودية، إلى اتخاذ عدة تدابير وإجراءات احترازيه في محاول منها لتقليل عدد الإصابات والوفيات ومنع تفشي الفيروس بين السكان. فتم إغلاق الجامعات ومدارس التعليم العام بجميع مراحلها، وإقفال الأسواق والمحال التجارية ودور العبادة، ووسائل النقل العام والمطاعم والأماكن الترفيهية، وتم فرض حظر

[1] أستاذ فلسفة تعليم الفنون المشارك، قسم التربية الفنية - كلية التربية - جامعة طيبة، Dr.nezar2018@gmail.com .

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التجوال، مما كان له انعكاس سلبي على اقتصاديات الدول. ليس ذلك فحسب، بل امتد التأثير إلى العلاقات الاجتماعية حيث فرضت إجراءات البقاء في المنازل، والتباعد الاجتماعي، ومنع التجمعات العامة والخاصة، مما كان له أثر كبير على جميع فئات المجتمع بمن فيهم الأطفال، وانتاب الخوف، والذعر، والقلق الكثير منهم لا سيما في ظل تضارب المعلومات المتداولة حول ماهية الفيروس، وطرق انتشاره، وكيفية علاجه (Adi، 2020).

ولقد لوحظ لجوء الأطفال إلى التعبير الفني بالرسم من أجل إيصال مشاعرهم والتنفيس عن مخاوفهم وأفكارهم عن الجائحة إلى الآخرين (Hammoud & Yousry، 2019؛ و Samiha، 2018؛ و Al Mamoori، 2017؛ وFaraj، 20061992 ;Nyman et all, 2011; Ring,). ولذلك تعتبر رسوم الأطفال "تعبير صادق عن رغبات الطفل وحاجاته، وتجسيد لمخاوفه، واتجاهاته إزاء مختلف الأشياء والمواقف" (Al-Tahrawi And Abu Daqqa، 2010، ص 176). ولكي يمنح الأطفال الفرصة للتنفيس عما يدور بداخلهم تجاه فيروس كورونا من جهة، ونظرا لإغلاق المدارس وفرض حظر التجوال على السكان للحد من انتشار الفيروس من جهة أخرى، ظهرت عدة مبادرات حول العالم لإنشاء مسابقات في الرسم للأطفال، ومن ثم نشر رسوماتهم عبر الانترنت. ومن أجل محاولة استخلاص المعاني من الرموز والتعبيرات المتضمنة في رسومات الأطفال تجاه الجائحة المنشورة عبر الانترنت لا سميا في ظل عدم وجود دراسات علمية حتى الآن أجريت حول هذا الموضوع في زمن كورونا - في حدود علم الباحث - جاءت الدراسة الحالية لسد النقص الحاصل في هذا الجانب لتصبح دراسة أصيلة في هذا المجال.

مشكلة الدراسة:

في خبر نشرته صحيفة Sky News Arabia عبر موقعها على الانترنت بتاريخ 2020/6/14، أفادت الصحيفة عن إصابة عدد من الأطفال في بريطانيا، وإيطاليا، وإسبانيا، وأمريكا، بأعراض التهابية نادرة لها ارتباط بتعرضهم للإصابة بفيروس كورونا المستجد. "وقالت طبيبة أمراض القلب لدى الأطفال بمستشفى الأطفال في بوسطن التابع لجامعة هارفارد، جين برغر أن بعض الأطفال يصلون إلى المستشفى في حالة "إعياء شديد وحتى في صدمة" ويعاني معظمهم الحمى وخللا في وظيفة عضو أو أكثر في جسده" (Sky News Arabia، 2020، فقرات 6، و9). ويذكر Badreddine (2020) أن حياة الأطفال قد انقلبت "حول العالم بشكل كبير بعد تفشي فيروس كورونا، فقد تغيرت عاداتهم اليومية مثل الذهاب إلى المدارس، والاختلاط بالآخرين، وممارسة الهوايات، والتي توقفت بشكل نهائي، فضلاً عن المحاذير التي يتلقوها يومياً من أولياء أمورهم، مما يجعلهم يشعرون بالضيق من هذه الأجواء الجديدة عليهم" (فقرة 1).

إن مثل هذه الأخبار والإجراءات، تظهر مدى أهمية إتاحة الفرصة للأطفال للتعبير عما يدور في خواطرهم تجاه فيروس كورونا بكل الوسائل، ومنها التعبير الفني بالرسم - كما ذكر آنفا – ومن ثم تحليل رسوماتهم لاستقصاء مثل تلك المعلومات كي لا يصلوا لمرحلة الصدمة النفسية. فقد أكدت عديد من الدراسات على ضرورة إتاحة الفرصة للأطفال لممارسة الفن من أجل التعرف عما يحملوه من مفاهيم ومعاني تجاه ما يدور في بيئتهم من أحداث (Gaulkin, 2020; Morgan, 2017; Penn, 2019؛ Al-Hussaini، 2018؛ وAhmed، 2017) ولاسيما حدث مثل فيروس كورونا. وتكمن الضرورة أكبر في حال الأطفال الذين يفتقرون

إلى القدرة على التعبير عن العواطف شفهياً، حيث يعتبر التعبير الفني في هذه الحالة ضرورة ملحة لاحتواء مشاعرهم التي قد تكون متناقضة أو مربكة أو يصعب قولها بالكلمات (Malchiodi, 1998؛ وTutekian، 2018). وتأتي الدراسة الحالية لتهتم بفئة الأطفال من بين فئات المجتمع نظرا لأن "السنوات الأولى من عمر الإنسان لها الأثر الكبير في حياته، إذْ تعد الأساس الذي تبنى عليه بقية مراحل عمره بوصفها مرحلة إعداد وتكوين تغرس فيها البذور الأولى لمقدمات وملامح شخصية الفرد المستقبلية" (Al-Hussaini، 2018، ص 866). ويضيف Al-Ghazali (2019) "تعد مرحلة الطفولة من المراحل الهامة كونها مصدرا رئيسا للثروة البشرية تتشكل خلالها شخصية الطفل الانسانية وتتحد فيها ميوله ورغابته واتجاهاته المختلفة لتكون امتدادا واضحا لخبراته السابقة، كما أن مهاراته الشخصية تنمو وتتطور تبعا لنمو هذه الخبرات ليتمركز نحو ذاته واستقلاليتها" (ص 355). ونظرا للنقص الشديد في الدراسات التي تناولت بالتحليل رسومات الأطفال المتعلقة بجائحة كورونا لاسيما وأن الفيروس "أصبح يلعب على حالاتهم النفسية بسبب الحجر الذاتي الذي اضطر أكثر من 300 مليون طفل حول العالم للعيش في المنزل طوال اليوم" (Muhammad، 2020، فقرة 1)، شعر الباحث بضرورة إجراء هذه الدراسة من أجل معرفة كيف يعبر الأطفال في رسوماتهم الافتراضية عن جائحة كورونا من خلال الإجابة عن السؤال الرئيس التالي:

كيف يعبر الأطفال عن جائحة فيروس كورونا المستجد في رسوماتهم المنشورة عبر الانترنت؟

ويتفرع عن السؤال الرئيس الأسئلة الفرعية التالية:

1. هل تعكس رسوم الأطفال مدى إدراكهم لوجود فيروس كورونا المستجد، وانتشاره، وخطورته؟
2. هل تبين رسومات الأطفال أي مؤشرات لقلقهم أو خوفهم من فيروس كورونا المستجد؟
3. هل تعكس رسوم الأطفال مدى وعيهم بالخطوات الاحترازية الواجب اتخاذها لتجنب إصابتهم بفيروس كورونا المستجد؟
4. هل توجد أي مؤشرات في رسومات الأطفال تدل عن مدى تفاؤلهم بتجاوز جائحة فيروس كورونا المستجد؟

أهداف الدراسة:

هدفت الدراسة الحالية من خلال تحليل رسومات الأطفال الافتراضية المتعلقة بجائحة كورونا إلى معرفة مدى إدراك الأطفال لوجود فيروس كورونا المستجد، وخطورته، وانتشاره؛ والتعرف على أي مؤشرات قد تدل على قلق الأطفال أو خوفهم من فيروس كورونا المستجد؛ ومعرفة مدى وعي الأطفال بالخطوات الاحترازية الواجب اتخاذها لتجنب إصابتهم بفيروس كورونا المستجد؛ وإيضاح أي مؤشرات قد تدل على مدى تفاؤل الأطفال بتجاوز جائحة فيروس كورونا المستجد.

أهمية الدراسة:

تنبع أهمية الدراسة الحالية من النقاط التالية:

1. تعتبر الدراسة الحالية - في حدود علم الباحث - من أوائل الدراسات التي تناولت موضوعا من أهم المواضيع المطروحة للبحث في الساحة حاليا وهو معرفة مدى استجابة شريحة مهمة من شرائح المجتمع (الأطفال) نفسيا نحو فيروس كورونا من خلال تحليل رسوماتهم المنشورة عبر الانترنت.

بالتالي، تنبع الأهمية النظرية للدراسة الحالية من ضرورة سد النقص الحاصل حاليا في المكتبات العربية وإثرائها بدراسات علمية تتناول مدى تأثير الجائحة على نفسية رسوم الأطفال.

2. تتمثل الأهمية العملية والتطبيقية للدراسة الحالية فيما ستقدمه من توصيات ومقترحات تنبع من النتائج المتوقعة لها، والتي قد تكون مفيدة لأصحاب القرار في وزارتي الصحة والتعليم بالمملكة العربية السعودية لاتخاذ إجراءات قد تساهم في توعية الأطفال من الفئة العمرية موضع الدراسة.

مصطلحات الدراسة:

فيروس كورونا المستجد: عرفت World Health Organization على موقعها الرسمي على الانترنت فيروس كورونا على أنه يسبب مرض يسمى (كوفيد-19)، وهو مرض معد يتسبب في حدوث أمراضا تنفسية لدى البشر "تتراوح حدتها من نزلات البرد الشائعة إلى الأمراض الأشد وخامة مثل متلازمة الشرق الأوسط التنفسية (ميرس) والمتلازمة التنفسية الحادة الوخيمة (سارس)" (2020، فقرة 1، و2).

رسوم الأطفال: عرفها Al-Sheikh (2016) بأنها "التعبير عن مدركات الطفل البصرية، أو الذهنية بخطوطه، ورموزه وأشكاله، وألوانه حسب أسلوبه الخاص، ومدى معرفته بالشيء المعبر عنه، على أن يشمل التعبير بالرسم والتلوين مواضيع تدور حول ذات الطفل، أو بيئته الأسرية، أو المدرسية، أو ما ينال اهتمامه من موضوعات القصص الخيالية" (ص ذ). ويقصد بها إجرائيا: رسومات الأطفال من سن (4-13) سنة الافتراضية المعبرة عن جائحة كورونا.

حدود الدراسة:

تمثلت حدود الدراسة في الحدود الموضوعية: رسوم الأطفال الافتراضية ذات العلاقة بفيروس كورونا المستجد؛ والحدود المكانية: الانترنت؛ والحدود الزمانية: طبقت الدراسة الحالية خلال أزمة كورونا عام 2020م، وتحديدا في شهري؛ مارس وأبريل؛ والحدود البشرية: الأطفال من (4-13) سنة.

الإطار النظري:

فيروس كورونا المستجد:

تذكر Saudi Ministry of Health على موقعها الرسمي أن فيروس كورونا المستجد قد تسبب في ظهور حالات لالتهاب رئوي حاد في الصين، "انتقل [إلى البشر]، من سوق للبحريات والحيوانات في مدينة ووهان الصينية" (فقرة 2) ثم انتشر حول العالم. ولذلك، أوصت World Health Organization حكومات الدول بتشجيع شعوبها على اتخاذ بعض التدابير الوقاية للحد من انتشار الفيروس بينهم مثل: البقاء بالمنزل، وغسل اليدين بالماء والصابون، أو تعقيمها، وعدم لمس الأنف والعينين، ولبس الكمامات، وتطبيق التباعد الاجتماعي لمسافة لا تقل عن متر ونصف بين الأفراد، وتجنب الأماكن المزدحمة، وتعقيم الأسطح، (Adi، 2020؛ و World Health Organization، 2020؛ و Saudi Ministry of Health، 2020).

التعبير الفني وأهميته في رسوم الأطفال:

يذكر Al-Sheikh (2016) أن "الطفل لا يمتلك لغة كالكبار ولا يستطيع أن يفهم الأشخاص الكبار من حوله لذا يحاول أن يجسد ما يحس به من خلال لغة الرسم أو التعبير الفني ليستطيع التواصل معهم" (29). فقد ذكر Hassan et al (2019)، أن دراسة رسومات الأطفال ساعدت العلماء والباحثين على معرفة

الخصائص الفنية التي تميز كل مرحلة من المراحل العمرية للأطفال، وبالتالي، صياغة تلك الخصائص كمعايير يلجأ إليها عند الحاجة للتعرف على الموهوبين فنيا من الأطفال، ومشاكلهم السلوكية ووضع حلول لها، أو مشاعر الخوف والقلق الذي قد ينتابهم عن أمر ما ومعالجته، أو مشاعر الفرح والسرور والتأكيد عليها.

نظريات وخصائص رسوم الأطفال:

اختلفت النظريات التي تفسر التعبير الفني في رسوم الأطفال تبعا لاختلاف نظرة العلماء إلى شخصية الطفل من جهة، وإلى اختلاف وجهات نظرهم تجاه الرموز والأشكال والخطوط والألوان التي تحتويها رسوماتهم من جهة أخرى (Ibrahim & Al-Mamouri, 2018؛ وAl-Da`wani، 2015). فهناك مثلا، النظرية العقلية التي تعتقد "أن الطفل يرسم ما يعرفه لا ما يراه، وأن رسوماته تخضع للمعلومات والمفاهيم والأفكار المخزنة في عقله عن الأشياء التي يريد التعبير عنها دون إعطاء اعتبار للمدركات البصرية" (Al-Tahrawi And Abu Daqqa، 2010، ص 177). وهناك نظرية الواقعية الساذجة، التي تعني "بواقعية الرسم إنتاج رسوم "فوتوغرافية" ممثلة للواقع من الناحية البصرية، وسميت بالواقعية الساذجة باعتبار أن الرسوم الواقعية مهما بلغت دقة تمثيلها للواقع تبقى مجرد رموزا بصرية، وليست هي الواقع ذاته" (Ferina،2011، ص 31).

ثم جاء فيكتور لوينفيلد وقسم المراحل العمرية للأطفال إلى ستة مراحل مسماة، ووضع خصائص محددة لكل مرحلة من المراحل (Al-Sheikh، 2016؛ وFerina، 2011؛ وAbu Shraikh، 2017). أما بالنسبة لدلالات الألوان، فذكرت بعض الدراسات أن استخدام الطفل للألوان الزاهية الباردة كالأخضر والأزرق مثلا، يدل على حب الطفل للحياة وتمتعه بالأمل، والهدوء، والنبل والتفاؤل، والاطمئنان. بينما يدل استخدام الطفل للألوان الحارة كالأحمر مثلا على الغضب والعدوانية والهياج والخطر، في حين أن اللون الأسود يدل على الاكتئاب، والحزن، والقلق، والخوف، والرهبة، وفقدان الأمل (Al Mamoori، 2017؛ وAl-Ghazali، 2019).

الدراسات السابقة:

لم يجد الباحث - في حدود علمه - أي دراسات سابقة تناولت بالتحليل جائحة فيروس كورونا المستجد كما يعبر عنها الأطفال في رسوماتهم المنشورة عبر الانترنت. ولكن هناك دراسات تناولت بعض المتغيرات الأخرى. فدراسة Al-Tahrawi And Abu Daqqa (2010)، على سبيل المثال، تناولت الدلالات النفسية لرسومات الأطفال الفلسطينيين بعد حرب غزة التي وقعت في الفترة بين عامي 2008 و 2009، من خلال تحليل عينة من 445 من رسوماتهم. وأثبتت ظهور الخوف، الفزع، والحزن على الشهداء والمصابين. كما أثبتت الدراسة استخدام الأطفال للألوان الزاهية في موضوع يتعلق بمشاهد العنف. ودراسة Al-Sheikh (2016) التي تناولت التعبيرات الفنية التشكيلية لرسومات لأطفال من سن (11-14) سنة من خلال تحليل ست نماذج منها، أشارت النتائج إلى أن الرسم قد ساعد الأطفال الصغار على إيصال أفكارهم ومشاعرهم تجاه العالم الذي عاشوا فيه للمتذوقين.

أما دراسة Al Mamoori (2017) فبحثت الدلالات الرمزية المتضمنة في عينة تكونت من خمسة نماذج من رسومات الأطفال باستخدام منهج تحليل المحتوى. وأكدت النتائج أن رسومات الأطفال عكست ما يدور في داخلهم من مشاعر ومخاوف وحاجات. وبالنسبة لدراسة Al-Ghazali (2019) فبحثت مظاهر العنف

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

في 49 رسمة من رسومات أطفال اليتم والأطفال غير اليتامى مستخدمة منهج تحليل المحتوى. وأثبتت بروز مظاهر العنف النفسي في رسومات الأطفال من خلال استخدامهم اللون الأحمر والخطوط المتقاطعة.

التعليق على الدراسات السابقة:

بعد استعراض الدراسات السابقة، نجد أن غالبيتها تشابهت مع الدراسة الحالية في المنهجية التي استخدمها الباحثين والتي تمثلت في المنهج الوصفي بأسلوب تحليل المحتوى واستخدام استمارة تحليل صممت لذلك الغرض. كما تشابهت الدراسات السابقة مع الدراسة الحالية في تناول أثر بعض التجارب والخبرات السيئة التي مر بها الأطفال على رسوماتهم والمتمثلة في جائحة كورونا في الدراسة الحالية كمشاهد العنف حرب غزة في دراسة Al-Tahrawi And Abu Daqqa. ومع ذلك، اختلفت الدراسة الحالية عن الدراسات السابقة من حيث تناول الدراسة الحالية لجائحة مرضية خطيرة أثرت على معظم دول العالم وهي جائحة كورونا بينما الدراسات السابقة لم تتناول جائحة مرضية سواء كانت محلية أو عالمية. كما اختلفت الدراسة الحالية عن الدراسات السابقة في تناولها لرسومات أطفال افتراضية منشورة عبر الانترنت، في حين أن رسومات الدراسات السابقة كانت من خلال الحضور المباشر للأطفال وهم يرسمون. ويمكن الاستفادة من الدراسات السابقة في التعرف على طرق إعداد وتصميم استمارة تحليل المحتوى وكذلك استخدامها كخلفية نظرية في أدبيات الدراسة.

منهجية الدراسة وخطواتها الإجرائية:

اتبعت الدراسة الحالية المنهج الوصفي التحليلي (تحليل المحتوى الظاهري) وذلك لمناسبته لموضوع الدراسة حيث قام الباحث بتحليل محتوى رسوم الأطفال المتعلقة بجائحة فيروس كورونا المستجد من خلال استمارة تحليل أعدت لهذا الغرض. وللإجابة عن أسئلة الدراسة، قام الباحث باتباع الخطوات الإجرائية التالية:

1. تحديد الفئات العمرية للأطفال حيث تم استخدام تقسيمات فيكتور لوينفيلد التي وضعها لمراحل الأطفال العمرية والتي تبدأ من سن (4-7 سنوات)، ومن (7-9 سنوات)، ومن (9-11 سنة)، ومن (11-13 سنة) (انظر جدول 1).
2. استخدام محرك البحث جوجل للبحث عن رسومات أطفال في تلك الفئة العمرية ذات العلاقة بجائحة كورونا.
3. إعداد وتصميم أداة الدراسة تتمثل في استمارة تحليل والاستفادة من بعض الدراسات العلمية المفيدة في تصميم استمارات التحليل.
4. إخضاع الاستمارة لاختبارات الصدق والثبات وفق الطرق العلمية المذكورة أدناه.
5. تحليل محتوى رسومات الأطفال وفقا لبنود الاستمارة وربطها بالأدبيات والدراسات السابقة، ومن ثم استعراض النتائج والتوصيات.

أداة الدراسة:

للإجابة عن أسئلة الدراسة باستخدام أسلوب تحليل المحتوى، لجأ الباحث إلى إعداد وتصميم أداة تمثلت في استمارة تحليل احتوت على جدول تفريغ تضمن أربعة محاور رئيسة مثلت أسئلة الدراسة الفرعية.

كما تم وضع مؤشرات لكل محور بواقع 9 مؤشرات للمحور الأول، وسبعة مؤشرات للمحور الثاني، و13 مؤشرا للمحور الثالث، وثمانية مؤشرات للمحور الرابع (انظر جدول 3). وعلى الرغم من عدم وجود دراسات علمية مشابهة للدراسة الحالية حسب علم الباحث، إلا أنه تمت الاستفادة من بعض الدراسات السابقة التي تناولت إعداد استمارات تحليل كدراسات Al-Ghazali (2019)، وAl-Hussaini (2018)، و Al Mamoori (2017).

صدق الأداة:

من أجل إجراء اختبار الصدق الظاهري لأداة الدراسة، تم عرضها في صورتها الأولية على مجموعة من المحكمين بلغ عددهم 11 محكما من أعضاء وعضوات هيئة تدريس في تخصصات مختلفة ذات علاقة بموضوع الدراسة. وكان من بينهم ثمانية محكمين ومحكمات من جامعات سعودية، وأكاديمي من جامعة في السودان وآخر من جامعة في سلطنة عمان، إضافة إلى أكاديمي متقاعد من رواد الفن التشكيلي السعودي. ثم أجريت على الأداة بعض التعديلات في ضوء ملاحظات المحكمين كإضافة بعض المؤشرات، وحذف البعض الآخر، لتصبح بعد ذلك جاهزة لتطبيق اختبار الثبات.

ثبات الأداة:

للتأكد من ثبات الاستمارة، قام الباحث بتطبيقها على عينة استطلاعية مصغرة. كما تمت الاستعانة بمحللين خارجيين، وإعادة تحليل الباحث مع نفسه بفارق زمني عن التحليل الأول بلغ مقداره 21 يوما. ثم بعد ذلك تم استخدام معادلة كوبر (Cooper) التالية لحساب نسبة ثبات الأداة، حيث ظهرت النتائج كما في الجدول (2) وهي نسب ثبات يطمئن لها الباحث.

$$\text{نسبة الثبات} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد مرات الاتفاق} + \text{عدد مرات الاختلاف}} \times 100$$

جدول (1) يوضح قيم ثبات أداة تحليل الرسوم

ت	نوع الثبات	نسبة الاتفاق
1	الباحث مع نفسه	%95
2	بين الباحث والمحلل الأول	%83
3	بين الباحث والمحلل الثاني	%84
4	بين المحلل الأول والثاني	%82

مجتمع الدراسة وعينته:

تكون مجتمع الدراسة من جميع رسوم الأطفال الافتراضية المنشورة عبر الانترنت المتعلقة بجائحة كورونا. ونظرا لأن مجتمع الدراسة في هذه الحالة يعتبر غير معدود، من جهة، ونظرا لصعوبة حصول الباحث

على رسومات لأطفال بشكل حضوري بسبب حظر التجوال الذي فرض من قبل حكومات الدول على شعوبها من جهة أخرى، بالتالي، قام الباحث باختيار عينة عمدية لرسومات أطفال افتراضية ذات علاقة بجائحة كورونا، وتوافرت للباحث على شبكة الانترنت من خلال إجراءه لعمليات بحث عن تلك الرسومات عبر محرك البحث جوجل. بالتالي، تكونت العينة من (91) رسمة من رسومات لأطفال ذكور وإناث من سن (4-13 سنة) (انظر جدول 2)، وكانوا قد مثلوا بنسب متفاوتة الدول التالية: استراليا، وإسبانيا، ورومانيا، والصين، والهند، وماليزيا، ومصر، وفلسطين، والمملكة العربية السعودية، حيث لم يكن للباحث أي خيار عمدي في اختيار هذه الدول أو نسب توزيع العينة عليها سوى أنها مثلت جنسيات الأطفال الذين عثر الباحث على رسوماتهم عشوائيا على شبكة الانترنت.

جدول (2)

يوضح توزيع عينة الدراسة على المراحل الفنية طبقا لنظرية لوين فيلد

المرحلة الفنية	المرحلة العمرية بالسنوات	ذكور	إناث	المجموع
مرحلة تحضير المدرك الشكلي	من 4 -7	13	9	22
مرحلة المدرك الشكلي	من 7 - 9	9	14	23
مرحلة محاولة التعبير الواقعي	من 9 - 11	8	19	27
مرحلة التعبير الواقعي	من 11 - 13	7	12	19
المجموع حسب الجنس		37	54	91
المجموع الكلي		91		

أساليب المعالجة الإحصائية:

استخدم الباحث في الدراسة الحالية التكرارات والنسب المئوية لمعالجة نتائج أسئلة الدراسة إحصائيا.

نتائج الدراسة ومناقشتها:

إجابة السؤال الفرعي الأول: هل تعكس رسوم الأطفال مدى إدراكهم لوجود فيروس كورونا المستجد، وانتشاره، وخطورته؟

بالرجوع إلى جدول (3) يتبين لنا أن نتائج تحليل رسومات الأطفال أكدت أن غالبيتهم يدركون وجود الفيروس بتكرار بلغ (73)، ونسبة مئوية بلغت (80%) حيث جاء شكل الفيروس المرسوم عبارة عن كره دائرية يخرج منها نتوءات من جميع الجهات، وهو يعتبر مشابها نوعا ما لشكل الفيروس المعلن عنه في وسائل الإعلام المختلفة، ما يؤكد نتائج دراسات Al-Mamoori (2017)، وAl-Sheikh (2016). كذلك لوحظ إدراك (70%) من الأطفال لحقيقة انتشار الفيروس حيث قاموا برسمه بحجم كبير، حيث لاحظ الباحث أنه في بعض الرسومات كان يوجد تضخما كبيرا جدا في حجم الفيروس المرسوم ولكن بأعداد قليلة نظرا لأنه لم يعد هنالك مساحة كافية على أوراقهم لرسم الفيروس بذلك الحجم الضخم بأعداد كبيرة.

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

جدول (3)

يبين نتائج تحليل رسومات جميع الفئات العمرية الأطفال بوجه عام للمحاور الممثلة لأسئلة الدراسة الفرعية

المحاور الممثلة لأسئلة الدراسة الفرعية		المؤشرات	الطرق الاحصائية	
			التكرار	النسبة المئوية
السؤال الفرعي الأول	مدى إدراك الأطفال لوجود الفيروس وانتشاره وخطورته	رسم شكلا للفيروس	73	80
		رسم الفيروس بحجم كبير	64	70
		رسم الفيروس بحجم صغير	19	20
		رسم الفيروس بأعداد كبيرة	21	23
		رسم الفيروس بأعداد قليلة	52	57
		رسم أشخاصا مصابين بالفيروس	7	.07
		رسم أشخاصا متوفين بسبب الفيروس	3	.03
		ضمن رسوماته نصوصا تعرف بالفيروس	31	34
		استخدم الألوان للتعبير عن الفيروس	66	72
		رسم الفيروس في صورة مخيفة	28	30
		رسم الفيروس وهو يهاجم	28	30
السؤال الفرعي الثاني	مدى قلق الأطفال أو خوفهم من الفيروس	رسم أشخاصا يهربون من الفيروس	15	16
		رسم الكرة الأرضية أو رموزا أخرى في وضع حزين/ خائف/ قلق أو ما شابه ذلك	13	14
		رسم أشخاصا في وضع بكاء/ خوف/ قلق/ غضب/ حزن أو ما شابه ذلك	27	29
		ضمن رسوماته نصوصا تعبر عن خطورة الفيروس	14	15
		استخدم الألوان القاتمة للتعبير عن خطورة الفيروس	42	46
محور السؤال الفرعي الثالث	مدى وعي الأطفال للخطوات الاحترازية من الفيروس	رسم غسل اليدين	12	13
		رسم لبس الكمامة	37	40
		رسم لبس القفازات	4	.04
		عبر في رسمه عن أهمية البقاء في المنزل	28	30
		رسم التباعد وترك مسافة بين الأفراد	13	14
		رسم معقمات لليدين	16	17
		رسم ما يشير إلى عدم لمس العين أو الأنف أو الفم	0	0
		رسم ما يشير إلى آداب العطاس كاستخدام المناديل الورقية أو مرفق اليد	3	.03
		رسم عدم المصافحة أو العناق أو ما شابه	2	.02
		رسم ما يشير إلى ممارسة التعليم/ التسوق/ اللعب عن بعد	3	.03
		رسم ما يشير إلى إغلاق المدارس/ الأسواق/ المحال التجارية/ المطارات	4	.04
		ضمن رسوماته نصوصا تعدد طرق الوقاية والسلامة من الفيروس	29	31
		استخدم الألوان المناسبة للتعبير عن طرق الوقاية من الفيروس	47	51
محور السؤ	مدى تفاؤل الأطفال	رسم أمور قد تساهم في قتل الفيروس كالشمس أو الحرارة أو ما شابه ذلك	6	.06

بتجاوز الجائحة	رسم الفيروس في وضع حزين/ ضعيف/ ينزف دما/ خائف أو ما شابه ذلك	15	16
	رسم أعلام دول العالم متحدين	3	.03
	رسم أشخاصا متحدين/ قبضة الاتحاد أو ما شابه	6	.06
	رسم ما يشير إلى محاربة الفيروس	29	31
	رسم الحياة ما بعد كورونا (لعب/ فرح/ أماكن مكتظة أو ما شابه ذلك)	3	.03
	ضمن رسوماته نصوصا إيجابية عن القضاء على الفيروس	14	15
	استخدم الألوان الزاهية للتعبير عن التفاؤل في القضاء على الفيروس	21	23

وعلى الرغم من أن هذا الأمر معاكس لحقيقة أن الفيروس متناهي الصغر ولا يرى بالعين المجردة، إلا أن الطفل عندما بالغ في تكبير حجمه فإن ذلك يشير إلى احتلال الفيروس أهمية كبرى لديه، وهو ما أكدته خاصية المبالغة والحذف في نظرية لوينفيلد وتحديدا في مرحلة المدرك الشكلي في نظرية لوينفيلد لمراحل رسومات الأطفال (Al-Sheikh، 2016؛ وFerina، 2011؛ وAbu Shraikh، 2017). وقد يفسر ذلك على أن الأطفال يدركون أن الفيروس منتشر في الفضاء الخارجي للمنازل التي يقطنونها ولهذا أرادوا التعبير عن قرب الفيروس من منازلهم من خلال تضخيم حجمه ورسمه في كل الاتجاهات وملء جميع الفراغات على الورق بالفيروسات قدر الإمكان. كما لوحظ أيضا لجوء ما نسبته (34%) من الأطفال بكتابة اسم الفيروس في رسوماتهم تارة باسم (فيروس كورونا)، وتارة أخرى بكتابة اختصاره باللغة الإنجليزية المعروف باسم (Covid-19)، ولعل ذلك يرجع إلى رغبتهم في زيادة التأكيد للمشاهد على معرفتهم بوجود الفيروس وانتشاره. ولكن الأمر المفاجئ والصادم، هو أن نتائج الدراسة أثبتت أن الغالبية العظمى من الأطفال للم يكونوا مدركين لخطورة الفيروس وقدرته على إصابة البشر والتسبب في حدوث وفيات بينهم.

فقد أظهرت الدراسة أن سبعة أطفال فقط من أصل 91 طفلا قاموا برسم أشخاصا مصابين بالفيروس بنسبة بلغت (07.%) (انظر جدول 3). كذلك أثبتت نتائج الدراسة أن ثلاثة أطفال فقط من أصل 91 طفلا أظهروا في رسوماتهم أشخاصا متوفين بسبب الفيروس بنسبة بلغت (03.%) في المئة (انظر جدول 3). فمن حيث الفئات العمرية، وبالنظر إلى جدول (4)، وجد الباحث أن الأطفال أصحاب الفئة العمرية من سن (4-7 سنوات) احتلوا المرتبة الأولى في عدم إدراكهم لخطورة الفيروس حيث لم يظهر في رسوماتهم أي أشخاص مصابين أو متوفين بالفيروس على الإطلاق. بينما جاءت الفئات العمرية من (11-13سنة)، و (7-9 سنوات)، و (9-11 سنة) في المراتب التالية على الترتيب - من حيث النسبة الأقل فالأكثر - لرسم عدد المصابين بالفيروس. وجاءت الفئات العمرية من (7-9 سنوات)، و(9-11 سنة) في الترتيب - من الأعلى للأدنى - من حيث رسم عدد المتوفين بالفيروس، ثم تشاركت الفئة العمرية من (11-13 سنة) مع الفئة العمرية من (4-7 سنوات) في عدم رسم أي متوفين بالفيروس (انظر جدول 4). وربما ترجع أسباب عدم إدراكهم لخطورة الفيروس إلى عدم تتبعهم لأخبار الإصابات والوفيات سواء على القنوات الإخبارية أو وسائل التواصل الاجتماعي أو الانترنت نظرا لصغر سنهم.

جدول (4)

يوضح نتائج مدى إدراك الأطفال للفيروس وانتشاره وخطورته بحسب الفئات العمرية

محور السؤال الفرعي الأول	المؤشرات	الفئات العمرية: 4 – 7 سنوات التكرار	4 – 7 سنوات النسبة المئوية	7 – 9 سنوات التكرار	7 – 9 سنوات النسبة المئوية	9 – 11 سنة التكرار	9 – 11 سنة النسبة المئوية	11 – 13 سنة التكرار	11 – 13 سنة النسبة المئوية
مدى إدراك الأطفال لوجود الفيروس وانتشاره وخطورته	رسم شكلا للفيروس	20	90	19	82	19	70	15	78
	رسم الفيروس بحجم كبير	17	77	17	77	16	59	14	73
	رسم الفيروس بحجم صغير	7	31	4	18	5	18	3	15
	رسم الفيروس بأعداد كبيرة	9	40	4	18	5	18	3	15
	رسم الفيروس بأعداد قليلة	11	50	15	68	14	51	12	63
	رسم أشخاصا مصابين بالفيروس	0	0	2	.09	4	14	1	.05
	رسم أشخاصا متوفين بسبب الفيروس	0	0	2	.09	1	.03	0	0
	ضمن رسوماته نصوصا تعرف بالفيروس	6	27	9	40	6	22	10	52
	استخدم الألوان للتعبير عن الفيروس	16	72	17	77	18	66	15	78

وربما يرجع السبب إلى عدم توعيتهم بخطورة الفيروس من قبل والديهم أو أقربائهم. أو ربما يرجع السبب إلى قيام الوالدين والأقارب بحجب المعلومات الخاصة بالإصابات والوفيات عن أطفالهم حرصا منهم على تجنيبهم الشعور بالخوف والقلق والاكتئاب مما قد يتطور لاحقا – لا سمح الله – لأمراض واعتلالات نفسية خطيرة ومزمنة لا سيما أنهم في مقتبل العمر وقد لا يحسنون التعامل مع الأخبار السيئة ولا يستطيعون التحكم أو السيطرة على نوبات القلق والخوف والاكتئاب، كما أشارت (Malchiodi, 1998). ومن الملاحظ أيضا استخدام نسبة عالية من الأطفال بمختلف فئاتهم العمرية ألوانا مختلفة لتلوين الفيروس. وفي الحقيقة، يصعب تفسير ذلك دون سؤال الأطفال، وهو أمر لم يتحقق بسبب اختلاف لغاتهم وعدم توافر معلومات الاتصال بهم. ولعلنا نتساءل، هل يشير استخدام الأطفال ألوانا مختلفة للفيروس إلى علمهم بظهور سلالات مختلفة منه طبقا لما ذكرته وسائل الإعلام؟ لا يعتقد الباحث ذلك بسبب ما أظهرته نتائج الدراسة الحالية من أن الغالبية العظمى من الأطفال لم يكونوا مدركين لوجود إصابات ووفيات كبيرة حول العالم بسبب الفيروس. وهذا يقودنا إلى تفسير آخر من الناحية الفنية، وهو استخدامهم للألوان إما من أجل المتعة،

أو تجريبها واستكشافها، أو من أجل التفرقة بين العناصر كما أشارت إلى ذلك أدبيات الدراسة (Al-Sheikh، 2016؛و Jolley، 2010).

إجابة السؤال الفرعي الثاني: هل تبين رسومات الأطفال أي مؤشرات لقلقهم أو خوفهم من فيروس كورونا المستجد؟

على الرغم من استخدام ما يقارب نصف الأطفال الألوان القاتمة للتعبير عن خطورة الفيروس، وعلى الرغم من أن أدبيات الدراسة (Al-Mamoori، 2017؛ وAl-Ghazali، 2019) أشارت إلى أن استخدام الطفل للألوان القاتمة كالأسود وما شابه ذلك قد تدل على قلقه وخوفه من شيء ما، إلا أن النسب المئوية المستقاة من المؤشرات الخاصة بمحور قلق الأطفال وخوفهم من فيروس كورونا كانت متدنية. ولعل الخوف والقلق أثر على تفاؤلهم في تجاوز جائحة كورونا فظهرت نسب التفاؤل متدنية لاسيما ما يتعلق بمؤشر رسم الحياة بعد كورونا من لعب وفرح وما شابه ذلك وهو ما جاء متوافقا مع نتائج دراسة Al-Tahrawi And Abu Daqqa (2010) من ظهور مشاعر الخوف والقلق لدى الأطفال من حرب غزة. فبالرجوع إلى جدول (3) نجد أن مؤشرات: رسم الفيروس في صورة مخيفة، ورسم الفيروس وهو يهاجم، ورسم أشخاصا في وضع بكاء/ خوف/ قلق/ غضب/ حزن أو ما شابه ذلك؛ لم تتجاوز ما نسبته (30%) من إجمالي رسومات الأطفال التي خضعت للتحليل وبتكرار بلغ (28) مرة. في حين أن المؤشرات: رسم أشخاصا يهربون من الفيروس، ورسم الكرة الأرضية أو رموزا أخرى في وضع حزين/ خائف/ قلق أو ما شابه ذلك سجلت (16%) و (14%) على التوالي. كما أن استخدام الأطفال للنصوص الكتابية للتعبير عن خطورة الفيروس لم يتعد نسبة (15) في المئة وتكرار بلغ (14) مرة.

جدول (5)

يوضح نتائج مدى قلق الأطفال أو خوفهم من فيروس كورونا المستجد بحسب الفئات العمرية

محور السؤال الفرعي الثاني	المؤشرات	الفئات العمرية							
		4 – 7 سنوات		7 – 9 سنوات		9 – 11 سنة		11 – 13 سنة	
		التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية
مدى قلق الأطفال أو خوفهم من فيروس كورونا المستجد	رسم الفيروس في صورة مخيفة	7	31	8	34	7	25	6	31
	رسم الفيروس وهو يهاجم	3	13	9	39	12	44	4	21
	رسم أشخاصا يهربون من الفيروس	2	.09	0	0	2	.07	2	10
	رسم الكرة الأرضية أو رموزا أخرى في وضع حزين/ خائف/ قلق أو ما شابه ذلك	1	.04	8	34	4	14	0	0

رسم أشخاصا في وضع بكاء/ خوف/ قلق/ غضب/ حزن أو ما شابه ذلك	5	22	6	26	10	37	6	31
ضمن رسوماته نصوصا تعبر عن خطورة الفيروس	3	13	1	.04	4	14	4	21
استخدم الألوان القاتمة للتعبير عن خطورة الفيروس	3	13	12	52	15	55	12	63

وبالنظر إلى جدول (5) نجد أن النتائج قد أظهرت تقارب مؤشر رسم الفيروس في صورة مخيفة نسبيا بين الفئات العمرية جميعها حيث كان أقلها في الفئة العمرية من (9-11 سنة) بنسبة بلغت (25%) وتكرار بلغ (7) مرات، وأعلاها في الفئة العمرية من (7-9 سنوات) بنسبة (34) في المئة، وتكرار بلغ (8) مرات. كما سجلت أعلى نسبة لرسم الفيروس وهو يهاجم لدى الفئة العمرية من (9-11سنة) حيث بلغت (44%)، بينما أقلها كانت من نصيب الفئة العمرية من (4-7سنوات) بنسبة بلغت (13) في المئة. أما بالنسبة لرسم أشخاصا وهم يهربون من الفيروس، فجاءت النتائج متقاربة بين الفئات العمرية (4-11 سنة) بتكرارات تراوحت بين (0%-09.%)، وأعلاها في الفئة العمرية من (11-13 سنة) بتكرارين فقط. وبالنسبة لرسم أشخاصا في وضع بكاء/ خوف/ قلق/ غضب/ حزن أو ما شابه، فقد كانت أقل نسبة سجلت في الفئات العمرية من (4-7 سنزات)، ومن (7-9 سنوات)؛ بنسب تراوحت بين (22%-26%)؛ في حين تراوحت بين (31%-37%) للفئات العمرية من (11-13 سنة) و (9-11 سنة) على التوالي. ويتضح أن الأطفال على الرغم من عدم إدراكهم لخطورة الفيروس، إلا أنه لا يزال لديهم مخاوف وقلق منه وأنه شيء مخيف بالفعل، ولكنهم لا يدركون لماذا هو مخيف أو خطير؟ وفي كل الأحوال، فإن مجرد ممارستهم للرسم، دل على رغبتهم الأكيدة في إظهار مخاوفهم من الفيروس، وفي هذا الصدد يؤكد (Muhammad، 2020) أن "الرسم يساعد الأطفال في فهم التهديد الذي يحاوطهم في الوقت الحالي بسبب كورونا" (فقرة 9).

إجابة السؤال الفرعي الثالث: هل تعكس رسوم الأطفال مدى وعيهم بالخطوات الاحترازية الواجب اتخاذها لتجنب إصابتهم بفيروس كورونا المستجد؟

للإجابة عن هذا السؤال، أظهر جدول (3) أن رسم لبس الكمامة احتل المرتبة الأولى من بقية الإجراءات الاحترازية الموصي بها للوقاية والسلامة من الفيروس بنسبة بلغت (40%) من رسومات الأطفال وبتكرار بلغ (37) مرة. وربما يرجع ذلك إلى رؤيتهم لوالديهم وإخوانهم وأخواتهم وهم يلبسون الكمامات في كل مرة يخرجون من المنزل. أو ربما يرجع ذلك إلى رؤية الأشخاص على القنوات الإخبارية وهم يلبسون الكمامات، وهو ما ينسجم مع نتائج دراسات كدراسة Al Mamoori (2017)، وAl-Sheikh (2016). ثم جاءت الإجراءات التالية في الترتيب على التوالي: أهمية البقاء في المنزل بنسبة بلغت (30%)، وأهمية تعقيم اليدين بالمعقمات

بنسبة (17%)، ثم أهمية التباعد وترك مسافة بين الأفراد بنسبة (14%)، ثم أهمية غسل اليدين بنسبة (13%)، وهو ما يدل نوعا ما على تكيفهم مع بيئتهم المحيطة كما ذكر Al-Ghazali (2019). ثم احتلت بقية الإجراءات الاحترازية المتعلقة بآداب العطاس، وعدم المصافحة والعناق، وعدم لمس الأنف والعينين والفم، وإغلاق المدارس والمرافق العامة، وتطبيق التسوق والتعليم عن بعد؛ نسبا متدنية جدا (انظر جدول 3).

وفي التفصيل، وبالنظر إلى جدول (6)، نجد أن الفئة العمرية للأطفال من سن (11-13) سنة قد احتلوا المرتبة الأولى في تفضيل لبس الكمامة والبقاء في المنزل كإجراء احترازي دونا عن بقية الإجراءات بنسب بلغت (57%، 52%) على التوالي، تليها الفئة العمرية (من 7-9 سنوات)، ثم الفئة العمرية (من 9-11 سنة)، وأخيرا الفئة العمرية (من 4-7 سنوات) على التوالي (انظر جدول 6). أما بالنسبة لأهمية غسل اليدين، فقد احتلت نسبا متدنية كان أعلاها في الفئة العمرية من (4-7 سنوات) بنسبة بلغت (18%)، وأدناها في الفئة العمرية (من 7-9 سنوات) بنسبة بلغت (04.) في المئة. وربما يرجع ذلك لعدم حاجتهم لفعل ذلك الإجراء نتيجة عدم اضطرارهم للخروج من المنزل، وربما لعدم رؤيتهم لوالديهم بقيامهم بغسل أيديهم أمامهم، وربما يرجع لعدم قيام والديهم بتوعيتهم بضرورة عمل ذلك على الدوام.

جدول (6) يوضح نتائج مدى وعى الأطفال لوسائل الوقاية والسلامة من الفيروس بحسب الفئات العمرية

محور السؤال الفرعي الثالث	المؤشرات	الفئات العمرية							
		4 – 7 سنوات		7 – 9 سنوات		9 – 11 سنة		11 – 13 سنة	
		التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية
مدى وعى الأطفال لوسائل الوقاية والسلامة من الفيروس	رسم غسل اليدين	4	18	1	.04	4	14	3	15
	رسم لبس الكمامة	5	22	10	43	11	40	11	57
	رسم لبس القفازات	0	0	0	0	3	11	1	.05
	عبر في رسمه عن أهمية البقاء في المنزل	6	27	7	30	5	18	10	52
	رسم التباعد وترك مسافة بين الأفراد	3	13	3	13	5	18	2	10
	رسم معقمات لليدين	4	18	5	21	4	14	3	15
	رسم ما يشير إلى عدم لمس العين أو الأنف أو الفم	0	0	0	0	0	0	0	0
	رسم ما يشير إلى آداب العطاس كاستخدام المناديل الورقية أو مرفق اليد	2	.09	1	.04	0	0	0	0
	رسم عدم المصافحة أو العناق أو ما شابه	0	0	1	.04	1	.03	0	0
	رسم ما يشير إلى ممارسة التعليم/ التسوق/ اللعب عن بعد	0	0	2	.08	1	.03	0	0

رسم ما يشير إلى إغلاق المدارس/ الأسواق/ المحال التجارية/ المطارات	0	0	3	13	1	.03	0	0
ضمن رسوماته نصوصا تعدد طرق الوقاية والسلامة من الفيروس	9	40	5	21	8	29	7	36
استخدم الألوان المناسبة للتعبير عن طرق الوقاية من الفيروس	9	40	13	56	15	55	10	52

وعلى الرغم من لجوء بعض الأطفال لاستخدام النصوص الكتابية لتأكيد الأهمية على الالتزام بالإجراءات الاحترازية، إلا أن نسبة استخدام الكتابة ظلت منخفضة حيث بلغت بوجه عام (31%) وتكرار بلغ (29) مرة (انظر جدول 3). ويعتقد الباحث أن تدني النسب الخاصة بالإجراءات الاحترازية في رسومات الأطفال جاء متوافقا مع نتائج الإجابة عن السؤال الثالث. فمن الطبيعي أن تظهر النتائج المتعلقة بتلك الإجراءات متدنية نتيجة تدني النسب الخاصة بإدراك الأطفال لخطورة التعرض للإصابة والوفاة بالفيروس كما ذكر آنفا. وبمعنى آخر، يعتقد الباحث أن عدم شعور الأطفال بخطورة تأثير الفيروس على صحة الإنسان، ربما انعكس على تجاهلهم أو عدم إلمامهم بطرق الوقاية والسلامة الضرورية الواجب اتباعها لتجنب الإصابة به. وربما يرجع السبب إلى عدم توافر معلومات تتعلق بالإجراءات الاحترازية تتناسب مع صغر سنهم. ولعل نقص مثل هذه المعلومات هو ما قاد International Committee of the Red Cross إلى إعداد رسومات تلوين للأطفال توضح لهم تلك الطرق والوسائل بأسلوب مشوق يتناسب مع أعمارهم الزمنية.

إجابة السؤال الفرعي الرابع: هل توجد أي مؤشرات في رسومات الأطفال تدل عن مدى تفاؤلهم بتجاوز جائحة فيروس كورونا المستجد؟

أظهر جدول (3) بوجه عام، أن غالبية المؤشرات المتعلقة بمعرفة مدى تفاؤل الأطفال بتجاوز جائحة كورونا حصلت على تكرارات ونسب مئوية متدنية تراوحت ما بين (.06% - 16%)، كان أدناها للمؤشر المتعلق برسم أمور قد تساهم في قتل الفيروس كالشمس أو الحرارة أو ما شابه ذلك، وأعلاها للمؤشر الخاص برسم الفيروس في وضع حزين/ ضعيف/ ينزف دما/ خائف أو ما شابه ذلك، على التوالي. أما أعلى نسبة مئوية لمؤشرات محور التفاؤل، فكانت من نصيب المؤشر الخاص بمحاربة الفيروس حيث بلغت نسبته المئوية (31) في المئة. ولعل ذلك يفسر أن "الرسومات يمكنها القيام بأشياء لا يمكن للأطفال فعلها في الواقع وهذا يعبر عن مدى رغبة الصغار في محاربة الفيروس وسجنه ولكنهم لا يعرفون طريقة فعل ذلك واقعيًا" (Muhammad، 2020). وعلى الرغم من استخدام الأطفال الألوان الزاهية والتي أشارت أدبيات الدراسة (Al Mamoori، 2017؛ وAl-Ghazali، 2019) إلى اتصاف الأطفال المستخدمين لها بالسعادة والتفاؤل والأمل، إلا أن نسبة الأطفال الذين استخدموها في رسوماتهم لم تتجاوز (23%) وبتكرار بلغ (21) مرة، ناهيكم عن انخفاض عدد الأطفال الذين استخدموا النصوص الكتابية في رسوماتهم للتأكيد على محاربة الفيروس حيث بلغت النسبة (15%) فقط (انظر جدول 3). وقد يدل ذلك على انخفاض الروح المعنوية للأطفال وقلة تفاؤلهم تجاه تجاوز

أزمة الجائحة. وعلى الرغم من ذلك، لا يمكننا إنكار وجود التفاؤل بين الأطفال سواء الذين يمثلون تلك النسب أو بقية الأطفال أيضا. فقد يرجع سبب عدم استخدام بقية الأطفال للألوان الزاهية إلى عدم توافرها معهم أثناء تعبيرهم بالرسم عن موضوع الفيروس. وقد يرجع سبب عدم استخدامهم لكتابة النصوص المعبرة عن التفاؤل إلى عدم إلمامهم بالكلمات أو الرموز والأشكال المثلى للتعبير عن مصطلح التفاؤل.

أما بالنسبة لمعرفة مدى تفاؤل الأطفال تجاه تجاوز محنة الجائحة بحسب فئاتهم العمرية، فقد أظهرت نتائج الدراسة (وفقا لجدول 7) أن الأطفال أصحاب الفئة العمرية من (11-13 سنة) سجلوا النسب الأعلى كمتفائلين بتجاوز أزمة الفيروس، وهو ما يتوافق مع نتائج دراسة Al-Sheikh (2016). ودل على ذلك نسبهم المسجلة في جميع مؤشرات محور قياس مدى التفاؤل (عدا المؤشر الخاص برسم أعلام دول العالم متحدين) والذي لم يظهر سوى لدى الأطفال في الفئة العمرية من (9-11 سنة) ولكن بنسبة متدنية بلغت (11%) (انظر جدول 7).

جدول (7)

يوضح نتائج مدى تفاؤل الأطفال بتجاوز جائحة فيروس كورونا المستجد بحسب الفئات العمرية

محور السؤال الفرعي الرابع	المؤشرات	الفئات العمرية							
		4 – 7 سنوات		7 – 9 سنوات		9 – 11 سنة		11 – 13 سنة	
		التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية	التكرار	النسبة المئوية
مدى تفاؤل الأطفال بتجاوز جائحة فيروس كورونا	رسم أمور قد تساهم في قتل الفيروس كالشمس أو الحرارة أو ما شابه ذلك	1	.04	1	.04	2	.07	2	10
	رسم الفيروس في وضع حزين/ ضعيف/ ينزف دما/ خائف أو ما شابه ذلك	3	13	5	21	2	.07	5	26
	رسم أعلام دول العالم متحدين	0	0	0	0	3	11	0	0
	رسم أشخاصا متحدين/ قبضة الاتحاد أو ما شابه	2	.09	0	0	1	.03	3	15
	رسم ما يشير إلى محاربة الفيروس	7	31	9	39	3	11	10	52
	رسم الحياة ما بعد كورونا (لعب/ فرح/ أماكن مكتظة أو ما شابه ذلك)	0	0	1	.04	1	.03	1	.05

ضمن رسوماته نصوصا إيجابية عن القضاء على الفيروس	3	13	4	17	3	11	4	21
استخدم الألوان الزاهية للتعبير عن التفاؤل في القضاء على الفيروس	5	22	3	13	7	25	6	31

وإذا ما أردنا معرفة سببا آخر يفسر تدني نسب التفاؤل لدى الأطفال، فقد نجد الإجابة في النتائج المتعلقة بمحور قياس مدى خوف وقلق الأطفال من الفيروس. فقد كانت النسب مرتفعة لدى الأطفال الذين استخدموا الألوان القاتمة للتعبير عن خطورة الفيروس حيث وصلت (46%)، و(30%) للأطفال الذين رسموا الفيروس بشكل مخيف ومهاجم (انظر جدول 3). ولعل الخوف والقلق أثر على تفاؤلهم في تجاوز جائحة كورونا فظهرت نسب التفاؤل متدنية لاسيما ما يتعلق بمؤشر رسم الحياة بعد كورونا من لعب وفرح وما شابه ذلك وهو ما جاء متوافقا مع نتائج دراسة Al-Tahrawi And Abu Daqqa (2010). ورغم ذلك، يظل الرسم عاملا مساعدا في زيادة نسب التفاؤل لدى الأطفال، فعلى "مستوى علم النفس، أكد خبراء أن هذه الرسومات تساعد في التخفيف من الآثار السلبية للفيروس على الأطفال لأنهم يعبرون من خلالها عما يدور في عقلهم" (Muhammad، 2020).

الخلاصة:

توصلت الدراسة الحالية إلى النتائج التالية:

1. تعبير الأطفال الفني عن فيروس كورونا المستجد في رسوماتهم جاء وفقا للمفاهيم والأفكار التي حملوها عن الفيروس وليس طبقا لإدراكهم البصري مما يؤكد على مفهوم النظرية العقلية (كما أكدته نتائج دراسة Al-Tahrawi And Abu Daqqa، 2010) لاسيما في رسومات الفئات العمرية من (4-7 سنوات)، ومن (7-9 سنوات). كما أن تعبير الأطفال الفني عن فيروس كورونا المستجد عبر رسوماتهم للفئات العمرية من (9-11 سنة)، ومن (11-13) جاء في الغالب وفقا لإدراكهم البصري مما يؤكد على مفهوم نظرية الواقعية الساذجة كما أشارت إلى ذلك Ferina (2011).
2. إدراك غالبية الأطفال ممن تقع أعمارهم بين 4-13 سنة لوجود الفيروس وانتشاره حول العالم؛ وثبوت معاناة ما نسبته (25-34%) من الأطفال من سن (4-13 سنة) من القلق والخوف من فيروس كورونا المستجد. وأكدت الدراسة عدم معرفة الأطفال في السن من (4-7 سنوات) بطرق الوقاية والسلامة من الفيروس على الاطلاق. كما أثبتت تدني النسب المئوية المتعلقة بمدى تفاؤل الأطفال بتجاوز أزمة جائحة فيروس كورونا المستجد لاسيما أن أعلى نسبة سجلت بوجه عام بلغت (31%)، وكانت من نصيب المؤشر الخاص بمحاربة الفيروس.

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التوصيات:

في ضوء النتائج التي توصلت إليها الدراسة، يوصي الباحث بالتالي:

1. قيام المسؤولين بالمملكة العربية السعودية بإعداد ونشر مواد إعلانية عاجلة على القنوات الفضائية موجهه للأطفال في الفئة العمرية من سن 4-13 سنة تتناول معلومات متعلقة بطرق الوقاية والسلامة من الإصابة بالفيروس بوسائل مبسطة تتلاءم مع تلك الفئة العمرية.
2. قيام الوالدين والأقارب بتوعية أطفالهم خصوصا من يقع منهم ضمن الفئة العمرية من (4-13 سنة) بخطورة التعرض لفيروس كورونا المستجد، وتوضيح وسائل الوقاية والسلامة.

المقترحات:

1. يقترح الباحث تبني الرسومات التوضيحية التي أصدرتها International Committee of the Red Cross الموجهة للأطفال لتبيان طرق الوقاية والسلامة من فيروس كورونا المستجد والمتوفرة عبر الرابط التالي: https://www.icrc.org/ar/document/
2. إجراء المزيد من الدراسات المشابهة للأطفال من ذوي الاحتياجات الخاصة ومقارنة نتائجها مع نتائج الدراسة الحالية.

References:

Abbas, M. (2018). The reciprocal relationship between audio and visual stimuli and their reflection in the characteristics of children's drawings. *Babylon University Journal of the Humanities 26* (7). 450-474.

Abu Shraikh, S. (2017). The Stages of Development of Moral Concepts and their Implications in Children's Drawings for a Sample of Children in the Capital Amman, Jordan. *Educational Journal 31* (2), pp. 89-133.

Adi, M. (2020). Scientific facts about the Corona Virus: How Dangerous is it? Will it Disappear soon? *Echo Home: News Arab American,* (36).

Ahmed, L. (2017). Manifestations of Hatred in Children's Drawings. *Babylon University Journal, 25* (6), pp. 3150-3167.

Al-Hussaini, K. (2018). Personal characteristics and their implications for children's drawings. *Journal of the College of Basic Education for Educational Sciences And humanity,* (39), pp. 866-884.

Badreddine, M. (2020). *Drawing, Laughter, and Anger .. Messages from the World 's Children After Corona ... "Bad Cofid", an Italian Child Complaining The Virus is for the Mayor of his City .. and Another Draws on his Window, "Everything Will be Fine." AtHome because the Subject is so Terrible. "The seventh day*. Retrieved on June 1, 2020 from: https://www.youm7.com/story/2020/4/15/

Barton, D. (2020). Together in Art Kids. Retrieved from: https://togetherinart.org/kids/del-kathryn-barton/

Al-Da`wani, R. (2015). *Art Education for Children*. Retrieved from: http:// art - educate.blogspot.com/2015/11/2015.html

Faraj, S. (1992). *Intelligence and Children's Drawings* (1st floor). Cairo: House of Culture.

Ferina, O. (2011). *The Diagnostic Value of a Person's Drawing Test in Distinguishing PTSD in a Sample of Children*. Master Thesis, College of Education, Islamic University, Palestine.

Gaulkin, T. (2020). Kids are drawing pictures of the new coronavirus: That's a good thing. Retrieved from: https://thebulletin.org

Al-Ghazali, A. (2019). Aspects of Violence in Drawings of Orphan Children. Laraq Journal of Philosophy, Linguistics and Social Sciences, 2 (33), pp. 354-373.

Hassan, M., Farraj, A.; And Muhammad, N. (2019). Psychological Study of Children's Drawings in the Light of the Analysis of Stereotypes Sequence, Similarity and Difference. *Amssia* (392).

Hammoud, J., & Yousry, M. (2019). The Limits of Imagination in Children's Drawings. *Zarqa Journal for Research and Studies in Humanities, 19*(2), pp. 257-267.

Ibrahim, B.; Al-Mamouri, H. (2018). Educational Dimensions in Expressive Drawing. *Babylon University Journal: Humanities 26* (3).

International Committee of the Red Cross. (2020). *Corona Virus Prevention: Kids Coloring Pages*.

Jolley, R. (2010). Children & Pictures: Drawings and Understanding. West Sussex: Wiley-Blackwell Publishing.

Malchiodi, C. (1998). Understanding Children's Drawings. New York: The Guilford Press.

Al-Mamoori, K. (2017). Symbolic Connotations in Children's Drawings. Naboo Journal of Research and Studies, 14 (17), pp. 141-171.

Muhammad, M. (2020). *Children Fight Corona with Art ... Experts Explain what the Youngsters' Drawings Mean?* Retrieved from: https://www.shorouknews.com/news/view.aspx?cdate =30032020 & id = 3148a760-5164-4d3b-9034-b0f90aa0c796

Morgan, J. (2017). Finding creative ways to heal. Retrieved from: https://www.thelancet.com/journals/lanchi/article/PIIS2352-464217300 38-X/fulltext

Nyman, K. R., Baluch, B., & Duffy, L. J. (2011). Human figure drawings by children in hospital and mainstream schools. International Journal of Health Promotion & Education, 49(1), 21–26.

Penn, L. (2019). *Drawing, Bodies, and Difference: Heterocorporeal Dialogs and Other Intra-Actions in Children's Classroom Drawing. Studies in Art Education, 60(2), 103–119.*

Ring, K. (2006). *Supporting Young Children Drawing: Developing a Role. International Journal of Education through Art, 2(3), 195–209.*

Samiha, a. (2018). The Effect of Animation on a Child's Personality and Behavior. Communication, 53, 27-37.

Saudi Ministry of Health. (2020). New Corona Virus (Corona COVID-19). Retrieved from Website: https://www.moh.gov.sa/HealthAwareness/EducationalContent/PublicHealth/Pages/corona.aspx

Al-Sheikh., M. (2016). Artistic Art Expressions for Children: From the age of (11-14) . Master Thesis, College of Literature and Foreign Languages, Abu Bakr University, Algeria.

Sky News Arabia. (2020). Baffled Scientists..Children are Seriously ill from Corona. Retrieved from: https://www.skynewsarabia.com/varieties /1342614

Tutekian, A. (2018). *The Strong Boy Transformative Educational Program for Art Therapy for Students at Multiple Systematic Danger Interdisciplinary and cross-disciplinary*. Doctorate thesis, College of Arts and Humanities, Saint Joseph University, Lebanon.

Al-Tahrawi, J. And Abu Daqqa, . (2010). Psychological Implications of Drawings of Palestinian children "after the Gaza war." *Magazine Islamic University, 18*(2), pp 1-175.

World Health Organization. (2020). *Corona Virus Disease (Covid-19): Question and Answer*. Retrieved from: https://www.who.int/ar /emergencies/diseases/novel-coronavirus-2019/advice-for-public/q-a-coronaviruses

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/413-434

Novel Coronavirus Pandemic as it is Expressed by Children in Their Drawings On-line: An Analytical Study

Nezar Abdulhafeez[1]

Al-academy Journal …….…… Issue 98 - year 2020

Date of receipt: 31/8/2020…....Date of acceptance: 6/10/2020…....Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract

This study aimed at identifying how children express the emerging coronavirus in general and according to their age groups (4-13 years) by analyzing 91 of their drawings published online, using the descriptive content analytical approach. The results showed that children's artistic expression of the virus came according to the concepts and ideas they carried about the virus for the age groups of (4-7 years) and (7-9 years), while it came according to visual perception for age groups (9-11 years), and from (11-13) years. Also, most children were aware about the presence of the virus and its widespread around the world, but (99%) of them do not realize the seriousness of the virus. It was confirmed that between (25-34%) of children were suffering from anxiety and fear from the virus, in addition to the lack of knowledge of children aged (4-7 years) of methods of prevention and safety from the virus, only (40%) of them valued the wearing of masks, followed by the importance of staying at home. The study also demonstrated the low percentages that were related to the extent of optimism of children to overcome the pandemic crisis.

Key words: Pandemic, Novel Coronavirus, Children Drawings, Internet

[1] **Associate Professor of Art Education, Department of Art Education, College of Education, Taibah University, Dr.nezar2018@gmail.com.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/435-444

فلسفة جون دوي ودوره في التربية

رفاء عبد اللطيف حسن[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 98-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/10/11 , تاريخ قبول النشر 2020/11/18 , تاريخ النشر 2020/12/15

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

الملخص:

جون ديوي هو فيلسوف وعالم نفس أمريكي. وزعيم من زعماء الفلسفة البراغماتية .ويعتبر من أوائل المؤسسين لها وزعيم من زعماء الفلسفة البراغماتية .ويعتبر من أوائل المؤسسين لها يعتبر جون ديوي من أشهر أعلام التربية الحديثة على المستوى العالمي. ارتبط اسمه بفلسفة التربية لأنه خاض في تحديد الغرض من التعليم وأفاض في الحديث عن ربط النظريات بالواقع من غير الخضوع للنظام الواقع والتقاليد الموروثة مهما كانت عريقة. فهو الأب الروحي للتربية التقديمية أو التدريجية وهو من أوائل الذين أسسوا في أمريكا المدارس التجريبية بالاشتراك مع زوجته في جامعة شيكاغو 1896 – 1904, وهو فيلسوف قبل أن يكون عالما في مجال التربية والتعليم.

الكلمات المفتاحية: الفلسفة، جون ديوي، التربية

المقدمة

الفلسفة عند ديوي ترسم مسارات التعليم ولا يمكن الفصل بين الفلسفة والتربية فالأول يقدم التصورات الضرورية والثاني يمثل التطبيق العملي لتلك التصورات. إنَّ إسهامات ديوي يمكن تصنيفها تحت العلوم التربوية والفلسفية والنفسية والسياسية. إذا أردنا أن نوجز فلسفة وعقيدة ديوي التربوية فإن التعليم الأمثل عنده هو الذي يغرس مهارات ولا يكدس معلومات، وهو الذي يلامس متطلبات الواقع، ولا ينغمس في تقديس الماضي، ونظراً للعمق التاريخي لآراء جون ديوي في الفكر التربوي، والانتشار السريع لأفكار جون ديوي في مختلف دول العالم وتأثر العديد من النظم التعليمية بآرائه وأفكاره التربوية، نقدم فكرة موجزة عن هذا المفكر التربوي الكبير وآرائه التربوية المتعدد في هذا البحث. والهدف من هذا البحث هو التعرف على دور ديوي في الفكر التربوي. وأثره العظيم على فلسفة التربية ونظمها في العالم. بنبذة مختصرة

تحديد المصطلحات

الفلسفة: فالفلسفة تشمل كل نشاط فكري علمي يلحث في مختلف الظواهر الطبيعية والبشرية، سواء كان بحثاً جزئياً او شمولياً.(Allal,1998, p. 142)

[1] كلية التربية للبنات، مركز البحوث والدراسات الاسلامية.

جون ديوي هو واحد من ابرز المفكرين العمليين في القرن العشرين وهو فيلسوف امريكي طور براجماتية منظومية تعنى بالمسائل المركزية في: الإبستمولوجيا، الميتافيزيقا، الأخلاق، والاستاطيقا. بطريقة تتسق مع آرائه الفلسفية، الواقع أنه بسببها، خاض ديوي كثيراً في قضايا عصره الاجتماعية، خصوصاً إصلاح المدارس الأمريكية، فضلاً عن السياسات القومية والدولية ." (Al-Sheikh 2003 ,p83)

التربية : التربية عملية اجتماعية, ولذا فهي تختلف من مجتمع الى اخر, حسب طبيعة ذلك المجتمع, والقوى الثقافية المؤثرة فيه, بالاضافة الى القيم التي يعيش على اساسها, ومعنى ذلك بطريقة اخرى ان التربية تشتق اهدافها من اهداف المجتمع, وتشكل نفسها حسب فلسفة المجتمع وتتحدد خطواتها لبلوغ تلك الاهداف (Abu Al-Enein,1992, p. 31)

المبحث الاول : نبذة عن جون ديوي وانجازاته وارائه الفلسفية

ولد " جون ديوي في " برلنكتون" من ولاية " فرمونت " في عام 1859م وقد دخل ديوي جامعة " فرمونت " وهو في الخامسة عشرة من العمر, فنال اعلى الدرجات التي سجلت في تلك الجامعة في موضوع الفلسفة. ونشر اول بحث فلسفي له بعنوان " الافتراض الغيبي للمادية " بعد تخرجه في عام 1879م , فعزم عندئذ على ان يكون فيلسوفاً ممتهناً, ونال درجة الدكتوراه في الفلسفة عام 1884م من جامعة " جون هوبكنز " مع كثير من درجات الشرف وزاول التدريس في العام نفسه في جامعة مشيغان ثم انتقل الى جامعة منيسوتا. واصبح في عام 1894م رئيساً لقسم الفلسفة والتربية وعلم النفس في جامعة الينويز في شيكاغو. وهنا ابتدأ بثورته التربوية اذ اسس مدرسة تجريبية جرب فيها نظرياته الجديدة المروعة, فاثار دهشة جميع المشتغلين في هذا الحقل. وقد تنكرت سلطات الجامعة لتجارب " ديوس " فاستقال في عام 1904م ليلتحق بكلية المعلمين في جامعة كولومبيا, وبقي هناك حتى اعتزاله الخدمة في عام 1930م. (Dewey, 2010, p.6)

وضعَ العالِمُ ديوي قبلَ وفاتِه عدّة إنجازاتٍ مُهمّةٍ في مجالِ عِلم الفلسفةِ، والتربية الحديثة، وفيما يلي ذكرٌ لأهمّ هذه الإنجازات:

- وضع صيغة فلسفيّة براغماتيّة أَطلقَ عليها اسم (instrumentalism) ، والتي ترى أنّ تمييز الارتباط بين عمليّات التغيير، أو الأحداث يقود إلى تكوين المعرفة.
- قيادةُ العصرَ التقدُّمي في مجالِ التعليمِ على مستوى الولايات المُتَّحِدة الأمريكيّة.
- التوصُّل إلى أنّ التجاربَ البشريّة، والخبرةَ تتولّدُ بفعلِ تفاعُلِ الإنسانِ مع الطبيعة، وبالتالي فإنّ الخبرة لا تُؤثِّر في الوجودِ، والإنسانُ بدوره يُحاولُ التكيُّفَ مع الظروفِ التي تُحيطُ به، وليس تجاوزُها.
- مساهمةُ ديوي في تطويرِ علم الميتافيزيقا التي اهتمَّت بدراسةِ خصائصِ الطبيعة التي تضمّنت التجربة البشريّة .(John Dewey", www.britannica.com, Retrieved 16-2-2019)

ومن أهم كتب جون ديوي:

- كتاب (مفهوم ريفلكس قوس في علم النفس) في عام 1896.
- كتاب (الديمقراطية والتعليم) في عام 1916.

- كتاب (الطبيعة البشرية والسلوك) في عام 1922.
- كتاب (دراسة لوظيفة العادة في السلوك البشري).
- كتاب (الجمهور ومشاكله) في عام 1927.
- كتاب (الخبرة والطبيعة) في عام 1925.
- كتاب (الإيمان المشترك) في عام 1934.
- كتاب (نظرية التحقيق) عام 1938.
- كتاب (الحرية والثقافة) في عام 1939.

وقد نشر جون ديوي أكثر من 700 مقالة في 140 مجلة، كما نشر حوالي 40 كتاب . (About the American philosopher John Dewey - The Messenger https://www.almrsal.com)

لقد ارتبط اسم جون ديوي بالفلسفة البراجماتية تماماً مثلما ارتبط اسمه بالتربية التقدمية . ولا يخفى ان شهرة " جون ديوي " كتربوي تفوق شهرته كفيلسوف, فهو معروف في الاواسط الفكرية كصاحب نظرية تربوية ثورية او تقدمية, ليس في داخل الولايات المتحدة الامريكية فقط ولكن في غيرها من بلدان العالم وقد بلغ صدى افكاره التربوية الكثير من هذه البلدان.

ولقد انتشرت اراء " ديوي " شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً بفضل الكثيرين الذين تتلمذوا عليه في جامعتي شيكاغو وكولومبيا في الولايات المتحدة الامريكية وبفضل مؤلفته الكثيرة ونشاطه الفكري, ومما يلفت النظر في حياته ان الاتحاد السوفيتي كان قد استدعاه لتقديم استشارة تربوية بعد ثورة اكتوبر 1917م, كما استدعته الصين وتركيا. (Nasser, 1977, p. 55)

كانت اراء جون ديوي (1859 – 1952م) هي الاخرى تلقى صدى ايجابياً في صفوف المهتمين بعلم النفس والفلسفة. وقد بسطها في باكورة اعماله " علم النفس " عام 1886م, الذي كان اول مرجع اكاديمي امريكي في ميدان علم النفس. ومن ثم في مقاله حول " مفهوم الفعل الانعكاسي في علم النفس " (1896) الذي كان اول مرجع اكاديمي امريكي في ميدان علم النفس (Nasser ., 1977, p.125)

المبحث الثاني : الفلسفة عند جون ديوي

اذا عدنا الى معنى الفلسفة اللغوي فهي " محبة الحكمة " وهي المعنى الحرفي لكلمة فلسفة المترجمة عن اللغة اليونانية " فيلو صوفيا philo Sophia " حيث ان " philo " تعني الحكمة و " Sophia " تعني حب فالفلسفة تعني " حب الحكمة ". ولكن معنى الفلسفة لا يشكل مفهوماً, ومفهوم الفلسفة ضائع بين عصر واخر, ذلك انك لو بحثت عن تعريف الفلسفة في العصر اليوناني لوجدت مفهوماً متمثلاً بعبارة ارسطو : " البحث عن الوجود بما هو موجود ". اي البحث عن جوهر الوجود وعلته من خلال الموجودات الواقعية الحاضرة في عالمنا الحسي, وهو تعريف يتخذ صبغة موضوع الفلسفة في ذلك العصر, اي ما فوق الطبيعة, ذلك ان الانسان في وجوده دائم البحث عن اصل هذا الوجود وحقيقته, ولكن الفيلسوف

في سبيل الوصول الى حقيقة الوجود يدرس كل ما يحويه الوجود, ذلك ان الوجود بكليته يعد موضوع درس الفلسفة (Al-Shuli, 1982, P21)

ان مفهوم الفلسفة يختلف حوله الفلاسفة ورغم هذا فالملاحظ ان اشيع التعريفات عندهم قد تأثرت بنظرة القدماء الى الفلاسفة, فاتجهت الى البحث عن حقيقة الاشياء وطبيعة الموجودات وانصرفت الى البحث عن المبادئ الاولى والعلل البعيدة (Al-Tawil , 1952, p. 26)

ويرتد لفظ الفلسفة الى اللفظ اليوناني " فيلاسوفيا ومعناه ايثار الحكمة " ويصل البعض الى ادخال الكيمياء والفلك والطب في الفلسفة كاجزاء لها, وينتهي امر التعليم الى حده الاخير ف يقولون ان الفلسفة هي " مجموعة المعلومات في عصر من العصور " (Mahmoud. 1397 AH, 1968 AD, P.228)

و لم تكن ارض اليونان الحالية مهد الفلسفة الاولى , فقد نشأت الفلسفة في اول امرها بالاراضي الايونية (بواسطة عبد الكريم بلبل , مدخل الى الفلسفة , مركز الكتاب الاكاديمي , 2018) الواقعة في اسيا الصغرى (تركيا حالياً) , والتي شيدها الاغريق على الساحل, وقد سبقت اليونان بتطورها وازدهارها الاقتصادي في الفلاحة والتجارة والملاحة , فشهدت نشاطاً ثقافياً وفكرياً كبيراً مقارنة مع ديرانها, وكانت اول المدارس الفلسفية المدرسة الملطية بمدينة ملطة الايونية باسيا الصغرى (تركيا) في مشارف القرن السادس قبل الميلاد, واوائل فلاسفة المدرسة هم : طاليس (Thale) (ت 546 ق.م) وانا كسماندر (Anaximander) (ت 610 ق.م) وانا كسيمنس (Anaximenes) (ت 514 ق.م) وكانوا اول من صاغ وطور المفاهيم والنظريات الفلكية والرياضية والفيزيائة والبيولوجية في اليونان (Bulbul , 2018, p.110)

ان مجمل تاريخ الفلسفة يمثل تقدماً حاسما بذاته, ضرورياً, انه تقدم عقلاني في ذاته, حر في ذاته, متعين بذاته, بالفكرة. والحدوث الذي يقرر له ان يكون على هذا النحو او سواه قد استبعد نهائياً او طرد بمجرد البدء بدرس تاريخ الفلسفة. ان تطور المفاهيم ضروري في الفلسفة, كذلك هو الحال في تاريخها. ويتوضح هذا التناقض في تعارض المضمون والشكل. فما يوجهه هو الجدل الداخلي للتشكيلات. وبالتالي فان ماهو متشكل يكون متعيناً. (Hegel,1955, p.22)

يعد جون ديوي عملاق من عملاقة الفلسفة المعاصرة بلا نزاع. وتشهد بذلك مؤلفاته التي قد لا تدخل تحت حصر سواء في عددها وفي تنوع الموضوعات التي خاضتها. و جون ديوي عملاق ايضاً لانك تجد من العسير صياغة فلسفته في قضايا قصيرة موجزة, بقد كتب والف مدة خمسين عاماً او تزيد . واقتضى ذلك منه ان تتطور افكاره على مر الزمن, بالاضافة الى انك تقف احياناً على تفسيرات متعددة لاتجاه بعينه وتردد اي التفسيرات يعبر الرجل (Aweidah. 1970, pp. 188-189)

تأثر الفيلسوف الامريكي جون ديوي " 1859- 1952 " بكتابات جيمس وبدلاً من ان يحض على البحث على النتيجة الصادقة, رأى بان الصادق هو المفيد, لذلك طالب ديوي ان تنزل الفلسفة من برجها العاجي لتعالج مشكلات المجتمع, فالفيلسوف ابن المجتمع, وقد يعبر عن مصالح شرعية او طبقة, وقد يعبر عن مصالح بشرية باكاملها (Al-Dabbas, (2007-2017), p.64)

وفي تعريف جون ديوي للفلسفة يرى ان موضوع العلم هو ما هية الاشياء, وكيفية تنظيمها في علاقات اما موضوع الفلسفة فهو ما هية القيم وكيف تشق مكانها في تنظيم الخـــبرة (Hassan. 2005, p. 4)

ويرى ان واجب الفلسفة هو تحرير عقولنا من التحيزات, وترينا كيف نعرف العالم, وكيف نستطيع حل مشكلات المجتمع وتقدمه (Al-Hajj ,2011, p. 117)

المبحث الثالث : التربية عند جون دوي

اولاً: التربية لغة واصطلاحاً

يرجع اصل كلمة التربية الى الفعل " ربا " : ربا الشيء يربوا رُبُواً ورباء ونما, واربيته. نميته

والرَّبُّ في الاصل التربية : وهو انشاء الشيء حالاً فحالاً الى حد التمام

وبذلك تعود كلمة التربية الى اصول لغوية ثلاثة وهي :

الاصل الاول : ربا, يربوا: اي زاد ونما

واذا كان قد اختلف في تعريف التربية اصطلاحياً فانه من الممكن ان نقول ان هذا الاختلاف نابع من اختلاف ثقافات المجتمعات والاختلاف حول اهداف التربية حيث " تفهم التربية على انها التعلم ولكنها تعني في الواقع ما هو اكثر من التعلم, انها الوسيلة التي يحدث من خلالها التغيير في السلوك, واحياناً تفهم التربية على انها نقل التراث, ولكن هذا المفهوم لا يعبر عن دورها الاساسي, فدورها الفعال يتمثل في اثراء الخبرة كأساس لنمو نظم اجتماعية جديدة, تتلاءم مع تغيـــر النظم الثقـــافية (Sarhan , 1973 p. 39.)

ثانياً: مفهوم التربية وتعريفاتها:

التربية : هي عملية صناعة الانسان وتطلق التربية على كل عملية او مجهود او نشاط يؤثر في قوة الانسان او تكوينه. **والتربية** تحصيل للمعرفة وتوريث للقيم وتوجيه للتفكير وتهذيب للسلوك. سواء عن طريق المنظور الديني او غيره. المفهوم الشامل للتربية يرى بأن **التربية** هي الوسيلة التي تساعد الانسان على بقائه واستمراره ببقاء قيمة وعاداته ونظمه السياسية والاجتماعية والاقتصادية. **والتربية** هي الرعاية الشاملة والمتكاملة لشخصية الانسان من جوانبها الاربعة الجسدي والنفسي والعقلي والاجتماعي وتنميتها بهدف ايجاد فرد متوازن. ولمصطلح التربية تعريفات عدة, كل منها يستند الى خلفية قائلهِ او كاتبه وفي مؤلفات الاختصاص عشرات التعريفات منها :

فـــ(افلاطون) كـــان يقول " ان التربية هي ان تضفي على الجسم والنفس كل جمال وكمال ممكن لها", تعريف (اميل دور كهايم) : التربية هي العمل الذي يمارسه اجيال اجيال الراشدين على اجيال يتم نضجها بعد للحياة الاجتماعية ,تعريف (كارل ما نهايم) : التربية هي احدى وسائل تشكيل السلوك الانساني كي يتلائم مع الانماط السائدة للتنظيم الاجتماعي, تعريف (هربارت سنبسر) : التربية هي الاعداد للحياة العامة , اما (جون ديوي) فيعرف التربية بانها : هي الحياة وليست الاعداد للحياة , يقول اخرون : التربية هي عملية تكيف وتكييف . (Medsey, 1989, p.112) .

يقول "جون ديوي" بخصوص التربية:" إن الحياة في أصل طبيعتها تسعى إلى دوام وجودها عن طريق التجدد المستمر، فهي إذن عملية التجدد بذاتها، فجيل يموت لقيام جيل أخر، وهدا النقل للتراث الثقافي

الأنساني من جيل لأخر يظهر العملية بأجملها على انه عملية تجدد تستطيع الحياة بواسطتها المحافظة على دوامها، فالتربية هي مجموعة العمليات التي بها يستطيع المجتمع أن ينقل معارفه وأهدافه المكتسبة ليحافظ على بقائه، وتعني في الوقت نفسه التجدد المستمر لهذا التراث وايضا الأفراد الذين يحملونه، فالتربية هي عملية نمو وليست لها غاية إال المزيد من النمو، إنها الحياة نفسها بنموها وتجدده (Dewey . 2010, p. 55)

يرى جون ديوي ان التربية هي الحياة وليس الاعداد له. واذا كانت التربية عملية اجتماعية, وهذه العملية تمثل المركز الجوهري في البناء الاجتماعي, فأنها تعتبر اخطر واهم وسيلة يجدد بها المجتمع نفسه, ويصحح حركته, وتزداد اهمية وخطورة ادوارها مع تعقد الحياة المعاصرة, ومـــــتا تشـــهده المجتمعات مـــــن تغيرات متسارعة شمـــلت كل نواحي حـــــياة المجتمع (Hajj , 2014, p 103)

عـرف جون ديوي التربية باعتبارها عملية مستمرة من اعادة بناء الخبرة, بقصد توزيع وتعميق محتواها الاجتماعي, في حين انه في نفس الوقت يكتسب الفرد ضبطاً وتحكماً في الطرائق المتضمنة في العملية. (وين , رالف ن. قاموس جون ديوي للتربية ص 56-57) حيث يعتبر ديوي من اشهر اعلام التربية الحديثة على المستوى العالمي, كانت كتابات ديوي تحمل في طياتها نقداً لاذعاً للتربية التقليدية السائدة في عصره وعلى مر العصور. ذلك انها تعتمد على حفظ المعلومات عن ظهر قلب وتعمل على اعداد المتعلم للمستقبل مع تجاهل الحاضر وتهميش المرحلة التي يعيشها المتعلم. (Al-Buihi.1995, p. 172)

ان قسماً كبيراً من كتابات ديوي الكثيرة تركز حول معالجة العديد من القضايا التربوية ومن ابرز مؤلفاته في هذا المجال " التربية والخبرة " , " الديمقراطية والتربية " " عقيدتي التربوية" " المدرسة والمجتمع " و " مدارس المستقبل " وغيرها وفي ما يأتي عرض لاهم آرائه التربوية في كتابه " عقيدتي التربوية " (Al-Ahwani, 1968, pp. 151-175)

1- ان كل تربية تقوم على مشاركة الفرد في الوعي الاجتماعي للجنس البشري
2- التربية الحقة هي التي تنشأ من اثارة قوى الطفل نتيجة شعوره بما تتطلبه المواقف الاجتماعية التي يواجهها.
3- للعملية التربوية جانبان: أحدهما نفساني والاخر اجتماعي و لا يمكن ان يخضع احدهما للاخر.
4- ان الجانب النفساني هو اساس الجانبين.
5- على المدرسة كمؤسسة اجتماعية ان تمثل الحياة الحاضرة.
6- يجب ان نتصور التربية على انها تجديد مستمر للخبرة (Dakl,1999, p.36)

المبحث الرابع: فلسفة التربية عند دون ديوي

ان فلسفة التربية هي تطبيق للنظرة الفلسفية والمنهج الفلسفي على التربية ذلك انها تتناول تحديد مسار العملية التربوية وتنسيقها ونقدها, وتعديلها, في ضوء مشكلات الثقافة وصراعاتها من اجل تحقيق الاتساق والانسجام في داخلها, ومع سائر المؤسسات الاجتماعية, حيث تتضمن فلسفة التربية البحث عن مفاهيم تواجد الفرد بين المظاهر المختلفة للعملية التربوية, في خطة متكاملة شاملة, وتتضمن توضيح المعاني التي تقوم عليها التغيرات التربوية, وتعرض الفروض الاساسية التي تعتمد عليها المفاهيم التربوية, وتنمي علاقة التربية بغيرها في ميادين الاهتمام الانساني.

وبصورة اوضح فان فلسفة التربية: هي الاستشراف المنهجي للمستقبل التربوي في علاقته بمستقبل المجتمع بوجه عام, وذلك عن طريق النظرة النقدية الشاملة الى الواقع التربوي وما يحيط به وما يؤدي اليه. (Muhammad, 2000, p.68)

ان جون ديوي اول من تحدث صراحة عن فلسفة التربية باعتبارها من مجالات الفلسفة التطبيقية , وخير من وضع العلاقة بين الفلسفة والتربية وتطبيقها في الحياة الواقعية في اطارها السليم. (Al-Nashar,1978, p. 47)

يصف جون ديوي فلسفة التربية الصالحة والمفيدة للعملية التربوية والعاملين بها بانها الفلسفة القادرة على خلق التبديل والتغيير في الطرق والاساليب التربوية, وتقدم مساعدة جليلة لتفهم المشاكل وحلها فيقول: (وفي الحق ان كل نظرية فلسفية لا تؤدي الى تبديل في العمل التربوي لا بد ان تكون مصطنعة) . ويقول ديوي عن فلسفة التربية كذلك بانها نظرية التربية في اوسع معانيها. ويمكن تعريف الفلسفة التربوية كذلك بانها مجموعة القضايا الفلسفية التي لها علاقة بالنظرية التربوية . (Al-Faisal, p.52)

يقدم ديوي في كتابه "الديمقراطية والتربية"، الذي نشر عام 2016، فلسفته في التربية بالتفصيل، يرى في هذا الكتاب أن التربية هي العملية التي تعين الجماعات البشرية على استمرار وجودها. وتهدف تلك المجموعات الاجتماعية التي تتقدم بقصد إلى تنوع أعظم من اهتمامات تشارك فيها بالتبادل، ولا تقتصر على المحافظة على عادات راسخة ومتأصلة. إنها تكون ديمقراطية في المساواة، وتسمح بالحرية أعضائها، ومصلحة عامة واعية، والمثال الديمقراطي هو إعادة بناء، أو إعادة تنظيم التجربة، ويجب أن تستمر هده العملية باستمرار في المجتمع، والبد أن تكون المدرسة بالمثل مجتمعا يتم فيه إثراء تجربة التلاميذ وتنظيمها عن طريق أنشطة مشتركة (Dewey . 1992, p.13)

فقد أشار "جون ديوي" بوضوح أن الفلسفة هي التربية وان التربية هي الفلسفة، فالفلسفة متصلة أوثق اتصال بالحياة، ويقول في ذلك: "أن أي شخص عاقل قد يرى من الممكن أن التفلسف يجب أن يدور حول التربية باعتبارها أقصى اهتمام إنساني، وتتواجد معه علاوة على ذلك مشكلات أخرى كونية وأخلاقية ومنطقية . (Nasir .1978, p. 100)

ويبرز مفهوم فلسفة التربية عند ديوي في أنها استخدام الطريقة الفلسفية في التفكير لمناقشة المسائل التربوية حيث اعتبر الفلسفة "هي النظرية العامة في التربية" (Dewey , 1969, p. 366) و هي من جهة أخرى النشاط المنظم الذي يتخذ من الفلسفة وسيلة لتحديد منطلقات وتوضيح الاهداف التي يود تحقيقها، وفيلسوف التربية هو أيضا "ذلك المهندس الذي يخطط ويرسم مخططاته انطالقا من حاجات المجتمع (Dewey ,1969, p. 337)

يؤمن ديوي بأن المصدر االساسي للقيم الأخلاقية هي الخبرة والتجربة، فالفرد عنده يكتسب قيمة الأخلاقية وضميره الأخلاقي عن طريق خبرته وتفاعله مع البيئة المحيطة به مثلها في ذلك مثل بقية معارفه ومهاراته وعاداته واتجاهاته التي يكتسبها هي الأخرى عن طريق الخبرة (al-Shaibani,. 2001, p. 344) .

إضافة إلى ذلك إيمانه بأن القيم الأخلاقية أو الأخلاقيات هي أخلاق اجتماعية لا تنبع من الذات أو الضمير أو العقل، ولكنها تكتسب نتيجة لتفاعل الفرد أو أعماله بأنها أخلاقية إذا ما ساعدت على النمو الكامل للفرد، وعلى النهوض بالمجتمع، وحل مشاكله، وعلى تحقيق المصلحة العامة .

ومنه يطبق ديوي مبدأ (الواحدية) في مجال القيم الأخلاقية فإنه أنكر كثيرا من التقسيمات والثنائيات والتمييزات التقليدية، وذلك مثل التمييز بين ما هو عالم مثالي أخلاقي وبين ما هو عالم واقعي، والفصل بين ما يتعلق بقيم ومكاسب مؤقتة حادثة زائلة وبين ما يتعلق بأشياء وقيم أبدية خالدة، لقد أنكر ديوي كل هذه التقسيمات الموجودة في الفلسفات التقليدية لأنها في نظره تخالف الواقع المتحدة جميع جوانبه والمتوقف بعضها على بعض (al-Shaibani,. 1997, pp. 345-347)

الاستنتاجات

يعد جون ديوي فيلسوفًا أمريكيًا وعالمًا نفسيًا ومربًيا يعتبر الفيلسوف الأمريكي الأكثر أهمية في النصف الأول من القرن العشرين. انتشرت نظريات وتجارب ديوي التربوية على نطاق عالمي، وكان لنظرياته النفسية تأثيرها الكبير في علم النفس الناشئ، وكان لكتاباته حول النظرية الديمقراطية والممارسة الديمقراطية تأثير بالغ في المناقشات الدائرة في الأوساط الأكاديمية والعملية لعقود من الزمان. بالإضافة إلى ذلك، طوّر ديوي وجهات نظر واسعة النطاق ومنهجية، في كثير من الأحيان، في الأخلاق، والمعرفة، والمنطق، والميتافيزيقا، وعلم الجمال، وفلسفة الدين.

نتائج البحث:

يعد جون ديوي واحداً من أبرز وأشهر فلاسفة التربية، في كل دول العالم وليس في أمريكا فحسب، ويعتبر من اوائل المؤسسين للفلسفة البراجماتية وإليه ينسب الفضل في بقاء واستمرارية هذه الفلسفة إلى عصرنا الحاضر إذ يعتبر من أكثر البرجماتيين إنتاجاً ونشاطاً في سبيل تدعيم هذه الفلسفة. وهو أيضا من أشهر أعلام التربية الحديثة على المستوى العالمي، حيث ان شهرته تربويا تفوق شهرته فيلسوفا, ونجد ان اكثر مؤلفاته تركز حول معالجة مسائل التربية وقضاياها ,وارتبط اسم جون ديوي بفلسفة التربية لأنه اهتم بتحديد الغرض من التعليم وأفاض بالحديث عن ربط النظريات بالواقع من غير الخضوع للنظام والواقع والتقاليد الموروثة مهما كانت عريقة.

References:

1- About the American philosopher John Dewey - The Messenger *https://www.almrsal.com*
2- John Dewey", *www.britannica.com* 16-2-2019
3- Al-Sheikh. M (2003) A reading in the book "*Freedom and Culture*" by the American philosopher John Dewey,p83
4- Dr. Abu Al-Enein . A . K . M(1992) - *Philosophy of Islamic Education in the Holy Quran*, p. 31
5- Dewey. J , (2010)translated by Dr. Al-Rahim . A . H, reviewed by Dr Nasir. M , exported by: Dr Al Yassin . M . H .: The School and Society, p.6
6- Allal, k. k. (1998) *Islamic philosophers contradicting the nature of the Holy Qur'an*, p. 142

7- Nasser, M(1977) *Readings in Educational Thought*, 2nd Edition, Kuwait, Publications Agency, p. 55
8- Al-Shuli . A . R(1982) - *Selections from Philosophy and Civilizations*, P21
9- Al-Tawil . T(1952) : *Foundations of Philosophy* - The Egyptian Renaissance Library - Cairo, p. 26
10- Mahmoud. A : (1397 AH, 1968 AD) *Philosophical Thinking in Islam* - Third Edition - The Anglo Egyptian Bookshop - Cairo, P.228
11- Bulbul . A, (2018), *Introduction to Philosophy*, Academic Book Center, p.110
12- Hegel, (1995) *Lectures on the History of Philosophy*, p.22
13- Aweidah. K . M ,(1970) William James - *Pioneer of the Pragmatic Doctrine* - Part 52 / Chain of Flags of the Philosophers, pp. 188-189
14- Al-Dabbas. K , (2017) *The Development of Political Thought in the Stream of Political Islam in the Arab World*, The Islamic Movement in Jordan as a Model (2007-2017), p.64)
15- Hassan. H .M,(2005) and others: *Studies in the Philosophy of Education*, p. 4
16- Al-Hajj . A . A(2011) *Fundamentals of Education*, p. 117
17- Sarhan .M . A : (1973) *In the Sociology of Education* - The Egyptian Anglo Library - 1st ed. p. 39.
18- Medsey . A : (1989) *Modern Education*, T: Muhammad Ahmad Suleiman: The Thousand Book Series, p.112.
19- Al-Ahwani. A . F : (1968)*John Dewey*, 2nd Edition, Cairo, Dar Al Ma'arif, Egypt, , pp. 151-175
20- Dr. Dakl Allah. A (1999): *Education Sciences* (History, Philosophy, and Curricula, p.36
21- Al- Hajj Muhammad . A. A (2000), *On Philosophy of Education*, p.68
22- Dr. Al-Nashar . M , (2009) *Applied Philosophy*, p. 47
23- Al-Faisal Magazine(15) ,52
24- Dewey . J (1972), *School and Society*, p.13
25- Nasir .I : (1978) *Philosophies of Education*, p. 100
26- Dewey . J, (1969)*Democracy and Education*, p.p 366,337
27- al-Tumi al-Shaibani,. O.M(2001) : *The Evolution of Educational Theories and Ideas*, p. 344
28- al-Tumi al-Shaibani. O.M ,(1997) : *Previous Reference*, pp. 345-347
29- Al-Buihi. R . A , 1995 *The Fundamentals of Contemporary Education*, p. 172
30- Hajj Muhammad, A, A (2014) *in Philosophy of Education*, p 103

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts98/435-444

Philosophy of John Dewey and his Role in Education

Rafa Abdul Latif Hassan[1]

Al-academy Journal ……..…….. Issue 98 - year 2020
Date of receipt: 11/10/2020…....Date of acceptance: 18/11/2020…....Date of publication: 15/12/2020

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

Abstract:

John Dewey is an American philosopher and psychologist. He is one of the primary figures of the philosophy of pragmatism. He is considered one of its founders and one of the leaders of the philosophy of pragmatism. He is one of the most famous figures of the modern education on the international level. His name is associated with the philosophy of education, because he delved in defining the purpose of education and went on talking about linking the theories with the reality without being subject to the existing system and the inherited traditions no matter how ancient they were. He is the godfather of progressive or gradual education, and he is one of the pioneers who established the experimental school in America in cooperation with his wife at the University of Chicago 1896-1904, and he is a philosopher before being a scientist in the field of education.

Keywords: philosophy, John Dewey, education

[1] College of Education for Girls, Center for Research and Islamic Studies.

	Formal Formation and its Semantic Projections in the Design Interior Spaces of the Daily newspapers Buildings	-Araa Abdalkarem Husaen-IQ	**342**
	Sound Structure and Attraction Effectiveness in Graphic Design Field	-Moneer jibary Ali-IQ	**356**
	The Formal Organization in Internal Spaces of Medical Laboratories	-Nour Amer Ali -Faten Abbas Lefta-IQ	**374**
	Acculturation and its Evolutionary Tendency in the Design of the Prayer Space Elements / Niche – A model	- Alaa Talib Kareem-IQ	**392**
	Historical Origins of Internal Space Designs of Educational Schools in Iraq	-Hassanen Sabah Dawood-IQ	**412**
Art Education Research	Novel Coronavirus Pandemic as it is Expressed by Children in Their Drawings On-line: An Analytical Study	- Nezar Abdulhafeez-KSA	**434**
	Philosophy of John Dewey and his Role in Education	-Rafa Abdul Latif Hassan-IQ	**444**

Contents

Theatrical Research	Treatments with Graphic Techniques for the Scene in Theatrical Show (Applied study)	-Emad Hadi Abbas -Mahmoud Jabiry-IQ	**28**
	Dramatic Construction in Quranic Text Surah Taha – A model	-jabaar khammat hasan-IQ	**40**
	The aesthetic Dimension of Lighting in the Academic Theatrical Show	-Aseel Laith Ahmed -Thamer Shawqet abed al Satar-IQ	**62**
	Spatial Formation of the Sculptural Body in the Space of the Theatrical Show	-Aqeel Majed Hamid-IQ	**78**
	Features of Absence in the Text of the Play Rubbish by Ali Abdunnabi Az-Zaidi	-Sarmad Yassin Mahmoud -Qusay Abdul Abbas Radi-IQ	**96**
	Methods of Acting Performance and Watching Industry in Street Theatre- Play (Sold) - A Model	-Bahaa Zuhair Kazim-IQ	**112**
	Sociology of Pioneers' Theatre Show and Experiences of the Contemporary Youths	-Saadia Nuri Muhammad-IQ	**130**
Film and Television Research	Production Scenes in Television Series	-Abdel-Karim Al-Sudani-IQ	**148**
	Diversity of Temporal Workings in the Narrative of the Feature Film	-Abbas Fadil Abd-IQ	**162**
Fine Arts Research	Characteristics of Environment in Contemporary Iraqi and Iranian Pottery A Comparative Study (Saad Shakir- Muhammad Mahdi) A Model	-Qahtan Adnan Mahmoud-IQ	**178**
	Synthetic Sculpture Techniques in Outputs of Students of the Department of Art Education	-ISHRAQ ALI KHALAF AZZAWI-IQ	**196**
Design Research	Aesthetics of Design Idea and its Communicative Role in Graphic Achievement	-Intesar Rasmi Mousa -Dina Mohammed Inad -Sahar Ali Sarhan-IQ	**214**
	Aesthetic and Functional Dimensions of the Industrial Product and their Influence on Construction of Consumer's Visual Impression	-Jasim Ahmed Zidan-IQ	**234**
	Simulation As One Of The Tools Of Visual Thinking And Its Effect On Developing Drawing And Design Skills To Produce Innovative Artworks	-Aysha Abduljabbar AlEssa-KSA	**254**
	Anthropometric Treatments of the Study Seat Units Used in Elementary Stages	-Dhefaf Ghazi Abbas -Soha Ali Hussain-IQ	**270**
	Designing an E-marketing Website for Sustainable Fashion	-Saitah Mohammed Al-Mutairi -Bashaier Yousef Altwaijri -Rawan Yousef Al-Ali -Shahd Abdul Hakim Almoqrin-KSA	**286**
	Evaluating Industrial Products emotionally by Using Emojis	-Mohammed ali Hussein alqaisi-IQ	**304**
	GIRL'S TRADITIONA COSTUME IN MAKKAH AL MUKARRAMAH, KINGDOM OF SAUDI ARABIA"	-Laila A.A. FEDA-KSA	**324**

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
A QUARTLY JOURNAL SPECIALIZED IN FINE ARTS
COLLEG OF FINE ARTS – UNIVERSITY OF BAGHDAD
15/12/2020

Al-Academy

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 - ieakram@yahoo.com
English language checker: lecturer. Adil Hussein Jouda - adel.h@coart.uobaghdad.edu.iq
Secretary of the Journal: Senior Programmer. Yousif Moshtak Lateef - yousif@cofarts.uobaghdad.edu.iq

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