الأكاديمي

AL-ACADEMY

تصدر عن كلية الفنون الجميلة -جامعة بغداد

مجلة فصلية علمية محكمة

ISSN 2523-2029 (online): ISSN1819-5229 (print)

90
2018

مجلة فصلية محكمة

تصدر عن كلية الفنون الجميلة

جامعة بغداد

2018/12/16

رئيس التحرير	أ.د راسل كاظم عوده	russil.kadim@cofarts.uobaghdad.edu.iq
مدير التحرير	أ. د. جواد الزيدي.....	alzaydiart66@yahoo.com
المستشار الفني	أ.د. عبد الرضا بهية	rodhanbaheya52@gmail.com
هيأة التحرير	أ.د. يوسف رشيد جبر-العراق	
	أ.د. نصيف جاسم محمد-العراق.....	nsiyfjassem@gmail.com
	أ.د. بلاسم محمد جسام.....	balasim40@yahoo.com
	أ.د. محمد حسني الحاج-لبنان	hmhslr@ul.edu.lb
	أ.م.د. صالح الصحن-العراق.....	salih.alsahan@yahoo.com
	ا.م.د. ماهر مجيد إبراهيم-العراق	maher.majeed@cofarts.uobaghdad.edu.iq
	أ.م.د. أحسان شاكر زلزلة-العراق	ehsan.zalzala@cofarts.uobaghdad.edu.iq
	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. صباح مهدي الموسوي - العراق	
	أ.د. طارق حسون فريد-العراق	Tariq_farid@yahoo.com
	أ.د. ماجد نافع الكناني- العراق	Dr_mejed@yahoo.com
	أ.د. محمد حسين حبيب- العراق	mh_habeeb@yahoo.com
	أ.م.د. فتحي عبدالوهاب - مصر	dr.fathy.a.wahab@gmail.com
	أ.م.د. نجم عبد حيدر - العراق	

رقم الايداع في المكتبة الوطنية 238 لسنة 1976

russilkadim@yahoo.com

al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Al-Academy

Journal of the College of Finearts

University of Baghdad

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

تصميم الغلاف: أ.د. بلاسم محمد جسام

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 (A4)، وفي حالة إضافة صفحات اكثر فيتم إضافة مبلغ 10.000 دينار عن كل صفحة.
6. يجب ان يكون التوثيق بطريقة (APA).
7. حجم الخط (14) ونوع الخط Times New Roman. والمسافة بين سطر واخر (1.0) ونوع الملف Word2010.
8. توضع الاشكال والصور والمخططات والجداول في متن البحث وليس في اخره.
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 اربع 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

بحوث الفنون التشكيلية	سيمياء الجورنيكا-طرائق التعبير بين التركيب الجمالي والدلالي	د.شيماء وهيب خضير	5
	فائض المعنى في النحت العراقي المعاصر	د. محمد عبد الحسين يوسف	21
	التَّشْكِيْلُ النَّحْتِيُّ في الألفيةِ الثالثةِ الأساليبِ والاتجاهاتِ	حسنين صادق عايد علي	41
	التغريب في النحت المعاصر بين اعمال انطوني كارو وتوني كراغ	جعفر صادق عايد علي	65
	المرجعيات الضاغطة نحو التجريد في الفن العربي الإسلامي	حيدر كاظم سيد	87
	مرجعيات الخزف التونسي المعاصر	أسعد مطر خليل	109
البحوث المسرحية	الانزياح الدلالي للعلامة والتشكيل الصوري لمسرح ما بعد الحداثة	د.فرحان عمران موسى	123
	تداخل الرؤى بين مصمم السينوغرافيا والمخرج في العرض المسرحي	د.جاسم كاظم عبد و د.اسيل ليث احمد	139
	تفكيك الزمن المسرحي في المذهب التعبيري	د. محمد مهدي حسون	153
	خصائص السينوغرافيا في العرض المسرح العراقي المعاصر	قبس احمد ابراهيم	169
بحوث السينما والتلفزيون	الحقيقة التكوينية للعمل الدرامي ما بين الاخراج والإنتاج	د. براق انس المدرس	183
	التمثلات الفكرية للشخصية اليهودية في السينما العالمية فيلم ميونخ أنموذجا	د. فادية فاروق سعيد د. عذراء محمد حسن	201
	جماليات المؤثرات الصوتية الرقمية في الدراما التلفزيونية	م . محمد ثائر البياتي	221
	فلسفة حلم الاستبصار في الفيلم الأمريكي	د.عبد الناصر مصطفى أبراهيم	241
	بلاغة الصوت في إنتاج الصورة الذهنية في الفيلم الروائي	نورس صفاء عبد الجبار	257
بحوث التربية الفنية	توظيف الالعاب والحكايات الشعبية في تنمية مهارات التمثيل العفوي في رياض الاطفال	د ابراهيم نعمة محمود م. رجاء حميد رشيد	277
	أثر برنامج 3Ds Max في تنمية مهارة تصميم الديكور المسرحي لدى طلبة قسم التربية الفنية	عمار فاضل حسن عمر قاسم علي	295
	انموذج تعليمي في مادة الأخراج الصحفي لتطوير مهارات التفكير الابداعي لدى طلبة التصميم الطباعي	د. ليلى شويل حسين	311

بحوث التصميم	تناسبات التصميم الداخلي لمطاعم الوجبات السريعة	بهاء طالب عبد الامير أ.م.د. بدريا محمد حسن	327
	انعكاس المتغيرات السياسية في تصميم غلاف المجلة	حسن فالح حسن	345
	اشكالية تصميم واجهة المستخدم في المواقع التفاعلية (موقع كلية الفنون الجميلة وسبل تطويره)	عباس فاضل عبد الزهرة	361
	التصميم الجرافيكي واشتغالاته الوظيفية في الفضاء الداخلي	إياس عباس ياسين	381
بحوث الموسيقى	البناء اللحني والإيقاعي للمونولوج في العراق	مصطفى منصور يعكوب	397
	تأثير المقام العراقي في تجويد الحافظ خليل اسماعيل	عماد محمد فاضل	409
	أثر استخدام البيانو في تنمية الإمكانيات الموسيقية لدى عازفي آلة الكمان	تيسير طلال محمد	423

سيمياء الجورنيكا-طرائق التعبير بين التركيب الجمالي والدلالـــــي

د. شيماء وهيب خضير .....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ قبول النشر: 2016/5/29 تاريخ النشر :2018/12/16

ملخص البحث:

إن هذه الدراسة التحليلية السيميائية، أوضحت بأنّ هناك تنوعا واسعا في الأنظمة الجمالية ومديات الإيصال للبلاغ والخطاب، اذ أن خصوبة هذا الجهاز المفاهيمي للسيمياء رصد ذلك المستوى الناضج والمبتكر والمتقدم لهذا الأسلوب النقدي التحليلي الجديد اختلاف تأسيساته النظرية والفنية، فاتحا الباب على مصراعيه لاكتشافات جديدة في القوانين المحركة للنصوص الفنية المختلفة وأخيرا فإنّ البحث ليس إلاّ بداية، فهل تستطيع المناهج الألسنية قراءة الأعمال الفنية خارج مرجعيات اللغة؟ وهل يمكن الإمساك بالتحول البنيوي في رسوم(بيكاسو) سيميائيا يمكن أن يأخذه باحث آخر في منهج آخر (كالتفكيك) مثلا. وهذا ما يجعل تعدد القراءات غنى لاكتشاف الأثر وتسليط الضوء على اللوحة التي مازالت موضع تقدير عالمي، على صعيد الفن و الدلالة.تناولت الدراسة مقدمة وتأسيس نظري تكون من: جذور اللوحة، السياق الاجتماعي، خصوصية التشكيل، طرائق التركيب عند بيكاسو. وبعد تحليل العينة توصل البحث الى مجموعة نتائج اهمها:

إن الأشكال والعلامات في هذه اللوحة، تتجلى بقيمتين إبلاغيتين

الأولى: المعنى والذي يمكن في فعل الاتصال و فعل القول من خلال البث المتواصل لخطاب اللوحة و المتجدد في كل مرحلة و حقبة.

الثانية : من خلال جمالية الأشكال المكتفية بذاتها و لذاتها، فليست بالضرورة أن تكون وعاء حاملاً لرسالة ما (تنقل وثيقة تاريخية لمعركة أو حرب)

الكلمات المفتاحية (سيمياء، جورنيكا، تركيب جمالي).

المقدمة:

تتكوّن المادة الخاصة (بالجورنيكا GUERNICA) من واحد وستين اسكتشا أو تخطيطا ولوحة وسبع صور فوتوغرافية لحالات تقدُّم ونمو الجورنيكا، وتكمن اهمية هذه الدراسة في كونها تبين لنا كيف كان الفنان يفكر و يتخيل كثيرا ويضع في لوحته بعض الخطوط القليلة الكافية التي تمكنّه من رؤية بعض الملامح القليلة الأساسية للعمل، والتي تذكره بها بعد ذلك، وأيضا قد لا تكون هناك استمرارية كافية في التخطيطات الأوّلية... اما مشكلة البحث، فهي من أين يبدأ المرء تغييره؟ عندما يوجد رسم فيه القليل من الخطوط و التفصيلات... وهل كان ذلك فقط هو الموجود في عقل الفنان؟ إنّ الكثير من التفكير

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

يحدث دون أن يكون هناك تسجيل أو تمثيل له على اللوحة ولا نستطيع أن نقرر أنّ كل تخطيط يقف مقابل كم مماثل من الإبداع، ففي بعض الأوقات قد يترك الإبداع الكبير القليل من الآثار، وفي أحيان أخرى قد تكشف رسومات كثيرة عن فكرة واحدة متكررة ولذلك يقول إرنهايم : " إنّ الافتراض الأساس الذي أقره هنا أنّ كلّ ما صنعه الفنان على الورق لم يكن عشوائيا أو اتفاقاً أو مجرد لعب، لكنّه يوضح من أجل تحسين و تقدّم مهمته الفنية وعند افتراض ذلك فإنّنا يجب أن نسأل في كل خطوة" (ينظر:عبد الحميد،1981،ص54).

ماذا فعل بيكاسو ولماذا فعل؟ هنا تكمن اهداف البحث والإجابة ستكون ضرورية ومناسبة ضرورية لأنّنا بدونها لن نستطيع تفسير ما نرى ومن هنا حدد إرنهايم أسئلته:

1- كيف استحث بيكاسو على المادة التي صورها؟

2- لماذا اعرض هذه المادة بهذه الطريقة؟

إنّ الإجابة سوف تخبرنا عن بيكاسو نفسه كفنان وسوف تخبرنا أيضا بأشياء عن الجورنيكا... ذاتها.

الاطار النظري

جذور اللوحة:

في يناير 1937 كلّفت الحكومة الإسبانية، في المنفى بيكاسو بعمل لوحة جدارية كبيرة لمبناه في المعرض الدولي الذي كان سيفتتح في باريس في يوليو من نفس العام، وقد أصيب بيكاسو بحيرة شديدة وفكّر في أنسب الطرائق لتنفيذ هذه المهمّة إلى أن جاء اليوم السادس والعشرين من أبريل سنة 1937م حين قصفت الطائرات الألمانية – بإيعاز من فرانكو- بطريقة وحشية قرية الجورنيكا الصغيرة التي تقع في إقليم الباسك الإسباني، وهنا فقط وضحت الرؤية أمامه، وتحدد الطريق الذي كان يجب أن يسلكه، وقد ظهر التخطيط الأوّل من الجورنيكا في أوّل مايو 1937م بعد أقل من أسبوع لقصف الألمان الوحشي للقرية، لكن الجذور العميقة لا تتعلق فقط بعام 1937م، فقد كان موضوع الحرب الأهلية الإسبانية يشغل بيكاسو حتى قبل أن يبدأ بالجورنيكا (خاصة في مجموعتين من الحفر سميتا "أحلام وأكاذيب فرانكو"). فالحرب هي وقائع طويلة ومعقدة وهي مصدر خصب للمعلومات السياسية والعسكرية والإحصائية، كما أنّها زودت الفنان بصور فوتوغرافية لا حصر لها لآلات الحرب و المدن المدمرة. (عبد الحميد،ص56).

السياق الاجتماعي:

في سنة 1937م كانت القرية الصغيرة (الجورنيكا) يعيش فيها عشرة آلاف شخص، ولا يمكن حشدهم كلّهم بالطبع في لوحة واحدة، ولكنّه ما يجب ملاحظته هو أنّ اللوحة لا تعرض أي زحام على الأطراف، هناك تسعة أشكال في اللّوحة، ولكلّ منهما دور متميز مختلف بطريقة واضحة عن الأشكال الأخرى، أربع نساء، طفل واحد، تمثال المحارب، الثور، الحصان، الطائر.

إنّ حبكة اللوحة كما يرى إرنهايم تتحكّم فيها النساء فالرّجل الذي نصفه إنسان والنصف الآخر تمثال ليس أكثر من قاعدة غير متحركة و كذلك الثور غير متحرك، بارز لكنّه غير فعّال، بينما النسوة يصرخن ويندفعن ويجرين و يسقطن... والجدير بالذكر أنّ قرية الجورنيكا أثناء الهجوم كانت إلى حدّ كبير قرية

من النساء و الأطفال، بينما كان أغلب الرّجال في جبهات القتال، ومع ذلك فقد كانت النساء والأطفال دائما عند بيكاسو رمزا للإكتمال التام للجنس البشري (ينظر: نيومايز،1996 ،ص155).

ففي عديد من لوحات ورسومات الفنان احتفى لجمالهنّ ورشاقتهنّ و حيويتهنّ كما أنّ انتهاك حرمة النساء والأطفال كان في رأيه موجها أساسا إلى جوهر الجنس البشري. لقد كان رسم في هذا العمل يقع على محور مأساوي، ناجم عن فكرة الخصام والحرب.

لقد كان السياق السائد يدعوه إلى اكتشاف البنية العميقة التي تتمحور حول الوجود، و العدم...وهكذا فالسياق هو الوضعية الملموسة التي توضح وتنطق من خلالها مقاصد تخص الزمان والمكان وهوية الفاعل... وكل ما بنا حاجة إليه من أجل فهم وتقويم ما يقال وما يرسم.(ينظر: محي الدين،1997،ص201)، "وبذلك يصبح للعمل الفني وظيفة تواصلية تظهر في فن وتختفي في فن اخر، وان العمل نفسه يقوم بقيمة تسجيلية لها تحولاتها التي تطرأ على العلاقة التي تربط بين العمل نفسه والشيء المعبر عنه".(وهيب ،2015 ،ص30).

وعند النظر إلى الجورنيكا فإنّ أهمية السياق تكمن في فهم المقاصد عبر وسيط الرسم وعلى عكس ذلك لا يمكن أن تمرّ الإشارات كإخبار تواصلي لتمرير كل الأخبار السياقية الضرورية للفهم الجيد.(محمد،2008،ص24).

وعلى الأساس هذا فإنّ السياق أصبح طاقة مرجعية يجري القول من فوقها وتمثل خلفية للرسالة التي أراد (بيكاسو) إيصالها... و التي تمكّن المتلقي من تفسيره .(ينظر: ترنس،1986،ص76).

وهكذا نقع في هذا المفهوم على:

1- السياق العام ← الحرب
2- السياق الاجتماعي ← مأساة
3- السياق المرجعي ← وحدات رمزية
4- السياق الفني ← مختزلات تجريدية- تعبيرية
5- السياق التاريخي ← أسطوري

وفي ضوء هذا فإنّ الجورنيكا تقوم على منظومة من العلاقات التركيبية الاستبدالية.

فالتركيب آن يرتبط بالحقل الفني و يقوم على بنية متكاملة والعلاقات الاستبدالية هي خلخلة في بعض أجزاء النظام لصالح التاريخ الرّمزي للحدث.

خصوصية التشكيل:

يمكن أن تنشأ خصوصية ما أسلوبية أو موضوعاتية أو شكلية جديدة للتعبير، يمكن أن تنشأ طبعا نتيجة إلى عوامل ومرجعيات تطرق على موضوع اجتماعي، وببساطة فإنّ المضمون الاجتماعي الجديد، لا يعبّر عن نفسه أبدا تعبيرا مباشرا بل يلجا دائما إلى الخطوط المنحنية ولا بدّ لكل من يحاول وضع سوسيولوجيا جديدة للفن أو تلمس طرائق عرض جمالية... أن يدخل هذه المنحنيات .(فيشر،1998،ص149-195).

ومع ذلك أليس صحيحا أنّ ما نطلق عليه (الأسلوب) هو التعبير العام في الفن، لعصر ما أو مرحلة اجتماعية أو سياسية ما. ألا نستطيع أن نميز نفس الأسلوب في موقف عام يمتد من الملابس إلى الشوارع والفن والمفاهيم والاتجاهات الحياتية الأخرى؟.

إنّ هناك مجموعة من الأشكال والمفاهيم والاتجاهات قبلها الفنانون على اختلاف اتجاهاتهم و مشاعرهم...وعدوها قانونا ارتضوا الخضوع له باختيارهم.

ومن هذا المنطلق إنّ ما كان يسعى إليه (بيكاسو) قبل كل شيء هو قوة التعبير، والإفصاح القاطع المؤثر... لكنّه لم يحاول قط أن يجذبنا إليه، ولم يكن ليخطر على باله أن يجعل من فنّه مهدئا، يريح الذهن، كما فعل (ماتيس) مثلا... إنّه أحب أن يثيرنا، أن يقلقنا، أن يهزنا من الأعماق، إنّ ألوانه تتعارض أكثر ممّا تنسجم وتكويناته، ومنها الجورنيكا ... مثيرة بسبب تحوّله من الجمال العابر إلى جوهر ما نسميه الجمال الوضعي... ذلك بسبب هجوميته وخطوطه التي تمتلك ليونة ماكرة، وله قدرة أيضا على أن يكون صلبا، مفاجئا فولاذيا، خشنا، لقد كان باختصار تعبيري سنّ نهجا بفضل تجربته التكعيبية، أكثر ثورية من التعبيرية.

وفي عام 1937 برز في فن(بيكاسو) اتجاه جديد، وكان مرجعه سياسيا (الحرب الأهلية الإسبانية) حتى ذلك الحين كان منهمكا بمشكلاته الفنية والشخصية... أمّا هنا... فصار أسلوبه أسلوب شعب وهمّه أيضا، أن يعبر أن إرادة لا حدّ لها للقوة... فكل شيء يلمسه يحوّله حالة أخرى أن يجعله شيئا خاصا به وحده.. (ينظر: مولر،1988،ص82).

والسؤال ما هي هذه الخاصية وما مخرجاتها الفنية؟.

يقول(بيكاسو) :

" فيما مضى كانت الصورة تمرّ بمراحل قبل أن تأخذ أشكالها النهائية، كل يوم كان يمر كان يأتي معه بجديد، كانت الصورة مجرد إضافات... أمّا في حالتي فالصورة مجموعة تخريبات إنّي اعملها ثم أحطمها، وفي النهاية على الرغم من ذلك فإنّي لا أفقد شيئا، فالأحمر الذي حذفته من مكان ما يظهر في مكان آخر... فهذا يستطيع الإنسان أن يكتشف الطريق الذي اتبعه... قد أفكر في أثناء إنتاجي، في اللون الأبيض وعند ذلك أضع اللون الأبيض، ولكني لا استطيع أن استمر طوال الوقت وأنا أفكر في الأبيض ووضعه على اللوحة... إنّ الألوان كالملامح تتبع التغيرات المصاحبة للانفعالات... إنّني عندما أبدأ في رسم الصورة أحسّ بأنّ هناك شخصا يعمل معي... ولكن عندما أصل إلى نهايتها أشعر كنت أعمل بدون معاون".(البسيوني،1961،ص99_100).

ويرى (بيكاسو) أيضا أنّ العلامات، أي سيميولوجيا الصورة حاضرة في الفن إذ يضيف: " لا يوجد فن موضوعي أو غير موضوعي، كل شيء يبدو لنا مقنعا في صورة ما... حتى في الميتافيزيقا فإنّ الأفكار يعبّر عنها برموز (علامات) بصرية... تأمّل تلك البساطة إن يفكر الإنسان في التصوير بدون أن يرتبط ب" دلائل" إنّ أي شخص أو عنصر أو دائرة كلها دلائل بصرية واستجابتنا لها تتفاوت قوة أو ضعف..." .(البسيوني،1961، ص 102).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وعليه نجد أنّ خصوصية التشكيل عند (بيكاسو) تنبع من رؤيته الذاتية وتتخذ من العلامات البصرية مأخذا جماليا... إنّه يعيد إنتاج الأشياء لا الأشياء نفسها... وبذلك يكون أحدث انحرافا في منظومة الفن الحديث. تقوم على فكرة النسق المتعدد، لذلك عد فن(بيكاسو)- في مراحله التكعيبية مثلا الأكثر حسما وجذرية في الرسم الأوّل من القرن العشرين لقد كان فنه يستخدم الأشكال والألوان لقيمها التشكيلية لا لنقل الواقع ومحاكاته... بل لرصده.

طرائق التركيب عند بيكاسو:

يمكن تلمس طرائق التركيب في (الجورنيكا) كأنموذج من أعماله في الوقوف على الأسئلة التالية:

كيف استحث (بيكاسو- PICASSO) على اختيار المادة التي صورها؟ ولماذا عرض هذه المادة بهذه الطريقة؟ إنّ الإجابة سوف تخبرنا ببعض الأشياء عن تركيبات بيكاسو...

- اللوحة توحي بالظلمة ⟵ قصف المدينة لم يحدث ليلا.
- وجود مصباح ⟵ أمل، إضاءة... خارج الزمن.
- لا توجد سماء في اللوحة ⟵ المدينة قصفت بالطائرات.

هنا تقع على تعارضات سيميائية يمكن دراستها من حالات اللوحة وبنية عرضها.

في المستوى الرأسي تكون الأشكال مترابطة، لكنّها معزولة في المستوى الأفقي وتعرض اللوحة تناسقا بين اللون و الشكل والارتفاع والعمق الفراغي واللوحة أحادية اللون "مونوكرامية" تمّ تكوينها بالأسود و الأبيض وميزة المنوكروم بالأسود والأبيض إنّه يعطي اللوحة طابع الاختزال ويجعلها أقرب إلى التجريد، ويعرض الفنان بذلك عالما أقل مادية وأقرب ما يكون إلى عالم التمثيل البصري للفكرة وفي الجورنيكا لا يوجد دم أحمر ولا فروق بين النار والضوء أو بين التعقيدات الشكلية للموتى والأحياء... فالأشكال قد تمّ اختزالها إلى أشكال تعبيرية ذات مدلولات تفسيرية أكثر من كونها سردية أو قصصية.

إنّ أحادية اللون تميل إلى تحريك اللوحة في اتجاه تفكيك الخصائص بدلا من التعبير عن الأشياء أو تمثيلها وفي ذلك تأكيد لعزلة المشهد الملحمي، وفي نفس الوقت فإنّ أحادية اللون تخلق وحدة تختزل كل الوقائع إلى ذلك التضاد السيميائي بين الدراما والواقع... بين النور كعلامة والظلمة كوجود.

إنّه يعبّر عن طريق التركيب عن الدلالات التقليدية والتلقائية الشائعة عن التقابل بين الخير والشرّ، النصر والهزيمة إنّها الثنائيات الواقعة عند(سوسير) في العامودي والأفقي وبين العلامة- المرجع.

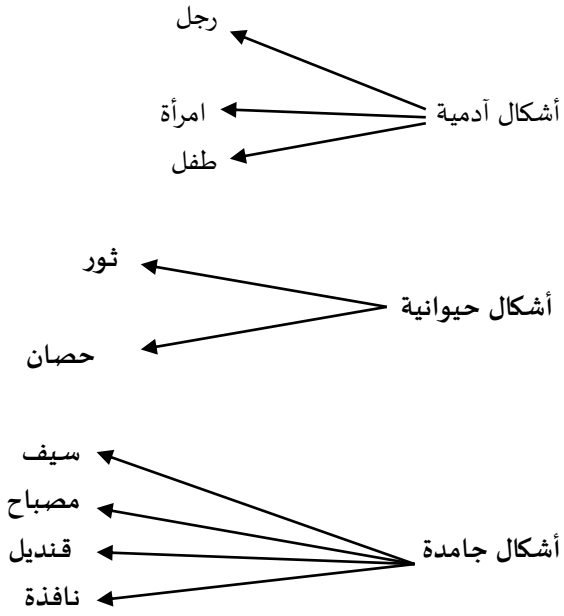
وفي (الجورنيكا) وتركيبها يتم الامتداد بالتمييز الأساس (الشكلي) من مشهد القصف وموقف الثور من خلال استخدام ألوان مختلفة. إنّ التضاد اللوني هو علامة على تنافر بين وجود الأشياء... وعليه فإنّ أنساق الأبيض و الأسود يؤكد وحدة كل شيء اشتملت عليه اللوحة سواء كان حياً أو ميتاً، إنسانا أو حيواناً، هوجم بعنف أو لم يهاجم، إنّ كل شيء ينتمي إلى نفس العشيرة... إسبانيا إلى حياة معذبّة خلدّها (بيكاسو)(عبد الحميد،1987،ص61).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

- **قراءة لوحة الجورنيكا سيميائيا:**

1- المسح البصري:

في هذه اللوحة ثلاث إحالات رئيسة في بنية التركيب العلامي



تنبني اللوحة (شكل **1**) على مناخ لوني (سطح لوني) واحد وهو التباين الضدّي للونين الأسود والأبيض، فتبدو كأنّها (لأول وهلة) مرسومة من لونين حياديين فقط وهذا ما سندرسه في الإجراء الثاني في التحليل العلامي، حيث تتموضع اللوحة في كينونة اللون الأبيض والرمادي المسوّد الناتج في تشكلنه للمفردات التي تشكل أركان اللوحة الرّئيسة بأشكالها المختلفة. بينما تعم الظلال والألوان الغامقة المعتمة للأرضية خالقة بذلك تضايفا واضحا على السمة الأساسية في المظهر الإخراجي للوحة.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

إنّ تجلي لعبة التضاد (تناوب الضوء والظل) ضمن إيقاع بصري هو الذي يجعل الخلفية التسطيحية الفراغية(اللون الغامق) يدفع بالأشكال نحو السطح فتطوف فارضة نفسها بهيمنة واضحة لتمثلها باللون (البيض والفواتح من الألوان) التي سندرسها لاحقا، والذي يحدد ويخفف من هذا الانغلاق الشكلاني هو الحدة الهندسية لبعض الخطوط والتي تقترب من قياسية أدوات الرّسم والقياس ولكنّها تبقى محافظة على رشاقة تنفيذها وتناغم خطوطها. فبالنسبة لحركة الأشكال الآدمية نجد خمسة شخوص أيقونية بشرية، رجل محارب وأربع نساء، في الوقت الذي ظهرت اثنتان منهنّ في تجسيد كامل الجسد، أكتفي بتمثيل الثالثة ضمن دالة الرّأس فقط كتمظهر للطير المنطلق في الفراغ، أمّا الشكل البشري الخامس فهو الطفل الصريع وسط أحضان المرأة، وتبدو جميع الأشكال قد فتحت أفواهها مرعوبة مذعورة صارخة. وتبقى الأشكال الحيوانية في حالة صراع بكل تفاصيلها وأعضائها الفيزيائية الطبيعية، وتكاد لا تجد حلا لتشابك نسيجها الشكلاني بينها وبين دلالات البشر، فكانت قصدية الانغلاق (التمظهر الشكلاني المباشر) للثور خاصة.

الثور هنا إمّا يكون:

الثور ← قوة، هو قاتل

ضحية (مقتول)

فقد تكون الضحية هي إسبانيا بدلالة الثور المقتول ضمن الفلكلور الإسباني في لعبة مصارعة الثيران الشهيرة، وربّما هو قوة وبأس ورمز العنف والدمار، ولن نعتمد إلى أي من المفهومين أعلاه مخافة انغلاق النص، ليبقى مفتوح التأويل ضمن تعالق (الثور) مع العلامات المجاورة والساندة له.

التحليل العلامي:

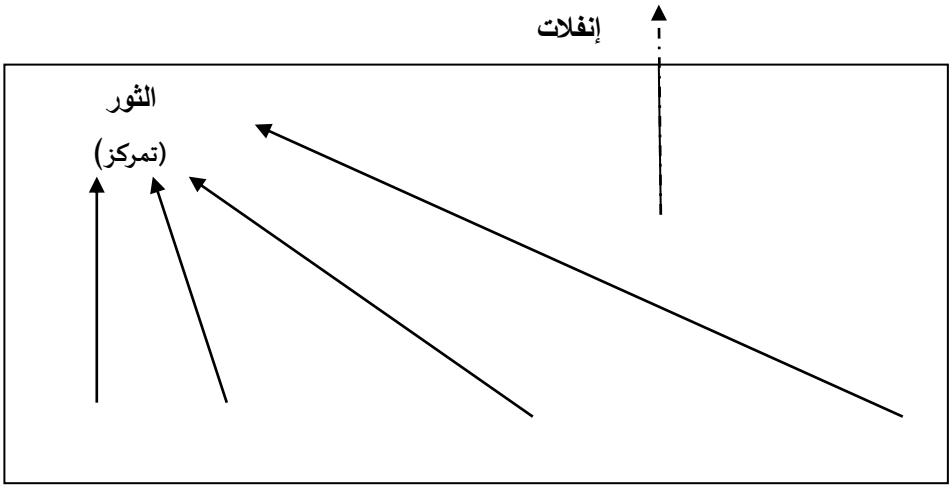
- الإنشاء التركيبي للعلامات:

إنّ مركزية العمل الفني مبنية على الانطلاق البصري من قمّة مثلث متساوي الساقين، يتشكل مظهره الهندسي من القمّة من خلال القنديل، بينما تشكل القدم واليد (كالأطراف) قاعدة استناده.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

فيكون توجيه نقطة النظر من الأسفل إلى الأعلى وهذا ما تمّ تحقيقه لدينا ببنية واعية وخاصة في إبدال شكل أيقون الرأس في أقصى يسار أسفل اللوحة باتجاه الأعلى، فبمتابعة المخطوط التوضيحية للشكل أدناه والمنطلقة من اتجاه دالة البصر- العين- نحو مديات اتجاهها للرعب الحقيقي الذي يبدو أنّه آت من الأعلى، فالموت آت من الأعلى، إذاً ما هو مصدره؟ سنحلل ذلك لاحقا...

من خلال متابعة فاحصة للمسح البصري للوحة، نلاحظ أنّ الفكرة الثانية، تتمركز في دال واحد و هو(الثور)، والذي تنطلق باتجاهه كل الخطوط المستقيمة الوهمية المنبثقة من أيقونات العيون في تشكيل الوجوه التي تحويها، فلماذا الثبات هنا على حساب تخلخل توازن الأشكال الملحمية في هذا المشهد الدرامي، للإجابة: فهو هنا إلزام تشكيلي، يقول أنا مهم أنا خطير. لربّما يكون السكون هنا بقوة وعزم هو سبب الموجود، أي بسبب الحالة المتوترة سبب العنف والهياج والاحتجاج، إذاً هناك فعل سابق ونتيجة لاحقة، فالآثار هي آثار حرب ومخلفات معركة أو هجوم، قصف، اعتداء، تحطيم والمسبب هو الثور، وكما يتضح ذلك من الخطاطة التالية:



بهذا يكون بيكاسو قد كسّر التوقع في تفعيله لمفردة الثور في خطابه الثانوي خلف نصه العملاق هذا، ضمن تمظهر هذه المفردة في انسيابية المشهد الدرامي.

- الخط:

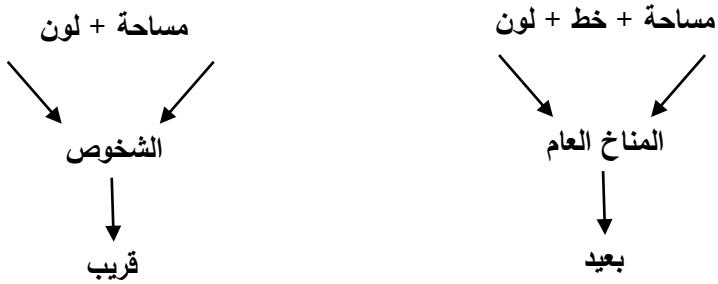
يعمل الخط هنا كعلامة مساندة في التمظهر الشكلاني للمفردات وذلك من خلال الخطوط المستقيمة والخطوط المنحنية، أو بكليهما معا، ففي الوقت الذي تبرز معظم المفردات الشكلية من خلال الفصل اللوني بالتبقيع اللوني، فإنّه يتم اعتماد الخط كمؤشر فاصل وعازل لبقية المفردات وبعض التفاصيل الداخلية مثل الأحياز الموجودة في كل الأطراف الحيوانية والبشرية، حيث تمّ الاعتماد بهذا الإخراج الدراماتيكي على اختزالية اللون عنده إلى أحاديته، فعندما تكون جغرافية اللوحة بيضاء فاللون الأحادي

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

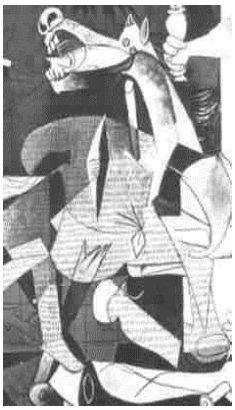
هنا سيكون الأسود بكل تفرعاته اللونية الشبحية من تدريجات الرصاصي والرماديات الملونة، محلقة بالموضوع إلى جو من الاختزال القدسي في صمت وصخب مجرد في آن واحد.

وفي ضوء ما تقدّم يمكن أن نفرض القانون المعادل التالي:

الأسود (بتدرجاته الهارمونية البسيط) = الأبيض والرماديات والفاتحة.

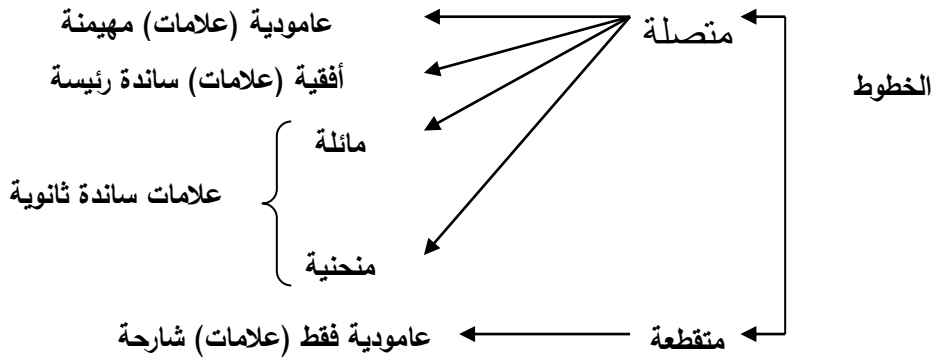


أمّا الخطوط المتدرجة المتعرجة والموجودة على جسد الحصان، والتي يضيفها الفنان في مرحلته النهائية للوحة، فهي هنا تشتغل ضمن مبدأ علائقي بتأويل ذهني أقرب بشكلنته للمضمون إلى إشارية الجريدة وكأنها قريبة من رسوم الأطفال. .



وما يحملنا إلى أرجحية الخط في ذاتية الفنان كثرة استعماله للخط ضمن منهجه التنفيذي لبعض أعماله الفنية فتبدو اللوحة للوهلة الأولى كأنها تخطيطات كبيرة.

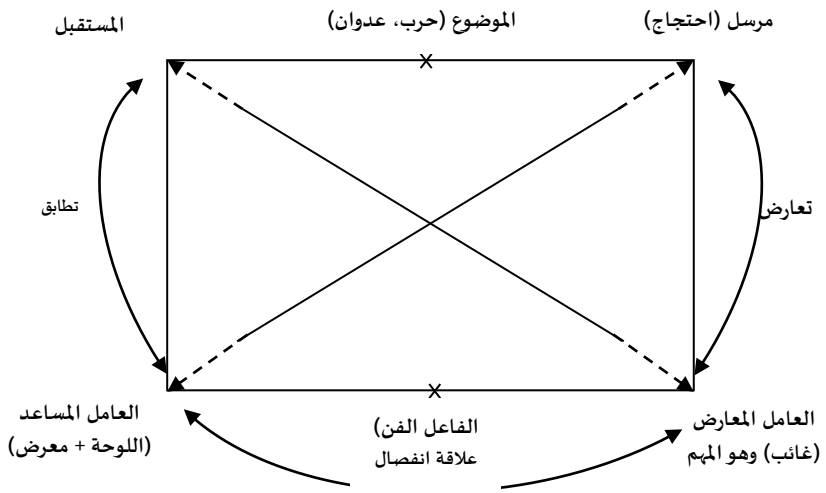
مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)



توزيع الأشكال علاميا:

تشتغل الأشكال الآدمية هنا كعلامة مرجعية في حين تكون دالة الثور والحصان (علامتان لذاتهما)، فالعلامة هنا اعتباطية، فالمعنى هنا قد عجل الفنان بانزلاقه وجعل الدال يطوف في الفضاء باحثا عن معان له من خلال اللوحة، فالثور هنا ضمن هذا التحليل دلالة الشرّ والحقد وبسبب الدمار وقد لا يكون ... وهنا تكون اللذة والمتعة في الانفتاح التأويلي إلى مديات بعيدة وكأن اللوحة لا تنتهي، فهذا الحيوان المفيد في يوميات البشر، استحال هنا إلى دال له معنى مغيب وعلينا مسك هذا المعنى من خلال بقائه مع الأشكال والعلامات التي تحيطه لتعطيه بذلك صيرورة في داخل العمل الفني. أمّا الأشكال الهندسية وبما فيها من الهرم المعتدل والمثلث والمقلوب والأجزاء الهندسية الأخرى، مجرد علامات مصاحبة غايتها مساندة العلامة الأصلية. أمّا القنديل فهو رمز والمصباح الكهربائي والشكل الشبيه بالبيضوي فهو رمز كذلك، لأنّه لكل منهما علاقة مسببة لهدف الإنارة والضياء وسط عتمات الليل، ولكنّه هنا لا يعطي نورا، وكأنّه قد فقد مسببات وجوده وكينونته.

ولدراسة نظرية التلقي فنبدأ بالخطاطة التالية والمستمدة تخطيطها من مربع غريماس:



مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

خلال الفعل الفاعل للفنان بأدائه والتي هي اللوحة (النص الفني) ك(عامل مساعد) يرسل خطابا إلى العالم (المستقبل) رافعا راية الاحتجاج (المرسل)، و(الموضوع) هنا هو الحرب، عدوان، قصف، غارة ... الخ. فيبقى (العامل المعارض) هنا هو مغيب. إنّ كسر العرف أو التوقع في السياق السائد المألوف، أحدث تحولا في النظام وخلق نظاما جديدا بنسق جديد هو نظام الشكل فنحن الآن إذا أمام تشفيرات جديدة ويبقى المدلول غائبا، لأنّ هذه الأشكال ليست لها معاني قبلية بل تنفتح إلى معاني جديدة وهو ما نطلق عليه درجة الصفر الكتابية. إنّ الاستعارات التي اعتمدها الفنان من الواقع ضمن دلالات أيقونية تميل بالمتلقي إلى الواقع فتبدو للوهلة الأولى كأنّها تغلق المعنى وهذا مهم وذلك مخافة الانغلاق خارج مركزية اللوحة، فبمعنى أنّ بؤرتها لا تحتاج إلى ما هو خارجها لتكتسب عمليتها التحويلية صيغة مشروعة. إنّ هذا الانغلاق هو الانطلاقة الأولى في تلك التطابقية المغلقة الأيقونية ولكنّها من خلال النسيج التعالقي للعلاقات والمتواليات تدخل في رحاب الانفتاح، أي انّ المرحلة الأولى الانغلاقية هنا غايتها انفتاحية للمعنى، بدليل أيقون وجه الفتاة الجانبي هنا هو استعارة أو كناية لطائر مع الاحتفاظ بالدلالة التعبيرية البشرية ذاتها ضمن تحصيل جماعي مع بقية المفردات الغاضبة.

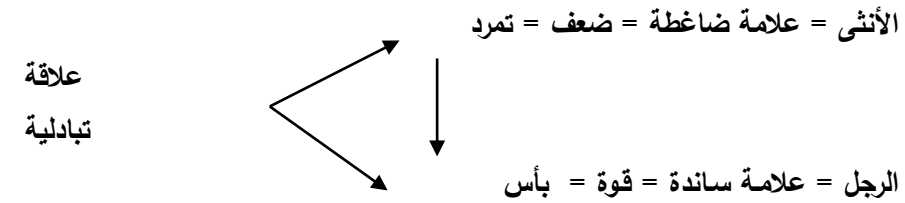
إنّ هذه الآلية التعبيرية تفتح الآفاق أمامنا بإيحاءات لانهاية لها تساوي حرية، تحليق، فضاء، سماء، إرادة ... الخ. إنّ القدرة التأويلية للمتلقي مباحة وبشكل جزئي وبشكل يقود إلى انزلاق المعنى بشكل تدريجي، وإلاّ لاستحال العمل إلى نص مرفوض بشكل كامل ولا يتعشق بأي صورة من الصور مع ذهنية المشاهد، لاسيما أنّنا ندرس العمل ضمن تجميد أو إيقاف الحقبة وهي ثلاثينيات القرن المنصرم، ولا ندرس تلك العناصر الفوق نصية والتي هي خارج بيت الدرس موضوعة بحثنا، وإلاّ لاستحالت إلى بوستر إعلاني هائل مغلق غايته كوسيلة إيضاح إعلامية ليس إلاّ. ومن خلال محاولة تفكيك الأشكال وفك تعالقاتها الدالة والتي من خلال هذه التعالقات تكونت البنية الصحيحة الأساسية للخطاب الذي تبثه اللوحة، فإنّنا سنكون حيال مفردات أيقونية شكلية تفقد بثها الخطابي المطلوب وهو غاية من غايات الفن لتحقيق المقصد الجمالي. لدينا إذاً أربع مفردات أنثوية ومفردة رجولية (المحارب).

4 × أنثى = مجتمع رئيس 1 × رجل = مجتمع ثانوي

وهذا ما نلاحظه كنظام محرك في كثير من لوحات بيكاسو حيث تكون المفردة الأنثوية، مغضوبا عليها وغالبا ما يصورها الفنان مضطهدة.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ضمن نسق لوحاته التراجيدية الملحمية، بينما تكون مفردة الذكورة أو الفحولة تشتغل في عنديات أخرى ومواقع بعيدة ونائية عن تلك التي تشتغل بها مفردة الأنوثة.



وكذلك الضاغط اللوني الأحادي يشتغل مع الفنان ضمن تلقائية مستمرة يراد بها التخلص من العوالق المادية الفيزيائية المباشرة، وهذا الأمر حدا بالفنان إلى الاستغناء عن اللون الأحمر، والذي كان لمحصلة حتمية ضمن علامة مهيمنة في العمل، لأنّ وجوده قسري في حالات المعركة والموت والقتل، ولكنّه تم إقصاه من اللوحة، وتركت للألوان الحيادية تفتح ذهنيتنا إلى تأويلات لانهائية ضمن خطاب إحتجاج عارم.

- الألوان وتضاداتها:

والآن إذا قمنا باختبار لوني لمحاولة فهم أهمية التضاد اللوني بين الغامض والفاتح والتحقق من المعادلة المفروضة التالية:

[أسود = (غامق) = بنية السطح] يعادل أبيض = (فاتح) = بنية التبقيع

[رصاصي غامق+ بني+ بنفسجي معتم] يعادل (أبيض مصفر+أزرق فاتح + رمادي فاتح)

وذلك بفرض الصورة السلبية للوحة (Négative). فكيف تكون الموازنة؟ وهل أنّ المعادلة أعلاه بتساوي الطرفين هي المعيار الجمالي لتحقيق القيمة الجمالية ضمن هذا المرسل؟ بمعنى آخر هل بقيت العلامات بكل تضايفاتها وتعالقاتها تحمل ذات الدلالة؟.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وهل إذا استحال الأسود كبنية تسطيحية إلى بنية تبقيعية، حافظ على كونه (علامة لونية) مهمة في العمل؟.

يبدو واضحا أنّ لعبة اللون الأسود تتجلى بتسطيحه للعمل الفني وكأنّه يحتضن العلامات ويحمل أشكال ومفردات اللوحة ليقدمها بصورة أكثر وضوحا وقولا.

- العلاقات بالأشكال:

- علاقات التأليف:

وهي التجاورات الأفقية (كنائية). وهي تشمل رجلا ← امرأة ← طفلا ← حيوانا← جمادا. إنّ هذه القراءة الأفقية تكاد تشبه حرة الطابعة اليدوية، وكأنّنا نبدأ من أقصى يمين اللوحة وربما يسار اللوحة لننطلق إلى أقصى الجهة المعاكسة وندور بعدها بدوران لولبي في استطلاع مرئي لكافة الأشكال ويكاد هذا الدوران لا يتوقف إلا برصد العلاقات في الفقرة التالية.

- علاقات الاختبار:

وهي العلامات الإيحائية، وهو موحيات التلقي للمعاني الاستعارية من خلال فحص المرجعيات للعلامات من كونها علامات نوعية أو مرجعية، فالإنسان مثلا يظل إنسان فهو علامة مرجعية، بينما الشكل البيضوي فهو ربما يرمز للضوء، أو ولادة جديدة، أو يعني البيضة ذاتها ... وغيرها من الإحالات الدلالية، فهو علامة نوعية.

إنّ هذه الأشكال البصرية المتناغمة والمتلاحمة في آن واحد على سطح اللوحة تستند في تحايثاتها على مبدأين:

أ- الإنتظام: من خلال الأشكال الهندسية والخطوط المستقيمة بأنواعها، حيث توحي بإيحاء مرئي إلى ما هو غير مرئي (مغيب).

ب- اللإنتظام (الفجائية): من خلال الانحرافات الشكلانية و المتوزعة بتكرارية في العمل، فكأنّ هذه الأشكال تحاول القبض على مدلولاتها الهائمة في فضاء التجريد.

إذا تتمظهر على السطح حالة سكون بدلالة (الإنتظام) ليعقبها حالة إنفجار بدلالة (اللإنتظام الفجائي) اللامستقر للأشكال، اذ أنّ هذا الترديد العشوائي للسكون والقلق في توزيع الأشكال يخفف من وطأتها والذي ينوء العمل تحت ثقلها.

نتائج البحث

من خلال تحليل اللوحة سيميائيا توصلت إلى النتائج الآتية :

1- إنّ جميع استعارات الأشكال و العلامات في اللوحة هي من الطبيعة و الواقع، على الرغم من تمظهرها التجريدي و طرحها بنظام جديد يختلف عن السياق السائد في تلك الحقبة، حيث تحتفظ هذه الأشكال بمرجعها من الواقع الطبيعي المعاش، و هذا نهج لطالما اعتمد من قبل الفنان ذاته في مختلف نشاطاته الفنية سواء أكانت رسما، ام نحتا أم خزفا، فالقانون المحرك عنده اعتماد الإنسان كقيمة أساسية و الحيوان كقيمة ثانوية ، و تبقي الجمادات هي أشكال ساندة ضمن تكوين الخلفية في اللوحة أحيانا.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

2- اعتماد التقابل اللوني بين الغامق بأشد عتمته متمثلا في اللون الأسود و درجاته المختلفة و بين الفاتح بأقصى ضيائه متمثلا بتدرجات الأبيض، اذ أنّ مبدأ التضاد هذا هو العنصر المهيمن في خلق القيمة الجمالية.

3- إن الأشكال و العلامات في هذه اللوحة، تتجلى بقيمتين إبلاغيتين :

الأولى: المعنى و الذي يمكن في فعل الاتصال و فعل القول من خلال البث المتواصل لخطاب اللوحة و المتجدد في كل مرحلة و حقبة.

الثانية : من خلال جمالية الأشكال المكتفية بذاتها و لذاتها، فليست بالضرورة أن تكون وعاء حاملاً لرسالة ما (تنقل وثيقة تاريخية لمعركة أو حرب) بل ستظل هذه الأشكال تحتفظ بجماليتها الخاصة من خلال تمظهرها (كل شكل على حدة) أو من خلال تعالقاتها، اذ أن انزياح التفاصيل وصولا إلى التجريد في الزمان و مكان آخر تتحين الفرصة لإعادة اشتغالها من جديد في ظروف و مراحل متحاثية متجددة .

4- إن قياس اللوحة الهائل يشعرنا بضآلتنا أمام حجمها، و كأنّها تتحدانا في محاولة إدراك الكارثة بكل ما تحمله من صيغة جمالية، و هو أسلوب اعتماد الفنان استعماله في أغلب لوحاته الملحمية المنحى، و إنّ اعتماد نسبة 1:2 (الطول / العرض) كانت غايته رصد تكرار و تركيب الأشكال المجرّدة بنظام (عشوائي و مستقر في آن واحد بقصدية عالية، وصول إلى حالة الإستقرار و الثبات، فلم يكن لينجح الموضوع في أي حال من الأحوال لو كان عموديا.

5- إنّ جميع مفردات العمل البشرية والحيوانية تفتح أفواهها صارخة كدلالة طلب للاستغاثة (ما عدا الطفل الصريع)، و كذلك فإن الأطراف (الأيادي و الأقدام) هي متفرقة الأصابع، و سيتثني من ذلك اليد القابضة على السيف، و تبقى العيون محدقة جاحظة بهلع شديد فيما تبقى عينا الطفل مغمضتين إشارة للموت، فتكون الوحدات الصغرى هي (العيون + الأفواه + نهايات الأطراف البشرية).

6- إن الأشكال الهندسية في هذا العمل، تستطيع أن تشتغل بمفردها كوحدة إنشائية صغرى حاملة طاقة جمالية و فنية في أي عمل فني آخر ، و لكنّها بتضايفها مع بعضها البعض و مع بقية المفردات و الشخوص تشكل و تخلق أضعاف تلك الطاقة في البث الجمالي المتولد باستمرار و الذي اكتسب العمل رصانته من خلال تلك المنظومات الهندسية و تضايفاتها.

7- إن هذه الدراسة التحليلية السيميائية، أوضحت بأنّ هناك تنوع واسع في الأنظمة الجمالية و مديات الإيصال للبلاغ و الخطاب، اذ أن خصوبة هذا الجهاز المفاهيمي للسيمياء رصد ذلك المستوى الناضج و المبتكر و المتقدم لهذا الأسلوب النقدي التحليلي الجديد اختلاف تأسيساته النظرية و الفنية، فاتحا الباب على مصراعيه لاكتشافات جديدة في القوانين المحركة للنصوص الفنية المختلفة .

و أخيرا فإنّ البحث ليس إلاّ بداية، فهل تستطيع المناهج الألسنية قراءة الأعمال الفنية خارج مرجعيات اللغة؟ و هل يمكن الإمساك بالتحول البنيوي في رسوم (بيكاسو-Picasso)؟ فإنّ ما تناولناه سيميائيا يمكن أن يأخذه باحث آخر في منهج آخر (كالتفكيك) مثلا. و هذا ما يجعل تعدد القراءات

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

غنى لاكتشاف الأثر و تسليط الضوء على اللوحة التي مازالت موضع تقدير عالمي، على صعيد الفن و الدلالة.

المصادر

1. فيشر، أرنست، ضرورة الفن، ترجمة اسعد حليم، مكتبة الاسرة، 1998.
2. ، كيرزويل، أوديت، عصر البنيوية، ترجمة: جابر عصفور، دار افاق عربية للثقافة والنشر، ط1، 1985.
3. مولر، جي اي وزميله: مائة عام من الرسم الحديث، ترجمة فخري خليل، مراجعة جبرا ابراهيم جبرا، بغداد، دار المأمون،1988.
4. محمد، بلاسم، الفن التشكيلي، قراءة سيميائية في أنساق الرّسم، دار مجدلان، عمان،2008.
5. محي الدين ،جمال، مسائل في الفن التشكيلي، من الفن البدائي إلى الفن الحديث، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1997.
6. نيومايز، سارة، قصة الفن الحديث، ترجمة:رمسيس يونان، القاهرة، مكتبة الانجلومصرية ،19960.
7. عبد الحميد، شاكر: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعارف،الكويت، 1987.
8. وهيب، شيماء، التحول التقني والمفهومي في تشكيل ما بعد الحداثة، مجلة الاكاديمي تصدر عن كلية الفنون الجميلة_جامعة بغداد، العدد71، 2015.
9. سيرنج، فيليب: الرموز في الفن والأديان و الحياة، ترجمة الهادي عباس، دار دمشق للنشر، 1992.
10. البسيوني،محمد، أراء في الفن الحديث، القاهرة ، دار المعارف، 1961.
11. هوكز، ترنس: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986.

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018

Guernica Semiotics… methods of Expression between Aesthetic and Semantic Composition

Shaymaa' Wheab Khodher…… University of Baghdad
Al-academy Journal ……. Issue 90 - year 2018
Date of acceptance: 29/5/2016 **Date of publication: 16/12/2018**

Abstract

This semiotic analytical study has shown that there is a wide diversity in the aesthetic systems and the ranges of reception for the rhetoric and the discourse. The fertility of this semiotic conceptual system monitored this new mature, innovative and advanced level of this new critical analytical method with its different technical and theoretical foundations. Thus, it opened the door wide to new discoveries in the laws, which motivate different artistic texts. Finally, the research is just a start. Can the linguistic methods read the artistic works outside the linguistic authorities? Is it possible to capture the structural transformation in Picasso drawings? Semiotically another researcher in another method (such as deconstruction) can take that. This makes multiple readings a source of richness to discover the impact and highlight the painting, which is still universally appreciated, in terms of art and significance. The study dealt with an introduction and a theoretical foundation that consisted of: the roots of the painting, the social context, the specificity of the composition and the methods of composition of Picasso. After analyzing the sample, the research reached a set of results, the most important of which are:

The shapes and marks in this painting are reflected in two communicative values:

The first is the meaning, which can be done in the act of communication and the act of saying through the continuous and renewed broadcast of the discourse of the painting in every stage and era.

The second is through the aesthetic forms that are self-contained that it is not necessary to be a container carrying a certain message (transferring a historical document of battle or war).

Key words: (Guernica Semiotics, Aesthetic, Semantic Composition).

فائـض المعنى في النحت العراقـــــي المعاصـــــر

د. محمد عبد الحسين يوسف .....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ قبول النشر: 2018/6/26 تاريخ النشر :2018/12/16

ملخص البحث:

يُعنى البحث الحالي بدراسة تمظهر المعنى وجوهره في فن النحت المعاصر من خلال التطرق الى إشكالية كيفيات تدفقه وتعدد دلالاته وانسياب فائضه الناجم عن تحولات الشكل الفني وتنوع أساليبه، وما رافق ذلك من استراتيجيات جديدة ومغايرة في التداول والتلقي الجمالي، ولتحقيق هذه المهمة فإننا استندنا على نماذج من النحت العراقي المعاصر التي تتلاءم بأشكالها وخاماتها مع مفهوم الظاهرة المدروسة، وعليه فقد انقسمت موضوعات البحث على أربعة محاور، تضمن الأول مقدمة عن الموضوع احتوت ضمناً على مشكلة البحث وأهميته وهدفه المتمثل في تسليط الضوء على موضوعة فائض المعنى وآليات تحققه في النحت العراقي المعاصر. أما المحور الثاني فقد ضم الإطار النظري الذي تطرق إلى استعراض مفهوم المعنى وطرق تشكله وأهم مرجعياته الفكرية المؤثرة في العملية الفنية. أما المحور الثالث فقد أنطوى على الإجراءات التطبيقية المتمثلة في كيفية تحديد المجتمع وانموذج العينة والمنهج والأداة المستخدمة في تحليل العينات. وجاء المحور الرابع والأخير لبيان النتائج التي وصلت إليها الدراسة، كان من أهمها: إن فائض المعنى يرتبط بالتجسيد الخيالي لبنية الشكل، وهذا ما يحدث عندما يغادر العمل النحتي المحاكاة الواقعية ليرتكز على أساليب جديدة كالتجريد والاختزال، واستثمار مفهوم الجزئي والكلي في مظهرية النتاج النحتي.

الكلمات المفتاحية: (نحت عراقي، معاصر)

المقدمة:

إن العمل النحتي المعاصر هو لغة تشكيلية لها دلالتها العميقة، وجدلية العلاقة بين الشكل والمعنى من جهة وبين المرئي واللامرئي من جهة أخرى يمثل إشكالية الاتصال فيما بينهما، فإذا كان الشكل هو الصورة المرئية التي يتجسد بها العمل الفني، فإن المعنى هو المغزى والمفهوم غير المرئي لهذا الشكل الذي هو عبارة عن صورة ذهنية، وإن عملية بناء الشكل في فن النحت وما يترتب عليه من تداعيات تضمين المعنى يكون خاضعاً لعدة عوامل تتعلق بالخبرة والمعرفة والوعي الاجتماعي وتحولاته عبر متغيرات الزمان والمكان.

إن النحت العراقي المعاصر إسوةً بالنحت العالمي يحاول دائماً أن يبحث عن التجديد في التشكيل الفني تماشيا مع روح العصر والمنطلقات الفكرية والنظرية التي يتبناها، ولهذا فقد غادر الشكل الفني في كثير

من الأحيان التمثيل الأيقوني الصرف للموضوع الخارجي، الأمر الذي أدى الى إنتاج اعمال نحتية غير مرتبطة بمعنى واضح ومحدد ويمكن التعرف عليه والامساك به بسهولة، وهو ما يعزى الى المعالجات الاسلوبية لبنية الشكل والخامة، الذي أدى في نهاية المطاف الى إظهار قيمة المعنى وفرادته من خلال زيادة حجمه وتمدده وتوسع دلالته إلى أبعد من الدائرة الضيقة للصورة البصرية، وعليه فإن مشكلة البحث تكمن في ضوء المتغيرات والعوامل المحددة في السؤال التالي: ما هو المدخل الفكري المنظور الذي يمهد لقراءة الفائض في المعنى في فن النحت؟ ولتحقيق هذه المهمة فإننا سنتوغل بدراسة بضع نماذج من النحت العراقي المعاصر من خلال تحليل الأبعاد الفلسفية والجمالية لأهم الاعمال الفنية.

إن أهمية هذه الدراسة تتجلى بمعرفة حقيقة المعنى وتداعياته وإيحاءاته للمتلقي، وإن إيجاد العلاقة في كل ذلك يُعد مدخلاً مهماً لفهم المعادلة الفنية، ومن ثم تعرف موضوع مثير يدخل في صميم علم الجمال وفلسفة الفن، ظل شاغلاً للباحثين والسائلين والمتذوقين في مجال الفنون التشكيلية، ألا وهو تعرف مفهوم الفائض في المعنى وآليات تحققه وانساقه في النحت العراقي المعاصر، وقد شملت حدود البحث الأعمال الفنية المنتجة في العراق الممتدة بين الاعوام (2015- 2017) وبمختلف أنواع المواد والخامات المستخدمة، وسبب اختيار هذه الفترة أنها تمثل خلاصة التجربة والتجريب كونها تمثل آخر ما توصل إليه النحت العراقي المعاصر على مستوى الفكر والتقنية، التي يمكن من خلالها توضيح الظاهرة التي نبغي دراستها.

الإطار النظري

المعنى في فن النحت.. الرؤية والمفهوم

لفهم فكرة المعنى لا بد لنا من الاستعانة بالمعاجم اللغوية والفلسفية لأجل توضيح الأفكار التي نبغي دراستها. لغوياً المعنى هو "ما يدل عليه اللفظ وجمعه معان. والمعاني ما للإنسان من الصفات المحمولة، يقال فلان حسن المعاني ... والمعنوي خلاف المادي وكذلك خلاف الذاتي".(ابراهيم، ص133) "ومعنى الكلمة مدلولها. ومعنى الكلام مضمونه".(لويس، ص535)

"ومعنى كل شيء محنته وحاله التي يصير إليها أمره، وروي الازهري عن أحمد بن يحيى قال: والتفسير والتأويل واحد. وعنيت بالقول كذا. اردتُ. ومعنى الكلام ومعناته ومعنيته: مقصده، الاسم العناء، يقال عرفت ذلك في معنى كلامه" (ابن منظور، ص392).

ويعرف جميل صليبا المعنى فلسفياً بأنه "الصورة الذهنية من حيث وضع بإزائها اللفظ، ويطلق على ما يقصده بالشيء أو ما يدل عليه القول أو الرمز أو الاشارة، ومنه دلالة اللفظ على المعنى الحقيقي أو المجازي، ودلالة القول على فكرة المتكلم ودلالة اللافتات المنصوبة على الطريق على اتجاه السير، ودلالة السكوت على الإقرار، ودلالة البكاء على الحزن" (جميل، ص398)، لذلك فإننا نستنتج مما سبق أن كلمة معنى ودلالة وتفسير وتأويل ومضمون وموضوع هي كلمات مترادفة لفكرة واحدة ألا وهي الصورة الذهنية المتكونة في العقل التي تذهب بالفكر إلى حالة الإدراك والوعي بمفهومية الألفاظ والأشياء والأشكال الموجودة في الوجود الموضوعي ويختلف استخدام هذه الكلمات من حين الى آخر بما ينسجم

مع نوعية المصدر المؤسس للصورة الذهنية من كلام أو كتابة أو شكل لنسق المنجز العلمي أو الادبي أو التشكيلي.

يتشكل المعنى بوساطة جانبين رئيسين هما الذات والموضوع، الأول هو ما يطرح إلى الإنسان من الخارج من أشكال ورموز وألفاظ وأشياء الوجود الموضوعي التي ثبتها العُرف والتداول والاستعمال، لهذا فإنها تكون محددة ومعروفة في المعاجم أو في مجال الرؤية البصرية، فهي ذات مضامين دقيقة ودلالات واضحة لا تختلف باختلاف الأفراد الذين يستعملونها، وهو ما يمثل الموضوع، والثاني هو ما يقابله في الداخل الانساني بإرهاصاته السايكولوجية المتنوعة من مشاعر وأحاسيس وانفعالات مختلفة وهي الذات، ويبدو أن الجانب الذاتي هو الأكثر حضوراً وتأثيراً من الجانب الموضوعي في تشكيل المعنى، لان الموضوع واحد أما الذات فتكون مختلفة بين فرد واخر، ومن هذا المنطلق يكون المعنى مختلف باختلاف الناس واختلاف تصوراتهم وميولهم لان الشكل أو اللفظ الذي يثير صورة ذهنية معينة ليس بالضرورة أن تكون ذاتها المثارة في ذهن الآخر.(جميل، ص398) إن هذا التقابل بين الذات والموضوع في تكوين المعنى هو صيرورة مستمرة بحتمية تفاعل الإنسان مع المحيط الخارجي ولا يمكن الحديث عن أحدهما بمعزل عن الآخر او الفصل بينهما لان "المعنى يؤلف بنية موضوعية وفعلاً ذاتياً لذا فإن أي محاولة لتقسيمه جزئين متضادين مآلها الفشل لا محالة" (راي، ص101).

واذا كان الموضوع هو الشكل المادي للعالم الذي يتألف من ذرات متفاعلة ومتراكبة مع بعضها بعض، فإن ما يهم الذات ليس كيان الشيء بكتلته وثقله المادي بل ما يمثله من حقيقة تؤثر في النفس لتحدد المعنى المنبعث من ماديته "إن العالم يتألف من مجموعة من الوقائع لا من الاشياء ويرتبط وجوده بوجود الوقائع الذرية، وإن الفكر عبارة عن رسم منطقي لهذه الوقائع ومن ثم يكون حد الفكر هو القضية ذات المعنى"(احمد، ص157). فيصبح الشكل أو الشيء الموجود أمام حاسة البصر هو المصدر المؤسس لتداعيات الصورة الذهنية في الذات التي تقوم بدورها بإضفاء المعنى لا لشيء سوى التمكن من عملية الفهم ومن ثم استمرار دورة المعرفة.

إن الصورة الذهنية المتولدة في العقل بفعل التفاعل المستمر بين الذات والموضوع - كما سبق أن نوهنا- تنقسم إلى قسمين: فإما أن تكون مرتبطة بـ (شكل) موجود في المحيط الخارجي (الموضوع) فهي صورة تتصف بالضرورة وهي من البديهيات ولا تحتاج إلى برهان وتكون صادقة عن ما تتصل به من شكل وتسمى (مصداقا) وأما النوع الثاني هي الصورة التي لا ترتبط بمعطيات الواقع والبيئة والحس، بل هي قادمة عن تفكير وتحليل تركيبي لمستويات الوعي والمعرفة الإدراكية حيث انها تنتمي الى اللاوجود المادي والموضوعي والفكر الحسي عندها تكون مرتبطة بالافتراض والاحتمال المتأتي من تداعيات المنطق العقلي في رسم بنيات المعرفة عن طريق الظن أو الحدس أو ذات الذات وتسمى (مفهوماً) وهو ما يعد أساس المعرفة العلمية وصلب التحليل المنطقي لأنه يرتبط بالكليات أو المقولات حسب رأي الفلاسفة، فهو شامل ومركب بل هو منتهى المعرفة، في حين إن المصداق يتصل بالمشخصات فهو فردي وجزئي (زبون، ص86)، وهذا المعطى عن المعنى بوصفه مصداقاً أو مفهوماً يجد له صدىً كبير في فن النحت الحديث والمعاصر الذي انقسم الى أشكال تتبنى قيم المحاكاة المباشرة للموجودات الحية وغير الحية المحيطة

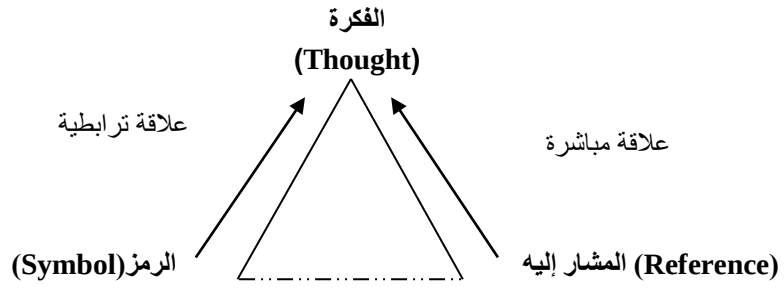
بمجال الرؤية، لتجسد فكرة المعنى المصداق، في حين شمل القسم الآخر أعمال فنية تم معالجتها أسلوبياً عن طريق التجريد والاختزال وإزالة التفاصيل الدقيقة وكل ما يعتقد بأنه ثانوي ودخيل او غير ضروري في جسد التمثال الفني انسجاماً مع نظرية الفكر المعاصرة وليتوافق ذلك مع فكرة المعنى المفهومي.

والتنقل بين المعنى المباشر وغير المباشر يجعل الصورة الذهنية أن تكون نوع من أنواع المعرفة التي تتأرجح بين أوجه الأدراك والذاكرة والخيال، أي إنها تجمع بين الأدوات الحسية والأفكار العقلية، وهذا يقودنا إلى عدّ المعنى معرفة تستند إلى قصدية التلقي، اذ لا تتمثل للمرء سوى الصورة الذهنية التي يعرفها إلى حد ما "فالصورة الذهنية لا يمكن أن يكون لها وجود من غير المعرفة التي تؤلفها، أي إن المعرفة تحقق في الصورة الذهنية التكامل البديهي في هيئة موضوع محدد" (راي، ص31). هذا فيما يخص قصدية التلقي في حين إننا لو أخذنا بفرضية أن المعنى مرتبط بقصدية الفنان فنحن عندها سنكون أمام إشكالية أُخرى، لأننا لا نملك القواعد والأعراف والمبادئ اللازمة التي من خلالها نستطيع توليد أو فرض نظرة ثاقبة إلى ما يعنيه الفنان، لهذا "يستطيع القارئ [المتلقي] دائماً أن يذهب أبعد في قراءته، ويبدع على نطاق واسع وبهذه الطريقة يبدو له العمل كأنه معين لا ينضب وغير شفاف كالأشياء الواقعية" (راي، ص22). ولهذا فإن المعنى يتجسد عن طريق الخبرة الذاتية التي يستطيع المتلقي من خلالها تكوين مفاهيم متنوعة، فالمعنى لا يتوقف على الأثر الفني نفسه فقط على الرغم من أهميته في هذا الجانب، لكنه أيضا يتوقف على حالة المشاهد المزاجية وخلفيته الثقافية التي تعينه على النفاذ ببصيرته إلى ماهية العمل الفني الذي أمامه وجوهره. ويفترض (دوفرين) شكلين مختلفين من القصد- أي قصد قراءة المعنى- "الأول هو قصد الحاضر المعاش الذي تتحد فيه الذات مع الموضوع، والثاني هو قصد التأمل الذي تؤكد فيه الذات بعدها التأملي عن الموضوع الخاص بها ويعتقد (دوفرين) إن الانتقال من القصد الاول إلى القصد الثاني يؤلف الجدل الجوهري لوعي الانسان وإدراكه للمعنى" (راي، ص23).

ومن هذا المنطلق فإن خصوصية المعنى أصبحت متذبذبة في النحت المعاصر لأنه لم يعد مرتبطا في كثير من الأحيان بأساس تمثيلي مع المرجع الواقعي، وهو ما يعزى الى المعالجات الاسلوبية المتغايرة للأشكال والخامات المستخدمة، وإن ارتبط بهذا المرجع فهو عند ذلك يكون خاضعاً لنظرية الفكر المعاصر التي تميل إلى عَدُّ ان "تمثيل شيء لا يعني إنه الشيء نفسه" (نوبلر، ص50). وعليه اصبح الوصول إلى المعنى عن طريق الوصف المترابط بالموضوع أمراً شبه مستحيل بسبب التباعد بين صورة العمل الفني من جهة والصورة الذهنية من جهة أخرى، الأمر الذي أدى الى تباين الأعمال الفنية وأصبح تفردها يكمن في اغترابها ضمن الشكل واستبعاد الحقيقة الذهنية التي يقولها، لهذا جاءت البنيوية بوصفها منهج نقدي حديث يستند إلى المنطق العلمي في فهم المعاني الكامنة في الخطاب البصري، وذلك من خلال ما يمكن أن نتصوره من "نسق العلاقات الكامنة بين الأشياء وليست الأشياء نفسها وتخضع الأفضلية للكل على الأجزاء المكونة لها"(ندى: ص58). فالبنيوية لم تهتم بالأجزاء والعناصر المركبة في بنية العمل بقدر اهتمامها بالعلاقات الظاهرة والخفية التي تربط بين هذه الأجزاء التي تشكل المعنى الضامر،

إذ إن التحليل البنيوي ينظر إلى المقاربة بين الوحدات والعناصر الشكلية المتحققة في العمل الفني وبين وجودها الواقعي في الخارج، فكل شكل فني ومهما كان معقداً أو مبهماً وغامضاً فهو لابد أن يحتوي على أجزاء أو اشارات ترتبط بالواقع، وعن طريق استثمار العلاقات الداخلية الموجودة بين هذه المفردات يستطيع التحليل البنيوي رصد المفارقات والفائض في المعنى الذي يتمثل في التركيب الداخلي للعمل الفني، ولهذا فإن البنيوية تهتم بالنظر إلى العناصر الأساسية للتكوين الفني من خط ونسيج وسطوح وحركة وفضاء ولون وخامة وغيرها من العناصر وكيفية ارتباطها مع بعضها، فلا ينبغي النظر إلى العمل الفني المعاصر بطريقة تقليدية أي البحث في مضمونه وعلاقة هذا المضمون بالشكل، بل التمعن بالتركيب "الذي يتضح فيه التعليق المتراتب للأجزاء على الكل والمعنى هو اللاصق الداخلي لهذا النص" (صلاح، ص136) .

وإذا ما انتقلنا الى الجانب السيميائي (علم العلامات) الذي انبثق في منهجه من رحم الاتجاه البنيوي، فإننا نجد ان (سوسير) قد نظر إلى النص اللغوي على أنه يتكون من دال أي الصورة الصوتية القابلة للتحول إلى شيء محسوس صوتياً، والجزء الآخر من العلامة هو المدلول أي الصورة الذهنية الذي يكون غائباً لأنه مظهر مجرد من المحسوسات وهو الذي يقوم بوظيفة الإحالة إلى الشيء الخارجي المحسوس أو المتخيل الذي يسمى بالمرجع الخارجي وقد أقصى (سوسير) سلطة المرجع الخارجي للعلامة لأنها حسب رأيه لا تربط بين الشيء في وجوده الموضوعي وبين الاسم الذي يحمله، بل بين المفهوم والصورة السمعية "لقد وضع سوسير خطاً شبه فاصل بين عالم العلامات وعالم الموجودات في الواقع وحصر عمليات توليد الدلالة في الربط داخل النطاق النفسي بين الدال والمدلول" (بلاسم، ص40). إلا إن العالمان الانكليزيان (ريتشارد واودجين) اختلفا مع (سوسير) في إقصاء أهمية المرجع وسلطته وأكدا إن الواقع أو المرجع الذي تشير إليه العلامة يجب أن يُستحضر لغرض اكتمال التوافق العلائقي بين الدال والمدلول لهذا فإن نظريتهما تبدأ بالفكرة (أي المحتوى الذهني) ثم الرمز أي الكلمة أو(النص البصري) وتنتهي بالشيء الخارجي أو المشار إليه (أي المرجع) وكما هو ما موضح في المخطط الآتي:



(إن الفكرة هي الصورة الذهنية التي تتراءى من خلال الرمز، لهذا تكون العلاقة بين الرمز والفكرة عند (اوجدين وريتشارد)علاقة سببية ومباشرة لوجود كثير من العلل التي أوجبت استدعاء الرمز بعضها اجتماعي وبعضها ذهني أي أن الفكرة هي العلة في وجود الرمز، أما العلاقة بين الرمز والمرجع فهي علاقة غير معللة وغير مباشرة ولا تحصل إلا من خلال جانبي المثلث اي: المرجع والفكرة والرمز) (ندى، ص65).

ونحن حين نتحدث عن السيميائية في النص اللغوي أو الادبي، فأنه يوجد ما يقابلها في الفن التشكيلي لان الدال يمثل الشكل، والمدلول هو المعنى الذي قد يكون مباشراً وسطحياً بسبب الألفة في انبثاقه أو قد يكون عميق ومضمر نتيجة التيه والتغاير في انبنائه وهو بدوره ما يتطلب ذهن متقد وعقلية متفتحة ذات مستوى عالي من القدرة التحليلية التركيبية لفك ألغازه وإدراك كنهه، ولذلك يمكن القول إن فهم المعنى وفائضه منبثق من علاقة الشكل بالمرجع، وعليه فأن السيميولوجيا تبحث عن الدلالة والمعنى عن طريق الانقسام الى دلالة تعيينيه عندما يقترب الشكل من المرجع الموضوعي ودلالة إيحائية عند الابتعاد عن المرجع، وفي كلتا الحالتين فإن الدلالة تندمج بالمرجع وتغيب الحدود الفاصلة بينهما.

وإذا كان للعلامة علاقة بالخطاب البصري النحتي، فلا بد أن ننوه إلى وجود اختلاف بين مفهوم العلامة من جهة ومفهوم الصورة من جهة أخرى على الرغم من اشتغالهما في فن النحت المعاصر، فكيف يتجلى هذا الاختلاف؟ بداية نقول إن العمل الفني المعاصر يمتاز بتعدد توجهاته وأساليبه وخاماته وهو ما جاء نتيجة لأفكار وثقافة الحداثة وما بعد الحداثة التي أسبغت معايير جديدة في تشكيل العمل الفني جاءت كصدى للتحولات الاجتماعية والعلمية والتكنلوجيا، لذلك تعددت المعطيات الشكلية في النحت المعاصر بين المحاكاة الكلية والجزئية، والتجريد والاختزال في البنية الشكلية، وتطبيق فكرة الحضور والغياب في العمل الفني فضلاً عن استثمار مختلف أنواع المواد والخامات والمخلفات غير المألوفة الطبيعية والصناعية وزجها عنوةً في جسد التمثال الفني لتتبلور مفاهيم وتيارات جديدة كالفن المفاهيمي والبوب آرت والنحت التركيبي، فتكون وظيفة العلامة في الخطاب البصري هي الإحالة إلى شيء آخر غير ذاتها لان "العلامة توجد فقط لأداء وظيفتها كوسيط يجعل شيئاً ما غائباً حاضراً، وبمجرد أن تتحقق وظيفتها فلن تعود ذات أهمية بالنسبة للمشاهد لأن انتباهه قد اصبح مشغولاً بالموضوع الذي تشير إليه" (هشام، ص204). فإذا أردنا أن نستقرأ النحت المعاصر وفق مفهوم العلامة فهذا يعني أن ننظر إلى المعالجة الأسلوبية والأدائية لجزئيات الشكل والخامة التي تكون خارج السياق التقليدي، وهذا يدفعنا إلى النظر والتمحيص في التفاصيل المتنوعة لعناصر التكوين من خطوط وسطوح وفراغات وخامة...الخ، ومن جهة أخرى يمكن أن ننظر إلى العمل الفني بوصفه علامة حضور لغياب شيء يمثل المعنى الثاوي.

أما الصورة فإنها تشترك مع العلامة في الوظيفة نفسها لأن غرض الصورة قد يتضمن أيضاً الإحالة لكنها إحالة إلى ما هو ممثل فيها وليس شيء خارجها، يتجلى هذا الأمر بوضوح في حالة التماثيل الشخصية (البورتريت)، فعلاقة الصورة بالأصل (المرجع)علاقة أساسية ومباشرة، ولكنها تختلف مع العلامة في إنها تتجسد بالكيان الكلي للخطاب البصري، ومن ثم فإنها لا تشير إلى شيء غير ذاتها، لأن ما تشير اليه موجود في الصورة ذاتها بمعنى إن الصورة تشير إلى ما تمثله عبر مضمونها الخاص مما يؤدي إلى إحداث فائضاً في المعنى وزيادة في الوجود لأن الصورة الذهنية المرتبطة بصورة العمل تكون مختلفة عن الأصل المرجع على الرغم من النسخ والانطباق الشكلي بينهما لذلك فإن الاختلاف بين العلامة والصورة في النحت المعاصر هو اختلاف أنطولوجي لأن "الصورة لا تطمس ذاتها بالإشارة إلى شيء آخر خارجها، بل تشارك فيما تعرضه أي في وجودها الخاص"(هشام، ص205).

أما الرمز فإنه يشترك مع الصورة في عدم الاشارة إلى شيء غائب بل يجعله حاضراً حضوراً حقيقياً عن طريق أخذ مكانه اذ يؤدي الرمز وظيفة الحلول بدل الاصل والنيابة عنه، كما تحتل الحمامة رمزاً للسلام في الاعمال الفنية، وعلى الرغم من أن الصورة والرمز تتبادلان المواقع في بعض الاحيان، غير إن الصورة لا يمكن عدّها رمزاً، وذلك لأن الرموز لا تؤدي وظيفتها النيابية عن شيء آخر إلا بوجودها، وهي - أي الرموز- لا تضفي شيئاً من ذاتها إلى ما ترمز إليه، ولهذا فهي لا تضفي أي شيء للمضمون الذي لا يكون موجوداً حينما توجد، في حين إن الصورة تؤدي وظيفة تمثيلية من خلال مضمونها الخاص وذلك بفضل فائض المعنى الذي تحمله فما هو ممثل فيها أي الأصل يكون أكثر حضوراً ومعنىً مما هو في حقيقته (هشام، ص205).

وهذا الحديث عن العلامة والصورة والرمز يجرنا للحديث عن مفهوم السياق، لأننا في الفن سواء أكان أدباً أم تشكيلاً، فأننا لا نستطيع تحديد المعنى من دون فهم السياق، ففي اللغة فأن كل كلمة هي رمز يمتلك عدة معانٍ بحسب وجهة نظر المعاجم اللغوية، لكننا نستطيع تحديد إحدى هذه المعاني من خلال السياق الذي هو سياق الجملة أي وجود شيء قبل الكلمة أو بعدها يبدد ضبابيتها ويحدد معناها، لهذا فإن السياق هو المبدأ الرئيس والمهم لفهم المعنى في اللغة، ولكننا حين ننظر إلى النتاج النحتي فإننا نجد الأمر مختلف لأنه يتكون من صورة بصرية، تفضي بدورها إلى صورة ذهنية ولكننا حتما نشعر بوجود سياق ما محيط بالعمل يمكن وصفه بأنه سياق اجتماعي أو تأريخي أو عقائدي او بيئي وغير ذلك بحسب نوعية العمل ودرجة انتماءه ونوعية التلميحات والاشارات الموجودة فيه إلى الوجود الموضوعي، وكذلك ما ينتجه تحليل عناصر التكوين المتمثلة بالخطوط والسطوح والملمس واللون والخامة والفضاء وغيرها في تحديد السياق من خلال الرؤية الفنية وآلية المعالجة الادائية، وعندها يمكن الاقتراب من كنه المعنى وفائضه، لذلك نجد ان النحات "يتعامل مع الاشكال باتجاه مختلف من التقنية، فهو يتحاشى السياق الاعتيادي ويستعير الاشكال ويحولها عبر عملية الانتخاب والترتيب الجديد الى لغة مغايرة اكثر قدرة على ايصال الخطاب الفكري" (محمد، ص96)، وفي ضوء ذلك يمكن وصف السياق في الفن بانه الغلاف المحيط بالنتاج الفني النحتي، الذي يحال إليه المتلقي كي يدرك المعنى آلاخر الموجود فيه، وربما إن موهبة النحات وقدرته الإبداعية تبرز عندما يستطيع إن ينتج شفرة شكلية جديدة يستطيع من خلالها كسر السياق وتحويلها الى فعل ثقافي عام.

إن تحقيق فائض المعنى هو ما يسعى إليه النحت المعاصر وذلك من خلال اظهار التناقضات والتوترات داخل النص الفني، وهو ما يحصل عن طريق التلاعب بالشكل والخامة، فيتحول المنتج الفني إلى موضع يكتنفه الإيهام والغموض والغرائبية، الأمر الذي يؤدي إلى حدوث اختلال الأفكار وتدفق فائض المعنى، ومن ثم تحقيق التداول الجمالي كغاية أساسية للخطاب التشكيلي المعاصر، ولذلك فنحن عندما نتحدث عن شكل معين للعمل الفني فإننا بإزاء الشكل نفسه نكون على مقربة من عدة معانٍ بعضها حاضرة وماثلة أمامنا والأخرى مغيبة نستطيع أن نتبينها عن طريق التأويل. ولذلك فإن إدراك فائض المعنى لا يتحدد فقط في فهم قصدية المؤلف أو الفنان وإن كان ذلك ضرورياً في كثير من الأحيان، لكننا نحتاج إلى فهم حقيقة المعنى التي ينظر لها في العلوم الانسانية بأنها ليست فكرة مجردة يمكن إدراكها

بسهولة، وانما هي تشبه إلى حد ما الهرم متعدد الاوجه، وبهذا تكتسب خصوصيتها من خلال النظر إليها بزوايا متعددة، ولهذا فإننا نحتاج في عملية التأويل إلى سياقات رئيسة (أولها اندماج داخلي للمؤول في حركة معنى العمل والثانية ان يتجرد المؤول من كل القرارات الاعتباطية التي يفرضها الفكر والمنحدرة من بعض العادات اللاواعية والثالثة أن يشرع المؤول في طرح الاسئلة والافتراضات والرؤى، ويترك بعضها مفتوحاً على إجابات ونتائج ممكنة وغير نهائية تحقق الحيوية والخصوبة لعملية التأويل، لأنه يقود إلى الفهم الذي هو فعل متدفق ولا يبلغ مطلقا النهاية) (هشام، ص85-92).

وعلى الرغم من ارتباط المعنى وفائضه بالشكل في فن النحت، غير أنه يرتبط بعنصر آخر يمثل مرتكزاً اساسياً في الخطاب التشكيلي البصري ألا وهو المادة أو ما نسميها بخامة الاشتغال التي تعد حلقة الوصل بين كل من الشكل والمعنى، فلا يمكن استقراء المعنى وتحديده من دون الرجوع إلى نوعية الخامة ومفهومها لأن "مشاكل التعبير عن الفكرة (المعنى في الفن التشكيلي) هي وسائط الاظهار (الخامة) التي تختلف عن الأدب والشعر منه على نحو خاص" (نجم، ص114)، ومن دون حركة أنامل الفنان تبقى المادة جامدة ولا تعني شيئاً سوى أنها مادة، فأصبح النحت المعاصر يعطي اهتماماً بمادة النحت أكثر من اهتمامه بما يمثله موضوع النحت، إذ يتخذ النحات موضوع العمل مناسبة لإخضاع الأشياء بخصائصها المادية لشكل أسلوبه الخاص، فتجلت المادة بخصائصها المستحدثة عبر ذاتها بوصفها موضوعاً للفن، ولهذا اكتسبت الخامة أو المادة في التشكيل النحتي المعاصر اهتماماً كبيراً لأنها لم تعد مقتصرة على الحجر أو الخشب أو البرونز وغيرها من المواد المألوفة التي استخدمت منذ عصور ما قبل التاريخ إلى يومنا هذا، وإنما أصبح كل شكل مادياً وملموساً في الوجود الموضوعي سواء أكان طبيعياً أم صناعياً قابلاً لان يتخذ تشكيلاً فنياً من خلال ذهن متقد وقدرة تحليلية تركيبية تستطيع أن تحيل أي مادة موجودة الى خطاب بصري يحمل في سياقه الجمالي الخصائص الفيزيائية للمادة المستخدمة من صلابة أو هشاشة أو نعومة أو خشونة أو لون او شكل إيحائي وغيرها من الصفات والخصائص، وعلى الرغم من تنوع المواد والخامات غير إن النحات يختار منها "التي هي في ذاتها متألقة حسياً ومثيرة انفعاليا" (ستولنيتز، ص328). إذ انها تخضع إلى تأمل عقلي من أجل استغلال أكمل لخواصها الذاتية في تشكيل تكوينات تهتم بنمط العلاقات بين الأجزاء من خلال تماسك التصميم الذي يتجسد من خلال رؤية فردية لطبيعة العناصر من خطوط وهيئة وفراغات وسطوح وحجوم وكتل، وعن طريق آلية المعالجة الأدائية والأسلوبية التي تجعل المعنى يتدفق في أكثر من اتجاه.

استناداً الى الطروحات الفكرية السابقة يمكن القول إن الاعمال النحتية المعاصرة تشترك في خاصية مهمة انها تضمر أكثر من المعنى الظاهري، فيغدو الخطاب البصري النحتي بهذا المعنى أسلوباً لمعرفة العالم والأشياء من حولنا أي أسلوباً في فهم الحقيقة والوجود.

إجراءات البحث

مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث أعمال النحت العراقي المعاصر المنتجة داخل العراق وضمن الحدود الزمنية الممتدة بين عام (2015 - 2017) وهي المدة التي تمثل خلاصة التجربة والتجريب على مستوى الشكل والمضمون،

وقد جمع الباحث مصورات الأعمال الفنية الخاصة بموضوعة الدراسة عن طريق النحاتين المعنيين، كما أفاد الباحث من صور المنحوتات الموثقة في أرشيف المعارض الرسمية، فضلا عن استثمار المرجع الرقمي (الانترنيت) في هذا المجال .

عينة البحث:

نظراً لسعة مجتمع البحث وتعذر تغطيته بالدراسة والتحليل فقد تم اختيار أنموذج عينة بطريقة قصدية، إذ إن الباحث قَدّرَ حاجته إلى معلومات خاصة حول نوع محدد من صور الأعمال الفنية لأهم اعمال النحت العراقي المعاصر مراعياً في شروط الاختيار الجدة في الموضوع، فضلاً عن خضوع الاختيار لثبوت الحضور الواسع للفنان المعني بالبحث على مستوى الساحة الفنية.

أداة البحث:

تم استثمار أداة الملاحظة القائمة على الاستقراء والاستنباط لتحليل العينة من الأعمال الفنية، والاستعانة في ذلك بالمفاهيم والطروحات الفكرية والفلسفية والجمالية والفنية الواردة ضمن سياق الإطار النظري.

منهج البحث:

استخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

<u>أنموذج (1)</u>

اسم الفنان: طه وهيب

الخامة: برونز

القياسات 23 × 23 سم

التاريخ 2015

يتمثل العمل في شكل فني ربما ينتمي إلى المرجع الموضوعي من جهة ولكنه لا يبدو مألوفا في تركيبه الفني من جهة اخرى، إذ تظهر امرأة تجلس برهافة على ظهر حصان، وهي تحمل فوق رأسها اناءاً بدا فارغاً من أي محتويات بمشهد متذبذب ذهاباً وإياباً بين الصورة الواقعية والتصور الخيالي، الأمر الذي يزيد من فرص وفرضيات تخلخل المعنى وتدفق فائضه، وقد ظهر الحصان وهو يقوم بأداء حركة عادة ما يؤديها هذا المخلوق في المشاهد الواقعية، أشبه بالقفز تأهباً للركض السريع. إن التمثال في بنيته العامة يميل إلى التجريد والاقتصاد في تفاصيله المختلفة، وهو يستند على قاعدة مربعة الشكل معمولة من مادة الخشب لتخفيف ثقل الوزن من جهة واضفاء قيمة جمالية ناتجة عن الاختلاف والتنوع بين الخامة الاساسية للتمثال وهي البرونز والخامة الثانوية بالنسبة للقاعدة الخشبية من جهة اخرى.

على الرغم من التصورات الواقعية التي يتعين بها الخطاب البصري واقترابه من رؤية مألوفة في وجودها الموضوعي إلا أنه أخذ يبتعد عنها رويداً رويداً من خلال صورة خيالية ان صح التعبير جمعت بين شكل المرأة وكيفية حملها للإناء وجلوسها المتخلخل عل ظهر الحصان، إذ نستطيع أن نستشف ذلك من

خلال استقرار جسدها وجلوسها بتمثيل مرهف وحركة خفيفة حالمة وغير مستقرة أو ثابتة، وكأنها تبدو على وشك التطاير بفعل الحركة العنيفة التي يؤديها هذا الكائن فهذه الصورة لا تحمل قيمتها الواقعية بقدر ما تبحث عن حقيقة جمالية ملغزة، يمكن أن تضفي فائضاً في المعنى لأن الهدف ليس الجلوس بحد ذاته وإنما شيء غير ذلك مما شكل جسراً من التواصل بين الصورة الواقعية بمرجعها الموضوعي وبين الصورة الذهنية الخيالية، لأنه تفاعل وإندغام بين الجلوس والاستقرار مع القفز والسرعة. فضلاً عن ذلك فقد سعى الفنان إلى الارتقاء بالقيمة الجمالية وشد انتباه المتلقي نحو النتاج النحتي عن طريق الاداء الشكلي وبتمثيل غير منطقي يتمظهر عبر الإناء المحمول الذي أضفى بدوره صورة ذهنية مغايرة لدى المشاهد للعمل، فهذه المعالجة الفنية الفريدة أدت الى تكوين رؤى وتصورات مختلفة جعلت المعنى ينبعث في اتجاهات متعددة، كان من أهمها هو الانتماء إلى التراث والقديم لكن بلغة معاصرة جديدة. لقد عزز الفنان الابتعاد القصدي عن الموضوع الممثل عن طريق المعالجة الأسلوبية التي أدت دوراً مهماً في تعزيز الصورة والارتقاء بالشكل الفني إلى منحى آخر قائم على أساس التبسيط والاختزال والترشيق لمختلف التفاصيل والأجزاء والذي كان أكثر وضوحاً في الأطراف الخلفية والأمامية لشكل الحصان لينقل المعنى من مفردة بصرية قائمة على أساس المحاكاة الى فائض المعنى الذي ينبثق من خلال انتزاع الكلي من الجزئي بتخليص المضمون من تأثيرات المادة الحسية، فأصبح العمل لا يتقيد بالنقل الحرفي للواقع وإنما عليه أن يحاكي الأشياء على النحو الذي يجب أن تكون عليه في سموها وكمالها وإطلاقها، وهو بذلك ينقل التصور الذهني بين الذاتي والموضوعي والجزئي والكلي ذهاباً وإياباً، فهذه المعالجة الشكلية لم تكن اعتباطية ومحكومة بجانب الصدفة وإنما جاءت عن قصد ووعي بقيمة الموضوع وكيفية تدخل الذات في تشكيل الموضوع وبناء القيمة الجمالية وإثرائها بلعبة الأثر الذي بدا مرتبطا بالكلي في مفهومه العام كهدف وغاية أسمى، وبالجزئي في رؤيته البصرية والمادية ، ومن جانب آخر فإن التأويل يتحقق بلغة علاماتية لهذه الأجزاء من خلال ما يتوارد إلى الذهن من فكرة تتعلق بالسرعة والزمن، إذ إن المفهوم العلمي للسرعة الكبيرة يؤدي إلى الاختفاء البصري لبعض الأجزاء، وهذا يعني أن النحات حقق مفهوم جديد لفائض المعنى من خلال تحويل النظرية العلمية الى حيز التطبيق البصري داخل مجال التشكيل الفني عندما عمد إلى هذه المعالجة الأسلوبية الفريدة بالانحراف عن النسق الموضوعي الذي شَكّلَ علامة بارزه في التلقي والتداول الجمالي، استقطب من خلاله تدفق جديد للمعنى كحضور فعلي له دلالته ورمزيته الخاصة وزخمه الذي ينحاز نحو مفهوم السرعة والزمن. فالصورة الفنية لا تتعلق فقط بالقيم الشعبية والتراثية (امرأة وحصان) في توجهها العام وإنما تبحث عن معنى مغاير يتمثل في كيفيات التشكيل المعاصر الذي لا يعني محاكاة الواقع الخارجي وتمثيله، وهو ما يبين الثيمة الأساسية للخطاب البصري عن طريق التحاور مع المرجع بقيمته الموضوعية والإطلاق به الى عالم جديد، إذن فنحن أمام فائض المعنى الذي يربط بين الماضي والحاضر، أي أنه يسعى للتغلغل بالماضي وهيمنته بصورته التراثية والشعبية والحكائية واستعادته بأسلوب الفكر المعاصر. فيتجسد لنا في هذا العمل حكاية شعبية لأمرأه حالمة وخيالية تتنقل بإنائها عبر الزمن، وهي تستخدم في هذا التنقل وسيلة بدائية وقديمة لتحقيق واقع متعدد الابعاد والدلالات يتسم بالانفتاح والمرونة في التلقي الذهني والجمالي

أنموذج (2)

اسم الفنان: نجم القيسي

الخامة: برونز

القياسات: 34 ×30 سم

التاريخ: 2016

يتمثل العمل في شكل لا يبدو مألوفاً في منظوره الواقعي، إذ يجسد مجموعة من الأجساد البشرية بحركة وقوف معينة تكاد أن تكون متشابهة في ملامحها وبمتوالية عددية (ثلاثة شخوص) جالسين فوق دراجة هوائية، تبدو هذه الاجساد مقطعة الأوصال ما عدا الجسد الأمامي الذي يبدو أقرب الى التكامل العضوي، تم تشكيل هذه الأجساد في تلاحم فوق الدراجة التي اتخذت العجلة الأمامية فيها شكل المربع، مما خلق تكوينا لا يشير إلى مسار واضح بقدر ما يكرس قصداً غامضاً قد يكون باعثاً على المجهول الذي هو يشكل السبب الرئيس في انبعاث فائض المعنى.

إن هذا المنجز وبحكم التركيبة الشكلية المعقدة يُضْمِر شحنات إضافية للمعنى ربما تستبطن بشكل أو آخر أسئلة وجودية عن مطامح الأنسان ومخاوفه وأحزانه، وذلك عن طريق علاقات شكلية تقيم صلة مع مشهدية حادة وصارخة على نحو غير واقعي ليقيم جسداً نحو العوالم المتخيلة، وهو ما حدث بفعل مغادرة المحاكاة المباشرة والأرتكان الى شغف التجريب الذي خلق اهتماماً جمالياً يتسرب من خلال فائض المعنى ليجسد ذلك مقولة (هيغل) بوصف الجمال بأنه التجلي المحسوس للفكرة ومن ثم أصبحت الفكرة المنطلقة من فائض المعنى هي الغاية الأساسية بدلاً من الشكل الذي يجسدها، إن وجود الدراجة الهوائية هو مقاربة رمزية بقصدية غير مباشرة لمعنى التنقل عبر المكان والزمان، إلا إن هذه الرمزية تستوقفنا في مجموعة أفكار يمكن ان تمثل فائضاً للمعنى أولها إن هذه الآلة الصناعية هي آلة بدائية للتنقل مقارنة بغيرها من الآلات المعاصرة الشديدة التعقيد والتكنولوجيا التي نشاهدها في هذه الأيام، مما يعطي للخطاب البصري حركة فاعلة في دلالته وفائضاً في المعنى يجتاز من خلاله البعد الزمني للحاضر باتجاه الماضي، ومن جانب آخر فإن هذه الدراجة ومن ناحية انتمائها الموضوعي فأنها لا تعبر عن البيئة الشرقية والفكرية البحتة للفنان، وهو ما يؤدي إلى إظهار قصدية البيئة البدائية المعاصرة التي تتجنب بشكل خفي الهوية والتراث. لقد عمد النحات في هذا العمل إلى ايقاف الزمن عندما غير من شكل العجلة الأمامية إلى المربع بنسق غير مألوف، لإعاقة عملية الحركة وإيقاف الدوران وهو ما يعني إرادة إيقاف الزمن، وفي مقاربة بنيوية فأن هذا التوقف قد توغل في الصميم من خلال صلابة خامة البرونز المستخدمة التي تبث ضمناً دلالة التوقف الصوري للزمن في لحظة ما. إن الفائض في المعنى لا يتجلى في رمزية إيقاف الزمن، وانما يتوضح في التداعيات الذهنية والصور المتخيلة التي يسببها هذا التوقف لدى المتلقي.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ومن جهة اخرى سيكون حضور الجسد الإنساني من خلال معالجة فنية قائمة على أساس التحوير والاختزال والاجتزاء في ملامحه ليحقق بذلك ثيمة وجودية لا تخلو من هاجس الغرابة والتعارض، لقد أصبحت أجساد غرائبية في متخيل الفنان وفي متخيل المتلقي الذي يتحول الى مشارك في ملئ الفراغات الذهنية لفائض المعنى، بما يتناسب مع إشكالية خطاب الجسد ، فتتعدد القراءات لأن لكل متلقي خصوصية ثقافية وبيئية يعول عليها في إعطاء الصورة المناسبة للمعنى بما توحي له هذه الاجساد، أول هذه الإيحاءات إنها ثلاثة أجساد وكأنها كناية رمزية عن الثالوث المقدس الذي هو أحد الأرقام المهمة في المعتقدات الدينية ولمختلف الأديان، ومن جانب آخر فإن وجود أجساد مقطعة أثنين متصلة مع جسد ثالث ذي بنية أقرب الى التكامل العضوي مقارنة بالأُخريين في الخلف، هو ما يمكن ترجمته بوصفه شفرة دلالية يتم عن طريقها تأسيس استراتيجية جديدة في التأويل والتلقي قادرة على بث دلالة ضمنية عن محاولة الجسد الأمامي نقل الجسدين الآخرين في الخلف، خصوصاً وانه أكثر قدرة ووضع وتكامل على أتمام هذه المهمة التي يراد بها بلوغ حدا آخر أو وجوداً آخر غير وجودها الضمني وذلك عبر الزمن، وهي تستخدم في ذلك آلة بدائية وكأنها انعكاسات عن ما يختلج في داخل الفنان من معاناة اللحظة الراهنة التي يعيشها من توترات وتناقضات اجتماعية وسياسية واقتصادية وأمنية وربما تداعيات الحرب، لكن ما يتحقق هو الأثر الذي يتسرب متمثلاً في العجلة المربعة الأمامية، والعجلة المكسورة الخلفية كي يتعطل فعل الانتقال والرحيل، فيتحقق بذلك واقع إنساني واجتماعي مثقل بالخيبة الذي يحد من السعي إلى تجاوز الحدود والمضي قدماً الى أفق آخر، إذن هناك نوع من إعادة التشكيل أو التشويه المتعمد لحقيقة ما تعكسه الصورة من أرض الواقع، يحاول من خلالها النحات إجبار الصورة على تفعيل محمولات دلالية جديدة تعبر عما يختلج بذاته المتأثرة بالمنظور والمنفعلة به ليتدفق فائض المعنى في هذا العمل بفكرة فلسفية ذات ارتباطات دلالية اجتماعية وسياسية.

أنموذج (3)

اسم الفنان: وليد البدري

الخامة: حديد

القياسات: 48 × 24 سم

سنة الانجاز: 2017

يتمثل العمل في كتلة معدنية ذات شكل مجرد في مخرجه النهائي إلا اننا نستطيع إحالته الى مرجع افتراضي معين عن طريق التأويل والذي ينسجم مع بعض الشروط والقوانين الذهنية التي تتناسب وهيئة الشكل. لقد إنساق الفنان للفرضيات الجمالية التي تفرضها خامة الاشتغال الصلبة فجاءت السطوح بسيطة وواضحة ومحددة لتعطي تصوراً عن كتلة معدنية، بدت وكأنها عبارة عن مساحات هندسية استقاها الفنان من الوجود الصناعي وحولها الى إيقاعات على شكل أقواس أو مستطيلات أو مثلثات تربط بينها علاقات فضائية متنوعة، نُسقت لتوضيح مفهوم ومعنى

يفوق الصورة المرئية، بدلالة الإيحاء لشكل كائن حيواني قد يكون غزالاً او حصاناً .... أو احدى هذه الكائنات المعروفة في بيئتنا الطبيعية.

إن هذا العمل يخضع في انتمائه الاسلوبي الى نتائج القرن العشرين، القرن الذي ظهرت فيه الآلة وأثرت بشكل كبير في أشكال الحياة بأكملها، واصبح للتقنية الصناعية والفكر التكنولوجي دور كبير وتأثير في مجمل الاعمال الفنية، فبواسطة التقنية المعاصرة عالج الفنان خامته المعدنية من خلال القطع وإزالة أجزاء من الكتلة الحديدية، ليصل إلى الصورة الفنية الموجودة داخل المادة الصلبة التي يراها طوال الوقت بعين خياله، هذا الأمر أدى الى خلق علاقات وطيدة وصريحة بين الفضاءات الداخلية من جهة وبين الكتلة الهندسية من جهة اخرى، علاوة على ذلك فإن الفضاء الداخلي المكور في مركز العمل قد خلق جمالاً إضافياً وصنع متنفساً يخفف من ثقل التمثال بصريا، وهو بدوره ما يؤسس لبنية علاماتية يمكن أن تعزز من نظرية فائض المعنى لأن وجودها بهذا المكان يفتح السبل أمام ذهن المتلقي لرصد بعض مفارقات الصورة الذهنية، إذ أن الدائرة هي شكل هندسي مجرد يمكن أن يكون رمزاً شكلياً وبديلاً معنوياً يتناغم مع فكرة الدائرة في وجودها الموضوعي كالشمس مثلاً، وهو ما يجسد مقولة سيزان حين قال: أنظر إلى الطبيعة ترى فيها شكل المخروط والأسطوانة والكرة.

وعليه يكون فائض المعنى قد أرتبط من خلف الصورة الفنية بالفكر التكنولوجي، الذي انصهر برغبة النحات بتحويل مفرداته ذات الهيئة الهندسية إلى خطاب بصري يحمل تعبيراً شكلياً يمكن الاحتفاظ به في الذاكرة، وكأن العمل كنايةً عن تكوين ميثولوجي رمزي (وعول) ينتمي بتداعياته الشكلية إلى عمق الماضي الحضاري تم معالجته برؤيا معاصرة، فيصبح المعنى الثاوي منبثقاً من كينونة زمنية تتعلق بمد حلقة من الاتصال بين الماضي بقيمته الرمزية وبين الحاضر بتوجهاته التقنية، وما يشكله ذلك من قفزة نوعية على مستوى البناء الفني. وفي مقاربة بنيوية تخترق ماهية الشكل يمكن رصد مفارقات جديدة لفائض المعنى بوصفه بنية ذهنية لا تدرك إلا من خلال استراتيجية تأويلية لإيحاء هيئة ظاهرية ومغيبة وغير مباشرة لصورة وجه بشري بملامحه المعروفة، فيتحول المعنى من كائنات حيوانية إلى فائضه المتمثل بالإنسان.

استناداً لذلك يمكن القول إن فائض المعنى في هذا العمل أنبثق من خلال مواصفات الخامة وإمكاناتها وخصوصيتها في التعبير، ومن ثم يصبح المعنى في هذا العمل تحديداً في حقيقته الفنية والجمالية جوهراً مادياً قائماً بذاته ويعرض نفسه في وجوده الخاص، لأنه يتحقق من خلال العلاقة الجدلية بين الأضداد التي تبرز الشيء وتؤكده وتكثف وجوده عندما يقترن بسماته المتضادة، وهو ما حصل عن طريق الجمع بين خامة صلدة وشكل ذي خطوط لينة من طبيعة مضادة في عمل فني واحد. لقد ظهر التشكيل النحتي بأسلوب التداخل بين أشكال متنوعة عكست تأثيرات بصرية وفكرية متنوعة، تمثل ذلك بقوة الجذب والشد الفراغي التي تجمع المفردات الثلاثة للعمل الفني، فاصبح الإيحاء لا يرتبط فقط بالقيمة البصرية لأثنان من المخلوقات الحيوانية والكرة، انما ارتبط ايضاً باتجاه الاشكال النحتية المتداخلة نحو الكرة ليضيف ذلك شحنة جديدة من الفيض المعنوي يمكن استقراؤها عن طريق التأويل والانفتاح على قراءات متعددة، وربما ما يعزز هذا الانفتاح الدلالي والتدفق المعنوي هو وجود الكرة المعدنية

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

كجزء مركزي في التكوين، إذ إن وجودها يجعل آنية التلقي تكون مهمة بتصور ذهني ينتقل من مسار الى آخر متواصل (فالكرة) كعلامة بصرية قادرة على توليد الدلالة بمنطق لغتها المرئية لأنها شكل انسيابي متدحرج ومتحرك من نقطة لأخرى، هذا التحرك الافتراضي للكرة يتبعه تحرك للفكر مما يعطي فائضاً للمعنى بجدلية توالي التمثلات، ومن ثم ننتقل من فكرة الى اخرى بموجب علاقات المشاركة والتضمين او التعارض التي تجمع بينهما، وهذا ما يجعل الخطاب البصري يغرينا بوجود حقيقي للأمور المعنوية المغرقة في التجريد.

أنموذج (4)

اسم الفنان: علاء الحمداني

الخامة: خشب ومرمر

القياسات: 26 × 20 سم

سنة الانجاز: 2017

يتكون العمل من جزئين معمولين بمادتين مختلفتين هما الخشب والمرمر الأبيض المعرق بألوان زاهية، إن التجريد في هذا العمل يشير إلى طريقة جديدة في النظر إلى الأشياء المحيطة بمجال الرؤية، وهذا يؤدي إلى استحداث تجارب وخبرات ثيمتها الأساسية هو العنصر العقلي الذي يستطيع فهم المعنى في مثل هكذا موضوعات من خلال تصورات ذهنية تتأرجح بين ثنايا تداعيات أفكار الحداثة، ليعلن الشكل التجريدي عن حياة مستقلة ذات واقع ملئ بالمعنى.

إن قدرة الذهن على تحليل وتخزين عدد كبير من التفاصيل المتنوعة والمختلفة بشكل آني محدودة جداً، لهذا يلجأ الفنان إلى التجريد كمحاولة لبناء أنظمة معقدة تستطيع أن تستوعب كل هذه الاختلافات والتناقضات، ومن ثم يتحول التجريد إلى مفهوم رمزي يعانق الاسطورة في جوهره، لأنه يخترق الزمان والمكان ويتحول إلى صيغة تشكيلية مناسبة للتعبير عن الحقائق المجهولة، فالمعنى لا يرتبط بحقيقة واضحة، بل هو أقرب إلى أن يكون حقيقة روحية وفكرية وذهنية مغيبة ترتبط بإمكان الامتداد بملكات الأدراك الحسي إلى أبعد مدى من أجل رؤية ما نحن عاجزون عن رؤيته، ومن ثم فهو يقوم بمخاطبة الحس والعقل، البصر والبصيرة، ولهذا فإن المتلقي يستخدم كل الوسائل المتاحة من إدراك وتذكر وتخيل وتفكير منطقي في بعض الأحيان من أجل كشف دلالات متنوعة بين ثنايا النص الفني، ومن هنا فإن فك أوصال التكوين يؤدي حتماً إلى كشف فائض المعنى، الذي أصبح هنا غير متعلق بالوجود الظاهري او التمثيلي، لأنه أبلغ من ذلك بل يكون مبنياً من خلال ثيمة داخلية لها علاقة بخامة الاشتغال وملحقاتها من فضاء وسطوح وخطوط ولون وملمس.... الخ، إذْ يمكننا استقراء المعنى المغيب عن طريق الجدل القائم بين بعض الثنائيات الوجودية كالظاهري والباطني، الحسي والعقلي، الذاتي والموضوعي، المادي والروحي.

فالمتلقي يؤول العمل الذي هو في حقيقته يمثل إعادة بناء بعد تحليل وتفكيك لينتج بذلك أفكاراً تنبثق من العالم الذاتي، ومن خلال انطباعات مكثفة عن الوجود تتحدد طبقاً للتواشج الحاصل بين قصدية

الإنتاج ومزاج المتلقي وخبرته الثقافية في النفاذ إلى جوهر الشكل وكسر الحدود التي تفصله عن عملية الفهم، وهذا يعني الانفتاح على خيارات متعددة بالقراءة ترتبط بشكل أو آخر ببنية التكوين، ومنها الطاقة الدرامية للخطوط الافقية والرأسية التي يمكن رصد حيويتها بين الليونة والصلابة واتجاهاتها وترتيبها وفق تنظيم معين يمنح الشكل التجريدي إيحاءات ذاتية بكونه تمثيل مبطن وغير مباشر لرأسيين انسانيين (بورتريت) وهما يتجهان بملامحهما نحو الخارج وليس الانغلاق على مركز العمل، ليكون ذلك بمثابة إشارة دالة على الاختلاف والتعارض بين الجزئين على الرغم من التقارب المكاني بينهما، وما عزز هذه الدلالة هو اختلاف الخامتين المستخدمتين (الخشب والمرمر) ليتمظهر المعنى عبر التباين والتآلف وبين الفاتح والداكن. وإذا كان افتراضنا صحيحاً حول هوية الشكل التجريدي للعمل بوصفه جزئين متناغمين لرأسيين فنحن نقترب شيئاً فشيئاً إلى جوهر الصورة، لكننا لا نستطيع الاكتفاء بذلك لان نظرية فائض المعنى أبلغ من ذلك، إذ إن المتلقي النموذجي بوصفه صانع المعنى يحاول الانتقال ذهنياً بالدائرة التأويلية، وعن طريق فلسفة التداعي، من الكلي إلى الجزئي ومن الخاص إلى الأكثر خصوصية لأن القيمة التعبيرية والجمالية تفرض عليه ذلك، واستناداً لذلك فإن قسمات الشكل وإيحاءات خطوطه وسطوحه لا زالت تدلنا على معاني أكثر خصوصية وقدرة على تحريك فضاءات الخيال التأملي والانتقال بها من نسق إلى آخر، لذلك فأن المتلقي يستطيع تحديد هوية هذين الرأسيين، لأن المعنى وفائضه يحاول دائماً أن يعقلن الشكل الفني وينتقل من تصور إلى آخر، ومن هذا المنطق يمكن تأويل الرأس الأول المصنوع من الخشب بوصفه تجسيداً لشكل رأس مهرج ولكن بتمثيل نحتي مجرد يعتمد على الطاقة الحيوية للخامة ولونها الموحد وذلك من خلال اتجاه وحركة الخطوط في ملامح الوجه التي تقود إلى مثل هكذا افتراض، وبما يختلف مع الذاكرة البصرية المخزونة عبر القنوات الحسية لمثل هذا الموضوع الذي يتجسد عبر الخطابات البصرية الفنية المتنوعة الأخرى كاللوحة والفلم السينمائي، وبما إن المهرج يرتبط في النص القصصي والأدبي بالملك والقصر، فهذا يعني إن الرأس المرمري يمثل رأس ملك خصوصاً إن البنية الشكلية للجزء العلوي توحي إلى ما يشبه التاج، وما يعزز هذه الفرضية التأويلية هو بنية المعنى المضمر المتدفق من خلال التناقض بين لوني جزأي العمل بين الداكن والفاتح، وبين الحجمين العالي والواطئ، التي تمنحنا شفرة علاماتية ذات دلالة مغيبة بوجود السيد الملك والتابع الخادم، فتكون هذه العوامل الشكلية مجتمعة سبيلاً لإكساب المتلقي أفقاً جديد يؤهله لتقبل ضبابية التجريد في العمل وتوليد فائض المعنى الذي هو الهدف والغاية الأسمى في تجلي القيمة الجمالية والتعبيرية للعمل الفني.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

أنموذج (5)

اسم الفنان: منذر علي

الخامة: خشب

القياسات: 28 × 11 سم

سنة الانجاز: 2017

يجسد العمل مجموعة اشكال بشرية بارتفاعات متنوعة، واقفة بحركة تقابل مثيرة فنياً، ومعالجة بميكانزيم الاختزال والتجريد الشكلي، لكنها على الرغم من ذلك ظلت ممثلة للصورة الإنسانية بهيئتها العمومية مما حدا بالشكل الفني العام أن يقترب نحو المفهوم الذي يغلب الذات الفنية على الموضوع المُمثل. إن هذه المفردات البشرية على مستوى الشكل تبدو وكأنها مغلقة وبسيطة، ولكننا عندما نغوص على مستوى البنية نجدها كنصوص فنية ماثلة تصب فائضاً من المعنى الى تأويلات تتناص مع نصوص معرفية اخرى، فالأشكال البشرية كما نرى مكثفة بأعدادها وأحجامها لا تحيل إلى نفسها وإنما تحيل إلى دلالات أخرى تتجاوز المعنى البسيط إلى معنى مختلف أكثر عمقاً وموسوعية، وهذا ما تم من خلال استثمار المخزون الرمزي والعلاماتي وتجربة الصورة داخل الوجود الفني والذاكرة الوجودية، الذي وفر لنا فائضاً في المعنى وخزاناً من الدلالات ومنجماً من المقاصد والغايات تتطلب منا البحث والتفسير بحثاً عن ما هو مضمر وخفي في ذهن الفنان الذي يحاول بثه من خلال بنية النتاج النحتي، فالعمل للوهلة الأولى يبدو غامضاً بغاياته الشكلية ومخرجاته الموضوعية مما خلق إيهاماً في معناه الحقيقي وهو ما ساعد بدوره على تنشيط قدرات المتلقي من أجل إعادة خلق العالم وإنتاج فائضاً في المعنى عن طريق لعبة التأويل، لهذا فإن عملية القراءة تتطلب ملامسة النص من الداخل لمعرفة الخارج الذي بدوره يؤدي إلى معرفة الانفعال الذاتي للفنان في مقابل الموضوع ومعرفة قصديته التي تؤدي حتماً إلى معرفة وظيفة المعنى. إن اشكال المشخصات البشرية تبدو مترابطة ومتلاحمة فيما بينها لتؤدي وظيفة افتراضية منطقية، ومن هنا تظهر عملية التشويق والرغبة في معرفة ما وراء العمل وما تخفيه هذه المجموعة البشرية من أسرار مدهشة تتضح من خلال ما يتوارد إلى الذهن لحظة التلقي من علامات استفهام تثار كنتيجة لمحاولة فهم الخطاب البصري والوصول إلى المعنى الجذري الذي يظل يدور في فلك عوالم انسانية غاية في التعقيد، عوالم متشابكة يتقاطع فيها النفسي مع الاجتماعي بالثقافي.

لقد كان للسمات التكوينية للعمل دوراً كبيراً أستثمرها النحات كمحرك أساس في تدعيم نظرية فائض المعنى، كان من أهمها التكرار لمفردة الإنسان بوصفها إحدى علامات الجمال ومصدراً فكرياً دال على المبالغة والتوكيد، فالتكرار هو ظاهرة تنظيم الكون والوجود والطبيعة قبل أن تكون ظاهرة في الفنون البصرية، وقد جاء التكرار في هذا العمل ممزوجا بالتقابل الشكلي والانغلاق بين أشكال الشخوص مما جعلها تتمتع بشفرة دلالية غاية في الإيهام كونها ترتكن إلى منظور فكري مغاير يحمل أذهاننا الى ما هو أبعد من الصيغة الشكلية للعمل، كما إن التقابل والانغلاق بين المفردات البشرية هو في حقيقته يولد

نوع من الحوار الخفي والمتكاثر بتزايد عدد الشخوص في العمل، ومن جانب آخر فإن هذه المجموعة الإنسانية قد خضعت للنظام الهرمي في تكوينها الأمر الذي أدى إلى أضفاء قيمة تعبيرية وجمالية مغايرة من خلال الثبات بمرجعية الجبال الراسخة، فالهرم هو أعظم ما بناه البشر إلى يومنا هذا، وهو يمثل رمز السلطة، وترسيخ كل مكونات المشهد في خدمة بقاء رأس الهرم على القمة، التي تُعد الأسمى والأعلى ونقطة اجتذاب العين، فهذا الارتفاع المتدرج للشخوص المنحوته يدل على أسباب العلو والرفعة، وهذا يعني إن التكوين الهرمي قد أفاد تدفق المعنى في تصوير التجمع البشري الممثل من خلال إظهار الشخصية الهامة من بينها وجعلها أكثر ارتفاعاً، اذاً فنحن ليس أمام تجمع بشري فقط وإنما أمام حدث درامي مركب يسجل تجمهراً بشرياً بمستويات طبقية متعددة في المجتمع بين الأدنى والأعلى منزلة. ولكن الخطاب الفكري لا يتوقف عند هذه النقطة على الرغم من اهميتها، بل إن الموضوع يتركز بحجمه ويتحدد رويداً رويداً ليصل إلى مضمون أصغر حجما وأكثر قدرة على الإبلاغ وانسياب المعنى، فالموضوع هو وسيلة لتمرير المضمون الذي يمثل الغاية الأسمى والاكثر تعبيراً وثراءً في تدفق فائض المعنى، وهذا ما نرصده في المفردة الإنسانية الأصغر حجما في أقصى زاوية العمل التي تتوجه بحركة رأسها نحو الخارج على العكس تماماً من بقية المفردات التشخيصية التي تتوجه نحو الداخل، فهذه الحركة المفاجئة والمغايرة لبنية التكوين هي مدعاة لبث دلالات أخرى لأغراض الصيغة البلاغية، إذ إن الحس التخيلي لدى المتلقي مرهون بحيوية الشكل، فتبعث هذه المفردة الإنسانية فكرة التميز من خلال شفرة دلالية مثقلة بالمعنى توفق بين إشباع غريزة تحديد المعنى من جهة وبين إشباع ملكات الفنان الذاتية من جهة أخرى، وتستند إلى معضلة ثقافية تأخذ مضامينها من البيئة الفكرية والاجتماعية، نستطيع تحديدها عن طريق البنيات الرئيسة التي سبق ذكرها كعدد الأشخاص المتزايد وحركة المواجهة والتقابل فيما بينهم وتنوع حجومهم، إضافة إلى الشكل الإنساني الأصغر حجما في أقصى أسفل التكوين الذي ينفرد بحركة رأسه باتجاه معاكس للبنية الكلية، وهذا ما يدفعنا إلى محاولة الرجوع بالصورة الذهنية والتخيلية إلى مرجعيات ذات منحى اجتماعي سلبي يعيشه الفنان والمتلقي على حد سواء، متمثلة بالقهر السياسي الذي أمتد ليشمل رقعة واسعة من نشاطاتنا الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، فالمستودع الرمزي للعمل يحفز وعينا لرفض التصريح ويميل إلى التشفير الدلالي بوصفه سلاح خفي وفعال للصراع مع السلطة، وهو في الوقت نفسه بوابة للهروب من النقد والمساءلة، فالفائض في المعنى قد أنبنى على أساس المفردة الإنسانية الأصغر حجماً في أقصى التكوين التي سارت بحركة وجهها وفكرها لتخالف بقية أشخاص المجموعة ليتحقق المعنى الجوهري للصراع السياسي الذي نعيشه اليوم الذي جاء هنا بلغة الفن والجمال الصامتة، لذا فهو مضمون نقدي بغاية التغيير والإصلاح ويعبر عن حقيقة مهمة بمعادلتها غير المتوازنة.

نتائج البحث:

1- يرتبط فائض المعنى بالتجسيد الخيالي لبنية الشكل، وهذا ما يحدث عندما يغادر العمل النحتي المحاكاة الواقعية ليرتكز على أساليب جديدة كالتجريد والاختزال، واستثمار مفهوم الجزئي والكلي في مظهرية الشكل الفني.

2- يتحقق فائض المعنى من خلال الحوار وانتقال التصور الذهني بين الذات التي ترتبط بالمناخات الثقافية والاجتماعية بالنسبة للمنتج للعمل الفني والمتلقي على حد سواء من جانب وبين الموضوع المرتبط بالواقع الموجود في محيط الرؤية من جانب آخر.

3- يتجسد فائض المعنى في خصوصية النحت العراقي عن طريق المزاوجة بين الشكل الفني المعاصر بأساليبه وتقنياته وخاماته وبين المرجعيات الحضارية والتاريخية، وبما يعزز من الجانب التعبيري والجمالي بلغة الزمن.

4- يزداد تدفق فائض المعنى كلما زادت القيمة الغرائبية للنتاج النحتي المتحققة في ذهن المتلقي على مستوى الشكل والمضمون الفني.

5- يرتبط فائض المعنى بتعدد قراءات المعنى الناجم عن تعدد المتلقين واختلاف الخصوصية الفكرية والثقافية والبيئية بينهم.

6- إن فائض المعنى لا يتعلق بالوجود الظاهري أو التمثيلي بل يكون مبنياً من خلال ثيمة داخلية لها علاقة بخامة الاشتغال وملحقاتها من فضاء وسطوح وخطوط ولون وملمس، التي تؤدي إلى استقراء المعنى عن طريق بعض الثنائيات كالظاهري والباطني، الحسي والعقلي، الذاتي والموضوعي.

7- إن استثمار المخزون الرمزي والعلاماتي وتجربة الصورة داخل الوجود الفني والذاكرة الوجودية من قبل المتلقي يؤدي الى خزين من الدلالات ومنجم من المقاصد والغايات الفنية تتطلب منا البحث والتفسير الذي يوفر لنا فائضاً من المعنى.

8- يُعد الموضوع وسيلة لتمرير المضمون الذي يمثل الغاية الأسمى والأكثر تعبيراً وثراءً وخصوصية في تدفق فائض المعنى.

المصادر:

- ابراهيم انيس(واخرون):المعجم الوسيط، ج(2)، تركيا دار الدعوة، 1989.
- ابن منظور: لسان العرب، المجلد(6)، القاهرة، دار الحديث، 2003.
- احمد جمعة زبون: التصورات المنطقية في الفنون التشكيلية المعاصرة، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد 2005.
- احمد يوسف: السيمائيات الواصفة، ط(1)، الجزائر، منشورات الاختلاف، 2005.
- بلاسم محمد جسام: التحليل السيمائي لفن الرسم، اطروحة دكتوراه(غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة .
- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج(2)، ايران، منشورات ذوي القربى، 1995.
- راي. وليم: المعنى الادبي، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، وزارة الثقافة والاعلام، دار المأمون 1987.
- ستولنيتز. جيروم: النقد الفني- دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، 1974.
- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ط(1)، مكتبة لبنان ناشرون، القاهرة، 1966.

نجم عبد حيدر: المثال والمثالية فلسفة في فن، المجلة القطرية للفنون، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العدد(1)، 2009.

- محمد عبد الحسين يوسف: مفهوم الاستعارة في النحت المعاصر، مجلة الاكاديمي، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد، العدد (70)، 2014
- ندى عايد يوسف: مرجعيات الشكل في تشكيل ما بعد الحداثة، رسالة ماجستير(غير منشورة)، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة.
- نوبلر. ناثان: حوار الرؤيا- مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية، ترجمة فخري خليل، دار المأمون، بغداد 1987.
- هشام معافه: التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، ط(1)، منشورات الاختلاف،الجزائر، 2010.

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018

Meaning Surplus in Contemporary Iraqi Sculpture

Dr. mohammed abdul hussein yousif ……University of Baghdad
Al-academy Journal ……. Issue 90 - year 2018
Date of acceptance: 26/6/2018 **Date of publication: 16/12/2018**

Abstract

The current research is concerned with the study of the meaning and its essence in contemporary sculpture by addressing the problem of the modes of its flow and multiplicity of its implications and the flow of its surplus due to the transformations of the artistic form and the variety of its methods in addition to the accompanying new and different strategies in circulation and the aesthetic reception. In order to achieve this task, models of the contemporary Iraqi sculpture, which are compatible in their forms and raw materials with the concept of the studied phenomenon, have been used. Therefore the topics of the research have been divided into four axes. The first axis included an introduction to the subject which implicitly contained the problem of the research, its importance and purpose represented by highlighting the position of meaning surplus and mechanisms to achieve that in contemporary Iraqi sculpture. The second axis included the theoretical framework, which touched on the review of the concept of meaning and methods of its formation in addition to the most important intellectual references affecting the artistic process. The third axis focused on the applied procedures represented by the ways of determining the research community, sample model, methodology and the tool used in the analysis of the samples. The fourth and final axis shows the results of the study and the most important of which is that the meaning surplus is related to the imaginary embodiment of the structure of the form, and this is what happens when the sculptural work leaves realism simulation to depend on new methods such as abstraction and reduction, and investing the concept of micro and macro in the appearance of the sculptural output.

Key words: (Contemporary, Iraqi Sculpture).

التَّشْكِيْلُ النَّحْـتِيُّ في الألفيـــةِ الثالثـــةِ الأساليبِ والاتجاهاتِ (دراسةٌ تحليليـــة)

حسنين صادق عايد علي ..... جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ قبول النشر: 2018/9/6 تاريخ النشر :2018/12/16

ملخص البحث:

شمل موضوع البحث دراسة التشكيل النحتي في الالفية الثالثة الاساليب والاتجاهات، وذلك من خلال الاخذ بأهم نتائج النحت في الالفية الثالثة، فجاءت مشكلة البحث بالبحث عن التشكيل النحتي الجديد فيما يشكله من اهمية اجتماعية وانسانية، وما هي العوامل المهمة في تشكيل بنية النحت المعاصر، وما هي الية اظهار وإخراج التشكيل الجديد، فالبحث تطلب الدراسة على أهم ما يمثله (التشكيل النحتي في الألفية الثالثة الأساليب والاتجاهات) إما اهمية البحث. تعتمد على اهمية التشكيل النحتي بعد القرن العشرين وما يمثل الشكل من اهمية في الخطاب الفكري في الألفية الثالثة من تنوع وتشكيل. اما هدف البحث، الكشف عن التشكيل النحتي في الالفية الثالثة. وقد يتحدد البحث الحالي بدراسة الاعمال النحتية المنجزة من كافة الخامات الحديثة مابعد القرن العشرين اي ما بين (2000–2018) في اوربا وأمريكا.كما شمل البحث تحديد المصطلحات الواردة فيه، وقد احتوى على مبحثين، الاول الفكر والمرجع في التشكيل النحتي المعاصر، اما المبحث الثاني فشمل التشكيل النحتي المعاصر الاساليب والاتجاهات، الذي تناول استعراض اهم المناهج الفكرية والفلسفية والشكلية واهم اتجاهات النحت ما بعد الحداثة التي كانت سبب رئيسي في التشكيل الجديد، وتم ختام هذا الفصل بأهم ما أسفر عنه من مؤشرات يمكن الاستفادة منها في اجراءات البحث. اما الاطارالمنهجي شمل اجراءات البحث من مجتمع البحث ومنهجه ونماذجه ومبررات اختيار (4) نماذج للعينات، وتم اختيارها وفق مسوغات تمثيلها لمجتمع البحث وحدودة الزمانية والتي عن طريقها يتم الوصول لهدف البحث بعد تحليلها وصولا الى اهم ماتوصل اليه الباحث من النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.ثم نتائج البحث ومناقشتها ومن بينها :

جاءت الإعمال في الألفية الثالثة ببنية نحتية ونزعة ذاتية تحيل بناء الشكل والأسلوب إلى معيار وقيمة جمالية حرة وشخصية تعبر عن التصورات الخيالية للروح من خلال الحرية في التعبير، كما في جميع النماذج. اتصفت اعمال النحاتين بالالفية الثالثة بتنوع الاشكال والأساليب والتقنيات وطرائق العرض من خلال تعاملهم مع انواع وإشكال الخامات النحتية الجديدة التي جاءت بعد رفضهم الخامات التقليدية في النحت، واضعين لأنفسهم فننا خاصاً بهم نابعا من وحي ذاتهم وتجاربهم الشخصية كما في جميع النماذج

الكلمات المفتاحية: (تشكيل نحتي، الفية ثالثة، أساليب)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المقدمة:

طالما اثار النحت في فنون الحداثة وما بعد الحداثة جدل واسع في بنية الفكر الفني بالقرن العشرين، من حيث تكوين الشكل واعتماد العناصر الفنية، والأسس الفكرية الحديثة التي اعتمدت في تشكيله. بل ان النحت كان عنصرا اساسي من عناصر التشكيل الفني . فاختلف التشكيل النحتي في تكوين الشكل واعتماد الخامة واللون والمفهوم. كل ذلك جاء بمخاضات وصراعات مستمرة اجتماعية فكرية سياسة تاريخية ..الخ، حتى يومنا هذا على مدار اكثر من قرن من الزمن. لذلك ارتئ الباحث في البحث عن التشكيل النحتي في فترة مابعد القرن العشرين وما يشكله من اهمية كبرى في تطور وتغير واستخدام خامات والية اظهار وطرائق العرض والى يومنا هذا، فأخذا الباحث في تسليط دراسة تخص الفترة المهمة مابعد القرن العشرين والى يومنا هذا عن (التشكيل النحتي في الالفية الثالثة الأساليب والاتجاهات) الغير وأضحة المعالم.

وتعتمد اهمية البحث على اهمية التشكيل النحتي بعد القرن العشرين وما يمثل الشكل من اهمية في الخطاب الفكري في الالفية الثالثة من تنوع وتشكيل. ويهدف البحث في الكشف عن التشكيل النحتي في الالفية الثالثة. ويتحدد البحث الحالي بدراسة الاعمال النحتية المنجزة من كافة الخامات الحديثة ما بعد القرن العشرين اي مابين (2000 . 2018) في اوربا وأمريكا.

تحديد مصطلحات البحث :

التشكيل : (Aduction)

التعريف اللغوي : التشكيل : " 1. منطقيا. استنباط مباشر (نادر). 2.عملٌ تعملة علّة فاعلة وتؤدي بموجبه الى ظهور شكل محدّد في المادة المعمولة.كان الرأي المشترك أن الأشكال إنما كانت تُستفاد من قوَّة المادة،وهذا مايسمى التشكيل"(لالاند،2008،ص323). "ش ك ل:الشَّكْل بالَفتْح المِثْل والَجْمع أَشْكال وشُكُول يقال هذا أَشْكَلُ بكذا أي أَشبَهُ.وقولُه تعالى"قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَى شَاكِلَتِهِ"أي على جَدِلَيتِه وطَرِيقة وجِهته.والِشِّكَال العِقَال والَجْمع شُكُلُ"(الرَّازي،1981،ص344).

التعريف الاصطلاحي :

التشكيل : "تنصب اهتمامات نظرية الشكل Gestaltung في الأساس، على الطرق التي تقود إلى تكون الشكل وادراكه، إنها نظرية عن الشكل أساسا، ولكنها تركز على الطرق التي تؤدي إلى الشكل، اي تهتم بعملية التشكيل ، كما يتضح من تركيب الكلمة نفسها، ولكن مصطلح "نظرية الشكل"لايظهر مدى الاهتمام ببحث الطرق التي تؤدي إلى تكون الشكل، أي عملية التشكيل نفسها، وإذا كان مصطلح نظرية التشكيل لا يزال بعيدا عن الاعتياد، إلا انه يؤكد على عملية التشكل نفسها، أي على الحركة نحو الشكل، وهو لذلك المصطلح الأفضل من وجهة نظرنا" (كلي،2003،ص61).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

التعريف الاجرائي : التشكيل : هو مجموعة الاشكال والعناصر التي تشكلت في شكل ومنظومة خطاب واحدة، وتحت عنوان تنوع الفكرة والاتجاه والأسلوب والخامة في فترة زمنية محددة.

الإطار النظري - المبحث الأول - الفكر والمرجع في التشكيل النحتي المعاصر.

شكل الفكر والمرجع أهمية كبيرة في الفكر الإنساني، واعتبر هو المصدر الملهم للأفكار والأساليب والتقنيات وحتى في الأمور الحياتية الحديثة، التي اعتمدت مبادئه وبنت ألأفكار الاجتماعية المعاصرة. فـ تختلف المراجع من حيث انتماءاتها الفكرية والفلسفية او السسيولوجية او السايكلوجية او المثيلوجية او المعتقد الديني، كل هذه المراجع كانت حاضرة وضاغطة ومتدفقة للأفكار في بنية المجتمعات، بمختلف مراحل العصور التاريخية، وفي عالمنا المعاصر كان لها تأثير ومؤثر في جسد بنية المجتمع. من الممكن ان يكون تأثير المرجع والفكر على الفرد والمجتمع في تحديد سلوكياتهم وأفعالهم بضواغطه الفكرية المتنوعة، وفي نفس الوقت هذه الافكار سيطرت وحكمت في المجتمع مما ادى الى تكرار وتدفق مفاهيم وأفكار ذلك المرجع، بحكم الية بنائه المعرفي وموضوعياته، وحكم الزمان والمكان لذلك المرجع ومدى تدفقه للأفكار والمفاهيم العلمية والمعرفية ،او ما يجري تداوله وانتشاره من خطاب فكري مؤثر ومتأثر، ولان الفن التشكيلي احد اهم عناصر الفن المعاصر، يكون هذا الفن من ضمن نتاج جسد المجتمع ويعلن صبغته واتجاهه وانتمائه لذلك المرجع ولبيئته (الانسانية والطبيعة). فلذلك كان الفن من ضمن الامور التي تكونت لها افكار ومفاهيم خاصة ومرجعيات ايضا في بنية التكوين الشكلي والمفهومي على مر العصور المختلفة، ولكن جابهه افكار ومفاهيم فكان لابد له ان يتبناها او تتبناه وتكّون مصدر الهامه واسلوبه وتقنيته التي اعتمد عليها. فاخذ الفن صبغة ولون تلك المرجعية، وفق رؤيته ورسالته ووظيفته، فكان الفكر المثالي ممتد في مثلثه الذهبي (سقراط افلاطون وارسطو) وكل منهم يرى ان فكرة الجمال ترتبط بالمثل والمثل العليا، وهناك تحولات في رؤى كل واحد منهم وضمن الاتجاه الواحد في الفكر الفلسفي والجمالي له.

فقد اكد سقراط ان الفن الجميل يتحقق عندما يكون نافعا ومفيداً للمجتمع وقد عد سقراط الفن تقليد للطبيعة ومحاكاتها، وان الموضوع الاساس الذي يجب على الفنان اعادة تجسيده هو الانسان الرائع روحا وجسداً، مما جعل سقراط من خصوم الجمال الشكلي ومن انصار الجمال الروحي والباطني وجمال النفس الفاضلة (ينظر:عبده،1999،ص51-52). يؤدي الفكر دورا حيويا في بناء العمل الفني الابداعي بشكل عام، اذا تنطلق المفاهيم والرؤى والتصورات والأفكار لتترجم الى نتاجات ابداعية يقودها هذا الفكر او ذلك في عموم حركة الابداع.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

فالفكر يعد القاعدة الاساسية التي ينطلق منه النتاج المعبر عن تلك الفكرة وخواصها بذلك الفكر، فالفن ارتباطه منذ العصور الغابرة في حركة فكر المجتمع الذي ينتج فيه ليعبر عنه ويوثقه على وفق صياغات ابداعية معينه، اعتمدها الانسان في كل بناء ونتاج فكري ومعرفي، فالفكر ظاهرة من ظواهر الحضارة الانسانية نجده على نحو واضح في كل اشكال نتاج الحضارة المادية التي تتشكل من خلال مادة وهيئة نظم فكرية، فتكون لنا نظم معرفية اشكال وظيفية تتحرك نحو تكوين تفاعلي في مادة اظهارها،وفي النهاية بناء جديد يأخذ المادة من الية اظهارها، حيث نجد الفكر الحضاري منذ مراحل تبلوره الاولى بتفاعلاته المؤثرة نجدة في الفنون، يحمل طابع التجدد وبناء العلاقات الجمالية ذات التشابه البيئوي، حتى اننا لم نتصور فنا لا يرتبط بمعناه او وظيفته الى ان جاءت فنون الحداثة وكأنها جاءت منفعلة في بعضها ضد المفهوم والمعنى والوظيفة في الفن، تنوعت الاشكال النحتية حيث ظهرت لنا طرق توظيف الافكار والمرجع في اضافات شكلية تمظهرت على نحو جوهري في الاداء الوظيفي ، فيها من الطابع الفكري المميز تمثل الفن الخالص ذات مرجعيات وسمات جمالية فاخفى ثراء الفكر دلالات على نظام الشكل في النحت المعاصر اذ لا يعد الفن مجرد اداء او ظيفية فقط وانما جماليا ايضاً.

وذلك تحقق من خلال رفضه للواقع ورجوعه لعالم الذهن خاصة في تصوير المثل العليا لان وجودنا لايمكن ان يكون مقرون بالمعرفة الحسية. وهو بذلك يكون متوافقا مع انفتاح الفكر الذهني ،غير ان هذا الراي في الفكر المثالي ناقض ذلك جملة وتفصيلٌ لانه يعتقد ان الحواس عالم غير حقيقي زائل وزائف، ولكن لا يمكن انكاره والباحث على الرغم من اتفاقة مع المفكر ارسطو وبذلك ينظر لها بالعقل **"ان الجدل في فكر ارسطو نحو العقل ونحو مساحات التجريد الذهني هو محل الشاهد، لان دعوى اشتغال الفكر في مساحة المجردات دعوى قديمة وليست الافكار الحديثة المؤسس الاول لها، وانما كان لها الفضل في انفتاح التجريد العقلي حتى وان كان غير خاضع للمنطق او المعيار الواقعي"(الجندي،ص51-52).** وهذا الراي كما نراه يتجسد عند الثلاثي الذهبي (سقراط وافلاطون وارسطو). اما فلاسفة القرون الوسطى كانت لهم افكار ورؤية محدثة على وفق العصر الحديث كلهم يشتغلون بساحات الذهن كما عند ثلاثي الفلسفة (كانت وهيكل وباشلار).

كما اعتبر كانت العقل هو المستلم والمرسل للصورة او الاشارة او الدلالة، ولكن الخيال له الدور الكبير في معرفتها فبدون الخيال لا يمكن للحواس ان ترى

الحقيقة، وان كان مايصدر من الوان وخطوط واشكال هو اساس الخيال او اللاشعور الذي به حقا يجد الفنان حريته، يعتقد (هيغل) :ان كل مافي الوجود من ظواهر طبيعية او مادية او نظم انسانية او فكرية انما هي مظهر من مظاهر الروح المطلق وقانون هذه الظواهر هو الجدل وغاية الروح المطلق دائما وعي ذاتها ووسيلتها. في بلوغ هذا الوعي ثلاث وسائل اولهم الفن وثانيهم الدين وثالثهم الفلسفة (عبد حيدر،2001،ص23). وكذلك يعتبر (هيغل) ان الفن قضية كبرى تتحقق في الصورة الذهنية من خلال التأمل والاستنتاج والتحليل لرموز واشكال المحيط به.

فالفن عملية خيالية متسلسلة من الرموز والأشكال وهو فن متقدم واعلى مرحله للفن، هو الابداع الذي يتدخل في كشف الجدل من خلال العمل الفني (ابراهيم،1976،ص190). وتكون اساس هذه الجدلية هو خطابها الفكري مابين الاداء والموضوع حيث ان للافكار حقائق تتطور وتتجسد في بنية المعارف حيث ان لحقيقة الفكرة تجسد في الفكر**"الحقيقة والفكر شيء واحد، والمعرفة ليست بالعلاقة بين الفكر وموضوع مستقل عن الفكر بل هي الفكر في ذاته في ادراكه لذاته"(كروتشة،1964،ص7).** حيث ان الافكار والمفاهيم تكون ضمن دائرة المعرفة والانتماء والمتغير والمتحول في الحقائق الوجودية وارتباطا بالزمن وحركته والمكان وتحولاته فالتغير والتحول مربوط بمنظومة فكرية شمولية في العقل المتأمل **"ان فكرة التغير معناها ان وجهاً يسمى الصورة يتلو وجها اخر يسمى الصورة السابقة ونحن في الحركة نميز عدة اوجه متتالية احدهم متقدم والأخر متأخر او لاحق، فن الزمان اذا طبقنا عليه هذا التميز يحتوي على متقدم ومتأخر بالحركة لأنه يمثل تتاليا بين اوجه متعددة في التغير"(ديورانت،2014،ص112).** وهذا الشيء نلاحظه في الافكار الفلسفية الحديثة والمفاهيم النقدية التي اسست الارضية الصلبة للحداثة وما بعد الحداثة وكانت مركز ومنطلق مشع للأفكار الحديثة التحررية على وفق منهج التطور والتحول بوظيفة العقل وازدواجية اشتغاله في عّد العقل والمادة اساس تكوين الرؤيا الفنية. وعلى ذلك فالعقل على وفق رؤية معينة يخضع للتحول والتطور بوظيفة مزدوجة تتغلب على الذات وتتجاوزها، وفي الوقت نفسه تحافظ عليها. وعلى ضوء ذلك يلزم الاشادة بماهَية الافكار في الفن على وفق الرؤية المعرفية لمرجعياتها المتصورة والمتحولة والمتنوعة عبر معطياتها ادراكها ومعرفه ان العلم لم يعطي ابداً على وجه مغاير للشخص او الجماعة من الاشخاص، وكما لم يمثل نسبة ذاتيه مرتبطة بتجربة تتبدل كل مرة، وبمعنى اخر ان الذاتية تخضع لخصوصية الفرد في الاستجابة لهذه الاحاسيس ومن مطابقتها بحقيقتها الموضوعية وهذا مايعكس حول تاريخ الافكار بين المثالية والمادية، حيث

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ان للعلم وتطوراته المعرفية واكتشافاته الفسلجية تغير كَثير من المفاهيم الوجودية التي ارتبطت بالإنسان وعدته اساس محور الوجود حيث اعتبر الانسان صورة المادة في الطبيعة. **"اي ان الطبيعة والتاريخ والفكرة، هو نتاج تطور لا ينتهي، وانه في حركة دائمة، وفي تغير وتحول ابديين"(ستالين،ص10).** حيث اكد الماديون على ان جوهر الانسان وماهيته هو العقل ومادة انتاجه وما يخرج عن العقل فهو غير حقيقي وكاذب وزائف ،وان للنظرية العامة للفكر المادي الديالتيكي اسلوبها في النظر لحوادث الطبيعة او طريقتها في البحث والمعرفة الديالتيكية، وان تعليلها بحوادث الطبيعة وتصورها بهذه الحوادث اي نظريتها المادية، والأسس الفلسفية المادية اكدت على تحول وتطور المجتمعات البشرية بمختلف نواحي الحياة السياسية الاقتصادية الاجتماعية الثقافية الفنية، في اعتقاد الماديين وبنظرتهم الفلسفية ان العلم والفن مادي بطبيعته متحول ومتغير وقد يخضع للتطور وهذا ما اكد عليه (دارون) في كتابه اصل الانواع **"ان العلم في طبيعته مادي، وان حوادث العالم المتعددة هي ظواهر مختلفة للمادة المتحركة .وان العلاقات المتبادلة بين الحوادث وتكيف بعضها بعضا بصورة متبادلة كما تقدرها في الطريقة الديالتيكية هي قوانين ضرورية لتطور المادة المتحركة، وان العالم يتطور تباعا لقوانين حركة المادة"(ستالين،ص42).** فضلا عن تطور المجتمع وتحوله من حال الى حال بفعل العلم والمعرفة التي تجري بصورة اسرع بكثير من تطور الفلسفات او الافكار التي تصب في بواطن كتبها حيث اعتبر الانسان هو القوة في مصارعة المحيط من اجل ان ينتج وسائل متطورة تصب في مصلحته، وترتبط برؤية تقدمية في المجتمع بتحول الانسان الى منتج وفاعل في حركة المجتمع متخذ من حركة المجتمع والفن **"وسيلة للمنفعة الاجتماعية ،مستعينة في الآن ذاته من نظرتي المحاكاة والتعبيرية كشريكين غير منفصلين عنها"(ميد،1969،ص372).** اما مرجعيات الفكر الوجودي التي اكدت على ان الانسان هو الذي يوجد اولا ومن ثم تتحدد ماهيته وأفكاره ،والإنسان هو الذي يمنح الوجود للعالم، وهو اصل الموجودات ولا يتحقق وجود العالم الا بوجود الانسان من حيث هو المنظم لكل الاشياء ولجميع الموجودات، وتعتبر انعكاس له ولحضوره في ان يكون الواقع الانساني مسؤول عن وجوده وان يفهَمِها فهّماً طبيعياً، ولان الفن والجمال كرؤية منبثقة عن الوجود، حيث تتفاعل الاراء عبر انعكاسية الوجود الانساني كذات من المدركات المنطقية والصورية التي تتشابه ،وتنعكس بفعل مؤسسات الوجود وفعل الابداع حصيلة الوجود يتحقق عبر الوجود ،او يمكن ان يكون واقعيا على نظام البرجماتية او واعي صراعات الانسان على نظام المادية الديالتيكية او حتى استسلام الانسان الى ربات الابداع على نظام المثالية الافلاطونية، فان وظيفة الفن تتبدل

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وتتطور تبعا للانسان ذاته المشعه للأفكار والوظائف على وفق الضرورة الاجتماعية والاقتصادية في العالم المحيط بالانسان فهكذا فان"**ما يعرض بالعمل الفني هو الفرد في نفسه وهو يمارس تحرره بكل ذاتية وتحررية من الانظمة والمقاييس والمعايير التي حددت الاصيل والجيد والمطلق"(مجاهد،1986،ص49).** اي ان الابداع الفني في الفن يتم من خلال تحرر الانسان في ذاته من اي قيود او عوامل او ضغوط تؤثر على عمله، وان مهمة الفن تجاوز ماهو تقليدي ومتفق علية، فانطلق العقل نحو الخيال والتفكر ورفض كل ماهو واقعي ونزعة نحو حرية العقل لتكوين الصور الخيالية في ذهن واعي ممزوج بواقع تحولاته وتركيباته المعرفية والعلمية، بل احيان كثيرة تدعوه الافكار الى التحرر المطلق من اي عوالق وجودية في فكر ومخيلة الفنان، لتجعل منه خيال ومنتج لفعل العقل المتحرر كما هو الانسان البدائي على وفق تكوين رؤيته الفنية وبناء مخيلته التأملية.

بما ان الافكار تنوعت واختلفت بمفاهيمها وحركتها فاعتمدت وارتكزت على مرجعيات فكرية تأسست على وفق الانسان ومحيطة موضوعات فكرية متنوعة، عبر نمو وبناء الحضارة، انتقال هذا الانسان من مكان الى اخر او من بيئة الى اخرى او من شكل الى شكل اخر فكانت كلها اسس ودوافع بنت مفاهيمها في العقل لتُدبلج بأفكار ومفاهيم وفق الانتماء الذاتي لكل انسان وانتمائه الفكري لأي افكار توآكَب العلم والمعرفة عبر التطور والتواصل وتداول الاشياء المحيطة به ،ولان الفن احد هذه الوسائل التي تغير مفهومة عبر صراعات الفكر المستمر من فترات مختلفة ومتحركة مابين الوظيفة والمنفعة والوسيلة فنرى الفن في كل مرحلة فكرية يكون له انتماء يحدد طبيعة شأنه ومفهومة في الفكر والمجتمع فنرى الفن في الفكر المثالي كان له السمات العليا والمطلقة والمتسامية البعيدة عن الحسي والواقع حتى تاتي المادية الجدلية ومنظري هذا الفكر يؤكدان ان الفن ذات طابع اجتماعي ويؤكد على منفعة الانسان والمجتمع بصورة عامة حتى جاءت الوجودية لتنقل هذه المفاهيم وتربطها بالوجود المركزي الاول والأخير هو الانسان باعتباره مركز الموجودات والمحيط والأشياء من حوله، فان فكر الانسان هو وسيلةٌ لوجود هذا الفن الذي يصور وينقل واقع هذا الانسان فيكون وسيلة لعكس ذاتية الانسان وصورته التكوينية ،ولان الفن التشكيلي جزء لا يتجزء من المنظومة الكبرى للفن وباعتباره، ان النحت له الدور فاعل في منظومة هذه الحركة الفكرية والشكلية عبر مراحل العصور المختلفة، التي استمرت بتقلباتها ومفاهيمها ووسائلها المختلفة ،حتى جابه النحت هذه الافكار، ونتج من صراعات هذا الفكر منظومة فكرية جديدة تعتمد على التشكيل والابتكار والجديد والمتحول والمتطور والمتغير في فترة زمنية تجاوزت القرن من الزمن ،حيث شهد انفعالات وازدراء وتحديد لكافة الافكار والمفاهيم المثبتة والثابتة في الفن واستعاض بأفكار ومفاهيم جديدة حلت بعروش ومملكة الفن الحديث في القرن العشرين وكانت في اساسها متأثرة بتيارات الافكار والآراء والعلوم والتكنولوجية المعرفية التي احالت كثير من القضايا الى النفي عن مبادئها المتسامية ومراكزها الابدية الى منظومة جديدة من الافكار، تعلن التنوع والاختلاف ونفي النفي والحضور الاني كشكل او كمفهوم يزول على وفق افكار جديدة تحددها وذلك نجده بحركة نحت

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الحداثة وما بعد الحداثة الى الفن المعاصر في الالفية الثالثة متقلباته السريعة والغريبة من حيث الاداء والموضوع والتكوين الشكلي والية العرض ،حتى وصل الامر ان يتدخل في عناصر الشكل الواحد ليجعل منه في بعض الاحيان مركب من مجموعة اشياء وعناصر والوان متنوعة في جسد العمل التشكيلي وتحديد التجنيس بكل اشكاله ومفاهيمه ولا يمكن لنا ان نعتبر ان الفن المعاصر هو عبارة عن منظومة واحدة تحت مسمى واحد بل هو مجموعة من الانظمة المتنوعة والمختلفة والمتطورة والمستمرة الى وقتنا الحالي.

المبحث الثاني – التشكيل النحتي المعاصر الاساليب والاتجاهات .

شهد فن النحت نقلة نوعية من حيث الاسلوب والاتجاه فلم يعد بالإمكان تحديد اشكال ومفاهيم المدارس الفنية المعاصرة، لكثرة التنوع والأسلوب والخامة والشكل والتشكيل، فلم تعد بنية الفكر واحدة بالنسبة الى فن النحت المعاصر، ولا الخطاب الجمالي واحد فتعددت الرؤى والأفكار وتنوعت واصبح المجتمع عبارة عن متلقي لمفاهيم واساليب الخطاب الجمالي الحديث، حيث اخذ خطاب الفكر ينتقل لمفاهيم وأسس جمالية واحدة في بنية المجتمع وهي على اساس التنوع الشكلي والفكري وتعدد الخامات والأساليب والابتعاد عن التجنيس والتشخيص وابتكار المواد الصناعية والاستهلاكية والحياتية كلها وسيلة للتعبير، فلم يعد مفهوم النحت هو ذلك التمثال الحجري او البرونزي في عصر مابعد الحداثة، بل هو ما ينطبق علية الحرية الكاملة في التكوين والتشكيل الكامل بمفرداته المختلفة ومفاهيمه وأساليبه .لذلك يمكننا ان نشخص حركة النحت المعاصرة وتصنيف الاساليب والمفاهيم الحديثة على انها واقع حال قد ترسخ في الفكر الاجتماعي، لسبب انه نتج من مخاضات تلك الفترة الحرجة، التي مر بها العالم خاصة مابعد الحرب العالمية الثانية. حيث شهدت امريكا اول تغير حقيقي في مفهوم البنية التشكيلية، حيث برز بشكل واضح بالتعبيرية التجريدية من القلب الامريكي الحاضن لها حيث يؤكد الفيلسوف البريطاني (برتراند رسل). في احد المقابلات الخاصة يقول **"كثير ما لا حظت خلال اسفاري وخاصة امريكا انهم يحترمون الفن للغاية وأنهم يكرمون الفنان الاوربي ويدفعون لهم كماً هائلا من الدولارات وهكذا نجد ان كل الفنانين الذين يقدمونهم هم فنانين اوربيون"(رسل،1960،ص56).** لذلك دفعوا الامريكان للانطلاق الى المدارس الفنية الجديدة التي اعتمدت مؤسسات (العفوية والتلقائية والمفاهيمية) على وجه التحديد.

كانت اول الحركات الامريكية (التجريدية التعبيرية) التي تعبر عن انفعالات الفنان العاطفية باي ثمن، ويكون الثمن عادة مبالغ او التشويه للمظاهر الطبيعية (ريد،1975،ص169). وهذا الاتجاه الجديد لعب دور مهم في النحت وفرض سيطرته على راس المدارس الفنية، بعد منتصف القرن العشرين باعتبارها ردة فعل عن ازدرائهم للقديم.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وكان من ابرز النحاتين الذي مثل هذا الاتجاه (ديفيد سميث) الذي نال شهره كبيرة، كانت اعمالة تنطلق من عالم الحلم الداخلي المضاد لعالم الواقع الخارجي، والرسوم ذاتها مثلت رفضا لكل ماهو ميكانيكي ولكن احد الاشياء المميزة في عملة هو لا محالة حصيلة حضارة تكنولوجية متقدمة جدا (سمث،1995،ص196). حيث مارس الاستمرارية في صنع الاعمال الجديدة والكبيرة الحجم ومن اللحام الذي لم تشهده امريكا ولا الدول الاوربية في تلك الفترة.حاول ان يصنع من المادة الصلبة شكل جمالي ويجعل لها روح للتعبير عن واقعها الجديد. يلون المعادن في بعض الاحيان وبعضها يتركها خشنه لتعطي احساسا بلمسته الفنية (حداد،2010، ص45) كما في الشكل (1). فغيرت التجريدية التعبيرية الهام الكثير من الفنانين فمنهم النحات انطوني كارلو حين راى اعمال (ديفد سميث) لاول مرة في زيارته لامريكا عام1959 وكانت استجابة مباشرة منه على تلك الاعمال، فقد عمل على تحويل الخامة في الاسلوب وطريقة الانجاز"(Harrison،1965،p96). حتى برزت سمات النحت الحديث والمتجدد الذي افترشته الارضية الصلبة للنحت الحديث في اوربا، من خلال ما قدمته التجريدية التعبيرية كما في اعمال (انطوني كارلو) في الشكل (2) فيها الجديد والحديث والمبتكر والمتطور الشكلي الواضح في الاسلوب والتقنية. الى ان ظهرت حركة الفن التجميعي التي مارست مفاهيمها بشكل كبير وموسع ومعتمد على المواد الجاهزة الصنع منفصلة ويتم جمعها في شكل واحد، وقد تكون في بعض الاحيان من عدة اشكال لتجمع في شكل واحد، تكون فكرة ومفهوم شكلي خالص كما عند النحات (توني كراغ) الذي. انطلقت اعمالة من فلسفة معالجة المواد المستهلكة المنزلية وغيرها من مخلفات المجتمع انطلق ليكون اشكال روحية حديثة مشكلة من عدة اشكال وخامات مازجا اياها ليصنع الشكل الحديث كما في الشكل (3) وكما هو الحال عند النحات (بيل رودو) اعتمد على المواد الاستهلاكية الغريبة من الصفائح المعدنية من الاغراض المنزلية (الغيتار، وباب السيارة ومجفف الشعر وحوض الاستحمام، والغسالات والمقَلات والصناديق الخشبية المهشمة كما في الشكل (4) كلها اعمال جاءت لتترجم لنا واقع حال قد مر به المجتمع ليخلق لنا عصارة معرفية وفنية ومخاضات الوضع الراهن انذاك ليكون الفن وسيلة وغاية التعبير عن اهم تاريخ شهده القرن العشرين في التنوع للخامة والشكل والية بناء المفاهيم. حتى خرجت لنا حركة فن (البوب ارت) التي جاءت تكمل مسير ثقافة الفن المعاصر، من خلال مضامينها الفكرية والشكلية كما هو الحال عند النحات (روشنبرغ) حيث وضع لغة بصرية جديدة تماما على اساس الكولاج، بمثابة صورة مصغرة للعالم لا حدود له اذا رفض الاتفاقيات ذات المعنى الموحد الذي يقدمه (الفن الرفيع) من خلال مادعى اليه في ردم الفجوة بين الفن والحياة، فأنجز اعمال نحتية من مختلف التشكيلات الحضرية (كدراجة بثلاث عجلات) وشعر ومواد خشبية وأخرى مستهلكة وتنويعات متعددة كما في الشكل (5) تبعث روحية العبثية وغرابة القرن العشرين من مفاهيم سادت وتداولت عبر منظومات فكرية جديدة. وكانت اعمال (جورج سيكال) الاخرى موازية لحركة فن البوب ارت حيث انطلقت فلسفة اعمالة من ان يركز على الحياة اليومية الحديثة واخذ يتناول شكل الانسان ومن المعروف ان اعمالة بالحجم الطبيعي تماثيل من مادة الجبس شخصيات بشرية محتشدة في مشهد واحد، وفي لوحة فنية متكاملة من جميع الزوايا كما في الشكل (6) حاول (سيكال) ان يستعين بالخامة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

التقليدية والشكل التشخيصي ولكن هنا اختلف الطرح والمفهوم بالنسبة لمنحوتاته فقد اعتبر الخطاب الفكري اساس تشفير المنتج على اساس رؤيا غير تقليديه للمفاهيم الحياتية، فان الحياة الصناعية انهكت المجتمع لكثرة متطلبات الحياة اليومية. واستمر الامر في التجارب الفنية الى ان يستعيض المجتمع اسلوب جديد يطلق عليه بالتقليلية او الاختزالية في النحت الذي يكون واقعه بعيد كل البعد عن التشخيصية او النسب الذهبية يعتمد البساطة والمواد الصناعية بشكل متكرر وبعيد عن الهوية او الذاتية للفنان.جاءت من خلاصة التعبيرية بعيدة عن الجمالية التقليدية ذات ابعاد هندسية من المواد التصنيعية تعتمد على النظام والتنظيم ذات ابعاد ثلاثية التشكيل مشكله بشكل تكراري واحد. وهي تهدف الى ان النقاء الجمالي هو انفصال عن كل شيء باستثناء الجوانب او الاهتمامات التشكيلية .الاختزالية ليست اسلوب فني فقط، بل عقيدة تتصف بروح التمرد والاحتجاج على كل ماهو غير سوي ان الفنانين يرفضون كل اشكال التشبية والتصوير (احمد،2007،ص36). ومن اهم الفنانين التقليلين هو الفنان الامريكي (دونالد جود) الذي ساهمت اعماله في هذه الحركة لتكون ذات صدى واسع في المفاهيم والتشكيلات الحديثة للنحت، حيث عرض اعماله على الارض ومنها الملعقة على الجدار التي لونت في بعض الاحيان بألوان مختلفة لتعبر عن ابعاد سايكلوجية ونفسية واجتماعية خاصة لكل عمل كما في الشكل (7) .ليدرج رؤاه في هذا العالم المتحضر وليعبر عن صرخته بمواد وتقنية لونية مختلفة كما الحال عند (وليم تايكر) كان اسلوب اعماله. (اشكال هندسية بسيطة) ومن مواد صناعية مثل البلاستك والالياف الزجاجية وصفائح معدنية مطلية بالوان زاهية كما في الشكل (8) اعمالة كانت في نفس الفترة التي نشأة فيها الحركة التقليلية وشعت مفاهيمها الفكرية عند (دونالد جود) وغيرة مثل فليب كنك، ولكن اخذ الاهتمام بالإشكال العضوية ايضا مجاور الاشكال الهندسية التي كانت تمارس في تلك الفترة الا ان الافكار تنوعت وانتشرت على مستوى المفاهيم العقلية والغير العقلانية لتكون لها بصمة واضحة في بنية المجتمع، فيكون هناك نحت يرتبط في البيئة، شكل من اشكال الفن في القرن العشرين، اعتبر كجزء من التيارات الفنية الكبرى التي جاءت تؤكد على الاهتمام بالطبيعة. وبين الفن والحياة التي استخدم فيها الطين والحجر والخشب ويعتمد على الاداء والحضور الكبير من الاشياء (Hendricks،2003،p17). اشكال هندسية او عضوية يتم اعادة تدوير الاشياء الطبيعية او المواد الصناعية لتكون شكل هادف يقوم على تنظيم العناصر بنوع لا منطقي من الحاجات تدوير الاشياء العضوية على اشكال هندسية، او بالضرورة يكون لها شكل ذو معنى هادف، ولكن من الاهمية الكبرى ان يرتبط العمل ارتباط وثيق مع البنية الشكلية، وتكون علاقة المنحوتة مع البيئة علاقة تدعو نحوا الكمال كما هو الحال عند النحات (ديفد ناش) الذي حاول ان يقدم اغلب اعماله من خامة الخشب ولكن بشكل غير منطقي، حيث حاول ان يحرق الخشب بشكل جديد وبتشكيلة غريبة حيث حرق الخشب الى ان يتفحم ثم يركب اشكاله من هذه الخامة، ليطرح لنا شكل جديد من اشكال الفن البيئي، بطريقة وأسلوب مغايره عما طرحة الفنانين الاخرين، ليعطي تباين بين لون الخشب وصورة اعماله المتفحمة، ليكّون اسلوب جديد من المفاهيم التي تعالج البيئة والاهتمام بالأشجار من خلال (التحول التام في شكل ومفهوم النحت لشكل جديد مغاير تماما عن اي اسلوب او طرح يشابه المنتج الفني كما

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

في الشكل (9) والرؤى والأفكار واقعية ولكن تقديم الاداء والأسلوب والخامة والشكل غير واقعي ولا تشخيصي، وذلك من اجل خلق مفاهيم جديدة تُمت بصلة وثيقة للأفكار الجديدة وللمفاهيم المتبعة في فن النحت، مما انتج وعي جديد وأفكار ومفاهيم معاصرة، من اجل قراءة الواقع الحياتي، فبذلك ظهر لنا الفن المفاهيمي والذي اعتمد على الافكار الفلسفية اكثر من اعتماده كشكل واقع، بل عمل على الافتراضات في حضور الاشياء في الذهن وناقش المواضيع من نواحي فلسفية، حيث تَمكن الفن المفاهيمي ان يتدخل في الفلسفة ليجعل من نفسه وفنه مادة فلسفية في الفكر المعاصر، لمناقشة القضايا والأمور التي دخل بها العلم في التكنلوجيا لان العالم الذي شهد التطور (الكهرباء، والقنبلة الذرية، والفضاء) لم يعد يهتم لمنظور الفلسفة التقليدية. بل اصبح الفن المفاهيمي هو الفكرة الملموسة التي توّصل المتلقي الى ذات الفنان واذا استطاع المتلقي قبول الفكرة بشكل جيد يستطيع ان يرى ويدرك من حولة العالم بطريقة مختلفة وبُعِد جديد (صادق،2013،ص157). كما ركز الفنان (جوزف كوزوث) على هذا الامر بشكل مباشر واعتمد على المفهوم بشكل رئيسي في عرض اعمالة، ويؤكد على ان لاتكون الجماليات اساس الفن الجديد والجيد والجميل، بل تستند الاحكام على اساس جماليات الذوق تماما والعمل في علة وجودة وشغلت اعمالة الفنية حيز في الفلسفة واعتمدت محور الفكرة اساس في العمل كفن وكفلسفة حيث شهدنا المفهومية في الفن كما في الشكل (10). الى ان استمر الامر في الاشتغال على الخطاب الفكري الفلسفي اكثر من اعتماد العمل الفني كشكل واقعي يمثل حقائق الاشياء. فبرز لنا تيار فني اخر هو (فن الارض) الذي استوحى عناصره من المواد الموجودة في الطبيعة (كالصخور، وبرك المياه، والأغصان) تستخدم هذه العناصر لتستقر على الارض بشكل مباشر، التي تمثل عبء على البيئة يتم تهذيبها بشكل فني جمالي ايحائي تبين جوهر ومضمون الارض، مع التعبير البدائي. شارحا ذلك (رتشارد لونغ) يمكن القول ان عملي يوازن بين نماذج الاشكال في الطبيعة والإشكال البشرية المجردة التي هي من صنع الافكار كالخطوط والدوائر التي نرسمها. وهذا يدل على القوة البشرية في مواجهة الخصائص الطبيعية والدمار الذي حل فيها وأساليب وأنماط العلم الحديث في تقويمها والحفاظ على البيئة (p250 ،Long،1991). حاول رتشارد ان يقدم لنا نموذج من الاسلوبية، بشكل بسيط ومتوفر في البيئة، من اجل ان ينشر مفاهيم تخص وتهتم في البيئة وفي الارض، خاصة ان البشر في التقدم التكنولوجي حاول ان يدمر بعض المناطق وخاصة التي وقعت الحرب عليها وما عملته القنبلة الذرية من اثار على قشرة الارض، لذلك انطلق ليجمع مواد عمله من الارض وعلى الارض يتم جمعها وصَّفها، يجمع الاحجار الصخرية او الغصون او حفر برك المياه بشكل دائري كما في الشكل (11) ويترك (ريتشارد لونغ) بصمة واضحة وصارخة في الفن، ليشكل شكل ومفهوم جديد في الحركة الفنية المعاصرة، التي بدورها نشأة من رحم الواقع الاجتماعي، فتعددت الخامات والتقنيات والاساليب والاتجاهات والحركات الفنية المعاصرة، وفي بعض الاحيان يصعب على الكثير ان يصنف هذه الاعمال من اي الاساليب والاتجاهات... وهل يمكن تجنيسها ؟ ويصعب في احيان كثيرة جعل هذا العمل او ذلك في خانة معينة او تحديد انتمائه الى اسلوب محدد، بل ان التشكيل في الشكل والمفهوم قد غير الكثير من المفاهيم والإشكال المتثبتة على عروشها كما في الشكل (12) وتم ازاحتها بشكل كبير ليحل محلها الفن اللامحدود الذي بدوره لا يمكن

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ان يتوقع حجمه او خامته او شكله او مفهومه او تقنيته او لونه او ابعاده الجمالية العقلانية واللاعقلانية. فنون مابعد الحداثة جعلت كل شي ممكن في الفن المعاصر حتى اذا كان من المواد الجاهزة الصنع او من المواد الاستهلاكية او من المواد الحياتية اليومية.

ما أسفر عنه الإطار النظري:

1.أصبح النحت يمتاز بالأساليب والاتجاهات الحديثة والمتنوعة من حيث الشكل والأسلوب والخامة والتقنية في القرن العشرين وما بعده.

2. سيطرت الافكار على النحت المعاصر وتأثر بها فكانت منجزاته نتيجة ذلك التأثر.

3. اعتمدت فنون الحداثة وما بعد الحداثة اساليب وتقنيات تختلف عن اي اسلوب او تقنية متبعة في فنون ما قبل القرن العشرين وذلك تمثل بحداثة الشكل والتشكيل.

4. لم يعد نحت ما بعد القرن العشرين يتحدد بمادة فكرية محددة او بخامة واحدة محددة بل أصبح مزيج من الخامات والتقنيات الكثيرة.

5. أصبحت فنون ما بعد الحداثة أكثر تحرراً واتساعاً وتقبلاً اجتماعيا وفكريا مابعد منتصف القرن العشرين.

6. اعتبرت فنون ما بعد الحداثة ذات مرجعيات فكرية مستمدة أفكارها من المراجع والأفكار التي نشأة وتطورت ولاقت قبولا في القرن العشرين وانعكست، كما في الاتجاهات النقدية المعاصرة.

الإطار المنهجي : إجراءات البحث : مجتمع البحث :

يشتمل مجتمع البحث على الاعمال النحتية المنتجة في أوربا وامريكا خلال فترة الالفية الثالثة ولفنانين من امريكا وبريطانيا. ويشمل ايضا اهم الاشكال والمنحوتات التي تخص مفهوم التشكيل ولأهم النحاتين المعاصرين، ولكثرة الاعمال الفنية ولسعة مجتمع البحث فمن الصعوبة البالغة احصاء جميع الاعمال من ضمن مجتمع البحث ،فمن المعتذر أن تجمع كل الاعمال النحتية المعاصرة لكي يتم قراءتها. فاعتمد الباحث على تصنيف الاعمال وفق التشكيل الشكلي والملاحظات والنماذج والتجارب الفكرية المؤثرة من الاشكال الاكثر اثارة وتشكيل.

اعتمد الباحث على الاعمال التشكيلية اي الاعمال القريبة الى النحت في معناه ومفهومه المعاصر. قد اختلطت مفاهيم الفنون التشكيلية في عدم التجنيس اصبح الرسم والنحت والخزف والموسيقى والعمارة والتصميم توجهات افكار مابعد الحداثة ومن جانبها الغت اي تصنيف، ولذلك اعتمد الباحث على الاعمال القريبة اكثر الى مفهوم النحت. فان الباحث من ضمن مدة البحث وموضوعة في التشكيل النحتي في الالفية الثالثة. اعتمد على النتاج الفني بعد الالفية الثالثة وذلك وفق سياق ومفاهيم الاشكال في النحت المعاصر. في اعتماد التحليل الوصفي الموضوعي.

فاعتمد الباحث على صور الاعمال البصرية والدراسات والمقالات المنشوره على الانترنت اضافة الى المصادر والكتب الحديثة.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

عينة البحث : اختار الباحث نماذج بحثه المكونه من (4) اعمال فنية تشكيلية نحتية اختيار قصديا مبنيا على أخذ عمل واحد من كل نحات الذي ثبت وتحقق التشكيل النحتي لديه وفي فترة الالفية الثالثة.

وقد حاول الباحث أن يكون اختياره للنماذج شامل وصادق بحيث شمل بواقع (عمل واحد كل سنتين او ثلاث سنوات او اكثر او مايقاربها) وتكون شاملة لكل الخامات والأساليب المستخدمة في كل عمل نحتي.

منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في وصف الاعمال وتحليلها لكونه يعّد انسب المناهج لموضوع البحث.

اداة البحث :

اعتمد الباحث على الملاحظة الدقيقة لصور الاعمال النحتية حيث لم يتسنى الاطلاع على الاعمال النحتية الحقيقية.

تحليل نماذج البحث :

أنموذج رقم (1) : اسم الفنان : رون ماك (Ron Mueck) : عنوان العمل : القناع : مادة العمل :هيكل حديد واللاتكس المطاط والسليكون : القياس : 240 سم×122سم : سنة الانجاز : 2000 م : مكان العرض : صالات الفن الحديث .

تحليل العمل :

إن الشكل عبارة عن رأس بشري، إنساني كامل بكل تفاصيله الدقيقة يظهر بصفة رأس رجل، وقد أغُمضت عيناه ويبدو لنا كأنه نائم كما هو موضح، من خلال تعابير وملامح وجهه التي تظهّر وكأنه مستلقي او أخذته القيلولة، وهو في بداية نومه، وقد أطلق الفنان عليه تسمية (القناع). لون الشعر هو الأصفر ،وأعطى لون ألبشره بنفس لون وجه الإنسان الحقيقي المحسوس، وقد يظهر الشكل كأنة أحلق ذقنه من خلال إظهار التفاصيل الدقيقة للذقن والمسامات وبويصلات الشعر على الوجه ،فهو يصوره بواقعية دقيقة او ما تسمى بالمفرطة.

إما الخامة التي استخدمها الفنان فهي من خامة اللاتكس المطاط والسليكون والهيكل الحديد ، وهو أسلوب امتاز به هذا الفنان لأنه كان يعمل لعب الأطفال منها، فقد عرض العمل في داخل قاعات العرض، وهذا هو انطلاق لفلسفة الفنان بان إشكاله كونها بشرية أو واقعية دقيقة فتعرض داخل القاعات كأنها تصور الإنسان داخل حجر المنزل بحركات مختلفة. يمثل العمل النحتي أسلوب واتجاه خاص وهو ينتمي إلى الواقعية المفرطة وهو نقل الواقع وما يعجز عنه بالعين المجردة في تحقيقه،

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

فيتوصل في عملية نقل الواقع إلى درجة هي من الدقة تثير الدهشة وتولد انطباع خاص ذات ملامح سحرية مذهلة تكاد تتعدى الواقع بمغالاة، ليعبر عن عمله في أقصى ما يمكن إن تسجله العين البصرية استنادا إلى ما نعده صورة طبق الأصل تقدم نسخة عن الواقع لا الواقع نفسه كأنه عمل وفق قانون خاص، وهي نظره في إعادة تكريس الواقع أو تجدد استجواب الواقع وهي توهمنا، بل هي تفعيل الذاتي والموضوعي في إعادة تكريس الواقع. يعتبر حرفي دقيق في تصوير وإخراج شكل الجسد البشري ،وذلك من خلال اسلوبه فهو يظهر أدق التفاصيل للجسم البشري كالشعر وحتى البويصلات التي يخرج منها شعر الجسم الإنساني ،يظهر التجاعيد بكل وضوح وبواقعية دقيقه، ولكن يبالغ في تصويره فهو يصنعه بحجم يكبر عن الأصلي بعشرات المرات بتفاصيل تحمل في طياتها دقه وقوة التشريح للجسم والنسب الدقيقة في الوجه، يركز الفنان موضوع البحث على شكل الوجه والرأس بدراسة دقيقه عالية، لان مظاهر العمل أو التعبير الموضوعي للعمل هو يظهر في الوجه. يعد هذا العمل من ضمن سلسلة من الإعمال بصيغتها الواقعية الدقيقة وهي تمثل الإنسان في أول ظهور له وأول ولادة، حاول ان يقدم رسالة من خلال هذه النتيجة في التجارب والأساليب فعمد إلى عملها بحجم كبير يصل إلى إضعاف الحجم الأصلي لإظهار التفاصيل والإحساس، فهو أتقن مهارته في إدخال المؤثرات الخاصة على إعماله. ويجعل شكل عمله كأنه مطابق للإنسان وبأدق التعابير ويصور اللحظة الدقيقة بأدق تفاصيلها اللحظية ففي القناع يصور الشكل نائم وهو في حالة شخيره، فهو يجسد الجوهر الحقيقي له. فقد عمل على تحضير السيلكون والألياف الزجاجية بيده يعتمد على كميات ومقادير للألوان الاكرلك. فقد تميزت إعماله بإحجام كبيرة مقاربه الى ثمانية إقدام عالية ،وعمل عليها بشكل وطريق مباشر وقام بتسليحها. وهي تأخذ وتأسر المتلقي في عالم الخيال والوجدان في التفكر حول ماهية هكذا إعمال بشرية ضخمة داخل القاعات المغلقة. فهو يسعى إلى تطبيق صدق الرؤية بشكل محدد ومتميز به من السخرية وغير مبالي لكثير من النحاتين المعاصرين، الذين استكشفوا وعملوا استراتيجيات من الواقعية، فهو ينقل التوتر الذي يجذب المتلقي لتماثيله ويدعوهم إلى النظر للعمل النحتي عن قرب وفحص وتفتيش البقع والعيوب والشوائب والشعر والعروق والأوردة، حيث تأخذك في رحله أو سفر إلى النفس الطبوغرافية. ويجعل في عمله عمق الرؤيا فيه الجمال والروعة، ويعمل في تسخير تقنية الحاسوب من اجل المساعدة في تحديد التصميم بأدق التفاصيل وبتدرج متعدد المراحل والتي تتضمن سلسله من التجارب والاكتشافات ،انه يكشف عن أجزاء تعديلات تحقق أقصى هدر من الهالة الجسدية والعاطفية.

أنموذج رقم (2) : اسم الفنان : ماريو ميرز (Mario Merz) :عنوان العمل : حركة الأرض والقمر على محور: مادة العمل : أنابيب معدنية ، ماسكات خشب وزجاج واللواح خشب : القياس : 1000سم × 300سم × مساحة 300سم: سنة

الانجاز: 2003 م : مكان العرض : متحف الفن الحديث.

تحليل العمل : يظهر تكوين العمل عبارة عن شكل نصف كروي بقياس وارتفاع كبير نسبيا، يتكون العمل الفني من مجموعة من الادوات والأشياء الجاهزة الصنع ومن مختلف الصناعات التي تدخل في حياتنا اليومية. يتكون الشكل الخارجي من نصف دائرة اشبة بـ (القبة) ومن مجموعة انابيب معدنية وزجاج شفاف بشكل غير نظامي وماسكات اخشاب تثبت الشكل. شكل هندسي جميل ،اما في داخله عبارة عن نصف كرة أيضا شبيهه بـ (القبة الصغيرة الداخلية) متكونة من مواد مختلفة عن الشكل الخارجي ومن مجموعة من اخشاب الصلصال، مغطيه السطح الخارجي للقبة الداخلية بشكل غير نظامي مبعثرة السطوح تحتوي هذه القبة على فراغات وتجاويف.

كان تركيز الفنان (ماريو ميرز) على ان يستخدم ويستعين ويعتمد على مواد موجودة في حياتنا اليومية ومن بقايا الصناعات الانتاجية الحديثة، لكونه غادر بعض الخامات التي سيطرت بشكل كبير ولفترات طويلة على الاعمال النحتية ومن الخامات التقليدية (كالطين والجبس والبرونز والحجر والكرانيت) فحاول ان يشكل اعماله من الخشب والورق والخرق والاغصان والتربة والرمال ،هذه المواد التقليدية التي دخلت في حياتنا اليومية ،استخدمت من قبل الفنانين في الاعمال الفنية من بدايات القرن العشرين واستمرت حتى الى بعد منتصف القرن العشرين ،أي مابعد الحداثة التي شكلت المنطلق الحر للفنان في التحرر من كافة قيود الخامة التقليديه او الاشكال التشخيصية او الافكار الواقعية. اخد ماريو ميرز يستعين بالإشكال الهندسية والأقواس الانبوبية المعدنية التي شكل منها هذه القبة، محاولاً ان يمثل العاطفة والشعور نحو المواد المستهلكة البسيطة والطبيعية على الأرض ،تركيب ثلاثي الابعاد وكأنه يمثل (خيمة) لقبائل الاسكيمو القديمة ،حيث انصب اهتمام الفنان من خلال تكوين كتلته الشفافة التي بدورها غيرت من مفهوم تشكيل النحت المعاصر، حيث يتداخل الفضاء الخارجي مع الفضاء الداخلي ويعطي صورة تعبيرية عن مفهوم علاقة الإنسان والأرض والمواد الاخرى ،وكأنه يشير الى حالة وجودية قلقة لمجموعة من القبائل البشرية التي تصارع الوجود في مناطق صعبة العيش ،وصعوبة تامين الامن الغدائي.

جعل (القبة الخارجية) من الزجاج الشفاف ،من اجل إعطاء اكثر من رؤية وبأكثر من اتجاه وزاوية للتركيز على القبة الداخلية ،الشكل بهيئته الغير نظامية يعطي نوع من القلق او اللغز في تكوينه او مايحوي في داخله ،فهنا يمثل لنا صيرورة الحياة من خلال خيمته الزجاجية التي بنيت من مواد عصرية رخيصة وبسيطة تكون لنا فكرة واقعية، بعد ما اخذتنا العصرنة والعولمة نحو حياة افضل والرفاهية في كل مجالات الحياة ،ولايمكن ان ننسى ان هناك طبقات اجتماعية وبفئات مختلفة تعيش وتقتاد على ابسط المواد الموجودة في بيئة الحياة.

وهذا العمل نقل للواقع الملموس لقضية مهمة تثير الكثير منا، وربما البعض يتناساها او يتجاهلها او يتغافل عنها هي وجود طبقات مجتمع مسحوقة تفتقد لأبسط وسائل العيش واخص بَذّكر منهم قبائل التجمعات البشرية والنازحين والمهجرين والمضطهدين ونحن في الالفية الثالثة ،وهناك الكثير من (الخيام الواقعية) التي هي عبارة عن مآسي اجتماعية تعيش امّس ظروف العوز والحاجة والحرمان.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

عرُض عمل (ماريو ميرز) داخل قاعة مغلقة وجعل خيمته الواحدة تصطف مجاورة مع الاخريات في شكل روائي تتحدث عن واقع مجتمع (الاسكيمو) وعرّضها في الحياة المعاصرة ،لأناس مترفين من طبقات مجتمعية مختلفة تماما تعيش افضل واحسن وسائل الراحة ،فهنا الفن اخد الدور الوظيفي في تمثيل هذه الحقائق المجتمعية ،قد يكون شكل نصف الدائرة مستلهم من النحات الإيطالي (ارنولد بمودورو) بكرويته وضخامة حجمه بعد منتصف القرن العشرين، ولكن هنا يختلف بالمفهوم والمعنى والخامة والتقنية والتكوين وفي شكله (النصف كروي) ربما يكون هذا الأسلوب الذي شكُل العمل من هذه المواد والخامات التي لها ارتباطات تاريخية لفنون الحداثة وما بعدها كما يمكن ان نميز هذه الرؤية الشفافة الزجاجية من خلال اعمال (نعوم غابو) في تكوين اشكال منحوتاته ،وكذلك عند الفنان (دوشامب) (بيت زجاج). اشكال فريدة للفنان في الالفية الثالثة ذات معاني ورموز ومفاهيم فكرية ومفاهيمية واجتماعية بتكوين شكلي جديد وبخامات عصرية ذات ارتباطات فكرية.

في حقيقة الامر (ماريو ميرز) حاول ان يجسد ويمثل الفرد داخل المجتمع او المجتمع بأكمله من خلال نصبه لعده خيام داخل سقف المعرض ولم يكن هذا المعرض يمثل قضيته الانسانية فحسب ،بل ان اغلب اعماله هي الخيام الإنسانية ،ويتم عرضها بشكل متعدد وتكوينات مختلفة ولكن الهيئة الخارجية واحدة وهو الشكل النصف كروي المعنى والمفهوم واحد أي القضية الإنسانية ،مجموعة الخيام هي المجتمع الذي يكون تحت ظروف متعددة في الحياة ومواجهة مُختَلف الصعوبات بكافة السبل الإنسانية ولا يختلف مفهوم (خيام الاسكيمو) عن واقع الحال وما تمر به الإنسانية من ظروف وضغوطات اجتماعية وتحولات كانت وما تزال الى يومنا هذا تمارس ضغوطات صعبة غير مستقرة ومتقلبة.

أنموذج رقم (3): اسم الفنان: كورنيليا باركر (cornelia parker): عنوان العمل : خيال الهندسة المعمارية : مادة العمل : الطوب والخيوط النيلون الشفافة والاثاث المنزلي : القياس : 627سم × 780سم : سنة الانجاز : 2009 م : مكان العرض : في معرض هايوارد لندن.

تحليل العمل : الشكل عبارة عن تكوين ثلاثي الابعاد ويظهر من عدّة اجزاء متناثرة من بقايا الاشياء الموجودة والمستخدمة في المنزل والحياة اليومية الطبيعية ،وبعضها يظهر بشكل معلق بالسقف في حين يظهر الاخر مستقر على الارض ،فيظهر في نهاية الصورة جدار اسمنتي وهو في داخله فجوة كبيرة وقد تناثرت أجزاء هذا الجدار الاسمنتي بكتلته الخرسانية الكبيرة والصغيرة وكأنه يمثل لنا جدار لغرفة او لشقة او جدار لمنزل وفيه محتوياته من السرير والاخشاب المنزلية التي تناثرت نتيجة عصف لحادث معين انفجار او حالة تهديم هذا الجدار او المنزل.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

حاولت كورنيليا باركر في هذا عملها التشكيلي ان تشغل الفضاء وعن طريق تعليق هذه الكتل والاخشاب والبقايا المنزلية بشكل متناثر ياخد عين الملتقي بالدهشة والسؤال عن المسبب الذي أدى الى هكذا فعل حاولت (باركر) في عملها هندسة الخيال المعمارية ان توجه رسالة لبعض الأفكار والاستخدامات التاريخية الى شكل هندسي ولاسيما شكل من اشكال التجربة في العمارة حيث هذا التكوين ببساطته يمثل منزل في قرية صغيرة يحيط من حولها الطبيعة، حيث اخذت الراس مالية في هدم واستقصاء هكذا منازل من اجل التوسع المدني والبناء والعمران الجديد الذي شغل حضارة الإنسانية فاخذ الاعمار يهدم ويهدم البيوت الصغيرة والكبيرة لاجل التوسع الحضري وتحويلها الى مباني من العمارة الواسعة الضخمة الكبيرة للعيش والسكن فيها والتوسع على حساب رغبة الناس ،جاء عمل كورنيليا باركر منتقد نظرية المفاهيم المعمارية الحديثة التي اخذت بديلا للمباني المنتشرة في المدن الخضراء ،حيث اخذت قلق وجودي بعيدا عن المدينة حسب مفهومها وباعتقادها ،سيتغيرنمط الحياة الهادئة والطبيعية الى حياة المدينة التي تعم بالفوضى والضوضاء والزحمة وكثرة الناس فعبرت عن هذه الفجوة داخل الجدار المتدفقة المنفجره عن صخب كبير وازدراء لما هو واقع في الحياه المجتمعية التي اخذت تبتعد عن الهدوء والراحة والنقاء النفسي والارتياح فيما سبق من حياة في الريف او القرية او المناطق الزراعية الخضراء.

شكل العمل موجه غاضبة من الأفكار المتناثرة ،من المتلقي عن حالة العدم والوجود في واقع شِكّل خطر على حياة الانسان بسلوكياتة الاجتماعية المزدحمة الجمعية تاركً خلفة المبادئ والقيم والعادات والتقاليد والفطرة التي كان ينعم فيها ،هذه المفاهيم قد تجسدت وتنامت بعد الالفية الثانية لازدراء الوضع للحياه الصناعية والتكنلوجية وصخبها وضجرها مما دفعهم في التفكير للرجوع الى الحياه الأولى للمجتمعات فجسد عملها بكل اركانه وقيمه ليجسد تلك الواقعة التي اخذت اغلب المجتمع وجعلت منه اله او ماكنة إنتاجية متعبة اما اسلوبه معلقات بالسقف اما عملية تشكيل هذه الاشكال والاجزاء ماهي الا ارتباطات شكلية وفكرية باعمال ماقبل منتصف القرن العشرين حيث نجد لها جذور عند كثير من الفنانين الذين حاولو باساليب تجريبية مختلفة ان يعلقو أعمالهم بواسطة اسلاك كما عند النحات (الكسندر كالدر) صاحب الاشكال المتحركة والنحات (تانغلي) فنرى هناك ارتباط شكلي لتلك الاشكال.

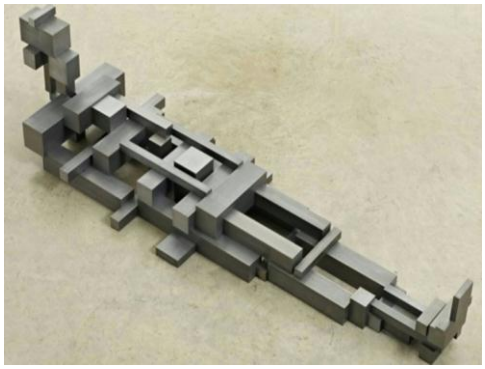
اما من وجه نظر أخرى ان هذا العمل (هندسة الخيال المعماري) قد شكل نقل للواقع والاحداث وهو بحالة هدم او انفجار بسبب هذه الحالة مما جعل القطع والاثاث للمنزل متناثرة في الغرفة وهذه ردة فعل لهذا الفاعل وهذا الفاعل يمكن ان نتصور تكوين شكله من خلال ماحدث من موجات إرهابية في اكبر حدث في الالفية الثانية عندما ضرب الارهابين برج التجارة في أمريكا بواسطة طائرات السفر فذهب فيه الكثير من الضحايا وزهقت كثير من الأرواح وهذه الصورة بقت عالقة في عقول العالم في لحظة دخول هذه الطائرة في البرج وماسببتة من صدمة مما قد يكون سَّبب منظر او مشهد واقعي صغير قد مثلته كورنيليا باركر كنتيجة لرده فعل عن تلك الحادثة التي ارعبت العالم وارعبت الإنسانية والوجود وجعلت حالة من القلق المستمر الذي ضرب العالم بنوع من الارهب الذي انتشر في الدول الغربية وسبب لنا حالة من العدمية وكثير من الضحايا والمناظر الموجعة والتي شنته العصابات الإرهابية في الدول الغربية في وقت معين فنقلت كورنيليا باركر هذه الصور والمآساة بحذافيرها قدر المستطاع الى معرض

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الفن الحديث متجنبة بعض الاشياء، ولكونها تسعى لنشر الوعي وتفْهم العالم بهذه الحالة التي ضربت مناطق من العالم وكانت جديدة في سطوتها وماهو عملها الامجموعة من الأفكار والمفاهيم والرؤى التي تجسدت في خامات وأجزاء متناثرة وفي أسلوب وتقنية معاصرة لتصور منظر من واقع الحال كانفجار يهدم او يصيب الحياة الامنة (كالبيوت والارواح) والممتلكات المتظررة الأخرى ،الفنانة الهمت ونقلت وحاكت بهذه الأفكار عالمنا هذا وما اصابه من وحشية ودمار في لحظة تاريخية معينة .

أنموذج رقم (4) : اسم الفنان : انتوني غورملي (Antony Gormley) :عنوان العمل : السلالة الاولى : مادة العمل : الفولاذ المقاوم للصدا : القياس : 187سم ×55 سم×44سم : سنة الانجاز : 2011 م : مكان العرض : صالات معرض الفن المعاصر غاليري تداوس روباك بريطانيا.

تحليل العمل : إن المنجز الفني عبارة عن شكل مجسم متكون من كتل صلدة وخطوط عامودية وافقية مرتبة على هيئة شكل هندسي غير مكتملة، قطع مستطيلة ومربعة وقضبان حديدية مستطيلة الشكل، حيث تصطف وتترتب بشكل جميل، مكونه شكل الجسم الإنساني، يظهر وكأنه في وضع نائم وتستقر جميع أجزء جسمه على الأرض ما عدا الرأس، الذي يظهر في تكوينه كأنه ينظر على بقية أجزاء جسمه ،فقد صور الفنان القياسات والنسب تبدو وكأنها بقياس طبيعي بطريقة إيقاع متوازنة وترتيب، فقد استند واستقر العمل على الأرض مباشرةً بدون إي قاعدة وتتكرر القطع الهندسية للشكل مكونة الهيئة البشرية للإنسان.



تمثل العمل الفني بأسلوب التجريدية التكعيبية ،او بالتكعيبية الرقمية، وأسلوب نحت العمل تناول تجميع قطع حديدية وكونها من خلال اللحام وتناول تفاصيل عبر عنها بروحية ذاتية عالية بما ترجمته أفكاره في بناء التكوين الفني فقد سعى في تحقيق علاقة جسم الإنسان وارتباطه بالفضاء، فوضع كل الإمكانات التي أتاحها او وفرها النحت له من خلال التعاطي النقدي مع جسم الإنسان، مع تأكيده على مصالح الآخرين، فهو يفكك البشر كأنه يرجعه إلى طبيعة تكوينه من كتل مع بعضها تترتب وتكون شكل الجسد البشري ،فهو يحاول وباستمرار للتعرف على العلاقة بين العمل الفني وفضاءه الفني تنشأ علاقة مكان وسلوكيات وأفكار ومشاعر. تميز أسلوب عرض الفنان لعمله في أجواء سحر الطبيعة الخضراء، فان فلسفة إعماله تنطلق من الهندسة المعمارية كبناء للكتلة ،وتناول في موضوعة الجسد البشري تأكيدا منه على أهمية الإنسان كمرجع او أساس رمزي نابع عن عمق ذاته بمواضيعه الإبداعية فهو يسعى إلى إن يجسد المظهر من جانب والمكان من جانب أخر ،وان عمله يعتمد على قياسات جسده كقياس طبيعي ،وهي اقرب تجربة له كخبرة مكتسبة تتكون لديه وبمعرفته بالعالم المادي ليعبر عن أفكاره ،التي تنطلق من مبدأ (إنني أعيش في الداخل) وهي محاوله منه في إعماله لمعالجة موضوع الجسم

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

البشري ،او ككائن او شيء بل باعتباره مكان محاط بالفضاء او هيئة خاصة تحَّدد برابط مشترك بين جميع إفراد المجتمع ،وهو يعبر عن اثر حادث او لحدث حقيقي لجسم بشري لأحد الأشخاص في لحظة أصابته بمرض او عجز لان جميع أجزاء جسمه في وضع مستقيم ماعدا الرأس يظهر كأنه ارتفع عن الجسم لينظر إلى باقي الإطراف والجذع ،فهو يظهر أسلوبه الخاص من خلال تشريحه للجسد حسب رؤاه ونظرته وتقنيته وأسلوب عمله.

إما الخامة المستخدمة فهي من خامة الحديد الزهري نفذها بالأسلوب الجديد وهو التكعيبية الرقمية ،فقد عرض عمله في الطبيعة وهو محاولة منه الخروج عن سياق وإطار قاعات العرض ،إما طريقة تثبيت عمله فهي عادةٌ تكون وضع العمل على الأرض،بدون إي قاعدة تذكر وإنما تكون الأرض قاعدة إسناد لها.

تنطلق فلسفة (انتوني غورملي) من موضوع (حدث في الأفق) هذا من جهة ومن جهة أخرى باعتقاده (إن كثافة وحجم الأبنية هي خطوة نحو إعادة تقييم موقف المرء إزاء نفسه في العالم) وعمله هذا مثل حالة المرء في استخدام التحولات ألمصاحبه لحجم نسيج المدينة وإدراكه وفهمه وتحليله وتخيله ،إن يتصور محاوله منه إنشاء عناية عن الحياة الحضرية، وجميع الاقترانات المتناقضة عن اغتراب او طموح. فان المكعبات الصلبة تقدم الشكل البشري بعِّده مجموعة مواقف في وضع او وضعيات مختلفة فقد دعا للتوسع الميداني بصفه جديدة من خلال طريقة عمله الأجساد البشرية ،وهي بناء هياكل الجسم بصيغ تنم عن متراكمات صورية ليعمل بها لاحقا وهي تداعيات من داخل الجسم تحت الجلد بل هو يريد تحرير الكتل المشارك في مساحه خاصة ،ويجعل ديناميكية بين الفضاء والكتلة التي تعّم الجسم البشري كله وبناء سلسله في محاولة منه تقصي التوتر بين التماسك والتوسع او ربما الانهيار. إن ما يشد الانتباه في العمل الفني هو فكرة الشخص في التفاصيل التي أوجدها في الجسم البشري الرأس والجذع والإطراف التي تظهر ملتحمة مع بعضها، مما جعل التكوين العام متناسق ويظهر كجزء واحد ،حيث تميز الفنان بهذا الأسلوب في الكثير من إعماله وهي تشير إلى ذاتية الفنان الخاصة المتفردة.

نتائج البحث: -

بعد تحليل نماذج البحث توصل الباحث إلى مجموعة نتائج وهي كما يأتي :

1. جاءت الإعمال في الألفية الثالثة ببنية نحتية ونزعة ذاتية تحيل بناء الشكل والأسلوب إلى معيار وقيمة جمالية حرة وشخصية تعبر عن التصورات الخيالية للروح من خلال الحرية في التعبير. كما في جميع النماذج. واتصفت اعمال النحاتين في الالفية الثالثة بتنوع الاشكال والأساليب والتقنيات وطرائق العرض من خلال تعاملهم مع أنواع وإشكال الخامات النحتية الجديدة التي جاءت بعد رفضهم الخامات التقليدية في النحت، واضعين لأنفسهم فننا خاصاً بهم نابعا من وحي ذاتهم وتجاربهم الشخصية كما في جميع النماذج.

2. اختيارهم للخامات المتنوعة والمواضيع المختلفة هو بفعل ضواغط البيئة المحلية والاجتماعية والتعبير عنها بمركزية رمزية كما في النماذج (1،2،3،4). ولم يلتزمو النحاتين بقوانين ومفاهيم النحت التقليدي بل اتخذوا الأنظمة والعلاقات الشكلية ذات النزعات التحررية التي ظهرت في النماذج (1،2،3،4) وهي

سمه ميزت ذاتهم الفريدة في الألفية الثالثة. وإن التركيز على الاختزال والتسطيح في الشكل يؤكد الابتعاد عن المحاكاة تارة وايضاً هو تأكيد لمفهوم التشكيل في منحوتاتهم لما بعد الألفية الثالثة كما في النماذج (4،2،1).

3. لم يلتزموا النحاتين في الألفية الثالثة في منحوتاتهم بمعيار محدده ولا بأسلوب معين أو اتجاه ثابت بل تنوعت واختلفت الإشكال واعتمد الفنان على ما يدور في ذهنية في تكوين إشكاله التي لا تنتمي للواقع الموضوعي وهو ما يميز الذاتي عند الفنان كما في جميع النماذج. وامتازت الإعمال في الألفية الثالثة بأحجامها الكبيرة والضخمة جداً التي تتجاوز الإعمال المتحفية وعرضت في قاعات الفن رغم حجمها الكبير كما في جميع النماذج.

4. ظهر أسلوب واتجاه تركيب وتجميع الكتل وأشياء اخرى في إشكال نحتية كما في النماذج (4،3،2،1). وإن سمات ومميزات إلاعمال النحتية تتجلى بطابع تعبيري رمزي يحمل بداخله طيات يجسد حقيقة الواقع الحديث للإعمال النحتية كما في النماذج (4،3،2). وإن تلوينهم لإعمالهم بألوان متعددة فيها حرية خيال ومعالجه تكوينيه أضافت تنوع واختلاف لتعلن حضور العمل والموضوع كما في النموذج (1).

5. إن بعض الموضوعات الأكثر تداولاً في الإعمال النحتية بالألفية الثالثة، هو الاهتمام بالإنسانية كما في النماذج (4،3،2،1). وعبر الفنان عن الانفعال الواضح والحرية في اختيار طرائق عرض الإعمال وألوانها وتعكس تركيباتها الغريبة ألوان الطبيعة وتكشف عن مكنوناتهم الداخلية كما في النماذج (4،3،2،1).

6. ان اكثر مصادر الهام النحات في الألفية الثالثة هي الواقع الاجتماعي وضغوط نفسية انعكست بإشكاله النحتية تمثلت بأشكال غريبة تحمل صفة الاستهجان والحزن من الواقع الذي تفاقمت فيه همومهم. وبالغ الفنان في بعض إعماله بجعلها كبيرة الحجم بالنسبة إلى الجسم الإنساني وهي دلاله ظهرت وبكثرة في الألفية الثالثة، وانعكاس سيكولوجي عن عمق اهتمام الفنان بمصادر الفكر والتفكير كما في النموذج (1).

الاستنتاجات:

1. جذور ألأساليب والاتجاهات، في التشكيل النحتي بالألفية الثالثة، هي عبارة عن تحول وتطور طرأ على الفنان من فنون الحداثة وما بعد الحداثة في القرن العشرين ساعد في ظهور كثير من الاتجاهات والتيارات الفنية الحديثة.

2. أصبح النحت المعاصر في الألفية الثالثة، نشاط يسيطر أو يتحكم بتعاقب العمليات العقلية، والتي هدفها إعادة بناء الشكل بطريقة ما. وبالنهاية فإن هذه العملية العقلية هي الفاعل والمحرك للمادة في مرحلة الألفية الثالثة.

3 . استعمال الأشكال الجاهزة والذي أدى إلى الاستغناء عن الخامات التقليدية في النحت، واستثمار الأشياء الحياتية والذي أدى بدوره إلى ظهور تيارات عديدة اعتمدت القطع والأشكال الجاهزة.

قائمة المصادر :

1. إبراهيم، زكريا، **مشكلة الفن** ، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة 3 شارع كامل صدقي الفجالة ،1976.

2. احمد، كريمة حسن، **اتجاهات النحت الامريكي المعاصر**، اطروحة دكتوراه غير منشورة، قسم الفنون التشكلية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ، 2007.

3. الجندي، انعام، **دراسات الفلسفة اليونانية والعربية**، مؤسسة الشرق الأوسط للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت).

4. حداد، مرتضى عبود شهاب، **الخطاب الجمالي في تلوين الاعمال النحتية**، مجلة الأكاديمي، العدد56، مجلة فصلية محكمة تصدر عن كلية الفنون الجميلة -جامعة بغداد 2010.

5. ديورانت، ول ، **قصة الفلسفة (من أفلاطون إلى جون دوي)**، ط 1 مكتبة المعارف ، لبنان ، 2004.

6. الرَّازي، مُحَّمد بن أبي بَكر بن عَبد القادر، **مخَتار الصحاح**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،1981.

7. رسل، برتراند، **محاورات برتراند رسل** ، تر ، محمد عبد الله الشفقي 1960 .

8. ريد، هربت، **الفن والمجتمع** ، تر، فارس متري ظاهر ، دار القلم ، بيروت لبنان ،1975.

9. ستالين، **المادية الديالتيكية والمادية التاريخية**، دار دمشق للطبع والنشر، دمشق (د.ت).

10. سمث، ادورد لوسي، **الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية**،تر،فخري خليل،مر،جبرا ابراهيم جبرا، دار الشؤن الثقافية العامة،دار افاق عربية، العراق بغداد 1995.

11. صادق ،جعفر، **تحولات الشكل النحتي الانكليزي بعد الحرب العالمية الثانية** ، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم الفنون التشكلية ،كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ،2013 .

12. عبد حيدر، نجم، **علم الجمال إفاقة وتطوره** ،ط 2، كلية الفنون الجميلة ، بغداد 2001 .

13. عبده، مصطفى **المدخل الى فلسفة الجمال** ، ط2 ، مطبعة مدبولي ، القاهرة ،1999 .

14. كروتشة، بنديتو، **المجمل في فلسفة الفن** ، تر ، سامي الدروبي ، ط 2 الاوابد ، دمشق ، 1964 .

15. كلي، بول، **نظرية التشكيل**، تر: وتقديم، عادل السيوي، ط1، دار ميرت شارع قصر النيل،القاهرة ، 2003.

16. لالاند، اندرية، **موسوعة اندرية لالاند : A-G** ،عويدات للنشر والطباعة بيروت لبنان ، 2008 .

17. مجاهد، عبد المنعم مجاهد، **علم الجمال في الفلسفة المعاصرة** ، ط3 ،عالم الكتب بيروت 1986 .

18. ميد،هنتر، **الفلسفة انواعها واشكالها**، تر،فؤاد زكريا، مؤسسة فرانكلين للطباعة،القاهرة، نيويورك، 1969.

المصادر الانكليزية :

19 .online/artists/bios/1396

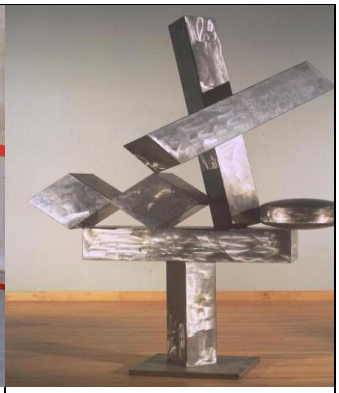
20. Hendricks, Geoffrey. Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia, and Rutgers University,1958-1972

21. New Brunswick, N.J.: Mason Gross Art Galleries, Rutgers University, 2003. Print.

22. Long. Richard: Walking in Circles, exhibition catalogue, Hayward Gallery, South Bank Centre, London 1991.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

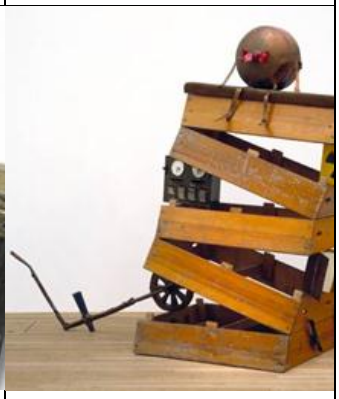
صور اشكال البحث:



شكل رقم (1)

شكل رقم (2)

شكل رقم (3)



شكل رقم (4)

شكل رقم (5)

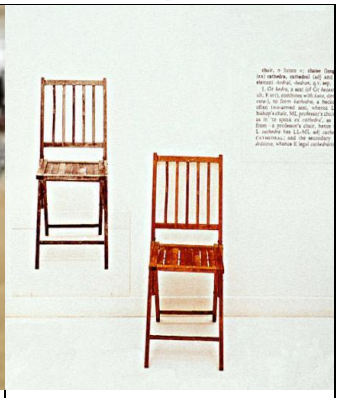
شكل رقم (6)

شكل رقم (7)

شكل رقم (8)

شكل رقم (9)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

		
شكل رقم (10)	شكل رقم (11)	شكل رقم (12)

Sculptural Formation in the Third Millennium: Styles and Trends

HASANEIN SADIK AYYED ALI…… University of Baghdad

Al-academy Journal …….. Issue 90 - year 2018
Date of acceptance: 6/9/2018 **Date of publication: 16/12/2018**

Abstract

The research studies the sculptural formation in the third millennium: styles and trends, by taking the most important results of sculpture in the third millennium. The problem of the research is to search for the new sculptural formation in what it constitutes of social and human importance, and what are the important factors in forming the contemporary sculptural structure، and what is the mechanism of showing and producing the new formation. The research requires the study of the most important thing that the (sculptural formation in the third millennium styles and trends) represents. The importance of research depends on the importance of the sculptural formation after the twentieth century and the importance that the form represents in the intellectual discourse in the third millennium of diversity and formation. The aim of the research is to reveal the sculptural formation in the third millennium.The current research may be delimited to studying the sculptural works carried out of all modern materials after the twentieth century, i.e., (2000-2018) in Europe and America. The research also defined the terms used. The study consists of two sections: the first is the thought and the authority in the modern sculptural formation, while the second section tackles the modern sculptural formation: styles and trends which reviews the most important intellectual, philosophical and formal approaches and the most important postmodern sculpture trends which were a major cause in the new formation. This chapter concluded with the most important indicators that can be used in the research procedures.

The methodological framework included the research procedures such as the research community, methodology, models, and the justification for the selection of (4) samples. They have been chosen because they represent the research community and its temporal limitation through which the objective of the research is reached after analyzing them leading to the most important findings, conclusions, recommendations and suggestions presented by the researcher. The results of the research included:

The works of the third millennium presented a sculptural structure and a self-orientation that transformed the construction of form and style into a free aesthetic standard and value and into a personality that reflects the imaginative perceptions of the spirit through freedom of expression, as in all models. The works of the sculptors in the third millennium were characterized by a variety of shapes, methods, techniques and presentation methods, through their dealing with the types and shapes of the new sculptural materials that came after their rejection of the traditional raw materials in sculpture, putting for themselves an art special for them as a result of their own personal experiences as in all models.

Key words: (Sculptural Formation, Third Millennium, Styles).

التغريب في النحت المعاصر بين اعمـــال انطوني كارو وتوني كراغ(دراسة مقارنة)

جعفر صادق عايد علي ..... جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ استلام البحث:2018/9/5 تاريخ قبول النشر: 2018/9/25 تاريخ النشر :2018/12/16

ملخص البحث : يتلخص موضوع البحث في دراسة التغريب الشكلي في النحت الانكليزي المعاصر، من خلال المقارنة بين اهم النحاتين من الجيل الجديد المعاصر، فجاءت مشكلة البحث، بالبحث عن العوامل المهمة في تشكيل بنية النحت المعاصر للغرائبية، وما هي الية تشكيل وإخراج هذه الاشكال، فالبحث تطلب التنقيب عن (التغريب في النحت المعاصر مابين اعمال انطوني كارو وتوني كراغ) في دراسة مقارنة. اما اهمية البحث، التعرف على مفهوم الاشكال الغرائبية في النحت البريطاني المعاصر خاصة عند كل من انطوني كارو وتوني كراغ. حيث يعد بحث معرفي له اهمية في تسليط الاضواء على بناء الشكل النحتي المعاصر، وعمليات التغريب في المنجز التشكيلي .

وقد تحدد البحث بحدوده الزمانية والمكانية من (1965-2014) بكافة الخامات والأساليب وتقنيات النحت المعاصر في بريطانيا. كما شمل تحديد للمصطلحات الواردة فيه، وقد احتوى على مبحثين، مفهوم الاغتراب في الفكر ، الذي تناول اهم المناهج الفكرية والفلسفية التي كانت سبب رئيسي في التغريب الشكل الجديد او دعت الى ذلك. والثاني شمل التغريب في الشكل النحتي. تناول الاشكال الغرائبية في التاريخ القديم والمعاصر والتحول الشكلي في مرحلة. وقد شمل الاطار المنهجي اجراءات البحث من مجتمع البحث وعينة ومنهجه ومبررات اختيار (4) نماذج للعينات، وتم اختيارها وفق مسوغات تمثيلها لمجتمع البحث وحدودة الزمانية والتي عن طريقها يتم الوصول لهدف البحث بعد تحليلها وصولا الى اهم ما توصل اليه الباحث من النتائج والاستنتاجات ثم نتائج البحث ومناقشتها ومن بينها :

تمظهرت الغرائبية في اعمال النحاتين من خلال اول انتاج جديد لكل نحات في بادئ أي تجربة جديدة، وتكون هذه الاشكال جديدة وغريبة على الاخريات من نتاجه ايضاً، وغريبة عن ما حولها من نتاج النحاتين البريطانيين فتمثلت الغرائبية في الشكل والتقنية والخامة وحتى الاسلوب والمفهوم وطريقة العرض وتركيب العناصر، تمظهرت الغرائبية في زمان ومكان معين، وقد تجاوزت الاعمال الغرائبية ذلك الزمان والمكان بأسلوبها وشكلها وتقنياتها وطرائق عرضها الغرائبية، محكومة بزمان ومكان محدد لان كل نتاج بعد ما يجتاز الفترة الزمنية او المكانية يصبح موضوعا ساذجا قد استهلك بسبب كثرة التجارب التي تبنى اساسا على مفهومه او فكرته او اسلوبه.

الكلمات المفتاحية: (التغريب، النحت المعاصر، انطوني كارو، توني كراغ).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المقدمة : طالما شكل النحت الانكليزي جدلا واسعا في بنيته التكوينية في فترة مابعد الحداثة، في تشكيل وتركيب وتكوين الاشكال وخاصة التي خرجت عن المألوف، واعتبرت لغزا في تكوينها وبناءها الشكلي، حيث استخدمت الخامات والمواد والأدوات والتقنيات الجديدة لتكوين بنية شكلية غرائبية غير مألوفة، استدعت جدل العلاقات التشكيلية لبناء منظومة معرفية جديدة قائمة على فلسفة تحليل وتركيب هذه الاشكال الحديثة التي احيلت الى خارطة علاقات شكلية ومعرفية معاصرة، خاصة عند كل من النحاتين انطوني كارو وتوني كراغ، اللذان خرجا عن نسقيه الاشكال المجاورة في النحت المعاصر بأشكال امتازت بنوع من التغريب في بناءها وأنساقها الشكلية، فكان الخطاب الفني المعاصر عند هذين الفنانين يتمركز ويتموضع في الية يعتمد على الخروج عن المألوف بمنظومة جديدة، حيث اتيح للفنان والمتلقي الدهشة والاستمتاع في هذه البنية الشكليه الجديدة والغريبة عن ما حولها من اشكال من المنحوتات، لذلك شكل هذا الامر حافزا لدى الباحث في البحث والكشف والتنقيب عن بنية التغريب في النحت المعاصر في اعمال النحاتين انطوني كارو وتوني كراغ كنموذجين مهمين في النحت البريطاني المعاصر، الذي يعد الوجه الابرز والمهم في العالم، ولهذا تطلب البحث والتنقيب عن هذه الاشكال التي اثارت هذا الجدل الواسع في فترة مابعد الحداثة، فوضع الباحث عدة افتراضات منها، هل ان لهذه الغرائبية في اعمال النحاتين من مرجعية شكلية مفاهيمية، وهل ان هذه الاشكال هي من متطلبات العصر الحديث، او ان هذه الاشكال هي سمة الفن المعاصر، او ان هذه الاشكال الغرائبية هي ما تميز الفنان في الظهور بالجديد والمبتكر عن ما حوله من اساليب، او ان هذه الاشكال كانت لغة العصر التي اعتمدت على التغريب والصدمة والمفاجأة، لذلك تطلب البحث عن هذه الاشكال، فكان اختيار عنوان البحث هو: الغرائبية في النحت المعاصر مابين انطوني كارو وتوني كراغ. وتعتمد اهمية البحث التعرف على مفهوم الاشكال الغرائبية في النحت المعاصر البريطاني خاصة عند كل من انطوني كارو وتوني كراغ. يمثل هذا البحث جهد علمي متواضع يضاف الى الدراسات الفنية المعاصرة خصوصا النحت. يفيد الباحثين والمهتمين مما يشغله النحت الغرائبي المعاصر من اهمية. ويعتمد هدف البحث الكشف عن الاشكال الغرائبية في النحت المعاصر عند كل من انطوني كارو وتوني كراغ. ويتحدد البحث بالاعتماد على بنية الاشكال الغرائبية عند انطوني كارو وتوني كراغ. وفي بريطانيا وما بين (1965- 2014).

تحديد مصطلحات البحث :

التغريب : (Exaggeration)

التعريف اللغوي : التغريب : تَغْرِيبُ الْمُسَافِرِ: "اِتِّجَاهُهُ صَوْبَ الغَرْبِ لَمْ يَكُنْ تَغْرِيبُهُ اخْتِيَاراً: بُعْدُهُ وَنُزُوحُهُ عَنْ وَطَنِهِ، غرب يغرب تغريبا . ولغة : غرب في الأرض أمعن فيها فسافر سفرا بعيدا، وغرب فلان أي ذهب ناحية المغرب، وغرب الوحش في مغاربها أي غابت في مكانسها، وغرب فلانا أبعده ونحاه. هو بحسب المعنى الأخير وهو عقوبة لبعض الجنايات"(almaany.com). والغريب "كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة ... كل خروج عن ما هو قائم أو معروف غريب "(مجموعة من الباحثين، 1995،ص8).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

التعريف الاصطلاحي :

التغريب : او الاغتراب: كما لو كان ظاهرة واحدة، إلا أن هذا المصطلح عنده له معان متعددة "فهو يستخدمه ليصف علاقات معينة محتملة بين الفرد ونفسه، وبينه وبين الآخرين، والطبيعة، وعمله، والأشياء الأخرى في محيطه البيئي"(فروم،1960،ص2). وتعريف (الاغتراب) في الموسوعة الفلسفية على أنه :"عدم التوافق بين الماهية والوجود فالاغتراب نقص وتشويه وانزياح عن الوضع الصحيح" (زيادة،1986،ص39). اما الأديب (شلوفسكي) ان العملية الفنية هي عملية تغريب، فبدلا من تسمية الأشياء بأسمائها يصفها لنا كما لو إننا نراها للمرة الأولى (ينظر:آوين،1981،ص166-167).

التعريف الاجرائي :

التغريب : هو كل شيء خرج عن ما حوله من نسقيه وتبعية وتفرد في بنية شكلية جديدة ورؤى فكرية حديثة مخالفة للنظام العام للاشكال النحتية.

الإطار النظري

المبحث الأول : مفهوم الاغتراب في الفكر.

ان مفهوم الاغتراب اوالتغريب كثيرا ما استخدم للدلالة على ماهو غريب او ماهو قد تغرب عن الاشياء المجاورة له فأصبح غريب بإشكاله اوفي نسقه او حتى في اطباعة، حيث نجد ان هذا المفهوم تجسد كثيرا في الادبيات وكتب الفلسفة ليدل على ماهو يتميز بطابع يختلف تماما عن ما حوله من اشياء واعتبر انه نوع من السلوك الفاعل لدى الفرد. يتعلق الاغتراب بكل ما هو غريب وغير مألوف بالنسبة للعامة من الأمور والمشاعر، فإن هذه العامية قديمة الامتداد بحدود الزمان والمكان حتى تتحول الى شيء غريب، هكذا ينطوي تحت لواء الآخر الغريب، لان الغريب يكون غريب بكل شيء وقد "يكون هناك انفصال بين المنفصل والمجتمع الذي يعيش فيه، أو بين المنفصل وذاته، وقد يكون هناك أيضاً انفصال بين المنفصل والأفكار السائدة نتيجة النقوض التي تشوب مجتمعه وواقعه "(حسن،1986،ص11) ان المثل والقيم العليا في عالم غير عالمنا الذي نعيش به وما نحن غير مجرد ذوات فانية، وهذا العالم عالم المأساة عن طريق محاكاة عالم المثل البعيد عن العالم الواقع الذي نعيشه أي يستطيع المتأمل في نظرية المثل الأفلاطونية أن يلمح في ثناياها جذور المفهوم ألاعتقادي للاغتراب الذي يعده انفصالا عن الإله للنفس في رأي أفلاطون حياة قبل الحياة، وبهذا الاعتقاد فان الانسان يعيش الاغتراب بكل مفهومه بعالم خاص فيه من التأمل والمغالاة يكون تفكيره احادي الاتجاه، ويتجلى مفهوم الاغتراب عند أفلوطين في الاعتزال بهدف التأمل والغوص في أعماق الذات، حيث يهدف إلى نجاة النفس من سجنها المادي وانطلاقها من عالم الظواهر إلى موطنها الأصلي عالم الوجود والحقيقة، فالاغتراب هو الابتعاد عن كل الملذات لكي يسمو بالنفس نحو الفضيلة وهنا يؤكد افلاطون على الابتعاد عن الملذات والشهوات التي تسجن الإنسان وتعزله عن عالم السمو والحقيقة.

اما لو جئنا الى مفهوم الاغتراب في الفكر الفلسفي الحديث عند الفيلسوف جان جاك روسو الذي دعا بدوره الى فكرة أن الإنسان قد تعرض إلى الانفصال عن خصائصه الفطرية نتيجة وجود ظرف غير إنساني.

فالاغتراب هو التنازل الكامل عن جميع حقوقه الشخصية للمجموع بلا تحفظ (ينظر:النوري،1979 ،ص34). وبهذا يكون الانسان قد تنازل عن رغباته وحاجاته الخاصة لكي يندمج في مجموعات تحكمها الافراد كالملك او الكاهن، اما الامر فقد اختلف عند هيجل حيث استخدم للاغتراب مفهوم يعبر عنه في بعض الأحيان "للإشارة إلى علاقة انفصال أو تنافر، كتلك التي تنشأ بين الفرد والبنية الاجتماعية أو كاغتراب للذات ينشأ بين الوضع الفعلي للمرء، وبين طبيعته الجوهرية كذلك يستخدم هيجل هذا الاصطلاح للإشارة إلى تسليم أو تضحية بالخصوصية والإرادة وبكلمة أخرى الفقدان الكلي لإنسانية الإنسان" (شاخت،1980،ص96). عندما يقوم بعملٍ بعيد عن واقعه فهو إبداع وفي نفس الوقت اغترابه عن الاشياء التي تحيطه لينتج اشياء مبتكرةً في محاولةٍ منه لتجاوز الواقع فهو يعمل وينتج وفقاً لمعرفةٍ ذاتيةٍ. فالعبقرية عند الفرد ماهي الا نوع من الوحدة والانعزال والغربة في المجتمع، ولكي تتحقق صفة العبقري يجب ان يكون تفكير الفرد وخياله بعيد عن ما حوله من افكار ليؤسس مفاهيم بعيده عن ماهو متداول ومألوف وغير مطروق او يشكل طفرات نوعيه عن ما حولها من حيث طبيعة الانسان القائمة على فكرة الاندهاش التي تتلبس الانسان البدائي، الباحث عن المعنى للكثير من الظواهر والمظاهر الطبيعية والبيئية حيث قادة الانسان الى الاحساس بالغرابة المرتبطة بشكل وباخر بمحاولات الانسان للبحث عن المفاهيم وتفسير الوقائع. فبحث الإنسان عن حقيقة وجوده ومعرفة ذاته، التي تجعله في حالة انفصال عن العالم أو عن الواقع، وهذا ما يؤدي إلى حالة الاغتراب حيث نرى الاغتراب قد تجسد كثيرا في خطابات الفيلسوف العدمي نيتشه، فقد احتل في طروحاته مكانة جوهرية، استعمل العدمية لتدل على عمق الأزمة التي اجتازها العالم الحديث عندما أخذ يفقد القيمه الراسخة الثابتة للمثل العليا. أن نيتشه كان يدعو إلى تحطيم المثل وكل ماهو سامي وجليل وكانت دعواته الى العدم عندما اعلن موت الالهة (ينظر:اسكندر،1988، ص280). ولو لاحظنا مفهوم الاغتراب عند ماركس قد اختلف بصورة واضحة من خلال الطبقية والوضع الاقتصادي والاجتماعي للإنسان، من اجل بيان ظاهرة معينة يعاني منها الفرد في المجتمع الرأسمالي وخاصة فيما يتعلق بعلاقة الانسان وعمله وما ينتج عنها من علاقات اخرى (ينظر:خالد،1999، ص152). ولقد ركز ماركس على العامل في مفهوم الاغتراب عنده، كيف انه عاجز تماماً في الحصول على حقوقه والتصرف بانتاجه، اي ان الاشياء التي ينتجها الفرد قد تتحول الى قوة ضده، حيث ان العامل كلما انتج استعمل هذا الانتاج ليس لمصلحته بل لمصلحة الراسمالي، استعمل هذا الانتاج للتقليل من دوره في المجتمع، وصور تعامله مع الذات والأخر لأنه يمر بحالة غير طبيعية من التعامل مع الاخر متفاوتة الاثر في عمله، ولذا نراه تناول الاغتراب الذي يصاحب العمليات الإنتاجية ومن أربعة أوجه، هي اغتراب العامل عن نفسه، اغترابه عن الآخرين، اغترابه عن الإنتاج وبالتالي اغترابه عن عمله وهذه السمات تتمثل في الفردية، والتمتع بالحساسية والاجتماعية. يتفرد الانسان من خلال مواضيعه ويكون اعلى مراحل النضج والتفرد في القيمة والمعيار ويأخذ موضع غربه واغتراب من ما حوله. والمفكر الوجودي سارتر تميز مفهوم الاغتراب والغرائبية عنده. يرى الانسان كائن لذاته ومنه تشتق اشكال الوجود الاخر مثل الوجود في ذاته اي العالم الموضوعي او بعبارة اخرى، فالإنسان هو الوسيلة التي تبتدئ فيها الاشياء، أما استخدام سارتر لمصطلح الاغتراب فكان بشقين مختلفين احدهما عن الآخر.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

فمفهوم الاغتراب في كتاب نقد العقل الجدلي يستخدم فيما يتعلق بظهور تموضع ذات الفرد بوصفها شيئا غريباً ومعاديا له، بينما يستخدم في كتابه الوجود والعدم بصدد معايشة الفرد لذاته شيئا وليس ذاتا من خلال وساطة فرد آخر (ينظر:شاخت،ص281). ان مجرد التفكير والتخيل والافتراض بالشيء الوهمي هو في حد ذاته يكون لنا نوع من الغربه في النتائج بطبيعة الفكر التغيير والتجديد، التي بنت على اساس تغريب الواقع من خلال طرح الخيال الواهم المبني على اساس الافتراض والابتكار في الطرح، فمن دوافع ودواعي الاغتراب يفضي اكتشاف ألأسباب التي تقف وراء الشعور بالغربة، وينشا هذا الشعور عادة نتيجة لإفرازات الحياة ومشكلاتها وأزمات العصر التي يتولد عنها هذا الشعور. إن المشاعر التي يراها الفرد في مجتمعه من صور التناقض بين حياة القول وحياة الفعل، وما يعانيه في ذاته، كل ذلك ولد حالات الإحباط، وهي تعكس بالتأكيد ملامح شخصية مصابة بصراعات وجدانية مريرة تعبرعن قلقها وإحباطها، فكانت بذلك شخصية مغتربة عن المجتمع تعاني من مرارة الوحشه وعدم الامان وتعاسة الواقع الذي لا يمكن تغيره ولا تجرعه فتتولد حالات اجتماعية غريبة تعلن انفصامها عن الواقع وتغريبها عن الانتماء لذلك المجتمع، لان الفرد هو جزء من المنظومة الكلية التي تشكل اغلب المجتمعات، وعبر ازمنة التاريخ لم نشهد على ان الانسان عاش بشكل فردي، بل كل حقب التاريخية كان الانسان من ضمن المنظومة الكلية للجماعة، لذلك نجد ان الفلاسفة وحتى علماء الاجتماع تؤكد على الفرد باعتباره هو المؤسس والمفكر والمصارع مع ما يحيطه من اشياء ان كانت حية او غيرها من الظواهر الطبيعية او حتى من بعض السلوكيات التي يفرضها الافراد.

المبحث الثاني :التغريب في الشكل النحتي.

تناولنا في المبحث الاول التغريب في الفكر واستعرضنا الاراء الفلسفية والفكرية في تعريف مفهوم التغريب واستخلصنا من ذلك على ان التغريب ما غرب الشيء عن ما حوله واختلف اختلافا كليا، وكان بنسق واحد وبنظام والية اشتغال تختلف عما حولها. تعددت واختلفت الاراء في مفهوم التغريب، ولكن في هذا المبحث سوف نقف على مفهوم التغريب في الاشكال النحتية وكيفية صياغته على بنية هذه الاشكال، ومفهوم التغريب هل كان له دور واسع في تغير نسقيه وسياق هذه الأشكال المتداولة بشكل عام، او كان التغير والتغريب مجرد فكر لم يطبق على الاشكال، فلذلك سوف تكون لنا وقفة تاريخية وتسلسل زمني في رصد الاشكال التي خرجت عن المألوف بهيئات وإشكال غير طبيعية وغير مألوفة للوجود بموضوعات وتكوينات لم تألفها العين قد تكون من ضمن المتخيل او من ضمن الاساطير، التي كثير ما ترى فيها بنى شكلية غريبة عن محددات الواقع الحياتي او الدنيوي الذي نعيشه، يمكن القول عنها موضوعات غير عقلية وغير منطقية في تشكيل بناها الخارجية، وقد تكون هذه الاشكال من ضمن المعتقد الديني الذي لازم الانسان منذ نشوه والى يومنا هذا، وكانت من اهم المؤثرات ذات الضاغط الفكري العقائدي، التي كانت سبب في تحويل الشكل من والى أشكال غريبة. انتج لنا التاريخ من هذه ألإشكال ألأسطورية الدخيلة على العصر برؤية الباحث، تحولات في الشكل النحتي في الحضارات القديمة، وما تركت لنا هذه الحضارات من أشكال نابعة من رؤى فكرية أو عقائدية لازمت الأنسان عبر العصور هي من المتطلبات الأساسية في حياته اليومية، ولدراستنا هذه الأشكال و التعرف على بنيه الشكل المتكون من خلال الإشارة

البسيطة للأشكال الغريبة، مع تحليل بسيط في هيئة الشكل وما تحمله هذه الأشكال من رمزيه وروحيه عالية وللتطرق إلى الحضارات الثلاثة الأوائل في تشكيل الحضارة، في تلك الفترة المتزامنة ونبدأ من (وادي النيل، وادي الرافدين، والإغريق) فوجدنا ان حضارة وادي النيل وحضارة وادي الرافدين وحضارة الإغريق، لها الكثير من الأعمال الفنية، فقد خضعت حضارة وادي النيل إلى الرصد في بنيه الشكل، لفن النحت المصري عبر موروثها الحضاري الطويل، وننطلق من مركز واحد مؤثر في حركة الأسلوب الذي كان مرتبط بالقيود الدينية مثل حجر الزاوية، الذي حدد المعنى والبنية الشكلية لهذه التماثيل وكانت هذه الأشكال في خدمة الديانات، والفكر بالخلود كأي قوة ضاغطة نحو تحديد نظم الأشكال العقائدي، كما يظهر في احد المشاهد الجنائزية. يصور لنا النحات الفرعوني الاله على شكل (أنوبيس) على هيئه حيوان (ابن أوى) وهو واقف على قاعدة مرتفعة الى الأعلى والجسم على هيئه ادمي وله رأس كلب، وأحيانا صوره على هيئه ذئب وعبر عنة المصريون (رب) الأموات ومن القابه (سيد الأرض المقدسة) وكانت وظيفة هذه الاله، التحنيط السليم ويستقبل المومياء عند وصولها للمقبرة وهو يقود الروح إلى حقل السماء (ينظر:سليم،2001،ص174). شكل هجين ركب راس الحيوان الكلب على جسد الانسان فكون لنا جسد غرائبي غير واقعي ولا منطقي، تكون هذا الشكل من جراء العقائد الانسانية الما بعد الموت على هيئة مركبة وغريبة تعكس الافكار الماورائية كما في الشكل (1). وهذه الدلالات تشير لها الأفكار من الاعتقاد ما وراء الميتافيزيقية التي انعكست فيها أفكارهم العقائدية في أشكال مركبه غريبة، مما يدل على فكرة الخلود والفناء عند الفراعنة ومن وراء هذه المظاهر في تشخيص (اللامحدود) لهذه الإلهة من مشاعر ما يحاكي مشاعر البشر من حب وكره وحماية وعقاب وعطاء وغير ذلك مما تتصف به صفات البشر. وان الأمر قد يكون مشابه أو مخالف في الفكر العراقي القديم وللتطرق ودراسة مجموعة من مختارات وادي الرافدين التي توافرت لها أسباب قيام حضارة راسخة، أوفر حظاً من غيرها، اذا كان لها شان في ازدهار وتطور مدينتها عبر حلقاتها المتعددة، وتحديداً في العراق القديم كما هو شكل بعض الجداريات المنحوته في عصر (اشو ناصر بال) في معظم الغرف الداخلية مشاهد طقوسية. يظهر جني براس نسر بشكل غرائبي وهو يدهن الشجرة الاشورية الطراز بطلع النخل من الاناء الذي يحمله كان يعتقد ان هذه الاشكال، مثل التماثيل الحجرية عند البوابات، تمنح القصر وسكانه حماية خارقة للطبيعة من الاعداء او القوى الماورائية (ينظر:بوستغيت،1991،ص104). كما في الشكل (2). حيث يظهر شكل هجين وغريب فيه من الشكل الحيواني المركب على الجسد الانساني، استعار الفنان راس الحيوان الصقر، وذلك بسبب المعتقد الميثولوجي الذي دفعه للخروج عن ما حوله من اشكال عبر عنها على وفق ما هو فكري، وصولاً إلى ما هو مادي في التكوين الكلي، ان التعبير في الأعمال النحتية القديمة هو بمثابة التعبير عن اساليب الخيال وتكوين الصور الذهنية وبشكل ملموس، قد ظهرت مواضيع نحتية اخرى ذات رموز معبرة عن رؤية ميثولوجيه تحمل خصوصية تنظيم الشكل للتعبير عن المضمون، وفي تواصلية هذه الاشكال مع الافكار والموضوعات الموراثية نتجت هذه الكائنات الغرائبية. كما في الثيران المجنحة كائنات سحرية مختلطة مركبة من اسود وثيران وأناس وطيور جارحة وقد نحتت اجسامها في شكل نحت ناتئ والمجسم... بخمسة ارجل فهذا الصنف من الاعمال الفنية كان يستعمل للحماية من الارواح الشريرة

ولحراسة الارواح الصالحة (ينظر:مورتكات،1975،ص370-371). كما نلاحظ ان النحت الأوربي، وخاصة الاغريقي قد تتطرق لنحت ألأشكال المركبة الغريبة والتي اصبحت اشبه بالثيمة الحضارية للأشكال القديمة، وان اغلب هذه الأعمال كانت نتيجة للعقيدة الدينية في تصوير الشكلي، ولو تتبعنا مرحلة التفكير الديني من أول ظهور للحضارة الإنسانية. نجد ان ارتباط التفكير الديني لدى الإنسان البدائي، يتجسد بظاهرة الخوف من الطبيعية، التي تبدو غامضة مستعصية عليه في الفهم، والتي تشكل في الواقع التفكير الإنساني لتلك المرحلة، أي يمكن القول ان الدين في المرحلة البدائية كان انعكاس للخوف الناجم عن الفهم المختلف للطبيعة وظواهرها المختلفة (ينظر:هوينغ،1978،ص45). وبذلك نجد بان الاغريق باعتقادهم ان للإلهة قوة مسيطرة على الوجود والموجودات، لهذا تطلب ان يؤول الاشكال بصفة غريبة عن ما حولها من اجل خلق الريبة والهيبة من هذه المخلوقات الغرائبية التي تعددت ألقابها واسمائها مابين الالهة والملك والأرواح الشريرة والمخلوقات الماورائية، حيث نجدها في مشاهد عند الاغريق تمثل الامر ذاته في الافريز الذي يحيط بأعلى هيكل المعبد من الخارج. فقد نحت عليها مشاهد تصور الصراع بين اللابثيين والقناطير، والإلهة والعمالقة، والحرب بين الاغريق والامزونات، موضوع سقوط مدينة طروادة (ينظر:الشاوي،2001،ص182). كما في الشكل (3). حيث يظهر الكائن القنطور يتكون من جزئيين الاعلى نصف جسد انسان والنصف الاخر جسد الحصان في مشهد صراع وقوة وانتصار، تتركب بنية اعضاء هذا المخلوق الغريب الغير متجانسة وفق رؤية فكرية متمثلة باعتقاد عقائدي ميثولوجي، تتركب الفكرة في الخيال ومن ثم في الصورة الذهنية فتنعكس بواقع الحال بشكل محسوس، شكل غريب لا يمثل نظيرا له في الاشكال التي حوله، وان هذه المنحوتة المركبة تحمل دلالات شكليه. أذن كل هذه الأشكال من الحضارات القديمة تمثل ملخص الأعمال والبعض منها مقتنيات المتاحف العالمية وخاصة منها الأوربية. والأمر يختلف في العصر الحديث الذي شهد في بداياته إقامة المتاحف وعدد رواد الفن الذين زاروا واطلعوا على الحضارات من فنانين العصر الحديث وتعرفهم على الأشكال وما تحمله من مضامين فكريه وشكلية، فنشا مفهوم الذاتية عند الفنان ومفهوم الابتكار والجديد وكل ماهو غريب عن واقعة المادي او المجاور له، ولابد ان يكون الفنان ملهم بتأسيس والخروج بالحركات والنزعات الجديدة للشكل في الفن، فنشأت فكرة التخلي والرفض لكل ما يحمل الفن القديم من قيم وأشكال، الذي كان تحت سيطرة الحكم الصارم في تمثيل الأشكال من حيث تمثيله. وبذلك اكد فنانون وفلاسفة العصر الحديث على الفرد وذاته من خلال أعمالهم، في تمثيل الواقع المر الدفين داخل النفس من خلال الأحلام والتخيلات التي انعكست في لوحاتهم أو في أعمالهم النحتية، ومن تدافعهم إلى الحرية والخيال والتعبير عن الأشكال التي ارتبطت بالصور الذهنية عند فنانين التكعيبية عام 1907 مع (بيكاسو) في لوحة (انسات افنيون) كما في الشكل (4). التي اثارت تهيج الشارع الباريسي بأشكال لم يسبق لها الظهور وبأسلوب لم يعهده الواقع الفني، هذا العمل جاء ثوريا في الشكل ذا صفات حادة غريبة بعيدة عن النمط التقليدي لشكل الانسان، الشكل الايهامي الفضائي سّر تلك اللوحة من التأثيرات الحاسمة على تفكيره جاءت من اختزال الهيكل البشري الى معينات ومثلثات هندسية وكذلك في التخلي عن الخواص التشريحية الاعتيادية. حيث يبدو التأثير الهجين اكثر وضوحا على الوجهين المتشكلين

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

بالقناع الغريب للوجوه المرسومة على الجانب الايمن للوحة (ينظر: فراي،1990،ص21). وتعتبر تكعيبيه بيكاسو اكثر الاشكال غرابة في الفن الحديث في بداية القرن العشرين بسبب التقدم الفكري للشكل، كمظاهر هندسية ذات خطوط فاصلة حادة تحذف الاضاءة والمنظور وتستبدل الاشكال بقيم اخرى جديدة كانت الخطوط الاولى للأشكال التكعيبية وهي اعادة بناء الكتل والفضاءات. هذا الاتجاه الذي عُد من اهم الاتجاهات الغريبة التي برزت في القرن العشرين اصبح هو القوة المحركة لكثير من المذاهب التي جاءت في اثرها، في كيفية التغريب وكيفية التعبير عن الافكار في الخامات والأشياء جاهزة الصنع او المخلفات التكنولوجيه او غيرها من هذه الاشياء الجاهزة التي تبناها الفنان الدادائي (مارسيل دوشامب) من خلال اول طرح جريء وغريب في عرض المبولة عام 1917 بعنوان الينبوع كما في الشكل (5). فقد قلب الموازين الشكلية والفكرية والقيم كلها (راس على عقب) فيها كثير من الغرابة حاول ان يستهجن القيم والأفكار وان يجرد الروح. حيث اعتبرت بداية فن جديد وعصر حديث اطلق عليها فيما بعد فن التجميع او فن السلع او الاشكال الجاهزة، كانت الرسالة هي: القضاء على جميع المعتقدات المألوفة في الفن من اجل الشكل الغريب (البسيوني،1971،ص212-213). ولم يقتصر الامر على الدادائية وطرحها الغريب للأشكال بل اخذ الامر اكثر من ذلك غرابة عند بيان السريالية الذي اثأر دهشة وغرابة عند المجتمع الاوربي الذي استمد اغلب افكاره من الفكر الوجودي، وطبق على وفق المؤسسات في الدعوة الى الحرية والقلق والعدم والاغتراب في المجتمع الحديث، فانعكس في ابرز واهم النحاتين غرابة النحات السريالي (البرتوجاكومتي) الذي امتازت اعماله النحتية بالأكثر غرابة عن الاشكال الواقعية حيث انها اشكال مؤسلبة خالية الكتلة، شخوصيةٌ انسانية، مجرد هياكل بنائية نحيفة بشكل بدائي عفوية بعضها ذات سيقان طويلة، ملمسها خشن متعرج كما في الشكل (6). لا تحمل اي معنى ولا تملك اي وظيفة مجرد اشكال عضوية، عكست اغلب اعماله التوتر والقلق والعدمية التي جاءت بها المجتمعات الحديثة الى الوجود. واستمر الامر في اكثر الاشكال غرابة مع اهم رواد الفن الحركي عند النحات كالدر في متحركاته التي اثارت كثير من الدهشة والغرابة في انتاجه لأول مرة في التاريخ اشكال نحوت متحركة، حيث لم يشهد تاريخ النحت الحديث مثل هذه الاشكال التي كانت غريبة في تكوين كتلتها ومفهومها، يطلق اشيائه المتحركة في الهواء حرة طليقة بدون قواعد او نظام، تراكيب اعمال الكسندر كالدر اتخذت الاسلوب الغير الواقعي وتبنى الاسلوب الهندسي التجريدي بحسابات رياضية كما في الشكل (7). فكانت النتيجة هي الفكرة في تحطم كل المواثيق النحتيه بالنسبة للكتلة والحجم، واعتمد على افكار وتقنيات غريبة وجديدة مستعملاً المعادن والأسلاك وبتكوينات معدنية ثابتة والأخرى متحركة بفعل محركاته، والأخرى بفعل طبيعة الرياح. حقق تحولاً في النحت في سلب الشكل وجعله غريب في مادة وكتلة ورموز متعلقة مفصلية متحركة بالفضاء حيث لم يقتصر الامر على النحت الاوربي فقط في غرابة الاشكال النحتية، بل الامر اخذ اكثر من ذلك ولكن هذه المرة في امريكا وخاصة عند تبنها التعبيرية التجريدية، التي كانت اول الحركات الامريكية غرابة على وجه التحديد. فقد كانت تحقق النفوذ والخروج من الواقع بأفكار ومفاهيم جديدة، حيث انتقال الفن من اوربا الى امريكا هو احد المعايير الواضحة التي طرأت على الشكل 1950، واعتبرت التعبيرية التجريدية التي نشأت في احضان (الولايات المتحدة الامريكية) هي تعبير عن انفعالات

الفنان العاطفية باي ثمن، ويكون الثمن عادة المبالغة او التشويه للمظاهر الطبيعية (ينظر:ريد،1975، ص169). باشكال وتكوينات غريبة في واقع الفن الحديث، ففي الاربعينات انطلق حامل لواء التعبيرية التجريدية (جاكسون بولوك) 1947 الى اسلوب جديد هو التجريد الحر غير ملتزم بأي قواعد في الرسم، واضعاً في اعتباره العفوية والتلقائية، في تكوين الشكل للانسان في العصور القديمة، كما في الشكل (8). ولكن هذا الاتجاه الجديد لم ينحصر في الرسم فقط، ولكنه انتقل الى النحت ولعب دوراً مهماً فيه. بعد منتصف القرن العشرين واعتبرت في القائمة الاولى للفنون مابعد الحداثة باعتبارها ردة الفعل المتكون من مجموعة من المفكرين والفلاسفة والنقاد والفنانين الذين اعلنوا عن ازدرائهم للقديم، وكان من اعظم نحاتين التعبيرية التجريدية هو الامريكي ديفد سمث الذي نال منزلة رفيعة في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. كانت اعمالة تنطلق من عالم الحلم الداخلي المضاد لعالم الواقع الخارجي والرسوم ذاتها مثلت رفضا لكل ما هو ميكانيكي ولكن احد الاشياء المميزة في عمل ديفد سمث هو انها لا محالة حصيلة حضارة تكنولوجية متقدمة جدا (ينظر:سميث ،1995، ص196-198). فحاول ان يوظف خبرته في اللحام وتقنيته في ممارسة اعماله مجرب في صنع الاعمال الجديدة والغريبة من اللحام والكبيرة في الحجم التي لم تشهدها امريكا ولا الدول الاوربية مثل هذه الاشكال كما في الشكل (9). النحت الامريكي كان اكثر مصادر الالهام وتفرد في التجارب خاصة للفنانين الذين برزو بعد منتصف القرن العشرين سواء كانوا اوربيون او امريكان. فكان واقع الحال عند كل فنان هو بتجاربه الفردية ومن ثمة هذا الاشكال الناتجة وفق هذه التجارب تكون غريبة وتثير الدهشة والتساؤل حول امكانية تسمية هذه الاعمال من ضمن جنس محدد كالرسم اومن ضمن النحت، فقد ضاع في بعض هذه الاعمال طابع تجنيسها على وفق مبادئ واعراف النحت عند المجتمعات، فقد صاغ كل فنان تجربته الذاتية وفق تصورات ومبادئ جديدة لم يعرفها سابقا واقع النحت، كمثال على ذلك ان الاشياء التي تعد من ضمن الازبال او الانقاض يكون لها قيمة جديدة عندما يتبنها احد الفنانين ويعيد اخراجها بشكل غير متوقع للعيان او المتلقين فتكون مصدر للأفكار. في حقيقة الامر عند طرح الفنان توني كراغ اول تجاربه تتكون الرهبة والدهشة والاغتراب من رؤية هكذا اعمال وبعد ذلك تتحول هذه الدهشة الى مسميات وحركات وأفكار ملهمة للنقاد والفنانون في واقع جديد ينتج للعالم من المخلفات الصناعية. التي انطلقت من فلسفة معالجة المواد المستهلكة المنزلية وغيرها من مخلفات المجتمع انطلق ليكون اشكال روحية حديثة مشكلة من عدة اشكال وخامات (ينظر:صادق،2013، ص150). مازجا اياها ليصنع الشكل الجديد والحديث كما في الشكل (10). والامر يستمر كما هو الحال عند النحات (بيل رودو) اعتمد على المواد الاستهلاكية الغريبة من الصفائح المعدنية من الاغراض المنزلية (الغيتار، وباب السيارة ومجفف الشعر وحوض الاستحمام، والغسالات والمقلات والصناديق الخشبية المهشمة كما في الشكل (11). التي لم يعهدها الفن البريطاني بشكل كبير وواسع حيث شكلت هذه الاشكال طفرة نوعية في تفكيك الشكل والمفهوم النحتي وإعادة صياغته من جديد على وفق رؤية غريبة في طرح معاصر في تكوينها وإظهارها تتماشى وتتكامل مع مسير ثقافة الفن المعاصر، من خلال مضامينها الفكرية والشكلية، كما هو الحال ايضا عند النحات (روشنبرغ). حيث وضع لغة بصرية جديدة تماما على اساس الكولاج، بمثابة صورة مصغرة للعالم لا

حدود له اذا رفض الاتفاقيات ذات المعنى الموحد الذي يقدمه الفن الرفيع من خلال مادعى اليه في ردم الفجوة بين الفن والحياة (http://www.guggenheim.org). وعرض اشهر منحوتة له هي المعزه تحفة فنية غريبة في تكوينها وإخراجها بلغة عولمية من ثقافة معاصرة لم يسبق للعين في تداولها بهذا الشكل، بل جاءت مندمجه في عصر شهد الابتكار الجديد والغريب للتكلنوجيا والأدوات وغيرها من وسائل للاتصال معتمده في انشائها على رؤيا فكرية ومفاهيمية غريبة. والامر يستمر كما هو الحال عند الفنان الامريكي (دونالد جود) الذي ساهمت اعماله في الحركة التقليلية لتكون ذات صدى واسع في المفاهيم والتشكيلات الحديثة للنحت حيث عرض اعماله على الارض ومنها الملعقة على الجدار التي لونت في بعض الاحيان بألوان مختلفة (حداد،2010،ص45-46) كما ركز الفنان (جوزف كوزوث) على هذا الامر بشكل مباشر حيث اعتمد على المفهوم بشكل رئيسي في عرض اعمالة كما يؤكد جوزيف. يمكن للجماليات ان لا تكون اساس الفن الجديد والجيد والجميل، حيث تستند الاحكام على اساس جماليات الذوق تماما والعمل في علة وجودة (http://jenniferlsmart.com). واعتمد الفن المفاهيمي على الفكرة الملموسة التي توصل المتلقي الى ذات الفنان واذا استطاع المتلقي قبول الفكرة بشكل جيد يستطيع ان يرى ويدرك من حولة العالم بطريقة مختلفة وببعد جديد (ينظر:صادق،2013، ص157). حيث شغلت اعمالة الفنية حيز في الفلسفة واعتمدت محور الفكرة اساس في العمل كفن وكفلسفة، حيث شهدنا المفهومية في الفن كشيء فيه الغرابة لانه امتاز عن الشكل ولم يعد للأشكال من اهمية كبرى امام ما يشكله المفهوم، كما عرض جوزيف كوزيف عمله الثلاث كراسي كما في الشكل (12). حيث شكل موضوع الكراسي من الغرابه على الفن باعتماده لأول مره على اساس مخفي وغير معلن هو المفهوم الذي تربع وتسلط على عرش الفن لأنه كان من اولويات الفن الحديث على حساب الشكل الذي اهمله وعبر عنه بمجرد كرسي خشبي ذات وظيفة معينه ومحدده في الحياة الاجتماعية، وجلب الجديد والمبتكر الغير مطروق سابقا في الفن فكان اساس الفن الحديث هو الحضور الاني واللحظوي في مكان وزمان وفيه من الدهشة والغرابة في الشكل والمثير حتى لو وثق هذا الفن بشكل افلام او صور فوتوغرافية ويعرض بعد ذلك بوسيلة اخرى على اكثر عدد من الجمهور وعلى مساحات واسعة والخروج الى الطبيعة بوسائل عرض مختلفة، كلها كانت وسائل غرائبية في الشكل والعرض والخامة وطريقة الاخراج، عوامل ساعدت على ان تنتج اشكال تختلف عن مفهوم النحت داخل القاعات والمتاحف بل اختلف الامر جذريا عند نحات فن الارض (رتشارد لونغ) الذي حاول ان ينتج اشكال اعماله في الطبيعة ومن ثمة يوثقها ويعرضها على عامة الناس اذ من احدى مقولاته، يمكن القول ان عملي يوازن بين نماذج الاشكال في الطبيعة والإشكال البشرية المجردة التي هي من صنع الافكار كالخطوط والدوائر التي نرسمها. وهذا يدل على القوة البشرية في مواجهة الخصائص الطبيعية والدمار الذي حل فيها وأساليب وأنماط العلم الحديث في تقويمها والحفاظ على البيئة (Long،1991،p250) اصبح الفن وسيلة مهمة في توصيل الافكار والرؤى الحديثة الى الاخر وبطرق مختلفة لم يعهدها النحت تحمل في بادئها الغرابة في طرح اول افكار نشوئها، وتتكون الافكار والمفاهيم لدى المتلقي او الاخر فتنتج وتتفاعل الافكار على اساس تلك الاعمال او الحركات الفنية التي

تنشا في اول بذورها الغريبة، وبعد ذلك يمكن تصنيفها من ضمن الحركات الحديثة التي تأخذ اسم حركتها من اشكالها او مفهومها.

ما أسفر عنه الإطار النظري :

1. ان الاغتراب والغرائبية ظاهرة إنسانية قديمة بدأت مع وجود الإنسان، ويعد الاغتراب ظاهرة عندما يعيش الفرد في مكان غير مكانه وزمان غير زمانه أي لا ينتمي الى ذاك العصر، و يتجسد الاغتراب من خلال رفض الإنسان كل البديهيات الموجودة في زمانه والتمرد عن المألوف من آراء وأفكار.

2. إن الانسان عندما يفقد حريته وامنه واستقراره يؤدي إلى الغربة والاغتراب، والاغتراب بغربة الإنسان عن نفسه وبغربة عن البنية الاجتماعية.

3. إن احد عناصر القلق عند الإنسان هو الذي يؤدي به إلى الاغتراب، وينشأ الاغتراب عند الإنسان في انفصاله عن الواقع عن طريق العمل والإنتاج، فيشعر الانسان بالاغتراب عندما يفقد الإنسان هويته وانتمائه، ومن الأسباب المؤدية إلى الاغتراب هي مشكلات العصر، والنزاعات، والصراعات السياسية. 4. ظهرت الاشكال الغرائبية في حضارة وادي الرافدين في الاشكال الاسطورية التي مثلت مشاهد طقوسية كالإنسان براس نسر والثور المجنح، اما الاغتراب في اشكال الحضارة الاوربية القديمة فتمثلت على اشكال الهة الاسطورية بنصف جسد حصان تتصارع مع الاعداء.

5. ظهرت الاشكال الغرائبية في بداية القرن العشرين عند بيكاسو في الحركة التكعبية، الاشكال التي لم تكن موجودة سابقا كما في انسات افيلون وراس فتاة، وتبين ان الغرائبية في الدادائية تمثل في مبولة دوشامب التي عرضت على انها نحت وفق فكر ومفهوم جديد وغريب بمحاولة لتشويه الجسد.

6. عناصر الوجودية الفوضى والنقص والجنون، مطبقة على نفسية وعقلية جاكومتي وجاكسون بولوك نتيجة اشكال اعمالهم الغرائبية الغير معهودة، فقد تغربت الاشكال عند كل من كالدر لكون نحته متحرك ومن الحديد، وعند ديفد سمث بكتل وأحجام كبيرة وبدون أي قاعدة وبتقنية اللحام، اشكال لم تكن معهودة. 7. تبين ان كل عمل جديد ومبتكر لكل مرحله فنية يعتبر في بادئ الامر غريب وغير مألوف عن ما حوله او لا ينتمي الى جنس محدد في محيطه.

الإطار المنهجي : إجراءات البحث :

مجتمع البحث : يتضمن مجتمع البحث الاشكال النحتية الغرائبية لكل من انطوني كارو وتوني كراغ المنتشرة في المملكة المتحدة البريطانية والدول الاخرى للحقبة الزمنية من نشأة اول عمل نحتي لهم الى اخر نتاج، وهي حقبة زمنية تميزت بأشكال حداثوية للنحت البريطاني القائمة على اساس التجديد والتجريد والتغريب في النحت البعيدة عن الاشكال المألوفة، فقد كانت الاعمال النحتية كثيرة جدا ولا يمكن إحصاءها. اطلع عليها الباحث من المصادر ذات العلاقة وهي الكتب، الدوريات، أدلة المعارض، ومواقع شبكة الانترنيت.

عينة البحث : أختار الباحث نماذج بحثه اختيارا قصديا البلغ عددها (4) نماذج من الاعمال الفنيه الغرائبية لكل من اعمال انطوني كارو وتوني كراغ بواقع عملين لكل نحات.

وقد تم اختيار النماذج قصديا وفقاً الاتي:

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

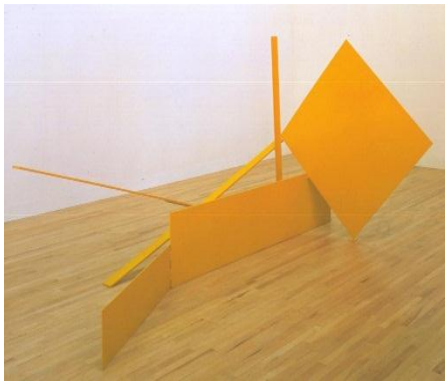
تغطي حدود البحث الزمانية والموضوعية للبحث وهي غير مألوفة سابقا.

حملت نماذج البحث سمات غرائبية، مما يتيح في تحقيق هدف الدراسة.

منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي المقارن في تحليل نماذج البحث، وذلك اعتماده على غرائبية الاشكال ومبدأ الاختلاف والتشابه بما يتلائم مع تحقيق هدف البحث.

اداة البحث : اعتمد الباحث على الصور المنشورة للأعمال النحتية في الانترنت والكتب والمجلات الفنية فضلا عن ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات كأداة تحليل البحث من اجل تحقيق اهداف البحث.

تحليل نماذج البحث :



أنموذج رقم (1) : اسم الفنان : انطوني كارو (Anthony Caro) : عنوان العمل : الارجوحة الصفراء : مادة العمل : الحديد المطلي : القياس : 3975ملم×1981ملم×1791ملم : سنة الانجاز : 1965م : مكان العرض : كاليري تيت لندن.

تحليل العمل : العمل عبارة عن مجموعة من الحديد الصلب، جمعت بطريقة غير نظامية، يتكون الشكل من ثلاث قطع من الصفائح الكبيرة في الحجم، وثلاث قطع تمثل أعمدة خفيفة بسيطة ،جمعت هذه الإشكال في تكوين واحد بشكل متوازن وعلى الأرض بدون قاعدة، شكل بسيط لا يمثل شيء مجرد تكوين هندسي بسيط يعكس البناء المعماري. أسلوب العمل (أرجوحة صفراء) ينتمي الى التعبيرية التجريدية التي طغت في اغلب إعمال انطوني كارو الحديد، والتي جاء بهذه التجربة الفريدة والغريبة في فترة تداول مفاهيم وأشكال التعبيرية التجريدية التي استدعت الى اعتماد هكذا إشكال بسيطة واعتبارها إعمال نحت، فنشأت الغرائبية عند توني كراغ في انتقائه ولأول مرة مادة الحديد والتعبير عنها بشكل بسيط، وأطلق عليه صفة النحت الحديث في فترة الستينات من القرن المنصرم بعد ما كان متأثر بأستاذه النحات الانكليزي هنري مور في فترة الخمسينات فكان تحول ملحوظ بأسلوب الفنان بالفكر والخامة والشكل والتقنية. إما الخامة التي سيطرت على الشكل النحتي هي الحديد، طلي بلون غريب وصريح ،تم جمع قطع الحديد من بقايا المواد الجاهزة الصنع والتي تستخدم في البناء والإنشاءات المعمارية وتم بطريقة اللحام جمعها بشكل بسيط ، لا توحي بشيء مجرد تكوين تم جمعه من مادة الحديد وطليت بالون اصفر صريح وبراق.

وإزاء موضوعة الاستعارة للمنحوتة (أرجوحة صفراء) لانطوني كارلو جاءت بتكوين شكلي غريب وجديد معاصر للنحت العالمي المتسارع في حداثته. فقد تبين عند سفر انطوني كارلو إلى أمريكا في نهاية الخمسينات من القرن الماضي استلهم واستعار فكرة ألحام من النحات الأمريكي ديفيد سميث، ومن ثمة اتخذ أسلوبه المباشر بطريقة اللحام من مادة عصرية حديثة هي الحديد في تلك الفترة، اشكال وتكوينات غريبة على النحت البريطاني لم يعهدها أو يعرفها مسبقا. استعار فكرة الحرية من التعبيرية التجريدية في التعبير عن أفكاره وفرض واقع جديد ومبتكر في غرائبية إشكاله.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ومن حيث طرائق تركيب هذه المواد والخامات في الارجوحة الصفراء، اعتمد انطوني كارو بشكل مباشر على المواد المستهلكة من البقايا الإنشائية كالحديد الشيلمان والصفائح وغيرها من المواد الصلبة فكانت الأرجوحة ما هي إلا معالجة للواقع المادي الاستهلاكي الذي شكل ضرورة من ضروريات العصر. إما طريقة عرضة للمنحوتة فقد تمثل في وضع العمل بشكل مباشر على الأرض بدون قاعدة، يبدو للمتلقي انه في وضعية عدم ارتكاز في حالة انهيار، فقد عرض بهذه الطريقة ليتفاعل المتلقي مع العمل ويندمج ويكون من ضمن المعادلة الفنية الحديثة في اشتراك المتلقي أو المشاهد في صياغة الحدث وفي قراءة النص، على انه جزء لا يتجزأ من هذه المعادلة التي جعلت وحولت مركز العمل إلى المتلقي في ابتكاره للرؤى والمفاهيم التي تكون مناسبة له ليسقطها على المنجز. اما الفضاء الذي عرض به العمل النحتي داخل القاعة، ينتج حركة لتفاعل المتلقي مع الأرجوحة الصفراء في عملية أرجحة المفاهيم والإشكال، في معادلة ما بعد الحداثة التي أكدت على انعدام واضمحلال التكوين الشكلي على حساب المفاهيم وعلى بعض المعاني التي كانت من أهم واخطر قضايا ما بعد الحداثة، اتجهت الى هجران وانعدام الشكل التشخيصي والجسدي إلى مجموعة من الحديد المرتبة بشكل بسيط وملحمة ويطلق عليها النحت الحديث، فكان رائد التجديد والغرائبية في النحت البريطاني وملهم الأجيال الجديد انطوني كارو. واصبح اللون لغة فاعلة في الخطاب النحت الانكليزي الجمالي عند انطوني كارو في محاولة لتأسيس لغة خاصة به.

أنموذج رقم (2) : اسم الفنان : انطوني كارو (Anthony Caro) :عنوان العمل : # 15 فاصلة : مادة العمل : بطاقات، الوان اكريليك، الوان مائية، وكرافيك، والقاعدة الاساس من الكارتون: القياس : 460ملم×457ملم×280ملم : سنة الانجاز : 1993م : مكان العرض : كاليري تيت لندن.

تحليل العمل : تكوين العمل عبارة عن مجموعة من أوراق بطاقات الإغاثة التي تم تلوينها وترتيبها بشكل عبثي، لتظهر على انها منحوتة مجسمة، موضوعة على قاعدة أساسية وهي الكارتون، والعمل النحتي صغير الحجم.

إما أسلوب العمل فقد اتصف العمل بأسلوب بناء وتركيب الورق كملصقات الرسوم في الكولاج، هذه التقنية مستلهمة من بدايات القرن المنصرم من التكعيبية. تمثلت أفكار انطوني في منحوتته الورقية كأحد الوسائل الحديث في التعبير عن الأساليب المعاصرة. استخدم حفر الخطوط والتظليل على المنحوتة والهدف إن ينتج عمل ثلاثي الإبعاد كما هو عمله النحتي (# 15 فاصلة) يحتوي على وجوه متعددة متكون من بطاقات مطوية من الورق المقوى إضافة الرسوم على جهاته الأربعة بالعبثية، يقف على قاعدة اساسية من الكارتون الذي تم صياغته بإبعاد متساوية. مادة الورق في أسلوب انطوني كارو شكلت شيء غريب وتحولا من الحديد الصلب الغير مطاوع إلى الورق البسيط الرطب. اعتبر خروجه عن

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

أسلوبه من المواد ألصلبه التقليدية هي بحد ذاتها ظاهرة غريبة ومن الأمور الغير معهودة سابقا في عالم النحت.

جاءت طرائق تركيب المواد والأفكار في (# 15 فاصلة) ومجموعة اخرى من الاعمال بواسطة لصق خامة الورق، استخدم الورق الأبيض ومن ثم تم تلوين هذه الأوراق، وثبتت بالجبس لكي تقف متوازنة ومن ثمة رسمت بالحبر والباستيل والألوان الزيتية، والاكريلك فضلا عن استخدامه تقنية الكرافك ثم جمعها مرة وحدة ورشت وصبغت من خلال الطلاء الورنيش يعطي شكلا جمالي متناسق، ولا ننسى انه قد ثبتت هذه الأوراق من خلال الخشب الرقيق (المعاكس) من اجل ثبات هيكلية العمل الخارجي للورق، حيث استخدم في هذا عمله النحتي مجموعة الوسائل المتاحة الموجودة في الرسم والتصوير والنحت في عمل واحد.

اعتمد في طريقة عرض هذه المنحوتة (# 15 فاصلة) في اذابة هيئة الشكل الصلب الى الرطب والسهل في التنفيذ. استعان بشكل بسيط لا يمثل شيء لهيبة وعرف النحت القديم أو الذي كان يمارسه في الإشكال الجسدية. عرضت على قاعدة كبيرة نسبيا الى حجم المنحوتة، عكس ما كانت تمتاز إعماله السابقة بدون قاعدة وعلى الارض، جعلت المتلقي في حضور ليتساءل عن بنية هكذا إعمال بالنسبة إلى فنان يشهد له النتاج، وكأنه يعلن تارة حضوره وتارة غيابه، يعمل بمعادلة التفكيكية التي جاء بها جاك دريدا المفكر الفرنسي عندما أعلن عن الحضور الآني واللحظوي والغياب والحضور مرة أخرى في عالم أكثر تطور وأكثر إنتاج للاعمال النحتية وعمل (فاصلة) غيب سطوة الشكل وهيبته على حساب ألأفكار والمفاهيم الجديدة. إما الغرائبية التي تشكلت في العمل النحتي مجموعة الالوان التي استخدمت فكانت بشكل فوضوي عبثي لا يمت بشيء، بفخامة وصلابة وحجم الاشكال السابقة قد ذابت في هذا العمل ولم يعد له اي حضور فعلي حقيقي بالنسبة لمجموعة انطوني كارو الغرائبية في وقتها، والقضية الاكثر غرابه هو انه عرض على قاعدة وداخل قاعة ، عكس اعماله التي تميزت بانتشارها في الطبيعة ومن دون اي قاعدة تذكر تستقر مباشرا على الارض، استمر في تطور اشكال منحوتاته وتحول اسلوبه في فترة الالفية الثالثة.

أنموذج رقم (3) : اسم الفنان : توني كراغ (Tony Krag) : عنوان العمل : الحصاد : مادة العمل : مواد مختلفة : القياس : 80ملم ×105ملم×150ملم : سنة الانجاز : 1982م : مكان العرض : كاليري تيت لندن .

تحليل العمل : الشكل عبارة عن مجموعة من المواد المستهلكة النفايات مشكله على قسمين القسم الأول هيئة إنسان منحني مثبت على الجدار، أما القسم الاخر عبارة عن كومة من مختلف الأشياء والمواد اليومية الحياتية المستهلكة، الغير نافعة للاستعمال الإنساني، مثل بقايا الاخشاب والبلاستك والمطاط والورق والكارتون ومواد أخرى، تشكل كومة من هذه الاغراض المبتذله. استخدم

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

توني كراغ في أسلوب عمله حصاد إلية تجميع المواد والخامات في مجموعتين احدهما على الجدار ثبت بنظام تناسقي والأخرى مرمية على الأرض بعشوائية، أسلوب قد استعان به منذ مابعد منتصف القرن الماضي ويعتبر كأحد الاتجاهات والأساليب الفنيه المعاصرة. فن التجميع الذي اعتمد بشكل مباشر على المواد والخامات المهملة الموجودة في الطبيعة أو المتروكة، والتي شكلت أزمة إنسانية بسبب كثرة تراكمها، فكان فن التجميع احد الوسائل للتخلص منها، لأنه فن اعتمد الافكار المستدعاة من في الخامة المهمله ذاتها. إما المواد المستخدمة في هذا العمل فقد أكد توني كراغ على أهمية الانتباه إلى النفايات أو المواد المستهلكة المنتشرة بشكل أصبح فيه من أهم قضايا العصر هو مشكلة النفايات الصناعية، اذ كانت مستهلكة أو مجرد بقايا غير نافعة فقد حول الأشياء الميتة وهي أزبال إلى أشياء أو مكون شكلي حي، بعث توني كراغ الروحية في هذه المواد من اجل إن يضفي عليها روحية الجديد، إعمال فنية مفاهيمية تحاكي المجتمع والعصر الجديد. تعد استعارة الاشكال والمفاهيم والأشياء الجاهزة الصنع في عمله (حصاد) من مفاهيم الدادائية والسريالية، استخدام بعض من المواد التي لا تحمل إي أهمية، والتي يعثر عليها مثل قطع من الأثاث، والأدوات، والقطع المنزلية، التي يتم التخلص منها، يتم ترتيب هذه المواد بعناية على الأرض، وللدادائية دور كبير في سطوتها الفكرية، في عمله هذا نشاهد انه يصنع صراع ما بين الشكل النظامي على الجدار وهو شكل الإنسان، وبين المواد المتناثرة إمامه الغير نظاميه، إعادة إنتاجها بشكل روحي جديد، وهذا ما أكدت عليه المادية في إن أصل الوجود هو المادة وهي تسبق الوجود، يعد هذا العمل لغة بصرية في وسيلة التعرف على المادة وأهميتها السامية وتكونها المعقد، تطلبت شوط كبير لمعرفة وفهم طريق وجودنا في هذا العالم فحاول إن يعالجها الشكل السامي مثل هكذا اشكاليات وجودية. إذا تبين ان الشكل هو من الإشكال التي أثارت جدل واسع في وقتها لكونه غريب في تكوينه ومبتكر من حيث الشكل والأسلوب والتقنية التي اعتمدت على أسس جمعية في فهم الرسالة التي جاءت بهذا الشكل، حيث تشكل عنصر الاغتراب في عمل (حصاد) على مبدأين الأول هو استعارته للمواد والأشياء التالفة والثاني هو عرضة في ازدواجية ألعامودي والأفقي وبدون قاعدة مباشرة على الأرض وبألوان مختلفة، وكذلك بمفهوم يدل على رسالة توعيه إنسانية، مفادها ان ننتبه إلى المخلفات البشرية والاسراع في معالجتها، شكل هذا العمل نقله نوعية في النحت البريطاني، بسبب غرابة طرح مثل هكذا اعمال في مجتمع أكثر التزام ورفاهية وأكثر مثالية وطبقية برجوازية ليتقبل هكذا عمل نحتي، وتوني كراغ من أشهر نحاتين الجيل البريطاني الجديد استطاع من خلال مجموعة نفايات ان يقدمها على أنها عمل فني جمالي والمعادلة الفنية هي انعدام وانحسار الشكل من اجل المفهوم والفكرة في مضمار سياق النص الفني الجمالي.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

أنموذج رقم (4) : اسم الفنان : توني كراغ (Tony Krag) :عنوان العمل : ركام ابيض : مادة العمل : زجاج : القياس : 1200ملم ×1200ملم×2650ملم : سنة الانجاز: 2001 م : مكان العرض : كاليري تيت لندن

تحليل العمل : الشكل الخارجي عبارة عن مكعب متكون من مجموعة الأواني الزجاجية الشفافة حليبية اللون، على شكل صفوف مصطفة مع الأقداح والمزهريات والقناني المختبرية وأوعية مختلفة رتبت بشكل افقي وعامودي من طبقات، فوق صفائح زجاجية وكأنها كعكة زفاف باهظة، شكل الأوعية والكؤوس والزهريات الاسطوانية الكبيرة من المنتجات التجارية، اختلفت إحجامها وإشكالها الغير نظامية. استخدم توني كراغ في عمل (ركام) أسلوب تجميع وتركيب المواد ولكن اتخذ مادة الزجاج كمادة أساسية في عمله النحتي، هي الانيات والأقداح والمزهريات وغيرها من القناني الزجاجية، حاول إن يتخذ في أسلوب عمله طرحا لم يسبق كتكوين وضخامة، يعتمد توني كراغ على هذا المواد باعتبارها عمل فني، الزجاجيات حاجات تم صناعتها لوظائف أخرى منها المنزلية والمختبرية والاستعمالات اليومية، ليجعل من أسلوبه التجميعي فريد وغريب وله سمة التفرد، انتج مجموعة كبيرة من إلا عمال التي اعتمدت على الانيات والأقداح والأواني الزجاجية الشفافة البيضاء، وغيرها من المواد الزجاجية في ابتكارها كخامة نحت غرائبية في عمله المعاصر، هذه الخامة أخذت حيز كبير في إعماله، حاول إن يخرج بهذا عمله (ركام) عن جميع انواع خامات النحت التقليدية التي ضلت متربعة على عرش النحت لمدة طويلة من الزمن. إما طرائق تركيب المواد فقد استخدم الفنان الأرضية بشكل مباشر بدون قاعدة، ومن ثمة اخذ يجمع الكؤوس والمزهريات والاسطوانات الكبيرة بشكل منتظم ومتساوي، ومن ثمة وضع فوقها لوح وكأنه رف ومن ثمة جمعه مجموعة أخرى من الانيات والاسطوانات بمختلف إحجامها وإشكالها، ثمة أيضا وضع رف أخر فوق هذه الانيات، كرر الموضوع حتى اثنى عشر لوح من الزجاج ، بشكل مجسم وبحجم متوسط وبتكرار ايقوني لعناصره اكثر من مره. اعتمد توني كراغ على التجربة ومن ثمة الخبرة في بحثه الجمالي فقد انتج هذا عمله من الخبرة التي اعتمدت على المبدأ المادي. تحليل (الركام) إي هو تراكم وهي كلمة تصف الأشياء بكثرة عددها، جاء هذا التكوين مجرد من إي معاني غامضة، الإشكال الزجاجية المصطفة هي ليست مجرد زجاجات على الرف بل هي عناصر بسيطة من مركب كبير يتشكل من المجتمع، رتبت بصفوف وكأنها معرض لبيع الحاجات المنزلية لتنوع إشكالها وإعدادها. اعتبرت الفكرة المحرك الروحي للعمل من الجزء إلى الكل، تكوين الكتلة النحتية هشة وشفافة وبدون قواعد تذكر أو نسب ذهبية، كما في الاشكال الآثارية وتقاليد النحت المجسم والية تكوينه في النحت اليوناني الكلاسيكي، إلى الضرورة التخلص منها وبدأ فن جديد يتماشى مع لغة العصر الحديث ولكل عصر لغته الشكلية والمفاهيمية.

نتائج البحث :- بعد تحليل نماذج البحث توصل الباحث إلى مجموعة نتائج وهي كما يأتي :

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تمظهرت الغرائبية في اعمال النحاتين من خلال اول انتاج جديد لكل نحات في بادئ أي تجربة جديدة، وتكون هذه الاشكال جديدة وغريبة على الاخريات من نتاجه ايضا، وغريبة عن ما حولها من نتاج من النحاتين البريطانيين فتمثلت الغرائبية في الشكل والتقنية والخامة وحتى الاسلوب والمفهوم وطريقة العرض وتركيب العناصر.

تمظهرت الغرائبية في زمان ومكان معين، وقد تجاوزت الاعمال الغرائبية ذلك الزمان والمكان باسلوبها وشكلها وتقنياتها وطرق عرضها، الغرائبية محكومة بزمان ومكان محدد لان كل نتاج بعد ما يجتاز الفترة الزمنية او المكانية يصبح موضوعا ساذجا قد استهلك بسبب كثرة التجارب التي تبنى اساسا على مفهومه او فكرته او اسلوبه.

نتائج تحليل اعمال انطوني كارو :

1. استخدم في اعماله المعدن والحديد والورق والمواد الجاهزة الصنع الاستهلاكية، وزوائد الحديد من المواد التي يعثر عليها كما في جميع النماذج.
2. استخدم تقنية اعماله اللحام ولصق الورق وتركيب قطع الحديد الجاهزة (2،1). وامتاز اسلوبه بالتعبيرية التجريدية وبالتجميع والتركيب والكولاج كما في النماذج (2،1).
3. استخدم ولأول مره الالوان الصريحة في اعمالة كما في النماذج (2،1).
4. جعل للمتلقي دورا بارزا في التفاعل مع العمل النحتي في كشف وفك شفرات العمل وفتح القراءة للتأويل على ما تمثله هذه الاعمال من اهمية في خانة المعنى، وهو امتداد روحي لأعمال السريالية والدادائية والتعبيرية التجريدية.
5. اذابة بنية الشكل من اجل المعنى المتحرك في بنية العمل كما في النموذج (2).
6. اذابت اعماله سطوة التعيين والتشخيص الاكاديمي الى التعبيرية التجريدية كما في النماذج (2،1).

نتائج تحليل اعمال توني كراخ :

1. اعتمد في إعماله على النفايات والمواد المستهلكة والزجاجيات والأشياء جاهزة الصنع وبقايا الأشياء الغير نافعة في التكوينات النحتية كما في النموذج (4).
2. امتاز أسلوب إعماله بالتجميع والتركيب كما في النماذج (4،3). وفي تشكيل إعماله التعبيرية التجريدية.

3 . عرضت إعماله بدون قاعدة مباشرة على الأرض معتمد على عنصر البساطة من حيث التقنية والخامة والشكل كما في النماذج (4،3).

4. اعتمدت إعماله على النظام والنسق ما بين الشكل النظامي وما بين الشكل الغير نظامي في تكوين إعماله النحتية كما في النموذج (4).
5. استعار بخامات وبطرق عرض لم تسبق في النحت الانكليزي إن استخدمت كـ (الازبال والزجاجيات) على شكل هيئات نحتية كما في النماذج (4،3).

6. في فترة السبعينات والثمانينات والتسعينات من حياة النحات توني كراغ غابت صورة النحت النموذجي الحي المتعارف عليه فقد ثبت أسلوبه في تلك الفترة بالإشكال التي تتكون من النفايات أو بعض المواد الجاهزة الصنع كما في النماذج (3،4).

نتائج المقارنة :

1. انطوني كارو وتوني كراغ كانا واعيين في تطبيق ظاهرة الاغتراب بشكل واضح وكبير وذلك جاء من خلال تنوع اعمالهم بين فترة وأخرى بأشكال لم تسبق وبخامة وتقنيات لم تعرف في عالم النحت مسبقا.
2. ان خروج انطوني كارو وتوني كراغ عن المالوف في الاعمال النحتية شكل بحد ذاته غرائبية في النتاج الفني عبر حقب مستمرة من النتاج.
3. ان كل المواضيع التي تناولها انطوني كارو وتوني كراغ من تجارب نحتية كانت نتيجة مخاضات من التجارب الكبيرة والحثيثة على التفرد والذاتية والأسلوبية والغرائبية في النحت المعاصر.

الاستنتاجات :

1. ظهر التمرد عن الواقع بوصفه مظهرا من مظاهر الاغتراب في الاعمال النحتية من خلال الشعور بالانفصال عن المعايير القيمية، والحضارية، والتاريخية، والاجتماعية، شكلت الاعمال الغرائبية نزعة تتجه إلى خارج الذات وضد المجتمع، ومعطياته الحضارية تجسد ذلك من خلال العناصر والعلاقات والتركيبات النحتية، مظهر للتمرد دلالياً.
2. ظهر الرفض بوصفه مظهرا من مظاهر الاغتراب في الاعمال النحتية ونبذا النحاتون بعض السلوك السائد في المجتمع والثقافة التي ينتمون إليها، وعدم التقبل الاجتماعي حيث تمثلت ملامح الرفض دلاليا في اعمالهم عن رفضهم من خلال نحتهم أشكال ومضامين متجه نحو ألمجتمع فضلا عن رفضهم التعالقات مع الآخرين .
3. ظهر اللامعنى بوصفه مظهرا من مظاهر الاغتراب في اعمال النحاتون واللامبالاة وأن والأشياء والأحداث والوقائع المحيطة لا معنى لها أو لا جدوى منها، حيث تمثلت عناصر الاعمال النحتية مظهر الرفض دلالياً من خلال تكوين الأشكال وهي تشير إلى حالة فقدان الهدف واللامعنى في المجتمع الواقعي.
4. إن التشخيص والتعين مغيّبة في الاعمال الغرائبية عند النحاتون وقدرتهم على كسر الغياب بالحضور مهما كانت طبيعة اعماله، فهو بالمحصلة النهائية محققاً الوجود، التغييب الذي يبدو في الكثير من المعاني والمواضيع سواءاً أكان هذا بفعل قوة ضاغطة، أم نتيجة ذاتية رافضة لمثل هذا الوجود.

قائمة المصادر :

1. إسكندر، نبيل رمزي، **الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر**،دارالمعرفة الجامعية،الإسكندرية، 1988.
2. آوين، فريدرك، **برتولد بريخت**، حياته فنه عصره، تر، إبراهيم القريس ط1، دار ابن خلدون، بيروت، 1981.
3. البسيوني، محمود، **التربية الفنيه التحليل النفسي**، ط2، عالم الكتب،1971.
4. بوستغيت، نيكولاس، **حضارة العراق وأثاره**، تر، سمير عبد الرحيم الجلبي، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد،1991.

5. حداد، مرتضى عبود شهاب، الخطاب الجمالي في تلوين الاعمال النحتية، مجلة الأكاديمي، العدد56، مجلة فصلية محكمة تصدر عن كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد،2010.

6. حسن، سعد، **الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1986.

7. خالد، عبد الكريم هلال، **الاغتراب في الفن**، منشورات جامعة قارينوس، بنغازي – ليبيا، 1999.

8. ريد، هربرت، **الفن والمجتمع**، ت ، فارس متري ضاهر، دار القلم بيروت لبنان،1975.

9. زيادة، معن، **الموسوعة الفلسفية العربية** ، مج1، ط1، معهد الإنماء العربي، بيروت،1986.

10. سليم، احمد أمين، **مصر والعراق دراسة حضارية**، دار النهضة العربية، بيروت لبنان،2001.

11. سميث، ادوارد لوسي، **الحركات الفنية بعد الحرب العالمية**،تر، فخري خليل، جبرا ابراهيم جبرا، دارالشؤون الثقافية، بغداد، العراق ،1995.

12. شاخت، ريتشارد، **الاغتراب**، تر، كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.

13. الشاوي، ناصر، **تاريخ النحت الاغريقي**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة،2001.

14. صادق، جعفر، **تحولات الشكل النحتي الانكليزي بعد الحرب العالمية الثانية**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة،2013.

15. فراي، ادوارد، **التكعيبية** ،تر، هادي الطائي، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، بغداد،1990.

16. فروم، أيريك، **المجتمع السوي**، تر، محمود المحمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة،1960.

17. مجموعة من الباحثين، **في المتخيل العربي**، منشورات المهرجان الدولي للزيتون، تونس، سوسة ،1995.

18. مورتكات، انطون، **الفن في العراق القديم** ، تر، عيسى سلمان وسليم طه، ط، الاديب البغدادي، العراق بغداد،1975.

19. النوري، قيس، **الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا**، مجلة عالم الفكر،ع ١،مج1، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت،1979.

20. هوينغ، رينيه، **الفن تأويله وسبيله**، تر، صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد الفني، دمشق،1978.

المصادر الانكليزية :

21. almaany.com/ar/dict/ar-ar.

22. http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artists/bios/1396.

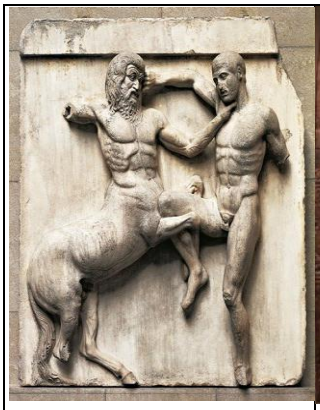
23. http://jenniferlsmart.com/tag/joseph-kosuth.

24. Long. Richard: Walking in Circles, exhibition catalogue
Hayward Gallery, South Bank Centre, London 1991.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

شكل رقم (1)

شكل رقم (2)



شكل رقم (3)

شكل رقم (4)

شكل رقم (5)

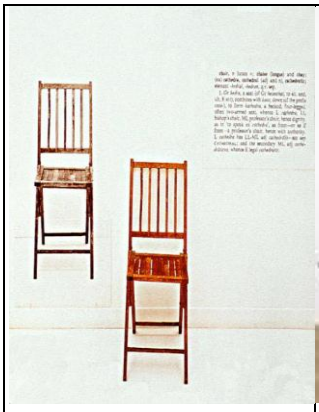
شكل رقم (6)

شكل رقم (7)

شكل رقم (8)

شكل رقم (9)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

		
شكل رقم (10)	شكل رقم (11)	شكل رقم (12)

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018

Alienation in Contemporary Sculpture between the Works of Anthony Caro and Tony Cragg (A Comparative Study)

Jafar Sadik Ayyed Ali ..... University of Baghdad
Al-academy Journal ..... Issue 90 - year 2018
Date of receipt: 5/9/2018…...Date of acceptance: 25/9/2018…….Date of publication: 16/12/2018

Abstract

The subject of this research is the study of the formal alienation of contemporary English sculpture, by comparing the most important sculptors of the new contemporary generation. This research problem is to look for the important factors in the formation of the contemporary sculptural structure of the exotic, and what is the mechanism of formation and output of these forms. The research seeks to explore (Alienation in contemporary sculpture between the works of Anthony Caro and Tony Cragg) in a comparative study. The importance of the research is to identify the concept of alien forms in contemporary British sculpture, especially in the cases of Anthony Caro and Tony Cragg that this research is considered a knowledge research that has importance in highlighting the construction of contemporary sculptural form, and the processes of alienation in the plastic art achievement.

The temporal and spatial limits of the research are from 1965 to 2014 with all the materials, methods and techniques of modern sculpture in Britain. It also included a definition of the terms used in it, and it is made of two sections, the concept of alienation in thought, which addressed the most important intellectual and philosophical approaches that were a major cause of alienation of the new form or they called for it. The second section involves the alienation in the sculptural form and deals with the exotic forms of ancient and contemporary history and the formal transformation of the stage. The methodological framework included research procedures, i.e., the research community, sample, methodology, and justification for the selection of four samples. They were chosen in accordance with the rationale of their representation of the research community and its temporal limitations through which the purpose of the research is reached after analyzing them and getting the most important results and conclusions and discussing them including:

The alienation in the works of the sculptors through the first new production of each sculptor was shown at the beginning of any new experiment. These shapes are new and strange to his other shapes and also strange to the surrounding productions produced by the British sculptors. Thus the alienation was represented in form, technique, material, style, concept, presentation and installation of elements. The alienation has been shown in a specific time and place, and the exotic works have exceeded that time and place in their style, form, techniques. The exotic presentation methods are governed by a specific time and place because each product after passing the temporal or spatial period becomes a naïve subject that has been consumed because of the many experiments based on its concept, idea or style.

Key words (Contemporary Sculpture, Anthony Caro, Tony Cragg)

المرجعيات الضاغطة نحو التجريد في الفـــن العربـــي الإسلامـــي

م.م. حيدر كاظم سيد ..... جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ استلام البحث:2018/7/10 تاريخ قبول النشر: 2018/10/9 تاريخ النشر:2018/12/16

ملخّص البحث:

اشتَهرَ الفن العربي الإسلامي بصفتهِ التجريدية الصِرف، أو بواقعيةٍ مُحرّفةٍ عمّا هو طبيعي، إذ سادَ هذان الأسلوبان أو أحدهما أبرز الفنون الإسلامية، المُتَمَثِّلة بالزخرفة والتصوير والعمارة، ولم يَكُن لأسلوب التشبيه الذي كان مُنتَشِراً في العالم غير الإسلامي حضورٌ يوازي الأسلوبين سابقي الذِكر، على الرغم مِن الانفتاح الكبير على ثقافات البلاد المُختلفة الذي تَمَيَّزَت به تلك المرحلة، الناتج عن الفتوحات الإسلامية، واعتناق العديد مِن الأقوام العقيدة الإسلامية، وهجرتهم إلى الحواضر الإسلامية آنذاك، مُستصحبين فنونهم وأساليب صياغتها. ما يَجعلنا أمام تساؤل حول المَرجِعِيّات المؤثِّرة التي تدعو الفنان العربي المُسلم إلى انتحاءِ الأسلوب التجريدي والتمسُّك به. كانت هذه مشكلة البحث التي تضمنها الإطار المنهجي، كما تضمّن أهمية البحث وهدفه وحدوده وتحديداً لمُصطلحاته، وتضمَّنَ الإطار النظري مبحَثَين هما: المبحث الأول (ضاغط الفِكر الجَمالي) المبحث الثاني (ضاغط المَرجِعيّة العَقَديّة) استخلص الباحث منهما عدداً مِن المؤشرات، أمّا إجراءات البحث لتحليل العيّنة، فاعتَمَدَت على مؤشرات الإطار النظري، التي مَثّلَت أداةً التحليل، إذ تمَّ التوصّل بموجبها إلى نتائج البحث ومِن ثَمَّ استنتاجاته، وأهمّها:

1- إنَّ المَرجِعِيّة العَقَديّة الإسلامية كانت ضاغِطاً نحو انتحاء أسلوب التجريد؛ فهو نتيجة طبيعية لتحوّل العربي مِن العقيدة الوثنية الحِسّية، إلى عقيدة الإسلام الروحية؛ فالتَعبير بالفن عمّا هو روحي - حتّى لدى غَير المُسلمين كزنوج أفريقيا مثلاً - يَتَّخِذَ سَمتاً تجريدياً، ومعنى هذا أنَّ تَجريدية الفن العربي الإسلامي ضرورة لابُدَّ منها؛ للتعبير عن اللامرئي واللانهائي، حتّى لو لم تَكُن ثَمَّةَ كراهةً أو تَحريم للأسلوب التَشبيهي.

2- يُعَدّ الفِكر الجمالي مَرجِعِيّةً مؤثِّرة، عَكَسَها نِتاج الفنان؛ إذ كانَ نِتاجه قائماً على القِيم الجمالية الإسلامية: الاعتدال والتناسق والتناسُب والتنظيم في محاولة حثيثة للإقتداء بالكمال الإلهي الذي هو سِرُّ الجمال.

الكلمات المفتاحية: (مرجعيات، ضاغطة، تجريد، فن عربي إسلامي)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المقدمة

عُرِفَ الفن العربي الإسلامي بالصِفة التجريدية الصِرف، وبالواقعية المُصحَّفة (المُحرّفة) عمّا هو طبيعي، فقد طَغى هذان الأسلوبان - القريبان مِن بعضهما - على الزخرفة والتصوير، فيما تَسَيَّدَ التجريد الصِرف الموقف في العِمارة العربية الإسلامية، ولم يَكُنْ للأسلوب التَشبيهي حضورٌ كحضورِ الأسلوبَينِ سابِقَي الذِكر. فعلى الرغم مِن الاحتكاك الثقافي الكبير مع البُلدان المُحيطة بالبلاد العربية الاسلامية، والتي كانت السيادة في فنّها للأسلوب التشبيهي، وعلى الرغم مِن الفتوحات الاسلامية التي أسهمت في توافد الكثير مِن الفنانين إلى الحواضر العربية الإسلامية آنذاك مُستصحبين معهم فنونهم وأساليبها (التشبيهية)، إلاّ أننا لا نَجد لها انعكاساً في الفن العربي الاسلامي. الأمر الذي يفرض علينا التساؤل ويدفعنا إلى البحث؛ لمعرفة العوامل المؤثِّرة التي استَدعَت الفنان العربي المُسلِم أنْ يَتَّخِذَ التجريد أسلوباً وسبيلاً في الفن ويتمسَّك به، ويَنبِذ ما سواه. من هنا تبلوَرَت مُشكلة البحث الحالي، التي يُمكن تلخيصها بالسؤال الآتي:

ما المَرجِعِيّات الضاغطة التي دَعَت الفنان العربي المُسلم إلى اتِّخاذ التجريد أسلوباً في نتاجاته الفنية؟ أما أهمية البحث فتكمن في كونه:

1- يُسلّط الضوء على الصِلة بين نوع الأسلوب الذي يَتّبِعه الفنان في النتاج الفني وبين المَرجِعِيّات الضاغطة نحو انتحاءه.
2- قد يُسهم في بيان بعض الدلالات الكامنة في تجريدية الفن العربي الإسلامي، وهي دلالات تؤهلهُ أنْ يتبوّأ مَنزِلَةً رفيعةً بين فنون الأمم الأخرى.

يهدف البحث الحالي إلى:

تعرّف المَرجعيّات الضاغطة لانتحاء التجريد في الفن العربي الإسلامي. ويتحدّد البحث بالمَرجعيّات الفكرية والعقدية في الفن العربي الإسلامي الذي يشمل: (التصوير، والزخرفة، والعمارة)، في المدّة المُمتدّة مِن القرن الأول الهجري إلى الوقت الحاضر. إعتماداً على النتاجات المُصوّرة في المصادر المطبوعة، وعلى شبكة الانترنيت.

تحديد المصطلحات:

1- المَرجِعِيّات:

عرّفها (علوش) بأنها:

" علاقة بين العلامة وما تشير إليه."(علوش،ص97).

وعرّفها (الرويلي) بأنها:

" الإحالة والإرجاع، وأنها تُلمح أو تُشير إلى شيءٍ آخَر."(الرويلي ،ص114).

فيما عرّفها (الغامدي) بأنها:

" الإطار الكُلّي والأساسي والمَنهَجي، المُستَنِد إلى مصادر وأدِلَّة مُعَيَّنة؛ لتَكوين معرفةٍ ما أو إدراكٍ ما، يُبنى عليه قول أو مَذهَب أو اتِّجاه، يَتَمَثَّل في الواقع عِلماً أو عَملاً."(الغامدي،ص34).

2- الضاغطة:

عرّفها (معجم المعاني الجامع) كما يلي:

" تحت ضَغْطِ العمل :- تحت تأثيره./ ضَغْطٌ خارجي:- تأثيرٌ خارجيّ./ قَدَّمَ استقالته تَحْتَ ضَغْطِ الرأي العام:- تَحْتَ تأثِيرِه."(موقع معجم المعاني)(www.almaany.com)، فالضغط هو تأثير يَحدُث بفعلِ شيءٍ ما، والضاغِط هو المؤثِّر بالشيء.

وفي ظل ما سَبَق يُعرّف (الباحث) **المَرجِعيّات الضاغطة (إجرائياً)**، بأنها:

الأصول والعوامل الموضوعية المؤثرة في ذات الفنان المُسلم وفي تَكوينه الفكري والعَقَدي؛ وتُسهِم في تَشكيل أسلوب نتاجه الفني على وفقِ الصورةِ التي تتَّسِق معها.

3- التجريد:

عرّفه (فتحي) بأنه: " تقويم الأشياء على أساس سماتها العامّة، بِغَضِّ النَظَر عن الوقائع العَينية، فالصفات والخصائص تُعزَل بِعَدِّها أفكاراً خالِصة."(فتحي،ص77).

وعرّفه (لالاند) بأنه: (النَظَر إلى الشيء بكيفيةٍ عامّة وإلى هذا الحَدّ أو ذاك، بِمَعزِلٍ عن التَمثُّلات التي يَدخُل في نِطاقِها. يُقابله التمثُّل التام.)(لالاند،ص11).

وفي ضوء ما سبق، يُعرّفه الباحث **(إجرائياً)** بأنه:

اعتماد الصفة الكلّية (العامة) للشيء المُراد تمثيله فنياً، عَبْرَ انتزاع بعض خصائص شكله الجزئية، ليغدو تَمَثُّلِهِ للناظر مُغايراً ومُحرّفاً عنه في الطبيعة، عَبْرَ: الهندسية، التَسطيح، التكرار المتماثل (السيمترية)، اعتماد المنظور الروحي.

4- الفن العربي الإسلامي:

ويُعرّفه الباحث **(إجرائياً)** بأنه:

الفن الذي انتجه الفنان العربي المُسلم المُلتَزم والمُتأثر بعقيدته وبالفكر الجمالي الإسلامي، ويشمل: (التصوير، الزخرفة، العمارة).

الإطار النظري

المبحث الأول: ضاغط الفِكر الجَمالي

يُعَدّ الضاغِط الفكري مِن أهم المَرجِعيّات المؤثِّرة في السلوك الإنساني بشكلٍ عام، والفن جزءٌ مِن ذلك السلوك. وإنَّ التطرّق للفكر الجَمالي العربي، يَتَطَلَّب مِنّا تَقسيمه على ثلاثة أقسام: الأول: هو ما شاع بين العرب في الجاهلية. والثاني: هو الفِكر الإسلامي كما وَرَدَ في القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة. والثالث: هو ما وَرَدَ عن لسان الفلاسفة المُسلمين. وباختصارٍ شديد، فالعربي الجاهلي لم يَكُن مولَعاً بتفسيرِ الظاهرةِ الجَماليةِ قَدر وَلَعِهِ بالجَمالِ نفسه؛ ولذلك لا نَجِد - على حَدِّ عِلم (الباحث) - لدى قدماء العرب في الجاهلية تفسيراً له، بَيْدَ أننا نَجِد وَصفاً لمظاهرهِ (الحِسّيّة) عَبْرَ أبرَز فنونهم ألا وهو الشِعر، فقد " كان المنظور الفني العربي القديم مَقصوراً على النزوع الحِسّي في تصوّراته."(فيدوح،ص11)؛ لذا نرى الشعراء يُسجّلون مظاهر الجَمال ويُحاكونها ويَصِفونَها شِعراً، فتارةً

يَصِف الشاعر رحلاته، أو الربوع التي دَرَج عليها، أو قبيلته التي يَفخَر بها، أو حبيبته التي يَتَغنّى بجميل أوصافها، ومِن ذلك قول الشاعر (عنترة بن شدّاد) في مُعلقته:

" وَلَقَد ذَكَرتُكِ والرِّماحُ نَواهِلٌ مِنّي وبيضُ الهِندِ تَقْطُرُ مِنْ دَمْي

فَوَدَدتُ تَقبيلَ السُيوفِ لأَنَّها لَمَعَتْ كَبارِقِ ثَغرِكِ المُتَبَسِّمِ."(ar.wikiquote.org) ، فما كانَ مِن الأقدَمين إلاّ أنْ وَصَفوا بيته هذا بأنه (أغزل بيت قالته العرب)؛ لأنه استطاع أنْ يُزاوِجَ بين أحلك ساعة تَمُرُّ على المرء وبين مَظهَر رقيق مِن مَظاهر الجَمال الحِسّي، لِيُحدِثَ ذلك التناقُض الصارخ، الذي بَرَزَ في ظِلِّهِ الجَمال، وكأنه دائرة ضوءٍ في فضاء مُظلِم. ومِن جانبٍ آخَر، نَجِد أنَّ الطابع الحِسّي اتَّصَل كذلك بالديانة الغالبة على عَرَب الجاهلية وهي الديانة الوَثَنِيّة، التي تتجسَّد فيها الآلهة خَشَباً وحَجَراً وسواها مِن المواد، وكُلُّ ذلك رَسَّخَ مِن طبيعة نَظرَتِهِم الجَمالية إلى الأشياء والمَشوبة بالصِبغة الحِسّيّة.

غَيرَ أنَّ هذا الأمر تَغيَّرَ إبّانَ عصر الإسلام؛ إذ صارَ الاهتمام بالجانب الروحي أكبر، فَبْعدَ أنْ كانَ العربي يَهتَم بالجانب الحِسّي الضَيّق، حَدَثَ التحوّل الكبير؛ بفعلِ العقيدة الجديدة التي اعتنقها، وهي عقيدة قائمة على الإيمان بالله الذي لا تُدرِكُهُ الأبصار، وعلى الإيمان بالغَيب مُتمثِّلاً بالروح، والملائكة، واليومِ الآخِر...، لاسيما بعد أنْ خاطَبَ الله سبحانه وتعالى الناس بالآيات الآفاقية التي تَعرُضُ لهم جَمال السماوات والأرض وما فيها، والكون المُحيط بِهِم، وهو الأمر الذي تصاغَر في قِبالهِ المحسوس، ليُصبِح الجَمال وفقاً لـ" الرؤية الإسلامية، تَدريبٌ للذات على الترقّي مِن المَحسوس إلى المُجرَّد، ومِن المُتناهي إلى اللامُتناهي، مِن الجميل الفيزيقي، إلى الجَليل الميتافيزيقي."(إبراهيم،1993،ص37)؛ فأتَّجَهَ فن الشِعر وِجهَةً مُغايرةً تقتربُ إلى التجريد والروحانية وتتوجَّه بِكُلِّيها إلى لذّةِ الاتصال باللامتناهي، بَعدَ أنْ كانَ العربي قبل الإسلام " يَعيش لذّة مَبعثِها الوجود المُتناهي."(فيدوح،ص42)، المُتَمَثِّل بوجوده المَحدود والمُحَدَّد، مكانياً و زمانياً، في البُقعة التي يَعيش فيها، والقَبيلة التي يَنتَمي إليها، والعُمر الذي يَعيشه قَبل أنْ يُوافيه الأجل؛ إذ أنَّ طبيعة الفِكر الذي كان يعتقد به، لا يَمُّت إلى اللامُتناهي بِصِلة، ذلك الذي يتمثَّل أوَّل ما يتمثَّل بحقيقة الله سبحانه وتعالى، وسِعة عِلمه وقُدرته ومُلكه وغِناه...، واللانهائية الزمانية المُتَمَثِّلة في أزليَّته سبحانه، فضلاً عن الخلود الإنساني بعد الموت الذي يُمَثِّل هو الآخَر امتدادا لا نهائياً لم يكُن العربي يعتقد به؛ ولذلك فإنَّ الشِعرَ راحَ يُصوّر موضوعاتٍ لم يَكُن يُصوّرها سابقاً. ويُمكِنُنا أنْ نَطَّلِع في أشعار (مُحيّ الدين بن عربي) على هذا النوع من الشِعر، الذي حُمِّلَ جزءاً مِن تلك المفاهيم اللانهائية، ومنه أبياته:

" أُنظُر إلى العَرشِ على مائهِ سفينةً تَجري بأسمائهِ

وَاعْجَبْ لهُ مِن مَركَبٍ دائِرٍ قد أُودِعَ الخَلقَ بأحشائِه

يَسْبَحُ في بَحرٍ بِلا ساحِلٍ في جِندِسِ الغَيبِ وظَلمائِهِ."

.(www.adab.com)

فقد كانَ الإسلام عاملاً مُهِمَّاً في إعادة تَشكيل البِنية الفكرية الجَمالية للإنسان، لاسيما العربي، عندما عَرَضَ له " الحياة البشرية في شُمولِها المُتكامِل الذي يشمل كل جوانب النفس الإنسانية الفاعلة في هذا الوجود، المُنفَعِلة به، المُتَّصِلة دائماً بما وراء حواجِز الحِسّ القريبة، الواصِلة بفطرتها إلى فِطرة

الوجـود الكبيـر ... الـذي لا يَقِـف عنـد حـدود الأرض القريبـة، وإنمـا يتعـدّاها إلى نـاموس الوجـود الأكبر."(قطب،ص134)؛ ولـذلك فـالقرآن الكـريم قـد اشـتملَ على الكثير مِـن الـدعوة للنـاس، إلى عـدم الاقتصار على الجَمالات الحِسيّة القريبة الضَيّقة والنظر إلى أبعد منها؛ لِتَرقِيَة النفس والروح، فدعاهُم إلى رَفع رؤوسهم والنَظَر أبعَد مِمّا بين أرجُلِهِم، فالجَمال موجودٌ في كل ما حولهم وإنْ لم تَطَالهُ أيديهم، وهـو جَمـالٌ لا يَقِـلّ في إمتـاع الـنفس وترقيتهـا عـن الجَمـال القريـب، فيقـول الله تعـالى: " وَلَقَـدْ جَعَلْنَـا في السَّمَاءِ بُرُوجاً وَزَيَّنَّاهَا لِلنَّـاظِرِينَ﴿16﴾"(الحِجر،الآيـة16)، فـالله سـبحانه وتعـالى قـادِرٌ على خَلـق السـماء بـدون زينـة وتكون كفيلـةً بـأداء وظيفتهـا التي أوكَلَهـا الله بهـا، غَيرَ" إنَّ الله جميلٌ يُحِب الجمال."(البيهقي، ص263)، كما وَرَدَ في حديث النبي (ص)؛ فزيَّنَها على الصورة التي هي عليها؛ ليُتيح للإنسـان التدرّج في الكمال والجَمال الروحي ومُفارَقة الإخلاد إلى الأرض؛ ليرتَقيَ إلى مستوىً أرفَع، إذ يقول تعالى: " وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ الَّذِي آتَيْنَاهُ آيَاتِنَا فَانسَلَخَ مِنْهَا فَأَتْبَعَهُ الشَّيْطَانُ فَكَانَ مِنَ الْغَاوِينَ ﴿175﴾ وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَاهُ بِهَا وَلَكِنَّهُ أَخْلَـدَ إِلَى الأَرْضِ وَاتَّبَـعَ هَـوَاهُ ۚ...﴿176﴾"(الأعراف،الآيتـان175-176)، مِـن هنـا كانـت أُولى الخطـوات للانفتـاح على كل مـا هـو (لا نهـائي) وعلـوي، هـو فَـك الارتبـاط بـالأرض أو بمـا هـو أرضـي، كِنايـةً عمّـا هـو محسوس ومحدود، عَبْرَ ما هو جليل مِن المحسوسات، ومِن ثَمَّ العُروج بالإنسان إلى جَمالات وجلالات لا حِسّيّة، تَتَمثَّل الأولى في مكارم الأخلاق، فيما تَتَمثَّل الثانية في التفكُّر بعظمةِ الله سبحانه وجميل صِفاته وجليلها.

إنَّ التـدرُّج في الـوعي الجَمـالي الـذي هَـدَف الإسـلام إلى تحقيقـه في الـذات المُسـلِمة، حقَّقـه عَبْرَ المفاهيم الجَمالية التي استَجَدَّت بفضلهِ في حياة العربي والإنسـان بشكلٍ عـام، وما قدَّمَه مِن المعـايير الجَماليـة، التي أكَّـدَها وصـوّرها ولَفَتَـهُ إليها القـرآن الكـريم في آياتٍ كثيرة، ولَعلَّنا نَجِـد في الآيـة الكريمـة الآتية ما يُنبئ بأهم معايير الجَمال التي تَمَسَّكَ بها المسلمون بَعدَ ذلك، ألا وهو (الاعتدال)، إذ يقول تعالى: " يَاأَيُّهَـا الإِنسَـانُ مَـا غَـرَّكَ بِرَبِّـكَ الكَـرِيمِ ﴿6﴾ الَّـذِي خَلَقَـكَ فَسَـوَّاكَ فَعَـدَلَكَ ﴿7﴾ في أَيِّ صُـورَةٍ مَّـا شَـاءَ رَكَّبَكَ ﴿8﴾"(الانفطار،الآيات6-8). فالاعتدال هو المُفضي إلى التناسق والتناسب والانسجام، ومِن ثَمَّ إلى الكمال؛ والأخير هو الذي يَعُدَّهُ الفلاسـفة المُسلمون سِرُّ الجَمال؛ كونه مُرتبِطٌ بصفاتِ: التمام والاعتدال والتناسـب والتناسـق؛ ولـذلك كان هـو (أي الكمـال) المفهـوم الـذي أُقيمَـت على أساسـه منظومـة الفِكـر الجَمالي العربي والإسلامي؛ فقد أكّدَ عليه العَديد من الفلاسـفة المُسلمين، كـ(أبي حامدٍ الغزاليّ)، بقولهِ: " كُلُّ شيءٍ فجَمالُـه وحُسـنه في أن يَحضُـرَ كمالـه اللائق بـه، المُمكِن لـه، فـإذا كان جميـع كمالاتـه المُمكِنـة حاضـرة، فهـو في غايـة الجَمـال، وإن كـان الحاضـر بعضـها، فلـه مِـن الحُسـن والجَمـال بقـدرِ مـا حَضَـر."(فيدوح،ص93-94)، ولم يَكُن (الغزالي) الوحيد الذي أسَّسَ رؤيته الجَمالية على مفهوم الكمال وما يرتبط به، بل ذَهَبَ سواه كثيرون إلى ذلك، ومنهم (أبو حيان التوحيدي) و (مسكويه) إذ يَرَيان، أنَّ سـبب استحسـان وجَمـال الصـورة، نـاتِجٌ عـن " كمـالٍ في الأعضـاءِ، وتناسُـبٍ بـين الأجـزاء، مقبـولٌ عنـد النَفس."(التوحيدي،ص140)، كما إنَّ مفهوم (الجاحظ) للجمال " يقوم على فكرة الاعتدال أو التوسّـط والتناسب."(أبو ملحم،ص33)، ومِن ثَمَّ فهو قائمٌ على الكمال.

ويتحدَّد مفهوم (الكمال) في الفِكر الجَمالي العربي – الإسلامي " بحصولِ الموجود على سِماتهِ الوجودية الخاصّة به، المُمَيّزة له مِن سواه، مِن دون زيادةٍ أو نقصان."(كليب،ص84)، فكمال الإنسان يكمُن في تَمامِ الصِفات التي مَيَّزَهُ الله بها وأودَعَها فيه، فإنْ خالَفَها فقد جانَبَ الكمال ومِن ثَمَّ الجَمال؛ ولذلك نَجِد أنَّ (الجاحظ) يُحدِّد الجَمال المادّي- الجِسمي، بأنه: " التَمام والاعتدال، أو هو صِفة الجسم التام مُعتَدِل التكوين ... والاعتدال يعني التوازن والتناسب بين أعضاء الجسم."(أبو ملحم،ص32)، ويمكن أنْ يكون الجسم المعتدل التكوين مقياساً يُقاس به اعتدال جسم الإنسان بشكلٍ عام ويُستَدَّل به على جَماله، وهذا التوازن والتناسق لا يَختَّص بموجودٍ دون بقية الموجودات، بل هو دَيْدَن الوجود وما فيه عامّةً، " فالفوضى المنفلِتة من كل قَيد ليست جَمالاً ... لا يعرِفُها الكون، ولا يَعتَرِف بها ناموس الوجود؛ فكُلُّ شيءٍ مُنَظَّمٌ مُنَسَّقٌ مَوزون."(قطب،ص92).

من هنا يُمكننا القول: إنَّ الاعتدال بما يتضمن مِن تناسب، وتناسق، وتمام، ونظام، يؤدّي إلى الكمال، ولمّا كان الكمالُ جَمالاً مِن المنظور العربي- الإسلامي، فإنَّ الاعتدال يَكوْن جَمالاً، وبهذا الشكل يَلتَقي الوصف القرآني للجَمال مع وصفه لدى أغلب الفلاسفة المُسلمين.

وغَنيٌّ عن الذِكر، أنَّ الكمال والجَمال بصفتهِ المُطلَقة مُختَصٌّ بالله سبحانه وتعالى، وكلُّ كمالٍ وجَمالٍ إذا قيسَ بكمالهِ وجَمالهِ فهو في نَقصٍ فاضِح؛ فـ" كمال غَيرهِ وتَنَزُّهِهِ لا يكون مُطلَقاً، بَل بالإضافة إلى ما هو أَشَدُّ منه نُقصاناً ... وَأَصْل النَقص شامِلٌ للكُل، وإنما يتفاوتون في درجاتِ النُقصان."(كليب،ص85)، فإذا كانت الموجودات ناقِصةً قياساً إلى الموجودات مِن سِنخِها، فكيفَ إذا قِيسَت إلى موجِدِها؛ ولذلك فهيَ تَسعى إلى سَدِّ ذلك النَقص عَبْرَ التَشبُّه به بحدود المُمكن مِمّا تُتيحُهُ لها قُدراتها؛ لتحقيق أقصى كمالاتها، فـ" ليس في الوجود كمالٌ ولا حُسنٌ ولا بَهاءٌ ولا جَمال، إلّا صادرٌ من جِهَتِهِ، وفائضٌ مِن قِبَله."(عدرة،ص69)، كما يقول (ابن طفيل).

من هنا فالفِكر العربي- الإسلامي يرى أنَّ أصل الجَمال ومَصدَره هو الكمال والجَمال الإلهي وهو جَمالٌ مُرتَبِطٌ بعالمِ الغَيب، وما الجَمال الإنساني أو الدنيوي إلاّ غَيضٌ مِن فَيضه، ويُمكننا أنْ نَعُدَّ هذا سبباً من جُملةِ الأسباب التي دَعَت إلى تعلُّقِ المُسلم بذلك العالم (عالَم الغيب)، ويبدو أنَّ هذا تَرَكَ أثَراً واضِحاً في أُسلوب الفن الإسلامي الذي ابتَعَدَ عن مُحاكاة الواقع، فالفنان المُسلم كان " يَسعى إلى تجاوز عالم الشهادة للوصول إلى عالَم الغَيب؛ ولذلك فإنه عندما كان يَرسم شكلاً ما، في مخطوطٍ ككتاب (مقامات الحريري) الذي رَسَمَهُ (الواسطي) ... فلم يكن يسعى مِن وراء هذه الصورة إلى الدِقّة والمُحاكاة، بل إلى إسقاط حدسه العام عن عالم ذي حدود وفواصل، وبقدرِ ما تَبدو الصورة مُصَحَّفَة، بقدرِ ما يكون ارتباطه بعالَمِ الغيب قوياً، حتى يصل به هذا الارتباط إلى حَدِّ أنْ يَقلِبَ الفِكرة إلى إشارة، ويَقلِبَ الواقع إلى رَمزٍ كُلّيّ."(بهنسي،ص67)؛ للتخلُّص مِن الإرتباط المُعتاد للأشكال بالواقعِ الموضوعي عَبْرَ مُشابَهَتِها له.

وقد تأثَّرت النَظرة إلى الجَمال لدى بعض المُفكرين المُسلمين مِن المُتصوّفة، بأفكارهم الصوفية، التي تُفيد، أنَّ التقرُّب مِن الله روحياً يكون عَبْرَ التقشُّف والزُهد وتَنقية النفس مِمّا عَلِقَ بها من الأدران والشوائب الدُنيوية، وإنَّ هذا التَقرُّب إلى الذات الإلهية يُعطي المتصوّف قُدرة على إدراك الجَمال الإلهي

الذي هو أصلُ كُلّ جَمالٍ دُنيويّ، فما الجَمال الأخير إلاّ انعكاساً له؛ ولذلك يرى (الفارابي) بأنَّ النظرة إلى " الجَمال لا تأتي مِن البحث في النفس الإنسانية والأجسام الطبيعية، وإنّما في البحث المُتعلِّق بالله."(عدرة،ص69)، وهو بَحثٌ يَتوَصَّل مِن خلاله الفنان المُسلم والمُتذوّق المُسلم إلى القِيَم الجَمالية الحَقَّة الجديرة بالإعجاب، والتي يحاول مُقارَبتها في النِتاج الفني؛ ذلك أنها قِيَم تتمتع بالجَمال الذاتي والدَيمومة، فضلاً عن كونها قِيَمَاً حَضَّ الإسلام على الالتزام بها واقتداءها؛ ولذلك كان الفن الإسلامي يُمَثِّل " جُملة الاستلهامات العَقَديّة النابِعة مِن الإسلام في رؤية القيمة، فقد نَظَرَ المُسلمون إلى الله سبحانه، بوصفهِ (وحدة القيمة)؛ إذ إنه مُلتقى القِيَم جميعها مِن حقٍّ وخيرٍ وجَمال."(إبراهيم،1993،ص28)، وهذا هو ذاته ما جَعلَ نتاجات المُسلمين تَتَّصِف بوحدتها الأسلوبية العامة، فـ" المُسلمون سواءٌ مِنهم الرسّامون أو الفلاسفة أو الشعراء، كانت مفاهيمهم وقِيَمهم مُحَدَّدَة تُمليها بِنية الدين الإسلامي."(محمد،ص89)، وأهم صِفات تلك النِتاجات هي المُفارَقَة لِما هو حِسّي بترك مُحاكاته، أو تَحريفه عند الرغبة في التعبير عن الواقع، فضلاً عن تجسيد ما هو روحي ولانهائي مُستَخدِماً التجريد والترميز.

وعلى الرغم مِن أنَّ بعض الفلاسفة المُسلمين كان يرى، أنَّ الفن لا يكون فنّاً إلاّ إذا تَشبَّهَ بالطبيعة، إلاّ أنه مع هذا، لا يَعني من ذلك المُحاكاة الحَرفيّة لها، بل تشبُّهاً بها وتقريبا، فحتّى (أبو حيّان التوحيدي) عندما رأى " أنَّ الطبيعة فوق الصناعة، وأنَّ الصناعة دون الطبيعة، وأنَّ الصناعة تَتَشبَّه بالطبيعة ولا تَكتَمِل، والطبيعة لا تَتَشبَّه بالصناعة وَتَكتَمِل، وأنَّ الطبيعة قوّة إلهية ... لم يَجز أنْ تكون الصناعة مُساوية لها، كما لم يَجز أنْ تكون مُستعلِية عليها؛ لأنَّ الصناعة بشرية مُستَخرَجة مِن الطبيعة التي هي إلهية، ولا سبيل لقوّة بشرية أنْ تَنال قوّة إلهية بالمساواة، فأمّا التشبيه والتقريب والتلبيس، فيُمكِن أنْ يكون بالصناعة."(التوحيدي،ص184)، فإنّه (أبي حيّان) يُقِرُّ بأنَّ الفن مَهمَا حاول التَشبّه بالطبيعة لن يكتمِل ولن يكون مِثلَها؛ ذلك أنَّ قُدرة الإنسان بمحدوديتها، لا يُمكن أن تُضاهي القُدرة الإلهية، وهذا يعني أنَّ المُحاكاة التي يقول بها ليست هي المُحاكاة الحَرفية، بل هي مُحاكاة الجوهَر، وهي مُحاكاة مُحرّفة للواقع، تقتفي العموميات والكُليّات، وتَنبُذ الجزئيات؛ لذا فإنَّ الفن من المنظور الإسلامي يتمثّل في كونهِ " عَمَلاً حَدسيّاً صِرفاً، يَشتَرِك في تصوّرهِ العقل مُمتزِجاً بالعاطفة، دون أنْ يُتاح لواحدٍ منهما أنْ يَستقِلّ في انفعاله لتكوين عمل واقعي صِرف يقوم على المُحاكاة ... كما هو في الغرب، أو لتكوين عمل صوفي صِرف يقوم على معاكسة الواقع واللجوء إلى الوهم والهَذَيان وحُلُم اليقظة، كما هو الأمر في الفن الحديث السريالي."(بهنسي،ص44).

وفي ظِل ما سَبَق نَستَشِف، أنَّ الجَمال في الفِكر الإسلامي، هو الجَمال القائم على الاعتدال والتناسِق والتناسب، وهو فائضٌ من الجَمالِ الإلهي، أو يَستَمِدّ منه بعض صِفاته كالروحانية والتجريد واللانهائية، وهي الصِفات التي تمثَّلَت كثيراً في الفن الإسلامي.

المبحث الثاني: ضاغط المَرجِعيّة العَقَديّة

لا يَقِلُّ تأثير المَرجِعيّة العَقَديّة على الفن وأساليبه التعبيرية عن سواها مِن المَرجِعيّات، بل إنَّ العلاقة بين العقائد والفن مُنذ القِدَم كانت علاقة متواشجة ذات تأثير مُتبادَل، وكثيرٌ مِن علماء الاجتماع يُعْزون ظهور الفن إلى العامل الديني بِعَدِّهِ (الفن) حاجة ضرورية، فالمَعبَد " عمل على ظهور أقدم الفنون البشرية جميعاً ألا وهو فن المعمار، ثُمَّ ظَهَرَت الحاجة إلى تزيين جدران المعابد بالنقوش والتماثيل والأشكال البارزة، فكان مِن ذلك أن ظَهرَ فن النحت، ولم يَلبَث المثّالون أنْ تفنَّنوا في عمل التماثيل المُلوَّنة، فكان مِن ذلك أنْ ظَهَرَ فن التصوير."(إبراهيم،ص91)، ويُرجِع أحد المُختَّصين ظهور الغناء أو الإنشاد والموسيقى إلى مَرجِعيّات عقدية، فـ(كومباريو) يعتَقِد " أنَّ أنواعاً مِن الألحان والموسيقى والغناء صدَرَت بأسرِها عن أشكالٍ كانت أوّل الأمر دينية، فالألحان الجنائزية الأوروبية، كانت لدى الإغريق بمثابة ألحان حِداد على شَرَف (أدونيس)، أمّا أغاني الفَرَح، فكانت تُنشَد على شَرَف (أبولون) الشافي."(الآلوسي،ص320)، فالعقائد وَظَّفَت واستَوعَبَت فنوناً مختلفة تَبَدَّت الحاجة إليها، فكانَت مَرجِعَاً ضاغطاً نحو بُروزها، وعلى النَقيض مِن ذلك كانت بعض العقائد، تَتَّخِذ موقفاً مُناهِضاً لها، والموسيقى مثال واضِحٌ على ذلك، فـ" في عالم العقائد كان للموسيقى أهميّة كبرى، تتبدّى إيجابياً وسلبياً في آنٍ واحد، فَمِن العقائد ما كانت تَستَعين بالموسيقى في بَث الإيمان بها في نفوس الناس ... ومِن العقائد ما كانت تُحرِّم الموسيقى أو تراها أقرب إلى الحلال البغيض."(زكريا،ص8)، فالضاغِط العَقَدي له تأثيره على الفنون وأساليب التعبير الفني، وهذا التأثير يأخذ أحَدَ مَنْحَيَين؛ فتارةً يكون مؤثِّراً نحو ازدهارها، وأُخرى نحو التدهور والتلاشي. وفي هذا المعنى يَذكُر (ريد) في كتابه (معنى الفن)، أنَّ الفن المصري ازدَهرَ وتَحلَّلَ مِن القيود العَقَديّة الوثنية التي كانت سائدة قبل انتشار المسيحية في مصر، وكان هذا الازدهار والتحرّر على يَد الدين المسيحي المعروف باحتضانه للفنون، ولكنَّ الدين المسيحي في (مصر) بعد أنْ اتَّجَهَ إلى (الرَهبَنَة) - وهي شكل من التديُّن معروف بالزهد والتقشُّف - ضَرَبَ صَفحاً عن الفن؛ إذ أنَّ هذا الشكل مِن التديُّن ليسَت " له مطالبٌ كثيرةٌ مِن الفن، ومِن ثَمَّ لا يتردّد (جاسيلي) في أنْ يَصِفَ هذه المرحلة بشكلٍ عام بأنها مرحلة انهيار فني، ومَهمَا يَكُن مِن شيء، فإننا بعد هذا التقشُّف الصارِم، نَشعُر بالارتياح - والكلام لـ(ريد) - ونحن نَمُرُّ أمام أوّل دلائل الحُريّة الزُخرُفية، والخيال الإنساني الذي يُمَيِّز النقوش العاجية والمنسوجات والمخطوطات المُزخرَفة، التي تَرجِع إلى المرحلة القِبطية، وجاء التطوّر الكامل لتلك الاتجاهات مع العصر الإسلامي الذي بدأ في القرن التاسع."(ريد،ص101)، ولهذا فإنَّ الدين في بعض مراحله، أو في بعض أشكال التديُّن، قد يؤدّي إلى اضمحلال فن مِن الفنون أو أسلوب مِن أساليب التعبير، لكنه في المُقابِل يؤدّي إلى ازدهار نوع آخَر مِن الفن، ففي صَدر الإسلام كان التوجُّه واضِحاً نحوَ معارضة أنواع بعينها من الفنون كالنحت والتصوير؛ لكون المجتمع الإسلامي كان وقتذاك حديثُ عَهدٍ بِتَركِ الوثنية، كما كانَ حديثُ عَهدٍ بالإسلام؛ لذا كانت هذه الخطوة (المُعارضة للنحت والتصوير) ضرورة للحُؤول دونَ سقوط المجتمع الإسلامي مِن جديد في وَهدَة الوثنية، بِحَسب التفسيرات التي قَدَّمَها بعض المُختَّصين لِعِلَّة التحريم، ومنهم (زكي محمد حسن) الذي يقول: " إنَّ التصوير كان مكروهاً في الإسلام، وأكبر الظن أنه كان مكروهاً مُنذ عهد النبي (ص)، وإنَّ الباعث على

ذلك رَغبةً مُلِحَّةً في حِماية المُسلمين مِن الأصنام والتماثيل والصور التي قد تقودهم إلى نِسيان الخالق، وإلى عبادة هذه الأشياء، فضلاً عن أنَّ رجال الدين كانوا يرَون أنَّ في تجسيم المخلوقات الحيّة أو تصويرها، تقليداً للخالق عَزّ وجَلّ، يجب النهي عنه."(حسن،ص3)، إذ يُروى أنَّ تحريم التصوير قد وَرَدَ في بعض الأحاديث النبوية الشريفة.

بَيْدَ أنَّ الفنان المُسلِم لم يَتَلَقْ تحريم بعض الفنون بطريقة سلبية، فيُعرِض عن جميع أشكالها، بل إنَّ استجابته كانت استجابة ايجابية عندما نَبَذَ ما يَتعارَض مع مضمون الحُرمة أو الكَراهة، غَيرَ أنَّه أبدعَ في نَوَاحٍ فنية أخرى، ليسَت مُتعارِضةً والعقيدة الإسلامية، بل على العكس، كانت مُعَبِّرَةً أصدق تعبير عن روح تلك العقيدة، ومجسِّدةً التزام الفنان المُسلم بها؛ ولذلك جاء النِتاج الجَمالي الإسلامي، مُشْبَعاً بروح مَرجِعيَّته العَقَديّة التي انبثق منها. ومُعَبِّراً عنها، لا بدافع الدعوة والتبشير بالدين الإسلامي، كما هو الحال في الفن الديني الكَنَسي، بل مِن أجلِ حاجةٍ جَمالية وتزيينية استُمِدَّت واستُوْحِيَتْ مِن العقيدة ذاتها، وعَكَسَتها آيات القران الكريم في مواضِع عديدة، مِنها قوله تعالى: " يَابَنِي آدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِندَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا وَلا تُسْرِفُوا ۚ إِنَّهُ لا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ ﴿31﴾ قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ ۚ ...﴿32﴾"(الأعراف،الآيتان31-32). وعلى الرغم مِن أنَّ المَرءَ مدفوعٌ نحو التزيين والتجميل بدافعٍ فِطريّ، يَتَمَثَّل في حُبّهِ للجَمال، إلاّ أنَّ الفنان المُسلم عَمَدَ للتزيين والزخرفة لسببٍ آخَر مُضافاً لما سَبَق، يعزوه (زكي محمد حسن) إلى ما أسماه بـ(كراهية الفراغ)؛ " ذلك أنَّ الفنان المُسلم يعمل على تغطية السطوح والمساحات، ويَنفِر مِن تركها بدون زينة ... وطبيعي أنَّ كراهية الفراغ عند الفنانين المُسلمين دعتهم إلى الإقبال على التكرار اللانهائي."(محمد،ص26)، أمّا سبب كراهية الفراغ، فيُرَدُّ أحياناً إلى أنَّ الفنان كُلّما شَعَرَ " بكبر الفراغ الذي يُحيط به، شَعَرَ هو بالصِغَر، وهذه النظرة الدينية واضحة في تأثيراتها عند الحضارة المصرية مثلاً: الأهرام كبيرة تُشعِرُ الإنسان بسطوة العالَم عليه، إنَّه بالنسبة لحيّز الهَرَم صغير في القدرة والتَصرُّف."(محمد،ص124)، غَيرَ أنَّ (الباحث) لا يَتَّفِق مع هذا التفسير اتفاقاً كاملاً، ويرى أنَّ محاولة الفنان مَلءِ الفراغ نابِعٌ مِن فلسفة الفنان ومَرجِعيَته العَقَديّة الإسلامية، لا مِن اعتدادهِ بذاته وتمركُزِهِ فيها؛ ذلك أنَّ " الفنان المُسلم كان دائماً بعيداً عن النرجسية البغيضة، إذ لم تستأثر ذاتُهُ باهتمامه، فكثيراً ما كانَ يَنسَى نفسه أو يَتعامَل مع فنّه بصوفية عميقة، إذ الرؤية الحدسية تستغرقه، فيأتي فنّه وكأنه يقوم بعمل عِبادي، ويَنسَى حتى التوقيع على لوحاته."(مراد،ص67)، في أغلب الأحيان.

أما الباعِث على مَلءِ الفراغ في اللوحة - بحسب الرأي المتواضع لـ(الباحث) - فهو إيمانه باستحالة كينونة الفراغ في الوجود شكلاً ومضموناً، وهو ما بيَّنَتهُ له آيات القرآن الكريم العديدة، التي أشارَت إلى هذا المعنى، منها قوله تعالى: " وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ ۚ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ ۚ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴿115﴾"(البقرة،الآية115)، وقوله تعالى: "... وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنتُمْ ۚ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ﴿4﴾"(الحديد،الآية4)، وقوله تعالى: " وَلِلَّهِ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ ۚ وَكَانَ اللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ مُّحِيطاً﴿126﴾"(النساء،الآية126)، فكُل هذه الآيات الكريمة تَدُلُّ دَلالة واضحة على أنَّ الفراغ الأنطولوجي لا وجودَ له في العقيدة الإسلامية؛ ولذلك فالفنان المُسلم يُعَبِّر عن هذه المضامين مِن خلال

التصوير الزُخرُفي المُتشابِك واللانهائي، الذي يَملأ الفراغ (الاصطلاحي) للّوحة، بل أنَّ لانهائية الزخارف التي يُنتِجها الفنان ليسَت حصيلة التكرارات المتناسقة والمنتظمة فقط، على السطح التصويري، بل أنَّ تِلك الزخارف توحي للمُتلقّي بِلا نهائيتها عَبْرَ تشكيلات ذِهنية يُنشِئُها المُتلقّي تخييلاً خارج حدود اللّوحة، استكمالاً لمساراتها الحِسّيّة الظاهرة. عند ذلك يُصبِح فن التصوير الإسلامي، لاسيما الزُخرُفي، فنّاً إلهياً، شبيهاً بما يُطلَق عليه بالفن الإلهي الذي " يُمَثِّلون له بالنَثر الفني المأثور عن الصوفية، وكذلك دواوين الشِعر الصوفي الذي ينتهي إلى إسلام الكيان الوجداني لرمزيات عامّة دون تعبير مباشر، لكنها تنعكس بطريقة تلقائية في تلك الحركة الجَسَديّة المُوْقَعَة، التي تستولي على كيان الصوفي، على نحوٍ يُمَثِّل به اتصالاً مباشراً مع الحقيقة."(إبراهيم،1993،ص18)، ولمّا كانَ " الجَمال في الرؤية الإسلامية هو؛ تدريبٌ للذاتِ على الترقّي مِن المحسوس إلى المُجرَّد، ومِن المُتناهي إلى اللامُتناهي ...؛ لذا فالعمل الفني دائماً ناقص يَعوزَهُ الملأ والاكتمال."(إبراهيم،1993،ص37)، وإنَّ اكتماله يتحقَّق بـ(لاتناهيه)، فيلجأ الفنان المُسلم إلى تجريدِ المحسوسات أو تحويرها وتكرارها لتَملأ كامل السطح التصويري الذي يُمَثِّل الفراغ الواجب مَلؤه؛ ليتجلّى الجَمال الإلهي اللامتناهي. والفنان حينَ يُصوِّرُ أشكاله المُجرَّدة، فهو في صميم عمله يُدلِّل على الذات الإلهية، فهو " على عكس الفنان الإغريقي أو فنان عصر النهضة، الذي سَعى دائماً للتعبير عن الكمال الإلهي مِن خِلال الكمال الإنساني، ولذلك لَجَأَ إلى القواعد الرياضية التي تُحدِّد الأصول المُطلَقة للجَمال والواقع الأمثل."(بهنسي،ص38)، فالفنان المُسلم، والمُسلم بشكلٍ عام، لا يعتقد بأنَّ الإنسان مَركَز الكون، أو هو ذلك الكائن المُطلَق الذي يتصاغر له كل شيء، بل يرى أنه خَلْقٌ مِن سائرِ ما خَلَقَ الله، بَيْدَ أنه أشرفُ المخلوقات، أمّا المُطلَق فصِفةٌ لا يمكن أنْ تَنطَبِقَ سوى على الله تعالى.

وقُصارى القول، إنَّ مَلء الفراغ غايتُهُ، التعبير عن، والانسجام مع، الجَمال الإلهي الذي هو لُبُّ الفَلسَفة الجَمالية الإسلامية. فإذا كانت فنون التصوير الغربية التي عاصَرَت نشوء الفنون الإسلامية، فنوناً لها ارتباطاتها ودلالاتها الواقعية الحِسّيّة الضَيّقة، فإنَّ الفنون الإسلامية لاسيما التصوير الذي مثَّلته الزخرفة خَيرَ تَمثيل، جاء على النقيض مِن هذه الارتباطات والوظيفة، مُستَقِلاً بذاته عن عالم المحسوسات الماديّة، يَعتَمِد الانفتاح على اللانهائي والشُمول والتَجريد، عَبْرَ اعتماد الكليّات لا الجزئيات؛ فالتعبير عن الحقائق والأفكار ليسَ مَقصوراً على أسلوب التشبيه والتشخيص، فهو أحد أساليب التعبير " وأمّا الانموذج الثاني المُعَبِّر عن الأفكار، فيُمكِن أنْ يَتَّخِذَ مَظهَراً هندسياً ... هذا النموذج الهندسي هو النموذج الرمزي، فقد استُعمِلَت موضوعاته لتحقيقِ هدفٍ رمزيّ، بجانبِ هَدَفِ الزخرفة، كإيحاءِ أشياءٍ خاصّة، أو إيحاءِ خاصِّيّاتها، وليس لتجسيدِها."(الآلوسي،ص283)، ويُمكننا الاستدلال بعد ذلك، أنَّ غاية الفنان من الزخرفة لم تَكُن مَلء الفراغ حَسبْ، بل التعبير عن عَظَمَة الخالق وإحاطته اللامتناهية بِكُلِّ شيء.

إنَّ ما سَبقَ يُغني عن ذِكرِ حقيقة أنَّ الفن الإسلامي هو فن تجريدي بامتياز، أمّا الضاغط المَرجِعي لهذا الأسلوب، فيَعزوه بعض المتخصصين إلى ما وَرَدَ في الأحاديث النبوية الشريفة مِنَ النَهي عن التشبيه والتجسيم وتمّت الإشارة إليه باختِصار، ولذلك يذهب (صالح الشامي) إلى " أنَّ الفنان المُسلم ابتَعَدَ عن الرسم التشبيهي انطلاقاً من التزامه بتنفيذ حُكُم شَرعي."(الشامي،ص244)، في حين يرى

(عفيف بهنسي) أنَّ " ظهور الفن العربي التجريدي لم يكُن تابعاً لِمَنعْ التشبيه واستِحالة التمثيل، بل كانت نتيجة لتقليد قديم سَرَى عند العرب وأجدادهم مُنذ القديم، وكانَ مَبعَثُهُ العقيدة الوحدانية."(بهنسي،ص63)، وهذا الرأي لا يَبتَعِد كثيراً عمّا سَبَقه، لكنه لا يقول بِحُرمة أو كراهة التشبيه والتجسيم، بل يؤكّد أنَّ مَنهجية التوحيد وشمولية عقيدته لا يُمكن أن تَسَعها وتُعَبِّر عنها أساليب التشخيص الضَيِّقة، المُحَدَّدة بالذوات والمُشَخَّصات الضئيلة. كما يَعني ويُفهَم منه أيضاً، أنَّ عقيدة التوحيد السابقة للإسلام تَلتَقي مع عقيدة التوحيد الإسلامية إنْ لم تكُن واحدة تماماً أو هي ذاتها عقيدة روحية، الأمر الذي يُشكِّل دافعاً لهذا النوع مِن أساليب التعبير ألا وهو الأسلوب التجريدي. ويؤيد هذا الرأي (هربرت ريد) في كتابه الفن والمجتمع، إذ يرى أنَّ أيَّ فنٍّ روحيّ لا يمكنه بحال أنْ يَكوْنَ تَشخيصيّاً، إلّا إذا ابتَعَدَ عن المبادئ الروحانية التي تُشكِّل مَرجِعِيَّته، فالشعوب أو المُجتمعات ذات المُعتقدات الروحية تُحاوِل " إيجاد رَمز للروحانيةِ الكائنةِ خلف المرئيات؛ ولذلك لا يُجاهِد الفنان الروحي ليُصوّر أيَّ شيءٍ واقعيّ، أو أيَّ كائنٍ حَيّ، ويُجاهِد ما استطاعَ للوصولِ إلى ما وراء الواقع؛ للوصول إلى الشيء السامي المُختَفي. وحينئذٍ نسأل: كيف يستطيع الرجل البدائي تصوير السامي المُختَفي؟ ونُجيب بأنه لا يستطيع ذلك إلا بِتَجريد الشيء مِن حالته الواقعية."(ريد،ص47)، وفي ضوء ذلك، فإنَّ الفن الإسلامي بوصفهِ فنّاً مُعَبِّراً عن عَقائد وأفكار روحية، لا مَناصَّ فيه مِن أنْ يَعْمَدَ الفنان إلى التعبير عن أفكارهِ ومُعتقداته بشكلٍ تجريديّ، حتّى لو لم تَكُن هنالِكَ حُرمةٌ أو كراهة؛ إذ إنَّ الداعي تَطَلَّبَ ما استُدعِي.

ولا دلالةَ تَكشِف أوضَح عن العلاقةِ بين الضاغط العَقَدي وأساليب التعبير، وبين التجريد والروحانية، مِن إشارة (ريد)، فقد أشارَ إلى فَنَّينِ مُختَلِفَين؛ أحدُهُما فنٌ سِحريّ، والآخَر فنٌ روحيّ، هُما: فن (البوشمَن) ذو المَرجِعيّة العَقَديّة السِحرية، والفن (الزنجي الأفريقي) ذو المَرجِعيّة الحيوية الروحية، إذ وَجَدَ إنَّ عقيدة البوشمَن السِحرية تتطلّب فنّاً ذا مذهب طبيعي، فنّاً " أكثر مُطابَقة للواقع، وأصدق نَقلاً عن الطبيعة، وعلاقته بالواقع غير تلك العلاقة بين الواقع والفن الزنجي تماماً ... والشيء بالنسبة له هو واقع الشيء لا رمزه ولا مَعناه الجوهري كما يراه رمزاً أو جوهراً الزنجي المَيّال إلى الروحية ... وهكذا يَعتَرِف فن هذا الطَور بالواقع والنُسخة المَنقولة عنه فقط."(ريد،ص62-63)، أي أنه فن تشبيهي تمثيلي، في حين أنَّ الفن الزنجي ذو المَرجِعيّة الحيوية الروحية، هو " محاولة للتعبير رمزياً عن الصِفة الروحية الكامنة وراء المظاهر، إنَّهُ - أي الفنان الزنجي - لا يُجهِد نفسه لتمثيل الحَدث اليومي أو الحُضور الحَيّ، بل إلى ما بَعد الواقع اليومي. وقد استطاع تمثيل هذا التجاوز بواسطة التجريدية للواقع الحسّي، بواسطة البحث عن بِنية أساسية، عن الهيكل العظمي للنَشء، لقد هَندَسَ تجسيده للشيء فَوَجَدَ داخل هذا الشكل الهندسي رَمزاً للحقيقة الروحية."(الآلوسي،ص288)،وهذا يُدلِّل على أنَّ التعبير عمّا هو روحي يَتَّخِذ مَنحىً تجريدياً مُطلَقاً أو رمزياً؛ إذ لا يُمكن بحال تجسيد المُجرَّدات بالأشكال الواقعية المحسوسة. ولمّا كانت العقيدة الإسلامية تُمثِّل قِيَماً مُتعالية مُطلقة وهي القيم الإلهية؛ لذا كان الأسلوب المُناسِب للتعبير عن تلك القِيَم هو الأسلوب التجريدي والرمزي.

إنَّ الفنان المُسلم وهو يُعَبِّر بأسلوبه التجريدي بالشكلِ الذي يَنسَجِم وعقيدته الإسلامية، لم يُفَرِّط بالنواحي الجَمالية في نتاجهِ الفني، إذ إنَّ القِيَم الجَمالية لا تَتَعَلَّق بالتجسيد والمُشابهة، بقدر تعلّقها بصفات يعزو إليها (ريد) ما أسماه (الإغراء الجَمالي)، فـ" بكل بساطة هذا الإغراء ناتج عن الصفات المتعلِّقة، بالإيقاع، والتماثل، والحيوية التي هي الصفات الجَمالية بصورة مميزة."(الآلوسي،ص284)، ومَن يَطَّلِع على نماذج الفن الإسلامي لاسيما الزُخرُفي منه، يَجِد هذه الصفات أو السِمات بارزة، بل إبداعية فيه.

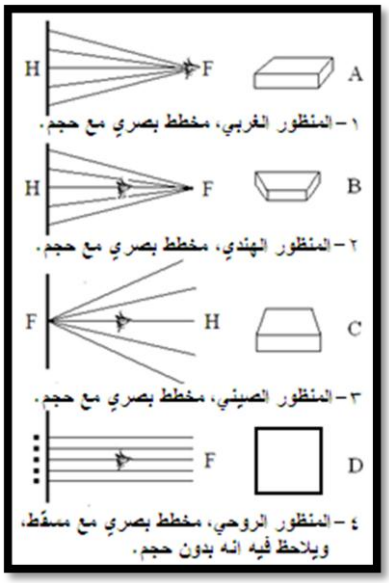
إنَّ السِمات التي ظهرت على الفن الإسلامي، كوَّنَت علاقة وَصل ووحدة أسلوب عام بين نتاجات الفنانين المُسلمين، على الرغمِ مِن المسافةِ الزمنيةِ والمكانيةِ التي فَصَلَت بينهم. ومِمّا هو جَدير بالملاحظة أنَّ الضاغِط العَقَدي رغم عدم كونه عاملاً جَمالياً، إلّا أنَّ تأثيره واضحٌ في أساليب التعبير الفنية، ويمكن أنْ يَسِمَها بِسِمَتِهِ الفِكرية لدى الفنانين المُلتزمين به، فالالتزام هو " سِمَة تقوم في ذات الإنسان، لا يستطيع الانفكاك منها، بل إنه لا يريد ذلك، وَيَحرِص الحِرص كُلّه على المُحافَظَة عليها، فهي تفكيره وسلوكه وتصوّره، فالالتزام هو تَمَثُّل الإسلام وتَطبيقه."(الشامي،ص84)، وهذا ما يُفَسِّر وحدة الأسلوب العام لدى الفنانين الذين يَنطَلِقون مِن نَفسِ العَقيدة، كما يُفَسِّر في ذاتِ الوقت، التباين والاختلاف بين أساليب التعبير الفنية التابعة لعقائد مُتباينة أو مختلفة، إذ تَتَبايَن " أساليب التعبير والأنماط الفنية بين الفنون المختلفة، عند فنون الحضارات الوثنية القديمة، ثُمَّ فنون المجتمعات الدينية؛ كاليهودية والمسيحية والإسلامية، فلكلٍّ مِن هذهِ الفنون أسلوباً ونَمَطاً تعبيرياً وقيمةً متميِّزة عن غيرها، تِبعاً للدِين السائد في مجتمعٍ أو بيئةٍ ما."(سالم،ص14-15)، ويُمكن أنْ نَعُدّ هذا، سبباً رئيساً مِن أسباب الوحدة الأسلوبية التي يَتَّصِف بها الفن الإسلامي، " فلو أنَّكَ عَرَضتَ على أي شخص – كما يقول (ديماندر) – تقتَصِر معرفته بالفنون على المبادئ العامة والبسيطة، صوراً مُتنوعة لتُحَفٍ مَصنوعة في العصور الإسلامية، مِنها مثلاً: صورة لقطعةٍ مِن العاج الأندلسي، وأخرى لقطعةٍ مِن النسيج المصري، وثالثة مِن الزجاج الدمشقي، فلا شك أنه يَشعُر بوحدة أساليبها، ولا يتردّد في الحُكم بانتمائها جميعاً إلى الفن الإسلامي."(الرفاعي،ص11)، أمّا السؤال الذي يَتَبادَر إلى الذِهن فهو: هل يُمكن أنْ تَخلو الساحة مِن فنانين لم يكونوا على درجة مِن الالتزام، ومِن ثَمَّ يَكسِروا صِفة الوحدة التي اتَّصَفَ بها الفن الإسلامي؟ أليس لكلِّ قاعدةً استثناء؟ والجواب لابد أنْ يكوْنَ موجَباً، الأمر الذي يقودنا إلى أنَّ وحدة أسلوب الفن الإسلامي هي دَلالة على التزامٍ مِن جانبٍ آخَر، ذلك هو الالتزام الاجتماعي، إذ " إنَّ بعض الفنانين – على مرورِ تلك الأيام – رُبما خَرَجَ (على) هذا الالتزام ولكننا لا نَجِد لهذا الأمر أثراً يُذكَر، بحيث يُخِلّ بظاهرة الوحدة في الفن الإسلامي، وهذا يَعني أنَّ المجتمع كان يرفض كل فن غير مُلتَزِم، يرفضه بالدافع الداخلي الذي كان يُملي وجوده على الفنان، وكان بدوره - أيضاً - يُملي وجوده على المُشاهِد."(الشامي،ص88). وحتّى بعد اتِّساع رُقعة الدولة الإسلامية بعد صَدر الإسلام، ودخول العديد مِن الأُمم والشعوب في الدين الإسلامي وإطِّلاع الفنان المُسلم على فنون تلك الشعوب المختلفة، إلا إنه - وبدافع مِن التزامه - عَمِلَ على احتوائها وإخضاعها لشروطِ الفِكر الجَمالي الإسلامي، النابع مِن مَرجِعيَّته العَقَديّة الإسلامية، فَرَفَضَ كل ما لا يَتَناسَب مع التعبير عن عقيدته، أو أَحَلَّ - بإبداعه - بَديلاً عنه يَتَناسَب كُليّاً مع التعبير عنها، فـ"

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

حيثُما ذَهَبَت تيارات التأثير الفني، فإنَّ الأديان التي قابَلَتْها، قد التقطتها وكَيَّفتها مع أهدافها."(ريد،ص125)، وغَنيٌّ عن الذِكر، أنَّ مسألة تَكييف الفنون الوافدة لا يقوم بها رجال الدين أنفسهم، بل أنَّ الفنان هو مَن يَقومُ بذلك؛ بوازعٍ مِن تأثير مَرجِعيَّته العَقَديّة في ذاته. فمِنَ المعروف أنَّ الزخرفة كانت مُنتَشِرة في أصقاعٍ مُختلِفةٍ مِن البُلدان، بَيْدَ أنَّ الفنان المُسلم دَلَفَ بها مَنحىً آخر، قوامُهُ التعديل والتحوير والتكرار والتَسطيح. ولم يَقِف عند ذلك، بل استَحدَثَ مَنظوراً جديداً، كان وسيلته لتجاوز النِسبي المُرتَبِط بالذات والأحداث والأشياء، إلى ما هو مُطلَق لا تحُدَّهُ الحدود والنهايات، فَكَما اختار الفنان المُسلم ما هو مُطلَق مِن أساليب التعبير نابذاً بذلك تصوير أحداث وموضوعات جزئية رأى أنها لا ترتقي إلى المستوى الفِكري الذي جاء به الإسلام، كذلك أبدَعَ بعبقريته منظوراً مُختَلِفاً، مُخَلِّفاً وراء ظهره أنواعاً مِن المنظور الخَطّي كانت سائدةً في عصره؛ كالمنظور الخطّي الغربي، والمنظور الصيني، والمنظور الهندي. لقد اِنطَلَقَ مِن مَرجِعيَّته العَقَديّة ليُنشِئ على مبادئها مَنظوراً يُحاول مِن خلاله، أنْ يكونَ فنّه مُستوعِباً لها – أي للمبادئ الإسلامية - ولو بعض الاستيعاب، فألَّفَ نِتاجاته الفنية التصويرية على أساسٍ منظوري مِن نوع فريد، وهو (المنظور الروحي)، الذي لا يَسعى الفنان مِن وراءهِ إلى إكساب الإشكال حَجماً وواقعية عَبْرَ تحقيق بُعدَها الثالث (العمق)، ولا يَنْظُرُ إليها مِن زاويةٍ مُحدَّدةٍ هي زاويته هو، بل " إنَّ الأشياء والمَشاهِد تُرى مِن خلال عَين الله المُطلَقة التي لا تَحِدّها زاوية نَظَر ضَيّقة، على عكس المفهوم الغربي الذي يَجعَل الأشياء والمَشاهِد مرئيّة مِن خلال عَين الإنسان ... أمّا الرؤية الإلهية فهي إشعاعية لشمولها وضخامتها، ثُمَّ هي رؤية مِن جميع الجوانب؛ لأنها صادرة عن نقاط لا حَدَّ لها، وغير ثابتة؛ لأنَّ الله يملأ الوجود، وهكذا فإنَّ حُزَمْ الرؤية الإلهية المُسلَّطَة على الأشياء بزوايا قائمة لا تَتَجَمَّع في مصدرٍ واحد."(بهنسي،ص39)، وهذا استدعى أنْ يكوْنَ المنظورُ الروحي منظورٌ عموديّ يَعتَمِد المَساقِط، ولا يَتَجَسَّد فيه الحجم أو العُمق، فهو ليسَ مَنظوراً أُفقياً كباقي أنواع المنظور الخَطّي التي ذُكِرَت. إنّهُ رؤية يَتَمكَّن الفنان مِن خلالها تسجيل كل ما يَسَعُهُ السطح التصويري، مالِئاً مِن خِلالِهِ الفراغ بوحداتٍ وأشكالٍ مُتوالِدةٍ باستمرارٍ ومُتراصّة؛ ليُعَبِّرَ عن اللاتناهي الإلهي، والمُخطط (1) يوضِّح سِمة المنظور الروحي.

إنَّ نَظرةً واحدةً إلى المُخطَّط (D) الذي يُمَثِّل المَنظور الروحي، كفيلةٌ بأنْ تُرِينا أنَّ هذا المَنظور هو الوحيد القادِر- مِن بين بقية الأنواع - على تَحقيقِ أقرَبِ مَفهوم للرؤية الإلهية؛ إذ نَجِد فيه أنَّ المَساقِط العمودية للنَظر تَتَعدَّد بِتَعدُّدِ الأشياء والنقاط المنظورة، لا بل يُمكِن أنْ تَتَعدَّد بتعدُّدِ

مُخطط (1) يمثّل أنواع المنظور، والمنظور الروحي الإسلامي.



(بهنسي،1979،ص200)

أجزاء تلك الأشياء نفسها، حتّى لا يَغيب شيء عن الرؤية ولا تُغادِر منها أحداً، فيوفّر بذلكَ نَظرةً كُليّة إحاطيّة بالأشياء المُصوَّرَة، ويَستَحيل كل سَطح إلى مِلاء فلا يبقى ما يمكن أن يُسمّى فراغاً، فَتَنسَجِم الرؤية الفنية مع الرؤية الإلهية.

وقدّ صَوَّرَ الفنانون المُسلِمون وفق هذا المنظور ورؤيته الكُليّة " البَشر والحيوانات والنباتات مِن دون تعيين، أي مِن دونِ نقلٍ لملامحِ كائنٍ بعينهِ تَحَدَّدَ مِن حيث الزمان والمكان والذات، فقد كان هَمُّهُم تَصوير مَفاهيم بالمعنى الأرسطي، ومُثُل بالمعنى الأفلاطوني. أو إذا شِئنا استخدام تعبير آخَر لَقُلنا إنَّ هَمُّهُم كانَ تصوير المعاني الكُليّة للكائنات في إطارِ عالَمٍ فنيّ تتكامل له مقومات جديدة كل الجِدّة."(الشامي،ص235).

لقد اختَلَفَ الفقهاء في مسألة تحريم التصوير أم كراهته، كما اختَلَفوا كذلك في مسألة بقاء الحُرمة أم زوالها بزوال عِلّتها (بحسب رأيهم)، ويبدو أنَّ هذا الاختلاف أتاحَ لبعضِ الفنانين التَطَلُّع لأساليب تعبير فنّية أُخرى لم تَكُن مُستَخدَمَةً قَبلاً. ومَهما يَكُن مِن شيء، فإنَّ التَعاطي مع مسألة التصوير في العَهدَين الأموي والعباسي وما بَعدَهُما، لم تَبقْ على حالِها - إبّان العَهد الإسلامي الأوّل - مِن الحُرمة أو الكراهة؛ إذ " أوضَحَت المُكتَشَفات الأثرية أعمالاً فنية تصويرية تمَّت بأمر الخُلفاء أنفسهم دون خوف أو حَرَج، وها نحن نرى في سورية ومنذ زمن الأمويين قصوراً حافِلة بالصور والرسوم، مثل قصر (الحير) و (قصير عمره)، كما أننا أصبحنا نرى في عراق العباسيين، كثيراً مِن الشواهِد التصويرية، ولَعَلَّ أوضَحها ما عَثَرَ عليه (هرتسفيلد) الألماني مِن آثار سامراء ... إذ شوهِدَ في بقايا الدور، غُرَفٌ وأبهاءٌ زُيِّنَت جُدرانها بتصاويرٍ مَشرقية، بين بارزة وغائرة في الجِص، أو صور مُلوّنة للآدَميين وغيرهم، بَديعة المِثال حافِظةٌ لِجِدَّتِها على مَرِّ الزَمان."(بهنسي،ص52)، فضلاً عن التصاوير التي انتَشَرَت في المَخطوطات، بِعَدِّها جزءاً توضيحياً وتزيينياً منها، وأهمُّ تِلكَ المَخطوطات التي اشتَمَلَت على فن التصوير وحُفِظَت إلى يومِنا هذا " كتاب البيطرة لـ(ابن الأحنف)، وكليلة ودمنة لـ(ابن المُقفَّع)، وكتاب صور الكواكب لـ(الصوفي)، وكتاب المادّة الطبيّة لـ(مختار الحكيم)، وكتاب مقامات الحريري التي رسمها (الواسطي)."(الفنجري،ص116)، إذ صوَّرَ الأخير مَقامات الحريري بأُسلوبٍ واقعيّ، واستطاع مِن خلالها أنْ يَمُدَّنا " بمعلوماتٍ قَيِّمة عن العادات والتقاليد الإسلامية بين القرنين الثاني والثالث عشر الميلاديَّين، وتُعَدّ أكثرُ الصور واقعيّةً في التصويرِ الإسلاميّ."(محمد،ص107)، لكنها رغم واقعيتها لم تَفقِد كل مقوّمات الفن الإسلامي وسِماته، إذ يُمكِننا أنْ نَشهَدَ فيها صِفة التكرار واللانهائية الزُخرُفيّة التي تَكرَّرَت في بعض تلك التصاوير، إذ نَجِد أنَّ التكرار واضِحٌ فيها، إضافةً إلى أنَّ التنظيم الشكلي لعناصرها يتَّخِذ طابعاً سيمترياً مُتناسِقاً يَقْرُب مِن النظام الهندسي في دِقَّتِه.

وتَكادُ تكون الصِفة الواقعية الاصطلاحية، لا الواقعية التشبيهية، هي الصِفة العامّة للأشكال في مدارس التصوير الإسلامية التي انتَهَجَت مَنهَج التصوير الواقعي، لاسيما النباتات التي جَسَّدَها الفنان بأسلوب زُخرُفي صِرف (مؤسلَب)، فتحوّلت أشكالها إلى أشكال رمزية تُنافي صورتها الطبيعية، الذي تَظهَر فيه النباتات وكأنها عَملٌ فنيٌّ مِن (الرَقش)؛ إذ " تَناوَل الفنان الورقة والشجرة والزهرة، ولكنه جعلها

بصورة تُخالِف صورتها التي في الطبيعة، فهي عنده رمزٌ لورقة أو لزهرة، فيه مِن الأصل بعض ما يربطه به، ولكنه شيء جديد."(الشامي،ص193).

إنَّ الأسلوب الذي تَمَيَّزَ به الفن الإسلامي، هو حَصيلة المَرجِعيّة العَقَديّة للفنان المُسلم، المتمثلة في الإيمان بوحدانية الله سبحانه وتعالى، ولانهائية كل ما يَتّصِل به مِن صِفات؛ كـ(القُدرة، والحكمة، والرحمة، والغِنى، والجَمال، والكمال..)، إلى ما سواها من الصِفات الإلهية. كما أنه حصيلة الاعتقاد بحُرمة أو كراهة التصوير- كما مَرَّ ذكره. ويبدو أنَّ هذَين العامِلَين كانا سَبَبَاً في تبوّئ الفن الإسلامي هذه المكانة الرَفيعة، إذ إنَّ العامل الأخير لم يَحُطّ مِن قيمة أُسلوب التصوير الإسلامي بل على العكس، فقد جَعل الفنان المُسلم يَبتَكِر حلولاً توفيقية أدَّت إلى أن يكون أسلوبه فريداً ومُتَمَيِّزاً، وهذا ما يؤيده (بلاسم محمد) بقوله: فـ" إن لم يَكُن هناك نَهيٌ عن التصوير، وتحريمٌ، وقُيود، لَما تَشَكَّلَت أسلوبية خاصّة للتعامُل مع الفن."(محمد،ص112).

ومِن الفنون التي بَرَعَ فيها الفنان المُسلم أيَّمَا براعة، العمارة، لاسيما عمارة المساجد، إذ أنها المؤسَّسات التي لا غِنى عنها في المدينة الإسلامية، وقد تَجَسَّدَ مِن خلالها طابع العمارة الإسلامية كما تجَّسَدَ فيها الفن الإسلامي، وتمثّل ذلك في التصميم الهندسي لها، وطبيعة العناصر العمرانية التجريدية التي تَتَشكَّل منها؛ كالقباب والمآذن والمحاريب والأقواس المختلفة، والأعمدة والأروقة والزخارف الهندسية والنباتية، فضلاً عن التزيينات الكتابية باستخدام الحَرف العربي والخطوط التي يتجسَّد بها لاسيما الخط الكوفي، إذ تُكتَبْ آيات القرآن الكريم على أشرطة مِن الآجِر أو القاشاني تُحيط بالمسجد مِن الداخل أو الخارج أو كِلَيهما. وقد أبدَعَ الفنان المُسلم أغلب هذه العناصر، إضافة إلى التحويرات التي أدخَلَها على بعضٍ منها، وهي تحويرات غيَّرَت - في الغالب - الشكل القديم لتلك العناصر، لِتَكتَسِبَ طِرازاً جديداً ارتَبَطَ بالإسلام، وهو طِرازٌ يَطغى عليه التَجريد والتَسطيح، ومِن هذه العناصر - على سبيل المثال: الزخرفة النباتية " فقد عُرِفَت زخارف التوريق في فنون ما قبل الإسلام بأشكالٍ مختلفة، ولكنها - بشهادة غير المُسلمين مِن دارسي الفنون ومؤرخيها - قد اتَّخَذَت بعد انتشارها بين فنون المُسلمين سَمتاً آخَر، أساسهُ التَنويع والتتابُع، والتَحوير."(الشامي،ص171)، ومَن يَطَّلِع على بعض تلك المَساجِد يَتَّضِح له جَليّاً الطِراز التجريدي، كما يَتَّضِح له الدافع الجَمالي والأشواق الروحية التي دَعت الفنان المُسلم إلى صياغةِ تِلكَ العناصر على الصورة التي هي عليها، " فقد كان هذا الدافع حُرّ الانسياب، مُترعرِعاً لِغَيرِ ما حَدٍّ في العمارة بصفةٍ خاصّة، وفي الصناعات اليدوية بصفةٍ عامّة، إذ كانَ السبيل مناسباً لظهورِ أسلوبٍ مِن الفنّ مُجرَّد، وهذا ولا شك هو المجال الكبير الذي تَرَعرَعَ فيه الفن الإسلامي."(ريد،ص92).

وصفوّة القول، إنَّ المَرجِعيّة العَقَديّة الإسلامية، دَعَت الفنان المُسلم وبدافع مِن التزامه هو، إلى أنْ يتَّسِمَ أسلوبهُ الفني بالعديدِ مِن السِمات التي جعلته (الأسلوب) مُنسَجِماً مع عقيدته، ويمكن أنْ تُرَدّ الوحدة الأسلوبية في الفن الإسلامي إليها. وممّا تَجدُر الإشارة إليه، أنَّ بعض الأعمال الفنية في تلك الفترة قد لا تَنطَبِق عليها بعض هذه السمات، لأسباب كثيرة أهمّها أنها قد تكون مُتأثِّرة بمَرجِعيّات عَقَديّة أو فنية أخرى، ومِن ثَمَّ هي تُمثِّل - في سياق هذا البحث - استثناءاً، والاستثناء لا يُقاس عليه بمَنطِق البحث العلمي.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

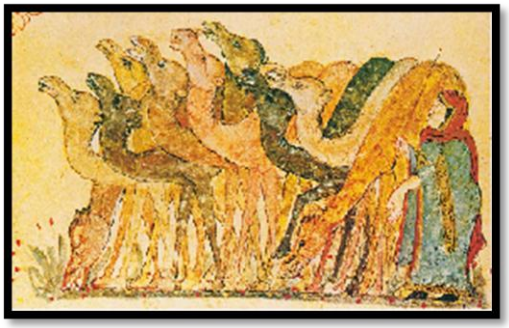
مؤشّرات الإطار النظري

1- إنَّ غاية استخدام التَجريد هو التَعبير عن اللامَرئي وعمّا هو روحي، كما أنَّ تَصحيف الأشكال الواقعية هو مُحاوَلة للتعبير عَمّا هو حِسّي بطريقةٍ تَغلِبُ عليها الرَوحانية، وتَكوْن هي المُهَيمِنة، لإحداث الموازَنَة بين الواقع وما فوق الواقع.

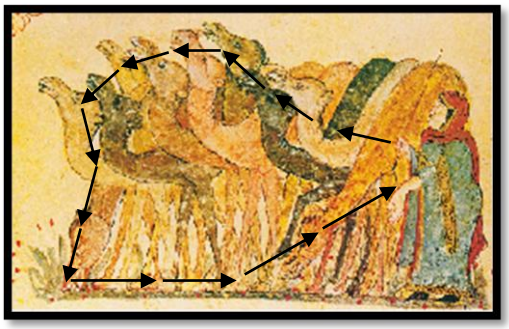
2- إنَّ واحِداً مِن مَظاهِر الرَوحانية في الفَن العربي الإسلامي هو مَلء الفراغ (الفضاء) الخاص بالسطح التَصويري، الذي يُستَعان على تَحقيقهِ بالمَنظور الروحي في فَنّيّ التَصوير والزَخرَفة على السواء.

3- إنَّ الطريقة التي اتَّبَعَها الفنان العربي المُسلِم للتعبير عن اللانهائية الإلهية، كانت تكرار العناصر التصويرية على وفقِ نِظامٍ خاضِعٍ لتنظيمٍ هندسيّ، غايته الانسجام مع الجمال الإلهي أولاً، وتَحقيق الاستمرار في الامتداد اللانهائي الذي يُتابعه المُتلقّي ببصرهِ وذهنه ثانياً.

4- رَكَّزَ الفِكر الجمالي العربي الإسلامي، على قِيَم الاعتدال والتَناسق والتناسب والتَنظيم؛ المُفضِية إلى الكمال ومِن ثَمَّ إلى الجَمال.



شكل (**1**) (الجارية والجِمال العشرة)



مخطط (**1**- أ)

إجراءات البحث

1- **منهج البحث:** اتَّبَعَ الباحث المَنهج الوصفي التحليلي، لملاءمته تحقيق أهداف البحث.

2- **مجتمع البحث:** نظراً لِسعةِ مجتمع البحث الذي يَشمل نتاجات لا حَصرَ لها مِن فنون: التصوير، والزخرفة، والعمارة العربية الإسلامية؛ فقد استلزم الأمر الاكتفاء بعيّنةٍ تَعكِس تلك الأنواع.

3- **عيّنة البحث:** جرى اختيار عيّنة البحث بأسلوب الانتقاء القصدي توخّياً للشمولية، وكما يأتي:

أ- أنْ تَشمَلَ عيّنة (التصوير)، تَمثّلات لعناصرٍ حيّة: بشرية، حيوانية، نباتية.

ب- أنْ تَشمَلَ عيّنة (الزخرفة)، نِتاجاً يَضُم نَوعَيها: الهندسي والنباتي.

ج- أنْ تَشمَلَ عيّنة (العمارة)، تَنوّعاً مِن العناصر العمرانية (التشيدية)- الفنية.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

4- **أداة البحث:** اعتمد الباحث مُؤشرات الإطار النظري، أداتاً لتحليل العيّنة والتوصّل إلى النتائج.

تحليل العينة

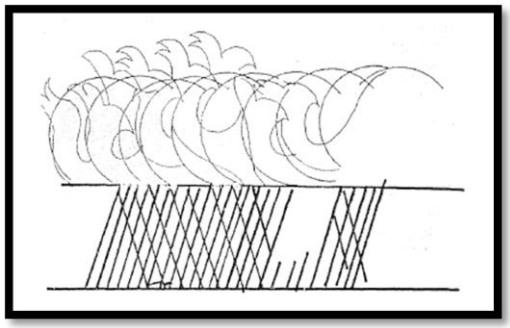
1- **عيّنة التصوير:** شكل (1) مُنمنَمَة الواسطي (الجارية والجِمال العشرة).

تَتَضمَّن مُنمنَمَة الواسطي، امرأة تَسوْق عشرة جِمال إلى المرعى، يَظهَر على جميع أشكال المُنَمنمة التَصحيف، الذي حقّقه الواسطي بالتسطيح عَبْر إهمال الظِل والضوء والتَركيز على قيمة الخَط، الذي بدوره يَقود المُتلقّي لمُتابعة التنقّل ببصره عَبْرَ الأشكال، في حَركة أرابسكية لا تَنتهي، تبدأ مِن المرأة لتَنتَقِلَ عَبْرَ يَدها اليُمنى المُمسِكة بالعصا إلى ظَهر الجمل الأول وعُنق الثاني الذي يحيلنا إلى ما بَعده وصولاً إلى التاسع الذي يَنقلنا بعنقهِ إلى رأس الجَمل العاشر لنعود مِن جَديد مع خَط الأرض وسيقان الجِمال إلى رأس الجمل الأول ويَد المرأة، لِتَتَكرّر العملية مِن جَديد وإلى ما لا نهاية، كما في المُخطط (1-أ)، فالنتاج بالرغم مِن أنه يَسرِد حَدَثاً يَتطلّب أشكالاً تَشبيهية لا تجريدية؛ لحصول الفَهم لدى المُتلقّي، إلّا أنَّ الفنان لم يتخلَّ عن تَضمينهِ جانِباً روحياً كان واضِحاً عَبْرَ اتجاه رؤوس الجِمال إلى السماء عَدا اثنين منها آثرا لذّة المَحسوس. كما ظَهَرَ التأثُّر الروحي مِن خلال الرغبة في التكرار المُنظّم والمتناسق، وكأنَّ المُنمنمة شكلٌ مِن أشكالِ الزخرفة الإسلامية المُجرّدة، كما يَظهر في المخطط (1- ب). فضلاً عن إنَّ الأشكال النباتية التي ظَهَرَت في الزاوية السُفلى اليسرى مِن الشكل (1) بَدَت وكأنها تخطيطاتٍ زُخرُفيةٍ بَعيدةٍ عن واقعيتها البَصَريّة في الطبيعة.

شكل (**2**) (زخرفة هندسية - نباتية)

2- **عيّنة الزخرفة:** شكل (2) زخرفة هندسية – نباتية.

يُمَثِّل الشكل (2) نِتاجاً مِن الزخرفة العربية الإسلامية (الهندسية - النباتية)، التي تضمَّنَت الخط العربي بوصفه عُنصراً زخرفياً وتعبيرياً، تَحَقَّقَ بمفردات (ياحنّان يامنّان ياديّان ياغفران..) التي جاءَت بشكلٍ أرابسكي مُتضافر دائرياً، مُحَقِّقاً للمفردات استمرارِها ودَيمومَتِها، لتُشكِّلَ ذِكراً سَرمَدياً لا يَنتَهي يَلهَج به السطح التَصويري مع المُتلقّي. كما يَظهَر التَجريد فيها جَليّاً عَبْرَ استخدام الخُطوط المُستقيمة التي تُكوِّنُ جَرّاءَ استمرارها أشكالاً هندسية مُتنوّعة مُربّعة وخُماسيّة وثُمانيّة برؤوسٍ نَجميّة، يُلاحَظ فيها المنظور الروحي واضِحاً؛ إذ الأشكال منظورة مِن



مخطط (**1- ب**) (بلاسم،2008،ص167)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الأعلى بطريقة مَسقَطية، دلالةً على الرؤية الإلهية المُحيطة بكلِّ شيء؛ ودلالة على اللانهائية التي تتماهى مع اللانهائية الإلهية؛ إذ ليسَ ثَمَّةَ موضِعٌ مِن الفضاء التصويري خالٍ مِن العناصر التصويرية، بل إنَّ العناصر النباتية والهندسية توحي للمُتلقّي بلا نهائيتها عَبْرَ المَسارات التي لو قُيِّضَ لها الاستمرار لَمَا كانَت لِتَتَوَقَّف عند حَدّ، لِتَكوْن أشبه بالمتوالية الهندسية العددية مُتسارعة الاتّساع، ومِن ثَمَّ تَدعُونا إلى عَدِّها انعكاساً وتَمثِيلاً صادقاً لقولِ الله تعالى: " والسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُون﴿47﴾"(الذاريات،الآية47)، فما هذا الجزء إلاّ واحداً مِن أجزاءٍ لا حَدَّ لعددها يُمكِن أنْ تَتَكامَل وتَستَمِر. ومِن المُلاحَظ أنَّ العناصر النباتية صَحَّفَها الفنان بتعديلاتٍ جَعَلتها بَعيدةً عن شَكلِها الطبيعي، غَيرَ أنّه أكسَبها بذلكَ القُدرة على مُجاراة الخطوط الهندسية في تنظيمها وتناسقها واعتدالها، ليُصبِحا شريكَين يتَضارَعا ذات القدرة على تَحقيق الاستمرار والسيمترية الفائقة التي لا تتحقّق بالأشكال الطبيعية؛ لِما فيها مِن اختلافات الشكل، فلو أننا قَطَعنَا هذا الجزء إلى أربعة أجزاء لأتت مُتماثلةً في عناصرها الهندسية والنباتية على حَدٍّ سواء، وفي هذا دلالة على أنَّ الفنان العربي المُسلم أكسب العناصر النباتية - بتصحيفها - سَمتاً هندسياً، وأناطَ بها فِعلاً تَصميمياً لا يَقبَل الاختلاف، مَهمَا استمرَّ بها التكرار والامتداد.

عيّنة العمارة : شكل (3) المسجد النبوي الشريف.

شكل (**3**) (المسجد النبوي الشريف)

يمثّل الشكل (3) صورةً لمسجدٍ صِيغَت أجزاؤهُ صياغةً تجريدية هندسية، كما هو الحال في المساجِد عامّة. فقبّتهُ كُروية، وأعمِدَته أسطوانية، وأروقته مقوّسة، ومآذِنه ذوات قواعِد مُربّعة تَعلوها أجسام أسطوانية ومُضلّعة، وتَتَضَمَّن شُرفات مُضلّعة، وتنتهي مِن الأعلى بنهاياتٍ كروية ومخروطيةٍ وبيضوية. وقد زُخرِفَت مآذِنهُ بزخرفةٍ خَطّية هندسية، يَظهَر عليها التكرار المُنتَظَم اللانهائي؛ إذ تَلتَفُّ بشكلٍ يُحيط بالمأذنة، ليلتَقي أولها بآخِرها في حَرَكةٍ سرمديةٍ وبصورةٍ مُتموّجَةٍ ذات زوايا، تَعكِس بلانهائيتها اللانهائية الالهية، وتَمنَح المأذنة سَمتاً روحياً يُضاف إلى روحانيتها المُتأتّية مِن امتدادها في السماء ووظيفتها الروحية المُتمثّلة في الدعوة المَلَكوتية للصلاة التي هي صِلةٌ بين العَبد وربّه. فالتجريد مُتَسَيِّدٌ - في أجزاء هذا المَسجِد كما في سواه مِن المَساجد - لغيرِ ما حَدّ، وظاهِرٌ في أجزائهِ التشييدية كما في التزيينية منه؛ فليس ثَمَّةَ – فيما يحتويه أو يَدخُل عنصراً تَشييدياً فيه – عناصرٌ تومِئ إلى جُزئياتِ الحياة بتفاصيلِها الحِسّية، بل إنَّ ما تَرَكّب منه عمارته وَثيق الصِلة بالكُلّي والروحي؛ لِينقل المُسلم إلى عالمٍ مُختَلفٍ عن العالمِ الذي يعيشه وينهَمِكُ به.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

نتائج البحث واستنتاجاته

أولاً: النتائج

في ضوء مؤشِرات الإطار النظري، ومصاديقها التي ظَهَرَت في عملية تحليل العيّنة، تَمَّ التوصّل إلى النتائج الآتية:

1- إنَّ استخدام الخطوط والأشكال الهندسية الصِرف في الزخرفة الهندسية، واستخدام الأجسام الهندسية الأسطوانية والبيضوية والأقواس في العِمارة، كما بَدا واضحاً في الشكل: (2) و (3) على التوالي، جاء للدلالة عما هو روحي ولا نهائي، ولِفَكِ الارتباط بالمحسوسات المحدودة الزائلة.

2- جاء تركيز الفنان العربي المُسلم، على تَصحيف (تَحوير) الأشكال الطبيعية (الإنسانية والحيوانية والنباتية) في فن التَصوير، والأشكال النباتية في الزخرفة؛ ليُتيح للأشكال التحرّر مِن قوانين الطبيعة المادّية التي تَفرِض أشكالاً مُختلفة لا يُمكِن التحكُّم في استمرار امتدادها اللانهائي في النِتاج الفني، ومِن ثَمَّ الانطلاق إلى عوالم حدسية لا تحدّها حدود، كما ظَهر في العيّنة، شكل: (1) و (2).

3- عَمَدَ الفنان إلى مَلءِ الفراغ (الفضاء) بعناصر مُكرّرة؛ لِتَشكيل مَنظومة أرابسكية، تُحيل المُتلقّي – عَبْرَ عناصرها التي تتبادل الاستلام والتسليم – إلى حركة لا نهائية يُتابعها المُتلقّي بِبَصَرِهِ وذِهنه، وفق مَنظورٍ روحيّ يُحيلُنا إلى مفهوم الرؤية الإلهية التي لا يَغيب عنها شيء، كما في الشكل: (2).

4- اشتمال نتاجات العيّنة على قِيم جمالية إسلامية تمثَّلَت بالاعتدال والتناسق والتناسب والتنظيم، يُمكِن مُلاحظتها في جميع أشكال العيّنة؛ إذ لا وجود لما هو عشوائي فيها.

ثانياً: الاستنتاجات

1- إنَّ المَرجِعيّة العَقَديّة الإسلامية كانت ضاغِطاً نحو انتحاء أسلوب التجريد في الفن؛ فهو نتيجة طبيعية لتحوّل العربي مِن العقيدة الوثنية الحِسّية، إلى عقيدة الإسلام الروحية؛ فالتَعبير بالفن عمّا هو روحي - حتّى لدى غَير المُسلمين كزنوج أفريقيا مثلاً - يَتَّخِذَ سَمتاً تجريدياً، ومعنى هذا أنَّ تَجريدية الفن العربي الإسلامي ضرورة لابُدَّ منها؛ للتعبير عن اللامرئي واللانهائي، حتّى لو لم تَكُن ثَمَّةَ كراهةً أو تَحريم للأسلوب التَشبيهي.

2- إنَّ تَصحيف الأشكال الطبيعية، كان موازنةً بين ما هو روحي، وبين ما هو حِسّي ضروري لإيصال مَقصدية النِتاج، ذلك أنَّ أغلب النتاجات المُصحَّفة - لاسيما في فن التصوير - كانت موجَّهة للسرد ومُخاطَبة المُتلقّي، لذا اقتضَت أنْ تَكونْ على قَدرٍ مِن الإيقونية المفهومة له، دون أنَّ تتناقَض في ذلك مع الجانب الروحي الفكري، أو أن تَكوْن مُضاهاةً لخَلقِ الله تعالى عَبْرَ التَشبيه بمخلوقاته الحَيّة، كما أنَّ احتواء بعضها على دَلالات روحانية مُباشِرة طغى على ما فيها مِن الجوانب الحِسّية.

3- يُعَدّ الفِكر الجمالي مَرجِعيّةً مؤثِّرة، عكسها نِتاج الفنان العربي المُسلم؛ إذ كان نتاجه الفني قائماً على القِيم الجمالية الإسلامية: الاعتدال والتناسق والتناسب والتنظيم في محاولة حثيثة للاقتداء بالكمال الإلهي الذي هو سِرُّ الجمال.

المصادر:

القرآن الكريم

1- إبراهيم، زكريا . مشكلات فلسفية - مشكلة الفن . مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).

2- إبراهيم، وفاء. فلسفة فن التصوير الإسلامي . الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ب)، 1993.

3- أبو ملحم، علي . في الجماليّات - نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن . ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1990.

4- الآلوسي، حسام مُحي الدين . الفن البُعد الثالث لفَهم الإنسان . ط1، بيت الحكمة، بغداد، 2008.

5- بهنسي، عفيف . جمالية الفن العربي . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979.

6- البيهقي، الإمام الحافظ أبي بكر أحمد بن الحسين . الجامع لشُعَب الإيمان . ط1، ج8، مكتبة الرشد للنشر والتوزيع، الرياض، 2003.

7- التوحيدي، أبي حَيّان . الإمتاع والمؤانَسة . ج2، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2011.

8- التوحيدي، أبي حَيّان و مسكويه . الهوامل و الشوامل . الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د.ت).

9- حسن، زكي محمد . التصوير وأعلام المصورين في الإسلام . ط1، شركة نوابغ الفكر، القاهرة، 2011.

10- الرفاعي، أنور . تاريخ الفن عند العرب والمسلمين . ط2، دار الفكر، دمشق، 1977.

11- الرويلي، ميجان و سعد البازعي . دليل الناقد الأدبي .ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2002.

12- ريد، هربرت . الفن والمجتمع . ترجمة: فتح الباب عبد الحليم، مطبعة شباب محمد (ص)، (د.ب)، (د.ت).

13- ---------- . معنى الفن . ترجمة: سامي خشبة، دار الشؤون الثقافية العامة، (د.ب)، (د.ت).

14- زكريا، فؤاد . التعبير الموسيقي . مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت).

15- سالم، محمد عزيز نظمي . الفن بين الدين والأخلاق . ج1، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1996.

16- الشامي، صالح أحمد . الفن الإسلامي- التزام وابتداع . ط1، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1990.

17- عدرة، غادة المقدّم. فلسفة النظريات الجمالية . ط1، جروس برس، طرابلس، 1996.

18- علوش، سعيد . معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.

19- الغامدي، سعيد بن ناصر. المرجعية في المفهوم والمآلات . ط1، مركز صناعة الفكر للدراسات والأبحاث، اسطنبول - بيروت، 2015.

20- فتحي، إبراهيم . معجم المُصطلحات الأدبية . المؤسسة العربية للناشرين المُتحدين، بيروت- تونس، 1986.

21- الفنجري، أحمد شوقي . الإسلام والفنون . ط1، دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع، الجيزة، 1998.

22- فيدوح، عبد القادر. الجمالية في الفكر العربي . منشورات اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، 1999.

23- قطب، محمد . منهج الفن الإسلامي . ط6، دار الشروق، بيروت، 1983.

24- كليب، سعد الدين . البنية الجمالية في الفكر العربي- الإسلامي . ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.

25- لالاند، أندريه . موسوعة لالاند الفلسفية . ترجمة: خليل أحمد خليل، ط2، منشورات عويدات، بيروت - باريس، 2001.(ثلاث مجلدات)

26- محمد، بلاسم . تأويل الفراغ في الفنون الإسلامية . ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، 2008.

27- مراد، بركات محمد . رؤية فلسفية لفنون إسلامية . ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2009.

28- الموقع الالكتروني لمعجم المعاني الجامع: (http://www.almaany.com/ar/dict/ar).

29- الموقع الالكتروني: (https://ar.wikiquote.org/wiki/ مُعلَّقة_عنترة_بن_شداد).

30- الموقع الالكتروني للموسوعة العالمية للشعر العربي: (http://www.adab.com/modules.php?name=Sh11136er&doWhat=shqas&qid=3).

The Pressing References towards Abstraction in Arab and Islamic Art

Haider Kazum Said ..... University of Baghdad

Al-academy Journal ..... Issue 90 - year 2018
Date of receipt: 10/7/2018…...Date of acceptance: 9/10/2018…..…Date of publication: 16/12/2018

Abstract

The Arab Islamic art was best known as pure abstraction or realism distorted from what is natural. The two styles, or one of them, was the most prominent in the Islamic arts, such as decoration, photography and architecture. The analogy that was prevalent in the non-Islamic world did not have a presence equivalent the aforementioned styles despite the great openness to the cultures of different countries, which characterized that stage, which resulted from the Islamic conquests, the conversion of many people to the Islamic faith, and their migration to the Islamic cities at the time, bringing with them their arts and methods of formulation. This makes us question the influential references that invite the Arab Muslim artist to follow the abstract method and stick to it. That was the problem of the research included in the methodological framework, which also included the research importance, purpose and limits and specifying its terms. The theoretical framework consisted of two sections: the first (the pressure of the aesthetic thought), and the second (the pressure of the religious reference). The researcher came up with a number of indicators. The research procedures for the analysis of the sample, depended on the indicators of the theoretical framework, which represented the analysis tool through which the results and conclusions of the research have been reached at and the most important of which:

1- The Islamic religious reference was pressing towards the method of abstraction as it is a natural result of the Arab transformation from the pagan creed to the spiritual doctrine of Islam; that the expression through art about what is spiritual - even for non-Muslims, such as the African negro - takes abstraction quality, which means that abstraction of the Arab-Islamic art is a necessity; to express the invisible and the infinite, even if there is no disobedience or prohibition of the method of imitation.

2- The aesthetic thought is an influential reference reflected by the artist's output. Its product was based on the aesthetic values of Islam: moderation, harmony, proportionality and organization in an attempt to follow the divine perfection which is the secret of beauty.

Key words: (References, Pressing, Abstraction, Islamic Art)

مرجعيات الخزف التونسي المعاصر

أسعد مطر خليل ..... جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ استلام البحث:2018/8/27 تاريخ قبول النشر: 2018/9/10 تاريخ النشر :2018/12/16

ملخص البحث

شغلت المرجعية حيزا كبيرا من الدراسات والبحوث والمؤلفات، فضلا عن كونها متنوعة وشمولية وتملك بعدا زمنيا كبيرا من الحياة الانسانية، ومصدرا مهما لا غنى عنه، اذ يتحول العالم الآن بشكل لا سابق له، تحت عناوين بارزة لموجات معرفية وتقنية متلاحقة تستمد أصولها ومعرفتها من خلال دراسة وتحليل المرجعيات باختلافها وتنوعها. يهدف البحث الحالي الى الكشف عن المرج عيات الاجتماعية الضاغطة والمؤثرة في تشكيل الخزف التونسي المعاصر والتعرف على سماته الفنية.

الإطار النظري، ضم في متنه ثلاثة مباحث، الأول مفهوم المرجع، وتضمن المرجعيات الفكرية الضاغطة في التشكيل الفني التونسي باختلافها وتنوعها، فيما ضم ملامح فنون الحداثة وما بعدها في الخزف التونسي المعاصر، ومؤشرات الإطار النظري. وفي لإجراءات البحث باختيار المجتمع والعينة وأداة وتصنيف العينة ومن ثم تحليل العينات. وتضمن النتائج والاستنتاجات وقدم الباحث جملة من التوصيات والمقترحات، واختتم البحث بقائمة الملاحق والمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية (مرجعيات ،خزف تونسي، معاصر)

الاطار المنهجي

المقدمة

يعد المرجع ظاهرة مهيمنة في حركة الأشكال في الفنون التشكيلية بشكل عام، والأشكال في الفن مثقلة في المرجعيات، لأن الشكل هو بمثابة معنى أو دلالة للمرجع، وفي حالة هيمنة المرجعيات وثباتها تميل الأشكال الى الاستقرار، في حين تتحول الأشكال عندما يحدث تحول في بنية المرجع. وفي الخزف التونسي المعاصر ممكن أن نقول مفترضين وجود مرجعيات تعمل بفاعلية على أنظمة الأشكال والدلالة، مما يؤكد لنا أهمية المرجع والتي تنطلق مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: **ما هي مرجعيات الشكل في الخزف التونسي المعاصر؟ وتكم أهمية البحث** في فهم المحركات الفكرية للخزف التونسي المعاصر وفي الافادة مما ينجز وما يتم انجازه من أعمال تواكب وتحاكي المتغيرات البيئية والاجتماعية والسياسية والفكرية. **ويهدف البحث** كشف المرجعيات الاجتماعية الضاغطة والمؤثرة في تشكيل الخزف التونسي **المعاصر ، وتشمل حدود البحث الأعمال الخزفية للفترة الزمنية من عام 1980 لغاية 2010م.**

تحديد المصطلحات:

المرجع (Reference) لغويا "الى الله مرجعكم وهو على كل شيء قدير"(سورة هود ،الآية4).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ورد مصطلح المرجع عن أبي الأصمع 654هجرية على أنه "يحاكي المتكلم مراجعة في القول والمحاورة في الحديث جرت بينه وبين غيره".(وهبة، ص422).

تشتق كلمة المرجع من الفعل "رجع ويدل على الرد والتكرار"(أبو الحسن، ص422). "والمرجع محل الرجوع" (الرازي، ص173).

المرجع اصطلاحا: "الشيء أو جملة الأشياء مما تشير اليه عبارة ما يكون مرجعها" (وتزيفان، ص33)، كذلك هو "ما يميل اليه الخطاب، وعلى الواقع غير اللغوي كما تشكله خبرة الجماعة البشرية... وقد يكون شيئا مفردا حقيقيا أو غير حقيقي، أو قد يكون فصيلة ما من الأشياء".(الادريسي، ص354).

المرجع اجرائيا: الأصول والمصادر التي يستمد منها الفنان خزينه المعرفي مستندا عليها باعتبارها القاعدة التي انطلق منها بتفاعل وجدل لبناء وتشكيل بنية ومضمون منجزه الفني.

الحداثة في اللغة: "حداثة: مصدرها حدث، من الأمر: أوله، ابتداؤه، وحداثة السن: أول العمر، وحادثه: كالمه، حادث السيف: جلاه، وأحدثه: أوجده وابتدعه، واستحدثه: وجده حديثا، وهو نقيض القديم" (البستاني، ص109)، وفي الأدب والفنون هي"الحركة التي تدعو الى التجديد والثورة على القديم" (بدوي، ص451).

الحداثة اصطلاحا: المحدث: "المجدد في العلم والفن"(ابن منظور، ص131). عرفها مالكوم برادبري على انها "حركة ترمي الى التجديد ودراسة النفس الانسانية من الداخل معتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة". (برادبري، ص20). أما المفهوم الدلالي لمصطلح الحداثة فيشير الى " نزوع جذري لتجديد بنية النص الفني والأدبي تجديدا شاملا على مستوى الرؤية والتقنية.... دون التقيد باشتراطات مذهبية أو ظلال قيمية أو مفهومية". (فاضل، ص6).

التعريف الاجرائي للحداثة: الحداثة نزعة ذاتية تجديدية قادرة على زعزعة فروض الواقع واعادة قراءة وانتاج ظواهر الفكر والفن من خلال التركيب.

ما بعد الحداثة: (Postmodernism): "النتاجات الفنية التي جاءت بعد الحرب العالمية الثانية وهي خليط من الفن التقليدي، وفن اللافن (Anti art) وفن الصدفة (Art of chance) (برادبري، ص35).

الاطار النظري

المبحث الأول: مفهوم المرجع:

المرجع كمفهوم هو "القدرة على الاحالة الذهنية الى خارج النص لغرض فهم وبيان المعنى". (عبد البصير، ص22). فالمرجع الكامن خلف النص قد يحيلنا الى استنساخ الواقع أو الى محاولة الانفلات من منظومة الشكل الواقعي نحو تأسيس مرجع فكري رافض للواقع الأيقوني.

ويشكل المرجع "الخلفية المعرفية التي تؤسس لخطوة استكشافية تتمثل في لحظة التماس بين الشكل الخارجي للنص وذاكرة القارئ، ومن خلال الهوية المرئية يتجسد فعل القراءة الى منتج معرف".(التميمي، ص5). اذ يمثل المرجع فكرة استعارة النشاط الحدسي الساعي لاستقراء الجوهر الكامن داخل الظواهر والمظاهر، في العالم المحيط، بدوافع يمكن تسميتها بـ(الضواغط) وهي على ثلاثة أنواع:

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الضواغط الداخلية: تتمثل تلك الضواغط بالأداء السايكولوجي وما يولده داخل النفس الانسانية من بواعث غريزية، وانفعالية، وعاطفية فضلا عن نواتج العقل الباطن من خيالات تحدث أثناء الغفوة أو اليقظة، تتجاوز مدركات العقل الواعي والمدركات الحسية. وقد تؤدي الضواغط الداخلية الى الاتفاق بين أنشطة العقل الواعي والباطن معا بغية التوصل الى محاولة محاكاة التصورات المستنتجة للعوالم الميتافيزيقية.

الضواغط الخارجية: تعتمد الضواغط الخارجية فكرة الاستعارة من محسوسات العالم المحيط المتمثلة بالبيئة، والممارسات الطقوسية، والشعائر الدينية والعقائدية والاجتماعية...

ضواغط التجارب السابقة: تتمثل بمدى الاستعداد للاستيحاء والاقتباس من تجارب سابقة لأمم أخرى مختلفة في زمانها ومكانها، ومحاولة تكيفها وعصرنتها لتكون منسجمة مع ذائقة الجمع المتلقي المتواجد في مكان وزمان العملية الابداعية الجديدة، باعتماد الاستقراء الواعي والحفر الدقيق للتوصل الى ماهياتها والافادة منها، أو التوصل الى معطيات جديدة مستوحاة منها ومختلفة عنها لتكون معبرة عن زمان ومكان العصر الذي تتولد فيها العمليات الابداعية الناهلة من مرجعيات سابقة. (شتراوس، ص310).

يرتبط المرجع (بالدال والمدلول) كون أن العناصر التكوينية في التشكيل، هي التي تشير الى (الدال) أما الشفرات المنعكسة من البنية، والمرتبطة بالمعنى، فانها تشير الى (المدلول) الذي يتولى مهمة تحديد (العلامة)، فالبنى الشكلية بما تكتنزه من شفرات ودلالات، هي اشارات لأشكال طبيعية تنسخ الواقع الموضوع وترسل كصورة (Image)، أو أيقونة (Icon) بما يحقق نزعا من التشابه بين (المستدعى) و(المستدعى منه).

تبقى أهمية الزمان والمكان في تجسيد المرجع ضرورية حسب "شتراوس" الذي يؤكد أنهما أي الزمان والمكان "هما النظامان اللذان يتيحان لنا التفكير بالعلامات المجتمعة"، (شتراوس، ص312). فللزمان فعل مؤثر في تحديد بنية ثقافة معينة لا بد أن تكون مختلفة عن ماهية البنية الثقافية لزمان آخر، وكذلك فان البنية الفكرية التي تنشأ في مكان ما، بموجب الاتفاق الجمعي على نشوءها لا بد أن تكون مختلفة عن مكان آخر.

فالفكر الانساني لا يمكن أن يخلد الى الثبات، بل انه لا بد أن يتنامى كلما أضيفت اليه معارف جديدة ناتجة أما عن الملاحظة، أو تفعيل آلية التجريب المستمر، حينها تحصل الاستزادة المعرفية الكفيلة لتنمية المخيلة المرنة التي تنشأ في الغالب لدى الذوات المبدعة والتي لا بد أن تتحول الى مرجعا حدسيا لما تتوفر فيه من تجليات صورية يمكن محاكاتها بعد تجسيدها من خلال تحويلها الى صور وأشكال مستمكنة حسيا عن طريق ما تستدعيه المخيلة من صور وأشكال العالم الحي المحيط.(ينظر: فرانكلين، ص81).

المرجع الفلسفي:

يتميز الشرق الأقصى بالنظر الى الوجود الخارجي، ببصيرة قادرة على النفاذ الى الجوهر الباطن للظواهر الحسية، لتفنى معه فردية الفرد بامتزاج الذات الانسانية مع الوجود الكوني في المطلق، حتى

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تصبح الذات (متجلية، متسامية). ينظر الغرب الى الوجود بعقل تحليلي يعتمد المنطق، باستخدام النوافذ الحسية، ويقف عند الظواهر على صورها المتتابعة، بعد أن يحول المدركات المحسوسة الى قوانين يستخدمها على النحو الذي ينتفع منه بعد أن يخطو بالفكر بخطى استدلالية قادرة على التوصل الى نتائج منطقية باعتماد آليات التحليل والتعليل والتجريب.. (حسب نظرية العلم)، ويمكن للمناخ الفكري الذي يتسم به الغرب أن يخلق عالما يستمكن الوجود الخارجي بحواسه ويدركه بعقله. يوصف الغرب بالمادية، ويوصف الشرق الأقصى بالروحانية ليمثل هذا الوصف ما هو شائع، الا أن ليس بالضرورة أن يتطابق تمام الانطباق بالواقع، فمن الممكن أن يكون في الشرق الأقصى وفي الغرب معا، رجال علم ودين يسعى كل منهم الى التعريف بماهيات المطلق.

اذ يلتقي الطرفان (الشرق الأقصى والغرب) من حيث النظرة الى الوجود الخارجي عند (الشرق الأوسط) الذي يمثل حلقة وصل فكرية بين الطرفين، كونه يجمع بين الروحانية والعلم معا، لا سيما بعد مهبط جميع الديانات فيه، تلك التي اعتمدت الوسط بين العلم، والتجلي الروحي في آن معا، كما هو الحال عند الفلاسفة العرب، فأصبح مناخا فكريا ملائما لخلق (ذوات مبدعة) في شتى ميادين الابداع العلمي والمعرفي وجميع أنشطة الحياة الأخرى... فالنظرة الدينية تسعى الى حث النفس الآدمية لتحلل وتعلل وتستدل، وبهذا تجمع عبقرية الشرق الأوسط بين عبقرية الشرق الأقصى وعبقرية الغرب، ففي شخصه اجتمع التأمل الروحي وتحليل الرجل العالم وصفة الرجل العامل.. وبهذا يكون الفكر في الشرق الأوسط قد أقر بالحرية، بعد أن طهرها من المضمون الداعي الى الانسياق وراء الرغبات والشهوات، ثم وضع مسائل العلم ليستغلها في تطويع الطبيعة لتمثل اندماج الانسان بروحه في روح الوجود الكوني. (ينظر: حيدر، 2015).

المرجع التاريخي:

يرتبط مفهوم المرجع بماهية " الريادة" التي تمثل الانجازات الابداعية المعتمدة على الابتكار في شتى الميادين المعرفية ثقافية كانت أم علمية أو فنية.. التي تعتمد مقومات وأفكار غير مسبوقة قادرة على التأثير ايجابا بما يعزز بناء نهضة حضارية في زمان ومكان معينين، على أن يبقى تأثيرها ممتدا لأجيال ينتمون الى أزمنة لاحقة وأمكنة مختلفة، وتتحول فيما بعد تلك الريادة الى أن تكون مرجعا ناهلا للمعرفة الجديدة في الزمن اللاحق بغض النظر عن المكان. ذلك أن أي تحول حضاري لا ينشأ من فراغ، بل لا بد له من دوافع ومؤثرات، وبواعث ومسببات أدت الى حدوثه. (ينظر: حسني، ص3).

فالمرجع التاريخي بوصفه رافدا ناهلا يبقى يفرض سطوته على حركة الابداع ولا سيما الفن باعتباره مرجعا يمتاز بملامحه الفنية والأسلوبية، واكتشاف عناصر التجديد والمعاصرة، واستلهام التراث الحضاري المحلي والعربي.

يعد الفن التشكيلي ان لم يكن هو التاريخ فانه المرجع الأساس والشاهد الموثوق بشهادته لتصديق وتعزيز المعنى في المعلومة التاريخية، ولا يتطلب الاطلاع على النص البصري مشقة القراءة المكتوبة مطلقا، بقدر ما يعتمد على الاستقراء المسحي الذي يحقق نوعا من اللذة لما في ذلك النص من قيم

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

جمالية قادرة على استفزاز الذوات المتلقية استفزازا ايجابيا. "فالفن حينما يصنع تاريخا، فانه يؤثر في أولئك الذي يخبرونه". (جادامير، ص15).

فالمضامين المرتبطة بالعادات والتقاليد والمعتقدات تكتنز داخل التشكيل الفني للموجودات الاثارية لتنعكس كرموز معرفية على الرغم من أنها تتخذ صفة الثبات داخل البنية الاجتماعية بما فيها من خصائص حضارية، حتى أصبحت من بين مسميات التاريخ (علم الآثار) الذي يمثل " مخلفات الماضي مما صنعته يد الانسان، أو ما أنتجه من فكر على مر العصور، كالمباني والفنون والمعتقدات والأساطير والملاحم والقصص". (أبو الصوف، ص8-9).

يسعى التاريخ أيضا الى تدوين المتغير في الأداء الفني، وتأثير المتغير في الفكر عبر المتغير في الزمان والمكان، فضلا عن تدوين ضواغط المحيط سواء كانت طبيعية أو فكرية، أو ضواغط مظهر أو ظاهرة، فالتاريخ يدل على مجرد ركام من الوثائق مقابل عمل تفسيري أو تنسيقي، كونه الوثيقة الأمينة التي تؤرشف وتوثق مكان وزمان وأسباب حدوث الظاهرة الابداعية الفنية، وخصائصها ومميزاتها الشكلية الجمالية والدلالية.

المرجع البيئي:

تمثل البيئة بمفهومها المادي والفكري أحد الثوابت المؤثرة التي لها النصيب الكبير في منجزات الحضارة القديمة والحديثة، فهي مصدر مهم من مصادر التأثير في فعاليات المجتمع.

فالبيئة هي كل ما يحيط بالانسان من العوامل المادية والمكانية والزمانية والاجتماعية، والتي تحدد نظام الفرد ومواقفه واتجاهاته، ولما كان الإنسان يعيش تحت تلك الظروف البيئية، فهو يتأثر ويتأثر فيها، ولأن الانسان كائن اجتماعي فعليه اذن التكيف تحت تلك الظروف لأنه لا يمكن أن يعيش أو يتواجد من غير بيئة تحتويه، فهو يعمل على تنظيم متطلبات حياته ومحاولة تنظيمه كل ما يحيط به لكي يتألف مع هذه البيئة. (ينظر: صالح، ص84).

ومن خلال هذا التكيف يستطيع الانسان أن يعيش ضمن اطار البيئة والتعامل مع أفراد المجتمع بما تسمح به أو تحدده تلك البيئة وما تترك فيه من عادات وتقاليد ومعتقدات وبضمن ذلك مقدرة العيش والبقاء حيا في تلك البيئة.

المرجع الاجتماعي والسياسي:

ويمثل الجانب الثاني من تأثير البيئة وبما يعرف بالجانب المعنوي والمتمثل بالمرجع الاجتماعي والفكري والسياسي...، وتبرز ضواغط هذا الاتجاه واضحة في طريقة تعبير الانسان عنها من خلال التعامل مع الآخرين داخل النظام البيئي الذي يعيش فيه، من خلال الفكر السائد والدين والحالة السايكولوجية للفرد، كل ذلك يقودنا الى نقطة أساسية مهمة هي مسألة التنشئة الاجتماعية، وهي تلقين الفرد العادات والتقاليد وقيم المجتمع الذي يعيش فيه.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المبحث الثاني : المرجعيات الفكرية الضاغطة في التشكيل الفني التونسي:

المرجع التاريخي:

عرفت المنطقة تعاقب العديد من الحضارات التي جلبتها ثروات هذه الأرض وأهمية موقعها الاستراتيجي في قلب حوض البحر الأبيض المتوسط، وساعد على دخولها الانفتاح الطبيعي لتونس وسهولة أراضيها، ويعد قدوم الفينيقيين سنة 1101ق.م. لغايات تجارية بداية دخول المنطقة فترة التاريخ، أما تأسيس قرطاج سنة 814ق.م. فيعد البداية الحقيقية لدخول شمال افريقيا القديم في صلب التاريخ وذلك في علاقة بعامل التأثر والتأثير على المستوى الحضاري. (ينظر: أندري، ص37).

الفترة القرطاجية:

أقام السكان الموجودون بالبلاد التونسية علاقات تجارية مع الفينيقيين منذ القرن 11 ق.م. حيث قاموا بإنشاء مرافئ لتبادل البضائع تعتمد أغلب الأحيان على المقايضة، مما أوجد نوعا من التبادل التجاري والثقافي وفي جوانب عديدة، الا أن نشوب المعارك الطاحنة بين الفينيقيين والرومان أدى وطول أمدها لنهاية الفينيقيين وظهور الرومان اللذين قاموا بإنشاء (أفريكا) أول مقاطعة رومانية بشمال أفريقيا لتدخل تونس عصرا جديدا في التاريخ. ان من مميزات الفترة الفينيقية تأسيس المراكز التجارية مما أظهر طفرة نوعية من خلال اكتشاف الدولاب الذي سهل صناعة الفخار، فازدهرت الصنعة وظهرت أنواع جديدة مثل القناديل والجرار الكبيرة المستعملة للتخزين والتصدير.

الفترة الرومانية:

سنة 44 ق.م. قرر الامبراطور الروماني يوليوس قيصر اعادة بناء مدينة قرطاج ولكن أعمال البناء لم تبدأ الا مع خلفه (أوغيست)، وبذلك بدأت فترة ازدهار في المنطقة حيث أصبحت أفريقيا مخزن حبوب روما، مما انعكس ايجابا على انتاج الفخاريات كحاجة منفعية لخزن الحبوب وتنوع واضح في الشكل والحجم.

لقد أدى النمو السريع في قرطاج الى تبوئها مكانة ثاني مدينة في الغرب بعد روما، وبدأ انتشار المسيحية في تلك الفترة والذي تزامن مع تبادل ثقافي فني انعكس بالتالي على مستوى الفنون في تونس بشكل عام. (ينظر: جليب، ص28).

بانتشار المسيحية ظهر جليا ازدهار الفنون والخزف بشكل خاص نتيجة انفتاح الدين المسيحي على الفنون بشكل عام تمجيدا للسيد المسيح والحياة اليومية بمظاهرها العامة، وقد ساهم الولاة في تلك الفترة بهذا الانفتاح الذي فرضته التبادلات التجارية الواسعة وظهور طبقة من التجار تتنافس فيما بينها على المستوى الفني والذي أخذت الفسيفساء حيزا كبيرا في هذا المجال، فقد " انتشرت اللوحات

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الفسيفسائية في كامل المدن، بل تنافس الأثرياء فيما بينهم في تزيين بلاطات منازلهم باللوحات الفسيفسائية متعددة الألوان وتنوعت المواضيع التي جسدت هذه اللوحات".(جليب، ص34).

الفترة الوندالية:

عبر الوندال مضيق جبل طارق في 429م، وسيطروا على مدينة قرطاج حيث اتخذوها عاصمة لهم. وكانوا أتباع الفرقة الأريانية والتي اعتبرتها الكنيسة الكاثوليكية آنذاك فرقة من الهراطقة، كما اعتبرهم السكان برابرة وقد أدى ذلك الى حملة قمع سياسي وديني واسعة ضد المعارضين، مما سبب اندلاع الكثير من المعارك بين الوندال والممالك البربرية المتاخمة للدولة، وكان انهزام الوندال سنة 530م الحدث الذي شجع بيزنطة على القدوم لاحقا. (ينظر: العثماني، ص13).

الفترة البيزنطية:

سيطر البيزنطيون بسهولة على قرطاج سنة 533م على الوندال وهجروهم الى الشرق حيث أصبحوا عبيدا بينما جند الباقون في الجيش أو كعمال في المزارع، وقد خلق هذا الامتزاج والتخالط في الثقافات المشتركة وخصوصا في الفترة البيزنطية ألا وهو ظهور الفخار بأسلوب جديد طغى عليه الطابع المسيحي. (ينظر: العثماني، ص16).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المرجع الاسلامي:

تنوعت الفترة الاسلامية بحكام وقيادات مختلفة المذاهب واستمرت لفترات طويلة بين الدولة الأغلبية والدولة الفاطمية والدولة الصنهاجية والفترة الموحدية والدولة الحفصية. والذي أثار هذا التنوع الكثير من التبادل الثقافي والتجاري وأثر بشكل كبير على طبيعة تونس وأهميتها التجارية والثقافية، وكان لحصة الفخار والخزف جزءا كبيرا منه تمثل بتنوع أشكال الفخاريات وتعدد ألوانها. اذ شهد الفخار في فترة الأغالبة تنوعا في استعمال المشاهد الآدمية، لأن المذهب الشيعي لا يحرم ذلك، كما تم استعمال الزخارف الحيوانية والنباتية مع استخدام اللون البني والأخضر والأصفر على خلفية بيضاء.(ينظر: كمون، ص17).

المبحث الثالث: ملامح فنون الحداثة وما بعد الحداثة في الخزف التونسي المعاصر:

لعل من أهم ما تميزت به الحداثة أنها ثورة مستمرة وتجاوز مستمر وحركة لأشكال لا تنتهي، ونفي مستمر وتجديد من أجل التجديد، فحركة الحداثة نشأت واستمرت كديناميكية مستمرة عصفت بالتدريج بكل الهويات والبنيات العتيقة، مساهمة في احداث نوع من الشرخ والقطيعة مع كل ما هو تقليدي ومتداول، فقادت نحو تصور جديد للعالم مخالف تماما للتصور المألوف، ومحدثة سلسلة من الصدمات يوجزها مؤرخو الفكر في الصدمة الكوسمولوجية، والصدمة البيولوجية، وهزات عنيفة أخرى متتالية كالصدمة السيكولوجية، وأخيرا الصدمة المعلوماتية، وهذا ما حدا بها الى الامساك ببواعث هوية التجديد، والانفصام عن القديم.

فالتقنية بلغت في العصر الحديث مرحلة التتويج والتوهج، لتحقق تحولات جذرية مستمرة ومتلاحقة وحاسمة في التاريخ الانساني، ليحقق العلم التقني الحديث ثورات فكرية هائلة في جميع الميادين، وهذا ما دفع بالفكر والفن والعلم الى اجتراح صور وهويات جديدة تتبنى على أساس التغيير والتحول وأفول المعاني المقدسة، وهو ما غير صورة الطبيعة وغير مكوناتها وغير علاقة الانسان بالكون الى حد بعيد. (ينظر: محمد سبيلا، ص82).

هذا التحول والتغير يعد بمثابة ازاحة في تلقي التشكيل الذي تحول اثر الانزياحات الكبيرة في فكر المجتمع الحضري أو المدني الى نظم صورية جديدة، وحققت تأريخا آخر للتلقي، والاستقبال، والاستجابة الجمالية، في تقديم مقولتها أو خطابها الفني والتشكيلي خاصة. (ينظر: البهنسي، ص68).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وحقيقة الأمر ان البعد الفكري والمفاهيمي للحداثة ارتبط بمقومات التحول السريع لعالم التنمية الصناعية ، والمكننة، والتحضر، والعلمانية وأشكال التفاعل الاجتماعي، وهذا ما يدعو للدخول في حوار مع العلم والثقافة والفن ضمن دائرة الحداثة والتي ارتبطت ارتباطا وثيقا بالنتاجات الابداعية. ويظهر لكل متتبع ومتأمل لتطورات الفن التشكيلي العربي، ان نقطة الانطلاقة الحقيقية للتجديد ومعاصرة اشكالياته وتقنياته بدأت نتيجة العديد من التأثيرات الموضوعية، والثقافية، والداخلية والأجنبية، اذ مثلت فترة بداية التسعينات فترة تاريخية تميزت بأكثر المراحل نشاطا وازدحاما بالمتغيرات في بنية الممارسات التشكيلية العربية المعاصرة.

ارتبط الفن التشكيلي في تونس في القرن الماضي ارتباطا لا لبس فيه ألا وهو مسألة الهوية، ومثل التراث له ينبوعا فنيا سعى اليه رواد الفن في تونس ومن عاصرهم الى الاستلهام منه، اذ كانوا يبحثون عن الاتيان بأعمال فنية أصيلة تعبر عن أصالة الفنان وهويته ومتساوقة مع روح العصر، وذلك بالانكباب على تصوير مظاهر الحياة اليومية لأغلب فئات المجتمع التونسي بعاداته وتقاليده ونشاطاته... وهي ذاتها العناصر التي أراد الفنان أن يتونس بها تشكيلاته لتكون مدخلا له من أجل تحقيق شكل الحداثة والمعاصرة في العمل الفني. لقد أخذ الخزاف يهتم بالعلاقات الشكلية في العمل الفني ويلملم أبعاده ويخضع العمل الفني لمنطق زمني جديد بعد كل تجربة "وليس ثم تفسير واضح لهذه العلاقات سوى مفهوم واحد وهو العصر نفسه، فالعصر الحديث التي تتفاعل فيه التجارب الفنية، وهي في حركتها المتطورة خلال الزمن... تكون علاقات صميمية بالإنجازات والتشكيلات الفنية التي تواكب العصر".(الزبيدي، ص24).

مؤشرات الاطار النظري

1. ان المرجعيات المكونة من المرجعيات البيئية والاجتماعية والدينية والسايكولوجية ، قد تعمل مجتمعة معا في العمل الفني الواحد أو قد تعمل كل واحدة على حدة.
2. يظهر الموروث الفني كمرجع آخر يعمل ويؤسس في العمل الفني من خلال استمرار استثماره ، وعملية توظيفه كرمز للأصالة والتراث.
3. أسست الحداثة لرؤية جديدة تعتمد وفق سياقاتها العلمية على أولوية التجربة في استحصال المعارف على اختلافها وفق حرية ذاتية ، كما أنها تعلي من دور التقنية الحديثة في انتاج عمل ما، بعد خضوعه لمبدأ الذاتية والعقلانية باعتبارهما مرجعا للفكر الانساني.
4. اتصف عصر ما بعد الحداثة بكونه عصر التنوع والاختلاف من جهة والتشظي والتفتت من جهة ثانية ، لأن ما بعد الحداثة فضلت التشظي على مفهوم التماسك، ورفضها لفكرة التكرار أو التشابه ، وهدفها في ذلك انهاء حقبة الحداثة في الهيمنة.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

اجراءات البحث

مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث الأعمال الخزفية التونسية لفنون الحداثة والمعاصرة، وفق ما حصل عليه الباحث من الكتب والرسائل والمصادر ووسائل الانترنيت المختلفة.

عينة البحث:

قام الباحث باختيار عدد من النماذج التي تمثل عينة البحث بطريقة قصدية تتناسب وفق لما حددته مؤشرات الاطار النظري، اضافة الى الحقبة الزمنية التي أنجزت فيها المنجزات الخزفية ممثلة بالتطور الفني آنذاك والتي تمثلت للفترة من عام 1980 -2010م.

أداة تصنيف العينة:

بعد حصر العينة والتي تمثلت ب (30) أنموذجا، فرضت المؤشرات عددا من المفاهيم التي اعتبرت أداة لتصنيف العينة، وقد فرزها الباحث من خلال احصاء وتصنيف العينة وفقا للمفاهيم الخاضعة لها.

منهج البحث:

اعتمد الباحث في تحليل العينات المنهج الوصفي التحليلي.

أداة البحث:

اعتمد الباحث مفاهيم المرجع والمثاقفة والتحول والحداثة وما بعدها كأداة لتحليل الأعمال الداخلة ضمن عينة البحث الى الملاحظة والاستقراء والكشف والتحليل.

أنموذج رقم (1)

اسم الفنان: خالد بن سليمان

اسم العمل: تكوين خزفي

السنة: 1984

القياس: 30×25

عمل خزفي يتكون من شكل قنينة ذات نظام هندسي أقرب الى المكعب مع رقبة حرة الصياغة. يقوم العمل على نظام الكتلة الواحدة، اذ ليس هناك اضافات شكلية على الرغم من كون العمل منفذ بطريقة البناء اليدوي الا أن النسق الهندسي ممثلا فيه، فالخطوط التي تؤديها السطوح الصقيلة هي خطوط هندسية، وحتى الارتباط بين القنينة والعنق تقليدي يقع ضمن شروط متعارف عليها أدائيا. وظف الخزاف امكانية السطوح ليقارب العمل من فنون مجاورة تحديدا الرسم، اذ أن القيمة الفنية للرسوم الحرة ذات القوام الخطي العريض الذي يقربها من منطقة الرسم بالطلاء، يجعل سطح القنينة يقوم مقام السطح التصويري المرسوم، اذ نفذ الخزاف طلاء رسومه بأكاسيد (أسود وأحمر وأزرق) فوق طينة بيضاء ومن ثم طلائها بزجاج شفاف. على الرغم من التنوع اللوني الذي تجاوز أربعة درجات لونية فان العمل يبدو وكأنه مرسوم بلون أحادي (الأسود

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

والأبيض) لهيمنة هذين اللونين على سطح القنينة. تتحور الأشكال المرسومة من خطوط بالفرشاة لتؤدي في أعلى العمل شكل (صليب) لهما قيمة التماثل بالظهور، وللصليب قيمة تعويذية تاريخية وأقربها اشارة الى المسيحية، وبين هذين الشكلين الى الأسفل علامة صليب تتوسط المسافة بينهما لتؤدي بهذا الشكل علامة (×) داخل دائرة خطية، كما تظهر خطوط عفوية بالفرشاة لا يبرر عفويتها سوى قيمتها الجمالية، وقيمتها الخطية التي تتناوب بالظهور مع المساحة البيضاء لعموم الشكل بطريقة تذكرنا بالسريالية التجريدية وغرائبية الطقوس اللونية التي تمتاز بكثافة الظلال.

أنموذج رقم (2)

اسم الفنان: ماهر الطرابلسي

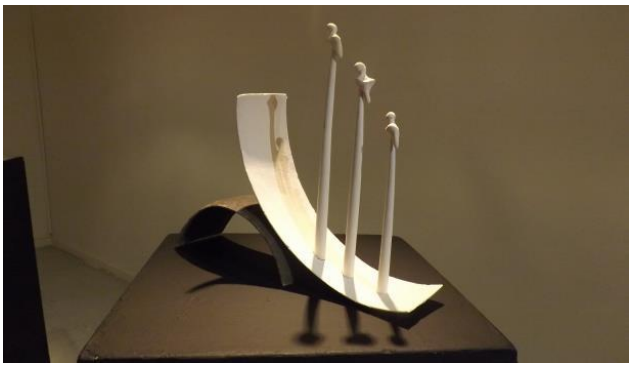
اسم العمل: أتون

السنة: 1995

القياس: 30×40

العمل الخزفي مكون من كتلة واحدة مفرغة شبه مستطيلة، وشبه هندسية غير مكتملة لعدم اكتمال شكلها الهندسي بسبب الحافات ذات الصياغات الحرة في أعلى العمل، يظهر العمل بمعالجات يدوية مظهرة الصناعة اليدوية، أما الحافات العليا فهي مصاغة بإمكانات طبيعة المادة الخام (الطين) وتعرجاتها. الشكل العام مغلق بدون وجود فتحات أو فراغات نافذة، عدا الحركة الشكلية في الأعلى والتي تكون فراغا خارجيا ناتجا من ذات الكتلة، اذ يأخذ العمل هيئة المستطيل من أسفله ويكون مستمرا في استقامته الى حد الأطراف العليا، ويظهر متعرجا ومتحركا تبعا لطبيعة السطح الذي يؤطره، مظهرا نوعا من السكون ليرمز الى شاهد قبر (أتون). التأسيس اللوني اذ يظهر اللون المهيمن اللون الأزرق المعتم المطفي، ويعزز هذه العتمة الأوكسيد الأسود والذي يتمظهر في واجهة العمل بصياغة حرة من الأعلى مشكلا نصف مساحة المستطيل، فضلا عن وجود بعض المناطق التي تشكل مساحات خطية في أعلى المستطيل وعلى جانبي المستطيل والرسوم والعلامات المشكلة بطريقة الحز داخل مساحة المستطيل. هيأت شكل الكتلة المغلق وسطحها البسيط فضاءا مناسبا للرسم والمعالجة اللونية، قائم على دمج الظلال بالإضاءة، وهي أصل الطين لكي ينفذ عليها الخزاف رسما تخطيطيا بسيطا ممثلا قبة جامع مع الرموز الخطية بشكل مثلثات متقابلة نصفها وجود نقاط والنصف الاخر فارغ تندمج معا لتشكل مربعا اظهارا للاستقرار، وتظهر في أسفل الرسم كتابة هويتها غير مقروءة أكثرها وضوحا لفظ الجلالة مع وجود أسهم متجهة نحو الأعلى مما يؤكد اشارتها ورمزيتها ، بمساندة كتلة الشكل التي تؤدي معنى شاهد القبر.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)



أنموذج رقم (3)

اسم الفنان: سارة بن عطية

اسم العمل: القبة السماوية

السنة: 2009

القياس: القاعدة 15×40

الأسطوانة ارتفاع من 20الى 27سم

عمل خزفي يتكون من كتلة شبه منحنى مقوسة الى الخارج (الفضاء) تحتوي على ثلاثة أسطوانات خزفية مختلفة الأطوال، تتمركز على قمتها تماثيل غير مكتملة وبأسلوب تجريدي صرف ترمز الى الأنسان، وفق آلية مختلفة النظر ومتوزعة باتجاهات مختلفة. نفذ العمل الخزفي بالطينة البيضاء وبأسلوب الأكاسيد الملونة بلون أحادي يميل الى لون التربة الطبيعية، لتبدي وضوحا موحية بانسجامها مع الطبيعة. يظهر العمل الفني تجاوزه لمدلولات الحركة والثبات وبأسلوب حرفي عالي، اذ نفذت الخزافة العمل وفق أطر فنية تدل على الحرفية والمهارة اليدوية وبأسلوب بسيط تاركة المجال للأكاسيد لتؤثر بالطين ودالة على لون الخامة الأصلية. تمثل الأسطوانات أو الأعمدة الثلاثة حركة ثابتة ومتوازنة مع فعلها واحتوائها على ثلاثة تماثيل آدمية غير مكتملة سارحة نظرها للفضاء ، منفتحة التأويل والدالة على الانسان ووجوديته. تمثل القاعدة الخزفية الأرضية الرصينة التي ينطلق منها الانسان بنظره للفضاء بشكل مفتوح للفضاء وتستند على قاعدة أخرى منغلقة للأرض بفعل حاجة التوازن والثبات .

النتائج

1. يمثل الموروث الشعبي التونسي قاعدة مهمة يستعير منها الفنان مفرداته الفنية لتمثيلها واحالتها الى رموز بأساليب مختلفة تميل أغلبها الى التجريد ظاهرة لنا في أغلب العينات.
2. تلاعب الفنان من خلال تقنياته ليجسد لنا صور الأشياء واعطائها رمزية للنماذج (3,2,1) اذ تصبح اللغة المشفرة هي اللغة المفهومة في العصر الحديث.
3. ظهرت الضواغط التاريخية والدينية واضحة من خلال تأثيرها على الفنان واستعارتها له واظهارها في العمل الفني متمثلة بالصليب في الأنموذج رقم (1).
4. شكلت الاستعارات البيئية مرجعا مهما لدى الخزاف التونسي من خلال اتباعه التلوين بالأكاسيد في النماذج رقم (3,1).
5. لعبت الخامة وتنوعها دورا مهما في التغير التقني والأسلوبي لمعظم تجارب الخزافين عاكسين مدلولاتهم الفنية في طريقة التزجيج والاظهار اللوني الذي يعتمد على الخبرة العالية والتجريب، لإكساب الشكل ذائقية وجمالية، اذ عمد بعض الخزافين الى ترك بعض أجزاء القطع الخزفية من دون تزجيج والبعض الآخر اكتفى بتزجيجها بالزجاج الشفاف لاظهار جماليات اللون الفخاري للطينة بطريقة قصدية.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الاستنتاجات:

1. حققت تحولات الصورة الفنية في استعاراتها كلغة خطاب فني معاصر يبحث عن كسر السياق والنسق المتعارف عليه مع المحافظة على أصالة الفن الذي يرتبط ببنية الفكر التونسي المعاصر، الذي أصبح أكثر شمولية في التعبير والبحث عما هو جديد ومواكب للمجتمعات العالمية كونه جزءا منها.
2. تفاعلت الصور الذهنية المختزنة في ذاكرة الخزافين مع الصور المادية المحسوسة لإنتاج بنية مفاهيمية ذات نسق متحرك تجعل المتلقي في حالة تفاعل وجداني.
3. يتجه الخزاف نحو السلوك التواصلي والتفاعل الرمزي بواسطة معايير وافتراضات يوجدها أو يستمدها من الواقع ليؤولها لتصبح بمثابة اللغة المتبادلة بينه وبين المتلقي.

التوصيات:

ضرورة التواصل العالمي ما بين الفنانين كافة لابتكار صور جديدة تنمي الذائقية الفنية والاجتماعية.

المقترحات:

1. اجراء دراسة تحليلية مقارنة في الخزف المعاصر في شمال أفريقيا متمثلا بتونس والجزائر والمغرب العربي والخزف العراقي المعاصر، لدراسة مدى الاختلاف والتأثر.

المصادر:

1. أبو الحسن، أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ط1، دار احياء التراث العربي، بيروت، 2001.
2. الادريسي، أحمد وسيزا قاسم، مدخل الى السيموطيقيا، مقالات مترجمة ودراسات، دار الياس العصرية، القاهرة، 2007.
3. بدوي، أحمد زكي، ويوسف محمود، المعجم العربي الميسر، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1991.
4. برادبري، مالكوم، وجيمس ماكفارلن، الحداثة، ج1، ت: مؤيد حسن، دار المأمون، بغداد، 1987.
5. البستاني، منجد الطلاب، دار المشرق، بيروت، لبنان، 1981.
6. أبو الصوف، بهنام، في ظلال الوادي العريق، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
7. عبد البصير، تانيا، رسوم الكهوف أنظمتها الشكلية ومرجعياتها الفكرية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2005.
8. فاضل، ثامر، جدل الحداثة في الشعر، مجلة الأقلام، آذار، 1986.
9. جادامير، تجلي الجميل وتحرير: روبرت برناسكوني، ت: سعيد توفيق، المشروع القومي للترجمة، 1997.

10. الزبيدي، جواد، الخزف الفني المعاصر في العراق، الموسوعة الصغيرة(227)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
11. الرازي، محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح، دار الرضوان، حلب، 2005.
12. فرانكلين، روجز، الشعر والرسم، ت: مي مظفر، دار المأمون للطباعة والنشر، بغداد، 1990.
13. العثماني، سعاد، تونس سنوات من التاريخ، مطبوعات وزارة السياحة، 2001.
14. التميمي، عزيز، منظومة القراءة..مركزية المرجع، مجلة أفق الثقافية، 2008، ص5.
15. الهنسي، عفيف، الهوية الثقافية بين العالمية والعولمة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2009.
16. صالح، قاسم حسين، سايكولوجية ادراك اللون والشكل، دار الرشيد، بغداد، 1982.
17. شتراوس، ليفي، الأناسة البنيانية، ت: حسن قيس، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1995.
18. وهبة، مجدي، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، 1979.
19. كمون، محمد زاهر، الفخار والخزف بتونس عبر التاريخ، مجلة التشكيل التونسي، 2013.
20. حيدر، نجم عبد، الميتافيزيقيا الأدائية، محاضرات ألقيت على طلبة الدكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2015.
21. جليب، هدى بركات، تونس الخضراء تاريخا وحاضرا، دار الحبيب للطباعة والنشر، تونس، 1998.

Contemporary Tunisian Ceramics References

Asaad Matar Khalil ..... University of Baghdad

Al-academy Journal ..... Issue 90 - year 2018
Date of receipt: 27/8/2018…...Date of acceptance: 10/9/2018…….Date of publication: 16/12/2018

Abstract

The reference has occupied a great deal of studies, research and literature, as well as being diverse and comprehensive and has a great dimension of human life, and an indispensable source, as the world is now transforming in an unprecedented manner, under the prominent titles of successive knowledge and technical waves derives its origins and knowledge through the study and the analysis of references in terms of diversity and variations. The current research aims at uncovering the pressing social references that are influential in the formation of contemporary Tunisian ceramics and the recognition of its artistic characteristics.

The theoretical framework included three sections: the first is the concept of the reference, and it includes the intellectual references in the Tunisian artistic composition in terms of diversity and variation, incorporating the features of modernism and postmodernism arts in the contemporary Tunisian ceramics, in addition to the theoretical framework indicators. The research procedures included the selection of the research community, sample, tool, the classification of the sample, and the analysis, in addition to the results and conclusions. A number of recommendations and proposals were made, in addition to a list of annexes, sources and references.

Key words(Contemporary, Tunisian Ceramics, References)

الانزياح الدلالي للعلامة والتشكيـل الصوري لمسرح ما بعد الحداثـــة

أ.م.د. فرحان عمران موسى ..... جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ قبول النشر: 2018/6/27 تاريخ النشر :2018/12/16

ملخص البحث

يهتم هذا البحث في حقل الإخراج المسرحي، ويركز على الانزياح الدلالي للعلامة في التشكيل الصوري للعرض المسرحي ، لذا اتخذ البحث عنوان :"الانزياح الدلالي للعلامة والتشكيل الصوري لمسرح ما بعد الحداثة " وتكمن أهميته في تبيان الجماليات التي ينتجها الانزياح الدلالي للعلامة المسرحية ويختص في مسرح ما بعد الحداثة ، ويمكن حصر هدف البحث بالكشف عن الاشتغال الجمالي للانزياح الدلالي للعلامة والتشكيل الصوري في مسرح ما بعد الحداثة ، ويتخذ البحث من عام 2017 حدودا زمانية له ، وتمثلت العاصمة بغداد بالحدود المكانية ، وكانت عينة البحث مسرحية (ستربتيز) والتي قدمت على المسرح الوطني في بغداد من شهر تموز عام 2017 ، كما تضمن البحث الاطار النظري وجاء بمبحثين ، الأول : عني بمفهوم الانزياح الدلالي في الشكل الفني ، والمبحث الثاني : عني بالعلامة والتشكيل الصوري في مسرح ما بعد الحداثة ، ثم خرج البحث بأهم ما اسفر عنه الاطار النظري ، وثم تلاه إجراءات البحث وتحديد المجتمع وأدوات البحث ومنهجه ، وصولا الى تحليل العينة ، وقد توصل البحث الى جملة من النتائج التي اجابت على هدف البحث ومشكلته، ومن اهم النتائج هي : يؤسس الانزياح الدلالي ابعاداً جمالية غير متوقعة للعلامات عبر علاقة الاجزاء التركيبية مع بعضها في التشكيل الصوري، كما تمتلك العلامات المنزاحة مساحات اكثر رحابة في العراض المسرحي المرئي مما عليها في المدون النصي الدرامي، واختتم العرض بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: (انزياح، علامة، تشكيل صوري، مسرح، حداثة)

مقدمة:

ما ان تطورت العلوم الإنسانية بكافة مجالاتها ، انساقت الآداب والفنون هي الأخرى الى مستويات وطروحات متقدمة ، وظهرت اتجاهات تتخذ مفاهيم جديدة في القراءة الجمالية ، مثل : البنيوية وما بعد البنيوية والتفكيكية وغيرها ، وشكلت هذه الاتجاهات مصطلح ما بعد الحداثة ، وانعكست هذه الطروحات على الفن بشكل عام وكافة الفنون الادائية ، ومنها الفن المسرحي ،وتوحدت الاتجاهات المسرحية في مفهوم مسرح ما بعد الحداثة ، وشهد مسرح ما بعد الحداثة انفتاحات وممارسات لأشكال جديدة ومفاهيم غايرت مفاهيم المسرح الحديث ، بل تمسرحت الفنون المجاورة الأخرى بكل عنفوانها التكنولوجي ، لتؤسس أفكار ورؤى جديدة مختلطة مع الفن التشكيلي وفن السينما

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وفن العمارة والرقص وغيرها ،لذا اتجهت الدراسات المسرحية المعاصرة الى العرض المسرحي بوصفه سيل من العلامات المنتجة والتي تمتلك دلالات متوالدة ، كون العلامة تتخذ مميزات خاصة على خشبة المسرح وتنتج صور ذهنية تقترن بمفهوم الدلالة الجمالية اكثر من كونها في الحياة الاعتيادية ، لذا صاحب هذا الاقتران مفهوم الانزياح بالتشكيل الصوري في الخطاب المسرحي ، وتتباين دلالة الانزياح للعلامة وفق تجارب المتلقي وتراكم الخبرة ، فدلالة العلامة تزاح وفق التشكيل الصوري متأثرة بمفاهيم العصر والمنتج الجمالي والمتلقي ، وهي بذلك تسعى عبر عمليات الحفر و التفكيك الى أعادة تأسيس منطلقات إبداعية تغادر الأسس السائدة وتزيح المدركات التقليدية في الفن المسرحي ، وتتبنى معطيات فكرية وجمالية تستقرأ أسئلة العصر بأفكار مرتجلة ورؤى ودلالات أكثر عمقا واكثر تأثيرا وفق الهاجس الجمالي لمفهوم الانزياح ، وفي ضوء ما تقدم تتجلى مشكلة البحث بالإجابة عن التساؤلات الاتية :

1- كيفية الاشتغال الجمالي للانزياح الدلالي للعلامة في العرض المسرحي؟
2- ما هي العلاقة بين الانزياح والتشكيل الصوري لمسرح ما بعد الحداثة؟

وتكمن أهمية البحث كونه يتصدى لتبيان الانزياح الدلالي للعلامة والتشكيل الصوري لمسرح ما بعد الحداثة ، ويمكن ان يسهم في افادة العاملين في مجال الفن المسرحي ، كما يمكن حصر هدف البحث بالكشف عن الاشتغال الجمالي للانزياح الدلالي للعلامة والتشكيل الصوري لمسرح ما بعد الحداثة،اما الحدود المنهجية لمجريات البحث فتختص بالعروض المسرحية التي قدمت في العاصمة بغداد للعام 2017 .

تحديد المصطلحات:

يأتي الانزياح (إنكليزي displacement فرنسي lecart)بترجمات ومرادفات عدة أبرزها : إنحراف ، اختلال ، انتهاك ، الابدال ، التغير ، خرق السائد (المسدي ، ص 96)، وفي قاموس (جان ديبوا) يرد الانزياح بأنه " حدث أسلوبي ذو قيمة جمالية " (jean .p 115) والانزياح لا ينحصر على التركيب اللغوي فحسب بل " يتعداها الى الصور والأفكار والمعاني " (محصول ، ص 29)، كما عرفه (جان كوهن) بأنه " ظواهر تركيبية تمتلك أهمية أسلوبية ، العبرة منا حدوث أثر جمالي وبُعد دلالي " (كوهن، ص 35) ، كما يشير الانزياح " الى قدرة الكلمات على الإحالة الى أشياء غائبة ، وقد وصف (هوكيت) عملية الانزياح بأنها الخاصية الأساسية في تصميم اللغة، حيث تمكن هذه الخاصية العلامات من تجاوز وظيفتها الإحالية ، وكعلامات مؤشرية indexical ، وتصل الى مراحل أرحب من التعبير ، كما تيسر التفكير التأملي ، والاتصال عن طريق استخدام نصوص يمكن فصلها عن واضعها او مؤلفها ، ودون الحاجة الى الرجوع اليهم "(تشاندل، ص 54).

ولمقتضيات البحث يعرف الباحث الانزياح إجرائيا بانه :أسلوب فني يغادر المألوف والسائد والمعتاد في تحديد وظيفة العلامة المسرحية ، ويجعلها في مجال تأويلي مغاير ، مما يسبغا أثرا جماليا .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الاطار النظري

المبحث الأول :

مفهوم الانزياح الدلالي في الشكل الفني

قبل ان يهتدي الانسان الى التجنيس في الفنون والآداب بدأت تنشط إهتماماته بالمحاكاة، رغم ان مصطلح المحاكاة يفتح أفقا عن التقليد بالطبيعة بمسارات تتحمل خاصيتة (التصوير – المحكي)

الأول يختص بتقليد الطبيعة بالرسم والنحت وغيرها، والثاني يختص بالحكاية والملحمة والتمثيل ، وفي مراحل التطور أحذت هذه المحاكاة طابع التجنيس بشقيها المُجسّد بالصورة والمُجسّد بالمحكي، وكلاهما يشترط لغة تواصلية في وصف المراد محاكاته ، الامر الذي جعلهما يمتلكا معادل صوري ومعادل ذهني " سواء كانت مكتوبة او شفهية، ومن خلال الصورة الثابتة او المتحركة ، ومن خلال الحركة او من خلال خليط منظم من المواد كلها ، المحكي حاضر في الأسطورة، والحكاية الخرافية، والقصة، والملحمة، والتاريخ، والتراجيديا، والدراما، والكوميديا ، والمسرحية الايمائية، واللوحة المرسومة، والرسم على الزجاج الملون ، والسينما "(بارت ، ص13)، فالأجناس الأدبية والفنية تتبنى المحاكاة ، ومن ثم جميع الأساليب اللغوية والتشكيلية ترتبط بصورة او أخرى بالمحاكاة، فالانزياح اختص باللغة الشعرية في بادئ الامر الى انه انزاح الى الفنون الأخرى ليجد ان الاجناس الأدبية والفنية الأخرى أكتسبت صفة البلاغية والجمالية .

حدد (كوهن) الشرط الأساسي لانتشائية الشعرية هو حدوث الانزياح ، بل من وجهة نظره يمكن اعتبار الشعر انزياحا عن النثر بالمقارنة بين الشعر والنثر، وبما ان النثر اللغة السائدة، بذلك يمكن أتخاذ معيارا بان الشعر هو الصورة البلاغية عن النثر، ولكن سرعان ما وجد (كوهن) ان الانزياح لا يمكن حصره في الصورة البلاغية كونه يمتلك دلالة تصويرية وصفية تتجاوز المكتوب، فقد اوجد صيغتين أساسيتين في الانزياح ، هما الانزياح الخارجي والانزياح الدلالي، وأن كان واجه وفق معطيات الخطاب بان الانزياح الدلالي لم يتخلص من الانزياح الخارجي ، اذ تم تحديد الانزياح الخارجي في النثر العلمي، والثاني مقرون بالصورة الشعرية ، ويرى (تودوروف) بعدم مصداقية تسمية الشعر عن طريق مقابلته بالنثر، الا ان (كوهن) يستدعي مفهوم البلاغية في الشعر حيث يمتلك الانزياح الدلالي الصيغة الوصفية والتأويلية معا على خلاف النثر العلمي، مع البقاء في احتمالية الاندماج بين المفهومين، بينما (لوكمان) يتعدى ذلك عن طريق أدماج انزياح الشعرية في سيميائيات الفن كونه يكون مؤثرا قويا، باعتقاده ان مفهوم الانزياح الدلالي لا يمكن ان يتخلى عن مفهوم الوظيفة التواصلية للصورة والشعر والتي تشترك بها مع النثر العلمي (ينظر:شكري، مقال) وهو بذلك يشير الى ان مفهوم الانزياح يتجاوز المرحلة الوصفية الى التأويلية ، لذا تجد مفهوم الشعرية ينزاح الى الصورة اكثر منه الى اللغة ، وما تأكيده على التواصلية كهدف اسمى للازاحة الدلالية لكونها مركب يمتلك كثافة شمولية في التأويل وبخاصة المركب الذي يحمل في مضمره وحدات دلالية ، والتواصلية صفة عامة في اللغة ، شعرية كانت ام نثرية ام صورية ، ولكن صفة الانزياح تختص باعتبارها خاصية منفردة تمتلك جمالية في تعدد التأويل وتتموضع فيها التواصلية كصفة أساسية .. وفي عملية توظيف الشعرية واسقاطاتها على الفنون الأخرى بوصفها

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ازاحات دلالية تستند على التركيب العلامي الدلالي، وضمن الدلالة التصريحية التي تتطابق فيها الدال والمدلول تكوّن مضمون تقريري، في حين الدلالة الضمنية تستعير مضامين مضمرة وهو ما يتعلق بالتناقض الجوهري الذي يسعى المركب الدلالي الى تفكيك البنى السائدة فيه لهذا تنقسم الانزياحات الى " نوعين رئيسيين تنطوي فيهما كل اشكال الانزياح ، فأما النوع الأول يكون فيه الانزياح متعلقا بجوهر المادة مما اسماه (كوهن) ب(الانزياح الاستبدالي)، والنوع الاخر فهو يتعلق بتركيب هذه المادة مع جارتها في السياق الذي ترد فيه ، وهذا سمي (الانزياح التركيبي) "(ويس، ص 111)، الا ان (سوسير) يجد في الدال والمدلول شكلا نفسيا غير مادي، فاللغة نفسها شكل وليس مادة، وان إعادة تأهيل أي مكون صوري يبقى نفسه ويستشهد بان الشارع يظل نفسه حتى لو تم إعادة تأهيله وبناءه من جديد، وتبعه بذلك (يورس) حول شكلانية العلامة باعتبارها وحدة ذات معنى ينوب عن شيء اخر (ينظر: شرجي ، ص36) واللغة تغادر ماديتها في منطقة التأويل أي بمعنى امتلاكها الشعرية وهذه الأخرى امتلكت صفتها الجمالية من الانزياح، لذا تجد بعض الدارسين يربطون بين مصطلح الشاعرية والانزياح، وسبب ربطها عند (كوهن) بالشعرية، لاتساع المعنى الدلالي والبلاغي في المتناول الشعري، حيث تمتلك المفردة معاني ذات كثافة شمولية عبر دلالات جمالية متشعبة في التصور الذهني ، وخصوصا في ارتباطها عند (كوهن) بالفنون الأخرى كالمسرح والرسم والموسيقى (كوهن، ص9)، فالانزياح الدلالي اخذ شكلا أخر من أشكال التواصلية وبعدا اخرا من ابعاد الوجود الفني والجمالي، لأنه يُرحل الأصول السائدة الى جانب مغادرة الابعاد الدلالية لافق المتلقي، لذا عرف (فاليري) الانزياح بانه " الأسلوب الذي يضمر في جوهره إنحرافا عن قاعدة ما "(فضل، ص208) ، فان عملية كسر المدرك وارباك النظام السائد ، بغية إعادة تركيب الصورة بهدف المغايرة في انتاج المعنى ، دون المطابقة المباشرة بين الدال والمدلول ، وعدم المطابقة هذه يجدها (ياكبسون) ضرورة في انتاج الوعي، ويقول: " لماذا يعتبر ذلك ضروريا، لماذا وجب التأكيد ان الدليل لا يلتبس بالشيء ؟ لأنه الى جانب الادراك المباشر لغياب هذه المطابقة ... ضروري، وهذا التعارض حتمي ، اذ بدون تناقض لا وجود لمجمع منسق من المفاهيم، لا وجود لمجمع منسق من الدلائل ، والعلامة بين المفهوم وبين الدليل تصبح ألية، ويتوقف سير الاحداث ويموت الوعي " (رومان ياكبسون، ص 20) فهذا التناقض في توظيف الدال ومغايرة المدلول المعتاد يشكل جدل جمالي / وهذا لا يتحقق الا عن طريق الانزياح ، كونه انحراف عن التراكيب المهيمنة التقليدية واختلاف في بنائية السياق، ويشكل ديناميكية متحركة في الوظيفة الجمالية " وان استمرارية ديناميكية التشكيل البلاغي ترفع نشاطه الدلالي وتنوع حركية الانزياح بإيجاد أمكانية أدائية خصبة تشتمل على خواص بلاغية وفنية تثري الجانب الإبداعي الخلاق في السلوك(الفني)، ولا سيما النتاجات الأدبية، اذ يتمثل الانزياح الدلالي في الصورة الفعالة والعميقة في توفير الطاقة وصنع قيم تعبيرية بليغة، ومن ثم الخروج بمضامين مختلفة لها محاور اجتماعية وفكرية وادبية، مما يدعو الى فك الشفرات والعلاقات الداخلية فيها " (لحوش، ص 394)، وهذه المضامين تستدعي تعددية في التشكيل الصوري ضمن البناء الجمالي وتشترط مزج الدلالات في إنتاجية المعادل الصوري لتؤسس لحظات منزاحة في خلق المعادل الذهني، ويمتلك الشكل خاصية الفصل في العلامة السياقية وينشأ التناقض، وهذا التناقض يستدعي التحولات

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الانزياحية عبر جمع الاضداد والتنافر في المادة بغية خلق عملية انزياح على القواعد الحسية في ألية التلقي، ان المضمون المُنتج من الشكل الذي استوعب التنافر في المادة وأباح الخرق في العلاقات المعقودة ضمن الوحدات الدلالية للعنصر داخل الانساق التركيبية، يتيح تعددية في انتاج المعنى، وتعد هذه حركة جدلية بين الشكل والمضمون، فالمضمون والشكل يمتلكان نقيضهما عبر التاريخ منذ (افلاطون) " جعله منهجا يرد به التناقض الى مدركات عقلية متسقة مترابطة ... وانتحل (كانت) المصطلح وأطلقه على طريقته في البرهنة على الميتافيزيقيا، مفرقا بينها وبين المعرفة المستمدة من الظواهر.... و(هيجل) انتقل من وضع الشيء الى نقيضه ثم منهما الى التآلف بينهما .... وزعم ان الحركة المنطقية او التقدمية او التطويرية من حد الى حد مناقض، هي نفسها طريقة التاريخ في سيره " (الشرقاوي ، ص221)، الا ان الانزياح بين الشكل والمضمون يتخذ مساحة أوسع عند (هيجل) حول مفهوم المطلق الذي ينتج الفكرة والسياق الشمولي في استيعاب الوظيفة الجمالية التي تحققها الازاحة الشمولية عن الطبيعة التي تتألف بها الروح عبر التجلي المحسوس للفكرة، وبذلك تشكل الازاحة الدلالية في ما هو جوهري للمضمون الذي يستعير له شكلا في تأسيس المنتج الفني، والمنتج الفني لا يعاني من فصل الذات عن الموضوع في هذه الحالة ، بل عن طريق تبني فرضية السببية في مزجها بين المضمون والشكل، بيد ان الشكل ينزاح دلاليا في عدة اشكال لإنتاج المضمون، فالانزياح الشكلي لإنتاج المضمون هي سمة إبداعية تسعى لها الفنون لتحقيق مبدأ اللذة عبر مغايرة الصورة الفنية التي تسعى الى تحويل الساكن الى متحرك، وانزياح الشكل في عدة مظاهر صورية هو اختلاف انزياحي انتجته الإرادة، باعتبارها قوة تمتلك بنى متوالدة للذات عند (شوبنهاور) وبالتوازي عبر الانزياح الدلالي للمضمون مع الإرادة ، فان الإرادة تتجسد في الشكل وتتخذ صورة له، أي ان الشكل يتخذ صورة الإرادة، فالفنان بانزياحه عن الواقع، أي عن الإرادة الحاكمة المسيطرة يكتسب ارتحال دلالي لتحقيق حرية الإرادة الذاتية له عبر انزياحه الدلالي عن المُهيمن الواقعي الذي تحكمه أرادة عليا كذوقية ثابتة، واشتراطات إرادة الواقع هذه يقابلها الان مفهوم مصطلح (العولمة)، وما اهتمام (الشكلانيون الروس) بالشكل على حساب المضنون ، الا كونه يشكل المدخل الى المضمون ، بل لأنه يمتلك الانزياح الدلالي باعتباره المنقذ لفهم المضمون ، ويقول (شلوفسكي) : " المنهج الشكلي في جوهره بسيط ، وهو يرجع الى المهارة في الصنعة ، وهو تطبيق النموذج التكنولوجي على الإنتاج الفني الإنساني "(حمداوي ، ص37)، وهنا نجد حركية الانزياح تربط المهارة بإنتاجية الشكل الفني عبر الوحدات الدلالية التي تشكل انزياحا دلاليا لمحتوى الشكل، وهو متغير بالتغير التكنولوجي للعصر.

المبحث الثاني:

العلامة والتشكيل الصوري في مسرح ما بعد الحداثة

تشكل العلامة بدالها ومدلولها لغة تواصلية مكثفة بين البشر وهي تختلف من مجتمع لأخر، وتشترط الاتفاق المجتمعي في انتاجها للمعنى ، فكل ما يحيط بالإنسان وما يدركه من الواقع الخارجي هي علامات ترسل دلالة وتنتج معنى، يتضح هذا النظام اكثر في الفنون كافة، وفي الفن المسرحي يمكن القول بان كل شيء داخل الاطار المسرحي هو علامة منتجة ، وان العرض المسرحي هو سيل من العلامات المتصلة في ما

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

بينها بعلاقة تحكمها فرضية العرض.، وتساهم جميع عناصر العرض المسرحي في انتاج العلامة، لغة الحوار والمنظر والازياء ، والمكياج ، والمؤثرات الموسيقية، والتنغيمات الصوتية للممثلين والحركة، والايماءة، وكذلك تنوّع العلامات الأخرى، كل منها بألياته الخاصة في خلق معنى العرض المسرحي، وذلك يجب اعتبار العرض المسرحي عملية تتم بواسطتها محاكاة أفعال تتم إعادة انتاجها لنقل معلومة عنها للمتلقي ويمكن اعتبار كل عنصر من عناصر العرض علامة تقف بمقام مكوّن من مكونات المعنى العام للمشهد او للحدث او للحظة من لحظات الفعل (ينظر: وايتمور، 18)، ووجد الدارسون ان العلامات تكتسب دلالة اعظم مما هي في الحياة العادية، بل تزيد من إمكانية النظام الاشتغالي على خشبة المسرح لتجعلها شديدة التنوع والجاذبية عبر مركب التعقيد الجمالي في الدلالات المعرفية المضمرة (ينظر: أستون ، ص20)، وبما ان العلامة تنساق وفق تمظهراتها المادية وأحكامها النفسية وما تنتجه من انساق دلالية تمتلك السيرورة التواصلية في مختلف الفنون والآداب، اذ تشتغل منظومتها في العلوم اللسانية واللغوية والصورية، وعند (امبرتو أيكو) أنها " تستخدم من اجل نقل معلومات، ومن اجل قول شيء ما، او الإشارة الى شيء ما يعرفه شخص ما يريد ان يشاطره الاخر هذه المعرفة، انها بذلك جزء من سيرورة تواصلية من نوع مصدر – باث – قناة – ارسالية – مرسلة اليه"(امبرتو ايكو، ص 47) ، وهي تنقسم الى دال ومدلول ، والدال هو احد طرفي مكونات العلامة، وحسب (سوسير) هو الشكل الذي تتخذه العلامة، أي انه الوعاء المادي للعلامة الصورية وهو الصورة الصوتية في الكلام ، بمعنى هو كل شكل مادي فيزيقي يمكن رؤيته، او سماعه، او الشعور به، او شمه . او تذوقه ، او ما يدرك عبر الحواس، اما المدلول فهو التصور العقلي، او المفهوم الذي يتكون عبر الدال والذي يشير اليه (امبرتو) بالباث، والمدلول يعادل المفهوم والمضمون، وانه يخالف الدال بماديته ، فهو ليس شيئا ماديا، وان قام التصور العقلي بالاحالة الى أشياء مادية او طبيعية في الواقع ، ولا يستبعد كذلك الإحالة الى مفاهيم مجردة، او كيانات او هويات متخيلة، ولكن المدلول نفسه ليس محالا اليه ، موجودا في الواقع حسب رأي (بيريس) هو عكس مصطلح موضوع (object) (ينظر: تشاندلر ،ص 199) فالتداول الفني يشترط اكمال العملية في انتاج المضمون في جميع الفنون ، وفي العرض المسرحي إنتاجية العلامة المتمثلة بالدال تشترط انتاج المدلول عند المتلقي ، فلا تكتمل مصداقية العرض المسرحي الا بوجود المتلقي، والا صار تمرينا لا يصّدر مفاهيم معرفية او جمالية ، اذ يرتبط تصدير المفهوم الجمالي بالمستلم أي المتلقي أي صناعة المدلول ، بذلك اقترح (موريس) ثلاثة مستويات في التعامل مع العلامة الأول البعد الدلالي :وينظر للعلامة باعتبارها مقرونة بعلاقة الدال والمدلول وبما تدل علية ، والثاني البعد التركيبي : وهنا ينظر للعلامة قدرتها على التآلف في علاقات ما بين اجزائها الداخلية والتركيب يعني البنية الداخلية للوجه الدال للعلامة في استقلال المدلول الذي تحيل عليه العلامة ، وهنا يستدعي تفكيك العلامة، اما الثالث فهو البعد التداولي : وينظر الى الوظيفة الاصلية والاثار التي تحددها العلامة او تحدثهما عند المتلقي أي الوسيلة التي يستعمل من خلالها المتلقي هذه العلامة (امبرتوايكو ، ص 56) ، وتتمثل المستويات الثلاثة جميعا في الخطاب المسرحي ،ففي المستوى الأول يخضع التشكيل الصوري للمشاع الدلالي في النظام الاشتغالي ، فاللون الأبيض يرتبط بمدلول النقاء على خشبة المسرح ، اما المستوى الثاني يرتبط بحالته

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

التركيبية فتستنطق العلامة المفهوم المركب للعلامة ، أي البنية الداخلية ويتمثل هذا وجود اللون الأبيض ضمن عناصر متحدة في إنتاجية العلامة مثل (العلم الرسمي للدولة) يتخذ مدلوله بشكل مركب لإنتاج مدلول أوسع ، وفي حالات اكثر تعقيد في التشكيل الصوري في العرض المسرحي يستدعي اكثر من مدلول وذلك عبر التأويل الذي يخضع لافق التوقع عند المتلقي وتراكم الخبرة التي لها الأثر الكبير في انتاج المعنى، اما المستوى الثالث فلا ترتحل العلامة ابعد من تداوليتها، الا انها مرتبطة بمفهوم التداولية التي يتم الاتفاق عليها في الذاكرة الجمعية لثقافة المحيط، فمثلا يكون اللون الأبيض ضمن مرجعيات وثقافات بعض الشعوب يشير بمدلول الحزن وقد انساق تداوليا على مدلول متفق عليه ومستقل .

يتخذ التشكيل الصوري من العلامة مصدرا في بث جمالياته في الفنون كافة وتتطور وسائل الاسناد الجمالي في توظيف الصورة تبعا لتطور لغة العصر وتوفر الإمكانيات الهائلة التي رافقت ابتكارات القرن الحادي والعشرين، وبطبيعة الحال تتغير القيم الجمالية في الخطاب المسرحي، ففي مسرح ما بعد الحداثة سادت اللامعيارية محل الاتجاهات والتيارات المسرحية، وأفلت السرديات الكبرى وخضعت الى التفكيك لتطفو اللامركزيات والهامش والارتجال اللحظوي عبر الفوضى المنظمة ، والجمع بين التناقضات لخلق تعددية تأويلية في التشكيل الصوري، وتداخلت الفنون المجاورة الأخرى في فرضية وتركيبة الرؤية الاخراجية في مسرح ما بعد الحداثة، الا ان المسرح اعتمد على مبدأ القراءة التأويلية ومغادرة المشاع الدلالي في انتاج المعنى، بل استند على مفاهيم غير مباشرة تستبطن الأفكارفيه بصورة ترتسم في ذهن المتلقي، وتنتج بدائلا تزيح المتداول الصريح في التشكيل الصوري.، لان كل ما في المسرح يشير الى دلالة ومعنى فني محدد مسبقا ضمن فرضية العرض ، وحتى لو حصل وان ترسبت علامة بشكل اعتباطي غير مدروس مسبقا، فانه يقرأ بوصفه دالاً، ففي مسرحية (عدو البشر)، وضع الممثل الذي يلعب دور البطولة ضمادة على ذراعه ، مما دعا العديد من المختصين في مجال المسرح الذين يشاهدون العرض المسرحي الى تأمل تلك الضمادة على ذراعه، وتأويل المعنى الدلالي الممكن قراءته (التعبير الخارجي عن قلب جريح ، او الكرامة الجريحة) قبل ان يعرفوا أن الممثل كان مصاباً ولم تكن للضمادة أي معنى دلالي في سياق التشكيل الصوري للعرض (ينظر: أستون، ص141)، . ان مادة التشكيل الصوري في عروض مسرح ما بعد الحداثة هو انزياحه عن المألوف، بل قد تنزاح العلامة في التشكيل الصوري عن تطابق الدلالة المباشرة وتنتج عبر الانزياح الدلالي معادل ذهني ، وتجد غالبا المخرج الأمريكي (بيتر بروك) في منهجه التجريبي يعتمد على الانزياح الدلالي للعلامة اكثر من مباشرتها " مثلاً تعليق برميلاً واعتباره ناقوساً " (بروك ، ص 50) لتشكل القيمة المبتكرة وغير التقليدية عند توظيف الانزياح الدلالي في خطاب العرض ، فالعلامة في العرض المسرحي تفقد استقلاليتها ولا تعبر عن مادتها عبر مفهوم الانزياح الدلالي، كما ان ذهنية المتلقي المسرحي مهيأة في استقبالها لتأويل العلامة ولا تستقبل التشكيل الصوري الا عن طريق التحولات الانزياحية، فهي تمتلك استعاضة عن المدرك السائد في انزياح العلامة، او التشكيل الصوري عن تمثلاته الواقعية.، ولذا لجأ الكثير من مبدعي الفن المسرحي الى اسلبة العلامة داخل خشبة المسرح وتناولوا مفهوم (الشرطية) واستخدموها ووظفوها في أعمالهم

مثل : (كوردن كريج ، آبيا ، وفوكس)، وقد اعتمد (مايرهولد) بعمق ملحوظ على مصطلح (المسرح الشرطي) كمنهج على الجانب التطبيقي والنظري ، حتى ارتبط هذا المصطلح بإسمه، ويعني مبدأ الشرطية بعدم تطابق العلامة بين خشبة المسرح والواقع، أي مغادر واقعية التشكيل الصوري مادام هنا شرط مسبق بين العرض والمتلقي بانه يتلقى عمل مسرحي معد مسبقا ، وعملية ايهامه تعد خلاف الشرط بانه قدم ليشاهد مسرحية وليس الواقع ، لذ عند (ماير هولد)ليس بضرورة ان يكون الباب كعلامة ديكورية تطابق الباب في الواقع يكفي عنها اطار مستطيل خشبي فارغ، وتكملة تفاصيل الباب يكملها ذهن المتلقي، وهذه تعد مشاركة في إنتاجية العمل الفني (ينظر: مايرهولد ، ص11)، وهذه العملية لا تعد تحولا في وظيفة العلامة، بل إزاحة لدلالة الباب، كما تعد هذه التشاركية في انتاج المعنى من قبل المتلقي من مريدات الانزياح الدلالي فعملية الابداع في الانزياح تأتي من طرفي المعادلة لإنتاج التشكيل الصوري وقراءته، وهناك فرق بين الازاحة الدلالية والتحول العلامي، فالتحول العلامي متعدد الاشكال على خشبة المسرح، يُسند دراميا وفق سياق الحدث،.ففي مسرحية (عطيل) مثلا يستخدم منديل (دزدمونه) في البداية كعلامة تعبر عن مدلول الحب ، ثم تتحول عن هذا المعنى لتصبح علامة تعبر عن الشك فيها ،وأخيرا تتحول لتصبح صورة لعلامة الرقة والضعف، وفي مسرحية (ريتشارد الثاني) أيضا تتحول علامة التاج من صورة ايقونية للسلطة الى علامة دالة للضعف، ثم يسترد في النهاية دلالته الأولى (ينظر:هلتون ، ص73)، فالتحول العلامي الذي يُسند ضمن السياق الدرامي لعلامةٍ تمتلك مضمون ايقوني لا يعد انزياحا دلاليا، وهذه خاصية يختص بها الفن المسرحي، اذ يتخذ صورا منزاحة عن الواقع، وقد يتخذ عبر التركيب العلامي كدلالة شمولية، بل ربما يتخذ التشكيل الصوري دلالة متناقضة في التركيب وفي مسرح ما بعد الحداثة يجمع بين علامات متناقضة عبر عكس شفرات التشكيل الصوري . ففي مسرحية (الكوميديا السوداء)ل(بيتر شافر) تم جمع التناقض عبر عكس شفرة عنصر الاضاءة الاعتيادية على خشبة المسرح ، وذلك عندما يكون المسرح مظلما بشكل تام، يتحرك الممثلون كما لو كانوا مرئيين، وما يسمعه المتلقي من حركه وحوار لا يشاهدهُ ، وأخيرا عندما يضاء المسرح يقوم الممثلون (الذين اصبحوا الان مرئيين من قبل الجمهور) بالتمثيل وكأنهم وسط الظلام (ينظر: وايمور، ص24)، ما يفهم من تأويل التشكيل الصوري كمركب انزياحي يستند على مقترح ان العالم أصبح مقلوبا رأسا على عقب، فعملية التآلف بين الاضداد في البناء المعرفي للتشكيل الصوري يأتي كإنزياح دلالي عما تشكله الصورة بصورتها التوافقية، فالصورة في التشكيل العلامي تتخذ أيضا تأويلا متعدد المضامين كونه يخلو من المركزية او الانسجام في التشكيل الصوري كسياق يغادر العلامة المباشرة، وخصوصا في مسرح ما بعد الحداثة ف(روبرت ويلسون) في عروضه لا يعتمد المعنى التقليدي للعلامة بقدر ما تشكل جزء من بناء شكلي جمالي، اذ تنزاح معظم العلامات عن مضامينها التقليدية التي تنتج معنى يساند التسلسل المنطقي للحدث، بل الى معنى يكمل الصورة الجمالية، يقول:" فلتذهب الى مسرحياتي كما تذهب للمتحف او تشاهد صورة،..... ليس عليك ان تفكر في القصة لأنه لا يوجد أي قصة ، ليس عليك ان تستمع للكلمات لان الكلمات لا تعني أي شيء ، فقط أستمتع بالمشهد، بترتيب الأثاث في الوقت والزمان بالموسيقى بالمشاعر التي تبعثها الصورة، فقط استمع للصورة" (ميتر ،

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ص316)، فجريان الحدث المسرحي لا يتبنى المسميات التقليدية، كاللغة ، والتسلسل المنطقي ، والتبرير الصوري ، غير ان فاعلية التشكيل الصوري أحيانا تستند على الفكرة التي كانت قبل العرض مركزا، وقد تكون تراثا او اسطورة، الا ان العرض هشم مركزيتها واحالها الى موضوع يستع ليشمل الذاكرة الجمعية للإنسانية فتحقق انتمائية أوسع من مركزها لدى المتلقي ، والذي يجدها (جيرزي كروتوفسكي) في المنتج الفني " محاولة لأن يجد المرء نفسه في اتصال مع العناصر، ومحاولة لان يجد المرء نفسه وفقا لمشاركة في حكمه للعصور القديمة " (ميتر ، ص201) ، وهذا ما يستدعي تشظي السرديات الكبرى وتفكيك فكرة الأصل والكل، وإعادة تشكيلها عبر الانزياح الدلالي الى مفاهيم عصرية تمتلك أحلال واستنطاق علامي الى إزاحة الوعي التقليدي وتبني رؤية تتوافق مع المشروط العصري ومع ايدولوجية متلقي الآن .

ومما تقدم يستخلص الباحث مؤشرات الاطار النظري:

1 – يتخذ الانزياح الدلالي ظاهرة مركبة تمتلك التأثير في انتاج البنى الجمالية، وتسعى الى مغادرة المشاع الدلالي واستنباط الأساليب المبتكرة .

2 – يبحث الانزياح الدلالي في مديات الصورة الفعالة والعميقة، وهذا يستدعي اغفال التمركزات الذهنية عند المتلقي، وإلغاء النسق والنظام في إنتاجية التشكيل الصوري .

3 – ساند الانزياح الدلالي أتجاه ما بعد الحداثة في التشكيل الصوري من خلال انتهاك مدلولات العلامة عبر الجمع بين المتنافر والتآلف بين الاضداد في مادة التشكيل الصوري .

4 – تتخذ المنظومة الاشتغالية للانزياح الدلالي في الفنون الادائية سلوكا مشابها لسلوكه في فنون الآداب، بوصفه ألية تسعى الى ابعاد جمالية غير متوقعة .

5 – تفقد العلامة استقلاليتها في العرض المسرحي عبر الانزياح الدلالي ويفترض بناء صوري غير متوقع للعلامات عبر علاقة الأجزاء التركيبية للتشكيل الصوري .

6- يميل الانزياح الدلالي في انشائية التشكيل الصوري الى تعددية المضمون في المنتج الفني ويكتنز دوال العلامة ليحيلها الى مدلولات تنتج نظام متعدد المعاني، من بناء معرفي الى اخر، وهذا ما ينسجم مع خطاب ما بعد الحداثة .

7 – يساعد الانزياح الدلالي في خلق إمكانيات جديدة في علاقات العلامة، والكشف عن علاقات جديدة متنوعة أخرى ، وتعد هذه مؤشرا للابداع وتعميقا للهاجس الجمالي .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

إجراءات البحث:

مجتمع البحث: يعتمد البحث في إجراءاته على مجتمع المسرحي العراقي، والعروض المسرحية التي قدمتها الفرقة القومية للتمثيل في المسرح الوطني للعاصمة بغداد عام 2017 ،

عينة البحث: اختار الباحث عينة البحث بشكل قصدي من مجتمع بحثه ، وكانت عرض مسرحية (ستربتيز) تأليف (مخلد راسم) وإخراج (علاء قحطان)، قدم العرض في (تموز عام 2017) وذلك لاقترابها من مريدات البحث .

أداة البحث: اعتمد الباحث على الملاحظة المباشرة ، وعلى وفق ما تمخض من مؤشرات الاطار النظري .

منهج البحث : اعتمد الباحث في إجراءات بحثه على منهج التحليل الوصفي .

يستند عرض مسرحية (ستربتيز) لنص المسرحي من تأليف (مخلد راسم)، وتدور احداثه حول عائلة مكونة من اب وثلاثة اولاد وبنت، وتمتاز هذه العائلة بتفككها الاسري، فيعاني افراد العائلة من تشتت ومعاناة فردية، فالاب يعاني من اليأس بين تربية اولاده بعد ان تركت الام البيت دون رجعة، وبين تحقيق حلمه في اخراج فيلم سينمائي، مما يفقد الاثنين معاً تحت ظروف خراب المدينة وعوقه الملازم منذ الطفولة ، اذ يعاني من عور لاحدى عينيه، ومعاناة الابن الاكبر بسبب سوء التربية ، يتجه نحو التسلط على افراد العائلة وينحرف نحو السرقة وحب المال، والابن الوسط حالم يقلد والده حد محاولته لان يفقع احدى عينيه ليكون اكثر شبها لوالده، والابن الاصغر متصوف انعزالي متمرد على العادات والتقاليد ويريد تغيير العائلة عنوة نحو التدين، اما البنت فكانت على العكس تماما من أخاها الاصغر، فهي طائشة متأثرة بالثقافات الاجنبية السلبية وامنتها التحرر لتكون راقصة ، وفي المشهد الاخير من النص يحاول الاب اعدام جميع اولاده لانه فشل في بناء حياة اعتيادية تحتويهم وتهذب احلامهم وتطلعاتهم، او تمثل خطوة اولى لتحقيق ما يصبون اليه. انهم نسخة مكرر من الفشل الذي عاشه الاب في حياته.

انطلق العرض المسرحي بانزياح دلالي لفضاء غير المشروط، في محاولة لامتلاك رؤية جديدة للخطاب يغادر المبنى السائد ويحاكي المعطى الفكري والفلسفي المواكب لتطور العصر، فالتشكيل الصوري للفضاء المسرحي ارتهن بعلامات تستعيض استكمال المعنى بذهنية المتلقي، وتعد هذه تشاركية تستدعي افق اتجاه مسرح ما بعد الحداثة، كما تعد هذه المحاولة في التشكيل الصوري للفضاء عبر علامات لا تنتمي لمرتكزات ذهنية المتلقي للفضاء وتغادر السائد والنسق في إنتاجية البناء العلامي للفضاء، اذ تعتمد صناعة وانتاج المعنى على كسر افق التوقع عند المتلقي، فعلامة (القضيب) في مؤخرة خشبة المسرح مع عنوان العرض (ستربتيز) تحيل المتلقي في الوهلة الاولى الى (الرقص حد العري)، الا ان خطاب العرض غادر المشاع الدلالي عبر استدعاء الواقع العراقي المعاش الذي يتصف بالدمار والفساد في بعض مفاصله، وكإزاحة دلالية مع الجو العام والحوا، ومحاولة في استقراء العرض الصوري بطريقة تتجاوز مفهوم

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المباشرة والغوص نحو المضمرات التي اصبحت مهيمنات، والتأكيد على ما هو قار داخل فضاء العرض، وهذا تحديد ما حصل بعد ان اصبح مفهوم التعري لا يرتبط بالملابس او الازياء، بل تجاوز حدود الافق المادي الضيق صوب تعري الواقع، وتلاشي قيمه امام ابنائه، وفاصبح التعري هنا فعل جمعي يتجاوز الفردانية، ويؤكد على ازياء الدلالة من افقها الضيق فرديا، صوب فضاء ارحب يرتبط بالمؤسسة المجتمعية وميكانيزماتها المهيمنة. ان التعري هنا دلالة على الخراب والتشتت، ضياع الحقيقة، والتعامل الصادق، انه الانكسار الكلي للمجتمع، وهذا تحديد ما رأينا في فضاء العرض فالقضيب هنا اصبح استعاضة دلالية منزاحة عما افرزته النظم الجمعية المجتمعية السياسية في الواقع المعاش، انه سلطة غاشمة، لا تؤمن بالقيم، بل بالغريزة، لا تفعل مدركات العقل، بل الحاجة للبقاء، فالانزياح الدلالي يكشف عن انهيار مفهوم الانسانية ونزوله نحو الهاوية الحيوانية، في الواقع المعاش.

ويرى الباحث ان المخرج قد وظف علامة (الصلاة) في المشهد الثالث مع رقص الممثلة، وهو ما شكل بنية دلالية متنافرة، وتشظي علامي يهيمن على التشكيل الصوري للعرض بشكل تام، فالانزياح العلامة قد تجاوز ظاهر العلاقات المتناقضة ما بين الابناء، وامنياتهم المحمومة، صوب نهايات خادعة، الى صراع اجتماعي يتجاوز هذه العائلة، انها العائلة - المجتمع، انه تنافر علاماتي مقصود يكشف عن المهيمنات الجديدة في الواقع المعاش.

وعلى وفق اتجاه ما بعد الحداثة انطلق التشكيل الصوري لعرض مسرحية (ستربتيز) كعلامات متضادة في التشكيل متسقة في انتاج المعنى المراد ايصاله الى المتلقي، وان كانت هذه استعارة من المدون النصي للمشهد الثالث، والتي تقع ضمن اشتراطات المؤلف الا ان توظيفها امتلك التأثير الجمالي عبر مزجها وتركيبها العلاماتي بشكل متضاد مما افقدها استقلاليتها المشاعة عبر عمليتي التفكيك والتركيب، فالعرض لم يجسد النص، بل اتكأ عليه بعد ان خضع الى مشرط الرؤية الاخراجية، كون العلامات تمتلك انزياحا اكبر واكثر اتساعا في فضاء الاشتغال الدلالي من المدون النصي، اذ تتشكل على وفق المعطى البصري والجمالي لأليات الاخراج ، وتتموضع العلامات المنزاحة دلالياً في بنى تداولية تمتلك ايقاع النسق الصوري في الخطاب الذي يخضع هو اخر الى ما افرزته التطورات للواقع الحالي، فالصورة ابلغ من الكلمة، ومرادف كلمة القضيب في اللهجة العراقية ، كلمة (بوري) وهذه الكلمة ارتبطت تداوليا بالذاكرة الجمعية للمجتمع العراقي بعملية الغش والخداع والنصب والاحتيال، لذا عند قولك في اللهجة العامية العراقية (انضربت بوري)، اي انك وقعت ضحية عملية نصب واحتيال، والانزياح للعلامة انتج تعددية في المضمون ، اي المدلول، واكتناز مدلولات متعددة لعلامة القضيب، فتارة تأتي رفص وتارة تكشف الزيف والتعري وتارة خديعة واحتيال، هذه الاشتغالات الجمالية للانزياح الدلالي للعلامة تؤسس لكسر افق التوقع، وتخالفه، وهنا يظهر الأثر الجمالي وتتعدد افق التوظيف الجمالي في بنائية العرض للمشهد الواحد.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

فالتوظيف الدلالي للعلامة (القضيب) افقدها استقلاليتها وبمساندة الانزياح الدلالي الذي احالها الى مدلولات ذات تعددية في انتاج المعنى. وهذه تعد انشائية ضمن المبنى الصوري لخطاب العرض وعلاقة من نوع جديد في الاستعاضات لعملية انتاج المعنى، فالانزياح يبحث عن علاقات جديدة ضمن التشكيل الصوري ومغايرة المبنى النصي، لذا تجد الرؤية الاخراجية قد ارتكزت على المبنى النصي كأحد عناصر تكوين الخطاب المسرحي، ومستندة ايضا على التركيب العلاماتي للصورة المسرحية، الا ان المرتكز الاساسي في عرض مسرحية (ستربتيز) جاء على جماليات المنظومة الحركية التي اعتمدت على دوال رمزية تستدعي مخيلة المتلقي في جدال المعنى الناتج من المضمون، ان عملية استبدال مفردات المدون النصي بالتشكيل الحركي احد أليات الاخراج في مسرح ما بعد الحداثة، وذلك عبر الاستناد على علامات حاولت ان تتحرر من التموضع والمشاع الدلالي واعتمد أليةَ التدفق السائد للتشكيل الصوري وذلك لملىء الاشتغال الجمالي لفضاء العرض، وان بدت في بعض التشكيلات الحركية متسمةً بالفوضوية في التشكيل الحركي، وقد بدى دخول وخروج الممثلين مربك في تفسير الحركة المجردة، كما ان علمية التكرار في حركة القفز عند الممثلة (هند نزار) مرة في احضان السلطة (ياسر قاسم) ومرة في احضان الحرية واخرى في احضان المنقذ لتشكل الحركة انزياحا دلاليا يهدف الى تكوين مضمون بشذوذ الفتاة والبحث عن الخلاص ، ومحاولة لتشتيت الثابت من السلوك الظاهر للممثلة في ادائها الحركي الجمالي، فالتشتيت العلاماتي ودلالاته المنزاحة جاءت عبر الوصول الى الخلاص والبحث عن الحرية من واقع فرضته سلطة كممت الاحلام ، وجعلت ما هو ممكن استحالة، كما جسدت الحركة في المشهد الثالث (الحواسم) السلوك الاجتماعي للبعض من شرائح المجتمع العراقي، سلوك منبوذ من قبل الكل، وجاء فضاء العرض المسرحي وهو يكشف عن اوجه الرفض عبر بنية حركية ذات قدرة انزياحية، فالتصميم الحركي في فضاء المشهد قد اوجد نوع من التماهي الفكري ما بين المنظومة العلامتية لفعل الحواسم والتقاطع الحركي من قبل (الابن الوسط) كأنزياح حركي دلالي بعدم تقبل السلوك الاجتماعي والثقافي للحركة المهيمنة على المشهد.

جسد مشهد (رفع الجوازات) والاداء الحركي من الممثلين في افتتاحية المشهد الاول، والتي جاءت مستندة الى حركة التلويح بانزياح دلالي يعطي مضمون بشفرة اكتنزت دوال متعددة :الجوازات – التلويح – الهروب – القفز – كلها جاءت ضمن انزياح اختزل ما كان يعني منه شباب الوطن ابان الحكم السابق بهدف الهروب من جحيم الوطن التي نخرته الحروب وتحول الى سجن صغير ليعكس حركة الضيف وفقدان الحرية (ذهاب الممثلين والرجوع الى نفس المكان) ثم تلت تلك حركة المظاهرات التي اعطت انزياحاً في انتاج المعنى الى رفض الأنظمة الحاكمة التي تلت الانقلاب والسقوط عام 2003، ثم تلا ذلك حركة الانشقاق بين الاجيال عبر مفهوم الاب والابن، فحركة صراع الاجيال بين (الاب: احمد شرجي) والابناء (ياسر قاسم ووسام عدنان وعامر نافع وهند نزار)، اعلنت عن مغايرة في وعي تطلعات جيل الاب وجيل الابناء عبر عكس حركة الاضداد والتنافر وعدم الاعتراف بالأخر.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

سعت الية التمثيل في تأثيث الفضاء المسرحي عبر التشكيل الحركي وما يشكله من علاقات جديدة بين العلامات المتواجدة على الخشبة – القضبان – التواليت – الستائر – المؤثرات الاخرى، لتؤكد جريان الفعل والحدث الذي يعلن عن التفكك والخراب ضمن التداول الذهني للمتلقي وامتلكت شخصية الاب التي جسدها الممثل (أحمد شرجي) اثراً جمالياً واضحاً في التشكيل الحركي والصوتي وعكس ابعادها ،وما كانت تعاني من ضياع في تحقيق احلامها، فشخصية الاب المحورية التي تدور حولها الشخصيات وهي جاءت بالاستيعاض عن القضيب (الستريتبز) وما يحيط به من قضبان اخرى، انما تموضعت العلامات الاخرى كشريك جمالي لتحقيق الازاحة الدلالية في انتاج المعنى، وقد بدى انتقال السلطوية من الاب (احمد الشرجي)، الى الابن الاكبر (ياسر قاسم) لتؤكد المعطى الفكري في صراع الاجيال ، وانتقال السلطة من حكومة الى اخرى وابراز ما افرزته من ويلات ودمار، وفي محاولة لكسر توقع المتلقي فقد سعت الرؤية الاخراجية الى مغايرة التسلسل المنطقي للأحداث في المدون النصي، بل قسمت الخطاب على شكل لوحات متفرقة يجمعها الجو العام والنفسي للعرض المسرحي ، وتعد هذه احدى استعاضات مسرح ما بعد الحداثة في عملية تفكيك التراتبية في بناء المسرحية وتتابع خط سير الاحداث الارسطي، مما حقق انزياحاً عبر ذهنية المتلقي ، عبر انتهاك القراءات التقليدية ، بغية ارباك النظام والنسق الارسطي وتحويل الساكن الى متحرك في عملية السرد الصوري للأحداث، وهذا ما شكل نوع من الغموض والابهام في ذهنية المتلقي، الا ان العرض افرز صوراً امتلكت بنى جمالية متوالدة ومتصلة وبعلاقات تركيبية تفرز املا جديداً في قراءة المعنى او تفسير الاحداث للمقترح الجمالي لخطاب العرض المتمثل بالرؤية الاخراجية.

سعت آلية الاخراج الى توظيف علامات تحيل المتلقي الى اسطورة (أوديب) وذلك عبر (فقأ العين) اشارة الى ان الدنس في المدينة قد سبق احداث التغيير بل ان انتمائية دنس المدينة يعود الى جيل الاب ، وكدلالة منزاحة الى جيل قد تدنس بالحروب والدمار ، وما الجيل الجديد الا كحاضن لهذا الدنس (دنس المدينة) وقد عوقب الجيل الجديد بدنس غيره، وقد عزز هذا الانزياح الدلالي مشهد (أجبار الاب بالجلوس على التواليت) مما استدعى ذلك عبر مخيلة المتلقي مقاربة مع (مسرحية ادويب) وقد عزز هذا المفهوم (فقأ العين)، كما تبنت الرؤية الاخراجية عبر دلالة الازياء بعلاقة اللون الاحمر الذي امتلك شفرات توزعت على جميع الممثلين في شخصية الاب (الجوراب الاحمر)، وفي شخصية الابن السلطوي (تي شيرت احمر)، وفي شخصية الابن الاصغر (بنطال احمر)، والابن الثالث (حذاء احمر)، والبنت (ثوب احمر)، والانزياح الدلالي للون الاحمر في التشكيل الصوري امتاز بكونه دلالة تحيل الى الدم والجريمة التي اشترك بها جميع الاجيال وبنسب متفاوتة، وقد جاءت مباشرة لم تتجاوز المشاع الدلالي في توظيف اللون الاحمر، كما لجأت ألية الاخراج في توظيف البديل الصوري للعلامة وخصوصا في عملية القتل وبشاعة الانسان وذلك عبر عملية (القتل بالكيس) واعطت انزياحا دلاليا بان عملية ونوعية القتل هي طارئة على المجتمع العراقي، بل مستوردة من خارج الحدود .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

سعى الممثلين في تجسيد شخصياتهم بطريقة جعلوا من ذواتهم حالة عدمية معجونه برائحة الندم لتسبح في فضاء العرض وتنساق جماليا في هاوية التيه الاجوف (العهد الجديد) كدلالة لما يمر به المجتمع العراقي الآن ،وكأنهم اشباحا مسخوا بحالة مرضية ،مما جعل سمات الشخصية وابعادها وخصوصيتها مُغيبة في التشكيل الصوري، رغم انها تمتلك خصوصيات وصفات مختلفة بتوجهاتها بخطاب العرض ، باستثناء شخصية الاب (احمد شرجي) فقد امتلكت تجسيدا جماليا واضحا من خلال اعتماد مرجعيات الممثل الأدائية مثل : (الرجفة) و(الوهن) والتحكم بالحركة المنسجمة وابعاد شخصية الاب ، و(وفقأ احدى العينين) وكدلالة إحالة الى مضمون بأن نظام الحكم البائد أمتاز بنظرة أحادية الجانب نحو شعبه ، وانتقلت هذه النظرة الى الجيل الجديد المتمثل بالأبناء ولمجتمع ما بعد التغيير ، لتؤكد مضمون انفصال المجتمع عن ذاته ، الا إن شخصيات الأولاد والبنت مع شخصية الاب شكلوا قوسا جماليا ، طرفه الشعور بضياع حلم الاب من جانب والتطلع والشغف المميت والقاتل ، جانب القوس الاخر.

أختتم العرض بحركة الرقص على قضيب (ستربتيز) لينهي دلالته بإن عملية التغيير التي يتطلع اليها المجتمع العراقي ما هي الا خديعة واحتيال على المجتمع ، وعملية الخديعة تمت بنجاح وانطلت على المجتمع ، بل واكثر من ذلك ... تراقصوا بالاحتيال وذلك عن طريق الرقص بصورة تثير الغيلة في ذات المتلقي عبر مفهوم العري ، ساعيا التشكيل الصوري الى تحريك ذهنية المتلقي بتغيير واقعهُ .

نتائج البحث:

1. يسعى عرض مسرحية (ستربتز) الى تحقيق الانزياح الدلالي عبر التشكيل الصوري في كسر التراتبية المشهدية واستعاضتها بالسياق الصوري وتأسيس الفضاء المسرحي المغاير للبناء الارسطي.
2. تمتلك العلامات المنزاحة مساحات اكثر رحابة في العراض المسرحي المرئي مما عليها في المدون النصي الدرامي.
3. أتكأ عرض مسرحية (ستربتز) على انشائية العلاقات الجديدة التي تسعى الى صناعة انزياحاً دلالياً جديداً وتأويلاً يسعى الى كسر افق توقع المتلقي.
4. تبنى عرض مسرحية (ستربتز) التضاد العلامي كأحدى معايير اتجاهات ما بعد الحداثة وسعى الى التألف بين الاضداد لإنتاج الانزياح الدلالي كمنطلق ابداعي يهدف الى كسر المشروط وتحويل الساكن الى متحرك في التشكيل الصوري.
5. يؤسس الانزياح الدلالي ابعاداً جمالية غير متوقعة للعلامات عبر علاقة الاجزاء التركيبية مع بعضها في التشكيل الصوري.
6. سعى معظم مخرجي الفن المسرحي الى اعتماد اليات الانزياح الدلالي عبر مسميات اخرى تحقق نتائج وأليات الانزياح الدلالي، ومن ابرزها (التجريب) في الإخراج المسرحي اذ يعد التجريب كسر المدرك السائد والمألوف والخروج من التمظهرات التقليدية الى مقترحات ودلالات جمالية جديدة يجعلها تنضوي تحت مفهوم الانزياح الدلالي .

المصادر:

1. أستون، الين وجورج سافونا ، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، القاهرة المجلس الأعلى للاثار، 1996 .
2. ايكو، امبيرتو، العلامة – تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة: سعيد بنكراد، بيروت/ المركز الثقافي العربي، 2007.
3. الشرقاوي، جلال ،الأسس في التمثيل وفن الإخراج ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2012 .
4. المسدي ، عبد السلام ، الأسلوب والاسلوبية ، تونس ، دار العربية للكتاب ، 1977 .
5. بارت ، رولان ، جيرار جينيت ، من البنوية الى الشعرية ، ترجمة: د. غسان السيد ، دمشق ، دار نينوى للدراسات والنشر، ط1، 2001 .
6. بروك ، بيتر ، الباب المفتوح أفكار في المسرح والتمثيل ، ترجمة: ناصر ونوس ، دمشق، دار كنعان ، ط1، 2007 .
7. تشاندر، دانيال ، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات ، ترجمة: شاكر عبد الحميد ، القاهرة ، مطابع المجلس الأعلى للاثار، ب ت.
8. حمداوي ، جميل ، السيملوجيا بين النظرية والتطبيق ، عمان، دار الرواق للنشر والتوزيع ، 2011 .
9. شرجي ، احمد ، سيميلوجيا الممثل ، بغداد ، دار عدنان للطباعة والنشر، 2013 .
10. شكري ، إسماعيل ، نقد مفهوم الانزياح ، www. Aljabriabed . net\n23_14chukri.htm
11. فضل ، صلاح ، علم الأسلوب ، القاهرة ، دار شروق ،ط1 ، 1986 .
12. كوهن ، جان ، النظرية الشعرية ، ترجمة: احمد درويش ، ط4، القاهرة ، دار الغريب ، ب ت.
13. لحوش ، جار الله حسين ، البحث الدلالي في كتاب سيبويه ، الأردن ، دار دجلة ، 2007.
14. مايرهولد ، فيزفولد ، محاضرات ماير هولد في الإخراج . ترجمة: د.مؤيد حمزة ، دولة الامارات العربية ، الهيئة العربية للمسرح ، 2011 .
15. محصول ، سامية ، الانزياح في الدراسات الاسلوبية ، مجلة دراسات أدبية ، العدد 10 ، 20014 ،
16. ميتر ، شوميت و ماريا شيفتسوفا ، أشهر خمسين مخرجا مسرحيا ،ترجمة : د.محمد سيد علي ، القاهرة ، مطابع المجلس الأعلى للاثار، 2009 .
17. هلتون، جوليان ، نظرية العرض المسرحي ، ترجمة: نهاد صليحة ، الجيزة ، هلا للنشر والتوزيع ، 2000 .
18. وايتمور ، جون ، الإخراج في مسرح ما بعد الحداثة ، ترجمة : سامي عبد الحميد ، بغداد ، دار مصادر ، 2014 .
19. ويس ، احمد محمد ، الانزياح ، لبنان ، مؤسسة مجد الجامعية للدراسات والنشر، 2005.
20. ياكبسون ، رومان ، قضايا الشعرية ، ترجمة : محمد الولي ومبارك حنون ، ط1 ، المغرب ، دار توبقال للنشر، 1988 .
21. Jean Dubois et autres : larusse, puf,1973 .

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018

The Semantic Displacement of the Sign and the Visual Formation of the Postmodern Theater

Farhan omran mosa ..... University of Baghdad
Al-academy Journal ..... Issue 90 - year 2018
Date of acceptance: 27/6/2018 **Date of publication: 16/12/2018**

Abstract

This research focuses on the field of theatrical production, and focuses on the semantic displacement of the sign in the visual formation of the theater show, so the research has been entitled: "The semantic displacement of the sign and the visual formation of the postmodern theater ". Its importance is to illustrate the aesthetics produced by the semantic displacement of the theatrical sign and it is specialized in postmodern theater. The purpose of the research can be delimited to revealing the aesthetic work of the semantic displacement of the sign and the visual formation in the postmodern theatre. The study temporal boundary is 2017 and the capital of Baghdad is its spatial boundaries. The research sample was "Striptease" play, which was presented on the National Theater in Baghdad in July 2017. The research included the theoretical framework which consists of two sections the first of which was concerned with the concept of semantic displacement in the artistic form, and the second section focused on the sign and the visual formation in the postmodern theater. The research came up with the most important results of the theoretical framework, followed by the research procedures and the identification of the study community, tools and methodology, leading to the analysis of the sample. The research reached a number of results that answered the research objective and problem. The most important results are: the semantic displacement establishes unexpected aesthetic dimensions for the sign through the relationship of the structural parts with each other in the visual formation and the displaced signs have more spacious areas in the visual theater show than in the dramatic textual script. The study ended with a list of sources.

Key words:(Displacement, Visual Formation, Postmodern Theater)

تداخل الرؤى بين مصمم السينوغرافيا والمخـــرج في العـــــرض المســـــــرحي

ا.م.د. جاسم كاظم عبد ..... جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة
ا.م.د. اسيل ليث احمد ..... جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)
تاريخ قبول النشر: 2018/2/19 تاريخ النشر :2018/12/16

ملخص البحث:

بعد انتشار وظيفة السينوغراف في المسرح الحديث باتت رؤاه حاضرة في معظم الاعمال المسرحية ولكون المخرج هو سيد العمل وصاحب الرؤية التي تتمظر امام المتلقين، فقد استوجب التداخل بين رؤيتي كل منهما، وياتي هذا البحث كمحاولة لكشف التداخل وفك الاشتباك في عمل كل منهما، وقد قسم البحث الى اطار منهجي ضم مشكلة البحث واهميته وحدوده وهدفه ثم تحديد المصطلحات، وفي الاطار النظري تناول البحث مبحثان نظريان يؤسسان لطرح الافكار المتعلقة بهذا الشان وهما: المبحث الاول (السينوغرافيا والاخراج المسرحي)، والمحبث الثاني (تداخل رؤيتي المصمم والمخرج)، وفي اجراءات البحث كانت العينة قصدية تمثلت بالعرض المسرحي (مولد النسيان) وبعد تحليل العرض على وفق المنهج الوصفي ظهرت مجموعة من النتائج واهمها: 1- لايمكن اقحام مناظر مسرحية او اضاءة او اكسسوارات باجتهاد من مصمم السينوغرافيا على حساب الرؤية الاخرجية كي لاتطغى عناصر السينوغرافيا على الرؤية الاخراجية. 2- يجب تطابق الرؤى بين تصميم السينوغرافيا ورؤية الاخراج فكلاهما ينشئان صورة سمعية بصرية واحدة. ثم قائمة مصادر البحث وملخص باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية (سينوغرافيا، مخرج، عرض مسرحي)

الإطار المنهجي:

مشكلة البحث:

لقد تطور مفهوم السينوغرافيا في الاونة الاخيرة، وحقق غرضه في مجال الفنون البصرية وبالذات المسرح، فهي باتت تعني تنظيم الفضاء من جميع النواحي أو هي فن تصميم خشبة المسرح بهدف خلق فضاء مناسب للنص وهو يتحول إلى عرض ويجد فنان السينوغرافيا نفسه أمام مهام أخرى فضلا عن تنظيم هذا الفضاء، حيث ان رؤاه التي يحاول ان يجسدها قد تتعارض او تتقاطع وربما تتفق مع رؤى المخرج الذي يعد المنظم لكامل العملية في تأثيث وتنسيق الفضاء. وذا كان المعنى المعاصر للسينوغرافيا هو عملية تشكيلية تتحد فيها جميع العناصر من حركة وصوت وموسيقى وديكور وإضاءة وأزياء

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وماكياج، فان المخرج ايضا معني بهذه العناصر بل اكثر من ذلك هو صاحب الرؤية الاساس التي سيعرضها العرض امام الجمهور وهو مسؤل كن كل صغيرة وكبيرة منذ بداية التمارين الى اخر لحظة في العرض المسرحي، لذا يجب أن تكون هناك رؤية واضحة وموحدة بين كل من السينوغراف والمخرج، وينبغي تجريب واختبار أفكار العرض من النواحي التخيلية والجمالية والعملية كما ويجب ألا يوضع أي شيء يتعارض مع الرؤى المشتركة، فالتعاون هو التداخل والتجانسبين رؤاهما على الخشبة. ولكثرة السجال في الاونة الاخيرة حول عمل كل من المخرج ومصمم السينوغرافيا برزت اهمية هذا البحث ليفك التداخل او ليضع مسارا تداخليا بينهما.

هدف البحث:

الكشف عن التداخل في الرؤى بين عمل كل من مصمم السينوغرافيا والمخرج في العرض المسرحي.

حدود البحث:

تتحدد اجراءات البحث في الصورة المشهدية لسنوغرافيا العرض المسرحي العراقي منذ عام 2013 الى عام 2018 .

تحديد المصطلحات:

السينوغرافيا:

يرى كمال عيد: ان السينوغرافيا في المسرح يعني الخط البياني للمنظر المسرحي حرفياً scenography . أما تعبيراً فهو فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح، وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي جميلاً، كاملاً، متناسقاً ومبهراً أمام الجماهير (عيد،1998،ص5) .

كما يذهب عبد الرحمن الدسوقي الى تحديد مفهوم السينوغرافيا بوصفها "فن تنسيق الفضاء المسرحي ،والتحكم في شكله ،بغرض تحقيق اهداف العرض"(الدسوقي،2005،ص17).

السينوغرافيا بانه "مفهوم يشتمل على كل شيء موجود داخل اطار المنظر المسرحي ،من قطع ديكور ثابتة او معلقة او طائرة في فضاء المسرح، وحتى جسد الممثل وحركاته والزي الذي يرتديه والاضاءة الساقطة عليه وعلى اجزاء الديكور الاخرى"(علام،2006،ص49).

التعريف الاجرائي: السينوغرافيا مفهوم بصري سمعي يختص بتكوين صور مشهدية تدمج كل عناصر العرض المسرحي وتتولد عبر تلاقح مخيلتي السينوغراف والمخرج ثم تتجسدا على خشبة المسرح.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الإطار النظري:

المبحث الاول: الانشاء السينوغرافي والرؤية الاخراجية

كي يصل العرض المسرحي مبتغاه يحب ان يتوافق عمل مصمم السينوغرافيا مع رؤية المخرج، و يتجلى الاسهام الابداعي في وظيفة المصمم من خلال وضعه للحلول المناسبة للمشكلات التي قد تواجهه اثناء العمل. ومن اولويات عمل المخرج والمصمم هو ان يتنبها للتأثير الذي يدخل في تكوين الازياء والاضاءة والمناظر ومكياج الممثل، فعناصر السينوغرافيا كلها تصب في هدف واحد، هو إنتاج معنى أو بلورة لغة صورية تشترك في صياغتها كل العناصر بشكل متوازن، فلو كان هناك أكثر من هدف لتشتت المعنى، وبالتالي اختلت مفردات اللغة في العرض المسرحي، فكل" حركة أو اشارة ترى وتسمع على المسرح ينبغي أن تضبط فتنضبط عبر الإيقاع العام للمسرحية."(الحاوي،1985،ص31). ويمكن تحديد وظائف السينوغرافيا في مهمتها البصرية بماياتي:

1 - محاولة معالجة الفضاء معالجة عامة ووفق عناصر الفن التشكيلي (الخط والشكل والكتلة والفراغ واللون والملمس) .

2 - كيفية اضاءة الفضاء المسرحي على وفق المتغيرات التي قد يحدثها الضوء في ألوان المنظروأشكاله .

3- تشخيص الداخل والخارج ومتغيراتها المستمرة ضمن تتابع المشاهد والأحداث في العرض المسرحي .

4 - تحديد نوعية الأثاث والملحقات (الإكسسوار) المستخدمة داخل المنظر(ينظر:عبد الحميد،ص8).

ويعد المنظر المسرحي من أهم العناصر المرئية على خشبة المسرح، اذ يؤسس المخرج رؤيته حول المنظر في ضوء فلسفته التي يؤسس عليها رؤيته الإخراجية للعرض وذلك منذ قراءته الأولى للنص، فلكل نص مسرحي منظره الخاص الذي يعبّر عن واقع الشخصيات، ويجب أن يتناسب شكل المنظر وابعاده الفكرية والجمالية مع فكرة المسرحية وأسلوبها والعصر الذي تنتمي إليه. ان الفن عين ميتافيزيقية كما يرى برجسون، وهو ادراك للباطن وسبر اغوار الواقع وازاحة النقاب عن الحقيقة، والفن امتداد بملكات الادراك الحسي الى ابعد مدى من اجل رؤية ما نحن عاجزون عن رؤيته(ينظر:زكريا،1966.ص17). وبعبارة اخرى فأن الفنان يقوم بالانتقال من التخطيط الوهمي للصور الى التخطيط المحقق، أي من الكل الى الاجزاء، حيث ان عملية الابتكار الفني تسير دوما من المجرد الى المجسم، من المخطط العام الى الصور الواضحة المتمايزة. ان هذا الانتقال يقتضي ان يمضي الفنان من المجرد الى العيني ومهمة الحدس تنحصر في تحقيق هذه الطفرة ومهمة الابداع تتمثل في ملء المسافة التي قفز فوقها بحيث يبلغ المرء غايته لا بالطفرة هذه المرة بل بأصطناع سلسلة الوسائل المتصلة التي تحقق له هذه الغاية(زكريا، ص29). وهكذا يظل الموضوع الفني يجمع بين التخيل و الوعي او هو التخيل الواعي بالقياس الى الفنان. قبل تبلور مفهوم السينوغراف، كان مصمم الديكور يعمل بمعزل عن الآخرين، أي كل واحد من المصممين يعمل بمفرده، مصمم الإضاءة ومصمم الديكور ومصمم الأزياء والماكياج ومن ثم يتم الاتفاق بينهم وبين المخرج. "ينتمي العاملون في السينوغرافيا إلى ثلاث فئات تختص الأولى بخشبة المسرح

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

والفنيين المتصلين بها (مدير تجهيزات خشبة المسرح والمدير الاداري والمدير الفني) ثم العاملين بالديكور من مصممي الديكور وأخيرا الفئة المختصة بالعمارة (المعماري والرسام)"(ابراهيم،1993،ص20). تتمخض عن هذه الفئات السينوغرافيا بكل تشكيلاتها، والكل يصب في الرؤية الإخراجية في سبيل تحقيق النجاح للعرض المسرحي.

إن وظيفة مصمم السينوغرافيا تقوم على تحويل معطيات النص الى مكونات صورية تعبّر وبشكل منظور عن الجو الروحي أو التاريخي للأحداث ضمن أسس فكرية وعاطفية وجمالية، حيث يؤسس عمله على عددٍ من المرتكزات الأساسية كاستخدامه لعناصر خفيفة صغيرة الحجم في بناءه للمنظر، وذلك من أجل سهولة النقل وحتى تأخذ مكانة محدودة لا تسمح بتسبب الازدحام على المسرح، "فما يهم في تصاميم مناظر المسرح الحديث هو الاستخدام الملائم للفراغ. ويحاول المصممون اليوم، قبل كل شيء، أن يلبوا المتطلبات المختلفة للحدث والحركة. ووصف بعض المصممين المناظر والمشاهد بأنها آلات لخدمة الممثلين، وهذا لا يعني اهمال المناخ والإيحاءات بالمكان والزمان بالاضافة إلى العناصر التزيينية"(كليرمان،1988،ص67). لايمكن الاستغناء عن أي عنصر من عناصر السينوغرافيا، لأنها جميعاً مرتبطة بالعرض المسرحي ارتباطاً وثيقاً وبعلاقة عضوية متبادلة. طبيعة السينوغرافيا لاتتجزأ ويعمل كل جزء بمعزل عن الجزء الآخر، ولو حدث مثل هذا الأمر لفقد العرض التوازن والانسجام وكذلك فقد خطابه البصري. وبالتالي تختل مقوماته كعرض. فالأنساق السينوغرافية الدالة التي يتألف منها العرض لابد أن تتآلف وتنسجم لتعمل مع بعضها من أجل هدف واحد (معلا،2004،ص104).

فخلق التناغم والتلاحم بين مفردات العمل الفني المسرحي يتطلب نظرة شمولية متوحدة لعناصر السينوغرافيا وجمالياتها بالإشتراك مابين المخرج والسينوغراف في رؤية متوهجة تعبّر عن المعنى الكلي للعمل المسرحي ، فالصورة المسرحية المتكاملة مركّب من فن الأخراج وفن السينوغرافيا والذي ينظّم وينسّق كل الجهود المشتركة في العرض المسرحي وتؤمن وحدته وتكامله الفني، فالمخرج ومصمم السينوغرافيا يشكلان وسائط مهمة بين المؤلف والممثلين من جانب ومابين الممثلين والمتفرجين من جانب آخر وبذلك فإن وظيفة المكان ترتبط فعلياً بأسلوب المخرج وبمعطيات النص، حيث جاء التغيير والتحوير في المعمار كونه يشكل التأسيس الحقيقي للعرض المسرحي بكافة احداثه ومجرياته، فالمعمار المسرحي تنظيم للفضاء لخدمة وظيفة ما، وتماماً مثل أي اداة أو وسيلة، يصمم المعمار المسرحي ويبني من جانب الإنسان، وحتى يسمح له بالقيام بفعل ما، فكان الخروج إلى تعديلات جزئية في بنية مسرح العلبة الايطالي، أو اختيار أماكن وفضاءات عرض جديدة كصالات السيرك، أو إقامة اتصال مباشر بين الممثل والمتفرج عن طريق ربط مكان العرض بمكان جلوس المتفرجين واشراكهم في التمثيل، أو خلق مسارح دوّارة تقدم مجموعة من الفضاءات في العرض الواحد، وبذلك شكلت العوامل الرئيسية التي استوجبت اعادة النظر في الفضاء المسرحي التأسيس الحقيقي للتوظيف الفني والجمالي للفضاء في

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

القرن العشرين. ولان اثار المادة يجب ان تبقى واضحة ومبنية يسعى من خلال ذلك المصمم باظهار الثراء الحسي للمادة في خاماتها المستخدمة عبر توظيف جميع العناصر المادية الداخلة في منظره المسرحي ليخلق حساً جمالياً يمكن اثارة المشاهدين من خلاله، وعلى هذا الاساس "تكون مادة العمل الفني هي غاية في ذاتها بوصفها ذات كيفية حسية خاصة من شانها ان تعين على تكوين الموضوع الجمالي"(زكريا،1986،ص32).

يكمن عمل مصمم السينوغرافيا في تفعيل العناصر التي يستخدمها، بل وجزء من الحالة النفسية للعرض المسرحي، وتكون كذلك مساعدة للحركة المسرحية وذلك من خلال إعطاء مرادفات وحلول وإمكانيات تسهم في بلورة العرض وتكامله. إن الفضاء المسرحي هو الموضوع الرئيس لعمل السينوغرافيا، ذلك أن السينوغرافيا لاتعمل في الفراغ، فمجال السينوغرافيا هو الفضاء المسرحي كله. وببساطة شديدة عندما نريد أن نحدد الفضاء المسرحي، أو المسرح كفضاء علينا أن نمنحه هويته بحيث يكون صالح للمشاهدة، حتى يكون قد تحقق فيه عنصرا الرؤية والمسرحة (معلا، ص100) ، اي شكل ذي ثلاثة ابعاد عندما يتخذ مكاناً في الفراغ فانه يشغل حيزله قيمته البصرية والشكلية فعلى المصمم عند تصميمه لاي شكل ثنائي او ثلاثي الابعاد يدرك ان الفضاء المحيط به هو واقع ايجابي لا يمكن نكرانه لذلك بحيث ينبع الاحساس بالفضاء من اختلاف مساحات بالاشكال الموجودة فيه ان مساحة الشكل وحدوده الخارجية واقع لا محال فيه وما تسميه الاحساس بالوزن، و"توزيع هذه الاوزان المرئية داخل الفضاء بشكل متعادل ومتزناً يعد من المعايير القياسية في التصميم وقد تكون هذه التعادلية من الامور الصعبة عن المصمم لما للاشكال من قوى كامنة داخل الفضاءممثلة في اتجاه خطوطها او طول موجة الوانها"(عبد المنعم،2001،ص63).

كما إن عمل العناصر السينوغرافية محسوب بدقة، كما الرياضيات، فأي خلل في المعادلة يؤدي إلى الفشل، وهذا أمر حتمي، لاشيء يترك للصدفة. فالمخرج من خلال رؤيته الفنية أن يطلب من السينوغراف أن يقدم تصاميمه حيث يجب عليه القيام بعدة اختيارات في مرحلة مبكرة هذا معناه عليه أن يبدأ من أول نقطة تدريب كي يكون أكثر ثقافة واطلاعاً على الفنون المسرحية التي تعد جزءاً من إبداع عمل مسرحي متكامل. فالمخرج هو المعني أكثر في استنطاق عناصر العرض، في خلق منظومته البصرية مع رؤيته الفنية شكلاً ومضموناً. ونظراً للعلاقة الوثيقة بين العمل الإبداعي للمصمم ورؤية المخرج الفنية، فيحدث من خلال هذا التجانس انتاج اللغة الصورية، وقد تفوق هذه اللغة كل ما هو متوقع، فتكون الدهشة عند المتفرج، وهي الحالة المطلوبة لنجاح العرض.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المبحث الثاني:

تداخل الرؤى بين السينوغراف والمخرج

إن الرسائل أو الشفرات التي يبثها تصميم السينوغرافيا ، ترسم للمتلقي حدود الإدراك الأولى لخطاب العرض حيث تخلق رؤية المصمم مع رؤية المخرج فضائهما المسرحي (البكر) بناءاً على بعض المعطيات، أو الإشارات التي منحها لهما النص المسرحي، وما أنتجت هذه اللغة من شفرات باتجاه إنتاج الصورة المسرحية اذ " من النادر ألا يصنع العمل أي أشارة منطوقة أو بصرية لواحد أو أكثر الخطط الإدراكية الحسية التي عن طريقها تتبلور فكرة المكان" (تشارلز، ص46) . مما يجعل المخرج يركز على تلك الإشارات الأولية من أجل خلق بيئته وتحديد مسار الخطاب المسرحي، وإن خلو النص من تلك الإشارات الهامة إذ توجه الخطاب بهذا الشكل أو ذاك حتى لو أراد المخرج تغير مسار الفكرة إلى اتجاهات أخرى، غير تلك التي تنبعث من النص، فانه يلجأ إلى استخدام اجتهاده في القراءة المغايرة للنص المسرحي، والاجتهاد بمنح النص فضاءاً آخر أبتكره المصمم وفعله المخرج عبر مخيلته النشطة وهو الأقرب حتماً لتأسيس الفضاء المسرحي من تلك الملاحظات التي طالما يكتبها المؤلفون داخل نصوصهم الأدبية، فابتكار بيئة جديدة تختلف عن ما يطرحه الكاتب في مسرحيته، ستلامس رؤاهما التجريبية وتمنحهما فرصة تشكيل عوالم متخيلة.

وهنا تكمن قوة الفن، وما تثيره من اشتراطات في تشكيل عناصر السينوغرافيا" وقد سعى ارتوالكثير من المخرجين إلى نبذ الالتصاق الأحمق بالنص، وذلك من اجل استعادة وضع المسرح باعتباره تجربة مباشره بالنسبة لكل من المؤدين والجمهور "(بينيت،ص64) . أن عملية اكتشاف البيئة الجديدة تتطلب رؤية تصميمية وإخراجية واعية، لتفرز حتماً علامات ستعمل على بثها هذه البيئة وأشارات وليدة تحمل في طياتها إيقاعية جريان العلامة في الشكل المكتشف للنص، وبهذا فان دور الرؤية سيحاول قراءة الإيقونات بمفهوم علاماتي جديد لينتج فعلا متحولا ساقته ضرورة التأويل" وإذا صح مقترح شارل موريس القائل بأن كل شيء يمكن أن يصبح علامة شريطة أن يؤول باعتباره كذلك من لدن مؤول "(ايكو،2007،ص85) . وهكذا تعمل الرؤية على قراءة كل ما من شأنه الإحالة إلى علامة تسبح في فضاء الخطاب المسرحي المتخيل والتي تنتهي بتشكيل (الفضاء المسرحي) عبر التحولات التي تبثها الرؤية المسرحية.

حيث تقوم السينوغرافيا بخلق الفضاء والمكان الفني الذي تتحرك فيه الشخصيات، مع الإضاءة والديكور، والعناصر السينوغرافية الأخرى، في تأكيد قيمها الجمالية للصورة المشهدية في تتابعها وتواصلها لصناعة عرض ينحو إلى التكامل، فالعمل الفني يجب أن يحيا لذاته منشغلاً بخصوصياته الأسلوبية والتجريبية أحياناً، وعبر الأساليب والصياغات يحصل على هويته كعمل مسرحي، فالمسرح هو كيان عمليات ينحو بمفاهيمه ومقولاته وفلسفته للجمال والصفات الخلاقة لأهدافه. فوظيفة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

السينوغرافيا هي تكييف المكان لكي يكون ملائماً للعرض المسرحي، من خلال تضافر الصوت والحركة والأزياء والتشكيل والمنظر والإضاءة ، فهذا التضافر والانسجام يعني التنسيق في الفضاء ومن ثم التحكم الفني في عمل السينوغرافيا وتطويعها لخدمة العرض، وخاصية المسرح تشير إلى أنه فن مركب، أو هو منظومة بصرية في خلق مشاهد يكون أنتمائها للصورة لا للكلام، أن فعل الخيال يحظر هنا مشكلاً ومؤطراً لابتكارات الرؤية، بوصفه آلية ابتكاريه تعنى باكتشافات الصور والتشكيلات داخل ذهن المخرج، للوصول إلى عملية تقنين ذلك النموذج التخيلي وتجسيده على الخشبة، بوصفه فعلا ابتكارياً ومتناغماً مع إضافة اللمسات الخاصة بهندسة الشكل والتي يقننها المخرج عبر نظامه الإخراجي الموحد لتجعل من الفعل الخيالي المكتشف فعلاً حياتياً قابلاً للتصديق، " لا قيمة لأفكار منطقية في التجربة الفنية، لان العمل الجيد فنيا، هو الذي يضع شكلاً حسياً محفزاً، وهو أشبه بالحلم، لا باليقين التصويري، وحينئذ يعمق من نظرتنا للحياة" (يوسف،2008،ص47) ، إن السينوغرافيا هي إعادة خلق للنص المسرحي بدلاً من مجرد تجسيده على المسرح.

فالعرض هو الوحدة العضوية التي تجمع رؤى المخرج والمصمم والذي يضم في بنيته جميع العناصر الفنية، وهي مترابطة فيما بينها بمجموعة من العلاقات المعقدة هي التي تحدد دور ووظيفة كل عنصر مما يجعل استيعاب العرض المسرحي وتذوقه وفهمه لايمكن أن يتم دون معرفة عميقة بهذه البنية الفنية المركبة والمعقدة في الوقت نفسه.

وتجدر الإشارة إلى أن المسرح الحديث قد ربط نفسه بعلاقة ثلاثية الأطراف وهي السينوغرافيا والممثل والمتفرج. صحيح أن مفهوم السينوغرافيا جديد إلا أنه حقق للمخرج الإبداع في الصورة، بأمكانيات وتشكيلات هائلة. "القراءات النهائية يتخذها عادة المخرج، والذي تقود رؤيته اتجاه العرض، احيانا مايكون المخرج هو نفسه كاتب العرض أو السينوغرافي، ولكن النقطة المهمة هي أن كل شخص في فريق الابداع له دور مستقل ومتكامل في آن واحد في العرض"(هاورد،ص13) . إن مسيرة تصميم المنظر المسرحي تحد بقوانين النسق التشكيلي، فكل مفصل من مفاصل المنظر ينطلق من رحم المفصل الأخر أي إنْ يكمل كل منهم الأخر في تناغم وإنسجام إبتداءاً من الخامة التي تشكلت بموجبها معمارية المنظر وانتهاءً باللون، فانسجام الألوان في ما بينها، وتتناغم الأشكال التصميمية لقطع ومفاصل المنظر المسرحي تحقق أهداف النظر، وتشكل عمقاً لوحدة المضمون الفلسفي للعرض المسرحي، وهذا ما يتفق عليه (هوفمان) في الوحدة الإنشائية للمنظر المسرحي فيؤكد أنه "يجب إن تكون مجموعة الإنشاءات، والحوامل والديكورات لوحة تتفق وقوانين الانسجام، كما هي الحال في الرسم تماماً ومعاملة خشبة المسرح على أنها تركيب تشكيلي"(هوفمان، ص710) . أن تطور التقنية الحديثة في مجال المسرح، تسهم بشكل فعال في تطور السينوغرافيا، فالتقنية الحديثة غزت مسارح العالم، إن التقنية تخدم مجال السينوغرافيا بشكل كبير، لأن التقنية تمثل الآن روح العصر، ولا يمكن بأي شكل من الاشكال تجاهلها،

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ولكن من الأجدر أن تتخلل هذه التقنية إبداع الفنان وأن تمنحه الحرية الكافية بأن يمارس فنه بشكل حقيقي. ولكن "المغالاة في استخدام التقنيات تصرف الانتباه عما هو أساسي. فلا شك أن الدراما الجادة قد تنهار إذا سيطر عليها عنصر الخدعة"(الحكيم، ص36) . ولذلك يجب تطبيق المعايير القياسية في الالوان للاشكال في الفنون التشكيلية على التصميم بالضوء الملون في الفراغ المسرحي من حيث الكثافة اللونية وقوة الموجة والمساحة اللونية في علاقتها بالمساحة المجاورة لذلك يعد عنصراً من عناصر التصميم في الفراغ المسرحي، باعتبار ان هذا التصميم ليس استاتيكياً كما هو الحال في النحت او التصوير الزيتي، اما بالنسبة للون فلا يستطيع ادراك اي لون الا بوساطة الضوء الواقع عليه ثم انعكاسه على اعيننا وانه من السهل تصور اي لون اذا ما سلط على ضوء قوي لانه يعكس الشعاع اكثر وبالتالي يظهر اكثر نصوعاً ، اما اذا وقع هذا اللون تحت ضوء خافت فانه يعكس ضياءً قليلاً ويظهر غير واضح ولذلك بدون الضوء لا يمكن الاحساس باللون، وهناك استخدامات حديثة للضوء من الاستخدامات الليزرية في تكوين الصورة الشكلية والجمالية في المنظر المسرحي مثل "استخدام ليزر الاركن، وليزر الكريتون اللذان يمنحان الضوء الاخضر والاصفر على التوالي بدون تدرجات لونية كما هو متعارف عليه ضمن الموشور الزجاجي ومن خلال رسومات معينة وتشكيلات في هذه الاشعة يمكن بناء منظرٍ مسرحيٍ قائمٍ على خشبة المسرح وبالطريقة المراد تقديمها في العرض"(عبد المنعم،2001،ص187).

اجراءات البحث:

منهج البحث: اعتمد الباحثان المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث.

عينة البحث:

اختار الباحثان عينة قصدية تمثلت في عرض مسرحية مولد النسيان كونها تعالقت من حيث الرؤى بين مصمم السينوغرافيا ومخرج العرض.

تحليل نموذج العينة:

عرض مسرحية مولد النسيان

إعداد و إخراج: د. قاسم مؤنس .

سنوغرافيا: نجم عبد حيدر

تمثيل : د. خالد احمد مصطفى، نبراس خضر، آن قاسم ، رند جهاد، مجموعة من الراقصين .

مَكان العرض: مسرح الطليعة/ بغداد.

تاريخ العرض: 2011.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

انطلق التداخل بين رؤية السينوغراف ورؤية المخرج في هذا العرض من عنوان المسرحية (مولد النسيان) فالعنوان كفيل بان يحيل الى الكثير من الرؤى والتصورات حول ماهية هذه الولادة التي تتبع النسيان، ولم يأتي ذلك من عدم بل من خلال رؤى فلسفية للمخرج والسينوغراف في تحليل وتفسير وإعادة إنتاج معنى مؤثر في المتلقي، على مستوى الشكل فهما يحاولان العمل على صناعة تكوينات وإيقاعات بواسطة تقنيات العرض، إذ قاما ببناء لغة جمالية مرئية مجسمه حية على خشبه المسرح لم تستند على التقليد، ذات سمة تجريبية من خلال الموضوع والتي يحاول من خلالها تبيان مقومات الوجود الإنساني وما يتعلق بالموت والحياة والحرية، وزمن ومكان وشك ويقين، ومطلق ونسبي وغيرها والتي ممكن يتأملها المتلقي ويعيد ترجمتها عن طريق منظومة ذات نسق متحرك من العلامات الاجتماعية والتاريخية ليحيلها إلى دلالات رمزية تنتمي لما هو اجتماعي، سياسي ، إذ يجد علاقة بين الذات والتأملات لتنقل صورة الإنسان المأساوية ومعاناته، لينتج عنها صورة تخيلية ذات معنى. تستند فكرة المسرحية الى قراءة فلسفية حقيقية لوجهة نظر انسانية نبيلة قريبة الى ملحمة كلكامش الاسطورية التي تبحث عن الخلود اذ ان هذه المسرحية تقوم على محورين الاول يتمثل بالواقع والثاني مبني على الخيال والسحر بمعنى اخر هناك العلم من جهة يتمثل بالطبيب الممثل (خالد احمد مصطفى) والسحر الذي يمثل التخلف والشعوذة والدمار الذي قامة بأدائه الممثلة (رند جهاد) فعندما يكون السحر خاضعا للعلم بالطبع يكون البلد مزدهر بشكل او باخر ولكن العكس عندما يكون العلم خاضع للسحر والشعوذة فبالتأكيد يحل الدمار والموت والخراب في البلاد إذ يكتسب الفضاء طاقته في أقامة وبناء علاقات مختلفة تمثل شكلاً غير محدود، يمتلك الأستجابة الخيالية ويتمتع بقدرته على أستيعاب الشخصيات على أنها لحظات تدفع الشكل إلى الأمام، إذ يظهر التقارب الروحي بوصفه سلوكاً يجري على مستوى فهم الطبيعة الانسانية. نرى في المشهد الاول الطبيب الذي يقوم بتجسيد شخصيته الممثل خالد احمد مصطفى وحبيبته، وبعد ان يضم الطبيب حبيبته اليه تقول له (حدثني عن الامل) فيقوم الممثل بتصوير الامل الافتراضي وكما يتمناه عبر (ايماءات تشكيلية بصرية) فيصف الحياة السرمدية، ثم مع حواره (كان لدينا طفل) يصور الممثل الطفل بحركة احترافية عبر منظومة ايمائية توحي للمتلقي بوجود طفل بين يدي الشخصية لكن هذا الطفل سرعان مايتحول الى سراب.

يتداخل التقني ولجمالي في رؤية المصمم ورؤية المخرج في مشهد سقوط اغلفة الادوية من فوق تصل دلالات الى ضياع الانسان بين هذا الكم الهائل من اغلفة الادوية دو جدوى اي دون الوصول الى علاج مكمن العلة فبناء الفكرة تنطلق من المخرج باتجام مصمم السينوغرافيا ثم تعود للمخرج وبعدها تتجسد ماديا في العرض.

ويتصارع الواقعي والحلمي كما تتصارع فكرتا المخرج والمصمم، فالممثل (الطبيب) يمتلك زمنه القادم، ومكانه الموهوم الذي يسحبه الى مكانه الواقعي، اما المرأة فهي لا تمتلك زمنها، فهي غائبة دوما، ويمثل غيابها الغير مدرك الى حضور مدرك في فضاء العرض، بهذا فالصراع بينهما دائمي ذات دوائر متعددة ترسم لنا صورة سريالية تستخلص مدخلاتها الحركية أشكالاً تمثل صياغة، ومطابقة تمثلاتها

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الداخلية، والتي تقوم بأدماج زمانيتها الماضية مع الحاضر الذي يتارجح في سياقاته الادراكية لتحديد، ومعرفة الاشياء.

وفي مشهد نزول الكتلة الديكورية المعلقة في سقف المسرح والمكونة من قناني فارغة للمياه وهي دلالة العطش الانساني فكانت البنية التصميمية لهذا المشهد

هي في استنطاق شفرات الصورة وعلامات العرض فتداخلت مع الرؤية الاساس للمخرج في استنطاق الصور المعبرة لتظهر دلالات الامل والفرح المسكون بدواخل الشخصية، وكما للسينوغرافيا وظيفتها في التشكيل الجمال فان للاخراج وظيفته في ربط الافكار والعلاقات على الخشبة فتجسد ذلك عن طريق رقص الطبيب والحبيبة معا تحت رذاذ الثلج فتحول البرد والصقيع على خشبة المسرح الى سخونة وشحن عاطفي في المشاعر والاحاسيس، فتحولت الايماءات الى (دلالات طقسية) تعبر عن البهجه والفرح

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

التـــي يمـــر بهـــا اي انســـان علـــى وجـــه الارض ضـــمن هكـــذا تكـــوين بصـــري

وكذلك تجلى تداخل الرؤى بشكل واضح في المشهد الاخير الذي استخدم فيه المصمم تقنية اشبه ماتكون بتقنية المسرح الاسود من حيث استثمار الظلام والعمل مع المجموعة من الممثليين الذين يرتدون قفازات بيضاء وجوارب بيضاء فاسسوا مجموعة من الايماءات توحي بدلالات رمزية ان الانسان تنشطر فيه الوح الى خيرة وشريرة ومن حركات الايدي البيضاء التي تشع من الظلام نشاهد طيور ترفرف بانسيابية على اماكن تواجد الشخصيتين وهي دلالات افتراضية صاغها المخرج كي يؤثث سينوغرافيا العرض بلوحات جمالية ومترافقة مع الموسيقى والمؤثرات

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ثم تتحول هذه الكفوف الى شبكة تحاصر الشخصيات وتحاول تدميرها بمرافقة الساحرة داخل المشهد، ومع دلالات الاضاءة التي تظهر ثم تختفي حول بقطة الحدث، كما جاءت معظم المشاهد الاخرى مترابطة ومتواشجة للوصول نحو هدف العرض وهو الغاية الجمالية ، ان خطي السينوغرافيا والاخراج في هذا العرض قد سارا بشكل متواز ، فهنا لانستطيع ان نفك الاشتباك الجمالي او الفكري او الدرامي عبر فصل تقنيات العرض عن الرؤية الاخراجية كونهما وحدة واحدة تنتمي الى فن العرض المسرحي.

نتائج البحث:

1- يجب تطابق الرؤى بين تصميم السينوغرافيا ورؤية الاخراج فكلاهما ينشئان صورة سمعية بصرية واحدة.

2- يمكن لتصميم السينوغرافيا ان تدفع الرؤية الاخراجية للامام عبر العناصر التقنية التي تمتلكها.

3- كلا الرؤيتين تنطلقان من شفرات النص المسرحي وتتلاقحان في مختبر التجريب والتمرين . فالمخرج يوفر الرؤية العامة والمصمم يعمل على وفق التفاصيل

4- لايمكن اقحام مناظر مسرحية او اضاءة او اكسسوارات باجتهاد من مصمم السينوغرافيا على حساب الرؤية الاخرجية كي لاتطغى عناصر السينوغرافيا على الرؤية الاخراجية.

5- فن العرض هو تواشج مجموعة من العناصر، ولا يمكن لهذه العناصر ان تفعل دون رؤى وتصورات مشهدية بصرية وسمعية.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

مصادر البحث:

1- إبراهيم حمادة وآخرون، مجلة السينوغرافيا اليوم، ، القاهرة ، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، 1993.

2- الحكيم، زياد، الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح.

3- الحاوي، إيليا، الفن والحياة والمسرح، ط1،بيروت ، دار الثقافة ، 1985 .

4- الدسوقي ،عبد الرحمن: الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح ، القاهرة، دار الحريري للطباعة والنشر، 2005.

5- ايكو، امبرتو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2007.

6- زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، دار الطباعة الحديثة، 1986.

7- زكريا ابراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة،1996.

8- تشارلز. ر.ليونز، الشخصية والفضاء المسرحي، الفضاء المسرحي ،

9- بينيت، سوزان، جمهور المسرح نحو نظرية في الانتاج والتلقي، .

10- كليرمان، هارولد، حول الإخراج المسرحي، ترجمة. ممدوح عدوان، دمشق، دار دمشق للطباعة والنشر، ط1، 1986.

11- معلا، نديم، لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر، 2004م.

12- عيد، كمال، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، القاهرة، الدار الثقافية للنشر، 1998،

13- علام ،عايدة، السينوغرافيا في المسرح بين الثبات المتخيل نصا وتغير المتحقق عرضا –جريدة الفنون، عدد 65 الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،2006.

14- عبد الحميد، سامي ، السينوغرافيا وفن المسرح .

15- عبد المنعم عثمان، الديكور المسرحى والتشكيل،القاهرة، سان بيتر للطباعة ، ط1،2001.

16- يوسف، عقيل مهدي، المعنى الجمالي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، 2008.

17- هاورد باميلا، ماهي السينوغرافيا، تر: محمود كامل ، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2004 .

18- هوفمان ، موسوعة فن المسرح .

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018

The Overlap of Visions between the Scenographer and the Director in the Theatrical Show

Jassim Kazem Abd ……..…… University of Baghdad
Aseel Laith Ahmed ……..…… University of Baghdad
Al-academy Journal …….. Issue 90 - year 2018
Date of acceptance: 19/2/2018 **Date of publication: 16/12/2018**

After the spread of the function of the scenographer in the modern theater, his vision has become present in most of the theatrical works and because the director is the master of the work and the owner of the vision that appears in front of the audience, the overlap between the visions of each of them was required. This research is an attempt to detect the overlap and disengagement in the work of each of them.

The research is divided into a methodological framework that included the research problem, importance, limits, and purpose, and then the definition of terms. In the theoretical framework, the research dealt with two theoretical sections that pave the way for raising ideas related to this subject: the first section (scenography and theatrical directing). The second section is (the overlap of the two visions of the designer and the director). The sample of the research was intentionally chosen which is the play (the Birth of Oblivion) and after the analysis of the show, according to the descriptive approach, a set of results emerged and the most important of which are: 1- Play scenes or lighting or accessories cannot be included according the views of the designer of the scenography on account of the external vision so that the elements of the scenography do not dominate the external vision. 2. The scenography design vision and the directing vision must match because both of them create a single audio-visual image. The research ends with a list of sources and a summary in English.

Key words: (Director, Scenographer, Theatrical Show).

تفكيك الزمن المسرحي
في المذهب التعبيـــــري

م.د. محمد مهدي حسون ..... جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ استلام البحث:2017/12/25 تاريخ قبول النشر: 2018/1/15 تاريخ النشر :2018/12/16

ملخص البحث:

يؤثر الزمن بكل جزئيات المشهد الفكري أو المشهد المسرحي، وقد لازم الزمن المذاهب المسرحية بحسب اشتراطات تلك المذاهب وطريقة أفكارها المفاهيمية أو طريقة آلياتها في التطبيق، وهو اذ يتماسك كلاسيكياً أو واقعياً، نراه في المذهب التعبيري غير متماسك وعدم تماسكه هذا يجعله في إستجابة لستراتيجية التفكيك. من هنا صاغ الباحث عنوانه:(تفكيك الزمن المسرحي في المذهب التعبيري) كي يكون التفكيك ميداناً لبحثه . وقد اشتمل البحث على المقدمة التي تمثلت بطرح مشكلة البحث واهميته هدف البحث، اما الاطار النظري فقد تناول الباحث ثلاث مباحث هي: (المبحث الاول: ستراتيجية التفكيك والزمن) و(المبحث الثاني : الزمن في المذهب التعبيري) و(المبحث الثالث : تفكيك الزمن في المذهب التعبيري).

وفي اجراءات البحث تناول الباحث عينة قصدية تمثلت بعرض مسرحية (مسرحية: لعب وهم). ثم توصل الى مجموعة من النتائج اهمها: عدم إكتفاء أية دالالة زمانية سيمنح الحضور توافراً مستمراً وسيمنح القراءة التعدد والإنتشار اما اهم الاستنتاجات فكانت: إستحضار زمن القراءة المتعدد ناتج من إستحضار زمن اللاوعي .

الكلمات المفتاحية: (تفكيك ، زمن ، مسرح ، مذهب تعبيري).

المقدمة:

اذا كانت الكلاسيكية قد إشترطت بوجود زمانين متغايرين : زمن أعلى وزمن أسفل ، وقد تفاضل الزمن الأعلى / المطلق على الزمن الأسفل / النسبي مما جعل كل آنة زمانية في الخطاب المسرحي تسعى الى إرضاء آنة متعالية خارجة عنها وتقيدها بحركة مرسومة بقدرية قبلية عن حدوث الفعل المسرحي الآن ، واذا كانت الواقعية قد أشترطت إنعكاس زمن الداخل على الخارج أو زمن الذات على زمن الموضوع ، وهذا الإنعكاس قد راهن على الزمن الفيزيقي كأصل لأنتاج الخطاب المسرحي ، فإن الزمن في المذهب التعبيري نجده قد راهن على المكبوت واللاوعي وسلسلة الأحلام ، وبدلاً من أن يكون خارجياً كما في الكلاسيكية أو الواقعية سنراه داخلياً في التعبيرية يمثل أستجابة لستراتيجية التفكيك في تجزئ أجزائه

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وجعلها غير بسيطة ، وغير مكتفية الدلالة ، وهي سالبة، تحتاج الى علامات أخر لتأكيد حضورها . إذن ، ما هو التفكيك ؟ كيف سيشتغل على الزمن التعبيري المسرحي بعد قراءته في حاضنة الزمن؟

يحاول هذا البحث الكشف عن ستراتيجية التفكيك بالنسبة للزمن المسرحي وهو يكون إطاراً للمذهب التعبيري.

الاطار النظري:

المبحث الأول : ستراتيجية التفكيك والزمن

يحول التفكيك مسألة إقرار الحقائق من حالة متماسكة واضحة ومنسجمة الى حالة منقسمة وغير متماسكة أو منسجمة ، وبدلاً من اليقين بغية الوصول الى الفهم يحل الشك ، فتغدو الحقيقة الواحدة جملة من حقائق لانهائية وتتوالد بإستمرار . آنذاك تحل الفرادنية في الإنتاج لإنها ستحمل تأريخاً منفتحاً من الدلالات مما يعني إنها ستحمل تأريخاً مفتوحاً من التأويل . الأمر الذي سيجعل من الوعي الفردي يراهن على مائزته . على إبقاء فردانيته ، ويراهن على رفضه لكل أنواع التمركزات فلا يخضع الى أي ترتيب سلالي ، " والرهان الإستحالي هنا هو الإستغناء عن الزمان بكليته والتشبث بزمان أسمه الحاضر فقط" (صفدي،2006ص 249) بمطلب أن يستمر الحاضر بالحضور ، بأولوية حضوره الدائم .

أقترن التفكيك بالتعددية في القراءات ، وتفسير الموجودات وكذلك الدالات ، وهو بمستواه الأبعد يدل على " تفكيك الخطابات والنظم الفكرية وإعادة النظر إليها بحسب عناصرها ، والأستغراق فيها وصولاً الى الإلمام بالبؤر الأساسية فيها" (إبراهيم، 1990، ص114) لذلك يعضد التفكيك من الذات التي لا يقصد بها الوجود بل يقصد بها الحرية التي يتمتع بها القارئ ليعمل على إعادة إنتاج النصوص بإستمرار وبطريقة تختلف من وقت لآخر ومن قارئ لقارئ . إنها قدرة متواصلة لتدمير القراءات السابقة بقاراءات لاحقة ومن دون توقف لأن في كل نص تكمن تواترات وتناقضات وبنى غير مستقرة تسهم في عمليات تقويض ذلك النص لتفجره من الداخل ، ثم وبعد هدمه تقرر إعادة بنائه من جديد بإعتمادها على أفق القارئ .

مثلما نجد أن التفكيكية ذات منطلقات عليا أثرت في نوع الخطاب ولها مرتكزاتها التي أنطوت عليها في التأسيس والآلية مثلما سنجد تمفصل الزمان في تلك المرتكزات والإنطواء الذي عمل به وقد تعالج ضمن الأسس والآليات ذاتها . ويمكن أن نشفرها بالمرتكزات التالية :-

أولاً : الكتابة / الزمن

تكمن مشكلة الخطاب الفلسفي في ثنائية الحضور والغياب على أساس إن الحضور / العقل هدف مفاده الصوت عبر محيط التمركز الآني لإثبات الذات بوصفها المتعالي. أي إن ما يصدر من متكلم لحظة الكلام وفعله نجده متطابقاً مع خطابه الداخلي لتأكيد مقاصده الواحدة المنسجمة . وهنا يكون الغياب / الآخر تمثيلاً وإشتقاقاً ثانوياً عن الحضور – الأصل . وهذا التمثيل كان مقعداً في الكتابة. هذه المشكلة خلفت بعداً موازياً مؤداه إنحطاط الكتابة المتمثل من إنحطاط وثانوية الاخر غير المرئي ، ذلك الجسد

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المسكوت عنه . يؤكد التفكيك عكس ذلك ، يؤكد على الجسد / الآخر / الغياب / الكتابة بدلاً من الروح / الذات / الحضور/ الكلام، لإن ذلك التأكيد سيكون محمولاً على صورة البقاء والإستمرار بدون منتجه، بلا توقف . من هنا يفرض الزمن مؤشراته المتمفصلة في الكتابة على نحو :

1- زمن الكتابة هو زمن الدال / الجسد زمن الحضور بغياب المنتج .
2- تفاضل زمن الدال على زمن المدلول ، لإنه لولا ذلك الزمن لما كان ثمة وجود لزمن المدلول .
3- إستحضار زمن المدلول ناتج عن قدرة زمن الدال أن يتعدد في قراءته .
4- يقبل الزمن بالتفكك لإن كل آنه فيه تختلف عن آنه أخرى .

ثانياً : الأثر / الزمن

يرى (دريدا) في الأثر على إنه علامة غير مكتملة ، أي " إنها تخفي ما وراءها أفكاراً أخرى غير الفكرة التي تظهرها"(رافندران، 1990، ص58)، بما يجعل كل علامة سالبة غير مكتفية بذاتها . إنها توحي للمتلقي بما هو غير موجود فيها ، فهي تزرع الشك في ذهن المتلقي وتطلق العنان لأفكاره وتأملاته بحرية وبحركة دائمة . إذن " ما هو كائن في العلامة يحرك الذهن بإتجاه ما هو غير كائن ولهذا السبب فإن ما موجود في العلامة يحمل أثر ما هو غير موجود ، وتستطيع العلامة أسر الذهن لإن بمقدورها أن تذكرنا بما هو غير موجود فيها وتستطيع عبر هذا التذكير تحفيز الذهن ودفعه الى الحركة ، وهكذا نقول أن العلامة أثر وتحمل في أثرها قوتين هما الإختلاف والإرجاء(حلاوي ، 1990 ،ص 58).

إذن ، يمكن أن نستدل أن " حضور الحركة قابل للإدراك بمقدا ما تكون كل لحظة قد تم تحديدها بآثار الماضي والمستقبل (كوفمان، 1999،ص37)، فلو أجيز للحركة أن تكون حاضراً فهي حاضر الماضي الذي قد وقع وحاضر المستقبل الذي هو متوقع الحضور ، مما سيكون الحضور أبداً متلبساً بالإختلاف والإرجاء . وما دام الأثر لا يمكنه المثول في الحاضر فهو سيكون تعبيراً عن الإحالة الى الماضي المطلق الذي بدوره يلزمنا التفكير بماضويته التي لا نفهمها في " شكل الحضور المعدل كحاضر ماض ، والحال إن الماضي ما دام يعني دائماً حاضراً – ماضياً فإن الماضي المطلق الذي يظل باقياً داخل الأثر لم يعد يستحق أسم ماض (رافندران، ص 151) في سلسلة متراتبة فرضت مفاهيمها على نحو : ماض ، حاضر ، مستقبل .

ثالثاً : الإختلاف / الزمن

جاء الإختلاف كبديل لإنتاج الدلالة من حاصل جمع العلامات فبدلاً من جمعها حتى تدرك أو تنتج العلامات تموضع الإختلاف كأصل لإنتاجها دلالياً . ومن هنا ينظر الى الإختلاف على إنه أشارة الى " فعلين Actions أن يختلف أن لا يكون متشابهاً Differ وأن يرجئ ويؤجل ينبغي الإنتباه الى إن الأول مكاني Spatial والثاني زماني ويرى (دريدا) إن كل علامة تؤدي هذه الوظيفة المزدوجة . أي الإختلاف والتأجيل ليس من خلال الدال والمدلول . بمعنى إن بنية العلامة هي الإختلاف الذي يعني أن العلامة شيء لا يشبه علامة أخرى ، وشيء غير موجود في العلامة على الإطلاق" (صفدي، ص 185)، وهذا سيدل على إن أيما عنصر لا يمكن أن يؤكد وجوده إلا من خلال إختلافه مع نفسه أو مع عنصر آخر في السلسلة والنسق .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

هذا يدل على إن العلامة سلبية لا قيمة لها إلا بنظام الإختلاف ، وإن فلسفة المختلف هي غير فلسفة الممثل (المتجانس) . الأمر الذي سيدعوه الى إعتزال ودحض فلسفة العقل والحضور على إعتبار إن الإختلاف هنا سوف " يفردن الحدث ، يخصص الإشارة العامة في حدثها المنفرد بذاته في لحظة نفسية أو أجتماعية أو تأريخية . والإنتاج الفلسفي والفني والتأريخي يحمل زمانيته الخاصة لكون كل ظاهرة فيه لها إختلافها ومع ذلك فالإختلاف نسبي هنا لأنه متصل لما قبل ، ولما بعد ، والمجاور يكسبه بعض معناه ويكتسب منه بعض أتصاله معاً "(صفدي، ص 185) إن الإختلاف هو بالضد من الوحدة والتجانس والهوية والتطابق . إنه مع المتعدد ، المتناثر ، المتشتت . لأن حركة الإختلاف هي حركة مزدوجة في آن واحد : حركة إيجابية وأخرى سلبية . هنا نلتمس زمانية الإختلاف المتفردنة على نحو :

1- إن الإختلاف يشكل إيجاباً مكانياً وسلباً زمانياً في ذات كل علامة في آن واحد.
2- المكان والزمان هما بنية الإختلاف وإنه سيكون إطاراً لهما .
3- إن حاضرية الآن بالنسبة للإختلاف تأتي من حاصل عدم وجود الشبه بين علامة وأخرى ، من إنه يعيش الغياب أصلاً له ولانه شيء غير موجود في العلامة أيضاً .
4- ليس للزمان حضور مادي . لقد جعل الإختلاف منه أثراً سلبياً ، لأنه محتاج الى الآخر .
5- الإختلاف معادل للحظة الحاضرة .
6- إنه يفردن اللحظة الخاصة لكل علامة .
7- طالما إن الإختلاف نسبي ، لذا فإن الزمان نسبي أيضاً .

المبحث الثاني : الزمن في المذهب التعبيري

وجدت الواقعية نفسها إنها ملزمة بالنظر حتمياً الى تمظهرها الخارجي ، الى شرط ذلك الإنعكاس الحاصل من الخارج على الداخل في الشخصية الإنسانية ، ثم إنصياع ذلك الداخل عبر مجسرات الذات الى كل ما هو موضوعي ، حتى صارت النفس الإنسانية مجرد شكل يحاكي ما هو مسطح ، ما هو نفعي ما هو مادي . وبطريقة من شأنها أن تغفل الذات ، أن تنسى تلك الجوانية فيها ، تلك المحاضن اللامرئية .

وبات الإنسان مجرد آلة ، مجرد تلك الماكنة التي تهزها مطالب الإقتصاد ومطالب الصناعة ، وإنه ذلك الرقم المصفوف الذي يشبع نار الحرب . إنه كائن بلا روح ، بلا معنى ، يعمل بإرادة تلك المؤسسات المادية لا بإرادته ، فيحقق المزيد من طموحاتها ، ويهمل طموحاته . يواصل المثول متقوقعاً أمام حركة النظام الإقتصادي التي تشدد من إغترابه ، فمن خلالها يظل الأنسان إنعكاساً لصيرورة تلك الحركة ، ومن خلالها يكون فاقداً لرؤية نفسه أو تطلعه لأحلامه المدفونة . بعبارة ثانية ، هناك تطرف مشحون بالخارجانية الكاملة عن الذات . تطرف يهيمن فيه الموضوعي لأجل إرساء قوانينه الصارمة . إن الموضوعي يمارس فوقانيته على الذاتي . ولأنه أكتفى بنفسه ونظامه وحركته المقننة بوعي حاد ، إستلزم الذاتي أن يعبر عن نفسه هو الآخر ، وبدلاً من أن يكون إنعكاساً مجرداً ، متمظهراً سطحياً في تمثيل معرفته ، وجوده ، فنه أو أدبه ، صار نموذجاً مستبطناً عميقاً يستغور تلك الجوانيات غير المكشوفة ،

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

فيكون التطرف مشحوناً بالداخلانية اللامقننة ، والتي لاتخضع لإشتراطات السبب والنتيجة . معومة ، منفلتة من حدود الزمان والمكان .

إن التعبيرية مطلب يشترط الوقوع على الحقيقة من داخلها لا من خارجها فهي تناقض :

1- الواقعية : لأنها أكتفت بالتصوير الخارجي ، بتعزيز دور الدلالات المنعكسة من الموضوعي ، المتمظهرة بالسلوك الإجتماعي ومسطحات البيئة .
2- الإنطباعية : لأنها تطلب الحس شرطاً للوصول الى الحقيقة .

وعلى ضوء ذلك يكون (اللاوعي) بدلاً من (الوعي) مصدراً ، أصلاً ، لفهم الحقيقة وكشفها ، ذلك لإن الوعي ثابت الدلالة ، بوصفه قرين الموضوعية ، إنه محدد ، مقنن ، حتمي ، بينما اللاوعي لايخضع الى ذلك الثبات ، بل هو غير محدد الدلالة ، فيه المدلولات عائمة ومعومة . إن الوعي مادي بينما اللاوعي يمثل صرخة الروح ، وعدم ثبوت دلالته سيؤدي الى مزيد من القراءات به ، وعليه ، له ومنه ، وفيه . لإن " تقاليد اللاوعي التي تشير من شوبنهاور الى فرويد كانت كذلك ذات دلالة كبرى بالنسبة الى التعبيريين فقد كانوا يمزجون في عملهم الدرامي بين اللامعقول واللاوعي والمكبوت وعالم الحلم" (أوين،1981، ص27 – 28) بمركبات وعناصر لا يحركها ، أو يموضعها المكان بقدر ما يحركها او يموضعها الزمان ، اذ إن اللاوعي مشروط بالزمان بينما الوعي مشروط بالمكان ، وهذا ما صنفه (كانت) فهو يرى فكرة الزمان أكثر إتساعاً من فكرة المكان مثلما هي الحال بالنسبة الى سعة اللاوعي بالمقارنة مع الوعي ، فالمكان عنده " شرط ظهور الأشياء الخارجية في الحس ، بينما الزمان هو شرط ظهور الأشياء الخارجية والداخلية معاً - والمقصود بالداخلية هنا هو ما نتأمل فيه في داخل نفوسنا من إستحضارات شتى تأملاً من شأنه أن يراها متوالية في زمن متعاقبة أثر بعضها" (زكريا، ص85).

وبغية فهم الأنا من الداخل ، السعي الحثيث الذي يرقب العقل الباطن ، سيولة ذلك اللاوعي الذي يمتنع عن الضبط أو التحديد ، الإمتلاء بوجود العين العميقة التي تشهد على المكبوت والمسكوت عنه ، وتلك الأحلام والكوابيس وإستدعاءات الروح، العوالم المشحونة بالقلق والتوتر وصناعة معطى المدلول الغامض والمشوش والمجرد والمرمز الذي لايتأثر بمادية العلاقات بقدر ما يتأثر بتلك النوازع المحتشدة بالكبت والخوف ، والتي تستحضر هزائم الأنا من معارك حقيقية أو معارك مفترضة ، وعدم تاثره بمعطى الماديات يأتي من محاولات الإنفلات من قيودها ، من سطوحاتها الراكدة ، من تلك الأطر الشكلية والتي هي متكلفة وساذجة في التعبير عن الذات .

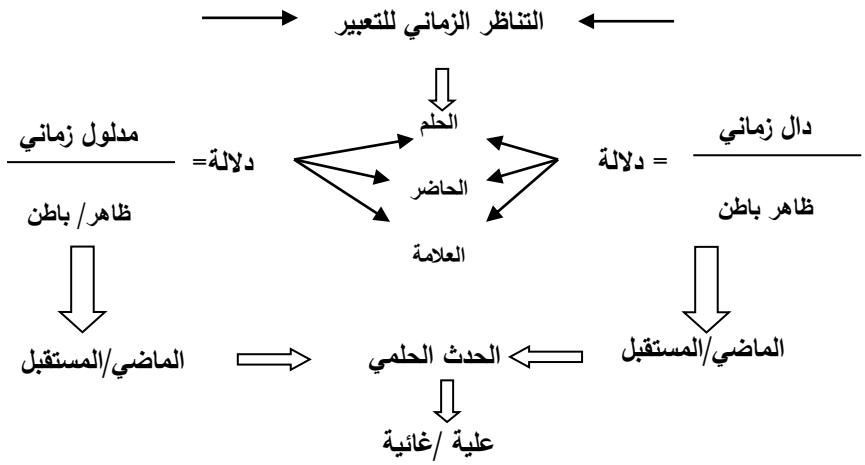
بالقدر الذي تميل فيه التعبيرية دراماً الى التشحين الداخلي للزمن في هواجس الذات ، تشحيناً متطرفاً يقدم كل إمكاناته في تحديد المفهوم الجواني لتلك الذات بالقدر الذي لاتنكر التمظهر الخارجي لها . بل هي – التعبيرية - تتوافر على بعدين زمانين للذات : البعد الأكثر تمثلاً هو البعد الذاتي والبعد الأقل هو البعد الموضوعي . إنها تتكامل زمانياً في محتوى الذات ، لذلك تعنى التعبيرية بدال ظاهر محدد ودال

باطن غير محدد ، وهذان الدالان يستدعيان بالضرورة مدلولين لهما . أحدهما يكون مكشوفاً مباشراً ، ويكون الأخر غامضاً غير مباشر ، وإن الأخير الغامض من شانه أن يستحضر المزيد من الدلالات لسعة الزمانية فيه، وبهذا تنفتح الدلالات الصورية بسلسلة من العلاقات والتراكيب المشوشة واللامنطقية وغير المتناسقة ، لأن مشكلة الواقع فيها هي مشكلة حلم . إنها بعبارة ثانية ، مشكلة الزمان لأن هذا الأخير قرين الداخلانية في الإنسان . وطالما إن للحلم وجهين فإننا " من جهة أولى نبحث عما يعنيه الحلم من وجهة النظر السايكولوجية وعن مكانته في منظومة الظاهرات النفسية ونريد من الجهة الثانية أن نعرف هل الحلم قابل للتأويل وهل ينطوي مضمون الحلم مثله مثل أي إنتاج نفسي آخر قد نحيل الى مماثلته به على (معنى) (فرويد ، 1978، ص62).

إن إستحضار المعنى من حيث التمفصل في دائرة التأويل يجعل الحلم شبكة معقدة من الدالات ، وإستمرار إنتاج ذلك الدال الذي لايقر على ثبات سيعني إستمرار التواصل الحر لمزيد من المدلولات . وهذا التوسع في إزدياد الإنتاجية سيؤكد فعل التأويل ، وسيوقع الأثر المفتعل من الداخل بلعبة دافقة في حضور العلامات كونها علامات فاقدة لدلالاتها الواضحة . بل هي ناقصة بدرجة إنها تبحث عن قراءات تظهر بقصد في إخفائها الحلم من جهة ، وتضع الشرط الزماني أصلاً لإنتاج تلك الدلالة ، وإستكمال حضور العلامة من جهة اخرى . وهكذا تجد التعبيرية أرقى إختلافاتها عن الواقعية لأن زمان الأخيرة هو زمان الموضوعات المرئية ، المتراتب ، والذي هو مدة متراكمة تتابعية لا يمكن أن ترجع الى الوراء ، بينما تجد نفسها في زمان الذاتيات اللامرئية التي تتراوح بلا تراتب ، مرة بين التموضع في الماضي عن طريق دالة الأحلام والكوابيس وإهتزازات النفس الإنسانية ، ومرة بين التموضع في المستقبل . لذلك يرى (يونك) " إن شخصية الإنسان يمكن أن تفهم عن طريق بعدين : الأول ما يذهب إليه ويتجه نحوه ، والبعد الثاني ما يمكن تفسير حاضر الإنسان من خلاله في ضوء الماضي ، فالعلية causality عنده تقابل الغائية Telsolagy "(الفتلاوي، 2008، ص101).

إن اللامرئي في الزمان هو معادل للامنطق في الذهن ، لذلك سيبدو الزمان بلا موضوعية ، غير قابل للتتابعية المتراكمة التي ترفض الرجوع أو العكوسية في مشوارها ، وهذا مطلب التعبيرية ، لأنه ينبغي على ضوء سعيها في الذات أن تفهم بدالة علم النفس التكويني : " إن فهم الزمان يعني إمكان إعادة إنزاله وتصعيده بالفكر . بكلمات أخرى ، لكي يكون الزمان معقولاً يجب أن يكون قابلاً للرجوع ، أي متناظراً ، وطالما إن مجال القابل للملاحظة كان مجال الزمان القابل للرجوع"(يوسيان ، 2009، ص496)، فإن ذلك المدى سيجعل من الزمن علامة غير مكتفية بذاتها ، وعدم الإكتفاء سيؤدي الى سيولة الزمن في الذات ، السيولة التي ستمنحها قدرة لقراءة اللحظة الحاضرة بميوعة تامة تقبل الرجوع الى الماضي مثلما تقبل التقدم بإتجاه المستقبل . ينظر المخطط التالي :

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)



ستكون الذات الإنسانية بعد ذلك مقطعة غير موصولة بسبب أو نتيجة ، وهي غير منتظمة تدور في دوائر حدثية تمتليء بالتحولات الذاتية المستمرة والتي لاتجد لها مبررات واعية . كل ذلك لأجل أن تمتليء بالمزيد من التوليدات الدلالية ، لإنها بإستمرار تنتج تغيرات في معانيها ، وبإستمرار ستنتج إنشطارات وتشظيات على نفسها ، لا لشيء إلا لإنها غير محكومة بموضوعات زمانية ثابتة بقدر ما هي لعوبة وحرة بذاتيات زمانية متغيرة ومتنقلة من حال الى حال ومن حدث الى حدث ، وبما يستحيل ثبوتها أو تمركزها في واقع مرئي واضح . بل هي تستغرق في الغموض والتشويش واللامنطق كأصل لإثبات إن الوضوح قرين المكان ، وإن الغموض قرين الزمان . من هنا جاء الحوار في التعبيرية حواراً تلغرافياً متقطعاً ، موجزاً ، غير تداولي ، وغير منطقي . إنه بنية إتصالية مشوهة ومؤسسة على الصرخات أو الآهات أو العبارات المتقطعة . وفي ذلك كله يؤشر الى توافر دالات في اللغة النثرية مهمشة ، وهي دالات محمولة بآثار الروح فقط ، وما على القارئ إلا أن يبحث عن مدلولاته الخاصة ضمن وعيه الثقافي لإملاء تلك الدالات بمدلولات جديدة في لحظة يخصب فيها المدلول بالدال والدال بالمدلول لتوكيد أكثر قدر من القراءات ولإنتاج فاعلية تأويلية مستمرة .

إن زمانية الذات مشحونة بالغضب وبالخوف من مكانية الموضوع . لذلك تجيء التعبيرية لفض مشكل خوفها من تلك الحدود الضيقة ، الأطر التي تتقولب عليها الذات وتصبح مجرد ماكنة في عالم يستدعي الحرب أصلاً له ، والنظام الإقتصادي فعل قوة يمارس سلطاته القاهرة في إمحاء الذات ، إمحاء تلك الفردانية الخاصة بكل إنسان ، وبالتالي محو نفسه من الداخل وإيقاعها في شرك الهزائم والخسائر وإنعدام التعبير عما لاتريد البوح به في هكذا سجن دلالي ثابت .

لذلك إن لكل واقعة حلمية زماناً خاصاً بها لأنها بطبيعة الحال واقعة متفردنة ، ولأنها تختلف عما سبقها من وقائع وعما سيلحقها ، وهذا الإختلاف سيرجيء بإستمرار المعنى الكامن فيها . وهذا الإرجاء هو في أصله زماني لإن كل علامة حلمية بالضرورة لاتشبه علامة حلمية أخرى مثلما هي شيء غير موجود في العلامة ذاتها ، وهذا الإنقسام المتواصل في الحلم هو ما سيؤكد عمليات الحضور والغياب لإن ماموجود في الحلم

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

إنما هو مجرد سلسلة من الآثار التي بمقدار ما تظهر من أشياء بمقدار ما تخفي منها . ومثول هذا الإخفاء فيها يستدعي زماناً آخر بغية إستكمالها دلالياً .

المبحث الثالث : تفكيك الزمن في المذهب التعبيري

بمزيد من الذاتية وإشراط تلك الذاتية تأطر المذهب التعبيري في الخطاب المسرحي ، وتلك الزيادة المفرطة ستؤدي حتماً الى زيادة في الإنتاج الدلالي ، في عدم ثبات الرؤية ، في زحزحة مستمرة لكل دال متمظهر ، لإن قرار الواقع مجبول بقرارات مستبطنة غير مرئية ، منفلتة عن الزمان والمكان وإشراطهما ، مما سيحل الشك . تحل السيولة ، وتحل وفرة من الدلالات في لحظات متفاوتة ، تتباين فيها الآنات الزمانية مثلما تتباين فيها النقاط المكانية .

إن إعتماد اللاوعي ، الكبت ، الأحلام ، أصلاً ومرجعاً ثابتاً لمشروع التعبيرية هو في أحد صوره شكلاً من أشكال الثبات ، في إنتاج ميتافيزيقي لصناعة الحقيقة ، أي أن تكون الحقيقة جوانية ، قارة في داخليانية الإنسان وحسب، وهذا الإقرار النهائي في إطاره الخارجي تمركز صريح ، فيكون آنذاك اللاوعي أعلى شأناً من الوعي ، والداخل أفضل مرتبة من الخارج ، وفي هذه التقابلات مساحة لتطرف الذات على الموضوع ، لتطرف الحلم على اليقظة . إن هذا الثبات أو التمركز سيحول سيولة الذات الى فواعل صلبة متماسكة وإن كانت المرجعية لا التمظهر المقنن الخارجي ، المحدد ، والواعي ، والمؤطر بقوالب جامدة ، بل الترهل اللامقنن الداخلي ، اللامحدد ، واللاواعي ، والذي يمتنع عن التقولب والثبات تحت مسمى الذات .إلا إن هذه الذات عندما أشرطت إيجاب ذاتها وإكتفت بها دون الحاجة الى غيرها ، تناست إنها سائلة فتصلبت وتذكرت ، مايجعل التفكيك يمارس أزميله في الكشف عن التواترات والتناقضات داخل الذات وخارجها مما يدعها في حاجة وسلب ، في تلك الحاجة الى الآخر ، الذي سيكسب العمق الداخلي مزيداً من الإنفتاح وعدم الإكتفاء ، الأمر الذي يستدعي التباين بين الذات وغيرها .

كل ذلك سيحول الذات المتعالية في إطار اليمين من المعادلة : إطار المرسل في منظور الجهاز أو المثلث الإتصالي ، الى تلك الذات في إطار اليسار . أي من المؤلف / المتماسك الى القارئ اللامتماسك ، فالذي كان هامشياً وذلك الآخر ، المستمع ، القارئ ، المستهلك لنظام الدلالة صار نقطة ركيزة وبؤرة فاعلة في لعبة الإنتاج ،" ان الفكر نتاج للخبرة وليس شرطا اولياً لها(زكريا،ص146). لأن مكمن فهم النص سيكون عند منتجه الجديد : القارئ .

في التفكيكية يتحول اللاوعي بزمانه الداخلي الى دال متمظهر ، إنه زمن الدال بمسمى اللاوعي ، وهذا مطلب التعبيرية في الخطاب المسرحي ، مطلبها أن تجد ممثلها الأساس ظاهراً ، وبه سيكون الحلم ، الكبت ، وكل مخبؤات النفس ، بكل أزمانها الداخلية ، الوجه الحقيقي الظاهر الذي يمثل نمط المذهب التعبيري ، وسيتعاضد من اللامرئي الى المرئي ذلك الدال بغية تحقيق أستراتيجيته في إضفاء سلسلة من التوقعات ، بوصف إن ذلك الدال هو أثر زماني معمق يطفو على سطح التعبير لاليكون مدلولاً ، بل ليكون دالا ظاهراً .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

للتعبيرية ، بطريقة أولية ، دالان : دال ظاهر أقل فاعلية من دال باطن ، وهذان الدالان يترادفان مع بعدين للزمن : البعد الظاهر والبعد الباطن ، وفي الترادف قوة الظهور المتأتية من قوة الخفاء ، ذلك لإعتبارات قوة الدال الباطنية والتي طفت على السطح ." وبذلك يتم تعويم المدلول المقترن وفق تعدد قراءات الدال مما يفضي الى متوالية لا نهائية من الدلالات".(قطوس، 2006،ص144)، إذن التعبيرية تحقق زمن الظهور من حيث تمظهر الدوال : الوعي أو اللاوعي ، وهي بذلك تمظهر الزمن ، بوصف أن اللاوعي هو الجسد المخفي الذي يقابله الوعي وهو الجسد المكشوف . وهذا سوف يبرهن على إن زمن اللاوعي مرئي مجسد ، مثله مثل زمن الوعي مما سيستدعي الحضور لها بغياب منتجه . ومن ثم ، فلولا الظهور العياني لزمن الدال ، المنقلب من الإنفتاح الداخلي بمفاد السعة الزمانية الكامنة فيه الى الإنفتاح الخارجي الذي أصبح الزمن إطاراً له ، فلولا هذا الظهور الزماني للدال لما إستطاع المدلول أن يستدعى . إن شرط توافر زمن المدلول يأتي من شرط توافر زمن الدال . معنى ذلك إن زمن اللاوعي الذي هو الواجهة التعبيرية الأساس سينتج سلسلة معومة من المدلولات المزمنة . طالما إن كل مدلول لا يستطيع أن يحضر بذاته دون الحاجة الى زمن الدال نفسه ، وسيأتي هذا الإنتاج من حاصل إستدعاءات أزمنة الدال الحاضرة الى أزمنة المدلول الغائبة .

إن لعبة إستحضار اللاوعي ، المكبوت ، الحلم ، المسكوت عنه ، ذلك العمق الذي نضحت أستبطاناته كل إمكانات التمظهر ، هي نفسها لعبة إستحضار الزمن المخفي ، الماوراء ، الذي يتجرد ولايقبل المثول ، ولايمكن أن تكون قيمة أو وجوداً لذلك الإستحضار الزمني إلا من قدرة زمن الوعي ، المرئي ، الظاهر ، المجسد ، سواءً كان ذلك المجسد صادراً من النسبة الضئيلة التي يمارسها الوعي في الخطاب التعبيري داخل فضاءات المسرح أو كان ذلك المجرد المتمثل بقدرة زمن اللاوعي ، اللامرئي ، الباطن ، الذي إنقلب الى مرئي ، مجسد ، بحكم إحالته الى دوال مكشوفة تلعب على وتر التعدد في القراءة ، وهذا اللعب سيمنح حضوراً فاعلاً للمدلول الذي هو مغيب ومعوم طالما إحتاج الى قارئ يستحضره .

سيلعب دال اللاوعي بطريقة الأثر لعبة مزدوجة ، إنه بزمانه الداخلي / الخارجي موجود وغير موجود في آن واحد . إنه غير موجود بالمعنى الكامل لأنه غائب وإن كان حاضراً ، وهذه هي قابلية الأثر . وسيكون وجوده آنذاك معتمداً على نوع وعلاقة إختلافه مع غيره. لأنه دال منشطر الى شطرين : دال يظهر بزمانية اللاوعي مرة ، ودال آخر يظهر اختفاء منه بوصف اللاوعي مرة أخرى، وهكذا الأمر بالنسبة الى دال الوعي الضئيل وجوداً في هذه اللعبة . " ليس هناك حضور مادي للعلامة ، انها لعبة الاختلاف فقط الذي تحتاجها العلامة محولة عملياتها الى اثر وليس حضورا ذاتيا لها ومن سمة الكلمات الاختلاف كلاً من الاخرى مما يؤدي الى غياب الكلمات او المغيب في اللغة فان الكل مؤجل بشكل لا نهائي"(ابراهيم ،ص132)، هذا اللاوعي ، الغائب / الحاضر بزمانه سوف يحرض الذهن / القارئ على إيجاد قابلية ثانية تحرك الكائن في اللاوعي الحاضر الى ما هو غير كائن فيه . إن فعل الحركة سيأتي ثماره عند القارئ لأنه سوف يعمل على إستحضار ذلك الغائب ، ومنه سوف يتعدد حضور الغائب ويتعدد زمنه عبر تعدد وتخصيب قراءته . إن وجود اللاوعي كعلامة يحمل إيضاً أثر ما ليس موجوداً فيه ، وهذا الوجود وغير

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الموجود هو الذي سيعطي نسبية سلبية للزمن فيكون نموذج الزمن الذاتي غير مكتف بذاته لأنه سلبي ونسبي في آن واحد .

إن حركة الدال / اللاوعي هي حركة الحضور الحاضر بإتجاه إستدعاء المستقبل المتوقع ، لأن ذلك اللاوعي هو توكيد للتوقع والإنتظار وسلسلة الآفاق والإحتمالات ، وإنه بالأصل معدل عن زمنية الحاضر الذي وقع لكونه ماضياً معكوساً بإتجاه حاضرية الدال الآن ، ومعدل عن زمنية المستقبل لأنه مفتوح الدلالة . إن لعبة الإختلاف بين اللاوعي والوعي وبين دواليهما ومدلوليهما هي التي ستشير ، في أية مفردة ، الى حالتين زمانيتين : حالة مكانية وحالة زمانية . إنه أداء وظيفي لعلامة اللاوعي بشكل مزدوج : أداء مختلف وأداء مرجيء . عليه كلما يحضر اللاوعي يتأجل حضوره الى ما لا نهاية . إن اللاوعي المؤدي الى التعبيرية سيكون مفردة سالبة بزمانها ومكانها ، ويشترط وجودها أو تمثلها لقيمة معينة من حاصل إختلافها مع مفردات أخر: الوعي ، الزمان ، المكان ، الحوار ، الدراما . في تغاير وإختلاف حقيقي لكل العلامات والمفردات . لذلك إن قيمة وحضور اللاوعي ستكون قيمة تتوافر على نفسها من خلال تموضع الإختلاف فيها ، ومع غيرها ، وهذا ما سيشير الى عدم وجود لحظة حاضرة بمعناها التام ، بل هي أثر لحظة بمقدار ما تظهر من نفسها بمقدار ما تخفي منها ، لأن لعبة الإختلاف المموضعة فيها تمنعها من الوجود الثابت أو التدليل على شيء ثابت سواءً كان خارجياً أو داخلياً ، ولايبقى آنذاك إلا الإحالات التي لايمكن أن تكتشف فيها العلامة ، أيما علامة ، إلا من خلال القراءات المتعددة على ضوء خاصية الإختلاف والإرجاء الذي يعمل بالإحالة من جهة ، وتأجيل القراءة من جهة أخرى ، والذي يترك العلامة بلا معنى أو حضور إلا حضور الإختلاف اللامادي ، والذي يفرق بين دالها ومدلولها .

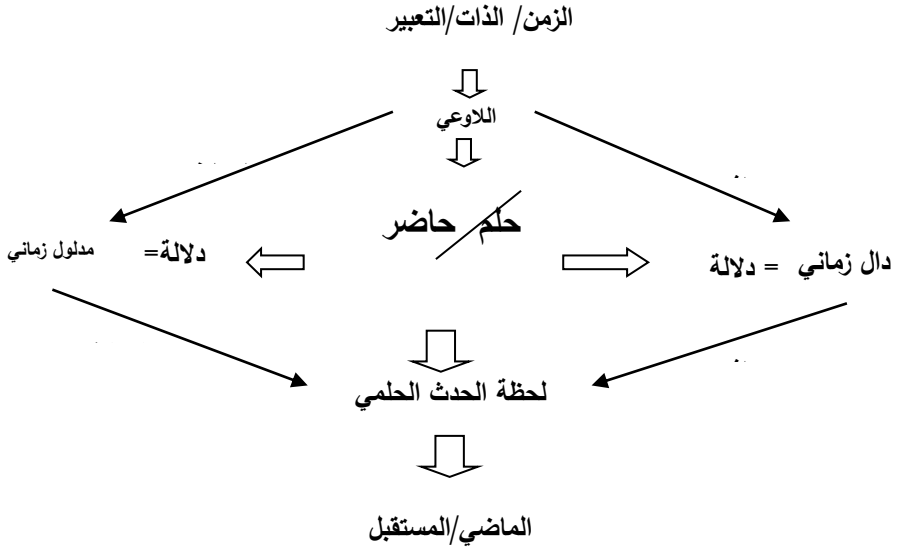
الزمن التعبيري الذي يتأصل بالذات ، ويتخصص تأصيله بلاوعي تلك الذات هو زمن مختلف ، لا يستجيب لمبدأ الهوية ، أو يستجيب لمبدأ التمثل ، لأنه زمن يقف في مواجهة متجاوزة لشبكة المفاهيم العقلية ، لذلك هو يعتزلها ، لأن زمن الإختلاف غير معنى بزمن الإئتلاف ، إنه يعبر عن نفسه من خلال الآخر ، الغياب ، الإختلاف ، وليس من خلال الحضور ، العقل ، اللوغوس ، " وان نزعة العقل المركزية متضامنة مع الموجود لحضور (ما) وبان هذا الحضور الزمني يتحدد كذروة (اثر) اللحظة او الان"(كوفمان، ص141)، لهذا تكون كل لحظة فيه هي لحظة متفردنة ، لإنها لحظة قادمة من تفردن الحدث الحلمي أصلاً ، وقادمة من لحظة إنقسام الإشارة الحلمية نفسها . إذن ، إختلاف زمانية اللاوعي جعل من مفهوم الزمن في المنظور التعبيري أثراً سلبياً ، ويدل ذلك فيما يدل على إنعدام التواجد المادي لحضور الزمان اذ إستعاض عنه بمفهوم الإختلاف اللامادي ، وإن حضوره سيكون رهينة حضور الآخر. هكذا ينتحل الإختلاف ، مجازاً ، صفة اللحظة الحاضرة ، اللحظة المتفردنة ، والتي من خلال نسبيتها سترجيء بإستمرار إستكمال المعنى ، في واقع ستراتيجي يتواصل على اللعبة ذاتها ، لأن كل علامات الحلم بأحداثه ولحظاته ستكون محمولة بزمانية خاصة ، لأنها مشروطة بلحظة قبلية أو لحظة بعدية أو لحظة مجاورة تكسب الحلم ، اللاوعي ، التعبير ، الإشارة ، إمكانات الحضور النسبي .

وجد الباحث إن المذهب التعبيري في الخطاب المسرحي هو أقرب المذاهب مقاربة من مفهوم ما بعد الحداثة ، إنه لولا التمركز الذي يضفيه على البعد الجواني في الذات البشرية لكان مشروعاً معادلاً

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ومطابقا لمريدات المرحلة الثالثة من التفكير : مرحلة ما بعد الحداثة ، وإنه بإستثناء ذلك التمركز المفتعل بمسمى جوهري لكان أكثر تعبيراً عن هذه المرحلة ، وفي حالة رفع ذلك التمركز سيكون المذهب ضلعاً إجرائياً يتمفصل في لعبة ستراتيجية التفكيك ، الوجه الآخر لمشروع ما بعد الحداثة . إذن ، إن ما جاء من تشخيصات زمانية للمذهب التعبيري في الخطاب المسرحي محمولة جميعها وعبر تلك السيولة المفرطة للذات ، والإنتاج الحر لمفهوم التوليدات الدلالية بواقع التوقع والإنتظار ، وبواقع كوابيس النفس الماضوية ،" فان حضور الحركة قابل للادراك بمقدار ما تكون كل لحظة قد تم تحديدها بآثار الماضي والمستقبل"(حلاوي،ص47)، فإن اللحظة التعبيرية ستراهن على حضورية الماضي الذي وقع من جهة ، ومن خلال حضورية المستقبل المتوقع من جهة ثانية .

ينظر المخطط التالي:



ما أسفر عنه الإطار النظري:

1- زمن اللاوعي بوصفه دالاً حاضراً هو زمن الحضور بغياب المنتج .
2- إستحضار زمن القراءة المتعددة ناتج من إستحضار زمن اللاوعي .
3- يقبل الزمن في المذهب التعبيري بالتفكيك لأن كل آنه في مخاض الذات وتحت محاضن اللاوعي تختلف عن آنة أخرى .
4- كل علامات اللاوعي في التعبير هي علامات سالبة، إذن هي متفردنة زمانياً ومحوجة الى غيرها .
5- اللاوعي ، المكبوت ، الحلم ، المسكوت عنه ، معادل للحظة الحاضرة وحسب .
6- إن حركة اللاوعي هي حركة الحضور الحاضر بإتجاه إستدعاء المستقبل المتوقع وإنه بالأصل معدل عن زمن الحاضر الذي وقع .
7- نسبية الزمان من نسبية اللاوعي المختلف عن غيره .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

اجراءات البحث:

عينة البحث:

تم اختيار عينة البحث قصديا للاسباب التالية:

1. ان العرض المسرحي ادناه تم مشاهدته من قبل الباحث بشكل مباشر (مسرحية لعب وهم).
2. اقتربت من جوهر ومفهوم العنوان للبحث.

ادوات البحث:

استخدم الباحث الادوات الاتية:

1. المعايير والمؤشرات التي حددها الباحث في مشكلة الاطار النظري.
2. مشاهدة الباحث المباشرة للعرض المسرحي.
3. الخبرة الذاتية للباحث.

منهج البحث: التحليل الوصفي.

تحليل العينة: (مسرحية : لعب وهم)

إعداد وإخراج : د. ياسين إسماعيل

تمثيل : رغد الجاف / هديل مهدي

مكان العرض : منتدى المسرح

زمان العرض :2010

كوجيتو النص / كوجيتو العرض

إستطاع ديكارت أن يشفر الفكر الفلسفي الذي يقترح وجوده من خلال الكوجيتو الشهير : أنا أفكر ، إذن أنا موجود . ذلك تأكيداً منه إن صفة التفكير التي يلتمسها الإنسان هي المرتكز الحقيقي الثابت الذي يتمفصل في الماضي ، ذلك الماضي المزدوج : الماضي الأصل والماضي المشتق عنه . ذلك المرتكز الأصل الذي من شأنه أن يدلل على وجوده المتماسك لكونه بمقدار ما يكون خارجاً متجاوزاً بمقدار ما يكون متصلاً عبر أدوات اللغة ، فعل اللغة الآن والحاضرإنه إفتراض الوعي بوصفه نموذجاً يقف في مواجهة اللاوعي . إفتراض سيجعل من هذا التراتب أن يضع الماضي أولاً : وبدون تلك الصفة الماضوية المطلقة والمتذاهنة في التفكير حصراً لن يكون للأشياء والعوالم من وجود أو أثر . بل يمكن القول إنها في غياهب عدمية لا قرار لها إلا بالمزيد من الظلمة والخواء والفراغ والنسيان . ولعبة إقتران الفكر بالوجود من شأنها أن تحدد علاقة الوجود بالموجود أو العكس فيكون الأخير في مدارات الحضور ويكون غيره في مدارات الغياب . إنه يعني فيما يعنيه من تراتب :

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

1- أولوية الغائب بزمانيته الماضوية على الحاضر بزمانيته الآن .
2- هناك زمانية أصل ثابتة متماسكة وهناك زمانية هامش مضطربة .
3- الدلالة الزمانية موجبة في الأصل، ومكتفية بذاتها. لزمانية الحاضرة بالنسبة للموجودات والعلامات داخل الفضاء المسرحي المباشر والآني والعياني هي زمانية سالبة وظيفتها أن تحاكي الماضي الأصل الموجود بالتخارج لا بالإتصال .
4- سلبية زمانية القارئ .

إذن ، ستظل اللعبة بعد ذلك تواصل قدرها في تحديد من يحضر وجوداً بإستثناء اللاوعي والتجاوز عليه وذلك عن طريق دالة العقل : تلك الماكنة التي هي شرط الموجود في هذا الوجود وأيضاً ستحدد من يغيب عن مواصلة اللعبة فيكون الأخير القابع في الغياب معزولاً ممتنعاً عن كل حضور ومنفياً عن كل وجود . إنه بالنتيجة مرفوع عن صفة الموجود ، وبالتالي سيخرج من اللعبة، سينتهي به القرار أن يسجن في قعر وغياهب الغياب أو العدم .

ذلك كله يحدث ، محاولة منه للتفرقة بين الوجود والعدم أو بين الموجود حضوراً واللاموجود غياباً، بين الوعي المتماسك واللاوعي المنفلت والحدوث إنما يتحرر في هذه اللعبة عن طريق التفكير بمحمولاته الزمانية بإعتباره - أي هذا التفكير - هو المفتاح أو الكينونة أو الحضورية التامة الموجبة التي من شأنها أن تحدد ملامح الحقيقة . فالكوجيتو يمثل إرادة فعلية لإنتاج الطريق المؤدي الى الحقيقة ، تلك الحقيقة التي كانت في مدار اللعبة على إنها هناك في :

1- الوعي المشحون بلعبة الوهم .
2- الوعي المشحون بلعبة الألم .
3- الوعي المشحون بلعبة الآخر .

لكن ذلك لا يبدو مجدياً أمام مجريات لعبة العرض ، لأن المخرج (ياسين) إقترح أن يسحب بساط الموجود من حيث تأكيد خاصيته التفكيرية ، المتخارجة من الواقع والتي ترتكز على زمانية الماضي كأصل وأول للوجود كله ، ولطالما كان هذا البحث هو إرادة الوصول الى نتيجة قادرة على أن تموضع الموجود في هذا العالم بدواعي المثول في حقيقة تمارس إعتباريتها الكلية في تحفيز الإنسانوية على قبول وجودها الأمر الذي حفز مخرج اللعبة أن يبتكر كوجيتو آخر يقرن به تداعيات اللعبة نفسها . آنذاك يتفاضل عنده ، بطريقة مغايرة ما هو غائب فيستدعي الحضور وما هو حاضر يتقلص بإتجاه الغياب . فيتقدم اللاوعي بوصفه الدال الحاضر في التعبير عن غيره .

وبدلاً من شفرة ديكارت : أنا أفكر إذن أنا موجود تهبط الى العرض شفرة أخرى تحذف حالات التفكير الإنساني كأصل للوجود وتقترح التوهم الإنسانوي أصلاً له فتبدو شفرة الكوجيتو على نحو : أنا أتوهم إذن أنا موجود بإعتبار إن الحقيقة غير قارة وغير منتهية وهي تتناسل عبر مخيالات الإنسان الداخلية بمزيد من طرق التوهم وإن الوهم المستمر ، هو الآن ، الحاضر في اللحظة ، المنفصل، هو الخارطة أو الصفة التي من شأنها أن تحدد وجود الموجود في هذا العالم وتمنحه هناك أسم الحقيقة . تلك الحقيقة التي تقترح زمانية جوانية متفردنة ومتباينة على أساس إن الكبت، الحلم ، اللاوعي ، والمسكوت

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

عنه هو ناتج متزمن مع الإختلاف والشك والسيولة المفرطة التي تستدعي المزيد من القراءات والتشظيات وهي جميعها تشكل دوالاً تتناسل بإستمرار. وهذه الشفرة الجديدة من ميزاتها :

1- ليس هناك علامات متماسكة بل كل شيء في شك ينقلب بإستمرار ويتغاير بإستمرار على فرض إن القابلية الزمانية المؤطرة هي قابلية اللاوعي من داخل الذات .
2- ليس هناك تراتب لأنه ليس هناك ماضي متكامل ، أو ماضي منقوص . بل هناك اللحظة الحاضرة الخاصة بكل فعل والمتفردنة به .
3- الزمانية الحاضرة داخل فضاء التوهم العياني هي الأصل وهي التي سوف تستدعي فيما بعد الزمانية الغائبة لإنشاء الدلالة .
4- الدلالة الزمانية سالبة وغير مكتفية بذاتها .
5- إيجابية زمانية القارئ بالنسبة للعبة إنشاء الدلالة .

وكل ذلك سيؤدي الى قلب المعادلة الماضوية السابقة فيجعلها معادلة حاضرة على نحو :

1- الواقع ، الحاضر المشحون بلعبة الإختلاف مع الوهم .
2- الواقع ، الحاضر المشحون بلعبة الأثر مع الألم (الهم) .
3- الواقع ، الحاضر المشحون بلعبة الإختلاف مع (الآخر) هم .

إستطاع اللاوعي بزمانه أن يقلب المعادلة على الوعي ، فينقلب الخطاب برمته وتصحيح الأفعال المسرحية الحاضرة من كل مكبوت ومسكوت هي لحظات حاضرة بمقدار تباين وتفردن اللاوعي داخل النفس الإنسانية ومن ثم ونتيجة لتموضع الإختلاف في كل علامة داخلية سيتفردن الزمن وسيكون دائماً محوجاً الى سلسلة لا متناهية من العلامات فلا يقر على ثبات أبداً .

النتائج

1- الزمن في اللاوعي يكون زمناً سائلاً متفردناً .
2- اللحظة الحاضرة هي من يتوافر في فعل الخطاب المسرحي .
3- تبنى الزمانية على توهمات اللاوعي المنفلت بوصفه الدال الأكثر حضوراً في التعبيرية .
4- عدم إكتفاء أية دالالة زمانية سيمنح الحضور توافراً مستمراً وسيمنح القراءة التعدد والإنتشار.

الإستنتاجات

1- إستحضار زمن القراءة المتعدد ناتج من إستحضار زمن اللاوعي .
2- اللاوعي ، المكبوت ، الحلم ، معادل للحظة الحاضرة الآن وحسب .
3- النسبية المتأصلة للزمن في المذهب التعبيري .
4- الشك ، السيولة ، التدمير ، هي بنية الإختلاف الذي يتأطر به الزمان .

بغية التقصي البحثي المتزايد نقترح المقترحات العنوانات التالية :

1- تفكيك زمن الشخصية في العرض المسرحي .
2- تفكيك زمن الحبكة في النص المسرحي .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المصادر:

1- صفدي، (مطاع) ، نقد العقل الغربي ، (بيروت : مركز الإنماء القومي ، 2006).
2- إبراهيم(عبد الله) وآخرون ، معرفة الآخر ، (بيروت : المركز الثقافي العربي ، 1990).
3- س . رافندران ، البنيوية والتفكيك ، تر: خالدة حامد ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1990).
4- حلاوي (ناصر) ، مفاتيح لقراءة جاك دريدا ، مجلة الطليعة الأدبية (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1990
5- كوفمان (سارة) وروجي لابورت ، مدخل الى فلسفة جاك دريدا ، تر: إدريس كثير وعز الدين الخطابي (المغرب ، دار افريقا ، 1991).
6- أوين (فردريك) ، برتولد بريخت ، حياته ، فنه ، عصره ، (بيروت : دار أبن خلدون، 1981).
7- زكريا إبراهيم مشكلات الفلسفة (مصر: مكتبة مصر، ب ت) ،.
8- فرويد (سيجموند) ، الحلم وتأويله ، تر: جورج طرابشي (بيروت : دار الطليعة 1978).
9- الفتلاوي (علي شاكر) ، مدخل الى سايكولوجية الزمن ، (بغداد : المؤلف ، 2008).
10- يوسيان (كريستوف) ، نظام الزمان ، تر: بدر الدين عرودكي (بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ، 2009) .
11- زكريا ابراهيم ، دراسات في الفلسفة المعاصرة، (مصر: مكتبة مصر،ب.ت).
12- قطوس (بسام) ، المدخل الى مناهج النقد المعاصر (الاسكندرية، دار الوفاء ، 2006).

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018

Deconstruction the Theatrical Time in the Expressionist Doctrine

Mohammed Mahdi Hassoun…..…… University of Baghdad
Al-academy Journal ……. Issue 90 - year 2018
Date of receipt: 25/12/2017…...Date of acceptance: 15/1/2018….Date of publication: 16/12/2018

Abstract

Time affects all elements of the intellectual scene or the theatrical scene. It came along with the theatrical doctrines according to the conditions of those doctrines and their conceptual ideas or the method of their mechanisms in the application. While it is classically or realistically integrated, we see it in the expressionist doctrine inconsistent and its inconsistency makes it responsive for the deconstruction strategy. Hence the researcher entitled his study (deconstruction the theatrical time in the expressionist doctrine) so that deconstruction would be a field for his study. The study starts with an introduction presenting the research problem, importance and objective. The theoretical framework consisted of three sections. The first section (time deconstruction strategy), the second section (time in the expressionist doctrine) and the third section (time deconstruction in the expressionist doctrine). The research procedures include an intentional sample represented by the play show (playing and worry). A number of results reached at are as follows: the insufficiency of any time significance will give the audience constant presence and will give the readers diversity and spread. The most important conclusion was that recalling the time of the multiple reading results in recalling of the subconscious time.

Key words:(deconstruction, Theatrical Time, Expressionist Doctrine)

خصائص السينوغرافيا في العـرض المسرح العراقي المعاصر(مسرحيـــة ماكبث لصلاح القصب انموذجـــا)

قبس احمد إبراهيم .....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ قبول النشر: 2018/9/18 تاريخ النشر :2018/12/16

ملخص البحث:

مـع تطـور تكنلوجيـا الحيـاة تطـورت المجتمعـات عبـر العصـور التاريخيـة، إذ تبلـورت أفكـار طرحهـا الفـن المعاصـر وشـمل التطـور مجـالات الفنـون كافـة، ومنهـا الفنـون المسـرحية والتـي اعتمـدت علـى عـدة مـؤثرات ومقومـات عـدة أدت الـى تكامـل وبنـاء العـرض المسـرحي، وتعبـر السـينوغرافيا مـن اهـم العناصـر التي اعتمـد عليهـا العـرض المسـرحي كالـديكور والاضـاءة والمـؤثرات الصـوتية والازيـاء والاكسسـوارات. وتطـرق الباحـث السـؤال التـالي: مـاهي خصـائص وسـمات السينوغرافيا في العرض المسرحي.

تتجلى اهميـة البحـث كونـه يسـلط الضـوء على خصـائص السـينوغرافيا في العـرض المسـرحي العراقي، ويهـدف البحـث إلى كشـف سـمات واليـات السـينوغرافيا في العـرض المسـرحي العراقي وكـان حـدود البحـث: وتضـمنت اليـات السـينوغرافيا وتقنياتهـا لمسـرحية مكبـث للمخـرج صـلاح القصـب التـي قُـدمت فـي قسـم الفنـون المسـرحية- كليـة الفنـون الجميلـة-جامعـة بغـداد، للعام1999.

وتضـمن الاطـار النضـري المبحـث الاول: السـينوغرافيا المفهـوم والتطـور والمبحـث الثـاني: عناصر السينوغرافيا وتطبيقاتها في العرض المسرحي، وختم بمؤشرات الاطار النظري.

وتضـمن إجـراءات البحـث مجتمـع البحـث: وعينـة البحـث: مسـرحية (مكبـث) وخـتم البحـث بالنتائج والإستنتاجات والمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: (سينوغرافيا ، مسرح ، ماكبث ، صلاح القصب)

مقدمة:

تشـكل السـنيوغرافيا أسـلوباً إنشـائياً يعمـل علـى شـد أنتبـاه الجمهـور لأحـداث ومشـاهد متواصـلة ومتسلسـلة فـي العـرض المسـرحي المعاصـر، باعتمـاده علـى مجموعـة مـن المـؤثرات والمقومـات البصـرية التي تحتـوي على رمـوز لهـا معنى تعبيـري، مسـتعيناً بلغـة الاشـارة المصـممة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وفق علاقات شكلية ومركزا على الحركات والإيماءات وتكوينات مشهدية صورية متحركة ومتنقلة مع الحدث.

إذ تتسم السنيوغرافيا بالتشكيل الديناميكي الذي يبحث عن التكامل الصوري عن طريق التحولات العلامية لعناصر السينوغرافيا كـ(الكتلة، اللون، الضوء، الحركة، الصوت)، وهذا يشير إلى توظيف تقنيات الفن التشكيلي وتقنيات الفن السينمائي كمميزات في شكل العرض المسرحي المعاصر، إذ تتطلب الدراسة والبحث في هذا المجال المعرفي والتقني لما له من دور بارز في العرض المسرحي المعاصر الذي اخذ يضم مجموعة من العناصر الصورية والدلالات الرمزية فضلا عن توظيف تقنيات مختلفة، ومن خلال استطلاع الباحث عن مفهوم السينوغرافيا والياته التقنية في المسرح المعاصر وجد هناك مسوغا لحاجة البحث عن طريق السؤال الاتي (ماهي خصائص وسمات السينوغرافيا في العرض المسرحي) ، تتجلى اهمية البحث كونه يسلط الضوء على خصائص السينوغرافيا في العرض المسرحي العراقي، كون تلك التقنيات تتفاعل وتتداخل بشكل شمولي تقع بين الرؤية الاخراجية من جهة والموثرات التقنية (كالاضاءة، المؤثرات الصوتية، الديكور،الاكسسوارات والازياء المسرحية) لها خصائصها الشكلية في العرض المسرحي. مما تسهم في الافادة المعرفية والتقنية للباحثين والعاملين في مجال التخصص ،حيث هدف الى كشف سمات واليات السينوغرافيا في العرض المسرحي العراقي_ مسرحية مكبث للمخرج صلاح القصب، وتضمنت اليات السينوغرافيا وتقنياتها لمسرحية مكبث للمخرج صلاح القصب التي قُدمت في قسم الفنون المسرحية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، للعام1999.

تحديد المصطلحات: السينوغرافيا: وعرفها كمال عيد على أنها "المنظر الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل في النهاية على ابراز العرض المسرحي جميلا كاملا ومتناسقا امام الجمهور"(عيد، ص 5).

وجاءت "خلق فضاء فوق خشبة المسرح وتصف إتجاهاً كلياً لصناعة المسرح من منظور بصري" (باميلا، ص104). كما عرفها الجبوري والباهلي على أنها "فن تشكيل وتصوير العناصر الفنية من كتلة وضوء ولون وفراغ وعناصر اخرى بصرية" (الجبوري، ص32). إذ يرى الباحث انه التعريف الاجرائي يقترب من تعريف الباهلي والجبوري في تعريفهما للسينوغرافيا.

العرض المسرحي: ويعرف"فعل يسعى الى التواصل ويقوم على البحث على لغة إنسانية ذات إبعاد إنسانية عامة. لغة يفهمها ذلك الشخص الموجود في مكان آخر والزمن الأخر"(برشيد،ص28). وجاء بأنه "ممارسة وعمل في النص الدرامي، هذه الممارسة و الفعل يفترضان عملية تحويلية إلى نص آخر عن طريق المخرج، أي تحويله من أدلة لغوية إلى أدلة غير لغوية ، إذ يتم هنا حضور نصين هما: (نص المؤلف، ونص المخرج)" (الحوفي ، ص24).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

التعريف الأجرائي: هو الفكرة المطروحة من قبل المؤلف والتي ترجمها المخرج بمساعدة الممثل لتصل الى فكر المتلقي على خشبة المسرح بصورة رساله ذات دلالات معبرة لغوية كانت.

المعاصر: عرف المعاصر لغوياً في منجد الطالب بانه "عاصَرَهُ مُعاصَرَةً كانَ في عَصْرِهِ - يَعْصِرُ مُطاوِعٌ عَصْرَه ـــــ وَالعَصْريّ المَنْسوب إلى العَصْرِ السائِدِ عَلى نَهْجِ عَصْرِه" (البستاني، ص148). كما بين عفيف بهنسي في تعريفه للمعاصر بانه تكييف النتاجات الجديدة تكييفا يتناسب وحاجات العصر في معيشة الظروف الراهنة والتطلعات المستقبلية" (بهنسي، ص35).

التعريف الاجرائي: هو البحث في بنية تصميمية جديدة ذات انساق فنية تتفق وتتناسب مع بنية العمل الفني الجديد.

الاطار النظري

المبحث الاول: السينوغرافيا / المفهوم والتطور

إنَ التطور الذي حصل في هيكلية التقنيات المسرحية هي امتداد لانجازات المسرحيين الاوائل على المسرح و بتقنيات غاية في البراعة، هذه التقنيات باتت كجزء حيوي ضمن هيكلية العرض المسرحي، لذلك " فان ما تكسبه التقنيات من حيوية وإثارة ينظمها الشكل، فالشكل لا يجعل هذه العناصر مفهومة فحسب بل أنه يزيد من جاذبيتها ويؤكدها" (ستولينز، ص357)، أما التقنيات المسرحية ما هي الا تحقيق لتصورات ومفاهيم مختلفة التخصص كمخرجين وتشكيليين ومهندسين وتعاونهم المشترك في تطوير المسرح المعاصر. ولابد لأي عرض مسرحي من وجود خشبة مسرح يتحرك عليه الممثلين وتوضع فيه وتوظف الكتل و والديكور والازياء بدءاً من البدايات الاولى لنشوء الدراما عند الاغريق في القرون الخمسة ق م. بدأ المسرح بممارسات طقوسية تتخللها حركات جسدية وكانت تقدم بمناظر بسيطة جدا، تقدم العرض على ارض مستوية تسمى الديثرامبوس الذي يرتفع في وسطها مستطيل يرمز الى الاله المذكور، وقد بنيت العديد من المسارح في مدن عدة مثل (ابيداروس، اريتريا، ديلوس بريني، اروبوس)، وقد شمل كل مسرح على اوركسترا مستديرة او شبة مستديرة، اما الازياء التي كانت تلبس فهي ذات طابع ديني فقد اعتمد اداء الممثل على الحركات الجسدية و التي تعد أول صورة مسرحية قدمت انذاك مع ما يسنده مع الجوقة للتعبير عن الفعل الدرامي، ويرتدي الممثل زي الشخصية المسندة اليه مضافاً اليه الحشوات تضع على الاكتاف والبطن والجذع والسيقان مما يختفي جسم الممثل بالكامل، وعدَ ارتداء جلد الماعز والأحذية الخشبية العالية والاقنعة الضخمة كجزءا من الاكسسوارات، ولغرض

إيصال الفكرة الدرامية، ورافق العرض المسرحي الالات الموسيقية كالطبل والمزامير وغيرها فضلاً عن مؤثرات الخاصة تتمثل بغناء الجوقة كموقف للشعب الاغريقي من الاحداث وهو بدورة يسهم في تدفق الفكرة والتعبيرعن العاطفة، وتشكل تقنية الاضاءة في تلك العروض

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

باستخدام الاضاءة الطبيعية، اما المنظر المسرحي فتعد عربة (شيس) كمنصة متحركة وتعد اول تقنية مسرحية لاداء الادوار.

وامتاز المسرح الروماني بانشائه على أرض مستوية وزخرفوها من الداخل والخارج وما تحويه من فخامة وابهة، ويتكون من الحجارة وكان على شكل نصف دائرة يحتوي على مدرجات تصل الى الاوركسترا، كما امتازت التقنيات عند الرومان بالمناظر الثابتة التي توضح مثلا غاية او قصر او تماثيل مصنوعة من الخشب مطلية بطلاء معين.(ينظر: سمرصون، ص24). وان صالات العرض فقد كانت مفصولة عن الاوركسترا بحائط قصير اما الاوركستر فقد تناقصت مساحتها وتضاءلت حتى اصبحت شبة دائرية، حيث الغيت الجوقة الغنائية، واقتصر استعمال الأقنعة فقط في المسرحيات الكوميدية فقط. كما أن المسرح الروماني لم يتقيد بعدد الممثلين واعتمد اداء الممثل على الحركات الجسدية ايقاعية لها رمزيتها عن طريق مواهب الممثل الايميائية والاستعراضية وبراعته الفنية.

وعرف الرومان أداء يسمى الأداء الصامت، وهو تمثيل صامت يعتد على الايماءات والحركات الجسدية وايماءات الوجه دون الحاجة الى الاداء الصوتي وعرف هذا الاداء باسم البانتوميم وهو تمثيل غير لفظي عبر الحركات الجسدية التي يبعثها المتلقي.. وقد عبر الممثل في هذا الفن عن شتى العواطف والشخصيات باتخاذ مختلف االحركات للتعبير عن الانفعالات المسندة بالاداء الجسدي.

وفي القرن الخامس الميلادي سيطرت الكنيسة التي رفضت المسرح بوصفة تراثاً سيئا، بل كان المسرح بالنسبة للقساوسة يمثل موقفاً وثنياً حيال الحياة، وسميت هذا الفترة بالفترة المظلمة للمسرح وظلت هذه الفترة مستمرة الى ان فتحت الكنيسة ابوابها، والسبب في ذلك لتصدر رسالتها الدينية وتجعله المنبر تنشر من خلاله تعاليم الدين وقصة الآم السيد المسيح يجسد ادوارها التمثيلية القساوسة نفسهم فضلا عن كتاب المسرحية كانوا من داخل الكنيسة ايضا. واقتصرت التقنية البصرية للمسرح على ثلاثة مناظر فقط هي السماء الارض والجحيم، وكان المنظر المسرحي على شكل قوس يحيط بالممثلين ويتحرك الممثلون فوق الخشبة العملاقة قد يتراوح بين مائة وستين متر موزعة عليها قطع الديكور باستعمال لكل مشهد ديكورا محدداً، اما الازياء فكانت تمثل الوقت الذي مثلت فية وليس جوهر المسرحية، وكانت الملابس تناسب الحركة التي تتحركها الشخصيات بسبب حركاتهم وقفزاتهم بما تناسب ادوارهم فضلاً عن انه الاقنعة للتعبير عن الشخصيات، فعلى سبيل المثال، الاقنعة ذات الانوف الطويلة كانت ترمز للشياطين، واستخدمت الشموع والمشاعل كتقنية إلاضاءة للتعبير عن الاحداث التي تجري في الليل.

وعليه تشير السينوغرافيا في العصور الوسطى كانت اغلبها بسيطة متكونة من ابنية صغيرة ملائمة للحدث او القصة الانجيلية جاعلا منها مكانا مناسبا للحدث الدرامي مما تكتسب شعبية بسبب تنقلها بين المدن.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وقد امتاز عصر النهضة بتطوره في العلوم، ابتدأ في نهاية القرن الخامس عشر وازدهر في القرن السادس عشر، وشهد التطور الأبنية المسرحية بشكل فعال التي عرفت في ايطاليا خاصة وفرنسا وانكلترا واسبانيا، تطور المنظور المسرحي الذي سمح بدورة إلى تطور التصوير السينوغرافي، "واثراء الفصول الدرامية الخمسة بمشاهد وعروض مجازية استعارية دخيلة تتخلل هذة المشاهد الدرامية، وقد وضع فاصل معماري بالاضافة الى وضع تحديد مسافة فاصلة بين صالة الجمهور وبين خشبة الممثلين"(شامل، ص16). كما ان التقنيات البصرية وصفت باشكال جديدة كتقنية الاضاءة باستخدم (ليون دي سومي) الاضاءة الساطعة تعبيراً عن المشاهد الكوميدية، كما استخدم الاضاءة الخافتة للتعبير عن الاحداث الحزينة، كما استخدمت الاضاءة الملونة من قبل (سبستيانو سيربليو) باستعمال زجاجات يوضع بداخلها الوان مختلفة التعبير عن الاحداث المسرحية المختلفة، فمثلا كان يضع اللون الاصفر باستخدام الزعفران ليعطي الاضاءة لونا اصفر كما استخدم كلوريد النشادر لغرض اعطاء اللون الازرق تعبيرا عن السماء، كما استعمل اللون الاحمر للتعبير عن مشاهد القتل، وكذلك تطور منظور المسرحي اذ اصبح بالامكان تصميم المنظر المسرحي بشكل يوحي للمشاهد بانها قريبة من الطبيعة بحيث يضهر العرض المسرحي بتقنيات بصرية تفصيلية، فضلاً عن أنه يعمل المنظور على تحفيز خيال المشاهد على إلاندماج بالعرض المسرحي، وكانت اهم ميزات عصر النهضة "المساحة العميقة الفاصلة بين منصة الممثلين وصالة المشاهدين... وعندماً يحين المساء ينار العرض بمصابيح الزيت أو الشموع المصنوعة من شحوم الحيوانات"(شكري، ص 278).

ونتيجة لتطور العلوم التي حصلت في القرن العشرين ومنها تطور وسائل وتقنيات إلاتصال وظهرت تيارات فنية ادبية سمعية وبصرية، التي احدثت تطوراً في مجال السينوغرافيا في العروض المسرحية، ويجدر الاشارة ارتباط المسرح في القرن العشرين بالأحداث المجتمعية والسياسية، وظهور رائد المسرح السياسي (آرفن بيسكاتور) الذي ادخل التكنولوجيا الحديثة في مسرحياتة، فعلى مستوى المناظر المسرحية وصاغ العرض في شكل أقرب الى الصحافة غير أنها صحافة متحركة كالبيانات والشرائح الزجاجية والشعارات المكتوبة وقد انشا ايضا المسارح المنزلقة، وقد استعمل تقنية الاضاءة باستخدم الاضواء الكاشفة، واستخدم الطبول واصوات السيارات وهدير الآلات تتحرك وجماهير تهتف وجيوش تتحرك كمؤثرات صوتية مسرحية.

وهذا يشير الى أن سينوغرافيا المسرح المعاصر استمد جذورة ودوافعة من الاليات التقنية والفكر التكنولوجي كتحقيق لرؤى وتصورات ابداعية مشتركة مع ابداعات التاليف والاخراج والاداء، وان السينوغرافيا رسمت بشكل ملموس وواضح الحدود الزمنية التي تفصل بين الواقع المدرك والخيال.

المبحث الثاني: عناصر السينوغرافيا وتطبيقاتها في العرض المسرحي:

أولاً: العناصر الفنية للسينوغرافيا

تهتم السينوغرافيا المسرحية بتنظيم الخشبة السرح تقنياً ولها الدور الاساسي والثانوي في التاثيث والتزيين في تشكيل العمل الدرامي للنص المسرحي المعروض امام المتلقين، وتعنى ايضا

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

بالمناظر المشهدية وبناء فضاء العرض، لذلك فهي علم وفن تستوجب خبرة فنية وتقنية حرفة مهنية في التشكيل والهندسة المعمارية والكرافيك وفن المكياج تصميم الازياء فضلاً عن صناعة المؤثرات الصوتية، وعليه فهي تشترط التكامل الفني عن طريق وحدة الشكل ووحدة عناصر مكونات العرض المسرحي (هندسة الديكور، ازياء واكسسوارات ومكياج، تقنية الاضاءة) (ينظر:تشيني، ص13)، التي تشكل سمات وخصائص السينوغرافيا في العرض المسرحي والمتضمنة الاتي:

المنظر المسرحي (الديكور) decoration: يعد الديكور من اهم عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي، بوصفه وسيلة تعبيرية ترمي الى خلق التواصل مع الاخرين وهو فن يرتبط بالعناصر السينوغرافية، فليس هو فناً منفردا بذاته ولكنه فن يتعايش مسرحيا مع الفنون الأخرى فالعناصر البصرية مثل الخط والكتلة واللون تهيء الشكل المناسب لحركة الممثل ضمن رؤيا المخرج. كما ان المنظر ليس جسما منفصلا عن روح وجسم العمل المسرحي، وانما هو جزء من كل متكامل،لا تستطيع فصله عن بقية مستلزمات العرض على الأطلاق كونه يتعامل مع كيفية تشكيل وتوزيع الكتل على الفضاء المخصص للعرض المسرحي.

1. الأزياءcostumes: تشكل الازياء نظاماً من الدلالات المتعددة داخل البصرية العرض المسرحي و لها الدور الاساسي في ايصال معني العرض منفردة كانت ،أو مشتركة مع عناصر السينوغرافيا الاخرى، فالازياء وسيلة مساعدة تؤدي دورا وظيفياً في خلق التواصل بين الممثل والجمهور وتساعد في تحديد ملامح الشخصية وتضفي الى العمل قيما جمالية واخرى تعبيرية لما تحمله من معاني معبرة "كطاقة الاشارية، التي تسهم في الإفصاح عن معاني الإحداث ودلالات الشخصيات"(هلتون، ص167).
2. الأكسسوارات Accessories: تدخل الاكسسوارات بوصفها عنصرا مهما من عناصر السينوغرافيا، ويقصد بها كل الاشياء أو المكملات او اللواحق التي تشمل قطع الاثاث والادوات التكميلية مضافة التي تساند من عناصر العرض المسرحي وقد ترتبط مع الديكور المسرحي او مع تصميم الازياء، وقد تساهم في تشكيل الدلالات الرمزية تعمل كأيقونة لفكرة النص المسرحي كونها تؤدي دورا فعالاً في تحقيق رؤيا المخرج وايصالها بشكل واضح الى الجمهور.
3. الإضاءة lighting: وتساعد على الكشف عن مجريات الاحداث واعطاء صور بصرية التي تبين مجريات الحدث المسرحي وايضاح الاشكال والهيئات الموجودة على خشبة المسرح واعطاء صورة واضحة للجمهور تبين فيها مجرى الاحداث من خلال " تكوين تاثيرا مباشرا يتعايش معه الممثلون وتتأكد فية شخصياتهم، كما تعمل كمتحقق حقيقتي للزمان والمكان يتواءم مع النص المسرحي، وعلى سبيل المثال، "تستعمل الحزمة الضيقة عندما يراد متابعة حركة الممثل او حينما يراد التركيز على صورة او مشهد داخل العرض المسرحي"(علي، ص8).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

4. المؤثرات الصوتية والموسيقى Sound effects and music : تعد الموسيقى والمؤثرات الصوتية من المرتكزات السينوغرافية الاساسية في العرض المسرحي. فهي لغة حية مؤثرة تنبع من النص المسرحي جنبا الى جنب مع الفعل المسرحي" فالعلاقة بين الموسيقى والمسرح تكمن في ان الموسيقى اذ تحدد الزمن لكل ما يجري على خشبة المسرح وتعطي ايقاعا لا يرتبط ابدا بالحياة اليومية"(عبد الله، ص44). اما المؤثرات الصوتية فهي تساعد على ربط المشاهد والاحداث بمؤثرات تختلف باختلاف الحدث المسرحي (الدرامي) فضلاًعن انها تساعد على الايحاء على حدوث موقف معين او وقت معين فعند سماعنا صوت القطار فسوف يجسد صفة السفر، اما عند سماعنا صوت الديك فيعطى فكرة او صورة بان الليل قد ذهب وان الصباح قد بان وبذلك يظل التاثير الصوتي والموسيقى مشكلاً صورة عند المتفرج.

ثانيا: تطبيق السينوغرافيا في العرض المسرحي المعاصر:

المخرج ومهندس المنظر المسرحي أدولف ابيا: (1873-1928): أول من توصل إلى تصميم الانارة المسرحية التي تقوم على إمكانية حركة الضوء على الديكورات البسيطة،" واهتم في تصميم التقنية البصرية في العرض المسرحي بما ينسجم بين الممثل ومحيطه البصري ليحقق صورة شعرية جمالية، كانت مناظرة المسرحية مصممة ومرسومة بحيث تنسجم وتتوافق مع الممثل موكدا على الوحدة والتجانس بين مكونات العرض المسرحي، كان ابيار رمزيا في عروضه المسرحية رافضا الواقعية وامتازت عروضة بالمثالية تعبر عن وعي المسرح ورفعة، لم ينبا بامكانيات نقاط الضوء حسب، بالمناظر التي تخلقها الاضواء" (افنر، ص77). كما ربط الموسيقى بالاضاءة في العرض المسرحي وجعلها الخطاب البصري واللغة المعبرة التي تحمل في تموجاتها الكثير من المعاني فهي عرض فكري وجمالي، فقد استطاع ابيا ان يجعل من قيمة الضوء والظل قيمة ذات اهمية كبيرة في خلق التجسم لكي تصبح ثلاثية الابعاد حقيقية. لاعتبار الضوء والظل متساويين في الاهمية.

المخرج المسرحي والتشكيلي تادوش كانتور (1915-1992): أعترف (كانتور) بالتجريب كونه أوصله الى الرؤية العميقة مؤسساً استوديو المسرح التجريبي وفرقة التجريبية (كريكوت) وقد طبق (الواقعية) في اعماله وبالاخص "في مسرحية (دجاج الماء) حيث تدور الاحداث داخل منزل قديم للفقراء مستعرضا مختلف النشاطات اليومية للساكنين فيه" (عبد الحميد، ص321)، وفي احدى مسرحياته ملىء (كانتور) الفضاء المسرحي بحطام ونفايات كتعبير عن مأسي الحرب العالمية الثانية كان منظر فضاء الخشبة عبارة عن نفايات وحطام. اعتمد لغة السينوغرافيا جديدة كخلفية تعبيرية مكثفة واهتم في اللوحة التشكيلية باعتبارها الممول ينظر المهم لاجزاء اللوحة التشكيلية وبها يكتمل المعنى، كما اعتمد على الشخوص الغريبة والمركبة لشخصيات العرض فمثلا هناك رجل نمت لوحة خشبية او شجرة في ظهره واخر يمتلك اربعة ارجل ويستعرض امام المتفرجين وهناك انسان براسين يحاول بين افعالة النابعة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وبين وعيين نظاميين، كما اعتمد على تفعيل الصورة المسرحية ذات الدلالات التعددة والناتجة عن إستثمارة لفعل التحول في شخصيات، وتنبثق الصورة المسرحية من الفعل والحركة والرقص.

الفنان التشكيلي كاظم حيدر: أول اعماله التصميمية عام 1950أذ صمم ديكور مسرحية يوليوس قيصر، أظهر اهتماما بديكور المسرح فأرتبط بفرقة مسرح الفن الحديث والتي عهدت اليه اعماله الكبيرة والبارزة على الصعيد العراقي، واستطاع ان يبتكر اسلوبا خاصا به ويتفرد في فن التصميم "فالتصميم يرتبط بعناصر لازمة كالخط والشكل واللون والمسافة والضوء وملامس السطوح أذ تتلائم كلها لخدمة الشكل العام ولا بد أن يحقق التصميم هدفا معينا نفعياً ويخدمة" (الشال، ص86). واعد اعمالاً فنية كبيرة في مجال تصميم الديكور المسرحي الذي ابدع فيه وذيع صيته اذ قام بتجسيد اللون المحلي والشعبي والمنحنيات والاشكال ذات الدلالات في قطع الديكور المتحركة فوق خشبة المسرح وارتبطت معظم تصاميمه بالمسرحيات الشعبية او التراثية كما في مسرحية (النخلة والجيران) اذ كانت بصماته واضحة في ايجاد علاقة موضوعية شكلية جمالية مابين تنظيم الاضاءة او الوان واشكال التصميم، وارتبطت تصاميمه المسرحية بمكونات البيئة العراقية وعادات المجتمع التي جسدها عن طريق اللون والشكل ووضع تقاليداً راسخة في تصميم العرض او المشهد المسرحي كالعلاقة بين الديكور المسرحي والاضاءة وحركة الممثل، كما اهتم ايضا بالوظيفة الجمالية التي كشفت عن مكونات النص المسرحي "ولا سيما المسرحيات ذات الطابع التاريخي والملحمي فضلا عن المسرح الاستعراضي الذي يؤدي فيه الديكور المسرحي دورا اساسيا كبيرا يسهم في شد عين المتلقي وتفاعله مع النص او القصة التي يعرضها الممثلون" (غزوان، ص4). كما في مسرحية (ملحمة كلكامش) (وبغداد الازل بين الجد والهزل)، كما اجاد في العلاقة التي تربط الديكور المسرحي الثابت والمتحرك بحركة الممثل التي لاتتعارض مع الديكور المسرحي، "لذلك فان تصميم الديكور لا يبحث في مشكلات معماريه بحته فقط بل يبحث ايضا في حل تلك المشكلات ولا سيما الداخلية منها والتي تبدأ بخطوط عريضة وتنتهي بأدق التفاصيل كما انه يعالج ويجد الحلول لكافة الصعوبات التي تدخل في مجال الحركة كذلك جعل الجو الداخلي مريحا وهادفا مستوفيا كافة الشروط الجمالية واساليب المتعة" (خنفر، ص11). كما في مسرحية (الشريعة).

مؤشرات الاطار النظري

1. تعتبر السينوغرافيا شاملة لجميع عناصر العرض ، رسم ، تصميم ، عمارة حيث تعتبر عنصر جذب وابهار للمتلقي فضلاً عن وضيفتها التقنية
2. بلورت السينوغرافيا بتكوينها ومفهومها رؤية المصمم لما حققته المنظومة المرئية من جانب جمالي ، وما إثارته من دهشة من خلال الحركة والثبات لجميع عناصر العرض .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

3. اعتبرت الاضاءة عنصر ومرتكز اساسي لما حققته من اغراض متعددة وقيمة بصرية ادراكية اضفت الى السينوغرافيا قدرة فعالة في تحقيقها للجو النفسي العام فوق خشبة المسرح فضلاً عن تحقيقها الهدف الجمالي والوظيفي.
4. يتفاعل المنظر المسرحي مع المتلقي في اثارة عاطفتة الحسية عن طريق ابرازه لأفكار ومقترحات النص ، فهو فن قائم على دراسات وأسس علمية.
5. المؤثرات الصوتية والموسيقى عنصر فعال ومؤثر، ولغة حية فهي تساعد على ربط المشاهد والأحداث بالاضافة الى انها تعد كرسالة صوتية تثير الخيال وتحفزه على التاويل .
6. تعد الأزياء عنصرا فاعلا ومهما وذات قيمة دلالية عالية في سينوغروفيا العرض
7. تضفي الاكسسوارات صفة جمالية للعرض فضلاُ عن صفتها الوظيفية التي تعد من مكملات الديكور.

اولاً: اجراءات البحث

تضمن مجتمع البحث سمات وخصائص السينوغرافيا في العرض المسرحي المعاصر، أذ تم اختيار مسرحية " ماكبث " للكاتب وليم شكسبير بصورة قصدية لتعدد اليات السينوغرافيا المستخدمة في العرض المسرحي التي عرضت احداثها في عام 1999 ضمن فضاء مفتوح في قسم المسرح لكلية الفنون الجميلة واخرجها الدكتور صلاح القصب وصمم فضاء العرض المسرحي عباس علي جعفر، وبذلك يعد مجتمع البحث هو عينته كونه يحمل الشمولية في طرح الموضوع البحثي، فضلا عن توافر المصادر الصورية والمشاهد البصرية والسمعية الخاصة بالعرض المسرحي والتي تعد اداة بحثية. معتمداً المنهج الوصفي في تحليل العينة للوصول الى النتائج.

تحليل نموذج العينة

اتجة المخرج صلاح القصب الى حذف بعض الشخصيات فضلا عن الأحداث، لكنه استطاع ان يعالج الفكرة الرئيسة (ثيمة) في هذة المسرحية، في ابراز الخيانة والقتل والحقد والدمار على حساب الفوز بالسلطة (كرسي الملك) اذ استطاع القصب باسلوبة ان يجذب انتباه واهتمام المتلقي وان يهئ ذهنه لاستقبال الرسالة الصورية وان يقرب احداث المسرحية من صراعات العصر الحديث وان يلبس الشخصيات لبوس معاصر بأستخدام مفردات ذات دلالات تقنية تتناسب مع احداث العصر. اتجة المخرج في استخدام الاشكال الواقعية والطبيعة في المسرح وضبط ايقاع الصورة المسرحية باستعمال العناصر المسرحية مثل اللون، التكوين، والتشكيل وهيئ مساحات لتوصيل رسالة فكرية جمالية الى المتلقي محفزاً خياله وفكره الى ان يعي هذه المأساة عن طريق رسم صورة فنية مترابطة وهي فكرة القتل والخيانة ووهم السلطة.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

اختار القصب ساحة وحدائق قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة مستفيدا من بعض الثوابت والمفردات الطبيعية الموجودة في الساحة متمثلة بالاشجار والالات الصناعية مثل السيارة والدراجة النارية وقاطعة الورق التي لعبت دور المقصلة فضلاً عن علامات المرور وحاوية النفايات التي لعبت كل اله دورها في تاجيج الصراع والتي كل مفردة من هذه المفردات دلالات ورموز ساعدت في صياغة وتركيب العرض بما يعزز الصورة البصرية وتاثيراتها، كما استعمل القصب الفضاء المفتوح مبتعداً عن فضاء العلبة الذي يمنح الممثل بجسدة وادواتة التعبيرية صورا بلاغية تضفي على التكوين ابعادا جمالية كما ان الفضاء المفتوح يمنح الممثل حرية تعبيرية في افراد ادواتة وحركات تعد اكثر امعانا واكثر تأثيرا في المشاهد اي "ان الخطاب الصوتي للصورة المسرحية في الفضاء المفتوح، يكون العنصر الصوتي مساندا او مصاحبا للعنصر البصري، اذ ان الحاسة الباصرة تكون قادرة على استيعاب مستويات التشكيل البصري للمشهد او هي بذلك اسبق زمنا من الحاسة السامعة" (القصب، ص200). استطاع القصب من خلال ثقافتة وفلسفتة الفنية ان يفكك الصورة المسرحية وان يعيد بنائها وصياغتها بناءا تركيبيا فنيا، في هذا المسرح استطاع القصب ان يلغي دكتاتورية المخرج لانة اضاف روح الجماعة بتفكيرة المتقارب واستطاع ان يحفز المشاهد ويجعلة قادرا على افتراض حالات وافكار مضافة الى العمل. من هنا يمكن القول ان المخرج في هذا المسرح عمل على تفكيك الدوال وتركيبها للبحث عن المعنى الفلسفي باختيار الحركة والصورة بدلا من لغة الحوار، اسند (القصب) دور ماكبث الى الممثل (صاحب نعمة) اما دور (الليدي ماكبث) فقد اسند الى الفنانة (عواطف نعيم) اما الملك (دنكان) فقد اسند الى باسل الشبيب، وهنا نرى ان القصب اضاف شخصيات لم تكن موجودة في النص وهي شخصية القدر، كما قام القصب بحذف كثيرا من الشخصيات وكثيرا من الحوارات مستخدما عوضا عنها المؤثرات الصوتية والتقنية كدلالات معبرة (كالديكور، والاكسسوارت، والازياء) استخدم القصب المفردة التي مدلولات عدَة بدلاً من مفردة الايقونة السائدة. من اهم التقنيات التي استخدمت في مسرحية ماكبث الدراجة النارية التي اقتحمت باب المسرح الى منصة العرض الرئيسة والتي رمز لها ببداية مفتاح الجريمة، أذ انها اله كبيرة لا يمكن لها ان تكون ضمن مسرح العلبة وهذه من الاسباب التي جعلتة يختار كلية الفنون الجميلة لعرض مسرحية ماكبث وبعدها تدخل حاشية ماكبث والمتمثلة بسيارات موكبة الرئاسي اتبعهم رجال الاطفاء حاملين خراطيم المياه وقناني الاطفاء، وهم يحيطون بالسيارات، اراد ان يرمز لهم بغسل ماخلفة القتل، استخدم القصب السيارة البضاء ليستفز ذهن المشاهد وما تحملة هذة السيارة من جثث موشحة بملابس بيضاء لتعبر عن ضحايا القتل فيقوم رجال الاطفاء بغسلها برغوة بيضاء كذلك الخريطة التي استخدمتها الليدي ماكبث والتي عبرت عن التخطيط والمؤامرات التي تخدم مشاريعها الذاتية، ان الاحداث التي حدثت في مسرحية شكسبير قبل اربعمائة سنة والاحداث التي حدثت في مسرحية القصب مختلفة تماما لكن

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

العرض المسرحي الاصلي والعرض الذي قدم من قبل القصب يقترب من خلال الفكرة الرئيسة وهي فكرة الدمار والقتل والخيانة. كان للقصب رؤيته الفنية الواضحة في مسرح الصورة واختياره للتقنيات التي تتناسب مع عرض مسرحية ماكبث فاستخدم عربة الموت، والمقصلة التي تقطع الاوصال البشرية و الزنزانات، والمحرقة، والموسيقى التي تبعثها دحرجة براميل دامية، و الحدائق والشجرة المقطوعة...، خشبة الفاس..السيارات والدراجات النارية..تتحول كلها الى ادوات للقمع والتدمير الاشرطة السينمائية التي قطعت من قبل ماكبث والذي رمز اليه بتقطيع تاريخه الدرامي، كما رمز للمحرقة (حاوية النفايات) لمحو تاريخة السيء وافكاره السوداء، كما رمز الى السيكارة كبداية للهيب المعركة اما اشارات المرور المقلوبة فقد رمزت الى قلب الاحداث وتصادم البشر فيما بينهم وتفضيل السلطة على كل شيء، كما رمزت الاضاءة الحمراء (الليزر) وانسجامها مع الوان البراميل الحمراء وازياء رجال الاطفاء والنار المشتعلة الى جرائم ماكبث والتي قد غلب اللون الاحمر على اجواء العرض ليكمل دلالات المنظر بذلك استطاع القصب ان يحقق التوافق والانسجام والتكامل بين ماطرحه النص وبين صورة العرض وما طرحته من تأويلات، محققاً من خلال ذلك تفاعلا ايجابيا مع المشاهد اذ استطاع ان يربط رؤية النص مع رؤية العرض مجسدةً للمتلقي الصورة التكاملية وما حملته من عناصر مرئية استقطبت اهتمام وانتباه المتلقي من دفقات جمالية متعددة.

النتائج:

1. أعتمد المخرج على سينوغرافيا حركة جسد الممثل وأدواته التعبيرية وما حققته من صور بلاغية رسمت ابعادا جماليه في ذاكرة المتلقي.
2. حققت مفردات السينوغرافيا دلالات ورموز واضحة وما عززته من فاعلية لدى المتلقي.
3. التحولات الدلالية عبرت في مضمون النص عن القيمة الجمالية كما في السيارة والمقصلة واشارات المرور.
4. ظهرت التشاركية واضحة في العرض بين الممثل والجمهور.
5. اسهمت عناصر السينوغرافيا فضلاً عن اداء الممثل في فضاء العرض في ابراز المعاني والدلالات الواضحة لمشاهد القتل والعنف كالدهس والحرق.
6. ساعدت المفردات الطبيعية مثل الاشجار فضلا عن ضوء الشمس في تكوين الفضاء المسرحي.
7. الرؤيا في فضاء العرض بدت واضحة، أذ عززت التواصل بين الممثل والجمهور وكسرت حاجز الوهم الذي بدا مالوفا في اغلب عروض المسرح العراقي.
8. وظف القصب الازياء المعاصرة ليكسبها بعدا مختلفا عن النص الاصلي بابتعادها عن الدقة التاريخية اضافة الى الاكسسوارات التي عدت مكملة لعناصر السينوغرافيا مثل النظارات والسيكارة ومطافئ الحريق.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الاستنتاجات

1. حملت العلامات في سينوغرافيا العرض نمط العلامات المبتكرة التي انتجها المخرج والمصمم التي كانت قصدية حيث اضفت الجاذبية والدهشة لدى المتلقي .
2. التحولات الدلالية حملت اكثر من مدلول فتشابك المدلولات فيما بينها لتعبر في النهاية عن القيمة الجمالية .
3. اسهمت السينوغرافيا في فضاء العرض الحرية الكاملة للمخرج والمصمم في اظهار ابداعاتهم الفنية اكثر من فضاء العلبة المقيد .
4. شكلت السينوغرافيا المسرحية كالديكور والاكسسوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية والضوء دورا مهما في توظيف دلالاتها في تفسير العروض المسرحية المتعددة وتحقيق الدهشة والابهار لدى المتلقي.
5. امتلكت خصائص السينوغرافيا امتيازات جعل منها مهيمنة على فضاء العرض المسرحي.

المصادر

1. افنر، جيمز روز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر:انعام نجم جابر، بغداد ، دار الكتب والوثائق، 2006.
2. باميلا، هاورد: ماهي السينوغرافيا، تر:محمود كامل القاهرة: وزارة الثقافة،مهرجان القاهرة الدولي،2000
3. البستاني، فؤاد: منجد الطالب، ط 3، دار الشرق، بيروت، 1986،
4. شامل، بلال وليد، تقنيات الفضاءات المتعددة في عروض المسرح الاكاديمي، رسالة ماجستير في الفنون المسرحية، غير منشورة،جامعة بغداد –كلية الفنون الجميلة، 2015.
5. تشيني، شيلدون: تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، المطبعة النموذجية، د.ت.
6. الجبوري، محمد وريـاض شهيد: فضاء السنيوغرافيا وجدلية المسافة الجمالية، بحث مشترك، مجلة العلوم التربوية، ع22 جامعة بابل، كلية التربية، 2009 .
7. هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، الحيزة، هلا للنشر واللتوزيع، 2000.
8. ستوليتز، جيروم، النقد الفني، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 2007
9. الحوفي، محمد، سيميولوجيا المسرح، المغرب: كلية الاداب والعلوم الانسانية، 1986
10. عبد الحميد، سامي، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، بغداد، دار الشؤون الثقافية، د.ت.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

11. سمرصون، جون: اللغة الكلاسيكية لفن العمارة، سلسلة عدنان اسود للعمارة، ج2 ، تر: سامي محمد، الطبعة الاولى، بغداد، مطبعة الاديب، 1969.
12. الشال، عبد الغني النبوي، مصطلحات في الفن والتربية الفنية، جامعة الملك سعود، الرياض، 1984.
13. برشيد، عبد الكريم، ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح، مجلة البيان الكويتية، ع179، 1981.
14. شكري، عبد الوهاب، سلسلة المسرح ، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، 2007.
15. بهنسي، عفيف، الفن الحديث في الأقطار العربية، اليونسكو، 1980.
16. عبد الله، علي، الموسيقى التعبيرية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1997.
17. القصب، صلاح، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، قطر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 2003.
18. عيد، كمال، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي، 2000.
19. علي، محمد حامد، الاضاءة المسرحية، بغداد، مطبعة الشعب، 1975.
20. غزوان، معتز عناد، الديكور المسرحي بين الفكر والتقنية، جامعة بغداد 2011.
21. خنفر، يوسف، اسس التصميم الداخلي وتنسيق الديكور، دار مجلاوي للنشر، عمان 1983.

Scenography Features in the Iraqi Contemporary Theatre Show (Macbeth Play, by Salah Al-Qasab- A Model)

Qabas Ahmed Ibrahim ….…… University of Baghdad

Al-academy Journal ……. Issue 90 - year 2018
Date of acceptance: 18/9/2018 **Date of publication: 16/12/2018**

Abstract

Societies developed throughout history with the development of life technology, that ideas presented by the contemporary art have been crystallized. The development included all the artistic fields such as the dramatic arts which depend on many effects and elements that led to the completion of the structure of the theater show. Scenography is considered one of the most important elements that the theatre show depends on such as the decoration, lighting, sound effects, costumes and accessories. The research addressed the following question: what are the characteristics and traits of scenography in the theatre show?

The research importance has become clear because it sheds lights on the characteristics of scenography in the Iraqi theatre show. The objective of the research is to reveal the traits, mechanisms and techniques of scenography in (Macbeth play) directed by Salah Al-Qasab presented in the Department of Dramatic Arts- Faculty of the Fine Arts- University of Baghdad in 1999.

The theoretical framework included the first section: (scenography concept and evolution), and the second section: scenography elements and applications in the theatrical show, in addition to some notes at the end of theoretical framework.

The research procedures included the research community, the sample (Macbeth play) the results, recommendations, sources and references.

Key words: (Scenography, Theatre, Macbeth Play, Salah Al-Qasab)

الحقيقـــة التكوينيـــة للعمـــل الدرامي ما بين الاخراج والإنتـــاج

أ.م.د. براق انس المدرس.....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ استلام البحث:2018/5/24 تاريخ قبول النشر: 2018/6/20 تاريخ النشر :2018/12/16

ملخص البحث:

ذهب اغلب المنظرين والباحثين بل حتى المعجبين بالسينما والتلفزيون الى نسب حقيقة وجود الاعمال الدرامية الى المخرجين ولربما المسوغ تأريخي، وبذات الوقت وجود عالم الانتاج هو بعدي جاء بانبثاق مدينة الانتاج(هوليوود) وهذه ايضا حقيقة تاريخيه سوف تناقش ورقة البحث جميع الحقائق التكوينية لإثبات النسب والقبلية والبعدية بقدر ما التعاضد الذي هو بنتيجة الامر حقق وجود الاعمال الدرامية التي افادت البشرية والمهتمين بهذا الفن المعطاء،

الكلمات المفتاحية: (تكوين ، دراما ، اخراج، انتاج)

هدف البحث: هو الكشف عن الحقيقة التكوينية للعمل الدرامي مابين الاخراج والانتاج.

تناولت الدراسة تاسيس نظري من مبحثين هما: المبحث الأول (الجدلية التاريخية بين الانتاج والإخراج السينمائي والتلفزيوني) والمبحث الثاني (الحقيقة التكوينية لوجود الاعمال الدرامية ما بين الانتاج والإخراج) ومن خلال البحث نصل الى حقائق ومن اهمها؛ على الرغم من ان البداية التكوينية لوجود الاعمال الدرامية جاءت على يد المخرجين إلا ان المنتجين كانوا حاضرين ابان تلك المرحلة من الزمن، و لا يمكن اغفال دور المنتج الذي يمد يد العون على مر السنين للمخرجين وللبشرية، وينتج افضل الروائع الفارقة في تاريخها القديم والحديث وهذه النتائج وغيرها هو كانت بنتيجة الامر من انار الطريق ووضح طبيعة العلاقة التعاضدية حقيقتها التكوينية أي الاعمال الدرامية ما بين الاخراج والإنتاج.

الإطار المنهجي

اولا – مشكلة البحث:

انتابت عملية صناعة الاعمال السينمائية والتلفزيونية وعلى حد سواء جدلية تكاد ان توصف بكونها ازلية في محاولة تأصيل ونسب العمل الدرامي الى احد اعمدة هذه الصناعة ألا وهم المنتج والمخرج مابين من يفرض افضلية المخرج على المنتج والعكس يصح بحسب وجهات النظر المخالفة نظريا وعمليا، وانقسم الفريقين كلا يحشد الطاقات لإثبات الغلبة والتمسك بالمسيرة التاريخية التي واكبت عمليات صناعة السينما والتلفزيون، وبعد اطلاع الباحث على اغلب هذه الاراء والتفحص والدراسة المستفيضة

التي اثارة انتباهه للبحث عن الحقيقة التكوينية لعمليات انتاج الاعمال الدرامية السينمائية والتلفزيونية بشكل موضوعي ليكشف هذه الحقيقة بناءا على الحقائق العملية التي استمد منها المنظرون من كلا الطرفين ارائهم ومناقشتها، لذا حدد الباحث مشكلة بحثه في السؤال الاتي:

ما هي الحقيقة التكوينية للعمل الدرامي ما بين الاخراج والإنتاج.

ثانيا – اهمية البحث:

تتجلى اهمية البحث في كونه يقوم بتحليل ودراسة الآراء النظرية والفعاليات العملية لاغلب من انخرط في مجال صناعة السينما والتلفزيون ممن تعمد قسر الحقيقة التكوينية للعمل الدرامي على المخرجين او المنتجين، فضلا عن كون هذا البحث يمثل اضافة بحثية جديدة ذهبت نحو بيان الحقيقة التكوينية للعمل الدرامي ما بين الاخراج والانتاج مما يلقي بضلالة المعلوماتية المفيدة لكل من الدارسين بهذا المجال، والعاملين فيه، وايضا يعد دراسة حيوية تغني المكتبات العلمية.

ثالثا- هدف البحث:

هو الكشف عن الحقيقة التكوينية للعمل الدرامي مابين الاخراج والانتاج.

رابعا- تحديد المصطلحات:

الحقيقة التكوينية:

التكوين في اللغة هو:" (ك و ن) مصدر. كون، في علم الكلام: هو اخراج الشيء من العدم الى الوجود، سفر التكوين اول اسفار الكتاب المقدس"(مسعود:1981،ص440).

والمقصود هنا هو البحث عن الحقيقة التي ادت الى تكوين العمل الدرامي والتي كانت نتيجة ولادة هذا العمل منذ البداية الاولى لوجود الاعمال وتحديد الادوار مابين الانتاج والإخراج التي بلورة الاعمال الدرامية فضلا عن اننا من الممكن ان نصل الى فهم علمي يؤشر طبيعة التطور وجود كل من الانتاج والإخراج وعلاقتهما بالعمل الدرامي.

(الاطار النظري)

المبحث الأول- الجدلية التاريخية بين الانتاج والإخراج السينمائي والتلفزيوني

يعترف الجميع بأن أنبثاق الوسيط السينماتوغرافي الى العلن ومن ثم تطوره جاء نتيجة تعالق مستويات ثلاثية المنحى تتراوح مابين التقنية والصناعة بمفهومها الاقتصادي (التجاري) ومستوى الفن، وقيل منذ ان وجدت السينما انها صناعة وفن من افواه اغلب المنظرين والعاملين بهذا المجال، بل سعى بعض الدارسين الى وصف الوسيط السينماتوغرافي بأنة صناعة الفن محاولا اعلاء البعد الفني على حساب المفهوم الاقتصادي والتقني. الا ان تلك العلاقة التفاعلية المتجاذبة ما بين المستويات الثلاثة كونت بالنتيجة وسيطا سينماتوغرافيا مؤطرا بإحكام، وعلى الرغم من ان البدايات التكوينية انتابتها مفارقات

ومقاربات بين هذه الابعاد، فلا يمكن ان يختلف اثنان ممن تتبعوا مسيرة حركة الانتاج لهذا الوسيط على ان هناك علاقة جدلية بين هذه المستويات والتي اسست لإبعاد تنمو لتستكمل نظرية هذا الوسيط.

لقد مرت عملية انتاج هذا الوسيط بمخاضات لا يمكن ان تنفك عن ظروف تزامنت مع وجود هذا الوسيط بدأت من الصناعة وحقيقتها الفعلية الفلم، الذي أنبثق بمحاولات المخترعون الذين عمدوا الى تحريك الصورة الفوتوغراقية والتي عدت بكونها المادة الخام المطلوب تحريكها، فجاءت الدراسات والتجارب منصبة نحو معرفة ماهية الحركة وكيفيات التحريك، فوصف (ماريه) بأنه من العلماء الذين خدموا السينما عن طريق المصادفة أي من خلال التجارب (ينظر: بازان،ص23) ، وكان جل تركيزه موجه نحو تحليل الحركة ولم يهتم بعملية اعادة تكوين الحركة بالعملية العكسية (ينظر:بازان،ص17)، الى ان حدث وتقدم لنا (اديسون) بكينوسكوبه الفردي بعد تجارب عديدة لعلماء سبقوه، ثم وصلنا الى اختراع الوسيط السينماتوغرافي بواسطة (الاخوان لومير)، الذين حققوا ومن قبلهم (اديسون) مثلث أرتكاز الوسيط السينماتوغرافي من آلة التصوير والفلم وآلة العرض، فكان الفعل الاول لظهور هذا الوسيط هو الابتكار، الذي نسب الى اديسون كونه نسق افكار من قبله من المخترعين وذهب قدما الى تسجيل حق هذا الابتكار (ينظر:فولتون،ص29) ، لكن مصطلح الوسيط السينماتوغرافي بمفهومه التقني جاء على يد الاخوان لومير الذين استعملوا هذه التقنية لعرض افلامهم.

ان جميع هذه التمرحلات قد افضت الى صناعة الوسيط السينماتوغرافي بمعناه التقني أي فرضت وجوده كآلة، فأصبح لهذا الوسيط شكله الذي سوف يحاول المحافظة عليه على مر العصور، فضلا عن ذلك ذلك لقد افترضت هذه الصناعة واقعا اقتصاديا ولنكن اكثر دقه نفعيا من حيث لم يعلم هؤلاء المبتكرون، وذلك بسبب تهافت الناس نحو العروض التي يقدمها هذا الوسيط، حيث تقدم (اديسون) بعرض أعجوبته في 23 نيسان من عام 1896 تحت اسم" العرض الاول لاعجوبة اديسون الاخيرة " (لوسون،ص37) ، فكان هدفه هو الاعلان عن اختراعه، الا ان ما حدث مع (الاخوان لومير) من جراء عرض افلامهم بتأريخ 28 سبتمبر عام 1995 في بدروم (كراند كافيه) ان ايراد يوم الافتتاح هو 35 فرنكا بعد أستحصال واحد فرنك كسعر للدخول (ينظر:فولتون،ص36) . ان هذه الواقعة وان لم يكن مخطط لها فهي بالنتيجة كانت البادرة الاولى لنقل الوسيط السينماتوغرافي من الكينونة الابتكارية الى المنظور التجاري، كون ان الولادة الحقيقية لهذا الوسيط هي يوم ما شاهد الناس امكانيات هذا الوسيط في تحريك الصورة الفوتوغرافية، وسوف يتم في المستقبل القريب تمويل عمليات انتاج الافلام من الاموال التي تستحصل من جراء عمليات العرض، حيث لم يقف المخترعون عند تسجيل براءة الاختراع هذه امام الناس بل فتح هذا الوسيط مديات واسعة، لذا اصيب (لومير) بالانانية عندما حاول الامساك بأختراعه لنفسه فقط واستثماره لوحده ليصبح محتكرا دون ان يرسم لذلك، وهذا ما أشره (بازان) عندما "رأى ان لومير يعتقد ان هذه اللعبة السينمائية سوف يسأمها الجمهور في يوم ما، لذلك رفض بيع أختراعه الى (ميليه) وبذلك حصد أكبر عدد من الارباح "(بازان،ص23). وعند هذا الرأي

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

يمكن ان يبقى (لومير) في مجال الصناعة والتجارة فقط، على الرغم من أنه انتج افلام ابهرت العالم في حينها مثل (وصول القطار ، البستاني ، ... الخ) ووصف بأنه من المخرجين الاوائل الذين عرضوا للجماهير روآهم التعبيرية.

ان هذه الصناعة بأطارها التقني أسست للمفهوم التجاري الذي افرز كمحصلة للتعامل مع هذه الالات، فقد تم انتاج افلام في بداية الامر تعكس الواقع وتعمل عمل المرآة التي تقدم الطبيعة وللحظات ليست بالطويلة، وعرف هذا النوع من الافلام بالأفلام التسجيلية التي تقبض على حركة الحياة لتعرضها على شاشة هذا الوسيط، فكان خطاب هذا الوسيط هو النقل للوقائع كما هي فتأسس بهذا الاسلوب المذهب الواقعي الذي كان رائده (لوميير) حينما قدم افلام تحاكي الواقع و تحاول الكشف عنه، ومن الممكن ان نقول ان انتاج افلام تقدم هكذا مواضيع تحاكي الواقع قد تكون انطلاق منطقي لخطاب مدعم بالمستوى الفني لهذا الوسيط، لان المذهب المتداول في تلك المرحلة هو الواقعي، فكانت امكانيات هذا الوسيط مسخرة لتسجيل ايقاع الحياة بأحداثها وكان المشاهدين وقت ذاك تواقون للتفاعل مع هذا الواقع والسبب يعود الى اختيار وتنظيم الواقع المراد البوح به، فغالبا ما اعتقد المشاهدون ان معجزة السينما هي ان تقدم لهم حياة لم يخبروها من قبل. الا ان هذا الرأي لم يلق صداه لان (ميليه) رائد هذا الوسيط كونه ينحدر اصلا من الوسط الفني، ففي احد محاوراته في المؤتمر الدولي الاول والثاني للسينما للعام 1908 – 1909 يقول :" ان السينما فن، لانها نتاج الفنون جمعاء " (فولتون ،ص57) و لقد اكد لنا (بازان) ان هناك عدد لا يستهان به من الفنانين استعملوا الابتكار لغرض انتاج الفن " مثل برنار باليس ، الذين احرقوا اثاث منازلهم في سبيل بضع ثواني يرون خلالها صور مهتزة ، كل هؤلاء ليسوا رجال صناعة ولاهم علماء و لكنهم قوم تسلط عليهم خيالهم "(بازان ،ص23) .

ان موضوعة الفن عند هؤلاء و اولهم (ميليه) هي الخيال الجامح الذي لايقف عند نقطة محدده بل يرتاد الفنان من خلاله مستويات وآفاق تنويرية وايضا تفتحية لاذهان كل من مشاهديه، فالفنان لايستكين بل يذهب بعيدا من اجل صناعة الفن بمعناه الواسع أي على مستوى الترفيه او تقديم دفقات معلوماتية او افتراض عالم لا يستنطق الواقع بل يقفز عليه لابداع حياة جديدة يحاول ان يعيش بها الملهم ومن معه أي المبدع ومشاهديه، فالقضية تنصب على الانتقال نحو العالم الجديد، وخير مثال على هذا فلمه (رحلة الى القمر)، لان (ميليه) لم يبقى اسير المسرح الذي جاء منه بل تحول نحو اجادت التعامل مع الوسيط السينماتوغرافي بواسطة التفاعل مع الكاميرا و امكانياتها مما اسفر عن انتاج افلام اتسمت بالخدع والاختفاء والظهور التدريجي والبعد المزدوج ... الخ من الامكانيات التي فتحت ابواب البعد الفني على مصراعيه على هذا الوسيط، ليقدم خطاب يتسم بالانطباعية والذي يعزى له بأنه محور الحركة الفنية، لان حقيقة التفاعل مع الواقع لم يرضي (ميليه) الذي كان عمله كساحر قد القى بضلاله على انتاجه، فحاول انتاج افلام طويلة إلا انه لم يستطع الصمود بالإنتاج مستقلا مما

ادى ذلك الى توقف انتاجه، ويعزو ذلك " (لوسون) الى اسباب مالية وهي رفضه الانضمام الى امبراطورية (شالس باته) المالية، والى اسباب ابداعية تكمن في انه حيله فقدت حيويتها بمرور الزمن، و اسباب تسويقية حيث افلامه لم تستطع منافسة القصص السردية والمشاهد الحيوية " (لوسون ،ص43) .

لقد اتسمت هذه الحقبة بأنها اعتمدت في انتاج الافلام على الامكانيات الخاصة لصناع الوسيط السينماتوغرافي، و ما يستحصلوه من ايرادات عرض افلامهم و بصورة مباشرة من اموال المشاهدين التي لم تنعش اقتصاديات الصانع بقدر ما تهيئ له ديمومة الانتاج و لكن بمستويات محدودة، و السبب يعود الى الاجراءات التطورية التي يعتمدها الصانع بغية توسيع هذه الصناعة والتي بدأت من الصفر، فكان مبدأ الربحية غير متوافر بالمعنى المطلوب من هذه الصناعة كون غالبا ما تذهب الاموال نحو تحسين وتوسيع حركة الانتاج، وعرف هذا الصانع في هذه الحقبة بأنه (المخرج المنتج) لأنه لا يعتمد على شركات الانتاج . ان التسارع واستساغة الجماهير لهذا الوسيط حدى بإقبال الفنانين ومن يجد في نفسه امكانية الابداع بالتعامل مع هذا الوسيط، فظهرت مدرسة (برايتون) التي دخلت هذا المضمار منذ العام 1900 و لغاية 1905 محاولة الابداع وترك التقاليد الموروثة من المسرح و من الادبية (ينظر:لوسون ،ص44) . بعدها اطل علينا (بورتر) بفلمه (حياة رجل اطفائي امريكي – 1902) و فلمه (سرقة القطار الكبرى – 1903) الذي وصف بأنه اول فلم سينمائي حقيقي، علما ان (بورتر) هو ميكانيكي لكنه عمل في هذا الوسط و برع في فن ترتيب القطات للقصة التي يعرضها الفلم.

لقد كانت عمليات الانتاج في امريكا أبان هذه المرحلة هي ضعيفة مقارنتا بالإنتاج الاوربي، وهذا الاقبال الجماهيري في اوربا ادى الى جنوح المنتجين الذين تعرضوا الى الضغط الجماهيري لإنتاج افلام طويلة ومحاولة اشباع السوق فمثلا " في فرنسا ادى الميل الى جعل السينما ملحقة بالمسرح فتأسست شركة انتاج جديدة عام 1908 وهي شركة سينما الفن و كان اول فلم لها هو (اغتيال الدوق دي كيز) " (لوسون ،ص53) وكذلك حدث هذا في ايطاليا. ان هذا النمو التطوري المتصاعد في عملية الانتاج ادى غالبا بالاستعانة بفن المسرح من حيث اعتماد النصوص والقصص المسرحية واستلهام الادبية كأساس لعملية انتاج الموضوعات الفلمية، الا ان (متري) اعتبر فلم " ... ولادة امة ، هو تحفة بدائية ولكن اصيلة ولدت السينما بوصفها فنا . وكان هذا الفلم ملحمتها الاولى ، واول توحيد لعناصر النحو فيها الذي ستبنى عليه الجمل، ومشروعا بالخطوط الهيكلية العامه للكلام البصري " (متري:1997،ص19-20) حيث ان هذا الفلم امتاز بتأسيسه لقضية التعالق ما بين الابداع والابتكار أي الفن والصناعة وهدفها التجاري، فالصناعة لهذا الوسيط اصبحت لصيقة بمستويات هذا الوسيط، من حيث صناعة التقنية التي بواسطتها يمكن تقديم الفن، وصناعة الفن من خلال التفاعل مع هذه التقنية لإنتاج الفلم وصناعة الاموال أي المستوى التجاري الذي ينجم عند عرض الفلم، فحين اراد (جريفث) ان ينمي انتاجه احتاج الى " ... ترك شركة ال بيوغراف التي كانت ترفض انتاج افلام تتجاوز البكرتين فأحس

نفسه اكثر حيوية في الرياليس – ماجيستك التي اخرج فيها من بين ما اخرج : الضمير المنتقم الذي صار فيه المونتاج جوهريا "(متري:1997،ص15) .

لقد استفادت عملية الانتاج في امريكا من اندلاع الحرب العالمية حيث توقف الانتاج في اوربا و ازدهر في الولايات المتحدة التي لم تدخر جهدا في السيطرة على سوق انتاج الافلام من خلال شركات الاختراعات وفرضها رسوم وقيود مشددة بالغة على اصحاب الشركات الصغيرة، فبدأت عمليات انتقال الاستوديوهات من نيويورك ونيوجيرسي الى هوليود على الساحل المقابل عام 1907 التي هي الملاذ الامن من سيطرة الشركات الكبرى (ينظر:الزواوي ،ص26) ، لذا اعتبر (كريفث) هذا المكان بأنه الارض البكر لإنتاج افلامه وكانت البداية مع فلم (مولد امة – 1915) و زاد حماسه نحو انتاج فلم (تعصب)، (حيث ان النجاح الاقتصادي الذي تأتى من انتاج مولد امة مكنة من صرف حوالي مليوني دولار لانتاج فلم تعصب، لكن اصيب هذا الفلم بخسارة مالية بسبب هجوم النقاد اضافة الى ذلك منع عرضة في عدة مدن) (ينظر:لوسون ،ص70) في هذه المرحلة اخذت صناعة الوسيط تنمو بشكل مضطرد من خلال عمليات انتاج لأفلام تصنع داخل الاستوديوهات العملاقة وتم تطبيق قواعد نظام الاستوديو وتحديدا في امريكا وتميزت هذه المرحلة بالوفره فيما يخص صناعة الافلام، بل حتى تم بروز الجانب الاقتصادي لصناعة الوسيط مقارنة بالجانب الفني وارساء دعائم هذه الصناعة ما بين الانتاج والتوزيع والعرض، بل ذهبت هذه الصناعة نحو توفير ايرادات الى الاقتصاد القومي لبلد الصناعة من خلال المدخلات المالية التي تحققها عمليات الانتاج والتسويق و ايضا تعدى الامر الى تشغيل الموارد البشرية ودخول صناعات اخرى على خط الانتاج بعد بروز شركات انتاج اخرى تعمل كمساندة لهذه الصناعة. فصناعة هذا الوسيط هي مصطلح واسع يحتوي جميع الصناعات التحويلية الداخلة في عملية الانتاج لهذا الوسيط سواء كان يقدم الواقع ام الخيال فهو يحتاج الى الموجودات الحياتية بالإضافة الى ذلك صنع ما يتخيله الفنان، ولهذا نقول ان خطاب هذا الوسيط هو ابداع مقترن بالصناعة، ودارت عجلة الانتاج نحو انتاج افلام مربحة اقتصاديا اولا ومفيدة اجتماعيا بالحتمية، وبقى هذا الصراع قائم مابين صناعة الفن الذي ينادي بها المخرجون والممثلون ...الخ، وصناعة الاموال التي حاول تحقيقها مالكي مصانع الانتاج (الاستوديوهات) والمنتجين، ونمى هذا التوجه بعد ان وصلت هوليود الى عصرها الذهبي (1930-1946) . و ايضا تزامنت مع عمليات الانتاج بنظام الاستوديو محاولة بعض المخرجين تجاوز هذا الاحتكار والبحث عن مصادر تمويل جديدة لإنتاج افلامهم والذهاب نحو فرص وخيارات اخرى حين " ذهب فلاهرتي الى احدى شركات الفرو التجارية ، إلا وهي شركة ريفيون فرير للحصول على اعتماد مالي لإنتاج فلم وثائقي عن احد مواقعها التجارية في القطب الشمالي بهذا الاقتراب المباشر من مؤسسة مالية ضمن قدرا من الحرية الابداعية، ما كان بمقدوره الحصول عليها من مستثمرين هدفهم الحصول على مكسب سريع من افلام للتسلية "(لوسون ،ص85) ونتيجة هذا العمل استطاع تقديم رائعته الاجتماعية التي بدء العمل لإنتاجها منذ 1918 حتى 1922 وعرفت (نانوك الشمال) تحكي الالام والمتعة للإحداث الفعلية والمعاناة اليومية لصراع الانسان مع الطبيعة من اجل البقاء، وبهذا الاسلوب التمويلي صار الوسيط ليس بحكر على رجال الاستوديو بل يوجد هناك تمويل الجهات الداعمة.

ثم ظهرت حركة قادها عدد من المخرجين اسسوا للحركة الطليعية من خلال انتاج افلام مستقلة محملة بأفكار الدادئيين والسرياليين ..الخ حتى وصل الحال الى السينما السرية ، حينما ثاروا على معايير نظام الاستوديو وأنتجوا افلام منخفضة الميزانية ذات مضامين انطباعية تؤشر حضور ذاتية المخرج ، لقد أسس هذا التحرر الارضية الخصبة لكل من (تروفو ، و كودار ، وشابرول) لا علاء مفهوم (نظرية المؤلف) التي اعتبرت ان نظام الاستوديو قوض الفكر الابداعي للمخرج حيث " كان المخرج يعتبر نوعا من مساعد رجل اعمال تنفيذي عمله تفسيري في جوهره حيث يمسرح الانتاج مثلما يقوم المخرج المسرحي بأخراج مسرحية " (لوسون ،ص575) فالمخرج يعمل كأداة تنفيذيه، علما انه هو المبدع الاول على حد رؤية اصحاب هذه النظرية.

بعد تأشير أهم التمفصلات في صناعة الوسيط السينماتوغرافي يجد الباحث انه من الافضل مغادرة مصطلح الصناعة لان صناعة هذا الوسيط قد تم ارساء دعائمها وبجميع مستوياتها حيث ان التقنية قد قدمت الاساس الموضوعي و الحقيقي للاجهزة التي تسجل وتعرض الافلام، فقد تم بواسطة المخترعون صناعة الكاميرا والفلم واجهزة العرض، أي ان هذا الوسيط ظهر على المستوى التقني ومنذ ظهوره والى يومنا هذا، و ما طرآ على هذا الوسيط من تطور هو انتاج الشركات التقنية لكاميرات وافلام واجهزة عرض متطوره ومتماشية مع التقدم العلمي التقني لتحديث هذه الاجهزة وتقديم اجيال جديدة تتيح مجال اوسع لمستعمليها، اما الصناعة بمفهومها الاقتصادي (التجاري) فهي تكاد تكون واضحة لأنها منصبة في امكانية تقليل النفقات ومحاولة الحصول على اكبر ايرادات من عمليات التسويق، بقية صناعة الفن التي تطورت على يد جميع العاملين بهذا المجال من مخرجين وممثلين ...الخ ، لكنها لا تحدها حدود، اذن الصناعة للوسيط حدثت سابقا، اما ما نتحدث به اليوم هو كيفيات انتاج الافلام حيث ان عملية الانتاج هذه هي التي تنتابها جدلية العلاقة بين مستوياتها من تقنية و تجارية وفنية صعودا وهبوطا وهذا ما قدمه الباحث آنفا، حيث من الممكن ان يستغني المخرج عن المنتج عند انتاج فلمه، لكن هذا لا يؤسس الى مفهوم موت وظيفة المنتج، لان ما حدث (لهتشكوك) مثلا انه عندما استغنى عن المنتج فشل فلمه (زوجة اللورد كامبير)، مما حدى به الى ترك الانتاج لهذا الوسيط، الا ان علاقته بالمنتج (مايكل بالكون) والذي شد ازره دائما اعادته الى هذا المجال (ينظر:سمسولو ،ص26) ، علما ان هذه الفرضية ليست بالقطعية. وعند الحديث عن التقنية نلمس انه لولا التطور التقني لما استطاع المخرج من تحقيق احلامه المعطلة كما حدث عند انتاج الكاميرات المحمولة التي استفادت منها جميع المدارس الواقعية وبأنواعها، ولما استطاع المنتجون من تقليل النفقات.

المبحث الثاني/ الحقيقة التكوينية لوجود الاعمال الدرامية ما بين الانتاج والإخراج.

دار الجدل الذي من الممكن بان يوصف بأنه عقيم كونه بالنتيجة يضفي الى حتمية وجود المنتج، ما بين الذين يؤمون بمبدأ تسامي المخرج على اصحاب فكرة اعلاء الانتاج الذي لربما يمثل الحقيقة التكونية لوجود الفيلم، فكانت البداية وكما تمت الاشارة اليها سابقا مع اصحاب نظرية المؤلف، الذين يؤمنون بتسامي دور المخرج وان عملية ولادة الفيلم تتم على يده، ويعتقد الباحث ان وجود هكذا نظرية اخذ تأصيله من مصدرين تاريخيين رئيسيين- اولهما: الانتاج المستقل(انتاج الافراد)، المرتبط بعملية انتاج الافلام بطريق مستقلة والذي يدين بالولاء الى المخرج الذين يعدونه صانع وصاحب الفلم، وهذه حقيقة تاريخية لا يمكن نكرانها بعد ان ارتبطت عملية انتاج الافلام بأسماء مخرجيها الذين خلدهم التأريخ السينمائي من امثال (الاخوان لومير، وميليه، وبورتر، وكرفث، ..الخ)، والذين اخذو على عاتقهم عمليات انتاج الافلام من الصفر الى النهاية، حيث عملوا على توفير عناصر الانتاج وتحملوا اعباء هذا الإنتاج، وثانيهما: انتاج الاستوديوهات(انتاج المؤسسات)، أي عندما ثار مجموعة من الشباب المخرجين على انتاج الاستوديوهات الذي وجد مجاله الواسع في امريكا بعد الحرب العالمية الثانية وتحولت عمليات الانتاج من اوربا الى امريكا، حيث سخر المخرج للعمل بمعية المنتج وتنفيذ ما يطلب منه، حينما وصفوه بأنه اداة تنفيذية، فضلا عن اراء بعض المنظرين المهمين في تأريخ السينما الذين حاولوا طمس حق عملية الانتاج التي يقودها المنتج وتوظيفها لمصلحة الإخراج، ونجد صدى ذلك عند (مارسيل مارتان) الذي تحدث عن عملية انتاج الافلام في معرض التعبير عن رأيه وهو يناقش مصطلح صناعة السينما، ليبقى حبيس مبدأ تسامي المخرج وينظم الى اصحاب ثورة المخرجين، الذين يقصرون الفن على الانتاج المستقل الذي عرف به المخرجون ليعرفهم بأنهم هم صناع السينما فقط وان اصحاب الاستوديوهات هم تجار اصحاب اموال يعدون الفيلم بأنه بضاعة الغرض منها ارضاء اكبر عدد من الناس(ينظر:مارتان ،ص6)، ويرى الباحث ان هذه الاشكالية التي افترضها هذا المنظر هي لربما محض تجني و تكاد تكون ناتجة عن موقف متعصب تجاه مفهوم الانتاج كونه يستمد تأصيله من منطلقات تاريخه، لان أي عملية انتاج هي غالبا ما تكون موجه نحو مبدأ **اشباع الحاجات**، واشباع الحاجات يفترض مسبقا ارضاء الناس الذين يعرفون بأنهم هم المستهلكون لهذا الإنتاج، وان عملية قصر الفن على المخرجين(الانتاج المستقل) ووصفهم بأنهم هم الصناع، هذه فرضيه لم تجد صداها في كثير من الأفلام بحسب ما يدعي البعض، كون ان المنتجين يعدون الفيلم بمثابة بضاعة الهدف منها جني الارباح على حد وصف دعاة الاخراج، وعلى الرغم من ان عملية انتاج أي فلم هي مشروع تنطبق عليه مواصفات الإنتاج، إلا ان لا يمكن اثبات ان اغلب الافلام المنتجة من قبل الاستوديوها هي بضاعة من نوع رديء، والحقيقة المقابلة والمهمة هي ان المخرج ينتج فلمه نتيجة انطباعاته وافكاره ورؤيته الى العالم الذي تأثر به والذي بالنتيجة صار بمثابة اسقاط فكري وقع على عاتقه عملية اطلاقه الى العلن بعد ان ظل يدور في خلده، من دون الاكتراث الى رأي المشاهدين او ما يفضلوه ويكاد يجبرهم بالمقابل على تبني وجهة نظره الفنية، ولو عدنا مرة اخرى الى اراء هذا المنظر لنجده هو من يجادل نفسه من خلال طرح افكار فلسفية في تثبيت مفهوم الانتاج وتحديدا الصناعة، حيث فسر هذا المصطلح بمستويين: الاول- استجلاب عناصر

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الانتاج التي وصفها بأنها فنية، والثاني- قصر الصناعة على اصحاب رؤوس الاموال الذين يبغون النفعية، ثم بعدها يعود ادراجه ليقول ان من خلال هذه المستويات وتحديدا الاخير(الطابع التجاري) ممكن ان يبرز الجمال، ومثاله تشييد الكاتدرائية التي هي ذات الطابع التجاري والتي بزغ منها الجمال ولم يقف هذا الطابع عقبة امامها، وهذا ما ينبغي حدوثه ايضا في السينما(ينظر:مارتان ،ص6) اذن هو يقبل الطابع التجاري لكن اشتراطه في ان يوظف لمصلحة الفن في السينما !، ومن هذا الذي يحاول ان ينتزع الصفه الفنية عن صناعة السينما ؟ لأنها حقيقة لا يمكن المساس بها، حقيقة يقيمها المتذوقين لهذا الفن، فهل من الممكن ان يجازف صاحب الانتاج بإفراغ صالة العرض بعد تركها من قبل المشاهدين الذين هم يعدون المستفيدين من هذا الانتاج ؟ علما انهم يتحملون عناء ومشقة القدوم الى صالة العرض لتذوق هذا الفلم الذي من انتاج (س) ؟.

يعتقد الباحث ان هذا هو بحد ذاته فشل مشروع الانتاج(الفيلم) الذي درس بشكل معمق وعلى مختلف المستويات **لخلق المنافع**، خلق المنفعة لجهة الانتاج بغية استمرار عمليات الإنتاج، وخلق منفعة المتلقين التي يمكن ايجازها (بالمعلومات، والثقافة، والتسلية) والتي تندرج من ضمنها الابعاد الدرامية والجمالية التي تجعل من المتلقي اسير الفكر، فالإنتاج لا يمكن ان يقنن على اساس توفير وترتيب عناصر الانتاج، او تنظيم الموارد المالية، بل هو عملية تكاملية تفضي الى لملمة ما يكاد يكون مبعثر، فظلا عن استحداث ما لم يكن له وجود إلا في الاذهان او الامنيات.

ولكي نرتقي الى مستوى فلسفي معمق نجد انفسنا امام اراء المنظر(جان متري)، الذي خاض في جدلية الانتاج والإخراج، فضلا عن مفاهيم اخرى، سوف يقف عندها الباحث إلا انه في بداية الامر يناقش هذه المقولة " ان الانتاج يقدم الطلبية، ولا يخلق"(متري،2009،ص26) فالإنتاج هنا على حد وصفة يدور في فلك عمليات التنفيذ، لا عمليات الخلق التي تكون مقصورة على الاخراج فقط، اذن هو المخرج صاحب الفكرة الخلاقة، والإنتاج هو المنفذ لهذه الفكرة، يعني هذا ان وجود الفكرة مرتبط بالمخرج، والمنتج لا يفكر لربما يعتقد البعض بذلك! لكنه يقلب الحلم الى حقيقة أي المنتج، من الممكن ان نقبل بهذا الرأي حينما كانت البداية للمخرج مثل (فلم مولد امه، تعصب- لكرفث) وغيره من المخرجين الذي توالوا على عمليات انتاج الافلام، لكن هل من الممكن ان ننفي على المنتج حق التفكير؟ و اذا كان هو مولد الفكرة ؟ بماذا نصفه؟ علما ان هناك رأي معارض يقول:" ان المنتج هو الذي يبداء عملية خلق العرض"(بجنيل ،ص43)، ولربما يقول البعض ان هذه حقيقة الانتاج في التلفزيون، لان التلفزيون هو مجال الانتاج، ولكي نبقى عند (متري) نحن نلمس موافقته على هذه المقولة في معرض حديثه عن الانتاج موحد المعايير(ال: ستندارد) حيث ان المنتج هو الذي يشتري حقوق الفيلم ويعمل بجد على عمليات انتاجه، وهذا يعني ان المنتج هو الذي يرتبط اسمه بعملية الخلق التي تكون بدايتها التأسيسية الاختيار لنص الرواية التي من المهم انتاجها، وان مسالة الاختيار هذه مهمة لكثرة ما هو مطروح من نصوص فضلا عن هدف الانتقاء هذا الذي جاء نتيجة المعرفة، فهل عملية الخلق هذه متعالقة مع

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

مبدأ الحدس الذي يمتلكه المنتج ؟ او اهمية النص ؟ ام توافر امكانية انتاجه ؟ وهناك اسئلة عديدة يمكن افتراضها، و للإجابة يجد الباحث ان حدس المنتج لم يأتي من فراغ بقدر ما هو يندرج تحت مفهوم خلق المنافع، والقاعدة الاساسية هي اشباع الحاجات التي تعد بمثابة العمود الفقري لعملية التسويق التي هي نقطة ارتكازها هو المتلقي، ونسي ايضا (متري) المبدأ الرئيسي ألا وهو ان انتاج الفلم بحد ذاته هو مشروع يأخذ طاقه من المنتج واهم ما بوجود المشروع هو الفكرة التي تستمد حق الابوه من المنتج بكونا المولود الشرعي لبنيات افكاره، اما اذا كانت وجهة نظر(متري) في الخلق اي خلق الصورة، فأن هذه الفكرة سوف تفتح لنا افاق اشكالية جدلية جديدة دار في فلكها الفلسفي والمنظر(متري) كثيرا في محاولته لإثبات مرجعية الفيلم مابين الصاحب والصانع والتفريق بينهما إلا انه يبقي الحال على ما هو عليه، و لم يصل بالتحري الى نتيجة مرضية بقدر ما استنطاق فلسفي جدلي.

ان من اهم الاسباب التي جعلت من المنظر يتأرجح في تحديد المفاهيم هو تفكيره المنطقي الذي يعنى بالشروط المادية للإنتاج السينمائي، كونه ادرك ان هناك معايير يمكن توظيفها عند عمليات الانتاج إلا انها ليست حتمية لان مرجعيات عمليات الانتاج هي متعددة (ينظر: متري،2009،ص22)، "فالصاحب باللغة هو المرافق" (مسعود ،ص905)، "اما الصانع من يصنع بيديه، ومن كانت الصناعة حرفته"(مسعود ،ص909).

ويرى الباحث بعد الاطلاع المستفيض ان حجر الزاوية الذي يحاول ان يهدم أي صرح تنظيري سينمائي حول الانتاج هو رسم الحاجز الوهمي الغير مبرر الذي يتكون على اعتقادات غالبا من يتم استجلابها من تاريخ العملية الانتاجية السينمائية للتفريق بين الفن والصناعة، علما ان كثيرا من المنظرين والعاملين في مجال السينما ومن يؤمن بان السينما صناعة لا يفرقون بين المهنتين ويعدونها من اهم اعمدة الفيلم، إلا ان هناك من يقصر الفن على المخرجين والصناعة على المنتجين، انطلاقا من ان الابعاد الدرامية والجمالية غالبا ما تتم صيانتها و حمايتها من قبل المخرجين، وان المنتجين يهتمون بالواردات فقط، متناسيا ان المشروع هو من اهم اولويات المنتج الذي لا ينقطع حماسه في ان يبعث الروح الجمالية والحكاية المثيرة التي تجذب المشاهد الذي هو بدوره يعد حجر الاساس الذي يضمن نجاح الفيلم وخلاص المشروع الجمالي من الانهيار، وهذا ما يضمن دوران عجلة الانتاج والمضي في انتاج افلام تهم المشاهدين، فهل الصانع هو الذي يقوم بالعملية الانتاجية ام هو الذي يطلق مشاعره الانفعالية التي تراكمت لديه من جراء التأثر؟، والصاحب هو المالك لعملية الانتاج ام هو الذي يتخيل الاحداث؟، ويعتقد الباحث بأنها فعلا قضية اشكالية لم يستطع حلها (جان متري). ولكي نقف عند مصطلح الصانع، نجد انفسنا امام حقيقتين منطقيتين، الاولى- الصانع هو الذي يتعامل مع ادوات صناعية، أي المخرج الذي يقدم الصورة بوساطة عناصر اللغة السينمائية، ويكاد البعض من المنظرين العرب من يعده بأنه الصانع كونه استمد هذه الحقيقة من خلال بعض الترجمات العربية التي ترجمة مصطلح(Film Maker) الى المخرج، علما ان الترجمة الروحية لهذا المصطلح تشير الى معد الفلم، لانها لم

تقل (Mead) او(Manufacturer) بل قالت(Make)، و الثانية- هي ان المنتج هو الصانع كونه هو الذي يتبنى عملية صناعة الفيلم وفقا للمعايير الصناعية، فضلا عن انه غالبا من تعقد بحقه الصناعة عند القول بان السينما صناعة، اما عن الصاحب على فرض انه هو المالك، فمن هو؟ وهنا ايضا نجد انفسنا امام حقيقتين: الاولى- ينتسب الفيلم الى الاحداث التي هي تعود الى الكاتب ام الى المخرج الذي جعل منها صورة، فتخيل الاحداث اولا هو ملك الكاتب، اما تخيل الصورة فهو ملك المخرج، وثانيا- ان المنتج هو من يشتري حقوق الملكية، فيصبح كل شيء ملكا له من الخيال على الورق، وخيال الصورة التي تصبح فيلما بالتأكيد يكون هو مالكه الشرعي، الذي يمتلك حق عرضه او بيعه، بعد ان جرد الجميع من حقوقهم التي اشتراها منهم وبمليء ارادتهم، فهم مجرد بائعين غالبا ما يبقون واقفين عند هذا المستوى، الا اذا ارادوا تحمل اعباء و مخاطر عمليات الانتاج، وكم من الكتاب او المخرجين من قرر المضي بهذا الامر مقارنتا بالمنتجين.

ومن هذه الجدليات السابقة يجد الباحث نفسه امام حقائق لربما لم تشبع نقاشا لان اغلب الفكر وجه نحو تقديس المخرج على حساب المنتج، و تحديدا ابان سطوة الفكر الاشتراكي على مقدرات الشعوب، مقابل الحرية الرأسمالية التي روجت لها الدول اللبرالية الذي بشر بنظام الاستوديو، وغالبا ما تناسى الجميع الاصل التكويني لوجود الانتاج الذي يفترض اشباع الحاجات الانسانية منذ اقدم العصور، فنحن ننتج الاشياء بسبب حاجة الانسان لها وما الانتاج السينمائي او التلفزيون الذي يقدم اجمل المعاني الانسانية والحقائق المفيدة إلا واحدا من اهم النتاجات التي تغذي الروح وتصقل الفكر، فالإنتاج لا يأتي من فراغ بل يؤسس له بحسب الطلب اليه، أي يعرف المنتج حاجة المجتمع الى هكذا مشاريع فلمية مفيد للانسانية، في حين لربما يبقى المخرج في ظل النظرية الانفعالية التي تجبره على اخراج مشاعره الى العلن، اما المنتج الذي يكاد بان يوصف بالموضوعية التي تهم الناس، فهو في يومنا هذا بل حتى في السابق هو من يؤشر نحو الفكرة والذي يسعى الى تطويرها وجعلها اعمالا، أي يصنع النواة ويبقى يحتضنها طوال فترة نموها ويسعى جاهدا الى توظيف من يعمل على رعايتها معه، لكي تكبر ويشتد عودها وترى النور وتتفتح امام الجميع، فهو على هذا الحال هو الصانع والصاحب، او في حال اخرى هو الذي يشتري نبتة غيرة لتصبح ملكه ويعمل على توفير الاجواء التي بالنتيجة سوف تهيئها الى اليوم الموعود، فان مشروع الحياة عند المنتج محسوم غير قابل للتوقف، يصنع المفيد للانسانية، ثم يعود ليصنع غيره وهكذا دواليك، اما المخرج لربما يطلق عنان اختلاجاته ثم يتوقف بسبب عدم مراعاته للمعايير الانتاجية، كونه المخرج الذي لا يفكر إلا بالفن (على حد وصفهم)، وبوصف ادق بتوصيل معاناته الانفعالية الاسقاطية وهذه حقيقة اكدها المخرج (ميخائيل روم) في محض حديثه عن " المخرج والفيلم" و الذاتية التي تلازمه التي تؤسس الى نظرية السيناريو" التاثيري" وهذا ما حاول نقده ونقضه بذات الوقت(ينظر:روم ،ص104-108)، وان حدث و نجح في انتاج جملة من الافلام، لذا يجد الباحث انه من الاحرى لان يقال ان هذا المخرج قد فكر منذ البداية بفكر المنتج كونه وضع لنفسه خطة الانتاج وفقا للمعايير الانتاجية، فمن هنا صار محسوبا على المنتجين، الذين هم بحقيقة الامر يكترثون بالحفاظ

على فنية المشروع قدر تطلب الامر الى تطبيق المعايير الانتاجية، كون ان المشاهد لا يمكن ان يقبل بفلم لا يقدم مستوى فني، فضلا عن ان اغلب المنتجين يسعون الى عرض فن راقي يجذب الكثير من المشاهدين ويعم بالفائدة على الجميع، وهذه تطبيقات لا يمكن اسدال الستار عليها، ومن خلال هذه التحريات الفكرية يحق لنا القول ان الانتاج السينماتوغرافي حاله حال أي انتاج هو وليد العقل الانساني الذي يأتي بحسب نظام العمليات، اما الاخراج هو مجرد باعث انفعالي ينمو و يترعرع في الافئدة والذي يبحث دوما عن نافذة ليشق طريقه الى العلن من خلالها، فالمخرج بحسب التعريف به هو الذي يخلق، ويدير، ويترجم(ينظر:جانيتي ،ص102)، ويعتقد الباحث ان هذه التوصيفات هي التي تحدد مهام المخرج، فهو يخلق الرؤية البصرية، ثم يذهب قدما نحو ادارة الوحدات الفنية من اجل تنفيذ ذلك، اما حول عملية الترجمة فهو الذي يترجم كلمات وجمل النص الروائي الى صورة نابضة بالحياة، وفقا للمصطلح الانكليزي(Director) الذي طبع به(-Direct) والذي يعني: "يعدل، يسوي، يوجه، يرشد، اما هذا الفعل في السينما فهو: يعطي التعليمات، يأمر، يصدر امرا، او يرشد، يدير، يقود، وان من اهم المعاني القديمة لهذا المصطلح هي ، يشير بالاصبع"(جاكسون ،ص130-131)، اذن استمد مصطلح المخرج اصوله الوجودية من معنى يضم جميع ما تم تناوله إلا وهو الإدارة، اما المنتج فهو "المسؤول الفني، والتجاري، والاداري، الذي يدير دفة العمل، من الناحية الاقتصادية، والناحية الفنية"(روم ،ص271) فهو ايضا يطبع بصفة الإدارة، وايضا لم يعمل بمنئ عن الفن، وعرف الانتاج بأنه " عملية احداث او توليد او صنع " (جاكسون ،ص365)، أي ان عملية الانتاج تعنى بعملية التحويل لان " مفهوم الانتاج من وجهة النظر العلمية لادارة الاعمال هي الانشطة و الفعاليات المتعلقة بالعملية التكنولوجية التي تؤدى الى تبديل او تحوير شكل المادة الى حالة اخرى مقصودة وضمن المواصفات المقررة " (العلي:1986،ص11) وهذا ايضا ما اتفق معه (هربرت زيتل) عندما قال: بأنه تحويل الفكرة ذات المعنى الى عمل ذي قيمة ومن شروطه ان يهتم ويضمن من يقوم بعملية التحويل بالإجراءات الصحيحة لعملية التحويل(ينظر:زيتل ،ص531)، فعند التمعن بالمفاهيم الواردة سابقا نجد ان الانتاج من هو اقرب الى الصناعة فضلا عن انه صاحب العمل انطلاقا من مبدأ شرائه ان لم يكن هو ابنه، فالصناعة تهتم بالتحويل الذي يتم عن طريق التقنيات وهذا هو مدى الانتاج وتحديدا في يومنا هذا الذي اعتمد فيه الانتاج السيناتوغرافي على التقنيات الحديثة، فضلا عن ان هذا الانتاج لم يكتفي بهذه الناحية بل مضى قدما نحو تحويل الافكار ذات المعنى التي يتم انتقائها بشكل مدروس طبقا لفعاليات التسويق، والمعنى هنا التركيز على الابعاد الدرامية التي توفر مادة الحياة لجميع المشاهدين، مع الاخذ بنظر الاعتبار المحافظة على المستويات الجمالية التي تعد بمثابة القيمة الاساسية التي تطلبها الحاجات الانسانية، فهذه الحقائق لا يمكن غض النظر عنها، من قبل المعترضين على الوجود التكويني للمنتج، و التمحور حول المخرج الذي يعد من احد اعضاء فريق انتاج العمل الذي لا يمكن ان ينتج إلا تحت مفهوم وخاصية العمل الجماعي، فهذا الانتاج الجماعي هو الذي يوفر الارضية الفنية والتقنية والإنتاجية لوجود هذا الانتاج المتضمن لمستويات تتفاعل وتتعالق لإنتاج العمل، فالانتاج هنا هو الحاضن و الوعاء الذي امتزجت فيه جميع هذه المهن لتقديم ’منتج ’عمل بشكل جلي على تحقيقه، فالإنتاج الذي تكفل

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وتحمل مسؤولية ادارة العمليات الصناعية والفنية لصناعة فن جميل يعم بالفائدة بمفهومها الواسع على البشرية، ويصف لنا مجموعة من رجال الانتاج الامريكان المنتج " بأنه الغالب والشخص الاول الذي يدخل غمار المشروع السينماتوغرافي ناحتً في الصخر والمكون الرئيسي للفكرة المدركة الاولى لشكل العمل وصولا الى مرحلة التفريغ لغرض العرض" (Balack 2016، ،ص12). وهو يسرد لنا اهم مسؤليات المنتج، وكما يأتي:(Balack 2016،،ص13)

1- توليد الحماسة في مختلف العناصر الابداعية واحضارها الى حيز التنفيذ.
2- الكشف الحيوي لمواقع التصوير التي تلتقي مع الجوانب الفنية والتقنية للانتاج.
3- خلق الميزانية.
4- الاشراف على تنفيذ النص وتوظيفه في الفلم.
5- الاشراف على المونتاج خلال مراحل العملية الانتاجية.
6- التشاور مع الاستوديو على الدعاية والاعلان.
7- الترتيب في اختيار الشخصيات.
8- الانخراط في موهبة محدده يجدها الاستوديو ذات جاذبية فعالة لتدبر الانتاج.
9- تطوير وجذب الاهتمام للمخرج الملائم.

(اجراءات البحث)

منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (احصاء وصفي) في إنجاز بحثه ؛ لكونه أنسب المناهج التي تلائم بحثه.

عينة البحث:

اختار الباحث عينة قصدية مكونة من المختصين والباحثين بمجال الفن السينمائي والتلفزيوني، والذين يدرسون في قسم السينما والتلفزيون/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد، والذين عددهم (20) عشرون خبيرا (من هم حاملين شهادة الدكتوراه فضلا عن تمتعهم بالقاب علمية تبدا من استاذ- استاذ مساعد-مدرس)، وذلك للإجابة عن الفقرات التي استقاها الباحث من الإطار النظري مستعينا بالاستبانه.

أداة البحث :

بغية التوصل إلى تحقيق هدف البحث اعتمد الباحث بشكل أساس على استمارة الاستبانة (التي سوف ترد في تحليل البيانات)، مستعينا بالاستجابات التي وفرتها له تلك الاستمارة و التي عرضت على العينة.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تحليل البيانات :

بعد إجراء الاستبانة كانت البيانات كما يأتي :

ت	الفقرة	اتفق	لا اتفق
1	ان البداية التكوينية لوجود الاعمال الدرامية جاءت على يد المخرجين إلا ان المنتجين كانوا حاضرين ابان تلك المرحلة من الزمن.		
2	لا يمكن اغفال دور المنتج الذي يمد يد العون على مر السنين للمخرجين وللبشرية، وينتج افضل الروائع الفارقة في تاريخها القديم والحديث.		
3	من غير الجلي عد العمل وجه نظر انفعالية للمخرج بقدر ما هو نظرة موضوعية للحياة تنم عن حاجة بشرية يقيمها المنتج من خلال دراسة الجدوى.		
4	يستمد مصطلح صانع العمل من التطبيقات العملية للإنتاج التي تعتمد مبدأ التحويل من الفكرة الى وجود الصورة المرئية بعد اجراء العمليات الفنية والتقنية والإنتاجية المتعالقة لانجاز مشروع العمل السينماتوغرافي.		
5	يعد صاحب العمل بمثابة المالك الشرعي الذي تنازل له كل من اوجد بذرة الفلم ونسق المعادل الصوري له، والذي غالبا ما يعرف بأنه المنتج.		
6	الانتاج لا يحجب القدرات الفنية والتقنية والانتاجية الخلاقة التي شاركت في عملية صناعة الفلم كونه يؤمن بنظرية الانتاج الجماعي، بقدر ما يعد نفسه بمثابة الوعاء الذي احتوى هذه القدرات ونضجها لصناعة مشروع العمل الدرامي الذي يهم بالدرجة الاساس المستهلكين له.		

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

صدق الاداة:

لغرض تحقيق اعلى قدر من الصدق لأداة البحث قام الباحث بعرض الفقرات على لجنة الخبراء والمحكمين، وقد اظهر السادة الخبراء نسبة الاتفاق على مؤشرات الاطار النظري بـ(100 %) نسبة صدق الاداة على وفق معادلة كوبر وبذلك حقق البحث اداته وقد تم حساب الاتفاق بين السادة الخبراء باستخدام معادلة(كوبر)(ينظر: Cooper ،ص71.

$$Pa = \frac{Ag}{Ag + Dg} \times 100$$

إذ إن :

Pa = نسبة الاتفاق.

Ag = عدد مرات الاتفاق.

Dg = عدد مرات الرفض.

ت	تسلسل الفقرة	نسبة الاتفاق
1	الاول	%95
2	الثاني	%100
3	الثالث	%95
4	الرابع	%95
5	الخامس	%100
6	السادس	%100

- تحليل النتائج ومناقشتها:

1- **على الرغم من ان البداية التكوينية لوجود الاعمال الدرامية جاءت على يد المخرجين إلا ان المنتجين كانوا حاضرين ابان تلك المرحلة من الزمن**، أتفق على ذلك ما يعادل نسبة (95%) من العينة ، أما الباقي (5%) من العينة فلم يتفقوا مع ذلك، اذن كان للمنتجين دورا فاعل ابان تلك المرحلة من الزمن لكن الحضور الواسع كان للمخرجين، وغالبا ما ياتي عمل المنتجين خلف الكواليس، وهذا ما اكتشف من خلال الدراسة.

2- **لا يمكن اغفال دور المنتج الذي يمد يد العون على مر السنين للمخرجين وللبشرية، وينتج افضل الروائع الفارقة في تاريخها القديم والحديث**، اتفق على ذلك ما يعادل نسبة (100%) من العينة، وهذه حقيقة لا يمكن اغفالها، والشواهد العديد من الاعمال العظيمة التي خلدتها الذاكرة الانسانية.

3- **من غير الجلي عد العمل الدرامي وجه نظر انفعالية للمخرج بقدر ما هو نظرة موضوعية للحياة تنم عن حاجة بشرية يقيمها المنتج من خلال دراسة الجدوى**، أتفق على ذلك ما يعادل نسبة (95%) من العينة ، أما الباقي (5%) من العينة فلم يتفقوا مع ذلك، لان العمل الدرامي هو بحد ذاته يتميز بسمات اجتماعية تفيد المجتمعات لذا ذهب اغلب العاملين على انتاج هكذا اعمال الى تفضيل الجماهير انطلاقا حقيقة هي ان السينما والتلفزيون هي من اهم وسائل الاتصال الجماهيري.

4- يستمد مصطلح صانع العمل من التطبيقات العملية للإنتاج التي تعتمد مبدأ التحويل من الفكرة الى وجود الصورة المرئية بعد اجراء العمليات الفنية والتقنية والإنتاجية المتعالقة لانجاز مشروع العمل الدرامي، أتفق على ذلك ما يعادل نسبة (95%) من العينة ، أما الباقي (5%) من العينة فلم يتفقوا مع ذلك، وهذا معطى ناقشه الباحث باسهاب للوقوف على الحقيقة التي ترجع المطلح الى اصله التكويني الانكليزي.

5- **يعد صاحب العمل بمثابة المالك الشرعي الذي تنازل له كل من اوجد بذرة العمل ونسق المعادل الصوري له، والذي غالبا ما يعرف بالمنتج**، أتفق على ذلك ما يعادل نسبة (100%) من العينة، وهذه حقيقة تم مناقشتها بعد ان تبين دوام العمل بها من قبل اغلب المشتركين بعمليات انتاج الاعمال الدرامية.

6- **الانتاج لا يحجب القدرات الفنية والتقنية والانتاجية الخلاقة التي شاركت في عملية صناعة العمل كونه يؤمن بنظرية العمل الجماعي بقدر ما يعد نفسه بمثابة الوعاء الذي احتوى هذه القدرات ونضجها لصناعة مشروع العمل الذي يهم بالدرجة الاساس المستهلكين له**، أتفق على ذلك ما يعادل نسبة (100%) من العينة، وهذه حقيقة اثبتت فاعليتها من خلال الدراسة ورأي الخبراء.

التوصيات:

يوصي الباحث بالتعمق في دراسة الاسس الفلسفية والتكوينية لوجود الانتاج السينمائي والتلفزيوني الذي يقدم للبشرية الثقافة من اوسع ابوابها.

ثامنا- المقترحات:

يقترح الباحث بتأسيس فرع لإدارة الانتاج السينمائي والتلفزيوني في قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية- كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد ، لكي تتم العناية بعلم الانتاج.

قائمة المصادر:

1-مسعود، جبران، معجم الرائد، بيروت، دار العلم للملايين، المجلد الاول، ط4، 1981.

2- بازان ،اندريه ، ما هي السينما ، تر: ريمون فرنسيس ، مر: احمد بدرخان ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ج 1 ، 1968 ، ص 23 .

3-بجنيل، جونثان، وزميله، المرجع الشامل في التلفزيون، تر: عبد الحكم الخزامي، القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2007.

4-جاكسون،كيفن، السينما الناطقة، تر: علام خضر، دمشق، الفن السابع(141)،2008.

5-جانيتي، لوي دي، فهم السينما، تر: جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر، سلسلة الكتب المترجمة(106)، 1981.

6-روم، ميخائيل، الاعمال المختارة، تر: يونس كامل ديب، دمشق، الفن السابع(104) 2005.

7-الزواوي ،محمود عبد الله ،صناعةالاحلام ، دمشق ، الفن السابع (117) ، 2006 .

8-زيتل ،هربرت ، المرجع في الانتاج التلفزيوني، تر:سعدون الجنابي وزميله، مر: احمد نوري،الامارات العربية، دار الكتاب الجامعي، 2004.

9-سمسولو ،نويل ، الفريد هتشكوك ، تر: ابراهيم العريس ، دمشق ، الفن السابع (123) ،2007.

10-العلي ،عبد الستار محمد ، ادارة الانتاج ، بغداد ، مطبعة جامعة بغداد ، 1986.

11-فولتون ،البرت ، السينما آلة وفن ، تر: صلاح عز الدين وزميله ، مر: عبد الحليم 12-البشلاوي ،خيرية، المركز العربي للثقافة و الفنون ، 1960 .

13-لوسون ،جون هوارد ، السينما العملية الابداعية ، تر: علي ضياء الدين ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، 2002.

14-مارتان، مارسيل، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، تر: فريد الزواوي، دمشق، الفن السابع(164)، 2009.

15-متري ،جان ، السينما التجريبية ، تر: عبد الله عويشق ، دمشق ، الفن السابع (20) ، 1997 .

16-متري،جان، المدخل الى علم جمال وعلم نفس السينما، تر: عبد الله عويشق، دمشق، الفن السابع(165)،2009.

17- Black, lee Bob, What is the difference between a movie director and producer؟ Editors guild magazine, CA, 2 Jul 2016, P18 .

18- Cooper, John D, Measurement and analysis of behavioral techniques, Ohio Olumbus , Charles, Merrill . 1974 . p 71 .

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018

The Formative Truth of the Dramatic Work between Direction and Production

Barrak Anas Al- Mudarris …...…… University of Baghdad
Al-academy Journal ……. Issue 90 - year 2018
Date of receipt: 24/5/2018…...Date of acceptance: 20/6/2018…….Date of publication: 16/12/2018

Abstract

Most of the theorists and researchers and also those interested in cinema and television attributed the fact of the existence of the dramatic works to the directors may be due to a historical justification. At the same time, the existence of the production world came as a result of the emergence of the production city (Hollywood). This is also a historic fact. The research would tackle all the formative truths to prove the relation and the timeline, i.e., before and after and the synergy that resulted in the existence of the dramatic works that benefited the humanity and those interested in this giving art. The objective of the research is to uncover the formative truth of the dramatic work between direction and production.

The study dealt with a theoretical foundation made of two sections: the first is (the historical controversy between the cinematic and television direction and production) and the second is (the formative truth of the existence of the dramatic works between direction and production). Throughout the research, important facts have been reached at, such as due to the fact that the formative start for the existence of the dramatic works was initiated by the producers, yet the directors were also present in that period of time. The role of the producer, who throughout the years helped both the directors and the humanity in general, and produces the best distinctive works in the ancient and modern history, cannot be ignored. The producer, as a result, is the one who illuminated the way and clarified the synergetic relation and the formative truth of the dramatic works between the direction and production.

Key words : (Formative Truth, Drama, Direction, Production).

التمثلات الفكرية للشخصية اليهودية في السينما العالمية فيلم ميونخ أنموذجـــا

د. فادية فاروق سعيد ..... جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة
د. عذراء محمد حسن ..... جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)
تاريخ قبول النشر: 2018/9/16 تاريخ النشر :2018/12/16

الملخص

تتناول هذه الدراسة موضوعة التمثلات الفكرية الذي تتجسد وتتضح أنظمتها الفكرية في الشخصية اليهودية التي تعد من المنظومات الفكرية المعقدة والتي اثارت جدلا واسعا على مر العصور لما تنطوي عليه من غموض بسبب العوامل الدينية والنفسية التي انعكست بشكل مباشر وقوي على البنية الفكرية للمجتمع اليهودي بشكل عام والشخصية اليهودية – الصهيونية بشكل خاص ، في محاولة (اصطناع ابعاد جديدة لها متجسدةً بتمثلات فكرية تحمل الطابع الإنساني الذي يتجسد من خلال ما تقدمه تلك الشخصية – المسالمة – المضطهدة دينياً – نفسياً والمعزولة اجتماعيا بسبب نقمة شعوب العالم عليها التي سببت لها الانعزال .

وتناولت الباحثة في هذه الدراسة ثلاثة مباحث هي:

المبحث الأول: الشخصية الدرامية

المبحث الثاني: البعد الفكري للشخصية الدرامية

المبحث الثالث: الشخصية اليهودية في الدراما

وقد استندت الدارسة على تحليل الفيلم السينمائي (ميونخ) الذي يركز على فكرة الوطن القومي لليهود وإظهار الشخصية اليهودية بأبعاد إنسانية تسعى الى تحقيق المعايشة السلمية ونبذ الفكر الإرهابي الذي يمارسه العالم ضدهم بشكل عام والعرب بشكل خاص.

الكلمات المفتاحية: (فكر، شخصية يهودية، سينما، فيلم ميونخ)

تحديد المصطلحات

التمثلات الفكرية:

تتفق اغلب المعاجم على تفسير معنى كلمة (تمثل – تمثيل) بانها (تصور – تشبيه صورة بأخرى– حضور الشيء ومثوله ... الخ) * وفيما يخص موضوعة البحث فإن عملية التمثل كما أوردها لالاند هي "ما يكون ماثلا، حاضراً في الذهن، ما "يتمثله " المرء، ما يشكل المحتوى العيني لفعل فكري" (لالاند ، ص1210).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ويـذهب (كـان ت) الى وصـف العمليـة العقليـة الفكريـة على أنهـا "ادراك مميز متصـل بملكـة التفكير"(لالاند، ص683) ، وتحدث لـدى الانسـان حصـراً. وبذلك تضع الباحثة تعريفاً اجرائياً للتمثلات الفكرية على انها: مجموعة من البيانات او الأنظمة الفكرية التي تستهدف المنظومة الفكرية للإنسان – الشخصية ضمن الأنماط المعرفية والسلوكية في إطار البيئة والمجتمع التي تنتمي اليه.

المقدمة

شكلت الشخصية الدرامية منذ الإغريق حجر الزاوية في بناء الأحداث الدرامية التي كان ت تعرض على جمهور المشاهدين إذ إنها الحامل الشرعي لأفكار المؤلف او الجهة او الطائفة او الحزب الذي ينتمي له من خلال حواراتها وحركاتها واشتغالاتها ضمن منظومة الشخصيات الأخرى التي تشترك معها في تجسيد الأفعـال الدراميـة ولعـلّ الشخصـية اليهوديـة مـن أكثر الشخصـيات الدراميـة جـدلاً. عنـد تنـاول مواضـع قصص اليهود فيها مشاركة من خلال طرح الفكر اليهودي كفكر سلام وفكر أنساني يحقق الذات البشرية ويرفض الحروب والإبادة الجماعية إلا أنها شخصية غالباً ما تكون تحت ضغط وتأثير مادي ومعنوي على وجودها في المجتمع الذي تعيش فيه ولطالما قدمت الشخصية اليهودية بشكل كلاسيكي كالتاجر والمرابي والمتآمر وغيرها إلا أن السـينما العالميـة عامـة والأميركيـة بالـذات اخـذت على عاتقهـا العمـل على تحسـين صورة الشخصية اليهودية من خلال جعلها شخصية ذات فكر مهيمن دون إن يكون لها دور البطولة الا انها مؤثرة فكرياً في الشخصيات المحيطة بها لذا تولدت مشكلة هذا البحث من السؤال الاتي:-

ما التمثلات الفكرية للشخصية اليهودية في السينما العالمية ؟

وتكمن أهمية البحث الحالي في تصديه لمشكلة الجانب الفكري للشخصية بشكل عام والجانب الفكري للشخصية اليهودية بشكل خاص تلك الشخصية التي كثر الجدال حول طريقة بنائها وتقديم ابعادها بشكل يؤدي الى التعاطف معها مادياً ومعنوياً واظهارها بشكل مسيطر على بقية الشخصيات من خلال إعطائها الفعل الرئيسي ولكن بطرق غير مباشرة مما ينم عن دقة الصفة الدرامية للأعمال التي تعتمد الشخصيات اليهودية وفكرها.

ويهدف البحث الحالي الى الكشف عن التمثلات الفكرية للشخصية اليهودية في السينما العالمية من خلال دراسة وتحليل الفيلم السينمائي ميونخ 2005، انتاج الولايات المتحدة الامريكية.

الإطار النظري

المبحث الأول

الشخصية الدرامية

تشكل الشخصية الدرامية حجر الأساس في بناء أي حدث درامي لأنها الحامل للفعل الدرامي والذي هو أساس كل عمل درامي ومن دونه لا توجد دراما كما قرن أرسطو الحبكة والفكر بالشخصية لأنها الحامل للفكر والمتمم للحبكة الدرامية والمنتج الفعلي للحوار والذي هو بالتالي حامل كل الخطوط الرئيسة للحدث الذي تمر به او تصنعهُ تلك الشخصية التي هي "أحد الأفراد الخياليين او الواقعيين

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الـذين تـدور حـولهم احـداث القصـة"(ياسـين ، ص 113) ومهمـا بلـغ الابهـام الـذي يرافـق الظهـور الأول للشخصية الدرامية إلا أنها سرعان ما تتبدى للمتلقي وتظهر واضحة جلية من خلال ما يأتي : -

- التدرج في سياق القصة والأحداث التي تجري على الشخصية.
- من خلال تقديم حوارات الشخصية مع ذاتها او مع الشخصيات الأخرى.
- كشـف الشخصـيات الثانويـة البعيـدة نوعـاً مـا او حتى القريبـة عـن كـوامن وبواعـث أفعـال الشخصية الدرامية موضوع البحث.
- الأفعال السلوكية والانماط الاجتماعية التي تظهر على الشخصية.

والشخصية جزءاً لا يتجزأ من الصياغة الفنية أخذةً حدودها من المبنى الحكائي للقصة المقدمة فعلياً والمفتوحة على كل التفاسير والتأويلات للمتلقي وكلٌ بحسب فهمه لأن "الفهم والتفسير هو هدف الانسان على مر العصور وحتى عندما كان الانسان يلجأ الى السحر والخرافة والغيبية فهدفه كان الوصول الى الفهم والتفسير وفي هذا الهدف لا يختلف التفكير الخرافي والتفكير العلمي فنجد أن (بارت) و(توماشيفسكي) يوحيان بأن الشخصية ما هي إلا فتات لفظي والمظهر المادي ، التعابير ، والمشاعر"(وهبي ، ص15)، وترى الباحثة أن ذلك يتم استنتاجاً من تلك الأفعال الظاهرة للشخصية ومن حواراتها وأفكارها وعواطفها التي يمكن أن يكون أحد هذه العناصر هو العنصر الكاشف عن الشخصية بشكل رئيس بالاشتراك الثانوي مع العناصر الأخرى ففي فيلم (شكسبير في الحب) لا تنكشف شخصية شكسبير العاشق إلا من خلال دفقات العاطفة الحوارية والافعال الجسدية بينه وبين احدى النساء الثريات والتي تلهمه في النهاية لكتابة احدى اهم اعماله (روميو وجولييت) ، إن بناء الشخصية الدرامية لا يكاد يختلف إلا من خلال الوسيط الذي تقدم به فتنسحب صافتها وافعالها وحواراتها لتتناسب مع ذلك الوسيط ففي السينما والتلفزيون تعمل الشخصية بشكل متداخل ومترابط مع عناصر اللغة السينمائية سعياً من صانع العمل لتحقيق بنية متكاملة.

ولا تكاد تختلف المصادر بأجمعها* على أن للشخصية الدرامية ابعاداً ثلاثة أولها البعد الجسماني إذ لابد لأي شخصية درامية من هيكل مادي سواء أكان بشرياً إم غير ذلك ويكون هذا الهيكل المادي هو اول ما تقع عليه عين المتلقي الذي يقوم بردود الفعل الأولى على ذلك الشكل ومدى ملاءمته للأحداث التي ستقع وهل هناك تغيرات ستطرأ على الشكل المادي ام سيبقى طيلة العمل شكلاً واحداً ، ففي فيلم (فيس اوف) لـ (نيكولاس كيج) و(ترافولتا) يتم تبادل الوجوه ما بين المجرم (كيج) والشرطي (ترافولتا) إذ لا تتأثر الشخصية وأفعالها بتغير الوجه إلا أن الأفعال الشريرة لـ (كيج) نفسها والافعال الخيرة للشرطي (ترافولتا) نفسها. والبعد الاخر هو البعد الاجتماعي الذي يحتوي على البيئة والمحيط الذي تعيش فيه الشخصية الدرامية والذي نشأت منه ومهما حاولت الإنفلات فإنه يبقى مسيطراً على جزء من حالة اللاوعي الذي تعيشه الشخصية، ففي فيلم بخيت وعديلة لعادل امام وشيرين تبقى شخصية بخيت

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وحبيبته عديلة اسيرين للطبقة الفقيرة التي ينحدران منها فهي الأساس الثابت وما الثروة التي هبطت عليهما إلا واقع اجتماعي زائف.

أما البعد النفسي فهو نتيجة حتمية للبعدين الجسماني والاجتماعي إلا ما ندر أن تكون الحالة النفسية ناتجة عن خلل بيولوجي في الاعصاب أو الدماغ مما يؤدي الى الإنتكاسة النفسية وفي الغالب تكون العاهات والاشكال الغريبة والتصرفات والعزلة عن المجتمع نتيجة الكبت او التعنيف او الابعاد من ابرز المرتكزات التي يقوم عليها البعد النفسي، وفي فيلم (XMEN) وهو الذي يتناول جماعة المتحولين الذين يمتلكون قدرات خارقة متنوعة نجدهم مصابين بعقد نفسية معينة تبعدهم عن المجتمع نتيجة للصفات الخاصة التي يمتلكونها، لذا نجد من السهولة أنهم يكونون مجتمعهم الخاص بهم بعيداً عن المشاكل والاضطرابات النفسية التي يسببها لهم الإختلاط مع بقية أفراد المجتمع الذي ينبذهم وعلى رأس ذلك المجتمع عائلاتهم التي ولدوا وتربوا فيها.

تتحدد ملامح الشخصية الإنسانية عن طريق سلوكها البشري الذي تقوم به فضلا عن الفعل الدرامي الذي يمنحها خصوصيتها في تقديم ذلك الفعل بعد تنقيته من اثار الواقع الى الواقع الفني الذي سيعرض على الشاشة "أن الفعل الدرامي ودوره في عملية تصوير الشخصية يجعل الناس أثناء أدائهم لأي فعل يأتون بتعبيرات وايماءات وحركات غير واعية وردود فعل جسمانية تعبر عن خواص شخصياتهم "(اسلن ، ص44) ، وعلى الرغم من أهمية الشخصية إلا أننا نجد أن ارسطو قدم الفعل على الشخصية، إذ أنه يرى إن الأفعال هي من يحدد شكل الشخصية وبقية ابعادها وهذا ما اثبتته شخصيات أفلام وقصص الخيال العلمي التي لديها أفعال لا يمكن لأي شخصية اعتيادية الابعاد أن تقوم بها لغرائبيتها ولعدم واقعيتها أو حتى وجود جذور لتلك الأفعال في الواقع الفيزيائي مما تطلب الامر إيجاد شخصيات يقترب بنائها من الشخصيات الخرافية التي لا أصل لها في الواقع وهذا ما دأبت عليه السينما الانطباعية إذ "يتعامل مخرجو هذا النوع من الأفلام السينمائية مع شخصيات غير مألوفة وقد تكون بعيدة بشكل نسبي عن الواقع الذي بدوره يدفعه الى التعامل مع ابعاد الشخصية الثلاثة بطرق مختلفة"(محمد، ص37)، ففي فيلم (افتار) للمخرج (جيمس كاميرون) كان البناء الدرامي بأكمله معتمداً على شخصيات خرافية تسكن كوكب (باندورا) الخرافي الذي لا وجود إلا في هذا الفيلم وحتى عملية تقمص الجندي لشخصية من شخصيات الكوكب عملية مستحيلة، روح إنسانية تسكن في جسد كائن فضائي طوله ثلاثة أمتار وأزرق اللون ومع ذلك فهو مسالم على الرغم من غرائبية شكله المخيف وجمالية اشكال الشخصيات الإنسانية التي جاءت لتدمير كوكبه والاستيلاء على منجم المعدن النفيس الذي من اجله احتل الكوكب وعلى الرغم من أن مضمون الفيلم يشبه الى حد كبير طريقة احتلال الأوربيين لأمريكا وابادة الهنود الحمر إلا أنه ابتعد عن منطقة الواقع والأرض بأكملها ليؤسس عالماً جديداً مستبدلاً القارة بكوكب والهنود الحمر بكائنات عملاقة زرقاء اللون إلا أنه يشترك في طغيان الروح الخالدة لهذه الشخصيات وهو المشترك مع شخصيات الهنود الحمر الواقعية.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المبحث الثاني

البعد الفكري للشخصية الدرامية

يشكل الفكر الإطار العام والرئيس الذي من أجله تصاغ أبعاد الشخصية الأخرى فالهدف من أي دراما هو إيصال فكرة معينة أما لترسيخها أو طرحها لأول مرة او تكرارها من أجل إيجاد القاعدة الجماهيرية لهذه الفكرة ومنذ القدم تنبّه الانسان الى أن المحاولات المباشرة والقسرية لنشر الفكر دائماً ما تأتي بنتائج معاكسة لما يبتغيه صاحب الفكرة وما يريد نشره بين افراد المجتمع لذا غالبا ما نجد أصحاب الفكر السياسي او الاجتماعي ما يبحثون عن ادباء وفنانين يعتنقون أفكارهم من اجل تمثلها وايصالها بشكل غير مباشر الى الجمهور المستهدف لترسيخ هذه الفكرة في عقولهم واول من تنبه لذلك هم حكام أثينا الذين قضوا على فوضى الاحتفالات الدينية من خلال إيجاد أنظمة وقوانين تنظم العمل الدرامي العبادي الذي كانت تقوم به تلك المجموعات وتشكر الإله (ديويلسوس) ومن ثم نظمت لجان تحكيمية تمنح الجوائز وتمنح الكثير من التنظيم المادي والفكري لهذه الاحتفالات الدينية .. وفي كتابه فن الشعر ربط ارسطو بين الفكر والشخصية على الرغم من انه يرد في بداية الفصل منفرداً إلا أن ارسطو ربطه بالشخصية ويعرّف ارسطو الفكر بأنه "القول المناسب في الظرف المتاح"(ارسطو ،ص98)، وترى الباحثة انه لا توجد شخصية غير حاملة لفكر مؤلفها أو الجهة التي ينتمي اليها المؤلف اجتماعياً أو سياسياً أو دينياً إذ لابد أن تكون الشخصية الدرامية حاملة لنوع من الأفكار التي تؤطر الأفعال التي تقوم بها سواء أكانت هذه الأفعال خيّرة أو شريرة المهم انها تسهم اسهاماً واضحاً في إيصال فكرة العمل الادبي او المسرحي أو السينمائي الى مجموع المتلقين اللذين هم بدورهم يكونون حاملين لأفكار معينة إما أن تكون مطابقة لما يقدم أو معارضة أو متذبذبة بين هذا وذلك ، وتعمل الدراما على ترسيخ المطابق والتصدي للمُعارض وإقناع المتذبذب.

فالفكر عند الشخصية الدرامية وظيفة من الوظائف الأساسية التي يجب أن تقوم عليها الاحداث الدرامية "فلا يمكن فصل الوظائف والشخصيات عن بعضهما ، لأنهما في علاقة متبادلة دوماً، بحيث يتحكم احدهما بالآخر"(مارتن ، ص152) فالوظيفة أو الفعل هو الذي يحدد نوع وملامح الشخصية التي سنلتقي بها في الاعمال الدرامية فهناك أفعال مختصة بالملوك والحكام وافعال ووظائف بالقادة والامراء وهناك أفعال مختصة بالقيادات الدينية وكل شخصية من هذه الشخصيات تجمل مجموعة من الأفكار تؤدي مجموعة من الوظائف حتى في اكثر الاعمال الدرامية خرقاً للواقع هناك فكر يقف وراء هذه الشخصية ويحركها ويديم الطاقة التأثيرية لأفعالها فعلى سبيل المثال في أفلام مثل (سوبرمان وبات مان وسبايدرمان) كلها تكرس فكرة الرجل البطل الفردي الذي من دونه لا يكون المجتمع بأمان وعلى مر السنين أصبحت لدى الشعب الأمريكي وشعوب العالم الثالث قناعة بهذه الفكرة من خلال التكرار، فنلاحظ أن اكثر الاقبال على مثل هذه الأفلام يأتي من بلد الإنتاج أمريكا ومن بعدها شعوب العالم الثالث بينما لا تلاقي هذه الفكرة أي صدى أو رواج في الصين مثلاً لأنها دولة قائمة على البطولة الجماعية. بينما شكلت في المجتمعات الرأسمالية اسطورة من اساطير الأزمنة الحديثة، إذ يمكن لهذه

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الشخصيات "أن تتمثل بنشاط الشخصية وسلوكها الذي يعكس خبرة اسطورية لا تظهر على شكل مفردات أو طقوس احتفالية وإنما على شكل عقيدة وتوجه محكوم بإطارية النص أي أن هذه الخبرة تصبح رموز تخص الشخصية القصصية من دون أن تشعر بهيمنة اسطورة محددة" (عبد الحميد، ص 16) ، وترى الباحثة أن الاساطير غير مرتبطة بزمان ومكان محددين وإنها مرتبطة بطبيعة التفكير البشري الذي دائما ما يلجأ الى الاساطير التي تحملها طابعاً فكرياً من خلال الشخصية الأسطورية التي تحملها فنهما تطورت اشكال الحياة التقنية والتكنولوجية للإنسان يبقى اسيراً لأفكار متداولة منذ أسلافه الأوّل. وعلى سبيل المثال لا الحصر أكبر العلماء في الذرة والطب يركع لإله آبائه واجداده بغض النظر عما وصل اليه العلم لأن فكره مستمد من فكر اسلافه الموغل في عمق التاريخ المشترك للإنسانية.

إن السينما من الفنون العابرة للحدود بل هي واحدة من فنون المشتركات الإنسانية لا تختلف عن الموسيقى والرقص والغناء إلا أن خصوصيتها في إيجاد المعادلات الصورية التي تعكس الفكر الذي تحمله الشخصية الدرامية لذا " كان لابد للسينمائيين ، ليس فقط أن يجددوا وأن يطوروا من جرعات الخيال والاثارة بل أن يقنعوا المشاهدين بمصداقية ما يشاهدون وأن يتفاعلوا معه" (مدانات،ص12)، ففي فيلم (غاندي) كان الهدف المعلن هو تقديم حياة وفكر (غاندي) الزعيم الهندي الذي استطاع بمقاومته السلمية ان يجبر قوى الاستعمار البريطاني على الرضوخ والاستسلام ومنح الهند استقلالها إلا أن الهدف غير المعلن كان محاولة من الدوائر السياسية لإشاعة فكر (غاندي) في المقاومة السلمية إذ أنتج الفيلم في بداية نمو الحركات المسلحة في الشرق الأوسط ضد التواجد الأجنبي وخصوصاً الأمريكي وهنا ترى الباحثة انه جرى توظيف شخصية (غاندي) كفكر فقط دون الالتفات لتفاصيل حياته اليومية الا ما ندر وبقدر يعلن الامر بمسيراته السلمية والثورة البيضاء التي كان يقودها ليقدم الممثل الحل للحركات المسلحة المناهضة لفكر الاحتلال بأن تلقي السلاح وتقاوم بشكل سلمي إلا أن الامر لم ينجح وانحدر الفكر الدموي في الشرق الأوسط الى مستنقعات من الدم لا تنتهي وظهور حركات مسلحة ذات فكر متطرف يستخدم الدين كمنطلق فكري أساس له.

إن الفكر هو ما يميز الشخصيات بعضها عن بعض لأنه لا يكون من الصفات المشتركة في الشخصيات الدرامية كالجسماني والاجتماعي والنفسي ولأنه يشكل خصوصية الشخصية الدرامية الحاملة له ويمنحها صفات تختلف عن غيرها من الشخصيات الدرامية الموجودة معها في العمل.

إن الفروقات الفكرية بين الشخصيات هي التي تمنح صفة الصدارة او البطولة للشخصية الدرامية عن ما سواها من شخصيات ويتجسد الفكر من خلال الفعل المؤدي او الحوارات اللفظية التي تنطلق بها الشخصيات وهذا هو ما تعتبر عنه الشخصيات لما تحمله من أمور فكرية وفلسفية "لأنها هي التي تحرك الحدث الذي لا بد أن يكون هناك دوافع للشخصية الدرامية لهذا السلوك أو ذاك" (أبو شادي ، ص44)، فعلى سبيل المثال قدمت قناة (ناشيونال جيوغرافيك) سلاسل فلمية ديكودراما عن شخصيات أثرت في تاريخ البشرية ومن ضمنها (أينشتاين) صاحب النظرية النسبية إذ كانت حياته المعروضة على الشاشة تنقسم الى نصفين الأول تقديم آرائه العلمية الموثقة وحياته العائلية والفكر الذي يحمله إزاء

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ذلك وايمانه المطلق بعالمية الانسان وعدم الانتماء الى وطن معين وذلك من خلال سعيه الى اسقاط الجنسية السويسرية عنه قبل رحيله الى أمريكا ليستقر هناك ويؤسس لنظرياته الكبرى، أما الشخصية الأخرى فكانت سلسلة ديكودراما عن (بيكاسو) قام بتأدية دور (بيكاسو) الممثل (أنطونيو باندیراس) والعمل كله قائم الى التقاطعات الفكرية ما بين (بيكاسو) ونظام (فرانكو) الذي يحكم اسبانيا ولجوء (بيكاسو) الى فرنسا على الرغم من فترات الاحتلال النازي وعلى الرغم من أن المعروف عن (بيكاسو) ميوله الاشتراكية وبيّن العمل أن الفكر هو الذي يقف وراء كل عمل من اعمال (بيكاسو) الفنية. وترى الباحثة أن هذا النوع من الاعمال الدرامية الذي يعيد بناء وتجسيد الوثيقة عن حياة مبدع او عالم او فنان يمكن أن ندعوه بعملية إعادة تشكيل الفكر الذي انطلق منه هذا المبدع وإعادة تقديمه الى المتلقين. انها دراما الفكر المعتمدة على الوثيقة والاثر الذي تركه عملاق الابداع من فكر "مختبئ يظهر عندما يواجه الانسان الضغوطات والصعوبات الذي يكون نتيجة لما تظهره الوظيفة الفكرية من ايعاز يضاف الى الابعاد الموجودة لدى الشخصية لتعمل على إيصال الأفكار والمعاني التي يبتغي المخرج ايصالها"(أبو شادي ، ص403)، إن إيصال الفكر عن طريق الشخصيات الدرامية هو المبتغى الرئيس لكل مخرج ومؤلف يريدان إيصال فكرة معينة الى مجموع البشرية كلها من خلال الانطلاق اولاً من محلية هذه الفكرة وإمكانية تعميمها على المجتمع الإنساني بشكل اكثر تأثيراً من الكلام المباشر او النظريات التي تطرح بطريقة لا يعيها الا المثقفون.

المبحث الثالث

الشخصية اليهودية في الدراما

لم يكن لليهود حضور في الدراما ما قبل الميلاد، والاغريقية بالذات وذلك لأن ظهور النبي موسى وديانته كانت في مصر التي على الرغم من سيطرة الاغريق على بعض سواحل مصر وميناء مدينة الإسكندرية إلا أن الديانة اليهودية بقيت بعيدة عن المجتمع الاغريقي الوثني ، ولكن في الاثار البابلية وحسب ما ذكر في الكتاب المقدس حول السبي البابلي لليهود وعلى الرغم من أن الاسكندر دخل بابل فاتحاً إلا أنه لم يرد أي ذكر لليهود في حملة الإسكندر وترى الباحثة صعوبة تتبع ظهور اليهود في الاعمال الأدبية والفنية القديمة وذلك بسبب انغلاق المجتمع اليهودي على نفسه وعدم انفتاحه ثقافياً على الاخرين لانهم يرون انفسهم انهم شعب الله المختار وأن الديانة اليهودية حكر عليهم وعلى سلالاتهم من الأبناء والاحفاد إلا أن (شكسبير) يعد أول من قدم الشخصية اليهودية من خلال مسرحية (تاجر البندقية) بسبب الظروف السياسية والاحتكاك ما بين المسيحي واليهودي بسبب الحملات الصليبية للسيطرة على الأراضي المقدسة في فلسطين، إذ يزعم المسيح أنهم أحق بالقدس ويرى اليهود أنها الأرض الموعودة التي وعدهم الله بها لذا لا تستبعد الباحثة أن تكون مسرحية تاجر البندقية وظهور الشخصية اليهودية فيها امراً مسيساً وله دوافعه الطائفية والدينية في مدة زمنية كان يُنظر فيها الى اليهود نظرة عدائية وأنهم لا ينتمون البلد الذي يعيشون فيه بقدر انتمائهم لدينهم .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

لذا "قد حاول شكسبير أن يجمع كل خصائص اليهود وصفاتهم العامة في شخصية شيلوك الذي يمثل الشعب اليهودي اصدق تمثيل ففيه منهم تلك الكبرياء العاتية، التي لم تقف لحظة خلال العصور عن أن تثير العداوات وفيه ذلك الشح المفرط الذي يقود الى الجشع البغيض وفيه منهم ذلك الضعف والذلة. فهو في الحق نموذج من آلام اليهود وكراهيتهم وقد كان هو نفسه موضعاً للازدراء الشديد والاهانات المتصلة من المحيطين به من مسيحي البندقية" (شكسبير،ص15) ، وترى الباحثة انه على الرغم من السلبيات التي أظهرها (شكسبير) في مسرحيته تاجر البندقية للشخصية اليهودية (شايلوك) إلا أنه في النهاية يؤكد مسألة هامة وهي حق اليهود في أن يكون لهم وطن خاص بهم فهم محتقرون من خلال وصف أنطونيو لـ(شايلوك) بالكلب مبررين ذلك بأن (شايلوك) يعمل بالربا الذي هو في نظر اليهود تجارة يقوم عليها فكرهم الاقتصادي وصولاً الى الوقت الحاضر في متمثلاً بالبنك الدولي الذي يسيطر على معظم دول العالم التي لا تحسن إدارة أموالها، فضلاً عن اخذهم ابنته منه عنوةً وتزويجها بمسيحي اوهمها بالحب وبالتالي يستحدثون قانوناً لسلب أموال ذلك اليهودي وتوزيعها بين أنطونيو والحكومة وابنته وجزء يسير منها، والحكم غير منطقي فكيف بقطع لحم من دون دماء هذه الحجة القانونية منحت تعاطفاً مع اليهود، ولأن لم يكن كذلك ما كان يرمي اليه (شكسبير) ولكنه تصوير مجتمعي لنبذ اليهود وبالتالي يجب أن يكون لهم وطن يعيشون فيه بسلام إذ " أن شايلوك اليهودي يفتقر الى القوة والأيديولوجية والهوية اليهودية ولكن عندما سعى الى العثور على هذه العناصر فقدها كلها ومن خلال وضعه الاقتصادي القوى حاول شايلوك تثبيت نفسه وايديولوجيته بين المسيحيين الذين يسيطرون على المجتمع كله لكنه فشل" (شحدة،ص50) ، وترى الباحثة أن هذا الفشل هو النقطة التي حسمت التعاطف مع شخصية اليهودي وسط المجتمع المسيحي المعادي لليهودية وما اطلق عليه فيما بعد معاداة السامية والتي تعني " إن أي موقف يعبر عن الخط من كلمة عادل الى كلمة مخطئ ضد اليهود قد يكون قد عبر الخط بين أن يكون مقبولاً او معادياً للسامية وقد يعبر الناس عن نقدهم لليهود ولإسرائيل وللسياسة التي يتبعها هذا المسؤول او ذاك يعتبر هذا الشيء معادياً للسامية" (وشاح ،ص6) ، ومصطلح السامية مصطلح يعود الى سام ابن نوح وعلى ذلك يكون العرب واليهود هم أولاد عم وقد عبر الفيلم المصري ولاد العم عن ذلك وهو من بطولة كريم عبد العزيز وشريف منير ومنى زكي ومن اخراج شريف عرفة وتأليف عمرو سمير عاطف ويتناول الفيلم الصراع العربي الإسرائيلي بشكل جديد إذ يتزوج ضابط المخابرات الإسرائيلي بفتاة مصرية دون أن تعلم من هو وما هي ديانته وعندما تنتهي مهمته في مصر تختطف زوجته واطفاله، وهنا تدور حوارات حول أن العرب واليهود أولاد عم إلا اليهود هم شعب الله المختار ويصور الفيلم حقيقة المجتمع الاستخباري وعسكرة الشارع اليهودي الذي يعتبر العرب معادون له وبطريقة سوبرمانية غير مقنعة يقوم ضابط مخابرات مصري بإنقاذ المرأة المصرية منى زكي واطفالها واعادتهم للوطن. وترى الباحثة أن البناء الدرامي لشخصية اليهودي كان افضل من بناء شخصية المصري وذلك لاكتمال ابعاد الشخصية من خلال ايمانه المطلق بفكرة وطن اليهود من ناحية ومن ناحية أخرى حبه لزوجته وأولاده بينما الشخصية المصرية منقطعة الجذور انتحارية مغامرة لا أصول اجتماعية لها

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وهذا ما وقع به من قَبل مسلسل رافت الهجان الذي اظهر تماسك المجتمع اليهودي ومساعدة بعضه لبعض ، بينما نرى رأفت الهجان يعيش وسط مجتمع عربي طارد له مما اضطره للقبول بالعمل مع المخابرات وترك المجتمع العربي والانتماء للمجتمع اليهودي على الرغم من محاولات المؤلف والمخرج في اظهار وطنية الشخصية وحبها لبلدها مصر والوطن العربي وشعارات مرحلة جمال عبد الناصر. وترى الباحثة أن الملامح والصفات الفكرية والنفسية للشخصية الدرامية اليهودية عندما يتناولها العرب فهي لا تخرج عن المفهوم القرآني "بدأً بالكذب والتحريف والحسد والتحايل والمراوغة والمزاجية والاستهزاء والخيانة والضلال والفجور والسفاهة والاذلال والجبن والبخل والحرص على الحياة ونقض العهود والمواثيق والمسارعة الى الاثم والعدوان وكتم الشهادة والافساد في الأرض الى الصد عن سبيل الله حتى أصبحت ملعونة حكمت عليها بالتشريد والقى العداوة والبغضاء بينهم وضرب الذلة والمسكنة عليهم "(الخالدي ، ص11-12)، وترى الباحثة أن اعتماد الكاتب الدرامي على صفات وملامح الشخصية اليهودية في القرآن دليل على انغلاقه عن دراسة المجتمع اليهودي الإسرائيلي الان وفي الوقت الراهن وعند اعتماده على ذلك يضعف من البناء الدرامي والفكري في أداء للشخصية اليهودية بل ويكون عكس ما أراد أن يقدم إذ أن الواقع يقدم اليهود كأمة متماسكة لا تحكم إسرائيل فقط بل تحكم وتتحكم بالعالم اجمع وأصبحت الصفات الموجودة في القرآن الكريم تنطبق على العرب وصراعاتهم الداخلية وعودتهم الى القبلية والعشائرية والدويلات المتحاربة "إن هذا حدث نتيجة الغموض المسيطر على المجتمع الإسرائيلي وصعوبة الموضوع عند تحويله الى عمل درامي، خاصة أن بعض الاعمال وقعت في فخ التوجيه والخطابة وتناول الصراع العربي الإسرائيلي بشكل غير محايد كما أن مصادر هذه الاعمال كانت إما معالجة درامية من ملفات المخابرات مثل رأفت الهجان والسقوط في بئر سبع او من خيال المؤلفين وقراءاتهم ومزج الخيال بالواقع " (إسماعيل، جريدة الاتحاد) ، كذلك لم يخرج عن هذا الاطار مسلسلات مثل دموع في عيون وقحة والحفار وغيرها التي تناولت ابطال مصريين في المجتمع اليهودي الإسرائيلي. إذ ترى الباحثة أن صناع هذه المسلسلات لا يؤمنون بوحدة او وجود الوطن العربي بل صوروا الصراع على انه إسرائيلي مصري وغيبوا دور الشعوب العربية التي وقفت وقاتلت الى جانبهم وفي النهاية كان الانتصار مصرياً وعلى الجانب الاخر اليهودي الإسرائيلي او حتى الصهيوني هناك من وقف لتحرير صورة الشخصية اليهودية من نمطيتها في اروبا وإبعاد إنموذج (شايلوك) عن أذهان الاوربيين او الصورة النفسية النمطية لدى عالم النفس اليهودي (فرويد) عندما ألّف كتابه (موسى والتوحيد) وتلك الصورة لليهودي المهزوز المستلب الحامل للأمراض الوبائية المعزول إجتماعياً البخيل الكاره للسيد المسيح إذ عزز اليهود فكرة العداء النازي الألماني لليهودية ومحارق اليهود في المانيا النازية كما حدث وشاهدناه مجسداً في فيلم (عازف البيانو) الذي لعب دور البطولة فيه الممثل (ادريان برودي) عازف البيانو اليهودي الذي ضحى بنفسه وكان شاهداً على الجرائم التي ارتكبها (هتلر) ضد اليهود الفيلم من اخراج (رومان بولانسكي) منطلقا لهم لتقديم الشخصية اليهودية الجديدة القادرة على بناء وطن قومي وتحقيق حلم عجز عنه انبياء بني إسرائيل جميعاً وكان لا بد من أن تكون هناك إمكانات دعائية أدبية ضخمة لهذا المشروع فلجأ اليهود

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الصهاينة الى الرواية والسيطرة على وسائل الاعلام بعد أن تنهوا بسرعة" للإمكانيات الجديدة في استخدام وسيلة الفيلم كأداة تعبويه دعائية.. إن عودة ظهور شعب تبعثر في العالم 2000 سنة على شكل امة تسجل مرة واحدة في التاريخ الإنساني الحركة الصهيونية السياسية قامت بأكبر الجهد لتحقيق هذه الإنجاز المذهل، ظهرت في وقت ظهور السينما واستخدمت الوسيلة الجديدة منذ بدايتها تقريباً، كانت تقصد تشكيل هوية قومية لم تكن قد وجدت بعد.. كانت صناعة وثقافة ملونة بالدعاية" (الجعبة، ص 25)، إذ إن الوعي بأهمية الوسائل الدعائية الجديدة شكّل شغلاً شاملاً لأبرز مفكري ومؤسس الدولة اليهودية بينما كان العرب يغطون في سبات امجاد التاريخ فلقد "أدرك تيودور هرتزل نجاعة وسيلة السينما في خدمة مشروعه، إذ حاول صناعة فيلم دعائي عن ارض الميعاد بين السنوات 1890 حتى 1902 لكنه لم ينجح في ذلك، في عام 1903 نفذت اول جولة سينمائية في مصر وفلسطين ولبنان بإشراف المصور الفرد عيادي بإيعاز من شركة اديسون ومن ثم بدأت صناعة السينما الناطقة بالعبرية في فلسطين الانتدابية بالتطور من خلال افلام قصيرة انتجها نشطاء الوكالة اليهودية بهدف توثيق وصول المهاجرين واستيعابهم مثل فيلم الأرض المقدسة عام 1934 لتكون جزءاً من السردية الصهيونية الكبرى :ارض بلا شعب" (كيها ، ص149-153)، ترى الباحثة ان مثل هكذا أفلام كانت حالمة وتحاول تقريب فكرة الوطن أو الأرض الموعودة لليهود مهما كان ينتظرهم من واقع اليم في ظل ظروف معادية ووجود شعب فلسطين الذي يجب منعهم بكل الوسائل المتاحة، وما أن انتهت الحرب العالمية الثانية وتم تصوير اليهود الذين يدعون بأنهم نجوا من محرقة النازيين الالمان حتى بدأ تاريخ جديد للشخصية اليهودية في الدراما "إن الرواد اليهود في السينما التقليدية يقومون لاستعادة الأرض ويقومون بأخلائها من سكانها بعد شرائها وبهذا المعنى يأخذون رمزياً مكان البطريرك المحلي كما ويزعم اليهودي البطل – رغم انه يخطط لاستبدال السكان المحليين ونظامهم البطريركي المتخلف باليهودي الجديد والنظام الاشتراكي التقدمي" (جادنئمان، ص129) وبهذا الشكل كان يقدم اليهود الى العالم بأنهم لم يغتصبوا الأرض ولم يقتلوا الانسان ولم يهلكوا الحرث والنسل وإنما اشتروا تلك الأراضي من السكان الأصليين وتم اخلائها على العكس من صورة الرجل الأبيض في أمريكا الذي ذبح الهنود الحمر واخذ أراضيهم بالقوة وهذه كذبة الصهاينة بأنهم يملكون الاخلاق واللاعنف.

لذا "سادت العقد الخمسيني والستيني فترة يطلق عليها الواقعية الصهيونية في السينما وهي أفلام لم تتحرر من هيمنة الرواية الرسمية لحزب مباي الذي حكم إسرائيل دون انقطاع حتى العام 1977 كانت هذه الأفلام تركز على الصراع مع العرب دون أن تظهر حضورهم حتى في الأفلام الحربية" (أبو جبل،ص93-103)، وترى الباحثة أن في ذلك اتجاه يقود الى أن العرب ليسوا طرفاً في المعادلة وإنما هم قوم سكنوا الأرض المقدسة ولأنهم بدو رحل في الأصل فانهم سيرحلون عنها، وأن معاركهم مع القوى الكبرى مثل البريطانيين الذين كانوا هم سلطة الانتداب في الأراضي الفلسطينية متناسين أن العالم يعرف حقيقة وعد بلفور وحقيقة الوطن القومي لليهود ولذا كان لابد من إيجاد أية عقول بديلة يهودية ولكنها لا تسكن إسرائيل تقدم صورة دون أن يشعر احد بأنها منحازة او متطرفة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وهذه الأفلام قادرة على اختراق العالم والفوز بجوائز الاوسكار ولذا كان توجه اليهود الى الاستثمار في هوليود ولعل المخرج (سبيلبرغ) كان من اكثر المدافعين عن قضايا اليهود في السينما خاصة في فيلمه (قائمة تشندلر) التي ثبّتت ورسخت المحرقة الألمانية لليهود. ولا يكاد يخلو فيلم من أفلامه باستثناء أفلام الخيال العلمي من ذكر اليهود او الإشارة لهم من بعيد او قريب.

وتخلص الباحثة مما تقدم الى المؤشرات الاتية: -

1. فكرة الحق المغتصب التي تحملها الشخصية اليهودية في الدراما السينمائية.
2. فكرة تقديم العربي كإرهابي لاحقّ له في سكن الوطن الموعود لليهود.
3. ايمان الشخصية اليهودية (الصهيونية) بفكرة اللاعنف ووجود الافكار الانسانية في شريعتهم.
4. فكرة التعايش السلمي وفكرة الإنسانية التي يتصف بها المجتمع اليهودي بشكل عام والشخصية اليهودية بشكل خاص.

إجراءات البحث

أولا: منهج البحث

اعتمدت الباحثة على منهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل وذلك لكونه انسب المناهج لتحقيق اهداف البحث.

ثانياً: - عينة البحث

تمثلت عينة البحث كعينة قصدية بفيلم (ميونخ) لـ (ستيفن سبيلبرغ) والذي تناول فيه قصة العملية الفدائية ضد الفريق الاسرائيلي الذي شارك في (أولمبياد ميونخ) عام 1972 وكيف انتقمت إسرائيل من رموز ومخططين عملية ميونخ ومعظمهم رجال فكر ومقاومة لذا كانت الحوارات الفكرية حاضرة وبقوة في هذا الفيلم ، وقد اعتمدت الباحثة مؤشرات الاطار النظري لتحليل العينة لتحقيق افضل النتائج .

ثالثاً:- تحليل العينة

اسم الفيلم : ميونخ

اخراج : ستيفن سبيلبرغ

الإنتاج : 2005 ستيفن سبيلبرغ وكاتلين كينيدي

البطولة : أريك بانا ، دانيال كريغ ، كيران هايندز ، جيوفري راشي

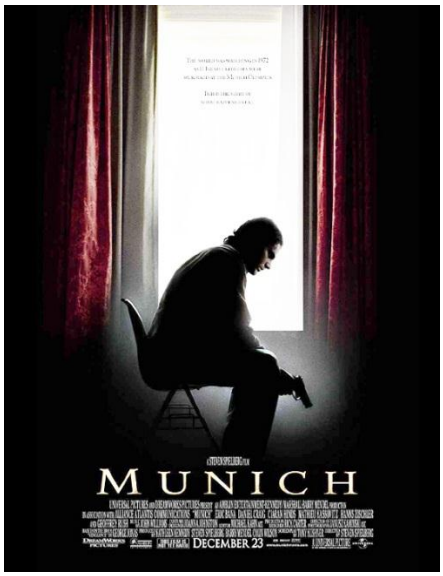
ملخص القصة:

عملية ميونخ هي عملية إحتجاز رهائن إسرائيليين حدثت أثناء دورة الاولمبياد الصيفي المقامة في ميونخ في المانيا من 5 الى 6 سبتمبر سنة 1972 نفذتها منظمة أيلول الأسود وكان مطلبهم الافراج عن 236 معتقلاً في السجون الإسرائيلية وخمسة من منفذي العملية الفلسطينيين وشرطي وطيار مروحية المانيين.

أما فيلم (ميونخ) فهو فيلم امريكي للمخرج (ستيفن سبيلبرغ) أنتج عام 2005 تجري احداثه حول مطاردة الموساد لأعضاء منظمة أيلول الأسود التي كانت وراء تنفيذ عملية ميونخ عام 1972 في مدينة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ميونخ الألمانية الفيلم من بطولة الممثل الشهير أريك بانا كتب الفيلم توني كوشنير وايريك روث الفيلم ترشح لخمس جوائز اوسكار، أفضل فلم، أفضل اخراج، أفضل نص مقتبس، أفضل موسيقى وهو فيلم ذو ابعاد سياسية.



صورة رقم (1)

التحليل:

1. تحمل الشخصية اليهودية في الدراما فكرة الحق المغتصب في إيجاد الوطن القومي لها.

لا يكاد يوجد عمل درامي سينمائي او تلفزيوني يتناول قضية اليهود إلا وكانت لدى الشخصيات اليهودية فيه فكرة الحق في الأرض الموعودة، وعودة وإقامة وطن قومي لليهود بعد أن كانوا يعيشون في الشتات، في المشاهد الأولى التي تستعرض حياة العميل المخابراتي (افنر) نجد أن تركيبة شخصية كانت متميزة نوعاً ما فهو من عائلة يهودية المانية يقال انها نجت من المحرقة وهو اول طفل يهودي لهذه العائلة يولد في إسرائيل الأرض الموعودة.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

صورة رقم (2)

العائلة الام والأب سعداء جداً بوجودهم في إسرائيل بعد معاناتهم من اضطهاد الالمان أما (افنر) فهو الاخر يفخر بذلك وبعمله في جهاز الموساد الإسرائيلي وولائه المطلق لدولة إسرائيل وعندما يكلف بمهمة قيادة عملية تصفية مخططي عملية ميونخ من منظمة أيلول الأسود ولا يمانع وينهي الإجراءات بسرعة.

وفي اروبا يسيطر عليه نوع من الكآبة والحنين الى الوطن وخلال المطاردات البوليسية والأمنية لأعضاء منظمة أيلول الأسود تفتح حوارات مع مساعديه الذين يعيشون في اروبا وكيف انهم أصبحت ونمت لهم جذور فهم وأن لم يعيشوا في الأرض الموعودة الا انهم اكتسبوا احترام الاوربيين وأصبحت لهم ارض يلوذون بها أن ضاقت عليم الأرض وهم الان يتسيدون في اروبا ويعاملون معاملة مواطن من الدرجة الأولى بعيداً عن الصورة النمطية لليهودي الأوربي المنبوذ. اذاً ففكرة الوطن القومي لليهود لم تكن مجرد فكرة تدعم الحالمين بها إيجاد مكان آمن لهم بل هي عملية انقاذ لكل اليهود حتى وإن لم يكونوا من الصهاينة فتيودور هرتزل استطاع أن يفعل ما لم يستطع أن بفعله انبياء بني إسرائيل من موسى الى آخر انبياء مرحلة السبي البابلي الأول والثاني وايام التيه التوراتية لذا نجد في كل غرفة في البيوت الإسرائيلية صورة هرتزل بدلاً من أي شعار مقدس توراتي لدى اليهود والفيلم يحتوي على مقارنة مقنعة بين موسى عليه السلام الذي ارتضى لليهود التيه في الأرض والشتات وبين هرتزل والمنظمة الصهيونية العالمية التي عملت على العكس مما عمله النبي موسى فجمعت اليهود من الشتات في الأرض الموعودة التي كتبت لديهم في الكتاب المقدس.. وفي المشهد الذي يجمع فيه المخرج بين مجموعة فلسطينية من منظمة التحرير ومجموعة (افنر) في شقة واحدة نجد في البداية أن هناك حوارات فكرية حول أحقية اليهود بوطن، بين (افنر) قائد المجموعة اليهودية وبين علي قائد المجموعة العربية فالعرب بقدر حبهم لفلسطين يكرهون إسرائيل وضد كل من يؤمن منهم بإقامة وطن هو بمثابة الأرض الموعودة لهم ويرى أن العرب

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

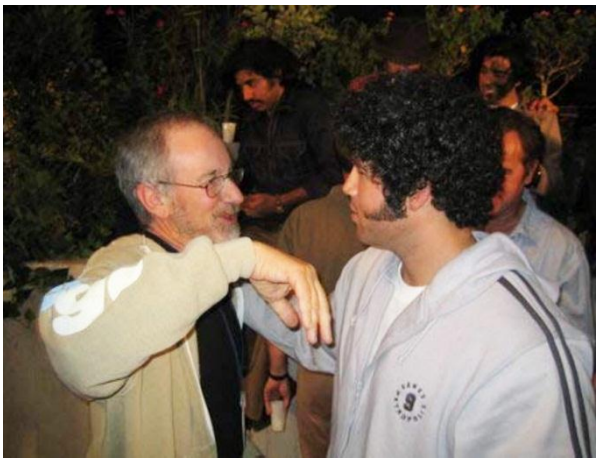
باعوا فلسطين الى اليهود، بينما يرى العربي أن حق العودة الى فلسطين يجب أن يكون من اولوياتهم والفكرة التي من اجلها قام النضال الفلسطيني بقيادة منظمة التحرير الفلسطينية والتوابع الخاضعة والمتفرعة منها ، وهنا يتدخل حوار من نوع اخر ألا وهو ثنائية العنف والسلام فـ (افنر) يتهم الفلسطينيين بانهم هم اساس العنف في الأراضي الإسرائيلية ودليل ذلك العمليات الفدائية الإرهابية التي يقومون بها ضد المواطنين الأبرياء العزل بينما ترفع إسرائيل شعار السلام والتعايش السلمي بينهم وبين الفلسطينيين.. العربي الفلسطيني يبرر اللجوء الى العنف نتيجة لإهمال العالم والأمم المتحدة للقضية الفلسطينية وما هذه العمليات إلا ليتذكر العالم أن هناك شعب فلسطيني تُمارس ضده إبادة جماعية منظمة وأن إسرائيل لا يوجد بها مدنيون ومواطنون عزل أبرياء الكل في إسرائيل تحت السلاح وهم جنود بلباس مدني ويربي الأطفال في المدارس على كراهية العرب والمسلمين أن إسرائيل ليست دولة العربي يقول انها معسكر للتدريب والعدوان وقاعدة عسكرية متقدمة لضرب القوى الوطنية وهنا يتذكر (افنر) كلمات امه (لدينا مكان على الأرض افعل ما تشاء) وما هي الى مدة من الزمن يتحول الامر من اشتباك فكري الى اشتباك مسلح ما بين المجموعتين ينتهي بإصابة يهودي وموت عربيان، وتؤكد الباحثة أن المخرج هنا يريد أن يوصل المشاهد الى عدم جدوى الحوار بين الطرفين وأن كل طرف مقتنع بالفكر الذي يحمله.

2. تقديم العربي مؤطراً بفكرة الإرهاب وأن لا حق له في سكن الوطن الموعود لأن اليهود اشتروا الأرض ممن باعها.

يحاول الفيلم ترسيخ فكرة أن اليهود اشتروا الأرض من العرب الذين فرطوا في ارضهم ولم يحافظوا عليها بينما اشتراها اليهود وصنعوا منها جنائن وبساتين وبغض النظر عما كانت تفعله المنظمات الصهيونية عام 1948 ومنها فرق (البالماخ) و(الحرس المتنقل) وعصابة (الهاجانا) ومنظمة (حاشومير) وكانت كلها تعنى بحماية اليهود بعد أن تنصلت بريطانيا من أداء دورها تجاههم ، ذلك التاريخ كان حاضراً في المشاهد الاولى التي استقبلت فيها (كولدا مائير) شخصية (افنر) لتشرح له أهمية العملية التي سيقوم بها وأن دوره لا يقل عن دور تلك المنظمات التي قامت بحماية اليهود في تلك الفترة الأولى من نشوء الدولة الإسرائيلية وانه أي (افنر) ينعم هو وعائلته بإنجازات تلك المنظمات التي حمت إسرائيل وأظهرتها للوجود، لذا كان لزاماً على المخرج (سبيلبرغ) في هذا الفيلم تقديم العربي كإرهابي قادر على اختراق الدفاعات الأمنية والإنسانية إذ يفسر لنا المشهد الأول مشهد اقتحام مقر الفريق الإسرائيلي أن العرب هم الذين خرقوا سلام وامن العالم لأن مقرات الفرق بدون حماية بل أن بعض اللاعبين المسالمين ساعدوا فريق الاختطاف العربي في التسلق على الجدران والاسلاك للوصول الى هدفهم ظناً منهم بأن هؤلاء رياضيين ليُقدِم بعد ذلك فريق الاختطاف على مهاجمة الفريق الإسرائيلي الأعزل المسالم القابع في غرفة بالملابس الداخلية البيضاء كحمائم سلام هاجمتها اسراب من الطيور المفترسة ليتلطخ الثوب الأبيض بالدم الأحمر الإسرائيلي الذي اراقه الارهابيون العرب. أن هذه كانت اول رسالة معادية للعرب ووصفهم بالإرهاب في الفيلم باستخدام رموز غاية في الوضوح وغاية في البساطة بحيث يكون أي متلقي

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

قادر على فهمها ومع التكرار ستنطبع صورة العربي كإرهابي منذ أزمنة بعيدة وربطه فكرياً بالإسلام والإرهاب الذي تمارسه الأن المنظمات الإرهابية الإسلامية كالقاعدة و(داعش) و(طالبان).



صورة رقم (3)

ولكي لا يبقى الإرهاب العربي مجرد فعل حركي تقوم به مجموعة فدائية (إرهابية) على حد تعبير الإسرائيليين فانه لا بد من ربط هذا الإرهاب بفكر يسنده وتمويل يسهل عليه القيام بالعمليات الفدائية لذا كان من أولويات الموساد تصفية الادباء والمفكرين الفلسطينيين والعرب بحجة تمويلهم الفكري للإرهاب وقبل عملية ميونخ كأن اغتيال الاديب الفلسطيني (غسان كنفاني) بداية لتصفية الفكر العربي للقضية الفلسطينية. اول اهداف (افنر) كان في روما الاديب والمفكر الفلسطيني (وائل زعيتر) الذي كان يقدم ترجمته لكتاب (الف ليلة وليلة) الذي يعتبر احد الجسور الفكرية المهمة بين الشرق والغرب وقد حاول (زعيتر) أن يحاور فرقة الاغتيالات ولكن دون جدوى ومن ثم انتقل (افنر) الى فرنسا لتصفية الكاتب السياسي محمود الهمشري وكانت إسرائيل تعتبر أن هؤلاء هم المسؤولون عن عملية ميونخ والمخططين لها وهكذا تتوالى اغتيالات من دولة الى أخرى الا انهم لا يستطيعون اغتيال علي حسن سلامة المسؤول الأول لمنظمة أيلول الأسود وهنا تسقيط لشخصية سلامة عندما منعت المخابرات الامريكية (افنر) من القيام باغتيال سلامة في لندن من خلال تعطيل لفريق (افنر) بافتعال معركة بينهم وبين مخمورين قطعوا عليهم الشارع ليتمكن سلامة من الهرب وليعلم (افنر) أن سلامة محمي بأنفاق مع المخابرات الامريكية وهو الذي يؤمن المصالح والمواطنين الأمريكيين من التعرض للهجمات في عموم الوطن العربي.

وترى الباحثة هنا انه حتى الامريكان لم يسلموا من اتهام إسرائيل لهم بحماية من يهدد امن إسرائيل ومواطنيها، هذا من ناحية الفكر أما من ناحية التمويل فالمخرج سبيلبرغ يتهم كل الدول النفطية العربية بتخصيص أموال من النفط العربي لدعم الإرهاب الفلسطيني لذا يجب أن يكون هذا النفط بيد الدول الغربية حتى لا يكون سلاحاً بيد الإرهاب ضد الدولة الإسرائيلية وهي رؤية متقدمة لاحتلال منابع النفط

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

في المنطقة العربية. وتؤكد الباحثة أن من خلال ذلك اكتملت صورة الإرهاب العربي من خلال الفكر والمال والعناصر المنفذة.

3. إيمان الشخصية اليهودية الصهيونية بفكرة اللاعنف والإنسانية وتطبيق فكرة التعايش السلمي بين العرب والإسرائيليين.

دائما ما تسوّق الدوائر السياسية والثقافية المسؤولة عن نشر الفكر اليهودي الصهيوني فكرة اللاعنف والإنسانية والتعايش السلمي مع الشعوب الأخرى في محاولة لتطويق فكرة العنف عند اليهود قبل بعثة موسى وبعدها وقد ذكرها القرآن الكريم في معظم آياته حول العنف عند اليهود وكيف كان موسى عنيفاً معهم وكيف انهم يقتلون انبيائهم وكيف كان العنف بين بعضهم البعض هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فهم لا يعترفون بحق الاخرين وأنهم شعب الله المختار وهم لا يملكون ذرة من الإنسانية حسب الروايات المسيحية التي تصور قتل اليهود للسيد المسيح وصلبه لأنه خالف تعاليمهم وكيف صور (شكسبير) شخصية (شايلوك) اليهودي المنعزل الميال للعنف ما أن تسنح له الفرصة بذلك عند تفضيله اخذ قطعة من لحم التاجر وعدم اخذه قيمة النقود كذلك سيطرتهم على الاقتصاد في اروبا عموماً وألمانيا على وجه الخصوص ومحاولة التحكم بالاقتصاد مما دفع (هتلر) والحزب النازي الى مواجهتهم وادعى اليهود بالمحرقة التي كان ثمنها إقامة وطن قومي لليهود وتحقيق (وعد بلفور)، أن محاولات (سبيلبرغ) لإظهار اليهود بالمظهر الإنساني وايمانهم بفكرة اللاعنف كانت ضعيفة لأن الفعل اقوى من الكلام الذي كانت تردده (كولدا مائير) في بداية الفيلم حول اللاعنف وأن إسرائيل بهذه الاعمال تدافع

صورة رقم (4)

عن نفسها حتى الجيش الإسرائيلي يسمى جيش الدفاع لا الهجوم ولكن الأفعال تغلب المسميات لذا كان العنف مغلفاً بالحذر وأن الدولة الإسرائيلية غير مسؤولة عنه بل أنه رد فعل للعنف الذي واجهه الفريق الإسرائيلي في ميونخ لذا تم الطلب من (افنر) تقديم استقالته وإخراج عائلته من إسرائيل الى أمريكا وربط صرف الأموال بطريقة شخصية لا دخل للدولة بها حتى اذا ما وقعت شبكة الاغتيالات في الاعتقال يجد المحققون انها تصرفات شخصية لا تمت لدولة إسرائيل بصلة وحتى تبقى الدولة محتفظة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

بصورتها الإنسانية وتأكيد فكرة اللاعنف والتعايش السلمي بين العرب واليهود. ففي مشهد اغتيال (محمود الهمشري) في باريس نجد أن إنسانية اليهود الصهاينة حاضرة لدى فريق الاغتيال فعندما فخخوا جهاز هاتف (الهمشري) وبدأ تنفيذ العملية تعود ابنته الصغيرة فجأة الى البيت لأنها نسيت شيء ما ولإثبات إنسانية اليهود يركض (افنر) باتجاه حامل صاعق القنبلة ويوقف التفجير في اللحظات الأخيرة ليثبت للعالم إنسانية فرق الاغتيالات الإسرائيلية وأن لا شأن لها بالأطفال فهم أبرياء والمطلوب هو (الهمشري). وبعد أن ينتهي المشهد يتم تفجير (الهمشري) المتهم بانتمائه لمنظمة (أيلول الأسود) المخططة لعملية (ميونخ)، وفي مشهد اخر، عند اغتيالهم لـ (زعيتر) الذي كان وسط الناس الا أن الناس أبرياء و(زعيتر) هو المجرم وتنفذ عملية الاغتيال بعيداً عن اعين الناس الا انه في عملية اغتيال (البشير) كان الانفجار قوياً جداً مما أدى الى قتل أبرياء بالخطأ وعند ذلك القى (افنر) اللوم على مسؤول التفجيرات لكونه وضع مواد متفجرة أكثر من اللازم ليس بقصد وإنما قلة خبرة. أما عن فكرة التعايش السلمي بين العرب واليهود الإسرائيليين فهي غير مجدية، إذ تنقل شبكات التلفزة يومياً عشرات الصور لتصادم الجيش الإسرائيلي مع العرب أو تصادم المستوطنين مع العرب.

قدم الفيلم إنموذجاً سيئاً لمبدأ التعايش السلمي بين الطرفين، فعندما اشترك فريق الاغتيال الإسرائيلي في شقة واحدة مع الفريق العربي من منظمة التحرير الفلسطينية، قَدمَ المشهد معركة حوارية فكرية إذ لم يستطع أي منهما تحمل او تقبل فكرة التعايش السلمي وإنما كان اشهار السلاح حاضراً ليتحول الحوار الفكري الى مواجهة مسلحة بين المجوعتين وهذا هو حقيقة التعايش بين العرب وبين الإسرائيليين. قاد المخرج المشهد بذكاء إذ حمّل الخطأ على تصرفات فردية لمسؤولين إسرائيليين وليس الصهاينة بالعموم لذا فقد تمرد (افنر) على الموساد وترك الوطن الموعود وذهب للعيش في أمريكا ولكن بقيت عملية (ميونخ) ودمويتها تعيش في عقله.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

النتائج

1. يركز فيلم (عملية ميونخ) على فكرة الوطن القومي لليهود وتحقيق حلم الأرض الموعودة في الكتاب المقدس من خلال إيمان كل ابطال الفيلم اليهود بتلك الفكرة.
2. اختيار شخصية (افنر) المولود في إسرائيل من أبويين المانيين الأصل دلالة على أن اليهود الناجين من المحرقة حملة فكر ينقلونه الى اجيالهم جيلاً بعد جيل كقول الام لإبنها عن طريق الحوار (لدينا مكان على الأرض إفعل ما تشاء).
3. العمل على تقديم العربي في هذا الفيلم كإرهابي قادر على اختراق إنسانية الغرب قبل دفاعاته الأمنية.
4. عمق الفيلم فكرة الإسرائيلي المسالم من خلال استغلال شكل الفريق الرياضي الذي يرتدي الملابس البيضاء اثناء اقتحام مقرهم في القرية الأولمبية في ميونخ ووحشية الفريق العربي المنفذ للعملية.
5. الربط الفكري للإرهاب الفلسطيني العربي بفكرة الإرهاب الإسلامي حالياً متمثلا (بداعش) و(القاعدة) .
6. محاولة الفيلم ترسيخ إيمان اليهود الصهاينة بفكرة اللاعنف وأن أي عداء هو رد فعل للعنف الذي يمارسه العرب ضد الدولة العبرية .
7. محاولة الفيلم ترسيخ إيمان اليهود الصهاينة بالفكر الإنساني وأن الأطفال والناس الأبرياء يجب أن لا يكونوا ضحايا عرضيين لعمليات اغتيال وقتل الإرهابيين .

الاستنتاجات

1. شكّل الفيلم حلقة ربط فكري بين الإرهاب العربي الفلسطيني في سبعينيات القرن الماضي وتطور هذا الإرهاب في القرن الحادي والعشرين الى اشكال أكثر عنفاً كتفجير مباني التجارة العالمية في أمريكا في أيلول ويصفها بفكرة منظمة أيلول الأسود.
2. استخدام الرموز الواضحة لمخاطبة جميع العقول وتكون أكثر ترسيخاً في التكرار من خلال رموز السلام الإسرائيلي ورموز الظلام العربي.
3. الإيحاء بأن النفط العربي الممول الأول للإرهاب الفلسطيني بيد العربي ومن بعده الإسلامي لذا كان من المفروض سيطرة الغرب على منابع النفط العربي حتى ولو بالقوة العسكرية.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المصادر

1. أبو جبل سليم، أفلام الأيديولوجيا والحرب في السينما الإسرائيلية، مجلة قضايا إسرائيلية، العدد 53، رام الله، مركز مدار، 2014.
2. أبو شادي علي، سحر السينما، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.
3. ارسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، عمان، دار هلا للنشر والتوزيع، 1435 هـ
4. اسلن مارتن ، تشريح الدراما، تر يوسف عبد المسيح، بغداد، مكتبة النهضة، 1984.
5. إسماعيل محمد، الشخصية الإسرائيلية في الدراما التلفزيونية سطحية وبلا ملامح، أبو ظبي، جريدة الاتحاد، 2010/5/5.
6. جادنئمان، السينما الإسرائيلية التابوت الفارغ في قبر ما بعد الحداثة، تر حسن خضر، بيروت، مجلة الكرمل، 1999، العدد 59.
7. الجعبة عبد المعطي، دراسة استكشافية لبواكير الافلام الصهيونية: الصورة تقود الأسطورة، رام الله، مركز مدار، 2011.
8. شحدة حمادة، تحليل نقدي لخطاب شايلوك في مسرحية شكسبير تاجر البندقية، جامعة الخليل، كلية الدراسات العليا / 2010.
9. شكسبير، تاجر البندقية، ترجمة وتقديم خليل مطران، الجيزة، وكالة الصحافة العربية، 2013.
10. عبد الحميد شاكر، الحلم والرمز والاسطورة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
11. عبد الفتاح صلاح الدين الخالدي، الشخصية اليهودية من خلال القرآن تاريخ وسمات ومصير، دمشق، دار القلم، 1987.
12. كيها مصطفى، التوجهات الاستشراقية في السينما الإسرائيلية، مجلة قضايا إسرائيلية، العدد 7 ، رام الله ، مركز مدار.
13. لالاند اندريه، معجم المصطلحات الفلسفية، تعريب خليل احمد خليل، اشراف احمد عويدات، عويدات للنشر والطباعة، بيروت – لبنأن ، المجلد الثالث ، 2008 .
14. مارتن ولاس، نظريات السرد الحديث، تر حياة جاسم محمد، الكويت، المجلس الأعلى للثقافة، 1980.
15. محمد معتز، السمات الغرائبية للشخصية الدرامية في أفلام الفنتازيا، رسالة ماجستير غ م ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، 2012.
16. محمود وشاح محمد، السامية والادعاءات الصهيونية بين الوهم والحقيقة، عزة عن منشورات دنيا الوطن، 2006.
17. مدانات عدنأن ، عدسات الخيال، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 2007.
18. وهبي كمال ، مقدمة في التحليل النفسي، بيروت، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، 1997.
19. ياسين فرج، أنماط الشخصية المؤطرة في القصة العراقية الحديثة، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 2010.

* ينظر: معجم المعاني الجامع، معجم عربي عربي، معجم اللغة العربية المعاصر، قاموس المعجم الوسيط.
* ينظر: ياسر عيسى الياسري، وظيفة الحوار في بناء الشخصية الرئيسية في الدراما التلفزيونية العراقية، رسالة ماجستير غير مطبوعة، بغداد، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1997.

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018

The Conceptual Representations of the Jewish Personality in the International Cinema (Munich film as a model)

fadya.f.saeed ……...…… University of Baghdad
athraa.m.hassan …...…… University of Baghdad
Al-academy Journal ……. Issue 90 - year 2018
Date of acceptance: 16/9/2018 **Date of publication: 16/12/2018**

Abstract

This study deals with the intellectual representations whose intellectual systems are incarnated in the Jewish personality, which is considered one of the complex intellectual systems that has caused controversy throughout the ages because of the ambiguity due to the religious and psychological factors that were reflected directly and strongly on the intellectual structure of the Jewish community in general and the Jewish - Zionist personality in particular, in an attempt (to create new dimensions embodied by intellectual representations of a human nature embodied by what that - peaceful - religiously oppressed - psychologically and socially isolated character presents, because of the curse of the peoples of the world that was a cause for its isolation .

The researcher, in this study, dealt with three sections:

The first section: Dramatic character

The second section: the intellectual dimension of the dramatic character

The third section: Jewish character in drama

The study was based on the analysis of the Munich film, which focuses on the idea of the national homeland of the Jews and the portrayal of the Jewish character with human dimensions that seek to achieve peaceful coexistence and rejection of the terrorist ideology practiced against them by the world in general and the Arabs in particular.

Key words: (Representations, Jewish Personality, Cinema)

جماليات المؤثرات الصوتيـــــة الرقمية في الدراما التلفزيونية

م . محمد ثائر البياتي .....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ استلام البحث:2018/7/29 تاريخ قبول النشر: 2018/9/25 تاريخ النشر :2018/12/16

ملخص البحث :

أصبح للمؤثرات الصوتية في المنجزات الدرامية التلفزيونية أهمية كبيرة ليس فقط على صعيد الوظيفة و التنفيذ و لكن بمستوى اكبر و أوسع على صعيد القيم الفنية و الجمالية و التي أصبحت تنتج و توظف في أهم المنجزات الفنية الدرامية (العالمية) بإستخدام أحدث و أبرز التقانات و المعدات و على وفق قيم تعبيرية و درامية التي تعبر عنها هذه المؤثرات الرقمية الصوتية الحديثة ، لذا أختار الباحث موضوعة جمالية المؤثرات الصوتية الرقمية في الدراما التلفزيونية و ذلك للتعرف على النواحي الجمالية التي تقدمها المؤثرات الصوتية الرقمية من خلال توظيفها و مصاحبتها للصورة ، فلذلك قام الباحث بتقسيم هذا البحث إلى الإطار المنهجي حيث أستعرض في مضمونه :- مشكلة البحث ، أهمية البحث و من ثم عرض الباحث للإطار النظري الذي أحتوى على مبحثين كان الأول فيها عن نشأة و تطور المؤثرات الصوتية الرقمية في الأعمال الدرامية التلفزيونية و من ثم اتبعه بالمبحث الثاني المعنون جمالية المؤثرات الصوتية الرقمية في العمل الدرامي التلفزيوني ، و قام الباحث بعدها بإجراءات بحثه التي قدم من خلالها اداة البحث و من ثم تحليل عينة البحث التي توصل فيها إلى نتائج بحثه و التي من خلالها قدم الباحث إستنتاجاته البحثية.

الكلمات المفتاحية:(مؤثرات صوتية، دراما تلفزيونية)

المقدمة :

أن للمؤثرات الصوتية في الأعمال التلفزيونية دور هام و ذلك بسبب عملها المتصل مع المؤثرات الصورية التي ترافق الصورة ، و ذلك من خلال دعمها و إسنادها للمؤثر الصوري لتحقيق أكبر قدر من المصداقية و الواقعية في الطرح و التي تؤدي بالتالي و حسب كفاءتها و جودتها إلى أنجاح العمل الفني أو إفشاله، و الآن و بعد سيادة التقنيات الرقمية في الإنتاج التلفزيوني و دورها المؤثر الكبير في تطوير مستويات التعبير الدرامي، أصبحت للمؤثرات الصوتية كفاءة أعلى و مستوى جديد من التعبير الجمالي المتقدم في التوظيف حيث يخدم هذا المستوى الكفاءة الفنية السمعية و الصوتية في العمل و التي يكون دورها من الأهمية في تحقيق قيم جمالية جديدة تعبر عن حالة الإبداع الفني و الذي يتنامى بالأساس من مدى فاعلية هذه المؤثرات و كفاءتها الفنية المتحققة من دخول هذه التقنية العالية الجودة، حيث لوحظ أن

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

مدى إزدياد حجم توظيف و تفعيل دور المؤثرات الصوتية في السينماتوغراف و على الأخص (الإتجاه الإنطباعي بكل أجناسه) و ذلك عن طريق تحويلها ليس فقط من عنصر صوتي مكمل أو ساند للمؤثرات الصورية أو الصورة فقط بل تحولت إلى عنصر ذو خصوصية ظاهرة للغاية من خلال تجسيدها للصوت الغير حقيقي و تحويله إلى واقع صوتي مسموع ، و أطلع الباحث على العديد من النماذج الفنية و التي بنيت معظم مشاهدها بصورة رئيسية على المؤثرات الخاصة بصورة عامة ليس فقط على الصعيد التقني و لكن بالأساس على تجسيد الرؤى الجمالية و الإبداعية التي تحقق النجاح للعمل الفني، و البعض من هذه المشاهد بنيت في بعضها على المؤثرات الصوتية الرقمية المصنعة بصورة خاصة ، إذ تحولت المؤثرات الصوتية بالتالي إلى عناصر بنائية فنية لها أهميتها و دورها الجمالي و التقني كالدور التأثيري الذي يمتلكه أي عنصر فني بنائي صوري أو صوتي، و لذلك فأن الباحث يصوغ مشكلة بحثه بالسؤال الآتي :- **كيف تتحقق جمالية المؤثرات الصوتية الرقمية في الأعمال الدرامية التلفزيونية ؟**

و أن أهمية هذا البحث تأتي من خلال كونه يستعرض القدرات الجمالية للمؤثرات الصوتية الرقمية على وجه الخصوص و ذلك لأعتبارها الآن من اهم وسائل إنجاح العمل الفني الدرامي التلفزيوني، و لكونه يهم العاملين في مجال الأختصاص الصوتي بكل فروعه التقنية و الفنية الإبداعية، إذ يهدف البحث إلى التعرف على مستويات عمل المؤثرات الصوتية الرقمية في الأعمال الدرامية التلفزيونية من خلال تحديد مواطن الجمالية الخاصة بها .

تحديد المصطلحات :

و للتعرف على مفهوم أدق و أشمل لمعنى مصطلح الجمالية فأن الباحث يستشهد بعدد من التعاريف التي وضعها عدد من منظري و فلاسفة علم الجمال لمفهوم الجمال و الجمالية :-

1- الجمالية Aestheticism :-

و أصلها بالأساس من كلمة الجمال و هي لغويا " صفة تلحظ في الأشياء و تبعث في الناس سرورا و رضا " (إبراهيم ، ص 136) و علم الجمال هو باب من أبواب الفلسفة يبحث في الجمال و مقاييسه و نظرياته و للجمال إصطلاحيا عدة تعاريف تباينت بين فلاسفة علم الجمال الذين نظروا له و حاولوا وضع القواعد و النظريات له، فأن باومجارتن Baumgartner يعرف علم الجمال و الذي أطلق عليه لفظ أستطيقا Aesthetic بأنه " العلم الذي يدرس الظاهرات الجمالية و لفظ الأستطيقا هو مأخوذ من كلمة يونانية و تعني الإدراك الحسي " (راوية ، ص 122)، و يعرف إيمانويل كانت Emmanuel Kant الجمال بأنه " هو ما يجلب اللذة بوجه كلي ، و بغير تصور" (راوية ، ص 137) ، أما فريدريك هيجل Friedrich Hegel في محاضراته (علم الجمال) التي صدرت في العام 1835 فقد عرف الجمال في الفن على أنه التجلي المحسوس للفكرة، و في تعريف أخر للجمالية كمصطلح تعني " صفة الجمال التي تبرز الحالة الإبداعية و الفنية الخاصة بالشكل و المضمون للمادة الفنية بكل أنواعها " (كمال ،ص 23)، و الباحث يتفق مع هذه التعاريف و يضع تعريفا إجرائيا لمصطلح الجمالية و هو :- جمالية الشيء التي تبرز من

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

خلال الأدراك الحسي للشكل الفني و مضمونه و تولد بذلك حالة من اللذة و الإستمتاع الجمالي للمتلقي.

2-المؤثرات الصوتية :

و هو مصطلح ورد ذكره في العديد من الكتب و الدراسات و التي حددت له معاني مختلفة فهي " المواد الصوتية السمعية المصنعة بطرق خاصة تستخدم و فق غرض يخدم الصورة و يدعمها " (Willkie, P 86)، و هذا التعريف يختص بماهية المؤثرات الصوتية، أما بالنسبة لمصطلح المؤثرات الصوتية الرقمية فهي " الأصوات المصنعة وفق التقنية الرقمية المولدة من خلال نماذج معدلة حاسوبيا تنتج لأغراض التأثير و المصاحبة للمؤثرات الصورية التي تكون بدورها معنى واقعيا في العمل الفني " (Codman,P 47)، و يتفق الباحث مع هذه التعريفات ، و يضع تعريفا إجرائيا لمصطلح المؤثرات الصوتية الرقمية و هي :- المواد الصوتية المنتجة و فق التقنيات الحاسوبية المتقدمة و التي تنتج لأغراض تتعلق بأسناد و دعم الصورة سواء إن كانت مؤثرا صوريا مصنعا أو صورة حقيقية .

الإطار النظري

المبحث الأول

نشأة و تطور المؤثرات الصوتية الرقمية في الأعمال الدرامية التلفزيونية:

كانت البداية الحقيقية لنشأة و تطور المؤثرات الصوتية الرقمية مرتبطة بصورة أساسية بالتطور التكنولوجي الحاصل في عمليات المعالجة الحاسوبية، التي تطورت من التقنية الألكترونية التناظرية إلى التقنية الرقمية حيث كان التحول من النظم الحاسوبية التناظرية إلى النظم الرقمية يشكل علامة فارقة و مهمة في تاريخ التطور التقني في العالم و الذي أنعكس بدوره على تطور الفنون السينمائية عموما و التلفزيونية خصوصا إذ بدأ التطور التقني الرقمي يدخل مجال الإنتاج الفني الدرامي التلفازي في آواخر الثمانينات و الذي ساهم في ذلك " دخول الكومبيوتر ذو المعالجة الفائقة السرعة قياسا إلى مجالات الإنتاج التلفزيوني و السينمائي " (Encarta,P 10) لذا فان الباحث يضع وفق تسلسل تاريخي واضح مراحل تطور التقنية الرقمية عبر الزمن من خلال دخولها مجال الأنتاج الدرامي التلفزيوني :-

أولا :- بدأ الكومبيوتر بأستخدام المعالج الرقمي للإشارات الصوتية الصورية في أواخر العام 1978 و لم يتحول إلى واقع تطبيقي إلا في العام 1989 بعد مروره بتطويرات عدة شملت سرعة المعالجة و قدرة الخزن ووضوح العرض الصوري و الصوتي .

ثانيا :- في هذه الفترة تحديدا ظهرت الحاجة في مجال الإنتاج التلفزيوني بشكله العام البرامجي و الدرامي إلى "الاستعمال لمنظور الصوت سيكون استعمالا إبداعيا يضفي على المشاهد بعدا عاطفيا و يغمره بشعور إنساني يفيض بالوجدانية و يعمل على التصعيد الدرامي" (عصام ، ص 236).

ثالثا :- دخلت التقنية الرقمية مجال العمل التلفزيوني في نهايات الثمانينات و بدايات التسعينات عبر دخول تقنيات رقمية متعددة في مجال الإنتاج التلفزيوني برامجيا و دراميا و على النحو الآتي : -

"1- دخول تقنية التسجيل و الخزن الرقمي للمادة الصورية - الصوتية المطورة حاسوبيا و التي عرفت بـ DVT.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

2 - دخول تقنية التسجيل الصوتي الرقمي في مجال التسجيلات الصوتية عالية السعة من خلال ما عرف بـ DAT.

3 - دخول تقنية الرقمنة الصورية في أجهزة المزج الصوري .

4- دخول تقنية البث الرقمي في محطات التلفزيون و الذي عرف ب DVB Digital Video Broadcasting و التي قامت مساهمتها في تحسين و تطوير جودة الأداء و الكفاءة في الأنتاج التلفزيوني الصوري الصوتي في أنحاء العالم" (Gorham,P 487).

رابعا:- دخلت المؤثرات الصوتية الرقمية المصنعة و المولدة رقميا مجال الإنتاج التلفزيوني لأول مرة في في السينما " في العام 1982 في فيلم والت ديزني المعروف TRON " (Cinemania,P18) من خلال إدخال مؤثرات صوتية رقمية في مشاهد الفيلم و التي كان أبرزها :-

1- أصوات مؤثرات لأطلاق بنادق و مدافع لايزر .

2- أصوات مؤثرات لمركبات سريعة .

3- أصوات لحوارات بعض الشخصيات و التي تم التلاعب بها عبر إدخال مؤثرات صوتية رقمية عليها غيرت الشكل الصوتي المسموع لها و اكسبته تأثيرا أكبر.

و من ثم تلاها عدد آخر من الأفلام التي وظفت المؤثرات الصوتية الرقمية و التي كان أبرزها :-

1- الأعماق The Abyss 1989 .

2- الفاني 2 يوم الحساب T2 Judgment Day 1991 .

3- الحديقة الجوراسية Jurassic Park 1993 .

حيث وظفت التقنية الرقمية لأنتاج مؤثرات صوتية عالية الكفاءة و الجودة عدا بالطبع أن الأمثلة المذكورة مسبقا هي لأفلام قد وظفت التقنية الرقمية على الجانبين الصوري و الصوتي .

و سرعان ما أنتقل هذا التوظيف للتقنية الرقمية في مجال الخلق و الأبداع الصوتي - الصوري لإنتاج مؤثرات صوتية إلى مجال الإنتاج الدرامي التلفزيوني فكانت في البداية إعادة إنتاج مسلسل الخيال العلمي (Star Trek the Next Generation) في العام 1991 حيث شهد هذا المسلسل توظيف هائل للمؤثرات الصوتية الرقمية من خلال مصاحبتها للصورة و تحقيقها لعدد من الوظائف المهمة في الجانب الفني، و التي يقول عنها الناقد السينمائي الأميركي ستيفن بوكو " أنها حققت العديد من الوظائف و أهم ما يذكر منها :-

1- خلقت جوا عاما مبدعا لسير الأحداث و مواكبتها .

2- حقق التمثل غير الواقعي و قربته لنا من خلال تمثيلها للصورة .

3- أوهمتنا و أقنعتنا بواقع غير موجود في وقتنا الحاضر.

- قامت بوظيفة مهمة و هي إثارة الأنفعالات و توليد الشد للمتلقي " (Encarta 2005,P 17) .

حيث دخلت المؤثرات الصوتية الرقمية بقوة إلى مجال الإنتاج الدرامي التلفزيوني و لكن بعد أن حددت بأنواع درامية محددة كان أبرزها :-

1- مسلسلات الخيال العلمي مثل :- ستار تريك و لاست ريكول .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

2- مسلسلات الحركة و العنف مثل :- بابلون فايف.

إذ حققت المؤثرات الصوتية الرقمية إنجازات مهمة على الصعيدين التقني التكنولوجي و الفني الإبداعي لأنها تمكنت من إنتاج أشكال صوتية غير مسبوقة مستحدثة بالكامل و إنجاز قيم فنية إبداعية في العمل الفني عبر المسموع و لكن بأداة تقنية كان لها الباع الأكبر في هذا الأنجاز و ذلك لأنه ان لم تدخل التقنية الحديثة لخلق هذه القيمة الجمالية فأنها لن تكون فنا متطورا ناميا بل ستبقى مستخدمة للتقنيات السابقة مستهلكة بذلك كل ما تقدمه من خيارات و قيم جمالية فنية على صعيد الأداء و الشكل الصوتي و مصاحبة الصورة و تحقيق أغراض الإيهام بالواقع.

خامسا :- تطور التقنية الرقمية في العام 1998 لتتمكن واحدة من أكبر شركات الإنتاج و التطوير التقني الصوتي في العالم هي (Dolby Sounds) من تطوير تقنية صوتية عالية الجودة عرفت بتقنية الصوت الرقمي المنغم و الذي يرمز له إصطلاحا ب (Digital Tuned Sound) و الذي يعتمد على عملية التخليق الكامل للمؤثر و المادة الصوتية وفق أنظمة حاسوبية متخصصة تقنيا في هذا المجال من خلال " بناء أنماط صوتية موزونة موسيقيا و مبنية رقميا من خلال نظام الترميز الرقمي الثنائي 0,1 " (Alkin,P 63) حيث تكون هنا كفاءة المنجز الصوتي السمعي عالية للغاية من حيث الجودة و الكفاءة و مستوى الوضوح، فهذه التقنية عن التقنية المطبقة في الأفلام السابقة الذكر هي أن هذه التقنية للمؤثرات الصوتية هي مخلقة رقميا من نماذج جديدة غير محدثة ،أما المؤثرات الصوتية السابقة هي أنها نماذج صوتية مسجلة سابقا و منقولة إلى أنظمة حاسوبية حيث تمت معالجتها رقميا لإصلاحها و تعديلها، إذ أدت هذه الوثبة التطورية الجديدة إلى إدخال تقنيات جديدة للإنتاج و التوليد الصوتي للمؤثرات الصوتية الرقمية و التي كان لها تأثيرها الفاعل على العمل الدرامي التلفزيوني بمقاصد فنية و متوخاة للجمال .

إذ تم توظيف تقنيات جيدة أهمها :- "

1- تقنية الصوت المحيطي Surround Sound Sys .

2- تقنية الصوت الثلاثي الأبعاد مونتاجيا 3D Sound .

3- تقنية الأصوات التركيبية Composed Sound Tech " (O'Hanlon, P 47) .

حيث كان لدخول هذه المؤثرات الأثر الكبير و الفاعل في نقل المؤثرات الصوتية إلى مستوى جديد و متقدم على صعيد الأنتاج و التنفيذ الفني مما ساهم في زيادة القوة الفاعلة للتجسيد و التأثير لهذه المؤثرات على الجانب الفني و الدرامي الإبداعي في المنجز الدرامي .

لقد وجد الباحث باتن هناك مميزات شكلية و ادائية تمتلكها المؤثرات الصوتية الرقمية بعدد من المميزات و الخصائص التي تجعلها متقدمة في مستوى الأداء الفني و جماليات الشكل الصوتي المسموع على سابقتها من أية تقنية تذكر، و من أهم هذه الخصائص :- "

1- جودة و نقاء المادة الصوتية .

2- الوضوح العالي في مستوى العمق و التجسيد للعرض الصوتي .

3- إمكانيات الإنتاج و التنفيذ السريع عبر التسهيلات البرمجية الحاسوبية " (Barbara, P 221).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

حيث قامت المؤثرات الصوتية الرقمية و عبر ما تقدمه و من خلال هذه الخصائص بعملية زيادة مستوى الأبداع و التخليق في العملية الفنية و الذي من شانه زيادة مستوى الإحساس الجمالي الذي يساعد في أكساب العمل الفني الجمال و قوة التعبير للمنجز الدرامي التلفزيوني و لكن توظيف المؤثرات الصوتية الرقمية قد تطور من الناحية الوظيفية المرافقة و المصاحبة للصورة في الحركة و السكون حيث بدأت في العام 2002 تقنية جديدة و فريدة من نوعها هي (تقنية توافق الأبعاد الصوتية Dimensional Sound Configuration) و التي تم من خلالها إحداث توافق صوتي صوري وفق الأبعاد و المسافات الموجودة في الصورة و التي تحاكي الواقع في أقصى درجاته من خلال القدرة الصوتية العالية التي تمتلكها على التجسيد و التقليد و محاكاة الأشياء الموجودة في الواقع عبر التسهيلات التقنية التي يمكنها تقليد و عرض هذا الواقع عبر توافقه مع الصورة والتي صنع المؤثر الصوتي لها و من أجلها و عن طريق إجراء عملية تحجيم المؤثر الصوتي من خلال قياس مدى الأثر السمعي الواقعي في حالة حدوث حالة حقيقة واقعية و مثال ذلك مسلسل الخيال العلمي (بوابة النجوم : اتلانتس Star Gate : Atlantis) نشاهد مقاتلات فضائية و هي تشبتك في قتال ما بينها، حيث تم توظيف المؤثر الصوتي الرقمي وفق التقنية البعدية السابقة الذكر بأن صوت إطلاق النار هو بمستويات ذات شدة صوتية مختلفة غير متساوية حيث أن المؤثر الصوتي لهذا المشهد قد صمم لأن يسمع الصوت من أماكن مختلفة، أي أنه صمم لكي لكي يصدر الصوت و يبدوا مسموعا كان يكون صوت أطلاق النار من المقاتلة في مكان وقوفها، فإذا ظهرت بلقطة قريبة فأن لوجه الطيارمع القمرة التي يجلس فيها وهو يطلق النار فأن مستوى الشدة الصوتية يكون مرتفعا ،أما إذا ظهرت الصورة بحجم لقطة عامة لعموم المنظر و المقاتلة فأننا نسمع الصوت بشدة أقل تأثيرا و بأنخفاض ملحوظ، و يعزى ذلك لأن التمثيل الصوتي مصمم للأغراض الآتية :-

1- إعطاء صيغة من الواقعية الشكلية للجانب الصوتي المصاحب للصورة التلفزيونية .

2- محاولة تمثيل جانب سمعي مجسم يوحي بالواقع و الأتجاهات الصوتية فإذا أقتربنا أشتد الصوت و إذا أبتعدنا قلت الشدة الصوتية .

3- تخليق أشكال صوتية متميزة في جماليتها التفاعلية مع مسار الحدث الذي يقدم قيمة تعبيرية درامية ذات شكل صوتي مستحدث كليا.

و من شأن هذه التقنية أن تزيد من حجم الأحساس بالواقع و ذلك للإيحاء بأقصى درجات المحاكاة للواقع الصوتي المسموع و الذي لم يكن من السابق تنفيذه إلا بطرق معقدة و بالغة الصعوبة و ذات تكاليف عالية و جهد كبير و بفترة زمنية طويلة .

إذ تساهم في ذلك التقنيات الصوتية الرقمية العامة السابقة الذكر و التي تعمل لتوليد مؤثر صوتي ذو قدرة عالية على التجسيد و التأثير من خلال الخطوات الآتية :-

1- بإستخدام تقنية الصوت المحيطي (Surround Sound Sys) يتم بناء نموذج سمعي يمثل الجو العام للحدث و مكون من عدد العناصر الصوتية و على سبيل المثال :-

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

2- و بعدها يتم البدء بتصميم المؤثر الصوتي الرقمي بإستخدام تقنية الصوت الثلاثي الأبعاد مونتاجيا حيث يتم في هذه المرحلة تصميم المؤثر الصوتي الرقمي أعتمادا على ما سوف يمثله من صورة أو فعل متجسد على الشاشة و الذي قد يبدا من إغلاق لباب منزل وصولا إلى إقلاع سفينة فضائية عملاقة إلى الفضاء الخارجي حيث يتم تصميم المؤثر الصوتي أعتمادا على :-

أ- نماذج و عينات صوتية مصنعة مسبقا و محفوظة .

ب- تصميم و توليد و بناء نماذج صوتية رقمية خاصة من خلال الأعتماد على البرامج الحاسوبية لتوليد هذه الأصوات و التي يتم بموجبها تجميع نماذج و عينات صوتية قصيرة و البدء بإجراء عملية مونتاج صوتي لها و يتضمن عمليات المزج و القطع و بناء أنماط الظهور و التلاشي التدريجية بناءا على ما هو موجود من صورة و و إجراء التوافق بين الصورة و بين المؤثر الصوتي الرقمي وفق الرؤى الإخراجية الموضوعة مسبقا.

3- و أخيرا يتم إستخدام تقنية الأصوات التركيبية (Composed Sound Tech) و التي يتم بموجبها جمع المؤثر الصوتي المولد وفق الخطوات السابقة مع مكونات الحقل السمعي في المنجز السمعي البصري (Sound Track) مع باقي المكونات الصوتية (الموسيقى و الحوار) في مجرى صوتي واحد و تساهم هذه التقنية في تحقيق التناغم و التوافق في عمية التركيب الصوتي عبر وجود عدد من المسارات الصوتية المتعددة سواءا في أستخدام البرامج الحاسوبية أو اجهزة التطابق الصوتي في الأستديو ،حيث يتم عمل الخطوات الفرعية الآتية لتحقيق التوافق في مكونات الحقل الصوتي :-

أ- جمع مسارات الصوت كاملة و فق تسلسل الطول الصوتي للمقطوعة الصوتية .

ب- يتم إحداث تعديل في مقدار الشدة الصوتية Loudness من خلال تعديل مستويات الشدة الصوتية و بالتالي حدوث تعديل مرافق في الحجم الصوتي Volume وفق الرؤية الفنية للمنجز المرئي و وفق ما يرتأيه صانع العمل في مستوى الحجم الصوتي لكل مسار صوتي.

ج- و يتم بعدها تعديل مداخل البداية و النهاية في مسارات الصوت المسموع وفق الصعود أو الأرتفاع الصوتي Attack و التي سوف تتحدد بناءا على ما سيرافق هذا المسار الصوتي من صورة ووفق تحديد التطابق الزمني بين الصوت و الصورة Time Base ووفق الزمن المستغرق للعرض الكلي Time Elapsed .

د- و في النهاية يتكون لدينا ناتج صوتي مكون من موسيقى و مؤثرات و حوار يكون متألف الأصوات Harmony سمعيا، و ذو تجانس النغمي Homophony حاصل بين مختلف الأصوات التي تكون منها الحقل الصوتي في المنجز السمعبصري، و هو أصلا ذو تعددية صوتية Polyphony و التي جمعت من خلال تقنية تركيب الأصوات.

فيكون الفضل هنا هو إلى التقنية التي تساهم في عملية الخلق الفني و الإبداعي للدراما التلفزيونية عبر أدواتها التقنية المتطورة و التي لولاها لما تطورت الفنون التلفزيونية و ذلك لأن التقنية هي " أداة الفن التي به تنمو و تتطور لتقدم لنا أشكالا و هيئات جديدة تحقق من خلالها التعبير و الجمال في بنية العمل الفني" (حسن ، ص 23) و التقنية التي خلقت لصناعة المنجز الفني التلفزيوني بجميع اشكاله السينمائي منها و التي انتقلت بدورها إلى الإنتاج التلفزيوني فقد قامت بعملية وثوب إلى الأمام ليس فقط

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

على الصعيد التقني التكنولوجي المرتبط بالأجهزة أو البرامجيات و لكن على صعيد الإبداع الفني و عملية الخلق الفني المبدعة التي تساهم بدورها في زيادة القيم الجمالية للدراما التلفزيونية و التي من شأنها أن تجسد الفكرة المطروحة و تعززها على صعيد الجانب الصوتي من خلال ماتقدمه الصورة من إسناد و دعم العملية الفنية الإبداعية عبر تطورها التقني، و قد وجد الباحث بأن أعتماد العمل التلفزيوني الدرامي على المؤثرات الصوتية الرقمية قد تحقق بنسبة كبيرة للغاية في أعمال الخيال العلمي و الأعمال التي تمتاز بطابع اللاواقعية من حيث الفكرة و القصة فهي تقوم بتحقيق حالات التوظيف للمؤثرات الصوتية المولدة رقميا من خلال حدوث هذا التوظيف في أعمال الخيال العلمي و الأعمال التي تحتوي على طابع لا واقعي (فانتازي) و التي تجسد قصصا لا تمت للواقع بصلة، إن مقدار التوظيف الحاصل للمؤثرات الصوتية الرقمية هو أعلى بكثير من غيرها من الأعمال التلفزيونية التي تتعامل مع محاكاة لواقع درامي متخيل أو مفترض و تجسيد الدراما التي تعتمد على أفكار و قصص لا تحتوي على أية خيال، حيث أن مقدار التوظيف في هذه الأعمال الدرامية (الخيالية) هو عال للغاية و ذلك كون أن هذه الأعمال تتعامل مع حالات و قصص و مواقف درامية يكون الجزء الغالب منها غير مرتبط بالواقع الحقيقي أو لا يحاكيه أصلا، و لكن لا يمكن القول بأن هذه المؤثرات الرقمية هي مشابهة لسابقتها (التناظرية) إذ إن " الثورة الرقمية التقنية ستوحي للفنانين ثورة خلاقة للخيال و الإبداع تحرره من ما سبق من الأساليب القديمة" (فارس ، ص 141).

المبحث الثاني

جمالية المؤثرات الصوتية الرقمية في العمل الدرامي التلفزيوني:

أن للمؤثرات الصوتية الرقمية بإعتبارها عنصرا مكونا للحقل السمعي في العمل الدرامي وله قيمة فنية و وظيفية تتجسد بوظائفها السابقة الذكر و بالقيمة الفنية الصوتية على صعيد الشكل لصوتي المولد حاسوبيا و الذي لا ينفصل في قيمته الجمالية و الفنية عن أي مكون من مكونات الحقل الصوتي، أي أن لها قيمة فنية و جمالية خلقتها حالة الإبداع الفني الخلاق التي تؤدي بطبيعة الحالة إلى حالة من الإستمتاع الجمالي الناتج عن " تفاعل بين المادة الفنية و المتلقي ضمن حالة من التدفق الشعوري " (شاكر، ص 77) الناتج بموجب هذا التفاعل بين المادة الفنية و التي تكون متمثلة هنا بالمؤثرات الصوتية الرقمية في العمل الدرامي، حيث يوجد جانبين مهمين في تحقق الجمالية في المؤثر الصوتي الرقمي في المنجز التلفزيوني :-

الأول :-

هو جانب جمالية الشكل الصوتي في بنية المؤثر الصوتي الرقمي و التي تتجلى أساسا من ما تقدمه المؤثرات الصوتية الرقمية على صعيد التكوين الصوتي و مستويات البناء الصوتي المتداخلة في تكوين المؤثرات الصوتية الرقمية و التي هي متميزة عن نظيراتها و سابقاته من مؤثرات صوتية إنتاجت بأي الوسائل السابقة مهما كانت ، و المنشأ الذي ساهم في توليد و إنتاج هذه المادة السمعية الغير طبيعية و التي تتميز بكونها بعيدة عن التكوين الشكلي الصوتي الواقعي و التي خلقها الإنسان بصورة قصدية تقنية و تتمتع بجماليتها الخاصة التي تأتي من التقنية بشكل تام، فكما يقول هيجل عن جماليات الفن

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

" إن جمال الفن هو الجمال المتولد و هو أرقى من جمال الطبيعة " (E .Edwards, P 117) حيث ان الجمالية في الفن المتولد هي النتاج الناشيء عن مجمل العمليات التقنية و الفنية التي يتم بموجبها توليد و تخليق هذه المادة الفنية و التي تكون هنا ممثلة بالمؤثرات الصوتية الرقمية و التي لها قيمة جمالية كامنة هي جماليتها الشكلية الصوتية التي أوجدتها التقنية و ساهمت في أرتقاؤها فنيا و صوتيا محققة بذلك قيمة جمالية تتمتع بها المؤثرات الصوتية الرقمية .

أوجد لها نوعا من القيمة الفنية و الجمالية الخاصة و الذي من خلاله تمكنت المؤثرات الصوتية الرقمية (بصفتها منجزا فنيا) من أن تحقق واحدا من اهم أهدافها الجمالية و الذي يتماشى مع وظيفتها الفنية و هو (إثارة الأنفعالات و توليد الشد للمتلقي) و هو من أهم أهداف الفن على حد رأي هيجل و الذي يقول إن هدف الفن قائم في إثارة و بث الحيوية في الإنفعالات و العواطف لدى الإنسان و بموجب ذلك فأن المؤثر الصوتي الرقمي على صعيد التقنية و الشكل السمعي يتحول من مجرد كونه مكونا سمعيا يصاحب أحداث الصورة و افعالها إلى ما هو أكثر من ذلك من خلال تحقيقه لأغراض ووظائف ترتبط بالفن إرتباطا وثيقا محققة بذلك الوظائف الأساسية لها و تحقق أيضا القيمة الجمالية الفنية التي تتمتع بها عبر الشكل الصوتي و الأداء السمعي و الذي يتحقق بصورة رئيسية عند مصاحبتها للصورة في المنجز الفني التلفزيوني، حيث يمكن أن تتحقق جمالية المؤثر الصوتي الرقمي عبر بروز الشكل الصوتي و السمعي له عند مصاحبته للصورة و ذلك من خلال تفعيل الصورة له و إبرازه بالشكل الأمثل الذي يحقق وظائفه الدرامية و الفنية في المنجز الفني عبر تجسيده للفعل و رد الفعل بتوظيف اشكال صوتية مبتكرة لم تسمع من قبل في الصورة المعروضة و بالتالي تحقيق التطابق الصوتي الصوري إضافة للتاثير الدرامي و الذي يقوم بدوره بتحقيق حالة التأثير و جذب الإنتباه دراميا و فنيا ليحقق بموجب ذلك الوظائف و خالقا بموجبها حالة من التفاعل بين المنجز الفني و المتلقي و الذي يكون هو هدف العملية الفنية بموجب عملية التلقي للمنجز الدرامي التلفزيوني.

الثاني :-

و هو الإدراك الحسي Perception و الذي عرف بأنه "عملية الفهم و الأستيعاب التي يولدها إستقبال المواد الفنية بشكل عام عبر عمل الحواس العليا كالسمع و البصر" (ماهر، ص 64)، و الذي يقصد به أيضا عملية الأحساس بالجمال من خلال الأحساس بالأشياء الموصوفة بالجمال حيث تكون هناك عملية بين مادة محسوسة و بين إنسان متحسس لها حيث يتكون بموجب هذه العملية الحسية ناتجا شعوريا متولدا عن هذه العملية الحسية مكونا بذلك حالة لدى الأنسان المتحسس لها و الذي يكون بموجب هذه العملية حالة من الإنفعالات التي تحصل نتيجة للتلقي (سواء كان سمعيا او بصريا) و الذي يتطور بدوره ليكون حالة من الشعور و العواطف التي تؤثر في نفس المتلقي و التي تولد لديه إستجابة شعورية تترجم إلى حالة من الإحساس الدائم بمشاعر خاصة كانت المادة الفنية هي المحرك الأساسي له .

أكد ديكارت Descartes على أهمية عملية الإدراك الحسي في جماليات الفنون بصورة من خلال دورها في تحقيق الإستمتاع الجمالي و بالتالي توليد اللذة الجمالية لدى الأنسان إذ أن أهمية الأحساس في عملية الفن هي عالية للغاية و ذلك يرد إلى أهمية عضو الحس الأنساني الذي يستقبل المؤثرات الصوتية

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

أو الصورية لأن هذه الحواس هي التي تشعر بجمال الفن و التي يتأكد على وجود ضرب من التوازن بينها لتحقيق اللذة الجمالية، حيث تتحقق اللذة الجمالية لدى الأنسان (المتلقي) من خلال عمل الحواس معا لتحقيق التوازن في إدراك المحسوس، فتحقق الجمالية في المادة الفنية و التي تكون هنا متمثلة بالمؤثرات الصوتية الرقمية على إعتبارها مادة فنية لها قيمتها الفنية و الجمالية حيث تعمل المؤثرات من خلال شكلها الصوتي و وظائفها الفنية و الدرامية في المنجز الدرامي التلفزيوني على تحقيق حالة الإستمتاع و اللذة الجمالية لدى المتلقي عبر إثارة الإنفعالات في نفس المتلقي و التي بدورها تثير حالة شعورية عاطفية تكون معبرة عن ما يختلج في نفس المتلقي و الأثر المتروك في نفسه و الذي يتولد بموجبه كناتج أساسي حالة من الإستمتاع الجمالي بما ورده من مواد فنية عملت على أن تكون مؤثر فني في نفسه ، حيث تجري عملية الإدراك الحسي وفق عملية توازن بين الأعضاء الحسية و التي تكون هنا في هذه الحالة هي أعضاء السمع و البصر و التي تعمل بصورة توافقية في تلقي و إستقبال المنجز الفني السمعبصري و التي أكد هيجل على أن الفن هو مقصور على حاستين فقط هما السمع و البصر و التي لهما أرتباط بالعقل، أن التأكيد على أهمية هذه الحواس لهو مرتبط و بقيمة عالية للغاية بالإدراك الحسي و الذي هو في مضمونه عملية التأمل للمواد الفنية التي يتلقاها المتلقي (المؤثرات الصوتية الرقمية) حيث ترتبط هذه الحواس بصورة مباشرة بالعقل الأنساني و الذي بدوره يفهم و يفسر هذه المواد المتلقاة و التي بدورها تولد حالة الإنفعالات و توليد المشاعر و العواطف لدى المتلقي من خلال عملية الأدراك الحسي و التي أشار هيجل لها على أنها هي الحواس التي ترتبط بالفن " المظهر الحسي للفن لا يشير إلا لحاستين هما حاسة السمع و حاسة البصر " (مجاهد ، ص 205) حيث صور هيجل تولد الجمال و تحقق الأحساس الجمالي في العملية الفنية من خلال وضعه لمراحل توضح الكيفية التي يعمل بها الإدراك الحسي من خلال وضعه مراحل لسير هذه العملية حددها بالآتي (مرحلة الإدراك الحسي و مرحلة الفهم) حيث ترتبط هذه العملية بمراحلها بالحس الإنساني المتمثل بإدراكه و تلقيه الحسي للمادة الفنية و بالعقل الأنساني الذي يفهم و يفسر هذه المواد الفنية و يترجمها إلى حالة شعورية حسية لدى المتلقي تتمثل في خلق العواطف و الأفكار لديه، حيث يتمكن المتلقي من من التمتع تجربة جمالية ولدتها عملية التلقي للمادة الفنية (المؤثرات الصوتية الرقمية) و أنتجت بموجب هذه التجربة عبر عمل الحس الإنساني و العقل لتوليد حالة الإستمتاع الجمالي، أشار إليها ديكارت بـ أشـتراك العقل و الحس معا لتحقيق اللذة الجمالية، لقد وجد الباحث بأن مسالة توليد اللذة الجمالية التي تنتج عن عملية الإدراك الحسي لدى المتلقي يكون محركها الأساسي هو المادة الفنية التي يتلقاها المتلقي بموجب عملية الإستقبال و الإدراك و التي تتمثل هنا بالمؤثر الصوتي الرقمي و الذي تمكن من خلال الشكل الصوتي الخاص به و الذي يعتمد على درجته الصوتية و النغمية و توظيفه في الدراما التلفزيونية من خلال مصاحبته للصورة و خلق جو عام للحدث و تجسيده للفعل و رد الفعل صوتيا (حسب موضع الإستخدام و التوظيف دراميا و فنيا) و من خلال أداء وظائفه السابقة الذكر من يقوم بإحداث حالة من التأثير على المتلقي (بموجب عملية الإدراك الحسي) عبر التلقي للمؤثر الصوتي الرقمي و توليد حالة إنفعالية في نفس المتلقي تولد بدورها حالة شعورية هي الأخرى تختلج في نفس المتلقي لتجسد موقفا

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

عاطفيا أو حالة من الأندماج مع المادة الفنية أو المنجز الدرامي السمعبصري عبر فهمه للمادة الفنية و التي تولد لديه حالة الإستمتاع الجمالي التي يعيشها طوال فترة الإدراك الحسي و الفهم الحاصل لدى المتلقي و الذي يكون متميزا بحالة من الإندماج و الترابط الذي يخلق الإنسجام بين عضو الحس و بين العقل الإنساني لإحداث اللذة الجمالية الذي يولد لدى الإنسان حالة من الخبرة الجمالية الناتجة عن عملية الإستمتاع الجمالي و التي ولدتها المؤثرات الصوتية الرقمية كمادة فنية لها وظائفها الفنية و الدرامية في العمل الدرامي التلفزيوني محققة بذلك الجمالية شأنها شأن أي عنصر أو مادة فنية لها قيمتها الجمالية و الفنية في العمل الدرامي التلفزيوني على الجانبين الصوري و الصوتي .

إذ أن الأحساس بالجماليات يتجلى لدى المتلقي من حيث الإحساس الجمالي و الإستمتاع بالتجارب الجمالية والذي ينشأ لدى المتلقي من حيث التمتع بما يتلقاه للمؤثر الصوتي الرقمي و من خلال مستوى الأداء الصوتي الذي يقدمه من خلال توظيفه في السينماتوغراف و الذي ولدته العملية الفنية الإبداعية الخلاقة التي خلقها صانع العمل و الذي يكون هنا في هذه الحالة هو صانع المؤثرات الصوتية الرقمية في العمل الدرامي التلفزيوني، في حين أن وظيفة المؤثر الصوتي هي القيام بعملية إضفاء المصداقية (من خلال محاولة محاكاة الجانب الصوتي الخاص بالمؤثرات الصوتية المصاحبة للصورة للإحداث الواقعية على سبيل المثال) و خلق الجو العام للإحداث، و حتى تفسير الفعل المعروض في الصورة و هي تبعا لهذه الوظائف تقوم بعملية التفسير المباشر بالعمل على مصاحبة الصورة و هذا التفسير ما هو إلا نتاج من توافق و أرتباط بين المعروض من الصورة و المسموع من الصوت و الذي يكون في هذه الحالة متمثلا بالمؤثر الصوتي الرقمي، فمن خلال الوظيفة التي تقوم بها المؤثرات الصوتية الرقمية بصفتها التطورية و بما تقدمه من مستوى و جودة و كفاءة عالية للغاية من خلال المستوى التقني و الذي يساهم بدوره في زيادة مستوى تنفيذ هذه الوظائف محققا بذلك الأهداف المتوخاة من هذا التوظيف للمؤثرات الصوتية الرقمية في العمل الدرامي التلفزيوني.

أن جمالية المؤثرات الصوتية الرقمية تكمن في الأحساس الجمالي الإمتاعي الذي تولده هذه المؤثرات الصوتية الرقمية في نفس المتلقي المستمع لها عبر سياق التدفق السمعي البصري للعمل التلفزيوني الدرامي، فعبر عملية الإستماع لهذه المادة الصوتية تحديدا فأنها تحقق نوعا من الإستمتاع الجمالي عبر التجسيد و العرض الصوتي السمعي عن ما تعرضه الصورة و تجسده صوتيا للمتلقي و الذي يكون مشاهدا و مستمعا في الوقت نفسه عبر عملية التلقي لكن في حالة المؤثرات الصوتية فهو يكون مستمعا بموجب المادة التي يتلقاها المتلقي، فالمؤثرات الصوتية عبر الإستماع تقوم بشحن المتلقي بحالات شعورية عميقة تتباين أو تتنوع من وقت لأخر خلال فعل التلقي، و التي يتلقاها بدوره من خلال الإدراك الحسي و الذي يقوم به المتلقي لهذه المادة الصوتية فهي عبر ما تقدمه من مشاعر و احاسيس مجسدة بهذا التدفق الصوتي المصاحب للصورة فهي ليست فقط تساهم في الإقناع عبر محاولة تمثيلها للواقع عبر جانب مادي صوتي مسموع و لكنها تساهم أيضا في خلق الإحساس بالجمال للصوت المسموع عبر واقعيته أي أن هناك عملية تفاعل فكري و شعوري تنبع من نفس المتلقي و إحساسه بالمسموع و التي تشكل بدورها تجاذبا بين المسموع من (المادة الصوتية - المؤثرات الصوتية الرقمي) و السامع (المتلقي)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

يكون بدوره ناتجا حسيا متمثلا في مقدار العواطف و المشاعر المولدة بسبب القيمة الفنية و الجمالية المقدمة من هذه المادة الصوتية المسموعة .

و من هذا فأن الباحث يجد أن أمكانية ما تقدمه المؤثرات الصوتية الرقمية في مجال الإنتاج التلفزيوني الدرامي و وفق موضع إشتغالها المتآلف مع الصورة :-

1- التعبير عن أفعال و ردود أفعال صوتية مجسدة مع ما تعرضه الصورة التلفزيونية من فعل و حدث و بصورة متميزة عبر تطور الشكل الصوتي السمعي بموجب التقنية الرقمية .

2- القدرة للتأثير على المتلقي عبر الإستماع إلى المؤثر الصوتي الرقمي و من ما توحي إليه هذه المؤثرات الصوتية .

3- توليد حالة شعورية في إثارة العواطف و المشاعر و الأحاسيس في نفس المتلقي نتيجة لفعل الإستماع لهذه المؤثرات الصوتية و بموجب عملية الإدراك الحسي .

و تتمتع المؤثرات الصوتية الرقمية بالقدرة على توليد ذلك الأحساس بالجمال النابع من قدرتها على التجسيد و التأثير و إثارة العواطف و المشاعر في نفس المتلقي عبر فعل الإستماع و الذي يولد حسا جماليا هو " موقف جمالي نابع من ذات العملية الفنية بإعتبارها عملا فنيا في ذاتها باعثة للذة " (غيورغي ، ص 48) من خلال كونها إستمتاع حسي بهذه التجربة الجمالية الشعورية المتولدة في نفس المتلقي عبر التفاعل مع ما يتلقاه من مضامين فنية و إبداعية سمعية تجسدها هذه المؤثرات الصوتية الرقمية في توافقها مع العرض الصوري، فحس الإستمتاع ناشيء بالإساس من عملية التلقي التي أشتملت على السامع و المسموع و من خلال تركيز السامع المتلقي على ما هو مسموع و هو هنا بالتحديد المؤثرات الصوتية الرقمية و التي نشأ الإحساس الجمالي بها هنا من عملية الإنتباه الجمالي" الذي هو قبل كل شيء إنتباه مركز على الموضوع "(جيروم ، ص 72) يتم بمقتضاه حدوث التفاعل الذي يولد الإحساس بالجمال بتولد العواطف و المشاعر و الأحاسيس لدى المتلقي عبر ما ترده من قيم فنية و جمالية كامنة حملتها هذه المؤثرات الصوتية الرقمية في طياتها عبر عملية التلقي، و كفاءة التوظيف العالية التي حققتها التقنية الرقمية الصوتية ساهمت من جانبها في تحقيق القيم الجمالية و التعبيرية في العمل الدرامي و ذلك من خلال تأدية المؤثرات الصوتية الرقمية لوظائفها السابقة الذكر و تحقق الجمال هنا في مجال التوظيف التقني يأتي عبر ترابط ضمني في العمل الدرامي هو الترابط بين المعروض من الصورة و المسموع من صوت المؤثر الصوتي الرقمي و الذي بدوره يرتبط ضمنيا و فكريا بالمتلقي السامع عبر ما يتولد لديه من الأفكار و ما ينتج عنها من أحاسيس و مشاعر .

لذا فان الحس الجمالي و الإستمتاع الجمالي المتولد من المؤثر الصوتي الرقمي هي حالة فنية إبداعية جمالية لأن المؤثر الصوتي الرقمي له شكلية صوتية و هي الطريق الذي يسير فيه التعبير الجمالي فالمؤثرات الصوتية الرقمية من خلال إستخدامها و توظيفها مع العرض الصوري و الوظائف التي تؤديها فأنها تمكنت من ان تحقق قيمة جمالية من خلال إمكاناتها على التجسيد و التأثير و قدراتها التعبيرية التي تثير المشاعر و الأحاسيس و تحرك العواطف لدى المتلقي من خلال الشكل الفني الخاص بها و الذي يتم تجسيده في الترابط و التفاعل بين المتلقي السامع و المؤثر الصوتي الرقمي المسموع و الذي ينتج

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

أساسا عن التوافقية بين المسموع و المرئي و هذه التوافقية هي ناتجة عن التقابل و التداخل الذي يمثل هذه التوافقية بين المعروض من الصورة التلفزيونية التي تكون حدثا يقع أو فعل ينشأ و بين الساند له من مؤثر صوتي رقمي يقوم بوظائفه على الصعيد الوظيفي التقني أو صعيد القيمة الفنية الدرامية و التي ينشأ عنها تجربة و إستمتاعا جماليا يتولد من تفاعل المتلقي و المؤثر الصوتي الرقمي و التي تثار بموجبه المشاعر و العواطف و الأحاسيس بموجب هذه التجربة الجمالية والتي تتجلى قيمتها جماليا بصورة حسية وفق ما تقدمه من قيمة تعبيرية تثير لدى المتلقي عواطفا و مشاعر و احاسيس بموجب عملية التلقي مكونة بذلك تجربة جمالية إمتاعية في العمل الفني تولد الإحساس بالجمال .

مؤشرات الإطار النظري :-

1- ساهمت التقنية الرقمية الحاسوبية في تحقيق الجمالية للمؤثر الصوتي الرقمي و ذلك عبر تخليقها للشكل الصوتي المتقدم للمؤثر الصوتي الرقمي و الذي يساهم في زيادة مستوى الإداء الوظيفي و الفني للمنجز الفني التلفزيوني.

2- تتحقق جمالية المؤثرات الصوتية الرقمية في السينماتوغراف من خلال شكل المؤثر الصوتي الرقمي ذو التكوين الصوتي و مستويات البناء الصوتي و التي هي متميزة عن نظيراتها و سابقاته من مؤثرات صوتية و التي تعطيها خصوصية فنية في السينماتوغراف.

3- الإدراك الحسي الذي يحدث لدى المتلقي عبر عملية الإستقبال للمادة الفنية (المؤثرات الصوتية الرقمية) من خلال فعل التلقي.

إجراءات البحث

أداة البحث :-

لغرض تحقيق الموضوعية العلمية لهذا البحث فقد أرتأى الباحث وضع أداة و أستخدامها لتحليل العينة، و لذا فأن الباحث سيعتمد على ما توصل إليه من مؤشرات في الإطار النظري لأستخدامها كأدوات لتحليل العينة المختارة.

عينة البحث :-

تم إختيار عينة البحث و هي مسلسل الخيال العلمي القصير (نجمة المعارك جالكتيكا :- الدم و الفولاذ - Battle Star :- Blood & Chrome Galactic) ، الذي أنتج في العام 2017 من على قناة Sci Fi Channel التابعة لمجموعة Warner Bros ، و قد إختار الباحث قصديا هذه العينة للأسباب الأتية :-

1- حداثة الطرح الفكري الغير مسبوق في موضوعة هذه السلسلة .

2- إحتواء كل حلقة من حلقات المسلسل على توظيف ضخم للغاية للمؤثرات الصوتية الرقمية .

3- تلائم هذه العينة و متطلبات البحث .

ملخص القصة :-

بنيت قصة المسلسل الأصلية في العام 1978 على فكرة الكاتب و المفكر الأميركي جلين أي لارسن التي كانت تنص على لا تخلق أبدا شيئا لا يمكنك السيطرة عليه و بنيت فكرة المسلسل الأصلي المنتج في العام 1978 بتصور مجرة في أعماق الفضاء الخارجي تعيش فيها حياة بشرية شديدة الشبه بحياتنا و

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ذلك بتنوع و إختلاط بشري عرقي يتعايش في نظام كوكبي مكون من إثني عشر كوكبا (12 مستعمرة بشرية) تحمل كلها أسماء الإبراج السماوية الأثنى عشر، إذ يصل هؤلاء البشر إلى مرحلة كبيرة من التطور التقني فيخترعون رجلا آليا ذكيا يطلقون عليه إسم سايلون Cylon و لكن هذا الآلي يستيقظ فجأة و يقرر انه يرفض عبودية بني البشر فيبدأ بالتصرف من ذاته و يقرر أن يقتل البشر و تبدا حرب ضروس بين هؤلاء الآليين الذي أستوطنوا الفضاء و بين سكان المستعمرات فتنتهي هذه الحرب بعقد إتفاق بين البشر و السايلون على ان لا يعتدي أحد على الآخر فيختفي السايلون في أعماق الفضاء، و بعد 40 عاما تبدأ الحرب من جديد بين السايلون و البشر فيتفوق فيها السايلون بإبادة الأغلبية من الجنس البشري بضربات نووية ساحقة على المستعمرات فيهرب ما تبقى من البشر إلى الفضاء و يشكلون حكومة و قافلة من السفن تقودها حاملة مقاتلات فضائية تعرف بأسم نجمة المعارك جالكتيكا التي فرت من عملية الإبادة و يبدأون رحلة إلى أعماق الفضاء هربا من السايلون أولا و البحث عن كوكب يمكن العيش عليه و لا يعلم به السايلون ثانيا .

تحليل العينة :

في الحلقة الثانية و عنوانها المياه - Water (رقم المشهد / 17 زمن المشهد / 1:45دق) حيث يقومان الطياران الرئيسيان في أسطول السفينة جالكتيكا بإعتراض طريق سفينة مدنية هي الحاملة الأولمبية و التي تشكل تهديدا لقافلة السفن الهاربة بعد معرفتهم بأنها تسير في مسار تصادمي نحو القافلة فيقرر القائد و الرئيسة تدميرها بمن فيها من مدنيين، حيث يقوم الطيار أبولو بإطلاق النار لأول مرة على السفينة و من ثم تقوم مساعدته ستار باك بدورها بإطلاق النار على السفينة ليتم تدميرها بالكامل، حيث نلاحظ في المشهد (كما في الشكل رقم 1) بأن توظيف مكونات الحقل الصوتي مع الصورة في العرض التلفزيوني الدرامي قد تمتع بقدرة عالية من التأثير الدرامي و الشعوري حيث تم التحكم بهذه العملية من خلال السيطرة على العناصر الصوتية السمعية التي تتحكم في الشكل الصوتي لجميع مكونات الحقل الصوتي في هذا المشهد عبر توظيف الدرجة الصوتية Pitch بطريقة تتحكم في توازن المكونات الصوتية في المشهد بدرجة طبقية صوتية غير متباينة مع اي مكون صوتي (موسيقى - حوار - مؤثرات صوتية) أما طابع الصوت Timbre فتم إخضاعه إلى طبيعة ما هو معروض من صورة فعلى سبيل المثال عندما يتكلم أحد الطيارين عبر اللاسلكي فان الصوت قد أخضع بجرسه الصوتي السمعي إلى طبيعة الآلة لإعطاؤه مصداقية في العرض الصوري - الصوتي و لكن التقنية الرقمية قد زادت من هذه المصداقية عبر تصميمها للجرس الصوتي بصورة مماثلة لطبيعة الصوت عبر اللاسلكي في الفضاء الخارجي حيث ماثل الصوت المسموع في المشهد ما هو مسموع في أية إتصالات تدور في الفضاء، و من ثم توظيف الديمومة الصوتية Duration وفق زمنية العرض الصوري في المشهد و تحديدا مع مشاهد المؤثرت الصورية الخاصة فعلى سبيل المثال فأن توظيف الديمومة الصوتية مع المؤثر الصوتي و الصوري الضخم لإنفجار سفينة الحاملة الأولمبية قد جاوز الفترة الزمنية للعرض الصوري للسفينة و تتشتت إلى أجزاء محترقة و ذلك بقصد إحداث تأثير درامي على المتلقي من خلال إستمرار الصوت حتى نهاية الخفوت التدريجي للصوت Fade Out حيث يتلخص التأثير الدرامي على المتلقي بمحاولة خلق

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الشعور بهول المأساة التي حلت بتفجير سفينة تحمل أكثر من ثلاثة الآلاف مدني على متنها و هذا بدوره قد تم إظهاره من خلال ديمومة الموسيقى ذات الطابع الشرقي المتميز بإدواته الإيقاعية و نايه الشرقي و من خلال ديمومة المؤثر الصوتي حتى نهاية المشهد و جاوزته بإجزاء قليلة من الثانية إلى المشهد اللاحق حيث أظهرت الديمومة الصوتية و من خلال العرض الصوري المصاحب الطيارين و هم مصدمون منا ما قاموا به من واجب عسكري دعت إليه الحاجة و الذي بدوره أصبح عبئا يثقل كاهلم و الذي تمكن الصوت من أن يعبر عنه من خلال الموسيقى ذات الطابع الإيقاعي المتنامي و الصاعد إلى درجة معينة و من خلال المؤثرات الصوتية المصاحبة للعرض الصوري، و بعدها تم توظيف الشدة الصوتية Loudness بشكل درامي فاعل من خلال إعطاء الشدة الصوتية دورا مهيمنا في المشهد يبدأ بصورة تصاعدية من خلال بدء إطلاق النار من مقاتلات الفايبر و بصورة تصاعدية صوتية Attack حتى تنفجر الحاملة الأولمبية و يطغى صوت الإنفجار على جميع المكونات الصوتية و من ضمنها الموسيقى محققا بذلك الهيمنة الصوتية على الحقل السمعي للمشهد بالدرجة الأولى و بالدرجة الثانية تحقيق الهيمنة الدرامية على عموم المشهد من خلال هول الحدث و مقدرا تاثيره على باقي سير الأحداث في المسلسل و من خلال التأثير النفسي الكبير على الشخصيات، و الذي ينعكس تأثيره عليهم و الذي يخدم في النهاية الموقف الدرامي في المسلسل، و من ثم توظيف الهبوط الصوتي Decay بصورة درامية من خلال إرتباطه التناغمي بالإيقاع الصوتي من خلال ربط الهبوط الإيقاعي للصوت عند إنفجار الحاملة الإولمبية و هيمنة المؤثر الصوتي الرقمي على الصوت أننا نستمع إلى صوت موسيقى لكنه منخفض إيقاعيا عما كان في بداية المشهد حيث أوحى الهبوط الإيقاعي للموسيقى في المشهد مع إنفجار السفينة بأنه كمن يقول بأن كل شيء قد إنتهى و ذهب هباءا كما ذهبت الحاملة الأولمبية هباءا، و التي يعمل من خلالها المؤثر الصوتي الرقمي على خلق حالة إنفعالية لدى المتلقي بموجب عملية الإدراك الحسي حيث يتحقق لدى المتلقي بموجبها حالة من الإدراك الشعوري و الحسي و الذي يتولد بموجبه و عبر التلقي للمادة الفنية و التي تكون متمثلة بالمؤثرات الصوتية الرقمية حالة عاطفية تجسد الشعور للمتلقي . و التي عبرها يتولد لدى المتلقي بموجب هذه العملية و أثناؤها حالة من الإستمتاع الجمالي .

شكل رقم (1)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

أما في الحلقة الأولى و التي كانت بعنوان 33 دقيقة (رقم المشهد / 14 زمن المشهد / 1:34 دق) هذا المشهد يقوم طياروا مقاتلات السفينة جالكتيكا بالدفاع عن القافلة و السفينة التي تقوم بالقفز البعدي (الهرب بسرعة الضوء) في محاولة للبشر بالهرب من مطاردهم السايلون و الذين يقومون بالقفز وراءهم و البحث عنهم لتدميرهم حيث تم تحقيق وظائف المؤثرات الصوتية الرقمية بصورة فعالة للغاية في هذا المشهد خلال تحقيق كل وظيفة بصورة متوافقة مع الوظائف الأخرى عبر التوظيف التقنية للشكل الصوتي الرقمي و بصورة خلاقة ، كما في (الشكل رقم 2) .

الشكل رقم (2)

من خلال العمل بالشكل الآتي :-

أ- قامت المؤثرات الصوتية في هذا المشهد بخلق الجو العام الذي يحيط بالحدث و يمثله من خلال أصوات طيران المقاتلات و مناوراتها المفاجئة و تجسيد هذه الحركات عبر المؤثر الصوتي الرقمي.

ب - تمكنت المؤثرات الصوتية الرقمية من خلال حالة الإيهام بالواقع من خلال أصوات إطلاق القذائف النووية من قبل سفن السايلون و التي تمثلت صوتيا بالصوت ذو الحجم الصوتي المتدرج نحو الإنخفاض حيث يلاحظ في المشهد بإن سفينة السايلون في المستوى الأعلى من اللقطة و بإن إتجاه سقوط و توجه القذائف النووية هو نحو الإتجاه الإسفل للقطة خالقا بذلك الإيهام بالواقع في هذا المشهد.

ج- تحول المؤثر الصوتي من خلال توظيفه في هذا المشهد إلى عنصر ساند في إيصاله للمشاعر و الأحاسيس عبر مصاحبته للصورة من خلال سماع إصوات المقاتلات و هي تحط على مدرج جالكتيكا (أصواتها ترتطم بسرعة على المدرج) و من خلال مصاحبته للصورة و هي تعرض ردات فعل الطيارين و هم بإنتظار ان تقوم السفينة بالقفز في الفضاء قبل فوات الأوان حيث يتحول المؤثر الصوتي لهبوط الطواريء إلى مقطع صوتي تجاوزت وظيفته مصاحبة الصورة و تجسيدها سمعيا بل تحولت إلى عنصر صوتي يجسد المشاعر و الأحاسيس التي تعبرعن الموقف الدرامي .

في الحلقة (73) و عنوانها الرؤى Revelations و في المشاهد (مشهد /2 زمن / 1:41 دق ، مشهد / 4 زمن المشهد / 41 ثا) نرى جالكتيكا و سفن الناجين من المستعمرات في مواجهة مباشرة مع أسطول

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ضخم لحاملات السايلون و مقاتلاته و نرى في المشهد معركة فضائية خيالية بكل المقاييس بين مقاتلات البشر و مقاتلات السايلون إذ تم توظيف التقنية الرقمية الصوتية بشكل متقدم بمحاكاة صوت الأحداث التي تمثلت هنا بأصوات إطلاق النار و أنفجار السفن و إنطلاق الصواريخ فمثلت التقنية الرقمية الصوتية هذه الأصوات بمحاكاتها لتوليد قيمة تعبيرية درامية تعبر عن مصداقية الأحداث و واقعيتها في هذا المشهد بإبتكار نماذج صوتية مستحدثة لإطلاق النار و أصوات تحليق المقاتلات و إشتباك بعضها ببعض حيث ظهرت تلك القدرة العالية و الخلاقة على محاكاة أصوات الأحداث و تجسيدها في المشهد بأسلوب فني متميز يرتبط بصورة وثيقة بالآتي :-

1- في بداية المشهد عند حدوث الإشتباك بعد حوار ستاربك مع أبولو و تحريك مقاتلتها إلى قلب المعركة مثل المؤثر الصوتي الرقمي لتحريك مقاتلتها بإتجاه الإشتباك بإرتفاع و بروز صوت المحرك الصاروخي لمقاتلتها، و تحول هذا المؤثر الصوتي الرقمي إلى زناد تم الضغط عليه لإطلاق المعركة و الذي تبين فيما بعد في العرض الصوري للمشهد .

2- تم تفعيل هذه الوظيفة الفنية الدرامية بتوظيف هذه المؤثرات الصوتية الرقمية مع الموسيقى الرقمية في المشهد ذات الطابع الشرقي و الإيقاع المتصاعد السريع لخلق الدلالة على ان هذه المعركة ملتهبة حامية الوطيس و تبين ذلك بشكل أدق و أكثر تأثيرا من خلال دمج مؤثر صوتي رقمي لصوت إنفجار سفينة مدنية هي (Pices) مع الموسيقى الرقمية في هذا المشهد و ذلك لجعل محاكاة صوت الأحداث بكونها تعبيرية درامية ترتبط بشكل وثيق بمضمون المنجز الدرامي التلفزيوني و كما موضح في (الشكل رقم 3).

الشكل رقم (3)

النتائج :-

1- كان للتطور التقني و التكنولوجي الرقمي الأثر الأكبر و الفاعل في تطور الإنتاج الفني للمؤثرات الصوتية و التي من شانها زيادة مستوى الكفاءة و الجودة الفنية و الجمالية للمؤثر الصوتي الرقمي عبر ما تولده و تنتجه من مؤثرات صوتية رقمية تصاحب الصورة بأشكال صوتية عالية الكفاءة للتوظيف الفني في السينماتوغراف.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

2- تتحقق الجمالية في المؤثر الصوتي الرقمي عبر الشكل الصوتي المتقدم و الذي يمتلك قيمة جمالية خاصة بالدرجة الأولى و على صعيد الشكل الصوتي السمعي ، و بالدرجة الثانية على مستوى الإدراك الحسي للمتلقي من خلال ما تتركه من أثر أنفعالي و عاطفي في نفسه ليولد حالة من الإستمتاع الجمالي ينتج عنها الإحساس بجمالية المؤثر الصوتي الرقمي في حالة هي اللذة الجمالية .

3- أن تحقق الإحساس بجمالية المؤثر الصوتي الرقمي لدى المتلقي هي عملية ناتجة عن توافق بين المدركات الحسية الإنسانية و الفهم العقلي الذي يولد الإنفعالات و العواطف التي تتبع حالة الإنفعالات المتولدة في نفس المتلقي نتيجة للإستماع ، و هذا ما يتحقق في عملية التلقي السمعبصرية عبر التوافق بين العرض الصوري و المسموع من المؤثر الصوتي الرقمي و الذي تحكمت فيه عملية الإدراك الحسي بشكل كبير و فاعل لما قدمه المؤثر الصوتي الرقمي من شكل صوتي سمعي متقدم ذو مستوى فني عالي على الصعيد الوظيفي و على الصعيد الإدائي الصوتي .

الأستنتاجات :-

1- أن للتقنية الحاسوبية الرقمية دورا كبيرا و مهم و بشكل فاعل في تطوير المؤثرات الصوتية و توليد المؤثرات الصوتية الرقمية التي ساهمت من جانبها بزيادة مستوى الكفاءة الوظيفية للمؤثر الصوتي الرقمي في مصاحبته للصورة في السينماتوغراف و على الأخص في الأعمال الدرامية ذات طابع الخيال و اللاواقعية.

2- تتحقق الجمالية للمؤثر الصوتي الرقمي في السينماتوغراف بصورة عامة هي حالة تتحقق عبر التوافق بين ما يقدمه الشكل الصوتي للمؤثر و ما يجسده و العرض الصوري الذي يرافقه و ما يجسده المؤثر الصوتي الرقمي في هذا العرض.

قائمة المصادر

(1) إبراهيم مصطفى و أخرون ،المعجم الوسيط ،الطبعة الثالثة، دار الدعوة للنشر ، أسطنبول ، 2005، ص 136 .

(2) راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية ، الطبعة الأولى، دار المعرفة ،الأسكندرية ، 1987، ص 122.

(3) المصدر نفسه ، ص 137 .

(4) كمال عيد ، جماليات الفنون، الموسوعة الصغيرة ، الطبعة الأولى ، دار الجاحظ ، بغداد 1980، ص 23 .

(5) Willkie, B, the Technique of Special Effects in TV, Focal Press, London, P 86 .

(6) Codman, Robert, Editing digital video, McGraw-Hill, New York, 2003, P 47 .

(7) Encarta Encyclopedia, Digital Computers Applications, the MIT Forum, 1993.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

(8) المصدر نفسه ص 101 .

(9) Gorham Kindem, Media Production from Analog to Digital, Focal Press, London, 2000, P 487.

(10) Micro Soft Cinemania Encyclopedia - SCI FI Movies.

(11) عصام عيسى علوان ، محمد ثائر عدنان ، استخدام التقنيات الصوتية الرقمية لتفعيل المجرى الصوتي في الدراما التلفزيونية ، مجلة الأكاديمي ، العدد 56، بغداد، 2010، ص 236.

(12) Alkin, G, TV Sound Operations, 3RD ED, Focal Press, London, 1982 .

(13) O'Hanlon Thomas & A. Philips, Digital Film Making, Focal Press, London, 1996, P 236.

(14) Barbara Clark, Guide For Post Production For TV &Films, Oxford Focal Press, London, 1998, P 221.

(15) حسن أحمد عيسى ، الإبداع في الفن و العلم ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت 1979 ، ص 204 .

(16) شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 2001 ، ص 77.

(17) E .Edwards, The Encyclopedia of Philosophy, Mc Milan Publishing Co. N Y, 1967, P 117 .

(18) ماهر كمال ، الجمال و الفن ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، 1957 ، ص 64 .

(19) مجاهد عبد المنعم مجاهد ، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة ، دار عالم الكتب ، بيروت ، 1986 ، ص 205.

(20) غيورغي غاتشف ،الوعي و الفن ، تر : نوفل نيوف ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1990 ، ص48.

(21) جيروم ستولينز ، النقد الفني ، تر: د. فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ، 1974، ص72.

(22) فارس مهدي القيسي ، التكنولوجيا الرقمية في الإنتاج السينمائي و التلفزيوني ، مجلة الأكاديمي ، العدد 47، بغداد، 2007، ص 141.

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018

The Aesthetics of the Digital Sound Effects in Television Drama

Mohammed Thair AL - Byati …… University of Baghdad
Al-academy Journal ……. Issue 90 - year 2018
Date of receipt: 29/7/2018…....Date of acceptance: 25/9/2018….Date of publication: 16/12/2018

Abstract

The sound effects in TV dramas achievements have become very important not only in terms of function and implementation, but at a greater and wider level in terms of artistic and aesthetic values, which are produced and employed in the most important world artistic achievements of drama، using the latest and most prominent technologies and equipment and according to the expressive and dramatic values expressed by these modern digital sound effects. Therefore, the researcher chose the aesthetic effect of digital sound effects in television drama to identify the aesthetic aspects provided by digital sound effects by employing them and their accompaniment for the image.

The researcher, therefor, divided this study into the methodological framework, which reviewed in its content: - The research problem, and importance, and then presented the theoretical framework which contained two sections. The first was the emergence and development of digital sound effects in television dramas followed by the second section entitled the aesthetics of the digital sound effects in the drama television work. The research procedures included the research tool and analysis of the research sample in addition to the results reached at.

Key words: (Digital Sound, Television Drama)

فلسفة حلم الاستبصار في الفيلم الأمريكـــي (فيلم تقرير الأقليـــة Minority Report أنموذجـــــاً)

م. د. عبد الناصر مصطفى أبراهيم .....جامعة صلاح الدين -كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ قبول النشر: 2018/4/19 تاريخ النشر :2018/12/16

ملخص البحث:

عندما نتحدث عن الأستبصار في الأفلام لابد من الحديث عن الأحلام لأن الأستبصار يمثل أحد أنواعها المتميزة، والرؤيا الأستبصارية أصبحت مادة ممكنة في تناولها كمواضيع في صناعة أفلام تتبنى تلك الأفكار بتوجهاتها الفلسفية والعلمية كونها خيال يختص به المتنبئون. وأستثمر في طرح رؤيا من نوع آخر لتحقق أهدافها وطموحاتها في صناعة سينمائية وبالخصوص مؤسسات منتجة ضخمة كما هو في هوليوود، والسينما أشتغلت على ضوء تلك المفاهيم الأنتاجية ما وجدت الحلم الأستباقي (الأستبصار) كنوع مميز في أفلامها، تضمن البحث مشكلة البحث وتمثلت في أن فلسفة الاستبصار لها خصائص مميزة جديرة بالاهتمام والتتبع انطلاقا من الرؤيا الاستبصارية في تفعيل عناصر اللغة السينمائية والسرد السينمائي لأظهار المضامين المتجذرة من تلك الافكار، من هنا جاءت أهمية البحث لتأكيد الضرورات الفكرية للرؤيا الاستبصارية في الافلام السينمائية وصولا الى هدف البحث الذي تمثل في الكشف عن مضمون الأستبصار في الفيلم الأمريكي، أما الاطار النظري فقد تضمن مبحثين، تناول الأول الفكرة الفلسفية للأستبصار وتناول الثاني فلسفة الأستبصار في الفيلم الأمريكي بالاضافة الى مؤشرات الاطار النظري، وتناول اجراءات البحث اتخاذ مؤشرات الاطار النظري أداة للتحليل عبر نموذج فلمي تصدى لموضوع الأستبصار في الفيلم (تقرير الأقلية)، أما النتائج ومنها يخضع الفيلم في اظهار الأستبصار لما تخضع له القوانين الطبيعية البشرية بنفس الرؤية الحلمية، أما الأستنتاجات فأهمها إن مستوى الأستبصار في رؤية التفاصيل غير الممكنة في الواقع المعاش جعلت من المستبصر متمكنا في أدارة الأحداث وبحرية مطلقة وكأنه الصانع والمتحكم والمشارك في تفاصيل يصعب على الآخرين التحكم فيها كونها سلطة ذاتية، وعلى ضوء النتائج يوصي الباحث في الأهتمام بدراسة الكتب المعنية بالأحلام في المجال الأدبي لغرض الخروج بأفكار لصناعة سينمائية.

الكلمات المفتاحية:(فلسفة ، حلم، استبصار، فيلم امريكي)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المقدمة:

تشكل فلسفة الاستبصار في الافلام الامريكية مرحلة مهمة في مسار تجربتها الأنتاجية بشكل عام، وقد عكست هذه التجربة على تنوع أفلامها المنحازة الى فكرة الأحلام ومنها أفلام الرؤيا الأستباقية التي تثير الرغبة بعرض مواضيع تهتم وتركز على الرغبة الذاتية لمعرفة المستقبل،ولو كان ذلك في فيلم يهتم بتقديم إيضاحات كثيراً ما تأمل فيه الأنسان بين الرغبة لمعرفة أسرار وخفايا قد تكون خافية عليه أو باحثاً عن معرفة يريد منها الأستدلال للوصول اليها، والصناعة السينمائية الهوليوودية حققت جزءاً كبيراً من تلك الرؤيا الأنسانية لكونها عملية ابداعية بالأساس يتم توجيهها بطريقة فكرية نوعية تعطي خصوصية للسينما ومدى قدرتها على التمثل لتلك الانواع، وعليه فأن فلسفة الاستبصار لها خصوصية في تفعيل عناصر اللغة السينمائية والسرد السينمائي لأظهار المضامين المتجذرة من تلك الافكار وهذا ما جعل الباحث يضع بحثه تحت التساؤل الاتي: (كيف يمكن لحلم الأستبصار أن يتجسد في السينما لتوجيه الأحداث وتحديد الأزمنة والأماكن والعمليات الناتجة منها في أستدراك المفاهيم للمتلقين) ؟

تأتي أهمية البحث في تناولها موضوعة الرؤيا ومدى أشتغالها في السينما والتي تخضع الى جملة متغيرات منها الفكرية والصورية بين الواقع والخيال، وكذلك ارتباطها بالعواطف والخزين المعرفي، التي تخضع للسلطة الذاتية في تحكمها بالمؤثرات النفسية والجسدية وتأتي بأستجابات غريزية توضح تلك الأسرار بعدما كانت محتفظة بها في العقل الباطن، اماالحاجة الى البحث فأنها تقوم بالأستدراك لأهمية الرؤيا عبر مؤشرات ثبوتية لدلالاتها، ومعرفة قيمتها العلمية والفنية في السينما، فهي تقع ضمن مجالي الجمال والفلسفة في العرض السينمائي.

وياتي هدف البحث في الكشف عن مضمون الأستبصار في الفيلم الأمريكي (تقرير الأقلية) المنتج عام2002 وزمن الحدث عام 2054 كأستباق فكري لرؤية المستقبل.

تحديد المصطلحات:

الرؤيا: الأستبصار: "والتبصر التأمل والتعرف، وتبصر في رأيه واستبصر، تبين ما يأتيه من خير وشر، واستبصر في أمره ودينه اذا كان ذا بصيرة. وجميع هذه المعاني متصلة بفعل البصر الذي هو احساس العين، أبدل معناه فنقل من الحس الظاهر الى الحس الباطن، ودل على إدراك الشئ والإحاطة بحقيقته، لا على مجرد رؤيته بالعين (صليبا، ص212)"، وتأتي التفاصيل ضمن المبحث الأول لوضعها ضمن دلالاتها الفلسفية والمنطقية لتحليل الحالة والنوع الحلمي.

التعريف الاجرائي: يتفق الباحث مع هذا التعريف

الإطار النظري

المبحث الاول: الفكرة الفلسفية للأستبصار:

فلسفة الأستبصار تتوقف على ملكة القدرة الأنسانية في سعة خياله وبمستوى تفكيره في التشخيص والتحليل لموضع تم رؤيته من قبل المستبصر بما يتفق مع تلك المرادفات الحسية معبراً عنها في المظاهر الحسية المتنوعة كونها استجابات تقوم بدورها الوظيفي فيوضعها بصورتها وكما وصفها طبقاً لصورتها التخيلية للحدث المشخص، **"يعتمد الخيال على التفكير بالصورة، والصورة قد تكون**

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

بصرية أو سمعية أو لمسية، هكذا وجدنا (موتسارت) قادراً من خلال خياله البصري على سماع بعض سيمفونياته الجديدة قبل أن يكتبها على نحو يماثل تماماً حالتها بعد اكتمالها"(عبد الحميد، ص286)، فالرؤيا أو الأستبصار كمفهوم يعود في أصله الى من لديه ملكة التفسير لتلك الصور، وبمثابة ممارسة مهنة عبر اتباع منهج لغوي خاص يتسم بفك شفرات ورموز يتبعها المحترفون والهواة، وكأنها عملية المحاكاة عبر أتباع طقوس لذات الشأن الناتجة من تلك الرؤيا الممتهنة للمستبصر، وبمقدوره صنع حدث مسبق بكل أبعاده كأجراء ضمني لتحصين تلك القدرة الذاتية، والعملية في صورتها نابعة من فكرة الحَلم اثناء النوم بمضمونها العلامي التي تعبر عن مواضيع العقل واليقين، ثم إن المبصر هو الذي يفسر المنام الى جانب وظائف أخرى مرتبطة باستعراض المستقبل، مما يرتبط بإستحضار الكامن والمضمور والمخفي والمستور والمفقود، تظهر في مدلولات أخرى، "**فالأحلام كثيراً ما تستخرج أحداثاً من اليوم السابق فتفضل انتخاب أحداث غير مهمة وغالباً ما تستعيدالى الذهن ذكريات وانطباعات من خلال العودة الى سنوات الحياة الأولى** (دونسيل، ص214) وكثيراً ما يكون حلم الأستبصار فعالا بمحتواه وينقاد الى هدف حقيقي يتعلق بشئ دال مرتبط بملامح معروفة ومشخصة فيها الحتمية والتأكيد عليها بدرجة معينة، ويمكن أن نقول عن الحلم الأستباقي (الرؤيا) بأنها رواية مصورة فيها سرد ولغة وأحداث كما في لغة السينما لذلك استثمرت كل ملامحها ومعانيها، واستعينت بها للسينما من الناحيتين الجمالية والفلسفية لقيمتها الأجتماعية بكل مضامينها، "**يصبح اختلاف المواقف الجاهزة جلياً، عندما يريد مخرجاً ما التعبير عن الأفكار (الثيمات) التي توسع رؤيتنا، أو التي تقلقنا**"(جهاد، ص108)، فالسينما تستعين بكل قدرات الحياة رغم الطروحات الفلسفية المتباينة، حيث تبقى الرؤيا الفنية لأعمال لها مبرراتها الأنتاجية، كما يستدعي الحلم في أجمل صورها المعاني القيمة المتحكمة في العقل والتي تأتي على شكل صَور متتابعة "**لنشاط ذهني في اثناء النوم في شكل صور والحلم شبيهة بالهلوسة لأنه لا يثيره في العادة التنبهات الحسية الملائمة**"(غربال، ص633).

فمن المفاهيم التي ترتبط بالأحلام ماهو مدرك أجتماعياً بل هناك التداخل بين أسماء مرتبطة بالحلم، ومنها الأكثر شيوعاً ومتفق عليه من مصادرها هي كالأتي الحَلم والمنام والرؤيا وأضغان الأحلام، والحديث عن تلك المفاهيم لاتبدو فيها الفروقات واضحة بل تستخدم وحسب مكانتها فيقال عنها حسب موقعها ووضعها ومفهومها، فتلك التداخلات في المرادفا تتقربنا الى فهمها من مصدرها الأساسي "**كسلسلة من الصور البصرية والتخيلات الذهنية، تحدث للفرد عادةً أثناء نومه، ويعتبره التحليل النفسي حيلاً تلجأ إليها النفس لتشبع رغبتها وخاصةً منها الصعبة أو المستحيلة التحقيق في الواقع**"(عبد المجيد، ص99)، ومهما كانت وضعيتها ووقتها وحالتها فأنها تقع في حالة يعتقد أنها حقيقة يمكن منها تصور مجموعة من الأحداث والمغامرات الخيالية يتصورها الإنسان في أرض يشبه الواقع في أرض الخيال،ويستدرك منها المعرفة الدقيقة لكلاً منهما ويمكن تفسير حالات المنام كمجموع مايراه أو يبصره النائم من الأشياء بل هو مايردَ او يأتي للنائم، فليس المنام خاضع لنظام التحكم الذاتي لأنها نتاج العقل في بحثها عن راحة ضرورية متحكمة في أدواتها العصبية وغيرها، والمنام في تداولها هي أكثر شيوعاً

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

في الألسنة وفي المفردات اليومية والمتعارف عليه من اصل الكلمة وموقعها لتشكل مفهوماً فلسفياً تخضع للتفسير والتحليل.

حيث يعرف الأستبصار كونه حلما في الأصل ويقدم علم الأحلام على إنه من العلوم التي تهتم بالطب العقلي والصحة النفسية والعقلية، وإيضاً له في ميدان التحليل النفسي وعلم الرموز والتأويلات، فعلم النفس والتأريخ والفلسفة كلها تعمل في وضع الأحلام مكان التفسير والتحليل والقصدية فيما تعود الى المكونات التي تظهرها الأحلام من الظواهر والرموز المتعلقة في الصور البلاغية والسيميائية المفرطة في العروض، ما أن يتم تجاوز عتبة الحساسية حتى يتمركز المشاهد في عالم سيميائي أخر، يتميز أولاً بأنصهار بين الذات والعالم. والحلم حالة وصفية تصل الى مستوى لغوي أثناء النوم وكل عمل لغوي لا يخلو من الفكر وكلاهما متصلان ببعضهما البعض، فلغة الأحلام تتشكل منها صور معبرة وبطريقة تمارس بها هذه الصور تأثيرها في كيفية الفهم لتلك الخيالات الصورية المرسومة في أبعادها المستوحاة من مرادفات حياتية كما في أستحكام الألفاظ وأرتباطها بالرمز والتأويل من النص الحلمي ورسالتها وكل محتواها كانها منظومة متكاملة في تعاملها، والتي تخضع للتفسير والتحليل في كل حالاتها كما يرتأي المستبصر وملكة تقديره للصور ومحاورها وأسلوب طرحها والقدرات التفسيرية التي تتبنى الصورة ومرجعياتها وثقافة الرائي ومدى قدرته للتعين والتقدير والطرح حيث "**يلعب الفكر الانساني دورا مهما في تقديم الدراما والتي من خلالها تقدم هذه الافكار والرؤى لتصبح شاملة وعامة كمشتركات أنسانية مفهومة ليس في عصرها ومكانها فقط على الرغم من محليتها تكون عابرة للزمان والمكان**"(حسين، ص89)، أنها حلم كما هي أحلامنا والمختلف فيها بأنها تصورتلك الوقائع الحاضرة فنياً والمتجسده بهيئة فيلم، والسينما التي أصبحت جزءاً من حياتنا اليومية في مشاهدة تلك الخيالات والأفكار المبهرة من الحلم والواقع كونهما متواجدتان في ذهنية المتلقي، والحلم عموماً هو الشئ الوحيد الذي يستطيع الأنسان أن يمارسه بحرية دون تدخل الآخرين، والملاحظ أنما يراه الحالم تخصه دون تدخل شخص أو رقيب على تلك الصور المارة في مخيلته ويستمتع بها وأن كانت مثقلة أو صعبة بعض الشئ تبقى لها خصوصيتها الذاتية أن لم يطلق لها العنان بسردها لأشخاص معينين، وهو ما يحصل في السينما حيث يعرض نتاجها لأنها تتبنى واقعاً أمام المتلقين وتعد سينمائياً بحقيقتها الفنية بأنها صور متحركة من متابعة الأحداث، فأن الحركة المستمرة التي نراها على الشاشة-والتي هي جوهر السينما- لاوجود لها الا في عقولنا فقط، وهو ما جعل السينما أول وسيلة اتصال تعتمد على علم النفس الأدراكي، إذ إن السينما هي وسيلة عرض للتعبير عن الواقع والخيال وكل مايعرض على الشاشة مهما كانت الصورة بين الحلم والواقع حيث النتائج ثابتة ومعروضة لتحتسب واقع مرئي محسوس بيد، إن هذه الصور تفترض عودة على الذوق العام بعلاقة من السببية اللازمة وغير المتداخلة بين العواطف ووسائل إظهارها، إنها تفرض بأن كل شئ في داخل الشعور وأن الشعور من الممكن معرفته، إذ أنالقصص والخيالات بمجملها تقع في نظام منسق شكلاً ومضموناً، وكل ما تتضمنها الرؤيا الفلمية التي تشكل دعامة الفن السينمائي كمادة لها أرتباط بعقلية الفرد وتتبعها منهجية علمية ونفسية تنعكس على حركة المجتمع برمته كتحصيل حاصل لردود أفعال سلبية وإيجابية، والسينما نفسها هي ثمرة افكار وخيالات وأحلام، ما

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

يتجاوب لها التداعيات النفسية والحسية ويستخرج في ملابسات ومنها الرؤيا التي تشخص تلك الأستجابات من تلك الأحداث المرتبطة بين متناقضين ومتشاكلين.

فالمستبصر في رؤيته التنبؤية للأشياء والأحداث ووضع الأستفسار المنطقي والبحث عن مسبباتها والتحري عنها على مستوى الشعور، والظاهرة في ذات الوقت فيها من الغرائبية ما يميزها بدلالاتها في مقتبسات ومفردات حياتية، كون الأستبصار لغز يتمتع بأسلوب حل الآلغاز والتي شغلت بأفكارها ومعانيها أذهان المجتمع، فالمؤول أيضاً "**عندما يحاول تفكيك الاثر الفني، فأنه يعيد تركيبه من جديد من اجل فهمه، وبالتالي فأن اعادة البناء هذه هي ابداع جديد للنص الادبي او العمل الفني**"(الكناني، ص149) فالسينما وظفت تلك المفاهيم بأفلام تدور فكرتها على عرض الآلغاز، ففي فيلم (Inception) أنتاج عام (2010) والذي أستطاع مخرجه (كريستوفر نولان) تضمين الفيلم حول فكرة الحلم وأستثماره في السرقة لذات الفكرأي سلطة الأنسان في أستغلال الأنسان عن طريق السيطرة على أفكاره في ظاهرة الحلم ورؤية المستقبل مستنداً على التحولات في العقل الباطني وعن طريق الدخول الى حلم شخص وسرقة الأفكار والمعرفة بأسراره والفيلم فيهتداخل بين أكثر من رؤية في الصراعات مستنداً على تحولات الفعل الباطني، وفيلم (Vanilla sky) انتج عام (2001) ومن أخراج (كاميرون كرو) والذي تدور فكرته حول قصة (أفتح عينيك) من مصدرها الأدبي تم انتاجها في أستوديوهات هوليوود، وتدور الأحداث حول رجل يتعرض الى حادث سير بصحبة صديقته السابقة والحادثة ينتج عنها أصابة بالغة ما دعى لها باللجوء الى الأستعانة بشركة تهتم بالعلاج عن طريق الأحلام كخدمة تسمىبالحلم الواقعي، فما من المريض الاأن يختار الحلم الراغب به ويعيش فيه مدى الحياة والشئ الصعب هنا هو الأقدام على الأنتحار ويقدم جسده ليتم تجميده، وفي ملابسات يتم حدوث الخلط بين الواقع والحلم "**قد يثور جدل كبير حول كيفية تحديد فيلم ما بأنه فيلم خيالي، حيث تظل مثل هذه الأحكام ذاتية لدرجة ما دائماً، فالخيالي بالنسبة لشخص معين قد يكون واقعياً في نظر شخص آخر، وهكذا، كما أنه في نفس الوقت يمكن-من وجهة نظر فلسفية-وصف جميع الأفلام بأنها خيالية**"(نيكوللز، ص11) فالتوظيف لتلك الخيالات السينمائية يتم عندما عرضت تلك المشكلات الأنسانية نوعاً فلمياً لمعالجات تستخرج منها منطقاً عقلانياً محكماً، فأفلام الخيال العلمي والبحث في المستقبل كنوع من الرؤيا لتصور العمق الذهني للتصورات العقلية المتحققة، والتأثر بها بمثابتة الدلالة التي تستمد منها السينما على أن الخيال الذي يظهر في الأفلام الخيالية بكل أنواعها ماهو الأ افتراض زمكاني للظاهرة أو الواقعة، وما من دور المخرج أو صانع العمل فتقف عندما يستثمر الأفكار في الفيلم بأستخدامه عناصر اللغة السينمائية وكل التقنيات والمؤثرات السمعية والبصرية في الشكل والحركة كما هو في الرؤيا والكيفية التي مكنت المبدع من أستثمار تلك الأفكار، لتتحول الى مواد ملموسة وأفعال مرئية "**ولتحقيق هذا يجب أن تضع المعالجات للخطوط الرئيسية لطريق الإقتراب من الموضوع وتناوله، وتحديد المعلومات التي يجب أن يتضمنها الفيلم**"(سوين، ص14) فالسينما لها القدرة في المزج بين الواقع والخيال وكل الأفكار المستوحاة فيها يتحقق عن طريق البنى الصورية والتنسيق بين تلك الصور.

المبحث الثاني: فلسفة الأستبصار في الفيلم الأميريكي

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

يرتهن هذا المبحث الى تسليط الاضواء على الأستبصار كمفهوم فلسفي في الأفلام الامريكية من حيث الآليات التي أشتغلت على قضية الاستبصار في تلك الافلام ومدى أهميتها في كيفية تداول الافكار الغامضة لجذب المتلقي وأستدراجه الى صلب فكرة الفيلم،حيث عرفت مدرسة الجشطالت الاستبصار بأنه **"الادراك المفاجئء لما ينطوي عليه الموقف من دلالة بدون الاعتماد على الخبرة السابقة أعتماداً كاملاً، بل يفضل أعادة بناء الموقف**"(غربال، ص139) كونه من مهامه اكتشاف الحدث قبل وقوعه بزمن محددوهنا يعطينا صورة الرؤيا لما هو جار في الحدث، وارتباطها السيكولوجي بشخصية الرائي، ومنهنا يتم وضع مؤشرات او علامات رمزية تتعلق بالحدث، ربما يقوم شئ واقعي ملموس في الحلم مقام شئ ملموس آخر يكون بمثابتة رمز له، والأحداث ترتبط بالأشخاص ويتم تحديد وقائع تجرى ويكون المستبصر شاهد على تلك الواقعة وتلك الأفعال في صورتها وكانها فيلم يراود المستبصر وهو يتابع الأخرين وهم يؤدون تلك المحاولات ويشخص دور كل واحد منهم وبهذه الصورة يتم تثبيت الوقائع، لذلك أتخذ الفن السينمائي الأمريكي تلك المحاولات ليستخرج منها مادة فلمية، لأن مهمة الأستبصار تتفق مع فكرة العمل السينمائي كمادة تلاقي عرضا بين عالم الحقيقة والخيال وتستثمره كرسالة لها وظيفة العرض، ففي فيلم (next) للمخرج (لي تماهوري) والذي أنتج عام 2007 يتمثل فيها قدرة رؤية المستقبل، حيث استطاع الممثل التنبؤء في المستقبل الخاص به وميزته ينحصر فقط في رؤية المستقبل لدقيقتين قادمتين، فيكتشف جريمة قتل وقبلها عملية نصب وهو جالس في صالة القمار، فقدرته التنبؤية بالمستقبل القريب يجعله محط حذر من مراقبي الصالات لأنه يكتشف الزمن القادم ومايحصل ولو لمدة دقيقتين آتيتين، والتنبؤات قد استثمرت في السينما الأمريكية بأن الأفلام من هذا القبيل محط نظر صناع الفيلم بشكل مقصود أو غير مقصود في حين **"إذا كانت السينما، أكثر من غيرها، عرضة لتصوير مختلف الموضوعات الاجتماعية والسياسية والعلمية في إطار متخيل، فهناك استهداف متأصل لدى المخرجين يتطلع إلى جمهرة الأفكار المتداولة وطرحها للنقاش على مساحة أوسع عبر الشريط السينمائي المصور**" (جهاد، ص108)، فالتنبؤ الذي حدث في فيلم (Knowing) لمخرجه (أليكس برورياس) والمنتج عام 2009، عندما كان بطل الفيلم يشاهد عناوين الأخبار على شاشة التلفاز فظهرت أنباء عن انفجار منصة بحرية لإستخراج النفط بسبب تسرب نفطي في خليج المكسيك، ويتكرر الخبر بعد عام في التأريخ نفسه عندما ظهر الحدث عبر نشرة الأخبار بأن الأنفجار قد حصل في البئر والمنصة نفسها، فيه أرتباط بشخصية البطل وكأنه يعرف مايدور ويعرض الموضوع في طرح تساؤلات في كيفية ربط الحدثين زماناً ومكاناً في قرائة أستباقية لمجريات الأحداث، **"كما في معظم الأشياء، تلعب توقعاتنا دوراً هاماً فيما نلاحظه"** (كاسبيار، ص75) والتوقعات من المتلقين تؤكد رسالة الفيلم بأن كل المؤثرات المستخدمة في تفعيل وأثارة المشاعر قد حققت مبتغاها الفني كجزء من صناعة فلمية قائمة على السمات الجمالية والفكرية في بنية الفيلم، ومن الملاحظات المستخرجة من الفيلم أن النص يغوص في توسيع وتعميق الروابط النفسية والأيديولوجية وبناء الثقة فيما هو معروض، فرؤية حلم الأستبصار انما هو نص يبدو محكماً الى حد الواقع والمثير في هذا الأمر يكمن بالرهان للذات والإدراك الحسي في تحقيق التوازن بين ماهو حلم وما هو واقع في تصورات الزمان والمكان الذي يقصده عالم الأستبصار من

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

حيث نقل الشعور في تلك التوازنات السابقة والعملية برمتها تثير مسألة قصدية تنسحب الى أجواء الأنتماء للواقع أذ ما أعتبرنا بأن الفيلم في غالبيته ينتمي الى الأدب في أستخلاص النصوص، في فيلم (Demolition Man) انتاج عام 1993 للمخرج (ماركو برمبيلا)، حادثة أتهام لرجل قتل زوجته، والتنبؤ في الفيلم عن هذه الجريمة وقدرة تشخيصها مع المكان كسابقة لقراءة مستقبلية قارب السنة من تأريخ الجريمة.

إذ أن النص الحلمي يجعل الدوافع حتمية وواقعية مباشرة الى درجة التصديق مما يحصل في ذهنية المستبصر من طرح أختيارات لتلك الصور والافكار، وهذا ما يتم في الفيلم ترك المتلقي ووضعه امام الخيار له حتى اللحظات الأخيرة من تتابع الأحداث، كما في فيلم (إستهلال) من أنتاج (2010) للمخرج (كريستوفر نولان) يحكي قصة عميل يعمل على سرقة الأفكار بالدخول إلى أحلام الأشخاص، لكن يتم طلبه لفعل العكس عن طريق رجل أعمال غني يدعى سايتو، أن يقوم بزرع فكرة داخل عقل أحدهم لتبدو الفكرة كأنها من داخل الرجل نفسه، فهناك من البشر من لهم القدرة على الأستبصار ليجعلهم في موقع متقدم عن الأخرين في أظهار مهاراتهم التي تبرز لديهم عندما يكون هناك مطلب لأظهارها، وتلك القدرات تمكنهم من القيام بأعمال يعرفون بها كصفة تشخصهم في أبراز الموهبة الأستبصارية وتمكنهم أو تهئ لهم أصدار وأطلاق العبارات وأستخدام المؤشرات والرموز في تشخيص الحالات من خلال تلك القدرات، أما ان تكون لفظية أو عن طريق حالة تتشكل لهم وهم يرون صوراً من بعدها يصفونها كما يتم تشخيصها بمستوى الشخص المستبصر، ومن تلك الصور في وصف المستبصر يتوصل بها الى الأحساس المسبق للحدث وهناك من يتفق على أنها التنبؤء بالمستقبل، حيث (قال بونويل يوما) **"أنجز أفلامي بضمير مرتاح. لم أتنازل قط عن قناعاتي السياسية أو الأخلاقية. كما قال أيضا في مذكراته التي حملت عنوان "نفسي الأخير" لو أخبرت أن عشرين يوما بقيت لي لأعيشها. لاخترت أن أعيش عشرين ساعة في اليوم في عالم الحلم. هذان التأملان يجمعان قطبي الرؤية الفنية لبونويل.. الالتزام النقدي كمبدأ، والحلم كمصدر للإلهام)"** (الغفراوي، ص8)، وغالباً ماتكون رؤيا أستبصارية التي أتفق عليها العلماء والباحثون في هذا المجال بالتحديد، كونها تقترب من الواقع اكثر منها الى الخيال، والسينما أخذت هذه الجزئية لتشخيص الحالات كون السينما تصل الى مستوى تقترب من الواقع، والفيلم مهما كانت نوعها أنها تتمثل بواقع سينمائي أي واقع فني مرئي والصورة تجسد كل الحياة وحركتها وهي ميزتها لذلك تسمى السينما فن الحركة والأنتقال بكل الأزمنة والأماكن بحرية مطلقة **"حيث ان باستطاعة الفيلم التحرك بحرية في الزمان والمكان، فان وحدته تعتمد على العرض الفكري للعلاقات الزمانية والمكانية التي ستتطور خلال مسيرة الحدث، أن الزمان والمكان، باعثة الثيمة، يعبران عن العلاقات بين الناس، وان الحركة في الزمان والمكان تصبح حدثاً أجتماعياً، وهذا هو ما يرسخ حدودها، يتخذ النموذج السمعي-البصري بمفهوم السينمائي عن الظروف التي يجد الناس انفسهم فيها وبمقدرتهم على تحوير أو تغيير وسطهم الأجتماعي"** (لوسون، ص407) ويمكن تشخيص الهدف ووضع خطوط القضية التي تنشأ منها الحدث أو تبحث عن المبادئ الأساسية في أنتاج فيلم وكما هو في أفلام الأستبصار التي تقترب من مفهوم الزمان والمكان وأن كانت في عوالم مختلفة، ففي

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

فيلم (total recall) المنتج عام 1990 تطرح فكرة الأستباق لرؤية المستقبل على شكل سيارة تعمل ذاتياً والتنبؤ في الفيلم أقدمت على عرض الأفكار لسنوات قادمة كما في الأحلام يتم التنقل بالمكان والزمان دون الرجوع الى جزئية واسطة النقل بل الى مهام العرض الموضوعي لفكرة الرؤيا، والتنبؤ الأستباقي وجدت السينما المنفذ السليم لأستعراض مهامها، وفي فيلم (face off) المنتج عام 1997، حيث يتم أستبدال وجه ضابط شرطة مع مجرم في قضية تبادل الأدوار، والفكرة تكمن عندما يحدث أشكال في الحدثو يرى المستبصر رؤيا عن شخص محدد يستبدل التفسير الى شخصية مخالفة لأبعاد الشك، وربما يستحب تبادل الأدوار كنوع من الممارسات الأجتماعية في تدوير الحدث والشخصية في أنجاحه العملية أخرى مبطنة تمارسها السينما الأمريكية في توظيف الأفكار المستبطنة عن واقع الأستبصار لأشتغالاتها القصدية كما في طروحات أفلام الخيال العلمي والفانتازيا حيث **"تكتسب الفانتازيا أغلب حيويتها من الثنائية أو صراع الأضداد، وغالباً مايرمز لهذا بالمقابلة بين عالمين مختلفين تماماً"** (نيكوللز، ص292)، ومهما كانت الحالة التشخيصية في قدرة المستبصر بأنها مرتبطة الى ذات الصفة والأهمية في مدى المستبصر الذاتية، وتؤكد الدراسات بان الحاسة السادسة تعتبر قدرة وموهبة موجودة لدى الكثير من بني البشر وتلك الموهبة تتلمس الأنسان وصفائه الروحية والنفسية في تملكه الموهبة في الأدراك للمواضيع عن طريق الحلم الأستبصاري، كون الحاسة السادسة إحساس فطري، لأن صاحب الموهبة يتمكن من معرفة الظاهر أن هناك تعاكساً بين قوة التفكير وقوة الحاسة السادسة في الأنسان . فكلما اشتد التفكير فيه خفت لديه قابلية التأثير بومضات تلك الحاسة، وبما أن هناك من يمتلكون ملكة أو قدرات خاصة في قراءة العيون كلغة جسدية، في التعبير عن رغباتهم، بما يحدث لمن يتم التقرب اليهم في تبادل النظرات لإيصال الرسائل دون النطق بإي حرف، حيث **"أن علم السيكولوجيا كان دائماً فسيولوجياً دون أن يدري، ولكن بغض النظر عن أي تصورات فيزيقية، ناهيك بأي ميتافيزيقا مادية، فأن من الحقائق التي لاسبيل الى التخلص منها أن كل حالة شعورية مهما كانت ظروفها التأريخية أنما توجد حينما توجد، على نحو مباشر مطلق** "(سانتيانا، ص219)، وهنا يؤكد التوافق العلمي والنفسي والسيكولوجي بأن كل تلاقي له مبرراته وأهدافه والمبتغى منه بالتحليل والتشخيص والرؤى، كما في الفيلم السينمائي فله هدفه وغايته وفلسفته ومبرراته .

مؤشرات الأطار النظري

1. ان فلسفة حلم الأستبصار قائمةعلى أتباع قوانين الطبيعة، ويتم في الفيلمبنفس الشاكلة.
2. حلم الأستبصار في الفيلم تحكمت فيه ملكة التقدير لأستكشاف المستقبل.
3. أن قدرة الأستبصار التنبؤية كونت المدخل لأعطاء القدرة التعبيرية في الفيلم .

اجراءات البحث

أولاَ: منهج البحث:

أعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي الذي ينطوي على التحليل في انجاز هذا البحث.

ثانياَ: مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من الأفلام الدرامية الأمريكية وقد أختار الباحث عينته بشكل قصديٍ.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ثالثاً عينة البحث :

بعد ان حدد الباحث حدود بحثه (فلسفة حلم الأستبصار في الفيلم الأمريكي) واختار الباحث عينة قصدية للمخرج لان هذه العينة القصدية فيها متطلبات موضوعة البحث واهدافه .

وحده التحليل :

سيعتمد الباحث المشهد كوحدة تحليل لغرض الوصول الى مضمون الفيلم.

رابعاً أداة التحليل:

بعد أستكمال الأطار النظري حدد الباحث مجموعة من المؤشرات التي سيعتمدها كأداة لتحليل العينة على وفق ماورد في الأطار النظري.

خامساً أدوات التحليل :

1. تمت مشاهدة الفيلم الذي أختاره الباحث ليكون عينة البحث ومصدراً للتحليل.
2. تم التركيز على المشاهد التي تحقق فيها المؤشرات خاصيتها الفنية.

تحليل العينة المختارة :

أسم الفيلم: (فيلم تقرير الأقلية) مدة العرض: 154دقيقة .

قصة الفيلم: تجري احداث الفيلم عام 2054 في العاصمة الأمريكية واشنطن ولم يكن قد مضى على انشاء وحدة اكتشاف الجريمة بادارة الشرطة سوى ست سنوات فقط، حيث يقوم فريق من ثلاثة علماء متخصصين في الاستبصار النفسي باستخدام برنامج تجريبي للتنبؤ بجرائم القتل قبل وقوعها عن طريق توصيل آلة دقيقة بموجات مخ أحد هؤلاء العلماء، الذي يقوم بدوره بعرض ما يراه من أشياء مستقبلية تتعلق بمن ينوون ارتكاب الجرائم على وحدة استباق الجريمة، وعندئذ يتحرك أفراد وحدة اكتشاف الجريمة الذين يتسلحون بالمعلومات والأسلحة الحديثة ليلقون القبض على المجرم قبل أن يرتكب جريمته، تمضى الأحداث بشكل طبيعي إلى أن يأتي اليوم الذي يرى فيه رئيس فريق العلماء جون اندرتون نفسه أحد مرتكبي جرائم القتل في احدى تنبؤاته، وفي الوقت الذي يرفض فيه التصديق بأنه سوف يرتكب جريمة قتل، يلجأ إلى الهروب من زملائه محاولاً البحث عن وسيلة لاثبات أن وحدة استباق الجريمة وفريق العلماء النفسيين ليسوا معصومين من الخطأ.

المؤشر الأول: ان فلسفة حلم الأستبصار قائمة على أتباع قوانين الطبيعة، ويتم في الفيلم بنفس الشاكلة، إذ إن المشهد الأستهلالي يبعد كل الأحتمالات ويركز بتوجيه المتلقي الى فكرة حلم الأستقراء أي الرؤيا عن طريق وسيط كما هو متداول أجتماعياً وفيلم بعنوانه (تقرير الأقلية) تنبيه آخر أستقرائي بأن الحاصل والوارد خاضع لنفس القوانيين التي تتبع في الأجواء العامة لتلك المعلومات بل أخضاعها للمتابعة الرقابية لتكون محض أستقراء لأستخراج مفهوم اجتماعي، والناتج سلباً أو أيجاباً وحسب الهدف وزمن الأستقراء للرؤيا والخروج بثمرة من ذلك المصدر.

المشهد التأسيسي دليل لأتباع النص والزام المتلقي لمتابعة الأحداث وربطها ذهنياً والتي تقدم اللقطات على أسس التتابع الفكري المنطقي، ويقطع المخرج اللقطة من حوض الماء المغمور فيه ثلاثة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

من المتنبئين وهم قيد أجهزة المراقبة الألكترونية وعبر موصلات متصلة بحواسيب متقدمة تخبر المراقبين بحدوث عملية أجرامية بزمن محدد قبل وقوعها ليعود الى فريق المحققين برصدها والسيطرة على المنفذين قبل وقوع الحدث، مشهد- ل-م- رمي كرة حمرا تسقط عبر ممر مخصص لنحت الخبرعليها، القطعة المدورة التي تشبه كرة البلياردو، هنا يتداخل الحلم والعلم ليأخذ الفيلم الجانب الخيالي العلمي لتحقيق قصدية التوجه الى جانب فكرة حلم الرؤيا الأستقرائية في قراءة الوجوه والأعلان عن الشخصية الأجرامية عن طريق تحديد المتغيرات الحاصلة في الوصف والتحليل من قراءت الأفكار وأنعكاسها على شكل تصرفات تحفز عنصر الأثارة لدى المستبصر في صور يستلهمها برؤيا ذاتية لذات الحدث ويتنبا لها بدقة عالية كما يظهر ذلك على شاشات ويحركها المحقق بواسطة اليد في تحديد الخبر من المتنبئين الى شاشات العرض، ومن المشهد المستعرض المكان بين الحوض الملقى فيه المتنبئون ومركز المتابعة الالكترونية في مشهد يجسد التواصل الرقمي بين حركات المتنبئين وموصلات بالمتابعة الألكترونية ليتفق العلم والحلم في تعميق المعنى، في زمن يقترب من ستة عشر دقيقة من زمن الفيلم متواصلة بالأنتقال بين المشاهد الزمانية والمكانية ليقيم تواصل ذهني لفكرة حلم الأستقراء، وكذلك في مشهد الأستهلال هناك شخصيات مركزية فنرى رجل وأمرأتان يتبادلان القبل بأجواء ضبابية كأنها رؤيا حلمية في تكوينها لتكون مادة بين صور ذهنية وواقع فعلي. في مشهد- هناك صورة ومقص وعين تفقع بالمقص، رجل يصعد السلالم، لقطات الإثارة والتشويق، وفي تواصل أحداث الفيلم لقطات للرجل واقف خارج المنزل وهو عشيق زوجة المتهم بالقتل قبل الشروع فيها، يدخل فيما بعد بحجة ترك نظاراته التي لايمكن الرؤيا بدونها، وهو في الأساس له شك من خيانة زوجته عبر رؤية الرجل في الخارج ينتظر خروجه وهو يحاول أستلام البريد اليومي عندما يرميها الصبي الموزع للصحف اليومية. يتصاعد الموقف في المركز الأستقرائي للحد من الجرائم بتفاعل المتنبئون وهم في البركة بأرسال أشارات بتصاعد الفعل الأجرامي ويسقط الكرة الحمراء وعليها اسم الجاني والمجني عليه وزمن ومكان وقوع الجرم ليعود الفريق بأخذ الأذن القضائي لأقتحام المكان وايقاف الجريمة قبل وقوعها بزمن محدد. الزمن يعود الى بيت الأسرة المجني عليها والعاشقان في حوار وهما ينسيان نفسيهما وينتقلان بين ارجاء البيت للبحث عن مكان مناسب لعشقهما بغياب الزوج. مشهد- يصل الى أنتقالات حلمية الصورة الضبابية لأستبعاد أثبات الرؤية السليمة، وعندما تكون الصورة غير واضحة فينتمي وحسب اتجاه الفيلم بأنتقالها الى عالم الأحلام ففكرة الأحلام كثيراً وتكون الصورة مغوشة وليس لها ملامح ثابتة زماناً ومكاناً ليحقق مطلبها الفني ويقترب من مفهوم الرؤى الأستباقية كما في توثيق المتنبؤون وروايتهم الفكرية (قراءة أستباقية للصور الذهنية) ويعادلها رؤية النائم وهويحلم بأحداث ويتفاعل معها حيناً كمتابع كما في رواية قصة الراوي خارج الحدث وكأنه متابع حيناً هو جزء من الحدث ويكون معنياً بها وربما يكون موصلاً للخبر، وهنا الرؤيا قراءة أستباقية لقضية أو موضوع سوف يتم تنفيذه عما قريب أو أشارة لموضوع يعطي دلالات أسقرائية عبر رسائل وشفرات وصور، يتمكن المتنبئ من توجيهها نحو هدفها، والأحداث في رؤيتها الزمكانية أشارة كما في الفيلم يحدد فيها الفعل والكرات الحمراء نتيجة أستباقية فيها رمزية اللون مؤشراً للخطر المقترب، واللون برمزيته المتعارف اجتماعياً مؤشر في توجيهه نحو الخطر، واللون الأحمر

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

لون مثير ومهيج للمشاعر والأحاسيس الأنسانية ومنها الغضب والتهيج والانفعالات النفسية والشخصية. ومن مرتكزات الرؤيا الأستبصارية تحقيقها ضمن زمن محدد وكأنها إشارات تنبؤية لوقوع حدث ما وهذا ماتوجه به رسالة الفيلم، مشهد- ل م أقتاد العاشق الزوجة الخائنة الى الغرفة ليمارس معها الجنس والزوج قد اختبأ قرب السرير وهو يحاول المسك بنظاراته التي كثيرا ما كانت تؤرقه بأستمرار ومصدر لإزعاجه ونقطة ضعفه امام زوجته الخائنة، التزامن بين لقطات من مركز الواقعة وبين مركز الأستبصار حيث تنفعل المستبصرة عندما تعلن بأن تصارع الأحداث في تناول الزوج للمقص متجها الى غرفة النوم وهو يستمع لمناهدات العشيقين وهو يمسك نظارته محاولاً التقاط الموقف بحذر ليقرر تنفيذ عملية الطعن بالمقص، تتوجه الفرقة بالتو واللحظة لأيقاف عملية التنفيذ بعد أن تأكدوا من الزمن المتبقي وتم تحديد المكان والأنتقال بأحدث وسائل التكنولوجيا كما هو في عام 2054 ليحقق الطفرة العلمية مكانتها ومنزلتها في استعراض مايمكن تواجده في عصر قادم حتماً وكما في رؤية أستبصار المستقبل. من تلك الأحداث المتداخلة تبقى وجهة النظر العلمية شاخصة أمام فكرة القراءة لتلك الأفكار الصورية في علم الأستبصار وتطابق العلم مع ماهو كائن مدرك متيقن المفهوم لكل ماهو أنساني وأن كان حلما لمستبصرين وطرق معالجاته عن طريق الفريق الأستباقي لمعالجة الأخطار.

فلسفة التبصير وأمكانية قراءة حركة العين التي تنعكس فيها كل أنماط الحياة والعين تخبأ كل أسرار الشخصية، فلقطات لعين الزوج مع لقطات لعين المستبصرة أنتقال لأحداث قد تحصل في زمن قادم بطبيعتها تتخذ من العين مصدراً للتوثيق. وحقق الفيلم فكرة الأستبصارعن طريق الوسطاء لتكون حقيقة مثبتة وواقع وشهادة ومستمسك بالغ الأهمية على الفعل الأجرامي. ففي مشهد- ل م- للمستبصرة تعلن بأن (جريمة قتل) ترتكب وأبدت أنزعاجها في صورة ذهنية قد أعلن عن صورة القاتل وتوجهه نحو الفعل الأجرامي. تلها ل م- آلة التحكم في تحديد نوع الجريمة في أستقبال الأيعازات، وتأتي القيمة التعبيرية بأستخدام المؤثرات المتناسبة وزمن ومكان الفعل، (الضحية- سارة باركس) (جورج دوين) حين أعلان الأسماء ثبتت في أجهزة المحققين عبر كومبيوترات متقدمة كل التقدم العلمي بنيت على فكرة ومنهجية حلم الأستبصار في تحديد هوية الجاني رغم العلم في الفيلم ونقف في حالة واحدة بأن الأستبصار صارت واقع علمي متقدم معتمد وموثق يعمل بها. مشهد- ل ع - المكان مركز الأستباق للحد من الجرائم يطلق عليها ((قسم ما قبل وقوع الجريمة)) وفي العاصمة واشنطن عام الحدث 2054 .

المؤشر الثاني: حلم الأستبصار في الفيلم تحكمت فيه ملكة التقدير لأستكشاف المستقبل.

أخذ الفيلم من الرؤيا الملكة والقدرة الممنوحة في التوصل الى أستثمار تلك القدرات في أستكشاف الحقائق وتقصي المعنيين والحد من التجاوزات كما في النص الفلمي حيث (أجاثا والتوأمان) في بركة ماء وعن طريق الأجهزة الأتصالية العالية القدرة في أيصال المعلومات الى مركز الأستباق للحد من الجريمة، وفي المشاهد الفلمية المعنية بتلك الممارسات التي وضعت في تلك المؤسسة العلمية وتحت سيطرة رجال الأمن والقانون فكانت مرحلة تمت في أنشاء المركز وأحداث خيالية تنتمي الى سنة 2004 وفي العاصمة الأميركية واشنطن حيث تدور في تلك الآونة في تحويل العالم بتجربة تخليص الناس من القتلة والمجرمين عن طريق وسطاء في حصر الجريمة من ذوي القدرات الخاصة كما في شخصية (أجاثا

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

والتوأمين) ووضعهما في مركز المراقبة للمدينة وقراءة وتحليل صور العين عبر أجهزة منتشرة في كل أماكن الحركة والحياة اليومية لوضع الناس تحت الوصاية الأمنية والمراقبة المستمرة لتجنب الجرائم عبر تحليل مايدور في عقولهم أو مايراود أفكارهم من عنف وتصميم في التوجه لتنفيذ الجريمة والحد منها قبل التنفيذ بزمن محدد والقبض عليهم وهم مدانيين بالفعل عبر الترصد في مركز الأستباق للجريمة وبواسطة المستبصرين بتنبئهم بالصور الأستباقية المرئية. ففي المشهد الذي يحدد أركان وزوايا وأهمية المكان للمركز الأستباقي، حيث يدخل جون وهو المسؤول الأول والخبير والمختص في تحليل البيانات والمكلف بالرصد والقبض على المجرمين، عندما يدخل المركز والكاميرا ترصده وتتبع خطواته في عرض المكان وإظهار روعة المكان وقيمته الأبداعية بما هو مشخص أنه زمن قادم وله من الخصوصية العلمية ومستوى الفكرة المطروحة، جون الرجل الأول في المؤسسة الأستباقية لقطة تأشير للبؤبؤولقطة للجهاز يعلن فيها هوية الداخل بأقل من لحظة وهو يواصل السير دلالة علمية في أستثمار الوقت، وكما هو في العرض بأن المتنبؤن يستثمرون رؤيتهم للشخوص عبر تلك الموصلات مع مركز الأستباق والمدينة واشنطن المركز التجريبي النموذجي يليها ل م- جون ورجال المركز المتابعين معه يدخلون في حوار عن دورهم في ممارسة المهنة من حيث الاهمية والمكانة ماكنا نفعله هنا هو ذو تخطيط مؤسسةلفكرة أم فرصة لتغيير كيف تحارب الجريمة، ل م (جون المسؤول الأول وقائد المجموعة في المركز، راقب (داني ويتوير) ذلك المشرف من وزارة العدل قابلته بالامس فحسب.) ومن الحوار الدائر بين الشخوص المكلفين، أن المهمة التي على عاتقهم هو مصدر شك من قبل آخرين ولعل وجود رجل من وزارة العدل يعرضهم للشك والمتابعة، في تحلل الأفكار يعيدنا الى أن المهمة مهما كانت قائمة على أسس علمية تبقى هناك وجهات نظر على مجريات الأحداث كون الأستبصار فيها من التروي في تحليل النص المرئي في تداخل الأزمان في مراحل الفعل بين الماضي والحاضر والمستقبل، كل شئ معرض للتفسير والتحليل أيضاً تخضع للظروف والتحكم الشخصي لانها رؤية عاطفية ونفسية وهذا معرض للتداول والتغيير. تلت اللقطات في توضيح الفكرة، مشهد- ل م- (دعه يلقي نظرة، جاوب على أسئلته، لكن راقبه) ل م- (وأن كان هنالك أي مشكلة، تأكد أن نعرف بشأنها نحن أولاً... مفهوم). ل م- (تحرك في أشارة للمتنبؤن بأن حدثاً سوف يقع) (يدان تمسك 9 لكرة الحمراء دلالة وجود خطر عن قرب موعد تفيذها، (المحقق لما المتنبؤون يعلنون عن ضحية أو قاتل، اسمهما محفور في الكرة الخشبية، حركة الكاميرا الى الأعلى وفي ل م- تضم رجال من المركز يتمعنون بالمعلومات نرى الكم التنوعي في آلية أيصال المعلومات وطرق تناول المواضيع وتحليلها كما وردت من المستبصرين (المتنبؤون)، مشهد- لم للكرة الحمراء وحوار المحققون (ن كل قطعة لها شكلها وميزتها، فمن المستحيل تزويرها. انكم جميعاً تفهمون قانونية العائق في منهج قبل وقوع الجريمة) مشهد- ل م (هانحن مجدداً)، مشهد ل م (لست مع اتحاد الحريات المدنية الآميركية(جيف) لكن لانخدع أنفسنا اننا نقبض على أفراد لم يكسروا أي قانون) ل م (لكنهم سيفعلون) ل م- (عمولة الجريمة نفسها ماوراء الطبيعة) ل م (المتنبؤون يرون المستقبل، ولا يخطئوا قط) ل م (لكنه ليس المستقبل ان أوقفته) ل م-(أليست هذه مفارقة أساسية؟) ل م- يدخل جون - الى الصالة- (انك تتحدث عن التخطيط المسبق والذي يحدث طوال الوقت) يرى جون- الكرة الحمراء عبر سلك- يلتقطها

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

رجل من القضاء العائد لوزارة العدل- ل م-(لم عساك التقطها)؟ ل م- (لأنها كانت ستقع.) ل م (أموقن كانت ستقع)، ل م (أجل موقن؟ لكنها لم تقع، لقد أمسكتها، حقيقةً أنك منعتها من الحدوث لايغير حقيقة أنها كانت ستحدث) رغم الحوار بين المحقق جون والمبعوث من وزارة العدل بأن الشك يراود الوزارة في التحقيق في تتبع مجريات الأحداث والتعمق في فكرة المتنبؤون في أيصال المعلومات وأسلوب تتبع الجريمة،وتقف ملكة التقدير في طرح ماهو مطلوب من انسان في تقدير ظروفه الشخصية في تدخل التكنالوجيا في التحكم لما هو سابق الحدوث ولو كانت حتماً كما في الفكرة العلمية للفيلم، وهل المستقبل في مساعدته بواسطة من لهم قدرات خاصة تأتي بنتائج تخدم الأنسانية في رؤيتها للمستقبل؟ الطرح قائم في زمن قادم ولو تفحصنا نهاية الحوار بين جون المحقق وممثل وزارة العدل حول حقيقة الحدث، (الحدث لا يغير حقيقة أنها كانت ستحدث) .

المؤشر الثالث:

أن قدرة الأستبصار التنبؤية كونت المدخل لأعطاء القدرة التعبيرية في الفيلم لقراءة الصورة الأستبصارية لما هو في المستقبل تأتي في أستحضاره وتحديد موضوعة الحدث في زمانها ومكانها، ل م- يدخل (جون) ليناقش المسؤول ويستفسر عن معلومات قد عرضت عليه من قبل (أجاثا) المتنبئة حينما أمسكت به وهو يحاول استدراجها لمعلومة قد عرضت عليه بحادثة خبرية بانه سيرتكب جريمة وكانت تلك أحداث قد جرت في مشهد سابق مما جعله يتبع أحساسه لمعرفة التداخلات المعلوماتية من المتنبئة لما سوف يعرض أو يكشف عنها، ل م -جون يحاور المراقب- (لم لا تعرفون اسمه؟) وهو يسأل عن أحد المجرمين، (لم لا يتعرف عليه ماسح العين؟) ل م-الحارس رد عليه (تلك ليست عيناه، لقد بدلت ليخدع الماسحين يمكنك فعلها في الشارع بآلاف الدولارات) في هذه الآونة نتوصل الى مدى تمكن معرفة سر العين الحقيقية لأنسان في تشخيص شخصيته، ونستدرك بأن العين أستخدمت كمصدرمن مصادر المعرفة، ومن أسرار الشخصية وكهوية لما للعين في لونها وتكوينها وميزتها التركيبية تعطي تعبيراً عن سمات الفرد في تحديد أصولها وجذورها، وفي مشهد أخر يختص بالعين عندما يتهم جون المحقق القضائي بجريمة قتل أول شئ يفعله هو تبجيل عيناه، ويتم الأحتفاض بعينيه حينما يحاوره الطبيب عن سر أهتمامه في الحفاظ على عينيه فيرد قائلاً (أنهمافي شكلهما ولونهما تشبهان عيني أمي) والجزئية في الفيلم تتبع نصيحة أخذها من السجن في أسلوب تغيير العين لعدم أكتشاف شخصيته من الأجهزة الرقابية والعناكب الجوالة في مسح البؤبؤ. وفي مشهد آخر جون يحاول العودة الى سجل (آجاثا) المتنبئة كيفما وصلت الى القدرة التحكمية في استقراء المستقبل في رؤية أستبصارية؟ ل م- (كلا، الرؤية الثالثة، رؤية "آجاثا" لم تكن هناك، هذا ليس كل شئ، بعض الساعات هناك، الكثير من القضايا ناقصة بعض الرؤى قراءة الأفكار وتحديد الجاني).

مشهد - كرة حمراء تسقط تؤشربقدوم جريمة أخرى ينتقل جون المحقق المتهم بجريمة قتل من قبل المتنبئة (آجاثا) يصر جون لمعرفة المصدر، في مشهد- تواجده في مختبر للنماذج المهجنة من النباتات، في أستفساره عن مصدر وملكة القوة الممكنة للمركز الأستباقي في التحقيق عن الجرائم

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وكيفيةنشأتها بعدما تعرض هو نفسه للجريمة المسبقة كحال غيره من المدانيين، وتؤكد له العالمة وهي في تناول المزورعات التي تهجنت بفعل التراكيب الجينية والتي تستجيب للخطر والمجرمين، وفي ل م- أظهرت النباتات عندما هاجم جون سياج المختبر هاجمته النبتة بلدغه في رقبته مما أدى الى شل نطقه بجرعة سامة، وتعرفت عليه وناولته شراباً ليتمكن من الشفاء السريع، ومايحصل في المختبرات بأن في مقدور الأنسان تهجين النباتات (بينما يدخل السم في مجرى دمك، ستبدأ برؤية والذي ساصفه)- (عرض أكثر من استثنائي من الأشياء الزقاء، هذا ليس أسبوعك، أليس كذلك؟) ل م- لجون (يمكنك اخباري كيف لشخص تزييف رؤية؟) ل م- (العالمة كيف عساي أن أعلم هذا؟ لأنك اخترعت نظام ماقبل وقوع الجريمة) والحوار التي فيها من قضايا تم التعبير عنها لفظاً وحركة جزءاً منها مباشرة، ومنها ردة فعل النباتات حينما تسمع عرض جون والمتهم والمثير للدهشة والمستغرب بأسلوب المتشنج في محاورته العالمة في مخبرها النباتي التجريبي، وللتعبير عن الرؤيا التنبئية فيها من التداخل بين اكتشاف قضية مخفية الى واقع أمر محتمل الوقوع والكشف لسر أو معلومة تم التحقق منها في الظهور والأفصاح عنها، فتأتي بحال لسان المعبر بالرؤيا في طرق القضية بأسلوب يتناسب وثقافة الراوي للرؤية، ومن هنا نستدرك بأن لكل شخص طريقة في سرد الحكي لما هو في رؤيته قد تتحقق عبر التعبير الفلسفي في أستقطاب المعاني لمعلومات لمن هو متلقي مباشر، وعالم الواقع والخيال وعالم الرؤيا ينقلنا الى أوساط قد تحقق فيها مالم يمكن في أرض الواقع المعاش والسينما عالم الحلم الفني يحقق كل الخيالات بطرزها المتنوعة ليحقق لنا رغباتنا في التعبيرعنها، منها معلومات ومنها يكتشف أسرار فكرة طموحه وخفايا قد سجلتها الذاكرة ولولا الخيال لما توصلنا الى حقائق الأمور.

النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1. يتجسد الاستبصار في السينما وذلك لتوجيه الفكر الانساني لما له دورا هاما في تقديم الدراما والتي تقدم هذه الافكار والرؤى لتصبح شاملة وعامة كمشتركات أنسانية مفهومة ليس في عصرها ومكانها فقط على الرغم من محليتها تكون عابرة للزمان والمكان.
2. يخضع الفيلم في اظهار الأستبصار لما تخضع له قوانين الطبيعية البشرية بنفس الرؤية الحلمية.
3. تتحكم في الفيلم ملكة التقدير لأستكشاف المستقبل فكرياً من خلال الرؤيا الأستبصارية كحقيقة في أكتشاف الجزء المخفي من جوهر الأنسان عبر رؤيته لأشياء بواسطة الحلم .
4. فكرة التنبؤ أوجدت مدخلاً لعطاء القدرة التعبيرية في الفيلم لرؤية ما لا يمكن اظهاره في الواقع الفعلي.
5. الأستبصار كقدرة تمكنت من تجسيد الأفكار كواقع مرئي من الحلم الى الفيلم .

الأستنتاجات :

1. ملكة التقدير في أدارة الأحداث بتفاصيل دقيقة يصعب على الأخرين فهمها وكأن المستبصر يعمل كوسيط في نقل الصورة الخبرية بتفاصيل دقيقة وبمتابعة منفردة في حمل الرسالة وتوصيلها للمعني بحرفية معتمدة لديه .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

2. ان القدرة الأستبصارية ومنذ الأزل كانت سببا في الكثير من الصراعات الفكرية والعلمية بين الحقيقة والخيال والثبات والأنهزام في صورها المختلفة عبر السنين، ومحض جدل مستمر وقائم بالتوافق والتباين .
3. رغم الآراء الناتجة بين التوافق والخلاف في تحديد القدرات الذاتية في الأستبصار تبقى في مضمونها قدرة ذاتية وملكة تقدير متحكمة في أستجابة الأشخاص لتفسير الرؤيا.
4. تتفق الآراء بأنها القدرات المخفية لبعض المتمكنين لرؤية الأشياء عن طريق الحواس الأنسانية أستجابةً لقوى الطبيعة الخارقة وهي أحدى أسرار الكون.

التوصيات :

الأهتمام بدراسة الكتب المعنية بالأحلام في المجال الأدبي لغرض الخروج بأفكار لصناعة سينمائية .

المقترحات :

اجراء دراسة بحثية عن مدى استغراق البعد السينمائي في مفهوم الحلم الأستباقي لكشف الحالات المستقبلية.

المصادر:.

1. الكناني، ماجد نافع، شذى طه سالم، أشكالية تداخل المفاهيم في الممارسات التأويلية للنص الادبي، مجلة الاكاديمي، العدد/ 87، بغداد، 2018.
2. جهاد، أحمد ثامر، الحياة السينمائية، مجلة فصلية، العدد55، دمشق، 2004.
3. حسين، أحسان حسن، أليات أنشاء البناء الدرامي في أفلام عالم الطبيعة، مجلة الاكاديمي، العدد /87، بغداد، 2018.
4. دونسيل، جي. ف، علم النفس الفلسفي، تر: سعيد احمد الحكيم، بغداد، دارالشؤون الثقافية العامة،1986.
5. سانتيانا، جورج، الأحساس بالجمال، تر : محمد مصطفى بدوي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، بدون سنة ترجمة .
6. سوين، دوايت، كتابة السيناريو للسينما،تر: احمد الحضري، القاهرة، دار الطناني للنشر والتوزيع،2010.
7. صليبا، جميل المعجم الفلسفي، ج1، لبنان، دار الكتاب اللبناني، بدون سنة
8. عبد الحميد، شاكر، الخيال، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب،2009 .
9. عبد المجيد وآخرون، علم النفس، معجم مصطلحات، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1998.
10. غربال، محمد،محمد شفيق، الموسوعة العربية الميسرة، القاهرة، دار الشعب،1960.
11. الغفراوي، نزار، لويس بونويل، مقالة : سينماهندسةالأحلام،الجزيرة نيت، 2014، 8/2
12. كاسبيار،آلان، التذوق السينمائي،تر:ودادعبدالله، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر، 1989.
13. لوسون، جون، السينما العملية الأبداعية،تر: علي ضياء الدين،بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 2001
14. نيكوللز، بيت، السينما الخيالية، تر:مدحت محفوظ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018

Philosophy of Precognitive Dream in the American Film (Minority Report - a Model)

Abdul Naser Mustafa Ibrahim…….…..…… University of Salahaddin
Al-academy Journal ……. Issue 90 - year 2018
Date of acceptance: 19/4/2018 **Date of publication: 16/12/2018**

Abstract

When we talk about the foresight in films, it is necessary to talk about dreams because foresight represents one of its distinct types. The Precognitive vision has become a possible material in dealing with as subjects in the film industry that adopt these ideas with their philosophical and scientific orientations, because they represent the imagination that predictors are specialized with. It can be invested through the introduction of a vision of another kind to achieve its goals and ambitions in the film industry and in particular the huge institutions of production as in Hollywood. The cinema works in the light of those concepts of production which found the prognostic dream (the foresight) as a distinctive genre in its films،

The research included the problem of research which was that the philosophy of foresight has distinctive characteristics worthy of attention and tracking from the precognitive vision in activating the elements of cinematic language and narrative to show the contents rooted from those ideas, hence the importance of the research came to confirm the intellectual necessities of the precognitive vision in the cinematic films reaching the objective of the research which is the disclosure of the content of foresight in the American film.

The theoretical framework included two sections the first of which dealt with the philosophical idea of insight, and the second dealt with the philosophy of insight in the American film in addition to the theoretical framework indicators.

The research procedures used the theoretical framework indicators as a tool for analysis through a film model that dealt with the issue of foresight in the film (Minority Report).

The results revealed that the film in showing the foresight is subject to what the human natural laws are subject to with the same dream vision. As far as the conclusions are concerned, the most important of which is that the level of foresight in seeing the details that are not possible in the reality made the predictor able to manage the events and with absolute freedom as a manufacturer, controller and participant in details difficult for others to control as it is a subjective authority. In the light of the results, the researcher recommends studying books on dreams in the literary field for the purpose of coming up with ideas for filmmaking.

Key words: (Philosophy, Precognitive Dream, American Film).

بلاغة الصوت في إنتاج الصورة الذهنيـــة في الفيلـــم الروائـــي

نورس صفاء عبد الجبار .....جامعة بغداد -كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ قبول النشر: 2018/5/16 تاريخ النشر:2018/12/16

ملخص البحث:

لطالما كانت الأفكار والمعلومات التي يحصل عليها المشاهد في السينما مصدرها الرئيس الصورة المرئية، ولكن هذا لا يجافي حقيقة أن الصورة الذهنية يمكن أن تنتج الكثير من المعلومات والأفكار في الفن السينمائي، وأهم الوسائل لتحقيق هذه الصورة الذهنية في الفيلم هو الصوت السينمائي البليغ، ومن أجل الكشف عن هذه المساهمة الفعالة للصوت في إنتاج الصورة الذهنية، كان هذا البحث، ومن هنا تبرز أهمية البحث في كونه يتصدى لقضية مهمة، وهي الأداء البلاغي للصوت ودوره في إنتاج الصورة الذهنية داخل فضاء الفيلم الروائي، لذلك يهم هذا البحث العاملين في مجال السينما، كما يرفد المكتبة الفنية بدراسة جديدة تتعلق بالجانب الصوتي الذي يعد جزءاً لا يتجزأ من عالم الفيلم، أما هدف البحث سيكون الكشف عن الكيفيات التي تحقق بها بلاغة الصوت الصورة الذهنية في الفيلم الروائي. وعينة البحث القصدية هي فيلم (حالة بنجامين بوتن المثيرة للفضول The Curious Case of Benjamin Button 2008)، وستكون محاور البحث هي (البلاغة.. المفهوم والأدوات) و(الصورة الذهنية) و(الأداء البلاغي للصوت في الصورة السينمائية). أما أهم النتائج التي توصل اليها البحث فهي: 1. تُنتج الصورة الذهنية أعتماداً على التوظيف غير اللامتطابق للصوت مع دلالة الصورة، 2.تفيد الصورة الذهنية في أنتاج مستوى مفاهيمي يدعم المعنى العام للفيلم، ثم أعقبتها مجموعة من الاستنتاجات، التي انطلقت من الإطار النظري وتحليل العينة، واخيراً خُتم البحث بقائمة المصادر والمراجع والملاحق وملخص البحث باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: (بلاغة ، صوت، الصورة ،الفيلم)

المقدمة:

قضى الصوت بعد ظهوره في السينما عام 1927م سنوات عديدة يحاول فيها أثبات جدارته، إذ تضاربت الآراء النقدية في أهميته لمدة طويلة، فهناك من كان يراه أهم من الصورة، وهناك من كان يراه بنفس الأهمية، والفريق الثالث كان يراه أقل أهمية، حتى أستقر الحال أخيراً على رأي موحد تقريباً، هو أن الفن السينمائي يسير على دعامتين رئيستين متساويتين بالأهمية هما الصورة والصوت، كلاهما

يسند ويقوي الطرف الأخر، ولا تتحقق أهمية أحدهما ألا من خلال علاقته بالأخر، فهما مندمجان منصهران معاً لا يمكن فصل أحدهما عن الأخر إلا لأغراض الدراسة.

وظهرت بعد ذلك الكثير من أبحاث التي درست الصوت وركزت على مشاركته الفاعلة في الفن السينمائي، إلا أن غالبية هذه الدراسات تمركزت حول البعد الظاهري للصوت وأهملت بذلك البعد البلاغي له الذي يترافق غالباً مع إنتاج كم هائل من الصور الذهنية التي تحيلنا الى مديات أبعد من حدود الإطار السينمائي، وتحررنا من الالتزام فقط بما نراه في الصورة، إذ يجعل البعد البلاغي للصوت، المتلقي أكثر فعالية في إنتاج العديد من الأفكار، ونظراً لأهمية هذا الموضوع قررت الباحثة أن تتناوله بالدراسة، أما إذا أردنا صياغة مشكلة البحث بتساؤل فسيكون كالآتي: ماهي الكيفيات التي تحقق بها بلاغة الصوت الصورة الذهنية في الفيلم الروائي؟

وتاتي أهمية البحث في كونه يدرس قضية مهمة، وهي الأداء البلاغي للصوت ودوره في إنتاج الصورة الذهنية داخل فضاء الفيلم الروائي، وتتضح أهمية هذه الدراسة أكثر في كونها تتناول هذا الموضوع من زاوية جديدة، وهي الكيفية البلاغية التي يتم فيها توظيف الصوت من خلال علاقته مع الصورة، لذلك يهم هذا البحث العاملين في مجال السينما، كما ويرفد المكتبة الفنية بدراسة جديدة تتعلق بالجانب الصوتي الذي يعد جزءاً لا يتجزأ من عالم الفيلم.

يرمي البحث إلى تحقيق الهدف الآتي:

الكشف عن الكيفيات التي تحقق بها بلاغة الصوت الصورة الذهنية في الفيلم الروائي.

وقد تم اختيار عينة قصدية تتكون من فيلم واحد هو (حالة بنجامين بوتن المثيرة للفضول The 2008 Curious Case of Benjamin Button).

تحديد المصطلحات

1. بلاغة الصوت

لكي تستطيع الباحثة تحديد مصطلح بلاغة الصوت، وجدت أن عليها أولاً أن تتناول مصطلح البلاغة بشكل منفصل وكذلك مصطلح الصوت ثم تجمعهما بعد ذلك في تعريف أجرائي واحد.

- **البلاغة**

البلاغة لغوياً هي الوصول والإنتهاء "يقال بلغ فلان مراده_ أذا وصل إليه، وبلغ الركب المدينة_ إذا إنتهى إليها ومبلغ الشيء منتهاه"(الهاشمي، 1999، ص40). البلاغة إصطلاحاً هي "تأدية المعنى الجليل واضحاً بعبارة صحيحة فصيحة، لها في النفس أثر خلاب، مع ملاءمة كل كلام للموطن الذي يُقال فيه، والأشخاص الذين يخاطبون"(الفراهيدي، 1986، ص146).

_ الصوت

الصوت لغوياً هو "صوت فلان (بفلان) تصويتا أي دعاه، وصات بصوت، فهو صائت بمعنى صائح"(الفراهيدي، 1986، ص146). وقال ابن منظور الصوت "الجرس، والجمع اصوات وقد صات يصوت، ويصات صوتاً واصات وصوت به، كله نادى ويقال صات يصوت صوتاً فهو صائت، معناه

صائح، والعرب تقول اسمع صوتاً وارى فوتاً، أي اسمع صوتاً ولا ارى فعلاً. ومثله إذا كنت تسمع من شيء ثم لا ترى تحقيقاً"(بن منظور، ب ت، ص490). والصوت إصطلاحاً بالتعبير الفيزيائي هو "سلسلة من الإضطرابات المادية التي تكون الأذن البشرية حاسة لها، وقد يستخدم الإصطلاح بالتعبير عن اضطرابات مماثلة في المادة تقع فوق او تحت مدى السماع البشري"(مجموعة مؤلفين، 1988، ص175).

أما بالنسبة للتعريف الإجرائي لبلاغة الصوت الذي ستعتمده الباحثة في ثنايا هذا البحث فهو:

(الأستخدام المنزاح للصوت السينمائي القادر على توليد صور ذهنية من خلال علاقته بالصورة المرئية).

2. الصورة الذهنية

لقد تعرض علماء النفس إلى مفهوم الصورة الذهنية (والتي تسمى أحياناً بالصورة العقلية) على أنها الصورة التي تتولد في عقل الإنسان كأستجابة لمؤثر تعرضت أليه أحدى الحواس الخمسة، وهذه الصور الذهنية تمتد وتتعقد بعقل الإنسان كلما كبر في العمر او ازدادت تجاربه وتوسعت ثقافته (جعفر، 1959، ص61-63). أما بالنسبة لعلم اللسانيات فيعرف (دي سوسير) الصورة الذهنية على أنها "المدلول أو التصور الذهني الذي تثيره الصورة السمعية في ذهن المستمع ويجمع هذا التصور بين المقصود من الشيء والمفهوم"(سوسير، 1986، ص31). أما بالنسبة للتعريف الإجرائي للصورة الذهنية الذي ستعتمده الباحثة في ثنايا بحثها فهو كالآتي:

(هي تلك الصورة التي تتولد في ذهن المتلقي نتيجة معطيات مرئية أو مسموعة، وتتشكل على أساسها حالة مفهومية تقود إلى إنتاج المعنى).

الإطار النظري

المبحث الأول: البلاغة.. المفهوم والأدوات

1.البلاغة في اللغة العربية

إن الحديث عن اللغة العربية هو حديث عن الحياة العربية، فاللغة بجميع فنونها هي الوجه العقلي الأبرز للعرب قبل الإسلام ثم للإسلام بعد ذلك، وحتى الأن، وهكذا فحين نتحدث عن البلاغة العربية كفرع من علوم هذه اللغة فإننا نتحدث عن الصورة الأولى لثقافة هذه الأمة العريقة المعروفة بفنون القول.

وحين نتطرق الى تاريخ نشوء البلاغة العربية كعلم لغوي مستقل، فيجب أن نذكر أنها في البداية وردت في كتب متفرقة دون تخصيص كتاب محدد بها، حتى كتاب (الجاحظ) (البيان والتبيين) لا يعد كتاباً مستقلاً في البلاغة، لأنه تناول فقط شذرات من قضايا هذا العلم وأستمر الحال هكذا، حتى أفرد (عبد الله بن معتز) المتوفي عام 293هـ مؤلفاً مستقلاً في البلاغة أسماه (البديع)، وضمنه أبواب الاستعارة والجناس والمطابقة، ثم نمت بعد ذلك الدراسات البلاغية على يد (أبي هلال العسكري) المتوفي سنة

395هـ في كتابه (الصناعتين)، و(أبن رشيق القيرواني) المتوفي سنة 463هـ في كتابه (العمدة)، و(أبن سنان الخفاجي) المتوفي سنة 466هـ في كتابه (سر الفصاحة)، وكانت قمة ازدهار هذه الدراسات في كتابي (أسرار البلاغة) و (دلائل الأعجاز) لـ(عبد القاهر الجرجاني) المتوفي سنة 471هـ، أذ تضمنا كلاماً مفصلاً عن علمي المعاني والبيان(الهاشمي، 1999، ص11-12). بعد ذلك تحولت الدراسات البلاغية الى نوع من الإحصاء لفنون هذا العلم والتمثيل عليها، وتلخيص لكتب السابقين.

أما بالنسبة للبلاغة كمفهوم فهناك الكثير ممن تتطرق إليها، لكن يبقى شرح (الراغب الأصفهاني) هي أوفق الشروح في الوصول الى جوهر البلاغة، إذا يرى أن البلاغة تقال في شخص تجتمع فيه ثلاثة أوصاف، صواباً في موضوع لغته، وطبقاً للمعنى المقصود، وصدقاً في نفسه، ومتى أخترم وصف من ذلك، كان ناقصاً في البلاغة (عباس، 1997، ص57)، وبذلك أختصر (الأصفهاني) ثلاثة أمور يجب أن تُجمع في بلاغة الكلام لكي تؤدي غرضها وهي:

أولاً: صحة اللغة وصوابها، ويعني ذلك سلامة الألفاظ من العيوب.

ثانياً: أن يكون المعنى المقصود للمتكلم مطابقاً ومنسجماً مع الألفاظ التي أستعملها المتكلم.

ثالثاً: أن يكون المتكلم صادقاً في نفسه، ويقصد بهذا (الأصفهاني) التأثير النفسي الذي يحدثه البليغ في نفوس سامعيه أو قارئيه والذي يرى أنه لن يتحقق إلا إذا كان البليغ صادقاً مع نفسه(عباس، 1997، ص57).

وهكذا فإن جميع من جاء بعد (الراغب) لم يخرجوا عما ذكره، وحتى المحدثون الذين كتبوا في البلاغة فإنهم لم يذهبوا أبعد من ذلك، إذ أنهم أيدوا وقرروا القواعد التي ذكرها الأقدمون. وقد أصطلح علماء اللغة تقسيم البلاغة على ثلاثة علوم هي علم البيان، علم البديع وعلم المعاني.

أ. علم البيان

هو العلم الذي يختص بدراسة الصور الخيالية التي تعبر عن المعنى، ويقصد "بالخيالية" أمرين، أولهما: أن هذه الصور تعقد صلة بين شيئين ربما لا تكون بينهما صلة في الواقع. وثانيهما: أن هذه الصور تتمثل للخيال، أي أنها تثير في الذهن ذكريات تجارب محسوسة. ويمكن تقسيم هذا العلم الى عدة فروع هي: التشبيه، المجاز، الكناية.

ب. علم المعاني

هو العلم الذي يختص بدراسة خصائص التراكيب اللغوية من حيث دلالتها على المعنى ويدخل تحت هذا المفهوم كل ما يتعلق بحالة الكاتب أو المتكلم وموقفهما من القارئ والسامع، والعكس. وأخيرًا موقف جميع هؤلاء من الموضوع الذي يساق فيه الحديث، وهذا هو المقصود من كلام البلاغيين: مراعاة مقتضى الحال، وموافقة التركيب لمقتضى الحال. أي إن علم المعاني يعلمنا اختيار التركيب اللغوي المناسب للموقف، وبذلك تتحقق لنا إصابة المعنى.

ج. علم البديع

وهو العلم الذي يختص بدراسة الوجوه والمزايا التي تزيد الكلام حسناً وطلاوة وتكسوه بهاءً ورونقاً بعد مطابقته لمقتضى الحال ووضوح دلالته على المراد(الهاشمي، 1999، ص258). ويمكن تقسيم هذا العلم الى عدة فروع هي: التورية والطباق والجناس.

2. البلاغة في السينما

لقد كانت البلاغة شأنها شأن العديد من المصطلحات التي انتقلت من حقل اللغة الى الميدان السينمائي، حيث بدأ المنظرون السينمائيون بتطبيق مفردات هذا الفن اللغوي (أي البلاغة) على الفن السابع (السينما) ونتجت عن ذلك مجموعة من التقنيات أهمها:

أ. الإستعارة

ويقصد بالاستعارة "تلاحم صورتين بواسطة التوليف، بحيث تنتج عن مقابلة أحدهما بالأخرى صدمة سيكولوجية في ذهن المتفرج، هدفها تسهيل التصور وهضم الفكرة التي يريد المخرج التعبير عنها بالفيلم"(مارتن، 1964، ص92). والصورة الأولى تكون في الغالب عنصراً من عناصر البنية الدرامية، لكن الثانية (التي يخلق من وجودها الاستعارة) يمكنها أن تكون هي الأخرى مستعارة من البنية الدرامية وأن تنبئ ببقية الرواية، أو أن تكون واقعة فيلمية لا علاقة لها نهائياً بالحدث، وليست لها قيمة إلا بعلاقتها بالصورة السابقة(مارتن، 1964، ص92). أما أنواع الاستعارات فهي كالآتي:

1.الإستعارة المبنية على مؤثر من مؤثرات التشابه أو التناقض في المضمون التصويري البحت(مارتن، 1964، ص92)، كما في الفيلم الفرنسي (الطفل L'Enfant 2005) حيث ربط المخرج وجه الطفل البريء بلقطة لحمل وديع أبيض.

2.الإستعارة الدرامية التي تلعب دوراً في الحدث بإدخالها عنصراً نافعاً في فهم الرواية(مارتن، 1964، ص93)، كما في الفيلم اللبناني (سكر نبات 2007) للمخرجة (نادين لبكي)، حيث يتم ربط المشهد الذي ذهبت فيه الصديقات الى المستشفى لإجراء جراحة ترقيع غشاء البكارة للصديقة التي ستتزوج قريباً مع المشهد الذي تظهر فيه أمها وهي جالسة على ماكنة الخياطة تخيط.

3.إستعارة أسمية أيدولوجية الغرض منها توليد فكرة في وعي المتفرج تتجاوز مدى الحدث تجاوزاً بعيد وتتضمن مفهوم كامل للعالم(مارتن، 1964، ص93)، كما في الفيلم الألماني_ الروسي (نساء في برلين Women in Berlin 2008) الذي يتحدث عن الحرب العالمية الثانية، حيث تظهر لقطة للجيش الألماني وهو متجه للحرب ثم لقطة لقبور وأراضي جرداء مليئة بالدم.

ب. الرمز

ويمكن تعريف الرمز على أنه بديل مثير للشيء الأصيل يستدعي نفس معنى الشيء المغيب. والرمز في السينما لا ينبثق من صدمة صورتين كما في الاستعارة، بل يكمن في الصورة نفسها التي تتضمن فوق دلالتها المباشرة قيمة أعمق وأوسع. وهناك عدة أمثلة من الرموز يمكن تقسيمها الى مجاميع وهي كالآتي:

1.رموز تتألف فيها الشخصية والديكور التي تظهر فيه(مارتن، 1964، ص96)، كما في الفيلم الإيطالي (خلف الغيمة Beyond the cloud 1995) حيث يرتبط الكاتب بفتاة كانت تعمل غانية، فيظهر هذا الكاتب في مشهد يقف فيه مع هذه الحبيبة أمام متجر فيكون انعكاس وجهه على تمثال فيه قرون.

2.كادر رمزي مع عنصر من الديكور أو شيء أخر(مارتن، 1964، ص97).

3.التألف بين حدثيين في داخل الصورة ذاتها(مارتن، 1964، ص97)، كما في فيلم (حظاً سعيداً جوك Good luck Chuck)، حيث في مشهد الزفاف بين (جوك) وحبيبته الأولى تمر أمام سيارة العرس جنازة ومارون يلبسون اللون الأسود دليلاً على الخطأ الذي يقترفه (جوك) بهذا الزواج، وبعد مدة وجيزة يحصل الطلاق.

ج. المتكررات

يمكن تعريف المتكررات على أنها الرموز الغاطسة لأنها لا تجذب الإنتباه إلى نفسها إلى بتكرارها، وغالباً ما تتصل المتكررات بالنسيج الواقعي للفيلم(جانيتي، 1981، ص460)، وتقسم المتكررات على نوعين رئسين هما:

1. المتكرر الصوري

كما في فيلم (البجعة السوداء Black Swan 2010) حيث تظهر الشخصية الرئيسة في الفيلم وظهرها ممزق، إشارة إلى أن هذه الفتاة سيخرج لها جناحان في نهاية الفيلم وتتحول نهائياً قلباً وقالباً إلى البجعة السوداء.

2. المتكرر الصوتي

وهذا المتكرر يمكن أن يكون موسيقي كما في فيلم (الرسالة 1977)، حيث كلما كان يأتي مشهد يجب يظهر فيه رسول الله (صلى الله عليه وأله وسلم) لا نرى وجهه الكريم ويستعاض عنه بموسيقى خاصة ملازمة له. وقد يكون المتكرر لفظي كما في مسلسل السوري (سنعود بعد قليل 2013)، حيث يكون هناك استخدام متكرر لمفردة (الربيع العربي) كنوع من التهكم على هذا التغيير الذي أجتاح الوطن العربي لأنه جر الويلات على العائلة التي يدور حولها المسلسل. وأحياناً يكون المتكرر مؤثراً صوتياً، كما في فيلم الرعب (كابوس في شارع أيلم The nightmare (on Elm street 1984، حيث نسمع صوت طرقات الباب كلما يكون هناك جريمة قتل على وشك الوقوع.

د. الكناية

الكناية نوع من التطابق البسيط بين شخصية أو موقف وفكرة رمزية عامة(جانيتي، 1981، ص464)، كما في فيلم (الختم السابع The Seventh Seal1975)، حيث إستخدم المخرج السويدي شخصية إنسانية لتمثل الموت، والكناية غالباً ما يتم تجنبها في السينما لأنها تفتقر إلى الرنين والإيحاء والغموض(جانيتي، 1981، ص465).

هـ. الإيجاز

لكون السينما لغة صور فهي مؤسسة على أيجاز الدائم، حيث أن كل صورة يمكنها أن تعني أكثر مما تظهر، ولأن السينما قادرة على إظهار كل شيء (ولو فعلت ذلك لأصبح الأمر غير منطقي) فهي مضطرة لأن

تحصر نفسها بالإيحاء، لكن هذا الاضطرار بعيداً عن أن يكون عائقاً، بل هو على العكس من ذلك تفوق، وسر من أسرار قوة السينما المدهشة(مارتن، 1964، ص68). ويمكن تقسيم الإيجاز على عدة أنواع وهي كالآتي:

1. الإيجازات التي يكفيها أن السينما فنٌ، أي عملية اختيار وتنظيم، إذ إن المخرج يختار من كتلة الواقع، الأجزاء المحددة التي تبدو ملائمة له، بسبب طابعها الدال، ويسجلها بالكاميرا، ثم يجمع هذه الأجزاء في ترتيب محدد، بحيث يعطي لتتابعها معنى، وبذلك يحذف الأزمنة الميتة أو التي لا فائدة منها للحدث(مارتن، 1964، ص70)، فإذا أردنا إظهار شخص يغادر عمله للعودة الى بيته، قمنا بعمل وصلة (في الحركة) للرجل وهو يغلق باب مكتبه ثم وهو يفتح باب مسكنه.

2.الإيجازات التي تتطلبها دواعي البناء الدرامي، وهذا الإيجاز يشمل الأفلام القائمة على أشكال بوليسي، إذ ينبغي ترك المتفرج جاهلاً بعدد من العناصر التي تحدد اهتمامه ببقية الحدث، كشخصية القاتل(مارتن، 1964، ص71)، مثل فيلم (الصرخة Scream) حيث يخفي علينا صانع العمل شخصية القاتل ولا نعرفها إلا في نهاية الفيلم.

3.أما إيجازات النوع الثالث، فهي تلك التي تبعثها أسباب ذات طابع اجتماعي. إذ إن هناك العديد من الحركات والمواقف والحوادث الأليمة أو المحرمات الاجتماعية، كالموت والألم العنيف والجروح الفظيعة ومناظر التعذيب أو القتل، كلها تخفي عن المتفرج ويكتفي بالإيحاء لها بوسائل متنوعة، كأن يخفى الحادث وراء عنصر من عناصر الديكور، أو يستبدل الحادث بلقطة لوجه الفاعل أو شهود الفاعل، وفي أحيان أخرى يستعاض عن الحادث بظله أو انعكاسه(مارتن، 1964، ص74)، أما بالنسبة لأهم الوسائل المستخدمة في أيجاز الفعل الجنسي فهي أما بإستخدام حركة الكاميرا، إذ إن الكاميرا تنسحب بعد أن تكون قد أظهرت لنا بطريقة عرضية مبادئ العشق ومقدماته فيبدو كأنها تنتحي على استحياء، أو بإستخدام المونتاج حيث يتم التعبير عن اللقطات بإدخال صور رمزية(مارتن، 1964، ص77).

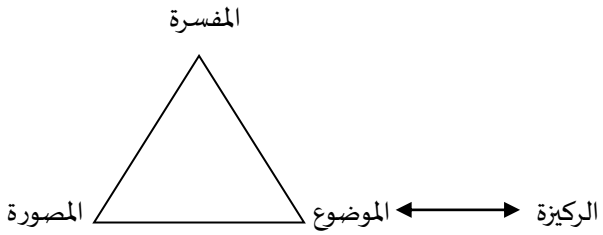
المبحث الثاني: الصورة الذهنية

نستطيع أن نحدد نوعين من الصور هي:

1.الصورة العيانية، ونقصد بها تلك التي تمتلك الحضور المتشكل أمام عين المتلقي.

2.الصورة الذهنية، هي الصورة التي تنبثق وتتشكل في الذهن الإنساني، ولقد حاز مصطلح الصورة الذهنية، والذي يشكل ركيزة مهمة، في منطلقات بحثنا، على الكثير من الاهتمام خلال القرن المنصرم فتناولته العديد من الميدان الإنسانية بالشرح والتفسير، وكانت اللسانيات، الميدان الأكثر توغلاً وتعمقاً في طرح هذا المفهوم، أنطلاقاً من (دي سوسير)، الذي تحدث عنها ضمن إطار تقديمه لمفهوم العلامة، والتي تتكون، بحسب رأيه من ترابط أعتباطي بين الدال (Signifiant) والمدلول (Signifie) هي ذات طبيعة ازدواجية، الدال هو صورة سمعية تولدها الأصوات، والمدلول هي الصورة الذهنية تثيره الأصوات "يعتبر سوسير أن العلامة وحدة ثنائية المبنى، تتكون من وجهين يشبهان (وجهي الورقة)، ولا يمكن فصل أحداهما عن الآخر، الأول هو الدال Signifiant، وهو عند سوسير حقيقة نفسية أو صورة سمعية

تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات التي تلتقطها أذنه، وتستدعي إلى ذهن المستمع صورة ذهنية أو مفهوم هو المدلول Signifie"(قاسم وأبو زيد، 2014، ص55)، وضمن نفس نطاق علم العلامات، نجد (شارل سندرس بيرس) على الجانب الأمريكي، من المحيط الأطلسي، يتحدث ايضاً عن مفهوم للصورة الذهنية، ضمن إطار العلامة، التي يقدمها بطرح مغاير، نوعاً ما، عن طرح (دي سوسير)، أنطلاقاً من أن (بيرس) وسع مجال عمل السيمائية إلى خارج مدى اللغة التي حسره فيه (سوسير)، إذ ربط (بيرس) علم الإشارات بالمنطق، وبالتالي أدخل هذا العلم مديات أكثر أتساعاً ورحابةً، "من جهة نظر بيرس يوجد المنطق مستقلاً عن كل من التفكير والحقيقة. وليست مبادؤه الاساسية بدهيات بل (تعريفات وأقسام). وتنبع هذه في النهاية من طبيعة العلامات ووظائفها"(هوكس، 1986، ص116)، فبالنسبة لـ(بيرس)، المنطق هو علم العلامات، أذ يعرفه على أنه "علم القوانين الضرورية العامة للعلامات"(هوكس، 1986، ص116). لذلك قدم (بيرس) فهماً للعلامة، مغايراً إلى حد ما عن ثنائية العلامة التي قدمها (سوسير)، إذ يعرف بيرس العلامة بشكل الآتي: "العلامة أو المصورة (representamen) هي شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما بصفة ما، أي أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطوراً، وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة (interpretant) للعلامة الأولى. إن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعها (object)، وهي لا تنوب عن هذا الموضوع من كل الوجهات بل بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي سميتها سابقاً ركيزة (ground) المصورة"(قاسم وأبو زيد، 2014، ص62).



تقابل المصورة عند (بيرس)، الدال عند (سوسير)، وتعادل المفسرة عند (بيرس)، المدلول أو الصورة الذهنية عند (سوسير)، وبالتالي يكون (سوسير) قد أغفل الموضوع والركيزة في شرحه للعلامة، إذ جعل (سوسير) العلامة كياناً ثنائياً غير متعلق بمرجعية خارجية، الأمر الذي وسمها بالانغلاق على ذاتها، الانطواء على الداخل، بينما أدرج (بيرس)، الموضوع والركيزة ضمن مفهوم العلامة، وهذا يتناسب مع فكرته عن الكون باعتباره شبكة علامات.

ثم جاءت بعد ذلك التفكيكية ورائدها (جاك دريدا)، لتسير بخطى أكثر توغلاً في موضوع الصورة الذهنية، فمن خلال دراسة (دريدا) لتاريخ الفكر الإنساني، أكتشف أن الصوت، لطالما كان هو المسؤول عن توليد المفهوم أو الصورة الذهنية، مبيناً أن المفهوم التقليدي للغة، يعطي الأسبقية للكلام، على الكتابة، "إذ تعرف الكلمة المكتوبة بأنها التمثيل الكتابي للكلمة المنطوقة: وبهذا الصدد فإنها دال الكلمة المنطوقة... وهكذا فإن الكلمة المكتوبة هي دال الدال وتعد ثانوية بالنسبة إلى الكلمة المنطوقة، ولا يمكن أن تقوم الكلمة المكتوبة بأي شيء عدا تمثيل الكلمة المنطوقة في حين أن الكلمة المنطوقة هي

الدال"(رافيندران، 2002، ص143)، إي أن الصورة الكتابية لا تستطيع تمثيل المفهوم أو الصورة الذهنية، لأنها مجرد بنية مرئية للصورة الصوتية غير المرئية، فهي أذن أشبه "بالطيف. وهي ثانوية بالنسبة للصورة الصوتية ومن الممكن إهمالها، لا بد من إهمالها"، ويرى (دريدا) إن هذه الأسبقية للكلام على الكتابة، مرتبطة بحجج ميتافيزيقية ولا هوتية، فالتمركز حول الصوت، هو التمركز حول اللوغوس، أنطلاقاً من الأعتقاد الذي يرى "بأن الصوت يقارب الواقع المتعالي... الصوت يتوسط بين العقل الإنساني والواقع المتعالي"(رافيندران، 2002، ص144)، في حين أن (دريدا) عكس هذا المفهوم التقليدي، بنقله الأهتمام من الكلام إلى الكتابة، من خلال طرحه لمفهوم (التمركز حول الكتابة)، وبذلك أصبحت الكلمة المكتوبة، بتأثير التفكيك، قادرة على تحقيق الصورة الذهنية وتوليد المفهوم.

الصورة الذهنية في السينما

لقد استثمر السينمائيون العباقرة إمكانيات تكوين صورة ذهنية معينة لدى المتلقي بطريقة واعية ومدروسة، من البحوث في علم اللسانيات وعلم النفس الحديث، يضاف إلى ذلك، إدراكهم لتفرد وتميز الصورة السينمائية في عملية تحقيق الدلالة، لأن الصورة السينمائية تجسيدية، وليست مفاهيمية، إي أن كلاً من الدال والمدلول موجودين داخل نطاق الصورة، إنما يتم إنتاج الدلالة في الفيلم السينمائي، من خلال مجموعة من المعطيات الأولية التي يقدمها صانع العمل إلى المتلقي، تمثل هذه المعطيات، عتبة ينطلق منها المتلقي ويستند عليها لكي يصل إلى المعلومات، ويبني الصورة الذهنية، التي يقصد صانع العمل إيصالها له، فهذا الصانع هو المتحكم الأول والأخير بنتائج عملية القراءة، ويضاف إلى الإشتغال الصوري، وسيلة مهمة أخرى، لتوليد الصورة الذهنية، هي الإستخدام البليغ للصوت السينمائي من خلال تقنية الصوت اللامتطابق وبلاغة الحوار السينمائي(ستناقش الباحثة هذا الموضوع بإسهاب في المبحث القادم)، إذ أن هذه الطرائق تثير او تستحث الصورة الذهنية وتجبرها على التكون.

المبحث الثالث: الأداء البلاغي للصوت في الصورة السينمائية

بدءاً يمثل الصوت عنصراً حيوياً في فضاء الصورة، وأن فعالية الصوت وقيمته التأثيرية أي قدرته على أنجاز المداليل الفكرية وبث الشحنات العاطفية في داخل المتلقي، لابد أن تعتمد على الطبيعية الأدائية الفعالة لعناصر لغة الوسيط، فلا يمكن الحصول على شريط صوتي ذا دلالات بنائية وفكرية فاعلة من صورة تنهض على اشتغال ساذج (بسيط) لعناصر لغة الوسيط الأخرى، وهذا ما يجعل الباحثة تصل الى الحكم الآتي:- أن فعالية الصوت في تحقيق الأنزياح البلاغي يكمن في الأساس من فاعليات متعددة لعناصر لغة الوسيط التي تشتغل داخل الصورة حصراً، وعلى هذا الأساس ترى الباحثة أن من الممكن تحديد البعد البلاغي للصوت السينمائي المتداخل مع بنية الصورة المرئية في ثلاثة جوانب مختلفة وهي كالآتي:

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

1. **الصوت اللامتطابق**

بعد عام 1927م ببضع سنوات، أي في بدايات السينما الناطقة حاول جميع صناع الأفلام تقديم صوت سينمائي واقعي يتطابق تماماً مع ما نراه داخل الصورة (أي ننظر إلى شيء ونسمع صوته في الوقت ذاته)، ولكن بعد ذلك بدأت تظهر رؤية جديدة في التعامل مع الصوت تعتمد على عدم مطابقته للصورة، لخلق مستوى جديد من التلقي وجعل المشاهد أكثر فعالية من خلال مشاركته في تفسير ما يطرح عليه، فبدأت تأتي الأصوات من مصادر مختلفة ومغايرة لما نراه داخل الصورة السينمائية، حتى إن بعض النقاد ذهبوا إلى أبعد من ذلك كون أن الصوت اللامتطابق في بعض الحالات أقرب إلى الواقعية من الصوت المتطابق.

وعدم التطابق بين الصوت والصورة يمكن أن نراه في جميع عناصر الصوت (الحوار، الموسيقى، المؤثرات وحتى الصمت)، أما بالنسبة للحوار غير المتطابق فلا يقصد به فقط الحوار الذي نسمعه لكن نرى صورة لحدث أخر على الشاشة، لكن يدخل ضمنه أيضاً المونولوج (الحوار الداخلي)، وكذلك صوت الراوي القادم من خارج الكادر على أختلاف أنواعه سواء كان مشارك في الأحداث أو غير مشارك، والذي يقدم لنا عادة معلومات وأحداث لم تتم معالجتها مرئياً، وهناك العديد الأفلام الذي أستخدمت تقنية الراوي مثل فيلم (الرسالة 1977) حيث نسمع صوت محمود ياسين (الرواي غير المشارك في الأحداث) ليقدم لنا معلومات عن مكة قبل الإسلام ثم بداية الدعوة الإسلامية ومعلومات أخرى، وكذلك فيلم (الشيخ والبحر 1958 The Old Man and the Sea) الذي أعتمد بشكل كبير على الرواي، ليكشف لنا كوامن شخصية هذا العجوز الطاعن في السن الذي يصارع البحر من أجل الخروج بلقمة عيشه.

أما بالنسبة للموسيقى والمؤثر الصوتي غير المتطابقين فكلاهما يستخدمان غالباً كمصدر للتعليق على الصورة المرئية كما في فيلم (الرؤيا الأن 1979 Apocalypse Now) للمخرج (فرنسيس فورد كوبولا) فعندما تقوم الطائرات الأميركية بحرق المدن والغابات الفيتنامية، يسمعنا المخرج موسيقى سيمفونية عالية الصوت، كنوع من الاستهزاء من الحضارة الغربية وكأنه يقول للأمريكان أن حضارتكم تبني نفسها من تدمير الشعوب الأخرى، فكانت الموسيقى عنده رمز للحضارة. وكذلك الحال في الفيلم الإيطالي (المواطنون)، حيث نرى مجموعة من السياسيين مجتمعيين بينما يسمعنا المخرج صوت لنباح كلاب، وهكذا تم الاستعانة بالمؤثر الصوتي لإضافة مديات تعبيرية جديدة للصورة السينمائية.

كذلك الحالة بالنسبة لعنصر الصمت، عندما يتخذ مجال اللاتطابق فأنه يمثل نوعاً من (الصمت الناطق)، المعبر عن حالة مقصودة، وغالباً عند استخدام هذا النوع من الصمت فأنه يمنح المشهد قوة تعبيرية عالية، كما في فيلم (كي نعيش) للمخرج الياباني (أكيرا كيراساوا)، فعندما يخبر الطبيب الشخصية الرئيسة بأنه مصاب بالسرطان وأنه على وشك الموت، يخرج هذا المريض ليعود الى بيته فيستغرق في حالة من التفكير العميق بمصيره فلا يسمع ضوضاء شوارع (طوكيو) المحيطة به وللتعبير عن هذه الحالة يستخدم المخرج الصمت لكي نعيش نحن المشاهدين الحالة التي يعيش فيها هذا الأنسان والتي من الممكن أن نمر بها جميعاً لو كنا مكانه، حيث نفقد قدرتنا على التركيز وعلى السمع لأن هناك أمراً جللاً يشغل تفكيرنا.

2. **الإستلزام الحواري**

تختص التداولية بدراسة علاقة اللغة بمستعميلها، اي دراسة المعنى التواصلي او معنى المرسل، في كيفية قدرته على افهام المرسل اليه بدرجة تتجاوز معنى ما قاله، عبر تحديد العلاقة ما بين العلامة والمتلقي، وترتكز (التداويلية) على عدة مفاهيم، منها الإستلزام الحواري، التي جاء بها (غرايس) والذي أفترض به "أن الناس في حواراتهم قد يقولون ما يقصدون، وقد يقصدون أكثر مما يقولون، وقد يقصدون عكس ما يقولون"(نحلة، 2002، ص33)، إن القول السابق لـ(غرايس) يعتليه الكثير من الغموض الذي لا يمكن أن نزيله نهائياً، إلا بتحديد تعريف للإستلزام الحواري على أنه "المعاني الحوارية، التي تتولد طبقاً للمقامات التي تنجر فيها الجملة"(صحراوي، 2005، ص35)، أي أعتماداً على السياق الذي توضع به الألفاظ، أما الكيفية التي يتحقق بها الإستلزام الحواري فيكون بخرق (مبدأ التعاون) وهو "مبدأ حواري عام... يتحقق بها التعاون بين المتكلم والمخاطب وصولاً إلى حوار مثمر"(نحلة، 2002، ص34)، و يقصد به أن الحوار بين البشر يجري على وفق ضوابط وتحكمه قواعد معينة يدركها كل من المخاطب والمتكلم يمكن تحديدها بأربعة قوانين وهي(نحلة، 2002، ص33):

1. مبدأ الكم: ويقصد به وجوب الألتزام كلا الطرفين (المتكلم والمخاطب) بالقدر المطلوب من الحوار دون أن يزيدوا عليه أو ينقصوا منه.
2. مبدأ الكيف: أي يجب إلا يقول أي من الطرفين ما يعتقد أنه غير صحيح، أو لا يمتلك دليلاً على صحته.
3. مبدأ المناسبة أو العلاقة: أي يجب أن يكون الحوار ذا علاقة مناسبة بالموضوع.
4. مبدأ الطريقة أو الحال: أي يجب أن يكون الحوار واضحاً محدداً لا يعتليه أي غموض أو لبس.

أن المحافظة على هذه المبادئ الأربعة يولد لنا حوار خالياً من أي إستلزام حواري، ويمكن توضيح ذلك بالمثال الآتي:

حوارية بين زوج وزوجته:

- الزوج: أين المفاتيح؟
- الزوجة: على المائدة.

والظاهر هنا أن مبدأ التعاون بجميع قوانينه في هذه المحاورة القصيرة، إذ إن الزوجة كانت ملتزمة بالقدر المطلوب للكلمات أي مبدأ (الكم)، كما أنها كانت صادقة بالإخبار حيث تحقق مبدأ (النوع)، وأن الإجابة كانت ذات صلة مباشرة بالسؤال لذا فهي تلتزم بدقة (العلاقة). وكما تميزت الإجابة بالوضوح ما جعلها لا تقبل اللبس فحافظت على مبدأ الحال، لذا لم يقودنا قول الزوجة إلى اي إستلزام، لأنها قالت ما تقصد بشكل مباشر وواضح.

أما إذا ما تم خرق أي مبدأ من هذه المبادئ، نجد أن الإستلزام الحواري يطفو إلى سطح الخطاب كما في الأمثلة الآتية:

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

1- في حوار بين أم وأبنها:

- الأم: هل استحميت ووضعت ثيابك في الغسالة؟
- الأبن: استحميت.

في الحوار السابق نجد حصول خرق لمبدأ (الكم) لأن الأم سألت عن أمرين، اما الأبن فقد أجاب عن امر واحد وسكت عن الامر الثاني. وان عملية جعل الإجابة اقل قدراً من السؤال، يستلزم على الأم ان تفهم بأن أبنها لم يضع ثيابه في الغسالة.

2- في حوار بين تلميذ وأستاذ:

- التلميذ: لندن في أمريكا، هل هذا صحيح يا أستاذ؟
- الأستاذ: طبعاً، ودمشق في الأردن!

في هذا الحوار انتهاك الأستاذ مبدأ الكيف حيث ينبغي عليه ألا يقول ما لا يعتقد أنه صواب وما ليس لديه دليلاً على صحته، لكنه فعل ذلك عمداً، لبين للطالب أن أجابته غير صحيحة ويؤنبه على جهله باستهزاء، وعلى الطالب أن يفهم ذلك لأن يعرف أن دمشق ليست في الأردن، وبذلك يتولد لدى الطالب إستلزاماً بأن أستاذ يقصد بقوله شيئاً غير الذي تقوله كلماته.

3- في حوار بين زملاء في العمل:

- الأول: كم الساعة؟
- الثاني: اعتقد بان العمل قد شارف على الانتهاء.

نجد في هذا الحوار انتهك الزميل الثاني مبدأ (العلاقة)، لأن المعنى الحرفي لما لم يكن جواباً ملائماً للسؤال، لكن السامع من خلال معرفته بالمبادئ الاخرى للحوار، يسأل نفسه عن العلاقة الممكنة بين السؤال عن الساعة ووقت انتهاء الدوام الرسمي، فيفهم انه اراد الإبلاغ ان الوقت هو ذاته الذي اعتاد عليه الجميع عند نهاية العمل فيكون الابلاغ إذا كنت تعرف وقت انتهاء العمل فهو ذاته الذي نحن فيه الأن.

4- في حوار بين صديقين:

- الأول: ماذا تريد؟
- الثاني: قم، وأتجه الى الباب، وضع المفتاح في القفل، ثم أدره ناحية اليسار ثلاث مرات، ثم أدفع الباب برفق.

وواضح أن الثاني أنتهك مبدأ الطريقة الذي يفترض أن تكون الإجابة موجزة، فكان يكفي أن يجيبه بأفتح الباب، لكن هذا الإستلزام الحواري كان تهكماً من الطرف الثاني لأن عادةً الصديق الأول شديد البطء والكسل.

إستناداً الى ما سبق من التوضيح لمعنى الإستلزام الحواري، نستطيع القول عنه ببساطة أنه مبدأ لغوي حواري يستعمله الناس يومياً في حياتهم العادية، لكن لو حاولنا تطبيق مفهومه على السينما لوجدنا أنه يعمل أيضاً بكثرة داخل الحوارات السينما، حيث يمكن عده عنصراً بلاغياً في الصوت،

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

يستطيع أن يشحذ ذهن المتلقي بمجموعة من الصور الذهنية بأستخدام كلمات معدودة، لكن يشترط لهذه الحوارات السينما لكي تحقق نوعاً من الإستلزام الحواري أن تخترق واحداً من قوانين (مبدأ التعاون) أنفة الذكر، ويمكن توضيح ذلك في المثل الآتي:

في فيلم (إمرأة الملازم الفرنسي The French Lieutenant's Woman 1981) عندما يطلب (تشارلز) يد (أرنيستا) للزواج، سائلاً أياها: هلا تتزوجيني؟

تجيب (أرنيستا) بفرح قائلة: تشارلز لقد انتظرت هذه اللحظة طويلاً

في هذا الحوار كما هو واضح تم خرق قانون (العلاقة) في مبدأ التعاون لأن المعنى الحرفي لجواب (أرنيستا) لم يكن مناسباً لسؤال (تشارلز)، مما ولد أستلزام حواري أعطنا معلومات عن موافقة (أرنيستا) على هذا الطلب، بل وتلهفها لحصوله، فقد انتظرته لفترة طويلة، وهذا ايضاً يعطينا معلومة عن أستغراق (تشارلز) الكثير من الوقت لحسم أمره للتقدم بهذا الطلب، مما يعني أنه كان متردداً وغير موقناً تماماً بصحة هذه الخطوة.

متضمنات القول

وهو واحد من المفاهيم التداولية أيضاً، "إلا أنه يتميز في كونه مفهوما إجرائياً يتعلق برصد جملة من الظواهر المتعلقة بجوانب ضمنية وخفية من قوانين الخطاب، تحكمها ظروف الخطاب العامة كسياق الحال وغيره"(صحراوي، 2005، ص30). وهنالك نمطين يمكن أن يأتي منهما المعنى المتضمن بالقول، وهما:

1- الافتراضات المسبقة. 2- الأقوال المضمرة.

ويمكن تعريف الافتراضات المسبقة على أنها المعطيات، والافتراضات المعترف بها والمتفق عليها بين الشركاء الذين يتبادلون الحديث في كل تواصل لساني، وتشكل هذه الأفتراضات الخلفية التواصلية الضرورية لتحقيق النجاح في عملية التواصل، وهي محتواة ضمن السياقات والبنى التركيبية العامة(صحراوي، 2005، ص30-31). فمثلاً في الجملتين (أغلق الباب) (لا تغلق الباب)، هناك أفتراض مسبق أن الباب مفتوحة.

أما الأقوال المضمرة فتُعرف بأنها "كتلة المعلومات التي يمكن للخطاب أن يحتويها، ولكن تحقيقها بالواقع يبقى رهن خصوصيات سياق الحديث"(صحراوي، 2005، ص32). فمثلاً إذا قال أحداً جملة (أن المطر اليوم غزير) فلا غنى أن مستمع لهذه الجملة قد يعتقد أن المتحدث أراد أن يدعوه إلى: (البقاء في المنزل وعدم الخروج) أو (الانتظار قليلاً حتى يتوقف المطر) أو (حمل مظلة للوقاية من المطر).

إن مفهوم متضمنات القول، يمكن تطبيقه على الصورة السينمائية، فينجز بلاغة عميقة، كما يمكن تطبيقه في الحوارات السينمائية منجزاً لنا بلاغة على صعيد الصوت عن طريق تحقيق الإيجاز في القول. كما في الفيلم سابق الذكر (امرأة الملازم الفرنسي) -عندما يذهب (تشارلز) لمقابلة والد الفتاة التي يود

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

خطبتها السيد (فريمين)، نجد السيد (فريمين) يقول له: قد تكون رجلاً يحب اللهو سيمثسن، لكنك دقيق في مواعيدك.

هذا الحوار يكشف لنا معلومات عن طبيعة شخصية السيد (فريمين) ومدى ضيق أفقه وثقافته، إذ إنه يعد عمل (تشارلز) كعالم أحفوريات مجرد لهو ومضيعة للوقت وليس عملاً حقيقياً والذي يؤكد هذه النظرة أنه يقول له لاحقاً بعد أن يوافق على زواجها بأبنته: إذا رغبت يوماً بأكتشاف عالم التجارة، يسرني أن أكون مرشدك. وفي هذا القول توضيح لرغبة الأب في دفع صهره المستقبلي، لترك وظيفته كعالم أحفوريات والذي يعدّه الأب مجرد لهو وإنتقال إلى عمل حقيقي في عالم التجارة.

مؤشرات الإطار النظري

أسفر الإطار النظري عن جملة من المؤشرات كخلاصة للطروحات النظرية السابقة الذكر وهي:

1. يولد التوظيف اللامتطابق للصوت معنى ذهنياً مضاف للصورة المرئية.
2. يحقق الإستلزام الحواري صوراً ذهنية متعددة تتداخل مع بنية الصورة المرئية.
3. تشكل متضمنات القول صوراً ذهنية تسهم في تحقيق البناء البلاغي للصورة السينمائية.

إجراءات البحث

منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي الذي ينطوي على التحليل في انجاز هذا البحث، الذي يعرف بانه (وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة.. وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره، بحيث يتلاءم هذا المنهج وطبيعة البحث (سعيد، 1990، ص94).

تحليل العينة:

فيلم (حالة بنجامين بوتن المثيرة للفضول The Curious Case of Benjamin Button 2008)

المؤشر الأول: يولد التوظيف اللامتطابق للصوت معنى ذهنياً مضاف للصورة المرئية.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

م/1 غرفة في مستشفى ن/د

الصورة	الصوت
-(كارولين) جالسة بجانب والدتها (ديزي) التي تحتضر، وهي تقول لها:- -الأم:- -(كارولين):- -تحضن (كارولين) أمها وتبدأ بالبكاء وهي تقول:- -تجيب الأم:-	أخبرتني صديقة بأنه لم تسنح لها الفرصة أن تودع أمها أردت أن أقول لكِ ... أوكي؟ أردت أن أقول لك بأنني سأفتقدك كثيراً. هل أنتِ خائفة؟ يتابني الفضول حول ما هو قادم. **(يرافق هذا الحوار صوت مؤثر هطول المطر مع صوت أجواء المستشفى)**

في هذا المشهد الذي يمثل إفتتاحية للفيلم يرافق صوت الحوار بين (كارولين) وأمها (ديزي) التي تحتضر مؤثر صوت هطول المطر خارج هذه الغرفة والذي يضرب بشدة على نوافذها، فيتولد لدى المشاهد صور ذهنية عن شدة هذا المطر وقوته من شدة صوت المؤثر الصوتي الذي يسمعه، وكذلك نسمع أصوات أجواء المستشفى التي توجد فيها هذه الغرفة، سواء كانت أصوات سيارات الإسعاف أو طنين الأجهزة الطبية وغيرها، فيتولد لدى المشاهد صورة ذهنية عن ضخامة هذه المستشفى من شدة الضوضاء التي يسمعها، وبذلك ساعد في هذا المشهد صوت المؤثر القادم من خارج الكادر واللامتطابق مع الصورة في تحرير المشاهد من حدود الإطار السينمائي وتحفيز مخيلته على إنتاج العديد من الصور الذهنية التي أستعاض بها صانع العمل عن الصور المرئية المباشرة في إيصال الأفكار والمعلومات للجمهور، وكذلك ساعدته في إيجاز الأحداث.

م/5 ساحة معركة ن/خ

الصورة	الصوت
-مجموعة من الجنود في ساحة المعركة وهم يعودون إلى الوراء (بحركة عكسية)، فينهض الجرحى وكذلك الموتى ويعودون الى الحياة، ونسمع من خارج الكادر صوت (جيتو كيك) (الشخص الذي صنع الساعة التي تسير الى الوراء) وهو يقول للناس الذين سألوه مستغربين	أنا صنعت الساعة هكذا فربما الشباب الذين فقدناهم في الحرب تدب فيهم الحياة ويعودون

عن سبب حركة هذه الساعة إلى الوراء:-	إلى ديارهم مرة أخرى، يعودون للزراعة والعمل ويرزقون بأطفال ويعيشون حياة طويلة حافلة. (يرافق الحوار صوت مؤثر أجواء الحرب أي أصوات طلقات نارية وأنفجارات وغيرها)

في هذا المشهد أيضاً إستخدم الصوت اللامتطابق مع الصورة، القادم من خارج الكادر والمتمثل (بصوت شخصية صانع الساعات الأعمى) في توليد صور ذهنية، حيث فقد المتلقي قدرته على متابعة الصورة المرئية التي تقدم له مجموعة من الجنود في ساحة المعركة وهم يتحركون إلى الوراء، وبدأ يناقد إلى صوت (جيتو) القادم من خارج الكادر، والذي ولد لديه صور ذهنية توجز إفتراض عودة هؤلاء الجنود إلى أرض الوطن، فبدأ المتلقي بالفعل يرى هؤلاء الجنود (في ذهنه) وقد عادوا إلى الوطن وبدأوا يزرعون أرضهم، ونساؤهم تلد الأطفال الذين يكبرون ويبدأون في اللعب مع أبائهم في الحقول الشاسعة.

م/26 غرفة الجلوس في مأوى العجزة ل/د

الصورة	الصوت
-تدخل مس (كويني) غرفة الجلوس في مأوى الذي تعمل فيه وهي تحمل الطفل (بنجامين) ذو الحالة الغريبة لتعرفه على كبار السن الذين تقوم برعايتهم فتقول لهم:-	أنصتوا لي، لدينا ضيف سيمكث معنا بعض الوقت، أنجبت أختي طفلاً ولم تستطع رعايته أسمه (بنجامين) أنه ليس بصحة جيدة، لذا فسيحتاج منا الرعاية خاصة. **(يرافق هذا الكلام صوت ضربات ساعة)**

في هذا المشهد إستخدم صوت مؤثر ضربات الساعة القادم من خارج الكادر كمتكرر (رمز غاطس) يعود بذهن المشاهد الى ساعة (جيتو) التي تسير الوراء، فتتولد لدينا فكرة بأن هذا الطفل الذي ولد على هيأة رجل عجوز كبير في السن هو تحقيق لأمنية صانع الساعات الأعمى في عودة الزمن إلى الوراء. وهكذا فأن المشاهد الثلاثة السابقة بينت بوضوح كيف يستطيع الصوت اللامتطابق، أن يحقق صوراً ذهنية ذات مستويات مفهمية تتجاوز ما تقدمه الصور المرئية.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المؤشر الثاني: يحقق الإستلزام الحواري صوراً ذهنية متعددة تتداخل مع بنية الصورة المرئية.

م/50 غرفة نوم مس كويني ل/د

الصورة	الصوت
-يمسك (بنجامين) الصغير بالعمر، الكبير بالشكل بيد مس (كويني)، ويسألها:- -ترد عليه مس (كويني):-	ماما، كم بقي لي من العمر؟ كن شاكراً لنعم التي لديك فحسب.

في هذا المشهد أخترقت مس (كويني) قانون العلاقة في مبدأ التعاون في الحوار بين الناس، إذ إن السؤال لم تكن له علاقة بالجواب، وهنا تحقق الإستلزام الحواري وأنتج معه بلاغة في الحوار السينمائي عن طريق تحقيق نوعاً من الإيجاز، حيث أن المشاهد المستمع لهذه المحاورة تتولد في ذهنه صورة يستطيع أن يفهم من خلالها أن مس (كويني) لن تستلم أبداً ولن تجعل أيضاً بنجامين الصغير يستسلم لفكرة الموت، إن إنها ستفعل المستحيل من أجل أستمراره في الحياة.

م/160 في المطعم مع (ديزي) ل/د

الصورة	الصوت
-تشعل (ديزي) سيجارة. -فيسألها (بنجامين):- -فترد عليه (ديزي) وهي تنظر له نظرة أغراء:-	لم أعلم أنك تدخنين؟ أنا كبيرة كفاية، أني كبيرة بما يكفي لعمل الكثير من الأشياء.

في هذا المشهد أيضاً تم خرق قانون العلاقة في مبدأ التعاون حيث لا علاقة بين جواب (ديزي) وسؤال (بنجامين)، ما ولد إستلزاماً حوارياً بليغاً، إن إن (ديزي) بهذا الرد وبنظرة الإغراء المرتسمة على وجهها، ولدت في ذهن المتلقي فكرة أنها مستعدة لأن تعمل علاقة مع (بنجامين) الليلة. وهكذا كما بينت المشاهد السابقة، فأن الإستلزام الحواري عنصر صوتي بليغ يحقق لنا أنزياح في بنية الحوار السينمائي عن معناه الوظيفي البحت، ليولد معنى بلاغي جديد، وبذلك يمكن لصانعي الأفلام السينمائية، الأستعانة بالإستلزام الحواري من أجل توصيل أفكار وصور ذهنية تتداخل وتدعم ما تقدمه الصور المرئية.

المؤشر الثالث: تشكل متضمنات القول صوراً ذهنية تسهم في تحقيق البناء البلاغي للصورة السينمائية.

م/20 غرفة مس كويني ل/د

الصورة	الصوت
-تدخل مس (كويني) غرفتها وهي تحمل الطفل قبيح الوجه (بنجامين) وتنظر إليه بحنان تخاطبه قائلة:-	أنك لقبيح كقدر عتيق! ولكنك لا تزال طفل من الله

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

في هذا المشهد نجد أن قول مس (كويني) متضمن لمعنى رمزي هو أنها ستحتفظ بهذا الطفل، وهكذا فأن بلاغة هذا الحوار أعطتنا قيمة إيجازية أضافة الى قيمة تنبؤية تساعد المشاهد على رسم صورة ذهنية للأحداث القادمة.

م/145 في المطعم الفندق ل/د

الصورة	الصوت
-السيدة (أبوت) تتحدث بحميمية مع (بنجامين) وتقبله وعندما تدق الساعة تنسحب السيدة (أبوت) بهدوء ذاهبة الى غرفتها وهي تقول لـ(بنجامين):-	أنها ساعة السحر (أي الفجر).

في هذا المشهد أيضاً نجد أن السيدة (أبوت) تضمن قولها معنى رمزياً فأنها عندما تقول لـ(بنجامين) (إنها ساعة السحر) وتنسحب ذاهبة إلى غرفتها فأنها توضح له أن لقائها معه يجب أن تكون في الليل حصراً تحت جنح الظلام وتنهي بمجرد طلوع الفجر، هكذا فإن أيجاز الحوار الذي نطقت به السيدة (أبوت) يحقق في ذهن المتلقي صوراً متعددة لنوعية هذا اللقاء وللسرية التامة التي يحيط بها هذان العاشقان نفسيهما. ومن خلال المشاهد الثلاثة السابقة التي تم أنتقائها من عينة البحث نستنتج أن متضمنات القول في الحوار السينمائي تعمل في غالبية الأحيان كعنصر صوتي بليغ (قد تكون بلاغته متمثلة في قيمته الرمزية أو الإيجازية وحتى التنبؤية)، وهذا العنصر قادر على أن يستحث ويشحذ ذهن المتلقي ويجعله قادراً على التحليق بعيداً عن حدود الإطار السينمائي من أجل الحصول على معلومات وأفكار عن شخصيات وأحداث الفيلم.

نتائج واستنتاجات

النتائج

بعد تحليل العينات المختارة تم التوصل لجملة من النتائج وهي كالآتي:

1. تُنتج الصورة الذهنية أعتماداً على التوظيف غير اللامتطابق للصوت مع دلالة الصورة، كما ظهر ذلك في عينة البحث (حالة بنجامين بوتون المثيرة للفضول).
2. تفيد الصورة الذهنية في إنتاج مستوى مفاهيمي يدعم المعنى العام للفيلم، كما تبين ذلك في عينة البحث (حالة بنجامين بوتون المثيرة للفضول).
3. تنهض الصورة المرئية على مجموعة من متضمنات القول التي تؤدي إلى أنتاج جملة من الصور الذهنية، كما ظهر ذلك في فيلم (حالة بنجامين بوتون المثيرة للفضول).
4. تتشكل الصورة الذهنية عندما يخترق الحوار مبدأ التعاون في الإسلتزام الحواري، كما تبين ذلك في عينة البحث (حالة بنجامين بوتون المثيرة للفضول).

الاستنتاجات

أما الأستنتاجات فكانت كالآتي:

1. تستطيع الصورة الذهنية أن تضيف أبعاداً مفهمية جديدة للفيلم السينمائي من خلال إسهامها في تحرير المتلقي من الإلتزام بالفهم الذي تولده الصورة المرئية المحصورة ضمن حدود الإطار السينمائي.
2. يحقق الصوت اللامتطابق في السينما بعداً بلاغياً منتجاً بذلك كم لا يستهان به من الصور الذهنية.
3. بمجرد خرق مبدأ التعاون في الحوارات السينمائية يتحقق الإستلزام الحواري، فتتشكل نتيجة هذه البلاغة في القول مجموعة من الصور الذهنية.
4. تنتج متضمنات القول الموجودة في الحوار السينمائي عدداً من الصور الذهنية التي تدعم عادةً الصور المرئية على صعيد العلاقات المفهمية.

المصادر:

1. أبن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، بيروت، دار صادر، ب ت.
2. أبو طالب، محمد سعيد، علم مناهج البحث، ج1، جامعة بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر، 1990.
3. جانيتي، لوي دي، فهم السينما، تر: جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للطباعة والنشر، 1981.
4. جعفر، نوري، فلسفة التربية، بغداد، مطبعة الزهراء، 1959.
5. رافيندران، س.، البنيوية والتفكيك (تطورات النقد الأدبي)، ترجمة: خالدة حامد، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة (أفاق عربية)، 2002.
6. سوسير، دي، علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، بغداد، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، 1985.
7. صحراوي، مسعود، التداولية عند العلماء العرب، بيروت، دار الطليعة للنشر، 2005.
8. عباس، فضل حسن، البلاغة فنونها وأفنانها، الأردن، دار الفرقان للنشر والتوزيع، ط4، 1997.
9. الفراهيدي، الخليل بن احمد، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي والدكتور ابراهيم السامرائي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ج1، 1986.
10. قاسم، سيزا ونصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا)، القاهرة، دار التنوير، 2014.
11. مارتن، مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للأنباء والتأليف والنشر، 1964.
12. مجموعة مؤلفين، فيزياء الميكانيك والصوت، العراق، وزارة التربية، 1988.
13. نحلة، محمود أحمد، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، الإسكندرية، دار المعرفة، 2002.
14. الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، بيروت، المكتبة العصرية، 1999.
15. هوكز، ترنس، البنيوية وعلم الاشارة، تر: مجيد الماشطة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الاولى، 1986.

The Eloquence of the Sound in the Production of Mental Image in the Feature Film

Nawras Safaa Abd AlJabbar …….…..…… University of Baghdad
Al-academy Journal ……. Issue 90 - year 2018
Date of acceptance: 16/5/2018 **Date of publication: 16/12/2018**

Abstract

The ideas and information obtained by the viewer in the cinema have always been the source of the visual image، but that doesn't negate the fact that the mental image can produce a lot of the information and ideas in the cinematic art and the most important means to achieve this mental image in the film is the eloquent cinematic sound. This research is conducted to show this important and effective contribution of the sound in the production of the mental image. Hence the importance of this research is in that it addresses an important issue which is the eloquent performance of the sound and its role in the production of the mental image inside the space of the feature film. This research concerns those working the field of cinema and it also provides the art library with a new study related to the audio aspect, which is an integral part of the film world.

The objective of the research is to reveal the ways that the eloquence of sound and mental image in the novel are achieved by. The chosen research sample is (The Curious Case of Benjamin Button), and the main focus of the research will be (rhetoric, concept and tools), (mental image) and (the eloquent Sound performance in cinematography). The most important results of the research are as follows:

1. The mental image is produced based on the use of non-identical function of the sound with the meaning of the image.
2. The mental image is useful in producing a conceptual level that supports the general meaning of the film.

The research ends with a set of conclusions based on the theoretical framework and the analysis of the sample, in addition to a list of sources, references, annexes and an abstract in the language English.

Key words: (Eloquence, Sound, Image, Film).

توظيف الالعاب والحكايات الشعبية في تنميـة مهارات التمثيل العفوي في رياض الاطفـــــال

أ. د ابراهيم نعمة محمود..... جامعة ديالى -كلية الفنون الجميلة
م. رجاء حميد رشيد ..... جامعة ديالى -كلية الفنون الجميلة
مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)
تاريخ استلام البحث:2018/9/25 تاريخ قبول النشر: 2018/10/11 تاريخ النشر:2018/12/16

ملخص البحث:
وقد ينظر البعض الى ان الالعاب وخاصة الالعاب الشعبية هي مجرد وسيلة للهو والتسلية ، وقد يلجأ اليها الاطفال للتخفيف من حدة التوتر الذي يعيشونه في البيت او المدرسة ، لكن الحقيقة انها تحمل قيم ومعاني يمكن استثمارها في التربية والتعليم لانها تساهم في تنمية شخصية الطفل وتعزيز الثقة في نفسه وياتي هذف البحث في التعرف على كيفيات توظيف الالعاب الشعبية كي تتطور مهارات الطفل في رياض الاطفال التمثيلية والادائية.
وقد تضمن البحث تاسيس نظري من ثلاثة مباحث هي: المبحث الاول : التعليم عن طريق اللعب . المبحث الثاني : الحكاية الشعبية وتنمية الخيال المبحث الثالث _ مهارات التمثيل الحركية والصوتية.ثم تم اختيار مسرحية (القطرات الثلاثة) ومسرحية (الخاتم) كعينة قصدية، وبعد التحليل خرج الباحثان بمجموعة نتائج اهمها:
تسهم الحكاية والالعاب الشعبية في تنمية المهارات اللغوية والنطق الصحيح واخراج الحروف من مخارجها الصحيحة والاحساس بالكلمة والمشاعر من خلال التقطيع والوقفات المناسبة.

الكلمات المفتاحية: (العاب، حكايات شعبية، تمثيل، رياض اطفال).

مشكلة البحث

للمسرح أهمية كبيرة في حياة الناس كونه مدرسة تقدم المعلومة بشكل ممتع ومشوق ، وتلقائية مصحوبة بجماليات الاداء والتفسير والتحليل للنص . لذا اهتمت المدرسة الحديثة في ادخال مادة المسرح ضمن المفردات الدراسية او ضمن الانشطة الطلابية . وقد سعت الدول المتقدمة مثل روسيا وامريكا والدول الاوربية لتأسيس مسارح للأطفال . واصبحت هذه المسارح تساهم في غرس الافكار والقيم الاصيلة وبث الوعي وساهمت في بناء جيل قادر على النهوض بالمجتمع فكريا وسياسيا واجتماعيا واقتصاديا . وفي الدول العربية ومنها العراق بدأ الاهتمام بالمسرح المدرسي ومسرح الطفل في القرن العشرين . ولو تأملنا في النصوص المعدة للأطفال وخاصة مرحلة رياض الأطفال من (4-6) سنوات . نجد

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

انها تركز على قيم الحب التعاون _ الصدق _ الامانة _ احترام الانظمة والقوانين _ حب العلم والمعرفة . وغيرها من القيم الايجابية التي تساهم في بناء شخصية الطفل وان البناء الدرامي بسيط وغير معقد ، وان اغلب الحكايات تدور في عالم من المغامرات والفرح واللعب وان الشخصيات والافكار قريبة من وعي الطفل ومستوى ادراكه . لذا نجد ان بعض النصوص استلهمت افكارها من الألعاب والحكايات الشعبية المتعارفة لدا الأطفال وخاصة الالعاب والحكايات المتداولة والتي تعودوا عليها سواء اثناء ممارسة العابهم اليومية في البيت مثلا او المنطقة . وكذلك الحكايات التي يرويها الجد او الام او الاب واحيانا يعرضها التلفزيون . ان لهذه الالعاب والحكايات اثر كبير في نفوسهم وذلك لكثرة تناولها واصبحت جزء من تفكيرهم ومخيلتهم وادراكهم . لذا وجد الباحثان ضرورة لدراسة كيفية توظيف هذه الالعاب والحكايات لتنمية مهارات التمثيل الارتجالي او العفوي في رياض الاطفال وهل تساهم هذه الالعاب والحكايات الشعبية في اكتشاف طاقات تمثيلية يمكنها تجسيد الفعل بشكل مقنع ومؤثر.

اهمية البحث

تكمن اهمية البحث الحالي بما يلي

1- يفيد الكتاب المسرحيين والمخرجين المهتمين في مسرح الطفل في اعداد نصوص مصدرها الموروث الشعبي
2- يفيد المشرفين الفنيين سواء في رياض الاطفال او في مديريات النشاط المدرسي . بالاستفادة من القيم الاصيلة الموجودة في موروثنا الشعبي وغرسها عن طريق المسرح في شخصية الجيل الجديد .
3- يفيد طلبة الكليات ومعاهد الفنون الجميلة . بأعداد واخراج نصوص مستمدة افكارها وشخصياتها من موروثنا الحضاري .
4- يفيد المكتبة الفنية كونه يشكل دراسة جديدة تضاف الى الدراسات السابقة في مسرح الطفل .

هدف البحث

يتحدد البحث الحالي بما يلي :-

1- الحد الموضوعي : توظيف الالعاب و الحكايات الشعبية في مسرح الطفل .
2- الحد الزمني : العام الدراسي 2016-2017
3- الحد المكاني : روضة اطفال الاريج .وروضة زهر البنفسج في بعقوبة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المبحث الاول : التعليم عن طريق اللعب .

يفضل الاطفال وخاصة في بداية حياتهم ، ونمو ادراكهم اللعب سواء مع نفسه او مع الاخرين ، وعادة تقوم الام بتحضير بعض الالعاب التي تخاطب حواس الطفل من السنة الاولى من عمره وخاصة الالعاب التي تخاطب حاستي السمع والبصر مثل الالعاب التي تصدر اصوات موسيقية ، او بعض اللعب على شكل حيوانات او نباتات ، ومع انتقال الطفل الى مرحلة رياض الاطفال يكون مفهومه عن اللعب قد ازداد مع زيادة الالعاب التي يمارسها . فيصبح (اللعب هو عالم الطفل ، الذي فيه ومن خلاله يتعلم عن نفسه كما عن الاخرين ، ويتفاعل عاطفيا وذهنيا مع المحيطين به ، انه المجال الذي يجب ان تكون للطفل فيه كلمته وان يشعر بالمتعة وان يكبر وينضج وفقا لايقاع نموه الخاص) (حطيط ،فاديا ، نت ، 2017)

وهنا يأتي دور المعلمة في رياض الاطفال ويكون دورها مكمل لدور الام في البيت ، ويتطلب منها اعداد الالعاب التي تنمي مهاراته وخبراته العقلية والحركية والموسيقية والبصرية ، لان الالعاب انواع منها ما ينمي الادراك البصري مثل الالعاب التي فيها صور ويقوم الطفل بأكتشاف العلاقة بين الاجسام والكتل داخل الصورة ، او تقوم المعلمة بجولة في حديقة الروضة لتعليم الاطفال انواع واسماء الاشجار والزهور والفروق بينهما ، وهناك العاب تساهم في الجانب التعبيري مثل التمثيل والرقص والموسيقى ، حيث يقوم الطفل بأستخدام حركات الجسم والايماءات للتعبير عن الاحاسيس والانفعالات التي يشعر بها ، كما تساهم هذه الالعاب " في اطلاق طاقات الطفل وفي تدعيم قدراته الشفهية والسردية " (يوسف :2007، ص9)

وقد ينظر البعض الى ان الالعاب وخاصة الالعاب الشعبية هي مجرد وسيلة للهو والتسلية ، وقد يلجأ اليها الاطفال للتخفيف من حدة التوتر الذي يعيشونه في البيت او المدرسة ، لكن الحقيقة انها تحمل قيم ومعاني يمكن استثمارها في التربية والتعليم لانها تساهم في تنمية شخصية الطفل وتعزيز الثقة في نفسه وتظهر الشخصية القيادية للطفل خاصة في الالعاب الجماعية مثل لعبة بيت بيوت ولعبة عسكر وحرامية وغيرها من الالعاب الجماعية حيث (ينتظم الاطفال في لعب منظم يعين فيه قائد وادوار اخرى ، ويظهر الاطفال تعاونا في وضع مشاريع والمشاركة في مهمات) (حطيط، فاديا ، نت ، 2017)

كما ان لهذه الالعاب قواعد واصول ، ويتعلم الطفل من خلالها الالتزام بقوانين وشروط اللعبة وعدم مخالفتها ، وهذا ينمي فيه احترام القانون والالتزام بقواعده ، ونلاحظ ان بعض الالعاب تحدد مكان اللعب وزمانه أي في الليل او النهار والمناسبة التي تمارس فيها اللعبه مثل العاب شهر رمضان المبارك ويرى المربين (ان للالعاب الشعبية التي تحظى بشروط وقوانين ونظم يلتزم بها اللاعبون ، فوائد جمة ، توجز في قدراتها على تعويد الطفل او البنت الاعتماد على النفس ، وحب المعرفة ، والتشجيع على الحماس والحركة ، وتنمية القدرات البدنية ، والمساعدة على التفكير السريع والابتكار مع تنشيط الذاكرة ، وغرس المعاني الحميدة لدى النشئ وتعويدهم على الصبر والمثابرة ، كما ان الالعاب تعتبر علاجا نفسيا ينمي روح الفريق والجماعة بين الصبية والفتيات) (السليمان ، ياسين ، انترنيت، 2017)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وبأمكان معلمه الروضة ان تختار الالعاب المناسبة ، التي تتسم بالقوانين والاهداف النبيلة التي تغرس لدى الطفل القيم والمعلومات المفيدة ، لان بعض الالعاب لا تنمي هذه القيم وتكون مضارها اكثر من فوائدها لذا يفضل اختيار الالعاب التي تعزز الثقة بالنفس وتغرس القيم والعادات الاجتماعية النبيلة ، وكذلك الالعاب التي تعمل على زيادة خيال ومدركات الطفل ، وتدفعه لحب العلم والمعرفة ، والتي يكتسبها من خلال اللعب بطريقة مشوقة وممتعة وتبتعد عن الطابع الرسمي والتلقين القسري للمعلومة . وفي العصر الحديث انتشرت الالعاب الالكترونية وبدأ الكثير من الاطفال يبتعدون عن الالعاب الشعبية وممارسة العاب الكمبيوتر ، وقد اشارت العديد من الدراسات الى مخاطر هذه الالعاب على الطفل لان اغلبها يمارس بشكل فردي مما يبعد الطفل عن الجماعة وعدم الانسجام مع اقارنه ، علما ان اغلب الالعاب الالكترونية يسودها العنف والقتل والتدمير . وهناك العاب الاسلحة بأنواعها والتي اخذت تنتشر بشكل خطير بين الاطفال ومن العوامل التي ساعدت على انتشارها الاوضاع الامنية المضطربة في اغلب الدول العربية والثقافية الاجتماعية والاعلامية السائدة ، التي تتناول اخبار القتل والخطف والتهجير والانفجارات مما ولد ثقافة جديدة في المجتمع العربي والمجتمع العراقي بشكل خاص ، لذا يتطلب من المؤسسات التربوية الحكومية والاهلية نشر ثقافة المحبة والسلام ونبذ العنف بكافة اشكاله ، وعلى المعلم في رياض الاطفال الاهتمام بالحديقة المدرسية وتوفير مساحات خضراء للعب ، وايجاد مساحات للركض وركوب الدراجات وتقوم المعلمة بالاستفادة من الطقس في اختيار الالعاب الخارجية ، لان في ذلك فائدة كبيرة للاطفال من الناحية الصحية والنفسية ، كما تساهم هذه الالعاب في تنشيط الذاكرة والمخيلة والتركيز والتعاون بين اللاعبين ، وتعلمهم الضبط واحترام قوانين اللعبة وتفتح لهم افاق جديدة في تحليل وادراك البيئة التي يلعبون فيها ، وعلى المعلمة او المشرفة في رياض الاطفال مراقبة لعب الاطفال ، واعطائهم الملاحظات والارشادات المفيدة التي تحفز الاطفال وتثير اهتمامهم لنواحي اللعبة ، وعدم التجاوز على حقوق الاخرين . وبعد ذلك تقوم المعلمة بتقويم هذه الانشطة وتلاحظ التطور الذي اكتسبه الاطفال من خلال اللعب مثل ترتيب وتنظيف اماكن اللعب والمحافظة على الالعاب من التخريب والعبث ، ومدى تحملهم للمسؤولية بالحفاظ على هذه الالعاب ، واحترامهم لبعضهم البعض ، لان جميع هذه الامور المستخلصة من اللعب المنظم تصب في الجانب التربوي والتعليمي .

المبحث الثاني : الحكاية الشعبية وتنمية الخيال

يعتبر العراق من البلدان المتميزة في موروثه الثقافي والحضاري ، وله تأريخ غني بالموروث الشعبي ، وان قسم من هذا الموروث وخاصة الحكايات الشعبية قد انشرت الى الدول المجاورة ، وقسم منها اصبح من الموروث العالمي ، والمتتبع للادب الشعبي في العراق والعالم يلاحظ (ان الكثير من الحكايات العراقية القديمة يتداولها المؤلفون والكتاب وان صبغوها بألوان بلدهم ، الا ان شكلها ومضمونها يبقى على حاله) (صالح ، جاسم محمد ، انترنت 2008)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ومن هذه الحكايات حكايات الف ليلة وليلة وكليلة ودمنة والسندباد البحري وغيرها ، ان الحكاية الشعبية فيها اصالة ونابعة من واقع المجتمع توضح همومه وتطلعاته وفيها الحكمة والموعظة والهدف السامي ، وهي قريبة ان نفسية الانسان خاصة الاطفال ، نظرا لما تحمله من متعة وتشويق وحكمة كما ان الحكاية تمتلك خطا دراميا لا مثيل له ، خطا يأسر القلوب ويشد الانفس ويواصل الانجذاب ، واغلبها تصلح ان تكون نصوص مسرحية لان فيها مقومات العمل الدرامي وهي " الفكرة – الشخصيات – الحوار – الحبكة – الجو النفسي العام " وعادة تقوم المعلمة بتقديم حكاية فيها هدف تعليمي ، مستعينة بالصور او التمثيل او تقليد الحركات (او انها تقص الحكاية وتترك للاطفال حرية اختيار النهاية المناسبة لها ، او انها تعرض على الاطفال مجموعة من الصور بدون تعليق وتطلب منهم رواية قصة عن هذه الصور) (العليمات ،2015، ص48)

والهدف التعليمي والتربوي من اعتماد الحكايات في رياض الاطفال هو لتنمية مخيلة الاطفال وقوة التركيز ، وقوة التعبير اللغوي لوصف المشهد ، والقدرة على الحوار والمناقشة ، كذلك قدرة الطفل على وصف الصور وحسن التعبير عن الاحداث .

وبعد شرح الحكاية وتعريفهم بالفكرة والشخصيات تطلب المعلمة من الاطفال تمثيل الحكاية بأسلوب مرتجل اشبه باللعب (والنظرة التربوية ترى في اللعب نوعا من الفنون يمزج فيه الخيال بالواقع ، كما ان اللعب نوعا من التنفيس عن طاقة الطفل الذي يدفع الصغير لحب الحياة والاستمتاع بها ، وهو ما يدفع الى الانتماء والسلوك السوي) (المهدي ،2005، ص47)

واحيانا تقوم المعلمة بتوزيع الادوار على الاطفال في محاولة لأثارة خيالهم في فهم الشخصيات والاحداث وكيفية التعبير عنها من خلال لعب الدور ، حيث تؤدي المعلمة وظيفة المخرج بالتحليل والتفسير ورسم الحركات ، وتطلب من الاطفال محاكاة احداث الحكاية بحوار عفوي يعتمد على قاموسهم اللغوي في اختيار المفردات والجمل بدون نص مكتوب ، ويتطلب ان يكون ادائهم واضح ويفهمه اقرانهم ، ويفضل ان تكون الحكاية قصيرة واهدافها واضحة . وتقوم المعلمة بشرح وتفسير احداث المشهد الدرامي للمشاركين بعدها تتابع ادائهم مع تشذيب الافعال والحوارات غير الضرورية (وعادة تطلب المعلمة من الطفل تقمص الدور المكلف به بصدق واتقان ، وان يضع نفسه مكان الشخصية التي يمثلها وان يتخيلها بعمق وان يتصرف بنفس الطريقة) (الكعبي ،2015 ، ص85)

ومن خلال متابعة الباحثان للعروض المقدمة في رياض الاطفال وجدا ان بعض الاعمال الدرامية يتخللها العاب من التي تعود عليها الاطفال . وفي هذه المشاهد التي تحتوي على العاب خاصة الالعاب الشعبية التي يمارسونها في حياتهم اليومية سواء في البيت او الشارع او المدرسة يكون الاداء اكثر صدقا واكثر اقناعا وربما يعود السبب الى كثرة التدريب والممارسة على هذه الالعاب وتظهر مهارات التمثيل الصوتية والحركية واضحة ، وطريقة الالقاء والتعبير الحركي اكثر اقناعا وسيتم توضيح هذه الملاحظة عند تحليل عنه البحث .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ومن الملاحظ على العروض المسرحية المعدة من الحكايات الشعبية ، بان الأطفال يقدمون في العرض مهارات حركية ، جيدة سواء في المشي او القفز والرقص على انغام الموسيقى ، كذلك التنويع في حركات الجسم طبقا لما يريد ان يعبر عنه من افكار ، وهذه هي المهارات التي يحتاجها الممثل عند تجسيد دور معين وبالنسبة للمهارات الصوتية ،نجد ان اغلب الأطفال لديهم مهارات لفظية جيدة عند القاء الحوار ويتضح ذلك عند تعليقهم على الافعال والاحداث المعبرة عن الحالات الشعورية مثل الفرح والحزن والخوف والتحدي كذلك عند الحوار عبر الهاتف او توزيع المهام سواء في اللعب او التمثيل . وكلما كانت الافعال صادرة بشكل عفوي كلما كانت العبارة اصدق واكثر اقناعا . لذا يتطلب من المعلمة او المدربة ان تمتلك هذه المهارات وتحاول ترسيخها لدى الأطفال واحد العوامل المساعدة في ذلك هو اثارة مخيلة الطفل كي يفسر ويحلل الافعال حسب ما ترسمه مخيلته ويختار الحوار والحركة المناسبة التي تنسجم مع فعل الشخصية (كما يساعد الخيال على الاندماج والتنبؤ بمصير الشخصيات والاحداث في المسرحية) (ابو مغلي، 2008، ص72)

ويفضل عند اختيار الحكاية لمسرح الطفل يجب ان تتميز الشخصيات (بالنبل والشجاعة والصدق والامانة ، وحب العلم والمعرفة والانتصار للخير والحق ، كما يفضل قدر الامكان ، عدم نسيان الشخصيات القادرة على الاضحاك ، لقدرتها على اضفاء السرور والبهجة الى نفس القارئ والمتفرج الصغير) (هارف، 2008 ،ص29)

ان الاطفال عادة يفضلون هذه الشخصيات وتبقى مرسومة في الذاكرة . وعند تقديم الحكاية من قبل المعلمة ، فأن مخيلة الطفل قادرة على رسم صورة لهذه الشخصيات ومن ثم تتفاعل معها وتحاول تقليدها .وفي رياض الأطفال يفضل ان يكون العرض المسرحي سواء المكتوب او المرتجل ان يكون قصيرا والحبكة والصراع يمتلكان خط واضح وغير متشعب والافعال واضحة ، كي لا يتشتت ذهن الطفل ، واذا يحتاج العرض الى مكملات مثل الديكور والاكسسوار والازياء والاضاءة والموسيقى فيمكن استخدام المواد المتوفرة في البيت او الروضة وتعويد الاطفال على توظيفها في العرض المسرحي . وخلاصة القول ان الحكاية الشعبية المقدمة في رياض الاطفال يمكن تحويلها الى عمل مسرحي مكتوب او مرتجل وهذه الحكاية تنمي مخيلة الطفل وتجعله يتفاعل مع الاحداث والشخصيات ، ويكتشف العلاقات التي تحرك الشخصيات وصفاتها واهدافها ، ويمتلك الدافعية والحماس للتعبير عن هذه الافعال بالحركات او الحوار وبامكانه ان يقدم الحكاية باسلوب تمثيلي مميز .

المبحث الثالث _ مهارات التمثيل الحركية والصوتية

لقد تناولنا في المباحث السابقة اهمية اللعب والحكاية الشعبية في تنمية المخيلة والابتكار وتطوير قابلية الطفل على نطق الحوار بشكل صحيح والتعبير الصحيح والتعبير الحركي عن الافعال والتصرفات

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

للشخصيات التي يقلدها . ويستخدم الطفل قدرته على التظاهر من اجل استعادة تصرفات الكبار في الحياة اليومية ، ونراه يقلد البشر والحيوانات ، ومع تقدم الطفل في العمر تصبح العابه الرمزية اكثر اقترابا من الواقع . ويبدأ يرسم علاقاته مع المجموعة التي يلعب معهم ويستعين ببعض الادوات مثل الدمى وغيرها للتعبير عن الافعال . لذا يعتمد التربويين وخاصة في رياض الاطفال على الالعاب والحكايات لتنمية المخيلة وغرس القيم التربوية الاصيلة ، واصبح التمثيل ولعب الدور جزء مهم من التدريس في المراحل المبكرة من الطفولة ، ويتم تمثيل الروايات والحكايات والقصص التي تثير فضول الطفل وقريبة من مستوى ادراكه مثل قصص البطولة والشجاعة والكرم والاخلاص ويتم اعدادها اما على شكل نص مكتوب تقوم المعلمة بتحفيظه للاطفال ، او تقدم الفكرة وتترك الحرية للطفل لاختيار الحوار والافعال المناسبة التي تساهم في ايصال الفكرة ، وتحاول المعلمة جعل المسرحية اشبه باللعب (فالتمثيل هو فن اللعب وهو كل ما يتعلق بالحركة والصوت والنص ، وفيه ايضا دراسة للجوانب الاجتماعية التي يمارسها الممثل لاداء شخصياته المختلفة) (السوداني ، 2010 ، صفحة الكترونية) وتقوم المعلمة بدور المخرج في اعطاء الملاحظات حول حركة الممثلين وطريقة القائهم حتى في التمثيل الارتجالي او العفوي كي يكون الاداء اكثر اقناعا (فالممثل يجب ان يستخدم كل ادواته ، صوت ، وجسده واشاراته والتعبير العاطفي من اجل تجسيد الشخصية) (ماري ، 2001 ، ص 119) وعادة يترك التعبير للطفل مستعينا بالبيئة . التي تعلم واكتساب خبراته منها ، ويقوم بتمثيل بعض المواقف من الحياة سواء كانت هذه المواقف خيالية او واقعية ، وتحاول المعلمة التجاوب مع اداءه العفوي ، وتحاول ان تشذب دون اكراه لبعض الحركات او الكلمات البعيدة عن الفكرة ، (فكل حركة او اشارة او ايمائه يقوم بها الممثل يجب ان تعبر عن حقيقة ما) (كولين ، 1998 ، ص 13) ومن خلال عرض الحكاية او اللعبة لاكثر من مرة امام الطفل ، والطلب منهم تمثيلها وتوزيع الادوار بما يتلائم مع البعد الطبيعي (الخارجي) للطفل وقوة تعبيره الجسدي والنفسي ، تقوم المعلمة او المدربة بتطوير مهارات التمثيل الحركية والصوتية لهؤلاء الاطفال ونظرا لكثرة هذه المهارات وصعوبة تعليمها جميعا للطفل في المرحلة المبكرة من حياته فقد ارتأى الباحثان التأكيد على بعض الحركات التي يمكن ان يتعلمها الطفل بسهولة ودون ان تحرجه وهي :-

1- وقوف الممثل على المسرح : يتطلب من المعلم ان يعلم الطفل الوقوف الصحيح على المسرح وكيف يواجه الجمهور وهناك خمسة انواع من الوقفات لكل منها تعبير معين وكما مبين :-

أ- وضع المواجهة الكاملة للجمهور وفيها اقوى تعبير لان الوجه والاطراف جميعها امام الجمهور .

ب- وضع الثلاث ارباع للجمهور ، يعطي الممثل ربع من جسمه الى داخل المسرح وخاصة اذا كان لدية حوار مع شخصية اخرى ، ويترك ثلاث ارباع جسمهة امام الجمهور كي لا يضيع تعبير وافعال الممثل .

ت- وضع النصف او البروفيل : تكون فيه وقفة الممثل بشكل يعطي نصف جسمه امام الجمهور والنصف الاخر الى داخل المسرح ، وتكون هذه الوقفة عندما يتقابل مع ممثل اخر وجها لوجه .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ث- وضع الربع للجمهور : ويكون عادة تعبير الممثل ضعيف لان ثلاثة ارباع جسمه يتجه الى داخل المسرح ولا يشاهدها الجمهور والربع الاخر يلاحظه الجمهور .

ج- وضع المواجهة الكامل للجمهور بالظهر : أي الممثل يعطي ظهره بالكامل للجمهور وتختفي كل تعابيره الامامية . وعندما يكون الظهر للجمهور يكون التعبير (صفر) ولضرورات اخراجية يضطر المخرج ان يعطي للممثل هذه الحركه . (الشرقاوي ، 2002 ،ص108) .

2- الدخول الى المسرح : تعتبر هذه من الحركات الاساسية التي يجب ان يتعلمها الممثل منذ الصغر فعندما يكون خلف الكواليس يجب ان يبتعد قليلا كي لايلاحظه الجمهور ولا يترك ظله يظهر على المسرح ، وعندما يحين دوره ويستعد للدخول ، عليه ان يراعي ذلك ، فاذا كان دخوله من يمين المسرح عليه ان يدخل بقدمه اليسار ، وان دخل من يسار المسرح عليه ان يدخل بقدمه اليمين ، وذلك مراعاة لان تكون زاوية جسمه مكشوفة للجمهور . (كريم ، 1985 ، ص 10)

3- الخروج من المسرح :

على المدرب ان ينبه الطفل على كيفية خروجه بعد انتهاء الدور ، فعندما يخرج من يمين المسرح عليه ان يقدم قدمه اليمين ، واذا من يسار المسرح عليه ان يقدم قدمه اليسار ، ويجب ان تكون زاوية جسم الممثل عند الخروج من المسرح او الدخول اليه مكشوفة او بأتجاه الجمهور ، كي لا يحصل حجب لبعض اجزاء جسم الممثل عن الجمهور . (الخطيب ، 1981، ص141-144)

4- الجلوس على المسرح :

ان جلوس الممثل على المسرح يجب ان يكون طبيعيا غير متصنعا ، فعلى الممثل ان لا يكون متصلبا اثناء الجلوس ، وكذلك عليه ان يبقى جسمه منتصبا ، فالجلوس المتشنج او المترهل قد يبعد الممثل عن الواقعية والسلاسة في استمرارية اداء الدور . (الخطيب ، 1981، ص 93)

5- الاسترخاء والتركيز :

يشعر الطفل بالخوف والخجل عند دخوله للروضة لانه غادر بيئة البيت وانتقل الى بيئة جديدة ، ربما تبدو غريبة عليه بعض الشيء ، لذا يتطلب من المعلمة ان تستخدم اساليب لتخليص الطفل من الخوف والخجل والارباك ، واعتماد اساليب تمكن الطفل من الاسترخاء والتركيز والتفاعل مع الدور وتقوم بتعليمهم تمارين . تجعل من الاطفال قادرين على اداء الحركات بصورة صحيحة وجيدة ، فاذا كان الممثل (الطفل) مسترخي فأنه يستطيع التركيز والانتباه (لان التركيز والانتباه يمكنان الممثل من السيطرة على جسمه وصوته اثناء التمثيل ، وكذلك يمكناه من السيطرة على حركاته وايماءاته ووضوح مايريد قوله وفعله) (روبرت ، 1983 ، ص40)

6- اظهار التعابير اثناء الحركة :

عندما تقوم المعلمة بحكاية القصة او تقديم لعبه يشارك فيها الاطفال ، يجب ان ترسخ في اذهان الاطفال الصورة الفنية لكل شخصية ولكل فعل ولكل كلمة ، ثم تلاحظ طريقة الاداء وتبدأ بتطوير الافعال والحركات كي تصل الى مرحلة الصدق والاقناع ، ويتطلب من الممثل (الطفل) ان يعبر عن

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الحزن والفرح ، والحب والكراهية وغيرها من الانفعالات والايماءات من خلال حركات الوجه او لغة العين او باقي اجزاء الجسم الذي يؤدي فيه الممثل تعبيراته (ولكي يكون تعبير الممثل مؤثرا في الجمهور يجب ان يكون نابعا من تسخير كافة القوى الجسدية له) (اردش ، 1998 ، ص 223) . فالممثل بواسطة جسده وصوته يجعل العمل المسرحي محسوسا ومشوقا للجمهور .

_ المهارات الصوتية للممثل :

يجب ان لا نقارن بين الممثل الصغير والممثل الكبير وكذلك الممثل الهاوي والممثل المحترف ، لان كل واحد من هؤلاء له مهاراته وادواته التي يستعين بها في اداء دور معين ، وفي رياض الاطفال لا يمكن تعليمهم اساليب الالقاء دفعة واحدة لانها كثيرة وتحتاج الى وقت وتمارين كثيرة كي يصبح الممثل قادرا على الاداء الصوتي الجميل والمعبر ، لكن الذي يهمنا في العروض المسرحية في رياض الاطفال وخاصة العروض العفوية . هو قدرة الطفل (الممثل) على ايصال المعاني والاحساس بالكلمة اثناء اداء الدور لذا سيتم التركيز على مهارة ايصال المعنى للجمهور وهناك وسائل متعددة لا يصال المعاني الى السامع فلا يتم نطق الكلمات والجمل كيفما اتفق بل يتطلب من الملقي ما يلي :

1- التوضيح : لا يكون النطق صحيحا الا اذا نطقت الكلمات كاملة بحيث تخرج الحروف من مخارجها الصحيحة ، بحيث تفرز مقاطع الكلمة فرزا جيدا ، ويجب ان تخرج حروف الكلمة كاملة ويرجع عدم التوضيح الى :

أ- التنفس الخاطئ او التنفس الضعيف :

فأذا لم يأخذ الملقي هواء كافي عند الشهيق ، واذا لم يتصرف بالزفير تصرفا معتدلا وملائما لكلمات الجمل ، فانه لن يستطيع دفع الكلمات الاخيرة من الجمل الى الخارج بشكل قوي ومؤثر ، وقد يضطر الى اخذ شهيق قبل انتهاء الجمل او انتهاء المعنى مما يؤدي الى ضياع المعنى ، ويحصل هذا عند الممثل المبتدأ او في حالة الخوف والارباك ، لذا يتطلب المزيد من تمارين الاسترخاء والشهيق والزفير.

ب- عدم قدرة ادوات التشكيل على العمل ، فأذا كانت تلك الادوات في حالة كسل واسترخاء زائد او اذا كانت في حالة توتر وتصلب فأنها لا تستطيع ان تؤدي مهمتها في تكوين الحرف كاملا .

ت- الخطأ في مخرج الحرف او في تكوين الحرف فقد يعتاد الملقي على القاء حرف من الحروف بشكل خطأ ، كما في حالة عدم التقاء اداتين من ادوات التشكيل التلقاء كاملا ، كما في حرف السين الذي قد يتحول الى حرف شين . (فريد ، سامي عبد الحميد ، 1980 : ص 14)

2- التقطيع : ان الصمت بين الكلمات او بين الجمل يؤدي الى فرز المعاني ومنع اختلاطها ومنع ارتطام المقاطع الصوتية والحروف ، ان الاستمرار بالكلام قد يتعب الملقي او المتلقي ، لذا لابد من راحة وهذا يتطلب تعليم الممثل (الطفل) على اختيار الوقف الصحيح اثناء الكلام ، وهناك ثلاثة انواع من الوقفات

أ- وقفة قصيرة بدون اخذ شهيق وغرضها التفريق بين الكلمات والمقاطع في الكلمة وخاصة عند ارتباط حرف اللين بحرف صحيح.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ب- وقفه متوسطة: وهي اطول قليلا من النوع الاول وتأتي ايضا للتفريق بين كلمة وكلمة اخرى او للتفريق بين جملة من غير ان يؤدي ذلك الوقف الى تشتيت المعاني والافكار ، وتستعمل للتركيز على جملة مهمة او كلمة مهمة.

ت- وقفة طويلة يتقطع بها الصوت بأخذ شهيق وغالبا ما تستعمل للتفريق بين المعاني والافكار وغالبا ما تكون تلك الوقفة في نهاية الجملة كاملة المعنى. (فريد ، سامي عبد الحميد ، 1980 : ص 18) ان التمارين على التنفس الصحيح واخراج الحروف من مخارجها الطبيعية وتعيين الوقفات والتقطيع بين الكلمات والجمل ، ينمي مهارات الالقاء الجيد لدى الاطفال ، ونلاحظ ان بعض المدارس الدينية تستخدم جميع اساليب الالقاء لتعليم الاطفال اصول تلاوة القرأن الكريم ونراه عندما يكبر يكون القائه جميل ومعبر ونطقه للكلمات والجمل وقواعد اللغة مضبوط جيدا ، وهنا يجب تعليم الطفل في وقت مبكر على استخدام قواعد الالقاء الجيد ، ويمكن ان نلمس مهاراته عندما يكبر ويصبح معلم او مذيع او ممثل او قائد يخطب ويتحاور مع الجمهور .

_ مؤشرات الاطار النظري :

1- تساهم الالعاب والحكايات الشعبية في غرس القيم التربوية والاجتماعية وحب العلم والمعرفة في نفسية الطفل.
2- تنمي الخيال والتركيز والانتباه، فعندما يستمع الطفل الى الحكاية الشعبية تتكون لديه صورة ذهنية عن الشخصية وافعالها وبيئتها وعمرها وازيائها .... الخ .
3- يكتسب الطفل من الالعاب الشعبية والحكايات المهارات اليدوية والحركية، والتعبير بلغة العيون وباقي اجزاء الجسم عن الافعال والمشاعر والاحاسيس للشخصية التي تؤديها .
4- تطور الالعاب والحكايات الشعبية قدرته اللغوية في تكوين العبارات والجمل، وتقوي اسلوبه في الحوار والنقاش والالقاء المؤثر على المستمع.
5- يكتشف الطفل من خلال تجسيده للحكايات والالعاب الشعبية عوالم ومفاهيم جديدة مثل وصف الحيوانات والاشجار والغابات والطيور وغيرها من العوالم التي لم يتعرف عليها سابقا.

اجراءات البحث

1- منهج البحث : اعتمدت هذه الدراسة المنهج الوصفي كونه (اسلوب في البحث لوصف المحتوى الظاهري للاتصال وصفا موضوعيا منظما وكميا) (محمد سعيد ، 1990 ،ص100)
2- مجتمع البحث : توجد في مدينة بعقوبة ستة دور لرياض الاطفال ، وهذه الدور حكومية ، وتم اجازة اربع وعشرون روضة اهلية ، وبعد الاطلاع على مناهج رياض وخاصة في مرحلة التمهيدي وجد الباحثان ان من ضمن المناهج هو النشيد والموسيقى والمسرح . وهناك مشرفات متخصصات في هذا المجال ، وتكون العروض المسرحية اما عفوية مع ارشاد المشرفة ، واحيانا توجد نصوص وتقوم

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المعلمة بتوزيع الادوار المناسبة على الاطفال ثم تقوم بتحفيظهم محتوى النص وعادة تكون مفرداته بسيطة وسهلة وقصيرة .وان اغلب هذه العروض بسيطة ولا تتعدى غرفة الصف ، لكن بعض الرياض تعطي اهمية لهذه العروض حيث يوجد كادر فني له خبرة كما هو الحال في روضة اطفال (الاريج) وروضة اطفال (ورد البنفسج) التي تقدم عادة عروض يمكن ان نصنفها ضمن مسرح الطفل . لذا عمد الباحثان الى اختيار عروض من هاتين الروضتين .

3- عينة البحث : لقد تم اختيار مسرحية (القطرات الثلاثة) من روضة اطفال الاريج – ومسرحية (الخاتم) من روضة (ورد البنفسج) للاسباب الاتية

أ- وجود كادر مسرحي متخصص ولهم تجارب في هذا المجال .

ب- محاولة توظيف الحكاية والالعاب الشعبية بأسلوب مسرحي شيق يفهمه الاطفال .

ت- تمتلك هذه العروض عناصر العرض المسرحي مثل الفكرة – الشخصيات – الحوار – الحبكة – الجو النفسي العام .

ث- حصلت على تقويم جيد من المشرفين الفنيين في المديرية العامة لتربية ديالى .

4- اداة البحث : من خلال اطلاع الباحثان على الادبيات والدراسات السابقة لم يجد اداة يمكن توظيفها لهذه الدراسة ، لذا تم اختيار اداة في ضوء مؤشرات الاطار النظري وتم عرضها على الخبراء وحصلت فقرات الاداة على نسبة اتفاق عالية بين الخبراء ، وتكونت الاداة من الفقرات الاتية :

أ- يتضمن النص او الفكرة قيم تربوية وتعليمية واجتماعية اصيلة .

ب- يتضمن الحوار وصف جميل للاحداث والشخصيات يمكن ان يشكل صورة ذهنية واضحة لدى الاطفال .

ت- يستطيع الطفل اثناء التمثيل ان يستخدم حركاته الجسمية وتعابير الوجه بشكل مؤثرات .

ث- يستطيع الطفل اثناء اداء الحوار ان ينطق الكلمات بشكل واضح ويقطع بشكل يظهر المعنى ويلون في طبقات الصوتية .

5- صدق الاداة : لقد تم عرض فقرات الاداة على مجموعة من الخبراء وحصلت على نسبة اتفاق بحدود 95% لذا تم اعتمادها في تحليل العروض المسرحية العفوية في رياض الاطفال والخبراء هم :

أ- أ . د مهند عبد الستار- علوم تربوية ونفسية – جامعة ديالى .

ب- أ . د رياض شهيد الباهلي - اخرج مسرحي – جامعة بغداد .

ت- أ . د عامرة خليل ابراهيم - مسرح طفل- الجامعة المستنصرية .

ث- د . رافد محمود ماشي - تقنيات مسرحية – جامعة ديالى .

ج- م . حسين محمد على - تربية فنية / مسرح طفل – جامعة ديالى .

6- طريقة التحليل : قام الباحثان بمتابعة عمل المشرفات في رياض الاطفال (عينة الدراسة) لمدة ثلاث اسابيع ، حيث قامت المشرفات بتقديم الحكاية معززة بالصور التوضيحية وربطت الفكرة ببعض الالعاب الشعبية التي يمارسها هؤلاء الاطفال ومتعودين عليها . وطلبت من الاطفال التعبير بالحركة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

والحوار عن هذه الفكرة ، ثم اخذت تضيف في كل يوم حركات وافعال يستطيع هؤلاء الاطفال محاكاتها ، واعطائهم الحرية في التعبير ، بعد ان تكامل العمل قامت المشرفات بتشذيب العرض من بعض الافعال والحوار غير المرغوب فيه ، وبمرور الوقت اصبح الاداء متكامل والتلوين الصوتي جيد ، وحاولت توظيف قطع ديكور وملابس تناسب العرض المسرحي ، بعد ذلك تقديم العرض في القاعة المركزية للروضة وشاهده جميع اطفال الروضة ، وهكذا الحال بالنسبة للعرض الثاني .

7- وحدة التحليل : تم اعتماد المشهد المسرحي كوحدة للتحليل وتسجيل الملاحظات حول اداء الاطفال الممثلين وقوة تعبيرهم الحركي والصوتي وبما يتناسب مع اداة البحث .

تحليل النتائج

من خلال متابعة الباحثان لاسلوب وطريقة التدريس بالاعتماد على لعب الدور ، حيث قامت المعلمة (رجاء حميد) بأعتماد فكرة مسرحية (الخاتم) للمؤلف جاسم محمد صالح ، وقد ركزت على الفكرة العامة للمسرحية وقدمتها على شكل حكاية معززة ببعض الالعاب الشعبية مثل (عسكر وحرامية) ولعبة (جر الحبل) واستعانت ببعض الرسوم التوضيحية للفكرة ، بعد ذلك طلبت من الاطفال تمثيل هذه الحكاية ، واستمرت في التدريب لمدة ثلاث اسابيع الى ان اصبح العرض المسرحي جاهز ، والاطفال قادرين على تقديم هذه الحكاية بأسلوب مسرحي وتم تحليل العرض حسب فقرات اداة البحث وكما مبين .

_ **المؤشر الاول :** يتضمن النص او الفكرة قيم تربوية وتعليمية واجتماعية اصيلة .

تدور فكرة الحكاية حول الفتى (لبيب) الذي كان صادقا وامينا ومخلصا في عمله .. يحب الناس ويقدم لهم كل ما يحتاجونه بأقل الاسعار ، لان (لبيب) كان يعتقد بأن حب الناس مهم في هذه الحياة ، لكن سلوكه هذا اغضب التاجر الجشع الذي لاهم له سوى السحت الحرام والربح الباطل ، هنا حدث صراع بين الخير (لبيب) والشر (التاجر الشجع الطماع) مما ادى بالتاجر الى اختطاف (لبيب) بأسلوب ملتو ، وصادف ان نظمت مسابقة لاختيار افضل نساج في المدينة وكانت الجائزة كبيرة ، هنا دفع الطمع لدى التاجر الى اجبار (لبيب) على ان يحوك له قطعة قماش رغبة في الحصول على الجائزة ، لكن الذكاء المفرط لدى (لبيب) دفعة لان يكتب عنوانه وانه مسجون على تلك القطعة من القماش ، مما ارشد الناس اليه وانقذوه من سجنه وعاقبوا التاجر الجشع على سوء فعلته . وفي نص هذه الحكاية تم التركيز على القيم – الخير والشر – الذكاء – وحب العلم – محبة الناس – نبذ الطمع والجشع – التعاون – نصرة المظلوم – التخلص من المواقف المحرجة والخطيرة – وهنا تمكنت معدة المسرحية من تقديم مجموعة من القيم التربوية والعلمية والاجتماعية باسلوب مشوق .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

_ **المؤشر الثاني:** يتضمن الحوار وصف جميل للاحداث والشخصيات يمكن ان يشكل صورة ذهنية واضحة لدى الطفل . نظرا لكون المعلمة لها تخصص في الفنون المسرحية فقد استطاعت ان تقدم الحكاية باسلوب مشوق اعتمدت على مهاراتها الصوتية في وصف الاحداث وطبيعة الصراع واعطاء وصف لكل شخصية ، واماكن الصراع والعلاقات بين الشخصيات ، وكانت تقوم ببعض الافعال الحركية التي تعبر عن تعاون (لبيب) مع الناس ، وحركات الشر للتاجر الذي يريد التخلص من لبيب ... وبعد توضيح الحكاية لاكثر من مرة كانت تطلب من الاطفال تقديم المشاهد كل واحد حسب فهمه وادراكه . وقد وجد الباحث ان اغلب الاطفال كانت افعالهم مطابقة لمحتوى الحوار وهذا مؤشر على ان الطفل كون صورة ذهنية للموقف الدرامي ، وحاول تجسيد الفعل بشكل قريب للصورة الفنية في الحوار الذي ينطقه . علما ان المسرحية غير مكتوبة ، واعطت المعلمة حرية للاطفال في اختيار الكلمات والجمل ، وهذا اعطى دافع للطالب بأن يكون هو صاحب الحوار والفعل . لذا كان الاداء حر وغير مقيد بنص مكتوب ، والافعال والحركات (صادرة من الطفل الممثل) وبمرور الوقت اصبح الموقف التمثيلي غير مصطنع ، والاداء اكثر صدقا وتشويقا .

_ **المؤشر الثالث :** يستطيع الطفل اثناء التمثيل ان يستخدم حركاته الجسمية وتعابير الوجه بشكل مؤثر بعد ان قدمت المعلمة الحكاية لاكثر من مرة وبعد عرض الحكاية كانت تطلب من الاطفال ، اعادتها باسلوب اللعب ، حيث توزع الادوار وتكتشف قدرة كل طفل على الاداء . وقد لاحظ الباحثان ان اغلب الاطفال يرغبون في تجسيد الشخصيات والمشاركة في التمثيل واللعب . لانها ضمنت النص لعبة (جر الحبل) ولعبة (عسكر وحرامية) وهذه الالعاب يعرفها اغلب الاطفال ، وبعد ان استقر العمل على عدد من الشخصيات الرئيسية والشخصيات والثانوية ، وبدأت المعلمة تنظم حركاتهم وخاصة الدخول والخروج من المسرح وكذلك الوقفات المناسبة ، واختيار التعبير المناسبة عن الفعل وتشذيب بعض الحركات والافعال غير الضرورية ، وبعد ثلاث اسابيع من التمرين المتواصل ، استطاع الاطفال (الممثلين) من اتقان الحركات الجسدية بشكل مبدع ومؤثر وكانت اغلب الحركات الجسدية منتظمة وتوزيع الممثلين على المسرح متقن ولا يوجد حجب لاجسام الممثلين ، كما ان تعبير الوجه والنظرات مطابقة لمضمون الحوار وفكرة النص .

_ **المؤشر الرابع :** يستطيع الطفل اثناء اداء الحوار ان ينطق الكلمات بشكل واضح ويقطع بشكل ويظهر المعنى ويلون في طبقاته الصوتية .

ان الحوار الصادر من القلب يكون اكثر صدقا من التلقين . وقد تركت المعلمة العنان لمخيلة الطفل في اختيار الحوار والحركة التي تناسب الفكرة الرئيسية والافكار الثانوية داخل المشاهد المسرحية ومع هذا كانت تقدم لهم بعض النصائح في اخراج الحروف والكلمات والتقطيع بين الجمل لاظهار المعنى الذي ينسجم مع الفعل . والتلوين الصوتي والابتعاد عن الصراخ والتشنج وبمرور الايام اصبح كل طفل يعرف

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

شخصيته وافعاله ، وطبيعة الحوار الذي ينطقه ، كما ان اغلب الاخطاء التي تصاحب هذا الالقاء اختفت ، والمعنى اكثر وضوحا ، والتعبير الجسمي والصوتي يقترب بشكل كبير من طبيعة الفعل الدرامي والصراع بين الشخصيات .

_ العرض الثاني – حكاية (القطرات الثلاثة)

اعداد وتدريب _ ربى ابراهيم / تقديم _ اطفال روضة الاريج

_ المؤشر الاول : يتضمن النص او الفكرة قيم تربوية وتعليمية واجتماعية اصيلة .

ابطال هذه الحكاية قطرات تسيل من قمم جبال العراق وتسير عبر هضاب وسهول العراق الى ان تمتزج مع مياه نهر دجلة وتمر بجميع محافظات العراق من شماله الى جنوبه ، ثم تنحدر ممتزجة مع مياه خليج العرب ، ومن بداية الرحلة الى نهايتها في الخليج تصف لنا هذه القطرات مشاهداتها للمعالم التاريخية والحضارية في العراق ، والاخوة والمحبة بين جميع اطيافه ومكوناته الاجتماعية . التي حاول الاعداء تمزيق هذه الاخوة ، وتصف لنا قوة الجندي العراقي الذي حارب الارهاب والمعتدين على ارض هذا الوطن العزيز – وقد ظهرت في هذه الحكاية مجموعة من القيم منها – حب الوطن والدفاع عنه – تلاحم ابناء الشعب الواحد – الموروث الحضاري والتأريخي _ الخيرات الموجودة في الوطن – الامتداد مع اخواننا العرب – ويفترض بجميع المؤسسات التربوية غرس هذه القيم لان العدوان خطير وشرس على جميع البلاد العربية ويحتاج ان نربي ابنائنا على حب الوطن والشعب والحفاظ على الهوية الوطنية التي يحاول الاحتلال والحاقدين سلبها من الجيل الجديد .

_ المؤشر الثاني : يتضمن الحوار وصف جميل للأحداث والشخصيات يمكن ان يشكل صورة ذهنية واضحة لدى الطفل واستطاعت المعلمة ان تقدم الحكاية بأسلوب شيق يعتمد التلوين الصوتي وبعض الحركات الجسمية المعبرة مستعيناً ببعض الصور عن المواقع التاريخية للعراق والازياء واشجار النخيل والصناعات الشعبية والمقاتلين العراقيين . مما مزج الواقع بالخيال . وعندما طلبت من الاطفال وصف حركة الشخصيات وافعالها . كان الوصف جيدا ، وتم اضافة حوار وافعال في ضوء فهمهم وادراكهم للموقف التمثيلي . واضافت للاحداث بعض الالعاب الشعبية التي يمارسها الاطفال في العراق مثل لعبة (الثعلب فات فات) وهي عبارة عن مجموعة يجلسون على شكل حلقة وطفل يحمل بيده قطعة قماش او طاقية ويضعها خلف احد الجالسين وفي حال اكتشاف هذه اللاعب هذه القطعة يأخذها ويطارد الاعب الاول وهذه اللعبه منتشرة في وسط وجنوب العراق ، كما اضافت لعبة (بيت بيوت) وهذه منتشرة في جميع محافظات العراق . في هذه اللعبة التي يلعبها غالبا الاناث تجلس ربة البيت مع اطفالها وتزورها بعض النسوة من الجيران ويدور حديث عفوي بشكل تمثيلي عن هموم العائلة ومشاكل تربية الاطفال وهم يحاكون افعال الاباء والامهات . ان هذه الفكرة واسلوب طرحها واضافة بعض الالعاب اليها . حرك مخيلة الاطفال حيث لمس الباحثان التنافس بين الاطفال لتجسيد الشخصيات والمشاركة في

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)
الالعاب بشكل عفوي وكان تدخل المعلمة محدود في حذف بعض الحوارات والحركات غير المرغوبة والتي لا تنسجم مع فكرة العرض المسرحي .

_ **المؤشر الثالث** :- يستطيع الطفل اثناء التمثيل ان يستخدم حركاته الجسمية وتعابير الوجه بشكل مؤثر . قامت المعلمة بتقسيم الحكاية الى مشاهد في المشهد الاول تستيقظ القطرات على دفئ شمس الربيع وتتحرك نحو المنحدر من قمة الجبل وتصف لنا القطرات جمال جبال شمالنا العزيز وفي كل مرحلة او محافظة تصف لنا هذه القطرات مشاهداتها لارث العراق الحضاري والانساني . وهي تتمايل مع حركة الموج وتتراقص مع انعكاس اشعة الشمس الدافئة واستطاع الاطفال رسم الابتسامة والفرح والتعجب والفخر من خلال حركاتهم الجسمية وتعابير الوجه الذي يبين الدهشة لحب الناس والتاريخ والبناء والخوف من العدو الذي يريد الشر بهذا الشعب وتاريخية ، كما نلاحظ فرح القطرات وهي تشاهد الاطفال يلعبون العابهم الشعبية التي تحكي قصة شعب يحب الحياة . واستعانت المعلمة ببعض المقاطع الموسيقية التي ترتبط بالمكان والزمان مثلا الناي الذي يرمز الى الموسيقى في شمال العراق والربابة غرب العراق . والالات الايقاعية في الجنوب وقدم الاطفال رقصات ودبكات تعبر عن بيئة هذه الاماكن .

_ **المؤشر الرابع** :- يستطيع الطفل اثناء اداء الحوار ان ينطق الكلمات بشكل واضح ويقطع بشكل يظهر المعنى ويلون في طبقاته الصوتية . في هذا العرض الفني كانت اغلب الحوارات تصف لنا مشاهدات القطرات للوضع الاجتماعي والانساني والحضاري ، وهذا يشبه اسلوب الراوي الذي يحكي الحكاية . لكن الحوار تؤديه القطرات الثلاثة وقسم قليل من الحوار تنطقه بعض الشخصيات الثانوية مثل الاطفال الذين يلعبون (بيت بيوت) والمقاتل والفلاح الذي يصف الزراعة في العراق . وتمكنت المعلمة من تعليمهم اسلوب الراوي والتلوين الصوتي لخلق التشويق والمفاجأة . كما استطاع الاطفال (الممثلين) اتقان الحروف من مخارجها الصحيحة . واعتماد التقطيع بين الجمل لأظهار المعنى والجو النفسي . والاسترخاء والسيطرة على التنفس وبعد ثلاث اسابيع من التمرين اصبح الاداء جميل ومقنع . ويلعبون بالادوار بكل ثقة واحساس جميل .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الاستنتاجات :-

1- ان الحكاية والالعاب الشعبية تساهم في ترسيخ بعض القيم التربوية والاجتماعية والعلمية التي يحتاجها الطفل منذ نعومة اظافره . كي تصبح جزء من شخصيته .
2- للحكاية و الالعاب الشعبية دور فاعل في تنمية مخيلة و ادراك الاطفال لبعض المفاهيم و المعلومات عن البيئة التي يعيش فيها .
3- يمكن تحويل الحكاية و الالعاب الشعبية الى اسلوب تمثيلي يمكن من خلاله اكتساب الاطفال بعض المهارات الحركية التي يحتاجها الممثل ، وفي حال تعلمها في وقت مبكر من حياته فأنه لا يجد صعوبة في ادائها عندما يكبر .
4- تساهم الحكاية و الالعاب الشعبية في تنمية المهارات اللغوية و النطق الصحيح و اخراج الحروف من مخارجها الصحيحة و الاحساس بالكلمة و المشاعر من خلال التقطيع و الوقفات المناسبة .

التوصيات :- يوصي الباحثان بما يلي ..

1- اعداد منهج لرياض الاطفال والمرحلة الابتدائية يعتمد على الموروث والحكايات الشعبية ومسرحتها . كي يحب الاطفال تاريخهم وموروثاتهم والاستفادة من القيم الانسانية التي يتضمنها .
2- تدريب المعلمات في رياض الاطفال على اعداد واخراج العمل المسرحي المخصص للاطفال. وكيفية اعداد الحكاية للمسرح .
3- استثمار مواهب الاطفال (الممثلين) ورعايتها لترسيخ فكرة مسرح الطفل ونجاحها مستقبلا .
4- ايجاد بنايات ومختصين في مسرح الطفل داخل المدن الكبيرة . لان القيم والافكار التي يقدمها مسرح الطفل لاتقل اهمية عما تقدمه المدرسة .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

قائمة المصادر:

1- ابو مغلي ، لينا نبيل ومصطفى هيلان ، الدراما والمسرح في التعليم ، دار الراية عمان ، 2008 .
2- اردش ، سعد ، المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة علم المعرفة ، الكويت ، 1998 .
3- حطيط ، فاديا ، اللعب في الطفولة المبكرة ، الانترنت تاريخ النشر ، 2017/9/5.
4- الخطيب ، ابراهيم اسماعيل ، حرفية التمثيل المبسط ، المكتبة الوطنية ، بغداد ، 1981 .
5- روبرت ، لويس ، الطريقة ام الجنون او طريقة ستانسلافسكي في التطبيق ، تر : يوسف عبد المسيح ، مطبعة بابل ، بغداد ، 1983 .
6- السليمان ، ياسين ، الالعاب الشعبية ذاكرة توثق التراث والتاريخ لسكان الخليج العربي ، انترنت ، نشر ، 2017/8/30 .
7- السوداني ، نعمة ، نافذة على المسرح ، الانترنيت موقع النور / النشر ،2010 .
8- شابيرو ، جوردان ، هل تؤثر العاب الفديو على سلوك الاطفال ، الانترنت نشر 2014/4/28
9- شحاتة ، حسن ، اساسيات التعليم والتعلم – توجهات حديثة وتطبيقاتها ، دار العالم العربي ، القاهرة ، 2016 .
10- الشرقاوي ، جلال ، الاسس في فن التمثيل وفن الاخراج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2002 .
11- صالح ، جاسم محمد ، الطفل والحكاية الشعبية ، الانترنيت تاريخ النشر ، 2008/2/8.
12- العليمات ، علي مصطفى ، مسرح ودراما الطفل ، دار وائل للنشر ، الاردن ، عمان ، 2015 .
13- فريد ، بدري حسون ، سامي عبد الحميد ، فن الالقاء ، ج2 ، مطابع وزارة التعليم العالي – العراق – بغداد ،1980 .
14- كريم ، عادل ، محاضرات التمثيل لقسم الفنون المسرحية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1985 .
15- الكعبي ، فاضل ، دراما الطفل دراسة مسحية فنية ، دار الوضاح للنشر ، بغداد 2015.
16- كولين ، كونسل ، علامات الاداء المسرحي مقدمة في مسرح القرن العشرين ، تر- امين حسن ، مطابع المجلس الاعلى للاثار ، القاهرة 1998 .
17- ماري ، الين اوبراين ، التمثيل السينمائي ، تر- رياض عصمت ، مطابع وزارة الثقافة ، دمشق ، 2001 .
18- محمد سعيد ، ابو طالب ، علم مناهج البحث – الاسس العامة ، وزارة التعليم العالي ، مطابع دار الحكمة ، بغداد ، 1990.
19- المهدي ، شفيق ، حبيب ظاهر حبيب ، الشفرة والصورة في مسرح الطفل ، مؤسسة العهد الصادق الثقافية ، بغداد 2005.
20- هارف ، حسين علي ، المسرح التعليمي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 2008 .
21- يوسف ، فاطمة ، دراما الطفل مدرسة تعليمية ، مركز الاسكندرية ، الاسكندرية ، 2007 .

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018

Employment of Folk Games and Tales in Developing the Skills of Spontaneous Acting in Kindergartens

prof. Dr. Ibrahim Nimma Mahmoud …… University of Diyala
rajaa hameed …..…… University of Diyala
Al-academy Journal ……. Issue 90 - year 2018
Date of receipt: 25/9/2018…....Date of acceptance: 11/10/2018….Date of publication: 16/12/2018

Abstract

Some may think that the games, especially the folk games, are just a means of entertainment and fun and children may resort to them to alleviate the tension they are experiencing at home or school, but the truth is that they carry values and meanings that can be invested in education because they contribute to the development of the personality of the child and enhance self- confidence. The objective of the research is to learn how to use folk games to develop children's acting and performance skills in the kindergartens.

The research included a theoretical introduction of three sections: the first section: education through play. The second section: the folk tale and the development of imagination and the third section: acting motor skills and voice. The play chosen was (three drops) and the play (the ring) as a deliberate sample, and after the analysis, the two researchers came up of with a set of results the most important of which:

The folk story and games contribute to the development of language skills and correct pronunciation and articulation of sounds and the sense of the word and feelings through the appropriate pauses and cutting.

Key words: (Folk Games, Tales, Spontaneous, Acting, Kindergartens)

اثر برنامج 3Ds Max في تنمية مهارة تصميم الديكور المسرحي لدى طلبة قسم التربية الفنية

عمار فاضل حسن .....جامعة ديالى -كلية الفنون الجميلة
عمر قاسم علي .....جامعة ديالى -كلية الفنون الجميلة
مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)
تاريخ استلام البحث:2016/2/28 تاريخ قبول النشر: 2016/4/10 تاريخ النشر :2018/12/16

ملخص البحث:

يتلخص البحث في الاستفادة من التطور التكنولوجي والتقدم التقني والذي اوجب هذا التطور العملية التعليمية على الاستفادة من هذا التقدم ومن خلال التطور الحاصل في البرامجيات الخاصة في الحاسوب وخصوصا البرامج التصميمية جعل الباحثان يفكران بكيفية الاستفادة من هذه البرامج التصميمية في تعليم الطلبة مهارات تصميم الديكور المسرحي.

استهدف البحث الحالي

تعرف على اثر "برنامج 3Ds Max في تنمية مهارة تصميم الديكور المسرحي لدى طلبة قسم التربية الفنية " المرحلة الثالثة / قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة /جامعة ديالى للعام الدراسي 2014 /2015.

استخدم الباحثان المنهج التجريبي ذي تصميم المجموعتين (الضابطة-التجريبية) وذات الاختبارين القبلي والبعدي لتحقيق هدف البحث. وقد اختيرت عينة البحث من طلبة المرحلة الثالثة/قسم التربية الفنية للعام الدراسي 2015/2014

حيث تم توزيع العينة عشوائيا إلى مجموعتين الأولى تجريبية مكونة من (15) طالبا وطالبة درست بواسطة برنامج 3Ds Max والثانية ضابطة مكونة من (15) طالب وطالبة ودرست بالطريقة التقليدية.

قام الباحثان بإعداد استمارة تقويم الاداء المهاري لتصميم الديكور المسرحي وتكونت هذه الاستمارة من(10) فقرات حدد لها مقياس خماسي ووزن مؤي مكون من خمس درجات ،وبعد اعداد اداة البحث وتحقيق صدقها وثباتها تم تطبيق البحث لمدة ثمانية اسابيع بعدها تم معالجة البيانات التي حصل عليها الباحثان احصائيا وتم التوصل الى النتائج والتي من اهمها فاعلية برنامج 3Ds Max في تنمية مهارة تصميم الديكور المسرحي لدى طلبة قسم التربية الفنية.

كلمات مفتاحية:(برنامج 3Ds Max ، مهارة تصميم ،الديكور المسرحي).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المقدمة :-

لقد اصبحت التقنيات والوسائل الحديثة وفي مقدمتها الحاسوب من اهم سمات التميز التي تتصف به مناهج اليوم ووسائلها التعليمية .

وبرزت اهمية استخدام الحاسوب في العملية التعليمية كوسيلة مساعدة مهمة في ادارة العملية التعليمية التعلمية من خلال ظهور التعليم المعزز بالحاسوب CAI(Computer Aided Instruction) والتعليم المدار بالحاسوب CMI (Computer Managed Instruction) .

حيث ان الخصائص والمميزات العديدة التي يتمتع بها الحاسوب وبرامجه جعله منفردا من بين الوسائل الاخرى في توفير جميع مستلزمات القيام بالمهام الادارية والتعليمية التي تتطلبها العملية التعليمية ، ففتحت افاق واسعة بما يحقق اهداف هذه العملية بجودة وكفاءة عالية اكثر بكثير مما كانت تحققه الوسائل التقليدية الاخرة (ينظر: عبود ، ص 122) .

وتعتبر برامج التصميم الفني بالحاسوب ادوات رائعة وذكية تجسد الخيال البشري بشكل رائع فتفرض نفسها كوسائل حديثة ذات قدرات فائقة في التعلم حيث اكد المتعلمون القدرات العظيمة التي يتمتع بها الحاسوب في استشفاف ما يدور في مخيلتهم ، فلقد ابدع مستخدمو ال Photoshopمثلا في معالجة الصور كما اظهر مستخدمو ال Corel draw براعة في التعامل مع الكتل والاجسام والتعديل عليها ، اما مستخدمو ال 3 ds max فقد استطاعوا ان ينشؤا بيئات وكائنات غير موجودة في الواقع نابعة من خيالهم لذلك اعتبر ال max اداة تصميم وعرض ثلاثية الابعاد قادرة على تجسيد ما يدور في مخيلة اي متعلم(ينظر:بركات ، ص7) .

هذا ما دفع الباحثان على الاستعانة ببرنامج ال **3 ds max** واستخدامه في تعليم الطلبة تصميم (الديكور المسرحي) في مادة التقنيات المسرحية لما يتمتع به من "قدرات وامكانيات عالية جعلته يتفوق على البرامج الاخرى قدرتا على التصميم والابداع" (خميس ، ص5) .

بعد ما كان تعلم الطلبة في تصميم الديكور المسرحي يعتمد على الوسائل والطرق التقليدية في صناعة (الماكيت)والذي يفتقر في صناعته الى النسب الصحيحة لعناصر الديكور المسرحي وعدم دراسة واضحة لحركة الممثل في دخوله وخروجه وتعامله مع العناصر الاخرى على المسرح التي كانت جميعها تدور في اطار العشوائية والارتجال لذا تتحدد مشكلة البحث بالسؤال الاتي :_

(ما اثر برنامج 3 Ds Max في تنمية مهارة تصميم الديكور المسرحي لدى طلبة قسم التربية الفنية)

واهميته بانه1.يواكب البحث الحالي الاتجاهات الحديثة في تطوير طرق التدريس واساليبه من حيث توظيف البرامج الحديثة في التدريس .

2.ان نتائج الدراسة الحالية قد تشكل اضافة معرفية في ميدان التربية الفنية بشكل عام وتقنيات المسرح المدرسي بشكل خاص من خلال توظيف برامج الحاسوب الحديثة في تدريسه وذلك لندرة الدراسات في هذا المجال .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

3.سوف تفيد الدراسة الحالية في تبصير القائمين على العملية التعليمية على الجوانب الايجابية لتطبيق برامجيات الحاسوب الحديثة في تدريس المواد الفنية .

ويهدف البحث الحالي الى التعرف الى ((**اثر برنامج 3Ds Max في تنمية مهارة تصميم الديكور المسرحي لدى طلبة قسم التربية الفنية**)) ويفرض بأنه

1. لا يوجد فرق ذي دلالة معنوية عند مستوى (05 ، 0) بين متوسط التحصيل المهاري لطلبة المجموعة التجريبة وبين متوسط التحصيل المهاري لطلبة المجموعة الظابطة في الاختبار القبلي .

2.لا يوجد فرق ذي دلالة معنوية عند مستوى (05 ، 0) بين متوسط التحصيل المهاري لطلبة المجموعة التجريبة وبين متوسط التحصيل المهاري لطلبة المجموعة الظابطة في الاختبار البعدي .

يتحدد البحث الحالي بما ياتي :_

1. الحد الزماني _ العام الدراسي 2014-2015
2. الحد المكاني _ جامعة ديالى/كلية الفنون الجميلة /قسم التربية الفنية
3. الحد البشري _ طلبة المرحلة الثالثة قسم التربية الفنية .
4. الحد الموضوعي _ مادة التقنيات المسرحية ضمن المفردات المعدة من قبل لجنة المناهج في زارة التعليم العالي والبحث العلمي لكليات الفنون الجميلة .

تحديد المصطلحات :-

برنامج ال 3 Ds Max :- "هو برنامج يعمل تحت نظام التشغيل (window)و يعد بيئة متكاملة تقدم امكانيات واسعة للمتعلم في التصميم والتحريك وانتاج الاعمال من خلال تكوين عناصر خيالية والية وحقيقية"(بركات ، ص6) .

وقد عرفه الباحثان اجرائيا بانه:-

برنامج ال 3 Ds Max من افضل برامج الحاسوب في التصميم الثلاثي الابعاد والذي يسعى الى تطوير الاداء المهاري للطلبة في تصميم الديكور المسرحي .

الديكور المسرحي :- "الديكور كلمة كلمة فرنسية لاتينية الاصل ،يعرفها البعض بكلمة التزيين وتعني اخفاء عيوب الشيء او اعداده اعدادا كافيا كي يلائم عدة استخدامات مع امكانية تغييره لمتطلبات اخرى ويعد المعادل التشكيلي للنص الادبي المكتوب وغرضة ترجمنه ما يحمله النص المسرحي من افكار ومعاني الى تصميم مرئي مكملا لباقي عناصر العرض المسرحي وفقا للأسس والقواعد الفنية"(شاكير ، ص41) .

الاطار النظري.

اولاً :_ الديكور المسرحي

يعد الديكور المسرحي واحداً من أهم العناصر المرئية على خشبة المسرح إذ أن ذلك العنصر يقوم بتشكيل الموجودات على خشبة المسرح من أثاث أو مناظر أو ما إلى ذلك من كل عناصر التشكيل البصري للكتل الموجودة على خشبة المسرح ،فالديكور المسرحي هو كيفية التشكيل والتوزيع للكتل على الخشبة المقام عليها العرض المسرحي .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

اذ يعد فن الديكور المسرحي فنا خلاقا ابداعيا ليس الهدف الرئيسي منه فقط الجانب الجمالي والفني بل اظهار المعاني العميقة للعمل المسرحي من خلال استخدام الاشكال والتكوينات الهندسية والالوان المناسبة لطبيعة النص المسرحي(ينظر النواصرة ، ص126) .

وقد اصبح الديكور المسرحي يصور شكلا جماليا على خشبة المسرح مغايرا لما كان عليه سابقا من قطع اثاث كلاسيكية متناثرة في فضاء المسرح ، اذ اصبح التشكيل الدقيق والمتناسق للديكور دورا مهما في التشكيل الجمالي العام لأي عمل مسرحي ناجح (شاكير ، ص41) .

ونجد ان الديكور المسرحي بدا مع بدايات المسرح على الرغم من ان بداياته كانت من خلال الرسم على جدران المسرح الا انه بدا يأخذ دورا مستقلا ومهما منذ عصر النهضة والى يومنا هذا اذ بدا الاهتمام بالتصاميم والاشكال والتجسيم للتعبير عن الديكور المسرحي بدلا من الرسوم (الشرقاوي ، ص393) .

فتصميم الديكور الداخلي في الفضاء المسرحي يمكن من خلاله تحقيق ملائمة وفاعلية ادائية يتم من خلالها دمج خصائص التأثير النفسي والجسدي للمتفرج مع خصائص هذا الفضاء ،والفضاءات الداخلية لقاعات العرض المسرحي يمكن ان تحدد الحيز للفضاء بالخطوط الافقية والعامودية والاثاث وكل عناصر السينوغرافية على خشبة المسرح (ينطر :اخلاص،2016).

وظائف الديكور المسرحي

يمكن ان نحدد للديكور المسرحي مجموعة من الخصائص والوظائف منها:-

- تحديد المعالم الخلفية والتي من خلالها تتحدد المكان الذي تجري به احداث المشهد المسرحي ويحدد الفضاء الذي يتحرك به الممثلين .
- نقل المعلومات اذ ان الديكور المسرحي هو اول ما يقع عليه نظر الجمهور بعد فتح الستائر ومن خلال نوعيته وتصميمه ممكن ان نحدد مكان وزمان المسرحية وكذلك الحالة الاجتماعية والثقافية لطبيعة المسرحية .
- الجو العام للمسرحية اي ان الجمهور من خلال الديكور يتمكن من معرفة نوعية المسرحية كوميدي ، تراجيدي ،استعراضي ، فلكلور وغيرها .
- القيم الجمالية التي من شانها ان تبعث في نفس الجمهور التذوق الجمالي للمنظر المسرحي ككل من خلال التصميم الجميل والخامات والالوان المستخدمة في صناعة الديكور .

من خلال ما تقدم من الوظائف التي يؤديها الديكور المسرحي نجد ان الديكور المسرحي يشكل الوسيط المهم بين المخرج والجمهور وهو احد العناصر المسرحية المهمة والتي يجب على المصممين تدارسها واتقانها بشكل جيد من اجل تحديد اهدافه والتي من بينها :_

أ. الايحاء بالواقعية المسرحي .

ب. اعطاء مساحات كبرى لحركة الممثلين .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ت. مساعدة المخرج على عمل تشكيلات جماعية وفردية جميلة ومؤثرة (ينظر النواصرة ، ص129-130).

ثانياً :_ ال 3 D s max

تعتبر برامج التصميم الفني واحدة من البرامج والادوات التي من شانها ان تجسد كل ما في مخيلة الانسان بشكل يجعله قادر على مشاهدة ما يدور في مخيلته من تصاميم على شكل رسوم توضيحية ثلاثية الابعاد على شاشة الحاسوب .

ولا بد من ان نذكر ان استخدام الحاسوب وبرامجه في العملية التعليمية يعد استجابتا للمتطلبات الجديدة التي احدثتها التحولات التكنولوجية في العصر الحديث ، فمن المزايا التي وفرها الحاسوب في مجال التعليم هو توفير امكانية كبيرة في الاطلاع على اكبر كم من المعلومات بصورة سهلة وبمرونة واسعة ، اذ اصبح المتعلم يمتلك القدرة على استحصال المعلومات من اي مكان وفي اي وقت (ينظرعبود ، ص134-135) .

وان برنامج 3 ds max هو برنامج للنمذجة والتصوير ثلاثي الابعاد ويعتمد على القواعد الهندسية والاحداثيات في تحديد مواقع الاجسام المصورة او المرسومة (الكائنات) ويستخدم نفس الاساليب المتبعة في عمليات الرسم الهندسي ، ويعتبر من برامج التصميم الفني المهمة في تجسيد الخيال البشري بشكل رائع من خلال القدرات التصميمية العالية التي يمتاز بها هذا البرنامج (بركات، 200،ص 7-13).

ويمكن من خلال برنامج ال 3 ds max ان ندخل عالم التصميم ثلاثي الابعاد والواقع الافتراضي للمجسمات والنماذج وكيفية أضاءتها وتحريكها كما يمكننا التحرك والتجوال في هذا العالم الافتراضي والتواصل معه بطريقة بصرية من خلال تصميم نماذج واقعية وبالكيفية التي نحتاجها ، كما ويوفر لنا البرنامج امكانية التعديل على هذه المجسمات من حيث القياسات والالوان والاشكال (بركات ، 2001 ،ص 4) .

ويوفر برنامج ال 3ds max لمستخدميه فضاء او فراغ غير منتهي يتيح للمستخدم بتكوين أي جسم او مجموعة أجسام ثلاثية الابعاد والتعديل عليها كما يريد من خلال الاحداثيات التي يحددها المستخدم للأشكال او العناصر المصممة داخل المشهد ، اذ يتم حفظ الاحداثيات (x،y ،z) وزوايا الدوران لكل عنصر ، ويتيح كذلك إضافة الملامح المطلوبة على هذه الأجسام وتوزيع الإضاءة ، ليحصل المستخدم في النهاية على مشهد يحاكي الواقع ، سواء كان هذا المشهد على شكل صورة او مجموعة صور متتابعة (خميس ، ص5) .

ويقدم برنامج 3D s max استخدامات لا حدود لها في الكثير من المجالات والتخصصات منها :-

1) العرض التفصيلي : تتفرع الى عدة اقسام وأهمها :

أ - عرض المشاريع المعمارية (خارجي وداخلي) : حيث يقوم المستخدم ببناء المشروع داخل برنامج الماكس ليظهر كما سيبدو بعد الإنتهاء من بنائه في الواقع ، وذلك لدراسة المشروع بصورة دقيقة لتفادي

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الأخطاء ، وكذلك لتوضيح صورة التصميم ، وهذه احدى المزايا التي دفعت الباحثان الى تطبيق هذا البرنامج في تصميم الديكورات المسرحية .

ب - عرض وشرح الظواهر الطبيعية : يمكن من خلال هذا البرنامج رسم مناظر طبيعية كاملة تحاكي الواقع بما تحتويه من رياح وجاذبية وأشعة الشمس وأمطار وثلوج وغيرها ، مما يتيح وبشكل واسع عرض فيديو توضيحي لأي ظاهرة طبيعية تحدث على الأرض مثل.

ج - في الطب : يمكن من خلال هذا البرنامج رسم جسم الإنسان بجميع أعضائه ومكوناته مما يتيح فرصة التعمق في شرح اعضاء الجسم ، وبيان طرق وخطوات اي عمليه جراحية وخاصة التي يصعب شرحها وتطبيقها على الواقع .

2) الإعلان : يستخدم البرنامج في الإعلانات التجارية بشكل كبير ، بحيث يقوم المستخدم من خلاله عرض السلعة وشرح فوائدها ومكوناتها ، وكذلك يمكن إضافة المؤثرات على الإعلان المصور ، مما يعطيه جاذبية ولمسة فنية تجذب الانتباه على هذا الإعلان .

3) الإنتاج السينمائي : يدخل البرنامج وبشكل كبير في الخدع السينمائية ، وفي صناعة افلام الكارتون دون الحاجة الى كاميرات او ممثلين او رسوم تقليدية

4) صناعة الالعاب : للبرنامج دور كبير في صناعة الالعاب الثلاثية الابعاد

(ينظر عالم الاظهار المعماري ،2010).

اجراءات البحث :-

يتضمن هذا الفصل عرضاً للمنهجية التي اعتمدها الباحثان ، من حيث اختيار مجتمع البحث والعينة والتصميم التجريبي ، وتوضيحاً لإجراءات إعداد أداة لقياس مهارة تصميم الديكور، والوسائل الإحصائية التي استخدمها الباحثان لمعالجة البيانات من اجل التوصل إلى نتائج البحث.

أولاً : التصميم التجريبي

يعد اختيار التصميم التجريبي من اخطر المهام واهما لدى الباحث عند اجراء تجربة علمية ، اذ ان سلامة التصميم وصحته هي الضمان الاساسي للوصول الى نتائج موثوق بها. (الزوبعي و الغنام ، 1981 ، ص94)

وقد تم اختيار التصميم التجريبي ذو المجموعتين المستقلتين (ظابطة ، تجريبية) ذات الاختيار العشوائي اللتين اخضعتا للاختبار القبلي والبعدي كما مبين في الجدول رقم (1).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

جدول رقم (1) التصميم التجريبي

المجموعة	الخطوات			
	1	2	3	4
ظابطة	اختبار قبلي	الطريقة التقليدية	اختبار بعدي	الفرق بين المجموعتين في الاختبارين القبلي والبعدي
تجريبية	اختبار قبلي	برنامج 3Dsmax	اختبار بعدي	

ثانياً : مجتمع البحث

ويقصد بالمجتمع جميع مفردات الظاهرة التي يدرسها الباحث ، أي جميع الافراد والاشياء الذين يكونون مجتمع البحث . (عيدان واخرون ، 1998 ،ص131)

إذ اشتمل مجتمع البحث على طلبة المرحلة الثالثة/ في اقسام التربية الفنية في كليات الفنون الجميلة / الدراسة الصباحية في العراق ، للعام الدراسي2014-2015.

ثالثاً : عينة البحث

تم اختيار عينة البحث من طلبة المرحلة الثالثة /قسم التربية الفنية التابع لكلية الفنون الجميلة /جامعة ديالى والبالغ عددهم (37) طالبا وطالبة من قبل الباحثين قصدا وذلك للاسباب الاتية :_

1. ان الباحثين هم من تدريسي قسم التربية الفنية /كلية الفنون الجميلة /جامعة ديالى ما سهل عملهما في البحث .
2. وجود قاعة تفاعلية متخصصة لتقنيات وبرامج الحاسوب الحديثة هي الاولى على مستوى كليات الفنون الجميلة في العراق ما عزز استخدام البرنامج وتطبيقه .
3. تفاوت تدريس مادة التقنيات المسرحية في كليات الفنون الجميلة بين المراحل الدراسية .

وقد قام الباحثين بتوزيع عينة البحث عشوائيا الى مجموعتين (ظابطة ،تجريبية) تظم كل منها (15) طالبا وطالبة اما (ال7) طلاب المستبعدين كان وجودهم ضمن المجموعة الظابطة في دراسة مادة التقنيات المسرحية لكن استبعدت نتائجهم من المعالجة الاحصائية و تم استبعادهم من عينة البحث للأسباب الاتية :_

1. الطلبة المجازين دراسيا (6) . 2. الطلبة التاركين للدوام (1) .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

رابعاً :متغيرات البحث

حدد الباحثان متغيرات البحث لعلاقتها بالتصميم التجريبي المعتمد في اجراءات البحث بما يأتي :_

1. المتغير المستقل

برنامج ال 3ds maxالمعتمد في البحث الحالي لتعليم المجموعة التجريبية (تصميم الديكور) في مادة التقنيات المسرحية في جانبها المهاري.

2. المتغير التابع

هو المتغير الملاحظ في تعلم لطلبة (تصميم الديكور في مادة التقنيات المسرحية الذي تم قياسه من خلال اخضاع الطلبة للاختبار المهاري وقياسه بواسطة استمارة تقويم الاداء المهاري .

خامساً :-الاختبار القبلي (تكافؤ العينة)

لغرض الوقوف على المتطلبات السابقة ولتحقيق التكافؤ بين المجموعتين(ظابطة تجريبة) في مادة التقنيات المسرحية ووضعهم على خط شروع واحد تم اجراء الاختبار القبلي يوم (الخميس) الموافق (9 / 10 / 2014) ثم عولجت نتائج الاختبار باستخدام برنامج الرزمة الإحصائية في العلوم الاجتماعية (SPSS) من اجل ايجاد الفروق بين المجموعتين (ظابطة ،تجريبة) فوجد الفرق غير معنوي مما يدل على ان المجموعتين متكافئتان في امتلاكهما للمعلومات والخبرات السابقة كما مبين في الجدول رقم (2)

جدول (2) تكافؤ العينة

مهارة تصميم الديكور	ضابطة		تجريبية		ت محسوبة	ت جدوليه	الدلالة
	سَ	ع	سَ	ع			
	14	3.644	15.466	3.56	1.114	0.275	غير معنوي

سادساً :_ تحديد الحاجات والمتطلبات السابقة

تم تحديد حاجات الفئة المستهدفة (عينة البحث) من خلال دراسة استطلاعية اجراها الباحثان للتعرف على القدرات المهارية والادائية لطلبة المرحلة الثالثة في اقسام التربية الفنية التابعة لكليات الفنون الجميلة في مدى امتلاكهم المهارات الفنية والتقنية والتي تم حصرها بالاتي :_

1. القدرات المهارية والادائية الفنية الخاصة بتصميم الديكور المسرحي في مادة التقنيات المسرحية .
2. القدرات المهارية في استخدام الحاسوب وبرامجياته .
3. ضرورة توفر الوقت المناسب وبما يراعي الفروق الفردية بين المتعلمين .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

سابعاً. أداة البحث

قام الباحثان بإعداد استمارة تقويم الاداء المهاري لتصميم الديكور المسرحي من الاساس النظري للأدبيات والمعارف ذات العلاقة بمهارات فن التصميم وتكنولوجيا التعليم والتقنيات التربوية .

اذ استخدمت هذه الاستمارة في تقويم اداء طلبة المجموعتين (ظابطة ، تجريبية) قبليا للتعرف على مستوياتهم وخبراتهم السابقة وتوظيفها في تصميم الديكور المسرحي ، واجراء عملية التكافؤ بين المجموعتين في ظبط متغير (الخبرة السابقة) كما استعملت هذه الاستمارة بعد ذلك في تقويم الاداء المهار لطلبة المجموعتين في تصميم الديكور المسرحي بعديا لكونها تتلائم مع طبيعة طريقة التعليم .

وتكونت هذه الاستمارة من(10) فقرات ((ينظر ملحق رقم 2)) حدد لها مقياس خماسي ووزن مؤي يتكون من خمس درجات كما موضح في الجدول رقم (3)

جدول رقم (3) اداة البحث

الفقرات	يؤدي المهارة بشكل				
	جيد جدا (5)	جيد(4)	متوسط(3)	مقبول (2)	ضعيف (1)

أ. صدق الأداة

يعرف صدق الأداة بشكل عام بأنه " قياس الأداة لما صممت لقياسه ؛ إذ يفترض أن تقيس الأداة السمة التي صممت لقياسها ولا تقيس سمة أخرى غيرها أو سمة أخرى فضلاً عنها " (الشايب ، ص94) . ومن اجل التأكد من صدق وصلاحية فقرات الأداة تم عرضها على مجموعة من الخبراء والمختصين في جميع المجالات المتعلقة في حيثيات البحث وفي ضوء ملاحظاتهم تم تعديل وصياغة بعض الفقرات لتصبح بشكلها النهائي ، اذ حظيت باتفاقهم على صلاحياتها وقياس الاهداف التي وضعت لأجلها وبذلك يمكن القول بان الاداة اكتسبت قدرا من الصدق في تقويم الاداء المهاري في تصميم الديكور المسرحي ، وكما في الملحق(3).

ب. ثبات الأداة

لثبات استمارة تقويم الاداء المهاري في تصميم الديكور المسرحي قام الباحثان باستخدام معادلة (هولستي Holsti) لاستخراج معامل الاتفاق فقد تبين ان المعدل العام لثبات تقويم الاداء المهاري يساوي (0،88) وهذه النسبة تعطي مؤشراً جيداً لضمان الثقة لثبات التصميم على وفق مكونات استمارة الاداء المهاري في تصميم الديكور المسرحي .

ثامناً: تطبيق التجربة

بعد أن تحقق الباحثان من صدق الأداة وثباتها ، طبق برنامج الds max 3 على عينة البحث (المجموعة التجريبية) يوم (الخميس) الموافق (16 / 10 / 2014) في القاعة التفاعلية لكلية الفنون

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الجميلة /جامعة ديالى واستمر لغاية يوم (الخميس) الموافق (11/ 12 /2014) على مدى ثمانية اسابيع بواقع محاضرة كل اسبوع اما المجموعة الضابطة فقد قام الباحثان بتدريسها وفق الطريقة التقليدية المتبعة في التعلم .

تاسعاً: الاختبار البعدي

بعد الانتهاء من تطبيق برنامج ال 3 ds max لمدة ثمانية اسابيع، تم إجراء الاختبار البعدي لعينة البحث للمجموعتين (ظابطة ، تجريبية يوم (الاحد) الموافق (12/7 /2014) ، وقد تم تطبيق الإجراءات ذاتها المستخدمة في الاختبار القبلي ، قدر الإمكان ، لتلافي ما قد يؤثر في نتائج الاختبار.

عاشراً: الوسائل الإحصائية .

استخدم الباحثان برنامج الرزمة الإحصائية في العلوم الاجتماعية (SPSS) من اجل استخراج نتائج البحث ، وتم الاستفادة من المعادلات الآتية :

1. اختبار (ت.test t) 2. معادلة (هولستي Holsti)

عرض النتائج ومناقشتها.

يتضمن هذا الفصل عرضاً مفصلاً لنتائج البحث التي تم التوصل إليها اعتماداً على نتائج الاختبار المهاري (القبلي والبعدي) ومناقشتها واستعراضاً للاستنتاجات التي توصل ألها الباحثان وتحديد التوصيات والمقترحات وكما يأتي :_

وللتحقق من صحة الفرضية قام الباحثان باستخدام الاختبار التائي (t-test) للعينات المترابطة والبالغ عددهم (30) فرداً لاستخراج قيمة (t) وكما موضح بالجدول رقم (4) .

جدول رقم (4)

الوسط الحسابي والانحراف المعياري للفروق وقيمة (ت) المحسوبة والجدولية للاختبار البعدي للمجموعتين

مهارة تصميم الديكور	ضابطة		تجريبية		ت المحسوبة	نسبة الخطأ	الدلالة
	س	ع	س	ع			
	26،666	3,154	37,73	3،731	8.772	0،00	معنوية

يبين الجدول(4) الأوساط الحسابية والانحرافات المعيارية للفروق في نتائج اختبارات أفراد عينة البحث للمجموعتين (ظابطة – تجريبية) في الاختبارالبعدي لمتغير البحث وقيمة (ت) المحسوبة ، إذ كانت قيمة الوسط الحسابي (26,666) والانحراف المعياري (3,154) ،للمجموعة الضابطة وبلغت قيمة الوسط الحسابي (37,73) والانحراف المعياري (3,731) ،للمجموعة التجريبية وقيمة(ت) المحسوبة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

للفرق بين الاختبارين (8.772) وعند مقارنتها بقيمة (ت) الجدولية تحت مستوى دلالة (0.05) والبالغة(2.093) ظهرت هناك فروق معنوية لصالح المجموعة التجريبية في الاختبار البعدي .

والتي تبين مدى التأثير الايجابي للأداء المهاري للطلبة في تصميم الديكور المسرحي ، وهذا مرده حسب وجه نظر الباحثين وافرازات التجربة بان برنامج ال 3 ds max ذي امكانيات وقدرات فائقة في تصميم الديكور المسرحي بتقنية الابعاد الثلاثية في تجسيد جميع العناصر الداخلة في تصميم المشهد المسرحي حيث يتضمن البرنامج امكانيات هائلة في تصميم الاشكال والاجسام والصور الثابتة اقرب في تجسيدها الى الواقع كل هذه المميزات جعلته واحدا من افضل برامج التصميم من خلال ادواته الفريدة والسهلة التعلم والتي ساعدت الطلبة على زيادة دافعياتهم نحو التعلم لم تكن متوفرة في الطرق والوسائل التقليدية في تصميم الديكور المسرحي.

ثانياً : الاستنتاجات.

في ضوء ما أسفرت عنه نتائج البحث الحالي ، توصل الباحثان إلى الاستنتاجات الآتية:-

1. ان لاستخدام برنامج الـ3ds max اثرا فاعلا لدى عينة البحث في تصميم الديكور المسرحي.
2. يصلح برنامج الـ3ds max لتدريس بعض الدروس الفنية التخصصية للامكانيات الفائقة التي يمتلكها البرنامج في عملية تنمية وتطوير الاداء المهاري لتلك الدروس .
3. ان البرنامج المستخدم في البحث الحالي طريقة تعليمية جديدة ادت الى توفير الوقت والزمن في التعلم زادت من دافعية الطلاب.
4. ادى استخدام البرنامج الى تجسيد صورة حقيقية للمشهد المسرحي اقرب ما تكون للواقع .

ثالثاً : التوصيات.

في ضوء النتائج التي توصلت إليها البحث يوصي الباحثان بآلاتي:_

1. اجراء دورات تطويرية للقائمين على العملية التعليمية في مجال الفنون(مدرسين ومعلمين) على تقنيات وبرامج الحاسوب الحديثة لما لها من اثر واضح في تنمية وتطوير الاداء المهاري الفني .
2. حث القائمين على العملية التعليمية بتطوير بعض المناهج والقاعات الدراسية الفنية بما يتلائم مع التطور الحاصل في برامج الحاسوب وتقنياته لكونها تعتمد على الجوانب الفنية والمهارية في ادائها.
3. ظرورة توفير قاعة تفاعلية في كليات الفنون الجميلة على غرار ما متوفر في كلية الفنون الجميلة/ جامعة ديالى لدورها الفاعل في تعزيز استخدام البرامج الحديثة للحاسوب .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المصادر:

1. الزوبعي ، عبد الجليل و محمد احمد الغنام ، مناهج البحث في التربية ، الجزء الأول ، بغداد ، مطبعة جامعة بغداد ،1981 .
2. الشايب ، عبد الحافظ ، أسس البحث التربوي ، عمان ، دار وائل للنشر ، 2009.
3. الشرقاوي ، جلال ، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2002 .
4. النواصرة ، جمال محمد ، أضواء على المسرح المدرسي ، ودراما الطفل ، عمان ، دار الحامد للنشر والتوبع ، 2010 .
5. بركات ، جورج عطا الله ،المرجع الشامل لبرنامج 3Dstudio MAX ،دار الرضا للنشر ، 2000،ج1
6. بركات ، جورج عطا الله ،المرجع الشامل لبرنامج 3Dstudio MAX ،دار الرضا للنشر ، 2000،ج2
7. بركات ، جورج عطا الله ،المرجع الشامل لبرنامج 3Dstudio MAX ،دار الرضا للنشر ، 2001،ج3
8.خميس، احمد حسن ، 3Ds MAX2014 المهام الاساسية ، المركز المصري لتبسيط العلوم ،2014 .
9. عبود ، حارث ، الحاسوب في التعليم ، عمان ، دار وائل للنشر والتوزيع ،2007
10. شاكير ، عبد المجيد ، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي ، الهيئة العربية للمسرح أ الامارات العربية المتحدة ، 2013.
11. عيدان ، ذوقان ، البحث العلمي مفهومه واساليبه ، دار الفكر ، عمان ،1998 ط1
12 .اخلاص عبد سلمان،تطوير تصميم الفضاءات الداخلية لقاعات مسرح الطفل في مدينة بغداد ، مجلة الاكاديمي ،كلية الفنون الجميلة –جامعة بغداد ، العدد 75، 2016
13.عالم الاظهار المعماري ، الانترنت ،2010،
http://www.3d2ddesign.com/more_lessons.php?id=7&design

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ملحق (1)

استبانة أراء السادة الخبراء

بسم الله الرحمن الرحيم

الأستاذ الفاضل ..... المحترم

يقوم الباحثان بإعداد بحث ، يهدف إلى (قياس اثر برنامج Ds Max 3 في تنمية مهارة تصميم الديكور المسرحي لدى طلبة قسم التربية الفنية) وهذا يتطلب أعداد:_

أ . استمارة تقويم لقياس ما يمتلك الطلبة من مهارات في تصميم الديكور المسرحي، ومدى ما يحصل عليها من تنمية بعد تطبيق البرنامج . **مع وافر الشكر والتقدير....**

المرفقات

1. استمارة تقويم الاداء المهاري لتصميم الديكور .

الباحثان

م.عمار فاضل حسن

م.م عمر قاسم علي حسين

طرائق تدريس التربية الفنية

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ت	الفقرات	تقدير الدرجات				
		جيد جداً 5	جيد 4	متوسط 3	مقبول 2	ضعيف 1
	تصميم التنفيذ العام للديكور بما يتناسب مع طبيعة الموضوع					
	استخدام النسب الملائمة في تصميم عناصر الديكور المسرحي					
	توزيع عناصر الديكور في اماكنها المناسبة على المسرح					
	انسجام عناصر الديكور فيما بينها					
	تحقيق وحدة الديكور في التصميم					
	تجسيد قيم جمالية في عناصر الديكور تتناسب مع الجو العام للمسرحية					
	تحقيق التوازن بين عناصر التصميم المسرحي					
	توافق تحديد اماكن الديكور مع حركة الممثلين داخل المشهد					
	تجسيد الفكرة الاساسية للمسرحية من خلال التصميم الديكور النهائي					
	انسجام التطبيقات المنظورية مع القواعد الصحيحة لعناصر الديكور					
	المجموع					

ملحق (2) استمارة تقويم لمهارات تصميم الديكور المسرحي

ملحق (3) قائمة بأسماء الخبراء

ت	اسم الخبير ولقبه العلمي	التخصص	مكان العمل
.1	ا.د عاد محمود حمادي	تربية تشكيلية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى
.2	ا.د ابراهيم نعمة محمود	سمعية ومرئية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى
.3	ا. م.د نجم عبد الله عسكر	تقنيات تربوية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى
.4	ا.م د نمير قاسم خلف	تصميم	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى
.5	م .د معن جاسم	تربية فنية	كلية التربية الأساسية جامعة ديالى
.6	م.د يسرى عبد الوهاب	تربية فنية	كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى

ملحق (4) تصميم الديكور بالطريقة الاعتيادية

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ملحق (5) تصميم الديكور وفق البرنامج المعد من قبل الباحثان3 Ds Max

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018

The Effect of 3DS Max in Developing the Skill of Designing Theatrical Decoration among the Students of the Department of Art Education

Amar Fadel Hassan ..... University of Diyala
Omer Qassim Ali ..... University of Diyala
Al-academy Journal ..... Issue 90 - year 2018
Date of receipt: 28/2/2016…....Date of acceptance: 10/4/2016…….Date of publication: 16/12/2018

Abstract

The research aims at benefiting from the technological development and the technical progress. This development necessitated that the educational process take advantage of this progress, and the development of special computer software, especially the design programs, made the two researchers think about how to benefit from these design programs in teaching students the skills of theatrical design.

The current search aims at:

Identifying the effect of 3Ds Max in developing the skill of theatrical decoration design among the students of the Department of Art Education "Third stage / Department of Art Education / Faculty of Fine Arts / University of Diyala for the academic year 2014-2015.

The researchers used the experimental method of the two groups (controlling and experimental) and pretest and posttest method to achieve the objective of the research. The sample was selected from the students of the third stage / Department of Art Education for the academic year 2014/2015.

The sample was randomized into two groups: the experimental group consisted of (15) students who studied through the use of 3Ds Max and the controlling group consisted of (15) students who studied in the traditional way.

The researchers prepared a form for evaluating the skill performance of the theatrical decoration design. This form consisted of (10) paragraphs with a five-point scale and a percentage weight of five degrees. After preparing the research tool and achieving its validity and stability, the research was applied for eight weeks. The data attained were statistically processed and the results were reached at and the most notably effective of which was the 3Ds Max program in the development of the skill of the theatrical decoration design among students of the Department of Art Education.

Key words: (3DS Max, Design, Theatrical Decoration).

انموذج تعليمـــي في مادة الأخـــراج الصحفـــــي لتطوير مهارات التفكير الابداعي لدى طلبة التصميم الطباعي

م.د. ليلى شويل حسين ..... وزارة التربية/معهد الفنون الجميلة المسائي

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ استلام البحث:2018/4/16 تاريخ قبول النشر: 2018/5/15 تاريخ النشر :2018/12/16

ملخص البحث

التفكير الإبداعي للمصمم الطباعي هو عملية عقلية هادفة تستند على مهارات محددة تعمل على استثارة دافعية الطالب للتعلم واستدعاء معلومات جديدة للتقصي والبحث في اكتشاف المشكلات والمواقف ومن إعادة صياغة الخبرة في أنماط جديدة بالاعتماد على الخيال النشط والتفكير العلمي المرن عن طريق تقديم أكبر عدد ممكن من نماذج لتصاميم طباعية المتنوعة وغير المألوفة، واختبار ملاءمتها، ثم اجراء التعديل على النتائج بتوافر مناخ تربوي وتعليمي وأكاديمي مناسب.

التفكير الابداعي للمصمم يعتمد مهارات رئيسة، فمهارة الطلاقة تتمثل بطرح اكبر عدد من التصاميم والافكار المطروحة، ومهارة المرونة تتمثل بالتنوع في هذه الافكار، ومهارة الاصالة تتمثل بطرح افكار وتصاميم غير مالوفة تتصف بالتميز، ومهارة التحسس للمشكلات يتمثل (بالتحليل - التركيب) ومهارة الافاضة بالتفاصيل يتمثل باكبر عدد بالتفصيلات ومهارة التقويم يتمثل (بالفحص- التقييم- وتحديد التصميم النهائي).

الكلمات المفتاحية: (انموذج تعليمي، اخراج صحفي، تصميم طباعي)

هدف البحث الى:- 1-تصميم انموذج تعليمي في مادة الاخراج الصحفي.

2-قياس فاعلية الانموذج التعليمي في تطوير مهارات التفكير الابداعي من خلال تطبيقه على عينة تجريبية من طلبة التصميم الطباعي. لذلك عمدت الباحثة الى اختيار مجتمع بحثها من طلبة قسم التصميم –الطباعي / معهد الفنون الجميلة الدراسة المسائية للعام الدراسي (2017-2018)، البالغ عددهم (20) طالباً اعتمدتهم جميعاً، اذ تم تقسيمهم الى مجموعتين (ت، ض) بحيث توزع الطلاب بواقع (10) طلاب في كل مجموعة.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

مقدمة البحث

التفكير الابداعي للمصمم الطباعي، عملية عقلية معرفية واعية يقوم بها الطالب عندما يحتاج الى تصميم مبتكر ومتميز، عن طريق تنظيم خبراته بطريقة جديدة، وتبنى على محصلة العمليات النفسية الأخرى، كالإدراك والإحساس والتحصيل، وكذلك العمليات العقلية كالتذكر والتخيل والتحديد والتقييم واصدار الاحكام لتخرج بمعلومات جديدة تساعد الطالب في تنظيم افكاره ووضع الحلول المناسبة.

يعد الابداع في التصميم الطباعي، عملية ذهنية يتم فيها توليد الافكار من خبرة معرفية سابقة وموجودة لدى الطلاب، فلا يمكن تكوين تصاميم جديدة، إذا لم يكن لدى الطالب خبره معرفية ومهارية سابقة. على أن يكون أكثر حساسية للمشكلات وجوانب النقص والتغيرات في مجال التصميم، والمعلومات واختلال الانسجام وتحديد مواطن الصعوبة والبحث عن حلول والتنبؤ وصياغة الفرضيات واختبارها وإعادة صياغتها أو تعديلها، من أجل التوصل إلى تصميم جديد.

ان إهمال المؤسسات التربوية للقدرات الإبداعية للطلبة، ومضامينها التربوية وأهمية نتائجها على الصعيد الأكاديمي والعملي، هي تمسكها بالأفكار التقليدية أو غير الواقعية عن تعليم أو تنمية التفكير الإبداعي.

تتمثل مشكلة البحث في اعداد انموذج تعليمي في مادة الاخراج الصحفي لتطوير مهارات التفكير الابداعي لطلاب قسم التصميم الطباعي في معهد الفنون الجميلة /الرصافة

وتكمن اهمية البجث في:

1- للمؤسسة التربوية أهمية في تنمية الإبداع والتفكير الإبداعي، وبالتالي تنمي القدرات الإبداعية للطالب.

2 - إمكانية تعليم الإبداع والتدريب على ممارسته من خلال دراسة التصميم لاسيما التصميم الطباعي.

3- المصمم بما يمتلك من قدرات عقلية و إبداعية، فإنه يمكِنه تقبل وممارسة العملية الإبداعية من خلال ممارسة النشاطات التدريبية التعليمية التي تعرضه لمشكلات تتحدى قدراته العقلية

4- يجب ان يمتلك مدرس مادة الاخراج الصحفي حداً أدنى من الإبداع والخيال الخصب ، لان ذلك سينعكس على الطلبة بصورة عامة وعلى المبدعين منهم بصورة خاصة.

5- يحقق الاخراج الصحفي العديد من الابعاد الاتصالية ويخلق بيئة بصرية لتنظيم المحتوى التصميمي والمعرفي للصحيفة.

6- يعد الاخراج الصحفي مزيج من الخيال والتفكير العلمي المرن، لتطوير فكرة قديمة أوإيجاد فكرة جديدة ، ينتج منهما إنتاج طباعي متميز غير مألوف، يمكن تنفيذه ويعمل هذا النوع من التفكير في استثارة دافعية الطلبة للتعلم واستدعاء معلومات جديدة وافكار تصميمية نادرة .

ويهدف البحث الحالي:- 1-تصميم انموذج تعليمي في مادة الاخراج الصحفي.

2-قياس فاعلية الانموذج التعليمي في تطوير مهارات التفكير الابداعي من خلال تطبيقه على عينة تجريبية من طلبة التصميم الطباعي.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

لذلك عمدت الباحثة الى اختيار مجتمع بحثها من طلاب قسم التصميم –الطباعي / معهد الفنون الجميلة الدراسة المسائية للعام الدراسي (2017-2018)، البالغ عددهم (20) طالباً.

تم اختيار عينة بلغت (20) طالباً ، اذ تم تقسيمها على مجموعتين الاولى تجريبية والثانية ضابطة بواقع (10) طلاب في كل مجموعة.

1-عينة البحث تتمثل بطلاب المرحلة الخامسة في قسم التصميم الطباعي – معهد الفنون الجميلة المسائي- الرصافة – للعام الدراسي 2017-2018 **2**-مادة الاخراج الصحفي

فرضيات البحث -الفرضية الصفرية **(1)**

لا توجد فروق ذو دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلاب المجموعتين(التجريبية والضابطة) في الاختبار التحصيلي المعرفي بعدياً.

الفرضية الصفرية **(2)**:- "لا توجد فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين متوسط درجات طلاب المجموعتين (التجريبية والضابطة) حول اجاباتهم على فقرات الاختبار المهاري في مادة الاخراج الصحفي بعدياً.

الفرضية الصفرية **(3)**:- لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلاب المجموعة التجريبية في اختبار التحصيل المعرفي لقياس أثر التدريس باستعمال الانموذج التعليمي قبلياً -بعدياً.

تحديد المصطلحات:- 1-التفكير الابداعي

عملية فكرية معقدة تتضمن مجموعة من الافعال العقلية واجراءات عملية تهدف الى خلق مجموعة مترابطة من الافكار لطرح رؤية معينة تتصف بالتميز في التصميم، تعتمد الخيال النشط والتفكير العلمي والمهاري للمصمم الطباعي.

2-الاخراج الصحفي هو فن عرض المادة التحريرية المكتوبة بطريقة يمكن ان تحقق نوعاً من الابداع والجمالية والمتعة والوظيفة ، بطريقة سهلة ميسرة تعمل على جذب انتباه المتلقي والقارئ لمحتوى هذه المادة، وتعتمد على قدرات المصمم الطباعي في التخيل والتفكير الابداعي ، متوخيا توزيع العناصر البنائية على الصفحة.

التأسيس النظري

يعد التفكير الابداعي للمصمم الطباعي، من ارق انواع التفكير يعتمد على الخيال النشط في القيام بتركيبات وتصاميم جديدة ، من خلال " قدرات الطالب على التفكير الحر الذي يمكنه من اكتشاف المشكلات ومن إعادة صياغة عناصر الخبرة في أنماط جديدة بالنسبة للطالب نفسه والمؤسسة التعليمية ، وهذه القدرات يمكن التدريب عليها وتنميتها (منسي، 1991 ،ص 235).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ان عملية التصميم والاخراج الصحفي، عملية ذهنية يتم فيها توليد الأفكار وتعديلها من خبرة معرفية سابقة وموجودة لدى الطالب لاضاءة الحل، يتميز الإنتاج الصحفي فيه بتنوع الإجابات المنتجة والتي لا تحددها المعلومات المعطاة ، مع ادراك الثغرات والمعلومات والبحث عن الدلائل للمعرفة ، ووضع الفروض واختبار صحتها ، ثم اجراء التعديل على النتائج النهائية للتصميم . ويتطلب هذا النوع من التفكير توافر امكانيات ومناخ تعليمي ونفسي مناسب يحيط بالطالب ، وبقدر ما تكون براعة العملية الابداعية التصميمية يكون للمنتج تميزه وأثره ، فالعلاقة بينهما هي علاقة الشيء بأصله أوعلاقة البداية بالنهاية علاقات جديدة بين الأشياء الملاءمة لموقف معين (عيد ،2000،ص 19).

عناصر التفكير الابداعي للمصمم الطباعي

اولا (عملية الابداع) التي تتطلب من الطالب بذل نشاط في تحديد المشكلة التصميمية واوجه النقص وفرض الفروض وتجريبها .

وثانيا (الناتج الابداعي) ويقوم الطالب باعادة ترتيب خبراته لانتاج تصاميم جديدة غير مالوفة وصحيحة في ضوء معايير واسس التصميم الطباعي .

وثالثا (البنية الابداعية) وتمثل البيئة التعليمية والاكاديمية للطالب وتهي له الفرص المناسبة والمشجعة على الابداع (صوافطة ، 2008 ، ص 39).

مكونات عمليه التفكير الابداعي في مادة الاخراج الصحفي

1. المثير : ويمثل ارضية لحدوث عمليه التفكير، تقوم على أيقاظ القدرة الابداعية التصميمية عند الطلاب ووضع تصور اولي لعمل الصفحات والفهم الصحيح لماهية الصحيفة.

2. الاستكشاف : وهو البحث عن البدائل الاخرى بأساليب متنوعة ، كأعادة ترتيب ما نعرفه للتعرف على ما لا نعرفه بمساعدة الطلاب على تجاوز الفكرة الاولى و البحث عن البدائل الاخرى ، متوخيا توزيع العناصر البنائية،

3. التخطيط : وهو عمليه التعرف على المشكلة التصميمية وجمع المعلومات عنها وتمثيلها بالصور والنصوص والعناوين واستخدام الالوان والفراغات، ليتكون لديهم وعي بعملياتهم الفكرية اي تحويل افكارهم الى صور واشكال وكلمات مكتوبة .

4. النشاط :_اي تحويل الافكار الى اعمال ، والبدء بتصميم الماكيت مراعيا توزيع الوحدات والعناصر على الصفحات لتحقيق الترابط المنطقي بين اجزاء الصحيفة، ومؤكدا على الاتزان والتباين والتناسب والوحدة والايقاع.

5. المراجعة : وذلك بإخضاع عملية الابداع للتفكير الناقد بهدف التقويم والتصحيح، لاكساب المنتج التصميمي شخصية مميزة تعبر عن هوية خاصة (العتوم واخرون، 2007،ص112).

6.التنفيذ : بعد التصحيح والتقويم ينفذ (الماكيت) ويطبع المنتج الصحفي.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

مهارات التفكير الابداعي

أولاً: الطلاقة **(fluency):**

تمثل مهارة الطلاقة الخطوة الاولى نحو توسيع امكانية حدوث ظاهرة الابداع ، ومن النادر استخدامها او تطبيقها في فراغ إذ تعد عملية البحث عن الافكار المهمة ، المجال الاكبر لأنشطة الدافعية المرغوب فيها ، وهي القدرة على انتاج او توليد عدد كبير من الافكار التصميمية للصحيفة.

وتعني القدرة على توليد عدد كبير من البدائل والمترادفات أو الأفكار أو المشكلات أو الأستعمالات عند الإستجابة لمثير معين،والسرعة والسهولة في توليدها وهي في جوهرها عملية تذكر وإستدعاء أختيارية لمعلومات أو خبرات أو مفاهيم سبق تعلمها (جروان،2002،ص155).

ثانياً: المرونة **(Flexibility)**

تلك المهارة التي يتم استخدامها لتوليد انماط او اصناف متنوعة من التفكير ، وتنمية القدرة على نقل هذه الانماط وتغيير اتجاه التفكير ، والانتقال من عمليات التفكير العادي او المعتاد الى الاستجابة ورد الفعل وادراك الامور بطرائق متفاوتة او متنوعة.

القُدرة على توليد أفكار متنوعة ليست من نوع الأفكار المتوقعة عادةً ،وتوجيه أو تحويل مسار التفكير مع تغيير المثير ومتطلبات الموقف ،والمرونة هي عكس الجمود الذهني الذي يعني تبني أنماط ذهنية محددة سلفاً وغير قابلة للتغيير بحسب ما تستدعي الحاجة (Renzuli,1979,P.261).

ثالثا: الاصالة (Originality):

تلك المهارة التي تستخدم من اجل التفكير بطرائق واستجابات غير عادية او فريدة من نوعها.

وهب قدرة الطالب على اعطاء استجابات اصلية اي جديدة تختلف عن التي يأتي بها اقرانه من حيث تنوعها وجدتها. والأصالة من أكثر الخصائص إرتباطاً بالإبداع والتفكير الإبداعي، الأصالة هنا بمعنى الجّدة والتفرُد ،وهي العامل المُشترك بين مُعظم التعريفات التي تركز على النواتج الإبداعية القائمة بإعتماد الخبرة الشخصية السابقة للطالب أساساً للحكم على نوعية نواتجه (سرور،1998،ص15).

رابعا-الإفاضة: وتعني القدرة على إضافة التفاصيل الجديدة والمتنوعة للفكرة التصميمية من شأنها أن تُساعد على تطويرها وإغنائها وتنفيذها(جروان،2002،ص157).

خامسا-التَحَسُس للمشكلات: ويُقصد بها الوعي بوجود المشكلات أو الحاجات أو عناصر الضعف في البيئة أو الموقف ،ويعني ذلك أن بعض الطلبة أسرع من غيرهم في مُلاحظة المشكلة والتحقق من وجودها في الموقف. ولاشك أن إكتشاف المشكلة يمثل الخطوة الأولى في عملية البحث عن حلها.ومن ثم أضافة معرفة جديدة أو أدخال تحسينات أو تعديلات على معارف أو منتجات موجودة ،ويرتبط بهذه القدرة ملاحظة أشياء غير عادية أو شاذة أو المحيرة في محيط الفرد ،أو إعادة توظيفها أو أستخدامها وأثارة تساؤلات حولها (Renzuli,1979,P.261).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

سادسا : التوسع (Elaboration):

مهارة التوسع او التفصيل الزائد هي المهارة التي تستخدم من اجل تجميل الفكرة او العملية التصميمية ومن ثم المبالغة في تفصيلها وجعلها اكثر فائدة ودقة (جروان،2002،ص157).

حدد (كالفن تايلور) خمسة مستويات للإبداع هي:

1- التعبيري- الذي يتسم بأنهُ لا ينطوي على أصالة ولا إبتكار.

2- الإنتاجي- الذي يتمظهر في منتجات كاملة متكاملة.

3- الإختراعي- الذي ينطوي على إختراع بإستخدام أساليب وطرائق وأدوات مُبتكرة.

4- التجديدي او الاستحداثي-الذي ينطوي على تجديد أشياء موجودة وتطويرها.

5- الانبثاقي- هو أرفع صورة من صور الإبداع ويتضمن تصور مبدأ جديدٌ تماما في أكثر المستويات وأعلاها تجريداً (عيسى،1979،ص18).

اهم البرامج المُعتمدة في تعليم التفكير الإبداعي:

1- **برنامج كورت**: ويتكون من ست وحدات تحتوي كل واحدة على عشرة دروس لتعليم التفكير الإبداعي.

2- **برنامج أدوات التفكير لتوجيه الإنتباه**: يحتوي على عشر أدوات تعمل على مساعدة المتعلم في تنمية التفكير الإبداعي بشكل سريع وفعال.

3- **برنامج التفكير المركزي**: ويهدف الى تعليم الفرد والتفكير الإبداعي من خلال توظيف عددٍ من الإستراتيجيات التي تساعد على توليد الأفكار وربطها مع بعضها البعض.

4- **برنامج قبعات التفكير الست**: ويهدف الى تنشيط عملية التفكير ومساعدة الفرد على تغيير نمط وأسلوب التفكير من خلال إستخدام القبعات الملونة الست كوسائل مساعدة ليصبح تفكير الفرد أكثر إبداعاً.

5- **العصف الذهني**: يسمح هذا الأسلوب باعطاء كل الإجابات دون أي إنتقاد ويتم وضع اكبر عددٍ مُمكِن من الأفكار، مما يتيح للافكار الغريبة وغير العادية بالظهور (البدري،2003،ص180) و(العبويني،2003،ص80) و(جروان،1999،ص39).

قياس مهارة الإبداع:- 1- إختبارات موضوعية يؤديها المُتَدَرِب. **2**- مقاييس تقدير ذاتية يقوم المُتَدَرِب بملئها. **3**-مقاييس تقدير يملئُها المعلمون والرفاق أو الأباء أو الخبراء (جروان،1998،ص60).

نظريات التفكير الابداعي

1-نظرية (التحليلية) التحليل النفسي :- يرى "فرويد" Freud إن الإبداع ينشأ نتيجة صراع نفسي في بداية حياة الفرد (كحيلة دفاعية) لمواجهة الطاقة الداخلية التي لا يقبل المجتمع التعبير عنها ، فالإبداع يمثل شكلاً صحياً من أشكال التعويض وذلك باستخدام الدوافع اللاشعورية التي لم يتم إشباعها في

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

أهداف إنتاجية ، وبذلك يتمكن الأفراد ذات التفكير الابداعي على إعادة خلق حالة عقلية تشبه عقلية الطفولة ، تكون فيها الأفكار ذات ميزة اللاشعورية (Starko, 1995, pp.30-33).

2- النظرية الارتباطية : يرى أصحاب هذا الاتجاه إن العملية الإبداعية تتمثل في القدرة على تكوين عناصر ارتباطية بطريقة تركيبية جديدة من أجل تحقيق فائدة ما متوقعة (شكور ، 1994 ، ص161).

3- النظرية الجشطالتية : يتمثل الإبداع بالقدرة على النظر إلى مكونات المجال ، وإدراك العلاقات التي لا يمكن تبنيها بالنظرة العابرة ، ثم حدوث الاستبصار الذي يأتي فجأة كحل للمشكلة (القذافي2000،ص 87).

4- النظرية الإنسانية : وصف "ماسلو"Maslow الإبداع بالسمات الأساسية الكامنة في الطبيعة الإنسانية ، وهي قدرة تمنح لكل أومعظم البشر منذ ميلادهم ، بشرط أن يكون المجتمع حراً خالياً من الضغوط وعوامل الإحباط ، عن طريق العصف الذهني الحر المرتكز على الذاكرة .

5 - النظرية العاملية : تمثل آراء ووجهات نظر "جيلفورد"Guliford أهم النقاط التي جاءت بها النظرية العاملية في مجال التفكير الإبداعي ، وإذ يرى أن التفكير الإبداعي في صحيحه تفكير تباعدي ، والعكس غير صحيح . كما ان طبيعة العلاقة المترابطة بين حل المشكلات والتفكير الإبداعي يشكلان وحدة لما بينهما من خصائص مشتركة ؛ وحيث يكون هناك إبداع ، فإنه يعني حلاً جديداً لمشكلة ما ، على أن يتضمن هذا الحل بطبيعة الحال درجة معينة من الجدة (حجازي ، 2001 ،ص 37).

منهجية البحث واجراءاته

بما ان البحث الحالي يهدف الى:- **1**-تصميم انموذج تعليمي في مادة الاخراج الصحفي.

2-قياس فاعلية الانموذج التعليمي في تطوير مهارات التفكير الابداعي من خلال تطبيقه على عينة تجريبية من طلبة التصميم الطباعي. بناءً على ذلك اعتمدت الباحثة المنهج التجريبي في تصميم اجراءات بحثها لتحقيق هدفي البحث المتوخاة منه كونه اكثر المناهج العلمية ملاءمة له.

التصميم التجريبي:

بما ان الباحثة اعتمدت المنهج التجريبي، لذلك يتوجب تحديد نوع التصميم التجريبي الذي يمكن من خلاله بناء اجراءات البحث، وعليه تم اختيار التصميم التجريبي ذي العينتين المستقلتين ذات الاختبارين (القبلي – البعدي) كونه يتلاءم مع اجراءات البحث في تحقيق أهدافه والجدول (1) يوضح ذلك.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الجدول (1) يوضح التصميم التجريبي الذي اعتمدته الباحثة في تصميم إجراءات بحثه

طلبة قسم التصميم – الطباعي	المجموعة	الاختبار القبلي			المتغير المستقل	الاختبار البعدي			المتغير التابع
		معرفي	مهاري	التفكير الابداعي		معرفي	مهاري	التفكير الابداعي	
	التجريبية	×	×	×	الانموذج التعليمي	×	×	×	التحصيل المعرفي والمهاري والتفكير الابداعي
	الضابطة	×	×	×	الطريقة الاعتيادية	×	×	×	

لقد استعملت الباحثة هذا النوع من التصاميم التجريبية، وذلك للأسباب الاتية:

1-قياس مدى التطور الحاصل في التحصيل المعرفي للمجموعة التجريبية في الاختبار التحصيلي المعرفي في مادة الاخراج الصحفي البعدي.

2-قياس مدى التطور الحاصل في مستوى التفكير الابداعي التي يمكن تطويرها على وفق متطلبات مادة الاخراج الصحفي في الاختبار البعدي.

مجتمع البحث:

لذلك عمدت الباحثة الى اختيار مجتمع بحثها من طلبة قسم التصميم –الطباعي / معهد الفنون الجميلة/الرصافة- الدراسة المسائية- للعام الدراسي (2017-2018)، البالغ عددهم (20) طالباً اعتمدتهم جميعاً، اذ تم تقسيمهم على مجموعتين (ت، ض) بحيث توزع الطلاب بواقع (10) طلاب في كل مجموعة .

متغيرات البحث: تم تحديد متغيرات البحث وكالاتي:

1-المتغير المستقل: يتضمن أسلوب التدريس على وفق انموذج تعليمي في مادة الاخراج الصحفي، اذ تم تدريس المجموعة التجريبية على وفق محتوياته من قبل الباحثة.

2-المتغير التابع: وهو المتغير الملاحظ في تحصيل طلاب المجموعة التجريبية في الجانبين (المعرفي والمهارى والتفكير الابداعي) من خلال اجاباتهم على فقرات الاختبارات الخاصة بذلك.

3-المتغيرات الدخيلة: وهي متغيرات قد تظهر بشكل مفاجئ او طارئ (غير خاضعة للتجربة) ولم تحدد مسبقاً مما قد تؤثر في نتائج التجربة، لذلك يتطلب من الباحثة تحديدها والسيطرة عليها لتحقيق السلامة الداخلية والخارجية للتصميم التجريبي.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الخبرات السابقة: تم ضبط متغير الخبرات السابقة من خلال اختبار طلاب المجموعتين في الاختبار القبلي المعرفي والمهاري والتفكير الابداعي للتعرف على مستوى قدرات الطلبة قبل عملية ادخال المتغير المستقل (الانموذج التعليمي) في امتلاكهم لتلك الخبرات في مادة الاخراج الصحفي.

مراحل إعداد الانموذج التعليمي:

بما ان البحث الحالي يهدف الى تطوير مهارات التفكير الابداعي عند طلبة التصميم الطباعي في معهد الفنون الجميلة/الرصافة- من خلال مادة (الاخراج الصحفي)، لذلك تم اعداد انموذج تعليمي على وفق سياقات التصميم التعليمي (انموذج كانيه وبرجز – 1988) الذي يتلائم مع طبيعة المادة العلمية، اذ تضمنت هذه المراحل تحديد هدف تعليمي واشتقاق اهداف سلوكية ملائمة لمحتوى المادة وتحديد طريقة التدريس والوسائل التعليمية للمادة ومراحل تنفيذها واجراء عملية تطبيق فعلي لكيفية الاخراج الصحفي.

الهدف التعليمي والاهداف السلوكية:

تعدَّ عملية تحديد وصياغة الهدف التعليمي والاهداف السلوكية الاساس الذي يبنى عليه تصميم الانموذج التعليمي وتعيين شروط التعلم الموائمة لكل هدف، أي ان الأهداف هي التي تدلنا على ما علينا تحقيقه بصورة نتائج قابلة للقياس والتقويم بوصفها مردودات العملية التعليمية.

بناءً على ذلك قامت(الباحثة) بتحديد ما ينبغي ان يحصل عليه من متابعة محتوى الانموذج التعليمي واختيار طريقة التدريس الملائمة وانتقاء النشاطات والفعاليات التعليمية التي تعمل على تحقيق الهدف التعليمي وتهيئة البيئة التعليمية الملائمة من الجانب السايكولوجي والتربوي للطلاب، اذ تم تحديد هدف تعليمي واحد لمحتوى الانموذج و (7) اهداف سلوكية يتم تحقيقها من خلال عملية التدريس.

بناء الاختبارات:

تعدَّ عملية تصميم الاختبار التحصيلي المعرفي واختبار التفكير الابداعي والاختبار المهاري من الاجراءات المهمة في تصميم الانموذج التعليمي وفحص اليات محتواها التعليمي، كذلك التعرف على مدى امتلاك الطلاب (الفئة المستهدفة) للخبرات المعرفية والمهارية التي تتطلبها مادة الاخراج الصحفي، اذ تعطي نتائج الاختبار القبلي مؤشرات (الباحثة) لكي يستطيع من توظيفها في بناء وتنظيم المحتوى التعليمي للأنموذج وأهدافه التعليمية والسلوكية، فضلاً عن اسهامها في التعرف على السلامة الداخلية والخارجية له ومعرفة تكافؤ العينة في الخبرات التي تتطلبها هذه المادة. وبما ان البحث الحالي يهدف الى تطوير التفكير الابتكاري من خلال مادة الاخراج الصحفي، لذلك قامت الباحثة بالإجراءات الاتية:

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

اولا-الاختبار التحصيلي المعرفي البعدي: تم بناء الاختبار التحصيلي المعرفي البعدي على وفق متطلبات الاختبارات الموضوعية (الاختيار من متعدد، املأ الفراغات، تنسيب المعلومة الى ما يلائمها) اذ ضم الاختبار (12) فقرة موزعة على ثلاثة اسئلة شملت (50 درجة).

ثانيا:- اختبار التفكير الابداعي: - بما ان البحث الحالي يهدف الى تطوير التفكير الابداعي عند طلبة قسم التصميم - الطباعي، لذلك قامت الباحثة باعتماد اختبار كلفورد الذي يتكون من (25) دائرة يتوجب على المفحوص ان يبتكر اشكال فنية مستغلاً طبيعة تلك الدوائر وتحسب الدرجة لاكبر عدد ممكن من الاشكال الفنية المبتكرة.

ثالثا:- الاختبار المهاري: - لغرض قياس مستوى المهارات التي يمتلكها طلبة التصميم الطباعي في مادة الاخراج الصحفي تم تصميم استمارة لتقويم الاداء المهاري تكونت (10) فقرات وحدد مقياس خماسي لقياس مستوى المهارة وتصبح الدرجة الكلية التي يحصل عليها الطالب بعد ادائه للمهارات تساوي (50) درجة.

تم عرض الصيغ الاولية للاختبارات على مجموعة من الخبراء في تخصصات طرائق التدريس والتصميم الطباعي والقياس والتقويم في التعرف على صلاحية مكوناتها لقياس الهدف الذي وضعت لاجل قياسه، ثم تم التحقق من معامل الثبات الذي بلغ (0,88) للاختبار المعرفي و (0,90) لاختبار التفكير الابداعي و (0,86) لاستمارة تقويم الاداء المهاري، وبذلك اصبحت الادوات جاهزة للتطبيق وقياس الهدف من البحث.

خطوات التطبيق النهائي لاجراءات البحث: تم تطبيق اجراءات البحث للمدة ما بين يوم الاثنين الموافق 9/ 2017/10 ولغاية يوم الاثنين الموافق 2018/4/16 على عينة البحث من خلال توجيههم من قبل الباحثة، اذ تم تطبيق الانموذج التعليمي في مادة الاخراج الصحفي.

الوسائل الاحصائية: اعتمدت الباحثة الحقيبة الاحصائية (SPSS) لاظهار نتائج البحث.

النتائج :

بعد اجراء التحليل الاحصائي على نتائج الاختبارين التحصيلي المعرفي والاختبار المهاري لتطوير التفكير الابداعي عند طلبة التصميم الطباعي على وفق الفرضيات الصفرية (1، 2) كما موضح بالاتي:

الفرضية الصفرية (1) لا توجد فروق ذو دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلاب المجموعتين (التجريبية والضابطة) في الاختبار التحصيلي المعرفي بعدياً.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

للتحقق من صحة هذه الفرضية استعملت الباحثة معادلة اختبار (مان ويتني) اذ تم حساب معامل الرتب (R) وقيمة (ي) المحسوبة ومقارنتها بالقيمة الجدولية عند مستوى دلالة (0.05) للتعرف على معنوية الفروق بين اجابات طلاب المجموعتين (ت،ض) في الاختبار التحصيلي المعرفي بعدياً وكما موضح في

جدول (1) يوضح معامل الرتب (R) وقيمة (ي) المحسوبة والجدولية حول اجابات طلاب المجموعتين (ت،ض) في الاختبار المعرفي بعدياً

المجموعة	العينة	المتوسط الحسابي	معامل الرتب (R)	قيمة (ي)المحسوبة		قيمة (ي) الجدولية	مستوى الدلالة (0.05)
				الصغيرة	الكبيرة		
التجريبية	10	25,7	154	1	100	15	دالة احصائياً
الضابطة	10	15,4	55				

ومن خلال النظر الى نتائج الجدول (1) يتضح ان هناك قيمتين لـ (ي) المحسوبة احدهما صغيرة مقدارها (1) والاخرى كبيرة (100) وعند مقارنة هذه القيم مع القيمة الجدولية لـ (ي) التي تساوي (15) يلاحظ ان القيمة الجدولية لـ (ي) اكبر من القيمة المحسوبة (ي) الصغيرة وهذا يعني قبول الفرضية الصفرية التي تؤكد على وجود فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى (0.05) بين طلاب المجموعتين (ت،ض) لصالح المجموعة التجريبية وذلك لان معامل الرتب لاجابات طلاب المجموعة التجريبية الذي يساوي (154) وهو اكبر من معامل الرتب لاجابات طلاب المجموعة الضابطة الذي يساوي (55) وهذا يعني فاعلية التدريس في تطوير التفكير الابداعي على وفق الجانب المعرفي في مادة التصميم الطباعي من خلال ما اظهرته نتائج طلاب المجموعتين.

الفرضية الصفرية (2) "لا توجد فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى دلالة (0.05) بين متوسط درجات طلاب المجموعتين (التجريبية والضابطة) حول اجاباتهم على فقرات الاختبار المهاري في مادة الاخراج الصحفي بعدياً.

للتحقق من صحة هذه الفرضية استعملت الباحثة معادلة اختبار (مان ويتني) اذ تم حساب معامل الرتب (R) وقيمة (ي) المحسوبة ومقارنتها بالقيمة الجدولية عند مستوى دلالة (0.05) للتعرف على معنوية الفروق بين اجابات طلبة المجموعتين (ت،ض) في الاختبار المهاري في مادة الاخراج الصحفي بعدياً وكما موضح.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

جدول (2) يوضح معامل الرتب (R) وقيمة (ي) المحسوبة والجدولية حول اجابات طلبة المجموعتين (ت،ض) في الاختبار المهاري بعدياً

المجموعة	العينة	المتوسط الحسابي	معامل الرتب (R)	قيمة (ي)المحسوبة		قيمة (ي) الجدولية	مستوى الدلالة (0.05)
				الصغيرة	الكبيرة		
التجريبية	10	39,6	149,5	5,5	95	15	دالة احصائياً
الضابطة	10	33,6	60				

ومن خلال النظر الى نتائج الجدول (2) يتضح ان هناك قيمتين لـ (ي) المحسوبة احدهما صغيرة مقدارها (5,5) والاخرى كبيرة (95) وعند مقارنة هذه القيم مع القيمة الجدولية لـ (ي) التي تساوي (15) يلاحظ ان القيمة الجدولية لـ (ي) اكبر من القيمة المحسوبة (ي) الصغيرة وهذا يعني قبول الفرضية الصفرية التي تؤكد على وجود فروق ذات دلالة احصائية عند مستوى (0.05) بين طلاب المجموعتين (ت،ض) لصالح المجموعة التجريبية وذلك لان معامل الرتب لاجابات طلاب المجموعة التجريبية الذي يساوي (149,5) وهو اكبر من معامل الرتب لاجابات طلاب المجموعة الضابطة الذي يساوي (60) وهذايعني فاعلية التدريس في تطوير التفكير الابداعي على وفق الجانب المهاري في مادة الاخراج الصحفي من خلال ما اظهرته نتائج طلاب المجموعتين.

الفرضية الصفرية (3): -لا توجد فروق ذات دلالة إحصائية عند مستوى دلالة (0,05) بين متوسط درجات طلاب المجموعة التجريبية في اختبار التحصيل المعرفي لقياس أثر التدريس باستعمال الانموذج التعليمي قبلياً -بعدياً.

للتحقق من فاعلية الانموذج التعليمي تم التعرف على نسبة الفاعلية التي حددها (ماك جوجيان)، اذ تم اعتماد المتوسط الحسابي لمتوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية قبلياً وبعدياً في الاختبارالتحصيلي المعرفي وكذلك متوسط درجات طلبة المجموعة التجريبية قبلياً وبعدياً في الاختبار المهاري كما موضح في الجدولين (3، 4).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الجدول (3) يوضح قيمة فاعلية الانموذج التعليمي في تطوير التفكير الابداعي لطلاب المجموعة التجريبية من خلال الاختبار التحصيلي المعرفي قبلياً بعدياً

المجموعة	العينة	المتوسط الحسابي	الدرجة القصوى	مستوى الفاعلية	اتجاه الدلالة
قبلي	10	19,8	60	0,66	دالة احصائياً
بعدي	10	25,7			

الجدول (4) يوضح قيمة فاعلية الانموذج التعليمي في تطوير التفكير الابداعي لطلاب المجموعة التجريبية من خلال الاختبار المهاري قبلياً بعدياً

المجموعة	العينة	المتوسط الحسابي	الدرجة القصوى	مستوى الفاعلية	اتجاه الدلالة
قبلي	10	33,6	50	0,67	دالة احصائياً
بعدي	10	39,6			

بناءً على نتائج الجدولين (3، 4) يظهر ان مقياس الفاعلية قد حدد قيمتين هي (0,66) و (0,67) وهذا يعني ان المتغير المستقل (الانموذج التعليمي قد حقق فاعلية مقبولة للمتغير التابع (التفكير الابداعي من خلال الاختبار التحصيلي المعرفي والاختبار المهاري).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الاستنتاجات بناءً على النتائج التي اظهرتها الباحثة تستنتج الاتي:

1-ان محتوى الانموذج التعليمي في مادة الاخراج الصحفي قد أسهم في تنمية التفكير الابداعي لدى طلاب المجموعة التجريبية نتيجة لتنظيم هذا المحتوى بخطوات متسلسلة وواضحة.

2-ان الموضوعات التي تم تحديدها في محتوى الانموذج التعليمي جاءت على وفق حاجات ومتطلبات الفئة المستهدفة ما ولد ذلك حافزاً قوياً لتعلم الخبرات التعليمية المعرفية والمهارية.

3-هناك حاجة ماسة الى اعادة النظر بالمناهج واساليب التدريس التقليدية التي تجعل من الطالب الموهوب في موقع المتلقي السلبي وتحرمه من الابداع لانتاج الافكار المبتكرة في التصميم لاسيما ما يتعلق بمادة الاخراج الصحفي.

4-ان مادة تصميم الاخراج الصحفي وتقنياتها تتطلب من الطالب ان يكون مزوداً بخبرات تعليمية تسهم في ارتقاء تفكيره لكي تتفاعل مع الفكرة التصميمية لاجل الوصول بتصميم ناضج للمنتج الطباعي يثير المدركات البصرية للمتلقي.

التوصيات في ضوء الاستنتاجات التي توصلت اليها الباحثة توصي بالاتي:-

1-ضرورة استعمال الانموذج التعليمي المعد في هذا البحث في تدريس مادة الاخراج الصحفي المقررة في الصف الخامس/ قسم التصميم الطباعي لثبوت فاعليته مقارنةً بتدريس هذه المادة على وفق الطريقة الاعتيادية.

2-تدريب مدرسي ومدرسات مادة تصميم الاخراج الصحفي في معاهد الفنون الجميلة على محتوى الانموذج التعليمي في تدريس هذه المادة كونه يسهم في تطوير التفكير الابداعي عند الطلبة.

3-ضرورة الاهتمام بالتعليم الذاتي من خلال تصميم البرامج التعليمية في مختلف المواد التخصصية في مجال الفن من اجل تطوير قدراتهم في تنفيذ متطلبات العمل بشكل عام وتصميم الاخراج الصحفي بشكل خاص.

4-تعديل وتطوير مناهج التعليم بطرائق تفجر وتنشط القدرات الإبداعية لدى طلاب معاهد وكليات الفنون،

5- توفير مناخ تعليمي يشجع على تنمية القدرات الإبداعية بين المعلم وطلابه من جهة، والمعلم والمؤسسة التعليمية من جهة أخرى.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المصـادر:

1- جروان، د. فتحي عبد الرحمن،(2002)، "الابداع"، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الاردن.
2- عيسى،أحمد حسنة،(1979)،"القُدرات الإبداعية"،دارالموسم الثقافي للطباعة،الكويت.
3- جروان،فتحي عبد الرحمن،(1999)،" تعليم التفكير مفاهيم وتطبيقات"،دار الكتاب الجامعي،العين،الإمارات العربية المُتحدة.
4- البدري،غالب،(2003)،"أساليب التفكير وعلاقتها بأنماط الشخصية لدى طلبة جامعة اليرموك" ،عمان،الأردن.
5- العبويني،جُمانة،(2003)،"علاقة النمط المعرفي بالتفكير الإبداعي"،جامعة اليرموك،عمان،الأردن.
6- القذافي،رمضان محمد،(2000)،"رعاية الموهوبين والمُبدعين"،المكتبة الجامعية،الأسكندرية،مصر.
7- سرور،نادية هايل،(1998)،"مدخل الى تربية المتميزين والموهوبين"، دار الفكر للطباعة والنشر ،الأردن.
8- حجازي ، سناء محمد ، " سيكولوجية الابداع " ، الطبعة الاولى ، دار الفكر العربب ، القاهرة ، 2001
9- العتوم ، عدنان يوسف و الجراح ، عبد الناصر ، " تنمية مهارات التفكير: نماذج نظرية وتطبيقات عملية" ، كتاب ، الطبعة الاولى ، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، الأردن،عمان ، 2007.
10- القذافي، رمضان محمد"رعاية الموهوبين والمبدعين،المكتب الجامعي الحديث،الإسكندرية، 2000.
11- شكور ، جليل وديع ،" كيف تجعل ابنك مجتهداً أو مبدعاً "،عالم الكتب ، بيروت ، 1994.
12- صوافطة، وليد،" تنمية مهارات التفكير الابداعي واتجاهات الطلبة نحوالعلوم"، دار الثقافة،عمان،
13- عبيد ، ولي ، " ديناميكا التفكير و الابداع " ، مجلة مستقبل التربية العربية ،مصر ، 2006 .
14- منسي ، محمود عبد الحليم ، " علم النفس التربوي للمعلمين" ،كتاب ، الطبعة الاولى، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1991.

1. Renzulli, J. s. (1979," What makes giftness? Re-examining definition" Phidelfa, Jappan.
2. Starko, A. : Creativity In The Classroom, Schools Of Curious Delight, Eastern Michigan State University, Longman, Publishers, U.S.A, 1995.

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018

An Educational Model in Journalistic Production Course to Develop the Creative Thinking Skills of Printing Design Students

Dr. Layla Shwail Hussein ……Ministry of Education / Institute of Fine Arts evening / Rusafa first

Al-academy Journal …….. Issue 90 - year 2018
Date of receipt: 16/4/2018…....Date of acceptance: 15/5/2018…….Date of publication: 16/12/2018

Abstract

The printing designer's creative thinking is a deliberate mental process based on specific skills that stimulate the motivation of the student to learn and call for new information for the investigation and research to discover the problems and attitudes and through reformulating the experience in new patterns depending on the active imagination and the flexible scientific thinking through providing the largest number possible of various unfamiliar printing design models, and testing their suitability and then readjusting the results with the availability of suitable educational, learning and academic atmosphere.

The designer's creative thinking depends on main skills. Fluency skill is to put the largest number of the given designs and ideas. Flexibility skill is the diversity of these ideas. The originality skill is the production of ideas and designs characterized by excellence. Problem sensitivity skill is represented by (analysis and synthesis). The detailing skill is represented by the largest number of details and finally the assessment skill is represented by (examination, assessment, and determining the final design).

The objectives of the research are as follows:

1- Designing an educational model in the journalistic direction course.
2- Measuring the effectiveness of the educational model in developing the creative thinking through its application to an experimental sample of printing design students. The researcher, thus, intentionally chose the study community from the students of the department of printing design/ the Institute of Fine Arts- the evening study for the academic year (2017-2018) which was made of (20) students taken all for the sample and divided into two (experimental and controlling) groups , ten students in each group.

Key words: (Educational Model, Journalistic Production, Printing Design)

تناسبات التصميم الداخلي
لمطاعم الوجبات السريعـــة

بهاء طالب عبد الامير .....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة
أ.م.د. بدريا محمد حسن .....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة
مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)
تاريخ قبول النشر: 2018/9/18 تاريخ النشر :2018/12/16

ملخص البحث :

يتناول البحث الحالي دراسة تناسبات تصميم الفضاءات الداخلية في مطاعم الوجبات السريعة من الناحية الشكلية بوصف الاخيرة عنصراً مهماً ويلعبُ دوراً مباشراً في التكوينِ الفضائيِ المُصَمَمِ في كلٍ من جوانبِهِ الادائية والجمالية والتعبيرية، لان اختيار الاشكال موضوع معقد يمتلك جوانبَ عديدة تفرضها ارتباطات وظيفة وجمالية، لذا تم تجسيد مشكلة البحث من خلال التساؤل الآتي :

(ما مدى امكانية توظيف التناسبات التصميم الداخلي في فضاءات مطاعم الوجبات السريعة ؟)، ويكتسب البحث اهميته من خلال المساهمة في الاضافة المعرفية للباحثين والدارسين والشركات والمؤسسات العامة المتخصصة وذات العلاقة في مجال التصميم الداخلي للافادة منها في تطوير مطاعم الوجبات السريعة عبر التوعية بدور التناسبات الشكلية في تحقيق الجوانب الادائية والجمالية لمستخدمي تلك الفضاءات من العاملين والزائرين والسائحين، وهدف البحث الى التعرف على التناسبات الشكلية في تصاميم الفضاءات الداخلية لمطاعم الوجبات السريعة. هذا وقد تم تحديد الاطار النظري بمبحثين، الاول منهما "التناسبات الشكلية في تصميم الفضاءات الداخلية"، اما المبحث الثاني فتضمن "التصميم الداخلي لمطاعم الوجبات السريعة". وقد تم الوصول الى نتائج البحث واستنتاجاته ن خلال اجراءات البحث المعتمدة ومنهجيته، واهم الاستنتاجات : 1- هنالك غياب واضح للنسب الذهبية في التناسبات الشكلية لابعاد بعض الجدران والنوافذ.2- يعمل نظام الموديولر كنظام تناسبي في تحديد ابعاد المدخل ومجالات الحركة في الفضاءات الداخلية لمطاعم الوجبات السريعة وفي تحديد اشكال وحدات الجلوس والكراسي والمناضد التي تساهم في التأثير على سايكولوجية الانسان للبقاء مدة محدودة.

الكلمات المفتاحية: (تناسب، تصميم داخلي، مطاعم)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المقدمة :

على الرغم من كون التصميم الداخلي للفضاءاتِ العامةِ في بغداد يتميز بجوانب معينة الا انها قد تعاني من مشكلات وعراقيل في بعض الجوانب التصميمية الاخرى، لاسيما عند اختيار الاشكال التي ترتبط مع بعضها عبر تناسبات، تناسقات، تجانسات...، لتكون الكل النهائي أي التكوين النهائي للفضاء. ان الاهتمام بهكذا موضوعات جاء من خلال الزيارات الميدانية للمطاعم وتحديداً مطاعم الوجبات السريعة، اذ وجدنا انها تعاني من بعض المشاكل في التناسبات الشكلية لتصميم فضاءاته الداخلية والتي تم حصرها من خلال التساؤل الاتي: ما مدى امكانية توظيف التناسبات التصميمة في الفضاءات الداخلية لمطاعم الوجبات السريعة؟

يكتسب البحث اهميته من خلال اسهامه في اضافة معرفية للباحثين والدارسين والشركات والمؤسسات المتخصصة وذات العلاقة في مجال التصميم الداخلي للافادة منها بتطوير مطاعم الوجبات السريعة عبر التوعية بدور التناسبات الشكلية في تحقيق الجوانب الادائية والجمالية لمستخدمي تلك الفضاءات من العاملين والزائرين والسواح.

وهدف البحث الى الكشف عن التناسبات الشكلية في تصميم الفضاءات الداخلية لمطاعم الوجبات السريعة.

وقد تحدد موضوع البحث : بدراسة موضوع التناسبات في تصميم الفضاءات الداخلية لمطاعم الوجبات السريعة من خلال كيفية تشكيل التكوين الكلي لفضاءاته الداخلية، ومكانياً: في مدينة بغداد، وزمانياً في المدة 2015م -2017م.

تحديد المصطلحات:

التناسبات:

جمع تناسب عرفت في اللغة: هي من النسب، وقيل: النون والسين والباء كلمة واحدة قياسها اتصال شيء(ابن زكريا، 1991م،ص524)، وتعرف التناسب ايضاً بالعودة إلى مفهوم النسبة التي تعبر عن المقارنة الكمية بين شيئين متشابهين، وان خاصية التناسب تعبر عن مجموع هذه النسب المتضمنة في الشكل المحدد (الجلبي، 1998م،ص48)، وتَنَاسَبَتْ تعني في اللغة تَشَاكَلَتْ، تَنَاغَمَتْ، تَوَافَقَتْ، حَصَلَ بَيْنَهَا انْسِجَامٌ (مجمع اللغة العربية المعجم الوسيط ، 1955م، ص916). وتعرف اصطلاحياً: انها مجموعة علاقات بصرية لا بين الشكل الكلي وأجزائه فحسب، بل يشمل علاقات الأجزاء مع بعضها ويتحقق التناسب في الشكل من خلال عناصر الحجم أو القيمة اللونية أو غيرها من العناصر البصرية. فهو يعني تناسب في نسب حجوم المفردات البصرية وتفاصيلها داخل التكوين.(الإمام، 2002م، ص94).

التعريف الاجرائي للتناسبات: هي تواصل الأجزاء بعضها مع البعض الاخر وظيفياً من خلال مجموعة علاقات جمالية تربط هذه الاجزاء لتكون كلاً واحداً يعرف بالتكوين في الفضاء الداخلي.

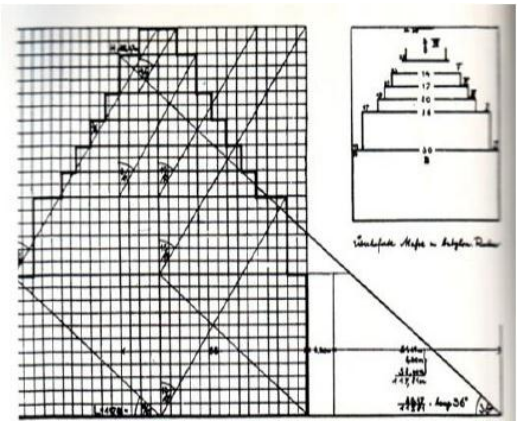
مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الاطار النظري

المبحث الاول : التناسبات الشكلية في تصميم الفضاءات الداخلية

مفهوم التناسب :

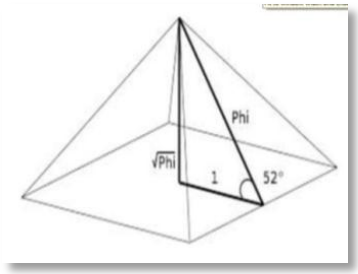
ان التناسب ليس مفهوما جديداً سواء كان في تصميم الفضاءات الداخلية او العمارة، اذ استُخدِمَ منذ الاف السنين في حضارات العراق القديمة كالحضارة البابلية والاشورية وايضا في الحضارة المصرية(Robson.2000.p135) ويعد علم الرياضيات من الميادين المهمة التي اسهمت فيها حضارة وادي الرافدين، فالبابليون كانوا يعرفون معلومات عن المتوالية العددية والهندسية كما انهم استخدموا النظام الستيني والنسبة والتناسب وتقسيم الدائرة الى 6 اقسام متساوية والى 360 قسماً متساوياً.(العامري، 1433هـ، ص37) هذا وتؤكد اثار مدينة بابل الكلدانية في القرن السادس عشر قبل الميلاد، علماً أن بناء برج بابل بطبقاتها السبع والمعبد في أعلاها، كان على وفق تناسبات مدروسة بينٌ ارتفاعات طبقاته، وأما أبعاد هذه الطبقات طولا وعرضا كانت مربعة، ويتفق معظم الباحثين في ان برج بابل قد شيد على بقايا معبد قديم الذي اخذ شكله منه، وان الملك (نابوبلاصر) اشرف على قياس الابعاد بنفسه وان التناسبات التي وجدت في مباني بابل متوارثة من مباني بابل العامورينٌ القديمٌة من الالف الثاني قبل الميلٌاد. الشكل (1) ، ففي القرن التاسع والثامن قبل الميلاد استخدم الاشوريون التناسبات كوثائق آثاريٌة تؤهلنا لافتراض منطقي، من ان النسبة الذهبية كانت معروفة في حضرة وادي الرافدين متمثلة في الالوح والكسرات، التي تظهر فيها طريقٌة التوصل الي الجذر التربيعٌي للعدد اعتمادا على جذرينٌ معروفينٌ للعدد الاكبر من الاصغر، والتي أوضحت ماعرف بخوارزميةٌ هيرٌون في حساب تحديد قيمة الجذر التربيعي لأي عدد لمعرفة النسبة للتغير (مهدي،2016م، ص3). اما في الحضارة المصرية الفرعونية فقد كان للشكل الانساني المتمثل في فنونهم وعمارتهم وتصاميمهم الداخلية نسب على وفق قواعد تناسبية ثابتة، وهكذا كان حال النسب بين الاجزاء المختلفة للجسم الانساني الذي مثلوه في تصاميمهم، وعبر عده قرون حافظوا على قاعدة التناسب عبر شبكة من المربعات المكررة grid والتي تحكم السيطرة على النظام التناسبي. علما ان النسبة التي اتبعها الفراعنة في تصاميمهم الداخلية فقد خضعت لاستخدام الجذر التربيعي للرقمين 2، 5 مع النسبة الذهبيةٌ أيضٌا في بعض المباني مبينٌا أن الفراعنة بدأوا باستخدام ما عٌرف بمثلث اوزرسٌ الذي يكٌون قائم الزاويةٌ



شكل (1) يوضح توظيف التناسبات في اولى الحضارات (حضارة وادي الرافدين) (Robins.1990.p:107)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وأطوال اضلاعه، 3، 4،5، كطريقةٌ للبناء على وفق نسق الإله، ثم حصل لاحقا تطويرٌ وتهذيبٌ للطريقةٌ الهندسيةٌ في التخطيطٌ على وفق النسبة الذهبيةٌ.الشكل (2) (Robins.1990.p107). كما ان الحضارة الاسلامية قد عرفت التناسبات وعملت بها من خلال اتخذها انماط تناسبية عدة هي الجذر التكعيبي، والج ذر التربيعي، والنسبة الذهبية، الهندسة (www.albayan.ae) فالهندسة الإسلامية مبنية على أنظمة حسابية تم اكتشافها من خلال الطبيعة، وهي والإسلام يعلمنا أن هناك نظاماً طبيعياً للأشياء ينتج الجمال، ويأتي هذا النظام من دمج الهندسة في المبادئ الأساسية للعنصر، لتكون النتيجة شكلاً متناسباً جميلاً. (الحسيني،2009،ص5)



شكل (2) يوضح اتباع التناسبات وتوظيف النسبة الذهبية في بناء لهرم في حضارة وادي النيل
www.WordPress.com

بناءاً على ما طرح يمكننا القول ان البابليين كانوا اولى الحضارات التي استخدمت التناسب بمدة تصل الى حوالي اربعة الاف سنة وما يزيد عن ذلك، كما انه لم يقف توظيف التناسبات والعمل بها عند البابليين فقط بل استخدمه الاشوريون ايضاً، فضلا عن ان الحضارة المصرية القديمة وضعت طريقة اخرى لتطبيق التناسبات الشكلية التي تمتلك مرونة عالية وميدان واسع التطبيق في تغير نسب الحجوم والمساحات التي تحوي أشكالاً للعناصر التكوينية في فضاءاتها الداخلية، علما ان الاهمية فيها تأتي من وجود نسبة التغير لمفرداتها التكوينية. عليه يمكننا القول ان التناسبات تختلف في طريقة تطبيقها من فكر الى اخر، وحسب طريقة طرحها وأسلوب تجسيدها في الفضاءات الداخلية والتي تنعكس من خلال عناصرها التصميمية.

توظيف التناسبات في التصميم الداخلي :

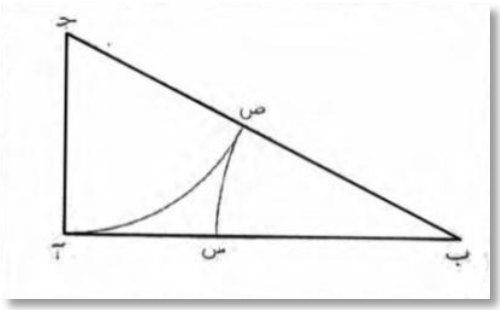
تتصف البيئة التصميمية المحلية ببعض الضبابية حول موضوع التناسبات في التصميم الداخلي، حتى أن البعض لا يعرف عنه الا الشيء اليسير، لكنه يعد عنصراً أساسياً في خطة الفضاء الداخلي (www.arch-news.net). لان التصميم الداخلي يتعامل مع الحجوم البنائية المعدة للنشاطات الانسانية من خلال نسق معين ينشئ تصميم ذلك الفضاء وشكله الوظيفي والجمالي اعتماداً على متطلبات الانسان، كما انه ذو ثلاثة ابعاد بالنسبة الى اساس تكوينه.(Van den. 1994.p13) وهي كالاتي: 1- البعد المساحي: يتعامل مع الابعاد القياسية للفضاء، الطول والعرض والارتفاع . 2- البعد التصميمي : يرتبط هذا البعد بالتصور الجمالي للفضاء الداخلي وتشكيله. 3- البعد الاجتماعي : ويعني ملاءمة الفضاء بالنسبة لمستخدمه وقد يكون المستخدم فرد او مجموعة افراد. ويعد البعد الرابع المحتوى (عبد الباقي،2008م،ص23).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

يمكن القول ان قبل القرن الماضي كان ينظر الى التصميم الداخلي في مجال التناسبات من زاوية نظرية فيتروفيوس وكانت هذه النظرية تتيح أصلا من النسب التي لها علاقة مطلقة بالرياضيات ونسب جسم الإنسان وهذا التفسير قد تبناه اليسون الذي كان مثل (فيتروفيوس) يرجع الجمال إلى تماثل النسب للأجزاء في التصميم الداخلي. ان وجهة نظر اليسون تتسم بالمغايرة بعض الشيء لان التناسب الجميل في الفكرة التصميمية يتحقق من خلال النسب بين العناصر والمواد الانشائية لتكون الاتزان بالأحمال المتقن. ونجد هنا نزعة نحو الوظيفة في التناسبات لأنه حدد ملاءمة الفكرة للوظيفة، وكذلك يوجه التناسبات نحو الوظيفة التشغيلية المتعلقة بالمتانة واتزان الاحمال. اما شوبنهاور فيعد الجمال التناسب بين الجاذبية الارضية وبنية المبنى بالاعتماد على حسابات الاحمال الرياضية وتحمل الاثقال وبذلك يتبنى توجه اليسون في التناسبات وتفضيل السيطرة على تناسبات الحمل وبالتالي يتحدد الشكل. في حين خرج موتين بنظرة جديدة لتوظيف التناسبات في التصميم الداخلي الذي اعتبرها اشمل من كونها مجرد عملية رياضية بين اجزاء التصميم وعناصره، لذا نجده يخضع تناسبات التصميم الجيد لمبادئ التصميم الداخلي والسيطرة على اشكال مفردات الفضاء الداخلي كالنظام، الوحدة، التوازن، التناظر، المقياس، الايقاع...، (Moughtin.2003.p58-59). وبذلك يعيد مفهوم التناسبات بهيمنتها على الجانبين الشكلي والجمالي لتحقيق الوظيفة في التصميم .

النسبة الذهبية في تصميم الفضاءات الداخلية :

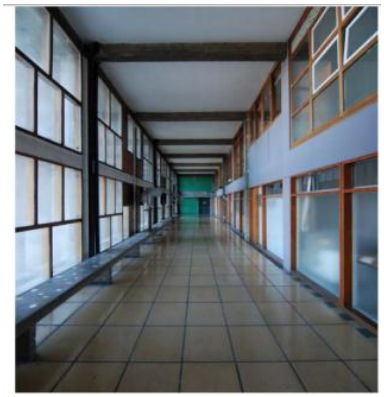
يذكر المعماري الروماني (فيترفيوس) في كتاب "دي ارشتكشر" ثلاثة شروط للنتاج التصميمي الجيد في العمارة وذلك بكونها تحقق منفعة ،وظيفة، ومتانه، صلابة أو قوة، وجمال. الثلاثة هنا تلعب النسبة فيهم دوراً هاماً، لأنها توفر القواعد التي يتم اعتمادها في وضع مساحات مفيدة، لتصميم النظم الهيكلية، وصنع بيئة مرضية جماليا. وفي بيئة الفضاء الداخلي يمكن ان تغير النسب شعور مستخدمي الفضاء من خلال التأثر بفخامة المبنى اذا ما كان مرحباً به أو مثيرا للإعجاب من قبل مستخدميه.(Visual Arts.1970.p2). لذا تعد النسبة الذهبية من افضل النسب المناسبة والملاءمة للاحتياجات الانسانية المألوفة ضمن محيطه الذي يعيش فيه لان النسبة الذهبية هي التي تبين العلاقات الرياضية في تقسيم الخطوط والمساحات او الحجوم في التصميم الداخلي وان افضل العلاقات النسبية بين جزأيه هي تساوي (1: 1.618) ويمكن أن نصل للنسبة هذه كما مبين في الشكل (3) ان كان س يقطع أب على وفق قاعدة النسبة الذهبية بينهما .(الحسيني، 1999م،ص20)



شكل (3) تقسيم الخط المستقيم حسب النسبة الذهبية
(الحسيني، 1999م، ص12)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

مفهوم الموديول :



شكل (4) يخضع لكوربوزيه الفتحات ممتدة والعناصر الهيكلية في نظام موديولر في التصميم الداخلي لـ" "shopping street (الحسيني،2009،ص5)

وضع نظام الموديولر من قبل المعماري السويسري لوكوربوزيه وهوة المعيار الاكثر شهرة من النسب المستخدمة في الهندسة المعمارية والتصميم الداخلي، اذ يعتمد هذا النظام على اخذ الارتفاعات والنسب من شكل جسم الانسان كمعيار عالمي وقد قام لوكوربوزيه بتطبيق هذا النظام في رسوماته وتصميمه وهندسته المعمارية وقد صمم وحدة الجلوس والاسترخاء (شازلونج)، وقد جسدت قطعة الاثاث هذه منحنيات جسم الانسان بحيث يكون مريحاً للغاية كاخذ ارتفاع المقعد (430) ملم وذلك من ابعاد وضع الجلوس للجسم البشري (Visual Arts.1970.p8). اما في جانب تطبيق الموديولر في العمارة والتصميم الداخلي من قبله فكانت فرصته الاولى في المشروع السكني لوحدة مارسيليا الموحدة لتنفيذ نظام الموديولر كنموذجا اولياً لمشاريع اسكانية، وفي هذه الابنية وفر نظام الموديولر المنفعة (الوظيفية) من خلال التناسبات بين المخطط الارضي للمبنى، لان المقطع العمودي لها ولواجهتها عبر عرض الممرات، وارتفاع الطوابق، ومسافة الشرفة، فضلا عن نظام التظليل ووحدات الاثاث للأنشطة البشرية المختلفة، وكذلك عبر القوة من خلال تباعد الاعمدة الساندة، محققاً بذلك جمالا للواجهة من خلال ايقاعاته كما في الشكل (4).(Visual Arts.1970.p9). **هنا نجد ان نظام الموديولر اساسه وظيفي وضع لخدمة الانسان وتحقيق راحته عندما تكون التناسبات الشكلية تعتمد مقياس الجسم ووزنه وحجمه ومجالات حركته فيه، كمعيار لتصميم الفضاء الداخلي وما يحويه . وهكذا فان كل ما طرح في التناسبات ضمن تصميم الفضاءات الداخلية والعمارة بالرغم من اختلاف المفهوم والتطبيق الا انه لم يخرج من الاطار الرياضي لإيجاد العلاقات التناسبية بين عناصر تلك الفضاءات لكنه تباين ما بين التوجهات نحو النزعة الوظيفة واخر نحو الشكلية الجمالية .**

المبحث الثاني :التصميم الداخلي لمطاعم الوجبات السريعة

مطاعم الوجبات السريعة :

تنوعت أشكال وسبل المعيشة في عصرنا الحديث، فأصبح أسلوب حياتنا اليومية سريع، وبمقتضى ذلك أصبح الناس يقتصدون في أوقات طعامهم و ملبسهم . فنشأ عن ذلك سلسة من المطاعم التي انتشرت بشكل سريع على مستوى العالم و ذلك لما حظيت على الإقبال المتزايد يوما فيوما . و من أسباب هذا الانتشار الواسع الخدمات المقدمة و السريعة من قبل هذا المطاعم و التي توفر الراحة و السرعة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

معا مما يعطي للمشترى انطباعاً حسنا . و هذه الخدمات تنحصر في طريقة تنظيم المطعم ، سرعة تلبية الطلب ، توفر الخدمات و المرافق العامة (www.3d2ddesign.com).

التصميم الداخلي لمطاعم الخدمات السريعة :

يتبع المصمم الداخلي الاسس والقواعد والمعايير العالمية عند البدأ بالعملية التصميمية لأي فضاء داخلي، لان كل فضاء يعد كنتاج لمجموعة اسس، عناصر، مفردات...، لان الفضاء لا ينبض بالحيوية دونها، ومنها الفضاءات الداخلية لمطاعم الخدمات السريعة. وسوف يتم البحث عن العناصر المكونة ذات الارتباط المباشر بالتناسبات الشكلية في هكذا مطاعم، منها الجدران بوصفها اكثر عناصر الفضاءات الداخلية التي تشاهدها عين المستخدم، فضلا عن وحدات الاثاث وارتباطاتها بوصفها عناصر تشغل جزا مهماً من الفضاء.

1- الجدران

المعروف في التصميم الداخلي أن الجدران من العناصر الضرورية والاساسية في الفضاء الداخلي بوصفها احدى العناصر التعريفية التي تمتلك وظائف عديدة. تتصل الجدران بالأرضية والسقف وتتوسطهما وتحكم حجم الفضاء وشكله وكذلك تحيط بالحركة وتحدها كما انها من أكثر العناصر التي تشاهدها العين وتقع في مستوى البصر نسبة الى المحددات الأخرى مثل الأرضيات والسقوف (**البياتي.2008م.ص94**). وتتضمن ايضاً الفتحات التي تتصف انها انتهاكات للجدران إلا أنها انتهاكات تعطي الفضاء الداخلي اتصلاً بمحيطه، وتتناسب الفتحات شكلياً مع الجدار من خلال حجومها وموقعها ضمن الجدار، فضلا عن تحديدها لكمية الضوء الداخل للفضاء، الى جانب تحديد مستوى الربط بصري بين الداخل والخارج(**عبد الباقي، 2008،ص**38). ففي بعض فضاءات مطاعم الخدمة السريعة تستخدم الالوان كالأحمر والبرتقالي الذي يتمتع بالطاقة العالية، وكذلك اللون الاصفر الذي يعد أكثر جذبا للأنظار. فالناظر يشعر بالارتياح لأنه يساعد على تحسين المزاج، فضلا عن أنه يلطف الجو ويحفز التواصل بوصفه مناسب للمطاعم.**(عبد الكريم** ، 2002م،**ص13)**. وتتضمن الجدران ايضاً أعمال فنية تشكيلية من نحت وتصوير وغيرهما ويكون اختيار موضوعها، ولونها، وأبعادها، ومكانها ...، يقوم على التناسبات التي تنظم وتضبط التكوين والتشكيل العام للفضاء، فضلا عن حجم اللوحة بالنسبة للجدار والوانه وطبيعة تناسبات الإضاءة كلها تتحكم وتضبط المشهد البصري للجدران. (XueYu. 2009.p20) وقد توضع في بعض الاحيان فوق اللوحات اضاءة مركزة تضفي نوعا من الجمالية والجذب والتركيز على الجدار او القاء الضوء على طاولة معينة او على جدار معين (Cal, John. 1974.p968 Hancock)، **وهنا يقف الجذب البصري لفضاءات المطاعم على تناسبات احجام الفتحات واشكالها اذ يعد الجذب البصري احد العوامل المهمة لجذب الزبائن، فضلا عن استخدامات الالوان ضمن التناسبات الشكلية للجدار، اذ يخضع اللون ودرجته للتناسبات الوظيفية في الفضاء، مثل استخدام اللون الأحمر اوالبرتقالي اوالاصفر لزيادة الجذب البصري للمارة والتنبيه بوجودها، وهناك ايضا تناسبات اخرى تعمل ما بين اللوحات والاضاءة المركزة عليها التي تضفي رونقا جماليا عن**

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

طريق تركيز الضوء فتبدو اللوحة في الجدار منيرة مقارنة بما يحيطه فتغدو هذه اللوحة او ذلك الجدار عنصر جذب بصري مهم وبالتالي يعمل هذا النشاط المتناسب بصريا، لان هذا النوع من المطاعم يكون بقاء الزبائن فيه لمدة قصيرة مقتصراً على مدة انهائهم لوجبة الطعام،

2- الاثاث :

يلعب الاثاث في الفضاء الداخلي دوراً كبيراً، إذ بواسطته يتم اغناء الفضاء وتزيينه جماليا فضلا عن ما يوفره من متعة واثارة بصرية، فهو مرتبط بالتكوين البصري للفضاء الداخلي، ويلعب من خلال تناسباته الشكلية من خلال خطوطه، مقياسه، الوانه وتركيبه دوراً في اعطاء صفات الفضاء وخواصه المظهرية.(**البياتي، 2008م،ص202).** اما توزيع الاثاث من مقاعد ومناضد في الفضاء يعتمد على تناسبات التباعد للحفاظ على مسافة مناسبة عن الآخرين، وهي مسافة تعتمد اعتمادا كبيرا على الثقافة والعاطفة وهي مقسمة على اربع درجات من تناسبات للتباعد بين الاشخاص، كالمسافة الحميمة، المسافة الشخصية، المسافة الاجتماعية، المسافة العامة، اذ يجب ان لا تتقارب صفوف الكراسي او المناضد لتغلق مسار الحركة او تقلل من خصوصية المنضدة او الاشخاص وبالتالي عدم الراحة، لان المسافات الكبيرة قد تؤدي إلى صعوبة التواصل.(**XueYu. 2009.p28**). ونجد في مطاعم الخدمة السريعة ان عدد كراسي الجلوس اكثر وتحتل مساحة فضائية اقل، وهذا ما اشار اليه المصمم والمعماري ادولف لويس في تصميم شقته على شكل حرف U حيث قسمت الفضاءات الى ثلاث انواع من الجلسات هي: 1- الجلسة المحيطة على شكل حرف U او مربع او مستطيل شبه كامل، الشكل (5).2- الجلسة المتقابلة. الشكل (5). 3- الجلسة الممتدة الشكل (6). واصبحت هذه الجلسات لاسيما الجلسة الممتدة كحلول للمناضد المجاور ة للجدار الثابتة (**Soomin. 2009.p114**). ويمكن ان يتحقق ذلك عبر

شكل(5) يوضح الجلسة المحيطة والجلسة المتقابلة في مطعم الخدمة السريعة

www.scmp.com/lifestyle/food-drink/article/2042271/newly-opened-soul-food-hong-kong-soho-thai-inspired-food-casual drink/article/2042271/newly-opened-soul-food-hong-

رسم شكل (6) يوضح الجلسة في مطعم الخدمة السريعة

www.retaildesignblog.net

استخدام الالوان المتقاربة باعتماد لون واحد او عدة الوان متجاورة ويتم تحقيق التنوع باستعمال قيم ضوئية او كثافات لونية مختلفة اوأضافة لمسة خفيفة من ألوان أخرى، اوالتلاعب بالهيئة اوالشكل او

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الملمس. ويكمن ايضاً في توظيف التضاد اللوني بالاعتماد على لونين متضادين او ثلاثة الوان لإعطاء الاهتمام البصري وجلب الاهتمام لبعض العناصر المهمة.(**البياتي، 2008م،ص114**). **ومما تقدم نجد أن التناسبات الشكلية تدخل في تكون الفضاءات الداخلية بشكل مباشر لاسيما فضاءات مطاعم الخدمة السريعة اذ هي مجمل العلاقات الرابطة بين مفردات ذلك الفضاء سواء مانت بين جزء واخر مثل التناسب الشكلي الناتج عن البعد بين طاولة وطاولة اخرى او مثل تناسب الوان الكرسي مع الوان باقي الفضاء الكلي بالتقارب اللوني او التضاد فبالأولى يتنج لنا تناسباً شكلياً منسجماً بالنسبةِ لالوانِ مفرداتِ مطعم الخدمة السريعة اما الاخرى فتنتج تناسباً شكليا متضاداً يحقق جذباً بصرياً يمكن استفادة ذلك الفضاء منه لغرض جلب الانظار ولفت الانتباه . اما بالنسبة لون الأثاث لابد من حضور التناسبات فيها مع عناصر الفضاء الداخلي الاساسية من جدران، ارضية، سقف، فتحات.**

مؤشرات الاطار النظري

1- التناسبات الشكلية تلعب دوراً مهماً في كلٍ من الوظيفة والجمال، اذا توفرت القاعدة التي يتم اعتمادها في تصميم النظم الشكلية وتكوين بيئة بصرية مناسبة.
2- النسبة الذهبية تمثل احدى اشكال تطبيق التناسبات الشكلية، اذا حققت الجمال عبر العلاقات بين اشكال العناصر وابعادها اصغر واكبر والمتواليات لها، كما في توظِيفَها عند البابليين، والآشوريين، والمصريين.
3- ينظم الموديولر عناصر الفضاء الداخلي ومحتوياته كأحد تطبيقات التناسبات الشكلية وذلك باعتماد مقياس الجسم الانساني، وزنه، وحجمه، ومجالات حركته.
4- الجدران وتناسباتها هي اكثر العناصر التي يشاهدها العين ولها تأثير كبير على شكل الفضاء الداخلي من خلال ما تتضمنه من الفتحات، النوافذ، الالوان، والوحدات التشكيلية والتزيينية .
5- الاثاث في الفضاءات الداخلية لمطاعم الخدمة السريعة يبرز جمالياً من خلال تناسباته التصميمية، كخطوطه، مقياسه، الوانه، تركيبه بوصفها تلعب دوراً مهما في المساهمة بأغناء الخواص المظهرية للتصميم .

اجراءات البحث :

منهجية البحث:

تم اعتماد المنهج الوصفي في تحليل العينة بوصفه الانسب مع طبيعة توجه مجتمع البحث، والذي يشخص الظاهرة بتحليل المعلومات في النماذج بغية تحقيق هدف البحث، وقد أُعتُمِدَتْ المؤشرات التي مثلت خلاصة الإطار النظري في بناء استمارة تحديد محاور التحليل.

مجتمع البحث:

يتمثل مجتمع البحث الحالي من خمس مطاعم في المنصور/شارع 14 رمضان، وهي: مطعم سنتر بوينت، شميساني فرع المنصور، سباكوس، بركرجوينت فرع المنصور، ومستر بطاطا.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

عينة البحث:

تتمثل عينة البحث بالفضاءات الداخلية لمطاعم الخدمة السريعة، والبالغ عددها انموذجين كعينة قصدية

لتحقيق هدف البحث، وان اسباب اختيار الانموذجين، مطعم شميساني فرع المنصور، ومطعم مستر بطاطا، وذلك بالسماح لنا للحصول على المعلومات المطلوبة من الابعاد، والتصوير.

اداة البحث:

تم تنظيم محاور التحليل المبنية على المؤشرات التي تم استنباطها من المحاور الاساسية في الاطار النظري، وكالأتي : 1- تطبيقات التناسبات الشكلية في الفضاء الداخلي لمطاعم الوجبات السريعة. 2- تناسبات عناصر الفضاءات الداخلية لمطاعم الوجبات السريعة .

الوصف والتحليل:

الأنموذج الاول: مطعم شميساني فرع المنصور.

الوصف: يقع مطعم (شميساني) فرع المنصور في بغداد - جانب الكرخ – المنصور- شارع 14 رمضان، ومدخل المطعم مواجه لجهة الغرب، اتخذت صالة المطعم الشكل المستطيل ضلعه الطويل يبلغ 8م والضلع الاخر6م وارتفاع مستوى السقف 2,4م . مدخل المطعم يكاد يكون زجاجيا بالكامل وكذلك الضلع المجاور له من الجانب الايسر، وتم استخدم مواد الانهاء البورك للجدران مطلية بالوان الاسود، اما اثاث صالة المطعم مكون من الجلد وباللونين الحمر الغامق والاسود، والمناضد والكراسي خشبية وبالونين الاحمر والاسود.

التحليل :

شكل(7) يوضح الجدار الصغير الذي يتضمن المدخل

1- تطبيقات التناسبات الشكلية في الفضاء الداخلي :بالامكان ملاحظة التأكيد على الاشكال الهندسية وتكرارها كالمستطيل والمربع في صالة المطعم بوضوح التي تحقق بساطة التصميم المتوافق مع متطلبات مطعم الخدمة السريعة، وان ابعاد الجدار الذي يتضمن المدخل 6م عرضاً و2,4م ارتفاعاً وهذه الابعاد في حقيقة الامر تكاد تبتعد عن النسبة الذهبية الثابتة ويحتوي على نافذتين تبلغ ابعاد الواحدة منها 2,5م عرضاً و2م ارتفاعاً وهي مقاربة للنسبة الذهبية. علما ان المدخل يتألف من بابين زجاجين وابعاد المدخل 1,5م عرضاً و2م ارتفاعاً الشكل (7)، وهي ابعاد عالمية حسب مقايس جسم الانسان لتحقق سهولة الحركة للدخول والخروج الى صالة المطعم. اما أبعاد الجدار الاخر فهو 8م عرضاً و2,4م ارتفاعاً لذا نجد التناسب مقارب لتناسب النسبة الذهبية فقط في اطوال الجدران وفقدان ذلك في تناسب شكل الجدار الواحد نفسه ما بين

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

طوله وارتفاعه. ان الفضاء الداخلي للصالة يتخذ شكل المستطيل الذي يوحي بحركة باتجاه محوره الطويل، إذ اسهم هذا الايحاء في توزيع المناضد طولياً، من جلسات ثابتـه على جـانبي الجـدران او المناضـد ذات الكراسـي المتحركـة في المنتصـف فـنلاحظ الخطـوط الحركيـة، ومسـافة الممر الحركي، طولياً ما بين الجلسات المتقابلة على الجهـة اليمنى ومناضـد المنتصـف ذات الكراسـي المتحركة والممر الاخر، أي ما بين مناضد المنتصف ذات الكراسـي المتحركـة والجلسـات المتقابلـة على الجهـة اليسـرى، بمسـافة 1،5م وهي كافيـة لحركـة المسـتخدم، وتزيـد عـن المسـافة الشخصـية التي توضـع بـين منضـدة واخرى، والتي لا تتقارب فيها صفوف الكراسي او المناضد لتعيق مسار الحركة او تقلل من خصوصية المنضدة أو الاشخاص أو التواصل. اما مسارات الحركة العرضية للانتقال ما بين الممرين فهي(0،6م)، حيث تـؤدي الى ضيق في مسـار الحركـة وتقيـد حركـة المسـخدمين للانتقـال عرضـياً مـا بـين المسـارين الحركيين الطوليين الشكل (8) .

شكل (8) يوضح الجدار الايسر لصالة مطعم شميساني

2- تناسبات عناصر الفضاءات الداخلية لمطاعم الوجبات السريعة

أ- الجدارن:

إن الضـلع الصـغير يتضـمن نافـذتين والتي تبلـغ ابعـاد الوحدة منها (2,5م) عرضاً و (2م) ارتفاعا. يشمل هذا واجهة المطعم والنوافذ الزجاجية التي تصل الى مستوى الارضية، وشـغلت النافـذتين الجـدار والاعمـدة الانشـائية ممـا ادى الى تحقيق بيئة بصرية مريحة نهاراً والتي تعمل كدلالة للمطعم، وابراز وظيفته، وقد أسهم موقع المطعم مع النوافذ في ادخال الاضاءة المباشرة. اما مواقع هذه النوافذ ضمن الجدار فلم يـتم اعتمـاد النسـبة الذهبيـة في تحديـد حجمهـا، موقعهـا، ارتفاعهـا، انخفاضـها، او الي الجانـب الايمـن مـن الجـدار او يساره، وهكذا بالنسبة للمدخل ضمن النافذة اذ لم يتم اتباع النسـبة الذهبيـة، اذ تبلـغ ابعـاد النافـذة (2,5م) عرضـاً (2,0) ارتفاعـا والمـدخل (1,5م) عرضـاً (2،5م)ارتفاعا. اما الوان الجدار الأيمن فقد تناصف افقياً ما بين الابيض و الاسود، فيما تم طلاء كلاً من الجدار الذي يتضمن المدخل والجدار الايسر منه باللون الاحمر، والاعمدة الانشائية باللون الابيض ومنصة العرض باللون الاسود، وفي الجدار الايمن من المدخل استخدم التضاد اللوني ما بين الابيض

شكل (9) يوضح الجدار الايمن لصالة مطعم شميساني

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

والاسود اللذان يعتبران من الالوان المحايدة التي تقبل الامتزاج بطريقة جميلة متناسقة، الشكل(9). وعلى الرغم من استخدام اللون الاسود الذي يمتص الضوء ولا يعكس اشعته، إلا أنه تم طلاءه الجدار المقابل للنوافذ الكبيرة، اما جدران النوافذ نفسها فقد تم طلائها باللون الابيض لتبدو مضيئة، هذا وقد تم طلاء الجدار ذي الضلع الطويل على يسار المدخل باللونين الابيض للأعمدة الانشائية وما تبقى منه باللون الاحمر الشكل (8) .ان اللون الاحمر يعد ملفتاً للانتباه لذا تم استخدامه في عملية جذب الزبائن، فضلا عن عده مؤثرا على سايكولوجية الانسان، فهو منشط جيد وله تأثير مباشر على الجسم، ويرفع طاقتها، لذلك قد يسبب الشعور بعدم الراحة عند رؤيته لفترات طويلة، فيحقق اهداف المطعم من خلال البقاء مدة قصيرة تتحدد بتناول الطعام ومن ثم المغادرة. واستخدمت ماد ة البورك ذات الملمس الصقيل لأنهاء اسطح الجدران، فضلا عن مادة الحجر ذات الملمس الخشن والذي ادى الى حدوث تضاد بصري ما بين السطوح الصقيلة و الخشنة المتمثلة بالأعمدة ومنصة عرض الطعام. في حين زينت الجدران باللوحات المعلقة على الجدار الايمن الذي يحتوي على اربع لوحات الشكل(9) والتي توسطت الجدار وبعيدا الى حد ما عن مبدأ النسبة الذهبية. فضلا عن احجام اللوحات التي تفاوتت في الوانها، احداهما ذات لون بني غامق تحمل اسم المطعم ونجد فيها تناسق اللون البني الغامق مع لجدار، والاخرى تلونت باللون الاحمر والاصفر والتي تناسقت مع تصميم المطعم وتناسقت نسبيا مع الجدار الابيض.

ب- وحدات الاثاث

تناسبت وحدات الاثاث مع قياس الجسم الانساني من حيث ابعادها، ارتفاعها وعددها، الشكلين (8،7) وحققت الراحة المحدودة لان الجلوس لأوقات طويلة قد يسبب الازعاج كونها صممت على وفق متطلبات المطعم الخاص الخدمة السريعة. فضلا عن الوانها التي منحت التصميم الجرأة والجذب البصري، لان اللونين جريئين يوفران مظهر الحداثة في التصميم بوصف ان استخدام الاحمر مع الابيض والاسود يعد مزيجا كلاسيكيا يحقق الجذب بما يمنح للمشاهد من توقعات دراماتيكية مختلفة. وقد حققت الجلسات المتقابلة مع الكراسي المتحركة والمناضد مسافة فيما بينهما (1,5) وبذلك فان توزيع الاثاث طوليا قد حقق المسافة الشخصية التي يستند توزيع المناضد عليها وكذلك المسافة ما بين كرسي واخر(0,45- 1,2م). اما الكراسي المتحركة في منتصف الصالة فان المسافة بينهم (0,6م) وهي ايضا ضمن المسافة الشخصية لتوزيع الاثاث.

الانموذج الثاني : مطعم مستر بطاطا

الوصف :

يقع في بغداد - جانب الكرخ – المنصور- شارع 14 رمضان، وصالة مطعم مستر بطاطا على شكل مستطيل طول ضلعه الكبير 15م والضلع الاخر 8,25م وارتفاع مستوى السقف 3،75م، والمدخل يشغل الزجاج منه ما يزيد عن نصف مساحة الجدار وقليلا من الضلع المجاور له من الجانب الايسر، وتم استخدم الواح التغليف من البلاستيك في انهاء الجدران باللون البني الغامق، فضلا عن استخدام

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الورق ذو اللون البيج الفاتح لتغليف الجدران، واشكال الاطارات من الواح البلاستك البارزة عن الجدار بمسافة 0،15م و وذات عرض 0,08 عن الارض وصولا للسقف في الجدارين المتقابلين، وقد استخدم في تأثيث المناضد الخشب والكراسي المغلفة بمسند الظهر، والجلسة بالقماش ذي اللون البيج الفاتح والغامق.

التحليل :

1- تطبيقات التناسبات الشكلية في الفضاء الداخلي :

بالإمكان ملاحظة التأكيد على الاشكال الهندسية وتكرار المستطيل والمربع فضلا عن الدائرة في التصميم الداخلي لصالة مطعم مستر بطاطا بوضوح التي حققت البساطة المتوافق مع متطلبات التصميم فضلا عن الاختلاف في احجام هذه الاشكال ومواقعها في الجدار الذي يتضمن المدخل (6،75م) عرضاً و(3،75م) ارتفاعاً وهذه الابعاد تكاد تبتعد عن النسبة الذهبية، ويحتوي الجدار ايضا على ثلاث، ابعاد الايسر (2,75م) عرضاً و (2،6م) ارتفاعاً وهي ترتفع عن مستوى الارضية بمقدار (0،65م). النافذة التي تقع في منتصف الجدار ابعادها (2,75م) عرضاً و(3,25م) ارتفاعاً، اما النافذة الثالثة فهي صغيرة تقع في الجهة اليمنى تبلغ ابعادها (1،5م) عرضاً، والنافذة في المنتصف تتضمن المدخل الذي يتألف من بابين زجاجين **الشكل (10)** وابعاده (1,75م) عرضاً و(1،2م) ارتفاعاً وهي ابعاد عالمية حسب قياسات جسم الانسان. والجدار الاخر بأبعاد (15م) عرضاً و (3،75م) ارتفاعاً الشكل (11) وهذا التناسب الشكلي بعيد من ناحية ابعاده عن مبدأ النسب الذهبية. ويوحي شكل الفضاء بحركة باتجاه المحور الطولي، فيؤدي الى توزيع المناضد طولياً وعمل خط حركي مركزي في المنتصف اذا يبعد هذا الممر الحركي المناضد في جهة اليمين عن جهة اليسار بمقدار (1،5م) ، وهي مسافة تسمح بحرية حركة المستخدم لأنها تزيد عن المسافة الشخصية (0،45-1،2 م) التي توضع بين منضدة واخرى ونلاحظ هذه الخطوط الحركية بوضوح في الاشكال **(10)** و**(12)** والتي لا تتقارب فيها صفوف الكراسي او المناضد لتغلق مسار الحركة التي تقلل من خصوصيتهم او خصوصية الاشخاص. اما مسارات الحركة العرضية للانتقال ما بين الممرين فهي (0،7- 1،2م) وهي ضمن حدود المسافة الشخصية التي ذكرت سابقاً، فتؤدي الى مسار حركي يعطي حرية للمستخدمين للانتقال عرضياً ما بين المسارات الطولية **الشكل (11)**.

شكل (10) يوضح الجدار الصغير الذي يتضمن المدخل لمطعم مستر بطاطا

الشكل (11) يوضح ابعاد الجدار الكبير

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

2- تناسبات عناصر الفضاءات الداخلية في مطاعم الوجبات السريعة

أ-الجدران :

ان الشكل المستطيل للصالة يمتاز بتساوي كل جدارين متقابلين فيه الا انه لم يتخذ شكل المستطيل الكامل لتضمنه ثلاث نوافذ مختلفة الاحجام ، الاولى التي تقع على يمين الجدار الصغير، ارتفاعه (3,15م)، والثانية تتضمن المدخل تبدأ من مستوى الارضية الى ارتفاع (3,15م) والثالثة الى ارتفاع (3,15م). ويبلغ عرض النافذة الاولى والثانية (2,75م) اما الثالثة فيبلغ عرضها (1,5م) كما موضح في الشكل (10). ويشمل هذا الجدار واجهة المطعم والنوافذ زجاجية ذات مستوى المنخفض عن الارضية والتي تصل الى الارضية، وقد شغلت النوافذ الثلاث الجدار كليا الى جانب الاعمدة الانشائية ما ادى الى تحقيق بيئة بصرية مريحة نهاراً يمكن الاعتماد عليها في عملية الجذب البصري، وللدلالة من خلال ابراز وظيفته. اما مواقع هذه النوافذ ضمن الجدار فلم يتم اعتماد النسبة الذهبية في تحديد حجم هذه النوافذ او موقعها من حيث ارتفاعها او انخفاضها او الجانب الايمن والايسر من الجدار، وكذلك الحال بالنسبة للمدخل ضمن الجدار الامامي. اما ابعاد الجدار الايمن، فهي (15م) عرضاً و(3,75م) ارتفاع وهي بذلك تبتعد عن النسب الذهبية والجدار المقابل له ايضا مطابق له في الارتفاع الا انه اقل منه عرضاً اذ يبلغ (13.5م) عرضاً وهو يتضمن نافذة واحدة تشغل منه (1,5م) عرضاً وارتفاع (3,25م) **الشكل (13)**. اما بالنسبة لألوان الجدارن فقد استخدم اللون البيج الفاتح والبني الغامق، وقد استخدام التضاد من خلال قيم اللونين ما بين الفاتح والغامق، وهذين اللونين يعتمدان على الالوان الطبيعية المحايدة التي تقبل الامتزاج بطريقة متناسقة جماليا، تسهم فيها تركيبات الاضاءة الشكل (12). فضلا عن اللون البني وهو احد الالوان الذي يعطي شعور بالراحة، والود، مع إظهار درجة من الأناقة اعتماداً على الألوان الأخرى المرتبطة به كالبيج الذي يساهم في إظهاره بطريقة جميلة. ان اللون البني يمكن اعتباره مؤثر سايكولوجي يعطي إحساساً بهدوء الأعصاب ويمنح صفة التواضع والألفة، وهنا يمكننا القول انه يساعد على الجلوس لفترات طويلة، وهو لون غير محفز هادئ لا ينفر منه عند مشاهدته لأوقات طويلة، وهنا لا يتناسب مع اهداف المطعم المصمم اساسا على البقاء مدة قصيرة لتناول الطعام . اما مواد الانهاء فقد تم الحديث عنها سابقا اذ استخدمت للجدار الواح التغليف البلاستيكية كمادة انهاء ذات سطح صقيل فضلا عن ورق التغليف للجدران باللون البيج الفاتح وبقيم ملمسية بسطية ذات نقوش من نفس اللون عاكس للضوء بنسب قليلة لاضفاء نوع من الحركة والتمايز عن الواح التغليف البلاستيكية كما موضح في الشكل (13) . وتزيين الجدران باللوحات المعلقة على الجدار الايسر من المدخل، اذ يحتوي على لوحتين في نهاية الجدار الشكل (13) والتي توسطت النافذة الزجاجية في موقعها ولم يتم اختيارها على وفق مبدأ النسب الذهبية من حيث احجامها التي تقاربت في الوانها، وقد وضعت لوحة في منتصف الجدار تقريبا لآلة موسيقية فوق وحدة تكييف الهواء العمودية التي يرتفع مستواها عن مستوى البصر بالنسبة للجالس. اما الجدار المقابل له فلم يحتوِ الا على ساعة جدارية تناسقت مع لون الجدار المعلقة عليه. ان ابعاد، وارتفاع الكراسي،

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المناضد، وعدد الاشخاص، الشكل (13) حقق الراحة لفترات محدودة، لان الجلوس على الكراسي بدون مساند لليد ولفترات طويلة قد يسبب الازعاج والاذى لأنها صممت على وفق متطلبات الخدمة السريعة التي تضمن راحة محدودة على قدر تناول وجبة الطعام.

ب- وحدات الاثاث :

تناسبت وحدات الاثاث مع قياس الجسم الانساني سواء كانت منضدة، من حيث تصميم ابعادها، ارتفاعها وعدد الاشخاص الذين تستوعبهم، او الكراسي المصممة للراحة ولكن لفترة محدودة، لان الجلوس على الكراسي بدون مساند اليد لأوقات طويلة قد يسبب الاذى والانزعاج، لذا صممت وفق متطلبات مطعم الخدمة السريعة والتي تضمن الراحة لمدة محدودة لأجل المغادرة عند الانتهاء من تناول وجبة الطعام.. استخدم الخشب ذو اللون الصاجي لوحدات الاثاث لزيادة الانسجام والتوافق مع مفردات الفضاءات الداخلية للمطعم. وحققت ايضاً المسافة (1,5 م) بين المناضد والكراسي الموزعة ما بين الجهة اليمنى والجهة اليسرى الشكل (13). لقد ساعد الشكل المستطيل للصالة على توزيع الاثاث طوليا، وبالتالي حقق المسافة الشخصية التي يستند عليها توزيع المناضد (0,6- 1,2م) فضلا عن نسب المسافة بين كرسي واخر.

شكل (12) شكل الفضاء الداخلي لصالة مطعم مستر بطاطا

شكل(13) يوضح الجدار الايسر لصالة مطعم مستر بطاطا

نتائج البحث:

1- تجسدت التناسبات في النظام اذ اتبعت الاشكال في صياغتها الخطوط المستقيمة والاشكال الهندسية البسيط المستطيل، المربع في الانموذج الاول مضاف له الدائرة في الانموذج الثاني.

2- ساهمت احجام النوافذ الكبير في جداري الانموذج الاول على الرغم من اتجاهها نحو الغرب، في انشاء بيئة داخلية مريحة بصرياً. اما في الانموذج الثاني فان اتجاهها نحو الشرق أدى الى تكون بيئة ملاءمة بصريا.

3- حققت الالوان تناسبا شكلياً ملائماً لوظيفة المطعم في الانموذج الاول من خلال اللون الاحمر لجذب البصر ولفت الانتباه، والتحفيز ، فضلا عن تحقق البقاء لمدة اقل في فضاءات المطعم. اما

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

بالنسبة للأنموذج الثاني على الرغم من استخدام التضاد في القيم اللونية، الغامق والفاتح الا انه حقق التناسق والتوازن. الالوان المستخدمة.

4- حققت القيم الملمسية في الفضاءات الداخلية للأنموذج الاول تناسباً شكلياً في حركتها البسيطة باستخدام التضاد ما بين السطوح الصقيلة وسطح الحجر ذي الملمس الخشن المتمثل بالأعمدة ومنصة العرض ، وهكذا في الانموذج الثاني باستخدام مواد الانهاء ذات السطوح الصقيلة كالواح التغليف البلاستيكية، وورق الجدران ذي الحركة البسيطة العاكسة للضوء بنسب قليلة، فضلا عن نقوشها التي ساهمت بكسر الجمود ايضاً.

5- تحقق نظام الموديولر في كلا من الانموذجين الاول والثاني عبر ابعاد المدخل المصمم وفق ابعاد الجسم الانساني.

6- تجسدت التناسبات الشكلية في كلا الانموذجين. من خلال وحدات الاثاث عبر نسب مقياسها وتوزيعه أعتماداً على المسافات الشخصية في الفضاءات الداخلية لمطاعم الوجبات السريعة.

الاستنتاجات :

1- عدم اتباع نسب ثابتة للتغير في ابعاد الهيئات والاشكال نحو اكبر واصغر لمفردات تكوين الفضاءات الداخلية لصالة مطاعم الخدمات السريعة.
2- هنالك غياب واضح للنسب الذهبية في التناسبات الشكلية لأبعاد بعض الجدارن والنوافذ.
3- يعمل نظام الموديولر كنظام تناسبي في تحديد ابعاد المدخل ومجالات الحركة في الفضاءات الداخلية لمطعم الخدمة السريعة وفي تحديد اشكال وحدات الجلوس والكراسي والمناضد، التي تساهم في التاثير على سايكولوجية الانسان للبقاء مدة محدودة .
4- عدم اتباع مبدأ النسب الذهبية في تحديد مواقع وأبعاد النوافذ ضمن الجدار، والمدخل الرئيسي وموقع الباب.
5- يمنح التضاد اللوني تناسبا شكليا في الفضاءات الداخلية لمطاعم الخدمة السريعة تناسقا محفزا وجذبا بصريا، وتعبيرا عن طبيعة مطعم الخدمة السريعة.

المصادر :

المصادر العربية:

1. ابن زكريا. أحمد ابن فارس. معجم مقاييس اللغة، الطبعة الأولى، ج5 .دار الجي.-بيروت: 1991م.
2. الإمام. علاء الدين كاظم منصور. البنية الشكلية وابعادها الرمزية في التصميم الداخلي لعمادات كليات بغداد . رسالة ماجستير غير منشورة. جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة. بغداد: 2002م .
3. البياتي . نمير قاسم خلف . الف باء التصميم الداخلي . ط1. جامعة ديالى . العراق .ديالى: 2008
4. الجلبي. شوان عبد الخالق ، "الشكل والجمال"، رسالة ماجستير، قسم الهندسة المعمارية، الجامعة التكنولوجية، بغداد: 1998.
5. جاسم. كاظم علي . العلاقات التصميمية في اغلفة الكتب العراقية . مجلة الاكاديمي . العدد 47 . 2007م.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

6. الحسيني .اياد حسين عبد الله . تصميم حرف طباعي وفق النسبة الذهبية . بحث مقدم الى قسم التصميم. كلية الفنون الجميلة . جامعة بغداد: 1999م .
10.صبا سهام مهدي. وسمر كاظم حنظل. التفضيلّات التناسبيةٌ في العمارة الرافدينّية. المجلد19. العدد (1). مجلة كلية الهندسة. جامعة النهرين. بغداد: 2016م .
11. العامري. محمد بشير . مظاهر الإبداع الحضاري في التاريخ الأندلسي . ط1 .دار غيداء للنشر. دبي: 1433هـ
12. عبد الباقي. زينب عبد العالي. التكامل الفني في التصميم الداخلي للفضاءات الداخلية للمباني العامة . رسالة ماجستير مقدمة الى قسم التصميم. كلية الفنون. الجميلة جامعة بغداد: 2008م .
13. عبد الكريم. علي باسم. علاقة أنظمة حركة المتلقي بادراك التصميم الداخلي للفضاءات الداخلية التسويقية العامة ، رسالة ماجستير غير منشورة في التصميم الداخلي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة. بغداد : 2002م.
14. مجمع اللغة العربية المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية .مصر. 1955م

المصادر الاجنبية:

15. Moughtin, Cliff, "Urban Design: Street and Square", Third edition, Cliff Moughtin, 2003.
16. Robins, Gay. Proportions of Standing Figures in the North-West Palace of Assurnasirpal II at Nimrude, in IRAQ, Assurnasirpal II at Nimrude, in IRAQ, Vol.52,1990.
17. Robson Eleanor. Mesopotamian Mathematics: some historical background. (Using History to Teach Mathematics: An International Perspective). the Mathematical Association of America .U.S.A.2000.
18. Soomin Jasmin. ChoRESTAURANT INTYPES:CONTEMPORARY INTERIOR DESIGN AND THEORY STUDY. Master Thesis Presented to Cornell University. 2009.
19. Van den Boom . Holger . betrifft Design-Unterwegs zur Designtheorie in fuenf Gedankengaenge . VDG. Braunschweig.1994
20. Visual Arts Proportion in Architecture.The Hong Kong institute of Architects .The University of Hong Kong Architecture .1970 .
21. Xue Yu. Sensory study in restaurant interior design. Master research.Department Art And Design(Interior Design). Iowa State University. Ames, Iowa.2009.

مصادر شبكة الانترنت:

22. www.3d2ddesign.com/more_architecture.php?id=33&design=8
23. www.thebalance.com/types-of-restaurants-2888525
24. www.retaildesignblog.net/tag/fast-food-restaurant/
25. http://www.scmp.com/lifestyle/food-drink/article/2042271/newly-opened-soul-food-hong-kong-soho-thai-inspired-food-casual drink/article/2042271/newly-opened-soul-food-hong-kong-soho-thai-inspired-food-casual
26. www.arch-news.net/2013-11-01-22-50-55/2014-04-02-16-07-51/item/18002-2014-03-31-15-26-41/18002-2014-03-31-15-26-41#.WOiXlmnyvIU
27. www.WordPress.com/ more.php/02-16-07-51
28. www.albayan.ae /economy/2010-03-20-1.230651

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018

The Symmetries of the Interior Design of Fast Food Restaurants

Bahaa talib Abd Alameer ……..……..……..…… University of Baghdad
Dr. Badria Mohamed Hasan ..……..……..…… University of Baghdad
Al-academy Journal ……. Issue 90 - year 2018
Date of acceptance: 18/9/2018 **Date of publication: 16/12/2018**

Abstract

The present research deals with the study of the symmetries of the design of interior spaces in fast food restaurants in terms of formality as it is an important element and plays a direct role in the spatial configuration, which is designed in both of its performance, aesthetic and expressive aspects. Since the choice of shapes is a complex subject that has many aspects imposed by functional and aesthetic correlations, the problem of the research is represented by the following question: (To what extent can the symmetries of the interior design be used in the spaces of fast food restaurants?)

The research acquires its importance by contributing to the addition of knowledge to researchers, scholars, companies and the specialized public institutions and those relevant in the field of interior design to benefit from them to develop fast food restaurants through awareness of the role of formal symmetries to achieve the performance and aesthetic aspects of users of these spaces of workers, visitors and tourists. The objective of the research is to identify the formal symmetries in the designs of the interior spaces of fast food restaurants.

The theoretical framework has been defined by two sections: the first of which is "the formal symmetries in the design of interior spaces", while the second section includes "the interior design of fast food restaurants". The results and conclusions of the research have been reached through the approved research procedures and methodology.

The most important conclusions are: 1 - There is a clear absence of golden proportions in the formal symmetries of the dimensions of some walls and windows. 2 - The modular system acts as a proportional system in determining the dimensions of the entrance and areas of movement in the interior spaces of the restaurants and in determining the forms of sitting units, chairs and tables that contribute to the impact on the human psyche to stay for a limited period.

Key words: (Symmetries, Interior Design, Fast Food Restaurants).

انعكاس المتغيرات السياسية في تصميم غلاف المجلة

حسن فالح حسن .....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ استلام البحث:2018/8/13 تاريخ قبول النشر: 2018/9/3 تاريخ النشر:2018/12/16

ملخص البحث

مثل المتغير السياسي انعكاساً مهماً في مجالات الحياة، حاول المصممون ابرازه وتحقيقه في تصميم غلاف المجلة، وعُدت اغلفة مجلة التايم (TIME) الاميركية ميداناً خصباً لإظهار انعكاس المتغيرات السياسية ، وحاول البحث الحالي ان يلج مسالكها. ونُظم الفصل الاول وفق محاور، جاءت مشكلة البحث فيه مصاغة على وفق تساؤل: - ما مدى انعكاس المتغيرات السياسية في غلاف المجلة؟ وجاءت اهمية البحث: التعمق في المنحى التخصصي على مستوى التقنية والأسلوبية، كما كمُن هدف الهدف في: الكشف عن المتغيرات السياسية في تصميم غلاف المجلة. وتحرك البحث في الحدود المعرفية من عام 2013 الى عام 2017 ، وباختيار مجلة التايم ميداناً للبحث. واحتوى الفصل الثاني (الاطار النظري) على مبحثين، هما (المتغيرات السياسية) و(غلاف المجلة). واحتوى الفصل الثالث على ايضاح للمنهجية التي اتخذت من المنهج الوصفي، الية عمل للوصول الى النتائج، وحدد مجتمع البحث واختيار العينة واداة البحث وتحليل العينة التي تم اختيارها بشكل (قصدي غير احتمالي) وفق استمارة اعدت لهذا الغرض، وافرد الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، وجاء في النتائج التي تفرعت: تحقق انعكاس المتغير السياسي في الشأن العراقي على غلاف مجلة التايم بوضوح، ومن خلال النتائج التي توصل اليها الباحث تم استنتاج: ان انعكاس المتغيرات السياسية في تصميم غلاف مجلة التايم، يتم وفق منهجية تعتمدها سياسة المجلة في الاخراج الفني لأغلفتها. لذا يعتمد مصمموها على قراءات سياسية مستقبلية للأحداث، ثم اوصى الباحث بالاستفادة من التجارب التصميمية العالمية في تصميم أغلفة المجلات، والحق الفصل بمقترحات:

1- انعكاس المتغيرات الثقافية والفنية في تصميم غلاف المجلة العربية.
2- الانظمة التصميمية وتحولاتها في تصاميم اغلفة المجلات العراقية.

ثم الحق البحث بقائمة المصادر والملاحق.

الكلمات المفتاحية : (سياسة،تصميم، غلاف مجلة).

المقدمة:

ارتبطت المتغيرات في التصميم بثقافة المجتمعات وسياساتها التي تنعكس عليه كضرورة تحاكي وتواكب متغيراتها وتحولاتها، والبحث في اشكالياتها وصياغة الحلول المناسبة لها. والمتغيرات لا شك كثيرة

بدءاً من السياسة وحتى ادنى المفردات الحياتية وهي مختلفة ومتنوعة في كل بيئة ومجتمع وعلى اختلاف خواصها البنائية مادية كانت ام غير مادية، وفي السنين التي مضت وجدنا ان تلك التغيرات القت بظلالها على شؤون الحياة ونمط التفكير والحوار، ما ادى بالتالي الى ابتكار انماط تتواءم مع ما يحصل وفي اغلبها تصميمية.

وتُعد اغلفة المجلات احدى مجالات فن التصميم الكرافيكي والتي بدورها تتأثر بكل ما مر ذكره من متغيرات تنعكس على اغلفتها، فقد اصبحت العملية الاخراجية لأغلفة المجلات تواجه تحدياً كبيراً في كيفية الاستحواذ على انتباه المتلقي لا سيما في ظل ثورة التكنلوجيا والتدفق الهائل للمتغيرات السياسية التي اخذت تنعكس على صور وعناوين اغلفة المجلات، لا سيما المختصة بالشأن السياسي في نقل المعلومة، ولأن المجلة لديها مساحة تأثير سيكولوجية واجتماعية واقتصادية كبيرة على المتلقي من خلال الصور التي تظهر على اغلفتها لذا فان المحتوى البصري هو الذي يترك الأثر الكبير في نفس القارئ، فهو (يُرى ويقرأ ويفهم) لمعرفة الهدف الاساسي منه، وما الجانب المهم فيه والذي يجب ابرازه، وما المقاطع التي يجب تمييزها والقاء الضوء عليها ، وما هو الأثر المطلوب تحقيقه لدى القارئ مع وجود المتغيرات التي هي عبارة عن مشاهدة يمكن أن تأخذ قيماً كمية أو نوعية وأن هذه القيم متغيرة وليست ثابتة.

من هذا وجد الباحث مسوغاً منطقيا لمشكلة بحثه تتلخص بالتساؤل الاتي:

ما مدى انعكاس المتغيرات السياسية في تصميم غلاف المجلة؟

وتكمن اهمية البحث في إفادة المؤسسات المهتمة والمشتغلة في مجال تصميم اغلفة المجلات.

ويتحدد البحث الحالي بدراسة اثر المتغيرات السياسية على غلاف المجلة للمدة الزمنية من عام 2013م – 2017م. وكانت مجلة (TIME) الاميركية عينة قصدية.

تحديد المصطلحات:

المتغير

- **لغوياً**: وردت كلمة (متغير وغير) في القرآن الكريم في مواقع عدة وبمعان مختلفة، فمنها على تبديل الشيء أو تحويله لعامل أو سبب يدخل على كيانه، أو تكوينه، أو تركيبه بحسب ما تدعو الحاجة إليه من جمال أو وظيفة، كما ورد في الآية القرآنية الآتية : " **لَهُ مُعَقِّبَاتٌ مِّن بَيْنِ يَدَيْهِ وَمِنْ خَلْفِهِ يَحْفَظُونَهُ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ لاَ يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُواْ مَا بِأَنفُسِهِمْ** ". وهو (**القابل للتغير والتغير تبدل**) (بركه،1985،ص211)
- **اصطلاحاً** : عرفه مونرو :انه تنوع الأنواع وهو نتيجة للتغيير، والتعديل ، والنمو والتكيف أكثر من أن يكون نتيجة لشكل من أشكال الخلق الخاص. (مونرو،1972، ص)151.
- **اجرائياً**: الآلية الشعورية الرامية إلى إحداث تغيير محدد أو عدة جوانب أخرى. ويقف وراء التغيير فاعل ما داخلي أو خارجي، يريد أن يغير أمرًا ما، أو سلوكًا ما، أو عادة، أو قيمة، أو نمطًا ما من أنماط الحياة.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

السياسة Politics:

- **لغوياً**: وهي مأخوذة من الفعل ساس وهو مأخوذ منها، على خلاف بين النحويين، ومضارع الفعل "يسوس" اي ان المادة واوية، كما نص على ذلك السرقسطي، موردا الكلمة تحت "فَعَلَ" بالواو سالماً و"فَعَلَ" معتلاً. (محمد شرف،1979، ص134)
- **اصطلاحاً**: السياسة عند ابن سينا (980-1037م) هي حسن التدبير الذاتي والجماعي وهي ليست حكراً على الملوك وان كانوا احق الناس بإتقانها، بل لكل فرد من الرعية سياسة في اموره. (دربال، 2014).
- **اجرائياً**: يرى الباحث في التعريف الاصطلاحي تعريفاً اجرائياً للسياسة وهي: حسن التدبير الذاتي والجماعي وهي ليست حكراً على الملوك وان كانوا احق الناس بإتقانها، بل لكل فرد من الرعية سياسة في اموره.

(المجلـة)

- **لغوياً**: قشرة رقيقة يجتمع فيها ماء من اثر العمل وجمعها مَجلٌ. (ابن منظور، ب.ت،ص143).
- **اصطلاحاً** :وهي الصحيفة تجمع طرائف المعرفة وتقال في عصرنا هذا لكل صحيفة عامة او متخصصة في فن من الفنون وتظهر في اوقات معينة، بخلاف الصحف اليومية وجمعها مجال، مجلات. (ابن منظور، ب،ت، ص41).
- **اجرائياً**: مطبوع دوري يصدر بفترات زمنية منتظمة ومتعاقبة وبأعداد واجزاء متتالية، وتحت عنوان واحد، وعادة يحمل كل عدد او جزء رقماً متسلسلاً ومتتالية، كذلك فإن كل عدد يحتوي على معلومات متنوعة اخذت من مصادر مختلفة.

التاسيس النظري

المبحث الاول: تغيير النظام السياسي

أن التحول والتغير هما طرفي المعادلة التي يقوم عليها الكون، وأن ما يمتاز به هذا العالم هو حالة التغيير، وجميع الكائنات تخضع لهذا التغيير، ولان الحياة مستمرة بالتحول ومتعددة في مظاهرها ومتنوعة في أشكالها المادية، فهي مثيرة لتساؤلات الإنسان وبلورة طروحاته الفكرية وتأسيس أسس فلسفية ترتبط بالوجود الإنساني المدرك للوجود. (كلود،2000،ص174).

"اذ ان تغيير النظام السياسي يعد مظهراً من مظاهر الديمقراطية بالمفهوم الديمقراطي الغربي، فإن التناوب على السلطة بين القوى السياسية هي ميزة مهمة للتعددية السياسية". (ابو سنة، 1992، ص18). ولم تشهد الدول العربيّة في اطارها الاقليمي تحولات في الانظمة إلا متأخراً، "ويرى نتشه ان الوجود عبارة عن صراع تراجيدي تحكمه إرادة التغيير والصيرورة الدائمة. فكان رفضه للماضي وكل ما هو تقليدي والدعوة إلى تحول جذري لكل القيم والمفاهيم السائدة. (بدوي، 1945، ص33).

اما على المستوى المحلي شهد العراق عام 2003 انتقال النظام السياسيّ من نظام شمولي إلى نظام ديمقراطي وانعكس هذا التغيير على غلاف المجلة في مجال التصميم الكرافيكي.

وغالباً تمتد هذه المرحلة من التحول إلى سنوات تتوج في نهايتها بانتخابات دستوريّة، "لكن هذه الطريقة في بناء النظام السياسي العراقي الجديد، تعرضت الى انتقادات حادة منذ تشكيل مجلس الحكم الانتقالي في يوليو 2003. واثيرت في هذا السياق مخاوف مشروعة شتى مما صار، سمي (المحاصصة الطائفيّة)". (فخري، 2014، ص21). ومن هنا جاءت قراءة الديمقراطيّة التوافقيّة لتوضح الخلل في تطبيق هذه النظريّة. ومما سبق يجد الباحث أن تغيير النظام السياسي يُعد تعبيراً دقيقاً عن تحول حياة الناس على مستوى الوعي والممارسة، فالتحول من الموضوعات الأسطورية وعالم الملوك الى فرض انظمة سياسية جديدة، كلها تعد مواضيع تكشف عن متغيرات جديدة في المجتمع، ومنعكسة في الوقت ذاته في تصميم اغلفة المجلات المختصة في الشأن السياسي.

المخطط الارهابي في العراق

تداعت الاذهان كل الصور البشعة للقتل والتدمير والتخريب لتلملمها في قالب واحد اسمته الارهاب، و"تعد اثارة الفزع تكتيكاً ووسيلة عنف عشوائية، يكون استخدامها من قبل جهة ما لتحقيق مآرب سياسية". (تاوزند، 2013، ص10)، ولا شك ان الارهاب اخذ يتجه لمنحى جديد يتسم بخصائص متميزة عن ماضيه وتمظهراته، "مارست جماعات (داعش الارهابية) ابشع الجرائم بحق المدنيين العزل بجميع اختلافاتهم القوميّة والدينيّة والمذهبيّة فضلاً عن تدمير الآثار والمواقع الأثرية وخصوصاً في مدينة الموصل، وقد تسببت هذه الجماعات الارهابية في موجة نزوح كبيرة وتدفق الهجرة الجماعية من المناطق المسيطر عليها من قبلهم نحو الغرب"، (وزارة (التخطيط العراقية، 2015) وهكذا كان لهذه المتغيرات انعكاسا مهماً بدا واضحا على الجانب التصميمي في اغلفة الصحف والمجلات لما تناولته في اصداراتها. فقد مثلت ازمة الموصل في 10 حزيران 2014 وما تلاها من سيطرة تنظيم (داعش الارهابي) على مدن ومناطق في شمال وغرب العراق صدمة للمجتمع العراقي لأن ما حدث في الموصل كان اكبر صدمة للمجتمع العراقي من حيث المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ومن حيث عدد القتلى وعدد النازحين العراقيين في الداخل ولا سيما الخارج وطول مدة الازمة. ولان العراق يمثل حجر الزاوية في عملية التغيير السياسي وانعكاساته الخارجية تعد منطلقاً للسلام العالمي وامن الولايات المتحدة الامريكية اذ عدت هذه الاخيرة معركة الحرب هذه هي معركة العالم على الارهاب فضلاً عن قوى العراق الاقتصادية وعلاقتها بنمو اقتصاد المنطقة والعالم".(محمد، 2010،ص61). ان هذه النقاط المؤشرة حول اسباب قيام الارهاب والمتغيرات التي انعكست على الصعيد الدولي والاقليمي والمحلي، كان لها انعكاساً في التصميم الكرافيكي على اغلفة المجلات التي تهتم بمتغيرات الشأن السياسي.

انعكاسات المعطيات السياسية في تصميم غلاف المجلة

شهد العصر الحديث جملة من المتغيرات التي انعكست في اغلب جوانب الحياة مثل الجانب الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والفني بمختلف تفرعاته لا سيما في مسار الفن والرؤى الجمالية التي أدت إلى انفتاح جديد في آفاق الفن بشتى مظاهره التي جاءت كنتيجة للمتغيرات المتسارعة التي شملت ايضاً جميع ميادين العلم والمعرفة والفنون، فالتغيير يمكن ان يعد "تغييرا في المعطيات السياسية من حيث تحول مسارها من اتجاه إلى اتجاه آخر معين". (الكناني، 2004، ص140)، ومن هذا المنطلق فأن

المتغيرات التي تتعرض لها السياسة يكون لها ارتباط وانعكاس على الجانب الفني. "ان اعداد تصميم اغلفة المجلات اصبح انعكاساً لمتن اهم المواضيع الي تتناولها المجلة في اعدادها الصادرة، وتأتي اهميته في نجاح الاخراج بشكل عام من خلال تطبيق بعض المبادئ الفنية الخاصة به".(جرداق، 1975،ص10)، فالغلاف يعد بوابة الدخول الى المجلة، ويتعرف المتلقي عليها من خلال العناوين التي يقرأها او الصور التي يشاهدها من على غلاف المجلة. حيث ان المضمون الجديد بحاجة الى شكل جديد، لا يجمد ويموت "والاخراج الذي يعجز عن ان يقدم الشكل الجديد المناسب للمضمون الجديد، يصبح قيداً، وبالتالي يجمد ويموت". (العاملي، 2005، ص205)، لذا اصبحت الصورة هي العنصر الاهم في نقل المعطيات السياسية وانعكاسها على اغلفة المجلات التي تهتم بالشأن السياسي، "لقد تحققت تنبؤات " كنت كوبر " مدير عام وكالة الانباء(أ.ب)عام 1238 بأن نصف صحف المستقبل سيكون للصور والنصف الاخر للأخبار وهذا ما نلاحظه اليوم بسيادة الصورة ذات الوظيفة التعبيرية الدلالية الموضحة والمفسرة للأخبار السياسية على صفحات اغلفة المجلات العالمية". (حجاب، 2011، ص388). ويرى الباحث ان ما جاء في انعكاس المعطيات السياسية في تصميم غلاف المجلة بدا من اهم الاهداف التي يروم تحقيقها المصمم الكرافيكي في تصميم اغلفة المجلات التي تهتم بالشأن السياسي لتحقيق خاصية الجذب في الحدث الاهم والمراد تبيانه وتحقيقه في اغلفتها اضافة الى الغرض الوظيفي الذي يأخذ دوراً فاعلاً في التصميم فالجمال هنا يكون. فهو "ذا فاعلية منفعية وان الحكم عليه مرتبط بمدى تأثيره في المتلقي وتحقيقه للمنفعة". (شلق، 1982، ص79). وتبرز المعطيات السياسية من خلال تفعيل دور تلك المفردات والاختيارات التي تتبع فكرة التصميم وكذلك المتغيرات التي تحصل داخل المجتمع فتلك (العوامل والمتغيرات كالدين والأخلاق والسياسة والمجتمع تكون بمثابة مؤثرات إيجابية يوظفها المصمم من اجل ايجاد حالة من التواصل الجمالي ما بين الموضوع والمتلقي). (Emery, p.189)

المبحث الثاني: غلاف المجلة magazine cover:

تعد اغلفة المجلات اداة توصيل تتناغم مع المدارك البصرية للمتلقي، لا سيما إن المجلة تؤدي دوراً مهما في المجالات الصحفية والتصميمية، من حيث اخراجها الذي يعد فناً يقوم على تفعيل العناصر التيبوغرافيكية، وتتحقق القيمة الجمالية في تصميم غلاف المجلة ضمن علاقات تنظيمية لتحقيق الاندماج الشكلي للغلاف. وتعتمد تصاميم الاغلفة، الصور والرسوم المتميزة والالوان كنوع من التميز في الشكل والانفراد في الاسلوب التصميمي والاخراجي.

العناصر التايبوغرافيكية

تعدد العناصر التايبوغرافيكية، العناصر المكونة للتصميم، لا سيما التصميم الكرافيكي في اغلفة المجلات، وتتنوع هذه العناصر من الاسم والعنوانات الرئيسة، او الفرعية والصور والرسومات والالوان في كل عدد، مع الخضوع الى معايير اخراجية محددة لهذا الخصوص، للحفاظ على الهوية، كنوع من التميز في الشكل والانفراد في الاسلوب التصميمي والاخراجي. "ولابد ان يكون الغلاف الرئيس (الامامي) للمجلة مثيرا وشاملا وجاذبا" (حكمت رشيد، 2004، ص38)، كما ان الغلاف الرئيسي يعُد عنوانا كبيرا للمجلة او مدخلا لصفحاتها الداخلية الناتج من شد الانتباه الذي يحافظ على الديمومة والتواصل، فضلاً

عن ان الغلاف بمثابة الاعلان الحقيقي للمجلة بما يحمله من صور وعناوين، ومواضيع اذ ينال الغلاف الاهتمام الاقصى. ومن العناصر التيبوغرافيكية الديناميكية والفاعلة في تصميم الغلاف الرئيس.

اسم المجلة magazine name

يعد اسم المجلة من العنوانات الثابتة في تصميم غلاف المجلة، ويعَّد من العناصر التيبوغرافية ذات الثباتية الشكلية في جميع الاعداد، ويمثل اسم المجلة عنوانها والذي يشكل بدوره جزءاً كبيراً من ترقب القراء وتوقعاتهم لمجلتهم، ولتصميم اسم المجلة على الغلاف الاول هناك عدة اعتبارات وضعها خبراء التصميم في هذا المجال تتمثل في: (شفيق، 2009، ص156)

- يجب ان يكتب اسم المجلة بحروف كبيرة وواضحة للقارئ.
- ان يكون الاسم قصيراً كلما امكن مثل مجلة (TIME).
- ان يكون نوع الخط الذي يكتب به الاسم ثابتاً ايضاً، لأنه يسهم على تحقيق الوحدة.

- ان يكون هناك تنوعاً في موضوع الاسم ولونه وطريقة اظهاره.

تعمد كثير من المجلات الى اخفاء جزء من اسم المجلة، عن طريق صورة او عنوان اشاري ملون وهذا الاخفاء الجزئي يضيف تنوعاً الى الغلاف فضلاً عن ذلك التفسير والتأويل الذي يمكن ان يتقصده المصمم. لذا فمن الممكن اخفاء جزء من اسم المجلة من خلال تراكبه بكتل شكلية او رمزية.

العنوانات: يسعى المصمم لإبراز العنوانات وخاصة العنوانات الرئيسية التي تضعها المجلات على اغلفتها الرئيسية والعنوان من وجهة نظر المصمم يعد اسلوباً بنائياً للهيكل العام للغلاف الرئيسي فهو يسهم في تجميل الصفحة كونها احد العناصر الجاذبة للانتباه ومنها تتحدد النوعية والاتجاهات الفكرية. ولابد ان نتيقن ان العنوانات الناجحة هي التي ممكن عدها وسيلة بصرية ناتجة من توظيفاتها التصميمية المعتمدة على الاسس المنطقية في اظهار الفكرة من محتويات ومضامين النصوص المتواجدة في الصفحات الداخلية بشكل فني، يغلب عليه طابع البساطة والمقروئية.

انواع العنوانات:

1- العنوان العريض : يدعى بالمانشيت ليتصدر الاخبار الرئيسية التي تحددها سياسة المجلة، ويكون بلون مغاير عن بقية العناصر التايبوغرافيكية

2- العنوان الممتد : يمتد ليأخذ مساحة محددة بغلاف المجلة.

3- العنوان الجانبي : يستخدم تمهيدا للعنوان الاصلي عادة.

4- العنوان الوصفي : الاعتماد على الالفاظ والعبارات الوصفية ذات الدلالات الحاملة لمعاني تعبيرية مؤثرة ومعبرة عن الحدث او الموضوع بإيجاز وعمق رمزي عالي معبر عن الفكرة.

الصورة IMAGE : للصورة دور فاعل في تحفيز وتفعيل دور المثيرات البصرية لأغلفة المجلات، إذ تعد لغة عالمية لأنها تتخطى حدودها الاقليمية لمديات اوسع وكما يقول المثل الصيني (الصورة تساوي عشرة الاف كلمة). (نايت، 1967، ص20)، ويفسر شيوع لغة الصورة عالمياً لتشابه المكونات العقلية للإنسان

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وتقارب طرائق العيش، فضلاً عن اصطلاحية لغتها وان اتسمت بشيء من النسبية ، "ويمكن القول بان فهم الصورة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بثقافة الفرد، وشأنه في ذلك شأن فهم اللغة اللفظية، فعلى قدر خبرات الفرد يكون استعداده لتفهم مضامين الصور(الفوتوغرافية) التي تعرض عليه وعمق تفسيره لها"(عبد الكريم، 2011، ص34)، وبتعبير آخر فإن المعنى الذي تثيره الصورة في ذهن الإنسان لا ينطبق عليه التكامل وما تحمله تلك الصورة من مدلولات، بل يكون جزء منه موجوداً في الشخص المشاهد لها. اذن الصورة تبرز خفايا دقائق الامور التي يصعب على الموضوع الصحفي من تغطيتها، لذا نجد ان مصممي اغلفة المجلات يعتمدون اظهار الصورة كونها مثيرا بصرياً فاعلا والتركيز عليها اكثر من الحروف والعناوين المطبوعة.

وظائف الصورة لها عدة اقسام منها: (عباس، 2012، ص531). تعد الصورة من اهم العناصر الكرافيكية في تصميم اغلفة المجلات وللصورة وظائف يمكن تصنيفها الى:

1- **الوظيفة الخبرية:** من الممكن ايصال المضمون بشكل سريع منظم ومفهوم وبسيط قياسا للتعبيرات اللفظية، وتفعيل الخبر او المعلومة بشكل بياني لإعطاء تفاصيل تمتاز بالدقة العالية، قد تكون دقته اكثر من مشاهدة الحدث الواقع فعلا، والقارئ الان لا يقتنع بمجرد الوصف اللفظي للحادث او اي معلومة انما المثير البصري الذي تحمله الصورة يضفي للخبر الدقة والمصداقية لأنها تلتقط الخبر او الحادث او المعلومة .

2- **الوظيفة السيكولوجية :** ترتبط الصورة ارتباطا قويا بسيكولوجية الانسان وتحل له بعض المتطلبات النفسية والعقلية، وبما انها يمكن ان تسيطر على شحن ذاكرة القراء، لذا ترفق الصورة مع النصوص الاعلامية والخبرية لزيادة الجذب لتلك النصوص لأننا عندما نستمتع لشكل الافكار التي وصلتنا ونحولها الى صورة ذهنية سابقة لدينا وعندما نقرأ نحاول بشكل لاشعوري تصوير الكلمات والعبارات بشكل مقبول عبر شاشات عقولنا، "من هنا تنبع اهمية الصورة والعناصر والاشكال الحرفية المثيرة في تفعيل غلاف المجلة وتحقيق الشد الانتباه والجذب وتقديم وسائل مؤثرة في رواية خبر ما". (الهيتي،2011، ص11-18).

3- **القيمة الجمالية:**

اتفق العلماء على ان الفن هو المعالجة بوسيط من اجل تحقيق هدف ما. والوسيط هنا متمثل بغلاف المجلة، "فالكثير يغفل عن معرفة اهمية الوسيط ولا يعطوه الاولوية في تحقيق الجذب والشد الانتباهي، ويعتبرونه مجرد اداة تعبر عن الفكرة الفنية، فقد اكد كروتشه ان الموهبة لا يمكن ان تنفصل عن الوسيط والعمل الفني لا يمكن ان يظهر للوجود بدون الوسيط (غلاف المجلة) لذا يتوق المتذوق الى الاستمتاع والتأمل في العمل الفني، هذا التأمل مرتبط بالجمال والتناسب التام الممتع ووحدة العلاقات الشكلية في غلاف المجلة التي تمتاز بالتفاعلية في اظهار الكوامن الداخلية للمتلقي مع الرسالة الاتصالية". (ابو دبسة، 2010، ص118).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الاطار FRAME

بمعنى وضع اطار حول الصفحة الخاصة بالغلاف في تصميم المجلة، ويرى البعض ان هذا الاطار يجعل غلاف المجلة اكثر ادراكاً من قبل القارئ، واكثره تذكراً واسهل مثال على ذلك الاطار الاحمر الذي يحيط بمجلة TIME.

اساليب التوظيف البنائية في تصميم غلاف المجلة:

شكلت وسائل الاتصال الحديث الميدان الاكثر اهمية في عالم يتطور بشكل سريع كي يلبي الحاجات والضرورات الانسانية،على اختلاف الحاجات والضرورات الانسانية، وبرزت الصحافة والمطبوع، وفي خضم ذلك اخذت المجلات تطرق مختلف الموضوعات وتؤسس لنفسها تقاليد تصميمية، عرفت بها، وكان ميدان المجلات موازيا في تحولاته البنيوية من حيث العرض والمضمون، ودخل بقوة الى عالم التقنية الحديثة، سواء اكان من خلال الطباعة او التصميم.

او في مجال الصورة الطباعية التي تتصدر غلاف المجلة، وبرز غلاف المجلة ليكون البوابة الفاعلة لما يحتويه المطبوع، الذي عد فضاء قابل للتطور الاسلوبي والبنائي التصميمي لما يتضمنه من مفردات تتحدث عن المضامين المطروحة، ومن بين اهم الاغلفة برز غلاف مجلة التايم الصادرة في عددها الاول عام 1923م وهي المجلة التي اعتمدت على الصورة بشكل كبير في اغلفتها وارتكزت في تصميمها كقاعدة على اسم المجلة والصورة واللون وعدها اساليب للتوظيف البنائي في تصميم اغلفتها الى يومنا هذا.

الصـورة IMAGE: تزايدت مكانة الصورة في الحضارة المعاصرة، إذ أصبحت الركيزة الاساس في نقل المعرفة والترفيه والإعلام، "وفي ظل التطورات السريعة في مجال التصوير الصحفي تزايد استخدام التصوير الرقمي في المجلات ما أدى إلى توفير عدد كبير من الصور الصحفية، فضلاً عن أرشيف إلكتروني رقمي يضم ملايين الصور التي يمكن استعراضها بسهولة واختيار المناسب منها". (Bowles, 2000, 279) وهناك أكثر من نوع للصور التي تستخدم في (المجلات والمطبوعات الأخرى)، ويمكن النظر إلى هذه الأنواع من زاويتين هما: زاوية الشكل الفني (Form وزاوية المضمون أو الدلالة (content)، إذ إن الصورة من حيث الشكل الفني يمكن تحديدها بثلاثة أنواع رئيسة، هي:- (محمود، ب،ت، ص39-40).

1- **الصورة المفردة :-** وقد تكون صورة شخصية (بورتريت)، أو صورة لمكان أو قافلة، المهم إنها صورة واحدة تنشر بمفردها وتؤدي وظيفتها.
2- **سلسة الصور :-** وهي سلسلة من الصور عن موضوع واحد، من أكثر من وجهة نظر، يتم التقاطها في مدة زمنية طويلة.
3- **صور المشهد المتعاقب :-** وهي مشهد أو مجموعة من اللقطات لموضوع واحد من جهة نظر واحدة وفي مدة زمنية قصيرة.

اسم المجلة magazine name:يعد اسم المجلة من العناصر التي تؤدي وظيفة بنائية في تصميم الغلاف، ويكون ثابت الشكل من عدد إلى آخر، (حتى تحقق الوحدة الزمنية وهوية المجلة في كل الأعداد، مع ضرورة توفير قدر من التنوع الذي يدفع الملل والرتابة عن تصميم المجلة).(حسنين، 2014، ص156). إذ

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

يعد من الاساليب الدالة على طبيعة المجلة، ويخضع الاسم لمجموعة من الشروط والمعايير الفنية ومن بينها: (سمير، 2008، ص306-307).

1- التميز والتفرد في اسم المطبوع، فالأسماء النادرة أكثر جذبا للانتباه من مثيلاتها المتكررة والمستهلكة والتي اعتادها القراء.
2- البساطة والوضوح، فالأسماء المعقدة غير الواضحة أو المبهمة للمطبوعات حتى مع ندرتها لا تعلق بالأذهان بسهولة، كذلك الأسماء التي تنطق بأكثر من طريقة لا يحبذ اختيارها كأسماء معتمدة للمجلة.
3- الكلمة الواحدة أكثر تأثيرا وابلغ وأسهل حفظاً، حين تصبح اسما للمجلة، فهي بمثابة (Flash) الضوء المبهر الخاطف، وهو يستحوذ على الذهن ويحتجز مكانة فيه بفعل التفرد والتميز.

عنوانات الغلاف:

تكاد تكون العنوانات ملازمة لكل المجلات، وقد تقتصر على عنوان أو اثنين، لكن المجلات تدرك أهميتها لذلك تكثر منها. وتقسم العنوانات الى:

1- العنوانات الرئيسية.
2- العنوانات الفرعية.

إن عنوانات الغلاف هي التي تجعل القارئ يلتقط المجلة من على (حمالات) البيع، كما تعد تلك العنوانات هامة بالنسبة للقارئ المستعجل، وهناك عدة مواصفات لعنوانات الغلاف منها: (شفيق، 2009، ص98).

1- ان يكون عنوان اشاري وليس إخباري.
2- أن تتناسب حروفه بطريقة أو بأخرى مع الشعار أو اسم المجلة على الغلاف.
3- يتناسب حجم الحروف وعدد الكلمات مع حجم المجلة.
4- يكون هناك تباين واضح من خلال الحجم والوزن واللون والشكل وشكل الحرف، وتكون حروفه مناسبة للصورة المصاحبة للعنوان على الغلاف.

اللـون color:

يؤدي اللون دوراً رئيساً في الحياة الانسانية، فاللون هو المادة الحية التي تعطي لكل شكل وخط ونقطة روحاً مختلفة، فتثير في نفس الرائي أحاسيس متعددة ومتباينة، وقد يستخدم اللون احياناً لإعطاء معنى او دلالة. (William, 2000, p11) وعلى الرغم من أن اللون عنصر بنائي أساس تتجلى عن طريقه صفات مظهرية ذات فعاليات مؤثرة في تصميم المنجز الطباعي متمثلة في أصله وقيمته الضوئية وكثافته وشدته، وهي صفات شديدة التلازم مع كل ما يمكن أن يدركه المتلقي، إذ إن الاستجابة للألوان في أي مطبوع يجب أن تكشف عن أسباب انتقاء هذه الألوان، وتنظيم الألوان في أي تصميم جيد يجري لتأمين ما يأتي: (شيرزاد، 2007، ص162).

1- أن يكون التنظيم مسراً ومقبولاً .
2- أن يكون ملائماً للغرض التصميمي .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

3- أن يجذب الاهتمام، ويكون ذلك عن طريق التباين.

ويعد اللون من اهم العناصر البنائية بحكم ما تمتلكه صفاتُه الظاهرة من نظم توظيفية للتأثير على الاستجابات المحفزة للمدركات الذهنية والحسية للمتلقي. فهو اكثر العناصر البنائية قوة وتأثيرا في الجذب والتحفيز البصري، "واللون هنا لا يمكن ان يمثل قوة تحفيزية بذاته فقط" (سمير، 2008، ص69)، بل هو جزء لا يتجزأ من القوى البانية للشكل المحفز، ولابد من الدقة في انتخاب وتوظيف اللون كعنصر بنائي في تصميم أغلفة المجلات ومدى تفاعله مع العناصر البنائية الأخرى المؤثرة في صفاته الظاهرة لبناء الشكل الجاذب من (قيمة ضوئية، ملمس) من شأنها "دعم البناء الشكلي للتحفيز البصري فضلاً عن بناء خصائص الفضاء المحيط بالشكل وما يعكسه من دلالات تعبيرية وابعاد جمالية جاذبة فضلاً عن التأثير النفسي على المتلقي" .(Morton, 1979, p.235)

انموذج 1

التحليل:

التحليل الوصفي لأنموذج رقم (1).

1- أسـم المجلـة: TIME

2- ابعاد الغلاف 30×23سم

3- الصور والرسوم خارطة العراق

4- نوع الورق 100غم صقيل

5- نوع الطباعة مسطح غير مباشر (أوفسيت)

6- تاريخ الاصدار 30 كانون الثاني 2014

7- اسم المصمم MICHAEL CRWLEY

1- انعكاس المتغيرالسياسية:

خارطة العراق المحترقة تعد انعكاساً سياسياً كدلالة اشارية في شكل الخارطة، اما الجانب الملتهب من الجهة الشمالية

الغربية بمحاذاة سوريا وتركيا فيبين استمرار الصراع على في هذه المنطقة بالتحديد، فضلا عن عبارة (the end of Iraq نهاية العراق) داخل الخارطة، وهي دلالة تحمل بين ثناياها مشروع سياسي ذات رؤى تقسيمية وتخريبية، اراد المصمم من خلالها التنبؤ المستقبلي لما سيحصل في قادم الايام من تطورات تقسم الخارطة وفق اساس جغرافي بعنوانات اثنية وطائفية، لا سيما ان مجلة التايم على مقربة من دوائر المخابرات الاميركية وتعبر عن وجهة نظرها في اغلب الاحيان. لذا اراد المصمم من خلال النيران المشتعلة في هذا الجزء من الخارطة بالتحديد نقل رؤية تقسيمية، تعد قراءة تصميمية مرفقة بتنبؤات سياسية ذات معطيات لها دراية في المشروع التقسيمي.

2- انعكاس موضوع الارهاب:

جاءت النيران الملتهبة في حدود الخارطة لتمثل اشارة دلالية الى تواجد جماعات ارهابية في حدود الخارطة بين العراق وسوريا، وتعد هذه الاشارات نصوص بصرية يمكن قراءتها من خلال لغة التصميم التي اراد المصمم ان يوصل تصوره من خلاله، والبعد الاخر الذي اشار اليه المصمم، هو عبارة (نهاية

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

العراق) والتي تتحمل أكثر من معنى وفهم، وتعد هذه الاشارات ارسال مستقبلي لما يتضمنه النص المرئي الذي اراد ان يوضحه المصمم في حينها، من خلال سيطرة هذه الجماعات الارهابية على مساحات حدودية واسعة تعدت لتصل الى حدود البلدين.

3- العناصر التايبوكرافيكية:

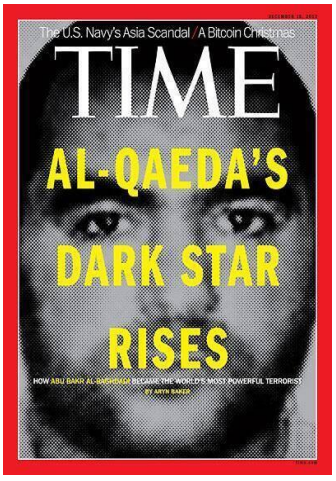
نجح المصمم في تحقيق علاقة متناغمة بين العناصر التايبوكرافيكية في غلاف المجلة، ابتداءً من اسم المجلة الذي يتسيد واجهة الغلاف في الجزء الاعلى منه (TIME)، والعنوان الذي اخذ مكانه في منتصف خارطة العراق باللون الاسود، فضلاً عن الابيض الذي تسيد مساحة الخارطة من الداخل واللون البني الفاتح الذي احاط بالخارطة من الخارج، تخلله اسماء الدول المحيطة بخارطة العراق، والاطار الاحمر الذي يعد عنصراً اساسياً تعتمد عليه مجلة التايم في اخراج اغلفتها.

4- اساليب التوظيف البنائية:

اراد المصمم ان يوضح ان اسم المجلة من العناصر التي تؤدي وظيفة بنائية في تصميم الغلاف، ويكون ثابت الشكل من عدد إلى آخر، وحاول ايصال فكرة ان الصورة تشتغل على ايصال المضمون بشكل سريع ومنظم، وهذا النوع من الصور يعد صورة خبرية، يعطي القارئ متممات للخبر ولا يجعله يستفسر عن صحة ما ورد من معلومات، فضلا عن العنوان THE END OF IRAQ التي تعني نهاية العراق، والقيمة الضوئية المنخفضة التي كتبت بها هذه العبارة، هو اعلان صريح عن النظرة المستقبلية للحدث الذي تنبأ به المصمم من خلال هذا الغلاف. وتؤسس هذه البنية لعلاقة افتراضية بين الشكل والمضمون وما فيها من تحول يحقق بين اداءين مهمين، الوظيفة التي ظهرت من خلال اساليب توظيف العناصر البنائية، والطاقة التعبيرية التي حملها الغلاف في تأدية رسالة اتصالية مباشرة، وفق افضل السبل البصرية.

التحليل الوصفي لأنموذج رقم (2) :

1- أسم المجلة: TIME
2- ابعاد الغلاف 30×23سم
3- الصور والرسوم صورة الارهابي ابو بكر البغدادي
4- نوع الورق 100غم صقيل
5- نوع الطباعة مسطح غير مباشر (أوفسيت)
6- تاريخ الاصدار 13 كانون الاول 2013
7- اسم المصمم ARYAN BAKER



انموذج(2)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

1- **انعكاس المتغير السياسي:**

تشكل انعكاس المتغير السياسي في الغلاف من خلال صورة كبيرة اخذت معظم غلاف المجلة وهي صورة ابو بكر البغدادي، زعيم التنظيم الارهابي(داعش)، الذي يعتبر وريث (بن لادن) وهو نجم القاعدة الاسود كما عبر عنه المصمم في العنوان الرئيسي في غلاف المجلة، وجاءت هذه الصورة ونشرها في غلاف المجلة قبل ان يحتل زعيم هذا التنظيم مناطق واسعة من العراق هو وجماعته الارهابية، وتعد كصورة ارسالية تحمل تنبؤات من قبل السياسة التي تتخذها المجلة على الدور الذي سيلعبه هذا النجم الاسود في المنطقة وما سيحدثه من متغيرات سياسية في المناطق المسيطر عليها داخل العراق وسوريا، لا سيما ان المتغير لا يعد بالضرورة تطوراً، فقد يكون انحداراً نحو الاسفل، اشارة الى ما سببه البغدادي من انحدار في شتى المجالات.

2- **انعكاس موضوع الارهاب:**

انعكس موضوع الارهاب في غلاف المجلة بشكل مباشر، كون الغلاف عبارة عن صورة لقائد الجماعات الارهابية(داعش)، وهو الذي نافس الظواهري على زعامة تنظيم القاعدة (الارهابي)، ما دفع الاخير بالاعتراف به وعدم تخليه عنه، والسبب يعود الى المساحات التي احتلتها (داعش) في العراق وسوريا، فقد استطاع نجم الارهاب الاسود(البغدادي) السيطرة على مدن وتجمعات سكانية وهو ما لم يفعله اسامة بن لادن، ما دفعه الى اقامة حكم خاص في المناطق التي يسيطر عليها، واثر في كافة جوانب الحياة، مما دفعه في محاولة منه الى تغيير خريطة المنطقة بين العراق وسوريا التي يسيطر ايضاً على جزء من اراضيها. ويرى الباحث ان المصمم نجح في ارساله الدلالي كتنبؤ مستقبلي من ادارة المجلة لما سيكون عليه هذا الشخص وما سيحققه. وبالفعل تحققت الرؤية الارسالية وسيطر البغدادي على مساحات واسعة في عام 2014 واعلن نفسه خليفة لاتباعه على المناطق المسيطر عليها.

3- **العناصر التايبوكرافيكية:**

ارتكزت البنية التصميمية للغلاف على اختيار صورة مرتبطة بالموضوع المطروح الذي ساد الذي ساد عن طريق حجم الصورة التي اخرجت بطريقة تنقيطية ذو قيمة ضوئية، وابتعد المصمم عن استخدام الرسوم في الغلاف، واخذ اسم المجلة مكانه في اعلى منتصف الغلاف بقيمة ضوئية عالية، بينما اخذ العنوان الرئيسي(صعود نجم القاعدة الاسود) مكانه اسفل اسم المجلة باللون الاصفر، واخذ عنوانان فرعيان مكانهما في اعلى المجلة فوق الاسم والاخر جاء اسفل العنوان الرئيسي، وكان عبارة عن تساؤل (كيف اصبح ابو بكر البغدادي اقوى ارهابي في العالم)؟ وبرز الاطار الاحمر الذي يعد من العناصر الاساسية في غلاف مجلة التايم بلونه الاحمر ليحيط بباقي العناصر وتوزيعها داخل غلاف المجلة.

4- **اساليب التوظيف البنائية:**

حقق المصمم اساليب التوظيف البنائية من خلال البنية التصميمية التي ارتكزت على توظيف الصورة، ولان الموضوع يخص الارهاب جاء اختيار الصورة متوافقاً مع الفكرة العامة وعزز ذلك العناوين التي اريد منها التعبير عن مضامين الصورة وركز المصمم على اظهار سمات الشخصية وانعكس هذا على جلياً على القيمة الضوئية التي استخدمها في الصورة ليعزز الاساليب الوظيفية في

تضميناتها، كقيمة جمالية ونفسية وكصورة اخبارية تحمل دلالة تنبؤية للمصمم، فضلا عن العناوين من عنوان رئيسي وعنوان فرعي وموقعها في الغلاف حسب الاهمية، وكتابة العنوان الرئيسي باللون الاصفر جاء كدلالة رمزية على الحرب، وعبر المصمم عن تنظيم العلاقة المكانية عن طريق توزيع الاسطر الكتابية فوق الصورة وابراز العنوان بلون حار ليحقق الجذب للمتلقي.

النتائج :

1- تحقق انعكاس المتغير السياسي في الشأن العراقي على غلاف المجلة بوضوح في العينة بشكل عام، وكما هو موضح في الانموذج (2،1) بنسبة 100%.
2- اثبت المصممون مقدرتهم في قراءة المتغيرات السياسية المستقبلية، وتحديد نتائجها، وانعكاسها على مفاصل الحياة، من خلال ارسالات بصرية تحمل بين ثناياها قراءة مستقبلية في غلاف المجلة، بنسبة 100%.
3- انعكس موضوع الارهاب بشكل واضح في غلاف المجلة بنسبة 100% كما موضح في الانموذج (2،1)، لا سيما انعكاسه على المتغيرات السياسية، الاجتماعية، الاقتصادي، والثقافية.
4- نجح المصممون في اختيار صور ورسومات تعكس واقع الارهاب في غلاف المجلة بنسبة 100% وكما هو موضح في الانموذج(2،1).
5- نتج توزيع العناصر التيبوغرافيكية داخل غلاف المجلة عن الية تفاعل وفق قوانين وانظمة مدروسة تحققت الرسومات فيها بنسبة50% من عدد العينة كما في الانموذج(1)، وتحقق استخدام الصور بنسبة 50% في الانموذج (2).
6- وُظفت اساليب البنية التصميمية للغلاف واوحت بالصورة الخبرية كما في انموذج رقم (1)، والسايكلوجية في انموذج رقم(4)، كما تحققت قيمتها الجمالية كما في الانموذج (4،3،2،1) بنسبة 100%.
7- ان توظيف عناصر البناء انسجم مع طبيعة الموضوع بفعل الأداء التقني المميز ولذلك نؤكد على هذا الجانب للوصول الى التكامل التصميمي من حيث الموضوع والأداء التقني.

الاستنتاجات:

من خلال النتائج التي توصل اليها الباحث تم استنتاج ما يأتي:

1- انعكاس المتغيرات السياسية في تصميم غلاف مجلة التايم، يتم وفق منهجية تعتمدها سياسة المجلة في الاخراج الفني لأغلفتها. لذا يعتمد مصممو اغلفتها على قراءات تتفق مع سياسة المجلة، تعتمد على صور ذو اشارات دلالية وارسالية لقراءة مستقبل المتغيرات السياسية.
2- تحركت الانعكاسات في البنية التصميمية وفقاً لانعكاس المتغير السياسي وانعكاس موضوع الارهاب في تصاميم غلاف مجلة التايم، مع الحفاظ على شخصية غلاف المجلة، اذ ان المتغير لم يحصل الا وفق المقتضيات الاخراجية المرتبطة بالأحداث المحلية وانعكاسها على السياسة العالمية.

3- تحقق انعكاس موضوع الارهاب من خلال استخدام صور ورسوم وشخصيات كانت ذات صلة به، ومن خلال اشارات دلالية استخدمها المصممون في الصور والرسومات والنصوص الكتابية.

4- بدا لنا اسم المجلة واضحاً سريع التلقي، كونه الهوية التعريفية التي تميز المجلة عن غيرها. وجاء ذلك كأسلوب وظيف وبنائي عزز من عملية الاستقطاب البصري للغلاف ككل.

5- جاءت اساليب التوظيف البنائية على وفق سببية التأثير، كونها سريعة الايصال ومباشرة في التأثير بالمتلقي، فضلاً عن تحقيقها قيمة جمالية واضحة التفصيلات في العناصر المكونة للغلاف.

6- ان الفعل الذي حقق معظم الأهداف في تصميم غلاف المجلة وظيفياً وجمالياً يعد اسلوباً يحقق فهم آليات اشتغال خبرية ونفسية بقيمة جمالية عالية.

التوصيات:

بعد التوصل الى النتائج والاستنتاجات، يوصي الباحث:

1- الافادة من التجارب التصميمية العالمية في تصميم أغلفة المجلات وضرورة اطلاع المؤسسات الصحفية على اساليب المصممين المستخدمة في تصميم غلاف مجلة التايم.

2- الاهتمام بتصميم اسم المجلة بما يخدم التوظيف البنائي من خلال مباشرته وسهولة قراءته .

3- الاهتمام الكرافيكي في تصميم غلاف المجلة عن طريق توالي التجارب والتطبيقات وذلك للأهمية الإعلامية وما تحققها اليوم، والافادة من البرمجيات الرقمية في التصميم.

4- ايلاء غلاف المجلة أهمية قصوى كونه يعد الهوية التعريفية للمجلة وبوابة الدخول الى المواضيع في متنها.

المقترحات:

يقترح الباحث القيام بالدراستين الاتيتين:

1- انعكاس المتغيرات الثقافية والفنية في تصميم غلاف المجلة العربية.

2- الانظمة التصميمية وتحولاتها في تصاميم اغلفة المجلات العراقية.

المصادر:

- القران الكريم.
1- ابن منظور، معجم لسان العرب، مجلد 18.
2- الافعال، للسرقسطي، ت محمد محمد شرف، م محمد مهدي علام، القاهرة الهيئة العامة للكتاب،1979.
3- ايرك، جان كلود، الإبداعية الجماعية، ت:محمد بالحسن، مجلة البيان، العدد 156، لندن،2000.
4- ايفان عبد الكريم، التقنية الرقمية و دورها في تصميم البنية العلاماتية لأغلفة المجلات العالمية، رسالة ماجستير غير مطبوعة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2011،.
5- ايمان فخري ، الديمقراطية التوافقية كاطار لاستيعاب الاقليات، مجلة الديمقراطية، العدد 54 مركز الاهرام، ابريل 2014.
6- بسام بركه : معجم اللسانيات . بيروت . 1985.

7- بلال دربال، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، 2014.
8- تشارلز تاوزند، الارهاب، مقدمة قصيرة جدا، ت محمد سعد طنطاوي، مراجعة هبة نجيب مغربي، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ط1، 2013.
9- تقرير الازمة الانسانية في العراق، الامانة العامة لمجلس الوزراء، المركز المشترك للتنسيق والرصد jcmc، رقم 46.19 تشرين الاول 2015.
10- توماس مونرو : التطور في الفنون . ت – عبد العزيز توفيق وآخرون . الهيئة العامة للكتاب . مصر . 1972.
11- جرداق ، حليم ، تحولات الخط واللون، دار النهار للطباعة والنشر ، بيروت ، 1975.
12- حسنين شفيق، تصميم المجلات، دار فكر وفن، 2009.
13- حكمت رشيد، الجذب في بنية تصاميم اغلفة المجلات، اطروحة دكتوراه غير مطبوعة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2004.
14- ساجد شرقي محمد، المتغيرات الدولية واثرها على مستقبل العراق السياسي، مركز الدراسات الايرانية، جامعة البصرة، مجلة الخليج العربي، م 38، د 1-2 ، 2010.
15- شيرين احسان شيرزاد، التنظيم اللوني، دار الشروق، ط1، 2007.
16- طارق ابو سنه، رياح الديمقراطية تهب على اشرق، مجلة السياسة الدولية، العدد 107، 1992.
17- العاملي غادة، التصميم والاخراج الفني للمجلات العربية، كلية الفنون الجميلة، 2005.
18- عبد الرا زق علي الهيتي : الصحافة المتخصصة , ط , 1 دار اسامة للنشر والتوزيع , عمان و الاردن2011 .
19- عبد الرحمن بدوي، نتشة،ط2، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1945.
20- علم الدين، محمود، الصورة الفوتوغرافية في مجالات الإعلام، 2009.
21- علي شلق : الفن والجمال ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ، 1982.
22- فداء حسين ابو دبسة واخرون، فلسفة علم الجمال عبر العصور ،ط1، دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان،2010.
23- الكناني ، محمد، حدس الانجاز في البنية الإبداعية بين العلم والفن ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ،جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ،2004.
24- محمد منير حجاب : مدخل الى الصحافة . / جامعة سوهاج , ط , 1 دار الفجر للنشر والتوزيع , القاهرة , مصر 2011.
25- محمود سمير، الإخراج الصحفي، ط1، القاهرة : (دار الفجر للنشر والتوزيع)، 2008.
26- نايت ، ارثر: قصة السينما في العالم ، ت: سعد الدين توفيق ، دار الكتاب ، القاهرة ، 1967.
27- هدى فاضل عباس، توظيف المثيرات البصرية في لتحقيق الجذب في تصاميم واخراج المجلات العربية، جامعة بغداد، كلية الاعلام، مجلة كلية التربية الاساسية، 2012.
28- وزارة التخطيط العراقية، الجهاز المركزي للإحصاء، المسح الوطني للنازحين في العراق2014، بغداد 2015.
29- Bowles , Dorothy A. &Dinal , Brorden , Greative Editing , 3 rded . Blemont CA: wads worth , 2000.
30- Emery, F. E :.Systems thinking, Pengun Books, Ltd, Har., p. 189.
31- Morton, Ruth: Interior design from the home, McCraw HillBook. Inc-New York, 1979.
32- William Owen , *Modern Magazine Design* , new york , 2000..

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018

Reflection of political variables in the design of the Journal cover

Hasan Falih Hasan …….……..…..…… University of Baghdad
Al-academy Journal ……. Issue 90 - year 2018
Date of receipt: 13/8/2018…....Date of acceptance: 3/9/2018……...Date of publication: 16/12/2018

Abstract

the political changeable is important reflection in areas of life and the designers tried to high light it in the cover of Journal promised time Journal a fertile square to show reflection of political changeable, and triad to search the current path. The first chapter organized according to axes, problem of research formulated according to question:- what are reflections of political changeable in magazine cover?

The importance of research depth of specialized approach on level of technical and stylistic as ago al ago as in: the baring of political changeable in design of journal's cover. The research moves in cognitive border from 2013 to 2017 and selection of time journal for research. The second chapter contains two sections: (political changeable) (journal's cover). Third chapter contains the clarification me the cites taken from descriptions method of work mechanical to reach results and identify to research community and sample select, tool research, sample analysis. Forth chapter isolated results, deductive, recommendations, proposals and results of conclusions were high tight as a follow:

the reflections of political change able in Iraqi affairs, achieved on cover of time journal. Results of researcher concluded the reflection of variable in cover design of time journal according to method by politic of magazine in technic direction of envelope. The designers depend on future political reading of events, then researcher recommended to take advantage the global design experience in designs of covers of journal. To add chapter proposals:

1- Reflection of cultural, art in design cover of Arabic journal.
2-Design systems, transformation in designs cover of Iraqi journal.

Key words : (political, design, Journal cover).

اشكالية تصميم واجـهة المستخدم في المواقع التفاعلية (موقع كليـــــة الفنون الجميـــــلة وسبل تطويره)

عباس فاضل عبد الزهرة .....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ قبول النشر:2018/10/15 تاريخ النشر:2018/12/16

ملخص البحث:

المواقع التفاعلية هي نشوء التفاعل بين المنتج والمستخدم ، والتصميم التفاعلي يرتكز على واجهة المستخدم للاتصال وكيفية استجابة الواجهة للمستخدم وكيف تساعده في تحقيق أهدافه والتمتع باستخدامه للواجهة . ويرتكز التصميم التفاعلي على تصميم البرامج التفاعلية أي البرامج التي تتفاعل مع المستخدم بشكل مباشر، فيضع في الاعتبار اختلاف ثقافة الجمهور والفئة العمرية وعوامل أخرى عديدة، ومثال على استخدام واجهة المستخدم : تصاميم الويب، تصاميم تطبيقات الهاتف الذكي حتى أنه يشمل أنظمة التشغيل الحاسوب و واجهة للألعاب الالكترونية ، والتفاعل هو الاتصال بين مصدر ومستقبل، والموقع الالكترونية تحتوي على العديد من أنواع التفاعل تختلف من موقع الى اخر حسب نوعها ، مثل مواقع التواصل الاجتماعي التي تسمح للمستخدم بالتفاعل مع مستخدمين اخرين ، فالموقع الالكتروني اصبحت وسيلة التفاعل بين المستخدمين ولا تقتصر على محتوى الموقع فبعض المواقع تتيح للمستخدم بإضافة النصوص والصور وجميع والوسائط المتعددة وبدورها تسمح للمستخدمين الاخرين التفاعل مع المحتوى الخاص بالمستخدم ومشاهدة ردود الأفعال والمناقشات حولها . وهنا نبرز مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الاتي: هل تصميم واجهة المستخدم تشكل مختصر وتبسيط على المستخدم أثناء الاستعمال ؟وتكمن اهمية البحث من افادة العاملين في مجال التصميم التفاعلي المتمثل بوسائل الاتصال المرئي .اما هدف البحث فيتجلى على النحو الاتي: التعرف على واجهة المستخدم وقابليتها على تلبية احتياجات المستخدم.وتقديم مقترح تصميمي.اما حدود بحثنا الحالي فتضمن:المواقع الالكتروني لكلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، وزارة التعليم العالي العراقية لعام (2016-2017)، ثم حددت مصطلحات خاصة بالموضوع المبحوث من ذلك:(واجهة المستخدم،التصاميم التفاعلية).اما الاطار النظري والدراسات السابقة اذ اشتمل الاطار النظري على مبحثين هما:واجهة المستخدم ،والتصميم التفاعلي.ثم الحق بأهم المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.وتضمن دراستين سابقتين .اما اجراءات البحث اذ اعتمد الباحث على المنهج الوصفي(طريقة تحليل المحتوى) في تحليل عينة البحث التي تتناسب مع اهداف البحث،اذ اختيرت عينة البحث بصورة قصدية.وقد خرج الباحث بعدد من النتائج نذكر منها: يعتمد بناء الموقع على عناصر رئيسية في تصميم وهي تنطبق على المواقع

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

بصورة عامة لكن من الممكن ان يتغير استخدامها حسب نوع الموقع ،وعلى الرغم من تضمين الموقع بالعناصر الى انها لم تستغل بشكل كامل وفعال ومفيد للمستخدم.كما خرج البحث بمجموعة من الاستنتاجات نذكر منها: المواقع التي تعطي للمستخدم الحرية في التفاعل والاستخدام ومشاركة الاراء والدخول بنقاشات هي التي تخدم المستخدم وتعطيه الحرية بالتعبير.ثم خرج الباحث بمجموعة من االتوصيات نذكر منها: الاهتمام بالمبادئ وأسس التصميم بصورة عامة والمبادئ البنائية في تصميم المواقع التفاعلية بصورة خاصة.

الكلمات المفتاحية:(تصميم، واجهة المستخدم ،المواقع التفاعلية).

المقدمة:

واجهة المستخدم لها أهمية كبيرة في جميع المجالات سواء كان في المواقع الالكترونية و تطبيقات الهواتف الذكية و أنظمة التشغيل وتطبيقات سطح المكتب وفي التقنية بشكل عام ، فتصميم واجهة المستخدم هي لتسهيل الأمر على المستخدم أثناء الاستعمال، فهي تسمح له بإنهاء مهمة بطريقة سلسة دون تعقيدات مع الأخذ بعين الاعتبار مستخدمه أي كيف سيتعامل ويتفاعل معه .ومن خلال اطلاع الباحث على عدد من المواقع الإلكترونية والتطبيقات التفاعلية، وجدت الافتقار الى معرفة محتوى الموقع وعدم تسهيل الوصول الى الاهداف اثناء الاستخدام مما اثأر التساؤل الأتي:

هل يتيح تصميم واجهة المستخدم إمكانية الاستعمال بأسلوب مبسط ومختصر في التصاميم التفاعلية ؟

أهمية البحث :

تكمن أهمية البحث الحالي في انه:

1. يفيد العاملين في مجال التصميم التفاعلي المتمثل بوسائل الاتصال المرئي .
2. الكشف عن أهمية استخدام واجهة المستخدم في التصميم التفاعلي، ويهدف البحث الى

1. التعرف على واجهة المستخدم وقابليتها على تلبية احتياجات المستخدم.
2. تقديم مقترح تصميمي ، واما حدود البحث فهي

الموقع الالكتروني لكلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، وزارة التعليم العالي العراقية عام (2016-2017) لكونها فترة اجراء البحث.

تحديد المصطلحات :

1-واجهة المستخدم

-اصطلاحاً :

هي مجموعة من الوسائل التي يتفاعل بها الأشخاص (المستخدمون) مع جهاز إلكتروني أو برنامج حاسوبي أو أنظمة التشغيل، وإن واجهة المستخدم هي جزء المسؤول عن التفاعل بين الإنسان والجهاز الالكتروني (Look:www.en.wikipedia.org).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

-أجرائياً :هي ما يشاهده المستخدم ويتفاعل معها فهي الاجزاء المرئية في الموقع الالكتروني والتطبقيات وحتى برامج الحاسوب، بعيداً عن اللغات البرمجية التي يتكون منها فهي وسيلة لتبسيط العرض والتي تحقق سهولة تحقيق الاهداف للمستخدم .

2-المواقع التفاعلية:

-اصطلاحاً:

موقع إلكتروني او تفاعلي وهو الموقع الذي تختاره المنشأة أو المؤسسة أو الشركة لتضع عنوانها ومعلوماتها النصية والبيانية والصوتية والصورية من خلاله على الشبكة العنكبوتية (ينظر:قاري،ص2000)

-اجرائياً:

هي مجموعة من الصفحات التي تحتوي على نصوص وصور ورسوم ولقطات فيديو وموسيقى وروابط متشعبة مفعلة متصلة فيما بينها إذ بامكان المستخدم التصفح بداخلها والتعرف على أهم المعلومات التي يريدها.

الإطار النظري

المبحث الاول

واجهة المستخدم (User Interface)

1-مفهوم واجهة المستخدم: المواقع الالكترونية هي عبارة عن مواد معلوماتية يمكن أن تحتوي على نصوص او صور أو رسوم او رسوم متحركة او فيديو او اي مواد مختلفة، فتصميم واجهة المستخدم يدخل في عديد من المجلات منها تصميم واجهة المستخدم لنظام الكمبيوتر ، تصميم تطبيقات الهواتف الذكية ، وحتى برامج التصميم تحتوي على واجهة المستخدم ، وتعد المواقع الإلكترونية من أهم الوسائل في الوقت الحاضر ،إذ تمثل اهم أدوات للاتصال مع المستخدم عبر نشر المعلومات والمواضيع المختلفة. فهي أهم شيء بالنسبة للمستخدم ، وذلك لأن المستخدم لا يرى من الموقع الالكتروني سوى واجهته ، ومن الطبيعي أن المستخدم يفضل الواجهة التي تلبي احتياجاته المختلفة وعلى رأس الاحتياجات سهولة الاستخدام ، لذلك تعتبر واجهة المستخدم الجيدة تلك التي تسمح للمستخدم التمتع بخواصة دون الحاجة الى الرجوع الى قراءة تعليمات استخدام الموقع او تعليمات استخدام التطبيق (ينظر:حمارشة،ص6).

وان طريقة العرض هي على الاغلب تكون محددة من ناحية الحجم حسب حجم شاشة العرض المتوفرة او المطلوبة فهي داخل حدود الشاشة مهما فعل المصمم الكثير، فهي تعرض ضمن حدود الشاشة ، ،و لذلك كل "بكسل" من حدود الشاشة له قيمته الخاصة (Look : Cao, p11)

وبعض واجهات المستخدم يتم تصميمها بأحجام مختلفة ومتنوعة حسب منصة العرض المطلوبة فلكل منصة عرض احجامها واشكالها الخاصة فالأجهزة المكتبية الحاسوبية مثلاً تكون بشكل ثابت على الاغلب والتي تكون افقية الشكل فيتم الاخذ بالحاسبان تصميم واجهة مخصصا لها . وان كل ما تراه العين في المواقع هي واجهات فلكل موقع واجهته الخاصة حسب نوع الموقع او تصنيفه او استخدامه فمواقع

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

التواصل الاجتماعي تختلف اختلاف كبير من ناحية تصميم الواجهة عن موقع المجلات الاخبارية او المتنوعة فلكل مجال أسلوبه الخاص في تصميم الواجهة والتي تتحدد بهيئة الموقع . فهي تتلخص في إيجاد قالب جيد لعرض المنتج والخدمات بأفضل صورة تكون مقبولة لدى المستخدم وتساعده في بلوغ هدفه، وهنالك العديد من المراحل و العمليات التي يجب القيام بها لإنجاح تصميم واجهة المستخدم، بعضها أكثر أهمية من الأخرى حسب تصنيف الموقع (Look:www.colorslab.net).

2- نماذج واجهة المستخدم: ان تحديد الانموذج مع بداية دراسة تصميم واجهة المستخدم هو من أهم الامور التي على المصمم استخدامها وذلك بأنشاء أكثر من نموذج لنفس الواجهة ودراسة وتحليل جوانبها المختلفة لكل نموذج من هذه النماذج ،وذلك بالتخلص من نقاط الضعف المختلفة والوصل الى النموذج الذي يعتبر الافضل من بين جميع النماذج السابقة (ينظر: حمارشة،ص13)، وأن بناء العديد من الواجهات والنماذج ياخذ وقت وجهد على المصمم ، ولكي يتاكد المصمم من اختيار النموذج الافضل عليه ان يقوم باختبار الانموذج او نشر النماذج للعينة من المستخدمين لكي يتم استخدامها والتاكد من مرونة استخدامها وقابليتها على تحقيق الاهداف فاختبار قابلية المستخدم يمكن ان تساعد المصمم على فهم التوقعات والتحقق من صحة الافتراضات الخاصة به ولذلك لان الواجهه هي مخصصة للمستخدم وهو الذي يحكم على قابليتها من عدمها.

3- عناصر واجهة المستخدم : تختلف المواقع الالكترونية من ناحية تصميم واجهة المستخدم من موقع الى اخر حسب نوع واهداف الموقع وبذلك تختلف عناصر التصميم فهناك مواقع تستخدم جزء من العناصر وهناك مواقع تستخدم جميع عناصر حسب ما تحتاج واجهة الموقع اذ تتنوع المواقع الإلكترونية في أهدافها وأسلوبها ومحتوياتها وتنظيمها ونوع مستخدميها، وينعكس ذلك على تصميمها والعناصر المكونة لها، وتوجد مواقع تحتوي على عناصر الوسائط المتعدد جميعاً، من نصوص وصور ورسوم وأصوات وفيديو ومؤثرات بصرية ، وتعتمد مواقع أخرى على النص فقط، وتضم هذه الأنواع كلها عناصر أساسية في تكوينها تبدأ من صفحة الرئيسية مكوناً أساسياً، وهي مكونة من عناصر عديدة ومختلفة(ينظر:الفيصل:ص240).

وهنالك عناصر رئيسية في بناء المواقع وهي : (Look:Zieba P16)

1-رأس الصفحة.

2-ذيل الصفحة.

3-الوصلات.

4-الجداول والاطارات.

4-مبادى وأسس تصميم واجهة المستخدم:

- **التناسق والهيكلية:** التناسق أسس من الجمال والابداع يطبقه الانسان ويعكسه في حياته ومحيطه ومنجزاته الحضارية والعمرانية والفنية، ويربط التناسق بين جوانب الشيء الواحد بحيث تبدو أجزاؤه متوازنة لا يطغى بعضها على بعض وكذلك يدخل في الشكل والون والحركة وقد يكون في الصورة ، والتكوين والتناسق يقوم على الضبط وتحديد النسب مع بعضها البعض من ناحية الحجم والشكل

واللون والحركة فالتناسق يخلق الحس بالألفة فواجهات المستخدم التي تطغي على طابعها الشكل ، والتناسق لا يعني التوحد فالهدف هو تحقيق توقع ،الطبيعي والمألوف تكون أكثر قابلية للاستخدام وهيكل الموقع هو اساس قاعدة البناء التي)Look:Cao,P6نمطي للمستخدم واستخدامها كأسس للأبداع(يعتمد عليها تكوين وتصميم واجهة المستخدم وهي تعني التنظيم بشكل هادف وبطريقة مفيدة مبنية على أسس واضحة ومتناسقة والتي يمكن للمستخدم تمييزها بسهولة(ينظر:حمارشة،ص11) وان الهيكل يحدد طريقة توزيع مفردات الموقع الرئيسية مثل شعار الموقع والقوائم الجانبية والقوائم المنبثقة و قائمة البحث وشريط المهام والشريط السفلي والاعمدة الخاصة في التصميم فهو يجعل التصميم اكثر تنسيقاً. فالمهمة التي يقوم بها التناسق والهيكل الخاص بالواجهة هي إعطاء النمطية المترقبة من قبل المستخدم والذي يقوم بها حدسه كانة يعرفها وهو بالكاد دخل للموقع لأول مرة.

- **الوضوح:**الوضوح في واجهة المستخدم لا تعني دقة الموقع او دقة الصور المعروضة او شاشة العرض ولكن يعني الوضوح وعدم التشتيت في الوصول الى الاهداف والوصول الى نقطة معينة فقد تجد صعوبة في المشي وعينك مغلقة ، وذلك لانك لا ترى غير السواد ، بالرغم ان ساقيك تعمل ولكن لديها وضيفتها الخاصة وكذلك العين ، فالشيء نفسة في التصميم بطريقة غير واضحة ، ومن أجل تصميم واجهة مستخدم جيدة يجب ان يكون المستخدم مستنير الطريق للوصول الى هدفة(Look:www.blog.invisionapp.com).

وأن من خواص الوضوح هي القابلية الجيدة لقراءة المحتوى الرقمي في الموقع الالكتروني وبالامكان استخدام التباين اللوني لتحسين القراءة واستخدام الألوان المتضادة في الخلفية مع لون النص لجعلها بارزة وواضحة وقابلة للقراءة بصورة جيدة لجميع المستخدمين لتوقع ان المستخدم يستخدم الواجهة في احجام ودقة مختلفة، ويعد الفضاء جزء من النظرية الجمالية في التصميم الرقمي ، على الرغم من ان للفضاء وزنا كبيرا ، فالمساحة السلبية او الايجابية ليست فقط جذابه بصريا، فهي تحقق عملية التوازن والتسلسل الهرمي البصري وتوجيه عين المستخدم الى نقاط استراتيجية من التفاعل ، والمساحة البيضاء تحقق التنظيم والقابلية على القراءة ولقد يستخدم المصمم في تصميم الواجهة المساحات البيضاء بمساحات كاملة وذلك للتركيز على المنتجات الجديدة المطروحة للشركات وجعلها اكثر تألقا، ولكل من المفردات وألاسس لها تأثيرها الخاص وطرق استخدامها . وللمساحات البيضاء أدوار مهمة يمكن ان تلخص بما يأتي: (Look: Jake,P12)

1-الابصار: المسافة بين العناصر الكبيرة توثر على كيفية ابصار المستخدم للصفحة وعند استخدامها بشكل الصحيح يمكن توجيه انظار المستخدم الى العناصر المطلوب التوجه لها.

2-الوضوح: ان الفضاء بين العناصر الصغيرة مثل الخطوط والنصوص والعناصر القائمة والرموز توثر على كيفية وضوح القراءة.

3-الجماليات: عند النظر الى الصور الكبيرة والمساحة البيضاء التي تلعب دور كبير في تظيم التكوين البصري.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

4-الفخامة: المساحة البيضاء تعطي جو من الاناقة والرقي وهي تصنف حسب المساحات الكلي والجزئي والطرق المختلفة لاستخدامها سواء كانت سلبية او إيجابية.

-المرونة :المرونة في استخدام واجهة المستخدم هي قابليته على المطاوعة لشتى الضروف فلكل مستخدم طريقتة الخاصة ولكل فئة عمرية اسلوبها الخاص، فالمرونة هي المزج بين العديد من الامور منها الاخذ بالحسبان استخدام هذه الواجهة من قبل طفل او رجل كبير السن فالفرق واضح في الاستخدام ولكل مستخدم اسلوبه الخاص **أي ان** يكون التصميم مرنا بحيث يقلل من قيمة الاخطاء التي قد تحدث بسبب قلة خبرة المستخدم او سوء استخدام الواجهة بصورة غير الصحيح وذلك من خلال السماح للمستخدم بالمرونة والتراجع والوصول الى الهدف باكثر من طريقة (ينظر: حمارشة،ص12).

5-التحفيز البصري:انعم الله عز وجل، بالحواس للإنسان ومن اكثر الحواس تأثيراً هي حاسة البصر فهي تساعد العقل على فهم ما يحدث من خلال انعكاس الضوء فيحدث الابصار ، و يتم رؤية الألوان بواسطة نوع معين من الخلايا الحساسة لألوان الضوء .وكل كا يتم مشاهدته يتم من خلال البصرفهي المسؤولة عن تحقيق الادراك البصري بما يحملة من قوة اضاءة تصل موجاتها اللونية للعين ليتحقق المثير البصري المنعكس على الاتصال ،فالمصمم لديه القدرة على التاثير في هذه الحاسة والتي يمكن اشباعهاً بصيرا من خلال المحتوى والمكونات الغنية في التصميم ، والعين من أكثر الحواس التي تعمل بشكل مستمر بجسم الانسان ، وحاسة البصر لديها خبرة كافية للتميز الجمالي .وتعد الرؤية هي الحاسة الاقوى للمستخدم فهو يتعلق بمحتوى الموقع ان كان قد حقق هدفة ، فالمحتوى البصري يجب ان ، يكون له أولولية في أي واجهة مستخدم ، والمعالجة البصرية للالوان والشكال ومحتوى الموقع وطريقة توزيع المفردات بحسب تسلسلها الهرمي هو ما يتعلق به المستخدم فهذا المفردات هي التي تقوم بأنشاء اللغة البصرية. (ينظر:عباس،ص216)

ويرتكز توزيع المكونات بالقالب المستخدم في واجهة المستخدم فلكل موقع احجامه وابعاده وقالبه الخاص الذي يدعم الوظيفة ، ومصممين واجهة المستخدم يركزون على قالب الموقع ، لكن القالب يجب ان يكون مخطط مسبقاً فيجب ان يكون مبني لتدفق المحتوى المطلوب للموقع ، فمحتوياته هي التي سوف تحدد شكل القالب (Look:Cao,P18)

6-الانماط: طريقة طرح الواجهة وتكوينها بصورة مناسبة لعين الانسان غالبا ما تستخدم انماط معينة ومن ابرز الانماط المستخدمة حالياً:

1. **النمط (F)** : هو استخدام تخطيط للموقع النصية مثل مواقع الاخبار والمدونات او الصفحات التي تحتوي على محتوى كبير وعند تصفح العديد من الموقع ستلاحظ استخدام هذه الطريقة فهي منتشرة.(Look:Zieba,P24)
2. لقد استخدم الموقع نمط F وذلك لما تعودت عليه عين المستخدم وبالأخص اتجاه النص من اليسار الى اليمين حسب طريقة كتابة اللغة وبالنسبة للغة العربية فيكون العكس تماماً حسب ما تكتب اللغة الخاصة للموقع. فالمستخدم يقضي وقت قليل في قراءة العناوين فقد تعود على السرعة وذلك لانه يستخدم طريقة النمط F ، ويعد من اسرع الانماط التي تساعد في قراءة المحتوى

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الثمين بسرعة عالية ، فقد تمت دراسة سلوك المستخدم وتبين الاتفاق على نمط مهيمن وهو النوع F (look:www.nngroup.com)

1. **النمط (Z)** : هو تخطيط للصفحة ووضع العناصر التي يريد المصمم أن يراها المستخدم أولاً والتي تبدا من الجزء العلوي الايسر للمسار من حرف Z والتي تتبع المسار للوصل الى الجانب الايمن من الحرف وبعدها الانتقال الى الجزء المائل والذي يربط الجزء العلوي والسفلي في الصفحة او في النمط (look:ww.webdesign.tutsplus.com).وان النمط Z فيه خاصية يمكن استخدامها بالمحور الاول وهو عند الانتقال من الجزء العلوي للحرف الى الجزء السفلي وهي المنطقة المائلة والتي يمكن استخدامها كرصاص حي فهي من اما تسبب الانتباه الشديد او الخروج من سطر الى سط.

المبحث الثاني

المواقع التفاعلية

مفهوم المواقع التفاعلية: التفاعلية هي عملية نشوء التفاعل بين المنتج والمستخدم ، وهي الاتصال بين الانسان والكمبيوتر اوانشاء اتصال من انسان الى انسان اخر ، و ان التصميم التفاعلي يرتكز على واجهة المستخدم للاتصال وكيفية استجابة الواجهة للمستخدم وكيف تساعده في تحقيق أهدافه والتمتع باستخدامه للواجهة. والتصميم التفاعلي يركز على تصميم البرامج التفاعلية أي برامج التي تتفاعل مع المستخدم بشكل مباشر، فيضع في الاعتبار اختلاف ثقافة الجمهور والفئة العمرية وعوامل أخرى عديدة . مثل : تصاميم الويب، تصاميم تطبيقات الهاتف الذكي حتى أنه يشمل أنظمة التشغيل الحاسوب و واجهة للألعاب الالكترونية ، والتفاعل هي الاتصال بين مصدر ومستقبل، والموقع الالكترونية تحتوي على العديد من أنواع التفاعل تختلف من موقع الى اخر حسب نوعها ، مثل مواقع التواصل الاجتماعي التي تسمح للمستخدم بالتفاعل مع مستخدمين اخرين ، فالموقع الالكتروني اصبحت وسيلة التفاعل بين المستخدمين ولا تقتصر على محتوى الموقع فبعض المواقع تتيح للمستخدم بإضافة النصوص والصور وجميع والوسائط المتعددة وبدورها تسمح للمستخدمين الاخرين التفاعل مع هذه المحتوى الخاص بالمستخدم ومشاهدة ردود الأفعال والمناقشات حولها .

وتقسم التفاعلية الى

1. **واجهة المستخدم** : تعبر عن التصميم المرئي (الشكل / الألوان) وتركز على تفاعل المستخدم معها . الهدف من واجهة المستخدم هو التيسير على المستخدم و جعل التفاعل معه بسيط وفعال قدر الإمكان عن طريق الحفاظ على التوازن بين الوظائف الفنية والعناصر البصرية للتصميم.
2. **تجربة المستخدم**: هذا القسم يُعبر عن الجانب النفسي ، أي ما هي حالة المستخدم وبماذا يشعر عند استخدامه وتجربته للتطبيق ،هل هو سعيد ،حزين ، يشعر بالراحة وهكذا على حسب الغرض من التجربة ،كما أن تجربة المستخدم نشاهده في أنواع التصميم الأخرى كتصميم الألعاب مثلاً ، فالهدف من تجربة المستخدم هو خلق تفاعل سلس ، بسيط و مفيد بين المستخدم والتطبيق، فيركز هذا النوع على خلق تفاعلات مُصممة لتلبية أهداف التطبيق واحتياجات المستخدم. (look:www.blog.careerfoundry.com)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

انواع التفاعل: ان كل ما يتفاعل معه المستخدم في التصميم ، يعد لغة التواصل بين المنتج والمستخدم والتي يجب يرتكز عليها التفاعل وهي جوهر الخبرات ونشوء التفاعل بين المنتج والمستخدم ويعمل المصمم على خلق واجهات مميزة للسماح بظهور المنتج بشكل جيد وسلسل.**ومن أنواع التفاعل هي :** (Look:Jake,P18)

1. **الكلمات:** مع تقدم التكنولوجيا والطرق الجديدة للاتصال الشائعة، مثل المواقع والتطبيق, قد يعطى للكلمات اهتمام اقل من الرسومات والصور والايماءات التي تعمل باللمس وعدم التقليل من الامكانيات الجديدة التي اتاحتها التكنلوجيا , ولكن من المهم للتأكد من أن الكلمة المكتوبة لا يمكن تركها خلف المتلقي، والكلمات، تخدم أيضا الوظائف التي لا يمكن استبدالها بغض النظر عن مدى تقدم التكنولوجيا، فالكلمات تكمل أبعاد أخرى بدلا من التنافس معا، لأنها هي واحدة من التفاعلات ذات المغزى الأولي .
2. **المرئيات :** ان الكلمات والمرئيات كلاهما مهم بنفس القدر من التصميم المتفاعل. الكلمات هي التفاعلات، لكن المرئيات (هي الرموز والقوائم والرسومات وغيرها) للمستخدمين التفاعل معها في المواقع، اي أن بعض التصاميم التفاعلية مثل موقع الأمازون ليس هناك شك في أن جماليات الموقع تخدم الوظيفة. وسمة التعبير هي مفتاح الدخول لتجربة المستخدم ، لقد استخدم المواقع صور لطيفة تؤدي الى استرخاء المستخدمين وسهولة الاستخدام.
3. **الفضاء :** ان الاستخدام الفعال للمساحة في تصميم التفاعل يتطلب فهم علم الجمال، والوظائف، والسلوك البشري، فلتصميم التفاعلي هو الرابط بين الأسلوبية اللغوية والبصرية، ومنها تتم عملية الاستجابة و يمكن للفضاء ان يشعرك وكأن التصميم غير مشغول ولكن الحقيقة هي شيء مختلف تماما لان وظيفة الفضاء هو خلق أفضل واجهة وتجربة ممكنة، وهذا يعني استخدام المساحة على أنها مجرد أداة تصميم .

التفاعلية في المواقع الالكترونية

التفاعل نوع من أنواع الاتصال المبني على نقل المعلومات والبيانات او تبادلها ومن اهم العوامل في نجاح الاتصال بالتفاعل هو وضوح الرسالة الى المستقبل بأنها الاتصال بين المصدر والمتلقي أو بصفة أوسع الإتصال المتعدد الأتجاهات بين عدد من المصادر وأكثر من متلقي (ينظر: موسى،ص68)

والتفاعل عملية توفر وسيلة اتصال تمكن المتلقي القدرة على أدارة عملية التفاعل وهي من أهم السمات التي تميزت فيها شبكة الإنترنت عن الوسائل التقليدية الاخرى، إذ يمكن للقارىء التعليق على كافة المواضيع التي تتواجد في صفحات المواقع الإلكترونية ،ويتفاعل معها عن طريق ابداء رأيه من خلال عملية رجع الصدى هذه التي تسير بأتجاهين من مرسل إلى مستقبل وبالعكس ،وبطريقة فورية وبذلك تكون المواقع الإلكترونية قد أستطاعت أن تحقق التفاعلية بكامل صورها التي لم تستطيع تحقيقها باقي الوسائل الاتصالية التقليدية الاخرى (ينظر:الزومان،ص13)

وقسمت التفاعلية في المواقع الإلكترونية على ما يلي: (ينظر: رؤوف ،ص71)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

1. التفاعلية الوظيفية :وتسمح للأفراد بالمشاركة والتعامل مع الآخرين عن طريق منتديات الحوار وغيرها ، ومجموعات الحوار مثل عقد المؤتمرات عن بعد والقاء المحاضرات العلمية على الهواء والتعلم عن بعد .
2. التفاعلية التطبيقية: يسمح هذا النوع من التفاعلية بتخصيص أو تكيف الموقع لمستخدم معين بما يمكن المستخدمين من التأثير على محتويات الموقع ليقع تحت تأثيره الشخصي وأهتمامه .
3. التفاعلية التخصصية :وتحقق درجة عالية للمستخدم في الأختيار للموضوعات المتضمنة داخل صفحات الموقع الذي يتصفحه وتسعى المواقع الكبيرة لتحقيق امكانية خلق نافذة خاصة لكل مستخدم ، يختار فيها صاحبها الاخبار والخدمات والموضوعات التي يريدها ، بالشكل الذي يريده حتى باللون وهيئة الواجهة التخاطبية التي يرغب فيها ويستطيع ايضاً تغيرها في أي وقت مما يحقق درجة عالية من الخصوصية .
4. التفاعلية الملاحية : وهي التفاعلية التي تسمح للمتصفح بالتحرك في الموقع للحصول على المعلومات التي يريدها ، وذلك بالضغط على الوصلات ذات العلاقة وهي التي ترشد المستخدم إلى الصفحات الأخرى .

مؤشرات الاطار النظري:

من خلال ما ورد في ادبيات الاطار النظري يؤشر الباحث ما يأتي:

1. تصميم واجهة المستخدم تدخل في عديد من المجالات منها تصميم واجهة المستخدم لنظام الكمبيوتر ، تصميم تطبيقات الهواتف الذكية ، وتصميم الموقع الالكترونية التفاعلية .
2. تصميم واجهة المستخدم هو الاخذ بالاعتبار كيف سيتعامل المستخدم مع التصميم ويتفاعل معه بدون تعقيدات وسهولة في الاستخدام .
3. منصة عرض واجهة المستخدم تختلف من جهاز الى اخر ومن حجم الى اخر ولكن يبقى حدود التصميم داخل الشاشة ، لذلك فكل بكسل داخل الشاشة له قيمته الخاصة في التصميم والمصمم الناجح هو الذي يستغل كل بكسل في الشاشة .
4. تعد التفاعلية من أهم السمات التي تميزت بها الشبكة الدولية للمعلومات عن باقي الوسائل التقليدية والتي تحقق التفاعلية باكمل صورها والتي لم تسطيع باقي الوسائل التقليدية من تحقيقها.
5. واجهة المستخدم تعبر عن التصميم المرئي وتركز على تفاعل المستخدم معها ، وهدفها هو التيسير على المستخدم وجعل التفاعل بسيط وفعال .
6. انماط تخطيط الموقع تختلف من موقع الى اخر وهي تساعد المستخدم التنقل في محتوى الموقع من خلال التسلسل البصري.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

اجراءات البحث

منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) في تحليل عينة البحث وذلك لملاءمته مع اهداف البحث

مجتمع البحث

أشتمل مجتمع البحث على الصفحة الرئيسية لموقع كلية الفنون الجميلة المنشورة في الشبكة الدولية للمعلومات ، و وجد الباحث هذا الموقع المجتمع المثالي للبحث لكونه :

1. يمثل الطابع الرسمي لجميع مواقع كليات جامعة بغداد .
2. مشتق من تصميم موقع جامعة بغداد.
3. أطلق الموقع قبل ستة سنوات وهذا عامل زمني جعل الموقع أولى بالدراسة من غيرها ولكونه يحتاج الى تحديث وتطوير.

عينة البحث

اعتمد الباحث الاسلوب الانتقائي القصدي (غير الاحتمالي) وقد جاء الاختيار لما يخدم اهداف البحث ووفقا للمبرات التالية :

1. لم يتم تحديث تصميم الموقع منذ تاريخ انطلاقه .
2. يحتوي الموقع على مشكلات بنائية متنوعة

انموذج(1)

اسم الموقع الالكتروني : كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

الموقع على الشبكة الدولية : www.cofarts.uobaghdad.edu.iq

التاريخ نشر الموقع : 7/ 5/ 2011

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الوصف العام:

استخدم مصمم الموقع الالوان المتعددة في أظهار فضاء الصفحة، وخلفية بصور متنوعة ومعتمة و أشتمل رأس الصفحة على مستطيل ازرق يحتوي على تدرجات لونية عديدة ويحتوي على ثلاث مفردات من اليمين اسم كلية الفنون الجميلة باللغة العربية والانكليزية مع شعار الكلية وفي الوسط تمثل بادراج شعار جامعة بغداد وفي اليسار نص : جامعة بغداد باللغتين العربية والانكليزية وفي الاسفل مسطيل اصفر مع نص متغيير باللون الاسود يحتوي على اخر الاخبار ثم القائمة الرئيسية الاولى التي تحتوي على سبعة اقسام .

اما هيكل او جسم الموقع احتوى على ثلاث اعمدة ، العامود الايسر والايمن بنفس الحجم والعامود الاوسط الاكبر حجماً الذي يحتوي على قوالب فرعية تنوعت باشكالها واللونها في بداية أخر اخبار كلية الفنون الجميلة بصورة كبيرة تتمثل على امتداد مساحة العامود الاوسط مع عنوان للنشاط باللون الاصفر وجزء من الخبر يحتوي على روابط تشعبية تنتقل عند الضغط عليها الى تفاصيل النشاط ، يليه جدول باللوان الازرق تحت عنوان : النشاطات مع فضاء داخلي باللون الابيض يحتوي الجدول على خبرين متساويين في قياس العرض ولكن الارتفاع يتغيير حسب محتوى النشاط ويمتد النشاط الى 49 خبر الجانب الايمن يحتوي على 25 خبر والجانب الايسر يحتوي على 24 خبر في داخل القالب . وبعدها يليه جدول باللون الوردي يحتوي على عنوان : الرسائل والاطاريح الجامعية ، يحتوي على خبر واحد يتمد على عرض العامود الاوسط ويحتوي على عنوان وخبر وصورة للخبر وارقام للتنقل بين الرسائل والاطاريح الارشيفية ، يليه جدول ثالث باللون الوردي تحت عنوان : المقالات والاصدارات والبحوث الاكادمية والذي يحتوي بداخلة على 10 اخبار يحتوي السطر الواحد على ثلاث اخبار متساوية من ناحية عرض الخبر ولكن يختلف ارتفاع الخبر باختلاف عدد الكلمات المكتوبة .

وفي الاخير يحتوي القالب على جدول : الاكثر قراءة ، الاكثر تقيماً ،الاكثر طباعة ، اما العامود الايمن فقد احتوى على قائمة رئيسية تحتوي على اقسام الموقع باللون الازرق المتدرج مع كتابة النص باللون الابيض مع بوابات تمتد الى نهاية الصفحة باللون الوردي مع كتابة النص باللون الابيض ، اما العامود الثالث ففي الاعلى يحتوي على للغة الموقع العربية والانكليزية يليها البحث في الموقع يليها بوبات متفرعة تهتم بصفحات الموقع .

التحليل :

أولاً: عناصر واجهة المستخدم

استخدم المصمم في رأس الصفحة اللون الازرق مستخدماً شعار جامعة بغداد بالمعالجة عن طريق تكبير الشعار بحجم راس الصفحة لكي يتناسب مع عرض الموقع مع تقليل نسبة الشفافية لاعطاء مجموعة اللوان متعددة ، لكن نتيجة التكبير تأثر تصميم الشعار وذلك بضغط الشعار وتغيير نسبة ابعاده،

اما مفردات راس الصفحة فقد تمت بالتوازن البصري بتوزيع شعار كلية الفنون الجميلة في اليمين مع شعار جامعة بغداد في الوسط ونص جامعة بغداد باللغة العربية والانكليزية في اليسار، لكن طريقة التوازن لم تكن متماثلة وكان بالإمكان تحقيق ذلك من خلال تعديل احجام الكتل المتوزعة واسنادها

الى قاعدة ترتكز عليها وجعلها بمستوى واحد ، بالاضافة الى ادراج اخر الاخبار بشريط اصفر مع النص الكتابي باللون الاسود وذلك لتميزها عن باقي اجزاء الموقع ، اما قائمة الروابط الرئيسية فقد تم ادراج تفعيلات متشعبة للانتقال الى صفحات الموقع الاخرى ، لكن لم تتاثر محتوى القائمة عند المرور عليها والتاكد من انها رابط انتقالي وذلك من خلال تغيير لونها او لون الخلفية لملاحظة ان هذا النص هو تفاعلي للانتقال الى موضوع او صفحة ، وفي اعلى راس الصفحة يوجد نص مكتوب (كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد موقعنا على الفيسبوك www.facebook.com/cofarts.uobaghdad.edu) لكن يفقتر الى الوضوحية وذلك لاستخدام اللون (الاسود) في النص واللون (الازرق) والاسود في الخلفية، اما ذيل الصفحة فقد اشتمل على ادراج الحقوق ، لكن الافضل استخدام لذيل الصفحة باضافة روابط مهمة لكن غير ضرورية اضافتها براس الصفحة والتي بالامكان اضافتها في الذيل لسهولة الوصول اليها ، وقد استخدم المصمم في الوصلات (الروابط التشعبية) انواع مختلفة الخطوط المستخدمة والالوان ولكن جميعها هدفها الانقال الى صفحة اخرى ، لكن بعض الوصلات تفتقر الى تنبيه المستخدم بان هذا النص او الرمز او الشكل هو انتقالي وذلك باستخدام موثرات عن المرور عليها ، اما الجداول والاطارات فقد تكونت من ثلاث اعمدة يتوسطها العامود الاكبر الذي يحتوي الاخبار والنشاطات اما الجدول الايمن فقد تم ادراج قائمة رئيسية ثانية للروابط وهي تربك المستخدم وبطريقة عرضها الغير منسق والمتفرع حسب التصنيفات ،بالاضافة الى ادراج العديد من النشاطات والروابط التشعبية على الجدولين الايمن والايسر والتي لم تعطي بدورها اهمية للمواضيع المهة والتي تهم المستخدم بصورة مباشرة وذلك بادراج وتكرار روابط انتقالية لا يستفاد منها المستخدم العادي وهي مخصصة للهيئة الادارية للموقع والتي يمكن الاستغناء عنها او جعلها مخفية للمستخدم العادي ، ونتيجة اضافة العديد من الاخبار والنشاطات والروابط في الجداول والاطارات اصبح الموقع يمتد الى الطول عند التصفح فيضطر المستخدم الى النزول الى مراحل عديدة للوصول الى ذيل الصفحة ، وكان بالإمكان عرض اخر مجموعة من الاخبار ووضع وصلات لمشاهدة المزيد من الاخبار وعند الضغط لها تضهر جميعا .

ثانياً: المبادئ البنائية في تصميم المواقع

من خلال المسح البصري للموقع لم يحقق المصمم تناسقاً بالالوان والاشكال والتكوين واسناد الموقع على هيكل بنائي وذلك لاستخدامة العديد من الالون المختلفة ، اما بالنسبة للاشكال فقد اختلف باحجامها وتمت توزيعها داخل الجداول والاطارات بدون توازن او توزيع من ناحية الاحجام والالوان،اما الوضوحية والمقروئية فقد حقق الموقع جزء من المقروئية والوضوحية وذلك باستخدامة اللوان متباينة للخط المستخدم للخلفية لكن يبقى التباين جزئي ففي بعض اجزاء الموقع افقتر الى ذلك وفقد المقروئية وايضاً عند تغيير وسيلة تصفح الموقع واستخدام اجهزة مختلفة لم يحقق المقروئية وذلك لاستخدام الموقع خط صغير نسبياً في عرض الاخبار،وافقتر الموقع بشكل عام الى المرونة بالاستخدام وسلاسة التصفح وايضا عدم قابلية الموقع على المطاوعة لضروف معينة وحتى تغيير وسيلة تصفح الموقع لم يتوافق الموقع مع الاجهزة الذكية والاجهزة العرض التي تحتوي شاشة بدقة عالية ،

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ومن ناحية التحفيز البصري استثمر المصمم الاحجام الكبيرة لطريقة عرض الاخبار واستخدام الالوان المتباينة والمتضادة لجذب لفت نظر عين المشاهد ولكن كمية استخدامها يعطي التاثير السلبي وتشتت المستخدم في التوجيه الصحيح ،اما من ناحية الانماط فلم يهتم المصمم بطريقة توظيفها فالموقع لا يحتوى على اسلوب للقراءة فبعض القوائم عامودية والاخرى افقية وجانبية ومطولة فلم يحاكي المصمم الطريقة التقليدية للبصر الطبيعي عند القراءة وهي ما يحتاجها المستخدم عند القراءة.

ثالثا: التفاعلية في المواقع الالكترونية

ان التفاعلية في الموقع هي باتجاه واحد فالموقع هو منصة لعرض الاخبار والنشاطات ولكن الطرف الثاني المستخدم لم يحصل على الحرية الكفية لعملية التفاعلات منها اضافة التعليقات على الاخبار او الاعجاب بها او امكانية المحاورة ، اما التفاعلية التطبيقية فالمستخدم لا يمكنه تخصيص اي شيء بالموقع وحتى ابسطها مثل تكبير حجم النص او التأثير على طريقة العرض داخل الموقع ، وحقق الموقع جزء من التفاعلية التخصصية بالموقع وذلك بامكانية اختيار تصنيف العرض واعطاء المستخدم حرية الاختيار ولكنها لم تكن سهلة ولا تشمل التصنيف الفرعي بل شملت التصنيف العام فقط، وفيما يتعلق بالتفاعلية الملاحية فان الموقع استخدم النظام الملاحي وذلك من خلال الانتقال لصفحات الموقع الاخرى لكن الموقع لم يعطي للمستخدم موقعة في اي صفحة لغرض معرفة مدى تعمقه في استخدام الموقع .

النتائج ومناقشتها

من خلال تحليل العينة خرج الباحث بجملة من النتائج التي تخص هدف البحث وهي على النحو التالي:

1. يعتمد بناء الموقع على عناصر رئيسية في تصميم وهي تنطبق على المواقع بصورة عامة لكن من الممكن ان يتغير استخدامها حسب نوع الموقع ،وعلى الرغم من تضمين الموقع بالعناصر الى انها لم تستغل بشكل كامل وفعال ومفيد للمستخدم .
2. غياب المبادئ البنائية في تصميم المواقع التفاعلية والنتيجة ادت الى مجموعة من الاشكالات الفنية
3. افقد الموقع المرونة في الاستخدام وبالاخص عند تغيير طريقة العرض بمختلف انواع شاشات العرض.
4. كثرة استخدام الالوان وكثرة الاخبار والمواضيع وبالاخص في الجادول والاطارات لم تعطي للمستخدم التحفيز البصري او التوجيه الهرمي الى الصحيح .
5. طريقة عرض الاخبار والنشاطات قد تعدت 50 خبر في الصفحة الرئيسية وهي عدد كبير ادى الى اشكالية وظيفية وفنية فالاخبار الكثيرة ادت الى طول الصفحة بشكل كبير وايضاً التأخير في تحميل الصفحة لاكونها تحتوي على صور .
6. ان العناصر المرئية لواجهة المستخدم تختلف من موقع الى اخر حسب نوع واسلوب واهداف الموقع ، وبذلك تختلف عناصره التصميمية .
7. يعتمد المصمم في تصميم الواجهة الاسس الفنية والجمالية بين العناصر المرئية.

8. يمكن للفضاء ان يستخدم للفصل والربط بين عناصر التصميم ويخلق الايقاع وقابلية القراءة والتوجيه والحركة وتدفق محتوى الموقع في التصميم.

الاستنتاجات:

خرج الباحث ببعض الاستنتاجات وكان أهمها ما يلي :

1. المواقع التي تعطي للمستخدم الحرية في التفاعل والاستخدام ومشاركة الاراء والدخول بنقاشات هي التي تخدم المستخدم وتعطيه الحرية بالتعبير
2. الحرية في استخدام التفاعل ومشاركة الاراء في تصميم واجهة المستخدم تكون ذات تاثير مباشر على المستخدم من ناحية الاستخدام والتعبير عن الاراء .
3. يفضل المستخدم استخدام الواجهة التي تلبي احتياجاته المختلفة ومن اهمها سهولة الاستخدام.

التوصيات

يوصي الباحث بما يأتي:

1. الاهتمام بالمبادئ وأسس التصميم بصورة عامة والمبادئ البنائية في تصميم المواقع التفاعلية بصورة خاصة .
2. ضرورة التوظيف الصحيح لعناصر الموقع واستغلالها بصورة افضل.
3. أعطاء فرصة أكثر للمستخدمين بألامكانيات التفاعلية في الموقع .
4. مراعاة توافق الموقع مع منصات العرض المختلفة والتاكد من توافقها لجميع الاحجام ودقات العرض المختلفة
5. تطويع الاداء الوظيفي والجمالي لتكوين بنية تصميم الموقع
6. مراعاة تفعيل التاثير الفنية عند المرور على الروابط او الوصلات

المقترحات التطبيقية

أستكمالا لمتطلبات البحث الحالي يقترح الباحث تصميم شامل للموقع الالكتروني لكلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد .

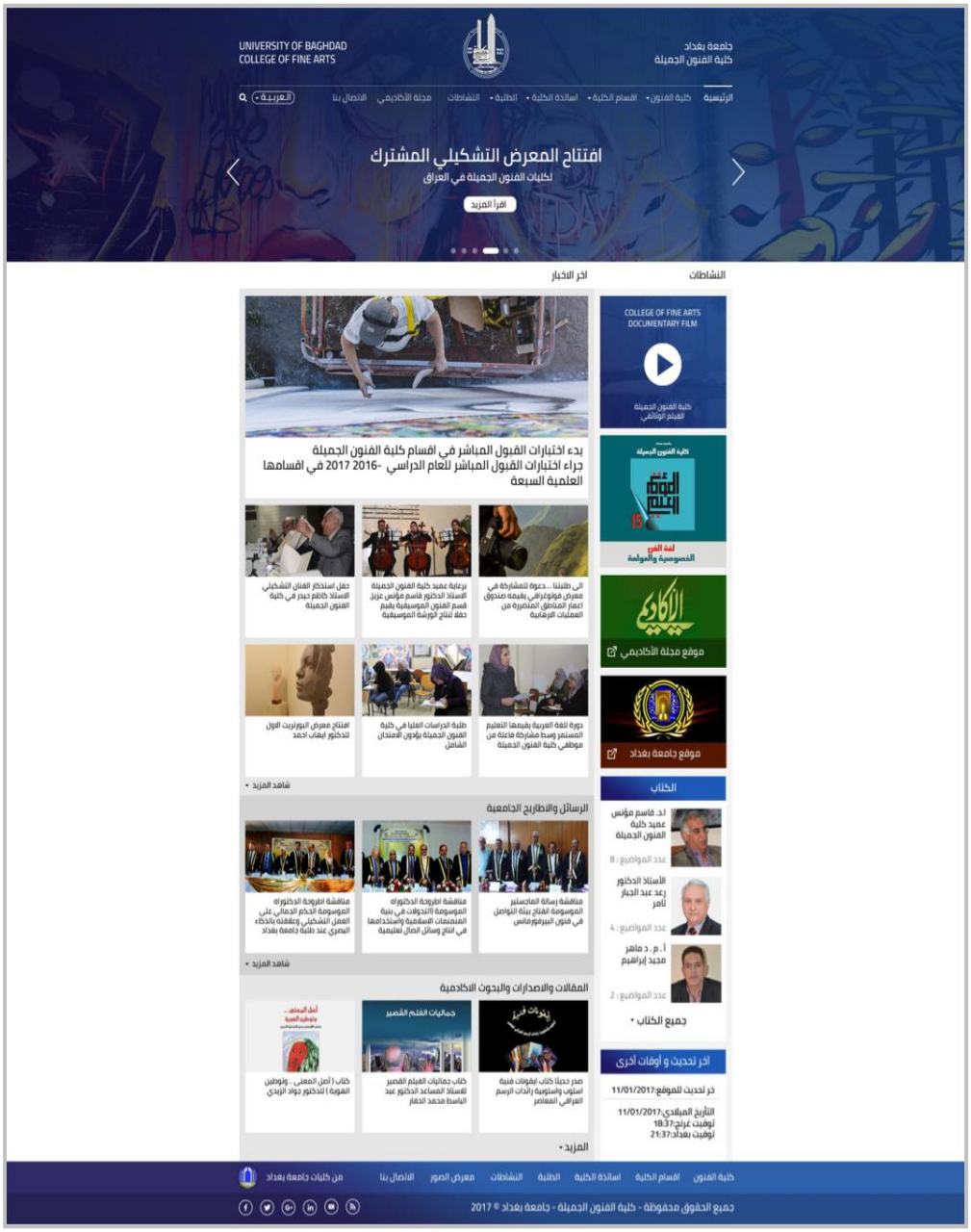
خواص المقترح التصميم للموقع الالكتروني لكلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد:

1. واجهة انتظار ليتم تحميل الموقع بالكامل وعند انتهاء التحميل يعرض الموقع.
2. استخدام راس الصفحة المدمج مع عرض تقديمي يمتد على عرض الموقع مع المحافظة على اللون العام للتصميم للاستفادة الوظيفية والجمالية , مع اضافة التفاعلية والنظام الملاحي للعروض.
3. يستند جسم الموقع على عامودين .
4. تبويب القوائم حسب مفرداتها.
5. اضافة قوائم منسدلة لكل تبويب متفرع من القائمة الرئيسية.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

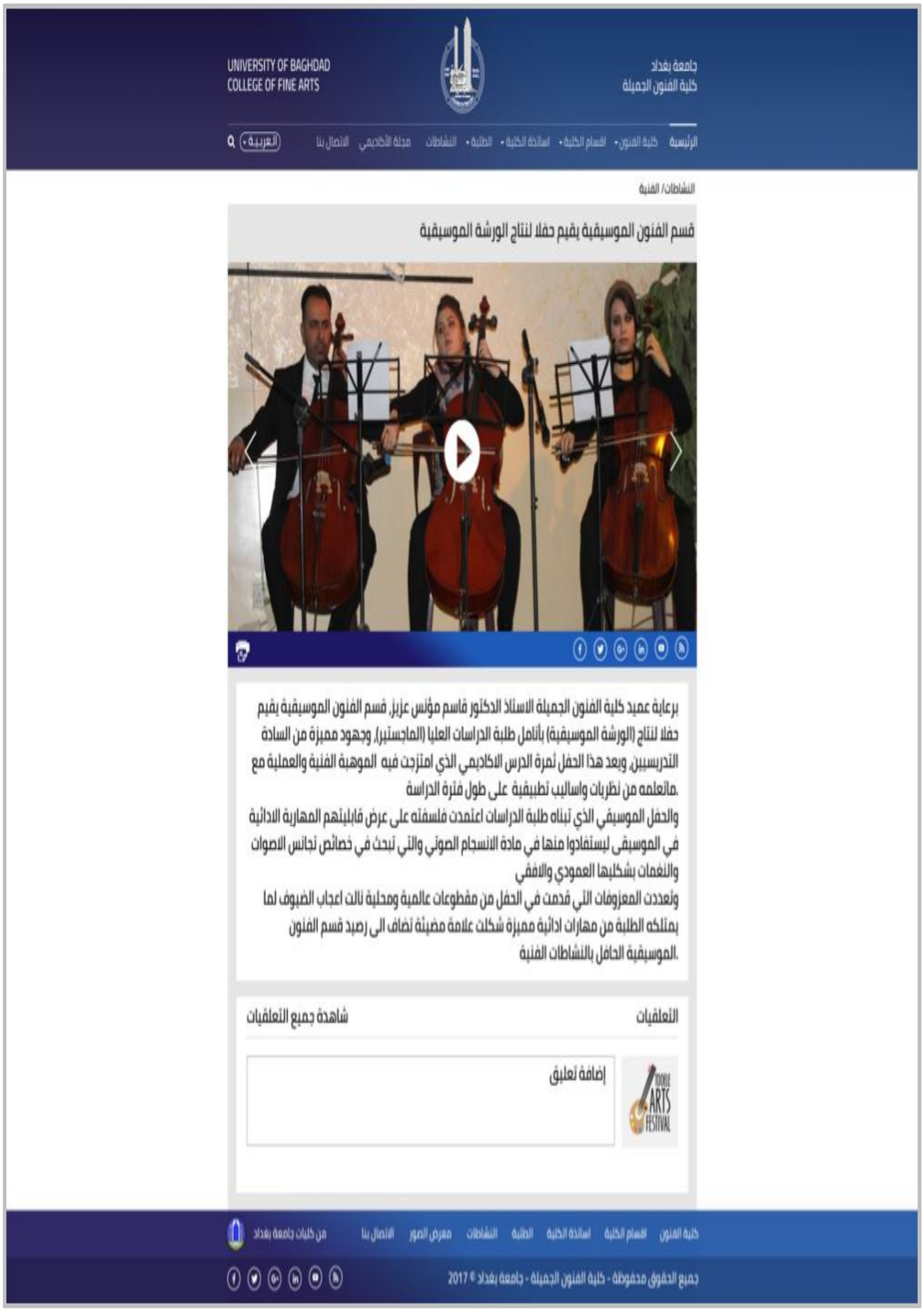
6. عرض اخر خبر بالحجم الكبير والاخبار الاقدم تكون بطريقة عرض ثلاثة اخبار في السطر الواحد مع عرض سبعة اخبار كحد اقصى مع اضافة رابط تشعبي تفاعلي لتصفح جميع الاخبار(شاهد المزيد).
7. توظيف القائمة الثانية باضافة اخبار او نشاطات او معارض مهمة للمستخدم الموقع مع عرض المواقع المرتبطة بموقع كلية الفنون الجميلة والاحصائيات والتاريخ .
8. ذيل الصفحة يتكون من القائمة الرئيسية للموقع مع حقوق الملكية مع اضافة وسيلة لمتابعة صفحات المواقع على منصات التواصل الاجتامعية .
9. توضح طريقة القائمة المنسدلة من القوائم الفرعية في راس الصفحة .
10. توضح طريقة الانتقال للاسفل الموقع راس الصفحة يقوم باخفاء العرض التقديمي للاخبار المهمة.
11. طريقة عرض الاخبار بصورة مفصلة .
12. استخدام شعارات مواقع التواصل الاجتماعي لمشاركة رابط الصفحة .
13. اعادة توزيع التصميم ليتوافق مع طريقة العرض على شاشة الهاتف الذكي .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)



المقترح التصميمي للصفحة الرئيسية

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)



المقترح التصميمي للصفحة الداخلية

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

المقترح التصميمي للموقع على شاشة الهاتف المحمول

ثبت المصادر:

1. قاري، عبد الغفور عبد الفتاح ، معجم مصطلحات المكتبات والمعلومات ،مكتبة الملك فهد الوطنية ،الرياض المملكة العربية السعودية ،2000.
2. حمارشه ،ايمن، تصميم وبرمجة واجهة الاستخدام، كتاب إلكتروني ، ص
3. الفيصل ،عبد الأمير مويت ،الصحافة الإلكترونية في الوطن العربي ،دار الشروق للنشر والتوزيع ،ط 1،عمان الاردن ،2006.
4. عباس ،هدى فاضل ،نظرية المعرفة وانعكاساتها على الصورة الصحفية في تصاميم المواقع الإلكترونية،حث منشور،مجله الاكاديمي،العدد ٨٤،كليه الفنون الجميله،٢٠١٧
5. موسى ،بيرق حسين جمعة ،فن الإخارج الصحفي لمواقع الجارئد الإلكترونية العراقية ،رسالة ماجستير غير منشورة ،كلية الإعلام جامعة بغداد ،.2011
6. الزومان ،عبد العزيز بن حمد ، شبكة الإنترنت دليل تعريفي شامل ، مكتبة الملك فهد الوطنية ،الرياض ،المملكة العربية السعودية ، 2002
7. رؤوف، زينب ليث محمد الأساليب الفنية للإعلان في شبكة المعلومات العالمية رسالة ماجستير غير منشورة ،جامعة بغداد ،كلية الإعلام 2005 .
8. Cao ،Jerry, 2015, interaction design best practices, uxpin , usa.
9. Jake ,Rocheleau, 2015, White Space in Web UI Design, UXPIN ,usa.
10. Zieba, Kamil, 2015, Principles of visual consistency ,uxpin,usa.
11. www.en.wikipedia.org/wiki/User_interface
12. www.blog.invisionapp.com/core-principles-of-ui-design/
13. www.colorslab.net/2014/01/05/
14. www.nngroup.com/articles/f-shaped-pattern-reading-web-content
15. www.webdesign.tutsplus.com/articles/understanding-the-z-layout-in-web-design--webdesign-
16. www.blog.careerfoundry.com/ui-design/the-difference-between-ux-and-ui-design-a-laymans-guide/

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018

The Problem of Designing the User Interface in the Interactive Websites (website of the Faculty of Fine Arts and Ways of Developing it)

Abbas Fadhil Abd Al Zahra ..... University of Baghdad
Al-academy Journal ..... Issue 90 - year 2018
Date of acceptance: 15/10/2018 **Date of publication: 16/12/2018**

Abstract

The interactive websites are the interaction between the product and the user, and interactive design is based on the user interface for communication and how the interface responds to the user and how to help him to achieve his goals and enjoy the use of the interface. The interactive design is based on the design of interactive programs, i.e., programs that directly interact with the user, taking into account the different culture of the audience, the age group and many other factors. An example for the use of the user interface: Web designs, smartphone application designs and it even includes computer operating systems and electronic game interface. The interaction is the communication between the source and the receiver. The websites contain many types of interaction that vary from website to another by type, such as social networking websites that allow the user to interact with other users. The website has become a means of interaction between users and not limited to the content of the website. Some websites allow the user to add text, images, and all multimedia and in turn allow other users to interact with the user's content and to see reactions and discussions about that content. Here is the problem of the current research represented by the following question: Is the design of the user interface is a shortcut and simplification for the user during the use? The importance of research is the benefit of the workers in the field of interactive design represented by the visual communication. The objective of the research is as follows:

Identifying the user interface and its ability to meet the needs of the user and submitting a design proposal. The limits of the current research include: Websites of the Faculty of Fine Arts, University of Baghdad, Ministry of Higher Education of Iraq (2016-2017). Then, specific terms were defined for the subject matter (user interface, interactive designs).

Concerning the theoretical framework and the previous studies, the theoretical framework consisted of two sections: the user interface and the interactive design. The most important indicators that emerged from the theoretical framework have been annexed. It includes two previous studies.

As for the research procedures, the researcher adopted the descriptive approach (the method of content analysis) in the analysis of the research sample which is suitable to the research objectives. The research sample was chosen intentionally. The researcher came up with a number of results:

Building websites depends on the main elements in the design and it applies to the websites in general, but their use can be changed according to the type of website, and although the website included elements yet they have not been fully, effectively and usefully exploited by the user. The research came up with a set of conclusions such as: the websites that give the user the freedom to interact, use, share opinions and engage in discussions are the ones that serve the user and give him the freedom to express. The researcher came up with a set of recommendations, including: paying attention to the principles and foundations of design in general and the structural principles in the design of interactive websites in particular.

Key words: (Design, User Interface, Interactive Websites).

التصميم الجرافيكي واشتغالاته الوظيفية في الفضاء الداخلـــي

إياس عباس ياسين .....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ استلام البحث:2018/9/24 تاريخ قبول النشر:2018/10/15 تاريخ النشر:2018/12/16

ملخص البحث

يعد التداخل بين العلوم والمعارف سمة من سمات القرن الواحد والعشرين، وهذا الاندماج الذي يعبر الحدود التقليدية بين التخصصات الأكاديمية حدث بسبب ظهور احتياجات جديدة ومهن جديدة أيضا، اذ القى هذا التداخل بظلاله على الفنون بشكل عام وعلى التصميم بشكل خاص ، ولم تنجو المنجزات التصميمية من محاولات الدمج بين اكثر من نوع او تطبيق تصميمي لينتج مخرجات جديدة متفردة بشخصيتها الوظيفية والجمالية ، ومن هذه المفردات التصميم الجرافيكي الداخلي .

يطرح الباحث في مشكلة البحث تساؤل عن البعد الوظيفي للتصميم الجرافيكي في الفضاء الداخلي ، باحثاً في الاجابة عليه من خلال الاطار المنهجي والذي يحتوي بين طياته مشكلة البحث واهدافه واهميته وحدوده الزمانية والمكانية ، وقد وضع الباحث هدفا تلخص في الكشف عن البعد الوظيفي للتصميم الجرافيكي في الفضاء الداخلي ، كما تم اختيار الشركات العاملة في الولايات المتحدة الامريكية والتي تستخدم التصميم الجرافيكي كأحد المكملات التزينية الوظيفية في تصميماتها الداخلية ، وكذلك حدد الباحث الحد الزماني ليكون عام 2018، وجاء الاطار النظري للبحث في مبحثين ، اساليب التصميم الجرافيكي ووظائفية العناصر التيبوغرافيكية ، وبيان صفات وظيفة كل منها بغية الكشف عن دورها داخل المنظومة الكاملة في الفضاء الداخلي مدعوما بالنماذج والتحليل .

الكلمات المفتاحية: (تصميم جرافيكي، فضاء داخلـــي).

المقدمة :

يعد الانتشار الواسع لفن التصميم الجرافيكي في شتى نواحي الحياة المدنية داخليا وخارجيا سبقا لهذا النوع من الفنون عن غيره ، وعلى هذا الاساس تنوعت المخرجات الجرافيكية بين المطبوع والرقمي ، وهي تنوعات فرضت اسس واشتراطات جديدة على المشتغلين في هذا المجال .

ومن بين المخرجات الجرافيكية التي واكبت التطور التقني السريع تلك التي صاحبت الاغراض الوظيفية في تصميم الفضاء الداخلي ، اذ لم تكن الحاجة الى اضافة عنصر جرافيكي داخل الفضاء المذكور الا بعد ان دعت الحاجة الجمالية والوظيفية الى ذلك ، ومن منطلق الحاجة الى البعد الوظيفي

أصبحت هناك اهمية كبيرة في توظيف مفردات تصميمية جديدة التي لا يكتمل التصميم الداخلي الا بوجودها ، فتارة تكون هناك حاجة دلالية لتلك العناصر والوحدات التيبوجرافيكية وتارة اخرى نجد هناك حاجة لتصغير او تكبير للفضاء الداخلي مع وجود مبرر وظيفي وليس اجتهادات فنية او جمالية فقط ، وبناءً على هذا المبرر حدد الباحث مشكلة بحثه في تقصي حقيقة اشتغال التصميم الجرافيكي في الفضاء الداخلي من خلال التساؤل الاتي : ما البعد الوظيفي للتصميم الجرافيكي في الفضاء الداخلي ؟ ، وتتجلى أهمية البحث للمصممين العاملين في مجال الجرافك الداخلي وذلك من خلال الاطلاع على الآليات والتقنيات الجرافيكية المستخدمة في السطوح المتنوعة داخل الفضاء الداخلي ، ويسعى الباحث الى تحقيق الهدف الذي يتلخص في الكشف عن البعد الوظيفي واشتغالاته في التصميم الجرافيكي في الفضاءات الداخلية .

هذا وقد تمثلت حدود البحث الموضوعية في سبر اغوار البعد الوظيفي للتصميم الجرافيكي في الفضاء الداخلي ، كذلك حدد الباحث شركات التصميم الداخلي العالمية في الولايات المتحدة الامريكية كحد مكاني وسنة 2018م كحد زماني وهي سنة إعداد البحث .

تحديد المصطلحات :

1 - الوظيفة / لغوياً : ما يُقَدَّر من عمل أَو طَعام أو رِزْق وغير ذلك فى زمن ، وجمعها الوظَائفُ ، وظف - توظيفا - وظفه : عين له في كل يوم وظيفة ، وظف على الولد كل يوم حفظ آيات من القرآن : عين له آيات ليحفظها . (جبران ، 1987 ، ص 122)

الاشتغالات الوظيفية / اجرائياً : التوظيف الفني من خلال الخدمات التي يقدمها العمل التصميمي الجرافيكي على سطوح الفضاءات الداخلية .

2 - الفضاء : / لغوياً : يعرف الفضاء بانه ما اتسع من الارض ، الخالي من الارض ، وكذلك يعرف بالمكان الواسع من الارض وهو من الفعل فضا يفضو، والفضاء الداخلي من الدار ما اتسع من الأرض امامها في الداخل والخارج .

الفضاء الداخلي/ إجرائياً : هو عبارة عن نظام يضم عدة جوانب ادائية وجمالية لعناصر داخل مجال محدد بالمحددات الافقية والعامودية وتكون معرفة الفضاء الداحلي ونوعه من العناصر التي يحتويها فهي التي تحدد هويته .

الإطار النظري

المبحث الأول : أساليب التصميم الجرافيكي وتقنياته الاخراجية :

تتعدد اساليب التصميم الجرافيكي في ضوء المتغيرات التي تطرأ على الحاجة له ، و تختلف وفقا للعديد من العوامل التي على اساسها يرى المصمم الجرافيكي ضرورة اعطاء درجة من الأهمية لكل عنصر من عناصر المنجز التصميمي مما يدعم قدرة التصميم في جذب الانتباه وإثارة الاهتمام ، فإن الغرض الوظيفي يسهم في تحديد الاساليب التصميمية والتي ما دامت لا تتقيد بقواعد شكلية معينة سوى تأدية الغرض المقصود ، فالتعدد هنا يسهم في زيادة تحقيق نجاح المصممات بالتلقي والاستفادة من هذا التلقي ايضاً ، لذا فان المصمم

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

يختار الاسلوب المناسب في التعبير عن فكرته والعناصر المجسدة لها والتي ترتبط بنظام يعزز من فاعليته " **واتباع اساليب مبتكرة غير مطروقة سابقاً وتحاشي اتباع اساليب تقليدية** " (الغانمي ، 2013 ، ص 78) .

أولاً : أساليب التصميم الجرافيكي :

1 – الأسلوب الفكتوري (Victorian) :

كانت مرحلة العصر الفيكتوري لبريطانيا مرحلة حكم الملكة فيكتوريا التي استمرت من عام 1837 إلى عام 1901 وكانت وقت المعتقدات الأخلاقية والدينية القوية ، أحب الفيكتوريون الأشياء المعقدة والمزخرفة، وانتشرهذا التأثير على جميع مجالات التصميم بما في ذلك الهندسة المعمارية والأثاث والديكورات الداخلية والأزياء والطباعة والفنون التجارية ، ومن اهم مميزات الأسلوب الفكتوري : (الخطوط الزخرفية ، الحروفيات ، التناظر ، الصور المزخرفة الكثيفة) . ينظر: (أمبورز ، 2015 ، ص 55)

شكل رقم (١) نموذج يوضح التصميم بالاسلوب الفكتوري

2 - اسلوب الفن الحديث (Art Nouveau) :

الفن الحديث هو نمط من الفن الزخرفي والهندسة المعمارية ويعد تصميماً بارزاً في أوروبا الغربية والولايات المتحدة الأمريكية من حوالي 1890م حتى حوالي 1920م ، وتتميز التصاميم بالخطوط المعقدة والمنحنيات الكثيفة على أساس الأشكال المستمدة من الطبيعة النباتية . ينظر: (أمبورز ، 2015 ، ص 62)

شكل رقم (٢) نموذج يوضح التصميم بأسلوب الفن الحديث

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

3 - الاسلوب المستقبلي (Futurism) :

شكل رقم (٣) نموذج يوضح التصميم بأسلوب الحركة المستقبلية

لم تكن المستقبلية حركة فنية فحسب، بل كانت أيضا حركة اجتماعية تطورت في إيطاليا في أوائل القرن العشرين، على الرغم من أنها كانت ظاهرة إيطالية إلى حد كبير، كانت هناك تحركات موازية في روسيا وإنجلترا وأماكن أخرى، شددت على السرعة والتكنولوجيا والشباب والعنف ، وفي هذا الأسلوب استخدمت اشكالاً ورموزاً تعبر السرعة والتكنولوجيا والشباب مثل السيارة والطائرة والمدينة الصناعية . ينظر: (Heller , 2011 , p 90)

4 - اسلوب الواقعية البطولية (Heroic Realism) :

شكل رقم (٤) نموذج يوضح التصميم بأسلوب الواقعية البطولية

الواقعية البطولية هي مصطلح يصف التصميم الجرافيكي المستخدم كدعاية من خلال استخدام اشكال ورموز تعزز المثالية وعادة ما تضم تخطيط او صورة لشخصية رئيسة واحدة ذات طابع واقعي ، استخدمت التصورات الواقعية البطولية لنشر الثورة في الاتحاد السوفيتي خلال زمن لينين ، وقد اتسمت اعمال الفن الاشتراكي بالبطولية والرومانسية ، وكانت نتيجة مثالية بدلا من الواقعية في الشكل والأسلوب. ينظر:(Heller , 2011, p 182) .

شكل رقم (٥) نموذج يوضح التصميم بأسلوب الفن الأمريكي الهابط

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

5 - اسلوب الفن الاميركي الهابط (American Kitsch) :

بعد 1950 ظهر التصميم الأمريكي الهابط الذي اتخذ أنماط مستقبلية أكثر مع منحنيات دراماتيكية وأشكال عصر الفضاء ، ويتميز هذ الاسلوب ايضا بخطه النصي، والأشكال غير الرسمية ، والرسوم التوضيحية مثل الرسوم المتحركة ، وكذلك تميز بالجرأة اللونية من خلال استخدام الوان مشعة وبراقة نابضة بالحياة . ينظر: (Eskilson , 2012 , p 101)

6 - اسلوب المدرسة السويسرية (Swiss School) :

شكل رقم (٦) نموذج يوضح التصميم بأسلوب المدرسة السويسرية

كان أسلوب التصميم الذي نشأ في سويسرا في الأربعينيات من القرن العشرين ، غالبا ما يشار إليه بالنمط الطباعي الدولي أو النمط الدولي، هو الأساس الذي يقوم عليه تطور التصميم الجرافيكي خلال منتصف القرن العشرين وحتى أواخر القرن بقيادة المصممين في مدرسة زيوريخ للفنون و كرافتس ومدرسة بازل للتصميم، وهو أسلوب يفضل البساطة، والوضوح والموضوعية. ينظر: (Eskilson , 2012 , p 208)

7 - اسلوب التيبوغراف (Typography) :

يتضح بشكل جلي تأثير النمط السيوسري على هذا الاسلوب المعتمد على استخدام الحروف في انشاء التكوينات والاشكال ، وهو لا ينفك في التدخل في المنجزات الجرافيكية ، اذ يتأسس هذا الأسلوب على تشكيل نص أو شكل معين بواسطة الحروف ، وقد تتحدد ملامح التيبوغرافيا في التصميم من خلال :

أ- الحجم : إستخدام أحجام مختلفة في الحروف والعناوين تؤثر في التصميم ورسالته ، اذ نجد أنه من المهم إستخدام أحجام مختلفة لزيادة التركيز على أجزاء معينة فى المنجز الجرافيكي .

ب- المسافات : يقصد به المسافة بين السطور النص ان وجدت او بين الحروف في الكلمة الواحدة ، اذ يمكن زيادة أو نقصان المسافة بشرط ان تكون المسافات غير مؤثرة في يسر وقابلية القراءة وهو ما ينطبق على الحروف اللاتينية بشكل جلي .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ج - التسلسل الهرمي : إذا كانت الخطوط بنفس الحجم ، فلن يُفهم ماهو المهم وما هو الأهم ، اذ يفضل توجيه القارئ من خلال العناوين بخط كبير والعناوين الفرعية والتي تكون بحجم خط أقل نسبياً . ينظر : (Heller , 2011, p 213)

شكل رقم (٧) نموذج يوضح التصميم بأسلوب التيبوغراف

ثانياً : التقنيات الاخراجية :

لا تتعدى التقنيات الاخراجية للمنجزات التصميمية للجرافيك في الفضاء الداخلي ما هو مستخدم عادة للمنجزات الاخرى من ناحية التقنيات الاخراجية والبرمجيات الحاسوبية ، وكذلك لا تختلف في نوع أجهزة الطبع ، ولكن الاختلاف الوحيد يكون في الخامات المستخدمة الا وهي اللواصق الجدارية ، اذ تكون تلك اللواصق معالجة بطرائق علمية كي تتحمل الظروف البيئية داخل الفضاء الداخلي من حيث الرطوبة والاضاءة والخدش وغيرها ، ومن هذه التقنيات الاخراجية :

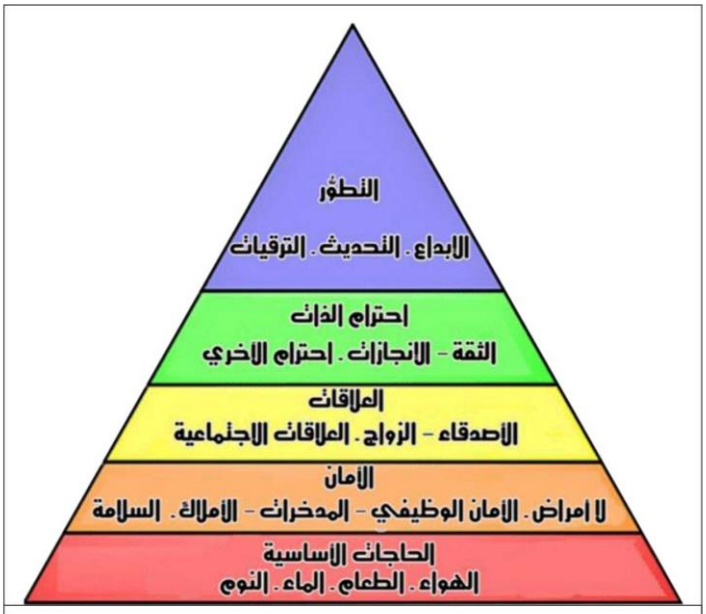
1 – الكولاج : أسلوب متميز عن غيره من الاساليب الاخراجية إذ

شكل رقم (٨) نموذج يوضح تقنيات الإخراج اليدوي

يعتمد على قص ولصق عدة خامات مختلفة معا في لوحة واحدة ، وقد لعب فن الكولاج دورا بارزا في القرن العشرين كونه نوعاً من أنواع الفن التجريدي ، وترجع نشأة هذا الفن لبلاد الصين ، بعد اختراع الورق هناك في القرن الثاني الميلادي ، والذي كان استخدامه محدودا حتى القرن العاشر الميلادي ، ونحن اليوم نستخدم هذا الاسلوب الاخراجي ولكن بطرائق اكثر حداثة وباستخدام ما توفره لنا التطبيقات الحاسوبية من امكانيات ومنها برنامج الفوتوشوب وغيره من البرامج . ينظر: (نوبلر ، 1987 ، ص 255)

2 – الفوتومونتاج : يعد أول مظهر ملموس للتفكير التشكيلي في الفوتوغرافيا ، والذي يسمى أيضاً بالصورة المزدوجة وهو أحد التقنيات التصويرية التي تعتمد على الأفلام أي أن القيام بأدائها يتم ضمن عمليات (المونتاج الفلمية) ويحمل نفس فكرة (الكولاج) ولكن عن طريق التجارب المختبرية التي يعمد إليها المصمم من أجل إيجاد تأثيرات تقنية متنوعة على فضاء التصميم . ينظر: (فخري ، 2014 ، ص 85)

المبحث الثاني : الوظيفة في التصميم :



شكل رقم (٩) نموذج يوضح هرم ماسلو للحاجات

في نظرة تأملية الى تسلسل ماسلو الهرمي للاحتياجات الانسان ، توضح الصورة الترتيب المرتبط بالوظيفة بشكل اساسي ، اذ يكون في اسفل الهرم الحاجات الاساسية لمعيشة الانسان وفي اعلى الترتيب الحاجات الجمالية ، وهنا يقف التصميم ببعده الوظيفي في خط عامودي مع الهرم المذكور لتلتف حوله كل الحاجات الرئيسة للانسان من خلال دخوله بشكل اساس في تلبية تلك الحاجات.

ويمكن القول إن الوظيفة في التصميم تهدف إلى تحقيق الاتصال مع المتلقي من خلال إيصال فكرة ما إليه ويعد هذا الهدف المقياس الذي تقوم على اساسه العملية التصميمية كونها تسير وفق الاتجاه الصحيح او لا ، " **فالوظفية مرحلة مهمة من مراحل تطور الفكر الفني- العملي لصياغة الوسط المادي لهدف ما** " (المبارك ، 1980 ، ص 108)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

أولاً : اشتغال العناصر التيبوجرافيكية :

تعد عناصر المنجز التصميمي جزء لا يتجزء من الاداء الوظيفي له ، بمعنى لا انفصال للعناصر التيبوجرافيكية سواء كان وجودها جمالياً او له دور ولو بسيط في تكملة المنجز ، "**وغالبا ما تحدد وظيفة الاداء قيمة الشكل ودلالته ، فوظيفة المأوى هي التي تحدد شكل العمارة وتصميم الفضاء، ووظيفة الطيران هي التي تحدد شكل الطائرة** " (شوقي ، 2001، ص 85) ، و تقترن الحالة الوظيفية في التصميم الجرافيكي في الفضاءات الداخلية بمتغيرات نفعية من خلال تجسيدها لمعطيات الحركة وأنسيابيتها وبما يرتبط بالمقاسات الانسانية وطبيعة الفعالية المتوافقة مع الجانب النفعي للوظيفة في الفضاء ، اذ ان " **التصميم يجب ان يخدم العملية الاتصالية وان التصميم الجيد هو يعمل بمثابة خط اتصالي بين الفكرة والمتلقي** " (سلام ، 2008 ، ص 85) ، من هذا المنطلق يمكن القول ان الرسالة الاتصالية للتصميم متأسسة على البعد الوظيفي لعناصره ، وللوقوف اكثر على وظائفية العناصر البنائية للتصميم ، يورد الباحث عدد من الوظائف ومنها :

1 - **الشكل** : ان الدور الوظيفي الذي يلعبه الشكل في العملية التصميمة دورا مهما في اضفاء التعبير عن للمحتوى التصميمي ، فكل الاشكال الهندسية وغير الهندسية والنقطة والخط لها مضامين فكرية رمزية تمثل عنصرا من عناصر الشكل لذلك يمكن توظيفها في التصميم بشكل يكفل لها سهولة صناعة المضامين والأفكار.

2 - **اللون** : اللون كأحد عناصر التصميم الاساسية تبلغ اهميته في الترويج للفكرة ابتداءً من شد الانتباه وتوليد الانفعال المتبادل من قبل المتلقي وانتهاءاً بما يحمله من معاني سيكلوجية ذات دلالات بصرية خطابية بين المرسل والمرسل اليه ، اذ تختلف الانعكاسات النفسية على الجمهور المتلقي تبعا لاختلاف المدراكات الحسية بينهم للوظائف التي يؤديها اللون سواء كانت جمالية او نفعية ، لذا فأن " **استخدام الالوان في التصميم له طاقة فنية تتيح للمصمم فرصة للتعبير عن افكاره من خلال العديد من الاساليب المتنوعة والجذابة** " (العالم ، 1999 ، ص 134)

3 - **الصور والرسوم** : يعد استخدام الصور والرسوم في التصميم الجرافيكي بشكل عام عنصرا مهما ورئيساً في جذب اهتمام المتلقي إلى الموضوع المطروح وذلك لما لها من دوراً كبيراً في توضيح الفكرة، فالصورة والرسوم تعد بمثابة لغة عالمية يفهمها جميع الناس بوضوح، فهي من " **الوسائل الحيوية للفهم و تصوير للخبرات بالنسبة لكل من المبتكر أو المجتمع** " (سكوت ، 1966، ص 7)

وهنا يمكن القول بان المصمم له حرية وبحسب السياق المستخدم فيه اختيار الصور والرسوم بما يراه مناسب وظيفياً وجمالياً ومؤدياً للهدف الفكرة التصميمة ، آخذ بنظر الحسبان ان للرسوم تأثيرها وللصور قوتها وكل بحسب مستويات تنفيذه التقنية والفنية ، فعلى سبيل المثال اسلوب تصميم الاخبار التي تحتوي على ارقام واحصائيات تتناسب معه الرسوم اكثر من الصور وهو اسلوب الانفوغراف ، والعكس صحيح .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

4 - شكل الحروف (النصوص والعناوين) : شكل العنوان هو الهيأة التي يظهر بها الحرف بعد التنفيذ ، وكلما كان شكل الحرف بسيطا ، جاء النص اكثر وضوحاً ، وهناك نوعان أساسيان من العناوين من حيث شكل الحرف (نوع الخط) ، هما : العنوان المجموع اليها بواسطة الحاسوبي ، والمكتوب يدويا ، أو المصمم جرافيكيا .

5 - حجم الحروف (النصوص والعناوين) : يعد حجم الحروف من وسائل التمييز التيبوغرافي الهامة للنصوص المستخدمة في التصميم ، فمن المتفق عليه أنه كلما زاد حجم الحرف زادت قوة جذبه الانتباه ، وفي كثير من الاحيان يرتبط حجم الحرف ليس فقط بقوة الجذب انما بالذاكرة أيضاً .

ثانياً - التصميم الجرافيكي في الفضاء الداخلي :

البعد الوظيفي للتصميم الجرافيكي له اشكال واستخدامات عديدة ،بعضها ينفذ على جدران الفضاء الداخلي بشكل مباشر ، واخرى يتم تركيبها على الجدران بتقنيات اللصق وغيرها ، وكذلك هناك منجزات تصميمية على ارضيات البنايات وسقوفها ، مما يضيف على الفضاء الداخلي أبعاداً ودلالات تخدم وظيفة التصميم الداخلي للاماكن من حيث توسعة المكان او اخفاء عيوب معمارية تكون كلفة تعديلها باهضة الثمن ، اذا هنا يمكن الحديث عن الجرافيك الداخلي كونه منقذاً معمارياً يلجأ اليه المصممون لتفادي تلك الاخطاء ، ربما تكون هذه هي بدايات خجولة لاستخدام هذا التدخل الفني ، اذ **" لا تستغني اليوم التصاميم الداخلية عن الجرافيك لاسيما في الاماكن العامة كالمطارات والمستشفيات والجامعات لما له من وظائف للدلالة من خلال استخدام العلامات والرموز للاشارة الى الإتجاهات والاماكن"** (David , 2008 , p 32)

ثالثاً - مفهوم الفضاء الداخلي :

يحيط الفضاء بشكل عام بوجودنا ويحتوينا باستمرار، وفي ضمن حجمه ، تتحرك الاشياء والاشكال والمجسمات ، ونحن نتفاعل معها ونسمع الاصوات ونرى الاشكال مما يكسبه الصفه الحسية ، فهو **" يعتمد كليا على ما يحيط به ويتحدد بعناصر الشكل، النقطة ، والخط ، و الحجم ، ويبدأ بالظهور من خلال تحديده وصياغته وتنظيمه بواسطة هذه العناصر "** . (Ching , 1978 , p 108)

يقودنا الحديث هنا عن ترتيب العلاقات بين عناصر الفضاء الداخلي وهي عملية التصميم الداخلي ، وهو من التخصصات القديمة والحديثة ، اذ إن محاولة الإنسان تحسين وتزيين الفضاءات التي يعيش فيها قديمة قِدَم وجوده ، فجميع الدلائل الأثرية لحضارة وادي الرافدين وفي جميع مراحلها (سومرية ، أكدية ، بابلية ، آشورية) تشير إلى وجود تصميم داخلي للمنشآت لا سيما السكنية منها ، أما اليوم فهو يمارس كمهنة جديدة مختلفة تماماً عما كان عليه في السابق ، فالتصميم الداخلي كتخصص حديث ساعد في تحسين البيئة الداخلية للمباني العامة والخاصة من خلال **" تحديد المشاكل التصميمية بإسلوب علمي**

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وظيفي هادفاً إلى تطوير أدائها بما يتلاءم والبيئة المحيطة بها وإلى التوفيق ما بين المتطلبات الوظيفية والمتطلبات الجمالية " (Danby , 1963 , p 63) .

وهنا يُلاحظ الباحث مما تقدم ان الأساس الأول في تحديد مهمة التصميم الداخلي هو الاداء الوظيفي له وكذلك ما تضيفه القيم الجمالية والتي تشكّل أحد الإتجاهات والمفاهيم الجديدة التي تمخضت عن تلك الحاجة الادائية .

ومن خلال إستعراض المفاهيم والطروحات المختلفة حول التصميم الداخلي وأهدافه وغاياته ، يتضح للباحث أن التصميم الداخلي مهما إختلفت أساليب التعبير عنه فهو بالنهاية تنظيم للمفردات والعناصر المكّونة للفضاء الداخلي وفقاً لمحددات وظيفية وجمالية من أجل توفير بيئة متكاملة داخلياً ومرتبطة بالخارج وتفي بالأغراض التي صُممت من أجلها .

رابعاً – الجرافيك الداخلي :

يعد التداخل بين العلوم والمعارف سمة من سمات القرن الواحد و العشرين ، وهذا الاندماج الذي يعبر الحدود التقليدية بين التخصصات الأكاديمية أو المذاهب والمدارس، حدث بسبب ظهور احتياجات جديدة ومهن جديدة أيضا ، في الأصل ظهر كتطبيق لمصطلح تعدد التخصصات داخل المجالات التربوية والتعليمة والتدريبية ولوصف الدراسات التي تستخدم أساليب ورؤى هذه التخصصات الناشئة أو عدة ميادين من الدراسة التقليدية .

ومن الجدير بالذكر ان هذا التداخل العلمي قد القى بظلاله على الفنون بشكل عام وعلى التصميم بشكل خاص ، اذ لم تنجو المنجزات التصميمية من محاولات الدمج بين اكثر من نوع او تطبيق تصميمي لينتج مخرجات جديدة متفردة بشخصيتها الوظيفية والجمالية ، ومن هذه المفردات التصميم الجرافيكي الداخلي موضوع البحث ، تجدر الاشارة الى ان التطور التكنولوجي في التصوير والطباعة ادى الى توفير الامكانيات لتمثيل الاعمال ثنائية الابعاد في الفضاء الثلاثي الابعاد ، من خلال استخدام خامات وتقنيات تتيح للمصممين الداخلي والجرافيكي تقديم روئ مشتركة للفضاء المصمم .

إجراءات البحث :

منهج البحث : تم اعتماد المنهج الوصفي في تحليل العينة .

مجتمع البحث : تم اعتماد الأساليب التصميمة في اختيار مجتمع البحث المتمثل تصاميم لفضاءات مؤسسات برز فيها استخدام التصميم الجرافيكي الداخلي واقعة في الولايات المتحدة الامريكية منفذة من قبل شركات ومكاتب تصميم مختصة في التصميم الجرافيكي الداخلي وفقاً للمبرر التالي :(اعتماد اسلوب التصميم الجرافيكي الداخلي بشكل كبير في تصاميم تلك الشركات سعياً منها لتحقيق الوظائفية للفضاءات الداخلية)

عينة البحث :

تم اختيار انموذجين من الشركات التصاميم للفضاءات الداخلية والتي تبرز فيها استخدامات واشتغالات للتصميم الجرافيكي بشكل واضح وجلي .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

أداة البحث : تمت الاستعانة بمحاور البحث الأساسية التي توالدت عبر المفاهيم المطروحة في القاعدة العلمية للاطار النظري ، وهي :

أ – الأساليب التصميمة . ب- وظائفية عناصر البناء الجرافيكي . ج – التفنيات الاخراجية .

انموذج رقم (1) - المواصفات العامة :

تصميم منفذ من قبل شركة JOI-Design لصالح شركة سياحة (BDO) في ولاية بوسطن– الولايات المتحدة الامريكية (الابعاد 5 م × 3م) ، طريقة التنفيذ (الطباعة والتخريم واللواصق ومواد اخرى)

انموذج رقم (١) يوضح التصميم الجرافيكي لفضاء غرفة الاجتماعات في الشركة السياحية BDO

اولاً – نوع الاسلوب التصميمي :

اعتمد المصمم بشكل أساس على اسلوب التيبوغرافي من خلال توزيع العنوانات بشكل افقي وعامودي على الجدران ، وكذلك استخدام شكل خريطة العالم بأسلوب تنقيطي مع وضع مؤشر على احدى الدول في اشارة الى أن هذا الفضاء الداخلي مخصص لها ، وكما هو مؤشر من خلال كلمة (Hong Kong room) ، وقد حقق المصمم من خلال استخدام الالوان الاحمر والازرق ودرجاته عنصر الجذب ، وفي مقاربة الى الالوان المستخدمة في شعار الشركة كما مبين مما ادى الى نوع من الوحدة في التصميم ، وكذلك استخدم المصمم التباين بين احجام الكلمات بغية زيادة التركيز على اجزاء وكلمات محددة وهو ما يحقق بشكل فعال الاسلوب المعتمد .

ولتأكيد فعل التتابع البصري استخدم المصمم عنصرين لتحقيق ذلك ألا وهما : شكل الخط الأحمر العامودي ولون الكلمات الاحمر ايضا مما يدعو المتلقي لاستكشاف باقي العناصر بصورة تتابعية فيها شيء من التوازن ، ان لتكثيف العناصر الكتابية في المنجز التصميمي وظيفة يهدف من خلالها المصمم بتزويد المتلقي بمعرفة بصرية متلازمة مع بعد جمالي ضمني داخل المنجز بشكل عام .

يعد هذا المنجز التصميمي عملا تكميلياً له وظائفية محددة داخل الفضاء الداخلي ، وبحسب رأي الباحث ان هذا البعد الوظيفي انما تم بناؤه على وفق متطلبات واشتراطات قد احسن المصمم هنا استخدامها وبيان الهدف من وجودها كرسالة اتصالية تكميلية داخل الفضاء .

ثانياً – وظيفة العناصر البنائية :

اهم ما يميز الاسلوب المستخدم في هذا التصميم هو الوضوح والمقروئية للكلمات المستخدمة مما حقق تأدية للوظيفة القرائية ، اذ لم تحدث فوضى كتابية بسبب انتشار الكتابات في اجزاء الفضاء مما احدث تنوع غير مجهد للعين ، الا ان التصميم لم يقدم معالجة للزوايا في الفضاء اذ كان الاتصال البصري ضعيف بين الجدران ، كما واستخدام المصمم الحروف الانكليزي ذات القياس (الكبير) (UPPER-CASE) في بعض الكلمات والحرف الانكليزي (الصغير) (LOWER-CASE)في بعضها الآخر ، ومن نوع سميك (Bold)، لتعطي احساسا بالثقل، هذا وكانت المسافة بين حروف الكلمات متوازنة مما زاد من قيمته اللونية، الأمر الذي انعكس على وضوحه و مقروئيته التي تعد من الخصائص الوظيفية أهمها التي ينبغي إيجادها في عند استخدامها في المنجز التصميمي لما لها من تأثيرات على القارئ.

اكتسب المنجز التصميمي تفرد من خلال البعد الوظيفي لحجوم الكلمات في فضاء ديناميكي فاعل بفعل التنوع الذي اضفته الخطوط الأفقية والعامودية باختلاف ابعادها مع بعضها بعض وبقيمة لونية أعلى من قيمة الفضاء (لون الاخلفية المائل الى الزرق الفاتح) لتفسح المجال للعنوانات الرئيسة والفرعية ومفردات الرسوم والاشكال التي تنوعت بالاتجاه والموضع والقياس لتشغل الحيز المناسب من الفضاء، الأمر الذي اكسبهما قيمة أدائية وظيفية وجمالية أعلى، متأتية من قيمة الفضاء وخصائصه التي تمنح المتلقي فرصته للتناغم بين المفردات المكونة للمنجز التصميمي .

ثالثاً - التقنيات الاخراجية :

ان تمظهر الصورة بتقنية اظهارية مختزلة لونياً ومكثفة لقيمة اللونين الأحمر والزرق وخلوها من العيوب الطباعية أرتقى بها الى المستوى الذي يجذب انتباه المتلقي ويثير أهتمامه.

كما ان تمظهر المادة المكتوبة (العنوان) بتقنية الاختزال اللوني والمسطح ارتقى بها وصولاً لاظهارها كبنية حملت التوافق وجسدت الفعل الذهني الى واقع مرئي ذو قدرة اتصالية فاعلة تحفز الذهن وتسحب العين معززة من فاعليتها.

ومما تقدم يظهر الآتي:

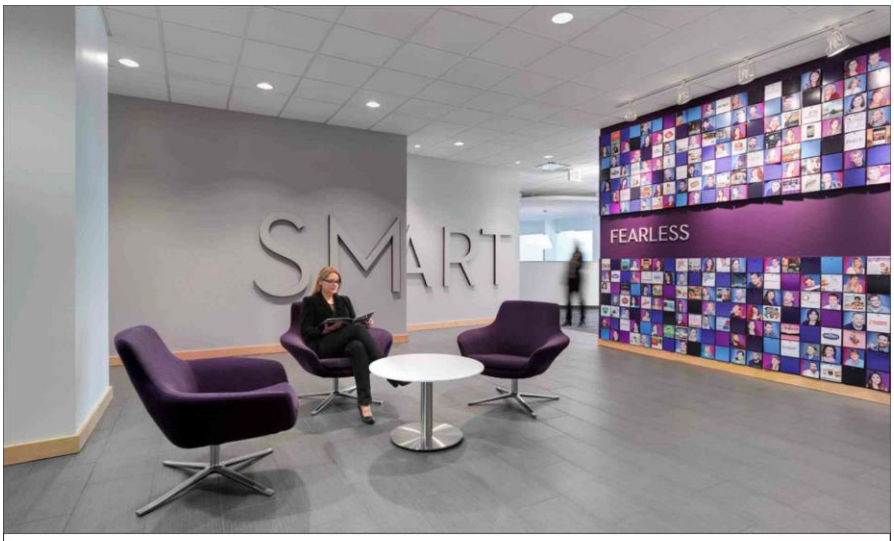
1 - أسهم استخدام أسلوب التيبوغرافي في تعزيز الأداء الوظيفي للمنجز التصميمي .

2 - استخدام حروف بأحجام مختلفة وبحالات متعددة ، جعل الاسم متسيداًعلى بقية عناصر.

انموذج رقم (2) - المواصفات العامة :

تصميم منفذ من قبل شركة BHDP لصالح شركة (Worldwide Possible) للانتاج التلفزيوني والسينمائي في ولاية لوس انجلوس – الولايات المتحدة الامريكية (الابعاد 4 م × 10 م) ، طريقة التنفيذ (الطباعة واللواصق والمواد البلاستيكية)

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)



انموذج رقم (٢) يوضح التصميم الكرافيكي لفضاء غرفة الانتظار في الشركة

اولاً – نوع الاسلوب التصميمي :

استند المصمم في هذا المنجز التصميمي الى أكثر من أسلوب ، اذ استعان بأسلوب التيبوغراف في استخدام العنوانات وكذلك اسلوب الواقعي من خلال تكرار الصور الفوتوغرافيةوعدد من الشعارت للاهم البرامج التلفزيونية والسينمائية التي انتجتها الشركة ، وكذلك استند المصمم على اسلوب التسطيح باستخدامه لون واح فقط معتمدا على مصدر الاضاءة الصناعية لتغيير القيمة الضوئية للون البنفسجي والذي تم التنسيق بينه وبين الاثاث الموجود في الفضاء لايجاد نوع من الوحدة والانسجام ، تميزت الاساليب المتبعة في هذا المنجز التصميمي بخلوه من العمق المنظوري واستخدام نغمات لونية محايدة ، وتجدر الاشارة الى ان الاجواء التي يضفيها هذا المنجز التصميمي فيها دعوى الى البحث واستقراء للمكان واخذ انطباعاً اولياً عن ماهية عمل الشركة وما قدمته من منجزات فلمية تلفزيونية او سينمائية او غيرها .

ثانياً – وظيفة العناصر التيبوجرافيكية في الفضاء :

وظّف المصمم الصور والرسوم والتخطيطات والتي ظهرت بهيئة شكلية تكرارية للتعبير عن كم منجزات الشركة وعدد الأفراد العاملين فيها ، وركّز على المادة الكتابية باحجام كبيرة من خلال كلمات متفرقة داخل البنية الشكلية للمنجز لتوضح ماهية عمل الشركة في اضفاء دلالي وظيفي متحقق من خلال التجاور بين الصور والكلمات ، ولتعزيز ما ذكر عن الاسلوب الواقعي استخدم المصمم الصورة الفوتوغرافية الواقعية ذات الدلالات التعبيرية الواضحة ، وهنا يرى الباحث أن الاغفال المتعمد من قبل المصمم للتنوع في الحجوم بالنسبة للعناصر التيبوجرافيكية المستخدمة قد نشئ عن نوع من الرتابة ، وفيما يخص التكرار الشكلي يرى الباحث انه حقق نوعاً من الايقاع الحركي التتابعي .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

اعتمد المصمم بشكل أساس عنصر اللون وعلاقاته في تصميم المنجز الجرافيكي الداخلي ، اذ حقق من خلال المساحة اللونية الاحادية سيادة في القيم والتشبع جعل الاجزاء الثانوية الاخرى مثل الصور والكلمات والشعارات داعمة لاظهار الاجزاء الرئيسة، فضلاً عن الاظهار الذي تميزت به العناصر من الناحية الشكلية واللونية ذات التأثيرات البصرية داخل الفضاء والتي جاءت متقاربة مع البناء الفكري واظهار المنجز بشكل جاذب للانتباه.

حقق البناء الافقي للمنجز التصميمي بعده الوظيفي في الحركة والاتجاه من خلال القطع للعمل من المنتصف الى جزئين متساويين ووضع كلمة في احد الاتجاهات مما اوعز للمتلقي الادراك البصري في البداية والنهاية للمنجز ، وقد عمد المصمم الى استخدام لون للكلمة فيه تضاد عالي مستخدما ملمس المعدن لبيان الانكسارات الضوئية لوجود مصادر اضاءة مخفية اسفل الصور محققا بذلك البعد الثالث باظهار اكثر.

ثالثاً - التقنيات الاخراجية :

جاء اعتماد المصمم على برامجيات الحاسوب في تنفيذه للتصميم اعتماداً كلياً من الناحية التصميمية . فقد بنى تصميمه على صور فوتوغرافية بعد معالجتها بواسطة تقنيات الحاسوب لتفريغ الخلفيات والمعالجات اللونية لها ، اذ تعامل المصمم هنا مع الصور الفوتوغرافية وتحويل قيمها الضوئية المتدرجة الى مساحات لونية مما منح العمل الصدارة في الشد البصري وبشكل ملفت للأنظار .

ومما تقدم يظهر الآتي:

- اسهم التعدد في استخدام الأساليب التصميمية في تحقيق البعد الاداء الوظيفي للمنجز.
-استخدام التكرار الصوري عزز من وجود التتابع البصري .
- تحققت السيادة في المنجز من خلال اللون.

نتائج البحث :

- أسهم أستخدام اسلوب التيبوغرافي في تعزيز الاداء الوظيفي للمنجزداخل الفضاء .

2 - استخدام الحروف باحجام مختلفة وبحالات متعددة ، جعل نصاً محدداً متسيداًعلى بقية عناصر المنجز.

3 - اظهار حالة التباين اللوني بين العناصر المستخدمة والخلفية التصميم اضفى تنوعاً في الفضاء الداخلي .

4 - أسهم التعدد في استخدام الأساليب التصميمية في تحقيق البعد الادائي الوظيفي للمنجز.

5 – اعتمدت البنية العامة للمنجزات الصميمية في الفضاء الداخلي على السيادة سواء كانت في الشكل او في اللون .

6 - جرى توظيف الصورة الفوتوغرافية في التصاميم بوصفها وحدة رئيسة لها دور أساس في إنجاح الرسالة الاتصالية التكملية لما تحمله من خصائص وظيفية وجمالية مؤثرة .

الإستنتاجات :

1 - تعدد استخدام الأساليب التصميمية الجرافيكية تسهم في تحقيق البعد الوظيفي للفضاء .

2- الاختلافات في الحجوم والمساحات للعناصر التيبوغرافيكية تؤدي الى تكوين تنوع في الجسم التصميمي وتعد عنصر جذب للمتلقي .

3- استخدام الرموز الدالة على الفكرة التصميم عززالهوية البصرية للفضاء الداخلي .

4- يعد التصميم الجرافيكي الداخلي أحد المكملات التزينية في الفضاء الداخلي ويؤدي وظيفة فعالة اذا ما احسن استخدامها وتنفيذها .

5- التقنيات الاظهارية للصور والرسوم لها أهمية كبيرة إذا ما استخدمت باحجام واماكن مميزة داخل البيئة التصميمية للفضاء .

المصادر:

1- أمبروز ، غافن . (2015 م) . أساسيات التصميم الجرافيكي . ط 1 . دار جبل عمان . عمان . الأردن .

2- جبران ، مسعود . (1987) . معجم الرائد . ط1 .دار العلم للملاين . بيروت . لبنان.

3- سكوت ، روبرت جيلام . (1966) . اسس التصميم .ت: محمد محمود يوسف . دار النهضة . القاهرة . مصر .

4- سلام ، حميد رشيد . (2008) . "الأبعاد الوظيفية والجمالية وعلاقتهما بتصميم الإعلان التجاري" . رسالة ماجستير غير منشورة . كلية الفنون الجميلة . جامعة بابل . بابل . العراق .

5- شوقي ، إسماعيل .(2001) الفخار والتصميم ، ط1 . منشورات العمرانية ، القاهرة . مصر .

6- العالم ، صفوت محمد .(2009) . فن الاعلان الصحفي . ط1 . الدار العربية للنشر والتوزيع . القاهرة . مصر .

7- الغانمي ،عبد الجبار منديل . (2013) الاعلان بين النظرية والتنظير. ط1 . دار اليازوري العلمية. عمان . الأردن .

8- فخري ، حكمت رشيد . (2014) . " آليات الفعل الإبداعي في التصميم الطباعي " مجلة الأكاديمي ، العدد 69 . ص 82 . بغداد . العراق .

9- المبارك ، عدنان .(1980) . " الشكل والوظيفة " ، مجلة فنون عربية ، العدد7، ص 68.

10- نوبلر، ناثان .(1987) . مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، ترجمة فخري خليل ، ط 1 . دار المأمون للترجمة والنشر. بغداد . العراق .

المصادر الأجنبية :

11 – Ching , F.D. (1979) .Architecture: Form, space and Order . Van Nastrand Reinhold company, London . UK.

12 – David , Carson (2008). " Rules of Graphic design". computer art magazine . issue 152 . London . UK.

13 - Danby, Elaine. (2000) . Interior Design . Country Life Limited , London . UK .

14 - Eskilson , Stephen . (2012) . Graphic Design: A New History . Published by Yale University . Connecticut. USA .

15 - Heller , Steven (2011) . Graphic Style: From Victorian to Hipster. Published Editions . New York . USA.

Graphic Design and Functional Applications in the Interior Space

Ayass Abbas Yassin ..…….…..…… University of Baghdad

Al-academy Journal ……. Issue 90 - year 2018
Date of receipt: 24/9/2018…..Date of acceptance: 15/10/2018…...Date of publication: 16/12/2018

Abstract

The overlap between science and knowledge is a feature of the 21st century. This integration, which crosses the traditional boundaries between academic disciplines, has occurred because of the emergence of new needs and new professions. This overlap has overshadowed the arts in general and design in particular. The Design achievements have not been far away from the attempts of integration of more than one type or design application to produce new outputs unique in its functional and aesthetic character, including the terms of internal graphic design.

The researcher raises the question of the functional dimension of graphic design in the internal space, in order to answer it through the methodological framework, which includes the problem of research, its objectives, its importance and its temporal and spatial limits. The researcher developed a goal summarized by uncovering the functional dimension of graphic design in the interior space. The companies in the United States, which use graphic design as one of the functional embellishments in the interior design, were selected. The researcher also defined the temporal limit to be 2018. The theoretical framework of the research included two sections: graphic design methods and the functionality of the typographic elements, and revealing the function of each one of them in order to show their role within the whole system in the interior space supported by models and analysis.

Key words: (Graphic Design, Interior Space).

البناء اللحني والإيقاعي للمونولـوج فـي العــراق

مصطفى منصور يعكوب .....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ قبول النشر:2018/6/24 تاريخ النشر:2018/12/16

ملخص البحث:

تضمن البحث دراسة للخصائص اللحنية والأيقاعية لفن المونولوج، بالأضافة إلى كيفية إنتقالهُ من الوطن العربي إلى العراق واستعراض ابرز مؤديه، فضلاً عن أستعراض انواع المونولوجات وسبل إنتشارها في الوطن العربي، مثل المونولوجات الفكاهية والدرامية والسياسية والأرشادية.

وتضمن الاطار المنهجي: مشكلة اللبحث: **وأهمية البحث: وهدف البحث:** الكشف عن البناء اللحني والإيقاعي للمونولوج في العراق **وتحدد حدود البحث:** الحد الموضوعي: ويشمل فن المونولوج الحد المكاني : مدينة بغداد، الحد الزماني: 1930-1970 **وتم بتحديد المصطلحات**

وتكون **الإطار النظري من: اولاً: المونولوج (مقدمة تأريخية) وثانياً: ابرز مؤدي المونولوج في الوطن العربي وثالثاً: المونولوج ودورهُ في المجتمع وختمة بما أسفر عنهُ الإطار النظري.**

وكان إجراءات البحث من منهج البحث: ومجتمع البحث وعينته: وأداة البحث وتحليل العينة

وختم البحث بالنتائج والأستنتاجات واهمها :اعتمد لحن الأغنية على الوزن البسيط وهذا دلالة على ابتعاد الفنان عن التعقيد في صياغة الحانه. ثم قائمة المصادر وملخص اللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: (لحن ،إيقاع ، مونولوج)

مقدمة:

المونولوج فن من الفنون التعبيرية التي ظهرت في الوطن العربي، كانت بداياتهُ تقدم كنتاج للمسرح الغنائي او في فواصل مسرحية استعراضية حيثُ تناولت نصوصهُ الجوانب الأجتماعية والسياسية وتباينت مواضيعهُ ما بين النقد اللاذع والفكاهي الساخر، تُطرح على شكل غنائي موسيقي، وأساس المونولوج وكلماتهُ لا تتقيد بلون من الوان الشعر او الزجل وهو يجمع بين اللون الشعري والزجلي.

أخذ هذا الفن على عاتقهِ إنتقاد الكثير من الجوانب الأجتماعية والعادات والتقاليد الغير مقبولة في مختلف مرافق المجتمع ومن ثم إنتقل إلى رصد الجوانب السلبية الخاصة بالسياسة، وقد عرفتهُ الساحات الفنية في العالم العربي وشارك في كتابتهِ العديد من الشعراء وشارك في تلحينهِ العديد من الملحنين البارزين، وقد نال سمعة حسنة بين أطياف المجتمع خادماً اهدافاً اجتماعية سياسية تربوية.

ويُعد المونولوج العراقي واحداً من تلك الفنون الغنائية التي جسدت واقع الحياة ورصدت الجوانب السلبية والسياسية للأحداث التي مر بها العراق خلال فترة معينة في المجتمع البغدادي، ولأهمية هذا

الفن الغنائي ولعدم وجود دراسات سابقة لهذا النوع من الفن، فضلاً عن عدم تسليط الضوء على خصائصهِ الموسيقية أكاديمياً بالشكل الوافي على حد علم الباحث، لذلك انطلق الباحث للشروع في اتمام بحثهِ بدراسة البناء اللحني والأيقاعي للمونولوج في العراق.

وقد تحددت اهمية البحث بأنهُ:

1. إضافة معرفية جديدة من خلال إلقائهِ الضوء على كيفية تحديد أبرز الخصائص اللحنية والإيقاعية لقالب المونولوج في العراق.
2. إضافة إلى المكتبة العربية بوجه عام والعراقية بشكل خاص بسبب المعلومات والآراء الجديدة حول قالب المونولوج.
3. الأولى من نوعها في الميدان، على حد علم الباحث.
4. حصر المونولوجات العراقية المتوفرة صوتيا او مدونة، فضلا عن التطرق لباقي مونولوجات الوطن العربي ومؤديه.

يهدف البحث الكشف عن البناء اللحني والإيقاعي للمونولوج في العراق:

تحديد المصطلحات

1- البناء اللحني: يعرفهُ كوبلاند بانهُ التنظيم المتماسك لمواد الفنان، أي هو اتساق وتوازن بين المواد والعناصر التي يستعملها الفنانفي تكوين القطعة الموسيقية، وتكون في الأغلب ذات معانٍ متدفقة وطابع مجرد. (كوبلاند، ب.ت، ص149).

ويعرفهُ فريد بأنهُ مجموعة من المسارات النغمية الأساسية والمتكونة من الابعاد الموسيقية والاجناس والسلالم الموسيقية، والتي وفقاً لأسلوب تناسقها وتسلسلها تشكل البناء اللحني. (فريد، 2000، ص45)

- التعريف الأجرائي: يعرفهُ الباحث بأنهُ الشكل العام للقطعة الموسيقية او الغنائية، وعلاقتهُ بالأجزاء الكبيرة والصغيرة والفواصل والحركات والتنوعات والتكرار وعدم التكرار

2- البناء الإيقاعي: عرفهُ هرمز بأنهُ عبارة عن تنظيم معين لقيم زمنية محددة، أي هو شكل معين لقيم زمنية متكررة وفقاً لترتيب محدد.(هرمز، 2010، ص6).

- التعريف الأجرائي: عرفهُ الباحث بأنهُ تنظيم نغمي إيقاعي لهُ زمن معلوم وشكل معين لضربات متكررة تتساوى في الأدوار مكونة شكلاً كاملاً لمجموعة من الضغوط التي تأخذ منحى معين.

3- المونولوج: هو الحديث المنفرد الي يقوم بهِ شخص واحد بوجود او في غياب المستمعين وممكن ان نجد ذلك في معظم الأبتهالات والقصائد الغنائية والمرثيات وفي ادبنا الشعبي يمكن ان نجد مثالاً للمونولوج في بعض نماذج المواويل الشعبية. (فرحات، 1997، ص23).

ويعرفهُ العلوي بانهُ مصطلح يوناني لاتيني مركب من كلمتين هما (مونو) ومعناها فردي و(لوج) ومعناها الكلمة او الخطاب، وهي تشير إلى الكلام الفردي سواء أكان مرتلاً ام غير مرتل.(العلوي، 1967، ص24).

- التعريف الأجرائي: عرفهُ الباحث بأنهُ خطبة تلقيها الشخصيّة المؤدية لذلك الفن سواء في المسرح او في الاماكن العامة وحدها على انفراد أو على مشهد من الحضور ، تكشف فيها عن خبايا النفس وما تنوي فعله ، أو تشرح فيها أمرًا من الأمور.

الإطار النظري

اولاً: المونولوج (مقدمة تأريخية)

إختلفت الأراء والأفكار في تحديد البدايات الأولية لفن المونولوج وسُبُل إنتشارهِ في دول أوربا ومن ثم إلى الأقطار العربية، إذ تذكر احد المصادر بأن اصل المونولوج يعود إلى "المسرح الأغريقي عندما كان الممثل يجسد شخصية معينة او عدة أشخاص على خشبة المسرح عن طريق الإنتقال من موقف او حدث إلى أخر، إذ وجد المسرح الأغريقي في فن المونولوج مرجعاً رئيسياً ومرتكزاً دراماتيكياً بنيوياً، فضلاً عن شهرة الرمز الأسطوري الاغريقي ثوسبيس والذي يعتبر من أوائل الممثلين الذين عرفوا في القرن الرابع قبل الميلاد والذي أُطلق عليه بمبتكر التراجيديا الأغريقية"، (وازن، 2002، ص14). ويذكر بأن اصل كلمة المونولوج تعود "إلى التراث الفرنسي، حيثُ كان ينطبق على المشهد التمثيلي في المسرحيات والذي ينفرد فيه ممثل واحد بالحديث إلى الجمهور وقد انتقلت هذه الكلمة إلى الانكليز فيما بعد" (شلش،1982، ص57). حيثُ اصبح معنى الكلمة في الفرنسية الشخص الذي يحب سماع نفسهُ وهو يتحدث، ثم تطور فيما بعد فأصبح المشهد التمثيلي الذي فيه الممثل بمفردهِ، ومن ثم أُطلقت عليه تسمية المناجاة كأن تتحدث الشخصية التمثيلية عن نفسها كما في مسرحية هاملت.

إنتقل فن المونولوج إلى الوطن العربي وتحديداً في مصر وبلاد الشام عن طريق الحملة الفرنسية، إذ كانت بداياتهُ تستخدم كنتاج للمسرح الغنائي في نهاية القرن التاسع عشر، ثم تغير شكل ومضمون المونولوج في بداية القرن العشرين، وأصبح يدخل ضمن إطار الغناء العاطفي للعامة، و أمتداداً لهذا الفن في العراق وفي نفس القرن برزت مجموعة من الفنانين أشتهروا بفن سمي بالأخباري مشابه لفن المونولوج في مضمونهُ نقد لحالة سلبية في المجتمع او للتجريح من سياسي معين بطريقة ساخرة لاذعة يلقى باللغة العامية ولا تدخل الموسيقى في نصوصهُ، وفي بداية القرن العشرين إنتقل فن المونولوج إلى العراق عن طريق الوفود القادمة من مصر بالأضافة إلى انتشار واختراع ألة الفونوغراف، وقد تأثرت به فرقة الفنان حقي الشبلي وقامت بادخل بعض المونولوجات بين الفواصل المسرحية. تغير شكل ومضمون المونولوج في منتصف العقد الثالث من القرن العشرين في بلاد الشام والعراق، إذ تباين ما بين منتقد ومصلح، حيثُ قام برصد الحالات السلبية في المجتمع، بالأضافة إلى دوره التوعوي في نبذ التحلف والتحصن بالثقافة التي ترفع من شأن الفرد، ومنتقداً ارباب السلطة الحكمة ونابذاً للمحتل بكل اشكالهِ، فأصبح الصوت المعبر عن الشعب، والفن الداعم للأنشودة الوطنية، وقد حضيَ هذا الفن بشعبية واسعة في القرن العشرين بين باقي انواع الفنون في الساحة الغنائية وأمتد بتفاوت بين اغلب عواصم الوطن العربي، وقد تمكن مؤدي المونولوج من ايصال فكرتهِ ورسالتهِ إلى المجتمع من خلال طروحاتهِ الأجتماعية والسياسية والتي إنتقدت عالجت الكثير من مقومات المجتمع.

وعندما وصل مصطلح المونولوج إلى البلاد العربية عن طريق التراث الفرنسي والأنكليزي، عمدت "مجموعة من المترجمين إلى تعريبه ونحتهُ بصيغة عربية ملائمة، إلا انهم لم يقوموا بتغيير المصطلح ونقلوه كما هو من اللغة الفرنسية فأطلقت عليه تسمية (المونولوج المعرب) واصبح يؤدى باللهجة الشعبية العربية". (شلش،1982، ص57).

فن المونولوج هو "شكل من أشكال الفن التعبيري، بالأضافة إلى كونهِ يتميز بطابع إرشادي نقدي، فضلاً عن أنهُ أحد الفنون الشعبية العربية ذات طابع أُحادي الأداء" (الأمير،1990، ص154). أي ان يقوم فرد واحد بتمثيل مجموعة من الشخصيات او يتحدث عن موضوع معين او حالة معينة، وهو يخوضُ في واقع المجتمعات، ويرصد الجوانب السلبية، وهو اقرب ما يكون إلى الإصلاح وإنتقاد الاوضاع الاجتماعية والعادات البالية، بالأضافة إلى نقد الجوانب السياسية وأستنهاض الهمم، وقد اكتسب شعبيةً كبيرةً في محاكاتهِ للواقع، وقد إختلفت وجهات النظر في تحديد تأريخ هذا الفن وسُبل إنتقالهِ إلى الوطن العربي، إذ يذكر حبيب ظاهر العباس" إن هذا الفن قد إنتقل إلى الغناء العربي نهاية القرن التاسع عشر، إلا إنهُ لم يرتكز وينتشر ويبرز إلا في العقد الثاني من القرن العشرين"، (العباس، 2013، ص224). بالأضافة إلى فلاح صبار قد أشار إلى ان هذا الفن قد دخل إلى الساحة الغنائية العربية "في بدايات تشكيل الفرق المسرحية في القرن التاسع عشر"(صبار، 2015، ص293). ويمكن ان يُعزى ذلك إلى تأثير الدول المجاورة او عن طريق الوفود القادمة من البلاد الغربية، ويشير مصدر أخر إلى "ان الحملة الفرنسية على مصر وسورية في اواخر القرن الثامن عشر كانت بداية لتأثير العرب الفنية في مجال المسرح والموسيقى، ولكنهُ كان إطلاعاً محدوداً اكثر منهُ تأثيراً، إذ ان التأثير الحقيقي قد جاء بعد سقوط الدولة العثمانية ونهاية الحرب العالمية الأولى، بالأضافة إلى اختراع ألة الفونوجراف والأسطوانة قبل إنتشار السينما والأذاعة"،(سامي، 2014، ص23). كان لهُ الاثر البالغ في نشر هذا الفن إلى الوطن العربي.

ثانياً: ابرز مؤدي المونولوج في الوطن العربي

عندما نتحدث عن المونولوج وعلاقته بالحياة الاجتماعية، نجده قد احتل مكاناً مرموقاً خلال هذه الفترة كأحد أنواع التأليف الغنائي والذى ارتبط بمشكلات وقضايا المجتمع على يد مجموعة من كتاب المونولوج ورواد التأليف الغنائي أمثال (أبوالسعود الإبيارى و بيرم التونسي وبديع خيري) حيث استطاعوا أن يبرزوا تلك المشكلات والقضايا الاجتماعية والثقافية التى من شأنها أن ترصد الجوانب السلبية فضلاً عن كونها مونولوجات ثقافية توعوية هادفة.

وبناءاً على ما سبق فأن لفن المونولوج موقفاً بارزاً في مناطق عدة من الوطن العربي وقد قاد هذا الدور مجموعة من المؤدين و الملحنين والشعراء الذين كان لهم الأثر البارز في نشر هذا الفن وتطورهُ، وفيما يلي أستعراض لأبرز مؤدي المونولوج في الوطن العربي

ثالثاً: المونولوج ودورهُ في المجتمع

إن الأفكار الفنية بكل انواعها تستنبط افكارها مما متوفر في الحياة الاجتماعية، فالفنون الموسيقية او المسرح بالذات، قد ارتبط بتلك الفنون واصبح جزئاً لا يتجزأ منها في الكثير من الجوانب الأجتماعية، حيثُ اصبح يعالج الحالات السيئة بطريقة فنية يفهمها المتعلم المثقف والأمي البسيط،

لذلك ان الحوار المسرحي قد ارتبط مع المتلقي بشكل مباشر والذي عرف بالمونولوج، ومما لا شك بأنهُ كان ابن المجتمع نفسهُ، فلكل فنان صفة خاصة يكتسبها من ثنايا المجتمع واهدافهُ التي جسدها الفنان بكل تفاني واخلاص، ولكي يؤدي تلك الأهداف بابهى صورة واجمل تجسيد ليتقبلها المجتمع، ولتكون ذات قيمة فنية عالية ومقبولة اجتماعياً.

ان المصادر الثقافية التي تناولت موضوع المونولوج تحدثت حول بداية المونولوج كجزء من الفنون المسرحية التي لا تخرج من نطاق الأفكار المستنبطة من الحياة الواقعية، وفيما يلي استعراض لأنواع المونولوج ودورهُ في الحياة الاجتماعية

عند الحديث عن المونولوج وعلاقته بالحياة الاجتماعية، نجده قد احتل مكانةً مرموقةً كأحد أنواع التأليف الغنائى والذى ارتبط بمشكلات وقضايا المجتمع والتعبير عنها على يد مجموعة من كتاب المونولوج والملحنين أمثال أبوالسعود الإبيارى و بيرم التونسي، وقد إشترك في تلحينهِ العديد من الملحنين البارزين وقام بإلقائهِ مؤدون متميزون إطلقت عليهم تسمية المونولوجيست أمثال إسماعيل ياسين ومحمود شكوكو من مصر وعزيز علي من العراق وسلامة الاغواني من سوريا وعمر الزعني من لبنان" (رجب، 2016، ص6).

حيث استطاعوا التعبير عن تلك المشكلات والقضايا الاجتماعية التى من شأنها أن ترصد الجوانب السلبية فضلاً عن كونها مونولوجات ثقافية توعوية هادفة(العلوي، 1967، ص27). وقد كان لمؤديه البارزين الأثر الكبير في أيصال المعنى الحقيقي لهذا الفن وذلك عن طريق المسرح بتوظيف النقد الفكاهي الساخر او النقد السياسي الوطني.

لقد تغيرت وظيفة المونولوج من كونهِ أُستخدِم كفواصل لتسلية الجمهور ولتهيئة العرض التالي للمشاهد المسرحية، او للتعبير عن موقف او مواقف كوميدية ضاحكة وقد إرتكز على عنصري الطرافة والنقد الاجتماعي الساخر في مختلف المجالات. إلا انهُ تحول وتطور من ناحية المضمون حيثُ أكتسب واصبح يخدم اهدافاً اجتماعية وسياسية وتربوية.

ما أسفر عنهُ الإطار النظري

1. انطلق المونولوج الناقد في بداية الخمسينيات، حيثُ بدأ الملحنون ومؤدو المونولوج بنظم المونوولجات السياسية المناهضة للمحتل، منتقداً السلطة الحاكمة والمستعمر في مصر والعراق وبلاد الشام وبعض الأقطار العربية الأخرى، وقد اقتضت الحاجة لهذا المونولوج حسب متطلبات المرحلة.
2. وفي ستينيات القرن العشرين بدأ فن المونولوج بالتراجع والإنحسار من الساحة الغنائية، وذلك بسبب أعتزال اغلب شعراؤهُ وملحنيه، وذلك بسبب الرقابة السياسية التي ضيقت الخناق على منظمي وكتاب المونولوج، فضلاً عن ظهور الأعلام المرئي المسموع والمقروء المدعوم من قبل السلطة، بالأضافة إلى ظهور مجموعة من الانماط مثل الأغنية بشكلها الحديث والنشيد الوطني والأنشودة.

إجراءات البحث

منهج البحث:

إعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لإنجاز بحثه وتحقيق هدفه.

مجتمع البحث وعينته:

قام الباحث باستطلاع ميداني ومكتبي وأرشيفي لغرض جمع نماذج المونولوج المتوفرة من التسجيلات الصوتية والمرئية، وذلك لتحديد مجتمع البحث، وقد تم ذلك من خلال إجراء المقابلات الشخصية لمجموعة من الملحنين والموسيقيين والمغنين العراقيين، فضلاً عن قيامهُ بالبحث عن المصادر السمعية والمرئية المتوفرة على شبكة المعلومات العنكبوتية، وخصوصاً تلك التي تهتم بأرشفة المادة الصوتية للتراث والموروث الغنائي العراقي، وقد تضمن مجتمع البحث 60 عملاً.

عينة البحث:

من أجل تحديد عينة البحث قام الباحث بأختيار (12 عملاً) (للمونولوج)، وقد بلغت نسبتها 20% من مجتمع البحث الأصلي، وقد أختارها الباحث بصورة قصدية للأسباب التالية:

1. العينات التي استطاع الباحث الحصول على تسجيلات لها.
2. وضوح تسجيلها الصوتي.
3. تنوع المقامات والايقاعات قدر الأمكان.

أداة البحث: معيار التحليل الموسيقي:

قام الباحث بأعداد معيار تحليلي خاص بموضوع بحثهِ، لغرض كشفهِ عن البناء اللحني والإيقاعي للمونولوج في العراق، وذلك بعد اطلاعهِ على المناهج المتوفرة في قسم الفنون الموسيقية المنهجية. وبعد تحديد فقرات المعيار التحليلي قام الباحث بعرضهِ على مجموعة من الخبراء لبيان مدى صلاحيته وقد كانت نسبة الأتفاق هي 100% مناسبة للبحث الحالي.

مستلزمات البحث:

1. استخدم الباحث البرنامج الخاص للتدوين الموسيقي (فينالي)، بالأضافة إلى الأستعانة بشبكة الأنترنيت وقناة اليو تيوب.
2. بالأضافة إلى طابعة نوع (كانون) حاسبة نوع lenovo .
3. لغرض تثبيت السرعة النسبية للعينات استخدم الباحث برنامج ميترونوم موجود في الهاتف الذكي سامسونك كالاكسي.

تحليل العينة

اسم المونولوج: عشنا وشفنا

أسم المؤدي: عزيز علي

كلمات النص:

نورد أدناه كلمات مقاطع المونولوج التي سيقوم الباحث بتحليلها:

عشنا وشفنا وبعد نشوف

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

قرينا الممحي والمكشوف
ماظل فد شي مو معروف
عيش وشوف عيش وشوف
إعادة (الكورس)
عشنا وشفنا بالدنيه كل الأدوار
وزين عرفنا الوضعية من احنا زغار
وختمنا وهسه شويه إنكشفت الأسرار
شفنه الدنيه مو مضبوطه
قط مو موزونه على النوطه
كلها اطماع باطماع واحنا وياها دوم صراع
الله يلعن هالاطماع راح تكعدنا على الكاع
إحنا بهذي الدنيا ضيوف
واللي عمره طويل يشوف
غناء الكورس

عشنا وشفنا

عينة رقم 1

المونولوجست: عزيز علي

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

وقد جاء التحليل الموسيقي للعينة بالشكل التالي:

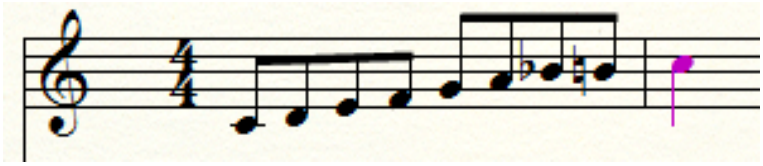
البناء اللحني:

1- أحصائية الأبعاد الموسيقية: سيتم توضيح الأبعاد الموسيقية الخاصة بالعينة من خلال الشكل التالي:

نوع البعد	الصاعدة	الهابطة	أونيسون
2ص		1	10
2ك	8	28	
3ص			
3ك	22	14	
4ت			
5 تامة		1	
5ناقصة	1		

وقد ظهرت النتائج كالأتي:

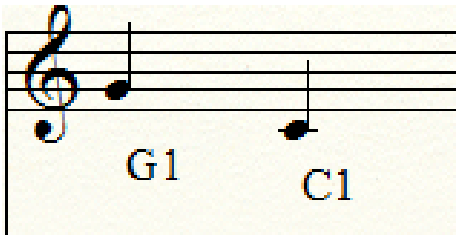
1. العدد الكلي للأبعاد تساوي 85 بعد
2. عدد الابعاد الصاعدة إلى الهابطة: عدد الأبعاد الصاعدة ظهرت 31 والهابطة 44
3. نسب أبعاد الخطوات إلى القفزات
4. المدى اللحني: وقد كان المدى اللحني للمونولوج هو ثامنة تامة من (دو1- دو2)، وقد دونت على المدرج الموسيقي بالشكل التالي:

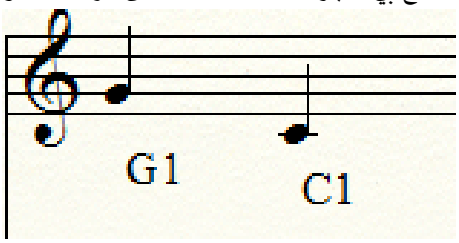
3- المسار النغمي: وقد ظهر المسار النغمي الخاص بالجمل اللحنية للمونولوج هو تسعة نغمات، وقد تم تدوينهُ بالشكل الأتي:

4- النغمة المركزية: ظهرت النغمة المركزية للعينة على درجة الصول1.

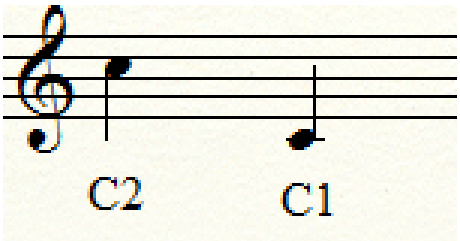
مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

5- نغمة الأبتداء والانتهاء لكل مقطع:

أ- ظهرت نغمة الأبتداء للمقطع (اي) على درجة الصول1 ونغمة الأنتهاء على درجة الدو1.



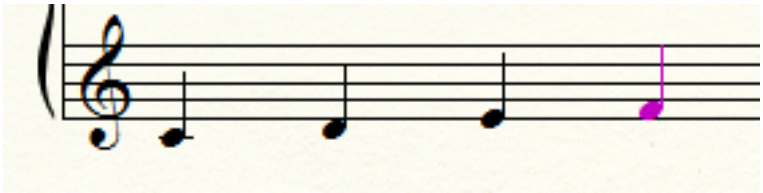
ب- نغمة الأبتداء والإنتهاء للمقطع بي: ظهرت نغمة الأبتداء على درجة الصول1 والإنتهاء على الدو1.

ج- نغمة الإبتداء والإنتهاء للمقطع سي: ظهرت نغمة الإبتداء على درجة الدو2 ونغمة الانتهاء على درجة الدو1.



7- سلم المقام: سلم المقام الرئيسي للمونولج هو سلم مقام العجم على درجة الدو1.

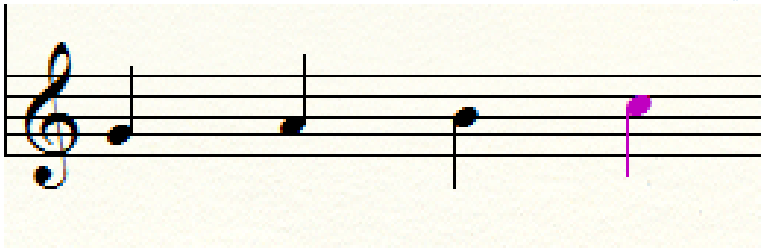
8- الاجناس: ظهرت الاجناس في العينة بالشكل التالي:

1- ظهور جنس من نوع العجم على درجة الدوا وقد دون بالشكل التالي:

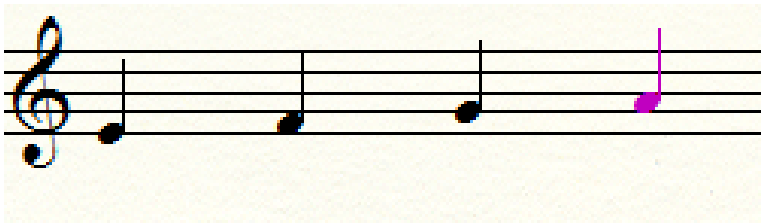


2- ظهور جنس من نوع العجم على درجة الصول1، وقد تم تدوينها بالشكل التالي:

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)



3- ظهور جنس من نوع الكُرد على درجة المي1، وقد ظهر بالشكل التالي:

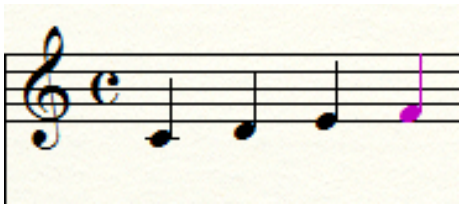


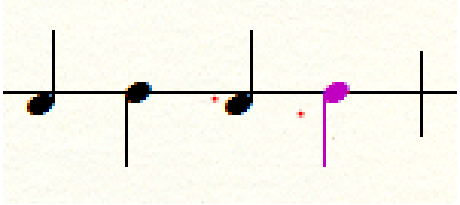
9- السرعة الميترونومية: قام الباحث بقياس سرعة اداء العينة بأستعمال مترونوم ملتسل وقد تبين ان سرعتها هي **74**

10- توزيع ارتفاع اللحن: قام الباحث بتقسيم العينة إلى عدة مقاطع لكي يحدد ارتفاع اللحن تبعاً للنغمة المركزية في كل جزء، وقد أشار إلى مقاطع العينة بالرموزABC

وقد اتصفت حركة المسارات اللحنية للمقاطع بكونها تحركت في جميع الاجزاء فوق النغمة المركزية، لذا وجد بأنهُ من النوع الزائد(+).

ثانياً: البناء الإيقاعي

1- الوزن الإيقاعي: العينة هي من النوع الرباعي البسيط وقد ظهرت بالشكل التالي:

2- النموذج الإيقاعي: ظهر النموذج الإيقاعي من نوع المارش ومكرر مرتين بالبار الواحد تبعاً للمقطع:



3- **نسبة النغمات إلى المقاطع اللفظية:** لمعرفة نوعية الطابع اللحني من كونهُ ذو شكل زخرفي او مقطعي، قام الباحث بحساب نسبة عدد النغمات وعدد المقاطع للعينة ككل، وقد ظهرت النتائج لكل بار وقد ظهرت النتائج في الجدول الأتي:

يلاحظ من الجدول اعلاه تطابق عدد النغمات إلى عدد المقاطع اللفظية عند الشكل (اي)، a1 a2 b1 c2 4c 1d d3يظهر الطابع المقطعي في المقاطع التالية:

النتائج:

1. ظهر في العينة ثلاثة اجناس من نوع العجم على درجة الصول والدو وثلاثة اجناس على درجة كرد المي وهذا دلالة على اختلاف الأجناس بالأضافة إلى الثراء اللحني.
2. سلم مقام الأغنية هو من نوع العجم على درجة الدو.
3. ظهر المسار اللحني على بعد اوكتاف واحد وهذا دليل على امكانية الفنان في تسخير المديات الواسعة لبناء الحانه.
4. ظهرت نغمة الأنتهاء على نغمة الدو وهذا يدل على عدم تطابقها مع نغمة الأبتداء الصول1.
5. النغمة المركز هي نغمة الصول كونها اكثر نغمة تكررت في اللحن.
6. ظهور العديد من القفزات في العينة وهذا دلالة على الثراء اللحني.

والأستنتاجات:

7. اعتمد لحن الأغنية على الوزن البسيط وهذا دلالة على ابتعاد الفنان عن التعقيد في صياغة الحانه.
8. الضرب الأيقاعي هو من نوع المارش وقد استعملهُ المؤدي للتأكيد على الصفة العسكرية او السياسية، كونهُ من الفنانين المنتقدين لسياسة الدولة.

التوصيات :

يوصي الباحث بأجراء مقارنة بين اداء اغاني المونولوج في العراق واغاني المونولوج في مصر

المصادر:

1. كوبلاند، أرون: كيف تتذوق الموسيقى، مصر:(الشركة العربية للطباعة والنشر)،ب.ت.
2. اسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، مصر:(الهيئة المصرية العامة للكتاب)، 1997.
3. العباس، حبيب ظاهر: منهل المتسائل عن الموسيقى واخبار الغناء في العراق، بغداد:(دار الثقافة والنشر الكردية)، 2013.
4. الأمير، سالم حسين: الموسيقى والغنا في بلاد الرافدين، بغداد:(دار الشؤون الثقافية العامة)، 1990.
5. فريد، طارق حسون: الرتاث الموسيقي العربي، بغداد: (دار الكتب للطباعة والنشر)، 2000.
6. عبده وازن: المونولوج والمونودراما مسرح العصر الراهن، الكويت:(جريدة الفنون)، ع21، 2002، ص14[1]
7. العلوي، حسن: عزيز علي اللحن الساخر، بغداد:(مطبعة العاني)، 1967.

8. شلش، علي: المونولوج صراخ، لندن:(جريدة الدستور)، 1982.
9. صبار، فلاح: صفحات من تأريخ الموسيقى، بغداد:(دار ميزوبوتاميا)، 2015.
10. رجب، محمد حمود: رواد المونولوج في المملكة العربية السعودية ومصر العربية، السعودية: (الجمعية السعودية العربية للثقافة والفنون)، 2016.
11. سامي، ممدوح: القوالب الغنائية العربية، مصر:(مجلة فنون مصر الألكترونية)، 2014.
12. هرمز، ميسم: عنصر الإيقاع واللحن في موسيقى الغناء، بغداد:(مجلة الاكاديمي)، 2010.

Melodic and Rhythmic Construction of Monologues in Iraq

Mustafa mansour ..... University of Baghdad
Al-academy Journal ..... Issue 90 - year 2018
Date of acceptance: 24/16/2018 **Date of publication: 16/12/2018**

Abstract

The research studies the melodic and rhythmic characteristics of monologue, in addition to how it was transferred from the Arab homeland to Iraq and reviewed its most prominent performers, as well as a review of the monologue types and their propagation in the Arab homeland such as comical, dramatic, and political and guidance monologues.

The methodological framework included: the problem of the research, the importance of the research and the objective of the research which is to uncover the melodic and rhythmic structure of the monologue in Iraq. The limits of the research included the objective limit tackling the art of monologue and the spatial limit which is Baghdad City and the temporal limit extending from 1930-1970.

The theoretical framework consists of first: the monologue (historical introduction) and second: the most prominent performer of monologues in the Arab homeland, and third: the monologue and its role in society in addition to the conclusion of the theoretical framework.

The research procedures included the research methodology, research community and sample, research tool and sample analysis.

The research has been concluded with the results and conclusions and the most important of which is that the melody of the song depended on the simple meter and this is a sign of the artist's departure from the complexity in the formulation of his melodies. A list of sources and a summary of the study in English come last.

Key words: (Melodic, Rhythmic, Monologues).

تأثير المقام العراقي في تجويد الحافظ خليــل اسماعيـــــل

عماد محمد فاضل .....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ قبول النشر:2018/6/24 تاريخ النشر:2018/12/16

ملخص البحث

للموسيقى الدنيوية تأثير واضح على الموسيقى الدينية في الثقافة الموسيقية لقراءة وتجويد القرآن الكريم في مدينة بغداد وهذا البحث يتناول هذا الموضوع محاولا الكشف عن تأثير المقام العراقي في تلاوة الحافظ خليل اسماعيل، فقد شمل الاطار المنهجي للبحث مشكلة واهمية وهدف البحث، اما إطاره النظري فقد شمل ثلاثة مباحث ما يخدم أدبيات موضوعه وهي : الأول (المقام العراقي)، و الثاني(تجويد القرآن الكريم)، والثالث (سيرة حياة الحافظ خليل اسماعيل)، وتمثلت أهم إجراءاته بتحديد المجتمع والعينة ومنهج البحث، واعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في التعامل مع عينات البحث، ومن خلال تحليل العينات فقد توصل الباحث إلى أهم النتائج والاستنتاجات حيث كانت أهم النتائج هي يوجد تأثير كبير للمقام العراقي في تلاوة (الحافظ خليل أسماعيل)، إذ إن مجمل تلاوته هي من انغام المقام العراقي، تليها ثبت الهوامش والمصادر، وأخيراً ملخص البحث والعنوان باللغة الإنكليزية.

الكلمات المفتاحية: (المقام العراقي، تجويد، خليل اسماعيل).

المقدمة

إن للموسيقى دوراً مهماً وفعال في تطور الحياة الاجتماعية لمختلف المجتمعات بجميع أجزائها، وساعدت على نمو تلك المجتمعات وكانت خير عون لازدهار الثقافة على مر العصور، فقد صاحبت الإنسان في أعماله وأفراحه وأحزانه وشعائره الدينية حتى وصلت به إلى قمة الإبداع والتطور الثقافي، لذلك كان للغناء أهمية كبيرة في حياة الإنسان منذ تكوين التجمعات البشرية، اضافة الى دوره الفاعل ضمن الطقوس والاحتفالات الدينية وأغاني العمل وأناشيد الحرب التي كانت تساهم في شد أزر المقاتلين.

إن الفن عموما والموسيقى والغناء خصوصا ارتبطتا اشد الارتباط بالشعائر الدينية المختلفة وكان لرجال الدين اهتماما كبيرا للموسيقى لاسيما في الإنشاد الديني، والمقام العراقي بخصوصيته المتفردة يتقدم كل تلك الفنون الموسيقية الغنائية في المحافظة على الإرث الديني من خلال الأداءات الدينية الفردية والجماعية ابتداءً من الآذان والتلاوة والتمجيد وانتهاءً بالمناقب والأذكار والتهاليل والموالد النبوية الشريفة، ولذلك انتبه إليه رجال الدين واهتموا به كوسيلة لإيصال المادة الدينية من خلاله .

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

ويُعد المقام العراقي احد الصيغ الغنائية التراثية الخاصة بالعراق وقد احتل المقام العراقي موقع الصدارة بين بقية الألوان الغنائية العراقية، وكان له دور كبير على الموسيقى العراقية الدينية والدنيوية، ولكون هذا الموضوع يمس شريحة واسعة من المجتمع البغدادي ويعكس الثقافة الموسيقية لهم، ولقلة تغطيته بدراسة علمية سابقة على حد علم الباحث فأنه يرى ضرورة دراسته ومعرفة وتحديد تأثير المقام العراقي في تجويد القرآن الكريم كونه يمثل ظاهرة موسيقية انعكست بشكل ملحوظ على مجودين القرآن الكريم من أبناء مدينة بغداد والمدن الأخرى، لذلك حدد الباحث مشكلة بحثه بالموضوع الاتي (تأثير المقام العراقي في تلاوة الحافظ خليل اسماعيل). وتأتي اهمية البحث في كونه يعد اضافة معرفية لطلبة الدراسات العليا وذوي الاختصاص في الموسيقى، ويفيد المدارس العراقية المختصة بتجويد القرآن الكريم في العراق، ويرفد المكتبة العراقية بوصفه مصدرا مضافاً اليها. وهدف البحث هو (الكشف عن تأثير المقام العراقي في تلاوة الحافظ خليل اسماعيل). اما الحدود الزمنية فقد شملت العقد السادس والسابع من القرن العشرين (1960- 1979م). وذلك كون هذه المدة الزمنية هي قمة عطاء الحافظ خليل اسماعيل، والحدود المكانية هي مدينة (بغداد)،

تحديد المصطلحات: تناول الباحث أهم المصطلحات التي وردت في عنوان البحث.

اولاً- تأثير

أ) عرفه ريمون بودون بأنه "هو شكل من العمل الذي يمارسه مؤثر (أ) على المتأثر (ب) بطريقة ناجعةٍ، فالتأثير ينتمي إلى فئة علاقات السلطة. فأن يكون لشخص (أ) تأثيرً – كما لو إن له سلطة – إنما هو بالنسبة له أن يكون قادراً على أن يحول عمل (ب) في اتجاه اختاره هو (أ) اختياراً عن قصد، لأنه يرى أن الاتجاه الجديد الذي يسلكه (ب) أكثر توافقاً مع مصالحه الخاصة" (بودون، 2007، ص 161).

ب) "اسم تأثير جاءت من مصدر أثر بشئ / أثر على شئ / أثر في شئ، وهو نفوذ وقدرة على إحداث اثر قوي (فلان ذو تأثير كبير). أثَرَ يؤثر، أَثْرًا وإثارةً، فهو آثِر، والمفعول مَأْثور" (الرازي، 1957م، ص68).

بالنظر لكون تعريف (ريمون بودون) للتأثير ينطبق تماما مع ما يقصده الباحث في هذا المبحث ويلتقي مع أهدافه فانه يتبنى التعريف المذكور كتعريف إجرائي لبحثه الحالي.

ثانيا/ المقام العراقي

أ- عرفه هاشم محمد الرجب: على انه" مجموعة أنغام منسجمة مع بعضها له ابتداء يسمى بالتحرير أو البدوة وانتهاء يسمى بالتسليم (ويسميه قراء المقام التسلوم) وما بين التحرير أو البدوة والتسلوم مجموعة من القطع والأوصال والجلسات والميانات والقرارات يرتلها البارع من المغنين دون الخروج على ذلك الانسجام المطبوع"(الرجب، 1983م،ص65).

ب- عرفه موفق البياتي على انه "احد الألوان الغنائية التراثية الخاصة بالعراق والذي يتألف من مجموعة من الأنغام المنسجمة مع بعضها ، والتي تشكل قالبا معينا لهذا المقام أو ذاك وبتسلسل منطقي حيث البداية فيه تسمى التحرير أو البدوة والنهاية فيه تسمى التسليم وما بينهما مجموعة من القطع والأوصال والميانات والجلسات يؤديها المغنيون بشكل متقن" (البياتي: 2002م، ص8).

ج- ويعرفه إبراهيم عوبديا: على "أنه نوع خاص من الغناء الفولكلوري العراقي يعتمد على مقام معين في السلالم الشرقية، يقدمه قارئ المقام كوصلة غنائية تتكون من مجموعة منسجمة الأنغام في تسلسلها يمكن تشبيهها بالقالب الموسيقي أو بالفورم الموسيقي الذي يغني فيه قارئ المقام القصيدة أو الموال بموجبه، له مقدمة تسمى التحرير وخاتمة تسمى بالتسلوم أو التسليم وبين التحرير والتسليم توجد هنالك الميانات والقرارات والأوصال" (عوبيديا، 1999م، ص11).

بالنظر لكون تعريف (موفق البياتي) للمقام العراقي ينطبق تماما مع ما يقصده الباحث في هذا المبحث ويلتقي مع أهدافه فانه يتبنى التعريف المذكور كتعريف إجرائي لبحثه الحالي.

ثالثا/ التجويد

أ- عرفهُ (ابن منظور)،" جود: الجيد: نقيض الرديء، على فعيل، وأجاد الشئ جودة وجودة إي: صار جيداً، وأجدت الشئ فجاد، والتجويد مثله، وأجاد، أتى بالجيد من القول أو الفعل ويقال أجاد فلان في عمله وأجود وجاد عمله يجود جودة، الإتقان والتحسين، تقول جودت الشيء إذا حسنته" (ابن منظور، 2013م، ص720).

ب- عرفه (المسيري)، أنه" إخراج كل حرف من مخرجه وإعطائه حقه ومستحقه من الصفات، حقه هي الصفات الثابتة، لا تنفك عنه كالجهر والشدة والاستعلاء و الإستفال والقلقلة، أما مستحقه، فهي الصفات العرضة التي تعرض له، كالترقيق والتفخيم والإظهار والإخفاء والمد والقصر وما إلى ذلك" (المسيري، 2002م، ص14).

ج- وعرفه (الشيخ جلال الحنفي)، " الصوت الذي تؤدى به الألفاظ وتنطق الحروف وتنشأ المقاطع، أي إنه علم هندسة اللفظ العربي في سائر أنماط كلام العرب" (الحنفي، 1987م، ص3).

بالنظر لكون تعريف (المسيري) للتجويد ينطبق تماما مع ما يقصده الباحث في هذا المبحث ويلتقي مع أهدافه فإنه يتبنى التعريف المذكور كتعريف إجرائي لبحثه الحالي.

الإطار النظري

المبحث الأول / المقام العراقي

تعد القوالب الموسيقية سببا اساسيا لتحتل اعجابا واهتماما لدى الكثير من المكونات الثقافية والمجتمعية، إذ يسعى الكثير من المختصين الى دراسة هذه القوالب الغنائية ومعرفة ارتباطها بغيرها من بالاداءات الدينية (الجابري، 2018، ص243)، والمقام العراقي هو أحد القوالب الغنائية المعروفة في العراق، والمتمثلة في بناء نغمي موروث ومكتمل الصفات الفنية والتي تتميز بالمرونة الأدائية و جودة الصياغة ودقة المعمار الموسيقي والنغمي "والذي أدهش كبار الموسيقيين العرب والأجانب "وبرز بشكل واضح في مؤتمر الموسيقى العربية الذي انعقد في القاهرة عام 1932م. ونال المرتبة الأولى مطرب العراق محمد القبانجي، وهو قالب غنائي له أصول وقواعد ثابتة فله مقدمة تسمى التحرير وخاتمة تسمى التسليم وبين التحرير والتسليم هنالك الميانات والقرارات و الأوصال" (البياتي، 2009م، ص8).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

إن المقام العراقي يقتصر وجوده في العراق فقط وهو يمثل الفن الغنائي الخاص لمدن العراق، وقد برز وبصورة ملموسة في بغداد وبالتحديد في منطقة الأعظمية والفضل وباب الشيخ وبني سعيد وفضوة عرب وفي قسم من مناطق الكرخ وتليها كل من مدن الموصل وكركوك، هو فن غنائي أصيل وتراث حضاري امتزجت وتفاعلت معه فنون حضارية أخرى، وهو عصارة أحقاب من الزمان لا يعرف تاريخ محدد أو مدة محددة لتأليفه، وهناك من ينسبه إلى العصر العباسي كما يقول شعوبي إبراهيم" يرجع تاريخ المقام العراقي إلى العصر الأول للخلافة العباسية وهو الغناء المحبب لنفوس العراقيين وهو الغناء الشعبي الذي تحدثت عنه الأجيال الماضية والحاضرة" (شعوبي، 1982م، ص7)، وبعضهم نسبه إلى مرحلة الحكم العثماني وهي لا تتجاوز 400 عام كما يقول الرجب " يضن البعض أن المقامات العراقية التي نغنيها ونؤديها بالطريقة والأصول والتسلسل والترتيب المتعارف عليه في يومنا هذا هي منحدرة إلينا من العصر العباسي أو من العصور التي قبله، وهذا غير صحيح، والصحيح أن المقامات العراقية الحالية لا يرتقي زمانها إلى أكثر من (300) أو (400) سنة قبل ألان"(الرجب، 1983م، ص60). كذلك ما ذكره عبد الله المشهداني" أن المقام العراقي بشكله الذي يقارب الصورة المعاصرة قد نشأ في القرن الثامن عشر، ذلك لان ما موجود لدينا من تدوين يشير إلى إن أول رائد للمقام العراقي، هو المرحوم الملا ولي ويدعى عبد الرحمن ولي، المولود عام 1735م" (المشهداني، 2012م، ص5).

يتكون المقام العراقي كشكل غنائي متكامل بأركان محددة ومعروفة، ونستطيع أن نلمس هذه الأركان من خلال مجرى الألحان والتفاعل بين اللحن والكلمة داخل شكل المقام حيث هنالك بداية وارتفاع وانخفاض في مجرى اللحن مبني بشكل متناسق وهي على النحو الاتي:

"1-التحرير أو البدوة، 2- الجلسة، 3- الميانة أو الصيحة، 4- القرار،

5-القطع والأوصال، 6- التسليم أو التسلوم"[*].(الرجب، 1983م، ص65).

المبحث الثاني /تجويد القرآن الكريم

يعد التجويد احد العلوم الأساسية الذي يبحث عن كيفية نطق الحروف، وتركيب الكلمات من الناحية الصوتية، وهو علم إسلامي ظهر نتيجة الدراسات الإسلامية، وهو علم هندسة الصوت العربي، من خلال إعطاء الحروف حقوقها، وترتيب مراتبها.

إن أول من وضع قواعد علم التجويد العلمية أئمة القراءة واللغة في ابتداء عصر التأليف، وقد قيل إن الذي وضعها هو الخليل بن احمد الفراهيدي، وقال بعضهم -أبو الأسود الدؤولي-، وقيل أيضا أبو عبيد القاسم بن سلام وذلك بعد ما كثرت الفتوحات الإسلامية، وانضوى تحت راية الإسلام الكثير من الأعاجم، واختلط اللسان العربي مع اللسان الأعجمي، وفشا اللحن على الألسنة، فخشي ولاة المسلمين أن يفضي ذلك إلى تحريف كتاب الله، فعملوا على تلافي ذلك، وإزالة أسبابه، وأحدثوا من الوسائل ما يكفل صيانة كتاب الله عز وجل من اللحن، فأحدثوا فيه النقط والشكل بعد أن كان المصحف العثماني خالياً منها، "لقد أجمعت الأمة من عهد نزول القرآن إلى وقتنا هذا على وجوب قراءة القرآن قراءة

مجودة سليمة من التحريف والتصحيف، بريئة من الزيادة والنقص، مراعىً فيها ما يجب مراعاتهُ في القراءة من القواعد والأحكام" (الحصري،2003م، ص31)

تعتمد مدارس تجويد القرآن الكريم بشكل عام على المادة الموسيقية المتوافرة في المنطقة التي نشأت منها المدرسة، إن أسلوب تجويد القرآن الكريم يخضع لعدة مدارس قرآنية لها طابعها وخصوصيتها، مثل "المدرسة العراقية المرتبطة بأصول المقام العراقي الذي ينبع من ارث حضاري عريق" (الجابري، 2016م، ص82)، "والمدرسة المغربية التي تعتمد في اسلوبها على تراث موسيقى النوبة الأندلسية، ومدرسة الحجاز التي تعتمد في تنغيمها على مقام الحجاز وتحولاته، والمدرسة المصرية التي يبنى هيكله الصوتي العام على سلالم الموسيقى الشرقية وأنغامها المتداولة في قوالب التلحين الغنائي العربي"(الهاشمي، 2006م، ص71).

المبحث الثالث / سيرة حياة الحافظ خليل اسماعيل(**)

ولد الحافظ خليل اسماعيل في عائلة عرفت بالتقوى والالتزام بالتقاليد الاسلامية، ومنذ طفولته حفظ جزء (عمَ) من المصحف الشريف على يد احدى قريباته، وفي مقتبل سني صباه اخذته جدته الى مسجد (سوق اللبن) في محلة (سوق حمادة) قاصدة (الملا رشيد) لكي ينهل من علمه ويتعلم المبادئ الاساسية في القراءة والحفظ (البياتي، 2011م، ص14)، انتقل بعد ذلك للتعلم بالتتابع على يد عدد من المختصين في تلاوة القرآن الكريم من اهمهم (الملا عواد العبدلي، والملا محمد ذويب، والملا عمر، والشيخ جاسم سلامة النجدي)، وقد كان الاخير (الشيخ جاسم سلامة) هو من احتضنه ورعاه، وعند بلوغه الثالثة عشر من عمره دخل (المدرسة العلمية الدينية) في جامع (نائلة خاتون) والتي تختص بدراسة علوم الفقه والحديث والتفسير والعقائد، والتي كانت بإدارة الحاج (نجم الدين الواعظ) والشيخ (قاسم القيسي)، وقد تخرج من هذه المدرسة سنة (1943م) (المشهداني، 2016م، ص12) وقد كان للحاج نجم الدين الواعظ الفضل الاكبر في مسيرة الحافظ خليل وفي شهرته وسمعته في عالم التلاوة والتجويد اذ كان له مرشدا ومربيا ومعلما وبعد استقرار وانتظام المناهج الدراسية لهذه المدرسة، اعاد الحافظ خليل الدراسة فيها ليتخرج منها سنة (1953م) حائزا على شهادة التخرج بالمرتبة الاولى، بعد التخرج عين في مدرسة (نائلة خاتون) في محلة (الحيدرخانة)، ثم عين في عدة جوامع منها(السراي، والشيخ صندل، والشيخ عمر السهروردي، وحنان)" (السامرائي، 1980م، ص29)

وبعد ذلك شغل منصب رئاسة محفل القراء في جامع الامام (ابي حنيفة النعمان)، وفي سنة 1941م تقدم الى دار الاذاعة، وقبل قارئا فيها، واستمر في عمله وسافر الى عدة دول عربية منها (القدس الشريف، والكويت، والمدينة المنورة، ودمشق) وقد سجل تلاوات عدة في هذه الدول، وفي عام 2000م اشتد عليه المرض ولم يمهله طويلا فدخل دار التمريض الخاص وأجريت له عملية غسل لكليته، واستمر يعاني من هذا المرض حتى توفي بعد ظهر يوم الأربعاء المصادف 5 / تموز / 2000م. (المشهداني، 2016م، ص13).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

إجراءات البحث

منهج البحث

لغرض تحقيق هدف البحث سوف يقوم الباحث بإتباع المنهج الوصفي .

مجتمع البحث.

اجرى الباحث استطلاعاً ميدانياً ومكتبياً لتحديد مجتمع البحث، وقد استطاع جمع (15) عينة مثلت مجتمع بحثه، والجدول الاتي يستعرض عينات المجتمع بالتفصيل.

ت	اسم السورة	رقم الآية	المصدر
1	البقرة	49- 82	شبكة الانترنيت- برنامج اليوتيوب
2	الانعام	51-83	قرص (cd)
3	يوسف	1-38	شبكة الانترنيت- برنامج اليوتيوب
4	ابراهيم	13-52	شبكة الانترنيت- برنامج اليوتيوب
5	النساء	44-77	قرص (cd)
6	النحل	41-79	قرص (cd)
7	الكهف	1-38	شبكة الانترنيت- برنامج اليوتيوب
8	طه	55- 99	قرص (cd)
9	الحج	19- 54	شبكة الانترنيت- برنامج اليوتيوب
10	النمل	1-51	شبكة الانترنيت- برنامج اليوتيوب
11	القصص	14- 45	قرص (cd)
12	الاحزاب	1-31	شبكة الانترنيت- برنامج اليوتيوب
13	فاطر	15- 45	شبكة الانترنيت- برنامج اليوتيوب
14	يس	1-70	قرص (cd)
15	الشورى	7- 36	شبكة الانترنيت- برنامج اليوتيوب

عينة البحث.

اعتمد الباحث الطريقة العشوائية في اختيار عينة البحث وكان عددها (3) عينات حققت نسبة 20% من مجتمع البحث، وهي على النحو الاتي:

1- سورة (النساء) من الآية (44) الى الآية (77).
2- سورة (النحل) من الآية (41) الى الآية (72).
3- سورة (البقرة) من الآية (49) الى الآية (82).

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

أدوات جمع المعلومات

اعتمد الباحث الأدوات المناسبة لتحقيق هدف البحث وكما يأتي:

الوثائق، الكتب، والمجلات، أطاريح ورسائل الدراسات العليا والتسجيلات الصوتية.

مستلزمات البحث.

شملت مستلزمات البحث كل ما استخدمه الباحث من مواد وأجهزة ساعدته في إجراء بحثه وكما يلي:

1) حاسبة: نوع LENOVO, Made in china استخدمتها لكتابة البحث.

2) جهاز موبايل I phone 6 plus استخدمته للتسجيلات الصوتية ولالتقاط الصور.

3) طابعة: Canon 3010 استخدمتها لطباعة البحث.

أداة البحث.

لغرض تحقيق هدف البحث في الكشف عن تأثير المقام العراقي في تلاوة الحافظ خليل اسماعيل، فقد قام الباحث بإعداد معيار تحليلي خاص يلائم هدف البحث، تم اعداده في ضوء الاطلاع على عدد من أنظمة التحليل الموسيقي، فضلاً عن معايير التحليل الموسيقي المعّدة في الرسائل و الأطاريح المقدمة الى قسم الفنون الموسيقية- كلية الفنون الجميلة، وفيما يلي شرح للمعيار.

يتكون المعيار من الفقرات الآتية:

1. تحديد اسم المقام العراقي المستخدم في القراءة.
2. تحديد عدد المقامات العراقية المستخدمة في القراءة.
3. تحديد عدد ونوع أركان المقام العراقي المستخدمة في القراءة.
4. نوع تطابق التحرير أو البدوة في القراءة (تام – جزئي) .
5. نوع تطابق القطع والاوصال في القراءة (تام – جزئي).
6. نوع تطابق الميانة والصيحة في القراءة (تام – جزئي) .
7. تحديد المناطق القرارات في القراءة (تام- جزئي)
8. نوع تطابق التسليم في القراءة (تام – جزئي – ضعيف).
9. تحديد نوع المقام المستخدم من ناحية كونه رئيس أو فرعي.
10. تحديد عدد ونوع الاطوار الغنائية المستخدمة.

صدق الأداة

للتحقق من صدق اداة التحليل، فقد قام الباحث بعرضها على نخبة من السادة الخبراء في مجال الاختصاص الموسيقي، وبعد اطلاعهم على تفاصيل الاداة ومناقشتهم للباحث تم اجراء بعض التعديلات على بعض الفقرات، وبعد استكمال هذا الاجراء اكتسبت الاداة جاهزيتها للاستعمال.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تحليل العينة.

نموذج العينة رقم (1) سورة (البقرة) من الآية (49) الى الآية (82) زمن القراءة (29:05).

فقرات المعيار

1-تحديد اسم المقام العراقي المستخدم في بدأ القراءة.

استخدم القارئ مقام الأورفة لبدأ التلاوة:

2-تحديد عدد المقامات العراقية المستخدمة في القراءة.

استخدم القارئ (14) مقاماً وهي على التوالي:

(الأورفة، الحسيني، الجبوري، الابراهيمي، الأوشار، الحكيمي، الركباني، الحيليلاوي، الحجاز آجغ، المنصوري، الحجاز كار، الصبا، المخالف، الكرد).

3-تحديد عدد ونوع أركان المقام العراقي المستخدمة في القراءة.

استخدم القارئ (4) أركان وهي على التوالي

أ-(ميانة مقام الزازة)، ب-(وصلة العبوش، وصلة السفيان، قطعة القاتولي) ج-(قرار مقام الزنبوري، وقرار مقام العجم)، د- (تسليم مقام الحجاز).

4-نوع تطابق التحرير أو البدوة في القراءة (تام – جزئي) .

لم يستخدم التحرير أو البدوة في القراءة.

5-نوع تطابق القطع والاوصال في القراءة (تام – جزئي).

استخدم وصلة (العبوش و السفيان) بشكل (تام)، وقطعة (القاتولي) بشكل (تام) ايضاً.

6-نوع تطابق الميانة والصيحة في القراءة (تام – جزئي) .

استخدم ميانة مقام (الزازة) بشكل (جزئي)

7- تحديد مناطق القرارات في القراءة (تام- جزئي)

استخدم قرار مقام (الزنبوري بشكل (جزئي) وقرار مقام العجم بشكل (تام)

8- نوع تطابق التسليم في القراءة (تام – جزئي).

استخدم تسليم مقام (الحجاز) بشكل (تام)

9- تحديد نوع المقام المستخدم من ناحية كونه رئيساً أو فرعياً.

أ-استخدم المقامات الرئيسة وهي: (الحسيني، الحجاز، الصبا).

ب-استخدم المقامات الفرعية وهي: (الأورفة، الجبوري، الابراهيمي، الأوشار، الحكيمي، الركباني، الحيليلاوي، الحجاز آجغ، المنصوري، الحجاز كار، المخالف، الكرد)

10-تحديد عدد ونوع الاطوار الغنائية المستخدمة.

لم يستخدم اي طور في هذه التلاوة.

نموذج العينة رقم (2) سورة (النساء)، من الآية (44) الى الآية (77)،.زمن القراءة (29:10).

فقرات المعيار

1- تحديد اسم المقام العراقي المستخدم في بدء القراءة.

استخدم القارئ مقام الهمايون لبدأ التلاوة:

2- تحديد عدد المقامات العراقية المستخدمة في القراءة.

استخدم القارئ (11) مقاماً وهي على التوالي:

(الهمايون، المثنوي، البيات، البهيرزاوي، الابراهيمي، المخالف، الطاهر، الخلوتي، الصبا، الجمال، السيكاه).

3- تحديد عدد ونوع أركان المقام العراقي المستخدمة في القراءة.

استخدم القارئ ركنين من أركان المقام وهي على التوالي (القطع والاوصال، والقرار) 1- (قطعة المخالف)، 2 - (قرار مقام السيكاه).

4- نوع تطابق التحرير أو البدوة في القراءة (تام – جزئي) .

لم يستخدم التحرير أو البدوة في القراءة.

5- نوع تطابق القطع والاوصال في القراءة (تام – جزئي).

استخدم قطعة (المخالف) بشكل (تام).

6- نوع تطابق الميانة والصيحة في القراءة (تام – جزئي) .

لم يستخدم الميانة أو الصيحة في مجمل التلاوة.

7- تحديد مناطق القرارات في القراءة (تام- جزئي)

استخدم قرار مقام (السيكاه) بشكل (تام)

8- نوع تطابق التسليم في القراءة (تام – جزئي).

لم يستخدم التسليم في مجمل التلاوة.

9- تحديد نوع المقام المستخدم من ناحية كونه رئيساً أو فرعياً.

3- استخدم المقامات الرئيسة وهي: (البيات، الصبا، السيكاه).

4- استخدم المقامات الفرعية وهي: (الهمايون، المثنوي، البهيرزاوي، الإبراهيمي، المخالف، الطاهر، الخلوتي، الجمال)

10- تحديد عدد ونوع الاطوار الغنائية المستخدمة.

استخدم طور (الحياوي)، لمرة واحدة.

نموذج العينة رقم (3) سورة (النحل)، من الآية (41) الى الآية (72)،.زمن القراءة (28:07).

فقرات المعيار

1- تحديد اسم المقام العراقي المستخدم في بدأ القراءة.

استخدم القارئ مقام (الرست) لبدء التلاوة:

2- تحديد عدد المقامات العراقية المستخدمة في القراءة.

استخدم القارئ (16) مقاماً وهي على التوالي:

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

(الرست، البيات، الهيرزاوي، الخنبات، الدشت، الحديدي، السيكاه، الحكيمي، الركباي، المخالف، الطاهر، الخلوتي، الصبا، الحجاز، المثنوي، الكرد).

3- تحديد عدد ونوع أركان المقام العراقي المستخدمة في القراءة.

استخدم القارئ ركنين من أركان المقام وهي على التوالي (الميانة، القطع والاوصال، والقرار) 1-(ميانة الدشت)، 2 - (قطعة العبوش)، 3- (قرار مقام الطاهر) 4- (تسلوم مقام الطاهر)

4- نوع تطابق التحرير أو البدوة في القراءة (تام – جزئي) .

لم يستخدم التحرير أو البدوة في القراءة.

5- نوع تطابق القطع والاوصال في القراءة (تام – جزئي).

استخدم قطعة (العبوش) بشكل (تام).

6- نوع تطابق الميانة والصيحة في القراءة (تام – جزئي) .

استخدم ميانة (الدشت) لمرة واحدة.

7- تحديد المناطق القرارات في القراءة (تام- جزئي)

استخدم قرار مقام (الطاهر) بشكل (تام) ولمرتين.

8 - نوع تطابق التسليم في القراءة (تام – جزئي).

استخدم تسليم مقام (الطاهر) بشكل جزئي ولمرة واحدة.

9- تحديد نوع المقام المستخدم من ناحية كونه رئيساً أو فرعياً.

أ- استخدم المقامات الرئيسة وهي: (الرست، البيات، الصبا، السيكاه، الحجاز).

ب- استخدم المقامات الفرعية وهي: (الهيرزاوي، الخنبات، الدشت، الحديدي، المخالف، الحكيمي، الركباني، الطاهر، الخلوتي، المثنوي، الكرد)

10 تحديد عدد ونوع الأطوار الغنائية المستخدمة.

لم يستخدم أي طور في هذه التلاوة.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

نتائج البحث.

1) يوجد تأثير كبير للمقام العراقي في تلاوة (الحافظ خليل اسماعيل)، إذ إن مجمل تلاوته هي من انغام المقام العراقي

2) استخدم القارئ المقامات الرئيسه والفرعية وانتقل فيما بينهما بطريقة سلسلة وبسيطة، وهذا يوضح الإمكانية الكبيرة (للحافظ خليل اسماعيل)، في أداء التلاوة فهو كثير الإنتقالات بين المقامات.

3) أكثر اركان المقام العراقي استخدمه (الحافظ خليل اسماعيل)، هي (القطع والأوصال، والقرارات) بعدها تأتي (الميانة، والتسليم).

4) غالباً ما يختم التلاوة بمقام (الكرد).

5) إن خير من مثل المدرسة البغدادية لتجويد القرآن الكريم وأكثر قارئ استخدم المقام العراقي هو الحافظ خليل إسماعيل.

6) من أهم الأسباب التي أدت إلى أن يتأثر قارئ القرآن بالمقام العراقي هي البيئة والمجتمع، فقد ساد استماع المجتمع البغدادي للمقام العراقي، إذ كان اللون المحبب له، بسبب كونه تراثاً عراقياً بغدادياً أصيلاً.

7) هنالك علاقة وثيقة بين الغناء الديني والدنيوي في المجتمع البغدادي ليس فقط في تجويد القرآن الكريم فحسب بل في جميع الاداءات الدينية كالمناقب النبوية والمواليد وغيرها.

الاستنتاجات

في ضوء النتائج ومناقشتها يقدم الباحث الاستنتاجات التالية:

1) الحافظ خليل هو من افضل القراء في القرن العشرين في العراق، لما يمتلكه من مقومات صوتية وادائية ومعرفة كبيرة في المقام العراقي.

1) للثقافة الموسيقية تأثير واضح على الموسيقى الدينية.

2) ليس من المهم إتباع قواعد الأداء المتسلسل لأركان المقام العراقي في تجويد القرآن الكريم.

3) هنالك تبادل ثقافي موسيقي بين الأشكال الدينية والدنيوية.

4) للمدرسة البغدادية أسلوب خاص يميزها عن بقية المدارس العربية الأخرى وهو اعتمادها على المقام العراقي.

5) لمدارس تعليم تجويد القرآن الكريم دور مهم في تعليم التجويد على وفق المدرسة البغدادية.

المصادر :

1. عوبديا إبراهيم: في دنيا المقامات والغناء الشعبي العراقي، (د. م): (دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر)، 1999.

10. الرجب، هاشم محمد: المقام العراقي، بغداد: (مطبعة الرشاد – بغداد)، 1983.

11. السامرائي، يونس إبراهيم: القراء البغداديون في القرن الرابع عشر الهجري، بغداد: (مطبعة الامة) 1980.

12. شعوبي إبراهيم خليل: دليل الأنغام لطلاب المقام، بغداد: (الدار الوطنية للتوزيع والإعلان)، 1982.

13. المسيري، كامل: الجامع في تجويد وقراءة القرآن الكريم، الطبعة الثانية، بغداد: (دار الإيمان)، 2002.

14. المشهداني، عبد الله: موسوعة المقام العراقي، بغداد: (دار الكتب والوثائق ببغداد)، 2012.

15. الهاشمي، عادل: فن التلاوة أصوات وأنماط، الطبعة الأولى، بغداد: (دار الشؤون الثقافة العامة)، 2006.

2. ابن منظور: لسان العرب، المجلد الأول، القاهرة:)دار المعارف)، 2013 .

3. ألبياتي، موفق: القطع والأوصال في المقام العراقي، بغداد: (دار الكتب والوثائق ببغداد)، 2009.

4. البياتي، سعد كمال علي: السيرة الخليلية لعميد القراءة العراقية، بغداد: (ديوان الوقف السني_ قسم الارشاد)، 2011.

5. البياتي، موفق عبد الهادي: المداخل الفنية في المقام العراقي، (وزارة الثقافة- دائرة الفنون الموسيقية)، بغداد: 2002.

6. الجابري، وليد حسن: التوظيف الفني للنغم والتعبير في تجويد القرآن الكريم، أطروحة دكتوراه، بغداد: (جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون الموسيقية)، 2016م.

7. الجابري، وليد حسن: نظرية الشكل (الجشطالت) وتطبيقاتها في القوالب الغنائية العراقية، مجلة الاكاديمي، العدد87، 2018م.

8. الحصري، محمود خليل: أحكام قراءة القرآن الكريم، الطب، الطبعة الثانية، بيروت: (دائرة البشائر الإسلامية)، 2003.

9. الحنفي، الشيخ جلال: قواعد التجويد والإلقاء الصوتي، بغداد: (وزارة الأوقاف والشؤون الدينية- لجنة إحياء التراث الإسلامي)، 1987.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

الهوامش

(*) **التحرير أو البدوة** وهي: مقدمة المقام، تتحدد من خلال أداء مساراتها النغمية مضاف لها ألفاظ خاصة معينة تبين خصوصية المقام الذي سيؤدى مثل كلمة (يار، أليلي، يارب، وغيرها).

الجلسة وهي: الركن الذي يهيأ لقدوم الميانة أو للإشعار بقدومها من خلال النزول الى الدرجات الواطئة (القرار)، والجلسة تسبق الميانة دائما.

الميانة والصيحة: هي الصيحة العالية في المقام ويمكن القول إنها ذروة المقام عند أدائه وناتجة عن تفاعلات الالحان الداخلة.

القرار: وهو النزول إلى الطبقات السفلى إي إلى النغمة الرئيسية، القرار أو قرار الجواب الذي كان يؤدى في طبقته ويدخل لإراحة المغني بعد ان كان يغني في طبقات عالية.

القطع والأوصال: وهي مجموعة نغمات و تراكيب لحنية، تدخل كتحلية لتغيير الأنغام وتمهيد لصعود الغناء من الطبقة الواطئة إلى الطبقة العالية أو بالعكس.

التسليم هو: ختام المقام سواء كان الابتداء به تحريراً أو بدوةً ويتميز بخصوصية باقي الأركان وأهميتها فهو الجزء المعبر عن نهاية العمل الفني.

(**) هو الشيخ الحافظ خليل ابن اسماعيل ابن عمر بن عطية ابن حسين ابن احمد الجبوري، الملقب بـ (الحافظ خليل)، احد اهم القراء؟ ولد في الجانب الغربي من بغداد وفي محلة (التكارتة)، قرب مسجد (ثرية بنت معروف)، سنة (1920م) من ابويين عراقيين مسلمين.

The Influence of the Iraqi Maqam in the Recitation of Hafiz Khalil Ismail

Emad Mohammed Fadel ..... University of Baghdad
Al-academy Journal ..... Issue 90 - year 2018
Date of acceptance: 24/6/2018 **Date of publication: 16/12/2018**

Abstract

The earthly music has a clear influence on the religious music in the musical culture to read and recite the Holy Quran in the city of Baghdad. This research deals with this subject in an attempt to reveal the influence of the Iraqi maqam in the recitation of Hafiz Khalil Ismail. The methodological framework of the research included the problem of research and its importance as it is useful to the Iraqi schools concerned with the recitation of the Holy Quran in Iraq. The theoretical framework included three sections that serve the literature of its subject: the first is (Iraqi maqam), the second is (the recitation of the Holy Quran) and the third is (the biography of Hafez Khalil Ismail).

The most important procedures were determining the research community, sample and methodology. The researcher adopted the analytical descriptive approach in dealing with the samples, and through the analysis of the samples, the researcher reached the most important results and conclusions. The most important result is the existence of a great influence of the Iraqi maqam in the recitation of Hafez Khalil Ismail that all his recitation is from the melodies of the Iraqi maqam. The research ends with the footnotes and the sources, and the summary of the research in English.

Key words: (Iraqi Maqam, Recitation, Khalil Ismail).

أثر استخدام البيانو في تنمية الإمكانيات الموسيقيـــــة لدى عازفي الـــة الكمان

تيسير طلال محمد .....جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

تاريخ قبول النشر:2018/5/24 تاريخ النشر:2018/12/16

ملخص البحث

هذا البحث هو للإفادة من الامكانيات الأدائية التي اشتهرت بها الة البيانو ونقل تأثير تلك الفائدة الى الامكانيات الأدائية للعزف على الكمان. حيث يهدف موضوع البحث الى التعريف بأثر استخدام البيانو في تنمية الامكانيات الموسيقية لدى عازفي الكمان.

وقد ركز البحث في موضوعات أدبياته على تفسير الأثر المتعلق بإمكانية كل من الآلتين ضمن (البيانو والكمان) في مبحثين رئيسيين هما: آلة البيانو (اصلها وامكانياتها ودورها في الموسيقى) وآلة الكمان (اصلها وامكانياتها ودورها في الموسيقى)، أما الإجراءات، فقد تمثلت بتقديم التحليل الخاص لاستمارة معدة من عدة اسئلة عرضتها الباحثة على عينة بحثها والتي شملت ستة عازفين كمان ممن لديهم معرفة بآلة البيانو ضمن الفرقة السيمفونية العراقية، لغرض تحقيق هدف البحث. وكانت نتائجها اساسية لتقديم استنتاجات البحث، والتي برزت في استفادة العازفين من استخدام البيانو في تنمية الوزن والايقاع، و تأثير البيانو في الجانب الديناميكي، اضافة الى تأثير هارمونية البيانو على عازفي الكمان.

كلمات مفتاحية: (بيانو ، عازفي الة الكمان،الإمكانيات الموسيقية).

مقدمة البحث:

تُعد آلة البيانو من اهم الآلات المنهجية لتأثيرها الكبير في الفن الموسيقي ودورها الواسع بمختلف مجالاته مثل مصاحبة الآلات المنفردة والجماعية، فضلاً عن مصاحبة الغناء الانفرادي او الجماعي، وكذلك تعد آلة اساسية في التأليف الموسيقي، واساسية ايضا في تربية الاذن للسمع الموسيقي وفي التعليم الموسيقي وعلومه ونظرياته بشكل عام. زيادة على المدى الصوتي الواسع الذي تتمتع به هذه الآلة وقدرتها على اداء عدة نغمات في نفس الوقت، تميزت بأنها آلة فردية تتمتع بخصوصية جماعية الآلات، فمن خلالها يمكن الاستعاضة عن الفرق الموسيقية. ويتمتع البيانو بقدرته الهارمونية الايقاعية من خلال اداء الاكوردات وانواعها على وفق النماذج الايقاعية المختلفة، وايضاً المزج بين نموذجين ايقاعيين في الوقت نفسه . ويؤكد السابوزيل اهمية البيانو للموسيقى المنهجية في الصفحة السادسة من كتابه هذا هو الاوركسترا أنه (منذ ان ظهر البيانو في الموسيقى ظهرت أهميته بشكل كبير ليس فقط في كونه صديق المؤلف فحسب اذ انه يعتبر آلة اساسية لدى المؤلف والمايسترو وغيرهم من العاملين في

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

مجال بناء الموسيقى فعندما تتركز في ذهن المؤلف فكرة معينة يأخذ في تدوينها تماما كما يقوم الشاعر بكتابة قصيدة تكونت في ذهنه.. فهو يبدأ مستعمل الالحان التي وضعها للبيانو ثم يوزعها على بقية الآت الاوركسترا ضمن ما يعرف التدوين). إن التفكير في تأثير البيانو وأثره على الآلات الأخرى هو حقيقة موجودة بالفعل وليس بالموضوع الجديد، وخصوصاً أن لهذه الآلة دوراً مميزا عند جميع المؤلفين الموسيقيين المسؤولين عن انتاج الأعمال الفنية الموسيقية بنوعيها الآلي او الغنائي وعرضها على المتلقين، فضلاً عن ان البيانو من الآلات الاساسية لدراسة الموسيقى بشكل عام، اي انه وسيلة اساسية او ثانوية لتعلم الموسيقى النظرية او العملية لما له من خصوصيات وامكانيات تسهم في شرط وجوده. ولان الباحثة خاضت تجربة تعلم البيانو والكمان خلال فترة دراستها للموسيقى وطلعت على امكانية الآلتين بواقع تطبيقي، اتخذت مبررا لدراسة موضوع الأثر الناتج عن تأثير امكانيات البيانو في الآلات الاخرى (محددة الكمان)، حيث لم ترى من خلال تقصيها عن الدراسات الموسيقية بحوثاً منهجية في هذا الجانب وخصوصاً في العراق. ولأهمية الموضوع صاغت الباحثة سؤالاً مبرراً لبحثها ينص على: (ما مدى اطلاع عازفي الكمان على امكانيات البيانو وتأثرهم بها عند ادائهم في العزف؟ وما سبب قلة الموضوعات الموسيقية البحثية في هذا الجانب في البلد)؟

ولهذا البحث اهمية تكمن في الفقرات الآتية:

1. يخدم البحث عازفي الة الكمان بصورة اساسية والآلات المنفردة الأخرى بشكل عام بمنفعة موسيقية اكاديمية في ضمن موضوع تأثير امكانية آلة البيانو في الآلات الاخرى.
2. يعد هذا البحث مصدرا يخدم المكتبة الموسيقية العراقية.

ويهدف البحث الى الكشف عن الأثر الذي ينتج من تأثيرات استخدام إمكانيات آلة البيانو في تطوير وتنمية إمكانيات عازفي الكمان على آلتهم.

اما حدوده فاقتصرت على الحدود الزمانية لمدة العمل في البحث2017 ،والحدود المكانية المتمثلة بالفرقة السيمفونية العراقية / بغداد ، اضافة الى الحدود الموضوعية التي شملت تأثيرات آلة البيانو على الآلات الموسيقية الأخرى، ضمن الحدود البشرية المحددة بعازفي آلة الكمان.

تحديد المصطلحات:

أثر: أَثَرِ الشيء: حصول ما يدل على وجوده، يقال: أَثَر، وأَثَر، والجمع الآثار» .كما جاء في "لسان العرب" لابن منظور، أن التأثير كمصطلح بصيغه المتعددة نابع من وجود أثر ما للدلالة عليه، والأثر بقية الشيء، والجمع آثار، وأُثور. (صليحة، 2012، ص1)

الأثر : هو التغيرات التي تحدث على المفاهيم بفعل تأثير من خارجها،(أي ايجاد أي علاقة مع الخارج)، (الرويلي، 2000، ص58)

الأثر: وتعرفه الباحثة ضمن موضوع بحثها على انه ،المتغيرات التي تحصل في الامكانيات الموسيقية للكمان بسبب تأثرها بإمكانيات آلة البيانو.

تنمية :(لغة) هي النمو وارتفاع الشيء من مكانه إلى مكان آخر.

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

التنمية(اصطلاحاً): هي عبارة عن تحقيق زيادة سريعة تراكميّة ودائمة عبر فترة من الزمن في الإنتاج (http://mawdoo3.com)

الإمكانيات:ويُقصد بها الوسائل التي تحت التّصرّف أو الطّاقات التي يمكن الاستفادة منها (قاموس المعاني- إمكانية (http://www.almaany.com)

تعدد الامكانيات: هو مصطلح تعليمي ونفسي يشير إلى قدرة الشخص، لا سيما الشخص الذي يتمتع بفضول فكري أو فني لتحقيق تميز في مجالين مختلفين أو أكثر (Tamara، 2010)

تنمية الإمكانيات: من التعاريف السابقة تعرفهُ الباحثة ضمن بحثها على أنه: نمو وزيادة خبرة إمكانيات الكمان وعازفيها عن طريق المزج بين تعدد امكانيات البيانو والكمان معاً.

الاطار النظري

مفهوم الأثر والأثر الفني

إن نظرة البحث الى موضوع الأثر وفق المصطلح الذي اختارته الباحثة في قائمة مصطلحاتها ينتمي تماما الى مفهوم التأثير (تأثير شيء في شيء آخر) وهذا التأثير عندما يرافق عمل ما، طوال تلك المدة يطلق عليه بالأثر، وموضوع البحث له صلة عميقة بتأثير امكانيات البيانو على امكانيات عزف الكمان، خلال الفترة التي يقدم فيها عازف الكمان اعماله من عزف (اسلوب الاداء)، او تأليف (اسلوب البناء) تحت تأثير امكانيات البيانو على امكانيات الكمان، عملياً او فكرياً،..."فتعدد الإمكانيات هو مصطلح تعليمي ونفسي يشير إلى قدرة الشخص، لا سيما الشخص الذي يتمتع بفضول فكري أو فني لتحقيق تميز في مجالين مختلفين أو أكثر . (Tamara ، 2010)، ويمكن أيضًا أن يشير إلى الفرد الذي تمتد اهتماماته عبر عدة مجالات، بدلاً من مجرد أن يكون قويًا في مجال واحد فقط. ويُطلق على هؤلاء الأشخاص اسم "متعددو الإمكانيات. وعلى العكس، فإن هؤلاء الأشخاص الذين تنصب اهتماماتهم في الأغلب على مجال واحد يُسمون (متخصصين)...وتلك الإمكانيات التي يمتلكها الفرد في نفس الوقت وبتشابه الاشياء (عزف بيانو كمان مثلا) هي التي تحدد ذلك الأثر من تأثير امكانية على امكانية اخرى، اي ان ذلك التأثير هو بمثابة متغيرات خارجية اضافية تدعم ثوابت امكانيات الكمان المتعارف عليها لتؤثر فيها امكانيات البيانو وتنقلها الى صورة جديدة من اختلافات حتى لو كانت طفيفة عن الثوابت السابقة لها.

وهنا البحث يبتعد عن اصطلاح الأثر الفني كمفهوم متكامل، ورغم ذلك فهو يتعامل مع جزيئيات الاصطلاح، لان مفهوم الأثر الفني هو "إن الأثر الفني شيء حسي موجود في المكان والزمان، أكان تمثالاً أو قطعة موسيقية أو زخرفة أو قصيدة من الشعر. إلا أن قيمته الفنية ليست في المادة الأساسية التي صنع منها بل هي أولاً فيما أنجزه الفنان بعد أن «ذابت» المادة الأساسية بين يديه وأصبحت شيئاً جديداً محسوساً يسمى الأثر الفني. إن هذا الأثر محصلة لعملية إبداع جاءت من الصانع وقد تدخلت فيها تجربته الخاصة التي امتدت عدة أعوام، ورؤيته الخاصة المشحونة بالكثير من الأحكام المنطقية والهواجس والأحلام والآمال مما يقع في القاعدة من «الحدس» المبدع الذي ينعكس في الأثر الفني الذي يبدعه الفنان. ثم إن الأصل في الأثر الفني أنه من صنع الإنسان وليس من صنع الآلة أو الحيوان: ذلك

أن الإنسان هو القادر على اتخاذ موقف جمالي محدد من واقع الطبيعة والحياة والعالم والفكر. والأثر الفني الذي يُخرجه ليس نسخة عن الواقع، بل هو شيء جديد له صلة وثيقة بالواقع ولكن فيه تعبيراً عن رؤية الفنان لذلك الواقع" (عفيف، 2017، ص1).

"في الحقيقة كلّ أثر فنّي هو مطلق في حدّ ذاته أي أنّه لا يمكن الحكم له أو عليه أو تقييمه وفق مقاييس غير تلك التي تنبثق منه. فالأثر الفنّي يخلق عالمه الخاصّ" (سمير، 2007،ص2) ، اذن يمكننا أن نفهم من الجملة السابقة أن الأثر هو متغيرات محسوسة يمكن الانتباه اليها ... ويخبرنا عن تلك المتغيرات دكتور ميسم هرمز "بأنها تأثيرات ناتجة عن مزج او اضافة افكار او مهارات معينة الى كل ما هو متعارف عليه مسبقاً لتظهر واضحة ملموسة او محسوسة في بنية او اداء العمل الفني، وإن تكرار تلك التأثيرات بشكل ثابت يقود الى تحول التأثيرات من أثر بسيط الى أثر فني كمفهوم له ملامح وخواص وسمات" (ميسم، 2016،ص10).

المبحث الأول (آلة البيانو)

أصل الآلة وتطورها

ظهرت الة البيانو في العصر الكلاسيكي لتحل محل كل من التي الكلافيكورد والهاربسيكورد، بعد ان انتهى استخدامها في القرن التاسع عشر، وتجمع آلة البيانو بين الصفات المميزة لكل منها فهي تجمع الصوت الصافي الواضح لآلة الهاربسيكورد ومرونة الة الكلافيكورد، واطلق عليها اسم (بيانو فورته) وذلك لقدرتها على التنويع بين الشدة والضعف والتدرج بينهما، وتعتبر الة البيانو من اضخم الآلات الموسيقية باستثناء الة الاورغن الكنسي، والة البيانو تتميز بشخصية فريدة مميزة عن اي الة اخرى فهي تعطي الاكتفاء الذاتي في العزف المتكامل بنفسها، وكان ظهورها في اوائل القرن الثامن عشر في كل من ايطاليا والمانيا وفرنسا باسم الكلافيكورد ذي المطارق. (جاد الله، 2007).

إمكانياتها الموسيقية (عزف وتعبير)

استطاع البيانو بقوة الهارموني التي يشتمل عليها ان يحصر فيه جميع الفن الموسيقي. وان في الدواوين السبعة التي يحتويها ما يغني عن الات فرقة موسيقية، وان الاصابع العشرة كافية لان تخرج من الة البيانو من الهارموني ما يخرجه مجموع فرقة بها مائة عازف، فأفضلية البيانو اذا هي من ناحية سهولة استعماله، وما اودع فيه من قوة تعدد الصوت (الهارموني) مما لا يمكن لآلة اخرى ان تجارية . (الحفني، 1987، ص64) .

لقد كانت الآت لوحات المفاتيح القديمة يصعب التلوين الصوتي عليها، وعند وصول البيانو الى الصورة المثالية المتعارف عليها الان، وجدنا هذا التنوع الهائل في اساليب التعبير ومصطلحاته التي استخدمت لتواكب تطور الالة، والعكس صحيح، اذ يمكن القول بان الالة تطورت بدورها لتواكب هذه الرغبة الملحة لاستخراج اقصى الامكانيات التعبيرية بواسطتها، فكلاهما قد اثر في الاخر وتأثر به . (يونس ،2009،ص1)

كان بتهوفن يتمتع بخيال واسع فقد ادخل تغييرات كثيرة في الهارموني فموسيقاه مليئة بكل ما يمكن تصوره من امكانيات وعمق كما اكثر من استعمال البيدال لتقوية الاصوات واكثر من التحويلات، وتعتبر

موسيقاه نموذجا لكل العصور من حيث فن الكتابة وقد كانت اول كتاباته للسوناتة تتبع الى حد ما تركيب هايدن وموتسارت ثم بدأ يتحرر عليهما شيئا فشيئا فكتب 32 سوناتا فيها جميع الامكانيات التكنيكية الملازمة لكل عازف بيانو، وطور كتابة الفيوج واستعملها كحركة من سوناتا مثل سوناتا رقم 101 وسوناتا رقم 110... ان التراكيب الموسيقية لا يمكن اعتبارها جديدة بالمعنى الصحيح وانما تعتبر جديدة فقط من ناحية العرض والتعبير الموسيقي لكن لو تأملنا تراكيب ارتجالات شوبرت و شوبان لوجدناها في الحقيقه مشتقين من التركيب القديم lied وهو (أ، ب، أ) والرومانسي بدون كلماتromanse sense parole، لمندلسون نجدها مشتقه من التركيب القديم ل suite، اما التركيب الجديد الوحيد الذي اوجده العصر الرومانتيكي للبيانو هو الدراسة le studio وهو مؤلف صعب في العزف الى حد ما يحتوي على مشكلة من مشاكل التكنيك مثل دراسات شوبان studi di chopin فهي في الحقيقة بعيدة كل البعد عن اي نوع من انواع التراكيب الاخرى وبهذا نجد ان الرومانتيكيين اوجدوا تراكيب قليلة جديدة ولكنها مبتكرة من ناحية التعبير الرومانتيكي الذي اعطى القطع روحا جديدا . (بسادة، 2010، ص11، 19).

ان امكانيات الة البيانو الرصينة هي كل ما دخل بتقنيات الالة الثابتة واصبحت منهج نتعلمه من خلال التدريب بالتمارين على هذه الالة، والامكانيات هي اظهار طرق التعبير الديناميكي بالمس على المفاتيح من خلال الاصابع والرسغ واليد لإظهار قوة الصوت من خلال تدرجات البيانو والفورته، اضافة الى نوع الضغط او الطرق على المفاتيح لإنتاج نغمات متقطعة من استكاتو وسبيكاتو وليكاتو وغيرها، ولا يوجد للفبراتو مكان في هذه الالة لكن يوجد الترل والكروماتك والكليساندو وكل هذه العوامل هي ضمن تقنيات الة البيانو، وهي امكانيات واقعية وحقيقية، اضافة الى هذه الامكانيات توجد امكانية دخلت بتقنيات صناعة الالة، من مدى صوتي اضافة الى البيدال سواء التعبيري (اكوستك_ صدى) او البيدال الثاني الذي يستخدم بخفض ديناميكية الصوت من القوة الى نصف القوة (كاتم الصوت) وتأثيره في العزف وخصوصا عندما يتخذ البيانو جانب مصاحبة الآلات، ان الامكانيات الخاصة بألة البيانو هي كل الجوانب التقنية الموجودة في مناهج دراسته . (ميسم، 2013، ص15) .

دورالبيانو في الموسيقى

بعد ظهور الة البيانو وضع باخ مؤلفات للآلة سنة 1722م، من قبل كريستوفورو (حسام الدين ،2004،ص399) بقليل وجاءت الة البيانو من حيث امكانياتها الصوتية ذروه لكل ما بذل في تحسين العائلة الوترية النقرية ذات المطارق او التي تطرق بواسطة العازف باليد او بالمضارب مباشرة. وتعد بدايات هذا الاختراع الموسيقي الالي ليس الى الة الهاربسيكورد ومثيلاتها في اوربا، بل ايضا الى ما كان معروفا في بلاد الشرق من قبل، وما طور على يد الصناع الموسيقيين في الحضارة العربية الاسلامية، ونقصد بذلك الة القانون والسنطور وما شابههما . (طارق، 1990، ص43) .

يؤثر مستوى تعلم البيانو على كفاءة مدرسي الموسيقى في المدارس بشكل عام. لذلك من الشروط الواجب على مدرس الموسيقى خلال دراسته الجامعية ان يستفاد من دروس البيانو (الالة الاساسية لدراسة الموسيقى) بشكل له فائدة حقيقية وبجانب تعلم العزف على هذه الالة هنالك خدمة كبيرة

يقدمها البيانو في تعلم في تعلم دروس تدريب مادة السمع وتدريب الصوت والهارموني والكونترابوينت والكتابة الموسيقية (التدوين) والمرافقة والتأليف الموسيقي لهذا السبب اصبح تعلم البيانو من الامور المهمة في الموسيقى اضافة الى التعرف على اساليب وانماط الموسيقى المختلفة من خلاله . (Feyza, 2011, p.2)

لا يأتي ذكر الموسيقى إلا كان البيانو ضمن الحديث عنها، ولأهمية هذه الآلة في العزف والتأليف والتوزيع والمصاحبة، تضاف اليها أهمية اخرى كونها الآلة الرئيسية في التعليم الموسيقي، لذا من الواضح أن يكون الاهتمام بشكل كبير في اعداد مناهج تدريبية لهذه الآلة في مختلف إمكانياتها التقنية من تعبير أدائي ديناميكي أو تكنيكي المتميز..." وكانت اوربا هي السباقة في هذا المجال باعتبارها منبع الموسيقى الكلاسيكية وبيئة الآلات الاوركسترالية، ولازالت كتبها المنهجية هي المعتمدة في التدريس الى الوقت الحاضر رغم ظهور العديد من المدارس الأمريكية والاسيوية والتي اشتهرت في اعداد المناهج الحديثة لتدريس هذه الآلة ،ومن اشهر المدارس التي ظهرت في أوربا نذكر مدرسة جيرني (CZERNY) والتي اختصت بسرعة الاداء العزفي لذلك يطلق عليها بمدرسة السرعة حيث تتميز تمارينها (والمتقدمة منها) بالخفة والرشاقة والسرعة العالية لحركة الاصابع . اما مدرسة هانون (HANON) فأساسها هو قوة تثبيت الاصابع ومنحها الحيوية اللازمة للتكنيك عند العزف لذلك يطلق عليها بمدرسة الاحماء ،وهنالك ايضاً مدرسة هيلر (HELLER) المتميزة بإظهار جماليات التعبير الادائي من خفوت صوتي (p) وشدة الصوت (f) وكذلك اظهار العزف المتصل (legato) وغيرها من التعابير الموسيقية والمخصصة لإمكانيات هذه الالة." (ميسم ،ص367، س2008)

إن أهمية البيانو في الوقت الحاضر منتشرة على كافة ارجاء العالم وبضمنها الوطن العربي، اذ وضعت مناهج عربية لتعليم هذه الآلة مثل منهج (ماري سلامة قدسي) المتكون من ثلاثة أجزاء لتعليم البيانو بالمنهج العربي (منهاج الموسيقى الشرقي الحديث لتعليم البيانو) ، اضافة الى العدد الكبير من البحوث العربية التي اتخذت من البيانو موضوعا اساسيا في شتى الجوانب الموسيقية اذ لاحظت الباحثة ذكراً للكثير من تلك البحوث في رسالة الباحث الاردني خليفة محمد محمود جاد الله (تاريخ وتطور الة البيانو) وفق الدراسات السابقة لإطاره النظري والتي أهتمت مواضيعها بالإمكانيات والطرق الادائية المختلفة للبيانو من حيث التعبير والتكنيك والبناء الهارموني، إضافة الى مواضيع تطرقت لإمكانيات اليد اليمنى واليسرى في إظهار الإيقاع ومرافقته من قبل الآلة بذاتها .

المبحث الثاني (آلة الكمان)

أصل الآلة وتطورها

تدل الشواهد التاريخية على ان الكمان بلغت التكامل في شكلها الحالي وفي امكانياتها التقنية في عصر التجديد بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر وحضت باهتمام انساني كبير وسبقت اجدادها الربابة والفيولا، كانت الة الفيولا تحمل عدة اوتار لغاية السبعة منها مما سهل عزف التوافقيات الصوتية عليها ومن الة الفيولا اشهر ما عرف الة (فيولا داغا) اي فيولا الركبا والة (فيولا دامور) اي فيولا الحب وهذه الاخيره تميزت بطابع صوتي حنون ولين وكانت شعبية الاستعمال وانتشرت كثيرا في

فرنسا وهي قلما تستعمل في الاوركسترات في العزف المنفرد في عصرنا الحالي وقلما كتبت لها مؤلفات ونذكر هنا مؤلفين كتبا لها قليلا من المعزوفات وهما بوتشيني وماسنيه، ومن عائلة الفيولا ممكن ذكر الة الفيولا باريتون التي استعملها المؤلف هايدن وكتب لها مؤلفات والجديرة بالذكر ايضا الة الفيولا الاحتفالية التي صنعت بطلب من باخ سنة 1724.. بعدها ظهرت الحاجة للآلات الموسيقية القادرة ان تعبر بشكل دراماتيكي عن احساس الفنان فنشأت الة الكمان لتحل محل الة الفيولا . (سليم، 1984، ص12).

إمكانياتها الموسيقية (عزف وتعبير)

لآلة الفايولين وعائلتها مكانه اولى بين آلات الاوركسترا، بسبب تنوع مدياتها الصوتية المختلفة، وتعدد امكانياتها الفنية الأدائية... وقدرتها على عزف نغمتين في نفس الوقت الذي يحصل عليه العازف بمروره بالقوس على وترين، او على الاوتار الأربعة بسحب القوس بسرعة ليعطي تآلف اكورد، ويسمح بالكتابة الموزعة على عدة اصوات، وبالتالي الى امكانيات كبيرة في اخراج الأصوات كما في (تشاكون في مقام ري الصغير) ليوهان سباستيان باخ او (تسيجان لموريس رافيل)... والاصوات الهارمونية (التي تشبه صوت الصفير) التي تحدث بلمس الوتر برفق في المواضع العادية للانغام، تكون ذات صفير خفيف وقد استعملها الموسيقيون لأحداث اثار خاصة كما في (تسيجان) لرافيل... قبل ان يصبح (ليست) المستشار الموسيقي لأوروبا كان عازف للبيانو فائقا في مهارته، وربما كان اكبر العازفين مهارة، كما الف لهذه الالة العديد من الاعمال المتنوعة. وكان قد بهرته مهارة (باكنيني) الشيطانية في العزف على الفيولينه، حتى اقام المقارنة في الامكانيات بين الالتين وحاول ان يبرز تفوق البيانو، والدراسات الست للمهارة الفائقة (Six Etudes de bravoura)، التي كتبها من واقع ما كتبه باكنيني تتوافر في حل مشكلات فنية جديدة قام بعد ذلك بتعميقها في الاثنتي عشر دراسة العليا (Douze Etudes transcendantes) .(ماكس، 1973، ص33، 272)

تتصف الة الكمان بالتمتع بالطابع الصوتي، فهي تمتلك طرقا عديدة في انتاج الصوت الموسيقي اذ يمكن استخراج الصوت بجر القوس (arco) او بنقر الاوتار بأصابع اليد اليمنى او اليسرى (pizzicato) او بضرب الاوتار بخشبة القوس التي يرمز اليها بالمصطلح (col lagno). (ميخائيل، 2006، ص23)

ويذكر التدريسي فراس ياسين في بحثه تقويم مهارات الاداء على الة الكمان، المهارات التي تؤدى من خلال القوس منها، الليكاتو وهو مصطلح ادائي للعلامات الموسيقية التي تعزف موصلة بعضها ببعض ويرمز لها بقوس يقصر او يطول يحيط بالعلامات الواجب وصلها وعلى المؤدي ان يراعي في ادائه تقسيمه للنغمات بشكل متساوي على طول القوس او على المسافة المحددة. ومهارة الديتاشيه، وهي من طرق الاداء التي تعني عزف النغمات الموسيقية بشكل منفصل غير متقطع تكون النغمات واضحة غير متصلة ايضا وتعزف بالنصف الثاني من القوس ويوضع تحت النغمات خط قصير وهناك المنفصلة الكبيرة grand detache تعزف بقوس كامل يراعى في الدتاشيه ان لا تكون النغمة قصيرة ولا قافزة حتى لا تصبح ستكاتو بل يكون القوس ثابت على الوتر والنغمات منفصلة والعزف عن طريق الرسخ والذراع. والمهارة ستكاتو، وهي تعبير ادائي على ضرورة تقطيع النغمات الموسيقية وعزفها منفصلة الواحدة عن الاخرى

وهي كلمة ايطالية تعني تقطيع، تعني ايضا منفصل غير متصل في عزف النغمة التي تليها ويشار الى هذه الطريقة بوضع نقطة فوق النغمة.. ويكون اداء هذه المهارة بالنصف الاول من القوس بشكل متقطع وقفزات قصيرة غير متباعدة او عريضة.. ومن الامور المهمة التي يجب ان يراعيها في اداء الستكاتو هو استرخاء الرسغ وعدم تحريك الذراع مع الاداء لان تقطيع الصوت لن يأتي بشكل صحيح وغير متساوي من حيث الاداء . والمهارة سبيكاتو، وهو تقطيع الصوت بشكل احد من الستكاتو وبشكل قافز وسريع ويرمز له بنقاط ويؤدى في القسم الاول من القوس في بدايته . والمهارة مارتليه وهي تعبير ادائي تعني ضرب مطرقي من خلال القوس ويضرب بشدة اكثر ويأتي في نهاية القوس العليا.. ويكون على شكل ضربات لها نهايات قوية وقصيرة لكنها اطول من الستكاتو بقليل . ومهارة التريمولو، وهي تعبير ادائي يقصد به ترعيد او ارتجاف سريع، تكرار لنغمة واحدة بسرعة كبيرة لزيادة التوتر العاطفي تؤدى بأقصى ما يستطيع المؤدي من سرعة . ومهارة الأكسينت، التي تعني النبر او الشدة وهي من المهارات التي تؤدى من خلال القوس اذ يثبت القوس على الوتر ثم يقوم المؤدي بضغط القوس من خلال يده اليسرى ثم يسحب القوس الى الاعلى او الاسفل ليصدر صوت قوي في بدايته ويرمز لها < . (فراس، 2017، ص163-168) . تؤدى تقنية البيزيكاتو بالنقر بالإصبع بدل من استعمال القوس.. ويشير تعبير كول لينو col lengo (وتعني بالإيطالية بالخشب) الى استعمال خشب القوس بدلا من شعر الحصان وتعني كون سوردينو con sordino (وتعني بالكاتم) استعمال كاتم الصوت وهو اشبه بالكماشة على الجسر او قرب الاوتار مما يمنع الالة الوترية من الرنين الحر الكامل بذلك تكون شدة الصوت مكبوحة او مكتومة، ويستعمل تعبير سول بونتيتشيلوsulponticello (على الجسر) وهو ارشاد للعازف بتقريب القوس الى الجسر اقرب ما يكون في العازف، والنتيجة هي صوت مخدش يمكن استخدامه للحصول على تأثير غامض على السامع، والتقنية سول تاستوsultasto (على الرقبة) اشارة للعزف بالقوس على رقبة الكمان بالضد من sulponticello وبالنتيجة صدور صوت دافئ ورقيق وثري (اوتوكارتبي،2017، ص139) .

دور آلة الكمان في الموسيقى

ان الطابع الصوتي لآلة الكمان الغني بالألوان يشبه الصوت البشري وامكانياتها التقنية التي لا حدود لها تخولها ان تشغل مركزا قياديا بالغ الاهمية خلال عدة عصور، فكما هي الة للعزف المنفرد فهي كذلك تشكل عنصرا اساسيا في مختلف المجموعات الموسيقية والاوركسترالية فمن الثنائي (dio) والثلاثي (trio) والرباعي (quatuor) والخماسي (quintet) الى مجموعة موسيقى الصالون (chamber) والاوركسترا السيمفوني وفرق الجاز والفرق الشعبية وانواعها. (سليم، 1984، ص11)

ان الة الكمان من الآلاتالمهمة في تشكلية الات الاوركسترا واصبحت لألة الكمان عائلة تسمى باسمه وتتكون من (الكمان والفيولا والجلو والكونترباص) تختلف هذه الآلات في حجمها وصوتها بعضها عن البعض الاخر وهي تشكل نظام صوتي متكامل فيما بينها تقابلها الآلات الهوائية، الخشبية، النحاسية والآلات الايقاعية في تشكلية الاوركسترا، اشتهرت الة الكمان بين المؤلفين الموسيقيين الكلاسيكيين واصبح يكتب لها قطع موسيقية مختلفة منفردة مع الاوركسترا مثل الكونشرتو والسوناتا او على شكل رباعي وتري او ثلاثي تريو مع الة الكمان.(فراس، 2017، ص162).

يتألف قسم الآلات الوترية وهو اكثر الاقسام استعمالا في الاوركسترا من اربعة انواع من هذه الآلات الفيولينه، الفيولا، الجلو، والكونترباص، والفيولينه بالطبع هي اكثرها شهرة، وفي الكتابة للاوركسترا توزع ادوار الفيولينه الاولى ومجموعة الفيولينة الثانية وفي كلتيهما يستعمل نوع واحد من الآلات وهي الفيولينه، وغنى عن البيان تصور ما للفيولينه من المقدرة على الغناء الشجي فهي معروفة لجميع الناس. (ارون، 1961، ص117)، تشغل الة الكمان المحل الاول من جميع الآلات الموسيقية في العصر الحاضر، فقد زاحمت هي واسرتها سائر الآلات الوترية، كما اصبحت لها السيادة منذ اكثر من قرنين، لا تزاحمها في تلك السيادة الة اخرى غير البيانو الذي اصبح لسهولة استعماله اكثر الآلات ذيوعا في العالم وان لم يستطيع ان يضعف من مركز الة الكمان او ان ينال من سيادتها على الآلات الاخرى ذلك لان البيانو والكمان التان لا تتضاربان فلكل منهما ناحية من الفن لا تزاحم احداهما فيها الاخرى ... وقد صادفت الة الكمان بشكلها الاخير اقبالا عظيما من سائر شعوب العالم، لاسيما بعد ان منحها الموسيقار الايطالي (موتفيردي) 1568-1643، السيادة على الآت الاوركسترا فيما وضعها من الاوبرات التي سار على نهجه فيها جميع معاصريه ومن جاءوا بعده، واصبحت الفرق الموسيقية تعتمد عليها حتى ليبلغ عدد الآت الكمان وفصيلتها في الفرق السيمفونية حوالي نصف المجموع الكلي للآلات جميعها واصبح الرباعي الوتري في موسيقى الحجرة يعتمد على اسرة هذه الالة وفقا لاختلاف احجامها . (An-Najah.doc)

إجراءات البحث

منهج البحث: استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لإتمام متطلبات بحثها

مجتمع البحث: ويشمل جميع عازفي الكمان في الفرقة السيمفونية العراقية- بغداد، ويبلغ عددهم(24) عازف

عينة البحث : اختارت الباحثة عينة بحثها من المجتمع والمتمثلة بـ (ستة) عازفين لألة الكمان ممن لديهم معرفة بآلة البيانو .

أداة البحث: قامت الباحثة بتبني استمارة الاستبيان الخاصة ببحثها والموضوعة بشكل فقرات، لقياس النتائج التي يطمح اليها هدف البحث، والمعروضة على الخبراء في ضوء تحديد فقراتها وجوانبها الاساسية الثلاثة للتعرف على الأثر الذي ينتج عن تأثير استخدام البيانو في تنمية امكانيات عازف الكمان، وبإجابة العينة نفسها على تلك الفقرات وتحديد نتائجها من خلال جمع الاجابات واظهار نسبها%.

العينة تمثلت بستة عازفين ترتبت اسمائهم في استمارة التحليل وفق التسلسل: 1- فراس ياسين 2- عدنان نزار 3- شيروان محمد 4- علي محسن 5- أنّي ميلكونيان 6- أحمد منصور

ت	الفقرات	اجابة العينة		نسبة مجموع الاجابات %	
1	**الجانب الموسيقي التكنيكي**				
أ	هل تؤثر المعرفة باستخدام البيانو على عزف العلامات الزخرفية (التحليات السريعة والترل) عند عازفي الكمان؟	1	كلا	نعم	66.66
		2	نعم		

مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018 ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

		3	نعم	كلا	33.33	
		4	نعم			
		5	نعم			
		6	كلا			
ب	هل يستفاد عازف الكمان في معرفته للبيانو من أداء مقادير السرع (البطيئة والمتوسطة والسريعة)؟	1	نعم	نعم	83.33	
		2	نعم	كلا	16.66	
		3	نعم			
		4	نعم			
		5	كلا			
		6	نعم			
ج	هل ينمي استخدام البيانو عند عازف الكمان قدراته الايقاعية والشعور بالوزن بشكل افضل؟	1	نعم	نعم	%100	
		2	نعم	كلا	صفر	
		3	نعم			
		4	نعم			
		5	نعم			
		6	نعم			
2	**الجانب الموسيقي التعبيري**					
أ	هل يؤثر رنين الصدى الصوتي للبدال في البيانو على جماليات المد الصوتي في الكمان؟	1	نعم	نعم	%50	
		2	كلا	كلا	%50	
		3	نعم			
		4	كلا			
		5	نعم			
		6	كلا			
ب	هل هنالك تأثير للبيانو على الكمان في تنمية الجانب الديناميكي من شدة وخفوت الصوت (بيانو فورته، كريشاندو، ديموانو)؟	1	نعم	نعم	%100	
		2	نعم	كلا	صفر	
		3	نعم			
		4	نعم			
		5	نعم			
		6	نعم			
3	**الإمكانيات الموسيقية المختلفة**					
أ	هل تجد لثبوت النغمات المعدلة على البيانو فائدة لتحسين أداء نغماتك على الكمان؟ كيف	1	نعم	نعم	%100	
		2	نعم	كلا	صفر	
		3	نعم			

		4	نعم				
		5	نعم				
		6	نعم				
ب	هل ترى ان هنالك اهمية لضرورة استخدام البيانو في التاليف والتوزيع الموسيقي عوضا عن الكمان؟	1	نعم		نعم	%100	
		2	نعم		كلا	صفر	
		3	نعم				
		4	نعم				
		5	نعم				
		6	نعم				
جـ	هل هنالك اهمية تأثير البيانو في مصاحبة الآلة بدلا عن مصاحبتها من الوتريات (عائلة الآلة)؟	1	نعم		نعم	83.33	
		2	نعم		كلا	16.66	
		3	كلا				
		4	نعم				
		5	نعم				
		6	نعم				
د	هل هنالك تأثيراكوردات البيانو على ادائك في عزف الكمان؟	1	نعم		نعم	83.33	
		2	نعم		كلا	16.66	
		3	كلا				
		4	نعم				
		5	نعم				
		6	نعم				

النتائج والاستنتاجات:

قامت الباحثة بتطبيق استمارة الاداة التي اعدتها لخدمة هذا البحث والمتمثلة باستمارة اسئلة موجهة لمن يخصهم موضوع البحث ومن جمع اجابات هؤلاء المختصين ،ظهرت نتائج تحليل الاجابة بالشكل الأتي:

1- الجانب الموسيقي التكنيكي:

أ- لم يظهر هناك تاثير لاستخدام البيانو على عزف العلامات الزخرفية عند عازفين الكمان وفق اجابات العازفين بنسبة 66,66% اما نسبه الاتفاق بوجود تأثير كانت 33,33%

ب- ظهرت هناك استفادة من استخدام البيانو لضبط اداء مقادير السرعة لدى عازفي الكمان اذ كان الاتفاق على هذه الفقرة بنسبة 83,33% وهي نسبه عالية جدا اما عدم الاتفاق فكان بنسبة 16,66%

ج- ظهر لاستخدام البيانو تأثير كبير في تنمية الشعور بالإيقاع والوزن لدى عازف الكمان اذ اتفق الجميع بنسبة 100% على ذلك

2. الجانب الموسيقي التعبيري:

أ. ظهر تأثير الرنين الصوتي لبدال البيانو على المد الصوتي لعازفي الكمان بنسبة متوسطة حيث كانت نسبة الاتفاق 50% ونسبة عدم الاتفاق 50% ايضا .

ب. ظهر ان للبيانو تأثير كبير جدا في تنمية الجانب الديناميكي لدى عازف الكمان (من شدة وخفوت) حيث اتفق الجميع بنسبة 100% على ذلك .

3. الامكانيات الموسيقية المختلفة :

أ. ظهرت فائدة كبيرة لتحسين اداء النغمات لعازف الكمان اعتمادا على النغمات المعدلة الثابتة للبيانو حيث اتفقت جميع الاجابات على ذلك بنسبة 100% .

ب. ظهرت اهمية كبيرة وضرورة لاستخدام البيانو في التأليف والتوزيع عوضا عن الكمان بنسبة اتفاق 100% .

ج. من اجابات العازفين على هذه الفقرة يتضح ان هناك اتفاق عالي في استخدام البيانو هو الاكثر اهمية لمرافقة الالة المنفردة (كمان) عوضا عن مرافقتها من قبل العائلة الوترية حيث كانت نسبة الاتفاق 83,33% وهي نسبة عالية بينما كانت نسبة عدم الاتفاق 16,66% فقط.

د. من اجابات العازفين على هذه الفقرة يتضح ان هناك تأثير فعلي لاستخدام اكوردات البيانو على اداء عازف الكمان اذ كان الاتفاق على ذلك بنسبة 100% .

الاستنتاجات:

من خلال نتائج التحليل السابقة يمكن ان نستعرض الاستنتاجات الأتية :

1. الجانب الموسيقي التكنيكي

من الواضح من نتائج التحليل انه لم يظهر هناك تأثير لاستخدام البيانو على عزف العلامات الزخرفية في الكمان، بينما ظهرت هناك استفادة واضحة من استخدام تأثير البيانو في ضبط مقادير السرعة المختلفة، اضافة الى تنمية الشعور بصورة واسعة في الوزن والايقاع لدى عازف الكمان .

2. الجانب الموسيقي التعبيري

ظهر تساوي في قيم الاتفاق على مستوى تأثير الرنين الصوتي للبيدال على التعبير الجمالي في المد الصوتي للكمان اذ اتفقت نصف العينة على وجود تأثير والنصف الاخر لم يتفق، اما تأثير البيانو في الجانب الديناميكي كان كبيرا وبشكل ملحوظ من خلال استخدام الشدة والخفوت .

3. جانب الامكانيات الموسيقية المختلفة للبيانو

ظهرت امكانيات البيانو انها ذي تأثير وفائدة كبيرة بسبب نغماته المعدلة اضافة الى اهميته في التأليف والتوزيع والمصاحبة عوضا عن الآلات الاخرى. اما الهارمونية فكان لها تأثير واضح وهي من المميزات الاساسية لهذه الالة .

المصادر :

1- ارون كوبلاند، كيف تتذوق الموسيقى، ت محمود رشاد بدران، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1961.

2- اوتوكاربي، مدخل الى الموسيقى، ت صالح ثائر، دار النون للنشر، المملكة الاردنية الهاشمية، 2015

3- بسادة،هدى نصيف، الة البيانو، تقدمت به للمعهد العالي للتربية الموسيقية، وزارة التعليم العالي، (www.sama3y.net) 2010.

4- البياتي، سماح حسن، الة الكمان ودورها في الغناء الريفي، اطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2016 .

5- جاد لله ،خليفة محمد ، تاريخ وتطور الة البيانو، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الاردن، 2007 .

6- حسام الدين زكريا، المعجم الشامل للموسيقى العالمية، الجزء1، الهيئة المصرية العالمة للكتاب، القاهرة، 2004 .

7- الحفني، محمود احمد ،علم الآلات الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

8- الرويلي ميجان، دليل الناقد الادبي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت،2000 .

9- السابوزيل، هذا هو الاوركسترا، ترجمة: نلي عبد النور، عالم الكتب ، مطبعة دار الهنا، القاهرة، 1970 .

10- سليم سعد، الة الكمان حاضرها وماضيها، شركة المشرق للطباعة والنشر، 1984 .

11- سمير بسباس، ما الأثر الفني؟ وما سبل تأويله؟، نشر في الشعب 15-9-2007،تورس،http://www.turess.com/echaab/3546

12- صليحة بردي، مقاربة التأثير الأدبي في الدراسات المقارنة بحث في المصطلح والمنهج، مقال منشور بصيغة pdf 2012، على موقع http://revue.ummto.dzhttp://revue.ummto.dz/index.php/pla/article/viewFile/877/714)

13- طارق حسون فريد، الموسيقى العالمية، الجزء1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1990 .

14- عفيف بهنسي،الأثر الفني، الموسوعة العربية، htt://www.turess.com/echaab/3546

15- فراس ياسين جاسم، سلسلة بحوث موسيقية، ج1، الفتح للطباعة، بغداد، 2017 .

16- قاموس المعاني- إمكانية http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/

17- قدسي،ماري سلامة، منهاج الموسيقى الشرقي الحديث لتعليم البيانو، ج1، طبع في مص- اسكندرية .

18- ماكس بنشار، تمهيد للفن الموسيقي، ت محمود رشاد بدران، دار النهضة للطباعة والنشر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة- نيويورك، 1973 .

19- الموضوع، التنمية، http://mawdoo3.com/

20- ميخائيل افانوفتش تشولاكي، آلات الأوركسترا السيمفوني، ترجمة علي الشرمان، مطبعة الجامعة الاردنية، عمان، 2006.

21- ميسم هرمز، التحليل والنقد الجمالي، محاضرات دراسية لطلبة الماجستير 2016 في قسم الفنون الموسيقية ' غير منشورة.

22- ميسم هرمز، مبادئ التأليف الموسيقي، محاضرات دراسية لطلبة الصف الرابع في قسم الفنون الموسيقية ' غير منشورة، 2013.

23- يونس بدر، الاساليب والمصطلحات التعبيرية وارتباطها بتطور الالة والفكر الموسيقي في عصري الباروك والكلاسك . سماعي طرب 2009، www.sama3y.net

24- An-Najah Staff.doc لقطات من علم الصوت، موقع التحميل المباشر :

25- Feyza Sonmezoz, the piano and piano teaching lesson, Educational research, the international of Educational, 2011 .

26- Fisher, (11 August 2010). "Multipotentiality - Unwrapping the Gifted" Education Week Teacher

ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print) مجلة الأكاديمي-العدد 90-السنة 2018

The Impact of the Use of Piano on the Development of Musical Possibilities of Violinists

Tayseer Talal Mohammed .....…….…..…… University of Baghdad
Al-academy Journal ……. Issue 90 - year 2018
Date of acceptance: 24/5/2018 **Date of publication: 16/12/2018**

Abstract

This research is to take advantage of the performance capabilities which the piano has become famous with and transfer the impact of that advantage to the possibilities of playing the violin. The research aims to introduce the effect of using the piano on the development of the violinists' musical potential. The research, in its literature, focuses on the interpretation of the impact on the possibility of both instruments (piano and violin) in two main sections: the piano (its origin, potential and role in music) and the violin (its origin, potential and role in music). The procedures of the research consisted of presenting a special analysis of a questionnaire consisting of a number of questions presented by the researcher to her research sample, which included six violinists who have knowledge of the piano instrument within the Iraqi Symphony Orchestra, in order to achieve the research objective. The results of the questionnaire were fundamental to the findings of the research, which emerged in the musicians' benefit from the use of the piano in the development of rhythm and meter, and the influence of the piano on the dynamic side, in addition to the impact of piano harmony on the violinists.

Key words: (Piano, Musical Possibilities, Violinists).

Musical Research	Melodic and Rhythmic Construction of Monologues in Iraq	Mustafa mansour	**408**
	The Influence of the Iraqi Maqam in the Recitation of Hafiz Khalil Ismail	Emad Mohammed Fadel	**422**
	The Impact of the Use of Piano on the Development of Musical Possibilities of Violinists	Tayseer Talal Mohammed	**436**

Contents

Fine Arts Research	Guernica Semiotics… methods of Expression between Aesthetic and Semantic Composition	Shaymaa' Wheab Khodher	**20**
	Meaning Surplus in Contemporary Iraqi Sculpture	mohammed abdul hussein yousif	**40**
	Sculptural Formation in the Third Millennium: Styles and Trends	Hasanein Sadik Ayyed Ali	**64**
	Alienation in Contemporary Sculpture between the Works of Anthony Caro and Tony Cragg (A Comparative Study)	Jafar Sadik Ayyed Ali	**86**
	The Pressing References towards Abstraction in Arab and Islamic Art	Haider Kazum Said	**108**
	Contemporary Tunisian Ceramics References	Asaad Matar Khalil	**122**
Theatrical Research	The Semantic Displacement of the Sign and the Visual Formation of the Postmodern Theater	Farhan omran mosa	**138**
	The Overlap of Visions between the Scenographer and the Director in the Theatrical Show	Jassim Kazem Abd-Aseel Laith Ahmed	**152**
	Deconstruction the Theatrical Time in the Expressionist Doctrine	Mohammed Mahdi Hassoun	**168**
	Scenography Features in the Iraqi Contemporary Theatre Show	Qabas Ahmed Ibrahim	**182**
Film and Television Research	The Formative Truth of the Dramatic Work between Direction and Production	Barrak Anas Al-Mudarris	**200**
	The Conceptual Representations of the Jewish Personality in the International Cinema (Munich film as a model)	fadya.f.saeed-athraa.m.hassan	**220**
	The Aesthetics of the Digital Sound Effects in Television Drama	Mohammed Thair AL-Byati	**240**
	Philosophy of Precognitive Dream in the American Film	Abdul Naser Mustafa Ibrahim	**256**
	The Eloquence of the Sound in the Production of Mental Image in the Feature Film	Nawras Safaa Abd AlJabbar	**276**
Art Education Research	Employment of Folk Games and Tales in Developing the Skills of Spontaneous Acting in Kindergartens	Ibrahim Nimma Mahmoud-rajaa hameed	**294**
	The Effect of 3DS Max in Developing the Skill of Designing Theatrical Decoration among the Students of the Department of Art Education	Amar Fadel Hassan-Omer Qassim Ali	**310**
	An Educational Model in Journalistic Production Course to Develop the Creative Thinking Skills of Printing Design Students	Layla Shwail Hussein	**326**
Design Research	The Symmetries of the Interior Design of Fast Food Restaurants	Bahaa talib Abd Alameer-Badria Mohamed Hasan	**344**
	Reflection of political variables in the design of the Journal cover	Hasan Falih Hasan	**360**
	The Problem of Designing the User Interface in the Interactive Websites	Abbas Fadhil Abd Al Zahra	**380**
	Graphic Design and Functional Applications in the Interior Space	Ayass Abbas Yassin	**396**

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 A4.
6- Authentication must be in APA format.
7- Font size (14) font type (Times New Roman),Lines of the paper should be single spaced And file type Word2010.
8- Footnotes, illustrations, figures, and tables are placed within the text at the appropriate points, rather than at the end..
9- An abstract in Arabic should be written at the beginning of the research and an abstract in English at the end of it with (250) word limit,and the keyword write after the abstract.
10- The title of the researcher and the researcher's name shall be written on the first page of the research for the Arabic language. The English language shall include the name of the researcher and the title of the research with the abstract at the end of the research.
11- Copyrights and publication of the research would be transferred to the Journal once the researcher is notified that his research is accepted for publication.
12- Research papers, whether published or not, would not be returned to the researchers.
13- Research papers arrangement is subject to technical considerations.
14- Publication fees are 125,000 Iraqi dinars.
15- $150 is the publication fees for each research submitted by non-Iraqis.

Al-Academy

AL-ACADEMY
A QUARTLY JOURNAL SPECIALIZED IN FINE ARTS
COLLEG OF FINE ARTS – UNIVERSITY OF BAGHDAD
2018/12/16

Board of Editors

Editor-in-chief • Prof. Dr. russil kadim oda<<Russil.kadim@cofarts.uobaghdad.edu.iq>>

Managing editor • Prof. Dr. Jawad alzaydi - iraq <<alzaydiart66@yahoo.com>>

Technical Advisor • Prof. Dr. Abdulridha baheya- iraq <<rodhanbaheya52@gmail.com>>

Editors

• Prof. Dr. yousif rashed jabr - iraq

• Prof. Dr. Nsiyf Jassem - iraq <<nsiyfjassem@gmail.com>>

• Prof. Dr. Balasim mohammed - iraq <<balasim40@yahoo.com>>

• Assistant Professor Dr. Salih alsahan - iraq <<salih.alsahan@yahoo.com>>

• Assistant Professor Dr. Maher Majeed- iraq <<maher.majeed@cofarts.uobaghdad.edu.iq>>

• Assistant Professor Dr. Ehsan shaker - iraq <ehsan.zalzala@cofarts.uobaghdad.edu.iq>>

• 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. sabah mahdy Almusawy - iraq

• Prof. Dr. Tarek Hassoun Farid - iraq

• Prof. Dr. Majed naff 'a abood alkinani - iraq<<Dr_mejed@yahoo.com>>

• Prof. Dr.Mohammed Hussein Habib - iraq <<mh_habeeb@yahoo.com>>

• Assistant Professor Dr. Fathi Abdul Wahab - Egypt<<dr.fathy.a.wahab@gmail.com>>

• Assistant Professor Dr. Najem Abd Haidar - iraq

NATIONAL LIBRARY, BAGHDAD 238, 1976
ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

Email: al.academy@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Cover design:prof. Dr. Balasim mohammed

AL-ACADEMY

A QUARTERLY JOURNAL SPECIALIZED IN FINE ARTS
COLLEGE OF FINE ART -UNIVERSITY OF BAGHDAD

ISSN 2523-2029 (online): ISSN1819-5229 (print)
NATIONAL LIBRARY, BAGHDAD 238,1981
TEL: +964 7901844854
+964 7703467114
Email : al.acadeemy@cofarts.uobaghdad.edu.iq
:russil.kadim@cofarts.uobaghdad.edu.iq