الأكاديمي

AL-ACADEMY

تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد

مجلة فصلية علمية محكمة

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

https://doi.org/10.35560/jcofarts

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

مجلة دولية فصلية علمية مُحَكَّمَة
تصدر عن كلية الفنون الجميلة
جامعة بغداد
2021\6\15

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

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

رقم الايداع في المكتبة الوطنية 238 لسنة 1976

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

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

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

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

شروط النشر في مجلة الأكاديمي

1. يجب التسجيل في الموقع الالكتروني للمجلة من رابط التسجيل.
2. تحميل الاستمارات من الموقع وملؤها ثم اعادة ارسالها مرفقة مع البحث.
3. تخضع البحوث المقدمة للنشر للتحكيم العلمي من خبراء في تخصص البحث.
4. أن يكون البحث (جديداً) ولم يسبق نشره او قبول نشره في مجلة اخرى.
5. أن لا تزيد عدد صفحات البحث عن (16) صفحة حجم (B5), وفي حالة إضافة صفحات اكثر فيتم إضافة مبلغ 10.000 دينار عن كل صفحة.
6. يجب ان يكون التوثيق بطريقة (APA) وباللغة الإنكليزية فقط ويشمل ذلك المصادر العربية الملحقة في اخر البحث.
7. حجم الخط (13) ونوع الخط (Sakkal Majalla) والمسافة بين سطر واخر (1.0) ونوع الملف Word2010 أو أحدث.
8. توضع الاشكال والصور والمخططات والجداول في متن البحث وليس في اخره على ان تكون بدجة عالية من الوضوح وان يشار الى مصدريتها العلمية.
9. يتم تقديم ملخص للبحث باللغة العربية في بداية البحث وباللغة الانكليزية في نهاية البحث، وبحدود 250 كلمة، ووضع الكلمات المفتاحية تحت الملخص باللغة العربية والانكليزية ولا تتجاوز أربع كلمات.
10. يكتب عنوان البحث واسم الباحث وجهة انتساب الباحث والبريد الالكتروني ورقم الهاتف في الصفحة الاولى للبحث بالنسبة للغة العربية أما اللغة الانكليزية فيكتب اسم الباحث وعنوان البحث مع الملخص في نهاية البحث, علماً انه يتم اعتماد اسماء الباحثين المقدمة في بداية عملية التسجيل فقط ولا تعتمد التغييرات في اسماء الباحثين أثناء أو بعد فترة التحكيم.
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

التسويق الرقمي للفن التشكيلي	سلام جبار جياد	5
أثر البيئة العربية الاسلامية في الرسم المعاصر "الفنان عبد الرحمن السليمان أنموذجاً"	محمود حسين عبد الرحمن	23
الاتساق والانسجام في الرسم العراقي المعاصر "نماذج مختارة"	حسين شاكر قاسم العيداني	43
الأنساق الثقافية في الفن المكسيكي المعاصر	حمدية كاظم روضان المعموري	67
الاصول التاريخية للعمارة الهللينستية في حضارات شمال افريقيا القديمة	رويدة فيصل موسى النواب	87
الفن الشعبي الامريكي في ضوء مفهوم المخيال الاجتماعي (دراسة تحليلية)	اسعد يوسف الصغير	101
الخطاب البصري لتماثيل الشخصيات الرمزية السيد المسيح انموذجا (دراسة تحليلية)	مصطفى ممتاز نوري الياور	115
تعدد الخامات في الفن التجميعي	وعد عدنان محمود	133
ملامح أداء الممثل في المسرح الطقسي	علي شخير نفل	147
جماليات المتخيل في خزفيات سعد شاكر	صبا علي حسن	161
سلطة التماهي واستلاب الوجود في مسرح المقهورين	عبلة عباس خضير التميمي	179
إشكال ما بعد الحداثة في العرض المسرحي العراقي "حلم في بغداد أنموذجا"	عمار عبد سلمان محمد	199
المعالجة الفنية للشخصية المغتربة في الفلم الروائي	آسيا جبار خلف	213
الوظائف الدلالية للتوليف التكراري في شعر عدنان الصائغ	زينب دربانورد رسول بلاوي علي خضري	233
منهج مقترح لمادة التذوق الموسيقي في أقسام التربية الفنية -كليات الفنون الجميلة	فاضل عرام لازم	247
اختزال الأداء التمثيلي في عروض المهرجان المسرحي لفرق التربية للمعلمين والمدرسين والمشرفين الفنيين 2019 م	خضر عبد خضير	261
استخدام الخط العربي لإلهام تصاميم الخط العربي الحديث	ربا حسن أبو حسنة	277
تجليات الاخر في التصميم الكرافيكي	سحر علي سرحان	305
السيمياء في الرنك الإسلامي "دراسة تحليلية ارتباطية بين الرنك الإسلامي ورسالته الإشهارية البصرية"	رغده بنت فيصل بن خضر الدعواني	319
الاستدامة بتدوير مخلفات النخيل المهدرة في تصميم أحزمة نسائية	شافعي، وفاء حسن الحربي، مرام زيد	337
القيم الرمزية وجمالياتها في تصميم الفضاءات الداخلية	بان أحمد إبراهيم	357
أثر الحركات الفنية العالمية لعصر ما بعد الحداثة على التصميم الكرافيكي	بشار شامل الخفاجي	375
السرد الكرافيكي وقيمه الدلالية في تصاميم واقعة الطف	رغد فتاح راضي	391
العلاقات التصميمية ودورها بصنع الفكرة في تصميم الأزياء	فرات جمال العتابي	409
بنائية التكوين في الخط الكوفي المربع	خالد عامر مشتت البياتي كفاح جمعة حافظ	423

المحتويات

توظيف التشفير العلامي لبناء المعنى في افلام الاكشن	ابراهيم خلف جاسم	445
الطُرُ ق الفنية والأدائية لرقصة الساس في بغداد "دراسة تحليلية"	أمير علي رضا	461
التكوينات المعمارية في اعمال الخزَّاف طارق إبراهيم	انعام خليل ابراهيم	471
الصِلات الخطابية لأغطية رؤوس معبودات الحضارة الرافدينية	جهينة حامد حساني	487
الفضاء السالب في تصميم العلامات التجارية	حاتم كاطع لكن حسن العطواني	505
الأداء الجسدي للممثل في عروض أنس عبد الصمد المسرحية	حليم هاتف جاسم	521
الخطاب السياسي في رسومات فيصل لعيبي	حيدر غضبان عبيد عليوي سلام ادور يعقوب اللوس	533
تصميم المنظر وفق النظرية التفاعلية في العرض المسرحي العراقي	دريد هاشم شكور	549
سمات الحداثة في اعمال صالح الجميعي	رؤى قحطان عبد الله	565
الانتهاك الشكلي وتجلياته الفكرية في الفضاء الداخلي المعاصر	ريم باسل نوري	583
تمثلات المكان في رسوم نوري الراوي	زينب سعد عزالدين محمد جلوب جبر	603
الاستماع الى الموسيقى وانعكاسه على النتاج الفني لطلبة قسم التربية الفنية	سميعه فاضل كعود	619
الدلالات التعبيرية في منحوتات سعد البصري	سناء عبد الامير حسين القيسي	633
الأسلوب بين الاغتراب والتغريب في الرسم المعاصر	سلامة محمود عبد صاحب جاسم حسن	647
مفهوم الحرية في نصوص يشار كمال المسرحية مسرحية (الصفيحة) انموذجاً	عامر صباح نوري المرزوك	667
الرؤية الاخراجية وتكنولوجيا العرض في مسرح الطفل العراقي "مسرحية عربة الانقاذ انموذجاً "	عباس قاسم كاظم	685
توظيف أنماط التيبوغرافي في تصميم الإعلان التجاري	عصام إبراهيم محمد الكبيسي	703
السمات التعبيرية التجريدية في رسومات اريك بارتو وسيروان باران"دراسة مقارنة"	علي ابراهيم مردان	719
الايروتك ودلالاته المعرفية في النص المسرحي العراقي	علي كريم حسون الركابي	735
تنوع الاساليب التصميمية للإعلانات التنافسية التجارية العالمية	عمار صباح شاكر ناجي	753
تجليات الصورة في عروض مسرح ما بعد الحداثة	فينوس حميد محمد جواد	767

الانزياح الوظيفي في الخزف الإسلامي	محمد جاسم العبيدي	783
فن الفسيفساء كجانب زخرفي حضاري وإعادة التوظيف الفسيفسائي المعاصر	محمد طلال عبد آل عبد الله	797
التصميم الكرافيكي الأجتماعي وإنعاكاسته في مكافحة تعاطي المخدرات	محمد عباس مظهر الزيدي	813
ألمعالجة الإخراجية لروايات ماركيز في السينما العالمية "الحب في زمن الكوليرا .. انموذجا"	منهل باسم سعيد الطاهر	829

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/5-22

التسويق الرقمي للفن التشكيلي

سلام جبار جياد [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/18 , تاريخ قبول النشر 2021/5/9 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث

تعد فعالية التسويق الرقمي العالمي للفنون من ابرز مظاهر التحول المعاصر في تداول المنتجات الثقافية, و ان هذه الفعالية أصبحت **واقعة معرفية** مستجدة استحقت ان تكون **اطارا لمشكلة بحثنا** الحالي, ففي الوقت الذي تتنامى وتتطور فيه هذه الظاهرة لتنافس التسويق التقليدي للفنون عبر الصالات والمعارض والمزادات والمتاحف فإنها لازالت حكرا على بيئات حضارية ومعرفية بعينها , ومن هنا يأتي هذا البحث **بهدف** تسليط الضوء على اليات رقمنه سوق الفن المعاصر التي ارتبطت بمتغيري تنامي فكرة التسويق غير المباشر عبر الوسيط من قبل شركات او مؤسسات او مواقع تخصصها التسويق فقط , والتطور المتسارع للعالم الرقمي التواصلي الذي شكل المساند السيبرنطيقي لشركات التسويق بالإفادة من القدرات اللامتناهية في وصل المكونات المجتمعية ببعضها متجاوزا قيود التجارة والسيادة والخصوصية , بحيث أصبحت هذه المؤسسات بميزانيات تفوق ميزانيات دول تجمع فقط عن طريق الدعاية والاعلان و التوسط والنقل والتوصيل المضمون للمنتجات من المصنع الى المستهلك , وقد توسع هذا الموضوع واصبح شاملا للمنتجات الإبداعية ومنها الفنون التي طورت دائرة تداوليتها وتلقيها عبر ذلك النشاط , وعليه تم تصميم أبواب البحث –الأول لتبيان مواقع تسويق الفن على شبكة المعلومات الدولية والثاني لتحديد المتطلبات التقنية للسوق الرقمية و الثالث لقراءة واقع السوق الرقمي للفن بالعالم , و ان **حدود البحث النظرية تقع عمليا على مواقع الشبكة العالمية للانترنيت اعتبارا من عام 2000عام البداية العملية لتسويق الفن ولغاية اعداد البحث 2020** , فان البحث يخلص الى إضاءة **هذه المنطقة ، ويكشف عن بياناتها التطبيقية ، ويدعو الفن التشكيلي العراقي المعاصر للمشاركة في هذا النادي كاستثمار لتميز الفن التشكيلي بالعراق ، كمنتج تقني بمواصفات عالمية.** والإفادة من انتشار اليات الاتصال الرقمي على نطاق واسع في العراق , وذلك عبر انشاء مؤسسات ومواقع الارتباط لهذه المنظومة لما في ذلك من مردودات منطقية تتمثل في تفعيل التسويق الرقمي للفنون المعاصرة المحلية بالعراق .

– الكلمات المفتاحية-- تسويق – رقمي – فن معاصر -تداول – سبرنطيقا

[1] استاذ دكتور/كلية الفنون الجميلة /جامعة بغداد، drsalamjabbar@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

مقدمة

بالنظر في التغلغل الذي بلغته التقنيات الرقمية في جسد المعرفة والوجود المعاصرين فان الفن بات احد ابرز الشرائح المستهدفة انتاجا وتداولا وتسويقا وتلقيا من خلال المنظومات الرقمية العالمية – كما اصبح حضور كلا من التسويق الرقمي للفن والفن الرقمي واضحا ومؤثرا في مناحي الحياة الثقافية المعاصرة وانساقها ومنها الفنون كالتشكيل والعمارة والمسرح و الفنون السمعية البصرية والتصميم والموسيقى وتعليم الفنون وتربية الذوق الفني -الامر الذي اتسع ليشتمل على انتاج أنماط معينة من الفنون عبر الإفادة من منظومة الرقمية – ثم تداول هذه الفنون – بيع وشراء – وتلقي – ومتاحف افتراضية رقمية ومادية للمنجز الرقمي حيث تتلخص **أهمية ومشكلة البحث** بالموقف من ترسخ هذه الظاهرة العالمية (رقمنة سوق الفن)– التي تتطلب من منتجي الفن ومؤسسات تداوله الاتساق في سلوكها التسويقي مع التسارع السبراني التكنلوجي المتمثل في التطورات التقنية الرقمية الفنية والتجارة عبر الانترنيت , ومنها تجارة تسويق الاعمال الفنية وتطورات أساليب الدفع وصولا للعملة المشفرة وأساليب الحماية والتحصين للأعمال الفنية وتداولها والدفع بالمال المحول الكترونيا و في توظيف الذكاء الاصطناعي ودورها في تطوير مهارات المنتج ومواصفات الإنتاج وتوجهات التلقي والتداول ودراسة خصائص الذوق العام والميول المعاصرة احصائيا عبر رصد المتابعة التصفحية لما يقدم على الشبكات , وبرغم ذلك فان بلدان كثيرة ومنها العراق مازالت خارج دائرة هذا النشاط الاحترافي الفني المعرفي المالي الاقتصادي الا على صعيد فردي لبعض الفنانين , حتى ان مختصري (CAM وAMA) يكادا يكونان مجهولين للأغلبية من فناني العراق بينما بمجرد كتابتهما في أي محرك بحث على الشبكة المعلوماتية سنكتشف الكم الهائل من النشاط اللحظي واليومي بالعالم لذلك من قطاع سوق الفن على الإنترنت في سوق الفن المعاصر الشامل وهو مايمثل **هدف البحث المتلخص بانارة هذه المنطقة معرفيا والحث على دخول الفن التشكيلي العراقي المعاصر لهذا النادي بالنظر لأهميته ومكانته الحضارية** التي يشهد عليها العروض العالمية والمزادات الدولية والاسماء الفنية العراقية العالمية التي تتميز في ارجاء العالم ، ضمن **حدود بحثية زمانية من عام 2000 ولغاية تاريخ انجاز البحث 2020 ومكانية موضوعية** تشمل معطيات الشبكة العالمية للمعلومات ومواقعها التخصصية وهو موضوع يشمل أيضا ندرة التوجهات البحثية في هذا المجال بينما تستحق قضية سوق الفن على الانترنت التحليل والمراقبة والتتبع , ومرد ذلك قد يعود للظروف الخاصة بالبلد وحداثة انتسابه الى نادي دول الشبكات المعلوماتية بعد 2003 ولأسباب تتعلق بمحددات تفرضها إدارات الشبكات على العرض والتسويق المحصور بالدفع المسبق الالكتروني وهي خدمة لازالت متعثرة في بلدان كثيرة ومنها العراق فضلا عن النقص الإحصائي الكبير في البيانات الخاصة بالموضوع وحداثته الأكاديمية حيث يصعب تصور سرد شامل مؤرشف للمعطيات المتمثلة بالعرض والتداول والتسويق والاسعار لأسباب تقنية تتمثل في التحديث المستمر لمحتويات المواقع الالكترونية وموضوعية تتعلق بسياسة الشبكة العنكبوتية في ما يتعلق بالخصوصيات كما يتعلق الامر بحرص المواقع على عرض الفعاليات المستجدة على حساب التاريخية. فضلا عن صعوبة و قصور البيانات والأسواق الفنية وبحوث الإنترنت وعدم علميتها ومصداقيتها نتيجة للطبيعة التفاعلية وإمكان الإضافة والحذف ولتعديل

عليها، وبسبب هذه المتطلبات التي تؤطر أسواق الفن على الإنترنت وعليه فان البحث ينقسم في ثلاثة مباحث –

الأول لتلسيط الضوء على مواقع تسويق الفن وتلقيه عبر المنظومة التواصلية والثاني المتطلبات التقنية للسوق الرقمية والثالث لقراءة واقع السوق الرقمي للفن بالعالم

المبحث لأول :- مواقع تسويق الفن على شبكة المعلومات الدولية

ان فكرة تسويق الفن على الانترنت ليست جديدة تماما كممارسة تطبيقية حيث تم إطلاقها لاول من خلال مواقع مبيعات فنية على الإنترنت أواخر تسعينيات القرن الماضي حتى أواخر 2000 الذي جرت به التحولات بسرعة مذهلة ". (Adam, 2014)21)) في ضوء ستراتيجية واضحة للهدف الأساس من تسويق الفنون والمتمثل بجذب اكبر عدد من المستهدفين – منتجين ومتلقين ومقتنين ومتعلمين - إلى 'طريقة عملية مناسبة للتواصل مع الفنانين بهدف تحقيق أفضل النتائج المالية " باعتماده " تفعيل الخصائص الجاذبة المميزة للفنون التي لها آثارها الإيجابية على القرارات والأنشطة التسويقية". .و على الرغم من فشل لتجربة الاقتصادية للجيل الأول لتجارة وتسويق الأعمال الفنية عبر الإنترنت فان الحقيقة التي لا تقبل اللبس اليوم هي أن الإنترنت يشكل مستقبل التجارة عامة ومنها تجارة الاعمال الفنية في عصر العولمة والتواصل المتسارع ،. وينبغي ان نذكر(ان مسألة التجارة الفنية عبر الإنترنت نشطت اول الامر في تداول الإنجازات الأدبية لكبريات الشركات و دور النشر العالمية) 122, (-Adam, Georgina.., : 2014-)وفيما يتعلق بإنتاج الفن وتسويقه وتلقيه عبر المنظومة التواصلية فإننا نشير الى ان الفنون الرقمية وغير الرقمية باتت مادة للسوق العالمي الرقمي تتداوله مواقع وشركات عالمية مثل امازون وايبي في الوقت الذي اصبح فيه الفضاء الإلكتروني مركزا لتداول المنتجات والأفكار التجارية والثقافية والسياسية التي تهدف من بين أمور كثيرة إلى تحقيق التواصل العالمي المادي والمعنوي مما جعل تجارة الفن العالمي عن ذلك الطريق أكثر تنوعا وكفاءة ، عبر توظيف سوق الفن على الإنترنت جنبا إلى جنب مع خدمات الإنترنت و تقديم المنتجات الفنية والبيانات والتحليلات عن سوق الفن وبطرقً تضمن الوصول الأكفأ لأكبر عدد من المتلقين بأبسط واسرع الوسائل واكثر التأثيرات بحيث صار لذلك الموضوع (مؤسساته ونقاباته وتجمعاته وسجلاته الاحترافية وبياناته المحاسبية والمالية و جهات تخصصية لتتبع نوع الرصيد المخزني الالكتروني وطرائق تسويقه ومستلزمات الاعلام والاعلان المرافق لذلك من البيانات المالية والمستندات القانونية حتى صار التسويق الرقمي للفن عنوانا رائجا لعدد من المؤلفات المختصة بأسواق وتسويق الفن) ((McNulty T. , 2014) 261) , ويحتاج المسوقون إلى تطوير استراتيجيات متنوعة بناء على تنوع الجمهور المستهدف حيث ركزت البحوث التجريبية على دوافع وسلوك زوار المؤسسات الثقافية من خلال التبني المباشر لمنطق التسويق , ومنذ تأسيس مواقع تسويق الفنون في تسعينيات القرن الماضي ، والذي تم من خلال نشر تلك المعرفة في برامج التعليم العالي والمؤتمرات الأكاديمية وأدلة ممارسة التسويق التي تدعمها الصناديق الحكومية ,.Andreasen A. a) , (p32 1980)وهو ما قاد الى انتشار البحوث في مجال التسويق الفني الساعية الى ضبط متغيرات التسويق كأداة وظيفية للوصول الى فلسفة واستراتيجية تجارية"((Boorsma M. A., . 2006) 298) , وفي سبيل ذلك وبضواغطه برزت مهن احترافية جديدة افرزت فنانين وعلماء ومبرمجين ومطورين متخصصين في تنمية

متطلبات هذا السوق التقنية والفنية كجزء مهم من الحركة الثقافية والاقتصادية العالمية بوجهها الفني الاحترافي سواء عبر تطوير برامج انتاج الفنون الرقمية او تنمية وسائل عرض وتسويق الفنون عامة عبر النت وما يتطلبه ذلك من تأمينات وتجاوز للمخاطر التي ترافق عمليات التداول عن بعد , من خلال منظومة القوانين والتشريعات الدولية الخاصة بالتحويل المالي عبر منظومة بنوك التحويل الدولية international transfer bankوبالنظر لأن غالبية عمليات سوق الفن لا تزال تجري خارج اسواق الفن المعاصر التقليدية الذي يتضمن فنان ولوحة وقاعة وعرض ومتلقي ومقتني ودفع مبالغ محولة او بتحرير صكوك او بالورق النقدي وهو تنظيم لم يعد متسقا مع الحاجة العالمية للتواصل السريع عبر القارات , ولا ملبيا لحاجة تسويق الفن العالمي بطرق اسرع عبر عرضها على اكبر شرحة مستهدفة عبر الشبكة العالمية مما يسهم في الارتقاء بإنتاج الفن بسبب التنافس وتنمية التذوق العالمي للمنجز المحلي العاجز عن الوصول الى التلقي والتداول العالمي عبر للقاعات والمعارض , وبرغم تطور وتسارع ذلك الا ان العراق من أواخر البلدان بالعالم حضورا في هذا المضمار لأسباب تتعلق بحداثة ارتباطه غير المقيد بالخدمة التواصلية العالمية مقارنة بالتجارب الأخرى حيث لم يبدا ذلك الا بعد 2003 فضلا عن ذلك فان العزوف الواضح محليا عن الاهتمام بظاهرة السوق الفني الرقمي عبر النت مرده لما يتطلبه ذلك من نوع محدد من الخدمات والمهارات والتجديد والمطاولة في التعامل مع الفضاء الإلكتروني بدء من مهارات قيادة الحاسوب الشخصي او بدائله وانتهاء بإقامة المواقع الشخصية على الشبكة والتي تصنف ضمن فئة مهارات الحد الأدنى لقيادة الحاسوب والتعامل مع الشبكات.

حيث اكتسبت منصات السوق على الإنترنت أهمية تتمثل في تحولها الى أسواق عالمية حقيقية منافسة للأسواق التقليدية وللقاعات الفنية والمتاحف كما ان . مفاهيم سوق الفن المعاصر التي يتم الكثير منها تحت تأثير التقنيات الرقمية الجديدة حولت الإنترنت من أداة للتسويق الفني إلى جزء من سوق الفن المتميز بميزاته الفريدة وأنماط التطوير. وتبرز اليوم أنواع رئيسة من المؤسسات الفنية عبر الإنترنت التي تعمل حاليًا كمادة موضوعية لتحقيق سوق الفن الرقمي ومن أهمها -

1-المواقع الشخصية للفنانين .net---.com

2- المواقع العامة الجماعية المشتركة

3-. المزادات عبر الإنترنت (على سبيل المثال ، Auctionaftersale، Barnebys، ومزادات التراث ، Hihey، Birdsquare ، Liveauctioneers، Thesaleroom، Paddle8 ،) تمكن زبائنها من تداول بيع وشراء الاعمال الفنية دون تكليفهم عناء الحضور الشخصي للمعارض عبر البلدان ، او في بيوت المزادات التقليدية) (funk t. , 2017)208

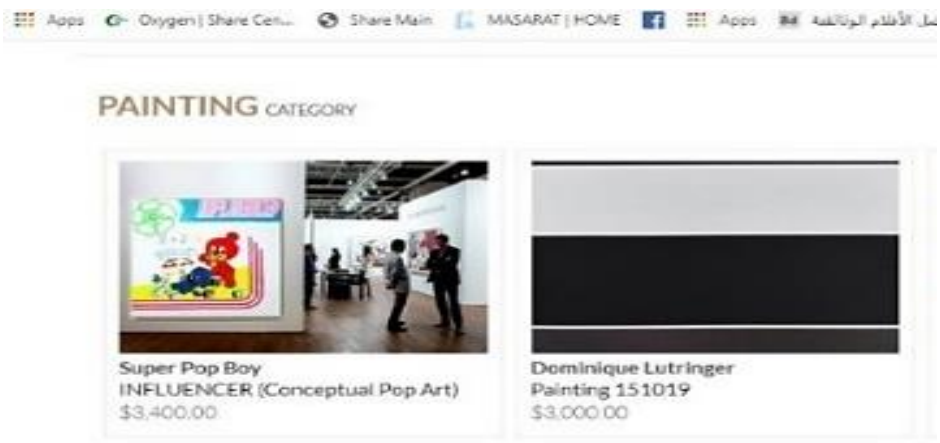
Barnebys شكل 1 موقع لمزاد رقمي عالمي)

4- المعارض الفنية عبر الإنترنت (مثل Artgallery و Degreeart و Ideelart وNewbloodart، Upriseart، Weng Contemporary، Zatista) وهي "صالات عرض" افتراضية مخصصة لعرض وبيع الأعمال الفنية. وتمتاز بانها تجتذب تجار الفن والمقتنين من الذين لم يعتادوا على التردد على القاعات التقليدية للفن وهو امر يوفر أموالا وجهدا ووقتا وهو مايزيد من فرصة اكبر للاشتراك في تداول الفن المعاصر فضلا عن طرق عرض الفن وقواعد شراه.

شكل 2مزاد عالمي ونماذج مباعة منه (wengcontemporary)/ العمل للفنان jeff koons حيوانات من البالونات 2018

5- الأسواق عبر الإنترنت (على سبيل المثال (Artnet، Artsy، Artandcollect،Artviatic، Saatchiart،) هي منصات فنية عبر الإنترنت لا تتتبع طريقة المزاد العلني للشراء بل تتيح فرصة شراء النتاجات الفنية على الفور باستخدام وظيفة "انقر للشراء". وهي بمثابة نقطة دخول لهواة جمع الأعمال الفنية الجديدة ، وعلى عكس المزادات عبر الإنترنت ،حيث يتم فيها ضمان التواصل المباشر بين الفنانين وتجار الفن والمقننين المحتملين.

((Edward, 2020),198



شكل 3 سوق رقمي للأعمال الفنية

ان ظاهرة سوق الفن عبر الإنترنت تتطور باستمرار ويتم تحديثها يوميا واضافة المبتكرات بحيث يمكن تمييز سبعة من أبواب البحث الرقمي الخاصة بتسيير وتداول الاعمال الفنية عبر الانترنيت مثل :-

(-1Copyright and Droit de Suite حقوق النشر وهي المواقع الخاصة بحفظ الملكية وعدم التجاوز على المنشورات وتمييز الاعمال المزورة من الاصلية -

2-Auctioneers Association جمعية المزادات

3-Art Dealers/Advisors Associationsتجار الفن / جمعيات المستشارين

4-Museum Associations جمعيات المتاحف

5-International Art Fair معرض الفن الدولي

6-Research and Consulting Firms شركات البحوث والاستشارات

7-Price Database قاعدة بيانات الأسعار(Alessia Zorloni T. E.) (182-177 ,

فمن خلال اللجوء الى هذه المؤسسات واغلبها رقمية افتراضية بالكامل تجري عمليات تداول وبيع واقتناء وتقييم وضمان للأعمال الفنية وهي الية تتوسع من ناحيتي فن التسويق وإنتاج الفن ومتطلباته ومن المتوقع ظهور انواع متجددة في هذا السوق كما في توظيف وسائل التواصل الاجتماعي في تجارة الفن عبر الإنترنت (مثل سوق فنون التواصل الاجتماعي). حيث يقتصر دورها اليوم على الإعلان الممهد للتسويق. وبذلك فان الفن العراقي المعاصر والفنان العراقي اليوم مدعوا للولوج الى هذا السوق سيما مع المحددات التي يعيشها المشهد التشكيلي العراقي بالداخل بسبب تراكمات الوضع السياسي والاقتصادي والثقافي لعقود متتالية بالوقت الذي يقدم التشكيل العراقي خارج البلد تجربة عالمية بامتياز ممكن الإفادة منه وتوظيفه لحجز مكانة مميزة لهذا السوق مع دخول العراق التدريجي لنادي الدول العاملة بالتواصل الرقمي وتنامي ذلك الحضور.

المبحث الثاني :- المتطلبات التقنية للسوق الرقمية

على الرغم من حداثة وقلة الأبحاث الأكاديمية حول سوق الفن على الإنترنت و عزوف مؤرخي الفن ونقاده عن هذه الفعالية فقد اخذ المحللون هذه القضية على محمل الجد وقدموا أساليب مبتكرة لدراسة التطور السريع في أنماط التجارة الفنية عبر الإنترنت باعتبار ان هذا النمط من "التسويق الثقافي هو (فن الوصول إلى تلك القطاعات من السوق ... في اتصال مع عدد كاف من المستهلكين والوصول إلى الأهداف التي تتوافق مع رسالة المؤسسة الثقافية)) (Alessia Zorloni, 2018). p14))بالافادة من الخبرات المتراكمة في خطوات تأسيس المتاحف في الولايات المتحدة واوربا ، (عبر إعطاء أهمية لإجراء أبحاث السوق تضع في اعتبارها المرجعيات الجغرافية والديموغرافية والنفسية والسلوكية للجمهور المستدف وهو ما ولّد أهدافًا استراتيجية" للمتحف حيث وفرت المحفوظات التاريخية للفنانين المشهورين في الولايات المتحدة ، رؤى مبتكرة لنظرية التسويقp9- (Wesselmann, 2016) على سبيل المثال ، ماقدمه آندي وارهول في تجربته بالفن الشعبي الأميركي من توجه مباشر الى المستهلك عبر سلسة اعماله التي اختصت في تنمية الاستهلاك السلعي ومخاطبة الغرائزية والنفعية في المجتمع والفرد – مارلين مونرو – الكوكا كولا – شطائر الهامبركر- البريللو – p98((Schroeder J. , 1997))وهكذا كان الاحتفاء بمنجز و ويسيلمان في سلسلة الحمامات والمطابخ والثلاجات والمسابح التي ميزت اعماله واغلبها بتقنية الكوللاج

(Wesselmann-, 2016)112( )شكل 4 حمامات توم ويسيلمان

ومن قبل ذلك هاملتون في ما لذي يجعل بيوت اليوم مختلفة التي اعلن فيها تحطيم ما تبقى من مقدسات وممنوعات وسوقت بعدد من النسخ والتسميات مع ضجيج اعلامي رغم انها بحجم ورقة كتابة ومنفذة بالكوللاج والاحبار

شكل 5 ما لذي يجعل بيوت اليوم مختلفة ريتشارد هاملتون(pytonjulia, 2011)(p231))

وكللها ضمن مدرسة الفن الشعبي الأميركي وانتجت باستقراء وتقاطع الفنون البصرية والتسويق وتوجهات الذوق العام وتنميته والتي صارت نبراسا لما جرى عمليا في تأثيث سوق الفن الرقمي لاحقا بحيث صار التسليع والوظائفية سمة تلازم التحولات المعاصرة في الفن بعد ان كان من الروافض التي يتأسس علها الفن الحديث .حيث قدمت مدرسة البوب وامتداداتها في الفن المفاهيمي الدروس المتلاحقة لتكييف الفن الجديد على انقاض ما تم تهديمه من ايقونات تاريخية حتى للحداثة بحيث صار تداول الفن ووصوله الى اكبر عدد من المتلقين بأبسط واسرع الوسائل واضمنها الجزء الأساس في فلسفة الفن البراغماتي والذي تم التنازل فيه عن كثير من القيود التقنية والفنية التقليدية فصار مقبولا جدا ان ينتج الفنان مكررات للنسخ حتى عبر وسائل الطباعة كما في لوحات الكوكا كولا ومارلين مونرو لوارهول او العلم الأميركي لجاسبر جونز اذ ان ذلك هو الطريق الوحيد لسد الحاجة التي تفرضها متطلبات التغلغل الثقافي الأميركي في اوربا المرهونة بشروط مشروع مارشال فضلا عن بقية انحاء العالم التي باتت أسيرة للثقافة الأميركية الناهضة متفردة بعد الحرب العالمية الثانية كقوة أولى , ترسل إنجازات فنانها بقوة الدعاية والهالة المؤثرة المصنوعة باحترافية مؤسساتية , وهو ما مهد السبيل المرجعي لاستغلال كل فرصة تيسر نقل وتداول النتاج الفني واسس للتسويق الرقمي للفن عبر شبكة المعلومات لاحقا ,

لقد كان للحضور السيبراني في ادارة سوق الفن المعاصر والتحكم به تأثيره الهائل على طرائق التداول وتقييم وتسليع الفن. حيث أصبحت معاملات سوق الفن عبر الإنترنت تدار من خلال "روبوت "تجارة الفن التي تتطلب "الحد الأدنى من اجادة مهارات الاتصال التي لا تعدو عن مهارات تشغيل وبحث البرامج الشخصي بين البيع والشراء والممارسات بسبب المسافة وطريقة إجراء البيع ,من ناحية أخرى ، فإن التنويع الكبير لما يعرض في سوق الفن على الإنترنت عمل على تثقيف كلا من الفنانين المنتجين ورعاة إدارة المواقع الالكترونية وجامعي الأعمال الفنية وعملية التداول الرقمية من قبل جمهور المتصفحين مما ساهم في تطوير وسائل العرض او التلقي او الاقتناء والدفع والتثقيف يرافق ذلك تطورات كبيرة في مجال تحصين عناصر الأمان والثقة للعارضين وللمقتنين وللأعمال الفنية عبر ابتكار منظومات الدفع الإلكتروني للمال

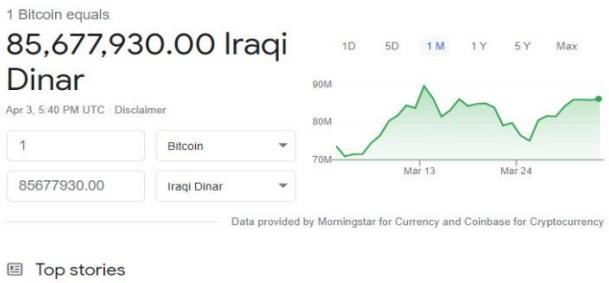
والنقل المضمون حتى تحولت سيبرانية تجارة الفن بمرور الوقت من مجرد أداة للتسويق الفني إلى ظاهرة تتمتع بميزاتها الفريدة وأنماط التطوير واصبح سوق الفن على الإنترنت اليوم جزءًا، مكملا لمعاملات تداول الأعمال الفنية المرئية على الرغم من كونه سوقا مستقلا ناميا في عالم التجارة كونه يوفر طرقًا بديلة تختلف السوق التقليدية من ناحيتين :

الاولى، بسبب قدرتها على نشر المعلومات حول الفن والفنانين على الفور وفي جميع أنحاء العالم بأسرع الوسائل واكفأها ولأوسع شرائح المتلقين وأصحاب قاعات وتجار مع نمو كبير في ذلك المجال ، .p121 (-Adam G. , 2014-)

والثانية ، ان الفضاء الإلكتروني يتجاوز المحددات للخصوصية والسيادية والوطنية وقيودها التجارية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية ، حيث يمكن اجراء المعاملات من خلال "سوق الفن عبر الإنترنت "من قبل أي عدد من العارضين في جميع أنحاء العالم مع جميع المتلقين من خلال ما يتم عرضه من منجزات فنية على موقع واحد "، مما ييسر وصولها الى أكبر عدد ممكن من العملاء المحتملين سيما من الذين "لم يعتادوا على دخول المعارض الفنية من خلال تصفح المواقع ومعرفة التفاصيل الفنية والمالية والنقدية الجمالية للعمل ، من منازلهم دون تكلف عناء المعاينة المباشرة للعمل : ,..Adam, Georgina-) (-2014 p122) بحيث يوفر العرض إمكانيات عملية تخدم كلا من الفنان والمقتني من حيث الضمانات و "تقييم الاعمال المعروضة وإجراء مسوحات مقارنة الأسعار والدفع إلكترونياً من خلال الشبكة المعلوماتية , الى جانب ذلك ، ساهمت رقمنة سوق الفن المعاصر في ظهور تاريخ الفن الرقمي كمجال أكاديمي منفصل. كما قادت الابتكارات التكنولوجية المستخدمة في أبحاث سوق الفن عبر الإنترنت إلى إنشاء طرق تحليل وتصور بيانات سوق الفن على الإنترنت وتأسيس الأرشفة الرقمية عبر ممارسة توثيق التجارة الفنية بالافادة من التقنيات المستخدمة لتوسيع سوق الفن على الإنترنت. ويمكننا من خلال ذلك ان نرصد مجموعة العوامل التي تتحكم في سوق الفن عبر الانترنيت من خلال التكنولوجيات الرقمية الثلاث (التي تعد الأسس التنظيمية لسوق الفن الرقمي الافتراضي. وهي ومن ابرز مستلزمات ذلك هو - **العملة المشفرة -- وسلسلة المجاميع- والذكاء الاصطناعي –)**(Vikram Dhillon, David Metcalf, Max Hoope, 2017.)186( ) وتنمية الوعي بأهمية التوسع في تجارة الفن عبر الإنترنت .

والعملة المشفرة Bitcoein هي أول شبكة دفع غير مركزية توفر نظام جديد للدفع ب**(نقود إلكترونية)**بشكل كامل يتم تداولها عن طريق شبكة الإنترنت فقط2009.ويقول القائمون عليها إن الهدف من هذه العملة التي طرحت للتداول للمرة الأولى سنة 2009 هو تغيير الاقتصاد العالمي بنفس الطريقة التي غير بها التواصلية العالمية عبر شبكة المعلومات العالمية أساليب النشر، و لاستخدام هذه التقنية الرقمية يجب تحميل محفظة على الحاسوب أو حتى على الجوال. بعد التنزيل ستولد المحفظة مع عنوان خاص فردي، يتم التحويل باستخدامه بما يشبه عمل الإيميل مع تامين لهذه المعاملات النقدية بتوظيف ال block chain.اوسلسلة المجاميع التي هي بمثابة سجل معاملات عام مشترك الذي تعمل عليه شبكة البتكوين. وتحصى فيه كل المعاملات المؤكدة وبدون استثناء. وباستخدام هذا السجل، يمكن تأكيد المعاملات الجديدة على أنها صرف لبتكوينات موجودة فعلا عند صاحب العنوان، الأمانة والترتيب الزمني لسلسلة المجاميع

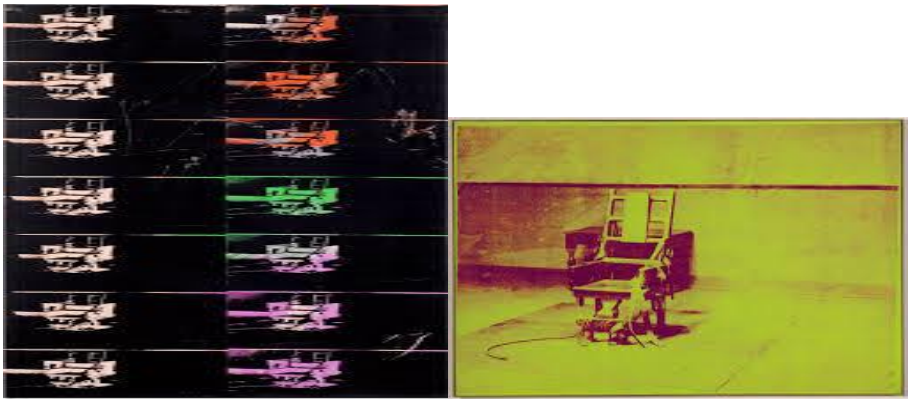
تخضع للتشفير، بحيث تكون سلسلة المجاميع عبارة عن دفتر حسابا مقنن ومحدث ومؤمن . والتحويلات التي تتم هي تحويل قيمة نقدية بين عنواني بيتكوين, والذي يتم تسجيله في سلسلة المجاميع. كل محفظة بيتكوين تبقي كلمات اسر لكل عنوان بيتكوين.و المفاتيح الخاصة تستخدم لإضافة التواقيع الإلكترونية على الحوالات وتقديم إثبات رياضي أن الحوالة قادمة من محفظة مالك العنوان نفسه ويعتمد التوقيع الرقمي لحفظ الحوالة من قيام أحد بالتلاعب فيها او قرصنتها وهذه المعلومات عن جميع الحوالات يتم تأكيدها من قبل الشبكة في دقائق ، عبر طريقة تسمى التنقيب. التي هي بالحقيقة نظام مكون من تجمع حواسيب يستخدم لتأكيد الحوالات عن طريق ضمها إلى سلسلة المجاميع. يتم في التنقيب إدخال الحوالة بترتيب زمني في سلسلة المجاميع، ويضمن إبقاء النظام كامل محايد من أي جهة مراقبة، ويسمح لحواسيب المشتركين الجدد بالدخول للعمل مع النظام, ولن يتم تأكيد الحوالة, حتى يتم تجميع عدد من الحوالات في مجموعة بيانات مشفرة على مستوى عالي ثم يتم تأكيد صلاحية الحوالات من قبل الشبكة, وهذا يمنع من أي تعديل في مجموعات البيانات الموجودة في سلسلة المجاميع والذي قد يؤدي إلى حدوث مشاكل. ولأجل ضمان ذلك تجمع الحوالات في مجموعة ثم يتم تأكيدها كل 10 دقائق تقريبا، p14(2017- ,Antonopoulos, Andreas..) .، وكاي مشروع ريادي تميز سعر البيتكوين بالتذبذب ،وبعد ان كان سعرها عند ظهورها لأول مرة يساوي 6 سنتات أمريكية للبتكوين الواحد ، اكتسبت هذه العملة الافتراضية شهرة وقيمة مادية كبيرة أواخر عام 2017 ، حيث وصل فإلى 16 ألف دولار بعد أن صعد حوالي 60% في أسبوع تقريبا. واليوم تبلغ خمسة وثمانون مليون دينارا عراقيا للبتكوين الواحد



6 شكل - -(https://sa.investing.com/crypto/bitcoin, 2021)

وازداد بناء على ذلك عدد التجار والمواقع التي تعتمد البتكوين كعملة . وتشير تقديرات البحوث التي تنتجها جامعة كامبريدج إلى أنه في عام 2017، هناك مابين 2.9 إلى 5.8 مليون مستخدم يستعمل محفظة لعملة رقمية، ومعظمهم يستخدمون البيتكوين.((-2017- ,Antonopoulos) p15وعمليا ومنذ عام 2018 ، فقد تم اعتبار هذه العملة كأحد أهم التطورات التي حدثت في سوق الفن العالمي الذي صار من تقاليده ما يعرف بتقرير سوق الفن السنوي (من قبل معرض Art Basel للفنون بالتعاون مع بنك **artbasel2020-UBS**. وقد عدد تقرير سنة 2018 ثلاث مزايا رئيسية لاعتماد العملة المشفرة في سوق الفن ؛ وهي التامين الأمثل لمصداقية العمل الفني وعدم تزويره ، وإمكانية حماية خصوصية جامعي الأعمال الفنية بحيث لا يعلن اسم

المقتني الا برغبته ، وإمكانية تتبع المبيعات والعمولات الفنية بما يحفظ حقوق الأطراف الثلاث الفنان والمقتني والموقع . ولم يغفل بعض السلبيات المرافقة لهذه العملية في معاملات سوق الفن مثل نشوء سوقًا سوداء للمعاملات المشبوهة التي يمكن أن تزيد من سوء سمعة السوق عبر الإنترنت مع المشترين الجدد (TEFAF., 2017)21). الاكثر اهمية في هذا التقرير، انه قدم ظاهرة فنية جديرة بالإشارة اليها لما تبينه من نوع التحولات المرافقة لرمزية الفن ، والتي تطرح فكرة الفن كمنتج عاطفي ومتفرد للتسويق والتداول وذلك عبر ملكية جزئية للفن حيث قدم كمثال على ذلك تجربة آندي وارهول اللوحة 14 كراسي كهربائية صغيرة andy warhol 14 electric chairs (1980)



شكل 7عمل اندي وارهول تفاعلي الاقتناء -اربع عشر كرسي كهربائي(Klaus Honef , 2017)(p59

التي تقوم بها منصة Maecenas لاستثمار الفن على الإنترنت في تموز 2018. حيث (أصدرت Maecenas أكثر من 6 ملايين رمز فني مساهم ، كل واحدة منها يمثل حصة صغيرة حصة افتراضية" في عمل وارهول. وكنتيجة لهذا المزاد غير العادي، فإن 49٪ من 14 من الكراسي الكهربائية الصغيرة لديها حقق "قيمة المبلغ عنها 6.5 مليون دولار" ، في حين احتفظ أصحاب العمل الأصلي الفني51٪ المتبقية من العمل الفني) (Klaus Honef, (2017)p60 وكل هذا جرى بعملة ال Bitcoinبدلاً من النقود الحقيقية,وهو الامر الذي بدأت تتحول اليه كثير من الشركات . فيما تحولت مواقع التسويق الرقمي للفنون الى مراكز أساسية للاحتفاء بالمنجزات الإبداعية المفاهيمية المعاصرة سيما تلك التي تعتمد التحولات الرقمية والصورية والتقنية كما في فن الأرض والتنصيب في الفضاء وفن الفديو الذي يحظى بأهمية خاصة باعتبار خامته الرقمية وهي اجناس فنية تشكل واجهة التحولات الفنية المعاصرة وتمتاز بمواصفات تمكنها من التداول والنقل عبر الميديا مما يعطيها ارجحية وتميز الى جانب بقية اجناس ومدارس وأساليب الفن التقليدية .

شكل 8 جدول احصائي بأسعار اعمال فن الفديو (Horowitz- Noah , 2011)-,284)وفي تجربة أخرى اقيم في معرض مونيكير للفنون والمتخصص بفن الشارع في لندن عام 2017 ، (أول معرض فني أوروبي يتحول بالكامل بالاعتماد على عملة , Bitcoinواستخدم التشفير الحصري blockchain لضمان واثبات صحة الأعمال الفنية بالاعتماد على رموز يمكن تشفيرها مباشرة في العمل الفني من قبل الفنان نفسه أو يمكن شراؤها بشكل منفصل مع شهادات الكترونية توثق ذلك) (MacDonald-Korth,.., 2019) 20، ومن المتوقع أن يساهم ذلك التطور بالتعامل بالعملة الرقمية في ازدهار الخدمات المالية الفنية عبر الإنترنت

كما ساهم ذلك في جعل مصادر البيانات متاحة للباحثين في سوق الفن مع حلول العصر الرقمي ، بعد ان كانت معظم مصادر التجارة الفنية متاحة فقط في المطبوعات وفي المكتبات والمتاحف. التي لم يتم فهرسة غالبيتها بشكل صحيح ،مما يجعل البحث عن المعلومات المطلوبة أمراً معقداً بينما نلاحظ ان العديد من مشاريع الرقمنة المنجزة على مدى العقد الماضي "قطعت شوطا طويلا ليس فقط نحو صنع هذه الأدوات البحثية النادرة والتي لايسهل الوصول إليها عادة، ولكن أيضًا ، بما جعلها قابلة للاستخدام معblockchain التشفير الحصري(McNulty, Tom, 2014)p261 ، مما يجعل قواعد البيانات اكثر يسرا وإتاحة للجميع ويعطي صورة عن ما يمكن ان يذهب اليه السعي نحو رقمنه شاملة لفهرسة بيانات سوق الفن يمكن أن تذهب أبعد من ذلك بكثير. وهو ما سيجعل بيانات سوق الفن في متناول عدد أكبر من المختصين والعوام والفنانين والمقتنين والتجار وأصحاب اللوحات فضلا عن الباحثين ويحل مشكلة تضخم تخزين المحفوظات من السجلات التاريخية لسوق الفن المادي. في الوقت نفسه ، فانblockchain التشفير الحصري يساهم في جعل بيانات السوق أكثر اعتمادا على الواقع الرقمي ومن ثم اتاحته لأكبر عدد ممكن من المتابعين وكل ما مطلوب هو اتصال عبر الإنترنت الذي اصبح شرطا عالميا على كل الدول . ويمكن تمييز **ثلاث متغيرات** تتحكم في تحولات رقمنة سوق الفن اليوم وهي :ـ

1- الذكاء الاصطناعي و مواقع Art finder

وظف الذكاء الاصطناعي على نطاق واسع كأداة للتسويق الإلكتروني لربط الفن والمقتنيات. يوظف الذكاء الاصطناعي كبرنامج softwareللمراقبة والاحصاء والتصنيف الآلي بهدف مقارنة صلة العملاء المحتملين بمنتج معين عند فحص أنشطتهم عبر الإنترنت ، مثل عمليات البحث على الإنترنت وتصفح الإنترنت. هذه التكنولوجيا تستخدم بالفعل على نطاق واسع يتلمسها المتابع من تكرار المادة المطلوبة او المراقبة عبر الشبكة المعلوماتية بمجرد ان يحدد الباحث مادته المطلوبة وتطور الامر حتى في حالة الرصد الصوري من خلال تقنية image capture بالهواتف الذكية وبعض أجهزة الحاسوب المتطورة, وهي تقنية سبق توظيفها في الفيلم وصناعة التلفزيون. (من المقدر أن يتم اختيار ما لا يقل عن 80٪ من المحتوى الذي تمت مشاهدته من قبل المتلقي . اما فيما يتعلق بالفنون التشكيلية فان موقع (مستكشف اسواق الفنart finder - Noah)و, ,,p1222011 -(الذي تم إنشاءه عام 2013 ويعد أكبر سوق للفن عبر الإنترنت ويعتمد خوارزمية الذكاء الاصطناعي الخاصة بالأعمال الفنية "بناءً على أوجه التشابه والمطابقة البصرية مع قطعة مختارة من قبل المشتري (Elena Sidorova, 2020)189 .

2- مواقع ArtAdvisor ,بعض شركات الفن الأخرى على الإنترنت التي تطورت تتضمن استراتيجيات التسويق الإلكتروني أنشئت لتحفيز تجارة الفن عبر الإنترنت حيث توفر للمستخدمين معلومات عن الفنانين وتساعد في تحسين عمليات البحث عن المنتجات الخاصة بهم ، فأضافت روابط (Genius) وظيفتها اقتراح أعمال فنية مماثلة معروضة للبيع فضلا عن توثيق الاعمال الفنية واسنادها الى منتجها، كما توسعت هذه التجارة لتشمل ترميم اللوحات في هولندا ،و تصميم خوارزميات تكشف تزوير الاعمال الفنية (Elgammal, Ahmed, Kang Yan, and Milko Den Leeuw.. , 2017))-10)

3- تكنولوجيا المتحف الافتراضي virtual museum

التي تضمن تجول المتلقي في لمعارض وتطلعه الى الاعمال الفنية بصورة مماثلة تماما للحضور المادي للوحة بفضل القدرة على نقل ادق التفاصيل الخاصة التقنيات والاساليب المتبعة في انجاز العمل الفني بفضل تطور كاميرات التصوير وزيادة دقتها , فضلا عن توظيف تقنية (VR) الواقع الافتراضي عن طريق إنشاء طريقة بديلة عرض تعوض تراجع للحضور للأحداث والمعارض الفنية ، سيما للمعارض التقليدية غير المتصلة بالخدمة المعلوماتية للوصول إلى المتلقين الذين لا يستطيعون زيارة معارض الفن التقليدية(The Art).

/شكل12المتحف الافتراضي للفن العراقي 2020 virtualmuseumiraq.

وكذلك في توظيف تكنولوجيا (AR)او الواقع المعزز ، ARليست هي معظم الابتكارات التكنولوجية الحديثة. ومع ذلك، فقد ظهرت فقط في الآونة الأخيرة على شبكة الإنترنت سوق الفن AR .يجعل من الممكن الجمع بين العناصر المادية مع العالم الرقمي. الفن على الانترنت طورت منصات مثل Saatchi Art و Artsy تطبيقات AR لتزويد عملائها إمكانية "معاينة الأعمال الفنية في المنزل أو في سياقات أخرى من خلال تعليقها ;كمخرجات رقمية على (www.artbasel. com, . 2018.)p. 12)). هذه التكنولوجيا تساهم في تقليل الحاجة إلى "نقل" الأعمال الفنية الحقيقية، وبالتالي توفير كثير من تكاليف النقل والتركيب. شكل 12 الواقع المعزز AR. كان للتوظيف تقنيات الذكاء الاصطناعي اثره الكبير على تداول الفن عبر الإنترنت, فمن ناحية ساهم ذلك في إعادة تشكيل حدود ما يسمى بالاستثمار الإبداعي ومن ناحية أخرى في إدخال الترميز الرقمي لتامين تداول عرض وبيع واقتناء المنتجات الثقافية والإبداعية.

المبحث الثالث :- واقع السوق الرقمي للفن بالعالم

أدى تطوير تكنولوجيا المعلومات والاتصالات إلى تغذية الاقتصاد الرقمي من خلال تسريع إنتاج وتسليم واستهلاك السلع والخدمات بعد ان دخل الانترنت كل مجالات الحياة، بما فيها الفنون البصرية. في حين أن سوق الفن توسع بشكل متزايد من حيث المستخدمين انتاجا وتداولا وانتفاعا ومن حيث إضافة تقنيات جديدة لعرض الأعمال الفنية والفنانين وترويجها وحفظها والانضمام في ذلك الى وسائل تواصل أخرى مما نتج عنه ولادة شخصية العلامات التجارية الثقافية الفنية في العصر الرقمي مرافقة للحضور المميز

لتقنيات الاتصالات وعولمة الفن. وهو الامر الذي يقود الى تطور الفن في مستويين: الاول "كمنجز ثقافي رائد ينتقل من المحلية الى تداوله كسلعة عالمية ممكن نشرها بلا قيود عبر الحدود المؤسسية والوطنية الثاني فان هذا السوق المعاصر للفن يفرض شروطه وبقوة لولادة فنون معاصرة متطورة ، فالتقنيات الحديثة تؤدي تدريجياً إلى التحول في نموذج الفن والتجارة والوساطة ، ويحفز على ظهور هيكلية جديدة لتسويق وتداول الأعمال الفنية تربط بين الفن والتكنولوجيا و التجارة عمليا ، وهو ما قاد لتنامي هذه الفعالية الحضارية النفعية ، وفقًا لتقرير **Hiscox Trade Report 2019** ، (شكل سوق الفن عبر الإنترنت في عام 2017 نسبة9.8 ٪ في المجموع من تجارة الفن العالمية إلى 4.64 مليار دولار) -p2((https://www.hiscox.) (2019.في المقابل ، وفقًا لتقرير **The Art Market 2019** ، فقد بلغت المبيعات العالمية في سوق الفن عام 2018 على الإنترنت فقط 9 ٪ من قيمة مبيعات الفن العالمية ، وبقيمة 6 مليارات دولار ، والتي كانت بنسبة 11 ٪ أعلى مما كانت عليهفي عام(TEFAF.)).p258 وان هذه النسب والأرقام تكشف (حجم سوق الفن عبر الإنترنت 2018 ، مقارنة بـ214 مليون دولار في عام 2017 في Sotheby's ، مما يؤكد دور الوسائط التواصلية كأداة استراتيجية لبناء عالم ثقافي وتجاري جديد ، وتسهيل المبيعات وتحويل المزيد من مستخدمي وسائل التواصل الاجتماعي إلى متلقين ومقتنين , وقد تزايد الطلب على قنوات البيع الفنية عبر الإنترنت في سوق الفن المعاصر لسببين:

الأول -انها تجعل التجارة الفنية أكثر فعالية وسرعة وتنوعا.

الثاني – سهولة المبيعات الفنية عبر الإنترنت من نواحي عدم التكلف بالحضور او السفر. وفي ذلك يشير التقرير إلى أن توقعات تجار الأعمال الفنية عبر الصالات التقليدية الذين تم استطلاع آرائهم في عام 2018 كانت تشير الى ان المبيعات الفنية على الإنترنت ستزداد خلال السنوات الخمس المقبلة ، حيث يتوقع 70٪ منهم زيادة تجارة الفن على الإنترنت بشكل ملحوظ و 24٪ يتوقعون أن تظل تجارة الفن على الإنترنت عند نفس المستوى تقريبًا , لقد حولت سوق الفن الرقمي العالمي المعاصر أعمال الفنانين المشهورين ، مثل بيكاسو وفان جوخ ،رامبرانت ، وكارافاجيو الى علامات تجارية عالمية 664 (Lehman K. a., - 2019) -يتم من خلالها ضمان اكبر عدد ممكن من زوار المتاحف وصالات العرض الرقمية على غرار استقراء فاعلية هذه الأسماء في جذب الجمهور في الواقع المادي , وهو ما قاد لتأسيس منافسة بين المؤسسات الثقافية العاملة بالتوجهين . وانشاء المزيد من العلامات التجارية الجاذبة التي ارتبط اكثرها بأسماء متحفيه بعينها كما في متحف **MOMA** و**TATE** , ،كما تم استغلال كارزمات اشهر المقتنين و هواة الجمع المعروفين من الافراد والمؤسسات كعلامة تجارية ومحفزات للمشاركة في هذه الفعاليات عبر التوجه لمنظمات المجتمع المدني والمؤسسات الربحية الخاصة كالبنوك والشركات والمتاحف ليكون لها دور واضح بين المقتنين والمتداولين مما ساهم عمليا في القفز بمخرجات هذه المواقع بإيرادات كبيرة على جميع الأطراف وهي إشارة لما يمكن ان يتم تطبيقه في الواقع الفني في العراق سيما مع انتشار وتوسع النظام البنكي والشركات الموجودة والمتوقع تأسيسها. وهو الاجراء الأساسي للولوج الى هذا العالم بدء من الموقع الاميركي www.etsy.com اوwww.fineartamerica.comاللذان يعدان من أشهر المنصات المتخصصة في عرض وتسويق اللوحات الفنية الذي يتيح بعد التسجيل للفنان ان يرفع مصورات اعماله والاختيار بين شحن الاعمال بالطرود

المضمونة DHL او طباعتها على الكانفس، ويوفر الموقع محطة اعلانية وإعلامية دعائية ويتواصل مع المشتركين والزبائن والمقتنين مقابل نسبة سعرية للموقع عن كل مبيع مستغلا وجود الأسماء الاحترافية العالمية كدعاية ضاغطة لصالح المعروضات , وهي تجربة امتدت لبعض البلدان العربية كالمملكة العربية ا السعودية من خلال موقعwww.https://www.barigallery.com الذي ييسر امر الوصول للعملاء المحليين (داخل المملكة العربية السعودية والمنطقة عموما) ، ويساعد في تسويق الاعمال الفنية ويتكفل بإنشاء صفحة الفنان الخاصة على الموقع ومثلها مئات المواقع حول العالم وهي مواقع مشابهة لموقع أمازون وموقع سوق حيث يتيح للفنان المجال لبيع منتجاته وهو ما يدفعنا للدعوة بالنهوض في إقامة مثل هذه المواقع في العراق بالنظر للظرف الموضوعي المميز للحركة التشكيلية العراقية...

نتائج البحث

1- بفضل ظهور التقنيات الرقمية الجديدة. وتطور منظومة الانفوميديا العالمية تم ابتكار رقمنة سوق الفن العالمي المعاصر ليشكل رافدا ثقافيا وتجاريا له ثقله الحضاري المميز

2- كان للدور السيبراني أهميته البالغة في تنمية سوق الفن المعاصر من خلال تقديم طرق جديدة للتحليل (مثل تحليلات سوق الفن القائمة على الذكاء الاصطناعي ،والتشفير الحصري blockchain وتوظيف العملة الرقمية Bitcoin

3- ساهم التسويق الرقمي للفن والتكنولوجيات المبتكرة فيه في التجديد المنهجي للبحث الأكاديمي والتحقق من مشكلات التزوير والتقليد ، وفتح مجالات بحثية جديدة (على سبيل المثال ، تشفير أو كتابة الخوارزميات لخبراء الفن) ،

4- رسخ التسويق الرقمي للفن فعالية صناعة النجوم واكسابها هالة العلامات التجارية الفاعلة متجاوزا المؤسسات الإبداعية والتقنية والتفردية التي كانت متطلبة في التداول التقليدي للفن وهو ما ساهم في صناعة ايقونات تجارية من الفنانين والمنتجات والمقتنين شكلت حلقة تداول لرؤوس اوال وثقافات مؤثرة في إعادة تكييف المجتمعات وتوجهاتها.

5-ابتكرت المواقع الالكترونية التسويقية تأمين تعاملات التبادل للمالي سيما من خلال عملة البيتكوين و الضمانًات الربحية للأعمال الفنية وتحصينها ، مما يمنح المستهلكين دافعية وثقة للاقتناء و هو ما ساهم لاحقا في إعادة تشكيل الذائقية العامة وإعادة تشكيل الفنون لتكون بمواصفات فيزيائية قابلة للتداول عبر التواصل الرقمي كفنون الحدث والرقمي والمفاهيمي

6-اصبح التسويق الرقمي واقع حال يشكل نسبة مهمة جدا ومتنامية من سوق الفن العالمي وبشكل مطرد

7- يعد الحضور العراقي ضعيف جدا في هذه الفعالية برغم النتاج المميز عالميا للتشكيل العراقي

المقترحات

1- مطلوب من الفن التشكيلي العراقي ان يحضر وبقوة في هذه الفعالية الثقافية التجارية سيما مع تيسر المستلزمات التقنية لذلك والمهارات اللازمة وحجم الإنتاج التشكيلي العراقي ونوعه المميز

عالميا وضعف مؤسسات اقتناء واحتضان وتداول ذلك المنجز وهو امر يجب على الفنانين ان يعتمدوا فيه على قدراتهم .

2- تأسيس موقع تسويق رقمي للأعمال الفنية العراقية يكون مدعوما من مؤسسات مالية وثقافية ومجتمعية رصينة وقادرة على التغطية المالية للموضوع اسوة بالتجربة العالمية.

3- تحفيز المؤسسات المالية والشركات ومنظمات المجتمع المدني والمكاتب الاعلامية للوزارات للمساهمة الجدية في دعم مثل هذا النشاط المقترح والمؤمل ونشر الوعي عن الفوائد المادية والمعنوية والأخلاقية والتربوية المترتبه عنه .

4- توجيه الدراسات والبحوث الاكاديمية لتناول موضوع التسويق الرقمي للفنون التشكيلية لما له أهمية في تنمية الوعي التخصصي والعام بذلك .

.

References

1. https://www.hiscox. (n.d.). *Hiscox Online Trade Report 2019 ،)) Hiscox.. HiscoxOnlineArtTradeReport. Availableonline: https://www.hiscox.co.uk/online-art-trade-report Hiscox p2- 2019((وقت التصفح 20 2020 شباط).*
2. 1-Adam, G. B.-F. (n.d.).
3. Adam. (2014). *s: The Explosion of the Art Market in the Twenty-First Century.* newyourk: Farnham:.
4. -Adam, G. (2014-). *Big Bucks: The Explosion of the Art Market in the Twenty-First Century.* newyork: Farnham.
5. -Adam, Georgina.. (: 2014-). *Big Bucks: The Explosion of the Art Market in the Twenty-First Century. .* newyork: Farnham.
6. Alessia Zorloni. (2018). *The Economics of Contemporary Art,.* Italy,: spriger,.
7. Andreasen, A. a. (1980). *Predictors of Attendance at the Performing Arts. .* newyork: mcgrawhell.
8. Antonopoulos, A. (-2017-). *Mastering Bitcoin: Programming the Open Blockchain. .* Boston:: O'Reilly, .
9. Boorsma, M. A. (. 2006). *Strategic Logic for Arts Marketing.،.* ontario: International Journal of Cultural.
10. Edward. (2020). *How to Start and Run a Commercial Art Gallery , (وقت التصفح 2اذار 202. ,* newyork: hamlyn.

11. Elena Sidorova. (2020). *,The Cyber Turn of the Contemporary Art Market-aris .* Sciences Po CERI,: Sciences Po CERI,.
12. Elgammal, Ahmed, Kang Yan, and Milko Den Leeuw.. . (2017). . *Picasso, Matisse, or a Fake? Automated Analysis of Drawings at the Stroke Level for Attribution and Authentication.:.*
13. funk, t. (2017). *advancedsocial media marketing,Apress,.* ,new yourk,: mcgrawhell.
14. Horowitz- Noah . (2011). *the Deal Contemporary Art in a Global Financial Market,.* london: oxford,.
15. https://sa.investing.com/crypto/bitcoin. (2021). *https://sa.investing.com/crypto/bitcoin/btc-usd.*
16. (bitcoin/btc). *https://sa.investing.com/crypto/bitcoin/btc-usd)* وقت التصفح *اذار102021.*
17. Klaus Honef. (2017). *andy warhole commercinto arts,.* , new York: Taschen.
18. Lehman, K. a. (- 2019). . *Marketing Orientation and Activities in the ArtsMarketing Context: Ayantunji Gbadamosi - .* newyork: Business & Economics.
19. MacDonald-Korth,. (, 2019). *Duncan, ed. 2018. Art Market 2.0: Blockchain and Financialisation in Visual Arts.:.* London: The Alan Turing Institute.
20. McNulty, Tom. (2014). *.. Art Market Research: A Guide to Methods and Sources.* ontario: Jefferson: McFarland and Company,. .
21. Michael Lobel- Tom Wesselmann-Publisher Mitchell-Inness & Nash, I. ,. (n.d.).
22. .
23. Noahو, H. (,,2011). *Art of the Deal ContemporaryArt in a Global Financial Market.* london: oxford.
24. pytonjulia. (2011)). *Hamilton, Richard (Artist):.* Köln Germeny,: Modern Moral Mattersbooks. Walther König, .
25. Report|2018, T. A. (n.d.).
26. Schroeder, J. (1997). . *Andy Warhol: Consumer Researcher. ,.* new yourk: Merrie Brucks and Deborah J. , .
27. TEFAF. (n.d.). *TEFAF.2017. TEFAFArtMarketReportOnlineFocushttps://www.tefaf.com/tefaf/media/website/pdf (وقت التصفح29 2020 شباط).*
28. Tom Wesselmann (MITCHELL-INNES) Paperback – September 27, 2. (n.d.).

29. Vikram Dhillon, David Metcalf, Max Hoope. (2017.). , *Blockchain Enabled Applications,.* washington: Library of Congress: .
30. wenkelman. Edward, H. t., & 3d edition, n. (. (n.d.).
31. Wesselmann-, M. L.-T. (2016). *Tom Wesselmann .* newyork: tchell-Inness & Nash, ISBN0988618885, , .
32. www.artbasel. com. (. 2018.). *The Art Market. 2018. The Art Basel and UBS Global Art Market Report|2018. Available online: www.artbasel. com/about/initiatives/the-art-market (وقت التصفح 28 شباط 2020).* The Art Market.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/5-22

The Digital Marketing of Art

Salam jabbar chiad[1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 18/4/2021…....Date of acceptance: 9/5/2021….....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract: The arts global digital marketing activity is one of the most prominent manifestations of the contemporary transformation in the circulation of cultural products, and that this event has become a new knowledge event that deserves to be a framework for the problem of our current research, while this phenomenon is growing and developing to compete with the traditional marketing of art through galleries, exhibitions, auctions and museums. It is still the preserve of certain civilized and knowledge environments, and from here this research comes with the aim of shedding light on the mechanisms of digitizing the contemporary art market that have been linked to the two variables of the growing idea of indirect marketing through the intermediary by companies, institutions or sites that specialize in marketing only, and the rapid development of the communicative digital world that has shaped Cybernetic support for marketing companies to benefit from the endless capabilities of linking all societal components with each other bypassing the restrictions of trade, sovereignty and privacy, so that these institutions have budgets that exceed the budgets of countries that are collected only through advertising, advertising, mediation, transportation and guaranteed delivery of products from the manufacturer to the consumer, and this has expanded The topic has become a comprehensive range of creative products, including the arts that have developed a deliberative circle And received it through that activity, and accordingly the search doors were designed - the first to show the websites of art marketing on the international information network, the second to define the technical requirements for the digital market and the third to read the reality of the digital market for art in the world, and that the theoretical limits of research are practically located on the sites of the World Wide Web of the Internet as of year 2000, the year of the practical beginning of art marketing and until the preparation of the research 2020, the research concludes with the illumination of this region, reveals its applied data, and invites contemporary Iraqi plastic art to participate in this club as an investment to distinguish plastic art in Iraq, as a technical product with international specifications. And to benefit from the widespread spread of digital communication mechanisms in Iraq, through the establishment of institutions and sites of connection for this system, because of the logical consequences of this in activating digital marketing for local contemporary arts in Iraq –

Keywords - marketing - digital - contemporary art- pragmatic- Cybernetic

[1] **Prof.dr./College of Fine Arts / University of Baghdad, drsalamjabbar@cofarts.uobaghdad.edu.iq .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/23-42

أثر البيئة العربية الاسلامية في الرسم المعاصر "الفنان عبد الرحمن السليمان أنموذجاً"

محمود حسين عبد الرحمن [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/2/20 , تاريخ قبول النشر 2021/4/21 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص بحث

يعني هذا البحث بدراسة (أثر البيئة العربية الإسلامية في الرسم المعاصر الفنان عبد الرحمن السُليمان أنموذجاً) ويقع البحث في محورين: الأول: المحور النظري، والثاني: المحور التطبيقي. تطرق المحور الأول (النظري) إلى مقدمة احتوت: (مشكلة البحث، وأهميته، وهدفه، وحدوده، وتحديد المصطلحات). تكمن أهمية البحث في المنفعة أو الفائدة العلمية للمهتمين بالتراث العربي الإسلامي وبيئته وعلاقته بالفنون التشكيلية. يهدف هذا البحث في الكشف عن (أثر البيئة العربية الإسلامية في الرسم المعاصر وكان الفنان السُليمان أنموذجاً). وحدود البحث مكانياً: السعودية، وزمانياً في: ٢٠١٠ - ٢٠١٤ م. وموضوعياً: أثر البيئة العربية الإسلامية في الرسم المعاصر الفنان عبد الرحمن السُليمان أنموذجاً. تضمن هذا المحور مبحثين: الأول: خصائص البيئة السعودية وأثرها في الفن. الثاني: أسلوب الفنان عبد الرحمن السُليمان. أما المحور الثاني(التطبيقي) تمثل بإجراءات البحث وهي (مجتمع البحث، ونماذج عينة البحث، ثم منهجية البحث ، وأداته، وتحليل نماذج العينة). ثم خُتِمَتْ هذه الدراسة بالنتائج وأهم المصادر التي اعتمدت عليها هذه الدراسة.

الكلمات المفتاحية: أثر، بيئة، رسم، معاصر.

مقدمة:

وضع الإنسان منذ العصور القديمة أسس الفن الحديث باستعمال الرمز والاختزال والتجريد عند رسمه الحيوانات المختلفة التي نخرتها رماح وسهام الصيادين لغرض سد رمقهم والاستفادة من جلودها وعظامها في الملبس والمسكن. تطورت هذه الأفكار والأساليب الفنية لتصبح موضوعات رمزية وتعبيرية وواقعية في بعض الأحيان جسدها فنانو بلاد الرافدين ووادي النيل ثم فنانو الحضارات التي تلتهما وصولا إلى الفن العربي الإسلامي وتراثه الثري الخالد الذي جسده يحيى بن **محمود** الواسطي في مجال الرسم

[1] مركز بحوث ومتحف التاريخ الطبيعي، Ahmed.mahmoud2005@gmail.com .

فأصبح دون شك مادة غنية للفنان الأوروبي الحديث وما تلاه من فناني بلاد العرب وفي الأخص المملكة العربية السعودية اذ تبلور الفن الحديث فيها مع ولادة القرن العشرين.

اهتم الفنان السعودي بتراثه المتميز فجعله موضوعات مهمة لأغلب منجزاته الفنية كما شجعته التطورات الهائلة والأساليب المختلفة التي سادت الفنون الأوروبية. وفي ذلك تبنتْ الحكومة السعودية الفنانين وشجعتهم وأسست لهم المدارس والمراكز والبعثات الخارجية مما ساهم بنبوغ الفن وتعدد فنانيه الذين أسسوا جذور الفن السعودي كـ(الفنانة فاطمة علي العسيري والفنانة صفية بنت زقر والفنان عبد الجبار اليحيى ومحمد سليم وعبد الحليم رضوي وطه الصبان والفنان عبد الرحمن السُليمان موضوع هذا البحث). تجلت أهمية البحث بدراسة أسلوب الفنان عبد الرحمن السُليمان وحياته وتأثيرات بيئته على أسلوبه وعلى منجزاته الفنية من ذلك برزت مشكلة البحث التي صيغتْ بهيئة أسئلة وكما يلي:

1) ماذا تعني البيئة المحلية للفنان عبد الرحمن السُليمان؟
2) ما هي أبرز المشاهد التي ركز عليها الفنان؟
3) ما هي معالجات الفنان التقنية في موضوعاته التي تناولها؟
4) هل كان للعنصر البشري حضور في منجزاته الفنية؟
5) ما هو البعد الجمالي الذي ركز عليه الفنان فيها؟

كان هدف البحث هو الكشف عن أثر البيئة العربية الإسلامية في الرسم المعاصر الفنان عبد الرحمن السُليمان أنموذجاً.

أما حدوده كما يلي:

1. **حدود موضوعية:** أثر البيئة العربية الإسلامية في الرسم المعاصر الفنان عبد الرحمن السُليمان أنموذجاً.
2. **الحدود المكانية:** المملكة العربية السعودية.
3. **الحدود الزمانية:** 2010 – 2014م. على الرغم من تسنم السُليمان الصدارة في الثمانينيات مستعملاً أساليب وموضوعات عدة وكان في طليعة المشهد الفني المعاصر في المملكة وكونه ماهراً باستعماله للتناقضات الدقيقة في اللون والظل وغالبًا ما تتأثر منجزاته الزخرفية المعقدة ببيئته المحلية إلا أنه ركَّز في هذه الفترة الزمنية على إظهار تصوفه وتعلقه بقدسية مكان مكة المكرمة وأثرها وتأثيرها في الماضي والحاضر والمستقبل ودور مسجد حي الكوت في إنماء وبلورة شخصيته التي تواترت فيه آبائه وأجداده وأبناء عمومته مما حدى بالباحث أن يُسلِط الأضواء على هذه الفترة التي لا تتجاوز العقد من الزمن.

تحديد المصطلحات:

الأثر لغوياً: بقية الشيء. وأَثَّرَ في الشيء: ترك فيه أَثراً. والآثارُ: الأَعْلام[1].(Ibn Manzoor, 1999, p. 60)الأثر اصطلاحاً: نتيجة الشيء.(Saliba, 1971, p. 37). الأثر إجرائياً: مجموعة من العلامات المرئية المختلفة التي كونتها العوامل البيئية والإنسانية. البيئة لغوياً: بَوَأَ المَبَاءَةُ: منزلُ القومِ في كل موضعٍ. وتَبَوَّأْتُ منزلاً: أي نزلته.

وتَبَوّأَ: نزل وأقام. (Ibn Manzoor, p. 531). البيئة اصطلاحاً: هي مجموع الظواهر والأشياء المحيطة بالفرد وتأثر فيه.(Saliba, 1982, pp. 220-221).

العصر لغوياً: العَصْر والعِصْر والعُصُر الاخيرة الدهر، قال الله سبحانه تعالى ((**والعَصْرِ ان الانسان لفي خُسْر**))، العَصَر الدهر أقسم الله تعالى به، وهي ساعة من ساعات النهار(Ibn Manzoor, p. 252). وعاصره كان من عصره. **والمُعْصِر:** التي بلغت عصر شبابها وادركت وقيل اول ما ادركت وحاضت يقال اعصَرت كأنها دخلت عصر شبابها، والجمع معاصِرُ ويقال هي التي قاربت الحيض لان الاعصار في الجارية كالمراهقة في الغلام(Ibn Manzoor, p. 253). **العَصْر اصطلاحياً:** العَصْر في الادب حقبة زمنية من تاريخ تطور أدب، ويشير الى روح العصر في الادب، كما هو في نسبة العصور الى المدارس الاوربية السائدة فيها كالعصر الرومانتيكي أو الكلاسيكي(Wahba, 1979, p.137) . **ومُعاصر:** صفة للفرد أو الحدث الذي يتفق وجوده عادة مع غيره في الوقت نفسه ، وينصرف اذا أطلق الى الحاضر، كأن تقول الرواية المعاصرة مثلاً(ibid, p. 203).

المبحث الأول: خصائص بيئة المملكة العربية السعودية وأثرها في الفنان السُليمان.

تُعرَّف البيئة بأنها المجال أو الوسط بما فيه من ظواهر طبيعية الذي يعيش فيها بنو آدم يتأثروا بها ويؤثروا فيها ويوفر لهم مقومات الحياة كلها(Al-Saaih, 2001, p. 18. Hasan, AH 1420 / AD 2000, p.20 and later). فهي الظروف الخارجية المؤثرة في حياة الكائنات الحية برمتها وتكوينها ونموها وبقائها. ترتكز البيئة الطبيعية على ثلاث عناصر أساس للحياة: هي الهواء والمياه واليابسة. وتتميز الأنظمة البيئية بالتوازن بين عناصرها كلها(Salameh, 1416 AH / 1996AD, p. 23).

وهب الله سبحانه وتعالى للمملكة العربية السعودية بيئة جميلة مترامية الأطراف من حيث التُربة والمُناخ والمياه والكائنات الحية المتنوعة سواءٌ أكانت حيوانية أم نباتية والجبال والبحار فضلاً عن ذلك مقدرات العيش الإنساني الاخرى كالمعادن الثمينة المختلفة والنفط والغاز الطبيعي. لأن الإنسان هو المقصود بهذه النعم كونه خليفة الله في الأرض ليبتهج بجمال عناصرها وينعم بخيراتها(**Naseer, 1422 AH / 2001AD, p.8**). فهو بلا شك مؤسس الحضارات بمظاهرها كلها والأفكار والرقي والتقدم(Abdul-Latif, 1999, p. 3). كانت وما زالت حكمة الله عزَّ وجلَّ لهذا الجود والكرم لأمة العرب في تكليفها لحمل رسالاته السماوية للأمم كلها فهي بلا ريب حرم الإسلام(Abu Zaid, 1421 AH, p. 26). فوضع بيته المحرم في قلبها. بدأت الأجناس البشرية وقت ذاك تتدفق وتأخذ طريقها لجزيرة العرب من مختلف الشعوب والأمم كما دلت على ذلك الاكتشافات والدراسات الحديثة حول قوة نشاط الطرق الصحراوية للجزيرة العربية السالكة في القديم(Lovran, 1950, p.19) فغدتْ بلا ريب من أهم المناطق للجذب السكاني لتوسطها بين دوائر الشرق الأدنى القديم ودورها الرائد الذي اضطلعتْ به في مجال التبادل الفكري والتجاري بين تلك الحضارات ومجال المواصلات بينها الأمر الذي جعلها ملتقى لديانات وعبادات شتى اختتمت بالدين الإسلامي(Ibn Muhammad Al-Mulla, 1414 AH / 1994, pp. 5-6).

باتت هذه الأرض المباركة مصدراً يؤم الناس ورحلات لهم منها وإليها في الصيف والشتاء عبر العصور(De Gori, AH 1420 / AD 2000, p. 25). ولعل أعظم أنواع الخيرات اختص به العرب في جزيرتهم

الرحبة هي توسطهم هذا بين البحار والقارات فتوسطوا في التجارة والثقافات والأقاليم والحضارات وكانوا وسيلة اتصال بين الأمم والأقاليم المختلفة فبلغوا بهذا ما لم يبلغه كثير من الأمم غيرهم. ولذا يصبح فهم العرب للإيلاف للذات وللمكانة في العالم وللعلاقة بمن سواهم من أمم(Sahhab, 1992, p.5). وفي ذلك خصهم الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم في سورة قريش حيث قال وهو الحق: ((لِإِيلَافِ قُرَيْشٍ . إِيلَافِهِمْ رِحْلَةَ الشِّتَاءِ وَالصَّيْفِ))(The Holy Quran, Surat Quraysh, verse: 1,2) وهاشم إبن عبد مناف هو أول من نظم لأهل مكة رحلتي الشتاء والصيف(Yassin, 1971, p. 38). فكانت الأولى إلى اليمن وأما الثانية كانت إلى الشام(Al-Baladhari, 1959, p. 59). كذلك فيها يجتمع أهلها ويتداركوا ويتدارسوا ويتشاوروا ويتعلموا فكان عندهم (دار الندوة)(Al-Zubaidi, p. 362) فضلاً عن العبادة التي هي الركن الأساس لها. تواترتْ في هذه الارض المباركة الأنبياء والرسل وصولاً إلى الرسول الكريم محمد بن عبد الله عليه وعلى آل بيته الطاهرين الطيبين وأصحابه الغُر الميامين أفضل الصلاة وأتم التسليم. فتكونت حضارة عظيمة مرسلة إلى الإنسانية كلها(Al-Hajji, AH 1399 / 1979AD, p. 44) وأثمرتْ بجهود المسلمين لتحسين وتنظيم ظروف الحياة البشرية سواء اكانت معنوية أم مادية(Mu'nis, 1998 CE, p.15). وصلتْ هذه الحضارة أوج عظمتها في العهد الحديث والمعاصر عندما أُسِسَتْ المملكة العربية السعودية. فمَنْ هي هذه المملكة؟

سُميَتْ المملكة العربية السعودية(Al-Hukail, 1418 AH / 1997AD, 11-13) باسمها هذا يعود لعام (1157 هـ / 1744م)(Abbas, 1433 AH, p.10)نسبة إلى مؤسسها الأول أمير الدرعية الإمام المصلح محمد بن سعود بن محمد آل مقرن بن مرخان الذي يمت بنسبه إلى بكر بن وائل فجديلة فربيعة بن نزار فيجتمع مع النبي محمد صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم في نزار بن معد بن عدنان(AL-Reihani, 1928, p. 51).مرتْ المملكة بحوادث ومعضلات جسام خلال الأزمان التي تلت محمد بن سعود وصولاً إلى الملك عبد العزيز آل سعود (صاحب نجد)(Jacob, 1983, p. 303)فبعدما سادت التفرقة والتباعد والتناحر بين أمارات المملكة في شبه الجزيرة العربية وتدهور الاوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية عقب تدمير الدرعية عاصمة الدولة السعودية الأولى(Al-Roqi, 1414 AH, p. 15)أستطاع الملك عبد العزيز بحنكة ورباط جأش وقوة إيمان وصبر كبير بتوحيد تلك الأمارات وجمع شملها تحت راية واحدة باسم المملكة العربية السعودية في الثامن عشر من أيلول عام 1932م(Burby, 1960, p.59).

أولتْ المملكة العربية السعودية منذُ توحيد ولاياتها وأماراتها أهمية كبيرة بالفرد والمجتمع وسخرتْ لذلك البحوث والدراسات في الوصول إلى الأهداف السامية فتوسعت أفقياً وعمودياً وأنشأت أسباب العيش الرغيد واهتمت بالتربية والتعليم والتجارة والصناعة وزاد من طموحها تدفق نفطها الخام إلى الأسواق العالمية الذي يُعَدُ حافزاً مشجعاً لها في دعم اقتصادها فتبدأ تلك الطفرة النفطية الكبيرة وتستثمر عائداته الضخمة للتنمية الشاملة لبلادها وتحسين الدخل للمواطن السعودي وتحقيق الرفاهة والسعادة له. كما قامت بتوطين البادية وحفر الآبار الارتوازية وتوفير أسس العيش المبدئية لها(op. cit, p.27). وتتواصل مراحل تطور اقتصادها مما أسهم في تحقيق استقراره. كما انضمت لمنظمة التجارة العالمية ونجحتْ في الإدارة الداخلية والخارجية للبلاد وبنتْ علاقات صداقة متوازنة مع بلدان العالم بفضل الحرمين الشريفين حيث قامت بتنفيذ توسعة كبيرة لهما وبفضل سياساتها الخارجية الناجحة. فضلاً عن

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ذلك ركَّزتْ عنايتها بالثقافة والفنون وشجعتْ الفنانين ودعمهم بوسائل عدة تساعدهم على التطور والإبداع وهيأت لهم السبل كلها بانبعاثهم للجامعات والمدارس العالمية وإنشاء المراكز والمراسم لتزدهر المملكة بمختلف ألوان الثقافة. فيثري نمط حياة الفرد وتساهم في تعزيز هويتها الوطنية والمحافظة عليها. وتشجيع الحوارات الثقافية مع دول العالم ليعكس حقيقة ماضيها العريق وتراثها الثري الأصيل. ويساهم بفتح منافذ جديدة للعالم وإبداعات مختلفة وتعبيرات ثقافية متميزة. من خلال ذلك برز فنانون وفنانات عدة ساهموا في بناء وصقل الهوية الوطنية للمملكة بعصورها الذهبية كلها وأثروا في أسلوب الفنان عبد الرحمن السليمان.

الشكل(1) صورة شخصية للفنان عبد الرحمن السُليمان.

https://www.alyaum.com/articles/6013/508/الثقافة-والرأي-/ثقافة/مهرجان-ضي-يستحدث-جائزة-باسم-الفنان-الراحل-الحجيلان

أتسمت الفنون التشكيلية السعودية بتنوعها وغزارتها واختلاف أساليبها وكثرة عطاء روادها من كلا الجنسين. فهي بلا ريب اتخذت من خصائص الفنون الإسلامية وسماتها قواعد ارتكاز لأركانها فهي تقوم على عقيدة التوحيد الراسخة وعلى التصور الشامل للكون والإنسان على حدٍ سواءٍ وتتبنى الدعوة إلى التأمل في آيات الله المكنونة في كتابه العظيم (القرآن الكريم) والتفكر بها. وتتسم كذلك بالتضامن والوحدة في مجالاتها كلها. وتعمل على نمو الجوانب النفسية والعقلية والاجتماعية وتهتم غالباً بالجمال والأعمال الإبداعية التي ينجزها الفنانون القادرون على إدراك الروابط الخفية المتعددة بين الأشياء الظاهرة أمامهم(Attia, 1996, p. 15).

المبحث الثاني: أسلوب الفنان السُليمان وتأثره ببيئته الداخلية والعربية والعالمية وشهرته.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وُلِدَ الفنان عبد الرحمن السُليمان(الشكل 1) في عام 1954م في حي الكوت فهو بلا مراء أقدم أحياء مدينة الهفوف بمحافظة الإحساء التي تُعَدُ بلد العلم والعلماء، ومنها وإليها تُضرب أكباد الإبل بجلاء للتزود بالعلوم الشرعية(Al-Mulla, AH 1422/2001, p. 22) على مذهبي الإمام مالك ومذهب الإمام أبي حنيفة(Al Bassam, 1419 AH, p. 20) وهي (الواحة الكبيرة) أجزد الأراضي الزراعية(Al-Ghunaim, 1401 AH / 1981AD, p.52) سميتْ بالبحرين وقبلها كانت تسمى بهجر(ibid, p. 21). نشأ الفنان وترعرع في ذلك الحي الذي كان بلا ريب مركز المدينة والمنطقة الشرقية قبل ان تنتقل امارة هذه المنطقة الى الدمام.

(الشكل 2) مسجد حي الكوت، 1983 للفنان السُليمان.

يتميّز حي الكوت في بَقاء جَلَّ مَبانِيه عَلى طرازه الأثري القديم المتكوَّن بشكل أساس من الطين وسعف النخيل. ويَعودُ تاريخ وجوده إلى عَهد الإمْبرَاطُوريَّة العُثْمانيَّة(ibid, p. 23) وهو أحد أعرق الأحياء بقلب مدينة الهفوف وأشهرها إذ تعود ملكيته للشيخ عبد اللطيف المُلا الاحسائي (1270 – 1339هـ)(Al-Mulla, op. cit, pp. 45-52) الذي أسس منزل البيعة في عام 1203هـ على يد الشيخ عبد الرحمن بن عمر المُلاَّ قاضي الاحساء حينذاك(ibid, p. 41).

جمَّلَتْ حي الكوت معالم تراثية خالدة كالجوامع(الشكل 2) التي جسدها الفنان في منجزه الفني هذا، والقصور التاريخية التي تروي مآثر أهلها عبر الزمن. فالكوت قديم ومركز وعائلاته مدنية تتكون من أُسر معروفة لا تتداخل فيها كثيرا الانتماءات القبلية بقدر الاسرية التي جذورها من القبائل العربية في الجزيرة العربية. فلا تجد منها من يتسمى بالشمري او السبيعي او الخالدي او العتيبي او غيرها هذا عن الحي تحديدا لكن معظمهم معروفة انسابهم وأصولهم العربية كالجعافرة والسادة الهواشم وغيرهم ويعيش فيه كثير من اهل العلم(الدين) معظمهم من الشافعية (المذهب المتبع من أهل مصر وجزيرة العرب)(Le Bon, 2013, p. 397). عاش الفنان السُليمان مع والديه وبين اسرته الكبيرة التي تقطن كلها في الحي نفسه على الأقرب. كان والده وجدهُ متعلمين يتواترون السكن ببيوت طينية بالطراز المعماري الاحسائي كبيوت الحي او المدينة يحوي بيت الفنان بئراً للماء مع عدم وجود الكهرباء ببعض البيوت وفي ذلك تحت هذه البيئة البسيطة التي يسودها الخير والكرم والقناعة عاش في كنفها وظِلالها الفنان كما عاش تطورها. كان والده موظفاً في مصلحة حكومية ويجيد رسم الخط العربي وإضفاء الجمال عليه ببراعة وإبداع ومغرماً جداً بحب القراءة وفي الأخص الأعم مما يتعلق بالتاريخ والتراث العربي والإسلامي. ورثَ الفنان السُليمان ذلك الإلهام والشغف من أبيه فكانت دون شك بداياته الأولى مع الفنون التشكيلية ذاع صيت الفنان السُليمان ببيئته (الكوتية) وسط أهل بيته الكرام وأبناء محلته الأوفياء من الأصحاب والأعمام وكل نسائم الدمام زاد سطوعه ولمعان منجزاته بالمملكة كلها. إذ أستطاع أن يصنع منجزاته المتنوعة من فراسة ذاكرته المتعلقة شدَّما تعلق ببيئته

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الصغيرة (الولادة والنشأة) إلى البيئة الكبيرة أو محيطه الكبير المتمثل بالمملكة وجزيرة العرب والإسلام(العرق والعقيدة) فترجم مسيرته الفنية انطلاقاً من هذه المبادئ. ومن ذلك أختط لنفسه أسلوباً تكنى به على طول مراحله الزمنية منطلقاً من رسام العرب والمسلمين يحيى بن **محمود** الواسطي الذي أسس مدرسة بغداد للتصوير ومهد ليس للسُليمان فحسب وإنما للعرب وللمسلمين وللعالم أجمع الطريق لفنه الجديد الجميل المكلل بالإبداع والمرتقي بالأهداف السامية النبيلة التي تؤازر علاقة الإنسان الموجود بربه العظيم واجد الوجود.

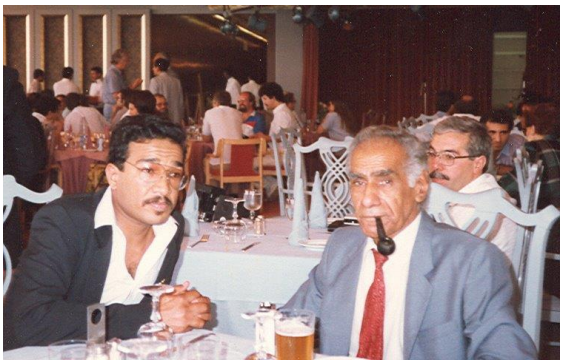
إلا إن السُليمان وقف على الأرض الصلبة والركيزة الثابتة فتبنى أسلوب الواسطي بمجالاته كلها وفي الأخص الأعم مما يتعلق بالابتعاد عن التشبيه المباشر للمخلوقات كلها. وإذا ما حاول نقاد الفن كشف هذه **السرائر المحمود** نقاؤها له سيواجهون فشل كبير إن لم يُقال هزيمة كبرى إذا لم يدرسوا بيئته الخاصة والأسرية والعقيدة التي يعتنقها. فهو بلا أدنى شكٍ تربى في حجر هذا المكان المقدس وتوارث الخيرات منه حيث يسمع الآذان بأوقاته يومياً ويُلبي النداء دونما تأخير ويُشاهد تجمهر الناس في شهر الحج الخالد الذي ينتظره العالم بطوائفه كلها فهو بلا مراء أعظم الشهور عند الله فيه تتوحد القلوب وتجتمع الأنفس من الخلائق البشرية كلها دونما تحديد للجنس أو اللون أو اللغة فهو شهر الألفة والمحبة والتراص والإتحاد للخليقة البشرية كلها. والحال نفسه عند العمرة الميمونة على مدار السنة. ولا تقل أهمية شهر رمضان المبارك(شهر القرآن الكريم) عن ذي الحجة ففيه تزداد الصدقات والتودد بين العوائل والالتزام بالصوم وقراءة القرآن في البيوت والاعتكاف في المساجد وصلاة التراويح فضلاً عن ذلك استقرار سياسة البلد الداخلية والخارجية ومكانها المرموق في العالم. هذه كلها مآثر أفرزت شخصية الفنان السُليمان وحددتْ مساره وسلوكه الشخصي المنعكس في منجزاته الفنية قاطبة. هذا لا يعني إنه (أي السُليمان) هو الأوحد في المملكة ممن هيمنتْ عليه تلك المآثر بل هو من بينهم لكنه أتخذ طريقه الخاص في التعبير بأسلوب مميز حيث أستطاع منذ نبوغه وإلى الحين أن يجتاز حدود التعبيرية والرمزية والتجريدية إذ كان يركز الانتباه إلى انعكاس أشعة الشمس على بيئته الطبيعية فتُشكّل بلا ريب مساحات وألوان

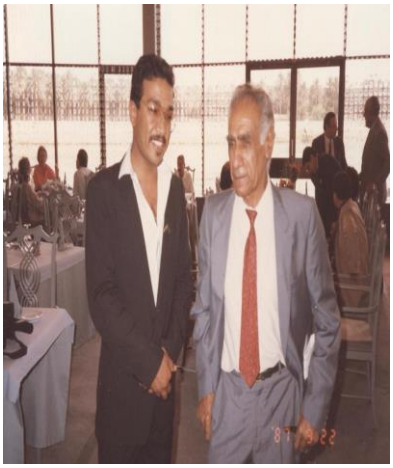
(الشكل3)بول كلي، بعيران وحمار، **1919**.
https://www.pinterest.co.uk/pin/520025088209127433/

(الشكل4) منجز تجريدي تكعيبي ، تعود لعام 1981، هي واحدة من سلسلة من خمس لوحات وهي الأكثر شهرة للفنان السُليمان.
https://www.arabnews.com/node/1752456/lifestyle

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وعناصر عدة مستندة الى رؤية فنية لديه تجسدتْ في منجزاته الفنية المختلفة التي أبدع بتكوينها وإنشاءها مقترباً دون شك بأساليب الرسامين الغربيين لاسيما هنري ماتيس وفاسلي كاندنسكي وبول كلي(الشكل3) وبابلو بيكاسو. استوحيتْ جلَّ منجزاته دون شك من بيئته التي نشأ بها وترعرع في رحابها فبرع بمغازلتها فنياً بتصوير مشاهد الطبيعة في حيه الحبيب(الكوت) وتوثيقها فضلاً عن ذلك المشاهد اليومية من واقعه وبيئته العربية الأصيلة بأرجاء المملكة أجمعها كشروق الشمس وغروبها والحياة الريفية وبعض من العادات والتقاليد الشعبية التي صاغ منها الطابع المميز لشخصيته وأسلوبه الفني. إن المتابع لمسيرة فنه يستدرك التداخلات الذهنية بين أسلوبه وبين ممن سبقه في هذا المجال سواء أكان أوروبياً أم محلياً





(الشكل5) الفنان العراقي الكبير فائق حسن رحمه الله وعبدالرحمن السُليمان الصورة في بغداد بعد حوار مطول مع معلم الاجيال في ثمانينيات القرن العشرين.

https://www.facebook.com/photo?fbid=10152388170466685&set=a.10151445751746685

من أساتيذ المملكة الفنيين. يظهر بجلاء ذلك المزج المتقارب والعلاقة الواضحة في الأساليب والأفكار بينهم وبينه. وإنشأ من ذاكرته منجزات فنية عديدة تتغنى بصور المنازل والمزارع والأسواق وأشجار النخيل المميزة في حياته. وعند نهاية سبعينيات القرن الماضي، بدأ في التعرف بقوة على حركة الفن المحلي وجذب إنتباهه

(الشكل 6) مع الفنان اسماعيل الشيخلي في الكويت سنة 1985م.

https://www.facebook.com/photo?fbid=10157019356626685&set=pcb.10157019359416685

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أساليب عمالقة الفن وأساتذته في المملكة فاعتنق بنشاط هذه الشخصيات الفنية فآمن بعمق في لفت الانتباه إلى جميع جوانب تراثه الوطني ولبيئته العريقة محاكياً فيها البناء المعماري المحلي والطبيعة المتميزة. ويوضح بجلاء تقنياته الفنية(الشكل2) ونهجه الشمولي في التشابه مع المناظر الطبيعية لبول كلي(الشكل3) في إظهار الجودة المحاكية لمكان انعكاس الأقواس وأوراق النخيل. تركت رحلات كلي إلى تونس بصمات بصرية على منجزات السُليمان حتى شبه الجزيرة العربية. حيث يظهر بول كلي مثل السُليمان أهمية الإلهام من المصادر الثرية. فتحتم لفت الانتباه إلى أوجه التشابه في المسارات الأسلوبية للفنانين. على غرار هذا الفنان كلي، فإن للسُليمان منجزات فنية عدة لها تيارات تجريدية وتكعيبية قوية (الشكل 4) هو منجز فني تجريدي تكعيبي، يعود لعام 1981 ويُعَدُ الأكثر شهرة لسُليمان. يُظهر رأسًا بشريًا كما يبدو مستريحاً على أريكة. وتُذكر جودته التي تشبه الحلم عن عمد بالعقل الباطن حيث تُرى فيه أشكالًا تشبه قطرات سائل منسابة تشكل يداً متصلة بالأرض تمثل وجود مزدوج بمعنى ما. تبدو انعكاس لحالاتنا الواعية واللاواعية. يمثل الشكل البيضاوي في مركز اللوحة وردة متفتحة،

وهي وردة تهدف إلى عكس الوعود بحياة سعيدة ومرضية. ومع ذلك فإن أعمال الفنانين الأوروبيين تتباعد بقدر ما أدار بول كلي ظهره في النهاية للموضوعات، ومنتقلاً إلى التجريد الخالص. بينما أصبحت مُنجزات السُليمان لاحقًا بصريًا أقرب إلى الوطن.

كان أسلوبه في أوائل السبعينيات تكعيبيًا بقوة بينما في الثمانينيات والتسعينيات بدأ ينسج في تمثيلات أكثر مباشرة لبيئته التراثية ولوطنه الحبيب. يمكن تفسير التأثيرات الفنية له بشكل أفضل من خلال مساهماته المتعددة الأوجه والمجالات في المشاهد الفنية. فهو بلا أدنى شك فنان ومؤلف ومنشئ ومُؤسِّس وواضِع، ومُبْتَكِر في الوقت نفسه فضلاً عن ذلك في دوره المميز والكبير كناقد فني.

(الشكل 7) عمل انجزه اربعة فنانين بمحترف الفنان محمد مهر الدين بحي المنصور في بغداد 1987 والاربعة هم : محمد مهر الدين وعادل كامل ومحمد صبري من العراق وعبدالرحمن السليمان والعمل محفوظ عند الفنان السُليمان كإهداء من الزملاء الثلاثة.

https://www.facebook.com/photo?fbid=10156969043961685&set=a.10151445751746685

أما علاقة الفنان السُليمان ببلده الثاني العُراق يمكن أن يُقال: أن كفة الميزان تترجح نحوه. كون العُراق يشغل مكاناً مرموقاً بين الأمم فيه اخترعتْ الكتابة ووُلِدَ الأدب والفنون والعجلة وابتكارات عدة ساهمتْ بشكل كبير في نهوض البشرية جمعاء. فهي بلا مراء حضارة

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

إنسانية شاملة أمتد أفقها لأكثر من عشرة آلاف عام بثقافتها الغنية التي تواترتْ فيها ومكانتها التاريخية المهمة.

وعندما بلغ الفن العراقي ما بلغ في الجانب الفني خاصة منذُ العقود الأولى للقرن العشرين المنصرم متمثلاً بمؤسسيه ورواده العظام أمثال عبد القادر الرسام وفائق حسن وإسماعيل الشيخلي وماهود أحمد ومحمد مهر الدين وعادل كامل ومحمد صبري. زاد ولع السُليمان به مما جعله سباقاً للخوض في تجاربهم الحديثة وزاده الشوق والشغف إلى الاندماج بعبق الفن العراقي الحديث والتلذذ برحيقه من خلال لقاءاته العديدة بمؤسسيه ورواده العظام(الشكل 1) و (الشكل 2). وفي سنة 1985م عندما كان الفنان العراقي المرحوم إسماعيل فتاح الترك رئيس اتحاد الفنانين التشكيليين العرب وقت ذاك أمر بمنحه بعثة إلى الخارج لدراسة الفنون التشكيلية لاسيما الرسم. كانت هذه الخطوة حافزاً بحد ذاتها له وشهادة تقديرية من أسماء فنية كبيرة يكن الفنان لسُليمان لها الاحترام والتقدير. لم تنفصل علاقاته الحميمة مع مؤسسي الفن العراقي ورواده مَا فَتِئَ تربطه معهم أواصر عدة عززت انتماءاتهم الدينية والقومية والإنسانية فضلاً عن ذلك الجانب الفني إذ أنجزوا عملاً مشتركاً بتواقيعهم ليس الأول أو الأخير ليدلل عن القيمة العلية لذلك الانتماء (الشكل 3).

المحور التطبيقي

إجراءات البحث

أ. مجتمع البحث:

اشتملت الدراسة على الأعمال الفنية للفنان السُليمان **المتمثلة في حدود البحث** والتي أمكن الباحث الحصول عليها من المصادر التالية :.

1.الكتب الفنية والأدلة و المصادر المتوفرة . 2.- المؤسسات العامة .

ب. **<u>عينة البحث ومبررات اختيارها</u>** :

اختيرت العينة بصورة قصدية منتظمة استنادا لصلاحياتها للتحليل من حيث إنها: ممثلة في المجتمع الأصلي. ومتنوعة في أساليبها، وتتناسب في معالجة الموضوع. وتكون لبيئات مختلفة. وصلاحية ألوانها في التحليل. وورودها في مصادرها.

ج- المنهج المتبع في تطبيق الأداة: سيعتمد الباحث المنهج التحليلي الذي يتضمن بنائيته التحليلية نظاماً وضعاً لأعمال عينة البحث وذلك لخصوصية البحث الذي يتحرك ضمن إطار تحليلي.

أداة البحث :حدد الباحث اداة (الملاحظة)، لبحثه بعملية تحليل وصفي للعينة التي اختيرت من قبل الباحث نسبة الى ما تضمنته هذه الاعمال من خصائص تفيد البحث .

عينة البحث : حدد الباحث عينة البحث من خلال تحديد مجتمعه(المنجزات الفنية للفنان السُليمان)، والتي حددت بثلاثة أعمال.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تحليل نماذج العينة :

نموذج(1)

أسم المنجز الفني: القبلة.

المقاس: 140 × 200سم.

تاريخ الإنجاز: 2010م.

المادة: أكريلك.

مجموعة خاصة لدى الفنان.

الموضوع: اخذ طابعاً دينياً ومعمارياً حيث عني السُليمان بما تميز به الاسلامي من البناء المعماري له خصوصيته. فهذا الموضوع هو من فلسفة الفنان نفسه، وإيحاء فنون مجتمعه وعمارته والحرم المكي الشريف المشع في بيئته. يعالج الفنان في هذا المنجز الفني موضوع إسلامي (الكعبة الشريفة)أقدس وأعظم بقاع الأرض عند المسلمين وأول بيت وضع للناس لعبادة الله سبحانه وتعالى، وقبلة المسلمين في صلاتهم وإليها يحجون. والكعبة أبرز معالم المسجد الحرام. لذلك يتضح إن شكل الكعبة المشرفة في منجزات السُليمان هو التعبير عن التراث الاسلامي صاغه بنوع خاص من الاهتمام لدلالاتها الشمولية وتعبيراتها الخاصة عن فكرة العبادة للمسلمين كافة فهي بذلك محور الوجود والتوحيد لهدف واحد هو عبادة الله العلي العظيم وحده.

وصف عام : احتوى المنجز الفني هذا شكل رباعي أسود اللون يُمثِل أحد أوجه الكعبة المشرفة الأربعة. يحيط بالكعبة المتمثلة بالشكل الرباعي الأسود سور ضخم تتخلله أروقة مسقوفة كما يشمل أربع طبقات هي: السطح وطابقان اثنين ثم القبو. وتوجد فيه غرف إدارة عديدة. من ذلك قُسِمَ هذا المنجز إلى ثلاث أشرطة أفقية متوازية للأروقة وعقودها التي تستند على أعمدة لكل طابق تبدو من الرخام. يعلو كل شريط أقواس أو قبب نصف دائرية سوى الأول فيظهر تحت الشريط الأول السفلي عشر قبب وجزء من الحادية عشر في الجهة اليمنى للمشاهد. يحيط بهذه القباب من الأسفل شريط أسود اللون عريض نوعاً ما يمثل الرواق العثماني الذي يحيط بالحرم المكي الشريف حيث تظهر منه أربع أعمدة رخامية. بينما تظهر على الشريط الأوسط ذي اللون الأحمر القاتم أو القهوائي تسع قبب مع جزء لقبتين على الجهتين اليمنى واليسرى، أما الشريط العلوي ذو اللون الأسود فتظهر عليه عشر قبب وجزأين آخرين لقبتين على الجهتين اليسار واليمين.

التكوين : حاول السُليمان إظهار عناصر تكوين منجزه هذا فشكل خمس مجاميع ليست متناظرة لكنها تبدو متجانسة من حيث تكرار القباب المتمثلة بالأقواس والخطوط المستقيمة والمنحنية والمائلة لتكون مجموعة من القباب النصف دائرية كما اظهر الموازنة المستقرة في جعل الشكل الرباعي المتمثل بـ(الكعبة الشريفة) الذي يشغل منتصف المنجز الفني؛ إذ تُحيط به أشرطة زخرفية تتخللها أقواس مختلفة الأشكال والأحجام والألوان ومتناظرة ألى حدٍ ما. بينما قسمتْ هذا المنجز ثلاثة أشرطة أفقية مختلفة في السمك واللون الى أربع مساحات متماثلة ومتناظرة لكنها مختلفة في الوانها. تُشكل المساحة الأولى السفلى كُتلة

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

متكونة من خمسة أشكال مستطيلة ذات لون أسود قاتم تفصلها أربع خطوط عمودية بيضاء اللون مع خطوط سود ورمادية تجزئها إلى أقسام متباينة. تعلو هذه الأشكال المستطيلة أقواس نصف دائرية رمادية اللون ومساحاتها الداخلية بلون أبيض يميل إلى اللون الرصاصي الفاتح. أما المساحة الثانية المحصورة بين الشريط الأول ذي اللون الأسود الغامق والشريط الثاني ذي اللون الأحمر أو المائل إلى البرتقالي والقهوائي الذي يشغل منتصف المنجز ويقسمه كتلتين تبدو متساويتين في القياس ومختلفتين في المفردات والعناصر؛ فتحتوي هذه المسافة الثانية على الشكل الرباعي موضوع المنجز (الكعبة) الذي يشغل سطحه العلوي الملامس للشريط الأفقي الثاني المنتصف. كما توجد أربع خطوط عمودية يسار الشكل الرباعي ومثلها إلى يمينه، وتبدو كلها سوداء اللون مع مساحات يسودها اللون الأبيض. بينما المساحة الثالثة المحصورة بين الشريط ذي اللون الأحمر والبرتقالي والقهوائي والشريط العلوي النحيل يبدو لونها أبيضاً مائلاً إلى الرمادي الفاتح، يتوسطها من الأعلى مستطيلاً أسود اللون يُقَسِمه عمود رخامي أبيض وأسود إلى جزأين غير متماثلين جهته اليمنى(للمشاهد) أكبر من اليُسرى. كما تبدو هنالك خمسة أعمدة سود تقع يمين المستطيل تُقَسِم المساحة إلى خمسة أجزاء غير متشابهة وتناظرها أخرى مثلها على اليسار. تحد المساحة الثالثة من الأسفل أقواساً ذات ألوان شفافة مائلة إلى اللون الأحمر والأبيض والأسود وتدريجات اللون الرمادي الفاتح اللون. وأخيراً وليس آخراً تتشكل المساحة من خلال الشريط الأفقي الثالث النحيل العلوي؛ إذ تعلوه أقواس لقباب نصف دائرية تتراوح ألوانها بين الأبيض والأسود والرصاصي. تعلوها مساحة واسعة(الفضاء) تقسمها مجموعة من الأعمدة إلى أقسام متباينة في الشكل واللون، وتبدو ألوان هذه المساحة مع الأعمدة بيضاء وتدرجات الرصاصي.

وُضِعَتْ هذه الأشرطة الثلاث لتوازن الكتلة الأساس المركزية المتمثلة بالكعبة؛ فهي الغاية ومحور المنجز والهدف السامي. تراوحت الألوان بين الأبيض والأسود والتدرجات الرصاصية واللون الأحمر والبرتقالي والقهوائي. تميزت مساحات العناصر والأشكال اللونية في هذا المنجز الفني بالتسطيح لاغية البعد الثالث البصري؛ لكنه يظهر حسياً من خلال الفلسفة الخاصة التي صاغها الفنان عبر خطوطه الأفقية والعمودية التي تحيط بالشكل الرباعي الذي يُمثل الكعبة، وتحدد هذه الأشكال والمفردات خطوط لونية هندسية. أستعمل الفنان ألوان الأكريلك على القماش في المنجز الفني هذا.

نموذج(2)

أسم المنجز الفني: رحلة الشتاء والصيف.

المقاس: 120× 120سم.

تاريخ الإنجاز: 2010م.

المادة: أكريلك.

مجموعة خاصة لدى الفنان.

الموضوع : اخذ طابعاً دينياً وسياسياً واجتماعياً وتاريخياً متمثلاً في الجو العام للفترة التي عبر عنها الفنان السُليمان بتوظيف السمات والخصائص

الجمالية لتاريخ الجزيرة العربية ومكانتها السياسية والدينية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية. ولعل أعظم نوع من الخيرات اختصت بها أمة العرب هو توسطها هذا بين البحار والقارات فتوسطت في التجارة والثقافات والأقاليم والحضارات وكانت وسيلة اتصالها بين الأمم المختلفة فبلغت في هذا ما لم يبلغه كثير من الأمم غيرها. ولذا يصبح فهم أمة العرب للإيلاف للذات وللمكانة في العالم وللعلاقة بمن سواها من أمم. فهذا الموضوع له مضمونه في اتجاه توظيف الجانب الفني في القضايا التراثية والحضارية فكان عام (2010) (عام تنفيذ هذا المنجز الفني)، عاماً مشحوناً بقضية استنهاض الهمم والمجد التراثي الوطني والديني والإسلامي للفنان السُليمان. وهذا واضحٌ من خلال تسمية المنجز الفني (رحلةُ الشتاءِ والصيفِ) الذي عبر عنه السُليمان بأشكال حركات البعيرين المتعاكسين اللذين يشكلان جزءً من تكوين المنجز الفني بمثابة قوافل الجزيرة العربية السائرة برحلاتها السنوية الشتوية والصيفية كتعبير رمزي لعنوان الموضوع فيبدو هذا المنجز محاكياً للغرفة الحمراء الشهيرة لهنري ماتيس.

وصف عام : احتوى المنجز هذا على ثلاثة مجاميع تكوينية. تمثلت في الجانب الأيسر والأيمن وأعلى منتصف المنجز الفني حيث تداخلت فيه المفردات والأشكال الرمزية والمحورة والمجردة كالبعير على جهة اليمين(يمين المشاهد) المرتفع قليلاً إلى الأعلى للدلالة على رحلة الصيف لمدينة بصرى الشامية كونها مرتفعة أرضها عن أرض الجزيرة العربية؛ لذلك رَمَزَ لها بهذا البعير المتجه إلى أعلى يمين المشاهد . يتميز هذا البعير بالرشاقة كون رحلته في الصيف الحار ولون جسمه أسود مع تدرجات اللون الرمادي بينما قوائمه لُونتْ بالأبيض، ويعلو سنامه أحد الرحالة من التجار؛ إذ رُمِزَ له بخط مستقيم للدلالة على صلابة العربي وصموده وتحمله السفر البعيد الشاق عبر الصحراء الرمضاء العنيفة؛ لذلك ميزه الفنان بالاستقامة والرشاقة وباللون الأبيض والأصفر والأوكر. تستقر قدمه اليمنى على الركابية (هي موضع القدم في إطار أو حلقة خفيفة تتّصل بالسرج لمساعدة الراكب على امتطاء الدابة وتثبيت قدميه أثناء الركوب، وعددها اثنين؛ من كل جهة واحدة). تعلو رأس الجمل دائرة سوداء صغيرة تتوسطها دائرة أخرى بيضاء اللون؛ هاتان الدائرتان تمثلان استمرار الرحلة ليل نهار بالتعاقب المستمر (الديناميكية)؛ بينما البعير الآخر المتجه نحو يسار المشاهد فيمثل رحلة الشتاء إلى اليمن. عمدَ السُليمان لإظهار ألوان البعير هذا ببدن كله أبيض وسنامه أسود معاكساً لألوان البعير أسود البدن وذي القوائم البيض المتجه إلى بلاد الشام. فيبدو على البعير الأبيض المتجه إلى بلاد اليمن برحلته الشتوية منحني إلى الزاوية اليسرى وكأنه ينزل من مرتفع باتجاه الأسفل للدلالة على انخفاض الارض كلما تقدم السير إلى اليمن.

التكوين : حاول الفنان السُليمان موازنة المُنجِز الفني هذا من خلال توزيعه للكتل والمفردات في اسلوب التناظر غير المباشر فالكتلة في جهة اليسار تتناظر مع الكتلة في جهة اليمين المتمثل بالأشكال الحيوانية(البعيرين المتعاكسين) ، اللوحة متوازنة ومتحركة من المنتصف الجهتين اليمنى واليسار مع الكتلة الثالثة في أعلى المنتصف فهي تتحرك من الوسط إلى الأعلى حيث المطلق بحركة لولبية.الانشاء مفتوح إلى الجانبية وإلى الأعلى. تراوحت الالوان بين الأبيض والأسود واللون الأحمر واللون الأصفر والرمادي والأوكر وتدريجات رصاصية. كونت مساحات هذه الالوان المتجاورة طابعاً تجريدياً وزخرفياً تُحاكي بما أوحت إليه الرسومات في الفن الاسلامي. اهمل السُليمان عن قصد البعد الثالث فجاءت الاشكال كلها مسطحة

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وتحددها خطوط حادة حددت الاشكال التي احتواها المنجز. استعمل الفنان اسلوب الرسم بألوان الاكريلك على القماش واستعمل الحرف العربي(النون) له دلالات رمزية وتعبيرية تجريدية اخذت جانباً مهماً من التكوينات والأشكال التي احتواها المنجز الفني.

أسم المنجز الفني: ذاكرة المكان.

تاريخ الإنجاز: 2014م.

المادة: أكريلك.

مجموعة خاصة لدى الفنان.

الموضوع: أخذ طابعاً دينياً وتراثياً نظراً لكون الفنان يعيش في حي الكوت التراثي القديم بمدينة الهفوف وأبرز المعالم الأثرية التي تقع في شماله هو قصر إبراهيم الشهير الذي دُمِجَ فيه بين الطراز العسكري والطراز الإسلامي. أما الطراز العسكري فيتمثل في الابراج الضخمة المحيطة به وبُنيَتْ في شرقه الثكنات السكنية للجند والإسطبلات الخاصة لخيولهم. فالقصر مربع الشكل يميل الى الاستطالة نسبياً مع سور طويل تلتصق بزواياه ابراجاً دائرية الشكل ذات متاريس وحواجز عالية كذلك سقوف الابراج تحتوي على حواجز عالية لحماية الجُند كذلك هي مستديرة الشكل كحواجز السور وتحوي فتحات لإطلاق النار وفتحات اخرى متنوعة للمراقبة وتُعد من اشكال التصاميم المميزة كونها فتحة يُغطيها جزء بارز من مبنى السور. بينما الطراز الديني يتمثل بتلك الأقواس الجميلة الشبه مستديرة وقبابه الاسلامية البارزة فيه والمسجد ومحرابه ومئذنته المصنوعة من الخشب كشكل المسلة. فهذه السمات المعمارية كلها كانت سائدة في خصائص عمارة المساجد التركية وقصورها وقلاعها الحربية. ويُعد هذا القصر بطرازيه العسكري والديني معلماً تراثياً وحضارياً أصيلاً يُجملِ بيئة الفنان. وهذه البيئة لها تقاليدها الدينية والاجتماعية إذ تهتم بقيمها الروحية السائدة ببيت اهل الكوت لذلك فان هذا الموضوع ينطوي كثيراً على دلالة نفسية وحسية ومعنوية من حيث ارتباطه بموقف أو حالة ما عبَّر من خلالها الفنان عن الموضوع نفسه.

وصف عام : احتوى المنجز الفني على بناء أو شكل معماري يشغل ثلاثة أرباع اللوحة من الأسفل باتجاه الأعلى مقسم إلى خطوط عمودية وأفقية وهمية يتعرف عليها من خلال الأشكال الهندسية المختلفة كالمثلثات والمربعات والمستطيلة والاسطوانية وأنصاف الدوائر ودوائر غير مكتملة. تتزين كلها بألوان متباينة عديدة منها الأزرق الداكن المتمثل بهيكل القصر بمنتصف اللوحة الذي يطغي على الألوان الأخرى يليه اللون الأزرق السمائي الذي يمثل فضاء المنجز أو السماء التي تعلو القصر والمثلثات الاربع في أسفل القصر. ثم اللون البنفسجي المكون للمستطيلين الذين يشغلان أسفل منتصف القصر الطويل منهما يستقر على الارض ويعلوه الآخر الأصغر ثم الشكل النصف دائري المتوج لهما من الاعلى كذلك يشغل اللون البنفسجي أطار المستطيلين أحدهما على الجانب الأيمن والآخر على الأيسر للمستطيلين نفسهما فضلا عن ذلك لون

القبة الكبيرة على الجهة اليمنى للمشاهد والقبتين على يساره وقبة المئذنة على اليمين كذلك ألوان الفتحات الإحدى عشرة التي تتوج اسفل قبة القصر. بعد تلك الألوان الثلاثة الرئيسة المهيمن توجد ألوان أُخر أقل مساحة وأكثر تأثيراً جمَّلَتْ الرسالة التي رام توصيلها الفنان للمشاهد وهي اللون البرتقالي المحيط بالمستطيل الشاقولي الذي يتوسط المستطيل الأول في اسفل القصر الذي يمثل باب القصر والمربع الصغير الذي يعلوه في الربع الاول من اسفل المستطيل الثاني الأعلى. كذلك يوجد اللون البرتقالي في الاشكال المثلثة على الجانبين ووسط المستطيلين المتماثلين في الاعلى وعلى سطح المئذنة الاسطواني. كما توجد ألوان أخرى كالأبيض والأسود الذي يُنصف اللون الابيض(باب القصر) إلى نصفين بالاشتراك مع البرتقالي كذلك اللون الاصفر والأحمر والأخضر والقهوائي.

التكوين : حاول الفنان موازنة المنجز الفني عن طريق توزيع كتل الأشكال والمفردات المتكونة على سطح اللوحة المرسومة فيبدو إن هنالك جملين متعاكسين في الاتجاه يمثلان الرحلتين للتجارة وللميرة كانت قريش تجهزهما كل سنة الأولى شتاء إلى اليمن والأخرى صيفًا إلى بلاد الشام . واعلى الوسط الذي يتمثل بالشكلين المستطيلين على الجانبين والمستطيل الثاني على باب القصر الذي تعلوه القبة الصغيرة. والأسفل المتمثل بالمستطيل الكبير الذي يتوسط القصر ويتوسطه باب القصر الرئيس. وفي ذلك اراد الفنان التأكيد على الموازنة والخروج بمنجز يجسد وجه بشري ربما لامرأة ضاحكة أو تهلل وتُكبِر والراجح القول أو الرأي الثاني كون المشهد كله يمثل تراث ديني لمسجد يحتضن مجتمع أهل الكوت لسنين خلتْ.

تراوحت الالوان في هذا المنجز الفني اللون الأزرق السمائي والأزرق الداكن والبنفجي والأخضر والأصفر والأبيض والأسود والقهوائي. وهذه الألوان كلها صريحة حادة تخلو من التدرجات اللونية لكن الفنان أستعمل براعة خاصة تجعلها تبدو للوهلة الأولى بأنها تحوي على تلك التدرجات من خلال تقارب الألوان المنسجمة والمتضادة في آن واحد على شكل خيوط لونية رفيعة غاية في الدقة. وهذه الالوان مجتمعة نمَّت وجود الاشكال والمفردات بتفصيلاتها الرمزية والتعبيرية والتجريدية ونفحات من التكعيبية وإحالتها دون شك الى عوالم تاريخية قديمة بصنعة محلية من خلال تأكيد الفنان المُلِح عليها فضلاً عن ذلك الجوانب المعنوية التي تؤكد في اضفائه لهذه الألوان التي شاع التعامل بها أو استعمالها في الرسومات والزخارف العربية الاسلامية. اما الاشكال فأنها توضح معنى التراث المحلي الديني والشعبي في ارتباط الفنان السُليمان بتفاصيل بيئته التي تربى وترعرع فيها والحياة الاجتماعية التي يظهر تأثيراتها المباشرة بهذا السطح التصويري. استعمل السُليمان اسلوب الرسم بألوان الاكريلك على القماش.

الخاتمة

بعد هذه الرحلة الجادة المباركة حول(أثر البيئة العربية الإسلامية في الرسم المعاصر الفنان عبد الرحمن السُليمان أنموذجاً) تمخضتْ عنها نتائج عدة منها:

1) ظهر بأن للبيئة أثراً بليغاً في أسلوب الفنان السُليمان تجسد في اختيار عنوانات منجزاته الفنية. وأنه اقتبس مواضيع منجزاته من تراثه ومفردات بيئته المحلية التي نشأ وترعرع فيها(نموذج 1).

2) ظهرت تأثيرات البيئة العربية الاسلامية المتمثلة بالعقيدة الراسخة لتجارة أهل الجزيرة العربية المتواترة منذ القدم وإلى اليوم من خلال الانفتاح الدائب نحو الشرق والغرب والشمال والجنوب. جسدها الفنان في

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

موضوعه(رحلة الشتاء والصيف)(نموذج 2)في الرحلتين المتعاكستين في الاتجاه والمتوازيتين في الفائدة كسمة جمالية لها دلالتها الرمزية كأشكال رمزية تجريدية مرتبط بالفنون الاسلامية عامة وفنون المملكة العربية السعودية خاصة.

3) ظهرت تأثيرات بيئية مختلفة متمثلة بقصر إبراهيم الأثري الموجود بحي الكوت مكان ولادة ونشأة الفنان وقبته العظيمة التي تمثل السمة المعمارية والجمالية للقصر والدلالة الرمزية للشكل المعماري المرتبط بالفنون الإسلامية عامة والعمارة العربية بشكل خاص(نموذج 3).

4) ظهر بأن للفنان أسلوباً خاصاً له حضوره الشاخص في هيئة إنتاجية الفن فالعناصر والأشكال التي ينتمي إليها الفنان أو يعبر عنها كان ظهور معالجتها بارزا إنسانية تراثية عامة ومنها كانت أشكال معالجتها متنوعة من خلال تنوع الموضوعات التي منحتها تلك السمة. استعمل الفنان الخطوط الصريحة الهندسية الحادة والخطوط المرنة في تحديد أشكال منجزه الفني تارة(نموذج 1، 3) ، وتارة أخرى يكتفي بتحديد أشكاله بكتل لونية(نموذج 2).

5) لم تظهر العناصر البشرية في منجزاته الفنية ظاهرياً وإنما حسياً(نموذج 1،3) ورسم مفردات بيئته لها دلالتها الرمزية عنده(نموذج 2). استعمل الألوان الاكريلك والفرش المختلفة في الرسم على القماش المحضر على إطار خشبي كتقنية لانجاز أعماله الفنية كلها.

References

1. Abbas, W. A. (1433 AH). T*he reality of the Arabian Peninsula before its unification at the hands of King Abdul Aziz*. Conference of the Community and the Imamate (p. 10). Al-Riadh, Kingdom of Saudi Arabia: Imam Muhammad bin Saud Islamic University.

2. Abdul Latif, R. A. (1999). *Social work skills in the field of the environment.* Giza: Zahraa Al Sharq Library.

3. Abu Zaid, B. A. (1421 AH). *Characteristics of the Arabian Peninsula* (3rd ed.). Riyadh.

4. Al Bassam, A. b. (1419 AH). *Najd scholars during eight centuries.* Riyadh, Kingdom of Saudi Arabia: Dar Al Asimah, , Riyadh, 2nd floor.

5. Al-Baladhiri, A. A.-H. (1959). *Ansab Al-Ashraf* (Vol. 1). (a. b. Abdullah, Ed.)

6. Al-Ghunaim, A. Y. ((1401 AH / 1981AD)). *The regions of the Arabian Peninsula between ancient Arab writings and contemporary studies.* (a. s. Unit, Ed.) Kuwait: Geography Department at Kuwait University.

7. Al-Hajji, A. a.-R. ((1399 AH / 1979)). *Aspects of Islamic Civilization.* (1st, Ed.) Beirut: Sahwa Library.

8. Al-Hukail, A. b. ((1418 AH / 1997)). *The unification of the Kingdom of Saudi Arabia and its impact on the scientific and social renaissance.* Riyadh: Al-Obeikan Library.

9. Al-Mulla, A. a.-I. ((1422 AH / 2001)). *The means of victory in matters regarding fatwas* (1 ed.). Beirut, Lebanon: Khader House for Printing, Publishing and Distribution.

10. Al-Reihani, A. ((1928)). *History of Najd Hadith and its appendices (with the biography of King Abdul Aziz bin Abdul Rahman Al-Faisal Al Saud)* (1 ed.). Beirut: The Scientific Press of Youssef Sader.

11. Al-Roqi, A. b. ((1414 AH)). *Muhammad Ali's wars in the Levant and their impact on the Arabian Peninsula (1247-1255 AH / 1831-1839 AD) .* (R. S. (21), Ed.) Ministry of Higher Education, Kingdom of Saudi Arabia: Umm Al-Qura University, Institute of Scientific Research and the Revival of Islamic Heritage.

12. Al-Saaih, A. A.-R., & Awad, A. A. (2001). *Environmental Issues from an Islamic Perspective.* Dar Al-Nada.

13. Al-Zubaidi, M. A.-D.-H. (n.d.). *Taj Al- Arooss.* Beirut.

14. Attia, M. (1996). *Art and the world of symbolism, .* Cairo: Dar Al Maaref.

15. Burby, J.-J. (1960). *The Arabian Peninsula* (1st ed.). (N. H. Al-Ghaz, Trans.) Beirut: Commercial Office for Printing, Distribution and Publishing.

16. De Gori, G. ((1420 AH / 2000)). *Rulers of Makkah* (1st ed.). (M. Shihab, Trans.)

17. Hassan, I. A. ((1420 AH / 2000)). *Islam and the Environment* (Vol. 15). Cairo, Ministry of Endowments, Egypt: a series of Islamic studies issued by the Supreme Council for Islamic Affairs.

18. Ibn Manzoor, M. I.-A. (1999). *Lisan Al Arab* (3rd ed.). Beirut: House of Revival of Arab Heritage.

19. Ibn Muhammad al-Mulla, A. a.-R. ((1414 AH / 1994)). *A History of Intellectual Movements and Their Trends in Eastern Arabia and Oman.* Al-Khobar, Kingdom of Saudi Arabia: The New National House for Publishing and Distribution.

20. Jacob, H. F. ((1983)). *Kings of the Arabian Peninsula.* (B. Dar Al-Awda, Ed., & A. Al-Madhawai, Trans.) Sana'a: Yemeni Studies and Research Center.

21. Le Bon, G. ((2013)). *Arab Civilization.* (A. Zuaiter, Trans.) Hindawi Foundation for Education and Culture.

22. Lovran, G. ((1950)). *History of Commerce from the dawn of history until the modern era.* Beirut: Al Hayat Library House.

23. Mu'nis, H. ((1998)). *Civilization: A Study of the Origins and Factors of Its Establishment and Development* (Vol. 1). Kuwait: Series (The World of Knowledge).

24. Naseer, A. ((1422 AH / 2001)). *Islam and Environmental Protection* (Vol. 76). Ministry of Endowments, Egypt: Series of Islamic Cases issued by the Supreme Council for Islamic Affairs.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

25. Preetijon, E. ((2005)). *Beauty and Art 1750-2000 (Oxford History of Art)* (1st ed.). New York, USA: Oxford University Press.

26. Quran, T. H. (n.d.).

27. Sahhab, V. ((1992)). *Elaf Quraish, Winter and Summer Trip.* Beirut: Compu Publishing and the Arab Cultural Center.

28. Salameh, A. A. ((1416 AH / 1996)). *Islamic environmental protection law compared to man-made laws.*

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

30. Saliba, J. ((1982)). *The Little Philosophical Dictionary.* Beirut, Lebanon: the school library.

31. Wahba, M., & Al-Mohandes, K. ((1979)). *Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature.* Beirut.

32. Yassin, N. ((1971)). *The economic history of the era of the message and the adults.* Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/23-42

The impact of the Arab Islamic environment on contemporary painting "The artist Abdul Rahman Al-Suleiman as a model."

Mahmmoud Hussein Abdul Rahman[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021

Date of receipt: 20/2/2021…....Date of acceptance: 21/4/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

This research means a study (the impact of the Arab-Islamic environment on contemporary painting, the artist Abd al-Rahman al-Suleiman as a model). The research falls into two axes: the first: the theoretical axis, and the second: the applied axis. The first axis dealt with an introduction that contained: (the research problem, its importance, its goal, its limits, and the definition of terms). This research aims to uncover (the impact of the Arab-Islamic environment on contemporary painting, and the artist Suleiman was a model). And the research limits spatially: Saudi Arabia, and temporally: 2010-2014. This theme included two topics: The first: the characteristics of the Saudi environment and its impact on art. The second: the style of the Suleiman artist. As for the second (application) axis, it was represented by the research procedures, and then the study was concluded with the results and sources on which this study relied.

Key words: impact, environment, painting, contemporary.

[1] Natural History Research Center and Museum, Ahmed.mahmoud2005@gmail.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/43-66

الاتساق والانسجام في الرسم العراقي المعاصر "نماذج مختارة"

حسين شاكر قاسم العيداني [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/14 , تاريخ قبول النشر 2021/5/9 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث

يعنى البحث الموسوم في تقصي مفهومي الاتساق والانسجام في الرسم العراقي المعاصر (نماذج مختارة) بغية الكشف على آليات هذين المفهومين وقواعدهما في المجال الفني وآليات اشتغالهما ، فتضمن البحث اربعة فصول ، خُصص الفصل الاول لبيان مشكلة البحث والتي تمخضت عن التساؤلات الاتية : كيف تتجلى أدوات الاتساق والانسجام في الرسم العراقي المعاصر ؟ وما الاتساق وما آلياته ومبادئهُ؟ وهل يمثل الاتساق صفَة المنتج وحده ؟ وهل هناك تشاكل بين الاتساق والانسجام ؟ وما هو الانسجام ومبادئه وقواعده ؟ اما الفصل الثاني فتضمن مبحثين تناول المبحث الاول - الاتساق والانسجام بين المفهوم والدلالة ، فيما عني المبحث الثاني : قراءة تاريخية في الرسم العراقي المعاصر (الجذور والنشأة) ، أما الفصل الثالث فقد تضمن اجراءات البحث ، إذ تم فيه تحديد اطار مجتمع البحث ، واختيار نماذج العينة البالغة (5) خمسة اعمال ، وتحليل نماذج العينة ، فيما عني الفصل الرابع بنتائج البحث ومناقشتها والاستنتاجات .

كلمات مفتاحية : الاتساق ، الانسجام ، الرسم العراقي المعاصر

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث

شهدت الدراسات النصية والدلالية والالسنية والاجناس الأدبية تطورات لقراءة النصوص للكشف عن ما هو مضمر داخله عبر سلسلة من السياقات والمبادئ والعناصر القابعة داخله (الجوهر او المضمون) او على صعيد (الظاهر او الشكل) ، ومن بين هذه التطورات انبلاج مصطلحي السياق والانسجام التي دخلت مجال النقد الادبي ويعدان من المرتكزات الاساسية لتَشكل بنية النص بمختلف انماطه سواء مرئي او كتابي أو سماعي ، وعندما أقول بنيته فأنني أقصد البنية الكلية وليس الجزئية ، بوصف أن النص

[1] وزارة التربية /مديرية تربية البصرة، thelion2007hhh@gmail.com .

بمختلف انماطه أصبح نصاً اتصالياً محملاً بدلالات ورموز ، بمعنى اخر خطاب يحمل الكثير من المعاني المضمرة، كما أن الاتساق يستند على المبادئ والقواعد التي اجترحها علم اللغة ، والذي بدوره يحتاج الى الانسجام لتكتمل الحلقة او المنظومة التي على اثرها يمكن فتح شفرة النص البصري. لذا فما ينتجه (الفنان - الكاتب) لا بد له من متلقٍ يفهم رسالته أو خطابه ، والا فمهما علا شأن النص بدون متلقٍ يفهم مضمونه لا قيمة له ، ولا يعول عليه ، وهذا يقودنا الى القول عند وجود اي نص لابد من وجود طرفين يتدخلان فيه بشكل مباشر ، منتج النص (الفنان – الكاتب) ، وقارئ النص (المتلقي – المستلم) ، هنا حديثي عن النصوص الثنائية وليست الاحادية " النص مجموعة من الاحداث ... التي تتكون من مرسل للفعل... ومتلق له، وقناة اتصال بينهما، وهدف يتغير بمضمون الرسالة وموقف اجتماعي يتحقق فيه التفاعل " (Buhairi, 1997, p. 110).

أن النص الفني لدى الفنان العراقي المعاصر يعتمد على الناحية الدلالية وما يقبع داخله من معانٍ وعلامات واشارات وعناصر " النص ممارسة سيميولوجية معقدة (اي مجموعة من العلامات) وأنه ظاهرة غير لغوية، تتعدى اللغة الى رموز وعلامات اخرى وهو لا ينحصر في اللغة " (Al-Battashi, 2009, p. 27) وهذا النص بلا شك يتعالق بتأثير وتأثر ما حوله من ظروف وضغوط وعوامل اجتماعية او دينية وتاريخية (وتراث ومورث) / وحتى البيئة المحيطة تشكل عاملاً مهماً ، لينشط الفعل والمجال الابداعي الذي لا يأتي بصورة مباشرة وانما من خلال قواعد وآليات ومرجعيات مؤثرة وفاعلة قد تكون اجتماعية أو دينية او مزاوجة وتعالق بين الموروث والمعاصرة لتكون دوال ومدلولات ظاهرة وباطنة او خفية ومضمرة أو لنقل غير مرئية على المتلقِ والتي تحتاج منه الغوص في مبادى الانسجام وقواعده ليستخرج المعنى ، وهذا بفعل الاتساق الذي انتجه الفنان ، لذا يعد مفهومي الاتساق والانسجام من المفاهيم الاشكالية التي تناولها المفكرون والباحثون وحظيت في الوقت ذاته بدراسات مختلفة وفي مجالات متنوعة وعلى نحو خاص في الحقل الالسني ، او لنقل في الدراسات اللغوية والاجناس الادبية.

وعليه شكلت النصوص البصرية في الفن العراقي المعاصر مستويات متعددة من الدلالات ما بين الحسي والحدسي ما بين الذات والموضوع ما بين الشعوري واللاشعوري والهواجس والرغبات ، وتلك الدلالات المتنوعة لم تكن مباحه للكل في إخراج مكنونها ،إلا من يمتلك قدرة الإلمام على فك شفرة النص البصري ، واستخلاص المعنى المخبوء منه ، فلكل جماعة فنية ، ولكل نص بصري في الرسم العراقي قراءة خاصة ، ومن ثم أن عملية الكشف عن رؤيتها الفنية تحتاج لعملية تفكيك وإعادة إنتاج وقراءة على وفق مفهومي الاتساق والانسجام " أن النص بنية مركبة متماسكة وتتجلى فيه بنية كبرى ذات وحدة كلية شاملة فالنص وحدة معقدة من الخطاب " (Buhairi, 1997, p. 111) ، وهذه الأخيرة مدعاة الى حضور منهج او مبادئ أو قواعد قادره على الولوج لبنية النص العميقة وفهمها وما يصرح عنها ويعلنها ، ويوضح ويترجم تلك الأفكار المَخبوءة التي طرحها الفنان ، ومن هذه المنطلقات أرتأى الباحث الغور في المجال ، والتي على ضوئها انبلجت بعض التساؤلات التي اثارت مشكلة البحث الحالي وهي كالآتي : كيف تتجلى ادوات الاتساق والانسجام في الرسم العراقي المعاصر ؟ وما هو الاتساق وما هي آلياته ومبادئهُ ؟ وهل يمثل الاتساق صفَة المنتج وحده ؟ وهل هناك تشاكل بين الاتساق والانسجام ؟ وما هو الانسجام ومبادئه وقواعده؟.

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه : تتجلى أهمية البحث بكونها دراسة بكرية في مفهومي الاتساق والانسجام في الرسم العراقي المعاصر (نماذج مختارة) في المجال الفني حسب علم الباحث فيما يلقيه من ضوء في تحديد التوصيفات الدلالية ضمن اطر معرفية للتنقيب عن آلية اشتغالهما في المجال التشكيلي. أما الحاجه إليه فتتجلى : أن البحث يرفد المهتمين بالحقل الالسني بالاطّلاع على نتائج البحث واستنتاجاته التي تؤسس لانفتاحات فكرية يمكن الافادة منها في المعارف الأخرى . زد على ذلك امكانية استفادة الباحثين في مجال الفنون التشكيلية في توضيح المعنى الجديد ورفد المكتبة المتخصصة بجهد علمي يسهم في بلورة افكار لدراسات مجاورة في حقل الاختصاص .

ثالثاً : هدف البحث : كشف الاتساق والانسجام في الرسم العراقي المعاصر نماذج مختارة.

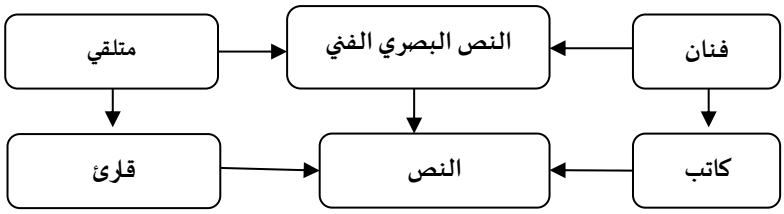
رابعاً : حدود البحث : الحدود الموضوعية: يتحدد البحث بدراسة موضوعة الانسجام والاتساق في الرسم العراقي المعاصر نماذج مختارة . الحدود الزمانية : العراق ، الحدود المكانية : (2003 ___ 2008) .

الفصل الثاني - المتن النظري

المبحث الاول / الاتساق والانسجام بين المفهوم والدلالة

اولاً : ماهية الاتساق وآلياته :

تباينت طروحات المفكرين بكثير من الدراسات المختلفة حول مفهوم الاتساق ، فقد اطر بتوصيفات وتعاريف متنوعة ، فهو من المفاهيم التي تبحث في علم النص تحت مظلة كبيرة تسمى لسانيات النص ، ولذا فأن لسانيات النص تبحث في ترابط وتماسك النص ، بمعنى اخر الخصوصيات التي تجعل من النص البصري الفني نصاً متماسكا يتسم بالاتساق ، لأن الذي يهمنا هو النص البصري في بحثنا هذا دون غيره لذا حتى الاستشهاد بالأمثلة (لوحات فنية) ستكون ضمن نطاق البحث حتي تتوضح الرؤيا للقارئ . لقد اوضحنا انفاً أن الاتساق تم تناوله من قبل الكثيرين وتباينت وجهات النظر في هذا المفهوم ، لذا يُعد من المفاهيم المهمة التي تتعلق بثلاثية (المنتج ، الكاتب ، الفنان) على العكس من الانسجام الذي يتعلق بـ(المستلم ، القارئ ،



مخطط (1) يوضح تموضع النص وفق اقطاب ثلاثية (الباحث)

شكل (1) عمل للفنان دافنشي عنراء الصخور 1505

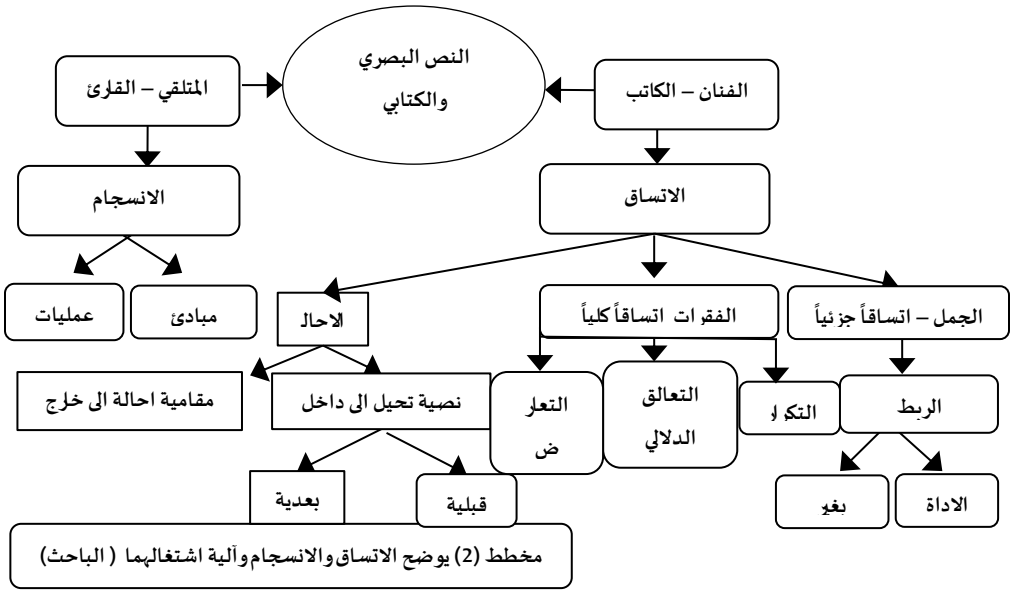
شكل (2) عمل للفنان اندي وارهول علب حساء كامبل 1962

المتلقي) اما النص فهو (وسيط) يقبع بين مرتبتين المرتبة اللغوية والمرتبة الذاتية ، بوصف أن النص ينقل الأفكار الى القارئ وهو كذلك بلا شك انظر المخطط (1)

ان الاتساق عند (محمد مفتاح) طرحه تحت مفهوم التماسك بمعنى مجموعة من المفاهيم المتقاربة ومنها التنضيد والاتساق والانسجام والتشاكل (Moftah, 1994, pp. 157 -158)، او عند (محمد خطابي) " ذلك التماسك الشديد بين الاجزاء المشكلة لنص أو خطاب ما ، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته (Khatabi, 1991, p. 15) ، في حين ترى كل من (هاليدي ورقية حسن) بأن الاتساق : " مفهوم دلالي إذ يحيل الى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص او القابعة فيه وهي التي تحدده كنص ، ويمكن ان تسمى هذه العلاقة تبعية خاصة حين يستحيل تأويل عنصر دون الاعتماد على العنصر الذي يحيل اليه يبرز الاتساق في المواضع التي يتعلق فيها تأويل عنصر من العناصر بتأويل العنصر الاخر يفترض كل منهما الاخر مسبقاً اذ لا يمكن أن يحل الثاني الا بالرجوع الى الاول ، وعندها تتأسس علاقة اتساق " (Khatabi, 1991, p. 15)لقد ذاع صيت الاتساق واشتهر وانتشر في حقل الدراسات النصية على تنوعها وتباينها بحيث كانت له مرادفات كثيرة حسب اراء المفكرين منها : السبك والتنضيد والانسجام والتضام والتناسق ولم يتوقف الاختلاف مع الترجمة فحسب بل امتد الى الضبط المفهومي والإجرائي (Bashar, 2010, p. 2) . واذا خذنا هذه الفكرة أو المفهوم في المجال التشكيلي فأن العناصر البنائية للنص البصري هي مكملة واحدة للأخر ولا يمكن فهم النص اذا لم يكن لدى المتلقي معرفة مسبقة في الظروف المحيطة التي أنتج بها النص والمؤثرات والعوامل ولا سيما اذا كان النص البصري يمتلك دلالة شيئية بحيث يكون هامش الحدس مفتوح وليس مغلق ، ولنستدعي مثالاً بصرياً في حقب معينة لاحظ الشكلين (1 - 2). من خلال العناصر البنائية للشكلين نلاحظ ان الشكل (1) يعكس مؤثرات الحقبة آنذاك والعوامل التي دفعت الفنان (دافنشي) إلى أنتاج النص البصري بحيث كان العامل الديني مسيطراً في حقبة (عصر النهضة) لذا يكلف الفنان من قبل القساوسة لإنتاج النصوص الدينية ، في حين عمل شكل (2) للفنان (اندي وارهول) هو لمسايرة عصره (العصر الاستهلاكي) في فنون ما بعد الحداثة ، لان الفنان كما يقال ابن بيئته ، وهو بطبيعة الحال العين الناقدة للمجتمع ، لذلك فكل نص بمثابة رسالة للعصر الذي ينتمي له الفنان . فالمفهوم الدلالي في العناصر البنائية للأشكال هي من أوضحت الاتساق في النص البصري وهناك علاقات وعناصر داخلية كالتي تقبع داخل النص مثل الاحالة كأن تكون قبلية أو بعدية وهذه من ادوات الاتساق الموجودة في النص على هيئة (النقطة - الخط – الشكل – اللون – الملمس – الخامة – الفضاء) لتشكل موضوع النص. اذن الاتساق هو سمة تطلق على الخطاب في النص متى ما ترابطت عناصره وادواته وتلك الاخيرة سنتطرق لها لاحقاً سواءً على مستوى الدلالة أم الاحالة والتركيب ، لذا على (المنتج الفنان) أن يتكفل بعملية الاتساق بين العناصر من (لون وخط وعناصر التكوين الاخرى من فضاء وملمس ...الخ)، والاتساق في اللغة يكون بين الجمل والفقرات ،

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لاحظ المخطط (2) :



مخطط (2) يوضح الاتساق والانسجام وآلية اشتغالهما (الباحث)

شكل (3) عمل للفنان دوشامب - عجلة الدراجة 1913

فالنص التشكيلي ذات علاقات متجاورة مكونة من عناصر بناء (منظومة قواعد وانساق) (نقطة – خط – شكل – مساحة – فضاء – حركة) وما الى ذلك كما اسلفنا كما هو الحال في نص شعري او قصيدة ، تربط بينها علاقات تؤسس ظاهرية البنية ، وهذه العناصر هي ذاتها في النص المرئي الانطباعي والتعبيري ، لكن قيمة اللون في النص الانطباعي المرئي له قيمة مغايره على النص التعبيري والتكعيبي والسريالي ، وهكذا بالنسبة لبقية العناصر الأخرى أي " ان النص لعالم مهول من العلاقات المتشابكة" (Al-Ghadhami, 1998, p. 16) ، كما أن البنية تؤمن بأن العلاقات بين الإنساق المتجاورة مترابطة فهي بالضرورة تستدعي بروز نسقية جديدة حتماً، لذلك نستطيع تميز نصوص الفنان (دوشامب) المرئية من بين مئات النصوص الأخرى ، لأن العلاقات الرابطة بين العناصر هي منظمة ، ومترابطة ، ولها أسلوبية تميزه عن أقرانه ، فبنية النص تستدعي أنظمة معينة وعلاقات مركبة تستثير المتلقي لتحقق فعل الأثارة لديه ، ينظر الشكل (3) .

ثانياً : ادوات الاتساق : للاتساق أدوات عديدة تساعد في التشاكل والترابط أو التماسك بين العناصر والأجزاء في النص البصري وهي كالآتي :

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الإحالة : علاقة قائمة بين الأسماء والمسميات ، فهي تعني العملية التي بمقتضاها تحيل اللفظ المستعمل على لفظ متقدم ، فالعناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل (Bouguerra:, 2009, p. 81) .أما الاحالة في الحقل التشكيلي فهي علاقة قائمة بين العنصر والمرجع المحال إليه ، أي بين الدال والمدلول أو بين النص ومرجعه فالعنصر الرابط في الاحالة هو الذي يؤدي الى انبلاج المعنى وظهوره في النص البصري ، وهنا تجدر الإشارة الى القول أن الاحالة على نوعين كما وضحنا ذلك في المخطط (2) أما احالة مقامية تحيل الى خارج النص أو احالة نصية وهذه الأخيرة تحيل الى داخل النص وتكون اما قبلية أي تشير إلى السابق ، أو بعدية تشير إلى اللاحق ينظر الشكلين (4 - 5) .

أن الاحالة المقامية : تسمى أيضاً حالة خارج النص سواء كان بصرياً أو كتابياً بحيث يحيل المنتج أو الفنان الى شيء ، أو عنصر غير موجود في النص ويطلق عليها أو يصطلح عليها الاحالة لمرجع متصيد أو الإتيان بدلالة غير واردة وغير معروفة (De Ugrand, 1998, pp. 1 - 3).

أما الاحالة النصية : لقد اوضحنا ما المقصود بها لكن ما أود اضافته هنا ، أنها لها أثر فعال وتساهم في ترابط وتماسك عناصر النص وجزئياته ، بمعنى أنه لابد من الرجوع الى العنصر المحال إليه سواء كان عنصراً سابقاً كما في الشكل (6) فالفنان قد احال عناصر من فترات تاريخية سابقة أي استحضار أزمنة فنية مختلفة وظفها الفنان بواسطة التقنية الرقمية لاحظ شكل (الجيوكندا – الموناليزا في القرن15) انتجت بطريقة المونتاج الرقمي وهي تلتقط صورة شخصية بجهاز محمول وتظهر خلفها (الفتاة ذات القرط اللؤلؤي في ق17) ويظهر بالنص الفني أيضاً عمل (الصرخة في القرن 18) فيما أعطى للباكراوند (الخلفية) عمل الفنان(فان كوخ ليلة نجومية في القرن 18)

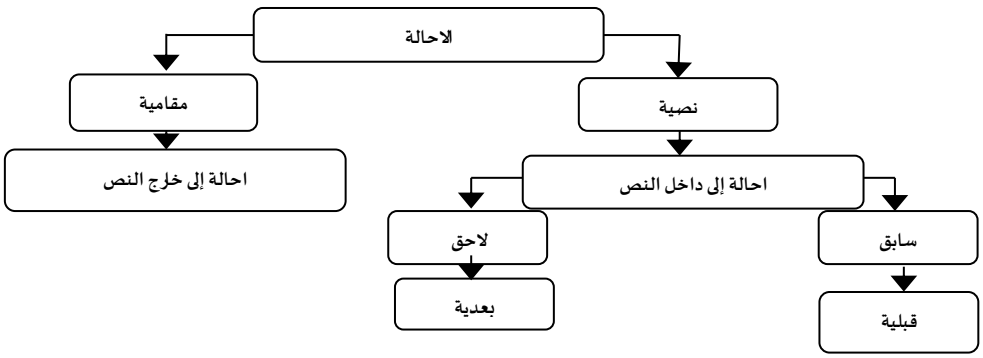
شكل (4) عمل للفنان روبرت راوشنبرغ - معقب الاثر 1959

شكل (5) عمل للفنان فيلاسكز - فينوس أمام مرآتها -1653

شكل (6) عمل للفنان ملرسين فاغز -2016

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

. والمخطط (3) أدناه يوضح مفهوم الاحالة واقسامها :



مخطط (3) (للباحث) يوضح احد ادوات الاتساق وهي الاحالة واشتغالها

الاستبدال : من اداوت الاتساق ومن خلال التسمية تتوضح ما المقصود بها اذا انها عملية تتم تعويض عنصر مكان عنصر اخر وبلا شك تتم هذه العملية داخل النص وتستخدم في اللغة بين الكلمات والعبارات التي تعطي المعنى الدلالي نفسه ولا يختلف الحال في المجال التشكيلي فبالإمكان استبدال عنصر مكان اخر في النص البصري لكن بالنتيجة يقود الى المعنى ذاته .

التكرار : المقصود به هو تكرار العناصر والاجزاء في النص البصري المرئي بحيث يعطي تصورات لتماسك النص والغاية من التكرار هو تأكيد الخطاب المرسل في وصف ما ويكون على نوعين تكرار كلي وهنا يكون العنصر المكرر يغطي السطح البصري بكامله لاحظ الشكل (7) وعملية التكرار استخدمها ايضا الفنان المسلم في الزخرفة الاسلامية أذ عمد الى تكرار العناصر الى ما لانهاية ، والنوع الثاني هو التكرار الجزئي : " ويقصد به تكرار عنصر سابق واستخدامه ، ولكن في اشكال وفئات مختلفة " (Afifi, 2001, p. 106) لاحظ الشكلين (8 - 9) عمد الفنان الى استخدام عناصر الخط واللون واعادة تكرارها على السطح البصري بالوقت ذاته اعطت الاشكال تصورات وهيئات مغايرة بحيث شكلت مجموعة من الخطوط اللونية المتراصة والمتكررة وشكلت مخرجات هندسية بنائية أيهامية من (دوائر ومثلثات) متباينة الحجم بحكم عملية التراص والتجاور والانحناءات والتموج بين الخطوط اللونية (الاخضر – الازرق – البرتقالي) ، بحيث وظفت بطريقة تعطي قوة حركية كامنة من خلال تصميم معد ومدروس مسبقاً ، لذلك فالخطوط اللونية الفت حواراً للرؤية بين النص الفني ومتلقيه ، اما الشكل (9) فقد عمد الفنان إلى التكرار الجزئي ، فقد كرر جزءاً من العناصر التصويرية وهي (حركة اليد) بلون مختلف .

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الحذف : يُعد من وسائل الاتساق المهمة ويسمى احيانا بالاكتفاء بالمبنى العدمي ، ويرى(هاليدي ورقية حسن) أن البنيات السطحية في النصوص غير مكتملة غالباً بعكس ما قد يبدو في تقدير الناظر ، بمعنى اخر أن الحذف لا يمكن عده نقصان في النص بل يحقق التماسك والترابط بين الجمل وكذلك الحال بين عناصر التكوين بالنسبة للفنان فالاستعاضة عن الخط لصالح اللون ويصح العكس ايضاً ، وفي المجال اللغوي فيه تقسيمات لكن ما يهمنا هنا ترحيله للحقل الفني البصري لذا سأستبعدها هنا واكتفي بطرح مفهوم الحذف بما يخدم البحث الحالي ، من ثم فأن الحذف بحسب ما يقتضيه النص (De Ugrand, 1998, p. 340) الحذف هنا اذن " علاقة داخل النص وفي معظم الامثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق ، وهذا يعني أن الحذف عادة علاقة قبلية " (Khatabi, 1991, p. 21) والحذف هنا كوسيلة من وسائل الاتساق هو مشابه الى حد ما الى الاستبدال مع الفارق ، اي الاستبدال يترك اثراً في حين الحذف لا يخلف اثراً. بمعنى ان استبدال العنصر المستبدل يعطي للقارئ ايعاز أو مؤشر يهتدي به ويسترشد به للسعي منه في اكمال فجوة النص البصري .

الوصل : يساعد على ترابط النصوص اي تراتبية العناصر مع بعضها على مستوى البناء التركيبي بصورة جلية بإعتبار أن الحقل اللغوي يتكون من جمل متوالية ومتتالية ومتتابعة لكي يكون كنص واحد متماسك لابد من وجود ادوات ربط بين عناصره واجزائه (Khatabi, 1991, p. 23) ، وهنا يذكرنا بطروحات الفيلسوف (سانتيانا) فالنص البصري يبحث عن الخلق الجمالي بلا شك لذا يوكد على مقولة مهمة بقوله (الوحدة في التنوع) بمعنى ان المواد والعناصر المتباينة (كالخط واللون والمواد) تفترض خطة لتوحيدها جمالياً من خلال عملية الوصول ، وهذا مسعى اي فنان .

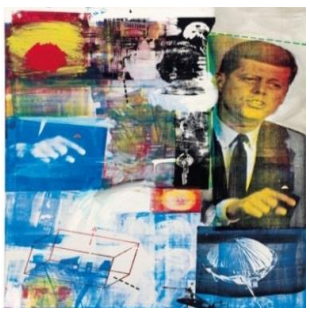
التضام : يُعد من وسائل الاتساق ويعني توارد زوج من العناصر او الكلمات بالفعل او بالقوة بالفعل او بالقوة نظراً لارتباطها بحكم هذه العلاقة او تلك (Afifi, 2001, p. 112) أو(Khatabi, 1991, p. 25)، ويضم التضام كل من (التضاد – التنافر – علاقة الجزء بالكل) .

ثانياً : ماهية الانسجام ومبادئه وآلياته :

كما هو الاتساق فأن مفهوم الانسجام هو الاخر احد المفاهيم التي عرفت اختلاف وتباين المفكرين من

شكل (7) عمل للفنان اندي وارهول - اربع مونالزا - 1978

شكل (8) عمل للفنان فيكتور فازاريلي -Tekkerz-MC - 1981



شكل (9) عمل للفنان راوشنرغ- بوفالو الثاني - 1964

خلال تعريبه او ايجاد مرادف عربي له ، لذلك اطرت بتوصيفات كثيرة ومختلفة على وفق الدارسين ، فمثلا (محمد خطابي) نجده اختار مصطلح (الانسجام) ، أما(تمام حسان) ترجمه (بالالتحام) أما (محمد مفتاح) اصطلح عليه (بالتشاكل) حيث حلل في ضوئه قصيدة كاملة تعرض فيها للتشاكل الصوتي والتركيبي والدلالي رابطاً ذلك كله بالقواعد التداولية في حين استعمل الباحثان (سعد مصلوخ ومحمد العبد) اصطلاح (الحبك) بدلا من الاصطلاحات السابقة كـ(التناسب ، والتقارن) (Al-Azali, 2018, p. 62)" وعنصر الانسجام من العناصر الرئيسية ذلك التي يشير اليها (فان ديك Van DIJK) في دراسته للعلاقة بين النص والسياق ، كما يفترض (لاينز) نوعاً من الانسجام اسماه الدلالي ويقصد به أن تكون المكونات الدلالية والعناصر المعجمية في النص مولدة توافق نحوي معين " (al-Amoush:, 2008, p. 20) وبصرف النظر عن هذا الاختلاف فهو يمثل اساساً مهماً من أسس الدرس النصي ... وهو الطريقة التي يتم به ربط الافكار داخل النص (Al-Azali, 2018, p. 62)، وهو " ما تنطوي عليه تشكيلة المفاهيم والعلاقات من تواصل ووثاقة صلة المتبادلين " (Ghazaleh & Ali Khalil Hamad, 1999, p. 120) . وامتداد للسياق الذي كنا نتحدث فيه فأن الانسجام يختص بالمتلقي أو القارئ أو المستلم بمعنى اخر عملية يخلقها المتلقي ويلا يمكن ان تحدث عملية التلقي والقراءة بدون تواصل وانسجام في النص مهما علا شأنه " إن النص هو ذلك الشيء الذي يتحقق لدى القارئ من تفاعله بالعلامات التي يتألف منها المنطوق الإبداعي" (al-Amoush:, 2008, p. 21)وكما هو الحال في الاتساق فأن الانسجام يمتلك مجموعة من المبادئ والعمليات وهي التي تحقق الانسجام في النص وكالآتي :

1- مبدأ السياق : كان محط اهتمام المفكرين والباحثين ومن ابرز الاتجاهات او المدارس هي مدرسة (فيرث Firth) والتي قامت على اساس المعنى ، والمعنى لا ينكشف الا بواسطة تسييق الوحدة اللغوية (Al-Azali, 2018, pp. 62 - 63) مبدأ التأويل المحلي : ويقصد بها أن القارئ او المتلقي عليه أن يؤول وأن لا يحمل النص ما لا يتحمل وأن لا يأتي بمعنى غير موجودة في النص او لا علاقة لها بمضمون النص . بطريقة او بأخرى لا يعطي النص اكبر من معناه في سبيل استخلاص المعنى المخبوء .

مبدأ التشابه : بمعنى انه هناك نصاً مشابهاً قد مر على المتلقي أو القارئ ، اي ان المتلقي لا يأتي الى قراءة النص وذهنه فارغ بمعنى انه يمتلك خزين ثقافي معرفي " من اجل إبراز اهمية التجربة السابقة التي يراكم الإنسان عادات تحليله وفهمية وعمليات متعددة لمواجهة النص يتكئ (براون ويول)على رأي عالم نفسي وهو (بارتليت) من المشروع القول أن كل العمليات المعرفية من الادراك حتى التفكير ، تعد طرقا يسعى بها جهد أصيل وراء المعنى الى التجسد وبتعبير اشمل نقول ان جهداً كهذا مجرد محاولة لربط شيء معطى مع شيء اخر غيره" (Khatabi, 1991, p. 57) .

التغريض : ويعنى به انه لكل نص مركز جذب او نقطة مركزية حوارية تجذب المتلقي اليه ، " ويعرفه براون ويول بأنه نقطة بداية قول ما ونقطة بداية أي نص تكمن في عنوانه أو الجملة الاولى ، فالعنوان عنصر مهم في سيميولوجيا النص ففيه تتجلى مجموعة من الدلالات المركزية للنص ، اذا يثير القارئ توقعات قوية حول ما يمكن ان يتضمنه النص لذا عده (براون ويول) اقوى وسيلة من وسائل التغريض فهو اجراء في هدف النص وغرضه (Al-Azali, 2018, p. 70) . وينقسم الانسجام الى قسمين :

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أ – انسجام موقعي : يرتسم ويتمظهر على السطح او لنقل البنية الفوقية ويسمى بالاتساق أو الرابط الى العلاقات

ب- البنيات الكبرى : وتشير الى البنية الكلية التي يستخرج منها المضمر والتي تحكم المضمون ويمكن استشفافها من البنيات الصغرى بقواعد وعمليات مثل الحذف والاستنباط والتعالق .

المبحث الثاني

قراءة تاريخية في الرسم العراقي المعاصر (الجذور والنشأة)

بدأت محاولة الفنان العراقي على استحداث أسلوب فني من خلال إتباعه حالتين الأولى : تقليد نتاجات الفن الأوربي ، واثارة وتجاوز الحدود التقليدية وأساليبها . والثانية : محاولة لاكتشاف عناصر التجديد واستلهام التراث الحضاري العربي والتوصل إلى ما يمكن إن نسميه بالحداثة في الرسم العراقي المعاصر. اتسمت الفترة اللاحقة بالنضوج الفكري واكتشاف التجارب العديدة الفردية والجماعية بفعل تماس ب عض الفنانين العراقيين مع الفنانين البولونيين في بغداد أبان الحرب العالمية الثانية (1939 – 1945) ، مما دفع أكثر الفنانين العراقيين إلى معرفة تقنيات الفن الحديث وذلك بالخروج إلى الطبيعة ودراسة الألوان وتأثرها بالضوء فكان جواد سليم الذي استخلص فلسفته في الفن من بين إمكانياته المستقاة من الواسطي وبيكاسو والفن العراقي القديم ، وفائق حسن الذي حفز كل طاقاته اللونية في اللوحة واستغلها بالاتجاه الأمثل ، وغيرهم ممن كان لهم بصمة ظاهرة في صرح الفن التشكيلي العراقي المعاصر ، بمعنى أن الفنان العراقي استخلص مقدرته من تربته المتجمعة إثر تراكم الحضارات المتعاقبة والحياة المعاصرة مستنيراً بالحركات التشكيلية الغربية ، ذلك أن الفنان البولوني مهد الطريق للفنان التشكيلي العراقي على تجاوز الأسلوب الأكاديمي الواقعي والاتجاه إلى الحداثة في الفن (Mohsen:, 2011, pp. 117 - 118) . نستكمل حديثنافي فترة الخمسينات أُسست جماعة الرواد عام (1950 بزعامة فائق حسن) ، ولم تتبلور تجربة الرسم العراقي إلاّ بعد تأسيس جماعة بغداد للفن الحديث عام (1951بزعامة جواد سليم) التي وضعت الأسس التشكيلية الحقيقية للوعي في العراق ، لأن الرسم العراقي عانى من غياب الحلقات التطورية الطبيعية، التي تؤهله ليكون ذا شخصية خاصة، على النحو الذي جعله يبدأ من جديد كما لو إنه بلا جذور، وهو ما أرتد بجدية على مسيرة الرسم العراقي، مما جعل الثقل التأسيسي يقع على محاولات الرسم الأولى في العراق، في بداية النصف الثاني من القرن العشرين، لتتصل حلقاته الأولى بسقوط بغداد عام (1958) (Al'aesam, 1997, p. 89). تبنت هاتان الجماعتان اتجاهين مختلفين / (أتجاه جماعة الرواد) يتمحور بخوض تجاربهم الفنية بالرجوع الى الواقع وتستمد افكارها من الفلكلور الشعبي والواقع الاجتماعي لاحظ الشكل (10) " فهوية جماعة الرواد تعبر عن انصهار العمل الفني في صميم الحياة اليومية للإنسان العراقي" (Al Said, 1985, p. 402) وإن دور رسامها يتمحور بخروجهم بتجارب فنية مستمدة من الواقع الاجتماعي الأوسع ليرسم حياة الناس في المجتمع، فعليه

شكل (10) عمل للفنان فائق حسن

الحياة في القرية

أن لا يكون بعيداً عن مجتمعه متقوقعاً على ذاته (Al Said S. H., 1983, p. 165) . في حين (تبنت جماعة بغداد) عام 1951 إلى استلهام الموروث وعصرنته على وفق منهج تحرري علمي مستندة إلى مبدأ الاستمرار الحضاري للمجتمع العراقي ، وكان الفنان (جواد سليم) يتزعم الجماعة وهو جاد في إيجاد نمط عراقي حديث في الرسم والنحت ، وضمت الجماعة تأثراً (بجواد سليم)كل من (خالد الرحال وشاكر حسن آل سعيد) كأنشط عنصرين بعد (جواد سليم) شاركهم (طارق مظلوم ورسول علوان ونزار سليم ولورنا سليم وعبد الرحمن الكيلاني) وغيرهم . لم تكن الجماعة بعيدة عن التأثيرات الأوروبية جراء العلوم التي حصل عليها الفنانون خلال بعثاتهم للدراسة في أوروبا لاسيما أن التطورات التشكيلية كفيزيائية الضوء واللون ومعاملتهما في اللوحة هي بالأساس أوروبية المنشأ ، فبرز جواد سليم كظاهرة ثقافية فكرية أثارت نشاط الفنانين ضمن الجماعة في إمكانية تكوين شخصية مستقلة لكل منهم على وفق الفلسفة الجمالية التي يتبناها ويؤمن بها مع الربط الموضوعي ما بين الموروث والمعاصرة (Mohsen:, 2011, pp. 119 - 120) مما تقدم يمكن القول انه ان الخمسينات شكلت اعلاناً فعلياً للحداثة ، ومن ثم شكلت الخمسينات اعادة انتاج وترميم للحقبة السابقة فبعد ان كان الفنانون في الاربعينات يسعون لخوض التجارب الاوربية اصبحت الخمسينات ذات نسق جديد بامتلاكها العدة والمنهج الفني فضلاً عن قضية الجماعات الفنية وعلى نحو خاص ما توصلت إليه جماعة بغداد ، لاحظ الشكلين(11 – 12) .

شكل (11) عمل للفنان جواد

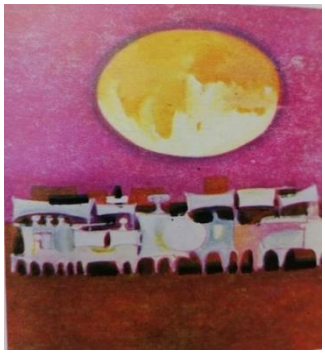
شكل (12) عمل للفنان جواد سليم – نصب الحرية

العقد الستيني: كان التحول من النظام الملكي الى الجمهوري أثراً فاعلاً على الفنان في العقد الستيني ، إذ شهدت هذه الفترة قيام المعارض الشخصية فضلاً عن ذلك ازدياد الوعي الشعبي فقد حرص الفنان على مزاوجة الفلكلور واصبح العمل بالتشخيص أقل وطأه والتعامل مع القضايا الملحمية والبطولات وخير دليل ما قدمه الفنان (كاظم حيدر) حول ملحمة الشهيد في معرضه الشخصي إذ طرح الاشكال برؤية مغايرة امتازت بثراء التجريد ورمزية الاشكال زد على ذلك تنوع التقنية " تمخض على العمل بتخفيف وطأة التشخيص وابدا ء الاهتمام بمشكلات السطح التصويري والتفكير الانساني على وفق منظور تحرري تكريسا لمفهوم الفردية في الرسم علاوة على ابداء التقنية والخامات الفنية بمصادرها المتنوعة عناية استثنائية وهو تحول ذا اهمية" (Al'aesam, 1997, p. 103) لاحظ الشكل (13) كما تبلور لدى فناني الستينات الوعي الثوري واحساس الفنان بالانتماء القومي عند جيل المثقفين اي فاعلية للجانب الايدلوجي في الخطاب العام للمرحلة وهو ما وجد صداه في فكر الفنان لتسود فكرة النزوع على الاطر السابقة في تناول الموضوع الفني ، لذلك غادرت هذه المرحلة قضية هاجس التجديد المبني على فكرة البحث عن الهوية المحلية ليحل محلها فكرة البحث عن الذات يساندها في ذلك تأثيرات لطروحات فلسفية كالوجودية والاشتراكية والاخيرة تيار ثقافي عالمي انتشر على

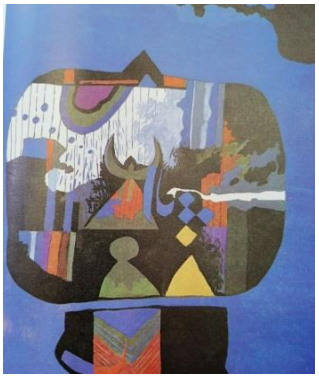
مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

نطاق واسع في العالم الاوربي ، وهي في الوقت ذاته نتاج لفلسفة نادت بها الوجودية ودعوتها للتمرد من اجل التحرر .

وبشرت الستينات ببزوغ جيل جديد من الفنانين سيكون هدفهم طرح الرؤية الفنية المتعلقة عن الذات الانسانية وعلى ذلك شهدت حركة الفن تطوراً تمثل بتزايد الاهتمام بالثقافة الفنية وخير دليل على ذلك "افتتاح كلية الفنون الجميلة عام 1962 لتلحق بجامعة بغداد" (Jabra:, 1986, p. 11)، واستمر تدفق الجماعات الفنية تعاقباً إذ بزغت بوادر ظاهرة فنية ينبلج بريقها فظهرت (جماعة الفن المعاصر) بمبادرة الفنان (نوري الراوي) و(جماعة الزاوية) و(جماعة المجددين 1965 - 1968) و(جماعة الرؤية الجديدة) الا ان اهم هذه الجماعات هي (المجددين) لان طروحات فنانيها مغايره ، فلم تؤسس على الطرح والأسس نفسها الذي جاءت به جماعة الخمسينات لذا نلاحظ تحمس الفنانين للقضية الوطنية والسياسية والتحول الذي شهده العقد الستيني في نظام الحكم ، ويدعم هذا الرأي قول (شاكر حسن ال سعيد) بقوله" لقد كانت أول جماعة هامة في هذا المجال (جماعة الفنانين المجددين) ، وهي جماعة تنقد تجربة الجماعة الخمسينية وتكملها ، تنقدها لأنها لا تؤمن بمبدأ الرؤية الجماعية من منطلق (مستقبلي) أي ممارسة العمل الفني من اجل تغيير الوضع القائم وهو ما يمثل طبيعة الفكر في ظروفه قبل التحرر السياسي والاجتماعي والاقتصادي ، أنها اذن تحاول أن تؤلف الجماعة من أجل التعبير عن حضور الوضع الجديد أو التجربة الاشتراكية للمرحلة الجمهورية فهي ذات رؤية (حضورية)في هذا المجال " (Al Said S. H., 1983, p. 46) . يتضح ان الستينات مثلت اعادة انتاج للأفكار وكذلك الاساليب الفنية بالمزاوجة بين الشكل والمضمون وان قاد ذلك الى تغليب الاول على الثاني بوصفه حاملاً له " ففي هذه المرحلة كان الفنان قد امتلك الاداة الفنية والمضمونية ، لهذا كان اكثر رغبة في التحرر من القواعد السابقة... بأتجاه يجعل من مفهوم علاقة الفنان بالواقع الاجتماعي مفهوماً جديداً، وقائماعلى جعل الفن مؤثراً ومرتبطاً بحركة التطور العامة والفنية على وجه خاص" (Kamel:, 2008, p. 64).



شكل (13) عمل للفنان كاظم حيدر – ملحمة الشهيد - 1963



شكل (14) عمل للفنان ضياء العزاوي – اشلات ملحمية

شكل (15) عمل للفنان قتيبة الشيخ نوري – حروف

العقد السبعيني : شهد عقد السبعينات ظهور جماعات تعتبر حلقة الوصل والجسر الرابط بين جيل الستينات وامتداد تنهل من السابق لطرح مفاهيم ورؤى بصرية جديدة لذا صبوا جل اهتمامهم على التثنية

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وتوظيف الحرف العربي كنوع من الهوية العربية ونصوص اعتمدت على الرموز والاشارات واعتماد مبدا الاتساق لتلاحم المفردات بين النصوص وكذلك قواعد الاتساق لاحظ الشكل (14) ، التي امتازت بظهور العديد من الجماعات التي امنت برؤية جاعلةً تلك الرؤية منطلقاً لوجهتهم، منها جماعة (البعد الواحد) والتي ضمت (جميل حمودي ، محمد غني حكمت ، شاكر حسن ال سعيد ، ضياء العزاوي رافع الناصري) تلك الجماعة التي جعلت الحرف العربي منطلقاً لأعمالهم فممارسة الحرف ((هي وسيلة لغوية بحتة في الفن التشكيلي، تبدأ في الاصل عند الفنان الحديث كمناورة ادبية لتكون مناخاً جديداً زاخراً بإمكانيات رمزية زخرفية معا)) وهذا ما اضفى على الفن بعداً جديداً، بيد ان " مشكلة الحرف كقيمة تشكيلية بحتة وليس كبناء موضوعي مجرد فحسب يقتضي اعتباره مجالاً لافتعال حركة ذهنية، وزخم روحي يفيض بكل معطيات الفن في حضارتنا العربية المعاصرة" (Selim:, 1977, p. 203) . لاحظ الشكل (15). ومن الجماعات الاخرى (الاكاديميين 1981) و(جماعة الواقعية الحديثة) وهناك ايضاً جماعة نينوى للفن الحديث ، وجماعة السبعين وجماعة المثلث وجماعة الظل وجماعة فناني السليمانية وجماعة باء وجماعة النجف (Amir:, 2004, p. 112) .

شكل (16) عمل للفنان فاخر محمد -

العقد الثمانيني : في تلك الفترة وما رافقها من تغيرات وضواغط ومؤثرات بسبب الحرب العراقية الايرانية ، حرص الفنانون على ازالة الغبار عن تجاربهم الفنية ، لتوثيق ما يختلج داخل النفس من صراعات " الثمانيون وعلى الرغم من مظاهر العزلة والقحط في توريد المصادر الفعلية ي الحرب ، قد كسبوا رضا المؤسسة وكشفوا بوصف عام عن نزعتهم التعبيرية التي اصبحت سمة تطبع رسوماتهم " (Al'aesam, 1997, p. 117) في العقد الثمانيني برزت جماعة الاربعة ضمت كل (فاخر محمد ، عاصم عبد الامير ، حسن عبود ، محمد صبري) اتخذت الجماعة او لنقل اخذت النط التعبيري في طروحاتهم البصرية معبرين عن الواقع وتجاربهم . فالفنان (فاخر محمد) زاوج بين التراث بقيم تعبيرية عالية واتخذ منطلق الهدم يقود الى البناء والهدف تبسيط عناصر والمفردات التكونية للسطح البصري كما عناصر التكرار في الخطوط وطريقة استعمال اللون يعطي النص قيمة تعبيرية " فقد تشكلت خواص اعمال (فاخر محمد) في تكيفات ذهنية مع دلالات متنوعة ينتقيها من معطيات الحضارة الرافدينية والفنون الشعبية ومن منسوجات حرفية (Al-Qaraghouli, 2013, p. 171). لاحظ الشكل (16).

شكل (17) عمل للفنان عاصم عبد الامير

فيما تميزت نصوص الفنان (عاصم عبد الأمير) ، عملية التماسك والترابط بين بنية السطحية للنص البصري والبنية العميقة والتي هي اندماج ما بين الظاهر والباطن ، أي بين قيمتين متناقضتين هما الحياة

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والموت والاتصال الروحي بالأشياء ، إذ كان يبحث في رسوماته عن وسيلة للاتصال بعوالم أسطورية أو مثالية وهذه القواعد تعتبر من اليات الاتساق والانسجام . أما في الفترة الأخيرة فقد توجه نحو عالم الطفولة ففي نصوصه البصرية سجل براة الاطفال باقتحام السطح التصويري لان الاطفال يمتلكون جرأه يعجز عنها كبار الفنانين في التلوين لذلك نجد رسوم الأطفال في جانبها الفطري محملة بجمالية وهذا يقودني الى استذكار مقوله لبيكاسو (عندما كنت صغيراً كنت ارسم مثل روفائيل ، وعندما اخذ بي العمر رجعت ارسم مثل الاطفال) ، إذ جعل مفردات رسوم الأطفال في موضع من حالة اللاشعور المستدعاة لإسقاطها على سطح اللوحة. ففي الشكل(17) نتلمس او نلاحظ الميل نحو رسوم الاطفال او لنقل عوالم الطفولة .

الفصل الثالث - اجراءات البحث

اولا : أطار مجتمع البحث : يتكون اطار مجتمع البحث من (50) نصاً بصرياً فنياً لأعمال فنانين عراقيين للفترة من(2003- 2008) والتي تم الحصول عليها كمصورات في المصادر فضلاً عن مواقع الفنانين في مواقع التواصل الاجتماعي ، وشبكة المعلومات الانترنت . ثانياً : عينة البحث : تم اختيار عينة البحث بواقع (3) نماذج وتم أختيار نماذج البحث بصورة قصدية بواقع عمل فني لكل فنان . ثالثاً : أداة البحث : أعتمد الباحث أداة الملاحظة التي تخدم البحث الحالي في كثير من طروحاته لأنها تساعد على جمع الحقائق والمعلومات الأساسية في التحليل ، مما يتيح للباحث مساحة أوسع لاختيار التفاصيل المناسبة التي تفيد التحليل . رابعاً : منهج البحث : استخدم الباحث المنهج الوصفي ، وصف الانموذج ، من ثم تحليل النظام البنائي للأنموذج من خلال الجانب البنائي والتشكيلي ، واستخراج مبادئ الاتساق وقواعده أن وجدت مع تواشجها مع آليات الانسجام ووفقاً للخطوات التالية : وصف عام للـ(نص) الفني . واستخراج قواعد الاتساق الانسجام التي تؤسس وحدة النص . واستيعاب المعنى الكامن في النص من خلال علاقة الكل بالأجزاء والجزء بالكل .

فيصل لعيبي:	الشهداء	اكريلك على كانفاس	2003

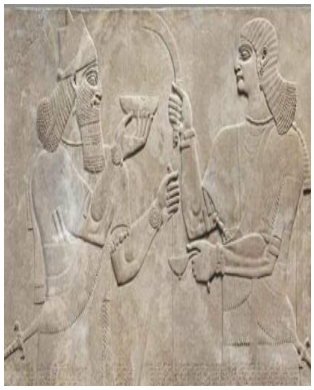
خامسا : تحليل العينة :

انموذج (1) من خلال المسح البصري ، نلاحظ الفنان يصور مشهداً دراماً لمجموعة من النساء وهن في حالة حداد، يمكنني تقسيم النص البصري ذهنياً الى قسمين (ايمن وايسر) ، في الجزء الايسر أثنين من النساء يحملن جسد الشهيد ، وبقية النسوة يترقبن الحدث ، أما الجانب الايمن نلاحظ وجود اربع نساء قرب النعش ، وهن في حالة جلوس ، ومن خلال الالبسة التي ترتديها النساء ، يتضح انهن ينتمين للبيئة العراقية ، حرص الفنان على تكرار الهيئة البشرية لترتفع قيمة الحدث على الرغم من عدم الاهتمام بالتشريح والنسب ، اما الباكروند (الخلفية) جسد الفنان إحالة الى الموروث العراقي القديم ، وهي مشابهه للمنحوتات الاشورية البارزة ، ربما هي دلالة أو رسالة أو خطاب اراد ان يبثها الفنان ، لا زالت الحروب تفتك بالبشرية منذ القدم الى يومنا هذا ، كما استخدم الفنان مجموعة لونية تحقق انسجام مع موضوع الحدث إذ حرص على استخدام الالوان المعتمة (الاسود – الاحمر – والبني الغامق) واللون الابيض توزع بنوع من التوازن على جسد الشهيد وعلى النعش .

النظام البنائي التركيبي في النص يشتغل بالأزاحات والاستعارات والاحالة ممزوجة مع الرمزية والتعبيرية العالية المتجلية في الفعل البصري ، وذلك عن طريق ما يقبع في النفس من هواجس ورغبات ، سعى الفنان إلى إعلاء دور القصدية ، وليشهد انفتاحه ولتثير عناصر البنية نوع من التفاعلية للمتلقي وليتحقق الاتساق في النص البصري من خلال بعض العناصر البنائية التي تربط جزئيات المشهد مع بعضها ، ليخلق علاقة بين عنصر واخر، (فمبدأ التكرار) بدا جليا للقارئ أو مفسر النص حيث جعل الهيئة البشرية متكررة بصورة تراتبية افقية ، و(مبدأ التواصل) كذلك هو الاخر متحقق بالنص من خلال امرين تسمية المنجز البصري بـ(الشهداء) مرتبط بالمضمون كونه على علاقة تماسكيه بالمضمون ، اما (مبدأ الاحالة) فهو استحضار رمز دلالي حامل للأثر يحاول الانصهار مع المفردات والعناصر الاخرى ينظر الشكل (أ) بوصف ان الفترة الاشورية فترة حروب وقسوة واشتهرت عن غيرها من الفترات السابقة بكونها ذا قوة عسكرية التي غزت ودافعت عن اراضيها ضد خصومها . وتأسيساً على ذلك فالإحالة هو استظهار بواطن المعرفة ، وليس دائماً أن مهمة الفن هو الخلق الجمالي ، هناك غايات سامية في احايين اخرى وهي نقل الخطاب والرسالة لاسيما اذا كان السطح التصويري يحمل رسالة ليعبر عن واقع مرير، وهذا يؤكد قولنا الذي طرحناه في احد ثنايا اسطر هذا البحث (ان الفنان ابن بيئته) وان الرسالة السامية التي يحاول الفنان ان يوصلها الى جمهوره باعتبار أن عين الفنان توثق عملية هي رسالة نقد للمجتمع فالفنان بلا شك (هو العين الناقدة للمجتمع).

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وفق ما طرح يتضح أن الانسجام ينشأ من خلال المصاهرة والتقارب بين العناصر سواء عناصر التكوين أم مفردات تشكل النص ، كما يمثل الانسجام التوافق والتآلف في بنية النص البصري باستظهار بواطن المعنى وتفعيل الدلالات الحاملة للأثر من خلال اسس عيانية تثبت بمتواليات بصرية ، وهي في النتيجة تعزز وتشدد من تفاعل البنى المحركة لبنائية التكوين عبر علاقة الجزء بالكل لتكتمل الحلقة من ثم ارتباط الاجزاء مع بعضها ، فبدون تلك الاجزاء المتشاكلة مع بعضها تضعف قيمة المعنى ويتلاشى ويصبح لا قيمة له ، ولا ننسى الانسجام اللوني والمصاهرة بين الالوان بحيث نجح الفنان في تنظيمها مما فعل عنصر الشد والجذب البصري .



شكل (أ) لوح اشوري يظهر الملك اشور ناصر بال مع شخص يحمل خنجر القرن التاسع ق م

انموذج (2)

من خلال المسح البصري نلاحظ الفنان يجسد نصباً اثرياً من رموز حضارة العراق القديم (اسد بابل) يتخذ الجزء الايمن من النص البصري بينما يجسد شخصية سياسية امريكية وزير الدفاع الامريكي (دونالد رامسفيلد) في الجزء الايسر من النص وهو يجلس على كرسي ماسكاً في احدى يديه صحيفة بوضعية قراءة ، والجسد في حالة استرخاء ، واضعاً قدم على قدم . وحول النصب (اسد بابل) مجموعة متطايرة من الاوراق ، صور الفنان المشهد في فضاء منفتح بألوان مختلفة .

الفنان : مؤيد محسن	اسم العمل : تدمير المعالم الاثرية	مادة العمل : زيت على كانفاس	سنة الانتاج 2005

بعد احتلال العراق والاحداث التي حصلت ومنها سقوط نظام الحكم وتحديداً بعد 2003، ومن مساوئ تلك الحرب أو لنقل من نتائجها وما اسفر عنها ، هو هدم وتدمير لبعض الاثار وهي محاولة لإزاحة هذا الارث الحضاري ، لذلك عمد الفنان على استحضار رمز من رموز الحضارة العراقية القديمة تمثال(اسد بابل) من خلال ربط عنصر الموروث الذي يرمز الى حضارة بلد مع حدث في فترة زمكانية ما ، اذن هي رسالة او خطاب نقدي الى المتلقي حرص الفنان ان يكون النص منسجما للقارئ من خلال الاتساق التي تحققت مكنوناته او بعض مكنوناته في النص البصري ، فمبدأ الاحالة يمكن أن نتلمسه في الاشارة الرافدينية

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الحاضرة في السطح البصري من خلال تماسكية النص لتعبر عن رفض الفنان وحيرته ازاء ما حصل لبلده بواسطه الاشارات والدلالات والرموز . لقد اصبح النص يرتكن إلى صفة الفن السريالي او الفنتازي الذي يجمع مختلف الاشكال ، ففي هذا النص يستخدم الفنان تجسد (لأسد بابل) كرمز شفهي ومرئي للتواصل مع المتلقي بمعنى اخر جمع الفنان بين زمنين مختلفين في نص واحد لحقبتين وبصورة واقعية وحرفية معتمداً على الخط واللون والرمز التي تشير الى الحدث والتي ممكن قراءتها وما على المتلقي او المشاهد القارئ سوى ربط الأحداث مع بعضها عبر هذه المفردات والتي شكلت اتساقاً للسطح التصويري من خلال مبدأ التواصل والاحالة ، أذن عملية توظيف موضوعات من الواقع المعاش هو ردم الحاجز أو لنقل كسر الحاجز أو الفجوة بين الفن والحياة ولخلق نوع من الخطاب أو الاحتجاج الى ما آلت اليه الرموز الحضارية , لذا يبدو أن الرموز والإشارات التي تبثها اللوحة او النص البصري متشاكلة ومتماهية مع بعضها البعض أو لنقل لها صله ببقية العناصر فوجود صوره وزير الدفاع (دونالد) تمثل حكاية لأحداث سياسية واجتماعية ويمكن أن تعبر عن صورة الحدث ، ومفردة الزمن لها حضور هي الأخرى في السطح التصويري ، بإعتبار أن صحائف المورث التاريخي (الاوراق المتناثرة أو المتطايرة) ، هناك من يحاول العبث بها مراراً ، لذا أراد الفنان أن يرسم حدود معينة للمتلقي وان يجذب انتباهه إلى فترة تاريخية واجتماعية معينة.

انموذج (3)

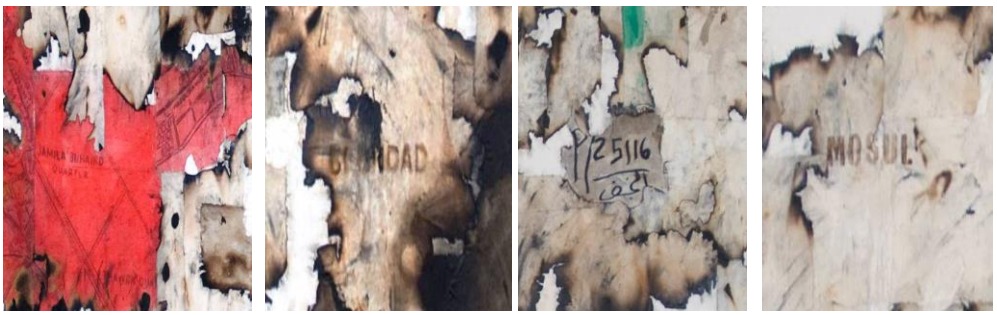
تألف النص الفني من مجموعة لونية موزعة على السطح التصويري بحيث تغطي السطح بكامله وهي الوان البني وتدرجاته ويتخللها اللون الاحمر وبعض البقع والنقاط المحترقة وهي واضحة وجلية في السطح شكلت هيئات ومناطق متوزعة على الخارطة ، كما أطلقته الفنانة كتسمية على النص ، فضلاً عن تداخل بعض مفردات اللغة الكتابية الموزعة على اماكن متفرقة وهي لغة أشارية بطبيعة الحال والتي سيشير لها الباحث في التحليل.

اسم الفنان : هناء مال الله	اسم العمل: خريطة بلادي	مادة العمل :زيت على كانفاس مع تقنية الحرق	سنة الانتاج : 2008

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الجدير بالملاحظة أن خارطة أي بلد تحتوي على خطوط تشكل حدود للفصل بينها وبين البلدان الاخرى القريبة منها أو اللصيقة لحدودها أو لنقل هذه الخطوط هي ترسيم الحدود للبلد والبلدان المجاورة له ، الا أنها غائبة في هذا السطح وهي غاية الفنانة لبث رسالة للمتلقي مفادها أن البلد مُستباح من جميع الاتجاهات ، وهي أحد التأويلات التي يفرضها النص على القارئ أو المفسر ولا يمكن التغاضي عنه ، أن موضوع الاتساق له حضور فاعل بين ثنايا النص والذي يتحقق من خلال الانسجام اللوني ، ويمكن رصده التوجه من خلال تتبع الجزئيات البنائية للنص وطريقة توزيع اللون على السطح التصويري ، حيث لعبت الألوان السوداء والبيضاء دوراً في إبراز وتحديد الوحدات الشكلية والتي تداخلت مع بعضها ، بحيث أستطاعت الفنانة تحرير الخط اللوني ليس فقط من وظيفته لتمثيل الأشياء في العالم ، ولكن أيضاً من مهمته في وصف أو تقييد الأشكال ، سواء كانت مجردة أو تشخيصية على السطح التصويري ، أن احالة اللون الاسود والالوان الرمادية حسب تقدير الباحث تشير الى المحافظات التي تعرضت للدمار والتخريب مثلته الفنان بتقنية الحرق للاقتراب من مادية الاشياء ممزوج بلّون البني وتدرجاته ، أما اللون الاحمر يشير الى الموت الذي طال الجنود الابرياء على يد الاوباش في قاعدة (سبايكر) العسكرية جراء

شكل (ب) شكل تفصيلي لعمل الفنانة هناء مال الله – خريطة بلادي



شكل (ج) شكل تفصيلي لعمل الفنانة هناء مال الله – خريطة بلادي - يوضح فيها توزيع الاشارات اللغوية على السطح التصويري

تعرضهم للخيانة والخذلان ، إذ ذهب ضحيته أكثر من (1700) شخص ، لاحظ الشكل التفصيلي (ب) ، مبدأ التكرار متحقق هو الأخر في النص البصري بين عناصر ومفردات النظام البنائي وعلى نحو خاص من خلال مصاهرة الالوان مع بعضها ، أما مبدأ الاحالة فليست صريحة وواضحة هنا بل أخذت طابع الدال والمدلول ، فالدال الاحمر ينقلنا الى المدلول الحدث (سبايكر)، كما عززت الفنانة النص باللغة الاشارية بين الإشارات والرموز الواردة في النص بإعتبارها (الإشارة اللغوية) طور من أطوار الخطابات الاتصالية فالكلمات اللغوية (الموصل والنجف وبغداد) وغيرها من الكلمات والارقام هي إشارة لغوية لاحظ شكل (ج)

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وبكونها تثري السطح البصري بفتح منافذ التحول في المخرجات الشكلية ما بين الإشارات اللغوية والرموز الصورية من خلال بلورة خطاب مفتوح للمتلقي ببنيته العميقة بحيث تستبطن اللغة تواصلية لتفجير المعنى لاسيما اذا كانت تكتنز مضموناً دلالياً

الفصل الرابع

نتائج البحث :

من خلال تحليل نماذج عينة البحث توصل الباحث الى جملة من النتائج تحقيقاً لهدف البحث :

كشفت الدراسة ان سمات النصوص البصرية للفنان العراقي تتخذ طابع البساطة والوضوح وانها تتخذ مبدأ الاتساق والانسجام عن طريق خطابات أو أحداث أو مضامين أو قصص وبعضها تكون سردية محملة بالدراما وبعضها تستند الى الفلكلور العراقي وتظهر في جميع نماذج البحث .

من خلال قراءة النصوص البصرية تجاوز الاشكال التقليدية للفن والسعي لتجديد الرؤية الفنية وجعلها اكثر انفتاحاً على العالم وهي خطوة لمسايرة الفنون في العالم .

كشفت الدراسة الى أن الفنان العراقي ومن خلال مفهوم الاتساق للنصوص وعبر آلية الانسجام استمد افكاره وطروحاته من المجتمع او لنكن اكثر تحديداً ، يركز على احدث جزئية منفصلة في المجتمع ، ويظهر في جميع نماذج البحث .

يبين الانسجام في النصوص التي تم تحليلها ان الفنان اتخذ طابع النقد ، فكل النصوص تحمل رسائل مضمرة للمتلقي سواء كانت عالية التشفير أنموذجي (3 - 5) او بترحيل مفردات ورموز حضارية بتوظفها بطابع معاصر

اظهرت الدراسة اختلاف الاساليب والتوجهات لدى الفنان العراقي وفق مفهومي الاتساق والانسجام فمنهم اتجه الى طابع سريالي ميتافيزيقي وفق رؤية توظف رموز التراث الحضاري (2) ومنهم ارتكز على مبدأ التجريد الرمزي (5) في حين زاوج او صاهر أخرون بين النمط التعبيري والرمزية (1 - 3) .

يتضح ان مفهومي الاتساق والانسجام في نصوص الفنان العراقي سلط الضوء على المعاناة الانسانية وبطريقة اعتمدت على الرموز (الدال والمدلول – الاشارات –لغة كتابية) كما في الأنموذجين (3 -5) وتارة اخرى اتخذت طابع الاحالة الى الموروث العراقي القديم (1- 2) وتارة اخرى اتخذت تكثيف الخيال وما اعتمدت عليه من تشخيصات الواقع (4) .

من خلال الاتساق والانسجام نتلمس في النصوص الفنية التحرر من الاساليب التقليدية الواقعية في تجسيد عالم يحمل ترميزات ذاتية لها علاقة بعناصر البيئة المحلية فبدى النص البصري اكثر رمزية ومفعماً برؤية خيالية لخلق عالم بديل لواقع المعاش اثر ما افرزته تداعيات حرب كما في الأنموذجين (1 - 3) وما يلحقها من نماذج فرعية ، وعلى ذلك شهد الخطاب هنا تجديداً من حيث طريقة بث الخطاب فالأسلوب اصبح اكثر تجريداً واختزالاً مضافاً اليه معاني انسانية ترتبط برؤية ذاتية (2 – 4 - 5) .

الاستنتاجات :

- النصوص البصرية تبنى على قاعدة الاختلاف لا المشاكلة وفق مفهومي الاتساق والانسجام ، مما زاد من زخم ابتكارات الفنان الأسلوبية ، بإثراء الخطابات بسمات تحويلية ذي شفرات عالية وترميزات مختلفة من خلال الاحالة والتكرار والتوافق وكل ماله علاقة بأنتاج النص بصفة تأويلية عالية.

اتضح أن مفهومي الاتساق والانسجام من خلال مستوى القصدية في بناء النص البصري عبر مجموعة من العلاقات والانساق البنائية واضف لذلك التعارضات بين التوليد الدلالي وقواعد الاتساق والانسجام ، بحيث اعطى للنص علامات تأويلية واشارات للمتلقي تشكل لغة اتصالية بين المستلم والنص البصري .

تشكل معطيات الاتساق والانسجام في النص البصري الفني بالارتكاز على دراسة الاشارات والعلامات لخلق عوالم رمزية مجردة ، اي خلق عوالم سيميائية للمتلقي ، كما تشكل ازاحة وخروج عن المألوف والمتداول التي اعتادت عين المتلقي على تلقيه ، لذا على المتلقين تغير عادتهم في التلقي لفك شفرة المعنى من خلال مبادى الاتساق الانسجام .

أغلب النصوص البصرية يمكن القول انها انعكاس للواقع المعاش وهذا ما اثبتته قواعد الاتساق الانسجام ، بمعنى اخر ان ما ينتجه الفنان هو محاولة لترجمة وقراءة الواقع سواء من المنهل التاريخي المورث الحضاري او البيئة المعاشة الاجتماعية وهو نوع من خلق جو اتصالي تفاعلي بلا شك .

كشف الفنان العراقي في منجزه الفني أو النص البصري نمطين من الرؤيا وذلك من خلال الاعتماد على مفهومي الاتساق والانسجام ، الاول واقعي يحاكي طابع التعبير يكتنف دلالات اشارية ، والثاني مشفر ترميزي تقبع خلف الرموز توليد الدلالة ، مما تعطي قابلية لتقويض المعنى لدى المتلقي .

عمد الفنان العراقي الى أستعمال أو استخدام الاستعارة في نصه البصري وفق آليات وقواعد الاتساق والانسجام فضلاً عن استبدال المعنى والقابع في الاشكال المنفذة مما ساهم في تنوع الاساليب وتنوعت التقنيات.

ثبت المخططات

رقم المخطط	الموضوع	المصدر	الصفحة
1	مخطط يوضح تموضع النص وفق اقطاب ثلاثية	تصميم الباحث	4
2	مخطط يوضح الاتساق والانسجام وآلية اشتغالهما	تصميم الباحث	6
3	مخطط يوضح احد ادوات الاتساق وهي الاحالة واشتغالها	تصميم الباحث	7

Reference

1. Afifi, A. (2001). T*owards text a new direction in the grammar lesson*. Cairo: Zahraa Al Sharq Library.
2. Al Said, S. H. (1983). *Chapters of the contemporary plastic movement in Iraq*. Baghdad: Arab Horizons House.
3. Al Said, S. H. (1985). *Plastic art, Iraq civilization*. Baghdad: Freedom House for printing.
4. Al'aesam, A. A. (1997). *Aesthetics of the figure in modern Iraqi painting*. College of Fine Arts, Baghdad: Baghdad University.
5. al-Amoush:, K. (2008). *Quranic Discourse* - A study of the relationship between text and context (Vol. Edition 1). Oman Jourdan: Modern Book World.
6. Al-Azali, T. (2018, 9 8). H*armony script and tools*. Informant Magazine, pp. 61- 85.
7. Al-Battashi, K. B. (2009). *Textual correlation in light of the linguistic analysis of discourse* (Vol. 1st edition). Oman Jourdan: Jarir House for Publishing and Distribution.
8. Al-Ghadhami, A. M. (1998). *Sin and atonement from the structural to the anatomical* (Vol. Edition 4). Alexandria: Egyptian Book Authority.
9. Al-Qaraghouli, M. A. (2013). *Narration in the contemporary Iraqi formation*. Babylon University Journal of Human Sciences.
10. Amir:, A. A. (2004). Iraqi drawing is modernity and adaptation. Baghdad: House of General Cultural Affairs.
11. Bashar, I. (2010). *Consistency in poetic discourse from textual comprehensiveness to specificity poetic experience*. Biskra: Detective Magazine - Muhammad Khudair University.
12. Bouguerra:, N. (2009). Basic Terms in Text Linguistics and Discourse Analysis - A Lexical Study. Oman: Modern Book World.
13. Buhairi, S. H. (1997). T*ext language taught concepts and directions*. Beirut, Lebanon: Egyptian International Publishing Company.
14. De Ugrand, R. (1998). *Text, discourse and procedure* (Vol. Edition 1). (T. Hassan, Trans.) Cairo: The world of books.

15. Enas Mahdi, Al-Saffar و ،Al-Khafaji, Suhad Obaid) .:Volume 27, 2019 .(Argumentative sensory and imagined in the Iraqi painting .magazine Babylon University for Human Sciences.
16. Ghazaleh, I. A., & Ali Khalil Hamad. (1999). *An Introduction to Textual Linguistics:* Applications of Robert Dybogrand's Theory of Jung Dresler. Cairo: Egyptian General Book Authority.
17. Jabra:, J. I. (1986). *The roots of Iraqi art.* Baghdad: Arab Casablanca.
18. Kamel:, A. (2008). *Contemporary painting in Iraq* - stages of incorporation and diversity of discourse. Damascus: Syrian General Authority of the book publications.
19. Khatabi, M. (1991). *Text Linguistics* - An Introduction to Discourse Harmony (Vol. Edition 1). Beirut: Arab Cultural Center.
20. aMoftah, M. (1994). *Receiving and interpretation is a systemic approach*. Beirut: Arab Cultural Center.
21. Mohsen:, A. D. (2011). *Cultural heritage and its impact on contemporary Iraqi plastic art* (Vol. Edition 1). Damascus: tamuwz.
22. Selim:, N. (1977). *Contemporary Iraqi Art*. Milan, Italy,: Ministry of Information presses.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/43-66

Consistency and Consistency in Contemporary Iraqi Painting - Selected Models-

Hussein Shaker Qassim Al-Edany[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 14/4/2021…....Date of acceptance: 9/5/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract

The tagged research is concerned with observation and investigating the concepts of consistency and harmony in contemporary Iraqi painting (selected models) in order to reveal the mechanisms and rules of these two concepts in the artistic field and their mechanisms of operation. How reflected tools Consistency and harmony in contemporary Iraqi painting? What is consistency and what are its mechanisms and principles? Is consistency a unit product quality? Are there similarities between consistency and harmony? What is harmony and its principles and rules? As for the second chapter, it included two topics that dealt with the first topic - consistency and harmony between concept and significance, while the second topic meant - historical reading in contemporary Iraqi painting (roots and origins), and the third chapter included research procedures, as the framework of the research community was defined, and sample models were chosen The amount (5) is five technical works, and the treatments of the Research Department were reviewed and the samples analyzed, while the fourth chapter concerned the results of the research, their discussion and conclusions.

Key words : consistency , harmony , contemporary Iraqi painting

[1] **Ministry of Education / Basra Education Directorate, thelion2007hhh@gmail.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/67-86

الأنساق الثقافية في الفن المكسيكي المعاصر

حمدية كاظم روضان المعموري [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/2/19 , تاريخ قبول النشر 2021/3/31 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث

نحن نعيش في عالم تتداخل فيه الثقافات والرؤى.. لذا أصبح كل مجتمع يسعى الى صناعة انساق تتماشى مع معطيات تلك الثقافات الخاصة به ويعيد انتاج تلك الثقافات ويحدد مساراتها. هناك ثقافات تقوم على الفعل والتجربة التاريخية وأخرى تعمل على إ زاحه تاريخية، ويُعد الفن احد اهم الوسائط لنقل الثقافات وارساء انساقها الجمالية. ويعنى هذا البحث بدراسة (الأنساق الثقافية وتمثلاتها في الرسم المكسيكي المعاصر) وهو يقع في أربعة فصول ، خصص الفصل الأول لبيان مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه وهدف البحث وتحديد أهم المصطلحات الواردة فيه وتبلورت مشكلة البحث حول رصد الأنساق الثقافية وتمثلاتها المحمولة على الرسم المكسيكي ، وما تحمله تلك الأنساق من معاني ودلالات معلنة ومضمرة من التاريخ والثقافة المكسيكية ، ضمن مساحة الفن المعاصر ومن هنا فقد نشأت مشكلة البحث الحالي من خلال التساؤل الآتي :- كيف تمثلت الأنساق الثقافية في الفن المكسيكي المعاصر ؟ وللبحث هدف واحد وهو : تعرف على تمثلات الأنساق الثقافية في فن الرسم المكسيكي .

وتضمن الفصل الثاني مبحثين عني الأول بدراسة (مفهوم النسق ودلالاته الثقافية) فيما عني المبحث الثاني بدراسة (الاتجاهات المعاصرة في الفن المكسيكي) فيما اختص الفصل الثالث بإجراءات البحث (مجتمع البحث ، وعينة البحث ومنهجه وتحليل نماذج عينة البحث). وانتهى البحث بالفصل الرابع الذي تضمن نتائج البحث، واستنتاجاته ، مصادر البحث والملاحق وملخص البحث باللغة الإنجليزية .

الكلمات المفتاحية : الأنساق - الثقافة - المعاصر .

الفصل الأول

(الإطار المنهجي للبحث)

أولاً- مشكلة البحث :-

أن الممارسة الثقافية عملية مستمرة، ودائمة التحول كونها تسعى إلى استثمار وتطويع المعرفة- الخطاب باعتبارهما نسقاً يتسلل الى الفعل الابداعي، ويمكن توصيف المسالك الثقافية لبعض المجتمعات من خلال فنونها وادبها. فالثقافة ممارسة تتخلل النشاط الإنساني سواء أكان فرداً أم جماعة، ولكن هذا النشاط

[1] جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون التشكيلية، Hamdiyakadhum@gmail.com .

يتحول إلى إنتاج، أو تكوين معرفي لغوي، مرمّز، يتمدد في التسنينات الثقافية ليتحول إلى تشكيل فاعل، فالمنتج المعرفي يصوغ تفكيرنا، ومواقفنا، وهو يعبر بصورة، أو بأخرى عن ذواتنا، أو طريقة تفكيرنا تجاه بعض الأمور، فالثقافة تختص بمجموعة ما، أو طبقة، أو عرق، ولكنها مع ذلك ليست عبارة عن قطاعات منفصلة معزولة . إنما هي تتقاطع، وتتفاعل في ما بينها، ولهذا؛ فإن الممارسة اللغوية المعرفية، تستوجب في بعض الأحيان فعلاً مضاداً، ومن هنا ينشأ التكوين، أو التسنين الثقافي الذي يعدّ مواجهة ثقافية حضارية، فهدف الدرس الثقافي ليس النص بعينه، إنما الهدف الكشف عن الأنظمة في فعلها الاجتماعي، ومن هنا يأتي مفهوم النسق الثقافي ونعني النسق، أو الطريقة التي يتم فيها الاستقبال . ومن هذا المنطلق فقد صاغت الباحثة من خلال دراستها مشكلة بحثها بالتساؤل الآتي:

ما هي الأنساق الثقافية في الفن المكسيكي المعاصر ؟

ثالثاً - <u>هدف البحث</u> :- يهدف البحث الحالي إلى

تعرف على الأنساق الثقافية في الفن المكسيكي .

<u>رابعاً- حدود البحث</u> :- يتحدد البحث الحالي

الحدود الزمانية : (1990-2019).

الحدود المكانية : (المكسيك).

الحدود الموضوعية : (اعمال فنية مختلفة من الفن المعاصر لفنانين من المكسيك).

خامساً- <u>تحديد المصطلحات</u> :-

أولاً- النسق لغوياً

جاء في معجم العين" النسق من كل شيء : ما كان على نظام واحد عام في الأشياء و نسَقْته نسقًا ونسّقْته تنسيقًا وتقول :انتسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي تنسّقتْ (Al-Farahidi, 2003)

وجاء التعريف في معجم لسان العرب مع شيء من التفصيل يظهر في قوله " : النسق من كل شيء : ما كان على طريقة نظام واحد عام في الأشياء ، ونسقه نظمه على السواء ، و ا ْنتسَق هو ،وتناسق، والاسم النسق ،وقد انتسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي تنسَقت، و النحويون يسمون حروف العطف حروف النسق لأن الشيء إذا عطفْتَ عليه شيئا بعده جرى مجرى واحدا (Manzur)

ثانياً :- النسق اصطلاحياً

ان البدايات الأولى لظهور المصطلح في عالم الأدب والنقد جاء مع الدراسات اللسانية التي قام بها عالم اللسانيات (فيرناند دي سوسير) فقد استخدم النسق في تعريفه للغة بقوله"اللغة عبارة ، عن نسق من العلامات يعبر عن الأفكار، ولهذا فهي مشابة لنسق الكتابة وأبجدية الصم والشعائر الرمزية وصيغ المجاملة والإشارات العسكرية...،ولكنها أعظم أهمية من هذه الأنساق. (Jassim Hamid Jawdah Al-Taie ،Taie 2015)

النسق الثقافي :

وقد استخدم (كليفورد غيرتس)مصطلح النسق الثقافي " حيث وجه بحثه نحو النظر إلى الأنظمة الاجتماعية الحاكمة للأفراد والجماعات ،بوصفها أنساقا ثقافية كالدين و الأيديولوجيا، فمفهوم النسق الثقافي عنده يتجاوز مفهوم البناء الاجتماعي إذ عدّ الثقافة مجموعة من الأنظمة المحسوسة وسلوكيات الإنسان ،والتقاليد الاجتماعية . (al-Marib, 2018)

الفصل الثاني - الإطار النظري

المبحث الأول :-

مفهوم النسق ودلالاته الثقافية .

لعلّه من الأهمية مناقشة مفهوم النسق، والنسق الثقافي في ضوء علاقته بموضوعة الفن حيث يستند إلى مقولات التحليل الثقافي أو ما يطلق عليه أحيانا النقد الثقافي عن طريق دراسة قضايا وصور تعتمد على تحليل الأنساق الثقافية المضمرة ذلك ان تلك الأنساق في اعتبار النقد الثقافي لن تكون إلا مضمرة، ومن وضعيتها هذه يكتسب التأويل والتشريح جمالية خاصة عند دراسة النصوص، بالإضافة إلى آليات القراءة التي تحتاج بدورها إلى معرفة معمّقة بأطر الخطاب الثقافي وأبعادها المعرفية.

فالنسق عموما هو انتظام بنيوي يتناغم وينسجم فيما بينه ليولد نسقا أعم وأشمل وعلى سبيل المثال يوصف المجتمع بأنه نسق اجتماعي عام ينتج عنه مجموعة انساق فرعية انتظمت معه وشكّلته فتولد عنه نسق سياسي وآخر اقتصادي وعلمي وثقافي، تنسج علاقاتها فيما بينها في مسافات متفاعلة ومتداخلة (Muhammad, 1996, pp. 156-157) ومادام النسق انتظاما بنيوياً فانه في هذا المفهوم يصبح أعم واشمل من البنية "لأن النسق البنيوي مظهر من مظاهر النسق العام فقد يكون هذا النسق مغلقا كما تطرحه البنيوية الصورية وقد يكون مفتوحا كما هو الشأن بالنسبة إلى المناهج النقدية الأخرى مثل السيميائيات والتأويليات المعاصرة، وتبعا للتصورات التي تقدمها القراءة للنسق تتحدد طبيعته " (Youssef، 2007، صفحة 116)

ويجري استخدام كلمة النسق كثيرا في الخطاب العام والخاص وتبدا دلالة النسق بما كان على نظام واحد وقد يأتي مرادف لمعنى البنية او معنى النظام حسب مصطلح (دي سوسير) وعندما يطرح النسق كمفهوم فانه يحمل قيما دلالية وسمات اصطلاحية خاصة (Al-Ghadhami, Cultural Criticism, A Reading in Arab, 2000, p. 78)

لذا يتحدد النسق عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد والوظيفة النسقية لاتحدث الا في وضع محدد ومقيد ويشترط في النسق ان يكون جماليا وان يكون جماهيري ولا نقصد الجمالي حسب الشرط النقدي المؤسساتي ، وانما الجمالي هو ماعدته الرعية الثقافية جميلا . ولابد ان يكون النص جميلا ويستهلك بوصفه جميلا بوصف الجمالية هي اخطر حيل الثقافة لتمرير أنساقها وادامتها . ولابد ان يكون النص جماهرياً ويحظى بمقروئية عريضة ، وذلك لنرى ما للانساق من فعل عمومي وضارب في الذهن الاجتماعي والثقافي (Al-Ghadhami, Cultural Criticism: Cultural Criticism: A Reading in Arab, 2000, pp. 77-87)

ويبين الغذامي أن النسق يقوم على وظيفة الدلالة النسقية التي ترتبط بعلاقات متشابكة، نشأت مع الزمن لتتحول إلى عنصر ثقافي آخذ في التشكل، وهو أحياناً إما أن يكون ظاهراً، وإما أن يكون كامناً، غير أن أهم ما يميز النسق ما ينهض به من وظيفة، ولكن ليس من حيث وجوده المجرد، فالنقد الثقافي يهدف إلى بيان أثر الثقافة في تمرير أنساقها عبر الحيل الجمالية والبلاغية حيث تشتغل هذه الأنساق بوصفها خطاباً، وهنا تتراجع القيمة المعنوية للمؤلف، لتنوب عنه أنظمة الخطاب، وما يمكن أن يكمن خلفها من بعد مؤسساتي، وتحديداً من حيث قدرتها على تفعيل التأثير اللغوي البلاغي تجاه المتلقي، فالنسق يعمل على أنه عناصر وتمظهرات تتخلل المجتمع باختلاف مستوياته، غير أنها تتميز بقدرتها على تكوين خططها بهدف التورية، والمغالطة، والكشف، والتعمية، إنها نماذج من الخداع الذي يستثمر البلاغي، والجمالي كما المجازي، من هنا فثمة حاجة لتكوين مقاربة نقدية تتسم بتكوينها المفاهيمي المعمّق للكشف عن الطبقات العميقة لهذه النصوص، وما تنطوي عليه من ممارسات ثقافية (Eco, 2010, p. 177)

وإذا كان الدرس الثقافي عامة معنياً بالممارسات والمنتجات الثقافية، فإن الرسم وجميع الفنون التشكيلية وكذلك القصة والرواية والشعر والأدب عامة ويعد شكلاً من أشكال الثقافة، أي بوصفها مظاهر ثقافية تتأسس على الوظيفة التي انتجت من اجلها ، ضمن سياق المجتمع، والاقتصاد، والسلطة السياسية التي تسهم في تشكيل خاصية ثقافة ما، ومنحها الدلالة، أو المعنى في بعده الاجتماعي ولبيان القيمة التي ينطوي عليها تحديد الأنساق الثقافية، والكشف عنها في مقاربة النص الأدبي والجمالي بوجه خاص.

فالنسق (الثقافي) في هذه الحالة هو وحدة ثقافية دالة داخل حقل من الوحدات يتطابق مع تلك التي تحيل عليها العلامات " وفي هذا الأفق فإن الثقافة في كليتها ينظر إليها باعتبارها نسق من أنساق العلامات حيث يصبح داخلها مدلول دالٍ ما دالا لمدلول جديد كيفما كانت طبيعة النسق(كلام، موضوعات فنية او جمالية ، سلع ،أفكار، قيم، أحاسيس ،إيماءات، أو سلوكات...إن الثقافة هي الطريقة التي يتم بها تفكيك النسق داخل ظروف تاريخية وانثروبولوجية بعينها ضمن حركة تمنح المعرفة بعدا موضوعيا وهذا التجزيء يتم على كل المستويات بدء اً من الوحدات الادراكية الأولية وانتهاء بالأنساق الإيديولوجية) (Al-Shujairi, 2014, p. 315) فالنسق الثقافي هو فضاء مشبع بالمعاني الدينية والاجتماعية والسياسية الخاصة بمجتمع ما ، وعليه فالنسق الثقافي لا يمكن رصده ،وتحليله إلا إذا تكرر ظهوره داخل ثقافة هذا المجتمع.

والنسق عند (فوكو)ما هو إلا علاقات تستمر وتتحول بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها ، ويرى أنه يمثل فكراً قاهراً قسريا مغفل الهوية وهو أيضا نظرية كبرى تهيمن في كلّ عصر على الكيفية التي يحيا بها البشر. (Kaabi, 2005, p. 22) فحديث (فوكو) عن هيمنة النسق يوضح طبيعة الاشتغال على موضوعات الهامش وتحليلها ثقافيا ذلك لأنها وردت ضمن ثنائيات ضدية ذات طابع اجتماعي كالفوقية والدونية والمركز والهامش وغيرها.

ومن خلال الإشارات السابقة للنسق الثقافي فإن قراءة الأنساق تتجه إلى تحليل ودراسة العلاقة بين النص(أي نوع من أنواع النصوص) والمجتمع الذي ينتمي إليه بالاتجاه إلى التحليل الثقافي وتتّبع مضمرات الثقافات وحفرياتها وأصبح مفهوم" النسق "متضمنا أبعاد النص كافة ومكونا لأسس تلقيه وتأويله وسبل التفاعل معه، فالنسق الثقافي من الركائز التي تميز مشروع النقد الثقافي عند(ليتش) ،إذ يشتغل النقد على

أنظمة الخطاب الظاهرة والمضمرة للكشف عن الأنساق الثقافية" (Kaabi, 2005, p. 22)، لأن بنيات النص الثقافية والاجتماعية ترتبط بسياقاته التي كُتب فيها لتستمر في أزمنة أخرى فتنتج أبعادها من داخل الأنساق الخفية والمحمّلة في ذلك النص، وان الكشف عن الأنساق المضمرة إنما يتجه إلى تأويل النص باعتباره بنية ثقافية تمارس سلطة الهيمنة وتوجيه الخطاب من خلال ما اشتمله من وحدات ثقافية .

وهذا يعني أن الثقافة، بصفة عامة، تتغير بتغير البراديغمات والنماذج والأنساق المعرفية والعلمية والأدبية والفنية نظرية وتطبيقا وممارسة ووظيفة. بمعنى أن التحول الثقافي يتحقق بفعل تغير النظريات والنماذج والبرديغمات العلمية التي تظهر من حين لآخر، كما يثبت ذلك (توماس كون) في كتابه (**بنية الثورات العلمية**) (T.Kuhn, 1970, p. 62)

وإذا انتقلنا إلى علم الاجتماع(فبا رسونز تالكوت) يقول بأن النسق":نظام ينطوي على أفراد فاعلين تتحدد علاقتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تنبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافيا في إطار هذا النسق وعلى نحو يغدو معه النسق أوضح من مفهوم البناء الاجتماعي " ، (Alimat, Aesthetics of Cultural Analysis, Pre-Islamic Poetry as a Model, 2004, p. 40) وعليه فالنسق عنصر مشترك بين أفراد المجتمع الواحد الذين تربطهم ثقافة واحدة، فهو نظام يخضع له الجميع ،ويرى الشكلانيون الروس أن"النسق الأدبي مقابل النسق التاريخي يتميز باستقلالية معينة : لأنها أرث الأشكال ، والمعايير الثقافية المتنوعة التي بدأت من البناء السردي إلى مختلف طرق النظر في مسألة العروض ،وتسمح هذه الاستقلالية بالتفكير في مسألة أدبية" . (Alimat, Aesthetics of Cultural Analysis, Pre-Islamic Poetry as a Model, 2004, pp. 40-41)

إن النسق الأدبي له جذور ضاربة في التاريخ الإنساني ، وله أيضا امتداد على مر العصور ، إذ نجد أن الفرد يبقى لصيقا ،أو رهينا لأفكار وثقافات ورثها عن أسلافه ، وهذه الموروثات الثقافية لها أثرها في الذات الإنسانية ،وقدم لنا (عبد الله الغذامي)في هذا السياق مفهوما للنسق ،فقال":إن كلمة النسق هي كثيرة الاستعمال في خطابات كثيرة سواء في النظام العام أو الخاص، وقد يكون معنى هذه الكلمة بسيطا ،وهو ما كان على نظام واحد ، وقد يكون مرادفا لمعنى البنية حسب مصطلح (دي سوسير). (Al-Ghadhami, Cultural Criticism, A Reading in the Arab Cultural Systems,, 2005, p. p79)

إن القارئ المتفحص للنصوص الأدبية. يجد نفسه أمام مادة خام،وله كامل الحرية في تحليلها وتطويعها وفق المنتوج الثقافي البارز، والكامن داخلها، وهو ما ذهب إليه (غرينبلات) حيث يقول" :إذا أردنا قراءة نص ما؛ علينا أولا وأخيرا أن نستعيد القيم الثقافية التي امتصها النص الأدبي وبهذه الطريقة أعلن (غرينبلات) فاعليه الثقافة حيث تتحول على إثرها الخطابات إلى حوادث نسقية " (Alimat, The Cultural Layout, A Reading in the Patterns of Ancient Arabic Poetry, 2009, p. p8) وبالتالي ما على القارئ في تحليله الثقافي للنصوص سوى استجواب هذه النصوص من خلال ما بدا له من أنساق، ومن هنا يظهر لنا جليا أن النسق الثقافي له "تمظهران في النصوص الثقافية هما النسق الظاهر المعلن والآخر النسق المضمر الخفي وهذان النسقان متلازمان داخل النصوص الثقافية. لا يكاد أحدهما يفارق الآخر ؛بل يتعارضان و يتناقضان ويتجادلان داخل النص الثقافي، والوظيفة النسقية لا تحدث داخل النص الثقافي إلاعندما يتعارض نسقان من أنساق الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر

ونخلص إلى أن النسق الظاهر وإن لم يحفل به في اهتمامات النقد الثقافي إلا أ نّه يعد وسيلة تستعمل للكشف عن النسق المضمر المتواري خلفه. (Al-Ghadhami, Cultural Criticism, A Reading in the Arab Cultural Systems,, 2005, p. p76)

يقدم (جميل حمداوي)دراسة حول النقد الثقافي مستقاة من أعمال كل من الناقد الأمريكي **(فينيس ليتش)**وكذا الناقد السعودي (**عبد الله الغذامي**) ويرى أن": النقد الثقافي هو الذي يدرس الأدب الفني والجمالي باعتباره ظاهرة ثقافية مضمرة، و بتعبير آخر، هو ربط الأدب بسياقه الثقافي غير المعلن. و من ثم لا يتعامل النقد الثقافي مع النصوص والخطابات الجمالية والفنية على أنها رموز جمالية ومجازات شكلية موحية، بل أنها أنساق مضمرة تعكس مجموعة من السياقات الثقافية التاريخية و السياسية والاجتماعية و الاقتصادية و الأخلاقية و القيم الحضارية و الإنسانية و من هنا، يتعامل النقد الثقافي مع المنجز الجمالي ليس باعتباره نصا، بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية ثقافية تضمر أكثر مما تعلن . (Jamil Hamdaoui, 2012)

الفصل الثاني –المبحث الثاني

- الاتجاهات المعاصرة في الفن المكسيكي

- التنوع التقني في الفن المكسيكي المعاصر.

وقعت المكسيك تحت الاستعمار الاسباني منذ عام 1519 ميلادي ولغاية 1821 ميلادي حيث نالت استقلالها عن اسبانيا حيث ازدهر فيها عصر حضارة الأولمك (200 قبل الميلاد إلى 700 بعد الميلاد) ثم حضارة الأزتيك التي سقطت على يد الغزو الاسباني، وقد أدى الانتشار والاختلاط الثقافي بين السكان الهنود الأمريكيين مع الأوروبيين إلى خلق الهوية المكسيكية الحديثة التي هي مزيج من الثقافات المحلية والأوروبية الإقليمية التي تطورت إلى ثقافة وطنية خلال الفترة الإسبانية ، بعد استقلال المكسيك عن الحكم الاسباني شهدت المكسيك المستقلة في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين إحياء الأساليب الاستعمارية وتقليد الأساليب الفرنسية أو الإيطالية المعاصرة ، ثم ظهرت دعوات فنية احيت محاولة للعودة إلى جذور ما قبل الإسبان في البحث عن هوية وطنية ، وقد بلغ هذا التيار ذروته في الخمسينيات من القرن العشرين حيث تم تغطية العديد من المباني بالجداريات الملونة واشتهر في هذه الحقبة فنانون مكسيكيون امثال (دييغو ريفيرا 1886- 1957 والفنانة فريدا كاهلو 1907-1954). (Chavez, 2006, p. p9) ثم شهدت المكسيك جملة من المتغيرات الاجتماعية والسياسية التي أحدثتها السياسات الديمقراطية التي تم وضعها في المكسيك منذ ثمانينات القرن العشرين ،حيث ظهرت في نتاجات الفن المكسيكي صور الاضطرابات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية في التسعينيات وظهر شعور بالقلق الشامل على المجتمع والدولة التي صارت تهددها سياسة الديمقراطية الجديدة التي اصبح لها حضور قوي في المكسيك المعاصرة على صعيد الثقافة بشكل عام والفن بشكل خاص، فقد انهت هذه السياسة الجديدة عقودا من سياسة توزيع الأراضي على المواطنين من اجل اسكانهم والتي كانت حاسمة في بناء الهوية الوطنية وسادت في هذه المرحلة توجهات فنية حداثية كان من ابرزها اعمال المعماري (لويس باراغان 1902- 1988) الذي اصبح رمزا للعمارة الحديثة في المكسيك الذي أظهر روحا مكسيكية قوية في استخدام الألوان الزاهية وتوظيف الفضاء

والضوء في تصميم الأشكال الهندسية النموذجية الخرسانية الممثلة لتطلعات العمارة الحداثية ، وقد شملت أعماله مجموعة من منحوتات ناطحات السحاب الملونة الغريبة في ضواحي العاصمة مكسيكو سيتي ، ومنزله الخاص في مكسيكو سيتي والمدرج في قائمة اليونسكو للتراث العالمي ، كما برز في هذه المرحلة فنان حداثي اخر هو روفينو تامايو (1899-1991) وهو رسام جداري كبير ، لكنه ابدع في مجالات اخرى حيث تهيمن على اعماله الصور المجردة والأسطورية وتأثيرات الألوان وكان الفنان خوسيه لويس كويفاس (مواليد 1934) من الشباب الذين فتحوا المكسيك على الاتجاهات العالمية مثل التعبيرية التجريدية وفن البوب ، كما اشتهر النحات سيباستيان (مواليد 1947) بمنحوتاته الكبيرة المستوحاة من الرياضيات والتي تزين المدن حول العالم. وبفضل نشاط وحركة هؤلاء الفنانين الديناميكيين والمعارض والرعاة وعولمة المشهد الفني العالمي تمكن الفن المكسيكي المعاصر ان يصل إلى صالات العرض في جميع أنحاء العالم. أصبحت مكسيكو سيتي بقعة فنية عالمية (Salazar, DEATH AND THE INVISIBLE HAND: Kuhn : La structur, 2016, pp. p11-13) ومع دخول القرن الحادي والعشرين تغيرت انماط الفن التشكيلي المعاصر في المكسيك بطرق متنوعة، فقد تحول اهتمام الفنانين بعيدا عن التجريد إلى التمثيل المفرط والواقعية والتركيبات والفيديو وفن الشارع ، ومنهم الفنان روسيو مالدونادو (مواليد 1951) والفنان رافائيل كودورو (مواليد 1950) وروبرتو كورتازار (مواليد 1962) وهؤلاء المبدعين جميعهم يرسمون أشكالًا كلاسيكية على خلفيات قاتمة مؤسسة بتموجات لونية باهرة ، بينما تعمل الفنانة مينيرفا كويفاس (مواليد 1975) والفنان ميغيل كالديرون (مواليد 1971) والفنان بيتسابي روميرو (مواليد 1963) وغابريل أوروزكو (مواليد 1962) إلى نشر مواهبهم عبر العديد من الوسائط ، ودائما ما يتحدون التصورات المسبقة للمشاهد فيقدمون اعمالا صادمة تتراوح بين فن الجسد وفنون الاداء وفن التجميع وفن الرسم التقليدي في ممارسات فنية تجمع بين مختلف الرؤى والافكار والتوجهات الابداعية والفنية المعاصرة . (Maiolo, 2014, p. P29)

فن الشارع - الجداريات الجديدة

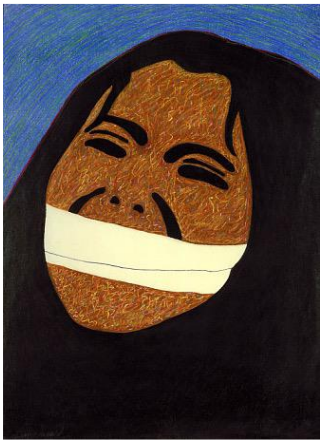
ان اشهر تيارات الفن المعاصر الذي يتمتع بأكبر قدر من التأثير العام في المكسيك هو فن الشارع الذي يوفر جاذبيته الشعبية المباشرة ويمثل ميدانا جماليا وابداعيا قويا للمكسيكيين للتعبير عن أنفسهم والوصول إلى الجمهور، اذ تتصدر العاصمة مكسيكو سيتي وأواكساكا وغوادا لاخارا الطريق في فن الشارع المتميز حقًا فيقوم الفنانون بإنتاج وتقديم اعمالهم حي لاس بالميتاس في مدينة باتشوكا المكسيكية

في شوارع هذه المدن الرئيسية بصورة دائمة والتي تكون محملة غالبا برسالة احتجاج سياسي قوي . ويسير فنانو الشوارع اليوم على خطى رسامي الجداريات في القرن العشرين ، مع اختلاف أنهم يميلون إلى أن يكونوا مستقلين ومتمردين ولا يخدمون الحكومات ، ومع ذلك يستخدم البعض فنهم في مشاريع اجتماعية إيجابية

محددة الذي حول في عام 2015 حي بأكمله في مدينة باتشوكا إلى جدارية واحدة كبيرة بألوان قوس قزح. إنه عمل رائع ، برعاية مجلس المدينة المحلي الذي قام بدعوة عدد كبير من فناني الفن الكرافيتي الشباب وطلب منهم تزيين الحي بأعمالهم الفنية بعد ان كان الحي يعاني من الاهمال وسوء الخدمات ، وقد اسهمت اعمالهم في خلق فضاء جمالي وفني متميز أعاد بكل المقاييس الفخر والابتسامات إلى منطقة كانت في السابق سطحية ومهملة . (Al-Ayadi, Mexican art exhibits its aesthetic appeal in a Parisian exhibition, 2016, p. P16)

ونرى ايضا أن الثورة المكسيكية، ذلك النزاع العنيف المسلح الذي دام عشر سنوات، حملت معها مشروعا فنيا قوميا جديدا، يتمثل في إعطاء صورة تاريخية لكل مكون من مكونات الشعب المكسيكي، من خلال نشر صور جدارية ضخمة مقامة كصرح، تماما كما كانت الكنيسة تعلم الأميين في أوروبا في العصر الوسيط تعاليم دينهم عبر المشهدية الدينية والسرديات الزجاجية التي تزين رحابها، وبذلك كان الابتكار في الأعوام التالية قائما على محامل أخرى غير محمل اللوحة المألوف، كما في الجداريات والنقوش . (Salazar, DEATH AND THE INVISIBLE HAND: Kuhn : La structur, 2016, p. 16)

فالإنتاج الفني المكسيكي في النصف الأول من القرن الماضي كان بالغ الثراء والتنوع، لا سيما بعد ظهور فن الجداريات، وهو تيار جمالي لا محالة، ولكنه حمل في المكسيك مضامين ثقافية وعرقية وسياسية واجتماعية وقد برز فيه (ريفيرا دييغو 1886-1957) و(خوسي كليمانتي أوروزكو 1883-1949) و(دفيد ألفارو سيكيروس 1886-1974) هذه اللغة الجمالية الحديثة وجدت سندا لها في قرار الدولة الجديدة التي أرست النظام الجمهوري عام 1867م ، وسعت إلى خلق هوية تضمّ مختلف شعوب البلاد وتضمن انسجامها، فاتجهت إلى المواضيع التاريخية وفن البورتريه والرسوم التي تؤكد وجود شعب واحد بالرغم من تنوع مكوناته . (Al-Ayadi, Mexican art exhibits its aesthetic appeal in a Parisian exhibition, 2016, p. P16) وقد عمل فنانين مدربين تدريباً جيداً مثل روبرت جارسيا (مواليد 1941) وإستر هيرنانديز (مواليد 1944). هؤلاء الفنانون هم من أنتج أيقونة الفنان غارسيا الذي حفلت بالاختلاف الثقافي والنضال العالمي ، الذي ولد ونشأ في شمال كاليفورنيا ، كان مستوحى من المدرسة المكسيكية حيث كان فن البوب والتجريد. كل من مطبوعاته ولوحاته واضحة هذه الجوانب المتنوعة للحداثة. على عكس بعض فناني Chican الآخرين ، كان غارسيا قادرًا على ذلك . ونجح في التسلل إلى التيار الرئيسي في وقت مبكر ، على الرغم من الطبيعة السياسية لعمله. الامتلك متحف سميثسونيان الأمريكي للفنون ، الباستيل الرمزي لغارسيا ، السجين السياسي ،1976 (انظر الشكل 2) منذ عام صنعه. الصورة القوية ولكن في أضيق الحدود لـ امرأة تصرخ تحت كمامة بيضاء مستوحاة من قصة غلاف لمجلة نيوزويك عن الفيتناميين اللاجئين. انجذب غارسيا ، وهو من قدامى المحاربين في حرب فيتنام ، إلى امرأة تبكي في الصورة. هو عزلها عن الآخرين للتركيز على ألمها وإضافة الكمامة للدلالة على ظلمها قد واجه. يطفو وجهها البني في بحر من الشعر الأسود والسماء الزرقاء الساطعة. على صفحة الويب الخاصة بـ يقدم معرض Our America: The Latino Presence in American Art، Smithsonian a اقتراح أن الطبيعة العالمية لعمل غارسيا كانت وسيلة "لدعوة المشاهدين إلى المواجهة مظالم يومنا هذا ". (LAMBORN, 1981, p. 11)



ان التأثير العابر للحدود لفن وثقافة المكسيك على الفن الأمريكي المكسيكي حيث تم تعزيزه من خلال تبادل الفنانين بين البلدين ، خاصة خلال الحرب العالمية الثانية حيث اصبح كثير من العالم مضطرب ،عندما كان يتعذر الوصول إلى جزء كبير من أوروبا. كان هناك أيضا تأثير ممتد العائلات التي بقيت في المكسيك بعد الهجرة إلى الولايات المتحدة . ان تأثير الفن المكسيكي والفنانين المكسيكيين لا يقاس، بالنظر إلى التبادل الفني ، ويمكن رؤيتهم من الواقعية الاجتماعية الجداريات المرسومة في الولايات المتحدة أثناء وبعد الكساد الكبير لتقدم الأعمال صور عن الكثير من المعاناة للعمال والإضرابات لهم وكذلك وتصوير معاناة اللاجئين الذين يدخلون الحدود الامريكية بصورة غير شرعية . (Lithwaite, 2015, p. 23) (روبرت جارسيا سجين سياسي 1976)

فن الطباعه

كان للطباعة تاريخ طويل في الفن المكسيكي. تم تقديم عملية الطباعة إلى عالم جديد في عام 1539م من قبل أسقف المكسيك(فراي خوان دي زوماراجا) لإنتاج أوراق اللعب للمقامرة والمطبوعات التعبدية الكاثوليكية للعبادة) لم يكن ذلك حتى عشرينيات القرن التاسع عشر أصبحت صناعة الطباعة علمانية في المكسيك. بدأ خوسيه غوادالوبي بوسادا (1852-1913) في ذلك إنتاج رسوم كاريكاتورية اجتماعية وسياسية للرئيس وأسلوب حياته البرجوازي. في الوقت، لم يكن عمله المليء بالكالافيراس ، أو الهياكل العظمية البشرية ، معروفًا جيدًا من قبل النقاد في ذلك الوقت وتوفي الفنان مفلسا. ولم ينتصر الفنان إلا في وقت لاحق عندما انتصرت الثورة نالها أمثال جان شارلو (1898-1979) وليوبولدو ميندیز (1902-1969) وأصبح معروفًا باسم "صانع الطباعة للشعب المكسيكي". (LAMBORN, 1981, p. 23)

- **اهم المؤشرات التي انتهى اليها الاطار النظري**

1. ان مفهوم النسق والنسق الثقافي في ضوء علاقته بموضوعة الفن يستند إلى مقولات التحليل الثقافي.
2. يتم تحليل الأنساق الثقافية المضمرة في النقد الثقافي حيث يكسبها التأويل والتشريح جمالية خاصة عند دراسة النصوص .
3. النسق هو انتظام بنيوي يتناغم وينسجم فيما بينه ليولد نسقا أعم وأشمل ليكون نظاما تأوليا وجماليا في الفن .
4. أصبح مفهوم" النسق "متضمنا أبعاد النص كافة ومكونا لأسس تلقيه وتأويله وسبل التفاعل معه، فالنسق من الثقافي من الركائز التي تميز مشروع النقد الثقافي .
5. يبين الغذامي أن النسق يقوم على وظيفة الدلالة النسقية التي ترتبط بعلاقات متشابكة، نشأت مع الزمن لتتحول إلى عنصر ثقافي آخذ في التشكل، وهو أحياناً إما أن يكون ظاهراً، وإما أن يكون كامناً

6. مع دخول القرن الحادي والعشرين تغيرت انماط الفن التشكيلي المعاصر في المكسيك بطرق متنوعة، فقد تحول اهتمام الفنانين بعيدا عن التجريد إلى التمثيل المفرط والواقعية والتركيبات والفيديو وفن الشارع .
7. أن الثورة المكسيكية، والنزاع العنيف المسلح الذي دام عشر سنوات، حملت معها مشروعا فنيا قوميا جديدا، يتمثل في إعطاء صورة تاريخية لكل مكون من مكونات الشعب المكسيكي، من خلال نشر صور جدارية ضخمة مقامة كصرح كبير .
8. كان للثقافة المكسيكية والتاريخ وحروب الاستقلال تأثير كبير على الفن المكسيكي وما انتجه الفنانون من اعمال خلدت الكثير من الموافق والمعاناة لشعب المكسيكي .

الفصل الثالث - إجراءات البحث

أولاً- مجتمع البحث:-

نظراً لسعة مجتمع البحث وكثرة النتاجات الفنية وأعداد الفنانين في الرسم المكسيكي المعاصر فقد اطلعت الباحثة على مصورات عديدة للأعمال الفنية في المصادر الأجنبية وكذلك ما توفر منها على شبكة الانترنت العالمية للإفادة منها بما يغطي حدود البحث ويحقق هدفه ، ويضمن للباحثة رصد أكبر قدر من العينة التي تشتغل مع موضوعة البحث الحالي .

ثانياً- عينة البحث :-

قامت الباحثة باختيار عينة للبحث البالغ عددها (6) أعمال فنية تم اختيارها بصورة قصديه وقد تم اختيار عينة البحث وفقاً للمبررات الآتية :-

1. أن تكون الأعمال المختارة ممثلة تمثيلاً وافياً لما يمثله الرسم المكسيكي المعاصر .
2. شهرة الأعمال المختارة وانتشارها إعلامياً وأكاديمياً .
3. النماذج المختارة تمثل نتاج أشهر فناني المكسيك .
4. تم استبعاد الأعمال الفنية التي تكررت موضوعاتها وطرق تنفيذها .

ثالثاً:- منهج البحث :-

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي بأسلوب تحليل العينة .

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تحليل العينة

أنموذج رقم (1)

تحليل العينة للرسم المكسيكي

اسم العمل / الإيمان المعالج

اسم الفنان / كارمن لوماس جارزا

المادة / زيت على كنفاس

القياس / 60×70 سم

التاريخ / 1990

العائدية / المتحف المكسيكي ، سان فرانسيسكو ، كاليفورنيا

يصور العمل الفني للفنان كارمن لوماس جزء من الثقافة المكسيكية فهو يصور العائلة المكسيكية فب ابسط صورها . حيث صور في عمله هذا الام وكيف تعتني بابنتها المريضة الراقدة في سريرها وهو يتوسط الغرفة التي يعيشون فيها بالإضافة الى الطفل الصغير الذي يتكيء على حافة السرير ، وتحيط بالشخصيات مجموعة من الاثاث المنزلي البسيط ، وهناك صورة على الجدار معلقة للصليب ، بالإضافة الى صورة صغيرة وضعت على الخزانة وهي تمثل السيدة العذراء ع .ويصور الحياة البسيطة للشعب المكسيكي ومعتقداتهم وايمانهم بها التي جعلوا منها وسيلة للعلاج .

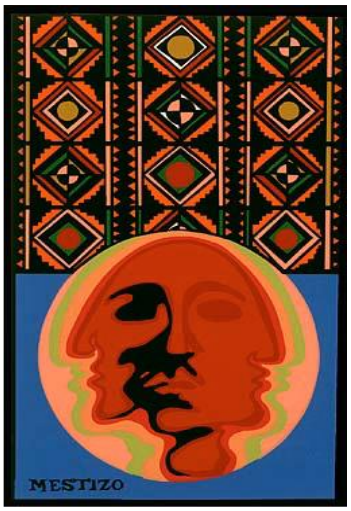
هو مفهوم للفنون المرئية في المكسيك يركز على الإحساس بالبيئة. إنها في النهاية عملية استعادة سلطة المرأة في المجال المنزلي من خلال الفعل التفاوض باستمرار على علاقات القوة التي تهمش المرأة في الفضاء المنزلي. والتغيير الذي يظهر هنا هو استخدام الثقافة الشعبية وتصويرها في الفن المكسيكي حيث تم استخدام الفن لمناقشة موضوعًا من صلب الثقافة المكسيكية ومن خلال إعادة اكتشافها المجتمع ومعتقداته .

ان الفنون المكسيكية استخدمت فيها نفس رموز التمرد والفخر الثقافي خلال الفترات الماضية لكن اعيد ، تخصيصها لمعالجات مختلفة وبتقنيات حديثة . من خلال اللون الذي استخدمه الفنان حيث ان لون الغطاء ورداء السيدة العذراء في الصورة هما نفس اللون الذي يوحي بالأمل والشفاء .

لقد أكملوا فنانوا المكسيك تجربتهم بإعادة الاتصال مع السكان الأصليين والرموز المكسيكية واعادة صياغتها بالأساليب الحديثة ، والتي تتواكب مع ما جاء به الفنان المكسيكي من مزج اعادة صياغة الماضي ومعطياته بشكل حداثي وبأسلوب يتواكب مع حفظ الهوية المكسيكية وتراثها ، حيث يعتبر هذا النسق الثقافي الذي اعاده الفنان في معظم اعاله الفنية وهو يصور الحياة البسيطة والمعتقدات للشعب المكسيكي لتصل تلك الثقافة الى ابعد من حدود المكسيك . تلك لثقافة ذات السياق الأيديولوجي للثورات والمعتقدات لخلق أسلوب فريد للمكسيك .

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

لقد ساهم الفنان المكسيكي في تطوير الهوية الوطنية والأسلوب الفني. بالإضافة إلى اكتساب التقنيات الأوروبية ، وتأثر بها ، وما يميز الفن المكسيكي هو الارتباط العميق بالجذور وبأصولهم ما قبل الكولومبية هذه الظاهرة شوهدت في الكثير من اعمال الفنانين المكسيكيين وما ورثوه من اسلافهم .



أنموذج رقم (2)

اسم العمل / *Mestizo*

اسم الفنان / أمادو إم بينيا الابن.

المادة / زيت على كنفاس .

القياس / 47،5×70 سم

التاريخ / 1996.

العائدية / متحف سميثسونيان للفنون الأمريكية.

يقسم الفنان امادو العمل الى جزئيين الجزء الاعلى يصور فيه الفنان مجموعة من الزخارف للفن المكسيكي والتي اشتهر بها المكسيكيون حيث كانوا يقومون برسمها على نسيج اغلب الملابس وبالأخص الرداء الذي يشتهر به الشعب المكسيكي لانه جزء من موروثهم الشعبي والحضاري تلك الالوان التي استخدمها من الاوكر والاخضر مع دوائر من اللون الاصفر وبأشكال هندسية على شكل سلاسل من مثلثات ويتكون من ثلاث اشرطة متوازية كان يحمل تلك الزخارف الفنية ذات السمات الجمالية . اما الجزء الاسفل من العمل فقد صور وجه انسان في وسط دائرة لكن باتجاهات مختلفة بشكل جانبي وامامي في نفس العمل . وصوره باللون الاوكر الداكن وبظلال باللون الاسود .

ان التفاعل الذي استحدثه الفنان المكسيكي وعملية الاحتكاك بينه وبين الفنون الاوربية والامريكية قد ادت الى فرز جملة من المعطيات والاشتغالات التي واكبها الفن المكسيكي في طرح الكثير من القضايا الانسانية الكبرى ، ومنها تبحث عن الموروث المعاصر في مختلف الأنساق الثقافية فقد كانت محاولة جادة من الفنان في استحداث عملية تواصل بين منجزات الذات والجماعة من جهة وبين الذات والاخر من جهة اخرى . وان استقدام الافكار وجملة من التيارات الفكرية والفنية المعاصرة ذات التوجه الجديد قد ساهمت في البحث عن الذات والهوية ومختلف المرتكزات التي من شأنها تحدد مسار الثقافة ضمن الأنساق التي تحمل وتصور التراث المكسيكي وما يحمله من جمال ومواكبته للفن لمعاصر .

لذا سعى الفنان المكسيكي الى إنشاء هوية وطنية باستخدام التاريخ المكسيكي والدعاية للثورة ، هكذا انضم الفنانين إلى المسعى الثوري وكان القصة للثورة هي الاهم ، ويتم إعادة سرد انتفاضة الرجل العادي ضد حكومته القمعية .

لقد عمل الفنان المكسيكي على ن يجعل من الفن هوية تحمل كل ما يتعلق بالمكسيك وتراثها ومن بطولات شعبها الذي رزح تحت الاستعمار الاسباني لعقود طويلة صورها الفنان وجسد بطولات شعبه بالوان

واشكال ذات طابع مميز نقله الى واوربا وامريكا والعالم لقد عمل على انساق فنية وجمالية خاصة تحمل هوية وفن البلد لان للمكسيك ثقافة خاصة ومروث حضاري واسطوري من الازتك والمايا .

أنموذج رقم (3)
اسم العمل : امومة
اسم الفنان : فرانشسكو توليدو
المادة : نحت ملون بعجينة بلاستيكية.
القياس : 100ارتفاع / 90 طول / 47 عرض
تاريخ الإنتاج : 2000
العائدية : متحف مكسيكو للفن المعاصر

فرانسيسكو توليدو (1940-2019 م) فنان تشكيلي هز المشهد الفني المكسيكي في الستينيات بأسلوبه الجديد في الرسم والنحت والطباعة ونسج النسيج والحفاظ على التراث الثقافي المكسكي الذي ألهمه ، تعكس اعمال الفنان توليدو ، المليئة بالقرود والحشرات والهياكل العظمية بألوان ترابية ، خلفيته الشعبية المحبة للارض والبيئة الأصلية وحبه للطبيعة ، كما أنها يمثل خروجا عن تيار رسامي الجداريات الذين تأثروا بشدة بالصراعات الأهلية التي هيمنت على المشهد الحياتي في المكسيك في معظم النصف الأول من القرن العشرين ، في عام 2005 منح توليدو جائزة رايت لايفليهود المعروفة أيضا باسم جائزة نوبل البديلة في السويد لتكريسه نفسه وفنه لحماية وتعزيز التراث والبيئة والحياة المجتمعية لموطنه الأصلي .

تعد جذور الفن الشعبي مصدراً لإلهام الفنان المكسيكي، خاصة في أماكن مثل أمريكا اللاتينية، لاسيما وأنه فن خاص بعيد عن تأثيرات عصر النهضة الأوروبية. وبهذا المعنى، فإن الفن المكسيكي هو فن يعبر عن الذات، وتنعكس فيه الكثير من السمات و(الموتيفات) كالحيوانات بوصفها تمثل الحكمة، وهو الذي يفسر هوس الفنان المكسيكي الذي لا يتوقف مع دمج الشكل الحيواني في الفن الشعبي المكسيكي. إنها تمثل الروح الإنسانية. وهناك مثال شائع للغاية وهو الديك، الذي تحظى صورته بشعبية خاصة في الولايات الشمالية؛ حيث يكون الجو حاراً وجافاً.وهناك عدد من الفنانين المعروفين عالمياً الذين عكست أعمالهم أشكالاً لا حصر لها من الحيوانات كالأسود والماعز والغزلان.

أنموذج رقم (4)
اسم العمل / بناء شاهق
اسم الفنان / داميان اورتيغا
المادة / طابوق
القياس / 189ارتفاع90 عرض
التاريخ / 2014
العائدية / صورة فقط
للعمل في مجموعة الفنان
.داميان أورتيجا (1957 -)

داميان أورتيجا هو مواطن من مكسيكو سيتي شارك في كل مجال من مجالات الفن من النحت والرسوم المتحركة والتصوير والوسائط المتعددة وقطع التركيب وهو تلميذ سابق للفنان المكسيكي الأسطوري غابرييل أوروزكو، وكان تأثير هذا العملاق الفني العالمي على أورتيجا واضحًا في جميع أعماله والتي تتميز أساسا بالذكاء إلى جانب الانشغال العام بالثقافة والسياسة الاستهلاكية فأعماله تتابع تيارات فن التجميع وتعرض الجانب البراق من عالم الصناعة والسرعة والا ستهلاك المعاصر .

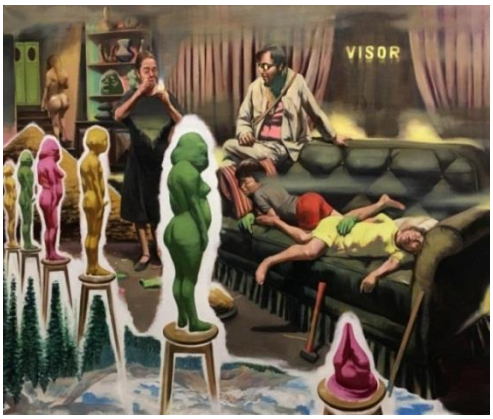
حيث يتكون العمل من مجموعة من الطابوق رصفت بشكل فني يشبه القلاع القديمة ذات الأبراج العالية وعمد هنا الفنان الى الربط بين الماضي والحاضر لان المكسيك بعد الثورة اصبحت بلد يتطلع الى الامام وهذا مادفع الفن والفنانين الى مواكبة الفنون المعاصرة لكن بطراز يرتبط بتراثهم وماضيهم وتاريخهم حيث لقد سعى الفنان الى شحن هذا المنجز بمرجعياته الفكرية ودمجها بما جاء به الفن المعاصر ، لقد حاول الفنان دمج ماهو مهمل مع او غير نافع مع ماهو استهلاكي ويطلع الى البناء والتقدم .

يحاول الفنان هدم النسق القديم وانشاء نسق جديد يرتكز على ماهو معاصر ويعتمد على التجربة الجديدة للمكسيك من بناء وتطور .

ويحمل الوضع الاجتماعي والثقافي والسياسي لعصره موظفا تقنية ايهامية تجريدية خالقا بذلك خرقا لقواعد الرسم القديم وطرائق الاداء في محاكاة الواقع. فنلاحظ ان الفنان وضع المعقول في قلب اللامعقول وتولد لديه اللامرئي من خلال المرئي نتيجة لذلك اوجد صدمة للمتلقي وتغير في افق توقعه الامر الذي صاحب تغيرا في التأويل وبالتالي خلق لديه رغبة في التحاور ليقدم فيضا من التصورات والتوقعات المتباينة، فحدث بذلك اعادة في خلق المعنى انطلاقا من المشهد ذاته.كما يمكن تلمس التبادل بين الهامش والبؤرة النصية من خلال اعتماد الفنان عنصر الخط واللون الافتراضيين اللذين لا يتحدان مع بعضهما وامتلكا بنية خفاء لا متناه لا تبوح بها تجريدات الاشكال..

أن أهم ما يميز النسق ما ينهض به من وظيفة، ولكن ليس من حيث وجوده المجرد، فالنقد الثقافي يهدف إلى بيان أثر الثقافة في تمرير أنساقها لذا يسعى الفنان عبر الحيل الجمالية حيث تشتغل هذه الأنساق بوصفها خطاباً، وهنا تتراجع القيمة المعنوية للمؤلف، لتنوب عنه أنظمة الخطاب، وما يمكن أن يكمن خلفها من

بعد مؤسساتي، وتحديداً من حيث قدرتها على تفعيل التأثير الجمالي والثقافي تجاه المتلقي، فالنسق يعمل على أنه عناصر وتمظهرات تتخلل المجتمع باختلاف مستوياته، غير أنها تتميز بقدرتها على تكوين خططها بهدف التورية، والمغالطة، والكشف، والتعمية، إنها نماذج من الخداع الذي يستثمر البلاغي، والجمالي كما المجازي، من هنا فثمة حاجة لتكوين مقاربة نقدية تتسم بتكوينها المفاهيمي المعمّق للكشف عن الطبقات العميقة لهذا النص، وما ينطوي عليه من ممارسات ثقافية.



أنموذج رقم (5)

اسم الفنان: دانييل ليزاما

اسم اللوحة: بيت الاشباح

المادة: زيت على كانفاس

القياس: 200/ 120

التاريخ: 2018

العائدية : متحف شيكاغو اميركا

الرسام الواقعي والمثير للجدل دانيال ليزاما الذي تمكن أسلوبه الخيالي من تحويل الأساطير المكسيكية الشعبية إلى شيء حديث ومعاصر ومختلف في آن واحد وعلى مدار حياته المهنية ، اقام أكثر من 20 معرضا فرديا في كل من موطنه المكسيك وحول العالم ، وقد قارن الكثيرون استخدامه للضوء والظلام بأسلوب عباقرة الفن القدامى مثل الفنان الايطالي كارافاجيو .

ان عمله بيت الاشباح هو عبارة عن عمل يمتزج بين الواقع والخيال يحتوي البيت على صور لأشباح وصور لأشخاص هناك شخص جالس وبجانبه امرأة تحمل شمعة للضوء واريكة يستلقي عليها شخصان يغلب عليهم النوم العميق بالإضافة الى صور اشخاص كأنهم تماثيل ساكنة تقف على مصطبه طائرة وفي الخلف راس لتمثال وصورة امرأة عارية كل تلك الشخصيات تدلل على انه بيت اشباح هذا يعود الى الاساطير القديمة وعالم السحر والخيال ،عالم الأساطير بالنسبة للفنان أشبه بالسحر الذي يشحذ مخيلته وينقله إلى عوالم يستغرق فيها كالأطفال ، فوظفها الفنان بشكل معاصر للفن وحملها بالانساق المضمر خلف تلك الايحائات التعبيرية والرمزية كان يسعى الفنان الى نقلها للمتلقي .

لقد استمد دانيال اشكاله الصورية ورموزه الغرائبية من الاساطير والديانات المختلفة التي تزخر بها الثقافة المكسيكية فقد اتاحت له الفرصة لإظهار السمات التي رسمت سمات أسلوبه الفني ، الذي ينفتح على عالم لامنطقي يمتزج بين الواقعي والخيالي الاسطوري والخرافي وبين المادي والروحي فتمثلت الأنساق الثقافية من خلاله وهذا مايمنحه حرية في الخطوط والاشكال وحتى الالوان والتي حشدت بالعناصر ولالوان التي تمثل الاشباح التي خضعت للاختزال والتبسيط تارة وتاره اخرى تمثل الواقعي مما جعلها اشارات تحيل الى المضمون الكامن في خطاباته البصرية.

يجسد هذا العمل حالة انفعالية عاطفية تعكسها تلك الخطوط اللونية العريضة التي تنطلق بحرية وقوة لتحطم وتفكك كل معنى للتردد والتقليد، فهي بنية متحررة من قيود التقليد والرتابة، وتقوم على القدرة التعبيرية للفنان التي تهمش كل الحدود في التعبير الواقعي، لتنزاح نحو عوالم الخيال

، صراع يتقاتل فيه (الماضي والحاضر والمستقبل)، فتتشظى فيه الأزمنة وتتشتت فيه الاماكن فلا تشخيص ولا تحديد، فالعمل الفني هذا يضمر تلك الأنساق النفسية التي تجسد الحالة الكلية التي تقبع داخل كل نفس بشرية، في مسيرتها نحو النجاح، الاجتماعي او العاطفي، وما يرافقه من انساق نفسية متضاربة ومتناقضة كمشاعر الاندفاع والتردد، الثقة والخوف، وكل المتناقضات التي ينشئها الواقع الاجتماعي ونظام الاسرة ونظام، وأولها خوف الانسان من الفشل، وخوفه من الصراحة المطلقة في التعبير عن مشاعره ورغباته المكبوتة التي يضمرها اللاوعي.

نموذج رقم (6)

اسم العمل / جدار الفراشات

اسم الفنان / كارلوس اموراليس

المادة / ورق بلاستكي

القياس / 20 متر طول 3 متر ارتفاع

التاريخ / 2019

العائدية / صورة فقط للعمل

كارلوس أموراليس (1970-)

تم عرض أعمال كارلوس أموراليس في جميع أنحاء العالم ، لكنه لا يزال أحد الفنانين المعاصرين الأقل شهرة في المكسيك من نواح كثيرة ولكن شهرته خارج المكسيك واسعة لأنه يشارك في معارض خارجية غالبا ، واعماله دائما ما تكون مظلمة وساخرة بشكل مبهج ، حيث يعتمد بشكل كبير على صور الكائنات الأقل ظهورا في الطبيعة مثل الخفافيش والعناكب. والفراشات هو فنان متعدد التخصصات ، متأثر بشكل أساسي بالثقافة المكسيكية وهو يعمل مع الفيديو والتركيب والنحت.

فهو يسعى من خلال الرسم والنحت والاعمال الفنية بصورة عامة الى التعبير عن الأفكار والعواطف ، مع خلق صفات جمالية معينة ، بلغة بصرية ثنائية الأبعاد. تُستخدم عناصر هذه اللغة - أشكالها وخطوطها وألوانها ونغماتها وملمسها - بطرق مختلفة لإنتاج إحساس بالحجم والمساحة والحركة والضوء على سطح مستو. يتم دمج هذه العناصر في التعبيرية أنماطًا لتمثيل ظواهر حقيقية أو خارقة للطبيعة ، أو لتفسير موضوع سردي ، أو لإنشاء علاقات بصرية مجردة تمامًا.

قرار الفنان باستخدام وسيط معين مثل جدارية هي الحامل ، أو أي مجموعة متنوعة من الأشكال الحديثة ، تعتمد على الصفات الحسية والإمكانيات التعبيرية والقيود المفروضة على تلك الخيارات. تتحد اختيارات الوسيط والشكل ، بالإضافة إلى تقنية الفنان الخاصة ، لتحقيق صورة مرئية فريدة.

قد تميزت اللوحة بالتلقائية (اللعب الحر) بالإضافة الى التفكيك للوصول الى زعزعة المعنى الثابت، واللعب اللانهائي، فهو ضرب لكل الاساليب التقليدية، فاللوحة لم ترتكز الى نظام واحد بل ان اللاعقل والفوضى ، انما هو نوع من الأنساق النفسية والشكلية والوجدانية والتلقائية التي اعتمدت على الصدفة، وهذه اللوحة هو نوع من انواع الرسم المعاصر، الذي ينتفض على اساليب الرسم التقليدية او المعتادة، ويبعد نهائياً الوجود الانساني ليحلق في عوالم الخيال والشغف، ليغوص في اعماق نفسية تضمر ذلك القلق الوجودي والانساني، وهذا القلق وهذا القلق انعكس على العمل الفني ومعطياته الجمالية وأنساقه الثقافية وما تحمله من إيحاءات وفضاءات مفتوحه .

الفصل الرابع - نتائج البحث

استناداً لما تقدم من تحليل العينة فضلاً عما جاء به الإطار النظري فقد أسفر البحث عن النتائج الآتية :-

1. ان الثقافة المكسيكية غنية بثرائها الحضاري، الذي يشمل تنوعاً وأصالة في الهوية، وهذا التنوع تتجاذبه مجموعة مختلفة من التأثيرات عبر التاريخ المكسيكي، من حضارات المايا والأزتيك القديمة إلى الوجود الأوروبي والامريكي المهيمن على ثقافات اليوم .
2. تشكل الجذور الحضارية المكسيكية من حضارات المايا والازتك مصادر اثراء للفنون التشكيلية المكسيكية المعاصرة التي تأثرت بسمات الفن الغربي المعاصر وانتجت مزيجاً جمالياً وفنياً يجمع بين خصوصية الهوية الوطنية واشتراطات المعاصرة . كما في انموذج(2،3،4)
3. انتهج بعض الفنانين المكسيكيين المعاصرين نهجاً متاثراً بتيارات فنون مابعد الحداثة الغربية وتجارب الفن المفاهيمي وفنون التجهيز وفن التجميع . كما في أنموذج (1،3)
4. تلعب المرجعيات الحضارية والمبادئ الثورية المكسيكية دوراً في تركيز الفنان المكسيكي المعاصر على القيم المضمونية والمحتوى الفكري للعمل الفني . كما في أنموذج (2،4)
5. يستلهم الفنانون المكسيكيون المعاصرون مفردات البيئة الطبيعية الخاصة ببلادهم في نتاجاتهم الفنية مثل الفراشات والحيوانات التي تتخذ معاني ودلالات ترتبط بالأسطورة والتراث الشعبي المكسيكي كم في أنموذج (3،4)
6. توزع اهتمامات الفن المكسيكي المعاصر بين تيارات التجريد القائمة على الابنية الفنية المجردة وتيارات الفن الواقعي القائمة على التشخيص والتجسيم الواقعي للأشكال الطبيعية .

<u>الاستنتاجات</u>:-

1. ينتمي الفن التشكيلي المكسيكي المعاصر الى فئة الفنون المشبعة بالقيم الاخلاقية والعمق الحضاري البعيد عن روح الاستهلاك والتصنيع المفرغة من البعد الانساني .
2. يحافظ الفنان المكسيكي المعاصر على حرفتيه ومهارته وعلاقته الحميمة بالعمل الفني ولا يلجأ الى تصنيع اعماله ميكانيكيا او آلياً كما في فنون الغرب المعاصر .
3. يسعى الفنانون المكسيكيون المعاصرون الى الاستفادة من مفاهيم وافكار وتجارب الفن التشكيلي المعاصر وفق نسق انتقائي نقدي يستفيد مما هو غني ومفيد وتجاوز ماهو سطحي وعابر .

4. لقد تاثرت تناجات الفنانين المكسيكيين بالثورة ضد المستعمر وكذلك بالتقدم العلمي والتكنلوجي والآلات والمبتكرات الحديثة التي استخدمت بصورة مباشرة في انتاج الاعمال الفنية .
5. اكدت نتاجات الفنانين المكسيكين على الفردية والذاتية والحرية في الانتاج الفني وفي استخدام التقنيات والمواد الجديدة للتاكيد على الهوية والثقافة المحلية ونقل الصورة الى العلم بفن يحمل سمات الروح والتراث المكسيكي.

References

1. A Crusader, J. (1982). *The Philosophical Dictionary.* (The Arabic Language Academy, Damascus ed., Vol. part1). Beirut, Beirut: The Lebanese Book House.
2. Abdel Aziz Hamouda .(1989) .*Deconstruction*) first folder .(Beirut: dar alfaris.
3. Abdullah Al-Ghadami 19) .September, 2015 .(cultural patterns .*Riyadh Magazine, Volume 4 Issue 5*.
4. abod, a. (1970). *mental depression.*
5. Ahmed Youssef .(2007) .*The Systemic Reading,the Authority of Structure and the Illusion of Imitation* (Volume first edition). Lebanon, Algeria: Arab House of Sciences Publishers and Publications of Difference.
6. Al-Ayadi, A. B. (2016, 11 14 Monday,). Mexican art exhibits its aesthetic appeal in a Parisian exhibition. *Al-Arab Newspaper, The First Arab Daily Newspaper Founded in London, Issue 1*(leeus 10455), Page 16.
7. Al-Ayadi, A. B. (2016, 12 Monday 11). the first Arab daily newspaper founded in London. *Monday 39th year, leeus 10455,, Issue 1*.
8. Al-Farahidi, A.-K. b. (2003). *Dictionary of Al-Ain* (Vol. first). (e. b.-H. Hindawi, Trans.) Beirut, Lebanon: Dar Al-Kotob Al-Alami.
9. Al-Ghadhami, A. (2000). *Cultural Criticism, A Reading in Arab.* Casablanca,, Morocco: Cultural Systems, Arab Cultural.
10. Al-Ghadhami, A. (2000). *Cultural Criticism: Cultural Criticism: A Reading in Arab.* Riyadh: Cultural Criticism: Cultural Criticism: A Reading in Arab.
11. Al-Ghadhami, A. (2005). *Cultural Criticism, A Reading in the Arab Cultural Systems,* (Vols.). Casablanca, Morocco,: Arab Cultural Center,.
12. al-Marib, S. A. (2018). The Female Pattern in the Divan of Aliya Bint Al-Mahdi. *Volume 8 Issue 4, p. 54.*Al-Shujairi, A. H.-T. (2014). The inferiority of the woman in pre-Islamic society and her supremacy in poetry. *Vol. 22 No. 2*, p. p. 315.
13. Chavez, A. H. (2006). *Mexico: A Brief History.* Berkeley: University of California Press.
14. Heba Mohd Sabkan Jassim Hamid Jawdah Al-Taie Taie .(2015) .Cultural Systems in Mesopotamia Literature. Volume 23 Number 4 ،p. 1798.

15. Ibn Manzur .*Lisan Al-Arab, Bab Al-Qaf* .Beirut: Dar Sader Beirut.
16. jamil albisyuni .*Psychoanalysis*) folder .(4 (Zainab Ramadan, translators) Egypt: Dar al-Hikma.
17. Jamil Hamdaoui. (2012). *Cultural criticism between a rock and a hard place.* (J. 07, Ed.) Retrieved from a critical article, website http://www.diwanalarab.com,: January 07
18. Kaabi, D. A. (2005). *The old Arab narrative. Cultural patterns and problematic interpretation* (Vol. 1st). Beirut: by the Arab Foundation for Studies and Publishing.
19. LAMBORN, R. H. (1981). *Mexican Painting AND Painters, NEW YORK of the Spanish School of Painting in Mexico* (Vols. B-T). NEW YORK, .
20. Lewis Maalouf .(2010) .*Al-Munajjid fi Linguistics*) Version The Catholic Press ،Folder .(19 Beirut Publishing.
21. Lithwaite, S. (2015). *Contested Art: Modernism and Mestism in New Mexico* (Vols. ب-ط). Press: (Norman: University of Oklahoma.
22. Maiolo, S. (2014). , *BRIEF HISTORY OF MEXICO The Classic Period to the Present* (Vols. ب- ط). New York: Copyright.
23. Monica Rocio Salazar .(2016) .*DEATH AND THE INVISIBLE HAND: Kuhn : La structur 1988* . Dallas: The University of Texas at Dallas.
24. Muhammad, M. (1996). *Similarities and differences.* , Beirut, Lebanon: The Arab Cultural Center,.
25. ROBERT H.LAMBORN .(1981) .*Mexican Painting AND Painters,NEW YORK of the Spanish School of Painting in Mexico* . NEW YORK.,
26. Salazar, M. R. (2016). *DEATH AND THE INVISIBLE HAND: Kuhn : La structur.* The University of Texas at Dallas.
27. smeth, j. (1987). *art neu* (Vol. 2). (d. jam, Trans.) london: arben.
28. T.Kuhn. (1970). *La structuredes révolutions scientifiques,traduit par* (Vols. B-T). Paris: Laure Meyer,Flammarion.
29. Umberto Eco .(2010) .*The Allama, Concept Analysis and Its History*) folders Edition 2) .(,Eid Al-Ghanimi translated by Said Bin Jarad Revision ،Translators (Beirut ،Lebanon.
30. Yusef Alimat .(2004) .*Aesthetics of Cultural Analysis, Pre-Islamic Poetry as a Model*) older Edition 1 .(Faris House for Publishing and Distribution.
31. Yusef Alimat .(2004) .*Aesthetics of Cultural Analysis, Pre-Islamic Poetry as a Model*) folder Edition 1 .(Faris House for Publishing and Distribution.
32. Yusef Alimat .(2009) .*The Cultural Layout, A Reading in the Patterns of Ancient Arabic Poetry*)folders B-T .(Amman: The World of Modern Book.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/67-86

Cultural harmony and its in contemporary Mexican painting

Hamdiya Kadhum Roudan[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 19/2/2021…....Date of acceptance: 31/3/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract

We live in a world where cultures and visions overlap .. Therefore, every society seeks to create a harmonization that is in line with the data of those special cultures and reproduces those cultures and defines their paths. There are cultures based on historical action and experience and others that work on historical displacement, and art is one of the most important means of transmitting cultures and establishing their aesthetic harmony. This research is concerned with studying (cultural patterns and their representations in contemporary Mexican painting) and it falls into four chapters. The first chapter is devoted to explaining the research problem, its importance, the need for it, the goal of the research, and identifying the most important terms contained in it. The research problem crystallized around the monitoring of cultural patterns and their representations carried on Mexican painting, and what it bears. These patterns are of the explicit and implicit meanings and connotations of Mexican history and culture, within the space of contemporary art. Hence, the current research problem arose through the following question: - How are the cultural systems represented in contemporary Mexican art? The research has one goal: to know the representations of cultural patterns in Mexican art.

The second chapter included two papers on me, the first with a study of (the concept of pattern and its cultural connotations), while the second research concerned the study of (contemporary trends in Mexican art), while the third chapter concerned the research procedures (the research community, the research sample, its methodology, and the analysis of the research sample samples). The research ended with the fourth chapter, which included the results of the research, its conclusions, the research sources, appendices and the research summary in English.

Key words: patterns - culture – contemporary

[1] **Babylon University - College of Fine Arts - Department of Fine Arts, Hamdiyakadhum@gmail.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/87-100

الاصول التاريخية للعمارة الهللينستية في حضارات شمال افريقيا القديمة

رويدة فيصل موسى النواب[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/3/11 , تاريخ قبول النشر 2021/4/25 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث:

تمثل العمارة الهللينستية مثالاً مهماً لانعكاس فن العمارة الاغريقية القديمة في فنون العمارة الشرقية في بلدان العالم القديم ومنها تلك الدويلات المنتشرة شمال افريقيا التي كانت تحت سلطة البطالمة والذين استطاعوا ان ينقلوا تلك القيم والتقاليد الفنية للعمارة الاغريقية الى تلك المناطق. يتطرق البحث الحالي الى دراسة تفصيلية لتلك التحولات المهمة العمارة المدنية والدينية، كما تم التطرق الى اهم مميزات تلك العمارة من خلال مقومات المكان والموقع الجغرافي.

الكلمات المفتاحية: موجز، الموقع الجغرافي، البطالمة، العمارة.

الفصل الاول: موجز الجغرافية والتاريخ السياسي:

اهمية البحث:

تشكل العمارة الهيللنستية نقطة تحول كبرى من حيث طبيعة البناء والريازة والغرض الوظيفي منها وتميزت بانها عمارة مبتكرة وجديرة بالدراسة ولاسيما في مناطق الشمال الافريقي الذي كان تابعا لسلطة الهيللنيستيين ولاسيما البطالمة. اذ يشكل البحث الحالي اهمية في دراسته الى تلك المظاهر المعمارية والفنية والتاريخية التي لم تسلط عليها الدراسات السابقة ما ينبغي ان يكون كافيا لدراسة تاريخية مفصلة.

[1] كلية الآداب- جامعة بغداد، ruwaidafaisal@coart.uobaghdad.edu.iq.

المبحث الاول :الموقع الجغرافي:

لاشك ان العلاقة الجدلية بين التاريخ والجغرافية تمثل عملية بناء المكان الحضاري، وبيان شخصيته، واصوله، ومن ثم الحكم على (المكان التاريخي) وتحليل معطياته الانسانية على وفق معايير تؤكد على قيمة التاريخ ومنطلقاته من خلال قوة (المكان و الحضارة). فما معنى ان ننظر الى التاريخ بوصفه نوعاً من رسم الخرائط، اذا كان الماضي مشهداً، والتاريخ هو طريقنا في تمثيله، فالقياس صحيح، لان هذا سيقيم الصلة بين ادراك النسق بوصفه الشكل الاساس في الفهم البشري وكون التاريخ كله حتى أبسط القصص يعتمد على ادراك هذه الانساق، ويسمح هذا بمستويات مختلفة من التفصيل، ليس انعكاساً لمقياس الرسم فقط، بل للمعلومات المتاحة في وقت ما عن مشهد معين جغرافياً كان ام تاريخياً، لكن الشيء الاهم هو ان هذه الاستعارة تسمح لنا بالاقتراب من طريقة المؤرخين في التأكد من صدق ما عرفوه (Gaddis, 2016, p.50) . عن طريق هذا المدخل الفلسفي لعلاقة الجغرافيا والتاريخ نستطيع الولوج الى دراسة التبادل الحضاري والإنتاجي للحضارة بين المكان والتاريخ والخريطة بوصفها الرسم الذي يبين حدود المكان الحضاري في كتب التاريخ ومخطوطاته.

احتلت بلاد الاغريق مكانة متميزة عن طريق الموقع الجغرافي المطل على البحر المتوسط والتي اسهمت في بناء حضارتها الانسانية التي عدت بانها الحضارة الغربية الاولى في قارة اوروبا التي انتشرت ملامحها ومميزاتها الحضارية الى جميع حضارات العالم القديم، وتقع بلاد اليونان او بلاد الاغريق بين ثلاثة بحور، بحر ايجه الذي يفصلها من الشرق عن آسيا الصغرى، وبحر الادرياتيك، ويسمى البحر الادرياتيكي الذي يحيط بالجزء الجنوبي من شبه الجزيرة الايطالية من الشرق، اما من الغرب فيحيط بها البحر التيراني Noshi, (1978, p.13) وأيونيا اللذان يفصلانها من جهة الغرب عن ايطاليا وصقلية، والبحر المتوسط الذي يفصلها عن بلاد الشام ومصر، وتمثل اليونان الجزء الجنوبي من شبه جزيرة البلقان وتبلغ مساحتها الكلية نحو (131000) كيلو متر مربع من الاراضي الوعرة (Abu Al-Saud, 2013, p.7) ، وتشير مصادر اخرى الى ان ارض اليونان آنذاك تبلغ مساحتها نحو (57000) كيلو متر مربع (Senobus, 2012, p.59).

وتبلغ مساحة المناطق الجبلية في بلاد اليونان (60%) (Al-Sheikh, W.d, p.6) من مساحتها الكلية اذ يغلب على المنطقة الطابع البحري والجبلي، فمن حيث انها بلاد بحرية نجدها تطل من جهة الشرق على بحر ايجه، الذي يشبه بحيرة داخل البحر المتوسط، وتنتشر به مئات الجزر الصغيرة والكبيرة، منها كجزيرة (كريت) التي تحده من الجنوب، التي تتوغل في البحر فتجعل من سواحله مشتتة كثيرة التعاريج وتقطعها الجزر وأشباه الجزر، فتبرز الرؤوس الصخرية المتناثرة وسطه اكثر من اي بحر آخر ما يمنع انتظام سواحله وتكثر فيه الجزر التي يبلغ عددها (483) جزيرة، وهي قريبة من بعضها ما يعني سهولة الاتصال فيما بينها، ويتخلل بحر ايجه العديد من الموانئ والخلجان العميقة النافذة داخل السواحل الإغريقية فضلاً عن وجود عدد من الممرات والمضايق المائية على هذا البحر من الناحية الشمالية الشرقية، اذ يوجد مضيقاً البسفور والدرنيل، وهما حلقة الوصل بين قارتي آسيا وأوروبا مع سواحل آسيا الصغرى ومنطقة الشرق القديم مثل مصر وبلاد الشام، والسواحل الشرقية للبحر المتوسط مقربة بذلك المسافة بينها لأنها بمنزلة جسر العبور لمناطق الغرب والشرق، فهو المنفذ لأوروبا من جهة الجنوب للشرق الأقصى فسهل بذلك قيام حركة

التبادل التجاري على سواحله، بوصفه حوضه مكاناً ملائماً لهذه الحركة نظراً لسهولة الاتصال والتنقل بدلاً من الانتقال براً اذ الجبال الوعرة الشديدة الانحدار (Al-Ghanai, 2008, p.22- 23).

لقد اسهمت هذه العوامل الجغرافية المتميزة في عملية تبادل الافكار والثقافات بين مختلف شعوب العالم القديم اذ الانتقال عبر سواحل سوريا وفلسطين وصولاً الى السواحل المصرية وشمال إفريقيا اذ دللت العديد من المكتشفات الاثرية ولاسيما اطلال العمارة اليونانية القديمة في العديد من تلك الشعوب القديمة التي لا زالت باقية تروي عظمة هذه الحضارة الى يومنا هذا.

كان الانتقال هناك يسيراً جدا بفعل انتشار العديد من الجزر التي كانت تابعة لليونانيين ولعل اهمها كريت والكثير من الجزر الاخرى. ومن جزر اليونان القديمة وأهمها هي جزيرة (أوبيه) (**Euboea**) والمتميزة بسهولها الساحلية ذات التربة الخصبة مما جعلها في الماضي البعيد، محط انظار دول المدينة الطامعة في الغذاء ولذلك عملت مدينة أثينا على احتلالها سنة (506ق.م) (Abdel Hay, 2006, p.11).

من هنا كان البحر بذلك نقطة انطلاق ومركز الحياة بالنسبة لبلاد اليونان القديمة ومصدر وحدتها على الرغم من تباينها واختلافها عن بعضها، فقد اسهم في وحدة المنطقة الايجية ولم تقتصر هذه الوحدة على اساس الرابطة الروحية والنفسية، من حيث اللغة والدين والثقافة فضلاً عن السياسة، وهنا تظهر العلاقة ما بين الجغرافية والسياسة ومدى تأثير الجغرافية في السياسة وهذا التأثير لا يتم مباشرة بل بصورة غير مباشرة، وذلك من خلال البيئة التي يعيش فيها الإنسان لان موطن الانسان يزوده بالأساليب والنظم لحل مشكلاته الخاصة بالإنتاج والدفاع والنقل (Al-Ghanai, 2008, p.26).

لقد كان للمكان وجغرافيته الاثر الكبير في تكوين هذه الامبراطورية العظيمة وتمدد حضارتها وثقافتها نحو الشرق الادنى والأقصى بوصفها الحضارة الاولى في غرب المتوسط، وقد ساعد هذا الموقع الجغرافي المهم بلاد اليونان على القيام بدور المستورد لحضارات الشرق، والموزع لها لباقي انحاء أوروبا كذلك قسمت التضاريس بجبالها العالية بلاد الاغريق على مجموعة من الاقاليم المحددة المساحة، والمنعزلة نظراً لصعوبة الاتصال بينهما، مما ادى الى ظهور دويلات حول المدن الكبرى المهمة، وأصبح على كل مدينة ان تعتمد على نفسها من الناحية السياسية والاقتصادية، وتنافست هذه المدن مع بعضها وتباينت مصالحها وتضاربت أهدافها وقد ادت طبيعة البلاد الجبلية الى اتجاه اهلها الى البحر بوصفه وسيلة للاتصال اذ كان من السهل ان يركب الاغريقي البحر على ان يتحمل مشقة المرتفعات، ومن ثم فقد كانت حضارة الاغريق حضارة بحرية تجارية، وكان الاسطول ولاسيما اسطول مدينة أثينا معلماً من معالم حضارة اليونان القديمة (Othman, 2018, p.20).

لقد كان الاغريق جاهلين بالبوصلة والخرائط لذا لم يكن لديهم من الجرأة ما يمكنهم من الابتعاد عن اليابسة إلا في القليل النادر، كذلك لم يجرؤن على الملاحة في فصل الشتاء او في اثناء الليل، بل كانوا يركبون البحر في فصل الصيف فقط وفي أثناء النهار ملتزمين الساحل بقدر الامكان وعندما يأتي الليل كانت السفن تتجه على الفور الى اقرب ميناء اذ يتناول البحارة طعامهم، وعلى ذلك فلم يكن من الضروري ان يحملوا معهم مقادير كبيرة من المؤنة، وكانت حمولة السفن الاغريقية صغيرة ولعل اقصى حمولة لها في العصر الهللينستي لم تزد عن 300طن (Abu Al-S., 2013, p.13).

غير ان ظاهرة انقسام بلاد اليونان، نتيجة للعوامل الجغرافية الى مناطق تكاد كل منها ان تكون منعزلة عن الاخرى لم تكن كلها سلبية، فالى جانب النزعة الانفصالية التي ترتبت على انقسامها بسبب الحروب ما بين أثينا وغيرها من الدويلات اليونانية الاخرى ولاسيما (أسبارطة)، التي قامت في هذه المناطق كانت كل منها بالضرورة صغيرة في حجمها، وفي عدد السكان الموجودين فيها وهو عدد لا يزيد كثيراً عن (30) الف مواطن.

والنتيجة الطبيعية لكل هذا هي تبلور الرأي العام في كل هذه المجتمعات الصغيرة بسرعة لا تتوافر في مجتمعات الدول الكبيرة (وهذه مجتمعاتها متناثرة بين العديد من المدن والقرى المتباعدة فوق امتدادات مترامية من الاراضي) كما هو الحال في الممالك والإمبراطوريات الشرقية على سبيل المثال، وقد كان تبلور هذا الرأي العام هو العامل الذي أدى الى التطور السريع في نظم الحكم او النظم السياسية في بلاد اليونان اذ عرفت هذه البلاد سلسلة من هذه النظم المتطورة دائما، انتقلت بها في حدود زمنية بسيطة من النظام الفردي الى النظام الشعبي او الديمقراطي (Yahya, 1991, p.39).

لقد اسهمت الجغرافية اليونانية القديمة في تطور وتحول السياسة اليونانية وتطورها بشكل كانت له الاثار الايجابية في عملية التطور الحضاري.

ان ظاهرة الانقسام التي شهدتها بلاد اليونان نتيجة للعوامل الجغرافية التي ادت الى انشاء دويلات صغيرة، كان له اكبر الاثر في ظهور نظام سياسي فريد، هو نظام الديمقراطية المباشرة التي كان يباشرها كل من يحمل صفة مواطن بنفسه دون اية وساطة، والسبب الرئيس في نشأة هذا النظام مرجعه بالطبع الى صغر مساحة الكيانات السياسية الاغريقية من ناحية، والى قلة عدد سكانها من ناحية اخرى (Abu Al-Saud, 2013, p.15)، من هنا تتضح اهمية العامل الجغرافي من بحار وجبال وانهار ووديان وما صاحبه من فقر التربة وطبيعة الاقليم واثر هذه البيئة في تاريخ بلاد اليونان من حيث نشاط وفعالية الحياة، وإسهامها في نضوج العقلية اليونانية اذ جعلتها أكثر تجدداً، وذكر الفيلسوف الفرنسي (تين) **(Taine)**•: "ان شعباً يعيش في مثل هذا الاقليم يتطور بصورة أسرع من غيره، ويكون أكثر انسجاماً فليس هناك حرارة شديدة تنتهك الانسان وتكاد تخنقه، كما انه لا اثر للبرد القارص الذي يثلج الجسم ويشل حركته، فاعتدال الاقليم ولطافة الطقس وجمال الطبيعة في بلاد اليونان مما يثير النشاط في النفس ويحول دون الاخلال بالتوازن، ثم يقود الفكر الى التأمل والعمل معاً"(Al-Ghanai, 2008, p.35).

اثرت البيئة ولاسيما عن طريق طبيعة التكوين الجغرافي لبلاد اليونان في تقديم الكثير من المعطيات الانسانية المختلفة التي اسهمت في تطور النظامين السياسي والاقتصادي بشكل رئيس، لقد كانت الروح الفردية طابع الحضارة الإغريقية والفردية من مقومات الفكر الحر، اذ لم تكن هناك سلطة مركزية سياسية تفرض سلطانها ولا نظام كهنوتي يفرض عقيدته وفي غياب مركزية السلطة السياسية وكهنوتية النظام الديني، نشأت الفلسفة وليدة الروح الفردية وحرية الفكر (Subhi, w.d, p.21).

• ايبوليت تين (Hippolyte Taine): فيلسوف ومؤرخ وناقد أدبي فرنسي، (1828- 1893م) كان من رواد نظرية (النزعة الطبيعية) الفرنسية، وهو من أوائل من مارس النقد التاريخي من مؤلفاته: مقالات في النقد والتاريخ (1882م)، فلسفة الفن (1865م).

في ضوء ما تقدم لابد من التأكيد على ما يمكن ان نصطلح عليه بصناعة الحدث التاريخي او قوة الحدث التاريخي وما يمثله من فلسفة مؤثرة ولاسيما في معطيات الحضارة اليونانية القديمة.

وهذا ما اكده الباحث الانكليزي (هربرت جورج ويلز) (H.G.Wells) (1886- 1946م) في دراسته للحدث التاريخي وتعامل المؤرخ مع هذا الحدث، اذ يشير الى ان الحدث التاريخي الواحد يمكن ان يتأثر بالمحيط الجغرافي وبالمناخ ودرجات الحرارة وبنسب هطول الامطار وبطبيعة الارض وبدرجات الضغط الجوي وما الى ذلك من عوامل جغرافية وطبوغرافية وبشرية، وان الاحجام عن اخذ هذه القضية بالحسبان هو اسقاط لكثير من الحقائق التي يعيشها الانسان في مجتمعه (Ismail, 1986, p.24). ان المناخ هو جزء من الحكم على الحدث التاريخي ونشأة الحضارة، بل هو احد المكونات الطبيعية للبيئة المكانية التي يشعر بها الانسان ويحس بتأثيرها، ويستجيب لتغيرات عناصره ولاسيما المتطرفة منها، التي يعبر عنها باختياره لنوع من المساكن والملابس وغيرها من الامور التي يتخذها لغرض تكييف نفسه مع ما يحيط به من ظروف مناخية (Al-Yawar, 2003, p.7) ، اذ ان هبوب الرياح على المتوسط منتظم، وقد عرف الملاحون منذ مدة عريقة في القدم نظامها الثابت فأفادوا منه لتعيين مواقيت رحلاتهم وتحديد اتجاهاتهم فجميع هذه العوامل اهلت الاغريق لركوب البحر فحذقوا هذه المهنة وغدوا ملاحين مهرة (Okasha, 1991, p.40).

لقد اثرت عوامل المناخ وجغرافية التكوين الطبيعي في تشكيل العديد من المظاهر الحضارية للشعوب لاسيما حضارة اليونان من عمارة متميزة بخصائصها ومكوناتها ووظائفها على مر السنين وتعاقب التاريخ.

المبحث الثاني:موجز التاريخ الهللنستي:

لاشك ان الحضارة الاغريقية على مختلف عصورها التاريخية مرت بتحولات سياسية شتى، اثرت بذلك في منجزاتها المادية والثقافية التي تعد العمارة احدى اهم تلك المنجزات الحضارية المادية التي ما تزال شاخصة الى يومنا هذا تحاكي حركة الزمكان. اذ تميزت اليونان عن غيرها في مجال الفكر السياسي عن الشعوب القديمة سواء من حيث القدر او الكمية التي خلفها لنا المجتمع اليوناني من هذا الفكر، او من حيث كسر النطاق الديني الذي احاط بهذا الفكر في المجتمعات القديمة الاخرى وما يتصل بذلك من مثاليات ثابتة، الى معالجة المقومات الفعلية او الواقعية المتطورة التي يقوم عليها او ينبغي ان يقوم عليها بناء المجتمع والدولة، وقد ادى الى هذه النتيجية عدد من الظروف بعضها يتصل بالمجتمع اليوناني وبعضها يتصل بالمجتمعات الاخرى التي سبقته او عاصرته على مسرح التاريخ (Yahya, 1991, p.226).. ويقسم الاستاذ طه باقر عهود التاريخ الاغريقي على النحو الآتي:

1-عهد الملوك (1100-750ق.م).

2- عهد النبلاء (750-625ق.م).

3- عهد الطغاة (625-525ق.م).

4- عهد الديمقراطية (525-400ق.م) (Baqer, 1956, p.531).

وقسم الباحث (احمد محمود صبحي) الحياة السياسية اليونانية القديمة على ثلاث مراحل وكما يأتي:

1- مرحلة النشأة او المرحلة العتيقة (**Archaic period**): وحددت منذ القرن الثاني عشر الى القرن السادس قبل الميلاد، وهي تمثل بداية الحضارة الاغريقية من حيث طور الاسطورة متمثلة في ملاحم (هوميروس) ((الالياذة والأوديسة))، وقد قامت الحضارة في مستعمرات آسيا الصغرى.

2- مرحلة الازدهار او المرحلة الكلاسيكية (**Classical period**): منذ القرن السادس حتى الثلث الاخير من القرن الرابع قبل الميلاد حتى وفاة الاسكندر المقدوني في سنة (323ق.م)، وهي تمثل ازدهار الحضارة الاغريقية اذ ظهر كبار المفكرين في شتى المجالات من فلسفة وتشريع وفن ومسرح وتأريخ وكان لأثينا مركز الصدارة في الحضارة.

3- مرحلة التدهور المرحلة الهللنستية (**Hellenistic period**): عقب فتوحات الاسكندر حين انتقلت مراكز الحضارة الى خارج بلاد اليونان، تمثل شيخوخة الحضارة الاغريقية اذ امتزجت بالحضارة الشرقية، وامتزجت الفلسفة بالدين، ويختلف الباحثون في تحديد نهاية الحضارة الاغريقية. اذ تنتهي الحضارة الهللينستية بنهاية الدولة البطلمية الاغريقية في مصر اي بنهاية حكم (كيلوباترا) سنة (31ق.م) وبعد معركة (أكتيوم) (Subhi, w.y, p.22- 23).

ويمكننا القول ان السياسة الهللنستية تعد السياسة الاغريقية الاكثر تماساً مع شعوب العالم القديم ولاسيما في حضارات الشرق الادني والأقصى فضلاً عن شمال أفريقيا التي امتزجت بالسمات الحضارية الهللنستية التي وصلت اوج عظمتها بعد تفاقم الصراعات والحروب مع الفرس، ولاسيما بعد فتوحات الاسكندر وانتصاره على الاخمينيين واحتلال بابل سنة (331ق.م) ، والتي مهدت الى نوع من التفاعل السياسي والاجتماعي والاقتصادي الكبير ما بين الهللنيين من جهة والبنى المجتمعية للشعوب التي فتحوها في مناطق الشرق الادني وشمال افريقا. وتقسم هذه المرحلة، على النحو الآتي:

1-مرحلة دولة المدينة الحرة: وقد انتهت بعهد (فيليب) وفتوحات الاسكندر (333ق.م).

2- مرحلة السيادة المقدونية: وقد انتهت بموت (كيلوباترا) سنة (31ق.م) (Subhi, w.y, p.173).

لم يدم وجود الاغريق طويلاً من دون تهديد خارجي، اذ سيطرت الامبراطورية الفارسية (الاخمينية) التي قادها (كورش) وهو ملك الفرس (558-528ق.م) وملك بابل (539-528ق.م) مؤسس السلالة الفارسية الاخمينية، دخل الى بابل سنة (539ق.م)، وأعاد اليها الالهة المهجرة واعاد الى اليهود المسبيين فيها الآنية الذهبية التي سبق ان استقدمت من هيكل اورشليم وسمح لليهود بالعودة الى فلسطين في السنة الاولى من حصوله على لقب ملك بابل. امتدت امبراطوريته من البحر المتوسط الى الخليج العربي، يعرف هذا الملك ايضا باسمه الاغريقي (سيروس) (Abudy, 1991, p.695). ومن ثم سيطرت على مجمل المساحة الممتدة من بلاد فارس ومصر وآسيا الصغرى، واخذ الاخمينيون بعد احتلالهم المدن اليونانية الاسيوية سنة (546ق.م)، يهددون المدن اليونانية القارية، ولاسيما بعد عبور ملكهم (دارا الاول) ويعرف ايضا (داريوس الاول) (Darius 1): ملك الفرس (521-486ق.م) (Abudy, 1991, p.17) سنة (512ق.م)، مضيق البسفور وفتحه (طراقيه) و (مقدونيا) الامر الذي دفع بمدينتي (ارتريا) و (اثينا) الى ان تقدما العون لليونانيين الاسيويين في ثورتهم ضد الفرس الى ضرورة السيطرة الكاملة على شواطئ بحر ايجه الغربية في الجانب

الاوروبي المواجهة للشاطئ الاسيوي وهو السبب الذي كان وراء ارسال (دارا الاول) سنة (490ق.م) حملته البحرية لتاديب ومعاقبة (ارتريا) و (اثينا) (Abdel Hay, 2006, p.17).

خلاصة القول ان حركة الصراع الاخميني- الاغريقي كان لها اثرها في الافكار والنظم السياسية اذ زاد الاهتمام بالعلوم السياسية، والتركيز على دراسة اشكال الحكم، فكان ذلك باعثاً على ظهور المدارس الفكرية التي نقلت الفكر والفلسفة السياسية من مرحلة الشعر والحكمة وكما هو الحال عند المؤرخ الاغريقي هيرودوت (Herodotus) (480- 522ق.م) (Herodotus, 2007, p.19) الى مرحلة البحث العلمي والتأمل العقلي والتفسير الفلسفي، اذ ساعدت المدارس الفكرية على ايجاد مناخ علمي دعا الى نشاة ونمو الافكار وخروج العديد من المؤرخين والفلاسفة الذين دونوا مؤلفاتهم فحفظوا التراث السياسي للاغريق – (Al-Ghanai, 2008, p.277). لقد ادت تلك التحولات السياسية الكبيرة التي كانت تشكل الخطر الرئيس على الامبراطورية اليونانية الى قيام الاسكندر المقدوني بمواجه الاخمينيين وقد تمكن في الاخير من دحرهم والانتصار عليهم سنة (331ق.م).

الفصل الثاني:

التأثير الهللنستي في عمارة حضارات شمال أفريقيا القديمة:

لقد أسس الاغريق العديد من المرتكزات الحضارية ضمن فتوحاتهم الواسعة، وكانت من تلك المناطق المهمة هي شمال افريقيا. ويقول (هيروردت) في كتابه الثاني ان الاغريق قسموا العالم على ثلاث قارات، هي أوروبا وآسيا وليبيا، وأنهم عدوا ان مصر تمتد حتى دلتا النيل فقط، وان نهر النيل يبدأ من حيث تنتهي مصر وتبدأ ليبيا أمتداداً حتى راس (سولوجوس) الذي يدعى في الوقت الحاضر (رأس سبارتل) ويقع على المحيط الاطلسي جنوب غرب طنجة بالمغرب (Al-Athram, 1994, p.12) اذ تأثرت ليبيا بحكم البطالمة سياسياً ، وعبر تحولات مختلفة فقد كانت في البدء تحت حكم نائب عن الملك البطلمي مابين السنوات (322- 246ق.م)، ثم اصبحت تحت حكم البطالمة المباشر ما بين السنوات (246- 163ق.م)ومعنى ذلك ان اسم ليبيا كان يعني لدى الاغريق كل ما كان معروفاً من قارة افريقيا آنذاك (Abu s., 2012, p.128)، لان اسم افريقيا نفسه لم يكن قد عرف بعد (Al-Athram, 1994, p.12). خضعت مناطق شمال افريقيا ولاسيما ليبيا الى سيطرة البطالمة بعد وفاة الاسكندر المقدوني. وكانت من اهم مدنهم (قورينه) وهي مدينة اسسها المهاجرون الاغريق في شرق ليبيا، على خليج سيرت الاكبر سنة 631ق.م، وكان لها اشعاع سياسي وازدهار اقتصادي، وقد حاولت الدخول في تنافس مع قرطاج، وقد زارها المؤرخ الاغريقي (هيرودوت) نحو سنة (441ق.م)، وافاد خلال تواجده فيها، من سماع بعض الروايات حول شعوب الامازيغ وعاداتهم وتقاليدهم، وهي ايضا اسم قديم لمدينة (برقة) الليبية اليوم (Ashi, 2009, p.21).

ففي سنة (313ق.م)، ثارت (قورينه) على حكم البطالمة بيد ان (بطليموس الاول) ارسل اليها حملة ساعدت (اوفلاس) وهو احد الحكام الذين عينهم الملك البطلمي (بطليموس الاول) على مدينة (قورنيه) (Al-Barghouti, W.D, p.195) حيث قام باخماد تلك الثورة وإعادته الى كرسي الحكم في المنطقة، وفي سنة311ق.م، حفزت (اوفلاس) مطامعه الشخصية على الاستقلال بمنطقة برقه، ولم يكتف بذلك بل

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تحالف مع (اجاثوكليس) ملك (سيراقوسه) في حملة ضد (قرطاجة) وانتهت تلك الحملة بمصرعه على يد حليفه سنة (308ق.م)، وقد بنى اليونانيون العديد من المعابد في مدينة (قرطاجة) والتي اندثرت بصورة شبه تامة وان المثال الهندسي الوحيد الذي وصل الينا وهو ضريح (دوقة) وهو عبارة عن برج مربع القاعدة ذي ثلاث طبقات يتوجه سطح حجري ذو اربعة انحدارات، وهو مزيج من التأثير الاغريقي والشرقي (Abudi, 1991, p.681). الشكل (1).

الشكل (1) اطلال ضريح دوقة – قرطاجة

واغتنم (بطليموس الاول) هذه الفرصة واستعاد منطقة برقة ونجح في ذلك ، ومن ثم قام بغزوة اخرى لمنطقة برقة (Nushi, 1978, p,333) سنة (301ق.م) (Al-Barghouti, W.D, p.195) ، وتوجد العديد من المعالم العمرانية الهللستينية في منطقة (سيراقوسه) ومن اهمها (المسرح الاغريقي)، وهو من أكبر المسارح التي بناها الاغريق في صقلية. الشكل (2).

الشكل (2) اطلال المسرح الاغريقي- مدينة سيراقوسه

ومن ثم خضعت بقية مدن برقة الاغريقية الاخرى لحكم البطالمة، وهذه المدن هي: برقة (يوسبيريدس) التي هي اسم مدينة بنغازي الليبية في الوقت الحاضر، وظهرت مدينة جديدة باسم (بطوليميس) هي احدى الاسماء التي اطلقها البطالمة على مدنهم خارج مصر ومنها منطقة ميناء برقة التي كانوا يعدونها من اهم المدن الاستراتيجية لهم وقد اطلقوا عليها تسميات اغريقية (Al-Athram, 1994, p.179) منها (بطليموسه) (Ptolemisa) وكانت هذه المدينة تعرف قبل ذلك باسم ميناء برقة، وفي فترات تراخت فيها قبضة البطالمة على برقة، عمدت مدنها الى تكوين حلف فيما بينها نحو سنة (265ق.م)، لكن الحلف لم يقدر له ان يستمر اذ كان (بطليموس الثالث) قد استعاد السيطرة على برقة، وقد استمر حكم البطالمة لبرقة حتى ورث الشعب الروماني ملكها بمقتضى وصية (بطليموس أيبون) آخر ملوك البطالمة الذين حكموا في برقة، وذلك بعد وفاته سنة (96ق.م) (Abd, 1966, p.122) ، وفي اواخر العصر الهللنيستي عندما بدأت مصر تفقد سيطرتها على شرق البحر المتوسط وزيادة نشاط الملاحين الرومان، فان (بطوليميس) قد تدهورت اوضاعها خلال هذه المدة (Al-Athram, 1994, p.179).

تميزت العمارة الليبية في عهد الاغريق بأنها عمارة تمتاز ببساطة تكوينها وبناؤها ولم تكن العمارة الليبية آنذاك لها خصوصية او هوية بل كانت تبنى من مواد بسيطة. ومن غير المستبعد ان يكون الليبيون قد استعملوا الاحجار في بناء مساكنهم وقبورهم، وان كانت لم تستطع مقاومة عوامل الفناء ومن الطبيعي ان نتصور ان الليبيين بعد ان الفوا حياة الاستقرار اهتموا بإنشاء مساكن ومخازن للغلال وحفروا الآبار وقد ذكر (هيروردوت) بان الليبيين القدماء كانت لديهم صهاريج لحفظ المياه، وحقيقة ان الاغريق اهتموا بإنشاء خزانات المياه (Abd Al-A., 1966, p.72) .وقد وجدت بعض المساكن قرب قمم الجبال ونحتت المدرجات على الجوانب المنحدرة، واقاموا عليها المساكن والحدائق الشبيهة بجنائن بابل المعلقة، واستعملت الاعمدة الدورية والايونية والكورونثية، واستعملت الافاريز والاسقف المتأثرة بالعمارة الهلنستية فضلاً عن بناء الحمامات والاسواق كما عرفوا نظام المجاري، وبناء الاسوار التي تتخللها فتحات لتسرب مياه السيول والامطار من المرتفعات (Al-Athram, 1994, p.215).

و وجدت بعض الاضرحة التي وجدت فيها آثار هللنستية ومنها (ضريح صبراته) ويعود هذا الضريح الى القرن الثاني قبل الميلاد، والمعروف تاريخياً ان اقليم طرابلس الذي تعد صبراته احدى مدنه الثلاث الشهيرة، وقد بني هذا الضريح من حجارة كلسية ذات مسامات، وقد خضع لتأثيرات مصرية، وقد نعت بالأنموذج الهللنيستي (Harish, 1992, p.167). الشكل (3). نستطيع ان نجد التأثير الهلنستي واضحاً في معظم المباني التي لاتزال موجودة الى يومنا هذا ليس في ليبيا فحسب بل في معظم بلاد المغرب العربي التي تعرضت الى العديد من التفاعلات الحضارية ما بين الفينيقيين والإغريق والرومان.

الشكل (3) ضريح صبراته

اما عمارة المعابد والاضرحة الكبرى في بلاد المغرب القديم فيجعلنا نفترض انه كانت هناك تجمعات مهمة من الايدي العاملة التي شاركت في بناء تلك الاضرحة الضخمة والذي يبرهن بما لا يقبل الشك افادة الحضارة المغاربية القديمة بفن العمارة الاغريقية (الهللنستية) وهو دليل قاطع على ان المغرب القديم لم يكن منغلقاً على نفسه منذ القرن الثالث قبل الميلاد على اقل تقدير، ووجدت الاعمدة الايونية منتشرة في البناء المغاربي (Al-Sageer, 2006, p.15) . وقد وجدت فيما بعد العديد من الاثار التي وجدت فيها تأثيرات هللنستية واضحة متمازجة مع التأثيرات الفينيقية التي ظهرت في عمارة ومباني مدينة (قرطاجة) ضمن العديد من المباني العامة والمقابر والتي يرجع بناؤها الى القرطاجيين، في ضوء ما تقدم يمكن القول ان الفن القرطاجي كان خليطاً من فنينين متباينين فيه من الفن اليوناني، وفيه من الفن الفينيقي الذي أتوا به من بلاد الشرق (Al- Mashrafi, 1969,p.43).

الاستنتاجات:

من خلال ما تقدم يمكن ان ندرج اهم الاستنتاجات وكما يأتي:

1- استمر البطالمة بالنهج الفني والنمطي في للعمارة الهللينستية التي كانت سائدة في مصر والتي انتقلت الى مناطق او دويلات الشمال الافريقي.

2- ادى الاستقرار السياسي وقوة الدولة البلطمية الى تعزيز وتحول الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية بشكل كبير وهذا ما انعكس على فن العمارة المدنية منها والدينية.

3- تميزت العمارة البطلمية في شمال افريقيا بانها انموذج هندسي دقيق ومتميز وهذا ما يبدو جليا في معابد مدينة (قرطاجة) الذي بني على وفق اسس هندسية متقنة. وهي مزيج من التأثير الاغريقي – الشرقي.

4- تميزت العمارة الدينية الهللينستية في بلدان شمال افريقيا بانها متداخلة ومندمجة ما بين مسميات الالهة ووظائفها وهذا ما يعطي دلالة واضحة لاحترام الاغريق للعقائد الدينية في تلك البلدان التي انعكست على طبيعة البناء والعمران للمعابد الهللينستية فيها، اذ احترم الاغريق الالهة الرئيسة في تلك البلدان وعظموها وقدموا لها القرابين.

5- اختلفت الاساليب المعمارية في العمارة الهللينستية بحسب اختلاف تلك البلدان وطبيعتها الجغرافية، فضلاً عن طبيعة مواد البناء المستعملة في البناء مع الاخذ بالحسبان التقاليد والعادات والمعتقدات الدينية لبلدان شعوب الشرق الادنى القديم.

6- انتشرت المسارح الاغريقية في معظم بلدان الشرق الادنى القديم، اذ تعد عمارة المسارح عمارة اغريقية مبتكرة انتقلت من أثينا الى بلدان الشرق الادنى القديم ولاسيما في الاسكندرية وبابل وبلدان شمال افريقيا.

References:

1-Al-Sheikh, H. (w.d): *Greece*, (Alexandria: University Knowledge House, dt

2- Abu Suda, H. (2012), *Alexander the Great*, the giant of war and thought, ,Cairo,The Window Library.

3- Abu Al-Saud, S. (2013), *The Greek Civilization*, Giza, The Window Library, 2nd Edition.

4- Al-Athram, R. A. (1994), *Lectures on the Ancient History of Libya*, Benghaz,: University of Garyounis, , 2nd ed.

5- Aashi, M. (2009), *Hadiths of Herodotus* (489-487-425 BC) on the Libyans, Amazighs, ,Rabat: The Royal Institute for Amazigh Culture.

6- Al-Barghouti & A. (w.d), *Libyan history from the earliest times until the Conquest*, Islamic, Tripoli: B.Matt.

7- Al-Soghair, M. G. and others (2006*), the cultural milestones in the Algerian East Period*, Dawn of History, Algeria: Dar Al-Hoda.

8- Abdel, O. (2006), *Political Thought in Antiquity Beirut*: The Arab Foundation for Studies and Publishing.

9- Abd Al-Alim, M. K. (1966), *Studies in the Ancient History of Libya*, Benghazi: The National Press.

10- Abbudi, H. S (1991),. *A Dictionary of Semitic Civilizations*, Tripoli: Gross Press.

11- Al-Mady (2016) , *Doha*: Relations Forum Arab and International.

12- Al-Ghanai, L A. A. (2008), *The Evolution of the Greek City-State System of Athens And Sparta as a Model, Tripoli:* The Libyan Jihad Center for Studies Historical.

13- Al-Yawar, T.R (2003), *Climate and its Impact on Building Art in Archaeological Architecture*, Chronicle, Symposium on Architecture and Environment, Baghdad: The Iraqi Scientific Union.

14- Yahya, L.A (1991) , *Greece is an introduction to civilizational history* , Alexandria: University Knowledge House.

15- Baqer, T (1956) ,*Introduction to the History of Ancient Civilizations,* Part 2, Baghdad: House of High Teachers.

16- Harish, M. H.(1992) , *The ancient Maghreb political and civilizational history since dawn*, History to the Islamic Conquest, Algeria: The Foundation Al-Jazaery for Printing.

17- Gaddis, J.L(2007), *The Historical Landscape of How Historians Draw a Map*.

18 - Herodotus, (2007), *History of Herodotus*, TR: Abd al-Ilah al-Mallah, ed. 2, Abu Dhabi: Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage.

19- Ismail, M. (1986), *Toynbee, Methodology of History and Philosophy of History*, Baghdad, General Cultural Affairs House.

20- Noshi, I. (1978), *History of the Romans*, Part 1 , Cairo: B. Mt, .

21- Noshi, I. (w.d) *, Egypt in the era of the Ptolemies*, history of Egyptian civilization, Cairo: Library of Egypt,

22- Okasha, T. (2013), *Greek Art*, ,Cairo: Egyptian General Book Authority .

23- Othman, O. (2018) , *The civilizational development of the ancient peoples*, Beirut: Modern Book Foundation.

24- Senobus, C. (2012), *A History of the World's Civilizations, translated by Muhammad Kurd Cairo*: International Books and Publishing.

25- Subhi, A. M. (w.d), *Greek civilization Alexandria*: University Culture Foundation.

26- Supervisor, M. M. (1969), *North Africa in the Ancient Era*, Beirut: Dar. Matt, .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/87-100

Historical origins of Hellenistic architecture in ancient North African civilizations

Ruwayda Faisal Musa [1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 11/3/2021…....Date of acceptance: 25/4/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

Hellenistic architecture represents an important example of the reflection of ancient Greek architecture in the art of oriental architecture in the countries of the ancient world, including those states spread across North Africa that were under the authority of the Ptolemies and who were able to transmit those artistic values and traditions of Greek architecture to those regions. The current research deals with a detailed study of those important transformations of civil and religious architecture, as well as the most important features of that architecture through the constituents of location and geographical location.

Key words:

Summary, Geographical Location, Ptolemies, Architecture.

[1] **College of Arts - University of Baghdad, ruwaidafaisal@coart.uobaghdad.edu.iq .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/101-114

الفن الشعبي الامريكي في ضوء مفهوم المخيال الاجتماعي (دراسة تحليلية)

اسعد يوسف الصغير[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/10 , تاريخ قبول النشر 2021/5/2 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث:

يتلخص البحث الحالي بدراسة وفهم المخيال وما نتج عنه في فنون ما بعد الحداثة وتحديدا فن البوب ارت (Pop Art)، فقد تركز البحث مكانيا (امريكا) مابين العام 1950-1975م وقد حدد مشكلة البحث بالتساؤل حول ماهية العوامل والمتغيرات التي اسست للمخيال الاجتماعي في الثقافة الغربية والتي بدورها بلورت النتاج الثقافي الغربي ليظهر بصورته التي يطلق عليها تاريخيا "الفن الشعبي pop Art" كما اعتمد مبحثان في الفصل الثاني المبحث الاول كان البنية الثقافية للمخيال الاجتماعي اما المبحث الثاني فقد عنى بـ التنوع الاسلوبي لفن البوب ارت وقد تضمن الفصل الثالث إجراءات البحث والاعتماد على انموذجين في تحديد عينة البحث وقد خرج البحث بنتائج في الفصل الرابع وكانت اهمها:

- ان الاعمال الفنية لفن البوب ارت اعتمدت على ثقافة المجتمع والبيئة والمواد الاستهلاكية والإعلانات والمفاهيم الوجودية والأساليب الفنية المتمثلة بالدادائية التي تمثلت بتجميع المختلف معتمد فيها الفنان على المخيال لتحقيق اثارة تحقق دهشة للمتلقي.
- المخيال كنظام فكري يعتمد شكلا وواقعا على مرجعيات تكون أصلها من المستهلكات والأشياء والمواد والأثاث المصنعة الجاهزة وهي من اهم خصائص فن البوب ارت.

واخيرا كانت الاستنتاجات وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: الفن الشعبي الامريكي - المخيال الاجتماعي

مشكلة البحث:

ان المتغيرات التي طرأت على المجتمع الغربي خلال القرن العشرين على المستوى السياسي تغيرت الهيمنة العالمية من العرش البريطاني الى المد الامريكي والسوفييتي بعد هزيمة المانيا خلال الاربعينيات، وما نتج عن ذلك من تغييرات في بنى المجتمعات الاوربية بعد حربين كبيرتين شهدها

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

العالم الحديث، ونتج عن ذلك ظهور اتجاهات فنية تهرب بالانسان من الواقع الموضوعي الى رحاب اتجاهات فنية جديدة كالتعبيرية والدادائية والسريالية والتعبيرية التجريدية وفن البوب ارت او الفن الشعبي. وإذا ما أمعنا النظر في ضرورة او أهمية الاقتصاد وحركته في نمو المجتمعات فأننا نجد وعبر مسيرة الفن والممتدة على طول التأريخ الإنساني نجد ان كل ما انتج من اعمال فنية كان معتمدا على ما توفره المجتمعات من دعم مادي للفن والفنان على حد سواء من خلال التداول باختلاف المعتقد او الإيديولوجية التي يستند لها هذا التداول.اما فيما يخص المجال العام فنراه جليا في رأي ادورد لوسي سميث حيث يؤكد ((ان العوامل التي اوجدت ((البوب ارت)) لم تكن عالمية، بل لها اوثق العلاقة بالثقافة المدينية لبريطانيا وامريكا في سنوات ما بعد الحرب.ومن بين كل الاساليب التي شاعت بعد الحرب امتلك هذا الاسلوب وحده مكانا وتسمية)) (Smith, 1995, p. 115).فلم يكن لفن البوب ان ينتشر في الوسيط الاجتماعي لولا وجود الحاضن الاجتماعي والثقافي له.حيث ان الفنان في تلك الفترة لم ينفصل عن حركة المجتمع ولقد لعبت الحوارات واللقاءات فيما بين الفنانين دورا في بلورة نتاج فني مختلف عن ما سبقه من نتاجات فنية والتي كانت في معظمها تحاكي في واقعيتها ما كان سائدا في أوربا حيث كان صداها واضحا في عموم الولايات المتحدة الامريكية، ومن هنا تنطلق مشكلة البحث نحو التساؤل حول ماهية العوامل والمتغيرات التي اسست للمخيال الاجتماعي في الثقافة الغربية والتي بدورها بلورت النتاج الثقافي الغربي ليظهر بصورته التي يطلق عليها تاريخيا "الفن الشعبي pop Art".

أهمية البحث والحاجة اليه: تتجلى اهمية هذا البحث في كونه موجه الى المهتمين في الحقل الفني خصوصا والثقافي بشكل عام والذي نحاول من خلاله ان نستقرئ النتاجات الفنية ضمن ما يطلق عليه تاريخيا ((الفن الشعبي Pop Art)(في ضوء مفهوم المخيال الاجتماعي وهي قراءة سيسيولوجية تأخذ على عاتقها البحث في العوامل والمتغيرات التي اسست المخيال الاجتماعي الغربي-الأوربي والأمريكي .

هدف البحث: يروم بحثنا الحالي الكشف والتنقيب عن المخيال الاجتماعي في النتاجات الفنية المنجزة ضمن ما يطلق عليه الفن الشعبي.

حدود البحث:

- الحدود الزمنية: يتحدد البحث من حيث الظرفية الزمنية بدراسة أعمال البوب ارت المنتجة في الفترة من 1950 وحتى عام 1975.
- الحدود المكانية: الولايات المتحدة الامريكية.
- الحدود الموضوعية: يتحدد البحث من حيث الموضوعية بدراسة الاعمال الفنية باسلوب فن **البوب ارت** والتي تصنف ضمن نطاق فن الرسم حصرا.

تحديد المصطلحات:.

المخيال الاجتماعي: نعني بالمخيال الاجتماعي شيئا اوسع واعمق من الصيغ الفكرية التي قد يعتمدها الناس عندما يفكرون في الواقع الاجتماعي بعيد عن الانخراط فيه... وهو الطرائق التي يتصور الناس من خلالها وجودهم الاجتماعي وكيف ينسجمون مع الاخرين وكيف تجري الامور بينهم وبين اقرانهم وكذلك في التوقعات التي تجري تلبيتها عادة اضافة الى الافكار والصور المعيارية الاعمق الكامنة خلف هذه التوقعات (Tyler, 2015, p. 35).

ويعرف الباحث (المخيلة) اجرائيا: بانها تراكيب مختلفة من صور العقل غالبا ما تكون لها علاقة بافكار سيسولوجية وغير مرتبطة بزمان او مكان معين يسعى الفنان من خلالها دائما ايجاد مفاهيم ترتبط بالجانب الاجتماعي.

الفن الشعبي: حركة فنية ظهرت في منتصف الخمسينات من القرن الماضي في كل من امريكا و اوروبا في آن واحد، و ارتبطت بواقعهما الاجتماعي المعاصر، ذي المنحنى الواقعي، اذ تحدى الفن الشعبي التقاليد بتأكيده على استخدام الفنان لكل الوسائل البصرية المتواكبة مع الثقافة الشعبية و ادراك غاياته بمعزل عن الخلفية المتمثلة بتلك الوسائل، ومحاولة ازالة المواد من سياقها وعزل الكائن او انه يحاول ان يجمعه مع الكائنات الاخرى للتأمل، ومفهوم الفن الشعبي لا يشير الى حد كبير الى الفن ذاته بقدر ما يشير الى الى المواقف التي ادت الى ذلك (Morsi, 1981, p. 83).

ويعرف الباحث الفن الشعبي (اجرائيا): بانه مجموعة من الإنتاج الفني الذي تمارسه عامة الشعب، ويكون صادرًا عن وجدانه ومعبرًا بشكلٍ أساسي عن ميراثه الفني والثقافي والاجتماعي.

الإطار النظري:

المبحث الأول: البنية الثقافية للمخيال الاجتماعي:

لا بد لنا من معرفة مفهوم التخيل كمصطلح فكرية يرتكز عليه الاطار النظري كي تكشف المعاني الفكرية والثقافية باعتبار التخيل هو الابتكار الذي يعتمد بالدرجة الاساس على الانفصال من الواقعي المادي سواء اكان ذلك بالقول او بالعمل والعلاقة بين المخيال والرمزي هي علاقة غامضة وملتبسة وتتراوح بين السيطرة والتقاطع اذ ينبغي للتخيل ان يستخدم كمفهوم رمزي من اجل التعبير عن وجوده، كما ان الرمزية تفترضه القدرة التخيلية غير ان الجديد هو التحدث عن متخيل نهائي او راديكالي بوصفه جذرا مشتركا للمخيال الفعلي وللرمزي، اذا ان كل المؤسسات تجد منبعها في المخيال الاجتماعي كون التخيل **(هو القوة التي تستعيد بها الذات نماذج أو صور الإحساسات الماضية والأشياء الغائبة، والخيال تركيب صور في الذهن أو صور ذهنية وتحويل الصورة إلى شيء. في الواقع عندما نحتفظ في ذهننا بصورة لشيء. فإننا نرى صورة ذلك الشيء كما أننا نرى**

الشيء نفسه. وبالتالي فإن الصورة هي عبارة عن فضاء يمكن أن نهتم به معرفيا)-Al) Khuwailidi, B.T).

ان كل ثقافة تتضمن متخيلا مركزيا يحتوي على الرموز الاولية ويساهم في تنظيم المجتمع الذي تنتمي اليه وقد توجب على هذا المخيال ان يتقاطع مع الرمزي والا لما كان في مقدور المجتمع ان يستمر في الوجود من جهة اخرى يقوم كل مجتمع ويستمر باستمرار جملة من الدلالات (الصور) المتخيلة واذا تلاشت هذ الدلالات (الصور) فأن هذا المجتمع يبدأ في الانحسار والتلاشي. وترتبط هذه الدلالات المتخيلة بالشبكة الرمزية التي لا تفهم المؤسسات الاجتماعية الا من خلالها، اذ إن (متخيل أي ثقافة يترسب بعيد الغور في اللغة، أي لغة. وهو يطفو كلما تم تحفيز بُعد من أبعاده المتعددة عن طريق الاستعمال أو المقام. كما أن التأويل المغرض هو قاعدة التعامل ويأتي استعمال لغة ثقافية معينة من الصور والسلوك لتكريس ذلك وهي تتأسس على متخيل ثقافي مشترك) (Mahfouz, B.T).

ومن هنا يمكننا القول أن المخيال هو نتاج المخيلة الخلاقة والمهيمنة على العالم المادي، أو منتج من خيال الفرد المبدع والجماعة والمجتمع، بإسهامه بتكوين وصنع مجموعة من الصور والتمثلات، والأساطير، والمخيال في الفن يصور ويقدم ما هو متمثل في الذهن بوصفه مظهرا للحقيقة أي أنه مجرد تمثيل ما هو متمثل وما سبق معرفته حول العالم الواقعي، سواء عن طريق تجريبه ذهنيا أو عمليا.. أي بما هو متمثل في الذهن فهو (حصيلة المدركات المترسبة حول العالم الواقعي في الذهن نفسه إن هذه الأشكال المركزية والأساسية لتشكل الوعي الذهني –الذي يتحول إلى دليل ذهني، قبل أن يحول، بفعل الترابط الضروري بين العالم واللغة عن طريق وساطة الفكر) (Yaktin, n.d.)، ويستلزم المتخيل عند الفنان الانتقال من عوالم وحدود الواقع نحو مدن وجغرافية الخيال الممكن، أي ينزاح عن الواقع ويتجاوزه، وقد يتلاءم معه بشكل مدرك ومتصور أو يختلف عنه بصورة ما، أو يستوحي عوالمه الظاهرة والخفية. ويتخذ المتخيل طابعا إبداعيا نفسيا، بتحويل الواقع إلى تصورات متخيلة وأساطير او تغريبه وتجسير الهوه بين المادي والمتصور، وعليه، فالخيال هو الذي يحول الفكر الإنساني إلى متخيل وصور بلاغية يتسم المتخيل عند الفنان بتداخل الذاتي مع الموضوعي داخل الأثر الفني والجمالي ويتجاوز ذلك إلى الشكل أو الصيغة أو الطريقة أو البناء، إن الخيال بوصفه ملكة متغيرة وديناميكية متفاعلة، تجدد في كل لحظة الحركة والنظام والانسجام والوحدة ولا تسمح بالانقسام ولا بالسقوط في الجمود وبذلك يكون الخيال والمخيلة، خالق للقيم الجديدة، إن نزعة الحداثة قادت الفن للسعي إلى تصعيد قوى المخيلة وتقويض الحسي، افترق الفنان عن الطبيعة لإعادة تشكيلها فأصبح الخيال هو المجال الذي يترفع به على الواقع المرئي.

ان الدلالات (الصور) المتخيلة تساعدنا على فهم طبيعة المجتمع والاسباب التي تجعله يختار سلوكا معينا دون غيره وتمكننا من ادراك شكل ردود الافعال والعلامات التي يبصر من خلالها ذاته،القول بأن هذه الدلالات المخيالية الاجتماعية،يعني ايضا ان هذه الدلالات مستحضرة او مصورة داخل ومن خلال فاعلية الافراد وافعالهم والموضوعات التي تضفي عليها هذه الدلالات معنى. ان تأسيس المجتمع يكون ما يكونه بوصفه "يجسد ماديا "خليط من دلالات مخيالية اجتماعية، يمكن لأفراد وموضوعات ان يكونوا، بالرجوع اليه فقط، مدركين بل وحتى موجودين، وهذا الخليط لا يمكن كذلك ان يقال عنه بانه كائن بمعزل عن الافراد والموضوعات التي تكونه. من المستحيل فهم ما كأنه وما يكونه التأريخ الانساني خارج مقولة المخيال. فما من مقولة اخرى تتيح التفكير في هذين السؤالين: من الذي يطرح الغائية التي من دونها تظل وظيفة المؤسسات والصيرورات الاجتماعية غير متعينة من الذي يعين ضمن لا تناهي البنى الرمزية المحتملة منظومة رمزية ويبني العلاقات القانونية السائدة ويوجه ضمن اتجاه من اتجاهات لا تحصى ممكنة كافة المجازات والكنايات القابلة للإدراك بصورة مجردة هنا يثمن الرمزي على الصعيد الفردي والاجتماعي لان لا أحد يستطيع ان يمتلك أي شيء خارج ذلك الرمزي. والرمزي هنا لا يوجد فقط داخل اللغة بل ان المؤسسات الاجتماعية وما تحيل اليه من افعال واقعية ومنتجات مادية تشكل شبكة رمزية ويرى ان الرمزية لا يمكن ان تكون محايدة ولا متلائمة كليا بل هي مرتبطة بتشكل المجتمع، لاسيما ان "المجتمع يكون في كل مرة نسقه الرمزي وكل رمزية تنبني على انقاض بناءات رمزية سابقة لها وتستخدم موادها" من البين اذن ان كل مؤسسة لها رمزية معينة مثل البرلمان او النقابة او الحزب ويندرج ذلك ايضا على المجاميع او الجماعات البشرية ومنها الجماعات الفنية، وان المجتمع حينها يمنح لنفسه رمزية معينة فهو يمنح معقولية منفتحة أي مجموعة قواعد لمؤسساته وغايات لأنشطة افراده. وهكذا فأن الرمزية المؤسسية تعين محتوى الحياة الاجتماعية والغريب ان كل مجتمع يشكل رمزيته بطريقة خاصة به سواء من خلال الطبيعي او التاريخي او الديني او اللغوي او الثقافي.

المبحث الثاني: التنوع الاسلوبي لفن (Pop Art):

استخدام مصطلح «الفن الشعبي» (Pop.art) بدقة للتعبير عن اتجاه فني يستخدم ما هو متداول وشعبي فقد وجد الأمريكيون في فن البوب (انعكاساً حقيقياً للمجتمع الذي يحيط بهم ورأوا فيه كذلك على فرادة الرؤية الأمريكية. تلك الرؤية التي تسعى إلى عولمة العالم والانفراد وتطبيق سيادة القطب الواحد فبينما كان العام يحلم بأمريكا كانت أمريكا بدورها تحلم بالعالم في صورتها السيادية بعد الحديثة والحقيقة السياسية التي أصابها التقادم بالنسبة لكمال ما بعد الحداثة

وانتقائيتها الحرة هي ان أمريكا في يدها محور الاختيارات ومعظمها، وأنها تعد مركز الهيمنة الغربية العالم الأول) (Al-Qazwini, 2011, p. 158)

ولعل ما يميز "البوب آرت" كما يفهمه الفنان الأمريكي "روي لشتنشتين" هو استخدام كل ما هو محتقر، مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداولاً والأقل جمالية والأكثر تداولا في مجال الإعلام، بما يعني ذلك من عودة على الصعيد الفني، الى الصورة المستخدمة في وسائل الاعلام، في الصحافة والمجلات المصورة و التلفزيون، طريقة في طباعة اعماله الفنية تكون النقاط الملونة الصغيرة قريبة من بعضها او مبتعدة بعض الشيء او متداخلة عن طريق عنصر وهم بصري معين. القصد من وراء هذا الاسلوب، هو خداع الناظر الى الصورة لأول مرة، لكي يعتقد بأنها مبرمجة، أو نسخة، او منتج استهلاكي طبع في مصنع او مطبعة. ولكن الحقيقة أنه عمل فني، الصورة التي تعكس موقف الفنان الحيادي، في غياب اي محاولة نقدية قاسية، ما استعاره الفنانون من صور الأشياء المستعملة الشعبية كالزجاجات وعلب الحساء وصور نجوم السينما والرسوم المتحركة والإعلان والعلامات التجارية وغيرها فتركوا للمشاهد أن يتجاوب مع الموضوع، لوحات مستوحاة من القصص المصورة ومن صور اعلامية للبضائع الاستهلاكية، شكل (1).

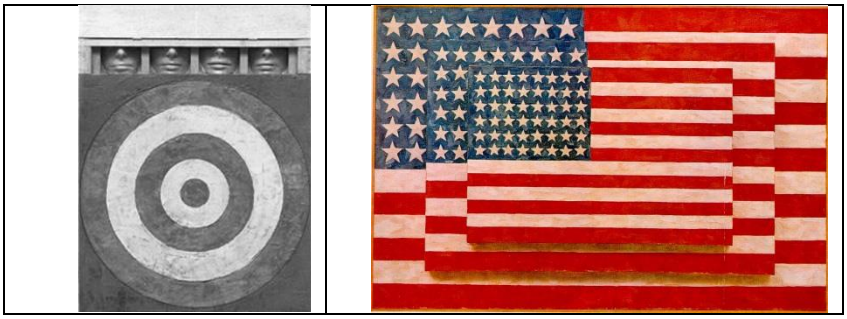
لقد أصبح البوب ارت من سمات فنون ما بعد الحداثة فان التداخل والغاء الفواصل والثنائيات تعد معرفة تتجسد إشكالية البحث في الحسي والمتخيل أو الذاتي والموضوعي أو المقدس والمدنس، ولم يقتصر خطابها على المؤسسات الأكاديمية، بل نجده في (الخطاب الشعبي وعالمي السياسة والاقتصاد وأعمال الترفيه وفي أساليب الطهي والطبخ. في حياة توصف بأنها متشظية، موقفية، انطباعية. رفضت اليقين المعرفي المطلق، فالتوجه للإطاحة بالعقل قد منح شرعية التوجه نحو المخيلة والأحلام) (Majed, 2015, p. 137)، فن البوب أهمل الجانب الحسي للأشياء والواقع يقابله مخيلة منتجة للصورة المجردة ليأتي العمل الفني بتكوينات يؤلف الخيال فيه عنصراً فاعلاً في خلق الإمكانات التأويلية للتشكيل الذي يحفز ذهن المتلقي. أن فن البوب يندرج ضمن صيحة الإعلانات والتطور التقني في أجواء من التخييل المستمر والخلاق يستحضر ما هو مهمش ومهمل من المواد وتنامي النزعة بتخلل أطر العمل الفني والتواصل مع الموجودات المحسوسة والفضاءات اللامحدودة كما أفاد فنانو البوب من «فن اللصق» عند التكعيبيين والدادائيين ليتحول على أيديهم إلى فن التجميع الذي أدى إلى تبني مفهومين هما البيئة والحدث كما في اعمال روشنبيرغ (شكل2).

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

البوب آرت الأمريكي يرتبط بالتيارات المحلية التي كانت حتى بداية القرن العشرين على صلة بالفنون الشعبية و احتفظت ببعض مظاهرها الواقعية. فالفنان الأمريكي يتقبل واقع مجتمعه، ولا تتضمن اعماله شيئاً آخر سوى الواقع المعاصر، كما في عمل "أندي وارهول" (علب الحساء) و عمل "روزنكوست" (قنينة الكوكا كولا) واعماله الاخرى المتنوعة التي تبين موضوع الاستهلاك (شكل3)،

هذا المفهوم يرتبط بطبيعة الظروف الاجتماعية و للعالم الامريكي، كما يرتبط بسذاجة هذا العالم، السذاجة التي كانت تشكل أحد مظاهر "الحالة الذهنية للرواد، بل احد ثوابت التعبير الفني الأمريكي" في نظر "هوفستاتر. هذا الفن الشعبي بالمفهوم الامريكي ليس سوى اعادة تقويم بصري للأشياء والاحداث كما يتعامل معها الانسان الامريكي. لم يسيطر «فن البوب» على موضوعات الثقافة الجماهيرية فحسب، بل استولى على فكرة الإنتاج بالجملة أيضاً، ففي بداية الستينيات تبنى الأمريكي آندي وارهول تقنية الطباعة على الحرير (silk screen) التي أتاحت له التكرار والاقتراب من إنتاج الصناعة الثقافية بالجملة.لكن مع وصول فنانين اوروبين الى امريكا واقامة معارض ضمت عدداً كبيراً من اعمالهم الفنية، اتسع نطاق التأثير الفني للتيارات الاوروبية وبخاصة "الدادئية" وهي اول حركة طليعية ذات طابع عالمي شارك فيها فنانون امريكيون. وبتأثير اوروبي ايضاً، نشأت حركة الفن اللاشكلي القائمة على مبدأ التلقائية الآلية في تحديد الحركة والفعل، و هي الحركة التي توصل الفن الأمريكي بفضلها الى المستوى العالمي الطليعي.

فقد تم الأهتمام مجدداً بتقنيات الألصاق والجمع قد تأكد ذلك في متحف الفن الحديث في نيويورك، تحت عنوان "فن الجمع" وهذه الوسائل قد عرفت سابقاُ مع التكعيبية والدادئية. خصوصا في اعمال جاسبر جونس و روشنبيرغ الفنانين الامريكين البارزين، تجمع بين مختلف التيارات انما تشكل صلة الوصل بين هذه الأخيرة و حركة البوب آرت، بفضلهما لم تعد الدادئية مجرد حدث تاريخي او شيء ما كان قد توقف، جاءت الانطلاقة الأولى في الولايات المتحدة على يد الفنانين: روبرت روشنبيرغ وجاسبر جونز الأول بتجميعاته التي أنجزها اعتماداً على صور أشياء مألوفة مثل الوسائد والأسرة و،اطارات السيارات، والحيوانات المحنطة والقوارير والصحف، والثاني بسلسلة من اللوحات التي تمثل الأحرف الأبجدية والأرقام وفكرة الالعاب وسلسة اعمال العلم الأمريكي (شكل 4).



جاسبر جونز (استخدم صوراً مفردة وعادية منها مجموعة أرقام، خريطة الولايات المتحدة الأمريكية إلاَ أنها تفتقر إلى الغرض لأنَّ المشاهد يبحث عن معنى معين والفنان منشغل كلياً بخلق سطح للوحته فهو مولع بالجمود الصوري ومن أسباب اختياره انساق مبتذله هو كونها لم تعد تولد أية طاقة وانه مولع بفكرة أن اللوحة تمثل شيئاً أكثر من كونها تشبيهاً لشيء، (Abd Muslim, 2015, p. 633) . وقد اهتم جاسبر جونزبالأشياء اليومية المهملة كالأشياء العادية، والإعلام، علب الجعة، المكانس. ورسم الأثر الفني بدلاً من الصور وعرضها كأعمال فنية(شكل5).

كما أفاد فنانو البوب من فن التجميع الذي أدى إلى تبني مفهومين هما البيئة والحدث (اللوحة) بمفهومها الاصطلاحي التي تحرك المشاهد نحو اللوحة، أضف إلى ذلك ما كان للتقليد الأمريكي في فن "الخداع البصري op -art" من تأثير في الساحة الفنية، وما استعاره الفنانون من صور الأشياء المستعملة الشعبية كالزجاجات وعلب الحساء وصور نجوم السينما والرسوم المتحركة والإعلان والعلامات التجارية وغيرها. فتركوا للمتلقي أن يتجاوب مع الموضوع مباشرة وليس مع موهبة الفنان وشخصه، على الرغم من النقد الاجتماعي المتواتر لأعمالهم والسخرية اللاذعة. وينبغي ألا تُغفل المكانة اللائقة، التي تحتلها المواد المستخرجة من الصناعة الحديثة مثل اللدائن وألوان الأكريليك، في الفن الشعبي الذي أقحم بقوة نظام الصورة العام مادام للصورة التأثير العظيم في صميم الثقافة البصرية التي تزداد اتساعاً، وفي الجمالية التجارية والإعلان والدعاية وتصميم الأزياء وما شابه.

فقد جاءت ما بعد الحداثة لتقلب مقولات الحداثة وفرضياتها تماماً. فليس هنالك ثمة ثابت يحكم المتحول وليس ثمة عقل يفسر تفسيراً غير متحيز أو به النشاط الثقافي البشري، كما لا وجود لثقافة عالية نخبوية وأخرى دونية جماهيرية، بل كل ما هنالك هو تشكيل مستمر لا يمكن تبريره أو تفسيره بالإحالة على أنموذج متعالٍ، وإنما يقبل التفسير فقط من داخله مما يجعل التفسير نفسه محكوماً بشكل مادته الخاصة وليس نتيجة ثوابت لا تتحول أو تتبدل ويمتاز (البوب) باستعماله لما كان محتقراً مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداول والأقل جمالية، والأكثر تداولا لملامح الإعلام، أي بمعنى آخر (العودة على الصعيد الفني إلى الصورة التي تستخدمها وسائل الإعلام، الصورة الفوتوغرافية في الصحافة والمجلات المصورة والتلفزيون الصورة التي تعكس موقف الفنان الحيادي، في غياب أي محاوله نقدية قاسية) (Abd Muslim, 2015, p. 631) .

مؤشرات الإطار النظري:

1. **المخيال** هو نتاج المخيلة الخلاقة للفرد المبدع والجماعة بإسهامه بتكوين وصنع مجموعة من الصور والتمثلات، والقصص والأساطير.حيث ان **الخيال** هو اداة تحول الفكرة إلى مخيال لصنع الصور البلاغية، بوصفه ملكة متغيرة وديناميكية متفاعلة، ومتجددة في كل لحظة.
2. تلاشى في فن البوب ارت التمييز بين الرسم والنحت أو بين الرسم والشيء واستغلت الصور الضوئية على نطاق واسع، وتقلص في الوقت نفسه الحاجز بين الرسم والعلم حتى باتت آثار اللون البصرية والعلاقات الفيزيقية موضوعاً للفن.
3. تناول البوب ارت الموضوعات الأكثر تداولاً و الأقل جمالية و الأكثر تداولا في مجال الإعلام، بما يعني ذلك من عودة على الصعيد الفني، الى الصورة المستخدمة في وسائل الاعلام.

4. فنان البوب ارت الأمريكي يتقبل واقع مجتمعه، و لا تتضمن اعماله شيئاً آخر سوى الواقع المعاصر، وهذا يرتبط بطبيعة الظروف الاجتماعية و للعالم الامريكي فلا يمثل سوى اعادة تقويم بصري للاشياء و الاحداث كما يتعامل معها الانسان الامريكي.
5. استثمار عناصر بصرية تعتمد على الابعاد المادية للعمل في الفراغ، والتعامل مع مفردات تغادر المألوف بالاعتماد على الصياغة الفكرية والتشكيل التقني حيث خضع لتأثير المجتمع الاستهلاكي، المستوحى من الاعلانات، التليفزيون والمجلات و الروسوم الهزلية.
6. يهتم فنانو البوب ارت بالأشكال الشائعة واستمدوا افكارهم من وعي وتصور الجماهير كمنطلق في معالجة الظواهر البصرية حيث تعتمد اعمال فنانو البوب على السخرية من الواقع وتتوضح في مجموعة من الصور التي تمثل التقاليد او الثقافات الشعبية.

اجراءات البحث: يشتمل هذا الفصل على ما اتخذه الباحث من اجراءات بقصد عرض مادة موضوعه، والتي اشتملت على مجموعة من الخطوات، جرى من خلالها حصر المجتمع الاصلي للبحث واختيار العينة للدراسة التحليلية ووضع اداة للتحليل على وفق التسلسل التالي:

مجتمع البحث: لقد اجرى الباحث مسح شامل وفقا لمنهج البحث الوصفي التحليلي والذي يرتبط بـ(**الفن** الشعبي Pop.Art) بغية جمع النماذج الفنية اخذين بالحسبان ترتيبها الزمني من حيث الانجاز وقد شمل ذلك دراسة نماذجها المنشورة في المصادر والمراجع والمواقع الالكترونية ذات الصلة بموضوع البحث وبغية الاحاطة بالمعلومات التفصيلية عن هذه النماذج فقد جرى استقصاء ومراجعة كل عمل من هذه الاعمال ولكي تحيط الدراسة وتؤطر جميع مجتمع البحث، فقد لوحظ معظم المصادر والمراجع والمواقع والتي كانت قد نشرت نماذج متعددة للأعمال الفنية التشكيلية موضوع الدراسة

الفيس مرتين
اندي وارهول
١٩٦٣

عينة البحث: اعتمد الباحث على العينة القصدية باعتبارها افضل وادق عينه تحقق هدف البحث وباعتماد (4) نماذج لتمثل عينة البحث الحالي.

الاداة المستعملة في تحليل العينة: استعان الباحث بالاطار النظري ومؤشراته كاداة للبحث الحالي.

المنهج المتبع في تطبيق الأداة: اعتمد الباحث على بالمنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة بحثه.

تحليل الاعمال الفنية:

عمل الفنان اندي وارهول:

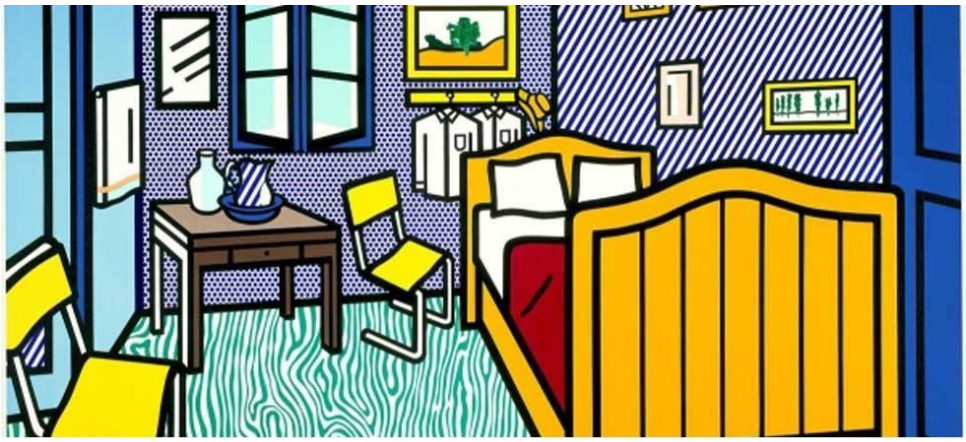
يقوم العمل على تكرار شخصية المغني الامريكي

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفيس بريسلي **بشكل** متجاور وهو يحمل بيده سلاح (مسدس)يشهره بوجه الناظر ويرتدي زي رجل الكاوبوي،يقدم اندي وارهول في هذا العمل المتخيل الاجتماعي الراسب في وعي الجماهير الامريكية عن رجال الكاوبوي ورحلاتهم في السفر حيث ان صورة النجم تداخلت مع صورة رجل الكاوبوي لتنتج صورة متخيلة لدى المشاهد بوصفه نموذج اثارة ورمز الرجولة الامريكية في فترة الخمسينيات، وهو تأسيس لرموز عليا في الثقافة،ذلك ان الثقافة الامريكية تعاني من تجذير الرموز،فاحتاجت الى صنع وبلورة شخصيات واحداث لتكون مرجعية ثقافية بتاسيس الهوية.

العمل يقوم على تقنية السلك سكرين وبالاسود والابيض وكأنه يذهب بالمتلقي الى انه صورة اثر تاريخي،هو نوع من الاحتفال الرمزي والاجتماعي،تكرار الصورة ذاتها يبني فكرة المشابهة وليس المطابقة،قدم العمل فكرة ثقافة الاستهلاك للفعل الرمزي حيث ان البطل هنا يقدم لوقت محدد وينتهي ليحل بديلا عنه حدث اخر اكثر مؤائمة واثارة لدى الفرد المستهلك.

عمل الفنان ليشتنشتاين:



غرفة نوم في ارليس
روي لشتنشتاين
١٩٩٢

في المسح البصري للعمل نجد انه يتكون من سرير مع منضدة ولوحة في الجدار وكراسي انها غرفة الرسام فان كوخ ذاتها ولكن بصيغة بصرية اعتمدت على تسطيح الاشكال واللون الى مساحات غارقة في نصوع الضوء. العمل يحيلنا الى غرفة الفنان الولندي فان كوخ لكن باجواء ومناخات اكثر رقة وطمأنينة وكانه ينقل الرسام الى بيئة مغايرة حيث الترف والمتعة وهو فكرة الحلم الامريكي، فكرة العمل التخيلية بمثابة احتفال بروح وتمرد فان كوخ ولكن بروح امريكية تعتمد الدعابة والبهجة، حضر الجانب التخيلي الاجتماعي في هذا العمل من خلال صورة غرفة فان كوخ وعدميتها الى عالم الاعلان وتحولها الى ايقونة جمالية وبيئة مختلفة في تبريراتها سقطت فكرة الاحتجاج السلبي والرفض الاجتماعي والمرض وهاجس الانتحار والعدم تحولت الى حالة من التآلف

والاندماج مع فضاء التعدد الهوياتي الذي يقدمه عالم مابعد الحداثة، كل شيء يذوب وينصهر فيها ليتحول الى قيمة الاستهلاك البصري، العمل يقدم هنا غرفة فان كوخ كما لو انه يعيش في شارع امريكي حيث صورة الاشياء تتحول الى مصابيح مضيئة.

نتائج البحث

من خلال إجراءات البحث وتحليل العينة تم توصل الباحث الى نتائج البحث وهي:

1. استطاع فنان البوب ارت الأمريكي ان يتناول مفهوم " المخيال " في عدة أعماله الفنية خصوصا في الموضوعات التي تكون قريبة من المجتمع الامريكي.
2. أسهمت التكنولوجيا والإعلام ووسائل الاتصال الحديثة وشبكات الأنترنيت في حدوث تغيرات معرفية ورؤية في خارطة التخيل لدى الفنان الأمريكي وقد اسهم ذلك في ظهور تنوعات عدة في فن البوب ارت، في خطاب مفهوم ما بعد الحداثة.
3. استثمر الفنان الامريكي عناصر بصرية معتمدا على فهمه للمخيال ضمن اطار السلع الاستهلاكية كونها احد اهم عناصر الثقافية في المجتمع الامريكي وهي مفردات اصلا مستمدة من واقع البيئة التي يعيشون فيها.
4. ان الاعمال الفنية لفن البوب ارت اعتمدت على ثقافة المجتمع والبيئة والمواد الاستهلاكية والإعلانات والمفاهيم الوجودية والأساليب الفنية المتمثلة بالدادائية التي تمثلت بتجميع المختلف معتمد فيها الفنان على المخيال لتحقيق اثارة تحقق دهشة للمتلقي.
5. المخيال كنظام فكري يعتمد شكلا وواقعا على مرجعيات تكون اصلها من المستهلكات والأشياء والمواد والأثاث المصنعة الجاهزة وهي من اهم خصائص فن البوب ارت.

الاستنتاجات:

1. اعتمد فن البوب ارت على ثقافة ومفاهيم وأفكار المخيال الذي يعد نظاماً يغتني بالافكار الاجتماعية
2. دخل المنهج الاستهلاكي إلى الخارطة الفنية وأصبح فن البوب ارت يعتمد على نفس المنهج. وأصبح العمل الفني يستنسخ ويتداول كباقي السلع ويتعرض إلى التبدل والتغيير والتلاشي.

References:

1. Abd Muslim, A. (2015). Pop Art and Its Representations in Contemporary American Ceramics. *Babylon University Journal for the Humanities*, p. Volume 23 Issue 2.
2. Al-Khuwailidi, Z. (B.T). *Creative Imagination and the Social Imagination*. Retrieved from research published in the Creative Intellectual Forum http:// www.almultaka.org.
3. Al-Qazwini, M. (2011). The Aesthetic Dimensions of the Art of Exaggerated Realism. *Journal of the Babylon Center for Human Studies*, pp. Vol / 4- Issue 1.
4. Jalal al-Din: , S. (1991). *A Dictionary of Philosophical Terms and Evidence.* Tunis: Dar Al-Janoub Printing, Publishing and Distribution.
5. Karam, Y. (B.T). *: A History of Greek Philosophy.* Beirut: Dar Al-Qalam.
6. Mahfouz, A.-L. (B.T). *, on the limits of the real and the imagined*. Retrieved from http://www.aljabriabed.net.
7. Majed, A. F. (2015). The Sensual and the Imagined in Supreally Art. *Research published in Nabu Journal, University of Babylon / College of Fine Arts*.
8. Morsi, A. (1981). *Introduction to Folklore.* Cairo: Dar Al Thaqafa for Printing and Publishing.
9. Saliba, J. (1971). *The Philosophical Dictionary.* Beirut: Lebanese Book House.
10. Smith, E. (1995). *Art Movements After the Second World War.* (F. Khalil, Trans.) Baghdad: House of Public Cultural Affairs.
11. Tyler, C. (2015). *Modern Social Imaginations.* (H. al-Nabhan, Trans.) Beirut: Arab Center for Studies and Research.
12. Yaktin, S. (n.d.). *The Cultural Imagineer*. Retrieved from http://www.al-ayyam.ps/ar.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/101-114

American Folk Art in Light of the Concept of the Social Imagination (Analytical Study)

Asad Yousef Al-Saghir[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 10/4/2021…....Date of acceptance: 2/5/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

The current research is summarized by studying and understanding the imagination and what resulted from it in postmodern arts, specifically Pop Art. The research was focused spatially (America) between the year 1950-1975 AD and it defined the research problem by asking about what factors and variables that established the social imagination in culture Al-Gharbia, which in turn crystallized the Western cultural product to appear in its form, which is historically called "pop art". Two studies were adopted in the second chapter. The first one was the cultural structure of the social imagination. The second topic was concerned with the stylistic diversity of pop art, and the third chapter included research and accreditation procedures. There are two models for determining the research sample, and the research has produced results in the fourth semester, the most important of which are:

- The artworks of pop art depended on the culture of society, the environment, consumer materials, advertisements, existential concepts and artistic methods represented by Dada, which represented the gathering of the different in which the artist relied on the imagination to achieve a thrill that achieves astonishment for the recipient.
- Imagination as a system of thought depends on form and reality on references whose origin is from finished goods, materials, and furniture, which is one of the most important characteristics of Pop Art.

And lastly were the conclusions and the list of sources.

Keywords: American Folk Art - The Social Imagination

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/115-132

الخطاب البصري لتماثيل الشخصيات الرمزية السيد المسيح انموذجا (دراسة تحليلية)

مصطفى ممتازنوري الياور[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/11/18 , تاريخ قبول النشر 2021/3/31 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث:

يتناول موضوع هذا البحث دراسة تحليلية لطبيعة البصري الذي ترسله النصب النحتية لشخص السيد المسيح حول العالم وطبيعة هذه النصب واسلوب تجسيدها وآلية التلقي لكل مجتمع من المجتمعات التي خاطبتهم هذه النصب وكيف انعكست عليهم وكيف انعكس عليهم وهل ان هذه الاعمال مرتبطة بثقافتهم ام لا، ناقشت هذه الدراسة كل ذلك، وقد اسس الباحث محاور البحث النظرية للبحث وفقاً للهدف المنشود من هذه الدراسة والذي هو التعريف على ألية الخطاب البصري لتماثيل السيد المسيح حول العالم وكانت كالاتي: (المحور الاول: الخطاب والخطاب البصري بين المصطلح والمفهوم)، (المحور الثاني: النظام الايمائي وتطبيقاته)، (المحور الثالث – الفنون المسيحية)، اما **المحور الرابع: فقد تناول انتقاء العينات وتحليلها والتي تمخضت عن النتائج التالية:**

1. ان الخطاب البصري لتماثيل السيد المسيح في فترة المعاصرة قد تحول من الخطاب ذو المغزى الديني التعريفي بماهيات الدين والاله، الى خطاب فني جمالي يتبع المرجعيات الاجتماعية والبيئية وما تفرضه ذائقية ومرجعية المتلقي الفكرية.
2. ان المتلقي يستوجب اشكالا تحاكي نظمه الشكلية التي تشبهه لتكون اكثر ايجابية بالتلقي والتواصل، بالنتيجة نجاح الفنان في ايصال خطابه البصري الجمالي.
3. الضاغط البيئي المكاني واضح جدا في مختلف تماثيل السيد المسيح لا سيما ضمن دول القارة الواحدة التي يشترك فيها اغلب شعوبها بملامح شكلية متشابهة الى حد ما.

وختم البحث بالمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: الخطاب البصري - تماثيل الشخصيات الرمزية - السيد المسيح

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، mustafayawir@gmail.com .

تقدمة:

حظيت العديد من الشخصيات العامة في المجتمعات المختلفة حول العالم باهتمام الفنون التشكيلية ولا سيما النحت منها، حيث خلدت الاعمال النحتية كالنصب المدورة او الجدارية، مختلف الشخصيات مهما كان عنوان هذه الشخصية سواء اكان سياسيا او دينيا او مجتمعيا، وتنوعت الاساليب والمدارس في تجسيد هذه الاعمال تبعا لكل بلد او ثقافة او توجه او زمن انجازها ومسبباته، التي قد تكون من ذاتية الفنان او حسب التوجه العام والخضوع لميول السلطات السياسية المتحكمة او الفنية التي تحدد طبيعة المنتج. من هذا ظهرت لنا انواع عديدة من الخطاب البصري التي تبناها مختلف الفنانين كل حسب رؤيته وطريقة طرحه والغاية المبتغاة منها ونوع الرسالة التي يريد ايصالها، وبما ان الفنان مرهون بثقافة مجتمعه او المشاهد تحديدا كمتذوق او كمشاهد عادي على تماس مباشر مع هذه الاعمال، كان على الفنان ان يستخدم خطابا معينا يتبع كل بيئة ينتمي لها، ومع تقدم الزمن وتبدل الثقافات اختلف هذا الخطاب ومر بتحولات عديدة لا سميا زمننا الحالي الذي يمتلك جماهير من المشاهدين والمتذوقين على حد سواء يتمتعون بدرجة من الوعي والثقافة تختلف عمن سبقهم وذلك بسبب الثورة التكنلوجية الهائلة التي نعيشها والانفتاح المعرفي الكبير الذي جعل العالم بقعة صغيرة تمزج العديد من الثقافات واتاحت للجميع معرفة كل ما يجري من حولهم وفي البلدان البعيدة عنهم، مما جعل ارضاء هكذا متلقين من الصعوبة بمكان وغير هين.

لذا عمد الفنانون على تغيير خطابهم من فترة الى اخرى تبعا للزمان والمكان والرسالة المراد ايصالها لذا اختلفت اليات وتنوعت الخطاب مما اثار فضولنا في سبر مسببات هذه التنوع في تجسيد العديد من اهم الشخصيات العامة التي طرزت اسماؤهم في التاريخ البشري، تبعا لذلك سنحاول في هذه الدراسة التعرف على اليات الخطاب البصري الذي اعتمده الفنانون في تجسد اعمالهم والمحرك الفكري خلف هذه الخطابات على اختلاف طروحاتها. و تتضح اهمية البحث في كونه من البحوث الاولى على نطاق البحوث العراقية التي تتناول موضوعة الخطاب البصري في تجسيد شخصية السيد المسيح عليه السلام حول العالم وتناول تماثيله جماليا من خلال ما تبثه من رسائل جمالية عن طريق هذا النوع من الخطاب. اما هدف البحث فهو التعرف عن آلية الخطاب البصري لتماثيل السيد المسيح حول العالم ضمن الحدود الزمانية للنحت المعاصر والمكانية حول العالم. وسيشتمل البحث على المحاور التالية:

المحور الأول: الخطاب والخطاب البصري بين المصطلح والمفهوم:

الخطاب تعني في اللاتينية الحوار، وانتقل الينا العديد من المصطلحات الغربية كالبنيوية والتفكيكية، وهو مصطلح يفرض فروقا في الفهم والتعريف من دارس الى اخر، فقد تعددت

الدلالات والمفاهيم الخاصة بالخطاب بتعدد مجالات البحث كل حسب تخصصه مما ادى الى فرض كل حقل معرفي مسلماته على المفهوم،الخطاب كمصطلح اصبح متداولا وشائعا في العديد من الحقول النظرية لا سيما النقدية منها وتلك التي تعنى باللغة واللسانيات اضافة الى حقول نظرية اخرى كعلم النفس وعلم النفس الاجتماعي وعدد من الحقول الاخرى، واستخدم الخطاب بصورة واسعة في تحليل النصوص الادبية وغير الادبية. والخاطب في اللغة العربية " هو مراجعة الكلام، وقد خاطبه مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان" (Ibn Manzur, 1955, p. 235), والخطاب "هو المواجهة بالكلام او ما يخاطب به الرجل صاحبه ونقيضه الجواب" (Al-Adnani, 1980, p. 45)، وهو "مقطع كلامي يحمل معلومات يريد المرسل (المتكلم او الكاتب) ان ينقلها الى المرسل اليه (السامع او القاريء) ويكتب الاول رسالة ويفهمها الاخر بناءا على نظام لغوي مشترك بينهما" (Emil, 1987, p. 56), اي ان الخطاب مرتبط بوجود ثلاثة عناصر وهي (المرسل – الرسالة – المرسل اليه او المتلقي).اما بالنسبة لاوائل الغرب الذين عنوا بدراسة هذا المصطلح فيكاد الكل ان يجمع على ريادة (هاريس 1952) في هذا لمضمار من خلال بحثه المعنون (تحليل الخطاب) حيث يرى (هاريس) بأنه "ملفوظ طويل او متتالية من الجمل " (yqityn, 1989, p. 17).

اما الفرنسي (اميل بنفست) فقد عرف الخطاب من منظور مختلف فهو عنده " الملفوظ منظورا اليه من وجهة اليات وعمليات اشتغاله في التواصل او هو كل تلفظ يفرض متكلما او مستمعا وعند الاول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما" (yqityn, 1989, p. 17). اما (جابر عصفور) فيرى انه " مجموعة دالة من اشكال الاداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلاقات او يوصف بأنه مساق العلاقات المتبعة التي تستخدم لتحقيق اغراض معينة" (Asfour, 1985, p. 78). ويحدد (فوكو) ان الخطاب هو " شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي تنتج فيها الكلام كخطاب" (Dreyfus, 1973, p. 56). الخطاب هو حقل من حقول التواصل وهو غالبا ما يشخص بنقاط الاختلاف بينه وبين مصطلحات اخرى مثل النص والجملة والايديولوجيا بحيث كل واحد من هذه المصطلحات يرسم حدودا لتعريف معنى الخطاب، فالخطاب هو " تواصل لغوي يفهم بوصفه تعاملا او صفقة بين المتكلم والسامع ونشاطا بين شخصين يحدد شكله مقاصده الاجتماعية " والنص: هو تواصل لغوي سواء كان محكيا ام مكتوبا يفهم ببساطة على انه رسالة رمزية لوساطة السمعي او البصري.

فالخطاب يقوم على ايصال رسالة ما مهما كان نوعها من مرسلها الى متلقيها وفق آلية مشتركة للفهم فيما بينهما حتى لو كانت مرمزة لأن الرمز يستوجب تفاهما مسبقا بين المرسل والمتلقي كما يقول (بيرس) حيث يرى الرمز على انه ما اتفق عليه مجموعة من الناس بناءا على اصطلاح معين وليس بينها وبين ما تدل عليه اي محاكاة، اي ان المرسل اليه او المتلقي يجب عليه ان يفهم العنى

الكامن وراء ارسال الرسالة من المرسل لا قراءة نص الرسالة كما هي، اي ان الخطاب هو قراءة ما وراء النص واخضاعة للتأويل والدراسة كي تفهم مقاصد المرسل لهذا النص. تناول (ديان ماكدونيل) آراء الكثير من المنظرين الذين حازت اعمالهم اهمية بالغة في مسألة تنظير الخطاب وقد ناقش الفروقات بين التحديدات التي طورها (ميشيل فوكو) و(بارني هندس) من جهة و(لويس التوسير وفالنتين فولوشينوف وباختين) منجهة اخرى واستنتج من هذه الفروقات ان الحوار هو شرط اساس للخطاب، وان الخطابات تختلف مع انواع المؤسسات والتطبيقات الاجتماعية فيما يفترضونه شكلا، وان الخطاب لا يكون جمعا غير مجسد لحالات معينة بل هو ضما لاقوال او جمل حالات تكون ممثلة وفاعلة داخل سياق اجتماعي التي يعالجها السياق الاجتماعي نفسه وتقدم الوسيلة التي يستمر خلالها بوجوده.

اي ان لكل فئة اجتماعية خطاباتها الخاصة بها تختلف عن فئة اجتماعية اخرى وهذه الخطابات تكون ممثلة لهذه المجتمعات التي وجدت فيها. واظهر (ماكدونيل) على ان كل شيء يحتوي على معنى يمكن ان يعد من الخطاب، وهو يؤكد ان الخطابات ليست مجرد تجميعا لاقوال وبيانات وانما تتكون من اقوال لها معنى وقوة اثر في سياق اجتماعي معين.كما اشرنا اعلاه ان الخطاب متنوع بتنوع الاختصاصات التي ينشأ فيها كالخطاب اللغوي والادبي والانفسي والاجتماعي وهنا لابد من ان نعطي الاهمية لنوع اخر من الخطاب وهو الخطاب الفني والذي اهم مرتكزاته هو الخطاب البصري. والفن هو خطاب ولأنه خطاب فهو لغة، اللغة تستدعي آلية للوصل ولأنه لغة ايضا فهو اتصال مع الاخر بأهداف، وبما انه يتطلع الى تحقيق هدف فلابد للغته ان تنجح في التوافق المعرفي بين طرفيه بأداة التواصل. وخطاب الفن، هو تعبير يشمل كل اشارة ظاهرة كانت اوخفية وكل ملمح اكان واضحا او غير واضح، واكل اجراء تتحول به الافكار والمفاهيم والمشاعر الى عمل فني ابداعي كاللوحة التشكيلية او الموسيقى لذلك نرد الخطاب الى هذه الجوانب الفنية، فنقول مثلا ان الخطاب في هذه اللوحة يهدف الى كذا مقصد او ان الخطاب في هذه القطعة الموسيقية هاديء الى غير ذلك من الاستعمالات التي تجعل الفن مصدرا من مصادر الخطاب.تواصلا فعليا عن طريق الاتصال بالاخر وعليه " ان يكشف درجة واعية من اسرار الظاهرة التي يعالجها وذلك لأن معرفة الفنان للحقائق الظاهرة لا تجعله قادرا على ان يتجاوز السطح الى العمق،

وبالتالي فانه لن يستطيع ان ينفذ الى قلوب الناس ونفوسهم، اي ان عملية خطاب مع العمل الفني لابد ان تبتعد عن الصورة الواقعية للعمل والذهاب الى ما وراء الواقع المرئي والتعمق في بنى العمل الابداعية عن طريق التفاعل معها انفعاليا اي حسب الانفعالات التي تصدر من المتلقي تجاه هذا العمل، بل ربما علينا ان نتأمل حتى المواد الخام للحياة الثقافية في الاتصال والتعبير على انها تؤدي دور الوسيط، ولان التواصل والاتصال متغير بتغير نسقية العلاقة التواصلية ومتأثر بادوات

الوصل فله بالتأكيد متغيرات عبر زمن الانتاج الحضاري البشري، وما وصلنا اليه اليوم من قمة في هذا المتغير في التواصل والاتصال عن طريق الوسائل الالكترونية المعاصرة كمنظومة خطابية، فالخطاب اليوم بفعل تلك الوسائل يتجاوز الفنان ذاته ليكون المستقبل هو صاحب الشرعية في كل الاحوال مهما كانت وجهة هذا الخطاب او الرسالة الفنية، فتلك الوسائل الالكترونية في العصر الراهن تحقق للفرد حضوره داخل النسق الاجتماعي، كذلك يستطيع الفرد بواسطتها ان يتحكم بفضاء يتجاوز المكان النمطي الذي هو فيه اي يتعدى حدود المكان والزمان وبالتالي وفق ذلك تتشكل حدود مطلقة للتواصل الخطابي الفني البصري. نستلخص مما سبق ان لكي يكون الخطاب ناجحا ومحققا لاهدافه يجب ان تتكامل كل عناصره وهي (المرسل - الرسالة - ادوات الارسال على اختلافها - المتلقي او المرسل اليه الواعي والذي هو ضمن نفس السياق الاجتماعي لهذا الخطاب). اما الخطاب البصري فقديم قدم الحضارات الانسانية واتى مرافقا مع بداية نشوء المشهد الحضاري الفني لتلك الحضارات لا سيما حضارة وادي الرافدين في طور حسونة " والذي يمثل نقطة البدء في بناء الحضارة العراقية فالفن في تلك الحقبة بقدر ما هو ابداع فردي وتفرد، كان نشاطا اجتماعيا جمعيا اسهم بشكل فاعل في محاولات الانسان للتعبير عن خبراته الانفعالية التي تصاحب فعالياته الحياتية.

اي ان هناك اتصالا وتواصلا مع المحيط المعاش ومع الافراد اي ان هناك انواعا من الخطاب يتشارك بها افراد المجتمع في ذلك الوقت. حيث كان يسود على تلك المجتمعات طابع المشاركة اذ خضعت حياة الفرد لرأي المجموعة فجميع تصوراتهم الذهنية سيطر عليها الطابع الجمعي. وما الرسومات التي كانت تزخر بها جدران الكهوف والتماثيل الطينية والحجرية التي كانت تستخدم لطقوس دينية او سحرية الا دليل على وجود خطابا بصريا فنيا اصيلا نتج بين انسان تلك الحقبة وبين بيئته لما كانت تحويه من مخاطر وتهديدات وفعاليات جمعية لا سيما الزراعة والصيد والطقوس الدينية. من هذه النماذج منظومة من التماثيل الفخارية صورت خطابا للجسد الانثوي لاظهار علاقة اسطورية سحرية بالوجود هدفها جعل الصور مثابة تحقق لوجود ساع الى الاكتمال، وجود ينخلق ليصبح في عالم الفن وجودا فعليا لنيل الدلالات الرمزية المتعددة التي بثتها الاشكال النسوية، ان الخطاب البصري ضمن الحقل الجمالي الفني يعمل ضمن مفهوم بث العلاقات والملامح والدلالات الاشارية بخطابات قابلة للتحليل وفك الرموز. والخطاب البصري لا يعتبر خطابا تلقائيا تم انتاجه بالصدفة وانما له خلفية قصدية تدفعه لممارسة سلوك تواصلي يبتغى منه انتاج معنى ما. ويتكون الخكاب البصري من نسقين متلازمين او بعدين هما النسق اللساني والنسق الايقوني البصري، ويكتسي النسق الايقوني الاهمية نظرا لوظائفة المتعددة التي تختص بالتشكيل الفني ويمكن اداراجها بالنقاط التالية:

1. الوظيفة الجمالية التي ترمي الى اثارة الذوق قصد اقتراح المشاهدة.
2. الوظيفة التوجيهية لأن الصورة فضاء مفتوح على كل التأويلات التي تحيلنا الصورة على قراءة النص الذي تحمله من ابعاد فكرية وفلسفية.
3. الوظيفة التمثيلية حيث يقدم لنا الخطاب البصري الاشياء والاشخاص في ابعادها واشكالها بالدقة التي تعجز عنه اللغة في كثير من الاحيان.
4. الوظيفة الدلالية.

والخطاب البصري هو علاقة تواصلية بين المرسل والمتلقي وان مسألة تلقي الخطاب البصري تتخذ طابعين:

الاول: هو طابع ايدولوجي، حيث يلاحظ ان اغلب القراءات التي تؤل بها الصورة البصرية هي قراءات تستند بالدرجة الاولى الى مرجعية المتلقي (المشاهد) من منظورها الايدولوجي اذا لا يوجد اسس ثابتة او مناهج علمية خاصة محددة في التحليل لصورة ما.يقول (د. عبد الله بريمي) "ان الصورة الاشهارية هي تحيين وتكثيف دلالي لمجموعة من القيم، لذا وجب النظر اليها بوصفها تمظهرا صريحا لايدولوجية معينة، اي انها تشكيل وتشييد معرفي ايدولوجي" (Braimi, B.T, p. 53).

الثاني: هو طابع ادبي، حيث انه امام النقص الحاصل في مناهج تحليل الخطاب البصري سعى البعض الى التعامل مع الصورة وفق نماذج تحليل النصوص الادبية وذلك لغياب منهج سيميائي علمي واضح وذلك بسبب تعقد تركيبة البنى الداخلية والتواصلية للنصوص البصرية. لذا علينا توفير ثقافة بصرية متكاملة لدى المتلقي تمكنه من قراءة وتحليل اللوحات والملصقات وغيرها، وكثيرون هم من اللذين لا يفقهون تفكيك رموز الصور والغوص في اعماقها الدلالية والجمالية والتواصلية. ولما كان التواصل هو من اساسيات الخطاب البصري وكون دراستنا تستهدف الاشكل الرمزي (السيد المسيح) وجب علينا ان نقرأ الجسد البشري كلغة للتواصل او هو احد الادوات التي يوظفها الخطاب البصري لبناء ارساليته البصرية وذلك لما يوفره من امكانيات تواصلية وهو الامر الذي ركزت عليه السيميولوجيا في تعاملها معه" باعتباره نسقا ايمائيا تواصليا، فهو يعبر عن تمثلاتنا البيولوجية والثقافية وهو وسيلة للعيش والتواصل وانتاج الدلالات وهو الواجهة التي تفضح دواخلنا واداة لتحديد هوياتنا واشكالنا فالجسد يحتل مكانة هامة في حياتنا اليومية" (Pinkrad, B.T, p. 124). وهو الهوية التي نعرف وندرك ونصنف بها، اذ يمكن القول ان الجسد لغة ن اللغات او هو لغات بحسب الايماءات التي يؤديها والتي لها قواعدها ومنهجيتها الخاصة في انتاج الدلالات وهذا هو موضوع اشتغالنا من حيث الدلالات الشكلية والحركية والتعبيرية للجسد بعيدا عن الجوانب الاخرى.

لابد لنا من التأكيد على ان لغة الجسد ترتكز على تقنيات وقواعد خاصة لفهم دواخل الذات، فهذه التقنيات هي "الطريقة التي يستخدم بها الانسان جسده من اجل خلق حالات تعبيرية موغلة في التفرد والخصوصية كالاستخدام الاستعاري لليدين ودلالات النظرة ووشكل الجلوس واللباس والنحافة والبدانة" (Pinkrad, B.T, p. 124). فكل واحدة من هذه الاستعارات له معنى دلالي داخل السجل الثقافي الذي يؤله. ان الجسد في كليته او في عضو من اعضائه محكوم بالاستعمالات الوظيفية النفعية ومحكوم كذلك بالاستعمالات الثقافية وفي كل هذا فان الاهم فيما يؤديه الجسد بصريا ليس هو الايماءه في ذاتيتها وانما ما تؤديه من دلالات فالجسد باعتباره بؤرة لتجلي العملي والغريزي والوظيفي والاسطوري الثقافي، يعيش بشكل دائم تحت التهديدات المستمرة للاستعمالات الاستعارية الايحائية وبالتالي نقرأ النصوص التي تولدها هذه الحركات، وما تغنى به الفنانون والمصورون من تصويرهم للجسد انما هو اعادة ابداع ما تم ابداعه مسبقا في التاعمل مع صورة الجسد لذا اصبح توجه الكثيرين منهم الى توضيح خطابه الجمالي مجردا من العنصريات والهويات.

الخطاب البصري والاستعارة:

تعتمد عملية تنفيذ العمل الفني التشكيلي على فكرة الاستعارة الشكلية من المحيط الخارجي، كون العملية التصويرية هي محاولة لاعادة تشكيل صور للعالم الخارجي وبذلك تعتمد العملية ككل على استعارة اشكال من الواقع المعاش ويمكننا ان نتناول البداية الاولى لنشأة الاستعارة منذ ان وقعت عين الانسان القديم لاول مرة على قطعة حجرية ليست مجرد حجارة، بل بوصفها ايضا اداة او سلاح له طاقة ومعنى عميق وهذا ما يسمى الادراك الحسي التحولي.

ان الاستعارة هي استخدام شكل في غير محله، لكن العلاقة بين المعنيين الاصلي والمجازي هي علاقة المشابهة" (Jabbour, 1984, p. 74), حيث تختلف الاستعارة عن المحاكاة، فالمحاكاة تشكيل صورة فنية على وفق شكل حياتي مجسد بطريقة نقل الصورة والتعبير عنها بدون الخروج عن تفاصيلها.فتكون الصورة المشكلة محاولة تقترب من تصوير شكل مطابق للاصل بما يحقق تجسيد لحدث ما او تشكيل لقطة ما. واذا اعتبرنا ان الحياة بما فيها اشكال واقعية هي محاكاة للمحاكاة، فعليه فهو يختلف عن الاستعارة التي تتضمن استعارة شكل معين واستخدامه ضمن آلية شكلية تخضع لنظام معين وعلاقات تنظيمية بين الاشكال والعناصر للخروج بشكل مغاير للشكل الواقعي. لذا "فأن جوهر الاستعارة يكمن في كونها تنتج فهما لشيء ما وتجربة او معاناة انطلاقا من شيء اخر" (Lykoff, 1996, p. 23), كما وانها تعتمد في الفن "على الابدال والتغيير من خلال ربط الدلالات، وذلك عن طريق قصدي واع كما ان خصوصيتها تتحدد بازدواجية الرؤيا" (Asfour, 1985, p. 395). وعملية البحث في مصادر الاستعارة تتحدد بالوسط الاجتماعي للفنان ومحيطه الذي يعيش فيه والتراكم الحاصل من خلال خبراته وتجاربه جميعا. وقد تناول الفلاسفة مفهوم الاستعارة ومنهم

(هيغل) على انها "استخدام صورة مجازية، تتضمن مدلولا مدركا من قبل الوعي، بشكل ظاهري وهي تمتلك جميع خصائص الرموز، لذلك يتجلى المدلول من خلال الاقتباس من الواقع العيني وتربطه صلات ما" (Hegel, 1964, p. 154)، والاستعارة تختلف عن الرمز، لان الرمز متعدد المعاني وينساق الى التعددية المفاهيمية في حين تهدف الاستعارة الى معنى محدد، "فالاستعارة تتحرك في مستويين منفصلين ومتوازيين ومتزامني المعنى احدهما مع الاخر في وقت واحد، الاول يكمن في العمل اي داخل العمل الفني نفسه على مستوى السطح الملموس بينما يوجد الاخر خارج العمل الفني اي مستوى الافكار والمفاهيم التي تشير اليها هذه العناصر الداخلية" (Wahba, B.T, p. 27)، اما علماء السيمياء البنيوية والدلالة فقالوا ان الاستعارة تقوم على علاقة التشابه. ان مصدر الاستعارة مرتبط بالوسط الاجتماعي والبيئي للفنان نفسه والمحيط الذي يعيش فيه والتراكم الحاصل من خلال خبراته وتجاربه فهذه الامور من العناصر الاساسية التي تساعده على انتاج الصور، لذا فان "اغلب القيم الاساسية في ثقافة ما يجب ان تكون منسجمة مع البنية الاستعارية لاغلب المفاهيم الاساسية في تلك الثقافة، كما يمكن ان تكون الاستعارة " وسيلة اعلامية للتعبير عن حالة توصيل خطاب وذلك عن طريق علامات محملة بقدارت تهيئها لنقل تجارب الخطاب" (Salah, 1992, p. 35) وللاستعارة اركان وهي:

1. المستعار منه.
2. المستعار له.
3. المستعار.

المحور الثاني – النظام الايمائي وتطبيقاته:

دلالات الشكل البشري:

الشكل هو عبارة عن كل ما يحيط بنا من موجودات محسوسة نستلمها كصورة بصرية نعيها عن طريق وعينا البصري وادراكنا العقلي وتخزن في الذاكرة على شكل صورة ذهنية سواء كانت قصيرة المدى او طويلة المدى والتي يستخدمها الفنان خصوصا عند انتاجه لفكرة ما فهو يقوم بعملية استدعاء لهذه الصور الذهنية لتساعده في انتاج موضوع معين (عمل فني)، والعمل الفني "هو رسالة تحمل فكرة (دلالة) وتؤدي الى معنى يستقبله المتلقي على شكل علامة (ايقونة) او اشارة رمزية والفكرة او الدلالة هي مضمون العمل الفني (الرسالة البصرية التشكيلية)" (Murad, 1996, p. 173). والاشكال نوعان هناك اشكال طبيعية خلقها الله في كل ما موجود حولنا في الطبيعة، وقد ميز الفلاسفة هذه الاشكال على اختلاف انواعها ومدلولاتها من حيث البنية الشكلية حيث اكد سقراط ان جمال الاشكال الهندسية الناتجة عن حركة الخطوط وبمختلف انواعها تمتلك صفة الجمال الدائم وليس الجمال النسبي المحكوم زمنيا وفقا لاهداف وجوده ويرى ارسطو ان الشكل

كامنا بذاته وهو يطبع الشيء بالطابع الذي يجعله منتسبا الى هذا النوع او ذاك من الكائنات، حيث اعطى ارسطو حرية اكثر للفنان بصنع اشكال تحاكي الطبيعة بأشكال مغايرة لما هي عليها فيها وكلما كانت هذه الاشكال اقرب الى الاشكال الهندسية اقتربت من الجمال المطلق. اما النوع الثاني فو من صنع الانسان وتختلف هذه الاشكال وفقا للحاجة منها وسبب صنعها لما يخدم الانسان في حياته، وقد تكون هذه الاشكال ذات رسالة جمالية كالاعمال الفنية من منحوتات او لوحات فنية وهذه الاشكال في الغالب هي انعكاس لما موجود في الطبيعة او ايحاء تخيلي مستلهم منها اذ "لابد للعمل الفني من بنية مكانية تعد بمثابة المظهر الحسي وبنية زمانية تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي، وان لكل فن مادته وان المادة الخام لا تكون فنا الا اذا امتد يد الفنان اليها فخلقت منها محسوسا جماليا" (Reed, 1973, p. 33). على الرغم من اختلاف افكار الفنانين ورؤيتهم الفنية فأنهم يشتركون في ان الشكل الفني وجماليته يتم عن طريق مجموعة عناصر الخطاب الفني التشكيلي والتي تؤسس الشكل والمتمثلة بالخط والملمس والمادة واللون والفضاء والموضوع من خلال هذه العناصر يتأسس العمل الفني (الرسالة البصرية). ويحدد جيروم "ان للشكل وظائف جمالية ثلاثة هي:

1. ان الشكل يضبط ادراك المتلقي ويرشده ويوجه انتباهه في اتجاه معين يرغب الفنان المنتج للعمل الفني ان يكون توجه المتلقي الى هذا الاتجاه.
2. ان الشكل بأكمله يرتب عناصر العمل الفني على نحو من شأنه ابراز قيمته الحسية والتعبيرية.
3. ان للشكل اهمية بحيث لا تكون للمضمون قيمة بدونه فهو يدل عليه" (Stollints, 1974, p. 199).

وهنا لابد ان نشير الى ان لكل فنان احساسه ورؤيته الخاصة فكلما ازداد وعيه الفني وخبرته وخزينه الصوري لموضوعات الحياة والاشكال في الطبيعة زادت قدرته على انتاج اشكال اكثر وعيا وجمالا واقرب الى ذهن المتلقي وبالتالي يؤثر فيه.

المحور الثالث – الفنون المسيحية

ان الدين المسيحي شأنه شأن اغلب الاديان يعبر عن نفسه بواسطة تعابر حسية مادية كالتعابير الكتابية واللغوية والموسيقية والتشكيلية، لكن التعبير الديني هو تعبير من نوع خاص اذ ان جوهر الدين وموضوع التعبير "هو الشيء المطلق الذي يفوق اي ادراك انساني وكل تعبير مادي محدود وعندما يحاول الانسان ان يعبر عن الامور الالهية فليست له الا لغة رمزية تشير الى الامور التي تفوقها دون ان تستوعبها بصورة دقيقة تماما".(almkhlasy, 1995, p.16) ومنذ بداية المسيحية ساد نوعين من التقاليد متعلقان بمذهبين في فائدة الفن وهما المذهب الروماني والمذهب السرياني، المذهب الروماني رفض فكرة تصوير الاشخاص المقدسة وعبر عن هذا الرأي مطران الاسكندرية في

القرن الثاني بقوله "منعنا بكل صراحة من مزاولة الفن الخادع لأن النبي قال: يجب ان لا تعملوا صورة لأي شيء موجود في السماء او في الارض تحتنا" (Reed, 1973, p. 95). لكن المسيحية الرومانية لم تلتزم بهذه المباديء وتناولت في القرنين الاول والثاني صورا توضيحية لبعض الحيوانات كما اتخذوا بعض الزخارف من الفن الهيليني واغلبها زخارف نباتية والتي سادت في فن المقابر واستمر الحال كذلك حتى القرن الخامس حين اصبح رسم السيد المسيح والرسل والقديسين مباحا، الا ان بعض المجتمعات المذهبية هنا وهناك ظلوا غير مقتنعين بهذا التحول الفكري والتي كانت اغلبها مجتمعات شرقية وحاولت بكل الوسائل محاربة قضية تصوير المسيح والقديسين حتى القرن الثامن مدافعين عن مذهبهم القائل بأن للمسيح طبيعة واحدة.

كانت كل تعاليم المسيحية مشبعة بكراهية السامية للصور والاوثان باعتبارها تبتعد بروح الانسان بعيدا عن عبادة الله وتحيله الى عبادة امور مادية انسانية الصنع اي الاستعاضة عن الخالق بالمخلوق، الا ان هذه الافكار سرعان ما تلاشت خصوصا بعد ما صرح به (يوحنا) في دمشق ودفاعه عن ان الصورة شيء رمزي يساهم في نشر التعاليم المسيحية. في هذه الفترة وضع مجلس (نسيا) عام (787) ليضع الصيغ القطعية لحرية الرأي حيث اجمعوا على ان الصور المقدسة المحترمة التي تعمل بطريقة التصوير او اشغال الفسيفساء او المواد الاخرى اللائقة مثلها كمثل شخص الصليب الغالي واهب الحياة يجب عرضها في كنائس الرب المقدسة ونعنى بها رسم ربنا العظيم ومنقذنا المسيح عيسى عليه السلام ورسم سيدتنا الطاهرة العذراء والملائكة الاطهار وجميع القديسين والصالحين لانه كلما داوم الناس على رؤيتهم في صورة فنية رائعة كانوا اكثر استعدادا لتذكر اسلافهم هؤلاء وان يقدم لهذه الصور التحية اللائقة والاحترام لا ان تعبد، العبادة الاصلية عبادة الله وهي خاصة به فقط. بالرغم من هذا البيان استمر كلا فريقي الشرق والغرب متخذا مذهبا مغايرا عن الاخر. فبرز في الشرق فن الايقونات الذي اتخذ شكلا رسميا واحدا ذو وجه تقليدي، وفي الغرب او ما يسمى بالفن المسيحي الشمالي والذي اتخذ طابعين احدهما رمزي والاخر واقعي والذي تأثر بالفن الشعبي كما اخذت المسيحية في الغرب تهتم بجمال التعبير الطبيعي الجسدي نفسه لكنها استخدمته لعالم اخر عالم لاهوتي يشخص الاله ونجد ذلك خاصة منذ عهد النهضة الاوربية. ان المسيحية الغربية حافظت على ما ورثته عن الحضارة اليونانية الرومانية الكلاسيكية مع اهتمامها بالانسان وشخصية الفنان وحريته الكاملة في اختيار طريقة التعبير عن خبرته ونظرته في الامور الروحية والمادية المجسدة للدين وفقا لمجتمعه الثقافي الخاص.

القرون الوسطى:

احتوى الفن في تلك الفترة على عناصر شرقية (بيزنطية وعربية) وغربية (كالفن الشعبي البربري والايرلندي التجريدي)، ففي النحت تحديدا نرى تأثير الرسوم المخططة الخاصة بالايقونات

البيزنطية الى جانب التشكيل الكلاسيكي الطبيعي، برز في تلك الفترة فن النحت الذي يصور السيد المسيح والمواضيع الدينية عموما على اغلفة الاناجيل وبعض الكتب الطقسية بالنحت على العاج ثم ظهر موضوع الصليب في النحت على الحجر اضافة الى ظهور شخصية السيد المسيح بهيئة المسيح المنتصر على عرش مجده بين مشاهد انجيلية.

مع دخول القرن العاشر الميلادي اخذ الفنان الغربي بنحت التماثيل الضخمة على مداخل الكنائس والابواب وفي مطلع القرن الحادي عشر صنعت بعض اغطية المذابح التي تصور (المسيح القائم) والمسجود له من قبل الملائكة والقديسين والتي تظهر بعض هذه المشاهد على ابواب كنيسة مريم العذراء في كولن (1065)، اما في الفترة المحصورة بين (1100-1300) ومع ظهور الفن الرومانسي ظهر النحت الداخلي على المذابح والواجهات الخارجية كما شوهدت التماثيل الضخمة التي تزين كنائس المانيا الامبراطورية وفي الكنيسة اللاتينية تحديدا، من الجدير بالذكر ان النحت الحجري في هذه المرحلة لم يكن مستقلا او منفصلا بذاته بل كان ضمن المشاهد التزيينية المعمارية وفي خدمة الخطوط الهندسية للمباني والتي غالبا ما تكون ضمن اطار هندسي مقوس في المداخل كما في مشاهد (الدينونة) في كنائس شمالي اسبانيا وايطاليا وفرنسا الغربية كان الهدف منها التعليم الكتابي ضمن جمال كلاسيكي للشخوص (السيد المسيح والقديسين والملائكة).

في مطلع القرن الثالث عشر وبداية الفن الغوطي اخذت المواضيع تكتشف الطبيعة وتهتم بالعالم المادي حيث اصبحت الطبيعة منهل المعرفة وتم قبول هذا الفكر كنيسيا لا سيما في تبني الجسد الانساني مع البسة وحركات طبيعية وحيوانات ونباتات من مبدأ ان الطبيعة كلها كانت تتكلم عن الله بمثابة كتاب مفتوح يقرأه الانسان المؤمن الذي يمتلك نظرة اسطورية لما وراء الامور واكتشفها في معنى روحي يرمز الى المسيح.

عصر النهضة:

مع مجيء عصر النهضة في ايطاليا اصبح النحت اشد اعتناءا بتصوير الاشكال النحتية للسيد المسيح والسيدة العذراء وقد بدأ الرجوع الى الفن الكلاسيكي ويظهر الجسد الانساني بشكله الطبيعي على يد دوناتيللو وجيبيرو ثم بولايولو وفيروجيو ومايكل انجلو. ان الفن المسيحي في عصر النهضة هو فن الانسان وهذا الانسان ليس كونه مسيحي وانما فكرة الجمال المتعلق بالشكل البشري، الجمال الحسي وليس التصوف المسيحي فمواضيع كالعذراء مع الطفل (يسوع) والميلاد والصلب كانت تعبر عن الحياة الاجتماعية اكثر مما كانت لاهوتية، حيث حاول الفنان في تلك الحقبة ان يتحرر من سلطة الكنيسة الدينية والتقاليد القانونية ليعبر عن رأيه الخاص المتفرد، مثال على ذلك ليوناردو دافنشي ورافائيل ومايكل انجلو والذين كانت الهندسية والاهتمام بالتشريح لجسد الانسان هو السمة الغالبة على اعمالهم، حيث جسد السيد المسيح بأجمل صورة بشرية

تظهر فيها معالم تشريح الجسم بدقة عالية وملامح الوجه تحمل كل معاني المشاعر الانسانية ولعل رسوم مايكل انجلو في كنيسة السستين هي خير مثال على هذه الدقة والجمال.

عصر الباروك:

يعتبر هذا العصر من عصور رعاية الدولة للفن، والدولة هنا هي الكنيسة هي السلطة الاعلى في البلاد والتي وظفت الفن لخدمة الدين، ومن ابرز سمات هذه المرحلة في الفن المسيحي هي ظهور لوحة المذبح، "ويسود فن الرسم في هذه الفترة على فن النحت في تصوير السيد المسيح لا سيما تلك اللوحات التي غالبا ما صورته وهو في هيئة طفل مع السيدة العذراء ومن ابرز فناني تلك المرحلة ريبيرا وثرباران وجورج دي لاتور وموريو استبان الذي اهتم بتصوير مراحل الطفولة للسيد المسيح والقديسين.

بعد الازدهار الفني الذي شهدته فترات النهضة والباروك فقد الفن المسيحي قوته واصبح فنه مجرد تقليد لما سبقه من حقب فنية وعلى الرغم من انه مكتملا فنيا من الناحية التقنية الا انه خاليا من الناحية الروحية الايمانية مما دعى الكنيسة للانغلاق على نفسها، من ابرز فناني هذه الفترة الذين تناولوا السيد المسيح في اعمالهم هو دي لا كرواه والذي صور بعض المشاهد الكتابية مثل الصلب ودرب الصليب وصراع يعقوب.

الفن المسيحي الحديث:

لم تستعمل عبارة (الفن الكنسي) الا في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي وهنا يتبادر الى فكرنا انه هل من الممكن ان نتكلم عن فن مسيحي او فن كنسي في زمننا هذا حيث نعلم جيدا ان نظرتنا عن الدين قد تغيرت كثيرا عما كانت عليه في الحقب السابقة، فهدف الفن المعاصر هو البحث عن اساس حرية الانسان وتحقيقها وينبع الفن من حياة الانسان وتاريخه الانساني، اما الدين فهو مفهوم اوسع، اي بمعنى اصبح الفن الذي يصور مواضيعا دينية هو في حقيقة الامر يهدف لنواحي اخرى غير الدين وشهادة على ذلك نجد هناك العديد من الملحدين ممن ساهموا وصمموا العديد من الكنائس بهدف خدمة الانسان لا الدين وان انشاء الكنيسة هو يخدم حالة طقسية متعلقة بالمجتمعات اكثر من كونها متعلقة بالدين.

عبر اللاهوتي (يوهانسن فان اكن) (1879-1937) عن الفن الكنسي المرتكز على المسيح ان المذبح صورة المسيح الروحي وهو الاساس والمركز للكنيسة كما انه اراد صورة المسيح ان تكون في مكان بارز. نفهم من هذا ان المبدأ الرمزي للسيد المسيح هو الاساس في الفن الكنسي الحديث والذي اختزله في (المذبح) وقد نكتفي بوجود كنيسة للدلالة على السيد المسيح اي اقترنت صورته الرمزية ببناء عمراني مشيد من مواد بناء صامتة جامدة لا روح فيها لكنها تختزل معاني روحية خالصة تتمثل في السيد المسيح.يقول المهندس الالماني الشهير (رودولف شوارز) في كتابه (في بناء الكنيسة) ان

المطلوب الاول للبناء الكنسي هو الايمان بتجسد ابن الله الذي حل وخيم بيننا اي ان الكنيسة وحدها كبناء كفيلة بتجسيد المسيح دون الحاجة الى وضع صورة او تمثال ليتجسد فيها شكليا.

المحور الرابع – قراءة تحليلية لنماذج من تماثيل السيد المسيح حول العالم

العينة شكل (1)

البلد: كوريا

مادة الصنع: البرونز

يظهر لنا في هذا التمثال للوهلة الاولى شكل رجل متقدم في العمر هزيل البنية الجسمانية ذو ملامح تتراوح بين الاسيوية والهندية يبدو انه يمثل الديانة الهندوسية او البوذية وذلك لوجود علامة تدل على هذه الديانات في وسط جبينه كونهم يشتركون في بعض العلامات من هذا النوع، وهو مصنوع من مادة البرونز مطلي بعدة الوان ومعلق على صليب خشبي.

من الملاحظ من النظرة الاولى لهذا التمثال ان الفنان قد جسد شخص السيد المسيح في هيئة رجل يحمل نفس الخصائص الشكلية للبيئة المكانية التي ينتمي لها التمثال، ونرى ذلك جليا في ملامح الوجه وطريقة تصفيف الشعر وشكل الاذن لا بل حتى الاشارة الدائرية في جبين التمثال والتي تدل جميعها الى ملامح هندو اسيوية ذات صبغة بوذية او هندوسية ليس على سبيل التوظيف الشكلي فحسب، بل وحتى طريقة التلوين التي نادرا ما تستخدم في التماثيل الكبيرة وتقتصر على معظم التماثيل الداخلية الصغيرة. كما ونرى الحرفية العالية للفنان في اظهار صدق التعبير في ملامح الوجه لاظهار حالة الالم التي يعانيها نتيجة الصلب وحمله لهموم اتباعه اضافة الى تمثيل الجسد بصورة هزيلة نوعا ما، كما نلاحظ ايضا انه حتى طريقة لبس الوشاح هي ذاتها التي يستخدمها المتعبدون البوذيون. فيبدو جليا الطابع المجتمعي والتأثير الديني الغير مسيحي في تجسيد شخص المسيح في هذا التمثال. ومن الملفت للنظر وعلى غير عادة الفنانين في تجسيد شخص السيد المسيح، انه قد صور هنا بمسحة شكلية تدل على تقدم العمر وهذه سابقة تشخيصية لهذا الموضوع حيث اننا نكاد نجزم اننا لم يسبق لنا ان شاهدنا عملا نحتيا لهذا الموضوع قد سبغ بهذه الفترة العمرية، على العكس تماما، نراه في جميع ما انتج في هذا المجال تماثيل تجسده في فترة الشباب. قد يكون الفنان هنا اراد ان يوصل رسالة ما من هذا التصرف فهو على دراية كاملة من اداءه، اي لن يأتي هذا التغيير من فراغ او قلة خبرة، لأن الذي يمتلك هكذا مهارة في العمل والحرفية في تحري ادق التفاصيل والنقوش، يعي تماما ما تصنع يداه، وهنا يقودنا الى تعدد بالقراءات وفتح المجال للتأويل في اسباب تبنيه هذه الملامح العمرية فربما اراد ان يعكس كم الآلام وحجم الهموم التي تبناها السيد

المسيح نيابة عن اتباعه ورعاياه، ومتفكرا بما سيؤول اليه الحال بعد ذلك. عموما عكس هذا الانجاز الانعكاس الواضح لتأثير البيئة المحيطة على المنجز الفني حتى وان كان هذا المنجز هو شخصية عامة تشترك بها العديد من القوميات والثقافات كجانب ديني، الا ان العرف المجتمعي احيانا يصبح هو الفيصل وله الكلمة الاخيرة كي يصبح اكثر تمثيلا واكثر صدقا لكسب الشعوب التي تقطن هذه الاماكن والتي هي في الغالب من الفقراء والبسطاء، بالتالي من الصعوبة بمكان الاتيان بشكل مختلف عنهم والطلب منهم اتباعه، ما لم يحمل نفس هيئتهم وبنيتهم الشكلية من ملامح ولون بشرة... الخ.

العينة شكل (2)

البلد:السويد

مادة الصنع: معدن غير محدد

يبرز هنا تمثال للسيد المسيح بهيئة رجل طويل القامة، شاب الملامح، يرتدي ثوبا طويلا يغطي جميع اجزاء جسمه، مصنوع من المعدن المطلي باللون الابيض، يقف باستقامة وشموخ فاتحا ذراعيه بوضعية ترمز للرعاية كما اسلفنا سابقا، ذو شعر طويل ولحية كثيفة، ويضع على رأسه تاج ذهبي يتوسطه شكل الصليب ذو الحافات المدببة الشبيهة برأس السهم والذي يمثل طائفة معينة من الديانة المسيحية والتي ترجع اصولها الى الكنيسة الشرقية.

يمكن ان نشاهد هنا ما يسمى تجسيد المسيح الملك،اي ان الفنان هنا قد استعار هذه الصفة او اللقب الذي ظهر في عهد قسطنطين وفي الفترة بين القرنين الرابع والسادس الميلادي حيث كان يطلق عليه الملك المنتصر كما سبق واشرنا في الاطار النظري من هذه الدراسة، مثل الفنان هنا ملامح السيد المسيح بشكل يوحي بالعظمة والهدوء والوقار التي ترتسم في ملامح الوجه كذلك اسلوب عمل الملابس وتصفيفة الشعر المنساب، ومن الملاحظ انه يرتدي ملابسا بسيطة الشكل لا تحتوي على اي زخرفة او بهرجة او حلي، وهذا لا يتوافق مع استخدام التاج على الرأس، فكما قلنا انه وظف صفة المسيح الملك، وان اي ملك يرتدي ما يناسب مكانته من ثياب، وهنا مغزى كبير في المعنى، اي ان صفة الملك لا تترجم بمعنى الكلمة الحرفي وانما مجازا.

هنا ايضا صورت نفس هيئة سكان البلدان الفرانكفونية او ما يعرف سابقا بمجتمع الفايكنز ولعل الفنان هنا استعار صورة المسيح الملك لهذا السبب، لما كانوا يتمتعون به من مهابة وشدة وبأس، في نفس الوقت يترافق مع ملامح القوة فتحة الذراع بهذه الطريقة التي تعني منح الرعاية والحماية للعباد، اي ان العنصر البيئي المكاني والسكاني عاد ليطرح نفسه كعنصر اساس ومؤثر في

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تبني فكرة انجاز العمل. هناك ما يلفت النظر في اغلب تماثيل السيد المسيح التي تجسد في وضعية الرعاية كما سنرى ذلك في تماثيل اخرى لاحقا، ان هذه التماثيل توضع الى ارض مرتفعة عن مستوى المدن التي تحويها، ويتم ذلك اما عن طريق اختيار اماكن مرتفعة كجبال او تلال، او استخدام منصات عرض مرتفعة جدا، وذلك ليكون مجال واتجاه حركة الذراع مهيمن على مساحة المنطقة بأكملها لتشمل الرعاية والحماية الجميع، يضاف الى ذلك نوع الخامة المستخدمة في الانجاز، يجب ان تكون ذات مواصفات خاصة ولون واضح لكي يتم توظيف انعكاس ضوء كل من الشمس وانعكاس القمر على التمثال ليمنح الهيبة والرؤية الشاملة على مدار اليوم بأكمله.

العينة شكل (3)

البلد:ايطاليا

المادة: الحجر

في هذه العينة نجد تمثال للسيد المسيح مجسد بهئية رجل شاب واقف ينظر الى الاعلى ورافعا يديه الى الاعلى لما يشبه وضعية الدعاء او الابتهال او مناجاة، يرتدي ثوبا طويلا فضفاضا يخلو من اية تفاصيل او نقوش، شعره طويل وذقنه متوسط الكثافة.

في سابقة نادرة جدا وعلى غير عادة ان يوضع تمثال للسيد المسيح تحت المياه بدلا من سطح الارض او على منصة او مرتفع ارضي، نجد في هكذا تصرف تفردا وابداعا من قبل الفنان في احالة هذه الشخصية الرمزية الدينية العظيمة الى نقطة تحول مكانية في العرض وال وظيفة الى حد ما،وذلك لأن عنصر المسيح الراعي لا يزال يشتغل ضمن نفس المبدأ، الا ان الانتقال به الى عمق المياه هنا نقلة قصدية تمثل صنفا اخر من العباد الذين ينزلون تحت الماء وهم الصيادون والغطاسون الذين يعملون فوق وتحت الماء لكسب قوتهم ورزقهم، لذا سمي هذا التمثال بما يسمى (راعي الغطاسين) اي لحماية ورعاية الذين يغطسون تحت الماء لذا جسد الشكل برأس مرفوع للاعلى وليس كما هو معتاد النظر الى الامام او الاسفل كما في جميع تماثيل السيد المسيح التي عهدناها ورأيناها التي وضعت على سطح الارض.

مثل النحات في هذا التمثال ملامح الشكل البشري لاوروبا الغربية (ايطاليا / اسبانيا / البرتغال) ويرى ذلك جليا في تصفيفة الشعر والذقن، اضافة الى الملابس الفضفاضة الواسعة التي كان يرتديها الرهبان ذات الاكمام المتهدلةالطويلة، وقد وضع هذا التمثال قبالة السواحل الايطالية، فلربما اراد النحات ان يصور رعاية السيد المسيح ليس للصيادين فقط، بل للذين يصلون تلك

السواحل طلبا للنجاة من حياة بائسة في بلدانهم فهو هنا يجسد صورة روحانية تعاطفية من الاب الراعي الذي يحمل آلام مريديه ومتبعيه ويمكن مشاهدة ذلك بوضوح في ملامح الوجه التي يعلوها الالم والتسامح والعطف.اضافة الى الجانب الروحاني الانساني المعبر والتميز في اختيار مكان وضع التمثال، وفق الفنان ايضا في اختيار خامة التنفيذ (الحجر) وذلك لمقاومته المعروفة للماء على عكس باقي انواع الخامات النحتية المعروفة واهما البرونز كونه معدن مما يجعله عرضة للتلف والا كتساء بطبقات من الترسبات والتراكمات الاحيائية البحرية مما سيؤثر على ملامح التمثال ووضوح اظهاره، اما الحجر فهو اقل عرضة لهذه التغيرات واطول عمرا. كما من الممكن توظيف هذا التمثال جماليا في هكذا فضاء رحب ذو طبيعة ساحرة متعددة المظاهر والمكونات بعيدا عن الجانب الديني الروحي المبتغى منه.

نتائج البحث:

على ضوء ما تقدم من قراءة للاعمال النحتية، توصل الباحث الى النتائج التالية وبما يتوافق وهدف البحث:

4. ان الخطاب البصري لتماثيل السيد المسيح في فترة المعاصرة قد تحول من الخطاب ذو المغزى الديني التعريفي بماهيات الدين والاله، الى خطاب فني جمالي يتبع المرجعيات الاجتماعية والبيئية وما تفرضه ذائقية ومرجعية المتلقي الفكرية.
5. ان المتلقي يستوجب اشكالا تحاكي نظمه الشكلية التي تشبهه لتكون اكثر ايجابية بالتلقي والتواصل، بالنتيجة نجاح الفنان في ايصال خطابه البصري الجمالي.
6. الضاغط البيئي المكاني واضح جدا في مختلف تماثيل السيد المسيح لا سيما ضمن دول القارة الواحدة التي يشترك فيها اغلب شعوبها بملامح شكلية متشابهة الى حد ما.

الاستنتاجات:

استنتج الباحث من هذه الدراسة انه ليس بالضرورة تجسيد التماثيل لايصال فكرة التجسد لشخص السيد المسيح، حيث من الممكن الاستعانة بالثيمات الرمزية كدلالة على وجود السيد المسيح سواء اكان برمز الصليب لوحده دون التمثيل الجسدي، او قد يكون بناء معماري كالكنيسة لتعطي المعنى الدلالي لوجود السيد المسيح، اي ان المجال مفتوح لمخيلة الفنان في تكوين اختزالات رمزية اشارية دلالية تكون كافية للايحاء بوجود السيد المسيح.

References:

1. Al-Adnani, M. (1980). *Animal Stories.* Lebanon: Publishers' Library.
2. Asfour, J. (1985). *The Neighboring Mirrors, A Study in the Criticism of Taha Hussein.* Cairo: The Egyptian General Book Authority.
3. Braimi, A. (B.T). *Interpretive semiotics.* Iraq: Dar Nishapur.
4. Dreyfus, H. (1973). *Michel Foucault, A Philosophical Journey.* Beirut: George Abi Saleh.
5. Emil, J. (1987). *The Detailed Dictionary of Language and Literature.* Lebanon: Dar Al-Alam Al-Malayn.
6. Hegel. (1964). *Dectics Hegel.* (F. Al-Hamdan, Trans.) B.B: Stanford Encyclopedia of Philosophy.
7. Ibn Manzur. (1955). *Lisan al-Arab.* Lebanon: Beirut House for Printing and Publishing.
8. Jabbour, A. (1984). *The Literary Dictionary.* Beirut: Dar Al-Alam Al-Malayn.
9. Lykoff, G. (1996). *The Contemporary Theory of Metaphor.* (T. Al-Nu'man, Trans.) B.B: Bibliotheca Alexandrina.
10. Murad, Y. (1996). *Principles of Psychology.* B.M: B.D.
11. Pinkrad, S. (B.T). *Semiotics, their concepts and applications.* Syria: Dar Al-Hiwar.
12. Reed, H. (1973). *The Meaning of Art, Tr: Sami Khashaba.* Cairo: Prisoners Library.
13. Salah, F. (1992). *The Rhetoric of Discourse and the Science of Text.* B.B: The World of Knowledge.
14. Stollints, J. (1974). *Art Criticism.* (F. Zakaria, Trans.) Cairo: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
15. Wahba, M. (B.T). *Glossary of Terms.* Lebanon: Lebanon Library.
16. yqityn, S. (1989). *Analysis of Fictional Discourse, , .* Lebanon: Arab Cultural Center.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/115-132

Visual discourse of statues of symbolic figures Christ as a model (An analytical study)

Mustafa Mumtaz Nuri Al-Yawer[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 18/11/2020…....Date of acceptance: 31/3/2021….....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

The topic of this research deals with an analytical study of the nature of the visual sent by the sculptural monument of the person of Christ around the world, the nature of this monument, the manner of its embodiment, the mechanism of reception for each of the societies that this monument addressed to them, how it was reflected on them, how it was reflected on them, and whether these works are related to their culture or not, I discussed this study All this, and the researcher has established theoretical research axes for the research according to the desired goal of this study, which is the definition of the mechanism of visual discourse of statues of Christ around the world and were as follows: (The first axis: the discourse and visual discourse between the term and the concept), (The second axis: the gestural system and its applications), (The third axis - Christian arts), while the fourth axis: it dealt with the selection and analysis of samples, which resulted in the following results:

1. The visual discourse of the statues of Christ in the contemporary period has shifted from a discourse with a religious significance that introduces the characteristics of religion and God, to an artistic and aesthetic discourse that follows the social and environmental references and what is imposed by the taste and intellectual reference of the recipient.
2. The recipient requires shapes that simulate the formal systems that resemble him in order to be more positive in receiving and communicating. As a result, the artist succeeds in delivering his aesthetic visual speech.
3. The spatial environmental pressure is very evident in the various statues of Christ, especially in the countries of the same continent in which most of their peoples share somewhat similar formal features.

Keywords: Visual discourse - figurines of symbolic figures - Jesus

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/133-146

تعدد الخامات في الفن التجميعي

وعد عدنان محمود[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/3/11 , تاريخ قبول النشر 2021/4/11 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث

يقدم البحث دراسة حالة تجميع المواد والخامات في فضاء بصري يسمح لها بتشكيل تصور ومعاني تبلغ المتلقي عبر اعاده تركيبها وإدخالها ضمن سطح العمل الفني و بما يكون الفعل الجمالي تتكون من تنوع والوسائط والملامس والسطوح وتداخل الاجناس ضمن مناخ يتسم بالوحدة لهذا اقدم الباحث في الفصل الاول على مشكلة البحث وتم التركيز على دراسة تعدد الخامات ودورها الجمالي والوظيفي في بنيه العمل الابداعي تعزز هدف البحث في التعرف على الوظيفة الجمالية والأدائية لتعدد الخامات في الفن التجميعي بينما في الفصل الثاني هو الاطار النظري فقد قسمة الباحث مبحثين عنوان الاول (الفن التجميعي المميزات والخصائص) اما الثاني (الفن التجميعي وتداخل الاجناس) حيث تم دراسة دور الخامات في الفن وسياق حضورها وثم تتبع التجارب الابداعية للفن التجميعي في المدارس الفنيه لمرحلة الحداثة وكشف مميزاتها وبعد ذلك تقدم الباحث الاتجاهات وأساليب ما بعد الحداثة وفيها قدم الباحث دراسة التجارب الفنية عبر التداخل بين الاجناس والمقترحات الجمالية وبما يكون العمل الفني فضاء شاسع للمعاني والغايات بينما في الفصل الثالث قدم له عنوان انفتاح العرض البصري وتعدد المواد الخامات في الفن التجميعي ثم البعد الوظيفي والجمالي لتعدد الخامات في الفن التجميعي ودراسة الاساليب وتنوع الاستعمال والغايات التي بررت ذلك والكشف عن نوع الخامة و دور الملمس في تكثيف المعطى الشكلي وتقنيات الاظهار اما الفصل الرابع توصل الباحث الى النتائج وفيها اكتسب السطح البصري في الفن التجميعي عنصر الاثارة والدهشة من خلال تنوع المواد وملامسها وسطوها وبما قدم ذلك حالة من التجريب وانفتاح العرض البصري وتوظيف المهمل والمهمش من المواد والخامات المجنس ضمن حقل الرسم او النحت بل ادماج التقنيات والمواد بعدها قدم الباحث التوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية:

الخامات، الفن التجميعي، الفن البيئي، الوظيفة الجمالية، سطح بصري.

[1] مركز بحوث ومتحف التاريخ الطبيعي، waadadnan1969@gmail.com .

مشكلة البحث:

مثل تعدد الخامات في العمل الفني المعاصر حالة جمالية ووظيفية غايتها المغايرة والاختلاف عن السائد ومواكبة التطور التكنولوجي وما تفرز وتخلفه الصناعات من خامات ومواد مثلت محرك فكري ومثير بصري للفنان ليعيد تركيبها وإدخالها إلى سطح العمل الفني الذي تعرض بفعل موجات الحداثة وأساليبها الى كثير من الهزاه التقنية والجمالية وجاء ما بعد الحداثة. التتبنى التداخل بين الأجناس وفتح الحدود بين شكل الرسم والنحت والتصميم والعمارة ليبدو العمل الفني هو السعي الى تسخير كل شيء من المواد والخامات في سطح العمل الفني المعاصر وليغدو تعدد الخامات من خشب ومعادن ومواد صناعته واسلاك وورق جرائد وعلب، هو محور الاهتمام في الفن التجميعي وليكتسب السطح عنصر اثارة وجمال.

والعمل الفني التجميعي نجده في كثير من الاتجاهات والمدارس الفنية، مثل: البوب آرب وتوجهات السريالية في استعمال تعدد المواد والدادئية وإرهاصاتها في السفارة المختلف واعمال مارسيل دوشامب في الفن الجاهز واعمال بيكاسو في تجاور مواد ضمن بيئة واحدة وهي سطح العمل الفني كون الفن التجميعي تقنية تعتمد القص والصق لتكوين عنصر معين من خلال استعمال اوراق مطبوعة او اوراق جرائد وحتى الفوتوغرافية لخلق شكل محدد وهناك اعمال في الفن التجميعي تعتمد ادخال النفايات والمواد التالفة في انجاز شكل جمالي فتصبح بقايا المعادن والاشياء الجاهزة الصنع المأخوذة من الحياة الاستهلاكية ولتغدو عملا فنية، وبهذا تمثل حالة تعدد المواد في الفن التجميعي بمثابة لحظة اكتشاف خواص الخاصة ومميزاتها وفاعليته ادخالها ضمن الصنف الجمالي وبهذا تمثل مشكلة البحث عدة تساؤلات منها:

1) كيف اشتغل تعدد الخامات في الفن التجميعي في إشارة ذهن المتلقي وفكر الفنان. ٢) كيف يتم توظيف خواص الخامات والمواد ضمن دائرة الفعل التقني والجمالي. ٣) هل كان التطور التكنولوجي عامل تأثير في الصياغة التشكيلة والاداء التقني للعمل التجميعي.

هدف البحث: التعرف على الوظيفة الجمالية والادائية لتعدد الخامات في الفن التجميعي.

حدود البحث:

-الحدود المكانية: اوربا، امريكا.

الحدود الزمانية: 1980-2020.

المصطلحات:

التعدد: تَعَدُّد: (اسم)، مصدر تَعَدَّدَ فِي هَذِهِ اللَّوْحَةِ تَعَدُّدُ الأَلْوَانِ: تَنَوُّعُهَا، والتعدد (فعل) متعدِّد الأغراض: يُستفاد منه في عدّة أشياء، تعدَّدتِ العناصرُ: صارت ذات عددٍ (بعد أن كانت واحدًا) تعددت الأشكال (Ahmidan, 2006).

التعدد هي المواد في السطح البصري وبما يخلق حالة من الانسجام وفعالية التواصل مع المواد وطرائق الأداء والتوظيف التقدم كل مادة حالة من التفاعل والتنظيم فوق السطح البصري للعمل الفني.

خامات لغة

جمع خامة، خامة: واحدة الخام، خامة من الأراضي الوخيمة، غير الصحية، خامة من الزرع: أول ما ينبت على ساق، خامة من النبات الغض، الكثير، والخامة: مادة أولية قبل أن تصنع أو نصقل وتهذب (Masoud, 1992).

خامات اجرائية: هي كل ما وجد على حالته الطبيعية ويحتمل الانتفاع به بعد تصنيفه حديد / ذهب / مادة / ورق، والخام أو الخامة: هي المادة الأولية التي توجد على حالتها الطبيعية قبل أن تعالج أو نصنع.

تعريف الخامة: بأنها، المادة قبل أن يشكلها الفنان وتتحول في عمله إلى مادة جمالية تحمل قيماً تشكيلية وتعبيرية، وتتضمن كل ما هو مادي وله صفة البقاء من مواد طبيعية، كالأحجار والأخشاب والمعادن، وما هو مخلق من مواد كيماوية كالبوليستر والبلاستيك، وما هو مصنع في صورة أشكال جاهزة من مخلفات الصناعة الحديثة، وكل ما تحمله.

الفن التجميعي

يعتمد على أسلوب التجميع للخامات المختلفة في العمل الفني. ويعتمد على أكثر من تقنية ويجمع بين أكثر من مجال من مجالات الفن المختلفة و الفن يعتمد على اشياء لم تكن مصنعة اساسا لاستخدامها كمادة فنية، وذلك انطلاقا من مفهوم البحث والتجريب والتجديد، ومن ذلك يتضح أن التجميع هو المفهوم الرئيسي لتكنولوجيا الإنتاج حيث يتم تجميع مكونات وأجزاء مختلفة لها مواصفات مختلفة ولكن في الصورة المجمعة سوف تعطي وظيفة أخرى سائدة على كل صفات مكوناتها وأجزائها.

المبحث الاول: الفن التجميعي المميزات والخصائص:

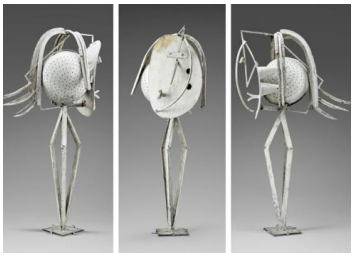
قدم التطور التكنولوجي في المجتمع الغربي تبريرات للفنان المعاصر من اجل احداث التحول في الشكل والسطح البصري للعمل الفني وبما يؤثر ذلك في التلقي والمشاهد وطريقة العرض وخصوصا بعد الحرب العالمية الثانية عبر استخدام مواد صناعية واشياء مهملة في المحيط البيئي وتوظيف المهمش والمهمل ومواد تجمع من خشب او بلاستك او قطع قماش او حديد والمنيوم لتأخذ انجازات الفنان مستويات بعيدة عن السطح بخامة ومادة واحدة وعليه فإن ذائقة الالتهام الشرهة التي أوجدتها ثقافة ما بعد المكتوب حيال كل ما هو غرائبي وجديد، والإيقاع المتسارع لتقنية العرض أفرزت وعيا يقنن المشاع المبتذل (Jassam B. M., 2020)، بل هو تألف وانسجام للتعدد والتنوع التقني، اكوام من الخردة، سطوح بتموجات وخدوش وكتل ناتئة وبارزة هو تضايف النحت فوق السطح البصري وإدماج وتجنيس لتقنيات من حقول مختلفة (والاعمال التجمعية تكون بالكامل من مواد الخام) يجري توظيفها في السطح البصري او اجزاء من اشياء كاملة قصد منها أن تكون خامات فنية الشكل (1)، حيث تحول التشكيل في عصر التجميع من مهارة حرفية للفنان بمعرفة المواد وخواصها نحو استخدام أي مادة وخامة تعطي تعبيرا عن صيقة مبتكرة ليتم تجميع الأجسام القديمة والتالفة وتجميعها لخلق عمل فني عبر استعمال الخردة) (Ahmed, 2007)، والادوات المستهلكة والاشكال الغريبة الشكل (2، 3).

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الشكل (1)	الشكل (2)	الشكل (3)

الفن التجميعي: هو الفن الذي يتم فيه تجميع العناصر من الحيز المادي وعالم الواقع ليغدو بذلك المكان والسطح البصري الذي يفتح الحدود بين الأجناس من رسم ونحت لصالح مفهوم ترتيب الأجزاء وسيادة الشكل والمظهر العام للعمل الفني وابداع البيئات. وبرز هذا الاتجاه خصوصا في معارض أمريكا Assemblage Art.

ارتبط الفن بمفاهيم جديدة بدأت توثر في بنية الشكل وارتباطه بالمضامين وبرزت تحولات نحو استيعاب الفضاء وإدخاله في السياق البصري وبدأت الاعمال تهتم اكثر بفضاء العرض البصري وتأثيث المكان، وتم استعمال مواد مثل الحديد كما في عمل بيكاسو الشكل (4، 5) بتركيبان من حديد واسلاك وليتخذ من التجميع مساحة البناء شكل من ومواد مختلفة من المواد بملامسها وسطوحها وتعدد حجومها ولتمثل بدخولها مجتمعة تكوين فني مختلف ومغاير، (ذلك أن ميل بيكاسو الى التجريب قاده لمصادر من خارج بيئته عبر رؤية واعية بمعنى العلاقة بين التركيب البنائي والتعبير وحرية التأليف وصولا الى لغة شديدة الحيوية، وتمثلت خطوات بيكاسو في اكتشاف تنوع ملامس المواد وخصائصها والذي مثل تطورا في النحت التكعيبي عند بيكاسو من خلال الانتاج الفني على الاشكال والمواد المختلفة، وعبر تركيب يتعامل مع الاشياء المهملة ويحولها إلى بناء جمالي).

	
الشكل (4)	الشكل (5)

يرى أمبرتو إيكو أن هذه الفنون أجمع تستند إلى قاعدة من الاستقبال والتلقي، وفهم السياق لدى جمهور المشاهدين والمتذوقين وحتى المارة، مرتكزة على طاقة مرجعية أو كم وخزين تراكمي من العلامات العرفية والمشاعة في ثقافة ذلك المجتمع فيقول: "إن الاتجاهات ما بعد الشكلية ممتد چن التصوير الجديد إلى فن التجميع assemblage art والفن الشعبي pop art وما يرتبط به من أشكال التعبير، كلها تشتغل مجددا على قاعدة من الأسنن الاتفاقية المضبوطة، فالفنان يعيد بناء البنية الفنية أو يخالفها انطلاقا من بني تواصلية

جاهزة وموجودة سلفا، من قبيل التحف وقصص الأطفال المصورة والملصقات والأقمشة المبطنة، ولوحات الكوكاكولا الإشهارية و الموضة النسائية و أنابيب معجون الأسنان. فالأمر يتعلق بعناصر لغة تتحدث للمستعملين المتعودين على هذه العلامات ". (Rahma, 2014)، (Jassam B. M., 2020).

وقدم الفن الشعبي فكرة التجميع عبر اللصق والتوليف بين المواد واستخدام ما كان مهمشة ومحتقرة من الاشياء مع الاصرار على الأكثر تداول والأقل جمالية وكسر الحدود بين الفن والحياة عبر التركيز على الشيء المبتذل وبهذا حضرت اعمال روبشرغ الشكل (6) بمظهرها الذي يجمع ذلك التعدد والتنوع في المواد والتقنيات وادخل اشياء جاهزة مثل مخدة او فراش أو نسر محنط او كرسي ليجعل منها مركزا في الفعل الجمالي والأداء التقني.

الشكل (6)

ان حضور الاشياء المحطمة وإعادة تركيبها وإدخالها ضمن اليات الاشتغال هو بمثابة الاعلان عن وجودها في الواقع المادي الذي يخبأ به، حيث يصبح الشيء حدثا لا رمزا (ان الخامات الجاهزة تشكل سمة تعرض نفسها في التحولات الجمالية الجديدة لمجتمع ما بعد الصناعة في اتجاهات ما بعد الحداثة من خلال مشاهد تعرض صفائح معدنية مواد مختلفة علب فارغة وقد تم تعامل الفنان المعاصر بحرية في استعارة المواد واجزاء من مخلفات البيئة والتعامل معها عبر تنوع الاجزاء والملامس والتركيب التي تدخل في بنية العمل الفني) (Muhammad، 2020). ونجد ذلك في اعمال جاسبر جونز الشكل (7) حيث قدم اعمال تقوم على تركيب مثل هدف واشكال بلاستر 1955و استخدم لعبة الهدف الرماية مع مجموعة من الوجوه ليطرح فكرة الانسان المستهدف في ظل التقدم التقني، وليصبح العمل الفني في فنون ما بعد الحداثة صور شكلية تحمل مضامين فلسفية يترجم الفنان فيها رسائل ليتم ايصالها إلى المتلقي، ليكون العمل الفني التجميعي الخروج من الاطار التقليدي نحو فضاءات اكبر وانتقل الفن من الى الشارع وامتلأت الجدران بالصور والاشكال واصبح الفراغ عنصر اساسية في بناء العمل الفني ليوظف الفنان الفراغ الحقيقي في مقابل الفراغ الايهامي (Alesayi، 2016). ولذلك لم يعد هناك حلم الفنان بعرض أعماله في صالات العرض والمتاحف الكبرى، صار يكتفي في عرض زماني محدد يوثق بالصور وهو وجود جديد للفن يقارب مفاهيم تحر يحتفي بآلية الفرجة السرعة. صار الفنانون يستقبلون كل جديد تبعا للحاجات التي جعلت من الفن الكرافيتي Graffiti Art شكلا من أشكال الحضور الكبير في المدن المعاصرة. (Jassam B. M., 2020, p. 23)

الشكل (7)

ويظهر الفنان التجميعي في النحت عبر استخدام الأشياء الجاهزة من خلال تكوين ثلاثي الابعاد عبر استعمال عناصر مركبة ويعتمد في الانجاز على العناصر الطبيعية أو المصنعة وتقنية تقوم على تجميع المواد الموجودة والاشياء كما في اعمال شامبرلين الشكل (8) الذي تميز باستخدام الخردة والاسطح التافة وبقايا السيارات المسحوقة ومنحوتات من رقائق الألمنيوم المغلون واستعمل مادة بولي يورثين والبلاستيك الشفاف.

الشكل (8)

والفنانة لويز نيلسون استخدمت صناديق واقفاص متصلة بعضها ببعض واعمال من الاعمدة والابراج واجزاء السلالم وقطع الكراسي واخشاب مصبوغة) (Muhammad، 2020، صفحة 344)[1].

المبحث الثاني: الفن التجميعي وتداخل الاجناس:

ان الخامات والمواد لعبت دور مؤثر في فن التجميع عبر تنوع استعمالها وطريقة الفنان في التوظيف وبما يفترض تحول شكلي من خلال الاستفادة والاستثمار المعطيات التقدم العلمي والتكنولوجي ومبتكرات الصناعة ويقوم بتوظيفها في الفن البيئي، حيث تبنت ما بعد الحداثة وفن التجميع ازاحة ذوقية ونقدية وبنائية تعكس طابع الجدل لبنية التكوين وجدل الحياة في المجتمع الغربي ما بعد التصنيع وانفتاح النسق الفكري وكوالد الافتراضات والكيفيات المتعلقة بمستوى التلقي ودرجة الاستجابة نفسية ووظيفية وذوقية.

يجمع الفن التجميعي بين اكثر من حقل فني فهو يعمل على ذوبان الحدود والاجناس والحواجز بين الأساليب والأجناس الفنية ويعمل على تداخل فن الرسم مع النحت والتصميم وتوظيف الفضاء كعنصر

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

خلق للإثارة والدهشة للمتلقي وتحفيز الذهن نحو التخيل والدخول في دمج البصري مع المتخيل، اذ يعتبر فنانو ما بعد الحداثة آن وظيفة الفن ايجاد حالة من التفاعل بين المتلقي والعمل الفني حيث يصبح المتلقي جزء من الفعل الابداعي يؤثر في ويتأثر به كما زادت العلاقة بين فنون ما بعد الحداثة والعلوم و الاكتشافات التكنولوجية واصبحت المعرفة سلعة مع حوبة المجتمع وهيمنة الاعلام الجماهيري ولذلك سعي الفنان المعاصر الى الدمج بين الوسائل البصرية والسمعية والحركية وغيرها في بناء العمل التجميعي كما في معرض تدوينات الشارع القلق (Mahmoud، 2006) للفنان وعد عدنان.

ليتخذ الفنان في الفن التجميعي تجسد مجسمات من خلال المواد وتعدد الخامات بشكل غرائبي مثير في الرؤية البصرية من خلال تشكيل سطح اللوحة بعدة سمات شكلية غائرة وناتئة وتجاور النحت مع الرسم واللون للخامة يدخل في نسيج تقنية الاظهار للشكل (شكل) مثل اعمال ادورد كينهولز الشكل (25،26،27) وبروس كونر الشكل (9، 10).

الشكل (9)	الشكل (10)

ويتنوع الفن التجميعي بين عدة اتجاهات من فن التجهيز الى البوب ارت ويعمل على تداخل مكاني مع موجودات المحيط المادي للعمل مثل اعمال جابريل اوروزكو الشكل (31، 32) ومايكل ليندي الشكل (11) ومايك كيلي الشكل (12).

الشكل (11)	الشكل (12)

وتمثل الاشتغال الأهم في مرحلة ما بعد الحداثة الى استعمال المواد والنفايات الصناعية والاستهلاكية واندفعت الى واجهة المركز وبما ادى الى استيعاب المهمش في الفنون وتم الخلط بين الوجداني والمادي وبالاستهلاكي، واستثمر الفنان التجميعي النفايات بأنواعها والاشياء المصنعة وتحويلها الى اعمال فنية، ذا يقوم الفنان التجميعي بإحالتها من وضعها ووظائفها الأولى الى وسائل وغايات مكونة منها علاقات جديدة وتراكيب فنية مبتكرة (Smith, 2014, p. 193). اذ يستعمل الفنان وعد عدنان قطع وبقايا الخشب لصناديق الأسلحة العسكرية ويقوم بإعادة تركيبها وتكوينها بما يتناسب مع المعطيات البصرية التي تتخذ

إجراءات جمالية لغايات قصدية التواصل مع المتلقي، ان تراكب وتعشيق أجزاء الخشب تفترض سياق تقني تجريبي بأداء تجميعي يقارب الفن البيئ. الشكل (13، 14).

الشكل (13)	الشكل (14)

وبدأ الفنان يتجه نحو الاشياء والمواد المأخوذة من الخردة وبقايا السيارات، وتم تكوين مجموعة من الفنانين اطلق عليهم اسم (نحاتي الخردة) مثل اعمال ديفيد سمث الشكل (15) حيث عمل على نقل فن النحت ليقابل فن المعمار وعمل على اللون في النحت وهمناك ريتشارد پستانكوري الشكل (16) حيث اجزاء من سخانات صدئة وأجزاء من التلفاز تم تجميعها بتركيبات (Smith, 2014, p. 200).

الشكل (15)	الشكل (16)

مؤشرات الإطار النظري:

1) تخضع حالة تعدد الخامات في الفن التجميعي إلى تعدد طرائق العرض البصري والتخلص من تجنيس العمل ضمن مجال فني واحد.

٢) استعمال مواد صناعية وطبيعية من خلال تجميع العناصر في حيز سطح العمل الفني من خلال تألف وانسجام للتعدد والتنوع تحكمه بنية العلاقة ونسق الارتباط بين الخامات.

٣) يخضع العمل الفني التجميعي الى حالة من التجريب المستمر بأختبار الخامات وإدماج مواد متنوعة من خلال توظيف ملامسها وحجومها لبناء متكون من مواد مختلفة.

4) يفترض تعدد الخامات في الفن التجميعي وعي للفنان في اختيار مواد قابلة للانسجام مع بعضها البعض.

5) مثلت الخانات المتعددة في الفن التجميعي حدث جمالية وتقنينة فرضته حالة التطور التكنولوجي وتساع التحولات في المجتمعات الغربية.

6) العمل الفني التجميعي هو خروج من حيز السطح نحو فضاءات اكبر ليصبح الفراغ عنصر فاعل ومؤثر في التلقي.

٧) يستعمل الفن التجميعي ما تفرضه البيئة من مواد و خامات ليقدمها بوسائل وغايات توصل العمل الفني الى مجموعة تراكيب شكلية ومبتكرة ومؤثرة في ذهن المتلقي.

8) يفترض الفن التجميعي على الفنان أن يطور مهاراته وتقنياته في حقول معرفية وثقافية مختلفة لتكون استعارته للخامات بشكل قصدي واعي في الاظهار.

المبحث الثالث انفتاح العرض البصري وتعدد المواد والخامات في الفن التجميعي:

ويتصف الفن التجميعي بنوع من الاعمال التركيبة والبيئية التي تقوم على تعدد الخامات وتنوع طرائق تشكيلها ضمن فضاء العلمي الفني وفي مجال فراغي مخصص للعرض ويهتم بتوزيع عناصر العمل الفني داخل قاعة العرض وتنظيمها عبر الاعتماد على خصوصية المكان ومدى تناسب ذلك مع الشكل العمل وبما يحدث نوع من التفاعل والتواصل بين جميع العناصر المنضوية داخل الفراغ ليلعب كل عنصر دور مؤثر في ايصال المضمون ورسالة العمل وتظهر علاقة المتلقي من خلال المحيط الفراغي وحاسة الابصار التي تفاعل مع الأجزاء وما يحيطها من فراغ تشمل جميع الحواس الخاصة بالإدراك الحسي ومن هذا ظهرت اعمال في الفن التجميعي تعتمد الصلة بين المتلقي والعمل الفني المجهز في الفراغ والذي يتم تصنيفه تجميعي تبعا لتعدد المواد فيه وليغدو المشاهد عنصر فاعل من خلال تواجده، وليكون عنصر المكان يقدم حالة تأمل واساس العملية الإدراكية وليكون كل المحيط والفراغ والعناصر معادلات تكوينية تتفاعل داخل منظومة الاظهار التي حضورها في المكان.

اليتخذ الفن التجميعي تشكيل علامي متخيل من خلال تحرير عناصر التكوين من فضاء اللوحة او السطح نحو تجنيس خامات متعددة داخل الفضاء البصري للعمل، ليكتسب المعرفة الحسية حضورها عبر تلك الصياغة مع تفكيك بنية التكوين نحو فرضيات متعددة في انفتاح العرض البصري وفي هذه العروض الفنية تتداخل اجناس الفن في عمل واحد مشترك كالرسم على النحت الفخاري او الرسم على الخزف او العمارة النحتية او يتداخل الفن المفاهيمي مع فن الفيديو – او اعمال النحق في الفن البيئي وفي كثر من الاحيان تتداخل اكثر من خمسة اجناس من الفنون البصرية في عمل واحد (Jassam B. M., 2020, p. 52) وبما يقدم القن انعكاس للصناعات المعاصرة والقيم الاجتماعية التي بدأت ترتبط ارتباطا مباشرة بمنتجات الحياة الاجتماعية وبواقع الانسان المعاصر وعلى وفق اساليب فردية لكل فئات. (Badri, 2014, p. 398) .

في عمل دوريس ساليدو فنانة كولومبية تصنع تماثيل من قطع الاثاث المتهالكة والتي كانت في السابق تنتمي لأشخاص اختفوا خلال الحرب الأهلية وخلال فترة الصراع في بعض اعمال ساليدو تظهر خشب الاثاث وهو يتداخل مع بعضها البعض وهناك الياف خشبية يتضح انها بقايا شعر انسان هذه التركيبات تكون مملوءة بالإسمنت احيانا بغمر جزء من باب او طاولة مقلوبة وعند النظر الى الأعمال يتملكنا شعور

بالانغمار او التلاشي وكأنها رسم بياني لذكريات متراكمة فوق بعضها البعض (Stallabras, 2006, p. 29) الشكل (41، 42).

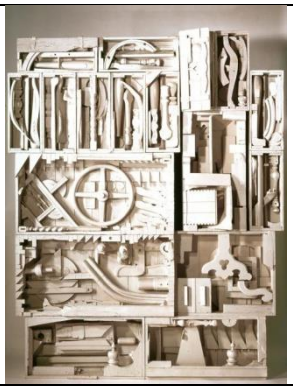
الشكل (41)	الشكل (42)

وانشأ الفنان كريستان بولتانسكي فترة التسعينات (Boitanski .Cn) تركيبة فنية في متحف الفن الحديث التابع لبلدية باريس والعمل متكون من ملابس المستعملة المكدسة على الرفوف في مستودعات الطابق السفلي تحت الأرض، وبما يقدم العمل اثارة المشاهد ويحدث في نفس الزوار شحنة هائلة من الانفعال الناتج عن تركيب الاشياء والمواد التي تألف منها العمل الفني (Ignick, 2011, p. 177).

الشكل (43)	الشكل (44)

وبما يكون العمل الفني عنصر تجريب واكتشاف في الفن التجميعي كون الفئات المعاصر يبحث عن التفاعل مع مكونات البيئة والمحيط وضرورة التواصل الحسي والمدرك مع الأشياء من حوله. وتم الاهتمام بالتجميع للأشياء الجاهزة و المتبانية كما في عمل جان دوبونية بالابعاد الثلاثة والتي يتكون من شخوصة مصنوعة من الأجر والاسفنج والفحم واليف كلاين في عمله المكون من مادة الاسفنج المصبوغ باللون الازرق الموضوعة على اعواد سبانية هذا الحس في التجميع يجعل من النفايات والمواد التالفة وتعدد الخامات محور الاشتغال وحدس الانجاز الابداعي عند الفنان المعاصر وبما تكون وظيفة الفنان هو تحويل المواد والخامة من وظيفتها الولية الى وسيلة وغاية مكونا منها نسق ارتباط جديد مع السطح البصري كما في اعمال الفنانة الأمريكية لويز نيفلسون louisenevleson الشكل (45، 46، 47، 48، 49) والتي قامت بتوظيف اشكال خشبية جاهزة الصنع مثل مساند الكراسي ومقابض ومواد مأخوذة من بيوت متهالكة ومهدمة مثل صناديق تم جمعها لتشكل شبكة كبيرة او جدار وعادة تكون هذه المنحوتات والتكوينات عندها مطلية باللون الابيض والاسود او اللون الذهبي (Al-Mashhadani, 2003, p. 5)

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



الشكل (45)

الشكل (46)

الشكل (47)

الشكل (48)

الشكل (49)

وبهذا فأن الفن التجميعي عمل على توظيف كل مهمل وهامشي وله قدرة على اثارة حواس المتلقي والخروج من سطح العمل الفني ودمج الفن بالفضاء والمحيط وصهر الحدود بين الرسم والنحت والدخول في تأثيث المكان بتكوينات وتركيبات تتخذ من الحيز عنصر فتعل في التلقي.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات:

1) اكتسب السطح البصري في الفن التجميعي عنصر الاثارة والدهشة من خلال تنوع المواد وملامسها وسطوحها وبما افترض ذلك تحول في تقنيات الاظهار.
2) قدم الفن التجميعي حالة من التجريب وانفتاح العرض البصري نحو تأثيث الفراغ لخلق اشكال قادرة على الإبلاغ والاثارة الجمالية.
3) توظيف المهمل والمهمش من المواد والخامات ضمن سياق الفن التجميعي اليغدو متجاور مع الفنون البيئة.
4) الفن التجميعي يمثل حالة الخروج من السطح المجنس ضمن حقل الرسم او النحت بل هو ادماج لتقنيات واجناس مختلفة ليكون السطح البصري في حالة انفتاح وتواصل مع المواد والخامات وليحتفل بالخدوش والنتوء والكتل البارزة.
5) تم استعمال خامات مختلفة مثل الحديد والالمنيوم والخشب والقماش وقطع البلاستك فوق سطح اللوحة لتكون بذلك متجاورة مع تقنيات النحت.
6) يفترض الفن التجميعي أن يتمتع الفنان بحس المهارة في اختيار الخامات والمواد ويقدم تنوع تقني داخل منظومة الاظهار.

References

1. Ahmed, K. H. (2007). *Trends in Contemporary American Sculpture.* Baghdad: Plastic Arts University of Baghdad.
2. Ahmidan, Z. M. (2006). *A comprehensive lexicon of fundamentalist definitions.* Beirut: The Message Foundation Publishers.
3. Alesayi, F. K. (2016). The art of installation in a vacuum is an introduction to the teaching of contemporary art in the course of the project. *Umm Al-Qura University Journal of Educational and Technical Sciences*.
4. Al-Mashhadani, T. S. (2003). *Intellectual and aesthetic concepts to employ raw materials in postmodern art.* Babil: University of Babylon - College of Art Education.
5. Alwan, M. A. (2013). Aesthetics of the image in contemporary world painting Currents of postmodernism. *Babylon University Journal of the Humanities*, p. 19.
6. Badri, N. W. (2014). The human and the artist in contemporary artistic and aesthetic philosophical thought. *Al-Ustath*, p. 398.

7. Ignick, N. (2011). *Sociology of Art.* Arab Organization for Translation.
8. Jassam, B. M. (2020). Art and trash alter aesthetic taste. Najaf, Kufa: University of Kufa series.
9. Jassam, B. M. (2020). *Art and trash change aesthetic taste.* Kufa: University of Kufa series.
10. Masoud, G. (1992). *The pioneer modern lexicon.* Beirut: House of science for millions.
11. Muhammad, H. J. (2020). The aesthetics of the material in contemporary sculpture and its reflection in the products of the art education department. Baghdad: Middle East Research Journal.
12. Rahma, S. H. (2014). Pecasso and the Use of Cut and Paste in Synthetic Cubist Sculpture. *Damascus University Journal of Engineering Sciences*, p. 10.
13. Smith, E. L. (2014). *Artistic Movements After World War II.* Paris: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
14. Stallabras, J. (2006). *Contemporary art is a very short introduction.* The Egyptian Arabic Republic: Hindawi Foundation.
15. Waad Addnan Mahmoud .(2006) .Solo exhibition titled Worried Street Blogging . Baghdad ،Iraq: Cultural Trends Foundation.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/133-146

Multiple Materials in Aggregate Art

Waad A. Mahmoud[1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 100 - year 2021

Date of receipt: 11/3/2021…....Date of acceptance: 11/4/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract The research presents a case study of collecting materials and raw materials in a visual space that allows them to form a perception and meanings that inform the recipient by reconstructing them and inserting them into the surface of the artistic work and in such a way that the aesthetic act consists of a variety of media, touches and surfaces. The overlap of races within an environment characterized by unity. That is why the researcher in chapter one presented the problem of research, and the focus was on studying the multiplicity of materials and their aesthetic and functional role in the structure of creative work. The aim of the research is enhanced to identify the aesthetic performance function of the multiplicity of ores in the collective art, while in chapter two it is the theoretical framework. The researcher divided it into two topics the first entitled (Collective Art, features and Characteristics), and second topic (Collective Art and the interference of races), where the role of raw materials in art and the context of their presence was studied, and then the creative experiences of collegial art in art schools were traced to the stage of modernity and its features were revealed, after which the researcher presented trends and methods of postmodernity, and in it the researcher presented a study of artistic experiences through the overlap between races and aesthetic proposals, so that the artistic work is a vast space for meanings and purposes, while in chapter three he presented to it the title of openness of visual presentation and the multiplicity of raw materials in collective art, then the functional and aesthetic dimension of the multiplicity of materials in collective art and the study of methods and the diversity of use and purposes.that justified this and revealed the type of material and the role of touch person in condensing the given form and visualization techniques As for chapter four , the researcher reached the results in which the visual surface in collective art acquired the element of excitement and surprise through the diversity of materials, their touches and their mediating, and what this presented a state of experimentation and openness of the visual presentation and the employment of neglected and marginalized materials and naturalized materials within the field of drawing or sculpture, but integration techniques and materials after that the researcher made recommendations and suggestions.

Key word: Materials, Collage Art, Environmental Art, Aesthetic Function, Optical Surface.

[1] **Natural History Research Center and Museum, waadadnan1969@gmail.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/147-160

ملامح أداء الممثل في المسرح الطقسي
(المسرح العراقي أنموذجاً)

علي شخير نفل [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/3/30 , تاريخ قبول النشر 2021/6/6 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

الملخص

تعد ملامح أداء الممثل في المسرح الطقسي ذات أهمية كبرى ورئيسة في العمل المسرحي ومذ النشوء الأول للمسرح، إذ أن ملامح أداء تجسدت في كل العروض المسرحية العراقية إلا أنها أخذت الخصوصية الذاتية في بعض العروض الطقسية لما له من وجهات اختلاف وتشابه بين العرض المسرحي الطقسي والعرض الطقسي الخالص، والذي أراد الباحث معرفة نقاط التشابه والاختلاف في ملامح الأداء العرض الطقسي وفي العرض المسرحي، على الرغم من التحولات الكثيرة التي حدثت في المسرح وأثرت في ملامح الأداء إلا أنها بقيت حلقة وصل مهمة وجذابة بين المتلقي والمؤدي والممثل، حاولت دراسات الأداء التمثيلي تأسيس إطار نظري لتأثيرات الطقس وفقاً للمنظور الثقافي المتداخل وفي ذات الوقت الاستجابة المسرحية الأوسع في الانتاجات المسرحية، اذ التشابه بين الطقس والمسرح لا يكمن في الناحية الشكلية بل في تأثيرهما في المتلقي، وعلى الرغم من خصوصيته لذا وجد الباحث ضرورة تبيان الطقس على علاقة بالمسرح وكيف يمكن ان يتبلور في المنظومة الادائية للممثل ، ومع أن الطقس لا يقبل التطوير لأسباب دينية ويبقى مغلقاً إلا أنه يمكن أن يأخذ طابع الفرجة جزئياً بسبب اهتمام الناس به من خارج الجماعة المشاركة وهذه هي حالة الفرجة من الخارج التي تتمظهر في جملة من الاداءات الفرجوية التي تشارك بها المجموعة كاحتفالات المولوية وطقوس ضرب الشيش في الحضرة الرفاعية التي تلقى إقبالاً من المتفرجين من خارج أبناء الطريقة.

الكلمات المفتاحية: الطقس، الاداء، المسرح الطقسي.

المقدمة : Introduction

واجه المسرح تغيرات عده فظهرت تجارب واتجاهات كثيره غيرت من الفعل المسرحي ومن جملة المتغيرات التي حدثت هو المسرح الطقسي بوصفة مجموعة من الشعائر التي تتمظهر عن طريق الصوت والجسد يقوم بادائها الممثل ، اذ يعد أداء الممثل في المسرح الطقسي ذات أهمية كبرى ورئيسة في العمل المسرحي ومذ النشوء الأول للمسرح، إذ أن ملامح الأداء تجسدت في كل العروض المسرحية العراقية إلا أنها

[1] جامعة بغداد -كلية الفنون الجميلة-قسم الفنون المسرحية، dralialatpe@gmail.com .

أخذت الخصوصية الذاتية في بعض العروض الطقسية لما له من وجهات اختلاف وتشابه بين العرض المسرحي الطقسي والعرض الطقسي الخالص، والذي أراد الباحث معرفة نقاط التشابه والاختلاف في ملامح الأداء العرض الطقسي وفي العرض المسرحي، على الرغم من التحولات الكثيرة التي حدثت في المسرح وأثرت في ملامح الأداء إلا أنها بقيت حلقة وصل مهمة وجذابة بين المتلقي والمؤدي والممثل، اختار الباحث عنوان بحثه الموسوم بـ(ملامح أداء الممثل في المسرح الطقسي -المسرح العراقي انموذجاً-)

متضمناً مشكلة البحث والتي حددت بالسؤال الآتي: ما الملامح الخاصة بأداء الممثل في المسرح الطقسي. وتجلت أهمية البحث في تناوله الدراسات المتعلقة بالاداء والاداء الطقسي في العرض المسرحي، بالاضافة الى الكشف عن الفوارق المتعلقة بين الادائين الطقسي والمسرحي أما الحاجة إليه فانه يفيد العاملين في المسرح وبالدرجة الاولى الممثلين والمخرجين من أجل البحث عن مناطق أدائية فيها التجليات الطقسية التي يمكن للمتفرج ان يتفاعل معها وجدانياً وروحياً .

ومن ثم حدود البحث التي تحددت بالحد الزماني من (2011 – 2017) والحد المكاني للعروض المسرحية العراقية التي تنتمي للاداء الطقسي في المسرح، اذ عُرضت على مسارح بغداد منها (مسرح كلية الفنون الجميلة ، مسرح الطليعة، والمسرح الوطني) وحد الموضوع الذي تحدد بدراسة ملامح اداء الممثل في المسرح الطقسي (المسرح العراقي انموذجاً) . واختتم الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها، وتوصل الباحث **إلى التعريف الإجرائي(للطقس)** : بوصفه جملة من الشعائر التي تقام في المناسبات الدينية او تلك الممارسات التي تحدث في الاحتفالات الشعبية والمناسبات الاجتماعية المختلفة بمشاركة مؤدين لها ومتفرجين عليها .

فيما عرف **الباحث (للمسرح الطقسي) اجرائياً** : على انه تلك العروض المسرحية التي تأخذ الطقوس فيها المقام الاول من اجل احداث التواصل بين المؤدي والمتلقي .

مشكلة البحث : Research's problem

أصبح من البديهي أن المسرح وفنونه نشأ من الطقوس الدينية للأغريق القدماء منذ القرن الخامس قبل الميلاد وخصوصاً طقوس ما سمي (الديثرامب) (الناليفوريا)، ثم ظهر كتّاب وشعراء كتبوا نصوصاً مسرحية اعتمدت في البداية على ما تحتوي تلك الطقوس من موضوعات ثم تحولوا إلى كتابة موضوعات مدنية، ومن أولئك (اسخيلوس وسوفوكلس ويوربيدس وارستو فانس) وهكذا تحولت الممارسة الدينية إلى ممارسة مسرحية خصصت لها أبنية خاصة واستخدمت لها تقنيات خاصة للتمثيل والأداء، لذلك ثبت تأثير الطقوس الدينية إذ أنها ملازمة للأداء التمثيلي من ذلك الحين ولحد الآن ونادراً ما يخرج الفن المسرحي عنها، ومنذ ثمانينات القرن الماضي تم التعاون بين ضوابط الانثربولوجي مع تركيزها على التوثيق الاثنوغرافيكي للطقوس والدراسات المسرحية واهتماماتها النظرية بشأن الأداء، ومن تطبيق صعوبة الفصل بين طرق الأداء الطقسي والأداء التمثيلي .

حاولت دراسات الأداء التمثيلي تأسيس إطار نظري لتأثيرات الطقس وفقاً للمنظور الثقافي المتداخل وفي ذات الوقت الاستجابة المسرحية الأوسع في الانتاجات المسرحية، اذ التشابه بين الطقس والمسرح لا يكمن

في الناحية الشــكلية بل في تأثيرهما في المتلقي لذا عني هذا البحث بالتعرف على الجوانب الجمالية لاداء الممثل في المسرح الطقسي .

أهمية البحث والحاجة اليه : Significance of the research

تكمن أهمية البحث في التعرف على جدلية العلاقة بين الاداء والاداء الطقسي كما يفيد المخرجون المسرحيون والعاملين في مجال المسرح وطلبة كلية الفنون الجميلة .

هدف البحث : The research's aim

يهدف البحث إلى التعرف على ملامح أداء الممثل في المسرح الطقسي على وفق تعريف ماهية الطقس ومتطلبات المسرح.

حدود البحث : Limits of the research

يتحدد البحث بالجوانب الاتية :

أ- **الحد الموضوعي** : ملامح أداء الممثل في المسرح الطقسي .

ب- **الحد المكاني**: بغداد- مسارح بغداد- كلية الفنون الجميلة ، إذ قدمت على خشباتها وقاعاتها عروض مسرحية .

ج – **الحد الزماني**: عروض المسرح العراقي للمدة 2011-2017.

تحديد المصطلحات: Selection terms

الاداء (**performance**) يعرفه مارفن كارلسون على انه " كل نشاط الفرد الذي يحدث خلال فترة ما بطولها تتغير بوجود هذا الفرد أمام مجموعة من المشاهدين" (Carlson, 1996)

كما يعرف بأنه "واقعة تواصل أو تماس Event- Contact تفي بالأغراض نفسها التي تفي بها عمليات التهذيب أو الصقل الاجتماعي، حتى لو كانت هذه الأعمال لا تشتمل على عملية تلامس جسمي مباشر" (Wilson, 2000, p. 115) ، فيما عرفه المخرج. (جاك لوكوك) الأداء، بأنه: "ليس مجرد تعبير وإنما هو محصلة جدلية قائمة بين التعبير والحضور وبين مستوى تعبيري وآخر ما قبل تعبيري" (Eugeniobarba, 1999, p. 61) ويعرف الباحث تعريف **الاداء** اجرائياً على انه هو القوة الكامنة داخل المؤدي والتي تتحكم بنشاطه من خلال إثارة وتقمص مبدأ اللعب والمجيء به إلى الواقع ومن خلال مشاركة وأمام مجموعة من المشاهدين.

المسرح الطقسي: (**ritual theater**)

يعرفه **سامي عبد الحمدي** على انه "ممارسة وجدانية لفئة من بني البشر بواسطة أداء جسماني وصوتي هدفه التوحيد الروحي بهدف التقرب الى القوى العليا التي تتحكم بمصائرهم والرجاء منها بأن تعمم الخير وتبعد الشر". (Abdel-Hamid, 2014) ، كما يعرف على انه "تسمية لمسرح يحاول ان يعطي لنفسه وظيفة قريبة من الطقس او الاحتفال في المجتمع من خلال استعارة شكلهماوطبيعة علاقة المشارك بهما" (Mary Elias and Hanan Kassab, 2006, p. 4)

ويعرف الباحث المسرح الطقسي اجرائياً: بأنه تلك العروض المسرحية التي تأخذ الطقوس فيها المقام الأول إذ تحدث المشاركة الروحية بين المؤدين والمتفرجين.

المبحث الاول : جماليات أداء الممثل

The first topic: Aesthetics of the actor's performance

شغل عدد غير قليل من المفكرين ومن كبار مخرجي المسرح العالميين (منظرّي فن التمثيل) بدءا من الفيلسوف الفرنسي (دينيس ديدرو) اداء الممثل بوصفه الموضوع الرئيسي في العرض المسرحي؛ فمنهم من رأى ان الاداء هو الموضوع الرئيسي في العرض المسرحي، ومنهم من يرى انه الموضوع الذي تبدو فيه أعمال الشفرات الأيديولوجية الخادعة والصعبة على التحليل، والبعض الاخر يرى الجسد وسيلة أداء للعرض ، ومنهم من يرى دور الجسد في العرض مقصورا علي تصوير الجسد نفسه.

اذ ان مصطلح (الأداء) لم يعد قاصراً على فن التمثيل وحسب بل أخذ يعم أنشطة حياتية مختلفة مثل الرياضة والألعاب والآداب وباقي الفنون. "إنَّ التأدية Performing والأداء Performince هما مصطلحان نراهما كثيراً في عدد من المجالات التي تحمل فيما بينها سوى نزر يسير من المعاني المشتركة على أحسن تقدير" (Carlson, 1996, p. 5)

ويستخدم عدد من الدارسين هذه الأيام المصطلح لوصف عدد من العروض الفنية التي تقدم إلى الجمهور مثل الرقص والموسيقى والاستعراض وفنون المسرح المختلفة. "عندما تطور فن الأداء أثناء السبعينيات والثمانينيات وأصبح أكثر تنوعاً في مظاهره واتجه بعيداً عن التيار الرئيس للثقافة المعاصرة كي يستقر عموماً في وعي الجمهور فإن علاقته بعدد من فناني الثقافة الشعبية التقليدية، مثل المهرج واللاعب يتأثر بتقليد الأشياء بخفة يده والمنولوجست والكوميديان الفردي... أصبح أكثر وضوحاً . (Carlson, 1996, p. 178)

وما يهم في هذا البحث هو الأداء المسرحي أو بمعنى ادق أداء الممثل المسرحي أو التمثيل، إذ أن مهمة الممثل في العرض المسرحي هي تحويل هويته الذاتية إلى هوية الشخصية الدرامية بكل أبعادها العنصرية والاجتماعية والنفسية ويقتضي هذا التحويل تغيرات جسمانية وصوتية يجريها الممثل خلال العرض المسرحي. وبمعنى آخر أن يتصف الممثل بصفات الشخصية التي يمثلها. "إنَّ وصف الشخصية بالنسبة للممثل المسرحي هو خلق توهم لشخصية ما من أجل الجمهوري حتى هذا التوهم ممكناً" (Gordon, 1999, p. 495) ، وهذا يدخل عامل الإيهام في الفعل الأدائي للممثل، بمعنى أن يوهم الممثل المتفرج بنسبة لصفات الشخصية الدرامية.

ترتكز دراسة أداء الممثل على المعاينة المباشرة، من خلال دراسة كافة التعليمات التي تضمنتها النصوص المسرحية، وإظهار السمات الاخراجية للعمل، كانت البدايات الأولى للأداء الاغريقية عندما "كان الممثل فيها مخرجاً ومؤدياً ومؤلفاً أحياناً، أدواته الأدائية والتمثيلية معهُ منطلقاً من شموليته للعمل المسرحي" (Atallah, 2017, p. 52)

ويعد (ثيسبس) أول اسم في عالم الأداء، من خلال خلق وتطوير الفعل الاستعاري الأدائي وذلك بإدخاله الممثل في مواجهة الجوقة وقائدها، وهو بهذا خلق حالة صدام وإثارة داخل روح النص الدرامي، الحركة والصوت والأداء كلما اشتد الصراع داخل العمل الدرامي ظهر الأداء بشكل واضح وجلي.

بعدُّ (ثيسبس) ازداد عدد الممثلين إلى اثنين إذ أدخل أسخيلوس الممثل الثاني وأدخل (سوفكليس) الممثل الثالث وكان هناك ممثلين صامتين يضيفون دلالة وجمالية للمشهد وكان على الممثلين الالتزام والتقيد بالمساحات التي تحكم حركة الممثلين على خشبة المسرح، والجمهور بطبيعته يكون على دراية كاملة عن أمكنة وحركات وأدوار الممثلين (House, 2004, p. 320)

وتعتمد مهارة المؤدي بطبيعته في حالة التقليد التي يمر بها كل شخص في تكوينه، لكن بعضهم من يستمر تطوير مهارة التقليد، على عكس بعضهم الآخر الذي يتوقفون عن التقليد بعد سن معين، بعد أن يطلب منهم التوقف عن التقليد، إنَّ التدريب المستمر يصل بالمقلد إلى درجة أو شكل من أشكال الفن. (Gordon, 1999, p. 45)، ويرى الباحث إنَّ المحاكاة شكل من أشكال الأداء الفني.

يعتمد أداء الممثل أدواته الرئيسة (الصوت، والجسم) ويختلف توظيف هذه الأدوات من مسرح إلى آخر، فأداء الممثل يختلف في مسرح الطفل، لأنه يجب أن يأخذ بنظر الاعتبار خصوصيات الطفل وهذا يتطلب في الممثل العناية بطريقة القاءه وزيادة الاهتمام الخاص في تقنياته الصوتية في سرعته والوضوح والتنغيم والنبر الصوتية والابتعاد عن الرتابة والملل، "بغية الامساك بالطفل وعدم السماح له بالشرود الذهني، هذا يتحقق من خلال الوصول به درجة عالية من المتعة والشد مع أحداث وأداء الممثل. (Al-Salem, 2014, p. 145)

وكذا الحال بالنسبة لاداء الممثل في المسرح الملحمي الذي يفرض انساق ادائية على الممثل تحتم عليه هدم الجدار الرابع ، واستخدام الفواصل وعدم الالتزام بنسق ادائي واحد ، كما ياخذ اتجاهات مغايرة بالنسبة لمسرح الشارع الذي يحتم المشاركة الحقيقية من قبل الجمهور بوصف الموضوعات التي تتم مناقشتها داخل العرض تنتمي للجمهور الذي يقدم اليه العرض، وكذلك بقية التجارب المسرحية .

ويرى الباحث إنَّ أدوات الأداء هي (الجسم والصوت) يضاف لها الفكرة والشعور وهما اللذان يؤديان الصوت والحركة وتكون عنصراً مكملاً لهذه الأدوات، يسري الأداء الجسدي للممثل على مستويين :

المبحث الثاني : مرجعيات المسرح الطقسي

The second research: References of the ritual theater

ان بدايات المسرح الطقسي تبلورت منذ القدم ، منذ ان وجد الانسان الاول نفسه في بيئة مليئة بالمغامرات ، والحوادث دائمة التغير التي تصيبه بالذعر والخوف ، وقد تجلت هذه المصاعب بشكل ملازم للانسان دون ان يجد لها تفسيراً وافياً تجعله قادراً على التعايش معها ،ما دفعه الى معرفة القوى لفهم الكون واثباته وحل لغز الاقدار الغيبية التي يخاف منها ، اذ عمل على تلك الظواهر بصورة جلية ليُعطيها بعداً مرئياً يمكن ان يتعامل معه من خلال الاحالة الرمزية باستخدام تشفير الآلهة لتجنبه شر المخاطر عن طريق ايجاد علاقة تواصلية بينه وبين الالة عن طريق تقديم الاضاحي والقرابين التي تعزز الوشائج بينهما وقد عزز ذلك جوليان ولسون بقوله: "تعبر التضحية من موضوعات الموت الرئيسية التي لها دلالتها النموذجية الاصلية، شديدة الجوهرية، فالقبائل البدائية تشعر انها مدفوعة نحو تقديم الاضحيات او القرابين للآلهة" (Wilson, 2000, p. 85)

وتفسر هذه العملية بالاعتقاد السائد لتلك القبائل بتفسيرات ميتافيزيقية تبعث في نفوس الجماعة جزءاً من الراحة والاطمنان الناتج عن رضا الاقدار الغيبة. اذ تعتبر الطقوس هي الظاهرة الروحية الاولية التي مارسها الفرد والمجتمع ونتجت عنها الفنون بانواعها ، ابتداءاً من رسومات الكهوف والطواطم الى الموسيقى الايقاعية والرقص الحر والاشكال التي تتمظهر فيها الروح الطقسية ، الذي تحولت فيما بعد الى طقوس مقننة نتيجة للاهتمام والتنظير المستمر لها، وقد تمظهرت باحتفالات (دينسيوس) ثم الافعال الطقسية في اروقة الكنائس والجوامع والتي بطبيعتها اثرت على الذاكرة الجمعية نتيجة لارتباط المجتمع الانساني بها ومنحته عمقاً روحياً يلتجأ اليه الفرد والمجتمع ليتجاوز ظروفه القاسية الفكرية والاجتماعية التي يواجهها من رتابة الحياة المادية ، اذ ان امتلاك الطقوس لقوى روحية ولتمتعها بمستويات للتاويل ذات مديات واسعة جعل منها مادة خصبة للاتجاهات الفنية المعاصرة فكان المسرح هو المساحة الاوسع للممارسة الطقسية الجمالية الحياتية لينحول الطقس بعد ذلك الى معادل فكري ومشهدي يساهم في انشاء الحدث والصورة المسرحية ، فظهرت اتجاهات عديدة حاولت الاقتراب من دفاعات المسرح الطقسي وتباين وضوح الطقس في اعمالهم ، وقد كان في مقدمة المسرحين الذين عملوا على الطقس هم كلاً من آرتو ، وكروتوفسكي ، وبيتر بروك، ويوجينا باربا وحتى برخت ، وقد ذكر الباحث بعظهم على النحو الاتي :

بيتر بروك

تأتي تجارب المخرج الانكليزي (بيتر بروك) مكملة بتجارب المحدثين بالتيارات المسرحية المعاصرة، وقد اثرى المسرح بالكثير من التنويعات الاخراجية والتقنية باساليب التمثيل مؤكداً على سياق الحدث والحركة، وذلك من خلال رحلاته الكثيرة وتعرفه على مجتمعات وجمهور المسرح الشرقي والافريقي، اضافة الى المسرح الامريكي اللاتيني.

لقد مرت تجربة (بيتر بروك) المسرحية بعدة مراحل الا ان اكثرها كانت مرحلة (المسرح الطقسي) الذي يعود الى نشاة المسرح الاولى الطقسية، وكان متفقا من حيث المبدا مع (كروتوفسكي) في موضوع التجديد وتغير امكنة الفضاء المسرحي وعدم التكرار لانه في راي (بروك) التكرار يقتل الفنان من الناحيتين الحركية والتقنيات المرافقة بما اختيار فضاء العرض، وقدم (بروك) عدداً من التقنيات بتجاربه المختلفة متعرفاً على مؤثرات الفضاء المسرحي على المتلقي فقد قدم عروضه في مسارح متنوعة تقليدية، بنايات قديمة وفي الهواء الطلق حيث قدم عرضه الاخير الاسطورة الهندية (المهابهارتا) في مقلع حجري حيث يقول (بروك) عن هذا الفضاء المفتوح "انه مكان بكر من أي ماضي مسرحي او تاريخي...كنا نبحث عن مكان لا يكون محدداً او مرتبطاً بزمن او بلد ولكنه يسمح بتذكير حر بالهند" (Al-Nuaimi, 1985, p. 61) وقبلها قدم مسرحية (اورجست) في وسط المقبرة الملكية في ايران، وكذلك قدم مسرحية (اجتماع الطير) في بناء للهياكل امام جمهور من العاملين في حديقة عامة.. اداها ممثلون ينتمون الى امم سبعة. (Brook, 2002, pp. 280-281) ، هدفه في ذلك هو ايجاد لغة مسرحية تقترب الى الافعال الروحية لتكون هوية مشتركة بين اجناس البشر كافة متجاوزة الهويات الفرعية كالجغرافية والنوع والقومية لايمانه بالفعل الطقسي الذي يعد العنصر المشترك بين جميع اجناس البشر .

جيرزي كروتوفسكي

يرى كروتوفسكي أن أفضل وسيلة لتوثيق العلاقة مع المتلقي ودفعه للمشاركة الفعالة هو العودة إلى مسرح الطقوس لما لها من تأثير في وعي المتلقي، وتحرير الطاقة الروحية اللامرئية من خلال علاقة حية بين الممثل والمتلقي، فكروتوفسكي يهمه "المشاهد الذي عنده احتياجات روحية أصلية والذي يريد تحليل نفسه عن طريق المجابهة مع عرض مسرحي" (Krutovsky, 2006, p. 39-) وحتى يحقق كروتوفسكي هذه الغاية الإنسانية النبيلة، شرع في معمله المسرحي لبناء الممثل المقدس، فالتمثيل المسرحي لا يقوم على الممثل التقليدي أو البدائي، بل على ممثل يصنعه نظام صارم في التركيز على فعل الجسد وهذيانه لتقديم إشارات ومعانٍ لا مرئية، وتصوير الثيمات اللامرئية في العرض، فالممثل المقدس أو الطقوس "هو الممثل الصانع الذي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطن للمجتمع" (Ardash, 1979, p. 312)، وبما يتناسب وطبيعة الطقوس المسرحية الحديثة التي ابتدعها كروتوفسكي، والتي تستوفي الطقوس القديمة من ناحية الصياغة ولكنها لا تنبع من الدين، كتوظيفه شخصيات أسطورية، إشارات سحرية، صوراً شعبية، توصل في النهاية إلى هدف نهائي، هو جعل المتلقي والممثل وكأنهم في طقوس (الزار) أو في (الحضرة)، فيستحوذ الممثل على أرواح متلقيه ويرتبط معهم في دائرة واحدة . (Ardash, 1979, p. 311) إن هذا الأسلوب في التمثيل المسرحي يسميه كروتوفسكي أسلوب (الغيبوبة)، إذ يهب الممثل نفسه كلياً، فتتلاحم كل قوى الممثل النفسية اللامرئية والجسدية المرئية المنبثقة من الطبقات المرتبطة بصميم طبيعة المرء وأحاسيسه اللامرئية. (Krutovsky, 2006, p. 14-) للوصول إلى حالة الانبعاث الروحي التي تحتم على الممثل أن يضفي كل طاقاته لتحرير الطاقة اللامرئية الكامنة في كينونة الإنسان، فبتضحيته يخلق استفزازاً لا مرئياً يسيطر على المتلقي ويجعله جزءاً من العرض الطقوسي، كما يفعل آرتو في مسرح القسوة، فالممثل في عمله المتطرف اللامرئي "يجب أن يكون الممثل كالشهداء، يحترق الشهداء وهم أحياء ومن أعواد المحرقة يلوحون لنا " (Krutovsky, 2006, p. 81-)

المبحث الثالث: ملامح الاداء في المسرح الطقسي .

The third topic: features of performance in the ritual theater

أصبح من البديهيات أن المسرح وفنونه نشأ عن الطقوس الدينية للأغريق القدماء منذ القرن الخامس قبل الميلاد وخصوصاً طقوس ما يسمى (الدايثرام) و (الغليغوريا) ثم ظهر كتاب وشعراء كتبوا نصوصاً مسرحية اعتمدت في البداية على ما تحتوي تلك الطقوس من موضوعات ثم تحولوا إلى كتابة موضوعات مدنية ومن أولئك تذكر (اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس وارستو تاليبس) وهكذا تحولت الممارسة الدينية إلى ممارسة دنيوية خصصت لها أبنية خاصة واستخدمت لها تقنيات خاصة للتمثيل والأداء وما يتعلق بهما .

يتجسد في المسرح الطقسي طرفان ، الاول تمثل بالمنفذ للطقس والمشارك فيه من جهة ، والقوى الخارقة للطبيعة من جهة اخرى، كانت الاساطير هي التي توضح او تصور الطقوس ، اذ لم تكن في بادء الامر هذه القوى شاخصة للعيان او واضحة ولكنها بعد حين ظهرت على شكل شخوص معينة يحتفي بها المشاركون في الطقس على امل التاثير بها وهذا ما تحسمه ملحمة (كلكامش) . (Abdel-Hamid, 2014, p. 212) وتعد تأثيرات الطقوس الدينية ملازمة لأداء الممثل منذ ذلك الحين ولحد اليوم، ونادراً ما يخرج الفن المسرحي عنها،

وخلال الثمانينات من القرن الماضي فقد تم التعاون بين ضوابط الأنثروبولوجي مع تركيزها على التوثيق الانثوغرافيكي للطقوس والدراسات المسرحية واهتماماتها النظرية بشأن الأداء، ومن ثم تطبيق صعوبة الفصل بين طرق الأداء الطقسي والأداء التمثيلي"حاولت دراسات الأداء التمثيلي تأسيس اطار نظري لتأثيرات الطقس وفقاً للمنظور الثقافي المتداخل وفي ذات الوقت الاستجابة المسرحية الأوسع في الاستنتاجات المسرحية"

يقومون بحركات وأقوال تعبيرية لها دلالاتها، لكن مؤدوا تلك الحركات والأقوال في الطقس تدعو بالمؤدي أن يندمج روحياً وربما ينسى نفسه أو ذاته أثناء الأداء في حين على المؤدي في العمل المسرحي التمثيلي وهذا هو المفروض أن لا يندمج وينسى نفسه بل يبقى وسطاً في معالم نفسه، وألا قد ينجرف ويبتعد عن الفعل الدرامي الأساس العمود الفقري للعمل، لذلك هناك حدوداً واضحة بين ما هو طقسي وما هو مسرحي، فما هو طقسي ينتمي الى القوى العليا وما هو مسرحي ينتمي إلى ما هو أرضي إلى الحياة وإلى الواقع. الطقس قدسي به والمسرح لا يخضع للتقديس، ويمكن تغييره واللعب به، أما الطقس فلا يمكن تغييره أو اللعب به، وعلى مستوى الأداء فإن عامل التحول قائم في الاثنين فمؤدي الطقس يحول نفسه إلى ذات أخرى ولا يمكن أن يخرج عن الموقف العقائدي وفي المسرح يقوم المؤدي- الممثل بالتحول إلى الشخصية الدرامية ولكن عليه أن يحتفظ بذاته في الوقت نفسه وعند تحليل الشخصية الممثلة في المسرح يمكن الوصول إلى تفسيرات متعددة وتأويلات عديدة أما في الطقس فلا يمكن الوصول إلى التأويل . (Abdel-Hamid, 2014, p. 201) وفي الأداء للممثل في المسرح الطقسي خلال المتطلبات الجسمانية، الحركية يجب أن يتضمن التنسيق والفعل والمرونة وقوة الاحتمال والسيطرة والتعود السهل على المأزق، ومرة أخرى محو الصفات السيئة تماماً "ويتطلب أيضاً الأداء في الجسم الرشاقة والقوة والتوازن والإيقاع والقدرة على اكتساب مهارات خاصة، وعلى سبيل المثال ما يحدث خلال رياضة المبارزة بالسيف والألعاب البهلوانية والرقص بأنواعه العديدة والتقليد وألعاب القوى" (Gordon, 1999, p. 18) لقد دعا (آرتو) من توظيفه للطقوس في المسرح الى انماط ادائية مائزة تعزز الفعل الطقسي وتنسجم مع فضاء المسرح، ولغرض تحقيق هذه الوظيفة طالب ممثليه بأن تكون الشخصية "بمثابة مرآة توضع أمام اللاشعور" (Rustin, bt, p. 330) وعلى الممثل أن يعتريه الارتياب والخوف من التعامل مع الشخصية كشكل مرئي موضوعي فحسب، وأن يسعى لإيجاد العوالم الدفينة الميتافيزيقية للشخصية في ماضيها السحيق وحوارها وحركتها فكل ما يتعلق بالتمثيل في مسرح القسوة هو طاعون لا مرئي يصيب الذهن والوجدان عند الإنسان، ولهذا "يطابق حال المصاب بالطاعون الذي يموت دون أن تموت مادته، حاملاً كل علامات داء مطلق، تجريدي تقريباً، حال الممثل الذي تسيّره مشاعره تماماً وتثيره دون أن يفيد منه الواقع، يدل كل شيء في مظهر الممثل الجسماني، كما يدل كل شيء في مظهر المصاب بالطاعون.. فإن صور الشعر على المسرح قوة روحية تبدأ مسارها من المحسوس، وتستغني عن الواقع بمجرّد أن ينطلق الممثل في ثورته" (Rto, pp. 18-19) لقد دعا (آرتو) من توظيفه للطقوس في المسرح الى انماط ادائية مائزة تعزز الفعل الطقسي وتنسجم مع فضاء المسرح، ولغرض تحقيق هذه الوظيفة طالب ممثليه بأن تكون الشخصية "بمثابة مرآة توضع أمام اللاشعور" (Rustin, bt, p. 330) وعلى الممثل أن يعتريه الارتياب والخوف من التعامل مع الشخصية كشكل مرئي موضوعي فحسب، وأن يسعى

لإيجاد العوالم الدفينة الميتافيزيقية للشخصية في ماضيها السحيق وحوارها وحركتها فكل ما يتعلق بالتمثيل في مسرح القسوة هو طاعون لا مرئي يصيب الذهن والوجدان عند الإنسان، ولهذا "يطابق حال المصاب بالطاعون الذي يموت دون أن تموت مادته، حاملاً كل علامات داء مطلق، تجريدي تقريباً، حال الممثل الذي تسيّره مشاعره تماماً وتثيره دون أن يفيد منه الواقع، يدل كل شيء في مظهر الممثل الجسماني، كما يدل كل شيء في مظهر المصاب بالطاعون.. فإن صور الشعر على المسرح قوة روحية تبدأ مسارها من المحسوس، وتستغني عن الواقع بمجرّد أن ينطلق الممثل في ثورته" (Rto, pp. 17-19) وقد سعى المخرج والممثل البولندي جيرزي كروتوفسكي (1933) باشتغالاته على الجوانب الطقسية، اذ استغنى عن الكثير من عناصر العرض المسرحي معتمداً على القوى الخلاّقة اللامرئية/ الطقسية للممثل، هذه القوى هي بمثابة المحرك الذي يعطي للممثل قدرة للتحكم بإمكانياته الجسدية والصوتية، فيؤكد بقوله: " ينبغي أن يخلق الممثل لنفسه قناعاً عضوياً بواسطة عضلات وجهه.. ويجعل الممثل من نفسه شخصيات متعددة ليخلق مخلوقاً هجيناً يؤدي دوره بأصوات متعددة، أجزاء جسمه المختلفة تطلق العنان لأفعال انعكاسية مختلفة" (Krutovsky, 2006, p. 58) فالممثل يجب أن يكتشف إمكانات جديدة للتعبير اللامرئي للفعل الطقسي، يعبّر من خلالها عن رغباته وعواطفه وأفكاره، بأحداث فيزيقية، رياضة بدنية- أكروبات، بانتومايم، تزيح الحدود بين الجسد المرئي والروح اللامرئية، أو بأحداث صوتية، دندنات، أصوات تجسّد معاني لافعال طقسية تُحدث تواصلاً مع المتلقي، يجب أن تكون مؤشرات توقظ حقائق لا مرئية مدفونة في لا وعي الممثل. (Ardash, 1979, p. 313) وفي مقارنة ما هو يقوم به المؤدي على المسرح وما يقوم به المؤدي في الطقس يمكن الذهاب إلى الطقس وما يؤدي فيه الممثل، ومن الملاحظ ان المؤدي في الطقس من حركات شعبية بالرقص وأصوات شبيهة بالأغاني والتراتيل، إذ في الحركة الطقسية هو حقيقة اعلان الايمان أو الاشارة لمشيئة الالوهية، وأن رفع الرأس يدل على السؤال والترجي وبهذا يكون حركة طقوسية محددة ومقننة بينما في الأداء المسرحي تكون أكثر حرية وأكثر تعبيراً وأكثر بعداً دون الذوبان في الدور والتأدية وفي رفع الرأس التأدية الطقسية تكون محددة بطلب الترجي فقط مع الذوبان بالدور في حالة الترجي هذا في التأدية الطقسية أما في التأدية المسرحية فإن حركة الرأس لها كثير من المعاني في الأداء وتكاد لا تعد، ثم أن انحناء الرأس يدل على السجود في الأداء الطقسي، لكن في الأداء المسرحي تتعدد الأغراض من انحناء الرأس ثم لو ذهبنا إلى ضم اليدين ورفعها في العرض الطقسي يدل على الطلب والترجي الملح بينما لها أغراض عديدة في التأدية المسرحية أيضاً اغماض العينين يدل على الخشوع وعلى طلب الخشوع، تتعدد الأغراض في اغماض العينين واستعمالهما لأغراض عديدة في التأدية المسرحية، وفي الكلام أيضاً في الطقس تنطق الجماعة أو المصلي بجملة واحدة محددة ومعروفة سلفاً وحتى كلمة واحدة أحياناً، لكن الكلام في النص المسرحي ممكن أن يحور أو يزيد عليه وينقص منه كذلك يوجد الخروج عن النص لدى الممثل في المسرح .

مؤشرات البحث : Search indicators

1- يسهم المسرح الطقس بتحول المؤدى ليصبح الوسيط بين الروح والجماعة، عن طريق التحول بين الشخصية الدرامية والمتفرجين، اذ إن جسد الممثل هو الأداة القابلة للتغيير .

2- يسهم الأداء عند المؤدي الطقسي بخلق حالة تواصل داخلي بينه وبين الشخصية تندمج فيها الذات لتصل الى حالة الذوبان في أداءه .

3- يسهم العرض المسرحي الطقسي بفتح مناطق ادائية جديدة للممثل تغور اعماق ذاته والكشف عنها ما يضفي مهارات ادائية مضافة لما يمتلكها الممثل .

4- اداء الممثل يرتكز على الحركة الجسدية والرقصات والغناء مؤكداً على بث الصورة والافكار من خلال التشكيلات الجسدية .

مجتمع البحث :

تألف مجتمع البحث من (30) عرضاً مسرحياً تم تحديد هذه العروض بالاتفاق مع السيد المشرف تمثلت في عروض مسرحية التي قدمت على مسارح العاصمة بغداد وللفترة الزمنية الممتدة من عام (2011 – 2017) م.

عينة البحث :

اعتمد الباحث عينة قصدية لمسرحية (يارب) والتي قدمت عام (2017) على خشبة المسرح الوطني تاليف (علي عبد النبي الزيدي) واخراج (مصطفى الركابي) من تمثيل فلاح ابراهيم وسهى سالم ، وذلك للأسباب التالية :

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

منهج البحث : اعتمد الباحث على المنهج الوصفي في التحليل .

أدوات البحث : تحدد بما يلي :

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

تحليل العينة :

مسرحية يا رب

تأليف: علي عبد النبي الزيدي. اخراج : مصطفى الركابي.مكان العرض: المسرح الوطني. الزمان: 2017.

الممثلون: فلاح ابراهيم، سهى سالم، زمن الربيعي- عصا موسى.

ملخص حكاية المسرحية:

امرأة عراقية تشتكي إلى النبي موسى عن ما جرى في العراق بعد عام 2003 من مجازر الانفجارات والطائفية والهلاك الذي عمَّ الشعب العراقي وتتوسل إلى الباري ﷻ أن ينقذ هذا الشعب بإيقاف العنف والدمار، وتشكي حالها إذ أن أولادها قد قتلوا ولم يتبقَ لها سوى ابنٍ واحد وهي تخاف عليه أن يُقتل.

النص الدرامي ينم عن قدسية دينية واضحة مكللة بدعاء جماعي وفيه صيغة التوسل المصحوبة بطلب التحقيق الفوري أو في حالة عدم تحقيق طلبهن فإن هذه المجموعة النسائية تتوقف عن العبادة، وهذه الحالة هي كسر لما كان يدور من قدسية على الخليقة والآلهة ومنذ عصر التكوين، وهو أمر غير مألوف ضمن الدراما وكذلك يقف بالضد من العلاقة التقليدية المبنية على المقدس الديني والدنيوي. المكان

والعرض كان قدسياً هذا ما أراده المؤلف إذ أن مجموعة من النسوة يظهرن في المقبرة وهن يرتدين ملابس سوداوية ويترنمن بأدعية شجية مؤثرة سرعان ما تبدلت هذه الأدعية إلى وضع آخر فيه، ومحتوى فكري آخر وهي انتقال من طقس إلى طقس آخر يحمل محتوى فكري مغاير ومن خلال النص نرى:

- المرأة العراقية: وادٍ من حجر، صلاتي من حجر ودعائي من حجر، وأنا أم تحول الدم الذي يجري في عروضها إلى حجر.
- جئت إليك يا ربي وفي قلبي ألف دمعة وعُتاب.
- أعاتبك كأني أعاتب روحي أن لا تستجيب لدعائي.

تميزت المقتطفات النصية في هذه المسرحية من جانب الملامح بأنها أدائية طقسية خالصة إذ أن أحداثها تدور حول حوار امرأة عراقية تتحدث وتدعوا بحالة سجود خالص من الوادي المقدس واصفة إياه وادٍ من حجر، صلاتي من حجر، إذا لم يستجب إليها الرحمن فإنها لها شأن ثانٍ، ملامح الأداء هنا تنم عن منتهى الطقسية لكن بطلبٍ يراد منه التنفيذ ملامح الأداء الطقسي للفنانة سهى سالم كان طقس بوتيرة واحدة بعيداً عن ما كان من صفات المجاميع الطقسية وهو أداء انفرادي تعبدي طقسي مسرحي لم يكن يذهب إلى الذوبان في الدور كما هو المسرح الطقسي وإنما كان يذهب إلى الأداء المسرحي أكثر اتجاهاً لأن في هذا النص مخاطبة تخرج في فحواها عن ما هو مألوف لأن فيها كسر لما هو مألوف من قدسية تراتبية زمنية موروثة وفي الوادي المقدس يظهر النبي (موسى) ممثلاً من عند الله لأنه كما معروف عن النبي (موسى) كليم الله وهذا موروث ديني يعيد التكوين، وحتى في المسرح، شيء مألوف لأن الآلهة هي في صراع مع الإنسان في تقرير مصيره، النص يأخذ اتجاهاً أدائياً جديداً عندما يتكلم (موسى) من داخل الوادي موسى: لا تصرخي يكفي... لا يحق لك أن تدخلي، موسى: الهمس سيد المكان هنا، فهذا واد مقدس لا يدخله سوى من أذن له الرحمن، عليك أن ترجعي إلى الديار.

- الأم: لن أرجع حتى يكلمني الله.
- موسى: لن يكلم أحد.
- الأم: لا شأن لك أنه ربي.
- موسى: لم يكلم أحد سواي.
- الأم: سواك ومن أنت.

في هذا النص يمتاز الأداء الطقسي وملامحه أكثر تحرراً بظهور النبي (موسى) أمام المرأة العراقية والأداء الطقسي الذي تبدو الملامح فيه مختلفة إذ يظهر النبي موسى بأحوال خالية من الهول الطقسي المعتاد إذ أنه دون عصا، وعصاه كانت الممرضة التي صاحبته وهي في حالة معاناة من الكهولة والربو الذي أصيب به وفي هذا الأداء ملامحه كانت حالة جديدة قد كسرت طوق التأليه الشخص خاصية وأن المرأة العراقية كانت تضع في دعائها أما الاستجابة أو ترك العبادات، وكانت الملامح الأدائية الطقسية من ناحية الصوت والجسد يغلفها الخشوع لكنها أكثر تحرراً وواقعية إذ أنها كانت ملامح أدائية الممثل يذهب بها إلى الذوبان في الدور دون النسيان أنه على المسرح كما يفعل المؤدى الطقسي، هو دعاء طقس لكن على خشبة المسرح، وهو مسرح طقسي قام به الممثل لكنه متحرر بشكل عالٍ وواضح، وقوانين الأداء الطقسي كانت واضحة كلها وكسر

الخوف من قدسيتها والتي تبناه الممثلين والمرأة العراقية في أدائها الطقسي وملامحه الجريئة والتي كانت مصحوبة بهدوء من ناحية الصوت والجسد،

إنَّ عادات رش الماء هي عادات متوارثة من الأزمان القديمة التي كانت جزء من حضارة العراقيين ، وملامح الأداء كانت طقسية واضحة من خلال التوالي في رش الماء وفي حالة مستمرة للحركة وملامح اندماجية للأداء والممثلة عمدت إلى تفعيل لغة الجسد من خلال اظهار الملامح بما تملكه من دلالات تجسدها الحركة والاشارة والايماءة وإثارة المشاعر الداخلية للمتلقي، وهذا ما تظهره الأمهات في أدائهن ثم يتحول الحزن لدى الأم العراقية بطريقة مغايرة وهي ليس كالمألوف في الطريقة العراقية كالحزن والأنين والعويل كما في المرأة العراقية الجنوبية والأزياء بالشكل السائد ويدور الحوار حول هذا الحزن:

- موسى: صلي أيتها الأم.
- الأم: تركع أنا أصلي كما ترى.
- موسى: صلي كما تصلي الناس.

وفي هذه المناداة الأخيرة والتي انتهت بالدعاء والتضرع إلى (الله) بطلب لتحقيق لما يصبو إليه، والصوت الهادر المغادر في داخل الوادي يتحول إلى آلاف الأصوات والتي تظهر ملامح الأداء الطقسي بصوت التضرع والطلب والصلاة والتعبد والاحتجاج، والطلب من الإله كلها ملامح أداء طقسي رصين تصل بالمؤدي والممثل إلى الغوص في أعماق الدور حتى تصل الحالة إلى ملامح أداء طقسي خالص لو لا الوجود على خشبة المسرح والتي لها قيودها وعناصرها التي على الممثل الالتزام بها، بينما في مؤدي الطقس فإن الالتزام المسرحي يكون ضعيفاً لأنه يؤدي طقس ديني خالص.

الفصل الرابع

أولاً: النتائج ومناقشتها.

1- تظهر ملامح الأداء الطقسي لدى الممثل العراقي في المفردات والأدوات المستخدمة لدى المسرح والطقس إذ أنها تظهر في الموسيقى، والتراتيل وفي الأزياء وفي الحوارات ومتشابه ومتشابكة.
2- الطقوس في مجملها سواء منها الشرقية أو الأوربية هي امتداد للموروث وأن جميع الاتجاهات المدارس المسرحية تعتمد بشكل أو بآخر عليها لذلك تكون الملامح في الأداء الطقسي متقاربة وموروثة عن ما هو خالد منها.
3- المسرح الحديث استثمر الطقس الشرقي والأفريقي في تكوين الصورة المسرحية من خلال اعتماد الملامح الأدائية للحركة والصوت، خاصة وأن المسرح العراقي استثمر الطقس المحلي والفلكلور والتراث لوجود ترابط وتشابه في ملامح الأداء.
4- الانتقال بالطقس المحلي الى العالمية بغية تحقيق التبادل والتنوع الثقافي بين الحضارات.

ثانياً: الاستنتاجات:

1- ملامح الأداء الطقسي تأثرت بما تركته الطقوس الشرقية والأفريقية والفلكلور المحلي الشرقي والتي كانت ولا زالت نقاط ارتكاز تقديم أغلب الاتجاهات المسرحية الحديثة.

2- ملامح الأداء الطقسي لدى الممثل أصبحت السمة الغالبة عليها من التعبير الجسدي والذي أغناها عن اللغة والنص المكتوب.

3- الخروج عن المألوف في ملامح الأداء الطقسي من خلال استثمار امكانيات الممثل والسينوغرافيا لصنع وتوكيد الملامح والسمات الطقسية في العروض المسرحية.

4- ملامح الأداء الطقسي تميزت بتعلقها بالمقدسات وظهرت الملامح واضحة بأداء الممثلين، وكانت غايتها التعبير عن الروحية التي ظهرت في حركات الممثل ويتصاعد أداءه مع الموسيقى حتى يؤثر الأداء على المتلقي.

References:

1. Abdel-Hamid, S. (2014). Theater and ritual. (A.-M. Newspaper, Ed.)
2. Al-Nuaimi, S. (1985). *reserved for new works.* Paris: Kol Al-Arab magazine.
3. Al-Salem, M. (2014). *Recitation in the Children's Theater.* Baghdad: Al-Fateh Library.
4. Ardash, S. (1979). *Director in Contemporary Theater.* Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.
5. Atallah, H. (2017). *Image Metaphor in the Performance of the Iraqi Theater Actor.* Baghdad: College of Fine Arts, University of Baghdad.
6. Brook, P. (2002). *Complete Works.* Cairo: Dar Al-Hilal,.
7. Carlson, M. (1996). *he Art of Performance.* (M. Salama, Trans.) Cairo: arts academy.
8. Eugeniobarba. (1999). *The Power of the Representative.* Cairo: arts academy.
9. Gordon, H. (1999). *Acting and Stage Performance.* Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity.
10. House, Y. (2004). *An Actor's Guide,.* Cairo : International Festival of Experimental Theater.
11. -Krutovsky, J. (2006). *Toward a Poor Theater.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
12. Mary Elias and Hanan Kassab. (2006). *he Theatrical Dictionary.* Beirut: Lebanon Library Publishers.
13. Rto, A. (n.d.). *Theater and Its Companion.* Cairo.
14. Rustin, R. (bt). *The Revolutionary Theater.* Cairo: The Egyptian General Authority for Authorship and Publishing.
15. Wilson, G. (2000). *The Psychology of the Performing Arts.* Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/147-160

Features of the actor's performance in the ritual theater (Iraqi theater as a model)

Ali Shkhir Nafl[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 30/3/2021…....Date of acceptance: 6/6/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract

The features of the actor's performance in the ritual theater are of great importance and chief in theatrical work since the first emergence of the theater, as the features of the performance were embodied in all Iraqi theatrical performances, but they took personal privacy in some ritual performances because of their differences and similarities between the ritual theatrical performance and the ritual show Al-Khalis, who wanted the researcher to know the similarities and differences in the features of the ritual performance and in the theatrical performance, despite the many transformations that occurred in the theater and affected the features of the performance, but it remained an important and attractive link between the recipient, the performer and the actor, the representative performance studies tried to establish a theoretical framework The effects of the weather according to the intertwining cultural perspective and at the same time the broader theatrical response in theatrical productions, as the similarity between ritual and theater does not lie in the formal aspect but in their effect on the recipient, and despite its specificity, the researcher therefore found the necessity to clarify the ritual in relation to the theater and how it can be crystallized in The actor's performance system, although the ritual does not accept development for religious reasons and remains closed, but it can take the character of a vista partly because of the interest of people in it from I hope the participating group. This is the state of watching from outside, which appears in a number of vulgar performances in which the group participates, such as the Mevlevi celebrations and the rituals of striking the shish in the Rifa'i presence, which is received by spectators from outside the sons of the Tariqa.

Keywords: ritual ، performance ,ritual theater.

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/161-178

جماليات المتخيل في خزفيات سعد شاكر

صبا علي حسن[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/1/29 , تاريخ قبول النشر 2021/4/12 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

الخلاصة

تسعى الدراسة الحالية (الى تناول مفهوم جماليات المتخيل في الخزف العراقي (سعد شاكر) انموذجاً للدراسة، كونه يمثل احد اهم الفنون التشكيلية التي امتازت بالتجدد والحداثة وامتلاكه للكثير من المقومات الابداعية، فقد تنوعت اللغات الاستعارية ما بين المحاكاة والواقعية بتصرف من الفنان المنجز لذلك العمل تقنياً واسلوبا، يتعلق بالتزجيج واستخدام الاكاسيد اللونية او بفعل المبدعة في استعارة التراث الحضاري لتحويله الى قطعة فنية ناطقة للخلق والابتكار.

وقد اتخذت الباحثة (سعد شاكر) كونه من اوائل الخزافين العراقيين الذي امتلكت خزفياته الكثير من التطور والبث الدلالي، لذا كان لابد من دراسة وفك شفرات الرموز التي كانت اهم محطاته في اعماله الخزفية. وقد تضمنت الدراسة الحالية (مشكلة البحث وهدف البحث واهميته وتحديد المصطلحات). والفصل الثاني الاطار النظري في البحث الذي اشتمل على ثلاثة مباحث تناول المبحث الاول (الجمال فلسفياً) والمبحث الثاني (الخيال والمتخيل اساسياته ومفهومه الفلسفي) اما المبحث الثالث فقد تناول (المتخيل والابداع الفني والجمالي للمنجز الخزفي)، فضلاً عن المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، الاطار المنهجي الذي احتوى على مشكلة البحث واهميته وحدوده واهدافه.

اما الفصل الثالث فقد تضمن (اجراءات البحث) التي احتوت على مجاميع البحث وعينة البحث واداة البحث ومنهج البحث) ثم قامت الباحثة بتحليل اربعة عينات) من اعمال الخزاف سعد شاكر للوصول الى نتائج البحث التي تمخضت عن:

1- حققت الاعمال الخزفية للفنان سعد شاكر ذات المعالجات التقنية من ناحية المتخيل اللوني واحداث تنوع ملمس ولوني، علاقات شكلية مكملة للمضمون ومتناغمة مع بعضها البعض.

2- حاول الفنان سعد شاكر اخراج الموضوع الذاتي والحضاري بصياغة حداثوية معاصرة لا تنفصل عن الخيال الخصب للفنان.

الكلمات الدالة: المتخيل، المخرجات الذهنية، الخيال، سعد شاكر.

[1] مديرية تربية بابل، Saddammohamed327@gmail.com .

الفصل الاول

اولاً: مشكلة البحث: ترتبط دراسة الجمال بمنظومة الاشتغال البنائي للشكل لما يطرحه العمل الخزفي من دلالات ومضامين تشخص هويته عبر تشكيلاته الفنية والياته المعرفية وما يحمله من اتساع فكري مما تعكس حركة للذائقة الجمالية:

حيث تنطوي معطيات الشكل والمضمون والاسلوب والتقنية على قدر كبير لابداع الفنان في صنع وتهيئة المخرجات الذهنية لتدريبها ومن ثم ادراك العمل الخزفي فهو يستنفر مدركاته الحسية والخيالية في التحكم في انتاج صور وابتكارات.

ولما كان للخزف العراقي المعاصر دوراً مهماً ومميزاً كونه اوجد شخصيته المعبرة عن ذاتها على الرغم من كل التحولات والتطور الذي حصل بالفن التشكيلي عموماً وفن الخزف خصوصاً مما جعله فن يتصدر بفرداته بين الفنون الاخرى فقد امتلك افرازات لصور متخيلة في ذهن الخزف العراقي المعاصر ربطت مابين الماضي والحاضر عبر بنى نسقية تهدف الى خلق صور بصرية معبرة تمتزج مابين ماهو حمالي معرفي عبر اسس بناء الشكل التعبيري والرمزي لتكون حرية للتأمل وقراءة معتمدة على مبدأ محاكاة للخيالي.

ومع دراسة الاعمال الخزفية للفنان عينة الدراسة (سعد شاكر)الذي قدم دراسة للجوهري مع استلهامه للموروث بطريقة خيالية متأثر بالاساليب المتعددة للفن الأوربي والحركة الحداثوية مما عمل على مزج الرؤية الخيالية لمخيلة للصور الذهنية ليحاول بلورتها في المنجز الخزفي ليظهر بنية جديدة ذات بعد فني ومعرفي خاضع لقيم جمالية خيالية على صعيد الشكل والمضمون وما ترتب من تهيئة مدركاته الحسية لانجاز منجزة الخزفي الابداعي الابتكاري ليثبت قدرته في الاستنباط والاستعارة مما يقودنا ذلك للتطرق الى مشكلة البحث الحالي من خلال التساؤل التالي:

ماهي جماليات المتخيل في خزفيات سعد شاكر؟ وهل كان للمخيلة. لدى الفنان سعد شاكر دوراً في عملية الابداع الفني والتقني والاسلوبي؟ ماهو التنوع الصوري والجوهري المستند الى المخيلة في قراءة المضامين الفكرية التي جسدت في منجزاته الخزفية عبر العقود؟

ثانياً : اهمية البحث: يؤسس البحث الحالي بدراسة تحليلية تعنى بالخزف العراقي المعاصر من خلال الوقوف على المتخيل لدى سعد شاكر وربطها بالحسس الجمالي.

ثالثاً :هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى :التعرف على جماليات المتخيل في خزفيات سعد شاكر .

رابعاً :حدود البحث:

1-الحدود الموضوعية :دراسة جماليات المتخيل للأعمال الخزفية للفنان سعد شاكر.

2-الحدود المكانية :الأعمال الخزفية المنجزة في العراق .

3-الحدود الزمانية :اعمال الفنان سعد شاكر للفترة (1970-2002).

خامساً:تحديد المصطلحات:

أ-الجمال:ورد في القران الكريم:قال تعالى((ولكم فيها جمال حين تربحون وحين تسرحون)). (سورة النحل، اية 6) (Surat Al – Nahil, 6)

ب-لغة:وردت كلمة (الجمال) في المنجز بمعنى الحسن في الاشكال والاخلاق ما يبعث في النفس شعور بالأعجاب والسرور والرضا والجمالية ما ينطوي عليه شيء من الجمال والحسن يتصف بالجمال والحسن. (Subhi Hamoui, 2000, p.22)

ج- اصطلاحاً:

الجمالية: تعني محبة الجمال لمعناها الواسع والذي يوجد في الفنون بالدرجة الاولى والجمال يستهوينا في الخارج (العالم المحيط)بناء ولكنها تغيرت اصطلاحاً في القرن التاسع مشيرة الى قناعة جديدة باهمية الجمال مقابلة مع القيم الاخرى بالإضافة الى محبة الجمال وغدت تمثل بعينها افكاراً عن الحياة والفن. (Johnson, 1978, p.8)

د- الجمالية اجرائياً:انها تنظيم ما بين العلاقات الجوهرية والشكلية التي تدركها حواسنا وتتفاعل معها.

2-المتخيل

2- لغة: مادة (خ/ي/ل) في المعاجم العربية القديمة والحديثة نجد كلمة المتخيل دلت على مدلولات عديدة.ففي لسان العرب لابن منظور ((خيل خال الشيء، يخال خيلاً وخيلة وخيلة وخالاً ومخالة وخيلولة: ظنة. والخيالة ماتشبه لك من اليقظة والحلم من صورة)).

وجمعت اخيلة :والخيال لكل شيء تراه كالظل كذلك خيال الأنسان من المرآة من خياله في المنام. (Ibn Al-Mandhour, 2005, p.1304)

3- المتخيل اصطلاحاً:

صورة الخيال التركيبية التي تكشف عن ذاتها في خلق التوازن او التوفيق بين الصفات المتضادة او المتعارضة بين الاحساس بالجدّه والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة المتداولة بين حالة تميز اعتيادية في الانفعال ودرجة عالية من النظام بين الحكم المتيقظ بدً وضبط النفس المتواصل والحماس المبالغ والانفعال القديم. (Richard, 1963, p.309)

اما الخيال فيعرف بانه ((حفظ ما يدركه الحس المشترك في صورة المحسوسات بعد غيبوبة المادة ليشاهدها الحس المشترك)). (Ahmed, 1989. P.89)

المتخيل اجرائياً: عملية ادراك حسية للصور المستحضرة من المخيلة وترجمتها وفقاً لصورة تقترن بالطبيعة.

جمالية المتخيل اجرائياً: قدرة الخزاف على تجسيد القوى المعرفية للصور المستحضرة في مخيلته وجعلها نص ومفهوم يتجسد بالعمل الخزفي برؤيه جمالية تتضمن دلالات ورموز تعمل على خلق توازن مابين الشكل وجوهر العمل الخزفي ككل وتثير تأمل المتلقي.

الفصل الثاني-الاطار النظري-المبحث الاول:

الجمال فلسفياً: حاول الفلاسفة الاغريقيون تفسير الجمال من خلال اراء وافكار عده، فقد فسر سقراط (470-389 ق.م) بان الجمال يرتبط بالمنفعة فهو مرتبط بما يخدم الانسان اما افلاطون (428-347 ق.م) فقد فسره بانه فكرة متعالية بمعنى انه جمال مطلق متواجد في عالم اخر هو عالم المثل اما الاشياء الموجودة في عالمنا الارض المادي فهي محض تقليد محاكاة لذلك العالم المطلق.(Bartelami, 1970,p.12)

بينما ارسطو (384-322ق.م) فقد ارتكز بنظرية الجمالية على اساس انكار عالم المثل فالجمال برأيه موجود في الواقع من حولنا تدركه الحواس ومثال الجمال موجود في نطاق الانسان والذي يتميز بالتدريب والتناسق.(Al-Farabi, 1999,p.99)

اما الجمال فيستند في الفلسفة الاسلامية الى المفهوم الروحي والرمزي والتجريدي والتي انعكست على الفنون الاسلامية من عمارة وزخرفة والفنون الاخرى والتي كانت جماليته واضحة في محاولة من الفنان المسلم لخلق اهداف وغايات انسانية تعكس تلك القيم الجمالية التي تحمل في طياتها سمات الفن الاسلامي ذات الخصائص المميزة والافكار الشمولية التوحيدية.

(Muhammad, 2002,p. 124 – 127)

فالجمال عند الفارابي (259-339هـ)هو تحقيق القيم الخيره في الاشياء الجملية فقد تناول مفهوم الجمال من خلال نظرية الفيض، التي تتضمن ان المعرفة تبدأ بالترقي من الاستعداد المعرفي الفطري (العقل بالقوة)الى الادراك الحسي (العقل بالملكة)، الى الادراك المجرد (العقل بالفعل)الى تكون خبرة معرفية متراكمة (العقل المستفاد)الى الاتحاد مع العقل الفعال (العقل الكلي)فعميلة ادراك الجمال الالهي عملية مشتركة بين (الانسان والخالق) ((وتعبير جمال الجمال،هو كله ومنه يفيض)). (Ali, 1982, p.73)

اما مفهوم الجمال الغزالي (450-505)هـ فيمكن ان يقسم الى ثلاثة ظواهر الجمال الذي يدرك بالحواس وهذا الجمال يتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها سواء اكانت بصرية ام سمعية والظاهرة الاخرى الجمال المعنوية الذي يتصل بالصفات الباطنية واداة ادراكه القلب، فهناك خلق وعلم حسن وسيرة حسنه واخلاق جميلة اما جمال المعقولات الذي يولد لذه في الفعل وموضعهُ جمال المعقول والذي يمثل الظاهرة الاخيرة وقد نظره الغزالي للجمال لا تفرق بين الجمال الظاهري والفائدة العملية بل تربط بينهما ويعد نقص احدهما نقص في معنى الجمال وخروجاً من غايته. (Ahmed, 1981, p.63)

اما النظرة الجمالية عند التوحيدي (311هـ -414هـ) مبينة على نظريته المعرفة حيث ان المعرفة لاتعتمد على العقل بل تعتمد ايضاً على الحس الانساني اداة العقل في الادراك والمعرفة فالتوحيدي يبحث عن جمال البواطن فالحسيات هي الاساس الذي ينطلق منه العقل اداة النفس في الوصول الى العقليات فهو يربط بين الجمال المادي والجمال المثالي ضمن نظرية الاخلاق، حيث يفسر التذوق الجمالي على اساس الطبيعة والذات كما يرى جمال الاخرين با لاخلاق ويرى الجمال الفني بالتناسب .(Bahnasi, 1997,p.138)

وعليه فان الفكر الاسلامي اعتبر ان الاحساس بالجمال يفترض حصوله على عدة تحولات في مجرى التفكير الانساني تنتهي بالوصول الى الجليل كمعطى عقلي يقع عبر حدود الجميل، فالاحساس بالجمال المطلق يبدأ بالتخلص من المتعلقات المظرية للعالم المحسوس وصولاً للجليل.(Al Wadi,2012, p.28)

فالجمال السامي الذي يدرك بالنوايا الطيبة والتعاليم الحسنه ((فالجميل هو ما نعتبره موضوعاً لرضى او ارتياح ضروري دون الاستناد الى اي مفهوم عقلي. (Ameera,1983,p.95) .

أما مفهوم الجمال في الفلسفة الحديثة امثال كانت فيرى ان الجمال يخضع لحكم ذاتي حيث لا يمكن وضع قوانين تحدد مفهوم الجمال، في حين يرى هيكل ان الجمال يكمن في المعنى الحقيقي لايوجد الا

في الانسان فهو تعبير عن الصور العقلية وهذه الصور لا توجد الا في عقل الانسان (Ramadan .(Bastawissi, 2006, p.6

أما بريجسون فيرى ادراك الجمال من خلال الادراك الحسي، فهو يجعل الاولوية للحدس والبصيرة في ادراك الجوهر ومن ثم ادراك العالم المادي المحسوس المدرك بالحواس فهو يجعل للجمال قيمة مدركة من خلال ما يسميه الحدس الجمالي" ان الانسان بجانب ملكة الادراك الحسي العادي ملكة اخرى تسمى الملكة الجمالية التي تمثل حدساً جمالياً باطنياً يمكن من خلاله الوصول الى الحقيقة الفردية للأشياء". (Al-Rifai, 2010,p.358)

المبحث الثاني: (الخيال – المتخيل - اساسياته –مفهومه الفلسفي)

كلمة الخيال اقترضت من الكلمة اللاتينية imaginative (1175)م. مثلت في البداية على ما يرى في الحلم والهلوسة وبعد ذلك دلت بين عامين (1278-2691)م. على ملكة خلق الصورة وتشكيلها واهم ما يميز به الكلمة انفصالها عن نكرة الصورة مما اكسبها قيمة دلالية جديدة حيث اصبحت (ملكة الخلق عن طريق تركيب الافكار).(Al-Idrisi, 2005, p.28)

والخيال ملكة نفسية وقوة باطنية تفيد انتاج المعطيات الادراكية السابقة، تشرف على تشكيل تمثلات ذهنية مشابهة لظواهر العالم الموضوعي او مغاير لها في بنائياتها وعلاقاتها وطرق اشتغالها وهي اداة مفارقة في الطبيعة الادراكية والوظيفة النفسية للحس والعقل، لان حركتها الذهنية لاتقف عند حدود مظاهر العالم العيني واشيائه الحسيه ولاتكتفي بنقلها على نحو حرفي مطابق لاصلها المادي كما انها لاتهدف الى ضبط الحقائق الثابتة والقوانين الجوهرية التي تكون خلفها بل تقوم على التحرر من نظمها ومن الطرق المعتادة في النظر اليها والتفاعل معها وتسعى الى كشف المعني الحقيقي المضمر للوجود والانسان والى تشييد عالمكم جديد اكثر جمالاً وامتاعاً .(Al-Idrisi, 2005, p.1)

وقد افرد (كولديرج)عناية بموضوع الخيال باعتباره اداة فنية للابداع وملكة نفسية للادراك الذهني وقوة باطنية لتمثل حقائق الاشياء وجوهر الوجود فقد ميز بين نوعين من الخيال، اهمها الخيال الاولي وهو الطاقة الحسية والعامل الرئيسي في كل ادراك انساني والخيال الثانوي صدى الاول، يوجد مع الارادة الوجدانية ومع ذلك لايزال متحققاً مع الاول من حيث نوع عمله ولاتختلف عنه في الدرجة وفي طريقة عمله. (Atef, 1984, p.18)

ومن خصائص الخيال هو:

1-الابتكار وعدم التكرار.

2-ان يؤدي الخيال دوره بشكل كامل في ايصال الفكرة للمتلقي وان يبرزهما بشكل واضح.

3-ان يكون الخيال مناسباً لبيئة الفنان والكاتب وانفعالاته.

4- ان يكون مناسبه لعاطفة الفنان والكاتب وانفعالاته.

5- ان يعتمد الخيال على الاثر النفسي لدى الفنان والكاتب وان يقوم على الايحاء بالتشابه وليس التشابه المحسوس. (Atef, 1984, p.19 - 20)

اما كلمة المتخيل فقدا استعبرت من الكلمة اللاتينية (imaginarius) سنة (1480)م ودلت على المعطيات الذهنية التي لاتتطابق مع معطيات الواقع المادي واستعملها باسكال في سنة 1659م. لوصف الاشياء التي لاوجودلها الافي مخيلة الانسان بينما دلت سنة 1820م. مع دوبيران على مجموعة نتاجات الخيال.(Al-Idrisi,2005,p.27)

فالمتخيل مفهوم متعدد الدلالات يختلف في مجال معرفي الى اخر ويختلف ايضاً حسب النظريات الفلسفية والنقدية والعلمية فهو ينتقل من العوالم الواقعية نحو العوالم الخيالية الممكنة بمعنى انه يزاح عن الواقع ويتجاوزه كماً وكيف وقد يتلائم معه تشكيلاً وروية او يختلف عنه ملمحاً وسمه او يستوحي عوالمه الظاهرة والحقيقة فالتخيل نتاج المتخيلة او انتاج خيال الفرد المبدع او الجماعة او المجتمع لينتج مجموعة من الصور والحكايات فالخيال هو الذي يحول الفكر الانساني الى متخيل ثم الى صور بلاغته ثم الى ابداع انساني متميز وهنا يتسم المتخيل الابداعي الفردي بتداخل الذاتي مع الموضوعي وتقاطعها جدلياً داخل الاثر الفني والجمالي والسردي ومن جهة اخرى لا يقتصر المتخيل على المادة الابداعية بل يتجاوز ذلك الى الشكل والصيغة الطريقة والرؤيا . (Hamdaoui, 2019, p.88)

كما ويتحدد مفهوم المتخيل في عنصرين اثنين هما ((من جهة الصور او ما يتخيل وهي معطيات نفسية وان هذه الصور المتخيلة تشكل نماذج للتخيل غيران ما يعطي لهذه العناصر حيويتها هو اشتغالها او انتاجها ذلك انه عندما ما تظهر الصور يمكن ان تتحدث عن التخيل، اذ المتخيل مرتبط بالعقل والمعرفة)). (Muwaiken,2005, p.88)

وقد شغل مفهومي الخيال والمتخيل في الفكر الفلسفي والجمالي حيزاً، واسعاً فقد قدمو الفلاسفة العرب واليونان دراساتهم وارائهم حول هاتين المفهومين ومع دراسة الفكر الاغريقي وبدايتها من سقراط (470-389 ق.م) معتقداً ان خيال الشاعر نوع من الجنون العلوي)). (Ihsan, 1996, p.120)

المتخيل عنده يرتبط بغايه اخلاقية تحقيق الخير النافع، لذا فعلى الفنان ان يستخلص الصفات الروحية من خلال التوافق بين الشيء وصورته، اما افلاطون (428-347 ق.م) فيظهر اثر التخيل بانه مصور او رسام يرسم الاشياء المدركة بالحس ويأخذ من الحواس التي تصبح مادة التفكير وهذا التعريف له وظيفتان للتخيل احداهما هو استعادة صور المحسوسات والثانية استخدامها الصور المحسوسة في التفكير فهو يرشد النفس الى الخروج من العالم الحسي الى عالمين يفيدان في تقريبه من معرفة الحقيقة والتقرب من الخالق وهما عالم التصور والمتخيل والتمثل. (Necati,1987,p.70)

حيث يظهر التخيل من خلال قابلية الانسان في استخصار الصور التي سبق وان شاهدها في عالم المثل قبل نزوله الى العالم الارضي والذي هو يؤدي الى التذكر الحسي للمثال المتخيل للجمال بالذات بين الجزيئيات المحسوسة للجمال الارضي. (Dihaji, 2014, p.7)

ومع ارسطو (384-322 ق.م) الذي يعتبر الخيال مركز بين الاحساس والفكر حيث يرى ان من خلال توضيح الطبيعة الخاصة بتوظيفه وهي التفريق والجمع بين الصور والمعاني تمهيداً لعمليات التفكير والابتكار والمتخيل حركة ناتجة عن الاحساس بالعقل. (Necati,1987,p.196)

فالتخيل عند ارسطو تنبيه او حركة ناتجة عن التنبيهات الحسية الى الحس المشترك فهو يفرق بين المفهوم الحسي والمتخيل حيث ان الاحساس اما قوة او فعل وهو حاضر دائماً . (Al-Nashar,1987,p.70)

وهنا يعطي للخيال دوره في الفن بمعنى ان المتخيل هو ابتكاري هنا اي لا يعتمد على الادراك الواقعي لهذا يكون خيالياً بفعل العقل الفعال نفسه للوصول الى صور متخيلة مبتكره. (Muwaiken,2005, p.103)

والمتخيل عند الفلاسفة المسلمين مصدر للابداع اذ يحدثونا عن التخيل من زاوية علاقة المبدع بإبداعه وعن المحاكاة من زاوية علاقة العمل الادبي بالواقع فنجد الفارابي (259-339هـ) يرى ان ((الانسان بعد ان يحدث الاحساس تحدث قوة اخرى بها بحفظ ما ارتسم في نفسه من المحسوسات بعد غيبتها من مشاهدة الحواس لها وهذه هي القوة المتخيلة فهذه تركب المحسوسات بعضها الى بعض وتفضل بعضها عن بعض تركيبات وتفصيلات مختلفة بعضها كاذب وبعضها صادق)). (Ali, 1982,p.42)

وهنا يحاول الدمج بين قوتي المصورة والمتخيلة في قوة واحدة ينسب اليها وظيفتي حفظ صور المحسوسات حيث يشترك الفارابي مع ارسطو فيما ينسب للمتخيلة من وظائف في قبول الصور وحفظها. (Bilali, 2006, p.25)

وعند ابن سينا (370-427 ق.م)نجد ان المتخيل تمثيل ذهني وهذا التمثيل لا يأتي بطريقة واحدة بل هو نتيجة لعلل مختلفة والجديد فيه انه يرتبط بالجانب الحسي اكثر من ارتباطه بالجانب العقلي فهذه الصور التخيلية تدفع الى الانفعال ((فاذا ظهرت للمتخيلة صورة الشيء عن خارج تحركت الصورة وتحرك مع ما قارنها من المعاني النافعة او الضارة فرأى المعنى مع تلك الصورة)). (Mostafa, 1969,p.28)

فهو يربط العمليات الذهنية التي تحول الاشارات والعلامات الى صورة داخلية مدركة وهذه العمليات الذهنية في غالبها هي اعادة انتاج للصور تلعب فيها الجوانب الذاتية دوراً اساسياً بحيث قد تنحرف هذه الصور الذهنية المتخيلة عن مقابلاتها العلاماتية الموجودة بالمرجع الخارجي. (Bilali,2006,p.57)

الى جانب ذلك نرى ان المتخيل ذات اهمية في فلسفة سارتر (1905-1980م) فقد لاحظ ان اشكالية الخيال في صيرورتها التاريخية تهيمن عليها نزعتان متباينان هما النزعة الواقعية والنفسائية المتطرفان ،((ان اصحاب النزعة الاولى كانوا يقولون ان للموضوع الجمالي وجود الشيء بينما كان اصحاب النزعة الثانية يقررون ان الموضوع الجمالي وجود التصور او التمثل لذا سارتر يعد ان التخيل ناشطٌ وفعاليات يقوم بها (الشعور المتخيل) والمتخيل هو نوع اخر في الشعور يتوجه الى النفس الموضوعات التي يتوجه اليها الادراك الحسي. (Muhammad, 2015,p.176)

والمتخيل عند جان برغيس بانها ((قدرة الذهن في احداث هذه الصور قد تكون مجرد استعادة احساسات في غياب الاشياء التي احدثتها او اخترعتها جهة وفقاً لهوانا وهذا يعني التفريق بين شكلين من اشكال المخيلة احدهما ذو علاقة مباشرة بادراكاتنا والثاني جوهرة في ان يتحرر من العالم الحسي)). (Burges,1984,p.7)

كما ويرتبط المتخيل عند باشلار بالانتقال من فعل التخيل الى موضوعات الخيال الذي يكون في جوهرة هو فعل التصور نفسه الاستعاري والتجاوري بما يحقق التوافق الجدلي بين المعنى والرمز. (Kurdi,1980,p.7)

المبحث الثالث

المتخيل والابداع الفني والجمالي للمنجز الخزفي:

ان الخطاب التشكيلي هو دائماً بصددقول شيء معين وان هذا الشيء هو موضوعة الخطاب يمكن ان يكون مادياً او واقعاً مجتمعياً او كياناً ميثالوجياً فالفن اما يكون صورة عن الواقع وتخلفها او ينعكس منها انعكاساً كانطباع شيء ما، ((اما يكون نسق للعمليات وحركتها لاحداث صورة من الواقع واما انه عبارة عن نشاط يعكس اثره)).

فالعمل الفني موجود في ذهن وخيال الفنان يثرى الصور الذهنية ويكملها فالخيال لايعني لابتعاد عن الوجدان بل ان التجربة الخيالية الشاملة في العمل التي يعبر بوضوح عن انفعالات الفنان ودلالة التجربة الفنية تشير الى فعل ابداعي تستغرق فيه ذات الفنان برمتها ثم يأتي التعبير عن الانفعالات تعبيراً تكنيكياً (Muhammad,1978,p.93).((عندما نخلق لانفسنا تجربة خيالية او فعل خيالي فاننا نبصر عن انفعالاتنا وهذا ماتدعوه بالفن)) (Collinggood,1937,p.156). ومع دراسة العصور الحجرية القديمة ذات الاشكال المرسومة على جدران الكهوف في (اوروبا واسيا وافريقيا) والتي تضمنت خطوط نفذت تفاصيلها بحرية تمثلت دقة ملاحظته البصرية للانسان الاول لينفذ رسوماته على جدران الكهوف بشكل مختزل ومعبر تمثل خبراته الذهنية الى جانب الصور الخيالية لتشكل مجموعة متجانسه في روحها واسلوبها العام، فالانسان الاول يحاول ان يخلق عالم خاص به ذات تكوينات تتضمن جانبه الخيالي في كيفية تحويل صورة المرئية الى اشكال وهيأت ذات رموز تعبر عن مخاوفة وتفاعله مع بيئة التي يعيش فيه. Al-Sawah, (1994,p.139 -140)

فالكهوف هي نتيجة عمل انساني قصدي محفورة في الصخر بطريقة تحدث عن وعي الاول وقوته على التركيز وتزيد مادة التخيل بدون تقيد،ليسمح باستبصار عميق ولمحة مناطق اللاوعي حيث يكون لمخيلته نشاط اخر. (Yonha, 1984,p.460)

نجد ان الفن في العراق القديم ذات مواضيع دينية وميثولوجية تستند الى الخيال ،كونه يتسامى نحو الكشف والتأويل حيث ان الاشكال المنفذة في الفن (الفخار، النحت الثاني،النحت المجسم والرسم).

يمثل نحو الميل الى المحسوس وعالم الخيال ما تثبته الاشكال الرمزية والتجريدية التي حملت مضامين فكرية دينية بواسطة سياق جمالي تعبيري كونه يمثل وليدة اسقاط يقوم به الذهن على تلك الموضوعات ليصورها بالادراك الحسي الخيالي المؤسس في ذهنية الفنان العراقي القديم لتتضح رؤيته الفن (Dewey,1963,p.420)

ومع دراسة الفن العراقي المعاصر بالخصوص فن الخزف ذات البنية المعرفية الذي اتسم بتجارب الفنانين العراقيين الذين اسهموا وبشكل كبير في تعزيز الجوانب التقنية والفنية والجمالية عبر انفتامهم على الاتجاهات الفنية والاساليب الحديثة ليستثمرو المعطيات البيئية والموروث الحضاري والتاريخي في اعمالهم.

فالخزف العراقي المعاصر رصد نماذجه واشكاله انطلاقاً من انطباع الاشكال في صيرورتها لانها تعمل وفق نظام مفاصله في الاشياء، حيث يعالج الشكل الخزفي باسلوبه ذات القيم الحسية والمعرفية والبصرية

ليسلتهم المواضيع ويوازنها ليعطي للتقويم الجمالي دوراً يعكس التطور الشكلي المحمل بالرموز المستعاره من البيئة.(Al-Obaidi, 2009,p.376)

وهذه الرموز لا تخلو من الدلالة التي تحدد المعاني والتي تفرض دلالاتها من خلال العلاقة التي تربطها مع الوحدات والرموز الاخرى ضمن الشكل الواحد وهنا لابد التركيز على السياق الداخلي الذاتي في العمل الفني والذي يتبلور فيه التغيرات والتحولات التي تحدث داخل النص الفني والتي تستند الى تمطين من العلاقات الاستبدالية والعلاقات الاندماجية وكلا هذين النمطين من العلاقات يؤدي الى امكانية تبادل المواقع بين الدال والمدلول. (Al-Nasiri,2006,p.16)

حيث يخضع العمل الفني في بداية الى انفعالية عند الفنان لتبدأ العملية الابداعية للتخيل عندما يتم خلق العمل الفني في عقل الفنان وهنا تحدث علاقة ديالكيته بين عناصر الذات المبدعه وبين الموضوع من ناحية اخرى بين الذات والمادة الوسيطة وتقسم التجربة الخيالية الشاملة في ذاتها الى:

أ-تجربة حسية محدودة قد تكون تجربة رؤية او مشاهد حسب انطبعت في ذات الفنان اقرب الى التذكر لكنها تتميز بتحريف وتبديل في عناصر الاشكال وموضوعتها.

ب-وتجربة خيالية لامحدودة وهي تجربة الابداعية الاصيلة وتتميز بالابتكارية والتفرد.

وعلى ذلك يبنى الشكل الخزفي ذات الصورة الجمالية الناتج من اتحاد عنصر الخيال المبدع للفنان الخزفي ليأخذ دوره في التعبير من خلال بنية الدلالية كونه وسيلة الاتصال الاولى للفنان في تصوير امكاناته الفطرية (Al-Azzam,2006,p.14). فهو يحاول "ان يستخرج من المحسوس شيء هو بمثابة الحقيقة المبدأ او الفكرة " (Mahmoud,1981,p.138)

لطالما سعى الفنان العراقي المعاصر ومن ضمنهم مجال الدراسي للبحث (الخزاف سعد شاكر) في ان يبني الشكل الخزفي على المزاوجة مابين هو ذاتي ابداعي يتمثل بقدرات الفنان الخلاقة وبين ماهو خارجي يمثل بالخامات والموضوعات وطبيعة ارتباطاتها وافرازاتها الخارجية برؤية استطيقية ذاتية وهذا لايعني بالضرورة ان تكون مضامين هذه النتاجات واقعية صرفة بل يمكن ان تتضمن رؤية جمالية وثقافية رمزية او انها تمتاز بطابعها الوطني والقومي و الانساني وبلغته الشمولية وبابعادها الذوقية المتفاوتة الانماط والمستويات وبتركيب مستوياتها التعبيرية اسلوباً وبدلالاتها ورمزيتها ذات المرجعيات التاريخية الحضارية. Al (Wadi,2012,p.40)

اي ان الخزف العراقي المعاصر حمل في ثناياه تطابق شبه متكامل من صيرورة الفكرة من خلال (الاجتماع ما هو محسوس وما هو مرئي) بالتالي يمكن ان يعتبره الفنان غاية اساسية نحو اطالة الحدس التي يؤدي بها الى الجمال ومن ثم ستتحول هذا الشكل الخزفي الى مادة للتأمل في الوقت الذي تعود جذوره الى حقيقة موضوعية ذات صله اكيدة بالواقع.

وهذا ما ظهر عبر ملامح الخزف العراقي ذي النزعة الحداثوية المشتغلة على اليات التخيل والمخيال التي تقرب بها من التطورات الذهنية الحدسية والتي تساعد الخزاف العراقي على ابتكار قيم جمالية مثلية جديدة شكلت فيما بعد قيماً معرفية مميزه في انتاجاتهم الخزفية فالفنان العراقي سعد شاكر يحاول ان يرحل الواقعي (المرئي) الى مناطق المثال (اللامريء) ليسمو بالاشكال الى مستوى الرمز محاوله منه للكشف

عن المخفي ومادامت اسمى من الجمال الطبيعي لأنه نتاج الروح على حد تعبير هيغل فاعماله الخزفية مختزلة الى حد التسطح الذي اخفى الكثير من ملامحها الواقعية لصالح الجوهر فهو يحاول ان يبعد اشكاله المقترحة ذهنياً من اي تشابه او تطابق الى حد مامع الشكل الطبيعي متجاوزاً بذلك المفهوم الجزئي المحدود (المعلن) لصالح الكلي (المخفي). (Al-Mousawi, 2014)

ان تفعيل صورة الشكل الخزفي بمنأى عن ايقونته يستلزم عند سعد شاكر انماطاً مفاهيمه مغايرة لما كان سائداً عند غيره من الخزافين فقد نجح الى حد كبير في بسط هيمنة خطابة الجمالي وكشف خواص المنظومة العلائقية للتكوين الخزفي ببعدية (الحسي والمتخيل) ضمن حالة استلهام التراث والتجذر الحضاري من جهة والحداثة من جهة اخرى. فالخطاب الجمالي الذي اقترحه سعد شاكر هو بمثابة معادل بصري لمشروعية البحث وتقصي جوهر الفعل التحديثي واجتراع كينونة الخلاصات الانسانية بكيفياتها الشائعة الا انه من جانب اخر قد تحول الى اختزال تلك المشهدية فمن طابع تجريدي رمزي يهتم الى حد ما بشكل (الدائرة) كأثر هندسي ابداعي فثمة نزعة روحية صوفية تتملك خزفياته لتمثل صيرورة البحث من جدلية الفعل الابداعي في منجزة الخزفي . (Muhammad,2014)

وعليه فان الفنان سعد شاكر اتخذ اسلوب وسمه خاصة به في مسيرته الفنية لذ كان علينا ان نجد دراسة ونتائج لهذه المنجزات الابداعية ذات السمات التي حملت تأثير الحسي والمتخيل والتي استطاع من خلالها ان يتجاوز مرحلة التأسيس الى مرحلة الابداع .

مؤشرات الاطار النظري:

1-ان التجربة الخيالية لدى الفنان تشير الى فعل ابداعي تستغرق فيه ذات الفنان ليعبر عنه تعبيراً مفصلاً.

2-المتخيل يتضمن اشكالاً رمزية ودلالية ذات رؤية فكرية وجمالية .

3-كثيراً ما ارتباط الانسان البدائي في خياله على صور غيبية استطاع ان يخزنها في داخل الكهوف .

4-ارتبط المتخيل في الحضارة العراقية القديمة بالميثولوجيا والسايكلوجيا المجتمعية انذاك وما كان كامناً في التجريدي الا بحث عن المضمون ودلالة الجوهر .

5-حمل الخزاف العراقي المعاصر الكثير من التنوع الاسلوبي والتقني مما اكد تنوع الرؤى لدى الفنانين العراقيين فضلاً عن تميزه بالتنوع في المضامين وطرح الافكار.

6-اعتمد الخزف العراقي المعاصر بالحداثة مما اثر ذلك على نتاجاتهم التي حملت تحويل ماهو واقعي مرئي الى شكل تجريدي مشفر يحمل دلالات وتأملات متنوعة .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث:

شمل مجتمع البحث الحالي الاعمال الفنية الخزفية المعاصرة للخزاف (سعد شاكر) والتي حصلت عليها الباحثة من ماهو متوفرة في الكتب والمجلات وادلة المعارض ضمن الفترة الزمنية المحددة بالبحث.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عينة البحث:

قامت الباحثة باختيار عينة البحث بصورة قصدية والبالغ عددها (4)وعلى اساس تاريخ انتاجها، حيث تم اختيار انموذج كل عقد وفقاً للمبررات الاتية :

1-ان هذه الاعمال الخزفية شهدت تحولاً في الرؤية المتخيلة للخزف.

2-التنوع الاسلوبي في اشكالها الخزفية.

3-حملت الاعمال الخزفية المتمثلة بعينة البحث بعض الخصائص البنائية والتشكيلية ذات الرؤية الاخراجية الممتزجة بالخيال.

منهج البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (طريقة التحليل) في

تحليل عينة البحث:

انموذج (1)

اسم العمل : تكوين سومري

القياسات:----------

سنة الانجاز:1972 .

يتكون النص الخزفي من بناء ذات تكوين عمودي زجج باللون الاخضر وقد مثل البناء الشكلي للانموذج باسلوب الاختزال والتبسط ذو الاستعارة من المفردة الرافدين المتمثلة بشكل النجمة التي ترمز الى الالهة (عشتار) وشكلي لرسم حروف مسمارية في طرف العمل الخزفي لتعكس دلالات فكرية مرتبطة بالمفاهيم المثيولوجية للفن العراقي القديم امتازت بنية العمل بشكل ذات فعل ابداعي ينم عن التجربة الخيالية ذات الاسقاطات للصور المخزونة لتشكل مرجعية في ذاكرة الفنان ليحاول اعادة تشكيلها وفق الخطاب الابداعي للفن العراقي القديم مما اكده الاستعارة لرمز الالهة عشتار في محاولة لتأكيد صياغته الحداثوية والاتجاه بالشكل نحو تأكيد المضمون وقراءة الجوهر، جعله ناطقاً بنصه التعبيري عبر الرموز وهويتها الحضارية في بنائية الفكر مما دفع الفنان ومن خلال النظام البنائي الى خلق حوار متناغم مابين المتخيلة الفكرية وما تخزنه لصور ذات اصالة تراثية.

فالفنان سعد شاكر قد حاول ادراك واستيعاب التغيرات السايكلو جية والفنية ليترك للعقل والذهن في اعادة بنائها والافصاح عن المكونات الخيالية وفق الخبرات والاستعارة وقوة الملاحظة في تحويلها الى نص يتسم بالانفتاح بالدلالات للرموز التي اغنت المضمون ومحتوى الدال و المدلول.

فقد تعامل الفنان مع الرموز الرافدينية ذات الحضور المتجاوز للحدود الزمانية بطريقة التعزيز للقيمة الفنية والتاريخية للارث الحضاري بصيغة معاصرة فهو يتعامل مع التصورات الذهنية الحدسية بأسلوب اختزالي يمتلك طاقة تعبيرية المبني على مهم التناسق بين العلاقات التكونية للعمل الخزفي مضاف الى المادة تنظيم المدركات بصيغة تستند الى مرجعيات ميثولوجية ذات علاقات مع المتخيل بالتالي خلق صور تتصف

بالبناء البصري الحقيقي والجوهري ليظهر العمل الخزفي متكاملاً بداية في الخلق للفكرة وصولاً الى التقنية والتنظيم البصري للعناصر التشكيلية و التكونية.

انموذج (2)

اسم العمل: خضر الياس.

القياس :الارتفاع 2م، العرض 50سم :

سنة الانجاز:1980 .

يظهر المنجز الخزفي شكل الاسطوانة حفرت في الجوانب مضغوطة قليلاً ومقسومة من الاعلى يعلوها كره مخرمة الشكل وقد حفر فوهة من اعلاها لغرض انسياب الماء (نافورة)كما انه زجج باللون الشذري.

لخص الفنان سعد شاكر حالتة التأملية والخيالية لموروث شعبي يتجاوز البنية الزمانية كونه يحمل تشفيراتة في بينة الفهم الاجتماعي فهنا يثبت قدرته في الادراك والمطابقة كمحاوله للمزج مابين الشعائر الناشطة في المجتمع العراقي وما بين المحاكاة والتقليد والخلق والابتكار من اجل ايجاد فكرة تعبر عن ذلك الحدث الذي يشكل معنى ذو اهمية على الصعيد الفكر الاجتماعي لدى النسوة العراقيات وهن يرسلن الشموع على نهر دجلة والفرات لتشكل منظر ضوئي يحمل امنياتهن.

حاول الفنان استثمار الفكرة شكلاً ومضمونا، فدلالة النظام الشكلي يتمكن في التعبير الخيالي عمد الى التركيز على (الشمعة)كشكل ليؤسس شكلاً ابداعياً ذات قيمة فنية جمالية مرتبطة بقدرته في تحويل تجريداته الذهنية الى الرموز وعلاقات عبر المادة بناء نظام الاشكال الهندسية ومنها (الدائرة والاسطوانة) والتي اخذت حيزاً واسعاً في الاعمال الخزفية لفنان سعد شاكر ومحاولة لايقاظ وتفعيل الخامة والتكامل ذات حادية فاللون الشذري لماله من رموز وقدسية في الفكر الاسلامي الرافديني وبفعل التأويلات الابداعية وذاتية الاستحضار الخاص به حولها الى رؤية جمالية تتسم بحداثة وجمالية الشكل ليدل شكل المنجز الخزفي للشمعة المضاءة ذلك البناء الذي يحمل نصاً ذات جذب بصري تشد المتلقي لما تحمله من بناء فكري يستند الى موجعيات تراثية مستوحاة من المجتمع العراقي.

وهنا تؤشر الباحثة في هذا المنجز على بنية المتخيل الذي تحقق بفعل اليات الصياغة لعمليات الحلق للبنية التشكيلية والمضمونة ونقل الافكار ضمن الاطار التخيلي الى واقعية التنفيذ لتجري عليها انماط من الابتكارات والاضافات ومن ثم اخراجها فنياً وتقنياً ومضموناً يحمل ذكريات وموضوعات ذات عمق متصل بالواقع.

انموذج (3)

اسم العمل: تكوين فني.

القياس:---------

سنة الانجاز:1998 .

يشمل الانموذج شكل مستطيل محدب الجوانب مزجج باللون الاسود الجزء الوسط منه نفذ بشكل ذو طيات، غير منتظمة بهيئة قماش بارزة من الاعلى قليلاً زجج باللون الاحمر المتوهج وقد حددت باللون الاصفر الذهبي تتخذ الرؤية البصرية للمنجز الخزفي تبايناً شكلي ولوني اتخذت مركزية الشد البصرية حيث كان للفنان دور مهم في التقنية وخصوصية الاطيان والبناء اليدوي والتشكيل ليظهر الخبرة الابداعية والمتراكمة لديه فقد اتخذ من خلال التباينات الملوسة خلق بنائية على الصعيد التشكيل الفني فعملية التباين هنا تميزت بالانسجام سواء باللون او الملمس من ناحية ومحاولة خلق ائتلافات مابين العناصر الاخرى وعلاقاتها لغرض خلق رؤية ابداعية تحاول استقراء البواطن والكشف عن جوهر الشيء من ناحية اخرى اوجد الخزاف قيمة ابداعية تظهر تشخيص الذات من خلال بلورة القيم الجمالية الى قيم جديدة تحقق صلة مع الخيال وتعطية حيزاً من الدلالات مليئة بالمعنى ذات الرؤى الفكرية ابداعية تكشف عن الجوهر كما اسهمت العلاقة مابين جزئي العمل (الشكل ذات الطيات والشكل الملمس الناعم)على كسر الرتابة واعطائه صفة الحركة فاللون الذهبي اعطى الى قطع مابين اللون الاحمر والاسود والذي جاء بصورة غير محددة بل نزل اللون الى اسفل الطيات ليطرح خيالاته، ويكشف عن الترابطية مابين انفعالات الفنان وخيالاته لقد خلق الفنان سعد شاكر نمط من التفسيرات المنطلقة من القدرات العقلية المرتبطة بخيالاته ذات العمق الشامل والمتنوع في الطرح للافكار يتمحور حول المعالجات الذاتية وايجاد اشكالاً معبرة عن جوهر الفكرة وكيفية توطينها تارة والتفاعل في استبدال المتخيل بالصور الواقعية الرمزية تارة اخرى لينشأ بالتالي نص يستوعبه المتلقي ويقدم قرأته التحليلية لفك شفراته .

انموذج (4)

اسم العمل :حمامة السلام .

القياس :55سم الارتفاع ،48سم العرض.

سنة الانجاز:2001 .

يتكون المنجز الخزفي من تكوين ذو شكل مربع منحني الزوايا ومجوف من الداخل يتوسطه شكل (حمامة) يمتد من السطح العلوي بروزات منحنية تتجه الى داخل الفراغ، يستقر العمل الخزفي على قاعدة مكعبة الشكل.

على الرغم من الاسلوب الواقعي الرمزي الا ان الفنان استطاع ان يحقق مواهبة ما بين الرمز والتأويل وما بين اليه اشتغاله لتتداخل المعرفة والرؤية الفكرية ومن ثم خلق الانطباع الحسي ومقدرته لاظهار

مخرجاته.حيث ان الفضاء كان يلعب دوراً في اعطاء رؤية ذات عمق تاريخي عمل بانعكاسات فكرية فالطائر الذي زجج باللون الازرق الشذري لطالما رمز الى الحرية والسلام والهدوء هنا يكون عنصر اساسياً في اظهار مضمونية الموضوع اضافة الى قيمة نفسية ووظيفية عند المتلقي ومن هنا يظهر النزوع الداخلي للفنان نحو انتاج صور لمنظومة التخيل تحمل دلالات ذات نصوص مفتوحة للقراءة فهو يمثل رسالة بصرية متخيلة تكاد لاتنفصل عن البيئة وحوارها التآلفيما بين الجمالية والروحية التي تضفي على الكثير من مفرداتها ان هذا المنجز يظهر لنا امكانية الفنان سعد شاكر في الجمع مابين الذاتية والموضوعية حيث اشغل على ذاتية المتلقي في عملية الارتباط بالحواس والفكر ليفهم موضوعية الجمالية والتي هي حصيلة التلاقي العقلي بالتخيلي لينتج مفردة تمتاز بخصوصية وفرداة المضمون والتي على الرغم من واقعيتها الا انها تحمل تأملات حسية الفاعلية في بياناتها الشكلانية والجوهرية. فقد عالج الفنان موضوعية هنا بدراية واعية فالملمس امتاز بالتنوع ليعطي ابداع مضاف للفكرة من خلال الملمس الناعم للاطار الحاوي على الطائر، الملمس الخشن بالنسبة للطائر الامر الذي جعل هذا التنوع الصالح المنجز الخزفي من الناحية الاخراجية ومن الناحية التقنية ليتجلى معهُ الفكرة والمضمون.

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشته:

1-تشهد نتاجات الفنان سعد شاكر تكثيف للصور والمفردات الشكلية المتخيلة لتبلغ مرحلة دلالية معبرة عن الجوهر، لتسهم في قراءة وفق منظور جمالياً تأويلياً مفتوحاً لا نهائي.

2-ظهرت الرؤية الجمالية المتخيلة عبر النظام الشكل الواقعي الرمزي ونظام الشكل المجرد ليتجسد الاحساس الحدسي والصور المرتبطة بالسوسيولوجية والميثولوجية ما ظهر على نماذج العينات ذات الشفرات الدلالية.

3-تعد الابعاد الفكرية المرتبطة بالموروث والحضارة السومرية مهيمنات ضاغطة في البيئة الخزفية للفنان سعد شاكر وهذا ما ظهر في انموذج العينات (2،1).

4-ظهر على نماذج العينات دلالات روحية تأملية تحمل ابعاداً فكرية عبر عنها الفنان سعد شاكر من خلال بناية الاشكال الهندسية ومن ضمنها الدائرة والمربع مما عزز تفعيل النص البصري بقراءات متعددة.

5-هناك تنوع في التقنيات والمهارات الأدائية للفنان سعد شاكر والذي اعتمد على الخبرة المتراكم المعرفي والابداعي في مجمل اعماله، فالمتخيل لديه ذو مسحة جمالية عبر المعالجات التقنية وكيفية تداخل اللون مع الملمس لأضفاء شكلاً ذو دلالة ومرجعية تفصح عن خياله الواسع.

6-ظهرت سيادة الالوان معينة منها الازرق الشذري ضمن النص البصري لتكون هناك علاقة سببية مابين الشكل والمضمون.

7-حاول الفنان سعد شاكر اخراج الموضوع التراثي والحضاري بصياغة حداثوية ومعاصرة لا تنفصل عن الخيال الخصب للفنان، مما حق تنوع اسلوبي وتقني عززت المنظومة البنائية في العمل الخزفي.

الاستنتاجات:

استناداً الى نتائج هذه الدراسة توصلت الباحثة الى الاستنتاجات الاتية:

1- استندت جماليات المتخيل لدى الفنان سعد شاكر الى مرجعيات فكرية ذات تعبيرية عالية للنص الخزفي مما اتاح قراءات متعددة وظفت من خلالها مفردات متنوعة بهدف الولوج بالخيال ورسم صور ذهنية تمنح العمل الخزفي معنى يرتبط بالغائية المتخيلة بفعل الاسلوب الحداثي.

2- شكل المتخيل البؤرة الاساسية التي تتمركز حولها الاستعارات المالية المخترقة عالم الواقع والانفتاح في صياغة الاشكال الزاخرة بالمعاني لتسمح للمتلقي بالقراءات التأويلية.

3-وثقت خزفيات سعد شاكر قصديته في تصوير الاشكال المتخيلة لأحالة النظام الصوري بصيغ ودلالات تفهم من خلال الرموز القابلة للتأويل والمتشكلة من البنية الثقافية للفنان.

4-هناك انتقالات الاشتغالية المنظومة المفاهيمية والبنائية والتي تدرك من خلال التكوينات المتأرجحة مابين التجريدية –الواقعي، والتي تستدعي تأمل في ماهية المتخيل لدى الفنان وقابليته في تصوير الحقائق الحسية واحالتها الى اشكال خاضعة للتفكيك والتأويل تحمل قيماً جمالية مضافة للعمل الخزفي.

5-تحرك الفنان وفق الرؤية الحداثوية المتجه نحو الجانب الجمالي المقترن بالابداع في الموازنة ما بين ودخلات العمل ذات التأثير التاريخي والتراثي وما بين المخرجات التي تحمل الطابع الزمني في وحدة الموضوع.

6-جاءت السمه الاسلوبية المتنوعة في التركيب الشكلي واللوني متناغمة مع الفضاء المتخيل والتأويلي لدى الفنان مما اعطى صيغ متعددة للقراءة الشكلية والمضمونية.

المقترحات:

استكمالاً لمتطلبات البحث تقترح الباحثة اجراء دراسة حول المتخيل في الخزف الاسلامي.

References

1. The Holy Quran:
2. Ahmad, B. A. (1981): *Classification of Arab and Islamic Arts (a critical analytical study)*, International Institute for Islamic Fiction, Beirut, Lebanon.
3. Ahmad, M. (1989): *The Dictionary of Arab Currency*, Part 1, General Cultural Affairs House, Baghdad.
4. Al Wadi, A. Sh. (2012) : *Philosophy of Art and Aesthetics*, 1st Edition, Safaa House for Publishing and Distribution, Amman.
5. Al-Azzam, A. (2006): *History of Pottery and Prehistoric Times*, for Design and Printing, Baghdad.
6. Al-Farabi, A. (1999): *The Book of Combining the Two Rulings*, Catholic Press, Beirut.
7. Ali Sh. (1982): *Art and Beauty*, University Encyclopedia of Studies, Publishing and Distribution.

8. Al-Idrisi, Y. (2005): *The Imagined Imagination in Modern Philosophy and Criticism*, Edition 1, An-Najah New Press.
9. Al-Mousawi, Sh. (4/23/2014): *Aiyan, Ayaaf and Bishr, Al-Mada* Newspaper.
10. Al-Nashar, M. (1987): *Aristotle's Theory of Knowledge*, 2nd Edition, Dar Al-Ma'arif, Cairo.
11. Al-Nasiri, Th. (2006) : *Unity and Diversity in Ceramics*, Majdalawi House for Publishing and Distribution, Amman.
12. Al-Obaidi, M. J. (2009): *Sculptural forms on the surfaces of the Mesopotamian and contemporary Iraqi ceramics*, House of General Cultural Affairs, Baghdad.
13. Al-Sawah, F. (1994): *The Religion of Man*, 1st Edition, Aladdin House for Publishing, Distribution and Translation.
14. Ameera, H. M. (1983): *The Philosophy of Beauty, Its Origin and Development*, House of Culture for Publishing and Distribution, Cairo.
15. Ansar Mahmoud Awad Allah Al-Rifai: The Aesthetic and Philosophical Origins of Islamic Art, The Scientific Foundation for Islamic Studies,2010.
16. Atef J., N.,(1984): Imagination, Its Concept and Functions, The General Egyptian Book Authority.
17. Bahnasi, A. (1977): *The Aesthetic Thought of Monotheism*, The Supreme Council of Culture.
18. Bartelami, J. (1970): *A Study of Aesthetics*, Trans. Anwar Abdel Aziz, Dar Al-Nahda Egypt, Franklin Foundation for Printing and Publishing.
19. Bilali, A. (2006): *The Imagined in the Penal Novel (From Statues to the Different*), 1st Edition, Dar Al-Amal for Printing, Publishing and Distribution.
20. Burges, J. (1984): *The Imagined*, Trans. Khalil Al-Jar, Al-Arabiya Publications, Beirut, Lebanon.
21. Collinggood, R., G.(1937): *Principles of Art*, TR: Ahmed Hamidi, The Egyptian House of Authorship, Cairo.
22. Dewey, J. (1963): *Art is an experience*, trans. Zakaria Ibrahim, Arab Renaissance House, Cairo.
23. Dihaji, M. (2014): *Imagination and Poetry of the Imagined Between Other Consciousness and Arabic Poetics*, 1st Edition, Bilal Warakat Printing Press.

24. Hamdaoui, J.(2019): *The Poetics of the Imagined and his Approaches of Appreciation*, Al-Muthaqaf Newspaper.
25. Ibn Al-Mandhour, J. I. (2005): *Lisan Al-Arab*, Edition 1, Mag 5, Dar Al-Sadr, Beirut, Lebanon.
26. Ihsan A. (1996): *The Art of Poetry*, 1st Edition, Sader House, Beirut.
27. Johnson:(1987) *Aestheticism, Encyclopedia of the Critical Term*, published by: Abdul Wahid Lu'lu`a, Ministry of Culture and Fine Arts, Baghdad.
28. Kurdi, M. A. (1980): *The Theory of Imagination by Gaston Bashlad*, G. 2, The World of Idea.
29. Mahmoud, A., (1981): *Contemporary Art*, The Triangle House for Printing and Publishing, Beirut.
30. Mostafa, S., (1969): *The Artistic Foundations of Artistic Creativity in Poetry*, 1st Edition, Dar Al Maaref, Egypt.
31. Muhammad A., A.(2014) : *The secret and the act of style in Saad Shaker ceramics*, posted on the net.www.almada supplements.com
32. Muhammad A., N. (1987): *Creativity in Aesthetics*, 1st Edition, Dar Al Maaref, Egypt.
33. Muhammad B., M., (2002):, Al Minhaj Magazine, Issue 2, Beirut *The Relationship of Art with Philosophy and Religions Before Islam*.
34. Muhammad B., S. (2015): *Changes in Contemporary Phenomenology*, Arab Center for Research and Policy Studies, Beirut.
35. Muwaiken, M. (2005): *The Architecture of the Imagined in the Text of the Thousand and One Nights*, Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution, Syria.
36. Nazmi, M.,A. (1978): *Creativity in Aesthetics*, 1st Edition, Dar Al Maaref, Egypt.
37. Necati, M., O., (1987): *Perception of Ibn Sina*, 3rd Edition, Dar Al-Shorouk, Cairo.
38. Ramadan Bastawissi: The Aesthetic Philosophy of Haykal, Arab Books for Publishing and Distribution, 2006.
39. Richard, U. (1963): *The Principles of Arab Criticism*, Trans.: Mustafa Badawi, The Egyptian General Foundation.
40. Subhi, H. (None): *Al-Munajjid in Contemporary Arabic*, Dar Al-Sharq, Beirut.
41. Yonha, C., G., (1984): *Man and Its Symbols*, Trans.: Samir Ali, Freedom House for Printing, Baghdad.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/161-178

The aesthetics of the imagined in Saad Shaker ceramics

Saba Ali Hassan[1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 29/1/2021…....Date of acceptance: 12/4/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract

The study of the current study (to the concept of the aesthetics of the imagined in Iraqi ceramics (Saad Shaker) as a model for the study, as it represents one of the most important plastic arts that was characterized by renewal and modernity and its possession of many creative potentials. And by glazing, and the use of color oxides or by the creative act of borrowing the cultural heritage to turn it into a vocal piece of art for creation and innovation.

The researcher (Saad Shaker), being one of the first potters, his ceramics had a lot of development and semantic transmission, studying and decoding codes written in ceramic works. The current study included the theoretical framework in the first research (the philosophical beauty) and the second study (as for the imagined its basics and its philosophical concept). The third study dealt with (the imagined, the creativity and the aesthetic of the ceramic work), the indicators that the theoretical framework emerges from, the methodological framework that contained the research problem and its importance. Its limits and objectives.

The third who helped achieve the search results that were searched, the search tool, and the research method (then the researcher analyzed one of the samples) was lost from the potter Saad Shaker to arrive at the research results that resulted from:

1-The ceramic business of the artist Saad Shaker with technical treatments in terms of the color visualizer and the creation of texture and color diversity achieved formal relationships complementing the content and our bond with each other.

2-The artist Saad Shakra attempted the subjective and civilizational theme in a contemporary modernist formulation that is inseparable from the artist's fertile imagination.

Key words: the visualizer, the mental output, the imagination, Saad Shaker.

[1] **Babil Education Directorate, Saddammohamed327@gmail.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/179-198

سلطة التماهي واستلاب الوجود في مسرح المقهورين

عبلة عباس خضير التميمي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/20 , تاريخ قبول النشر 2021/5/5 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث

تمثل هذا البحث باستهداف تجربة مسرح المقهورين لـ (اوغستو بوال) بوصفها تجربة تمثل نسقا جماليا مغايرا في تقديم العرض المسرحي على خلاف النظم الارسطية والبريختية ، ونتيجة لازدياد مشكلات الفرد في المجتمعات على وفق الحاجات ومحاولة التعبير عن معاناة الانسان وفقدان حقوقه بشكل عام ، كما يحاول البحث الكشف عن سلطة التماهي واستلاب الوجود في مسرح المقهورين ، اذ ان تلك السلطة بتنوع قدراتها القانونية والشرعية والدينية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية اصبحت عبئا بدل ان تكون عونا على وفق السياسات الخاطئة في التعامل مع مشكلات الفرد ، اذ يحاول مسرح المقهورين كشف المضمر في سلطة التماهي وكشف استلاب الوجود الانساني للفرد في مسرح المقهورين .

وقد حاولت (الباحثة) ان تقدم سردا تفصيليا في اربعة فصول تمثل الفصل الاول منها في تحديد مشكلة البحث وهو السؤال عن ما هية السلطات وتعدديتها وتماهيها في استلاب الوجود الانساني بشكل عام في مسرح المقهورين وكذلك اهمية البحث كونه يشكل علامة فارقة في طبيعة تحديد عناصر الصراع ليكون المتلقي بطلا مسرحيا مضافا الى شخصيات المسرحية ، فضلا عن هدف البحث الذي تمثل في الكشف عن تلك السلطات وهدف البحث الذي ركز على كيفية مواجهة تلك السلطات وزحزحة تلك التماهيات لإثبات الوجود .

كما تم تحديد حدود البحث مكانيا في العراق وزمانيا في عام (2015) وموضوعيا اذ كان يدور في محور سلطة التماهي واستلاب الوجود في مسرح المقهورين ، اما الفصل الثاني فقد اشتمل على مبحثين الاول منه تمحور في (سلطة التماهي واستلاب الوجود ـ مقدمات فلسفية") ، اما المبحث الثاني فقد تمحور في (مرجعيات الخطاب في مسرح المقهورين) ، ومن ثم الدراسات السابقة ومؤشرات الاطار النظري .

وبعدها الفصل الثالث وهو فصل الاجراءات اذ تمحور في مجتمع البحث الذي اختير على وفق المنهج القصدي فضلا عن عينة البحث التي تمثلت بنص مسرحية (فلك اسود) للكاتب العراقي (علي عبدالنبي الزيدي) ، ومنهج البحث الوصفي في تحليل العينة فضلا عن المؤشرات وبعدها تحليل عينة البحث . اما الفصل الرابع فقد تركز في نتائج البحث ومناقشتها، والاستنتاجات والمقترحات والتوصيات، ومن ثم

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

المصادر وملخص البحث باللغة الانكليزية . **الكلمات المفتاحية : (التماهي ـ الاستلاب ـ الوجود ـ مسرح المقهورين)**

الفصل الاول / الاطار النظري

اولا . مشكلة البحث : تعد سلطة التماهي واستلاب الوجود في مسرح المقهورين احدى المفهومات التي استهدفتها تجربة المخرج البرازيلي (اوغستو بوال) في تجربته المسرحية المختبرية والذي اندرجت تحت عنوان مسرح المقهورين ، بعد تجارب عديدة خاضها المخرج مع مجموعة من العاملين في المسرح وفي اكثر من صياغة مسرحية ، اذ مرت التجربة وتمخضت عن الكثير من الاشكال والمضامين بضمنها مسرح الشارع والمقهى والسياسي والمنتدى وغيرها من التجارب ليصل الى مسرح المقهورين الذي شكل حجر الزاوية في تجربته المسرحية ، حاولت (الباحثة) ان تجري مسحا دقيقا لحيثيات تلك التجربة الانسانية التي ركزت على اكتشاف الانسان ووجوده الحقيقي عبر محاولة انتشاله من ذلك الاستلاب لوجوده وبشتى الانواع فاستلابه اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا وجوهريا ودينيا ، اذ كانت تجارب مسرح المقهورين منبرا مفتوحا لجميع الافراد للتعبير عن ارائهم بكل حرية والحديث عن مشكلاتهم بشتى انواعها ، والسؤال عن ماهية السلطة ؟ وكيفية التماهي معها لتسهيل عملية استلاب وجود الانسان ؟ وللإجابة عن ذلك السؤال ، ولهذا اختارت (الباحثة) عنوان بحثها (سلطة التماهي واستلاب الوجود في مسرح المقهورين)

ثانيا . اهمية البحث والحاجة اليه : تتركز اهمية البحث في واحدة من اهم المرجعيات المعرفية لمسرح المقهورين ألا وهو سلطة التماهي واستلاب الوجود للفرد او الانسان بشكل عام في المجتمع عبر مجموعة من الضغوطات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية مما تشكل ضغطا نفسيا على الفرد ليكون تابعا بوساطة سياسة القطيع . لذا فان مسرح المقهورين يتشكل بوصفه دافعا يمكن الفرد من معرفة كونه يمثل مركزا وليس هامشا عبر عناصر تتشاكل داخل الخطاب المسرحي التوعوي .

ثالثا . هدف البحث : يهدف هذا البحث الى الكشف عن ماهية سلطة التماهي واستلاب الوجود في مسرح المقهورين وتحطيم فكرة الاستلاب لصيرورة الفرد ووجوده بوصفه مركزا ، فضلا عن رفضه عبودية الهامش والانقياد عبر سياسة التلقي الجمعي المفروغ منه الى منطقة الوعي وتحديد الموقف .

رابعا . حدود البحث : أ . الحدود الزمانية : 2015. **ب . الحدود المكانية :** العراق . **ج . الحدود الموضوعية :** سلطة التماهي واستلاب الوجود في مسرح المقهورين .

خامسا . تحديد المصطلحات: أ ـ تعريف اصطلاح (السلطة): يعرف اصطلاح (السلطة) على انه تلك " القدرة و القوة على الشيء، والسلطات الذي يكون للإنسان على غيره، ولها عدة معان منها : النفسية ، الشرعية ، الدينية ، و جمع سلطة سلطات و هي الأجهزة التي تمارس السلطة كالسلطات السياسية ، التربوية ، الدينية ، و القضائية و غيرها " .(saliba, 1971, p. 670)

كما يعرف (ماكس فيبر) (السلطة اصطلاحا) على انها " نوع من القيادة التي تعمل لإيجاد طاعة أو ائتمار عند أشخاص معينين " . (Abdel Rahman, 2006, p. 378)

وتعرف (السلطة اصطلاحا) ايضا على انها " الحق في الحكم ـ مدرك ومفهوم ، ويحدث الإذعان من خلال التزام اخلاقي ومعنوي من قبل المحكوم بأن يطيع . ورغم اختلاف الفلاسفة السياسيين حول الأسس

التي ترتكز عليها السلطة ، فإنهم مع ذلك اتفقوا على انها ذات طابع اخلاقي ومعنوي (السلطة يجب ان تطاع) (Heywood, 2013, p. 225). "

التعريف الاجرائي لاصطلاح (السلطة): هي تلك الاجهزة التي تمتلك القوة عبر مجموعة من القوانين الوضعية سواء كانت دينية او سياسية او شرعية ، والتي تؤثر في الواقع السياسي او الاقتصادي او الاجتماعي او التربوي او الديني والقضائي ، وتتمتع بطابع اخلاقي ومعنوي تلزم طاعة الاخر .

ب ـ تعريف اصطلاح (التماهي) : يعرف (التماهي) لغويا ، على انه " أَمَاهَ الشيءَ بالشيءِ : خَلَطَهُ " . جاء بوزن (تَفَاعَل) من هذا الجِذْر فكان (تَمَاوَه) فَحَدَثَ قلبٌ مكانيٌّ بتقديم عين الكلمة على اللام، فصارت الكلمة (تَمَاهَوَ).مثل: "نَاءَ" من "النَّأْي" قُدِّمَتِ اللامُ مَوضِع العَين ثم قلِبَتِ الياء ألِفاً فَوزْنُه "فَلَع" ومثله "رَاءٍ" و "رَأَى" و "شاءٍ" و "شَأَى." ثُمَّ قُلِبَت الواو في ((تَمَاهَوَ)) ألفاً؛ لتحرُّكِها إثْرَ فتحة، فصارتْ ((تَمَاهَى)) ، وأصل المصدر : تَمَاهُوٌ ؛ لكنْ تطرَّفت الواو إثر ضمة ؛ فقلبت ياءً ((تَمَاهُيٌ))، ثم كسرت الهاء لمجانسة الياء فصار المصدر : التَّمَاهِي ، على وزن ((التَّفَالُع)) ؛ بضم اللام ؛ لأنَّ الإعلال بالقلب لا يؤثِّر في الميزان " (Montaser, 2004, p. 893) .

ويعرف اصطلاح (التماهي) على انه " أحد الأساليب الدفاعية للإنسان المقهور أو الفئة المقهورة ... استلاب الإنسان المقهور الذي يهرب من عالمه كي يذوب في عالم المُتَسَلِّط ؛ أملاً في الخلاص " . (Hijazi, 2005, p. 127)

اما (تشارلز ويتفيلد) فيعرف (التماهي اصطلاحا) على انه اعتماد مبالغ فيه على شخص اخر في ما يتعلق بالتصرفات والمعتقدات والمشاعر ، الامر الذي يجعل الحياة مؤلمة " .(Whitfield, 2009, p. 66)

التعريف الاجرائي لاصطلاح (التماهي): اسلوب دفاعي يمارسه المقهور املا في الهروب من الاستلاب ، ليقع في عالم المستلب ، وهروب المغلوب الى عالم الغالب بالتصرفات والمعتقدات والمشاعر ، كنوع من التماهي ومن التعويض عن الخسارات المتكررة .

ج ـ تعريف اصطلاح (الاستلاب): ويعرف اصطلاح (الاستلاب) لغويا على انه " سلبه الشئ يسلبه سلبا واستلبه اياه وسلبوت فعلة منه ، وقال الليحاني : رجل سلبوت وامرأة سلبوت كالرجل ، وكذلك رجل سلابه ، بالهاء والأنثى سلابه ايضا . والاستلاب : الاختلاس ، والسلب ما يسلب " .(Ibn Manzour, 2000, p. 636)

أما (هيغل) فانه عرف (الاستلاب اصطلاحا) على انه " مفهوم ذو طابع مزدوج أو أنه مفهوم في اتجاه يشير الى سلب المعرفة من جهة ومن جهة أخرى يشير الى سلب الحرية " .(Ibrahim, 1970, p. 177)

التعريف الاجرائي لاصطلاح (الاستلاب): لقد اعتمدت (الباحثة) تعريف (هيغل) لكونه يتماشى مع اهداف البحث واتساقا مع المشكلة .

د ـ تعريف اصطلاح (الوجود) : ويعرف اصطلاح (الوجود) لغويا على انه " ان كلمة وجود تستخدم كرابطة في الحكم بين الموضوع والمحمول ، فنحن نكتفي بالقول (زيد مريض) عندما نريد ان نخبر بان زيد يوجد في حالة مرض ، ومثل هذا الحديث عن زيد ينبغي ان يكون مسبوقا بإثبات وجوده اولا ، باعتبار ان الوجود هو اكثر الصفات كلية ، هو اعم المقولات ، ولهذا لا يمكن تعريفه " .(ziaduh, 1986, p. 830)

اما تعريف (الوجود اصطلاحا) فتعني الأنطولوجيا : Ontologie وهي في الأصل ، الفلسفة الاولى عند أرسطو وهي العلم بالوجود من حيث هو وجود ، وهي بمعنى قريب من الأول ، علم الجوهر في فلسفة « ديكارت « وفي فلسفة (ليبنتز) ". (alhuluw, 1994, p. 118)

التعريف الاجرائي لاصطلاح (الوجود): لقد تبنت (الباحثة) تعريف (alhuluw) لكونه يتماشى مع اهداف البحث والمشكلة .

هـ ـ تعريف اصطلاح (مسرح المقهورين) : ويعرف اصطلاح (مسرح المقهورين) على انه " "مسرحاً ذا طبيعة مادية (حسية)، فكل شيء يبدأ بصورة والصورة تتكون من أجساد بشرية ويجعل بوال من جسد الممثل المشاهد actor-sbect وسيلة للتعبير الأساسية ويصبح الجسد هو أساس النقوش الفكرية وأنواع القهر التي يهدف بوال مناقشتها من خلال المسرح ، والجسد هو المفهوم الاولي للمضامين الفكرية للصور المترتبة على هذا المفهوم " .(Oslander, 2002, p. 141)

كما ويعرف (مسرح المقهورين اصطلاحا) ايضا ، على انه ذلك المسرح الذي " يهدف في جوهره إلى التحرير ، وفيها لا يترك المتفرج الفرصة للممثل أن يفكر نيابة عنه ، وإنما يحرر المتفرج ذاته ويفكر لنفسه ثم يتحرك بنفسه لترجمة الفكر إلى الفعل .. ففي هذه النظرية يصبح المسرح هو الفعل بالمعنى المادي والحقيقي ".(Sarhan, 2006, p. 297)

التعريف الاجرائي لاصطلاح (مسرح المقهورين): وقد تبنت (الباحثة) تعريف (Oslander) ، لكونه يتماشى مع هدف البحث ومشكلته .

الفصل الثاني / المبحث الاول / سلطة التماهي واستلاب الوجود ـ مقدمات فلسفية

تعد مفهومات السلطة من المفهومات السياسية التي افرزتها المجتمعات عبر القوانين الوضعية او التشريعات الدينية ، فتعدد السلطات اتاح للقائمين عليها بتحديد قوانينها على وفق مصالح معينة تستهدف تلك المجتمعات كونها تمثل الاداة التي يقع على عاتقها العمل بكافة اشكاله لإدامة حياتهم وحياة من يشرفون عليهم .

ان سلطة التماهي سلطة ما قبلية اي تستمد حضورها الفاعل عبر البنية السيكولوجية للفرد كونها تمثل نتاجا ومرجعا سلوكيا للبعدين الطبيعي والاجتماعي ومخرجاتهما في تاريخ الفرد ، فالتماهي هو استبدال او خضوع لقوى معينة يدخل فيها الفرد مع الاخر في صراع قد تكون نتائجه سلبا او ايجابا ، اذ اكدت الدراسات السيكولوجية على اهمية وأصول التماهي على وفق التطورات التي خضع لها هذا الاصطلاح ، اذ يعد التماهي " اول نوع من الروابط العاطفية بالآخرين ... وقد ضرب فرويد مثالا لذلك بالصبي الصغير الذي يتماهى مع والده ويُريد أن يُصبح مثله في كل شئ ... إنه ينظر إلى أبيه كمثل أعلى ، أما بالنسبة إلى والدته ، فهو يمتلك علاقةً شهوانية بها من النوع الاتكالي . وبذلك يكون لدى الصبي الصغير رابطتان مختلفتان : التماهي مع والده ، وتركيز نفسي موجه إلى موضوع جنسي مع والدته . تتعايش كلتا الرابطتين باستقلالية لفترة ما جنبا الى جنب وتستعدان لظهور عقدة أوديب " . (Perlberg, 2020, pp. 224 - 225) ، اذ تمثل عقدة أوديب مثالا واضحا على ذلك الاستلاب الذي عانته الشخصية عبر تاريخها المليء بالمشكلات بدءا من ولادته التي شكلت نقطة انحراف عن الهدف الانساني حين قدموه قربانا للسباع وللطير

ابان تعليقه على شجرة في الصحراء حتى تبنيه من قبل ملك اخر لينشا وسط بيئة ليست ببيئته ثم ليصل الى عمر الفتوة ليلقى من اقرانه كلاما يثيره بكونه ليس ابنا لهذا الملك وإنما هو مجرد لقيط ، ثم هروبه الى قدره حين يجابه اباه الملك في طريق ذات ثلاث شعب ليقتله وبعدها ليحل اللغز ويقتل الغول ثم ليتزوج امه وينجب منها اربعة ابناء وبعدها ليكتشف بأنه سبب الوباء الذي يدنس المدينة لتنتحر الزوجة والأم وليفقأ عينيه بيديه ليجوب الفلوات باحثا عن من يطهر روحه الملعونة ، انها العاطفة والقدر اللذان حملا (اوديب) الى حتفه وهو ايضا اراد ان يجد اجوبة لأسئلة كثيرة كانت تدور في خلده واتي ادت الى استلاب وجوده وكينونته وصيرورته ، ليصبح في النهاية مجرد رجل فاقد لكل شئ يمت للإنسانية بصلة .

تتموضع التماهيات على شكل سلطات تنعكس تأثيراتها على المنجز الابداعي بشكل عام والنص المسرحي بشكل خاص كما انها تنعكس على سلوك الشخصيات بوصفها عنصرا من عناصر الانتاج الفني او كونها تمثل احدى القيم الدراماتيكية التي تشكل نسق الخطاب الدرامي للنص المسرحي ، ومن ثم تحولها الى خطاب سمعي بصري عبر العرض المسرحي ، اذ ان سلطة التماهي تنتج عنها سلطة استلاب الوجود (وجود الشخصيات) ، وان الشخصية ضمن تركيبتها وبنيتها في محور الصراع قد تعاني من عدة امور تنكشف عبر صراعها مع نفسها او مع الاخرين ، وان استلاب وجودها هي احدى النتائج التي تتمخض من ذلك الصراع .

يمكن توصيف عملية استلاب الوجود للشخصية في بنية النص المسرحي على انها استلاب بمفهومات فلسفية اذ ظهرت تعددية المعنى لهذا الاصطلاح عبر دفاعات لاهوتية دينية عن معنى الوجود باتجاه الايمان على النقيض من الكفر ليتحول فيما بعد كموقف احتجاجي على كل ما يستلب الانسان من وجوده وكينونته وصيرورته الحقيقية ، اذ شكلت الفلسفة محورا مهما في التعاطي مع مفهومات الاستلاب فلسفيا ، ونجد ذلك في طروحات (هيغل . وفويرباخ . وكارل ماركس وصولا الى مدرسة فرانكفورت الاوائل وغيرهم) ، والذين حددوا مسارات الاستلاب دينيا وثقافيا واجتماعيا واقتصاديا وروحيا ، وان " استخدامات هذا المفهوم متعددة على نحو لافت للانتباه ، الى حد ان مفهوم الاستلاب / الاغتراب ... بات يخدم في توصيف اشد الظاهرات تباينا وتنوعا ، في ميدان الوعي ، وميدان السياسة ، وميدان الاقتصاد ، والسوسيولوجيا ، وعلم النفس ، وعلم التاريخ ، الى جانب الفلسفة واللاهوت ، ابتداء من الحرمان من الملكية الى العمل القسري ، ومن عبادة المال الى الامراض النفسية ، ومن القلق الى السلبية السياسية ، ومن التمرد الى ضعف الإيمان " (Abdul-Jabbar, 2018, p. 14) ، اذ ان تلك الثنائيات ذات التناقضات هي ما سمحت بان يكون الصراع مصيريا في تحديد وجود الكائن الانساني وتمكينه من استعادة حريته التي استلبت عبر مجموعة من الصراعات ساهمت في سلب وجوده عبر اشتراطات جعلته يتماهى مع قوى مؤثرة قد تكون غيبية حسب تصوراته او عينية منظورة لا يقوى على مجابهتها وبالتالي فقد القدرة على المقاومة واستعادة وجوده كمركز مهم وليس هامشا يتلقى الاشارات عبر وسائط عدة ليقوم بتنفيذها بطريقة توحي بأنه مسلوب للإرادة والموقف ولهذا يمكن ان يمثل الاستلاب مفهوما كردة فعل على فعل معين تكون سلطته قاهرة او غاصبة او تحمل دلالات وهمية . ويمكن ان تكون ذات دلالات متعددة كما في مسرحية (مأساة الدكتور فاوستس) للكاتب (كريستوفر مارلو) ، اذ ان (فاوست) قد وصل الى طريق مفاده بان كل شئ لا معنى له وانه يريد ان يصل الى افكار ابعد وهذه الافكار سلبته حريته وكينونته الحقيقية لبدا رحلة السحر

ومن ثم ليبيع روحه الى الشيطان بعقد امده (24 عاما) يكون احد الشياطين في خدمته وبعدها يستقر في الجحيم عبر توقيع وثيقة بدم على يديه ، رغم ان الاله بعث اليه رسالة تحذيرية ظهرت على جرح يديه بان (اهرب يارجل) غير انه لم يأبه لها وبعدها ليجابه مصيره حين تمزقه الشياطين الى اجزاء متناثرة في ارجاء المكان وليصاب باللعنة الابدية في الجحيم ، اذ ان هذا الاستلاب الوجودي لم يكن قسريا بل ذهب اليه بإرادته وهو بهذا قد تماهى مع الشياطين واستسلم لها حين باع روحه اليهم .

ان العقد الاجتماعي وتماهياته عبر سلوك الفرد انما تتمخض عن تجربة قسرية يمر بها الانسان مع نفسه او مع الاخر او مع قوى قدرية افتراضية ، وقد يكون من اقسى التماهيات التي تترك اثرا سيكولوجيا على الفرد هو التماهي الاجتماعي الذي يتعالق مع حيثياته الموروث الديني والسلوكي بعدهما مرجعيات تأسيسية في سلوك الفرد ، فالعقد الاجتماعي يكشف المضمر حسب سلوكيات البشر ، بوصف ان السلوك يمثل هوية الفرد والكاشف عن تاريخ الشخصية ، وهو يمثل " بنيةٍ غير مستقرةٍ . ما دامت الإرادة البشريّة قابلةً للاختيار في كلّ لحظةٍ ، فإنّ هناك إمكانيّةً لنقض العقد الاجتماعي ، سواءً من قِبل الحاكم أو المحكومين . من هنا إمكان ضياع الحرية ، اغترابها طوعاً ، مقابل نيل الطمأنينة ، أو اغترابها قسراً (استلاب) بنشوء الاستبداد " . (Abdul-Jabbar, 2012, pp. 17 - 18) ، وغالبا ما نجد ذلك المفهوم في مسرحيات العبث او اللامعقول او في مسرحيات الاحتجاج والتناقض ومسرح المقهورين ، كما يمكن ان تكون الشخصية قد حزمت امرها للانفلات من ذلك الاستلاب كما يحدث مع شخصية (نورا هيلمر) في مسرحية (بيت الدمية) للكاتب (هنريك ابسن) ، والتي تقرر في نهاية المسرحية ترك زوجها وأولادها بحثا عن ذاتها المستلبة .

يمثل المفهوم الفلسفي للاستلاب في الفكر (الهيغلي) ، تعبيرا عن السلوك الفردي اتجاه الاشياء ، فالفرد يمثل روحا والروح في تبعاتها لا تعترف بكل ما انجزته او مارسته من افعال وتعد منجزها غريبا عنها وهذا الاغتراب بحد ذاته يمثل استلابا لوجودها وكينونتها وصيرورتها وحتميتها عبر تاريخها الحاضر والماضي والمستقبل ، اذ يؤشر (هيغل) على انه " يجب أن نتمثّل الروح بوصفه حرّاً . حرية الروح تعني أنّه قريبٌ من ذاته ، يفهم ذاته . وتتكون طبيعته في انضمامه إلى/اندماجه بالآخر ، والعثور على ذاته هناك ، والاجتماع مع ذاته ، وحيازة ذاته ، والتمتع بذاته " . (Hegel, 1954, p. 202) ، فالبحث عن الذات هي بمثابة البحث عن الوجود الحقيقي للفرد الذي يتوسم بإحساسه ان يتمثل وجوده ككائن حي موجود بعل الوجود كموقف مؤثر يزيح الاستلاب ويبتعد عن التماهي مع الاخر ليكون ندا مشاكسا يفرض ارادته حسب ما يراه مناسبا لذاته ، ويتبلور هذا المفهوم عللا شخصية (يانك سميث) في مسرحية (القرد الكثيف الشعر) للكاتب (يوجين اونيل) ، حينما يسعى (يانك) وهو جندي مشاة وقاد يعمل ابان الثورة الصناعية على احدى السفن ويعيش غرابة في سلوكه تشبه سلوك القردة وحينما يحاول ان يقترب من (مليدريد دوغلاس) ابنة المليونير لإثبات ذاته وانه ذو قدرة على مجاراتها تفشل جميع محاولاته ثم ليتحول الى نقابات العمال ويستخدم قوته للدفاع عنهم غير انه لا ينفع ايضا ، لينزوي مع احد القردة في حديقة عامة ليشكل معها صداقة دليل انتمائه لهم ويحاول مصافحة الغوريلا غير انها تسحقه بين ذراعيها فيموت صريعا ليتأكد بأنه حتى لايشبه ولا ينتمي حتى للقرود .

كما عرف (ماركس) ، (الاستلاب) على انه " ليس ابدا انقسام وانفصال للإنسان عن ذاته ، بل هو انقسام للمجتمع وصدام للطبقات " . (Garaoudi, 2009, p. 103) ، وهنا يتعمد (ماركس) تصويب انتقاداته للطبقة البرجوازية المهيمنة على مقدرات الشعوب وبالتحديد مقدرات الطبقات الكادحة من عامة الناس وهم يشكلون الاغلبية ، التي تحتاج الى ان تتطور عبر انفلاتها من تلك الهيمنة التي تبقيه في الهامش والحيلولة دون وصوله الى المركز ، وإبعاده عن اي تطور ونمو وبهذا فان تلك الطبقة تساهم بتفكيك الغالبية العظمى من المجتمع على اساس الطبقة البرجوازية التي تشكل نسبة لا تساوي نسب عامة الشعب وهي بالفعل منطلقات ركز عليها (ماركس) في معالجاته الفلسفية لمفهوم الاستلاب فيما يخص وجود الفرد وصيرورته وحتميته .

لقد تناولت الفلسفة باتجاهاتها ومفهوماتها المختلفة اصطلاح الاستلاب او الاغتراب كونه يمثل معضلة حية وذات حضور دائم في مشكلان الفرد ، وهناك انواع كثيرة من الاستلاب منها : 1. الاستلاب الفكري. 2. الاستلاب السياسي والتاريخي. 3. الاستلاب الاقتصادي. 4. الاستلاب الوجودي والاجتماعي. 5. الاستلاب الديني. 6. الاستلاب النفسي. 7. الاستلاب الثقافي. 8. الاستلاب الحضاري.

ان تلك الانواع من الاسلاب انما تمثل اتجاهات متعددة في مفهوماتها وطرائقها وتختلف في اساليب وأنماط اشتغالاتها على الفرد على وفق الفلسفات التي حددت اشتراطات لكل نوع منها ، فالفيلسوف (فويرباخ) قد حدد مفهوم الاستلاب على وفق منطلق ونمط معين ينطلق منه لتحديد نقطة المشكلة ومرجعياتها الفلسفية ، فالاستلاب في مفهوم (فويرباخ) هو عبارة عن " انسلاخ أو انفصال الفكرة عن أمها ، فالفكرة تتمخض في العقل البشري لتخرج إلى الحياة ، فهي كالجنين من اللاشيء يصبح شيئا " . (Naima, 2013, p. 34) ، ثم ليتأثر بعدها على وفق الزمان والمكان بوصفهما تمثلان الوجود الحقيقي للفرد اللذان يكونان ماهياته وصيرورته .

يؤكد (فويرباخ) على ان المكان والزمان يدخلان كعنصرين مؤثرين في سلطة التماهي واستلاب الوجود ، اذ ان لك فرد بيئة اي مكانا يعيش فيه وزمانا يقضي فيه تاريخا حافلا بالأحداث والمواقف فلكل زمان شكل يتماهى مع الفرد ويتشكل على حسب مرجعياته المعرفية السلوكية ، اذ يؤكد (فويرباخ) على ان " المكان والزمان هما اشكال وجود كل كائن . وحدة وجود الوجود في المكان والزمان . ففي المكان والزمان ليس ابدا سوى نفي تخومهما ، لا نفي كينونتهما . احساس لازمني ، ارادة لا زمنية ، فكر لا زمني ، كينونة لا زمنية ، هي خرافات من ليس عنده زمن على الاطلاق ، ليس عنده ايضا لا زمن ولا حاجة ان يريد ان يفكر " . (Al-Nasrawi, 2016, pp. 79 - 80) ، مما يؤكد على ان الاحساس مرتبط بالوجود وهو ما يمنح شرطية الزمان والمكان محتواهما ، اذ ان الفرد يولد في زمان ومكان محددين وهذا معناه ان المكان والزمان قد ارتبطا بالوجود الحسي للفرد ولهما تأثير مباشر في تشكيل شخصيته وسلوكه وارتباطه بالآخر وطبيعة تلك العلاقة.

الفصل الثاني / المبحث الثاني / مرجعيات الخطاب في مسرح المقهورين

ان اشكالية الفصل بين النص والخطاب كمعنى ، تحتاج الى فك الاشتباك الحاصل بين المعنيين المستهدفين في الاصطلاحين ذاتهما ، كي نتمكن من تحديد شفرات الخطاب ومرجعياته المعرفية في مسرح

المقهورين تحديدا للوصول الى الاهداف المرجوة من نسق الخطاب وجمالياته وتحولاته الى شريك يتماهى مع المتلقي او القارئ من جهة او المشاهد في العرض المسرحي الحي من جهة اخرى . كما ان الدلالة اللفظية لاصطلاح (النص) انما يؤشر كلاما نصيا غير محدد المعالم فقد يكون الظاهر منه عكس باطنه ، اذ تعددت التعريفات لمفهومات النص لغة واصطلاحا على وفق الاجناس الادبية المختلفة .

يورد (ابن منظور) ، تعريفا للنص على وفق المرجعية اللغوية بان النص رفعك الشيء ، نص الحديث ينصه نصاً : رفعه ، وكل ما أُظهر فقد نُص ، ووضع على المنصة : أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور (...) ومنه قول الفقهاء : نص القرآن ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام ، وانتص الشيء وانتصب أي استقام . (See: Ibn Manzur, 1979, pp. 97 - 98)

يتشكل النص عبر احكام محددة ، ويستقيم به المعنى ولا مجال للتأويل فيه ، كما ان النص هو الوعاء الاوسع لاحتواء الخطاب الذي يكشف تفاصيل المخاطب بفتح الطاء . اما اصطلاح (الخطاب) فهو مغاير في المعنى المراد ايصاله الى المتلقي او القارئ ، اذ قد يكون الخطاب مختلفا بوساطة مضامين مختلفة وذو دلالات ومدلولات متعددة وبأساليب مختلفة ، فالخطاب هو النسق الذي تتسق فيه المعاني .

تشير المادة المعجمية لمادة " خطب " إلى عدد من المدلولات اللغوية ، فالخطب الأمر العظيم الذي تقع فيه المخاطبة (...) وخطب المرأة خطبةً : طلب إلى وليها أن يزوجه منها ، والمخاطبة : مراجعة الكلام ، وفصل الخطاب : الحكم بالبينة ، أو النطق : (ب أما بعد) . (Al-Basha, 1992, p. 414)

يمكن ان يعد الخطاب على انه دال لغوي ومدلول معنوي يكشف عن خطب ما في متن الخطاب ويوضح حجم وأهمية وتأثير ذلك الخطاب اتجاه القارئ او المتلقي ، كما يستدعي الخطاب مراجعة من الاخر لكشف المضمر فيه عبر اشارات ومرموزات ضمنية يبثها الخطاب وتتفاعل معه مخيلة المتلقي عبر النص المسرحي ومرجعيات الخطاب فيه .

تعد مرجعيات الخطاب في مسرح المقهورين مرجعيات ترتبط بالماضوية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية فضلا عن المرجعيات المرتبطة بالموروث ، ويسعى (بوال) للتخلص من كل ما علق بالفرد من سلبيات واطر شكلت سلوكه اليومي ثم تضمينه في مشروع النص المسرحي داخل الورشة . وحسب مرجعيات الخطاب داخل النص المسرحي .

يرى (بوال) إن المتفرج في نظرية أرسطو يسلم نفسه إلى الشخصية الدرامية بحيث تقوم بأداء الفعل والفكر بالنيابة عنه ، أما في نظرية بريخت فإن المتفرج يسلم نفسه أيضاً للشخصية الدرامية لتقوم بأداء الفعل بالنيابة عنه ولكن المتفرج يحتفظ لنفسه بحق التفكير الذي غالباً ما يكون متعارضاً مع فكر الشخصية الدرامية ، أما مسرح المضطهدين فيركز على الفعل أو الحدث ذاته ، والمتفرج فيه يقوم بدور البطولة فيغير في مجرى الحدث الدرامي ، ويقترح الحلول ، ويناقش احتمالات التغيير على المستوى الإنساني والاجتماعي والسياسي ، فهو يدرب نفسه على القيام بالفعل الحقيقي في الحياة . (Seen: Sarhan, 1971, pp. 196 - 197)

يتماهى الخطاب النصي المسرحي لمسرح (بوال) مع مخرجات المشكلات التي يعاني منها الفرد في مجتمعه ليجعل من المتلقي او القارئ مشاركا فاعلا بوصفه يركز على الحدث وهو الابرز في حلقة الصراع

ولكون الحدث ابطاله هم الافراد وعامة الناس على وفق رؤية افتراضية لتحديد المشكلات وايجاد الحلول ، الهدف من مسرح (بوال) هو المتلقي الذي يصنع الحدث ويكون شريكا فيه مما يمثل موقفا ايجابيا لطرد كل ما هو سلبي في تاريخ الفرد وهذه العملية التفاعلية " تؤدي إلى تحرير المشاركين من الامتثال الآلي لرؤية أحادية الجانب ، فالتحرك بحرية بين عدد من الرؤى والأصوات المتشابكة والمتصارعة ، يمنح الفعل الدرامي حيوية وديناميكية ، ويعمق البعد الحواري وتعددية مراكز الوعي الاجتماعي المتمثلة أصلا في الواقع الخارجي " . (Thamer, 1992, p. 21) ، والذي يمنح الحدث تعددا في بؤر الصراع ودافعية نفسية للمتلقي عبر المشاركة الحسية والذهنية في تشكيل الصورة الجمعية للحدث .

تعد القيم الدراماتيكية واحدة من اسس بناء الخطاب المعرفي في مسرح المقهورين ولكن ليس بأشكاله التقليدية الارسطية اذ تتعداها لتكون مزيجا ارسطيا وبريختيا وما بين العاطفة والتغريب ، اذ يجمع ما بينهما المعنى الثالث الذي ينتج عن ذلك التماهي فمسرح المقهورين " يقيم علاقة بين عالمين الا وهما عالم الصالة وعالم خشبة المسرح ، وتحدد الطقوس المسرحية التقليدية الادوار التي ينبغي ان يلعبها سكان هذا العالم وذاك ، ففوق خشبة المسرح تقدم صور للحياة الاجتماعية بطريقة عضوية مستقلة وغير قابلة للتعديل من الصالة ، وأثناء العرض يتم تجميد الصالة ، وتختزل الى حالة التأمل حتى وان كان تأملا نقديا احيانا في الاحداث التي تدور فوق خشبة المسرح " .(Boal, 1997, p. 45) ، اذ تدفع عملية المشاركة الفاعلة جميع الحاضرين الى ان يكونوا متأملين لما يحدث او ما سوف يحدث ومشاركين في نفس الوقت ، بوصفهم شخصيات رئيسة في الحدث او الموضوع .

ان (بوال) غالبا ما يؤكد على فكرة تحرير الانسان من اسلابه المتنوعة اذ يعتمد في تشكيل خطابه المسرحي على الورشة التفاعلية اثناء التمارين مركزا على تدمير كل ما يمت للضعف والاستسلام الانساني وتحويله الى طاقة ايجابية للمواجهة مع الاخر او اي من المشكلات التي تظهر امامه ، ويكون اثارة الاسئلة الجدلية هي النسق الذي يوظفه في اكتشاف اجوبة مغايرة عن السائد الذي درج عليه الانسان بهدف التغيير اذ ان مسرح (بوال) بعلاقته مع الاخر (المتلقي او القارئ او المشاهد) ، انما يسعى الى استفزاز " تدريبه الذهني على التغيير ، وكسر نمط اللامبالاة والسلبية والاقتناع باستحالة التغيير ، كي يتبنى ذهنية الإيجابية والتفكير الحر ، والنقد الذاتي ، والإيمان بالإرادة وبالكرامة الإنسانية . وفوق هذا وذاك ، أصبح هذا المتفرج فاعلا ، ولو فعلا رمزًيا مؤقتا حيث انه عندما يواجه موقفا مماثلا في المستقبل سوف يتمكن من تبني ذهنية الفعل مرة أخرى ولا ينبغي أن ننسى أن كل ذلك يتم في العلن وأمام الجمهور وفي المجال العام المفتوح ، وتحول الأمسية المسرحية إلى تدريب مفتوح ومشاركة ديمقراطية تعيد لهم أصواتهم ، وتبني من جديد الحيز العام وعلاقات المواطنة " . (Amin, 2017, p. 179) ، اذ ان صوت الانسان هو الرأي الصارخ بأعلى الاصوات والمعبر عن المواقف الحقيقية ضد الظلم والاستسلام والخضوع والخنوع لكل ما يمكن ان يسلب الانسان ارادته الحقيقية التي تعلن عن وجوده المؤثر في هذه الحياة عبر مشتركات تفاعلية ما بين الصالة والعرض من جهة او ما بين الفرد المتلقي وما يجابهه بعد العرض ليكون بمثابة تدريب على مواجهة التحديات في الحياة .

تمثل الاتجاهات والنظريات والأساليب والطرائق والمناهج المسرحية وعاء يتكون من شكل ومضمون على مستويي النص والعرض المسرحيين فكلاهما يتحول عبر مجموعة من الاشتراطات تفرضها تلك الاوعية الدرامية ، ومتغيراتها التي تشكلت على مر التجربة المسرحية سواء اكانت في المسرح السياسي او الوثائقي او الملحمي او الارسطي او العبث واللامعقول او اتجاهات حداثية او ما بعد حداثية ، غير ان تجربة (بوال) استهدفت المتلقي على وفق نوعيته وتحديد معضلاته ومناقشتها وجها لوجه ومحاولة ايجاد حلول لها عبر تلك الانشطة المسرحية ، اذ ان (بوال) يؤكد على ان " النشاط المسرحي ، أحببنا أم كرهنا ، هو نوع من أنواع النشاط السياسي ، حتى بالنسبة لأولئك الذين يتجنبون في أعمالهم المسرحية الحديث عن المشاكل الأساسية للمجتمعات ، فهم يعبرون بذلك عن موقف معين ، نحن اخترنا بإرادتنا أن نتحدث عنها وهذا موقف سياسي لفنانين ومثقفين " . (Makhalidi, 2008, p. without a page) ، وهذه بمثابة دعوة الى المثقفين والفنانين للتعبير المباشر عن مشكلات مجتمعاتهم ومجابهتها ومساعدة الفرد على كسر جميع التوقعات للحيلولة دون الوقوع في فخ الاستلاب الذي طالما استخدمته السلطة لتمرير قوانينها وأهدافها .

جدلية الخطاب في مسرح المقهورين تتماهى مع مشكلات الفرد المتنوعة ، اذ يمكن لتلك الجدلية ان تطيح بالاستلاب كمفهوم وكتأثير فاعل في سلوك الفرد نحو ايجاد عنصر قوة متمثل بالإرادة والموقف الصادر من الفرد نحو المشكلة ومركزها ، عبر سلسلة من التفاعلات ما بين الحدث على خشبة المسرح والمتلقي من موقعه في الصالة لتماهى الاثنان (الصالة والخشبة من جهة والممثل والمتلقي من جهة اخرى) عبر سلسلة من الانفعالات يتمخض عنها الموقف الثوري لرفض كل اشكال الاستلاب ، وهنا تكون البطولة للمتلقي .

ومن فرضيات القول ، إذا كان الاستلاب بعده الوجه الآخر للقهر على مستوى حقوق الانسان المتمثلة في التعليم والمأكل والمشرب والخدمات الصحية وتجريد الانسان من كرامته والاحترام الجدير به واضحا في خصائصه ، فأن القهر النفسي يعد من اخطر اسلحة تدمير حياة الانسان وتعطيل انشطته ودافعيته نحو تحقيق اهدافه ، فهو يولد آلاما معنوية تهدم التوازن النفسي والذهني اذ لا يمكن ان يوجد لها علاج الا بالحديث عنها على مستوى الجماعة . (See: Hijazi, 1989, pp. 32 - 33) ، وهنا يكشف (بوال) عن اهمية المواجهة في كشف ملابسات الاستلاب بكافة انواعه ومجابهتها ومناقشتها بوساطة المقهورين انفسهم وإيجاد مخرج لكل مشكلة او تأشيرها والوقوف عندها على اقل التقادير .

يتهيكل الخطاب المعرفي عبر مرجعيات جمالية وفكرية وتقنية وفنية تساهم في رفع الغطاء عن المضمر عبر سجالات درامية وبنية فنية في متن النص والعرض على حد سواء ، اذ يعد الخطاب قيمة من القيم البنائية في نسقها ويتسق مع حجم المعاناة التي تكشفها الاحداث بوساطة الشخصيات وأوجه الصراع فيها ، فيشتد الصراع كلما اشتد فعل الاستلاب وكلما احس وجود الفرد بالخطورة عبر ازاحته نحو الهامش واستلابه لحريته في التعبير عن ما يجول في دواخله .

تعد تقنيات مسرح المقهورين من أعمق الوسائل التي تم توظيفها بغرض التعبير عن تطلعات الانسان نحو تحقيق إرادة الشعب بما تحمله من رؤية متميزة لعرض ما يسيطر على الفرد في المجتمع وما يجب أن يكون ، اذ ان تلك الوسائل تمثل وصفا دقيقا لتجسيد جميع القيم الاخلاقية والسياسية

للمجتمع ، وجميع بنى السلطة والسيطرة ، وجميع آليات القهر في أصغر خلايا التنظيم الاجتماعي (الزواج ، الأسرة ، المدرسة ، وأماكن العمل المختلفة)، كما تتجسد في طبيعة العلاقات الانسانية في المجتمع ، اذ نجد ان المشاركون في مسرح المقهورين ينتمون الى نفس الفئة الاجتماعية ، كما انهم يعانون انواعا من القهر نفسه ، مما يؤدي إلى التعاطف الفوري ، وتتضاعف القصة التي يحكيها الفرد لتصبح قصة الجميع ويصبح الحديث عن مشكلة الكل في واحد ، اذ يعرض صورة درامية عن قضية ما تشكل له عائقا في حياته الخاصة عبر تمثيلها بمشاركة الجمهور الذي لابد من ان يكون مراقبا نشطا في العرض . (Seen: Boal, 1997, p. 43) ، وهنا يؤكد (بوال) على نشاط المتلقي بان يكون حاضر الذهن والإرادة (ارادة التغيير) لأنهما تمثلان شرارة البداية نحو ايجاد حلول لمشكلاتهم المأزومة .

يستقي (بوال) مرجعيات خطابه في مسرح المقهورين عبر مجموعة من المرتكزات مكتوبة على الورق غير انه ليس هناك نص متكامل كما هو متعارف عليه ، فالنص المسرحي وخطابه الايديولوجي لا يكتمل إلا مع التمارين كخطوة تأسيسية اولى ومن ثم ليكتمل مع المتلقي اثناء العرض عبر تفاعلهم معه وتشاركهم في مبثوثات الصراع ، فبنية العرض واتساقه الجمالي مرتبط بقدرة المتلقي على التفاعل والانسجام ، فمسرح المقهورين " يعرض حادثة أو واقعة ما تشكل نقطة انطلاق للعرض الذي يتطور حسب ردود أفعال الحاضرين ، مما يجعل من مكان العرض منبرا للنقاش والحوار " . (Elias, and Hassan, 1997, p. 451) ، فخطاب النص يستقي بناءه عبر تفاعل المتلقي مع الاحداث ، وان المتلقي هو احدى المرجعيات المهمة في بنية العرض المسرحي في مسرح المقهورين وبدونه يكون النص والعرض ناقصين غير فاعلين .

الدراسات السابقة : لقد اجرت (الباحثة) مسحا شاملا لكل ما كتب عن تجربة (مسرح المقهورين) فضلا عن ما كتب عن (اوغستو بوال) ولم تجد عنوانا يطابق عنوان بحثها ، اذ ان هناك دراسات وكتب ومقالات عن تجربة (بوال) ومسرح المقهورين تناولت تجاربه والية اشتغاله ، ومسيرته الحافلة بالتحولات ، كما استفادت (الباحثة) من تلك المصادر بوصفها دليلا على ما ذهب اليه البحث في الاستدلال على طبيعة سلطة التماهي واستلاب الوجود للإنسان في مسرح المقهورين .

مؤشرات الاطار النظري

1 . ان سلطة التماهي واستلاب الوجود الانساني تشاكل مع ضعف الانسان واستسلامه عبر التماهي مع الاقوى وقبول فرض الارادات ضنا منه انه في الطريق الى الخلاص .

2 . يتمتع الخطاب المسرحي في مسرح المقهورين بقدرته على استثارة العواطف والكشف عن مضمر المشكلات التي يعاني منها الفرد .

3 . لقد كشف مسرح المقهورين عن نقطة ضعف السلطة رغم قوتها عبر المجابهة وكشف الزيف الذي يمثل اسلوبا للسيطرة على مقدرات الفرد .

4 . مسرح المقهورين اشر على غايات الفرد وأساليب تمكينه من التحرر من سطوة السلطة ، وقدرته على الانفلات من نظم الاستلاب التي تمارسه القوانين القسرية في حقوقه الانسانية .

5 . الفرد يمثل بطلا مسرحيا في مسرح المقهورين عبر مشاركته الفاعلة ومن دونه لا وجود للنص او العرض .

6 . التركيز على المشاكل العصرية في مواجهة المسبب وانتشال المتأثر بها وهو الفرد عبر مجموعة من الاشتراطات الدرامية والأسئلة الجدلية للوصول الى حلول ممكنة .

7 . يعد المشاركون في مسرح المقهورين متشابهون في المشكلات وفي عملية استلاب وجودهم عبر ماهيات افتراضية تصنعها السلطة وتمارس الضغط لأجل الحصول على غايات معينة .

الفصل الثالث / اجراءات البحث

اولا . مجتمع البحث : لقد حاولت (الباحثة) ان تجد نصا مغايرا يبحث في محتوى مسرح المقهورين ، كون ان اغلب نصوص مسرح (بوال) هو نتاج العرض والتشارك الجماعي ، ولذا اختارت مجتمع بحثها عراقيا كونه يمثل مشكلات قريبة من واقعها بوصفها تنتمي لنفس المجتمع .

ثانيا . عينة البحث: اختارت (الباحثة) عينة بحثها بشكل قصدي لتوافر جميع المؤشرات فيها ولكونها تمثل تجارب جديدة ظهرت ما بعد (2003) ، المليئة بالأحداث المتسارعة ، كما ان التغيرات ساهمت في امكانية تجاوز بعض الخطوط الحمراء لتقديم مثل هكذا تجارب ، والعينة هي نص مسرحية (فلك اسود) للكاتب العراقي (علي عبدالنبي الزيدي) .

ثالثا . منهج البحث: لقد اعتمدت (الباحثة) المنهج الوصفي في تحليل عينة بحثها كونها تفيد في كشف المضمر في خطاب النص المسرحي وتأشير ما هية السلطة واستلاب الوجود الانساني .

رابعا . اداة البحث: لقد استخدمت (الباحثة) مؤشرات الاطار النظري كأداة للتحليل ، فضلا عن نص مسرحية (فلك اسود) للكاتب العراقي (علي عبدالنبي الزيدي)، والإطلاع على ما كتب عن النص من مقالات للاستزادة والمعرفة والإطلاع .

خامسا . تحليل العينة : عنوان النص : مسرحية (فلك اسود) . تأليف : علي عبدالنبي الزيدي . الطبعة : 2015 .. (النص فائز بجائزة الهيئة العربية للمسرح للتأليف المسرحي لعام 2015) .

ملخص قصة المسرحية : لقد افتتح المؤلف نصه المسرحي بملاحظة تمثل موقفه من النص وهي : (أنا أكتبُ برأسٍ مجنونٍ حتى أستطيع أن أستوعبَ ما يحدث !) ، اما شخصيات المسرحية فتتمثل في شخصية (بتول) وشخصية (الزوج) ... ملاحظة مهمة جدا : (يمثل شخصية .. بتول على خشبة المسرح / ممثل رجل / ما بعد المشهد الأول ، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تمثلها شخصية نسائية) .. كتبت في ستة عشر مشهد لكل مشهد عنوان يمثل الفكرة الفلسفية فيها . اذ تدور احداث قصة المسرحية حول زوجين (الرجل وزوجته) اذ انهما وفي ليلة مظلمة يدخل الزوج في سبات عميق يشخر على اثرها ، وفي منتصف الليل تسمع صرخات وعويل لمجموعة من الاصوات وهي تنادي (الله اكبر) في اشارة لدخول مجموعة من الرجال لاقتحام البيوت الامنة واغتصاب نسائها وهنا تسارع (امل زوجة الرجل) بإيقاظ زوجها خوفا من اقتحام البيت ، لكن الزوج مستسلم تماما لسلطة النوم ويرافقه شخير مستمر ، وان الزوجة بدأت تفقد صبرها من الخوف لتأخذ سجادة الصلاة وتدعو ربها بان ينقذها من اولائك الرجال ، يطول دعاؤها وتوسلها بان ينقذها الله بأي وسيلة كانت .والمفاجأة ان الزوجة تصحو من خوفها الشديد وهي قد تحولت الى رجل بجميع التفاصيل وهنا ينهض الرجل من النوم لتفاجأ بوجد رجل غريب في بيته ولكن في الحقيقة هي زوجته (بتول) وتحاول اقناعه بأنها زوجته لكنه لا يمكن ان يستوعب تلك الدعابة او الخرافة اذ ما بين ساعة وأخرى تتحول زوجته الى

رجل فهذا من المستحيلات ، لتبدأ رحلة العذاب وسرد الوجع واستلاب كل ما هو انساني منهما ، فسلطة التماهي واستلاب الوجود هي بؤرة الاحداث في هذا النص المسرحي المغاير ، اذ ينتهي الحدث بدعاء كلا الزوجين ، فالرجل يتمنى ان تعود زوجته بتول لأنوثتها كما كانت ، والزوجة تدعو بان الله لا يستجيب لدعاء زوجها لأنها لا يمكن ان تعود الى ما كانت عليه لتكون عرضة للاغتصاب في كل يوم ويستمر صراخ ودعاء الزوجين كلا على جانب حتى نهاية الاحداث .

سلطة التماهي واستلاب الوجود في نص مسرحية (فلك اسود) : ان سلطة التماهي واستلاب الوجود في نص مسرحية (فلك اسود) انما يتجوهر في شخصيتي المرأة والرجل على حد سواء فكلاهما مستلب حسب تصوراته واعتقاده ، ففي المشهد الاول (تحول) ، وحين يأتي الخطر الى باب الزوجين عبر مجموعة من الرجال يجوبون المدينة وبيوتاتها لاغتصاب النساء تستعين الزوجة بزوجها الذي يغط بنوم عميق ولا يستجيب لتوسلاتها بالنهوض ، حتى تضطر للاستعانة بالله على ان ينقذها وينقذ شرفها من اولئك الرجال عبر الالحاح بالدعاء والتوسل :

بتول / (تصرخ مع صيحات الله أكبر من خارج البيت) يا لا إله إلا أنت .. سيداهمون بيتي الآن ، لا تتركني وحيدة .. اذا كنت شريفا حافظ على شرفي ! يا رب .. سأشكوك منك إليكَ يوم القيامة يا أرحمَ الراحمين ، سأشكوك اليك منك يا عظيم ، سأشكوك اليك منك يا ربي يا شريف ... (نسمع طرقات قوية على الباب .. وأصوات ترتفع وهي تردد الله اكبر) .

وفي المشهد الثاني (لحية وشارب و ...) ، نفس المكان الذي تغيرت الوانه وصارت باهتة تماما ، اذ نشاهد (بتول) تسير مسرعة وقد تحولت الى (رجل) ، اذ تغيرت جميع ملامحها ، وهنا استلاب اخر لوجود المرأة مقابل وجود الرجل اذ ان هذا التحول يطيح بأنوثة المرأة ويدخلها في جدلية الحضور والغياب مع زوجها النائم الذي ينهض من نومته العميقة ليتفاجا برجل غريب في بيته يرتدي ملابس الرجل ويتصرف كما يتصرف الرجال ، ليدور بينهما جدل كبير حول ماهية شخصية الرجل الغريب .. اذ تحاول الزوجة اقناعه بأنها زوجته ولكن الرجل لايمكن ان يصدق او يستوعب هذا التحول المفاجئ ، وبعد ان يرتفع سقف الجدال يحاول الزوج ان يدفعها للدعاء كي تستعيد انوثتها :

الزوج : خرررررب . ولماذا لم تدعُ الله مرة اخرى لكي يعيدكَ امرأة ؟ بتول : ما زال مشروع الاغتصاب والبيع قائما يا زوجي ! الزوج : (يصرخ) لا ، لا تقل يا زوجي .. لا يمكن ، ما هذا الجنون ؟ ماذا يحدث هنا ؟ (يصيح) بتول ، أين أنت ؟ بتول (يبحث في المكان بجنون) بتول ، بتول ، بتول ...

وفي المشهد الثالث (محراث التنور) ، ينتقل المشهد الى غرفة نوم الزوجين ليكشف المضمر في اسرار تلك العلاقة ، يجلسان وهما خجلين من بعضهما كونهما اصبحا رجلين داخل غرفة نوم واحدة للبحث عن حل لهذه المعضلة التي هما فيها ، ليكشف استلاب الزوج لوجود زوجته وإحساسه بالاستلاب كزوج :

الزوج : (يقاطعها صارخا) يكفي ؟! أيةُ رجولةٍ ميتةٍ تسكن في روحي الآن ؟ وأيُ بقايا قلبٍ يابسٍ ينبضُ فيّ ؟ وأيةُ حكايةٍ أسمع ؟ أيةُ اسطورة ؟ أيةُ خرافة ؟ أيُ وجع ، أيُ جحيم ، أيةُ تفاهاتٍ ، أية أكاذيب ؟ أيُ وطن ... ؟ (يحاول ان يصرخ ، ان يفعل شيئا ، يتحرك بجنون باتجاهات متعددة ، يتوقف) . بتول : (تشاركه الصراخ) وأيةُ زوجةٍ كانت امرأة ؟ وأيةُ عاشقةٍ؟ وأية حبيبةٍ ، وأية ذكرياتٍ تجمعنا ؟

وأية كارثةٍ الآن (تتوقف) اسمع .. أنا زوجةٌ أدركتها الرجولة متأخرة ، أنا زوجٌ ، أنا زوجةٌ ، لا أدري ... الزوج : (مستمرا بصراخه) وأنا زوجٌ لرجلٍ آخر ، أو أنا زوجٌ لزوجةٍ تحوّلت الى زوج ، أو أنا... بتول : وأنا عبود ... الزوج : هي بتول وعبود في نفس الوقت ... بتول : أنا محراث التنور... (يهدأن ، يصمتان ، يضحكان ضحكة مخنوقة ...)

وفي المشهد الرابع (سرير ساخن) تغير الزوجة (بتول او عبود) ملابس النوم النسائية وتكون شفافة بلون احمر او ابيض وتجلس على طرف سرير النوم ، ويقابلها في الطرف الاخر من السرير زوجها وبملابس النوم ايضا ، هو استلاب اخر يجمع ذكرى فحولة الرجل وغضاضة المرأة على وفق المفهوم المستلب الذي استوعبته الزوجة بعد تحولها وهي تحاول ان تفرض شروطها بعد التحول على زوجها كونها اصبحت تمثل ندا له :

الزوج : عليك أن ترتدي ملابس محتشمة قليلا . بتول : وعليك أن ترتدي ملابس محتشمة أيضا . الزوج : أنا زوج وأنت زوج أيضا (يضحك بقوة) بتول : (تشاركه الضحك) نعم .. أنت زوج وأنا زوج ... الزوج : (يستمر بضحكه) ما هذه السخافة ... ؟ بتول : (مستمرة بضحكها) نعم نعم .. أنا وأنت سخفاء ... الزوج : (مستمر...) إي إي .. الحياةُ أيضا سخيفة . بتول : (مستمرة ...) إي صح صح .. حتى فكرة الزواج صارت سخيفة بعد الان ...

اما في المشهد الخامس (والله بلوى .. رقم 1) فتكون الزوجة لوحدها، وفي المشهد السادس (والله بلوى .. رقم 2) ، يكون الزوج لوحده ، وهما يستعيدان تلك الذكريات وكأنهما يتحدثان عن استلاب وجودهما الحقيقي حتى قبل التحول أي انهما اصبحا يعيان انهما كانا يعيشان واقعا افتراضيا وليس حقيقيا .

وفي المشهد التاسع (اكاذيب) تعود الزوجة الى وعيها الاستباقي حين ترفض العودة الى جنسها الاول وهي الانثى متوسمة ان ترى وتعيش حياة اخرى غير التي عاشتها وهي مرغمة :

الزوج : لا يهم .. أنا أريدك ان تعودي زوجة لي .. أنا احبك . بتول : وكيف أعود زوجة ؟ الزوج :(يأتي لها بسجادة صلاة) بالدعاء لله سبحانه وتعالى مرة أخرى وانا واثق بأنه سيستجيب لدعائك..وتعودين امرأة ، صلي أرجوك (يفرش السجادة) بتول : ولكنني لا أريد العودة كامرأة ! الزوج : لماذا ؟ بتول:أخاف .. أقسم لك بأنني أخاف أن أغتصب وأباع وأغتصب وأباع واغتصب وأباع وأباع وأباع ... اتركني وعد الى سرير نومك . لا حاجة لي بك .

وفي المشهد الخامس عشر (دادائية) يخرج الحوار بين الزوجين عن المألوف كما في السابق حينما تطلب الزوجة من زوجها ان يدعو الله ليتحول الى امرأة اسنها بتول في اشارة الى تبادل الادوار : **(بتول تنهض من السرير وتفرش سجادة الصلاة وسط الغرفة) ... بتول: (تفرش سجادة الصلاة) صلِ ... ! الزوج: أصلي ؟ بتول: نعم حبيبي ، صلِ .. عليك أن تدعو الله في صلاتك أن يحوّلك الى امرأة ، تفضل ... الزوج : والله العظيم أنت مجنون عبود ... بتول : أنا أحبك .. وعليك أن تأخذ مكاني وتتحوّل الى بتول ونرجع لغرفتنا كزوج وزوجة . الزوج:وتكون أنت الزوج .. ما شاء الله . بتول:أنا الزوج باعتباري عبود وأنت ستكون الزوجة بعد التحوّل من رجل الى بتول . الزوج : (بجنون) أنا كنت هو الزوج ، والآن .. أنت الزوج وأنا الزوج (يضحك بقوة) أنا زوجها وهي زوجها .. هذا الرجل أنا زوجته ، أو أنا الزوج وهذا زوجي ... (**

يستمر بضحكه وصراخه) .. بتول : لا عليكَ .. حاول أن تخرجَ من خطاباتِك المزعجة .. سأكون أنا الزوج لأني عبود وأنت ستكون الزوجة بعد التحوّل من زوجي الى بتول . الزوج : اسكت اسكت اسكت ... بتول : اسكت أنت وصلي .. صلِ ارجوك (تصرخ به) صلِ ، قلت لك صلِ ، صلِ ولك...(تظل تصرخ ، الزوج بصمت يأخذ سجادة الصلاة ويرميها بوجه بتول ويذهب عنها) .

وفي المشهد الاخير (خرررررب) ، يصل الزوجين الى موقف واحد متشابه الا انه يختلف في نية دعائهما لله ، اذ يطلب احدهما طلبا يعاكس طلب الاخر وهو استلاب من نوع اخر وعدم الرضا والقبول بالتضحية من اجل الاخر فالكل يبحث عن وجوده حسب رؤيته للأشياء :

الزوج وبتول .. يقفان في منتصف المكان برأس مرفوع ، يدعو كل واحد منهما على جهة بصوت عال ... بتول : يا رب .. لقد جربت أن أكونَ أنثى ، وقد رأيت كيف يداس ربيع النساء بشوارب ولحى وفحولة الرجال ، ولا يمكنني الموافقة بالعودةِ مرةً أخرى الى احتفالاتِ اغتصاباتِهم. الزوج:يا رب .. أين بتول ؟ بتول:يا رب .. لن أتحمل أن أغتصب أو أباع ... الزوج : يا رب .. افعل شيئا،لا اتحمل أن أغتصب عندما أتحوّل الى بتول . بتول: لا يا رب .. لا تستجب لدعائه واستجب لدعائه وحوّله الى بتول . الزوج : استجب لدعائي أرجوك وأعدها لي . بتول : لالا .. لا تستجيب له.. فهو لم يجرب كيف تغتصب النساء .الزوج:يا رب حوّلها الى زوجة... بتول: لالا.. لا تستجيب يا رب... الزوج:(صارخا) يا رب.. نعم يا رب يا رب... بتول: (صارخا) لا .. يا رب لالالا .. يا رب (يظل الزوج وبتول يصرخان بدعائهما الذي يتحول الى هستيريا تملأ المكان).

ان نص مسرحية (فلك اسود) هو نص يؤشر مفهومات الغضب والقهر واستلاب وجود الانسان وماهيته وصيرورته ، هو وجع يعيشه الفرد انثى ام ذكر ، يعيشان حالة الهلع لصور غير واقعية في واقع حقيقي قد يراه المستلب كأنه الحلم وفي أي لحظة يمكن ان يستفيق منه ، غير ان الواقع يحكم عبر سلطات متعددة تدفع الفرد الى الاستسلام لوهم الخلاص ليفاجأ بأنه يسعى نحو حتفه والصورة الحقيقية الناصعة البياض هي انتصار الارادة والموقف على الاستسلام والخنوع .

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

اولا. النتائج ومناقشتها :

1 . تعد سلطة التماهي واستلاب الوجود بؤرة مركزية في تطويف الفرد بصور افتراضية وهمية كما في مشهد الذكريات .

2 . ان السلطة والتسلط اصطلاحان يتشاكلان في المعنى ويعكسان صورة الفرد حين يتمسك بالمواقف على اساس المصلحة الشخصية كما في مشهد رفض الرجل بالدعاء لتحوله الى امرأة .

3 . لقد اتسم الخطاب المسرحي بثنائية (الرجل المركز / المرأة الهامش) ، على الجدل الحضوري كون المراة تعاني من الاستلاب اكثر من الرجل وقد اتضح في الكثير من المشاهد .

4 . تمظهر التماهي عبر موقف المرأة في بداية استسلامها بعد اختفاء موقف الزوج ، غير انها استعادت وجودها بعد التحول .

5 . لقد سعى الخطاب في النص المسرحي الى تمكين الشخصيات من مفاصل الاستلاب عبر وجهتي النظر الذكورية والأنثوية .

6 . يعد الواقع الافتراضي في النص المسرحي مدخلا استفزازيا للكثير من القضايا الاجتماعية المتشابكة التي يصعب ايجاد حلول لها الا عن طريق المجابهة وتفجير مجموعة من الاسئلة نحو ايجاد حلول لها .

7 . تاريخ الشخصية ومشاكلها عنصر مهم وقيمة دراماتيكية في تحريك دافعية المتلقي نحو المشاركة في الاحداث كمركز وليس كهامش .

ثانيا . الاستنتاجات : تستنتج (الباحثة) مجموعة من الاشتراطات تنسجم مع نتائج البحث ومخرجاته وهي على النحو الاتي :ـ

1 . التحريض سمة من سمات مسرح المقهورين عبر تشكلات خطاب العرض الذي يعتمد على التشاركية الفعلية . 2 . توظيف المشكلات الاجتماعية الحقيقية وليست الوهمية والتأكيد على ايجاد حلول لها . 3 . المقهورين هم مشاركين حقيقيين في العرض المسرحي وهم ذاتهم اشخاص يتحركون داخل متن الخطاب النصي على وفق المواقف التي تتحول الى صورة مرئية في العرض .

ثالثا . التوصيات : توصي (الباحثة) بما يأتي : 1 . اقامة ورش تؤطر مفهوم مسرح المقهورين وأساليب تقديم العروض الخاصة بها . 2 . الافادة من مسرح المقهورين كتطبيقات مختبرية لطلبة معاهد وكليات الفنون الجميلة .

رابعا . المقترحات : تقترح (الباحثة) اجراء دراسة مجاورة في مسرح المقهورين وعلى النحو الاتي :.
(مسرح المقهورين ـ بناء نظام مقترح لورشة مسرحية تعليمية ـ دار المسنين انموذجا)

References

1. Ibn Manzur, (*Muhammad bin Makram bin Ali Abu al-Fadl Jamal al-Din*),(2000) . Lisan al-Arab, Volume 4, 3rd Edition, Cairo: (Dar al-Hadith).

2. Ibn Manzur, (*Muhammad bin Makram bin Ali Abu al-Fadl Jamal al-Din*),(1979) . Lisan al-Arab, MG / 13, Cairo: (Dar al-Maarif Library).

3. Abraham (Zakaria),(1970) . *Philosophical Genius - Hegel or Absolute Idealism*, Cairo: (The Library of Egypt).

4. Oslander, (Philip),(2002) . *From Acting to Presentation* - Quotes on Modernity and Postmodernity, TR: Sahar Farrag, Cairo: (Cairo Experimental Festival 14), Cairo.

5. Elias, (Mary),(1997) . and Hassan, (Hanan Kassab), *The Theatrical Dictionary - Concepts and Terminology of Theater and Performing Arts,* 1st Edition, Beirut: (Lebanon Publishers Library).

6. Berlberg, (Rosen Joseph),(2020) . *Freud, Modern Reading*, TR: Ziad Ibrahim, United Kingdom: (Hindawi Foundation).

7. Al-Basha, (Muhammad),(1992). *Al-Kafi* (a modern Arabic dictionary), Beirut: (The Publications Company for Distribution and Publishing).

8. Boal (Augusto),(1997) . *Augusto Boal's Approach to the Theater of the Oppressed*, tr :. Nora Amin, Cairo: (Center for Languages and Translation, Academy of Arts).

9. Thamer, (Fadel),(1992). *The Other Voice, The Dialogic Essence of Literary Discourse*, 1st Edition, Baghdad: (General Cultural Affairs House).

10. Hijazi, Mustafa,(2005) . *Social Backwardness* - An Introduction to the Psychology of the Oppressed Person, 9 ed., Beirut / Morocco: (Arab Development Institute - Arab Cultural Center).

11. Hijazi, (Mustafa),(1989) . *Social Backwardness - An Introduction to the Psychology of the Oppressed Man,* 5th Edition, Beirut: (Arab Development Institute).

12. Al-Helou, (Abdo),(1994) . *Dictionary of Philosophical Terms* - French - Arabic, 1st Edition, Beirut: (Educational Center for Research and Development - Lebanon Library).

13. Ziada, (Maan),(1986) . and others, *The Arab Philosophical Encyclopedia* - Idioms and Concepts, Volume 1, Edition 1, Beirut: (Institute for Arab Development).

14. Sarhan, (Samir),(1971) . *New Experiences in Dramatic Art*, Beirut: (The Arab Center for Culture and Science).

15. Sarhan (Samir), (2006) . *New Experiences in Theatrical Art,* Cairo: (Hala for Publishing and Distribution).

16. Saliba, (Jamil),(1971) . *The Philosophical Dictionary*, Part 2, Beirut: (The Lebanese Book House).

17. Abd al-Rahman, (Abdullah Muhammad), (2006) . *Theory in Sociology*, Cairo: (University Knowledge House).

18. Abdul Jabbar, (Faleh), (2018) . *Al-Astlab* - Huber, Locke, Rousseau, Hegel, Feuerbach, Marx, 1st Edition, Beirut: (Dar Al-Farabi).

19. Abdul Jabbar, (Faleh), (2012) . "*Classical Introductions to the Concept of Alienation*: Hobbes, Rousseau, and Hegel", Iraq: (Kufa Magazine, First Year, First Issue, University of Kufa)..

20. Garaudi, (Roger),(2009) . *Marxism*, Tr: Mohamed El-Amin Bahri, Algeria: (Dar Al-Hikma Publishing).

21. Montaser, (Abdel Halim),(2004) . and others, *Al-Waseet Dictionary*, Part 2, Cairo: (The Arabic Language Academy, Al-Shorouk International Library).

22. Naima, (Wabel),(2013) . *Alienation by Karl Marx (a critical analytical study),* Algeria: (Treasures House of Wisdom for Publishing and Distribution).

23. Al-Nasrawi, (Nadia Ahmed),(2016) . *Feuerbach's Philosophy between Materialism and Humanism*, 1st Edition, Lebanon / Canada: (Dar Al-Rafidain).

24. Heywood, (Andrew),(2013) . *Political Theory - Introduction*, Tr: Lubna Al-Reedy, Cairo: (The National Center for Translation).

25. Whitfield, (Charles), (2009) . *Save the Child Within You*, 1st Edition, Tr: Amal Al-Atat, Beirut: (Dar Al-Farasha Company for Printing, Publishing and Distribution).

26. Amin, (Norah),(2017, May) . *Fear is the ally of injustice, while change is the ally of the dream* - the theater of the oppressed ... a multiple and endless horizon for new proposals, Riyadh: (Al-Faisal Magazine - Dar Al-Faisal Cultural) .

27. Makhalidi, Anisa,(2008 , April) . *dreams of changing your society* .. Participate in the theater of the oppressed, London: (Al-Sharq Al-Awsat Newspaper.

28. Al-Zaidi, (Ali Abd Al-Nabi),(2015) . *the play (Astronomy Aswad),* unpublished - printed on the author, Baghdad.

29. Hegel , (G. W. F) , (1954) . *Leçons sur 1'histoire de la philosophie*, Introduction: Système et histoire de la philosophie, Traduit de l'allemand par J. Gibelin, Gallimard.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/179-198

The authority of identification and alienation of existence in the theater of the oppressed

Abla Abbas Khudair Al-Tamimi[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021

Date of receipt: 20/4/2021…....Date of acceptance: 5/5/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract

This research is represented by exploring the experience of "the theater of the oppressed" by (Augusto Boal) as an experiment that represents a different aesthetic pattern in the presentation of theatrical performance which is in contrast with the Aristotelian and Brechtian patterns, and as a result of the increasing problems of the individual in societies according to his needs and an attempt to express the suffering of human and the loss of his rights in general.

The research also tries to uncover the power of identification and the alienation of existence in the theater of the oppressed as that power, with its diversity of legal, legitimate, religious, political, economic and social capabilities has become a burden instead of being a help because of the wrong policies in dealing with the problems of the individual, as the theater of the oppressed tries to uncover the hidden in the authority of identification and revealing the alienation of the human existence that imposed on individual .

The researcher tried to present a detailed narration in four chapters, the first chapter of which represents the definition of the research problem, which is the question about what the authorities are, their multiplicity and their fusion in the alienation of the human existence in the theater of the oppressed, as well as the importance of the research as it constitutes a milestone in the nature of identifying the elements of the conflict for the recipient to be a protagonist in addition to the characters of the play. And the purpose of the research, which was about reveal those authorities and focus on how to confront them and budge those identifications to prove their presence, as the research's limits were determined spatially in

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

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Iraq, temporally in (2015) and objectively, as it revolved around the axis of identification authority and the alienation of existence in the theater of the oppressed.

The second chapter included two topics, the first of which focused on (the authority of identification and the alienation of existence - philosophical introductions "), while the second topic focused on (the references of discourse in the theater of the oppressed), and then previous studies and indicators of the theoretical framework.

The third chapter, which is the chapter of procedures, as it centered on the research community, which was chosen according to the intentional method as well as the research sample, that was represented by the text of the play "Falak Aswad" (gloomy distress) by the Iraqi writer (Ali Abd al-Nabi al-Zaidi), and the descriptive research approach in analyzing the sample as well as the indicators and the analyzing of research's sample.

As for the fourth chapter, it focused on the research results, discussions, conclusions, proposals and recommendations, and then the sources and the research abstract in English.

Key words : (identification - alienation - existence - theater of the oppressed)

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/199-212

إشكال ما بعد الحداثة في العرض المسرحي العراقي "حلم في بغداد أنموذجا"

عمار عبد سلمان محمد [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/18 , تاريخ قبول النشر 2021/5/2 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

الملخص

كانت هناك تأثيرات لما بعد الحداثة على الشكل المسرحي استطاع المخرج (انس عبد الصمد) توظيفها في العرض المسرحي العراقي (حلم في بغداد) وعمد الباحث إلى دراسة هذه الإشكال وقسمها إلى أربعة فصول تناول في الفصل الأول مشكلة البحث والحاجة إليه وأهمية البحث وهدف البحث وحدود البحث فضلا عن تحديد المصطلحات , إما الفصل الثاني الإطار النظري فقسمه الباحث إلى مبحثين الأول هو ما بعد الحداثة في المسرح مؤشرا أبرز مرجعياتها والثاني أهم تطبيقات ما بعد الحداثة في العرض المسرحي العالمي وبعدها ختم الباحث الفصل الثاني بأهم المؤشرات . أما الفصل الثالث فحدد الباحث مجتمع بحثه وطريقة اختيار العينة (حلم في بغداد) وتحليل العينة وخلص بأهم نتائج تحليل العينة , أما الفصل الرابع فستخرج الباحث أهم نتائج بحثه وما توصل أليه من استنتاجات وأوصى الباحث بمجموعة من التوصيات فضلا عن المقترحات وقائمة المصادر والمراجع وملخص البحث باللغتين العربية والانكليزية .

الكلمات المفتاحية : اشكال – ما بعد الحداثة – العرض

المقدمة:

يعتبر فكر ما بعد الحداثة من الأطروحات الثقافية المهمة والمؤثرة على أفكار المجتمعات الإنسانية , وذلك باعتباره خلاصة لكل التيارات السابقة , لا بل هو ثورة ضد حجج التيارات التقليدية التي مهدت له وتأسس عليها , وتشكل الحداثة إحدى تلك الأفكار التي أشارت بتحديد مسارات الإنسان الثقافية والتشريع له فأصبح هو المركز بفضل ثورته العلمية والصناعية في كل المجالات خدمة للمجتمعات الأوربية إذ هو نتاج قائم على العقلانية , و إقصاء المتخيل الميتافيزيقي .

وبعد الحرب العالمية الثانية انبثقت آراء ما بعد الحداثة وعملت بالضد من أفكار عصر الحداثة في القرن العشرين, فقد بدأ عصر الوفرة والاستهلاك والشركات العابرة للقارات والفضاء الرقمي والعولمة والديمقراطية والليبرالية وترسخت الاتجاهات الفنية في كل الحقول المعرفية في العلوم الإنسانية و

[1] وزارة التربية، Dramaarb224@gmail.com .

الثقافية المتمثلة بعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، والتيارات الأدبية المتمثلة بالمستقبلية والسريالية والتعبيرية ،ومناهج النقد الأدبي الحديثة الخاصة بالسيميائية والبنيوية والتفكيكية إذ برزت ثقافات جديدة وإبداعات على مستوى الفن والأدب والمسرح .

وفي عالمنا المسرحي تجلت إشكال ما بعد الحداثة في بعض عروض المخرجين المسرحيين العراقيين رغم هيمنة التقليد والحداثة فيها لذا عمد الباحث للتصدي لهذه الإشكال و التي لم يسبق للباحثين تناولها ولذلك يختصر الباحث مشكلة بحثه بالتساؤل الأتي : (هل هناك أشكال لما بعد الحداثة قام المخرج بتوظيفها في العرض المسرحي العراقي . واختار الباحث مسرحية (حلم في بغداد) للمخرج انس عبد الصمد أنموذجا للتحليل .

أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن أهمية البحث الحالي في دراسة موضوع أشكال ما بعد الحداثة في العرض المسرحي العراقي, وما يحمله هذا الموضوع من قيم فنية, أثناء المشاهدة لمنظومة العرض المسرحي العراقي حلم في بغداد.

فيما تكمن الحاجة أليه في انه:

1. يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها وجميع المختصين في المسرح , بتعرفهم على أهم إشكال ما بعد الحداثة في عرض مسرحية حلم في بغداد , وما تحققه من رصيد معرفي للمهتمين باختصاص الإخراج المسرحي .
2. يفيد العاملين في المسارح كافة , وخصوصا المخرجين المسرحيين .

هدف البحث: التعرف على أبرز إشكال ما بعد الدراما في العرض المسرحي((حلم في بغداد))

حدود البحث:

1. الحد الزمني: 2006
2. الحد المكاني: بغداد / المسرح الوطني
3. الحد الموضوعي: دراسة إشكال ما بعد الدراما في العرض المسرحي((حلم في بغداد)).

تحديد المصطلحات :

إشكال (shapes) : ومفردها شكل

لغة: جاء الشكل في لسان العرب " تقول : هذا على شكله، أي على مثله ، وفلان شكل فلان، أي مثله في حالاته ... وشاكلة الإنسان ، شاكله وناصيته وطريقه ... وشكل الشيء صورته المحسوسة المتوهمة ... وتشكيل الشيء تصوره وشكله وصوره " (manzoor, 1290,p348)

اصطلاحا :

عرفه (جوردن) : بأنه " تشكيل وتأطير الأحداث والتصرفات والدوافع على خشبة المسرح بشكل واضح وملموس " (jordan.H, 2006,p435-436)

ويعرفه (حمادة) " هي عملية تنظيم أوضاع ومواقف اللاعبين (الممثلين) فوق خشبة المسرح ، ولا شك إن التشكيل في نظر المخرج ، خاضع لأسس نفعية وجمالية أيضا " (Hamada, 1971,p101)

ويعرفه (محمد أسليم) " مصطلح يُطلق على مجموعة من الممارسات الثقافية والطقوس التي تتوافر فيها عناصر الفرجة ، واللعب والمسرح ... هذه الأشكال قد تكون قدسية أو دنيوية ، كما أنها تتضمن مجموعة من مكوّنات الفن المسرحي ... ومن حيث الزمن يمكن لهذه الطقوس نفسها أن تكون :إمّا سابقة لظهور المسرح ... أو تكون مزامنة لوجود المسرح بمعناه الدقيق "(Aslam, 1995,p10)

التعريف الإجرائي : هو ما يظهر على الأشياء من صفات , وسلوك جديد يتميز عن ما سبقه ..

ما بعد الحداثة (Post modernism) :

لغة : لم يجد الباحث تعريفاً لغوياً لما بعد الحداثة ، وذلك يعود إلى حداثة المصطلح .

اصطلاحا :

عرفها (تيري إيغلتون)" بأنه أسلوب في الفكر يبدي ارتياباً بالأفكار والتصورات الكلاسيكية كفكرة الحقيقة ،والعقل ،والهوية والموضوعية،والتقدم أو الإنعتاق الكوني ، والسرديات الكبرى أو الأسس النهائية للتفسير" (Eagleton, 2000,p7)

ويعرفها (خريسان) " حالة من فقدان المركزية ، ومن التشعب والتشتت ، نساق فيها من مكان الى مكان عبر سلسة من السطوح العاكسة كالمرايا المتقابلة "(Khreiesan.B.A, 2006,p205)

وعرفها (الرويلي والبازعي) على أنها " مجموع الظروف والشروط المختلفة والمتعددة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافية فلا يمكن التمييز بين ماهو اجتماعي وما هو ثقافي "(Alrewili, 2000,p138)

التعريف الإجرائي : حالات لها دلالات وشكل جديد , تدعوا الى تعددية المعنى .

الفصل الثاني الإطار النظري / المبحث الأول : ما بعد الحداثة في المسرح

يعد الاختلاف الذي ولدته (التفكيكية) هو المرتكز الأساس لفكر ما بعد الحداثة ومن أهم سماتها , وهو ما أكده (ليوتار) مشيرا :

بقيامه على تغيير القواعد المعترف بها من الجميع وذلك عبر انحرافه بها بشكل فردي , وبذلك قد يصبح الجميع أمام قاعدة جديدة , إذا ما تم فهمها من قبل الآخر واعترفوا بها كقاعدة , فمن يستعمل القاعدة الجديدة أول الأمر يخلق التماثل .الابتكار, الذي قد تتبناه الجماعة أو لا تتبناه , وقد لا يتحقق هذا الابتكار . ما لم يضع في الاعتبار وجود شخص يمتلك القدرة والكفاية ... على استشراق المستقبل) , فعملية ضرب القواعد المتعارف عليها ... أو المفاهيم الاجتماعية وفق معايير رصينة تؤسس لما هو معاصر وما هو ملائم للراهن. (Shaker.A., 2005.P367)

آي يقوم ببناء صورة جديدة على غرار الصور السابقة , ولاشك من إن عصر ما بعد الحداثة هو عصر صورة كما أشار (بودريار) على اعتبار ان العالم مجرد صورة نقلاً عن صورة نقلاً عن صورة , وأصبح العالم وفق قراءة (بودريار) عبارة عن مجموعة من عمليات المحاكاة والصور غير ذات الأصل المحدد , وامتلكت الصورة صفة الهيمنة , بحيث لم يعد هناك شيء اسمه صورة واصل , فقد تحول الأمر إلى ان هناك صوراً ذات أصول ومرجعيات متعددة .

ويرى (بودريار) انه يجب على الجميع التعامل مع مفاهيم الثورية الثانية والمقصود هنا حسب . بودريار. ثورة القرن العشرين التي جاءت بالضد من فكر الحداثة المنغلق على ذاته , و لان ثورة القرن العشرين تعتبر

عاكسة لعملية كبرى من التدمير للمعنى , والتدمير للحقيقة الكلية أو المطلقة , وهذا التدمير يماثل ما حصل للأشكال التي دمرت بدايةً , لذا يعتبر (بودريار) وفق مقولة مهمة أن من يعيش بالمعنى يموت بالمعنى , وذلك متأتٍ من أفكاره الداعية للشكل على حساب الجوهر , فالعالم لديه ليس سوى تعددية غير منتهية من الصور والأشكال. (Shaker.A., 2005,p363)

يرى الباحث ان (بودريار) قد حدد عالم ما بعد الحداثة , بأنها فترة الإعلام الجماهيري المرتبطة بالسينما والفوتغراف من خلال التعددية , وفي المسرح يعمل ذلك بشكل فاعل في السنين الأخيرة للانفتاح على تلك التعددية , وهو ما منح العرض والمتلقي الحافز في إجراء تفاعلية تؤدي إلى إنتاج دلالات لا تكون أحادية ولا مستقرة , بل العرض المسرحي نفسه , يشكل منظومة مفتوحة على تأويلات غير منتهية ومفتوحة وحاوية على صور متوالدة , ويتم ذلك من خلال قراءة خاصة بالمتلقي , وكذلك المخرج المسرحي كونه قارئاً أيضاً للنص بعد قراءة المؤلف وكل ذلك يؤدي إلى أبعاد النص وتمركزه حول مؤلفه الأمر الذي يجعل من المتلقي في دخول مستمر وصراع دائم مع آلية العمل على التفكيك والقراءة والإحالات المتعددة الجوانب , كما يتم إشراك الجميع في استخراج مجموعة غير منتهية من العلامات والقراءات , وتكمن في تلك الآلية تحديدات ديمقراطية للقيم الثقافية , من خلال التناقض والاختلاف .

مثلما هو شأن الفنون الأخرى , كالموسيقى والباليه والرسم والنحت والعمارة والسينما والتلفزيون , يكون فن المسرح من أوائل الفنون التي تتأثر بالطرح الجديد على سطح الحضارة الكونية ويعكس ذلك التطور الحضاري انطلاقاً بالطرح الجديد على سطح الحضارة الكونية ويعكس ذلك التطور الحضاري انطلاقاً من ارتباطه بالواقع والحياة وتفاعله التلقائي , لذا نجد ان فن المسرح يمتاز بكونه ذا قدرة عالية في تمثيل كل تيار جديد أو فكر جديد وحتى الأحداث السياسية والاقتصادية فانه لا يغادرها وكذا الاجتماعية , فالمسرح يمثل فضاءً واسعاً لا نهاية لحدوده ولا يمكن الإشارة إلى تلك الحدود في احتواء كافة الفنون الأخرى والأفكار والرؤى الجديدة على الواقع الإنساني برمته .

ونجد ذلك على مستوى الإخراج في مسرح (آرتو) اذ يرى (جاك دريدا) ان المسرح ليس النص (الكلمة) وليس المؤلف وهي إشارة واضحة الى نص ما بعد الحداثة , ذلك النص الذي لا يشير إليه الكلام ولا يتعرف عليه من خلاله ، وهي رؤية متطابقة تماماً مع رؤية (آرتو) نفسه الذي يرى ان الكلمة شيء ثانوي للمسرح , ويصف دريدا العملية المرفوضة من قبله وهي المرتبطة (مسرحياً) بنص . مؤلف . غائب . خالق . يراقب . فالمسرح وفق هذا الحال لا يتوجه إلى كيان الإنسان كما يفعل مسرح آرتو , لذا فان هذا النوع من المسرح لا توجد فيه فواصل بين الدال والمدلول والمسرح والواقع , ويمكن للجمهور ان يشارك فيه , مسرح نصه قائم على تنوع في القراءة وفي كل عرض يوجد نص جديد آخر قابل للانفتاح اللاتوقف (ALmessiri.W.A, 2003,p73-74)

ويرى الباحث أن (ارتو) قد فعل مالم يفعله من معاصريه المخرجين إذ كان النص المسرحي وفق (آرتو) لابد ان يكون نصاً حاوياً على ما هو غير الكلام ولا يشكل الكلام الا نسبة ضئيلة من تكوينه فاللغة تهدف إلى ان تكون أشارية وهذه الاشارية محملة بعوالم عديدة تدخل في عمق التاريخ وتمضي باتجاه الحاضر الراهن , فآرتو يرى ان جماليات المسرح تكمن في الروح . اللاحسية واللانفسية , التي عملت الحداثة على تجاوزها , فلا

وجود الى العقل , ومن باب آخر شكل آرتو نقاط رفض بوجه المسرح الغربي برمته لانه مكرس لطرح القضايا النفسية والمشاكل الاجتماعية ولكل ماله علاقة بالفعل فمسرح القسوة , يملك في ذاته قواه التدميرية التهديمية .

ان فن ما بعد الحداثة بشكل عام ومسرح ما بعد الحداثة بشكل خاص يتميز أسلوبه بميزة الاستنساخ والمزج بين أساليب سابقة , ويعد فن ما بعد الحداثة فن لانقاء الفن , وتطلق على هذه العملية (ما بعد التوليف) ما يعني مزج الأشياء المتنافرة معاً وهو عكس ما جرت العادة عليه في الحداثة في أهدافها المسرحية الساعية إلى نهايتها . وليس هناك مستقبل يمكن ان يحتوي الفن الخالص واخذ اليأس يدب في عروقها من أي إمكانية للمزيد من الابتكار فيها (Attia.M.M, 2001,p223-p224) (Inaad.D.N, 2014,p194)

يرى الباحث تلك التجربة المسرحية الما بعدية على اللانصية أو النص الذي يمتلك فوضاه بداخله تلك الفوضى التي تثير المشاعر وتعد سياحة معرفية في نصوص متعددة وواقع ينفتح على التراث كما ينفتح على الخرافة والأسطورة , وهو يحاول ان يرقى إلى تشكيل صورة الواقع نفسه الذي يعد مرتعا متعدد الاتجاهات وليس واقعاً مغلقاً ومرتبطاً بحقيقته التي وجد فيها والدليل المخرج الأمريكي (ريتشارد فورمان) الذي يقدم في أعماله المسرحية أكثر من قصة واحدة في النص الواحد , وهي مراكز لجزيئات متناثرة لا تلتحم ولا تكتمل , أنها شظايا وأحداث مبتورة , والنص يشير بداية إلى وجود عناصر وتتداخل لتكون كولاجاً متنافراً , لتكون الوحدة قد هدمت , وهنا يجب التأكيد على الطعن في النظرة التقليدية لوظيفة كل عنصر من عناصر النص ومن ثم العرض بعد تحول الأول إلى الثاني .

وكذلك (مسرح الرؤى) بجميع اشتغالا ته الفنية والجمالية هو احد أشكال التي تتمثل في فلسفة ما بعد الحداثة والملامح التي تظهر في بنيته التكوينية هي عبارة عن افكار وطروحات ما بعد حداثوية سواء شكلها الخارجي المتشظي او مضمونها المتعدد التأويل ، إن ما بعد الحداثة تنطلق فكريا إلى التشكيك فيما يسمى بالحكايات الثقافية العليا أو ما وراء الحكايات التي ورثها الفكر الحديث ، كما أنها ترفض التسليم بوجود أي مجموعة من المبادئ أو المعتقدات أو المسميات الفكرية العامة التي تسيطر على الفكر الإنساني التي يتميز بالانفتاح الحر على الأخر، أي قيام أسس جديدة للفكر الإنساني الحديث والمعاصر ، وعلى ذلك يمكن القول إن ما بعد الحداثة تبدأ من التشكيك أو عدم الوثوق في كثير من الأسس والمبادئ العامة الكلية الشاملة ، فهي تقوم بتحطيم هذا البناء وإعادة تنظيم الافكار على ركام الأفكار البالية " ففي أسلوب ما بعد الحداثة ، يظل التضاد قائما بين رؤيتين متناقضتين للعالم ولكنه تضاد يصحبه تحول ساخر في الأدوار ... ويرى (جنكس) ان أكثر التقنيات تفشيا في زمن ما بعد الحداثة هي استخدام " الشفرة المزدوجة " و "التورية الساخرة" ، "والغموض"او التباس المعنى و"التناقض" ... والاتساق القائم على التنافر(هارمونية النشاز) والإسهاب والتضخيم،والتعقيد والتناقض ... " (Nick.K, 1999,p6-7)

ان التجارب المسرحية التي تنتمي الى ما بعد الحداثة تنطلق وبشكل كبير من مبدأ الحرية والاختيار وعدم التقيد بقيود ولا سيما قيود الكلاسيكية والرتابة وحتى قيود العقل ، لان العقل والمنطق احيانا يؤدي الى انحسار الخيارت وبالتالي التقيد في التعبير ، لذلك كان الانفتاح والحرية في التعبير احد أهم سمات ما بعد

الحداثة التي عبرت عن المشاعر الإنسانية وحطمت القيود بين الثقافات والمجتمعات لتبني فكرا ينسجم مع تطلعات الحاضر والمستقبل ، لذلك أصبح " الخطاب ما بعد الحداثي يجهد لمحو الفواصل الرئيسية في المجتمعات ، ومن اهمها تآكل الفاصل القديم بين الثقافة العليا وبين ما يسمى بالثقافة الجماهيرية او الشعبية ، ولعل ذلك ما حدا ببعضهم لوصف الخطاب ما بعد الحداثي بأنه (الحداثة الدنيا) تمييزا عن (الحداثة العليا) التي أنتجها عصر الأنوار وعاشها الغرب "(Jawdat.R, 2003,p28)

وهذا ما عمل (مسرح الرؤى) على توظيف خطابة المسرحي ليشمل جميع الثقافات وعلى اختلاف مستوياتها ليكون الجانب الانثربولوجي ذا فعالية كبيرة في خطاب (مسرح الرؤى) والذي يستمد قضاياه التي يطرحها مسرحيا من هذه المجتمعات مسلطا الضوء على ابرز ما يعانيه الإنسان من ظلم وتهميش بسبب الإقصاء والتفضيل الطبقي حتى على مستوى الثقافة .

لذلك عمل ويلسون على إبراز هذا الجانب وتوظيفه في (مسرح الرؤى) أي ان العرض المسرحي بطبيعته لا يقدم أي بنية أو نسق على الإطلاق ، بل انه يتضمن بنية عشوائية معتدلة ومركبة جدا ، فالعرض المسرحي في (مسرح الرؤى) بدلا من ان يبني نفسه في شكل برهان مثل النص ، فأنه يتركب في إطار شبكات تبدو مضطربة متشظية ، ولكنها شبكات تتضمن أشكالا فريدة ومبتكرة لها نظام داخلي تفصح عن نظام مكاني لكن مع فوضى زمانية ، أي هدم المنظومة العقلية كما تنادت بها ما بعد الحداثة ، ليصبح العرض المسرحي عبارة عن مجموعة رؤى مطروحة على شكل شذرات ربما تتداخل او تتباعد فيما بينها ليكون النشاز المقصود مكونا دلالات فكرية فلسفية ، وأشكالا تحمل الجمال والمتعة (جمال القبح) ، ومعالجة فنية عملية لعناصر العرض المسرحي تحمل الابتكار والتجديد والقصدية.(Hefel.M.V, 2013,P14)

ويرى الباحث أن (مسرح الرؤى) يعد احد نوافذ ما بعد الحداثة والذي عمل على تطبيقها (روبرت ويسلون) مستفيدا من انطلاقاتها الفلسفية والفكرية التي ترسم صورا للحياة وتعبر عنها على وفق منظومة تبدوا اقرب إلى التشظي والعبث لكنها تعالج الواقع بشكل يتناسب مع المعطيات الاجتماعية والنفسية للمتلقي عبر وضع أجزاء متشظية متكسرة في غير العادة ليكون مهمة المتلقي هو تجميع هذه الصور بشكل مدرك وتفسيرها ، لهذا عمل (مسرح الرؤى)على إخراج الصورة المسرحية من خلال استخدام الأدوات التي تجعل الصورة عبارة عن (رؤى حالمة) مأخوذة من عالم الأحلام الذي يمكن أن يتحقق به كل شيء.

إن اشتغال ما بعد الحداثة في المسرح فتح أفاقا جديدة في التعامل مع الصورة المسرحية باعتبارها لمحة من الحياة الواقعية بفكر جديد محمل برؤى اجتماعية وثقافية وفلسفية تملك مواصفات هوية العصر وما يحتاج إليه من فكر مستحدث يتناسب مع الثقافات المتعددة بشكلها الكلي غير المحدد .

المبحث الثاني / تطبيقات ما بعد الحداثة في الإخراج المسرحي

لم تعد وظيفة المخرج تقليدية في نقل كلمات النص المسرحي من الورق إلى حالة مادية تجسد البيئة الجغرافية والتاريخية والنفسية , فالعملية الإخراجية للنص الدرامي في المسرح الدرامي تجسد لما مكتوب ليضعه المخرج على خشبة المسرح بواسطة مكونات العرض المسرحي , وهنا يأتي دور المخرج ليوقظ الكلمة وليحفز بها المتلقي على كسر وتجاوز رتابة الحياة في فضاء حميمي لاغياً كل الحواجز ما بين المرسل والمرسل أليه وذلك بتجاوز قيود المكان وحدوده في مسرح العلبة التقليدي .

ويعد (مسرح الرؤى) احد أهم نتائج الفكر مابعد الحداثوي الذي يرتكز على مجموعة من المنطلقات الفنية، والفلسفية، والجمالية ، وبما أن الفوضى واللانظام واللاخطية والتي تقترب أحيانا من العشوائية (المقصودة) هي احد أهم مرتكزات ومنطلقات (مسرح الرؤى) التي وظفها ويلسون بشكل يحمل المعالجة والمتعة والجمال ، اذا تبدو الصور المسرحية غير مترابطة تحمل أفكار مختلفة وكأنها شتات صور ، وهذا ما يؤدي الى التنوع على مستوى الطرح الفكري والفني والخلق الجمالي ، فكل صورة تحمل جماليتها الخاصة سواء كانت منتظمة او غير منتظمة ، فهي تحمل جمالية جزئية او كلية لأنها صورة مرئية تم صياغتها بشكل فني ذي أهداف معينة ، أي ان الصورة التي يراها المتلقي عشوائية هي بالحقيقة ذات أهداف مرسومة ومدروسة من ناحية التأثير على المتلقي لخلق المعالجة الفنية والجمالية ، لان ظاهرها يبدو ذا إيقاع ناشز وكأنها صور خلقت من الارتجال وهي بالتالي غير منضبطة مع الصور الأخرى ، لكنها صور مقصودة رسمت مسبقا ووضعت لها أهداف ومعالجات لأنها تعمل بمفردها بعيدا عن باقي الصور لكن في المحصلة مجموعة الصور بمجملها يمكن ان ترتبط بأيقونة مشتركة بين جميع هذه الصور .

يؤكد (ويلسون) في (مسرح الرؤى) على الضوضاء التي تكون وظيفتها خلق الفوضى وإعاقة التفسير المباشر للصور المسرحية للحيلولة من القوالب الجاهزة التي تنقل الواقع كما هو دون اضفاء صبغة فنية او جمالية ، هذه الضوضاء هي بداية لسلسلة من التفاعلات النفسية والعقلية وصولا الى الإدراكية التي تقوم بفصل كل عنصر على حدة وتفسيره وتحليله وهذا ما يتطلب جهدا واعيا (الوعي الإدراكي) ، أي ان تكون انسانا واعيا يقوم بفهم الاشياء من حوله ووضع تفسيرات لكل رؤية او كل صور ، لذلك يصبح النص مفعم بالغموض والتشتت والفوضى " وهو مايتم تقديمه ، لكنه نص لايتم تقديمه ولا تلوينه ولا تفسيره ، النص موجودة ، وبالنسق نفسه ، هناك صورة ، لكن الصورة لايتم تفسيرها ايضا. انها موجودة فقط . ثم ان هناك ضوضاء ، وهي ايضا موجودة كما انها غير مفسره . إنني اعتبر ذلك مهما . انه مسرح ذو مفهوم ديمقراطي . ان التفسير هو المخرج". (Rhefl.E, 2005,p168)

وهذا ما يفسر تأكيد ويلسون على الفوضى التي يمكن خلقها من عدة أساليب والتي تهدف الى أهداف متعددة فتكون جماليتها هي جماليات فوق العادة كما يصفها (فورمان)، أي من خلال هذه الفوضى يشعر الإنسان بتضارب الأشياء وتحطيمها وهذا ما ينتج فكرا جديدا نظرة جديدة لكل الأشياء والمسميات وهنا تكمن الجمالية سواء جمالية الشكل او المضمون في جوهر الأشياء في أشكالها التي نتأملها ببطء من ثم نحكم عليها ، وهنا تقترب هذه الأفكار من جماليات القبح، أي يمكن النظر الى الأشياء القبيحة (عند البعض) والتعاطف معها بل ومحاولة تغييرها نحو الشكل الأفضل والمضمون الأجمل .

ان وجود الفوضى في (مسرح الرؤى) لا يعني وجود خلل او مشكلة فنية او تقنية بل انها ذات قصد وأغراض متعددة ، لان الفوضى أهم مبادئ ما بعد الحداثة التي استند عليها (مسرح الرؤى) في صياغة أهدافه ومنطلقاته الفنية والجمالية ، وهذه الفوضى أدت إلى خلق رؤى متعددة نابعة من تعدد الأفكار المطروحة من خلال عملية صياغة الرؤى المسرحية ، فمثلا " شخص يكتب مسرحية وتحتوي هذه المسرحية على رؤية ضمنية عن العالم الذي خلقه.شخص أخر هو المخرج يقرأ المسرحية ويستخرج رؤى أخرى، وشخص ثالث يتناول المسرحية نفسها ولديه رؤية أخرى ...اي يدمج رؤيته مع رؤى الأشخاص الآخرين ويجسدها . طالما كل

واحد من أولئك الثلاثة المشتركين في هذه العملية يريد ان يكون مبدعا من جانبه ، فمن الطيش ان نتوقع بأن الرؤى الثلاثة منفصلة او يمكن ان تتوحد في رؤية واحدة "(Whitmore, 2013,p186-187)

ومجموع هذه الرؤى تصل إلى المتلقي عن طريق صور مسرحية محملة بمجموعة رؤى لأشخاص مختلفين ، وهذا بدوره يؤدي إلى اختلاف الرؤى لدى المتلقي الواحد ، او بين متلقي وآخر ، وهنا تصبح الأفكار والأطروحات مضطربة تقترب من الجانب الفوضوي لأنها صيغت على شكل رؤى متعددة يمكن ان تكون متقاربة أو حتى متناقضة على وفق نوعها وهدفها والشكل الفني التي قدمت به ،والفوضى في الأفكار تنتج صعوبه التفسير المباشر للصور " لأنها في الواقع تجمع بين الحياة في حالة اليقظة والحياة المغمضة العينين . فهي بمثابة فوضى مابين الحياة العادية وحياة كل ليلة ، انه الواقع يمتزج بالحلم ، وكل ما هو غير قابل للتفسير ... ان نصوص ويلسون المكتوبة تتكون من مونتاج متقطع من شذرات كلامية في نطاق من السمع الخارجي اللاوعي "(Bradby.D, 1997,p350-351)

وللفوضى مرتكزات وخصائص عمل (ويلسون) من خلالها في تشكيل الصورة المسرحية في (مسرح الرؤى) ، ويمكن الإشارة إلى البعض منها وكما يأتي(Bradby.D, 1997,p352)

1- تؤيد الحرية والانفتاح
2- مسخ الأشكال وإحلال الرمز
3- ضرب الزمان والمكان والاتجاه نحو المطلق
4- الابتعاد عن التكتل وصولا الى مرحلة التشتت
5- الإعلاء من شان الغرائز وأهواء النفس
6- التعدد في الأطروحات والابتعاد عن الموضوع الواحد
7- توطيد دعائم التقليدية بصرامة
8- الانطلاق من الحلم والخيال والميتافيزيقيا والرؤى
9- التفكيك المستمر لجمع الموجودات
10- عدم وجود هوية محددة
11- عدم وجود تسلسل منطقي للأحداث والصور المسرحية .

ويجد الباحث أن الفوضى في (مسرح الرؤى) هي في حالة تغيير وتجديد مستمرة لأنها تنبع من التجريب، والتجديد، والابتكار على المستوى الفني، والفلسفي، والجمالي وهذا ما يجعل الصورة في حالة من التغير المستمر ، لذلك تكون الفوضى على جوانب متعددة سواء على المستوى الشكلي او المضمون ، لأنها اعتمدت ديناميكية من التغيير لامنطقية اي ان احتمالات التغيير تكون مفتوحة بشكل كبير ، وهذا لا يعني عدم وجود تكرارات في الصورة المسرحية أنها ذات قصدية وذات أهداف محددة أهمها التأكيد على صورة محددة وشكل محدد .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

من خلال ما تقدم في الإطار النظري يمكن للباحث استخلاص مؤشراته بحثه كالتالي :

1. الفوضى واللانظام واللامركزية في طريقة التعبير هي شكل من إشكال ما بعد الحداثة , على مستوى الفكرة والأداء .
2. معظم المخرجين غيبوا الثابت اللغوي (النص المكتوب) وفعلوا المتحول المتعدد (نص العرض – المرتجل) وهي سمة رئيسية من سمات مابعد الحداثة .
3. اخذ الشكل في ما بعد الحداثة الطابع الاحتفالي , المتمثل بالأهازيج والصيحات في مكانة رئيسة على مستوى الصورة المسرحية .
4. الاختلاف والتعددية في الشكل الحامل لعدة لوحات في صورة واحدة سمة غالبة في مسرح ما بعد الحداثة .
5. ظهورسلطة الشكل بحرية مفرطة على المضمون في الموضوع , وهيمنة طابع الغير مألوف على المألوف .

الفصل الثالث / إجراءات البحث

- منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي , وذلك لاتساقه مع طبيعة البحث وغاياته .
- طرائق البحث : اعتمد الباحث الطريقة الوثائقية في صياغة الإطار النظري للدراسة , والطريقة الاستنباطية (الاستقراء والاستنتاج) في الإطار النظري , وتحديد مؤشرات البحث وتحديد نتائج البحث واستنتاجاته , واستخدم (طريقة دراسة الحالة(case study) في تحليل عينات البحث .
- أدوات البحث : اعتمد الباحث الأدوات التالية في بحثه :
  1. الوثائق (الكتب , المجلات , شبكة المعلومات العالمية الانترنت, الأقراص الليزرية , الصور) ...الخ .
  2. المقابلات الشخصية ، حيث أجرى الباحث بعض المقابلات التي وجدها مهمة في أغناء بحثه .
  3. الخبرة الذاتية للباحث بوصفه متخصص بالفنون المسرحية بعامة, والإخراج المسرحي على وجه الخصوص .
- مجتمع البحث : يتحدد مجتمع البحث بمسرحية حلم في بغداد لما وجده الباحث من سمات تقترب كثيرا من مؤشرات الإطار النظري ولذلك اختارها عينة لبحثه اختيارا قصديا .

العرض	المؤلف	المخرج	الزمن	المكان
حلم في بغداد	أنس عبد الصمد	أنس عبد الصمد	2006	المسرح الوطني

- تحليل نموذج عينة البحث :

يسعى عرض حلم في بغداد إلى خرق الشكل المسرحي التقليدي متراسلاً مع العديد من التجارب الأدائية لما بعد الحداثة , من خلال أدوات الممثل (الجسد- الصوت – المخيلة) ليقدم العرض بعدة لوحات فالممثل في هذا العمل يؤدي جميع الأدوار والأفعال ويغني ويرقص ليبين قوانين الحلم الذي غابت بسبب قمع الذات

وغياب الرحمة وفقدان الهوية , التي تجسدت في هذا العمل بالآلام والمعاناة والتعسف والخوف والقلق وغياب الرؤية الواضحة للخلاص من الواقع المؤلم الذي يعيشه مجتمع يتميز بحضارته وقوانينه واعرافه الاجتماعية والقيم التي يتحلى بها في هذا العرض , هناك بروز لحالات غيبت العدالة والقوانين واطفات الامل والرجاء فتولد بدلا عنها حالات التطرف الفكري والسلوك السلبي ففي هذا الفعل الدرامي صورة تعكس الواقع الذي يمر بأزمة حقيقية طالت جميع مفاصل الحياة والتي لا يمكن ان يحتويها الا الحلم الذي يسمح بشذوذ القواعد وقبول مالا يقبل به " فمخرج العمل اراد ان يوصل كل ما تحمله تصوراته من صور بشعة يمر بها المجتمع اذ ولدت انطباعات ذهنية عند الإنسان ليحلم في كيفية الخلاص منها فاستعمل كل ما يحمله من تقنيات تمكنه من توصيل رؤيته بشكل أكثر فاعلية وبأسلوب منهجي يعتمد الغناء والرقص والبكاء أحيانا ودمج الصورة السينمائية المقتبسة من الواقع المتمرد وغياب نقطة البداية والنهاية وغيرها " (Samad.A.A, 2017)

لذلك استعان بالجسد وما يحمله من إيماءات ليعطي الممثل حرية الحركة الدلالية وتحميلا عاليا في المعنى , من خلال خبرته ودرايته في الفنون الحركية والجسدية والايمائية (كير وغراف) .

ومن خلال السينوغرافيا التي تعد اللغة الثانية في تجربته , فقد قام في بداية العرض بتسليط اضاءة المسرح حول مائدة مربعة الشكل اعلى وسط المسرح , ويظهر عليها مجموعة من الأقداح والأواني الملونة على مائدة , يصحبها لون اضاءة ومؤثرات سقوط المطر وهي اشارة تحذير على سقوط السقف , أي انهيار البلد من الفتن والقتل اذ شبه منظر البيت بالوطن والاواني هي المواطنين بكل اطيافهم .

وكذلك لعبت السينوغرافيا (الاضاءة) الدور البارز في انتقال الشخصيات من مكان الى اخر , عن طريق الظل والضوء وكذلك دمج المقاطع السينمائية التي تروي قصة الدمار الذي لحق بالبنى التحتية في بغداد بصورة خاصة.

وعلى مستوى الفكرة لم يتقيد الممثلين فقد قاموا بارتجال الحركات , رغم التزام المخرج بالخطة فقد طبقت فكرة النص التي وضحها الممثلين منذ بداية المشهد , وبنى عليها الممثلون لغتهم الصامتة , التي عوضت الكلمات بالحركات والايماءات والرقصات ذات الدلالة المرئية الابرز في العرض المسرحي.

لقد عول المخرج على الجسد الذي يعطي المنظومة الايمائية الأولوية في العرض التي اصبحت رئيسية وذات دلالات مختلفة اعطت المعنى واحد , وهي محاولة الفتات للتصدي الى قطرات المطر التي تسقط من سقف المنزل عن طريق وضع الاواني تحت ثقوب السقف بحركات سريعة مصاحبة لموسيقى المرعبة والتي تترقب لحدوث شيء خطر على الجميع .

ويتطلب ذلك من الممثل دقة عالية في الأداء لان جنس العرض لا ينتمي الى الدراما الاعتيادية وانما هو لغة الجسد , فقد لزمت فترة التدريبات للتهيئة لمثل هذه التجربة

" فترة ليست بالقصيرة "(Ali, 2016) حسب ما أشار المخرج .

حاول المخرج (انس عبد الصمد) تجاوز حدود المحاكي باللغة البديلة في الخطاب البصري بالهمهمات أحيانا وبأصوات الأفعال أحيانا أخرى وبالبعض القليل من الكلمات تحت مراقبة جمالية ويحاول من خلال العرض شحن الشفرات التي يبثها الجسد بحمولات عالية التأويل حيث تنبثق عن حرية الجسد وتشكلانه

وصور لا تكتمل الا من خلال الاتصال بثقافة المتلقي . أردا ان يقول المخرج من خلال تجربته رغم الدمار الذي خلفته الصواريخ والطائرات والمدافع .. رغم الدماء وأشلاء الجثث المتناثرة في كل نواحي العراق يبقى للعراقيين وسط هذا الخراب بصيص أمل يتمثل في حلمهم ببلد آمن . كان المنظر يدعو للفوضى التي تشبه فوضى البلد المصاحبة بأصوات الانفجارات وصفارات الإنذار وأصوات الإسعاف والطلاقات النارية , لقد جسدت احدي الشخصيات الدخلاء على الوطن , لقد وظف المخرج مفردة الكتب التي يمزقها مجموعة المتمردين التي أشارت الى الثقافة وكيفية تدميرها عن طريق هؤلاء الدخلاء المخربين في الوطن . لقد قامت التجربة على الصراع بين مجموعة مفردات , رداء جلدي اسود(جلاد) عمامة بيضاء (السلطة) حزام يعقد في الظهر (أرادة) وسيف يفعل فعله أمام التراتيل الطقسية الغير مهتمة بأسباب القتل . لقد كانت تجربة حلم في بغداد قصيدة ملحمية تقدم الإفصاح عن المعنى الكامن في لغة الجسد ، والدهشة في استكشاف أمكانية المتلقي بقدرته على الفهم والاستيعاب والتفسير لهذا التداخل المعرفي المنتج .

لقد اهتم المخرج بالتعبيرات الإيمائية بشكل خاص كونها تحمل قيم دلالية تغنى بها العرض المسرحي وتحقق التواصل المنطقي بين الممثل و المتلقي فمعظم التجارب التي يقدمها تعتمد بالدرجة الأولى على التعبير الإيمائي الصامت .. بالإضافة الى الصور السينوغرافيا التي يرسمها من خلال الممثلين والعوامل المكملة للعرض من ديكور وإكسسوارات وموسيقى وإضاءة , والتجربة كمدلول كانت تعبر عن مرحلة معينة من تاريخ بغداد والعراق ولكن تعبر عن مرحلة اكبر أي بدلالة إنسانية كبيرة وهذا ما جعلها ذات استمرارية , ان هذه التجربة ذات توليد سيميائي دلالي وأدائي حديث يحاول أنتاج معنى . ولم يكن ذلك من العدم بل من خلال نظام تدريبي عالي في مختبر محكم هي ورشة (مسرح المستحيل) اذ تسعى إلى البحث عن خلق علاقة وطيدة بين الممثل وعناصر العرض المسرحي وذلك لاكتشاف أسرار تلك العلاقات والوصول إلى مدلولاتها الجوهرية بهدف إعادة خلقها من جديد باعتبار إن الممثل هو المكون الأساس ويعتمد " تدريب الممثل على العلاقة بين المادة – الكتلة – الجسد في الفضاء والزمن أي البحث عن الإيقاع الموسيقي الداخلي لحركة الجسد يمتلك فضاءه الخاص الذي يفرض لغة جديدة هي لغة الجسد في الفضاء والزمـــان " (Samad.A.A, 2017)

لتصبح الحركة هي المحور الأساس للتعبير الجسدي مقابل الكلمة لأنها لا تستطيع التعبير عن الخيال وصوره وأبعاده ورموزه مثلما تؤديها الحركة .

الفصل الرابع

نتائج البحث

من خلال استعراض الإجراءات توصل الباحث للنتائج التالية

1. كانت أشكال تجربة المخرج (انس عبد الصمد) هي مماثلة لأشكال لتجربة (روبرت ولسون) و(ريتشارد فورمان) في الأداء التواصلي مع المتلقي من خلال لغة الجسد الصورية .
2. لم تستند تجربة المخرج (انس عبد الصمد) على النص وإنما عولت على فكرة مبتكرة من الواقع وتجسيدها ارتجالا دلاليا حركيا على المسرح .

3. استعان المخرج على استخدام ودمج الأفلام السينمائية مع اللوحات المشهدية مما يعزز شكل التجربة جماليا .
4. كانت إشكال التجربة حافلة بالحضور العالي للسينوغرافيا والإكسسوار الممتزج مع الصوت والضوء و الأداء الحركي للممثلين .
5. تجلت أشكال مابعد الحداثة في العرض المسرحي(حلم في بغداد)على مستوى النص إذ غيبته , وعوضت عنه بمجموعة من الصيحات والآهات والأفكار المعبرة عن كل الحالات .
6. أن صورة في العرض تدعوا للتعددية من خلال الفوضى في الشكل البصري السينوغرافي وبالتالي قدم المخرج مغايرة اللغة الملفوظة والاستعاضة عنها بكثافة الإيماءة الصوتية والبصرية وما تشكل من كثافة رمزية ترتبط بالكثافة الرمزية للوحدة المرئية.
7. إن طابع العزلة للشخصيات أدى إلى حالة بوح تأخذ شكل التداعي لحالة ذهنية مشوشة سببها التداخل ما بين الواقعي المادي والخيالي الحلمي .
8. المكان هو افتراضي مرتبط بالفعالية الذهنية وتحولاتها التي لها القدرة على التنافذ من الواقعي إلى الخيالي، ومن المألوف إلى اللامألوف. وهو مكان حلمي مرن قابل للتشكل عبر لانهائية الاحتمالات فيه وخروجه عن التحديد العقلي والبناء المنطقي .
9. إن تراسل العرض مع التجارب الأدائية ما بعد الحداثية التي تحتفي بالتعدد وانفتاح الشكل وتشظية التمركز وكثافة الدال والانقطاع عن المدلول وبالتالي غياب قصدية المعنى ومغادرة مبدأ السبب .
10. الشخصيات باتجاه التجريد والرمزية الميتافيزيقية بانقطاعها الدلالي وكثافتها الرمزية، حيث تكون الشخصية هذيانية غير متسقة، وتشكل محاور عزلة ولا ترتبط بدائرة علاقات منطقية.

الاستنتاجات

توصل الباحث بعد نتائج بحثه إلى الاستنتاجات التالية :

1. هناك حضور لإشكال مابعد الحداثة في العرض على مستوى النص – الأداء .
2. تظهر تأثيرات فلسفة مابعد الحداثة على مكونات العرض كالزي والمنظر والإضاءة والموسيقى التصويرية اذ اتجهت نحو التشويش والتفكك مما عدد المعنى وحفزت المتلقي على التشويق .
3. حققت أشكال العرض الإبهار وتصعيد فعالية الإدراك فوق المحدد العقلي وهيمنة الخطاب الثقافي الخارجي، بما يحرر الذهن من المعارف القبلية ويهيئه للاندماج .

التوصيات

بعد استنباط الباحث لنتائجه، وتوصله إلى استنتاجه يوصي الباحث:

1. تفعيل دور الأرشفة والتوثيق. وإعداد مكتبات سنوية موحدة للنشاط المسرحي في العراق.
2. إدخال الدراسات الحديثة للمؤسسات الفنية كمعاهد الفنون وكليات الفنون .

المقترحات

يقترح الباحث بعد أكمال التوصيات :

1. أعداد دراسة مقارنة متخصصة للأنساق الثقافية التي ارتبطت بها تلك التجارب المسرحية التي تراسلت معها العروض المسرحية العراقية. وذلك للوقوف على المشترك الثقافي مابين واقع تلك التجربة، وواقع العروض المسرحية العراقية.
2. دراسة ما بعد الحداثة وتأثيراته على النص المسرحي العراقي .

References

1. Ali, S. (2016). *Elaf , network.* Retrieved from a daily journal published in London: http://elaph.com/Web/Culture/2015/7/1027897.html
2. ALmessiri.W.A. (2003). *Modernity and Post-modernity, 1st Edition (:r,.* Damascus: Dar Al-mdar.
3. Alrewili, M. (2000). *Guide to the Literary Critic .* (Beirut: Casablanca.
4. Aslam, M. (1995). On the Concept of Pre-Dramatic Forms - Towards an Ethnology of Moroccan Theater. *The Moroccan Cultural Science Journal,* March 25 , p. 10.
5. Attia.M.M. (2001). *Criticism of the Arts (From Classical to the Postmodern Era.* Egypt: The General Egyptian Book Organization.
6. Bradby.D. (1997). *Directors' Theater.* Cairo: The General Authority for Cultural Palaces.
7. Eagleton, T. (2000,p7). *Illusions of Postmodernism.* Lattakia: Dar Al-Hiwar .
8. Hamada, I. (1971). *Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms.* Cairo: Dar Al-Shaab.
9. Hefel.M.V. (2013). *Drama between Formation and Theatrical Performance.* Cairo: The National Center for Translation.
10. Inaad.D.N. (2014). Modernism and postmodernism in graphic design. *colleg of fine arts,* jun 22 (64).
11. Jawdat.R. (2003). *The Echo of Modernity , Postmodernism in Its Next Time.* Casablanca: The Arab Cultural Center.
12. jordan.H. (2006). *Directing in Postmodern Theater (Formation of Semantics in Theatrical Performance).* Baghdad: Library of Resources.
13. Khreiesan.B.A. (2006). *Postmodernism.* Damascus: Dar Al-Fikr.
14. Nick.K. (1999). *Postmodernism and the Performing Arts .* Cairo: The Egyptian General Book Authority.

15. Shaker.A. (2005). *The Age of Image, The World of Knowledge Series.* kwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.
16. Shaker.A. (2005). *The Age of Image, The World of Knowledge Series.* Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.
17. Whitmore, J. (2013). *Directing in Postmodern Theater,Formation of Semantics in Theatrical Performance.* Baghdad : Library of Resources .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/199-212

Forms of post-modernism in performance of Iraqi theatre "dream of Baghdad exam"

Amaar Abed Salman Mohamed [1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 18/4/2021…....Date of acceptance: 2/5/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract

The effects of postmodernism on theatrical form was managed by the director (Anas Abdul Samad) to be employed in the Iraqi play (Dream in Baghdad) and the researcher sought to study this problem and divided it into four chapters dealt with in the first chapter the problem of research and its need, the importance of research, As well as the definition of terminology, either Chapter II theoretical framework divided by the researcher to the first two is the postmodernism in the theater is the most prominent reference references and the second most important postmodern applications in the world play and then the researcher concluded the second chapter of the most important indicators. In the third chapter, the researcher identified the research society and the method of selection of the sample (dream in Baghdad) and the analysis of the sample and concluded the most important results of the analysis of the sample, and the fourth chapter will lead the researcher the main findings of his research and conclusions reached by the researcher recommended a set of recommendations as well as proposals and list of sources and references.

Key words: forms – post-modernism – performance

[1] **Ministry of Education, Drmaarb224@gmail.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/213-232

المعالجة الفنية للشخصية المغتربة في الفلم الروائي

آسيا جبار خلف[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/2/25 , تاريخ قبول النشر 2021/3/31 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث:

رغم ان السينما وهي تتجه نحو الفن قد عالجت الشخصية منذ بداية اكتشاف الفن السينمائي في افلام مثل (مقصورة الدكتور كاليغاري) ومعظم الأفلام التعبيرية الألمانية في العقد الثالث من القرن العشرين، إلا ان اهتمام السينما أخذ يتنامى في الشخصية الانسانية المغتربة، بمعنى ان تلك الشخصية التي تعيش باغترابها عما يحيط بها من بيئة ومجتمع، ذلك ان أيامنا الحاضرة شهدت على الصعيد المادي والمعنوي مزيداً من الانهيارات الاجتماعية مثل الحروب والكوارث، والتناقض الحاد في المستوى الاجتماعي والاقتصادي من البشر انفسهم او بين المجتمعات المختلفة، او بين الفرد ومجتمعه، وزادت العلاقات الاجتماعية الجديدة، وسيطرة التكنولوجيا على مناحي الحياة من جعل الانسان يغور بعيداً في وحدته وعزلته لإفتقاده الى دفء العلاقات الانسانية، وتحكم المصالح والمادة في السلوك الاجماعي، لذا فان الشخصية المغتربة اصبحت موضوعاً يستحق المناقشة وتسليط الضوء عليه، وكانت السينما ومازالت تتناول الشخصية المغتربة باتساع، لذا كانت مشكلة البحث هي، هل قدمت المعالجات الفلمية الشخصية المغتربية بكيفيات مقنعة؟

أما اهمية البحث والحاجة اليه فتكمن في الجوانب النفسية للشخصية التي تُتخذ من خلال الفلم، والتي تنطوي على دراسات سايكولوجية، والتي تخدم في مجال تحديد الشخصيات، كما يمكن ان يكون هذا البحث مصدراً معبداً للسينمائيين، في كيفية اغتراب الشخصية. وتم التطرق الى أهمية هذه الدراسة في الميدان السينمائي، واحتوى على الأهداف التي وضعتها الباحث نصب عينيها والحدود التي يعمل فيها البحث.

وفي الاطار النظري تناولت الباحثة ثلاثة مباحث كان الأول: الشخصية الواقعية والشخصية الفنية، اما المبحث الثاني فقد الشخصية والذروة الدرامية، اما المبحث الثالث: الشخصية والاغتراب في الفلم السينمائي، وجاءت اجراءات البحث مشتملاً على المحاور الآتية: منهج البحث،

[1] جامعة السليمانية / كلية الفنون الجميلة / قسم السينما، Asiajabar72@gmail.com .

والذي كان المنهج الوصفي – دراسة الحالة والذي هو منهجاً يستقيم والدراسات الانسانية مجتمع البحث، عينة البحث، اداة البحث، وحدة التحليل.

ومن ثم تمت مناقشة العينة الفلمية التي تم إخضاعها للتحليل على وفق المؤشرات التي تم الخروج بها من الإطار النظري، وتلخصت هذه المؤشرات في محورين رئيسيين وتكونت العينة من فلم واحد وهو: فلم (عندما بكى نيتشة) اخراج (بينخاس بيري). وتختم البحث بنتائج البحث، والتوصيات والمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية :معالجة فنية - شخصية مغتربة - فلم روائي

الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه: ان مفهوم الاغتراب يعني ان يتخلى الانسان عن الصراع من أجل مجتمعه مع افراد المجتمع الذي ينتمي اليه، فهو يبدو فاقداً الأمل بما يحيطه، وهو ظاهرة حقيقية في مجتمعنا، فنحن نرى عشرات الأشخاص الذين لا علاقة لهم بما يجري حولهم ويتجنبون الدخول في صراعات مع الآخرين، وهم يعتقدون انه بتوفيرهم زاوية مطمئنة لأنفسهم سيكونوا بأمان من الآخرين.

ان الباحثة تتوجه لفحص الشخصية المغتربة في السينما وإدراك المأساة الاخلاقية والانسانية التي يحيط بها الاغتراب، من هنا تكمن مشكلة البحث في التساؤل الآتي: **هل قدمت المعالجات الفلمية الشخصية المغتربة بكيفيات مقنعة؟**

وان الحاجة الى مثل هذه البحوث، تكمن في ان الشخصية المغتربة شخصية ذات بناء معقد تستلزم مهارة كبيرة في بناءها صورياً، وتختلف عن الشخصية المسطحة او الخطية بما تستلزمه من غور داخل الشخصية عبر الاسترجاع والتداعي والاستعارات والرموز، ولذا فنحن بحاجة الى مثل هذه البحوث لما يحصل بمجتمعنا من تعقيدات سببها الاوضاع الاجتماعية.

أهمية البحث: تكمن أهمية هذا البحث كونه يتناول الجوانب النفسية التي تتجه من خلال الفلم، والتي تنطوي على دراسات سايكولوجية والتي تخدم في مجال تحليل الشخصيات ويمكن ان يكون هذا البحث مصدراًمفيداً في تعامل اغتراب الشخصية كما يفيد النقاد والمهتمين في مجال التحليل الفلمي، وتحاول الباحثة ان تحقق هامشاً من المعرفة لإغناء الطلبة والدارسين في مجال السينما والتلفزيون.

اهداف البحث:

1 - الكشف عن كيفية معالجة الشخصية المغتربة في الفلم السينمائي.

2 - الكشف عن العلاقة بين الشخصية المغتربة وذروتها الدرامية.

حدود البحث: تتمثل في كيفية معالجة الشخصية المغتربة في الفلم السينمائي زمن انتاج الفلم 2013 والمكان هو الفلم الغربي، أوربا وامريكا حصراً وذلك لأن هذا المكان انشغل بالشخصية المغتربة، وقدم اكثر من معالجة للشخصية.

الإطار النظري

المبحث الأول: الشخصية الواقعية والشخصية الفنية:

المفروض ان القصص في الواقع ترتبط بشخصيات حقيقية تعيش في الحياة، وحقيقة لو وضعنا تلك الشخصيات كما هي في قصة سينمائية فانها لا تصبح حقيقية، لأن "الشخصية الدرامية تختلف تماماً عن الشخصية الطبيعية في الواقع المعاش، بالرغم من الايهام الذي نحس به بواقعية الشخصية الدرامية" (almuhandis, 1989, p. 116)، ويؤكد هذا الحديث (دوايت سوين) حين يعرف القصة السينمائية على انها "عبارة عن سجل لكيف يتعامل شخص وهمي مع الحياة" (Dwight, 1987, p. 99)، بعد ان خضعت الى عملية اصطفاء وانتقاء بعض من خواصها، وربما تجميع هذه الخواص من اكثر من شخصية تترابط منطقياً، في حين ان الانسان العادي تكثر عقده وتتعدد صفاته وهي مليئة بالمتناقضات، بحيث تبدو تلك الخواص غير مترابطة وغير مقنعة لو استعرضت في السينما "من اهم اوجه نشاط العقل البشري في عملية التجميع والانتقاء وربط الاشياء بعضها بالبعض، والبحث عن تتابع السبب والاثر. اي محاولة وضع جميع المدارك والخبرات بشكل منطقي" (Reda, 1972, p. 345) ، فلكي تصبح الشخصية الفنية واقعية لا يعني على الاطلاق نقلاً لصورة واقع بل محاكاة لنشاطه، وكما يقول (جارودي) في كتابه "واقعية بلا ضفاف" عن الشخصية "هو ليس تقديم نسخة منقولة من خلال ورق شفاف او طبع صورة منه، بل المشاركة في البناء الخلاق لعالم لايزال في طور التكوين مع اكتشافه ايقاعه الداخلي" (Roger, 1968, p. 225). لأننا مهما اعتقدنا اننا نعرف اي شخيصة حتى لو كانت شخصية تاريخية مثل (نابليون بونابرت) او (صلاح الدين الايوبي) فاننا نغالط انفسنا لأننا لا نعرف ذواتنا اصلاً، وكم من المرات فوجئنا بتصرف او سلوك من قبل الام او الاب او الاخ الذي يعيش معنا في بيتنا بحيث نقول: "لقد (فاجئني ابي بهذا التصرف)، او نقول: (ما كنت اعتقد اني سأكون قادراً على تنفيذ مثل هذا العمل). فاذا كنا نتفاجأ بأقرب الناس الينا ونفاجأ بتصرفاتنا الشخصية ذاتها، فكيف يمكن لنا ان نعرف شخصية تاريخية او شخصية من الحياة؟، فعندما نأخذ هذه الشخصيات ونضعها في عمل فني فاننا نخلق نموذجاً وهمياً بمعنى اننا نقدم هذه الشخصية وكأننا نعرف عنها كل شيء.

ان الشخصية في الواقع لديها الكثير من السلوكيات التي لا تلفت الانتباه لأنها تصرفات ليس فيها ما يؤكد الشخصية، فحياتنا عبارة عن تكرارات مملة، ولو اخذ اي شخص حياته لوجد ان ما يستحق الانتباه له عدد محدود من المواقف. كذلك رد فعل الشخصية، وهي المسؤولة عن القوى

المحركة للانتقال، تجري في الشخصية الواقعية باللاوعي، وربما بعشوائية، في حين ان شخصيتنا الفنية تكون (ردة فعلها تجاه الكارثة يتم باسلوب مميز يخدم بنية العمل الفني، اي رد الفعل، وهو القوى المحركة للانتقال" (Swain, 1987, p. 164). فاذا تعرضت الشخصية الى ضربة من قبل احدهم فان ردود افعالها تجاه مثيرات الواقع تخضع لاعتبارات متعددة منها ما هو فيزيوكيميائي يتعلق بالجسد البشري وفعاليته، لذا يرتفع السكر او الادرنالين وهي هرمونات تنسيق المواقف الايديولوجية او الاخلاقية للشخصية، في حين ان الشخصية الفنية تخضع في ردود افعالها الى حبكتها داخل العمل الفني، اي تخضع للمبنى والمتن الحكائيين، وكل الاشياء تترابط لكي تصل الشخصية الى هدفها او بنائها الكلي في العمل الفني، وهذا يعني ان البطل يبدأ القصة بوضع وبحالة ذهنية وينتهي به المطاف بوضع وبحالة ذهنية اخرى، وكل الاعمال الفنية ان لم تضع في اعتبارها ان الشخصية تبدأ من النقطة (أ) بحالة نفسية ووضع معين للامور وتنتهي بالنقطة (ياء) بحالة نفسية وبوضع آخر للامور فمثلاً في فلم (مدينة الملائكة) الحالة الذهنية التي يبدأ بها (البطل الملاك سيث) ليكسب خاصية تحوله لأنسان، والحصول على حياة أنسانية يعيشها مع حبيبته (ماغي).

وبعد ان تتعرض (ماغي) لحادث سير وتموت، يقوم بعملية انتحار قصدية لانه نزل من علياء السماء الى انشغالات الأرض، ولكن الارض رفضته لأن انشغالاتها غير انشغالات السماء. ان هذه الرحلة التي قطعها (سيث) من الاعالي الى القاع، انما هي مراقبة تحولات ذهنية وتحولات في الواقع المعاش، ومع انها رمزية ولكنها اختصرت حيا كاملة في نطاق فلم سينمائي في مدة زمنية محددة. لأن الشخصية في العمل الفني هي تكثيف لحيا انسان، وما يجري التأكيد عليه هو عاطفة او اثنتين متناقضتين يمكنها ان تصنع لنا شخصية درامية.

ان رسم الشخصية في العمل الفني تستلزمها مهارات متعددة قسم منها معرفية وقسم منها تقنية، فالمعرفية ان يكون صانع العمل الفني على قدر من المعرفة في النوع البشري، مثل التحولات الاجتماعية والاقتصادية والسايكولوجية والحضارية التي تساهم في صنع الانسان، والتقنية تعني كيف يمكن ان تستحوذ الشخصية على إقناع المتلقي للعمل الفني؟، لأن هذه الشخصية شخصية حقيقية، لا بل انها تشبه المتفرج نفسه او تحظى بقبوله وتعاطفه ولذلك رأينا عشرات الكتب التي تقدم نماذج قد جرى التأكد من فعاليتها في رسم الشخصيات وخطها الدرامي، والبناء الحكائي الذي تحيا داخله، فصنع الشخصية انما هو استلهام لأكثر دقائق الحياة الانسانية تأثيراً على الشخصية وهنا يتم الاستفادة حسب نوع البناء الحكائي من المكان والزمان والعواطف وتأسيس امكانات قبولها كشخصية تمثل كل البشر الذين من نوعها، وهذا ما اشار له (ارسطو) فيما اسماه "محاكاة الجوهر" (Stollnitz, 1980, p. 172)، فـ(أوديب) مثلاً نموذجاً لكل الاشخاص الذين مثله، يتصرفون لقدرهم لكنهم يخسرون لأن القدر محتوم، ولكن فضيلتهم انهم حاولوا.

ان الشخصية الفنية تعرض لنا في المساحة الزمنية المتاحة لها تأسيسها، في العمل الفني واهدافها والجهات التي تحول بينها وبين ما تريد، وقد تكون الشخصية خطية تبدأ من الألف الى الياء او تكون شخصية متداخلة تشتغل ما بين الماضي والحاضر، وهذا يتعلق بشكل العمل الفني وفرديته واللغة السينمائية التي يعبر من خلالها، ومن المؤكد ان الشخصية في علاقة عميقة مع المضامين التي تتحرك بموجبها.

والسينما تعتبر من اكثر الفنون التي تقدم صورة شبه كاملة عن الواقع، على ان هذه الصورة الواقعية لم تكن بعيدة عن النقد، والتساؤل دائماً كان ينصب على كون موضوعات الواقع يمكن ان تستنفد ويجب فسح المجال، للموضوعات الخيالية والفنتازية سواء كانت من الخيال الفلمي، او الغور في مجاهل النفس البشرية، ان الواقع الفلمي له اشتراطاته، لكن الاغراق في الخيال حر ويبقى معبراً بالكامل عن ذاتية الفنان، وتبدأ الافلام في تقديم شخصياتها وهي تستلزم الخيال لتحقيق الوهم الذي بدونه لا يمكن ان يكون هناك فناً "ان الافلام الاكثر واقعية هي التي توصل الوهم الاكثر كمالاً" (Keynes, 2002, p. 83). ان الشخصية التي يتطلبها الفن السينمائي هي الشخصية الدرامية، بمعنى ان تكون هناك قصة ما، يقوم الكاتب بخلق الشخصيات المناسبة لها، ولا معنى لأي شخصية ما لم تكن هنالك موضوعة تتحرك من خلالها، والموضوع ان لم تربطه حبكة ما، يبقى غير ذي بؤرة محددة يستطيع المتلقي ان يتابع جوانب الموضوع والشخصية فيه، والحبكة لا تأتي الا من خلال خواص الشخصية لأنها القوى الحيوية في الصراع الدرامي، ان "الشخصية الفنية عند المبدع توفر لنا نظرة متعمقة في خواص الطبيعة البشرية، وان الفنان العظيم هو القادر على ان يرينا الناس في صراعهم وفي عواطفهم" (Reda, 1972, p. 332)، ان هنالك علاقة ترابط شديدة بين الشخصية والحبكة، والشخصية عندما تصبح شخصية فنية فانها لا تفقد صلتها بالواقع، وتأتي هذه الصلة من تجربة المبدع وانتباهه الخلاق لشخصيات الواقع في انشغالاتها العميقة في الحياة، قد لا يختار الكاتب شخصية معينة بحذافيرها ولكنه يكوّن شخصيته من خلال مزج اكثر من شخصية في شخصية واحدة، مراعياً ان يجعل ابداعه للشخصية مؤثراً في نفس المتلقي. ان شخصية بلا حبكة فارغة، وحبكة بلا شخصية مؤثرة تبقى استعراضاً لتقنيات كتابية خالية من الروح.

ان قيمة الشخصية الفنية هو وجودها في موقف يسترعي الانتباه العميق وهذا الانتباه هو احد اسس الدراما الحقة، ولكن هذا الانتباه الذي هو موقفها المثير الحيوي ليس كافياً ما لم تكن هذه المواقف تخضع لشروط الفن، مثل بيئة الشخصية وتصريف افعالها بشكل يحقق المتعة "خلق الجو والايقاع وتركيز العاطفة" (Feldman, 1996, p. 22)، وفي الفلم السينمائي لا يكفي خلق الجو والايقاع وتركيز العاطفة بل يجب ان يجري هذا ضمن تدفق صوري فيه حدود دقيقة لحجم القطة ومضمونها وطولها.

ان الفن يتعامل مع الواقع، وهو مصدر موضوعاته، لكن هذا الواقع متحرك ومتبدل، وجوهر الواقع الانساني هم البشر قطعاً. وخيال المبدع هو الذي يخرج الشخصية الانسانية من مظهرها الخارجي في الواقع الرتيب والعادي ويستخرج منها جوهر التجربة الانسانية، مغلفاً اياها بالمشاعر العميقة التي تبقى في ذاكرة المتلقي.

ولعل تناول الشخصية الواقعية في عمل فني، هو تصوير لإحساس شخصي لتلك الشخصية في اطارها الاجتماعي، ذلك الإطار الذي يفرض عليه ان يصارع وان يؤكد جوهره ككائن ارقى من كل ما على الارض.

المبحث الثاني: الشخصية والذروة الدرامية

ان العمل الفني في ميدان السرديات يحاول ان يبرز لنا شخصية متكاملة يصح ان نطلق عليها الأنموذج، بمعنى انها إنموذج لكل البشر الذين يعيشون ظروفها بشكل او بآخر، وتعلمنا من الفن ان بناء الشخصية يبدأ بنقطة وينتهي باخرى، وما بين البداية والنهاية تتعرض الشخصية في سعيها لخلق نموذج الى عصف وعنف متجسداً هذا اما في صراعها مع ما يحيط بها في الخارج او في صراعها مع نفسها.

1. صراع انسان ضد انسان.
2. صراع الانسان ضد الطبيعة.
3. صراع الانسان (فرداً او مجموعة) ضد قوى عامة.
4. صراع الانسان ضد نفسه" (almuhandis, 1989, p. 50).

ومن هنا فأننا لا يمكن ان نتصور نموذج هذه الشخصية ما لم يصل الى المديات العليا في صراعه، وهذه المديات عبارة عن ذرى يصلها الحدث الدرامي كي يتجسد فعل الشخصية فيما يتعرض له، وهذا ما يسمى بالذروة الدرامية، حين يبلغ التعقيد اوج توتره، تواجه القوتان المتعارضتان كلا منهما الاخرى عند نقطة عليا من الفعل الجسماني او العاطفي تسمى الذروة "Climax" (almuhandis, 1989, p. 51).

وان المبدعين لا يأخذون اي شخصية ما لم تنطوي في داخلها على امكانيات الذروة ويعرف (دوايت سوين) الذرو على انها "قدرة الشخصية على الاحساس بعاطفتين قويتين في وقت واحد" (Swain, 1987, p. 138). والطريقة الوحيدة للتعبير عن سلوك الشخصية في العمل الفني من خلال الاشياء التي تفعلها الشخصية والاشياء التي تقولها، لأن الشخصية تمسك في لحظة درامية.

ان الدراما تقوم على بنية واضحة تنتهجها كل الاعمال الدرامية، ولكن هذه البنية مرتبطة بالعصر الذي يعيشه الكاتب، ففي زمن (افلاطون) و (ارسطو) كان الابطال آلهة او انصاف آلهة، وليس من الغريب ان نرى كل ابطال (شكسبير) هم امراء او ملوك، ولكن بعد ان جاء (ابسن) اظهر

في مسرحه الطبقات الناشئة الجديدة مثل الطبيب والمحامي وربة البيت، وان من الطبيعي ان كل شخصية داخل اي حكاية تكون محصورة بين قوسين البداية والنهاية، ولأننا في ميدان الفن، فاننا لابد وان نقدم الوعاء الذي يحتوي الشخصية وهو الحكاية، لكن هذه الحكاية وهي تدعي انها فناً فيجب علينا ان تخطط كيف يمكن ان تستأثر باهتمام المتفرج، فلو كانت الحكاية رتيبة مثل حياتنا في الواقع لما عادت فناً، لذا فنحن في الفن نقدم تنظيماً للحدث، ضمن حبكة مخطط لها وهذه الحبكة تتابع الحركة الدرامية للحدث، فكل نشاط تقوم به الشخصية يختتم بذروة ما، بمعنى اننا قد نرى ذرى متعددة في الفلم الواحد تتناسب ونهاية فعل الشخصية ولذا كان (فرتاج) قد قسم الفعل في المسرحية الى خمسة اقسام وهي:

"أ-التقديم. ب-التصاعد. ج-الذروة. د-العودة او التهاوي. هـ-الكارثة" (Reda, 1972, p. 617).

بمعنى ان لا ذروة بلا تقديم وتصاعد، ولكن هذه المخططات كلاسيكية التخطيط، فالذروة اليوم قد تكون آخر ما تقوم به الشخصية، اي نهاية الفلم كما رأينا في الفلم (المقهى الصيني) من اخراج (آل باتشينو) تكون الذروة في بداية الفلم كما في (المريض الانكليزي) يبدأ الفلم بسقوط الطائرة واصابة البطل بحروق من الدرجة الاولى.

أما مسألة الفعل المتهاوي يعني مسألة لم تبحثها كتب الدراما بما تستحقه من اهمية، ذلك ان الفعل المتهاوي عيني وصولنا للنهاية، واذن فان هذا الفعل عبارة عن لحظات او بضع لقطات او مشهد ختام في الفلم السينمائي.

والشخصية الدرامية هي تلك الشخصية التي تتأسس فيها امكانات الذرو اساساً والمسألة الرئيسية في الشخصية الذروية، هي عندما تنطوي بداخلها على عاطفتين متناقضتين كما رأينا في فلم (كارمن) (لـ بروتولوتشي)، فالشخصية تصنع ذروتها الدرامية عندما تتنازعها عاطفتين على مستوى واحد من القوة، تلك هي حب الوطن واداء الواجب وحب ابنة عدو الوطن.

ان الشخصية هي التي تخلق الذروة بظروفها المحيطة بها او التي كونتها، فاننا من بائعي السجائر أحدهما رجل غير متعلم والآخر معه شهادة في الكيمياء الذرية لكنه عاطل عن العمل ويتخذ من بيع السجائر مهنة له، هو اكثر استعداداً للذروة من الشخص الآخر، وذلك لغنى حياته، وامكانياته على الفعل وتحقيق المواجهات وادارة الصراع.

ان فلماً مثل (دوغ فيل) للمخرج الدنماركي (لارسن فون ترابير" يتضمن شخصية الفتاة ابنة رجل العصابات التي تأتي الى قرية منعزلة فقيرة بين الجبال رافضة اسلوب ابيها واعوانه، وهي الفتاة المترفة تقرر طوعاً مشاركة هؤلاء الناس فقرهم وكدحهم.

ان هذه الشخصية تنطوي على امكانات غير محدودة للذروة، التي يعرفها (ستيوارت كريفش) بأنها "عندما يصل التوتر او العاطفة الى نقطة انفجار او نقط تحول ببساطة الى لحظة عنف واثارة

شديدين، فان هذا يشكل ذروة، والقصة الدراميةمليئة بالذروات الدرامية من البداية الى النهاية، وان بعضها اكثر اهمية من الاخرى" (Crevisch, 1986, p. 28).

ان بطلة (دوغ فيل) تقدم لنا عبر سلسلة من الافعال تبدأ صغيرة ثم تكبر شيئاً فشيئاً كالموجة التي تصل ذروتها عند ساحل البحر الذي تتكسر عليه، والشخصية المركزية في الفلم السينمائي هي اساس الذروة لأنها تسعى وا رء هدف محدد وبالتالي فان هذا السعي هو فعل درامي تقوم الشخصية بدفعه الى الامام، ومالم تكن هذه الشخصية قوية تكون في مركز الاحداث وتدفع بها الى الامام، ان الشخصية في تعاملها مع تصنيع الذرة لأنها تتجه نحو التغيير، ولا يكون التغيير بلا دوافع واهداف كي تصل الشخصية الى الصراع الحتمي، والفعل الدرامي إذ يتقدم، فانه ينشيء اوضاعاً جديدة، تستلزم حالة جديدة للشخصية، اي انتقال من حالة الى اخرى، الا انه في اي فلم سينمائي لا تكون الشخصية عبارة عن مشروع لإثارة المشاكل، ان الشخصية تجد نفسها ازاء فعل لابد ان ترد عليه بفعل او رد فعل، اي انها بحاجة الى ما يثيرها كي تتحرك نحو الذرو، اما ما يسبق اثارة الشخصية والفعل الدرامي فهي كلها تجميع لمواد تصلح للانفجار، وتسبق هذه المواد وجود الشخصية في الفلم أو تتكون أمام عين المتلقي اثناء حوادث الفلم، ففي (دوغ فيل) المواد التي تمهد لفعل الشخصية بعضها قبل الفلم، ويجري اخبار المشاهد به عن طريق الحوار، مثل كون البطلة في علاقة سلبية مع والدها رجل العصابات وهروبها منه واختفائها في هذه القرية الجبلية الفقيرة، واشياء اخرى تجري اثناء وجود الشخصية في قلب الحدث، كيف يتعامل معها سكان القرية؟ وكيف يستغلونها شيئاً فشيئاً لدرجة اغتصابها من جميع رجال القرية، وهي التي اتت لمساعدتهم.

ان الفلم السينمائي ليس عبارة عن بناء هرمي بشكل دائم لأن، "بنية الفلم تستند الى كيفية تفجير كل طاقة النص، اي تفجير المضامين الظاهرة والمضمرة في النص وهذا لا يكون الا عبر استيعاب دقيق لما هو مكتوب" (Khalaf, 2020, p. 140) فالفلم في احيان كثيرة يستوعب الكثير من الذرى، لذا فإن علاقة شخصية البطلة في (دوغ فيل) مع قصتها ابرزت لنا ذرى متعددة تدرجت بين الارتفاع والانخفاض حتى جاءت الذروة الأخيرة وهي اعلى الذرى والتي تمثلت بقتل كل اهالي القرية، والمعتاد ان الذروة الأخيرة هي اهم ذرى الشخصية والقصة معاً، حتى يصل الى الخاتمة وهي حل اشكالات الشخصية والحدث معاً.

ان الذروة لا يمكن لها ان تأتي بلا توضيح لمسبباتها، ولكن المهم فيها ان يكون المتفرج على علم ان الفعل المتصاعد للشخصية والحدث لا يجعل الذروة في مكان خاص بها، بل انها تتداخل مع ذرى اقل منها قبلها، وكل ذروة من هذه الذرى الصغيرة لها درجات متنوعة في الطول والقصر يعتمد على نشاط الشخصية ويقسم (دوايت سوين) مواجهات الشخصية الى نوعين:"

أ- المواجهة.

ب- الانتقال.

والمواجهة تعتمد على اهداف الشخصية والصراع الذي تخوضه ثم الكارثة، بينما الانتقال يعتمد على المأزق ورد الفعل والقرار" (Swain, 1987, p. 149).

ان الشخصية وهي تصل لذروتها المحتملة لها اهداف تريد انجازها، ومن اجل اهدافها تخوض صراعها، ولكنها تتعرض لكارثة ما تجعل الامور اسوأ من ذي قبل.

واذا كان الصراع هو مواجهة بين قوتين تتعارض اهدافهما، بحيث يؤدي ذلك الى حروب محتملة تؤدي الى كارثة، فان الفلم السينمائي او المسرحية لا يمكن لهما ان يعرضا احداثاً تتصارع فيها الشخصيات بلا هوادة بل لابد من تنظيم عناصر البناء الدرامي لإتاحة الفرصة للمتلقي ان يستوعب ما يجري، لذا رأينا ان الشخصية لا تدخل الذروة بلا تمهيد بل تتعرض الى مأزق، اي ذروات صغيرة متجردة وصولاً الى المأزق الاكبر – الذروة – وهذا ما نسميه بالانتقال من الذرى البسيطة الى الذروة الاكبر ويتم عن طريق هذا المأزق الذي تقع فيه الشخصية ثم رد فعلها ومن ثم القرار الذي تتخذه للوصول الى الذروة.

مما سبق يتبين لنا ان الشخصية في علاقة حميمة مع الذروة بل ان الشخصية هي التي تصنع ذراها، وقبل الوصول للذروة والتي هي اقصى جهد تبذله الشخصية لابد للمشاهد من معلومات تبين له احتمالات الصِدام النهائي وهو ما يطلق عليها هوارد لوسون "المشهد الملزم" (Lawson, B.T, p. 209). والذي هو ذروة مؤجلة تسبق الذروة الكبرى تكون فيها الشخصية في اقصى حالات الادراك كي يزيدوا نشاطهم للوصول الى الذروة، اي ان المشهد الاجباري تجميع للفعل للانطلاق الى الذروة، والشخصية هنا ليست شخصية مما نراه في حياتنا اليومية، لأن الحياة اليومية فيها افعال بشرية، اما الفن فينطوي على فعل درامي، ان المشهد الاجباري هو مشهد تتوقف فيه الشخصية لمراجعة نفسها، وترتيبها كي ينجز فعلها الرئيسي عبر الذروة التي تصبح مفهومة لأن المتلقي شارك الشخصية في وعيها لما يترتب عليها في المواجهة النهائية وان "العنصر الذي يوحد الفلم كما يوحد باقي الاشكال الروائية هو الاساسي او الفكرة الاساسية التي تدفع بالحدث الى ذروة التوتر ثم الحل" (Lawson, B.T, p. 159).

ان الذروة وترتيب وجودها وموقعها داخل العمل الفني تساهم بلاشك في ترتيب الاحداث كيف تتسلسل بحيث تؤدي الى الذروة، ولعل ملاحظة متفحصة لبعض الافلام التي تفتقر لذروة معقولة تجعلنا نشعر ان كلما عملته هذه الافلام من لحظات قوية فيها فانها لم تصل الى هدفها لعدم وجود ذروة فيها، لأنها اساس الحدث واختتام الفعل النشيط للشخصية، انها كالحياة، وذروة الحياة تتضح في اللحظة التي تتكامل فيها قوى الانسان الجسدية والذهنية فيعطي أعظم ما عنده في تلك

اللحظات. وقد تكون ذروة اية شخصية في مراحل مبكرة من عمره او في اواسط عمره او بعدها، وهكذا حال الذروة في الفلم السينمائي قد تكون في البداية ثم تعود لإكمال الحكاية او في الوسط او في نهاية الفلم. ان الذروة تزداد اقناعاً للمتلقي اذا كانت الشخصية شخصية درامية حقيقية، شخصية بإمكانها ان تبلغ الذر وة ببنائها المتماسك، وتعدد خياراتها ودخولها بصراع حقيقي.

المبحث الثالث: الشخصية والاغتراب في الفلم السينمائي

يقول (فلليني) في مناقشة عن فلمه "الحياة الحلوة": "ان الاهتمام اليوم يعود الى الانسان نفسه. الى بنائه الميتافيزيقي والسايكولوجي تماماً" (Lawson, Cinema - the creative process, 2002, p. 317). والمسألة هنا ان الفلم اخذ اليوم هذا المنحى بالكامل واصبح غوا رً في الذات البشرية وتساؤلاتها الدائمة حول حقيقة وجودها، بالاخص وعالم اليوم المضطرب، الحروب والمنازعات الدائمة، واختلال القيم الانسانية وجشع رأس المال، وتنامي النزعة الاستهلاكية، وانهيار الثوابت الانسانية جعلت الحياة شيئاً لا يطاق، مما جعل الانسان ينزوي الى داخل نفسه، محاوراً ذاته، غالقاً الابواب على مونولوج داخلي طويل يتفاعل داخله، بل ان نمط المعيشة في زماننا هذا جعل البيوت مقفلة مكتفية بذاتها، فليس هنالك جار ولا قريب، ان الحياة القديمة التي كانت فيها البيوت مفتوحة والاقارب محيطون بالشخص، قد ولّت الى غير رجعة، ويتوصل الانسان مع عالمه عبر تقنيات تزيد من وحدته وعزلته. وقد اصبح الاغتراب حالة كونية عالجتها السينما كثيراً على طول تاريخها بدءاً من "مقصورة الدكتور كاليغاري" الى "الحياة الحلوة" الى معظم افلام الموجة الجديدة الفرنسية ومنها فلم "الاربعمائة ضربة". للمخرج (فرانستواتروفو).

ان السينما ادركت مأساة الانسان الحديث فخصصت حيزاً كبيراً من انتاجها لمعالجته. ومهمة هذه الافلام ان تبعث الروح في عالم قُنِن حتى العواطف، واستبدل كل اشكال التواصل الانساني الحميمة الى وسائل تكنلوجية "ان المجتمع الذي يتفاقم فيه الصراع في سبيل البقاء بنتيجة تزايد عدد سكانه لهو مجتمع مجرم، فالحاجة الى مجال حيوي متعاظم لا يمارس تأثيره على مستوى العدوانية الدولية فحسب، بل وايضاً داخل الامة نفسها فالتوسع بمختلف اشكاله وصوره.. الغت امكانية الاختلاء الذاتي الذي يمكّن الفرد .. من التفكير والسؤال والاهتداء" (Marcuse, 1971, p. 254)، ان العالم المحيط، وهو ينوء بثقله على الانسان، يخلق عالماً يشبه الحلم المزعج الذي يكبس على القلب، وهذا الحلم قطعاً له علاقة بالمخاوف المختزنة في ذهن الانسان من عالمه المحيط والمنافسة الشرسة للعيش وتعقد وسائل الحياة. ان الادب والفن وهو يبحث عن رؤية حقيقية للانسان، اصبح في عصر الحداثة لا يعترف بالانظمة الشمولية، ولا النظرة التي تنظر للانسان ككل لا يتجزأ، وان التجربة الحياتية هي المرجع، ان الحداثة والنظريات الحديثة في كل من الادب والفن

وعلم النفس والاجتماع والفلسفة وجدت ان الانسان مخلوق صعب التناول وان السلوك والملامح ما هي الا السطح الظاهري لأعماق معقدة.

ان روائية مثل "فرجينا وولف" اوقفت كل انتاجها الروائي لتناول مثل هذه الشخصيات التي تستشعر بعزلتها وغربتها عن الواقع فالعالم لديها – كما تصوره اعمالها – حافل بالاحاسيس والانطباعات والاسرار، او هو حالة مغيرة قوامها المعاناة، والشخصية التي عبر عنها بروست بقوله ان الانسان مخلوق مركب من الصعب ان نعرفه يتغير" (Albee, 1984, p. 4)، ان الانسان المعاصر في عالمنا المترامي انما هو انسانين، انسان توفرت له سبل الحرية والوفرة المادية، وانسان كمثل هذا النوع هو الانسان الغربي عموماً، وانسان آخر يعيش ظروفاً قاهرة بسبب تدخل الرجل الغربي، فعلا وايديولوجا في حياته، هذا هو انسان العالم الثالث الذي مازال يجاهد لإبراز هويته والصراع الدائم من اجل العيش في ظل دول مختلفة تعيش فسادا على شتى الاصعدة، ومن المؤسف ان كل نظريات علم الاجتماع والنفس وعلم نفس الشخصية، والفلسفة والفن.. الخ انما تتوجه الى مناقشة انسان العالم الغربي اساساً، فكلام (اريك فروم) مثلاً الذي فحواه: "يعاني الناس في الوقت الحاضر من الشعور بالوحدة والعزلة والشعور بعدم الاهمية. ان حاجاتنا الاساسية اذا هي الهروب من مشاعر العزلة هذه وتنمية الشعور بالانتماء وايجاد معنى في الحياة، انها لمفارقة ان زيادة الحرية التي حققها الانسان خلال العصور، من كل من - الطبيعة ومن كل الانظمة الاجتماعية الجامدة – ادت الى المشاعر الحادة بالعزلة والوحدة. اصبحت الحرية الزائدة طرفاً سلبياً تحاول الهروب منه" (Schiltz, 1983, p. 111).

وحالة الاغتراب للانسان المعاصر جاءت بسبب تنامي فردية الانسان، فالانسان سابقاً كان يحيى في ظل جماعته، العشيرة والقرية، وكلما تطور الانسان قل اعتماده على الغير، واذا جاهد الانسان كي يؤكد شخصيته، فانه في نفس الوقت جاهد ليصبح شاعراً بوجوده الفردي، فانفصل عن جماعته لا بل ان الانسان المعاصر هذا اليوم وحتى في العراق، اصبح انتماؤه للمحيط ضعيفاً، فلا عشيرة ولا قرية ولا دين ولا طقس جماعي تشارك به لأسباب كثيرة، فبقدر ما تطورنا، بقدر ما اغتربنا وازدادت عزلتنا، لأننا نعيش في عالم متوتر على شتى الاصعدة.

ان الفلم السينمائي ناقش الشخصية المغتربة بكيفيات متعددة، بدأت من ابسط اشكالها كأن تكون الشخصية مشاركة في حياتها الاجتماعية ولكن بأبسط الدرجات، انها تشارك لتستمر بالحياة، دون انغمار حقيقي بما يحيط بها، ورأينا ذلك في فلم "المريض الانكليزي" حيث ان البطل عضو جماعة تنقيب اثارية للكشف عن الكهوف والواحات في الصحراء الافريقية الكبرى وهو يتعاطى مع المحيطين به على قدر عمله، فله انشغالاته الخاصة وافكاره، لكنه عندما يريد الخروج من عزلته نراه يدفع حياته ثمناً لهذا.

وافلام اخرى عالجت الشخصية المغتربة، كشخصية فذة، ولكنها تشك بأن الآخرين يستطيعون مشاركتها باهتماماتها، لذا نراها تتصدى كي تنجز عملها بنفسها، معتمدة على قدراتها الذاتية، كما في فلم "القارئ" حيث ان البطلة تزداد عزلتها عما حولها، لأنها تتقد ان الآخرين غير جديرين بالثقة، وليست لديهم الاهلية بأن ينجزوا اعمالهم على المستوى المطلوب. فهي موظفة في العهد النازي في احدى المعتقلات، وتعتقد ان الواجب كمهنة يجب ان يؤدى على اعلى مراحل الدقة، وهذه القضية تتسبب بموت المُعتقلات، لأن حريقاً يشب ولكنها لم تفتح الباب للسجينات كي يهربن، وعندما يسألها القاضي لِمَ لمْ تفتح الباب؟ تجيب: كيف افتح الباب، الجميع سيهرب، وانا المسؤولة. وهي المغتربة عن محيطها، لا تجد اي انتماء لديها لهذا المجتمع الغير موثوق به، فتكون علاقتها مع صبي مراهق تعامله وكأنه كل العالم، بل ان قيمها وافكارها كمغتربة، لا تجعلها تدافع عن نفسها دفاعاً مشروعاً فلو انها اخبرت القاضي بانها لا تعرف القراءة والكتابة لنجت من السجن. تساق الى السجن وتمضي محكوميتها، وفي يوم إطلاق سراحها تنتحر لأنها لا تنتمي للعالم خارج السجن.

وفي فلم "عربة اسمها الرغبة" تنتهي حياة الاخت الكبرى الى مصح نفسي، لأنها حاولت باستمرار ان تشترك فيما يحيطها من حياة، فتعرضت اسرتها الى السقوط المريع لأن امجاد الاسرة انتهت، وعندما سكنت مع اختها وعندها اعتقاد بأنها سلسلة الامجاد ستجد اختها سيدة عظيمة، ولكنها تفاجأ بشقتها البسيطة وحياتها المدقعة الفقر، وزوجها السكير الحمال في الميناء، ومهما حاولت كي توافق على هذا العيش فانها لم تستطع حتى ان زوج اختها يعتدي عليها جنسياً بوحشية ظاهرة، فالشخصية كانت طبيعية ولكن الضغوطات حولتها وغيرتها نحو العزلة والاغتراب.

وهناك من الافلام من تظهر فيها الشخصية المغتربة من اول الفلم لآخره، مهما اظهر لنا الفلم انها ليست كذلك، وتعتقد هذه الشخصية ان طقوس حياتها المنعزلة، هي القوقعة التي تحميها من مفاجآت العالم الخارجي، ففي فلم "افضل ما قد يحصل".

نرى البطل المصاب برهاب العالم الخارجي، لا يدخل المطعم الا ومعه ادوات الطعام مثل الملعقة والشوكة والسكين، اعتقاداً منه ان كل ما في الخارج ملوث، بل انه عندما يتمشى في الشارع يحاول ان لا يضع قدمه حيث يضع الناس اقدامهم، انه ينقل قدميه بحذر على بلاط الشارع، ومهما كانت صلته بالعالم الخارجي طيبة، فانه يفسدها بغرابته وفرديته، رغم محاولة الآخرين الاقتراب منه والاشتراك معه، ولكن شكله بهذا العالم يفسد هذه الشراكة. والمثل الاوضح لهذه العزلة بطل فلم "اسطورة 1900" الذي لم يغادر عالمه في السفينة رغم مغريات الخارج الكثيرة. هذه المعالجات التي قدمتها السينما للسينما المغتربة، والبحث يتسع لامثلة ونماذج أكثر ولكن الحيز المخصص لا يتسع لهذا.

وفي النهاية لابد لنا ان نشير الى ان المعالجات الفلمية وهي تشتغل بوسيطها التعبيري الذي هو اللغة السينمائية فان مثل هذه الافلام تنطوي على معالجة للمستويات الزمنية من عودة الى الماضي والقفز الى المتسقبل سواء كان ذلك عن طريق السرود الفرعية الثانوية مثل استثمار تداعي الذكريات والأحلام واحلام اليقظة والهستيريا وانفصام الذات مما يستدعي مشاهداً فنتازية باستخدام الاضاءة غير الواقعية والديكورات غير الواقعية واساليب الانتقالات عبر المزيج والاختفاء والظهور التدريجيان والحركة البطيئة وتضخيم الصوت وتشويهات الصورة باستخدام العدسات المناسبة لذلك.

مؤشرات الإطار النظري

1- الشخصية طبيعية ولكن ما يواجهها من ضغوطات تحولها الى شخصية مغتربة، ويؤكد العرض الفلمي في عرضها على مستويات اللاشعور والتداعي والذكريات.

2- الشخصية المغتربة شخصية تشارك في الحياة بالشكل الادنى من المشاركة ولكنها تسعى لحلولها الفردية غير صراعها مع القوى التي تشعر انها تقف في طريقها بقوة لانها شخصية تنطوي على عواطف متناقضة مما يقودها الى ذروة صراعها.

اجراءات البحث

منهج البحث: ان الوصول الى نتائج علمية ودقيقة في تحليل الافلام لابد لنا من اعتماد المنهج الوصفي الذي يعتمد على قراءة النص العلمي كعرض على الشاشة لكي يجري تحليل العينة بما يتضمن متابعة مؤشرات الإطار النظري لتحقيق النتائج المستخلصة.

مجتمع البحث: يتمثل مجتمع البحث في الافلام التي جعلت من الشخصية المغتربة مادتها وهي افلام لا تعد ولا تحصى واختارت الباحثة منها ما يتفق ومؤشرات البحث.

عينة البحث: نظراً لأن البحث محدد بمدى معين، فانه لا يدع مجالاً للإكثار من العينات التي تخضع للتحليل، لذلك جرى التأكيد على عينة قصدية يمكن لهذه العينة ان تتفق وعنوان البحث، فكان فلم (عندما بكى نيتشه) كانموذج للتحليل.

اداة البحث: ان اداة البحث هي المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

وحدة التحليل: وحدة التحليل الاساسية هي المشهد الفني الكامل والذي يتفق والمؤشر المعني به، واذا وردت اشياء تتحدث عن القصة الفلمية، او القصص الثانوية او بعض اللقطات فانها عرضية، لأن الباحثة قامت بدراسة المشهد كما هو متبع بالتحليل الفلمي.

تحليل العينة الفلمية

فيلم "عندما بكى نيتشه"

سيناريو واخراج: نيشاس بري

تمثيل: بين كروس / ارماند اسانت

البلد المنتج: امريكا

سنة الانتاج: 2007

ملخص الفلم: الفلم يتحدث اساساً عن الفيلسوف المعروف (فريدريك نيتشه) في احدى محطات حياته عندما كان في النمسا – فيينا نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وكانت النمسا وعاصمتها آنذاك تعج بحركة علمية ناهضة في ميدان الطب النفسي، والذي كان احد اعلامه (فرويد) ومدرسة التحليل النفسي وبالفعل فان شخصية (فرويد) هي احدى شخصيات الفلم، ويقوم الطبيب (جوزيف بروير) الذي قام بدوره (بن كروس) بناءاً على اتفاق مع (لو سالومي) قامت بدورها (كاثرين وينك) احدى الشخصيات الصديقة لـ(نيتشه) والتي تريد انقاذه من صداعه النصفي المدمر وشعوره باليأس الشديد كي يتفرغ للفلسفة، ولكن الذي يحدث ان (نيتشة) والذي قام بدوره (ارماند اشانتي) هو الذي يقوم بمعالجة الطبيب، حيث يبتكر الفيلسوف ما يسمى "العلاج بالكلام" اي بالتحليل النفسي لشخصية المريض عبر جعلها تتكلم والتركيز على حياتها الماضية ويظهر ان الطبيب مغترب هو الآخر.

المؤشر الأول: الشخصية المغتربة الطبيعية ولكن ما يواجهها من ضغوطات تحولها الى شخصية مغتربة، ويؤكد العرض الفلمي في عرضها على مستويات اللاشعور والتداعي والذكريات.

يبدأ الفلم في مدرجات جامعة فينا والفيلسوف (نيتشه) يعرض محاضرته على جمهور لا يزيد على اصابع اليد الواحدة على فكرة (الله)، وكيف انها فكرة اسطورية غامضة وان الانسان صنعها عندما كان يحتاجها، وبين استنكار معظم الجالسين وحماس المحاضر، وتحديه لقيم مجتمعه الدينية، نشاهد (سالومي) وهي شاعرة روسية جميلة على علاقة بالفيلسوف ومبلغ اعجابها به، لكنها تعرف ان الفيلسوف يعاني من صداع نصفي (الشقيقة) فتوصي الطبيب (بروير) به مقنعة اياه انه سيحفصه سريرياً وليس نفسياً، لأن)نيتشه(يعتقد بأن غاية الانسان ان يصبح (الانسان السوبر) واذا فانه لا يعاني من اي شيء نفسي.

فاذن المغترب ليس شخصية بلا اعتقادات، ومغترب مثل (نيتشه) يجد ان سبب اغترابه ان الناس لا يريدون ان يرتقووا بنوعهم وهم يقبلون بمتع القطيع (الحيوانات) التي تجعلهم ادنى.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ويعرض لنا الفلم كيف ان الطبيب المعالج يجد ان كلمات الفيلسوف تنطبق عليه فيغور بمساعدة (نيتشه) مرة وبمساعدته (فرويد) صديقه وتلميذه مرة الى المستويات العميقة المعقدة من لا شعوره وذكرياته فيكشف نشأته من اقلية يهودية هي التي جعلته يجد كي يكون متميزاً في مهنته ليحترم، ويكتشف وهو منوم مغناطيسياً ان فقدانه لامه وهو في الثالثة من عمره جعله يحب مريضته التي اسمها مثل اسم والدته المتوفاة (بيرثا).. وهو اذ يسبح في تداعياته كان دائماً يرى نفسه يسقط في بئر عميق حتى يستقر على تابوت موجود في قاعدة البئر ودائماً يبحث عن تفسير ماذا في هذا البئر؟

ان شخصية (نيتشه) طبيعية، فهو استاذ جامعي، وشخصية الطبيب (بروير) طبيعية ايضاً فهو اشهر اطباء (فيينا) ولكن ضغوطات المجتمع والذكريات واللاشعورتحلوهما الى شخصيتان مغتربتان.

المؤشر الثاني: الشخصية المغتربة شخصية تشارك في الحياة بالشكل الادنى من المشاركة ولكنها تسعى لحلولها الفردية عبر صراعها مع القوى التي تشعر انها تقف في طريقها بقو لأنها شخصية تنطوي على عواطف متناقضة مما يقودها الى ذروة صراعها.

ان الشخصيتين الرئيسيتين، الفيلسوف والطبيب مشاركين في الحياة كما يبدو، ولكنها مشاركة في حدها الادنى، فالفيلسوف صاحب مشروع فلسفي كبير، انه كما يقول: نبي جاء مبكراً لذا ارتد الى عزلته، والطبيب رغم انشغاله بالمرضى، لكنه لا يجد طعماً لحياته ان حياته مرسومة بالكامل، الزوجة والاطفال والعمل مما جعله يفقد الحياة الحقيقية.

ان (نيتشه) يسعى لحلوله الفردية، فهو يقول:

كلما نهضت، ابني جسراً للآخرين، اصدع بالخيانة فالموسيقار (فاغنر)، وبعدها صديقي المخلص الذي سقر حبيبتي.

اما الدكترو فيحلله الفيلسوف ويطلعه على انه اولاً يعاني تعاسة عامة، وثانياً محاصر بافكار غريبة وثالثاً كره الذات ورابعاً الخوف من الشيخوخة وخامساً الخوف من الموت وسادساً ميول للانتحار.

ويسأل الفيلسوف الطبيب: هل من شيء آخر لم ادونه؟ يقول الطبيب: اشعر اني بعيد تماماً عن زوجتي، عالقاً في عالم لم اختره لنفسي.

يرد عليه الفيلسوف: هل هذه مشكلة واحدة ام اثنتان؟

وعلى هذا الاساس فمهما يبدو ان الشخصية المغتربة مشاركة في الحياة فانها تعيش على الهامش، وهل اكثر من شعور الفيلسوف انه نبي جاء متأخراً وان العالم عبارة عن قطيع، او عن شعور الدكتور بميول انتحارية وتعاسة وغيرها.

وهنا يقرر (نيتشه) ان يذهب الى مكان آخر، دافئ ليجد حلوله، ويقرر الدكتور ان يدمج الوعي باللاوعي حسب مقوله (فرويد) كي يقوم بحله الفردي لحياته.. فهو بعد ان جرب ان يترك عائلته مع ما في هذا من خسارات ويتخلى عن مهنة الطب ويتشغل نادلاً في مقهى، اكتشف ان هذه الحلول في لاوعيه بينت له مقدار الصعوبات التي تواجهه، فعواطفه مع اسرته وعلمه من جهة وعواطفه مع زوجته التي تنشد الخلاص، وهنا تتصارع هاتين العاطفتين كي تصل الشخصية الى ذروة صراعها مع نفسها والآخرين.

كذلك الفيلسوف، فأن عاطفته تجاه الناس وسعيه للارتقاء بهم، لكنه من جهة اخرى يعتبرهم قطيع وحيوانات تسجنهم غرائزهم للابد، لذا فان الذروة وفي مشهد من اجل مشاهد الفلم حيث تتبادل الادوار بين الطبيب ومريضه، حيث يصبح المريض طبيباً وبالعكس، وان تبادل الادوار هذا يستمر لنهاية الفلم.

ولذا فان الفيلسوف في ذروة صراعه يبحث له عن جمهور جديد، عن مشروعه الكوفي في (الانسان السوبر) والذي يجب ان يحققه في ارض جديدة. فكانت هذه الأرض كما يصرح (نيتشه) هي اراضي ايطاليا الدافئة، وكأنها افكاره قد اصابها الجليد فأصبحت عصية عن الإدراك فاحتاجت الى بيئة دافئة واناس دافئين، والفلم وهو يغور في دواخل الشخصيتين الرئيسيتين الطبيب والفيلسوف، وما يعتري هاتان الشخصيتان من دواخل غاية في التعقيد فإنه لجأ الى مشاهد الحلم المتكرر تلك التي يسميها (مارسيل مارتن) طرق السرد الفرعية وكانت تلك المشاهد

مصورة بطريقة أقرب الى الغرابة منها الى الوقاع مثل مشاهد سقوط الطبيب في البئر العميقة على تابوت مفتوح او ذكريات (نيتشه) عن والده الذي يخرج من القبر عارياً ثم يدخل الكنيسة ويختطف طفلاً، وكانت حجوم اللقطات قريب من وجوه الشخصيات فغلبت عليها القطة المتوسطة والقريبة كي تتفحص وجوه الشخصيات وايماءاتها، لكن الفلم استفاد في مشاهد الانتقال من اللقطات العامة التي تُظهر البيئة التي تعيش فيها الشخصات، والملاحظ ان الانتقالات كانت تميل الى استخدام اسلوب المزج او الظهور والاختفاء التدريجيين، وهما اساليب في الانتقال تعني مرور فترة زمنية على الحدث او على الذهن.

النتائج

اولاً: ان معالجات الفلم للشخصية المغتربة اكثر كثافة وتركيزاً على تداخل المستويات الزمنية، واستكشاف المناطق اللاواعية في الشخصية الانسانية.

ثانياً: ان الذرو التي تسعى لها الشخصية المغتربة عبارة عن حل فردي لفك تناقضات مشاعر الشخصية.

ثالثاً: ان الشخصية المغتربة لا تكون مغتربة اساساً بل ان ثقل الواقع هو الذي يقودها الى الاغتراب.

الاستنتاجات

اولاً: ان العرض الفلمي لا يمكن ان يقدم شخصية مغتربة ما لم تكن هذه الشخصية على مستوى من الرقي الثقافي والحضاري.

ثانياً: ان الفلم وهو يعرض الشخصية المغتربة انما يقدم صورة عن العالم الذي نعيشه لكي نتوجه الى فهمه.

التوصيات: توصي الباحثة ان يجري دراسة الشخصية المغتربة في ظل المجتمعات التي تتعرض الى عنف مفرط مثل الحروب والنزاعات الطائفية.

References:

1. Albee, E. (1984). *Who Fears Virginia Woolf.* Beirut: Dar Al-Andalus.
2. Feldman, J. (1996). *Film Dynamics.* Cairo: The Egyptian General Book Authority.
3. Marcuse, H. (1971). *The One-Dimensional Man.* Beirut: Dar Al-Adab.
4. almuhandis, H. (1989). *Screen Drama.* Cairo: Egyptian General Book Organization.
5. Crevisch, S. (1986). *The Theatrical Industry.* Baghdad: Dar Al-Ma'mun.
6. Dwight, S. (1987). *Screenwriting for Cinema.* Cairo: The General Egyptian Book Authority.
7. Keynes, F. (2002). *The Film As a Film.* Damascus: The General Film Organization.
8. Khalaf, B. (2020). The narrative and dramatic structure between the vision of the scriptwriter and the director. *Academic Journal / University of Baghdad / College of Fine Arts*, p. Issue 96.
9. Lawson, J. (2002). *Cinema - the creative process.* Baghdad: Cultural Affairs House.
10. Lawson, J. (B.T). *The Art of Scriptwriting.* Baghdad: Radio and Television Training Institute.
11. Reda, H. R. (1972). *The Drama Between Theory and Practice.* Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
12. Roger, J. (1968). *A Realism Without Banks.* Cairo: Arab Book House for Printing and Publishing.
13. Schiltz, D. (1983). *Theories of Personality.* Baghdad: University of Baghdad.
14. Stollnitz, J. (1980). *Art Criticism.* Cairo: Egyptian Book House.
15. Swain, D. (1987). *The General Egyptian Book Authority.* Cairo: Screenwriting for Cinema.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/213-232

The artistic treatment of the expatriate character in the fictional film

Asia Jabar Khalaf[1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 100 - year 2021

Date of receipt: 25/2/2021…....Date of acceptance: 31/3/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

Although cinema is moving towards art, it has dealt with the character since the beginning of the discovery of cinematic art in films such as (Doctor Caligari's cabin) and most German expressive films in the third decade of the twentieth century, but the interest of cinema is growing in the estranged human personality, meaning that this character It lives by its alienation from the environment and society that surrounds it, because our present days have witnessed on the material and moral level more social breakdowns such as wars and disasters, and the sharp contradiction in the social and economic level of people themselves or between different societies, or between the individual and his community, and new social relations have increased, And the control of technology over the walks of life makes a person jealous far away in his loneliness and isolation because he lacks the warmth of human relations, and the control of interests and matter in the collective behavior, so the expatriate personality has become a topic worth discussing and highlighting it, and cinema was and still deals with the expatriate personality widely, so the problem of research She, did you present the expatriate personal film treatments in convincing ways?

As for the importance and need for research, it lies in the psychological aspects of the personality that are taken through the film, which include psychological studies, and that serve in the field of character identification, and this research can be a source of worship for filmmakers, in how the personality is alienated. The importance of this

[1] Sulaymaniyah University / College of Fine Arts / Department of Cinema, Asiajabar72@gmail.com .

study in the cinematic field was discussed, and it contained the objectives that the researcher had set in mind and the limits within which the research works.

In the theoretical framework, the researcher dealt with three topics, the first was: the real personality and the artistic personality, while the second topic lost the personality and the dramatic climax, and the third topic: the personality and alienation in the cinematic film, and the research procedures came including the following axes: The research method, which was the descriptive approach - a study The case, which is a straightforward approach, human studies, the research community, the research sample, the research tool, and the analysis unit.

Then the film sample that was subjected to analysis was discussed according to the indications that were taken out of the theoretical framework, and these indicators were summarized in two main axes and the sample consisted of one film, which is: Film (When Nietzsche Cried) directed by (Pinjas Perry). The research concludes with research results, recommendations, sources and references.

Keywords: Art Therapy - Expatriate Character - Feature Film

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/233-246

الوظائف الدلالية للتوليف التكراري في شعر عدنان الصائغ

زينب دريانورد[1]
رسول بلاوي [2]
علي خضري[3]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/4/22 , تاريخ قبول النشر 2021/5/8 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

الملخص

يُعدُّ فن التوليف من أهمّ الدعائم في الفن السينمائي إذ يقوم فيه المخرج بضم اللقطات السينمائية لتنتج لقطة ثالثة في ذهن المتلقي بواسطة طرق مختلفة كالتوليف الذهني والتوليف التشابهي والتوليف الإيقاعي والتوليف المتوازي والتوليف التكراري. ويُعدّ هذا الأخير أي التوليف التكراري من أهمّ التقنيات في المونتاج السينمائي فمن خلال التوليف التكراري يتمكّن المخرج من ربط اللقطات والمشاهد مع بعضها البعض وهذا ما نراه في التصاوير الشعرية لعدنان الصائغ عندما يربط الصور البصرية ببعضها ولاسيما تلك الصور التي يتجلّى منها مظاهر الأسى والبؤس إثر الفجائع التي حلّت في وطنه. تتبع هذه الدراسة المنهج الوصفي-التحليلي، لإظهار التوليف المُكرر في ثنايا قصائد الصائغ وذلك بنية تحديد الهدف الذي يرمي إليه الشاعر من خلال تكرار اللقطة المعيّنة في القصيدة سواء كانت اللقطة صوتية أو بصرية للتأكيد على فكرة معيّنة ومن هذا المنطلق يدور هذا البحث حول عدّة محاور رئيسة؛ تكرار اللقطة المفردة وتكرار اللقطة الصوتية وتكرار بُعْد الصورة السينمائية.

الكلمات الدليلية: الشعر العربي المعاصر، التكرار، التوليف السينمائي، عدنان الصائغ.

[1] طالبة دكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر- إيران
[2] أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر- إيران، r.ballway@pgu.ac.ir
[3] أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر- إيران

المقدمة ومشكلة البحث

إنّ التوليف من أهمّ التقنيات السينمائيّة التي تمكّن من خلالها المنظرون في مجال السينما ربط المشاهد القصيرة جداً ببعضها ليصبح الطول الزمني للفيلم مناسباً للزمن الذي يتطلبه السرد السينمائي لأنّ أثناء ظهور السينما كانت معظم الأفلام لا تزيد على الدقيقة الواحدة ولا تتجاوز حدود المكان الواحد بحيث أنّ وحدة المكان والزمان كانا يسيطران على الأفلام القصيرة ولكن بعد ظهور فن التوليف السينمائي تمكّن المخرج السينمائي من ربط المشاهد واللقطات السينمائية بواسطة قواعد خاصة. من أهمّ هذه القواعد هي تكرار اللقطة المعيّنة للصق المقاطع ببعضها وهذا ما نراه في القواعد اللغوية والدور الذي يلعبه التكرار في اللغة الأدبية خاصّة اللغة الشعرية التي يتجلّى فيها التوليف «وكما أنّ المخرج السينمائي، يستهدف النتيجة النهائية -من خلال التوليف- التي هي بدورها جزء من فعل الفيلم الدرامي- هكذا يستخدمها الشاعر المعاصر لتحقيق مبتغاه الفكري أو الحدسي. ونحن لو أخذنا ديواناً مبكراً نسبياً لبدر شاكر السياب، كديوان "أساطير" نجده يعتمد على التوليف اعتماداً كبيراً» (Jabra, 1966, 61). وعلى هذا النحو نرى قصائد عدنان الصائغ تقوم على التوليف للصق اللقطات الشعرية ببعضها، خاصة تلك اللقطات التي تنمّ عن إحساس الأسى الذي يشعر به المجتمع العراقي.

تقوم هذه الدراسة على المنهج الوصفي –التحليلي، لاستجلاء طريقة ربط اللقطات المكررة للتأكيد على فكرة معينة يركّز عليها الشاعر وفقاً للتوليف التكراري إذ يقوم بالإلحاح على فكرة معينة تدور في خياله، والهدف من هذا الأمر التركيز على الفكرة الأساسية التي تتجلّى منها الصورة البصرية وليس تكرار اللغة فحسب. ومن هذا المنطلق ينقسم هذا البحث إلى ثلاثة أجزاء؛ **تكرار اللقطة المفردة** ويتحقّق ذلك من خلال التأكيد على فكرة معية تتكوّن من اللقطة القصيرة والعابرة، **وتكرار اللقطة الصوتية** بواسطة تكرار الصوت المتوزع في هيكل القصائد، **وتكرار بُعد الصورة السينمائية** إذ يقوم الصائغ في هذه الحالة بتكرار المسافات وبُعد الصور كالصورة البعيدة والبعيدة جداً والقريبة والقريبة جداً، وعلى هذا الأساس تسعى هذه الدراسة للإجابة عن السؤال التالي:

ما هي كيفيات لصق المقاطع واللقطات بعضها ببعض وفق التوليف التكراري في الشعر؟

أهمية البحث

ترجع أهمية البحث إلى توظيف الفن السينمائي وبالأخصّ تقنية التوليف في الشعر العربي المعاصر إذ من خلال هذا الفن تمكّن المتلقي أن يتعمق في الصور المرئية المتواجدة في النص الشعري كما يتبيّن لنا في نصوص الصائغ الشعرية.

أهداف البحث

دراسة مدى إمكانية استخدام الصور البصريّة والحسيّة في نصوص الصائغ وبالأخصّ تلك الصور التي تتكرر في هيكل القصيدة لتأكّد على فكرة معيّنة يرمي بها الشاعر.

فروض البحث

1. توظيف فن التوليف التكراري داخل نصوص الصائغ يزيد من جمالية النص السردي- السينمي.
2. من خلال تكرار اللقطة المعينة في النص الشعري تترسخ في ذهن المتلقي فكرة معيّنة.

خلفية البحث:

بالرغم من البصمة المهمّة التي خلّفها التوليف في الشعر العربي المعاصر إلّا أنّ الدراسات النقدية كانت ضئيلة جداً ومعظمها جاءت بصورة عابرة ولأهمية التوليف في الدراسات النقدية في مجال الشعر بات هذا الموضوع هامّاً جداً ويستحق دراسات معمّقة في هذا المجال. من أهمّ الدراسات التي قام الباحث بالإشارة للتوليف فيها كتاب "القصيدة الطويلة في الشعر العربي المعاصر" إذ قام أحمد زهير رحاحلة في أحد الفصول بالإشارة لتقنية التوليف في القصيدة الطويلة بصورة مقتضبة. ودراسة أخرى تحت عنوان "المونتاج في ديوان محمود درويش (مديح الظل العالي)" للباحثين عبد الستار عبدالله صالح والسيد حمد محمود الدوخي، نُشِرت في مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، عام 2010م، عالجت هذه الدراسة أسلوب المونتاج وتطبيقه على ديوان مديح الظل العالي. ودراسة أخرى تحت عنوان "دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صورة العدّودة المصرية" عام 2015م، لهاشم محمد هاشم ومريم جلائي، وطبّق الباحثان في أحد المحاور التوليف التكراري على العدّودة المصرية. وكتاب "التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث" لمحمد الصفراني تم نشره عام 2008م، ركّز الباحث في أحد الفصول على التوليف التكراري واستجلائه في الشعر العربي المعاصر. وعام 2011م ظهر كتاب آخر لمحمد عجور موسوم بـ"التقنيات الدرامية والسينمائية في الشعر العربي المعاصر"، أشارة الباحث إلى اللقطة المكررة من خلال التوليف التكراري للإلحاح على الفكرة المعينة التي يرمي لها الشاعر المعاصر.

أمّا بالنسبة لعدنان الصائغ ودواوينه فقد جرت دراسات عدّة من أهمّها في مجال النقد السينمائي "الكاميرا الشعرية في قصائد عدنان الصائغ الملتزمة" لزينب دريانورد ورسول بلاوي، طُبعت في مجلة آفاق الحضارة الإسلامية عام 2018م، وعالج الباحثان في هذه الدراسة النص الشعري لعدنان الصائغ معالجة سينمائية. ومقال آخر موسوم بـ"الأفكار الاجتماعية والسياسية لدى عدنان صائغ" للطالبة راحلة محمودي في جامعة أصفهان عام 1391ش، قامت الطالبة في هذا المقال بإبراز الأفكار السياسية والاجتماعية في قصائد الصائغ. وإنّنا من خلال بحثنا في هذا الصدد، تبيّن لنا حتى الآن لم تأت أية دراسة تهتم بالتوليف التكراري بصورة معمقة وكل الدراسات في هذا المجال جاءت بصورة عابرة دون أن تلتفت إلى تفاصيل التوليف التكراري.

حياة الشاعر:

عدنان الصائغ شاعر عراقي وُلد في الكوفة، في العراق عام 1955م، في بيت صغير قريباً من نهر الفرات، ليرفع رايات الشعر الإنساني على أكتافه باحثاً عن الحرية يجوب بها أقطار العالم. يُعدّ الشاعر عدنان الصائغ من

أبرز الشعراء المعاصرين، ومن أكثرهم إثارة للجدل ويرجع الفضل في ذلك بدرجة كبيرة إلى تصميم الشاعر وشجاعته في إنشاد القصائد التي تنمّ عن وعي وفطنة وروح متمرّدة لا تبالي بما حولها من هيمنة للجو السياسي والاجتماعي المتشنج، على الشعب العراقي (Al-Zaribi, 2008, 25).

مصطلحات البحث

فن التصوير:

إنّ التصوير من أهمّ التقنيات السينمائية إذ لايمكن للفيلم أن يتشكّل دون فن التصوير لـ«أنّه يقوم بتنفيذ وجهات النظر المكتوبة أو المنطوقة بشكل عملي، سواء كانت هذه الوجهات أو التوجيهات للمؤلف أو كاتب السيناريو أو المخرج، ويتشكل فريق التصوير من مدير التصوير، ومجموعة مصورين يعملون بتوجيهه، ويقوم هو بانتقاء أحسن الزوايا عن طريق المفاضلة الفورية بين اللقطات بجهاز خاص يعرفه أمامه جميع الصور من زوايا مختلفة» (Ajour, 2011, 339)، فالسينما هي فن الصور المتحركة الأوّل، والصور هي أهمّ عناصرها. وبإمكاننا أن نشاهد الفيلم دون صوت ولكن العكس مستحيل أي لا يوجد فيلم دون صورة. ومدير التصوير هو المسؤول الأوّل عمّا يتعلّق بعملية التصوير ومن وظائفه أن يضبط الإضاءة ويحدّد مكان آلة التصوير ومكان التصوير، كما عليه أن يحدد أبعاد اللقطات وحركات الكاميرا ويتحقّق ذلك بتناسب رغبات المخرج.

الشاعر مصور:

إنّ إقبال الشاعر عدنان الصائغ على "السرد السينمائي" لا يعني أنّه قد تخلّى عن الطابع الوجداني في أشعاره وجاء بطابع سرد سينمائي بل شيّد هيكل القصيدة الحداثية بكلا الطابعين الوجداني والسرد السينمائي بطريقة موفّقة للتعبير عن آلام المجتمع. وقد استعان الصائغ بتقنيات التصوير السينمائي في الكثير من قصائده النثرية مثل أبعاد اللقطات واللقطات المتنوعة وزوايا التصوير وحركات الكاميرا. إنّ توظيف الصائغ للكاميرا بحركاتها الأفقية والعموديّة وأنواع الزوايا المتعلّقة بها في النصوص الشعرية تبرز شعوراً خاصاً في المتفرّج كالشعور بالحركة والفوقية والارتباك و...، كما أنّها بحركاتها الحرة حطّمت القيود الجامدة الموجودة في القصيدة الحداثية وساقتها نحو الحركة والحيويّة. ومهارة الكتابة بالكاميرا قد أعطت القصائد طابعاً من الصورة البصرية الدقيقة حيث تطابقت مع الكلام المكتوب في القصائد وبدت لنا اللقطة هي الكلمة، والمشهد هو الجملة. لذا بإمكاننا أن نسمي النص «قصيدة حيناً، وفلماً حيناً آخر بحسب المهيمنة التي تظهر فيه. فحين يُحوّل النص ما هو مكاني إلى مكان يكون نصاً أدبياً» (Al-Ghanami, 1999, 147).

الإطار النظري

التوليف التكراري:

لاتخفى القيمة الجمالية للتكرار بين القصائد القديمة والحديثة في تأسيس شعرية النص، ومن الأمور التي لايُستهان بها أنّ لجمالية التوليف التكراري بصمة ذات أثر على الشعراء المعاصرين. ونعني بالتوليف التكراري: التوليف المبني على تقنية التكرار. «وذلك بأنّ يصور المونتير في نصّه مجموعة من اللقطات مع التركيز على لقطة معيّنة بتكرارها أكثر من مرّة بين لقطات النص» (Al- Safrani, 2008, 256)؛ بعبارة أخرى في هذا النوع من التوليف يقوم الشاعر بتكرار لقطة معيّنة للإلحاح على فكرة معيّنة أو إظهار أهميّة تلك اللقطة في مسار العرض. إنّ العملية الفنيّة التي يقوم بها التكرار في الشعر من خلال تكرار بعض الكلمات والجمل والمقطوعات، هي الربط بين كل مقطوعة أو كل جملة، ولهذا «المونتاج التكراري يشابه التكرار الفني في اللغة. ومن هنا فإنّ المونتاج التكراري يكتسب أهميته الفنيّة من نفس المصدر الذي يكتسب منه التكرار اللغوي أهميته الفنية. فإعادة تركيب معيّن في سياق الحركة الأفقية للغة الشعرية في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها» (Al- Safrani, 2008, 256) وبربط الصور وصدمها، ينكشف لنا دور العملية التوليفية في النصوص القائمة على تكرار هذه الكلمات لتجعل من الوحدات الشعرية والمقاطع المتفرقة قصائد مشيّدة تتميّز بإيحاءات ودلالات خصبة، من خلال صدم كل مشهد مع الصورة المتكررة، حيث يقوم الشاعر من خلال التكرار بربط الكلمات ربطاً فنياً موحياً. وبهذه الخصوصية التي يمتاز بها النص الشعري الحديث يسهل على الشاعر الانتقال من موضوع لآخر ومن خلال عملية الربط التي يقوم بها التكرار لايشعر المشاهد/ القارئ بعدم توازن مواضيع القصيدة وومضامينها ويسهل على الشاعر القفز من موضوع إلى آخر، وبهذه الصورة المتكررة تظهر لنا القصيدة أكثر ترابطاً ووحدة.

وفقاً لما سبق من التعاريف حول هذا النوع من التوليف، لانجافي الحقيقة إذا قلنا أنّ المونتاج التكراري استمدّ كينونته من اللغة وأنّ في أصله يساير قسماً من أساليب التكرار في اللغة، المتناسقة معه ولاسيما التأثير والتأثر في المونتاج التكراري والتكرار في الشعر. ولهذا نقوم بالإضاءة على بعض نماذج التكرار في الشعر الأكثر تناسقاً مع المونتاج التكراري منها؛ 1. تكرار الكلمة (اللقطة) و2. تكرار اللقطة الصوتية، 3. تكرار بُعْد الصورة السينمائية.

1. تكرار الكلمة (لقطة مفردة):

في هذا النوع من التكرار في المونتاج التكراري يأتي الشاعر بكلمة (لقطة) معيّنة، ويقوم بتكرارها في هيكل القصيدة حيث نراها تتلاشى في كل ناحية من القصيدة أو في مقطع خاص لتدل على الاستمرارية أو تتكرر لإلحاح الشاعر على فكرة معيّنة تحمل في ثناياها دلالات قيّمة. إنّ تكرار الكلمة (اللقطة المفردة) يُعدّ من أروع ألوان التكرار وأكثرها شيوعاً بين أشكاله المختلفة وهذا التكرار هو ما وقف عليه القدماء كثيراً ...

والشرط الأوّل لمثل هذا التكرار أن يكون اللفظ المتكرر مرتبطاً بالمعنى العام للسياق الذي يَرد فيه، وإلا لفظية متكلفة لافائدة منها ولاسبيل إلا قبولها (Zaruqi, 2012, 55).

إنّ تكرار الكلمة في النص الشعري يمنح القصيدة طاقات فاعلة لكي تستمد «حيويتها الإيقاعية من خلال الحركة الصوتية للكلمة إذا وضعت موضع تكرار، إذ يشعر المتلقي بجمال الكلمة على ثلاث محاور مميزة المحور البصري وذلك من خلال التماثلات الخطّية، والمحور النطقي...» (Zaruqi, 2011, 55)

كما نرى أنّ المونتاج التكراري يتبيّن لنا في مشهد من قصيدة "نجمة" ويشكّل فضاءً متنامياً يساعد على تنمية الحدث حيث يقول:

هذي النجمةُ،...

-ياجَدّي-...

ليست كالنجمات!؟

- ... ...

-هذي النجمةُ، ... تمشي ...، ياجَدّي

تمشي، تمشي!!.. ... ...

تعبُرُفوق سطوح القرية، ...

بيتاً ... بيتاً!؟

-بل هي - يا ولدي- طائرةٌ

تتجسّسُ -في الليلِ - على أحوالِ مدينتنا

- ... ... ولماذا لا نُسْقِطها يا جَدّي..!؟

- ... ... (Alsayegh, 2017, 226-227)

يظهر لنا هذا النوع من التوليف التكراري من خلال تكرار اللقطة المفردة الأولى للنجمة عمودياً داخل النص الممنتج من قصيدة "نجمة"، وتكرار أفقي وعمودي لفعل (تمشي) الذي يشكّل لقطة لحركة النجمة مع حركة خفيفة للكاميرا وراءها، وتكرار أفقي للقطة (بيت). أمّا الباعث على تكرار لقطة (نجمة) فهو الشاعر نفسه، يأتي بها لتكملة السرد ولتأدية الغرض المقصود، حيث يبرز لنا الشاعر أهميّة تكرار هذه اللقطة داخل لقطات المونتاج، من خلال توظيفه لتقنية "الديالوج"، وهو الحوار الذي جرى في هذه القصيدة بين الجد والطفل فتكرار الصائغ للقطة النجمة في أول المشهد والجملة الاستفهامية (ليست

كالنجمة؟) والتكرار التالي لهذه اللقطة، للتأكيد على القلب النقيّ الذي يحمله الطفل، وروح البراءة، والغفلة عن الهموم التي تنتاب الكبار أثناء تلك الحوادث الفجيعة التي يمرّ بها الوطن. كما نرى أنّ هذه اللقطة تتضمّن تساؤلات لطفل في بداية حياته لمعرفة البلايا والحوادث التي حلّت على بيئته، ويكاد الجد أن يجيب عنها (-بل هي -يا ولدي- طائرةٌ/ تتجسس- في الليل- على أحوالِ مدينتنا). والتكرار الأفقي والعمودي للقطة/ فعل (تمشي) لتنمية الحدث وتكرار اللقطة المفردة للبيت (بيتاً ... بيتاً!؟) للتأكيد، وحتى ينتهي المشهد ويأتي الشاعر بسؤال الطفل (- ... ... ولماذا لانُسقطها يا جدي..!؟) متئملاً بجيل المستقبل لتحرير الوطن.

وعلى ضوء هذا النوع من التوليف التكراري يقول الشاعر في قصيدته:

تلقي نظرةً أخرى

على الباصِ المُعطّلِ

وانكسارِ الوقتِ في ظلِّ الرصيفْ

مطرٌ....

وقلبُكَ من ورقْ

مطرٌ....

وعيناها خريفْ

مطرٌ....

وبينكما انكساراتُ المطرْ

فلأينَ تَأخُذُنا الطرقْ؟

لانلتقي

.....أونَفترِقْ (Alsayegh, 2017, 53-54)

هنا تتجلّى القيمة الجمالية لتقنية توليف التكرار في فلمنة النصّ الشعري، وبهذا تشتغل القصيدة وفق منظور التوليف التكراري، حيث راح الشاعر يرصد بعدسته ليُصوّر المشهد البصري الصوتي بأسلوبيّة مونتاجية عالية، معتمداً عنصر التكرار في لفظة/ لقطة حبّات المطر التي تتراقص في ثنايا هيكل القصيدة إذ تكرّرت أربع مرّات. كما نلاحظ، إنَّ الشاعر قبل كل لقطة لفصول السنة (وقلبك من ورق): لقطة لفصل

الربيع و(وعيناها خريفْ): لقطة لفصل الخريف، يكرّر اللقطة المفردة لزخات المطر وبهذه الصورة المتكررة يكون قد حقق نغماً إيقاعياً مستمراً، ينعش به روح المشاهد من خلال اللقطة المكرّرة لقطرات المطر.

تكرار المؤثر الصوتي:

يوظّف عدنان الصائغ اللقطة الصوتية بطرق شتى وكل ذلك بهدف جذت انتباه المتلقي وإخباره بما يدور في وطنه. إنّ تكرار اللقطة الصوتية في بنية النص الشعري والقصيدة، ولصقها ببعض من خلال تقنية التوليف «تُشعر المتلقي بأنّه في قلب الحدث، وكذلك تساعد صانع الخلفيات المرئية على اختيار ما يلائم المواقف المختلفة، وهي - أيضاً- أداة فعالة عند كاتب السيناريو الذي يصنع بها ما يريد توصيله إلى الجمهور ضمن المواقف الدرامية المختلفة» (Nadi, 1987, 214)،كما نراه يقف في زاوية عالية بكاميرته الشعرية ليجسّد لنا الطائرة والبلاد بصورة كلية عندما تُدمر:

رأيتُ
بلاديَ
تنهشُها
الطائراتُ
صرختُ: بلادي
فقصَّ الرقيبُ الحروفَ الأخيرةَ،
معتذراً بالدُخانِ الذي
يَحْجُبُ الأفقَ، واللافتاتِ
صرختُ:
بـ..... لا ...
ففزَّنُعاسُ الأميرةِ من هُدْبِها
برماً،
وتثاءَبَ سِرْبُ الحَمَامِ
على الشُرفةِ الملكيّة
فاستنفرَ الجندُ أقواسَ آذانِهِمْ
خلفَ ذِئْبِ الصدى (Alsayegh, 2017, f2, 9)

تنعكس في هذه المقطوعة الشعرية خلفية مسموعة يتردّد فيها صوت يأتي من جهات مختلفة في كل لقطة من المشهد. جاءت هنا اللقطات الصوتية المتكررة متزامنة مع الخلفية البصرية المؤلمة التي تبدو أمام عيني الشاعر كأنّها شريط فيلمي بوقوفه في زاوية من البلاد حيث تتجلّى بأكملها وذلك عندما تقوم الطائرات بتهميش بلاد الشاعر فينفجر غضب الشاعر ويتمزّق قلبه من شدّة الأسى ليتضامن مع المأتم الذي تركته الطائرات أثناء تدميرها البلاد لذا نرى الشاعر يُبدي انفعاله بواسطة تكرار اللقطة الصوتية بتقنية التوليف. وفي النهاية لصق اللقطتين الصوتية ببعضهما (صرختُ: بلادي+ صرختُ: بـ..... لا...) لتنتج لنا

الشعور بالحرقة التي يشعر بها الشاعر إزاء فترة الحوادث الرهيبة التي يمرّ بها الوطن وجرّاء هذه الصرخة يتزلزل الهدوء الذي لا جدوى منه (ففزَّ نُعاسُ الأميرةِ من هُدْبِها) وخاصّة في هذه الفترة التي يمرّ بها الوطن ومن ثمّ تفرّ الطيور من سكونها في الشرفة الملكية أي يشير الشاعر هنا إلى الحياة الهانئة التي يعيش فيها الطبقة المرفة.

وفي مقبوس شعري آخر يقوم بجمع الصورة التاريخية الحزينة لخوفو وصدى الحجر:

أرقبُ خوفو،
وحيداً،
حزيناً،
يقلّبُ طرفيه بين عظامِ الهياكلِ..
يهتفُ: يا شعبُ...
لا شيءَ، غيرُ صدى حجرٍ
يتدحرجُ جُ جُ جُ جُ جُ
جُ جُ جُ
جُ جُ
جُ
... في البئرِ(Alsayegh, 2017, f2, 15)

يبدأ الصائغ مشهده البصري المتزامن بالأصوات المتكررة بالسفر إلى تاريخ سحيق من خلال خوفو (شخصية تاريخية) وهو يرقبه بكل صمت ممّا جعله يجمع بين الصوت (خوفو والحجر) والصمت (الشاعر) يقوم الشاعر هنا بإدخال المتلقي في دوامة مليئة بصدى الحجر المتكرر الذي يتناهى إلى مسامع المتلقي بين حين وآخر ومن يبدأ الشاعر بلصق صوت تدحرجات الحجر بصورة متواصلة من خلال تقنية التوليف التكراري إذ يقوم بجمع ولصق اللقطات المتكررة لصوت الحجر والتي يوزعها الشاعر في أرجاء القصيدة بواسطة حرف الجيم المتكرر والذي يدل على هذه اللقطات المتكررة.

تكرار بُعدْ الصورة السينمائية:

إنّ الصورة الشعرية منذ بدايتها خضعت إلى أساليب وصياغات عديدة وفي الفترة الأخيرة امتزجت هذه الصورة الشعرية مع أبعاد الصورة السينمائية. إنّ تكرار الصور في الشعر العربي المعاصر هو أبلغ أنواع التكرار، وأكثر تعقيداً، لما يحتاج إليه من جهد وعناية، ولايعتمد هذا التكرار على التشابه في إيقاع أو نغم وحركات الألفاظ، فالجانب الصوتي فيه ضئيل جداً ولانجد له أثراً ذا بال ففي تكرار الصور يقوم الشاعر بخلق توازن خيالي أو موضوعي بين حالتين أو معنيين كما يلجأ الشاعر إلى تكرار الصوّر بصدد خلق معادل رمزي لفكره وشعوره وتكثر تلك التراكيب المكرّرة فيما يمكن اكتشافه حين تنتج مجالاً تعبيرياً بعينه ويتحقق ذلك من خلال الأسلوب التوليفي حيث يأتي الشاعر بسلسلة من اللقطات الشعرية المتكررة من حيث الأبعاد ومن خلال هذه العملية تصبح القصيدة ذات هيكل منسجم، متوحد ومتوازن بكثرة تكرار بُعد واحد

من أبعاد الصورة السينمائية وحينها يبدأ الشاعر ببث الشريط (السردي- السينمي) مع تكرار بُعد واحد من أبعاد اللقطات الشعرية (اللقطة القريبة، والقريبة جداً، واللقطة المتوسطة، واللقطة البعيدة والبعيدة جداً وعلى غرار كذا، اللقطة الكاملة والعامة) ومن انضمام اللقطات المكررة لبعض تتولّد لنا صورة رمزية جديدة.

ومن نماذج تكرار بُعدْ الصور يقول الشاعر في قصيدته "تساؤلات:"

نظرتُ إلى الأفقِ ... ثانيةً

مازالَ فضاؤه اللامتناهي

يفيضُ زرقةً هادرةً

رغم سحابةِ دُخانٍ أبيض

تَشُقُّ السماءَ نصفين:

أوشكَ نصفُها الأولُ أنْ يميلَ إلى الغروبِ

تجرّهُ سلاسلُ ظلامٍ خفيَّة

وتراءى من بعيدٍ قرصُ الشمس، مُعلّقاً بِسِنَّارةِ الغَسَقِ

فاصطبغَ الأفقُ بدمهِ المطلولِ...

أمّا النصفُ الثاني فما زالَ يَنْبسِطُ.....

بكلِّ عذوبةِ صيفِ الساعة السابعة عصراً

بعد دقائق

اختفى خيطُ الدُخانِ الأبيض

وعادت صفحتا السماءِ المشقوقة ... للالتئام

ولكنَّ الظلامَ بدأ يتسرَّبُ رُوَيداً، رُوَيْداً

بعد قليلٍ ستتصاعدُ قنابلُ التنويرِ...

بعد قليلٍ ستتكاثفُ نظراتنا {الوجلة} إلى الأفقِ

لنَنظُرَ معاً عمّا سينجابُ ظلامُ المساء الطويل (Alsayegh, 2017, f3, 204- 205)

تتكرّر الصورة البعيدة من السماء لهذا المشهد منذ أن رفع الشاعر بصره إلى السماء من زاوية منخفضة للكاميرا، وتلتقط الكاميرا فيها صوراً بعيدة (نظرت إلى الأفق ... ثانيةً)، ومن ثم يبدأ الشاعر ببث اللقطات البعيدة التي بذاتها تُعدّ لقطة تأسيسية وتوجيهية. وبهذا نرى هذا المقطع من القصيدة قد انسجم انسجاماً تاماً مع هذه اللقطات المتشابهة من حيث البُعْد. نلاحظ في النصّ السابق تكرار تلك الصور (الأفق، وفضاءه اللامتناهي، وسحابة دخان أبيض، وتشقّ السماء، والغروب، وتراءى من بعيد قرصُ الشمس، وسنَّارة الغَسَقِ، واصطبغ الأفق بدمه المطلول). إنّ الشاعر من خلال صدم هذه الصور المتكرّرة المتوحدة في البُعد والمرتفعة نحو السماء يريد أن يلمح لنا بفكرة السلام الذي يحتاجه العراقيون في حياتهم والأمل الذي مازال ينتظره هو وأبناء وطنه ولكن هذا الأمل سرعان ما يضمحل ويتبدد (بعد قليلٍ ستتصاعدُ قنابلُ التنويرِ...).

ولنلاحظ نموذجاً آخر من تكرار اللقطة القريبة في قصيدة "مرآة" حيث يقول:

في الصبح

أرى شخصاً يُشْبِهُني

يتطلَّعُ في وَجهْي

أضحكُ لكُ لكُ

يضـ...حكُ لكُ لكُ.....

يعبسُ سُ

أعْبـ.....

يعضُّ على طرفِ السين؛ بأسناني،

فأغادرُني..

يُمسِكُني من كمِّ قميصي هلعاً:

-أين ستذهب...!؟

...خُذني ني ني ني

فأنا لا أقدرُ أنْ أبقى وحدي في المرآةْ (Alsayegh, 2017, f1, 165)

في هذا المقطع يتتبع الشاعر/ المونتير بكاميرته الشعرية لقطات قريبة من المشهد ويفصل المشهد بتكرار هذه اللقطة القريبة حتى يظهر لنا مونتاجاً بلقطات متكررة لوجه الشاعر وليُلح لنا على هذه اللقطة الكبيرة بهدف درامي في هذا المشهد، فتظهر لنا اللقطة الكبيرة لوجه الشاعر الذي ظلّ يخاطب نفسه على الشاشة.

وبهذه اللقطة يتابع الحدث الذي هو محاورة بين الشاعر ونفسه. وتبدأ لقطاته الممنتجة بتحديد توقيت الحدث (في الصبح) ثم يتابع إنتاجه بهذه اللقطات القريبة المتتابعة (أرى شخصاً يُشبهني)؛ لقطة قريبة جداً لوجه شبيه الشاعر وتباشرها اللقطة القريبة التالية بتوجه عدسة الكاميرا نحو وجه الشاعر والتي هي (يتطلّع في وجهي) فيبدأ بتتبع تقاطيع الوجه بلقطات قريبة هي (أضحكك ك ك/ يضـ..حكُ كُ كُ...../ يعبسُ سُ/ أعْبـ..../ يعضُّ على طرفِ السين؛ بأسناني،/ يُمسكني من كمِّ قميصي هلعاً).

النتائج

إنّ هذه الدراسة جاءت في مجال النقد السينمائي لتعالج التوليف التكراري في قصائد الصائغ وقد توصّلت إلى عدّة نتائج منها:

- ظهور التوليف في قصائد عدنان الصائغ قد مكّنه من القيام بعمليّة القطع والانتقال من موضوع لآخر لتحديد أفكار معيّنة.

- من خلال التوليف التكراري تمكّن الصائغ من نقل الفكرة المهيمنة على هيكل القصيدة بأكملها، وعن طريق تكرار اللقطة المفردة تمكّن من ممارسة خواطره وذكرياته المؤلمة في وطنه.

- يأتي الصائغ في بعض المقطوعات الشعرية بخلفيات بصرية متزامنة مع الخلفية المسموعة المتكررة أي اللقطة الصوتية وبالتوليف بينها لتمنح المتلقي شعوراً بالانهيار إثر نوائب الدهر من خلال تلك الصرخات المتكررة في ثنايا القصيدة إذ بصداها تسلب الهدوء.

- يتتبع الشاعر بواسطة تكرار بُعد الصورة السينمائية خاصّة الصورة القريبة والقريبة جداً، هدفاً درامياً ينمّ عن السنوات التي مرّت عليه ولم يكد يتذكّر جيداً من شدّة الأسى الذي حلّ به وبالأخصّ عندما يقوم بمشاهدة نفسه في المرآة ليعلو الحدث الدرامي آنذاك.

References:

1. Jabra, Ibrahim Jabra, 1966, *Aspects of modernity in contemporary poetry: monologue*, montage, inclusion, al-Adab journal, Baghdad University, number3, pp 58- 64.
2. Zorouqi, Abdul Qadir Ali, 2012, *Techniques of Repetition in book "Sarhan Drinking Coffee in the Cafeteria" by Mahmoud Darwish (stylistic approach),* Master thesis in rhetoric and stylistics, Haji Khader University of Batna, College of Letters and Languages, Department of Arabic Language and Literature.
3. Al- Ziribi, Walid, 2008, *Adnan al-Sayegh tabbt manafa*, 1st edition, Tunisia, Tunisian Company for Publishing and Development of Graphic Arts.
4. Al-Sayegh, Adnan, 2017, *Complete poetic works*, Baghdad, Dar al-Sutour for publication and distribution.
5. Al- Safrani, Muhammad, 2008, *Visual formation in modern Arabic poetry* (1950-2004), Riyadh, Aldar albayda, The Literary Club in Riyadh and the Arab Cultural Center.
6. Al- Nadi, Adel, 1987 AD, *Dramatic Arts,* Cairo, Dar al Maaref.
7. Ajour, Muhammad, 2011, *The Cinematic Style in Contemporary Poetic Building*, Cairo, The General Authority for Cultural Palaces.
8. Al-Ghanemi, Saeed, 1999, *The Logic of Poetic Discovery*, 1st Edition, Beirut, Arab Foundation for Studies and Publishing.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/233-246

Semantic functions of repetitive synthesis in Adnan al-Sayegh's poetry

Zainab Daryanavard[1]
Rasoul Balavi [2]
Ali Khezri[3]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 22/4/2021…....Date of acceptance: 8/5/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract

The art of synthesis is one of the most important pillars in cinematic art, as the director combines cinematic shots to produce a third shot in the mind of the recipient by various methods such as mental synthesis, analogous synthesis, rhythm synthesis, parallel synthesis and repetitive synthesis, Repetitive synthesis is one of the most important techniques in cinematic montage. Through repetitive synthesis, the director is able to link the shots and scenes with each other, and this is what we see in the poetic imagery of Adnan Al-Sayegh when he links the visual images to each other, especially those images that manifest the manifestations of grief and misery following the misfortunes that befell in His homeland. This study follows the descriptive-analytical approach, to show the repeated synthesis in the folds of the goldsmith's poems with the intention of determining the goal that the poet aims to by repeating the specific shot in the poem, whether the shot is audio or visual, to confirm a specific idea and from this point of view this research revolves around several main axes ; Repeat Single Shot, Repeat Sound Shot, Repeat Cinematic Image Dimension.

Keywords: Contemporary Arabic Poetry, Repetition, Film Art, Synthesis, by Adnan Al-Sayegh.

[1] PhD student, Persian Gulf University, Bushehr- Iran.

[2] Associate Professor, Persian Gulf University, Bushehr- Iran, r.ballway@pgu.ac.ir .

[3] Associate Professor, Persian Gulf University, Bushehr- Iran

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/247-260

منهج مقترح لمادة التذوق الموسيقي في أقسام التربية الفنية -كليات الفنون الجميلة

فاضل عرام لازم[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/2/8 , تاريخ قبول النشر 2021/3/16 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث:

يُعد قسم التربية الفنية في كلية الفنون الجميلة من المؤسسات التعليمية التي تهدف الى إعداد مدرسين مختصين بتدريس مادة التربية الفنية في المدارس الثانوية وغيرها من المؤسسات التعليمية، مما يفرض على القائمين إعداد المناهج لهذا القسم، تطويره، اخذين بنظر الاعتبار التطور العلمي والتكنولوجي المتسارع. ومادة (التذوق الموسيقي) واحدة من المواد التي تُدرس للصفوف الثالثة في أقسام التربية الفنية، ومن خلال الدراسة الاستطلاعية التي قام بها الباحث تبين له أن كليات الفنون الجميلة اتفقت بتحديد أهدافها التعليمية ومخرجاتها في مادة (التذوق الموسيقي) في أقسام التربية الفنية، لكنها لم تتفق في إعداد مفردات منهج موحد لهذه المادة مما دعا الباحث الى إعداد منهج مقترح لمادة التذوق الموسيقي لأقسام التربية الفنية في كليات الفنون الجميلة، مستعيناً بمفردات المناهج التي تُدرس في هذه الأقسام. تضمن الفصل الأول هدف البحث: إعداد منهج مقترح لمادة التذوق الموسيقي في أقسام التربية الفنية في كليات الفنون الجميلة في الجامعات العراقية، في ضوء الأهداف الموضوعة لكل قسم، والمفردات التي تُدرس فيه. وتضمن الفصل الثاني المحاور: المنهج، الأهداف، التذوق الموسيقي. وتضمن الفصل الرابع: الإجراءات التي اتبعها الباحث في إعداد المنهج المقترح، وبناء أداة البحث. أما الفصل الرابع فتضمن نتائج البحث التي تحققت بإعداد المنهج المقترح لمادة (التذوق الموسيقي) في أقسام التربية الفنية -كليات الفنون الجميلة في العراق، من خلال الإجراءات التي قام بها الباحث في الفصل الثالث، وفي ضوء النتائج استنتج الباحث الآتي:

1. إن منهج مادة (التذوق الموسيقي) الذي يُدرس في أقسام التربية الفنية، تم إعداده من غير الرجوع إلى الخبراء من ذوي الاختصاص في المجال التربوي، والفني، والتطبيقي في مجال الفنون الموسيقية.
2. الحاجة إلى تحسين منهج مادة (التذوق الموسيقي) للارتقاء بمستوى أهدافها ومفرداتها إلى المستوى الذي تنطبق فيه مع المعايير الصالحة للمناهج التطبيقية، وبالتالي تتلاءم مع التطورات الحاصلة في هذا المجال.

[1] جامعة واسط / كلية الفنون الجميلة، ramf594@gmail.com .

أما التوصيات فكانت: ضرورة الاطلاع على التصانيف العالمية المعروفة، في الجوانب المعرفية والوجدانية والمهارية، بغية بناء منهج متكامل لمادة التذوق الموسيقي. ثم المقترحات.

الكلمات المفتاحية: منهج -التذوق الموسيقي -تربية فنية

الإطار النظري

مشكلة البحث:

بالنظر لأهمية المنهج في العملية التربوية والتعليمية فان المختصين دأبوا على وضع مناهج دراسية بين فترة وأخرى يتماشى مع ما يحدث من تطورات اجتماعية وعلمية في ميادين الحياة المختلفة، ولما كانت المناهج الدراسية للمواد التطبيقية في قسم التربية الفنية تدرس وفقا للمفردات الموضوعة لها أولاً، ولما يرتأيه التدريسيين مناسباً ثانياً، ولما كانت مادة التذوق الموسيقي واحدة من تلك المواد التي تُدرس في قسم التربية الفنية فأنه يتطلب اجراء عملية التقويم بصورة مستمرة.

إن من أعمق أهداف تلك المادة هي تدريب الطالب على تذوق الألحان، واستساغتها، وتكوين ملكة الحكم عليها جماليا وفنيا، سيما وانه ليس من السهل تحويل جميع الطلبة إلى عازفين ومغنين، ولكن بالإمكان أن نربي فيهم ملكة تذوق جمال الموسيقى والغناء والعزف. وقد تنوعت مناهج مادة التذوق الموسيقي، ولأن طبيعة الإنتاج الموسيقي لا يمكن إدراكه بالاستماع والاعتماد على الإحساس والعاطفة والشعور فقط، فلابد من فك رموزه الموسيقية، واستيعاب مفرداته، ومصطلحاته ونظرياته وقواعده. وعلى حد علم الباحث ومن خلال الدراسة الاستطلاعية التي أجراها، وجد أن مفردات مادة (التذوق الموسيقي) متغيرة بتغير كل قسم (التربية الفنية) بحسب الكلية المنتمي اليها، إذ أن كل تدريسي يضع مفردات منهجه الذي يُدرسه، وهذا ما حفز الباحث على القيام بإعداد منهج مقترح بمادة (التذوق الموسيقي) لأقسام التربية الفنية في جامعات العراق في ضوء الأهداف الموضوعة لكل قسم، والمفردات التي تُدرس فيه، وتبعا لذلك وللضرورة البحثية فقد وضع الباحث التساؤل الآتي:

كيف يمكن اعداد منهج موحد لمادة التذوق الموسيقي لُيدرس في أقسام التربية الفنية في كليات الفنون الجميلة، خاصة وان الأهداف والمخرجات واحدة في جميع تلك الأقسام.

أهمية البحث والحاجة إليه:

تبرز أهمية البحث الحالي من خلال الآتي:

1. يفيد البحث الحالي مدرسي مادة التذوق الموسيقي في أقسام التربية الفنية في كليات الفنون الجميلة في العراق من خلال وضع منهج دراسي موحد يمكن اعتماده في تلك الأقسام.
2. يسهم البحث الحالي في توحيد الأهداف التعليمية لأقسام التربية الفنية في كليات الفنون الجميلة، فضلا عن توحيد المخرجات التي يرسمها كل قسم.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى:

إعداد منهج مقترح لمادة التذوق الموسيقي في أقسام التربية الفنية في كليات الفنون الجميلة في الجامعات العراقية، في ضوء الأهداف الموضوعة لكل قسم، والمفردات التي تُدرس فيه.

حدود البحث: يقتصر البحث الحالي على:

1. الحد الموضوعي: منهج مادة التذوق الموسيقي.
2. الحد المكاني: أقسام التربية الفنية في كليات الفنون الجميلة في العراق.
3. الحد الزماني: للعام الدراسي (2018-2019).

مصطلحات البحث:

يعرف الباحث (المنهج) إجرائياً: مجموعة الخبرات أو الأنشطة أو المهارات المخططة والهادفة التي يقدمها قسم التربية الفنية لمساعدة طلبته على تحقيق النتاجات الفنية والتعليمية المنشودة بأفضل ما تستطيعه سواء كان ذلك داخل قاعة الدرس أم خارجها.

يعّرف الباحث مادة (التذوق الموسيقي) إجرائيا: هي إحدى المواد الدراسية المنهجية التي تُدرس في أقسام التربية الفنية -كليات الفنون الجميلة وكليات التربية الأساسية، والتي تهدف إلى إكساب الطلبة الخبرات والمهارات والمعرفة الموسيقية التي يسعون لتطبيقها في نشاطاتهم الموسيقية المختلفة.

الاطار النظري

المنهج:

المنهج هو جميع الخبرات التي تهيئ للمتعلمين ليتفاعلوا معها داخل المدرسة وخارجها من اجل اكتسابهم لها لتحقيق نموهم الشامل في جميع جوانب شخصياتهم وبناء سلوكهم وتعديله وفقا للأهداف التربوية، ويرى الوكيل بأنه " مجموعة المعلومات التي تكسبها المدرسة لطلبتها بهدف إعدادهم للحياة، وتتضمن هذه المعلومات مجموعه متنوعة من الأفكار والحقائق والمفاهيم والقوانين والنظريات في مجالات المعرفة المختلفة، مثل العلوم والرياضيات والمواد الاجتماعية واللغات والتربية الدينية والتربية الفنية " (alwakilu, 1988, p. 19).

ومع مرور الزمن وفي ضوء ما حصل من تطورات في المناهج خاصة، أخذ مفهوم المنهج يتغير فكان المفهوم الجديد والشامل يمثل اتجاهاًجديداًمتطوراًعلى صعيدي النظرية والتطبيق لأنه كما يراه الشبلي:

1. لا يقتصر على تقديم محتوى الكتاب المدرسي وإنما يتعامل معه على انه أحد الوسائل لتنفيذ المنهج.
2. لا يعد النشاط داخل الصف هو النشاط الوحيد الذي يخدم تنفيذ المنهج بل يمتد ليشمل جميع النشاطات الأخرى داخل المدرسة.
3. لا يجعل همه التعامل مع عقل المتعلم فقط بل يسعى إلى تحقيق النمو الشامل لشخصية المتعلم بجميع جوانبها .
4. يهتم بالتخطيط الشامل المتكامل للخبرات التربوية التي تساعد المتعلم على التعلم وبناء السلوك السليم. (Al-Shibli, 1984, p. 18)

عناصر المنهج:

يتكون المنهج من العناصر الآتية:

1-الأهداف.

2-المحتوى والخبرات التعليمية.

3-طرائق التدريس.

4-الأنشطة المصاحبة.

5-الوسائل التعليمية.

6-التقويم.

وتتكامل هذه العناصر مع بعضها، ويؤثر كل عنصر في بقية العناصر ويتأثر بها، فتمثل سلسله من الحلقات المتداخلة والتي يصعب فصل أي منها عن الآخر، وسيتناول الباحث الأهداف بوصفها تخصص البحث الحالي بشيء من العرض على النحو الآتي:

الأهداف:

مما لا شك فيهِ أن أي نشاط إنساني لا بد أن يهدف إلى تحقيق أغراض معينة وإن تحديد هذه الاهداف يساعد على وضوح الرؤية في العمل، إذ إن العمل الناجح لا بد أن يكون موجهاً نحو تحقيق أهداف محددة و واضحة، وإلا أصبح نوعاً من المحاولة والخطأ، فالأهداف هي " بمثابة حجر الزاوية في العملية التعليمية التربوية وهي التغيرات المراد إحداثها في سلوك المتعلمين نتيجة عملية التعلّم " (Al-Hailah, 2003, p. 89) . وعلى هذا الأساس " تنطلق العملية التربوية في العادة من اهداف عريضة تسعى كل مؤسسة تربوية إلى تحقيقها بشكل كلي أو جزئي، مباشر أو غير مباشر، وفي كل مجتمع تكتب الاهداف من جماعات متخصصة ذات إطلاع واسع وثقافة عالية وتخصصات متنوعة، وهذهِ الأهداف تشير في العادة إلى الأهداف العامة والقيم التي يتضمنها النظام التربوي في بلد ما والمتمثلة في فلسفة التربية القائمة في ذلك البلد والمُستمدة من فلسفتهِ السياسية والاجتماعية والأنماط الثقافية المختلفة لمجتمع ما.

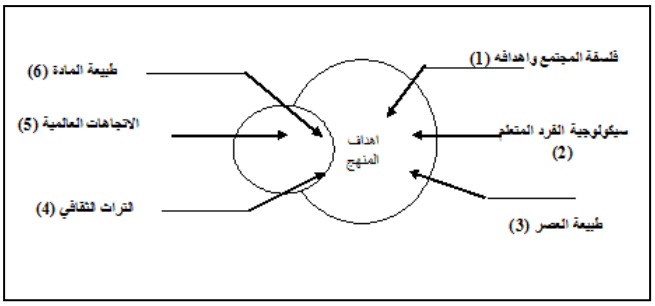
وتمثل الأهداف العنصر الأول والأهم من مجموعة العناصر المكونة للمنهج إذ تعتمد عليه بقية العناصر الأخرى فكلما تحددت الأهداف بدقةٍ ووضوح كلما ساعد ذلك على تحديد بقية العناصر وتحقيق فعاليتها في الموقف التعليمي الأمر الذي يمكننا من تحقيق تلك الأهداف بطريقةٍ سليمة وموضوعيةٍ، ويشير السكران، على أن الأهداف " هي حجر الزاوية في تخطيط المنهج وتنفيذه وتقويمه. فهي معيار مناسب لاختيار المحتوى والخبرات التعليمية وطرائق التدريس والتقويم". (Al-Sakran, 1989, p. 15).

ومن أهم المصادر التي تشتق منها الأهداف التربوية ما يأتي:

1. المجتمع وفلسفته التربوية واحتياجاته، وتراثه الثقافي، وما يسوده من قيم واتجاهات.
2. خصائص المتعلمين واحتياجاتهم وميولهم ودوافعهم ومشكلاتهم ومستوى نضجهم وقدراتهم العقلية وطرق تفكيرهم وتعليمهم.

أشكال المعرفة ومتطلباتها، وما يواجه المجتمع من مشكلات نتيجة التطور العلمي والتكنولوجي. وجهات نظر المختصين في التربية والتعليم وعلم النفس.(Tawfiq, 2000, p. 710).

بينما مصادر اشتقاق الأهداف يتم على وفق ما يأتي كما في الشكل (1). كما يرى سكران.



شكل (1) يبين مصادر اشتقاق الأهداف (Al-Sakran, 1989, p. 15)

التذوق الموسيقي:

إن التذوق الموسيقي في حقيقته، يتضمن كل أنواع الأنشطة الموسيقية، فهو يهدف إلى توسيع دائرة المعلومات وتعميق مفهوم الفن. وهذا يعني مساعدة المتعلم لإدراك القيم الجمالية في الموسيقى. وعند استماعنا لأحد أشكال الفن الموسيقي نتحسسه وندركه بمستويات ثلاثة رئيسية يمكن تجزئتها إلى ما يأتي:" المستوى الحسي، والمستوى التعبيري، والمستوى الموسيقي البحت" (Farid, 2000, p. 22)

ومن الجدير بالذكر، إن عملية التذوق تتم بطرائق ومناهج مختلفة لا منهجية ومنهجية مبرمجة. ففي (المستوى الأول -الحسي) غياب دور الفرد المبتكر والمؤدي ومشاركة الجميع في الابتكار والأداء وفي التلقي، وترتبط عملية التذوق الموسيقي لهذا المستوى بالجانب الحسي لمتلقي العمل الموسيقى ضمن وظيفتها الاجتماعية، وقد ينمحي بالتالي الشعور الذاتي للأفراد بجماليتها، وممكن أن يأتي مستوى تحليلي لنسيجها الموسيقي -الإيقاعي.

وفي (المستوى الثاني – التعبيري) "يتم من خلال هذا المستوى التامل في سر تجدد الموسيقى وقدرتها على حمل انطباعات مختلفة في كل مرة يتم الاستماع اليها" (Al-Fahdawi, 2013, p. 8)، إذ يظهر الفرد والمؤدي والمتلقي للفنون الموسيقية، وتعتمد عملية التذوق الموسيقي على القابلية الفطرية والمهارة المكتسبة للمتلقي في معرفة معاني الكلمات وارتباطها بالمسار النغمي، وتبرز أهمية الاستماع والمتابعة والممارسة في رفع مستوى التذوق الموسيقي في إدراك الجوانب التعبيرية الموسيقية التي تجسد مضامين تلك الكلمات. ويرتبط ظهور المبتكر والمؤدي (الطالب) بتوفر القابلية الفطرية والمهارة التي اكتسبها من خلال الاستماع والتعلم الذاتي. أما في (المستوى الثالث – الموسيقى البحتة) فان عملية التذوق الموسيقي لا بد أن تتم بصورة مبرمجة ومنظمة ضمن منهج التعليم الأساسي لقواعد ونظريات الموسيقى، وارتباطها بالنسيج الموسيقي (Farid, 2000, pp. 198-199).

مؤشرات الإطار النظري:

1. يتكون المنهج من عناصر تتكامل مع بعضها البعض، تمثل سلسله من الحلقات المتداخلة والتي يصعب فصل أي منها عن الآخر، والأهداف واحدة من تلك العناصر.

2. الأهداف هي حجر الزاوية في تخطيط المنهج وتنفيذه وتقويمه. فهي معيار مناسب لاختيار المحتوى والخبرات التعليمية.
3. التذوق الموسيقي كل أنواع الأنشطة الموسيقية، فكل فرع من فروع الموسيقى أياً كان نوعه، يهدف إلى توسيع دائرة المعلومات وتعميق مفهوم الفن الموسيقي.

إجراءات البحث

مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث الحالي من مناهج مادة (التذوق الموسيقي) في أقسام التربية الفنية - كليات الفنون الجميلة في العراق، مع مدرسي مادة التذوق الموسيقي،، إذ قام الباحث بأخذ المجتمع كاملاولم يستبعد أي قسم من أقسام التربية الفنية لكليات الفنون الجميلة في جامعات العراق، لتوافر مفردات مناهجها المقررة وهي عبارة عن (7) مناهج لـ(7) أقسام مع مدرسي المادة، وتخصصهم الدقيق. كما موضح في الجدول الآتي:

جدول (1) يوضح أقسام التربية الفنية الموزعة على الجامعات العراقية

ت	الكلية والجامعة	مدرس المادة	التخصص
1	الفنون الجميلة - جامعة بغداد	أ.د صالح احمد الفهداوي	تربية فنية
2	الفنون الجميلة - جامعة ديالى	أ.م.د وضاح حسن فليح	فنون موسيقية
3	الفنون الجميلة - جامعة البصرة	م. د. علي نجم مشاري	فنون موسيقية
4	الفنون الجميلة - جامعة بابل	م. د. عقيل زغير	فنون مسرحية
5	الفنون الجميلة - جامعة واسط	م.د. سعد فاخر شبوط	فنون مسرحية
6	الفنون الجميلة - جامعة الموصل	م.م. أنور محمد زكي	فنون مسرحية

أداة البحث: استخدم الباحث ادواته في جمع المعلومات لبناء أداة بحثه (خطوات إعداد منهج مقترح في مادة التذوق الموسيقي) وهي كالآتي:

1) الدراسة الاستطلاعية:

توجه الباحث باستبانة إلى مدرسي مادة التذوق الموسيقي في أقسام التربية الفنية لـ(7) كليات الفنون الجميلة من جامعات العراق مثبتة أسمائهم في جدول (1)، وقد تثبّت من الآتي:

1. ظهر أن التخصص الدقيق لمدرسي المادة هو: (4) مدرسين فنون مسرحية، و(2) مدرسين فنون موسيقية، وتدريسي واحد تخصصه تربية فنية- تذوق موسيقي.
2. هناك مفردات مشتركة تكررت في منهج أغلب المدرسين، وهناك مفردات انفرد فيها بعض المدرسين دون غيرهم.
3. أتفقت جميع الأقسام بهدفها التعليمي والمخرجات التعليمية التي وُضعت لذلك، كونها تنتسب جميعها لكليات الفنون الجميلة في العراق.

2) إعداد المنهج المقترح:

بعد أن اطلع الباحث على المناهج لمادة (التذوق الموسيقي) لأقسام التربية الفنية لكليات الفنون الجميلة في جامعات العراق، استطاع إعداد فقرات منهج مقترح مستعينا بتلك المفردات في المناهج التي تم ذكرها أنفا، وبحسب ما معمول به لاستراتيجيات أقسام التربية الفنية، من وحدات تعليمية، وعدد ساعات التدريس، إذ تكونت مفردات المنهج المقترح، من كورسين، شمل كل كورس (15) أسبوع، كل أسبوع يشتمل على مادتين (نظرية، وعملية). أما الوحدات الدراسية فهي (3) وحدات تعليمية، تُدرس على ساعتين دراسية، مقسمة على (15%) للمادة النظرية، و(35%) للمادة العملية، انظر جدول (3).، وبعد أن تم استخراج الهدف التعليمي، وبيان الأهداف السلوكية، وكما موضح في الجدول(2) الآتي

جدول يوضح الهدف التعليمي والأهداف السلوكية لمادة التذوق الموسيقي

مفردات مقترحة لمادة التذوق الموسيقي		
(الكورس الأول)		
المرحلة: الثالثة	**الوحدات الدراسية: 2 وحدات (النظري= 15%)، (العملي = 35%)**	**عدد الساعات: 3**
الأسبوع	الموضوع	
الأول	**المادة النظرية:** نظرة عامة عن مفهوم الموسيقى ونشأتها. **المادة العملية:** الاستماع إلى بعض الموسيقى القديمة.	
الثاني	**المادة النظرية:** العناصر المكونة للموسيقى (الزمن.اللحن، التوافق الصوتي، الأداء). **المادة العملية:** الاستماع إلى أنواع مختلفة من النتاج الموسيقي.	
الثالث	**المادة النظرية:** مفهوم الاستماع إلى الموسيقى **المادة العملية:** التدريب على الاستماع لأنواع الموسيقى المختلفة.	
الرابع	**المادة النظرية:** مستويات التذوق الموسيقى. **المادة العملية:** التدريب على استماع مستويات التذوق الموسيقي.	
الخامس	**المادة النظرية:** أنواع النتاج الموسيقي (أنواع النسيج الموسيقي). **المادة العملية:** الاستماع لأنواع النتاج الموسيقي.	
السادس	**المادة النظرية:** علاقة الموسيقى بالفنون الأخرى(المسرح،والسينما) **المادة العملية:** الاستماع للمؤلفات الموسيقية في الأعمال المسرحية والسينمائية.	
السابع	**المادة النظرية:** مبادئ قراءة وكتابة الموسيقى(المدرج الموسيقي) **المادة العملية:** التدريب على رسم المدرج والنوتات الموسيقية.	
الثامن	**المادة النظرية:** مبادئ قراءة وكتابة الموسيقى (علامات الرنين). **المادة العملية:** التدريب على أداء أزمنة علامات الرنين.	

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التاسع	**المادة النظرية:** مبادئ قراءة وكتابة الموسيقى (علامات وأشكال الصمت والرنين) **المادة العملية:** التدريب على كتابة وأداء علامات الصمت والرنين
العاشر	**المادة النظرية:** مبادئ قراءة وكتابة الموسيقى (علامات التحويل). **المادة العملية:** التدريب على كتابة علامات التحويل.
الحادي عشر	**المادة النظرية:** مبادئ قراءة وكتابة الموسيقى (المفاتيح الموسيقية). **المادة العملية:** التدريب على كتابة أنواع المفاتيح الموسيقية بموضعها.
الثاني عشر	**المادة النظرية:** مبادئ قراءة وكتابة الموسيقى (أسماء النغمات غربياً وشرقياً). **المادة العملية:**التدريب على كتابة ومقارنة بين أسماء النغمات غربياً وعربياً.
الثالث عشر	**المادة النظرية:** مبادئ قراءة وكتابة الموسيقى (الأوكتاف، والسلم الشرقي -الديوان) **المادة العملية:** التدريب على أداء السلم الموسيقي (الأوكتاف - الديوان)
الرابع عشر	**المادة النظرية:** مبادئ قراءة وكتابة الموسيقى كتابة بعض السلالم الموسيقية (الماينر،والميجر) **المادة العملية:** التدريب على أداء السلالم الموسيقية (الماينر، والميجر)
الخامس عشر	**امتحان فصلي:** (الامتحان النظري بدرجة 15%) (الامتحان العملي 35%) المجموع =50%

الهدف التعليمي	إكساب الطلبة خبرات معرفية ومهارية في التذوق الموسيقي.
الأهداف السلوكية:	يستطيع الطالب بعد مروره بالدرس أن: 1- يعدد طبقات الصوت البشري. 2- يتعلم استخدام صوته في أداء السلم الموسيقي. 3- يدرك ارتفاع وانخفاض طبقات السلم الموسيقي. 4- يعدد المقامات الموسيقية المستخدمة. 5- يميّز بين مقام وآخر أثناء الأداء. 6- يعدد الآلات الموسيقية. 7- يميز بين أصوات الآلات الموسيقية في الأعمال الموسيقية. 8- يميز بين أنواع الإيقاعات المستخدمة في الموسيقى. 9- يتعلم طريقة تدوين السلم الموسيقي الغربي وأبعاده.. 10- يتعلم طريقة تدوين السلم الموسيقي الشرقي وأجناسه. 11- يتمكن من كتابة النوتة الموسيقية للأغنية. 12- يتمكن من قراءة النوتة الموسيقية. 13- يعرف العناصر المكونة للموسيقى وأنواعها.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

	14- يتعلم الاستماع للموسيقى بشكل صحيح. 15- يعرف مبادئ قراءة وكتابة الموسيقى(المدرج الموسيقي) 16- يعرف مميزات صوته. 17- يعرف مساحته الصوتية. 18- يميز بين المفاتيح الموسيقية. 19- يحدد أماكن المفاتيح الموسيقية على المدرج الموسيقي. 20- يعدد مستويات التذوق الموسيقي.

جدول(3) يوضح مفردات لمنهج مقترح لمادة التذوق الموسيقي

مفردات مقترحة مادة التذوق الموسيقي		
(الكورس الثاني)		
المرحلة: الثالثة	الوحدات الدراسية: 2 وحدات (النظري= 15%)، (العملي = 35%)	عدد الساعات: 3

الأسبوع	الموضوع
الأول	**المادة النظرية:** تاريخ الموسيقى الغربية. **المادة العملية:** استماع وتحليل لبعض المؤلفات الموسيقية الغربية.
الثاني	**المادة النظرية:** تاريخ الموسيقى العربية الشرقية. **المادة العملية:** استماع وتحليل لبعض المؤلفات الموسيقية العربية الشرقية.
الثالث	**المادة النظرية:** أنواع الآلات الموسيقية (الوترية – الهوائية – النحاسية- الإيقاعية). **المادة العملية:** الاستماع لبعض الآلات الموسيقية وتوزيعها في النتاج الموسيقي.
الرابع	**المادة النظرية:** الصوت: مفهومه وخصائصه. **المادة العملية:** الاستماع لبعض النماذج التي تخص الصوت كظاهرة موسيقية.
الخامس	**المادة النظرية:** الصوت البشري النسائي والرجالي (أنواعه وألوانه). **المادة العملية:** الاستماع لبعض الطبقات الصوتية للصوت البشري المسجلة.
السادس	**المادة النظرية:** أسس تكوين الفرق الموسيقية وتوزيع الأصوات الرجالية والنسائية. **المادة العملية:** التدريب على بعض التمارين الصولفج للأداء الرجالية والنسائية.
السابع	**المادة النظرية:** مبادئ القيادة الموسيقية وطريقة تدريس المدرس داخل الصف. **المادة العملية:** تمارين أداء صولفج للطلاب والطالبات كمجموعة كورال.
الثامن	**المادة النظرية:** طرائق الأداء الكورالي والغناء الانفرادي والجماعي. **المادة العملية:** تكوين كورال من الطلاب والطالبات وتمارين إحماء للصوت.
التاسع	**المادة النظرية:** قوالب الغناء الشرقي. **المادة العملية:** تدريب الكورال (طلاب، طالبات) على بعض قوالب الغناء.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

العاشر	**المادة النظرية:** طريقة تدوين سلمي (الحجاز، البيات) وأجناسهما. **المادة العملية:** تدريب الكورال (طلاب، طالبات) على أغاني من مقامي الحجاز والبيات.
الحادي عشر	**المادة النظرية:** طريقة تدوين سلمي (الكرد، الصبا) وأجناسهما. **المادة العملية:** تدريب الكورال (طلاب، طالبات) على أغاني من مقامي الكرد والصبا.
الثاني عشر	**المادة النظرية:** طريقة تدوين سلمي (السيكاه، الرست) وأجناسهما. **المادة العملية:** تدريب الكورال (طلاب، طالبات) على أغاني من مقامي السيكاه والرست.
الثالث عشر	**المادة النظرية:** طريقة تدوين سلمي (العجم، النهاوند) وأجناسهما. **المادة العملية:** تدريب الكورال (طلاب، طالبات) على أغاني من مقامي العجم والنهاوند.
الرابع عشر	**المادة النظرية:** تدريب الكورال (طلاب، طالبات) على أغاني منتقاة. **المادة العملية:** تدريب الكورال (طلاب، طالبات) على أغاني منتقاة.
الخامس عشر	**امتحان فصلي:** (الامتحان النظري بدرجة 15%) (الامتحان العملي 35%) المجموع =50%

3) صدق الأداة (صدق المحتوى):

قام الباحث بعرض مفردات المنهج المقترح على مجموعة الخبراء المتخصصين، لبيان صلاحيتها وقد اطلع السادة الخبراء على تفاصيل فقرات مفردات المنهج بصيغتها الأولية، وقد تم الأخذ برأي السادة الخبراء، جدول(5)، وإجراء بعض التعديلات في صياغة بعض فقرات المفردات وإضافة أخرى وبعد استكمال التعديلات اكتسب المنهج المقترح جاهزيته، وكانت نسبة الاتفاق بين الخبراء (100%)، بحسب معادلة كوبر. انظر الجدول (4).

جدول(4) يوضح الاستمارة التي عرضت على السادة الخبراء لإبداء رأيهم في فقرات المنهج

الأسبوع	إجابة الخبير		
	بدرجة كبيرة	متوسطة	ضعيفة
الأول			
الثاني			
الثالث			
الرابع			
الخامس			
السادس			
السابع			
الثامن			
التاسع			

العاشر			
الحادي عشر			
الثاني عشر			
الثالث عشر			
الرابع عشر			
الخامس عشر			

جدول (5) أسماء السادة الخبراء الذين استعان بهم الباحث حسب اللقب العلمي

ت	اسم الخبير ودرجته العلمية	التخصص	مكان العمل
1	أ. د. صالح احمد الفهداوي	تربية فنية	كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد
2	أ. د. ماجد الكناني	تربية فنية	كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد
3	أ. م د. إحسان شاكر زلزلة	فنون موسيقية	كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد
4	أ. م د. احمد جهاد البدر	فنون موسيقية	جامعة هدرزفيلد، بريطانيا
5	م. د. علي نجم مشاري	تربية موسيقية	كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة
6	أ.م. د. عامر سالم عبيد	تربية فنية	كلية التربية الأساسية - جامعة تكريت
7	أ.م. د. جبار خماط حمزة	تربية فنية	كلية التربية الأساسية - جامعة تكريت

4) ثبات الأداة:

لغرض الوقوف على صلاحية استخدام المنهج المقترح في مادة (التذوق الموسيقي)، والحصول على درجة الاتساق والرسوخ في التحليل، قام الباحث بتحليل عشر فقرات (مفرادات المنهج المقترح)، لإيجاد معامل الثبات بنوعيه (عبر الزمن، واختلاف المحللين)، وكالآتي:

1) **الثبات عبر الزمن:** قام الباحث بإجراء تحليل أولي للنماذج الثلاثة التي اختارها، وثبّت نتائج التحليل. ثم أعاد التحليل نفسه للنماذج الثلاثة، بعد مرور (30) يوماً، ومن خلال إيجاد معامل الارتباط بينهما، وجد بأنه يساوي (100%، 0) باستخدام معادلة (سكوت)، وهو معامل ثبات جيد يؤهل المعيار للاستخدام.

2) **ثبات المحللين:** قام الباحث بتدريب محلل آخر *على استخدام تحليل فقرات (مفردات المنهج المقترح)، إذ قام الباحث والمحلل الآخر بتحليل النماذج السابقة أيضاً، وبعد ظهور نتائج التحليل، ومن خلال إيجاد معامل الارتباط بينهما، وجد بأنه يساوي (95%،0)، باستخدام معادلة (سكوت)، وهو معامل ثبات جيد يؤهل المعيار للاستخدام.

الوسائل الإحصائية:

لغرض تحليل بيانات البحث تم استخدام الوسائل الإحصائية الآتية:

* استعان الباحث بالمحلل: أ.م. د. جبار خماط حمزة، تدريسي في كلية التربية، جامعة تكريت.

1) معادلة كوبر لإيجاد نسبة الاتفاق بين الخبراء في صدق أداة البحث

$$C.=\frac{NE}{NE+N}\times 100$$

2) معادلة (سكوت)، لإيجاد معامل الثبات لأداة البحث

$$\text{معامل الثبات} = \frac{\text{درجة الإتفاق الكلي} - \text{مجموع الأخطاء في الإتفاق}}{\text{مجموع الأخطاء في الإتفاق}}$$

نتائج البحث:

النتائج المتعلقة بهدف البحث، فقد تحققت بإعداد المنهج المقترح لمادة (التذوق الموسيقي) في أقسام التربية الفنية - كليات الفنون الجميلة في العراق، من خلال الإجراءات التي قام بها الباحث في الفصل الثالث.

الاستنتاجات: في ضوء تحقق نتائج البحث الحالي تم التوصل إلى الاستنتاجات الآتية:

1. إن منهج مادة (التذوق الموسيقي) الذي يُدرس في أقسام التربية الفنية، تم إعداده من غير الرجوع إلى الخبراء من ذوي الاختصاص في المجال التربوي، والفني، والتطبيقي في مجال الفنون الموسيقية.
2. الحاجة إلى تحسين منهج مادة (التذوق الموسيقي) للارتقاء بمستوى أهدافها ومفرداتها إلى المستوى الذي تنطبق فيه مع المعايير الصالحة للمناهج التطبيقية، وبالتالي تتلاءم مع التطورات الحاصلة في هذا المجال.
3. عدم الدقة في تحديد مفردات منهج مادة (التذوق الموسيقى) لوجود مفردات متكررة في أكثر من هدف في بعض المناهج المستخدمة.
4. الاهتمام بالمواد النظرية لمفردات منهج مادة (التذوق الموسيقي) على حساب المواد العملية، في بعض المناهج المستخدمة.

التوصيات: في ضوء ما توصل إليه الباحث من استنتاجات فأنه يوصي بالآتي:

1. زيادة عدد الأهداف الخاصة بمادة (التذوق الموسيقي)، مع مراعاة أن تكون هذه الأهداف مشتقه من الأهداف العامة لقسم التربية الفنية وممثلةٍ لها.
2. ضرورة الاطلاع على التصانيف العالمية المعروفة، في الجوانب المعرفية والوجدانية والمهارية، بغية بناء منهج متكامل لمادة التذوق الموسيقي.

المقترحات: يقترح الباحث الآتي:

إجراء دراسة مقارنة لمنهج مادة (التذوق الموسيقي) في أقسام التربية الفنية في العراق وبعض الدول العربية الأخرى.

References:

1. Tawfiq, A. M.-H. (2000). *Modern educational curricula concepts, element.* Amman: Al-Masirah House for Publishing and Distribution.
2. Al-Fahdawi, S. (2013). *The Educational Foundations of Musical Appreciation.* Baghdad: Al-Fateh Library Publications for Printing.
3. Al-Hailah, M. (2003). *Teaching Design Theory and Practice.* Jordan: Distribution and Printing.
4. Al-Sakran, M. (1989). *Methods of Teaching Social Subjects.* Amman: Dar Al-Sharq.
5. Al-Shibli, I. (1984). *Curriculum Evaluation Using Models.* Baghdad: Al-Ma'arif Press.
6. alwakilu, H. H. (1988). *Recent trends in planning and developing curricula for the first phase.* Kuwait: Al-Falah Office for Publishing and Distribution.
7. Farid, T. (2000). *Introduction to a taste of the musical arts, 247th floo.* Baghdad: Dar Al-Kotob for Printing and Publishing.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/247-260

A suggested curriculum for musical appreciation in Art Education Departments - Faculties of Fine Arts

Fadel Aram lazm[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 8/2/2021…....Date of acceptance: 16/3/2021….....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

The Department of Art Education in the College of Fine Arts is one of the educational institutions that aims to prepare teachers specialized in teaching art education in secondary schools and other educational institutions, which forces those in charge of preparing the curricula for this section and developing it, taking into account the rapid scientific and technological development. And the subject (Music Appreciation) is one of the subjects taught for the third grades in Art Education departments, and through the exploratory study carried out by the researcher it became clear to him that the Faculties of Fine Arts agreed to define their educational objectives and outputs in the subject (Music Appreciation) in Art Education departments, but they did not agree In preparing a unified curriculum vocabulary for this

[1] **University wasit / Collage Fine Arts, ramf594@gmail.com .**

subject, which prompted the researcher to prepare a proposed curriculum for the subject of musical appreciation for the departments of art education in the Faculties of Fine Arts, using the curriculum vocabulary taught in these departments. The first chapter included the objective of the research: Preparing a proposed curriculum for the subject of musical appreciation in the departments of art education in the Faculties of Fine Arts in Iraqi universities, in light of the objectives set for each department and the vocabulary taught in it. The second chapter included the themes: curriculum, objectives, and musical appreciation. The fourth chapter included: the procedures followed by the researcher in preparing the proposed curriculum and building the research tool. As for the fourth chapter, it includes the results of the research that have been achieved by preparing the proposed curriculum for the subject (musical appreciation) in the departments of art education - Faculties of Fine Arts in Iraq, through the procedures carried out by the researcher in the third semester, and in light of the results the researcher concluded the following:

1. The curriculum for the subject (Musical Appreciation), which is taught in Art Education departments, was prepared without reference to experts who are specialized in the educational, artistic, and applied fields in the field of musical arts.
2. The need to improve the curriculum of the subject (musical appreciation) in order to raise the level of its objectives and vocabulary to the level at which it meets the valid standards of the applied curricula, and thus conforms to the developments in this field.

As for the recommendations, they were: The necessity of reviewing well-known world classifications, in the cognitive, emotional and skillful aspects, in order to build an integrated approach to the subject of musical appreciation. Then the proposals.

Keywords: **Curriculum - Music Appreciation - Art Education**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/261-276

اختزال الأداء التمثيلي في عروض المهرجان المسرحي لفرق التربية للمعلمين والمدرسين والمشرفين الفنيين 2019 م

خضر عبد خضير[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/3/17 , تاريخ قبول النشر 2021/4/26 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

الملخص :

تعمل الفنون على الاختزال ، وابعاد كل ما هو غير ضروري في ايصال المعنى ، لاسيما الاداء التمثيلي ، الذي يقوم على تكثيف الافعال الحركية والصوتية ، في رسم ابعاد الشخصية ، ونظراً لكون الكوادر الفنية ، من التربويين في وزارة التربية ، يعدون حجر الاساس ، في تطوير النشاطات المسرحية في المدارس ، لذلك جاء هذا البحث للتعرف على مدى اعتماد المعلمين والمدرسين والمشرفين الفنيين على آليات الاختزال في ادائهم التمثيلي .

لقد اعتمد البحث الحالي على المنهج الوصفي ، في تحليل عينته ، التي تم اختيارها بطريقة قصدية ، ومن اهم النتائج التي توصل اليها ، ان عناصر العينة ، اثبتوا قدرتهم على تحقيق حضور فعال على الخشبة ، من خلال الاعتماد على هيئاتهم الجسدية الخارجية فقط ، ومن اهم الاستنتاجات ، تمتعهم بثقافة فنية ، وخبرات مسرحية كافية ، لمواكبة مستجدات المسرح المعاصر .

الكلمات المفتاحية : الاختزال ، الاداء التمثيلي .

الفصل الاول : التعريف بالبحث

مشكلة البحث :

نتيجة للتطور التكنولوجي الهائل ، والانفجار المعرفي والسكاني الكبير ، والايقاع المتسارع للحياة ، الذي سقط بضلاله على جميع الاحداث العالمية في قرننا الحالي ، جاء مفهوم الاختزال كضرورة ملحة ، تتيح لنا مواكبة جميع العلوم ، وتيسير الحصول عليها ، وتقليص خطوات نشاطات الانسان المتنوعة ، من خلال اختزال وحدات اي ظاهرة ، والتركيز عل الجوانب الجوهرية فيها ، وحذف كل ما هو غير مهم وعارض ، دون الاخلال بنظامها الدلالي ، او تشويه معناها ، اختصاراً للجهد والوقت والتكلفة .

[1] المديرية العامة لتربية بغداد / الرصافة الثانية، Kdr89741@gmail.com .

وبما ان الفن هو محاكاة للواقع ، وليس استنساخاً حرفياً له ، لذا فهو اولى في تبني واستلهام كافة خصائص العملية الاختزالية ، كونه يعتمد على الجوهر الجمالي والفكري ، والاستغناء عن القشور والتفاصيل غير الضرورية في تحقيق الاهداف الفنية ، لاسيما في الاداء التمثيلي ، الذي لابد ان يصور الحياة باقل جهد ممكن ، وبفترات زمنية قصيرة ، ونظراً لكون المعلمين ، والمدرسين ، والمشرفين الفنيين ، يعدون الحجر الاساس ، في تطوير النشاطات المسرحية في المدارس ، وعليهم تقع مسؤولية اكتشاف المواهب وتنميتها ، ونقل خبراتهم التربوية والحياتية والفنية للمتعلمين ، وتزويدهم بما يحتاجونه ، من آليات تساعدهم في تطوير مهاراتهم الفنية ، ولما يتمتعون به من قدرة التأثير على هؤلاء المتعلمين ، بصفتهم (نماذج) يحتذى بها من قبل التلاميذ والطلبة ، لاسيما في الجانب التمثيلي ، لذلك جاء هذا البحث للتعرف على مدى اعتماد الكوادر الفنية ، من التربويين في وزارة التربية ، على آليات الاختزال في ادائهم التمثيلي ، لاسيما في عروض المهرجان المسرحي الاخير لفرق التربية في محافظة كركوك والذي يختص بأعمالهم المسرحية حصراً ، وعليه تمت صياغة عنوان هذا البحث كالتالي : اختزال الأداء التمثيلي في عروض المهرجان المسرحي لفرق التربية للمعلمين والمدرسين والمشرفين الفنيين 2019 م .

أهمية البحث :

1. قد يفيد في تطوير المهارات الادائية لدى جميع الممثلين ، لاسيما المعلمين والمدرسين والمشرفين الفنيين .
2. يعد رافداً من روافد الاسهام في تطوير واقع المسرح المدرسي في العراق .

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي للتعرف على مدى اعتماد المعلمين والمدرسين والمشرفين الفنيين على آليات الاختزال في ادائهم التمثيلي .

حدود البحث :

1. الزمانية : 20 – 29 / 8 / 2019 م .
2. المكانية : قاعة مسرح النشاط المدرسي في محافظة كركوك .
3. الموضوعية : اختزال الاداء التمثيلي في عروض المهرجان المسرحي لفرق التربية .

تحديد المصطلحات :

1. الاختزال :

عرفه (Salah Al-Din Qadir, 2019) بانه " مجمل عمليات الحذف والانقاص والاختصار الواقعة على مظهرية الشكل وتفرعاته دون الاخلال بالعبر والمعاني والدلالات التي ينقلها ذهنياً " (Salah Al-Din Qadir, 2019, p. 343)

وعرفته (Sarah Azmi Ahmed Abu Al Atta, 2019) على انه " عملية فرز ذهني لبعض الصفات لموضوع وعزلها عن باقي الصفات الاخرى حيث يدل على المفهوم " (Sarah Azmi Ahmed Abu Al Atta, 2019, p. 61)

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التعريف الاجرائي للاختزال :

وهو مجمل عمليات الحذف والانقاص والاختصار ، في افعال وحوارات الشخصيات المسرحية ، والابقاء على بعضها الآخر والتي تكفي للدلالة عليها ، من خلال الفرز والعزل الذي يقوم به الممثل ، دون الاخلال بالنظام الدلالي العام للعرض المسرحي .

2. الاداء التمثيلي :

عرفه (Dean, 1974) بانه " اعادة خلق الشخصية من الحياة ونقلها على المسرح " (Dean, 1974, p. 83)

وعرفه (Shenawa, 2016) بانه " وضعية جسدية معينة وطبقة صوتية ملائمة " (Shenawa, 2016, p. 95)

التعريف الاجرائي للأداء التمثيلي :

وهو وضعية جسدية معينة ، وطبقة صوتية ملائمة ، من اجل اعادة خلق الشخصية من الحياة ، ونقلها على المسرح ، بطريقة اختزالية ، تقوم على تقليص وايجاز الحركات والاصوات الدالة على طبيعة الشخصية .

الفصل الثاني : الاطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول : الاختزال في المسرح :

نتيجة لتعقيد التراكيب الفكرية ، والاجتماعية ، والسياسية ، والاقتصادية ، واللغوية ، والابداعية ، وسعي المؤسسات والافراد الى ازاحة الغموض عنها وتيسير فهمها ، ولضرورة تقليص وانقاص وايجاز خطوات الاداء الانساني ، لكسب الوقت والجهد والتكلفة ، زادت الحاجة الى تبني فكر اختزالي علمي مدروس ، يقوم على الاستبعاد والاقصاء والاقتطاع ، لتصفية العناصر المكونة لأي ظاهرة ، او تبديل وتعويض جميع الزوائد الفائضة عن الحاجة ، ، والتي تعيق فهم الظاهرة ، والاكتفاء باقل ما يمكن من الدلائل الموحية فقط ، اي اختصار الكل بالجزء ، للتخلص من التعقيدات ، وتبسيط وتسهيل الحصول على الاستنتاجات السريعة ، فظهرت قيم فنية جديدة تدعوا الى الاقتصاد والدقة والتركيز ، مثل (الأيقنة) التي تستخدم " لتفسير الخصائص والرموز التي تتيح للفنان تصوير شخص او فكرة معينة " (Ayyash, 2015, p. 251) بصورة موجزة وبسيطة ، فالأيقونة ماهي الا صورة مبسطة تحيل لشيء اخر ، اكثر تفصيلاً ، كما في الحاسوب ، وقد ساعد على ذلك ظهور الفلسفة البنيوية ، التي دعت الى ضرورة فهم وحدات الظاهرة ، للتعبير عنها بصورة صحيحة ، لما لهذه الوحدات الجزئية من اهمية في فهم الكل والاشارة اليه ، ثم ظهور المينيمالية كمذهب فني ما بعد حداثوي ، والذي يقوم على " توظيف الحد الادنى من الاداء في ايصال معاني العرض المسرحي ، وذلك من خلال مجموعة من الآليات الاختزالية ، التي تساعد على التقشف والتكثيف والتجريد والتبسيط والاقتصاد في الاداء " (hantosh, 2014, p. 1454) .

ان الاختزال الادائي فعل جمالي ينعكس على مجمل حيثيات العرض المسرحي ، وهو مسؤولية جماعية ، لابد ان تتظافر جميع الجهود الاخراجية والتمثيلية والسينوغرافية لإنضاجه " وبقد ما يتحمل

الممثل المسؤولية عندما يقع في فخ المبالغة فان المخرج هو الاخر يتحمل المسؤولية الاكبر ازاء هذه الظاهرة " (Al-Biati, 2005, p. 17) لذلك ركز اغلب المخرجين ، ان لم نقل جميعهم ، على تدريب الممثل وتخليصه من العادات الادائية السيئة ، والعمل على اختزال جهده الادائي لخلق فن اكثر تعبيراً ، فهذا قسطنطين (ستانسلافسكي) الذي يؤكد على الصدق الفني ، والتلقائية في الاداء ، لذلك فهو يحارب القوالب الجاهزة ، وتجاوز الاداء الالي الميكانيكي المصطنع والمبالغ فيه ، من خلال الاسترخاء والتركيز والإحساس بالإيقاع العام للعرض ، ثم جاء تلميذه (فيسفولد مايرخولد) ليحرر الخشبة والاداء التمثيلي من الاشياء الزائدة ، معتمداً على مبدأ الأسلبة ، الذي يقوم على تأكيد الرموز الجزئية ، التي تصور – وفقاً للتعميم البافلوفي – ظاهرة او عصر او حدث ما ، من خلال الاعتماد على تمارين البيوميكانيك التي تساعد الممثل على تشكيل حركات بلاستيكية تغنيه عن الغلو في الاداء ، ونظرية المسرح الملحمي (لبرتولد بريخت) جاءت لتؤكد على الاداء المغرّب لدى الممثل ، الذي يقوم على الايحاء ، من خلال الاشارات والرموز الدالة على الشخصية ، وتقديمها من الخارج فقط ، دون تقمصها ، وخلق مسافة بينها وبين ذات الممثل ، مما يسمح له بتعدد الادوار التي يلعبها ، وحتى المخرج الفرنسي (اندرية انطوان) مؤسس المدرسة الطبيعية في المسرح ، لم يغب عن باله ضرورة الاختزال الفني إذ يؤكد " على معاونة جميع الممثلين لبعضهم البعض حتى الادوار الثانوية والا يعطي احداً منهم حركة زائدة غير مسوغة " (Shenawa, 2016, p. 132) ويذهب المخرج البولوني (جيرزي غروتوفسكي) صاحب المسرح الفقير الى ابعد من ذلك ، إذ يدعو الى إجراء مجموعة من الاختزالات فيما يتعلق بالنص وعناصر العرض جميعها ، ليبقى الممثل لوحده هو من يمنح العرض قوته وثرائه ، اعتماداً على التلوينات الصوتية ، للتعويض عن الموسيقى ، وعلى التشكيلات الحركية ، للتعويض عن الديكور ، واعتماداً على هيئة الجسد ، للتعويض عن الزي ، وعلى الشموع ، للتعويض عن الاضاءة ، والتحكم بعضلات الوجه ، للتعويض عن المكياج ، وطالب المخرج الفرنسي (انطوان آرتو) صاحب مسرح القسوة ، باللجوء الى العوالم الطقسية والغرائبية القريبة من الاحلام ، بالاعتماد على الاشارات والايماءات والصراخ والتأوهات والحركات الانفعالية العنيفة ، التي تخدم صناعة الصورة المسرحية ، فعلى الممثل ان يختزل حواراته وحركاته برموز وعزائم تخاطب حواس المتلقي بصورة اكثر وضوحاً من اللغة المنطوقة ، وقد تأثر المخرج الانجليزي (بيتر بوك) بآرتو ، وبالمسرح الملحمي ، والمسرح الهندي ، فناشد الممثل الى هدم كل ما هو مألوف ، والابتعاد عن الكليشيهات الجاهزة ، القائمة على التكلف والمبالغة ، فهو غير مطالب عند بروك بتقليد الشخصيات كما هي ، وانما يوحي اليها فقط ، من خلال ارتجالاته ضمن المجموعة ، ومن المخرجين في المسرح المعاصر ، الذين تأثروا ببيتر بروك ، المخرجة الفرنسية (أريان مونشكين) مؤسسة مسرح الشمس ، التي دعت ممثليها بالعودة الى سحر الشرق ، وهي تؤكد على ان القناع حجر الزاوية في مسرح الشمس ، لطاقته التعبيرية الاختزالية الهائلة ، اما (أيوجينيو باربا) فقد اكد على قدرة الجسد على التعبير ، لامتلاكه طاقة كبيرة تختزن الكثير من الرموز والدلالات ، التي تستطيع ايصالها بشكل اختزالي كبير ، ويصف المخرج الالماني المعاصر (هاينر موللر) نفسه بانه امتداد لبريخت ، ويطلب من الممثل الا يقدم نص المسرحية كمعلومات ، وانما لابد ان يقدمه عبر شبكة من الصور الدلالية المختزلة ، وهذا ما دفعه الى

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

التأكيد على الرقص والموسيقى والغناء كأدوات اختزالية تصاحب الجسد بعده اهم عناصر العرض ، ومن الملاحظ هنا ، ان اغلب المخرجين قد تأثروا بالمسرح الشرقي نظراً لفعله الاختزالي عالي المستوى ، ببساطته ، وخلوه من التعقيد ، وقدرته الايحائية الكبيرة ، وتعبيراته الصامتة ، واعتماده على الاشارات والايماءات ، وتأكيده على اهمية الجسد وطاقته التعبيرية ، وفيه يمتزج التمثيل بالرقص والغناء .

ان اداء الممثل يعتمد على كل ما وهو مرئي ومسموع من قبل المشاهد ، والذي يساعده على الاسترخاء ، او على اقل تقدير لا يعيق فعله الاختزالي ، ولكن لا نجانب الصواب ان قلنا ، ان عناصر السينوغرافيا في بعض الاحيان ، قد يكون لها تأثير سلبي على الممثل ، مما يعيقه عن التركيز ، ويدفعه بالتالي الى اداء مرتبك ، وفيه الكثير من الثرثرة اللفظية والحركية ، وبناءً على ذلك فان من اهم عناصر التصميم السينوغرافي ، هو التلخيص والايجاز ، وهذا " ما يبرز بالدرجة الاولى مهارة المصمم وقدرته على اختزال الاشكال والصور والمعاني الى رموز قليلة ، ولكن معبرة بشكل كاف عن الفكرة " (Ayyash, 2015, p. 347) ، مما يوفر للممثل ما يساعده على الايجاز في ادائه التمثيلي .

المبحث الثاني : اختزال الاداء التمثيلي :

ترفض البنيوية النظر خارج النظام لتفسير وحداته ، فأي شخصية مسرحية لابد من " مقارنتها لا بالعالم الذي يقع خارج المسرحية بل بشبكة العلاقات القائمة داخل المسرحية ذاتها " (Struck, 1996, p. 16) لذلك على الممثل ان يبحث عن الرموز والاستعارات ، التي تساعده في اختزال ادائه التمثيلي في عمق النص المكتوب اولاً ، ومن ثم داخل العرض المسرحي ، بالاعتماد على توجيهات المخرج ، مع فهم ثقافة المتلقي ورؤاه وتطلعاته ، لتكون خياراته دقيقة ومفهومة ولا لبس فيها ، ويعتمد الممثل في ذلك على اختزال نواتج ادواته (حركاته الجسدية ، وملفوظاته الصوتية) .

الاختزال الحركي :

لم يعد الجسد تلك الكتلة البيولوجية فقط ، بل ارتبط بجميع الصور المعبرة عن ثقافة مجتمع ما ، إذ انه مقياس للولادة والموت ، والفرح والحزن ، والقوة والضعف ، والجوع والالم ...الخ ، اي ان مفهوم حركات الجسد يختلف من مكان الى اخر ، بناءً على الثقافة السائدة ، والوضع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ، والنظرة للحياة والعالم ، لذلك " يمكن وضع جغرافية للجسد تتنوع حسب الثقافات والاجناس " (Hatira, 2008, p. 209) وعليه صار الجسد اليوم من اهم ادوات الممثل في المسرح المعاصر ، لقدرته على توليد المعاني التي لا حصر لها ، عبر تشكيلاته المتنوعة ، وايماءاته التي غالباً ما تكون غاية في الوضوح والايحاء ، لذلك على الممثل اعداد جسده اعداداً علمياً سليماً ، ليكون مطواعاً في تبني التشكيلات التي يرتئيها ، لتحقيق العملية الاختزالية على احسن وجه ، ويعد الوجه من اهم مناطق الجسم دلالة ، لما له من قدرة على انتاج تعبيرات اكثر صدقاً ودقة ، واغنى دلالة ، فهو الجزء الذي ترتسم عليه معالم الشخصية وظروفها وهمومها ، كونه يعد الناقل الاول ، والمصور للمشاعر والاحاسيس ، وهذا ما جعله يرتبط (بالقناع) بوصفه عنواناً لذات اخرى ، فالقناع يختزل مجموعة ذوات بمجرد تغييره من قبل الممثل ،

اذاً هو اداة اختزالية مهمة ، تضاف للرقص والغناء ، الذي مارسه الجسد الانساني منذ القدم ، للإفصاح عن مشاعره الدفينة .

ان شكل الجسد وهو في حالة السكون ، ودون ادنى حركة ، لا يقل اهمية عنه وهو في حالة الحركة ، فالهيئة الخارجية للجسد تبث رسائل متتابعة ، قد تكون اكثر بلاغة من الحركات ، التي ربما تسقط في فخ الافراط ، وعليه لابد من الاقتصاد ، ليس في حركات الجسد واشاراته وايماءاته حسب ، وانما لابد من الاقتصاد في العناصر المشكلة لهيئته الخارجية ايضاً ، وخلق حضور فعال ، يعتمد الممثل فيه على اقل ما يمكن من الوسائل التي تقع خارج نطاق جسمه وصوته ، وهذه من اهم صفات الاداء التمثيلي الناجح ، المبني على اسس صحيحة ، كون " التمثيل الزائد هو نمط من التمثيل وليد عدم الخبرة " (Mukhiaf, 2016, p. 68) ويرى بيتر بوك ، ان مرد ذلك قد يعود الى عدم الثقة بالنفس لدى الممثل ، فهو يقول " ان جانباً كبيراً من مظاهر التعبير الزائدة وغير الضرورية لدى الممثل مبعثه الرعب من انه لو ظل واقفاً بلا حركة وصامتاً بلا كلمة فان الفراغ سوف يملئ نفسه ويملئ المكان " (Brook, 2011, p. 461) لذلك فهو يسرع لملأ هذا الفراغ بطريقة مبالغ بها ، دون دراسة أو تمحيص ، وفي ضوء ذلك يرى الباحث ان الاختزال الجسدي لا ينصب على حركاته فقط ، وانما لابد ان يطال شكله ايضاً ، وكيفية حضوره على الخشبة ، لذلك يمكن تقسيم الاختزال الجسدي الى نوعين :

1. الاختزال الحركي : الذي يتعلق بإيجاز الحركات الجسدية والابتعاد عن الحركات الزائدة .
2. الاختزال الشكلي : اي وظيفة الهيئة الخارجية للجسد ، في لحظات الصمت والسكون ، من خلال بناء علاقات دلالية مع عناصر السينوغرافيا ، والاقلال من الزي والمكياج والاكسسوارات .

الاختزال اللغوي :

ان اللغة الملفوظة بصورة عامة ، تتميز بالمرونة ، وتسير نحو السهولة والاختزال في نظامها الصوتي ، وبالتأكيد تزداد اهمية الاختزال الصوتي لدى الممثل ، لذلك عليه دراسة الحروف الابجدية ومخارجها الصحيحة ، ليكون اللفظ واضحاً ومفهوماً ، بالاعتماد على دراسة الصوت الانساني دراسة موسيقية ، تساعده على فرض المعنى المطلوب ، فالممثل لابد ان " يتحزب للمعنى الذي يريده ، ويحاول استبعاد او ازاحة المعنى الذي لا يتوافق معه " (Odeh, 2005, p. 48) وهذا لا يمكن تحقيقه دون تفعيل عادة الاصغاء الصحيح ، والتمييز بين معنى الكلمة ودلالتها ، وجرس اللفظ وحلاوته ، وتناسق الصوت وايقاع سياقه ، من خلال الادغام والاستعارة والمجاز والطباق والجناس والتعرف على (الفونيمات التركيبية) وهي عبارة عن مجموعة من الصوائت مثل الحركات ، واحرف المد ، اضافة الى (الفونيمات فوق التركيبية) والتي " تتكون من اربعة عناصر هي : المقطع ، النبر ، التنغيم ، المفصل " (Kazem, 2020, p. 157) إذ يقصد بالمقطع الجملة التي تجيء بين سكتتين ،اما المفصل فهو السكتة بين الجملتين ، والنبر فيعني الضغط على المقاطع الصوتية ما قبل الاخيرة ، للكلمة المراد ابرازها وتوضيحها وتأكيد معناها ، والتنغيم الذي يعني التناوب بين ارتفاع الصوت وانخفاضه ، كل ذلك ، وغيره الكثير ، على الممثل الاطلاع عليه وجعله جزء من مخزونه المعرفي ، الذي يساعده في تحقيق اداء اختزالي متقن ، وفق رؤية علمية صحيحة ، من اجل اقتصاد صوتي

فعال ، يتكامل مع الاقتصاد الجسدي لإنتاج لغة خالية من الثرثرات والزوائد التي تشوه ايصال الرسالة الى المتلقي ، بصياغات مركزة دلالياً ، لمعاني الكلمات المستخدمة ، اعتماداً على الانتباه والتركيز والاحساس الصادق بالمنطوق ، وعليه "يمكن اجمال انواع الاختزال اللغوي بالاتي :

1. الاختزال التركيبي : اي اختزال التراكيب النحوية الى عناصر اقل من العناصر الاساسية .
2. الاختزال الصوتي : ويشمل الحذف او التغيير في الكلمة من الناحية الصرفية ، لسهولة النطق وتيسير اللفظ والتخلص من الثقل .
3. الاختزال الدلالي : اي بيان الدلالات المختزلة بلفظ واحد ، مثل اسم الفاعل الذي يدل على فكرة الحدث ، وعلى من قام بالحدث " (Hadeyah Fayez AL-Rashidi, 2013, p. 7) .

اهمية اختزال الاداء التمثيلي لدى المعلمين والمدرسين والمشرفين الفنيين :

ان اختزال الاداء التمثيلي يعد جنبة مهارية لابد من توفرها لدى اي ممثل مسرحي ، الا انها تأخذ بعداً اكثر خصوصية ، من حيث ضرورة توفرها عند المعلمين والمدرسين والمشرفين الفنيين ، المكلفين من قبل شعب النشاط المدرسي ، في مديريات وزارة التربية ، بتفعيل النشاطات اللاصفية في المدارس الابتدائية والثانوية ، ومن ابرز هذه النشاطات تلك التي تتعلق بالمسرح المدرسي ، ويتم ذلك من خلال التعامل مع تلاميذ وطلبة المدارس تربوياً ومعرفياً وجمالياً ، وتنمية المواهب الفنية لديهم ، ومساعدتهم في تطوير مهاراتهم المسرحية ، وتعريفهم بأهم آليات الاداء الصحيحة ، لاسيما آليات اختزال الاداء التمثيلي ، والتخلص من المبالغة ، و الثرثرات الحركية واللفظية ، بالاعتماد على ما هو جوهري فقط ، وابعاد كل ما هو عارض ، وفائض عن الحاجة ، لذلك عملت (المديرية العامة للتربية الرياضية والنشاط المدرسي) في وزارة التربية على استحداث (مهرجان فرق التربيات) عام 2010 م ، والذي يختص بالأعمال المسرحية للمعلمين والمدرسين والمشرفين الفنيين ، لغرض احداث نوع من المنافسة الايجابية ، وزيادة تبادل الخبرات فيما بين الكوادر الفنية في وزارة التربية ، لتطوير قابلياتهم المسرحية " ومواكبة الساحة الثقافية والفنية ، والتعرف على اهم المستجدات العالمية والعربية والعالمية ، التي تسهم في تطوير القدرات الادائية لديهم ، الامر الذي سينعكس بالتالي على تطوير المسرح المدرسي عموماً "(*) إذ ان هذه الكوادر هي المشرفة بالأساس على تنظيم الفعاليات الفنية ، وتدريب التلاميذ والطلبة ، واعدادهم مسرحياً ، وعليهم تنعقد الآمال ، في تفعيل دور المسرح المدرسي .

الدراسات السابقة :

1. دراسة (Darwish, 2009):

عنوان الدراسة (عمل الممثل على نفسه لتنمية طاقته الادائية) وقد هدفت الى تعرف الممثل العراقي على اجهزته لتنمية طاقته الادائية ، واعتمدت على المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينات ، وتكوّن مجتمع البحث من (28) ممثل عراقي ، تم اختيار (3) ممثلين بصورة قصدية كعينة للبحث ، واستندت هذه الدراسة على مؤشرات الاطار النظري ، والمقابلات الشخصية ، والاقراص المدمجة (CD)كأدوات للبحث ، ومن اهم النتائج التي توصلت اليها : عدم مواصلة الممثل العراقي للتدريب على نفسه بمعزل عن الدور .

2. دراسة (hantosh, 2014) :

عنوان الدراسة (المينيمالية في اداء الممثل المسرحي الماليزي) وقد هدفت الى الكشف عن التقشف والاختزال في اداء الممثل المسرحي الماليزي ، اعتمدت على المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العيانات ، وتكون مجتمع البحث من (10) عروض ، اما العينة فبلغت (3) عروض تم اختيارها بطريقة عشوائية ، وتم الاستناد على مؤشرات الاطار النظري كأداة للبحث ، ومن اهم النتائج التي توصلت اليها : ظهور الاختزال والتقشف والتكثيف والاقتصاد في العينات الثلاث .

مناقشة الدراسات السابقة :

لقد اختلفت الدراسات السابقة مع البحث الحالي ، من حيث الاهداف ، واحجام مجتمعات البحث ، وطريقة اختيار العينات ، واعدادها ، الا انها تشابهت مع البحث الحالي ، من حيث اتباع المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينات ، والاعتماد على مؤشرات الاطار النظري ، واقراص (CD) كأدوات للبحث ، وقد أفادت هذه الدراسات الباحث ، وساعدته في التعرف على ما يجري من البحوث والدراسات في مجال بحثه .

ما أسفر عنه الإطار النظري والدراسات السابقة :

1. الاختزال كلمة تعني كل من الايجاز والازاحة والتلخيص والاقتطاع والتقليص والتصفية والايحاء والاختصار والتكثيف والتركيز والاقتصاد والتقشف ، من خلال استبعاد واقصاء او تبديل وتعويض الزوائد الفائضة عن الحاجة ، لتبسيط وتسهيل وتيسير فهم اي ظاهرة ، سواء كانت فكرية (ذهنية) او ادائية (مهارية) .
2. على الممثل ان يبحث عن الوسائل الاختزالية في النظام النصي المكتوب ، ومن ثم في داخل العرض ، بالإضافة الى فهم ثقافة المتلقي ، لتكون خياراته مفهومة ، ولا لبس فيها ، اعتماداً على ادواته الجسدية واللغوية .
3. الاختزال الجسدي يقسم الى (حركي) يتعلق باختزال حركات الجسد ، و(شكلي) يتعلق باختزال العناصر المشكلة للهيئة الخارجية للجسد .
4. يعد الوجه من اهم مناطق الجسم دلالة ، لقدرته على انتاج تعبيرات اكثر دقة ، كونه الجزء الذي ترتسم عليه سمات الشخصية ، فهو الناقل الاول للمشاعر والاحاسيس .
5. الاختزال اللغوي يقسم الى (تركيبي) يشمل اختزال التراكيب النحوية ، و(صوتي) يشمل الحذف او التغيير في الكلمة، لسهولة النطق والتخلص من الثقل ، و(دلالي) اي اختزال الدلالات بلفظ واحد .
6. لابد للممثل من دراسة الصوت دراسة موسيقية ، لفرض المعنى المطلوب ، وازاحة المعنى الذي لا يتوافق معه ، اعتماداً على معرفة مخارج الحروف الصحيحة ، وكيفية ومتى الادغام ، والاستعارة ، والمجاز ، والجناس ، والطباق ، والفونيمات التركيبية ، والفونيمات فوق التركيبية ، وتفعيل الاصغاء الصحيح ، اضافة الى الكثير غير ذلك ، لتحقيق اختزال لغوي متقن وفق رؤية علمية صحيحة .

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

7. الاختزال الادائي لا يتحمله الممثل لوحده ، إذ ان الاخراج وعناصر السينوغرافيا قد يكون لهما تأثيرات سلبية على الممثل في بعض الاحيان ، مما يعيقه عن الاسترخاء والتركيز ، ويدفعه الى اداء مرتبك ، فيه الكثير من الثرثرة اللفظية والحركية .
8. من اهم الوسائل التي يمكن ان يعتمد عليها الممثل لتحقيق الاختزال الادائي : الصدق الفني والتلقائية في الاداء عند ستانسلافسكي ، الأسلبة لدى مايرخولد ، التغريب لدى بريخت ، آليات المسرح الفقير عند غروتوفسكي ، تعاليم انطوان آرتو في مسرح القسوة ، القناع ، الايقنة ، المسرح الشرقي ، المينيمالية ، الرقص والغناء .

الفصل الثالث : اجراءات البحث

منهجية البحث :

ان الباحث اتبع المنهج (الوصفي – التحليلي) لتوافقه مع إجراءات البحث الحالي .

مجتمع البحث وعينته :

تكوّن مجتمع البحث من عروض المهرجان المسرحي لفرق التربية ، للمعلمين والمدرسين والمشرفين الفنيين ، والبالغة (20) عرضاً مسرحياً ، وقد اختار الباحث عينته بصورة قصدية لعدة اسباب : فهو احد المشاركين في هذه العينة ، وعايش تفاصيل انتاجها منذ التمارين الاولى ، ولتوفر النص المسرحي ، والطروحات النقدية ، والتعقيبات حولها ، اضافة الى ان عنوان البحث يشتغل معها ، ويمكن للباحث مشاهدتها مرة اخر من خلال قرص (CD) ، ولما تمثل فيها من مؤشرات للاطار النظري ، ، ولتوفرها على العنصر النسائي والرجالي ، الذي غاب عن كثير من العروض الاخرى ، وكون الممثلين فيها اصحاب شهادات عليا في الفنون ، ويتنوعون في الوظيفة المهنية ، فالممثلة بعنوان مشرف فني ، اما الممثل فبعنوان معلم على ملاك التعليم الابتدائي ، وهذا ما يخدم مسار البحث ويحقق اهدافه ، والجدول رقم (1) يوضح عينة البحث .

جدول رقم (1)

المديرية	عنوان المسرحية	المؤلف	المخرج
الرصافة الثانية	الحافة	عباس الحربي	خضر عبد خضير

أدوات البحث :

استند الباحث الى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، والاطلاع على كثير من الدراسات والبحوث العلمية التي تناولت الاداء التمثيلي ، والطروحات والتعقيبات النقدية حول العينة ، اضافة الى مشاركة الباحث فيها كمخرج وممثل ، واعادة مشاهدتها من خلال قرص (CD) ، وقراءة النص اكثر من مرة ، لغرض الاستفادة من كل ذلك في تحليل العينة .

تحليل العينة :

مسرحية : الحافة ، تأليف : عباس الحربي ، اخراج : خضر عبد خضير .

تمثيل : آلاء نجم (عناية) ، خضر عبد خضير (سويلم)

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تتحدث المسرحية عن (سويلم) ذلك الرجل الريفي ، قاسي القلب ، والذي يأتي بأخته (عناية) وهي حبلى من رجل مجهول ، وقد توشحت بالسواد ، يأتي بها الى المقبرة ، باعتبارها مكان بعيد ، ومنقطع عن الناس ، ليغسل عاره هناك ، لا تبدي عناية اية مقاومة ، فهي مستسلمة تماماً لمصيرها ، وراضخة لأوامر اخيها ، ولكن قبل ان يقتلها سويلم ، يحاول ان يعرف ، من هو الرجل الذي دنس جسدها وهرب ، الا انها تتهرب من الاجابة عن هذا السؤال ، وفي النهاية عندما يحاصرها بالأسئلة ، ويُعيّرها بالفضيحة ، تعمد الى قتل نفسها ، هكذا ينتهي النص .

الديكور عبارة عن هيكل حديدي متحرك ، لكوخ ريفي ، بلا سقف او جدران ، وخالي الا من مصباح صغير ، وضعيف الانارة ، معلق بالسقف الاجرد ، وتتوزع مجموعة من القبور هنا وهناك ، الامر الذي ساعد الممثلين ، بحرية الحركة ، وفتح امامهم المجال واسعاً ، لفرضيات جديدة ، نابعة من النظام النصي ، ومرتبطة بنظام العرض ، كسياق حركي وشكلي ولوني ولغوي واحد ، اي انها فرضيات ليست ببعيدة عن جوهر الخطاب العام للعرض ، وايقاعه الجمالي ، فالجفاء العاطفي ، و الغلظة التي يتسم بها سويلم في النص ، غابت في العرض ، فهو هنا شخصية طيبة القلب ، موزع بين نارين ، حبه لأخته ، ولوم الناس له ، بسبب الفضيحة التي سببتها ، لذلك فهو كلما تحين اللحظة الفاصلة ، التي لابد ان يبادر بها لقتلها ، يضعف وتخور قواه ، ويتهرب بطرح السؤال الذي يكرره طوال المسرحية (من فعلها يا عناية ؟) وعندما يستنزف جميع حيله في معرفة الفاعل ، يبدأ بالتوسل والرجاء ، ولكن هذا ما تستنكره عناية ، التي لا تريد لأخيها الانكسار تحت اي ظرف ، فتطلب منه ان يعجل بقتلها ، والا يرجع للقرية الا وهو مرفوع الرأس ، بغسل عاره ، فينهار هنا سويلم ، ويسقط على الارض ، وهو يقبل اقدام اخته ، ويستعطفها لتتكلم ، ولكن هذا اشد ايلاماً لها ، ويحز في نفسها ان تر سويلم بهذه الصورة ، وقد تجرد من كل جبروته ، وهو يبكي مرتجياً ، فتغضب عناية لهذا الانكسار برجولة اخيها ، وتصارحه بان الذي في بطنها ليس بطفل ، بل انها حبلى بالهم الذي تسلقها ، نتيجة لاستسهال القتل ، بين ابناء قومها ، وغياب الطمأنينة والحب بينهم ، ثم ترمي بوجهه كلماتها الجارحة ، عن احلامها المهدورة ، بأخ وحيد ، كانت ترجو ان يكون سنداً لها ، لاسيما وانه كل ما تبقى لها في هذه الحياة ، ليشاركها رفض مجانية الموت التي تحيط بهم ، وبعد ان يسمع توبيخها القاسي ، ينهض سويلم من على الارض ، وقد انتفخت بطنه ، وكأنه امرأة حبلى ، اشارة الى انه لم ولن يتخلى عنها ، وهمهما واحد ، هكذا ينتهي العرض .

منذ اللحظة الاولى للعرض ، وبمساعدة الزي ، والدلالات الديكورية ، يفرض علينا الممثلان الواقع البيئي للأحداث ، وثقافة الشخوص ، وقساوة الظروف التي تحيط بهم ، التي تفصح عن ترقب ثقيل ، لجريمة سترتكب ، فسويلم بدشداشته حائلة اللون ، ومعطفه الاسود الطويل ، وهو يلف يشماغه على رقبته ، وبصوته الموحي بالاستنكار ، والغضب ، والانتظار ، والدهشة من جهة ، وبالخوف مما هو قادم ، من جهة ثانية ، وعناية بلباسها الاسود ، وهي مغطاة ببرقع اكثر سواداً ، نظرات غريبة من سويلم الى اخته ، دوران حول نفسه ، لم تقل عناية بانها مستلبة الارادة ، ولم ينطق هو بأية كلمة ، فقط الصمت والسكون افصحوا عن كل شيء ، إذ كان لهيئاتهما خطاب بليغ ، ورسالة موحية بطبيعة القلق الداخلي ، الذي يملأ

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

صدريهما ، من خلال التفاتات بسيطة ، واشارات موجزة ، لاسيما بالنسبة للممثلة ، التي كانت ملامح وجهها مغطاة بالبرقع ، ولكنها استطاعت رغم ذلك ، وبحركات جسمها المتقشفة جداً ، توضيح طبيعة استسلامها للرجل ، الذي يقف على مقربة منها ، وفجأة يتحركان نحو مقدمة المسرح ، وترتفع الارض بقبورها ، انهما يختزلان الزمن ، فهما سائران نحو المقبرة ، وما ان تستوي القبور فوق الارض ، وتتضح معالمها ، حتى يتوقفان عند مقدمة المسرح ، لينطق سويلم اول جملة بالمسرحية (ها قد وصلنا) كان المشهد الاول غاية في الاختزال والتكثيف والتقليص ، وغاية في البلاغة ايضاً ، فبلا كلمات ، وبلا حركات جسدية زائدة عن الحاجة ، استلم المتلقي الرسالة ، وتشوق للمتابعة ، فثمة انفجار مرتقب .

لقد استطاع الممثلان اختزال الكثير من الاحداث والحوارات ، وجرنا للدخول معهم باللعبة المسرحية ، ، إذ استغل الممثل تعابير وجهه كثيراً ، مما اغناه عن كثير من الكلمات والحركات ، فقد كانت نظراته نحو اخته ، فيها الغضب والحب في نفس الآن ، وبالمقابل كانت الممثلة ، غاية في انتقاء الاشارات ، ورسم الملامح المطلوبة على وجهها ، ومن المشاهد التي اعتمدت على تصوير تعابير الوجه فقط ، المشهد الذي يحاول فيه سويلم خنق عناية ، فلم يكن هناك اي حوار ، فقط تعابير الوجه ، والدوران حول بعضهما ، وكأنهما ارادا ان يلفتا انظار المتفرجين لوجهيهما فقط ، هذا اضافة الى المشهد الاخير ، وقد مد سويلم يده نحو اخته ، وهو منتفخ البطن ، وبالمقابل نظرات اخته اليه ومد يدها له ، كانت صورة للتعبير عن الحاجة المتبادلة ، كل منها للآخر ، كانت الورطة متجلية في نظراتهما ، واحتقان الدم في وجهيهما ، وارتعاشات اصابع ايديهما .

موسيقى الكلمات المنطوقة ، كانت هي الاخرى ، تنم عن فهم كامل ، لوظيفة الحوار الملفوظ ، ودقته ، بطريقة استطاع فيها الممثلان ، من فرض المعنى ، الذي تريد المسرحية ايصاله للمتلقي ، من خلال الاحساس بالمنطوق ، وازاحة كل ما هو بعيد ، وعرضي ، وغير مهم في ايصال خطاب العرض ، فقد كانت الحوارات قصيرة ومركزة ، بحيث كانت كل كلمة ، ماهي الا اشارة مهمة ، في سياق الوصول لذروة العمل ، فقد كان الممثلين على معرفة بمخارج الحروف الصحيحة ، وكيفية ومتى ادغام الكلمات ، او التنغيم ، او القطع والاكتفاء بالصمت ، لتتحدث الهيئة الخارجية للجسد ولوحدها ، بل والاستغناء حتى عن الحوارات المهمة ، في بعض الاحيان ، باسترخاء وتركيز عاليين ، كما في مشهد التذكر للأيام الخوالي ، حين كان ابويهما على قيد الحياة ، وايام الفقر التي عاشاها معهما ، بسعادة غامرة ، رغم شدة العوز ، وشوقهما لأخيهما الذي كان يلعب معهما في يوم ما ، والان هو احد سكنة المقبرة ، لأنه قتل في الحرب ، إذ لم يعرب اي منها ، عن هذه الذكريات الخاصة ، وانما اكتفيا بأغنية واحدة ، غنوها معاً ، عوضت عن الموسيقى والمؤثرات الصوتية بصورة تامة في هذا المشهد ، لتحيلنا الى زمن يفتقداه ، كانا فيه اكثر سعادة وامناً ، وهما بأشد الحاجة للعودة اليه .

كان ادائهما مغرّب بصورة كبيرة ، وينحو نحو آليات المسرح الفقير ، من خلال التقشف ، الذي طال المكياج ، بغيابه من على وجهيهما ، والديكور المؤسلب الى حد ما ، والذي قادهما الى اداء موحي ، وبعيد عن الواقعية ، كما في مشهد الحرب ، فبمجرد سماع سويلم لمفردة الحرب ، حتى اصابه العمى ، فراح يتكأ على

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عصى ذوي الاحتياجات الخاصة ، لأيقنة أدائه ، وهو يسير مسير عسكري ، ويتعثر بين الحين والاخر ، إذ ان هذا المشهد ، استطاع ان يوحي بالكثير الكثير ، الذي قاله ، ولم يقله النص ، اضافة الى التأثر الادائي الواضح ، بطروحات مسرح القسوة في بعض المشاهد ، مثل مشهد زيارة قبر الام ، فقد كانت اصواتهما عبارة عن عزائم وهمهمات وتأوهات ، وكأنهما في حلم ، ومما سهل عليهما هذه المهمة ، قطعة الديكور المتحركة ، والتي اوحت لنا بأكثر من مكان ، فمرة كوخ ، واخرى ضريح ، وثالثة مجلس عزاء ، رغم العيوب التنفيذية ، في قطعة الديكور هذه ، فقد كانت حركاتها مرتبكة ، واحتاج تحريكها الى جهد واضح ، ومحرج للممثل ، وما زاد الطين بلة ، انقطاع التيار الكهربائي ، في منتصف العرض ، وانعدام الرؤية تماماً ، وغياب صوت الموسيقى ، مما اضطرهما للتوقف ، حتى عودة الكهرباء ، واشتغال الاضاءة المسرحية ، التي كانت بالأساس فقيرة جداً ، وغير كافية لتغطية جميع مناطق الخشبة ، وبالوان متشابهة تقريباً ، هذا بالإضافة الى انخفاض صوت الموسيقى والمؤثرات ، او ارتفاعها ، او تأخرها عن المشهد ، في كثير من الاحيان ، مما اجبر الممثلين على الاتيان ببعض الحركات والاصوات ، للتعويض عن تلك الاخطاء ، وهذا ما انعكس على ادائهما ، واعاق تحقيق افعالهما الاختزالية ، بصورة صحيحة .

الفصل الرابع : نتائج البحث ومناقشتها

النتائج :

1. اثبت المعلمون والمدرسون والمشرفون الفنيون ، قدرتهم على تحقيق حضور فعال على الخشبة ، من خلال هيئاتهم الجسدية الخارجية فقط ، إذ بلا حركات وبلا كلمات ، استطاعوا ان يفرضوا حضورهم ، وايصال الرسالة للمتلقي ، وحثه على الترقب ، والتشوق للمتابعة .
2. نجحوا في الاشتغال على تعابير وجوههم ، بشكل ملفت للنظر ، مما اغناهم عن قول او فعل الكثير ، فقد كانوا غاية في رسم الملامح المطلوبة ، والنظرات المعبرة .
3. نجحوا في انتقاء الاشارات والايماءات والالتفاتات ، البسيطة والموجزة ، والتي تعمل على اختزال وتكثيف الحركات الجسدية ، الى اقل حد ممكن ، بحيث تكفي لإيصال الدلالة ، دون تشويه المعنى .
4. استطاعوا التقشف بالحوار الملفوظ ، واختيار الكلمات بدقة ، فكانت حواراتهم قصيرة ومركزة ، مما ساعدهم على فرض المعنى المطلوب ، من خلال الاحساس بالمنطوق ، وازاحة كل ما هو زائد وعرضي وغير مهم .
5. اثبتوا معرفتهم الكافية بالمخارج الصحيحة للحروف ، وكيفية ومتى يكون الادغام ، او التنغيم ، او القطع ، والاكتفاء بالصمت ، بل والاستغناء حتى عن الحوارات المهمة ، بالاعتماد على الغناء المعبر ، والذي اغنى العرض عن الموسيقى والمؤثرات الصوتية ، في بعض الاحيان .
6. نجحوا في استلهام جميع الوسائل ، التي مكنتهم من الانتقال ، عبر الاداء التمثيلي ، بين الاساليب المسرحية المختلفة ، مما عزز افعالهم الاختزالية ، كآليات المسرح الفقير ، ومسرح القسوة ، والمسرح الملحمي ، والأيقنة ، والاسلبة ، والغناء ، والتلقائية في تحقيق المينيمالية بحق ، وكل ما هو فعال في تكثيف وتقليص الاداء ، وتخليصه من الثرثرات اللفظية والحركية .

7. بعض عناصر السينوغرافيا ، عززت فرضياتهم الاختزالية ، كالديكور والازياء ، وبعضها الآخر عملت على اعاقة هذه الفرضيات ، واربكت ادائهم ، كالإضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية .

الاستنتاجات :

1. يتمتع المعلمون والمدرسون والمشرفون الفنيون ، بثقافة فنية ، وخبرات مسرحية كافية ، لمواكبة مستجدات المسرح المعاصر .
2. خضوعهم ، ولفترات زمنية كافية ، ووفقاً لدراية علمية ، لتمرينات عالية المستوى ، تتيح لهم الحصول على تكنيك مسرحي (جسدي ، وصوتي) لا بأس به وقابل للتطور .
3. قلة ، او عدم وجود سينوغرافيين كفؤين ، قادرين على مساندة الجهود الاخراجية والتمثيلية ، ومواكبة التطورات التقنية العالمية ، او حتى على المستوى المحلى على اقل تقدير .
4. المعلمون والمدرسون والمشرفون الفنيون ، مؤهلون لتحمل اعباء تطوير المسرح المدرسي ، والذي سينعكس بالتأكيد ، على ازدهار المسرح العراقي عموماً ، من خلال رفده بالطاقات الفنية .

التوصيات :

1. توفير جميع المستلزمات الضرورية في عروض وزارة التربية ، والتي تساعد الممثل في تعزيز فرضياته الاختزالية ، لاسيما في المهرجانات المسرحية .
2. عمل ورشات تدريبية ، في مجال السينوغرافيا وعلاقتها بالأداء التمثيلي

المقترحات :

1. اجراء دراسة ، حول آليات الاختزال التمثيلي ، في عروض المسرح المدرسي .

الهوامش :

(*) خلال لقاء اجراه الباحث مع السيد (رحيم ناصر عبد الرضا الموسوي)مسؤول شعبة (المسرح والموسيقى والسينما) في وزارة التربية ،في مبنى المديرية العامة للتربية الرياضية والنشاط المدرسي ، في بغداد / المنصور ، الساعة العشرة صباحاً من يوم الاربعاء الموافق 17 / 2 / 2021م .

References :

1. Ayyash, S. A. (2015). *A Dictionary of Art Terms* (1 ed., Vol. 1). Amman: Osama House for Publishing and Distribution.
2. Brook, P. (2011). *Toward a theater necessary - The Empty Space – The Shifting Point – The Open Door.* (F. A. Qader, Trans.) Cairo: National Center for Translation.
3. Darwish, F. T. (2009). *The actor work on himself to develop his performance capacity.* University of Baghdad, College of Fine Arts, Master Thesis (unpublished).
4. Dean, A. (1974). *The basic elements of a theatrical direction.* (S. A. Hamid, Trans.) Baghdad: Freedom House for Printing.
5. Hadeyah Fayez AL-Rashidi, ,. (2013). *Shorthand in Language.* Jordan: Mu'tah University, PhD dissertation.
6. hantosh, A. (2014). The minimalism in the Malaysian theater actor performance. *Journal of University of Babylon, Humanities*(6).
7. Hatira, S. A.-S. (2008). *The Body and Society - An Anthropological Study of Some Beliefs and Perceptions about the Body* (Vol. 1). Tunis: Mohamed Ali Publishing House.
8. Kazem, B. Z. (2020). The aesthetics of the phonemes superstructure in the performance of the Iraqi theater actor. *Journal of Educational Studies*.
9. Mukhiaf, Z. T.-K. (2016). Representative performance in the Academic Theatre . *Journal Of Babylon Center For Humanities Studies*(2).
10. Odeh, R. K. (2005). *Interpretation of the representative performance in the Iraqi theatrical show.* University of Baghdad, College of Fine Arts, PhD dissertation (unpublished).
11. Salah Al-Din Qadir, A. A.-A. (2019). Formal shorthand is a role for the design system in interior spaces. *Larak Journal of Philosophy, Linguistics and Social Sciences*.
12. Sarah Azmi Ahmed Abu Al Atta, M. H. (2019, January). Shorthand Grid systems in nature as a source for enriching decorative designs . *journal of specific education*.
13. Shenawa, M. F. (2016). *Styles of the theater actor performance* (Vol. 1). Amman: Al-Radhwan House for Publishing and Distribution.

14. Struck, J. (1996). *Structuralism and Beyond - From Levi Strauss to Derrida* (The World of Knowledge Series (206) ed.). (M. Asfour, Trans.) Kuwait: National Council for Culture, Arts and literature.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/261-276

Shorthand the representative performance in the theatrical festival performances of the education teams for teachers in primary schools , in secondary schools and artistic supervisors 2019 AD

Khudhur Abed Khudhair[1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 17/3/2021…....Date of acceptance: 26/4/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

Arts acts to reduce and exclude everything that is not necessary in the delivery of meaning, especially representative performance, which is based on the intensification of the physical and vocal actions, and in drawing the dimensions of the character. And because that, the artistic staff, among others in the ministry of education, are considered the cornerstone, in the development of theatrical activities in schools, this research came to find out the extent to which teachers in primary schools, in secondary schools and artistic supervisors rely on shorthand mechanisms in the representative performance.

The current research relied on the descriptive approach, in analyzing his sample, which was deliberately chosen, Among the most important results that have been reached is that the sample individuals have proved their ability to achieve an effective presence on stage, through depending on their external physical bodies only, and among the most important conclusions, their enjoyment of a culture artistic, and sufficient theatrical experiences, to keep pace with the developments of contemporary theater.

Key words: Shorthand, Representative Performance.

[1] **The General Directorate of Education, Baghdad / Al-Rusafa II, Kdr89741@gmail.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/277-304

استخدام الخط العربي لإلهام تصاميم الخط العربي الحديث

ربا حسن أبو حسنة[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/11/10 , تاريخ قبول النشر 2021/3/31 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص

يعتبر الخط العربي من أعظم انجازات الفن الإسلامي، حيث يعد الشكل البصري للخط العربي هو الوسيلة الأساسية لتقديم الأفكار والرسائل للتواصل التعبيري في الخطوط العربية.

فقد كان لظهور التقنيات الرقمية أثر واضح في تطوير خطوط عربية رقمية؛ ولكن انطلاقاً من رؤية المملكة العربية السعودية 2030 و الاهتمام الملحوظ بالتصاميم والتطور المتزايد في حاجة السوق والصناعات السعودية، فإن الخطوط الرقمية التقليدية المتوفرة غير كافية من حيث العدد والجودة لتلبية المتطلبات التصميمية الحالية في الصناعة السعودية وعليه هناك حاجة لتطوير تصاميم خطوط عربية تتماشى مع متطلبات العصر. لذلك ركزت الدراسة الحالية على الخطوات التي يتبعها المصممين الجرافيكين لإنشاء تصميمات حروف عربيةرقمية حديثة مستوحاة من الخط العربي وذلك للوصول إلى مجموعة من الإرشادات للمصممين لتطوير تصميمات حروف عربية حديثة مستوحاة من الخط العربي.

وقد اعتمدت الدراسة منهجًا تجريبيًا ووصفيًا مختلطًا. تم فيها تحليل المعايير التالية للخطوط محل الدراسة:

1 (تفاصيل حول المصمم. 2) مصدر إلهام الخط؛ 3) نمط الخط؛ و 4) الاستخدامات

والخطوط التي تمت دراستها هي:

(1 خط الهدهد. 2) خط الثريا. 3) خط جريتا العربي؛ 4) خط Fedra العربي ؛

5) خط مشمش ؛ 6) خط المزخرف. 7) العربية @ Cooper ؛ 8) الكتابة بخط اليد العربية. 9) جود فونت. 10) ديدوت العربية.

الكلمات المفتاحية الخط العربي، الطباعة، الخطوط، تصميم الخطوط، الخط العربي الحديث، الفن الإسلامي

[1] أستاذ مشارك - التصميم الجرافيكي والوسائط الرقمية- كلية جدة العالمية-جدة- المملكة العربية السعودية، rhabuhasna@gmail.com .

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/277-304

The Utilization of Arabic Calligraphy to Inspire Modern Arabic Type Designs

Ruba Hassan Abu Hasna[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021

Date of receipt: 10/11/2020…....Date of acceptance: 31/3/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract

Arabic calligraphy is one of the greatest achievements of Islamic art. The visual form of Arabic calligraphy is the primary means of presenting ideas and messages for expressive communication in Arabic typefaces. Emerging computer technology with calligraphy is essential for effective visual designs; however, traditional typefaces are insufficient in number and quality to fulfill the requirements of the current Saudi industry. Thus, this research investigates the processes followed by graphic designers to create modern Arabic type designs inspired by Arabic calligraphy, and presents the characteristics of Arabic calligraphy. The research implemented a mixed experimental and descriptive method, exploring 10 typefaces designed by professional graphic designers; 1) Hudhud font; 2) Thuraya font; 3) Greta Arabic font; 4) Fedra Arabic font; 5) Mishmish font; 6) Muzakhraf font; 7) Arabic@Cooper; 8) Arabic Handwritten; 9) Jude font; 10) Arabic Didot. The font analysis includes the criteria: 1) details about the designer; 2) the font inspiration; 3) the font style; and 4) uses. As a result, the research presents a set of guidelines for the designers to develop modern Arabic type designs inspired by Arabic calligraphy.

Keywords: Arabic calligraphy, typography, modern Arabic type, typeface.

[1] **Associate Professor - Graphic Design and Digital Media - Jeddah International College - Jeddah - Saudi Arabia, rhabuhasna@gmail.com.**

Introduction

Arabic calligraphy has long been considered one of the highest forms of artistic expression in Arabic and Islamic art. Calligraphy is considered a holy practice (Zeyad, 2004), because it is used for writing the Qur'an, the holy book of Islam, and the unique way it expresses the identity of Islamic culture.

Traditional typefaces are more suitable for small size type. However, Zeyad (2004) proposes that the number and quality of typefaces created specifically for display purposes (e.g., commercial art, television, and advertisements) are insufficient, for the demands of the current Saudi industry, including advertising, graphic design and desktop publishing. In order to develop modern digital Arabic typefaces, one option is to modify traditional Arabic calligraphy to meet contemporary aesthetic preferences and to technically alter Arabic letterforms to meet current industrial requirements. Thus, this research aims to investigate the approaches followed by graphic designers to develop modern Arabic typefaces.

1. Aim and Objectives

This research aims to investigate the processes followed by graphic designers to create modern Arabic type designs inspired by Arabic calligraphy. In order to achieve this aim, the research objectives are as follows:

1. To explore the styles graphic designers, draw inspiration from to generate modern Arabic typefaces.
2. To propose a set of guidelines to help Graphic designers develop modern Arabic type design from Arabic calligraphy.

2. Literature Review

3.1. Calligraphy

Sarkis (2011) argued that Arabic calligraphy is one of the highest achievements of Islamic art, noting over the centuries a plethora of diverse calligraphic styles have appeared across the Islamic and Arab world. Arabic writing is a delicate art form, identifiable by its diversity of styles, the skill and passion used in its execution, and the message it relates.

Calligraphy is defined as: elegant writing art with created with a pencil or a brush on a paper or ideographic equipment arranging the spaces between the letters according to significant aesthetic and design rules.

Mohamed and Youssef (2014) argue that Arabic calligraphy comprises and integration of written language with geometry. The history of calligraphy, like much of the history of the arts, is cyclic in nature; a new writing style emerges, is developed and after time loses popularity and 'dies', only to be rediscovered and reinvented in a contemporary form.

3.2. Typography

Turgut (2013) defined typography as a dimension of art and design encompassing the use of writing to enhance meaning and one of the most effective tools to transfer feelings and ideas in graphic design. . While, Mohamed and Youssef (2014) note that typography can be letter forms or single characters, words, shapes, or symbols; type positioning includes the choice of typefaces, point size, line length, line spacing, deciding the spaces between groups of and also deciding the space between pairs of letters.

According to Yadav (2014) the choice of typography is integral to successful expressive communication through typeface. Thus, typography has a dual function: to represent a concept, and to show a visual form, and a full understanding of typographic implementation will guide the designer in choosing a suitable typeface to effectively convey the intended message. Each typeface has its own unique aesthetic and expressive qualities, as evidenced by the visual features of its letterforms.

3.3. Characteristics and Features of Arabic writing

Mohamed and Youssef (2014) propose Arabic letters have the following features:

1) The Arabic alphabet contains twenty-eight letters.
2) It's a complex text language, with bi-directional script; letters are written from right to left in contrast to Latin words that are written left to right, but numbers are written from left to right.
3) The Arabic writing system is a unified script and may contain up to four-forms of a single letter.
4) Many letters change their form depending on whether they appear alone (in isolation), or at the beginning, middle or end of the word.

5) Letters that change form are always connected in both hand-written and printed Arabic. Therefore, Arabic script is cursive, as in traditional English handwriting.
6) Only three long vowels are written.

Azmi and Alsaiari (2014) argue that Islam boosted the Arabic language because it was the language used to write the Qur'an. During the early period of Islam there were no rules for the drawing of letters in Arabic writing. Since Islam prohibits the depiction of human form, Islamic art was heavily influenced by decorative geometric patterns, and calligraphy, with the latter especially revered as it was the primary means for the preservation of the Qur'an. Although the art of calligraphy has often been dominated by men, there were also famous female calligraphers some of whom were known to have scribed the entire Qur'an.

Among the most notable master calligraphers are Ibn Muqla and Yaqut Al-Musta'simi. Al-Musta'simi is believed to be responsible for Arabic script reaching its peak. Arabic writing became a unique art form with specific features and rules that must be adhered to in order to satisfy the requirements of an Arabic calligrapher.

Azmi and Alsaiari (2014) propose several characteristics of and rules for Arabic script:

1) Cursivity: Arabic is only written in a cursive form generating four diverse forms for the same letter.
2) Ligatures: Arabic script is highly rich in ligatures. Some ligatures are compulsory while others are optional and exist only for aesthetic reasons, legibility or justification.
3) Diacritic Dots: these are a measurement unit marked by the stroke of the calligraphy pen. Certain letters are characterized by the presence, number and the positions of these dots which are also used as a measurement unit to order the dimensions and the metrics of glyphs.
4) Diacritic Signs: (or short vowels) are markings added above or below the letters to help in proper pronunciation of the text. The diacritic signs take different heights, not only with respect to basic glyphs but also according to other contextual elements.
5) Allographs: these are the different graphical forms a letter can have while keeping its place; initial, middle, final and isolated based on the neighboring letters and the presence of kashida.
6) Kashida: is a link between Arabic letters; it is not a separate character but a curvilinear connection with the prior letter mainly used for emphasis, legibility, aesthetics and

justification and like ligatures comes in diverse degrees. The Kashida elongation matrix, delineate the priorities and degrees to which a letter can be extended.

3.4. The uses of Arabic scripts

Saberi (2016) noted the many schools and styles developed over the history of calligraphy, based on local knowledge and preference. The Arabic scripts and their uses according to are:

1) The Kufi script: first placed in vertical pages, it is characterized by its large size and rough vertical strokes that were often slanted to the right. The is Kufi script used in Quran, architectural decoration, textiles, carpets, ceramics, and metalwork.
2) The Naskh script: a cursive script, was designed to fulfill the requirement for a clear unambiguous alphabet. Naskh is used in writing manuscripts, ceramics, and tiles.
3) The Thuluth script: one of the first cursive styles; created in the 7th century during the Thuluth, has a unique attribute. Sometimes the alphabet has joined letters with one letter cut off from the following one, and the style includes large and complex lettering movements and its own unique cursive flow. Thuluth is distinguished by its sophisticated flexibility and a remarkable artistic complexity. It is used in Quran, architecture, metalwork, ceramics, and manuscripts.
4) The Nastaliq script: has a more recent history as it was developed in Persia in the 16th century. The word Nastaliq combines the words Naskh and Taliq, Naskh and Taliq are Arabic words; the former means a copy while the latter means hanged or displayed. This script was used for the transcription of Persian poetry, epics, and other literary texts. It is also used in album pages, textiles, and carpets.
5) The Diwani script: created in Turkey by Housam Roumi (1520e1566); it has an Ottoman form rooted in the Shikasteh writing style (16th century to early 17th century). It was named Diwani because it was used in the Ottoman government (Diwan in Turkish) (Saberi,2016; ;Ekhtiar and Moore, 2011).

3.6. Type Design Process

Abi Fares (2001) noted that the production of a font and the design of a typeface can be the result of individual or partnered effort, depending on the size and technological complexity. The inspirational starting point can come from any source and is unique to an individual designer.

Whatever the final purpose of the type design, a visual rhythm is attempted based on the harmonious interaction between letterforms and the blank spaces that surround them.

Abdalla (2015) proposes constructivism as a design concept and inspiration source for Arabic typeface design, allowing designers to take from traditions and through constant transformation create simple forms through exemption or abstraction. These can be implemented as follows:

1) Creating forms acceptable to the spirit of the contemporary style.
2) Distinguishing amongst specific purposes.
3) Selecting the right shapes that deliver clear and simple recognizable features.
4) Contrasting the typographic treatments in order to emphasize the content.
5) Choosing a proper measurement scale for the diverse purposes.
6) Creating harmonious balance between space and for visual resding , with recognizable structure and geometric organization.

4. Methodology

The researcher conducted a mixed method study to collect primary data through experimental and descriptive methods. The researcher analyzed 10 professionally designed typefaces; these are:

1) Hudhud font by Maha Akl.
2) Thuraya font by Kristyan Sarkis.
3) Greta Arabic font by Kristyan Sarkis.
4) Fedra Arabic font by Peter Bil'ak.
5) Mishmish font by Tarik Atrissi.
6) Muzakhraf font by Tarik Atrissi.
7) Arabic@Cooper by Tarik Atrissi.
8) Arabic Handwritten by Tarik Atrissi.
9) Jude font by Ruh Al-Alam.
10) Arabic Didot by Ruh Al-Alam.

The analysis is composed of the inspiration for the fonts, the styles used by designers to create the typefaces, and the uses of each font. Finally, the analysis will allow the

researcher reach a set of guidelines that help graphic designers to develop modern Arabic type design from Arabic calligraphy.

5. Font Analysis

5.1 Hudhud Font

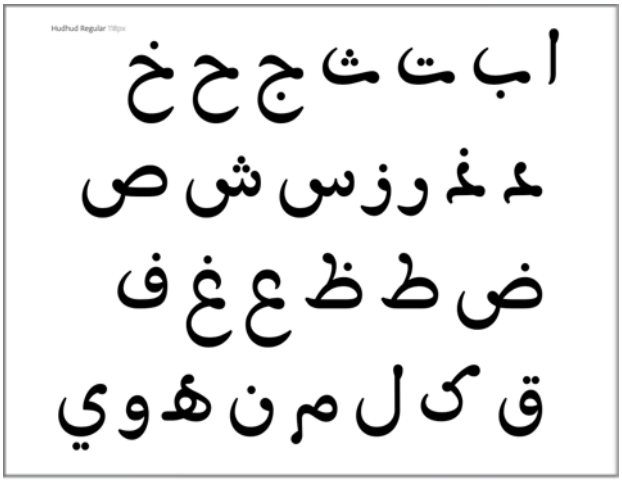


Figure 1: Hudhud Font Alphabet

Designer

Maha Akl, the designer of Hudhud typeface, specializes in Arabic type design and illustration based in Cairo, Egypt.

Font Analysis

1) Inspiration

Hudhud typeface is guided and inspired by the vast and diverse Arab and Islamic visual heritage and the natural world. It was originally designed to fill the need for a friendly Arabic typeface that harmonized with organic hand drawn illustrations, in terms of script and structure. The main inspiration for this font was Mohamed Abuqasim Al-Qandusi's style, perhaps the most distinctive calligraphic style (Akl, 2019).

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Figure 2: Shaykh Muhammad b. al-Qasim al-Qandusi Script

2) Style

The Hudhud font combines two font styles: Naskh and Maghribi. It adopted the expressiveness, playfulness and rounded nature from the Maghribi style. It has a wide calligraphic touch, leading to an increase in stroke thickness and contrast which exhibits the spirit of Al-Qandusi's calligraphy (Akl, 2019). The Naskh style gave the Hudhud font its simple structure and letter proportion along with the fluidity of overall text form. The author's opinion is that the Hudhud font distinguishes itself by integrating the round bold start of the stroke and the slender clean end in the same letter.

Figure 3: Hudhud Font Application

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

3) Uses

The Hudhud Font is used for children's books, comic books among other warm and friendly context (Akl, 2019). See figure 3 for Hudhud font application.

5.2 Thuraya Font

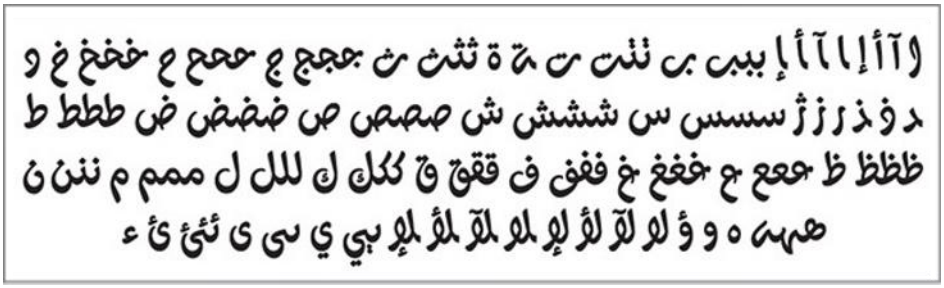


Figure 4: Thuraya Font Alphabet

Designer

The Thuraya font designer is Kristyan Sarkis, a Lebanese-born type and graphic designer living in the Netherlands. He co-founded the type foundry and design studio, TPTQ Arabic, together with Peter Bilak, in 2014.

Font Analysis

1) Inspiration

The Thuraya font was inspired by the Diwani style, a complex and unconventional style that may have discouraged digital exploration. Diwani which was developed in the late fifteenth century by Ibrahim Munif, and later modified by Turkish calligrapher Shaykh Hamdullah is a cursive script based on the Ta'liq style, with a less dramatically hanging baseline, and vertical and slanted letter connections. See figure 5.

Figure 5: Example of Diwani Script

2) Style

The characteristics that define Thuraya as the completely curved baseline, the horizontally slanted letters and the extended character set including ligatures and alternates, crucial to the harmonious calligraphic flow and some letters connect vertically. The researcher sees that the font interpreted the Diwani style in a modern form and it was adapted digitally with harmony. Additionally, it has a balance between the vertical connections with dots and the horizontal slanted baseline with letters.

3) Uses

The font is mainly intended for lettering purposes, headlines, logotypes and short texts (Sarkis,2011). See figure 6 for Thuraya font application.

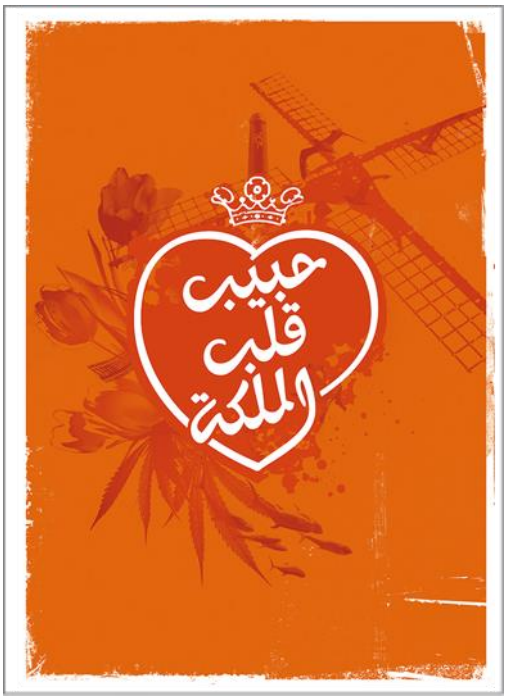


Figure 6: Thuraya Font Application

5.3 Greta Arabic Font

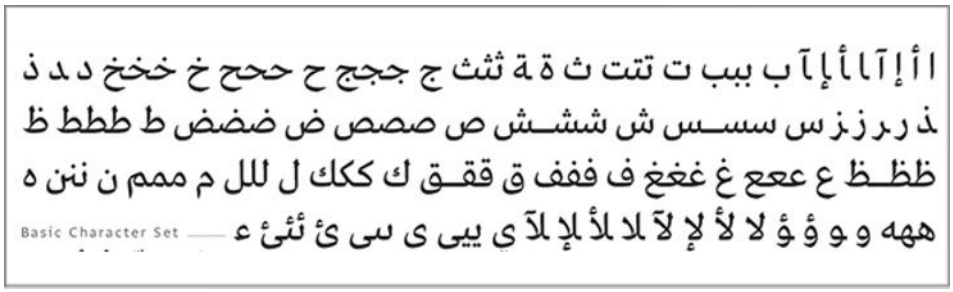


Figure 7: Greta Arabic Font Alphabet

Designer

The Greta font was designed by Peter Bil'ak in 2012, while the Arabic version was designed by Kristyan Sarkis in 2015. (Sarkis.2012).

Font Analysis

1) Inspiration

Sarkis found inspiration from Greta font when considering design for Arabic newspaper typefaces. The Naskh calligraphic style and Greta Text Latin, are the central inspiration behind Greta Text Arabic conception

2) Style

The Greta Arabic font sits on the baseline creating a clear reading line, giving it the ability to respond well to text justification which is vital to newspaper typography. Like its Latin counterpart, the Arabic family (especially in the Light and Bold) has a strong character that makes it suitable for use in display sizes. Greta Arabic is available in 39 styles, and creates visions in Arabic type, and can be used for complex typographical needs in Arabic or Latin (Sarkis.2012). The author's finds this font to be close to the Naskh form with similar features. It is easily read, which makes it suitable for long scripts, and its variety makes it a strong font that can be widely used.

3) Uses

The Greta Text Arabic, is a modern type set intended for newspaper design, but its clear characteristics makes it appropriate for many other uses. See figure 8 for Greta Arabic font applications.

Figure 8: Greta Arabic Font Applications

5.4 Fedra Arabic Font

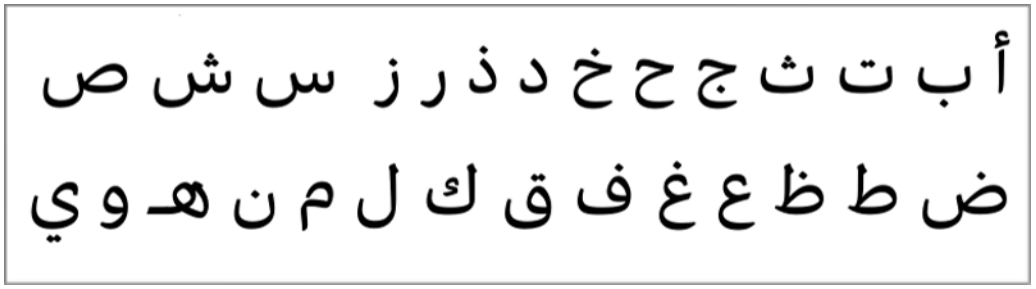


Figure 9: Fedra Arabic Font Alphabet

Designer

Peter Bil'ak designed Fedra Arabic in 2005, in cooperation with Tarek Atrissi. Bil'ak (2015) notes that in 2015, Bahman Eslami re-mastered all Fedra Arabic fonts under the direction of Kristyan Saris".

Font Analysis

1) Inspiration

Fedra Arabic is inspired by handwriting but combines the simplicity of written letterforms with the more traditionally used forms of printed book type. See figure 10 a collection of handwriting from different people.

Figure 10: Samples of Different Handwriting

2) Style

Bil'ak's (2015) found Arabic handwriting in some ways very similar to Latin handwriting. He was able to create a highly readable font by isolating the key features needed to make individual characters recognizable. The result was Fedra Arabic, a dual-script typeface system for contemporary publishing of Latin and Arabic texts. Only the Latin characters can be serifed or not while Arabic glyphs have higher contrast between the thick and thin strokes, and more detailed end strokes. The 'Sans version has lower contrast of letterforms. The researcher's finds that the wide rounded bottoms of the letters make the typeface friendly and comfortable to the eye, which achieves the designers' aim, while the different strokes of the two variations add a unique feature to the Arabic font without losing the original characteristics of the design.

3) Uses

Fedra Arabic is suitable for publication design and packaging. See figure 11 for Fedra Arabic font logo application.

Figure 11: Fedra Arabic Font Application

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

5.5. Mish Mish Font

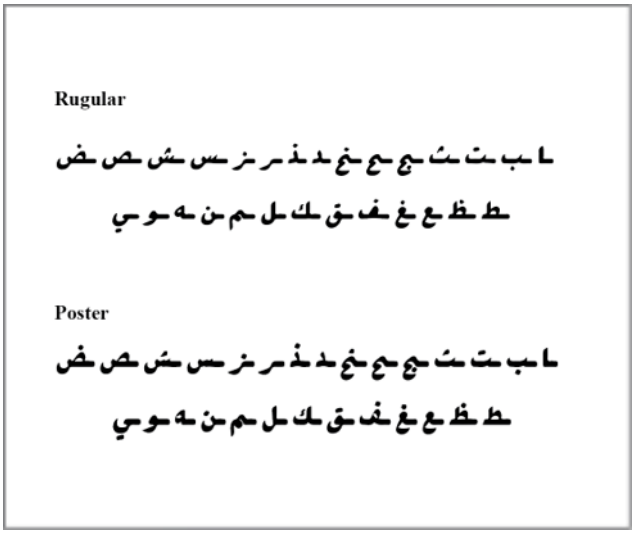


Figure 12: Mishmish Font Alphabet

Designer

Tarek Atrissi is a professional designer from Lebanon. He has experience with modern styles in Arabic type, and and is the administrator of a site dedicated to the development of Arabic fonts and modern Arabic calligraphy.

Font Analysis

1) Inspiration

Atrissi created the Mishmish font asa celebration of the Arabic Ruq'ah style, one of the most widely used Arabic calligraphic styles (figure 13), created by combining elements from Ta'liq and Dīwanī.

Figure 13: Example of Ruq'ah Script

2) Style

The Mishmish font design is based on the traditional calligraphic style, yet is simplified without confluence and with a wide range of ligatures that add to the overall character of the font (Atrissi, 2019). The font is available in two styles: regular and poster. MishMish Regular is stronger with a more compact design and larger number of straight lines. Mishmish Poster is intended for use in larger sizes due to its high contrast and polished details and curves, which give it a more delicate and elegant appearance. The author's feels that the font adapted the Ruq'ah style in an attractive modern way; the filled letter counter and the thick strokes grant the font a bold yet simple and fluent design. Uses

Atrissi (2019) notes that the Mishmish typeface aims at creating a link between the popular street life vibe of this script style, and a higher graphic art form that provides designers with the potential to use this typeface in diverse design projects, such as branding, exhibition design, and publication / poster design. See figure 14 a poster with Mishmish font.

Figure 14: Mishmish Font Application

5.6. Muzakhraf Font

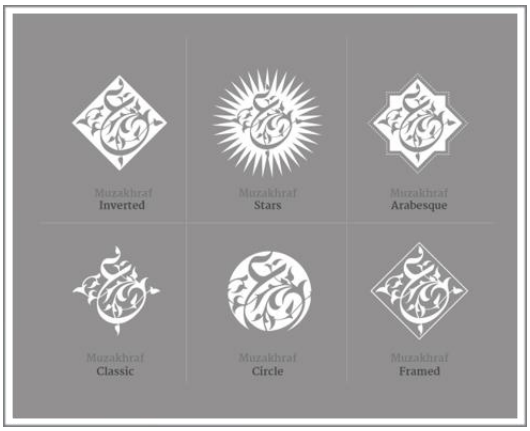


Figure 15: Muzakhraf Font Alphabet

Designer

The Muzakhraf typeface was designed by Tarek Atrissi.

Font Analysis

1) Inspiration

Atrissi (2017) proposes the Muzakhraf typeface is an Arabic display font that exhibits ornamental tradition that has always been present Arabic calligraphy. See figure 16.

Figure 16: Examples of Different Ornaments

2) Style

Medlej (2015) asserts that there are no real rules for ornamentation itself. Some are classic to Islamic art and have been practiced for centuries, such as the patterns based on leaves, flowers, and vines called zakhrafa, and known as arabesque in the West and islimi in Turkey. Stylized surrealistic shapes are another motif in Islamic art, where they hint at the promise of a lush green paradise. Muzakhraf font includes all Arabic letters in isolated forms, each letter elegantly crafted surrounded by traditional ornamental forms. Muzakhraf typeface comes in 6 different styles, and each style consists of the 29 Arabic letters in a unique design. The 6 styles are Arabesque, Inverted, Classic, Circle, Framed and Stars. The researcher feels that the variations in font style and form have potential for use in a variety of projects and that they accurately represent Islamic culture in a modern form, in addition to depicting. arabesque art abstracted from the traditions of plant-based scroll ornament in the culture.

3) Uses

This typeface is ideal for creating logos with initials or texts that are based on specific letters such as monograms or wedding logos, but it is also very useful for branding or for creating packaging, graphic patterns, posters, tattoos or any visual language material. Muzakhraf typeface is also a great font to use in motion graphics or animations due to its nice mix of traditional calligraphic material combined with a very simple graphic framing of it.

See figure 17 packaging with Muzakhraf font.

Figure 17: Muzakhraf Font Application

5.7 Arabic@cooper Font

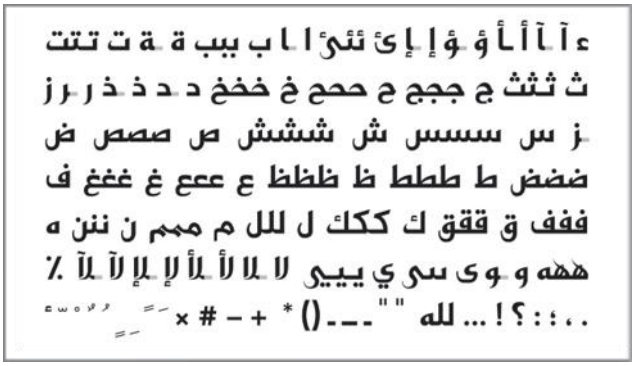


Figure 18: Arabic@Cooper Font Alphabet

Designer

Tarek Atrissi designed The Arabic@cooper typeface. This font is described as a one weight display font initially intended to be used for the large titles used in exhibitions (Atrissi ,2014).

Font Analysis

1) Inspiration

Arabic@cooper is the Arabic adaptation of the Cooper Latin font,designed in 1922 by Oswald Cooper; by the early 1900's German type designers had developed more expressive styles which led to the aesthetic that became dominated by Cooper Black (Heck,2017).

2) Style

Arabic@cooper has a simple geometric form that compliments the calligraphic details expressed in the letter's forms and is harmonious and easy to read. The researcher's viewpoint is that the font celebrates the traditional Arabic calligraphy; however, it has a modern curved closed ending which gives it a solid form. Also, the combination between the thick strokes and thin edges adds a unique value to the font.

3) Uses

The Arabic@cooper font has been usually used by several high-profile institutions. It uses include the titles and exhibition panels in several renowned exhibitions as well as the logo design of the Qatar 2022 Supreme Committee organizing the FIFA World Cup in 2022 (Atrissi, 2014).

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Figure 19: Arabic@Cooper Font Application

5.8 Arabic-Handwritten Font

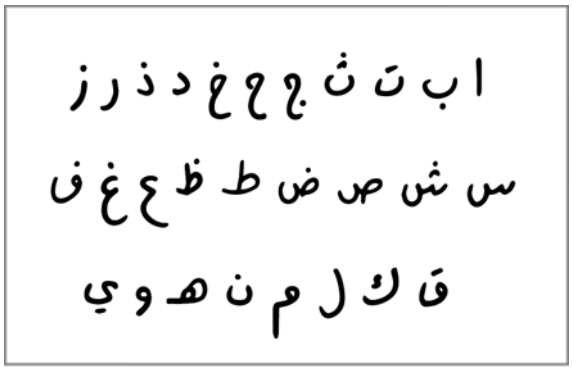


Figure 20: Arabic Handwritten Font Alphabet

Designer

Arabic-Handwritten Font is another design of Tarek Atrissi Design. The studio's typographic and cross-cultural approach to design has had significant influence on the Middle East's contemporary graphic design landscape.

Font Analysis

1) Inspiration

Atrissi (2014) describes Arabic Handwritten as a typeface that mimics Arabic casual handwriting. After the success of the Mathaf Script font, the custom typeface that was specially designed for the Arab Museum of Modern Art in Qatar, there was a great demand for a typeface similar in concept; the resulting design is a new scribble typeface inspired by the popular Mathaf type (figure 21).

Figure 21: Example of Mathaf Type

2) Style

This font is available in both small and large font sizes. The design was inspired by a Sharpie-like stroke written by hand, and was created to fill the market demand for a typeface that resembled handwritten notes. The font is available in three weights, Light, Regular and Bold. It supports the Latin and Arabic script and is ideal for bilingual uses such as Arabic-English or Arabic-French (Atrissi, 2014). The researcher observes that the font's random forms have an equal thickness which makes it looks like realistic handwriting, and the placement of the letters on the baseline gives a hint of fast written notes.

3) Uses

Atrissi (2014) proposes this font as ideal for usage in retail and corporate context, but it is also appropriate for use in any graphic or advertising material that demands handwritten Arabic typography. The Qatar 2022 FIFA world cup committee was one of the organizations that used the Arabic-Handwritten typeface in their marketing campaign. See figure 22 for Arabic Handwritten font application.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

Figure 22: Arabic Handwritten Font Application

5.9. Jude Font

Figure 23: Jude Font Lettering

Designer

Ruh Al-Alam is an award-winning British artist and designer traditionally trained in Arabic calligraphy in Cairo, Egypt, who has worked across several disciplines ranging from traditional painting to digital interactive animations and videos. He was recently honored by the Crown Prince of Dubai for his contributions to art (Al-Alam, R., n.d.).

Font Analysis

1) Inspiration

The Jude font borrows from classic Kufic, but also it has some influence from Diwani and Thuluth which can be seen in some letterforms. There are some specific characteristics inspired by the Maghrabi script as seen in the circular end strokes. It is also heavily influenced by modern type-design.

2) Style

Al-Alam argues that the font's unique characteristics are the thick ascenders that rapidly turn into curving wispy thin strokes. The researcher's opinion is that the font has extraordinary proportions in its letter forms and that it has adapted the Kufic script in an attractive modern way. The font's thick and thin contrast and the red color shows a rhythmic display that is suitable for many projects.

3) Uses

The Jude script was selected to best accompany the animated and dynamic modeling from Halima Aden during the 'Contemporary Muslim Fashions' photo shoot exhibition at de Young Museum in San Francisco. The final result is an amazing exposition of color and movement (figure 24). Also, the font is ideal for logos, posters and many other projects that require a unique calligraphic font.

Figure 24: Jude Font Application

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

5.10. Arabic Didot Font

Figure 25: Arabic Didot Lettering

Designer

Ruh Al-Alam also designed the Arabic Didot font.

Font Analysis

1) Inspiration

Al-Alam claims the Arabic Didot font is a preview of an experimental typeface designed in the classical Latin Didot style (figure 26) but merged with the tradition of Arabic calligraphy. According to Harvey (2016) the Didot typeface is characterized by increased stroke contrast, condensed structure, hairline strokes, vertical stress, and flat, un-bracketed serifs, and is thus a Neoclassical serif typeface.

Figure 26: Example of Didot Latin

2) Style

Al-Alam (n.d), "the typeface features the striking contrast between the extremely thin hairlines and thick strokes." The researcher's observation is that the font adapted Didot successfully while creating its own divergent style. The combination of wide strokes and tender edges with circular dots makes it a friendly font display. However, it is a modern design with unique and new letters structure.

3) Uses: The Arabic Didot is suitable for design projects such as posters, logos, animation and more, in addition to bilingual purposes as the style transfers between Arabic and Latin letters. See figure 27 for Arabic Didot application.

Figure 27: Arabic Didot Application

6. Discussion

The main aim of this paper is to gain insight into the process used by graphic designers to create modern type designs inspired by Arabic calligraphy. The researcher found that there are some graphic designers, both Arab and non-Arab, who are producing modern Arabic fonts. The methodology was to choose ten fonts designed by professional graphic designers with modern features that suit the contemporary movement and then analyze them based on inspiration, style and uses.

The discussion highlights the importance of the designer's concept or inspiration behind creating the font because each font tells a different story. The designer should be able to transform letters into a design that speaks and expresses ideas. This requires the designer to know the characteristics of Arabic calligraphy and have the drawing or sketching skills to generate an outstanding design and turn it into digital font.

The analysis confirms that there are many sources for inspiration. One source is to be inspired by original Arabic scripts which is the case for most of the fonts. A second source is to adapt from Latin fonts. Additionally, fonts were inspired by Arabic calligraphy and by Islamic art; for example, the Muzakhraf font was inspired by ornaments and arabesque. Furthermore, some fonts were created by exploring new approaches such as taking inspiration from handwriting from different regions and cultures like the Fedra Arabic font. Some other fonts required in depth research to meet the desired aim.

The process of developing fonts inspired by original scripts included changing the weight and contrast to produce new contemporary forms that retain the same spirit. The adaptation process was to form Arabic letters from Latin letters taking the Arabic writing rules into consideration.

The research suggests that to create a good design trial and error is required through sketching, reviewing the work of others, and gaining feedback from peers in order to reach the best result.

7. Conclusion

The first objective was to explore the styles abstracted from by graphic designers to generate modern Arabic typefaces; this was achieved through the font analysis.

The second objective was to propose a set of guidelines to help graphic designers develop modern Arabic type design from Arabic calligraphy. Thus, the researcher proposes the following set of guidelines:

1) Determine the needed characteristic in the font and build a strong concept through related research;
2) Examine original Arabic scripts and choose the one most related to the concept;
3) Sketching: the designer should begin sketching new forms and developing his or her own style while adhering to the Arabic rules;
4) Finally, develop different weights and styles to develop a professional design and then customize it digitally.

Moreover, future studies could examine Arabic calligraphy applications in order to generate designs that express the Arabic culture in a modern style. Also, it could be beneficial to explore Islamic art to enhance knowledge about this rich civilization as a source of inspiration. Furthermore, studies could consider the adaptation process from Arabic typefaces to Latin.

References :

1. AbiFarès, H. S. (2001). *Arabic Typography*. Saqi.
2. Abdalla, M., H., M., T., H. (2015). *Designing Arabic typefaces: Between modernity and tradition,* Global Journalon Humanites & Social Sciences. [Online]. 01, pp 549-557. Available from:http://www.world-education-center.org/index.php/pntsbs
3. Abi Feras, H.S. (2001) *Arabic Typography: a comprehensive sourcebook*. Al Saqi Books, London.
4. kl, M. (2019, September 18). *TPTQ Arabic: Somewhere Between Solid and Fluid Arabic by Maha Akl.* TPTQ Arabic. https://tptq-arabic.com/articles/somewhere_between_solid_and_fluid_arabic
5. Atrissi, T. (2014). *Arabic@cooper Arabic Typeface*. Tarek Atrissi Design. https://www.atrissi.com/arabiccooper-arabic-typeface/
6. Atrissi, T. (2017). *Arabic-Handwritten Typeface*. Tarek Atrissi Design. https://www.atrissi.com/arabiccooper-arabic-typeface/
7. Atrissi, T. (2019). *Mish Mish Font*. Tarek Atrissi Design. https://www.atrissi.com/mish-mish-font/
8. Al-Alam, R. (2019a). *Calligraphy/Typography*. Ruh Al-Alam.https://www.ruhalalam.com/design/
9. Azmi, A., & Alsaiari, A. (2014). *A calligraphic based scheme to justify Arabic text improving readability and comprehension. Computers in Human Behavior's*, *39*, 177–186.
10. Bilak, P. (2015). *TPTQ Arabic: Peter Bil'ak*. TPTQ Arabic. https://tptq-arabic.com/authors/peter_bilak
11. *Cooper – Font Review Journal*. (2017). Font Review Journal. https://fontreviewjournal.com/cooper/
12. Department of Art Education. The Ohio State University, & Zeyad, S. (2004). *Investigation of the Education and Practice of Calligraphy in Saudi Arabia*. Department

of Art Education. The Ohio State University. https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_olink/r/1501/10?clear=10&p10_accession_num=osu1085627452

13. Ekhtiar, M. D., & Moore, C. (2012). *Art of the Islamic World: A Resource for Educators* (Illustrated ed.). Metropolitan Museum of Art.
14. Harvey, A. (2018, June 21). *Didot Typeface - Amanda Harvey*. Medium. https://medium.com/@redheadedmandy/didot-typeface-d38ee7c02c4c
15. Medlej, J. (2015, June 3). *Creative Arabic Calligraphy: Ornamentation and Symmetry*. Design & Illustration Envato Tuts+. https://design.tutsplus.com/tutorials/creative-arabic-calligraphy-ornamentation-and-symmetry--cms-23784
16. Mohamed, N., & Youssef, K. (2014). *Utilization of Arabic Calligraphy to Promote the Arabic Identity in Packaging Designs*. *International Knowledge Sharing Platform*, *19*, 35–50. https://iiste.org/Journals/index.php/ADS/article/view/12789/0
17. *Nuqta - Created by You, for You.* (2011). Https://Www.Nuqta.Com/What. https://www.nuqta.com/kb/arabic-calligraphy-type-design
18. Saberi, et. Al. (2015). *Evaluating the legibility of decorative Arabic scripts for Sultan Alauddin mosque using an enhanced soft-computing hybrid algorithm*. Computers in Human Behavior. 55. 10.1016/j.chb.2015.08.055.
19. *The Drink of the People of Purity in Prayers upon the Chosen Prophet*. (2014). Muhammadan Press.
20. *Typotheque: Arabic Calligraphy and Type Design by Kristyan Sarkis*. (2011). Typotheque. https://www.typotheque.com/articles/arabic_calligraphy_and_type_design
21. Turgut, Ö. P. ş. (2014). *Calligraphic Forms in Contemporary Typographic Design*. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, *122*, 40–45. https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2014.01.1300
22. *TPTQ Arabic: The Influences of Greta Text Arabic by Kristyan Sarkis*. (2012). TPTQ Arabic. https://tptq-arabic.com/articles/the_influences_of_greta_text_arabic
23. Yadav, P. (2014). *Typography as a Statement of Design*. International Ergonomics Conference HWWE, Guwahati, India.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/305-318

تجليات الآخر في التصميم الكرافيكي

سحر علي سرحان[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/3/15 , تاريخ قبول النشر 2021/4/14 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث

ان موضوعة الاخر في التصميم الكرافيكي والاعلان فيه تحديداً يشكل دراسة معرفية لبنية الاتساع الفكري في منظومات الابداعات المعرفية والفكرية لما يقدمه من تجسيد ضمني ومعلن ضمن اليات قراءة في التصميم الاعلاني التي تمظهرت وفق الاخر وعبر تجسيد النصوصية والاختلاف والمتقابلات الثنائية ما هو إلا ردة فعل للفكر التصميمي وما يشكل من تجليات الاخر في التصميم الاعلاني.وبناءاً على ماتقدم نستعرض هذه الدراسة الموسومة (تجليات الاخر في التصميم الكرافيكي) لتوضح الموضوع عبر اربعة فصول،تضمن الفصل الاول مشكلة البحث بالتساؤل الاتي(ماهي تجليات الاخر في التصميم الكرافيكي) اما هدف الدراسة(التعرف على تجليات الاخر في التصميم الكرافيكي)كما ضم أهمية البحث في انه قد يسهم موضوع البحث الحالي خطوة علمية في فهم ظاهرة تجليات الاخر التي دخلت عن طريق مختلف الاتجاهات الفكرية والأدبية داخل النص وانسجامها مع الاتجاهات الفنية المتجاورة معها. و قد يفيد البحث المختصين في مجال التصميم الاعلاني عن طريق تبلور فكر المصمم الكرافيكي لتحقيق الابداع الفكري التصميمي . فضلاً عن تحديد المصطلحات.اما الفصل الثاني تضمن (مفهوم الاخر) و(اليات قراءة التصميم الاعلاني وفق الاخر) والفصل الثالث تم استعراض الاستنتاجات التي تضمنت:

1. ان الاخر تمثل بحركته كنظام فني جديد غير ارتباطه بمفاهيم التحول والتطور والتغير كونها مفاهيم اليات ضمنية في تجلي الاخر في الاعلان عبر انتقاله من الثابت الى المتحول للوصول الى اشكال جديدة لاتلبث حتى تخضع للاخر نحو تحولات بنائية.
2. تمثلت جميع الأفكار التي تحاول أن تحيي الآخر إلى تشكيل بنية من المتكافئات تربطها علاقات توسط لأجل إعادة الخلق عبر التحول المستمر ، أو عبر علاقات التكامل والإغناء بين المراجع .
3. تعددية تجليات الآخر عبر اليات قراءة التصميم الاعلاني لبنائه على مستوى تشكيل بنية التصميمية ، أو الفكر والذي يتم عن طريق واحد أو أكثر من المؤشرات الثانوية ؛ النصوصية ، الإختلاف ، المتقابلات الثنائية .

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، saharasarhan@gmail.com .

في ضوء الاستنتاجات التي توصلت إليها الدراسة , توصي الباحثة بما يأتي :

1. امكانية استثمار الاخر في التصميم الكرافيكي عبر الطروحات التي وضحت تجليات الاخر في التصميم الاعلاني.

عن طريق تحوير وإزاحة الأنماط السابقة وتوليد أشكال مختلفة وجديدة .

2. توصي الدراسة بالاستفادة من الفكر النظري واستثماره والاعتماد على الأساليب والإجراءات التي يطرحها الاخر عن الماضي ولتوليد أشكال ومعاني مختلفة جديدة في التصميم الاعلاني.

الكلمات المفتاحية(الاخر ،الاختلاف ، النصوصية ، المتقابلات الثنائية)

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/305-318

The manifestations of the other in graphic design

Sahar Ali Sarhan[1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 15/3/2021…....Date of acceptance: 14/4/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract

The issue of the other in the graphic design and specifically the advertising constitutes a cognitive study of the structure of the intellectual expansion in the cognitive and intellectual creative systems because of the implicit and declared embodiment it provides within the mechanisms of reading in the advertising design that appeared according to the other and through the embodiment of the textualism, the difference and the binary opposites is nothing but a reaction to the design thought and what constitutes of the manifestations of the other in advertising design. Based on the above, we review this study (Manifestations of the Other in Graphic Design) to clarify the topic through four chapters. The first chapter included the research problem by asking the following question (What are the manifestations of the other in graphic design) As for the aim of the study (to identify the manifestations of the other in graphic design) and also included the importance of research which will contribute to a scientific step in understanding the phenomenon of the manifestations of the other, which

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

entered through various intellectual and literary trends within the text and their harmony with the artistic trends bordering with them and may benefit specialists in the field of advertising design by crystallizing the thinking of the graphic designer to achieve design intellectual creativity. As well as defining terms. As for the second chapter, it included (the concept of the other) and (the mechanisms of reading the advertising design according to the other) and the third chapter reviewed the conclusions that included:

1- The other is represented by its movement as a new artistic system, through its connection with the concepts of transformation, development and change, being the concepts of implicit mechanisms in the manifestation of the other in the advertising through its transition from the fixed to the transformed to reach new forms that do not last until they are subject to the other towards constructive transformations.

2- All the ideas that try to revive the other were represented in forming a structure of equivalents linked by mediating relationships for the re-creation through continuous transformation, or through complementary and enriching relationships between references.

3- The multiplicity of the manifestations of the other through the mechanisms of reading the advertising design to build it at the level of forming a design structure, or thought, which is done by one or more of the secondary indicators; textualism, difference and binary opposites.

In light of the conclusions reached by the study, the researcher recommended the following:

1- The possibility of investing the other in graphic design through propositions that clarified the manifestations of the other in advertising design by altering and displacing previous patterns and generating different and new shapes.

2- The study recommends making use of theoretical thought and investing it and relying on methods and procedures that the other proposes about the past, and to generate various new forms and meanings in advertising design.

Keywords (other, difference, textual, binary opposites)

Chapter 1

First: - The research problem

The formulas of the relationship with the other varied through the historical development of design in light of contemporary, including modern, post-modern and deconstructive, as designs adopted different types of it to form its structure within the limits of difference, textualism and binary opposites, and Derrida specified in the content of each structure or system that one of the two parts of the dual configuration is more important from the other,

which indicates the positive or the main, and the other negative or secondary, However, the binary formation has an algebraic relationship, and neither of them can exist without referring to the other, as it is a basic characteristic inherent in the design of the advertisement through a cognitive system in which the other moves, changing from a constructive formula to a sign and new constructive formulas, and it may not be subject in its transformation and in the final outcome its difference for any standard, but the subjectivity of the creative designer or the mentality of the actually different designer in defining it and changing its structural system. From here the researcher formulated her research problem. What are the other manifestations of graphic design?

Second: The importance of research and the need for it: The importance of research lies in that:

1- The current research topic contributes to a scientific step in understanding the phenomenon of the manifestations of the other, which entered through various intellectual and literary trends within the text and their harmony with the artistic trends bordering with them.

2- The research may benefit specialists in the field of advertising design by crystallizing the thinking of the graphic designer to achieve design intellectual creativity.

Third: Research objective: The current research aims to:

Identifying the manifestations the other in graphic design

Fourth: Defining terms

1- The other

Philosophically:

The concept of the other manifests itself in various dimensions represented in the similarity or the difference by defining the ego philosophically as a thinking self.

http://www.enashir.com/blogs/tarik/8854/ Jun, 25, 2006

Louis defines it as:

One of the main concepts that the design focused on as a structure, or a system consisting of pairs, or a binary configuration that represents the basic unit of these structures or systems, or from two expressions, one of which is the other, and both of them are placed within a certain level of the relationship between them. (Louis, 1996, p3)

Procedurally:

It is the associative relationship that is homogeneous and intertwined in dualism and intellectual readings, and in order to achieve complementarity between them, it is necessary to present the presence of the other in the advertising design.

Chapter 2

First: The concept of the other

The other is the catalyst for any reading of existence being a cognitive being relied upon in the extreme moments of thinking that impose itself, and here (Ricoeur) decides the impossibility of constructing a one-sided dialectics between the Equivalent and the other which, according to Leviannis, will become the one who is able to guide the ego to what it is. It is a responsibility and makes it reach its end, and Ricoeur, unlike Levianis, tries to follow a second path and form a new model for the other as (the ego - the coherent - imposed on the ego)This other is the structure of the knowledgeable self and enters the core of its psychological architecture from an unknowing point of view, and by means of which it reconciles with moments of self-esteem and surrender of the ego, the identity of the other precedes the identity of the other on which this other can only be reached by his ability to interpret. The moment of interpretation is somewhere between the ego's defense of itself as it is ("I think therefore I am). (Descartes) and recoiling and contempt for this defense. (Jabr, 2017, p. 14)

This is because the inner (ego), hidden behind the veil of private thinking, which produces its thoughts from within the positions of the self with all its peculiarities, problems, centers of weakness and power, and its belief and doubts about what it owns and what it is made, but it is in fact intertwined with the other in the most special of its peculiarities and has made its faculties, history and beliefs in the existence of the other That lies outside and inside the self at the same moment, It is unable to transcend its internal structure and heritage, which was built with the existence of the other, and this is only because art is a product of a sensitive subject that has the ability to express what was imprinted in it from the cosmic signals that reach it through its delicate sense, and the designer artist, as he expresses himself and internalizes it, provides us with information about the reality of the human soul and life and its realities. Indeed, some critics declare that what is considered in the artistic effect is the subjective character of the era and the environment in which the effect arose and not the subjective character of the artist (designer) self and they take this feature as a reason to evaluate the design work and determine its aesthetics, Every literary product is an expression of his era, for its content and form are caused by the taste, habits and inclinations of that era, and the more

the artist's status is magnified, the stronger and clearer the dependency that subordinates the character of his product to the character of his time (Arvon, 1975, p19). And as a scientific expression without the mechanical separation between the two expressions, it is to recognize the work of art as a value in itself and in others and as a mere expression of creation and significance at the same time, I, he and others, the self, the subject and the date together, the moment and the subject together, the ego and the we in the definite and absolute time and place simultaneously, the structure, the movement, the form and the content are all binary connotations that show the value of the figurative text. The natural representation here is not its primary concern, but the semantic or indicative representation. (Al-Youssef, 2011, p.79).

The disagreement about knowing the other can be overcome from Schiller's point of view because he believes that the other does not consist of a duality, one part of which is hidden and the other visible, or two halves, one of them is devoted to internal perception and the other to external perception because they are deeply interconnected. Rather, it is a totality that is exemplified by its external appearances and we can know it completely, so the other is not a stranger (I). As for Deleuze, he believes that the other is not that visible object, or that other person, it is the structure of the perceptual field, as it is a system of interactions between individuals as (others), so when the self realizes something, it cannot surround it in its entirety except through others. So the other is an absolute structure that manifests itself in the perceptual possible and is an expression of a possible world, and knowledge of the other must be a structural knowledge. In the twentieth century, we find that this mixture between the existentialist and the other was shaping the works of many contemporary philosophers who in turn influenced the theorists of identity, race, and nationality. Which formed a huge series of studies into existence (De Beauvoir.1989.p2).

Second: The mechanisms for reading the advertising design according to the other

Despite the multiplicity of mechanisms of transformational investigation by the action of the other in the structures of form, technology and conceptual system, there are some cognitive concepts that the researcher finds it necessary to refer to through the fundamentals of advertising design. Therefore, the researcher had to review them and explain their actions and focus on the manifestations of the other in advertising design as a key indicator. To construct the other at the level of forming a design structure, or thought, which is done by means of one or more secondary indicators; textualism, difference, binary opposites.

1- Textualism: The idea of the other in the text lies in the nature of the relationship of the text with what preceded it and the reflection of one with the other in light of the idea of impact and its connection with the idea of presence and absence, as the propositions clarified this relationship starting as the design is a final outcome of a topic and meaning, so it can be called a text, which we see often contains something else, in which its simulation and approach represent another topic. And when the texts are primary sources, the textualism represents that phenomenon of the text, which is a case for the latter and the effect of it is not original because it carries the possibility of another text preceding it, meaning that there is a first and another text present within it, so the existence of the other in the text carries ambiguity, but there are present effects that indicate it. So, the otherness here is the effect as the presence of absence (Eisenman, 1989, p. 42).

Here intertextuality requires the new structural composition of adjacent texts and on the basis of the unusualness of the aesthetic design, so that in the end there is an effective effect on the taste of the recipient, since intertextuality within the concept of the other is a mechanism for penetrating neighboring texts to reconstruct them according to formulas that alienate them from their first places until they almost do not end with a specific gender, and this is what makes intertextuality work within The area of the other different transformation, which in turn establishes semantics, opens the absolute possibilities of interpretation, stimulating the reading mind to enter the text and dialogue. (Al-Ghadami, 1994, p.6). We notice in Figure (1) the designer's intention to employ text and intertextuality is a modification of other texts in the advertisement for PepsiCo, placing the product on the insect being a low-calorie drink, which enabled the insect to carry it and in an unfamiliar manner that intersects and intertwines in which vocabulary taken from other related designs interferes with each other to come in the new contemporary form by borrowing an image that embodies the user's identity and form a new language by using ready-made texts and placing them in new texts drawn from the designer's savings, in harmony with the other's memory.

Figure (1)

2- The difference: Difference is one of the basic pillars of the methodology of deconstruction, and it is necessary to study its significance and uncover its hybrid roots from a number of vocabulary, and it indicates contrast, difference, and dissimilarity or similarity in the form, and it means the existence of one other than the existence of the other, postponement, delay and adjournment and obstruction, and it means that there is a bond combines the two, which is temporary or postponed. It is clear that variation and dispersion are properties of spatial things related to space, while postponement and delay are related to time. and when this other can get out of the circle of controversy, as the contradiction fades out at the level of the composition, it does not become a subordinate to a different self, as in the figure (2) we see the shift around the other form occurring in the advertisement as that shape transformed to take another new form in which the language of the other is an indication and is the most correct and this is what takes the form out of its stillness and confinement around the concepts of the basis of formal stability towards a process and continuity of a renewed and continuous transformation of the other. The difference here clarifies the relationship between the contradictory forms through metaphor, which is the basis of the relationship between the form and the intruder other or the added one.

Figure (2)

As the focus on the importance of the other is by describing it as an exposing of the structures of intellectual systems has achieved its objectives in an attempt to deny or destroy the foundations on which the binary opposites were based. (Eisenman, 1993, p. 11).

3- Binary opposites: These are the topics adopted by contemporary design trends due to their importance in forming and generating shape, although the formulas for dealing with them differ from modern designs to deconstructive ones, which they focused heavily on, and adopted their approach to criticize the western centralism. After adopting the designs of many of them, which are often arranged within a hierarchical distribution, where one of the concepts is always dominant while the influence of the other diminishes and becomes subsidiary, these priorities were adopted as the basis for many design ideas. We find that the shifting figure suggested a case for the binary characteristic, so instead of placing one over the other, and instead of the hierarchical distribution of the relationship between them, a state of doubt and uncertainty (effect) emerged from the collection of equivalents, so displacement does not occur when one concept is very dominant, so the second concept must be within the first concept, and thus designs are based on revealing what is between within these classifications.

A) Binary relationship presence / absence: The presence relationship is represented by the presence of one of its parties that always calls for the presence of the other (absent), and this duality is the basis that deconstruction adopted in criticizing metaphysics, undermining its foundations and transforming its epistemological equation from the power of presence to the absence of meaning and the multiplicity of its connotations. The presence and absence is the given that constitutes a critical culmination of the other's sayings and its mechanisms, as it

represents the cognitive fruit of the deconstructive analysis, because all the procedures of the critical process of deconstruction are subject to the presence of functions and the absence of the signified, which gives the other continuous because the bet is beyond the direction of absence. (Al-Sheikh, 2002, p. 166), as shown in figure (3).

Figure (3)

We notice in the design the presence of the man's personality by embodying the shape of the mustache on the advertised product (Pepsi) for its importance in generating meanings, and the shape of the other was manifested in a different manner in the advertisement, which led to the active and dynamic effect by forming structures of equivalents through which the dominance of one of the binaries over the other is canceled Then a state of intertwining appeared, the state of presence and absence in the advertisement, and this duality was devoted in advertising design to generate meanings when both parties work together to achieve eloquence and re-creation based on the concepts of displacement and the different other in search of perpetual communication with the recipient and the emphasis on finding a balance between presence and absence In the visual text where each party leads to the other.

B) The signifier / signified binary: This duality was strongly embodied in the language in order that the signs could have a clear and explicit system in the expression of many sensory and philosophical concepts, and the emergence of the relationship of the other here lies in the nature of signs and functions and the meanings they express, which range from clear, frank and transparent to Mysterious and ambiguous. And since structuralism believes that both the signifier and the signified are separate, then post-structuralism sees them come together, and the same applies to advertising design, as the designer tends to separating the relationship between them to achieve displacement and create a greater possibility to reflect on the nature of the resulting meaning and open the way to its plurality. All this depends on separating

things and not dealing with them as binary opposites such as meaning / function, meaning / creation, meaning / form, (Ibrahim, 1990, p23) as in Figure (4). The other manifested itself through its relationships by attempting the designer in the design environment in form, technology and concept that makes it possible for that design to break free within the field of aesthetic creativity to replace the images of the familiar, the finite and the ideal model with the images of expectation and surprise by the act of the other indicative and meaningful, as the other was a tool to erase the main breaks that changed the taste of vision and the mechanisms of aesthetic implementation in advertising through the employment of color , form, expressive and aesthetic.

Figure (4)

C) Form / content binary: This duality can be described as being essential in shaping the structure of advertising design, the first of which is physical or appearance, and the other is intellectual or essence, which is described by the dynamics of the physical side, so the two parties are inseparable and neither of them can be separated from the other by a wall, a thin shell, or an imaginary line, as it is not possible to define precisely where and when the content begins and the form ends, and vice versa as long as the relationship of one to the other depends on the system that governs and defines their relationship. As for the advertisement, the trend of modernity is considered the first to raise the saying of unity between the two because it adopts the principle of combining the contradictions to an extent that neither of them knows the other and the essence of that lies in their overlapping and intertwining together, between what is a vital relationship that cannot be separated, and that what is between them of mixing and interaction is as deep as we could say that one produces the other. The formalists separated them, relying on the ability of the form to express itself and

thus does not need the content as a complement to it, in contrast to the Russian formalists who considered the content a manifestation of the form and postmodern ideas supported that when it considered the form as the content because neither of them exists without the other.

D) The binary of disassembly / rebuilding: This binary emerged after the representation of the role of the other, which was restricted to performing a marginal function; The self is the center and the other is the periphery, as the deconstruction incited the recognition of the other as a cognitive necessity to understand the self through the concept of difference by exposing it to the mechanisms of center and concentration in all its forms, as long as his outward rhetoric embodies the impossible about meaning (Jacques, 2017, p.11)

And the cognitive systems that formed this center and an attempt to embody the other in advertising design. Therefore, deconstruction is an attempt to demolish Western existentialism based on clarity of hierarchical distribution in binary opposites that are based on a constant and transcendent meaning, as in Figure (5).

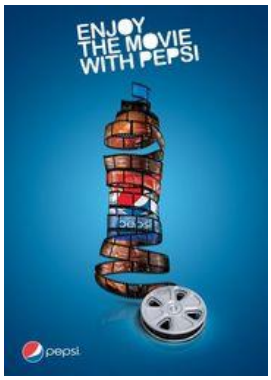


Figure (5)

The researcher sees the realization of the unexpected as a transforming system in design and forming the self of the other to demolish and rebuild the idea, not just the design, here the designer demonstrates the idea that was formed in the mind of the recipient about the aesthetics of the idea and its imbued values with familiar and prevalent reference centers, which deconstruction tried to undermine its stability by proving its contradictions. This enables it to abolish the boundaries between binary opposites, leading to a world of complete becoming without foundation and without origin, but without center, in which a settlement takes place between all things and absolute relativism prevails. Therefore, deconstruction is described as the strategy that establishes difference and inclusion together, because it is not

destructive and not building, not with the discourse of margin or decentralization versus the center, or the subject versus the other, or vice versa.

Chapter Three

First: Conclusions

1- The other is represented by its movement as a new artistic system, that changed its connection with the concepts of transformation, development and change, being the concepts of mechanisms implicit in the manifestation of the other in the advertisement through its transition from the fixed to the transformed to reach new forms that do not last until they are subject to the other towards constructive transformations.

2- All the ideas that try to revive the other were represented in forming a structure of equivalents linked by mediating relationships for the sake of re-creation through continuous transformation, or through complementary and enriching relationships between references.

3- The multiplicity of the manifestations of the other through the mechanisms of reading the advertising design to build it at the level of forming a design structure, or thought, which is done by one or more of the secondary indicators; textualism, difference and binary opposites.

4- The propositions clarified that the two parties to the relationship in any duality are two related concepts that cannot be separated from the other, for the existence of either of them always presupposes the presence of the other, and thus it can be said that the relationship between the two is simultaneous and interdependent.

5- The manifestation of the other, reduce its marginalization in interaction and raise its value by promoting the unfamiliar and undermining some of the concepts and expressions on which advertising designs have focused, as this necessitated the disclosure of binary opposites within a fixed and sequential structure, and to confirm that seeking to revive or revitalize otherness represents progress in advertising designs and communication.

6- The other moves from established constants in consciousness to effective fords that lead to the realization of the different, variable form according to processes occurring in the system of absolute constants in which the same different is a spoken other.

Second: Recommendations: The researcher recommends the following:

1- The possibility of investing the other in advertising design through propositions that illustrated the manifestations of the other in advertisement by mutating and displacing previous patterns and generating different and new shapes.

2- The study recommends making use of theoretical thought and investing it and relying on methods and procedures that the other proposes about the past, and to generate various new forms and meanings in the advertisement.

References:

1- Ibrahim, A., *deconstruction; Fundamentals and Sayings*, An-Najah New Press, Issue / 52-53, Casablanca, 1990.

2- Arvon, H.: *The Marxist Aesthetic*, T: Jihad Numan, Awaidat Publications, Beirut, Lebanon 1975.

3- Jacques, D., *Monolingualism of the Other*, TR: Aziz Touma and Ibrahim Mahmoud, 2nd Edition, Al-Hiwar House for Publishing and Distribution, Syria, 2017

4- Jabr, Hamza A.: *Identity and the Transcendent Center*, Nineveh House for Studies, Publishing and Distribution, Nineveh, 2017.

5- Sheikh, M. Yasser Saadallah, *Technical Foundations of Poststructural Criticism*, unpublished PhD thesis, Faculty of Arts, University of Mosul, 2002.

6- Al-Ghadami, A., *The Similarity and Difference*, 1st Edition, Arab Cultural Center, 1994.

7- Al-Youssef, A. Muhammad, *The Sociology of Alienation, a systematic critical reading in the philosophy of alienation*, Cultural Affairs House Al-Ummah, Baghdad, 2011.

8. De Beauvoir, Simon, "*The Second Sex*", New York, Vintage, 1989.

9. Eisenman, Peter, "*Peter Eisenman: Recent Works", in Architectural Design*: Deconstruction II, Vol.59.1989.

10. Eisenman, Peter, "*Re: Working Eisenman"*, Eisenman, Peter and others, Academy Editions. Eastland Sohn, London. 1993.

11. Louis, Elaine, "*Escaping The Grid*", The New York Times Magazine, Part: 5, June, 1996. Internet

http://*www.enashir.com*/blogs/tarik/8854/ Jun, 25, 2006

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/319-336

السيمياء في الرنك الإسلامي

دراسة تحليلية ارتباطية بين الرنك الإسلامي ورسالته الإشهارية البصرية

رغده بنت فيصل بن خضر الدعواني[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/3/22 , تاريخ قبول النشر 2021/4/21 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث:

تناول هذا البحث سيميائية الرنك الإسلامي كدراسة تحليلية ارتباطية بين الرنك الإسلامي ورسالته الاشهارية البصرية. وسعى هذا البحث إلى استجلاء العلاقة الارتباطية بين الرمز في الرنك الإسلامي ورسالته الاشهارية البصرية، وتمثلت عينته في خمسة من الرنوك الإسلامية في عهد دولة المماليك في القرن السادس الهجري في الفترة ما بين 1250 إلى 1517 م. وقام هذا البحث في خطته على المنهج الوصفي التحليلي، وخلصت النتائج إلى وجود علاقة واضحة وارتباطية بين الرنك الإسلامي وبين رسالته الإشهارية البصرية، كما أوصى هذا البحث التوجه نحو تحليل مفردات من الموروثات الحضارية من الحضارة الإسلامية، والبحث في المعاني الضمنية المصاحبة لتلك المفردات يُفضي إلى الفهم الأعمق والتصور الأشمل للمفاهيم الثقافية في تلك الفترة الزمنية.

كلمات مفتاحية: السيميائية، الرنك، الإسلامي، الرسالة، الإشهارية، البصرية.

[1] طالبة دكتوراه التربية الفنية – كلية التربية- قسم التربية الفنية-جامعة الملك سعود، 436203988@student.ksu.edu.sa .

مقدمة البحث:

في بداية القرن الماضي أظهر عالم اللسانيات السويسري فرناند دو سوسير علم جديد أسماه "السيميولوجيا" وتتمثل مهمته في دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية، والهدف من ذلك هو الاستزادة في معرفة جديدة تساعد على فهم أفضل مناطق إنسانية واجتماعية أُهملت لأنها خارج الدائرة المعرفية التقليدية. وفي الوقت ذاته كان الفيلسوف الأمريكي شارل سندرس بيرس يدعو الناس إلى تبني رؤية جديدة في التعامل مع الأمور الإنسانية، وقد أُطلق على هذه الرؤية اسم السيميوطيقا وهي الاسم المعرب للسيميائيات (Pinkrad, 2015).

ولقد استحوذت دراسة الرنوك الإسلامية على اهتمام الباحثين، وعلى الرغم من أهمية هذه الجهود الظاهرة إلا أنها لازالت في حاجة ماسة إلى المزيد من الدراسات العلمية. وعرفت (Dawood, 1982) الرنوك بأنها "الشارات التي اتخذها السلاطين والأمراء منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) وحتى نهاية القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) على عمائرهم وأدواتهم للدلالة على ملكيتهم لها" (ص27).

وبما إن الإشهار يعد شكل من أشكال الاتصال المجتمعي، نقل (Jlal، 2002) عن داستوت أن الخطاب الإشهاري ما هو إلا "علامة أو مجموعة علامات ذات بنية إيحائية، كونها تحمل قيماً معرفية ولحاجة أو فكرة ما" (ص2).

وعلى اعتبار أن عهد المماليك استعمل الرنوك الإسلامية منذ القرن السادس الهجري فهناك احتمالية أن تكون الرنوك لها امتداد حضاري سابق لها، ومن الموروثات التي قد تكون اتخذ أشكال ومسميات ومفاهيم مختلفة عن تلك التي ظهرت في فترة دولة المماليك. ويتناول هذا البحث السيمياء في الرنك الإسلامي دراسة تحليلية ارتباطية بين الرنك الإسلامي ورسالته الاشهارية البصرية، في محاولة إيجاد تلك العلاقة الرابطة بين الرمز الماثل في الرنك وبين الرسالة الاشهارية البصرية التي يحتويها في مضمونة.

مشكلة البحث:

لطالما ارتبط الرنك الإسلامي في تكوينه بالرمز الدال على الوظيفة التي يفصح عنها ويُعرف بها صاحبها؛ دعت الحاجة إلى دراسة العلاقة الإرتباطية بين الرمز ومعناه ووظيفته المؤدية إلى المعنى في تكوين الرنك الإسلامي. وعلى ذلك تتبلور مشكلة البحث في السؤال الرئيس التالي:

- ما هي العلاقة الارتباطية بين الرمز في الرنك الإسلامي ورسالته الإشهارية البصرية؟

أهمية البحث:

يعد هذا البحث من الأبحاث القليلة –تبعاً لعلم الباحثة- التي تناولت الرنوك الإسلامية سيميائياً، حيث يركز البحث الحالي في تحليله على المعاني الضمنية المصاحبة للرنك الإسلامي من خلال التحليل السيميائي لكل عينة، في محاولة للكشف عن العلاقات الإرتباطية بين الرمز في الرنك الإسلامي وبين رسالته الإشهارية. ويمكن تحديد أهمية البحث في عدة نقاط إضافية، كالتالي:

1. يعد هذا البحث إضافة للدراسات التي تستخدم المنهج السيميائي التحليلي في مجال التربية الفنية والفنون البصرية.

2. يكشف هذا البحث عن العلاقة الارتباطية بين الرمز الكامن في الرنك الإسلامي وبين رسالته الاشهارية.
3. يؤكد هذا البحث على أهمية المحتوى في الموروث الإسلامي من خلال دراسة عناصر منه عن طريق مناهج تحليلية معاصرة، الأمر الذي يثري الأعمال التصميمية للفنانين العرب المعاصرين.
4. يربط هذا البحث بين الموروث الإسلامي والأجيال المتلاحقة وتعزيزها من الجانب البصري التطبيقي ومن ناحية معرفية نظرية.

أهداف البحث:

1- التعرف على المعاني الضمنية المصاحبة للرنك الإسلامي من خلال تحليل الرنوك الإسلامية.
2- الكشف عن العلاقة الارتباطية بين الرمز في الرنك الإسلامي ورسالته الإشهارية البصرية.

حدود البحث:

1- الحدود الموضوعية: التزم هذا البحث بحد موضوعية سيمياء الرنك الإسلامي في دراسة تحليلية ارتباطية بين الرنك الإسلامية ورسالته الاشهارية.
2- الحدود المكانية: نُفذ هذا البحث في المملكة العربية السعودية، مدينة الرياض، جامعة الملك سعود، كلية التربية، قسم التربية الفنية.
3- الحدود الزمانية: طُبق هذا البحث خلال العام الدراسي 1442/ 2021م.

مصطلحات البحث:

السيمياء: عرف أُمبرتو إيكو (Umberto Eco) السيميائية فهي تُعنى بكل ما يمكن اعتباره إشارة (Chandler، Basics of semiotics، 2008). عُرف إجرائياً في هذا البحث بأنه: منهج نقدي معاصر تحليلي قائم على تحديد الدال والمدلول كمثير مع ما يقابله من نمطية استجابة المتلقي.

الرنك الإسلامي: جاء مصطلح الرنك في قاموس المورد الحديث (Albaalbaki & Albaalbaki, 2009) بأنه: "شعار النبالة في القرون الوسطى" (ص138). ويُعرف إجرائياً في هذا البحث بأنه: الشعارات التي استخدمت من قبل سلاطين وامراء دولة المماليك الاسلامية وظهرت كشعارات شخصية أو وظيفية على المناصب التي يتم تقلدّها من قبل الأمراء أو تم توارثها في بعض الوظائف، ولها أنواع مثل البسيطة والمركبة والكتابية.

الإشهارية: (Balqasem، 2014) سأن الإشهار هو "الإعلان والإفصاح عن الشيء بين الناس، ليكون معلوماً لدى عامتهم" (ص49). وعرفت (Alzahra، 2002) الإشهار نقلاً عن بيرنار كاتولا: "إخراج ثقافي لمنتج، مادة أو خدمة، شخصية أو مقترح، إن الحكاية الاشهارية لا تبيع الموضوعات فقط، ولكنها تبيع ايضاً بيداغويا، تبيع نمط في الحياة" (ص240). يُعرف إجرائياً في هذا البحث بأنه: عمل ثقافي ينبثق من البيئة المنتجة له يحمل رسالة إبلاغيه للمتلقي عن عمل أو دور أو خدمة عن طريق قنوات تبليغيه.

الدراسات المرتبطة:

في ظل ما يشهده العالم من انبثاقات معرفية على مستويات شاسعة، نجد العديد من الدراسات والبحوث تلونت في المجال التاريخي على وجه العموم والدراسات التي تناولت الرنك الإسلامي على وجه التحديد، بالإضافة إلى الأبحاث التي تناولت السيميائية كمنهج تحليلي معاصر أسبغوا فيه ضمن مجالات وحقول متنوعة، وصولاً إلى انبثاق الرسائل الإشهارية في دراسات منفصلة، وفيما يلي عرض لأهم تلك الدراسات:

دراسة (Aof، Abdulghafar، و Alalfi، 2019): هدفت هذه الدراسة إلى استجلاء صياغة نموذج يعتمد على عناصر وأدوات التحليل السيميائي لقراءة مفردات وجمل النصوص البصرية للغة المعمارية لاختبار مدى ملاءمة ومرونة تطبيق المنهج السيميائي لفهم وتحليل لغة العمارة والمعاني الكامنة وراء التشكيل المادي الظاهر للأعمال المعمارية، ومحاولة تفسير وقراءة تلك المعاني وفقا للعادات الاجتماعية والخلفيات الثقافية التي تنتمي إليها. واعتمد الدراسة في خطتها على المنهج الاستقرائي التحليلي. وخلصت الدراسة إلى أن الدراسة السيميائية للعمارة وقراءة أي نص معماري تمر بالمراحل التالي: مرحلة التعرف على النص، ثم مرحلة تشرب واقع النص البصري، ثم مرحلة تفرس علامات النص، وأخيراً مرحلة التشبع بدلالات النص البصري.

دراسة (Abduaziz, 2017) هدفت هذه الدراسة لاستجلاء مصدر جديد من مصادر الإلهام للتواصل إلى رؤى جديدة لإثراء العملية التصميمية في مجال الخزف من خلال دراسة أنواع الرنوك في العصر الإسلامي والمحافظة على التراث الإنساني لما له من أهمية في المحافظة على الهوية الإسلامية. واعتمدت الدراسة في خطتها على المنهج الوصفي التحليلي الذي تم تناوله في الوصف الشكلي والتحليلي البنائي لأشكال الرنوك. وخلصت الدراسة إلى التأكيد على الهوية الإسلامية في استنباط الرموز الحضارية الإسلامية وكيفية الاستفادة منها، بالإضافة إلى أن الرنوك الإسلامية في نوعها الخزفي يعتبر من المصادر الهامة والغنية بالقيم التشكيلية والجمالية لما تتميز به من البساطة في الأساس البنائي للتكوين والشكل.

دراسة (Khain، 2002): هدفت هذه الدراسة لاستجلاء بيان الدور الذي لعبته الرنوك في الدلالة على وظائف الأمراء والقادة حتى أضحت فيه رمزاً للفرق العسكرية، وقامت الدراسة في خطتها على الرتب العسكرية وتأثيرها على الشارات والرنوك والأمراء في الجيش في الجيش المملوكي المصري. وخلصت الدراسة إلى أن الرنوك تعتبر من المصادر الغنية لدراسة مظاهر الحياة العسكرية وربطها بالحياة الاجتماعية في العصر المملوكي البحري.

دراسة (Sobaihi، 2019): هدفت هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على الخطاب الإشهاري وعلاقته بالثقافة انطلاقاً من الفكرة القائلة بأن الإشهار جزء لا يتجزأ من الثقافة. وقامت هذه الدراسة في خطتها على المقاربات المنهجية الحديثة التي لا تنحصر وظيفته في تحليل الخطاب بقدر ما تظهر فعاليتها في الكشف عن الأبعاد الثقافية والاجتماعية له من منظور سيميوثقافي باعتبار أنه الأنسب لتحليل الأنساق البصرية الثقافية. وخلصت الدراسة إلى أن فهم معاني ودلالات الألوان كعلامات متفردة بالدلالة ثم معانيها داخل الثقافات المختلفة هو الانطلاقة في صناعة خطاب إشهاري يتسم بالانسجام اللون، فاختيار لو من آخر إنما هو اختيار لدلالته ورمزيته الراسخة في ثقافة المجتمع.

الإطار النظري:

أولاً: السيميائية:

ارتبطت الثقافة بالفعل الإنساني الموجه، باعتبار أن الفهم هو أول وأرقى أشكال الترميز، والذي يتيح استخدام الحالة الرمزية عوضاً عن الشيء المادي للحقائق. على اعتبار (Eco، 2010) فإن "الأشكال الرمزية لا تنمو خارج ملكوت الممارسات الإنسانية" (ص11). فالعلامات هنا تأتي كنتيجة عن الفعل الفردي والجماعي ولا تعتبر شيئاً مخزناً في ذاكرة الإنسان بعيداً عن تجاوبه مع البيئة الطبيعية والإنسانية المحيطة به، فالحال هنا يستوجب التفاعل والاستجابة.

وتعود بوادر التفكير السيميائي إلى الفلسفة اليونانية القديمة وبعض الحضارات الأخرى كالصين والهند والعرب المسلمين. ولطالما ارتبطت السيميائية بالعلامة فمن المنصف ارجاعها إلى التراث الاغريقي؛ لأنها ارتبطت بوظيفة علم الطب المتمثلة في الكشف عن الأمراض اعتماداً على الأعراض الظاهرة على المرضى. ويمكن القول إن ابقراط Hippocrates (377-460) ق. م، والذي يعد مؤسس العلوم الطبية الغربية، ومؤسس علم السيميائية كفرع من فروع الطب المتعلق بدراسة الأعراض المرضية (Sebeok، 2001).

وهذا ما أكده (Al-wadi و Alhosini، 2015) إن السيميائية لها امتداد تاريخي يعود إلى الحضارة اليونانية القديمة مع كل من أفلاطون وأرسطو والرواقيين، إلا أنها كانت مجرد أفكار لم يتم تأطيرها نظرياً. وإن السيميائية بدأت فعلياً مع فرناند دو سوسير Ferdinand de Saussure وتشارل سندرس بيرس Charles Sanders Peirce اللذان وضعا المبادئ العامة والقوانين الضابطة لها.

و"تحتل السيميوطيقيا أو السيميولوجيا مكانة هامة ضمن المناهج النقدية" (Dall، 2004، صفحة 7). حيث شهد مطلع القرن العشرين نشأة السيميولوجيا La semiology في أوروبا للعالم فرناند دو سوسير، ونشأة السيميوطيقيا Semiotic في أمريكا للعالم تشارل سندرس بيرس في ذات الوقت. حيث رأى سوسير أن السيميولوجيا تدرس حياة العلامات ضمن الحياة الاجتماعية، ورأى بيرس أن السيميوطيقيا هي نظرية عامة للعلامات (Rayes, 2016).

كما دعت سيميائية شارل سندرس بيرس بأهمية الربط بين عمليات التفكير والعلامات، والنظر إلى التفكير باعتبار أنه علامة، واتصفت سيميائيته بالتعقيد فهي تستند على منطلقات فلسفية بحته ولا تستند إلى اللسانيات؛ وذلك لأن بيرس تأثر بنقد العقل الخالص، الأمر الذي جعله ينظر إلى السيميائية على أنها الوجه الآخر للمنطق (Yosssuf، 2005).

وعلى الرغم من تنوع التفضيلات الأسمية بين السيميائية والسيميولوجية، يتضح أن العديد من الكتاب والباحثين الذين تناولوا السيميائية قد عملوا في الإطار الذي تم وضع مبادئه وقوانينه وأسسه كل من سوسير وبيرس على حدٍ سواء؛ وذلك بسبب اتساع هذا المجال وانقسامه في دراسة العلامة ضمن الحياة الاجتماعية وبين المنطق الدلالي.

ثانياً: الرنك الإسلامي:

عرف (Abdulaziz، 2010)الرنك الإسلامي بأنه "شعارات السلاطين والأمراء والشخصيات المهمة التي نقشت أو طرزت على القماش، والأبنية، والمعادن، والخشب، والزجاج" (ص52). الرنوك هي الشارات التي اتخذها السلاطين والأمراء منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) وحتى نهاية القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) على عمائرهم وأدواتهم للدلالة على ملكيتهم لها، كما كانت تنقش على عملات السلاطين كحق شرف وامتياز لهم، وقد استخدم الأمراء هذه الرنوك للدلالة على الوظيفة التي يشغلها كم منهم، ثم أصبحت هذه الرنوك تتخذ كرموزاً للفرق العسكرية منذ القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) (Dawood, 1982).

ذكرت (Labdoss، 1987) إن العهد المملوكي في الحضارة الإسلامية دام منذ العام 1250م وحتى العام 1517م، كما تمحور هذا العهد في العديد من المدن الكبيرة والهامة مثل القاهرة، ودمشق، وحلب بالإضافة إلى بيروت وطرابلس وبعض المدن الصغيرة. وهذا ما يفسر وجود بعض الآثار المملوكية في هذه المدن، وفي بداية حكم المماليك كانت الدولة ضعيفة نسبياً حتى العام 1312م فأصبحت في رخاء وازدهار واستقرار.

وذكر (Hassan، 1936) أن كثيراً ما كان نبلاء المسلمين ينقشون على ممتلكاتهم ومقتنياتهم رسوماً واتخذوها شارات (رنوكاً) لهم، وكانوا يسمون اللون الأزرق آزور Azure نسبة إلى الكلمة الفارسية التي تطلق على حجر اللازورد وهو الحجر الأزرق المسمى في اللاتينية بـ Lapis lazuli. وكانت رسوم الرنوك لدى المسلمين توضع على تروس مستديرة الشكل، بالإضافة إلى رموز الطيور والوحوش الضارية، كالنسر الذي كان شائعاً آنذاك والأسد. كان هناك شارات من نوع آخر اتخذها "بعض موظفي البلاط بحكم وظائفهم كحامل الكأس، ورئيس الصوالجة، وبعض الرؤساء الحربيين" (ص60).

وأضاف (Basha، 1966) بأن "من مراسم الدوادار اتخاذ الرنوك أو الشعارات، ومن الدوادارية التي تم توريثها كتابات أثرية بأسماء ووظائف على آثار مصحوبة برنوك السلاطين والامراء كدواة قتلونغا وسيدي أحمد وطستمر العلائي" (ص256). والرنك كان يُعطى للأمير ويلائم الوظيفة التي كان يشغلها حين تنصيبه اميراً، ويمكنه الاحتفاظ بالرنك حتى وإن انتقل إلى وظائف أخرى، وفي كل وظيفة يقدم له رنك خاص بها.

وفي أنواع الرنوك الإسلامية ذكر (Ahmed، n.d) أنها انقسمت إلى ثلاثة تصنيفات الرنوك الإسلامية البسيطة والتي بدورها أنبثق منها نوعين هما الرنوك الشخصية، والرنوك الوظيفية. والرنوك الاسلامية المركبة، والرنوك الاسلامية الكتابية.

وصنفت (Abduaziz، 2017) النظام البنائي للرنك الإسلامي ووصفته بأنه كياناً مغلقاً كلياً، حيث إنها تضم مجموعة من العناصر المكونة لوحدة متكاملة تكوينياً، مع مراعاة العلاقات التنظيمية المتبادلة للعناصر والمعتمدة بالتالي على النظام البنائي للتصميم المكون من مجموعة من المحاور منها المحور الرأسي العمودي، والمحور الأفقي، والمحور المائل، والمنحنيات والدوائر. وخلصت إلى أن النظام التصميمي للرنك الإسلامي يستند على الأنظمة التالية: النظام البنائي البؤري، والنظام البنائي الإشعاعي، والنظام البنائي الهرمي، والنظام البنائي التجميعي، والنظام البنائي المحوري، والنظام البنائي المتداخل، والنظام البنائي الخطي.

ثالثاً: الرسالة الإشهارية:

في عام 1988م، تم عقد ندوة في باريس ونُشرت أعمالها بعنوان (المشاهد في مواجهة الاشهار) والتي توصلت إلى التأكيد على أن العين لها النصيب الأكبر من الأنشطة الادراكية باعتبار أن ثمانون بالمائة من الخبرات يتم تكوينها من خلال مجال الرؤية. كما تعتبر الصورة الاشهارية من أكثر الحقول استيعاباً للتحولات المفاهيمية، وهذا ما يفسر غزارة الدراسات التي تناولت مشكلة الدلالات الصورية (Khain، 2002).

وذكر (Balqasem، 2014)أن معنى الإشهار أتى لدى بعض الباحثين متمثل في التقنية التي تساهم في نشر الأفكار، بمعنى أن الخطاب الإشهاري ما هو إلا عملية تنبثق من المُرسل إلى المُرسل إليه بواسطة القناة الاتصالية. وأشار (Jlal، 2002)إلى ما أشار إليه رولان بارث بأن الخطاب الإشهاري "يقوم على الإيحاء والمطابقة، كما يتألف في الوقت نفسه من خطاب لساني، ويعني به الكلمات، وغير لساني والمراد به الصورة وما يصاحبها" (ص4).

ووضحت (Sobaihi، 2019)أن الرسالة الإشهارية تعتبر من الأساليب المعاصرة، وأنها قائمة على تغير الفكرة السائدة بين المتلقين وتحثهم على إبداء ردة فعل تجاه الرسالة الإشهارية، وأضافت بأن الخطاب الإشهاري موجه إلى المتلقي المثقف وهو يتناول الموروثات الثقافية المادية وغير المادية.

واعتبرت (Alzahra، 2002) أن الرسالة الاشهارية متمثلة في المضمون والفكرة المستهدف إيصالها إلى المتلقي، وعليه ينبغي صياغتها بطريقة مفهومة من قبل المتلقي لكي يتمكن من فك رموزها بسلاسة. وأضافت: بأن أي عملية اتصالية تهدف إلى نقل رسالة ما ذات مغزى إلى المتلقي؛ "لذلك يسعى مصممها أن يضمنها كل المعاني التي يسعى إلى إيصالها" (ص246).

وفي تنوع الرسائل الإشهارية أشار (Alsedeq، 2015) أنها صُنفت على النطاق الجغرافي تبعاً للوسيلة المستخدمة، والمتمثلة في الأهداف من وراء الرسائل الإشهارية: كالسياسية، والاجتماعية. وبالتالي تظهر النسق الأيقونية للخطاب الإشهاري من ضمن المكونات الأساسية له والمحققة لوظيفته.

وقد حصرها (Balqasem، 2014) في مجموعة وظائف باعتبار أن النسق الأيقونية تكتسب أهميتها من فاعلية وظائفها التي تؤديها، وهي كالتالي على سبيل المثال وليس الحصر: الإيحائية، والجمالية، والتوجيهية، والتمثيلية، والدلالية. ورأى (Qadoor، 2018) بأن الدلالات اللونية المصاحبة للصورة الإشهارية تستخدم لغرض رمزي وغرض انفعالي عاطفي. فالغرض الأول يتجسد في توظيف الدلالات التعبيرية بهدف إيصال الفكرة والتأثير على المتلقي، والغرض الثاني يتمثل في أبعاد اللون الاجتماعي والنفسي باعتبار أن الألوان تتمتع بدالات وسمات تخدم الموقف والفكرة المراد توصيلها إلى المتلقي.

ويستنتج البحث الحالي من ذلك بأن الرسائل الإشهارية والدلالات اللونية المصاحبة للرسائل الإشهارية تُنتج في ثقافة معينة، وهذه الثقافة لها رموزها ومفرداتها المعممة، والتي قد تصل من خلال تأويلها إلى مجموعة نتائج واصفة لطبيعة الحياة، خصوصاً إن كانت هذه الفترة الزمنية عتيقة وتحتاج المزيد من الدراسات التي توضح وتفسر وتقرأ لنا طبيعة الحياة آنذاك.

منهج البحث وإجراءاته:

منهج البحث:

اعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي، حيث يعد هذا المنهج هو الأكثر ملاءمة للوصف الكيفي (Obaidat، Abdulhaq، و Abdulrahman، 2007).

مجتمع وعينة البحث:

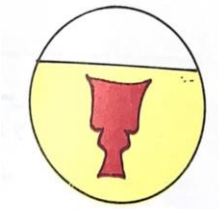
يتمثل مجتمع هذا البحث في الرنوك الإسلامية في عهد المماليك من الحضارة الإسلامية، والكائن في الفترة بين 1250م إلى 1517م. وتم استخلاص عينة البحث بأسلوب العينة غير العشوائية القصدية حيث تقوم الباحثة باختيار عينة عددها خمسة من الرنوك الإسلامية في ذلك العهد بشكل قصدي؛ على اعتبار أنها تحقق أغراض البحث الذي تقوم به.

أدوات البحث:

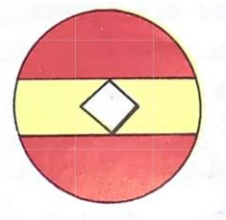
لتحقيق الغرض من هذا البحث تم إنشاء جدول لتحليل المحتوى البصري للرنك الاسلامي كأداة وصفية تحليلية له، بهدف التوصل إلى العلاقة الارتباطية بين الرمز في الرنك الإسلامي ورسالته الإشهارية البصرية.

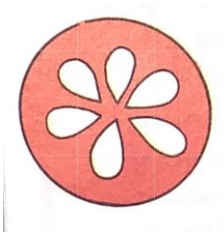
تطبيق أداة البحث:

الرنك	وصف الرمز	التحليل
	السبع- الأسد للظاهر بيبرس البندقداري من سلاطين دولة المماليك في الفترة بين (575-658هـ/1260-1277م) وُجد هذا الرنك على العمارة وعلى النقود الأمر الذي يشير إلى الأهمية والمكانة له (Ahmed، n.d). والنظام البنائي لهذا الرنك هو نظام خطي، يحتوي هذا الرمز على بعد تركيبي ويشمل محتويات الرمز ودلالي فهو يحتوي على المكون للعلامة والعلاقة القائمة بينها وبين تفسيرها وتأويلها، كذلك لهذا الرمز بعد تداولي يكمن في العلاقة القائمة بين العلامة واستخدامها أي أنه ذا نظام نسقي وله بنية دلالية. وكرسالة إشهارية فهذا الرنك احتوى على المُرسل والمتلقي والرسالة والقناة التبليغية. ومن النسق الإشهارية فهو أدى وظيفة إيحائية حيث أثارت مشاعر المتلقي بعيداً عن الوظيفة الجمالية التي قد تثير ذوق المتلقي.	يحتوي هذا الرنك البسيط في تصنيفه الوظيفي على خطوط مائلة ومنحنية وحادة، ويظهر الرنك في إطار دائري، قد يكون هذا الإطار وهمي ودوره هنا مجرد حصر لشكل الرنك الأساسي في شكله التفصيلي المُعد للدراسة والتحليل. كما أنه يحتوي على عنصر حيواني مجرد، في حالة من التوازن المحوري. والتباين من خلال اللون منحصر على الأبيض والأسود (كرسم تفصيلي للرنك)، وفي الاتجاه فهو يسير من اليسار إلى اليمين إلا أن احتمالية انعكاس الشكل قد يغير الوجهة من اليمين إلى اليسار، ورنك السبع في وحدة متكاملة لإظهار القيمة الجمالية والوظيفية له والمحققة للغرض منه، ويأتي هذا الرنك في ملمس طبيعي وفراغ إيجابي في تكوينه. ويظهر هذا السبع في شكل حركي رافعاً أذنيه التي تدل على اليقظة والاستعداد تحسباً للهجوم، إلا أن ذيله المرتفع في وضع الحركة بغطرسة وخيلاء أكثر من الهجوم أو الاستعداد له. وتبدو رجله اليسرى ويده اليمنى في وضع الحركة لا السكون، وهذه دلالة الحركة التي تلغي رتابة التكوين في هذا الرنك. وترجح الباحثة الحالية أن هذا السبع في وضع حركة نشط بغض النظر عن الاتجاه سواء كان من اليسار إلى اليمين أو

		العكس إلا أنه في حالة تيقظ مستمر وانتباه دائم، الأمر الذي يفسر ارتباط السبع بالسلطان الظاهر بيبرس والتي قد تكون هذه الرسالة التي يهدف بإيصالها للآخرين من خلال هذه الرمزية.
	رنك الكأس والمرجع أنه لقوصون (داود،1982) الناصري المتوفي عام 742هـ /1342م، نُقش هذا الرنك على مشكاتين من الزجاج المموه بالمينا وعلى الخان الذي انشأه قوصون في القاهرة (Ahmed، n.d). والنظام البنائي لهذا الرنك هو نموذج ذا بعد نسقي، يحتوي هذا الرمز على بعد تركيبي ويشمل محتويات الرمز ودلالي لأنه يحتوي على المكون للعلامة والعلاقة القائمة بينها وبين تفسيرها وتأويلها، كذلك لهذا الرمز بعد تداولي يكمن في العلاقة القائمة بين العلامة واستخدامها أي أنه ذا نظام نسقي وله بنية دلالية. وكرسالة إشهارية فهذا الرنك احتوى على المُرسل والمتلقي والرسالة والقناة التبليغية. ومن النسق الإشهارية فهو أدى وظيفة إيحائية حيث أثارت مشاعر المتلقي بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية التي تثير ذوق المتلقي.	يحتوي هذا الرنك في تصنيفه الوظيفي على خطوط أفقية ورأسية، ويظهر هذا الرنك في إطار دائري خارجي، ويحتوي على آنية الكأس الذي يعتبر شعار الساقي، وهذا الرنك في مرحلة تطوره الثالثة ذات الشطب الأفقي الأعلى. يبدو الربع الأول من هذا الرنك في الشطب الأفقي الأعلى فارغاً أو معبأ باللون الأبيض، وفي ثلاثة أرباع الشكل المتبقي يظهر الرنك متوسطاً المساحة وهو معبأ باللون الأحمر وفي محيطة الخارجي تمت التعبئة باللون الأصفر، ونستطيع القول إن هذا الرنك نُفذ في تكوين متزن، وذا تباين لوني واضح حتى وإن تم استثناء الشطر الأعلى على افتراضية وجود اللون الأبيض أو العكس إلا أنه يؤدي إلى نفس الهدف. وترتبط أجزاء التكوين في هذا الرنك لإظهار القيمة الجمالية له، والإيقاع غير رتيب وذلك لطبيعة معطيات تلك الفترة وتبعاً للهدف المراد تحقيقه من هذه الرنوك، كما أن الشطب الأفقي الأعلى ساهم في إلغاء رتابة الإيقاع عن هذا الرنك. وفي الأسلوب البصري للقيم اللونية يبدو لنا أنه تمحور بين

		الألوان الأساسية والمتمثلة في اللون الأحمر والأصفر، وفي الألوان المحايدة المتمثلة في اللون الأبيض وذلك على افتراض أنه معبأ باللون الأبيض وإن لم يكن كذلك فهو أعطى للمتلقي الشعور بامتلاء هذا الفراغ باللون الأبيض، ويظهر لنا الملمس في مجاله البصري ليحقق إيجابية للفراغ فيه.
	رنك السيف والمرجح أنه لبهاء الدين اصلم السلحدار المتوفي في 747هـ /1346م (Ahmed، n.d)، وقد دونت عليه (Dawood، 1982) اسم إبنال. إلا أنه لم يثبت نسبة هذا الرنك لصاحبة بوضوح. ونُقش على العمارة المملوكية والتحف والمشكاة الزجاجية المموه بالميناء وعلى مشط خشبي (Ahmed، n.d). ويبدو النظام البنائي لهذا الرنك هو نموذج ذا بعد نسقي، يحتوي هذا الرمز على بعد تركيبي فيه مكونات الرمز وبعد دلالي لأنه يحتوي على المكون للعلامة والعلاقة القائمة بينها وبين تفسيرها وتأويلها، كذلك لهذا الرمز بعد تداولي يكمن في العلاقة القائمة بين العلامة واستخدامها أي أنه ذا نظام نسقي وله بنية دلالية. وكرسالة إشهارية فهذا الرنك احتوى على المُرسل والمتلقي والرسالة والقناة التبليغية. ومن النسق الإشهارية فهو أدى وظيفة إيحائية حيث أثارت مشاعر	يحتوي هذا الرنك في تصنيفه الوظيفي على ثلاثة أشطب أفقية، وفيه خطوط مائلة ومنحنية، وهو شعار السلحدار، ويقع في إطار خارجي دائري لا يبدو أنه وهمي. وفيه أداة حرب مجردة واحدة (السيف) معبأة باللون الأحمر. ويبدو التكوين متزن وفيه تباين لوني موزع بين لون أساسي أحمر ولون محايد أبيض، كما أن أجزاء هذا الرنك مرتبطة لتظهر القيم الجمالية فيه. ويعتبر الايقاع في هذا التكوين رتيب إلا أن الباحثة قد تصنفه عكس ذلك تبعاً لمعطيات تلك الفترة الزمنية بالإضافة إلى الهدف من وراء هذا الرنك. ويبدو هناك تناسب بين اجزاء التكوين في تباين لوني واضح رغم انحصاره بين لونين كما أسلفنا. وفي الأسلوب البصري يظهر الملمس فيه طبيعي والفراغ إيجابي. وتجد الباحثة أن لهذا الرنك دلالات لونية في تعبئة التكوين ففي الأشطب الثلاثة التي تم تعبئة شطبين افقيين باللون الأحمر وتم تعبئة الشطب الأفقي الأوسط باللون

	المتلقي بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية التي تثير ذوق المتلقي.	الأبيض الذي يظهر فيه السيف معباً باللون الأحمر كاملاً، والذي قد يدل على طبيعة عمل السلحدار أو وظيفة السيف كأداة حربية محققة للعدالة والأمن مع صفاء الذهن والتركيز من خلال اللون الأبيض.
	رنك البقجة لأرغون الناصري (Dawood، 1982)، المتوفي عام 731 هـ/ 1330م وجد هذا الرنك على مشكاة من الزجاج المموه بالميناء ويركز إلى شعار الجمدار، وقد يأتي هذا الرنك على هيئة مربع إذا كانت أطرافه مرتفعة، أو معين إذا كانت أطرافه تنطوي إلى الداخل أو الوسط فهي ترمز إلى قطعة النسيج، وظهر هذا الرنك على العملات المعدنية في فترات حكم مختلفة وعلى العمارة (Ahmed، n.d). ويظهر النظام البنائي لهذا الرنك هو نموذج ذا بعد نسقي، يحتوي هذا الرمز على بعد تركيبي فيه مكونات الرمز وبعد دلالي لأنه يحتوي على المكون للعلامة والعلاقة القائمة بينها وبين تفسيرها وتأويلها، والبعد التداولي يكمن في العلاقة القائمة بين العلامة واستخدامها أي أنه ذا نظام نسقي وله بنية دلالية. وكرسالة إشهارية فهذا الرنك احتوى على المُرسل والمتلقي والرسالة والقناة التبليغية. ومن النسق الإشهارية فهو أدى وظيفة إيحائية وجمالية حيث أثارت	يحتوي هذا الرنك في تصنيفه الوظيفي على خطوط أفقية ومائلة، ويظهر هذا الرنك في إطار دائري خارجي، ويحتوي على شكل هندسي وهو المعّين مرتفعة أطرافه، الأمر الذي يستبعد كونه قطعة نسيج، ويحتوي على الرنك على ثلاثة أشطب أفقية، شطب علوي واوسط وسفلي، ويتوسط الشطب الأوسط المعبأ باللون الأصفر الشكل الهندسي مرتفع الأطراف والمعبأ باللون الأبيض، والشطب العلوي والسفلي تمت تعبئتهما باللون الأحمر بهدف تحقيق التوازن والتباين اللوني. ارتبطت أجزاء هذا الرنك في تكوينه بهدف إظهار القيم الجمالية فيه بعيداً عن الرتابة، كما أن العلاقة بين الأجزاء متناسبة. وفي الأسلوب البصري نجد أن احتوى على ألوان أساسية كالأحمر والأصفر وألوان محايدة كالأبيض، ويبدو في ملمسه طبيعي وفراغه ايجابي.

	مشاعر وذوق المتلقي.	
	رنك الوريدة من الرنوك النباتية والتي وردت بكثرة على العمارة والتحف المملوكية سواء كانت مفردة أو مركبة مع رموز أخرى، والوريدة ذات البتلات الست تعود إلى أسرة بني قلاوون، ونُقش هذا الرنك على مشكاة من الزجاج المموه بالميناء المحفوظ في متحف الفن الإسلامي بالقاهرة والمنسوبة إلى السلطان الناصر محمد بن قلاوون (Ahmed، n.d). النظام البنائي لهذا الرنك هو نموذج ذا بعد نسقي، يحتوي هذا الرمز على بعد تركيبي فيه مكونات الرمز وبعد دلالي ماثل في العناصر المكونة للعلامة والعلاقة القائمة بينها وبين تفسيرها وتأويلها، كذلك لهذا الرمز بعد تداولي يكمن في العلاقة القائمة بين العلامة واستخدامها أي أنه ذا نظام نسقي وله بنية دلالية. وكرسالة إشهارية فهذا الرنك احتوى على المُرسل والمتلقي والرسالة والقناة التبليغية. ومن النسق الإشهارية فهو أدى وظيفة إيحائية حيث أثارت مشاعر المتلقي بالإضافة إلى الوظيفة	يحتوي هذا الرنك في تصنيفه الوظيفي على خطوط منحنية داخل إطار دائري لا يبدو أنه وهمي، كما أنه احتوى على عنصر نباتي مجرد في تكوين متزن محوري وفيه تباين لوني ويبدو أنه في اتجاه عقارب الساعة، كما ارتبطت أجزاء هذا التكوين لإظهار القيمة الجمالية فيه في إيقاع غير رتيب تبعاً لمعطيات تلك الفترة الزمنية. ويظهر في هذا الرنك أن العلاقة بين البتلات في تناسب جيد. وفي الأسلوب البصري تظهر القيم اللونية موزعة بين اللون الأساسي الأحمر واللون المحايد الأبيض في تناغم يبدو رتيب، ويظهر الملمس طبيعياً ذا فراغ إيجابي تام. تجد الباحثة أن هذا الرنك يحتمل عدم الرتابة والرتابة على حدٍ سواء إلا أن معطيات تلك الفترة الزمنية مع الأهداف من وراء هذه الرنوك الوظيفية تفي بالاكتفاء بأنه هذا الرنك لا رتابة فيه.

	الجمالية التي تثير ذوق المتلقي.	

النتائج والتوصيات:

عرض نتائج سؤال البحث ومناقشته:

- ما هي العلاقة الارتباطية الكامنة بين الرمز في الرنك الإسلامي وبين رسالته الإشهارية البصرية؟

تظهر العلاقة الارتباطية بين الرمز في الرنك الإسلامي ورسالته الإشهارية البصرية في إطار تبليغي، وحاملاً رسالة إشهارية عن صاحب الرنك الإسلامي ووظيفته في فترة عهد دولة المماليك من الحضارة الإسلامية في الفترة بين 1250م إلى 1517م. وهذه الرسالة الإشهارية الماثلة في رمزية الرنك الإسلامي كان تؤدي دور تبليغي للمتلقين سواء كان حامل أو صاحب هذا الرنك السلطان نفسه أو أحد الأمراء الذي تقلدوا وظائف ومناصب فترة ذلك العهد مثل الساقي، وقائد الحرب وغيرها من الوظائف التي مثلتها الرنوك الإسلامية.

ومن خلال الإجابة على سؤال البحث الرئيس، وتحليل محتوى الرنوك الإسلامية توصل البحث إلى مجموعة من النتائج، وفيما يلي عرض لأبرزها:

1. كانت النماذج والنسق السيميائية مزجاً بين البعد النموذجي والبعد النسقي أي أن الرنك قد يتكون من مجموعة علامات ذات الفئة المحددة على هيئة المحور الانتقائي والترابطي، بالإضافة إلى أن الرنك الإسلامي قد يحتوي على مزيج من العلامات التفاعلية والتي تأتي على هيئة محور افقي.
2. تمثلت أبعاد الرنك السيميائية –في البحث الحالي- في البعدي الدلالي والتداولي، حيث اهتم البعد الدلالي بالعلاقة بين العلامة ومدلولها، واهتم البعد التداولي بالعلاقة بين العلامة ومستخدميها.
3. وفي النظام البنائي للرنك كان فيه نوع من التنوع بين النظام البنائي الخطي والنظام البنائي التجميعي والنظام البنائي المتداخل.
4. وفي وظيفة الرسالة الإشهارية -المصاحبة لرنوك عينة البحث الحالي- تمثل في عناصره من المُرسل إلى المُرسل إليه عن طريق قناة تبليغيه والكامنة في الرنك كأداة لإيصال الرسالة إلى المُرسل إليه.
5. يتضح من خلال نتائج عينة البحث أن نوع الرسالة الإشهارية تمحورت بين الرسالة الإشهارية السياسية والاجتماعية.
6. أتت النسق الأيقونية للرسالة الإشهارية للرنك الإسلامي في وظيفة إيحائية ووظيفة جمالية، حيث ظهرت الوظيفة الإيحائية -في عينة البحث الحالي- كعنصر مثير لمشاعر المُرسل إليه (المتلقي) كما عملت على تغذية ثقافته البصري، وفي وظيفته الجمالية عملت على إثارة ذوق المتلقي بهدف الإستجابه.

7. وفي العلاقة بين الصورة واللون الإشهاري ظهرت في نتائج تحليل عينة البحث بأنها استخدمت لغرض رمزي وانفعالي عاطفي بهدف توظيف الدلالات التعبيرية من أجل إيصال الفكرة والتأثير على المتلقي، وتم استخدام اللون باعتبار أن له دلالات تخدم الرسالة المراد إيصالها للمتلقي.
8. تظهر الوظيفة الدلالية -على عينة البحث الحالي- بوضوح من خلال تأمل المتلقي للرنك خصوصاً في تلك الفترة الزمنية.

توصيات البحث:

1. باعتبار أن هذا البحث – تبعاً لعلم الباحثة- من الأبحاث القليلة التي تناولت الرنوك الإسلامية في طبيعته السيميائية فهو يحث على الاستزادة فيه ويوصي بفتح المجال في تحليل الرنوك الإسلامية تحليلاً سيميائياً.
2. على حد علم الباحثة فإنه لا يوجد نموذج محدد أو قالب علمي معتمد للتحليل السيميائي، لذلك يصمم الباحثون السيميائيون بطاقات لتحليل المحتوى البصري كأداة مساعدة لهم، الأمر الذي قد يدفع إلى الوصول إلى نموذج محدد مع التدفق البحثي في هذا المجال والذي قد يعد مقياس تحليل سيميائي بصري فيما بعد.
3. توصي الباحثة إلى التوجه نحو تحليل مفردات من الموروثات الحضارية من الحضارة الإسلامية، والبحث في المعاني الضمنية المصاحبة لتلك المفردات، الأمر الذي يُفضي إلى الفهم الأعمق والتصور الأشمل للمفاهيم الثقافية في تلك الفترة الزمنية.
4. يؤكد هذا البحث على ضرورة الاهتمام بالحضارة الإسلامية بما يرافقها من أشكال ثقافية كعمل مساهم في الحفاظ على الموروث الإسلامي.

مقترحات البحث:

1. يقترح البحث بتصميم المزيد من بطاقات تحليل المحتوى البصري، والذي يساهم في التحليل السيميائي، والذي قد يُفضي إلى مقياس نوعي فريد للتحليل السيميائي للموروثات الإسلامية.
2. يقترح البحث بمزيد من الأبحاث في مجال التربية الفنية والفنون التطبيقية والفنون البصرية نحو الحضارة الإسلامية.
3. يقترح البحث الحالي التوجه نحو التحليل السيميائي البصري حول موروثات من الحضارة الإسلامية.

References

1. Abduaziz, D. A. (2017). The impact of the aesthetics of Islamic blazon on Mamluk ceramics. *Journal of Architecture, Arts and Humanities* (7), 180-193. doi:10.12816/0038029
2. Abdulaziz, H. F. (2010). Orientalist Leo R E and Arabian Islamic Studies. *Annals of Arts and Social Sciences, 30*(311), 8-92. Retrieved from http://search.mandumah.com/Record/477038
3. Ahmed, A. A. (n.d). *Islamic blazon.* Egypt: Faculty of Arts, Ain Shams University.
4. Albaalbaki, M., & Albaalbaki, R. (2009). *Almored Alhadeth.* Berut: Dar alaelm lelmalaeen.
5. Alsedeq, H. (2015). Publicity and its semantic synonyms: a reading in the concept and the term. *Mentouri University of Constantine*, 81-97. doi:10.34174/0079-000-999-005
6. Al-wadi, A. S., & Alhosini, A. A. (2015). *Environmental expression in postmodern art.* Amman: Dar Alsafaa.
7. Alzahra, B. (2002). The effectiveness of the publicity message. *The Fifth International Forum "Semiotic and the Literary Text".*
8. Aof, A. M., Abdulghafar, A. M., & Alalfi, N. F. (2019). Semiotics as an Introduction to the Analysis of the Visual Language of Architecture: A Semiotic Reading of the Khiti Tomb from the Bani Hassan Cemeteries in Minya. *Journal of Architecture, Arts and Humanities*(17), 52-70. doi:10.21608/MJAF.2019.10761.1030
9. Balqasem, D. (2014). Arabic language and publicity message between theory and applied. *Arab Writers Union, 517*(43), 47-64. doi:632065
10. Basha, H. (1966). *Islamic Arts and its effects on Arab Archeology - Part Two.* cairo: Arab Renaissance House.
11. Chandler, D. (2008). *Basics of semiotics.* (T. Wahba, Trans.) Beirut: Center for Arab Unity Studies.
12. Chandler, D. (2017). *Semiotics The Basics.* doi:ISBN: 9781315311043
13. Dall, G. D. (2004). *Semiotics or Sign Theory.* (A. B. Ali, Trans.) Latakia: Dar Elhewar publishing and distribution.
14. Dawood, M. M. (1982). *Islamic blazon.* Kingdom of Saudi Arabia: Darat king Abdulaziz.

15. Eco, U. (2010). *the sign Analysis of the concept and its history.* (S. Pinkrad, Trans.) Casablanca: Arab Cultural Center.
16. Hassan, Z. M. (1936). *The heritage of Islam- part ii.* Cairo: Copywriting and Translation Committee Press .
17. Jlal, K. (2002). Reflections of the heritage in the Arab publicity discourse - a semiotic approach. *The Fifth International Forum "Semiotic and the Literary Text".*
18. Khain, M. (2002). Iconic sign and publicity communication. *The Fifth International Forum "Semiotic and the Literary Text".* Algeria: Al-Mukhbar Magazine, Research Center in Algerian Language and Literature. .
19. Labdoss, I. (1987). *Islamic cities in the Mamluk era.* Beirut: Eligibility for Publishing and Distribution.
20. Mohammed, M. A. (2020). The effect of the organizational structure and structure of the Egyptian Mamluk marine army on the insignia and blazon of sultans and princes. *Historical Orbits Magazine, 2*(6), 205-235. Retrieved from https://search-mandumah-com.sdl.idm.oclc.org/Record/1057683
21. Obaidat, t., Abdulhaq, K., & Abdulrahman, A. (2007). *Scientific research is understood by its tools and methods .* Amman: Dar Alfeker.
22. Pinkrad, S. (2015). *Semiotics, concepts, ans application.* Alrabat: Dar Alaman.
23. Qadoor, A. A. (2018). Publicity Semiotics and Communication Strategies: publicity Bledilait as a Model. *Photo & Communication Magazine* (22), 13-33. Retrieved from https://search-mandumah-com.sdl.idm.oclc.org/Record/985571
24. Rayes, N. (2016). *Semiotics and communication.* Jordan: Modern Book World.
25. Sebeok, T. A. (2001). *Signs an introduction to semiotics.* Canada: Toronto University.
26. Sobaihi, W. (2019). Reflections of the cultural heritage in the Algerian visual publicity discourse: Simeo cultural study Publicity Activia Danone. *Journal of Studies in the Humanities and Social Sciences*, 114-136. Retrieved from http://search.mandumah.com/Record/940818
27. Yosssuf, A. (2005). *Open semantics, a semiotic approach in the philosophy of the sign.* Beirut: Arab Science House.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/319-336

The semiotic of the Islamic blazon a related analytical study between the Islamic blazon and its publicity message

Raghda Faisal K. Aldaawani[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 22/3/2021…....Date of acceptance: 21/4/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

This study discusses the semiotic of the Islamic blazon - a related analytical study between the Islamic blazon and its visual publicity message. The aim of the current study is to explore the related relationship between the Islamic blazon and its visual publicity message. The sample is contained Five of Islamic blazon in the Mamelukes period which is between 1250 to 1517. The methodology is descriptive-analytical, and the result is that there is a clear relation between the Islamic blazon with its visual publicity message. This study's recommendation is to go towards analyzing the meanings of the cultural legacies of the Islamic civilization, and researching the implicit meanings accompanying these features leads to a deeper understanding and a comprehensive conception of the cultural concepts in that period of time.

Keywords: semiotic, Islamic, blazon, visual, publicity, message.

[1] Doctoral student of art education- education faculty-King Saud University, 436203988@student.ksu.edu.sa .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/337-356

الاستدامة بتدوير مخلفات النخيل المهدرة في تصميم أحزمة نسائية

شافعي، وفاء حسن [1]
الحربي، مرام زيد[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/4/7 , تاريخ قبول النشر 2021/4/25 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

الخلاصة

يهتم البحث بالمساهمة في الاستدامة والمحافظة على البيئة بتدوير مخلفات الموارد الطبيعية في منتجات ملبسة، بهدف تحقيق الاستدامة لمخلفات النخيل بتدويرها في تصميم مجموعة من الأحزمة المواكبة لاتجاهات الموضة. والملائمة للأزياء النسائية المعاصرة، استخدم في البحث المنهج الوصفي والتطبيقي. تم تصميم وتنفيذ مجموعة من الأحزمة ،واستخدم استبيان لتقييم درجة تحقيق معايير الاستدامة، وفق مقياس ليكرت الخماسي من قبل عينة تكونت من (60) سيدة ، كما تم تحليل البيانات باستخدام برنامج SPSS لحساب المتوسط الحسابي، والانحراف المعياري ومن أهم نتائج ان متوسط درجات معايير تحقيق الاستدامة لمخلفات النخيل كانت عالية في إنتاج أحزمة يمكن استخدامها مع ازياء معاصرة متنوعة ، ويعد ذلك مؤشر لامكانية تحقيق الاستدامة بتدوير مخلفات النخيل في انتاج مكملات للأزياء ، وخاصة الأحزمة ، إضافة إلى المحافظة على البيئة من التلوث الناتج من بعض الأساليب المتبعة في التخلص من مخلفات النخيل. ويوصى بإجراء مزيد من الدراسات المتخصصة لإنتاج مواد اولية من مخلفات النخيل يمكن التعامل معها بسهولة في مجال النسيج والأزياء ومكملاتها.

الكلمات المفتاحية / الاستدامة، مخلفات النخيل، مكملات الأزياء، الأحزمة.

[1] أستاذ الملابس والنسيج المشارك- جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن - كلية التصاميم والفنون، washafee@pnu.edu.sa .
[2] بكالوريوس تصميم الأزياء والنسيج- جامعة الأميرة نورة بنت عبد الرحمن-كلية التصاميم والفنون- المملكة العربية السعودية – الرياض.

المقدمة

عاش الإنسان على كوكب الأرض الرحب ، وأنعم الله عليه بالخيرات والموارد الطبيعية؛ ليستقي منها سبل نجاته وقوت يومه من مأكل وملبس ومسكن، وعلى مدار السنين مارس نشاطاته الصناعية والتجارية، فظهر النموذج الاقتصادي الصناعي ، الذي غير نمط مجالات متعددة في الحياة، وشمل الصحة والطعام والمواصلات و الملابس، وتعد الملابس من الصناعات الاستهلاكية التي تستنزف أكثر مما ينتج من المصادر الطبيعية، لذا أصبحت صناعتها ثاني أكبر ملوث بيئي بعد صناعة النفط (Joy, et al., 2012) ؛ لذا كان من الضروري البحث عن بدائل لإنقاذ البشرية من التلوث البيئي. واصبح الاهتمام بالاستدامة ومحاولة تقليل خطر النفايات المصنعية على البيئة، منمن الأمور المهمة في المجتمعات المتقدمة ،ونتيجة لذلك تطور مفهوم الاستدامة وادرج لنطاقه المسؤولية الاجتماعية والمتمثلة في الخدمات الصحية والتعليمية، وتحسين مستوى المعيشة، اضافة إلى مسؤولية الحفاظ على البيئة.

وقد أهتمت المملكة العربية السعودية في رؤيتها 2030 بتسخير قوتها الاستثمارية الهائلة لبناء اقتصاد أكثر تنوع واستدامة (Vision Kingdom of Saudi Arabia , 2020) ، ونتيجة لمكانتها العالمية في انتاج التمور،حيث صنفت الثانية في انتاج التمور، بنسبة 17% من الانتاج العالمي ، ويعادل 1.539.755 طن سنويا من التمور،كما وصل عدد النخيل 31.234.15 نخلة ويسهم 157 مصنع للتمور في صناعة المنتجات التحويلية ويركز المركز الوطني للنخيل و التمور على تطوير واستدامة قطاع النخيل لتكون تمور المملكة الخيار الأول عالميا (AL-Tufail, 2020).

مشكلة البحث

نظرًا لوفرة النخيل بالمملكة، يقوم بعض المزارعين بحرق او كب جزء من مخلفات النخيل بعد موسم الحصاد ، الأمر الذي ينتج عنه تلوث بيئي يعرض المجتمع للخطر ،زمن ذلك المنطلق كان التفكير في محاولة الحد من التلوث البيئي وتقليل المخاطر الناتجةعن مخلفات النخيل، بالسعى نحو استدامة تلك المخلفات ، والاستفادة منها في مجال الأزياء عامة والأحزمة النسائية بصفة خاصة ،وفي ضوء ما سبق يمكن تحديد مشكلة البحث في السؤال الآتي:

كيف يمكن المساهمة في تحقيق الاستدامة بتدوير مخلفات النخيل المهدرة في انتاج أحزمة نسائية مبتكرة؟

أهمية البحث

يهتم البحث باستخدام مواد من البيئة متمثلة في المهدر من مخلفات النخيل في انتاج احزمة نسائية باسلوب عصري يلائم حركات الموضة ، كما يساهم في المحافظة على صحة البيئة والحد من التلوث باستدامة موارد الطبيعة المهدرة . إضافة إلى المساهمة في إستدامة الحرف اليدوية ونقلها من جيل الى أخر لفتح فرص وظيفية لافراد المجتمع ،. ويمكن ان يعد البحث مبادرة لتوجيه إهتمام المصممين والمنتجين إلى التفكير بطرق إبداعية للاستفادة من الموارد الطبيعية المهدرة؛ لتحقيق الاستدامة ورفع المستوى الصحي والمساهمة في جودة حياة المجتمع.

أهداف البحث

1. حصر مخلفات النخيل المهدرة التي يمكن استخدامها في انتاج الأحزمة .
2. توظيف مخلفات النخيل المهدرة في تصميم وتنفيذ مجموعة من الأحزمة النسائية .
3. قياس مستوى استدامة مخلفات النخيل المهدرة في تصميم مجموعة من الأحزمة المنفذة .

أسئلة البحث

1. ما المخلفات المهدرة من النخيل التي يمكن استخدامها في إنتاج الأحزمة ؟
2. ما إمكانية توظيف مخلفات النخيل في تصميم مجموعة من الأحزمة النسائية ؟
3. ما درجة تحقيق مجموعة الأحزمة المنفذة لمعايير استدامة مخلفات النخيل المهدرة ؟

المصطلحات الاجرائية

الاستدامة: المقصود باستدام في اللغة استمر وثبت ودام (Almaany, 2020) . والاستدامة هي الحفاظ على نوعية الحياة من خلال التأقلم مع البيئة عن طريق استغلال الموارد الطبيعية لأطول مدى زمني ممكن، للمحافظة على استمرار الحياة الطيبة، وهي مجموعة العمليات الحيوية التي توفر وسائل الحياة للكائنات الحية بمختلف أنواعها ومسمياتها مما يساعد في المحافظة على تعاقب أجيالها وتنويع وسائل نموها مع مرور الوقت من غير استنزاف للموارد الطبيعية ولا البيئة المحيطة (AL-sheikh, 2020).ويقصد بالاستدامة في البحث استمرارية المواد المتوفرة والأنشطة التي تلبي حاجات الجيل الحالي وتحسن مستوى المعيشة دون الاضرار بالبيئة.

الحزام: حزم أخذ الامر بشدة وحزم (Almaany, 2020). ويقصد بالحزام في البحث مكمل من مكملات الأزياء يستخدم لتحديد خط الخصر، أو تغيير موقعة الأصلي ، أو لتثبيت القطعة الملبسية على الخصر ، أو لإخفاء خياطة الخصر في الأزياء ، و يستخدم بغرض تجديد مظهر الزي ، واضافة قيمة جمالية للزي.

النخيل:"جنس شجر، أنواعه عديدة ،تعيش جميعها في المناطق الحارة، ساقه رفيعة وطويلة ذات عقد، أوراقه سعفية ريشية الشكل، ثماره مستطيلة الشكل لذيذة الطعم (Almaany, 2020).

الإطار النظري

أولا : مفهوم الاستدامة وأهميتها:

التنمية المستدامه هي منهجية متكاملة تشمل الظروف البيئية والتطور الاقتصادي ففي عام 1987 عرفت لجنة بريندتلاند Brundtland التابعة للامم المتحدة UNWCED الاستدامة بأنها "التنمية التي تستجيب لاحتياجات الوضع الراهن، مع الأخذ في الاعتباربالإمكانات المطلوبة من أجيال المستقبل لتأمين متطلباتها ". ومن اهداف التنمية المستدامة تحسين حياة الشعوب، وتقليل المخاطر التي صنعه الانسان ،والعمل على زيادة ممارسات التنمية باستخدام الموارد الطبيعية للأرض (United Nation, 2021).

إن مفهوم الاستدامة تطور خلال السنوات الأخيرة وأصبح يشمل مجالات عديدة ، ففي نطاق الأعمال كان مفهوم الاستدامة أن تبقى الشركة رابحة ؛ لأن الربح هو المعيار الوحيد لبقائها في السوق، ثم دخل مفهوم الحفاظ على البيئة ضمن مسؤولية الشركات، وأصبح لذلك معايير تراقب بها الشركات منها: الالتزام بالمعايير الكمية للبيئة وهو ما يعرف بالاعتماد البيئي- الذي يوضح العوامل التي تراعيها الشركات في

عملياتها وأنشطتها للحفاظ على بيئة سليمة ، والمسؤولية الاجتماعية بتحقيق الأمان والسلامة ،والتطوير لتحسين أداء الموظفين ، اضافة إلى االحوكمة لضمان سلامة التعاملات القانونية (AL-Raddadi, 2019).

والجدير بالذكر أن الاستدامة مسؤولية جماعية على مستوى العالم، فهي تواصل واستمرار واستجابة للوضع الراهن ومعطياته ومتطلباته ، وايضا استجابة للتطورات المستقبلية،والاسهام في تعزيزها؛ للحصول على الاحتياجات المرتبطة بها. وقد عرف مجلس لجنة التنمية المستدامة PCSD للامم المتحدة الاستدامة " بأنها إجراء متواصل يعمل على تحسين: البيئة؛ والمجتمع؛ والاقتصاد، لفائدة الجيل الحالي والأجيال المستقبلية" ، فهي راية يسلمها كل جيل الى الجيل الذي يليه (Bakri, 2017).

ثانيا: قضايا البيئة:

البيئة هي الوسط أو المحيط الذي يعيش فيه الكائن الحي ويتأثر ويؤثر بما حوله بشكل مباشر أو غير مباشر من خلال الظروف والعوامل التي تساعده على البقاء والاستمرار بالحياة، وهي خزان الموارد الطبيعية المتجددة الذي يعيش فيه (AL-sheikh, 2020). ويرتبط مفهوم البيئة بنمط العلاقة بينها وبين الانسان، فكل بيئة تأخذ نمطها وتشكيلها من الأنشطة الانسانية .فالبيئة نظام ونسق لمجموعة من العناصر الطبيعية والاقتصادية والاجتماعية والحضارية التي تحيط بالانسان ويحيا فيها.وهي نظام معقد ومتداخل بين عوامل مناخية ومنها: الموقع الجغرافي ،و العوامل الاجتماعية مثل تاريخ البلد وتراثه وعاداته وتقاليده والتي تحدد اتجاهاته وتؤثر في سلوكه ونظام حياته. والبيئة تقود الانسان لاطلاق طاقاته الكامنة وابداعاته (AL-Shammari, 2019).

ومن أهم قضايا البيئة التي تبنتها الوكالة الأمريكية لحماية البيئة الاهتمام بجودة الهواء والحد من تلوثه، والعناية بجودة المياه ونظافة مصادرها ونقاءها ،و العمل على تقليل الفضلات، وإعادة تدوير بعضها والاستفادة منها. والسعي للحد من أثر المركبات الكيماوية الضارة، إضافة إلى الحماية العامة للبيئة من أي آثار تسببها الأعمال الأخرى التي يقوم بها الانسان (Bakri, 2017).

ثالثا :النخيل مكوناته والحرف القائمة عليه:

قال تعالى: [والنخل باسقات لها طلع نضيد] ق.٥٠ . شجرة النخيل شجرة مباركة ذكرت في القرآن ،وفي الأديان الأخرى ،وتعد شجرة مقدسه في بعض الحضارات القديمة ،وكانت تزين ردهات المعابد ومداخل المدن ، كما كانت ترسم على جدران الأبنية (Waked, 1997).وتولي المملكة العربية السعودية إهتمام كبير بزراعة النخيل ؛ لارتباطها بعادات وتقاليد وقيم إجتماعية ، مما جعل للنخيل نظرة تقدير. وأعتبرتها المملكة شعارًا وتجسيد عملي لمكانتها ولتآلفها مع بيئتها. كما تعتبر اشجار النخيل رمزًا للبيئة الصحراوية؛ لتكييفها وتحملها درجات مرتفعة من الحرارة والجفاف والملوحة (Saudi Press Agency, 2010).

وتتكون النخلة من الأجزاء التالية :

- **الجذور:** قطرها يعادل قطرالإصبع، تمتد وتنتشر وتتعمق إلى مسافة ٧-٨ أمتار وأحيانا تصل الى 16 متر (AL-Alaaf, 2017) ويمكن أن تنتج جذور عرضية من جذع النخلة إذا ما دفن بتراب ندي لمدة كافية من الزمن (Jamal & AL-Susu, 2016).

- **الجذع :**هو ساق النخلة، يتراوح نموه الطولي السنوي30:90 سنتيمتر (Ibrahim & Zayed, 2019). ويختلف قطر الجذع باختلاف صنف النخلة ،ويتراوح بين ٤٠-٩٠سم، ويزداد قطر الجذع بنموالنخلة ،ويبلغ أقصاه إذا اكتمل نمو السعف وأوشك على الجفاف. و يقدر عمر النخلة من طولها وليس من قطر جذعها، وتنحصر منطقة نمو الخلايا وانقسامها في البرعم الطرفي الذي يتجه في نموه نحو الأعلى، وينتشر حوله السعف (AL-Alaaf, 2017)

- **رأس النخلة من الأعلى:** يكون مكتظ بالسعف او مخلخل مندمج او معتدل الكثافة.

- **السعفة:** عبارة عن ورقة مركبة ريشية كبيرة يتفاوت طولها حسب نمو النخلة، ويبلغ مجموع سعف رأس النخلة الواحدة الأخضر من ٣٠-١٥٠ سعفة، يبقى السعف أخضر لمدة ٣-٧ سنوات حيث يجف ويفقد لونه الأخضر ويتدلى. والسعف ينمو بترتيب على جذع النخلة بصفوف رأسية يميل يمينًا أو شمالا (Jamal & AL-Susu, 2016).

وتنتج النخلة سنويا بين 8: 20 سعفة لكن المتوسط لايقل عن 12 سعفة . وتجري عملية إزالة السعف اليابس سنويا عند بدء نضج الثمار أو في مرحلة الرطب ليتمكن الفلاح من تنظيف العذوق من الثمار غير الصالحة والأتربة كما تتم إزالة . عدد من السعف الأخضر يتراوح ما بين 10-20 سعفة خضراء للاستفادة منها في الصناعات اليدوية، مع مراعاة التوازن بين عدد السعف الأخضر والعذوق الثمرية ، ويفضل أن تترك 10 سعفات خضراء لكل عذق ثمري؛ للحصول على تغذية جيدة للعذوق وثمار كبيرة الحجم جيدة النوعة، ، كما يجب ان لا تقل عدد السعفات عن 5 :7لكل عذق (Ibrahim & Zayed, 2019).

- **الليف** ينمو عند قواعد السعف، و قد يكون قويًا او ضعيفًا او فاتح ومائل للأصفر ،وتختلف صفاته حسب خصوبة او ضعف التربة، ويستفاد منه في صنع الحبال ، او كوقود ، وتسمى عملية إزالة الليف الكرب، وتجرى في النخل الفتي الذي لم يكرب عملية التمشيق مرة كل 2-4 سنوات، لأن بقاء الكرب والليف على جذع النخلة يحوله إلى مأوى للحشرات. (Ibrahim & Zayed, 2019).

- **العسق** هو العصا الذي يحمل الشماريخ وهي العيدان المجمعة والتي تحمل التمر (Ibrahim & Zayed, 2019).

- **التمرة** وتتكون من الطبقة اللحمية والنسيج الوعائي والغلاف الداخلي والنواة والقمع .وتكون النواة وسط التمرة،وتمثل 10-20 %من وزن التمرة كاملة ، ويتراوح وزنها بين 4,5 :5 غرام ، وطولها بين 12: 20 مليمتر، وعرضها بين 6: 15 مليمتر، وعادة ما يكون طولها مساوي ثلاثة أمثال عرضها،النواة لها مسميات عديدة منها:(البذرة، العجمة،الفصمة،عظم،علفة، شرى، الجسم،الصلب)، لونها بني غامق، شكلها مستطيل ،ومدبب عند الطرفين ، ومحدب يحتوي على نقرة منخفضة صغيرة مستديرة هي النقير. أما قمع التمرة يتصل بشمراخ العذق الثمري ،وهو عبارة عن بقايا غلاف الزهرة أي الكأس والتويج المتصلب وتكون حافته عريضة

مستديرة أو مقرنصة الشكل أو رفيعة، وألوانه أصفر أو أحمر أو قرنفلي، وقمع الثمرة يحمل مسميات عديدة منها:(عنق ،ثفراق ،منقار، سدادة ، نفلة، قونت نباتة، عنقوب، ثفروقة) (Ibrahim & Zayed, 2019).

الحرف اليدوية القائمة على النخيل:

وعلى مر العصور استخدم المزارعون كل جزء من النخلة في حياتهم اليومية ،ونتيجة لذلك تأصلت لديهم حرف يدوية من منتجات النخيل ، فالعسق والشماريخ استخدم في عمل مقشات" مكانس " للتنظيف ،والجريد الفاتح الناتج من عملية التقليم استخدم في عمل الحصير، وصنع المناضد والكراسي، أما الجريد الغامق أستخدم كدعامات للأسقف في المباني الريفية والصحراوية وعازل ضد الرياح .

و تعد الخواصة من الحرف اليدوية القائمة على النحيل وهي إجراء تداخل بين السعف بعضه ببعض بعملية دقيقة تشبه التضفير، وكلما دخلت أحد الخوص وأشبكت مع غيرها ولم يبقى منها إلا رأسها يضع الخواص خوصة أخرى مكانها، حتى تتكون "السفه" وهي عبارة: عن شريط مسطح طويل ،ويختلف طوله حسب شكل وحجم الاناء المنتج (AL-Jabali, 1990)واحيانا يصبغ الخوص قبل سفة. كما استخدم اسلوب النسج لانتاج الحصير .

ومن المشغولات التي تنتج بأسلوب الخواصة مايلي :

1- الحصير.. منسوج يستخدم لفرشه على الأرض والجلوس عليه.
2- سفرة الطعام ..تصنع من أوائل السعف و تسمى "القلوب" و"الخوافي".
3- الدولخة.. وعاء خوصي له غطاء يستخدم لوضع الطعام بداخله.
4- الزنبيل يستخدم لوضع المشتريات والأشياء فيه .
5- المهفة او المنشاشة.
6- أغطية الرأس " القبعات، او المظلية".

رابعا: الأحزمة

الأحزمة اتخذت أشكالا وأحجاما مختلفة ،وتعد من مكملات الأزياء ذات الأثر الكبير في تغير الشعور الكلي بالمظهر الخارجي للفرد فهي من الإضافات التي تزيد او تنقص من جمال المظهر الخارجي (khalil, 1990). وتصنع الأحزمة عادة من خامات متنوعة منها الأقمشة والجلد والحلقات المعدنية أو الحبال المجدولة أو الفصوص الملونة أو السلاسل الحديدية ، وللأحزمة قيمة وظيفية وجمالية. (Belts, 2017).

ويعد أقدم توثيق للأحزمة في العصر الروماني البرونزي، حيث استخدمها الجنود لحمل وتدعيم الأدوات الحربية والأسلحة ، لضمان عدم حركتها، وسهولة الوصول إليها ، مما منح الجنود حرية الحركة وبعض الحماية. واستخدم في صناعة الأحزمة الجلد لقوة تحمله،ولإمكانية لفه حول الخصر..وعلى مر العصور وتناقل الثقافات لم يقتصر دور الأحزمة في استخدام المحاربين ، ففي ثقافة بعض المجتمعات كان تجريد العدو من حزامه دلالة على أسره. كم استخدمت الأحزمة في بعض الألعاب الرياضية، ففي الملاكمة يتوج الأبطال بحزام، وفي الكارتيه والتيك وندو يرمز لون الحزام إلى رتبة ومهارة اللاعب ، كما استخدمت النساء الأحزمة لأسباب نفعية وعند ظهور وانتشار الحقيبة اليدوية بين النساء توقفن عن جمع اغراضهن في

منطقة الوسط وحول الحزام، ومنذ ذلك الوقت فقدت الأحزمة طابعها الوظيفي. وفي عام ١٩٣٠ أصبحت الأحزمة تستخدم بالإضافة إلى الوظائف السابقة للأناقة ولاضافة قيمة جمالية للزي ولمستخدمها (Dalgado, 2019).

ويتضح من المنتجات المعروضة في المتاجر الالكترونية ان بعض الأحزمة تحتوي على حقائب لحفظ الأغراض ،وغالبا تستخدم عند القيام بالرحلات السياحية او التسوق او السفر، لما تحققه من راحة وآمان لمستخدميها بالاضافة إلى الجانب الجمالي . ومن المصممين المعاصرين الذين ركزوا على تصميم الأحزمة المصممة البريطانية الكسندر ماكوينAlexander McQueen ، حيث ركزت في غالبية عروض ازياءها على استخدام الأحزمة ، التي جمعت فيها بين الكلاسيكية والابداعية (Vogue Collections, 2012:2020).

وتعد الخامة وسيلة من وسائل التعبير والإنتاج، تكسب العمل المنتج المعاني والقيم اذا ما أحسن استخدامها ، وهي عنصر محسوس عند الفنان ،وعامل مساعد لظهور أفكاره ، وبدونهايكون عمل الفنان هزيلًا خاويًا (Zakaria, 1981) .

ومن الدراسات السابقة التي أجريت في مجال استدامة الخامات :

أجرى سليمان (Sulyman & Sulyman, 2020)دراسة بعنوان تحضير متراكبات بوليمرية من البولي بروبلين وسعف النخيل ودراسة بعض خواصه الفيزيائية ،وتم تقييم لخصائص المركبات البولمرية قبل وبعد التدعيم بمسحوق سعف النخيل ،وأظهرت النتائج زيادة مقاومة الصدمات وصلادة برينيل ومقاومة الانضغاطية، وايضا زيادة القيم الفيزيائية كالامتصاصية ومعامل الانتشار للبولي بروبلين بعد التدعيم، وأيضا بزيادة تركيز الحامض وزمن غمر البوليمر في المحلول الحامضي.

كما اجرت حسين (Hussein, 2020) بحث بعنوان مساهمة الياف النخيل في تحسين الخصائص الميكانيكية للايبوكسي ، الهدف من الدراسة استخدام مصادر جديدة صديقة للبيئة لتحسين الخصائص الأصلية للمواد الحالية، واستخدمت التقنية اليدوية لصناعة صفائح المتراكب، وأظهرت النتائج أن معامل يونق ومتانة الصدمة والصلادة تزداد بزيادة النسبة الوزنية للألياف ، لكن الزيادة في متانة الشد كانت للنسب 5% و10% بينما النسب الأعلى اظهرت النقصان.

اجرت كلكتاوي (Calcutawi, 2019)دراسة بعنوان القيم الجمالية في المشغولات الفنية المنفذة بصوف المارينو كمصدر لتحقيق التنمية المستدامة. يهدف الكشف عن قابلية صوف المارينو في التشكيل الفني. استخدمت الباحثة المنهج الوصفي القائم على التحليل.ومن أهم نتائج دراستها امكانية تحقيق استدامة صوف المارينو باستخدامه في المشغولات الفنية حيث تفاعل المتلقي مع الأعمال الفنية. واوصت باهمية تنشيط المشروعات الصغيرة التي تحقق التنمية المستدامة وتزيد من دخل الاسرة.

قام الشمري(AL-Shammari, 2019) باجراء بحث بعنوان معطيات توليف الخامات النسيجية ومواءمتها للبيئة الخضراء ، بهدف الكشف عن معطيات توليف الخامات النسيجية مع بعضها البعض بما يسهم في المحافظة عليها ،وتقليل استهلاك الطاقة في البيئة الداخلية للمنازل في مدينة بغداد للعام 2013 ،

أتبع المنهج الوصفي التطبيقي وكان من اهم نتائج البحث أن توليف الخامات واستخدام الأقمشة الذكية تمثل الحل الهادف للمساهمة في تحقيق البيئة الخضراء .

كما أجرت الكندري (Al-Kandari, 2016)دراسة بعنوان الطرق المعاصرة لتوظيف إعادة تدوير النفايات لتكوين مجسمات فنية مبتكرة. بهدف العمل على كيفية استغلال مخلفات المصانع، ومصادر الطبيعة لتطوير القدرات العقلية للطلبة لإنتاج مجسمات فنية. استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التطبيقي. باستخدام استبانة لتقييم القدرات الابتكارية في أعمال الطلاب.ومن أهم نتائج الدراسة امكانية تحسن مستوى الطلاب في الجانب الابتكاري للاستفادة من النفايات حيث أصبحت لديهم القدرة والمعرفة على استغلال النفايات في تقديم مجسمات فنية مبتكرة.

وفي مجال الأزياء أجرى ربح (Rbah, 2018) بحث بعنوان خامة القصب كمدخل للتجريب في تصميمات المشغولات اليدوية في مكملات الأزياء. الهدف منه توظيف وتوليف خامة القصب في تصميم مكملات الأزياء. استخدم الباحث المنهج التجريبي التحليلي، واستخدم استبيان لتقييم التصاميم المقترحة. وكان من أهم نتائج البحث ان القصب مادة صحية ليس لها آثار جانبية على الانسان، وقابلة للتدوير، واوصى باستخدام القصب كخامة لانتاج مكملات الأزياء من خلال توليفها مع خامات أخرى.

وفي دراسة أجرتها عرفات (Arafat, 2003)بعنوان المشغولات القائمة على خامات النخيل بالمملكة العربية السعودية بهدف التعرف على المشغولات القائمة على خامات النخيل العربية السعودية وأصولها التاريخية.اتبع في الدراسة المنهج التاريخي للوقوف على الأصول التاريخية القائمة على توليف الخامات،واستخدمت استبانة في الدراسة التحليلية الوصفية لبعض تلك المشغولات. وأتضح من نتائج الدراسة أن الحرفين على مر العصور استفادوا من جميع أجزاء النخلة ووظفوها في عمل بعض المشغولات الفنية .

وأجرت العيسى (AL-Eissa, 2000) بحث بعنوان خامات النخيل والاستفادة منها في مجال الأشغال اليدوية ، اتبع المنهج التاريخي في عرض الخلفية التاريخية للنخيل والمشغولات الفنية القائمة عليها والمنهج الوصفي التحليلي للمشغولات الفنية والمنهج التطبيقي لانتاج مشغولات فنية من خامات النخيل ،استخدم في جمع البيانات المقابلة ، والاستبيان. واتضح من النتائج أن من أبرز خامات النخيل المستخدمة في مشغولات التراث خامة الليف، الخوص، الجريد مقارنة بالجذع والكرب والنوى.ومن خلال الاستعراض السابق للدراسات اتضح للباحثة بالرغم من الاستفادة من مكونات النخيل في صناعات متعددة الا انها لم يتم الوصول الى دراسات وظفت المهدر من مخلفات النخيل في تنفيذ الأحزمة .

أسلوب البحث وادواته

منهج البحث. . يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي والمنهج التطبيقي.

عينة البحث. . عينة عشوائي مكونه من ٦٠ سيدة شاركن في تقييم الأحزمة المنفذة .

عينة تكونت من ستة أحزمة نسائية منفذة من مخلفات النخيل المهدرة.

حدود البحث.. حدود موضوعية تمثلت في تنفيذ أحزمة نسائية باستخدام سعف وليف النخيل ونواة وأقماع التمر المهدر الذي يتم التخلص منه في مكب النفايات أو بالحرق .

أدوات البحث:

استبانة تكونت من خمسة معايير لقياس الاستدامة تتضمنت حداثة وابتكارية التصميم، وجودة التنفيذ ،وامكانية الارتداء لفترة زمنية ،وامكانية استخدام الحزام مع مجموعة متنوعة من الأزياء، ودرجة تحقيق الاستفادة من مخلفات االنخيل المهدرة في التصميم . استخدم مقياس ليكرت الخماسي لقياس درجة تحقيق الاستدامة في مجموعة من تصاميم الاحزمة المنفذة من مخلفات النخيل المهدرة، (أوافق بشدة 5 درجات، أوافق بدرجة عالية 4 درجات ، اوافق بدرجة متوسطة 3 درجات ، أوافق بدرجة مقبولة درجتين ، لا أوافق درجة واحدة).

إجراءات البحث:

1. زيارة ميدانية لبعض مزارع النخيل للتعرف على مخلفات النخيل المهدرة التي يتم كبها أو حرقها.
2. اجراء تطبيقات عملية لاستخدام مخلفات النخيل المهدرة في تنفيذ الأحزمة ،وكان من الضروري غمر الليف في الماء المغلي لاكسابه الليونه اللازمة لضمان عدم تكسره أثناء العمل .إضافة إلى استخدام الشمع لاكساب الحزام المرونه وللمحافظة على شكله.ومن خلال التطبيقات تم تحديد الأساليب الملائمة لتنفيذ مجموعة من الأحزمة من مخلفات النخيل المهدرة حيث استخدم أسلوب البرم مع كل من أسلوب الربط والعقد "المكرمية" ، وأسلوب التضفير، والنسج ، والتدكيك .ووفقا للتطبيقات تم تصميم مجموعة من الأحزمة الملائمة للأساليب المحددة .
3. تحديدمعايير الاستدامة واعداد مقياس لتقييم درجة تحقيق تصاميم الاحزمة لمعايير استدامة مخلفات النخيل المهدرة ، ومن ثم تم التحقق من صدق المقياس باستخدام صدق المحكمين ،حيث اتفق المحكمين على مناسبة العبارات ووضوحها وتغطيتها لأهداف البحث.
4. تم عرض مجموعة الأحزمة على عينة البحث لتقييمها ، ومن ثم استخدم برنامج SPSS لتفريغ وتحليل البيانات احصائيا ، لحساب التكرارات و المتوسط الحسابي والانحراف المعياري لدرجات تقييم معايير تحقيق الأحزمة لاستدامة مخلفات النخيل المهدرة لها بصفة عامة وأيضا لحساب منوسط درجات كل معيار من معايير تحقيق الاستدامة على حدة . إضافة لعرض النتائج على شكل جداول ورسوم بيانية ومناقشتها.

النتائج :

أولا: مخلفات النخيل المهدرة التي يمكن استخدامها في تنفيذالأحزمة .

من خلال الدراسة المرجعية والزيارة الميدانية لبعض المزارع اتضح أن بعد عملية الحصاد ينتج مخلفات للنخيل يقوم بعض المزارعين بكبها في مكبات النفايات والبعض الأخر يقوم بحرقها وهي: الجريد ، السعف ، الليف ، العسيب والشماريخ ، اضافة الى النواة والأقماع ، وقد تم الاقتصار في هذا البحث على الليف و السعف كمواد أولية اساسية لانتاج بعض الأحزمة بعد تنظيفه وفرزه وغمره بالماء لاكسابه المرونة اللازمة للتشكيل. كما استخدم الليف و السعف و النواة والأقماع كمكملات تجميلية لبعض الأحزمة الأخرى.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ثانيا: توظيف مخلفات النخيل في تصميم مجموعة من الأحزمة النسائية .

شكل1.التصميم الأول حزام عريض استخدم الليف المضفر لتجميله وزخرفته بوحدة دائرية متكررة بالتبادل مع وحدة على شكل شعاع من نوى واقماع التمر .

يوضح شكل 1صورة التصميم الأول عبارة حزام نسائي طوله 73سنتيمتر وعرضه ٨ سنتيمتر، استخدم في تنفيذه قماش الخيش مادة اساسية وقماش القطن بطانة لانهاء اطرافه واكسابه الملمس الناعم ؛ ولتحقيق الاستدامة، باضافة قيمة جمالية غير تقليدية للحزام تم تكوين وحدتين زخرفيتين استخدم مبدأ التكرار المنتظم في تثبيتها على الحزام ،الوحدة الأولى على شكل شعاع من نوى وأقماع التمر مصبوغة باللون الذهبي، والوحدة الثانية حلقة مكونة من ليف النخيل المجدول باسلوب التضفيرالثلاثي .

شكل2.التصميم الثاني حزام من الجلد مدعم بالليف المضفر على شكل حمالة.

يوضح شكل 2صورة التصميم الثاني حزام من الجلد تم تجميله بحماله عرضها أربع سنتيمتر وطولها 76 سنتيمتر بغرض اضافة قيمة جمالية متفردة للحزام باستخدام خامات غير تقليدية من ليف النخيل الطبيعي المجدول باسلوب التضفير الرباعي المسطح.

شكل3. التصميم الثالث حزام عريض مبتكر من ليف النخيل المبروم منفذ باستخدام أسلوب المكرمية .

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كما يوضح شكل 3 صورة التصميم الثالث حزام مبتكر طوله 64 سنتيمتر وعرضه ٢٢ سنتيمتر. يثبت ويضبط على مقاس الخصر بأسلوب التدكيك من الخلف .استخدم ليف النخيل خامة اساسية بنائية، نفذ بأسلوب برم الليف و أسلوب العقد والربط (المكرمية) لتكوين سلاسل متداخلة مع بعضها البعض ، واضيف الشمع الذهبي اللون مادة داعمة لتحقيق الاستدامة وللمحافظة على الشكل الجمالي المتفرد للحزام ،ولاكسابه المرونة والنعومة.

شكل4. التصميم الرابع حزام عريض مبتكر من ليف النخيل المبروم
منفذ بأسلوب النسج الشبكي غير المنتظم.

يوضح الشكل 4 صورة التصميم الرابع حزام مبتكر طوله 64 سنتيمتر وعرضه 20 سنتيمتر. يثبت ويضبط على مقاس الخصر باسلوب التدكيك من الخلف استخدم ليف النخيل خامة أساسية بنائية، نفذ بأسلوب برم الليف وتداخله باسلوب شبكي غير منتظم ، اضيف الشمع الذهبي اللون مادة داعمة لتخقيق الاستدامة ،و للمحافظة على الشكل الجمالي المتفرد للحزام ،ولاكسابه المرونه والنعومة ، كما استخدمت شرائط من سعف النخيل على الطرف السفلي من الحزام للتعبير عن الحيوية.

شكل5. التصميم الخامس حزام منفذ باستخدام بأسلوب تعشيق شرائط من سعف النخيل والليف المجدول بضفائر ثلاثية رفيعة في نسيج شبكي متسع الفتحات .

يوضح الشكل 5 صورة التصميم الخامس حزام مبتكر بطول 74 سنتمتر وعرض ٩ سينتمتر، استخدم كل من سعف وليف النخيل خامات اساسية،نفذ باسلوب تعشيق ليف النخيل المجدول بضفائر رفيعة ثلاثية ، وشرائط من سعف النخيل في نسيج شبكي متسع الفتحات ، تم تبطين الحزام بقماش من الصوف لتثبيت السعف والليف ولنحقيق عامل الاستدامة.

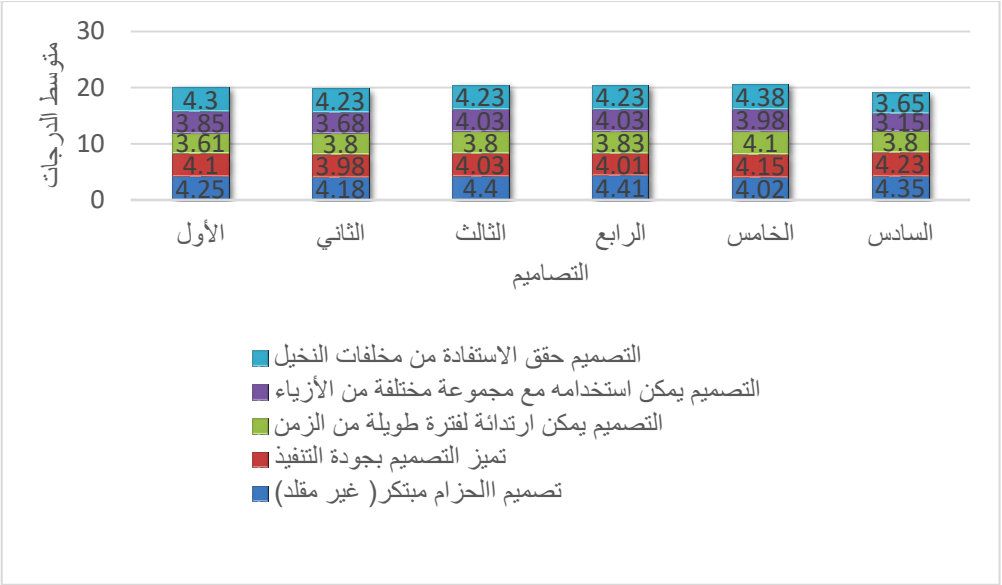
شكل 6. التصميم السادس حزام من الخيش استخدم في تجميله ليف النخيل المجدول بضفيرة مسطحة رباعية بأسلوب التدكيك. واقماع التمر .

يوضح شكل 6 صورة التصميم السادس عبارة عن حزام مبتكر طوله ٧٣ سنتيمتر وعرضة 8 سنتمتر نفذ على قماش الخيش مادة داعمة، لتحقيق استدامة الخامة الأساسية ليف النخيل المجدول على شكل ضفيرة رباعية مسطحة عرضها 1,5 سنتيمتر ،واقماع التمر ؛ ولاضافة قيمة جمالية وتفرد للحزام تم تدكيك شرائط ليف النخيل المجدول في فتحات راسية تم تكوينها في قماش الخيش بأسلوب التنسيل على مسافات منتظمة.

ثالثا: قياس مستوى تحقيق تصميمات الأحزمة المنفذة لاستدامة مخلفات النخيل المهدرة:

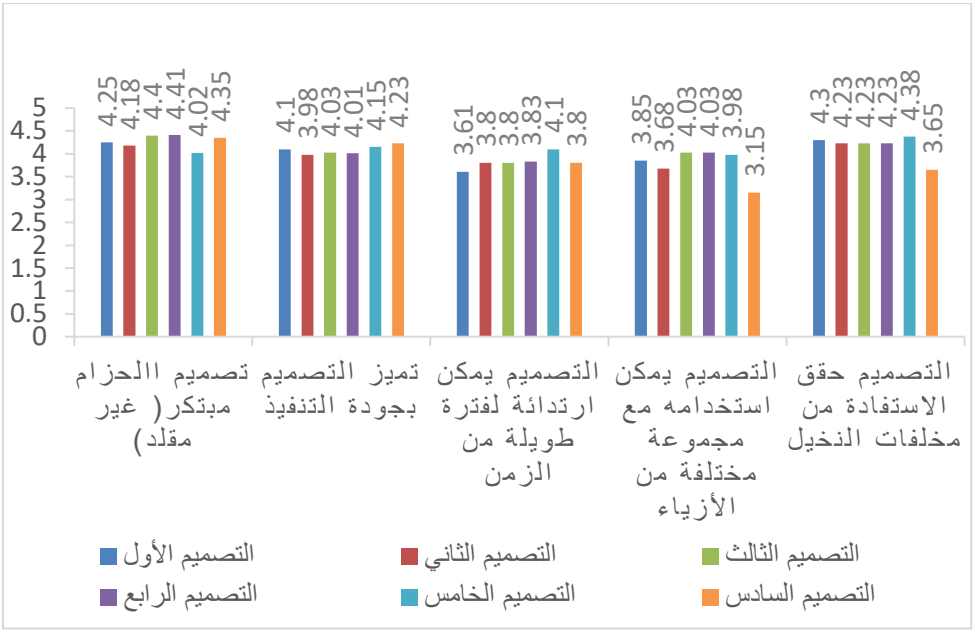
جدول (1) .المتوسط الحسابي والانحراف المعياري لدرجات تقييم معايير استدامة تصاميم الأحزمة المستخدم في تنفيذها مخلفات النخيل المهدرة

التصاميم	الأول		الثاني		الثالث		الرابع		الخامس		السادس	
معايير الاستدامة	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري	المتوسط الحسابي	الانحراف المعياري
الحداثة والابتكار	4.25	0.07	4.18	0.07	4.4	0.07	4.02	0.07	4.41	0.07	4.35	0.07
جودة التنفيذ	4.1	0.07	3.98	0.07	4.03	0.07	4.15	0.07	4.01	0.07	4.23	0.07
الاستخدام لفترة من	3.61	0.06	3.8	0.06	3.8	0.06	4.1	0.06	3.83	0.06	3.8	0.06
الاستخدام مع أزياء	3.85	0.06	3.68	0.06	4.03	0.06	3.98	0.06	4.03	0.06	3.15	0.05
الاستفادة من	4.3	0.07	4.23	0.07	4.23	0.07	4.38	0.07	4.23	0.07	3.65	0.06
الدرجة الكلية	20.11	0.33	19.87	0.33	20.49	0.33	20.63	0.35	20.51	0.33	19.18	0.31



شكل 7. رسم بياني لمتوسط درجات تقييم مجموعة الأحزمة المنفذة وفقا لمعاييرتحقيق استدامة مخلفات النخيل

يوضح كل من جدول (1) وشكل (7) أن متوسط الدرجة الكلية لتقييم معاييراستدامة مخلفات النخيل المهدرة في صناعة مجموعة من الأحزمة تراوح مابين الدرجة العالية والدرجة المتوسطة، وكان ترتيب تقييم العينة للاحزمة من الأعلى درجة إلى الأقل درجة على الالنحو الأتي : متوسط درجة تصميم الحزام الخامس 20.63 بانحراف معياري 0.35 من 25 درجة حيث وظف كل من الليف وسعف النخيل كخامة اساسية في التصميم ، ومتوسط درجة تصميم الحزام الرابع 20.51 بانحراف معياري 0.33 حيث وظف الليف كخامة أساسية في التصميم ، وينطبق ذلك على تصميم الحزام الثالث حيث كان متوسط الدرجة 20.49 بانحراف معياري 0.33 ،بينما وظف ليف النخيل ونواة وأقماع التمر كخامة مكملة في تصميم الحزام الأول وكان متوسط درجة تقييمه 20.11 بانحراف معياري 0.33 ، اما متوسط درجة تصميم الحزام الثاني 19.87 بانحراف معياري 0.33 ووظف خامة النخيل كخامة أساسية في حمالة الحزام المصنوع من الجلد ، أما الحزام السادس كان متوسط الدرجة 19.87 بانحراف معياري 0.31 ، ووظف ليف النخيل كأحد الخامات الاساسية الثلاث المكونة للحزام (الليف ، الخيش ، الصوف) .



شكل (8). رسم بياني لتقييم معايير تحقيق استدامة مخلفات النخيل المهدرة في الاحزمة المنفذة.

يوضح شكل (8) أن تقييم عينة البحث لمعيار الحداثة والابتكار وعدم التقليد كان بدرجة عالية ، حيث تراوح متوسط الدرجات بين 4,02 : 4,41 من اصل 5 درجات بانحراف معياري لا يتجاوز 0.07 .كما كان تقييم عينة البحث لمعيار جودة تنفيذ التصميمات بدرجة عالية ، حيث تراوح متوسط الدرجات بين 3.98: 4.23 من أصل 5 درجات بانحراف معياري لا يتجاوز 0.07 .اما بالنسبة للتقييم معيار امكانية استخدام الحزام لفترة طويلة من الزمن كان بدرجة عالية للتصميم الخامس 4.1 بانحراف معياري 0,07 ،أما التصميمات الخمس الأخرى فقد كان التقييم متوسط مابين 3.61: 3,83 بانحراف معياري 0.06 .وفي تقييم معيارامكانية استخدام التصاميم مع مجموعات متنوعة من الأزياء كان بدرجة عالية لكل من التصميم الثالث والرابع والخامس، حيث تراوح متوسط الدرجات بين 3.98: 4.03 بانحراف معياري تراوح بين 0.07:0.06، وبدرجة متوسطة لكل من التصميم الأول والثاني والسادس وتراوح متوسط الدرجات بين 3,15 : 3.85. بانحراف معياري تراوح بين 0.06:0.05. اما تقييم معيار الاستفادة من مخلفات النخيل المهدرة في تصميم أحزمة نسائية كان بدرجة عالية لكل من التصميم الأول والثاني والثالث والرابع والخامس ، حيث تراوح متوسط الدرجات بين 4,23: 4,38 بانحراف معياري 0.07. وبدرجة متوسطة للتصميم السادس ، حيث كان متوسط الدرجات 3,65 وانحراف معياري 0.06.

المناقشة

ينتج من النخيل مخلفات مهدرة يتم رميها في مكبات النفايات أو حرقها، الأمر الذي يسبب تلوث للبيئة واضرار بصحة الأفراد، ومن خلال إجراء بعض التطبيقات المعملية على المخلفات المهدرة اتضح امكانية استخدامها كخامات اساسية او تكميلية لانتاج احزمة بتصاميم متنوعة ،او لزخرفتها وتجميلها. وهذه المواد لايقتصر استخدامها في انتاج الأحزمة فقط، وإنما يمكن توظيفها في انتاج مكملات مختلفة ومتنوعة للأزياء المعاصرة نتيجة لتنوع مخلفات النخيل المهدرة (السعف، الليف ، النوى وأقماع التمر)، وتنوع التقنيات المستخدمة في توظيفها، ويتفق ذلك مع ما اشارت اليه (AL-Eissa, 2000) في أن تنوع أساليب مشغولات النخيل يفتح المجال لإنتاج مشغولات تتناسب مع العصر الحالي ، ويحقق ما اوصت به (Arafat, 2003) في دراستها لتاريخ المشغولات الفنية القائمة على خامات النخيل بأهمية الاستفادة من مخلفات سعف النخيل في انتاج مشغولات ابداعية تتلاءم مع متطلبات العصر .

إن تدوير مخلفات النخلة يساهم في تحقيق الاستدامة ، فتوظيف كل من السعف والليف والنوى والأقماع في تصميم منتجات نفعية كالأحزمة التي يمكن استخدمها لفترة طويلة نسبيا ، يمكن أن يدعم جودة حياة افراد المجتمع ، ويساهم في الحد من الانبعاثات الضارة بالبيئية الناتجه من حرق أو رمي تلك المخلفات في مكبات النفايات، وتتفق اهداف البحث الحالي في تحقيق الاستدامة من المخلفات الزراعية في تصميم وإنتاج مجموعة من الأحزمة مع دراسة (Rbah, 2018)التي اهتمت بإعادة تدوير احد المخلفات الزراعية وهي خامة القصب وادخالها في في صناعة الاكسسوارات حيث ان كلا البحثين استخدم فيه منتجات زراعية مع اختلاف نوع النبات والمنتج.كما تتفق مع دراسة (Al-Kandari, 2016)ودراسة (Calcutawi, 2019)في الاهتمام بتحقيق استدامة مصادر البيئة في مشغولات فنية نفعي استهلاكي مع اختلاف مصدرالبيئة والمتمثل في صوف الماروينا ونوع المشغولات الفنية .

وضحت التجارب المعملية أن سعف النخيل وليفه يمتاز بالصلابة وعدم المرونه و صعوبة في التعامل معه لتكسره عند جفافه؛ الأمر الذي تطلب اعدد وتجهيز مسبق تمثل في الفرز والتصنيف و التجزئه أوالتمشيط قبل الغمر في الماء المغلي لاكسابه المرونة والحد من تكسره،ولتحقيق استدامته لاطول فترة ممكنة ، إضافة الى استخدام أساليب مختلفة مثل" التضفير، والبرم ، والعقد، والنسج " لضمان عدم تفككه، ويؤكد ما يمتاز به سعف وليف النخيل من صلابة نتائج دراسة كل من (Sulyman & Sulyman, 2020) في استخدام المواد التراكيبية للنخيل في المواد البوليمرية لاكسابها الصلادة ومقاومة الصدأ وزيادة مقاومة الصدمات ومقاومة الانضغاطية، كما اوصى (Hussein, 2020) باستخدام سعف النخيل وليفه كبديل عن الياف الزجاج ، وهذ الامر يستدعي النظر في اجراء دراسات لاكساب سعف وليف النخيل المرونة اللازمة لانتاج الياف يمكن استخدامها في صناعة الملابس والنسيج .

التوصيات

1. اجراء مزيد من الدراسات التطويرية لتجهيز مخلفات النخيل واكسابها المرونة؛ لاستخدامها كخامات اساسية في مجال الأزياء والمكملات، وللاستفادة منها في انتاج مواد استهلاكية ونفعية و فنية .
2. انشاء معمل مجهز بالمكائن والأدوات المتقدمة اللازمة لإنتاج مكملات الأزياء في المؤسسات التعليمية المتخصصة بمجال الأزياء ، لاكساب المتخصصين في المجال مهارات وخبرات تضمن جودة الانتاج.
3. توفير بيئة محفزه لاستقطاب الحرفيين من مختلف مناطق المملكة العربية السعودية ، للمساهمة في استدامة الحرف اليدوية وتطويرها ،بإنشاء مشاريع ابتكارية صديقة للبيئة لدعم الصناعة والاقتصاد المستدام وجودة الحياة .
4. استحداث مقررات ضمن المقررات الجامعية وبصفة خاصة ضمن مقررات كليات التصاميم والفنون تهتم بنشر ثقافة الاستدامة وصحة البيئة، والمحافظة على موارد المجتمع ، ودعمها بتطبيقات تصميمية .

References:

1. Al Tufail, M (8 29, 2020). *The Kingdom's report acquires 17% of the global production of dates*. Riyadh: Saudi Press Agency, SPA. Retrieved from the National Center for Palms and Dates: https://www.spa.gov.sa2107783
2. Al-Allaf, I. H. (3, 2017). *Evergreen fruits (their benefits - description - care - production).* Jordan: Al Moataz House for Publishing and Distribution.
   - https://www.researchgate.net/publication/340208819
3. Al-Essa, A. (2000). *Palm raw materials and use them in the field of technical works*. PhD thesis. Colleges of Education for Girls, College of Education for Home Economics and Art Education in Riyadh
4. Al-Jabali, A .S. (1990). *Creating a letter and vocabulary from the heritage*. Riyadh: Publications of the National Festival for Heritage and Culture (PP 50).
5. Al-Kendari, A. A.T. (2016). *Contemporary methods of employing waste recycling to create innovative artistic models*. The Emsia Scientific Journal of Education Through Art, Vol. 5,6, 269-286.
6. Almaany (2020): *https://www.almaany.com/*
7. Al-Raddadi, A. (2 12, 2019). *Sustainability Concept*, 14979. Retrieved from the Middle East, Al-Arab International Newspaper: https://aawsat.com

8. Al-Shalali, A. (June 11, 2020). *Thinness. Retrieved from Handcrafts*: https://twitter.com/salehh14/status/1271033753364824065
9. Al-Shammari,A.H.T. (2019). *Data synthesizing textile materials and their compatibility with the green environment.* Journal of the College of Education for Girls for Human Sciences, 25, 433-464.
10. Al-Sheikh,A.B. (2020). *sustainability challenges and opportunities*. Riyadh: Obeikan PP. 174.
11. Annamma Joy, J. S. (2012). Fast fashion sustainability and ethical appeal of luxury brand.
12. Arafat, A, Hamdi,A. (2003). *Artifacts based on palm raw materials in the Kingdom of Saudi Arabia*. Research in Specific Education: Cairo University - Faculty of Specific Education, pp. 2, 4-29. Retrieved from http://search.mandumah.com/Record/1013719.
13. Bakri, S. A.H. (June 29, 2017) *Money Maal Economic* Newspaper, 93469. Recovered from Al-Estidama.and its three columns: https://www.maaal.com/archives/20170629/93469
14. *Belts*. (2017). Retrieved from Colvilleleather: https://www.c.co.uk/collections/belts
15. Calcutawi, H. A. (2019). *The aesthetic values in the artistic jewelery executed with marino wool as a source for achieving sustainable development*. The Arab Journal of Social Sciences, Vol. 15, Vol. 5, 38--74.
16. Dalgado. (2019). History of the belt. Retrieved from Dalgado: https://dalgado.de/en/the-journal/the-read/history-of-the-belt.
17. https://ar-ar.facebook.com/mitiapalma/posts/668029276994567/.
18. Hussein, S. M. (2020, 4 3). *Incorporation of Palm Fiber to Enhance the Mechanical Properties of Epoxy*. Iraqi Journal of Science, 61(8), 1960-1970. doi:10.24996/ijs
19. Ibrahim, A . O and Zayed, A W. (2019). *Date palm cultivation and the quality of dates among the environmental factors and service and care programs*. Abu Dhabi - United Arab Emirates: A World of Tolerance - Khalifa International Award for Date Palm and Agricultural Innovations. Retrieved from Our Aunt Nakhle:
20. Jamal, M. H, and AL-Susu, M. (2016). *The fruit is evergreen*. Informatics online reference. Retrieved from https://almerja.com/reading.php?i=4&ida=1843&id=706&idm=52401.

21. Khalil, N.M. (1999). *Clothing Accessory Supplements The art of elegance and beauty*. Cairo: The Arab Thought House.
22. Rabh, Z.O (2018). *Reed material as an input for experimentation in the designs of artefacts in clothing supplements*. Lark Philosophy, Linguistics and Social Sciences, 2 (28), -386369. Redemption date February 12, 2021, from
23. http://search.ebscohost.com.sdl.idm.oclc.org/login.aspx?direct=true&db=awr&AN=132422215&site=eds-live
24. Saudi Press Agency. (3 20, 2010). Cultural / Tree Week / Report. Retrieved from the Saudi Press Agency: https://www.spa.gov.sa.
25. Stolnitz, J. Translated by Zakaria, F. (1981). *Aesthetics and philosophy of art criticism* . Cairo, Egypt: The Egyptian General Book Authority, 2nd ed.
26. Sulyman, E. Z., & Sulyman, N. Z. (2020, 9 1). *Preparation of Polymeric Composites from Polypropylene and Palm Fronds and the Study of Some of Their Physical Properties*. Baghdad Science Journal, 17(3), 772—779. doi:10.21123/bsj.2020.17.3.0772
27. *United Nation*. (2021 ,1 17). Academicimpac https://academicimpact.un.org/ar/content/%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%AF%D8%A7%D9%85%D8%A9-sustainability.
28. *Vision Kingdom of Saudi Arabia* . (2020, october 6). Retrieved from Vision 2030: https://vision2030.gov.sa/ar/vision/themes
29. Waked, P. (1973). *In the palm*. Cairo: The Anglo-Egyptian Library.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/337-356

Sustainability by recycling palm waste in designing women's belts

Shafee, Wafa Hassan[1]
Al-Harbi, Marram Zaid[2]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 7/4/2021…....Date of acceptance: 25/4/2021….....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract

This research contributes to environmental sustainability by recycling natural waste resources in making clothing products. The research aims to employ palm trees waste in designing belts suitable for contemporary women's fashion trends. Both descriptive and applied research approaches were used. Therefore, a collection of belts was designed and implemented. Then, a questionnaire was used to assess the extent to which the implemented belts achieved in sustainability standards using Likert scale. The sample size was 60 women. The data were analyzed using the SPSS program to calculate the arithmetic mean and standard deviation. One of the significant results of the research is the high average scores of the criteria for achieving sustainability recycling palm waste in the production of belts that can be used with various contemporary fashions. This result indicates the possibility of using palm tree waste in producing clothing accessories which would be more sustainable in than using traditional disposing methods. This research recommends conducting more specialized studies to use the palm trees waste in clothing and textile.

Key words /Sustainability, Palm waste, Fashion accessories, Belts.

[1] Associate Professor of Garment and Textile, Princess Princess Nourah Bint Abdulrahman University - College of Design and Art., washafee@pnu.edu.sa .

[2] BA in Fashion and Textile Design Princess Nourah Bint Abdulrahman University - College of Design and Art.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/357-374

القيم الرمزية وجمالياتها في تصميم الفضاءات الداخلية

بان أحمد إبراهيم [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/2/20 , تاريخ قبول النشر 2021/3/22 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث :ـ

تناول البحث الحالي دراسة جماليات القيم الرمزية في تصميم الفضاءات الداخلية ودلالاتها من خلال وجودها كقيمة مادية ،فضلاً عن المعاني الرمزية ودلالاتها التي تلامس الجانب الروحي والوجداني للإنسان كقيمة معنوية ، وقد تضمن البحث اربعة فصول ، فكانت مشكلة البحث تجسدت بالسؤال التالي (**ما دور القيم الرمزية وجمالياتها في تصميم الفضاءات الداخلية**)؟ لذا كان الهدف إيضاح دور القيم الرمزية وجمالياتها في تصميم الفضاءات الداخلية وقد شمل الفصل الأول اهمية البحث والحاجة إليه وحدود البحث ومصطلحاته إما الفصل الثاني فتضمن تفصيل للإطار النظري الذي اعتمدنا عليه والذي تكون من مبحثين الأول القيم المادية والمعنوية للرموز أما المبحث الثاني المعنى الجمالي للقيم الرمزية في التصميم الداخلي: ومن خلال تلك المباحث تم التوصل إلى مؤشرات الإطار النظري التي تصب في موضوع البحث والتي ساعدت في الوصول إلى طريقة منهجية للبحث المعتمد في الفصل الثالث الذي تضمن إجراءات البحث ، إذ اعتمدنا المنهج الوصفي لتحليل نماذج المجتمع البحث على وفق مسوغات أوضحناها للتحليل من خلال مؤشرات الإطار النظري ,أما الفصل الرابع فقد تضمن استعراض للنتائج النتائج وكان ابرزها أن مسرح (برلين) حافظ على الشكل التقليدي كقيمة رمزية ولم يخرج عن السياق المألوف للتصميم في الفترة التي أنشاء فيها أما مسرح (هامبورغ) حقق التحرر الشكلي وخرج عن نظام المألوف ليعبر عن الغرابة والإثارة شكله كقيمة رمزية، أما الاستنتاجات فكان ابرزها أن الاختلاف في التوجهات الفكرية وضمن الفترة التي أنشاء فيها كل المسرح أدى إلى الاختلاف في جماليات القيمة الرمزية للمسرح .

الكلمات المفتاحية : (القيم ، الرمزية ، جمالياتها ، التصميم الداخلي)

[1] كلية الاعلام / الجامعة العراقية، banabousouda@gmail.com .

مشكلة البحث : تضفي القيم الرمزية في الفضاءات الداخلية مجموعة من التأثيرات الانفعالية على المضمون الجمالي من خلال مفرداتها المادية والمعنوية التي تثير قيم وجدانية وتعبيرية في التصميم الداخلي ، وأن قوة هذه الرموز كقوة إيحاء يتمتع به الفضاء الداخلي وأن الدلالات الوجدانية تتحول قيمتها الجمالية إلى قوة اضافية ، واختيار الرموز في التصميم الداخلي من خلال اختيار المصمم الداخلي للأشكال والألوان الدالة والمجسدة للمضمون الفكري وقد تولدت فكرة هذا البحث منطلقة من مشكلة بحثية هي .

(ما دور القيم الرمزية وجمالياتها في تصميم الفضاءات الداخلية)؟

اهمية البحث : تأتي أهمية البحث من أهمية التصميم الداخلي للفضاءات الداخلية كونه يسهم في الإثراء المعرفي الذي سيلقي بفائدته العلمية لجميع الباحثين والدارسين والعاملين في مجال التصميم الداخلي .

هدف البحث : إيضاح دور القيم الرمزية وجمالياتها في تصميم الفضاءات الداخلية

حدود البحث :-

الحدود الموضوعية :- **القيم الرمزية وجمالياتها في تصميم الفضاءات الداخلية**

الحدود المكانية :- يتحدد البحث في دراسة فضاء المسرح الرئيسي للموسيقى للمراكز الثقافية

الحدود الزمانية :- الفترة الزمنية ما بين (2018-2020)

تجديد المصطلحات :

الرمز لغة كل ما اشَرتَ اليه مما يظهر بلفظ ،بأي شيء أشَرتَ اليهِ بيدُ أو بعين " وَرمزَ يَرمزُ رمزاً (Ibn Manzur, 2010, p. 356) " ، والرمزُ في الفلسفةِ إشارة يتفقُ عليها للدلالِة على شيءٍ أو فكرةٍ ما (Madkour, 1983, p. 92)،والرمزُ اصطلاحاً هو "كلمة أو عبارة أو مادة أو صورة يتضمن اكثر من دلالة يربط بينهما قطبان رئيسان يتمثل الأول بالبعد الظاهر للرمز ،وهو ما تتلقاه الحواس منه مباشرةً ويتمثل الثاني بالبعد الباطن أو البعد المراد ايصاله من خلال الرمز "، وهنالك صلة وطيدة بين ظاهر الرمز وباطنه (Abdullah, 2008, p. 21)

الفصل الثاني / المبحث الاول

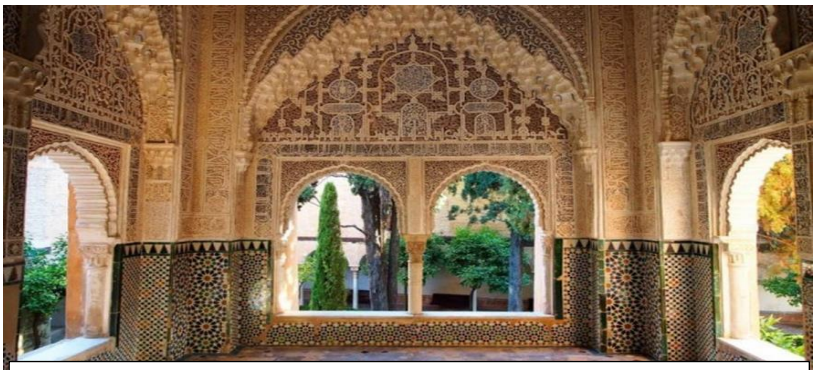
القيم المادية والمعنوية للرموز

القيمة هي خاصية مطلوبة ومرغوبة لذاتها وتحرز غرضاً معيناً وجملتها قيم يسعى الانسان إلى نيلها واشباع حاجاته من خلالها وهي على صيغتين قيم رمزية مادية وتتضمن كل الاشياء التي تمتلك قيمة رمزية من خلال وجودها مثال على ذلك (الادوات والذهب والمقتنيات .....غلى اخره) وتعمل لديمومة حياة الانسان ، أما الصيغة الثاني للقيم الرمزية المعنوية وتتضمن المعاني الرمزية ومدلولاتها التي تلامس الناحية الروحيةً والوجدانية عند الانسانِ (كحسن السمعة والاستقامة والنبل والاخلاق والشرف ....إلى اخره) وتعمل القيم الرمزية المعنوية في إعادة تنظيم الحياة وفقَ مَنطقِها الاخلاقي والتربوي (Abdullah, 2008, p. 184) وأن هناك صراعاً جدلياً بين القيمَ الرَمزية المادية والمعنوية منذُ وجدَ الانسان على وجهِ الأرض ، وقد تفضل كفة قيم على ثانية وفقاً لفلسفِة المجتمع وحركتِه وفق احتياجاته ، وحقيقِة الأمر ومنذُ بِدء الثورةُ الصناعيةِ وانخراط الآلة والإنتاجُ المتسع ، عمّتْ العلاقات المادية لِشتى شؤون الحْياةِ مقابلَ ضعفُ العلاقات المعنويةِ والروحيةِ ، مما جعلَ القيمَ الرمزيةَ المادية قيماً مسيطرة للعديد من المجتمعاتِ ، وأن

حقيقةَ القيمُ في الأعمالِ الفنيةِ هي قيماً معنوية رمزية تسفر إلى خلقِ قيماً رمزية مادية ، فالعديد من الاعمالِ الفنيةِ الخالدة كانت تهدفُ في أفكارِها ومواضيعها إلى ما يدعم قيمة الخيرِ و والصدقِ والشجاعةِ والنبلِ ، وبالرغم من اعتبارِها موقفاً كلاسيكياً من الجمالِ فإنها تتفقُ إلى حدٍ بعيد مع الفلسفةُ المثاليةُ لكونِ الجمالِ شقيقُ الحقِ والخير ، والعدد من هذه الاعمالُ كانت مخزوناً هائلاً لمعاني رمزية دلالاتها جعلتها خالدةُ لعصورٍ طويلة ،وبالرغم من أن مكوناتها الماديةِ ذات قيم مبدئية جداً غير أن قيمتَها الرمزيةُ إنسانياً وحضارياً وفنياً جعلَ منها قيمةً رمزية مادية كبيرة تتعلقُ بالإرثِ الإنسانِي والتجربةُ الحضاريةِ الكبيرةُ للمجتمعات والشعوبِ الحريصة على ميراثِها وتاريخِها ، لذلك بقيت العديد من الاعمال تجسد رموز الذاكرة الحية للشعوبِ (Abdullah, 2008, pp. 211-215)، أي أن العملَ الفني يبتدئُ بقيمة رمزية معنوية ثم يتحول بعد اثبات قيمته الحضارية قيماً رمزية معنوية وماديةِ عظيمتين معاً ، أما التصميمُ الداخلي الذي ارتبطَ بعصور التقنيات الصناعية المستجدة فقد ارتبط بالقيم المادية الصناعية عاماً غير أن القيمَ الماديةُ في التصميمِ الداخلِي لا تماثل تلك القيم المادية التي تمتازُ بها الأعمالُ الفَنيةُ فضلاً عن قِيمتها المعنويةُ . أن القيمةَ الرمزية المادية في التصميمِ الداخلُي تبرزُ جمالياتها من خلال القدرةَ الأدائية والوظيفيةِ والنفعيةِ، وهذه المميزات الخصائص هي مْنَ تحدد القيم المادية في فنِ التصميمُ الداخلي ، وهكذا يَسعى المصممُ الداخلي إلى تحقيقِ أسمى قدرة أدائية ووظيفيةُ ونفعيةُ في الفضاءاتِ الداخلِي مقابلُ ارتفاع قيمتُه المادية ، أي أن القيمةَ الرمزيةُ المادية المتواجدة في فضاءِ داخلي فاخر تحقق قيماً جمالية ليسَ بمقدور الفضاء البسيط تحقيقها ، فجودةِ المادةِ وتنوعِها ونفاستِها تحَملُ إثارات متعددةُ قادرةُ على إشباعِ حاجاتُ الإنسانِ الماديةَ في أداءِ وظائفِها المتنوعةُ، وهو لا يعني خلوَ التصميمُ الداخلي من القيمِ الرمزية للجمال المعنوي فالكثير من الرموز والدلالات التراثية والتاريخية تعدُ من الدلائل الخلاقةَ التي تمثلُ الاصالةَ التي تستند للماضي المتأصل وهو ما تفخَر بهِ الشعوب كرموز تحددَ انتماءها لذا نجدُ الكثيرَ من الناسِ يحَتفظونَ بمقتنياتِ قديمةٌ لا يمكن استخدامها لقيمتها الرمزيةَ المعنويةَ لا غير ، والتي تحملُ عبق الماضي وذاكرتهِ وتكسبُ من خِلالها قيماً ماديةُ عالية غيرَ إنها قيماً نفعيةُ كما في التصاميمِ الداخلية الحديثة التي تحملُ قيماً داخلية متحفيةُ ، وعلى الرغمِ من تغلبُ الجانبُ المادي وطبيعةِ الخاماتُ والتقنياتُ الحديثةِ في تصميمِ الفضاءات الداخلية لمسارح المراكز الثقافية ، نجد أن العديد من التصاميمِ الداخليةُ اليوم تستذكر وبتقنيات عالية جزءاً كبيراً من تُراثِ الشّعوبِ الخَالدةِ باستعارةِ العديد من رموزهِ التصميميةِ (Khudair, 1999, p. 45)، **كالزَخرفِة النَباتيةِ والهَندسيةِ في الفضاءات الداخلية التي زخرفت بها الجدران الداخلية لقصِر الحمرة في اسبانيا كقيمةِ رمزيةِ كما في الشكل رقم (1)، ونَجِد من خلالِ هذا الطرح أن جماليات القيمَة الرمزيَة في التصميمِ الداخلي تنطلقُ من كونه يرتبطُ بمنفعةِ ووَظيفةُ ومنفعة واداء ، ويفتقد التصميم قيمته ككينونة دون تحقيق وظيفتُه التي يفضيها ، كما يفتقد الجمال دافع وجوده في الفضاءِ الداخلي من غير تحقيق وظيفته أولاً ولذلك فإن المعادلَة الأساسيةَ بأن المظهر يستنهج الوظيفة هي مجمل العلاقة المتزنة بين القيمة الجمالية في الفضاءِ والقيمة الوظيفية أي أن الجمالَ في الفضاءاتِ الداخليةِ مطلوبُ من خِلالِ منفعته وفائدتهِ ، وإن الجمالَ في التصميمِ الداخلي يؤدي دورَ تربوي سلوكي ونفسي إسوةً بباقي الفنونَ البصريةَ كونه كينونة**

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

مادية في الشكلِ يتكون من ذاتِ العناصرِ والعلاقات والأُسس التي تتألف منها الفنون ،غير أن اشتراطات أدائهُ الوظيفي لا يمكنه ابتعاد عنها لجدوى الجمالِ .



شكل رقم (1) لقصر الحمرة في اسبانيا -المصدر:(https://images.app.goo.gl/4MtkhyTiU9zGUjmi7)

الرموزفي التصميمِ الداخلي

الرموز ما هي إلا نَتيجةَ لعمليةٍ ادراكيةٍ يُغنى مِن خلالها الفضاء بالمعاني والمدلولات الإيحائية اضافتاً إلى ارتباطاتِ تتفوق على طبيعتهِ الاستخدامية المجردة ويسقطُ المتلقي بخلالِها مدلولات محددة تعتمدُ على تداعياتِ اجتماعية أو ثقافية أو نفسية ، وتعد الرموزُ دافعا بيئيا يمتلكُ معنى وقيمة عند المتلقي، ويجاب للرمز بوساطة معناه وقيمته عوضا من الدافع البيئي، مكوناً مجموعة عناصر محددة مسبقا، يُعتمِد ادراكها بفعل خبرةَ المتلقي ، اضافتاً إلى ذلك أن الرموزَ تمثيلُ انفعالات وأفكار من خلال الإيحاء غير المباشر عوضا من التعبيرِ المباشر، بتحميل بضع الاصوات والالفاظ والاشكال دلائل رمزية خاصة، وان الرموز تعد نهج لإنقاص المعلومات المقروءة في شكل محدد (Lang, 1987, p. 95)، **ومن خلال كل ما سبق نرى أن القيمة الرمزية تتبنى التعبير عن المعنى الذي يقراءه المتلقي بهذا الدافع الذي يكون متداعيا ومعولا على خبرةِ سابقة له ،وعلى التقويم البيئي والأثر الحضاري ، ونجد أن القيم الرمزية داخل النظام الشكلي للفضاء الداخلي هي مقدار إثراء النص التصميمي وإغناؤه بالدلالات والمعاني الجمالية لتنطلق من كونه يترابط بميزة ووظيفة واداء ، تعاضدا مع تعبيرية الرموز المتواجدة في الفضاءِ داخل البنية الإنشائية للنص التصميمي للفضاء**، و أن الفرد يتعلم معاني الرموز من خلالِ عمليات التفاعل و الاتصال مع الآخرين، أنى يمتلك الرمز قيماً ومغازي مشتركة اتكالا على الأسس والأعراف الاجتماعية، وبتغير الحضارة والثقافة وبمرور الزمن تتحول معها الصور والخرائط الذهنية واهتمامات الناس والمجتمعات وتطلعاتهم وأعرافهم وأن هذا التحويل يعتكس على تعبيرية الرموز في الفضاءاتِ الداخليةِ .(Jencks, 1993, p. 15)**نستنتج من الفقرة السابقة أن فهم القيم الرمزية داخل الفضاء من خلال المعاني والرموز المتولدة والمتشكلة عنه لتكن عنصر محفز للإثارة والجذب المبتغى من قبل المتلقي كميل له في توطيدِ الديمومةِ والرسوخِ داخل مجتمعه ، ويعقبها عكس ذلك في صياغةِ جوهريات هويته بالموقع والتجاوبِ مع الاخرينَ.**

هنالك استقراء للرموز (ظاهرةٍ أو ضمنية) كقيمة تعبيرية في الفضاءاتِ الداخليةِ التي يستوعبها المتلقي لهويةِ الفضاء الداخلي هو العوامل الجوهرية في استشعارِ المتلقي بالانتماءِ الى المجتمعِ أو المحيط (Al-Sultan, 2010, p. 4)،وهنالك تشكيلة من التأليفات التصميمية التي بإمكانها حمل مدلولات وإيصالها قيم رمزية تقع تحت سيطرة المصممين وهي:-

1. **اشكال الأنماط وطرزها** :- تكون لبضع الاشكال المقررة (المربع والدائرة) والانماط الصورية (كالتتابع , والسيادة والتناظر) مدلولات رمزية اقترانية في ثقافات وحضاراتٍ محدودة تحمل مدلولات عديدة ، كما أن صعوبة الإنشاءات العامة أو بساطتها في الفضاءِ تقترن بوظيفةٍ محددة في ازمانٍ محددة (Moulay, 2009, p. 190)
2. **التكوين الفضائي**:- إذ تحملُ الميزاتُ الفضائيةِ من (تسب وحجوم ودرجة وانفتاح وانغلاق الفضاءات المحددة) مدلولات تقترن بوظيفته الرمزية أو بأهميات اقتصادية أو سياسية أو تاريخية محددة ، وظيفة الفضاء الداخلي واداءه يعتبر بحد ذاته رمزاً قيما ، وعلى سبيل المثال ،ان فضاءاتَ المراكز الثقافية التي تحتل وسط مادي أوسع حجماً من تلكَ الادنى منها ثقافياً واجتماعياً ، كذلك ان فضاءات المركز الثقافي تقع بالعادة على مداراتِ بصرية وفضائية جوهرية ومتسعة بالصيغة الذي يرمز تعبيرياً عن حظوتها الثقافية والفنية (Moulay, 2009, p. 218).
3. **مواد بنائية** :- يحرز انتقاء مواد البناء في الفضاءاتِ الداخلية أهميات تقنية من ناحية وأهميات رمزية تعبيرية من ناحية آخرى ، فلكل حالة أو وسط يحتضن نشاط معين مواد (ملائمة) مكافأة وطبيعته الاستخدامية وترمز تعبيرياً لحقيقته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، فضلاً عن السجايا البصرية للمواد البنائية ، فأن سجاياها الشكلية والملمسية في الفضاءِ تلعبُ دوراً هاما في تعيينِ استخداماتها . وقد تترابط مواد محددة بأصناف بنائية وأنماط محددة مثل ارتباط الزجاج و الخشب بالشناشيل البغدادية كما في الشكل (2) ، ويتباين أثر كون المواد طبيعية أو مصنوعة على ادائهِا في إنجازِ الناحية الجمالية والأدائية . (Moulay, 2009, p. 190)

شكل رقم (2) يوضح الشناشيل البغدادية المصدر : (https://alkhaleejonline.)

4. **ماهية الالوان والإضاءة** :تعد الاضاءة من العناصرِ المهمة الفعالة على الاحساس بالخبرة الحيزية وعلى تعريفِ هوية الفضاء وعمقه المعنوي والحسي ،أما الالوان تحمل مدلولات متعددة تتصل بالمفاهيم والمعتقدات الاجتماعية والثقافية وتتباين المفاهيم والأفكار اللونية من مجتمعٍ الى اخرِ (وبهيئة متضادة تماماً في بعضِ الأوقات) (Stolentz, 1974, p. 44) ، ان ادراكَ الالوان ثقافي فكل شعب وكل جماعة بشرية تناصر قيماً ودلالات رَمزية للألوانِ التي تعبر بخلالها عن حالةِ المغتبط والتعاسة ، وعن حالة السعادة والبؤس وعن البرودةِ والحرارةِ ، لذا لا يمكن توحيد خطاب كوني متحد حول الالوان ، فالقيم الرمزية المتعلقة بالألوان هي إشارات محلية ومقترنة بسياق ثقافي معين ، لذا لا وجود لصيغة جاهزة ومطلقة لتفسير الالوان ، ما يؤكد ذلك المغزى أن اللون الازرق (مثلاً) يقصد من الجانب الاكاديمي أنه تناسخ لفكرة السماءِ والمياهِ وما يقترن به من مدلولات الشفقة والاسترخاء والاستقرار النفسي ، وقت نجد ان الدلائل مغايرة تماما لما ورد في النص القرآني الكريم " و نحشر المجرمين يومئذٍ زرقا" " طه ، الاية102" ، الامر هذا يؤكد فكرة المختلفة لماهية اللون إذ الاخيرة تعنى بالخيفة والاجرام والفزع .(Pinkrad, 2005, pp. 148-151)لذا دراسة الالوان من خلالِ نظرياتُ علميةُ اكاديمية وضعت من قبلِ متخصصين كمسعى للسطوة على الأفكار العامة للمدلول الرمزي المتجسد في اللونِ وانطباعاته النفسية والوجدانية على المتلقي ، فتخالط الالوان بالهيئات يؤدي الى نشأة دلالات لقيم رمزية مستحدثة ، كما ان التماثلات بين الالوان ما يغدق التصميم ابعاد جمالية، فالخليط أو الربط بين الالوان ضمن السياق الواحد يسفر الى تحويل في رمز اللون الواحد .

المبحث الثاني /المعنى الجمالي للقيم الرمزية في التصميمِ الداخلي:

الرموز للغة هي لهجةُ المصمم للاتصال مع المتلقي من خلال المنجز التصميمي والتأثير فيه وإيصال رسالته إليه، ،كما أن الفضاء الداخلي عبارة عن (رمز) يفصح عن وجدان الفرد ولهُ مدلولات جمالية سواء من حيث مفادها اللوني أو الشكلي ، وأن الفضاء الداخلي بكافة عناصره المتفاعلة والمترابطة له سمات عديدة إذا انعدمت عنه، انعدم كونه رمزاً، وتبدل إلى أن يكون مجرد علامة أو اشارة أما تلك السمات فهي: (El-Yafi, 1983, pp. 280-283) .

- **الإيحائية :** تقصد أن للرمز مدلولات متعددة، ولا يبيح أن يكون له مدلول واحد ، وإن لا يحول من أن تترأس إحدى هذه الدلالات، إن تعددية الدلالات يوقظ الكثافة الحسية والمعنوية التي يعبر عنها الرمز. أي الإيحائية تشكل ميزة للرمز، تكون أيضاً ميزة للتجربة الجمالية من حيثما الكثافة والعمق والتعدد. ولذا أن العشوائية في طرحِ الرموز، لن تسفر، بحال من الأحوالِ، إلى إيحائيةِ ذاتَ وظيفةً جمالية تعبيريةَ. فالإيحاءِ الجماليِ هو إيحاءُ مركز متخم بموضوعه، يؤدي وظيفة يعجزُ عنها التناولُ المباشر للتجربةِ أو للأحداث والأشياءِ .(Al-Khalidi, 2005, p. 30)
- **الانفعالية:** نقصد أن الرمز هو محمل بانفعال لا محمل مقولة، بذلك يتباين عن الرموز الدينية العلمية والعملية والمنطقية التي هي مقولات ومفاهيم، لا انفعالات وعواطف، ومن البديهي أن سمة الانفعالية تأتي من طبيعة الخبرة الجمالية التي هي طبيعة انفعالية بالضرورة، ولذا إن الرمز في التصميم الداخلي لا

يُلخصَ فكرةُ أو يعبرُ عن قناعة ، أو يطرحُ موقفاً فكرياً، وإنما يركز انفعالاً، ويعبرُ عن خبرة (Al-Kubaisi, 2000, p. 54)

- **التخييل** :ويعني أن الرمز منتوج المجاز لتصنيع الحقيقة، ولذا فإن هناك تناولاً عينيا للظواهر والأشياءِ، بحيث تتبدل عن صفاتها المألوفة، لتدخل في علاقةٍ جديدةٍ مختلفةٍ عن سياقها الحقيقي. غير أن ذلك التبدل محكوم بطبيعة التأثير الجمالي الذي تتركه الظواهرُ والأشياءِ في ذاتية المبدع، بمعنى أن التخييلَ لا ينبغي أن يكونَ مسترسلاً في الرمز، من الكينونة الحقيقية، وهذا ليس متعلقا بالرمز وحده، بل أساس التخييل في الفضاء الداخلي عامة، حيث أن الانفلات المطلق من الكينونة الحقيقية، لن يسفر إلا إلى تخييل رخيص ومحدود القيمة (Al-Kubaisi, 2000, p. 55)
- **الحسية** : أن الرمز يُجسّد ولا يجرّد، بخلاف الرموز الأخرى، أي أن التغيير الذي يتمَم في الرمزِ لا يقوم بتجريدِ الأشياءِ من حسيتِها بل يُوصلها من صعيدِها الحسي المعروف إلى صعيدٍ حسي آخر، لم يكن لها من قبلِ أو لم نعهدهُ فيها ،وهو ما يتناغم والصفة الحسية التي يتسم بها فنُ التصميم عامَّة، غير أنه لابدّ من الإشارةِ إلى الحسيةِ في الرمزِ لا تتعارض والإيحائية المعنوية فيه، فقد تكن عناصر الحوار البصري المرئي كلها حسية، إلا أن مدلولاته معنوية. إذ المعنوي في فنِ التصميمُ الداخلي، لا يمكنه إلا أن يبدو حسياً (Al-Kubaisi, 2000, p. 57).
- **السياقية** : يتّسم بها الرمزُ في التصميمِ الداخلي، فتعني أن الرمز لا أهميةَ لهُ خارجَ السياقِ الفني للتصميم . إنَ السياقَ هو مْنَّ يعطيه مكانته وكينونته المتمايزة، ومضمونه الجمالي، إن الظاهرة الطبيعية الواحدة يمكنَ أن يتولدَ منها عددَ غير محدد من الرموز ، بحسِب عدد التأثيرات الجماليةُ، فلا غرابةُ، إذاً في تناقض رمزياً على الصعيدِ الجماليِ والإيحائي، وهما من كينونةٍ واقعيةٍ واحدة، وفي ذات الوقت يكون لكلٍّ منهما المكانة ذاتها، إن الرمز هذا ارتباطه بالسياقِ الفني للتصميم، متبدل ومتجدّد دائماً، من حيث الفحوى، فكل سياق يحمل مضموناً خاصاً به، ولا يجوزَ التعاملَ مع الرمزِ بمعتزل عن سياقه، وكأن لهُ جوهرا عاماً مشاعا بين النصوص البصرية أجمع، أو كأن الكينونة الفعلية ينبغي أن تسوم كينونة رمزية محدودة، إن سمة السياقية من السمات المرتبطة بالرمز في التصميمِ الداخلي، حيث نرى أن الرموز الثانية هي رموز غير سياقية، وأن لها معنى مخصصا، بمعتزل عن السياق الذي ترد فيه، وذلك كونهُ مقولات معرفية، لا انفِعالات جمالية (Abdullah, 2008, p. 243)

الفضاء الداخلي للمسرح:

ان الحضارة بشرائعها التي شرعتها الأعراف والتقاليد التي استحدثتها واسلوبها الذي تحول من جيلِ الى جيلِ أذكيت بشدة على المسرح وأنعشت فناً كان في مرحلة الغفوة لألاف السنين وأولجت فيه الحياة ورفده الحيوية واللون ، فأطرت مجالا بإطار فيزياوي ليتحدد شكلاً كان جامداً وساكناً، بعد ان كانت الوظيفة المسرحية تقدم في مجالٍ ضيقٍ من حيث المظهر البنائي واسلوب التعبير (Lawrence, 1971, p. 178) اتخذَ شكلُ الفضاءَ المسرحي طرازا ثابتاً ، المبنى الصلب الضخم الذي يشكلُ فضاءً مكعباً ، المبنى والمشاهد مواجهانِ احدهما ثان ، و يحكمُ عليهِ كلاً في فضائهِ الخاص ، وأي تراكب بين الطرفين لم يكن تصورهُ ممكناً طيلةَ اربعِة قرون (Athanasopulas, 1983, p. 88))إذ أن الشغلَ الشاغلَ هو الفاعلية البصريةِ أو

الخُداع المشهَدي والسحرِ في الفضاءِ المواجهُ للجمهورِ والمحيطِ بالكتلةِ(Paris, 1996. P:23). وان مجهودات الباوهاوس المتمثلة بالمسرحِ الشاملِ لكروبيوس ،والمسرحُ الكرويُ لفيننغر، ونظرياتُ شليمر للفضاءِ المعاصر جاءت من اجلِ تحقيق المرونة في التنظيمِ الفضائي الذي كان اساسهُ المسرح الكلاسيكي ، وأن هذهِ النظرياتُ تدعو الى جلبِ المشاهدِ في تماسِ اكبر مع الكتلة بحيث تحققُ تداخلاً في الحركةِ وزوايا النظرِ ، ولكن تحت حالات معينة وقسريةِ ، وكانت للمسارحُ محدداتَ أكثر تخصصاً وتحديداً بحيث يصعبُ تحقيق الحرية التامة في التنظيمِ الفضائي للكتلةَ المختصة بالإداءِ Athanasopulas , 1983 p:89)).

تعبيرية فضاء المسرح :

يُعتبر فضاَء المسرحِ واحداً من اوسع الخدمات التي تقدم الى العامةِ ، ويظهر جميع الفعاليات الاجتماعية والثقافية والخدمية في مركزٍ واحدٍ وتعد القاعة والمنصة من الفضاءاتِ الرئيسية في كتلةِ المسرح ذات الميل الداخلي وبعيدة الاتصال بالخارج ،في حينِ ان الفضاءاتَ العامةَ يمكن ان تُعطي محاوراً بصرية ممتعةً نحو الخارج والعناصر المسيطرة في المدينة وتحقق تواصلا بصرياً معَها ويتمُ ذلك بخلال الفتحاتِ الشفافةِ كما هو الوضع في مسرح الباستيل في باريس التي تعد من الفضاءاتِ الاكثر انفتاحيه وشفافية لالتحامِها مع الكتل المتاخمة للموقع. وان مبدأ الإبراز في الشكل الكتلي لفضاءِ المسرح يُمثلَ تعبيريةَ الكتلة كونهُ عنصراً للتأثير ضمنِ نسيج المدينِة والتي كانت تمثلُ منذ القدم مسرحاً لحياة البشر (Burris, 1975, p. 175).

مؤشرات الاطار النظري

1. القيم الرمزية مادية تتضمن كل اما له قيمة من خلال وجوده ، والمعنوية تضم المعاني التي تلامس الناحية الروحية للفرد وتعمل على ترتيب الحياة وفق المنطق التربوي و الاخلاقي.
2. جماليات القيمة الرمزية في التصميم الداخلي تنطلق من كونه يرتبط بمنفعة ووظيفة وفائدة واداء .
3. التكوينات التصميمية التي تحمل مدلولات وقيم رمزية اشكال (المربع أو كالدائرة) وانماطها (كالتناظر، والسيادة ،والتتابع)
4. الخصائص الفضائية (من حجوم ،وانفتاح ،وانغلاق الفضاءات) مدلولات ترتبط بوظيفته الرمزية أو بأهمية تاريخية أو اقتصادية أو سياسية معينة .
5. المواد البنائية يتم اختيارها لأهميات تقنية ورمزية تعبيرية ، فلكل بيئة مواد ملائمة تتناسب وطبيعته الاستخدامية وترمز تعبيرياً لحقيقتهُ الثقافية والاقتصادية والاجتماعية.
6. تحمل الألوان معان ترتبط بالمفاهيم الاجتماعية و الثقافية وان إدراكه ذو مدلولات محلية مرتبطة بسياق ثقافي لفئة بشرية معينة .
7. للفضاء الداخلي سمات رمزية خاصة إذا انتفت عنه، انتفى كونه رمزاً، وتلك السمات فهي (الإيحائية ، والانفعالية ،والتخييل ، والحسية ، والسياقية)

الفصل الثالث / الاطار المنهجي

منهج البحث :اتبعت الباحثة منهج البحث الوصفي في تحليل العينات لغرض الكشف عن دور القيم الرمزية وجمالياتها في التصميم الداخلي لفضاءات المسارح في ظل التطور التقني من خلال وصف وتحليل نماذج البحث، وقد تم اجراء وصف النماذج من خلال الاستعانة بالمعلومات الصورية التي حصلت عليها الباحثة عن طريق الشبكة المعلومات (الانترنيت).

مجتمع البحث وعينته: تكون مجتمع البحث من المسرح الرئيسي للمراكز الثقافية وتمثلت بنموذجين من مجموع (60) مركز ،و تم اختيارها بشكل قصدي وفي دولة واحدة (المانيا) بين العام 1912 و2017 وكان اختيارها بسبب:

1. مشاريع منفذة على ارض الواقع وليست مجرد مقترحات تصميمية لكونها تصاميم متكاملة ،في فضائها الداخلي.
2. اقتصر البحث الحالي على صالة العروض الرئيسة في كل من: (مركز برلين المانيا -1912 ، مركزالألبة المانيا- 2017)

وصف النموذج (1) : مركز برلين – ألمانيا.

"تم بناء المركز في برلين - شارلو تنبورغ في العاصمة الألمانية ويعد ثاني أكبر مسرح في ألمانيا ، ويرجع تاريخ تأسيسها عام 1912م ،وتمت بعض توسعة على المبنى لتطويره في عام 1935م على يد "بول بومغارتن" ،ويتسع المكان لحوالى (2100) مشاهد ليتسع لأكبر عدد ممكن من الزوار ،ويعد من الأماكن السياحية، صُممِت القاعة الرئيسة للعرض المسرحي على شكلِ حدوة فرس مقاعدها من مادة المخمل باللون الأحمر القاني صفت بشكل منتظم على مساحة القاعة الأرضية أمام منصة العرض كما في الشكل (3)، فضلاً عن المقاعد التي نُظمِت على أرضيةِ الشرفات وعلى أربعةِ صفوف متدرجة إلى الأعلى باتجاه الجدار كما في الشكل رقم (5).أما أرضية المسرح والشرفات وظفَ لها مادة الخشب الأصفر، وكانت أرضية القاعة مستوية بانحدار قليل إلى الأمام لأغراض فنية أما المقاعد صفت بشكل أشرطة بمسافات متساوية دون ترك ممرات لحركة الزوار كما في الشكل رقم (6)، وكانت الجدران بلونها الأبيض المصفر والبرتقالي وزخرفة غائرة وبارزة باللون الذهبي الممتدة إلى جدران الشرفات وأحاطت القاعة لتحقق مع السقف وحدة واحدة من الزخارف الهندسية والنباتية لاسيما وأن السقف كان على شكل مستويات منحنية إلى الداخل لتحقق من التدرج لتحتضن في وسطها وحدة إضاءة ذات طابع تزييني جمالي لتحقق وحدة نمطية مع الإضاءة التي وزعت على جدران الشرفات وسقوفها كما في الشكل رقم (3) ،وقد وظف السقف والجدران لحمل الأجهزة الالكترونية الخاصة بالسيطرة الصوتية ،أما منصة العرض الممتدة لقاعة الجمهور من ناحية الجدران والسقف ونجد الأرضية من مادة الموكيت الرمادي كما في الشكل رقم (4)، فضلاً عن السلك المعدني الذي يحمل بدوره الستارة المخملية الحمراء المقاومة للحريق."

شكل رقم (3) : (http://faculty.ksu.edu.sa/71200/Pages/Drawings)

شكل رقم (3) : (https://images.app.goo.gl/4MtkhyTiU9zGUjmi7)

شكل رقم (5) : (https://images.app.goo.gl/4MtkhyTiU9zGUjmi7)

شكل رقم (6) : (https://images.app.goo.gl/4MtkhyTiU9zGUjmi7)

المور الاول

الأداء الجمالي للقيم الرمزية في التصميم الداخلي

ان تعبيرية الاداء الجمالي للقيم الرمزية للفضاء الداخلي للمسرح وما يحويه من عناصر تكوينية ، أدى الى الاثراء البصري متحقق من خلاله الفكرة التصميمية ، إذ تم تعزيز الفكرة بالقيم الرمزية والمتحققة بتوظيف الإضاءة المتنوعة بأشكالها الزخرفية الفخمة ،وأن جماليات القيم الرمزية الظاهرة والباطنة المتحققة بفعل الزخرفة الغائرة والبارزة في الجدران والسقف ، كذلك المادة التي وظفت لإنهاء المقاعد في قاعة الجمهور التي حققت نسبياً القيمة الرمزية للقاعة مما عزز ذلك الإداء الوظيفي لمادة المخمل الذي في تحسين الصوت في قاعة المسرح، وتوحي القيم الرمزية للسقف والجدران بخطاب جمالي تؤكد ذلك الخطاب المعاني الدلالية لشكل الإضاءة التي كونت مع السقف حواراً جمالياً يحمل في ظاهرة وباطنه معاني الفخامة والثراء والاثارة داخل الفضاء.

أن للبنية التنظيمية الفضاء الخاصة بوحدات الجلوس لم تحقق الراحة الحركية لتنظيمها ألا أنها أسهمت في تعزيز الوظيفة الأدائية لما حققته المادة للفكرة التصميمية من قيمة رمزية تعبر عن هوية الفضاء ولم تقتصر المنفعة في الفضاء على الجانب الأدائي بل تعدته إلى الجانب المعنوي الوجداني من خلال المتعة والإحساس بالانتماء للفضاء , وعد التصميم الداخلي لدار أوبرا برلين الوظيفة الجمالي قيمة رمزية متحققة عكست خصوصية المجتمع وثقافته لاسيما إذا ما وضعنا في الحسبان عمق الثقافة الاوربية.

المحور الثاني

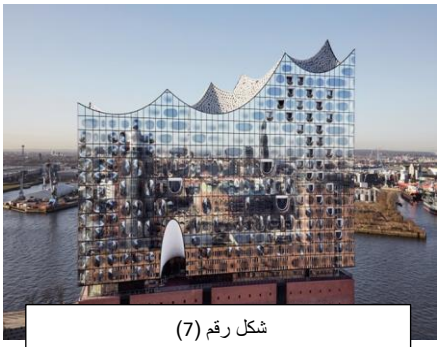
التطور التقني وانعكاسه على القيم الرمزية

أن التطور التقني الذي كان نتيجة الثورة الصناعية أنعكس على القيم الرمزية للفضاءات بفعل التطور على المواد وتغيير خصائصها وصفاتها مما انعكس على فهم الرسالة البصرية للفضاء وبفعل هذه المواد مكنت المصمم من توجيه خطاب وجداني ذو دلالة رمزية متحققة وعند ملاحظة صالة الموسيقى للأنموذج وجدنا الفضاء قد أحتفظ بطابعه التعبيري في الزخارف النباتية والهندسية المتحققة في جدران والشرفات بالحفر البارز والغائر لتحقيق الوظيفة الجمالية للقيم الرمزية لاسيما ، وأن مادة الجبس حققت إلى حد ما تحسين الأداء الصوتي بفعل تباين السطوح الذي أنتجته الزخرفة فضلاً عن العزل الصوتي الذي حققته الشرفات التي كانت بهيئة حلقات صندوقية الواحدة فوق الأخرى ، لاسيما وأن هذه الفترة في أوربا تميزت قاعات الجمهور بهذا الأسلوب من البناء أما مادة الطلاء التي غطت المحددات قد حققت إلى حد ما المتعة البصرية والانسجام اللوني للفضاء. أن التطور التقني أحدث تحول في الموقف الفكري للتصميم الداخلي أنعكس على تصميم العينة ،أذ تمثل في تطور المهارات التقنية والإنشائية وقد تحقق ذلك في الهيكل الأنشائي والمحددات والأثاث ويعّد التصميم الصوتي للفضاءات الداخلية لدار اوبرا برلين من المجالات التي اسهمت التكنولوجيا بشكل واسع في تطويره من خلال تطور التقنيات الصوتية المتلاحقة مواكبتاً للتقنيات الحديثة وبما يتناسب مع وظيفة الفضاء (الادائية والجمالية) ، فضلاً عن المواد التقليدية للعزل الصوتي كالخشب والطلاءات .حقق السقف إلى حد ما القيم الرمزية من خلال شكله الدائري بالزخرفة البارزة والغائرة لأشكال نباتية وهندسية تتوسط المركز وحدات اضاءة فضلاً عن وحدات الاضاءة الموزعة توزيعاً منظماً على جدران الشرفات والتي حققت الوظيفة الجمالية لها إذ أن البناء الشكلي لوحدات الإضاءة حقق وحدة نمطية مع زخارف الفضاء الداخلي للقاعة.

وصف وتحليل النموذج (2) : دار أوبرا هامبورغ – ألمانيا

"شيدت هذه الدار على ضفاف نهر الأب محل مستودع قديم لم يبق منه سوى جدرانه القرميدية الخارجية، وتتوجها قبة زجاجية متماوجة الشكلكما في الشكل رقم (7). وهي تطل على مرفأ هامبورغ وتضم شققاً فخمة ومطاعم وفندقاً، وقد وصلت الدار بين المستودع التاريخي وهيكل زجاجي حديث يبدو وكأنه يسبح في الهواء كما في الشكل رقم (7) ،ويوجد بين الهيكل والمستودع (362) نابظاً ضخماً من الصلب وقد تم فصل قاعة الحفلات عن بقية أجزاء المبنى ما يؤمن لها الحماية من ضجيج الميناء وتظهر البناية بشكلها الأنيق المتلألئ بسقف متموج هذا وقد بدأت اعمال البناء في (2007) وافتتاح عام (2010) وعند ملاحظة المبنى نجد أن المنحنيات التي تميز فيها سقف المبنى تجد صداها في كل أجزاء الفضاء الداخلي لقاعة

الموسيقى وهي على شكل دائري تحيطه قاعة الجمهور التي على شكل شرفات غير متناظرة نفذت على شكل خطوط متموجة ومنحنية لتحوي بداخلها مقاعد الجمهور لتتسع ل (2150) مقعد باللون الرصاصي الغامق كما في الشكل رقم (8،9) ،أما الأرضية كانت من الخشب بلون البيج والجدران بلون الأبيض والبيج كما في الشكل رقم 8،9) ،أما المادة التي وظفت لإنهاء المحددات الفايبركلاس وقد احتوت القاعة على وحدات الإضاءة الصناعية ونقاط توزيع الصوت والعاكسات وأنظمة التحكم البيئي وأجهزة المراقبة والأمان كما في الشكل رقم (9)".



شكل رقم (7)
(http://faculty.ksu.edu.sa/71200/Pages

شكل رقم (8)
(http://faculty.ksu.edu.sa/71200/Pages)

شكل رقم (9) (http://faculty.ksu.edu.sa/71200/Pages)

تحليل نموذج رقم (2)

الأداء الجمالي للقيم الرمزية في التصميم الداخلي

انبثق التصميم العام للمشروع كقيم رمزية من مفاهيم المناظر الطبيعية والتفاعل ما بين التصميم الداخلي والطبيعة والاشتراك مع مبادئ الجيولوجيا والتضاريس الجغرافية ليستقر المشروع بتلاؤم مع موقعه على النهر محققاً القيمة الرمزية، كما استوحت الانسيابية التصميمية بين الخارج والداخل من تأثير المياه ، فمن الخارج تحمل دار الاوبرا كل بصمات المعاصرة ، الى جانب مزجها مع الداخل بشكل منساب وسهل وسلس يتناغم مع انسياب نهر الألبة التي تقع دار الاوبرا بالقرب منها ، وظهرت العينة بشكلها المستقبلي بفعل التصميم ألابتكاري الذي أبدعه المصمم ، شغلت دار اوبرا هامبرغ بُعداً نصبياً من

خلال اشغالها اماكن تحقق قيمة رمزية عالية في الشكل ضمن النسيج الحضري للمدينة هامبورغ من خلال تميزها أو تفردها في اختيار الموقع فوق مستودع كان مخصص في ستينيات القرن الماضي لتخزين الشاي والتبغ والكاكاو كما أنه يطل على ميناء هامبورغ وهو على شكل سفينة طافية على سطح المياه , وبالنظر إلى المبنى من الخارج أول ما يلفت النظر السقف المتموج الذي يرمز إلى الميناء وهدير الأمواج مما حقق جمالية القيمة الرمزية للبيئة المكانية لينتقل ذلك النمط من التصميم من الخارج إلى الداخل إذ كانت قاعة الموسيقى عبارة عن كتل خطية متموجة تحاكي أمواج البحر وبدت المقاعد وكأنها في قارب تحمله الامواج لتسفر بالجمهور في عالم المتعة والهدوء على أنغام الموسيقى ، وقد حققت المدرجات المتموجة التي تتسع ل (2150) متفرج الاداء الوظيفي من ناحية انسيابية الحركة للجمهور للفضاء . كان الفضاء الداخلي لصالة دار الاوبرا واضحاً من خلال المحددات التصميمية ،إذ امتاز بالسقوف ذات التكوينات النحتية والجدران الملتوية التي خلت من السطوح الملساء ، وإذ بدت الفواصل بين (السقف ، والجدران ، والارضية) متداخلة يصعب فصلها وكأنها كتلة صماء تم نحتها لتنتج فضاءاً داخليا جاء تأكيد لفكرة المشروع الذي عبر في الداخل عن هيأة النهر ، واظهرت عملية التصميم بشكل انسيابي وكأن الطبيعة لها دور في تكوين الفضاء الداخلي وبدا ذلك جلياً في فضاء الصالة داخلياء امتاز الفضاء الداخلي بالقيم الرمزية المتحققة بفعل الخطوط المنحنية والملتوية للتعبيرعن الترابط بين المحددات العمودية والافقية للفضاء شعوراً بالتنوع ، كما وجاء توظيف الشكل والمادة واللون والتفاصيل النحتية في الفضاء رد فعل على السياق، ما عزز العملية التصميمية وتجسيدها ضمن الفضاء الداخلي بحيث اصبح بشكل متماسك واكسب الفضاء عدة نقاط للجذب مضيفاً اليه المتعة البصرية ،وظهرت الاشكال الهندسية كقيمة رمزية بشكل متكرر على الجدران الخارجية للمبنى لتعكس حدة النوافذ المثلثة التي تسمح بدخول الضوء الطبيعي الى الداخل في النهار ،وتكمن اهمية الفضاء الداخلي لدار الاوبرا في كشف ردة الفعل لدى المتلقين وتأثير الشكل المادي عليهم من الناحية الجمالية للقيمة الرمزية .فتمثل الفضاء جمالياً من خلال الوحدة التعبيرية التي تتضمن كل من التعبير الوظيفي والانشائي مع المعاني التعبيرية وانعكاساتها من خلال الوحدة الشكلية للناتج التصميمي بأعتمادها على الخصائص الشكلية المختلفة .فأمتاز فضاء الصالة بخصوصية من حيث الأداء الصوتي المتميز واللون والاضاءة والشكل والاثاث من حيث التصميم والتوزيع ، ان طبقات السقف اعطت شعوراً بكونه فضاءاً معبراً عن الفكرة التصميمية .

المحور الثاني

التطور التقني وانعكاسه على القيم الرمزية

لعب التطور التكنولوجي دوراً مهماً في تطور الطراز التصميمي لدار أوبرا الألب ،إذ أن قيام هذه الثورة التكنولوجية الصناعية في أواخر القرن الثامن عشر بداء بخطى بطيئة وانتهى بقفزات مؤرخاً بذلك عصور تكنولوجية متنوعة بتنوع المكتشفات والابتكارات , وقد حقق التطور التكنولوجي وعبر مسيرته انجازات وصفت بالثورية لأنه احدث انقلابات جذرية في البناء الشكلي للفضاء وأدائه الوظيفي بما تحمله من تحولات فكرية وتقنية أدت إلى تغيير البناء الشكلي والوظيفي للفضاء من خلال استحداث واختزال في الوظيفة ، إذ أحدثت ثورة على الشكل المألوف للقاعات الموسيقية المستطيلة أو المربعة لتظهر بالشكل

الدائري أما منصة العرض تتوسط الفضاء ليحيط بها الجمهور من كل الجهات بمدرجات محققاً الانفتاحية في الفضاء ، وبعد التصميم الصوتي للعينة هو نتيجة حتمية لذلك التطور التكنولوجي والالكتروني من خلال مواد العزل الصوتي التي وظفت في المحددات والمقاعد إذ أن هذه المواد ذات كفاءة عالية وديمومة أطول وسهولة تبديل وصيانة هذا إلى جانب كونها أسهمت في تحقيق جودة الصوت وصفاءه ، وأن السقف الدائري المتدلي من قاعدة دائرية وعلى مستويات ليحاكي الصحن الطائر في شكله كنتيجة لفعل التكنولوجيا وظف لحمل وإخفاء التوصيلات الخاصة بالإضاءة ونقاط توزيع الصوت فضلاً عن شكله المحدب الذي حقق عكس الصوت إلى كل أجزاء القاعة ، وان عملية الاثارة البصرية بالاحساس بالفضاء من خلال التداخل الفضائي واكتشاف فضاءات اضافية متداخلة مع بعضها البعض كان له الاثر الكبير في تكوين المعاني الجمالية ، اما الاثاث فقد كان ذو دلالة واضحة على انسجامه مع الفضاء من حيث اللون ، فضلا عن الاحساس بانسيابية الفضاء من خلال استخدام الاشكال العضوية والمنحنيات التي منحت الفضاء أهميته من حيث الشكل واللون والتنوع الملمسي والاضاءة ، أي من خلال العناصر المادية التي تمثلت بفكرة تصميمية دالة لفضاء الصالة ، وتميز التصميم بصورة عامة من خلال فكرته بخطابه الجمالي.

الفصل الرابع /النتائج والاستنتاجات :

النتائج

1. أن التنظيم الشكلي الخاصة بوحدات الجلوس في الفضاء الداخلي لم تحقق الوظيفة الأدائية الحركية في مسرح (برلين) أما مسرح (هامبورغ) حققَ الوظيفة الأدائية من ناحية الحركة .
2. أن مسرح (برلين) حافظ على الشكل التقليدي كقيمة رمزية ولم يخرج عن السياق المألوف للتصميم في الفترة التي أنشاء فيها أما مسرح (هامبورغ) حقق التحرر الشكلي وخرج عن نظام المألوف ليعبر عن الغرابة والإثارة شكله كقيمة رمزية.
3. أن توظيف الزخارف البارزة والغائرة في تحسين جودة الاداء الصوتي في مسرح (برلين) قد تحقق إلى حد ما في حين أن مسرح (هامبورغ) امتاز بكتل خطية متموجة أسهمت من الناحية التقنية في كفاءة الأداء الصوتي .
4. أن الخطوط المنحنية والملتوية في الفضاء لإعطاء الترابط بين المحددات العمودية والافقية أعطى شعوراً بالتنوع والإثارة مما حقق المتعة والراحة البصرية في مسرح (هامبورغ) أما الرتابة الخطية في الشرفات لصالة الجمهور في مسرح (برلين) لم تحقق الراحة البصرية .
5. انعكس التطور التقني والتكنولوجي على مسرح (برلين و هامبورغ) حسب الفترة الزمنية التي أنشاء فيها وما تحمله تلك الفترة من تحول أدى إلى تغيير في الخصائص الشكلية والتقنية للمادة التي وظفت كمعالجات صوتية في الفضاء .

الاستنتاجات :

1. أن الاختلاف في التوجهات الفكرية وضمن الفترة التي أنشاء فيها كل مسرح أدى إلى الاختلاف في جماليات القيمة الرمزية لهُ.
2. أن التطور التقني والرقمي أدى إلى اختلاف في خصائص المادة وأساليب ربطها كان السبب في إنتاج فضاء مستقبلي كما تحقق في مسرح هامبورغ.
3. أن التطور التقني أدى إلى تحول غير من شكل المادة وخصائصها وألوانها واستحدث مواد جديدة أنعكس هذا التطور على البنية الشكلية لمقاعد الجلوس مما كان له الدور في الأداء الوظيفي للمقعد .
4. أن الوظيفة الجمالية في الفضاء السمعي تتحقق من خلال جودة توزيع الصوت وعزل الفضاء الداخلي عما يحيط به من مؤثرات خارجية .

التوصيات:

1. الاخذ بآخر التطورات التقنية ذات الصلة بالمواد والخامات والمكملات التي تدخل في تصميم العمارة والتصميم الداخلي الحديث وبما يتفق مع الضرورات البيئية للبلد.
2. الاستعانة ببرامجيات الواقع الافتراضي الرقمي في تصميم فضاء صالات المسارح كونها تتوافر على خيارات تسهم في تطوير خيارات المصمم الداخلي والتعامل مع المعطيات المتوافرة لديه .
3. الاخذ بالمعطى الشكلي – الفضائي ، وعدّه اساس عمل المصمم كونه يشكل الخيار التكويني النهائي وتجسيده على ارض الواقع .
4. تأكيد تلازمية عمل المصمم الداخلي مع المصمم المعماري في تأكيد الهوية النهائية لفضاء صالات المسارح مؤكدين على التمثيل الامثل للمصممين المحليين كونهم الاعرف بضروراتهم الوظيفية .

References:

1. Al-Sultan, M. F. (2010). *Historical, Religious and Mythological Symbols in the Poetry of Mahmoud Darwish* (First Issue ed.). (I. S., Ed.) Al-Aqsa University Journal.
2. Abdullah, A. A. (2008). *The Art of Design - Philosophy of Theory and Practice.* Sharjah: Department of Culture and Information.
3. Al-Khalidi, Z. I. (2005). *Suggestions of the Poetic and Habitual Form.* Baghdad: Unpublished Master Thesis, University of Technology, College of Engineering, Department of Architecture.
4. Al-Kubaisi, S. F. (2000). *The Inspired Image in the Urban Context.* Baghdad: Unpublished Master Thesis, University of Technology, College of Engineering, Department of Architecture.
5. Athanasopulas, C. (1983). *G. Contemporary Theatre.* A Wiely interscience Publication , John Wiley & Sons.
6. Burris, H. –M. (1975). *C. Cole. Theaters and Auditoriums* (Vol. Second Edition). Hunington New York : Robert E Krieger Publishing Co., INC. Hunington.
7. El-Yafi, N. (1983). *The Evolution of the Artistic Image in Modern Arabic Poetry.* Damascus: Writers Union.
8. Ibn Manzur, I. (2010). *Lisan al-Arab* (Vol. 3 rd). Beirut: Dar AL-Sadr.
9. Jencks, J. (1993). *The Architectural sign , in Sign, Symbol and Architecture N.Y.* NewYork: John Wiley and Sons.
10. Khudair, R. H. (1999). *Meaning and Expression in the Process of Designing Interior Environments.* Doctoral thesis, unpublished, University of Baghdad, College of Fine Arts Department of Design.
11. Lang, J. (1987). *Crating Architectural Theory, The Role of the Behavioral Sciences in Environmental Design.* NewYork: Van No strand Reinhold Company.
12. Lawrence, R. (1971). *A Rage For Opera – Its Anatomy as Drawn From Life.* New York: Dodd ,Mead &Co.
13. Madkour, I. (1983). *The Philosophical Dictionary.* (A. o. Arabic, Ed.) Cairo: the General Authority for Printikg Press .
14. Moulay, A. B. (2009). *The Problematic Semiotic Arab Criticism, Origins and Extension.* Damascus: Publications of the Arab Writers Union.

15. Pinkrad, S. (2005). *Semiotics and Interpretations An Introduction to the Semiotics* (Vol. First Edition). Beirut: Arab Cultural Center.
16. Stolentz, J. (1974). *Art Criticism.* (A. a.-S. Tr: Dr. Fouad Zakaria, Trans.) An Aesthetic and Philosophical Study.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/357-374

Symbolic values and aesthetics in the design of interior spaces

Ban Ahmed Ibrahim [1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 20/2/2021…....Date of acceptance: 22/3/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

The current research deals with studying the aesthetics of symbolic values in the design of internal spaces and their connotations through their existence as a material value, as well as the symbolic meanings and their connotations that touch the spiritual and emotional side of the human being as an intangible value, and the research included four chapters, so the research problem was embodied by the following question (What is the role of values Symbolism and aesthetics in the design of interior spaces)? Therefore, the aim was to clarify the role of symbolic values and their aesthetics in the design of internal spaces. The first chapter included the importance of research, the need for it, the limits of the research and its terminology. The second chapter included a detail of the theoretical framework that we relied on, which consisted of two topics. Internal design: Through these investigations, the theoretical framework indicators that feed into the topic of the research were reached, which helped in reaching a systematic method of research adopted in the third chapter, which included the research procedures, as we adopted the descriptive approach of the research community according to the justifications we clarified for analysis through frame indicators The theoretical, as for the fourth chapter, it included a review of the results, the most prominent of which was that the (Berlin) theater preserved the traditional form as a symbolic value and did not deviate from the familiar context of the design during the period in which it was established. As for the (Hamburg) theater, it achieved formal liberation and departed from the familiar system to express the strangeness and excitement Its shape as a symbolic value, while the conclusions were the most prominent of which was that the difference in intellectual orientations and within the period in which the whole theater was created led to the difference. In the aesthetics of the symbolic value of theater.

key words: (Values, symbolism, aesthetics, interior design)

[1] College of Information / Iraqi University, banabousouda@gmail.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/375-390

أثر الحركات الفنية العالمية لعصر ما بعد الحداثة على التصميم الكرافيكي

بشار شامل الخفاجي [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2015/4/29 , تاريخ قبول النشر 2015/4/30 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

الملخص:

تكمن مشكلة البحث في التساؤل عن دور الحركات الفنية لعصر مابعد الحداثة على التصميم الكرافيكي في تحديد سمات البناء الشكلي واثره التعبيري الذي يحقق الابعاد الوظيفية والجمالية ليهدف الى الكشف عن اثر هذه الحركات على التصميم الكرافيكي ليسلط الضوء على الجذور الفنية لتاريخ المدارس التصميمية الحديثة للمعنيين بالتصميم الكرافيكي وتحديدا في الولايات المتحدة الامريكية لفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية لتشمل حركتي (فن البوب ارت/الفن المفاهيمي) وايضا الاساليب التصميمية الكرافيكية في المكان والزمان عينه، و تحليل ونقد النماذج المختارة للوصول الى اهم النتائج التي بينت تاثيرا واضح دفع بالمصميم لمواكبة النتاجات التشكيلية و الاقتران بالحركات الفنية واساليبها في التحول والتغيير ليؤسس من بعدها اسلوبا تصميميا يتبع كل منها في المعالجة والتطبيق لايصال الفكرة. لتفضي مناقشة النتائج بان مصممو الجرافيك في تلك الحقبة بدأوا في الإبداع بالتعامل بحرية اكثر مع قواعد التصميم التقليدية و كسر قيودها الشكلية واللونية و توظيف الصورة بمعالجات تقنية جديدة و عرض نتاج أكثر تعبيرًا و تفاعلا.

الكلمات المفتاحية: التصميم الطباعي، التصميم الكرافيكي، الحركات الفنية، الفن الشعبي، الفن المفاهيمي.

المقدمة:

خلال دراسة الباحث واطلاعه على اساليب التصميم العالمية وملاحظته للتحولات الفارقة بين الاساليب من ناحية التقنية والاسلوب و اقترانها بظهور التيارات الفنية الطليعية التي احدثت تغييرا واسعا و ضجة كبيرة في طبيعة الفن و خطابه بتنوع الاسلوب والخامة و النضج في الخطاب البصري الذي بدأ يتحول الى لغة العقل والمفاهيم الواقعية باليات وادوات جديدة وجدت لتأخذ دورا كبيرا في المجتمع الفني واثارتها للجدال النقدي والدرسات النقدية والواسعة مقابل تقبل الجمهور الواسع لهذا النوع من الفنون الذي الغى الطبقية في خطابه البصري.

[1] دكتوراه فلسفة تصميم طباعي-الجامعة التكنولوجية – قسم هندسة العمارة، 90103@uotechnology.edu.iq .

وهذه المشتركات التعبيرية والجمالية مع فن التصميم الكرافيكي الذي هو جزءا من الفنون البصرية الخطابية ذات الاداء الوظيفي ولدت شعور لدى الباحث بالتساؤل التالي:

- ما هو دور الحركات الفنية لعصر ما بعد الحداثة على التصميم الكرافيكي في تحديد سمات البناء الشكلي و اثره التعبيري الذي يحقق الابعاد الوظيفية و الجمالية.

أهداف البحث:

الكشف عن أثر الحركات الفنية لعصر مابعد الحداثة على التصميم الكرافيكي

أهمية البحث:

يغني البحث المكتبة التصميمة لدارسي فنون التصميم الكرافيكي والفنون البصرية عامة ،

حدود البحث:

- الحدود المكانية :

الولايات المتحدة الامريكية: حيث ظهور الحركات الفنية لما بعد العصر الحديث، التي أفرزتها التحولات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي مرت بها المنطقة تلك الحقبة.

- الحدود الزمانية :

الحقبة الزمنية التي بدات منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ وحتى حلول عام ١٩٧٠.

- الحدود الموضوعية:

فن البوب ارت (الفن الشعبي) 2 - الفن المفاهيمي (فن الفكرة).

تحديد المصطلحات :

الحركة الفنية: عرفت الحركة الفنية على إنها اتفاق مجموعة من الفنانين على قواعد وأسس عامة في أسلوب فني واضح في أعمالهم المتعددة. (Art movement, 2012)

وهي توجه أو أسلوب هدف محدد يتبعه مجموعة من الفنانين خلال حقبة محددة من الزمن، أو على الأقل خلال فترة الذروة التي اشتهرت بها الحركة لعدد من السنوات. (Art Movement, 2012)

التعريف الاجرائي:

هو توجه واضح المعالم في اسلوب اظهار الاعمال الفنية وفق قواعد مشتركة تحدد الياته.

التصميم الكرافيكي: هو فن واحتراف تحديد و تنظيم العناصر البصرية كالحروف والصور والرموز والألوان، لنقل رسالة إلى الجمهور.(Graphic Design, 2012)

التعريف الاجرائي:

هو فن تنظيم العناصر البصرية باساليب متنوعة وفق اداء اتصالي يهدف الى ايصال محتوى معين نحو جمهور محدد، مرتبط بشروط الوظيفة والامكانية الانتاجية للتصميم المنجز.

الحركات الفنية في في امريكا لفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية

(فن البوب ارت – الفن المفاهيمي)

١-حركة البوب ارت -الفن الشعبي-POP ART MOVEMENT :

بعد ان وصلت حركات الفن التشكيلي في فترة العصر الحديث وحتى الحرب العالمية الثانية إلى الاتجاه المغاير للواقعية من حيث تخطي الواقع والابتعاد عن محاكاته والتحول الى حالة اللاصوريةأو اللا موضوعية، بدأت حركة الفن التشكيلي تتجه رجوعا مرة أخرى إلى الواقعية و يرتبط هذا التوجه الجديد في الفن نحو الواقع بمفاهيم تعبيرية وفنية تقنية كانت هي المرتكز الأساس في صياغة هذا التوجه التشكيلي الابداعي وصياغة منهجه الإبداعي التشكيلي , حيث ارتبطت تلك المفاهيم من اعتقاد فنانيها بأهمية التعبير عن الواقع الاجتماعي بكل ما يحتويه من ايجابيات وسلبيات بواسطة المواد المتداولة في هذا المجتمع (العام والبسيط منها), ورفض كل ما هو متخيل و موضوعي من الناحية الشكلية، كان هدفهم من ذلك هو ايجاد علاقة جديدة بين اعمالهم الفنية والمجتمع الجديد وثقافة المدينة الجديدة من خلال استخدامهم التقنيات الجديدة في التنفيذ بين اليدوي والالي منها و تعدد التقنيات والخامات من كولاج ومونتاج الصور الفوتوغراقية الى تجميع المواد المختلفة فضلا عن اضافة عنصري الحدث والزمن الى العمل الفني.

كل تلك المتغيرات صاغها المجتمع الامريكي الجديد بظهور التلفاز و نمو حركة انتاج الافلام السينمائية المصور والرسومي منه، اضافة الى نمو الاقتصاد الانتاجي و خصوصا الاغذية المعلبة و ما رافقه من الحاجة الى الاعلان الذي بدوره اقترن مع تطور اساليب الطباعة وظهور الطباعة الملونة وفي العودة الى منبع ظهور فن البوب فاننا نجد ان جذوره قد انبثقت في انكلترا وكان الناقد البريطاني (لورنس الواي)، أول من استخدم مصطلح (البوب ارت) في عام 1954، كتسمية مناسبة اختصارا لـ "popular art "والتي تعني الفن الشعبي. (Tangos, 2006, p. 225)

وفي حينها كان تاسيس هذه الحركة حصيلة سلسلة من المناقشات اجرتها في معهد الفنون المعاصرة في لندن مجموعة اطلقت على نفسها اسم - الجماعة المستقلة ، ان استخدام المواد والاشياء من الواقع المعاش للانسان ترجع في بداياتها الى الاسلوب الدادائي في الفن حين استعار الفنان المفردات من الواقع لتمثل فكرة ما يستشعرها جمهور العمل الفني و اثارته وايضا معرفة وقعه وانعكاساته عليه الا ان الفكرة عادت وبقوة لتظهر عند فناني البوب الارت لاحقا، وفي ذلك كتب (مارسيل دوشامب*) لاحقا: إن هذه الدادائية الجديدة التي يدعونها بالبوب ارت ما هي الا طريقة جديدة تخرج و تعيش على ما أسسه الدادائيون، و إن واحدة من النواحي المميزة في فن (البوب ارت) هي البرودة الظاهرة و غياب التعليق على مادة الموضوع الذي ترسمهُ أو تصورهُ . (Tangos, 2006, p. 227) واطلق على فن البوب فن البيئة والحدث لاستخدام الخامات المحيطة

* مارسيل دوشامب: 1887- 1968، الفنان الفرنسي الذي ازال الحدود بين الأعمال الفنية وأشياء من الحياة اليومية، وكان دوشامب صديقا حميما للدادائية، وشارك بعدها ايضا في اعداد المعرض السيريالي في ثلاثينات القرن العشرين، و في عام 1955أصبح مواطنا أميركيا. (Marcel Duchamp, 2012)

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

والاكثر تداولا فضلا عن موضوعات الحياة اليومية للمجتمع، وفي معرض فن التجميع الذي أقيم عام 1961 في نيويورك والذي نظمه متحف الفن الحديث أورد وليم سايتز في دليل المعرض المقدمة التالية: "ان التوجه الحالي لفن التجميع هي مؤشر تحول من التجريدي الانسيابي الذاتي نحو اقتران منفتح على بيئته. (Lucie-Smith, 1995, p. 117)

ويمكن رؤية ذلك في عمل الفنان الامريكي (وارهول) اللوح المزدوج لمارلين - نفذ بتقنية طباعة الشاشة الحريرية- والذي يمثل تقابل ايقونتين الذي تناول الفنانة الامريكية (مارلين مونرو) والتي ماتت بشكل مأساوي على اثر انتحارها في عام1962 كما في الشكل رقم (1) (Warhol, Marilyn Diptych, 1962) حيث الهم الفنان في ان يعالج صورة الفنانة والتي اختارها من لقطة لاحد افلامها (نياغارا) فكررها 50 مرة وبصورة مشابهة لاسلوب للطابع البريدي واراد من هذا التكرار ان يكشف عن الرموز العميقة التي تعبر عن استغلال السينما الامريكية لتقاطيع هذا الوجه الجميل والمتفرد، وقدمها بصورة نابضة بالحياة في النصف الايسر من العمل الفني وفي النصف الاخر كان هناك عدد من الصور بالابيض والاسود واخرى كانها ظلال وأخرى صورة سلبية القيمة اللونية تعكس هذا الاستغلال الذي تعرضت له الفنانة واستهلكت وكانها سلعة، وهذا النوع الاعمال من الاعمال استمر عليه (وارهول) طيلة حياته الفنية كاسلوب وتكنيك معتمدا فيه استبعاد جميع العلامات التقليدية للشخصية في رفض واضح للتفصيلات الشكلية والتي تهدف الى مداعبة مشاعر الجمهور الذي اعتاد حينها على فكرة ان الفن هو وسيلة لنقل العواطف الحميمية (Mohammed J. N., 2011, p. 224). وفي توظيف اخر نرى نفس الفنان وقد استخدم علبة مادة غذائية موجودة في ملايين البيوت الامريكية وحولها الى فن عالي الجودة حيث استعرض الصورة الكرافيكية لايقونة علبة معجون الطماطم ثم اعاد عرضها في سياق شكلها النقي و صفاته،كما في الشكل رقم (2) (Warhol, Campbell's Soup Cans, 1962) ، وقداستخدم فيها (وارهول) تقنيات الشبكة الحريرية في تنفيذها لينقل مواضيعه ضمن نظام يعتمد على عرض منتجات المعامل وقد لاقى هذا المعرض ايضا من النقد اللاذع حيث يمثل هذا المعرض عملية نقل للفن الشعبي الى الجمهور.

شكل # ١ Marilyn Diptych

شكل # ٢ (Warhol, 1962)

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

شكل # ٣ *(Johns)*

شكل # ٤ *(Lichtenstein)*

اما عمل الفنان (جاسبر جونز) الهدف مع اربعة وجوه عام 1955 ، وهو من الاعمال التي درجت ضمن فئة الاعمال المنفذة بتكنيك الجبس للفنان للمدة من 1951-1961 ، وامتاز هذا العمل بكونه خرج عن المالوف من مواضيعه السابقة كالاعلام والارقام وهذا العمل منح الفنان القابلية على الرؤيا من خلال الفضاء والطبيعة البصرية للاواصر المركزية للدوائر التي يمكن ان ينتج منها الحركة الديناميكية ، كما انها تعطي تشتيتا للاشخاص داخل اللوحة وتبعد التركيز عنهم.كما في الشكل رقم (3) (Johns) ان حالة الجذب البصري التي استحضرتها لوحة الهدف بالالوان الاحادية الابيض والرمادي او الاخضر والتي تكون العلاقات المميزة والتي فاقت الدور التقليدي لتحقيق الهدف من خلال الشكل او العلامة.

وفي الشكل رقم (4) واااام او صوت الصاروخ والمستند الى صورة من (كل رجال الحرب الامريكان الذين خاضوا الحروب) والمنشورة بواسطة دي سي كومكس* في عام 1962، والمرسومة في الستينيات من قبل (روي لختنستاين) الذي** رسم كل مايتعلق بالرسوم التجارية كالصور الرسومية (الكومكس) او الاعلانات، متأثرا بالمواضيع العاطفية الجياشة ذات الطابع العاطفي والتي يمكن ان توصف بانها ترسم عن طريق استخدام التقنيات المنفصلة. وقد برع في الرسم بحيث يستطيع القاريء ان يستنتج المعنى بنفسه. وفي تلك الاعمال وكما في هذا العمل فان(لختنستاين)عالج وطور التكوين الأصلي لانتاج لوحة بأسلوب منمق بشدة و كما في عمله الاخر في الشكل رقم (5).

* القصص المصورة أو الكومكس (بالإنجليزية: Comics) عبارة عن فن تصويري غالبا ما يتكون من مجموعة صور تروي أحداثا متتالية مترافقة مع نص حوار للشخصيات المصورة في الرسوم ضمن دوائر. (Comics, 2012)

**روي ليختنشتاين: ، رسام و نحات و فنان تشكيلي اميركي مواليد نيويورك - بالولايات المتحدة عام 1923 وتوفي في 29 ايلول 1997م.(Roy Lichtenstein, 2012)

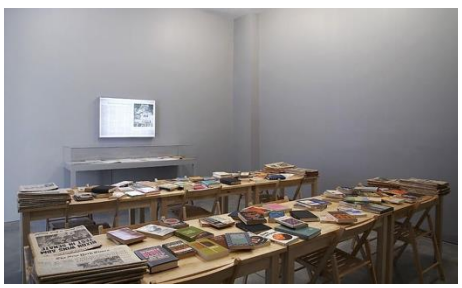
مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

٢-حركة الفن المفاهيمي CONCEPTUAL ART MOVEMENT :

مع نمو حركة البوب ارت التي دعت الى استخدام المواد المتاحة والمشاعة بين الناس كجزء من عمل الفنان، ظهرت حركة فنية جديدة تدعو الى السمو بالفكرة تجاه المادة في العمل الفني ذاته وكما اتاح فن البوب استخدام المواد فان هذه الحركة اتاحت ايصال الفكرة الذهنية وتجسيدها الى الواقع لكل فئات البشر بعد ان كانت مقتصرة على شريحة الفنانين وكذلك ضمن حدود اطار الخامة واللوحة، فالفن المفاهيمي يؤكد ويركز في الفكر الخالص، بينما ركزت التعبيرية الجديدة على العاطفة الجياشة في الجانب الآخر، لذا كان "الفن المفاهيمي"من حيث الجوهر فن الانماط الفكرية متظمنا اي وسائل يراها الفنان متناسبة ،

شكل# ٥(Kosuth, 1965)

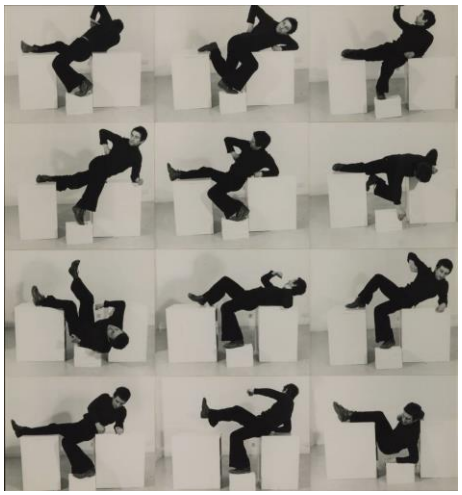
وافضل مثال على ذلك هو عمل الفنان جوزيف كوزوث* (الشكل رقم ٥)، واحد وثلاثة مقاعد (١٩٦٥) (One and Three Chairs [installation art ،Kosuth])والذي هو عبارة عن صورة للمقعد ولوحة كتابية للتعريف القاموسي او المعجمي للمقعد ومقعد خشبي قابل للطي، والفنان في هذه الصورة يسال جمهوره عن شخصية العنصر الذي استخدم في العمل الفني ضمن هذه العناصر الثلاثة، هل هي في العنصر نفسه (الكرسي) ام فيما يمثله في الوصف الكتابي او الشفوي ام صورته، او انه ما يمكن اكتشاف هذه الشخصية في الاشياء الثلاثة معا (Lucie-Smith, 1995, p. 117)، وفي عمل غرفة المعلومات (شكل رقم٦) (Kosuth, Information Room) للفنان نفسه عام ١٩٧٠ يضم طاولتين قد وضع عليها بعض الكتب التي تبحث في العلوم واللغات و أيضا الفلسفة و التي من ضمنها البحوث و الدراسات النقدية الفلسفية للفنان نفسه، وأيضا تضم مجموعة من الكراسي التي تبدو وكانها دعوة للمتلقي للجلوس و المطالعة. ن التكوين الشكلي للعمل الفني هنا غير مشخص تماما من خيث التناسق والنظام بين العناصر سواء المورفولوجي أو الشكلي منتظما او اعتباطيا، ولكنك تجده في فكرة العمل وهي «المطالعة» و تكشيل هذا المفهوم - عملية المطالعة- في نصه البصري من خلال هذه الصورة، ليوصل لنا جوزيف كوزوث



شكل #٦ (Information Room ،Kosuth)

* جوزيف كوزوث، الفنان المفاهيمي الامريكي ولد في ولاية اوهايو عام 1945.(Joseph Kosuth, 2012)

رسالته بان الفن غير مجسد في الأشياءذاتها ان كانت رئيسية او ثانوية،و انما الفن موجود في صياغة الفنان للمفهوم في العمل الفني (Conceptual art and the artist's obsession dialectic, 2011) (الفن المفاهيمي وجدلية هوس الفنان، جريدة عكاظ، 2011)



شكل# ٧ (McLean, 1971)

ولفنان مفاهيمي اخر نجد العمل Pose Work for Plinths وهو واحد من ثلاثة أعمال لأول فرقة تقمص في العالم (هم مجموعة مكرسة لتقمص شخصيات نجوم موسيقى الروك بشكل ساخر)، وهو في الأصل فن أدائي في معرض Situation Gallery في عام 1971. تعد الأوضاع التي اخرجها بروس ماكلين تعليقًا ساخرًا و روح من الدعابة على ما اعتبره الأثر الغامر لأعمال هنري مور النحتية المستلقية على قاعدة ضخمة. شكل رقم تم تصوير الفنان وهو يكرر الأوضاع المختلفة من أدائه الجسدي. كما في الشكل (٧)و تعمل القاعدة أيضا في أعمال ماكلين كمرجع ساخر لرفضها العقائدي بوصفها قاعدة حمل متعارفة لعرض أعمال للنحت من قبل أنتوني كارو وآخرون من مدرسي مدرسة سانت مارتن للفنون عندما كان ماكلين طالبًا هناك بين عامي 1963 و 1966. (Hopkins، 2008، صفحة 194)

اسلوب التصميم الامريكي لفترة ما بعد الحرب العالمية الثانية

رسم الفنانون المهاجرون من اوربا هروبا من الجو السياسي الصارم الى القارة الامريكية المتحررة الملامح الأولى للتصميم والفن الحديث فيها، وكان لهذه التجارب القادمة من اوربا إضافة شكلية ومفاهيمية جديدة إلى التصاميم الجرافيكية التقليدية، متحررين بذلك من كل القيود الشكلية والتكوينات التقليدية لينتجوا تصاميماً تتميز بواقعية الأشكال و وقتها في التعبير والاهتمام بالحيز الفضائي في العمل التصميمي ومن روادها المصمم (بول راند) الذي امتاز بالقدرة على المعالجات الشكلية للفن البصري وعناصره المرئية و التقليل في خلق العناصر والتكوينات الشكلية والتركيز على روح التصميم وجوهره خلال استخدام الرموز، دون التقليل من قيمة التصميم و دلالاته (AlArabi، 2005، صفحة 26)، فاصبح المصممون في الولايات المتحدة يركزون في المفاهيم الشكلية الجديدة واستلهامها من الفنون الحداثية وما بعد الحداثوية و يظفونها في اعمالهم التي امتازت قطعا بالقوة في التعبير و الموضوعية التي ازتبطت بالذاتية العالية، "حيث اصبحت نيويورك في الفترة الواقعة بين عامي 1940-1960 مركزا رئيسيا للابتكار في التصميم الكرافيكي فضلا عن الفنون التشكيلية الاخرى التي كان لها رواج كبير في تلك الفترة في نيويورك" (Al-Rawi، 2011، صفحة 6), و اصبح شأن التصميم في نيويورك الذي اخضع للتيار الشعبي و قاعدته البيئية المشتركة مع شأن التوجهات الفنية في الفنون

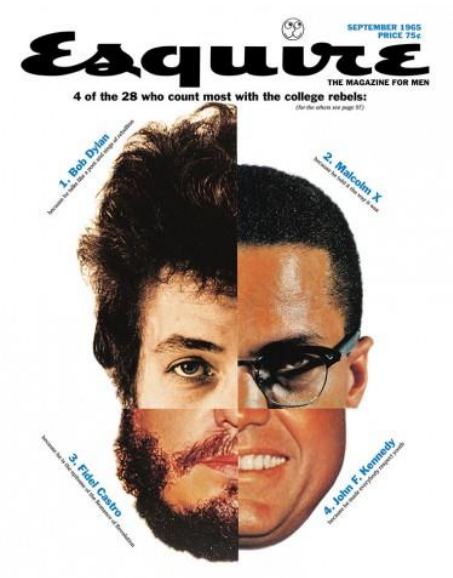
التشكيلية و نقلا عن فراريك جيسون في مقولة لتشارلز جينكس: ان التصاميم ما بعد الحداثية تميز نفسها عن الحداثية الرفيعة من خلال التشديد على اولويات الشعبوية. (Abdullh, 2008, p. 205)

لتصبح مدرسة نيويورك بذلك تاثيرا مهيمنا جداً في التصميم الجرافيكي في أربعينيات وخمسينيات القرن المنصرم، مواكبة بذلك التوسعات الاقتصادية و التطورات التكنولوجية المتنوعة (AlArabi، 2005، صفحة 26)، و خلال تلك الفترة وضع (بول راند) توجهه الشخصي في التصميم والذي عرف بالابتكار والمعاصرة حين بدأ باستقاء الاوان الحيوية و معالجته المعاصرة للاشكال من خلال فهمه المعاصر لاعمال الفنانين المهمين يحنها من امثال كاندنسكي و بول وبيكاسو (Al-Rawi، 2011، صفحة 66).

شكل# ٨ (Paul Rand, 1947)

تظهر المعالجات اللونية في الشكل رقم (٨) و التي توصف باتجاهية التصميم والتي مهد اليها راند لتعنى بالاختزال والاقلال الشكلي والترميز الدلالي. (Mohammed J. N., 2011, p. 78) و للثورة الجديدة في تطور وسائل الاتصال البصري التي شهدتها فترة الستينيات و استمرار تطور تقنيات الطباعةواليتها التي انتجت مطبوعات عالية الدقة بضمنها نتاجات التصوير الفوتوغرافي والتي التصميم الكرافيكي في التطور وظهور اسلوب المونتاج الصوري (الفوتو مونتاج) الجديد في التصميم الكرافيكي و عملية الدمج بينه وبين العناوين الكتابية ليظهر الى الوجود اسلوب الامريكي للصورة المفاهيمية والذي تلى اسلوب مدرسة في التصميم.

وفي فترة الخمسينيات التي تعد عصرا ذهبيا لفن الامريكي الذي كان مغلقا للرسم الايضاحي وساد السرد الرسومي مسيطرا على المصممات المطبوعة في حينها، ولكن التطور والتحسينات التي طأت على العملية النتاجية للمواد الطباعية الخام وامكانيات التقانة الطبايعة وخصوصا اظهار الصورة الضوئية (الفوتوغرافية) أدت الى انحسار هذا التوجه – الرسومي التوضيحي- لينتقل شيئا فشيئا تصميم المطبوعات من رسامي الرسوم التوضيحية ليتجه بالافضلية نحو المصورين الفوتوغرافيين الذي ساعدت التقنية في تحسين مدى الاضاءة ودقة الصورة. (Meggs، 2012، صفحة 1435)



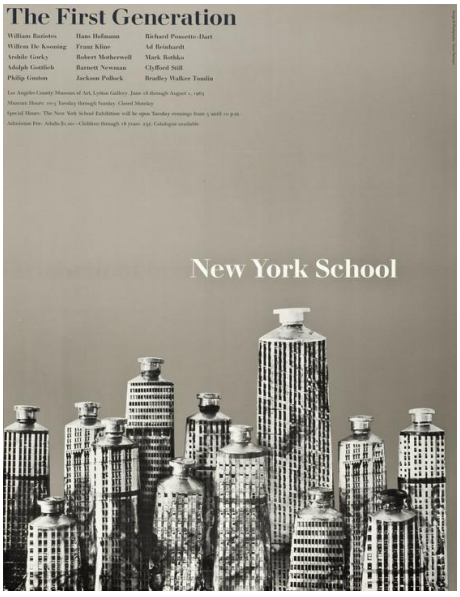
شكل# ٩ (George Lois, 1965)

حلت بذلك استخدامات الصور الضوئية محل الرسوم الايضاحية في الإعلان المطبوع ليبرز الاسلوب في خلق المناخ التعبيري المناسب.

اشتهر المصمم (جورج لويس) في هذه الحقبة بتصاميمه ذات الجاذبية الكبيرة رغم بساطتها ووضع اكثر من تسعين تصميما لاغلفة مجلة (أسكوبر) ليقدم لنا مثالا

مهما لتلك النظرية في التصميم التي تسعى الى التركيز على الصورة المبتكرة و معالجتها على نحو فني مستخدما التقنية المستحدثة في المونتاج والتقطيع الصوري (شكل رقم 9) بعنوان اربعة وجوه والذي يعد من اول بادرة بوصفه تصميما وفنا كرافيكيا،

و تظهر التحسينات والتطور بصورة واضحة من خلال تلك الاغلفة فان الامكانيات التقنية في معالجة الصور الضوئية واظهارها و طباعتها من بعدها على الرغم من انه لم يحد ذلك المصممون الامريكيون عن الالتزام بالتوجه السائد من الاسلوب الشعبي المقترن فنون الشارع وتقبل الجماهير له ليتقنو بذلك معالجة تلك الصور ضمن مبدأي التبسيط والاختزال و اعتبار معالجات اللون والتدرجات في قيمة الصورة الضوئية لايجاد نفس العلاقة بين الشكل و الخلفية والتي يتسم بها الفن الشعبي من البساطة والتاكيد على حدود الاشكال الواضحة والدقيقة وكانما نها رسمت باسلوب الرسم التوضيحي وكما يظهر في عمل المصمم الامريكي(لو دانز) في ملصق له (الشكل رقم10) لمدرسة نيويورك للفنون الذي انجزه في عام 1966. (Meggs، 2012، صفحة 1485)



شكل# ١٠ (George Lois 1966)

مؤشرات الاطار النظري:

اتسمت المعالجات الشكلية في فن البوب بـ(المبالغة بالوضوح والتبسيط والاختزال والالوان البراقة والمواد المختلفة)كونها اكثر تعبيرا وتفاعلا مع المجتمع . .

غادر الفن المفاهيمي حدوداللوح المكان والزمان واهتم بالحدث وايصال الفكرةكهدف اساسي بعيدا عن العمل الفني نفسه.

اتسم الفن المفاهيمي بقدرته على ايجاد القياس لتاثير الاشياء المحيطة في ذهن المتلقي ومدى نجاح اداءها.

اتسم مصممو اسلوب نيويورك بالابتكار في الاسلوب وتميزهم عن الاساليب الاخرى في المعالجة اللونية والشكلية وكثرة استخدامهم للرسوم التوضيحية في اعمالهم التصميمية.

ادى تحسين انتاج الورق وتطور الطباعة الى بروز معالجات تصميمية جديدة واستخدام للصور الفوتوغرافيةومن ثم بروز اسلوب الصور المفاهيمي في التصميم الكرافيكي

نما فن الاعلان في الولايات المتحدة مع النمو الاقتصادي وكان محركا كبيرا في تطوير الاساليب التصميمية وانتشار المصممين الكرافيكيين واعمالهم بين كل طبقات المجتمع.

منهجية البحث:

اعتمد الباحث على الاساس التطبيقي لنماذج مختارة في اعداد بحثه وفق المنهج التاريخي لوصف وتسجيل الاحداث الماضية ومن ثم تفسيرها وتحليلها للتوصل الى حقائق القصد منها رسم صورة تنبوئية للمستقبل . (Wajeeh, 2001, p.211)

مجتمع وعينة البحث:

اختار الباحث مجتمع بحثه بصورة قصدية غير احتمالية من احد مصادر الاختصاص الدقيق (تاريخ التصميم الكرافيكي) (Meggs، 2012) وحسب الحدود التاريخية والموضوعية للبحث و اختار منها اربع نماذج مثل كل اثنان منها اسلوب تصميمي من الاطار النظري في البحث والبالغة اسلوبين.وبما ان صفات الاسلوبية هي تكرار الصفات فقد اكتفى الباحث باختيار إنموذجان كل اسلوب الى اضافة الى ما ورد من نماذج المجتمع في الاطار النظري.وتجسدت العينات بنوعين تصميميين هما ملصق اعلاني واخر هو غلاف لاسطوانة موسيقية ويعد هذين النوعين الادائيين من الاكثر شيوعا في تلك الفترة كونهما يعلنان عن ما هو اكثر رواجا.

اداة البحث :

اعتمد الباحث التحليل كاداة لدراسة مجتمع البحث والتوصل الى النتائج، واستند في التحليل على المؤشرات التي افضى اليها الاطار النظري.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

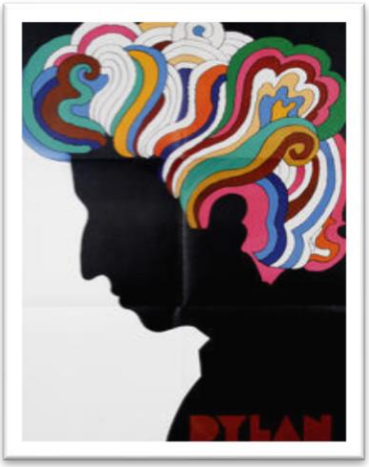
تحليل النماذج:

انموذج رقم (1):

يمثل ملصق (للمصمم الامريكي سيموركويست في عام 1960 (Meggs، 2012، صفحة 1435) لحفل غنائي للفنانة الامريكية جودي جارلاند جودي جارلاند, (1922-1969) واسمها فرانسيس جوم, ممثلة أمريكية ومغنية حاصلة على جائزة الأكاديمية واشتهرت بدورها في: "Wizard of Oz The", ("Judy Garland" 2012)حيث يبرز اسم الفنانة في اعلى الملصق وقد خطه المصمم بحرف خاص من تصميمه ايضا هوه الحرف الطباعي–(Blimp Type face) وقد عالج المصمم الوان الحروف لتكون بشكل ايقاعي ليتناسب مع الغرض التصميمي، وفي اسفل العنوان الرئيس للمبصق ياتي عنوان ثانوي وهو موقع صالة العرض ونوعه وتاريخه، و الى المركز البصري للملصق وضع الفنان صورة مرسومة للفنانة وقد اظهرها بتكنيك الوان مسطحة متنوعة توحي بالاهتزاز والنبض لتوائم التعبير عن رنين اغنية الفنانة.

يتضح الاسلوب الفني لاخراج الملصق للمصمم من خلال المعالجة الشكلية واللونية التي تقترب بصفاتها من اسلوب الفن الشعبي:

تبسيط واختزال الاشكال.



المساحات اللونية المسطحة حيث الالوان البراقة والمباشرة التي تشبه الى حد كبير طريقة تلوين الفنان اندي وارهول في لوحاته المطبوعة بالشبكة الحريرية التي تبتعد عن التدرجات والظلال اللونية.

معالجة الفضاء المحيط بالاشكال الذي يشكل الخلفية.

انموذج رقم (2):

يمثل هذا الانموذج غلاف اسطوانة غنائية للفنان بوب دايلان، بوب ديلن ("Bob Dylan", 2012) واسمه الحقيقي روبرت ألن زيمرمان ولد في 24 مايو 1941 هو مغني وملحن وشاعر أمريكي يتمتع بصوت رائع ومرن، وكلمات أغانيه فيها من الحكمة والاحتجاج الشئ الكثير لانه كان من الطبقة العاملة والمضطهدة بأمريكا للمصمم الكرافيكي ملتون كلاسر المصمم الكرافيكي الامريكي الذي ولد في نيويورك عام 1929 و اشتهر بتصميمه شعار انا احب نيويورك. ("Milton Glaser", 2012) وضح انه استلهم الورق تقطيع الورق الاسود لظل الصورة الجانبية لرأس الفنان

دوشامب التي عملها في لوحة له وهي ببساطة لوحة شخصية جانبية بالاسود والابيض اما شعر الفنان دايلان تم معالجته بالخطوط المنحنية والمتموجة بايقاع لوني يوحي بالايقاع الموسيقي ، وقد استطاع كلاسر ان يصمم ملصقا لبوب داليان يأسر روحية الفنان دون حضور لصوته وهي مهمة ليست بالصعبة و مع ذلك فان رسم كلاسر للملصق صاحب شهرة هذا الفنان الاكثر شهرة في عام 1967.

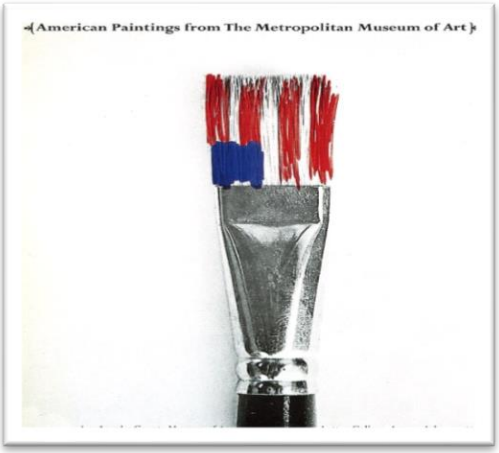
يتضح الاسلوب الفني لاخراج الملصق للمصمم من خلال المعالجة الشكلية واللونية التي تقترب بصفاتها من اسلوب الفن الشعبي:

استخدام الرمز الشكلي تبسيط واختزال الاشكال .

المساحات اللونية المسطحة حيث الالوان البراقة والمباشرة التي تشبه الالوان المسطحة الشكل في الفنون الاسلامية التي امتازن بكنها ثنائية الابعاد سواء في الزخارف او رسومات يحيى الواسطي.

معالجة الفضاء بتضاد مع الشكل .

انموذج رقم (3):



يمثل الانموذج ملصق للمصمم الامريكي (لوو دانازيير) (Meggs، 2012، صفحة 1438)ويمثل تصميم معرض الرسامين الامريكيين من متحف الميتروبوليتان عام 1966 يتضح الاسلوب الفني لاخراج الملصق للمصمم من خلال المعالجة الشكلية واللونية للصورة الفوتو غرافية لفرشاة الرسم والتي اضاف اليها المصمم شيئا خالقا للتذكير فوضع الوان العلم الامريكي وخطوطة على رأس الفرشاة ليوصل بمذلك فكرة مفادها الرسم الامريكي.

وعلى الرغم من دخول عنصر الصورة الفوتوغرافية الى التصميم الان المعالجات التصميمية كانت ايضا تقترب بصفاتها من اسلوب الفن الشعبي:

1- التبسيط الشكلي والاختزال من خلال خلق قيم التضاد اللوني التي تظهر الفرشاة بقيمة الاسود والابيض.

2-المعالجة اللونية لخلق بيئية لونية احادية توحي بالبساطة وتبقي على التركيز على راس الفرشاة حيث العلم الامريكي.

3- معالجة الفضاء الذي يشكل الخلفية بنفس الطريقة المستخدمة في اسلوب البوب حيث يكون هنالك دور للفضاء في تحقيق سيادة الشكل الامامي.

نقد العينات 1 و2:

المباشرة الواقعية في عرض الفكرة لقدرتها على مخاطبة المفاهيم الجمعية للجمهور.

الشعور بالانسجام والانتماء بين المتلقي (طبقات الشعب المشتركة) وبين العمل التصميمي.

المرونة والطلاقة في اخراج العمل ساعدت في نجاحه في اظهار الخواص الزمانية والمكانية في تحقيق البعد الوظيفي والمتمثل بالاعلان عن المناسبة.

البعد التطبيقي و امكانية انتاج العمل وطباعته وفق التقنيات المتوفرة في ذاك الوقت.

التفاعلية الافتراضية بين المتلقي والعمل من خلال الايحاء الشكلي لمحتوى العمل التصميمي المتمثلة باثارة الشعور بنغمات الموسيقي كما لو انها كانت مسموعة

نجاح الاسلوب المباشر في نقل رسالة التصميم الى الجمهور بسرعة وكفائة عالية.

نقد العينة 3

يرى الباحث ان تاثيرات استخدام الاسلوب المفاهيمي في التصميم الكرافيك واستحداث استخدام الصور الفوتوغرافية التي حلت بدلا عن الرسوم التوضيحية قد خضع الى نفس المعايير الشكلية واللونية لفنانين البوب الى حد كبير حفاظا منهم على الابقاء على وضوح الاشكال والمباشرة في ايصال الفكرة ويظهر التاثر واضحا ايضا بالفن المفاهيمي الذي كان سائدا حينها في استخدام الصور مما حدا به الى الابتعاد عن الصور التخطيطية.

النتائج:

كان للحركات الفنية (البوب ارت – والفن المفاهيمي) دورا واضح المعالم في التصميم الكرافيكي من خلال نجاح اداء المعالجات اللونية والشكلية لكلا الاسلوبين في المصممات الطباعية

ساعد ارتباط حركة البوب بالمجتمع الى اتساع هذه الحركة وانتشارها وبالتالي تطور استجابة التصميم الى متطلباته من خلال لغة الخطاب البصري الذ اثارته الحركة الفنية.

ان محور نقاط التشابه والاختلاف في الاساليب الفنية لما بعد الحداثة هي المعالجات الشكلية والخامات المستخدمة ان التطور التقني هو الذي يدفع بالتصميم لمواكبة النتاجات التشكيلية.

ادت الحرية في استخدام الخامات لحركة البوب ارت الى تحريك العقل الابداعي لدى الفنان التشكيلي في ايجاد ادوات واساليب حوار وخطاب بصري جديد .

ان الصورة الفوتوغرافية كان لها دور مهما في نقل الافكار وساعدت التطور التقني والطباعة في اعتماد ها بعد معالجاتها لونيا واحيانا شكليا من خلال التقطيع لتكون ذات تاثير اكبر في المتلقي.

الاستناجات :

يقترن التصميم الكرافيكي الحركات الفنية واساليبها و ان التحول والتغيير في المعالجات الفنية بين الحركات الفنية يؤسس من بعدها اسلوبا تصميميا يتبع هه الحركة في اسلوبها و الية المعالجة والتطبيق في ايصال الفكرة.

ان افضل الطرق لتحقيق الخطاب البصري مع الجمهور هي بالانفتاح العام على طبقات المجتمع وعدم حصر المتلقي بفئة واحدة.

ان الحركات الفنية لما بعد الحداثة تتجه دائما نحو التطور وايجاد الاساليب الجديدة نحو التعبير وايجاد الخطاب البصري وتستمر هذه العملية باستمرار التطور والتنمية البشرية.

ان الثورة الصناعية الهائلة والثورة الرقمية لها دورا كبير في تحفيز ايجاد الاساليب الجديدة نحو التعبر المفاهيمي حول الفكرة.

ان الرسوم الخطية والايضاحية كانت وما تزال ذات طابع تاثيري مهم ولم تتمكن الصورة الفوتوغرافية من ازاحتها عن الوجود في التصميم الكرافيكي وانما حلت محلها في أساليب محددة.

التوصيات :

متابعة الحركات الفنية التشكيلية المحلية والعالمية ومحاولة تقييم الاداء التعبيري لمعالجاتها الشكلية للافادة منها في التصميم كرافيكي.

الانفتاح لى كل طبقات المجتمع الثقافية لايجاد المشتركات الثقافية لتي يمكن من خلالها دعم الاسلوب الشعبي في الخطاب البصري لتصميم.

الاطلاع على الخامات والمواد المستخدة في الاعمال الفنية النشكيلية ومحاولة ايجاد طرق اظهارها على الاسطح المطبوعة للتصميم لغرض استعارة اثر الخامة على المتلقي في المصممات الطباعية.

تحديد معالم القوة والتاثير بين الرسوم الخطية والايضاحية والصور الفوتوغرافية و تبادلية التأثير في توظيفهما في الشكل الامثل وظيفيا في المصممات الطباعية.

References:

1. Art movement. (2012, march 18). *Retrieved from Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Art_movement*
2. Graphic Design. (2012, March 18). *Retrieved from Britannica Encyclopidea: https://www.britannica.com/search?query=graphic++Design*
3. Art Movement. (2012, March 18). *Retrieved from Babylon Dictionary: https://dictionary.babylon-software.com/art%20movement/*
4. Andy Warhol. (2010, October 21). *Retrieved from Christie's: https://www.christies.com/en/lot/lot-5371697*
5. Tangos, N. (2006). C*oncepts of modern art: From fauvism to postmodernism*. London: Thames & Hudson world of art.
6. Marcel Duchamp. (2012, March 16). *Retrieved from Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp*
7. Lucie-Smith, E. (1995). *Movements in art since the end of the Second World War*. Baghdad: The general house of culture affairs. (Original Work Published 1969).
8. Jasper Johns. (2012, april 1). *Retrieved from Museum of Modern Art,: https://www.moma.org/collection/works/78393*
9. Warhol, A. (1962). *Campbell's Soup Cans. https://www.moma.org/collection/works/79809. Museum of Modern Art, New York.*

10. Warhol, A. (1962). Marilyn Diptych. *https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093. Tate, Liverpool.*
11. Johns, J. (n.d.). Target with Four Faces. *https://www.moma.org/collection/works/78393. Museum of Modern Art, New York.*
12. Comics. (2012, 2 11). *Retrieved from Wikimedia Foundation: https://en.wikipedia.org/wiki/Comics*
13. Roy Lichtenstein. (2012, 2 11). *Retrieved from Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Roy_Lichtenstein*
14. Joseph Kosuth. (2012, 2 12). *Retrieved from Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Kosuth*
15. Kosuth, J., & Kosuth, J. (n.d.). O*ne and Three Chairs [installation art]. https://www.moma.org/collection/works/81435. Museum of Modern Art, New York.*
16. Kosuth, J. (n.d.). *One and Three Chairs [installation art]. Museum of Modern Art, New York.*
17. Kosuth, J. (n.d.). *Information Room. Sean Kelly, New York .*
18. Conceptual art and the artist's obsession dialectic. (2011). *Okaz News, https://www.okaz.com.sa/article/384635*
19. Hopkins, D. (2008). *After modern art: 1945-2000.* New York: Oxford University Press.
20. AlArabi, R. (2005). *Graphic design.* Beirut: Dar Al-Yousif.
21. Al-Rawi, N. (2011). T*he principles of graphic design: concepts & practices*. Indiana: AuthorHouse. .
22. Abdullh, A. H. (2008). T*he art of design: theoretical, philosophy & practice-VI.* Sharjah: Department of culture.
23. Mohammed, J. N. (2011). *In the space of graphic design*. Damascus: AlYanabee House.
24. Meggs, P. B. (2012). *Meggs' History of Graphic Design* (Fifth Edirion). Chichester: Wiley.
25. Lichtenstein, R. (n.d.). *Whaam! BEYOND POP. TATE*, Liverpool.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/375-390

The impact of postmodern era art movements on graphic design

Bashar Shamil Al-Khafaji [1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 29/4/2015…....Date of acceptance: 30/4/2015…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

In the postmodern era, the graphic design styles showed a new visualization method when the graphic designers had changed the traditional conditions by using design elements with new technics for photos, collage and comics illustration. The researcher assumes that the graphic design styles were affected by the art's movement at that period throw the same perspective of view for the concept presented in the art pieces and their entire message. Therefore, the researcher chooses field was the period of 1945-1970 in the USA for the (pop-art and conceptual-art) and explored the main visual effects that expressed the visual dialogue and compared them with the most common design styles ant the same period and location, the results of selected examples of different styles of graphic designs work analyzing conclude that the styles were influenced with the art's movements and the designers going forward to more expression and fun over the visual elements conditions.

Keywords: Print design, Graphic design, Art movements, Pop-art, Conceptual-art.

[1] **Dept. of Architectural Engineering / University of Technology-IRAQ, 90103@uotechnology.edu.iq .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/391-408

السرد الكرافيكي وقيمه الدلالية في تصاميم واقعة الطف

رغد فتاح راضي [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/1/29 , تاريخ قبول النشر 2021/3/22 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص:

مفهوم السرد ينبع من دلالة التواصل المستمر الذي من خلاله يتجلى السرد كرسالة يتم تبادلها بين المرسل والمتلقي، وان السرد ضرورة مفاهيمية تعليمية، تمثل فلسفة الشمول الفكري المتحقق في خطاب مباشر للعقل، ولكنه مغلف بإطار زاهي الألوان يخلب الأنفاس ويشد النظر، والسرد الكرافيكي هو خطاب بصري قائم على اسس تداخل وتتابع الحدث في نسج العناصر بطريقة توافقية من خلال عملية اتصالية مستمرة تبدأ بتجسيد واقعة -حدث مهم- الى المتلقي، ويكون فيه توظيف فكري لكل الطاقات والقيم للتعبير بها، وتحقق التأثير والشد البصري لدى المتلقي وينعكس التفاعل من ناحية الموقف والسيرة.

فالسرد الكرافيكي خطاب بصري يقوم على اساس نسج احداث متتابعة ضمن علاقات مترابطة لمكونات البنية التصميمية، يعتمد بنائها على الخبرات المعرفية والثقافية لمصمم الحدث ودرجة تأثره وما يتردد من شعور ينعكس في بناء التكوين الشكلي للتصميم، والتعبر عن مضامين فكرية بلغة بصرية قد تكون مباشرة (محاكاة واقعية)، او غير مباشرة (الرموز الدلالية) أو كليهما معاً، وصولاً الى مضمون الفكرة التصميمية وتحقيق اهدافها الوظيفية والجمالية.

الكلمات المفتاحية/ السرد – كرافيك – قيم – دلالية – تصاميم – واقعة الطف

الإطار التعريفي

جذور السرد:

مقدمة تأريخية: إن جذور السرد بصورة عامة توالدت عبر الاجيال، بحسب المضامين النصية والصورية للموروثات التأريخية من الانسان القديم في كل ما تبقى من مدونات تاريخية تنوعت بين ما كان منها من مسرودات نصية على شكل كتابات واخرى صورية إذ دلت الدراسات في علم تاريخ الفن، انه وجدت اشكال على هيأة صور سردية مرسومة على جدران الكهوف على شكل مجاميع صورية متعددة الشخوص والاحداث، " فمنذ الملاحم، كانت الحكاية محتواها الاساس، بل ومثلت– بعمقها و ثرائها – سبب خلودها

[1] جامعة بغداد/ كلية اللغات / شعبة النشاطات الطلابية، raghadfattah89@colang.uobaghdad.edu.iq .

ايضاً (Ali , 2015, p. 187)، ويعد الرسم والتدوين الصوري على جدران الكهوف بمثابة المادة (الرسالة) التي تم بها ايصال هذا التوثيق التاريخي الكرافيكي – التصويري الى المتلقي، اعتمد في مادته المسرودة على تمثيل الخطاب البصري بالصور المرسومة بمادة الفحم الاسود على الجدار الابيض، والمصدر لفعل التدوين الجداري القديم هو (السارد) الذي يسجل عادات وتقاليد هذه المجاميع البشرية في عمليات الصيد وزيادة الخصب والنماء أوعملية الصيد الجماعية، إذ إن هذه المسرودات الصورية تعتمد التتابع والتكرار المنتظمين في بنيتها التركيبية مثلها مثل عمل السرد في تتابع الحدث كما في جدران المعابد والكهوف، اذ انها تعد من القيم الدلالية للمنجزات الكرافيكية في ايصال الفكرة للمتلقي، والا لما اوجد علم الاشارات والرموز والعلامات الدالة منذ وقت بعيد، بغية تحقيق الاهداف المرجوة من كل المنجزات الكرافيكية بين ثالوث المعادلة المتمثلة بالسارد- المصمم من جهة، وبلمنجز الفني (المادة المسرودة) من جهة، والمتلقي (المسرود له) من جهة ثالثة.

ماهية السرد: يأتي مصطلح السرد بمعنى في اللغة الانكليزية هو: "Narrative الذي يعني عرض القصة، والقصة هي نتائج احداث تستلزم شخصيات، فالسرد هو وسيلة اتصال تعرض تتابع احداث تسببت فيها اوتمت تجربتها من قبل الشخصيات، وفي القصص نجد ان مخبر القصة هو السارد" (Mangrid, B.T, p. 12)، عن طريق القنوات التالية: الراوي، والقصة، والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الاخر متعلق بالقصة ذاتها التي تضم احداثاً معينة" (Al-Hamdani, B.T, p. 57) ويمكن تمثيل القنوات السردية بالمخطط على النحو الآتي: الراوي --- القصة --- المروي له.

السرد عند العرب: ان النقاد العرب يستلهمون دراساتهم الادبية والتي تصب في مختلف المجالات بما فيها موضوع السرد ، إذ "ظلت الدراسات النقدية العربية مواكبة لما هو سائد في العالم الغربي، ولم يشذ عن ذلك، كما ان تلك الدراسات العربية جعلت من القصص القرآني مجال بحثها، فهي ترصد عناصر القص القرآني فتصنفها الى شخصيات، حوادث، حوارات وغيرها" (Al-Aswad, 2007, p. 85)، إذ ان اغلب الدراسات السردية العربية تخصصت في دراسة القصص الادبية ومنها قصص سور القرآن الكريم بما فيها من توفر عناصر السرد متمثلة: السارد – الراوي، والمسرودة – الرواية، والمسرود له – المتلقي، إذ تتمحور القصة حول شخصية مهمة كشخصيات الانبياء (ع)، والعباد الصالحين، وغيرها من الامثلة التي يضرب بها الله الامثال للناس والتي تجيء على شكل قصص، إذ يكون لهذه الشخصيات التي يدور عنها السرد أثر بالغ في ايصال مضمون رسالة معينة الى المتلقي، كل حسب وظيفته السردية. إذ تتألف بنية الرواية العربية من ثلاثة انواع من السرد الروائي العربي المعاصر باعتبار ان هذه الانواع هي الاكثر قرباً في بنية الرواية العربية وهي، الراوي،المروي، المروي له، إذ ان "الراوي في السرديات يلتقي مع – المرسل – في السيميائيات أو المتكلم في نظرية التلفظ، إذ ان هذه المصطلحات تتجسد في اطار الحقل الدلالي والشبكة النسقية التي تنتمي اليها" (Miloud , 2006, p. 98).

السرد عند الغرب: اهتم علماء البلاغة كفلاسفة الغرب امثال اليونانيين والرومانيين بالسرد القصصي وعدّوه اداة التعبير الاولى، إذ "اهتمت البلاغة القديمة بالسرد منذ عهد اليونان والرومان، في مبادئهم القصصية، الا انها دخلتها اعتباراً من القرن السادس عشر، فقد تطور فن القصص في القرون الوسطى، إذ

كان منطلق البلاغة في نظامها السردي (بلاغة القصص) يدور في ثلاثة محاور هي العمل / المؤلف / القارئ" (Al-Ahmar, 2010, p. 207). إذ يمكن تمثيل مكونات النظام السردي عند اليونانيين وما يقابلها بفن التصميم الكرافيكي التي تتألف من ثلاثة محاور هي على النحو الآتي:

أ- جهة المؤلف – تمثل المصمم الكرافيكي.

ب- جهة العمل – مثلت المنجز الكرافيكي.

ج- جهة قارئ العمل – مثلت المتلقي.

من الجدير بالذكر ان الروس هم أول من بدأ بتوظيف مصطلح السرد خارج علم الدراسات الادبية، في مختلف مجالات الحياة الاجتماعية، تم تحليل القصة الى اجزاءها الاصلية ووظائفها، إذ " بدأ علم السرد بالشكلانيين الروس وبالتحديد فلادمير بروب (1928-1968) في عمله الموسوم مورفولوجيا الخرافة، الذي حلل فيه تراكيب القصص الى اجزاء ووظائف، والوظيفة عنده هي عمل الشخصية، ومنها صاغ تودوروف مصطلح علم السرد لاول مرة عام 1969 وعرّفه بعلم القصة، إذ بدأ العلماء ينظرون لوظيفة السرد في كتابة التاريخ، والدين، والصحافة، والممارسة القانونية، والتربية، والسياسة" (Mangrid, B.T, p. 12). إذ دخل علم السرد في وظائف الشخصية المحورية التي تدور حولها احداث القصة، ووظائف السارد- المصمم، ووظائف المسرود- المنجز الكرافيكي، وتتنوع الوظائف التي يؤديها السرد، منها الوظائف السردية، والوظيفة التوجيهية، والوظيفة الاتصالية وغيرها من الوظائف الاخرى كل حسب اهميتها للمتلقي.

وظيفة البناء السردي: لم تقتصر دراسة السرد على الاختصاصات الادبية الخاصة بشكل عام، بل تعداه الى اكثر من ذلك حين دخل السرد في مختلف ميادين الحياة إذ " كان للسرد جذور وسوابق في نظريات لسانية، وبنيوية، وشكلانية، وعدت الاسطورة على سبيل المثال بُنية مزدوجة عالمية ومحلية، معتمدة على ازدواجية اللغة والنظام، واللغة والاداء، كما اسهمت الحكاية الشعبية الخرافية في تطويرعلم السرد وطبق عليه نظام الوظائف" (Al-Ahmar, 2010, p. 208) مما سبق نلحظ ان السرد امتدت جذوره بمختلف ميادين الحياة الاجتماعية: كالجوانب الأدبية واللسانيات والبنيوية والشكلانية، مما أسهم في تحقيق قاعدة علمية ونظرية سوف يتم الاستناد عليها في انجاز موضوع الدراسة الحالية من منطلق تطبيق نظام الوظائف على علم السرد وانعكاسه على تصاميم واقعة الطف. وهنالك خمسة وظائف للسارد – المصمم ، لها اهمية في الاعمال التصميمية وهي على النحو الآتي (Gerard, 1989, p. 101):

أ-الوظيفة الاخبارية : يمكن التعبير عنها بذكر خطابات الشخصيات. ويمكننا تمثيله بتصاميم الكارتات الشخصية وتصاميم المطويات.

ب-الوظيفة التوجيهيه: إن السارد – (المصمم)، يعلق على تنظيم وتحديد المحكية – الخطاب الكرافيكي. ويمكن تمثيل ذلك في التصاميم الكرافيكية بما يرتبط بسلسلة من المعلومات كالهويات.

ج-وظيفة الاتصالية: إن السارد- (المصمم)، يتوجه إلى المسرود له – المتلقي، إنطلاقاًمن معرفة عامة له، ليحقق أو ليحافظ على التواصل. وهنالك وظائف أخرى للسارد يتم إدراجها هنا لما تؤديه هذه الوظائف من أهمية بالغة في موضوع تصاميم واقعة الطف موضوع بحثنا الحالي وهي كالآتي (Gerard, 1989, p. 102):

1)وظيفة تأويلية: إنها تتبنى موقفاً شخصياً تجاه عناصر الحكاية تقيمَّها وتؤولها.

2)وظيفة الشهادة: إن السارد– (المصمم) يشهد بصحة الحكاية، يعطي مصادرها، إذ انها مؤرخة وموثقة ومدونة بدقة.

لايخفى على احد اهمية السارد في العملية السردية لما يقابلها من أهمية المصمم الكرافيكي داخل العملية التصميمية، فمثلما يحاول سارد الحكاية توظيف كل العناصر السردية في ايصال خطابه الى القارئ، مثله المصمم الكرافيكي فهو يحاول الموازنة في تحقيق وظائف حيوية عدة في وقتٍ واحد كما في تحقيق الوظيفة الجمالية والادائية والاتصالية والتفاعلية وهي من ضرورات العملية التصميمية، جنباً إلى جنب مع ما تحمله الموضوعات من قصة ومشهد له تعالق موضوعي بين السرد والقراءة.

المسرودات الصورية - امثلة عن الخطابات المرئية التدوينية: تعرف الانسان على اولى الخطابات البصرية الكرافيكية التي وجِهت من المرسل الى المتلقي قديماً، متمثلة بالخطابات البصرية التي تم العثور عليه من آثار الاولين من حضارات العالم القديم، حضارة وادي الرافدين في العراق وحضارة وادي النيل في مصر، فضلاً عما وجد من جداريات نقشت على جدران كهوف تعود الى العالم الغربي في ذلك الزمان، إذ جسدت هذه النقوش بتفاصيلها الدقيقة اقدم انواع المسرودات– المنجزات الكرافيكية الدلالية بنوعيها النصي والصوري على وجه الارض بكل ما يحمله من معاني ورموز واشارات وصور ذات معنى ومغزى ايحائي لما يدور في فكر المرسل آنذاك.

المسرودات النصية – سرد الحدث في قصص القرآن: تمثلت جوانب الخطاب البصري في موضوع السرد النصي في كتاب (القرآن الكريم)، وذلك من خلال عدد من قصص الانبياء التي وجهها الله سبحانه وتعالى الى جموع الناس من لدن أول مرسل عرفه البشر هو(الله عز وجلّ)، إذ وردت النصوص القصصية في محكم كتابه العزيز بدءاً من سورة البقرة، وقصة سيدنا يوسف التي بدأت بحلم وانتهت بتحقيق ذلك الحلم، وما بين بداية الحلم وتحقيقه مجموعة تصورات ذهنية تحيل المتلقي الى احداث القصة باكملها، كما في احداث قصة الهدهد وقصة النبي موسى وغيرها من القصص بصيغة نصوص سردية متمثلة بوجود تتابع الاحداث تصاعدياً تم تمثيل هذه القصص بهيأة سرد نصي، ففي الشكل السردي المنظم يرى ارسطو: "انه يمكن ان يحول التسبب والاهداف القصة (تسلسل زمني لأحداث) إلى حبكة: الاحداث في بداية القصة تسبب الاحداث في وسطها، والاحداث في الوسط تسبب احداث النهاية.هذه هي التركيبة الاساسية في السردية الواقعية، فيها تتابع وخاتمة" (Daniel, 2008, p. 199)، مثال على ذلك القراءة السردية لنصوص سور القرآن الكريم. إذ انه في اغلب القصص القرآنية هنالك موضوع يدور حول مؤثرٍ ما سبب في ايجاد حدث يعرض بصورة متسلسلة، فهنالك بداية للحدث تكون سبباً في احداث تقع في منتصف القصة، والتي تهيء بدورها الى احداث النهاية، كالإشارة الى قصة سيدنا يوسف في سرد لذلك الحدث، يمثل امكانية تحول السرد من صورة الى اخرى مثال ذلك، ان امكانية نقل السرد من وسيلة اتصال الى اخرى فقد كان في البداية نص سردي متمثلاً في قصة سيدنا يوسف بصيغة نص سردي تم نقل القصة من وسيلة اتصال الى اخرى، إذ ان ما يهم السرديون بشكل خاص هو الاختلاف المتعلق بالعمل الحكائي، ومكمنه في الخطاب، لان المحتوى الواحد يمكن أن يقدم من خلال خطابات متعددة لكل منها خصوصيته لأن ما يهمهم هو العنصر

الجمالي الكامن في هذا الاختلاف، فمن رواية مقروءة للناس بصيغة نص سردي، الى ان تحولت الى خطاب بصري وعمل فني على شكل لوحة فنية، او يمكن تمثيلها بصيغة عمل اذاعي وغيرها، وهذا يشمل بقية القصص في القرآن الكريم، وغيرها من القصص والروايات، إذ إن السرد غير محصور في تاريخ أو ثقافة معيّنيْن، ويمكن نقله من "وسيلة اتصال إلى أخرى، من رواية الى فلم أو عمل اذاعي، أو عكس ذلك" (Daniel, 2008, p. 200)

انواع السرد: هنالك عدة انواع للسرد يمكن ذكرها على النحو الآتي:

1- السرد الادبي: هذا النوع من انواع السرد ينتمي إلى فن الشعر ويستعمل كتمرين في تكوين الخطاب. إذ ان "السرد الادبي يمكن ان يتعلق بالاشياء والافعال كما يمكنه ان يَنصّبُ على الاشخاص، وان سرد الاشياء والافعال التي تتفرع بحسب درجة الواقعية التي تتحدد بواسطة ملامح الصدق والاحتمال هي **ثلاثة فروع** منها النوع الاول هو (القصة) وهي ليست حقيقة كما انها ليست محتملة، والنوع الثاني (التاريخ هو امر حقيقي)، وهو في صياغته الادبية محتمل، والنوع الثالث هو (التخييل - الخيال) ليس حقيقياً لكنه محتمل"(سعيد بن كراد، نت). وبالامكان الاعتماد في الدراسة الحالية على: القصة التأريخية كونها تعتمد على الصياغة الحقيقية للاحداث التاريخية المستوحاة من تاريخ ذلك البلد التي وقعت في زمن ما.

هنالك انواع أخرى للسرد إذ ان كثرة انواع السرد وتنوع اسمائها دلالة على الاختلافات المظهرية والجوهرية في بنية اشتغالاتها في مجالات الحياة المختلفة كالادب، واللغة، والشعر، وما تعكسه هذه الانواع الادبية من صور ايحائية ذهنية تحمل في طياتها عمقاً دلالياً عن مفهوم موضوع السرد لدى المتلقي، أذ تتعد الانواع السردية السائدة في عصرنا الحالي، وهذه الانواع تجيءعلى النحو الآتي (أ-الرواية. ب-القصة القصيرة. ج-القصة القصيرة جداً. د-الومضة القصصية) (Ali , 2015, p. 9)

وما يعنينا في موضوع دراستنا الحالية هو الراوي الذي يقوم بعملية قص الرواية، والقصة كنوع من انواع السرد، بوصفها خطاباً ناجزاً يتم الاعتماد عليها في اداء وظيفتها السردية بوجود الراوي الذي تكون وظيفته عملية سرد خبرٍ ما عن حدث ما، بوساطة توظيف اليات السرد الخاصة بالبنية السردية، فالسارد أو الراوي في البنية السردية – أي يقابله المُرسل في العملية الاتصالية، وهو احد اطراف العملية الاتصالية التي تضم المرسل، المرسل اليه - المتلقي، والمادة المرسلة - المتمثلة بالخطاب السردي الكرافيكي، فقد اتصفت البنية السردية بانها تستند إلى ركنين مهمين"اولهما: راوٍ ينهض بمهمة إخبارية محددة، وثانيهما: بطل ينجز مهمة واضحة، ومن خلال هذا التفاعل يتكون متن حكائي قوامه الرواية والحكاية، والعلاقة التي تربطهما" (Ibrahim , 2016, p. 242) وفي ذلك تتألف اطراف العملية السردية المرتبطة بالتصميم الكرافيكي على النحو الآتي (Mahmoud , 1989, p. 12) :

أ-السارد – الراوي -المرسل- المصمم .

ب-المسرود – المنجز الكرافيكي .

ج-المسرود اليه – المتلقي .

د- موضوع الخطاب الكرافيكي– وهي تتمثل من خلال عناصر السرد على النحو الآتي: (الشخصية، الحدث، الزمن، المكان).

هـ- المتن الحكائي: تعني مكونات الرواية– الحكاية – تضم النصوص والصور السردية والعلامات والرموز السردية الكرافيكية.

و-العلاقة التي تربطهم: اي البنية السردية – ويقابلها في التصميم الكرافيكي العلاقات التصميمية الرابطة، سواء كانت "علاقات بنائية (تطابق – تشابه – تنافر) او كانت علاقات تنظيمية (تماس – تراكب – تقاطع) (Al-Husseini, 2008, p. 94).

إذ في التصميم الكرافيكي تقع على عاتق (المصمم)، عملية تصميم سرد الحدث الكرافيكي بكل مايتعلق به بدءاً من اختيار المصمم لفكرته وعناصره التيبوكرافيكية وتنظيمها على وفق الانظمة التصميمية وانتهاءاً بعمليات اظهاره المنجز السردي الكرافيكي بصيغته النهائية، ويتم ذلك من خلال توظيف رموز وعلامات ذات قيم دلالية.

2-السرد المشهدي: هو نوع آخر من انواع السرد المعتمدة، إذ تكون فيه الرواية سلسلة من المشاهد الدرامية التي تتغير سريعاً وتنتقل بين امكنة وازمنة مختلفة، لتصوير مأساة، عن طريق تجسيد معاناة الانسان المقهور، والمقهور: "يعني الغلبة والاخذ من فوق، وبدون رضى الشخص" (Mustafa, 2015, p. 170). إذ يمثل السرد المشهدي تجسيداً للاحداث التاريخية التي وقعت في حقبة زمنية من التأريخ أذ انها تجسد محتوىء شكلياً يحمل معناً دلالياً يتم ذلك كله من خلال التصاميم الكرافيكية ومنها تصاميم واقعة الطف، فالواقعة هي صدمة الحرب والواقعة هي يوم القيامة، والوقيعة هي القتال والجمع وقائع ويقال وقع الحق أي ثبت "والوقائع هي الاحوال، ووقائع العرب أي أيام حروبهم" (Al-Aswad, 2007, p. 89). إذ إن بنية تصاميم واقعة الطف ضمنت أشكال صور ورسوم ورموز وعلامات سردية كرافيكية تحمل قيماً دلالية عبر فيها الفنان – المصمم عن هذه الواقعة التأريخية الاليمة.

أن السرد ليس مجرد شكل من أشكال الخطاب يمكن ملؤه بمحتويات مختلفة، واقعية أومتخيلة بحسب الوضع، بل "يمتلك أصلاً محتوى يسبق أي تفعيل له في الكلام أو الكتابة" (Hayden, B, T, p. 23).

عناصر البناء السردي وانعكاسها في الخطاب الكرافيكي.

تعد عناصر السرد من المكونات الرئيسة في بناء موضوع الخطابات الاتصالية المرسلة من المصمم، الى المتلقي، من خلال الخطاب الكرافيكي يظهر معنى الابداع بالعملية التصميمية تلك القدرة على جعل النتاجات البشرية تتسم بالحداثة وذات قيمة للاخرين، ويعني القدرة على التفكير بخصوص شيء ما بطريقة جديدة وغير مألوفة وذلك بصياغة عناصر موجودة بصورة جديدة، ينجم عنها حلول فريدة للمشكلات يفضي الى انتاج منجز يحضى بالقيمة والاهمية "يتسم بالاصالة ويثير المتعة والدهشة" (Qassem , 2008, p. 8)، إذ يتم الاعتماد على مجموعة من العناصر المترابطة مع بعضها في تشكيل المنظومة البصرية للموضوع، لما لها من اسهام فاعل في اظهار العمل الفني – التصميمي بصيغته التمثيلية للواقع الذي انبثق منه هذا الخطاب السردي الكرافيكي، ويمكن تحديد عناصر السرد في المنجزات المسرودة بحسب تصنيف"آمنة" (الزمان، المكان، الاحداث، الشخصيات، اللغة) (Amna , 1996, p. 23)

وبذلك تعد عناصر السرد من العناصر التي يتم الاستعانة بها في عمليات تمثيل اي عمل سردي بهيئته الكرافيكية لما لهذه العناصر من اهمية بالغة في عمليات سرد الاحداث وهذه العناصر تجيء على النحو الآتي:

1-**الزمان:** يعد عنصر الزمن في الاشكال السردية التي تعتمد على عناصر الزمن في تمثيل عرض الحدث على وفق التسلسل الزمني لوقوعه، فلكل عمل فني – تصميمي تسلسل يعتمد هذا التسلسل على زمن البداية وزمن الوسط وزمن النهاية، إذ: "يمكن ان يحول التسبب والاهداف القصة (تسلسل زمني للأحداث) إلى حبكة: الاحداث في بداية القصة تسبب الاحداث في وسطها، والاحداث في الوسط تسبب احداث النهاية. هذه هي التركيبة الاساسية في الافلام الكلاسيكية السردية (الواقعية)، فيها تتابع وخاتمة" (Daniel, 2008, p. 200)

2-**المكان:** يعد المكان احد ادوات السرد فيعرف المكان على انه: "الوعاء للأحداث ومجسدة عبر سارد ما، يدور في أرجاءه وهو الفضاء الروائي، فالمكان عنصر مهم لتأطير المادة الحكائية وتنظيم الاحداث من خلال العلاقات التي يقيمها مع الازمنة والشخصيات والرؤى، إذ يعتمد بناء الاحداث على مجموعة عناصر ومنها المكان" (Muhammad, 2018, p. 86)، بناءاً على ما تقدم: يعد تحديد المكان في المنجزات الكرافيكية الموجهة الى المتلقي من العناصر السردية الواجب توافرها، لما للمكان من اشتغال واضح في تحديد عائدية الخطاب الكرافيكي لغرض تنظيم مادة الخطاب على اختلاف انواعها من خلال ارتباطها بعنصر الزمن.

3-**الاحداث:** ان موضوع الحدث الذي يستند اليه السارد – المصمم في إنشاء الخطابات السردية احد عناصر تكوين الخطاب السردي، إذ يعد الحدث احد اركان التعبير الواجب توافرها لنجاح عملية التحليل المنطقية لأي عمل فني – تصميمي، إذ يمثل الحدث يعد أحد المحاور التي تستند عليها القصة، إذ انه يتداخل بنائياً مع تقنيات سردية اخرى، فهو يمثل سرد الافعال التي تقوم بها الشخصية خلال الزمان، ووجود المكان، ووقوع الحدث يعني اجتماع وتآلف العناصر السردية في المكان المحدد والزمان المعين من خلال الشخصيات، إذ "إن الحدث هو العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية متمثلة، بالزمان، والمكان، والشخصيات، واللغة، كالحدث الواقعي في الحياة اليومية الذي ينطلق اساسامن الواقع" (Amna , 1996, p. 27).

4-**الشخصيات:** تعد الشخصية من العناصر الدالة على السرد في الخطابات البصرية، إذ انها أحد العناصر الضرورية في اعداد العمل التصميمي، إذ تعد الشخصية من العناصر الاساسية في العمل الفني، لأنها تشتمل على الصفات الجسمية والعقلية والوجدانية، المتفاعلة مع بعضها داخل كيان الفرد، وهي أداة صانع العمل لسرد القصة ونقل الافكار للمشاهدين، إذ لن يكون هنالك "اهتمام من الجمهور دون وجود شخصية متفاهمة ومثية للعطف" (Hussam Al-Din, 2017, p. 97). بناءاً على ما تقدم: يعد توظيف صور الشخصيات المعروفة في التصاميم الكرافيكي من ضرورات تمثيل فاعلية ادائية الصورة لوظيفتها الاتصالية من خلال مواضيع العمل التصميمي.

5-اللغة: تعد اللغة من عناصر السرد الكرافيكي التي يكون من اولويات مهامها داخل بنية الخطابات الكرافيكية تحديد العلاقات داخل بنية العمل التصميمي، إذ من الامور المدهشة والمثيرة للجدل ايضاً، وجود علاقة بين اللغة والحضارة من جهة، وبينهما وسيكولوجية إدراك اللون من جهة اخرى، إذ ان خبرة الفرد الشخصية بعالمه الذي يعيش فيه تتشكل بفعل اللغة التي يتحدث بها. "بمعنى أن اللغة تحدد الكيفية التي ندرك بها العالم الذي يحيط بنا" (Qassem , 2008, p. 79). إذ تعد اللغة سواء جاءت على هيأة عنوانات رئيسة أم فرعية ام نصوص، أم تكون قد جاءت على هيأة الوان أو رموز أو صور، فهي بمثابة الوسيط المستخدم في العملية الاتصالية بمجملها المفاهيمي بين مرسل الرسالة الاتصالية أياً كان مصدره، وبين متلقيها، فاللون هو اللغة الاولى في الطبيعة، وهذه الالوان المختلفة المنظمة توفر من المتعة الشيء الكثير مما قد لايوفره الاثر المادي" (Al-Khafaji, 2012, p. 22)

إجراءات البحث

منهجية البحث: تم اعتماد المنهج الوصفي لغرض التحليل وطريقة تحليل المحتوى للعينات، فقد عُرّف المنهج الوصفي بأنه "وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة أي الموجودة حالياً، وتركيبها وتحليلها وتفسيرها" (Abu Talib, 1990, p. 94). ومن الجدير بالذكر انه بالامكان الافادة من مقومات (السرد المشهدي) في عملية القراءة الفنية لموضوع تصاميم واقعة الطف فهو اقرب الانواع الى بحثنا، واهمية ذلك في عملية تحليل الاعمال الفنية لتصاميم واقعة الطف لما تحمله هذه التصاميم الخاضعة الى مبدأ التحليل السردي من مساهمة فاعلة في تحليل هذا النشاط الثقافي من اجل تحديد معنى ومضمون التصاميم المنتخبة ، لما تتمتع به تصاميم واقعة الطف من تنوع المصادر، وطبيعة التعدد الصوري داخل كل تصميم جسد واقعة الطف.

مجتمع البحث: تضمن مجتمع البحث تصاميم واقعة الطف، وقد تم اختيار مجموعة من التصاميم الرقمية عدد(16) انموذج في العام (2018م).

عينة البحث: تم اختيار(3) عينات (عينة قصديه منتظمة) احتوت على موضوعات ذات معنى وقيم دلالة في السرد الكرافيكي لتصاميم واقعة الطف، إذ مثلت نسبة20% من مجتمع البحث الكلي. وبحسب المبررات الآتية:

1. المتغيرات الشكلية لمحتويات التصاميم الرقمية.
2. تنوع اساليب الاظهار والاخراج الفني والتقني في موضوع البحث .
3. لانها مثلت تحقيق هدف الدراسة الحالية في تصاميم واقعة الطف .
4. تجسيد الواقعة وايصال فكرة الملصق الى المتلقي من خلال تحقيق الهدف الوظيفي والجمالي للمطبوع .

التحليل: يتم التحليل من خلال المحاور الاتية:

1. مكونات البنية السردية لتصاميم واقعة الطف.
2. اليات التوظيف السردي في اختزال وتكثيف رموز تصاميم واقعة الطف.
3. عناصر القراءة السردية الكرافيكية في تصاميم واقعة الطف.
4. اليات السرد الكرافيكي في تصاميم واقعة الطف.

5. القيم الدلالية المستنبطة من تصاميم واقعة الطف.

تحليل العينة (1)

الموضوع: (ياحسين)- ملصق عن واقعة الطف.

المصدر: www.google.com

مكونات البنية السردية لتصاميم واقعة الطف:

في تركيب الفضاء النصي جاءت عبارة نصية بعنوان (ياحسين) شغلت الجزء الاعلى من الملصق، وباللون الاحمر، كدلالة ايحائية الى مضمون المنجز الكرافيكي – الاسلامي، عدت اللغة بمثابة الوسيط المستخدم في العملية الاتصالية بينها وبين متلقيها، إذ كان للبلاغة الشكلية من جهة حجم الخط، ولونه إشتغالاً واضحاً في عمليات جذب الانتباه وإثارة اهتمام ، مستثمراً بذلك كل ما من شأنه ان يحدث تلك التأثيرات، سواء أكانت تأثيرات حجمية من جهة، أم كانت تأثيرات سايكولوجية يتمتع به اللون من خلال عمليات التفاعل مع النص من جهة اخرى.

صمم الفضاء الصوري على شكل صور فوتوغرافية، مثلت مرجعيات من التأريخ الاسلامي للبلد، إذ تألف الملصق من صورتين مثلت الصورة الاولى، صورة صحراء تظهر مسير مجموعة من الجمال فيها بإتجاه صورة المرقد تم التعامل معها ومعالجتها رقمياً لجعلها تشغل اغلب مساحة فضاء الملصق العلوي بالكامل، أما الصورة الثانية فهي تمثل صورة مرقد الحسين بن علي (ع) في كربلاء المقدسة، إذ انها مثلت صور مستوحاة من قصة مسير الحسين (ع) مع اهل بيته واصحابه من مكة الى كربلاء.

اليات التوظيف السردي في اختزال وتكثيف رموزتصاميم واقعة الطف

تنوعت مرجعيات الاشكال بين ماهو نابع من اشكال واقعية تمثلت بصورة الصحراء والشمس وقافلة الجمال، وبين ما هو عبارة عن صورة مرقد الحسين (ع)، المنبثقة من التأريخ الاسلامي العريق.

عناصر القراءة السردية الكرافيكية في تصاميم واقعة الطف

تمثلت العناصر السردية المكونة لبنية الملصق بالمكان، والزمان، والحدث، واللغة، أعطى قراءات سردية عن عائدية الملصق الى المكان الذي حدثت فيه الواقعة التي مثلت مجموعة من الامكنة المتعارف عليها ثقافياً فقد تمثلت بالصحراء كما هو ظاهر لنا بمدينة مكة المكرمة التي خرج منها الحسين (ع) ومدينة الطائف، مروراً بالكوفة، ثم مدينة كربلاء- مكان الواقعة، ثم الى سبي نساءه واطفاله متجهاً الى بلاد الشام – سوريا. أما الزمان فقد تمثل في التسلسل الزمني للاحداث، من خلال واقعة الطف المعروفة (واقعة كربلاء)، ومن الجدير بالذكر ان مع غياب عنصر الشخصية من الملصق.

اليات السرد الكرافيكي في تصاميم واقعة الطف:

تمثلت اليات السرد الكرافيكي بكل عنصر اسهم في إظهار الهيأة النهائية، بدءاً من توظيف لآلية النص في عنوان الملصق، فضلاً عن الية الصورة الرقمية والتقنيات المتمثلة بتقنية الإضاءة ، وتقنية الالوان ومدى تأثيراتها السايكولوجية على المتلقي في كل جزء من اجزاء الملصق، كما كان للرموز الشكلية اثر بالغ في اكمال معنى مضمون الملصق الاثر البالغ في تمثيل فكرة وعائديتها الى الواقعة، لما لها مدلولات الزمن اللاحق لوقوع الحادثة – واقعة الطف. وقد كان لرمز قرص الشمس مدلولات رمزية ووظيفية في ذات الوقت، إذ مثل المسير الى كربلاء مضومنه التداولي بان الشمس تشرق من جهة الشرق فكانت دلالة الشمس هنا عرفية تربط بين شروق الشمس ودلالاتها الوظيفية عن الاضاءة والاشراق وكسر الظلام، وهو استعارة رمزية للحدث بحضوره الجور والظلام ويحل مكانهما النور والسلام.

القيم الدلالية المستنبطة من تصاميم واقعة الطف:

كانت هنالك قيم مستنبطة من هذا المسير تمثلت بالقيم التداولية لتصميم واقعة الطف، ومنها القيم التعبيرية عن الوفاء بالوعد، والتمسك بالعهد عندما بدأ الحسين (ع) مسيرته من مكة المكرمة متجهاً الى ارض العراق – الى مدينة كربلاء لرد الظلم وجور السلاطين عن اهل العراق، من التضحية والفداء في سبيل عزة دين جده، وتوظيف الاشكال الرمزية المتمثلة بقافلة تسير مؤلفة من بعض الاشكال الرمزية كواسطة معتمدة للتنقل في ذلك الوقت.

عينة(2)

الموضوع: شعار الراية: (ياشهيد كربلاء) - ملصق عن واقعة الطف.

المصدر: www.google.com

مكونات البنية السردية لتصاميم واقعة الطف:

تألفت بنية فضاء الملصق من تواجد السرد في الخطابين النصي والصوري على حدٍ سواء، إذ في الخطاب النصي تمثل السرد في العبارة اللغوية التي تستخدم لأغراض القراءة البصرية، (يا شهيد كربلاء)، فضلاًعن خطاب صوري مرتبط بمعنى سرد الملصق ، فان الصور التي تم انتخابها تتألف من رسوم لشخصية الحسين (ع)، وصورة لفرسه، وعدد من الرموز التي لها دلالات تعبيرية عن مضمون الحدث والواقعة، لما لهذه الصور من قابلية التعبير، كذلك من خلال القراءة البصرية للنص التصميمي تبين وجود صور ذهنية متخيلة اعتمدت على الرسم الرقمي لأحداث الواقعة من خلال سرد دلالي للحظة استشهاد الإمام وتمثلت بظهور حمامات السلام لصعود روحه الطاهرة، كما إن الصور تنشيء جواً تفاعلياً من خلال سرد الحدث بين المرسل والمتلقي.

عناصر القراءة السردية الكرافيكية:

اعتمد الملصق في بنيته الشكلية على تشبيه لشخصية الحسين (ع) التأريخية ، إذ تعد شخصية هنا من العناصر التي تتفاعل مع غيرها من العناصر السردية تمثيلاً للصفات الجسمية والعقلية والوجدانية، كتفاعل صورة الفرس الذي يظهر. وهو مطأطأ الرأس الى الارض بعد مقتل الحسين(ع) في المعركة ، كدلالة تعبيرية عن إنكسار الفرس وتعاطفه مع (شخصية الحسين) الملقاة على الارض داخل بنية العمل التصميمي وذلك لإظهار المضامين الفكرية. كما تظهر محاولات التمييز بين مظاهر الزمان (الماضي)، وبين الزمان الحالي الفعلي من زمن (الماضي) كذلك يظهر الزمن من خلال تأكيد على وقت غروب الشمس وما يظهر لنا من الأشكال المرئية والألوان التي تم توظيفها يوحي لنا بزمن الحدث وهو وقت غروب الشمس، كما عمد الى التكثيف الدلالي لفضاء الملصق من خلال دلالات السحب السوداء من الدخان إذ إن السحب السوداء لها دلالة على الظلام الذي حل نتيجة قتل الحسين في المعركة وادت الى استشهاده. ان (المكان) الفعلي للحدث هو صحراء كربلاء، وفي الملصق الحالي فإن المكان هو (صحراء من الواقع الافتراضي)، انها صحراء مترامية الاطراف في مظاهرها الشكلية من خلال العناصر الشكلية في الملصق.

اليات السرد الكرافيكي في تصاميم واقعة الطف:

تمثلت اليات السرد الكرافيكي باشتغال عناصرها بعضها مع بعض بصيغ متآلفة،إذ اسهم النص في إظهار مضمون الصور والرسوم في الملصق اعلاه بقراءته النهائية، بدءاً من توظيف المصمم لآلية الصور في الملصق، وكذلك الية الصورة الرقمية والتقنيات المتمثلة بتقنية اضاءة الملصق بقرص الشمس الظاهر في اعلى الملصق، وتوظيف تقنية الالوان ومدى تأثيراتها السايكولوجية على المتلقي في كل جزء من اجزائهِ ، وكان للرموز الشكلية اثر بالغ في اكمال مضمون العمل التصميمي، واثارة المشاعر والانفعالات نحو هذه المشاهد التي تحمل في طياتها عبر ودروس تعد قيم وعادات وثقافة مجتمعات باكملها على المستويين المحلي والعالمي كما كان للالوان المستمدة من الوان اجواء الواقعة التأريخية المأساوية، تمثلت باللون الاحمر واللون الاسود واللون الابيض، وقد كان لرمز الشمس معانٍ عدّة ووظائف مكنها من ايصال مضمون الملصق الى المتلقي. إذ ان كل الاشياء الموجودة في الكون يكون الرمز كامن فيها.

القيم الدلالية المستنبطة من تصاميم واقعة الطف

تتعد القيم الدلالية المستقاة من حادثة واقعة الطف، تتنوع بين إعلاء القيم الدينية والاجتماعية والاخلاقية، وإلغاءالقيم التي تشجع على الذل والهوان، وقد كان لواقعة الطف الاثر البالغ في رفع الظلم، والجور عن الناس ونشر قيم الايثار والشجاعة، والشهامة والمروءة، فقد كان الحسين (ع) يحث اصحابه على نشر التعاليم الاسلامية والالتزام بقراءة القران واقامة الصلاة في اشد الاحوال.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عينة (3)

الموضوع: (ياشهيد كربلاء)- ملصق عن واقعة الطف.

المصدر: www.google.com

مكونات البنية السردية لتصاميم واقعة الطف:

إمتازت بنية الملصق بأنها تألفت من خطاب سردي كرافيكي نصي إحتوى على عنوانين رئيسين تمثلا في العنوان الاول بعبارة (ياشهيد كربلاء) والعنوان الثاني تمثل بعبارات كتبت على الراية المرفوعة في ارض الواقعة متمثلة بشعار راية النبي محمد (ص) (محمد رسول الله) ، إذ تنوعت الخطابات البصرية بين الرئيسة والفرعية، وتوزعت برؤية متسلسلة ومتتابعة، فقد كان لهذه العناوين المحملة بالقيم الدلالية، الاثر الفاعل في القراءة البصرية لمضمون الملصق الدلالي كخطاب بصري في الاشارة الى المضمون التعبيري للاشكال الداخلة في التصميم.

ان تنظيم العنوانات بهذه الصيغة التتابعية في عرض العناوين الرئيسة والفرعية حسب الاهمية، اسهم في إكمال عملية القراءة البصرية لمعظم مكونات الملصق.

اما عن الخطاب الصوري للملصق فقد شغل فضاء الملصق بالكامل من خلال إعتماد المصمم في خلال استذكار الحدث عن واقعة الطف من خلال إمكانية سرد الحدث بالإشارة اليه من خلال الاستعارة الشكلية لشكل شخص الحسين (ع) وهو مضرج بالدماء.

اما من ناحية الالوان فان الملصق استمد ألوانه من ألوان الصحراء الواقعية التي جرت فيها وقائع المعركة، وهو نوع من الاستعارة اللونية للمطابقة مع الواقع، ليسهم ذلك كله في عمليات ايجاد حالات التذكر للواقعة عند المتلقي.

اليات التوظيف السردي في اختزال وتكثيف رموز تصاميم واقعة الطف :

الاعتماد على الاشكال متمثلةً بصورة شخصية مثلت الحسين (ع) لإعطاء الملصق المرجعية الواقعية من قابلية تصوير ونقل الواقع مثلما هو بدون تحريف او تزييف ، مع احداث تغيير في تقنية اضافة اضاءة الى وجه الشخص الذي يمثل الحسين (ع).

الاشكال الرمزية التي تم توظيفها في هذا الملصق اشتقت من هيئتها الطبيعية لأغراض تجسيد الابعاد المباشرة للسرد من خلال الصور السردية لحدث واقعة الطف، إذ كان لتوظيف مجموعة من المشاهد الصورية التي ظهرت في خلفية الملصق والمشتقة من الطبيعة كالصحراء والسماء، وكذلك في اجساد الشهداء المترامية على جانبي شخصية الحسين (ع) في ارض المعركة ، وفي مجاميع من الحشود لجيش الاعداء وهم يحملون الرماح عالياً إذ انها تمثيل دلالي للتعبير النصي الذي جاء بعنوان (ياشهيد كربلاء)، وما تعنيه من دلالات ايحائية عن الانفعالات الانسانية التي تصبح كمأثر تلقائي في فكر المتلقي لذلك الحدث التأريخي المتجدد في شهر محرم من كل عام .

عناصر القراءة السردية الكرافيكية في تصاميم واقعة الطف:

إعتمدت عملية تصميم الملصق على توظيف صورة شخصية تمثل الحسين (ع) ، المضرج بالدماء اثناء حدوث الواقعة، وذلك لإيصال حدث واقعة الطف الى المتلقي بكل سهولة ويسر على شكل سرد كرافيكي قائم بحد ذاته على اطراف العملية الاتصالية بين المرسل والمتلقي من خلال الرسالة البصرية الكرافيكية الموجهة الى المتلقي على شكل ملصق اسلامي. كذلك كان لتوظيف المكان المتمثل بصحراء كربلاء ، دلالة على نتائج الواقعة من استشهاد الحسين واصحابه (ع) في المعركة ، وصعود روحه الطاهرة الى السماء، التي كان لها الاثر البالغ في عملية تصوير الواقع الى المتلقي ونقل حيثيات المكان الدال على مكان وقوع الحدث الحقيقي في صحراء كربلاء في العراق.

اليات السرد الكرافيكي في تصاميم واقعة الطف:

كانت النصوص من ابرز الاليات التي تم ثبيتها كما كان لتوظيف الصور الفوتوغرافية والمتمثلة بشخصية الحسين (ع) ، وصور اجساد شهداء واقعة الطف المترامية حوله ، وصور الاعداء الذين يفوقونه عدداً وعدة ، من الذين تجمعوا حول شخصية الحسين (ع) وأنه الاثر البالغ في سرد الحدث وتحقيق التفاعلية والتداولية المتبادلتين بين المرسل ومتلقي العمل التصميمي فضلاً عن الاثر الفاعل الذي كان للعناصر السردية المتمثلة بنوع الحدث، والزمان، والمكان الذي جرت فيه الواقعة اثر فاعل في اظهار فكرة الملصق وكيفية تمثيله لمعركة الطف التأريخية .

القيم الدلالية المستنبطة من تصاميم واقعة الطف:

مثل تصميم الملصق مجموعة من القيم الدلالية المعبرة عن موضوع الواقعة متمثلة بقيم الفداء، والاستشهاد، والتضحية بالنفس والاهل في شخصية الحسين (ع)، وهو يفدي ويضحي بحياته في سبيل نصره المظلوم، ضد الظالم، وإحقاق الحق وزهق الباطل في واقعة الطف على ارض كربلاء العراق ، حتى لو اضطر في ذلك الى استخدام سيفه.

النتائج:

مكونات البنية السردية لتصاميم واقعة الطف:

أظهرت عائدية الفكرة وبنية التصميم للموروث التأريخي الاسلامي، وما مثله لإعادة صياغة واقعة الطف المسرودة من صيغتها الشفاهية الى صيغة أخرى هي صيغة حديثة معاصرة تستخدم لعمليات الاعلان والاشهار عن محتواها المعنوي المراد ايصاله الى المتلقي في العينات كافة.

أ-تنوعت العناصر الكتابية في تصميم الملصقات من خلال العبارات النصية الاسلامية التي لها علاقة ارتباط مع احداث واقعة الطف التي تم كتابتها ضمن فضاءات الملصقات.

ب-استخدام رموز لونية، تنوعت بين اللون الاحمر، اللون الاسود، اللون الاصفر، اللون الابيض، واللون الاخضر، وغيرها من الالوان حسب قيمها السردية في العينات كافة.

مرجعيات الاشكال الواقعية بصيغة رمزية.

أ-إمتازت تصاميم الملصقات بتوظيف الرموز آلادمية ، التي مثلت صور تشبيه لشخص الحسين (ع)، واخيه العباس (ع)، وصور تمثل تجمع جيوش الاعداء حول الحسين (ع) واهل بيته مثلما في العينة (3)، فضلاً عن اعتماد للرموز الحيوانية في تصميم الملصق.

ب-اعتمدت ايحائية الاستعارات الشكلية للرموز التي تمثلت في توظيف رمز السهام والرمح، والخيمة، والدرع في العينات كافة.

القيم الدلالية المستنبطة من تصاميم واقعة الطف .

أ-تمثلت القيم التعبيرية والدلالية المستنبطة من توظيف الاشكال الرمزية من خلال اتجاه حركة الرأس والعينين للأشكال داخل الملصق في العينات كافة

ب-برزت القيم الاسلامية المستنبطة كالايثار والشجاعة والشهامة والالتزام بتطبيق اركان الاسلام حتى في اشد حالات الحرب كالالتزام باقامة الصلاة.

عناصر القراءة السردية الكرافيكية في تصاميم واقعة الطف .

أ-تنوعت الرموز الزمانية، والتي مثلت زمان سرد الحدث التأريخي مثلما في توظيف رمز الشمس والقمر، والنهار والليل كما في أغلب العينات.

ب-رموز مكانية، وقعت فيها المعركة في صحراء كربلاء المقدسة مثلما جاء في العينات كافة.

اليات السرد الكرافيكي في تصاميم واقعة الطف .

تنوعت توظيفات اليات السرد الكرافيكي بين ماهو نص سردي ، او صور سردية تحمل في مضمونها ابعاداً جاءت على شكل مضامين مباشرة أو تضمينية ، أو تأويلية في العينات كافة. ب-التقنية السردية الرقمية تمثلت برمز الهالات البيضاء التي تشع من وجوه الاشخاص الذين تم توظيفهم في تمثيل قدسية شخصية الحسين (ع) وشخصية العباس (ع)، في العينة (3).

الاستنتاجات: بناءاً على ما تحقق من نتائج التحليل نستنتج الآتي:

1-ان كل خطاب بصري له عملية سردية كرافيكية تعتمد على موضوع وفكرة ذلك الخطاب البصري.

2-ان كل عملية سردية تعتمد على عناصر متنوعة تكون هذه العناصر مستوحاة من العمق التأريخي والديني والاجتماعي والحضاري، تكون لها قيمة مؤثرة في ثقافة المتلقي البصرية ، فكل رمز سردي له قيم دلالية، ولونية، واشارية تتبع وظيفته داخل العمل السردي الكرافيكي، والتي تحيلنا الى مضمون واقعة محددة.

3-مثلت عناصر السرد الكرافيكي المتمثلة بعناصر المكان والشخصية والحدث المحور الاساس في بنية الملصق الاسلامي.

التوصيات: من خلال ما تحقق في التحليل والوصول إلى نتائج واستنتاجات البحث توصي الباحثة بالآتي:

1-إعتماد عناصر واليات السرد الكرافيكي في بنية تصاميم المنجزات الطباعية، التي تختص بنقل أحداث واقعة تاريخية معينة، تحقيقاً لعمليات القراءة البصرية التي يتسلسل فيها قراءة المنجز الكرافيكي ابتداءاً من تحقيقاً لإثارة إنتباه المتلقي نحو فكرة العمل التصميمي.

2-الابتعاد عن تقنيات التكثيف الشكلي واللوني والرمزي عند الشروع بتنفيذ فكرة تختص بتصميم الملصق الديني، لضمان سرعة إثارة واستجابة عمليات التلقي البصرية لمضمون الملصق.

3-الاهتمام بتثبيت عنوان الملصق الديني باللغتين (العربية والاجنبية)، داخل فضاء الملصق، لغرض إتمام تحقيق التداولية العالمية للملصقات الدينية.

4إختزال الاشكال الدلالية الرمزية والتعبيرية تحقيقاً لعمليات ادراك فهم وتفسير وتحليل وتأويل مضمون الملصق الديني عند المتلقي بسهولة ويسر دون تعقيد.

5-الإلتزام بشكل الإطار العام للحدود الخارجية للملصق الديني، وعدم الخروج عنها، لأن في ذلك إضعاف لوحدة موضوع الملصق.

References:

1. Hayden, W. (B, T). *Contents of Form - Narrative Discourse and Historical Representation.* Beirut: Arab Science Publishers.
2. Abu Talib, M. (1990). *The Science of Research Methods.* Mosul: Dar Al-Hikma Press for Printing and Publishing.
3. Al-Ahmar, F. (2010). *Dictionary of Semiotics.* Beirut: Arab Science Publishers.
4. Al-Aswad, F. (2007). *Film Narration.* Cairo: The Egyptian General Book Authority.
5. Al-Hamdani, H. (B.T). *The Structure of the Narrative Text from the Perspective of Literary Criticism.* Beirut: Arab Cultural Center for Printing, Publishing and Distribution.
6. Al-Husseini, I. (2008). *The Art of Design between Philosophy - Theory and Practice.* Sharjah: Department of Culture and Information.
7. Ali , K. (2015). *The Age of Narration - Critical Visions.* Kuwait: Butterfly House for Publishing and Distribution.
8. Al-Khafaji, K. (2012). *The Semiotics of Colors in the Qur'an.* Beirut: House of Muttaqin for Culture, Science, Printing and Publishing.
9. Amna , Y. (1996). *Narrative Techniques in Theory and Practice.* Sana'a: Yemen House for Printing and Publishing.
10. Daniel, C. (2008). *Foundations of Semiotics.* Beirut: Arab Organization for Translation.
11. Gerard, J. (1989). *Narrative Theory from the Point of View to Focus.* Casablanca: Publications of Academic and University Dialogue.
12. Hussam Al-Din, M. (2017, 82 25). How to build a virtual character in the visual fiction directed by James Cameronfilm (avatar as a model. *esearch published in the Academic Journal*, p. 240.
13. Ibrahim , A. (2016). *Encyclopedia of Arabic Narration.* Dubai: Kandil Printing, Publishing and Distribution.
14. Mahmoud , O. (1989). *That Al-Salasil Press for Printing and Publishing.* Beirut: Methods of Communication and Social Change.
15. Mangrid, Y. (B.T). *The Science of Narration - Introduction to Narrative Theory.* Mosul: Nineveh House for Studies, Publishing and Distribution.

16. Miloud , O. (2006, December 14). The Problematic of the Critical Term - The Terminology of Narrative Semiotics as a Model. *Arab Heritage Magazine - a quarterly magazine issued by the Union of Arab Writers*, p. 104.
17. Muhammad, A. (2018, 88 19). Directing Treatment of One-Place Events in the Cinematographic Medium. *Academy's Journal, College of Fine Arts - University of Baghdad*, p. 250.
18. Mustafa, F. (2015). *Sahar Al Narod - Studies in Arabic Fiction and Fiction.* Damascus: Tamoz for printing, publishing and distribution.
19. Qassem , H. (2008). *Creativity and Tasting Beauty.* Amman: Dijlah Publishers and Distributors.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/391-408

Graphic narrative and its semantic value in the designs of the incident of the Taff

Raghad Fattah Radi [1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 29/1/2021…....Date of acceptance: 22/3/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

The concept of narration stems from the connotation of continuous communication through which narration is manifested as a message that is exchanged between the sender and the recipient, and that narration is an educational conceptual necessity, representing the philosophy of intellectual inclusion achieved in a direct speech to the mind, but it is encapsulated in a colorful frame that attracts the soul and attracts attention, and the graphic narration is a speech A visual based on the basis of interference and sequence of the event in weaving the elements in a consensual way through a continuous communication process that begins with the embodiment of an event - an important event - to the recipient, in which an intellectual employment of all energies and values is expressed in the recipient, and the effect and visual tension of the recipient is achieved and the interaction is reflected in terms of position and biography.

The graphic narration is a visual discourse based on weaving successive events within the interrelated relationships of the components of the design structure, its construction depends on the knowledge and cultural experiences of the event designer and the degree of its influence and the rumors of a feeling reflected in building the formal configuration of the design, and the expression of intellectual contents in a visual language that may be direct (realistic simulation)), Or indirectly (semantic symbols) or both together, up to the content of the design idea and achieving its functional and aesthetic goals.

Keywords: Narration - graphics - values - semantics - designs - the incident of children

[1] **University of Baghdad / College of Languages / Student Activities Division,**
raghadfattah89@colang.uobaghdad.edu.iq .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/409-422

العلاقات التصميمية ودورها بصنع الفكرة في تصميم الأزياء

فرات جمال العتابي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/1/24 , تاريخ قبول النشر 2021/3/29 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث

أي تصميم يخضع لمجموعة من القوى المساهمة في إقامة علاقات تعمل على تعزيز العناصر الداخلية للتصميم ؛ أي خلل في هذه العناصر يمكن أن يؤدي إلى تصميم مجزأ وضعيف ، وبالتالي يمنعه من تحقيق الهدف أو الأداء. يمكن أن يعزى ضعف الأداء إلى عوامل مختلفة: مدى ووظيفة العناصر والمبادئ في التصميم ، وإدراك الفكرة ، وخاصة في تصميم الأزياء.

علاوة على ذلك ، هناك العديد من جوانب التصميم التي تدخل في تحقيق فكرة المصمم. يستخدم التصميم الكثير من المنبهات من خلال لفت الانتباه إلى تصميمه بما يتوافق مع حاجة الأفراد النفسيين والماديين. سنقوم في هذا البحث بتحليل أهم العناصر والعلاقات التي تساهم في الفكرة ، ثم نقدم تحليلاً للجوانب الفنية والوظيفية للتصميم.

الكلمات المفتاحية : العلاقات ، التصميم ، القواعد ، الفكرة ، الانتباه

[1] كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد، dr.furathassan@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/409-422

The Relations Of Design And The Role Of It Making The Idea For Fashion Design

Furat Jamal Hassan[1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 24/1/2021…....Date of acceptance: 29/3/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

ABSTRACT

Any design subject to a set of forces contributing to the establishment of relations working to strengthen the internal elements of the design; any imbalance in these elements can make a fragmented and weak design, thus preventing it from achieving the goal or performance. Poor performance can be attributed to various factors: the extent and function of the elements and principles in the design, realization of the idea, especially in fashion design.

Moreover, there are many aspects of a design that go into achieving the realization of the designer's idea. The design utilizes a lot of stimulants by drawing attention to its design, which is consistent with the need for psychological and material individuals. In this research, we will analyze the most important elements and relations that contribute to the idea, and then provide an analysis of the technical and functional aspects of the design.

Key words: relations, design, role, idea, attention.

INTRODUCTION

The fashion design is based on sending a message to the recipient; This message clarifies the realization of the designer's idea is expressed through the design content, the body shape of the model, and the model itself through the functional and aesthetic role. The idea-building process subsequently becomes the subject of implementation, successfully generating the idea of perfect content movement without any interference or failure. Whether in the design process model or in any other design, the idea initially develops from a good and clear design that in turn achieves the desired effect that attracts the consumer. The research is divided into

[1] University of Baghdad / College of Finearts , dr.furathassan@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

four sections: The first section explores the idea and function and analyzes the idea to send the message to consumers. The second section examines structural relationships, in which the appearance of the structure of the aesthetic perception of a subject is seen as a manifestation of the approach to understanding relationships in design. The third section analyzes the design and foundation relationships in aesthetic design. Finally, the final section takes into account design work interest.

Problem Statement

The contemporary studies focused on studying fashion design operation and concept by many views, which distinguish by obligated one science side in the studying like creation, method, and design elements. That what remote the knowledge and thoughtfully production par the totality in limited and understand characters and properties for this concept, in the same time amplifier the knowledge base about one side alone except the other by form made it disconnect par other sides. To miss the knowledge and thoughtfully relationship which can be in the case study in a related form with others?

All that makes the real base and need for the research beginning and aims to understand and show totality, which is come from study the design concept by depending on two basic side relationships in it, are the creative side and the methodology side.

Any design subject to a set of forces contributing to the establishment of relations working to strengthen the internal elements of the design; any imbalance in these elements can make a fragmented and weak design, thus preventing it from achieving the goal or performance. Poor performance can be attributed to various factors: the extent and function of the elements and principles in the design, realization of the idea, especially in the design.

As explained above, we can find the need to study, and analyzed in detail, the way adopted by the researchers in this field, because there is no understanding and analysis of the elements. That creates the visual shape of the recipient. And attention to design some cases, the aesthetic, to produce a greater understanding of the importance of content, and this is achieved by analyzing the content of design and research for vision designer through a set of responses, outside the state of consciousness, and also through an intellectual structure that determines the convergence of agreed, and the tension between the structure of the design and features gracefully.

Research Aims

The idea of design is the starting point where the designer attempts to transfer impulse's heart and all his experience to make forms on paper. Before taking any action relating to the content or the model's shape, the designer displays that the idea of design forms a close link between the designer and creative ability. Designed to be aware of the conditions, the artwork is correct. In order to achieve full integration, the designer must create a loop link between the model or the shaping hand, the consumer and receiver. To find this missing link, we can say the designer is the organizer of the integration process through the expression experience. The designer attempts to transfer social values and cultural heritage into the design so that results are consistent with society's nature.

Therefore, the current research aims to:

Exposing the reality of design relationships in fashion design, through the functional and aesthetic dimension Through the following pillars:

(the idea, content, creative, form, and function).

Literature Review

1- IDEA AND FUCTION

Construction of the idea, which is the designer's responsibility, is to collect information on the content of the design in order to achieve the purpose and understanding of the design through the receiver's first glance. The impression of the content is the basis of ideas that serve the function and are all geared to attracting the attention and to arousing interest, and thus achieving the functional and aesthetic to complete the communication process correctly.

1-1 the Idea and design

Idea of design is the starting point where the designer attempts to transfer impulse's heart and all his experience to make forms on paper. Before taking any action relating to content or the model's shape, the designer displays that the idea of design forms a close link between the designer and creative ability. Designed to be aware of the conditions, art work is correct. In order to achieve full integration the designer must create a loop link between the model or the shape hand, the consumer and receiver. To find this missing link, we can say the designer is organizer of integration process through the expression experience. The designer attempts to transfer

social values and cultural heritage into the design so that results are consistent with the society's nature. In the content design.(Rudolf, 1962)

1-2 Sources of design idea:

1-2-1: The source of substantive:The content and the model's shape tries to fit with the idea to form a close link between the designer and creative ability as noted previously. (Tab.1)

Tab.1 The source of substance

1-2-2: Source of social: The designer transfers customs, social values, and cultural heritage into the design so that the results are consistent with the society's nature.

1-2-3: Source of selective:A selection of factors, surrounding the designer are applied to the idea.(Duffy et al., 1993)

1-2-4: Source Impressionist:Thecombination,what it takes to design, stockpiling of knowledge, the accumulation of information, and the receiver's experience-- establish a dialectical relationship to get final ideas that serve the design's theme.

1-2-5: Source influential:One of the sources for obtaining a concept by a designer is directly influenced by the content of the form to make appropriate effect on the recipient.

1-3 form Function

The first thing a designer needs to do is to find a correlation between the mode verify of the design concept and content (forming the basis necessary for the expression of any idea or content).(Davies, 2006)

The final version of the form attempts to deliver content with realism and the ability to appeal consumer's attention, hopefully achieving its goal.

2- STRUCTURAL REALATION

Appearance is a sensory structure, which is reflected in the aesthetic issue. This structure reflects the underground movement and orientation to understand the relationships in the design.(Carr, 1917)

This relationship combines the presence of elements combine with each other. This technique is found as it enters the space until the implementation of the final form of the design.(Hassan et al., 2013)

The design is a set of relationship which are similar to building something dynamic, your experience of mankind, and then finally the realization of the functions carried out. Therefore, the relationships are the structural elements and principles, which will build the foundation of the design, and that these elements are the first step of the process of taste aesthetic in design work.(Rudolf, 1962)

2-1: Structural elements

Everything that surrounds people in his field is subject to the visual alphabetic design incorporating all areas of life, especially fashion design, direct contact with consumers. Consequently, we must be able to identify the most important structural elements of the design. (Hassan & Bian, 2013), It is only the initial elements in the design which include the design's point, line and plane. It can then create other elements and give rise to new things originated by the designer.

2-2: Optical properties of the design

2-2-1: size:

One of the elements in the visual design language, which is based on determining the ratio and proportionality, is divided by the amounts of State-dimensional volumes with elements within the design. The volumetric disparity existing between the elements plays a role in stimulating the sense of movement and the depths of space within the design.(Arnheim, 1965) (Fig.1)*.

* All the photos of figures from (https://www.pinterest.com)

2-2-2: Light:

The disappearance of light means the disappearance of all the details (Shape and color), because the light is utilized to achieve the desired effect in increasing the contrary between the degree of light and dark, and thus increasing the sense of movements.(Kuehni, 2012) (Fig.2).

2-2-3: Direction:

It means movement and change. Modern fashion has been connected to the movement of elements, and its dominance of some elements by directing the audience's gaze towards the figure with smooth line, which is determined by aesthetic and functional reasons directly and/or indirectly way.(Gray & Malins, 2016) (Fig.3)

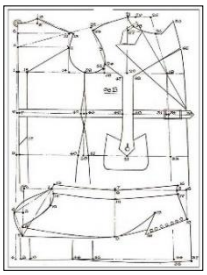


Fig.1 the size Fig. 2 the light Fig.3 the direction Fig. 4 the balance

3- DESGIN RELATIONS

3-1: Foundation of construction

Each structure has its own foundations which helps maintain sustainability because the design is about a complete system of related connections.

3-1-1: Unity: Construction of important foundations and the elements in design make the design more integrated. It can be achieved by:

A- Elements of shape, color and size.

B-Contrast.

C-The applications for optical elements.

We can understand that unit represents many meanings and involves a lot of bases, namely:

3-1-1-1-The Balance:

It is implemented on the basis of a combination of opposing units. It is compatible in terms of functional form such as the model; it is also conflicting in the color while it's linked to same work.(Bagnara & Smith, 2006) Fig.4

3-1-1-2- Similarity and congruence:

The most basic condition for achieving unity in design, is to using element's similar characteristics and location. When the distribution of elements on all axes it can ensure the unity of form. (Fig.5)

3-1-1-3: Repetition:

The Meaning of complement to similaration, repeat elements in the structure, create a unit based on a collection of design elements in one format, may be a repetition fully contain the visual elements, or not fully contain the idea with the extension of continuity associated with the movement, so it can invest repetition to create more than one form or one element of design.(AlAttabi & Muna, 2018) (Fig.6)

Fig. 5 the Similarity

Fig. 6 the Repetition

Fig. 7 the Proportionality

3-1-1-4- Proportionality:

Appropriate some of the element with others, structure the design (with the proportionality creates by balance, that leads to the division of space between the unit's design, to help to get the visual impact) (Fig.7).

3-1-1-5: Diversity:

The importance of diversity. Because the unit generate a complete combination for elements, so it enters the diversity of all the meanings of change, movement, and regeneration. Usually it consists several meanings:

***3-1-1-5-1*: harmony:** Associated with the movement' purpose and the way for new regulatory elements, such as the repetition in the visual harmony, the basis for control eye recipient, and the transference from one line to another.

3-1-1-5-2: Gradient and contrast: it's a important link between the contradictions and all the phenotypic characteristics to the state of harmony. Sometimes it be a slow progression in the design, sometimes it could quickly create a contrast, makes the eyes move rapidly between the elements.(Nelson, 1974) (Fig.8).

3-1-1-5-3: Domination: Dominate one visual element on other element, and then make the transfer between the receiver and the the parts of the design, complete the final work. The dominance also creates balance or imagination by putting one element surround by other elements in work center.(Nelson, 1974) (Fig.9)

4- ATTENTION

To ensure the success of the design, it has to have a distinct ability to attract attention, and also to understand the delivery of the message in countless variables. Creating it's appeal so the designer must choose the appropriate ideas that create the desire and conviction .

Factors for attract attention:

1: The Space and size: The size of the design plays a major role in attracting the attention of the recipient, because the magnitude of the model increases the degree of clarity. A bigger(taller) model is better able to attract more attention than a smaller model(Hassan & Bian, 2013; Hummels et al., 2007) (Fig.10).

2: The Movement: Set of interactions arising between the structural elements and movement become a stronger sensory stimulus in the visual field. The designer is implements this through several methods.(Ching, 2014)

A- Type of movement.

B- Secondary relationship of design (Overlay, cohesion, convergence, overlap and seek)

C- The Color.

3: Uniqueness: Difference between what already exists, and sustain people's which can be achieved by two things. First the idea and second the shape or design .(Wilson, 2003)

4: The Contrast: Used to attract consumers, but its power to stand out, and is usually used to break the monotony of current design trends, especially in color and size.

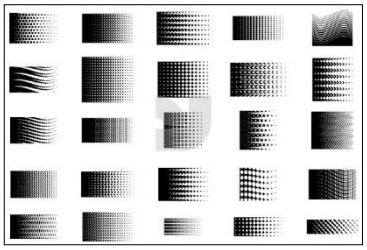


Fig. 8 Gradient and contrast

Fig. 9 the Domination

Fig. 10 The Space

4-1: Advertising

4-1-1: Contact advertising

Since the first creation, human are seeking for connection.

Advertising is a type of communication between the designer and the consumer.

The most important features of contact advertising are:

1- Deployment of capacity.

2- The speed.

3- Extensive use for the biggest impact.

4- The relatively low cost.

5- Technical possibilities.

4-1-2: Types of Advertising:

1- Constructive Advertising: Carrying the necessary information for the product or service, obviously an economic benefit.

2- Destructive Advertising: Not carry any new information but aiming to compete with other projects and events can lead to economic loss.

3- Standard Advertising: Appearing in funds as media and receiving funds from companies products and made a profit.

4- Public service Advertising: This type of advertising promotes public issues but doesn't pursue profit.

5- Social responsibility advertising: It's concerned with societial values and guidance to it's citizens.

4-1-3: The successful Advertising points:

1- Attract attention.

2- Immediate impact.

3- Focus attention on the content.

4-1-4: The successful Advertising Features:

1- The time of Advertising: for attracting attention; advertising time must be short, not more than 3 minutes, to prevent the boredom in the consumer feelings.

2- The message of media: Including the link between the idea and information service or product. prevent

3- The Brand: Typically characterized for its high standards, like the product's uniqueness.

4- The Price: It depends on several factors. The competitions or the market, persuasiveness of the message, and the buying interest of potential consumes.

5- The advertiser: If the advertiser it was famous. Thus increasing the success rate of the advertisement(Garness, 2008).

4-2- the Color creates a state of remembrance

The importance of color in design, directly contributes to better expressing the idea to the consumer through psychological impressions. The most prominent characteristics of the impact of color in fashion, is to contribute artistic expression. Then the color interested the form and confirms the property of clothing, by highlighting the design and materials, therefore, the color and idea, mix in one place, esthetic and functional forms. (Wandell et al., 2008).

4-2-1: The ability to express:

Black and white can do express in the color, they are realism to the design and more accuracy in shape then other colors, because the color lends a recipe to contact us on the basis of the design type . (Fig.11,12)

Fig.11,12 The ability to express

4-2-2: Style of directing color

More Styles out the importance of color:

1- Style of Picture: Dependent on sense of photogrammetry. Through the designer' overlay experiments in the mind, weather it's realistic or abstract.

2- Style of imagination: No much difference from the begining, depends on the skill or imagination at the same time.

3- Style of experience: According to the skills and experiences of the designer, and this is the best method to directing color.(Arnheim, 1965)

5- INDICATORS

According to the above opinion which can helps achievement of the idea, to sum up:

1- Idea is the basis for all design work, because the presence of the idea can lead to send a message to the masses of consumers, and the loss of the idea lead the disintegration to the work.

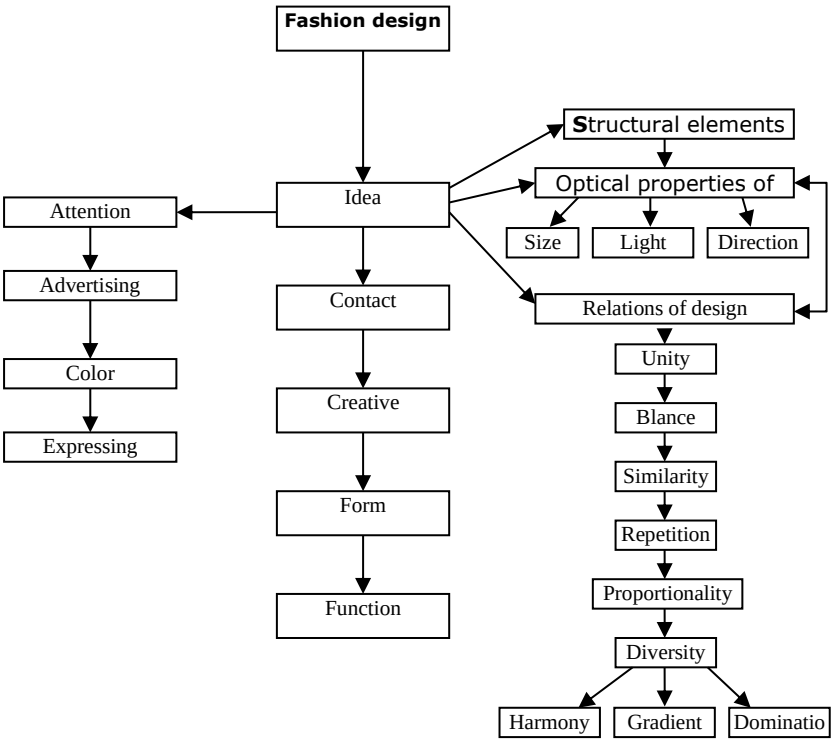
2- Unity and diversity are important idea elements in design, they are integral parts in the relation design and structural design. Thus the loss of these elements also lead to get away from the technical goal and functional work.

3- Use color in design is a great potential to achieve idea, through the influence psychological aspects of the sense and stir as a meaning of expression.

4- Advertisement can attract attention and more elements because it has a power of expression. Which can be adopted by the designer to delivery an advertising message.

5. Technical skill and good experience has ability to achieve the aesthetic dimensions of functional design.

Their can be represented by the following table:



Tab.2 The elements of fashion design

6- Recommendations and Conclusion

The idea gives material shape and configuration, and component design, plus the meaning of the material. Through the use of the elements, the idea is to stimulate the designer to deliver complementary designing, which are subject to one system for the treatment of form, color, and movement for the body which is designed for.

Creating the idea of the relations and visual qualities that could fall within the design, this pluralism occurs when a kind of diversity in design through the unification of opposites and similarities, as well as harmony so that it is in order to synthesize a uniform rhythm.

The designer can synthesize these relations to make a complete unit of the form. Therefore, the necessary parts of the product and unit cohesion with the diversity of all the item's totals in terms of trend, color, and size to keep the monotony of form, and create all vital parts of the design that appear consistent with the general unit of the product.

REFERENCES

1. AlAttabi, F. J. H., & Muna, K. D. (2018). The Artistic directions in stalactites of the antiquarian and religious buildings minarets. 2018 4th International Conference on Humanities and Social Science Research (ICHSSR 2018),
2. Arnheim, R. (1965). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye*. Univ of California Press.
3. Bagnara, S., & Smith, G. C. (2006). *Theories and practice in interaction design*. CRC press.
4. Carr, H. W. (1917). *The philosophy of Benedetto Croce: The problem of art and history*. London, Macmillan.
5. Ching, F. D. (2014). *Architecture: Form, space, and order*. John Wiley & Sons.
6. Davies, S. (2006). The philosophy of art.
7. Duffy, T. M., Lowyck, J., Jonassen, D. H., & Welsh, T. M. (1993). *Designing environments for constructive learning*. Springer.
8. Garness, G. (2008). *CS4 Digital Retouching for Fashion Beauty and Portrait Photography*. Eureka Imaging Publications.
9. Gray, C., & Malins, J. (2016). *Visualizing research: A guide to the research process in art and design*. Routledge.
10. Hassan, A. F. J., Bian, X. Y., & Xin, X. Y. (2013). Artistic Influences Analysis of Iraqi National Costumes. Advanced Materials Research,
11. Hassan, F. J., & Bian, X. Y. (2013). Artistic techniques for developing creativity in design. Applied Mechanics and Materials,
12. Hummels, C., Overbeeke, K. C., & Klooster, S. (2007). Move to get moved: a search for methods, tools and knowledge to design for expressive and rich movement-based interaction. *Personal and Ubiquitous Computing*, *11*(8), 677-690.
13. Kuehni, R. G. (2012). *Color: An introduction to practice and principles*. John Wiley & Sons.
14. Nelson, P. (1974). Advertising as information. *Journal of political economy*, *82*(4), 729-754.
15. [Record #2524 is using a reference type undefined in this output style.]
16. Wandell, B., Dougherty, R. F., Ben-Shachar, M., Deutsch, G. K., & Tsang, J. (2008). Training in the arts, reading, and brain imaging. *Learning, arts, and the brain*, 51.
17. Wilson, E. (2003). *Adorned in dreams: Fashion and modernity*. Rutgers University Press.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/423-444

بنائية التكوين في الخط الكوفي المربع

خالد عامر مشتت البياتي [1]

كفاح جمعة حافظ [2]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/3/13 , تاريخ قبول النشر 2021/5/2 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بدراسة بنائية التكوين في الخط الكوفي المربع، إذ يعد الخط الكوفي من أقدم الخطوط العربية، وسمي بهذا الاسم نسبةً إلى مدينة الكوفة فتعددت أنواعه وأشكاله وتسمياته ومنها الخط الكوفي المربع الذي اتسم كونه خط هندسي صرف شديد الاستقامة يعتمد على مبدأ التربيع في بناء الحروف؛ لتكوين هيأة هندسية تحتكم في بنائها جملة من العلاقات التنظيمية؛ والاسس التصميمية على وفق منظومة بنائية هندسية، حدد الباحثان مشكلة بحثهما بالتساؤل الاتي: ما هي بنائية التكوين في الخط الكوفي المربع؟، ولذلك عني البحث بالكشف عن بنائية التكوين في الخط الكوفي المربع ، للمدة من (1383هـ - 1963م) الى (1432هـ - 2011م)، في العراق. اشتمل الفصل الثاني على الاطار النظري إذ تناول المبحث الأول التكوين في الخط الكوفي المربع؛ اما المبحث الثاني فتضمن المرتكزات البنائية للتكوين في الخط الكوفي المربع ، ثم تلتها مؤشرات الإطار النظري والدراسات السابقة، وتضمن الفصل الثالث اجراءات البحث ، إذ اعتمد المنهج الوصفي التحليلي، وتضمن الفصل الرابع تحليل العينات، وعرض النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية: الخط الكوفي المربع

مشكلة البحث:

يعد الخط الكوفي من اقدم الخطوط العربية، وسمي بهذا الاسم نسبةً الى مدينة الكوفة التي أسسها المسلمون سنة (17 هـ)، إذ كان في بداية نشأته بسيطاً خالياً من الزخارف، واستمر في التطور والانتشار الى البلدان الإسلامية، فتعددت أنواعه، واشكاله، وتسمياته، ومنها الخط الكوفي المربع الذي اتسم كونه خط هندسي صرف شديد الاستقامة يعتمد على مبدأ التربيع في بناء الحروف لتكوين هيأة هندسية تحتكم في بنائها جملة من العلاقات التنظيمية، والاسس التصميمية على وفق منظومة بنائية هندسية. ولغرض الارتقاء بواقع الخط الكوفي المربع, كون موضوع البحث أضافة علمية فقد أصبحت الضرورة قائمة لدراسة هذه المشكلة، لذا حدد الباحثان مشكلة بحثهما بالتساؤل الآتي: ما هي بنائية التكوين في الخط الكوفي المربع؟

[1] وزارة التربية / المديرية العامة للتربية في محافظة بغداد الرصافة / 3، khaledabayaty312@gmail.com .

[2] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة-قسم فنون الخط العربي والزخرفة، Kifahgomaah@gmail.com .

اهمية البحث

1- يسهم البحث في تأسيس للخارطة البنائية للتكوين في الخط الكوفي المربع، فضلاً عن معرفة العلاقات التنظيمية، والاسس التصميمية والفنية والتنوعات التصميمية الهندسية في هذا الخط.

2- يمكن الافادة من معطيات البحث وتوصلاته في تطوير الجانب المعرفي والتطبيقي لدى الباحثين والخطاطين المهتمين في هذا المجال.

اهداف البحث : يهدف البحث إلى: الكشف عن بنائية التكوين في الخط الكوفي المربع.

حدود البحث

- الحد الموضوعي: دراسة بنائية التكوين في الخط الكوفي المربع في لوحات الخط الكوفي المربع المنفذة على الخامة الورقية.

- الحد الزماني من (1383هـ - 1963م) الى (1432هـ - 2011م). كونها تمثل مرحلة ازدهار وتنوع تكوينات الخط الكوفي المربع في تلك المدة.

- الحدود المكانية: العراق.

تحديد المصطلحات

البنائية

(البنائية لغة): "(بَنى) الشيءُ - بَنْياً، وبِنَاءً، وبُنْياناً: أقام جدارهُ ونحوهُ. يقال بنى السفينة، وبنى الخباء، واستعمل مجازاً في معانٍ كثيرةٍ تدور حول التأسيس والتنمية" (Anis & and others, 2004 AD, p. 72)

البنائية اصطلاحاً

عرفها "(فضل) هو كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ماعداه ولا يمكنه أن يكون ما هو الا بفضل علاقته بما عداه " (Fadl, 1987, p. 176).

ويعرفها الباحثان إجرائياً: هو عملية بناء، وتنظيم العناصر الخطية في فضاء اللوحة الخطية على وفق قواعد وأسس تصميمية.

التكوين

التكوين لغة: " (كَونَه فَتكَون) اي أَحْدثَهَ فَحَدَث والتَكْوين: اخراج المعدوم من العدم الى الوجود" (Maalouf, 1996, p. 704).

التكوين اصطلاحاً

عرفه (**عبد الله**) (هو عملية تنظيم، وتآلف، وبناء، تلك العناصر المرئية (الحروف والكلمات والمقاطع والشكل) التي سبق أن درست منفصلة بهدف خلق وحدة ذات تعبير فني، على وفق منهج جمالي معين) (Abdullah i. h., 2002, p. 11).

ويعرفه الباحثان اجرائياً: هو عملية ترتيب الوحدات والعناصر في الفضاء على وفق علاقات تنظيمية وأسس تصميمية والتي تؤلف بتجميعها نمطاً متناسقاً.

الخط الكوفي المربع

الخط لغةً: "الخط: فن تحسين الخطوط وتجويد الكتابة" (Anis & and others, 2004 AD, p. 244)

الكوفي لغة: "(الكوفة) الرملة الحمراء وبها سميت الكوفة"(Maalouf, 1996, p. 183) .

المربع لغةً: (ألمربَع ذو الأركان الأربعة او الأضلاع) (Maalouf, 1996, p. 246).

الخط الكوفي المربع اصطلاحاً: هو خط (شديد الاستقامة، وقائم الزوايا، أساسه هندسي بحت ومن سلالات هذا النوع الكتابات الهندسية المثلثة، أو المربعة، أو المخمسة، أو المسبعة، أو المثمنة، أو المستديرة، وغيرها) (Al-Jubouri k. s., 1999, p. 130)

التكوين في الخط الكوفي المربع

يعد الخط الكوفي من أقدم الخطوط العربية وأعرقها، إذ اشتق من "الخط النبطي" (Al-Abbasi, 1984, p. 155)، وسمي بالخط الكوفي نسبةً الى مدينة الكوفة التي كانت مركزاً سياسياً، واجتماعياً مهماً ومقراً للخلافة الاسلامية للإمام علي بن ابي طالب(عليه السلام)، إذ كان الإمام علي(عليه السلام) (يكتب به وعمل على نشوئه ونموه وهذا ما جعل الخط الكوفي مشهوراً) (Fadailee, 2002, pp. 188-189)، إذ كان الخط الكوفي بسيطاً في بداية ظهوره وخالياً من العناصر الزخرفية وأن المصاحف التي كتبت به في القرن الاول الهجري كانت من دون اعجام، وفي "عهد خلافة الإمام علي(عليه السلام) كلف ابو الاسود الدؤلي بتحقيق نظرية التنقيط (الإعجام)" (Albaba, 1994, p. 34))، لتمييز الحروف المتشابهة.

اهتم الفنانون المسلمون بتجويد الخط الكوفي واعتمدوه كوسيلة للتعبير عن إبداعهم الفني لانصرافهم عن التصوير لتحريمه في ذلك الحين، إذ بلغ مبلغاً طيباً من الجود والاتقان، وأدخلت عليه الزخرفة النباتية، والهندسية وأصبح عنصراً زخرفياً، ومن الكوفة انتشر الخط الكوفي الى سائر البلاد الاسلامية (وكتبت به المصاحف خمسة قرون حتى القرن الخامس الهجري، ونافس الخطوط الأخرى مثل الثلث والنسخ) (Abu dabsa, & Kholoud , 2010, p. 99)، فتنوعت أشكاله وتعددت تسمياته، وفي رسالة الكتابة لأبي حيان التوحيدي يقول (إن قواعد الخط الكوفي في زمنه اثنتا عشرة قاعدة هي: الاسماعيلي، والمكي، والمدني، والاندلسي، والشامي، والعراقي، والعباسي، والبغدادي، والمشعب، والريحان، والمجود المصري) (Al-Mughri & Al-hazaa, 1997, pp. 46-47)، وجاءت تسمياته حسب أسماء المدن، أو الدول، أو حسب استعماله فسمي بالكوفي "الأندلسي، والإيراني، والشطرنجي، والبحري، والشركي، والفاطمي، والمملوكي، والقيرواني، والأموي وغيرهما" (Hussein, 2002, p. 86)، وثمة تسميات اخرى للخط الكوفي هي كالآتي: الكوفي البسيط، والكوفي المربع، والكوفي المورق، والكوفي المزهر، والكوفي المضفور، والكوفي الهندسي(المربع)، الذي يعد من الخطوط الهندسية التي تكتب على أرضية مقسمة إلى مربعات (الورق البياني)، وهو خط تصميمي يمكن إجادته من غير الخطاطين، إذ لا يحتاج الى التمارين الكثيرة(المشق)، لإتقان رسم حروفه، وإنما يحتاج إلى الفكرة التصميمية والمهارة والإبداع، إذ يستعمل في كتابته القلم والأدوات الهندسية، (ولا تزال نشأته غامضة، وأغلب الظن أن فكرة الزخرفة بالطوب المختلف الحرق في العراق وإيران ووضعة في اوضاع رأسية وأفقية إذ تنشا من ذلك اشكال هندسية وكتابية لا حصر لها التي أوحت به، كما هو شائع في مساجد العراق، وايران) (Al Jubouri, 1999, p. 13)، فقد ابدع في هذا الخط الكثير

من المصممين والرسامين والنحاتين في نحتهم على الرخام، فضلاً عن ذلك استعماله من قبل المزخرفين والمعماريين على جدران الابنية في المدارس الدينية والمساجد والمراقد المقدسة، (وفي القاهرة استعمله المماليك في تزيين وتجميل منشآتهم بكتابات على شكل اشرطة من الفسيفساء الرخامية لزخرفة المباني) (Amaam, 1991, pp. 18,20)، وأطلق على الخط الكوفي المربع تسميات عدة منها (الكوفي الهندسي البحت، والتربيعي، والهندسي التربيعي، والمسطر، والكوفي المزوي، والمتعامد، المربع المحكم، والمربع الحشوي، والمعلق، وغيرها من التسميات" (Dawood, 1993, pp. 3,4).

وقد حدد الباحثان خصائص التكوين في الخط الكوفي المربع بما يأتي:

1- يتصف في بنائه على الصفة التربيعية الهندسية.
2- يعد المربع الواحد وحدة لقياس الحروف والفضاءات البينية في أغلب الأحيان.
3- خلوه من التشكيلات (الحركات الاعرابية، والعلامات التزيينية).
4- خطوطه شديدة الاستقامة، وقائمة الزوايا بدرجة (90)، للتكوينات الهندسية المربعة والمستطيلة.
5- تعدد أشكال الحرف الواحد, وقابلية حروفه على المد في اشغال المساحة المطلوبة.
6- تكون نهاية حروفه خالية من الزخارف، وتضاف في بعض الأحيان حشوات هندسية، أو زخرفية لأشغال المساحة المقررة للتكوين الخطي.
7- قابلية حروفه على التكوين بأي شكل هندسي وبأي صورة، إذ لا يظهر على جوهر الحرف تغيير أو تبديل.
8- قابلية التكوين بأشكال مجسمة(معمارية) تعتمد على إظهار البعد الثالث.
9- بالإمكان كتابة الالف عمودياً، أو أفقياً، وتغيير اتجاه الحروف ومدها وتقصيرها شرط عدم الإخلال بمضمون النص وحسب ما تقتضي الضرورة التصميمية.
10- عدم تقاطع حروفه مع بعضها في أحيان عديدة فالكلمة تكون مستقله بفضائها ومنفصلة عن غيرها من الكلمات.
11- خلو أغلب التكوينات الخطية من توقيع الخطاط وتاريخ أنجاز اللوحة.
12- تقبل حروفه الممتدة (الصاعدة والنازلة) لخاصية التضافر.
13- قابلية تكوينه بالأشكال الهندسية: (المربع، والمستطيل، والمثلث، والدائري، والمعيني). والمضلعات الهندسية: (الخماسي، والسداسي، والثماني، وغيرها)
14- قابلية تكوينه بالأشكال الهندسية (النجمية).

إن توزيع العناصر الخطية بصورة منتظمة يمنح التركيب الخطي قوة تماسك أجزاءه وتحقيق الأهداف التصميمية والجمالية، إذ حدد الباحث أنظمة التوزيع الى الأقسام الآتية:

1- نظام التوزيع السطري، ويقسم إلى الاقسام الآتية:

(أ)- نظام السطري ذو المستوى الواحد : وتنظم فيه الحروف والمقاطع الخطية والكلمات بمستوى واحد.

(ب)- نظام سطري ذو مستويين: وتنظم فيه الحروف والمقاطع الخطية والكلمات بمستويين من التراكب.

(ج)- نظام سطري ذو ثلاث مستويات أو أكثر: ويسمى التركيب الثقيل.

(د) – نظام سطري تتابعي وفيه تتابع السطور الخطية.

وقد صنف الباحثان التكوينات الخطية في الخط الكوفي المربع كما يأتي:

1 – التكوينات الخطية الهندسية المنتظمة: هي ما توحيه الهيأة الخارجية للحروف والكلمات التي يتم تنظيمها وفقاً لهيأة الأشكال الهندسية المنتظمة مثل:(المربع، والمستطيل، والمعيني، والمثلث، والدائرة)، فضلاً عن ذلك المضلعات الهندسية المنتظمة: (الخماسي، والسداسي، والثماني)، وكذلك التكوينات الهندسية النجمية الشكل.

2- التكوينات التشخيصية الهندسية (الأيقونية): تتخذ هذه التكوينات هيأة رسوم مأخوذة من الطبيعة ويتم توظيف الحروف والكلمات في تلك الرسوم، إذ تتخذ اشكالاً: (آدمية، وحيوانية، ونباتية، ومعمارية، وصناعية).

3- التكوينات الخطية الهندسية الحرة: وهذه التكوينات تكون حرة في بنائها التصميمي ولا تعتمد على شكلاً معيناً في انشائها.

4- التكوينات الخطية الهندسية المتقابلة: وتعتمد في بنائها على مبدأ التقابل وتقسم إلى قسمين:

(أ)- التكوينات الخطية الهندسية المتناظرة(المرآة): وتكون هذه التكوينات متقابلة، ومتطابقة على محور التناظر، ولكن تكون متعاكسة بالاتجاه، ويكون التناظر ثنائياً(أفقياً، أو عمودياً)، أو رباعياً، أو سداسياً أو ثمانياً، أو اكثر ,

(ب) التكوينات ذات التناظر غير التام: وتكون متناظرة على محور التناظر، وغير المتطابقة في بعض أجزائها.

5- التكوينات الخطية الهندسية المجسمة: وتعتمد في بنائها التصميمي على إظهار البعد الثالث لهيأة الحروف.

6- التكوينات الخطية الهندسية ثنائية القراءة: وتعتمد في بنائها على العلاقة المتبادلة بين النص الخطي وفضاءه، فقد يكون ثنائي القراءة، كما مبين في الشكل رقم (1)، إذ يتم قراءة النص الخطي الذي كتب بالقيمة الضوئية(السوداء)، والمتضمن اسم الرسول محمد (ص)، فضلاً عن ذلك قراءة الفضاء ذو القيمة الضوئية (البيضاء) والمتضمن اسم الإمام علي (ع).

7- التكوينات الخطية الهندسية ذات الحروف المشتركة: ويتم بناءها التصميمي على خاصية الاختزال والاندماج إذ يتم ربط جميع الكلمات التي يتم تكرارها في مركز التكوين الخطي من خلال الحروف المشتركة، كما مبين في الشكل رقم (2).

8- التكوينات الخطية ذات الحشوات الهندسية: ويتم فيها توظيف الأشكال الهندسية، أو الوحدات الزخرفية الهندسية، التي تكون متصلة ببعض الحروف، لأغراض جمالية، أو لغرض ملء الفضاءات البينية للحروف والكلمات للأشغال التام لهيأة التكوين الخطي، كما مبين في الشكل رقم (3).

9- تكوينات خطية تعتمد في بنائها على التكرار: ويتم فيها تكرار الكلمات باتجاه واحد، أو باتجاهات عدة؛ لأشغال المساحة المطلوبة لهيأة التكوين الخطي، كما مبين في الشكل رقم (4) .

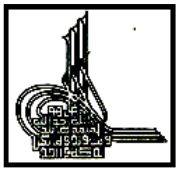
10- الطغراء: وتوظف حروف الخط الكوفي المربع في كتابة الطغراء لقابليتها على المطاوعة والتركيب والتكوين بهيأة متعددة من خلال الحروف الممتدة، كما مبين في الشكل رقم (5).

شكل رقم (1)

شكل رقم (2)

شكل رقم (3)

شكل رقم (4)


شكل رقم (5)

المرتكزات البنائية للتكوين في الخط الكوفي المربع

إن التكوين الخطي في الخط الكوفي المربع ينضوي على مجموعة من المرتكزات الأساسية التي يعتمد عليها الخطاط في بنائية التكوين الخطي وهي كما يأتي:

اولاً: النص: يعد من المرتكزات الاساسية لبناء التكوين الخطي، إذ إن "الخط العربي لا يتحقق وجوده الإبداعي إلا في نطاق نص لغوي(نصي) يحمل مدلولاً غائياً يحتمل التأويل الذي تفسره صدمة تلقي الشكل الجمالي للخط العربي" (Hanash, 1990, p. 112)، ويتكون النص من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة والأقوال المأثورة والحكم والأمثال، والشعر، والنثر، ويرى الجرجاني أن النص "ما زاد وضوحاً على الظاهر لمعنى في المتكلم وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى"، ويعد النص المحفز الأول والعنصر الرئيس لبناء التكوين الخطي.

ثانياً: الفكرة التصميمية: هي تنظيم العناصر الذهنية في مخيلة الخطاط أو المصمم "وتحويلها من واقع لا مرئي إلى واقع عياني" (Nuri, 2008., p. 150)، فالذاكرة (تحتاج إلى مخيلة نشطة) (Abdul hamid, 2001, p. 110) قادرة على ابتكار أفكار جديدة تتسم بالحداثة وتكون المرتكز الأساس في بناء التكوين الخطي.

ثالثاً: المهارة والابداع: ان اكتساب المهارة تكون من خلال كثرة التمرين (المشق) وإجادة أصول وقواعد الخط العربي، إذ إن هذه التمارين تزيد من كفاءة الخطاط وتنمي خبرته الفنية (ولا يمكن للمنجز الخطي أن يولد في النهاية متكاملاً إلا من خلال المهارة الفنية للخطاط والقدرة على إبراز القيم الجمالية والتعبيرية في انتاج هذه الاعمال الخطية) (Ibrahim, 2007, p. 29)، أما الابداع، فهو إنتاج أعمال فنية تتسم بالحداثة، والخروج عن المألوف فالخطاط المبدع لا يحاكي تجارب وأفكار الخطاطين الآخرين، بل يبتكر شيئاً جديداً.

رابعاً: مستلزمات التنفيذ الخطي: إن من أهم المستلزمات المستعملة في الخط الكوفي المربع هي:(القلم، والحبر، والألوان، والورق، والأدوات الهندسية)، لما لها الدور الأساس في إظهار الجانب الوظيفي والجمالي شأنها شأن مهارة الخطاط، إذ أن حسن الخط وجودة التصميم يترافق مع جودة هذه المستلزمات.

خامساً: العناصر البنائية للتكوين في الخط الكوفي المربع: وهي التي تؤسس على وفق الخارطة البنائية للتكوين الخطي وتشتمل على الاتي:

1- خصائص الحروف: وتشتمل هذه الخصائص على الآتي:

(أ)- تعدد أشكال الحرف الواحد: فقد أسهمت هذه الخاصية في تأسيس الخارطة البنائية للتكوين الخطي ، إذ اتاح هذا التعدد من اختيار الشكل المناسب لهيأة الحروف في بناء التكوين الخطي.

(ب) المد: إن خاصية المد في حروف الخط الكوفي المربع أتاحت للخطاط خيارات تصميمية عدة في معالجة النص على وفق المساحة المقررة وحسب الضرورات التصميمية للحصول على الإغلاق التام لهيأة التكوين الخطي، ويظهر المد في أربعة أنواع وهي:(العمودي، والأفقي، والمائل، والمقوس)، إذ أن "خاصية المد تؤسس الامتداد المكاني وتعيد تنظيم الفضاءات" (Dawood, 1993, p. 93) للحروف.

(ج) التراكب والتقاطع: تعد هاتان الخاصيتان من الخصائص المهمة والبارزة في الخط الكوفي المربع، إذ يتقبل تراكب الحروف فوق بعضها البعض، فضلاً عن تقاطع مسارات الحروف وتداخلها وتشابكها مع الحفاظ على الخصائص الشكلية لهيأة الحروف، ولهذه الخاصية (اهمية قصوى في تحقيق التوصلات الزخرفية الهندسية فضلاً عن تيسير حل الاشكالات الناشئة من اشتراطات المساحة وتكيفها على وفق متغيرات الفضاء الصوري) (Dawood, 1993, p. 97).

(د) التضافر: يتسم الخط الكوفي المربع بخاصية التضافر، وينشأ التضافر في الحروف المنتصبة(الصاعدة، والنازلة) وفي بعض الأحيان يكون التضافر في الحروف ذات الامتداد الأفقي، ويعد التضافر طابعاً تزيينيا في المنجزات الخطية للخط الكوفي المربع.

(هـ) الاضافات الزخرفية: يعد الخط الكوفي من اكثر الخطوط التي تتقبل الإضافات الزخرفية التي تنبثق غالباً من نهايات حروفه؛ وتكون ذات طابع هندسي، لإشغال الفضاءات البينية وكسر الرتابة الشكلية للحروف، وإضفاء الطابع الجمالي.

(و) الاختزال والاندماج: تعنى خاصية الاختزال بحذف جزء من الحروف وتعويضه بجزء من حرف آخر مشابه له في بعض اجزائه، أما الاندماج، أو(توالد الحروف)، فهو: عملية دمج وتداخل بعض أجزاء حرفين، أو اكثر مشتركين في الهيأة الشكلية، وإن (تشابه أجزاء الحروف ادى إلى التشكيل الفني في الخط العربي يعمل فيه الخطاط على التلاعب البصري وهو ما يسمى بالتوالد) (Al-Hassan, 2003, p. 329).

2- الفضاء: يعد من أهم العناصر البنائية للتكوين الخطي كونه الحيز الذي ينفذ عليه العمل الفني، وفي بعض الأحيان يكون الفضاء جزء من التكوين الخطي إذ يتم قراءتهُ من خلال العلاقة المتبادلة بين الشكل، والأرضية، لأهميه في تحديد هيأة الحروف(وتوحيد أجزاء العمل الفني، وخلق روابط بين أجزائه الداخلية والخارجية) .(Abdullah i. h., 2002, p. 128)

3- الاتجاه: تمتاز حروف الخط الكوفي المربع بتعدد اتجاهاتها، فتغيير البنية الاتجاهية للحروف تكون حسب المقتضيات التصميمية للتكوين الخطي؛ فاتجاه الحروف يكون من خلال البنية الاتجاهية للحروف، فضلاً عن ذلك اتجاه تسلسل النص، تعد الحركة من (اقوى المثيرات للانتباه إذ أن قدرة الخطاط على جعل

عين المشاهد تتحرك في أجزاء العمل الخطي) (Mawlood, 2006, p. 29) وإثارة الاحاسيس الحركية للمتلقي.

4 - اللون: يعد من العناصر البنائية للتكوين الخطي، إذ يضفي اللون قيمة فنية وجمالية وتعبيرية للمنجز الخطي فضلاً عن ذلك استعمال الألوان "للدلالات الرمزية" (Al-alfi, 1974, p. 105)، فاللون جاذب للانتباه "وعنصر تنظيمي" (Al-bahnasi, 1974, p. 45)، ومثير بصري، واستعمال الخطاط القيمة الضوئية البيضاء والسوداء المتمثلة بالحبر والورق في تحقيق اقصى درجات التضاد اللوني قد يمنح النص الخطي اقصى درجات الوضوح.

سادساً: الاسس التصميمية للتكوين في الخط الكوفي المربع: إن بنائية التكوين في الخط الكوفي المربع ترتكز على اسس تصميمية تقوم عليها إذ تنظم وتدعم تماسك العناصر الخطية، وهي كالآتي:

1 - التوازن: يعتمد التوازن على خبرة الخطاط ومهارته الفنية في توزيع الحروف والمقاطع والكلمات بصورة منتظمة داخل هيأة التكوين الخطي (وهو كقيمة تعني محاولة التوفيق بين نقيضين لأجل الوصول بكلا الطرفين بما يثير حالة القبول، والاستمرار، والديمومة، والنجاح) (Abdullah I. H., 2008, p. 75) وتحقيق المتعة والراحة النفسية لدى المتلقي، وللتوازن نوعان: التوازن الشكلي والتوازن اللاشكلي.

2 - التناسب: وهي العلاقة التناسبية للحروف ومقاساتها فضلاً عن تناسب الحروف وفضاءاتها، إذ يعد التناسب عنصراً مهماً في ابراز الجمال في الخط الكوفي المربع، وهو أحد شروط الخط الجميل (فالتناسب إذن هو احد اساسيات التنظيم الشكلي الذي يعني كيفية إيجاد النسب في العمل الفني ويمكن تحقيقه في التنظيم الفني للحصول على نوع من الايقاعات) (Riad, 1973, p. 95)إن هذا التنظيم يتطلب الخبرة والمهارةً ويفسح المجال إلى الإبداع الفني.

3 - التكرار والايقاع: يعد التكرار من الأسس البنائية المهمة في الخط الكوفي المربع، كون بعض التكوينات الخطية تبنى أساساً على مبدأ تكرار الحروف المتشابهة وتكرار الكلمات لتحقيق التوازن والانسجام، وأنه ينظم الفواصل بين عناصر العمل الفني، وللتكرار أنواع عديدة منها: التكرار المتقابل، والمتعاكس، والمتناوب ،والمنتظم، والدوراني، والانتشاري، وإن(انتظام الوحدات وتغيير تتابع الفواصل وتناغم تركيبها وتواليها وتبادل وحداتها بمقادير مناسبة ذات ارتباط وثيق بينها بطريقة تنم عن دراية وخبرة تكلل بالنجاح) (Scott, 1980, p. 75)، وينتج عن التكرار الايقاع الذي يقع في المراتب الآتية:(الإيقاع الرتيب، وغير الرتيب، والحر، والمتناقص، والمتزايد).

4 - التباين والتضاد: التباين هو الاختلافات المتقاربة بين عناصر التكوين الخطي لإضفاء متعة بصرية "والرغبة في التنويع المانع للملل البصري الذي ينجم عن الرتابة لو اقتصر العمل الفني على احد النقيضين فقط)(Riad, 1973, p. 101) ، إذ يتحقق التباين في اللون والخط والشكل والاتجاه والقياس، اما التضاد، فهو أعلى حالات الاختلاف بين شيئين، أو الجمع بين الشيء ونقيضه، ويتجسد التضاد في الخط الكوفي المربع بين القيمة الضوئية السوداء المتمثلة بالنص الخطي، وبين القيمة الضوئية البيضاء المتمثلة بالفضاء، أو الأرضية، أو بالعكس.

5 - السيادة: هي تغلب جزء من التكوين الخطي على باقي أجزائه وهذا الجزء يكون بؤرة استقطاب مركزي لدى الخطاط والمتلقي، وتتحقق السيادة عن طريق المغايرة اللونية، والحجم، والقياس، والتفرد، والانعزال "لكي يكون في التصميم الفني جزء ينال أولوية لفت نظر اليه عما عداه" (Riad, 1973, p. 187) وفي أغلب هذه الاعمال الفنية تعطي الأولوية الى لفظ الجلالة(الله) في موقع بصري أعلى، أو وسط التكوين الخطي لأهميتها لدى الخطاط والمتلقي.

6 - الوحدة والتنوع: الوحدة: هي العلاقة التي تربط أجزاء التكوين الخطي(بعضها مع بعض وبعضها مع الكل ضمن التصميم العام لتساعد المتلقي في تكوين وحدة مترابطة) (Rizk, 1982, p. 30)للعمل الفني وهي: (ضرورة من ضرورات التصميم المستقر والجيد لابد من وحدة واضحة تربط أجزاءه من أشكال وخطوط وفضاءات فضلاً عن المساحات الفاتحة والبيضاء إذ لهما دور في الارتياح البصري لدى الرائي) (Al-Bazza & Jassem, 2001, pp. 30,31) أما التنوع، فيمكن ملاحظته عن طريق تنوع الهيأة الشكلية للحروف وقياساتها، واتجاهاتها، والوانها، إذ يؤدي التنوع الى تقليل الرتابة الشكلية لدى المتلقي وإضفاء الإثارة والحيوية.

مؤشرات الإطار النظري:

1- يعد الخط الكوفي من أقدم الخطوط العربية وأعرقها، إذ اشتق من الخط النبطي وسمي بالخط الكوفي نسبةً إلى مدينة الكوفة.

2- يعد الخط الكوفي المربع من الخطوط الهندسية التي تكتب على أرضية مقسمة إلى مربعات ، وهو خط تصميمي لا يحتاج إلى التمارين الكثيرة(المشق) لإتقان رسم حروفه.

3- أبدع المصممون والنحاتون في هذا الخط، إذ استعمل لتزيين جدران الأبنية والمدارس الدينية والمساجد والمراقد المقدسة.

4- يتصف الخط الكوفي المربع بخصائص عدة منها: الصفة التربيعية، وقابلية حروفه على التركيب والتكوين والمد، ولاختزال، والاندماج، والتضافر، وتعدد أشكال الحرف الواحد .

5- يمتاز الخط الكوفي المربع بقابليتة على التكوين بالأشكال الهندسية المنتظمة، والايقونية، والمتناظرة، والمجسمة، وثنائية القراءة والطغراء.

6- يعتمد التكوين في الخط الكوفي المربع على مجموعة من المرتكزات الاساسية التي يستند عليها الخطاط في بنائية التكوين الخطي وهي:(النص، والفكرة التصميمية، والمهارة والابداع، ومستلزمات التنفيذ الخطي، والعناصر البنائية والاسس التصميمية للتكوين الخطي.

الدراسات السابقة:

دراسة(سيف الدين هشام عبد الستار)[1] (جمالية التناسب في الخط الكوفي المربع والمضفور).

تناولت هذه الدراسة الأبعاد الجمالية للتناسب في الخط الكوفي المربع والمضفور، وانتهجت المنهج التجريبي والتحليلي للحروف الأبجدية، وهدفت هذه الدراسة إلى التعرف الأبعاد الجمالية للتناسب في الخط الكوفي

[1] *عبد الستار، سيف الدين هشام، جمالية التناسب في الخط الكوفي المربع والمضفور، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم فنون الخط العربي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2006.

المربع والمضفور، فضلاً عن الاستنتاجات التي توصل اليها الباحث منها: أن التعددية في تغيير البنية التناسبية يؤكد على الرغبة في التنوع الشكلي لاستخدامات محددة قاعدتها معالجة تناسبية تظهر الكلمات أو الحروف بصورة أكثر مطاوعة في التكوين العام، وأن التنوع التناسبي لا يؤثر في واقع الحال بالهيأة الكلية للحروف، واوصت الدراسة الى الاستفادة من المزايا التقنية الهندسية للخط الكوفي المربع والمضفور في انجاز تكوينات تتعامل مع البعد الثالث والاهتمام بالبعد التعبيري للنص.

مناقشة الدراسات السابقة:

على الرغم من تقارب البحث الحالي مع دراسة(سيف الدين) من جهة كونهما يبحثان الخط الكوفي المربع واتباعهم المنهج الوصفي التحليلي، إلا أن البحث الحالي اختلف مع دراسة (سيف الدين) في ميدان وأهداف البحث والنتائج والاستنتاجات.

اجراءات البحث

منهجية البحث: اعتمد الباحثان المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) في تحليل العينات المنتقاة ، كونه يتناسب مع توجه البحث وتحقيق هدفه.

مجتمع البحث: شمل مجتمع البحث الحالي لوحات الخط الكوفي المربع ، فقد أحصاها الباحثان في ضوء هدف ومحددات بحثهما، إذ شمل مجتمع البحث على (36) لوحة.

عينة البحث: اتبع الباحثان الاسلوب القصدي في انتقاء العينات الممثلة لمجتمع البحث، فقد صنفها الباحثان بتصنيفها معتمداً على الاختلاف فيما بينها، وقد بلغ عدد العينات المنتقاة (5) نماذج، إذ شكلت نسبة (2،7%) من المجتمع الكلي.

مصادر جمع المعلومات: 1- ارشيف الباحث.

2 - الشبكة العالمية للمعلومات (الانترنيت).

اداة البحث: لتحقيق هدف البحث الحالي، قام الباحثان بتصميم أداة بحثهما والمتمثلة بـ (استمارة التحليل) إذ تم بناؤها لإجراء التحليل للعينات على وفق محاور أساسية، واستمدت فقراتها مما أسفر عنه الإطار النظري..

صدق الأداة: لغرض تحقيق (صدق المحتوى) قام الباحثان بعرض استمارة التحليل (الأداة) على مجموعة من الخبراء[1] المختصين بالجانب العلمي والفني؛ وذلك للتأكد من فاعلية فقرات استمارة التحليل في تحقيق الأهداف المتوخاة، والذين أكدوا صلاحية الأداة بعد إجراء بعض التعديلات الطفيفة، وصار إلى تصميم الاستمارة بصيغتها النهائية [2]

[1] الخبراء هم:

1- أ. د هاشم خضير حسن، تخصص فنون الخط العربي والزخرفة، قسم الخط العربي والزخرفة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

2- أ. د نصيف جاسم، تخصص تصميم طباعي، التصميم، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

3- أ .د. م. امين عبد الزهرة ياسين، تخصص فنون الخط العربي والزخرفة، قسم الخط العربي والزخرفة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

[2] ملحق رقم (1).

الثبات: للتأكد من موضوعية التحليل وشموليته في تحقيق هدف البحث، قام الباحثان بتحليل أنموذج من عينة بحثهما ثم عرضها على اثنين من الخبراء[1] ، اذ حصل الباحث على درجة (86%) للمحلل الاول، ودرجة (85%) للمحلل الثاني، واعتمد الباحثان على متوسط درجات الخبراء بمعدل (85،5%) إذ تعد هذه النسبة كافية لإجراء تحليل بقية العينات.

تحليل العينات

أنموذج رقم : (1)

النص : النص المنفصل لفظ الجلالة (لله)وأسم الرسول(محمد)، النص المتصل (لا اله إلا الله محمد رسول الله، محمد).

اسم الخطاط : (يوسف ذنون)[2]

تاريخ الانجاز : (1385هـ – 1964م)

أنموذج رقم (1)

التكوين الخطي

أسست الخارطة البنائية للوحة على وفق هيأتين هندسيتين (مربعة، ومستطيلة) الشكل، إذ نظمت البنية النصية على وفق نظام توزيع سطري متراكب (مستوى واحد).

العناصر البنائية للتكوين الخطي

خصائص الحروف: وظفت خاصية تعدد أشكال الحرف الواحد في هذه اللوحة إذ ظهرت الحروف (ا، ل، هـ، م) بأشكال عدة، وقياسات بحسب البناء التصميمي للوحة لإشغال أكبر فضاء ممكن. اما خاصية المد فقد وظفت في الحروف الممتدة ذات الامتداد العمودي والأفقي (ا، ل، ر)، ونجد ذلك في كلمات النص(الله، رسول الله)، لأشغال الفضاءات ولتحقيق المحيط الكفافي، إذ اعتمد الخطاط في بناء اللوحة فنياً على تراكب الحروف والمقاطع والكلمات ونرى ذلك واضحاً في النص الخطي لكسر رتابة الفضاءات وإشغالها، ويلاحظ

[1] خبيرا التحليل هما:

1 - أ. م. د هاشم خضير حسن، تخصص فنون الخط العربي والزخرفة، قسم الخط العربي والزخرفة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

2 – أ. م .د. حسين علي جرمط، تخصص فنون الخط العربي، قسم الخط العربي والزخرفة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد

[2] هو يوسف ذنون عبد الله الموصلي، ولد في مدينة الموصل سنة 1931م، ونشأ فيها، وتخرج من دار المعلمين سنة 1951م، حصل على اجازة في الخط العربي من الخطاط الكبير حامد الامدي سنة1982، وشارك في كثير من المعارض الفنية داخل وخارج العراق. ينظر: الجبوري، جميل حسين، اعلام خطاطي العراق المعاصرين، ج1، فضولي للطباعة والنشر، العراق، 3013، ص276-284.

وجود الفضاءات البينية للحروف والكلمات وتعادلها مع النص الخطي بالقياس، من خلال تنظيم الحروف وكلمات اللوحة إذ نتج عن ذلك حركة في اتجاهات مختلفة كون حروف الخط الكوفي ذات بنية اتجاهية، ونفذت هذه اللوحة بقيمتين ضوئيتين متضادتين هما السوداء والبيضاء فقط، إذ نفذ النص الخطي بالقيمة الضوئية (السوداء) على ارضية (بيضاء)، لإخراج اللوحة بأعلى درجات الوضوح.

الاسس التصميمية

تتسم هذه اللوحة بتوازن ملحوظ من خلال توزيع الحروف والكلمات بصورة منتظمة ومتوازنة (توازن لا شكلي) من خلال التنظيم الفني للعناصر الخطية، ويظهر تناسب الحروف مع بعضها بالقياس، إذ سعى الخطاط إلى توظيف خاصية التكرار بتكرار لفظ الجلالة (الله) أعلى التكوين الخطي، واسم الرسول محمد(ص) في الجهة اليمنى اسفل التكوين الخطي مما ولد إيقاعاً غير رتيب، فيما تحقق التضاد من خلال كتابة النص الخطي بالقيمة الضوئية(السوداء) على خلفية من الورق البياني ذات القيمة الضوئية (البيضاء)، وإن وضع لفظ الجلالة(الله) في موقع بصري في أعلى التكوين الخطي محققاً بذلك السيادة لها، تظهر الوحدة من خلال البنية الخطية المتماسكة ، وجاء التنوع من خلال كتابة لفظ الجلالة(الله) بشكلين مختلفين واتجاهين مختلفين، فضلاً عن التنوع في اتجاه كتابة اسم الرسول محمد(ص) من خلال كتابته باتجاهين مختلفين وكذلك التنوع بهيأة وقياس الحروف(ا، ل، م، ه) للنص لضرورات جمالية وفنية.

أنموذج رقم (2)

أنموذج رقم : (2)

النص : لفظ الجلالة (لله)

اسم الخطاط : (حسن قاسم حبش)[1]

تاريخ الانجاز : (1390هـ – 1970م)

التكوين الخطي

أسست الخارطة البنائية للتكوين الخطي على وفق هيأه هندسية نجمية (ثمانية) الشكل، على وفق نظام توزيع سطري متراكب (مستوى واحد) حول مركز استقطاب محوري.

العناصر البنائية للتكوين الخطي

خصائص الحروف: وظفت خاصية تعدد أشكال الحرف الواحد في التكوين الخطي، إذ ظهر حرف (ل) بقياسين مختلفين بحسب البناء التصميمي للتكوين الخطي، ونرى خاصية المد متجلية في الحروف (ا، ل) ذات الامتداد المتعاكس بالاتجاه الذي

[1] هو حسن قاسم حبش خطاط عراقي. ولد سنة 1943 في مدينة الموصل، وأختص بكتابة الخط الكوفي وأشتهر بهِ، وسار على نهج الخطاط يوسف أحمد المصري في كتاباتهِ ، واصدر العديد من مؤلفات الخط العربي والفنون الاسلامية. ينظر: الجبوري، جميل حسين، اعلام خطاطي العراق المعاصرين، ج1، فضولي للطباعة والنشر، العراق، 3013، ص 72.

نشأت من خلاله رؤوس النجمة الهندسية الثمانية، إذ اعتمد الخطاط في إخراج لوحته فنياً على خاصية التراكب في حروف لفظ الجلالة (الله) بأسلوب تنظيمي وجمالي لإشغال الفضاءات، ويلاحظ التغيير الشكلي في البنية الخطية بتغيير زاوية ميل الحروف واتجاهاتها لتحقيق المحيط الكفافي للهيأة الهندسية النجمية الشكل الذي انتج شكلاً نجمياً ثمانياً، ويلاحظ تعدد الفضاءات البينية للحروف، إذ كتبت حروف التكوين الخطي باتجاهات مائلة لضرورات تصميمية ولتحقيق المحيط الكفافي، ونفذ النص الخطي بالقيمة الضوئية (السوداء) على خلفية ورقية بالقيمة الضوئية(البيضاء) لتحقيق اعلى درجات الوضوح.

الأسس التصميمية

نظمت الهيأة الخطية على وفق نظام توزيع مركزي شعاعي مما أنتج التوازن (توازناً شكلياً)، ويظهر التناسب بالقياس بين حروف لفظ الجلالة (الله)، لأغراض جمالية و تصميمية، ووظف التكرار بتكرار لفظ الجلالة(الله) ثماني مرات مما ولد إيقاعاً رتيباً، ونجد التضاد من خلال كتابة لفظ الجلالة(الله) بالقيمة الضوئية السوداء على خلفية ورقية بالقيمة الضوئية البيضاء لتحقيق اعلى درجات من الوضوح، أما السيادة فتحققت من خلال مقتضى الشكل العام إذ لم يبرز جزء من دون غيره، وتظهر الوحدة بشكل واضح وجلي من خلال الهيأة الخطية المتماسكة، أما التنوع فكان بقياس الحرف(ل) إذ كتب بقياسين مختلفين بحسب البناء التصميمي.

أنموذج رقم : (3)

النص: تكوين خطي ثنائي القراءة النص المكتوب بالأسود محمد (ص)،
النص المكتوب في الفضاء علي(ع).
اسم الخطاط : (حسن قاسم حبش)
تاريخ الانجاز : (1394هـ – 1974م)

أنموذج رقم (3)

التكوين الخطي: أسست الخارطة البنائية للوحه على وفق هيأه مضلعة (خماسية) الشكل، نظم داخلها اسم الرسول محمد (ص) على وفق نظام توزيع سطري متراكب (ثلاث مستويات).

العناصر البنائية للتكوين الخطي

خصائص الحروف: وظفت خاصية تعدد اشكال الحرف الواحد، وظهر حرف(م) بأشكال عدة فكان مبتدأ على شكل مضلع خماسي ووسطية على شكل معيني، بحسب البناء التصميمي للتكوين، أما خاصية المد فقد وظفت من خلال الامتداد الافقي للحرف(د) في اسم الرسول محمد(ص) لتحقيق المحيط الكفافي، واعتمد الخطاط في بناء التكوين الخطي على تراكب الحروف لكسر رتابة التكرار واشغال الفضاءات، أما الاختزال فتحقق من خلال حرف(م) في مركز التكوين الخطي واشتقاقه لاسم الرسول محمد(ص)الذي كرر خمس مرات بطريقة فنية لضرورات جمالية وتصميمية، إذ يظهر التغيير الشكلي للهيأة الخطية من خلال تغيير زاوية ميل حروف اسم الرسول محمد(ص) لتتخذ هيأة المضلع الخماسي، واعتمد الخطاط في بناء التكوين الخطي على العلاقة المتبادلة بين الهيأة الخطية وفضائها، إذ يتم قراءة النص الخطي الذي يتضمن اسم الرسول محمد (ص) الذي كتب بالقيمة الضوئية السوداء، وقراءة الفضاء الذي يتضمن اسم الامام

علي(ع) بالقيمة الضوئية البيضاء، من خلال التنظيم الفني للتكوين الخطي ونتج عن ذلك حركة اتجاهية في اتجاهات مختلفة بحسب البناء الشكلي للهيأة الهندسية (الخماسية) الشكل، إذ نفذ التكوين الخطي بالقيمة الضوئية السوداء على خلفية بيضاء لتحقيق أعلى درجات الوضوح.

الاسس التصميمية

حظي هذا التكوين الخطي بتوازن شكلي بتكرار النص خمس مرات، وتوافر التناسب بالفضاءات البينية للحروف من خلال التنظيم الفني للتكوين، فضلاً عن التناسب في قياس الحروف إذ كتب حرف(م) بقياسين مختلفين بحسب البناء التصميمي، اما خاصية التكرار فوظفت من خلال تكرار اسم الرسول محمد(ص) خمس مرات مما ولد إيقاعاً رتيباً، وتحقق التضاد من خلال كتابة التكوين الخطي بالقيمة الضوئية (السوداء) على خلفية (بيضاء) لتحقيق الوضوح التام، وان وضع حرف(م) المشترك في مركز التكوين الخطي قد حقق السيادة له، وتظهر الوحدة بشكل واضح وجلي من خلال للهيأة الخطية المترابطة الأجزاء، إذ جاء التنوع بكتابة حرف(م) بهيأتين مختلفتين.

أنموذج رقم : (4)

النص : (الحمد لله)

اسم الخطاط : (حسن قاسم حبش)

تاريخ الانجاز : (1404هـ – 1983م)

أنموذج رقم (4)

التكوين الخطي

أسست الخارطة البنائية للوحة على وفق هيأه هندسية (مربعة) الشكل، إذ رتبت البنيه النصية على وفق نظام توزيع سطري متراكب مغلق (مستوى واحد) حول مركز استقطاب بصري زخرفي هندسي.

العناصر البنائية للتكوين الخطي

خصائص الحروف: وظفت خاصية تعدد أشكال الحرف الواحد في هذه اللوحة إذ ظهر حرف (ل) بعدة اشكال مختلفة بحسب البناء التصميمي للوحة، وتجلت خاصية المد في الحروف (أ, ل) ذات الامتداد العمودي والأفقي ونشأت من خلال امتدادهما بنية زخرفية هندسية وسط التكوين الخطي، واعتمد الخطاط في إخراج اللوحة فنياً على خاصية تقاطع وتراكب الحروف إذ يظهر التقاطع في الحروف(أ، ل) لكلمة (الحمد) وكذلك في حروف(ل، ل) لاسم الجلالة (الله)، وتضافرت الحروف بأسلوب تنظيمي وجمالي وإن هذا التضافر في الحروف (أ، ل) قد ولد إضافات زخرفية هندسية تتوسط مركز التكوين الخطي لملء الفضاءات ولأغراض جمالية وتصميمية، بالقيمة الضوئية (البيضاء)على أرضية سوداء وهو تجسيد تقليدي بإخراج الأعمال الخطية بأعلى درجات من الوضوح، أما الإندماج، فتحقق بدمج حرف (أ) في كلمة (الحمد) مع حرف (ل) المبتدئة في اسم الجلالة(الله)، فضلاً عن اندماج حرف (ل) في كلمة (الحمد) مع الاضافات الزخرفية الهندسية عن طريق التضافر لأغراض جمالية وتصميمية، ونلاحظ تعدد الفضاءات

البينية للحروف وتعادلها بالقياس مع البنية الخطية، وكتبت حروف هذا التكوين باتجاهات متعددة منها العمودية والافقية لمتطلبات تصميمية وجمالية. إن البناء التصميمي للوحة جاء ضمن توزيع الحروف بصورة متوازنة (توازناً شكلياً) بتوزيع الكتلة الخطية على الاتجاهات الاربعة

للتكوين الخطي ، أما التناسب بالقياس فكان بين البنية الخطية والبنية الزخرفية في مركز التكوين الخطي، فضلاً عن تناسب الحروف مع بعضها بالقياس، إذ سعى الخطاط الى توظيف خاصية التكرار بتكرار النص أربع مرات في اتجاهات مختلفة مما ولد إيقاعاً رتيباً وغير رتيباً تارةً أخرى، ونجد التضاد من خلال كتابة النص بالقيمة الضوئية البيضاء على أرضية سوداء، أو الداكنة لتحقيق أعلى درجات الوضوح في اللوحة، وإن وضع الزخرفة الهندسية في موقع بصري بمركز التكوين الخطي يحقق السيادة لها، إذ تظهر الوحدة بشكل واضح وجلي في الكتلة الخطية المترابطة والمتشابكة الاجزاء مع البنية الزخرفية التي تظهر كنسيج واحد، وجاء التنوع بالقياس في الحروف (أ، ل) للنص لضرورات تصميمية في مزاوجة فنية بين البنية الخطية والزخرفية.

أنموذج رقم : (5)

النص : (الحمد لله رب العالمين) [1]

اسم الخطاط : (خالد عامر البياتي) [2]

تاريخ الانجاز : (1432هـ – 2011م)

التكوين الخطي

أسست الخارطة البنائية للوحة على وفق هيأه هندسية (مستطيلة) الشكل، إذ صمم داخلها النص القرآني بصورة متراكبة ومجسمة إذ يظهر البعد الثالث لهيأة الحروف على وفق نظام توزيع سطري متراكب إذ بلغت مستويات التراكب (4) مستويات.

العناصر البنائية للتكوين الخطي

خصائص الحروف: وظفت خاصية تعدد أشكال الحرف الواحد، إذ ظهر حرف (م) بهيأتين مختلفتين من حيث اتصاله بالحروف التي قبله وبعده بحسب الضرورات التصميمية، وتتجلى خاصية المد في البنى الخطية الممتدة في الحروف المنتصبة (الصاعدة، والنازلة)(أ، ل) للإشغال المكاني للفضاءات، فضلاً عن الامتداد المجسم(البعد الثالث) للنص الخطي، اعتمد الخطاط في بناء اللوحة فنياً على تراكب النص الخطي لتحقيق المحيط الكفافي، ويلاحظ تعدد الفضاءات البينية المتعادلة بالقياس مع الحروف التي عمد

[1] القرآن الكريم، سورة الفاتحة: الآية (1).

[2] هو خالد عامر البياتي، ولد في محافظة بغداد عام(1972م)، درس في كلية الفنون الجميلة، وحصل على شهادة الماجستير في فنون الخط العربي والزخرفة، عضو جمعية الخطاطين العراقيين، وشارك في معارض عدة داخل العراق.

الخطاط الى معالجتها (لإظهار البعد الثالث) للنص الخطي، ونتج عن التنظيم الفني للوحة حركة اتجاهية إلى الأعلى والأسفل من خلال الحروف (الصاعدة، والنازلة)(أ، ل)في كلمات النص وكذلك في الحروف(ي، ن) في كلمة(العالمين)، فضلاً عن الاتجاه الافقي لامتداد كلمات النص(الحمد، لله، رب، ومقطع من كلمة العالمين) والاتجاه المائل للتكوين الخطي في إظهار (البعد الثالث)، إذ تميزت هذه اللوحة باستعمال اللون وبشكل متدرج بين حروف النص الخطي بالاعتماد على الدرجات الضوئية للألوان ومدى انسجامها إذ بدأت باللون الأحمر في كلمة(الحمد) كونه لون أساسي وتدرجت الالوان كالآتي: الأحمر، والبرتقالي، والبرتقالي المصفر، والأصفر، والأخضر الفاتح، والأخضر، والأخضر الغامق، فضلاً عن الالوان المستعملة في إظهار البعد الثالث للتكوين الخطي المجسم، إذ استعملت القيمة الضوئية(السوداء) في إظهار المسقط الجانبي للحروف، واستعمال اللون الرصاصي الداكن في إظهار المسقط الرأسي للحروف.

الاسس التصميمية

إن التوزيع المنتظم لحروف النص الخطي أوجد (توازناً لا شكلياً) ملحوظ للتكوين الخطي، ويظهر التناسب بقياس الحروف ذات الامتداد العمودي (الصاعدة والنازلة)(أ، ل) إذ كتبت بعدة قياسات، فضلاً عن ذلك التناسب باللون الأحمر مع الجزء المتدرج بالألوان، والتناسب بالقياس بين الحروف وبعدها الثالث (المجسم)، أما التكرار المنتظم فقد ظهر من خلال تكرار الحروف المنتصبة (الصاعدة والنازلة)(أ، ل)، فضلاً عن التكرار في إظهار البعد الثالث(المجسم)، مما ولد إيقاعاً رتيباً في كلا الحالتين، وكذلك التكرار اللوني المتدرج في إخراج التكوين الخطي مما ولد ايقاعاً رتيباً تارةً، وغير رتيب تارةً اخرى، ونلاحظ التباين بالألوان المتدرجة والمستعملة في هذه اللوحة فضلاً عن ذلك التباين بالقياس في الحروف المنتصبة (الصاعدة والنازلة)

(أ، ل) في كلمات النص إذ كتبت بقياسات عدة، ويظهر التضاد الاتجاهي في البنية الاتجاهية للحروف إذ ظهرت باتجاهات مختلفة، وتتسم هذه اللوحة بتكافؤ أجزائها إذ تحققت السيادة بمقتضى الشكل العام لهيأة التكوين الخطي، اما الوحدة فقدظهرت من خلال البنية الخطية المتراكبة والمنسجمة، وجاء التنوع بالقياس للحروف فضلاً عن تنوع الألوان المستعملة في اللوحة.

النتائج

بتحليل عينات البحث توصل الباحث الى النتائج الاتية:

1- أسست الخارطة البنائية للتكوين في الخط الكوفي المربع بعدة هيأة هندسية منها: المربعة، والمستطيلة، والنجمية، والمضلعة، والمجسمة.
2- وظفت خاصية تعدد أشكال الحرف الواحد في اختيار الهيأة المناسبة للحروف كما في نماذج العينات كافة.
3- ظهرت خاصية المد من خلال البنية الخطية الممتدة للحروف، كما في نماذج العينات كافة.
4- إن التقاطع والتراكب جاء لملأ الفضاءات البينية للحروف كما في نماذج العينات كافة.
5- وظفت خاصية التضافر في الحروف مما ولد إضافات زخرفية كما في انموذج العينة رقم (4).

6- نتج الاندماج والاشتقاق في هيأة الحروف كما في أنموذج العينة رقم (3).

7- إن اعتماد التغيير الشكلي في البنية الخطية للحروف يكون بتغيير زاوية ميل الحروف، كما في أنموذج العينة رقم (2).

8- تعدد الفضاءات البينية للحروف وتعادلها بالقياس مع البنية الخطية، كما في نماذج العينات كافة.

9- أسهم مبدأ التحكم في اتجاه الحروف في بنائية التكوين الخطي، كما في نماذج العينات كافة.

10- اسهمت المعالجات اللونية في البنية الخطية وفضاءاتها كما في أنموذج العينة رقم (5)، أما باقي العينات فنفذت بالقيمتين الضوئيتين البيضاء والسوداء.

11- اسهم التوازن في بنائية التكوين الخطي، إذ إن التوازن الشكلي تحقق في نماذج العينات(2، 3، 4)، اما نماذج العينات (1، 5) فجاء التوازن لا شكلي.

12- أسهم التناسب في الحروف مع بعضها بالقياس في بنائية التكوين في الخط الكوفي المربع كما في نماذج العينات كافة، فضلاً عن تناسب البنية الخطية مع البنية الزخرفية كما في أنموذج العينة رقم (4)،وكذلك التناسب بمساحة الألوان المتدرجة في اللوحة، والتناسب بين الحروف وبعدها الثالث، كما في أنموذج العينة رقم (5).

13- اعتمد الخطاطون مبدأ التكرار في بناء اللوحة فنياً الذي ولد ايقاعاً رتيباً كما في نماذج العينات(2، 3)، وغير رتيب كما في أنموذج العينة رقم(1)، اما نماذج العينات (4، 5) فجاء الايقاع رتيب وغير رتيب تارةً اخرى.

14- أسهم التباين بالقياس في الحروف كما في نماذج العينات كافة، والتباين بالألوان كما في انموذج العينة رقم(5)، فضلاً عن ذلك التضاد اللوني في القيمتين الضوئيتين البيضاء والسوداء كما في نماذج العينات(1، 2، 3، 4).

15- تحققت السيادة بالكلمة كما في أنموذج العينة رقم(1)، والسيادة في الحرف كما في أنموذج العينة رقم(3)، وكذلك السيادة في الشكل الزخرفي الهندسي كما في أنموذج العينة رقم(4)، والسيادة من خلال مقتضى الشكل العام كما في نماذج العينات (2، 5).

16- اتسمت التكوينات الخطية بالوحدة من خلال الهيأة الخطية المتماسكة كما في نماذج العينات كافة، وأسهم التنوع

بقياس الحروف كما في نماذج العينات كافة، والتنوع في المزاوجة بين البنية الخطية والزخرفية كما في أنموذج العينة(4)، والتنوع اللوني كما في أنموذج العينة رقم (5).

الاستنتاجات

1- إن استثمار خاصية تعدد اشكال الحرف الواحد والمد والتقاطع والتراكب جاء نتيجةً لأشغال الفضاءات البينية للحروف ولأغراض جمالية وتصميمية ولتحقيق المحيط الكفافي.

2- إن اعتماد خاصية التضافر والإضافات الزخرفية بأسلوب تنظيمي جاء لملأ الفضاءات البينية ولأغراض تصميمية وجمالية.

3- إن الحركة الاتجاهية للحروف واعتماد التغيير الشكلي لبنية الحروف بتغيير زاوية ميلها جاء لمتطلبات تصميمية ولتحقيق المحيط الكفافي.

4- جاء استعمال المعالجات اللونية لأغراض جمالية في إخراج اللوحة بشكل حداثي، ولإظهار البعد الثالث.

5- إن توزيع الحروف والكلمات بصورة منتظمة أنتج التوازن الذي يعد أحد أهم الأسس البنائية والتصميمية في الخط الكوفي المربع.

6- جاء التناسب من خلال العلاقة التناسبية للحروف مع بعظها بالقياس بما يتلائم مع متطلبات المساحة المقررة ولتحقيق اتساق البنية الخطية مع البنية الزخرفية الهندسية.

7- تأكد دور التكرار للحروف والكلمات في بنائية التكوين الخطي الذي بدوره ولد ايقاعاً رتيباً وغير الرتيب تارةً اخرى.

8- إن التباين جاء لإخراج اللوحة بشكل حداثي وغير مقيد، أما التضاد فجاء لإعطاء التكوين الخطي اعلى درجات الوضوح.

9- إن السيادة جاءت لإعطاء جزء مهم من التكوين الخطي لأهميته لدى الخطاط والمتلقي.

10- أن الوحدة والتنوع جاءت لبناء تكوين خطي منسجم ومتماسك وللتوافق بين العناصر الخطية والزخرفية.

التوصيات

1- تدريس الخط الكوفي المربع ضمن المقررات العلمية المعنية بالاختصاصات الفنية.

2- الافادة من نتائج البحث وتوصلاته لرفد المقررات الدراسية المعنية بهذا الاختصاص.

المقترحات

اجراء دراسة: بنائية التكثيف في الخط الكوفي المربع.

References

1. Abdul hamid, s. (2001). *Aesthetic Preference (Study in the Psychology of Artistic Appreciation, The World of Knowledge Series,.* Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.
2. Abdullah, i. h. (2002). *Technical training for arabic calligraphy according to the principles of design.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
3. Abdullah, I. H. (2008). *The art of design (philosofy, theory and application* (3 ed., Vol. 1). Sharjah: Department of Cultural and Information.
4. Abdullah, I. H. (2008). *The Art of Design (Philosophy, Theory, and Application)* (Vol. 1st). Sharjah: Department of Culture and Information.
5. Abdullah, I. H. (2008). *The Art of Design,Philosophy,Theory, and Application* (3 ed., Vol. 1st). Sharjah: Department of Culture and Information.
6. Abu dabsa, , f. h., & Kholoud , b. g. (2010). *Methods of Calligraphy and Typography* (Vol. 1). Dar Al-Asyar Al-Alami.
7. Al Jubouri, k. s. (1999). *Encyclopedia of Arabic Calligraphy, Kufic Calligraphy* (Vol. 1). Beirut: Al-Hilal House and Library.
8. Al-Abbasi, y. s. (1984). *Arabic Calligraphy, Its History and Types* (Vol. 1). Baghdad: Al-Nahda Library.
9. Al-alfi, a. (1974). *Islamic art, its origins, philosophy,.* Lebanon: schools, Dar Al Ma'arif.
10. Albaba, k. (1994). *The Spirit of Arabic Calligraphy* (Vol. 3). Beirut: Dar Al Ma'arifa for the Millions.
11. Al-bahnasi, a. (1974). *Theoretical studies in Arab art.* Cairo: The Egyptian General Book Authority.
12. Al-Bazza, A., & Jassem, N. (2001). *Foundations of Artistic Design.* Iraq: Dar Al Kutub for Printing and Publishing.
13. Al-Hassan, s. b. (2003). *Arabic Writing from Inscriptions to Manuscript Book.* Riyadh: Dar Al-Faisal Cultural.
14. Al-Jubouri, K. S. (1999). *Encyclopedia of Arabic Calligraphy Kufic Calligraphy* (Vol. 1st). Beirut: Al-Hilal House and Library.
15. Al-Jubouri, k. s. (1999). *Encyclopedia of Arabic Calligraphy, Kufic Calligraphy* (Vol. 1). Beirut: Al-Hilal House and Library.

16. Al-Mughri, h. j., & Al-hazaa, n. m. (1997). *Contemporary Experiences in Arabic Calligraphy* (Vol. 1). Kuwait.
17. Amaam, s. a.-H. (1991). *square geometric Kufi script.* Alexandria: inscription decoration of Mamluk installations in Cairo, University Youth Foundation.
18. Anis, I., & and others. (2004 AD). *Al-Waseet Dictionary* (Vol. 4). (T. A. Academy, Ed.) Al Sharq International Library.
19. Dawood, a.-r. b. (1993). *ontemporary Design Innovations in Square Kufic Script.* Published Research, Academic Journal, College of Fine Arts, University of Baghdad.
20. Fadailee, h. (2002). *Atlas of Arabic Calligraphy* (Vol. 2). (m. Al-tawbakhy, Trans.) Dar Tlass for Studies, Translation and Publishing.
21. fadel. (2004). *alkufi* . bagdodod: dar ahhureah .
22. Fadl, S. (1987). *The Constructivist Theory in Literary Criticism.* Baghdad: General Cultural Affairs House.
23. Hanash, a. m. (1990). *Arabic Calligraphy and the Problem of Artistic Criticism* (Vol. 1). Baghdad: Al-Umaraa Office for Publishing, Advertising.
24. Hussein, a. k. (2002). *Kufi Arabic Calligraphy.* Ministry of Higher Education and Scientific Research.
25. Ibrahim, w. K. (2007). *innovation in women's fashion fabric designs derived from the elements and symbols of the Iraqi heritage.* unpublished master's thesis, Fabric Design, College of Fine Arts, University of Baghdad.
26. Maalouf, L. (1996). *Al-Munajjid in Language* (Vol. 37). Al-Ghadeer Press.
27. Mawlood, a. n. (2006). *Artistic Foundations of Linear Composition, Thuluth Line as a Model.* (unpublished Master Thesis), Department of Arabic Calligraphy and Ornamentation, College of Fine Arts, University of Baghdad.
28. Nuri, J. (2008.). *Thought, its Nature and Development* (Vol. 1). Baghdad: Tahrir Library.
29. Riad, A. (1973). *Training in Plastic Arts,* (Vol. 1). Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
30. Rizk, S. (1982). *Principles of aesthetic artistic appreciation.* Benefits of Culture Library.
31. Scott, R. G. (1980). *Foundations of Design* (Vol. 2). (M. M.-B. Youssef, Trans.) Cairo: Dar Nahdet Misr Publishing.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الملاحق: مجتمع البحث واستمارة التحليل

ملحق رقم (1) استمارة التحليل بصيغتها النهائية

الفقرة الرئيسية																																		
التكوين الخطي																					العناصر البنائية للتكوين الخطي										الأسس التصميمية					
مستويات التراكب			الهيأة الهندسية للتكوين																		الحروف															
																					خصائص الحروف										الهيأة الشكلية لبنية الحروف					
رقم النموذج	مستوى واحد	مستويان	ثلاث مستويات او اكثر	مربع	مستطيل	مثلث	دائري	معيني	نجمي	مضلع	مندسي مجسم	هندسي حر	تعدد اشكال الحرف الواحد	المد	التقاطع والتراكب	التضافر	الاضافات الزخرفية	تغيير زاوية الميل للحروف	تغيير المسافات البينية للحروف	الفضاء	الاتجاه	اللون	التوازن	التناسب	التكرار والايقاع	التباين والتضاد	السيادة	الوحدة والتنوع
1																																		
2																																		
3																																		
4																																		
5																																		

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/423-444

Constructivism in the square Kufic script

Khaled Amer Mushatat [1]
Kifah Jumaa Hafedh[2]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 13/3/2021……..Date of acceptance: 2/5/2021……..Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract

This research interested to study the structural configuration in the square kufi script, as the kufi script is one of the oldest Arabic fonts, and this name was named according to the city of Kufa, so its types, forms, and designations were numerous, including the square kufic script, which was characterized by being a very straightforward engineering script based on the principle of squaring in building letters to form an engineering body that governs its construction of a set of organizational relationships and design bases according to an engineering structural system. The researchers identified the problem of his research with the following question: What is the Structural configuration in the square Kufic script?

Therefore, the research interested to show the structural configuration in the kufi script, for the period from (1383 AH - 1963 AD) to (1432 AH - 2011 CE), in Iraq.

The second chapter included the theoretical framework, as the first topic dealt with the composition in the square kufic script. And as for the second topic include the structural anchors of the formation in the square kufic script, then followed by indicators of the theoretical framework and previous studies.

The third chapter included research procedures, as the descriptive analytical approach was adopted. The fourth chapter included analyzing the samples, presenting the results, conclusions

Keywords: square kufic script

[1] **Ministry of Education / General Directorate of Education in Baghdad Governorate, Rusafa / 3, khaledabayaty312@gmail.com .**

[2] **University of Baghdad - College of Fine Arts - Department of Arabic Calligraphy and Decoration, Kifahgomaah@gmail.com**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/445-460

توظيف التشفير العلامي لبناء المعنى في افلام الاكشن

ابراهيم خلف جاسم[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/29 , تاريخ قبول النشر 2021/5/23 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث:

توظف في افلام الاكشن العديد من العناصر الفنية والادبية التي تسام بشكل كبير في بناء المعنى العام للفيلم وتدفع عجلة الفيلم الى الامام ويستخدم عنصر الغموض والتشويق كعنصرين اساسيين في افلام الاكشن كما تعتمد اللغة السينمائية في افلام الاكشن على التشفير العلامي الذي هو ليس نماذج مثلما يمكن ان تكون عليه في المنطق وانما وحدات تتطلع الى التشكل وليس تجانسها من قبيل المحسوس المادي انما من قبيل التناغم المنطقي للسلطة التفسيرية وللاستنارة وفي افلام الاكشن على انه حقل تواصل وميدان في اصله يتباين فيه الدال مع تصورات المدلول وفه ياخذ عدد معين من الوحدات منعا بعضها البعض ومن خلال ما تقدم يوجز الباحث مشكلة بحثه بالسؤال التالي: كيف يوظف التشفير العلامي لبناء المعنى في افلام الاكشن؟.

الإطار المنهجي: وتضمن مشكلة البحث واهميته وأهدافه وتحديد المصطلحات.

الإطار النظري: وقد قسم على مبحثين جاء على النحو الاتي: المبحث الأول: التشفير العلامي، المبحث الثاني: انتاج المعنى: المبحث الثالث: الشفرة وانتاج المعنى في الصورة السينمائية: بعد ذلك توصل الباحث الى مؤشرات الإطار النظري.

إجراءات البحث: وتضمن منهج البحث وحدة التحليل وتحليل العينة والتي كانت الفيلم (انقاذ الجندي رايان) على وفق المؤشرات التي خرج بها الباحث من الإطار النظري.

بعد تحليل العينة توصل الباحث الى عدد من النتائج والاستنتاجات، والتي منها:

1. تشكل العلامة باختلاف انواعها نقطة دالة على الكثير من المعلومات المهمة عن الشخصية.
2. يقدم التشفير العلامي صياغة ابداعية تشتغل في حقل الابداع السينمائي.
3. يحتل التشفير العلامي اهمية كبيرة في الافلام الاكشن.

الكلمات المفتاحية: التوظيف، التشفير العلامي، لبناء، المعنى.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث: توظف في افلام الاكشن العديد من العناصر الفنية والادبية التي تسام بشكل كبير في بناء المعنى العام للفيلم وتدفع عجلة الفيلم الى الامام ويستخدم عنصر الغموض والتشويق كعنصرين

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

اساسيين في افلام الاكشن كما تعتمد اللغة السينمائية في افلام الاكشن على التشفير العلامي الذي هو ليس نماذج مثلما يمكن ان تكون عليه في المنطق وانما وحدات تتطلع الى التشكل وليس تجانسها من قبيل المحسوس المادي انما من قبيل التناغم المنطقي للسلطة التفسيرية وللاستنارة وفي افلام الاكشن على انه حقل تواصل وميدان في اصله يتباين فيه الدال مع تصورات المدلول وفه ياخذ عدد معين من الوحدات منعا بعضها البعض ومن خلال ما تقدم يوجز الباحث مشكلة بحثه بالسؤول التالي: كيف يوظف التشفير العلامي لبناء المعنى في افلام الاكشن؟

اهمية البحث: تكمن اهمية البحث كونه يتصدى لموضوعة استخدام التشفير العلامي في بناء المعنى في افلام الاكشن لإضفاء الجانب الجمالي والتشويقي وخلق عنصر التساؤل فيه اضافة الى اهمية البحث للدارسين في قسم السينما والتلفزيون والعاملين في ميدان الاخراج

هدف البحث: الكشف عن الكيفية التي يوظف فيها التشفير العلامي لبناء المعنى في افلام الاكشن.

حدود البحث:

الحد الموضوعي: الافلام الاكشن التي تعتمد على التشفير لبناء المعنى.

الحد المكاني: الافلام الاكشن المعروضة على قناة mbc.

الحد الزماني: الافلام المنتجة عام 1998.

تحديد المصطلحات:

التشفير: لغة: "مصدر شفر يشفر تشفيراً بمعنى تقليل الشيء وتضييقه" (al-Razi, 1999, p. 320)،

اصطلاحاً:"هو البيانات المحولة الى رموز سرية ضيقة المفاهيم" (Alloush, 1985, p. 204)

العلامة: لغة:" هي الاعلومة اي ما ينصب في الطريق فهتدي به فالعلامة الفصل بين الارضين والجمع علام" (al-Razi, 1999, p. 212)

اصطلاحا: "هي حدث مدرك يشكل دليلاً منتجاً لمباشرة ما، عند (بريتو) هي مفهوم اساسي في السيميائيات يمثل أشياء، بصفة بديل، عند (بنفنست) ويمكن للعلامة ان تكون طبيعية، عرفية، اعتباطية، محفوزة، كودية" (Alloush, 1985, p. 185).

المبحث الأول: التشفير العلامي

تعتبر الصورة وسيلة التعبير الأهم فمنذ بدايات الإنسان القديم كانت لغة الصورة والإشارة هي وسيلة التعبير والتواصل بين الناس للتعبير عن احتياجاتهم وما يريدونه لاحظنا تلك الحقائق من خلال سلسلة الأفلام الوثائقية ((رحلة في الوقت والفضاء)) حيث يظهر الإنسان البدائي في الجزء الاول من الفيلم وهو يعتمد على الرسم على الحائط او الإشارة او الظواهر الفلكية للتعبير عن حاجات يريدها كذلك الحال الى الان في اللغة الصينية فهي تعتمد على الرسوم في التعبير.

ومازلنا الى يومنا هذا نعتمد على الشفرة في العلامات التي نستدل بها على الكثير من الامور الحياتية عندما نشاهد رجلاً يرتدي الجلباب والعمامة نعرفه انه رجل دين وعندما نشاهد الصليب فانه يرمز الى المسيحية وكذلك الهلال الى الإسلام وكثير من العلامات الظاهرة تدل على امور كثيرة في السينما استثمر هذا الجانب (التشفير العلامي) لتحقيق غايات مهمة وبما اننا نتعامل مع وقت ثمين جداً تكون فيه الدقائق باهظة الثمن

فان الاعتماد على العلامة في اثراء المشاهد بمعلومات مهمة في الفيلم حيث لا حضنا في فيلم ((الساعات)) في المشاهد الاولية للفيلم لاحظنا كيف كان هنالك كثير من اللقطات القريبة لوجه بطلت الفيلم الذي بدى واضحاً ان صاحبته تعاني من اضطراب نفسي من خلال القلق الذي يعتريها كذلك اللقطات القريبة لكيفية مسكها للسيجارة بطريقة مرتبكة واخرى لمسكها للقلم الذي يرتجف بيدها شكلت شفرات علامية أثرت المشاهد بمعلومات غاية في الأهمية بل هي محور الفيلم كله وهي الاضطراب النفسي الذي تعيشه الشخصية استناداً الى ((ان كل ما يشتغل كقانون عام أي قاعدة معترف بها جماعياً يشتغل كعلامة)) (binikrad, 2005, p. 115)

شاهدنا كيف أن الإنسان القديم كان ينظر برعب إلى النجم المذنب وهو يظهر كل أربعين عام وكانوا يعتبرونه غضب الإله أو نذير شؤم بينما هو ظاهرة فلكية اعتيادية لنجم محترق يسير بسرعة عالية ينتج عنها ذنب طويل من النار والغازات المشتعلة وهنا حلة الشفرة العلمية محل الشفرة الأسطورية إن حياة الإنسان في جانب كبير منها علامات وشفرات بأنواعها ((إن الإنسان علامة وما يحيط بيه علامة وما ينتجه علامة وما يتداوله علامة والخلاصة لا شيء يفلت من سلطان العلامة ولا شيء يمن ان يشتغل خارج النسق الذي يحدد له حجمه وامتداده وعمقه)) (binikrad, 2005, p. 72).

ان وجو الإنسان على الأرض بحد ذاته علامة وعلامة الإنسان في الأرض حضارته وفكره والعقل الذي انفرد به عن باقي المخلوقات وأفعال الإنسان كذلك علامة فهدوء الإنسان علامة على راحته وتفاصيل الغضب علامة على وجود ما أغضبه وعملت العلامة في الجانب السينمائي بشكل فاعل وإضافة الى السينما الجانب النقدي والأدبي وان الصورة السينمائية التي لا تضمن الدلالات والإشارة ضمن الافلام السينمائية تقع ضمن زاوية السينما البدائية التي كانت تعتمد بشكل كبير على نقل الواقع اما الأفلام التي تشكل العلامات والتشفير دليل للمشاهد بفك رموز الصورة تكون لها الحصة الأكبر من النقد والتحليل وتسليط الاضواء حيث انها تحول اللغة السينمائية الى لغة اخرى من خلال إيصال رسائل غير مباشرة الى المتلقي ترغم المشاهد بمزيد من الانتباه والتركيز لمواكبة احداث الفيلم ((فالصورة السينمائية التي تنقل الواقع كما هو، ولا ترتقي إلى الحقل الدلالي، تظل محبوسة في نطاقها العلامي الذي يقوم على أساس المشابهة والتماثل، وهذه الواقعية الشديدة هي ما كانت تميز الصور السينمائية الأولى، فرفعتها إلى أعلى درجات الأمانة في نقل الواقع عن غيرها من الفنون)) (Al-Yasiri, 2011, p. 9).

واليوم وبسبب ان تقنية العرض، فإن السينما هي فن الحاضر من الناحية الزمانية حالها حال أية صورة إبداعية، سواء كانت شعرية أم روائية، فهي عادة ما تشير إليه، حتى أن الفيلم التاريخي لا نعود نفكر به ماضياً، بل هو الآن فعلاً، أي المعروض على الشاشة، مما يجعل الصورة في الحاضر دائماً، فتؤدي إلى التوهم بواقع يستمر حتى اللحظة الأخيرة من الفيلم حينما يتوقف تدفق الصور، لأن من سمات الصورة السينمائية، انها تحاكي الحاضر ((كل شيء في الفيلم يقع في الوقت الحاضر)) (Metz, 1986, p. 36)،

وما الماضي والحاضر إلا تقديرات يسبقها إدراك المتلقي للصورة المتجسدة في هذه اللحظة والسينما الحديثة لم تلتزم بالتاريخ كما هو اطلاقاً حتى الاساطير والملاحم المكتوبة في سابق القرون التي اعتمده في لغتها على الاساطير والخرافات والمعتقدات القديمة التي تصور الابطال والملوك والامراء انصاف الالهة والذين

يتمتعون بقوى خارقة فقد ابتعدت السينما الحديثة عن هذه الخرافات وعندا تناولت هذه الاساطير لم تلتزم بالنص التاريخي المكتوب ففي فيلم((طروادة)) فان الملحمة المكتوبة تصور البطل اخيل على انه نصف اله ويتمتع بقوى خارقة جداً على شاكلة السوبر مان بينما عندما تناولت الموضوع السينما الحديثة تناولت بشي قريب بل لامس الواقع فظهور البطل اخيل لم يكن ضمن حقل القوى اللا محدود بل اعتمد المخرج اظهار البطل ايخل مقاتل بطل يمتلك الخبرة القتالية واللياقة العالية ويستخدم اسلوب ذكي في القتال وهو اسلوب الضربة الواحدة ولأن العلامات الصورية تعطي تصوراً، بأنها واضحة، فهذا سر امتيازها، لأنها غالبا ما تؤدي إلى أحادية في الدلالة، فليست كل علامة تفترض دلالة، إلا إذا وضعت في غير سياقها، فالتماثل أو التطابق بين الصورة السينمائية والشكل الذي تم تصويره، ليس هو المطلوب بحد ذاته، ولا يمكن عده فناً، وهنا كان الاشتراك بين الصورة سينما والكلمة لغة كعلامتين سيميائيتين في قابليتهما هما على تعيين الواقع وتغييره، وذلك بجعل ذلك الواقع خلاقاً.

((إن تلك الصور المصفوفة في لقطة أو في مشهد، وصولاً الى البنية الأكبر في الفيلم، تشير إلى علامات "كل صورة على الشاشة هي علامة)) (Lutman, 2001, p. 13) ان لكل لقطة في الفيلم السينمائي اهمية وتحمل علامة او غاية حتى اللقطات الدخيلة فانها توظف لتحمل معنى وغاية فالسينما لغة واللغة سواء كانت أي نوع فأنها تمتلك وسائط للتعبير لا تعتمد على الفظ فقط ((اللغة في السينما مثل كل انواع الحديث لفظية وغير لفظية وهي بالدرجة الاولى رمزية فهي تتألف من نظام معقد للإشارات نقوم نحن اما غريزياً او بشكل واع بحل رموزه اثناء مرورنا بالتجربة الفيلمية)) (Jeananti, 1982, p. 583)، واللغة في السينما تختلف عن اللغة الاعتيادية فاللغة السينمائية تمثل رسائل كبيره تعتمد الابداع والتجدد والتفنن في ايصالها للمشاهد اشبه بالمعنى الواحد الذي يكتب بلغات متعددة ان السينما تخاطب المتلقي بمستويين من لغتها وهي الكلمة التي تشمل كل ما هو منطوق والاصوات المرافقة من موسيقى ومؤثرات وغيرها والمستوى الاخر هو والصورة التي تشتمل كل ما يدخل ضمن اطار اللقطة أي كل العناصر المرئية التي تشكل الصورة من ممثل وديكور واكسسوار ولون واضاء وغيرها ((يكون ارتباط الدال بالمدلول في الصورة السينمائية أشد مما هو عليه في الكلمة، فالصورة تعين الواقع، بينما الكلمة تعين مفهوماً عن الواقع، وليس الواقع نفسه، بمعنى أن اللغة اتفاقية ما لم تشتغل في حقل الإزاحة عن المعيار، عندها يصبح النص إبداعياً، بمعنى أنه نص جمالي كما السينما)) (Al-Yasiri, 2011, p. 11)

إن طبيعة السينما تتحدد من خلال وسيطها التعبيري الذي هو (السينماتوغرافي)، بمعنى انها تقوم على إنتاج الصورة المتحركة، ما يعني قدرتها على ابتكار العلامات عن طريق هذه الصور، وهي علامات تحيل بشكل رئيس على الموضوعات المصورة أو الأشياء التي تم تصويرها وتستخدم العلامات بشكل واسع في اللغة السينمائية ولكن بالتأكيد ضمن السياق الفيلمي او ضمن متطلبات الفيلم وما ينسجم مع الخطاب الفيلمي ففي فيلم ((فيوري)) شكل الكتاب علامة مهمة في مفاصل الفيلم من خلال مشهد يظهر احد افراد الجيش الامريكي الذي يعمل على الالة الطابعة يأتيه الامر بان يكون رامي في الدبابة لاحظنا ان الكتاب لم يفارقه في اغلب المشاهد وانه لم يتجرا ان يقتل احد الابعد تعرضهم للهجوم، وانه من الناجين من طاقم الدبابة فيوري، اوصل المخرج رسالة مهمة من خلال ذلك الكتاب الذي عبر فيه عن توجه البطل الثانوي للفم وانه

ليس رجل قتال ((يتميز الخطاب الصوري (السينماتوغرافيا) بشمولية توظيفه لجميع انواع العلامات مع بعض الاستثناءات القليلة التي تفرضها اشكال المعالجة الاخراجية لأنواع الخطاب الصوري (السينماتوغرافيا) مع مراعاة بعض الاختلافات التعبيرية والثقافية وحتى التقنية بين السينما وخطابها والتلفزيون وخطابه وطريقة استخدام العلامات وبثها بين مكونا الخطاب الصوري (السينماتوغرافيا) الذي يجتهد القائمون على انتاجه في تشكيل سلسلة من العلامات ذات العلاقات المنتظمة وفقاً لأسس معنية، محددة او اشتقاق من تلك الاسس ومن ثم محاولة ايصال المعنى الذي ينتج من تلك التنظيمات الى المتلقي)) (Hassan, 2017, p. 17)

المبحث الثاني: انتاج المعنى:

في بداية السينما كان العالم منذهل بتلك التقنية التكنولوجيا بحث وكان اشبه بسرح وقع آنذاك لكن بعد ان اتخذت هذه التقنية والاختراع منحى اخر صار لها توجه مختلف تماما عما نشاءة او ولدت عليه من خلال تظمينها الادب ومجموعة من الادوات التي مثلت اللغة السينمائية بتعدد السنتها وتعدد الالسنة باللغة السينما اشبه بأصابع تشير كلها نحو الهدف المحدد من الفيلم حيث تساهم هذه الاصابع ان جاز التعبير بإنتاج المعنى المراد من الفيلم وفي السينما توظف عناصر اللغة السينمائية وكل شي من اجل انتاج المعنى العام في الفيلم وتمثل الصورة البودقة التي تصب كل ادوات المخرج من اجل اظهارها بالشكل المطلوب فهي تعبر عن الأفكار والمفاهيم وما يدور في النفس وفي الآونة الاخيرة خرجت السينما بوسائل التعبير التي تطورت فيها عن المفهوم السابق حيث اصبحت بما تمتلك من تطور وارتقاء ما يفوق اللغة التي يكون الخطاب بها بشكل مباشر كذلك الدراما التلفزيونية باتت متطورة جداً حتى في بعض المسلسلات اصبح من الصعب على المشاهد الاعتيادي تمييز المسلسل عن الفيلم حيث يتم توجيه الخطاب السينمائي او التلفزيوني بكل مباشر وغير مباشر للمشاهد ((نجد الخطاب الدرامي التلفزيوني يسهم إسهاماً فاعلاً في إنتاج المعنى الإيديولوجي وتشكيله دلالياً عبر مخاطبة الوعي بشكلٍ مباشر ومخاطبة اللاوعي بشكلٍ غير مباشر بما يمتاز به التلفزيون من إدهاشٍ وتكرار، تتولد قضية جديرة بالاهتمام تتمثل بان اللاوعي هذا يترسخ تدريجياً)) (Abdel-Al, 2006, p. 57).

ان انتاج المعنى العام لأي فيلم او عمل تلفزيوني درامي يتم من الخطاب السينمائي او التلفزيوني وحرفية هذا الخطاب والوسائل التعبيرية لطرحه للمتلقي، وهذه العملية تتضمن رسائل ومستلم واصبح بالإمكان تضمين الرموز والاشارات الدلالية والادوات الفلسفية والادبية في عملية السرد للوصل الى المعنى ((ومما لاشك فيه ان هذين العنصرين: الدلالة والمعنى، هما العنصران الأكثر تعبيرا عن فكرة الخطاب، فثمة دلالات فكرية ونفسية وعاطفية وذهنية وثمة احالات الى رموز واشارات وتأويلات تعبر عن تلك الدلالة , وعلى هذا الأساس تنوع الخطاب وتدرج في ضوء ما يدل عليه، وصار منتجو الخطاب يراعون غايتهم في نسج خطابهم سواء اكانت توجيهية او تثقيفه او ان كانت تحذيرية او ترفيهية او ايا كان مبناها ودلالاتها وغايتها , فأنها تنخرط في هذا الخطاب الذي تتعدد اشكاله وتوحده كونه رسالة مقترنة بمصدر ومستقبل)) (Alwan, 2002, p. 15).

ففي كثير من الافلام العالمية حملت الافلام خطاباً مؤدلجا ((ففيلم 300 محارب))، اثار حفيظة النقاد وشكلة ازمة ثقافية بين امريكا وايران لما حمله ذلك الخطاب السينمائي من ايدلوجية انتجت معنى رأى النقاد

انه إساءة للحضارة الفارسية من خلال الرسائل التي حملها الفيلم وهي ان الحضارة الفارسية كانت راس العبودية والوثنية في العالم وكانت منتهى الفساد والانحراف من خلال اللقطات التي صورت في البلاط الملكي لملك الفرس الذي يدعي الالوهية وما شهدناه من لقطات شاذه في الفيلم كذلك صورت الحضارة الفارسية على انها تعتمد السحر والشعوذة لا على عقها وقوتها وشجاعتها وكثير من المعاني التي انتجها خطاب هذا الفيلم يتم انتاج المعنى العام من خلال الصورة التي تمتلك كل الادوات الخطابية والرسائل المرسلة سواء الخطاب المباشر الادراكي الى وعي المتلقي او الغير مباشر الذي يوجه الى منطقة اللاوعي ففي السينما نتعامل مع لغة الصورة نرى في ((فيلم طروادة)).

خطاباً غير مباشر عندما عاد بطل الفيلم اخيل الى الخيمة وجد انها اسيره تعامل معها بكل لطف ودافع عنها وبمرور احداث الفيلم صار يعشقها المعنى الذي انتج وخاطب اللاوعي للمشاهد هو ان في داخل هذا القاتل المحترف الذي لا يتقن سوى لغة القتل في داخله انسان غير الانسان الظاهر اما الخطاب المباشر في ((فيلم الكسندر)).

تخاطب الام ابنها الامير وتحرضه على القتال وتولي الحكم بعد ابيه وهذا الخطاب المباشر للمتلقي ياتي في احيان كثير من خلال الحوار وبكل تأكيد لا يمكن تغاضي النظر او اهمال الجانب الصوتي في الخطاب الفيلمي وما يتضمنه من حوار وموسيقى ومؤثرات فربما ظهور صوت صافرات سيارات الشرطة كفيل بتغيير مجريات الاحداث بالكامل في فيلم ما من خلا ارتباك المجرم وتمكن الشخصية الخيرة من الافلات والامثلة كثير في هذا الجانب ويتضمن الحوار، والحوار هو من وسائل التواصل المباشر مع المتلقي ((ثمة فلسفات حول الصورة ترى فيها وسيلة تعبير مباشرة عن الواقع تحرك حياتنا النفسية وفق طرق خاصة مستقلة عن اللغة)) (Omon, 2013, p. 341).

المبحث الثالث: الشفرة وانتاج المعنى في الصورة السينمائية:

ثمة ترابط كبير بين الشفرة بأنواعها وبين عملية انتاج المعنى باعتبار ان الشفرة احد وسائل التعبير في حقل الادب والسينما ويدخل التشفير بقوة الى هذه الزاوية حيث من الممكن توظيف الشفرة بكل عنصر من عناصر اللغة السينمائية لإنتاج معنى والشفرة تشتغل ضمن السياق الفيلمي وتتمثل بمجموعة من المفاهيم التي تحكم الرسائل في النص الفيلمي وتعتمد الشفرات في الألسنية على اللغة، التي تمثل بالنسبة للشفرة الوسط الأمثل للاشتغال وخاصة اللغة الشعرية، مما يعني أن هنالك ترابطا نظاميا بين منظومتي الشفرة واللغة. فالشفرات تبني الأقوال وفقا لقواعد وانطلاقا من وحدات قابلة للتركيب فيما بينها وهي في هذا تشبه عملية تركيب الكلام في اللغات. أما نقاط الاختلاف بين الشفرات واللغة فتتمثل في فرقين (O'Dan, 2006, p. 194): الأول أما نقاط الاختلاف بين الشفرات واللغة فتتمثل في فرقين: الأول، أن الشفرات هي منظومات استبداليه (أي أنها تضع شيئاً بدل شيء)، وتنطلق من رسالة مشكلة سلفا لتؤدي إلى رسالة أخرى تعبر عنها رموز مختلفة، بينما نجد أن اللغات هي عبارة عن منظومات مباشرة ولا تتم ملاحظة الرسالة فيها إلا عند نقطة الوصول، دون معرفة نقطة انطلاقها. أما الفرق الثاني، فمن النادر إن نجد في اللغات علاقات نظيريه بين الدال والمدلول (كلمة مقابل كلمة)، بل من الممكن أن نجد دال واحد مقابل عدة دلائل، كما في كلمة (cousin) والتي تعني أقرباء أو نوع من الحشرات كما نجد عدة دوال مقابل مدلول واحد كما في الكلمات

(auto،bagnd،voiture) وجميعها تعني سيارة ان السينما تأثرت بشكل كبير شأنها شأن باقي الفنون بالتغيرات التي طرأت على الفنون والادب مما نتج عنها ارتقاء بالناتج الفيلمي ((الشفرات هي لسيت نماذج شكلية فعلياً مثلما يمكن ان تكون عليه في المنطق انما وحدات تتطلع الى التشكل وليس تجانسها من قبيل المحسوس او المادي انما من قبيل التناغم المنطقي للسلطة التفسيرية وللاستنارة)) (Omon, 2013, p. 192).

اذن الشفرات ليست أشياء ملموسة واضحة للمشاهد بل هي رموز تعمل في فضاء الاشارة لترمز لمعنى ما وتقدم معلومة او تمهد لحدث ما بلمحة بسيطة ان التفكير بطرق جديد لإنتاج المعنى اصبح الشغل الشاغل لصانعي الافلام وذلك لغائب، اللغة الفعلية حيث اصبحت من البدائيات في السينما الكلاسيكية ان يكون الاعتماد في تقديم المعلومات للمشاهد عن طريق الحوار الطويل والمل ((الطرق التي نحصل بها على المعلومات حول الشخصية متعددة، تارة نتيجة قوانينها الثقافية وتارة نتيجة لقوانينها الجسدية وتارة اخرى من خلال المعايشة الاجتماعية)) (Ventura, 2012, p. 22). ربما سائل يسأل لماذا نستخدم التشفير في السينما لإنتاج المعنى؟ ويرى الباحث جواباً لهذا السؤال ان الانسان بطبيعة تكوينه الخلقية يميل دائماً لكشف الغموض وفك الشفرات حيث يعتبره انجاز وهذا صحيح والمعلومة الواضحة التي تقدم في السينما لا تجد طريقها الى ذاكرة الانسان ولكن المعلومة التي يبذل العقل البشري جهداً في اكتشافها تلبث طويلاً في العقل البشري اذن ان تقديم المعلومات المهمة في الفيلم لابد من ان يكتنفها شي من الغموض والتحري كثير ممن شاهد ((فيلم عمر المختار)) شاهد لحظة اعدام عمر المختار ومشهد سقوط نظاراته وكيف ان الطفل اخذ تلك النظارات وحمله هذا المشهد من شفرة غاية في الاهمية ومفهومة على كافة المستويات عند المتلقي وهي ان الجيل القادم سيحمل شعلة الثأر ويواصل المسيرة الثورية لطرد الاحتلال الايطالي من ليبيا هنا وفي هذا المشهد ساهم التشفير في اتمام المعنى في الفيلم ونتج عن الفيلم برمته مشهد يصوغ ويلخص فكرة العمل بأكمله ان الاجيال ستتوارث شعلة الثورة ولن تتمكنوا من ايقافها عندما قدمة المعلومة بهذا الطريقة الابداعية التي هي بلاغة في السينما ظل هذا المشهد الاخير عالقاً في الاذهان وهذه غاية صانعي الافلام ((تبرز أهمية الشفرة بالنسبة للنصوص (الفيلمية)، فالشفرة في هذه الحالة تمثل وسيلة التفاهم بين المخرج والمتلقي كونها تفضي الى المعاني العميقة للرسالة الفيلمية. وتعتمد أهمية الشفرة في الفيلم على تقديرات ورؤية المخرج، فهو الذي يختار نوعها وموقعها ضمن سياق الحدث المعروض، ليرتقي به إلى مستوى جمالي من خلال ابتعاده عن مستوى المباشرة في تقديمه وترتيبه لمكونات هذا الحدث)) (Al-Zubaidi, 2012, p. 49).

وللشفرة تمثلاتها في السينما تنتج معنى في الفيلم فالإنابات الكلامية تتمثل فيلمياً على شكل إشارات ايقونية حركية، وتكثر في الأفلام الحربية الإشارات العسكرية، بالإضافة إلى الأفلام التي يتمحور موضوعها حول الجاسوسية. أما بدائل الكلام، فتتمثل بتجسيد سيناريو الفيلم وهو كلمات إلى لغة أخرى مستقلة أي صور اللقطات الفيلم بينما مساعدات الكلام فتتمثل على شكل شفرات اشارية حركية وظيفتها تعبيرية بحتة. إن الشفرة عبارة عن منظومة دلالية تعمل أفقياً وعمودياً على جميع الأفلام، ولا تتناول إلا مستوى دال واحد، هو شفرة المتغيرات التسلسلية (الخيار بين أنواع اللقطات). وشفرة زوايا التصوير والمونتاج، الخ من عناصر التعبير، وكل هذه الشفرات تدخل في جميع الأفلام مهما كان نوعها. وهي في هذا تختلف عن المنظومة النصية، التي هي منظومة تركيبية غرضها فيلم واحد أو مجموعة أفلام ومستوى تدخلها هو مستوى تدخل مجموع

الدوال (أي عمل مجموع الشفرات) في فيلم أو في مجموعة أفلام، وعلى هذا الأساس لا يجوز الخلط بين الشفرة والمنظومة النصية " فالشفرة هي منظومة علاقات وفروق، وكنها ليست منظومة نصية: إنها منظومة أعم تستطيع... أن تستخدم من جديد في عدة نصوص" (Omon, 2013, p. 96)، فدراسة المنظومة النصية تقابل التحليل النصي بينما دراسة الشفرات تقابل تحليل الخطاب السينمائي. كما لا يجوز الخلط بين مقاربة منهجية ومقاربة جمالية، إذ ليس من الممكن أن نخلص من الواحدة إلى الأخرى.

لقد اثر الادب بالنص السينمائي بشكل كبير واثرى السينما بالكثير من من مراكز القوة في النص الادبي ومنها التشفير لما يقدمه التشفير من معلومة ممتعة ومفيدة في ((الادب ليست احدى المتع المفضلة بين قائمة طويلة من المتع الممكنة وانما هي متعة رفيعة لأنها متعة بأرفع نوع من الفعالية أي بالتأمل الاكتسابي)) (Warren, 1991, p. 34)، والنص الادبي والنص السينمائي كأحد انواع الادب فانه يقدم متعة وفائدة بنسخة مطورة لانتاج معنى تام ولإنتاج سرد فيلمي يشكل الفكرة النهائية للفيلم ففي بحثنا عن المعنى المنتج من الفيلم نجد بنية قصصية كاملة ((الفيلم كنظام سيمائي فيه من التنوعات اللغوية قدر كبير فاللقطة الواحدة تظم لغات صورية وصوتية وداخل الصوري هنالك اللون والحجم والمضمون والضوء والازياء وداخل الصوتي اللغة المكتوبة والكلام والموسيقي والمؤثر)) (AlHashemi, 2009, p. 134). من هذا المنطلق فان ارتكاز السينما على السيميائية لإنتاج معنى وبكل تأكيد لا اقصد ان التشفير والرمز وغيرها تدخل في كل مشهد من مشاهد الفيلم اطلاقاً فلا ننسى الجانب الجمالي والابداعي والسرد الاعتيادي للفيلم فلأيمكن اقحام المتلقي بمتاهة من الايحاءات والرموز والشفرات بل توظف العناصر السيميائية والشفرات في الفيلم في المكان والزمان المناسب لإنتاج معنى وهدف محدد لكن جدير بالذكر انه من الملاحظ ان التشفير لا يدخل الا بالمشاهد المهمة والمشاهد التي مخطط لها ان تبقى في الذاكر ففي ((فيلم انقاذ الجندي ريان)) انت هنالك شفرة تمثلت من خلال الضابط المسؤول عن فريق انقاذ الجندي ريان وهو في انفاسه الاخيرة بعد ان اصيب بعدة طلقات نارية حيث جلس متكا على حطام بينما الدبابة الالمانية تقترب منه والموت صار محتوم قام ذلك الضابط بأطلاق النار على تلك الدبابة بمسدسة ولعدة لقطات وعدة اطلاقات وعلى حين غرة واذا بالدبابة تنفجر هنا توقع المشاهد للوهلة الاولى ان الرصاصات فجرت الدبابة وتلك المعلومة غاية في المبالغة لكن حركة راس الضابط بعد لحظات الى الاعلى حيث الطائرات الامريكية تبين ان من حطم الدبابة تلك الطائرة ولحقتها طائرات أخرى من البديهيات السينما لغة الصورة فهي تختلف في انتاج المعنى عن الصورة الشعرية الادبية وان كانت تشترك معها في العديد من النقاط ولعل ابرز تقارب بين الشعر والسينما ان الشعر والسينما يحلق كلاهما في عالم الخيال واللامكان بهدف انتاج وايصال معان مختلف بأساليب مختلفة لكن السينما اصبحت نسخة غاية في التطور من خلال ((في السينما فأن الصورة متجسدة على الشاشة وكأنما ما حاوله الشعر في خلق صورة شعرية في الذهن تجاوزته السينما بوجود الصورة اساساً وكأنها لا تدخل في علاقة ذهنية مع المتفرج طالما ان الصورة متجسدة على الشاشة ولكن الصحيح ان السينما ليست نص الصورة فقط فهنالك نص الحوار ونص المؤثرات ونص المونتاج ونص ادوات الربط بين اللقطات وهنالك نص الزمان والمكان وغيرها)) (AlHashemi, 2009, p. 137).

مؤشرات الإطار النظري:

1. يمثل التشفير العلامي اشتغالاً ابداعياً ممتع في السينما لما يتبعه من طريقة فنية في تقديم المعلومة.
2. يعتبر التشفير العلامي أحد عناصر اللغة السينمائية التي تشير الى معلومات تبقى في ذاكرة المتلقي.
3. يثري التشفير العلامي في افلام الاكشن المتلقي بمعلومات مهمة بزمن قصير تسهم بشكل فاعل واساسي في بناء وتأكيد المعنى في افلام الاكشن.

إجراءات البحث

منهج البحث: في ضوء طبيعة البحث اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي، وذلك لأنه يقوم على وصف ما هو كائن ويتضمن وصف الظاهرة الراهنة. وتركيبها وعملياتها والظروف السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره (Abu Talib, 1990, p. 94) لملائمة موضوع الدراسة الحالية وضمان الطريقة الافضل في تحقيق أهدافها.

وحدة التحليل: سيعتمد الباحث على المشهد بوصفه وحدة التحليل، لانه يضمن وصفاً دقيقاً لتوظيف التشفير العلامي في السينما

تحليل العينة:

فيلم انقاذ الجندي رايان

صنف الفيلم: أكشن، دراما، تاريخي

سنة الانتاج: 1998 الولايات المتحدة الامريكية

المدة الزمنية: 169 دقيقة

الفيلم من بطولة:

Tom Hanks, Matt Damon and Tom Sizemore, r, 1998

إخراج ستيفن سبيلبرغ

الفيلم حائز على عدة جوائز اهمها جائزة الاوسكار لأفضل مخرج.

ملخص الفيلم

يتحدث الفيلم عن عملية انقاذ تقوم بها مجموعة صغيرة يرأسها النقيب جون ميلر للعثور على الجندي رايان لإعادته الى الوطن بعد مقتل ثلاثة اشقاء له في الحرب العالمية الثانية 1944 حيث ارتأت وزارة الدفاع اعادته الى عائلته لأنه الوحيد الذي بقى يبدا الفيلم بسلسلة معارك نورماندي الساحلية تمتد لنصف ساعة من الفيلم بعدها تكتشف الشؤون الادارية في وزارة الدفاع مقتل ثلاثة جنود اخوة وتبقى اخير وهو جيمس رايان ونزل بعملية انزال فاشلة في ارض العدو تكلف الجهات العليا في وزارة الدفاع الامريكية فريق للبحث عن رايان الابن الاخير لهذه العائلة ليعود الى امه والفكرة الرئيسية للفيلم تتلخص في السؤال الذي اثير في احداث الفيلم بشكل منطوق لغوياً وهو هل التضحية بثمان افراد من اجل جندي واحد منطقية حيث كانت الاجابة هذه الاوامر ويجب ان تنفذ والفكرة الفلسفية للفيلم اكثر شمولية فهي تقصد ان التضحية بالعدد الكبير من الجنود من اجل جندي كي يستثمر حياته ويعرف قيمة الحياة الثمينة ولايهدرها، تتكلم وتخاطب عامة الناس ان الحياة التي ننعم بها لها ثمنٌ باهض فلا نهدرها ويصور الفيلم التزام الجندي الامريكي بتنفيذ الواجب

تحت أي ضغط في سبيل كسب المعركة من خلال جملة من المشاهد التي شاهدناها من خلال وصول فريق البحث الى الجندي رايان بشق الانفس والذي رفض العودة والانسحاب لأنه يشارك زملائه في حماية جسر حيوي يستخدمه الحلفاء ضد النازيين وامام هذه الدوافع النبيلة تنظمُ الكتيبة كلها الى من كلف بحماية الجسر وتقع معركة رهيبة لا ينجو منها الا رايان وبعض الجنود حيث قدم الفيلم عدة ابطال لا بطل واحد وصور الفيلم ان هؤلاء الجنود قاموا بكل هذا من اجل أمريكا وليس من اجل رايان وامه.

التحليل:

المؤشر الاول: يمثل التشفير العلامي اشتغالاً ابداعياً ممتع في السينما لما يتبعه من طريقة فنية في تقديم المعلومة

المشهد الاول: لقطات عامة استعراضية لمقبرة كبيرة جداً لقتلى الجيش الامريكي في الحر بالعالمية الثانية يظهر رجل كبير السن رفقة عائلته لزيارة قبر الضابط ميلر حيث ان السرد في هذا الفيلم دائري أي يبدا من المقبرة وينتهي فيها قدم هذا المشهد شفرة علامية ذات قيمة ابداعية تمثلت بإظهار الناجي الوحيد من تلك الحرب الذي ما يزال على قيد الحياة استناداً الى خلو المشهد من أي رجل مسن سواه في المقبرة وايضاً قدمت اللقطات شفرات علامية وضحت للمشاهد حجم التضحيات التي قدمها الجيش الامريكي في تلك الحرب

المشهد الرابع: بداية الفيلم الكابت ميلر يطلب من الجميع الاستعداد للهجوم الى المواقع المحصنة ويأمرهم بجمع العتاد وفي خضم وقع الانفجارات والاطلاق الكثيف للرصاص يظهر احد الجنود الذي يركض تجاه احد الجنود الذين بترة ساقه ليس لمساعدته وانما لنزع شريط الرصاص من رقبته وتركه لسرعة الاحداث واللقطات ولأوقت للحوار فكان لابد من توظيف التشفير العلامي هذا تشفير يحيل المعنى للمشاهد الى قساوة الحرب التي لاوجود للعواطف والانسانية فيها فالكل يفكر بالهدف وحماية نفسه هذا التشفير قدم بطريقة ابداعية برزت الجانب السلبي للحرب وقدمت معلومات تعزز من الفكرة العامة في الفيلم

المشهد 24: ترسل وزارة الدفاع برقيات التعازي الثلاث لوالدة رايان لتبليغها بمقتل ابنائها الثلاث حيث ظهرت على الشاشة سيارة سوداء بلقطة عامة ومثيرة للتراب في مسيرها مع موسيقى حزينة حيث عمد المخرج على ان تسير ضمن شارع ترابي وتنظر اليها والدة رايان عبر النافذة لتظهر من بعيد مغبرة ليشكل ذلك علامة على انها تحمل اخبار سيئة اضافة الى لونها الاسود واللون الاسود في اغلب بلدان العالم يشير الى الحزن بعدها تبين انا تحمل برقية مقتل ثلاثة اشقاء من عائلة واحدة الجانب الجمالي والابداعي في هذا المشهد الذي حمل التشفير انه لم يكن بيه ولأكلمه ولا حوار بل اعتمد على الشفرات كرسائل للمتلقي.

في اغلب المشاهد: وجود العلامات العسكرية على ياقة الضباط والالوان على صدورهم اشارت الى رتبهم العسكرية المختلفة حيث ظهرت انواع من الشارات على الصدور والياقات خلال الفيلم مكنت المشاهد من معرفة التسلسل الهرمي للضباط لكن المخرج لم يظهر تلك العلامات على شكل لقطات دخيلة بل في المشهد 30 واثناء اصابة احد الجنود بنيران قناص وفي لقطة قريبة يظهر فيها راس وكتف الجندي وهو يصرخ على المصاب بان يتماسك بينما يظهر في العمق القريب من الصورة كتف جندي اخر وفيه علامة راس النسر الابيض رمز الولايات المتحدة الامريكية ومز جنود مشاة البحرية المارينز حيث قدمت هذه العلامة معلومات

بطريقة ابداعية حول انهم من جنود البحرية المارينز وربطت بين راس النسر وراس الجندي استخدمت في اغلب مشاهد الفيلم العلامات العسكرة كعلامات دالة للأوامر العسكرية التي يستند عليها المقاتلون باستلام الأمور وحملت هذه الشفرة العلامية مستوى جمالي في نسق التحركات واعطاء واقعية لألية التعامل مع بين المقاتلين في أوقات الحرب من خلال الاشارات العسكرية منها ما تدل على التوقف والبروك وهي بصم اليد ورفها الى الاعلى وحركة اخرى استخدمت مع القناص وهي الاشارة بأصبعين تجاه العينين وتشير الى المراقبة وحركة اليد بقوة الى الامام وتعني التوقف وباقي الحركات التي ظهرت في الفيلم ظهور علامة على كتف احد الجنود وهي راس النسر الابيض وهو رمز الولايات المتحدة الامريكية وتوضع على اكتاف جنود المارينز اشارت هذه العلامة القصدية لأنها ظهرت بلقطة قريبة مع وجه مقاتل اخر لتقدم هؤلاء الجنود من رجال البحرية الامريكية المارينز.

المشهد 42: لقطة عامة للضابط ميلر والجندي رايان المفترض واحد الجنود وعندما جلس الضابط ميلر ليخبر رايان بأمر اخوته تدفقت عدة لقطات الى الشاشة تحمل شفرات علامية وهي لقطة اوفر شوت لاحد الجنود وخلفه جنديان يظهرون بلقطة متوسطة امريكي وهم يدخنون السكائر ولقطة كلوز لاحد الجنود من فريق الانقاذ وهو يحمل سيكار لقطة كلوز اخرى لجندي اخر يحمل سيكار اخرى والبؤس على وجوههم التركيز على شرب السكائر بثلاث لقطات في هذا المشهد شكلة علامة دالة على الحزن والتعاطف مع الاخبار السيئة التي يحملونها لهذا الجندي وهي مقتل اخوته الثلاث حيث ظهرت السكارة بثلاث لقطات متنوعة لان من المعروف ان السكارة في السينما والحياة الاعتيادية تدلل على الحزن السوء وقدمت هذه المعلومة العاطفية بطريقة جمالية حول مدى التعاطف مع رايان.

المؤشر الثاني: يعتبر التشفير العلامي أحد عناصر اللغة السينمائية التي تشير الى معلومات تبقى في ذاكرة المتلقي

المشهد العاشر: يظهر لأول مرة القناص بلقطة متوسطة ويخرج الصليب المعلق في رقبته و يقبله ويردد دعوات دينية بعدها بلقطة كلوز يظهر وهو يصوب تجاه الهدف حيث اقدمت هذه العلامة معلومة قصيرة تبقى في ذهن المتلقي عن توجه هذه الشخصية الديني التي ستكون مهمة جداً من خلال الاعتماد عليه المواقف الحرجة حيث كانت هذه المعلومة القصير بمثابة نقطة انطلاق لتوطيد العلاقة بين المتلقي وهذا القناص لان هذه المعلومة برزت وميزت شخصية القناص من بين الالاف الجنود.

في المشهد 30: القناص يظهر مرة اخرى بلقطة قريبة جداً وكان هدفه صعب وهو النيل من قناص متحصن في برج ولاحظنا الامطار الغزيرة واصوات الانفجارات وابتلال منظار القناص مما يسبب صعوبة اضافية حيث رتل دعواه الى الله، العلامة التي فسرت سر تفوقه اللامحدود على باقي القناصين والاهداف لان المخرج حرص على ان يكون دعائه وتوسله الى الله هو السبب الرئيسي بتسديد رميته بينما اظهر القناص الالماني يجلس في غرفة في البرج وثيابه نظيفة والمكان هادئ وهو مسترخ الا انه تفوق عليه.

المشهد الثامن: لقطة متوسطة أحد الجنود الذين تصيبه رصاصة في الخوذة لينجو بينما الجو المحيط بيه يشتعل بأطلاق النار وبلقطة اخرى قريبة يرفع الخوذة ويمسح على راسه وبذهول يتفحص رأسه بينما تأتي الرصاصة الثانية في رأسه لتقتله على الفور وهذه ايضاً علامة دالة على ضراوة المعارك التي لا ترحم من

يغفل ولو للحظه هذه المعلومة القصيرة جداً قدمه بطريقة تبقى راسخة في المخيلة لدى المتلقي لتساهم في بناء معنى الفيلم.

المشهد 13: لقطة عامة على ساحل نورماندي حيث جرت المعركة تظهر وجود الاسماك الصغيرة وهي نافقة الى جانب الجنود القتلى على الساحل قدمت معلومة مهمة حول حجم المعركة و الرصاص والقنابل التي اطلقت وهي اشارة الى اندثار معالم الحياة في ارض المعركة فعجلة الموت عندما تسير لا تستثني أي من المخلوقات علامة مهمة في الفيلم حركة الكاميرا من الاعلى وهي تتقدم الى الامام ومن ثم تهبط الكاميرة ليتقلص حجم الكادر فيها الى ان ينحصر ضمن جثة احد الجنود الملقى على وجه ويرتدي حقيبة محمولة على الظهر كتب عليها آس رايان وهذه علامة دالة، التركيز جاء على هذه العلامة المروعة المهمة بزمن عرض كاف وحجم لقطة كبير بعدها يكون مركز على اسم لتبقى في ذهنية المشاهد لما سوف يتبعها من احداث مرتبطة بهذه العلامة حيث يتبين بالمشاهد التي تأتي تباعاً انها لشقيق جيمس رايان شقيقه الذي توفي والذي كلف الفريق للبحث عنه وارجاعه

المؤشر الثالث: يثري التشفير العلامي في افلام الاكشن المتلقي بمعلومات مهمة بزمن قصير تسهم بشكل فاعل واساسي في بناء وتأكيد المعنى في أفلام الاكشن

المشهد 33: في لقطة عامة أحد الجنود ضمن فريق الانقاذ يحاول ربط حذائه يجلس ويتكئ على عمود يتسبب بانزلاقه على الحائط مما ادى الى انهيار الحائط المتهالك حتى ظهر الالمان الاعداء للجيش الامريكي وجهاً لوجه ويرفعون الاسلحة تجاه بعضهم البعض انتهى بقت الجنود الالمان في موقف درامي، حيث قدمت هذه العلامة (الحائط) عن مدى توغل فريق الانقاذ بعمق خطوط الالمان ومدا قربهم من العدو.

المشهد 18: في لقطة متوسطة مساعد الضابط ميلر الرقيب يقوم بتعبة قنينة معدنية بالتراب لقطة قريبة جداً ومتابعة ليد الرقيب وهو يضعها في حقيبة وكتب على صمامها اسم فرنسا في علامة تشير الى ان الاحداث في فرنسا ليضمها الى جانب القناني الاخرى في حقيبة ومكتوب عليها دول اخرى مثل ايطاليا لم تقدم هذه العلامة معلومة حول مكان الاحداث فحسب بل اعطاء معلومات مهمة بوقت قياسي للمتلقي حول حجم هذه الشخصية التي شاركت بكل هذه المعارك وهو تمهيد لإبراز هذا الشخصية التي سيكون لها دور بطولة ثانوية في الفيلم باعتباره اليد اليمنى للضابط ميلر وهو بطل الفيلم.

المشهد 28: حركة تراك للكامرة وهي تستعرض منضدات للآلات الطابعة ويتم طباعة برقيات التعازي لذوي القتلى كان هناك تشفير في نبرات الصوت الخارجي الذي يقرئ البرقيات ويتغير باستمرار من الابن الى الزوج مع الموسيقى الحزينة الثابتة شكلة علامة دالة على حجم الخسائر الكبيرة في تلك الحرب وهي معلومة مهمة أيضا للمشاهد اضافة الى انها شكلت نقطة انطلاق لعرض هدف الفيلم وهو انقاذ الجندي ريان حيث من خلال هذه المكان (مكان استلام البرقيات تبين ان الاخوة الثلاث قتلوا في يوم واحد ورفع هذا الموضوع الى الجهات العليا في وزارة الدفاع.

المشهد 70: يظهر الضابط ميلر بلقطة متوسطة وهو متكئ على حطام فوق الجسر الذي يحاول الالمان عبوره ومن حوله الدمار والدخان واصوات الانفجارات وغزارة الرصاص لقطة اخرى دبابة المانية تقترب باتجاهه مباشرة لقطة متوسطة قريبة يخرج مسدسه من جانبه ويشرع بأطلاق الرصاص صوب الدبابة

ويتمر بعدة اطلاقات بينما اللقطات تتغير تارة صوب الدبابة واخرى قريبة منه لتبيان مدى تأثره بجراحه وبلحظة تنفجر الدبابة بلقطة عامة يرفع راسه الى السماء ليكتشف سرب من الطائرات الامريكية تبدء بالهجوم على التقدم الالماني،، هذه العلامة اطلاق الرصاص من المسدس صوب دبابة مثل علامة دالة على مدى اصرار المقاتل الامريكي وعدم انهزامه للحظة الاخيرة رغم جراحه ورغم تقدم الدبابة الا انه لم ينهزم وكان المشهد يقول ان عبروا الدبابة الى هذا الجسر الذي اخذ ميلر على عاتقه حمايته لم يتم الى على جثث الجنود هذه العلامة في هذا المشهد المهم ساهمت في بناء وتأكيد المعنى في الفيلم وهو شرف الجندية في الجيش الامريكي وابراز الشخصية النموذجية للضابط الأمريكي.

المشهد 73: لقطة متوسطة يظهر خلالها جانب من الجندي رايان والضابط ميلر وهو في انفاسه الاخيرة بعد ان مات كل الفريق المكلف بحمايته حيث قال له اربع كلمات بنبرة تحميل تشفير علامي (اجعل حياتك تستحق ذلك)، لقد لخص كاتب السيناريو بأبداع كبير كل اهداف الفيلم الفكرية ببراعة بمشهد قصير يبقى عالقة بالذاكرة وهي الاربع كلمات لان فكرة الفيلم قائمة على تلك الاربع كلمات أي ان المخرج وكاتب السيناريو أرادو ايصال فكرة من خلال مقتل معظم الفريق المكلف بإنقاذ رايان وهي ان حياة رايان ثمينة فلا تهدرها اجعلها تستحق التضحية أي استثمرها وهذه فكرة مصغرة للفكرة الاشمل في الفيلم وهي الدمار الذي شاهدناه والقتلى بالملايين كلهم ماتو من اجل امريكا فالحياة التي يعيشها الشعب الامريكي غالية الثمن بتضحيات جسام وفيض من الدماء اجعلوها تستحق تلك التضحيات.

النتائج

1. تشكل العلامة باختلاف انواعها نقطة دالة على الكثير من المعلومات المهمة عن الشخصية.
2. يقدم التشفير العلامي صياغة ابداعية تشتغل في حقل الابداع السينمائي.
3. للتشفير العلامي القدرة الكبيرة على تقديم معلومات مهمة في وقت قياسي في افلام الاكشن.
4. تعتمد افلام الاكشن على التشفير العلامي لما يقدمه من معلومات سريعة تواكب الايقاع السريع لأفلام الاكشن.

الاستنتاجات:

1. يحتل التشفير العلامي اهمية كبيرة في الافلام الاكشن.
2. يرتبط التشفير بشكل كبير مع باقي العناصر الفنية التي تسهم في بناء المعنى في افلام الاكشن.
3. تبرز اهمية التشفير في أكثر من جانب في السينما على اختلاف الشفرات والعلامات.

التوصيات: الاهتمام بالتشفير باعتباره عنصراً مهم في السرد الفيلمي وضرورة وضعه ضمن المناهج الدراسية للقسم.

المقترحات: اشتغال التشفير في افلام الانميشن.

References:

1. Alwan, T. (2002). *Discourse of Violence and Crime in American Cinema, a study in the production of meaning and audiovisual coordination.* Baghdad: PhD thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts.
2. Ventura, F. (2012). *The discourse of the cinematic language.* (A. Shanana, Trans.) Damascus: Ministry of Culture Press.
3. Abdel-Al, A. (2006). *Semantic Formation of the Ideological Meaning in Arab TV Drama.* Baghdad: PhD thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts.
4. Abu Talib, M. (1990). *The Science of Research Methods.* Mosul: Dar Al-Hikma Printing and Publishing.
5. AlHashemi, T. H. (2009). The Poetics of Film Narration and Narrative Structures in Film Form. *Al-Academy Journal, University of Baghdad, College of Arts*, p. Issue 52.
6. Alloush, S. (1985). *Glossary of Literary Terms.* Beirut: Lebanese Book House.
7. al-Razi, M. (1999). *Mukhtar As-Sahah* (Vol. 5). Beirut: Modern Library - Model House.
8. Al-Yasiri, A. (2011). *Scholarly Pampering in Lars Von Trier Films.* Baghdad: MA Thesis, University of Baghdad College of Fine Arts.
9. Al-Zubaidi, S. (2012). *The Semantic Work of Encoding in Film Expression.* Baghdad: Master Thesis, University of Baghdad, College of Fine Arts.
10. binikrad, s. (2005). *Semiotics and Interpretation.* Morocco: Arab Cultural Center.
11. Hassan, e. (2017). *The Scholarly Employment of Poetic Trend in the Realist and Impressionist Curriculum.* Baghdad : PhD thesis, University of Baghdad .
12. Jeananti, W. (1982). *Understanding Cinema.* (J. Ali, Trans.) Baghdad: Dar Al Kholoud Printing and Publishing.
13. Lutman, U. (2001). *Introduction to Film Semiotics.* (N. Al-Debs, Trans.) Damascus: The National Film Foundation.
14. Metz, C. (1986). *The Language of Cinema.* (M. A. al-Kurdi, Trans.) Baghdad: General Cultural Affairs House.
15. O'Dan, R. (2006). *Cinema and the Production of Meaning.* (F. Bashour, Trans.) Damascus: Ministry of Culture Publications.
16. Omon, J. (2013). *photo.* (R. Khoury, Trans.) Beirut: Arab Organization for Translation.
17. Warren, u. (1991). *The Theory of Literature.* (M. E.-D. Sobhi, Trans.) Khaled Al-Tarabishi Press: Egypt.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/445-460

Employing semantic coding to build meaning in action films

Ibrahim Khalaf Jassim[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 29/4/2021…....Date of acceptance: 23/5/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

Action films employ many artistic and literary elements that contribute greatly to building the general meaning of the film and push the wheel of the film forward. The element of mystery and suspense is used as two basic elements in action films. The cinematic language in action films depends on global coding, which is not models as it might be. It is based on logic, rather as units that aspire to morphology and not their homogeneity as the physical sense, but as the logical harmony of interpretive authority and enlightenment and in action films as a field of communication and a field in its origin in which the signifier contrasts with the perceptions of the meaning and in it takes a certain number of units preventing each other and through what The researcher summarizes the problem of his research with the following question: How to use scientific encryption to build meaning in action films?

Methodological framework: It includes the research problem, its importance, objectives, and terminology definition.

The theoretical framework: It was divided into two topics that came as follows: The first topic: scientific coding, the second topic: the production of meaning: the third topic: the code and the production of meaning in the cinematic picture: After that, the researcher reached the indicators of the theoretical framework.

Research procedures: The research method included the unit of analysis and sample analysis, which was the film (Saving Private Ryan) according to the indicators that the researcher came out with from the theoretical framework.

After analyzing the sample, the researcher came to a number of findings and conclusions, including:

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

1. The mark, in all its types, constitutes a point indicating many important information about the personality.
2. The global coding provides an innovative formulation that works in the field of cinematic creativity.
3. The global encryption occupies a great importance in action movies.

Keywords: employment, public coding, building, meaning.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/461-470

الطُرُق الفنية والأدائية لرقصة الساس في بغداد "دراسة تحليلية"

أمير علي رضا [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/14 , تاريخ قبول النشر 2021/5/9 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

مُلخص البحث:

تتضمن دراسة البحث إلقاء الضوء على رقصة الساس في مدينة بغداد بوصفها من الموروثات الشعبية الزاخرة بها حضارة بلاد وادي الرافدين، ولما لها من ممارسات مُختلفة باختلاف المُناسبات التي تُقام بها تلك الرقصات؛ والتي تُعد إحدى الفنون الحركية الواسعة الانتشار بين طبقات المُجتمع العراقي. مُبيناً الباحث مميزاتها ومحتواها الفني الذي تتسم به في الموسيقى العراقية.

استعرض (الإطار المنهجي) مُسوغ البحث وأهميته وهدفه، وشملت حدود البحث (الفرقة القومية للفنون الشعبية) كحد بشري للكشف عن طُرُق رقصة الساس الفنية ومن ثم تحديد المُصطلحات الخاصة بالبحث. واحتوى (الإطار النظري) على مبحثين جاءت كالآتي: الأول (طقوس الرقص في حضارة وادي الرافدين)، والموضوع الثاني (رقصة الساس والآلات الموسيقية). وجاءت (إجراءات البحث) التي اعتُمد فيها على المنهج الوصفي التحليلي، وشمل (مجتمع البحث) (8) ثماني عينات من رقصة الساس وجرى اختيار عيّنة واحدة ضمن هذا المُجتمع ومن ثم (أداة البحث والمعيار التحليلي)، بعدها جاء (التحليل الموسيقي) للعيّنة المُحددة ونتائج التحليل والتي تم التوصل إلى الاستنتاجات المبنية على أساس الهدف المنشود في هذا البحث. وختم البحث لأهم نتائجه مع قائمة بالمصادر والمراجع وملخص باللغة الإنجليزية.

الكلمات المفتاحية: (طُرُق، أداء، رقصة، الساس).

مُقدمة:

عرف سُكان وادي الرافدين الفنون مُنذ القِدَم وخصوصاً الموسيقى، اذ كانت تُستعمل ضمن العادات والطقوس التي يؤديها افراد المجتمع عبر المعبد بالتقرّب الى الآلهة وحسب مُعتقداتهم او من خلال الأنشطة الجماعية للعمل اليومي والمناسبات العامّة. ولقد أظهرت النقوش والرسوم والمنحوتات التي عُثر عليها استعمالهم الآلات الموسيقية الايقاعية المتنوعة مثل الطبول والصنوج واشكال أُخرى لضبط حركتهم مع حركات راقصة تقوم بها المرأة او مجموعة من الرجال، وبتنوع الآلات الايقاعية واشكالها وتعدد ضروبها

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، Alrubayeameer2@gmail.com.

على مساحة الجغرافية التاريخية لبلاد الرافدين تنوعت كذلك اشكال وأنواع الرقصات التي تؤديها كل منطقة او مجموعة وعلى اختلاف ثقافاتهم وتأثير البيئة الاجتماعية فيهم فظهرت في المنطقة الشمالية للبلاد ما يُسمى (الدبكة) وفي الوسط والمنطقة الغربية (الجوبي) والى الجنوب من البلاد ظهرت رقصات عدة مثل (الهجع) والـ(الخشابة) وغيرها، وتنوعت أساليب أداء هذه الرقصات واعدادها وازياء الراقصين بحسب المُناسبة التي تؤدى بها الرقصة.

ومن هذه الأنواع رقصة (الساس) او ما يُطلق عليها (لعبة الساس) التي تنتشر في كثير من المُدن العراقية ولاسيما الريفية منها، ولها شكل مُعين عن طريق اللباس العربي المُميز بالعقال والكوفية ويصاحب أداء هذه الرقصة المبارزة بالسيوف بين اثنين من الراقصين قبل تجمع عدد من الحاضرين الذين يشكلون خطاً مُستقيماً لأداء رقصتهم على أنغام الطبل وآلة الزُرنة أو المطبج والنقارة مع صوت منفرد لمغنٍ يؤدي بعض الوصلات الغنائية باللهجة الدارجة، وتُقدم دائماً خلال المُناسبات الاجتماعية كالزواج والافراح العامة مثل الأعياد وغيرها. ولأهمية هذا الموضوع وخصوصيته يسعى الباحث الى تحليل الطُرق الأدائية للرقصة وعناصرها الفنية بوصفها مادة موسيقية وتراثية لها دورها المؤثر والكبير في صياغة إحدى اهم الثقافات في كيان المجتمع العراقي، فضلاً عن ان هذا الموضوع لم يلق الاهتمام والدراسة من قِبل الباحثين، لذلك صاغ الباحث عنواناً لبحثهِ في الكشف عن: (الطُرُق الفنيّة والادائيّة لرَقصة السّاس في بغداد – دراسة تحليلية).

وتتضح أهمية هذا البحث بإضافة معرفة جديدة عبر القاء الضوء على الطُرق الفنية والادائية لرقصة الساس لمدينة بغداد تحديداً، كذلك يُفيد هذا البحث العاملين في مجال الموسيقى والمُهتمين بدراسة الاشكال الراقصة في العراق على وجه الدقة، وعلى ذلك يُعد هذا البحث الدراسة الأولى من نوعها لرقصة الساس بحسب عِلم الباحث.

أما هدف البحث فتمثل في الكشف عن الطرق الفنية للرقصة واشكالها واعداد المُشاركين فيها والازياء التي يرتدونها بالإضافة الى تحليل كيفية ادائها من لحن وايقاع من خلال كل مناسبة والآلات المستعملة فيها ضمن مدينة بغداد.

تحديد المُصطلحات:

الطُرُق (لغوياً): ومفردها طريقة وجمعها طُرُق او طرائق؛ نهج؛ أسلوب ومسلك ومذهب: طريقة منظمة تقوم على جمع المعلومات بالملاحظة والتجريب وصياغة الفرضيات واختبارها (Omar, 1998, p. 1898)

أداء (لغوياً): مصدر أدّى، قام به، أوصل الشيء اليه. (Masood, 1992, p. 36)

أداء (اصطلاحاً): نشاط حركي وعقلي يقوم به الفرد بشكل فعلي لإنجاز مهمة معينة (AL-foaady, 2014, p. 6)

أداء (إجرائياً): يُعرف الباحث الأداء بانه طريقة حركية راقصة يقوم بها مجموعة من الأشخاص على نسق مُعين من الإيقاع.

رقصة (لُغوياً): أصلُها رَقَصَ، ولا يكون الرقص الّا للاعب، وللإبل، ولما سواه: القفزُ والنقز (Abaady, 2008, p. 660)

رقصة(اصطلاحاً): رَقَصَ (فِعل)، تشكيل دائرة من الراقصين لأداء حركات مُعينة بالأيدي والارجل على ضروب ايقاعات مُعينة (AL-maany, 2021)

رقصة(إجرائياً): يُعرفها الباحث بانها حركات متناسقة بين أعضاء الجسم يؤديها مجموعة من الرجال على وزن إيقاع الدبكة العربية ولها خطوات مُحددة.

الساس (إجرائياً): يُعرفها الباحث: بأنها رقصة فلكلورية عراقية يؤديها مجموعة من الرجال (حصراً) وتُقدّم خلال المُناسبات الاجتماعية، وتتميز بالمبارزة بالسيف او بالخناجر بين شخصين قبل الدخول الى الفِعل الحركي للأداء.

الإطار النظري

المبحث الأول: (طقوس الرقص في حضارة وادي الرافدين)

تتميز حضارة وادي الرافدين بأهميتها التاريخية ودورها الحضاري في الإسهام ببناء المُرتكزات الأولى للحضارة الإنسانية في شتى المجالات، ونذكر على وجه الخصوص الحركات الثقافية والفنية والأدبية خلال مراحل التكوين الأول للحياة المدنية. والمقصود من حضارة وادي الرافدين هي حضارة العراق القديم التي ازدهرت في السهل الرسوبي منه (سومر وأكد وآشور) منذ ما يُقارب 3000 ق.م (Baqer, 1976, p. 5)

شغلت الفنون كالرسوم والعمارة والفخاريات والنحت بشكلٍ عام والموسيقى والغناء والرقص على وجه التحديد دوراً بارزاً في حياة المجتمع لحضارة وادي الرافدين، لما لها من مكانة خاصة في ممارسة الطقوس الدينية والمناسبات الاجتماعية لمختلف نشاطاتهم الحياتية اليومية، فضلاً عن دورها المهم في تدوين الأفكار والتعبير عن مكنونات النفس البشرية وما تولّده في داخله من احاسيس وافعال حركية يكون نتاجها الرقص او الأداء الحركي، فكان الفن اهم خطابات الإبلاغ عن تلك الأفكار التي أصبحت خطاباً تواصلياً بين الافراد وفي ذلك نوع من فلسفة حضارة بأكملها (Saheb, 2019, p. 7). وقد ذُكر الرقص في النصوص المسمارية المُكتشفة عن طريق البحث والتنقيب على آثار الحضارة السومرية القديمة بأنه أحد الألعاب التي مارسها سكان بلاد الرافدين قديماً، وذُكر ايضاً في كتاب (العهد القديم) برأيٍ مُغاير بأن له علاقة وثيقة الصلة بالطقوس والشعائر الدينية الى درجة لا يُمكن عدّه بأي شكل من الاشكال وسيلة للعب والتسلية واللهو (Shhelat, 1971, p. 78). ويرى بعض المؤرخين إن الرقص كان ذا طابع نفعي – سحري يُمارس عند الاستعداد للقتال لاستنهاض همم المُقاتلين وفي السِلم أيضاً، وكذلك لغرض المُغازلة، والأهم في تفكير الانسان السومري القديم هو التضرع والتقرب الى الآلهة لأغراض شتى، ولا سيما من اجل إخصاب الأرض وعند جني المحاصيل وفي استخدامات الطقوس السحرية، أذ هناك رقصات لتقليد الحيوانات مثل رقصة الدب، ورقصة الذئب، وفيما بعد صار الرقص يُمارس لأجل المتعة (AL-Shook, 1997, p. 63).

كان للآلات الموسيقية الإيقاعية (الجلدية) دور مهم واساسي وهي إحدى سمات العصر السومري القديم، إذ وجِدت في بعض المنحوتات والآثار القديمة صورٌ لعازفين على تلك الآلات ويتماهى مع عزفهم مجموعة من الراقصات اللواتي يؤدين طقساً مُعيناً من العبادات أو النذور بحسب الميثولوجيا السومرية، وفي رسومٍ أُخرى يظهر فيها رجال الى جانب العساكر المدججين بالسلاح، وهم يحملون الآلات الإيقاعية ويعزفون عليها لشحذ الهمم، ورفع معنويات المحاربين، وبث روح الشجاعة وأمامهم مجموعة الأفراد يؤدون

حركات تُعبر عن الهمّة والنصر على الأعداء. وبالرجوع الى المشاهد الأثرية والنصوص السومرية القديمة يُمكن القول بأن الرقص في بلاد الرافدين قد استُعمل في مناسبات عديدة تنوعت بين الدينية خدمةً للمعبد او الآلهة، والدنيوية تعبيراً عن حالات اجتماعية مُختلفة (AL-qaesy, 1971, p. 274).

المبحث الثاني: (رقصة الساس والآلات الموسيقية)

يتميز العراق بالتنوع والتعدد والثراء في جميع ملامحهِ وملامح موروثه وتراثه الموسيقي والغنائي والحركي الراقص، هذا التنوع سببه التنوع السكاني وتعدد القوميات واللهجات والطوائف والديانات، فضلاً عن تنوع جغرافيّته ما بين سهول ووديان وبوادٍ وجبال ومناطق حضرية، كل هذه الأسباب أدت هذه الأسباب إلى تنوع ثري في مكوناته الفنية. وهناك اختلاف في الحركات الراقصة من منطقة إلى أُخرى ويعتمد هذا الامر على موروث المجتمع والقومية التي تستخدم كل منها نموذج مُعين من إيقاع يتماشى مع الأداء الحركي أو الرقص لكل منها، ويعود السبب إلى التضاريس التي تقطنها كل قومية أو عِرق مُعين، ففي المنطقة الشمالية نجد هناك (الدبكة) الكوردية التي تتسم بوزنها السريع والخفيف وفيه يكوّن مجموعة من الراقصين (رجال ونساء) حركات تتماشى مع سرعة الإيقاع وحيويته مع تشابك في الأيادي وبحركات رشيقة وموزونة. أما النوع الثاني من الرقص في العراق فهو من أشهر الرقصات الجماعية المعروفة بـ(الجوبي) التي يتميز بها سُكان المنطقتين الغربية والجنوبية من العراق، وهي نوع من الرقص يتجمع فيه عدد من الراقصين (الرجال حصراً) أو (اللاعبين) بحسب تعبير سُكان أهل هذه المناطق ويشكلون حلقة على أنغام آلة المطبج وضربات إيقاع الطبل التي تكون نوعاً ما بطيئة أو ثقيلة الوزن، وقد يرأس حلقة الجوبي رجل واحد وعلى رأسه قلنسوة ويكون رئيساً للعبة وعن طريقه يُعطي إيعازاً الى بقية اللاعبين في أداء حركاتهم بالقفز يميناً أو يساراً على خطوات مُعدّة مُسبقاً (AL-khaldy, 2019, p. 124).

هناك رقصات متنوعة أُخرى تختص فيها النساء دوناً عن الرجال، وتشتهر هذه الأنواع من الرقصات والأداء الحركي في جنوب العراق، ونذكر منها رقصة (الهجع) الشعبية التي تُمارسها مجموعة من النساء يتمايَلن بأجسادهن على إيقاع الهجع المعروف مع ترك الشَعَر منسدلاً على أكتافهن، أو تقوم بأداء هذه الرقصة امرأة واحدة وتطوح بشَعرِها في الهواء من حولها يمينا ويسارا بصورة عنيفة على ايقاع الطبلة الجلدية (الدنبك)، ثم تثني ركبتيها لتقترب من الأرض، وتبرك لتسدل عليه شعرها، وتمسح الارض به وفيما حولها برفق، ثم تنهض وهي تركل الارض بقدميها بقوة، وتعيد هذه الحركة اكثر من مرة، كأنما تريد من هذه الركلة المتكررة بإلحاح، ايقاظ الأرض النائمة من سباتها الذي استمر طوال فصل الشتاء (AL-sabah, 2017).

ويُشير الباحث إلى أنّ هناك الكثير من الأنواع الراقصة والأداء الحركي في العراق كتنوّع أطيافه وقومياته فضلاً عن تعدد الطقوس إذ تُقام بها تلك الرقصات من أعياد وافراح وتأبين وحفلات الاعراس وغيرها من المناسبات المُختلفة، إذ تكاد لا تخلو منطقة من مناطق البلاد الجغرافيّة إلّا ولها نوع مميز يكوّن إحدى سماتها إذا ما ذُكر نوع من أنواع الرقص أو مناسبة مُعينة تمتاز بها تلك المدينة أو الطائفة أو القومية.

ورد فيما سبق تميّز العراق بتعدد الرقصات والأداء الحركي فيه على طول خارطته الجُغرافية المتنوعة، وفي هذا المبحث سنُلقي الضوء على مدينة بغداد ذات التنوع الثقافي والفكري والمستوى المتمايز بين الشعبي والمنهجي والطقوس العديدة، نجد هناك تنوّعاً مختلفاً لأداء هذه الرقصات على كل مناسبة أو احتفال

أو حالة اجتماعية تؤدى فيها، ومن أشهرها رقصة أو لُعبة الساس، وتسميه العرب المُماصعة والمُثاقفة [1]. وهو أن يتضارب اللاعبان بالسيوف دون الخيزران ويحملان في أيديهما تروساً يتقيّان فيها ضرب المُنافس لمُبارزهِ الآخر، وفي قواعد هذه اللعبة يقف بين اللاعبَين ما يُسمى بـ(المُحاجِز) الذي يأخذ دور الحكم في هذه اللعبة ويفصل بينهما كلما اشتد النزال؛ ومتى ما فرِغا من المُبارزة انحنى كل منهما على الآخر وقبّله في كتفهِ وعلى رأسه. وكانت تُقام هذه الرقصة في النهار أو الليل في الأعياد والمناسبات كالزواج والختّان في الدور او في الساحات الكائنة امام المقاهي الشعبية، اما في الكسلات فإنها كانت تقام في مدينة المدائن (سلمان باك) الى الجنوب الشرقي من العاصمة فضلاً عن منطقة باب الشيخ وتحديداً في حي (فضوة عرب) (AL-qaragooly, 2017, p. 46).

تبدأ اللعبة بتقدم اثنين من اللاعبين يسيران بحركات مُفاخرة مُتسقة مع ثلاث ضربات للطبل وفي الرابعة يُحيي الجمهور بيده اليُمنى ثم اليُسرى، ويضرب الأرض ثلاث مرات مع إيقاع الطبل ثم يدور على قدمه اليسرى دورةً كاملة ويضرب الأخرى -المرفوعة إلى الأعلى- بالأرض مع الضربة الرابعة للطبل، ثم يتجه كل واحد منهما الى الآخر ويجرد السيف من غمده ويأخذ تحية له ويناوله إياه من المقبض وتسمى هذه العملية (الجعبانية)، وهنا تتغير ضربات الطبل وأنغام المزمار إذ تكون ضرباته سريعة ويبدأ عازف المزمار ألحانه من مقام البنجكاه وتبدأ المبارزة. وبعد الانتهاء من المُبارزة يبدأ الفصل التالي من الرقصة وهي أشبه برقصة الجوبي من خلال التكوين الجمعي للراقصين مع مُغني يبتدئ وصلته الغنائية بمدح اللاعبَين ويحييهما على روحهما الرياضية والقتالية ضمن خصائص هذه اللُعبة (AL-Daqooky, 1964, p. 43).

يرى الباحث إنّ الملامح الأساسية لخصائص لُعبة الساس هي امتداد للموروث الشعبي في العراق من خلال التقاليد الاجتماعية السائدة والدالّة على الشجاعة والفروسية وقوّة التحمل والصبر بالإضافة إلى احترام المُنافس والتقيّد بأساسيات المُنازلة، وإنها تعبير عن مكنونات الفرد العراقي عموماً والبغدادي خصوصاً في حبّه وولعه بالرقص والألعاب خلال المُناسبات الاجتماعية.

إجراءات البحث:

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي للوصول إلى هدف البحث المنشود.

مجتمع البحث: تكوّن مجتمع البحث من ثماني (8) رقصات أدتها الفرقة القومية للفنون الشعبية.

عيّنة البحث: اتخذ الباحث عيّنة واحدة عشوائية من مجتمع البحث الأصلي نموذجاً لتحليل رقصة الساس، وذلك لكون هذه الرقصة ثابتة الأداء والحركات ولا تختلف إلّا في وقت المناسبة التي تؤدى به.

أداة البحث:

قام الباحث وبعد اطلاعه على عدد من أنظمة التحليل الموسيقي بإعداد معيار تحليلي يُمكّنه من التوصل إلى هدف البحث من خلال تحليل العيّنة المُحددة.

التحليل الفني:

(1) معناها المُجالدة بالسيوف.

1-الوصف الحركي: تبتدئ المجموعة الراقصة المتكونة من (16) ستة عشر فرداً بالظهور إلى مكان العرض يتقدمهم عازفو الآلات الموسيقية والبالغ عددهم (3) ثلاثة أفراد وهم عازف (الزُرنة)وعازف (الطبل) وأخيراً عازف (النقارة) وبهذا يكون العدد الكُلي للمجموعة (19) تسعة عشر فرداً. ثم يهُم العازفين والمجموعة بالجلوس على شكل قوس يتوسطهم عازف آلة النقارة وعلى جانبيه وقوفاً عازفو الطبل وآلة الزرنة. ثم يتجه شخصان إلى بعضهما البعض حاملين أدوات المُبارزة ومن ثم وضعها في منتصف المكان مبتدئين بحركات وقفزات تحدٍ ومنتهين بتحية كلٍ منهما بالمُصافحة؛ وهما محور اللعب والمبارزة بالسيوف. وتسمى هذه الحركة بالعوجي (AL-harbood, 2021).

ثم يأخذ اللاعبَين عدة المبارزة معلنين عن بدء مراسم الرقصة ومُتَحدين بعضهما على أنغام الموسيقى التي تتغير نحو تغيير الإيقاع واللحن اَللذين يدُلان على الشروع بالمواجهة فضلا عن تصفيق بقية أعضاء المجموعة وتشجيعهم. ويقوم الراقصان بعمل حركات موزونة الإيقاع ومتماشية مع ضربات آلة الطبل، ومتشابهة الأداء من خلال التنسيق بينهما والسير بخطوات تَدُل على المُفاخرة والقوّة.

يتغير اللحن والإيقاع فجأة نحو التسارع مُعلناً مبارزة اللاعبَين بالسيوف وتُسمى هذه الحركة بـ(الشلعة) (AL-harbood, 2021) مع تبادل الأدوار بينهما بين الجلوس على ساق واحدة ووقوف الراقص الأول فوق رأس الجالس ليتقي ضربات السيف بدرعه، ومن ثم يقوم الراقص الثاني بالقفز عالياً ليكون هو في مكان الأول مُتخذاً دوره بضرب السيف. ومن المُلاحَظ إن كِلا اللاعبين يقومان بهذه الحركات متسقاً مع ضروب الإيقاع لآلة الطبل ومن ثم بناء زخارف إيقاعية تُكمّل بها أجواء التحدي وأصوات تضارب السيوف مع صيحات وتشجيع بقية أعضاء الفرقة وتشجيعهم.

ثم تُختتَم الرقصة بجلوس اللاعب الخاسر والتسليم للفائز بالأفضلية من خلال رفع درعه عالياً وتنكيس السيف في الأرض مع انحناءة الرأس إلى الخلف للدلالة على أفضلية منافسه. بعدها يتعانق اللاعبان ويصافحان بعضهما مُمهدين إلى الرقصة الجماعية (الجوبي).

يصطف الجميع بما فيهم المتبارزان ممسكين أيدي بعضهم للشروع في رقصة الجوبي وعلى أنغام آلة الزرنة والطبل والنقارة عن طريق الاستدلال على ضروب إيقاع الجوبي الذي يُمهد له عازف الآلة. تبدأ المجموعة بعمل حركات متناسقة الأداء مع بروز الشخص الفائز في المبارزة بقيادة المجموعة ومن ثم أداء حركات منفردة وسط الراقصين ملوحاً بقطعة منديل بيده اليمنى مع القيام بحركات وقفزات مختلفة عن بقية أعضاء الفرقة.

وبعد أداء رقصة الجوبي ينسحب أعضاء المجموعة بحركات متسقة نحو الخروج يتبعهم عازفو الآلات الموسيقية مُعلنين الانتهاء من مراسم رقصة الساس.

2-الآلات الموسيقية المستخدمة:

أ-آلة الطبل: ويُسمى بالطبل العربي الذي يتكون الجسم الخارجي له بشكل أسطواني من الخشب بقياسات 50-60سم، ويُشد على سطحيه جلد من الماعز بحبال قوية ومترابطة بشكل متعرج لضبط قوة الجلد. وتُعلق الآلة بحزام على كتف العازف، ويتم الضرب على سطح الجلد بوساطة مطرقتين من العصا؛ واحدة على

الجانب الأيمن والأخرى على الجانب الأيسر، وتكون التي على الجانب الأيمن سميكة على العكس من العصا الثانية التي تمتاز بكونها رقيقة. ويكثر استعمال آلة الطبل بشكل كبير في المناطق الريفية أو ذات الطابع القبلي (Ishaq, 2016, p. 169).

ب-آلة النقارة: وهما وعاءان من الخزف بهيئة إناء أو (طاسة) نصف كروية ويوجد ثقب في منتصفها ويُشد عليها أيضاً جلد الماعز ويبلغ قطر الفتحة السفلى 5سم، أما الفتحة العُليا فتبلغ 18سم. وتُلصق الواحدة بالأخرى بوساطة خيط جلدي، ويضرب العازف على الجهة اليمنى لاستخراج (الدُم) وعلى الجهة اليسرى (التك) ويضعها العازف أمامه في حالة الجلوس أو يحملها على ساعده الأيسر في وضع الوقوف.، وتُستعمل في الاحتفالات والرقص الشعبي (Ishaq, 2016, p. 176).

ج-آلة الزرنة: آلة موسيقية هوائية تعمل بالنفخ تتألف من قصبتين وجسمها خشبي إذ يتم النفخ في القصبتين بواسطة الفم، وهي من الآلات الموسيقية الشعبية ويبلغ طولها تقريباً 36سم. ويعتقد أن التسمية فارسية بمعنى (الناي الجهير). وتتميز بصوتها الحاد والعالي جداً وتُستعمل عادة في الاحتفالات والأعراس والرقصات الشعبية التراثية في العراء إذ تجري لعبة الجوبي على صوتها (Hesen, 2006).

3-الأزياء: يرتدي أعضاء المجموعة الراقصة الزي العربي التقليدي المتمثل بالكوفية والصاية وبألوان موحدة؛ اما اللاعبان الاساسيان لرقصة الساس فيرتديان الزي بألوان مختلفة عن بقية المجموعة.

4-سلم المقام: ظهر سلم مقام البيات مُصوراً على درجة الصول G ولم تحصل أي تغييرات ضمن أداء اللحن الأساسي للرقصة.

5-الأجناس اللحنية: لم تظهر أي أجناس مختلفة عن الجنس الأول الأساسي لسلم المقام (جنس بيات على درجة الصول).

6-المدى اللحني: بلغ المدى اللحني للموسيقى مسافة خامسة تامة، وكانت من درجة الصول G إلى درجة الره D.

7-النموذج الايقاعي: وردت ثلاثة نماذج إيقاعية خلال سير أداء اللحن المرافق للرقصة وهي:

أ-النموذج الأول ورد في حركة التمهيد (العوجي) وكان من الوزن البسيط.

ب-النموذج الثاني إيقاع الجورجينة البطئ السرعة وهو من الإيقاعات المركبة الوزن.

ب-إيقاع الهجع وهو من الإيقاعات البسيطة الوزن.

ث-النموذج الرابع والأخير هو إيقاع الجوبي أو ما يُسمى بالمثلث وهو من الأوزان المركبة.

النتائج:

1-الوصف الحركي: تعددت الحركات الراقصة في رقصة الساس وكانت بطيئة في التمهيد (العوجي) من خلال السير فحسب دون أداء أي حركات استعراضية مختلفة، ثم نشطت الحركة قليلاً عند الحركة الثانية باستعراض اللاعبَين وتحدي بعضهما. ثم اتجهت الحركة الثالثة (الشلعة) نحو التسارع في الإيقاع واللحن ممهدة للمبارزة بين الراقصَين، وفي ختام الرقصة عرّج الإيقاع إلى الوزن المُعتدل عبر لعبة (الجوبي) التي اختُتمت بها مراسم الرقصة.

2-الآلات الموسيقية المُستعملة: استعملت الآلات الجلدية المتمثلة بالطبل والنقارة وآلة هوائية واحدة هي الزرنة، ولم تُضف أي آلات أُخر ضمن سير اللحن والإيقاع.

3-الأزياء: توحدت الأزياء من حيث التصميم واختلفت في ألوان اثنين من أعضاء المجموعة وهما الراقصان الاساسيان.

4-سلم المقام: ظهر سلم مقام واحد وهو البيات من دون تغيير أو انتقالات مقامية أخرى.

5-الأجناس اللحنية: لم تظهر أي أجناس مختلفة عن الجنس الأساسي لسلم مقام البيات.

6-المدى اللحني: تكون المدى اللحني من خمس درجات فقط وبمسافة خامسة تامة من دون تغيير في مواقع الدرجات.

7-النموذج الإيقاعي: تعددت النماذج الإيقاعية الواردة ضمن أداء الرقصة؛ واختلفت اوزانها وسرعاتها من البطئ إلى السرعة ومن ثم العودة إلى الوزن المُعتدل.

الاستنتاجات:

ومن خلال النتائج الوارد ذكرها آنفاً تبين ما يأتي:

1-الوصف الحركي: من خلال تعدد أداء الحركات الراقصة وتنوعها بين السرعة والبطئ والاعتدال فهي مؤشر على ثراء الأداء الحركي لرقصة الساس وتميزها بالنشاط والحيوية وفي اثناء عرض المبارزة وخلال رقصة الجوبي الجماعية.

2-الآلات الموسيقية المُستعملة: اعتماد الفرقة على ثلاث آلات شعبية فحسب في أداء الرقصة يؤشر على محدودية التنوع الآلي ومن ثم تُعد آلات تراثية غير قابلة للتغيير.

3-الأزياء: تميزت الأزياء بطابعها الشعبي والتقليدي والذي يدُل على أصالة هذه الرقصة وقربها من ذائقة الجمهور.

4-سلم المقام: استعمال سلم مقام واحد يدُل على محدودية اللحن وسهولة الأداء من العازفين.

5-الأجناس اللحنية: عدم ظهور أكثر من جنس واحد يؤشر فقر الثراء اللحني ضمن رقصة الساس.

6-المدى اللحني: تميز المدى اللحني بمسار بسيط لم يتعد به الخمس درجات موسيقية مما يشير الى شعبية اللحن الذي تمتاز به هذه الأنواع من الموسيقى.

7-النموذج الإيقاعي: تعدد النماذج الواردة في أداء الرقصة وتحولها بين السرعات من البطئ والسرعة والاعتدال يدُل على غنى وتعدد الضروب الإيقاعية التي تميزت بها الرقصة وتعددها.

References

1. Abaady, f. (2008). *Ocean dictionary.* cairo: House of hadith.
2. AL-Daqooky, e. (1964). Sas dance. *Popular Heritage Magazine*, p. 43.
3. AL-foaady, r. (2014). *Expressive and Performing Mediations in Playing the Oud* (Iraqi School).
4. AL-harbood, s. (2021, 4 6). *Dance of sas.*
5. AL-khaldy, m. (2019). The Iraqi Gobi. *The Journal of Popular Culture*, p. 124.
6. AL-maany. (2021). *http://www.almaany.com*. Retrieved from قاموس عربي-عربي.
7. AL-qaesy, r. m. (1971). Musical scenes. *Sumer Magazine*, p. 274.
8. AL-qaragooly, a.-s. (2017). *The popular games for Iraqi boys.* المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي.
9. AL-sabah. (2017). Dabke and Sumerian dance. *al-sabah*.
10. AL-Shook, a. (1997). *Music between East and West.* Germany: Sentences publications.
11. Baqer, t. (1976). *An introduction to the literature of ancient Iraq.* Bagghdad: Freedom House for printing.
12. Hesen, r. (2006, 12 9). *http://kulilk.com*. Retrieved from kulilk.
13. Ishaq, M. (2016). *the art of rhythm.* cairo.
14. Masood, j. (1992). *Al-Raed Lexicon.* Berout: House of science for millions.
15. Omar, a. m. (1998). *Dictionary of Contemporary Arabic Language.* Cairo: The world of books.
16. Saheb, z. (2019). *History of art in Mesopotamia.* Berout: Al-Rafidain House for printing, publishing and distribution.
17. Shhelat, a. &.-a. (1971). *Brief history of Iraq.* Berout: Scientific Books House.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/461-470

The artistic and performing methods of the sass dance in Baghdad "An Analytical Study"

Ameer Ali Redha[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 14/4/2021…....Date of acceptance: 9/5/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract

The research study includes shedding light on the sas dance in Iraq, as it is one of the popular legacies that are rich in the Mesopotamian civilization and because of the different practices it has in the different occasions on which these dances are held. Which is one of the kinetic arts widespread among the classes of Iraqi society. The researcher explained its features and artistic content that characterizes Iraqi music. The (methodological framework) reviewed the justification, importance and purpose of the research, and the limits of the research that included the (National Troupe of Folk Art) as a human limit to discover the artistic methods of the Sas dance and then define the terms of the search. The "theoretical framework" contained three topics as follows: the first (dance rituals in the Mesopotamian civilization), the second topic (types of dance in Iraq), and finally (the sas dance in the city of Baghdad). The (research procedures) in which the descriptive and analytical approach was adopted, (The research community) included (8) eight samples of the sas dance, and one sample was chosen within this community and then (the research tool and the analytical standard), then came (the musical analysis) for the specific sample and the results of the analysis, in which conclusions were reached based on the desired goal this search. Then, at the end of the research, came a list of sources and an abstract in English.

Key words: (methods, performance, dance, sass).

[1] **University of Baghdad / College of Fine Arts, Alrubayeameer2@gmail.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/471-486

التكوينات المعمارية في اعمال الخزَّاف طارق إبراهيم

انعام خليل ابراهيم[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/5/2 , تاريخ قبول النشر 2021/5/24 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث:

التكوين الفني هو نظام مترابط من مجموعة من العناصر والوحدات المترابطة مع بعضها البعض في نسيج متشابك، والتي بدورها سوف تكوّن اشكالاً ذات افكار ومضامين يحرص الفنان الى ايصالها للمتلقي، فالبناء التكويني يشمل مختلف انواع الفنون المرئية، وفن العمارة هي بدورها كفن مرئي، تبنى من مجموعة عناصر ووحدات تظهر قيمتها الجمالية اثناء تقاطع خطوط بنائها ونظم وطرز بناء جدرانها الخارجية التي قد تكون مبنية بنظام الدخلات والطلعات او بروز وحفر في جدرانها مما يخلق مناطق متباينة في الظل والضوء اثناء سقوط اشعة الشمس عليها فتزداد قيمتها الجمالية وخاصة ما نراه في الابنية الحضارية القديمة، ولا ننسى العناصر الاخرى التكميلية للبناء من شبابيك وابواب وطرز بنائها، ونظرا لجمالية هذه الاشكال المعمارية اصبحت ملهمة للفنانين الذين وضفوا فكرة هذه الاشكال في الاعمال التشكيلية ولاسيما في فن الخزف العراقي المعاصر، والفنان طارق ابراهيم من الخزافين العراقيين الذي استهوته واثارت اهتمامه البنى المعمارية وخاصة بيوت الطين والبيوت التراثية القديمة لطالما استهوته مادة بنائها وهي الطين، وبناءان على ذلك تكمن مشكلة البحث ويثار التساؤل الآتي: ماهي التكوينات المعمارية وكيف وظفها الخزاف طارق ابراهيم في اعماله الخزفية؟.

وتضمن الإطار المنهجي: اهمية البحث والحاجة اليه، وهدف البحث، وتحدد مكانيا: العراق. وحدد زمانيا: 1980 -2000 وموضوعيا: التكوينات المعمارية في اعمال الخزاف طارق ابراهيم.

ويحتوي الإطار النظري على ثلاثة مباحث: المبحث الأول: مفهوم التكوين في الفنون التشكيلية، المبحث الثاني: العمارة والفن، والمبحث الثالث: الخزف العراقي المعاصر ومؤشرات الإطار النظري.

وكانت اجراءات البحث: مجتمع البحث، منهج البحث، عينة البحث، اداة البحث، تحليل العينة. وختم بالنتائج والاستنتاج ومنها:

1. اظهار اشكال وتكوينات المدن والبيوت في أسطح الاعمال الخزفية الصلدة ذات الاشكال الهندسية كما في العينة (1) و (2).
2. ظهرت التكوينات المعمارية واضحة في اعمال الخزاف طارق ابراهيم الخزفية.

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، enaam77nasdaq@gmail.com.

وختم الفصل بالتوصيات والمقترحات، والمصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: التكوينات، المعمار.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

التكوين الفني هو نظام مترابط في مجموعة من العناصر والوحدات المترابطة مع بعضها البعض في نسيج متشابك، والتي بدورها سوف تكوّن اشكالاً ذات أفكار ومضامين يحرص الفنان على ايصالها الى المتلقي، فالبناء التكويني يشمل مختلف أنواع الفنون المرئية وخاصة الفنون التشكيلية، وفن العمارة كذلك من الفنون المرئية التي بدورها تبنى من مجموعة عناصر ووحدات، تظهر قيمتها الجمالية اثناء تقاطع خطوط بنائها ونظم بناء جدرانها الخارجية التي تشيد بنظام الدخلات والطلعات، فكانت تزداد قيمتها الجمالية اثناء سقوط الضوء عليها ليخلق مناطق متباينة من الظل والضوء، وهذا ما نشاهده في الابنية الحضارية القديمة، ولا ننسى العناصر الاخرى التكميلية للبناء من الشبابيك والابواب وزخرفتها وطرز بنائها، نتيجة لجمالية هذه الاشكال المعمارية اصبحت هذه البنى ملهمة للفنانيين الذين وظفوا فكرة هذه الاشكال في الاعمال الفنية التشكيلية لاسيما في فن الخزف العراقي المعاصر، فالفنان طارق ابراهيم من الخزافيين الذين استهوته واثار ت اهتمامه البنى المعمارية وخاصة بيوت الطين في راوة وعنة والموصل القديمة، ليس فقط لكونها بنى معمارية بل استهوته كذلك المادة التي بنيت منها وهي الطين، وبناءاً على ذلك تكمن مشكلة البحث والذي يثار بالتساؤل التالي: ماهي التكوينات المعمارية وكيف وظفها الخزاف طارق ابراهيم في اعماله الخزفية؟.

اهمية البحث: قد يساعد على تسليط الضوء على موضوع مهم وحيوي في الحياة الاجتماعية العراقية، الا وهو العمارة ومقابلاتها كفن معماري وفن خزفي ضمن حدود الفنون المعاصرة، وفضلاً عن اغناء المكتبة العراقية والعربية ببحث يسلط الضوء تداخل الفنون فيما بينها.

هدف البحث: الكشف عن كيفية توظيف التكوينات المعمارية في اعمال الخزاف طارق ابراهيم.

حدود البحث: الحدود المكانية: العراق، والحدود الزمانية: 1980-2000 والحدود الموضوعية: التكوينات المعمارية في اعمال الخزاف طارق ابراهيم.

تحديد المصطلحات:

التكوين لغة: في اللغة (كونه فتكون) اي أحدث فحدث (Al-Razi, 1986, p. 584)، كون الشي: احدثه اوجده-ركبه وألف بين اجزائه (Gibran, 1992, p. 1262).

التكوين اصلاحا: هو عند المتكلمين اخراج المعدوم من العدم الى الوجود، والمراد بالإخراج مبدا الاخراج لا المفهوم الاضافي الاعتباري وعنه يعبر بالفعل والخلق والتخليق والاحداث والاختراع ونحو ذلك من الابداع والصنع (aleallama, 1996, p. 505).

التكوين اجرائيا: وهو جمع العناصر التشكيلية في حيز معين ضمن مفاهيم يعتمده الخزاف يستمد الشكل الفني من الأفكار التي تصوغ اشكاله الفنية وفق منهج معين.

العمارة لغويا: عمارة (مفرد): جمع عمارات او عمائر: مبنى كبير فيه جملة مساكن فيه طوابق متعددة، معماره يعني: تشييد وبناء واصلاح وتعمير، عكسه هدم وخراب، اكتملت عمارة المسجد ((اجعلتم سقاية الحاج وعمارة المسجد الحرام كمن امن بالله)) (Omar, 2008, p. 1553)

العمارة اجرائيا: هو تكوينات ناتجة من تداخل وتركيب مجموعة من العناصر لتكوين اشكال وبنى معمارية مصغرة في بنية الخزف النحتي المعاصر

الإطار النظري

المبحث الاول: مفهوم التكوين وعلاقته في الفنون التشكيلية

يتكون العمل الفني من نسيج متماسك من مجموعة من العناصر "وتعيش كل عناصر العمل الكامل في ارتباط داخلي متشابك فهي تتضامن جميعا لكي تصنع وحده يصبح لها من القيمة ماهو اعظم من مجرد قيمة مجموع تلك العناصر" (Reed, 1998, p. 40)، وعلى هذا الاساس سوف يعطي التكوين مفهوما ليعطي شكلاً جديداً تتناغم فيها العناصر التي تكونت منها ليعطي في النهاية الشكل المتناسق الجديد، وعند دراسة التكوين في الفنون التشكيلية بشكل عام يجب التعرف على الاجزاء البنائية وانواعها في تنظيم العمل الفني، التي تترتب وفق نظام خاص ليكون كما يرى (سكوت) على انه "كيان عضو متكامل في ذاته لانه يحتوي على نظام، خاص من العلاقات المغلقة التي تنتج ماتسمى بالوحدة" (Scott, 1980, p. 38)، اذا العمل الفني يعتبر بناءا وفق هذه الاراء والمفاهيم كمركب كلي يشمل كوحدة واحدة من جميع الاشكال والعناصر التي تكونت منه والتي انتظمت وفق نظام متسلسل ومترابط جاءت بشكل قصدي من الفنان لعمل التكوين الفني. ومثلما ذكرنا يعتمد التكوين على عدة عناصر يجب توافرها في العمل الفني والتي تسمى العناصر البنائية مثل:

المادة الخام: وكما نعلم ان جميع الفنون التشكيلية لكي تشيد تحتاج الى المادة الخام لكي ينجز بدن العمل الفني، فخامة الرسم تختلف عن خامة النحت في الانشاء ومثلهم مثل الخزف الذي يختلف خامته بشكل كبير عن خامة النحت والرسم لكونه سوف يمر بمراحل عديدة لحين اكمال الشكل والتكوين المطلوب، اذن تعتبر الخامة العنصر المهم لانجاز بناء تكوين العمل الفني "فتسيطر الخامة على نوعية الاشكال التي تنتج منها لان لكل خامة حدودها وامكانياتها ونواحي قصورها الطبيعية فمثلا الاعمال المصنوعة من الالياف تختلف في الشكل عن الاعمال المصنوعة من المعدن " (Al-Jawi, 1995, p. 282)، وعلى هذا الاساس يكون كل فنان وحسب اختصاصه على علم بمادة عمله وما يحمل من صفات ومميزات ليعطي العمل القيمة الجمالية. فالعمل الفني النحتي المصنوع من البرونز تختلف خامة صنعه عن عمل اخر نحتي ومجوف من النحت الفخاري الذي يكون مادة صنعه الطين المفخور.

الملمس: ويعرف الملمس في الفنون التشكيلية "بأنه تعبير يدل على الخصائص السطحية للخامات، وهو الغلاف الخارجي لها والذي يرتبط بحاسة اللمس والبصر أيضا، إذ يمكننا إدراكه بصريا للوهلة الأولى، ثم يتم بعد ذلك التحقق منه بواسطة اللمس" (Meiser, 1996, p. 243) ويختلف ملمس قطعة الطين عن قطعة الرخام وايضا عن قطعة سطح الخشب، ويمكن الحصول على سطوح مختلفة في الملمس بواسطة الالات والادوات وبتقنيات مختلفة.

الخط: يعتبر الخط في الفنون التشكيلية العنصر الاساسي والمهم "وهو الدليل الذي يقود العين الى مركز الانتباه في الصورة، بل هي ايضا تحمل رسالة او فكرة يرغب المصور في نقلها الى الرائي وتكون محملة بالمعاني والاحساسات وحتى لو لم تزد الصورة عن ان تكون مجموعة من الخطوط" (Riad, B.T, p. 67) التي قد تكون مستقيمة اومنحنية او متقاطعة حسب موضوع وفكرة العمل الذي يحاول الفنان ان ينجزه.

اللون: ويعتبر اللون من العناصر المهمة في اظهار التكوين الفني وذلك كان من غير الممكن ان يتكامل الحديث عن جماليات التكوين في أي فن تشكيلي، اذا لم يعطى لموضوع اللون حقه، ونتيجة لارتباط الالوان مع مضامين التكوين الفني فكان لزاما على الفنان عندما يحاول ان يخطط اظهار اللون في عمله يجب ان تكون تلك الالوان "مرتبطة سايكولوجيا بمعانيها وموضوعها، فتؤثر في الرائي تاثيرا قويا مبعثه كل من المضمون والشكل تكوينا ولوناً" (Riad, B.T, p. 260)

الظل والضوء: ان كلمة الظل والضوء استخدمت كثيرا في الفنون وخاصة التشكيلية وهي احدى العناصر المهمة في التكوين الفني واذا اعتبرنا ان الاضاءة عنصر ايجابي فبالمقابل سوف يكون الظلال الناتج السلبي لها، ويتحدد الظلال بعوامل منها "المساحة التي ينبعث منها الضوء فتكون الظلال محددة تماما اذا كان مصدر الضوء صغيرا وتكون الظلال متدرجة اذا اتسعت مساحة المصدر الضوئي" (Al-Rifai, 2016, p. 9)، والضوء أما ان يكون من مصادر طبيعية كاشعة الشمس او يكون من مصادر غير طبيعية كضوء الشمعة وضوء المصباح الكهربائي.

الفضاء: يعتبر الفضاء في الفنون التشكيلية وأحد أهم عناصر التكوين وهو لم يعد مجرد خلفية تتخللها الاشكال والكتل، وتوجد هناك عدة فضاءات يمكن ادراكها جمالياً ضمن إطار التكوين الفني وخارجه وهي:"

1. (الفضاء الكوني): وهو الفضاء الواقعي المعاش من سماء وارض ومابينهما.
2. (الفضاء المغلق): وهو الفضاء الضمني "المجرد" والذي تحده ابعاد هندسية وليس له أي قوة تعبيرية او بعد تأويلي، فهي مساحة خالية ذات بعدين (طول وعرض).
3. (الفضاء الضمني) وهو الفضاء الذي يمكن تفعيله من قبل الفنان من خلال اسقاط باقي عناصر التكوين عليه ليضفي على العمل بعداً تعبيرياً جمالياً " (Salih, B.T, p. 447).

المبحث الثاني: مفهوم العمارة وانواعها:

تعودُ الأصولُ الأولى لفنِ العمارة إلى بدايةِ وجود الإنسان على الأرض، فقد سعى ذلك الانسان إلى استخدامِ الموادّ البسيطة المحيطة به ليتمكّن من بناء مسكن يوفرُ له العيش المناسبُ، ويساهم في حمايته من تقلّبات الطقس في فصلِ الصيف، والشتاء، ومن التعرّض للمخاطر الطبيعيّة، ومن أهم هذه الموارد التي استخدمها الانسان البدائي في البناء هو الطين، والحجارة، والخشب، وعند التطور والتوسّع السكانيّ الذي شهده تعاقبُ العصور الإنسانيّة لم تعد العمارة مقتصرة على بناء المساكن فقط بل أصبحت تشملُ كافة المباني الأخرى، مثل المعابد والقصور الفخمة، لبناءِ مجموعةٍ من الحضارات التي ما زالت موجودةً حتى هذا الوقت كحضارة وادي الرافدين التي اشتهرت بالابنية المعمارية المشهورة ومثال ذلك (الزقورة) اذ غلفت بدنها من الخارج بكساء من الطابوق العسلي ويتخلله نظام من الطلعات والدخلات "فبين سطح الزقورة المعماري المائل الى اللون الاصفر الباهت وضوء الشمس وكذا نور القمر، نوع من الحوار الجمالي حين يتمايز سطح

البناء بموجة شاعرية من الضوء والظل وكانه احد السطوح البصرية للفنان فيرمير" (Sahib, 2018, p. 253)، ولقد مرت العمارة بمراحل متعددة وشهدت تطورا في شكلها وبنيتها في العصور اللاحقة فالأبنية المعمارية تصنف حسب استخداماتها، فكانت البنى الخاصة بالعبادة كالمساجد اتسمت بطابع خاص في بنائها فتكونت من عناصر معمارية معمقة بأفكار اللامرئي المطلق ومن اهمها المآذن والقباب واتسمت القباب باشكالها المختلفة (فقبة جامع الحيدر خانة) البيضوية الشكل "حليت بتفنن بصف من الطابوق المزجج بالإضافة الى استخدام الفنان بعض ألألواح القاشانية ذات الزخارف النباتية الدقيقة الرائعة الجمال في تغطية واجهته " (Al-Qaisi, 2020).

ولو انتقلنا الى العمارة السكنية نلاحظ انها تنقسم الى قسمين: عمارة المدينة (الحضر) وعمارة الارياف، وكل قسم منها تحظى بمفردات ذات قيمة جمالية رائعة، فاتسمت العمارة البغدادية والجنوبية بتشابه مفرداتها المعمارية، فتميزت (الشناشيل) بتناغم متناسق بين الناحية الوظيفية والناحية الجمالية، "فالناحية الجمالية تظهر فن الزخرفة بأشكالها المختلفة، نباتية وهندسية، اضافة الى اضفاء الجو العاطفي الرومانسي، نتيجة الى تسرب اشعة الشمس من خلال الزجاج الملون، فيضفي ذلك على البيت جمالا وتلويناً" (Mahmoud, 2014).

اضافة الى الشناشيل فكانت الابواب الخشبية التي تميزت بها البنى المعمارية فقد اتسمت باشكال زخرفية يزين مصراعيها، باشكال زخرفية هندسية حصرا، وتكون متساوية تتوزع على طول الباب وتنفذ بطريقة الحفر الغائر، وكانت هناك ابواب زخرفت "بالزخارف النباتية التي قوامها أغصان نباتية ملتوية، تخرج من بينها أوراق وورود صغيرة وكبيرة وبأشكال متنوعة ومحورة عن الطبيعة وتتزاوج الزخارف النباتية مع الاشكال الهندسية التي تزين واجهة الابواب الخشبية" (Zayer, B.T, p. 435).

هذا وقد احتوت واجهات البنى المعمارية كالابواب والجزء العلوي من الشبابيك كما في ابنية شمال العراق وتحديدا الموصل فقد ظهرت في البنى المعمارية الموصلية التراثية "لوحات مرمرية منحوتة تعلو الباب الخارجي وقد نحتت عليها شخوص بشرية " (Al-Attiyah, 1978, p. 11).

إضافة الى وجود الزخارف النباتية والهندسية على الواجهات المحيطة فوق فتحات الابواب والشبابيك. هذا واضافة للبنى المعمارية المشيدة في المدن وفي المناطق الحضرية، نجد مثيلاتها من البنى المعمارية المشيدة للسكن في الارياف والتي اتسمت بطابع البساطة وعدم الاسراف في زخرفتها الاما ندر، بسبب بساطة مادة بنائها والتي كانت اغلبها مشيدة من الطين وتتفاوت اشكال العناصر الجمالية المزينة لواجهات البيوت الطينية بين منطقة واخرى "وتستمد التشكيلات الفنية التي تظهر على واجهة البناء وبداخله بالاضافة الى المصادر التراثية الكامنة، وتستمد من المشاهد الطبيعية المحيطة وكذلك من الوحدات الزخرفية الهندسية التي تظهر على الانسجة وبصورة خاصة البسط والازياء المحلية" (Al-Attiyah 1, 1979, p. 11) . وايضا تتنوع عمارة السكن في الارياف من منطقة الى اخرى فنجد بيوت الاهوار تختلف في تشييدها لانها تعتمد في تكوينها على البردي والقصب وما يفرضه ذلك من تصاميم وتشكيلات فنية متميزة.

العمارة في الفن التشكيلي العراقي:

لقد كانت لمفردات العمارة العراقية، حضورا واسعا في اعمال الفنانيين العراقيين لما تحمله من اصالة وقيم جمالية وزخرفية، فلجا الفنانون استلهام البنى المعمارية ومفرداتها كل حسب رؤيته الفنية، فالفنان نوري الراوي عبّر عن البنى المعمارية بتجسيد مدنه المستوحاة من مدينة طفولته "فالبيوت واضرحة الاولياء المقببة القائمة على التلال العارية الواعدة اجيالا من القرويين بالمعجزات، والنهر البعيد بنواعيره القديمة – كأنما تبدو وكأنها تبرز غمام ذكريات الطفولة، بقدر ماتبرز من غمام قمري يملء الذهن المسكون " (Jabra, 1986, p. 50).

وكثير من الفنانيين استلهموا التراث الشعبي في اعمالهم الفنية وباسلوب واقعي جسدت بيوت الازقة الضيقة فالفنان (فرج عبو) استلهم المعمار البغدادي المتميز بطابع البساطة " فركز على عناصر الزخرفة الجمالية وعلاقته بالمعمار. وواجهاتها الخارجية والمناخ العام لها.. حيث عالج فنان مدينة بغداد ورسمها من منظور تتوحد فيه قيمة المعمار التراثي بالروح او المناخ العميق لها " (Kamel, 1982, p. 8).

وكما قام بعض الفنانيين باستلهام مفردة من مفردات العمارة البغدادية كالشناشيل فالفنان (حسن عبد علوان) استلهم مفردة الشناشيل في اعماله الفنية وصاغها كعادته باختيار الألوان التي توحي برؤية فلسفية يتكئ فيها على خصوصية الإحالة إلى التراث والبيئة العراقية "وتجسدت بمزيج من الفلكلور وقصة الف ليلة وليلة والهندسة المعمارية القديمة، فيها الكثير من السريالية وهي تستمد بعض اجوائها من المنمنمات العربية القديمة" (Jabra, 1986, p. 66).

وايضا تميزت اعمال الفنانة (وداد الاورفلي) بالروح البغدادية الاصيلة فأنها نقلت مشاهد مدينة بغداد فرسمتها باسلوب زخرفي "فرسمت تفاصيل دقيقة للمآذن والقباب والمدن العائمة وانحصرت مدن الاورفلي في ذاكرة المشاهد واستطاعت مزج التراث ببيوته القديمة وبين حكايات لمدنٍ، فاكتسبت اللوحة واقعية وتعبيرية التقنية في نسقٍ وهندسةٍ لتلك المدن الخارجة عن واقعنا ولكنّها مدن تختزن داخلها الهدوء والسكون الذي طالما ارادته وداد الاورفلي في لوحاتها " (Nauman, 2009)0

المبحث الثالث: الخزف العراقي المعاصر:

لقد قطع فن الخزف العراقي المعاصر اشواطاً متقدمة ليقدم قيم ابداعية وحضوراً واسعاً شكلاً ومضموناً فهو كان متصلا بتراث العراق وحضارته ومرتبط بروحية الفكر العربي الاسلامي، "ومن هنا بدا فن الخزف في العراق ياخذ دوره المتميز في وضوح شخصيته، فقد استطاع بفترة وجيزة من عمر الحركة التشكيلية عموما ان يتصدر مكانته المتقدمة في فرادته" (Al-Rubaie, 2005, p. 161). بعد تأسيس فرع الخزف في معهد الفنون الجميلة ويذكر الخزاف جواد الزبيدي بان عام 1954 كان بداية تأسيس فرع الخزف فيقول: "طلب من الخزاف البريطاني (ايان اولد) تأسيس فرع لدراسة الخزف في المعهد وفي عام 1955 تم فتح اول شعبة للدراسة في الفرع الجديد وهكذا حمل الفرن الناري البسيط في حديقة المعهد كل وعود المستقبل" (Al-Zubaidi, 1986, p. 23)،

وفي عام 1957 انتدب لادارة فرع الخزف، خزاف شاب وهو الخزاف القبرصي المولد (فالنتينوس) وبقي في المعهد حتى عام 1968 بعدها انتقل للتدريس في فرع الخزف بكلية الفنون الجميلة، في ذلك الاثناء ظهر

الخزافين الشباب من الرواد على الساحة الفنية بابداعاتهم، ومنهم رائد الخزف العراقي (سعد شاكر وطارق ابراهيم وعبلة العزاوي وسهام السعودي ومحمد عريبي وشنيار عبد الله وماهر السامرائي) واخرون ممن تتلمذوا على يد الفنان (فالنتينوس)، فتميز كل خزاف منهم باسلوبه الخاص" ساعيا استلهام الازدهار حركة خزفية لا تقل اهمية عن الرسم والنحت فمادة الطين، واستلهام الفنان الحياة بعناصرها، الطبيعية والتراثية، ودراسته للتقنيات المعاصرة، كلها ولدت لديه، حتى وهو خارج القطر مثل تجربة مقبل الزهاوي" (Kamel, 1982, p. 32).

فتنوعت اشكال اعمالهم بتنوع اساليب صياغتها بمختلف التقنيات، فكانت التكوينات المعمارية احد اهم الموضوعات التي جسدها اغلب الخزافين العراقيين فاستلهموا مفردات العمارة العراقية التراثية فعن تجربة الفنانة (عبلة العزاوي) في استلهامها مفردات العمارة مثل المآذن والقباب في جداريتها الخزفية فتقول: "بعد الاعمال والتجارب العفوية والبدائية بدات بالتراث وبدات ابحث في الشوارع القديمة والاسواق الشعبية والقرى عن التراث لتامله ودراسته..وثم انتقلت الى الاسلاميات" (Kamel, 1982, p. 102)، وايضا دأبت الفنانة سهام السعودي في انجاز اعمالها الخزفية النابعة من الروحية العراقية تجمع من خلالها مفردات الموروث والعمارة الدينية كالقبب والمآذن فعند الخزافة سهام السعودي "ثمة مهرجانات الوان وكتل معمارية تميل نحو المبالغة والتضخيم.. ولكن الوانها الصافية والمباشرة مثل استعمالها للازرق والذهبي والاسود يفضي بنا الى بناء ذاكرة تخص المدن الاسلامية، ففي اعمالها ضرب من التقدير لهذه المدن التي لها سحر خاص" (Kamel, 1982, p. 103)، هذا ونظرا لجمالية الابنية المعمارية التراثية وخاصة الابواب الخشبية المزخرفة والشبابيك (الشناشيل البغدادية) ولما تحمله من اصالة وقيم تعبيرية جمالية، وفي محاولة من الخزافيين من ربط الماضي الموروث بالحاضر المعاصر، فالفنانة (زينب البياتي) جسدت مفردات الموروث المعماري، بشكل باب خشبي باللون البني المتموج تماما كسطح قطعة الخشب، وتحمل عدد من الاشكال الدائرية البارزة بشكل نتوءات و مثبت بحائط قديم يظهر شكل الطابوق، ويتضح شكل الشباك بشكل بسيط ومقسم الى قطع هندسية ليضفي عليه شكل الشباك القديم في البيوت التراثية،

اشارة لما سبق كان للموروث المعماري ومفردات العمارة حضوراً واسعاً في الخزف العراقي جسدها الكثير من الخزافيين كل حسب رؤيته الجمالية، والخزاف (طارق ابراهيم) الذي هو محور بحثنا وهو من جيل الخزافين الرواد المولود سنة 1938م في بغداد، تميز بالتنوع الاسلوبي، وكثرت تجاربه ليعطي اشارات وعلامات واضحة مشرقة ساهمت في تطور اعماله الخزفية على مدى سنوات عطائه الفني، فيقول عنه شاكر حسن: "انه قدم الطين بجميع حالاته عندما يكون جافا وعندما يكون رطبا، وحين يتفطر، وحين يحترق، فحاول خلال تجاربه المتعددة ان يقدم السمات الفيزياوية للطين" (Karadaghi, 1981, p. 94)، فقد تنوعت اشكال اعماله بين التعبيرية والتجريدية، فقد نقل الخزف من وظيفته النفعية الى اشكال تعبيرية من خلال التحويرات في بنية الخزف الخارجي المعهود واضفاء تكوينات من الخارج والداخل لاضفاء سمة جمالية شكلية على سطح القطعة الخزفية "غالبا ما يجمع بين القديم فيسحره والحداثة في اشكالياتها اليوم.. لكنه في الغالب يختزل اعماله الى ضربات مكثفة للمعاني بعيدا عن بهرجة الالوان وتعقيدات الشكل" (Kamel, 1982, p. 104)، والخزاف طارق ابراهيم لطالما استهوته مشاهد العمارة في المدن والقرى ولا سيما قرى راوة وعنة ومدينة

الموصل وانبهر لجمالية اشكالها وللمادة التي شيدتها وخاصة بيوت الطين فكان لهذا إثر في مخيلة الخزاف، فما قام به الباحث في هذا البحث هو التعرف على اعمال الخزاف طارق ابراهيم فيما لو كانت تحمل التكوينات المعمارية؟ وكيف وظفها؟ وذلك من اختيار عينة من اعماله وتحليلها في الفصل الثالث من البحث.

مؤشرات الإطار النظري:

1. ان مفهوم التكوين في الفنون بصورة عامة والفنون التشكيلية بصورة خاصة تتكون من مجموعة عناصر ومفردات ترابط وفق نظم معينة لتكون وحدة العمل الفني.
2. التناسق بين الاشكال والدرجات اللونية وقيم الظل والضوء والعناصر الاخرى وهو ما يسعى اليه الفنان في تحقيقه داخل نظام العمل الفني.
3. يظهر الخط باعتباره عنصر من عناصر التكوين الفني ليقطع فضاء او حافة او مكان او محيط الشكل.
4. يستخدم اللون لتحقيق العمق المكاني او تحدد المركز في التكوين وكذلك لتحقيق الانسجام بين الاشكال بالعمل الفني الواحد.
5. الفضاء هو الحيز الذي يحتوي العمل الفني، فمن خلاله يتحدد شكل العمل الفني وتبرز قيمته الفنية.
6. لقد تطور فن العمارة وتنامى مع تطور وعي الانسان الذي كان السبب في تشييد اولى الحضارات في مختلف العصور.
7. انقسمت العمارة الى انواع حسب وظيفتها فمنها كانت خاصة للعبادة كالمساجد ومنهما ما تخصصت للسكن كالعمارة الحضرية الخاصة بالمدن وعمارة الريف التي خصت القرى والارياف.

اجراءات البحث

مجتمع البحث: لقد قامت الباحثة دراسة المنجزات الخزفية للخزاف طارق ابراهيم من خلال البحث عن مصورات لأعماله الخزفية من المصادر وشبكة الانترنت اضافة الى الاستعانة بالأرشيف الخاص للخزاف في قسم الارشيف التابع لوزارة الثقافة والفنون، فتوصلت الباحثة من خلالها لتحديد مجتمع البحث بمختلف الاشكال والاحجام وتواريخ الإنجاز.

عينة البحث: تم تحديد عينة للبحث بصورة قصدية انتقائية من مجمل الاعمال الخزفية للخزاف طارق ابراهيم والمتمثلة بمجموعة اعمال، وقد كانت مبررات اختيارها كون التمثيل الشكلي للتكوينات المعمارية ظاهرة بشكل واضح في تلك الاعمال من عينة البحث، وقد اعتمدت الباحثة على اختيار النماذج من فترة 1980-2000.

اداة البحث: من خلال ما أسفر عن نتائج الإطار النظري من مؤشرات ومعلومات فقد توصلت الباحثة الى تحقيق آلية في بناء اداة لتحليل الاعمال الفنية لاجل الوصول الى صيغة نهائية لتحليل العمل الفني.

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي (التحليلي) والقائم على الملاحظة والوصف الدقيق للعينات وبعد ذلك تحليلها.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

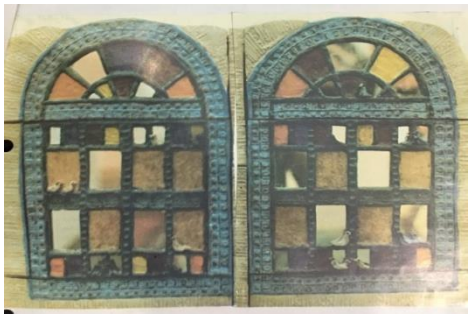
تحليل العينات:

العينة (1)

اسم العمل: غير معروف

سنة الانجاز: 1980

القياس: 25 ×30 سم



عمل نحت خزفي مستطيل الشكل تقريبا قاعدته مستوية، وقمته غير مستوية ومحدبة نوعا ما، ملونة بارضية بيضاء ومنحوت على سطحها اشكال مفردة من التراث المعماري وهي الشبابيك البغدادية القديمة التي كانت تستخدم داخل ابنية البيوت الشرقية، وملون باللون الازرق لما له دلالة قدسية مرتبطة بالعقائد الفكرية للمجتمع العراقي، لدفع اخطار العين والحسد، تميز شكل الشباك بتقسيمات افقية وعامودية قسمت السطح الى ثمان مربعات ملونة بالوان زاهية كلون الزجاج الملون المستخدم في الشبابيك القديمة لتضفي عليها قيمة جمالية خاصة بعد مرور الضوء من خلالها وقمة الشباك ايضا مقسمة الى عدة اقسام بشكل نصف دائري، وتخلل شكل العمل الفني من الداخل وعلى تقسيمات الشباك اشكال طيور بيضاء ليضفي جو من الحياة على العمل الفني، من الملاحظ في تحليل هذا العمل لم يشخص به الفنان بنية معمارية كاملة بل جسد مفردة من مفردات الابنية المعمارية التراثية وهي الشباك البغدادي لما يحمله من قيمة تعبيرية وجمالية

العينة (2)

اسم العمل: مدن

سنة الانجاز: 1980

القياس: 25 ×20 سم

عمل نحت خزفي عبارة عن قطعتين متجاورتين ومفصولتين عن بعضهما البعض، وهو عبارة عن كتلة مجوفة غير منتظمة الشكل من الجزء الاعلى وتستند من الاسفل على قاعدة مستوية، وشكل القطعتين الخزفيتين توحي من النظر اليها باشكال البيوت المبنية من الطين، فكان اللون البني ذا دلاله واضحة على مادة انشاء هذه البنى، كالبيوت في المناطق الريفيية التي زارها الخزاف واستوحى اشكالها في قرى محافظة الانبار تحديدا عنه وراوة، فاشكال هذه البيوت الطينية اتسمت بالبساطة والبدائية في تشييدها، ففي وسط العمل الفني يوجد تجويف غائر يوحي بشكل الباب الخشبي البسيط التي كانت من ضمن مفردات العمارة الريفية

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

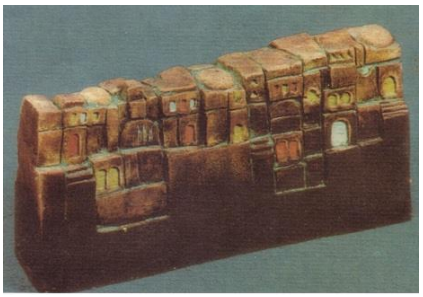
وايضا جسد في الجانب العلوي من البيت اشكال اسطوانية غائرة ترمز الى الشبابيك، ولم ينسى الخزاف ان يضفي على بيوته الجمالية، وذلك باضافة زخارف بسيطة وانيقة باشكال هندسية قوامها مثلثات غائرة وموزعة بترتيب افقي في سطح احدى البيوت وبشكل طوق على واجهة البيت فوق المدخل، من خلال تحليل هذه العينة تبين ان مجموعة عناصر اجتمعت فيها وكونت الشكل الفني الدال على قطعة خزفية ذات شكل معماري تشبه بشكلها بيوت القرى والارياف.

العينة (3)

اسم العمل: مدن الخيال

تاريخ الانجاز: 1997

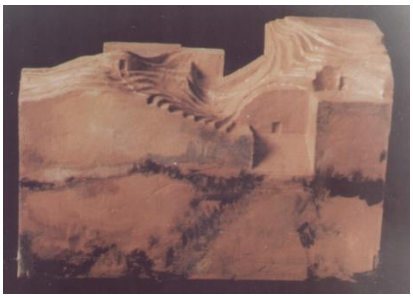
القياس: 30×20 سم



من خلال معاينة شكل العينة الخزفية والتي هي عبارة عن قطعة نحتية مجوفة من الداخل ومشيدة بهيأة مستطيل يتكون الجزء السفلي التي كونت قاعدة العمل وسطحها مستوي، تحمل فوقها الجزء العلوي المتكون من مجموعة عناصر متكونة من الخطوط المتقاطعة التي كونت اشكال هندسية مربعة ومستطيلة توحي باشكال بنى معمارية بشكل بيوت متراصفة مع بعض ومتلاصقة بالسطوح وتظهر مجموعة من الاشكال الهندسية داخل فضاء العمل كانها ابواب وشبابيك شكلها الفنان بالحزوز والقشط وايضا جسدها الفنان بشكل مستويات متباينة بالطول كانها بنايات مبنية في منطقة جبلية تماما كقرى مناطق الشمال، وهذا واضح من سطح العمل الفني، وكان اللون البني الملون للقطعة الخزفية ذات دلالة توحي بلون الطين الذي يرمز للون الجبل ولون البيوت كانها بيوت طين، بالإضافة الى الالوان الاخرى كالأزرق والاحمر والاخضر والاصفر التي طليت بها الشبابيك والابواب لإضفاء صفة البيوت القروية البسيطة عليها، فمن خلال تحليل العينة اتضح ان مجموعة العناصر التي اجتمعت مع بعض كونت وحدات تكوينية ذات اشكال معمارية اشبه بمدينة كاملة تبث خطابا جماليا وفنيا.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

العينة (4)



اسم العمل: مدن

سنة الانجاز: 2000

القياس: 25×20 سم.

يتكون الشكل من كتلة ذات طابع هندسي يشبه المستطيل المتساوي في الاضلاع والجوانب، والقاعدة السفلية مستوية ملساء لا توجد فيها أي تكوينات، والقطعة الخزفية ملونة بلون بني مائل الى اللون الترابي وممزوج بتدرجات من اللون الاخضر مع بقع داكنة من اللون الازرق والاسود والبني في قاعدة العمل يرمز الى لون التربة، ففي الشكل العلوي من العمل اجتمعت مجموعة العناصر قوامها خطوط منحنية ومتقاطعة كونت اشكالا اشبه بالتموجات التي توحي بالكثبان الرملية بلونها البني الفاتح، ومن خلال مشاهدة الجزء العلوي للعمل نلاحظ ان الجهتين اليمنى واليسرى غير متساويتين في الارتفاع ففي الجانب العلوي كان الارتفاع واضحا تنتهي بقمة متكونة من المنحنيات على شكل تلال وكثبان رملية وفي الجهة الاخرى المقابلة لها توجد واجهة لبناية معمارية تتخللها تجويف مستطيل الشكل في الوسط كانه مدخل وفي اسفلها ايضا يوجد واجهة بنية معمارية اخرى بشكل مربع غائر وتوجد فيها فتحة مستطيلة كانه باب وفي يسار العمل مجموعة من المدرجات ينتهي صعودا باتجاه السطح العلوي تنتهي امام واجهة بنية معمارية كانها ترمز للمعابد التي بنيت في اعلى الزقورة، من خلال عملية تحليل العمل تبين ان الفنان قام بتجميع العناصر مع بعضها كونت تكوينات معمارية اشبه بالأبنية الحضارية وهذا ما كان واضحا من اللون وطريقة ترتيب التكوينات المعمارية .

النتائج:

1. بعد ظهور نتائج تحليل العينات اتضح ان الفنان جسد التكوينات المعمارية باشكال متعددة بشكل مدن وقرى متراصة مع بعض كما في العينة (1).
2. اظهار اشكال وتكوينات المدن والبيوت في أسطح الاعمال الخزفية الصلدة ذات الاشكال الهندسية كما في العينة (1) و (2).
3. جاءت ترتيب التكوينات المعمارية في بعض العينات باشكال بيوت متراصة تشبه بيوت الازقة القديمة المشيدة على سفوح الجبال كما في بيوت قرى شمال العراق كما في العينة (1) اما اشكال التكوينات المعمارية في بعض العينات استمد فكرتها من بنى المعابد التي تعلو الزقورة كما في العينة (2).
4. وفي اشكال اخرى حاول الخزاف تجسيد فكرة التكوينات المعمارية بانشاء قطع خزفية بشكل بنية معمارية مفردة ومستقلة تماما كاشكال البيوت البدائية المشيدة من الطين في القرى والارياف كما في العينة (4).

5. لقد عمد الفنان الى استخدام الالوان البنية والبنية الفاتحة والمائلة الى اللون الترابي المشابه للون الطين، ليوصل فكرة بناء هذه التكوينات المعمارية كانت المادة الاساسية في بنائها هو الطين في بعض العينات مثل عينة (4).
6. لقد حاول الفنان ان يجسد فكرة التكوين المعماري من خلال تسليط الضوء على مفردة من مفردات العمارة واعطائها خصوصية جمالية وبيان جماليتها للتاكيد على اظهار سمة التكوين المعماري كما في تجسيد مفردة الشبابيك التراثية الملونة كما في العينة (3).

الاستنتاجات:

2. ظهرت التكوينات المعمارية واضحة في اعمال الخزف طارق إبراهيم الخزفية.
3. ظهرت التكوينات المعمارية في اعمال الخزاف طارق ابراهيم باشكال مختلفة استمدها من العمارة المدنية والعمارة الحضارية والتراثية.
4. تميزت التكوينات المعمارية في اعمال الخزاف طارق ابراهيم بطابع هوية الاماكن والمدن التي تنتمي لها واشار اليها من خلال الشكل واللون.

التوصيات:

1. ضرورة اصدار مؤلفات وكتب ومطبوعات تهتم بدراسة الفن العراقي المعاصر بصورة عامة والخزف بصورة خاصة.
2. ان تقوم الجهات المعنية بالثقافة والفنون بإصدار الكراسات والمجلدات الخاصة بأعمال الفنانيين العراقيين المعاصرين وخصوصاً اعمال الخزافين ليتسنى للجميع من الاطلاع على الاعمال والمنجزات الفنية مع توثيقها بتواريخ سنة الإنجاز.

المقترحات:

استكمالاً لمتطلبات الدراسة الحالية، تقترح الباحثة بدراسة مكملة او مشابهة لدراستها وتتناول فيها (دراسة مقارنة للتكوينات المعمارية بين اعمال خزاف عراقي وخزاف امريكي على سبيل المثال).

References:

1. Al-Attiyah 1, Z. (1979, July). Characteristics and aesthetics of clay houses. *Al-Rewaq Magazine*, p. Issue 6.
2. Al-Attiyah, Z. (1978, October). Aesthetic features in the home in northern Iraq. *an article published in Al-Rewaq magazine*, p. Issue 4.
3. aleallama, M. (1996). *Scouts Encyclopedia of Art and Science Idioms.* Beirut: Lebanon Library Publishers.
4. Al-Jawi, F. (1995). *A study of movement and training to create contemporary plastic artworks.* Makkah: Published Master Thesis, College of Education, Department of Art Education, Umm Al-Qura University.
5. Al-Qaisi, S. (2020, 04 08). *The Formative Elements of Eternal Islamic Artistic Buildings.* Retrieved from https://imamhussain.org/islamicarts: Article published
6. Al-Razi, M. (1986). *Mukhtar As-Sahah.* Beirut: Lebanon Publishing Library.
7. Al-Rifai, M. (2016). *Creating new design ideas using the effects of shadow and light as a creative value to be used to enrich the visual advertising image.* Egypt: research presented in the design field, Faculty of Applied Arts, Helwan University.
8. Al-Rubaie, S. (2005). *Contemporary Art in the Arab World.* Egypt: Egyptian General Book Authority.
9. Al-Zubaidi, J. (1986). *Contemporary Artistic Ceramics in Iraq.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
10. Gibran, M. (1992). *The Pioneer.* Beirut: House of Science for the Millions.
11. Jabra, J. (1986). *The Roots of Iraqi Art.* Baghdad: Arab House Baghdad Publishing.
12. Kamel, A. (1982). *Faraj Abbou.* Baghdad: printed by the Arab House.
13. Karadaghi, K. (1981). Tariq Ibrahim and the clay who persecutes him. *an article published in the Arab Art Magazine*, p. Issue 3.
14. Mahmoud, S. (2014, January 13). *The flashes of Shanashel and the beauty of its urban design.* Retrieved from https://algardenia.com/tarfiya/menouats: on the website of the Kardinia magazine
15. Meiser, B. (1996). *Plastic Arts and How We Taste It.* (S. A.-M. Al-Qadi, Trans.) Cairo: The Egyptian Renaissance Library.

16. Nauman, L. (2009, 9 2). *Iraqi plastic artists have adopted humanism in their work.* Retrieved from http://www.iraqiart.com/inp/view.asp: article published
17. Omar, A. (2008). *The Dictionary of Contemporary Arabic Language.* Cairo: The World of Books.
18. Reed, H. (1998). *The Meaning of Art.* (S. Khashaba, Trans.) Egypt: The Egyptian General Book Authority.
19. Riad, A. (B.T). *Training in Plastic Arts.* Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
20. Sahib, Z. (2018). *The Kingdom of Art, a Study in Iraqi Civilization.* Baghdad: House of Books and Archives.
21. Salih, I. (B.T). Means of employing space in the painting of young painters (Iraqi model). *research published in the Journal of the Faculty of Arts*, p. Issue 95.
22. Scott, R. (1980). *The Basics of Design.* (M. M. others, Trans.) Egypt: Nahdet Misr Publishing House.
23. Zayer, S.-D. (B.T). Wooden doors in the heritage houses are an artistic value and a cultural image. *Research published in the Journal of the College of Arts*, p. No. 99.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/471-486

Architectural formations in the works of potter Tariq Ibrahim

Enaam Khalil Ibraahim[1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 2/5/2021…....Date of acceptance: 24/5/2021….....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

Artistic formation is an interconnected system of a group of elements and units interconnected with each other in an interwoven fabric, which in turn will be forms with ideas and contents that the artist is keen to convey to the recipient, the formative building includes various types of visual arts, and architecture is in turn a visual art, built from a group Elements and units that show their aesthetic value during the intersection of their building lines and the systems and models of building their external walls, which may be built with a system of incomes and projections or protrusions and pits in their walls, which creates different areas of shade and light during the fall of the sun's rays on them, so their aesthetic value increases, especially what we see in ancient civil buildings, and not We forget the other complementary elements of construction, such as windows, doors, and their construction patterns, and due to the aesthetics of these architectural forms, they became the inspiration for the artists who added the idea of these shapes to plastic works, especially in contemporary Iraqi ceramics, and the artist Tariq Ibrahim is an Iraqi potter who attracted him and aroused his interest in architectural structures, especially houses in clay. And the old heritage houses have always been attracted by their construction material, which is clay, and based on that, the research problem is possible, and the question arises: Next: What are the architectural formations and how did the potter Tariq Ibrahim employ them in his ceramics? The methodological framework included: the importance of research and the need for it, the goal of research, and spatially defined: Iraq. Chronological formations are defined: 1980-2000, and thematically: Architectural formations in the works of potter Tariq Ibrahim.

The theoretical framework contains three topics: The first topic: the concept of training in the plastic arts, the second topic: architecture and art, and the third topic: contemporary Iraqi ceramics and the indicators of the theoretical framework.

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts, enaam77nasdaq@gmail.com .

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

The research procedures were: the research community, the research method, the research sample, the research tool, and the sample analysis. He concluded with the results and conclusion), including:

1. Show the shapes and configurations of cities and homes on the surfaces of hard ceramic works with geometric shapes, as in sample (1) and (2).
2. The potter, Tariq Ibrahim, the architectural formations were evident in his ceramic works.

The chapter concluded with recommendations and suggestions, and sources and references.

Key words: formations, architecture.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/487-504

الصِلات الخطابية لأغطية رؤوس معبودات الحضارة الرافدينية

جهينة حامد حساني [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/5/6 , تاريخ قبول النشر 2021/5/25 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

الملخص:

حاور الفنان الرافديني اغطية رؤوس معبوداته بزخم علامي متنوع التشكيل، فكان لكل معبود غطاءه الخاص به إذ أسهم باب التنوع هذا إثراء الفكر الرافديني والإلمام الكامل بأفكارهم وعقائدهم المتساوقه مع صلاتهم الرمزية المتعددة كالعمارة مثلاً فلا يمكن تفسير الزي بأنه زي او تصنيفه بهذا الطرح حسب ذكر اغلب الدراسات السابقة ان لم يكن مجملها.

إنّ بحثاً كهذا (الصِلات الخطابية لأغطية رؤوس معبودات الحضارة الرافدينية) يهدف الى توضيح اللبس الحاصل من خلال أربعة فصول: أشتمل الفصل الأول: على مشكلة البحث، وأهمية البحث والحاجة إليه, وأهداف البحث, وحدود البحث الزمانية والمكانية والموضوعية, وتحديد المصطلحات. أما الفصل الثاني حيث الإطار النظري صور في ثلاثة مباحث شمل المبحث الاول (الكيفية الدينية لحضارة بلاد وادي الرافدين) , والمبحث الثاني اهتم في دراسة (الصلات الخطابية لمعبودات الحضارة الرافدينية) والثالث على (البنية الانشائية لأغطية رؤوس معبودات الحضارة الرافدينية) وتضمن الفصل الثالث حيث إجراءات البحث الجانب التطبيقي وفق المنهج الوصفي التحليلي وتضمن الفصل الرابع المحاور التالية النتائج, الأستنتاج, التوصيات, المقترحات .

الكلمات المفتاحية: دوال, شفرة, رمز.

المقدمة:

ركز موضوع البحث التالي على التعمق بدراسة وحدة طرح رؤى حضارة بلاد وادي الرافدين بصورة او بأخرى نجدها تتحقق من خلال خطاب دال معبود السماء تحديدا في عدة صور مترجمة عبر دوال اغطية رؤوس معبودات الحضارة الرافدينة ودوالها الانشائية الغير معلنة التشخيص بالمقاربة النصية لكم من الصلات الانشائية الرمزية المتعددة والتي ظهرت بطابعي المحاكاة وألا محاكاة حاولنا تقديمها وعرضها من خلال بحثنا هذا وبالتالي نحن لا ندرس غطاء رأس المعبودات كزي وإنما كفكر ودلاله

[1] جامعة واسط - كلية الفنون الجميلة، jhasani@uowasit.edu.iq.

وصور فلم نقف عند حد معين بل عملنا على مواصلة الانفتاح لتعزيز طرحنا وتقديمه بصورة اوضح من السابق اننا نتحقق من خلال هذا البحث ان صح التعبير عن رؤى باتت موجودة لكنها غير ظاهره للعيان قد تكون مشوشة غير واضحة حاولنا استيعابها وطرح صورها المترجمة بإماطة اللثام عنها.

الفصل الأول (الإطار المنهجي):

1- مشكلة البحث:

ان دين حضارة بلاد وادي الرافدين دين قومي لا يمكن فصلة او تحديده بزمان ومكان معين فهو شامل الرؤى متواصل وبالإمكان أيجاد تأثيراته الواضحة على الاديان اللاحقة في جميع انحاء العالم حيث آمن سكان بلاد وادي الرافدين بمجموعة من الممارسات والمعتقدات الدينية منذ التكوينات الأولى فكان لكل واقعة أو حدث معبود ولكل مدينة او قرية معبود حتى وصل الأمر لكل شخص معبود خاص وقد بلغ باب تعدد المعبودات أكثر من (2,300) معبود وكان أغلبها يقوم على مبدأ الروابط الأسرية كالأم والأب والابن والأخ ..إلخ. وكذلك كانت البعض منها تحب وتعشق كحب معبود النبات والماشية { دموزي } الى معبودة الحب والحرب {عشتار} ولم تظهر هنالك أولوية في العبادة او اي ترتيب في البداية ولكن جاء لاحقا بعد مساعي مستمرة ظهرت بصورة مجاميع ومن المجاميع ظهرت خصوصية استطعنا بواسطتها ان نلتمس مبدأ أو مؤشر واضح التشخيص.

وعلى صعيد الفن كان التقديس المحرك الأول حيث حاول الفنان الرافديني استعارة تلك الصور وأخرجها برموز خطابية جسدت أعمال فنية محاكية وغير محاكية تجمع بين التشبيه والاستبدال كل حسب معالجته الذاتية النابعة من ضروراته الوجودية والمعرفية المتشكلة حاولنا دراستها وتحليلها بالاستقراء الدقيق لدوال أغطية (عمامة) رؤوس المعبودات وصلاتها الرمزية كالعمارة والشعارات أو أدوات المعبودات التي كان لها الوقع الاكبر في التشخيص وترجمتها برؤى تشكيلية الابعاد حاولنا من خلال هذا البحث الكشف عن اهم المقاربات الدلالية وصلاتها الانشائية للوعي بما وراء الشكل حتى بدت الأشكال تظهر بصور كأنما لم نراها من قبل.

وهنا لم يفك الفنان او ينفي شيء على حساب شيء آخر بل حاول تأكيد الطرح وتوثيقه بالسمو العلو الرفعة الضوء السماء الأم الاحتواء ...إلخ. وعلية نطرح مشكلة بحثنا بالسؤال التالي ما الصِلات الخطابية لأغطية رؤوس معبودات الحضارة الرافدينية؟

1- أهمية البحث والحاجة إليه:

صورت الدراسة الحالية جانب مهم من جوانب خطاب الحضارة الرافدينية المتواصل المتصل بالأديان السماوية ولاسيما الدين الإسلامي وذلك من خلال استشفاف الطرح عبر دراسة أشكال أغطية رؤوس المعبودات وصلاتها الرمزية التي لم تقف عند حد معين نجدها تظهر بصورة او بأخرى مع العمارة التي ستكون بمثابة وثيقة فنية وتاريخية تفيد الباحثين والدارسين والمكتبات في مجال التاريخ والآثار والفنون القديمة والإسلامية.

2- اهداف البحث:

الكشف عن الصِلات الخطابية لأغطية رؤوس معبودات الحضارة الرافدينية.

3- حدود البحث:

الحدود الزمانية: من (6000ق.م.) إلى (1155ق.م) مقتطفات متعددة لعينات من حضارة بلاد وادي الرافدين لإثبات صحة وقع الطرح على مجمل الحضارة الرافدينية

الحدود المكانية: العراق

الحدود الموضوعية: أغطية رأس المعبودات , والصلات الانشائية – العمارة انموذجا

4- تحديد المصطلحات:

أولاً – الخطاب:

التعريف اللغوي الخطاب: "مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخِطاباً، وهما يتخاطبان... والمخاطبة مفاعلة من الخطاب والمشاورة" (alfiruzabadi, 2008, p. 369)

التعريف الاصطلاحي الخطاب: "{ Discours } وهو مصطلح يندرج ضمن فضاء اصطلاحي أشمل (حفريات المعرفة) يطمس اللاحق منها السابق فتصبح حقلاً خصباً ذو رؤية منهجية تجمع بين البنيوية والابستمولوجيا والتاريخ لتضع تحقيقاً معرفياً أصولياً للفكر الانساني وهو ما حول لنا الانتقالة المعرفية من مجال البحث عن التاريخ الفكر القائم على الاحداث الخارجية عنه إلى مجال {تاريخ أنظمة الفكر} فالخطاب هو"نسق من العلامات الدالة الخاصة بالإفراد أو المجموعات او حتى الموضوعات وكل نسق من الانساق الخطابية له سمات تميزه عن غيره من الانساق (mukhtaralfijari, b.t, p. 19)

التعريف الأجرائي الخطاب : هو البحث عن آلية التشكيلة العلامية الخاصة بالعمل الفني وتمقولها بصورة التضمين الشكلي وليس الشكل نفسه فهو بناء مغلق من الآليات ومجموعة من القواعد المجتمعة في علاقاتها على الرغم من افراز مواضيعها الخاصة المشخصة.

ثانياً – الصِلات:

التعريف اللغوي الصِلات: " الصِّلَةُ :رابطة أو علاقة، ترابط وارتباط"(Manzur, 1119, p. 266)

التعريف الاصطلاحي الصِلات: "هي العلم الذي نهتدي به للإقرار بوجود علامات من عدمها يهتم بالاتصال والتبليغ"(Yusef, 2004, p. 52)

التعريف الأجرائي الصِلات: هي عملية استشفاف العلاقات الرابطة بين الدوال الشكلية تحت شروط معرفية معلنة لحساب التكوينات الاولى قد تكون واضحة مشخصة او غير واضحة مدغمة بحاجة الى دراستها وتقديمها من جديد لإثبات عائديتها .

الفصل الثاني (الأطار النظري) :

المبحث الأول // الكيفية الدينية لحضارة بلاد وادي الرافدين :

بحث الفنان الرافديني في قوى الطبيعة وطرح تساؤلاته حولها, ولاسيما مماً كان لها وقع مباشر أو مساس بحياته اليومية وقدمها في بنى تأملية يصعب ادراكها بصره ولا يستطيع تحديدها عقله فهي بعيدة كل البعد عن مملكته المادية, قابلة للاتساع المخيالي كلما توسعت حتى بدت تسيره وتقرر مصيره مطاوعة منه بالسيطرة عليها إذ "إن العراقيين القدماء ظلوا يقدسون الظواهر الطبيعية المؤثرة في حياتهم كالشمس, والقمر, والنجوم, والمياه العذبة, والمالحة, والبرق, والمطر, والجو. كما قدسوا وعبدوا مختلف المظاهر الحياتية, وجسدوها على هيأة معبودات تعنى بها كالحب, والحرب, والنار, والطب, والخير, والشر, وغيرها كثير" (Suleiman, The Iraqi School in the Study of Our Ancient History, 2009, p. 140).

ومع مرور الزمن ظهرت خصوصية التقديس في شخصية المعبود الحامي للمدينة قدم على انه {المعبود القومي} حيث يتم اختيار تلك الشخصية المقدسة بالاتفاق مع المجاميع البشرية حتى غدا لكل مجموعة من الناس معبوداً, بل واصبح لكل فرد معبوده الحامي ممن يجد فيه الصورة القومية السامية التي تثير فيه ألمهابة والرهبة من بين مجمع المعبودات. من هذه الرؤية التفردية نستشف بداية بوادر خطاب معبودات الحضارة الرافدينية وتحديد اتجاهها "بالرغم من ابتعاد العراقيين القدماء عن التوحيد وتوسلهم بمختلف المظاهر وتجسيدها على هيأة معبودات إلا أن فكرة التوحيد أو صداها ظل يراود عقولهم وأفكارهم ولكن بصيغة أخرى قامت على فكرة التفضيل أو التفريد Henothessim أي إفراد أحد المعبودات, وهو المعبود القومي غالباً وتفضيله بالعبادة على غيره من المعبودات في العبادة والتقديس " (Suleiman, The Iraqi School in the Study of Our Ancient History, 2009, p. 150) التي وصل عددها بحدود (2000 - 3000) (Rashid, 2004, p. 86) معبود, وهذا بدوره يعطينا انطباع وتصور عن أهمية الحيز الذي احتله الجانب الديني في حضارة بلاد وادي الرافدين .

المبحث الثاني // الصلات الخطابية لمعبودات الحضارة الرافدينية:

لوحظ ازدياد حاجة الفكر التأملي للفنان الرافديني برغبة البحث عن خطاب صوري مصنف ومختصر, وفي نفس الوقت شامل ينضوي في مجاميع نموذجيه مرتبة ومنظمة أكثر من البدايات الاولى التي بدت مشوشة ومربكة للعيان؛ قدمت على انها فائقة الاهمية وتسير على وفق قوانين مشرعة في جوانب الحياة المتعددة كالسياسية والاقتصادية وغيرها كثير. "ويبدو أن الفكر التأملي في العراق القديم كان أبرز منطويات المهمة ألاجتماعية والسياسية في مثل هذه النمذجة, حيث نظمها تنظيماً لم يعرف في اي مكان آخر ووسّعها إلى ان غدت مؤسسات واضحة المعالم "(Frankfurt, 1960, p. 157) تكاد تقارب عملية التنظيم صورة الدولة الكونية التي تحدد فيها القرارات الخطيرة الخاصة بمصائر البشر, وكل شؤون الحياة باعتبارها مجمعا خاص بالمعبودات إذ "كان المجلس العام في الدولة الكونية مجمعاً للمعبودات " (Frankfurt, 1960, p. 158), وكل عضوٍ فيه قدم على أنه الأعلى مكانة كـ { آنو } معبود السماء, و{ إنليل } معبود الهواء, و { أنكي } معبود الأرض, و{ أُوتو} معبود الشمس, و{ سِنْ } معبود القمر, وقد تم تحديد لهم رئيساً المعبود { آن} الذي ظهر في الفترة السومرية قدم على انه رئيس المجمع, وكما ظهر بأسم {آنو} في الفترة

الأكدية من الحضارة الرافدينية وعلى غراره خُطِبَتْ المعبودات الأخرى باسمه عند العبادة المرفوعة لهم من البشر؛ كما وجه خطاب المعبودات الكبيرة الى المعبود {آنو } بدلا عنها حيث صور من خلاله بإيجاز وافي عما قاله أهل الرافدين في واحد من اهم اساطيرهم الشهيرة { صعود عنانه } :

" يـا آنـو ! كلمتـك هي العـليا,
مـن يستـطع أن يقـول لها كـلا ؟
يـا أبـا المعـبودات, إن أمـرت
فـأمرك أسـاس السمـاء والأرض" (Frankfurt, 1960, p. 163)

اشارة لذلك الطرح تمكن الفنان الرافديني أن يلخص بحثه هذا في تجربة توصيف خطاب العلو والسمو المشخص مع {آنو } المشرع إذ عدّ " كل معبود من المعبودات المختلفة بمثابة { آنو } العظيم من الواجب عبادته لأنه المعبود المطلق الذي تتجسد فيه شخصية المعبودات (Al-Sawah, 1997, p. 209)

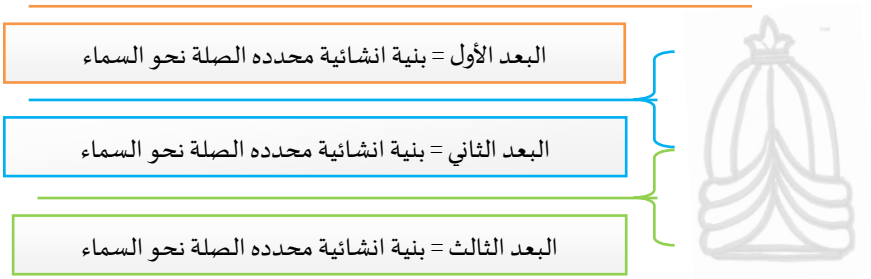
من هذه الرؤية يمكننا القول إن الفكر الرافديني كان يبحث في خطاب التقديس منذ التكوينات الاولى, وما تعدد المعبودات إلا جمع لكم مشوش يتجه نحو بنية تأملية مشخصة "ينشأ من تعدد المعبودات التوحيد كتجمع قطرات الماء لتكوين البحار, وتجميع الأحاسيس لتكوين الأفكار" (Mahfouz Ali Azzam, without a year, p. 194). المتناصة خطابها الانشائية بصورة المعبود { آنو} او { آن } بمعنى السيد وهو النص الذي انضوت تحت صلته أغلب معبودات الحضارة الرافدينية كـ.

المبحث الثالث // البنية الانشائية لأغطية رؤوس معبودات الحضارة الرافدينية:

ذكرنا سابقاً أن الصلة الخطابية للحضارة الرافدينية حددت صوب هيمنة السيادة المقدسة وقد قدمت بمفاهيم متعددة كالقوة والجلالة التي تمنح الاحساس بالأتساع, واللانهاية, تفوق الحدود والأطر المطروقة؛ فظهرت السماء على سبيل المثال كصورة جازمة الوضوح في مخيال الفنان وعبر عنها في عدة رؤى مختلفة تم تحديد الانسب منها والأكثر اثباتا لصحة فرضنا الجازم من خلال دراسة أغطية رؤوس معبودات الحضارة الرافدينية ونبتدئ بخطاب غطاء رأس المعبود { آن } باعتباره العلامة المهيمنة على الفكر الرافديني كما ذكرنا سابقا. إذ ارتبطت الصلة الخطابية للمعبود { آنو } أو { آن } بطرح الأمومة استناداً للأبعاد الانفتاحية بالمعرفة التالية:

- الانفتاح المعرفي الأول "كان لغوي إذ تكون اسم المعبود من { آ } هي اداة نداء في اللغات ألمقطعية, و { ن } هي اسم المعبودة الأم الكبرى" (Khazaal, 1998, p. 14; Suleiman, The Iraqi School in the Study of Our Ancient History, 2009, p. 140)
- الانفتاح المعرفي الثاني/ كان شكلي إذ تجسد في صورة "القبة ذات اللون الازرق" (Al-Sawah, 1997, p. 209)

نستشف من كلا الانفتاحين أن خطاب (الأمومة) للمعبود { آن } تمثل في صورة الاحتواء الآمن كاحتواء الأم لطفلها المصور من خلال الرمز الشائع الرئيس وهو العمامة أو العمة ذات القرون فقد "كان الرمز الرئيسي لتمثيل هذا المعبود هو القلنسوة ذات القرون"(iHarry, 1979, p. 368) المحتوية لعوامل الجو ذات التأثير السلبي أو الإيجابي على ألإنسان, وعلى موارده خاصة الغذائية. أُنْظر الشكل رقم(1).



شكل (1) غطاء رأس المعبود { آن } بحدود (879) ق.م(Majdi, 1998, p. 21)

تظهر فيه العمة مزينة من الاعلى بثلاث قرون قدمت على انها تيجان ثلاثية منفردة يتجه اوسطها نحو السماء وترتكز على قاعدة ذات حزين افقيين يمكن تسميتها بالقاعدة العليا الصغرى وهي توازي القاعدة السفلى الكبرى ذات الحزين المبنى عليها هي الاخرى قرون ثلاثية ولكنها مزدوجة تتجه نحو السماء حيث عمل الفنان الرافديني على تعزيز الدلالة الخطابية (نحو السماء) وتواصلها بين تيجان الثلاثية المفردة والثلاثية المزدوجة من خلال التكوين القبي المحزز بحزوز مقوسة عمودية ترتكز على قرون القاعدة المزدوجة وتنجمع عند قاعدة القرون المنفردة في نقطة واحدة مؤشرة بخط اوسط حسم دلالته الخطابية بالإنصاف والعدل بين جانبين متناقضين المفرد والمزدوج , اليمين واليسار, الصعود والنزول بالتوحيد صوب قبة السماء انه انفتاح معرفي مجسد في ثلاثة ابعاد مصورة كالتالي:

البعد الاول / ظهر مع اتجاه القرن الاوسط للتيجان الثلاثية المنفردة نحو السماء

البعد الثاني / ظهر مع اتجاه الخط الاوسط للتكوين القبي نحو السماء

البعد الثالث / ظهر مع اتجاه وانجماع التيجان الثلاثية المزدوجة نحو السماء

النتائج التي اسفر عنها الاطار النظري :

1- بحثت اغلب الكيفيات الدينية لمعبودات حضارة بلاد وادي الرافدين بالاتفاق الجمعي صوب هيمنة السماء وقداستها كصورة جازمية وحتمية في تناص خطاباتهم الاتشائية.

2- نمذجت اغلب الصلات الخطابية لدوال معبودات الحضارة الرافدينية تحت دال المعبود { آن }

3- قارب دال السماء في الحضارة الرافدينية بصلاته الانشائية دال الام المحتواه لطفلها أمناً وأماناً وسلاماً وهي ترتقي بهم نحو العلو والسمو المقدس.

الفصل الثالث أجراءات البحث // التطبيق

أولاً مجتمع البحث: تضمن مجتمع البحث أربع عينات وهي مصنفة الى نمطين صلات خطابية محاكية والغير محاكية لأغطية رؤوس معبودات حضارة بلاد وادي الرافدين على وفق حدود البحث.

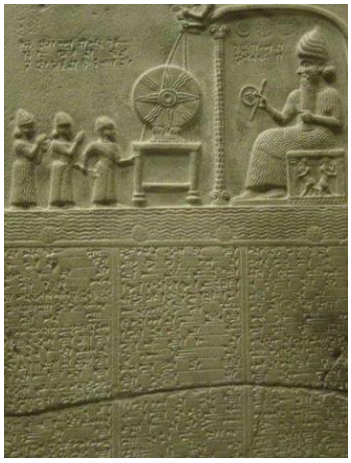
ثانياً منهج البحث: اعتمدت الباحثه على المنهج الوصفي في تحليل العينات.

ثالثاً اداة البحث: اعتمدت الباحثة على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظر في تحليل عينات البحث لتحقيق هدف البحث.

رابعا تحليل العينات: سوف نقوم بتحليل العينات بالاعتماد على كم من الصور والمخططات المعززة للطرح واستيضاح الفكرة

1- **عينات ذات صلات خطابية محاكية لاغطية رؤوس معبودات الحضارة الرافدينية:**

عينة (1) (Okasha, without date, p. 626)



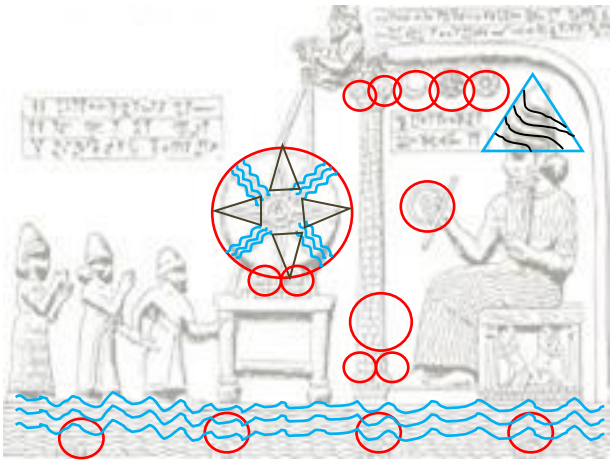
اسم العمل	لوح شمش ..... او لوحة سيبار التذكارية
الخامة	حجر كلسي
قياس	ارتفاع (29.2) سم عرض (17,8) سم
التاريخ	860 ق.م. (فن بابلي حديث)
المكان	مدينة سيبار – جنوب العراق
العائدية	المتحف البرطاني لندن

صور العمل الفني دال المعبود { شمش } في تنصيص خطابي متصل محاور لفكرة السماء عبر دوال انشائية مكملة ومكرره ومعززه لبعضها البعض تتجه صوب الفهم المستوعب الانفتاح بالمحاكاة التضمينية المشارة الى دال السماء حيث المعبود { آن } وفي. لذا عمل الفنان الرافديني على التكرار العادل لدال الدائرة المحتواه للكون حيث بؤرة العمل (رمز المعبود شمش على هيئة دائرة تتوسطها نجمة رباعية الشكل يخرج من مركزها اشعاع منبعث نحو جهات العالم الاربعة) تكررت هذه الرؤية بذات التكوين المترجم بصورة او بأخرى مع دوال كل من الثالثوث السماوي المقدس { شمش, القمر, زهرة } .

فعاود الفنان تكرار دال شمش برمزه السماوي مع دال القمر بصورة (هلال بداخل دائرة), والزهرة بصورة (نجمة ثمانية بداخل دائرة) انها صور متناسقه متسقه حاورها الفنان بالاحتواء السماوي الامن العادل الحق لذا وضعها تحت مظلة المعبود { شمش } وهو جالس يعتلى بثالوث سماوي ويحمل بيده دالي (الدائرة + عصى) رمزا السلطة المعبودية وتظهر هنا صورة لتكرار آخر.

هذا وقد اضاف الفنان لغطاء دال المعبود { شمش } المحاور لدال المعبود { آن } قرنا رابعا لحساب التوزيع العادل المتواشج مع دلِ رمزه البؤري , كما اضاف دال الماء المتعرج المتضمن اربع وريدات مقدسة (اللوتس رمزالمعبودة عشتار) لحساب تعزيزي توزيعه العادل المتواشج ايضا مع دالِ رمزه البؤري ؛ كما عمل الفنان على تكرار دال الحلزون في تيجان القمة وقاعة عمود المظلة المبناه امام المعبود { شمش } ومع قاعدة شعارة المصور في وسط نواة العمل المحقق لمفهوم الامومة بأعتبارة احد رموز المعبودة الام عشتار .

اشارة لما سبق يتحقق تواشج صلات غطاء رأس المعبود { آن } مع مكملات رمزية متعدده نجدها تحقق معنى الام , العداله, التوحيد, التقديس ...إلخ. من خلال هذا العمل أُنظر الشكل رقم (2).



شكل رقم (2)(Collon, 1995, p. 169) مكملات علامية لدال المعبود { آن } بالمحاكاه

نجد مشاركات بنائية موحده حسمت بين دالي (المثلث, الدائرة, الخط المتعرج) وتساوي (الثبات والعلو, السماء والكمال, الماء والحياة) على التوالي في كل من المكملات المشتركة مع دال المعبود { آن }

- المثلث مع كل من (غطاء رأس المعبود ورمزه)
- الدائرة مع كل من (الثالوث المقدس , زهرة اللوتس – زهرة عشتار الام , حلزون عشتار الام,
حلقة الحكم,رمز المعبود { شمش }
- الخط المتعرج مع كل من (تيجان غطاء رأس المعبود, رمز المعبود { آن }, وماء الحياة.

تشترك جميعها اي (المثلث, الدائرة . الخط المتعرج) في رمز المعبود { شمش } المصور في بؤرة العمل

عينة (2) (Collon, 1995, p. 133)

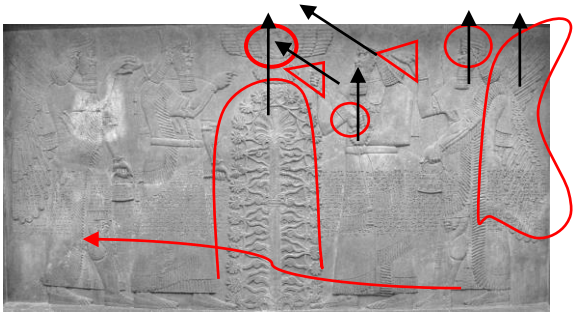
اسم العمل	الملك ومخلوفات مجنحة حول الشجرة
الخامة	الرخام – المرمر الجبسي
قياس	ارتفاع (1,78) م
التاريخ	(850 -860) ق.م
المكان	نمرود (كالح)- العراق
العائدية	المتحف البرطاني لندن

ينفتح نص خطاب العمل الفني المصور لغطاء رأس المعبود { آن } بالاستضافة مع مخلوقات مجنحة صوب الاشارة السماوية بواسطة كم من المكملات الرمزية المتسقة المتواشجة حيث بؤرة العمل المتمظهرة بدال الشجرة المورقة المزخرفة فروعها بزخمٍ من الزهور والاوراق المبالغ بها قدمت على انها شجرة الحياة تضرب بجذورها الارض وبقمتها القبيبة قبة السماء .

عمل الفنان على تعزيز الطرح بفتح باب التأويل من منطلق الحياة بين السماء والأرض حيث الشجرة المقدسة في كم من الصور الانفتاحية فبدت تتناسل الاشكال وتتلاقح الافكار صوب التشخيص. لذا احيط دال الشجرة بدالي الملك والمخلوقات المجنحة من الجانبين بصورة متناظرة على التوالي وبدال المعبود { أشور} عند القمة .

ومنها نستشف دلالات خطابية مكملة ومعززه لذات الخطاب السماوي من خلال اصبع التأشير الملك {آشور ناصر بال} صوب شجرة الحياة المقدسة وهو يمسك بصولجان الحكم الكوكبي الكروي التاج؛ ومن خلال دالي {الكوز والدلو} المحمولان من قبل المخلوقات المجنحة وهما رمزا البركة والسعادة وقد رفع الفنان دال كوز صوب الملك لحساب انخفاظ دال الدلو دلالة ممعزة صوب قراءة المحاورة السماوية المقدسة الخالده المعطاء دون انقطاء المحتواة دون ملل كعطاء واحتواء الام لطفلها .... احتواء السماء

لمخلوقاتها دون ملل او كلل لذا بدى التقبيب معزز بدوال العلو المقدس في هذا المشهد الصوري. أُنظر الشكل رقم (3). يصور المكملات العلامية المشتركة في:



شكل رقم (4) مكملات علامية لدال المعبود { آن } بالمحاكاة

مكملات علامية

- الاجنحه = العلو المقدس بالاشارة الى السماء
- الشجرة = العلو المقدس بالاشارة قبة السماء
- المعبود أشور = العلو المقدس بالاشارة دائرة السماء المحتواة

مكملات علامية+موضوع الحدث

- الكوز = العلو المقدس بالإشارة الى المعبود القومي {أشور} + الملك + الشجرة
- اصبع التأشير = العلو المقدس بالإشارة نحو المعبود القومي {أشور} + الملك + الشجرة

مكملات علامية + قول الحدث

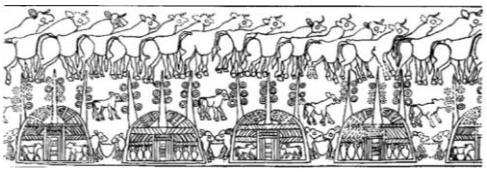
- مناظرة اليمين واليسار = العلو المقدس بالإشارة الى عطاء السماء العادل

2- **عينات ذات صلات خطابية غير محاكية لاغطية رؤوس معبودات الحضارة الرافدينية:**

تنفتح الدوال الخطاب لأغطية رؤوس معبودات الحضارة الرافدينية بصور متعددة الصلات نجدها تظهر في رموز المعبودات وأبنيتها المعمارية فهي لم تقف عند دال الزي ودلالاتها المحدده بل عملت على محاورته والانطلاق به صوب التوضيح والفهم المحقق لفكرة السمو والعلو المجزوم بالتوحيد وهذا ما سنجده من خلال دراسة العينات التالية :

عينة (3) (Collon, 1995, p. 54) (lRoaf, 1990, p. 69) (Sousse, 1983, p. 470) (Otis, 1988, p. 279)

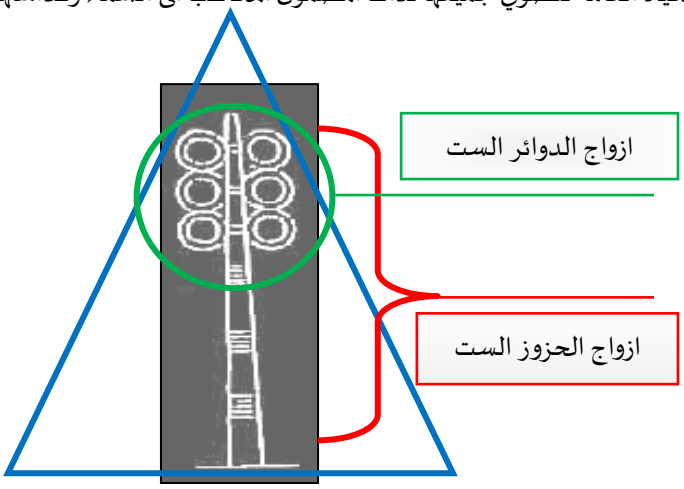
اسم العمل	اسراب بقر مقدس
الخامة	المرمر
قياس	ارتفاع 5.3 سم
التاريخ	3100 ق.م
المكان	أور- العراق
العائدية	متحف أشموليان اوكسفورد



يصور العمل اعلاه مخطط لبصمة ختم اسطواني تحاور موضوع الخصوبة والتكاثر بالتكرار العلامي المزدحم المكثف لقطيع من الابقار في الحقل العلوي تتجه نحو اليمين, وخراف تأكل من القصب في الحقل السفلي مع اكواخ مشيدة من القصب تخرج منها خراف بوضع متقابل, وبداخلها مجموعة من جرار وصغار الحيوانات بالتعاقب .

حاور الفنان دال غطية رؤوس المعبودات من خلال بؤرة العمل المتسقة المتساوقة بين طرحين بين خطابين حيث (العلو السماوي المقبب = اكواخ مقببة الشكل , والعلو السماوي المقدس = القصب) وكلاهما يحاوران السماء وقداستها بالإشارة الدالة لوقع اثر صلات الطرح المحسوم في صورة المكان المقدس , الكوخ المقدس المتوج بدال ثلاث قصبات وهو عبارة عن عصى تشبه في تكوينها دال المثلث مستند القاعدة نحو الارض ومتجه الرأس نحو الاعلى وهي علامة مشتركة ثانية بعد دال الكوخ المقدس تشير الى قبة السماء وقد حزز بدن العصى بست ازواج من الحزوز الافقية المتوازية وهي علامة مشتركة ثالثة تشير الى الصعود والسمو ظهرت مع اغطية رؤوس المعبودات وقد زين الفنان الرافديني جانبي العصى بست أزواج من الدوائر الكونية الحلزونية المتوازية الشكل وهي علامة مشتركة رابعة ترابط رمز المعبودة الام { عشتار} { أنانا } . أُنظر الشكل (5). نستشف من التساوق الخطابي صلات علامية غير محاكية لدال غطاء رؤوس المعبودات حذفها الفنان لصالح توظيف دورها الاخراجي فهنالك علاقة وطيدة بين حاجة الماشية للطعام والمأوى ترجمها الفنان بطرح رمزي مقدس باحث في مضمون الكثرة والخصوبة المشار الى خصوبة الاولى وباحث ايضا في مضمون السماء ووحدانية الطرح العادل بين جانبي رمز المعبودة عشتار (دال الجانب الايمن = دال الجانب الايسر) وبين عددين (عدد الدوائر الحلقية = عدد الحزوز) مشترك مع دوال الاكواخ القببية المتعاقبة المواضيع الانتاجية.

تحرر الفنان من طابعه المحاكي المحدد الرؤى الى ابعاد انفتاحيه نجدها في العمار وأمور الحياة العامة تنضوي جميعها لذات المضمون المخاطب الى السماء وقداستها .



شكل (5) " رمز المعبودة {عشتار} {انانا} " (lRoaf, 1990, p. 69)

عينة (4) (Clayden, 1996, p. 116)

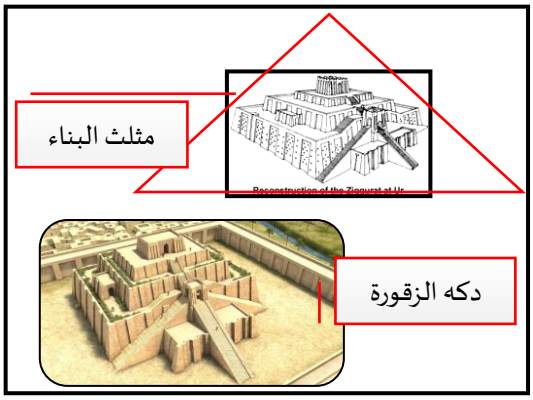
اسم العمل	الزقورة
الخامة	اللبن ومواد اخرى
قياس	أبعادها (200×150)م وارتفاعها (45) قدما
التاريخ	(1370-1386) ق.م
المكان	ذي قار - العراق
العائدية	\

يصور العمل الانشائي المعلن امامنا صرح معماري شاهق في الارتفاع يقارب الابراج يظهر بتكوينٍ مثلثي الشكل يستقر ارضا عند القاعدة ويتجه رأسه الى الاعلى صوب السماء متنوع التشكيل والصور متدرج طبقي تختلف عدد طبقاته من فترة الى اخرى من عصر لأخر ولنفس الغايات الدينية المقدسة على الرغم من اختلاف الاراء وتعددها فالبعض وصفه بأنه "مرصد لرصد الاعداء او لرصد حركات النجوم والفلك" (Al-Basha, 1956, p. 25) (Yahya, 1980, p. 158) (Suleiman, Iraq in the Ancient History, Brief on Civilized History, 1993, p. 327)

حملت الزقورة السومرية بكم من العلامات والدلالات الصورية والخطابية المحاكية لمدلول العلو السماوي الموحد برؤى اشارية مقدسة ترتبط بالقداسة المعبودية مقاربة ببيوت المعبودات حيث المعابد إذ تحتوي الزقورة على معبدان مترابطان غير منفصلان يقع احدهما في القمة الزقورة والأخر يقع عند قاعدتها ؛ وكان المعبد العلوي مقر خاص بالمعبودات اما السفلي فتنزل اليه المعبودات في المناسبات والطقوس الدينية لمشاركة عامة الناس افراحهم.

حاور الفنان التشكيلي خطاب العلو المقدس بصورته الشكلية من خلال صرحه الطبقي المدرج الهرمي الشكل المشيد على دكه عازلة عن عالمها المادي الدنوي وهو يتجه صوب السماء متوج القمة بمعبد المعبودات وقد فصل هذا الصرح بسور او جدار عازل عن عالمه الدنيوي الخارجي المتجه الاضلاع نحو الجهات الاربعه دلالة مستوعبة لشمول عطاء المعبودات العالم بأسره بتساوي دون انقطاع؛ وحاور الفنان ايضا خطاب العلو المقدس بصورته اللغوية من خلال معاني الزقورة والتي تعني "المعبد اساس السماء والأرض بالصيغة السومرية للزقورة البابلية, اما زقور (لارسا) تعني سلم السماء المقدسة, وزقورة (نفر) تعني بيت الجبل, أما زقورة (أريدو) تعني بيت الزقورات في المصادر المسمارية " (G, 1972, p. 36) (Wahid, 1989, p. 105; Baqer, 1973, p. 128; Al-Aswad, 2002, p. 670). وهنا تتحد الصورتان وتشكلان معا بناء انشائي غير محاكي الصلة لغطاء رأس المعبودات بالإشارة المقدسة الموحده المتجه صوب سلم السماء. أُنظر الشكل (6).

انها صورة اخرى نجدها تتحقق مع العمارة لكن بطرح مدغم غير واضح التشخيص غلب من خلاله دراسة دال المضامين على حساب دال الاشكال فبدت بعيده عن الواقع غير محاكية لقبباب رؤوس المعبودات وأغطيتها الرأسية تحاول قراءتها من صورة اخرى وتقديمها بطرح مستوعب معزز الفهم فالفنان احتفظ بالمفاهيم ولم يحذفها وعلى اساسها اسس المشيد المعماري المقروء بصورة اوضح من سابقاتها استيعابا وإخراجا على الرغم من مفارقتها العلامية الكبيرة قد يراها البعض إلا اننا وجدناها موجودة وحاضرة بمديات انفتاحية غير محدودة الطرح



شكل (6) أنموذج لبناء معماري (الزقورة) (Turner, 1996, p. 28)

الفصل الرابع:

النتائج ومناقشتها:

1- لم يقف غطاء رأس المعبودات عند خطاب الزي ودلالاته الجمالية بل انفتح مع مدلول السمو والعلو والوحدة.
2- قارب خطاب صلات أغطية رؤوس (عمائم) المعبودات دوال عمائر ورموز المعبودات عبر الحضارة الرافدينية من الناحيتين الشكلية والفكرية وكلا الناحيتين ضروريتين لا يمكن فصلهما عن بعض لان الاولى اساس في بناء الثانية وبالعكس والفارق بينهما هو طريقة اخراج العمل قد يكون التقني اقوى من الشكلي وبالتالي ينبي الاول على حساب الثاني وبالعكس قد يكون الثاني اقوى من الاول فيكون الاخراج الشكلي اقوى من التقني.
3- لم تكن دراسة غطاء رؤوس المعبوات وصلاتها التشكيلية انعكاسا للسلوك الاجتماعي فحسب بل أنها الحقيقة الموجزه لجوهر تاريخ الفن الرافديني.
4- لم يعد غطاء رأس المعبودات حقيقة ذاتية منطوي على نفسه بل أنه مجموعة من الضرورات الدلالية المتواصلة علاميا بين شعوب الحضارة الرافدينية من جهة وآلية تقديمه من قبل الفنان من جهة أخرى.

الاستنتاجات

1- لم يقف غطاء راس المعبودات عند محدودية الفكر والعادات والتقاليد الاجتماعية ولم يقدم على انه احد العناصر التكميلية للزي بل نجده اكبر من هذا بكثير تحققت رؤاه التشخيصية مع صلات العمارة المنفتحته الى مجالات كيفية باحثة عن وحدة الرأي تتجه صوب السماء المقدسة السامية بحثها الفنان الرافديني برؤى متعددة بعضها كان محاكي والأخر كان غير محاكي .

التوصيات

الحاجة الماسة الى الدعم الأعلام وتكثيف الطرح صوب دراسة حضارة بلاد وادي الرافدين وقراءتها بشكل صحيح او من جديد فنحن لحد الان نقدم ما هو موجود ولم نفك شفرتها المدغمه وعلية ضرورة ضرورة انشاء مراكز بحثية متخصص ليكون اول بذرة اول خطوه للمعرفة الحقيقية بتاريخنا وأفكارنا .

المقترحات:

1- الصلات الخطابية لأبنية مداخل الحضارة الرافدينية بين المعتقد والتشكيل

2- الصلات الخطابية لصور أبنية الزقورة عبر الحضارة الرافدينية بين المعتقد والتشكيل

قائمة الاختصارات:

الاختصار	الكلمة
ق.م.	قبل الميلاد
سم	سينتمتر
م	متر

References

1. Al-Aswad, H. B. (2002). *Lamentation Literature in Mesopotamia in Light of Cuneiform Sources, Caste,* Mosul, Unpublished.
2. Al-Basha, H. (1956). *History of Art in Ancient Iraq,* Cairo, The Egyptian Renaissance Librar.
3. alfijari, m. (Without a year). *The discourse between the authority of western origin and its origin in the arabic language,* Medina, taibah university.
4. alfiruzabadi, m. a. (2008). *Dictionary of the Ocean,*cairo, dar alhadith.
5. Al-Sawah, F. (1997). *Myth and Meaning Studies in Eastern Mythology and Religions,* Damascus, Aladdin House Publications.
6. Baqer, T. (1973). *Introduction to the History of Ancient Civilizations,* Baghdad, Dar Al-Bayan.
7. Clayden, T. (1996, January 1). urigalzu Ii and restoration of Babylon, Iraq. *JSTOR* (15) ,80.
8. Collon, D. (1995). *Ancient Near Eastern Art,* London, British Museum.
9. Frankfurt, a. o. (1960). *pre-philosophy,* Baghdad, Publications of the Library of Life House.
10. G, F. B. (1972). *Treasures of the Iraq Museum,* Baghdad, Directorate of Public Antiquities.
11. iHarry, h. (1979). *The Greatness of Babylon A Brief History of the Ancient Tigris and Euphrates Valley Civilization,* Mosul, College of Arts.
12. Khazaal, M. (1998). *The Gospel of Sumer,* Lebanon, Eligibility.
13. lRoaf, M. (1990). *Cultural Atlas of Mesopotamia and the Ancient near East,* New York, Facts .
14. Mahfouz Ali Azzam. (without a year). *The theory of evolution for Islamic thinkers is a comparative study,*Minia Universit, Dar Al-Hidaya.
15. Majdi, K. (1998). *The Gospel of Babylon,* Lebanon, Eligibility for Publishing and Distribution.
16. Manzur, I. (1119). *The Dictionary of Lisan Al Arab,* Cairo, Dar Al Maaref.
17. mukhtaralfijari. (b.t). *The discourse between the authority of Western origin and its origin in the Arabic language,* Medina, Taibah University.

18. Okasha, T. (without date). *Ancient Iraqi Art Sumer, Babylon and Assyria,* London, Rainbird Printing Corporation.
19. Otis, D. (1988). *Otis, David and Joan: The Emergence of Civilization,* Baghdad, House of Cultural Affairs.
20. Rashid, A.-W. H. (2004). *Mesopotamia civilization, religious belief, social life, and philosophical ideas,*Syria, Dar Al-Mada for Culture and Publishing.
21. Sousse, A. (1983). *The History of the Mesopotamian Civilization in Light of Agricultural Irrigation Projects, Archaeological Discoveries and Historica,* Baghdad, Freedom House for Printing.
22. Suleiman, A. (1993). *Iraq in the Ancient History, Brief on Civilized History,* Mosul, Dar Al-Kutub for Printing and Publishing.
23. Suleiman, A. (2009). *The Iraqi School in the Study of Our Ancient History,* Mosul, Ibn Al-Atheer House for Printing and Publishing.
24. Turner, J. (1996). *The dictionary of art,* New York, Macmillan.
25. Wahid, F. A. (1989). *From Sumerian Tables to the Torah,* Baghdad, House of General Cultural Affairs.
26. Yahya, Y. (1980). *The Man in the Literature of Wadi al-Rafidain,* Baghdad, Dar Jahez.
27. Yusef, A. (2004). *The semiotics of communication and the effectiveness of dialogue, concepts and mechanisms,* Algeria, University of Oran.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/487-504

Rhetorical connections to the head-covers of Mesopotamian gods

Juhaenh Hmid Hasani[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 6/5/2021…....Date of acceptance: 25/5/2021….....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

The Rafidian artist discussed the headdresses of his idols with a varied scholarly momentum, so each idol had its own cover as this door of diversity contributed to the enrichment of Rafidian thought and full knowledge of their ideas and beliefs consistent with their multiple symbolic connections such as architecture, for example. The previous one, if not its entirety.

A research such as this (the discursive connections to the head-covers of the deities of the Mesopotamian civilization) aims to clarify the confusion that occurs through four chapters: The first chapter included: the research problem, the importance of research and the need for it, the objectives of the research, the temporal, spatial and objective limits of research, and the definition of terms. As for the second chapter, where the theoretical framework was depicted in three topics, the first section included (the religious method of the Mesopotamian civilization), the second study was concerned with the study of (the rhetorical links to the deities of the Mesopotamian civilization) and the third on (the structural structure of the head covers of the Mesopotamian gods) and included the third chapter where the research procedures The application side according to the descriptive and analytical approach, and the fourth chapter included the following axes: results, conclusion, recommendations, and suggestions.

Keywords: functions, code, symbol.

[1] **University of Wasit / College of Fine Arts, jhasani@uowasit.edu.iq .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/505-520

الفضاء السالب في تصميم العلامات التجارية

حاتم كاطع لكن حسن العطواني[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2020/8/9 , تاريخ قبول النشر 2021/5/23 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث:

يرجع اهتمام الإنسان في الفضاء السالب إلى جذور وجودية ، فضلا عن قيمته الإدراكية للأشياء؛ فالبيئة أيضا تتضمن صفات فضائية من الوقائع والنشاطات التصميمية، إذ يلعب الفضاء السالب دورا نشطا في مجال الإدراك البصري ، و تأتي هذه القيمة من الحاجة إلى استيعاب العلاقات الحيوية في بيئته ، إذ يمثل الإنسان الجزء الموجب للفضاء عبر بيته ، ومن ثم ينعكس ذلك في التصميم بأنواعه وعلى وظيفة كل عنصر في التصميم، فالفاعلية الحقيقة التي تكسبها العناصر وتأثيرها تأتي تبعا للفضاء السالب الذي يحيطها وينظم علاقاتها بالعناصر الأخرى.

إن التوجه يتوزع طبقا للعلاقة نفسها، كالداخل والخارج والأقرب والأبعد ، فضلا عن المتماس والمستمر وغير المستمر ، و تكمن وظيفته والمعرفة الأساسية فيما يتضمنه من المعاني وتجسيده عناصر الفضاء السالب ، إن أهمية الفضاء السالب ، وأولوياته تتبع المعالجات التصميمية للمصمم ، لذا تجلت مشكلة البحث بالتساؤل الآتي :

(ما دور الفضائية السالب في تصميم العلامات التجارية؟)

فيما حُدد هدف البحث في:(**التعرف على الفضاء السالب وما يحققه في تصميم العلامات التجارية**)

واهتم الإطار النظري بمبحثين, تطرق المبحث الأول إلى: (**مفهوم الفضاء السالب في تصميم العلامة التجارية**)، فيما اهتم المبحث الثاني بـ : (**الفضاء السالب في ضوء نظرية الجشتالت**) ، ثم جرى وصف أربع نماذج بحثية وتحليلها، مرتكزا إلى فقرات التحليل المستنبطة من الإطار النظري، وما تمخض عنه من مؤشرات.بعد ذلك عرض الباحث النتائج والاستنتاجات التي توصل إليها الباحث، ومن **النتائج** :

- أسهم الفضاء السالب بوصفه عنصرا كرافيكي إشاريا في تحقيق مسار لحركة عين المتلقي فضلا عن هدف تعبيري تصميمي لتحقيق التواصل مع المتلقي .
- ما تحقق من تمثيل الفضائي السالب كطائر له دلالة تعبيرية وجمالية ، يؤشر مدى تأثير الفضائي السالب في التعبير والقدرة على تحقيق الأهداف التي يخطط لها المصمم وأن يحصل

[1] وزارة التربية/مديرية تربية الرصافة الثالثة ، ali128638@gmail.com .

على إنشائية الحقل المرئي بذلك التمثيل الفضائي والتي تمثل محور ارتكاز ينبغي فرزه والاهتمام به .

ثم أُلحق البحث بقائمة المصادر ذات العلاقة بالبحث.. وملخص البحث باللغة الانكليزية.

- **الكلمات المفتاحية:**

الفضاء ، السالب، العلامات التجارية

- **المقدمة:**

أن اهتمام الإنسان في الفضاء السالب له جذور وجودية ، فضلا عن قيمته الإدراكية للأشياء التي تتضمن سمات فضائية في بيئة من الوقائع والنشاطات؛ إذ يلعب الفضاء السالب دورا نشيطا في مجال الإدراك البصري ، وتأتي هذه القيمة من الحاجة إلى استيعاب العلاقات الحيوية في بيئته ، عبر وجوده في هذه البيئة ،إذ يمثل الإنسان الجزء الموجب للفضاء السالب ، ومن ثمَّ ينعكس في التصميم بأنواعه وعلى وظيفة كل عنصر تصميمي ، فالفاعلية الحقيقة التي تكسبها العناصر وتأثيرها تأتي عبر الفضاء السالب الذي يحيطها وينظم علاقاتها بالعناصر الأخرى .

إن التوجه يتوزع طبقا للعلاقة نفسها، كالداخل والخارج والأقرب والأبعد ، فضلا عن المتحد والمستمر وغير المستمر ، و تكمن وظيفته والمعرفة الأساسية فيما يتضمنه من معان وتجسيده للعناصر التصميمية؛ إن أهمية الفضاء السالب ، وأولوياته تتبع المعالجات التصميمية، لذلك تركزت مشكلة البحث في التساؤل الأتي :**ما دور الفضاء السالب في تصميم العلامات التجارية ؟**

وتكمن أهمية البحث الحالي في الآتي:

1- الإسهام في تعزيز الإمكانية التصميمية للمصممين في مجال تصميم علامات الفضاء السالب التجارية.

2- إمكانية ترسيخ قدرات المصممين والمشتغلين في مجال تصميم علامات الفضاء السالب التجارية .

هدف البحث : يكمن هدف البحث في : (الكشف عن الفضاء السالب في تصميم العلامات التجارية وما يحققه).

وحدوده في:

الحدود الموضوعية: دراسة الفضاء السالب في تصميم العلامات التجارية.

الحدود الزمنية: 2020 – 2021 وهي سنتا كتابة البحث.

والحدود المكانية: علامات الفضاء السالب في تصميم العلامات التجارية الأمريكية المنشورة على شبكة المعلومات الدولية (الانترنيت) لسنتي 2020 – 2021 على وفق المبررات الآتية:

(interbrand.com/best-brands/best-global-brands/2017/ranking/)

1- يعود إرث وتاريخ الولايات المتحدة الأمريكية في التعامل مع العلامات التجارية إلى أكثر من 100 عام كدولة حديثة وجزء من الدول المؤسسة للعلامات التجارية .

2 - بحسب الموقع (**interbrand**) المشار له في أعلاه المتخصص في مجال العلامات التجارية إن أفضل واكبر العلامات التجارية في العالم هي العلامات التجارية الأمريكية.

3- تتفق علامات الفضاء السالب التجارية مع هدف البحث؛ إذ تحوي تصاميمها على تصاميم علامات الفضاء السالب التجارية .

تحديد المصطلحات :

.الفضاء السالب (space)

لغـة:. مكان متسع، خالٍ، يشمل الحيز المحيط بالعناصر. (Al-Azm, 2020, p. 93)

اصطلاحا : هو المساحة المفتوحة على نحو واضح ، والموجودة بين عناصر أو كائنات الأخرى داخل حدود التصميم .(Coates, White Space: An Overlooked Element of Design, 2014, p. 1)

العلامات التجارية:

لغة: جمع العلامة (آي) و آي و آيات وخرج القوم (بآيتهم) أي بجماعتهم و (أي) اسم معرب يستفهم به ويجازى فيمن يعقل وفيمن لا يعقل .(Al-Razi, 1981, p. 33)

اصطلاحا : رمز او إشارة او دلالة معينة ، يتخذها التاجر شعارا للسلع التي يبيعها او ينتجها ، عن السلع والمنتجات المماثلة . (Laith, 2013, p. 5)

اجرائيا : تكوين تصميمي ، مرتبط بوزارة أو مؤسسة أو شخص، ذو محتوى إبداعي لعنصر الفضاء السالب، الذي يتمثل على نحو (مضمون) في الذهن المتلقي.

المبحث الأول

مفهوم الفضاء السالب في تصميم العلامة التجارية

اهتم الباحثون والمتخصصون في العلامات التجارية في تناول عناصرها كالقيمة اللونية ،أو الصورة أو غيرها من العناصر التصميمية ، مع ذلك فأننا نلحظ انه لا يتم تسليط الضوء على (الفضاء السالب) بالقدر نفسه الذي سُلط على تلك العناصر على الرغم من أن الفضاء السالب يعد السبب لإدراكنا لتلك العناصر في بعض الأحيان ولفت الانتباه لها كما في الشكل رقم (1) إذ إن الفضاء السالب اثر على النص على نحو واضح وعلى مقدار وضوحه ومن ثم إدراكه مثل النص أو الصور أو الرسوم التوضيحية وإعطاء هذه العناصر هيئتها وصورتها فضلا عن أهميتها ، (لأنه الحيز الذي نتعامل معه تكوينـا ،والوعاء الذي يضمها بنسق متكامل ، ليكسب العمل التصميمي شكله ، فإحاطة الفضاء السالب بالشكل أو العنصر يساعده في تمثيل الشكل ومن ثمَّ يسهم في عملية إدراكه ، وتُمثل الأشكال الجزء الموجب من الصورة أما الفضاء

شكل رقم (١)

فيشكل الجزء السالب المكمل لها ،والباحث يرى هنا أن الفضاء عبر الإحاطة بالأشكال والعناصر يساعد المتلقي في التعرف عليها وكأن الفضاء السالب يرسم حدودها، و يعطي المتلقي الطريقة الأنسب ، للتعرف عليها كونه الجزء المكمل لها، وغالبا ما يعبر عنه بأرضية العمل أو خلفيته في الفنون البصرية ذات البعدين ؛ (فالفضاء السالب يمكن ان يستثمره المصمم ،أو جزء منه في أظهار تصميم معين أو إظهار كلمة ثانوية أو حتى حرف) (Al-Atwani, 2020, p. 55)

البعد الوظيفي للفضاء السالب :

عند الاطلاع على مقالة الباحثة Anna Guerrero (Guerrero, 2020)

استخلص الباحث أربعة أبعاد وظيفية للفضاء و هي :

1- توجيه انتباه المتلقي نحو محتوى معين .

2- تحقيق ثلاثة مبادئ أو أسس أو للرسالة التصميمية ، وهي : البساطة والوحدة والانسجام .

3- دعم العناصر التايبوجرافية؛ فتبدو أكثر وضوحا ؛ وإن كانت بحجم (Font) صغير ،كما في الشكل رقم (1) في أعلاه .

4- تسليط الضوء على المحتوى التصميمي أي رفع كفاءته المحتوى .**(إذ ان البعد الوظيفي يحقق أولويته عبر ترتيب العناصر التصميمية وما تحققه)** (Al-attwani, 2020, p. 43)

فضلا عن تلك الأبعاد، يرى الباحث أن الفضاء السالب يحقق أيضا

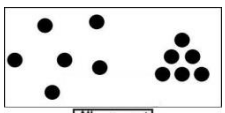
5- تأثير الجمالي للتصميم؛ وذلك لأنه يجعل التصميم كأنه يتنفس والعناصر فيه غير مزدحمة؛ فالتصميم أكثر إقناعا لدى المتلقي .

المبحث الثاني

الفضاء السالب في ضوء نظرية الجشتالت

إن العالم كله يتشكل في العقل، مع الميل لتنظيمه وتفسيره على نحو تلقائي داخله ،والقوانين التي تتكفل بتنظيم الأشكال والظاهرة الصورية تُدرك من قوانين ومبادئ عرفت بقوانين الجشتالت؛ فالعالم الذي نعيش فيه يُدرك من عقولنا وهو الذي يقودنا ويوجهنا في بيئتنا أي ان العقل البشري أشبه بفلتر لا يسمح للصور في هذا العالم أن تمر دور تفسير ها أو إدراكها ، وقوانين الجشتالت التي يمكن تفسيرها وفق الفضاء السالب ، وهي :(Al-Atwani Hattem Kata ', 2020, p. 80) (Al-twani, 2020, p. 80)

1-قانون القرب :

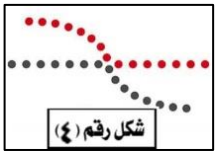


شكل رقم (٣)

أي إن عقولنا تميل إلى تنظيم (المساحة السلبية) (وربط وتجميع الأشكال المتماثلة التي يتعرف عليها الدماغ فيفترض أنها متماسكة أي لتصميم واحد ، بدلا من أن يراها فوضى غير منظمة)(Samantha Coates, 2014, P12)

(Coates, 2014, p. 12)

وتفسر هذه الظاهرة وفق قانون القرب (**Law of Proximity**) كالآتي : أن الدماغ يميل إلى ربط وتجميع الأشكال القريبة كالأشكال المتماثلة ، فالفضاء السالب المحيط بالأشكال عندما يكون متساويا في الحجم بين العناصر يسهم في تجميعها وربطها معا كمجموعة تصميمية واحدة ، كما في الشكل رقم (3) في فالمجموعة التي على اليمن تبدو منظمة ومتساوية الفضاء المحيط بالأشكال ، لذا يراها كعناصر لمجموعة واحدة ؛ لأن فالفضاء السالب يسهم في ربط وتجميع العناصر التي يحيطها ويتخللها ،وإدراكها بوصفها عناصر متماسكة .


شكل رقم (٤)

شكل رقم (٥)

2-قانون الاستمرارية (Law of Continuity):

وهو ان الأشكال تُرتب بحيث تبدو "مستمرة " فمسار العين يتحرك من عنصر إلى آخر ، أي أن العين تتحرك عبر الفضاء الذي يوهم العين ويحركها باتجاه الأشكال التي تبدو مربوطة بفعل الفضـــاء السالب الذي يحيطها ؛ فالأشكال تبدو (سابحة) في الفضاء الذي يتخللها ويربطها، كما هو واضح في الشكل رقم (4)

(Samantha Coates , 2014, P13)(Coates, 2014, p. 13)

3-**قانون الإغلاق (Law of Closure):**ويعتمد هذا القانون على نحو كبير على استخدام الفضاء السالب ويسمى أيضا(قانون الاكتمال) ، اذ تحاول عين المتلقي إغلاق الثغرات والأشكال غير المكتملة على نحو طبيعي ؛ فالفضاء السالب هنا يسهم في دفع عين المتلقي إلى غلق الأشكال غير المكتملة فالأشكال غير المكتملة تسبح في الفضاء الذي يسمح لعين المتلقي بإغلاق الأشكال غير المكتملة ، عبر التفاعل بين الفضاء الايجابي (الذي يمثل الشكل أو الكائن) والفضاء السلبي وهذا التفاعل يسهم في أنشاء شكل كامل .(كما في الشكل رقم 5)إذ ان الشكل يبدو مكتمل لحيوان الباندا على الرغم من ان الرأس يظهر من شكلين او كائنين بينما يقوم الفضاء السالب بإكمال وغلق الشكل .

شكل رقم (٦)

4_ قانون الأرضية والصورة Law of Figure-Ground:ويهتم مبدأ (الأرضية والصورة) بالعلاقة بين الكائن والمساحة المحيطة به ، (وغالبا ما يشار اليه باسم الفضاء الايجابي والسلبي ،ويمثل الفضاء الايجابي هنا الشكل أو الكائن ، فيما يشير الفضاء السلبي إلى الفضاء السالب) ، وقانون الشكل والأرضية يمكن أن يؤدي إلى إنشاء منجز تصميمي خلاق ، عندما يكون الشكل والأرضية شكلين يمكن التعرف عليهما في الوقت نفسه، أي يمكن ان يصبح الشكل أرضية أو بالعكس .

واعتادت العين البشرية أن ترى الشكل في المقدمة بينما الأرضية (أي الفضاء السالب) شكلان مختلفان ، أي متباينان ، وهنا يمكن القول إن المصمم المبـــــدع ينتهـــز الفرصة كي يفاجئ المشاهد بتصميم صورة غالبا ما تفاجئه في كيفيـــــة إدراكها كشكل أم ارضية ؟؟ ، فيشعـر بالارتباك في مدى حذق المصمـــم فالشكـــل رقم (6) يمكن ان يرى المتلقـــي الشكل الاسود فتاة تمسك بالونا والأرضية تصبح الفضاء السالب ؛ ويمكن أن يُرى العكس تماما ، و هنا لا بد من القول ان الباحثين والمدرسين الكبار في

مجال التصميم ، لا يرون ان الفضاء السالب له لون، ففي مقابلة للدكتور نصيف جاسم قال :(اصلا لا يوجد شيء اسمه لون (للفضاء السالب)، بل ما نراه هو انطباع عقلي يحصل بفضل انعكاس الضوء على الأجسام).

(Prof. Nassif Jasim Muhammad,10, 55 M,10/6/2020)

(Nassif, 2020)

والجدول ادناه يوضح دور الفضاء السالب في قوانين الجشتالت للعلامات التجارية :

القوانين السالبة	قانون القرب	قانون الإغلاق	قانون الاستمرارية	قانون الأرضية والصورة
دور الفضاء السالب فيها	ربط وتجميع العناصر التي يحيطها ويتخللها ، وإدراكها بوصفها عناصر متماسكة	تُحاط وتسبح في الفضاء السالب الذي يسمح لعين المشاهد بإغلاق الأشكال غير المكتملة .	أن تتحرك العين عبر الفضاء السالب الذي يوهم العين ويحركها باتجاه الأشكال المربوطة بفعل الفضاء.	الشكل أو الكائن ، و الفضاء السلبي إلى الفضاء السالب .

تنظيم عناصر العلامات التجارية وفق فضاء متباين المستويات

شكل رقم (٧)

اعتاد الإنسان على تقديم المعلومات البصرية وفق نظام (System)؛ إذ غالبا ما يبدأ بالأهم مقدما على المهم ، ان المصمم الكرافيكي تحكمه أولويات ، فيلجأ إلى تقديم العناصر المهمة ويحرص على ظهورها أولا ، كرسالة مهمة للمتلقي ، أن الفضاء السالب بوصفه محتوى في العلامات التجارية له قدرة كبيرة في لفت الانتباه للعناصر ؛ فالشكل رقم (7) حرص المصمم على التحكم بعين المتلقي عبر الفضاء السالب المحيط بالعناصر كُلاً بحسب أهميته؛ لذا فعين المتلقي تذهب إلى إدراك المصباح أولا بوصفه عنصرا بارزا ، فالفضاء السالب يبدو على نحو واضح أكثر إحاطة لذا يتحكم بعين المتلقي؛ من هنا صُنف الفضاء السالب إلى نوعين رئيسين كل صنف يتعامل مع عناصر تصميمية محددة ويسهم في بروزها أو إضعافها، وهما :

(Diana Guta , White Space In Graphic Design: Guidelines &
Examples,blog.bannersnack.com/white-space-in-graphic-design/ , April 1, 2019)

(lakovle, 2019)

1. **السالب الدقيق (Micro space):** هو الفضاء المحيط بالعناصر الصغيرة مثل الحروف وخطوط النص والفقرات (Text) كما في الشكل رقم (8)

2- **الفضاء السالب الكلي (:Macro space):** هو الفضاء الكلي والمساحة بين العناصر تكون اكبر في هذا النوع الأكبر مثل أعمدة النص والرسومات الكبيرة .

شكل رقم (٨)

(مؤشرات الإطار النظري)

1- تمثل الأشكال الجزء الموجب من الصورة أما الفضاء فيشكل الجزء السالب المكمل لها .

2- يمكن حصر البعد الوظيفي للفضاء السالب بالاتي :1- تركيز انتباه الجمهور نحو المحتوى ، 2- يسهم الفضاء السالب في ترسيخ ثلاث أسس تصميمية ، وهي كل من البساطة والوحدة .والتوازن .

3- يدعم العناصر التايبوجرافية ويزيد من وضوحها ،

4- تمثل العناصر داخل بنية العلامة التجارية للفضاء السالب ،

5- الفضاء السالب،يخضع لقيم و وخصائص البنية وهي : أ- الكلية أو الشمول .ب- بالتحولات. جـ - التنظيم الذاتي .

6- يسهم الفضاء السالب في تحقيق وترسيخ قوانين الجشتالت مثل **قانون القرب (Law of Proximity)** وقانون الإغلاق وقانون الأرضية والصورة **(Law of Figure-Ground)**.

7- الفضاء السالب يتحكم بمسار عين المتلقي ،والعناصر الأكثر إحاطة بالفضاء السالب لها الأولوية في مسار عين المتلقي.

8- يقسم الفضاء السالب إلى نوعين : 1- **الفضاء السالب الدقيق(Micro space)2. - الفضـــاء السالب الكلـــي(Macro space).**

(إجراءات البحث)

منهجية البحث: أعُتمد المنهج الوصفي لأغراض تحليل المحتوى للوصول إلى أهداف البحث؛ فهو من أنسب المناهج البحثية التي تلائم موضوع البحث بما يتيحه إمكانية إجراء التحليل والاستدلال على تمثيل الفضاء السالب في تصميم العلامات التجارية .

مجتمع البحث : يتضمن مجتمع البحث العلامات التجارية الأمريكية المنشورة على شبكة المعلومات الدولية (الانترنيت) وقد تم اعتماد العلامات التجارية المنشورة عام 2020م.

عينة البحث :اعتمد الباحث الطريقة القصدية في اختيار نماذج العينة والبالغة أربعة نماذج،50 % من النماذج المختلفة المضامين والأساليب والمعالجات التصميمية وتوافر الأسباب الموضوعية في كل منها ، والتي تتعلق بموضوع البحث الحالي ، بعد استبعاد التصاميم المتشابهة والمكررة والتي لا تتفق مع البحث ، بلغت عدد العلامات التجارية (8) علامات ، وجدها الباحث مستوفية ومتفقة مع هدف البحث .

جدول بالعلامات التجارية الامريكية (مجتمع البحث)

ت	اسم العلامة التجارية للفضاء السالب	سنة التأسيس	سنة العمل به	نوع العلامة التجارية	صورة الشعار
.1	فيدكس(FedEX)	1971	منذ 1971 إلى تاريخ كتابة البحث	كتابية	
.2	أبل (Apple)	1976	منذ 1976 إلى تاريخ كتابة البحث	صورية	
.3	أي بي أم (IBM)	1955	منذ 1955إلى تاريخ كتابة البحث	حروفية	
.4	أن بي سي(NBC)	1926م	منذ 1926 إلى تاريخ كتابة البحث	مركبة	
.5	تويتر(Twitter)	2006م		صورية	
.6	ستاربكس (StarBukes)	2006م	منذ 2006م إلى تاريخ كتابة البحث	صورية	
.7	كوكاكولا (Coca Cola)	م	منذ1886 ولا زال إلى تاريخ كتابة البحث	كتابية	
.8	ملصق الفلم الأمريكي (Dirty Harry)	1971	من 1971 إلى تاريخ كتابة البحث	صورية	

عينة البحث: بعد الاختيار اتبع الباحث الاختيار القصدي غير الاحتمالي من مجتمع البحث بواقع (4) نماذج 50% ، من مجتمع البحث طبقاً لموضوع الدراسة وطبيعة مشكلته؛ وارتباطها مع فكرة تمثيل الفضاء السالب في تصميم العلامات التجارية.

أدوات البحث: للوصول إلى أهداف البحث صممت استمارة تحديد محاور التحليل، وعرضت على الخبير(أ. م .د فؤاد أحمد شلال) تضمنت محاور تناولها الإطار النظري، إذ استند الباحث في تصميمها إلى ما تمخض

عنه الإطار النظري من مؤشرات تمثل خلاصة لأدبيات التخصص اشتملت محاور عدة ذات تفصيلات تفي بمتطلبات البحث وتسهم في تحقيق أهدافه.

صدق الأداة: جرى التأكد من صدق أداة التحليل بعد عرضها على عدد من الخبراء والمتخصصين بمناهج البحث العلمي قبل تطبيقها، أجمعوا على صلاحية مفرداتها بعد إجراء التعديلات وبذلك اكتسبت صدقها الظاهري من الناحية البحثية.

الوسائل الإحصائية: احتسبت النسبة المئوية لعدد التكرارات المتحققة في نماذج العينة للوصول إلى النتائج الكمية للبحث.

تحليل النماذج

(أنموذج رقم 1)

اسم العلامة	سنة لتأسيس	سنة العمل بالشعار الحالي	صورة الشعار
فيدكس (FedEx)	1971	من 1971وما زال إلى زمن كتابة البحث	FedEx Express

البعد الوظيفي للفضاء السالب: إن ما يثير انتباه المتلقي في هذه العلامة الكتابية هو أن المصمم لجأ إلى حذف الفضاء نوع (Micro)بين الحروف على غير عادة التصاميم التايبوغرافية للعلامات الكتابية التجارية واستعان بدل ذلك بربطها بعلاقة تماس السالبة، كنسق يمكن أن يسهم في إيصال الإحساس بالتواصل مع الجمهور المتلقي،فضلا عن تحقيق الأسس التصميمية كالوحدة والانسجام والبساطة واعتماد المصمم على هذا النسق ، كخصوصية للعلامة الحالية خاصة أن المقروئية متحققة لقلة حروف اسم العلامة .

ارتباط الفضاء السالب بالبنية : إن حذف الفضاء بين حروف العلامة الكتابية (FedEx) ، أسهم في أن عناصر العلامة بدت كمجموعة واحدة ؛ مترابطة ومتماسكة ومن ثمَّ إيصال الرسالة البصرية بسرعة وقوة أكثر؛ كما أن ربط الحروف بعلاقة التماس وهما الحرفان (X،E) حقق تمثيلا للفضاء السالب الذي يمثل شكلا كرافيكيا إشاريا وهو السهم المتجه إلى اليمين(الفضاء السالب) . كما في الشكل رقم (9) في اعلاه؛ وبطريقة إبداعية تثير لدى المتلقي الإحساس بالإبداع والتواصل مع العلامة.

شكل رقم (٩)

الفضاء السالب في ضوء نظرية الجشتالت :

إن المعالجات الرقمية للمصمم بربط حروف العلامة الكتابية بعلاقة تماس ، رسخت قانون القرب والإغلاق الجشتالتي ، عبر الحصول إلى أعلى درجات التقارب وهو التماس بين العناصر ،فضلا عن أن طريقة ربط الحروف أسهمت في التوافق مع جميع الخواص وقوانين النظرية البنائية وقوانين نظرية الجشتالت ، وفي رفع كفاءة العلامة وظيفيا وجماليا، يبدو واضحا أن المصمم عند معالجته الرقمية للحروف ، رسخ الأشكال

الايجابية عبر معالجاته (حذفه) للفضاء بين الحروف للوصول إلى تماس بين الحروف وترسيخ التواصل تعبيريا مع المتلقي.

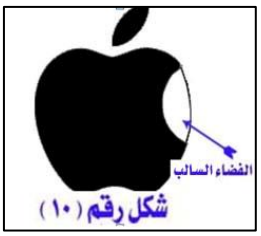
تصميم علامات الفضاء السالب التجارية :

إن أهم ميزة لتلك العلامة هي توظيف الفضاء (Micro) بين حروف العلامة للوصول إلى تمثيل اشكال جرافيكية إشارية ذات هدف تعبيري نتج من تماس أشكال وعناصر العلامة؛ ليتحكم بمسار عين المتلقي بتحريكه نحو اليمين لهدف وغرض تعبيري تصميمي .

تحليل أنموذج رقم (2)

اسم العلامة	سنة التأسيس	سنة العمل بالشعار الحالي	صورة الشعار
أبل (Apple)	1976	منذ 1976 إلى تاريخ كتابة البحث ا لحالي	

البعد الوظيفي للفضاء: إن ما يثير انتباه المتلقـــي في تلك العلامة هو أن الفضاء السالب يتمثـل بنائيا عبر الفضاء السلبي(الأرضية) للعلامة والفضـاء الايجابي لشكل التفاحة للعلامة التجاريـــــة؛ وإن اعتمـــاد الشكل الرئيـــس للعلامة(الايجابي) على بنية واحدة وهي الشكل الدائـري (كما في الشكل رقم 10) في تكوينه أسهم في ظهور شكل نهائي يمتاز بظهور الأسس والمبـــــادئ التصميمية على نحو واضح وهي الوحدة والانسجام والبساطة ؛ إن أهم ميزة في هذه العلامة ، هي ظهور وتمثيل الفضائي السالب من الفضاء السلبي أي (أرضية) التصميم والشكل (الايجابي) أي التفاحة .



شكل رقم (١٠)

ارتباط الفضاء السالب بالبنية:

إن العناصر في العلامة الحالية جميعها تمتاز بانتمائها لقانون الكلية عبر اشتراك الدائرة في جميع العناصر عناصره؛ فعبر قانون التحولات الداخلي يتمثل الفضاء السالب بنائيا عبر بنائه من الفضاء السالب والشكل (الايجابي) للتفاحة ، و المعالجة الرقمية للمصمم شجعت على أن تخضع عناصر التصميم للعلامة التجارية لميزات واحدة ونسق واحد ،فالعناصر في هذه العلامة حافظت على وحدتها واستمراريتها ، لكي تنشأ لها شخصية قوية واضحة .

الفضاء السالب في ضوء نظرية الجشتالت :

حرص المصمم على أن لا يشتت العناصر عبر إنشاء عناصر قليلة ذات تصاميم تحمل ميزات متقاربة بمواقعها التصميمية ليعطي فرصة لقانون القرب بالتحقق؛ الميزات السابقة نفسها رسخت قوانين الجشتالت ومن ضمنها قانون الاستمرارية عبر الإيهام وربط العناصر والأشكال . كذلك لعبت المعالجات الرقمية المتمثلة في القرب الموقعي للعناصر فضلا عن إنشاء ميزات متشابهة في تفعيل قوانين الجشتالت ومن ضمنها قانون (الإغلاق) ،أن الشكل الايجابي للعلامة التجارية الحالية الذي يمثل شكل التفاحة

(المقضومة)، و الفضاء السلبي والايجابي ساهما بنائيا في تمثيل الفضاء السالب للعلامة . وهو (القضمة).

تحليل أنموذج (3)

اسم العلامة	سنة العمل بالعلامة الحالية	صورة الشعار
IBM	منذ 1911وما زال حتى تاريخ كتابة البحث	IBM

شكل رقم (١١)

البعد الوظيفي للفضاء السالب:

أن ما يلفت انتباه المتلقي هو أن البنية الشكلية للعلامة التجارية الحالية تتكون من قسمين متساويين من الخطوط الأفقية المتوازية ، الأول يمثل الشكل الموجب والثاني يمثل الأرضية السالبة ؛ هذه الطريقة المبتكرة أسهمت في ظهور الأسس(المبادئ) التصميمية الثلاث وهي الوحدة والانسجام والبساطة عبر اعتماد تكرار هذه الخطوط للوصول إلى الإحساس بالصدمة والدهشة من لدن المتلقي ؛ وذهب (Paul Rand) مصمم العلامة إلى اعتماد البنية الشكلية للحرف كي يتفاعل مع العلامة هذه بغلق المساحات السالبة ومن ثمَّ أصبح المتلقي جزءا من التصميم عبر تفاعل بصره بغلق المساحات السالبة للفضاء السالب . لا شك أن المصمم أدرك لما للفضاء السالب من دور في إظهار التصميم كأنه يتنفس غير مشوش لذا لجأ إلى فكرة إدخال الفضاء السالب ضمن البنية الشكلية للحرف كأسلوب جديد لم تعهده عين المتلقي ، و تثير انتباهه.

ارتباط الفضاء السالب بالبنية:

إن اعتماد السالب على وحدة شكلية واحدة من خطوط ذات فضاء موجب وسالب على التوالي بإيقاع متكرر (انظر الشكل رقم 11) ، أسهم في ترسيخ ارتباط العناصر مع بعضها كمجموعة واحدة ،فضلا عن انتمائها لبعضها البعض ؛ إنَّ الخطوط الأفقية السالبة ساهمت في بناء بعضها بعضا ، بتموضعها بالإيقاع المتكرر فوق بعضها البعض وفقا للقانون الداخلي للتحولات(Transformation). أن تكرار الخطوط والاحتفاظ على نحو واحد وباتجاه واحد ساهم بخضوعها لقانون الكلية الذي يميز العلامة الحالية وترسيخ شخصيتها كتصميم إبداعي جاذب للنظر.

الفضاء السالب في ضوء نظرية الجشتالت :

يميل عقل المتلقي إلى ربط المساحات البيضاء خاصة المتماثلة التي يتعرف عليها الدماغ فيفترض أنها لشكل واحد أو لتصميم واحد ، لذا فإن التحدي الرئيس لمثل هكذا تصاميم أن تكون أذهان المتلقين مُدركة له ، لذا فأنها تمثل تحديا لبعض المتلقين ولاسيما غير المدربة على هذا المستوى من التصاميم الموافق للمناهج البصرية المعاصرة؛ إن ربط الأشكال وتجميعها من قبل بصر المتلقي الواعي المتسلح بمعرفة لقوانين الجشتالت ، تعد لذة ومتعة وغاية جمالية ، فمسار عين المتلقي تتبع الأشكال للوصول إلى الرسالة المراد إيصالها من قبل المصمم؛ أن تلك الحوارات بين التصميم وعين المتلقي يراد منها التواصل (Communication) فضلا عن ترسيخ (brand)العلامة في ذهن المتلقي؛ لذا لم يعتمد المصمم في هذا العلامة على الأشكال الايجابية بل استعان كذلك بالفضاء السالب بالاعتماد على الخطوط المستطيلة على

نحو أفقي ، أسهمت تلك الخطوط في إنشاء العلامات باشتراك الخطوط السلبية مع الخطوط الايجابية ، ذلك التنوع ساعد في بناء الشكل المراد على وفق إدراك المتلقي وتفاعله .

تصميم علامات الفضاء السالب التجارية :

اعتمد المصمم على نسق جديد وهو تقسيم مجموعة الخطوط الأفقية إلى موجبة وسالبة لأرضية التصميم ؛ لذا لم يلجأ إلى الطريقة التقليدية .

تحليل أنموذج (4)

اسم العلامة	سنة العمل بالعلامة الحالية	صورة الشعار
NBC	من 1926 وما زالت إلى تاريخ كتابة البحث	

البعد الوظيفي للفضاء السالب:

شكل رقم (١٢)

الملفت للنظر أن الفضاء السالب ينطلق من مركز القاعدة أسفل التصميم وهو يتجه نحو الأعلى(كما في الشكل رقم 12) ، محاكيا الشكل التقليدي للطاووس، لتحقيق الإحساس بالوحدة والانسجام فضلا عن البساطة .

إن الفضاء السالب الذي يحيط بعناصر تصميم العلامة الشبيه بأشكال ريش الطاووس يسهم هذا الفضاء في عدم تشويش التصميم وتنفيسه ، إن الفضاء البناء أسهم في زيادة تركيز عين المتلقي بسبب إحاطته لأغلب عناصر التصميم ، لترسيخ كفاءة العناصر وتأكيد لفتها للانتباه ،

ارتباط الفضاء السالب بالبنية :

حافظ المصمم على خصائص وقوانين بنائية أسهمت في النظر إلى العناصر كمجموعة واحدة ، أما أشكال الفضاء التي تفصل بين العناصر الملونة فتتطابق بالشكل .وتنطق من مركز واحد مكرر؛ أسهمت هذه المعالجات للعناصر التصميمية في تميزها كمجموعة واحدة مميزة للتصميم، والفضاء السالب في هذه العلامة التجارية تمثل عنصرين تصميميين متجاورين ، في الشكل رقم (13) إن سيادة مبدأ (الوحدة) على العناصر التصميمية عبر الاحتفاظ على نحو واحد فضلا عن تنظيمها جميعا باتجاه واحد ، يظهر بلا شك أن خضوعها لقانون الكلية الذي يميزها كعلامة ذات شخصية واحدة تميزها كتصميم إبداعي جاذب للنظر لدى المتلقي .

شكل رقم (١٣)

الفضاء السالب في ضوء نظرية الجشتالت :

إن عقولنا تميل إلى ربط الشكل الذي يعد جزءا من المساحة السلبية للعلامة وربطه بالشكل الذي يوافقه في الطبيعة وهو الطاووس ، وقد مثله المصمم لربط ألوانه الزاهية والمتنوعة والنقية بالعلامة التجارية ليمثل الفضائية الإعلامية للتعبير عن نقاء ووضوح الصورة التي تواكب الخبر؛ وبقدر ما إنَّ للمصمم دورا في

تصميم العلامة ، ألا إن للمتلقي دورا في غلق الأشكال للوصول إلى اكتمال الصورة المعبرة عن الطاووس عبر غلق الثغرات والأشكال للوصول إلى إدراك الشكل وربطه بما يوافقه في الطبيعة وهو طائر الطاووس .

تصميم علامات الفضاء السالب :

تتجه مسار عين المتلقي نحو الشكل المركزي الذي يتوسط التصميم ، خاصة إذا تمكن من إدراك الفضاء السالب الذي يمثل طير الطاووس .مما يثير عند المتلقي الدهشة ومن ثمَّ تركيز على مسار العين على الفضاء السالب. وانطلاق مسار العين إلى الأعلى أفقيا يمينا وشمالا .

(خلاصة التحليل)

1- حققت المعالجات الرقمية لعلامات الفضاء السالب التجارية العلاقة بين حروف (اسم العلامة الكتابية) من علاقة التجاور إلى علاقة تماس؛ النتائج الآتي :

- إيصال الإحساس التعبيري بالتواصل مع المتلقي.
- تحقيق المبادئ (الأسس) التصميمية كالوحدة، والانسجام ،والبساطة.
- أسهمت في بيان أن عناصر العلامة بدت كمجموعة واحدة ، مترابطة ومتماسكة ومن ثمَّ إيصال الرسالة البصرية بسرعة وقوة أكثر .
- التوافق مع جميع خواص النظرية البنائية وقوانين الاستمرارية وقوانين القرب والإغلاق لنظرية الجشتالت.

2- أسهمت ميزة تمثيل للفضاء السالب بوصفه عنصرا كرافيكيا إشاريا في تحقيق مسار لحركة عين المتلقي و هدف تعبيري تصميمي تواصلي مع المتلقي .

3- تحقق تمثل الفضاء السالب عبر علاقات تجاور وتماس لعنصرين تصميمين في العلامة التجارية .

4- لعبت المعالجات الرقمية على عناصر الفضاء السالب كتقريب مواقعها مع بعضها ، وأنشأ ميزات متشابهة فيما بينها ، في تحقيق ترابطها كمجموعة واحدة ،وتحقيق بعض الخصائص البنائية و تفعيل قوانين نظرية الجشتالت.

5- أصبح المتلقي لعلامات الفضاء السالب جزءا من العمل التصميمي عبر تفاعله معها بصريا ، وغلقه المساحات السالبة للفضاء السالب وتحقيق الإدراك للفضاء السالب وما يحققه من أشكال تسهم في ترسيخ التصميم و تحقيق نتائج تعبيرية ، ومن ثمَّ تحقق التواصل بين العلامات التجارية والمتلقي .

6- أسهم البناء التصميمي بالاعتماد على وحدة شكلية واحدة من خطوط أفقية، سالبة وموجبة على نحو متوازٍ وبإيقاع متكرر في بناء العلامة التجارية لفضاء سالب مرتبطة العناصر بوصفها مجموعة واحدة ، وتحقيق انتمائها مع بعضها البعض ، وترسيخ الخصائص البنائية والقوانين الجشتالتية لتقوية الرابطة مع المتلقي وتحقيق أهداف العلامة .

بعد خلاصة التحليل ، يؤشر الباحث الاستنتاجات الآتية :

الاستنتاجات :

1- إن علامات الفضاء السالب التجارية التي عولجت عناصرها رقميا يزداد ترسخ التمثيل الفضائي السالب فيها فضلا عن بعدها الجمالي والتعبيري ويمكن ان تكون ذات تأثير ايجابي على آلية استقبال الرسالة الموجهة إلى المتلقي.

2- قد تتخذ البنية الشكلية للفضاء السالب شكلا معينا عبر التمظهر كعنصر كرافيكي إشاري وفي كل نوع من التمظهر يعكس فعلا وظائفيا لتلك البنية ، وبذلك تحقق أداء يتقبله الموقف البصري للمتلقي ليعوض بذلك موقفا فكريا آخر أكثر ترسيخا في الذاكرة .

3- تكمن قوة تمثيل الفضاء السالب من حيث التأثير والاشتغال المفاهيمي و استنادها إلى الشروط البنائية التي تتكون منها ومدى تأثير تلك المعطيات على الطريقة التقليدية في تنظيم المساحات وصيغة تغيير النمط الذي يعزز الاشتغال الوظائفي والجمالي والتعبيري.

4 - ما تحقق من تمثيل الفضائي السالب كطائر له دلالة تعبيرية وجمالية؛ يؤشر مدى تأثير التمثيل الفضائي السالب في التعبير والقدرة على تحقيق الأهداف التي يخطط لها المصمم وأن يحصل على إنشائية الحقل المرئي بذلك التمثيل الفضائي والتي تمثل محور ارتكاز ينبغي فرزه والاهتمام به .

5- إن الارتباط الناتج في ترسيخ التمثيل الفضائي عبر التباين مع العنصر المجاور ، يستمد طاقته عبر التنوع والاختلاف من تلك المعطيات والظهور بطريقة تجعل الفعل التصميمي ذا قيمة تذكرية عالية على مستوى التلقي زمانيا ومكانيا .

التوصيات:

1- ضرورة اهتمام الشركات والمؤسسات المحلية في توظيف الفضاء السالب في تصاميم علاماتها التجارية .

2- الإفادة من المؤلفات والبحوث الأكاديمية للباحثين وللمتخصصين في مجال تمثيل الفضاء السالب في تصميم العلامات التجارية .

3- إيلاء أهمية لتصاميم تمثيل الفضاء السالب في تصميم العلامات التجارية؛ لما تحمله من دور إبداعي معاصر ، لضمان مواكبتها والإفادة منها؛ لتحقيق الجودة للعلامات والشعارات للمؤسسات والشركات المحلية.

المقترحات : تواصلا مع البحث الحالي ، يقترح الباحث الدراسة الآتية :

- **الأبعاد الوظيفية للفضاء السالب في تصميم العلامات التجارية .**

Reference:

1. Al-Atwani, H. (2020). *The Functions of Typefaces in the Modern Graphical Achevement.* Baghdad: Dar Al-Fateh for printing and publishing.
2. Al-Azm, A.-G. A. (2020). *Al-Zahir Dictionary.* Amman: Al-Jadeed al-Kootb.
3. Al-Razi, M. (1981). *Mukhtar As-Sahah.* Baghdad: Lebanon Library Publishers.

4. Al-twani, H. (2020). *The Functions of Typefaces in the Modern Graphical Achevement.* Baghdad: Dar Al-Fateh for printing and publishing.
5. Coates, S. (2014, 6 5). White Space: An Overlooked Element of Design. Kentucky, Kentucky, USA.
6. Fouad Ahmed Shalal Al-Samarrai Hattem Kateh،Al-attwani .(2020 ,5 8) .The functional dimension in bilingual logo design .*Academic Journal, College of Fine Arts, University of Baghdad.*
7. Goates, S. (2014, 6 5). *White Space: An Overlooked Element of Design.* Kentucky, Kentucky, USA.
8. Guerrero, A. (2020, 12 11). *Canva.* Retrieved 12 11, 2020, from HOW TO DESIGN WITH WHITE SPACE: https://www.canva.com/learn/white-space-design/
9. Laith, A. Z. (2013, 7 6). The impact of advertising brands on the behavior of the public. Baghdad, Baghdad, Iraq.
10. lakovle, Y. (2019, 9 28). *Zeka Design.* Retrieved 4 5, 2020, from White Space in Graphic Design: https://www.zekagraphic.com/white-space-in-graphic-design/
11. Muhammad, N. J. (2020, 6 10). *Negative space.* (N. .. Hattem, Interviewer) Baghdad, Baghdad, Iraq.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/505-520

Negative space in branding

Hattem Katteh Loken Hassen Al-atwany[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 9/8/2020…....Date of acceptance: 23/5/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

Human interest in negative space has existential roots, in addition to its cognitive value of things. In the environment, it includes space features from facts and activities, as negative space plays an active role in the field of visual perception, and this value comes from the need to absorb vital relationships in its environment, Man represents the positive part of negative space through his presence in this environment, and therefore this is reflected in the

[1] **Ministry of Education/Rusafa Third Directorate of Education, ali128638@gmail.com .**

design of its types and the function of each element in the design, for the real effectiveness that the elements gain and their impact comes through the negative space that surrounds them and organizes their relationships with other elements, that the orientation is distributed according to the same The relationship, such as inside, outside, closest, and farthest, as well as the separated, united, continuous, and non-continuous, and its function and basic knowledge lies in its meanings and embodiment of structural elements, that the importance of constructive space, and its priorities follow design treatments, so the research problem manifested itself with the following question:

(What is the role of negative space in branding?

With the aim of the research specified in: (to identify the representation of negative space in the design of brands). The theoretical framework was concerned with four topics, the first topic touched on: (the concept of negative space in the design of the brand), while the second topic focused on: (the relationship of negative space with the structure), and the third topic touched on: (negative space in light of the Gestalt theory). The fourth research, B (Design of commercial negative space marks), then four research models were described and analyzed, based on the paragraphs of analysis drawn from the theoretical framework, and the resulting indicators. After that the researcher presented the results and the conclusions reached by the researcher, and from the results:

-Bilingual slogans subscribed to the iconic, formal content of the emblem of the Kingdom of Saudi Arabia, (the two crossed swords are surmounted by a palm tree), as in all samples and at 100%, which in turn contributed to establishing the identity of the emblem and stability in the minds of the receiving audience. The researcher organized the recommendations that he explored in the light of the results of his research, including:

-The need for Iraqi institutions and companies to pay attention to designing bilingual slogans and the slogan in particular to keep pace with the scientific development in the field of design, through the use of academic and specialized designers.

Then the search was appended to the list of sources related to the research ... and the research summary is in English.

Keywords: Space, Negative, Brands

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/521-532

الأداء الجسدي للممثل في عروض أنس عبد الصمد المسرحية

(مسرحية صمت كالبكاء انموذجا)

حليم هاتف جاسم[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/5/3 , تاريخ قبول النشر 2021/6/3 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث

للجسد القدرة على التأثير على المتلقي في العرض المسرحي فهو الباث والمرسل والمرئي والرائي للخطاب الانساني وفي عملية بناء صور ودلالات العرض المسرحي ، وهو أداة تواصل تغنينا عن ملايين الكلمات المنطوقة والمدارس الاخراجية الحديثة أخذت على عاتقها الاهتمام باللغة الجسدية للممثل واعطائها الاهمية في رسم الواقع بصور ودلالات مختلفة ، وقد شرع الباحث في دراسة الاداء الجسدي للممثل ، من خلال تسليطه الضوء على الازاحات الدلالية للجسد في فضاء العرض المسرحي وكذلك تموقعات الجسد الادائي في المدارس الاخراجية الحديثة ، معتمدا في ذلك العرض المسرحي توبيخ للمخرج العراقي (انس عبد الصمد) وهو يشكل خطابه المسرحي من خلال اعتماده جسد الممثل الحامل للرموز والدلالات في بناء صورة العرض .

الكلمات المفتاحية (الاداء ، الجسد ، الممثل)

مشكلة البحث :

انطلقت الاسس التي ترتكز على الفعل الجسدي كونه البديل الامثل لبعض التيارات المسرحية ، كون الجسد يمتلك لغته الخطابية المعبرة تضاهي اللغة المنطوقة ، فقد ينطق الجسد ويبوح بمكنونات الذات بشكل اكثر جمالية من الحوار الذي يكبل الجسد بسكونيه ماثلة وتعطيل امكاناته التعبيرية الادائية لذلك فقد اختلفت المدارس الإخراجية في تشكيل منظومة العرض المسرحي فمنها من اعتمدت الكلمة المنطوقة وأخرى اعتمدت التقنيات وغيرها من أسست إلى إن يكون الجسد هو العامل المهم في تشكيل منظومة العرض المسرحي ويتضح ذلك في مدرسة (مايرهولد) المسرحية ويليه (كروتوسكي) ليتأثر بها (أنطوان ارتو) جاعلا من الجسد المنظومة الأكثر حضورا في العرض المسرحي ،، فقد تأثرت هذه المدارس انثروبولوجيا

[1] جامعة القادسية - كلية الفنون الجميلة، haleem.jasim@qu.edu.iq.

بالمسرح الشرقي الذي تمثل في المسرح الصيني والياباني والهندي ، وكون المسرح الحديث هو نتاج ثقافة اجتماعية ارتبطت ارتباطا وثيقا بالمجتمع بكل أشكال ظروفه السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فقد تأثر بعض المخرجين العرب والعراقيين بتلك المرحلة التي ساهمت بدورها بنقل الوعي عن طريق الاطلاع على تلك التجارب ، التي ساهمت هي الأخرى في رفد الثقافة العراقية بأساليب أدائية جديدة لتشكل بدورها انتقاله كبيرة في تشكيل فضاء العرض المسرحي ،، وقد شكل بعض المخرجين العراقيين حضورا مهما عالميا وعربيا وذلك من خلال اطلاعهم على تجارب أوربية سبقتهم في التأسيس ومن أهم هذه التجارب تجربة المخرج المسرحي (صلاح القصب في مسرح الصورة) والتي تعتمد اعتمادا كليا على تشكيل الفضاء للخلاص من هيمنة الكلمة المنطوقة وتفعيل قدرات الجسد ، وكذلك تجربة (المخرج عوني كرومي) التي لها الأثر الواضح في المغايرة لتشكيل العرض ، وكل ذلك يعتمد على الاطلاع على التجارب الأوربية من خلال الفرصة التي تولدت لهم لنقل ثقافة مغايرة ،، وكذلك عروض (المخرج أنس عبد الصمد) الذي شكل في عروضه مغايرة تكاد تقترب من تلك المدارس الاخراجية والتي ساهمة مساهمة فاعلة في ترسيخ القيم الجمالية والمعرفية في العرض المسرحي العراقي الذي يعتمد اللغة الجسدية للممثل .

ومن كل ما تقدم يتبادر الى الباحث التساؤل الآتي :

ما هي طبيعة الاداء الجسدي للممثل في العرض المسرحي (صمت كالبكاء) وهل استطاع ذلك الاداء أن يكون بديلا عن الكلمة المنطوقة ؟

أهداف البحث : يهدف البحث الى التعرف على طبيعة الاداء الجسدي للممثل في مسرحية صمت كالبكاء .

أهمية البحث : تعد هذه الدراسة من الدراسات التي تسلط الضوء على اشتغالات الممثل الجسدية في المسرح العراقي وذلك لأهمية الدور الذي تلعبه اللغة الجسدية للممثل وهي تواكب المسرح العالمي في طروحاته ، وهذا ما يجعل مهمة هذه الدراسة للعاملين والباحثين في مجال المسرح كذلك تعد الدراسة منهلا لطلبة كلية الفنون الجميلة ومعهد الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية .

حدود البحث :

الحدود الزمانية : 2002 الى 2014

الحدود المكانية : العراق , بغداد ، العروض التي قدمت في المسرح الوطني .

الحدود الموضوعية : الأداء الجسدي للممثل في عروض أنس عبد الصمد المسرحية

(مسرحية صمت كالبكاء نموذجا)

الاداء الجسدي اصطلاحا :

عندما يكون الاداء الجسدي قيمة مضافة الى الجسم ، فأنه يشغل في منطقة ال (ما بعد = meta) التي هي ملعبه ومسرحه وفضاؤه ولذلك لجأنا الى بناء مصطلح (metabody) = ما بعد الجسم = الجسد .

Yunus,B,(1990),P66

الاداء الجسدي اجرائيا :

هو خطاب الجسد النابع من الذات الانسانية الى ما هو خارجها ليشكل لغته البصرية عبر الحركة والايماءة بطريقة أدائية جمالية ترتبط بفعل التلقي الذي يتفاعل بدوره مع تأثيرات البث النفسي والروحي لذلك الجسد ليشكل فضاءه التعبيري .

المبحث الاول

الازاحات الدلالية للجسد في فضاء العرض المسرحي

يتميز جسد الممثل في المسرح بقدراته العالية على تقديم كل معقد من المعاني والرموز والدلالات بوصف الرمز المادة الرئيسية للتشكيل الجسدي اذ يقدم دلالاته من خلال مظهره الخارجي وافعاله وسلوكياته على خشبة المسرح , فضلا على انه ينم عن الهوية الجنسية العرقية ، وبمقدور الجسد التعبير عن المكان والرمز وعن المحتوى القصصي من خلال الاداء الصامت والحركة ، والاهم من ذلك انه يتفاعل مع لغات الخشبة المسرحية ، مثل السينوغرافيا والصوتيات .

لقد اعتمدت فنون ما بعد الحداثة لغة الجسد بوصف هو اساس بناء الصورة والانفعال على فرض ان الجسد في المسرح يعني خروجه عن المعيار المحدد للفعل بالدراما ، وهذا يعني ان التركيز على جسد الممثل هو تقديمه كمعطى متعدد الابعاد لا يخلو من تراكمات ثقافية ، فقد جاءت محاولات كروتوفسكي كرد فعل قوي على مسرح (البولفار) القائم على الرتابة والابتذال وكذلك العجز عن الابتكار ، ان هذه المحاولات جاءت لتخليص المسرح من لغة الحوار المنطوق (zadin,2006,p67)

ان جسد الممثل في المسرح هو المرسل والمتلقي للفعل ، والمستجيب والمستجاب له والباث والمفصح ، وبالتالي فانه يمتلك لغته الخاص في طرح الافعال وبثها ، وان هذه اللغة تسهم في كشف الانفعالات البشرية تجاه الواقع ، كشفا يتراوح بين الافصاح عن الفعل الادائي او التلميح به بين الوعي واللاوعي وهذا ما يتحقق في اداء الممثل عندما يتحول الاداء الى اداء ذاتيا مرة وموضوعيا مرة اخرى ، وان هذه اللغة قد اكتسبها الجسد من الكلمة المنطوقة ، فأنها تدعم بتعبير جسدي ، وربما ينفصل التعبير عن الخطاب ويؤدي الممثل بشفتيه رسالة ما ، فانه ينقل بجسده رسالة اخرى في نفش الوقت ، فحركات الممثل تبث تلك الرسالة باعتبار ان العرض الأدائي فنا مرئيا ، ولان الجسد متعدد الوظائف كونه يساهم بنقل تلك الرسالة بأشكال متعددة .(ragap,2012,p13)

يرى الباحث ان جسد الممثل ليس مجرد شيء مرئي واقعي بين المرئيات انه مرئي رائي يحافظ بينهما على مسافة معينة ، ولكن تلك المسافة هي ليست فراغ فهي ممتلئة بالتحديد باللحم وكما هي مكان ذو رؤية سلبية فهي تحمل رؤية ايجابية ، وكذلك هي مسافة المرئي الخارجي للجسد ، وانه لوصف سيء ان نقول ان الجسد يعرض نفسه من جانب واحد ، او نحن نبقى في جانب معين من الجسد انه يمتلك داخلا وخارجا ، والعرض الاحادي الجانبي للجسد هو شرط كي يكون جسدا رائيا ، هذا يعني انه لن يكون مرئيا بين المرئيات ، انه ليس مرئيا ناقصا انه مرئي نموذجي .

وعندما يقال أن الجسد رائي فلابد لوجود شيء من خبرتي عنه يؤسس ويعلن رؤية الاخر له ، او الرؤية التي تعكسها المرأة ، هذا يعني انه مرئي لي من حيث المبدأ او على الاقل هو محسوب من المرئي الشامل الذي

يعتبر هو مرئي لي جزأ منه ، ويعني في هذه وجهة النظر أن اللامرئي مني يعود الى نفسي لكي ادركه – فكيف اعرف ذلك الا لان ما هو مرئي مني ليس مطلقا لي وانما هو لحم قادر على احتواء جسدي وعلى رؤيته – وانني بواسطة العالم فقط اكون مرئي وموضوع فكر .(ponte,1998,p244)

لهذا نجد أن مسرح ما بعد الحداثة سعى الى الكشف عن مساحات بوح جديدة الى الحد الذي يصبح به الجسد بلا اسلوب ويصبح اداء الممثل منوعا بلغات الاداء المتعددة ، في الحركة والغناء والصفير والرقص الطقوسي ، وهو ما يلتقي في بعض جوانبه مع توجهات بعض السرياليين اللذين يقومون بتفكيك البنية والشكل للوصول الى عالم الصور والاحلام والهذيانات واللاشعور والكوابيس .(ragap,2012,p50)

يرى الباحث ان بعض الاتجاهات التي اعتمدت على التقنية الداخلية للجسد هي اتجاهات التي رأت ان التعبير الجسدي للممثل يتبع اعمال الذهن ، ويأتي تجسيدا للعواطف والانفعالات المحفزة له على الاتيان بالفعل المسرحي الذي يبدو للمتلقي حاملا دلالات تلك الافعال .

وقد كان (ستانسلافسكي) احد اهم هذه التجارب عندما توصل ان المسرح هو بالتالي فن الممثل ينبغي ان يكون محاكيا للواقع ، بعد اعادة صياغة ذلك الواقع وتهديمه وسعا الى تحقيق ذلك من خلال مجموعة من التقنيات التي ضمنها نظامه المعروف بالواقعية النفسية ، وكذلك سعا الى ان يعبر المسرح عن كل ما هو عالمي وان يحمل الدلالات والمعاني لجميع البشر على اختلاف ثقافتهم ، وفي بداية تأسيسه لأسلوبه المسرحي والمعروف باسم النظام فقد اعتمد (ستانسلافسكي) على التقنية النفسية ، حيث رأى انها انسب اسلوب يمكن ان يعبر عن كل ما هو انساني وعام ، أي يمثل الجنس البشري باختلاف انواعه ، ومن ثم يجسد جوهره ، الامر الذي يمكن ان يوجد في اعماق الحياة الداخلية للممثل ، مما دفعه الى مطالبة الممثل الابتعاد عن تقليد الحياة بصورة مباشرة وانما عليه السير في الطريق الذي يؤدي الى معايشة هذا الواقع (alkashf,2006,p72).

ان جسد الممثل وحركته وانفعالاته لا بد ان ابعادها من كل ما هو مسطح ومن كل شكل ومن كل صيغة ، حيث تتولد حركة الممثل بحركات متتالية في ادائه الجسدي ، فيخرج عن الشخصية حينا ليدخل في نسيج شخصية اخرى ، ثم شخصية ثالثة ، وينتج عن هذا الاسلوب نظاما حركيا يبعد الممثل عن الحركة الالية والمملة والمتكررة ، وعلى الممثل ان يتمكن من الايقاع ولجسد الممثل خاصة حيث يكون الجسد هو الاكثر حضورا والاداة الفاعلة التي يشغل بها الحيز ويعلن من خلالها على تنوير المتلقي بالأفعال المسرحية المرافقة للحركة والاداء وفق انتقالات متنوعة .(Hamada,1973,p69)

فقد تم تجريب تطور الاداء الجسدي للممثل في فنون العرض الفرجوية بداية ستينيات القرن الماضي ، بعد التركيز على المفهوم الذي يعرف الجسد على انه مادة لا يمكن السيطرة التامة عليه ، وكنتيجة لازدواجية السيمولوجيا في توظيف الجسد الذي يتأسس من خلال وجود الافعال الباتة من قبل الممثل خلال الاداء ، وبعض العروض التي تعتمد لغة الجسد لا سيما عروض (الكريوكراف) نستطيع ان نحدد ان فعل المثل الادائي لا يجسد الشيء كما هو او كما مطلوب في النص المسرحي ، وانما يستعين المخرج بجسد الممثل كأداة اساسية في رسم الفعل الحركي والصوري ولعلاماتي لإظهار الفعل الادائي (feshar,2021,p135).

ومن كل ما تقدم يرى الباحث ان الانفعالات الجسدية للمثل لا تعتمد على الفعل الادائي الصامت فقط كما عند (ستانسلافسكي) في المدرسة النفسية بل تعتمد على الحركة والفعل الادائي الذي يصل الى تعابير الوجه والانفال الذي يبثه الممثل من خلال التعامل مع الدور في عملية رسم الصورة المسرحية والتي تشكل اساس العرض المسرحي ، فالممثل ما هو الا فعل جسدي يتطابق مع الكلمة المنطوقة الملفوظة في فعله واحساسه وذاكرته التي تشكل اساسا وركنا مهما من اركان العرض ، فقد اغلب العروض المسرحية على جسد الممثل بوصفه الباث للأفعال والعلامات والدلالات التي تشكل معاني ورموز في رسكم الفعل المسرحي ومن هذا نجد ان بعض المخرجين يحتاج الى ممثل ماهر لحمل تلك الافعال بتقنية عالية من خلالها يستطيع المخرج ان يوظف رؤيته الإخراجية معتمدا الممثل في الدرجة الاساس وهو ما يتعامل به اغلب المخرجين اليوم .

المبحث الثاني

تموقعات الجسد الادائي في المدارس الاخراجية الحديثة

هيمنة الافكار الأرسطية التي شكل كتاب فن الشعر أرضيتها بحث أسست لها احكاما ظلت ماثلة حتى العصور الحديثة على الرغم من كل التقلبات الحضارية والانسانية ، فقد حافظت المؤسسة المسرحية على القوالب والتابوات الأرسطية بحيث لا يستطيع المساس بها اي من العاملين في الحقل المسرحي على مر العصور ، فقد كان جزاء من يمس بها المحاكمة أو الفشل في حينها ، والامر واضح ومعلوم للجميع ما حدث للكاتب الفرنسي (البير كورنيه) في مسرحية (السيد) حين أطاح بالوحدات الثلاث وتعرض لمحاكمة ، أما ما حدث في الرومانسية عند (فكتور هيجو) في مسرحية (هرناني) فقد جعل من البطل قاطع طريق وليس من علية القوم ، وغيرها الكثير ، الا ان ذلك كله من الامور التي اصبحت فتحا كبيرا لا سيما على مستوى النص والعرض وليس النص وحده ، فمن ظهور المخرج المسرحي على يد الدوق (ساكس ما ينغن) وفاعلية التجريب لا تتوقف ، واذا كان المسرح أو العرض المسرحي في فترة الطبيعية يحاول الحفاظ على قدسية النص وايلاء الكلمة المنطوقة أهمية بالغة ، فأن ذلك قد تغيير بفعل بعض المفكرين لا سيما في العصر الحديث الي افرز لنا الكثير من المغايرات منها موت المؤلف ، والتعدد في الاداء ، وتوظيف العلامة وغيرها من الامور التي استطاعت ان تغاير ذلك النمط الي اتسم بالكلاسيكية ، وهنا لا بد من الاشارة الى اداء الممثل لدى (برشت) من خلال تنظيراته ومحاولته في ازاحة أرغونات أرسطية من أجل ايجاد بديلا مغايرا عن الاداء الارسطي التقمصي من خلال انعكاس فكري ماركسي يسعى للإطاحة بالسلطة البرجوازية الرأسمالية والتي تحاول تسليع الانسان أو تشيئه .

فقد تأثر (برشت) بالمسرح الشرقي الهندي والياباني والصيني ومسارحهما المعروفة بالمسرح (الكابوكي) (والنو) بما تمتلكه من طقسية تجمع الجميع في جو يوحدهم ، بحيث تجعل الممثل والمشاهد يعيشون بنفس الروحية .[1] لهذا فقد كانت الاشارة (الجستوس) عند (برشت) من اساسيات عمله فكان الاداء الجسدي الايمائي لا يقل أهمية عن الكلمات ، لذلك فأن ايماءات المجتمع تنعكس وتؤثر في العرض لدى

المتلقي ، لذلك فأن العلاقات الاجتماعية تتأسس على اساس ما تمنحه من هوية للأداء في العرض المسرحي ويتعدد (الجستوس) بتعدد العلاقات الاجتماعية ويتنوع بتنوع الاداء .(ferdrek,2010,p14)

تمكن (برشت) من الخلاص من التزينات والمزخرفات والمبالغة في مكونات العرض ، فكان الاداء الجسدي للممثل خير بديل عن الفراغات في مليء فضاء العرض ، فقد ركز على الاداء التمثيلي وفاعليته وكانت لديه مكونات الشخصية شيء مختلف ، كون الشخصية المسرحية عند (برشت) هي افكار وفعل وخطاب ، كما انه عمد الى فك التباعد بين الصالة والمسرح فأقام العلاقة الوطيدة بين الممثل والجمهور أو بين العرض والجمهور وهنا تبرز عملية المسرحة فب اشتغال الممثلين اللذين ينطلقون من الملحمية السردية ، أي ان يحكي الممثل عن نفسه ويقوم بتقديم شخصية لا بتقمصها ، وان كل هذا فقد استفاد منه (برشت) من المسارح الشرقية لا سيما تعاليم الياباني (زيامي) المترجمة الى اللغات اهمها الانكليزية .(alyas and kasap,2006,p459)

يهدف (برشت) من الملحمة الى ان تقوم الشخصيات بالدور التعليمي / التثقيفي / التحريضي ومن ثم تفعيل خاصية النقد والثورة لدى المتلقي في المجتمع ، فهو في اعماله يبتعد عن الايهام وانما التظاهر بالتمثيل وعند (برشت) التمثيل عبارة عن دلالة على شيء أو أن الممثل يقوم بالدلالة على شيء ما ومن ثم يشي ر الى ذاته هو ويكشف عنها عند الاشارة الى ذلك الشيء .(fadel,2012,p88)

يرى الباحث يقترب الاداء الجسدي للممثل في عروض (برشت) كثيرا من مدارس مختلفة لا سيما في المسرح الشرقي ومن ثم فأن انعكاسه تلك الروح الطقسية ادى الى أن يشترك جميع من في قاعة العرض (الممثلين والجمهور) بحمل فكر العرض التحريضي من أجل أيقاظ عقل المجتمع لرفض الوضع الموجود في الواقع من خلال تنوع الاداء وتعدده , فالممثل في المسرح البرشتي هو ممثل يلعب على أكثر من حبل أدائي لا سيما في العروض المتأخرة التي قدمها برشت والتي وصلت الينا من خلال القراءات النقدية لتلك العروض والتي دونت في متون الكتب .

وعندما ننتقل الى (كروتوفسكي) صاحب مدرسة المسرح فأنه ينظر الى المسألة السيكولوجية الحاصلة بين الممثل والجمهور على أساس انها قائمة على الاداء التمثيلي الذي يتمخض عن حصول مناخ طقسي يشترك فيه الجميع ، لذلك فأن الاداء في مدرسة (كروتوفسكي) لا يعتمد السلوكيات التقليدية في الاداء ، لان ذلك لن يستطيع أن يكشف عما وراء الذات وأقنعتها ، لذلك فهو يبتغي اعماق الذات الانسانية وكيفية الوصول اليها ، وأهم ما يذهب اليه (كروتوفسكي) هو عملية التعرية الروحية في محاولة لإيصال الممثل الى تلك اللحظة الروحية المهمة والتي تؤدي بدورها الى مقابلة العري الروحي بتعرية مماثلة مما ينتج عن ذلك هو اشباع حاجة روحية أمام المتلقين الذين يقابلون العري الروحي بتعرية منهم باتجاه تعرية الروح .(alcashf,2006,92)

كما أن (كروتوفسكي) يسعى أن يقوم الممثل بممارسة الحرية في الاداء عبر الخلاص من عبئ الجسد من خلال بعث الطاقة الروحية التي يحتويها الجسد ، وبذلك يقوم بتجسيد أشكال تؤسسها الفطرة لتنتج عدد من المعاني الدلالية عبر الاشارات والايماءات والتشكيلات الجسدية المختلفة .(alcashf,2006,95)

يرى الباحث أن الامكانات المتاحة والتدريبات التي يقوم بها (كروتوفسكي) في المسرح الفقير تمكن الممثل من أن يقوم بآليات الاداء المتنوع والمختلف نتيجة عمل الروح والجسد في آن واحد كذلك استهداف روح المتلقي الى ذات الفعل ، وهنا يختلف الاداء عند (كروتوفسكي) عن سابقيه أو مجايليه لا سيما عند (برشت) يستهدف الوعي والعقل الا ان (كروتوفسكي) يستهدف الروح الانسانية ضمن طقس يختلف عن الطقس البرشتي .

واذا ما ذهبنا باتجاه (انطوانين أرتو) ومدرسة القسوة أو مسرح القسوة سنجد أن هو الاخر يهدف الى اقامة طقس مبني على أساس الاليات الاساسية للجسد والروح والصوت وجماليات الفضاء السينوغرافي والحركي في آن واحد من خلال تفعيل الاداء الجسدي المختلف ، لذلك فقد تأثر هو الاخر بطقسية المسرح الشرقي ويرى فيه انه ذا نزعة ما ورائية وهو عكس المسرح الغربي الذي يهتم بالأداء النفسي كما يرى أن المسرح الشرقي هو مسرح اداء وليس تمثيل اندماجي خالص يهتم بالشخصية على حساب اشياء اخرى بل هو كل موحد يقيم الطقس الذي يشترك فيه جميع الحاضرين ممثلين وفنين ومشاهدين ولا يعتمد كما هو الحال في المسرح الغربي على الكلمات والحوار بشكل أساس بل هو يحفل بالرمزيات والروحانيات وأشكال الفرجة (safe,2010).

يرى الباحث أن ثمة واقعين متناقضين عند (أرتو) هما المؤثران في طبيعة الاداءات التمثيلية وهما (الباطني-والمادي) وهذا ما ينعكس على الاداء الارتوي الذي يحاول الانفلات من ثقل الماديات الواقعية الى أجواء روحية طقسية ، لذلك فأن هذا التناقض سيكون بحاجة الى أداء مختلف وليس مألوف بل أداء متعدد – متداخل – متغير وغير ثابت لان الشخصية هنا تنطلق من ازدواجية الواقع المتناقض الذي يحقق ذلك الاداء ، وبذلك يتحقق وفق ما سبق الاداء الجسدي الذي يحتفل بالجسد وتكويناته وخطاباته اكثر ما يحفل بالحوار المنطوق الذي كان مهيمنا قبل ظهور تيارات طالبت وسعت الى الاختلاف حتى وصل ذلك الى مسرحنا العربي والعراقي فنجد أن هناك تجارب سعت للمغايرة في تشكيل منظومة العرض المسرحي .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

1- امتلك الأداء الجسدي خطابه الخاص والذي منحه الحضور الفني والجمالي في العرض المسرحي .
2- اشارات الجسد عبر الانفعال تسعى الى توكيد فاعليته في فضاء العرض المسرحي .
3- أعتمد المخرج على الاهتمام بالجسد وتشكيلاته داخل فضاء العرض المسرحي على خصوصية كل مخرج واشتراطات مدرسته .
4- حقق الجسد كعنصر من عناصر العرض بل أهمها تأثيرا في المتلقي لأنه يخاطب البصر والبصيرة .
5- في بعض المدارس كان حضور الجسد يشكل أحد أدوات الممثل الثورية والتحريضية .
6- امتلك الجسد جماليات الاداء مقابل لجماليات الحوار الملفوظ .
7- حل الأداء الجسدي للممثل بديلا روحيا أو منفذا للروح وطاقاتها عبر تحرره من كل القيود .

الفصل الثالث

أولا : مجتمع البحث

اسم العمل	اسم المخرج	مكان العرض	سنة العرض
صمت كالباء	أنس عبد الصمد	المسرح الوطني	2003
الخشبة والتصفيق	أنس عبد الصمد	المسرح الوطني	2008
حلم في بغداد	أنس عبد الصمد	المسرح الوطني	2009
توبيخ	أنس عبد الصمد	المسرح الوطني	2013
يونس	أنس عبد الصمد	المسرح الوطني	2014

اعتمد الباحث عروض انس عبد الصمد كونه استطاع مشاهدة هذه العروض مشاهدة حية .

ثانيا : عينة البحث

اسم العمل	اسم المخرج	مكان العرض	سنة العرض
صمت كالبكاء	أنس عبد الصمد	العراق / المسرح الوطني	2003

اعتمد الباحث عينة البحث التحليلية على العرض المسرحي (صمت كالبكاء) معتمدا المشاهدة الحية للعرض .

ثالثا : منهجية البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة .

رابعا : اداة البحث

اعتمد الباحث المشاهدة الحية اداة للتحليل وكذلك المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري .

تحليل العينة ..

مسرحية (صمت كالبكاء)

اخراج : أنس عبد الصمد .

المكان المسرح الوطني (2002)

عمل المخرج المسرحي (عبد الصمد)

عمل المخرج (عبد الصمد) من خلال اعداده سيناريو العرض المسرحي (صمت كالبكاء) على قضية الانتظار وهو هنا يتناص مع (كودو) في انتظاره الذي طال أمده لكن بلغة الجسد التي تحمل العديد من الدلالات والصور برمزية واضحة حيث السايك الابيض المليء بالأقفال تلك الاقفال التي هيمنت طيلة فترة العرض لكنها لم تفتح أي باب للخلاص من الهيمنة ومن الاضطهاد الذي شكل حضوره عبر الاداء الجسدي للممثلين ، قدم هذا العرض في المركز الثقافي الفرنسي والذي شكل صرخة احتجاج على الوضع الذي كان يعيشه الانسان العراقي وهو ينتظر المخلص ليرفع عنه الحيف من شتى انواع التهميش والاقصاء

والاضطهاد الذي مارسته السلطة عليه في سلب وحريته وهي تستنكر أدميته التي كان ساعيا للبحث عنها للخروج من كل مظاهر السلطة التي مورست عليه .

كان لحضور الفعل الجسدي هيمنة في امتلاكه جماليات الاداء مقابل لجماليات الحوار الملفوظ ، في تشكيل رؤية العرض التي كانت مليئة بالدلالات والصور من خلال الحركة والايماءة والتشكيل البصري ذلك التشكيل الذي يحمل لغته الخاصة وهو يخاطب بصر وبصيرة المتلقي من خلال الاداء الجسدي للممثل الذي جاء منسجما مع سينوغرافيا العرض التي ساهمت هي الاخرى في فرض جمالياتها وسط العلامة والحركة الصادرة عن الفعل الادائي للممثل في توصيل لغة العرض ، عمل المخرج المعد للسيناريو (عبد الصمد) على أن تكون تلك الايقونة البيضاء المليئة بالاقفال متمثلة بالسايك الذي هيمن طيلة فترة العرض ليكون هو الايقونه الاكبر والعلامة الاكبر والتي تحمل دلالاتها الرمزية في تشكيل منظومة العرض ، حيث الجسد المتعلق بذلك الفضاء الابيض والباحث عنه وسط عتمة الواقع الذي يعيشه الانسان العراقي ذلك الواقع الذي افرز شخصيات تبحث عن خلاصها لتجد واقع مغاير واقع مختلف والذي تجسد في ظهور مغنية الاوبرا التي كان لها حضور وسط السايك والذي يمثل بدوره العالم الاخر المختلف الذي هو حلم الانسان العراقي في الوصول اليه وهي دلالة الى (الغرب) والتي شكلت في تلك الفترة أي عام (2002) حلم كل عراقي للخروج من المأزق الذي كان فيه مأزق السلطة القمعية وهي تعمل على سلب حرية وكرامة الانسان ، منذ بداية العرض المسرحي (صمت كالبكاء) ومع فتح الستار يحيلنا المخرج الى اشتغال مغاير من خلال الموسيقى والاصوات التي تحيلنا الى محطة قطار وكذلك الاداء الجسدي للممثل وهو يحيلنا بدوره الى قطار اعمارنا التي شاخت هي الاخرى وسط عتمة مدننا الدامية ، تلك الرحلة كانت واضحة في تجسيد عملية الانتظار وهي تفتح لنا أبواب مختلفة للخروج من هذه المحنة التي ساهمت في موت كل احلامنا وتطلعاتنا ، يحاول الجسد أن يخرج من الايقونة التي رسمت له والتي تمثلت بال (الاطار) الذي وضع فيه وهو يمثل بدلالاته واقع كل انسان وهو يحاول البحث عن مخرج من هذا الوضع .

كانت الافعال الجسدية للممثلين وهما ينتظرنا القطار تحاكي مساحة كبيرة من التأويل لدى المتلقي وهي ترسم دلالات البحث عن مغادرة كل القيود المتمثلة بتلك الاقفال التي أصبحت بمثابة شواهد قبور لموتنا اليومي المعلن ، في حين حققت اللغة الجسدية للممثل حضورها الفاعل كعنصر من عناصر العرض بل أهمها تأثيرا في المتلقي لأنها كانت تخاطب البصر والبصيرة عبر الحركة والايماءة التي تحمل دلالات الرفض للواقع والتي شكلت بدورها فلسفة العرض ، لقد امتلك الأداء الجسدي خطابه الخاص والذي منحه الحضور الفني والجمالي في تشكيل منظومة العرض المسرحي هذا العرض الذي خاطب حواس المتلقي من خلال الصورة التي تمثلت بالحركة والايماءة ، بحيث ظلت قضية الانتظار هي القضية المهيمنة طيلة فترة العرض وظلت الاقفال مغلقة طيلة فترة العرض وهي تعبر لنا من خلال حركة الممثل التي توافقت مع المايم الصوتي (الاصوات المبهمة) لترسم لنا قضية البحث داخل الانسان عن عالم مختلف عالم أخر خالي من الاضطهاد والهيمنة لكن دون جدوى ، لقد كانت اشارات الجسد عبر الانفعال تسعى الى توكيد فاعليته في فضاء العرض المسرحي حيث الدلالات والرموز التي ساهمت في عملية توصيل فكرة العرض ، وقد حل الأداء

الجسدي للممثل بديلا روحيا أو منفذا للروح وطاقاتها عبر تحرره من كل القيود ليشكل لنا منظومة العرض المسرحي الرافضة لكل أنواع السلطة القمعية التي مورست على الانسان العراقي .

ويحاول جسد الممثل في نهاية العرض أن يجد مكانا أخر للبوح عن تطلعاته وأماله من خلال صعوده السلم للذهاب الى العالم الاخر للخلاص من الارض التي كانت هي رفضه الاساس لوجوده لكن سرعان ما ينهي (عبد الصمد) العرض بتحول الطفل الى رجل مسن في لحظة خروج الممثلين وانتهاء العرض ، وهنا يضع المخرج فرضيته التي تؤكد استمرار عملية الاضطهاد وتكبيل حرية الفرد ليس لها نهاية في بلد خلف لنا على مر الازمان سلطات نالت من الانسان العراقي ، كل ذلك تمثل بأداء الجسد المتحرر من كل القيود الجسد الرائي حسب (بونتي) الجسد الباث والمرسل لكل العلامات التي ساهمت في تشكيل اللغة البصرية للعرض ، الجسد الذاتي الذي يخلق توافقه الادائي مع الروح في عملية بوح ينسجم مع الفعل الادائي النابع من تلك الروح القادرة على تطويع الجسد باثا ومرسلا لكل أفعالها الادائية والتي تنصهر وتذوب مع كل حركة أو ايماءة أو فعل يحمل دلالاته في تشكيل صورة العرض .

النتائج :

1- الاداء الجسدي للممثل في العرض الجماعي له دلالته المختلفة في رسم الصورة المسرحية .

2- الصورة والرمز والترميز هما نتاج التوافق للأداء الجسدي للممثل مع مديات السينوغرافيا .

3- الفعل الجسدي للممثل يشكل منطقة التأويل لدى المتلقي والتي تحيله بدورها الى استنتاج القيم الجمالية والفكرية لذلك الفعل .

الاستنتاجات:

1- يعتمد العرض المسرحي الحديث على فاعلية الاداء الجسدي لما يمتلكه الاداء الجسدي للممثل من مقومات بصرية تستطيع أن تغنينا عن اللغة المنطوقة .

2- يشكل الفعل الجسدي للممثل منظومة من العلامات والدلالات والمعاني والرموز التي تساهم في بنية الصورة المسرحية .

3- تعتبر الايماءة والحركة لجسد الممثل مدلولات لدى المتلقي يعتمدها في فك شفرات العرض .

References:

1.Alias and kassab,(2006), *Beirut*,publishers for printing and publishing.

2.ponte , m,m(1998), *the visible and the Invisible*, for al- Tanweer.

3.Hamadeh,I,(1989), *the art of poetry*, Cairo.

4.Fish,E,(2012),*Aesthetics of performance* ,Cairo.

5. Farid,I,(1998),*Borscht his art and his time*, Ibn khaldoun House.

6.Ei-kashef,m,(2008),*Theater and man*, The Egyptian General Book Authority.

7. Shennawa,f,m,(2016),*theater actor performance styles*, Dar AL-Radwan.

8.Evans,R,J,(2012),*Experimental Theater*,Cairo

9.Wright.E,(2005),*Brecht postmodernism*, Cairo.

10.Eines,C, (1996),*Avant-Garde Theater*, Cairo.

11. Seif,M(,20>>2010), *Artu ana The search for pure theater* , qadira.net, literary site.

12. Yunus. B, (1990), *Angels and two Devils*, Dubai Press.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/521-532

The Physical Performance Of The Actor Within The Shows Of Anas Abdul Samad

(the play silence as the cry as a model)

Haleem Hatif Jasim [1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 3/5/2021…....Date of acceptance: 3/6/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract

The body has the ability to effect the audience in the the theatrical show , since he or she is transmitter , sender , seen and viewer of the humanitarian discourse as well the the images and connotations of the theatrical show, it is a tool of communication that substitutes for millions of spoken words, the modern schools of direction focused on the body language of the actor and gave it prominence in depicting facts by different connotations. The researcher studies the physical performance of the actor throughout focusing on the connotational dimensions of the body within the theatrical show , as well as the positioning of performative body within the modern schools of direction depending on the theatrical show (Rebuke) of the Iraqi director (Anas Abdul Samad) , in which he forms the theatrical speech through depending on the body of the actor that holds symbols and connotations to build the show form .

Key Words: performance, body , actor

[1] University of Al-Qadisiya / College of Fine Arts, haleem.jasim@qu.edu.iq .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/533-548

الخطاب السياسي في رسومات فيصل لعيبي
(دراسة تحليلية)

حيدرغضبان عبيد عليوي[1]
سلام ادوريعقوب اللوس

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/3/20 , تاريخ قبول النشر 2021/4/12 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث:

استهدف البحث دراسة الخطاب السياسي في رسومات فيصل لعيبي حيث سلط الضوء على الخطاب في الحقل التشكيلي -المفاهيم والتطبيقات وكذلك التطرق الى تمثلات الخطاب في حقل التشكيلي الحديث والمعاصر، ودراسة تجربة فيصل لعيبي وتفرد اسلوبه في الأداء الفني، اما مجتمع البحث فقد تمكن الباحث وضمن الحدود الزمانية والمكانية من جمع اكثر من (210عمل) تنوعت مصادرها بين موقع الفنان الالكتروني نفسه على شبكة التواصل الاجتماعي والانترنيت والمطبوعات الورقية المنشورة. وقد أجري الباحث تحليلا لبعض الرسوم تحقيقاً لأهداف البحث. ومن اهم النتائج التي توصل اليها:

1. الخطاب السياسي لدى فيصل لعيبي هو توجيه هذه التغيرات لتحقيق واقع اجتماعي جديد تتجسد فيه مبادئ وقيم ومفاهيم تعرف في مجموعها باسم الخطاب السياسي وايديولوجيته.
2. التحولات السياسية في المجتمع أدت الى تغيرات في مفاهيم البنية الاجتماعية وهذا انعكس على الفهم الايديولوجي في خطاب الفنان السياسي في نتاجاته الفنية.

الكلمات المفتاحية: الخطاب السياسي- فيصل لعيبي.

مشكلة البحث واهميته:

يعد الفن التشكيلي المعاصر اليوم بعيداً عن فكرة الخطاب، و الى ان يكون عرض لعلاقات لونية وعلامات جمالية بعيدة عن فكرة الخطاب والتضمين الفكري، وبالمقابل لا يزال نخبة من الفنانين ضمن محور وحلقة الخطاب المعاصر لتمايزهم في نقل واظهار تصوراتهم عن الواقع الاجتماعي والسياسي من حولهم، ولقد عمل فيصل لعيبي باشتغالات وبمستويات عديدة بدءاً من استدعاء الاشكال ومعالجتها ووصولاً الى الموضوع فالمحتوى، لكن على مستوى الانجاز والفعل والتجنيس نكون في حاجة الى قراءة وتقديم، ذلك لان مشكلة هذه المقاربات قد تكون محملةً في إعطاء اراء نقدية مختلفة فقد يتوهم المتلقي

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، Haidar.Ghaddban1202a@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

غير السياسي في طريقة عرض أو إظهار اعمال فيصل لعيبي التي هي بالحقيقة قائم ومرتكز على فكر سياسي ناقد يقاوم المؤسسات الرأسمالية. فالمشكلة التي بصددها الدراسة سوف تؤشر الى مجموعة تساؤلات: خلف الخطاب الجمالي المعلن هل هناك خطاب ثان ما وراء العمل الفني؟ و كيف وظف فيصل لعيبي الخطاب السياسي في أعماله المعاصرة؟ اما أهمية البحث فيمكن اختصارها في النقاط التالية:

1. معرفة التحولات والتطورات التي يعيشها الفنان للوصول الى البنى الداخلية للنصوص و فهم فاعلية الخطاب السياسي في حقل التشكيل المعاصر.
2. يرفد البحث الحالي الجانب النظري في الفن التشكيلي بجهد متواضع يفيد طلبة الفنون والمهتمين بهذا النوع من البحوث.

هدف البحث: التعرف على الخطاب السياسي في رسومات فيصل لعيبي.

حدود البحث: الحدود الموضوعي: رسومات فيصل لعيبي والزماني: من 1965 – 2019 والمكاني: الرسوم المنفذة في بلدان مختلفة.

تحديد المصطلحات: الخطاب السياسي: عرفه مازن الوعر للخطاب السياسي على انه (تركيب من الجمل موجه عن قصد الى المتلقي بقصد التأثير فيه وإقناعه بمضمون الخطاب عن طريق الشرح والتحليل ويتضمن هذا المضمون أفكاراً سياسية أو يكون موضوع هذا الخطاب سياسياً) (Al-Waer, 1993)

التعريف الاجرائي: يتبنى الباحث تعريف مازن الوعر للخطاب السياسي على انه (تركيب من الجمل موجه عن قصد الى المتلقي بقصد التأثير فيه وإقناعه بمضمون الخطاب عن طريق الشرح والتحليل ويتضمن هذا المضمون أفكاراً سياسية أو يكون موضوع هذا الخطاب سياسياً) (Al-Waer, 1993).

المبحث الأول: الخطاب في الحقل التشكيلي – المفهوم والتطبيقات:

أ. مفهوم الخطاب: كما هو متعارف على ان الخطاب لفظ يحدد ماهيته حسب السياق الذي يذكر فيه او في مجالات تناوله، فهناك خطاب ديني، وخطاب سياسي، وخطاب تربوي، وخطاب جمالي، وخطاب نقدي وغيرها. ويرجع في أصله قول مرتبط بعمل اي يجمع بين القول والعمل، (Al-Shehri, 2004) والخطاب كلام موجه فيه مُشاركَة وهو الموجه بالكلام أو مراجعة الكلام فهو يتطلب المشاركة والحوار ولا خطاب الا باعتبار تَضمين معنى المكالمة وهو المكالمة وهو الكلام الذي يقصد به الافهام او اللفظ المتوضح عليه المقصود الافهام، ويقول ابن وهب (الخطبة هي الكلام المخطوب به، والخطابة والخطاب اشتقا من الخطب والمخاطبة لانهما مسموعان) (Al-Hassan, 1969, p. 151) وهذا الحديث أو الكلام أو الشفرة الموجهة من قبل المرسل الى المتلقي والذي يقصد ويهدف بها الباعث الى المبعوث اليه التأثير عليه واقناعه بالأفكار والتأثير به نفسياً وعقلياً اذ يقول ارسطو عن الخطابة (فهي الكشف عن الطرق الممكنة للإقناع في أي موضوع كان) (Thales, 1979, p. 9)، لكي يميل الى تفكير المراسل ويندمج بأفكاره ويناصره بكون الخطاب سلسلة مترابطة من الملفوظات أو الرموز والاشارات أو الرسائل المرسلة من الطرف الاخر (المرسل) والذي يعيش (حالة توتر، تؤدي به الرغبة في توصيل الرسالة، وهو مصدرها. وله وظيفة تحديد العلامة الموجودة بين المرسل والرسالة، وهذه الوظيفة تحمل في طياتها انفعالات ذاتية وفيها مواقف عاطفية ومشاعر واحساسات) (Muhammad, 2012)، ترسل بواسطة اللغة أو وسائل التعبير المختلفة

كوسيلة اساسية لنقل الرسالة سواء كانت مسموعة او ملفوظة، مقروءة أو مرئيه، كما تؤثر بهذه الرسالة مؤثرات ومرجعيات خارجية تؤطرها لتطرح كشفرة تحمل ورائها افتراضات وميول فكرية ومفاهيم مقصودة الايصال وان هذه المؤثرات تؤثر على الخطاب بعدة منظومات مفاهيمية متسلسلة بتسلسل خاص يربط ببعضها البعض وهو اما باستمرار المؤثرات نفسها او تغيرها حسب التأثر والتأثير وهذا بالحقيقة يؤثر على الخطاب وانتشاره ودرجة تأثير الرسالة بالمتلقي. كما قدم مؤلفي "معجم اللسانيات" عام (1973م) للخطاب ثلاثة تحديدات والتي (اولها يعني اللغة في طور العمل. او اللسان الذي تتكفل بإنجازه ذات معينة، وثانيهما وحدة توازي او تفوق الجملة، ويتكون من متتالية تشكل نصاً او رسالة ونهاية وهو مرادف للملفوظ. اما التحديد الثالث فيتجلى في استعمال الخطاب لكل ملفوظ يتعدى الجملة منظوراً اليه من وجهة قواعد متسلسل متتاليات الجمل) (Yoktin, 1989, p. 21).

وما سبق من آراء حول مفهوم الخطاب يقودنا الى أن الخطاب هو(الصيغة التي نختارها لتوصيل أفكارنا الى الاخرين، والصيغة التي نتلقى بها افكارهم... إن الخطاب يتجاوز هذا المفهوم الضيق، ليدل على ما يصدر من كلام، أو اشارة، أو ابداع فني) (Estetia, 2002, p. 15). وبينما يضيّق البعض مفهوم الخطاب (ليقتصر على مجرد أساليب الكلام والمحادثة، يوسعه البعض الآخر ليجعله مرادفاً للنظام الاجتماعي برمتَّه حيث يصير كل شيء خطاباً) (Saffar, 2005, p. 110). وبذلك فقد شهد الخطاب النقدي المعاصر (رجات وتحولات كبرى وعميقة، في العقود الاخيرة من القرن العشرين، كانت ثمرة للإنجازات العلمية والفلسفية والفكرية المتلاحقة، فتحولت القراءة من أفقية معيارية الى قراءة عمودية متسائلة) (aali, 2016, p. 154).

ب. **تمثلات الخطاب في الحقل التشكيلي الحديث والمعاصر:** الخطاب عبارة عن شبكة من العلاقات المعقدة سواء كانت اجتماعية او ثقافية أو دينية أو سياسية وتعد التراكمية في منظومة الوعي المؤسسة للمعرفة هي الفاعلة في تحقيق الانتماء في التقبل والرفض والتي احيلت الى منظومة معرفية وانتماء خليط بين البنيتين السايكولوجية الفردية والجمعية، وبين المنظومة الابستمولوجية التي تأسست لدى الانسان، ومع تطور المجتمع الانساني ونموه الى مرحلة الدويلات والامبراطوريات، وكضاغط من ضواغط السلطة تحول الوعي الجمالي الى مستوى في اظهار القوة والعظمة والرفعة والتسامي ملامسا الالهة، كل ذلك اسس الى جماليات جديدة تعتمد الاعلام الواسع. واصبح الفن مؤدلجاً بتأثير ضاغط السلطة واضحى المشهد البصري معالج بمضامين سياسية تشكلت برؤية وادراك الفنان، والأيديولوجيا (كلمة يونانية تتكون من مقطعين، الاول Idea ويعني الفكرة والمقطع الثاني Loges يعني العلم فتتكون عند الترجمة الحرفية "علم الأفكار"... وقد استخدم دي تراسي كلمة ايديولوجيا بمفهوم اوسع باعتبارها علم دراسة الافكار والمعاني كما هي في الواقع المحدد تاريخياً، ليست الافكار في ذاتها، بل لذاتها في معانيها وفي تعبيراتها اجتماعياً محددة في سياق حضاري ثقافي محدد) (Nour, B.T, p. 3)، وازاء ذلك فان هذا الذي نجده على نحو واسع في فنون العصر الحديث والمعاصر ما جاء به الفرنسي الرومانتيكي الفنان (اوجين ديلاكروا Eugène Delacroix) بخطابه السياسي وبرائعته "الحرية تقود الشعوب" ما هو الا تطور تأثر بواقع المجتمع و متأثرا به (فلا نستطيع الانكار تلك العلاقة القائمة بين الفنان والمجتمع، فالفنان يعتمد على المجتمع وهو يحصل على نغمته وايقاعه وقوته من المجتمع الذي ينتمي فيه، اما أن الشخصية الفنية للفنان تعتمد على اكثر من

ذلك فهو ينظر من زاوية لا يراها غيره) (Reid, 2014, p. 298) حيث جسد الثورة ضد الدكتاتورية بخطاب تشكيلي يحمل عواطف جامحة متمثلة بفتاة ليل "ماريان" لا تخلو من العري تحمل بيدها علم فرنسا وهي تجسيد اراد به الاستعارة بإلهه الحرية ترمز الى الحرية والعقل والصواب وروح الوطن والمواطنة ضد كل شكل من اشكال الديكتاتورية، حيث رسم اللوحة بتكوين هرمي من "ثلاث طبقات يبداها من الاسفل هم وقود الثورة، القتلى الذين دفعوا ارواحهم في سبيل الثورة ومبادئها وهم اساسها الصلب، يتمددون على الارض كقاعدة يقف عليها البناء، والثوار الذين يتبعون ماريان بكامل عتادهم للإطاحة بالملك وضعهم في الطبقة الوسطى في اللوحة... والطبقة العليا والاخيرة هي ماريان العلى راسا بين الجميع، اله الحرية التي تقودهم للإطاحة بالملك" (Yonan, 1970, p. 398)، امتد اثرها لتصبح بدلالاتها العاطفية و الوجدانية وبمضامينها سياسية اشهر اللوحات التي مثلت الثورة الفرنسية. (نجد ان المعنى فيه وضوح فضلاً عما فيه من إشارة التأويل للمتلقي، ونتفحص الاسئلة التي يمكن ان يثيرها النص على وفق فكرة باشلار في العقلانية التطبيقية سنجد ان الهدف الخفي الذي صاغه ديلاكروا من اظهار أثداء المرأة هدف يثير مجموعة تساؤلات يمكن ان نختلف عليها في الاجابة وهنا تكمن فاعلية هذا النص وعلى وفق نظرية جيل ديلوز في بحثه عن التكرار والاختلاف في ان نكون مختلفين في قراءة النص، فان النص حيوية تعلن استمرار فعلها لدى المتلقي لأنه الاختلاف يعني الانفتاح، والنص المتعدد القراءات نص حيوي في انفتاحه) (Saheb, 2019, p. 229).

كذلك ما نادى به الكثير من الفنانين من خطابات وافكار ورؤى تحمل على عاتقها مواضيع سياسية موثقين دلالاتها في اعمالهم الفنية ومنهم مثلاً الفنان الاسباني فرانشيسكو جويا Francisco de Goya رسم لوحة "الثورة ضد الغزاة" ما تعرف "اعدام ثوار الثالث من مايو" وقد تبين انه قد رسم سلسلة من لوحات وطنية تحمل عنوان " كوارث الحرب" والتي صور فيها مأساة وكوارث الجيش الفرنسي التي ارتكبتها في بلاده نشرت اللوحات بعد موته عام 1863والتي لا تخلوا من خطابها السياسي والتي اصبحت هكذا اعمال هي بالحقيقة تحول في مفاهيم الادلجة السياسية عبر التاريخ فهي قد تخطت الزمان والمكان. (يقول الشاعر الإسباني مانويل ماتشادو المولود في إشبيلية عام 1874 والمتوفى في مدريد عام 1947، وهو أخو الشاعر الإسباني الكبير أنطونيو ماتشادو، في قصيدة له، واصفاً لوحة) الثالث من مايو (للرسام الإسباني فرانشيسكو دي غويا (1746-1828):

على الأرض مصباح لا يكاد يضيء... نوره الأصفر ينشر الرعب،
صفّ البنادق الموجهة في وحشية ورتابة.... لا تكاد العين تراه.
نواح، لعنات. قبل صدور الأمر بإطلاق النار... الضحايا المقدمون للموت، تثور نفوسهم غضباً،
رموش عيونهم مفتوحة على اتساعها... لحمهم الأبدي يناول الأرض التحية) (Nasser, 2020).

وحدثت تغيرات عديدة هزت البنية السياسية والاجتماعية وخاصة بعد الحرب العالمية الاولى وظهور حركات جديدة ومنها الدادائية وهي التمرد والنفور والرفض لكل السياسات المتبعة وخلق فن ينقض الفن وتقديس الدنس المهمل وهذه الحركة اسست على يد الشاعر تريستان تزارا في المانيا عام 1916 والتي مهدت الى حركات اخري تختلف بمفاهيمها وفلسفتها وهي السريالية (التي ظهرت بشائرها عام 1920 في اعمال

الشعراء والادباء، لتمتد بعد ذلك لفن التصوير والنحت مطلقا بيان السريالية الاول عام 1924م مشيرا فيه انه يريد الجمع بين الوعي والا وعي المخزن في العقل الباطن، وذلك بحثا عن الحقيقة المطلقة) (El-Feki, 2016, p. 273) التي اسسها الشاعر والاديب اندريه بريتون وجعلت من الادباء والفنانين بان يسترسلون في تصوير احاسيسهم معتمدين بذلك على سيجموند فرويد (1865-1939) Sigmund Freud والذي انتشرت افكاره بين الطبقة المثقفين حول التداعي الحر وتفسير الاحلام والا وعي، وجمعت السريالية بين مظاهر الدادائية المناهضة للمنطق وبين استلهام عالم الاحلام و(لوحة "اللحظة الدبقة" فيمكن في تحليل محتوى العلاقة بين القراءة الكلية للنص والاداء السريالي له) (Saheb, 2019, p. 228) وما اراده السرياليون في لوحاتهم بالفعل هو صدم المتلقي واجباره على التفكير فيما يرونه بدل من مجرد النظر للعمل الفني، واصبح تحول بالأفكار نتيجة التأثر بالسياسة التي اتبعتها الدول وبذلك اصبح يتجلى الخطاب السياسي في الشعر والفن بشكل جلي ولا يزال (وسيلة التأثر في الجماهير، كما انه يؤثر في اصحاب الرأي والمذهب ومن هذا الجانب يتحدد الشعر السياسي بان هذا الفن من الكلام الذي يتصل بنظام الدول الداخلي أو بنفوذها بين الدول) (Al-Shayeb, 1966, p. 4)، وما جاء به الفنان مارسيل دوشامب في عمله (الينبوع) من اسلوب وتقنيات هو بالفعل حطم الفن المتعارف عليه بخطاب وجودي او سايكولوجي، وفي (عام 1917م اعلن دوشامب عن اهتمامه واحياءه للأفكار الخالصة من دون المنتج النهائي في محاولة له في تفعيل الفن بالحياة... فقد شرع بتحطيم الاطر التقليدية للمدلول ومقاربة مدلول قائم على فلسفة ومنهج تحليلي تعد اللغة فيه ومن ثم الفن نسقان مستقلان) (Jassam, 2015, p. 32). فقد اثار دوشامب في تعبيره الثاوي عبر المفارقة بين الصورة والمادة والمعنى والتطبيق اثارة صارت لازمة لاتجاهات واساليب عديدة. واصبح التعبير الثاوي الذي اثار اثارة لازمة لاتجاهات واساليب جاورت الدادائية والسريالية أو التكعيبية في مراحلها المختلفة فإنها بثت حوارات تعبيرية داخلية للأشكال المجزئة المرسومة ومن رسائل تقولها هذه الاشكال انفعالية تشرك المتلقي في فهم واكمال الصورة المطلوبة عن هذه البناءات كان يمثل مستويات تعبيرية وان لم تكن معلنة فاختلط المادة والصورة في فعل التعبير، وبفضل الفضاء الفائق (Hyperspace) لعلم التكنولوجيا الذي يوصف بانه (شكلا من الزمان والمكان يتصف بالإفراط، ويجاوز المسالك عبر التاريخ غير المحدد، كما يتجاوز التميز بين العلم والتكنولوجيا، وبين الطبيعة والمجتمع، والاشخاص والاشياء وبين الطبيعي والاصطناعي، وهي التي شكلت الزمن التصويري الحداثة) (Arkson, 2014, p. 25)، حيث التداخل والاندماج المشهدي الذي يحدث خارج الاطار التاريخي والمتحفي وخارج سياقات العروض البصرية التقليدية اصبح احد أبرز سمات طرائق العرض في التشكيل المعاصر، وتحول الفنان من متمرد على ثنائية (المعنى – الشكل) التي لازمت اساليب الفن وتقنياته في العصور السابقة، الى منقاد ومطاوع لشروط التكنولوجيا المعاصرة بغية اكتشاف حقولها المنتجة لموضوعات وظيفية وجمالية والتواصل مع هذا المتغير الاخذ بالنمو بكل مفاصل الحياة المعاصرة، مما أسهم في إضفاء اشكال جديدة من الغرابة والاثارة والصدمة في طرائق عرضه وتقنياته فكانت الباوهاوس اولى الحركات الفنية التي ترجمت افكارها في الجمع بين الفن والتكنولوجيا واسست للتلاقح بين الفنون. كذلك ما قدمته الفلوكسس وهي حركة تشكل امتداداً للحدوثية الامريكية تطمح الى التحرر من مختلف انواع الكبت الجسدي والعقلي والسياسي، وتحث على الفوضى

وترفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون فكانت الاعمال تمتلك إفراط في النغمات السياسية، فضلاً عن النقد الاجتماعي، أنها نوع من الاغتراب السيكولوجي والاجتماعي في فن ما بعد الحداثة ويصبح الاغتراب هنا تعبيراً عن بؤس الإنسان في تفاقم النمو الرأسمالي وطغيان مصالح الرأسمالية الاحتكارية) (Al-Jubouri, 2014, p. 1072).

هذا ما قدمه بالفعل (الفن المفاهيمي الذي هو فن دمج الفن بالحياة. وهو فن تحويل الفكرة وجعلها ملموسة. وتأسيسا على ما تقدم نجد ان التواصل دور في تحديث المجتمع من خلال الاطلاع والمثاقفة واكتساب الخبرة والتجديد) (Jassam, 2015, p. 32). فالتعبير في خطابه التشكيلي في حقيقته هو طاقة كامنة و(التعبير ينقسم عملياً الى نمطين تعبير باطن وتعبير ظاهر والاثنين تسيدا عمود التاريخ ومظاهرة، وشكلا العلاقات التعبيرية على السطح البصري بحيث تكون علاقات تعبيرية واضحة أحيانا ومعلنة ولا تحتاج الى جهد هارمونطيقي الى قراءتها فيما تنامت لاحقا وتطورت لتتحول الى المراكز الثاوية في المناطق المصادرة على المطلوب في الفهم الأيقوني المتداول لما تبثه الصورة والمواد وطبيعة التقنيات لما يجيده الفنان لإخراج تعبيري معين بحيث صار فهم التعبير يرتبط بمستويات عميقة من الافكار في المدارس اللاحقة في فن ما بعد الحديث، حيث نجد الكثير من الفنانين تحمل لوحاتهم ونتاجهم الفني في طياته فحوى الحوار المذكور ومن ضمنهم عفيفه لعيبي شقيقة فيصل لعيبي. والخطاب الجمالي الذي يبقى في جوهرة مقترحاً فنياً قابلاً للتحليل والتفكيك بل قابلاً حتى للنقض والايحاء بالبديل.

المبحث الثاني: فيصل لعيبي التجربة والأسلوب:

نشأ فيصل في بيئة اجتماعية جنوبية في مدينة البصرة وبالتحديد من منطقة "بريهه الهاشمي" وهي احدى مناطق الواقعة وسط المدينة وتعد من أجمل مناطقها يسكنها اغلبية أبنائها من الطبقة المتوسطة وكذلك من الطائفة المسيحية فيها الاديرة والكنائس وسوق البريهه الشعبي، كما يمر من وسطها نهر العشار. لعبت المدينة دوراً كبيرا ومهما في التاريخ الإسلامي المبكر، وهي من المدن الكبيرة اذ تعد ثان اكبر المدن العراقية ومعروفة باكتظاظها بالسكان بعد بغداد، ومن سماتها العامة لبيئتها الطبيعية فتتصف البصرة بمناخها الصحراوي ونخيلها.

نشأ فيصل لعيبي في بيئة الفنية وثقافية، استقى ذلك الطفل من والده اولى مدارك الفن سمعيا حيث ترنم متلذذا ابيه بأغاني ام كلثوم والموسيقار الكبير عبد الوهاب الذي كان يضفي للبيت روح الاحساس بالكلمة والتأمل بمفردات الحياة، ذلك الاب الذي كان الموجه والداعم الاكبر في توفير وشراء الالوان وتطوير نشأته. كذلك نجده مع اخوته ورثوا ذلك الولع في الرسم من خلال والدتهم تلك التي كان لها رؤيا مغايره للحياة قد اختلفت عن باقي النسوة اذ صنعت من بقايا العجين وخرق الملابس أطيافٌ على هيئة اشكالٍ وقدمت الدمى المصنوعة من الطين والمفخورة "شواءً" الى ابنائها كلعب، كون الام استطاعت ان تجسد تصورات رغبات تلك النسوة من الأمهات وغيرهن والمدفونة في حياتهن الشعبية من العاب وافراح واحزان بتماثيل صغيرة الاحجام وبفن فطري متقن ممزوج بالمخيلة الشعبية الحكايات والاحداث وقصص الناس البسطاء وسير الابطال الشعبيين بسياق وبنسق في مقبول واظهارها بتكوينات معمقة الحكايات

المسموعة في ليالي رمضان (Al-Naseer, 2015). فحولت بمعرفتها ما تمسكه يداها لتصنع أداة تسلية لابنائها، فكان فيصل لعيبي يحاكيها ويتحاور مع اللعبة معتقداً انها ستتحول الى كائنات.

وكأن تلك الام قد استمدت معرفتها من الحضارة السومرية من حيث كيفية التعامل وتطويع الطين في الشكل والملمس التي لم تكن بعيدةً عن مكان سكناها "البصرة". والجدير بالذكر في (أواسط السبعينيات عرض لوالدة فيصل لعيبي لوحات في جريدة الشعب، ضمن موجة الانتباه للفن الفطري في العراق... وقد كتبت الناقدة بديعة امين مقالة عن فن ام فيصل لعيبي مقالة مهمة في مجلة آفاق عربية كواحدة من الفنانين الفطريين الذين أسهموا في ثقافة الشكل) (Al-Naseer, 2015). في هذه الاجواء نجد ان اخيه غازي كان خطاطا ماهراً وعلي العيبي الاكبر سنا كان رساما ايضا، كان فيصل متابعا له متأثرا به اخذ طبشورا والوان راح يرسم على الارض وجدران البيت والمحلة كشكل من اشكال التعبير عن الذات واكتشاف الاخر. وبالتالي عند قدومه الى الابتدائية كان حافزا اخر هو اهتمام الاساتذة من معلمي المدرسة في بث روح المشاركة في الفعاليات والانشطة المدرسية السنوية والذي كان (صلاح جياد) زميله الذي ارتبط معه بصداقة وطيدة منذ عام 1954م تشاركا الجهد والمسرات وتطعيم الأفكار والمشاريع فيما بينهم كل حسب مسعاه وامكانيته وتصوره فيذكر فيصل (كنت ازوره في بيت الخدم. خدم والده الذين كانوا في الأصل من عبيد والد الشيخ جياد كروز المسعودي...هؤلاء "الخدم" الناس الطيبين والذين كانوا يفضلونه على أولادهم) (Sahi, 2020). فهذا الصديق كان هو الاخر منافسا قويا فهو زميل الدراسة فحصد الجوائز والمراتب العليا، واخذ فيصل يسجل ويرصد كل ما يحيط به في خزين وأدراك معرفي. استمر فيصل لعيبي في تقدمه وتذوقه للفن وكان لقدوم فيصل لعيبي من البصرة الى بغداد صدمة البيئة والاختلاف في جوها ومناخها وحياتها والاجتماعية المتشعبة والغنية بالمشاهدة والدرس والتعلم كان الاثر والمنعطف الثقافي الكبير حيث وجد الفنان ما يبتغيه ونيل ضالته الفنية واتضاح رؤيته بالنماذج الشعبية ذلك من حيث المشهدية العالية في مراكز الفنون والمتاحف و المتحف العراقي للآثار ومتحف الفن الحديث والمقاهي امثال مقهى الزهاوي ومقهى الرصافي والمقهى البرازيلية، والمحلات الشعبية والاضرحة والتي وجد في هذه التشكيلات والتكوينات وهذه الأشياء المالوفة لعين الناظر مادة مفعمة غنية بالفن والمشبعة بالمساحة اللونية المبهرة، والانفتاح الثقافي في افكار ونحى سياسية وثقافية واقتصادية وصراعات فكرية تدار في هذه التجمعات الاجتماعية كما كان لنصب وتمثال الامومة لخالد الرحال واعمال فائق حسن انها بحق روافد جعلت من فيصل لعيبي طيرا يستقي منها معارفه وبناه التكوينية والفنية في الخارج. ودراسته في المعهد مع مجموعة مؤثرة من الاساتذة والطلبة ومن ضمنهم (نعمان هادي) وصلاح جياد الذي كان يتمتع بقدرة فنية عالية حيث كان الدافع لتقوية ملكات فيصل لعيبي، كان له ثمة تأثيرات نسجت طبيعة الخبراء الذاتية لديه والتحاقه بكلية الفنون الجميلة حيث بدأت بتأثره بأستاذه الكبير فائق حسن بالاهتمام بالخط واللون وتأكيد على الحس الانشائي في اللوحة.

كما كان (جواد سليم) مؤثرا هو الاخر في تكوين ترنيمة خاصة به، هذان القطبين قد كرسا لديه حرية البحث عن الاسلوب ورؤى فنية على نحو مستقل والتفكير بتكوين هوية خاصة له والتي ادركها عبر الاثر الفني والحضاري المحلي في متابعته وفق رؤية تجريبية تقترض مقاربتها الاسلوبية مع الاتجاهات الحديثة في

الفن. ان هذا الفن الذي توصل اليه جراء دراسته الاكاديمية المكثفة من هذا المنطق جاء اهتمامه بتجارب (جماعة بغداد للفن الحديث) وخاصة، المنجز الذي قدمه الفنان الراحل جواد سليم. يذكر سعد القصاب بالقول (خلق الشخصية الوطنية، وادخال عناصر جديدة في الاساليب، والوعي بالأساليب الحديثة، وتطوير رؤية يكون اساسها تراث العصر الحاضر والوعي بالطابع المحلي) (Al-Salhi, The Optimal Position and Distortions of Perspective, Colors, 2013). فالتف فيصل لعيبي حول استاذهم (كاظم حيدر) مع زملائه نعمان هادي وصلاح جياد ووليد شيت في تأسيس (جماعة الأكاديميين) وإقامة معرضاً لهم (Muhammad B. , 2019, p. 27). وسرعان ما تمرد على اساتذته الذين درسوه الفن واولهم كاظم ذلك لانه تميز فيصل بتكوين خصوصيته الخاصة به من خلال تمكنه بالتشريح والذي استطاع ان يوظف قراءاته ومشاهداته في العمل الفني، لقد مر فيصل لعيبي بمزيج من التجارب والمنفذة بتقنيات ومهارات تطرح ذاتها وباحثا في الروح المحلية والاشكال الشعبية والفلكلورية وفق طابع محلي والذي يتحقق بالعودة الى التراث الاسلامي الرافديني والتي يرسمها وفق معايير واسس اكاديمية،

(فالحكم على العمل الفني في ضوء مضمونه، سبيل يؤدي الى تدخل كل انواع الاهواء والتحذيرات التي لا صلة لها بالأمر) (Reid, The Meaning of Art, 1968). كما ويعتبر فيصل لعيبي ان الاساطير هي جزء من منظومة متشعبة شاملة منطلقة من مفاهيم سردية وتشخيصية شعبية يمكن تطويرها وفق خطاب تشكيلي كوسيلة تعبيرية في تجارب الحياة المعاصرة. وفيمايبدو انه قد اعتقد بان "الطابع المحلي العراقي" لن يتحقق **إلا** بإعادة تأسيس التراث اذ يقول (انا مثلا استشير الفنان السومري الاشوري احيانا، كذلك احاور يحيى الواسطي عندما اتلكأ في الوصول الى حل لمشكلة فنية. كما اتصفح اعمال العديد من فناني عصر النهضة والعصر الحديث لعلاج ما يعتريني من ضعف او صعوبة ما) (Haider, 2017). وهذه قد تكون المساهمة الأكثر أهمية لهذا الرسام في تاريخ الرسم العراقي الحديث. كذلك وقد عمل فيصل لعيبي في الصحافة اذ قدمه الكاتب والفنان ابراهيم زاير لاول مرة كرسام في صحيفة (الف باء) الاحتكاك المباشر مع النشاط الفني اذ يقول فيصل كانت مرحلة غنية جداً في حياتي، جعلتني اكثر تركيزا، واكثر كثافة واكثر سرعة في التعامل مع النصوص واحالتها الى رسوم مستوحاة من النص، اي ارسم ما يصلني من احساس من خلال القصيدة او النص. فمما يبدو ان فيصل لعيبي أصبح لديه النضوج الفكري في تقديم اعماله كما انه يعد من الفنانين المنتجين منذ بداياته والمجربين وقد مر بتحولات مقدم اعماله بمنحى الواقعية والسريالية معتمدا بذلك من دراسته ومهاراته الاكاديمية.

خلف العنف وعدم الاستقرار السياسي والذي قد اعقب انقلاب البعث الاول 1963م ندوب واوجاع في العراق والذي وضعه تحت ضغوط وصراعات سياسية في مواجهة مع مأساة حقيقية عكست على فيصل كشخص وكفنان اذ ادرك حجم المعاناة وما عكسه الشارع من اضطهاد وكارثة حقيقية ولاسيما في تبنيه الى الفكر الماركسي عبر عن شجون تلك الفترة من خلال التعبير عن ملحمة كلكامش وكذلك شخصية وقصة الحسين بن علي الثائر على الباطل والطاغوت عكس هذا الموضوع في اشكاله و بخطابه السياسي في حقله التشكيلي حيث تناوله بموضوع الاستشهاد او الشهيد الذي مثل الواقعة نفسها وموضوع المأساة الحقيقية

التي نفذت على الشعب وعذابات الشباب والامهات وعذابات شعب كامل، في قصر النهاية او تحقيقات وجرائم امام الجمهور سجلها بعين المراقب الفنان وصاحب قضية تنادي بالإنسانية والتحرر والانطلاق نحو رفعة الازميل ونصرة العامل. قد قدم فيصل رؤيته للملاحم الشعبية ومقتل الحسين ومآسي سومر وبابل برؤية تاريخية وتراثية، لقد رأى فيصل القضايا العراقية المعاصرة والحديثة عبر البوابة الشعبية وبكل ما فيها من أزياء وبيوت وازقة ومحلات وعادات شعبية يومية، وبوابة تراثية تحمل كل ما هو غرائبي واشكال وحكايات وتصورات اسطورية وميثولوجية (Al-Naseer, 2015).

مما تبين فقد عاد بنا فيصل لعيبي الى الموروث اذ يقول (بالنسبة اليّ هو الجذور والمجتمع والعالم من حولنا. ليس هناك بناء مهما كان بسيطاً لم يقم على قواعد، والمعرفة تتبع المبدأ نفسه اعتقد أن الذي لا يملك تراثاً ماضياً، لن يملك مستقبلاً) (Haider, 2017). وبشكل عام فقد كان موثقاً وباحثاً حقيقياً في تسجيل ما تعجز عنه الكاميرا الفوتوغرافية لقد حمل معه ذاكرة بصرية مليئة بالمشاهد واحداث مطلع السبعينات وهذا قد يكون واضحا للعيان في مشاهدته ومتابعته للأعمال التي ينتجها اذ تدل استعاراته لمهن وحرف اندثرت بعضها والاخر ينتظر دلالة على ان ذاكرته الصورية متوقفة مع هجرة الفنان الى الخارج بخزين ذلك المكان والزمان، لقد دمج فيصل لعيبي الموروث واشكاله الشعبية بنظام الرسم الاسلامي الرافديني وفق خطابه الجمالي لما فيه من تسطيح والفاقد لنظام التشريح ونظم الرسم الاكاديمي الاوربي المجسم الخاضع للطرق العلمية في انظمة المنظور والتشريح ومن التحولات الاخرى كانت هناك تكوينات نفذت بواسطة الحبر على الورق واستخدام الوان الاكريليك على الورق عبرت عن حالات من الاوجاع والالم بأساليب مختلفة واقعية تعبيرية اوسريالية. (Nasser, 2020)

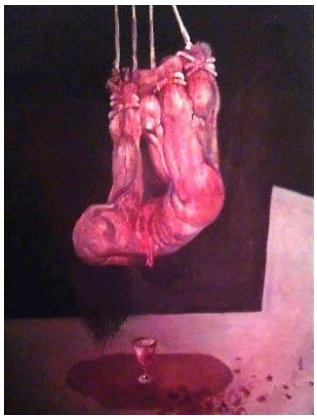
فيصل لعيبي متنوع لاستخداماته من حيث تناوله للموضوع وكذلك متنوع في استخدامه للمواد فقد تناول قلم الرصاص على الورق والحبر السائل والحبر الجاف على الورق والاكريليك على الفابريانو وعلى القماش والالوان المائية والالوان الزيتية على القماش وهذا دليل على شغفه وقدرته ومهاراته الفنية الاكاديمية واتقانه للواقعية الصرفة. كما ان الهجرة ادت الى ثقافة مضافة لثقافته والتي أدت الى نوع من الاستقرار الاسلوبي لدى فيصل لعيبي فتميزت رسوم فيصل لعيبي كأسلوب منفرد بتجسيده للحياة اليومية بأشكال شعبية فيها الخطاب السياسي ثاوي تميزت بالمقهى حيث تناوله كثيمة عراقية فالمقهى بالنسبة لفيصل لعيبي هو الحجة للتعامل مع البيئة العراقية وابراز خفاياها كون ان (مجموعة اشخاص تمثل طبقات وفئات اجتماعية مختلفة فمنهم المثقف، العسكري التاجر، الاقطاعي، الرأسمالي، العامل، صاحب الجريدة وصاحب الكتاب المترقب، وبالتالي هذا الصراع داخل المكونات الاجتماعية حاول ان يعكسها داخل المقهى الذي يمثل مسرح الواقع الاجتماعي للبلد) (Windows, n.d.). أيضا كما انه ابتكر حلول تقنية في المنظور التكراري في طريقة رؤية الاشخاص متفاوتي المسافة على ارضية منبسطة، وكما انه قد استعار بما يسمى(الوضع المثل)وهو وضع تتخذ فيه الموجودات الاوضاع التي تظهر اهم خصائصها الشكلية ويستوجب ذلك درجة من التحريف في قوانين التشريح بالنسبة لجسد الانسان، ودرجة من التحريف المنظوري بالنسبة للأشكال الجامدة الاخرى، (فاتخذت الاقدام وابارياق الشاي وضعا جانبيا، بينما اتخذت الصحون

وضع "عين الطائر" بينما اتخذت الاكتاف وضعا مبتكراً جديداً فكان الفنان لعيبي يرسم الكتف القريبة من المشاهد بوضع جانبي) (Al-Salhi, n.d.).

كما وتذكرنا اعمال فيصل الاخيرة بالفنان الفرنسي فرنان ليجيه. والكولبي بوتيرو (من ناحية دائرية شكل الوجوه او بيضويتها او تشابهها. ولكن هذا النوع من الوجوه كان مألوفا في التراث الفني الاسلامي خاصة في مدرسة بغداد ورسوم الواسطي) (Shamhoud, 2014). استطاع فيصل لعيبي ان يخط له أسلوباً بالغ التميز من خلال الاعمال التي قدمها والزاخرة بالألوان والفكرة والأسلوب وان يقدم اشكال ومضامين تعكس الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية لشعبه من خلال بحثه الغير تقليدي في القضايا المعمقة داخل الواقع العراقي، فكانت لوحاته اشبه بدورة حياة تنتهي وتعيد دورتها في فكره بعملية مقصودة ولادتها على اللوحة من جديد.

تحليل النماذج

نموذج: (1)



عنوان العمل: المحكمة

المـادة: زيت على كانفس

القيـاس: 100cm x80cm

السـنة:1977 م - باريس

المصـدر: Faisel laibi/facebook

اظهر الفنان جثة معلقة بطريقة (الفلقة) تمثل مركز العمل وقد شدت وربطت الاطراف العيا والسفلى اليدين والرجلين بأربعة حبال نحو الاعلى وقد بانت آثار التعذيب عليها الواضحة عليها من خلال الاحمرار والكدمات كما نهش وتمزق صدر الضحية دلالة القسوة والوحشية اثناء التعذيب ووضع اسفل الجثة بقعة تمثل ظلال الضحية الا انها اعطت انطباع بطاولة قدم عليها كأس الخمر المُتَلأْلئ ليملئ بدماء الجثة المقتول فيشرب انتشاءً وتلذذاً بآهات وعذابات المقتول الذي وضع في غرفة فصل بياضها الظلام بلون اسود واكتسح اكثر من نصف اللوحة لبيان واعلان ان الشر عم وانتشر وطغى على الخير الممثل بالبياض كما وقد بانت على الارض بقع من الدم حمراء اثار التعذيب وقد تكون ممزوجة ببقايا الشَعر المنثور اقتلاعا من الضحية فيذكرنا العمل برمته بتاثيرات فرانسيس بيكون Francis Bacon فيودع الفنان بخطابه السياسي للمتلقي التعبير بصورة عقلية عن التغييربقول لفكرة بيكون المعرفة ينبغى أن تثمر في أعمال وان العلم ينبغي أن يكون قابلا للتطبيق في الصناعة، وأن على الناس أن يرتبوا أمورهم بحيث يجعلون من تحسين ظروف الحياة وتغييرها واجبا مقدسا عليهم. فيرسل الفنان بخطابه مطرقة المحكمة باطلة بأصلها. وكذلك تاثيرات الفنان كويا بلوحته اعدام ثوار الثالث من مايو التي حملت كل مفاهيم الادلجة بخطابها السياسي عبر التاريخ والمتخطية للمكان والزمان وقد يكون الفنان فيصل لعيبي قد استعان بذلك بقصيدة الشاعر الإسباني مانويل ماتشادو بمطلع قصيدته على الأرض مصباح لا يكاد يضيء، نوره الأصفر ينشر الرعب،الا ان الفنان استعان بلون اخمر لتمثيل الدم يملئ الكاس ونثر بعضه على الارض لدلالة وبث الرعب. الى اخر القصيدة،

لحمهم الأبدي يناول الأرض التحية. وهنا لحم الضحية نجدة قد تدلى من الصدر نحو الارض يلقي التحية والسلام.

نمـوذج: (2)

عنوان العمل: الخراب - قيامة آذار.

المـادة: زيت على كانفس.

القيـاس: 29cm x21cm.

السـنة:1991 م - لندن.

المصـدر: Faisel laibi/facebook

قدم فيصل لعيبي عمله الفني هذا باعتباره وسيط ناقل لخلجات الفنان وما يسعى للتعبير عنه بطريقة ينقل فيها تأثره وسعيه للوصول الى اسمى حالات الابداع فأبدى الفنان بإظهار مهاراته الفنية والتي لها عمق تاريخي نظرا للفرادة التي تمتعت بها، ومن خلال هذا التعبير وما أراد الفنان ايصاله للمتلقي باستخدامه لضربات الفرشاة التعبيرية ودراسته للتأثيرات البصرية والهم شغفه بالغرابة وبحركة رمزية استطاع ان يعبر بلوحته الزيتية هذه تعبيرا متكاملا، فقدم عمل يفيض منه قوة درامية، فبالرغم من ما توسط اللوحة حيادية في الألوان الا انه استخدم الألوان ذات التأثيرات القوية المؤثرة على العواطف بأجواء عراقية محلية بحته. وبخطابه السياسي قدم صور حجم الخراب في البلد اذ قدم تهشم وركام للحضارة العراقية القديمة حيث راس احد ملوكها ملقى على الأرض وقد بانت شروخ وخراب كامل علية، كما تشابكت اليدين لبيان صورة الحائر من الخراب والدمار الحاصل، وقفت امرأة بعباءتها على احد أصابع يد التمثال في مقدمة العمل المقروء من اليسار تأكيد على دور المرأة وهي ليست المفعول به دا ئما بل هي فاعل في المجتمع وهي شبيهة جان دارك بتمثال الحرية والحرية تقود الشعوب عند ديلاكروا وقد مثلت الاثنين النكبة والثورة كما رسمها فيصل لعيبي في عمل اخر له (لالة بنت فانوس بنت مصباح آل بدر) ، وجعلها الشاهد الممتد من هذه الحضارة في كل الأزمان عن هذه النكبات والويلات فهي القائد والفاعل في المجتمع والمحفز للثورات بأهزوجتها ووقفاتها التاريخية المعهودة، وبطريقة التوازن عمد قاصدا بيان النخلة العراقية بهيئة الشموخ وجعلها منتصف والأخرى طرف اللوحة، اللوحة محملة بخطاب سياسي يحاكي ويخاطب جميع الاطياف المحلية العراقية بضرورة الانتباه والتغيير لما هو افضل ويجعل فسحة الفضاء ويجعل فسحة الفضاء يملئها المتلقي. وهو تعبير بصورة مجازية عن حب الوطن واعلائه ومصلحة الوطن فوق مصالح الافراد فهي درس بتعبير ثاوي يعبر عن التضحية بالمصالح الشخصية في سبيل الوطنية.

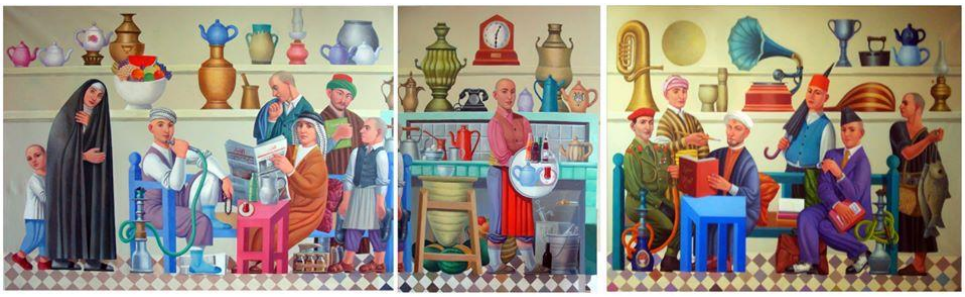
مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

نموذج: (3)

عنوان العمل: المقهى. المـادة: اكريلك على كانفس

القيـاس: 200cm x 620cm. السـنة:2016 م - لندن

المصـدر: Faisel laibi/facebook



يتسم العمل من اربعة عشر شخصا ليمثل بطبيعته وازياءه كافة اطياف البلد من طبقات وشرائح مختلفة، قدم الفنان المقهى البغدادي قاصدا تمثل الحكاية مكان عراقي، يتكون العمل من عدة اشخاص بوضعية الجلوس والاخرين وقوفا بانت شخصية المكان من خلال الاكسسوارات والاثاث والملحقات اوتي الفحم والة العود العراقي والزنبور والطبلة الات العزف وكذلك التنكة(البستوكة) والسماور والهاتف الارضي والهاون واباريق الشاي والاستكاين العراقية والنركيلة والمساطب الخشبية ما يسمى الكرويته. مثل من الجهة اليمنى فتى يمثل بائع السمك ويقابله الجهة اليسرى امرأة مع صبي مقتبل العمر. ضم العمل كل اطياف البلد من الشيخ رجل الدين المعمم والسادن والمثقف البغدادي ابن المدينة والمثقف ابن القرية والعسكري والعامل وصباغ الاحذية وقد تنوع الانشاء في تكويناته الانشائية واللونية. التكوين مغلق من الجهتين الجهة اليمنى بائع السمك دخل طالبا للرزق يقابله في الجهة اليسرى امراة مع صبيها قد اقتحمت المقهى وبشكل ملفت للنظر فدخول المراة خارج المالوف وخارج العرف الاجتماعي للمجتمع العراقي، وقفت بوقفة محتشمة وقد بانت يدها تطلب سؤالا، تمركز العمل شاب عامل المقهى يحمل بيده صينية بانت عليها قدح شاي وابريق ومشروبات غازية معروفة (بيبسي كولا وسينالكو وترابي) تقدمت احدى قدميه تأثرا بتماثيل وادي الرافدين كما بدى الشاب مهندما حليق الراس، مثل في العمل كتلتين متوازيتين بثقلهما الاجتماعي فجلس على الجهة اليمنى شيخ رجل دين ممسكا بيده كتاب صحيح البخاري بوضعية القراءة وبجانبه ضابط عسكري يمثل السلطة مرتديا بيده اليمنى كف اسود والاخرى ممسكا بها اركيلة وبجانبهم الفتى البغدادي المثقف وقد انشغل بكتابه وافكاره وخلفهم وقوفا شخصين مستمتعين بحالة الاسترخاء. في الجهة الاخرى اليسرى يمثل البرجوازي الذي نزع حذائيه لصبي صباغ الاحذية ممسكا بيده اركيلة وبجواره رجل بزي عربي يقرا جريدة اخبار وبجانبهم السادن رجل دين هو الاخر وخلفه رجل مثقل بالهموم والتفكير. بدى اهمال بالمنظور وكذلك بانت قصدية الاظهار في سكون اللوحة تشابه الى حد ما سكون جدارية سومرية كما هناك توقف في الحركة الواضح في ثنايا الملابس، حاول الفنان اعادة احياء التراث العراقي بشكل معاصر

كما ابدى ارتباطه وتشبثه بالتراث العراقي البغدادي وحاول فتح المعنى واشراك المتلقي وتوسيع تأويله الذي يختلف من مشاهد الى اخر تبعا للمخزون ووعي المتلقي.

النتائج والاستنتاجات:

توصل الباحث من خلال المباحث التي تضمنتها مباحث الإطار النظري الى جانب تحليل عينة البحث الى جملة من النتائج والاستنتاجات نجملها بالنقاط التالية:

1. اقترب فيصل لعيبي في تكويناته الانشائية من الاسلوب الرافديني في طبعات الاختام الاسطوانية واشرطة المسلات والرسوم الجدارية. كما في النموذج رقم(3).
2. دمج فيصل الموروث والاشكال الشعبية بنظام الرسم الاسلامي الرافديني وفق خطاب جمالي وخطاب سياسي ثاوي في موضوعاته لما فيه من تسطيح والفاقد لنظام التشريح. كما في النماذج التي تحمل ارقام(2،3).
3. أستمد الفنان فيصل لعيبي مرجعياته الشكلية والفكرية من واقع البيئة الشعبية التي يعيشون فيها غالبية المجتمع العراقي، لانتاج خطاب جمالي ينسجم مع ذائقيتهم و تضمينه خطاب سياسي بمقاييسهم الفكرية. كما في النماذج التي تحمل ارقام(2،3).
4. العلاقة العميقة القائمة بين فيصل لعيبي والمجتمع ساعدت في تأسيس خطاب سياسي أيديولوجي يواكب أحداث المجتمع في نواحيه المتعددة. كما في النماذج التي تحمل ارقام(1،2،3).
5. ان الثقافة السياسية للفنان فيصل لعيبي (الماركسية) جعلته متفاعل مع الحدث والثقافة السائدة في المجتمعه والعوامل الضاغطة والمؤثرة فيه، وانعكاس هذا كله على الفن في هيئة مضامين. كما في النماذج التي تحمل ارقام(1،2،3).
6. جسد فيصل لعيبي مضامينه السياسية والايديولوجية في خطاب السياسي مستتر في نتاج فني اذ وظيفها في نصوص البصرية الفنية تحمل المتعة للمتلقي بعيداً عن المباشر والمستفز. كما في النموذج رقم(3).
7. وجد فيصل لعيبي ان ارتباط الفن والسياسة قد يكون شكلياً أو اشتراكاً في الدافع الثوري، لكن من الممكن جعل الموضوعات الفنية اجتماعية وانسانية في خطابها الظاهر والمعلن، وتحميلها خطاب ساسي في الوقت نفسه. كما في النماذج المرقمة(2،3).
8. التحولات السياسية في المجتمع أدت الى تغيرات في مفاهيم البنية الاجتماعية وهذا انعكس على الفهم الايديولوجي في خطاب الفنان السياسي في نتاجاته الفنية. كما في النماذج التي تحمل ارقام(2،3).
9. ظهور الخطاب السياسي في الاعمال الفنية لفيصل لعيبي هو مؤثر للتغيرات الاجتماعية التي تظهر في مجتمع معين. كما في النماذج المرقمة(2،3).
10. الخطاب السياسي لدى فيصل لعيبي هدفه تحقيق واقع جديد قائم على وعي اجتماعي بمبادئ وقيم ومفاهيم نقدية كاشفة عن العلاقات والتعالقات بين الاحداث واسبابها ونتائجها. كما في النماذج التي تحمل ارقام(1،2،3).

11. اكد فيصل لعيبي في مراحله الاولى بتوجيه الخطاب السياسي المباشر على سطحه البصري للمتلقي في حقبة السبعينات وبداية الثمانينيات من القرن الماضي. كما في النموذج المرقم(1). بينما نجده مستتر وثاوي في مراحل زمنية آخرى (نموذج 2-3)، وبذلك يكون الخطاب السياسي في اعمال فيصل مؤشراً للتغيرات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع.

References:

1. aali, H. (2016). *Receiving critical theories in contemporary Arab discourse.* Amman: Al-Yazouri Scientific Publishing and Distribution House.
2. Al-Hassan, I. I. (1969). *The Proof in Wojooh Al-Bayan.* Cairo: The Youth Library.
3. Al-Jubouri, I. (2014, Issue 5 Volume 22). Features of Alienation in Postmodern Art. *Journal of the University of Babylon, Humanities*, pp. 1072-1073.
4. Al-Naseer, Y. (2015, 3 25). *the artist, Faisal Laibi - The rebellion in the general context*. Retrieved from Https://almadasupplements.com/view.php?cat=12398: 06: 37:41
5. Al-Salhi, K. (2013, December 8). *The Optimal Position and Distortions of Perspective, Colors*. Retrieved from https://www.alawan.org.
6. Al-Salhi, K. (n.d.). *Faisal Laibi, Al-Mada Al-Thaqafi, Architecture and Tashkeel, website*. Retrieved from https://almadapaper.net/sub/10-522/p15.htm.
7. Al-Shayeb, A. (1966). *, History of political poetry - to the middle of the second century.* Cairo: The Egyptian Renaissance Library.
8. Al-Shehri, A. (2004). *Discourse Strategies - A deliberative linguistic approach.* Beirut: Dar Al-Kitab Al-Jadid.
9. Al-Waer, M. (1993). *Analysis of Political Discourse.* Kuwait: Arab Journal of the Humanities Issue 44.
10. Arkson, M. (2014). *Culture and Society.* Cairo: National Center for Translation.
11. El-Feki, O. (2016). *Oil Painting Schools.* Cairo: The Anglo-Egyptian Library.
12. Estetia, S. (2002). *Language and the Psychology of Discourse.* Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
13. Haider, J. (2017). Faisal Laibi - The Alienation, Iraq Gave Me. *Al-Akhbar Newspaper*, Issue 3088, Wednesday.
14. Jassam, B. S. (2015). *Contemporary Art - Its Styles and Trends.* Baghdad: Al Fateh Library for Printing Reproduction and Preparation.
15. Muhammad, B. (2019). *, the isolation of art - in Iraqi culture, , , ,.* Baghdad: Dar Al-Fath for printing, publishing and distribution.

16. Muhammad, B. o. (2012). *Readings and Ideas in Plastic Arts.* Amman: Majdalawi House for Publishing and Distribution.
17. Nasser, F. (2020, February 12). *the third of May linguistic painting and a real assassination scene for the Karbalai activist, Asharq Al-Awsat newspaper.* Retrieved from https://aawsat.com/home/article: Issue No. (15051),
18. Nour, A. (B.T). *Theory and Methodology in Sociology.* Egypt: Faculty of Education, Ain Shams.
19. Reid, H. (1968). *The Meaning of Art.* Baghdad: Cultural Affairs House.
20. Reid, H. (2014). *The Meaning of Art.* Egypt: House of General Cultural Affairs.
21. Saffar, M. (2005). *Discourse Analysis and the Problem of Conceptual Transfer - A Suggested Vision.* Cairo: Al-Nahda Magazine, Faculty of Economics and Political Science, Volume 6, Issue 4.
22. Saheb, Z. o. (2019). *Riot of Art (Acceptance and Rejection).* Baghdad: Dar Al-Kutub Al-Ulmiyyah for Printing, Publishing and Distribution.
23. Sahi, F. (2020, 4 24). *years of challenge and disappointment in the career of the great artist Salah Jiyad Al-Masoudi, Al-Mada, Issue 4657 (electronic version)*. Retrieved from https://www.almadapaper.net/view.php?cat= 226239.
24. Shamhoud, K. (2014, 11 29). *Literature and Art Magazine, website* . Retrieved from http://www.adabfan.com.
25. Thales, A. (1979). *Rhetoric.* Kuwait: Dar Al-Qalam - Publications Agency.
26. Windows. (n.d.). *Arab artists and artists, Al Arabiya channel, the website*. Retrieved from ، https://www.youtube.com/watch?v=b7gZwvmeXnE&ab_channel=AlArabiya .
27. Yoktin, S. (1989). *Fictional Discourse Analysis.* Beirut: The Arab and Cultural Center.
28. Yonan, R. o. (1970). *Muheet al-Funun.* Egypt: House of Knowledge.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/533-548

Political Discourse in the Drawings of Faisal Laibi (Analytical Study)

haydar khatban obeid Al- mamoori[1]
Salam Idwer Yaqoob Al-Loos

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 20/3/2021…....Date of acceptance: 12/4/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

The research aimed to study the political discourse in the drawings of Faisal Laibi, where it shed light on the discourse in the plastic field - concepts and applications, as well as the representations of discourse in the modern and contemporary plastic field, and to study the experience of Faisal Laibi and the uniqueness of his style in artistic performance. The site has collected more than (210 works) whose sources varied between the artist's website himself on the social network, the Internet, and the published paper publications. The researcher conducted an analysis of some of the drawings to achieve the research objectives. Among the most important results he reached:

1. The political discourse of Faisal Laibi is to direct these changes to achieve a new social reality in which principles, values and concepts are embodied, collectively known as political discourse and its ideology.
2. Political transformations in society led to changes in the concepts of the social structure, and this was reflected in the ideological understanding in the artist's political discourse in his artistic productions.

Keywords: Political discourse - Faisal Laibi

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts, ،Haidar.Ghaddban1202a@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/549-564

تصميم المنظروفق النظرية التفاعلية في العرض المسرحي العراقي

دريد هاشم شكور[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/3/7 , تاريخ قبول النشر 2021/4/26 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث:

إن في المسرح اسس حية تتفاعل مع كل الرموز وعلامات فلم يكن يوماً بعيداً عن هذه المبتكرات والتطورات في اسلوب التعامل مع تلك الرموز وكيفية ومدى التاثيراتها في المجتمع من خلال عالم التكنولوجيا لانة العرض المسرحي تساهم فية بنيتهِ تقنية يتم توظيفها من خلال المصممين في مختلف التقنيات مثل (الموسيقى ومهندس الإضاءة والمؤثرات الصوتية وكذلك مصمم الأزياء والعمارة والتشكيل). كما اعتمد المسرح اليوم أيضا على تقنيات تفاعلية مختلفة تتمثل في استخدام لغة الجسد وعلامة من اجل توصيل المعنى عبر تشكيل الحركات والغناء والرقص ليتفاعل معها المتلقي فالرمز التفاعلي في المسرح ليست وليدة اليوم وإنما منذو عهد الإغريق إلى يومنا الحالي، وعلى هذا الأساس قام الباحث بتحديد ما هي كيفيات توظيف نظرية التفاعلية الرمزية في بناء المنظر في العرض المسرحي العراقي؟

ثم قام بعدها ببيان أهمية بحثه الذي هو أحد الجهود العلمية الباحثية في أهمية التفاعلية الرمزية وانعكاساتها على التقنيات العرض المسرحي العراقي في البناء السينوغرافية ومن ثم قامت في بيان هدف البحث وحدوده والتعريف أخيرا بأهم مصطلحاتهِ ألا وهو مفهوم تصميم المنظر المسرحي والرمزية. أما الإطار النظري فقد قسمهُ الباحث إلى مبحثان وضح في الأول مفهوم التفاعلية الرمزية في الفلسفة، اما في المبحث الثاني التصميم المسرحي وتجلياتة في المسرح وجملة من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. ويتضمن إجراءات البحث مجتمع البحث وعيناته القصدية المتمثلة بالتصاميم العرض المسرحي التالي: ((موت مواطن عنيد)) ومن ثم تحليل العينة وتأشير التقنيات التي استخدم المخرج مع المصمم. وأخيرا النتائج التي توصلت اليها الباحث والاستنتاجات ثم المقترحات والتوصيات وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: تصميم، المنظر، التفاعلية، الرمزية.

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، drydalrq@gmail.com .

الإطار المنهجي

اولا : مشكلة البحث والحاجة الية :

لقد حاول الكثير من الفنانين المبدعين والادباء في المسرح من ايجاد الوسائل الفنية التي يمكنها ان تعبر عن ارائهم وافكارهم في قضايا المجتمع فكانت (النظريات الاجتماعية) الطريق الجديد لاحتواء مثل تلك والافكار فلقد اثرت بدورها على المسرح وكيفية ايجاد تفاعلية مع تلك الرموز الفنية والادبية لقد اخذ المسرح المستوى الذي يضمن الاستفادة من تلك النظريات وكيفية تطبيقها في المسرح حيث ان التنوع في مسرحنا العراقي اقصد التنوع في الاساليب المستخدمة في العرض المسرحي من اجل التعبير عن الواقع وحتى لا يكون هنالك خلط في فهم المعنى. معنى تشكيل الرموز في العرض المسرحي العراقي وهنا بدا المسرح خطواته الاولى في الاتجاه نحو تحقيق الطرح القضايا (السياسية والاقتصادية والاجتماعية.) ومن هنا تظهر مستويات الاشتغال التفاعلية الرمزية في تصميم العرض المسرحي العراقي فإننا عنده التعرف على تلك المستويات وكشف على الرؤية الفنية والتقنية في كيفية توظيف التفاعلية الرمزية داخل المنتج الادبي فتحددت المشكلة: **(كيفية تصميم المنظر وفق النظرية التفاعلية في العرض المسرحي العراقي)**

ثانيا : اهمية البحث: لما كانت المسرح المكان الأدبية والفنية في التعبير عن موقف المجتمع ورفضه للواقع وما يعانون منها ومن خلال المسرح وتفاعل المجتمع معه تبرز أهمية البحث في كيفية اشتغال التفاعلية الرمزية في تصميم المنظر في المسرح العراقي.

ثالثا : هدف البحث: هو الكشف والتعرف على تصميم المنظر وفق النظرية التفاعلية في العرض المسرحي العراقي)

رابعا : حدود البحث: تحدد البحث

الحدود المكانية: العروض المقدمة على مسارح بغداد.

الحدود الزمانية: بالعروض المقدمة من سنة (2000-2018)

الحدودالموضوعية :المخرجين والمصممين الذين قدموا اشتغالاتهم وفق رؤية النظرية (التفاعلية الرمزية)

خامسا : تحديد المصطلحات:

المنظر المسرحي ؛ (حمادة) بانه: "القطع المصنوعة من الخشب او القماش او نحوهما والمقامة في الغالب فوق خشبة المسرح لكي تعطي شكلاً لمنظر واقعي او خيالي او كليهما معاً على ان ترتبط ايماءات هذا المنظر بدلالات المسرحية" (Hamada, B.T, p. 259)

ويعرف هو "مجموعة التركيبات الخاصة بالمنظر والمقامة على خشبة المسرح"(نفس المصدر)

تعريف الاجرائي: وهو تنظيم وتشكيل مكان العرض المسرحي وفق رؤية فلسفية واجتماعية بيما يخدم فكرة المسرحية اعتمادا على اسلوب المصمم والتقنية المسرحية.

النظرية التفاعلية : وتعرف بانها افكار ذات طابع اجتماعي رمزي سلبية كانت ام ايجابية معبر عنة في نظم الفكرية في حياة الواقعية وايجاد الحلول لها من الواقع " (Sidqi, 1980, p. 105).

وتعرف بانة "صورة ذات معنى ومعنها هو الرمز وهو شي حسي على درجة عالية من الوضوح" (hkym, 1986, p. 72).

تعريف الاجرائي: وهي النظرية التي تعمل على تعزيز القيم الاجتماعية التي تجعل العرض المسرحي ينفتح على مستويات اخرى مختلفة من التحليل باتجاه قراءة العرض وفق رؤية متبصرة للعرض المسرحي بصوره معاصرة .

الإطار النظري

المبحث الاول: مفهوم المنظر المسرحي

لقد تطورت الديكورات في المسرح واصبح لها تخصص اكاديمي ودخل في مركز وصميم اللعبة الابداعية في المسرح حيث ان لها صفه التعبير والرمز والتكثيف والاختزال على خشبه المسرح فهي الاقدر على منح الخيال للمتفرج وتحريكه وتحفيزه ففي كتاب (نظرية العرض المسرحي) بين جوليان هلتون ان النظرة الطبيعية الى الديكور قد تولدت من رغبة في اصلاح مسمار المسرح فتاريخ المسرح يحفل بأنواع من المسرحيات تستخدم انماطا منوعة من الديكورات وان دور المصمم المنظر دور مهما في احياء الفرجة المسرحية كما انه يحدد الزمان والمكان وطبيعة البيئة التي تدور فيها الاحداث وتؤشر الى الانماط الاجتماعية والاقتصادية التي تعيشها الشخصيات اخذ المصمم يصمم على وفق صياغات جديدة تتماشى مع فعل وبدا المخرج يقترح علينا اشكالا جديدة من الديكورات المسرحية حيث شهد المسرح العراقي المعاصر انتقالات جوهرية في ميدان العروض ومن خلال بلوره هذا المفهوم على صعيد البنى الفكرية والتطبيقية لجملة من النتاجات المسرحية التي قدر لها ان تكون نموذجا والبحث عن الدلالات المعرفية التي يلزم المصمم بتقديم اشتغالات فاعلية على المستوى الشكلي والمضمون ان الابداع من السمات المميزة التي طغت على المسرح المعاصر ومعه العراقي اذا يمكن للمسرح ان يبقى مؤثرا ومتطورا وخاصة انه يهتم بالمستحدث ان الهدف من كل العمال المسرحية هو البحث المستمر والواعي في التقنية الفنية المتعارف عليها كسلطه خطاب مسرحي تقليدي من اجل تجاوزها والعثور على منهج مسرحي يساعد على احلال عناصر جديدة من خلال الشكل والمضمون حيث ان التفاعلية الرمزية تتم من خلال تصميم ديكورات ذات نظام رمزي مشترك بين الفرد والمجتمع وذالك من خلال تشكيل الذات والعقل وبذلك يصبح مفهوم الذات مفهوم العقل الرمز الاجتماعية على علاقات ومدخل لدراسة علاقة الفرد والمجتمع والقدرة على استخدام الفاعل الرمز في تقرير مسارات الفعل فهو وحدة ثابتة في عملية ديناميكية تشمل الجانب الذاتي الموضوعي تنمو نتيجة تفاعلية رمزية ومن ذلك نستطيع ان نحدد الفن على اساس انه انواع اشكال قابلة للإدراك الحسي بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري في العمل الفني ككل هو ضرورة مهمة من ادوات الأدراك بفضل ما سمي في المنطق بدراسة التفاعلية الرمزية ومدى تأثيرها في تصميم المنظر.

اولا: مفهوم التفاعلية الرمزية في الفلسفة:

بعد ان انتقل المسرح من التنظير الى الفعل على خشبة المسرح والتحول في الذاكرة المتخيلة لدى المجتمعات لتعرف على العنصر الرمزي كأساس لتفاعل مع انفتاح على العالم في تجلياتها المعرفية كمدخل لفهم سبيل التقارب بين العلوم الاجتماعية والمسرح والاستفادة من التراكمات الاجتماعية والسياسية والمعرفية برؤية منفتحة لإنتاج التجربة الابداعية لمرتكز (سوسيولوجي) في الفنون وكفضاء تفاعلي للمحور اجتماعي للبحث وللإيجاد العلاقة بين المتلقي والمسرح وكيفية التفاعل بواسطة الرمز ومدى انتاج الرمز

على اساس ادراك الحسي وعنده التميز بين رمزية الفن والفن كرمز فأننا نجد الفاعل الرمزي ليس رمز فحسب بل معنى يحتاج الى التأويل حيث انه يتمثل في تقديم اشتغالات على مستوى فاعلية الشكل والمضمون وما هو اجتماعي وعلاقة بين جانبين وارتباطها بالسلوك انساني اي انه ينبع من صميم اجتماعي فنجد ان فاعلية الرمزية تختلف تماما عن الرمزية العامة وان الرمز قد يستخدم في الفن دون ان يكون هناك فن رمزي فهناك الكثير من الرموز التي نستخدمها في الفن غير ان الفن رمز مفردة لا يمكن تجزئته.

ودراسة الرموز والسمات وخصائص واقع الشخصية وعكس هواجسه في نشأتها في المجتمع وعكسها في العرض المسرحي لتصدي لقضايا في حياة الافراد ونظر لها برؤيا متقدمة في صيغة فنية ذات طابع جمالي في تكوين المشهد المسرحي والذي يساعد على ايجاد عناصر رمزية جديدة ذات شكل مفهوم ومضمون يتلاءم وسمات الفاعل الرمزي الذي يفي بالغرض الابداع الفني الفكري حتى يبرز قدراتة في الاتيان بالبديل لكي يبهرنا في إنجازه الابداعي الفني الممسرح والتي تكون التفاعلية الرمزية لها الدور المهم في العرض المسرح على اساس سمات النظرية وكيفية الرؤيا الى الفن "فالفن كنظام معرفي يمتلك اليات فكرية تتركب من خلالها الصورة الذهنية الناتجة من خلال فعل عقلي يقع ضمن دائرة القصد العالي النص وتحقيقه في بنية الانجاز في المنجز" (alqusba, 2012, p. 27).

لذلك تتصف النظرية في الدقة والايجاز في صياغتها وطرحها في اختبارات الميدان فضلا على امكانية التنبؤ بمسار الظاهرة الاجتماعية ومن هنا يتمظهر لنا مفهوم التفاعلية الرمزية ونسق الفكري لها وعلاقة على في الواقع اجتماعي بطريقة دالة ذات معنى ومعطيات الصورة في العرض المسرحي وكيفية ومدى استفادة منها" في ان يكون العمل تمثالا او قصيدة او لحن موسيقي فكل هذا الاشياء قد اتخذت شكلا معينا او شكلا متخصصا ذلك الشكل هو شكل العمل الفني" (Reid, B.t, p. 31).

ثانيا: مفهوم نظرية التفاعلية الرمزية في محاور الاجتماعية:

لقد ظهرات نظرية التفاعلية الرمزية في القرن العشرين بداية الثلاثينات على يد العالم (جورج هربرت ميد) حيث تعتبر من المحاور اساس التي تبنا عليها نظرية الاجتماعية اذ تقوم على تحليل النسق الاجتماعي وهي تبدا بتحليل الوحدة الصغرى ومنها الى الوحدة الكبرى اي بمعنى في البدء فهم سلوك الافراد من اجل الدخول لفهم النسق الاجتماعي.

فافعل الافراد تصبح ثابتة لتشكل بنية الادوار والتي من خلالها حيث يمكننا توقع الادوار البشر بعضهم اتجاه بعض من حيث الرموز والمعاني ومن هنا اصبح تركيز على سلوك والفعل في بنى الاجتماعية واهتمام بالفاعل الرمزي المتشكل على حقيقة ان الفرد يستوعب اخر وبما يقدم له من افكار ذات طابع اجتماعي رمزي سلبية كانت ام ايجابية معبر عنة في نظم الفكرية في حياة الواقعية وايجاد الحلول لها من الواقع ويعبر عنها باختلاف الطرق الادبية والفنية حيث يكون المسرح جزء منها والتي يكون المنظر المسرحي جزء منة في اعتماد على الرموز التي كونها وتفاعلنا معها ليتحقق لنا مدى الفشل او النجاح فيها " ان المحور الاساس الذي يحدد او يساعد على التفاعل بين مكونات النسق او حتى ينشطها فكرة جوهرية تغيب او تظهر بوضوح برغم المحاولات التي افادت من علم الحياة وكذلك من الميكانيكا وبعبارة اخرى فان القدرة

التفسيرية للنظر على الاقل واهية لا تخرج عن تفسير الشي بنفسة وبنتائجة دون تحديد بضعة عوامل عامة اساسية " (al Muti, 1998, p. 65).

المبحث الثاني: فلسفة النظرية التفاعلية في العرض المسرحي

اولا: تصميم المنظرفي المسرح الملحمي:

وعلى ضوء الفاعل الرمزي الذي شكل المسرح في حقل المعرفة الملحمية التي تبرز في افراز موروثاتنا الاجتماعية وتأثير فيه بوصفها وسيطا مع المتلقي بشكل او باخر لهذا يبنى المنظر في (المسرح البرختي) ضمن الآيات فنية ذات طابع جمالي تجديدي تجريبي في تصميم المنظر في عرض الملحمي بنمط جديد غير مألوف في اختياره الادوات والاشكال فهو لا ينفي الاشكال السابقة ونما يطور الرويا في اختيار الاشكال التعبيرية لطرح البديل الذي افرزه الصراع.

فكل شياء فيه يخضع لتفاعلية الرمزية والتي هي اساس في الجدل الفلسفة الماركسية حيث حددة الفهم للمنظر لدى المتلقي على خط الموروثات التي اكسبها المتلقي منذو الصغر للنظام الدلالي للعمل المسرحي وعلية "فان بريخت يقدم المسرح لا بشكلة بل بهدفة التعليمي ودورة الاجتماعي والتاريخي" (salm, 2014, p. 29) وطبيعة التلقي للمسرح فجاء العمل على تصميم الديكورات للمسرح الملحمي في هدم الايهام في المنظر وستخدام ديكورات ذات قطع حقيقية على خشبة المسرح وعلى اثارة لدى المتلقي الوعي مما يحصل في المجتمع الذي يعيش بة بغربة وتناقض وعلية ركز المصمم في تقديم صور ذات تفاعلية رمزية بشكل منطقي فهو يشير الى الحياة الواقعية بعلامات في سبيل حصول التغريب لدى المتلقي وكذلك في ابتعاد عن المبالغة اذ تثير تساؤلات ولكي نحقق ذلك يجب في الدفع بتقنيات تستخدم الفاعل الرمزي لغرض الاندماج وتوعية المتلقي لقد كان هدفة من احداث التفاعل في وحدة العرض في اثارات الانطباع العام لشكل الرموز بمعناها التقليدي في الحدث اجتماعي كعلاقة محفزة بمعنى اننا نفهم بما قدم باعتماده الموقف والحالة الفكرية للرمز الاجتماعي المرتبط بيما قدم في طاقة العرض "وهنا يكون منبع التواصل ما بين الفن والجمهور والمخرج يستدرك ويقول المشاهد هو الذي يتوصل اذن هناك تواصل ولكنة بكيفية جديدة غرضها تقديم رموز الحياة بصراعتها الكونية والاجتماعية والسياسية وكذلك لأثارة وعي جماعي" (Youssef, 2010, p. 79) ، حيث الاصرار على تطورية الذاتية الابداعية متيح الفرص الى الجميع بان يساهموا بتقديم العرض باعتباره انتاجا موجه الى المجتمع بنظامه الواقعي ونظامه الفني المسرحي فلا يكون المتعة بلا فكر من اجل بيئة حقيقة اجتماعية في العرض المسرحي في "استوعاب الشخصيات على اساس الموقف الاجتماعي وليس على اساس نفسية الفرد ومع ذلك فنادرا ما تنتهي مسرحياته بحل واضح للمشكلة بل هناك افتراض بالحاجة الى ايجاد اجابة خارج المسرح وعلية تبنى احداث المسرحية لتقود المتفرج الى عملية الكشف عن القوة الاجتماعية ورموزها" (Abdul Hamid, B.T, p. 168).

ومن اهم اعمال المسرحية لدى بريخت هو اخراجة عام 1928 مسرحية (اوبرا القروش الثلاثة) حيث عرضت اكثر من (400) عرضا لقد تميزت تصاميم المنظر لدية في ابراز علاقة الانسان في الواقع ومن اهم مميزات التصميم المنظر للمسرح الملحمي هو استخدامه العديد من التقنيات تفاعلية ومنها الشعارات المكتوبة او التي كانت تعكس بواسطة عارضة حتى تتوضح القصة قبل رويتها من خلال رمزية المنظر والتي

لها معرفة مسبقة لدى المتلقي بشكل الرمز وتفاعله معه والتي تشير امكان وقوع الفعل والتي تشترك المؤثرات فية (كالموسيقى الاضاءة الزي والممثل) فالمسرح منهاجا فكريا علميا ينظر في عروضه العلاقات الاجتماعية والانسانية انها تخضع لكشف عن العلاقات بوصفها شكلا فني ليدخل المسرح فكريا ليعالجها في العرض المسرحي وتأثيرها (الحسي والبصري). ولهذا برزات اسلوب تصميم المنظر بنقاط التالية:

1. تصميم المنظر بشكل منطقي نظرا لعدم توفر المبالغة في مكان وقوع الحدث لان ما يحدث هو خارج المسرح وهو جزاء من حياة المتلقي.
2. تشير المنظر الى اماكن بصورة رمزية في اضافة اشكال وتقنيات التي تحيل المتلقي الى الخلفية الاجتماعية على اساس تصويرات التي تتعامل مع العقل
3. كل مشهد منفصل عن الاخر بشكل التصميم والمعنى لان المتلقي يفكر ويعقل لان يشاهد انعكس للواقع الخارجي.
4. المؤثرات التقنية تمنح المتلقي الاندماج وتفاعل لأنه اعتماده على الوسائل جديدة وذلك التغيير السريع في وحدة الزمان والمكان جعل الخسبة المسرح منطقة للوعي الناشط بهدف التغيير.

لهذا فان عمل المسرح الملحمي هو في تجمعات مختلفة لخشبة المسرح لتصوير وايضاح الاحداث المنشود الطبيعية على الواقع وهي من وجهة نظر اجتماعية وذلك فان المخطط للاخراجي الملحمي يسودها التفاعل والاندماج مع رمزية المنظر الذي هو جزاء من تشكيل الصورة المعرفية المتحولة والمركبة في المسرح لهذا فقد عمل على استبعاد طريقة ستانسلافسكي و راينهارت لأنها اعتبرها تقدم صورة ذات محدودية لعلاقة الانسان وبيئة المكانية مثل العائلة او العمل لانة سعى الى توعية فكرية من خلال المسرح في جعل المتلقي على مسرح الحياة يسعون التغيير بعيد عن الايهام في حقيقة ما يقدم لان رموزه هي من المجتمع الواقع وذات صلة مع المتلقي "حيث ان وعي المتفرج بغرابه تناقضات واقعة الاجتماعي الذي يعريه العرض على الخشبة المسرح الى اثارة في رغبة في تغيير ذلك الواقع المتناقض تغييرا جذريا" (Saliha, 1999, p. 167).

ويجب يكون ان يضمن رصدا للسلوك الاجتماعي وبذلك هو يرسم للمسرح جمالية جديدة تمثلت في ايجاد علاقة بين المتلقي وشكل الصورة التي اسست على الخشبة المسرح لعلاقة لطبيعة تفاعلية للمتلقي خارج الحدود الاستقبال السلبي في ايجابية والتي هي هدف العملية المسرحية لقد استخدم (بريخت) في مسرحية (الأم) شاشة في المؤخرة تعكس نصوصة ومستندات مصورة ذلك طيلة عرض المشهد والمنظر يستوعب الحركة الديناميكية التي تدور خلالها الأحداث المقدمة وذلك عن طريق النصوص المعكوسة على الشاشة فعند تحليل مسرحية (الأم) "المقتبسة من رواية (غوركي) اكد برخت على اهمية توظيف الخلفية سينمائياً وصاغية تصميم المنظر لكي تشكل أهمية للفن السينمائي وطُبِّق هذا المنهج في درامية الفلم السوفيتي إذ استعمل في صور ذات طابع تأثيري ثوري عظيم عند (آيزنشتاين) و (بودفكين) والسبب في استعمال مؤثر مبتكرة في الأعمال السينمائية نابع من تأثير جمالية درامية برختي" (Al-Zubaidi, 1983, p. 125). لقد اراد بريخت في تجميع واشراك التقنيات (اضاءة – موسيقى – ديكور) مع التكنيكات فهي روية جديدة متطورة في تغير وظيفة الاشكال الفنية وسائل الفكرية المنتجة للكشف والاظهار عن الرمز المدرك مسبقا ودورة في المسرح ومدى تاثير المباشر لتجسيد الانطباع بشكل مصيري بالزمان والمكان وتكثيف

الدلالي بصري حسي (للمنظر المرمز) وتحقيق انطباعا للممثل والمتلقي بالتعايش معه لقد قصد بذلك تغيير طبيعة خطاب الممثل وتفاعلة مع صور تحمل معقولية تقتنصها من الواقع لم يعد دور المصمم والمخرج في هكذا نوعية من المسرح بان يطرح عليهم فرضيات وقضايا فكرية من التأكيد على احساس المقصود تتمثل في امكانية تحويل القدرة التعبيرية بان تركز على الظاهرة التفاعل الرمزي التي ينظر الى الشكل على اساس مختلف بوصفها جوهر العمل وهذا ما استوقف في ادراك فعل التحول واحتوائه من خلال مرونة وسائل المنظر وكيفية احداث دور التفاعلية الذي يجسده ازاء الحدث والعمل على صور مكانية في المسرح نحو تركيب تكوينات هندسية تتحرك مع متطلبات التي يمنحها لها المسرح لدعم وترسيخ استيعاب للعرض لتؤثث فضاء هو جزاء من روح المسرح ربط بحركة المجتمع.

ثانيا: تصميم المنظرفي المسرح العربي (سعد اردش):

سعد اردش هو ممثل ومخرج مسرحي ولد في محافظة دمياط بعد ان عاد في الستينات قدم العديد من المسرحيات معبر عن أفكاره التي جاء محملا بها والتي عبر فيها عن تأثره بالمسرح الالماني وخاصة بنظرية واسلوب (برتولد بريخت) وعلية فقد اسس سعد اردش مسرح في تقديم عروض تجريبية اسماه (مسرح الجيب).

ومن مسرحياتة (دائرة الطباشير القوقازية) وعتبر المسرح مؤسسة ثقافية مهمتها في نشر الوعي الثقافي بين افراد المجتمع"ان تنظيم والضبط والحضور الواعي وطبيعة الدور وتحولاتة فان كسر الايهام عن طريق رواية الاحداث وهو عنصر شديد الحساسية في الفن المسرحي" (salm, 2014, p. 142). وكذلك لدية دور مهم للاصلاح الحالة الاجتماعية ان منهجة الفكري الذي استسقاه من حياة الواقعية في الدراما وظيفتها تحقيق (التنوير) لأنه سعى للعدل الاجتماعي مثل مسرحية (القاعدة والاستثناء) عام 1962 حيث حاول من خلال أعماله في ان يناقش قضاية الامة السياسية والاجتماعية في طريقة مبتكرة فنية لان "الافكار الرئيسة في نظرية الدراما لبريخت التي تشترط احتفاظ المشاهد ين والممثلين بقدر من التجرد النقدي عن المسرحية والاداء التمثيلي من وجهة الكاتب المسرحي" (Tiller, 1990, p. 22).

والتي تختلف ما كان متعرف عليها من حيث اداء المسرحي لانة اضاف للممثل المسرحي طاقة في شكل ابداعي لكي يعطي صورة صادقة في شكل العرض وسلوب تصميمة الذي يحدث ترابط وندماج ما بين شكل المضمون وشكل العمل الفني بمدرك صوري معين كما في مسرحية (النار والزيتون) ومسرحية (السبنسة) ومن مسرحيتة التجريبية (ياطالع الشجرة) التي كانت من تأليف (توفيق الحكيم).

لقد شارك سعد اردش في تأسيس ما يسمى (المسرح الحر) والذي اهتم فية في التركيز على القضية الاجتماعية وخاصة في اخراجة مسرحية (المغناطيس والناس اللي تحت) ومسرحية (في سبيل الحرية).

لقد تأثر سعد اردش بمسرح (برتولد بريخت) بشكل كبير حيث بين ان منهاج بريخت يكون المسرح فيه "هي توعية الجمهور فكريا في اطار ايديولوجي معين حتى يدفعهم من خلال هذا الى الفعل السياسي خارج المسرح" (Hilton, B.T, p. 253). يبقى صالح التطبيق على الرغم انهيار الايديولوجية الماركسية مؤسسا احساس فني واقعي للفضاء مسرحي عبر علاقة تفاعلية اجتماعية كفكر واقعي تعبيري بشتغال ابتكاري في ضمن رؤية تصميمية للعرض حيث تتبلور وظيفة المسرح لدية:

- نقد الواقع.
- وعي بذات الاجتماعية.

فقد قدم في المسرح المشاكل الاجتماعية على شكل قصص قصيرة روائية وتحليلها وتفسيرها ضمن تجربة المسرح الملحمي وعادة تشكيل الواقع ودمج المتلقي كما في مسرحية (سقوط وازدهار مدينة ما هاجوني) لقد سعى في جعل تصاميمة بكل الطرق والوسائل الممكنة في ان تساعد الممثل للتعبير بما يقدمة من الرموز عن روح النص والفكر المطروحة وفي استخدام الاضاءة والديكورات التي تكسر الايهام وفاعلية الفن الاجتماعية ومرونتة لتكون عنصر جذب في المسرح وبذلك " يكون التنويع حدة الاضاءة بدعوى اعتبارات الصدق الواقعي من شانة ان يخفي الرسالة في العرض" (Hilton, B.T, p. 157)

لقد نجح في انشاء درجة انظباط جمالي فني حين اختار ديكورات المدينة من الخشب الطبيعي ضمن رومانسية ترتبط بسلوك المدينة حيث يتولد حس بتحقيق (التغريب) الذي سعى الية لقد ترك اردش رصيد كبير للمؤلفات الفنية والترجمات ومنها (المخرج في المسرح المعاصر) (ثلاثية المصيف) (بياتريس) توفي سعد اردش في امريكا بعد صراع مع الرض.

تصميم المنظرفي مسرح عوني كرومي:

تصميم المنظر في العرض من موضوعات معاصرة من اجل رفع وعي المتلقي حتى ون كان موضوع تاريخي فالصورة الرمزية تتفاعل مع الحواس التركيز على وسائل الادبية والفنية في عرض صورة للرموز ذات معنى اجتماعي وهي المحرك للشخصيات في تعامل مع المحيط كما في مسرحية (غاليلو)، التأكيد على الحدث التاريخي في استخدام الفلم الوثائقي فهو الهيكل الحامل المعنى ويظهر على سطح الشكل فلا يحتاج المتلقي جهد من اجل الاستيعاب.

العمل في تكوين بيئة مختلفة عن المسرح التقليدي اي تقديم العرض في المصانع معتمد البساطة في تشكيل المكان والتي يتفاعل معها المجتمع لانة يحلل ظواهر المشاكل اجتماعية ومناقشتها.

اعتمد في مسرحة على عنصر المفاجئة وان أسلوبه متجدد يعتمد الخلق وابداع انة ايقاع الابداع في فاعلية الصورة الرمزية ذات جمالية تنمي التفسير والتأويل على استنباط الخطاب المسرحي التي تفرضها التجربة المسرحية لذات التفاعلية الرمزية الاجتماعية لتنشيط رؤية الحياة الفنية وتركيباتها المنبعثة من قيم المسرح العالمي من اجل تطوير المجتمع ويكون اكثر مسرح تعبيريا عن القيم الرمزية حيث تؤسس صورة الموضوع وليس اتكاء على النص المسرحي فد اباح في توصيف الرمز ليثير عواطف ومشاعر المتلقي اذ يمكن استخدام الاشكال المادية العينية مثل الديكور والازياء لا نها تشكل مخيلات التلقي "العنصر الحسى او مادي في الجمال انما هو تركيز يقوم على التأثير الفني" (Ibrahim, B.T, p. 79). لان الشكل يتكون حسب الشخصية " فقد يتكون المظهر الخارجي للشخصية المسرحية من الجسم في حالة السكون وفي حالة الحركة" (Abdul Hamid, Introduction to the art of acting, 2001, p. 32). في توصيل ايماءات والمضمون للمتلقي والذي يتضمن عدد من الدلالات في العرض المسرحي.

الدراسات السابقة : استطلع الباحث عن امكانية وجود دراسات سابقة تتقارب وبحث الحالي عبر الاطلاع على الرسائل والاطاريح في كليات الفنون الجميلة في العراق، ولم يعثر الباحث على دراسة مقاربة على بحث الحالي.

مؤشرات الإطار النظري:

1. اعتمدت النظرية التفاعلية الرمزية على ذاتية الفنان الفكرية وفنية ومدى تأثره بالبيئة الاجتماعية وهي تبغي الدخول إلى جوهر الحياة الاجتماعية.
2. وضحت النظرية التفاعلية كيفية التي يتحرك فيها فضاء الافكار الدرامية في فضاء يتضمن نظام سياسي واجتماعي على مستوى وعي المتلقي حيث يعتماد على مبدأ هدم الفكر السائدة واستبداله بفكر جديدة.
3. ارتسمت خصائص النظرية في المسرح بصورة عامة ومسرح الملحمي بصورة خاصة في تكيف الممثل ومعطيات الجسدية والتقنية في تصميم منظر المسرح في كيفية قدراتها في التعبير عن الجوهر الاجتماعي التي تعمل على دمج المتلقي 0
4. ان اشتغال الدكتور عوني كرومي في المسرح العراقي على مستوى النص ودلالاتة من اجل ارتقاء بوعي المتلقي أي رصد التجربة المجتمعية وتاسيس علاقة ما بين المتلقي والعرض المسرحي بصفة ذات طابع معاصر .
5. لقد احتفظ سامي عبد الحميد في كثير من اعماله ضمن اطار النظرية التفاعلية في المسرح لفرض شكل تركيبي للعرض متطور ما بين دلالات الجوهر ذو طابع اجتماعي في حركة الانساني للمجتمع 0

الفصل الثالث // إجراءات البحث :

اولا : مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من العينات التي قدمت في بغداد للمدة من (2000-2018) والتي يبرز فيها الطابع الاجتماعي وفيها مواصفات تطبيق نظرية التفاعلية الرمزية فقد تم اختيار العينة من مجتمع البحث قصدياً.

ثانيا : عينة البحث: تم اختيار عينات البحث قصدياً، وذلك لما تمثل فيها من مؤشرات الأطار النظري وتوفر الصور وأقراص (سي دي) والمقابلات الشخصية مع مخرجها وتشمل العينة. (موت مواطن عنيد).

ثالثا : منهج البحث: اعتمدت الباحث المنهج الوصفي أثناء الوصف الدقيق والتفصيلي (للنظرية التفاعلية الرمزية) وأثناء تحليل العناصر تصميم المنظر المسرحي ليصل الباحث إلى النتائج المطلوبة التي تتوافق مع أهداف البحث.

رابعا : تحليل العينة: مسرحية: موت مواطن عنيد

اخراج وتأليف: هيثم عبد الرزاق / تمثيل: سامي عبد الحميد – فلاح ابراهيم – اقبال نعيم)

اضاءة: علي محمود / مكان العرض: قاعة المسرح الوطني

يبدا العرض المسرحي يجلس فيه الفنان الدكتور (سامي عبد الحميد) بين الجمهور على كرسي ذات شكل مميز يدل علي العلي اي ذات شكل فخم حيث يبدا الكلام في صوت يتحدث عن ثورة الرابع عشر من شهر تموز الذي يصادف عام 1958 والذي خرج فيها الثورة ضد نظام الملكي حيث سيطر فيها الشعب على الطرق العامة والشوارع وتقدم بها الشعب على القصر الملكي.

فحدث فيها معارك بين الجماهير والحرس في القصر والذي قتل فية من كان في داخل القصر الملكي وبدء التمثيل في الجثث في عنف ونتقام حيث سحل الجثث في الشارع من قبل الثوار فاصبح الجماهير يقفون في كل الشوارع بحشود فكانت اصوات الموسيقى الحزينة ترافق ذلك الحديث قبل ان تنير اجزاء من مساحات خشبة العرض حيث تظهر امراة وهي الفنانة (اقبال نعيم) والى جانبها طباخ وثلاجة صغيرين تقف لكي ان تعد الطعام فاذا بشخص يقتحم البيت وهو الفنان (فلاح ابراهيم) فيحدث في المكان فوضى والتي توحي بحدوث شياء فيسقط على خشبة العرض فارعب المراة وراحت تصيح (منو انتة) وتطلب منة الخروج من بيتها وتقول (اطلع برة) معبرة عن استغرابها وتنادي مرة اخرى (منو هذا حرامي منو اطلع برة).

فتحاول ان تتصل في ابيها تليفونيا يتاخر ابيها في الرد فتقول (جاوب) فينقطع اتصال لانة لم يجيب على اتصال ومن هذا النقطة تبدا احداث المسرحية في اطارها الاجتماعي لان الرجل الذي دخل البيت يبحث عن مكان ليهرب من الذين يبحثون عنة لانة مطارد وهي تريد ان يخرج من بيتها قبل ا تياتي الشرطة حيث اصوات السيارات الشرطة ولانها تعتقد بانة حرامي فنها تعطية كل ما تبقى منة المال لكن يوضح لها انه ليس بحرامي.

فيقاطعهم حيث يقول لها (ان لا اتكلم عن الناس الذين يسرقون المال بل عن الذين سرقو احلامنا) وبين هذا وذلك يخرج صوت الاب فيعلق على حدث فيقول (في بداية الثورة خفض مستوى العلمي فياتي الزحف في المدارس فيتساوى الكل المجتهد والغير مجتهد الشخص الذي كان مطارد ويقول (اسكت) لكن الاب يستمر في الحديث فيصرخ الرجل الهارب ويقول (مدينة فارغة) وبينكلام الاب وجدل الرجل يخرج صوت من بعيد فيسكت الجميع فيصبح الهدوء فيقول الرجل الحرامي الى المراة انة يريد يصلي فيطلب ان تحظر لة سجادة لكي ان يصلي ويطلب ماء لكي يتوضاء واين اتجاة القبلة فتقول لة المراة (صلي في اي مكان نظيف) (لان اللة في كل مكان) فتقف المراة في طرف خشبة العرض لكي تتحدث عن حياتها وظروفها الاجتماعية مع عائلتها.

فنسمع من الرجل (اللة اكبر) فتقول (نحن العائلة اليهودية الوحيدة التي بقت من العوائل اليهودية) فيتفجاء من هذا الكلام وفي ذهول منة تكمل المرأة (قال ابي ان الناس لا تختار العائلة او العقيدة او الدين لان هو الله الذي اختار ذلك ولأنه اختار ذلك فيجب ان نرضى بذلك اختيار) فتكمل المراة (ا ن ابي قال هل تعرفي لا ماذا لم اغادر العراق لان كل نفس الشي والمشاكلة ليسه بالمكان بل في الناس انفسهم اي في العقول الناس) وبعدها يأتي صوت من قبل الاب في اية قرانيه (بسم الله الرحمن الرحيم ان الذي بيك وبينة عداوة فكانه ولي حميم) صدق الله العطيم0000الخ فيستغرب الرجل الذي في البيت من ذلك.

ثم في نهاية العرض يذهب الرجل الى الاعلى وتذهب المرأة الى ابيها حيث يقول (عرفت عدوي وغريمي هو في نفسي اي في داخلي – اعتذر لكم – مواطن عنيد).

ان عرض مسرحية (موت مواطن عنيد) يتركب من خصائص ذات طبيعة محددة في: 1. ذات طبيعة سياسية. 2. ذات طبيعة اجتماعية. 3. ذات طبيعة دينية.

اراد العرض ان يخاطب الانسان اي العراقي وذلك في جعل العرض المسرحي هو الواعظ وهذا نرى في الحوارات بين الشخصيات ضمن الحكاية في (موت مواطن عنيد) وبصورة واضحة في اطارها الاجتماعي والتي صاغها المؤلف من الحياة الواقعية حيث اسس لها في فكر المواطن العراقي الذي لا يحتاج الى توضيح الحدث لانة جزء من حياته وتفاعله مع ذلك الواقع.

ولكن قد عمل مصمم الاضاءة في دلالات ورموز في بقع الضوء التي انتشرت بشكلها الصغير والكبير والتي كانت على توازي مع التعبيرات الانغلاق ونفتاح في نفسية الشخصيات العرض المسرحي لان السينوغرافية جاءة في توزيعات محسوبة لا نها توافقت مع الجو العام للعرض التي تنتمي لة لجمالية خاصة.

لقد جاء العرض محمل برموز الاجتماعية حيث (العائلة اليهودية) والرمز الديني وتعدد الدينات والذي اصبح مقصود من قبل المخرج لأنه اراد ان يقول العراق اولا لان انا عراقي والتي لم تطرح من قبل ورمزية الماضي والواقع السياسي المرير والارباك في الحالة السياسية والاجتماعية وتهجير اليهود كما في الحوار بين الشخصيات (نحن العائلة اليهودية الوحيدة) لقد حمل النص الكثير من اسئلة في داخلة حول مجتمعنا ومنها الى اين نحن متجهون في مجتمعنا لان الغلط في افكارنا اي الغلط فينا نحن والذي بينة (سامي عبد الحميد) (الان عرفت عدوي ولن اغادر بيتي) وخاصة التعاطي مع شخصية المراة العمياء والافعال الحسية والتي حملت في داخلها الكثير من القيم الانسانية والاخلاقية في رفضها الواقع وافي الرضوخ الى ذلك المتسلل الى دارها رغم انها عمياء.

لقد لعب تصميم المنظر مع الممثل والضوء في تعبيرات دلالية ذات صفة رمزية الان دمج ما بين الشخضيات والقطع الديكورية وعطاء الممثل قدرة في تحريك العلامات في العرض والذي كان اسلوب المخرج قريب من سلوب (بريخت) في قيادة العمل المسرحي لان المخرج (هيثم عبد الرزاق) قد استحضر الزمن الماضي وجعلة زمن حاضر اي زمن جديد في متغيرات تجعل المتلقي مشاركا في ذلك الحدث وسير العرض ضمن بناء فكري تاريخي جديد ومعطياة الفكرية الجديدة.

كما فرض المخرج منظومة صورية للعرض في تشكلة رؤية الاخراجية في تطابق مابين فرضيات اسسلها المخرج متن النص اي ضمن منظومة تداخل النص مع سردية العرض في اطار رمزي اجتماعي تفاعلي من اجل اثراء فضاء المتلقي.

لقد اراد الدكتور (هيثم عبد الرزاق) ان يجعل النص المسرحي ذو خصوصية يخالف فيها كتاب النصوص المسرحية لانة يتعاطى مع فكر ضمن مراحل تاريخية عديدة ذات صفة مميزة في حياة المجتمع العراقي من عام 1958 مرورا بفترات عدة وصولا الى عام 2023 وما عكسة هذا المراحل من تاثرات في حياة المجتمع العراقي في اشارة الى التفكك والخراب الذي نعيش ما هو الا بسبب ذلك الدمار والتفكك وعدم المسؤلية التي سببها الماضي.

اعتمد المخرج في تاسيس فرضياتة الاخراجية في المزج ما بين الحقيقة والوهم معتمد على اداء الممثلين والحوار لانة ابتعد عن التسلسل المنطقي للحدث الذي في النص الدرامي فقد مزج المخرج زمن الحاضر والماضي للمجتمع.

تصميم المنظرورمزيته في العرض:

عمدة المخرج مع المصمم الى تاسيس فضاء العرض في تشكيلا ت بصرية متغيرة اي اعطاء القطعة الديكورية أكثر من معنى ودلالة في العرض فارمزية فالجدار الذي كان مائل قليلا ذو صلة اذ عمد في ابرازة المخرج مع المصصم لانة يحمل معنى الا هو انكسار الافكار والقيم في المجتمع العراقي في تلك الفترة من الزمن.

وكذلك التحولات في توزيع الاضاءة وامكانياتها في التنقل في الجو العام وحركة الممثلين على الخشبة وابرازها وخاصة عندة كلام (سامي عبد الحميد) في سير احداث العرض والذي عمل على منظومة الضوء (علي السوداني) حيث عكس رؤية المخرج في تركيب العرض والتعاطي مع اسلوب المخرج وافكارة والتي حاول المخرج في بث الحياة للكتل الديكورية على اساس امكانتات التقنية للضوء وقدراتها في بث ذلك التحول لاهذة اجزاء التي تشكل الديكور في العرض اي في ابراز وانتاج العلامات البصرية وبثها الى المتلقي بشكلها الجمالي والمتناغم مع متن النص لقد جاء عمل تقنية الضوءفي جعلها في اكثر من استخدام فنراها مرة تعمل في انارة خشبة المسرح ومرة في التركيز على الشخصية وتبين محورها الاجتماعي ومكانتها وبيما يتناغم مع الحوار حيث يكون مرة على شكل بقعة ضوء دائرية ومرة على شكل بقعة مربع اومستطيل لانها تتنقل مع تنقل فعل الشخصية ونفعلات الشخصيات في العرض وكذلك في استخدام تقنية السينمائية من اجل شد المتلقي الى العرض ومن اجل التفاعلة معة ذلك التفاعل مع الحذث لهذا اعطي المخرج والمصصم الى الديكور اكثر من دلالة اضافة اليها عنصر التعبيري اي التعبير عن دلالات وحدة الزمان والمكان اي زمان وقوع فعل الحدث. وخاصة القطع الديكورية التالية (الثلاجة – الطباغ – الكراسي – ميز الطعام) لانها كانت كلها من الزمن القديم والذي كانت معروفة لدي العراقيين.

وهذا قد برزات في كيفية اظهار قوة السلطة في البحث عن الذين ضد سلطانها اي يصبح مطلوب من قبل الدولة. لقد سارات تقنية الضوء مع الموسيقى في خط متوازي اي في انسجام مع موسيقى لان اساس الموسيقى في العرض تكون في هذا العمل على اظهار الفعل الدرامي وعلى تميز الاصوات المؤثرات للقطع الديكورية وفعلها ودلالاتها حيث اعتمدة عليها المصمم في العرض ومنها المرافق الى اداء الممثلين لفعل الذي شكلة النص وكذلك في لقد اعتمد المخرج على شخصية الفنان (سامي عبد الحميد) وامكانية الكلامية واسلوبة الافضي في الفرز بين (الواقع والخيال) من خلال الجلوس في اعلى المسرح قرب الجمهور اي تكوين صورة مسموعة لاحركية والتي فرض خطوطها المخرج (هيثم عبد الرزاق) في تجسيد الممثل (للواقع والخيال) والتي لعب الضوء الدور اساس في تفعيلها و ابرازها في العرض مما لا شك فية ان المخرج تعمد بعدم اغراق فضاء العرض بالمفردات الديكورية سعيا منة في ابراز وتسليط الضوء على الممثلين وافعالهم وفرز شكل وملامح الشخصيات من اجل ترك التفاعل بين الممثلين و والمتلقي والذي يكون فية اسلوب المخرج مقارب الى وتجربة المسرحية لدى (عوني كرومي) في تصميم العرض والتقنيات المستخدمة فية وكذالك في ترك فرصة

لخيال المتلقي في سير الحدث في العرض وفي ايجاد الحلول على ساحة الواقع الاجتماعي لان الحدث الذي في المسرح والحدث لدى المتلقي قد تشكل من مجتمع واحد اي المجتمع العراقي ولان العرض المسرحي وعملية الاخراج على وجه الخصوص لايعدو في كونة الا فاعلية تفسيرية لمكنونات النص فننا نجد من مناسب وصف المقاربات الرمزية في عملية الاخراج العرض بينما يتوافق مع تنشيط ذهن المتلقي وتحفيزه بقصد استيعاب الرموز والاستمتاع بفاعليتها كتكوين دلالي بوصفة مقترح جمالي والذي عمل علية مخرج مسرحية (موت مواطن عنيد).

لقد عمل المخرج ومن خلال التقنيات ان يوضح معالم الشخصيات لكي يتمكن من خلق علامات ما بين الممثل والمتلقي وذلك حسب مقتضيات العرض كالحب او الكراهية لان الممثلين يخلقون عالم يشارك بة المتلقي بكل تجاربهم الحسية والعقلية فقد لعبة التقنيات المسرحية في القدرة على محاكات التفاصيل والمعلومات عن الشخصية وافي اخذ في الاعتبار وضعها الاجتماعي التي تعتمد تشكيل البصري لان عندما يتحول من مشهد الى اخر اي من انفعال الى اخر اذا يحتاج الى تغير في التقنية مثل تغير لون الضوء او تغيير الموسيقى او المؤثرات والتي استغلها المخرج من اجل ارسال او نقل رسالة الى المتلقي لكي يتفاعل معها لانها جزء منة كحقيقة مرئية وتكون مجسدة بكل ادوات واقعية المسرح لانة عالم وجود للشخصية ولاتمام ذلك يجب ان يتفاعل الممثل مع العناصر (السينوغرافية) والتي تتضمن (اليدكور، الازياء، الاضاءة)... لهذا فان المخرج كان حذر من المتغيرات التي تطراء في تجسيد المكان كونة من عناصر (هندسة المكان) لان هذا العناصر يعبران عن ما يحتوية النص والذين يحملان المعنى بواسطة التشكيل الذي يعبر عن المرئي في العرض.

لقد ارد المخرج من تصميم العرض بان تساهم التقنيات بخلق جو عام يتحرك بة الممثل لانة يصدر دلالات ذات معنى منها التركيز والتأكيد على شخصية (الحرامي) وهو الفنان (فلاح ابراهيم) ثم نكتشف انة ليس بحرامي ونما يحمل كل اسى لكل افراد الشعب والاضطهاد الذي يلاقيه ابناء الشعب لانهم لم يتم استماع لهم لانهم عاشوا بلا صوت يسمع لهم بسبب الحكم الغير عادل ويتم من هذا حيث اللجوء الى اللون الشديدة والقوية وكذلك في توزيع بقع الضوئية على خشبة المسرح وذلك من الاستفادة من التأثيرات اللونية والسيكولوجية على المتلقي لان مصمم الضوء (علي محمود) بداء يستخدم لكل تأثير انفعالي لون يقابله لهذا عمد المخرج الى استفادة من الحسية اللونية في التوصل الى مبتغاه في مدى حدوث ردود الفعل في العرض على المتلقي من حيث استخدام التعتيم في تكوين التباين الضوئي في عملية التجسيد الشكلي في انشائية عرض مسرحية (موت مواطن عنيد).

النتائج ومناقشتها:

1. هيمنة الرموز الاجتماعي في المسرح وفق النظرية بمعانيها ودلالاتها على شكل انتاج المعنى في الخطاب البصري لفضاء العرض المقدم.
2. أصبح الفاعل الرمزي في العرض المسرحي قادراً على انتاج اشكال عدة فأصبح للمتلقي في العرض مستويات عدة ولذا نجد أنه أصبح له افعل تكون متباينة بتباين مستوى الاجتماعي والثقافي ومقدار الوعي لدية .
3. لقد اصبح المسرح له قدره على احتواء كل الافكار التي لها علاقة بواقعية المجتمع وتقديمها من على خشبة المسرح.
4. انفتاح عمل المخرج مع المصمم على إمكانات تركيبية وتجمع الرمز في أزمنة متداخلة ذات دلالات ومعاني توليدية حسب اسلوب المخرج من اجل تجسيد ما مكتوب في النص وبشكل اخر .
5. استخدم المسرح الحديث الرمز الاجتماعي من خلال تكوين مفهوم جديد للصورة الواقعية في المسرح التي عززتها الكلمات والموسيقى حسب رؤية المخرج كما في اعمال (د. قاسم مؤنس).

الاستنتاجات:

1. ان صورة الرمز في النظرية التفاعلية علامات بصرية مهمة يعمل عليها المصمم مع المخرج وفق اسقاطاته الفكرية وتحولاتها حسب قراءاته للمجتمع والعرض.
2. إن نظرية التفاعل الرمزي أعطته إمكانيات اضافية لانتاج دلالات أخرى ومعاني عدة في المسرح .
3. نتيجة للقدرة التي يتمتع بها الرمز الاجتماعي فقد كان لابد له من أن يحتوي مختلف القراءات المتنوعة في المسرح .
4. أن العرض المسرحي يحتوي الفعل والحركات والإشارات المسرحية لذلك فقد أصبح له القدرة في إيصال مفاهيم متعددة للرموز الاجتماعية من اجل احداث التفاعل مع المتلقي.

المقترحات:

1. على المؤسسات المسرحية أن توفر التقنيات الحديثة بما هو مستخدم في المسارح العالمية.
2. يجب إرسال بعثات لكوادر تقنية العاملة في المسرح لكي تساهم في رفع القدرة للوسط الفني بشكل عام.

التوصيات:

يوصي الباحث باجراء دراسة في النظريات الاجتماعية ونظرية التفاعلية الرمزية بصورة خاصة وذلك لتعزيز القيم الفكرية في العرض المسرحي.

References:

1. abn manzur. (1955). *lisan alearab.* Beirut: dar alssadir.
2. Abdul Hamid, S. (2001). *Introduction to the art of acting.* University of Al Mosul: House of Books for Printing and Publishing.
3. Abdul Hamid, S. (B.T). *Dramatic innovations in the twentieth century.* Baghdad: dar almasadir.
4. al Muti, A.-B. A. (1998). *Theoretical directions in sociology.* Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature.
5. alqusba, s. (2012). *Quantum theory and its work in the technical field.* Al Fateh Office: Baghdad.
6. Al-Zubaidi, Q. (1983). *Theater of change.* Beirut: Dar Ibn Al-Rushd.
7. Hamada, I. (B.T). *Dictionary of dramatic and theatrical terms.* Cairo: People House.
8. Hilton, J. (B.T). *Theatrical display theory.* Sharjah: Hala for publishing and distribution.
9. hkym, r. (1986). Baghdad: House of General Cultural Affairs.
10. Ibrahim, Z. (B.T). *Philosophy of Art in Contemporary Thought - An Aesthetic Study.* Egypt: Misr Printing House.
11. Reid, H. (B.t). *Cultivating artistic flair.* Beirut: Arab Renaissance House.
12. Saliha, N. (1999). *Contemporary theater currents.* Cairo: Hala for publishing and distribution.
13. salm, f. t. (2014). *The transformations of the actor's performance in the epic theater and their applications in the Iraqi theater.* Baghdad: B.N.
14. Shawky, I. (1999). *Art and design.* Cairo: Publications of Helwan University.
15. Sidqi, M. (1980). *Aesthetic sense.* Cairo: Knowledge House.
16. Tiller, J. R. (1990). *Theatrical Encyclopedia.* Baghdad: Media Department, Mamoun series.
17. Youssef, A. M. (2010). *Modern Iraqi theatrical show theory.* Baghdad: B.N.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/549-564

The design of the scene according to the interactive theory in the Iraqi theater show

Duraid Hashem Shakour[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 7/3/2021…....Date of acceptance: 26/4/2021….....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

The theater has live foundations that interact with all symbols and signs. It has never been far from these innovations and developments in the manner of dealing with those symbols and how and the extent of their effects on society through the world of technology because the theatrical performance contributes to its structure, a technique that is employed by designers in various technologies such as (Music, lighting and sound effects engineer, as well as fashion designer, architecture, and modeling designer). The theater today also relied on various interactive techniques represented in the use of body language and a sign in order to communicate the meaning by forming movements, singing and dancing in order for the recipient to interact with it. The interactive symbol in the theater is not a newborn today, but from the time of the Greeks to the present day, and on this basis the researcher determined what they are How to employ the theory of symbolic interactivity in building the scene in the Iraqi theater show?Then he demonstrated the importance of his research, which is one of the scientific research efforts in the importance of symbolic interactivity and its implications for the techniques of Iraqi theatrical presentation in scenographic construction, and then it made a statement of the goal of the research and its limits and finally definition of its most important terminology, which is the concept of theatrical landscape design and symbolism. As for the theoretical framework, the researcher divided it into two topics, in the first one explaining the concept of symbolic interaction in philosophy, while in the second topic theater design and its manifestations in theater and a set of indicators that resulted from the theoretical framework. The research procedures include the research community and its intentional samples represented by the following theatrical designs: ((Death of a stubborn citizen)), then analyzing the sample and indicating the techniques that the director used with the designer. Finally, the researcher's findings and conclusions, then the proposals and recommendations, and the list of sources.

Keywords: design, scenery, interactivity, symbolism.

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

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/565-582

سمات الحداثة في اعمال صالح الجميعي

(دراسة تحليلية)

رؤى قحطان عبد الله[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/11 , تاريخ قبول النشر 2021/5/17 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث:

شهد فن التشكيل منذ بداية القرن العشرين تحولات كبيرة صاحبت التحولات التي طرأت على الحقل المعرفي، فقد رفض الفنانون التشكيليون الخط الفني السائد، وسعوا لإيجاد نسق فني جديد يستوعب الإشكالات الاجتماعية والثقافية الجديدة. فكان الاعلان عن عصر الحداثة في اواخر القرن التاسع عشر، مع ولادة الحركة الانطباعية التي منحت موقعا لتحدي كل ما هو مألوف، فكانت الانطباعية نقطة تحول في تاريخ الفن، مهدت للحركات الفنية التي تلتها، فكانت سمات قد شملت جميع الحركات الفنية التي ظهرت في القرن العشرين. ولفت انتباه الباحثة، ولذا اختار عنوان بحث (سمات الحداثة في اعمال صالح الجميعي (دراسة تحليلية)). وقد قامت الباحثة بتقسيم البحث على النحو الاتي:

الإطار المنهجي: وتضمن مشكلة البحث وأهميته وأهدافه وكذلك حدود البحث وتحديد المصطلحات.

الإطار النظري والدراسات السابقة: وقد قسم على مبحثين جاء على النحو الاتي: المبحث الأول: الحداثة مفهوم ومعنى، المبحث الثاني: التقنيات الأسلوبية في اعمال صالح الجميعي: بعد ذلك توصل الباحث الى مؤشرات الإطار النظري.

إجراءات البحث: وتضمن منهج البحث ومجتمع البحث وأدوات البحث وصدق الأداة وعينة البحث وتحليل العينات على وفق المؤشرات التي خرجت بها الباحث من الإطار النظري. وبعد تحليل العينات توصلت الباحثة الى عدد من من النتائج، والاستنتاجات:

1. من سمات حقبة الحداثة ان أصبح الفنان يحمل أسلوب التفرد والتجدد والحرية في الأداء الأسلوبي المتفرد النابع من الذات، ونبذ كل القيم السائدة في ظل المجتمع الاستهلاكي الذي تحكمه الآلة والتراث، مبتعدا عن مثقلات الواقع وإرهاصاته مستبدلا إياها بتكوينات مسالمة، كما في العينات (3،2،1).
2. الحداثة هي البنية الفكرية التي تولدت عن تجارب التحديث التي دخلت فيها الثقافة الأوربية، التي جعلت من الفنان يترك مفهوم القيم الخالدة والمثالية في ظل نصوص مقدسة عندما كانت تعاليم الكنيسة تسيطر على الثقافة بشكل عام.

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، rouaakahtan2020@gmail.com .

ثم دونت الباحثة التوصيات والمقترحات، وختمت البحث المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: السمات، الحداثة.

مشكله البحث:

شهد فن التشكيل منذ بداية القرن العشرين تحولات كبيرة صاحبت التحولات التي طرأت على الحقل المعرفي، فقد رفض الفنانون التشكيليون الخط الفني السائد، وسعوا لإيجاد نسق فني جديد يستوعب الإشكالات الاجتماعية والثقافية الجديدة. فكان الاعلان عن عصر الحداثة في اواخر القرن التاسع عشر، مع ولادة الحركة الانطباعية التي منحت موقعا لتحدي كل ما هو مألوف، فكانت الانطباعية نقطة تحول في تاريخ الفن، مهدت للحركات الفنية التي تلتها، فكانت سمات قد شملت جميع الحركات الفنية التي ظهرت في القرن العشرين.

وقد كان تأثير الحداثة واضح في الفن العراقي المعاصر منذ أواسط القرن العشرين متمثلة بالجماعات الفنية مثل جماعة الرواد، التي اهتمت بالبحث عن الجديد في تجسيد المعنى وكذلك في العديد من التجارب الفنية لجيل الستينيات وجيل السبعينيات فقد حاول كثير من الفنانين ان تكون نتاجاتهم الفنية متلائمة مع الرؤيا الجمالية والفكرية والعلمية والاجتماعية للحداثة، والافادة من استلهام الموروث الحضاري والتراث الشعبي في صياغة تكوينات ذات سمات حداثية. والفنان (صالح الجميعي) واحد من الفنانين العراقيين الذين كان لسمات الحداثة إثر واضح في نتاجاته الفنية، فمن خلال تجاربه الفنية توصل إلى أسلوبه الخاص اسلوب زاوج به بين الوعي والمخيلة وبتقنيات اظهار متنوعة لأشكاله الفنية للوصول الى أكبر مساحات التعبير.

إن مشكلة البحث الحالي تتحدد وفقا للتساؤلات الآتية: ماهي سمات الحداثة في اعمال صالح الجميعي؟ وهل كان للتقنيات الفنية دور في تكوين الاسلوب لديه؟ وهل استطاع الفنان (صالح الجميعي) الخروج عن الخط الفني السائد عبر مسيرته الفنية؟ وكيف؟ كل هذه التساؤلات حفزت الباحثة للخوض في هذه الدراسة.

أهمية البحث والحاجة إليه: تكمن أهمية هذا البحث في دراسة سمات التحديث والانجاز التشكيلي الإبداعي في اعمال صالح الجميعي، بوصفه واحد من الفنانين العراقيين المهمين من خلال دراسة وتحليل ومتابعة السمات الحداثية في أعماله، ومن خلال هذه الدراسة يمكن تسليط الضوء على جانب مهم من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق. ومن خلال هذه الاهمية تبرز الحاجة لهذه الدراسة التي يمكن ان تفيد بشكل أو بآخر الباحثين والفنانين والمهتمين والمتخصصين في مجال الفن وطلبة الفن، فضلا عن كون هذه الدراسة تسهم في رفد المكتبات الفنية والجامعية بجهد نقدي متواضع يضاف اليها.

هدف البحث: الكشف عن سمات الحداثة في اعمال صالح الجميعي.

حدود البحث: تحدد البحث موضوعية: الاعمال الفنية للفنان صالح الجميعي. وزمانية: من 1967لغاية 1987 ومكانية: الأعمال المنجزة في العراق.

تحديد المصطلحات:

السمة: لغة: وردت عند (ابن منظور) بأنها: وسمه وسما، إذا اثر فيه بسمه وكي، واتسم الرجل لنفسه سمة يعرف بها، والسمة: الوسام، ما وسم به البعير من ضروب الصور .(Ibn Manzur, B.T, p. 121)

السمة (اصطلاحاً): عرفها(مونرو) بانها "كل خاصية يمكن ملاحظتها في عمل فني، أو أي معنى من معانيه الراسخة المستقرة، والسمة صفة مجردة لا وجود لها بمعزل عن الشيء الملموس."(Monroe, 1972, p. 99)

السمة (إجرائياً): الخاصية او الصفة الظاهرة التي يمكن ان يختلف بها عمل فني عن الاعمال الفنية المألوفة والسائدة وتعطي العمل الفني صفة ابداعية.

الإطار النظري:

المبحث الأول: الحداثة مفهوم ومعنى:

ليس من السهل الوقوف عند تاريخ ميلاد محدد لمصطلح (الحداثة) ويرجع ذلك لاختلاف المفكرون في نشأتها، يمكن القول بأن (الحداثة) هي البنية الفكرية التي تولدت عن عملية التحديث وتجارب التحديث التي دخلت فيها الثقافة الأوربية منذ بزوغ عصر النهضة في القرن الخامس عشر وحركة الإصلاح الدينية عام 1415م، كاكتشاف القارة الأمريكية من قبل (كولومبوس Colombs) عام 1492م وما صاحبها من أحداث تقنية تمثلت في اكتشاف غاليلو Galileo لمركزية الشمس وسقوط القسطنطينية في أيدي الأتراك العثمانيين عام 1453م والثورة الفرنسية عام 1798م كانت ايضا نقطة التحول في المشروع الحداثوي الأوربي، إذ دعت إلى مجتمع علماني، أبعد الدين عن السياسة، وجعل الدين علاقة بين لله والإنسان، وأبدلت الصلات والمؤسسات والأبنية والأحكام الدينية بأطر تسعى إلى تحقيق شعارات دينية قائمة على الإنسانية والإنسان. وقسم اخر مثل المفكر الأمريكي البرجماتي (ريتشارد رورتي) يرى ان الحداثة ابتدأت بفكر (ديكارت) في القرنين (16 – 17 م)، والمفكر الألماني (يورغن هابرماس) بربطها بعصر الأنوار في القرن (18 م) .(Khreisan, 2006, p. 21). وقد حدد بعضهم عام 1850م بداية رسمية للحداثة.

والحداثة كحركة ظهرت في مجال الأدب في بداياتها من خلال الدعوة إلى التحرر والانطلاق من كل قيود الماضي بلا استثناء، والقفز من هذه الدائرة الضيقة إلى رحب الحياة الهيجة المستمتعة بنعمة الحرية(Al-Sheikh, 1996, p. 22)، لان الحياة الحديثة تتطلب لغة جديدة نثراً شعرياً موسيقياً بدون إيقاع وبدون قافية، نثراً يتجلى بما يكفي من المرونة ليتلاءم مع النوازع الغنائية للروح (Ghellab, 1985, p. 8)، ثم انتقلت الحداثة الى كافة مجالات الحياة، في الأوساط الثقافية والسياسية والأدبية والفنية.

فقد شهد الربع الأول من القرن العشرين ذروة نشاط (الحداثة) كحركة عالمية ولدتها قوى مختلفة، بلغت ذراها في دول وأزمان مختلفة وأن بعض الأقطار والمدن عدت نفسها تطورا لذلك التراث، وإنها مرتبطة ارتباط وثيقاً بالزمن إذ "يتطور مفهوم الحداثة بتطور الزمن، فما كان حديثاً في السنة الماضية لا يكون حديثاً في هذه السنة" (Bradbury, 1987, p. 22)، وعلى الرغم من غموضها والتباسها من جهة وتعدد مدلولاتها وتعدد التعاريف التي وضعت لمفهوم (الحداثة) كانت هي العطاء لهذه الحقبة في النهوض بأسباب العقل والتقدم والتحرر، وممارسة العلم والتقنية والتكنولوجيا، وتعد هي نمطاً من التحضر والتمدن متجلياً في الدولة الحديثة والتقنيات والأخلاق والعادات والأفكار الحديثة "اذ أصبح اسم الحداثة واضحا، اما طبيعتها ومكان

نشوئها والاسباب التي كانت وراء ظهورها وماهياتها فهذه الامور ظلت غامضه بعض الشيء، وكذلك الحال بالنسبة الى خصائصها الأسلوبية. امتازت بعض العصور الأدبية بتعدد اساليبها الفنية مما جعل اضفاء صفه واحده شامله عليها امر صعبا بل مستحيل" (Bradbury, 1987, p. 23).

ان الحداثة في المفهوم العام جعلت من الفنان يترك مفهوم القيم الخالدة والمثالية مثل ما كانت في المرحلة السابقة التي عاشت فيها أوربا (قبل الحداثة) في ظل نصوص مقدسة عندما كانت الكنيسة تسيطر على المدن الرئيسة، وكانت السيطرة للكنيسة بداية واضحة في سعيها إلى إخضاع الملوك والأمراء لسيطرتها من خلال إضفاء صفة القدسية عليهم لكون النظرية السياسية التي سادت لمدة من الزمن تؤكد على أساس أن الحكم من (الرب)، و(الكنيسة هي الرب) أو من يمثله على الأرض. (Abdul Mahdi, 1998, p. 77)، اذ ان الحداثة تحاكي وجدان الفنان وذاته وقد جعلت الفنان وأسلوبه وطريقه أسلوبه ذاتيا عالم بحد ذاته يحمل اسلوب التفرد والتجدد والحرية في الاداء الاسلوبي المتفرد. لقد نبذ الفنان بعد الويلات التي عاشها إثر الحروب والدمار كل القيم النبيلة وذلك في اظهار التمرد على تلك القيم. لذلك نجد الفنان في ظل الحداثة يرفض المجتمع الاستهلاكي الذي أصبح مجتمع تحكمه الالة. فقد جاءت الثورة الأسلوبية الجديدة نتيجة للتغير الذي حصل في العلاقات الإنسانية، فأعطى الفنان حرية أكبر من أجل أن يكون مخلصا مع ذاته، وجعله يتجاوز ما هو أنى وضروري لكي يصل الى مملكة النور ولاسيما الجانب الفني منها، ليكون أكثر حدسا وشاعرية وصدقا. صار للفن حريه التنوع والتقاط القضايا الجزئية ليخلق منها سمفونية متجانسة داخل العمل الفني نفسه وليس في الكون الخارجي(Bradbury, 1987, p. 26). ولقد تحول الفكر الابداعي وتطور في تقبل ما كان قد رفض في السابق وأصبح بعد ذلك سمة اسلوبيه أدائية لها رواها ومتذوقيها بعد ان كانت مرفوضة. وإذا أردنا التقصي عن الجذر الفلسفي للحداثة نجدها تقوم على ثلاثة مفاهيم أساسية هي (الذاتية Subjectivity، والعقلانية Rationalism، والعدمية Nihilism).

يعد مفهوم الذاتية هو أول المفاهيم التي شكلت قاعدة الحداثة في مجال الفلسفة حين صار الكائن (موضوعا) تضعه الذات (Al-Sheikh, 1996, p. 12). وأصبح مبدأ "الذاتية" هو المحدد لأشكال الثقافة الحديثة التي صيغت بشكل يعترف بالحرية الذاتية وجسدت الذاتية مبدأها في الكوجيتو الديكارتي "أنا أفكر إذن أنا موجود". (Al-Sheikh1, 2008, p. 468)

والذات كمفهوم تكون ثابتة، بينما تكون متحولة بوصفها آلية اشتغال وذلك بسبب التحولات في الأنظمة المشكلة لكل ذات، فالمفهوم متداخل باختلاطه بالظواهر والوظائف والصور والدلالات وعلاقته بالمفاهيم (الأنا، الروح، العقل، النفس) لذلك نجد الذاتي يتمظهر بأشكال مختلفة باستثنائه للمنطلقات الجمالية والأسلوبية في الفن الحديث، والذاتية هي نقطة البداية في العمل الإبداعي، بل إن العمل الفني هو حقيقة الذات موضوعة على السطح التصويري، والعمل الفني لا يهتم بالصفة والأشكال المصطنعة والمفروضة على الفنان كونها تأتي وتنتج من خارج الذات، يقول (كروتشه) "أن الأشكال المصطنعة لا تحمل الصدق الذي يحتاجه الفنان، فالعمل الفني خلق حر مصدره ذات الفنان غير المقيدة بقوانين" (Hilal, 1982, p. 3105).

فالذاتية وحدها تستطيع أن تقتنص الرائع أو الجميل وتتجاوز الواقعي، فما هو جميل في الواقع إنما هو كذلك كون الذات تنظر إليه من وجهتها، وهذا ما يتفق ومفهوم الحداثة، لذلك نجد مفهوم الذاتية والذاتي

في الرسم الحديث يمثل قيمة معرفية وجمالية لا يمكن الاستغناء عنها في حقل المعرفة الفنية وحقل التشكيل بشكل خاص ومنه الرسم وان اختلفت مظاهر الوعي وأساليب عمله في حركات الفن الحديث (Tsrinsinki, 1983, p. 59).

والمبدأ الثاني (العقلانية)، التي يعد الفيلسوفان الالمانيان، عمانؤيل كانت (1724 – 1804) و(لايبنتز (1646 – 1716) ابرز من أسس الحداثة الفلسفية على مبدأ العقلانية ويقصد بها أن "لكل شيء سبباً معقولاً" وقد نسب هذا المبدأ إلى تحول الإنسان من متأمل للكون ومعجب بخلقه إلى منقب عن أسراره، فأخذ في البحث عن الاسباب المعقولة، وفرق بينها وبين الأسباب غير المعقولة إلى أن تفتحت أمامه أبواب العلم الحديث.(Barout, 2004, p. 82).

والمبدأ الثالث العدمية، اي (لا قيمة للقيم) أي شيء كان في العصور السابقة مبدا ثابت، مع فجر عصر الحداثة أصبح لا قيمة له، ويعد (نيتشه) أول من تطرق لهذا المبدأ، "أن نعت العدمية مناقضة لا ينطبق على فلسفة (شوبنهاور) وتشاؤميته وحدها، وإنما يصف ما كان يدعوهم (نيتشه) بالمفكرين الأحرار." (Al-Sheikh, 1996, p. 201) ان فلسفة (نيتشه) قلب للأفلاطونية، وهذا القلب يتحقق عن طريقة موت الإله، وفي هذا القلب تحل محله العدمية، العدمية المتطرفة التي تحول العالم إلى لا شيء. فلم تعد المفاهيم هي حقائق موضوعية، التي يطلق عليها (المثل)، التي كانت تمثل عالم منظم ومنسجم ومتناسب، وهو عالم المعقولات التي تدرك بالعقل، ويأتي على قمة هذه المفاهيم أو المثل مثال الجمال والخير بالذات، بل تحول كل شيء الى لا شيء. (fidun, 1974, p. 79) .

لقد ارتبطت التحولات في الفن الحديث بالتحول الثقافي والعلمي الحديث خصوصا في القرنين الثامن والتاسع عشر وقد تأسست هذه الانجازات الكبيرة بفعل التوجه إلى الكشف والبحث العلمي والمعرفة المؤسسة على منهج علمي تجريبي والابتعاد عن الخرافة والتطرف، و"المعرفة الحداثية معرفة علمية بمعنى إنها معرفة تقنية، أي في خدمة التقنية، وبالتالي فهي معرفه حسابية وكمية وأدائية همها النجاعة والفاعلية وغايتها السيطرة" (Sabila, 2005, p. 10).

ان البداية الحقيقية لحركة الفن الحديث كانت مع الانطباعية التي شكلت ظاهره من ظواهر التحول في فن الرسم كان قد مهد له التطور السريع في المجالات العلمية والتكنولوجيا وما رافقه من تبدل في معاير الذوق الجمالي المتمثل بالسعي الى التجدد (Amhaz, 1996, p. 69). فحين جاءت الانطباعية احضرت معها قيم جديده لم تعرف في السابق ولاسيما بعد معرض المرفوضين الذي اقامه الفنانين الذين لم تقبل اعمالهم فكانت تي تلك الفترة قد شكلت صدمه في تقديم اعمال قوبلت بالرفض بل وحتى السخرية. كانت لوحة بعنوان انطباعية شروق الشمس احدى عناوين اللوحات التي قدمها كلود مونيه عام 1874 الى الصالون الاول لمجموعة من الفنانين فأثارت السخرية والرفض من قبل الجمهور، الا انه بعد كل تلك الانتقادات الساخرة اصبحت اسم لحركه فنية جديدة اضافت للفن الحديث اطر فنية جديدة وهي من اهم الأساليب التي تفرعت منها المدارس الفنية الحديثة.

فقد ارتبط ظهور الانطباعية بالاكتشافات في العلوم المجاورة، ففي مجال العلوم الكيميائية أدى التطور في الصناعات إلى ظهور الألوان بصبغات جاهزة ومعبأة بأنابيب صغيره للاستعمال المباشر، مما وفر للفنان

الكثير من الوقت الذي كان يقضيه في إعداد ألوانه، وكذلك انتشار ظاهرة خروج الفنانين إلى الطبيعة وانجاز رسومهم بعيدا عن المرسم، ودراسات الضوء واللون والبصريات كما في دراسة إسحاق نيوتن في تحليل الطيف الشمسي التي حققت للرسامين رؤية جديدة للوّن في الطبيعة. كان إحساسهم تجاه الشيء، إحساس شخصي وليس في تمثيل الشيء على نحو متطابق، كان فنانون انطباعيون مثل (مونيه) و(رينوار) يرسمون الحشيش رصاصيا أو اصفر أو ازرق قياسا بالضوء الساقط عليه وهذه الرؤية هي أصل الثورة في رسمهما حيث أفادت الانطباعية من الدراسات التي تناولت الضوء واللون من ناحية اكتشاف إن الألوان تستمد قوتها أو شدتها اللونية إذا ما تجاورت مع الألوان المتممة لها، وكذلك إن الألوان تترك ظلالا تحمل اللون المتمم لها (الأحمر. اخضر، اصفر. بنفسجي، ازرق . برتقالي)، فضلاً عن ذلك استخدم الانطباعيين الكثافة العالية للصبغ وبضربات فرشاة واضحة ومتتابعة لتخلق نسيجا جديدا في العمل الفني ذي ملمس خاص باللوحة (Amhaz1, 1981, p. 36)، فأختبر الانطباعيون الطبيعة بمختلف الأوقات الزمنية، لالتقاط اللحظة العابرة والزائلة من المشهد.

وظهرت الحركة التعبيرية كردة فعل تجاه النزعة الواقعية والعلمية للانطباعية، والتي رات ان هذه النزعة باردة ومهتمة بتصوير الظاهرة المرئية وحسب، دون الاهتمام بالباطن من الأشياء، فنشأت التعبيرية كحركة فنية منذ مطلع القرن العشرين في الأدب والفن التشكيلي والفنون المسرحية والموسيقية، مجدت الخيال والتعبير الذاتي في تحرير الأشكال على سطح اللوحة والابتعاد عن التمثيل الواقعي أو المظهر الطبيعي للشكل، وهي تمثل عودة على نحو عام الى الأساليب الفنية التي سبقت التقاليد المثالية اليونانية وعصر النهضة والتي تتمثل بفنون الحضارات القديمة كحضارة وادي الرافدين والنيل وحضارات الصين واليابان والهند وفنون القبائل البدائية والتي تتبنى الاختزال والتحريف في الشكل الطبيعي لتحقيق القيمة التعبيرية والجمالية الخاصة بثقافة البيئة المنتجة، ولعل من الأسباب المهمة لظهور التعبيرية هو اطلاع الفنانون التعبيريون على هذه الفنون القديمة من خلال المتاحف(Ohr, 1989, p. 156) . واستطاعوا ان يكونوا أسلوب حديث في حينها يتميز برؤية تقنيه وشكليه جديدة.

وبعض الفنانين التعبيرين عالج الأشكال على نحو عنيف وتركيب هذه الأشكال بما يرتبط ويرمز للمرض والموت وآلام الوحدة، كما في لوحة (الصرخة) للفنان النرويجي (ادوارد مونش) التي أنجزها عام 1893 والتي شكلت تأثيرا كبيرا في أعمال التعبيرين نحو تفعيل أحاسيسهم الخاصة تجاه الاشكال وتصويرها دون الاهتمام لما يطرا من تشويه على الشكل الجمالي فهم لا يصورون الوجود، بل يصورون التأثر (Croce, 1964, p. 169). اما الدادائية فقد ظهرت ما بين (1905 – 1922) في مجتمعات الحرب العالمية الأولى كتيار يتمرد على الخراب والتدهور، وتعد الدادائية من أهم المدارس الفنية الحديثة التي تميزت بتأكيدها على حرية الشكل مخلصا من القيود التقليدية، فضلا عن سعيها في البحث عن أساليب جديدة في التعبير لم يسبق له مثيل، فحطمت الأشكال الحضارية كافة، وتجنبت التكرار التقني أو الفني. (Al-Mashhadani, 2004, p. 121).

أن حداثية الدادائيين تجلت بعدم إتباعهم منهجا محددا في التعبير عن آرائهم، فلجأوا إلى كل الوسائل التي يمكن أن تخطر ببالهم بما في ذلك الهدم والتشويه والتجريب بشكل سيء إلى الطبقة البرجوازية ومفاهيمها (Amhaz1, 1981, p. 160)، فضلاً عن تأليف لوحات من أشياء عادية جداأثارت الرأي والفضائح

لكونها غير مألوفة في المجال الفني كصناديق القناني وفضلات الطعام والمباول، وسخرت من كل شيء، واستخفت بكل شيء، بالمبادئ الأخلاقية وبالقيم الجمالية وبالثقافة والفن والعبث بكل شيء من دون المبالاة بالقيم، فشوهت صورة (الجيوكندا) وأضاف لها مميزات جديدة وحديثة، فقد عمد (دوشامب) إلى إضافة شاربين ولحية، إذ تبدو للناظر ذات دلالات جديدة، أصبحت ساخرة ومثيرة للضحك وبذلك جردت من قداستها (Al-Makri, 1991, p. 21). والدادائية من خلال طروحاتها كان لها التأثير المباشر في الأفكار والبنى الصورية في مجمل تطور الحركة الفنية الحديثة، وعليه مهدت الطريق للمذهب السريالي.

اتخذ السرياليون مبدأ (الدادا) الذي يعمل على إلغاء جميع النظم والتصورات السابقة لكي يجعلوا من هذا المذهب رد فعل على جميع المذاهب والعودة إلى الواقعية بأسلوب حديث يختلف عن أساليب الواقعية السالفة، فقد اتخذت السريالية من اللاوعي منهجاً وغاية لها وعدته عالماً مكملاً لعالمنا يمنحه حقيقته ومعناه، تقع على عاتق الفنان مهمة الكشف عن خفايا هذا العالم، وذلك بإطلاق الخيال وتلقائية الأفكار (Reed, 2001, p. 17). فتحول العمل الفني الى التعبير عن المضامين اللاشعورية المكونة من رواسب الذكريات والانطباعات والصور التي لا نملك السيطرة عليها ولا نحس بها والتي تعمل على قيادتنا دون أن نشعر بذلك" (Bartlemi, 1962, p. 73). فأقصت السريالية كل مبادئ التصوير التقليدية دون أن تستند إلى طريقة أو اسلوب معين وذلك لارتكازها على اسلوب نفسي لا شعوري، هدفت من خلاله الوصول إلى العالم الباطني والكشف عما يكمن فيه من حقائق ومعان، كما في الاحلام حيث لا قيود أو حدود أو منطق يؤلف بين الأشياء فيه أو ينظمها، فضلاً عن ذلك التجاوز الصريح لبعدي الزمان والمكان اللذان يحددان العلاقة بين الأشياء. وقد سمح هذا الإهمال السريالي لكلا الاعتبارين معاً بالتحرر المطلق للشكل والمعنى من قيودهما السابقة، وذلك بتحريرها من التنظيم والإتقان والاختيار والمألوف والمعقول دون أن يكون هذا اللامعقول نسفاً لمعقولية الوجود، بل على العكس من ذلك لذا تبنى السرياليون طروحات (فرويد) الذي دأب فيها على عقلنة اللاشعور والحياة النفسية. وقد استطاعت الحركات الفنية التي ظهرت في عصر الحداثة الاوربي ان تعم ارجاء كبيرة من العالم وكان لها صداها في العالم العربي ومنهم الحركة التشكيلية في العراق، إذ تأثر معظم الفنانين العراقيين بسمات الحداثة ومنهم الفنان صالح الجميعي موضوع الدراسة.

المبحث الثاني: التقنيات الأسلوبية في اعمال صالح الجميعي:

صالح الجميعي فنان عراقي ولد عام 1939 في مدينة الصويرة على بعد 55 كيلومتر جنوب بغداد وهي أحد اقضية محافظة واسط. أكمل دراسته الاولية هناك. تم درس الفن في مدينة بغداد. (Information, 1974, p. 108)، بدا الجميعي مشواره الفني في الرسم بالأسلوب الواقعي كما هو الحال مع معظم زملائه، بوتريت لفناة الذي نفذه عام 1959، اهتم فيه على اظهار التفاصيل الواقعية، الذي نفذه عام 1961، أيضا موديل لرجل، لكنه يختلف عن الشكل السابق بطريقة استخدام الفرشاة وكثافة اللون، نلاحظ فيه اهتمام واضح بالرسم الأكاديمي من خلال عمل مساحات لونية والتأكيد على ترك اثر الفرشاة واضح يمكن تتبع اتجاه حركتها المتباينة.

وفي مطلع الستينات نفذ الجميعي الكثير من الاعمال بالاسلوب التشخيصي وأحيانا يجري على اشكاله بعض التحويرات، بعدها بدا يبتعد عن التشخيص شيئا فشيئا، وقد شهدت هذه الفترة حركة فنية واسعة

وتنافس بين فناني هذا الجيل، واستطاع الجميعي ان يسجل له حضورا متميزا بين فناني جيل الستينات. فقد شكل العقد الستيني انعطافة مهمة في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، بسبب تأثره الكبير بسمات الحركة الحداثوية الغربية. وفي الحقيقة لم يكن الازدهار الفني في مرحلة الستينات وليد اللحظة، بل كان استكمالا للحركة الفنية التي نشطت في الخمسينيات، ويمكن عد أهم تأثيرات الحداثة في الرسم العراقي تبلورت في عقد الخمسينيات، بعد أن وضع الرواد الجذور التأسيسية للفن الحديث، ومجيء جيل جديد ممن درسوا في الخارج وتأثروا بالتيارات العالمية التي كانت أكثر استعدادا لفهم الحقائق السابقة والحديثة معا، بوعي لجعل الشكل أكثر تحديثا وتطويرا (Kamel, 2000, p. 29). حيث انتهج الفن العراقي المعاصر وجهة جديدة تعود في بعض أسبابها إلى مؤثرات اجتماعية وثقافية ومنها الحرب العالمية الثانية، وتواجد الفنانين البولونيين في العراق آنذاك، مما اوجد تطويرا في الرؤى الفنية. وظهور تحول في الرسم من الأسلوب الطبيعي إلى الأساليب الحديثة ومن ثم أصبح الفن أكثر جدية في التعبير عن الواقع الاجتماعي، فضلا عن الالتزام الحضاري في استلهام التراث، ومحاولة تحقيق الشخصية الحضارية في الفن (Al Said, 1984, p. 17). فقد شهد هذا العقد تأسيس (جماعة الرواد 1950) بزعامة الفنان (فائق حسن) (Al-Aasem, 1997, p. 94).

وبعدها بعام واحد تأسست جماعة بغداد للفن الحديث بزعامة جواد سليم، وكان معظم اعضائها يبحثون عن الهوية الذاتية وظهرت سمات الحداثة في نتاجاتهم الفنية بأساليب مختلفة تميل الى التأويل فضلا عن مواكبتهم للتطور الفني السائد في العالم إذ سعوا لخلق أشكال تضفي على الفن العراقي طابعه وشخصيته (Al Said1, 1973, p. 95).

كان من مبادئ جماعة بغداد للفن الحديث استلهام البيئة العراقية والموروث الحضاري وتصوير حياة الناس في شكل جديد (Jabra, 1986, p. 15) . فلجأ الكثير منهم الى الافادة من فنون العراق القديم للبحث عن أسلوب جديد عن طريق رؤية جدلية توازن بين الحداثة والتراث فمنهم من حقق النزعة التعبيرية او بدا بالتخلص من التفاصيل الواقعية في محاولة للتعبير بأسلوب أكثر قربا إلى المدارس الحديثة وكان جميع الفنانين في حالة من البحث الدائم والدؤوب عن سمة التحديث. مثل تكرار الاشكال والتخلي عن المنظور والتسطيح والتخلي عن الطرائق التقليدية الأكاديمية. الاختزال والاعتماد على البناءات التكوينية وعلاقاتها، كما تاسست جماعة الانطباعيين عام 1953) والتي كان يتزعمها الفنان حافظ الدروبي (1914-1991) (Al-Aasem, 1997, p. 179).

ان التأثر بالسمات الحداثوية الذي شهده جيل الخمسينيات تواصل وتصاعد عند جيل الستينات، فقد استطاع فنانو جيل الستينات أن يوظفوا الكثير من خبراتهم في مجال البحث والتجريب والتحديث، في سعيهم لخلق رؤية جديدة تتناسب وحجم التحولات والتغيرات الحاصلة في بنية الواقع والفن، تختلف عما كان مألوفا في الفترات السابقة. فظهرت بأعمالهم الفنية سمات التحديث والتطوير من خلال المزاوجة بين التراث والحداثة لتثبيت الخصوصية المحلية للفن العراقي، اي الجدل ما بين الفنون العراقية القديمة، والفنون العربية الإسلامية، من جهة، وما بين معطيات الفنون الأوربية الحديثة، من جهة اخرى. فقد ظهرت في هذا العقد عددا من الجماعات الفنية، ففي عام 1965 تأسست جماعة المعاصرين، وجماعة المجددين، وقد انضم صالح الجميعي الى الجماعة الاخيرة وكانت تضم كذلك الفنانون سالم الدباغ، صبحي الجرجفي، علي

طالب، فائق حسين، طالب مكي، نداء كاظم، ثم انضم إليهم عامر العبيدي، إبراهيم زاير، سلمان عباس، خالد النائب. وفي نفس هذا العام اشترك الجميعي في معرض فناني سان فرانسيسكو، وقد استمرت جماعة المجددين اربع سنوات، شارك الجميعي زملائه من رواد هذه الجماعة في بحثهم المستمر للحصول على الهوية العراقية بالفن ضمن أسلوب خاص لكل فنان. وقد اتسمت أعمال الجميعي في هذه المرحلة باختزال الألوان واعتمدت التعبير المأساوي بعيدا عن الزخرفة والجماليات الشكلية، في عامي 1965، و1966، على التوالي.

وفي عام 1969 تم الاعلان عن تأسيس جماعة فنية هي جماعة الرؤية الجديدة التي كان الجميعي أحد روادها بمعية، محمد مهر الدين، رافع الناصري، ضياء العزاوي، إسماعيل فتاح الترك وهاشم سمرجي. كما شهد العام نفسه تأسيس جماعة الفنانين الشباب.

يرى (جبرا ابراهيم جبرا) ان **"الفنان صالح الجميعي يعتني عناية خاصة بالواسطة وتتمثل عاده بمزيج من المعدن (الألمنيوم في الاغلب) والاكريليك ومن خلال هذا المزيج يستمر في اهتمامه القديم بمظلمات النفس – بدا من الم الحب الفاجع، وانتهاء الى فظاعة القتل الجماعي غير ان جذور الفنان الاسلوبية والشكلية تداخلت مع المواقع الأثرية التي شهدتها حضارات العراق القديمة ووعيه المعاصر يغذي هذه الجذور"** (Jabra, 1986, p. 61).

يقول الجميعي عن تجربته الفنية **"اللوحة عندي تراكمات لمعرفه قديمة، واحداث ومشاهدات يوميه عابره، هذه المفردات تتجمع وتختزن لتكون بمثابة (المادة الأولية) للوحه حتى ياتي حدث معين ليفجر هذا التخزين بشكل غير مبرمج"** (Kamel, 2000, p. 130)

اقام الجميعي تسعة معارض شخصية، في عواصم مختلفة، في بغداد، بيروت الكويت، الرباط، لندن وبينالي البوستر العالمي وارشو 1976. فضلا عن عدة معارض مشتركة، مثل المعرض المشترك لأربعة فنانين عراقيين في بغداد 1972، والمعرض المشترك لثلاثة فنانين عراقيين في دمشق عام 1973، ومعرض فن الكرافك في بيروت 1975 (Information, 1974, p. 108)

من السمات الواضحة في اعماله استخدام مواد مختلفة في بنية العمل الفني مثل خامة الألمنيوم التي تجدها لديه حرة بأشكال مختلفة تتألف من سطح أو سطحين، أو تتألف من سطح اللوحة، كجدار قديم يحمل في أجوائه رموز مختلفة، وكان يبحث دائما عن مفاهيم فنية جديدة مستحدثة، فالفن في رؤيته هو كل إبداع جديد يتناقض مع الجمود، وجاءت عنايته بالمضمون الفني من منطلق اهتمامه بواقع الحياة اليومية. وهذه الرؤيا كانت متوافقة مع رؤية (جماعة الرؤية الجديدة) التي تميزت بالبحث والتجديد ولم تقبل بالمسلمات الشائعة، فتمردت عليها، لتمثل تحديث الرؤية في التراث وقواعد الفن الحديث.

مؤشرات الإطار النظري:

1. ارتبطت التحولات في الفن الحديث بالتحول الثقافي والعلمي الحديث وقد تأسست هذه الانجازات الكبيرة بفعل التوجه إلى الكشف والبحث العلمي والمعرفة المؤسسة على منهج علمي تجريبي والابتعاد عن الخرافة والتطرف.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

2. الحداثة هي البنية الفكرية التي تولدت عن تجارب التحديث التي دخلت فيها الثقافة الأوربية، التي جعلت من الفنان يترك مفهوم القيم الخالدة والمثالية في ظل نصوص مقدسة عندما كانت تعاليم الكنيسة تسيطر على الثقافة بشكل عام.
3. ان البداية الحقيقية لحركة الفن الحديث كانت مع الانطباعية التي شكلت ظاهره من ظواهر التحول في فن الرسم كان قد مهد له التطور السريع في المجالات العلمية والتكنولوجيا وما رافقه من تبدل في معاير الذوق الجمالي المتمثل بالسعي الى التجدد ودراسات الضوء واللون والبصريات التي حققت للرسامين رؤية جديدة للوّن في الطبيعة. كان إحساسهم تجاه الشيء، إحساس شخصي وليس في تمثيل الشيء على نحو متطابق
4. مجدت التعبيرية الخيال والتعبير الذاتي على سطح اللوحة والابتعاد عن التمثيل الواقعي للشكل، لتحقيق القيمة التعبيرية والجمالية الخاصة بثقافة البيئة المنتجة عن طريق تفعيل أحاسيس الفنان الخاصة تجاه الاشكال وتصويرها دون الاهتمام لما يطرا من تشويه على الشكل الجمالي فهم لا يصورون الوجود، بل يصورون التأثر.
5. صالح الجميعي حاول خلق رؤية جدلية توازن بين الحداثة والتراث من خلال النزعة التعبيرية او بالتخلص من التفاصيل الواقعية في محاولة للتعبير بأسلوب أكثر قربا إلى المدارس الحديثة وكان في حالة من البحث الدائم والدؤوب عن سمة التحديث.

إجراءات البحث

منهجية البحث: استخدمت الباحثة المنهج المسحي لتحديد مجتمع البحث، الذي يشمل اعمال الفنان صالح الجميعي.

أداة البحث: الاستعانة بالمصادر والمطبوعات والمصورات التي تناولت اعمال الفنان والافادة من شبكة الانترنيت، ومن فولدرات المعارض للفنان موضوع الدراسة والصحف والمجلات الفنية التي تناولت اعماله، والإفادة من المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

مجتمع البحث: يشمل مجتمع البحث اعمال الفنان صالح الجميعي، ضمن المدة الممتدة من عام 1964حتى عام 1987.

عينة البحث: بعد الاطلاع على مجتمع البحث، تختار الباحثة منها ثلاثة نماذج اختيارا قصديا لغرض التحليل.

تحليل نماذج العينة:

عينة رقم (1)

اسم الفنان: صالح الجميعي

السنة: 1964

القياس: 62 × 43

المادة: زيت على خشب

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

اسم العمل: بدون عنوان

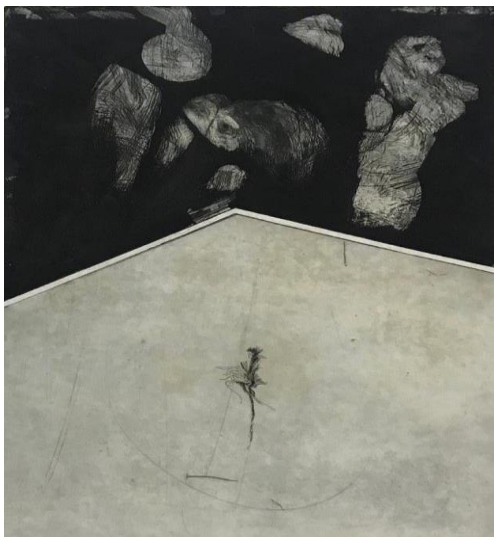
العائدية: المتحف الوطني للفن الحديث

العمل عبارة عن شكل هندسي يحتوي مجموعة اشكال مجردة يطغي عليها اللون البرتقالي وتدرجاته اللونية وتبرز هذه المجموعة الشكلية من خلال اللون الرصاصي الذي شكل لون الخلفية، يمكن التعرف على شكل امرأة جالسة بوضع عمودي فيما ظهرت بقية الاشكال بوضع افقي.

عمد الفنان في هذه اللوحة على تجريد الإشكال ذات البعد التأويلي العالي من خلال معالجه الأشكال الهندسية من المربعات والمستطيلات، ويبرز الخط كعنصر تشكيلي مهم في تكوين بنية هندسية عالية تحاكي ما في داخل نفس الفنان من تعبيرات وجدانية وقد كرر الفنان بعض المفردات الهندسية ليشكل من خلالها إيقونات العمل في الخطوط المستقيمة والأفقية وقد مثل في هذا العمل أيضا شخوصا مجردة مثلها بطريقة تعبيرية هندسية لتحاكي وتلامس موضوع العمل الفني ليكون جزء من بنيته فالفنان لم يتناول الواقع باستجابات مشدودة كردة فعل صاخب ومتوتر كما تناوله بعض الفنانين بل تناول المحيط باسترسال مهذب معطر بنكه الماضي والتراث مبتعدا عن مثقلات الواقع وإرهاصاته مستبدلا إياها بتكوينات مسالمة.

ينتقل صالح هنا بخفة سحر بين عوالم اللوحة ليضع فيها تجريدات اللونية والشكلية تميل الى الشكل المعماري وذلك لأنها تعبر عن اللحظة بانسجام مع الموروث الحضاري والبيئة المحيطة وذلك بتجسيده للثيمات الموروثة بطريقه تعبيره وبألوان تحمل رموز الموروث الذي يحيط به من رموز في البيئة العراقية ذات الألوان الرمزية فكان حريصا على تجسيد مسارب لتأويل النص البصري فاستخدم التحوير في الإشكال الهندسية والإنسانية معتمدا بذلك مبدأ التجميع والتوليف بين الشخوص والإشكال الهندسية والتجريدات اللونية في سيادة تمثله الفكري الحضاري.

وان إشكاله ما لبثت أن شفرت لمدلولات ذات إبعاد تأويليه بمنحي موروثي، إذ تبدأ الإشارة إلى المسلك الشكلي ومادتها الذهنية وإبعادها التاريخية ووحدة الفكرة.



عينة رقم (2)

اسم الفنان: صالح الجميعي

السنة: 1975

القياس: 50 × 40

المادة: زيت على كانفس

اسم العمل: بدون عنوان

العائدية: المتحف الوطني للفن الح

التكوين العام للوحة نفذ بأسلوب تجريدي، من خلال توزيع مفرداتها على السطح التصويري، اعتمد الفنان في تجسيده لبنية التكوين الإنشائي لهذا المشهد التصويري على تقسيم المساحة الكلية للسطح التصويري على قسمين متساويين تقريبا،

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الأول في الاعلى مكون بشكل عام من لون غامق والقسم الاسفل من اللوحة جعله بلون فاتح عن طريق خط باللون الابيض وقد وعزز من التقسيم التقاء الحد الفاصل بين المساحة اللونية الغامقة في الاعلى والفاتحة في الاسفل. نلاحظ في القسم العلوي من اللوحة ان الفنان غطى جميعه بمساحه من اللون الداكن تتخلله ستة إشكال تجريدية بعيدة عن التشخيص لا يمكن تحديد معالمها واعتمد بشكل رئيسي على عنصر الخط الذي جعله اتجاهه بعدة أنواع عمودية ومائلة وعشوائية تفتح مجال للتأويل عند المشاهد بشكل واسع يستطيع إن يستشف من الخطوط وهي تستقيم وتنفرج وتتقوس لتصعد وتنحني وتتقاطع كأنها موسيقى بحيث أن الخط يفقد وضوحه عند المتلقي فيحيله نحو قراءات فلسفيه لإشكال التجريدية التي تصل إلى مستوى الرمز بسبب الاختزال العالي للإشكال والذي يقابله اختزال عالي في اللون فالرسام اقتصر على اللون الأسود والرصاصي وتدرجاتها اللونية، بينما عمد الفنان الى طلاء القسم السفلي بمساحه من اللون الرصاصي يظهر في منتصفها شكل تجريدي غير محدد المعالم نفذه عن طريق خطوط سريعة باللون الرصاصي الغامق يمكن إن يشير إلى شكل فتاه رشيقة كأنها راقصة باليه تقف على ساقا واحده على إطراف أصابع قدمها ليسرى. وأكد الجميعي على هذا التقسيم بان جعل هذا الخط على شكل زاوية منفرجة تبرز فوق السطح باستخدم مادة الووتر بروف. قدم الجميعي في هذا العمل رؤية فنية محركة لبنية العمل الجمالي والمعرفي محاولا إيجاد صلة بين بناء الصورة من جهة، وإعادة تفكيكها من جهة أخرى، من خلال تجريد الاشكال والتحرر من القيود الموضوعية في البنية الواقعية والبحث عن علاقات شكلية تكونت تبعا لانساق بنائية مجردة تعبر عن عوالم خفية لا مرئية، تقتترب من الجمال الخالص ليضع عمله الفني أمام المطلق الجمالي دفعة واحدة. وهذه سمة حداثوية واضحة. فالمشاهد يحتاج الى عملية التنقيب كمساهمة فعلية منه للكشف عن المضمون، أو المستتر.

عينة رقم (3)

اسم الفنان: صالح الجميعي

السنة: 1987

القياس: 34 × 34

المادة: كرافيك

اسم العمل: بدون عنوان

العائدية: المتحف الوطني للفن الحديث

طبق الفنان في هذا العمل مفهوم التنافذ الشكلي والجمالي بين الاشكال والخلفية، إذ يبدو ثمة تنويعات وأشكال حركية على شكل المربع ذات طابع تجريدي توحي بالعفوية عن طريق تقنية الكرافيك، الألوان التي استعان بها الفنان لونين سائدين استطاع الفنان صالح الجميعي ان يظهر اشكاله التجريدية من خلال تعبيره عن تصوراته الأسلوبية في تأكيد على التشكيلات المختزلة فقد تميز بأعماله الفنية بالاختزال الشكلي واللوني آذ

جرد الفنان في هذا العمل الى اللون الداكن واللون البني المائل الى الحمرة فقد جعل من اللون الأسود الغامق والبني الغامق لوننا مسيطرا على الجو العام للوحه ومثل في اللون البني المائل إلى الحمرة وتعبيراته التجريدية من خلال تقنية الكرافيك اذ صورة الخطوط أفقيه والعمودية والمنحنية في العمل الفني أذا يرئ لنا في بعض الأحيان انه استخدم الحروف والأرقام وفي أحيان أخرى هناك شخوص او خطوط متقاطعة ومتباعدة ومتقاربة وإشكالا هندسيه ليس لها نهاية في تكويناتها جاعلا من خلال ذلك الاختزال الذي يملك التؤيل المفرط في داخل المتلقي إذا نجد انه هناك مساحات من اللون البني المائل الى السواد في جعلها مساحات لونية ليعطي طابع من الوهلة الأولى إلى الأسلوب الغائر والبارز فقد تمكن الفنان من خلال هذا الاختزال العالي في الإشكال والألوان ليصل إلى اعلي حد من التؤيل والتفلسف في التعبير عن اللوحة لم يقتصر الفنان في تنفيذه لإعماله الفنية على تقنيه الرسم في الزيت على الكانفرس، بل أبدع أيضا في تقنيه الكرافيك في تنفيذ أعماله ذات الأسلوب الاحترافي وتقنيه الإظهار اذ تجد في هذا العمل قد أبدع صالح الجميعي في اشتغالا ته وقد اقتصر على اللونين البني المائل إلى السواد والبني المائل الى الحمرة في مزاوجة اللونين ليخرج باشكال وخطوط وتقاطعات وأخيرا نجد ان تلك الإشكال تتحول الى فارس قد امتطى صهوة جوادة ليحلق في فضاء اللوحة لذا يبدو العمل الفني وكانه نصوص فكرية في طبيعتها المجردة، عبر عنها منظومة صورية بشكل خطاب تداولي استطاع الفنان من خلاله تحويل الأشكال إلى رموز وفق رؤيته الخاصة.

النتائج:

1. قام الفنان صالح الجميعي بتجريد الإشكال ذات البعد التأويلي العالي من خلال معالجه الأشكال الهندسية من المربعات والمستطيلات، في تكوين بنية هندسية عالية تحاكي ما في داخل نفسه من تعبيرات وجدانية، كما في العينة رقم (1).
2. قام بتوزيع مفردات العمل الفني على السطح التصويري، معتمدا في تجسيده لبنية التكوين الإنشائي على تقسيم المساحة الكلية للسطح التصويري على قسمين متساويين تقريبا، عن طريق خط بارز وجعل اشكاله التجريدية كأيقونات ذات طابع تعبيري هندسي، كما في العينة رقم (2).
3. استخدم المعادن وتلصقها بطريقه الكولاج ومن ثم حرق المعدن ليكسب المعدن وبعدها إظهار اللون الفضي له واستخدام مادة (الوتر بروف) مع الرمل ليتركه يجف على سطح اللوحة، كما في العينة رقم (3).
4. من سمات فترة الحداثة ان أصبح الفنان يحمل أسلوب التفرد والتجدد والحرية في الأداء الأسلوبي المتفرد النابع من الذات، ونبذ كل القيم السائدة في ظل المجتمع الاستهلاكي الذي تحكمه الآلة والتراث، مبتعدا عن مثقلات الواقع وإرهاصاته مستبدلا إياها بتكوينات مسالمة، كما في العينات (1،2،3).
5. اختزل صالح الجميعي ضمن مراحل تحولاته الأسلوبية الألوان واعتمد على التعبير المأساوي بعيدا عن الزخرفة والجماليات الشكلية. ولم يعد يهتم بالتشخيص الواقعي ولا بالطريقة التقليدية في الرسم، كما في العينة رقم (2).

الاستنتاجات:

1. ارتبطت التحولات في الفن الحديث بالتحول الثقافي والعلمي الحديث وقد تأسست هذه الانجازات الكبيرة بفعل التوجه إلى الكشف والبحث العلمي والمعرفة المؤسسة على منهج علمي تجريبي والابتعاد عن الخرافة والتطرف.
2. الحداثة هي البنية الفكرية التي تولدت عن تجارب التحديث التي دخلت فيها الثقافة الأوربية، التي جعلت من الفنان يترك مفهوم القيم الخالدة والمثالية في ظل نصوص مقدسة عندما كانت تعاليم الكنيسة تسيطر على الثقافة بشكل عام.
3. ان البداية الحقيقية لحركة الفن الحديث كانت مع الانطباعية التي شكلت ظاهره من ظواهر التحول في فن الرسم كان قد مهد له التطور السريع في المجالات العلمية والتكنولوجيا وما رافقه من تبدل في معاير الذوق الجمالي المتمثل بالسعي الى التجدد ودراسات الضوء واللون والبصريات التي حققت للرسامين رؤية جديدة للوّن في الطبيعة. كان إحساسهم تجاه الشيء، إحساس شخصي وليس في تمثيل الشيء على نحو متطابق.

المقترحات:

1. دراسة اعمال الكرافيك عند الفنان صالح الجميعي.
2. تقنيات الاظهار في اعمال الفنان صالح الجميعي.

التوصيات:

1. توصي الباحثة بضرورة توثيق الفنانين لأ عمالهم حتى يتسنى للباحثين الحصول على معلومات كاملة، ولاسيما صور فوتوغرافية جيدة لأعمالهم الفنية
2. لقد واجهت الباحثة صعوبات أثناء أعداد هذه الدراسة من ندرة المصادر وقلة المصورات ولاسيما المعلومات التي تتعلق بالقياس وسنة الانجاز.

References:

1. Abdul Mahdi, A. (1998). *In the Problematic of Islam and Modernity.* Beirut: Al-A'raf Foundation for Publishing.
2. Al Said, S. (1984). *Articles on Theorization and Artistic Criticism.* Baghdad: House of Cultural Affairs.
3. Al Said1, S. (1973). *Technical Data in Iraq.* Baghdad: Ministry of Information.
4. Al-Aasem, A.-A. (1997). *Aesthetics of Form in Modern Iraqi Painting.* Iraq: unpublished PhD thesis, College of Fine Arts, University of Baghdad.
5. Al-Makri, M. (1991). *The Form and the Discourse (Introduction to Ostensible Analysis)* (Vol. 1). Beirut: Arab Cultural Center.
6. Al-Mashhadani, T. (2004). *Intellectual and Aesthetic Concepts of the Employment of Raw Materials in Postmodern Art.* Babylon: PhD Thesis (unpublished), Faculty of Fine Arts, University of Babylon.
7. Al-Sheikh, M. (1996). *Approaches to Modernity and Post-modernity (Selected Dialogues from Contemporary German Thought)* (Vol. 1). Beirut: Dar Al-Tale'ah for Printing and Publishing.
8. Al-Sheikh1, M. (2008). *Criticism of Modernity in Heidegger's Thought* (Vol. 1). Beirut: Arab Network for Research and Publishing.
9. Amhaz, M. (1996). *Contemporary Artistic Currents.* Beirut: The Publications Company for Distribution and Publishing.
10. Amhaz1, M. (1981). *Contemporary Plastic Art.* Beirut: Dar Al-Triangle.
11. Barout, M. (2004). *The state, renaissance and modernity.* Syria: Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution.
12. Bartlemi, J. (1962). *A Study in Aesthetics.* (A. A. Aziz, Trans.) Egypt: Dar Al-Nahda.
13. Bradbury, M. J. (1987). *Modernity.* (M. H. Fawzi, Trans.) Baghdad: Dar Al-Mamoun.
14. Croce, B. (1964). *Al-Majjal fi Philosophy of Art, see.* (S. Al-Droubi, Trans.) Damascus: B.N.
15. fidun, T. (1974). *aflatun.* (A. S. El-Sherbiny, Trans.) Egypt: Dar Al-Ma'arif.
16. Ghellab, M. (1985). *The Literature of French Romanticism.* Cairo: Al-Nahda Library for Printing and Publishing.
17. Hilal, M. (1982). *Modern Literary Criticism.* Beirut: Dar Al-Awda.
18. Ibn Manzur, J.-D.-A. (B.T). *Lisan al-Arab.* Cairo: The Egyptian House for Authorship and Translation, an illustrated edition of the Bulaq edition.

19. Information, M. o. (1974). *Directory of Iraqi Plastic Artists.* Iraq: Kaman Foundation for Printing.
20. Jabra, I. (1986). *Contemporary Iraqi Art.* Baghdad: Dar La Arabiya.
21. Kamel, A. (2000). *Iraqi Formation, Formation and Diversity.* Baghdad: General Cultural Affairs House.
22. Khreisan, B. (2006). *Post-modernity (a study in the Western cultural project).* Damascus: Dar Al-Fikr Publishing House.
23. Monroe, T. (1972). *Evolution in the Arts.* (M. A. Dorra, Trans.) Cairo: The Egyptian General Book Authority.
24. Ohr, H. (1989). *Masterpieces of German Expressionism.* (F. Khalil, Trans.) Baghdad: House of Cultural Affairs.
25. Reed, H. (2001). *Art Now.* (F. K. Al-Din, Trans.) Sharjah: Department of Culture and Information.
26. Sabila, M. (2005). *Modernity and Postmodernity.* Baghdad: Center for Philosophy of Religion Studies.
27. Tsrinsinki, N. (1983). *: The relationship of art to beauty and reality.* (Y. Halaf, Trans.) Damascus: Ministry of Culture Publications.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/565-582

Features of Modernity in the Works of Saleh Al-Jami

(An Analytical Study)

Ruaa Qahtan Abdullah[1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 11/4/2021…....Date of acceptance: 17/5/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

Since the beginning of the twentieth century, the art of composition has witnessed major transformations that accompanied the transformations that occurred in the cognitive field. The plastic artists rejected the prevailing artistic line, and sought to create a new artistic format that accommodates the new social and cultural problems. So was the announcement of the era of modernity in the late nineteenth century, with the birth of the impressionism movement that gave a place to challenge all that is familiar. . And he drew the attention of the researcher, and for that he chose the research title (Characteristics of Modernity in the Works of Saleh Al-Jumayyi (Analytical Study)) The researcher divided the research as follows:

Methodological framework: It includes the research problem, its importance and objectives, as well as the limits of the research and the definition of terminology.

The theoretical framework and previous studies: It was divided into two topics that came as follows: The first topic: modernity is concept and meaning, the second topic: stylistic techniques in Saleh al-Jumai's works: After that, the researcher reached the indications of the theoretical framework.

Research procedures: it includes the research method, the research community, the research tools, the validity of the tool, the research sample, and the analysis of samples according to the indicators that the researcher came out with from the theoretical framework. After analyzing the samples, the researcher reached a number of results and conclusions:

1. One of the characteristics of the period of modernity is that the artist has become carrying a style of uniqueness, renewal and freedom in the individual stylistic performance stemming from the self, and rejecting all the prevailing values in the light of the consumer society

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts, rouaakahtan2020@gmail.com .

governed by the machine and the heritage, moving away from the burdens and impediments of reality, replacing them with peaceful formations, as in the samples (1, 2,3).

2. Modernity is the intellectual structure that emerged from the modernization experiences that European culture entered into, which made the artist leave the concept of eternal values and idealism in the shadow of sacred texts when the teachings of the Church dominated the culture in general.

Then the researcher wrote down the recommendations and proposals, and concluded the research, the sources and references

Keywords: personality, modernity.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/583-602

الانتهاك الشكلي وتجلياته الفكرية في الفضاء الداخلي المعاصر

ريم باسل نوري[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/5/11 , تاريخ قبول النشر 2021/5/23 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

مُلخص البحث:

عُنِيَ التصميم الداخلي بتصميم وانشاء فضاءات داخلية واعادة صياغة افكارها التصميمية مفرزتاً بذلك التباين في قدراتها على التأثير و تحقيق الملائمة والراحة لشاغليها، وتمكنهم من استخدامها بصورة تحقق لهم غاياتهم و متطلباتهم، وهذا يتجلى عبر سلامة الأداء الوظيفي والجمالي والتعبيري الذي تحققه تلك الفضاءات، فسلوك مستخدميها يتضمن فعاليات متنوعة وبشكل متناغم مع تأثير تلك الفضاءات واشكالها، فحرص المصمم على ان تمتلك تلك الفضاءات شكلاً ذو دور فاعل يتناغم مع حاجات العصر وتعقيداته في التشكيل والبناء، ملم بالتأثيرات الثقافية والعلمية و التكنولوجية القوية حققت عبر الزمن انقلاب وتحول جذري للتصميم الداخلي و رافقت التغييرات الفكرية وابعدتها عن المعنى الحقيقي لفكرة التصميم التقليدي عن طريق توكيد القناعة بمبدأ الانتهاك وعدم الانقياد الى الاحكام التقليدية وتكراراتها التي باتت لا تمثل صورة التقدم والتطور البشري على الاصعدة كافة.

الكلمات المفتاحية: الانتهاك ، التجلي ، الفكر ، المعاصر

الفصل الاول

مشكلة البحث والحاجة إليه

مشكلة البحث :

انطلاقاً من التطورات الفكرية والمادية والتقنية التي توصل لها العصر الحديث على مستوى التصميم والذي اثمر في تجديد وتفعيل النشاطات الحياتية التي بات المجتمع في امس الحاجة اليها لتحقيق رغباته والاستمتاع بما يحمله من معطيات تواكب مستجدات العصر، ولا شك ان هذا التطور المتسارع في زمن العولمة جاء مرادفاً لتطور التصميم بصورة عامة والتصميم الداخلي بصورة خاصة مكوناً سلسلة من الحوارات المستمرة لابتكارات فكرية تتمازج بين ما هو جديد وقديم تصميمياً للتوصل إلى أشكال جديدة عبر عمليات خرق للشكل التصميمي والاحتكام الى آليات مغايرة تتبدل فيها تلك السياقات الشكلية

[1] وزارة التربية - معهد الفنون الجميلة، dr_reemb.noori@yahoo.com .

القديمة،التي تسعى بدورها الى توجيه أذواق المتلقين بمختلف مرجعياتهم الى ثقافة تقبل الجديد واللامألوف لتصاميم شكلية تواكب روح العصر، وتضفي طابع البهجة والشعور بالمتعة الجمالية، ولاسيما أن هنالك جهات لها توجهات جادة ومشجعة للعمل بإتجاه يثري هذا الجانب، ونتيجة لهذه التطورات والانفتاح العلمي والفني على مستوى الشكل التصميمي للفضاءات الداخلية أصبح هناك انتهاكات شكلية لها تخترق المألوف وتدعو إلى شد انتباه و جذب المتلقي إليها عبر مجموعة من الآليات الفكرية وعمليات التحليل والتركيب ومن الضروري البحث عن مدى ايجابية او سلبية هذه الانتهاكات وكيفية تقبل المجتمع لها، وبذلك وجد المسوغ المنطقي لاختيار مشكلة البحث التي تبلورت عبر التساؤل الأتي:

س/ ما دور الانتهاك الشكلي وتجلياته الفكرية في تصميم الفضاءات الداخلية المعاصر؟

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث الحالي بتقديمه دراسة استدعتها ضرورة الارتقاء بمستوى تصاميم الفضاءات الداخلية، وبيان منحى الانتهاكات الشكلية والياتها وابعادها كمؤثر على تلك الفضاءات، و تقديم مرتكزات نظرية يمكن تطبيقها تستند إلى أسس التصميم الداخلي، وتستمد مقوماتها من أصول علمية في البحث والتحليل للإفادة منها في تنمية قدرات المصممين والمختصين .

أهداف البحث:

1. الكشف عن الانتهاكات الشكلية وتجلياته الفكرية في تصاميم الفضاءات الداخلية للمحال التجارية وتأثيرها على مدى تفاعل المتلقي معها وتقبلها .

2. إيجاد آليات الانتهاك الشكلي في تصاميم الفضاءات الداخلية للمحال التجارية على وفق أبعاد تواكب تطورات العصر (الفكرية والمادية والتقنية والتكنولوجية) .

تحديد المصطلحات :

اولاً : الانتهاك : في اللغة:

وجاء في المنجد (إنْتَهَك) بمعنى انتهك حرمة شيء ، او انتهك حرمة القانون اي خرج عليه ولم يتقيد به فخالفه وتجاوزه ، وانتهك مسكن فلان ، اي استباح دخوله بدون اي حق ، (مُنْتهِك) خارق قانون ، منتهك مسكن ، و (انْتهاك) فضح ، دنس ، يقال هذا تناول بما لا يحل، وانتهاك كرامة (maalouf, 1975, p. 1458)

اصطلاحاً : عُرف على إنه التعدي على الشيء وخرقه بما لا يسمح به القانون والادب والاعراف (alshawi, 2006, p. 43).

اجرائياً : القدرة على اجتياز الحدود والقوانين والأعراف والتجاوز على الاشكال والهيئات .

ثانياً : الشكل : في اللغة:

الشَكْل "الجمع أَشْكالٌ وشُكُول، يقال هذا طريق ذو شواكل، أي تتشعب منه طُرق جماعة، وشكلُ الشيء صورتهُ المحسوسة أو المتوهجة" (Abnmanzoor, 2003, p. 169)، وجاء في المنجد بان (الشَكلْ) بالفتح والجمع (اشكال) و(شكول)، يقال هذا أشكل بكذا أي أشبه: الشبه، صورة الشيء المحسوسة او المتوهجة ويراد به غالباً ما كان من الهيئات يلاحظ اوضاع الجسم كالإستدارة والاستقامة والإعوجاج، المثل أو النظر، المذهب أو القصد. يقال سألته عن شكل فلان أي عن مذهبه وقصده (maalouf, 1975, p. 398).

اصطلاحاً : عُرف على إنه " ذلك التنظيم الخاص الذي يتخذه الوسيط الحسي لذلك العمل والذي من شأنه أن يثير في المتلقي انفعالاً استيطيقياً"(Mustafa A. , 2001, p. 8) .

و يعرف ايضاً (بأنه الواجهة للتكوينات الفنية والكيان والتركيب الانساني الداخلي لها من إجل خدمة التعبير، ووظيفة الشكل بالدرجة الاولى هي الاعلان عن مضمون العمل الفني بطريقة تساعد على إبراز الإحساس الجمالي، بغية توضيح حقائق الحياة وحقيقة الإحساس والمشاعر) (Ismail, 2006, p. 50) .

ثالثاً : التجلي : في اللغة:

التجلي : الوضوح والكشف والظهور(Mustafa, Al-Zayat, Abdel-Qade, & al-najjar, 2004, p. 368) ، هو انكشاف الشيء وبروزه ، ويقال تجلى الشيء إذ انكشف(IbnFares, 1979, p. 32) .

اصطلاحاً : ما يبدو من الشيء في مقابل ما هو عليه في ذاته (saliba, 1385 h.j, p. 29).

الانتهاك الشكلي للفضاء الداخلي :

القدرة التركيبية على إعادة إنتاج الفضاءات الداخلية مكانياً وزمانياً عبر منظومة من العناصر والعلاقات والآليات والتشكيلات، تؤدي الى تولد انطباع فكري يؤثر على المتلقي عبر ما تتجلى به تلك الانتهاكات الشكلية من خطاب فكري وادائي وجمالي وتعبيري يعزز الرؤيا بأتجاه تفرد الفضاء ويترجم كفعل سلوكي .

الفصل الثاني : المبحث الأول - الانتهاك الشكلي

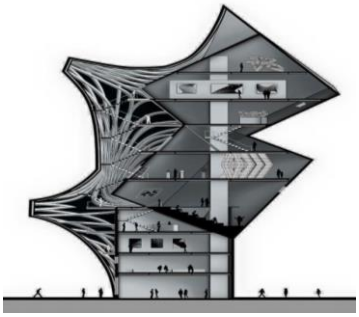
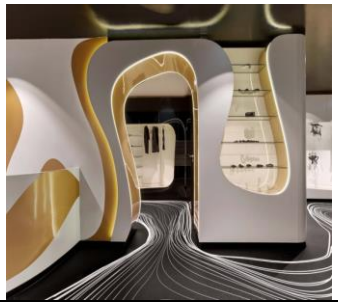
الانتهاك المفهوم العام

احاط فكر الانتهاك جميع مجالات الحياة بصورة عامة والتصميم بصورة خاصة، اذ ان كل ما في الحياة يخضع للتغيّر فيسير نحو التطوير او نحو التراجع محققاً الايجابية والسلبية ليتجدد به شكل الحياة وطبيعتها تفاعلاً وتنظيماً ، فهذا التغير يتجلى بفكر الرواد الذين يسعون للخروج عن المألوف وكسر التقاليد كحالة للفت الانتباه الا ان هذا لا يعني عدم وجود فكر وراء تلك الانتهاكات الشكلية اذ ان الابتعاد عن التقليد يمثل محفزاً لظهور نزعة تصميمية جديدة ، فالحياة صيرورة خلاقة يتخللها دفق حيوي يتفتح باستمرار ويتمايز عبّر أشكال جديدة تحمل تغيّرات تتراكم وتنتج أنواعاً جديدة أكثر تعقيداً لتتواكب معها.

يمثل الانتهاك ظاهرة تهتم بالتغيّر تملي على الشكل وضعاً جديداً مكانياً وزمانياً عبر منظومة من العناصر والعلاقات والآليات والتشكيلات(Thompson, 1975, p. 28) ، هنا يتجلى مفهوم الانتهاك كمرادف للتغير وللتطور وكسر المألوف في مجالات الحياة وفي التصميم الداخلي الذي يعد المادة التي يتعامل معها نتاج الانتهاكات الفكرية للشكل التصميمي من قبل المصمم، كما في الشكل (1)، ولو نظرنا في طرح هيغل لمفهوم الصراع بين المتضادات وما ينطوي علية قانون الجدل الذي يمثل وفق رأيه قانوناً لتطور الوجود وحركة الفكر في آن واحد، وتتجلى لدينا الانتهاكات متمثلة بالصراع بين المتناقضات وما تولده من حالات وظواهر جديدة تؤدي إلى تغيّر وتبدل في الأنساق القديمة سواء أكانت فكرية أم مادية محققة لعملية الانتهاك، كما نظرت المادية الجدلية إلى العالم بوصفه عملية من شأنها أن تطور وتنمي الظواهر البسيطة فتخرج منها ظواهر أخرى تفوقها تعقيداً(Talib, 2011, pp. 12-13) ، كأنتهاك المسافة النفسية التي تميز بين

الاتجاه الواقعي والاتجاه الجمالي بين ذات المتلقي والموضوع الذي يثير الانفعال والأفكار بداخله(Abdul-Hamid, 2001, p. 45)، أي أنه يؤدي إلى أفكار مختلفة في انطباعاتها.

وعلية يتبين ان الانتهاك يُمثل القدرة التركيبية على إعادة صياغة الفضاءات الداخلية مكانياً وزمانياً عن طريق منظومات من العلاقات والعناصر والاسس والآليات والتشكيلات مجتمعتاً لتقود سير الانطباعات الفكرية المؤثرة على المتلقي عبر ما تحمله تلك الانتهاكات الشكلية من تغيّر وتبدل في الأنساق القديمة سواء أكانت فكرية أم مادية في خطاب وظيفي وجمالي وتعبيري يعزز الرؤيا بأتجاه تفرد الفضاء ومن ثم يترجم ذلك الى فعل سلوكي.

	
شكل (1) يوضح الانتهاك كظاهرة تملي على الشكل وضعاً جديداً	**شكل (2) كيفية تراكب العناصر في الشكل التصميمي للفضاء**

الشكل المفهوم العام :

عُد الشكل الوعاء الحاوي لمبدأ الانتهاكات سواء على المستوى الفكري والفلسفي او على مستوى النظام البنائي له والجمالي، اذ يتمثل بكونه منظومة فكرية تتعامل مع منظومه مادية تربطها علاقات تركيبية وإدراكية تتباين وتختلف على وفق المتغيرات الزمانية والمكانية لصياغة الشكل الكلي القابل للتأويل والتفسير مشكلاً وسطاً لنقل الفكرة والمعنى للمتلقي، تتباين الرؤى فيها على وفق نوع ومستوى الانتهاكات الشكلية الحاصلة لهُ، التي تقود وتشكل العمليات (ضمن نظم معقدة) إلى صيرورة الشكل في إحدى صوره الجديدة، وبذلك يمثل الشكل نفسه (أجزائه وعناصره)، ويمثل علاقات وانساق إذا ارتبط مع محيطه وما يحتويه من أشكال أخرى، فيصبح جزءاً من هيئة عامة لتكون المولد الأساس للاستمرارية الديناميكية في أي تصميم ، فضلاً عن المضمون المتحقق فيه وما ينعكس عنه من معنى وتعبير، اذ وصفه "ching" بأنه (مجموعة الخواص التي تجعل الشيء على ما هو عليه، فإذا كان الشيء مركباً من أجزاء متعددة، فالشكل هو الذي يطلق على مجموعة الأجزاء متضمناً العلاقات التي تربطها، وما بينها من فضاء أو داخلها أو حولها، لتحدد جميعاً طابعاً مميزاً لذلك الشيء)(Ching, 1992, p. 50) . كما في الشكل (2)، اذ تتبلور الأفكار في التصميم من خلال الشكل الذي يحل محل الصور الإدراكية، فالاهتمام بالشكل المصمم والسعي إلى صياغته هو حصيلة من الإهتمامات بجوانب متعددة، فالشكل بصورة منفردة هو شكل، إلاّ أن الشكل نفسه يمكن إدراكه كنقطة دالة من خلال تغير ابعادة وموقعه وتنظيمة ضمن الفضاء او المحيط، فتتجسد

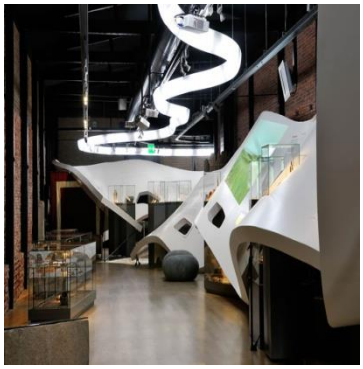
التكوينات الشكلية من عنصرين مهمين هما المظهر (هيئتة الخارجية) والجوهر (المضمون) الذي صمم من اجله هذا الشكل، فيرى ابن خلدون ان الشكل وليد المضمون ويتطور بتطوره، اما مجموعة الشكلانين الروس فقد قدمت وجهتا نظر متتالية في مرحلة ما، إذ اعتبرت الأولى إن (الشكل الجديد يظهر ليعبر عن مضمون جديد)، وفيما بعد ظهرت وجهة نظر ثانية اعتبرت(الشكل الجديد لا يظهر ليعبر عن مضمون جديد، وإنما ليحل محل القديم الذي يكون قد فقد صفته الجمالية) (Russian Formalists, 1982, p. 47)، ولا يمكن أن ينفصل الشكل عن المضمون في جميع الانتهاكات والأساليب التي يعتمدها المصمم، ولا نعتبر الشكل إلا المظهر الخارجي للمضمون مرتبطاً بالرؤية التي وضعها المصمم وتتم معرفة القوى التي يتميز بها هذا الشكل المنتهك، عبر الإستنباط والتتبع والفحص والملاحظة، وربطها بالمكون النفسي للمتلقي، إذ يجب على المصمم إخضاع الأشكال لمقاييس نفسية على أساس رغبات الجهة المستقبلة وميولها، وهذا لا يعني إلغاء دوره في عملية التكوين وبناء الأشكال بل إن الإبداع هنا يكمن في كيفية إيجاد تصميم يتلاءم ومتطلبات المستخدم (وظيفياً وجمالياً) ويثير المتعة لديه في محاولته لإدراك الأشكال التي يقدمها المصمم. أن التصميم الشكلي الجيد الخاضع لمبدأ الانتهاك يقدم بيانات سلوكية تترجم إلى فعل أدائي خاص بالشكل ذاته وتحدد عبر علاقته المتبادلة بالمتلقي، فتنسيق الاشياء المألوفة بطريقة غير مألوفة فأن ذلك كفيل بتغير مضمونها المألوف ايضاً.

وفقاً لهذا المفهوم نجد أن الشكل منظومة فكرية ومادية يكتسب فيها هيئةً عامة عندما يصف مجموعة العناصر وقواعد التكوين والعلاقات التي تحكمها وأبعادها، والمضمون وما ينعكس عنه معنى، لذلك تمثل هيئة الفضاء الداخلي حصيلة التكوين الكلي لما نراه من أشكال محدداته وعناصره، وتعمل تلك الهيئة كتعبير مكافئ عن الشكل في عملية الانتهاك بغية توظيفه لغرض وهدف محددين، لأن أي انتهاك في الشكل ومضمونه بوصفه جزء يؤدي إلى انتهاك الهيئة ومضمونها بوصفها العام، وهذا الانتهاك لا يلغي الشكل السابق بل يعزز مضمونه بصورة أكثر جمالية، لأن المضمون فكرة تعبّر عنها الأشكال بما تعكسه من معانٍ هادفة يروم إليها المصمم، وغالباً ما يرتبط المضمون الفكري في ذهن المتلقي بمعنى الهدف الذي يقصده المصمم في عملية الانتهاك الشكلي ، وهذا النوع من عمليات الانتهاك في تراكب الشكل التصميمي يحقق قيم التجديد والاستمرارية للنظام الشكلي وبشكل قد يحقق صفة التجدد والابتكار للنظم الشكلية وتظهر إمكانية تغيرات جذرية في التوجهات الفكرية، منتجة مفاصل زمانية ومكانية ناجمة عن إنتهاكات موضعية او جزئية عن الحالات التداولية والأنماط السابقة، فضلا عن كونها تمثل المحصلة النهائية لمجموعة العوامل المؤثرة في تكوين الشكل من جهة ومجموعة العوامل المكونة له من جهة اخرى، لتنتج بالتالي شكلا تصميماً متوافقاً مع بيئته الآنية المنبثق عنها وهذه الاشكال تختلف او تتشابه حسب وظيفة الفضاء بالدرجة الأولى وحسب النظام التصميمي والمتطلبات الخدمية له.

الانتهاك الشكلي في التصميم الداخلي:

جاء التصميم الداخلي كما ذكر سابقاً استجابةً للحاجات الإنسانية لذلك عُدَّ الانتهاك الشكلي عملية قصدية من قبل المصمم المبدع يبتغي بها توليد سياق جديد (من القديم إلى الحديث او من فكر الى اخر او من شكل الى شكل اخر او من مضمون الى اخر) عبر مرحلة زمانية ومكانية وإحداث تغيير شامل مرتبط برغبتة لحضور شكلي مغاير يمثل غاية ومتطلبات العصر الراهنة والمستقبلية، فالتغير ضروري لديمومة فاعلية أي تصميم عبر ما يطرأ من انتهاكات على مجمل العناصر المكونة له أو جزء منها، ليسهم في توليد حركة وتنوع يبعدان الفضاء عن التكرار الشكلي ولزحزحة الجمود لبعض التصاميم التي ظلت ساكنة لمدة من الزمن لم يطرأ فيها تغيّر، عبر تبني الأفكار التقدمية والتي تزامنت مع العولمة والثورة المعلوماتية والتقنية الحديثة، ليشكل بذلك اقصى ما يُطمح اليه الا وهو التغير وتعزيز الطاقات في الاشكال المستحدثة لتكون اشكال جاذبة مستجيبة لتطورات العصر في المواد والتقنيات التركيبية والاظهارية. إذ يتشعب ويتداخل في نسيج بنائه الحضاري بشكله المباشر أو غير المباشر، فأحياناً يكون آنياً ومتوقعاً، وأخرى جذرياً ومفاجئاً ، ومنه ما يرتبط باكتشاف علمي جديد يعتمد آلية أدائية جديدة أو اكتشاف مادي يتطلب استحداث تصاميم جديدة تخضع لمؤثرات عديدة تستدعي التغير لمواكبة التطورات المتسارعة، والتي بات من الصعب التنبؤ بها وبكيفياتها المذهلة على مستويات مختلفة(Mahmud, 2004, pp. 58-59) . لذا أصبح التصميم الداخلي وبفعل التقنية والتكنولوجيا يمتلك رموز سلوكية جديدة تتجاوز المعايير السابقة والمفاهيم المركزية للشكل، فتنتج شكل فيزياوي حي يمثل المراة العاكسة للانطباعات الفكرية التصميمية السائدة ، كما ساهم الاتساع المعلوماتي في تحديد ميزات العصر، بالشكل الذي يحقق المرونة والعمل على زيادة القدرة كحال جديد في إنتهاك المفاهيم السائدة و تنشيط عملية تحفيز العناصر من البنى القديمة نحو تشكيل بنى جديدة ذات مستويات فعالة قادرة على التعامل مع السيل المعلوماتي نحو ظهور نماذج تصميمية جديدة في سياقها المكاني والزماني ترتقي إلى مستوى أعلى من المستوى التقليدي المتعارف عليه، كما في الشكل (3،4).

شكل (3) يوضح المغايرة الشكلية في الاثاث



شكل (4) التداخل بين التقنية والتكنولوجيا في تولد الانتهاك الشكلي

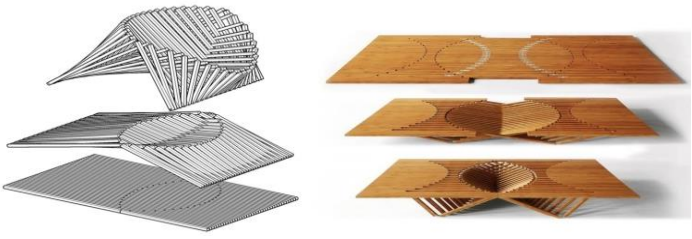
وبذلك يلاحظ ان للمصمم وتكنولوجيا الحديثة في التصميم الداخلي المعاصر علاقة تكاملية تهدف الى الوحدة بينهما من خلال طرائق تحقق الانتهاكات الفكرية وتجلياتها المادية، فالانتهاك كوسيلة تطرأ على

الشكل يتداخل مع البناء الحضاري للمجتمع بصورة مباشرة او غير المباشرة ، او يأتي في بعض الاحيان بصورة متوقعه ومدروسة واخرى مفاجئة مولداً بذلك قفزة تصميمية على مستوى الشكل ومضمونه، الا ان هذه الانتهاكات وما تولده لا تأتي بصورة ايجابية دائماً فهناك انتهاكات سلبية تؤثر على الشكل التصميمي وصياغته وتقبلة لدى المتلقي والمستخدم .

آليات الانتهاك الشكلي في التصميمي الداخلي:

أفضل الآليات هي ذات الفكرة المبدعة والكفوءة التي تمتاز بالجدة والحضور المقنع إذا ما توافرت لديها الإمكانات التصميمية واعتباراتها القصدية، وإن آليات انتهاك الشكل مختلفة ومتنوعة في مجال التصميم الداخلي، تعتمد على اصل هذا الانتهاك واهميته، ليضمن الاستجابة لمتغيرات هادفة تحمل قيماً استخرجت من مادة الشكل لتحويله بالكفاءة الممكنة عبر الية انتهاك معينه تبُنى على أداء فعل المصمم وفكرته الجمالية، وان هذه الآلية التي يتم بها انتهاك الشكل تعتمد الإجراءات المتخذة نسبةً إلى الشكل الأساس كما في الشكل (5)، فينتج التنوع عنه مع الإبقاء على هويته الأصلية او عدمه، لأن كل ما يتعرض له الشكل من تغيّر يعد آلية حركية (لها القابلية على انتهاك الشكل بحسب فعلها ونظامها الذاتي) (Mahmud, 2004, pp. 38-39) ، وبذلك يمكن أن يُعد الفعل الحركي محور عمل يشمل كل آليات انتهاك الشكل وعلى عدة مستويات وهي كما مبين في المخطط الاتي :

الانتهاك والتلاعب في أحد ابعاد الاطار- آلية القلب في التصميم - آلية التفكيك في العلاقات التصميمية آلية الانحراف والميلان في التصميم



يوضح تغير اتجاه الشكل المتعارف عليه يوضح آلية التداخل في العلاقة الشكلية وتدمير هوية الشكل الأخر

شكل (5) يوضح آليات الانتهاك الشكلي

ومما ذكر آنفاً فأن آليات الانتهاك الشكلي هي عملية تطويرية تجديدية إبداعية تجري على بنية الشكل الأساس وفي موضعه وعلاقاته مع الأشكال الأخرى، وتتداخل بعضها مع بعض في انتهاكات على نظم التصميم الداخلي الرئيسة، لتغيّر من وضع الشكل الحالي إلى وضع آخر جديد، وبرؤية جديدة تستند إلى علاقات وارتباطات جديدة، كإجراءات تتناسب مع درجة الحفاظ على النظام الذي يظهر به الشكل الجديد من دون الإخلال بكينونته، كي لا يبتعد عن الأصل.

المبحث الثاني : الابعاد التصميمية للانتهاك الشكلي في الفضاء الداخلي

ابعاد الانتهاك الشكلي للفضاء الداخلي

للشكل في الفضاء الداخلي أبعاد متنوعة تجري عليها عملية الانتهاك، وذلك بحسب الحلول المنطقية لطبيعة المشكلة التي تستند إليها طبيعة تصميم تلك الانتهاكات والغرض منها تتجلى بصورة واضحة بالبعد الاساس الا وهو الفكر المرن الأصيل المرتبط بمحتوى الأشكال التصميمية ومدركاته الحسيةُ، الذي يسعى إلى إعادة تعريف الأشكال وتنظيمها بطرق وأساليب جديدة منتهكة تعطيه معانٍ تختلف عما هو متداول ومتفق عليه. اذ يُعد تصوراً ذهنياً كامن في المخيلة يتجسد في صورة مادية تعطي للشكل هيئته ويحمل في طياته عدداً من المعاني المقترنة بزمانها ومكانها على وفق رؤية واضحة ودقيقة لها القابلية على التطور عبر عملية فكرية يقودها المصمم الداخلي للتوصل إلى حلول للاشكالات التصميمية التي يواجهها،عبر سلسلة من تطابق المفاهيم وتطورها بالانتهاكات الإبداعية لتكوين الشكل الجديد المبتكر .

ويعني ذلك إن بقاء الأفكار السابقة لتصميم الفضاء الداخلي، لم يعد بمقدورها مواجهة التغيرات وحل المشاكل التصميمية، لأنها بُنيت وفق مُعطيات وظروف ذات مقومات مختلفة، وهذا يتطلب إنتاج أفكار جديدة لها القدرة على كسر قيود الأُطر التقليدية (انتهاك سياقاتها) من المواد والأشكال والأساليب، لتنتمي

إلى جيل جديد له مقوماته ومقاييسه الجديدة والمختلفة في الكشف عن وسائل أكثر فاعلية تتسم بالأفضلية، وتحمل قدرة عالية تنسجم مع مستجدات العصر التي تؤسس رؤية جديدة في التصميم الداخلي (Al-Husseini, 2008, p. 34) .

وعليه فان الانتهاك في الفكر يخضع لعدة نتائج تتفاوت ما بين تطوير الافكار السابقة والحفاظ على الاصل بأدخال كل ما هو مبتكر وجديد (مادي ، تقني) ضمن العصر ومعالجته بآليات الانتهاك وفق رؤية ذاتية للمصمم لموضوع التصميم (الفضاء الداخلي التجاري) الذي تنبثق منه خصوصية تلك الانتهاكات التي تتميز بالاستجابة للحاجات المتغيرة الآنية والمستقبلية ثم يسهم بعد ذلك في تطوير المفهوم الذوقي العام لجمهور المتلقين، ومنها ما يبتعد عن الأصل (الشكل الاساس) الذي اتسم بالثبات زمانياً ومكانياً .

هذه التغيرات الفكرية لا يمكن ان تتحقق بدون البعد الثاني الذي يتمثل بالمادة ، فالوجه الاخر لانتهاك المادة هو انتهاك الفكرة إلى مادة ظاهرة كما يرى "هايدغر" "العمل الفني هو الظهور المادي للفكرة" (Heidegger, 2003, p. 46)، لأن للفكرة قوى ذاتية تعمل على اندفاعها خارج مخيلة المصمم، تكون المادة وسيطها المتفاعل، فالمواد عناصر جامدة عديمة المعنى حتى تقترن بالافكار التي تشكلها فتنبعث فيها الحياة في عدد لا نهائي من الأشكال(sherzad, 1985, p. 59) ، وإنها من الابعاد الأساسية في التصميم، لكونها الوسيط الذي يسلط عليه قوة فكرية لتجسيد معاني ودلالات تعبيرية لأشكال جديدة، فتتموضع المادة ما بين الفكرة والشكل كونها أداة المصمم الداخلي لتحقيق الانتهاك الشكلي مظهرياً أو تعبيرياً بما تؤسس له الفكرة وصولاً إلى ما تقتضيه الضرورة التصميمية في توفير بيئة داخلية تتلائم بعلاقتها مع موجوداتها عبر اختيار البدائل من المواد الجديدة، لمعالجة التأثيرات المحيطة التي لم تتمكن من معالجتها وظيفياً المواد السابقة، والسعي نحو الخروج عما هو سائد ومألوف، بيد إن مزج الأفكار والرؤى الجمالية الجديدة بالأشكال والتقاليد السابقة بمواد حديثة ومبتكرة، هو سمة فعالة لتحقيق الانتهاك الإيجابي، التي يكون هدفه إحداث صدمة واندهاش لدى المتلقي، وهذا ما يولد لديه الإحساس بالبهجة والمتعة البصرية وينال بذلك اكبر قدر من التقبل(Noori, 2018, p. 139) هذه الخصائص تعمل إجمالاً كصفات ومحفزات في آن واحد تستمد منها المادة انتهاكاتها الشكلية باتخاذها أنماطاً وأفكار معينة وبأساليب عدة تتفاعل معها "لإظهار خصائصها وقابليتها وإمكاناتها تشكيلاً وتطويعاً وتجسيداً" (Abd al-Muti, 1985, p. 12)، لأن الفاعلية المتحققة تمثلها المادة في تعبيرها عن الفكرة، فيتجدد الشكل عبرها.

وهنا ننطلق الى البعد الثالث والمتمثل بالاسلوب فلطالما ارتبط الأسلوب بذاتية المصمم وموضوعية التصميم، وعَبر عن مهارات إبداعية فكرية وتنفيذية تميزت بها النتاجات التصميمية في عملية انتهاك الشكل.

يشير الأسلوب "Style" إلى الطريقة المتفردة في التعبير عن تكوين هيئة الشكل وعملية تنظيمه على وفق نظام يعتمد دالة أو خاصية يتميز بها عن أشكال أخرى في موضع مكاني أو تتابع زماني معين، فيتسم بالانتهاك(ismail, 2007, p. 100) ، فيكون بذلك "الإسلوب علامة مميزة للفرد" (Hussein, 2013, p. 25) وكلما اتسعت الرؤية الفكرية للمصمم اتسعت عنده آفاق الابداع والإبتكار في تشكيل اسلوبه. قد يتصف بسمة او عدة سمات تحدد هويته التصميمية المتحققة في اسلوبيته (Al-Afrawi, 2016, p. 16) . كما ان

الإسلوب يحدد الفترات الزمنية، لأن لكل فترة طابعها الإسلوبي وقوانينها التي تختلف في المعالجات الموضوعية والشكلية عن غيرها من الفترات، فتؤسس قيماً جمالية وفق مفاهيم فكرية ومعرفية واجتماعية خاصة بها فتشكل بذلك اسلوباً يغتني بمستوى الفكر في تلك المرحلة . يتمظهر الانتهاك الشكلي في الإسلوب الفردي اولاً ثم السلوك الجمعي ثانياً، وعلى الرغم مما يظهر من قوة السلوك الجمعي الاّ ان الدافع الفردي هو المهيمن بل هو المرجع(Sahib, Haidar, & Muhammad, 2006, p. 154) . ويتجلى ذلك عند متابعة اعمال المصممين والمعمارين، فلكل منهم بصمة اسلوبية تجعل اعماله مميزة عند رؤيتها، كما انها تكون صفة ملاصقة له تتخلل جميع اعماله التصميمية وتحقق له التفرد عبر بنائه تصاميماً تواكب مفردات عصره واحتياجاته. وأشارت دراسة (Dorgan) إلى "اعتماد بعض المصممين المحترفين في نجاحهم على قابليتهم لتقديم الحلول المتطرفة، والمنفصلة عن الطرق والأساليب المتعارف عليها (Knox & Ozolins, 2001, p. 221)، الى جانب ذلك تجلى الاسلوب الانتقالي للانتهاك الشكلي بفكرته عبر التنقل من اسلوب الى اخر وأخذ سماته ومميزاته العامة بالانتهاك لصالح أسلوب آخر، مع الأخذ في الحسبان المدة الزمنية التي تستغرقها عملية الانتهاك محكومه باسلوب العصر الذي يعتمد على سمات عامة لا فردية تتكرر كلها معا في التصاميم لمجتمع معين . استدعت الإسلوبية ضمن الانتهاك الشكلي البحث عن لغة جديدة تجمع بين التجانس واللاتجانس بهدف تحقيق الموازنة، والعمل على زحزحة السياقات الشكلية الثابتة المتأثرة بالنظم المجتمعية لتؤسس انبثاق تنظيمات جديدة تعيد النظر بالعلاقة بين الدوال ومدلولاتها. محققاً لغة تصميمية معاصرة جديدة تتجاوز الحدود الواقعية وتهدف إلى تكوين نظام جديد يميز تصاميم اليوم، فتجمع بين تشكيلات انماط شكلية سابقة لكن جديدة على وفق رؤية عصرية، لأنها انعكاس للمتغيرات المجتمعية والسياسية محققة انتهاكات شكلية مختلفة المقياس والمكان والزمان تظهر استراتيجية جديدة لتكوين النتاج الأبداعي، كما حدث ذلك في تصميم براون وفنتوري لجناح سينسبري (1991) التابع للمعرض الوطني في لندن، حيث انفرد تعامل اسلوبهما في تقديم مبنى حديث يحاكي اساليب تصميمية قديمة، عبر استخدام الأعمدة الجدارية المزخرفة في المبنى وتجميعها في ركن المبنى ومن ثم زيادة المسافة بينها، فعلى الرغم من سيطرة العناصر الكلاسيكية، فانهما يكسران قواعد الإسلوب الكلاسيكي بطرق متعددة السمات، في الأعمدة وفتحات المدخل والنوفذ وارصفة التحميل غير الكلاسيكية على الإطلاق والمقتطعة من ارتفاع المبنى على نحو يشبه ابواب المرآب مما يضعف الشعور بالتأثير الكلاسيكي ويناقض المنطق التصميمي الذي يبرز جلياً في نواح اخرى، فكل تفصيلة كلاسيكية او عنصر وافر التكرار يقابله عنصر آخر يضعف الأسس الكلاسيكية ويناقضها (Noori, 2018, p. 139)، إلا إن هنالك أساليب تصميمية مفضلة يتبنوها المصممين بشكل مقصود وواعٍ تنتهك فيه العناصر المادية بتفاعل الفكر معها إلى تاخذها نحو ابتكار وإبداع شكل جديد جديد، وهذه الاساليب في التصميم تتمثل بالاضافة: التحوير: التقطيع: التفكيك: التجزئة: المونتاج: التهجين: المحاكاة: الاستدعاء:الاختزال: التحول: الاستعارة: الانزياح: الاحالة و التحليل والتركيب،وغيرها كونهم أساليب هامة للوصول إلى انتهاك الشكل المطلوب، اذ يضم جميع الأساليب التصميمية ويدخل في أدائها ضمنياً، لذلك أحياناً يتم حسبانه آلية مكملة للأساليب إجمالاً، وعبر تنوع هذه الأساليب يستند انتهاك أسلوب تصميم شكل الفضاءات الداخلية (رؤية المصمم الإبداعية في انتقاء الأسلوب المميز الذي

يتفق مع دوافع المتلقي النفسية والحسية للقيم الجمالية التي تجعل التصميم ناجحاً، وتكون أصوله نابعة من صفات تكاملية تحاكي معطيات الحس المحيطة وتضفي طابعاً جمالياً جاذباً ومميزاً (Abbou, 1982, p. 692) كما في الشكل (6) .

شكل (6)

إذن فتعدد الأساليب يجعل المصمم أكثر ابتكاراً في التعبير عن أفكاره التي ينظمها بتجربة تؤسس خبرة يتميز بها أسلوب عن آخر في نظام داخلي متوازن وصولاً لانتهاك شكلي يخدم الأغراض الوظيفية، وبالنتيجة تتعدد الوسائل لإيصال المعنى الذي يحمله الشكل بوضعه في غير سياقه المتعارف عليه في سبيل انتهاك قواعد الأسلوب التقليدي إلى أسلوب يتضمن حالة فكرية يصاحبها الخيال المبدع، لإزالة التوقع وخرق المألوف الذي يدعو إلى شد انتباه المتلقي ومشاركته ذهنياً وبصرياً في عملية انتهاك تصميم شكل الفضاء الداخلي.

الاعتبارات التصميمية للانتهاك الشكلي في الفضاء الداخلي

من منطلق الاهتمام بالانسان واحتياجاته يتم التعامل مع الفضاءات الداخلية ومعالجتها تصميميا لتلبي تلك الاحتياجات وتعزيز التفاعل بينهما الذي يثري الانفعالات العاطفية، ويعمق الإحساس بالاحتواء المكاني، فيحقق تأثيراً ذا معنى يبقى في الذاكرة. وبذلك اوضح (ching) ارتباط المستخدم بالفضاء والتفاعل

في ما بينه وبين المكونات المادية له سواء أكانت طبيعية أو صناعية، فيرث منها صفاته الجمالية، ويحصل إدراكه من هذه العناصر الموجودة وبذلك يُعد جوهر التصميم الداخلي ومقصده النهائي كونه يقدم المحتوى الفيزياوي لأغلب فعاليات الإنسان(ching, 1987, pp. 10-11) ، عبر اختيار الأنسب من آليات انتهاك الشكل التي تنظم أجزاءه في بنية كلية موحدة تجعله قابلاً للانتفاع أدائياً، ومبهجاً جمالياً، ومرضياً نفسياً، وطالما إن الفضاء الداخلي وسط يحوي فعاليات الإنسان الذي يمارس نشاطه فيه، ، فأن نجاحها يتوقف على مدى استيفاء هذه العلاقة حقها.

إذن تتعزز أهمية انتهاك الشكل في تصميم الفضاءات الداخلية وتبرز عبر ما يوظفه المصمم الداخلي من تكوينات شكلية جديدة منتهكة عبر احدى آلياته المتنوعة التي ذكرت سابقاً، وبرؤى تحتم عليه الابتعاد عن كل ما هو تقليدي أو نمطي، لتكوين جو تشويقي عند المتلقي رافضاً كل الاساليب التي يمكن أن تنمط الفضاء أو تجعله رتيباً، من دون أن يحقق غايته الوظيفية في استقطاب المتذوقين كماونوعاً.

يتطلب انتهاك شكل الفضاء الداخلي مجموعة اعتبارات وظيفية تخطط بحسب التباين الوظيفي بين فضاء وآخر، إذ تعتمد (تعزيز المميزات التعريفية والتعبيرية لوظيفته، ومن ثم إيجاد هيئاتٍ شكلية ترتبط بعلاقات تصميمية تنتظم في وحدة كلية متماسكة ومتناغمة، لتنعكس عنها معانٍ قصدية)(ching, 1987, p. 46) ، وان تحقيق الموازنة بين العامل الوظيفي والتأثير الجاذب بصرياً، سيحمل إثارة وتشويق للتمتع فنياً بالبيئة الداخلية للفضاء، إذ إنها تقود سلوك المتلقي وفعالياته وتفاعله على عدة مستوياتٍ، وهنا سيتم تناول دراسة استطلاعية لفضاء تجاري صمم بصورة معاصرة واكبت الانتهاكات الشكلية للمحال التقليدية :

(متجرستيوارت وايتسمان) (STUART WEITZMAN)

يقع الأنموذج في مدينة ميلانو - روما – ايطاليا ، تاريخ انجازة 2006م، من قبل المصمم فابيو نوفمبر، يتكون الفضاء من طابق واحد، تشتق هيئة الفضاء من علبة مغلفة بشريط ممتد على كافة محددات الفضاء بصورة متماثلة من حيث الحجم والذي يمثل أسلوب شهير للمصمم، الطابع الوظيفي للمبنى هو عرض منتجات شركة ستيوارت وايتسمان ، **وصف العناصر:** كما موضح في الجدول :-

ت	العناصر		المادة الموظفة	اللون والشكل
1	هيئة الانموذج		(خرسانة + جبس) + زجاج	ابيض + بيجي +رمادي - هيئة مستطيلة
2	واجهة الفضاء الباب الرئيس		زجاج	بيجي + شفاف
3	السقف		جبس	ابيض + بيجي - هيئة شريطية
4	الجدار		جبس+ مرايا	ابيض + بيجي هيئة مستوية تحور شرائط منحنية ومرايا
5	الأرضية		سيراميك	ابيض + بيجي +رمادي هيئة مستوية
6	الإضاءة	طبيعية	من مدخل الفضاء	
		صناعية	فلورسنت	أبيض نيون
7	أجهزة عرض ومكملات تزيينية		متنوعة	

صور الأنموذج :

(4)

(3)

(2)

(1)

(8)

(7)

(6)

(5)

تضّمن الأنموذج مشاهد عديدة لآليات الانتهاك الشكلي بتحققها الكلي والنسبي على المستوى الكلي والجزئي للفضاء والأصل البنائي لهيئته الشكلية، فنجد قوة في اشتغال آليات انتهاك الشكل على المحددات، وهذا التوظيف من الأمور الإيجابية، إذ أنه اتخذ من تلك الآليات انتهاكات شكلية مبتكرة في إرسائها كدعائم تسند التصميم، وتبعث فيه جمالية متحققة ترضي المتلقي بإدراكها والتفاعل معها، إذ انتقلت بما تحمل من قيم تلاءمت مع غايات المصمم التي دأب على توظيفها في تلك المشاهد لإثارة أحاسيس المتلقي في إطار رؤية فعلية اهتمت بالحركة والتنوع لاستمالة مدارك المتلقي كما في الشكل (5،4)، كونه يتأثر بالشكل المجسد للانتهاك فيثير انتباهه لحركة معينة أكثر من تأثره بالشكل الساكن الذي لا يشبع خياله وذائقته الجمالية.

ولو عدنا إلى ماهية تجسيد آليات الانتهاك على مستوى المحدد الأفقي للسقف الأساس الذي بدا متحقق بمادته الإنشائية واشتراطاته التصميمية، خاطب به المصمم عمق عملية التصميم عبر أُسناد آلية إضافة ناجحة تصميمياً ذات صياغة شكلية أطرت السقف بأشكال هندسية جسدت وظيفياً كقاعدة حملت من جانب وحدات الإضاءة وأجهزة إنذار الحرائق والكاميرات وكخلفية جمالية بتصميمها من جانب أخر، كما في الشكل (5،3)، كما وولدت الترابط العلائقي المتداخل تنظيمياً، والمتكون من النمو والاندماج بين التصميم الشكلي للسقف وبين المحددات العامودية وفي جزئيات معينه لتضيف قيم جمالية مشتركة بأدائها الوظيفي عبر آلية حققت الجذب والانتباه بإيقاع حركي متناوب بشكل قصدي يبرز المعروضات بواقع متدرج بشكل واضح للمتلقي وعلى مستوى نظر مناسب والمحقق لانتهاك شكلي تفرد به الأنموذج كما في الشكل (2،4).

إن البساطة الشكلية المعتمدة في المحدد الأفقي (الارضية) كشف عن آلية شكلياً مألوفاً للانتهاك وصريحة ترتكز على أساس علمي وفني، إلا إنه أعطى مدلولات مباشرة للمتلقي وظفت نحو غاية قصديه

تضّمنت توجيه المتلقي إلى الهدف المعني بتصميم واضح ذو التأثيرات الحيادية لإعطاء صفة الهدوء وملائمتا للوظيفة المقامة فيه، عبر آلية الإضافة التي جاءت بمتغير شكلي لبعض جزئيات الأرضية وبتداخل علائقي عبر مادة أكسائها ولونها (اللون الأبيض والرمادي) والعمل على تداخلها مع آلية إضافة المرايا بصورة انسيابية وبذلك حددت تلك الآلية مساراً للحركة والانتقال البصري، كما في الشكل(3،6،5).

أما على مستوى المحدد العامودي فكانت آليات الانتهاك أكثر اشتغالاً في بنيتها الشكلية، إذ عملت بأدائيتها كقاعدة بقيمتها الوظيفية ذات منحى إيجابياً ذو طابع حمل جمالية تقدّم فرصة لإبراز المواد المعروضة على أساس إنها الخلفية الحيادية السالبة للأشكال الموجبة التي تحملها، عبر تداخل آلية إضافة الشريط المستمر دون انقطاع وتكوين مسارات شكلية وبصرية خطية عولجت بعدة آليات (تحوير و انحراف وميلان فضلا عن آلية الإزاحة)، الذي وظف لأغراض جمالية ونفعية كوحدات ثابتة للعرض فأخذت دورها كآلية لتحقيق الانتهاك الشكلي في بنيته أو علاقته مع العناصر الأخرى ، كما في الشكل (7،5،8) فضلا عن ما حققته آلية الانتهاك البُعدي للمحددات بأهميتهما المتحققة عبر الحجم الإيهامي للأنموذج وعلى مستوى العلاقات الفضائية واستمرارية العرض، الذي تولد من آلية إضافة المرايا وتوظيفها بشكل تناسب مع موقع الجزء المنتهك، وعملت تلك الآليات بحكم تصميمها على تجسيد آلية الحركة التي ألغت التناظر الرتيب لتكوين الأنموذج العام، إذ نجد ان موقعها من الفضاء الكلي وكيفية توظيفها، أضاف فضاء إيهامي وأعطى سعة للفضاء الأصلي كما في الشكل (4)، وهنا تحققت آلية تداخل الفضائين الأصلي والإيهامي.

كما إن النظرة الإجمالية لتصميم الأنموذج ولدت الإحساس بالتفاعل بين ذاتية المصمم وموضوعة التصميم، و وظيفة التصميم فعند استقراءنا للانتهاك الشكلي موضوعياً، نجد إنه وثيق الصلة بخصوصية التصميم في جميع قواه، اذ حققت فكرته فاعليتها زمانيا ومكانيا، وذلك نسبة لفاعليتها في تحقيق وملائمة الوظيفة المناطة للفضاء والانتهاك الشكلي البسيط له فظهر بصورة متموجة ومتمايلة دون انقطاع على الارضية والسقف والجدران مولدة جدلية لا نهاية لها أكسبت الأنموذج قيمة جمالية غنية بمشاهد شكلية وبصرية، وعلى مستويات تفاوتت في قدرتها على إثارة انتباه المتلقي، فالمصمم خاطب المتلقي والمستخدم بتقديمه فكرة ذات هيئه حركية، التي استوحى المصمم فكرتها من انسيابية حركة شريط تغليف الهدايا عكس بذلك بعداً تطويرياً حمل إمكانية الانتهاك الشكلي على مستوى الفكرة، كما في الشكل (2،8،4).

أبدى الأنموذج في بعده المادي التكيف مع البعد الفكري وكيفية صياغته، مما أعطاه سمات مميزة المرونة والمتانة والمطاوعة لتشكيل يتلائم مع طبيعة الوظيفة التصميمية اتخذت أدواراً مصاحبة للمعنى الجمالي المتحقق بحضوره ضّمن الحقل الذي وظفت فيه، وبذلك نجد التحقق للبعد المادي المصاحب لانتهاك الشكل، ومستجيبة لتأثيرات القوى الفكرية كما في الشكل (5،4)، الا انه في ذات الوقت كشف عن توظيف مواد تقليدية شكلت صفة متداولة في تصاميم مماثلة لمحال تجارية زمانياً ومكانياً، فلم تتوصل بإمكاناتها الحالية إلى الانتهاك الشكلي المطلوب، لذلك نجد إن البعد المادي أفصح عن تحققه النسبي لذلك الانتهاك الشكلي.

أما بصدد أسلوب التصميم فأظهر بُعداً هدف منه المصمم تحقق أسلوب واضح يتبع نظام شكلي معين لتفعيل الفضاء باتجاه تطويع المفردات الشكلية المضافة على المحدد الأصلي، لاستمالة انتباه المتلقي بصرياً

وذهنياً، ومولداً انتهاكاً شكلياً ايجابياً عبر الجمع بين أسلوب الحداثة والتصميم التقليدي للفضاء بهيئته المستطيلة، مستثمراً الأسلوب الاستعاري في تكوينات شريطية عدة تنوعت بين المادية الملموسة ووحدات العرض والبصرية، والتي قدمت معطيات شكلية ارتبطت بأدائية العرض ومحققتاً انتهاكاً شكلياً مطلوباً بصفتها عنصر جمالي جاذب ، كما في الشكل (6،3)، في حين ظهر البعد الوظيفي الأدائي في تحققه على مستوى الفعالية بشكل يتناسب والاستعمال الوظيفي عبر التنظيم الفضاءات الفاعل وطريقة العرض ضمن الجزئياته، مما ولد حالة من الانتظام و وعدم التشتت بين ممارسة الوظائف الأدائية للفضاء كما في الشكل (8،2،7).

في حين حقق البعد الوظيفي الجمالي والتعبيري تحوّله للشكل عبر هيمنة الشكل بطاقته التي أظهرت استنطاقاً بُني على الأسس الموضوعية الجمالية للأنموذج جسدته تشكيلات العرض بخصائصها البصرية ، وهو يعبّر ببساطة عن جاذبيات تميّزت بالإتقان المظهري والتناسق الذوقي للوظائف التي صممت من اجلها، وإزاء هذه المعطيات أتخذ التعبير الشكلي منحى إيجابياً متحققاً استحضاره الرموز الشكلية بدلالاتها القصدية المستعارة من مرجعيات شكلية وأسلوبية (أسلوب إظهار وإخراج التصميم) توافقت مع انتهاك الشكل ولم تبتعد بل حافظت على تلك السمة والخصوصية المهنية للفضاء كما في الشكل (3،6).

قدم الأنموذج انتهاكاً شكلياً، بإظهار توافقاً بين ابعاد الانتهاك الشكلي وقواه المحفزة على المستوى الكلي من حاصل تجميع الأجزاء عبر التحقق المدرك للبيئة ومحيطها بخصائصها الفكرية والمادية وعلاقاتها تصميمياً، والتمكن من السيطرة على مستوى تأثير تلك القوى على انفتاح الفضاء وانغلاقه ثقافياً لتمتزج في تأثيراتها الانعكاسية مع قيم التواصل الفكري والبصري والتي وجهت كطاقة جاذبة مثيرة للانتباه ومخاطبة لحواس المتلقي في إطار رؤية فعلية توازي مستوى الطموح الذي نبغي منه معالجة المؤثرات البيئية المحيطة، فالأداء الوظيفي والجمالي والتعبيري في هذا الجانب ظهر مواكباً لخصائص القوى البيئية الساعية في أدائها لكيفيات قادرة على تكوين بيئة مصممة تتوازن معطياتها عبر حلول تتمكن من تحقيق انتهاكاً شكلياً في مجال المعالجة البيئية ، كما في الشكل (2، 4،6).

جَسد الدور التقني الصفة الأكثر فاعلية في الانتهاك للأشكال الأساسية والمضافة في المحددات وعلاقاتها التي حُددت بآليات توظيف الانتهاك الشكلي ذات التقنية الحديثة، والمعززة للقيم الجمالية على مستوى الجذب والاستقطاب للبنية الشكلية للتصميم وإثارة الإحساس بالمعنى الجمالي، لتنتظم في أجزاء فضائية أغنت الشكل الأساس بأنتهاكات ارتقت بقيمها الشكلية لتغيرات تصميمية مثّلت توجهاً تعامل معه المصمم بمرونة، ليحقق حالاً تصميمياً لصفة الحداثة يختلف عن غيره في انتقائه لموضة تصميم تحمل في طياتها طابع العصر أو خاصية من الخصائص المادية للبيئة الحاوية للأنموذج، عن طريق معالجات تتضّمن توظيف قوى التكنولوجيا وتقنياتها الإنتاجية على مستوى التصميم ، كما في الشكل (2،5،4)، وبذلك نجد حضور القوى بمؤثراتها وتأثيراتها في ما نلاحظه في الأنموذج، إذ يحظَ بظهور يحمل طابع العصر أو موضة التصميم ضّمن البيئة الاجتماعية والثقافية، في ظل وجود انتهاك الشكل على المستوى التقني والتكنولوجي، مما حدا إلى تحقق الانتهاك المطلوب الذي يتوافق والتطور الملحوظ في التصميم الداخلي للمحال التجارية.

الفصل الثالث : النتائج والاستنتاجات

النتائج : توصل البحث الى عدت نتائج تمثلت بالاتي :

1. اظهرت نتائج البحث مجموعة من الحقائق تمثلت بفاعلية توظيف كل من (الاضافة ، الاقتطاع، التحوير) كالية مبتكرة للانتهاك الشكلي في الفضاءات الداخلية لإرسائها كدعائم تسند التصميم، وتبعث فيه جمالية متحققة ترضي المتلقي بما تحمله من قيم تلاءمت مع غايات المصمم لتوليد مشاهد بصرية متنوعه تعمل على إثارة أحاسيس المتلقي، وبما يتلائم مع الفعل الوظيفي والمحيط البيئي وتحقيق الجذب والمنافسة، ومن ثم تسهم في تغير المفهوم الذوقي والثقافي للمتلقي.
2. اسهمت العوامل الفكرية غير التقليدية في الانموذج كأبعاد مؤثرة في عملية الانتهاكات الشكلية معتمدة من قبل المصمم كركائز متبعة ضمن مبادئة الخاصة، وتوظيفها باسلوب فاعل وانتقائية عالية للمادة للخروج بصياغات متفردة ومعاصرة تتوافق مع متطلبات العصر الحالي.
3. اعتماد المصمم اسلوباً يحاكي لغة العصر ذو قيم شكلية استعارية وابعاد وقياسات مغايرة في الأنموذج حققت بذلك الانتهاك الشكلي عبر الفاعلية الذاتية له، للارتقاء بمنظومة التلقي البصري للمحال التجارية الى مستويات اكثر عمقا يحكمها الفعل التقني والتكنولوجي كاساس محفز في عملية الانتهاك.
4. اعتماد نظاماً تصميمياً يعتمد على الحركة الشكلية والاثارة من خلال العلاقات التنظيمية و البصرية بقصد التنوع والمتعة البصرية، فجاءت هذه المعطيات باساليب تزيد من فاعلية المتلقي مع العناصر الشكلية للفضاء .
5. تتحقق آليات الانتهاك عبر الكشف عن دلالة منطقية عبّرت عنها الفكرة التصميمية وقدرتها على التأثير ضّمن حدود فضائية محددة ومنظمة وظيفياً (أدائية وجمالية وتعبيرية) واستقصاء حالة من التواصل بينهما ضّمن البيئة (الطبيعية والاجتماعية والثقافية..وغيرها) التي تعد محفزات مهمه لانتهاك الشكل عبر لغة حوار حملت في سماتها طابعاً شكلياً نسبةً للتطور التكنولوجي والتقني المؤثرة والمتأثرة بأنتهاك الشكل، مخاطبتاً حواس المتلقي بإظهارها انتهاك شكلي للمحددات منعكس من وعلى البيئة المحيطة للتصميم.
6. وظيفة الشكل التصميمي ترتبط بعلاقة تفاعلية متبادلة، تجسد إمكانيات هائلة لاستيعاب الانتهاك بحسب طبيعة أولوياتها التي تكسب الفضاء الملائمة الشكلية لتكوين أبعاد وتوقعات مستقبلية بتأثير موقعها السياقي وعلاقتها بالمحيط، بما يؤدي إلى تمايزات وظيفية ناجحة.

الاستنتاجات: اسفر البحث عبر النتائج التي تم استنباطها عن مجموعة استنتاجات يمكن اجمالها بما يلي:

1. يهدف الانتهاك في شكل الفضاء بالربط بين الرغبة في التطوير وايجاد صياغة جديدة للشكل مع يناسبه من مضمون، لتحقيق الملائمة والتكيّف مع البيئة المحيطة والتواصل معها أو تحقيق الجذب والمنافسة التجارية، ومن ثم يسهم في انتهاك المفهوم الذوقي والثقافي للمتلقي.
2. الانتهاك المهني لوظيفة الفضاء (ادائية،جمالية،تعبيرية) ينتج عنه انتهاك شكلي في السياق التصميمي لفضائه الداخلي، على وفق ما تفرضه هذه الضرورة الوظيفية.

3. الهيئة الشكلية هي الصياغة النهائية لآليات الانتهاك كافة عبر سلسلة متتابعة من عمليات إبداعية تتداخل في فعاليتها لغرض الوصول إلى شكل آخر بشرطية الحفاظ على صلته بالأصل عن طريق آليات الانتهاك في (بنية، موضع ، العلاقة) للأشكال.
4. يمتلك الانتهاك إمكانات متعددة لحضوره بتشكيلات متنوعة لكل منها سمة مميزة لها أبعاد مترابطة تبعاً لظروف محيطة تؤسس له وتحدد طبيعته لإقرار الشكل النهائي وهي:-

أ. الانتهاك والتغير إلى فكرة جديدة يؤسس رؤية جديدة في التصميم الداخلي تدعو إلى كسر قيود الأُطر التقليدية من المواد والأساليب، والكشف عن آليات أكثر فاعلية في إبداع أشكال وبيئات تتسم بالأفضلية حينما تنسجم مع أهداف التصميم الوظيفية ومستجدات العصر.

ب.الانتهاك في مادة الشكل جزئياً أو كلياً، مظهرياً أو تعبيرياً تؤسس له الفكرة وصولاً إلى ما تقتضيه الضرورة التصميمية في الكشف عن كوامنها الداخلية، وصفاتها الخارجية التي تترجم إلى أشكال تتلائم مع التأثيرات المحيطة التي لم تتمكن من مسايرتها المواد السابقة وظيفياً.

ج. تعدد الأساليب (الاستعارة - المحاكاة – التقليد- التحليل والتركيب وغيرها) تجعل من المصمم الداخلي أكثر تحرراً في التعبير عن أفكاره بما يستجيب لدوافع التصميم في إيصال التعبير وتحقيق الهدف المقصود لعملية انتهاك شكل الفضاء الداخلي تصلح لكل زمان ومكان.

5. للشكل مصادر توليد تتنوع في إتجاهاتها وتصنيفاتها من عوامل ذات مؤثرات (مادية وفكرية) ثابتة نسبياً أو متغيرة، وبين قوى تتضمن تلك المؤثرات، وفق أسس قائمة تكمل كل منها الأخرى ضمن عمليات انتهاكية للتكيّف مع الأغراض الوظيفية .
6. طابع العصر ضرورة يحفز بقواه انتهاكات شكلية تفرض جدتها في التعبير عن ظرف المرحلة الذي يتبع بدوره تغير القيم الجمالية زمانياً ومكانياً، وترجمة تلك االانتهاكات إلى موضة التصميم، والفكر الذي يحكم زمن التصميم، ليمنح الشكل التصميمي صفة القوة عبر الزمن.
7. التكنولوجية وتقنياتها تمارس تأثيراً يحفز على انتهاك بنية الشكل من الالتزام بمجموعة من العناصر والعلاقات الثابتة والتحوّل بها إلى أوسع المجالات، للوصول إلى أقصى درجة من التحكّم المنهجي المسيطر على البيئة الداخلية للفضاء.

توصيات البحث

1. الاطلاع على نماذج التصاميم العالمية المتبنية لمبدأ الانتهاك الشكلي ، كي يتسنى ذلك التلاقح الحضاري المواكب لزمنه نسبةً للآخر، في ضوء التصاميم المقترنة بطابع العصر، للاستزادة المعرفية واستثمارها في تصميم المحال التجارية المحلية.
2. توجه المصممين الى اسلوب الانتهاك الشكلي في تصاميمهم على المستوى المحلي، بوصفه واقع حتمي للتطوارات التقنية والتكنولوجية المتقدمة .
3. تأكيد المؤسسات الهندسية ذات العلاقة على ضرورة النهوض بواقع حال تصاميم الفضاءات الداخلية، لاسيما المحال التجارية، وتبني ما توصل اليه البحث من نتائج واستنتاجات وتوصيات، لما لها دور مهم في

تجلي الجماليات الشكلية والعمل على جذب المتلقي وتفاعله مع مثل تلك المحال مما ينعكس بدوره على الواقع الاقتصادي والتجاري للبلد .

المقترحات البحثية:

1. دراسة الانتهاك وسياقاته الفكرية والشكلية للفضاءات الداخلية في الوظائف الاخرى، وعلاقاتها بضرورة فهم الاليات المناسبة لكل تخصص.
2. اجراء دراسات تطبيقية مكملة للدراسات نظرية، عبر اخضاع تصاميم الفضاءات الداخلية للمحال التجارية، الى تطبيقات علم الحاسوب (الواقع الافتراضي) او تنفيذ نماذج، واجراء اختبارات معايشة للمتلقي لهذا التطبيق، لاستحصال نتائج تجريبية دقيقة وتعميمها فيما بعد.

References:

3. Abbou, F. (1982). *Science of the Elements of Art c3.* Italy: Ministry of Higher Education and Scientific Research, Dolphin Publishing House.
4. Abd al-Muti, A. M. (1985). *Philosophy of Art - A New Vision.* Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiya for Printing and Publishing.
5. Abdul-Hamid, S. (2001). *Aesthetic Preference - A Study in the Psychology of Artistic Appreciation.* Kuwait: The World of Knowledge.
6. Abnmanzoor. (2003). *Lisan AlArab.* cairo: house of al hadith.
7. *al monajid fi al iaalam.* (1458). beirut: catholic press.
8. Al-Afrawi, N. (2016). *Artistic Icons (the style and stylistics of the pioneers of contemporary Iraqi painting)* (1st ed.). Cairo: fantazia Publishing.
9. Al-Husseini, I. A. (2008). *Design Art c3* (1st ed.). Sharjah: House of Culture and Information.
10. alshawi, n. (2006). *the dictionary of modern civilization c 2.* baghdad: department.
11. ching. (1987). *Interior design lll ustrated.* new York: van nastr and reinhold conbanu.
12. Ching. (1992). *Architectural Form ,Space and Order.* London: Van Nostrand Reinhold.
13. Heidegger, M. (2003). *The origin of the artwork* (1st Edition ed.). Germany: Camel Publications.
14. Hussein, A.-M. K. (2013). *Measurement and Evaluation in Art and Art Education* (Third ed.). Iraq,: Ard al-Nawras Press.
15. IbnFares, a. (1979). *A Dictionary of Language Standards c5.* alfikr for printing & publishing.
16. Ismail, M. A. (2006). *The Heritage Symbol in Contemporary Publication Design* (1st ed.). Baghdad: House of General Cultural Affairs.

17. ismail, M. A. (2007). *Cultural Marinas Readings in Plastic Art and Design* (1st ed.). Amman: Majdalawi House for Publishing and Distribution.
18. Knox, p., & Ozolins, p. (2001). *Design professionals and the built environment : an introduction* (1st Edition ed.).
19. maalouf, L. (1975). *almunjid fi al iaalam.* (1. edition, Ed.) beirut: catholic press.
20. Mahmud, H. (2004). *Industrial design is art and a science.* amman: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
21. Mustafa a., a. o. (2004). *Almaejam Alwasit 4th Edition.* Cairo: The Arabic Language Complex Dar Al Dawa.
22. Mustafa, A. (2001). *The Indication of the Form - A Study of Formal Aesthetics and a Reading in the Book of Art.* Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
23. Mustafa, a., Al-Zayat, A., Abdel-Qade, H., & al-najjar, m. (2004). *Almaejam Alwasit* (4th Edition ed.). Cairo: The Arabic Language Complex Dar Al Dawa.
24. Noori, R. B. (2018). *The Form liberation and representations in the design of contemporary interior spaces.* Baghdad, iraq: University of Baghdad, College of Fine Arts.
25. Russian Formalists. (1982). *The Theory of Formal Curriculum* (1st ed.). Beirut: Arab Research Foundation and the Moroccan Company for United Publishers.
26. Sahib, Z. .., Haidar, N. A., & Muhammad, B. (2006). *Studies in Art and Beauty* (1st ed.). Amman: Majdalawi House for Publishing Distribution.
27. saliba, j. (1385 h.j). *Philosophical Dictionary c 2* (1st ed.). Beirut: house of Lebanese Book.
28. sherzad, s. (1985). *Principles in Art and Architecture.* Baghdad: the Arab House for Printing.
29. Talib, m. (2011). *"Formal Transformation in the Works of Artist Taleb Makki".* iraq: MA Thesis, Department of Fine Arts, College of Fine Arts, University of Baghdad.
30. Thompson, d. (1975). *on growth and form.* london abridged edition: edj.t bonner Cambridge University Press.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/583-602

Formal trespass and its intellectual manifestations in the contemporary interior space

Reem Basil Nouri[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 11/5/2021…....Date of acceptance: 23/5/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

The Interior design is concerned with designing and creating internal spaces and reformulating their ideas, thus separating their capacities for influence and achieving suitability and comfort for their occupants, and enabling them to use them in a manner that achieves their goals and requirements, and this is unfolded by the integrity of the functional, aesthetic and expressive performance that these spaces achieve, The behavior of its users includes a variety of activities in harmony with the influence of those spaces and their forms, so the designer was keen to have these spaces in a form with an effective role in harmony with the needs of the times and its complexities in formation and construction, familiar with the strong cultural, scientific and technological influences that have achieved over time a revolution and a radical transformation of interior design and The intellectual changes accompanied and kept them away from the true meaning of the idea of traditional design by affirming conviction in the principle of trespass and not to be submissive to traditional rulings and their repetitions, which no longer represent the image of human progress and development at all levels.

Key words: transgression, transfiguration, thought, contemporary

[1] **Ministry of Education - Institute of Fine Arts, dr_reemb.noori@yahoo.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/603-618

تمثلات المكان في رسوم نوري الراوي

زينب سعد عزالدين[1]
محمد جلوب جبر

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/3/21 , تاريخ قبول النشر 2021/5/5 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث:

يُعَدُّ المكان والبيئة التي يعيش فيها الفنان من المؤثرات والمحركات الفاعلة لديه، وبالتالي تحدد اسلوبه واتجاهه الفني فيما بعد، وفي بحثنا هذا قد تطرقنا لتأثير المكان والبيئة في رسوم نوري الراوي ومدى انعكاسها على الأعم، فجاء البحث ضمن إطارين: فأما الأول فهو الإطار المنهجي الذي يمثل لنا مشكلة البحث وأهميته والهدف منه وحدود البحث فيه فضلاً عن تحديد المصطلحات، وأما للاطار النظري فقد تناولت الدراسة فيه مبحثين اثنين ضم الأول منهما موضوع (نوري الرواي البيئة والمكان) متطرقين لدور واثر المكان في اعماله ، وورد المبحث الثاني متناولين فيه(نوري الراوي الرؤية والأسلوب) لرؤية الفنان الفنية والاسلوب الذي تناوله في لوحاته ، فضلاً عن إجراءات البحث التي شملت مجتمع البحث وعينته وأداته ومنهجه ا ثم تبع ذلك تحليل تلك العينات والنتائج والاستنتاجات التي تم التوصل إليها :

1. كان للفنان نوري الراوي ثراء فني فعلى الرغم من تكرار نفس المشـــاهد إلا أنه يقدمها بشـــكل مختلف وجديد.
2. إن استخدامه لأكثر من منظور داخل العمل ساعد على تسجيل أكثر من لقطة في وقت واحد.

الكلمات المفتاحية: تمثلات، المكان.

المقدمة:

أخذ المكان في اعمال عدد من الفنانين حيزاً واسعاً وحضوراً واضحاً إذ له دلالات ومعان عدة بوصفه حاملاً لتاريخ وقيم وعادات متوارثة، فنرى عدد من الفنانين قد تطرقوا في أعمالهم لمفردة المكان، و قد حظي موضوع المكان بأهمية كبيرة، وشكلَّ حضوراً فاعلاً ومتميزاً، لتمثلاته بكيفيات متنوعة ومتباينة على مستوى الاستعارة أو التمثيل الأسلوبي والأدائي، فاختلف الفنانون في طرحهم لهذه المفردة من حيث الفكرة والأسلوب واللون وطريقة الإخراج حسب البيئة المعاشية لكل منهم، ومن هذا المنطلق تمثلت لنا مشكلة البحث عبر الإجابة على بعض التساؤلات:

1. هل شكل المكان عنصراً محورياً في أعمال نوري الراوي؟

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، missart83@yahoo.com .

2. هل شكلت البيئة عنصراً مهماً في مخرجات المنجز الفني لنوري الراوي؟

إن هذه الدراسة تشكل إضافة معرفية لحقل التخصص والمكتبة المعرفية والمهتمين والدارسين في مجال الفن. والهدف منها هو التعرف على تمثلات المكان في رسوم الفنان نوري الراوي.

ويمكن لنا تحديد البحث موضوعياً: المكان وأثره في أعمال الفنان نوري الراوي، مكانياً: العراق، زمانية: 2010-2000

التمثلات إصطلاحياً: يورد رايت التمثل هو "تحول من منطق الفكرة في ذاتها الطبيعية الى الفكرة في تخارجها" (ra'ayt, 2010, p. 337) ، وهو "مثول الصور الذهنية بأشكالها المختلفة في علم الوعي أو حلول بعضها محل بعض" (Wahba, 2007, p. 231).

التمثلات اجرائياً: إن التمثلات تحقق تواصلاً في البناء مفعَّلةً فيه الحضور المادي بدلالة التمثل في الحقل البصري.

المكان إصطلاحياً: "يقال لشيء فيه الجسم فيكون محيطاً به، ويقال مكان لشيء يعتمد عليه الجسم فيستقر عليه" (Wahba, 2007, p. 618).و "المكان الموضع، وجمعه أمكنة، وهو المحل المحدد الذي يشغله الجسم، وتقول مكان فسيح ومكان ضيق" (Saliba, 1982, p. 412). ومعناه عند ابن سينا"السطح الباطن من الجرم الحاوي المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي"والمكان عند الحكماء الاشراقيين هو البعد المجرد الموجود، وهو ألطف من الجسمانيات، وأكثر من المجردات، ينفذ في الجسم، وينطبق بعض الحال فيه على ذلك البعد في أعماقه وأقطاره" (Saliba, 1982, p. 412).

المكان إجرائياً: هو الكيان المادي والمعنوي الذي يمثل وسيطاً جمالياً وتعبيراً ناقلاً للمعنى محققاً الحضور التواصلي الذي يحدث بين العناصر والأجزاء داخل العمل الفني .

الإطار النظري

المبحث الأول: نوري الراوي البيئة والمكان:

ولد نوري الراوي((عام 1925في مدينة راوة وهي إحدى مدن محافظة الأنبار ، وقد تأثر بمكان طفولته فقد كان يتأمل فيها نهر الفرات والبساتين والقباب والنواعير والنخيل، فمنحت تلك الطبيعة مخيلته الدهشة والجمال)) (Al-Atabi, B.T)، وهذا التأثر إنعكس لاحقا في أعماله الفنية، فكان المكان بالنسبة له خير رافد لموضوعات عدة سجلها عبر تاريخه الفني، إذ إنَّ جمالية وصفاء الألوان وبهجتها تارة وحزنها تارة أخرىتظهر واضحة في لوحاته، فتكسب أعماله تلك الملامح الخاصة التي يحسها المتلقي وتعكس هويته وقد عبر عن ذاكرة الطفولة والمكان الأول الذي يألفه الإنسان كما يقول(باشلار) إن " الطبيعة والبيئة الأم وهي الأولى التي يغترف منها الفنان حقولها ونواعيرها و نخيلها وبساتينها وجوامعها وبيوتها وانهارها. إنها مواضيع جاهزة ومطبوعة في ذاكرة الفنان، ما عليه سوى أن ينقلها على قماشة اللوحة"(Al-Azzawi, n.d.) شكل(1).

وكما يرى أن حنينه الى طفولته كان له دور اً في اولى موضوعاته الفنية، فهو يعدها نوعا من الوفاء لذلك المكان الذي عاش وترعرع فيه، فهذه الأماكن قد شكلت أولى ذكرياته بألوانها وأشكالها، ويصف الراوي المدينة التي وُلِدَ ونشأ فيها والتي أخذ منها الكثير بشكل يبدو وكأنه رسمها في خياله منذ أن كان طفلاً قبل أن يضعها بمناظرها الجميلة وألوانها الزاهية كموضوعات على لوحاته فقال" نشأت في منطقة الفرات الأعلى إذ توجد مدينة(عانة) وهي ذات الطبيعة الربانية والتي تتميز بجمال طبيعتها، و يوجد في المدينة طريقان أحدهما يحاذي الجبل الذي كان يصعده عندما كان طفلا ويتأمل الطبيعة ومن بين أشجار النخيل تظهر الطيور التي تحط على منطقة زراعية وهي التي شكلت وعيه الاول بالرسم"(Hassan, B.T) ، إن تأملات هذا الطفل الصغير بقيت مخزونة عالقة في ذاكرته، متأثراً بها وأصبح للمدينة والبيئة دور في تكوين شخصيته فنياً، فأخرج كل ما هو مخزون وعالق من تلك التأملات الصغيرة حينها ولكن بعدها أخرج ذلك المخزون بشكل فني ناضج ومقصود وواعٍ، فنجد المدينة بحسب رأي الناقد سلمان الواسطي" قد مثّلت عند الراوي عنصراً مكانياً ، وهو يحتمل الترميز والإشارة والتدوين لأبعاد نفسية إنسانية وفكرية وجمالية, لذلك ظلت مدينته البكر(راوة) مصدر الإلهام المؤثر في تجربته لسنين طويلة من دون أن يعتريه الكلل أو الملل من المعاودة لرسمها وتدوين نصها وفق رؤيا تتغير مع تغير المراحل الفكرية والجمالية والحسية التي مرت بها تجربته الفنية طوال هذه السنين" (Safaa, B.T).

يصف الراوي موضوعاته قائلاً " أنا أطرح لوحاتي مثل الشجرة ووهي التي تطرح ثمارها، وبرغم أنها تتشابه إلا أن في كل مرة تُطرق بطريقة مختلفة" (Mujad, 2005, p. 10). لقد اهتم الفنان بالطبيعة، وأهمل في العديد من لوحاته الإنسان وعبر عن أسلوبه هذا قائلا أن الأنسان في نظري موجود ولكن خلف جدران المدن الخيالية الحالمة التي ارسمها، شكل(2).

إن لوحاته ثمرة الطفولة وخزين الذاكرة الذي لا ينتهي، يحيلها الفنان الى موضوعات مليئة بالتنوع غنية بالإشارات والرموز التي تعكس هويته الفنية، ويرى أن ((الطفولة تكمن في القرية، والقرية بالنسبة له هي الماضي، وهذه المعادلة عبر عنها بعشرات من الاعمال الفنية، فمن خلال المناخات السحرية للقرى والطبيعة الصحراوية يستعيد الفنان ماضيه القديم ويبزغ هنا الماضي حالة من حالات الحلم، فالماضي عنده حلم والحرية المستعادة)) (Kamel, 1986, p. 325)، وبطبيعة الحال قد أثرت البيئة المحيطة به كبقية الفنانين وكان لابد أن ينعكس ذلك من خلال اعماله ، و((هاجسه الأول هو الإحساس بالطبيعة ومناظرها. فقد أدهشه كل شيء مثل الأضواء وانكساراتها والمباني والقباب والمنائر والأشجار، والتي ترسخت صورها وأشكالها المختلفة في هاجسي الفني ووعيي الباطن)) (Mujad, 2005, p. 10)، فلطالما أخذت البيئة وخاصةً(راوة) حيزاً كبيراً من اهتمامه فهي تشكل عنده "ملاذاً روحياً ليتوحد في حبه صوفياً مع راوة. والتي يصعد موتيفاتها البصرية حد الحلم. اذ تتماهى فيها الأشكال في ذاكرة نوري الراوي التي تحتفل بفانتازيا عالم المثل المتخيل" (Wadi, 2014, p. 57)، وظلت تلك المدينة لها بالغ الاثر في نفسه

حتى مماته، وقد بدا ذلك واضحا في أعماله طوال مسيرته الفنية، فقد كان يمزج الواقع والذكريات بالخيال مبتعداً عن المشهد الطبيعي المباشر، فكان يصنع مدناً افتراضية يؤثثها برموزٍ ودلالات وَفقَ مرجعيات الصور الذهنية المتراكمة في الذاكرة المُستمدة من المحيط والبيئة التي عاش وترعرع فيها ، فالمكان الافتراضي في العمل الفني يتسم بسمات شكلية مغايرة ذات بنى جمالية والتي تعمل على خلق معادلات افتراضية يؤسسها الفنان للدلالة على المكان ، فيفترض منه الإحالة إلى تصورات منطقية ذات طابع جمالي تعبيري بمرجعياتها النفسية والدينية والأسطورية. (Fadel, 2014, p. 59)، وهكذا أفاد نوري الراوي من مفهوم المكان الافتراضي في تشكيل مدنه الجميلة.

لقد تميزت تجارب الفنان بملامح عدة كـ" القباب كما في الشكل(3) والتي تتداخل على نحو واقعي من حيث التكوين، وهي ذات طبيعة حلمية من حيث التلوين والفضاءات المحيطة بها، والرموز والتي تتجسد في حضور متميز للمرأة الذي يتخذ أشكالا تجمع بين امرأة الواقع وامرأة الحلم، ويرتبط بهذا الرمز رمز آخر، وهو الطائر الأبيض الذي يرافق المرأة ويحط على كتفها غالبا كالشكل(4)، كذلك المدينة المفرغة من البشر.

والمهم هنا هو تصوير البيوت المركبة عبر تلك التجربة اللونية المتميزة والتي تبرز فيها الخطوط التي تفصل البيوت عن بعضها بأسلوب متميز، فكان تركيز الراوي على مدنه وتفاصيلها بعيدا عن ضجيج البشر والحياة، فهو يجسد هدوء المكان وموسيقى النواعير باستثناء المرأة الحالمة والخيالية فيمكن أن تكون برأيه هي الوحيدة التي تستحق ان تكون في مدنه الجميلة.

ويُعَدُّ المكان من أهم الموضوعات التي تطرق لها الراوي في أعماله "فيعتبر اللون هو لغة التعبير المثلى التي لجأ اليها في تقريب المشهد لأنظار المشاهد، فالراوي يعتبر انعطافه كبيرة في مسيرة الحركة التشكيلية في العراق وله دور مهم في المرحلة الحديثة الى جانب نخبة ضمت فائق حسن جواد سليم ومحمد غني وآخرون" (Muhammad, 2010)، وبعضهم يرى أن مدنه صامتةَ هادئة خيالية لولا وجود بعض الرموز فيها التي دلت على مدنٍ واقعية كـ(الناعور والقباب وغيرها من الرموز)، وترى الفنانة وسماء الأغا أنه "لا يمكن أن ننظر الى مدن الصمت الكثيرة التي رسمها الراوي على أنها محاكاة لمدينة طفولته (راوة) وما نشاهده فيها من مظاهر واضحة لأشكال واقعية كالقباب والنواعير والنوافذ والأبواب ، إنهامحاكاة من نوع آخر فيها نزوع نحو ذلك التأمل البصري المحض والحر يبنى عن قدرة حسية

وجدانية ترتبط بجوانب نفسية وذكريات الفنان" (Al-Agha, 2011, p. 135) الشكل(5)، ويرى جبرا إبراهيم جبرا أن "ثمة إحساس قوي يتقاطع الزمان والمكان في قرى الراوي بتلالها ومنازلها القديمة وهي ممكن أن تكون مثقلة بحنين الفنان الى طفولته وبراءته ،غير أنها في نفس الوقت تجسَّد جذوراً مكانية والتي تغذي خياله وتقرر خصائصه وأسلوبه" (Jabra, 1986, p. 50)، وقد أعطى الفنان سمة خاصة لبيئته وتفرد بها "ببيئة مكانية تعتمد على تكوينات البنائية الفنتازيا والتي تستمد حضورها من مرجعيات عدة تراثية إسلامية، واستلهامات مثالية وكونية وصوفية ماورائية" (Wadi, 2014, p. 59)، وهكذا بقي الفنان حتى وفاته يصور المناظر التي يشاهدها، ويعكس أحلامه على تلك المدن التي رسمها وأبدعها فحولها من حلمٍ الى حقيقةٍ مرئية على أسطح منجزاته الفنية.

المبحث الثاني: نوري الراوي الرؤية والأسلوب.

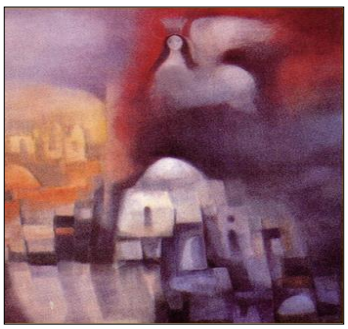
بدأ الراوي الرسم منذ أن كان صغيراً، فقد كان رسام المدرسة على حد تعبيره "إني أتذكر جيدا كيف كنت أرسم الرجل في دفتر الرسم المدرسي، وكانت الألوان في تلك الأيام غير موجودة وقلم الرصاص هو الشيء الوحيد الذي يربط الطفل بالدفتر" (Adel, 2019)، كانت رسومه في بادئ الامر لأغراض الافادة منها في توضيح بعض الدروس، إذ " قامَ برسم ما يحتاجه التلاميذ من نبات وحيوانات" (Hassan، B.T)، ثم إنتقل الراوي إلى مرحلة النضوج الفني بعد إنها دراسته الابتدائية فكان لقائه الاول مع المرسم ليتعرف على الرسم عن قرب، ((وفي البداية مارس الرسم بألوان الباستيل كما في هذه المرحلة اطلع على رسوم مشاهير الفنانين العالميين)) (Adel, 2019)، وتحدث عن تجربته هذه والتي أثرت على أسلوبه لاحقاً إذ قال"نشأتي المعرفية يمتزج فيها الرسم بحالة عاطفية ووجدانية ، وهكذا فإن لغة التشكيل لدي قادرة على احتضان الأدب والموسيقى ولوحات أزينها بأبيات شعرية من التراث العربي" (Hassan، B.T)، وبدخول نوري الراواي معهد المعلمين فُتحت أمامه أبواب جديدة في فن الرسم وذلك "بمساعدة قاسم ناجي و بهجت عويشي" (Adel, 2019).

لم يكن الراوي في ذلك الوقت قد حدد أسلوب معين لرؤيته الفنية على الرغم من تخرجه "من معهد الفنون الجميلة عام 1959" (Kamel, 1986, p. 323)، فكان يحاول أن يطَّلع على تجارب الفنانين الكبار والاستفادة منها، وعلى الرغم من ذلك فقد كان "يضطلع بدور حداثي ويحفر فيه عميقاً من خلال المكان" (Asim, 2004, p. 54)، وقدم الفنان تجاربا مختلفة متأثراً بعدد من الفنانين "في بداية العقد السادس كجواد سليم وفائق، ويمكن اعتبار هذا التأثر كما يؤكد الفنان كاظم حيدر طريقاً موضوعياً لبلورة أسلوب الراوي ورؤيته وأفكاره" (Kamel, 1986, p. 323) .

كان الراوي يستلهم من تجارب الفنانين ما يغني تجربته لتكوين هويته الخاصة، ((فاستفادته من فائق حسن ليس من الرسم الاكاديمي بل من تلك السمات التي اكتشفها حسن عن القرية العراقية، وأيضاً استفادة من الرواد من خلال الجانب الواقعي كالعودة الى البيئة ودراستها بنظرة حضارية معاصرة، وتجاوز المشكلات التي مروا بها)) (Kamel, 1986, p. 324)، وعلى الرغم من تأثره بهؤلاء الفنانين وبمنهجهم في تناول الطبيعة والمواضيع ذات الهاجس الاجتماعي الا أنه أخذ جانباً آخر في توجهاته الفنية والأسلوبية، فكان له أسلوبه الخاص وهويته المختلفة "فتوجهه نحو المراكز الدينية كأضرحة الأولياء وقبابها و أيضاً ملامح البيئية ذات الخصائص الشكلية كالنواعير وغيرها" (Jassam, 2018, p. 80)، فهو من الفنانين العراقيين الذين

اتجهوا بفنهم نحو هكذا موضوعات، كما أن لحصوله على منحتين للدراسة خارج العراق كان له دوراً في تحديد رؤيته الفنية وبلورة أسلوبه، فكانت رحلته الأولى الى "يوغسلافيا حيث درس الفن في عام 1962 والثانية اتجه الى البرتغال لدراسة إدارة الفن عام 1966" (Saad al-Din, 2015)، فالرواي كان يحاول الاستفادة ممن حوله واستثمار ما يمتلكه من "وسائله التصورية بما يخدم نظرياته الجمالية، وفي منجزاته يبدو الخط ملوحاً بهوية الشكل ومعماريته، وهو شديد الطراوة ورقيقاً و أيضاً يأخذ على عاتقه تنظيم الوشائج بين السطوح وعلى نحوٍ يمحو فكرتنا التقليدية عن المكان" (Asim, 2004, p. 55) شكل(6-7)، عمل الراوي على تطوير تلك الأساليب بما يتناسب وهويته الفنية " ويمكن القول إن الطراز الأسلوبي أو الفني لأعماله كان فردياً، ويمكن من خلال التحليل المقارن بين أعمال الرواد وأعماله أن نكتشف بعض الصلات المهمة التي طوَّرها الفنان جاعلاً منها جزءاً من أسلوبه" (Kamel, 1986, p. 324).

حافظ الراوي كثيرا على نمط اشتغالاته في إخراج منجزه الفني، ومما يثير الانتباه في" المعارض الشخصية والجماعية إنه وظف مفردات لها عمقها المثيولوجي الخفي وهذا ما منحه التمسك الشديد بحساسية الشكل، وكانت تمثل مثيولوجية شعبية، وإن التواصل مع الموضوعات الثابتة لديه يعكس الترابط الروحي لمسألة المكان وجغرافيته وسلوكه وعاداته" (al-Jubouri, 2013) شكل رقم(8)، كما استطاع الفنان ومن خلال تجاربه الخاصة أن يحدد ملامح هويته الفنية التي عبر من خلالها عن "رؤيته الذاتية الى الأشياء، وأاستطاع أن يعبَّر عن طبيعة الرسم لديه بإدخال النظرة الشعرية ومزجها بالرسم، و كذلك تكراره لموضوعات محددة هي القرى، المرأة" (ruya, 2016, p. 772)، ولم يكتف الفنان بتوظيفه للقباب والنواعير والمرأة الحالمة فحسب بل كان هناك أيضاً "البراق (الفرس الطائر) وهو من سمات رسوماته المتميزة بفكرتها وجمالها" (Mahmoud, 2017)شكل(9)،



وهذا التكرار لديه كان يجسد تأصيلاً وتأكيداً لعالمه الخاص((فمن خلال إعادة صياغة عدد من أعماله يقدم لنا تجارب إضافية تدور في مناخ يمتد ويكبر ليتسع الى وحدات ورموز لا يمكن التعبير عنها من غير الإشارة إليها، فهو لا يقحمنا بذات الأعمال بل يقدم لنا تجاربا جديدة ، وإن وظيفة التكرار تُعَدّ أساسية أو من صلب التجربة الفنية)) (Kamel, 1986, p. 329).

استفاد الراوي من الطبيعة وغزارة ألوانها، تلك الألوان حاكى بها رؤاه الحلمية لمدنه الافتراضية والخيالية جسدها عبر منجزاته الفنية " فنجده عبَّر عن القرية وألوان الجص والحجارة والغبار الذي مر عليه زمان طويل تحت الشمس المحرقة وأيضاً الهواء الصحراوي الجاف فهو عبر عن عالم هادئ" (Kamel, 1986, p. 334)، فالألوان بالنسبة إليه ليست أدواتٍ يستخدمها لإيصال رسائله فحسب، بل كان يغوص في أعماق تلك الألوان سعياً لاكتشاف أسرارها وفك شفرتها، كما أن اللوحة كانت تأخذ حيزاً من اهتمامه، إذ يرى قاسم السبتي "أن الراوي استطاع أن يؤسس لنفسه مسارا خاصا على الخريطة الفنية، وذلك عندما بدأ باكتشاف أسرار القيمة اللونية، و معها أسرار جمالية اللوحة منذ منتصف خمسينيات القرن الماضي حيث الانطلاقة الحقيقية والقوية لمشواره" (Youssef, n.d.)، فأعماله تلامس الشعور بهدوئها أحياناً وصخبها أحياناً أخرى، لقد مر الفنان خلال مسيرته الفنية بتجارب عدّة ومتنوعة ومراحل فنية مختلفة كانت أولها "التجلي الصوفي لمدينته فنراه اهتم باللون الازرق المخضر لقربه من الطقوس الدينية والاجتماعية، وبلون البنفسجي الذي يعكس العمق الروحي، فضلاً عن اللون الأبيض الذي يغطي القباب ببعده النقي شكل(10)، مع وجود الألوان الحيادية التي تعطي عمقا مؤثراً في نفس المتلقي، والألوان الحارة في منجزاته اعطت قوة لشكل المدينة فضلا عن تعدد المنظور جعل من اللوحة كأنها فضاء حالم" (Al Wasiti, n.d.)، اما مرحلته الثانية التي اعتمد فيها طريقة جديدة " هذه المرة اعتمد على تعدد أبعاد المنظور، فكان يبدأ من مركز اللوحة ويبني وحدات العمل كأنه يقوم ببناء بيت مستعيناً بعناصر كالشبابيك والأبواب والقباب والأقواس والمربعات إضافة للتموجات اللونية الحارة والباردة مع هيمنة الألوان الحيادية شكل(11)، إضافة لتوظيف الشعر ،فقد كان يستعين بكتاباته كونه شاعراً او بكتابات زملائه" (Al Wasiti, n.d.)، لقد كان للراوي دافع" لاختزال الأشكال والاستفادة من الجانب الرمزي، إنه لم يكن تجريديا فقط بل بعد أن اكتشف أسلوبه أخذ ينوع ويجرب رؤيته بالأساليب الأكثر عمقاً وتعبيراً وشفافيةً ، فقدَّم الكثير من الأعمال ذات الاتجاه الرمزي أو الواقعي، واتجه حتماً نحو التجريد من خلال إجراء التشذيب والاختزال لمفردات أعماله" (Kamel, 1986, p. 326)، شكل(12).

لقد أضاف الراوي لتجربته تجارب جديدة ومتنوعة "فمن خلال دراسات البيئة وكذلك التركيز على الأسلوب المحلي والانتقال من الأسلوب الرومانسي الى التجريدي الغنائي، كله هذا يشير الى قيمة هذه التجارب في تكامل الرؤية لديه" (Kamel, 1986, p. 329)، فالرسم عنده يمتزج" بحالة عاطفية وجدانية تتماثل فيها الألوان كإيقاعاتٍ موسيقية، وكل الفنون لديه هي روافد لمزيد من التجليات" (Adel, 2019)، لقد كانت أغلب تجاربه تدور حول مدنه الخيالية، فهي عدته وأدواته التي أحالها الى منجزات فنية وكأنه مهندس معماريّ يصمم المدن بتفاصيلها الدقيقة من أضرحة وقباب وبيوت قديمة وشبابيك ونواعير، وحتى حركة جريان الماء ومروره بنواعير المدينة كانت ضمن مخططات مدن الراوي خاصةً في سلسلة أعماله التي أنجزها خلال السنين الأخيرة، إذ قال" قد توحي بأن قرية ما حلمية بيضاء تخرج للتو من بين الغيوم وفي نفس الوقت تفاجؤنا برؤية معماريّة هي أقرب إلى الخيال منها إلى الحقيقة، فهي قرية الطفولة والأحلام والسعادات التي استحالت إلى ذكريات، ذلك لأنها تتألف من عناصر معماريّة مستخلصة من تجربة الراوي الرؤيوية للعالم" (Shaheen , 2009).

يمكننا القول إن تجارب الفنان الأخيرة قد بدت أكثر نضوجاً وأكثر ثراءً بالمفردات فأصبحت " الاشكال لديه ترفل بمقومات اللون وإشراقته، ونجد الألوان ذات هارمونية تقوم على تدرجات لونية تتقاطع في تضادها، وتشكل مراكز شد بصري لدى المتلقي، والأشكال لديه تأخذ طابعاً كلياً يتوسم عفوية لقبب وشبابيك ومقوسة، ونواعير دائرية توغل عميقاً في ذاكرته، وأيضاً الأشكال والألوان تأخذ تماهيات حرة بين ذات الفنان ومفرداته البصرية الشعورية واللاشعورية" (Wadi, 2014, p. 56)، تلك الاعمال التي كان قد انصب فيها كل ما وصل إليه من فهم ووعي في اختزال وتجريد رؤيته للحياة وتبسيطها وكأنه في محاولة للوصول إلى بهجتها في بادئ الامر مؤكدا أن البهجة هي البداية إذ قال" أن أعماله الفنيّة الأخيرة تبدأ بالبهجة وتنتهي بالحكمة، فإن عالمه الفني منسوج من ذات الخيوط السحرية التي تشكلت بها حياته، و في الوقت ذاته ليست سيرة ذاتية بقدر ما هي بحث واكتشاف لعناصر تختزل رؤيته للحياة وللكون إلى أقصى حد" (Shaheen , 2009) شكل(13)، وهكذا ظل الفنان يبحث عن التجدد لإيصال مدنه لصورتها الجميلة على أسطح منجزاته الفنية حتى وفاته.

مؤشرات الإطار النظري

1. تظهر هوية المكان من خلال الطرز المعمارية (بيوت وأضرحة وقباب ومآذن وشبابيك. الخ).
2. الكشف عن هوية المكان من خلال الرموز الدلالية التي توجد في المنجز الفني كالنواعير وغيرها.
3. الكشف عن المكان من خلال محيطه البيئي من جبال وأنهار وأشجار.
4. تحديد المكان عن طريق بعض الكتابات الدلالية الموجودة على جدران الأبنية.

مجتمع البحث: أشتمل مجتمع البحث على عينات للفنان نوري الراوي والتي تم الحصول عليها من الشبكة العنكبوتية(الإنترنيت)، وقد بلغ عدد الأعمال الممثلة لمجتمع البحث 67 عملاً للفنان نوري الراوي.

عينة البحث: إخترنا عينة البحث بشكل قصدي على وفق المبررات الآتية:

1. إنها تحقق في اختيارها أهداف البحث وغايته.
2. تمثل تجارب متنوعة للفنان نوري الراوي.
3. وضوح العمل وصلاحيته للتحليل.

أداة البحث: اعتمد الباحثون على ما توصلوا اليه من مؤشرات الإطار النظري في تحليل عينة البحث.

منهج البحث: اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي المقارن في تحليل العينات للوصول الى نتائج تخدم هدف البحث.

تحليل العينات

العينة: رقم (1)

أسم الفنان نوري الراوي

أسم العمل بدون عنوان

القياس: 237×139 سم

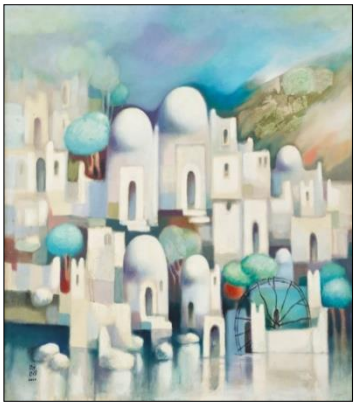
الخامة أكريليك على كانفاس

سنة الإنجاز: 2004

لقد اعتدنا من الراوي أن يكرر رسم مدينته التي علقت في ذاكرته منذ الطفولة، وقد صمم الفنان المشهد لبيوت تعلوها القباب وزعها بمستوياتٍ مختلفة، وقد غلب عليها اللون الأبيض والأزرق بتدرجاته والذي وظفه في معظم مفردات العمل، مختاراً الفنان وقت غروب الشمس فحدد من خلاله زمن اللوحة مستخدماً ألواناً تجسد هذه اللحظة، فاللون الأبيض هنا كان له دوره الواضح لإبراز معالم الشكل كالقباب والسلالم اللتين شغلتا حيزاً كبيراً من سطح اللوحة، إضافة الى اللمسات اللونية الأخرى التي وضحت معالم الشكل كاللون البرتقالي بتدرجاته الذي أعطى سمة الغروب، أما اللون الأخضر والزيتوني فقد أعطى للمشهد لون الطبيعة والذي ظهر من خلال عدد من الأشجار التي وزعها الفنان بمستوياتٍ مختلفة وبتناسق ساعدت على توازن العمل، وعند النظر إلى اللوحة نرى أن الفنان قد بالغَ بصفة التكوير لإظهار نوعٍ من التجسيم ويظهر ذلك واضحاً في شكل القباب فضلاً عن الكرتين في الجهة اليمنى من الجزء العلوي للمشهد حيث ظهرتا وكأنهما قباب بعيدة، فاللوحة عبارة عن انسجام لوني وخطوط مترابطة بين صعود ونزول مكونةً مشهداً الذي يكاد وكأنه شفق على قمم جبال، أما (الناعور) والذي يكاد لا تخلو لوحة من لوحات نوري من وجوده فيها فهو

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كالقيثارة الأبدية التي تعزف في النهر ألحانها وقد شغل مساحة اكبر داخل العمل جاعلاً منه إحدى نقاط الجذب فيه، ونلاحظ التكرار بشكل القباب والأبواب وكذلك السلالم التي وزعها بشكلٍ يعطي إحساساً للمتلقي بالصعود والسمو الروحي مثلما نجده لدى السومريين عندما صمموا الزقورة لهذا الغرض، لقد منح الراوي مدينته روحاً دينية بكتابة(لا إله إلا الله) أعلى أحد الأبواب فزادت من القيمة الروحية للمكان.



العينة: رقم (2)

أسم الفنان: نوري الراوي

أسم العمل: من دون عنوان

القياس: 97×99 سم

الخامة: زيت على كانفاس

سنة الإنجاز:2006

لقد استخدم الفنان نفس الأسلوب والمفردات لإخراج هذه اللوحة، فقد صور في هذا العمل مدينةً قد رسمها بأسلوب يوحي بالعمق، فأسسها بمستويات كأنها مدينة مكونة من طبقات تمتد على مد البصر ما بين ارتفاع وانخفاض مطلة على نهر، ونجد في هذا العمل الناعور الذي استدعاه الراوي من بين رموزه الخاصة ليجعله رمزاً ثابتا في أغلب أعماله وشغل به الجزء الأسفل من الجهة اليمنى من اللوحة، ليحافظ به على الروحية الحلمية والشعرية التي تتصف بها مدن الراوي، وقد أحاط الناعور بأشجارٍ أكسبها لون جعلها من مراكز الجذب داخل العمل، ونلاحظ هناك تكرار شكلي ولوني، فأبنية المدينة تكاد أن تكون مرسومة بلون واحد وهو الأبيض ومكونة من شكل واحد يتكرر ليكوِّن المدينة ككل، أما الألوان الأخرى التي وظفها الفنان كالأخضر والأحمر والأزرق فقد ساعدت على ابراز الشكل داخل العمل، وقد وزع الفنان بعض الأشجار التي نراها مشابهة في تكورها شكل القباب والتياكسبها اللون الأخضر، إن توزيع الأشجار بين المباني ليس لأغراض جمالية فحسب بل لكسر الصمت والرتابة داخل العمل، وفي الجزء الأعلى نرى منظر الجبل وقد استعاره الفنان من ذاكرته ومن رموز مدينته التي كانت ملاذه للتأمل، و الشفافية التي نفذ الراوي فيها اللوحة تجعلها تبدو كأنها لوحة مائية.

العينة: رقم (3)

أسم الفنان: نوري الراوي

أسم العمل: وداعاً راوه الجميلة

القياس: 108×138,5 سم

الخامة: أكريليك على كانفاس

سنة الإنجاز:2010

تعطينا النظرة الأولى للعمل إحساساً بأنها مرسومة بأسلوب التخطيط بالألوان الخشبية، ففي مشهدنا هذا قد نسج الفنان مدينته ببيوت متراصة فوق بعضها البعض وكأنه قد رسم إحدى ناطحة السحاب، وتأتي جمالية المشهد باستعاضته الرمزية للأشكال التي تداخلت مع بعضها بنسق جميل، فنرى المدينة مكونة من نوافذ وأبواب موضوعة بنسيج متشابك ما انفصلت واحدة عنها حتى يتهاوى المشهد بأجمعه، والشيء الجميل في هذا المشهد أيضا أن بعض الأشكال داخل اللوحة قد رسمها تجريدية الملامح، وهناك تقابل لتلك الأشكال التجريدية بأشكال واقعية كالأبواب والشبابيك والأشجار والناعور، ونرى أن الفنان قد وزع مجموعة من الأشجار على ضفاف النهر في الجزء الأسفل من العمل وعلى جانبي اللوحة، لخلق نوع من التوازن الشكلي واللوني، وفي الجهة اليمنى نرى الناعور من خلال حركته التي أساسها جريان الماء وقد تكرر كمفردة ملازمة للفنان في لوحاته والتي كان يحرص فيها على وضعه في نفس الجهة داخل العمل، لقد أبدع الراوي في استخدامه للألوان بدرجات تبعث في النفس البهجة، فقد استخدم اللون الأبيض الذي يتسيد أغلب لوحاته ولا تكاد توجد لوحة دون بهاء وصفاء هذا اللون، وكذلك استخدم ألوان كثيرة ومتعددة لإظهار تفاصيل المشهد كالأزرق والأصفر والأخضر والأوكر والأحمر والبرتقالي والبني والوردي والبنفسجي بتدرجاتهم اللونية المختلفة، التي استخدمها الفنان في اللوحة توحي بانها رُسِمَت في الصباح الباكر مع أول إشراقة للشمس،فلقد ابدع الراوي بتصميم مدينته الحلمية وكأنه قدا أستفاقَ على ذلك الحلم فجمع عدته وأدواته واخذ يرسمه قبل فراره من الذاكرة.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

العينة: رقم (4)

أسم الفنان: نوري الراوي

أسم العمل: من دون عنوان

القياس: 101.5×150 سم

الخامة: زيت على كانفاس

سنة الإنجاز:2010

المشهد لاحد المدن والتي ظهرت بشكل يتوسط اللوحة متمثلة ببناء يعلوه ثلاثة قباب وعدد من النوافذ والتي توزعت بمستوياتٍ مختلفة، ونلاحظ تكرار الأشكال التي كونت البناء ،كالقباب والنوافذ في هذه اللوحة ايضا، إن توظيف الفنان اللون الأبيض في رسم المدينة داخل العمل جعل منها مركز جذب للمتلقي، فالمشهد كأنه قد رُسِم في وقت الغروب وجاء رسمُ الفنان للمشهد ككل فوق مستوى النظر وكأنه موجود فوق جبلٍ ما، إكراما لمنزلة الشهيد إذ رسم في الجزء الأسفل اليمين من اللوحة مايشبه الضريح و كتب عليه عبارات تمجد الشهادة والشهيد(يا صوت الحق أما من وجهٍ يحمل صدق الكلمة. الحاج الشهيد) وكأنه رثاء على جدار غرفة والتي خصصت لدفن الشهيد في الضريح ، أما الجو العام للوحة فقد تسيدَّ المشهد اللون الأزرق الغامق والذي لم تكن دلالته زمانية لتأكيد وقت تصوير المشهد فحسب بل جاءت أيضاً دلالة اللون حسية إذ بعث احساساً بالبرودة الموحشة في محيط اللوحة، وقد استخدم الفنان بعض الألوان الغامقة كالبني والبنفسجي والأسود التي ساعدت كلها على تسليط الضوء على ضريح الشهيد والذي مَثَّلَها باللون الأبيض إكراماً واجلاً للشهيد، لقد أبدع الراوي في هذا المشهد فقد جاء إكراماً لمن هم أكرم منا جميعاً فالمشهد يؤكد فيه الراوي ان في مدنه الحلمية يوجد كل شيء يوجد الفرح و الحزن وفي كِلتى الحالتين هو إبداع وتأكيد لهوية الفنان الخاصة به فقد جسد ما حوله بكل التفاصيل.

نتائج البحث:

1. جاءت أعماله غنية بالرموز والإشارات التي ظهرت في مدنه والتي شكلت هويته لاحقا.
2. كرر الفنان إستعارة بعض المفردات كالنواعير والقباب والبراق لتشكل سمة في مدنه.
3. استدعى النوري الراوي صورة مدينته رأوه في العديد من منجزاته الفنية، والتي تعد أولى المفردات في مخزون ذاكرته المكانية والتي ابتدأت منذ مرحلة الطفولة
4. استخدم اللون الابيض بكثرة في تجسيد القباب والمباني داخل اللوحة، لإعطاء مدنه نوع من التجلي الصوفي ينعكس على روحانية مدنه ومنها إلى شعور المشاهد بالهدوء والطمأنينة اللذين يعكسهما ذلك اللون.
5. استخدم أكثر من منظور في وقت واحد داخل العمل الفني.
6. إهتم الفنان بالبعد الزماني أيضاً، فنرى في أغلب منجزاته الفنية قد احاط مدنه بألوان يمكننا من خلالها إدراك الوقت في مدنه (صباحاً، مساءً، في أوقات الغروب. ألخ).
7. إستعان الراوي بمفردات من الطبيعة فأثث مدنه بالمياه والأشجار والجبال، لتزيد من جمال وشاعرية مدنه.
8. إهتم الفنان بالطبيعة وأهمل الإنسان في العديد من لوحاته، وعندما استدعاهُ في بعض منجزاته جاء حضوره رمزياً وليس واقعياً
9. وظف الفنان مفردات لها عمقها المثيولوجي، لينوع بسرده الحكائي عن مدنه.

الاستنتاجات:

1. أن للمكان في منجزات الراوي أثره ودوره المهم حتى أصبح عنصراً محورياً لكل منجزاته الفنية، فأغلب منجزاته موضوعها تلك المدن التي ركبها من مفردات قد استعارها من البيئة المحيطة به
2. ان استخدامه المتكرر لبعض مفردات البيئة جاءت مؤكدة على أن البيئة قد شكلت عنصراً مهماً في مخرجات المنجز الفني لنوري الراوي
3. إن استخدام الفنان نوري الراوي للرموز والإشارات نابع من ميله لاختزال الاشكال وتشذيبها.
4. إن تأثر الفنان ببيئته التي عاش فيها لها دور واضح في تكرار مشاهد منها، كالقباب والنواعير والبراق.
5. كان للفنان نوري الراوي ثراء فني فعلى الرغم من تكرار المشاهد نفسها الا انه يقدمها بشكل مختلف وجديد.
6. إن استخدام الفنان نوري الراوي للون الأبيض ساعد على إبراز روحانية معالم مدنه وقبابها.
7. إن استخدامه لأكثر من منظور داخل العمل ساعد على تسجيل أكثر من لقطة في وقت واحد.

References:

1. Adel, S. (2019). *Nuri al-Rawi. Drawing Cities of Poetry and Music*. Retrieved from www.kitabat.com: Cultural Perspectives
2. Al Wasiti, S. (n.d.). *Nuri the narrator, whose heart stabs with love. The secret of the immortality of the Iraqi city reveals a reading in the experience of the great Iraqi artist Nuri al-Rawi*. Retrieved from http://www.culturaldh.net/cultur/archives.
3. Al-Agha, w. (2011). *Readings in Art Criticism (The Lost Seal of Paradise and other texts).* Amman: Paths of Publishing and Distribution.
4. Al-Atabi, A.-J. (B.T). *Hidden behind the shades of his mysterious colors, the departure of Nuri al-Rawi, the last pioneer of Iraqi plastic art*. Retrieved from www.alnaked-aliraqi.net/article/22293.php.
5. Al-Azzawi, Q. (n.d.). *the artist, Nuri Al-Rawi, a memory that spans 80 years*. Retrieved from the artist, Nuri Al-Rawi, a memory that spans 80 years.
6. al-Jubouri, Z. (2013, August 22). *Nuri al-Rawi, and Utebia al-Madina on*.
7. Asim, A.-A. (2004). *Iraqi Drawing, Modernity of Conditioning.* Iraq: House of General Cultural Affairs.
8. Fadel, U. (2014, 1 31). The Place in the Works of Artists Nouri Al-Rawi and Saad Al-Taie. *an article published in Al-Akadi Magazine*, pp. Issue 70, Publication Date.
9. Jabra, I. (1986). *The Roots of Art.* Baghdad: Dar Al Arabiya.
10. Jassam, B. (2018). *The Isolation of Art in Iraqi Culture.* Baghdad: Al-Asadi Press.
11. Kamel, A. (1986). *, Contemporary Plastic Art in Iraq, the Sixties Period.* Iraq: House of General Cultural Affairs.
12. Mahmoud, S. (2017). *Shades of the past and memories of the generation of Iraqi painters and sculptors and their role in the renaissance of art and artistic value*. Retrieved from https://algardenia.com Al-Kardiniyeh Magazine.
13. Muhammad, E. (2010). *The paintings of Nuri al-Rawi. The place is flying in the rhythmic space of the symphony, Al-Dustour Newspape*. Retrieved from https://www.addustour.com/articles/450431.
14. Mujad, M. (2005, 4 27). Nuri al-Rawi, the Iraqi formation is more original than what the Europeans have achieved recently. *Al-Mada Al-Thaqafi Newspaper Count 372*.
15. Osman Hassan) .B.T .(*Nuri al-Rawi, concepts of contemporary art are not in harmony with Arab taste* تم الاسترداد من .www.alnaked-aliraqi.net/article/22529.php.

16. ra'ayt, W. (2010). *A History of Modern Philosophy, Dar Al-Tanweer for Printing*. Beirut: Publishing and Distribution.
17. ruya, A. (2016, Volume 24, Issue 2). Diversity of the stylistic vision in contemporary Iraqi painting. *University of Babylon Journal / Human Sciences, Iraq, .*
18. Saad al-Din, A. (2015). *plastic artist Nuri al-Rawi*. Retrieved from https://www.almrsal.com.
19. Safaa, D. (B.T). *the artist Nuri al-Rawi, the pioneer of Medina in contemporary Iraqi art*. Retrieved from www.alquds.co.uk.
20. Saliba, J. (1982). *The Philosophical Dictionary*. Lebanon: Lebanese House of Books.
21. Shaheen , M. (2009). *Color Papers on Iraqi Art*. Retrieved from https://www.albayan.ae/paths/books.
22. Wadi, A. (2014). Nuri al-Rawi. Rawa identifies with the infinite. *Tashkeel magazine, quarterly magazine*, p. Issue 15.
23. Wahba, M. (2007). *The Philosophical Dictionary*. Cairo: Dar Al-Qaba Modern for Printing and Publishing.
24. Youssef, A. (n.d.). *The departure of the last pioneers of Iraqi plastic art*. Retrieved from https://www.aljazeera.net/news/cultureandar.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/603-618

Representations of the place in the drawings of Nuri al-Rawi

Zainab Saad Ezzeddine[1]
Mohammed Globe Jabr

Al-Academy Journal ……..…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 21/3/2021…....Date of acceptance: 5/5/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

The place and environment in which the artist lives is considered one of the influences and drivers active in him, thus determining his style and artistic direction later, and in our research we have dealt with the effect of place and environment in the drawings of Nuri al-Rawi and the extent of their reflection on the general, so the research came within two frameworks: The first is the methodological framework that represents We have the problem of the research, its importance, its goal and the limits of research in it in addition to defining terms. As for the theoretical framework, the study dealt with two topics, the first of which included the topic (Nuri the narrator, the environment and the place) dealing with the role and effect of the place in his work, and the second topic dealt with it (Nuri the narrator, vision and style)) To see the artistic artist and the style he used in his paintings, as well as the research procedures that included the research community, his sample, his tool, and his approach, then followed by an analysis of those samples and the results and conclusions reached:

1. The artist, Nuri Al-Rawi, was rich in art. Despite the repetition of the same scenes, he presented them in a different and new way.
2. His use of more than one perspective within the work helped to record more than one shot at a time.

Keywords: representations, place.

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts, missart83@yahoo.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/619-632

الاستماع الى الموسيقى وانعكاسه على النتاج الفني لطلبة قسم التربية الفنية

سميعه فاضل كعود[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/2/28 , تاريخ قبول النشر 2021/5/20 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث:

يمكن النظر الى العلاقة بين الموسيقى والفنون التشكيلية على انها علاقة مترابطة، فكلاهما تنمي الخيال والتركيز والادراك الحسي، فضلا عن وجود بعض المفاهيم الفنية التي تشترك بها الموسيقى مع فن الرسم، على هذا الاساس تم التعاطي مع حيثيات هذا البحث الذي يهدف الى تعرف (تاثير الموسيقى على النتاج الفني (الرسم) لدى طلبة قسم التربية الفنية -كلية الفنون الجميلة) ففي الفصل الاول تم تناول مشكلة البحث والاهمية والمصطلحات والحدود والهدف وفي الفصل الثاني تناولت الباحثة في المبحث الاول العلاقة بين الموسيقى والرسم وفي المبحث الثاني تناولت استخدام الموسيقى في التعليم.

اما الفصل الثالث في اجراءات البحث فقد اختارت الباحثة المنهج الوصفي لتحقيق هدف البحث، واختارت عينة من طلبة المرحلة الرابعة قسم التربية الفنية في كلية الفنون الجميلة في جامعة ديالى وبلغ افراد العينة (47) طالبا وطالبة وتم اعتماد استمارة استبيان للتعرف على الطلبة الذين يستخدمون الموسيقى اثناء الرسم والطلبة الذين لا يستخدمون الموسيقى وبعد التعرف على ذلك اعدت الباحثة استمارة لتحليل اللوحات الفنية وتم اختيار اربع لوحات بواقع لوحتين للمجموعة التي تستمع الى الموسيقى ولوحتين الى المجموعة التي لا تستمع الى الموسيقى اثناء الرسم، وبعد تحليل هذه اللوحات لكلا المجموعتين توصلت الباحثة الى عدد من النتائج اهمها:

1. ان اللوحات الخاصة بالطلبة الذين يستمعون الى الموسيقى ظهر فيها الايقاع والهارموني اما الطلبة الذين لم يستمعون الى الموسيقى لم تظهر فيها هذه العناصر.
2. يوجد تناغم وتنسيق وتفاعل في استخدام اللون وتدرجاته في اعمال الطلبة الذين يستمعون الى الموسيقى، في حين لم يظهر هذا التفاعل اللوني بشكل واضح في اعمال الطلبة الذين لا يستمعون الى الموسيقى.

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، Samiafadel65 @gmail.com.

3. توزيع الاشكال والكتل والخطوط ظهر بشكل متناغم في اعمال الطلبة الذين يستمعون الى الموسيقى اثناء الرسم في حين ظهر التناقض والطبيعة الجامدة في اعمال الطلبة الذين لا يستمعون الى الموسيقى.

وتم ختام هذا البحث بالتوصيات وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: الاستماع، الموسيقى، الانعكاس.

مشكلة البحث:

اهتمت التربية الفنية في تنمية الذائقة الفنية والجمالية لدى المتعلمين بدءاً من المرحلة الابتدائية حتى وصولهم الى المرحلة الجامعية، كذلك تحاول تنمية مخيلة المتعلم وتطوير مدركاته الحسية والتركيز على الاشياء المحيطة به من اجل تقديم نتاج فني متميز.

فمن خلال اطلاع الباحثة على مناهج تعليم التربية الفنية في العراق وجدت ان اغلب هذه المناهج تركز على مادتي الرسم والنشيد، ذلك لان الموسيقى والرسم قادران على تنمية مخيلة المتعلم والتعبير عن الاحاسيس والمشاعر ومحاولة ايصال الفكرة كلا بطريقته وليس غريبا ان نجد بعض الفنانين التشكيليين يستعيرون بعض المصطلحات من الموسيقى مثل الايقاع والتكرار كي تساعده في وضع مفاتيح للولوج في عوالمهم التعبيرية.

بناءً على ما تقدم تجد الباحثة ان هناك علاقة تقارب بين الموسيقى والرسم سواء في اثارة المخيلة والتركيز والتعبير عن الاحاسيس او التشابه في المصطلحات وبعض المفاهيم الفنية، انطلاقاً من ذلك تأسست مشكلة البحث الحالي من خلال محاولة الباحثة معرفة تأثير الموسيقى على النتاج الفني التشكيلي (الرسم) لدى طلبة قسم التربية الفنية والذي تأسس من خلال التساؤل الاتي:

ما تأثير الموسيقى على النتاج الفني (الرسم) لدى طلبة قسم التربية الفنية -كلية الفنون الجميلة؟

اهمية البحث: تكمن اهمية البحث الحالي بما يلي:

1. يفيد مدرسي التربية الفنية في استخدام الموسيقى اثناء درس الرسم وذلك لخلق جو عام وتنشيط المخيلة والتعبير عن الاحاسيس.
2. يفيد طلبة الدراسة الاولية والدراسة الثانوية في استخدام الموسيقى المناسبة التي تصاحب العمل في رسم اللوحة.
3. يشكل اضافة معرفية للدراسات السابقة في مجال العلاقة بين الموسيقى والرسم.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي الى:

تعرف انعكاس الاستماع الى الموسيقى على نتاج طلبة قسم التربية الفنية-كلية الفنون الجميلة-جامعة ديالى في الرسم.

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي بما يلي:

1. المجال الموضوعي: مادة الرسم التي تدرس ضمن مفردات قسم التربية الفنية
2. المجال البشري: طلبة المرحلة الرابعة
3. المجال المكاني: قسم التربية الفنية -كلية الفنون الجميلة / جامعة ديالى.

3. المجال الزمني: العام الدراسي 2020

تحديد المصطلحات:

التأثير: ويعرفه صليبا "ما يطلق على الشيء المتحقق بالفعل، بعده حادثاً عن غيره وهو بمعنى ما مرادف للمعلول أو للمسبب. (Saliba, 1982, p. 37).

التعريف الإجرائي للباحثة هو: مقدار التغيير الذي يطرأ على مستوى طلبة الصفوف الرابعة –قسم التربية الفنية / كلية الفنون الجميلة -جامعة ديالى في تنفيذ نتاجاتهم الفنية (الرسم) بعد سماعهم لمقطوعات موسيقية.

الايقاع: عرفه المعجم الفلسفي بانه "مصطلح موسيقي ينصب على مجموعة من اوزان النغم، و الوزن انقسام عمل موسيقي الى اجزاء جميعها ذات مدة واحدة، فهو تعاقب مطرد لازمان قوية او ضعيفة" (Saliba, 1982, p. 29). ويعرف سماح حسن الايقاع بانه "حركة نبضات معينة الشكل خلال زمن محدد وبتكرار منتظم وتكون هذه النبضات مختلفة الديناميكية فيما بينها وداخل الشكل الواحد المتكامل الايقاع" (Falih, 2002, p. 5).

بناءً على ما تقدم تتفق الباحثة مع تعريف (سماح حسن) لذلك تبنت هذا التعريف كونه أكثر ملائمة لتحقيق هدف البحث الحالي.

فن الرسم: عرفه الدرايسة بانه "وسيلة من وسائل التعبير الفني ووسيلة من وسائل الاتصال البشري، فالرسام يترجم انطباعاته الى اشكال وألوان متناسقة" (Al-Daraiseh, 2010, p. 13).

الإطار النظري

المبحث الأول: الموسيقى والرسم:

يمكن النظر الى العلاقة بين الموسيقى والفنون التشكيلية على انها علاقة مترابطة، واهم رابطة بينهما هي الجانب التعبيري اي المعنى الكامن في الموسيقى وفي الفن التشكيلي، وهذه اللغة ليست منطوقة اي لا تحتوي على مفاهيم وكلمات تستخدمها للوصول الى ادراك الملتقي لكن المعنى كامن في طبيعة اللون والرموز والدلالات التي يحملها داخل اللوحة وان ابداع الرسام على توظيف هذه الالوان بأشكال متجددة لتعطي معاني وافكار مستمدة من كل نواحي الحياة وكذلك الحال بالنسبة للموسيقى التي تتكون من سبعة حروف أو ما يسمى بالسلم الموسيقي وبإمكان الملحن ان يخلق لنا الحانا متنوعة تحاكي الطبيعة والحياة من خلال توظيفه المبدع لهذه الدرجات الموسيقية في بعض الاحيان نشاهد لوحة ذات سحر وجمال وكأنها قطعة موسيقية واحيانا يحصل العكس اي نستمع الى قطعة موسيقية وكأننا نتجول في رحاب لوحة تشكيلية (وسواء امتلكنا الوعي بهذا الترابط ام لم نمتلكه، الا اننا نجد أنفسنا مجبرين على الاستعانة بمفردات مجال للتعبير عن قوة المجال الاخر) (Darwish, 2019, p. 37).

ان كلا الفنيين يلتقيان بالتعبير عن الجمال والبهجة واحاسيس الروح فالموسيقى تشعر الانسان بالسعادة وتساعده على تنظيم عواطفه كما تساعد على الاسترخاء (ان استماع الفرد لموسيقى يحبها أو تعجبه تدفع الدماغ الى إطلاق مادة كيميائية تسمى الدوبامين، ذات التأثيرات الايجابية على المزاج، وتساعد

الموسيقى على الشعور بالعواطف القوية مثل الحزن، الخوف والفرح، فالموسيقى لديها القدرة على تحسين مزاج وصحة الانسان) (Shouni, 2010, p. 114).

وهناك عوامل مشتركة بين الموسيقى والرسم تتمثل ببعض المفاهيم والمصطلحات مثل التكرار، الكثافة، الايقاع، التوازن، الوحدة، كما ان لكلمة (لون) وقعها في عالم الموسيقى فنحن نقول احيانا لون غنائي او لون لحني الامر الذي يشير ضمنا الى التغير والتتابع (وفي هذه الحالة يصبح التتابع الزمني في الموسيقى حدثا متزامنا، مثلما هو في الرسم) (Darwish, 2019, p. 50). وتلتقي الموسيقى مع الرسم في مصطلح الايقاع، وأحيانا يقال ان للموسيقى بناء يتحرك، لأنها تعتبر فنا زمنيا حيث يرتفع اللحن وينخفض في حركة ايقاعية متناسقة.

وبالنسبة للرسم نفترض ان اي شكل يستحوذ على حركة العين كي تتمكن من الاحاطة بكل عناصر اللوحة كما ان تتابع الخطوط والاشكال على عنصر زمني توحي بإيقاع يربط عناصر التكوين داخل اللوحة. وكذلك تلتقي الموسيقى بالرسم في مصطلح الهارموني فالحركة المزدوجة داخل اللوحة تسمى بالهارموني (وحينما يعلو اللحن ويهبط في تدرج بحركة واسعة منسابة او يجري بطيئا بخطى منتظمة وهادئة ورزينة في وقار، سوف يأخذ مكانه على محور من محاور الرسم، فيمنحه نغما موسيقيا ذا خصائص تعبيرية وعاطفية) (al-Hamamsi, 2019).

وهناك علاقة اخرى بين الموسيقى والفن التشكيلي يمكن استشرافها فكلاهما يعبران عن قيم الزمان والمكان، والعمل الفني الموسيقي والتشكيلي ليس شيئا ساكنا، ويقول الدكتور محسن عطية في تحليله لوحة (العشاء الاخير) للفنان الايطالي ليوناردو دافنشي ويرى ان (استشعار اصوات قداس وموسيقى تصويرية تجسد عاطفة المسيح اثناء لحظة حاسمة في سرد الانجيل) (Attia, 2017, p. 51) .

والمتأمل للوحات كاندنسكي التجريدية يتملكه شعور كأنه يسمع سمفونية تتداخل فيها الالوان والاصوات وكأنك تسمع قرع الطبول وصرخات الاوتار ورنين الآلات حيث يقول كاندنسكي (ان الالوان هي لوحة المفاتيح، والعين هي المطرقة، والروح هي البيانو بأوتاره المتعددة، والفنان هو اليد التي بملامستها هذا المفتاح او ذاك تهز الروح وتبعث فيها الحركة والحيوية) (Attia, 2017, p. 75).

ومما لاشك فيه ان ظاهرة "الاحساس المتزامن" عند كاندنسكي تركت اثار مهمة عند الكثير من المهتمين في مجال الفنون، الذين يعتقدون بأشراك اكثر من حاسة في تلقي الفنون وضرورة الادراك الشامل لأجزاء العمل الفني، وعدم الاعتماد على حاسة واحدة لفهم العمل وانما اشراك اكثر من حاسة فلا فرق بين مؤلف موسيقي يلعب بمجموعة من النغمات ليخرج لنا لحناً تستسيغه الاسماع وبين رسام يلعب بالألوان كي يصنع لنا مقطوعة موسيقية بصرية تفتح الافاق وتطرق ابواب القلوب لتقذف بنا في عوالم غريبة وجديدة وتجدد لنا العهد بان السعادة تكمن في دواخلنا وان الجمال ينبع من عقولنا وقلوبنا واعيننا.

المبحث الثاني: استخدام الموسيقى في التعليم

لقد اهتمت المدرسة الحديثة في الموسيقى والنشيد كون هذه المادة لها علاقة بالمشاعر والاحاسيس اضافة الى التشويق والمتعة التي تتركها في نفوس المستمعين وقد يرى البعض ان فكرة استخدام الموسيقى في الدروس التعليمية امر غير مقبول، لكن اغلب الدراسات العلمية الحديثة تؤكد (ان الموسيقى اذا تم

توظيفها بشكل جيد يمكن ان تساهم في عملية التعلم واكساب التلاميذ وحتى طلبة المرحلة الثانوية مهارات مختلفة مثل القدرة على اللقاء الجيد وتعلم مخارج الحروف وكيفية نطقها اضافة الى تعليمهم مصطلحات ومفاهيم لمختلف المناهج العلمية وذلك لقدرة الاغنية والنشيد على تضمينها هذه المفاهيم ومن خلال تكرار الاغنية والنشيد يمكن حفظ هذه المعلومات والمفاهيم). (Al-Halaiqa, 2018)

كما تساهم الموسيقى في خفض التوتر والشد الناتج عن زحمة الدروس وكثرة ضخ المعلومات لذا يتطلب ادخال الموسيقى حتى في المناهج العلمية وهناك دراسات كثيرة في هذا المجال اثبتت (ان للموسيقى تأثيرا كبيرا في خفض التوتر ويمكن استخدامها ايضا في العلاج النفسي او في اعادة تاهيل الاطفال الذين يعانون من صعوبة في التعلم، كما يمكن ان تساهم في تعديل السلوك والذي بدوره يعمل على تسريع عملية الاستطباب النفسي والعقلي كما يمكن للموسيقى ان تشكل لغة تواصل بين الناس) (Tamizi, 2016)، تساهم الموسيقى في البناء الجسمي والعقلي والنفسي والاجتماعي فمن الناحية الجسمية تؤدي الموسيقى الى تنمية التوافق الحركي والعضلي، اضافة الى تدريب الاذن على التمييز بين الاصوات المختلفة وتنمية هذه الجوانب الجسمية من خلال انشطة موسيقية متعددة، كالتذوق الموسيقي والغناء، والايقاع الحركي والعزف على الآلات.

ومن الناحية العقلية (فان دور الموسيقى يتمثل في تنمية الادراك الحسي والقدرة على الملاحظة والتنظيم المنطقي وتنمية الذاكرة السمعية والقدرة على الابتكار اضافة الى مساهمة الموسيقى في تسهيل تعلم المواد الدراسية وذلك على عكس ما يعتقده البعض) (Attia, 2017, p. 22).

وتؤثر الموسيقى من الناحية الانفعالية على الشخص وتساهم في التحرر من التوتر والقلق لتكسبه التوازن النفسي، وتستثير لديه الانفعالات المختلفة، كالفرح والحزن والشجاعة والقوة والتعاطف كما تساهم الموسيقى في تنمية الجوانب الاجتماعية من حيث (تعزيز الثقة بالنفس والتعبير عن الاحاسيس بلا خوف ولا خجل كما تعزز العلاقة بين الاقران وتعزز مهارات التواصل الاجتماعي). (El-Sharkawy, 2012, p. 754)

لذا يتطلب من التربويين الاهتمام بالموسيقى وخاصة في المراحل المبكرة من حياة الطفل حيث اثبتت الدراسات العلمية ان الطفل (في مرحلة رياض الاطفال يكتسب بعض المفاهيم والقيم الجديدة من خلال الاغاني المبتكرة، فقد تعلم الاطفال مفاهيم ومصطلحات جديدة مما يحقق الاهداف المعرفية) (El-Sharkawy, 2012, p. 654).

ويمكن استخدام الموسيقى مع الفنون التشكيلية في مختلف المراحل الدراسية وذلك لان الموسيقى يمكن ان تلعب دورا هاما (في تنمية كافة الجوانب الجسمية والعقلية والوجدانية والمعرفية والاجتماعية). (Ghazzawi, 2005).

وفي دراسة قام بها الدكتور محسن عطية يؤسس فيها لبحث نظري وتطبيقي بين الموسيقى والرسم فهو يقول (مثلما تؤثر الموسيقى على حواس الفنان، تلعب اعمال الفن البصري دورها في عملية التأليف الموسيقى والرسم تستخدم مصطلحات متماثلة مثل التكرار والكثافة والايقاع والتوازن والوحدة...) (Attia, 2017, p. 62).

ففي هذه الحالة يصبح التتابع الزمني في الموسيقى حدثا متزامنا مثلما هو في الرسم وبما ان مصطلح الايقاع يجمع بين الموسيقى والرقص والفنون البصرية يمكن ان نقول ان للموسيقى بناء يتحرك لان الدرجات اللحنية تتراوح ما بين الصعود والنزول وهذه الحركة ترتبط بالوحدات الزمنية للإيقاع وبالنسبة للرسم يمكن ايجاد الزمن داخل اللوحة من خلال حركة الخطوط وتناسق الاشكال والتعبير الموجود داخل اللوحة ويذهب الدكتور عطية الى ابعد من ذلك حيث يقول (ان الرسام والموسيقى يعملان على نحو متواز ويشدان بعضهما البعض ليصبح معادلا تشكيليا للقطعة الموسيقية، وعندما تعمل الصورة مع الفكرة والصوت سوف يصبح ممكنا تأليف مقطوعة موسيقية بالألوان او رسم لوحة بالنغمات، واحيانا يؤلف الموسيقي بعينه اكثر مما يؤلف باذنه، اي ان هناك دورا للصورة المكانية البصرية في عالم الموسيقى). (Attia, 2017, p. 81).

بل ذهب البعض من الفنانين التشكيليين الى ابعد من ذلك فعلى سبيل المثال يقول كاندينسكي وهو فنان اول من رسم اللوحات التجريدية حيث يرى (انه بالإمكان استدعاء الصوت من خلال حاسة الابصار ومن ثم خلق عمل فني لا يثير العين فقط ولكن يثير الاذن ايضا).(Kandinsky, 1994, p. 127)

ان هذا التقارب والانسجام بين الموسيقى والرسم يمكن ان يفتح لنا ابواب التلقي والتذوق الفني بأكثر من حاسة، وضرورة الادراك الشامل للعمل الفني ومن زوايا مختلفة وعدم الاقتصار على حاسة واحدة دون الحواس الاخرى حيث يمكن للمؤلف الموسيقي ان يلعب بمجموعة من النغمات ليخرج لنا كأن تستسيغه الاسماع، وبين رسام يلعب بالألوان كي يصنع لنا الافاق لاكتشاف عوالم جديدة وتحرك في دواخلنا الجمال الذي ينبع من عقولنا وقلوبنا وعيوننا.

مؤشرات الإطار النظري:

من خلال عرض الباحثة للاراء النظرية فيما يخص المقاربات بين الموسيقى والرسم وكذلك وظيفة الموسيقى في التعليم خرجت بالمؤشرات الاتية.

1. هناك مصطلحات تشترك فيها الموسيقى مع الرسم مثل اللون، الايقاع،التكرار، الهارموني وتكاد تعطي نفس المعنى لكلا الفنيين.
2. اثبتت الدراسات العلمية ان هناك علاقة بين درجات السلم الموسيقي ودرجات الالوان.
3. يمكن إدراك اللحن بأكثر من حاسة وأدراك اللوحة بأكثر من حاسة وعدم الاقتصار على حاسة واحدة.
4. يمكن توظيف الموسيقى في التربية والتعليم لتنمية مهارات التواصل والتخيل والتركيز والذكاء اللفظي.
5. يمكن توظيف الموسيقى في اغلب الدروس وخاصة درس الرسم لأنها تنمي الادراك الحسي والقدرة على الملاحظة والقدرة على الابتكار.

الفصل الثالث

منهجية البحث واجراءاته: المنهج هو فن التنظيم لسلسلة من الافكار العديدة من اجل الكشف عن الحقيقة، فإجراءات البحث تتضمن مجمل النشاطات التي يقوم بها الباحث من جمع معلومات وبيانات وتحليلها وتفسيرها واختيار العينات، والاستبيانات وجراء التجارب والملاحظات العلمية في الميدان والتي

تكشف حقيقة موضوع البحث وفق المنهج الوصفي التحليلي، قصد الوصول لنتائج نهائية (Obaidat, 2014) وفي هذه الدراسة تم اعتماد المنهج الوصفي التحليلي لتحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث: قامت الباحثة في اختيار طلبة المرحلة الرابعة قسم التربية الفنية .كلية الفنون الجميلة جامعة ديالى والبالغ عددهم (47) طالب وطالبة.

عينة البحث:

اولا: عينة الطلبة: تم اعتماد جميع الطلبة مجتمع البحث عينة له. والبالغ (47) طالبة وطالبة.

ثانيا: عينة الاعمال الفنية: قامت الباحثة باختيار اربعة اعمال فنية (لوحات رسم) من اعمال الطلبة مجتمع البحث وبواقع عملين من اعمال الطلبة الذين يستمعون الى الموسيقى اثناء الرسم، والطلبة الذين لا يستمعون الى الموسيقى اثناء الرسم وكان الاختيار بالطريقة العشوائية لكلا المجموعتين.

اداة البحث: في ضوء مؤشرات الإطار النظري والاطلاع على الادبيات والدراسات السابقة تم تصميم استمارة استبانة تضم عشرة فقرات ذات التصميم المغلق. (ملحق) كما تم تصميم استمارة تحليل الاعمال الفنية (لوحات الرسم) نتاجات الطلبة تضمنت الخصائص الرئيسية للعمل الفني وهي (اللون .وتفرع منه أربع فقرات .والايقاع وتفرع منه ثلاثة فقرات .والتكرار وتفرع منه فقرتين .والانسجام) وتم عرض هذه الاستمارات على لجنة من الخبراء للمصادقة عليها.

صدق الاداة: تم عرض استمارة الاستبيان واستمارة تحليل الاعمال الفنية على مجموعة من اساتذة كلية الفنون الجميلة في جامعة ديالى من المختصين بالفنون التشكيلية والفنون الموسيقية وقد حصلت على نسبة اتفاق بلغت (94%)*.

ثبات الاداة: بعد مضي اسبوعين قامت الباحثة بإعادة التحليل للوحات عينة البحث، ثم قامت بإيجاد معامل الاتفاق بين المحليين باستخدام معادلة كوبر للاتفاق وقد بلغت نسبة الاتفاق بين التحليلين (90%).

سابعا: طريقة التحليل: بعد فرز استمارات الاستبيان تبين ان عدد الطلبة الذين يستمعون الى الموسيقى اختارت الباحثة بشكل عشوائي لوحتين من اعمال الطلبة الذين لا يستمعون الى الموسيقى اثناء الرسم. ولوحتين من اعمال الطلبة الذين يستمعون الى الموسيقى اثناء الرسم. قامت الباحثة بتحليل اللوحات الاربعة عينة البحث وفق استمارة التحليل الخاصة بتحليل الاعمال الفنية.

الوسائل الاحصائية: تم اعتماد النسبة المئوية للتعرف على اتفاق اراء الخبراء بعد عرض استمارة الاستبيان واستمارة تحليل الاعمال الفنية.

---

* اسماء السادة المحللين:

1. أ. م. د. نمير قاسم خلف .فنون تشكيلية تصميم
2. أ.م. د. جولان حسين .فنون تشكيلية نحت
3. أ.م. عماد خضير عباس .فنون تشكيلية .رسم
4. أ.م. د. سماح حسن فليح .فنون موسيقية
5. أ. م. وضاح حسن فليح .فنون موسيقية

عرض النتائج ومناقشتها: لتعرف انعكاس الاستماع الى الموسيقى على نتاج طلبة قسم التربية الفنية-كلية الفنون الجميلة-جامعة ديالى في الرسم. فقد قامت الباحثة بتطبيق استمارة الاستبيان على الطلبة عينة البحث ثم القيام بتحليل الاعمال الفنية (الرسم) عينة البحث، وقد توصلت الى النتائج الاتية:

مجال الاستماع الى الموسيقى:

الفقرة الأولى: هل تفضل سماع الموسيقى عند ممارستك للرسم اجاب (21) طالب على انهم يفضلون الاستماع الى الموسيقى واجاب (24) طالب انهم لا يفضلون الاستماع الى الموسيقى واجاب (2) طالبين انهم يتعاملون الى حد ما مع الموسيقى وهذه النتيجة توضح ان عدد الذين يستمعون والذين لا يستمعون يكاد يكون متقارب.

الفقرة الثانية: عند سماعك للموسيقى هل تتخيل اشكال يمكن اضافتها الى لوحتك. اجاب (20) طالب انهم يتفاعلون مع الموسيقى وتنشط مخيلتهم في تنفيذ مفردات الرسم واستخدام الالوان والخطوط بطريقة أفضل واجاب (21) ان الخيال موجود سواء بالموسيقى او بدون الموسيقى واجاب (6) انهم يتفاعلون الى حد ما مع الموسيقى.

الفقرة الثالثة: طبيعة اللحن الذي تسمعه هل يجعلك تركز على تفاصيل اللوحة وتنشط المخيلة اجاب (23) انهم يركزون على كل تفاصيل اللوحة وتنشط المخيلة والتركيز في حين اجاب (19) طالب بأنهم يركزون على الفكرة أكثر من الموسيقى واجاب (5) طلاب بأنهم يركزون الى حد ما في حال سماع الموسيقى وهذا يعني ان الاستماع الى الموسيقى يساعد في زيادة التركيز على تفاصيل العمل الفني بنسبة جيدة.

الفقرة الرابعة: إذا تعمل دون الموسيقى هل تستمر قدرتك على الادراك الحسي للتكوين داخل اللوحة، اجاب (23) طالب بأنهم يستمرون بادراك عناصر التكوين داخل الصورة، واجاب (21) بأنهم يحتاجون الى الموسيقى لزيادة الادراك لهذه العناصر واجاب (3) طلاب بأنهم يدركون الى حد ما عناصر التكوين.

الفقرة الخامسة: عند سماعك للموسيقى اثناء الرسم هل تشعر بالاسترخاء اجاب (25) طالب بكلمة نعم واجاب (21) بكلمة الى حد ما واجاب طالب واحد بكلمة لا وهذا يعني ان الموسيقى تساعد على الاسترخاء وربما تنقلهم الى عوالم أكثر جمالا وهدوء.

الفقرة السادسة: عند رسمك للطبيعة او حركة الحياة هل تجعل الالوان لغة تنطق بصوت لإيصال المعنى، اجاب (36) طالب انهم يتعاملون مع دلالات الالوان لإنتاج معنى يفهمه ويدركه المتلقي، واجاب (6) طلاب بأنهم لا يستخدمون الالوان بكثرة واجاب (5) طلاب انهم يتعاملون الى حد ما مع اللون للتركيز على المعنى.

الفقرة السابعة: عند مشاهدتك للوحة في معرض تتحسسها بالنظر ام بحواس اخرى ايضا، اجاب (22) طالب انهم يتحسسوها بأكثر من حاسة، واجاب (25) طالب بأنهم يتحسسون اللوحة بالنظر ويدركون معناها.

الفقرة الثامنة: يقول النقاد يمكن إدراك تفاصيل اللوحة عن طريق حاسة السمع ايضا، وهل توجد اصوات تحكي معنى اللوحة اجاب (19) طالب بأنهم يشعرون بالحركة والحياة داخل اللوحة وربما هذا الشعور ينقلهم الى حالة قريبة من الواقع الذي فيه الحركة والصوت واللمس وهكذا، واجاب (26) طالب انهم

يدركون معنى اللوحة عن طريق النظر وأدراك تفاصيلها في حين اجاب (اثنان) طالب منهم انهم يستعينون الى حد ما بالحواس الاخرى لادراك تفاصيل اللوحة.

الفقرة التاسعة: هل يمكن توظيف الموسيقى مع الرسم في درس التربية الفنية؟ اجاب (43) طالب بكلمة نعم وربما يعود هذا الى ان بعض التدريسيين يستخدم الموسيقى اثناء دروس الرسم العملي واحياناً يتم استخدام الموسيقى كمؤثر في عرض اللوحات في المعارض الفنية واجاب (4) طلاب بأن الموسيقى غير ضرورية في درس التربية الفنية.

الفقرة العاشرة: عند سماعك المقطوعة الموسيقية هل تستطيع ان تكتشف حواس اللون الموسيقي والايقاع والتكرار والهارموني مع عناصر اللوحة؟

اجاب (19) طالب بكلمة نعم وهذا يعني ان لديهم ثقافة موسيقية او احساس بالإيقاع الموسيقي والتناغم وربطه بإيقاع اللوحة وعناصرها الاخرى، اجاب (26) طالب بكلمة لا اي انهم لا يربطون بين عناصر الموسيقى وعناصر اللوحة وهذا يعود الى ثقافتهم الموسيقية، واجاب (اثنان) بأنهم يتحسسون الى حد ما عناصر الموسيقى وعناصر اللوحة.

مجال تحليل اللوحات الفنية (رسوم الطلبة)، التحليل يشمل أربع لوحات فنية اثنان لكل مجموعة من الطلبة الذين يستمعون الى الموسيقى والذين لا يستمعون اليها اثناء الرسم، وتبين ما ياتي:

اولا: تحليل لوحات الرسم للطلبة الذين يستمعون الى الموسيقى: قامت الباحثة باختيار لوحتين من هذه المجموعة بطريقة عشوائية وكما مبين:

أ- لوحة (اشجار عملاقة): وهي لوحة مرسومة بالأسلوب الانطباعي وفي ضوء استمارة التحليل ظهر ما يلي:

1. الخاصية الرئيسية (اللون) فالالوان (الاحمر-الاصفر-الاخضر) ظهرت نسبة كبيرة في هذه اللوحة والالوان (البرتقالي والازرق) ظهرت بنسبة اقل اما اللون (البنفسجي) فلا يكاد يذكر لان نسبته قليقة جداً، وهذا التناغم الجميل بين الالوان الرئيسية والالوان الثانوية اعطى للوحة لغة تعبيرية جميلة، وتعبر عن انطباعات الفنان وفهمه لسمفونية الالوان.
2. الايقاع: الايقاع يحتوي على فقرتين (رتيب-متناقض) وقد ظهر الايقاع رتيب في تناغم الالوان لكن بالرغم من هذا لم يصل الى درجة (التناقض) اي هناك وحدة في الايقاع بالرغم من رتابته، وفي بعض المقطوعات الموسيقية قد نجد رتابة او تناسق في الايقاع. وربما موضوع اللوحة والتكرار هما اللذين فرضا هذه الرتابة وستتضح عند تناول فقرة التكرار.
3. التكرار: يضم فقرتين هما (اللون وتتفرغ منه مرن وجامد) وفقرة الشكل (وتتفرغ منه مرن وجامد) ويقصد بالتكرار المرن، هو تكرار الاشكال والالوان بشكل منوع ومرن. مثل اشكال البشر يكونون مثلاً كلهم رجال لكن ليس لنفس الشخص، او لاشجار لكن ليس لنفس الشجرة، وهكذا بالنسبة للون مثلاً الاحمر يتكرر ولكن ليس بنفس الدرجة.
4. اما التكرار الجامد فهو استخدام نفس اللون بنفس الدرجة في أكثر من موضع داخل اللوحة او تكرار نفس الشخص مثلاً يقف امام المرأة، وفي هذه اللوحة كان تكرار الالوان والاشكال مرن

والرسام تعامل مع الالوان (الاحمر والاصفر والاخضر والبرتقالي والازرق) بدرجاته المختلفة وكذلك بالنسبة للأشكال فقد نوع في الجذوع والاغصان.

الهارموني (الانسجام) وهذا المصطلح مهم جداً في الموسيقى الغربية، اي اشتراك أكثر من خط لحني داخل المقطوعة الموسيقية، وقد ظهر هذا الانسجام بشكل واضح في هذه اللوحة وحتى في باقي اللوحات لكلا المجموعتين.

1- الايقاع: في هذه اللوحة كان الايقاع رتيب ويسير بخطوات بطيئة بين الاشجار والاحراش على حافة النهر الذي يبدو شبه غائر بين هذه الاحراش، ولم يظهر الايقاع المتناقض في هذه اللوحة، لان الكتل والالوان والاشكال جميعا متناسقة أحدها يكمل الاخر.

2- التكرار: كان التكرار في الالوان والاشكال داخل هذه اللوحة مرن فهو استخدام أكثر من درجة لونية وأكثر من شكل داخل اللوحة. وحتى اللون الازرق الفاتح بالنسبة للون الماء في النهر ولون السماء كان يختلف في الدرجة والشدة، وهذا هو سبب المتعة البصرية في اللوحة، والمتعة السمعية في الموسيقى.

3- الهارموني (الانسجام) في هذه اللوحة ظهر الانسجام واضح ومتناسق بين الالوان بتدرجاتها والاشكال بتنوعها والخطوط والكتل. وهذا الانسجام اعطى اللوحة لغة بصرية وسمعية وكاننا نستمع الى موسيقى هادئة او قصيدة تتغنى بجمال الطبيعة. ب- لوحة (الطبيعة و النهر) ايضاً مرسومة بأسلوب انطباعي وظهرت فيها الخصائص الاتية:

اللون: الالوان السائدة في هذه اللوحة و تكررت بتدرجاتها في اغلب مساحتها هي الالوان (الاخضر و الاصفر و الازرق الفاتح) و هي ألون هادئة تعبر عن الطبيعة و الاسترخاء النفسي، و ظهرت الالوان (الاحمر و البرتقالي) بنسبه اقل اما اللون البنفسجي فلم يظهر كثيراً. و هذه التناغمات اللونية اعطت للوحة، جمال تتداخل فيه الالوان الحارة مع الالوان الباردة لتعبر عن سحر الطبيعة.

ثانيا: تحليل لوحتين من اعمال المجموعة الذين لايستمعون الى الموسيقى.

أ.لوحة (المزهرية) اسلوب الرسم انطباعي: قامت الباحثة بتحليل هذه اللوحات وفق الخصائص الرئيسية والثانوية الموجودة في استمارة التحليل وكما مبين:

1- اللون: كانت الالوان السائدة في اللوحة (الاحمر والازرق) اما الالوان (الاصفر والبرتقالي والاخضر والبنفسجي) فقد ظهرت بشكل ثانوي وغير مؤثر. ونلاحظ عندما يكون هناك تفاعل ما بين الالوان الرئيسية والثانوية فان هذا التفاعل يعطي للمشاهد حافز للتفاعل مع اللوحة والتشويق لأدراك تفاصيلها. لكن عندما تفتقد اللوحة للتشويق فهذا بالتأكيد سيؤثر على المتلقي.

2- الايقاع: في هذه اللوحة كان الايقاع المتناقض هو السائد، وهذا ربما يعود على عدم تعويد الادراك الحسي السمعي البصري على فهم الايقاع واستثماره بالعمل الفني.

3- التكرار: ظهر التكرار اللوني بشكل جامد حيث تم استخدام نفس الدرجة اللونية للالوان الاصفر والابيض في اغلب اجزاء اللوحة اما اللون الاحمر فكانت فيه مرونة لان هناك تدرجات بين الاحمر القاتم والفاتح. وبالنسبة للاشكال فكانت جامدة وتفتقد الى المرونة والوضوح.

4- الانسجام (الهارموني) لم يظهر الانسجام والتناسق واضح في هذه اللوحة، اي ظهر بنسبة قليلة جدا، وهذا يعني وجود تشويش في توزيع الالوان والكتل والاشكال وهذا بالتاكيد سينعكس على ذائقة المتلقي.

ب .لوحة (طفل يبكي) الاسلوب انطباعي:

1- اللون: الالوان الظاهرة على هذه اللوحة (الازرق) فقط وجاء اللون البرتقالي بنسبة اقل، اما الالوان الاخرى وهي (الاحمر. الاصفر. الاخضر. البنفسجي) فلم تظهر في هذه اللوحة وهذا يؤدي الى عدم وجود تنوع وتفاعل بين عناصر اللون بكافة تدرجاتها.

2- الايقاع: طغى الايقاع المتناقض في هذه اللوحة وذلك لسيادة لون واحد على الموضوع اضافة الى عدم وجود حركة وتناسق ما بين الالوان والشكل العام للوحة.

3- التكرار: كانت هناك مرونة في اللون الوحيد المهيمن على اللوحة وهو اللون الازرق حيث تم استخدام بعض التدرجات لهذا اللون في اجزاء اللوحة، والشكل فيه جمود اقتصر على تعبير البكاء من خلال شكل الدموع المتساقطة، علما ان التكرار المرن يعطي حركة وفعل وتناغم داخل اللوحة لكن لم نلمس هذا الشيء.

4- الانسجام (الهارموني): ان الضعف في استخدام الالوان والايقاع والتكرار إثر ايضا على خاصية الانسجام، حيث هيمن اللون الازرق على اللوحة وكتلة الطفل، مما إثر بشكل سلبي على عناصر الانسجام في هذه اللوحة.

بناءً على النتائج التي توصلت اليها الباحثة تستنتج الاتي:

1- ظهر الايقاع والهارموني بشكل واضح في اعمال الطلبة الذين يستمعون الموسيقى اثناء الرسم، في حين لم تظهر هذه العناصر في اعمال الطلبة الذين لم يستمعوا الى الموسيقى.

2- يوجد تناغم وتنسيق وتفاعل في استخدام اللون وتدرجاته في اعمال الطلبة الذين يستمعون الى الموسيقى عند الرسم، في حين لم يظهر هذا التفاعل اللوني في اعمال الطلبة الذين لا يستمعون الى الموسيقى اثناء الرسم،

3- توزيع الاشكال والكتل والخطوط ظهر بشكل متناغم في اعمال الطلبة الذين يستمعون الى الموسيقى اثناء الرسم، في حين ظهر التناقض والطبيعة الجامدة في اعمال الطلبة الذين لا يستمعون الى الموسيقى.

4- يمكن توظيف الموسيقى في درس الرسم لزيادة الخيال والتركيز والادراك الحسي.

5- يساهم الاستماع الى الموسيقى اثناء الرسم في التركيز على عناصر اللوحة بشكل واضح وخاصة (الالوان، الايقاع، التكرار، الانسجام)

6- تساهم الموسيقى في اضافة التشويق للعمل المرسوم وخاصة إذا كانت له علاقة بالطبيعة وبحياة الناس. ويكون للون لغة مسموعة مثل لغة الموسيقى.

التوصيات: توصي الباحثة بما يلي:

1.الاهتمام بتوظيف الموسيقى في دروس التربية الفنية لغرض زيادة الخيال والتركيز.

2-تضمين مناهج التربية الفنية في مراحل التعليم العام دروس في الموسيقى والانشاد لما لها من دور في تربية ذائقة المتعلمين.

المقترحات: استكمالاً للبحث تقترح الباحثة اجراء بحث عن:

توظيف الموسيقى في مسرح الطفل.

References:

1. Al-Daraiseh, M. A .(2010) .*General Foundations of Free* Drawing .Jordan: Arab Society Library for Publishing and Distribution.
2. Al-Halaiqa, G ,2018) .August 26 .(*the importance of music in human life* .Retrieved from https://mawdoo3.com: , article published online, (Mawdoo3) website
3. al-Hamamsi, M .(18 6 ,2019) .*music and painting work in parallel* .Retrieved from https://middle-east-online.com./
4. Attia, M .(2017) .*The Meeting of Visual Arts and Music* .Cairo: Book 36 of the Plastic Art Horizons Series, General Authority for Cultural Palaces.
5. Darwish, M .(2019) .Al-Ain Hears and the Ear Sees .*Art Magazine* ,Issue 17, issued by the Egyptian General Book Authority, Cairo.
6. El-Sharkawy, S. R .(2012) .*An Applied Study of the Use of Song to Provide Kindergarten Children with New Concepts* .Cairo: Journal of Human and Social Sciences, Volume 39, Issue 3.
7. Falih, S .(2002) .*Melody and Rhythm in Al-Muwashah Al-Arabi Lyrical* .Baghdad: Unpublished MA Thesis, College of Fine Arts, Department of Musical Arts, University of Baghdad.
8. Ghazzawi, B ,2005) .May 5 .(*the shy child and the importance of the role of parents in developing his personality and treating shyness* .Retrieved from https://saidacity.net/_news.php?cache_time=0&offset=4&id=cat87&title: Al-Ittihad Newspaper
9. Kandinsky, V .(1994) .*Spirituality in Art*) .M. S. Fahmy Badawi, Trans (.Cairo: The Egyptian General Book Authority.
10. Obaidat, T. A .(2014) .*Scientific Research Its Concept, Tools and Methods* .Amman: Dar Al Fikr Publishing and Distribution.
11. Saliba, J .(1982) .*The Philosophical Dictionary* .Beirut: Lebanese Book House.
12. Shouni, I .(2010) .*Applying Kodai Principles - The Curve of Music Education According to Kodai Methodology*) .R. H. Iyad, Trans (.Amman: Dar Al Fikr for Publishing and Distribution.
13. Tamizi, B ,2016) .February 12 .(*The effect of music on humans* .Retrieved from https://mawdoo3.io/article/64377.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/619-632

Listening to music and its reflection on the artistic output of the students of the Department of Art Education

Samia Fadel Kaoud[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021

Date of receipt: 28/2/2021…....Date of acceptance: 20/5/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

The relationship between music and plastic arts can be viewed as an interdependent relationship, as they both develop imagination, focus and sensory perception, as well as the presence of some artistic concepts that music shares with the art of drawing, on this basis the rationale for this research aimed at identifying (the influence of music) was dealt with On the artistic output (drawing) of students of the Department of Art Education - College of Fine Arts) In the first chapter the problem of research, importance, terminology, boundaries and goal was addressed, and in the second chapter the researcher dealt with in the first topic the relationship between music and painting, and in the second topic the use of music in education. As for the third chapter in the research procedures, the researcher chose the descriptive approach to achieve the goal of the research, and she selected a sample of the fourth stage students in the Department of Art Education in the Faculty of Fine Arts at the University of Diyala. Drawing and students who do not use music, and after getting acquainted with that, the researcher prepared a form for analyzing the paintings. Two for the group that listens to music and two paintings for the group that does not listen to music while drawing chose four paintings. After analyzing these paintings for both groups, the researcher reached a number of results the most important ones are:

1. The panels for students who listen to music show rhythm and harmony. As for students who did not listen to music, these elements did not appear.
2. There is harmony, coordination and interaction in the use of color and its gradations in the work of students who listen to music, while this color interaction did not appear clearly in the work of students who do not listen to music.
3. The distribution of shapes, blocks and lines appeared harmoniously in the work of students who listen to music while drawing, while the contradiction and rigid nature appeared in the work of students who did not listen to music. This research was concluded with recommendations and a list of sources. Key words: listening, music, mirroring.

[1] **University of Baghdad / College of Fine Arts,** Samiafadel65 @gmail.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/633-646

الدلالات التعبيرية في منحوتات سعد البصري

سناء عبد الامير حسين القيسي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/5/2 , تاريخ قبول النشر 2021/5/25 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث

يتناول هذا البحث خطابا جماليا يعتمد الدلالات التعبيرية وجماليات تشكيلها في النحت , وقد تم اختيار الاعمال النحتية للفنان سعد البصري نموذجا، لذلك يتناول موضوعاً تشكيلياً معاصراً، يفيد طلبة التربية الفنية، وطلبة الفنون التشكيلية، فقد تطور أسلوب استخدام الخامات وأساليب تشكيلها والتغير الكبير الذي حصل في الذائقة، وقد تبنى مجموعة من الفنانين الأساليب المتنوعة، مستخدمين بذلك الخامات الجديدة والتقنيات الحديثة المتنوعة،حيث كلما زاد الاطلاع ومشاهدة الاعمال الفنية في البحوث والدراسات ، يؤدي الى رفع الذائقة الجمالية والاحساس الجمالي, مما ينعكس في المنجزات الفنية للطلبة في تنفيذ اعمالهم , وقد تم اجراء دراسة ميدانية للاطلاع على نتاجات الفنان النحتية التي بلغت (30) منجزا، وتم اختيار (6) نتاجا فنياً منها كعينة قصدية، شملت فترات متباينة ونفذت بمواد متنوعة ولمواضيع مختلفة، تم تحليلها، وقد تم التوصل الى عدد من النتائج والاستنتاجات كان من أهمها:

1. امتلاك النتاجات دلالات تعبيرية قصدية نفذت بدقة عالية.
2. ساهمت في تحريك مشاعر واحاسيس المتلقين وتفاعلت مع افكارهم وتطلعاتهم.

وقام النحات باستخدام مواد متنوعة ومختلفة في انجازها، اضافة لاستخدام اللون كأحد عناصر التعبير، وجاءت جميعها نتيجة احداث معينة تعرض لها (العراق) وكان لها بالغ الاثر في الانجاز .

الكلمات المفتاحية: (الدلالات، التعبيرية، منحوتات، سعد البصري)

مشكلة البحث:

ان الفن هو لغة التخاطب التي تشترك بها كل العصور لأنها رابطة لكل الافكار ، ولان للغة الفن قوة عاطفية تمكن الفنان من التعبير بها عن هذا العالم بأساليب مختلفة، مما تعكس ثقافة الفنان ومجتمعه، لتحمل في طياتها دلالات ومضامين فكرية وجمالية وتعبيرية ، لكون الفن منذ العصور الاولى له وظيفة نفعية ،لأنه يلبي حاجات اجتماعية (مادية ومعنوية) بما يحمله من اعمال فنية، تطورت ونضجت عبر مرور الزمن، لذا يعد فن النحت من اقدم الفنون، التي استخدمت اساليب وخامات متنوعة على مر العصور ، اذ شهد المنجز النحتي تغيرات عديدة ، واكبت التطورات الايدلوجية والتكنلوجية مما دفع الفنان النحات لان

[1] وزارة التربية. الكلية التربوية المفتوحة، sanasaja80@Gmail.com .

يستلهم افكارا ومعالجات تشكيلية اكثر حداثة، مما اسهم في خلق الاساليب الفنية المتنوعة، والتي تتطلب تنوعا في الخامات أيضا.

ان موضوع الاسلوب وطريقة معالجة الخامة اصبح القاسم المشترك لأغلب المنجزات النحتية ، الى درجة اصبح الفنان يعرف عن طريق استخدامه للخامة، ومعالجتها بطريقة تميزه عن غيره من الفنانين، عبر رؤيته التحليلية لعلاقة الخامة بالموضوع .

لقد اجرت الباحثة دراسة مسحية للبحوث والدراسات التي تناولت موضوعات مختلفة في مجال النحت فلم تجد دراسة او بحثا تطرق الى منحوتات الفنان سعد البصري وكيف استخدم الاشكال الواقعية للتعبير عن دلالات تعبيرية، يفهمها المتلقي ببساطة ودون شرح , ومن هنا كانت الأسس الجمالية والمعرفية تتنافذ مع بناء النتاج الفني، وتفعّل الخواص التقنية والوظيفية والجمالية لها .

لذلك ارتأت الباحثة التأسيس لمشكلة بحثها عن طريق التعرف على الدلالات التعبيرية، عبر الاشكال والخامات والتقنيات التي استخدمها الفنان سعد البصري، لإظهار الدلالات التعبيرية كرسالة مجتمعية وجمالية وموضوعية .

لذا يأتي هذا البحث خطوة متواضعة للإجابة عن هذا التساؤل وهو:

ما هي الدلات التعبيرية في اعمال (النحات) سعد البصري ؟

لذلك حددت عنوان بحثها بـ((الدلالات التعبيرية في منحوتات سعد البصري)).

أهمية البحث:- تتأتى اهمية البحث في النقاط الأتية:

1- يتناول موضوعاً تشكيلياً معاصراً، يفيد طلبة التربية الفنية، وطلبة الفنون التشكيلية، فقد تطور أسلوب استخدام الخامات وأساليب تشكيلها والتغير الكبير الذي حصل في الذائقة، وقد تبنى مجموعة من الفنانين الأساليب المتنوعة مستخدمين بذلك الخامات الجديدة والتقنيات الحديثة المتنوعة، التي إتاحتها تلك الصناعات والتكنولوجيا المحاطة بالفكر العالمي الجديد، لفهم الفرد وعلاقته بالمحيط، ولصياغة المنحوتات الفنية وفق هذه القيم الجمالية المتحولة الجديدة، بسبب تعقد مفاهيم الاتصال والتواصل والتشفير العالمي، التي أصبحت تتمتع به الحياة اليومية.

2- إمكانية الإفادة من هذا البحث في حقل طلبة البكالوريوس والدراسات العليا، في اختصاصات التربية الفنية والفنون التشكيلية، ويفيد أيضاً النقاد التشكيليين، حيث كلما زاد الاطلاع ومشاهدة الاعمال الفنية في البحوث والدراسات يؤدي الى رفع الذائقة الجمالية والاحساس الجمالي، بالأشكال التعبيرية المستخدمة في تنفيذ الاعمال الفنية مما ينعكس في المنجزات الفنية لطلبة التربية الفنية ولطلبة الفنون .

3- استعراض هذه الاعمال والمنجزات الفنية، كنموذج عملي فعلي وتطبيقي, لمعرفة كيفية تنفيذ وتطبيق الافكار التعبيرية في انجاز الاعمال الفنية والنحتية على وجه الخصوص كطريقة من طرق التربية الفنية لعموم الطلبة لنشر الثقافة الفنية بين اوساط الطلبة كنوع من المحاولة في زيادة المعرفة والادراك والتذوق الفني والجمالي والتعرف على الاساليب التعبيرية التي من الممكن تطبيقها في الاعمال والانجازات الفنية لطلبة التربية الفنية .

4- يمكن اعتبار هذا البحث احدى الوسائل التربوية لزيادة الادراك الفني وتوسيع المعرفة الفنية والمساهمة في الارتفاع بمستوى التذوق الفني لدى الطلبة التربية الفنية في تنفيذ اعمالهم النحتية، ويمكن الافادة منه من قبل الفنانين ومدرسي التربية الفنية ناهيك عن عموم الطلبة في الكليات والمعاهد الفنية والتربوية والمدارس .

5- تسليط الضوء على التعبيرية ومدى انعكاسها في منحوتات سعد البصري , إذ تأسست أفكار في مفاهيم الدلالات التعبيرية للمنجزات الفنية للمشهد التشكيلي المعاصر، حيث يتناول هذا البحث خطاباً جمالياً يعتمد منحوتات الفنان ويعد لبنة مضافة في المكتبات الفنية على مستوى العراق والوطن العربي .

هدف البحث :- يهدف البحث الحالي الى :

التعرف على الدلالات التعبيرية في منحوتات الفنان سعد البصري.

حدود البحث :- يقتصر البحث الحالي على دراسة النتاجات النحتية لأعمال سعد البصري ذات السمات التعبيرية والتي انتجها بين عام (1990- 2006)، والتي عرضت في القاعات التشكيلية في بغداد وفي مختلف المناسبات .

تحديد المصطلحات : ارتأت الباحثة ان تحدد بعض المصطلحات التي لها علاقة بموضوع البحث.

- **الدلالة** يقصد بها في هذا البحث دراسة المعنى ودراسة الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى.
- **التعبيرية:** يقصد بها في هذا البحث حركة تحول تعد ثورة جمالية على بنية النتاج الفني وعلاقاته الشكلية، وهي الاسفار عن المشاعر الداخلية ،وفق رؤية الفنان واسلوبه واستخدام اشكاله المكونة لبيئة المنجز التعبيري لتحقيق رسالة ينعكس اثرها لدى المتلقي .
- **الدلالات التعبيرية** : يقصد بها في هذا البحث هي رؤية سعد البصري لموضوع ما، وتنظيم وبناء عناصره الفنية بوساطة تشكيله لخامات نتاجه النحتي، وما تحرره هذه العناصر والاشكال المكونة للمنجز النحتي التعبيري لتحقيق الاستجابة البصرية والوجدانية عند المتلقي .

الفصل الثاني – الإطار النظري :

تتناول الباحثة في هذا الجزء من البحث مجموعة من العناصر التي توفر إطاراً نظريًا مناسباً، يعطي فهماً أعمق لطبيعة البحث وتبدأ تلك العناصر بتحديد ما يأتي :

المبحث الاول : جماليات تشكيل الدلالات التعبيرية

إن عناصر التشكيل أو الوحدات البنائية هي مفردات مادية داخلة في تكوين التشكيل النحتي الفني، وانتقاء الفنان لتلك المفردات والكيفية التي يرتب فيها اوضاعها، أو العلاقات فيما بينها في النتاج الفني، هو شأن الفنان ذاته في التعبير عن فكرته، والشكل هو التنظيم الداخلي، والتركيب المحدود للعمل الفني الذي يخلق عن طريق وسائط فنية للتعبير عن الغرض في كشف وتصوير المضمون.

فالكتلة(الحجم) والخط واللون والملمس والقيمة الضوئية ، اضافة الى الفضاء وغيرها، هي عناصر يحاول الفنان تنظيمها في صياغات كثيرة، قد ينظمها في علاقات وأنساق وترابط وتوازن وانسجام ووحدة وسيادة تنحو نحو المحاكاة كدلالات من الواقع.

تؤدي دلالة الشكل دوراً مهماً في مجال البناء التشكيلي النحتي ، عند ربط الوحدات أو الخامات المتعددة عن طريق المزاوجة بينها ليخرج النتاج الفني بهيأة كلية يجعل من الموضوعات المهمة معبرة عن ذاتها، لذا فأن" تكوين كيان جسدي واحد ناتج من التصاق ومعالجة موحدة لتكوينات شكلية تحمل مفاهيم فنية متشابهة أو مختلفة" (Haydar, 1995-3, p. 5)

بذلك يمكن الجمع بين تلك العناصر بطرق لا حصر لها من التنظيم ويقابله نتاج في الفن لا حصر له ايضاً , ان تلك العناصر على الرغم من اهميتها في جماليات التشكيل وتكوينه، الا ان المفردة منها لا تمثل عنصراً جمالياً بحد ذاته ما لم تكن مجتمعة مع بقية العناصر الاخرى، لكنها تجتمع على وفق أسس تنظيمية وعلائقية رابطة تميز اسلوب كل فنان عن غيره , حيث تقوم الدلالات التعبيرية على تجميع العناصر، وربطها بعلاقات إنشائية تؤدي إلى تأسيس بنى معمارية وظيفية، قد تحمل سمات جمالية، في بناء العمل الفني، الذي سيدخل في القضايا الفكرية والاجتماعية، ذات المنحى الفلسفي أو النقدي .

ان الفن هو احد وسائل الاتصال بين البشر، وكما ان الانسان ينقل افكاره إلى الاخرين عبر الكلام فأنه ينقل عواطفه عبر الفن، ومعنى هذا ان الفن لا يخرج عن كونه اداة تواصل بين الافراد ويتحقق عن طريق جذب من الاتحاد العاطفي أو التناغم الوجداني فيما بينهم ولما كان الناس يملكون هذه القدرة الفطرية على نقل عواطفهم إلى الاخرين عن طريق الحركات والانغام والخطوط والالوان والاصوات وشتى الصور اللفظية في كل الحالات الوجدانية التي تمر بالأخرين من حولنا هي بطبيعة الحال في متناول احساساتنا (Jung, p. 22).

مفهوم الدلالة :

ان (العلامة) عند سوسير هي نتاج عملية نفسية اما (المدلول) فهو الصورة الذهنية والتي تنشأ منها دلالة العلامة التي تنتج من عملية الربط بين الدال والمدلول سواء أنظرنا إلى الدال على انه حقيقة ماديه أو حقيقية نفسية , كما ذكر كتاب (مدخل إلى السيميوطيقا) في تعريف (العلامة) ((يعتبر سوسير ان العلامة وحدة ثنائية المعنى تتكون من وجهين يشبهان وجهي الورقة ولا يمكن فصل احدهما من الاخرى , فالأولى هي الدال وهو عند سوسير حقيقة نفسية أو صورة سمعية تحدثها في دماغ المستمع، سلسلة الاصوات التي تلتقطها اذناه، أو بصره ، وتستدعي إلى ذهن المستمع صورة ذهنية، أو مفهوما هو المدلول, (A Group of Soviet Scholars, 1981, p. 22).

المبحث الثاني : التعبيرية :

التعبير(expression) اصطلاحاً كلمة انتشر استعمالها بدلالاتها اللغوية والفنية الحديثة بصورة عامة، وهو يعني الظواهر الخارجية للمشاعر الداخلية,(ان التعبيرية توجه فني عام ، نجدها في كل مراحل التطور الفني، فهي طريقة للتعبير بدءاً بكهوف العصر الحجري وصولا الى التعبيرية التجريدية في خمسينيات القرن العشرين، فقد تخطت القيود الموروثة، والتقاليد الأكاديمية للشكل في الفن، بل ثارت عليها وتخلصت منها

وطالبت باستقلالية الخلق الفني المطلقة في اختيار الأشكال الملائمة، وتحريفها المتعمد للأشكال، اذ عولت على بث مختلف الخواطر الإنسانية والمشاعر والنوازع للحصول على تعبير أوقع في النفوس، ووسائل التعبير الفنية ،لأدراك العالم المحيط بنا), (Ismail & Ezz El-Din, p. 171).

والفن التعبيري فن مباشر عفوي عاطفي وأحياناً متأزم ملتزم وهو عنيف لأنه تعبير عن الانفعال الوجداني الاول الذي يأتي بعد الحدس الفني، وهي ليست مجرد أسلوب بل مفهوم للحياة ، ونظرة جديدة عميقة للعالم, والتعبيريون يهتمون بالتعبير عن وجهة نظر وضمير الفنان نفسه، فهم لا يرسمون ما تراه العين العادية بل يصورون من بنات افكارهم، دون التأثر بالأشياء المنظورة .

التعبيريون كما يقول (ماتيس) "التعبير لا يمكن أن يوجد في الانفعال، أن التعبير في كامل ترتيب العمل الفني والتنسيق بين الأجزاء، فالتكوين هو فن الترتيب بروحية تزيينية لعناصر مختلفة بالتعبير عن العواطف، فالعمل الفني يتضمن تناغما في جميع الأجزاء", (Herbert, 1986, p. 45) .

والفن التعبيري هو ((اطلاق المشاعر الداخلية الضاغطة المتولدة عن الحاجة الملحة لتفريغ مجموعة المشاعر والانفعالات والتأثيرات النفسية ، كعملية صمام الامان للشعور النفسي الضاغط عند الفنان، ليعبر بصورة مباشرة بأسلوبه الفردي ونظرته الخاصة وتكويناته المنعكسة شعورياً باتجاه مفردات مواضيعه باللجوء إلى اسلوب المبالغة والتحريف والتضخيم لتصل إلى الصفات المجردة للموضوع))، (Agil, pp. 72-75).

التعبيرية تنفذ إلى ابعد من ذلك فتصدر عن انفعال باطن، ينبع من ذات الفنان إلى شكل المنجز ، ومن ثم ينصب إلى قلب المتلقي، وهي رد فعل ضد الحركات الفنية السابقة والمعاصرة لها، كونها تبنت مهمة الربط بين الفن والمعاناة الإنسانية ، (قد جسد فنانو التعبيرية في نتاجهم الفني مفاهيم أخلاقية ودينية ، أي الجانب الإنساني والاجتماعي، كما اعتمدوا على الحدس والخيال والرؤية على المعرفة الذهنية وإسقاط الاختلاجات النفسية الذاتية على الإنسان والطبيعة إذ إن أقصى ما يطلب من الفنان هو أن يعبر عن أحاسيسه المحتدمة غير عابئ بالمواصفات الشكلية) (Ismail & Ezz El-Din, p. 167)

المبحث الثالث :- مسيرة الفنان سعد البصري العلمية والعملية (التشكيلية)

سعد علي يوسف البصري ولد في1949/10/19، اختصاص فنون تشكيلية/ نحت، تدريسي متقاعد بدرجة أستاذ في كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، بدأ مسيرته كمدرب فنون في وزارة الشباب – مركز شباب الاعظمية، ثم مشرف نشاط فني وزارة الشباب – مديرية شباب الرصافة (1976 – 1979) ومن ثم مدير الفنون وزارة الشباب– دائرة الثقافة والفنون العامة (1979-1982)،ثم معاون مدير عام في وزارة الشباب–دائرة الثقافة والفنون العامة (1983-1987)، ثم مدرس مساعد، ومدرس واستاذ مساعد، واستاذ في وزارة التعليم العالي، جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة (1987 -2016).

لدية العشرات من الاعمال الفنية اهما : الحصار ، الدنيا ، السلم والحرب ، الصمت العربي ، العراق الجريح ، الفارس العربي ،الوحدة ،جدارية علم العراق ،ملجا العامرية ،موت الانسان والضمير ، نصب الاعمار ، نصب الدفاع الجوي ، المستنصر بأمر الله ، نصب القوة الجوية ،الوحدة ،الشهيد الطيار ،امومة ، تمثال محمد فهمي سعيد ، تمثال رشيد عالي الكيلاني ،العراق الجريح ، القدس في حدقات العيون.

درس العديد من المقررات الدراسية منها : (النحت، الخزف، التخطيط، تاريخ الفن، عناصر الفن، الخط والزخرفة، التشريح، تاريخ الفن الحديث، النحت الفخاري، تاريخ الفن المعاصر، سيسولوجيا الفن، دراسات مقارنة في الفن، تاريخ النحت العربي والعراقي ، التحليل البنائي للنحت الإغريقي ،النحت في القرن العشرين، تاريخ النحت الاوربي ، تاريخ الفن في عصر النهضة ، مناهج البحث) كما اشرف على العديد من الاطاريح والرسائل وشارك في العديد من المؤتمرات والندوات العلمية والمعارض الفنية، وعضوية اللجان العلمية والدراسات العليا، لديه العشرات من البحوث في مجال التخصص لخدمة البيئة والمجتمع أو تطوير التعليم، وشارك في عضوية الهيئات العلمية المحلية والدولية منها:

1. عضو لجنة الترقيات المركزية لجامعة بغداد لعام ، 1997
2. عضو لجنة ترشيح البعثات الدراسية في دائرة البعثات لوزارة التعليم العالي(2006)
3. عضو لجنة تقييم الشهادات في وزارة التعليم العالي والبحث العلمي لعام (2006)
4. عضو لجنة الترقيات العلمية المركزية لجامعة بغداد لعام (2006- 2007)
5. عضو لجنة المجلات العلمية في وزارة التعليم العالي والبحث العلمي منذ عام (2011- 2014)،

كما الف كتاب (الفن في عصر النهضة) سنة النشر (2009), (Al-Basri, 2020)

أهم مؤشرات الإطار النظري:

1- التنظيم القصدي في تأسيس جماليات التشكيل وانتاج نتاجات فنية تعبيرية بطرق واساليب يتم التركيز فيها على الكيفية التي تتم فيها المعالجة، بالأدوات، المواد، التقنيات، طريقة التنفيذ، استخدام المواد.

2- يتضح من ذلك ان الفنان التعبيري عبر عن عواطفه واحاسيسه وهذا ما منحه حرية أوسع وفسح أمامه مجال لخلق أسلوب جديد، أنعطف به بولادة شكل جديد، سجل به الفنان التعبيري تمظهراً آخر ، للبحث عن الحقيقة الباطنية خلف المظهر العياني للأشياء للتعبير عن الجوهر الكامن في الشيء.

3- تنوعت وسائل وادوات اخراج النتاج التعبيري وتنوعت التقنيات والانفعال التعبيري والعاطفي والالتقاط من زوايا مختلفة .

4- اعتمدت الوصول الى تعبير أكثر وقعاً في النفس ، وأنفذ الى القلب من خلال شجب كل مقاسات الحياة.

5- تعتبر التعبيرية الصورة البديل والكاملة للواقع كما ينبغي ان يكون .

6- الفن التعبيري لم يقتصر على الرسم بل شمل سائر الفنون وحتى الموسيقى.

7- الفنان النحات سعد البصري له العديد من المنجزات النحتية التعبيرية التي تحاكي الواقع والحوادث التي مر بها الشعب العراقي في فترة الحروب والحصار فكانت هذه المنجزات اشبه بالتوثيق لأبرز هذه الحوادث، فالفنان عبر بشكل رائع عنها عبر تجسيده هذه المنجزات.

الفصل الثالث – اجراءات البحث:

منهج البحث :اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي، كونه يخدم تحقيق اهداف البحث ,

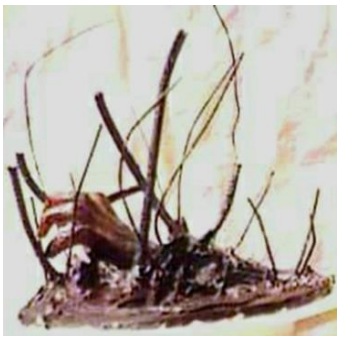
مجتمع البحث : اشتمل مجتمع البحث النتاجات الفنية (للفنان سعد البصري التي نفذت بمختلف الخامات ، وبلغ عددها (30) منجزاً فنياً,

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عينة البحث : قامت الباحثة بتحديد عينة البحث بـ (6) نتاجات ، وبذلك تكون نسبة العينة من المجتمع (20%) وهي نسبة ممثلة للمجتمع تم اختيار العينات بصورة قصدية لتشمل خامات مختلفة وفترات مختلفة.

تحليل الأعمال :

تستمد مواضيع الفنان سعد البصري مادتها من البيئة المحلية العراقية، ويستلهم احساسه الفني الخاص عبر الصورة الوليدة بين الاجواء التي عاشها في بغداد وقد تبلورت لديه خلاصة من متابعته للأساليب والاتجاهات التقنية التقليدية والحديثة السائدة والبناء الانشائي لأعمال هذا الفنان هو مزيج من التأثيرات التي عاشها



شكل رقم (1) ملجأ العامرية_ سعد البصرى

العمل الاول/ ملجأ العامرية/ شكل رقم (1):

عمل نحتي مدور نفذ بمواد مختلفة وبارتفاع (٦٠ سم) على قاعدة مدورة انجز عام (١٩٩١) وعرض في مركز الفنون في وزارة الثقافة ,

جاء العمل كرد فعل للجريمة المروعة التي ارتكبها العدو الامريكي في شباط(١٩٩١) على ملجأ مدني يقع في منطقة العامرية في بغداد راح ضحيته حوالي (٥٠٠) شهيد بين اطفال ورجال ونساء وكبار السن , كانوا قد التجأوا اليه لتفادي القصف الامريكي على العراق ولكن الملجأ تحول الى مقبرة جماعية واحترق جميع من كانوا داخله كأبشع جريمة جماعية وقعت على العراقيين المسالمين العزل الذين حاولوا الاحتماء به من القصف والمحافظة على ارواحهم ,

لقد هزت هذه الجريمة ضمائر ومشاعر واحاسيس جميع الشعب العراقي , وقد حاول النحات التعبير عن بشاعة هذه الجريمة ، حيث اظهر بصورة واقعية كف احد الشهداء للتعبير عن محاولته الخروج من وسط الانقاض التي مثلها بالأسلاك المعدنية الملتوية نتيجة القصف الهمجي باستخدام قنابل خاصة مصممة لاختراق الملاجئ , وقد استخدم النحات مختلف المواد كالأسلاك الحديدية والشمع والالوان والجبس، لتنفيذ هذا العمل التوثيقي التعبيري الذي يروي القصة الحزينة لفاجعة ملجأ العامرية.

العمل الثاني/ السلم والحرب/ شكل رقم (2) : عمل نحتي مدور بالحجم الطبيعي انجز نهاية عام ١٩٩٠ (الجبس الابيض) استخدمت فيه اشكال كف اليد والحمامة.

شكل رقم (2) الحرب والسلم - سعد البصري 1990

وقد نفذت بطريقة تعبيرية واقعية وبواقع قطعتين لكل شكل ولكن بوضعية مختلفة لتعبر عن غاية مختلفة ,ففي حين وضعت الحمامة وهي تستقر داخل الكف للعبير عن السلام والامان والحب في الحالة الاولى , وضعت نفس الحمامة وهي في حالة الخنق والامساك من قبل نفس اليد دلالة على الاعتداء والموت في الحالة الثانية , وقد استخدم الفنان نفس القالب لإنجاز نسختين من الكف وكذلك الحمامة , ولكنه غير موقعهما في كلا الحالتين حاول النحات بذكاء التعبير عن السلم والحرب، الذي كانت حالته تسيطر على عقول وافكار العراقيين، وهم يترقبون ما ستؤول اليه حالهم، وما سيكون عليه مصيرهم بعد التهديد الذي تعرض له العراق من الدول الاستعمارية , فهل ستقع الحرب المدمرة التي تقضي على السلام المتمثل بالحمامة كرمز للسلام ام لا ؟ وعبر عن ذلك بوضع كف اليد وهي تقضي على الحمامة , تم عرض هذا العمل في معرض مركز الفنون لوزارة الثقافة قبيل العدوان الثلاثيني على العراق عام ١٩٩١, هذا الاسلوب التعبيري باستخدام ذات الاشكال الواقعية للتعبير عن حالتين مختلفتين ومتضادتين في المعنى غير متداول ومتعارف عليه في العراق سابقا, وبذلك يعتبر هذا الانجاز من الاعمال المتميزة للنحات وللنحت العراقي .

شكل رقم (3) الحرب والاعمار-سعد البصري 1991

العمل الثالث/ الحرب والاعمار/شكل رقم(3) :

جدارية تم انجازها عام ١٩٩١ بقياس ٥٠ سم في ١٠٠ سم , نفذت بمادة الجبس وتم تلوينها بالوان برونزية , وتم لاحقا تنفيذها بمادة البرونز بقياس ١ متر في ٥ متر , علقت في الجدار الخارجي لوزارة الخارجية العراقية .

وهي تحكي قصة الشعب العراقي الذي تعرض لعدوان ٣٠ دولة عام ١٩٩١ , واستهدف كل شرائح المجتمع العراقي من فلاحين وعمال ورجال ونساء واطفال وعسكريين, ناهيك عن استهداف الحضارة العراقية والنهضة العلمية التي كان العراق يفخر بها , حيث عبر النحات عن ذاك بأشكال واقعية

عبارة عن جنود ونساء واطفال واشكال واقعية اخرى مثل اسد بابل للتعبير عن الحضارة، والتراث وشكل النخلة للتعبير عن ارض السواد وبلاد الرافدين، وشكل الذرة للتعبير عن التقدم العلمي للعراق ، وشكل الراية للتعبير عن الوطن وكذلك شكل المرأة التي تمسك بيدها الفانوس للتعبير عن تحطم البنى التحتية كالكهرباء وهي ترفع يدها على راسها للتعبير بان العدوان جاء نتيجة القصف الجوي , بينما ظهرت المرأة الثانية وهي تحتضن طفلها الذي فارق الحياة نتيجة العدوان, وفي الاسفل ظهر احد الجسور المحطمة جراء القصف للتعبير عن البنى التحتية التي تم استهدافها وتدميرها، كما ظهر شكل القبة والمأذنة للتعبير عن المقدسات الدينية التي استهدفها العدوان، الذي تم التعبير عنه بشكل سهام مثلثة الشكل ومختلفة الاحجام بلغ عددها (٣٠)هما دلالة على عدد الدول التي ساهمت بهذه الجريمة , وفي النصف السفلي من الجدارية ظهرت اشكال العمال وابناء الشعب الذين قابلوا العدوان بالأعمار، حيث ظهرت مجموعة من الاشخاص قد تكاتفت مع بعضها بصورة تصاعدية لتكون اجسادهم بمثابة الدعامة التي ترفع الجسور المحطمة وهو تعبير عن تلاحم ابناء الشعب ،لإعادة اعمار وبناء ما خربته الحرب , وظهر في الجانب الاخر مجموعة من العمال يعيدون اصلاح الانابيب المحطمة للتعبير عن اصلاح المصانع والمعامل ومصافي النفط التي دمرت، وذاك تعبيرا عن كون العامل العراقي هو الاساس في اعمار واصلاح كل ما تم تدميره وتحطيمه , وليعبر بصدق عن ان الشعب العراقي يستطيع تجاوز واعادة اعمار كل شيء ليبقى العراق منتصرا رغم الاعداء, ويعيد الامل للامة وللشعب العراقي متجاوزا كل المعوقات والاحباطات والمشاكل والمصاعب التي تعترض طريقه , وتعتبر هذه الجدارية من الاعمال النحتية التي تروي قصة بطولة شعب تحدى العدوان وتحكي قصة الحرب التي تعرض لها الوطن وقصة الاصرار والكفاح لأبناء الشعب الذي تمكن من اعمار ما خلفته الحرب، وهي توثق حدثا مأساويا تعرض له العراق، كما تزيد من الثقة بالنفس والامل بالمستقبل , وهي احدى الملاحم التي خاضها الشعب العراقي في الوقت المعاصر،ومن الجدير بالذكر ان هذا النوع من الجداريات التي تحكي قصص البطولة والشجاعة التي اتسم بها العراقيون وابناء بلاد وادي الرافدين سبق ان قام بإنجازها الفنان في الحضارات القديمة كالسومرية والبابلية والاشورية .

العمل الرابع/ موت الانسان وضمير الانسانية عن الحرب على العراق/ شكل رقم (4) :

شكل رقم(4)موت الانسان والضمير _سعد البصري 1991

تمثال بالنحت البارز النافر انجز عام ١٩٩١ بمادة الجبس والملون باللون البرونزي, وقد نفذ بالأسلوب التعبيري الواقعي للتعبير عن مأساة الشعب العراقي الذي تعرض للعدوان الثلاثيني عام ١٩٩١ , وسقوط الضحايا ومنهم ليلى العطار نتيجة القصف الدولي, حيث استخدم شكل الكف التي تقوم بأسدال الجفون للموتى ولكنه جعلها تغوص في اعماق الوجه دلالة على مدى التأثر بهذه الحادثة وتعبر عن الالم الذي يعانيه الشعب العراقي كنتيجة لهذا العدوان , وجعل

الراس يستند على ذراع الكف التي تقوم بأسدال الجفون كنوع متميز للقاعدة وللتعبير عن ان هذه اليد هي ايادي الشعب الذي يواجه هذه المصيبة كنوع من التغلب على الفاجعة , وقد قام الفنان بإضافة جداريتين بشكلين مستطيلين على جانبي الراس بشكل متغاير ومتبادل نحت عليهما بأشكال بارزة تفاصيل هذه الجريمة , والتي ادت الى مقتل الفنانة ليلى العطار , حيث تظهر كلمة (ليلى) بصورة متقطعة في احدى هاتين الجداريتين الصغيرتين ,والعمل بشكل عام يعبر عن الموت والالم والدمار الذي لحق بالشعب العراقي نتيجة العدوان الغادر الاثيم من قبل دول العدوان الثلاثيني , وفي نفس الوقت يعبر عن ضمير العالم وضمير الامة العربية الذي مات بدوره ولم يقدم اي شيء في سبيل الدفاع عن العراق وشعبه ولم يساهم في الدفاع عنه وكان الامر لا يعنيه وكان موت الشعب العراقي موضوع عادي وغير مهم , فتم انجاز هذا العمل نتيجة للمعاناة الداخلية للفنان بصورة خاصة وللشعب بصورة عامة وتفاعل مع هذا الحدث بما عبر عنه من انجاز يوثق ويؤرخ فترة مهمة من تاريخ العراق المعاصر.

العمل الخامس/الدنيا / شكل رقم (5): تمثال نحت مدور بارتفاع ٥٠ سم انجز عام ٢٠٠٣(الطين الصناعي)

شكل رقم (5) الدنيا - سعد البصري 2003

المنحوتة تمثل مجموعة من الاشخاص تم نحتهم بطريقة التعبيرية بشكل الواقعية المختزلة وبشكل مقلوب حيث تم وضع رؤوسهم الى الاسفل مستندين الى القاعدة, في الوقت الذي ارتفعت اجزاء اجسامهم الى الاعلى وقد تخالفت حركات ايديهم وسيقانهم التي عملت بأشكال ووضعيات مختلفة ,وقد عبر النحات بهذا العمل عن تغير احوال وتصرفات وطبيعة الغالبية من ابناء الشعب العراقي بعد احتلال العراق عام٢٠٠٣، وتغير المفاهيم والمبادئ التي كانت تسود الشعب العراقي، مثل الصدق والتعاون والشهامة والمرؤة والتضحية والايثار والمحبة والشعور بالمسؤولية والمواطنة والاخلاص والوفاء والصداقة وحب الوطن وغيرها من المعاني النبيلة والصادقة والشريفة التي كانت رمزا للفرد العراقي , وقد انقلبت هذه المفاهيم وتغيرت بعد الاحتلال ، وظهرت مفاهيم وقيم جديدة تخالف الاخلاق والقيم والمبادئ التي كانت سائدة من قبل , كل ذلك التغير المفاجئ والتبدل في التعامل والاخلاق والمعتقدات جعل معظم الناس يؤمنون بان الدنيا قد انقلبت بانقلاب المفاهيم التي سبق ان تعودوا عليها , وقد عبر النحات عن هذا الانقلاب المفاجئ بان عبر

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

عنه بقلب وضعية الاشخاص راسا على عقب وجعلهم بأشكال مبسطة ومجردة من الشكل الواقع، تعبيرا عن ان الانسان اصبح كالمسخ لا تاريخ له ولا ثقافة ولا قيم ولا اخلاق ولا معتقدات , واستخدم اللون الذهبي للتعبير عن المعدن النفيس والاصيل للشعب العراقي , ولكن الاحداث التي رافقت الاحتلال ادت الى ظهور طبقة انتهازية متخلفة تسعى الى الاثراء السريع مبتعدة عن اصولها الحقيقية وطبيعتها الاصيلة .

العمل السادس (العراق الجريح)شكل رقم (6):

نحت مجسم ، مواد متنوعة بارتفاع ٥٠ سم , انجز عام ٢٠٠٦ ، عرض في مركز الفنون التابع لوزارة الثقافة ، وفي معرض كلية الفنون الجميلة، ومعرض كلية التربية الاساسية.

شكل رقم (6) العراق الجريح _سعد البصري 2006

النحت عبارة عن خارطة العراق نفذت بمادة النحاس الاصفر على قاعدة خشبية وهي تعبر عن الوطن العراقي وقد عملت في وسطها ثلاثة ثقوب اثنان منها نافذة والثالثة لاتزال في مرحلة الاختراق ثبت فيها راس رصاصة ,للتعبير عن الحالة التي حصلت في العراق نتيجة المجازر الطائفية التي حدثت عام ٢٠٠٦ بعد تفجير المرقدين المقدسين في سامراء, والتي ادت الى مقتل عدد كبير من ابناء الشعب العراقي على مختلف معتقداتهم الدينية ، وتوزعت هذه الثقوب في المناطق التي حدثت فيها هذه المجازر في وسط العراق , ويظهر اللون الاحمر وهو يسيل من هذه الثقوب التي تعبر عن الاطلاقات التي اخترقت الجسد العراقي للتعبير عن الدماء التي سالت نتيجة هذا الصراع الطائفي المقيت ، كما استخدم اللون الاسود للتعبير بصورة واقعية عن الحروق التي تصاحب الدماء، كما استخدمت رصاصة حقيقية واقعية تم تثبيتها في سطح الخارطة دلالة على استمرار هذا الصراع وعدم انتهائه، ووضعت في اسفل الخارطة وعلى القاعدة اجزاء حقيقية من الاطلاقات بعد خروج الرصاص منها للتعبير عن المخلفات التي تبقى بعد الاعتداء والقتل , ولكون هذه الوقائع من الجرائم والفواجع التي تعرض لها العراقيون وادت الى العديد من الماسي التي خلفت الارامل والايتام والتي يندى لها جبين الانسانية , فأنها قد اثرت بشكل مباشر سواء في منطقة الوعي او منطقة الخيال على النحات وادت الى اظهار مشاعره واحاسيسه كفرد من المجتمع الذي يعيش فيه وقد عبر عن ذلك بهذه المنحوتة التي اظهر فيها تمزق النسيج الوطني للعراق من خلال المجازر الطائفية متمثلا بخارطة العراق المثقبة بعدة اطلاقات وكنوع من التعبير عن الادانة والرفض لهذه الاعمال الاجرامية، وتوعية الشعب بان هذه الاحداث تعمل على تمزق العراق واضعافه وانهائه، ويجب عليهم الانتباه لذلك والتوقف عن اية ممارسات طائفية تودي الى المساس بالوطن والقضاء على ابنائه المخلصين .

الفص الرابع : نتائج البحث

بعد تحليل الاعمال عينة البحث تم الخروج بالنتائج التالية :

١. قام النحات بإنجاز معظم اعماله باستخدام اجزاء من جسم الانسان بشكل واقعي وللتعبير عن هدف محدد قصده الفنان, كما في ملجا العامرية , والسلم والحرب , والدنيا .

٢. استخدم النحات اجزاء من جسم الانسان مثل الكف في ملجا العامرية و الحرب والسلم , والراس كما في الصمت العربي والحرب والاعمار , والدنيا , وبعض الاشكال الواقعية كالحمامة في الحرب والسلم , والعمال في الاعمار كما استخدام الاجزاء البشرية بشكلها الواقعي بغية استلهامها وتقبلها ببساطة من قبل المتلقين على اختلاف ثقافاتهم ومداركهم المعرفية.

٣. قام النحات بطلاء معظم نتاجاته بالوان برونزية دلالة على امكانية تنفيذها لاحقا بمادة البرونز، كما في ملجا العامرية ، والحرب والسلم وموت الانسان والضمير ، والدنيا ، والحرب والاعمار.

٤. كانت جميع الاعمال التي قام النحات بإنجازها نتيجة حدث واقعي معين هز المجتمع العراقي وكان له اثرا بالغا في حياة العراقيين واثرا في مخيلة الفنان الابداعية وفجرت فيه مكامن الابداع للتعبير عن هذه الاحداث , كما في ملجا العامرية ، والحرب والسلم وموت الانسان والضمير والدنيا والاعمار.

٥. كانت بعض الاعمال للتعبير عن مأساة الشعب العراقي وعن الاحباط الذي تعرض له العراقيون نتيجة التخلي عن مناصرته ومساعدته في الظروف والاحداث التي مرت به وقاسى من نتيجتها, كما في ملجا العامرية , والصمت العربي , وموت الانسان والضمير.

٦. مثلت بعض النتاجات عزيمة واصرار العراقيين على تخطي المصاعب والمعوقات وتبعث في المشاهدين والمتلقين الامل والقوة والاصرار والشجاعة على تجاوز الازمات والمصائب التي تعرض لها العراق الحبيب، كما في الاعمار .

7. استخدم النحات مواد مختلفة ومتنوعة في انجاز اعماله وباكثر من خامة نحتية, كما في ملجا العامرية والدنيا وموت الانسان والضمير والحرب والسلم .

8. كانت جميع النتاجات بصيغتها التعبيرية تمتلك افكارا تعبيرية قصدية ومدروسة بدقة وعناية تمكن النحات عبرها تحريك مشاعر واحاسيس المتلقين والتفاعل معها، وعلى اختلاف مداركهم وثقافتهم وعلميتهم وطبقاتهم.

الاستنتاجات : نستنتج مما سبق من استعراض النتائج ما يلي :

١. كانت معظم الاعمال النحتية ذات علاقة بالجماهير وبالوضع العام للعراق وبالأحداث الوطنية والسياسية للبلد.

٢. جاءت الاعمال نتيجة احساس مرهف وتفاعل فكري وتعلق ذهني بأحاسيس ومشاعر الجماهير وتعبير ذاتي عن ضمير الفنان ومشاعره عن حالة او حادثة مميزة مر بها الوطن والمواطنون .

٣. ساهم الفنان في توثيق احداث ومآسي تعرض لها الوطن لضمان عدم اغفالها مستقبلا .

٤. حاول الفنان رفع الروح المعنوية والمساهمة في تجاوز المعوقات والاحداث المأساوية وزيادة التحدي والشجاعة والقوة والامل بالمستقبل.

٥. الخروج من دائرة الاعمال الفنية الكلاسيكية بإنجاز اعمال واقعية تعبيرية تؤرخ وتستعرض وقائع وحوادث تعرض لها الوطن والشعب في حقبة من تاريخه الوطني ولها علاقة مباشرة به .

التوصيات: توصي الباحثة بما يلي :

1- دراسة اعمال اخرى للنحات البصري تتضمن الرموز والدلالات التي لم يشملها هذا البحث.

2- دراسة اعمال نحاتين عراقيين آخرين ساهموا في اغناء حركة النحت العراقي بإنجازات وابداعات متميزة.

References

1. A Group of Soviet Scholars, (1981), *The Philosophical Encyclopedia,* (K, S,, Trans,) Beirut,
2. A, H, (n,d,), *Science of the Beauty of Cinema,* (I, Al-Arees, Trans,) Beirut: Dar Al-Tale'ah for Printing and Publishing,
3. H, R, (1986), *Present of Art* (Vol, 2), (S, A,, Trans,) Baghdad: House of General Cultural Affairs,
4. Haydar, K, (1995-3), The Importance of Forming Architectural Art in the City, *Al-Wasiti Magazine,*(2),
5. Ismail, & Ezz El-Din, (1974), *Art and Man,* Beirut: Dar Al-Qalam,
6. Jung, C, (n,d,), *the human being and its symbols,* (S, A,, Trans,) the House of General Cultural Affairs,
7. Ismail, & Ezz El-Din, *Art and Man,* Beirut: Dar Al-Qalam,

Interviews

1-Al-Basri, S, (2020, 11 5), An interview conducted by the researcher with the artist, sculptor, Saad Al-Basri, at the Faculty of Fine Arts, (S, A, Al-Qaisi, Interviewer)

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/633-646

Expressive connotations in Saad Al-Basri's sculptures

Sana Abdul Ameer Hussein Al-Qaisi [1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 2/5/2021…....Date of acceptance: 25/5/2021….....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

This research deals with an aesthetic discourse that depends on the expressive connotations and the aesthetics of its formation in sculpture, The sculptural works of the artist Saad Al-Basri were chosen as a model, Therefore, it deals with a contemporary plastic topic that benefits art education students and plastic arts students, The method of using materials and their formation methods has evolved and the great change that took place in the taste has developed, As the more knowledge and viewing of artworks increases in research and studies, it leads to an increase in aesthetic taste and aesthetic sense, which is reflected in the artistic achievements of students in the implementation of their work, A field study was conducted to view his sculptural products, which amounted to (30) completed, and (6) artistic products were selected from them as an intentional sample, The most important of them, The products had intentional expressive connotations that were executed with high precision, It included different periods and was implemented with various materials and for different topics, It was analyzed, A number of results and conclusions were reached, the most important of which were, The products have intentional expressive connotations that were implemented with high precision, which contributed to stimulating the feelings and feelings of the recipients and interacted with their ideas and aspirations, The sculptor used a variety of different materials in its completion, in addition to the use of color as one of the elements of expression, and all of them came as a result of specific events that the nation was exposed to and had a great impact on the achievement,

Key words: (semantics, expressionism, sculptures, Saad Al-Basri)

[1] **Ministry of Education. Open Educational College, sanasaja80@gmail.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/647-666

الأسلوب بين الاغتراب والتغريب في الرسم المعاصر

سلامة محمود عبد[1]
صاحب جاسم حسن[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/4/15 , تاريخ قبول النشر 2021/4/26 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث

تجلت إشكالية البحث الحالي الموسوم(الأسلوب بين الاغتراب والتغريب في الرسم المعاصر) بكون الأشكال الأسلوبية في الفن مفعمة بدفق الانطباعات الذاتية والعاطفية، فضلا عن التقنيات الأدائية والاستعارية وكذلك معناها السياقي سواء أكان الثقافي والاجتماعي والسياسي ما يمنحها بعداً إغترابياً حيناً وتغريبياً حيناً آخر. اما هدف البحث فهو: تَعرَّف الأسلوب بين الاغتراب والتغريب في الرسم المعاصر. وقد تضمن البحث ستة محاور تناول المحور الأول: مقدمة في مفهوم الاغتراب، والمحور الثاني تناول الأسلوب في الرومانتيكية. اما الثالث فتناول: الأسلوب في الانطباعية. اما الرابع فتناول: الأسلوب في التعبيرية. اما المحور الخامس فتناول: الأسلوب في السريالية. أما السادس: فتناول الأسلوب بين الاغتراب والتغريب في الرسم المعاصر. وعلى وفق هذه المحاور وتحقيقاً لهدف البحث تم التوصل الى عدد من النتائج نذكر منها:

1- المقاربات غير الموضوعية وغير المتوقعة في اساليب تقنيات الإظهار أحدث نوعاً من التغريب في الأسلوب ازاء السياقات غير المتوقعة بواسطة عنصر المفاجأة عبر استعمال مختلف الخامات فضلا عن الإداء.

2- تجلى اسلوب الإغتراب في المشاهد التي تثير الوعي بالقيم الجمالية والفنية، وعلى الرغم من طابعها الرومانتيكي- الذي يحمل في تضاعيفه شحنات انفعالية- إلا انه ظل أسير المبالغة في التعبير عن الجمال.

***الكلمات المفتاحية:**

1- الأسلوب: هو الطريقة او المنهج الأكثر ارتباطاً بالتقنية او الإداء الفني الأكثر تجدداً وتميزاً.

2- الاغتراب: هي حالة التشويه للعناصر والأشكال والمضامين في العمل الفني كرد فعل للأوضاع السياسية والاجتماعية ما يعزز الشعور بالوحدة والاغتراب.

[1] قسم النشاط الرياضي والمدرسي/ تربية بغداد الكرخ، alryfyslamt9@gmail.com .
[2] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، sahib_hassin@yahoo.com .

3- التغريب :هو الإسلوب الذي يخرج عن المعايير، يمارسه الفنان على مستوى الإنزياح في المعالجات الإدائية والبنائية للشكل بالصورة التي تظهره غير المعتاد وغير المألوف بحسب طريقة المعالجات المختلفة.

*** تقدمة:**

تُعد لوحة طوف الميدوزا الرومانتيكية للرسام الفرنسي(ثيودور جيريكو) واحدة من أساليب التمرد على القواعد الكلاسيكية الصارمة التي لازمت الفن لقرون عدة، وكذلك ما قام به الفنان السريالي(ماغريت) عندما اطلق عنواناً على عمله (هذا ليس غليوناً) ما هو إلا تمرداً على القواعد الأسلوبية الكلاسيكية ازاء ما يحصل في الفن، والمراهنة على الحقيقة الداخلية لا بوصفها انعكاساً بل بوصفها انعكاسا ثاوياً يبحث بعمق ليصف المضمر. وفي خضم أهوال الحرب العالمية الأولى شاع الأستعمال الأمثل لمناهضة القيم الثقافية والأعراف الاجتماعية اذ استطاعت أن تلهم- عبر الأشياء الجاهزة وفن الأداء – عدد من الفنانين، ولا سيما (دوشامب) بعمله(الينبوع) الأكثر اثارة من ناحية تغيير مسار ما جاء قبلها من اساليب الفن، إذ تعد اسلوب تفكير اكثر من كونها حركة فنية تتمتع باغتراب اسلوبية التخصص، ولذلك عملت السريالية ومن بعدها التعبيرية التجريدية على تخطي الفن باتجاه تنافذ التقنية والأداء، فضلا عن الفضاء، بالشكل الذي يدعو الفن الى الحياة. وفي ضوء ما سلف يمكن تحديد مشكلة البحث بالتساؤلات الآتية:

1-هل للعوامل الإجتماعية منها والثقافية دور مؤثر في بلورة اسلوب الإغتراب والتغريب في الرسم المعاصر؟

2-هل الإسلوب الفني يقتصر على الشكل ام هنالك عوامل اخرى من ناحية الوسائل والخامات وطرق التكوين لها دور في أن تجتمع في ما بينها لتكون اسلوباً مركباً فيما ندعوه تغريباً يستدعي دلالات ومعاني فكرية وفلسفية.

أما هدف البحث فهو: تعرَّف الإسلوب بين الإغتراب والتغريب في الرسم المعاصر.

اولاً: مقدمة في مفهوم الإغتراب.

ان للاغتراب معانٍ ودلالات عدة , تعكس طبيعة النظر إليه والرؤيا الفنية، فأن تتبع اللفظ في المعاجم العربية يُشير إلى أنه مشتق من الفعل غربَ يُغرب , بمعنى غاب واختفى وتوارى وتنحى وبَعُدَ عن وطنه , فقد اشار الفراهيدي الى هذا المعنى بقوله ((الغربة : الاغتراب عن الوطن , وغَرُب فلان عنا اي تنحى وأغربته وغربته اي نحيته ,الغربة النوى والبعد)) (AL- Nuri, 1979, p. 3) اي بمعنى ان الاغتراب ظاهرة انسانية تتعلق في دواخل الانسان وما يحيط به ((ان ظاهرة الاغتراب وجدت في مختلف انماط الحياة الاجتماعية وكل الثقافات ولكن بدرجات متفاوتة وذلك ان الاغتراب قد يعني الانفصال وعدم الانتماء , ويُعرف انه وعي الفرد بالصراع القائم بين ذاته والبيئة المحيطة به)) (AL Falahi, 2013, p. 13)وبحضور متجسد في الشعور بعدم الارتياح والاندماج في تلك المجموعة او في مجتمع ما يصاحبه السخط والقلق . واطلقت لأول مرة كلمة ((إغتراب)) من قبل روسو في القرن الثامن عشر وكانت مزدوجة المعنى ((بين السلب والايجاب وقد ابرز الجانب السلبي في الإنسان هو ضياعه في المجتمع وانفصاله عن ذاته ومعناه الايجابي المقبول في جانب الفلسفة البنائية (العقد الاجتماعي))) إن أي تنافر بين الانسان وذاته هو

بمثابة انهيار انساني أو شك في الماهية وعلاقة الذات بالحضارة المنتجة لها ,((سيولد اغتراباً هو اقصى واقعاً من اغتراب العمل او اغتراب الروح او اغتراب السياسة لأنه يتضمن هذه الانواع كلها في سياقه , اي ان اغتراب الذات حضارياً يعني موتها فعلياً))(Charlotte, 2020), وليس انقطاع حوارها مع محيطها . يقول هيد جر في الاغتراب بأنه((ذلك الحيز المكاني الفارغ او الخاوي الناتج من فقدان الإيمان بالصور المقدسة)) (Abdel Hamid, 2012, p. 15) فالإنسان العاجز عن الايمان يترك غريباً في الفراغ او العدم . يقول بو د لير* عن جيز : يبدو ان خوفاً من العدم كان يُسيطر عليه ويخشى معه من عدم الذهاب بعيداً بدرجة كافية . لقد كان يخشى ان يدع الشبح الخاص بهذه اللوحات يهرب منه قبل ان يتمكن من استخلاص التكوين الخاص به وأن يسجله في لوحاته .

يبدو أن جيز كان((يطارد اشباح روحه , روحه كفنان وهي احلامه واشواقه ورغباته وامنياته ومظاهر عجزه وعظمته , صورته الداخلية , انسانه الداخلي ظله أيهاماته , تمويها ته , مخاوفه)) (Abdel Hamid s. , 2010, p. 7) قلق يبحث عن مستقر في ذات المبدع مما يجعله دائم التساؤلات المنطقية وغير المنطقية في عملية ابداع العمل الفني الذي يتبلور عن طريقها الاسلوب كخصيصة يتمثل فيه التحول والتجدد , ويتمظهر الاسلوب الفني في الاغتراب في صور من الايهام للوصول الى ((الأهداف والغايات الموجودة منه حينئذ يخلق صعوبة في الفهم وهو غاية التغريب في الفن اذ يصبح هذا الادراك هدف بذاته ينبغي ادامته)) (Barthes, 2004, p. 46) بمعنى ان الايهام يقدمه المبدع هو صناعة غريبة لأسقاط كل ما هو معتاد وسهل الاستقبال عبر القنوات الاتصالية بين الفنان والمتلقي بينما يقول شكلوفسكي هنا على اهمية الإدراك ((أن غرض الفن هو نقل الاحساس بالأشياء كما تدرك , وليس كما تعرف وتقنية الفن هي أسقاط الالفة عن الاشياء وتغريبها وجعل الاشكال صعبة وزيادة صعوبة فعل الادراك)) (Selden, 1998, pp. 29-30) لان عملية الادراك غاية جمالية في ذاتها ولابد من إطالة امدها . فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية للموضوع , أما الموضوع ذاته فليس له اهمية . (التأكيد لشكلو فسكي) بينما نجد ((الشكليين لم يكونوا معنيين بالإدراكات نفسها , بقدر ما هم معنيين بالوسائل التي تنتج اثر التغريب)) (Selden, 1998, p. 28)ويُعد الاسلوب الفني في التغريب نشاط يمارسه الفنان على مستوى الافكار والمعالجات والانزياح عن الواقع والمألوف في النتاج الإبداعي ،إذ يصبح نتاجاً منبثقاً من ذلك الانزياح غريب عن النمط السائد في المحيط الاجتماعي البيئي ولا للإشارة إلى إن استخدام الاسلوب في ادائه الفني احياناً يبدأ من ((الاغتراب وهو ضرب من ضروب الانفصال المختلفة فحسب الى ان يصل اشتداده في التعبير من حيث الاسلوب وطريقة عرضه ومواد تركيبه كوسائط يحقق فيها التغريب)) (Abdel Hamid s. , 2010, p. 20) ان الا سلوب الفني في الاغتراب والتغريب هو خلاصة يقدمها الفنان منزوعة من كوامن ذاته وما يتواشج في افكاره الهار به يرجو المبدع التمسك بها وعرضها بعدة صور وهيئات لا تُرى الا بعد قراءة وتمحص وتفحص للوصول الى تأويلات .((ان الاسلوب يجب ان يختفي عندما يدرك القارئ الطبيعة الاعتيادية الكاشفة له ان يرى المتلقي في الجزء الواحد عدة اجزاء وقيماً مخالفاً

* - شارل بودلير : 1821-1867 وهو شاعر وناقد في فرنسي.

للمألوف)) (Barthes, 2004, p. 48) ان من اهم خصائص الاسلوب في الاغتراب والتغريب تعدد الحوار وتنوعه.

ثانياً: الأسلوب في الرومانتيكية:

منذ بدء الثورة الفرنسية وما تلاها من احداث في تحولات فن الرسم الاوربي الحديث , عملت (الرومانتيكية) على اتساع البعد مع فنون عصر النهضة الذي سبقه وفيه تجلت المنظور من زاوية المشاعر والخيال الإنساني وسلطة الذات . يقول الفيلسوف الفرنسي (فرانسوا ليوتار) ان التجربة الفنية وفعلها في الفن يمكن ان تكون التجر به شديدة ومؤثرة جداً، ((لأنه يكسر كل الحواجز وكل الحدود. هذا يجعل من هذه التجربة مؤلمة في البداية لكن هي تجربة مفرحة ايضا لأنها مليئة بالحياة ،وان دور الفنان السلبي والانعزالي في قضايا المجتمع، يجعل أن مشكلة الاغتراب كعامل مهم جدا))(ELjizani, 2011) يدعُ المتلقي في النظر بتمعن للعمل الفني. ونجد ان الاسلوب الفني هو مَن يطرح الجدل بين الاغتراب والتغريب في بلورة واضحة بدءاً من العصر الحديث الاوربي وما بعد الحداثة ومن اعمال ((غويا))و((وليم بليك)) واعمال آلجر يكو ومنها (طوف الميدوزا)وان الاغتراب في هذا العصر كان مقدمة لمفهومي الحداثة وما بعد الحداثة ((التي تفرض مهام جديدة على التفكير الفلسفي المتفاعل مع عطاء ات العلوم الانسانية لبلورة نظرية للعقلنة مستندة الى عقل تواصلي يبتغي التفاهم بين الذوات وخلق مجال عمومي جديد متحرر من كل الضغوط)) (Afaya, 1998, p. 132) والاغتراب يتمظهر في عدة مجالات كما يقول(ديكارت) :الاول هو ((الكوجيتو الديكارتي)) ويعني بـ(الأنا)عن ذاته الاغتراب الميتافيزيقي والثاني هو الاغتراب الانكو لوجي؛إذ ترد الحياة الانفعالية الى آلية الأرواح الحيوانية , والثالث هو الاغتراب الوجودي ،إذ تعيش الذات تجربة الانفعال في نطاق الذات (الانا أفكر)الديكارتي)) (ALsharony, 1979, p. 17) وفي تنوع الاساليب في تقنيات الاظهار يعبر الفنان عن تلك الذوات في الاسلوب الفني فيما يختاره بين الاغتراب والتغريب .

أما الاغتراب عند(ماركس) هو ((مرتبط بتقسيم العمل والتوزيع غير المتكافئ للسلطة والارباح والتغريب هو نقل مفردات الواقع من محيطها المألوف بوصفها وسيطاً طبيعياً لها الى وسط غريب عنها لكي يتاح لها النظر بطريقة غير مألوفة والتغريب هو من مفردات الحرية ومبادئها في الفن الحديث)) (Kezweil, 1985, p. 369) ان ما يهم بحثنا هو ذلك الاغتراب الابداعي في تنوع الاسلوب الفني لمظهر الاغتراب في الفالعالمي من الحداثة بعد تحديد انواع الاغتراب من الاغتراب السيكولوجي والاغتراب التكنولوجي والاغتراب الابداعي هنا يحقق معنى((التخارج)) ويبدو واضحا عند هيجل وخاصة في كتابه ((ظاهريات الروح)) فيقول((ان الاغتراب هنا هو حالة الوعي التي يخرج فيها الفنان عن الذات , او حالة الروح عندما تخرج عن ذاتها وتصبح طبيعة والطبيعة اي الروح وفي حالة اغترابها ليست في وجودها العيني سوى الأبدي لجوهرها الحق , وهذا الاغتراب ضروري لسيرة الروح اذا ارادت ان تبلغ المعرفة بذاتها .)) (Wahba, 2001, p. 24) فالاغتراب الإبداعي , امر لابد منه لإنسان إذا اراد ان يحقق ما هيته بوصفه مبدعاً تحقيقاً يخرجها من حيز الإمكان والكمون إلى حيز الفعل , والعلن , وهو ضروري طالما ان الإنسان مسيطر على الإبداعية ويستخدمها لإثراء روحه والتعرف عليها . ((أن الفن لا يستطيع في حالة الابداع ان يخترق طريقه إلا بأن يُعدل من الاساليب القائمة , وان يقضي على النظم الفنية السائدة , ويحطم الاشكال التقليدية وليس التحطيم هنا من أجل التحطيم ولكن بغية البناء من أجل

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

فن يتمثل مع روح العصر)) (Wahba, 2001, p. 28)فقد كان في عصر الرومانتيكيين بما يوصف بالفنان الثائر الى اقصى درجة من الجرأة لدى مدارس المستقبلية و الدادائية والسريالية , ((وارادت السريالية لنفسها ان تكون صيحة الروح في الاسلوب الفني للاغتراب وحتى المبالغة في التغريب)) (Adonis, 2010, p. 130) وهكذا يبحث السورياليون عن شكل آخر الحياة في رؤية جديدة للعالم و((استخدام المقاربة للأشياء في اختلال كمثل ما يحدث في الغرابة الخارقة . او في الجنون)) (Adonis, 2010, p. 129) ان الاسلوب الفني الذي تناول موضوعات الاغتراب والتغريب يدفعنا الى التساؤل عن المنحى الجمالي المغترب في العملية الابداعية وكيف يغترب الجميل من الفن وكيف نعرف الجميل من القبيح وهذا ما نلاحظه في اسلوب الرسم عند الرومانتيكيين والانطباعيين وما جُسد في الاسلوب الفني ووُظف الاغتراب بين الذاتي والموضوعي وما يحمله الموقف الذاتي من انفعالات واحساس لها قيمة وصفية بما هو مهول والمبالغة يرافقها قصدية الاهمال للشكل والصياغة والشعور بالصراع والغربة واتخاذ موقف الهروب من كل شيء يمد بصلة الى الواقع ان هذا الاغتراب يحيلنا إلى في السؤال عن الاثر الجمالي المغترب في العمل الفني بشكلٍ خاص والفن بشكلٍ عام وكيف يغترب الجميل عن الفن ((ان حقيقة الاغتراب الذي هو الموضوع الرئيس للعمل الفني حتى يظهر الجمال)) (Mujahid, pp. 123-124) لأن الإنسان ليس كبقية مخلوقات الطبيعة ويقول سارتر((ان الإنسان مخلوق الحرية وهذا هو الذي يدفعه إلى اجادة تشكيل الطبيعة من خلال عمله . إن الإنسان يترك طابعه الخاص في العالم الخارجي)) (Mujahid, p. 125) ويرتبط ذلك بحالة القلق التي تمتلك الفنان حتى في الاسلوب الفني وتجاربه في التعبير عن الاغتراب والتغريب وخصوصاً في الاسلوب الرومانتيكي والمرتبط بالمفهوم الذاتي من خلال التعبير((فكان الاسلوب الفني يتنوع بموضوعات شتى من بينها الحرائق , والعواصف , والغرق ونقل ما يعيشه مجتمع الفقراء والمحرومين)) (Sarah, p. 14) وفي استخدام الالوان الرطبة الحارة التي تعبر عن عزلة الفنان واعلان التمرد على كل ما هو سائد و يقول ألبير كامو ((إن الفن يعيدنا الى اصل التمرد بمقدار ما يسعى الى تجسيد قيمة تتلاشى في الصيرورة الدائمة . ولكن الفنان يستشفها ويريد ان ينتزعها من التاريخ)) (ALbert, 1983, p. 219) فتمرد كثير من فناني الرومانتيكية على المحددات الجمالية والاجتماعية في نتاج التعبير الذاتي وهواجس الذات من احساس بالغربة ويعبر (د يلا كروا) ((ان الاشياء لا تعجبنا في الواقع لكننا نجسدها في العمل الفني وتعجبنا في اعادة صياغتها من جديد وهو يشهد بكلمة باسكال الشهيرة وضع كلمة (غريب) بدلاً من كلمة (لغو))) (ALbert, 1983, p. 220) يرافق ذلك التمرد مفهوم الحرية عبر الازمنة وتجسد في الاسلوب الفني الرومانتيكي من منهل الطبيعة الجميلة ممتزجة بآلامها وقساوتها في عمل (ديلاكروا) لوحة (وفاة ساردانابال) (1827) وعمل غويا اعدام الثوار عام 1814 مثلما في الشكل(1)فيه من الاغتراب وشعور الذات بتأنيبها والتمرد على ما هو ظالم والاغتراب فيها حتى في رسم الشخصية الثائرة في رفع اليد والاستعداد للموت .

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

إن رغبة الذات المتحررة والباحثة عن التجديد في الاسلوب الفني في موضوعة الاغتراب والدافعية في التوافقية فيما بين الذات والموضوع لا تبتعد عن وعي الفنان نفسه بما يحيطه واقتناص اللحظات التي قد تبدو مثيرة في تقديم المشاهد الدرامية و تجسيد اغتراب الذات المبدعة في رفض الاستبداد بمختلف اشكاله في ((شعور امتزج مع ما مر فيه الفنان (غويا)في سنوات عمره الاخيرة من اكتئاب واصابته بفقدان السمع)) (Sarah, p. 36).ان الرومانتيكية قد لبت اشكاليات الذات ((ان هذا المتحول استطاع ان ينتفض على تلك المتسامية الجمعية ذات البعد اللاهوتي ليؤسس متعاليات تتمركز في الذات الفردية لتصنع من الخيال ما يتخطى الوجود ومحاكاته وبهذا يمكن ان يتوجه نتاجات الاسلوب الفني الى المبالغة في حركة الاجساد مما يُثير الاغتراب))(Haider, 2019-2020)

الشكل (2)

كما في الشكل رقم (2) في لوحة دانتي و فيرجل في الجحيم للفنان ادولف . اذ نجد هذه الحركة واضحة عن طريق جسد الانسان كما ان انفعالاتهم فيها شيء من المبالغة وتخطي للأصول التي بثها المتسلسل الجمالي من الاغريقي والروماني الى الكلاسيك فضلا عن الاسلوب الفني التقني في كيمياء اللون استطاعت ان تقدم ذلك الحس الجمالي المتمركز في بريق الالوان وحضورها بما يتخطى الواقع المادي في اعادة صياغة لذاتية الفنان الرومانتيكي وان الاغتراب الفكري احاله الاسلوب الى الاغتراب الكيفي في تعاملاته مع بيئته وهواجسه الذاتية الداخلية .

ثالثاً: الأسلوب في الإنطباعية: ان التحول والتغيير الذي حصل جراء المجالات التقنية والبحث عن ما هو جديد والبحث في اساليب وطرائق حديثة وهذا ما نلاحظه في الحقل البصري وتحديداً في الحركة وأسلوبها الانطباعي بسمات غير مطروحة من قبل . إن اهم ما يميز الاسلوب في الانطباعية الحرية ومن كل مرافقات العبودية الإنسان يجب أن يبقى حراً هكذا رفع شعار برادیف ((بأن الانتفاض على العبودي لا يستوجب السيادة التي تفضي إلا الاستبداد بل الحرية)) (Paulus, p. 427) وان الاسلوب الانطباعي بواسطة العلم ومكتشفاته وامتزجت الذات معه اغتراب وعزلة والمناداة بالحداثوية وبدأ التمرد على ما خرافي مقابل التطبيقات العلمية في انتاج لوازم اللوحة وتصنيع الالوان واكتشاف (اتيوب) الألوان ومع ذلك انتاب فناني الانطباعية القلق وفي الآن نفس امتزج معه الاطمئنان يقول مونيه ((ان الشخصانية جهد متصل للبحث عن المجالات في ان يستطيع الإنسان ان ينتصر فيها على جميع اشكال القسر والاضطهاد (الاغتراب)

شكل (3)

الايـديولوجي والاجتمـاعي الـى تحريـر نفسـه تحريـراً حقيقيـاً ((Mustafa, The phenomenon of intellectual, 2010, p. 14)) ان تـداخل الفـن بـالعلم مكـن الفنـانين الانطبـاعيين مـن اثبـات رؤاهـم بعلميـة ومعرفيـة فـي سـيادة اللحظـة علـى الـدوام وان الاحسـاس باللحظـة العـالي لـن يتكـرر بفعـل الاغتـراب الـذي يصـنعه الـزمن . وتمظهـر ذلـك الـرفض والاغتـراب في اول معـرض لهـم وفيـه اصـبح التنـاقض واضـحاً بـين الفنـان ومـا هـو سـائد مـن بُنى فوقيـة آنـذاك. إذ أن الأسـلوب الجديـد الـذي ابتدعتـه لوحـة(انطباع شـروق الشـمس) للرسـام الفرنسـي(مونيـه) مثلمـا في الشـكل (3) فيهـا كثير مـن الغرابـة والغمـوض فضـلا عمـا اثارتـه مـن اخـتلاف في بـاديء الأمـر بشـأن زمـن انجازهـا يـا تـرى هـل هي انجـزت في وقـت الغـروب ام الشـروق؟ الجـواب على هـذه التسـاؤلات هـو ان (مونيـه) لـم يمثـل الزمـان والمكـان المحـددين بـل إنهمـا متلاشـيان الى درجـة الأغتـراب التي تجعلهمـا في حالـة مـن الغمـوض او بقايـا مـن زمـن سـحيق. لقـد قوبـل هـذا الـرفض بـالتمرد مـن قبـل الفنـانين الانطبـاعيين لأحـداث الاسـلوب الفني الـذي يعبر عـن حالـة الاغتـراب المفعمـة بالخيـال وتجـاوز المعتـاد .ولكـن ((لـم يقـدم الاسـلوب الانطبـاعي صـورة مـن الايهـام للكـل بـل قـدم عناصـر الموضوع بدلا منه)) (AL-Tikriti, 1990, p. 294)

رابعـاً: الإسـلوب في التعبيريـة: ان المتسلسـل التـاريخي يعـرض لنـا الاغتـراب والتغريـب في صـور شـتى مـن مـا يسـمى بـ(ضد الفـن) لـدى الدادائيـة وفي الرسـم التعبيـري و الوحشـي في صـورة التشـويه والتحريـف في تحقيـق الصـدمة للـروح وليـس للعـين .وان الفـن مـن ابـرز الطـرق التي تجسـد الاغتـراب والتغريـب هـو إنهـا عملـت منـذ البـدء مـن ان تمـنح الفـن بعـده الأجتمـاعي ولـذلك شـمل مفهومهـا اشـكالاً متعـدد مـن التعبير بعـد أن ألغـت الحـواجز بـين الفـن والحيـاة، فشـملت اعمـالهم تقنيـات شـتى مـن اسـتعمال الكـولاج والتجميـع في ضـوء التركيـب والآليـة التي يمكـن أن تعـد اشـارات او علامـات اسـتفزازية تعمـل على تغريـب عقلانيـة الفـن((لقـد قـدم الفنـانون التعبيريـون الشـروط الخاصـة بالغرابـة كمـا قـال(أدورنـو) ان الغرابـة في العـالم هي لحظـة خاصـة بـالفن وان التقنيـات الفنيـة بالغرابـة هي مـا يجعـل الفـن أقـل اغترابـاً)) (Abdel Hamid S. , 2012, p. 139)وعليـه التقنيـة تقـدم المـألوف غريبـاً ويحيلنـا الـى التغريـب ((ان التعبيـريين مـن خـلال اخـتلال الشـعور بـالواقع وقـدموها كأعراض للوجـود والحيـاة)) (Abdel Hamid S. , 2012, p. 140) ان اعتمـاد التعبيريين موضـوعات فيهـا رمـوز مثـل الشـيطان فضـلاً عـن انهـا مفعمـة بشـحنات انفعاليـة والتأكيـد على اللـون وحضـوره الفيزيـائي . ولعـل اهـم الفنـانين الـذين قـد تملكهـم الاغتـراب هـو الفنـان فـان كـوخ الـذي عـانى مـن العزلـة وهـو في مجتمعـه وبـين اهلـه، ولكـن الحـزن أخـذ مأخـذه في رفـض متبـادل بينـه وبـين مـا يحيطـه فبـدأ يعبر بـ((ضربات فرشـاته بعـد أن أتسـعت وصـارت ألوانـه أكثـر حـدة وتخطيطـه

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أشد تماسكاً في اداء الأسلوب الفني . ولم يكن يقنع بتسجيل ما تقع عليه عيناه بل عمد الى الافصاح واطلاق أحاسيسه كلها . وتظهر رعشات قلبه و ملهمات عقله)) (Mueller, 1988, p. 45) وجسد في لوحاته دواخله اغتراب ذاته العميقة مما سبب تدهور حالته العصبية اثر نوبات عصبية حادة .فبدأت مشكلة فان كوخ ((هي مشكلة رسام يطمح الى يعبر فنه عن انفعالات الانسان المريعة)) (Bawness, 1990, p. 103) كان (فان كوخ) يجسد آلام الناس الفقراء والسجناء ويتبنى الرفض لكل الوسط المجنون الذي يحيطه لاعتراض ذلك المحيط فشعر في الحزن للأبد وقد تجسد الاغتراب في اسلوبه في لوحته التي صور نفسه فيها مقطوع الاذن بعد أن أعجبت فيها من أحبها هو من طرف واحد .كما في الشكل (4) والتي تظهر فيها الضماد على اذنه . بمتسلسل جمالي تبدأ الوحشية في رسوم (بول كوكان)*الذي عانى وعبر عن الاغتراب والسقم والعوز برحيله الى بنما ليرفض الاعتياد في العيش

شكل (4)

ويعود الى ((انه انسان بدائي ويقول انا لست مضحكاً لأنني شيئين طفل ومتوحش معاً)) (Saleh, 1986, p. 116) ان الرفض والتأكيد على الغرابة والحرمان هو ديدن شعوره النفسي ((كان البحث عن الجوهر ,عن القوة الباطنة هو ما سعى اليه غوغان وكابده مما دفعه في التحول الى البدائية والغرابة)) (Bawness, 1990, p. 92) ليظهر الاغتراب الجمالي في الاسلوب الفني ويعلن عن تمرده وكسر التقليد.

* - بول غوغان : رسام فرنسي تخرج من منابع المدرسة الانطباعية , كان يريد ان يستكشف مكامن الابداع , التحق بعدها بصديقه فان كوخ في مدينة آرل بالجنوب الفرنسي , قبل ان يستقر(1891)في بولينيزيا (تاهيتي و هيفا أوا) كان له الاثر الكبير في الحركة الوحشية.

شكل (5)

شكل (6)

خامساً: الأسلوب في السريالية: إن الاغتراب كان أيضاً ملازماً لـ((بيكاسو)) ليكون مصدر مهم من مصادر ومناهل المعاصرة ومن قبلها السريالية . ان المتحول الاسلوبي في اعمال بيكاسو كان لها مسرح تنوع فيها المنتج الذي امتزج بحياته الخاصة ومشاهد الحروب المأساوية العالمية واستخدامه الرموز التي عبر فيها عن الاغتراب والموت وتقول جر ترود شتاين*((ان الاشياء التي رآها بيكاسو , كانت الاشياء التي هي حقيقتها في ذاتها , لا حقيقة الاشياء المرئية , وإنما حقيقة الاشياء الكائنة)) (Sarah, p. 164) كما في الشكل (5) في لوحة المأساة والذي عبر في إسلوبه في المرحلة الزرقاء عن عمق الحزن والفجيعة وفيها يجسد حالة الضياع والبؤس في وجوه الشخصيتان والطفلان وهما حفاة ((ان فن بيكاسو ليس فناً مقطراً في المختبر , انه فن مرتبط , فن ملتزم , ملتصق بحياة الفنان نفسه, ويعبر لنا بصدق عن احباطاتها , ومرارتها)) (Mueller, 1988, p. 83) يجعلنا نشعر في اسلوبه الفني في الاغتراب عن الاقناع بالقلق الذي توحي به الاسئلة المعذبة التي تواجه الانسان المعاصر . مما جعل الانفتاح والتوغل الى داخل الذات مما مهد الى ظهور ((حقبة لحركة تجاوزت مفردات الواقع المألوف بحثاً الى ما وراء ذلك الواقع وهي الحركة السريالية)) (Sarah, p. 184)ان مهمة الفنان السريالي يفرض رؤيته في الاسلوب الفني في رفض ((الثقافة والخليط الغامض من الافكار البالية والضيق الذي تفرضه النظم حتى تعثر على الحياة العادية لاشعور تحت هذه القوقعة وان فكرة اللاشعور هي انقلاباً عقلياً وإن صح التعبير فهو انقلاب يحكم نفسه بنفسه **))** (Wahba, 2001, p. 30) ولعل من اهم فناني الحركة الذين قدموا لنا المألوف في وسط غريب هو(((سلفادور دالي) المولود في عام (1904) تزخر اعماله بكائنات واشياء فقدت اشكالها وتحولت الى عجائن ناعمة منفرشة والفنان (ماكس إير نست) الذي ابتكر اكثر الاعمال السوريالية تعقيداً وضغطاً)) (Mueller, 1988, p. 123) إن الرفض في هذه الحركة يصل الى التغريب في الاسلوب الفني الذي يعبر بواسطة ((نقل الكائنات من وسطها المعهود الى وسط غريب عنها)) (Sarah, p. 192) إن استخدام التقنية يمنح الأثر الجمالي في التغريب وذلك كي((يتاح للعين – وللنفس – ان تراها رؤية جديدة على تلك الصورة المألوفة التي افقدتها عُذريتها وقدرتها

* - كاتبة امريكية الاصل عاشت حياتها في فرنسا وعاصرت العديد من الفنانين ومنهم بيكاسو .

على الإيحاء والإلهام)) (Sarah, p. 193) إن هذا الاسلوب الفني كان ثمرة رؤى ظلت تراود الفنان السريالي سنوات طويلة وهو في حالة اغفاء قبيل النوم او قبيل اليقظة .وفيما ((تعمل السوريالية على تغيير الرؤية الى الاشياء , فأنها لا تغير شيئاً في بنية العمل الفني , وإنما على العكس تجددها , وتخلق وسائل للتعبير)) (Adonis, 2010, p. 127) مما يحيل الأسلوب الفني في اعمالهم إلى التغريب في استخدام التقنيات بقصد الاظهار كما في الشكل (6)لوحة(ماكس إيرنست) (سيليبس)، وكذلك عمل(ارنست) باسلوب مغاير، إذ انه قام بتركيب عالم أشبه بعالم الأساطير والخرافات بطريقة الحك(frottag) بواسطة تركيب مواد طبيعية تتفاعل فيما بعد مع الشكل المرسوم فينشيء ما يسمى بعالم التغريب، فضلا عن اسلوب الكشط وهي الطريقة التي تسمح بتمرير المشط على السطوح اللونية الرطبة مكونةً اشياء وكائنات رمزية. بينما نجد في اعمال(مارك شاجال) الهجرة والاغتراب ((ان(شاجال) فنان غير عادي في خياله وجاذبية الوانه بل انه ظل حبيسا لخياله , ورهين لاغترابه)) (Wahba, 2001, p. 91) ان الاسلوب الفني عنده في ((تمظهر الاشياء غريب بعضها عن بعض)) (Mueller, 1988, p. 113) وفي الانتاج الفني له من الوفرة التي تدل على الجرأة والإقدام في احالة عزلته واغترابه الى رسم ((ما يتصل بتصورات احلامه التي هي بحد ذاتها اكثر تطرفاً)) (Hassan, p. 260) ويصل فينا الفنان ليقدم لنا أسلوبه الذي يعبر بصورة عامة عن حالات القلق والاضطراب وانشغال الذهن أو انها تمثل ما في أعماقه من غابات موحشة ولعل أهم ما يميز حالة الاغتراب في أعمال شاجال ((ان قانون الجاذبية الارضية لا ينطبق على اعماله)) (Wahba, 2001, p. 92)وغير محقق فيها ,فليس هناك اختلاف بين الارض والسماء, الاشياء دائماً سابحة , غير مرتكزة على شيء , ومحلقة في السماء , ذلك الذي يؤكد عدم انتمائه ,إلى ارض او ركيزة وان كل شيء في تفصيل عمله يبحث عن الحرية ويؤكد اغتراب شاجال وعد بحثه عن الاستقرار في وطن . كما في الشكل (7) اما الأسلوب عند(جورجيو دي كيريكو) في الاغتراب المولود في اليونان 1888 من والدين ايطاليين .ان مبدأ كيريكو(الميتافيزيقي)((مبني على الاساس الذي تستند اليه النظرية الجمالية في مذهب الفن المعاصر للوصول الى الشكل الجوهري الذي هو قوام العمل الفني)) (Sarah, p. 188) وفي أسلوبه الفني يتضح لنا الاغتراب الذي في البحث إلى ما وراء الطبيعة و((لاشك ان الميتافيزيقية عند دي كير يكو في الرسم تدل على مدى كبير من الشرود الذهني , والغربة ,لم يتوصل اليه فنان معاصر)) (Wahba, 2001, p. 95) إي إنه كان يعطي لما يشاهده في احلامه اهمية كبيرة فإنه استطاع بحسه العميق أن يكشف عن الخيالات والاشباح المقنعة فيما يراه ويستبطن اسرارها . ولعل اللوحة التي رسمها في العام 1908 واطلق عليها اسم (

شكل (7)

سوف أحب مالم يكن لغزاً)((يتمظهر فيها الاغتراب وفيها تعبيرا غريباً , لجوء الأحلام , والشعور في الانطوائية , ووهم بعزلة رومانسية)) (Bawness, 1990, p. 229)كما في الشكل (8). وتغلب على لوحاته مشاهد لأماكن مقفرة ومهجورة ودخان غامض وعربات أشبه ما تكون بالتوابيت، وذلك لتكثيف الشعور بعالم الماورائيات والغيب. يقول بعض النقّاد إن لوحات دي كيريكو أسهمت بشكل كبير في نشوء السوريالية. ((وقد قرأ السورياليون لوحاته من منظور فرويدي في الغالب ووظّفوا في أعمالهم بعض الثيمات التي استخدمها دي كيريكو في لوحاته كالجوّ السكوني والصمت المطبق والتماثيل والأعمدة القديمة والأضواء الخفيّة التي تبعث في النفس إحساسا بالتوجّس والرهبة.))(AL Aries, 2008/12/6) كما في الشكل (9)(عصر الغموض)

شكل (8)

شكل (9)

سادساً: الأسلوب بين الإغتراب والتغريب وتطبيقاته في الرسم المعاصر.

شكل (10)

شكل (11)

يتضح الأسلوب في التغريب باستخدام تقنيات من التبقيع والتقطير وطريقة ما يسمى بـ(الخرخرة) لتجاوز في نظام التكوين في العمل الفني عند الفنان جاكسون بولو ك وهو من المعاصرين ((حيث ارتكز أسلوب بو لوك على عدم استخدام الريشة أو المرسم الخشبي الذي يستعمله الفنانين أثناء عملهم، ولكن مدد لوحاته أرضا وسكب الألوان السائلة عليها من الأعلى لتصنع

بقعا وخطوطا وأشكالا غير مألوفة)(Giyad, 2019-2020) تتداخل مع بعضها بعض مستخدما في تنفيذ لوحاته السكاكين والعصيان وقطع من الخيش متعددة المساحات، فضلاً عن مزجه لكثير من الألوان في كثير من الأحيان بمواد متنوعة وغريبة كقطع زجاجية وحبيبات رملية أو مواد صلبة مختلفة قبل أن يسكبها على سطح اللوحة ليحصل في النهاية على مزج لوني جديد ومختلف، فنال الفنان(بولوك شهرته لاستخدامه هذا الأسلوب المختلف. ((انه اسلوب عبر فيه بالوسيط المادي في تقنية متفردة تنم عن فهمٍ قبلي في الخطوات الاولية ولكن تبقى صدمة الانهيار هي من تهر المتلقي ليقدم المألوف الى وسط غريب ويؤسس الى رؤية جديدة)) (Neuer, 2021) يتبين لنا ان الابتكار للوصول الى لحظة الدهشة في الاسلوب يتحقق من خلال الاستعارات الشاعرية والعبثية والتغريب فضلاً عن استخدام الخامات وحتى قياس العمل الفني له مردود جمالي يسخر في قصدية من قبل المنتج لغزارة ولرصانة في التعبير . وفي لوحة الشكل (10)(تقارب) اعتبر(بولوك) ((لوحة "تقارب" بمثابة تجسيد لحرية التعبير، وتمرد على القيود المفروضة اجتماعيا وسياسيا، وحتى إن كان من الصعب تفكيك العمل التجريدي الأهم لبولوك، لكن طبيعته المتمردة، ورغبته في الحرية تبقى واضحة بقوة في العمل))(Abdeen, 2019) ليقدم التجديد في الاسلوب الفني الذي حمل سمة التغريب بتقنيات حديثة. أما الفنانون العراقيون وخلال تلك السنوات الطويلة، يرسمون تجارب تختلف وتتعدد وان جمعها قاسم مشترك واحد هو الرغبة في العثور على وطن ضائع ، وعلى الرغم من طول مدة المنفى نسبيا وتباعد المسافات بين العراق والبلدان التي توزع عليها الفنانون العراقيون، وتغير أساليب الحياة وأنماط المعيشة اليومية وصعوبات المكان الجديد والتكيف الاجتماعي، فما زال معظم هؤلاء الفنانين ينبش عن الماضي ويعيش على الذكريات وينهل من صورها التي تعود عليه بأشكالها المؤلمة وخيالاتها المغتربة في ذات الفنانين انفسهم .والفنان(فائق حسن) من الفنانين الاوائل الذين رسموا وجسدوا بأسلوب فني يحمل الاغتراب والعزلة والحرمان .((ان البدائي العراقي المثالي كان يتمثل في فائق حسن نفسه , فهو إنسان مغترب في مجتمعه وفي بيته وفي مدينته . وحتى في ذاته . ولعلنا نجد في سلوكه ضرباً من التصوف ولكن فيه ايضاً من الحرية الذاتية)) (AL Said, 1983, p. 122) وأسلوب الفنان فائق في واقعيته وصل إلى إغتراب الذات في الشكل (11)وتفصيلها والمسماة (انتظار النهاية)وفيها ما تنتظره الذات من نهاية الفنان قبل أوانها وما يشعر به من عزلة بينه وبين ذاته ويعاني من اغترابه وهو في مجتمعه وتمثلت في الاجواء ومناخات لوحة ((رمزية شديدة الغربة ترمز في التعبير الى ما وصل اليه الانسان المعاصر من تردي وانفصام , بين نفسه والمجتمع)) (Wahba, 2001, p. 97) يتبين لنا ان الغرابة في اسلوب الاغتراب عند الفنان اقل تكنيكات فظهر

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

بقوة وتأكيد الحرمان في وطنه .ان المهجر للفنانين العراقيين كان مضمار ومسرح معاصر لعرض آلام واحزان وعزلة يبدو انها اصبحت سرمدية البقاء ولازمة الذات المبدعة ولاسيما في ذات الفنان علي النجار المغترب المولود 1940والذي يفصح عن ملامح شخصيته بالقول ((انا اكره البشاعة , ولست شاهداً محايداً))(Enad, 2016) لذلك فهو في البدء حالم رومانسي وله موقف مما هو سائد وتفرد برأيه كما تفرد في الأسلوب الفني الذي ((لم تختفِ منه آثار الحروب وخيبات الامل العالقة بالذاكرة كأنه يستثمر فيها كل مصادر الاضطراب سعياً للوقوف وبحس متهكم وقاس أمام كائنات مسببيها)) (AL-Khammisi, 2009, p. 106) و يتضح الاغتراب أسلوب الفني في اعماله والمضي بابتكار عوالم متخيله، وحضور الرؤية الخلقية في لوحاته ((وفيها خصائص صوريه وتأليفيه معينه في كونه تجسد ملامح البعد الإنساني الوجودي, جسد في حالة حضور أقل رسوخاً على الأرض، وأكثر خفة خاضع لحراك مرئي ,تحيطه غالباً وجوه محورة , وكائنات ذات طابع صوري غرائبي))(AL-Qasab, 2013) الجسد يرتفع الى حالة عدم الاستقرار وهي غاية التعبير عن الاغتراب وعدم الركود وهو حالة التمرد الدائم في اعلان المشاكسة مثلما في

شكل (12)

شكل (13)

شكل (14)

الشكل(12) (AL- Qasab, 2016) ، ((تضاهي عالما تتألف أشكاله من مخلوقات وأشياء حاضرة باعثة على الغموض والغرابة وعدم التوقع)). كما في الشكل (13) تكوينات تنسج مشهد يه غير متوقعة كان لدوافع الاغتراب أثرها في اقتراح رؤية كهذه، إذ على الفنان التشكيلي المغترب اكتشاف ذاته من جديد في وسط فيض من تجارب كثيرة ومعاصرة انه موضوعاً يستدعي إشكالية جمالية لا يمكن فصلها عن الفن ولا عن رؤيته تجاه العالم. اما أسلوب الإنتاج السائد الذي كان عليه علاء بشير، والوسائل الإنتاجية المستخدمة ونوعية العلاقات التي تربط مختلف المعالجات الفنية التي مارسها ، تشير الى الأفكار المحتشدة لديه، والفلسفات والأنظمة

والمؤسسات الموجودة التي كانت تحيط به .((وما بين رحابة عالم التخييل والتركيب الفني، تتبلور اتجاهات مستولدة عن تلك التجارب الفردية والمجتمعية(Al- Rubaie, 2011)))ولعل توظيف الغراب مثلما في الشكل (14)هو أحد الإستعارات الواقعية التي ارتبط بالسردية الشعبية في اذهان العوام لقد وظف الفنان علاء بشير الفضاء لمساحة العمل الفني وقدم الغراب لوحده وليعلن في الاسلوب الفني عن حالة الاغتراب في تعبيرٍ ثاوٍ فالغراب يجلب الشؤم والذي يرتبط بلونه الاسود وعندما ينعق وكأنه اي الغراب يفسر لنا حيرة الإنسان وقلقه والفنان علاء بشير إستدعى الغراب لاستخدامات شكلية مفتوحة على التأويل . و((الأهم من ذلك هو أن جميع هذه التهاويل والأفكار تقع ضمن دائرة السيطرة التامة على عناصر اللوحة والمنجز الفني له)) (Yousef, 2014)

إن الاغتراب جُسد في الأسلوب الفني في الرسم العراقي لغربتين الغربة الاولى هي البعد القسري عن البلد والغربة الثانية بعد الذات عن المجتمع وهي في محيطه ومجاوراتها ((وهي ترفض ان تكون اداة او شيء وهذا ما يسمى بالتشيؤ)) (Wahba, 2001, p. 32) أن اعمال الفنان العراقي المغترب بشير مهدي الذي عاش الغربة باغتراب وتحقق في اسلوبه اللوحة ((وهي بمثابة ثوابت متحركة عبر متغيراتها لأنه يمتلك القدرة على محاورة هذه المكونات بصيغ سردية مختلفة مثل المكان الفراغ والضوء والظل)) (Assi, 2013, pp. 5-6) ونسج في اسلوبه آلام الغربة والابتعاد عن الوطن كما في الشكل (15) اسم اللوحة((وبقيت حائراً)) في عام 2000م يقول الكاتب والشاعر الهولندي (جريت لودنجا) عن تجربة الفنان(بشير مهدي)، ((ان الفنان مهدي يتطلع بأسلوبه الفني نحو عالم يستحث داخله كمعايشة رئيسة عن قصد , اذ يشكل مصدر الهامه فأعماله تحمل بعداً كونياً واضحاً))(without, 2005) يتبين لنا ان الاسلوب الفني عند الفنان يشتغل في ثيمة الغياب والمغيب وفكرة سلب السلب التي تعكس فهمه عن الوجود الحقيقي للذات فهو ((يعمل على احقاق الوجود للإنسان المغيب دائما والحاضر في العمق والرؤى وهو غير مسرف في الخيال بقدر ما وظفه لصالح تلك الجدلية والمنطق الفلسفي وعلى ان كل الموجودات في ذاتها محركات وحقق رؤيته السريالية لتمثل هذا الاغتراب)) (Assi, 2013, p. 17) ويبدو هذا الوجود وسط وحشة المكان يعطي

شكل (15)

شكل(16)

صورة لفعالية مغيبة .

اما الفنان سلام جبار فلقد قدم لنا تجربة في اسلوبه الفني ليعرض لنا اغترابه في وطنه وهو اعلان عن رفضه عن كل ما يُقيده كما في الشكل (16) واسم اللوحة (العراقي الاخير) الذي تمثل نهاية مؤلمة في الاغتراب الإنسان في وسط مجتمعه وفي لوحة (نبوءة الخراب) يرفض الاغتراب كما في الشكل (59) فالاغتراب لدى ((الوجوديون لابد من قهره والقضاء عليه لأنهم ينادون بالحرية المطلقة، وعندما يسقط الإنسان في الاغتراب يفقد ذاته وحريته . وقد اتهموا التكنولوجيا الحديثة بأنها سبب اغتراب الإنسان المعاصر وفقدانه لذاته وحريته)). (Muhammad, 1992, p. 8) ان الاسلوب الفني للفنان سلام جبار في واقعيته وقلة التقنيات بخامات اخرى يجعله اكثر اغتراباً . يرفع عن العمل الفني الغموض ويحقق المتعة للمتلقي ((أن الإنسان كيما يوجد , عليه إن يتمرد ولكن تمرده ان يحترم الحد الذي يكتشفه في ذاته عنده يشرع البشر بالوجود بتلاقيهم مع بعضهم بعضاً فلا يمكن إذن للفكر المتمرد ان يستغني عن الذاكرة)) (ALbert, 1983, p. 29) ان الرفض يأتي بسبب الوعي للمبدع هو من يصنع الحرية بعد الشعور بالقلق والعزلة وتجسيده في العملية الابداعية بأداء الاسلوب الفني .

***النتائج:**

1- اتسمت الأساليب الفنية بنزعة تراجيدية عبر المبالغة بالتعبير عن المشاعر الإنسانية، فكان استلهام الحدث بمنزلة انطلاقة نحو تغريب الأحداث الناتجة من قضايا مجتمعية ووضعية يعيشها الفنان.

2- استعمال تقنيات واقعية كالتقطير والأيربرش والرمل لخوض اساليب تغريبية إذ تضمنت العديد من الموضوعات لاسيما الخفية منها.

3- تمحورت أساليب التغريب في الموضوعات السريالية والتعبيرية التجريدية حول مشاهد الحلم واللعب الحر والرمزية والتقنيات الآلية.

4- المقاربات غير الموضوعية وغير المتوقعة في اساليب تقنيات الأظهار احدث نوعا من التغريب في الأسلوب ازاء السياقات غير المتوقعة بواسطة عنصر المفاجأة عبر استخدام مختلف الخامات فضلا عن الأداء.

5- يعد الأسلوب في الأعمال التغريبية اكثر من كونه تعبير عن شعور بالفوضى والرفض، في مقابل العشوائية والحدث والأداء وكل ماهو غير تقليدي.

6- إعتماد أسلوب التغريب بالإيحاء والألهام والحدس من خلال ترحيل الأشياء والكائنات من وسطها المألوف والطبيعي الى وسط خيالي تتجلى فيه حرية الفكر من دون الألتزام بالقواعد المنطقية.

7- تجلى أسلوب الأغتراب في المشاهد التي تثير الوعي بالقيم الجمالية والفنية وعلى الرغم من طابعها الرومانتيكي الذي يحمل في طياته شحنات انفعالية، إلا انه اسير المبالغة في التعبير عن الجمال.

8- تحقق أسلوب الأغتراب في الرسم بالإيحاء بتفاصيل المشاهد المصورة وبعيدا عن موضوعيتها التي كانت تتمحور حول الفلسفة والخيال والتاريخ مثلما شهدتها المدارس الكلاسيكية.

9- أن توثيق جماليات الزمان والمكان وما تبعه من حركة وحيوية مستمرة لهما يولد اغتراباً، إذ تكمن فيه دلالات ومعاني رمزية ازاء التلاشي لملامح الطبيعة، فكانت الخطوط والألوان متداخلة ومتشابكة.

10- ارتبط الفن بمفهوم الحداثة عبر سيادة الموضوعية والذاتية في آن واحد، في إشارة إلى ارتباط الفن بالحياة والتشكيك بموضوعية النظريات والفلسفة وعلم النفس، ولذلك اتجه الفن للبحث عن أشكال جديدة من الاغتراب وبحدود الاختلافات والتناقضات غير المتجانسة ادرك الفن بأساليب وتقنيات مختلفة.

References:

1.Abdeen, s. (2019, Jan 30). *Jackson pollock, How to Read Abstract Expressionist paintings*. Retrieved from AL Jazeera: www.aljazeera.net/news

2.Abdel Hamid, s. (2010). *art and strangeness*. Egypt: Egyption writer of general power.

3.Abdel Hamid, S. (2012). *strange comcepts and expressions in literature.* Kuwait: state Council of culture, art and liberature.

4.Adonis. (2010). *Soviet and surrealism.* bartenders house.

5.Afaya, M. n. (1998). *modernity and communication.* Brirut: African publishing House.

6.AL Aries, A. (2008/12/6). Gerorgia de Kerekos Love song. *AL life*.

7.AL Falahi, A. A. (2013). *alienation of Arabic potry, .* Amman: Dar al ghida.

8.AL- Nuri, Q. (1979, April). Alienation as a term, concept and reality. *Alam AL- fikr magazine*, p. 3.

9.AL- Qasab, S. (2016, November 12). *Ali Al- Najjar of an Iraqi artist Living with the objects of the Exoticism*. Retrieved from AL- arab: alarab.co.uk

10.Al- Rubaie, S. (2011, November 11). *the creative space of ALaa Bashir,the advanced cognitive form in art*. Retrieved from al- Mughtaf newspaper: www.almothaqaf.com

11.AL Said, S. H. (1983). *chapters from the history of the plastic Movement in Iraq part 1.* baghdad: Arab Horizons House.

12.ALbert, C. (1983). *the Rebel Man.* Beirut paris: Oweidat publications.

13.AL-Khammisi, M. (2009). *Iraqi artists on maps of exile.* Baghdad: Dar AL- Mada.

14.AL-Qasab, S. (2013, November 16). *Ali AL-Najjar and represent contemporary idea*. Retrieved from cultures: thaqafat.com

15.ALsharony, h. (1979, October 1). self alienation. *Thought Magazine*, p. 70.

16.AL-Tikriti, J. N. (1990). *Literary School.* Baghdad: House of Cultural Affairs.

.*the phenomenon of intellectual alienation* .(2010) .Arafat Karam Mustafa

17.Assi, J. (2013). *the controversy of existence and its philosophy in the painting of the artist Bashir Mahdi.* baghdad: Ministry of culture.

18.Barthes, R. (2004). *reception theory.* Syria.

19.Bawness, A. (1990). *European Modern Art* . Baghdad: AL-maamoun House.

20.Charlotte, F. (2020, September 2). *self alienation*. Retrieved from elsada.net: elsada.net/127940

21.ELjizani, s. (2011, November 24). *contemporary Arab plastic arts and the issue of alienation*. Retrieved from Elaph: elaph.com

22.Enad, A. R. (2016, February 7). *the expatriate Iraqi artist, Ali Al Najjar*. Retrieved from alkompis: news/sealkompis

23.Giyad, S. J. (2019-2020). Expression, Material and image. Baghdad, Iraq: plastic Arts.

24.Haider, N. (2019-2020). Transformer in Aesthetic A wareness.

25.Hassan, M. H. (n.d.). *the Historical Foundaions of contemporary Art.* Syrian: Damascus university.

26.Kezweil, E. (1985). *The era of structuralism.*

27.Mueller, G. (1988). *Hundred Years of Modern Painting.* Baghdad: Dar Al-Mamoun.

28.Muhammad, M. M. (1992). *the phenomenon of plastic Alienation in the Egyptian Environment.* Egypt.

29.Mujahid, A. M. (n.d.). *controversy of Beauty and Alienation.* Cairo : House of culture for publishing and Distribution .

30.Mustafa, A. K. (2010). *The phenomenon of intellectual.*

31.Mustafa, A. K. (2010). *The phenomenon of intellectual alienation.*

32.Neuer, K. (2021, February 1). on the topic of alienation and alienation.

33.Paulus, S. (n.d.). *conflict and Existential.* Cairo: Dar Al Maaref in Egypt.

34.Saleh, Q. H. (1986, April). Gauguin. *Afaq Arabia*, p. 116.

35.Sarah, N. (n.d.). *A story of Modern Art.* contemporary thought series.

36.Selden, R. (1998). *contemporary literary theory* . Cairo: Quba House for printing publising and distribution.

37.Wahba, F. (2001). *Lienation in contemporary photographic art.* Egypt: Egyptian General Book Authority.

38.without. (2005). Looking towards Freedom with the power ofImagination. *AL- sharq AL-Awsat Newspaper*.

39.Yousef, F. (2014, may 18). *ALaa Bashir, the most pessimistic among Iraqi painters*. Retrieved from alarab: https://alarab.co.uk/

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/647-666

Style between alienation and westernization in contemporary painting

Salama Mahmoud Abd [1]
Sahib Jasim Hassan[2]

Al-Academy Journal ……..……. Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 15/4/2021…....Date of acceptance: 26/4/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract

The problematic of the current research marked (style between alienation and westernization in contemporary painting) is demonstrated by the fact that the stylistic forms in art are full of the influx of subjective and emotional impressions, as well as administrative and borrowing techniques, as well as their contextual meaning, whether cultural, social and political, which gives them an alien dimension at one time or another. The aim of the research is: Define the style between alienation and alienwesternization in contemporary painting. The research included six axes dealing with the first axis: an introduction to the concept of alienation, and the second axis dealing with the style in romanticism. The third dealt with: the method in impressionism. The fourth dealt with: the style in expressionism. As for the fifth axis, it dealt with: style in surrealism. The sixth: It dealt with the style between alienation and westernization in contemporary painting. According to these axes, and in order to achieve the objective of the research, a number of results were reached,

including:

1- Non-objective and unexpected approaches in methods of demonstration techniques have a newer kind of westernization in style towards unexpected contexts by means of the element of surprise through the use of various materials as well as performance.
2-The style of alienation is evident in the scenes that raise awareness of aesthetic and artistic values, and despite their romantic character - which carries in its multiplication emotional charges - it is captive to the exaggeration of the expression of beauty.

[1] Department of Sports and School Activities / Education of Baghdad Al-Karkh, alryfyslamt9@gmail.com .
[2]University of Baghdad / College of Fine Arts, sahib_hassin@yahoo.com.

key word

1-The style: is the method or approach most related to the most innovative and distinctive technique or artistic performance

2-Alienation: It is the state of distortion of the elements, shapes and contents of artistic work as a response to political and social situations, which enhances the feeling of unity and alienation

3-Westernization: It is the style that deviates from the standards, practiced by the artist at the level of displacement in the administrative and constructive treatments of the form in the way that it appears unusual and unfamiliar according to the method of different treatments.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/667-684

مفهوم الحرية في نصوص يشار كمال المسرحية مسرحية (الصفيحة) انموذجاً

عامر صباح نوري المرزوك[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/2 , تاريخ قبول النشر 2021/5/23 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث

يُعنى هذا البحث بدراسة (مفهوم الحرية في نصوص يشار كمال المسرحية)، إذ يُعدُّ الكاتب المسرحي التركي (يشار كمال 1922_2015م) واحداً من الكُتّاب المسرحيين المعاصرين الذين اهتموا بالمجتمع ونقده، ولعل مفهوم الحرية في نصوصه اتخذت شكلاً مغايراً، من خلال قدرته على التجديد وتقديم محاولاته لخلق شكل مسرحي مغاير عن مجايليه من الكتّاب في تناول حياة الفلاحيين والقهر الذي مر بهم، إذ حدد الباحث مشكلة بحثه بالاستفهام الآتي: ما مفهوم الحرية في نصوص يشار كمال المسرحية؟ ويهدف البحث إلى تعرف مفهوم الحرية في نصوص يشار كمال المسرحية، ويعرف الباحث (مفهوم الحرية) تعريفاً إجرائياً على أنه: أسلوب يتخذه الكاتب الدرامي للتعبير عن مكنوناته الذاتية، وقضايا الفرد والمجتمع، ويحمل في طياته هدفاً تحريضياً، يُعري الأيديولوجيات، ويخلخل ارادتها.

في حين تناول الفصل الثاني ثلاثة مباحث، عني الأول بدراسة مفهوم الحرية في الفكر الإنساني، وعني الثاني منها بمفهوم الحرية في النص المسرحي، ودرس الثالث حياة الكاتب (يشار كمال) ومرجعياته، بينما تضمن الفصل الثالث تحليلاً وافياً لمسرحية (الصفيحة) كنموذج للبحث، وأختتم البحث بالنتائج، نذكر منها:

1. وثق (كمال) مرحلة مهمة من حياة المجتمع الفلاحي التركي، وبشكل يقترب من الواقعية الاشتراكية.
2. أنصب اهتمام (كمال) على موضوع الإنسان بوصفه نقطة انطلاق حيوية، يستقي منها مادته الدرامية التي تحتوي على مجموعة المقومات الجوهرية لوجوده من الاختيار والحرية والإرادة، ويقترب المؤلف في بناء أفكاره من كتاب الدراما الطليعية.

الكلمات المفتاحية: مفهوم، الحرية، النصوص المسرحية.

[1] جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة، Ameersabah83@gmail.com .

الإطار المنهجي:

أولاً/ مشكلة البحث:

تُعد الحرية من المفاهيم التي ترتبط بحياة الإنسان والمجتمع، وتقف بالضد من الظواهر السلبية التي يعيشها، والحرية على هذا النحو هي عمل أيحابي، يُبرز الحقائق والأفكار في صور متعددة ووسائل مختلفة.

وتتمثل حرية المسرح في قدرته على زلزلة الأيديولوجيات وقمع المجتمع، بل تذهب إلى أكثر من ذلك في كشف الزيف، وتقديم معالجات درامية تدعوا إلى التحرر والتثوير من أجل تقديم مسرح حقيقي نابع من رحم المجتمع والواقع المعاش.

ومن هنا ألتفت الكُتّاب المسرحيون إلى توظيف الحرية كوسيلة للتعبير عن المواقف الحياتية، في أسلوب يرفض ما يدور في مجتمعاتهم عبر مختلف العصور، ومن غاية فردية إلى أخرى جماعية، ومن أسلوب اجتماعي إلى أسلوب سياسي، واختلفت هذه النظرة باختلاف مراحل تطور المسرح، وأخذت التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية طريقها إلى المؤسسات الإنسانية، وبدأت الحرية تأخذ مساراً مغايراً لما كانت عليه في السنوات السابقة.

ويُعدُّ الكاتب المسرحي التركي (يشار كمال) واحداً من الكُتّاب المسرحيين المعاصرين الذين اهتموا بالمجتمع ونقده، ولعل مفهوم الحرية في نصوصه اتخذت شكلاً مغايراً، من خلال قدرته على التجديد وتقديم محاولاته لخلق شكل مسرحي مغاير عن مجايليه من الكتّاب في تناول حياة الفلاحيين والقهر الذي مر بهم، وهو بذلك يجتهد في توظيف جانباً مهماً من العلاقات الإنسانية الاجتماعية السائدة في القرية التركية، فقد تناولها من زاويا خاصة تنسجم مع طبيعة موقفه وتوجهاته الفكرية، فرصد (كمال) الانعكاسات الناجمة عن غياب الحريات، لذا يبدو البطل الشعبي في مسرحياته يمثل شريحةً واسعةً من فئة المجتمع الكادح، وكانت آثار غياب الحرية تبدو مجسّدة بشكلٍ واضحٍ وكبيرٍ، فتبرز قلقهم ومعاناتهم وتوترهم.

وعلى وفق ما تقدم من القول، يُحدد الباحث مشكلة بحثه بالاستفهام الآتي:

ما مفهوم الحرية في نصوص يشار كمال المسرحية؟

ثانياً/ أهمية البحث والحاجة إليه:

تأتي أهمية هذا البحث كونه دراسة لمفهوم الحرية في نصوص يشار كمال المسرحية، بوصفها معطاً عول عليه في تشييد أفكار مسرحياته، وطريقاً تنويرياً في مواجهة السياسة والسلطة، ومعالجة هموم الفرد والمجتمع، لأنه كان يؤمن بأن المسرح السبيل الوحيد للتعبير عن الحرية.

كما أن البحث يعد جهداً معرفياً لطلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها وللباحثين والدارسين والمهتمين في مجال النقد والأدب المسرحي، بوصفه منجزاً معرفياً يُسهم في تسليط الضوء على الثقافة المسرحية عامة، والثقافة المسرحية التركية خاصة.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث إلى: تعرف مفهوم الحرية في نصوص يشار كمال المسرحية.

رابعاً: حدود البحث:

الحدود الزمانية: 1955م.

الحدود المكانية: الجمهورية التركية.

حد الموضوع: دراسة مفهوم الحرية في نصوص يشار كمال المسرحية: مسرحية (الصفيحة) انموذجاً.

خامساً/ تحديد المصطلحات:

& المفهوم Comprehension

أ ــ لغةً: جاء في مختار الصحاح: (فهم) الشيء بالكسر (فهماً) و(فهامة) أي علمه (Al-Razi, 1983, p.513)، وفي (المعجم الوسيط): (فهمه) فهماً: أحسن تصوره (Mustafa, p.704) .

ب ــ اصطلاحاً: المفهوم عملية فكرية إجرائية، تتناول موضوعات التفكير ودلالات الأسماء، تتصل بصياغة الإشكاليات أي تحويل السؤال المطروح في موضوع معين إلى مُساءلة (Khalil, 1996, p.365)، وهو ما يدركه العقل من حقائق الأشياء، ومعناه مجموع الصفات أو الخصائص التي يتصف بها نوع من أنواع الموجودات أو شيء ينتمي إلى نوع ما، وتميزه من غيره (Al-Husseini, p.298_299) .

& الحرية Freedom

أ. لغةً: جاء في (المعجم الوسيط): الخلوص من الشوائب أو الرق أو اللوم. كون الشعب أو الرجل حراً (Mustafa,p.165) ، وفي مختار الصحاح: (حر) العبد يحر (حراراً) بالفتح أي عتق الرجل يحر (حرية) من حرية الأصل(Al-Razi, 1983, p.129_130) .

ب. اصطلاحاً: الحرية تعني حالة الشخص التي تتطلب غياب القيود، حرية سلبية، أو ضبط النفس وتحقيق الذات، حرية إيجابية أو كلاهما (Hutchinson, 2007, p.179) ، كما انها القدرة على تحقيق الفعل دون خضوع لمؤثر خارجي، وإنما تصدر الأفعال عن المرء نفسه بحيث يشعر أن الفعل صادر عن إرادته (The Academy of the Arabic Language, 1983, p.71)

ويعرف الباحث (**مفهوم الحرية**) تعريفاً إجرائياً على أنه: أسلوب يتخذه الكاتب الدرامي للتعبير عن مكنوناته الذاتية، وقضايا الفرد والمجتمع، ويحمل في طياته هدفاً تحريضياً، يُعري الأيديولوجيات، ويخلخل ارادتها.

الإطار النظري:

المبحث الأول: مفهوم الحرية في الفكر الإنساني

تُعد مشكلة الحرية من المشكلات الأزلية التي أخذت أبعاداً متنوعة، وتم التطرق لها عن طريق الفكر الفلسفي، وتناولها كبار الفلاسفة بالدرس والبحث، وقدموا مجموعة من التصورات التي تتعلق بالدفاع عن الفرد والمجتمع.

ولعل أولى تجارب الحرية التي يتعرف عليها الإنسان في المجتمع هي تجربة المكان بمعناه المادي، أي استطاعته القيام بعمل يرغب فيه، وبالمعنى القانوني أن لا يتعرض لأي عقاب إذا فعل ما يريد، وتعني الحرية بهذا المفهوم مجموعة الحقوق المعترف بها للفرد، ومجموع القدرات التي يتمتع بها، وتحدد القوانين والأعراف والأوامر التي تحدد الأفق الاجتماعي للفرد داخل مجتمعه وعصره، وتواجهه دائماً حواجز عائلية وطائفية

وقانونية وشرعية، وإذا أراد أن يتخطاها سيواجه صراع عنيف، فيحس بأن حريته تتقلص، وأنها مرتبطة بتقدم طبقته ومجتمعه والنوع البشري(Laroui, 2012, p.120-121) .

إن مفهوم الحرية من أغنى المفاهيم الفلسفية التي "تميز الكائن الناطق من حيث هو: موجود عاقل يصدر في أفعاله عن إرادته هو، لا عن أية إرادة أخرى غريبة عنه. فالحرية بحسب معناها الاشتقاقي هي عبارة عن انعدام القسر الخارجي، والإنسان الحر بهذا المعنى هو من لم يكن عبداً أو أسيراً" (Ibrahim, p.18).

أخذت الحرية مساحة كبيرة في التفكير القديم، وخاصة في الفلسفة اليونانية، إذ ربط الفيلسوف الاغريقي (سقراط 470_299ق.م) الحرية بمنطق الخير والأخلاق، ورأى أن الحرية هي الفعل الأفضل، ولا تتم إلا عن طريق مجموعة من الشروط المعينة كضبط النفس والفحص المنهجي المرتبط بالخير، وقد دعا إلى إحياء العقول الميتة والغارقة في بحر العزلة، ولهذا رفض التنازل عن حريته، ويتجسد ذلك في قوله: ليس على الأرض إنسان له الحق في أن يُملي على الآخر ما يجب أن يؤمِن به أو يحرمه من حق التفكير كما يهوى (Badawi, p.458).

بينما وجد الفيلسوف الاغريقي (أرسطو 384_322ق.م) أن الحرية ميزة لابد أن يمتاز بها الحكام والفلاسفة كونهم يتمتعون بملكة العقل وفضيلة الحكم، وهي هبة طبيعية تميزهم عن باقي البشر، والإنسان الحر عند (أرسطو) هو الإنسان القادر على اختيار الأفعال الممكنة بشكل إرادي مبني على معرفة عقلية، ومن غير قسر خارجي، ويمكن حصر الحرية على شكلين، الأول يكمن في حرية الأفراد في اختيار حياتهم كما يحبون، دون التدخل في حياتهم أو عملهم، والشكل الثاني حرية المواطنين في المشاركة في الدولة، وفي المناصب العامة، ووضع الدستور والقانون عبر الحوار، والتعبير عن الرأي، والتشاور العام (Khalifa, 2016, p.11). وهكذا فان الحرية في الفلسفة اليونانية قد تمثلت بمجموعة من المعطيات كالقانون، والخير، والشر، والفضيلة، وملكة العقل.

وقد تم تناول الحرية في الفكر الحديث بشكل مغاير، لا سيما من خلال ارتباط الفلسفة بالتفكير العلمي، وأصبح التفكير بحرية الإنسان أكثر اتساعاً وشمولاً، "وأخذت دراسة الحرية أهمية أكبر عندما بدأت دراسة السلوك الإنساني تأخذ منهجاً علمياً بتحديدها في الشروط البيولوجية والاجتماعية والنفسية"(Al-Triki, 2016, p.75) .

ووفقاً لذلك جاءت آراء الفيلسوف الفرنسي (ديكارت 1596_1650م) مبنية على منطلقات فكرية منهجية، وربط مفهوم الحرية بالشك، وهو طريق الإنسان للحرية والتحرر من العبودية، وهذا يعني أن الإنسان حينما يشك فهو في حالة بين الرفض أو القبول، وبهذا تكون الحرية قادرة علة فعل الشيء، أو الامتناع عن فعله، وهذا الشك هو فعل ذهني وفكري، وقد فرق (ديكارت) بين الحرية الإنسانية والحرية الإلهية، والأولى هي امتداد للثانية، وأن الله هو أساس الحرية الإنسانية(Al-Triki, 2016, p.72) . وميز (ديكارت) بين نوعين من الحرية، حرية تقوم على تحديد الإرادة، وهي حرية معقولة، وحرية لا تقوم على الإرادة، وعندما يسيء الإنسان في استعمال الحرية، فهو بذلك يقع في الخطأ، ومن هنا يرى (ديكارت) أن الشك "موقف أساسي لا يهم مستوى العلم والمعرفة فحسب، بل يحتاجه الإنسان لكي يثق من قدرته على

المعرفة وبالتالي على تأكيد وجوده"(Safadi, p.33-34) . ومن خلال مقولته الشهيرة (أنا أفكر اذن أنا موجود)، يربط الفكر بالشك وبكل ما يحيط به من أشياء، من خلال إثبات حقيقة الذات.

وللحرية مكانة بارزة في الفلسفة السياسية، ومن أهم من تناول مفهوم الحرية الليبرالية هو الفيلسوف الإسكتلندي (آدم سميث 1723_1790م)، إذ ضمن المفهوم في فلسفته الاقتصادية، ويرى أن هناك مفهومان للحرية: الحرية الطبيعية، والحرية الكاملة. الحرية الطبيعية هي حرية موجبة تقوم على قدرة الفرد على تحديد مصيره، بينما تكون الحرية الكاملة سالبة، تكون لا قدرة لها على تحديد الحرية، ويمكن للحرية السلبية أن تخرج إلى حيز الممارسة والوصول إلى المعلومات، وترتبط بالمضمون الاقتصادي، ويؤكد (سميث) أن الحرية والمصلحة الشخصية لا تقودان إلى الفوضى بالضرورة، بل في استطاعتهما تحقيق النظام والانسجام، وهنا يعود (سميث) إلى استدعاء المضامين الاقتصادية للحرية التي تتحقق من خلال آليات السوق المفتوح، التي تضمن التوازن بين المصالح الذاتية للأفراد(Butler, 2020, p.13-14) ، وهكذا فان (سميث) يرى أن الحرية المتحققة داخل السوق لا تشرط القصدية التي تقوم على اعتبارات أخلاقية.

ومروراً بالفلسفة الماركسية التي تنطلق بمفهومها الاجتماعي الذي تفسر به الحرية، فالماركسيون يرفضون كل فهم فردي للحرية، ويؤكدون "بان الحرية ليست تجربة باطنية، أو شعوراً نفسياً، أو أمراً ذاتياً يخص "الانا" على حدة، بل هي تجربة اجتماعية، أو حركة تاريخية، أو مشكلة عينية تهم الإنسان في علاقته بالعالم والاخرين، فليست "الحرية" – في نظر الماركسيين-معجزة، أو بداية مطلقة، أو خلقاً من العدم – كما كان يتوهم بعض الفلاسفة الميتافيزيقيين- بل هي حركة اجتماعية يشارك المرء من خلالها بطريقة ثورية في صنع التاريخ"(Ibrahim, p.77) .

ويُعد الفيلسوف الألماني (كارل ماركس 1818_1983م) العلاقة مع الآخرين هي أساس تميز الإنسان من غيره من الأشياء، وهذا يرتبط بالطبيعة البشرية، إذ أن الحرية لا يمكن أن تتحقق إلا داخل مجتمع كامل، من خلال العلاقات مع اشخاص حقيقيين غير مغتربين، على نحو أساسي من قيامه وارتباطه بصورة أو مفهوم عن فرد معزول، مرتبط الصلة مع غيره من الافراد، وان النشاط الإنساني منسجم مع تكوينه الطبيعي والروحي(Marx, 2003, p.40) .

وفي كتابه (رأس المال) يبين (ماركس) أبعاد الحرية بقوله: "إن مملكة الحرية تبدأ فقط في اللحظة التي لا يبقى فيها عمل تحدده الضرورة والإلزام الخارجيين لأن تطور القوى البشرية التي هي غاية في ذاتها ولذاتها والتي هي الميدان الحقيقي للحرية يبدأ في تلك اللحظة"(Mr. Jassim, 1971, p.5) .

وهكذا فان فهم (ماركس) للحرية مرتبط بقدرة الإنسان على تحقيق ذاته من خلال إدراك نفسه في الوجود، عبر النشاط الداخلي والخارجي الذي ينسجم مع طبيعته وروحيته، وهذا النشاط بشقيه يكون مقدار صيرورة التشكل والخلق.

ويلخص الباحث (عبد الله العروي) بتحديد أهم ظواهر الحرية بالآتي: (Al-Larwi, 2012, p.140)

1. انتشار الدعوة إلى الحرية على مستوى العراك السياسي اليومي، وتكتسي تلك الدعوة أشكالاً متنوعةً حيث يناسب كل شكل فئة معينة.

2. تركيز البحث الفلسفي على مفارقات الحرية عند التطبيق وضرورة إناطة الحرية البشرية بحرية مطلقة، ويتزعم هذا البحث حالياً أعداء الحرية الليبرالية والمتبرمون من مغزى حرية الفرد.
3. إهمال ازدهار الشخصية بعرقلة انتشار نتائج العلوم النفسانية السلوكية.
4. تداخل القيم الضرورية لنشاط وتطور المجتمع: التنمية، الاصالة، مع قيمة الحرية.

وهكذا تبقى الدعوة إلى الحرية مدّوية منذ عقود طويلة، رغم اختلاف مرجعياتها ومريديها، وقرب المسميات التي ترتبط منها كالمساواة والاستقلال، تبقى حرية المجتمعات والأفراد هي المطلب الأهم الذي يتداول بين شعوب العالم كافة.

المبحث الثاني: مفهوم الحرية في النص المسرحي

الحرية واحدة من القضايا التي اهتم بها الفن المسرحي منذ نشأته إلى يومنا هذا، ولا نغالي إذا قلنا إنها من أهم القضايا التي تناولها المسرحيون في متون مدوناتهم، رغم اختلاف تناولها ومعالجتها، لكنها بالمجمل تدور حول مشاكل الإنسان والمطالبة بحقوقه وبالتغيير والتحرر والاستقلال.

والمسرح هو الفن الوحيد الذي يواجه الفرد بصورة ذاته، ويجبره على مواجهة أفكاره ومشاعره مواجهة حية ومباشرة، ولذلك فان "الحرية هي السمة التي لا غنى عنها للمسرح – كاتباً وفناناً ومتفرجاً! والحرية هي الوسيلة الفعالة التي تضمن استمرار الحوار داخل نفس الإنسان وعقله، وصولاً إلى مستقبل أفضل يقوم على الإنسان الأفضل – الإنسان الذي تُضيء جوانب نفسه بنور المعرفة والخير والحب والحق والجمال"(Saliha, 1966, p.3).

تناول الكاتب المسرحي الاغريقي (يوربيدس 480_406ق.م) شخصية الفرد وعلاقته بالمجتمع، من خلال مواقفه الفكرية والأخلاقية، والبحث عن الحرية، ولهذا أهتم بقضايا المرأة الاثينية، وأعطاها المساحة الأكبر في أعماله الدرامية، وهذا ما جسده في مسرحية (ميديا 431ق.م) التي عبّر من خلالها عن معاناة المرأة في ظل قانون اجتماعي صارم، إذ تواجه (ميديا) خيبتها بزوجها الذي أحبته وضحت لأجله بالكثير، فهي من ساعدته في الحصول على الجزة الذهبية من وطنها، بل وقدمت تضحيات كثيرة من أجله، وهربت معه ليتزوجا في كورنثا، وهناك تزوج منها وأنجبا ثلاثة أطفال، وعندها بدأ يبحث عن تأمين وضعه الاجتماعي، فهو يُعد منفياً وليس له أي حقوق سياسية أو مدنية، فلابد أن يحصل على المواطنة من كورنثا، فيتزوج من أبنة (كريون) ملك كورنثا، ليؤمّن مركزه الاجتماعي، ويحصل على الثروة والسلطة، لذلك تغضب (ميديا) من زوجها (ياسون) الذي ينكر الجميل ويقابل التضحية بالخيانة، كما في الحوار الآتي:

"**ميديا:** يا سيدات كورنثا، لقد خرجت أليكن من الدار حتى لا تلقين عليّ لائمة باي حال ... أننا معشر النساء أتعس الكائنات الحية طراً، فان علينا أولاً أن نشتري زوجاً بثمن هابط لتنصيبه سيداً على أجسادنا، فاذا لم نفعل كانت تلك تعاستنا المريرة"(Euripides, 1974, p.18-19).

وتؤكد (ميديا) على الحرية مناجية نفسها من خلال صدمتها في العيش ببلاد تختلف فيها الثقافة والتعامل مع الآخر، أولهم زوجها، فتعيش حالة الاغتراب، كما في الحوار الآتي:

"**ميديا:** أما أنا فوحيدة، لا وطن لي، أهانني ذلك الرجل بعد أن اختطفني من بلد غريب لا أم لي ولا أخ، وليس لي أقارب احتمي بهم في المصيبة التي ألمت بي"(Euripides, 1974, p.20) .

ويأتي إحساس (ميديا) بأنها أصبحت تعامل زوجها بهذه الطريقة، وهو الشخص الوحيد الذي كان سبب كل تضحياتها، والنتيجة أنها ماضية نحو التهميش والقسر، بينما تود أن تحتفظ بنفس الموقع الذي كانت تشغله قبل الزواج.

وكتب الكاتب الفرنسي (راسين 1639_1699م) مسرحيته (فيدر 1677م)، وجعل من الآلهة خلفية تشهد ما يجري، ففي النص صراعات أدت إلى عدة أزمات اجتماعية، تناولت مفهوم الحرية في شخصيات النص المسرحي، ففي المقدمة المنطقية فأن (فيدر) تحب (هيبولت) أبن زوجها الملك (تيزيه) حباً ليس شرعياً، وهذا الصراع يبلغ أزمته عند وصول خبر موت (تيزيه) الغائب، فتبوح (فيدر) للمربية بحبها المحرم والتي بدورها تحرضها على مصارحة (هيبولت) بهذا الحب إن رفض (هيبولت) لحب (فيدر)، يُشكل أزمة درامية أخرى تدفع بالأحداث وتحدد الصراع، فالندم هو التحول المشترك للمربية ولـ(فيدر) وللملك، وتكمن المفارقة الدرامية التي أوجدت الصراع، وقادت إلى التحولات في حقيقة حب (فيدرا) لـ(هيبولت)، وبالمقابل عدم حب (هيبولت) لـ(فيدر) وحبه لـ(آرسيا)، فبدون هذه المفارقة ما كان للصراع أن يحدث، ولما قامت هذه المأساة أصلاً، كما في الحوار الآتي:

"**هيبوليت:** ليست عداوتها الباطلة هي ما أخشى، فحين يرحل هيبوليت، أنما يبتعد عدو آخر، أعترف أنني هارب من أرسيا سليلة الدم المشؤوم الذي يتآمر علينا"(Racine, 1979, p.121).

ففي هذه المسرحية يتناول (راسين) مفهوم الحرية من جانب آخر، وهو السعي إلى الفضيلة، وذلك عبر كم هائل من الصراعات التي تعيشها (فيدرا) في داخلها، واعترافها أمام الملك بحقيقة ما حدث، وذلك لأنها تسعى إلى التطهير والاعتراف والمواجهة، وهو ضرب من ضروب الحرية والعدالة.

وعند قراءة مسرحيات الكاتب الروسي (انطوان تشيخوف 1860_1904م) يمكن تتبع مظاهر الحرية في مسرحياته، وخلال البحث في شخصياته المسرحية، تكشف أنها تعاني من الحاضر، وتعيش الظلم، والحرمان، والقسوة، والبعد، وتبحث عن شيء يجعلها تتخلص من كل هذا، وبهذا الصدد يقول المنظر المسرحي الروسي (قسطنطين ستانسلافسكي 1863_1938م) عن صديقه (تشيخوف): "أن التعبير المسرحي عن حلم تشيخوف ينبغي أن يكون مجسماً. ولا بد للحن الرئيسي للمسرحية أن يتردد طوال الوقت. ولكن، وللأسف، فان التعبير عن حلم تشيخوف على المسرح أصعب من التعبير عن الحياة الخارجية للمسرحية وجانبها الحياتي"(Stanislavsky, 1988, p.36) .

ففي مسرحية (الخال فانيا 1898م) التي تعد من المسرحيات الناضجة التي كتبها (تشيخوف) في خلق صراع داخلي لشخصياته، فجسد الحنين إلى المكان والذهاب أليه، من خلال زيارة المزرعة والاستمتاع بالأجواء الخلابة، كما يتضح في الحوار الآتي:

"**سيربرياكوف:** رائع! رائع! ... يا لها من مناظر بديعة!

تلجين: انها رائعة حقًا، يا سيدتي.

سونيا: سنذهب إلى المزرعة غدًا يا أبي. أتحب أن ترافقنا"(Chekhov, p.208).

كما كان يعاني كل من (فوينستكي، استروف، سوينا، اندريفا) في انفصالهم عن المكان الذي قضوا فيه كل حياتهم، فكانوا يتمنون الذهاب إلى موسكو، وكان الجميع مؤيداً ومشتركاً في هذه الأمنية، ويبرز ما تم سرده مسبقاً في الحوار الآتي:

"**مارينا:** (تفكر مليًا) منذ متى؟ يالله!.. دعني أفكر. لقد جئت هنا أولاً -أقصد إلى هذه المنطقة- متى كان ذلك؟ .. لم تكن والدة سونيا قد توفيت بعد. كنت تزورنا بانتظام في الشتائين اللذين سبقا وفاتها. حسناً ... أي منذ أحد عشر عاماً على ما اعتقد.

استروف: هل تغيرت كثيراً منذ ذلك الوقت؟

مارينا: نعم، أخشى أنك قد تغيرت فعلاً يا عزيزي. كنت شاباً وسيماً آنذاك ولكنك الآن تبدو أكبر بكثير. لم تعد وسيماً كما كنت ...

استروف: أنت على حق .. أن السنوات العشر الماضية جعلت مني إنساناً آخر. ولكن ما السبب؟ انه الإرهاق يا دادة..."(Chekhov, p.204) .

إن ما يميز شخصيات (تشيخوف) هو رفض الحياة والشعور بالتحولات المقبلة التي يعيشها الناس، وأن مفهوم الحرية لديه أرتبط بالمكان، وقد يكوّن ظاهرة عامة، تُحدد مصير ومأساة وأحلام الناس، تفرضها الأحداث على الشخصيات المسرحية التي يقررها المؤلف، وبناءً على تلك الأحداث التي قد يكون حضورها قصدياً، وربما تظهر دون قصدية من المؤلف والشخصية معاً.

تمتع الكاتب الإيرلندي (ادموند جون ميلغتون سنج 1871_1909م) بعبقرية فذة في كتاباته، وتُعد مسرحيته (فتى الغرب المدلل 1907م) من المسرحيات التي امتازت بصفات خالدة، جعلت منها ملهاة أصلية، حيث احتوت المسرحية على مجموعة من الممارسات التي أراد (سنج) من خلالها تسليط الضوء على بعض الممارسات الخاطئة التي يلجأ أليها الإنسان لتحقيق غايات معينة، وفهم الحرية بطريقة خاطئة، حيث تقوم فكرة المسرحية على الصراع بين (ماهون) الأب و(كرسيتي) الأبن الكسول، الذي يقضي يومه بالكسل والخمول، مما أدى بـ(ماهون) إلى توجيه اللوم إليه، فشب الشجار بينهما، مما أدى ضرب (كريستي) لوالده والهروب إلى القرية المجاورة، وهنا يتخذ (كريستي) اختلاق الأكاذيب والقصص الوهمية من أجل الحصول إلى مكان يأويه ولجذب الانتباه من قبل الحاضرين، مما آثار فضول أهل القرى المجاورة، كي يقبلوا إلى الحانه لسماع القصص غير الواقعية، كما في الحوار الآتي:

"**كريستي:** لقد قال لي أنها أفضل من أن تتزوج رجلاً مثلك، أغرب عني الآن وإلا صحنتك كحيوان داسته عربة نقل في الطريق، عندئذ قلت له: لن تستطيع لأني سأتصدى لك. فأجاب فارقني، وإلا جعلت الشيطان يمزق اطرافك الليلة فقلت له لن تفعل ذلك مادامت لدي قوة تمنعك.

سارة: لقد كنت على حق تماماً.

كريستي: وعندئذ أطلت علينا الشمس من بين السحاب والتل وسطعت أشعتها الخضراء على وجهي. ورفع أبي منجلهُ وقال (ليرحمك الله) فرفعت معولي وقلت (ليرحمك أنت)".(Singh, 1977, p.62) .

لقد تمكن (سنج) من خلال وصف شخصية "الفلاح الإيرلندي وحبه وحريته وانطلاقته وقوته الروحية والجسدية، وخرافاته وأساطيره، ولغته المحكية وانفعالاته ومشاغله وتراثه الفولكلوري استيعاباً

تمثلهُ خير ما يكون التمثيل".(Tharwat, 1985, p.200) ، واعتماده على الموقف الحكائي في البناء الدرامي المتكامل للنص، إذ تراكم الأحداث وتطورها وصـولاً إلى أعماق النفس الإنسـانية، وتكون وئاماً شـاملاً بين الشخصيات التي تباينت أفكارهم وشب بينهم الخصام السياسي والأخلاقي، وقد أشار (سنج) في مقدمة المسـرحية إذ قال: "لابد للمرء أن يُقدم على المسـرح الواقع والمرح، وهذا هو السـبب الذي حدا بالدراما الذهنية الحديثة إلى الإخفاق، فالناس أخذوا يعافون المسـرح المزيف.. الذي قدم ألهم بدلاً من غنى المسـرح الذي لا يوجد إلا في الواقع الخشن الرائع"(Singh, 1977, p.199) .

ويرى الباحث أن استخدام الأكاذيب، واختلاق القصص الوهمية من قبل شخصية (كريستي)، واللعب بمشاعر الآخرين خصوصاً من الفتيات، وتصوير المواقف بشكل بطولي، كان له الدور الأكبر في تمادي الشخصية لتنال قليلاً من التقدير والاحترام، وقدم هنا (سنج) معالجة درامية لمفهوم الحرية وارتباطها بالجانب الأسري والاجتماعي، وكيف يمكن أن يتحلى بها من يعيش في المدينة أو في الريف.

وعلى وفق ما تقدم من متابعة سريعة لتطور مفهوم الحرية في النص المسرحي، وجد الباحث أن الحرية فعل صراع وحوار مع موقف أصلي في سياق اجتماعي معين، فهي تتصل أتصالاً وثيقاً بالتاريخ، ولهذا إن مفهوم الحرية في النص المسرحي جاء بشكل مختلف بحسب التطور الزمني للكاتب المسرحي، والبيئة التي يعيشها.

المبحث الثالث: حياة الكاتب يشار كمال ومرجعياته

إن كل عمل روائي أو مسرحي أو قصة قصيرة أو قصيدة للكاتب (يشار كمال) هو بمثابة ضربة عنيفة من قبضة قوية تُسلط على كل ما هو مزيف وغير معقول، تلك الصدمة العنيفة توقظ الحس الإنساني الذي بدأ يخفت شيئاً فشيئاً.

ولد كمال صادق غويجلي في قرية كوكتشلي إحدى القرى التابعة لمحافظة أضنة جنوب تركيا يوم 1922/10/6م، وهو من أصول كردية، ترعرع ضمن وسط ريفي خليط بين التركي والكردي والتركماني، كان إبناً لأسرة فقيرة ومهاجرة، ترك المدرسة قبل أن يُنهي الصف الأخير من المرحلة الإعدادية رغم حبه للتعليم، ففي أعوام 1941_1943م ساعد معلم مدرسة القرية وعلم الأطفال، انخرط في ميدان العمل، واشتغل عامل بناء، وكاتب استدعاءات، وصانع أحذية، وعامل زراعة، وعمل حوالي أربعين عملاً حراً (A Group of Turkish Storytellers, 2001, p.95).

في بداية أربعينيات القرن العشرين أقام مجموعة من العلاقات الثقافية والفنية بيساريين مثل: برتف نائلي بوراتاف، وعابدين دينو، وعارف دينو، وعاش تجربة السجن الأولى لأسباب سياسية وهو في سن السابعة عشرة من عمره، وسُجن للمرة الثانية عام 1950م، ولم يكن يتردد كثيراً في جرأته بالحديث عن القضايا السياسية المتعلقة بقمع الشعب الكردي، وبسبب مقال كتبه لمجلة (دير شبيغل) الألمانية يتهم فيه الجيش التركي بتدمير القرى الكردية، وقد أُطلق سراحه ، لكنه تلقى فيما بعد حكماً بالسجن لمدة عشرين شهراً مع وقف التنفيذ، بسبب مقال كتبه ينتقد فيه العنصرية التركية ضد الأقليات في تركيا (Kamal, 2006, p.5).

ذهب (كمال) إلى إسطنبول، وبدأ بكتابة التحقيقات الصُحفية، وزاوية ساخرة أسبوعية في جريدة (جمهوريت) التي عمل فيها بين عامي 1951_1963م، وبدأ حياته الأدبية بكتابة الشعر، ونشر مجموعة من أشعاره في المجلات باسمه الحقيقي، وعكف مدة طويلة على البحث في التراث الشعبي، وجمع كتباً عديدة في هذا المجال، ومع كتابته القصة الطويلة والرواية بدأ يستخدم اسم (يشار كمال)، وحاز شهرة عالمية، وترجمت أعماله إلى أكثر من أربعين لغة (A Group of Turkish Storytellers, 2001, p.95).

في عام 1962م قام بمهمة عضو الإدارة العامة وعضو المكتب التنفيذي لحزب العمال في تركيا الذي انضم أليه، وتعرض لملاحقات كثيرة بسبب كتاباته مواقفه السياسية، وكان أحد مؤسسي جريدة (أنط/ قسم) السياسية الأسبوعية عام 1967م، ساهم بتأسيس نقابة الكتّاب في تركيا عام 1973م، وشغل منصب الرئيس للمدة 1974_1975م، كما شغل منصب أول رئيس لرابطة كتاب PEN عام 1988م، رُشح لجائزة نوبل عام 1973م، إضافة إلى حصوله على أكثر من عشرين جائزة أدبية عالمية-Kamal, 2006, p.5) .6)

وقد شهد العقد الثاني من القرن العشرين تغييرات مهمة في تاريخ تركيا بعد انهيار الدولة العثمانية التي كانت تحكم العالم، ثم التفكير في تأسيس دولة حديثة، ومن هنا كانت حرب التحرير التركية التي كانت إستراتيجيتها مهمة في إبراز القيم التي تُمْنَح إلى الأمة التركية، وإنقاذ ما تم تدميره في أثناء هذه الحروب ، والهدف لبناء وطن جديد يقف على قدميه، وكان التحرك على جميع الأصعدة، ومنها صعيد المسرح بوصفه أداة مهمة من أدوات التغيير التي تبناها مؤسس الدولة الحديثة (كمال آتاتورك 1880_1938م) في بناء الدولة الحديثة؛ حيث بدأ المسرح يجسد المبادئ التي أتى بها (آتاتورك) لتوضيح فكرته، فقد وجد في المسرح الطريق الصحيح لعرض هذه الأفكار، ورأى أن المجتمع العلماني هو الحل الوحيد، وأنه أمل تركيا في أن تجد لها مكاناً تحت شمس العصر (Kordakol, 2008, p.331) .

حقق الأدب التركي ازدهاراً كبيراً تمثل في ظهور الواقعية النقدية، ورسوخ مفاهيم الواقعية الاشتراكية، وبدأ الاهتمام بالكتابة عن الموروث وحياة الريف وتقديم البطل الإيجابي من شرائح فلاحية، لمعالجة المشاكل الطبقية في القرية التركية، ويُعد الكاتب (يشار كمال) من أهم المنشغلين بحياة الفلاحين والعمال، إذ كتب الكثير عن هذه الحياة التي كان قريباً منها، ولعائلته اتصالات بالفلاحيين الثائرين في جبال طوروس، فعاش في طفولته مآس كبيرة، وكان شاهد عيان على كل الظلم والقهر الذي تعيشه هذه الطبقة الكادحة (Hajj Mikhlif, 2013, p.140_141) .

ويرى الباحث (شاكر الحاج مخلف) أن (كمال) يكتب دون أن ينقطع عن جذوره، فقدماه مغمورتان في أرض تركيا وبالذات في منطقة (جوقوراوا)، حيث الطبيعة تتغير مع تغير المرحلة التاريخية، لقد عاش هذه الطبيعة أثناء ما كان الإقطاع مسيطراً فيها، كانت آنذاك منطقة مغطاة بالغابات والأحراش والمستنقعات، كانت فيها آلاف الأنواع من الطيور والفراشات والزهور، لكن ما حدث بعد ذلك، هو اختفاء كل هذه العناصر والكائنات دفعة واحدة، وتحول هذا السهل الشاسع إلى حقول ممتدة، ومع تغير هذه الطبيعة تغيرت طباع الناس أيضاً، وأن هذه المنطقة تحديداً، كانت مسرح أحداث قصص وروايات (كمال)، يتعامل معها كما يتعامل مع كائنات تنبض بالحياة(Hajj Mikhlif, 1998, p.71)

وأغلب روايات (كمال) تنبع من قصص حقيقية قد عاشها، ووثق لها بشكل أدبي فني، خاصة حياة الفلاحين خلال السنوات العشر الأولى من عمر الجمهورية التركية، وتحديداً خلال سنوات 1925_1933م، حيث كان يتجول في جبال طوروس ما يزيد على مئة وخمسين ثائراً، فقد صوّر نموذج البطل الذي يقاوم الاضطهاد بمقاومة عفوية، ويرفض أشكال العنف الذي يواجهه الفلاحيين الأتراك من قبل الوجود الإقطاعي، فكان يهدف لتحقيق الاستقلال والحرية، وأن يعيش الإنسان حراً في أرضه، بعيداً عن المشاكل التي تواجهه من بقايا الإقطاع ومظاهر التعسف(Hajj Mikhlif, 2013, p.149_150)

والحال أن الموضوع الرئيس عند الكاتب (كمال) هو "جوهر نضال الفلاحين من أجل حياة أفضل والمواجهة التي تحدث بينهم وبين قوى الإقطاع التركي والأجهزة المساندة له، وأيضاً هنالك صور تفضح استغلال الطبقات الأخرى للفلاحين ويتمثل ذلك بالعديد من التجار ... وهناك شخصيات البخلاء والمرضى والاغنياء الصغار الذي يناضلون ضد اللاعدالة" (Hajj Mikhlif, 1998, p.73) ، فهو بذلك يصور وبشكل وثائقي مرحلة مهمة من حياة المجتمع الفلاحي التركي، وبشكل يقترب من الواقعية الاشتراكية، كونه متأثراً باليسار والتوجهات التي تدعوا إلى التحرر والاستقلال.

والمتابع لأعمال (كمال) سيجدها أعمالاً حيوية، "لا تكتفي بإدانة العصر من خلال كشف زيفه ومظالمه، بل يضمن عمله سخرية سوداء قاتلة مثل سرفانتس، وله قدرة الكتّاب الروس العظام في نزوله إلى أعماق مواضيعه بحيث يجعل تلك المواضيع أكثر حيوية ولمعاناً لذلك تبقى قضية الأرض وسعادة الإنسان الموضوع الأهم الذي تنطلق منه رواياته وقصصه ومسرحياته"(Hajj Mikhlif, 1998, p.73) .

نُقل (كمال) في منتصف كانون الثاني 2015م إلى مستشفى بإسطنبول لعلاجه من مشكلات في الجهاز التنفسي والقلب، وتوفى يوم 2015/2/28م(France, 2005) ، عن عمرٍ ناهز الـ(92) عاماً تاركاً إرثاً ثقافياً وإبداعياً كبيراً.

مؤشرات الإطار النظري:

1. إن مفهوم الحرية من أغنى المفاهيم الفلسفية التي تُميز الإنسان من خلال أفعال تصدر عن إرادته.
2. تُعد تجربة المكان من أُولى تجارب الحرية التي يتعرف عليها الإنسان في المجتمع الذي يعيشه.
3. ارتبطت الحرية في الفلسفة اليونانية بمنطق الخير والأخلاق، ولا تتم إلا عن طريق مجموعة من الشروط المعينة كضبط النفس والفحص المنهجي المرتبط بالخير، وهي الفعل الأفضل.
4. إن الإنسان الحر، هو الإنسان القادر على اختيار الأفعال الممكنة بشكل إرادي مبني على معرفة عقلية، ومن غير قسر خارجي.
5. المسرح هو الفن الوحيد الذي يواجه الفرد بصورة ذاته، ويجبره على مواجهة أفكاره ومشاعره، لذلك فان الحرية هي السمة التي لا غنى عنها للمسرح كاتباً وفناناً ومتفرجاً.
6. تناول المسرحيون مفهوم الحرية من جانب السعي إلى الفضيلة، وذلك عبر كم هائل من الصراعات التي تعيشها الشخصيات المسرحية في داخلها.
7. تتميز الشخصيات المسرحية برفض الحياة، والشعور بالتحولات المقبلة التي يعيشها الناس، وأن مفهوم الحرية قد يكوّن ظاهرة عامة، تُحدد مصير ومأساة وأحلام الناس.

8. قدم المسرحيون معالجة درامية لمفهوم الحرية وارتباطها بالجانب الأسري والاجتماعي، وكيف يمكن أن يتحلى بها من يعيش في المدينة أو في الريف.
9. يُعد الكاتب (يشار كمال) من أهم المنشغلين بحياة الفلاحين والعمال، إذ كتب الكثير عن هذه الحياة التي كان قريباً منها، فعاش في طفولته مآس كبيرة، وكان شاهد عيان على كل الظلم والقهر الذي تعيشه هذه الطبقة الكادحة.
10. عاش (يشار كمال) تجربة السجن الأولى، لأسباب سياسية وهو في سن السابعة عشرة من عمره، وسُجن للمرة الثانية، ولم يكن يتردد كثيراً في جرأته بالحديث عن القضايا السياسية المتعلقة بقمع الشعب.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

أولاً/ عينة البحث: إختار الباحث مسرحية (الصفيحة) بوصفها عينة للبحث، لما فيها من مديات إبداعية ناضجة تجسد قدرة (يشار كمال) على المغامرة الإبداعية وإبراز مفهوم الحرية بشكل واسع.

ثانياً/ أداة البحث: إعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري للبحث، فضلاً عن ذلك ما حدده الباحث من رؤى تلمسها بالقراءة الاستطلاعية لعينة البحث.

ثالثاً/ منهج البحث: إعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة المختارة، وذلك لتماشيه وهدف البحث.

رابعاً: تحليل العينة: مسرحية (الصفيحة)

سنة التأليف: 1955م

يُطالعنا الكاتب (يشار كمال) في مسرحية (الصفيحة) بمتنٍ حكائيٍ تدور أحداثه في إحدى قرى جوكورفا في مدينة اضنة جنوب تركيا -وهي القرية التي ولد فيها- حيث تم تعيين حاكم محلي شاب، وقام استغلاله من قبل الملاكين المحليين، لعدم خبرته في العمل، والتورط في توسيع الرقعة الجغرافية لزراعة الرز وسقيه بشكل غير قانوني، حتى أدرك فيما بعد أهمية نضال الفلاحيين العادل، ومطالبتهم بالحرية والمساواة من أجل السلام.

لقد أنصب اهتمام (كمال) على موضوع الإنسان بوصفه نقطة انطلاق حيوية يستقي منها مادته الدرامية التي تحتوي على مجموعة المقومات الجوهرية لوجوده من الاختيار والحرية والإرادة، ويقترب المؤلف في بناء أفكاره من كتاب الدراما الطليعية في القصد الذي تتوخاه جميع المسرحيات الطليعية بصفة عامة، وهو الاحتجاج على وضع الإنسان في هذا الكون.

تبدأ المسرحية من خلال مونولوج طويل للمنادي (زبير أبو الفأس القاطعة) يُبين فيه بان منطقتهم فيها قصة مثيرة، يلعبون فيها لعبة تغيير مدراء المنطقة، وقد تم تغيير ثلاثة وأربعين مديراً للمنطقة خلال خمس وثلاثين سنة، وهكذا فانهم يلعبون في السنة الواحدة لعبة أو أثنين، وكما في الحوار الآتي:

"**المنادي:** إذا أرتم معرفة السبب الكامن وراء رضانا وسرورنا فانه الوهم الذي يداعب رأس كل منا بانه أوقع الآخر في مصيدته. فكلما جرى تغيير مدير منطقة بلدتنا، عفواً كلما جرى طرده، يزداد رضانا وسرورنا،

وعملية طرد واحد من مدراء البلدة تشغل البلدة كلها مدة ثلاثة شهور على الأقل..." (Kamal, 1983, p.148).

وتصر (زهرة) زوجة (رسول أفندي) مدير المنطقة على إقناع زوجها بالتوقيع على رخص الأرز، لكنه يرفض رفضاً قاطعاً، ويُعلن موقفه بانه موظف ذو سجل نظيف وسمعة طيبة طوال ثلاثين عاماً في الخدمة الوظيفية، لكن (زهرة) تظل تطالبه بتوقيع اجازات الزراعة لكي تتجنب الخراب، وتقنعه بانه سوف يخرج على التقاعد بعد سنتين، ولابد أن يوقع حتى تستمر الحياة بسلام، كما في الحوار الآتي:

"**زهرة:** أما أن توقع الرخص دون تردد أو ترحل من هذه البلاد إلى غير رجعة! ... لا أحد يستطيع الوقوف في وجه هؤلاء.

رسول: لا أستطيع التوقيع. أستقيل ولا أفعل ذلك. فأنا موظف لم تصدر عنه أية إساءة إلى أي إنسان طوال خدمتي التي دامت ثلاثين سنة، نعم ثلاثين سنة، وأنت تعرفين ذلك يا خانم؟ ... سيموت مئات الأطفال والشيوخ الكهول من الملاريا"(Kamal, 1983, p.149) .

ويتضامن (مدير البريد) مع (زهرة) ويعلن مخاوفه إزاء ما سيحصل في القرية إن لم يوقع (رسول) ما يطلبونه منه، فيأتي مسرعاً لمنزلهم ليبلغهم بما في جعبته من أخبار، وكما في الحوار الآتي:

"**رسول:** (يتجه نحو الباب) من هناك؟

مدير البلدية: (بصوت مضطرب) افتح، افتح! افتح الباب! أسرع! أنا، أنا مدير البريد. افتحوا بسرعة!

رسول: (يفتح الباب) تفضلوا! أهلاً وسهلاً! ماذا هناك؟

مدير البريد: مسألة هامة جداً، مسائل هامة كثيرة ... سيقتلونكم. اخذت الخبر من مصدر موثوق. أنهم مجرمون قتلة. يجب إلا يراني أحد ... لن أبقى طويلاً. أنت موظف شريف لم يسعني إلا أن آتي لأخبرك بأن حياتك في خطر. اعتبرت ذلك واجباً وطنياً"(Kamal, 1983, p.149) .

ومن خلال الحوارات السابقة، يتضح أن المؤلف أراد أن يُبين بأن الجميع يقف بالضد من موقف (رسول) في رفضه على التوقيع، وبدأوا يضايقون عليه حريته، وإعفاءه من منصبه، بل وصل الأمر للقتل والترهيب من أجل تحقيق مصالحهم في القرية، وإغراقها بالماء حتى يموت كل من فيها، وتتطور المواجهة وتفلت زمام الأمور من مكانها.

بينما يضع المؤلف ثلاث نساء في قلب الحدث الدرامي، وجعلهن يمتلكن القوة المطلوبة لتثوير ذلك الصراع، والمواجهة في تثوير عشرات الفلاحيين، وعدم صمتهم إزاء ما يدور في قريتهم، وهنا يُبرز المؤلف دور المرأة في المجتمع والمطالبة بالحرية والحقوق المسلوبة، وخاصة في المجتمعات الريفية التي غالباً ما يُعرف عنها بالتقليل من شأن المرأة، وعدم إعطائها مكانتها الحقيقية التي تستحق، لكن المؤلف أراد أن يقول عكس ذلك، فجعل من المرأة المحرك الأساس في تدوير عجلة البناء الدرامي، وجعلها تأخذ مديات أوسع في مشاركة رجال القرية في الخلاق من الإقطاع والظلم والدكتاتورية، كما في الحوار الآتي:

"**المرأة زينو:** أنتم أيها الخصيان! أنتم أيها العبيد! ليس في هذه القرية إلا الخصيان والعبيد. ليس فيها رجال. هل تسمعونني أيها العبيد والسفلة؟! يا لكم من خصيان! ... تحولت قريتكم إلى بحيرة وأنتم مازلتم تتحولون

فيها وتزعمون أنكم رجال ... حول الاقطاعي قريتكم إلى بحيرة وأنتم نائمون هنا وهناك كالكلاب. لعن الله رجالاً مثلكم آلاف اللعنات! لم يستطع العدد الكبير من رجال القرية..." (Kamal, 1983, p.162).

كما تظهر شخصية الكردي (محمد علي) وهي شخصية محورية تُمثل نموذجاً إنسانياً نابضاً بالحيوية والتميز، والوعي والمهارة، فلاح متمرد عاش عشرات السنين بين الجبال، وكان سلاحه على كتفه يواجه فيه المستغلين، وبؤر الفساد والظلم، وقد وظفه المؤلف ليكن المخلص من الدمار الذي عاش فيه أبناء القرية، كما في الحوار الاتي:

"**زينو:** أيا زينة الرجال، بم أشور عليك أنا؟ ... يصل عدد الاغوات إلى مئات الألوف، هذا صحيح. لا تتأكل من الداخل يا حبيبي، يا أخي ... يحل محله اثنان. أنا الأخرى لا أعرف ماذا أقول لك يا أخي، لا، لا أعرف شيئاً..

محمد علي: أنا الآخر لا اعرف. (يفتح يديه) ماذا أفعل؟ القلب، قلب محمد علي ما زال موجوداً. البارودة، بارودة محمد علي مازالت موجودة. الجبال، جبال طوروس مازالت أيضاً هناك، موجودة. ولكن الاغوات كثيرون"(Kamal, 1983, p.164)

يتخذ مدير المنطقة قراره الحازم بقطع الماء عن الأراضي، بينما الاغوات يطلبون إصدار أوامر بملاحقة العجوز (زينو) التي قادت الفلاحين وأثارت الشغب ودفعتهم لتحطيم السدود، وهو يعرضون الرشوة بشكل صريح، فيرفض مدير المنطقة كل دعواتهم ، تنفجر المواجهة بين (زينو) و(محمد علي) من جهة وبين الاغوات من جهة ثانية، فيحمل (محمد علي) بندقيته المزركشة، وقد غطى جسده باجندة مخازن الذخيرة، وهو يجلس مسنداً ظهره إلى الشجرة الكبيرة محتضنا البندقية بانتظار الآتي، بينما تقلده (زينو) وتحمل بندقيتها، وتبدأ المواجهة بين اتباع الاغوات وبينهم، وهي معركة غير متكافئة تدور لفترة وجيزة، بعدها يسقط (محمد علي) مضرجاً بدمه على الأرض، فتندفع (زينو) لتحتضنه، كما في الحوار الاتي:

"**زينو:** لقد اصغيت يا أخي إلى أنين الفقراء وآهاتهم. أنظر ... إلى هناك .. تعال وأنظر. أهالي القرية جمعياً بمن فيهم الأطفال والشيوخ، الرجال والنساء جئنا نودعك(Kamal, 1983, p.182) .

وهكذا تبقى مسرحية (الصفيحة) تُشكل مجموعة إدانات لكل محاولات سحق الذات الإنسانية، والجور على المجتمعات الريفية، فرفضت سلوك الإقطاع والطبقة البرجوازية، ونادت بالحرية من أجل أن يكون الإنسان حراً في وطنه، لتقدم نماذج مبنية على وقائع حقيقية، يعيد المؤلف بناءها بشكل هادف، وبوعي فني عميق، يناقش واقع الفلاحين وكفاحهم نحو حياة أفضل.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1. وثق (كمال) مرحلة مهمة من حياة المجتمع الفلاحي التركي، وبشكل يقترب من الواقعية الاشتراكية.
2. أنصب اهتمام (كمال) على موضوع الإنسان بوصفه نقطة انطلاق حيوية، يستقي منها مادته الدرامية التي تحتوي على مجموعة المقومات الجوهرية لوجوده من الاختيار والحرية والإرادة، ويقترب المؤلف في بناء أفكاره من كتاب الدراما الطليعية.
3. جعل (كمال) من المرأة المحرك الأساس في تدوير عجلة البناء الدرامي، فأخذت مديات أوسع في مشاركة رجال القرية في مواجهة الإقطاع والظلم والدكتاتورية.

4. جعل (كمال) شخصية الكردي (محمد علي) شخصية محورية، تُمثل نموذجاً إنسانياً نابضاً بالحيوية والتميز، والوعي والمهارة، فلاح متمرد عاش عشرات السنين بين الجبال، وكان سلاحه على كتفه يواجه فيه المستغلين، وبؤر الفساد والظلم، وهذه الشخصية تمثله كونه من أصول كردية.
5. تُشكل مسرحية (الصفيحة) مجموعة إدانات لكل محاولات سحق الذات الإنسانية، والجور على المجتمعات الريفية، فرفضت سلوك الإقطاع والطبقة البرجوازية، ونادت بالحرية من أجل أن يكون الإنسان حراً في وطنه.

الاستنتاجات:

1. إن الحرية فعل صراع وحوار مع موقف أصلي في سياق اجتماعي معين، فهي تتصل أتصالاً وثيقاً بالتاريخ.
2. جاء مفهوم الحرية في النص المسرحي بشكل مختلف، بحسب التطور الزمني للكاتب المسرحي، والبيئة التي يعيشها.
3. حقق الأدب التركي ازدهاراً كبيراً تمثل في ظهور الواقعية النقدية، ورسوخ مفاهيم الواقعية الاشتراكية، وبدأ الاهتمام بالكتابة عن الموروث وحياة الريف، وتقديم البطل الإيجابي من شرائح فلاحية.
4. قدم (كمال) أعمالاً حيوية، لا تكتفي بإدانة العصر من خلال كشف زيفه ومظالمه، بل يضمن عمله سخرية سوداء قاتلة.
5. صور (كمال) قصص حقيقية قد عاشها، ووثق لها بشكل أدبي فني، خاصة حياة الفلاحين خلال السنوات العشر الأولى من عمر الجمهورية التركية.

التوصيات:

1. الاهتمام بمنجز الكتاب المسرحين الأتراك المعاصرين وترجمة نتاجاتهم الأدبية والفنية.
2. العمل على إقامة الحلقات النقدية والنقاشية للتعريف بالمسرح التركي المعاصر.

المقترحات:

1. دراسة ملامح التجريب في النص المسرحي التركي المعاصر.
2. دراسة المخرجين المسرحيين الأتراك المعاصرين.

References

1. Al-Razi, M.b.A, (1983), *Mukhtar Al-Sahih*, Kuwait, Dar Al-Risala.
2. Mustafa, I. *Al-Waseet Dictionary*, C1 + 2, Tehran, Al-Sadiq Foundation for Printing and Publishing.
3. Khalil, A. K. (1996), *Dictionary of Social Terms*, Beirut, The Lebanese House of Thought.
4. Al-Husseini, J. *A Glossary of Logic Terms*, Qom, Dar Al-I'tissam for Printing and Publishing.
5. Hutchinson. (2007), *The Dictionary of Ideas and Flags*, (Beirut: Dar Al-Farabi).
6. The Academy o.t. A.L. (1983), *The Philosophical Dictionary*, Cairo, The General Authority for the Affairs of the Emiri Press.
7. See: Laroui, A. (2012), *The Concept of Freedom*, 5th Edition, Casablanca, The Arab Cultural Center.
8. See: Badawi, A.R. *The Philosophical Encyclopedia*, Part 1, Cairo, The Arab Foundation for Studies and Publishing.
9. See: Khalifa, F.H. (2016), *Perceptions of Freedom in the History of Philosophy*, Cairo, Arab Thought House.
10. Al-Triki, F. (2016), *Freedom and Reason*, Algeria, Ibn Nadim for Publishing and Distribution, and Dar Al-Rafid Cultural.
11. Safadi, M. *Freedom and Existence: An Introduction to Philosophy*, Beirut, The House and Library of Life.
12. See: Butler, E. (2020), Adam Smith: *A Brief Introduction*, Translated by Ali Al-Haris, ,Cairo, Hindawi Foundation for Education and Culture.
13. Marx, K. (2003), *On the Question of Judaism*, translated by: Naela Al-Salihi, Cologne, Publications of the Camel.
14. Mr. Jassim, A. (1971), *Freedom and the Imperfect* Revolution, Beirut, The Arab Foundation for Studies and Publishing.
15. Saliha, N. (1966), *Freedom and Theater*, Cairo, The Family Library, Egyptian General Book Authority.
16. Euripides: (1974) *Media*, translated by: Kamal Mamdouh Hamdy, Cairo, The Egyptian General Book Authority.
17. Racine, J. (1979), *Feder*, translation: Adonis, Kuwait, Ministry of Information, 118th World Theater Series.

18. Stanislavsky, K. (1988), *Chekhov in the artistic theater*, in the book, Antoine Chekhov, Selected Works, translated by: Abu Bakr Yusef, Mag 4, Moscow, Radoga House.

19. Chekhov, A. *Al-Khal Vania*, translated by: Muhammad Hassan Al-Titi, Kuwait, Ministry of Information, Series of World Theater No. 40.

20. Singh, J.M. (1977), *the play The Spoiled Boy of the West*, translated by: Ahmed Al-Sayed Al-Nadi, Kuwait: Ministry of Information, Series of World Theater No. 92.

21. Tharwat, Y.A.A. (1985), *Studies in Contemporary Theater*, Baghdad, Al-Nahda Library Publications.

22. A Group o.T.S. (2001), *Selections from Contemporary Turkish Story*, translated by Abd al-Qadir Abd al-Li, Kuwait, National Council for Culture, Arts and Literature, Global Creativity Series No. 329.

23. See: Kamal, Y. (2006), *The novel of the Fatwa Al-Tashfirjoy*: The story of his life, translated by Abd al-Qadir Abd al-Li, Damascus, Dar al-Mada for Culture and Publishing.

24. See: Kordakol, S. (2008), *Contemporary Turkish Literature*, translated by: Bakr Sidqi, Part 2, Damascus, The Syrian General Book Authority.

25. See: Hajj Mikhlif, S. (2013), *Three Voices in Modern Turkish Literature*, Baghdad, General Cultural Affairs House, Cultural Encyclopedia Series No. 124.

26. See: Hajj Mikhlif, S. (1998), *Columns and Space*: A Critical Study in Modern Turkish Literature and Theater, Damascus, Dar Alaeddin Publications.

27. France, *Turkish literature loses "great stature" with the death of writer Yasar Kemal*, aged 92, on the (France) website on: 3/1/2005 at the link:
https://www.france24.com/ar/20150301

28. Kamal, Y. (1983), *the play on the plate*, translated by: Fadel Jitkar, in (Theatrical Life) magazine, issue 21, year 6, Damascus, issued by the Ministry of Culture and National Guidance.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/667-684

The concept of freedom in the texts of Yashar Kamal play "The play (The Plate) as a model"

Amer Sabah Nuri Al-Marzouk[1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 100 - year 2021

Date of receipt: 2/4/2021…....Date of acceptance: 23/5/2021….....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract

This research is concerned with studying (the concept of freedom in the texts of Yaşar Kamal the play), as the Turkish playwright (Kamal Yasar) is one of the contemporary playwrights who have been interested in and criticize society, and perhaps the concept of freedom in his texts took a different form, through his ability to renew and present his attempts to create A theatrical form different from his earlier writers in dealing with the life of the peasants and the oppression that went through them, as the researcher identified the problem of his research with the following question: What is the concept of freedom in the texts of Yashar Kamal? The research aims to define the concept of freedom in the texts of Yashar Kamal of the play, and the researcher (the concept of freedom) defines a procedural definition as: a method that the dramatic writer takes to express his own components, the issues of the individual and society, and carries with it a motivational goal that exposes ideologies and disturbs their will.

While the second chapter dealt with three topics, the first concerned me with a study of the concept of freedom in human thought, and the second concerned me with the concept of freedom in the theatrical text, and the third studied the life of the writer Yashar Kamal and his references, while the third chapter included a full analysis of the play (the plate) as a model for the research, and the research concluded with the results , Among them:

1. (Kemal) documented an important stage in the life of the Turkish peasant community, in a manner that approaches socialist realism.

2. Kamal's interest has focused on the human subject as a vital starting point, from which he draws his dramatic material that contains the set of the essential components of his existence of choice, freedom and will, and the author approaches in building his ideas from the avant-garde drama book.

Key words: concept, freedom, theatrical texts.

[1] University of Babylon / College of Fine Arts, Ameersabah83@gmail.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/685-702

الرؤية الاخراجية وتكنولوجيا العرض في مسرح الطفل العراقي "مسرحية عربة الانقاذ انموذجاً "

عباس قاسم كاظم [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/29 , تاريخ قبول النشر 2021/5/23 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث:

يحتوي البحث الحالي على أربعة فصول ، أشتمل المبحث الاول على الاطار المنهجي الذي تضمن مشكلة البحث والحاجة اليه ، ومن ثم أهمية البحث من كونه سلط الضوء على رؤية المخرج واستخدامه للتكنولوجيا الحديثة في مسرح الطفل العراقي ، ومن ثم هدف البحث ، وحدوده وتحديد المصطلحات لغوياً واصطلاحاً واجرائياً ، أما الفصل الثاني (الاطار النظري) فقد احتوى على مبحثين ، المبحث الاول تحت عنوان : الرؤية الاخراجية في عروض مسرح الطفل، اما المبحث الثاني فقد جاء تحت عنوان : تكنولوجيا العرض في مسرح الطفل ، واختتم الفصل بالدراسات السابقة ومؤشرات الاطار النظري ، وجاء الفصل الرابع (اجراءات البحث)، الذي ظم مجتمع البحث ، وتحليل عينته ، أما الفصل الرابع فقد احتوى على نتائج البحث والاستنتاجات التي توصل اليها الباحث ، واختتم البحث بقائمة المصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية: الرؤية - الاخراج- التكنولوجيا - العرض- مسرح الطفل .

اولاً : مشكلة البحث والحاجة اليه :

ان المسرح بشكل عام ، ومسرح الطفل بشكل خاص يبحث دائماً عن التجديد والتغيير والتطور ، لاسيما انه يهتم بالجانب الجمالي الذي يشكل مفصلاً مهماً من مفاصله الفنية وهذا ما يتطلب اساليب ومهارات واليات جديدة من اجل الوصول الى صيغ ومعطيات فنية جديدة باعثة على الدهشة والمتعة والحسية ، وهذا لا يأتي من فراغ بقدر ما هو نابع من الرؤية المتقدة للمخرج الذي يأسس للعرض المسرحي الذي يخاطب جمهور الاطفال ، وان مواكبة تطورات العصر ومتطلباته واحدة من اولويات المخرج الذي يروم اخراج مسرحيات تستهدف جمهور الاطفال للفئة العمرية من 6 الى 12 سنة ، وخصوصاً ان الاطفال في الوقت الراهن يختلفون عن الاطفال في الازمنة السابقة ، كونهم يعاصرون ثورة الانترنت والتقنيات الرقمية مثل اجهزة (الايباد) و

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، absbalad85@gmail.com .

اجهـزة (الالعـاب الالكترونيـة) و اجهـزة (الـديجتال) ، وهـذه كلهـا ولـدّت مجتمعـة ذائقـة خاصـة ومختلفـة للاطفـال الـذين يتعـاملون معهـا ، ومـن هنـا صـار لزامـاً على المخـرج ان يراعي هـذه التغيرات وان يتعامـل مـع (تكنولوجيـا) جديـدة تنسـجم مـع تلكـم التغيرات العصـرية ، لا سـيما ان التكنلوجيـا في الفنـون هي : تغيير وتطـوير واضـافة جماليـة جديـدة ، وهـذا مـا يتطلـب وعي ورؤيـة اخراجيـة ذات فضـاءات ابداعيـة متعـددة ومتجـددة على صـعيدي المنظومـة البصـرية والمنظومـة السـمعية على حـد سـواء ، لـذا يتسـاءل الباحـث : كيـف سـيتمكن المخـرج المسـرحي مـن ان يؤسـس تكنلوجيـاً للعـرض المسـرحي الخـاص بالاطفـال وفقـاً لـرؤى متجـددة وفعالـة وذات تـأثير في جمهـور الاطفـال ، ومن هذا صاغ الباحث عنوان بحثه كالاتي :

(الرؤية الاخراجية وتكنولوجبا العرض في مسرح الطفل العراقي) .

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه :

تكمـن أهميـة البحـث مـن كونـه يسـلط الضـوء على رؤيـة المخـرج واسـتخدامه للتكنولوجيـا في تأسـيس فضـاءات عـرض جديـدة ومبتكـرة ، وكـذلك يفيـد المهتمـين والدارسـين بمسـرح الطفـل بشكل عام .

ثالثاً: هدف البحث :

يهـدف البحـث إلى التعـرف على رؤيـة المخـرج وتوظيفـه لاسـاليب تكنولوجيـة جديـدة في مسـرح الطفل وفق المعايير الجمالية التي من شأنها ان ترتقي بالعرض الخاص بجمهور الاطفال .

رابعاً: حدود البحث :

أ- الحدود الزمانية : 2003م - 2008 م .

ب - الحدود المكانية : بغداد _ (المسرح الوطني) .

ج – الحـدود الموضـوعية : عـروض مسـرح الطفـل ، للفئـة العمريـة للأطفـال مـن 6 الى 12 سـنة ، والمتمثلة في العروض المسرحية التي وردت في مجتمع البحث .

خامساً: تحديد المصطلحات :

اولاً: تعريف الرؤية الاخراجية :

لقد عرف كل من : دبليو ديفد سيفرز ، و هاري شيفرز ، وستانلي كاهان (الرؤية الاخراجية) في كتابهم : (الاخراج المسرحي) حينما قالوا "هناك عمليتان يجريهما المخرج في دراسته التفسيرية للمسرحية، هما تقرير ما تعنيه المسرحية وإيجاد الشكل الذي يتخذه معنى المسرحية وإيصاله إلى الجمهور" (Sievers, 1974 , p.vll).

ويقرن (هننغ نيلمز) مصـطلح (الرؤية الاخراجية) بمصـطلح (المعالجة) ومعناها في نظره "اختيار القيم التي تستحق التشديد وإيجاد أفضل طريقة للتعبير عنها، والمعالجة عنصر مهم في الانتاج وفي أي نص تكمن كل أنواع القيم". (Nelms, 1958, p. 33) .

التعريف الاجرائي للرؤية الاخراجية :

يعرف الباحث الرؤية الاخراجية على انها : هي قدرة المخرج المسرحي على توليد مجموعة من الصور والاشكال بواسطة استثمار عوامل والحدس ، والخيال في ذهنه ، وبالتالي يخلق العديد من المعطيات الجمالية المحسوسة ذات الصلة بواقعه ومحيطه ، وصولاً الى الحصول على القيم الجمالية المنشودة في عرضه المسرحي بصورة عامة .

ثانياً : تعريف التكنولوجيا :

إذ يعرفها [محمد عطيه خميس] بانها " العلم الذي يعنى بعملية التطبيق المنهجي للبحوث والنظريات وتوظيف عناصر بشرية وغير بشرية في مجال معين، لمعالجه مشكلاته ، وتصميم الحلول العلمية المناسبة لها، وتطويرها ،واستخدامها وادارتها وتقويمها لتحقيق اهداف محددة (Khamis, 2003, p . 18).

اما[حسين كامل بهاء الدين] فان رؤيته لمفهوم التكنولوجيا تفضي الى " ان التكنولوجيا فكر وأداء وحلول للمشكلات قبل ان تكون مجرد اقتناء معدات (Agag , 2001, p. 38) .

التعريف الإجرائي لتكنولوجيا العرض المسرحي

يعرف الباحث التكنولوجيا على انها : جهد فني انساني ووسيلة للتفكير في استخدام المعلومات والمهارات والخبرات والعناصر البشرية وغير البشرية المتاحة في مجال معين وتطبيقها في اكتشاف وتطوير التقنيات بما يخدم انشائية العرض ويطور من مخيلة المخرج المسرحي لحل كافة المشكلات التي تواجهه وتشبع حاجاته وتزيد من قدراته المعرفية والجمالية .

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول

الرؤية الاخراجية في عروض مسرح الطفل

اولاً : فاعلية رؤية المخرج في مسرح الطفل :

ان المخرج الذي يقدم عروضاً خاصة بجمهور الاطفال لا بد ان يمتلك رؤية اخراجية ذات ابعاد جمالية كونه يخاطب جمهوراً له مدركاته الحسية الخاصة به وقاموسه المعرفي والثقافي المحدود ، وان كل فئة عمرية من فئات الاطفال لها مخيلتها الخاصة بها ، لذا لابد ان يأخذ بعين الحسبان ان مسرح الطفل له قيمته ومكانته الخاصة في نشوء الطفل وتغذيته فنياً وثقافياً وفكرياً ، لاسيما ان مسرح الطفل يعتبر واحداً من اهم الفنون التي ظهرت في القرن العشرين وهذا ما اكده (مارك توين) حينما قال : " اعتقد ان مسرح الاطفال من أعظم الاختراعات في القرن العشرين ... كما انه اقوى معلم للأخلاق .... لان دروسه لا تلقن بالكتب بطريقة مرهقة او في المنزل بطريقة مملة ، بل بالحركة المنظورة التي تبعث الحماس ، وتصل مباشرة الى قلوب الاطفال، وان كتب الاخلاق لا يتعدى تأثيرها العقل ، وقلما تصل اليه بعد رحلتها الطويلة الباهتة ، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها من مسرح الاطفال فأنها لا تتوقف في منتصف الطريق بل

تمضي الى غايتها " (45 , 44 . p , 1986 , Ward)، ومن هنا صار لزاماً على المخرج ان يعي اهمية مسرح الطفل وتأثيره ووقعه الكبير في نفوس الاطفال.

هذا كما ان مسرح الطفل يتطلب المام واسع من قبل المخرج بعالم الطفولة الخاص الذي بدوره يختلف عن عالم الكبار في العديد من الخصائص والسمات ، كون الطفل كائن له عالمه الخاص به ، وهذا ما يحتاج طريقة تفكير وتأسيس جمالي ينسجم مع مدركات الطفل وقاموسه اللغوي والمعرفي والثقافي المحدود ، خصوصاً ان مسرح الطفل " تنبع اهميته لأنه لا يقدم أحداثاً مسموعة او مقروءة او مشاهدة من خلال جهاز ، بل بقدم أحداثه وكأنها واقع حقيقي يتفاعل فيه الاطفال مع الممثلين ، أضف الى ذلك ان الاطفال يميلون عادةً الى التعبير عن مشاعرهم وأفكارهم لا باللغة الكلامية ، بل مضافاً اليها الاشارات والحركات وتعبيرات الوجه ، ولذا نجد انهم يندمجون مع الممثلين ويتجاوبون معهم بحركاتهم وكلامهم الخافت وتعليقاتهم " (Hanoura 1989, p. 2011 , 2012) .

، ومن هذا المنطلق ينبغي على المخرج ان يتعامل مع العرض على هذا الاساس ، وبالتالي يتمكن من خلال رؤيته الاخراجية التي تنسجم مع الفكرة الاساسية للنص ، وكذلك من خلال سير الاحداث وتسلسلها المنطقي ، وهذا ما يحتاج الى خلق بيئة افتراضية تحرك مخيلة الاطفال الصغيرة وتثير عواطفهم وانفعالاتهم ، اضافة الى تنسيق الفضاء المسرحي بواسطة المكونات والعناصر السينوغرافية التي بدورها تسهم في خلق عوالم ذات ابعاد جمالية ينجذب نحوها جمهور الاطفال .

ثانياً : مصادر الرؤية لدى المخرج في مسرح الطفل :

أ - الفكرة :

من المتفق عليه ان لكل عرض مسرحي فكرة اساسية تعتبر ثيمة العمل ومن خلالها يتم ايصال مجموعة من المضامين والمعاني والرسائل الى جمهور الاطفال ، ومن خلال هذه الفكرة ينطلق المخرج لتأسيس بنية العرض بشكله العام ، وان مسرح الطفل بدوره يعتمد على فكرة اساسية ، وبواسطتها يتم تبني جملة من الاحداث التي من خلال مجرياتها يتم ايصال هذه الفكرة " وغني عن البيان ان اي فكرة مسرحية جيدة او مقدمة منطقية لها لا تأتي هائمة في الفضاء ، وانما تتداخل مع بقية القيم والعناصر الاخرى .... كالشخصية والعقدة والحوار والجو والاحساس العام ، ومن ثم فأنها تتشكل في قالب مسرحي وبنسيج عضوي بحيث لا يمكن فصل عنصر الابداع (الفكرة) عن الشكل (القالب المسرحي) " (Farid , 1980 , p. 105 , 106) .

ثانياً - الخيال :

ان الرؤية الاخراجية للعمل المسرحي الخاص بجمهور الاطفال تستند الى الخيال كونه من اهم الوسائل التي بواسطتها يستطيع المخرج ان يؤسس لعرضه المسرحي بإطاره العام ، على اعتبار ان الخيال ابداعي ، وكونه يسهم في خلق صور واشكال واحداث وبيئات افتراضية داخل منظومة العرض المسرحية على اعتبار ان الخيال " له القدرة على تشكيل صور الاشياء – الاشخاص –

مشاهد الوجود ، كما يحفظ مدركات الحس المشترك وصور المحسوسات " (Alloush, Undated, p . 51) .

هذا من ناحية ومن ناحية اخرى يعتبر (الخيال) واحداً من اهم المرتكزات الاساسية لاستحضار الصور الذهنية وتحويلها الى صور بصرية قابلة للمعالجة والتوظيف في (الفضاء المسرحي) بشقيه العامودي والافقي ، وابعاده المتفاوتة من حيث الطول والعمق الفراغي ، وهذا يخضع الى النظرة الجمالية للأشياء المادية واعادة تحويلها من قبل المخرج وفقاً لقاموسه الفكري والثقافي والجمالي الى اعمال فنية مقننة وفق اليات اشتغال خاصة به ، ويظهر من خلالها اسلوبه الخاص ، والذي بدوره غالباً ما يلتقي صوراً ذهنية متباينة ومتفرقة ومختلفة الاشكال والمضامين ، فيتراكم ويمتزج بعضها بالبعض الاخر مكونة مزيجاً متفاعلاً ينتج عنه صوراً جديدة تترك صداها وعمقها النفسي والعاطفي والحسي لدى جمهور الاطفال " (Others, 2004, p 334)، وهذا ما يرتبط بالرؤية الاخراجية العامة التي تعتبر بمثابة اللبنة الاساس التي من خلالها التأسيس الجمالي والابداعي للعرض المسرحي الخاص بجمهور الاطفال .

كما يرى الباحث انه لابد للمعطى التكنولوجي الذي يوظفه المخرج في عرضه المسرحي الخاص بجمهور الاطفال ان ينسجم ويتلاءم كلياً مع خيال المخرج ورؤيته الاخراجية ومعالجته التكنولوجية التي تساند وتعاضد باقي عناصر العرض الاخرى ، وان يكون ذو فاعلية جمالية مبهرة تحرك مخيلة الاطفال وتثير عواطفهم ، وهذا ما سينعكس ايجاباً على عمليتي الاستجابة والتلقي لدى جمهور الاطفال بمختلف فئاتهم العمرية ، وبالتالي يتم ايصال الاهداف والرسائل والمضامين التي يصبو الياها مسرح الطفل بصورة عامة .

المبحث الثاني

تكنولوجيا العرض في مسرح الطفل

اولاً : التنظيم التكنولوجي للعناصر في مسرح الطفل :

ان مسرح الطفل يبحث على الدوام عن كل ما هو جديد ومبتكر ، وكل ما من شأنه ان يصنع البهجة والمتعة والتشويق التي يبحث عنهما جمهور الاطفال بمختلف فئاتهم العمرية ، وهذا ما يتطلب اضافات تكنولوجية متمثلة في تغيير وتطوير على الصعيدين الجمالي والفكري بما ينسجم ومتطلبات الاطفال ورغباتهم وميولهم ، وفي الوقت ذاته تمثل التكنولوجيا تجديد وتحسين وتغيير على مستوى الاشكال والمضامين بغية الارتقاء بالعروض المسرحية التي تستهدف جمهور الاطفال ، هذا كما " ان مفهوم التكنولوجيا في تشكيل العرض المسرحي وإشتغالاته ، بدء يأخذ مجاله الاوسع من خلال التطورات الحاصلة في الفضاء المسرحي على مر العصور المسرحية اذ كان للتكنولوجيا حضور شاخص كونه أحد العناصر التي اثرت في المنظومتين السمعية والبصرية التي تمكن المخرج من تشكيل بيئة عرضه المسرحي " (Hassan, 2009 , p. 14) ، لاسيما في عروض مسرح الطفل التي تبحث على الدوام عن حلول تقنية تنسجم وذائقة الاطفال ومتطلبات كل مرحلة من مراحلهم العمرية ، وهذا ما يحتاج الى وعي اخراجي وبصيرة فنية من قبل

المخرج كونه صانع العرض ومؤسس للقيم العاطفية والفكرية والجمالية " لان العرض المسرحي اليوم يساهم في بنيته وسائط تقنية عديدة يصمم أفكارها ويخطط استخدامها اختصاصيون في الموسيقى والإضاءة والصوت والخدع البصرية والملابس والعمارة والتشكيل والرقص والغناء ، ويسبقهم في كل ذلك مخرج العرض المسرحي " (Qala Ji , 2005 , P. 22) ، وبهذا يتم التواصل والانسجام التكنولوجي ما بين طاقم العرض المسرحي ، والمخرج على اعتباره صاحب الكلمة الفصل في العرض المسرحي الخاص بجمهور الاطفال .

وهنا يضيف الباحث ان (المعطيات التكنولوجية) التي يستعين بها المخرج ما هي الا وسائل فعالة للتأثير الحسي والجمالي للأطفال ، وبالتالي يحصلون على قدراً وافراً من المتعة الحسية والتسلية الذهنية ، وهذا ما يحصلون عليه حينما يؤسس المخرج بواسطة رؤيته الاخراجية العديد من الاشكال والتكوينات والصور ذات الابعاد الجمالية الباعثة على الاثارة والمتعة والتشويق بشكل عام .

ثانياً : توظيف التكنولوجيا الرقمية في عروض مسرح الطفل :

ان المسرح بشكل عام ومسرح الطفل بشكل خاص يبحث عن كل ما هو جديد ومبتكر الذي يخدم صناعة العرض المسرحي ، لا سيما في المجال البصري المتمثل بالأشكال والصور والمكونات الفيزيقية التي من شأنها شد انتباه المتلقي وتحريك عواطفه وحواسه ، خصوصاً ان العرض المسرحي الخاص بجمهور الاطفال في الوقت الراهن يعتمد على استخدام التكنولوجيا الرقمية التي تساند عناصر العرض الاخرى ، لا سيما ظهور وتطور الاجهزة المستخدمة في تقنيات العرض المسرحي مثل اجهزة الاضاءة الحديثة ، واجهزة الصوت وبعض الاجهزة المستخدمة في الحصول على بعض المؤثرات البصرية كتلك التي تستخدم في الحصول على الدخان او المطر ، بالإضافة الى استخدامات الفيديو وبعض التقنيات الرقمية ، كما " اننا في العرض المسرحي الممتلئ بالتشكلات البصرية يمكننا استخدام الوسائل التكنولوجية ولكن بشرط ان تكون جزءا من البناء الدرامي والمعماري للحدث وليست مقحمة قسرا على الصورة كي تتحول ما تنتجه الآلة إلى قيمة إنسانية من خلال صياغات الصورة المرئية واستخدام وسائل تكنولوجية متقدمة لبناء المخيلة الاخراجية داخل منظومة العرض المسرحي" (Hassan, 2009 , p.76).

تعتبر (السينوغرافيا) واحدة من اكثر العناصر التي تطرأ عليها تغيرات وتحسينات تكنولوجية وتقنية ، وهي بذات الوقت تشغل فكر المخرج كونها تمكن المتفرج الصغير من التفاعل والتعاطف مع مجريات العرض ، وهذا ما يحتاج الى خلق فضاء مسرحي يأخذ الطفل الى عوالم ساحرة مليئة بالكتل والتكوينات والالوان الزاهية والبراقة ، والتي ان غابت اصيب العمل بالرتابة والملل وبالتالي قطع الاستجابة والتواصل ما بين جمهور الاطفال والممثلين ، لاسيما " ان القطع والعناصر لا تتحدث عن نفسها ، بل يجب ان توضع في علاقة مع الفضاء ومع بعضها البعض كي يصبح له معنى ومغزى.... والطريقة التي توضع بها الصورة تحول الواقع الى فن وفي تركيب خشبة المسرح تصبح القطعة اكثر من مجرد ذاتها ، اذ تصبح شعاراً لعالم المسرحية المختفي لشيء كامن

في الخلف ولكن تعبر عنه كلمات الممثل ، وقوة التركيب وملائمته سيحملان مغزى يزيد على المعنى الظاهري فضلاً عما يحملانه من احساس بالجمال والسلطة " (Ward,1986,p.89,90) ،هذا في حال استخدام القطع والمناظر والديكورات المجسمة ، اما في الوقت الراهن فبالإمكان استخدام وتوظيف كل هذه المكونات بشكل افتراضي بواسطة استخدام بعض الاجهزة مثل جهاز (الداتا شو) ، واستخدام اجهزة الأشعة فوق البنفسجية وهناك بعض الاجهزة التي يتمكن المخرج من خلالها من الحصول على اشكال واجرام مجسمة بتقنية (3D) ماكس وكذلك الحال مع باقي اجهزة المؤثرات الصوتية والبصرية الاخرى مثلما " وظف المسرح المعاصر تقنيات (تكنولوجية) عالية الكفاءة على مستوى الضوء واستخدام الليزرات المتنوعة كليزرات صناعة الغيوم والمطر والكتل الضوئية الطائرة وشبحية الصورة وعمق ميدانها ، والتكوينات الضوئية بالكتل لبناء المناظر المسرحية كبدائل عن المواد الصلبة ، وقد يشاهد بالاضاءة ان المسرح يحترق بكليته تحت اقدام الممثلين ، كما شملت التكنولوجيا المسرحية تقنيات الصوت كافة التي جعلت المتلقي يشعر وهو على مقعده كأنه تحت قدمه ، كخرير الماء والزلازل والبراكين" (Al-Tikmah-J,2016,p.44) ، وان هذه الانماط والتوظيفات التكنولوجية التي اذا ما تم استخدامها في العرض المسرحي الذي يُقدم لجمهور الاطفال فأن نسبة الدهشة والتفاعل والانبهار سيصل الى اعلى مستويات ممكنة .

الدراسات السابقة

1 – دراسة رحمن عبد الحسين فاضل حسن:

اطروحة الدكتوراه الموسومة: (تكنولوجيا العرض المسرحي – قراءة في المخيلة الاخراجية) ، وقد قسم الباحث اطروحته الى اربعة فصول ، اذ احتوى الفصل الاول على مشكلة البحث والحاجة اليه ، واهميته ، وهدفه ، وتحديد مصطلحاته ، اما الفصل الثاني فقد تناول الاطار النظري للدراسة ، والذي تناول فيه موضوع : تكنولوجي العرض المسرحي – قراءة في المخيلة الاخراجية ، ذلك من خلال مباحثه الثلاثة .

فقد اشتمل المبحث الاول على : التطورات التكنولوجية وتشكيل عروض المسرح الحديث.

اما المبحث الثاني الذي اشتمل على : المخيلة الإخراجية والصورة المرئية في العرض المسرحي.

وصولاً الى المبحث الثالث الذي اشتمل على : الرؤية الإخراجية للصورة الفنية الحية مابين النمذجة والتعميم الفني .

ومما سبق وبعد اطلاع الباحث على هذه الدراسة وجد انها ابتعدت في الكثير من مضامينها واهدافها عن مسار بحثه بصورة عامة .

2- دراسة حيدر منعثر حسين :

رسالة الماجستير الموسومة : (الرؤى الاخراجية في عروض المسرح الشعبي العراقي) وقد قسم الباحث رسالته الى اربعة فصول ، اذ احتوى الفصل الاول على مشكلة البحث والحاجة اليه ، واهميته ، وهدفه ، وتحديد مصطلحاته ، اما الفصل الثاني فقد تناول الاطار النظري للدراسة ،

والـذي تنـاول فيـه موضـوع : الـرؤى الاخراجيـة في عـروض المسـرح الشـعبي العراقي ، وذلـك مـن خـلال مباحثه الثلاثة .

فقد اشتمل المبحث الاول على : مفهوم المسرح الشعبي وعلاقته باللغة وتطورها.

والمبحث الثاني اشتمل على : الواقعية وأثرها في ترسيخ مفهوم المسرح الشعبي .

اما المبحث الثالث فقد اشتمل على : مكونات العرض المسرحي .

ومما سبق وجد الباحث ان هذه الدراسة ابتعدت في الكثير من محتوياتها وموضوعاتها ومضامينها عن مسار بحثه بشكل عام .

ما أسفرعنه الاطارالنظري من مؤشرات

1 – ان العرض المسرحي الخاص بجمهور الاطفال يتطلب رؤية اخراجية ذات ابعاد واهداف جمالية وفكرية تخاطب مدركات الاطفال وقاموسهم المعرفي والثقافي المحدود .

2 – تعتبر (الفكرة الرئيسية) في عروض مسرح الطفل هي نقطة الانطلاق الاولى لرؤية المخرج ، وهي محفز اساسي للرؤية الاخراجية ، والتي بواسطتها يتم التأسيس لبنية العرض وايصال مجموعة من الرسائل والمعاني والمضامين الى جمهور الاطفال .

3 – ان الرؤية الاخراجية للعرض المسرحي الخاص بجمهور الاطفال تستند الى عامل (الخيال) كونه من اهم الوسائل التي بواسطتها يستطيع المخرج ان يؤسس لعرضه المسرحي ، فالمخرج بواسطة الخيال يستحضر الصور الذهنية ويحولها الى صور بصرية قابلة للمعالجة والتوظيف في فضاء العرض المسرحي الذي يستهدف جمهور الاطفال .

4 – ان مسرح الطفل دائماً ما يحتاج الى اضافات وتطويرات واساليب تكنولوجية جديدة ومغايرة ، الغاية منها الارتقاء بالعرض المسرحي ، وبالتالي انتاج قيم جمالية تنسجم وذائقة الاطفال ورغباتهم وميولهم بمختلف فئلتهم العمرية .

5 – تشكل (التكنولوجيا الرقمية مفصلاً مهماً من مفاصل العرض المسرحي الخاص بجمهور الاطفال في الوقت الراهن ، وذلك من خلال استخدام العديد من الاجهزة والمعدات التي تُثري المنظومتين البصرية والصوتية بالعديد من الاشكال والبيئات داخل الفضاء المسرحي ، والتي بدورها تحرك حواس وعواطف الاطفال وتثير انفعالاتهم ، وتنمي ذائقتهم الفنية والجمالية .

6 – ان (سينوغرافيا) العرض تتصدر عناصر العرض المسرحي التي يدخل في مكوناتها وصيرورتها استخدامات تكنولوجية ورقمية ، لاسيما في المنظومة البصرية التي يعتمد عليها مسرح الطفل في خلق اشكال وصور مرئية تثير حواس الاطفال وتعزز عوامل الاستجابة لديهم .

الفصل الثالث

اجراءات البحث

1 – مجتمع البحث :

يتألف مجتمع البحث على العروض الخاصة بمسرح الطفل والتي قدمت على المسرح الوطني في بغداد للفترة من عام (2003 م – 2008م) والتي ورد ذكرها في الجدول أدناه :

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

جدول بالعروض المسرحية التي قدمت على المسرح الوطني في العاصمة بغداد من سنة :

(2003 إلى سنة 2008)

ت	اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	سنة العرض	مكان العرض
1	الطائر والثعلب	ناطق خلوصي	عباس الخفاجي	2003	المسرح الوطني
2	قطة الملك	ناطق خلوصي	طلال هادي	2003	المسرح الوطني
3	حبة الارز	محمد فوزي	علاوي حسين	2003	المسرح الوطني
4	البساط السحري	علي مزاحم عباس	علي رضا علي	2003	المسرح الوطني
5	حكاية الأم الطيبة	عبد الأمير السماوي	ظفار احمد المفرجي	2005	المسرح الوطني
6	زينب والنحل	طه سالم	عبد علي كعيد	2005	المسرح الوطني
7	الحمامة الوديعة	مهدي جبار	حسين جوير	2005	المسرح الوطني
8	ورود وسر العنقود	فالح حسين العبد الله	حسين علي صالح	2005	المسرح الوطني
9	الطيبون	فالح حسين العبد الله	إيثار الفضلي	2006	المسرح الوطني
10	عربة الإنقاذ	عقيل العبيدي	نغم فؤاد	2006	المسرح الوطني
11	بيت الجميع	جاسم محمد صالح	نزار الناصري	2006	المسرح الوطني
12	السلاكنا	علي حميد و إخلاص صدام	علي حميد و إخلاص صدام	2006	المسرح الوطني
13	حصن الاخيضر	فالح حسين العبد الله	فالح حسين العبد الله	2007	المسرح الوطني
14	أسيا تذهب إلى المدرسة	اسعد الهلالي	بكر نايف	2007	المسرح الوطني
15	التوت البري	عبد علي كعيد	عبد علي كعيد	2007	المسرح الوطني

16	الاتحاد قوة	فريال كريم	حسين جوير	2007	المسرح الوطني
17	أوهام الغابة	عدنان الماجدي	عدنان الماجدي	2008	المسرح الوطني
18	سماء ملونة	كفاح عباس	كفاح عباس	2008	المسرح الوطني
19	الحقل المنيع	احمد إسماعيل	حازم عبد المجيد	2008	المسرح الوطني
20	الريشة المفقودة	مهدي جبار	نغم فؤاد	2008	المسرح الوطني

2- عينة البحث :

مسرحية (عربة الانقاذ) ، تأليف : عقيل العبيدي ، اخراج نغم فؤاد

3- طريقة اختيار العينة :

اعتمد الباحث (الطريقة العشوائية البسيطة) في اختيار عينة البحث ، كممثل عن مجتمع بحثه .

4- منهج البحث :

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في بحثه .

5 - ادوات البحث :

أ – طرائق جمع المعلومات .

ب - ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات .

ج – مشاهدة القرص المدمج (DVD) .

تحليل العينة :

مسرحية عربة الانقاذ :

تأليف : عقيل العبيدي.

اخراج : نغم فؤاد.

تمثيل : نبراس خضر ، تحرير الأسدي ، عباس الشواك ، دريد عبد الوهاب ، عدي عباس ، احمد ابراهيم ، رهام عباس ، الكرارعلي ، احمد قاسم ، بسام ضياء ، عبد الله ياس ، الحكم مثنى، هشام جواد.

مكان العرض: بغداد (المهرجان الثالث لمسرح الطفل - المسرح الوطني).

تأريخ العرض: 2006م .

الحكاية :

إن حكاية هذه المسرحية (عربة الإنقاذ) تناولت عصابة مكونة من ستة أشخاص مختصين في سرقة الأطفال وإطلاق سراحهم مقابل مبالغ معينة من المال ، وكانت إمارات الشر والجريمة بادية عليهم من خلال هيئاتهم وسلوكهم وألفاظهم البذيئة وغير المتزنة ، وكان رئيس العصابة الذي جسدت شخصيته امرأة ترتدي زياً غريباً (فنطازي) كانت بشعة ومقرفة مظهراً وجوهراً ، أما الباقون فدلت هيئاتهم وسلوكهم على أنهم من أراذل المجتمع ، وان محور المسرحية هو تخطيط هذه العصابة لسرقة طفلة اسمها (علا) كانت تلميذة مدرسة ابتدائية ، فيرسل إليها رئيس العصابة ثلاثة أشخاص من أفراده لاختطافها أثناء ذهابها إلى المدرسة ، فيتربصون بها في الطريق اثنان منهم متنكران بأنهم زوج وزوجة ، أما الثالث فتنكر بدور بائع الحلوى الذي عرض عليها أن يعطيها بدون نقود لكنها ترفض وتتوجس منه خيفةً ، ولكنهم يتمكنون من اختطافها والذهاب بها الى مكان تواجدهم .

تحليل العرض

1 – الفكرة :

إن الفكرة الاولى التي تضمنت رسالة واضحة من خلال ما جرى في (المشهد الاول) مضمونها أن الحياة والتفاؤل أقوى بكثير من صناع الموت واليأس ، وهذا ما ظهر من خلال الرقص من قبل أطفال يرتدون الزي المدرسي (الأبيض ، والنيلي) ويرقصون بطرائق شتى على أنغام موسيقى غنائية رافقت المشهد ، وبعد ذلك يصدر صوت انفجار، واطلاقات نارية يؤدي الى سقوطهم جميعاً على الارض ، وبعدها يرقصون على وقع انغام أغنية تشجب وتستنكر الظلم والارهاب ، اذاً إن (الفكرة) التي أوصلتها المخرجة عن طريق هذا المشهد هي إن (الحياة مستمرة ، وأن الحياة والتفاؤل والأمل اقوى بكثير من كل أنواع الإرهاب الذي يزرع الموت ، ويقتل عالم الطفولة) .

2 – الممثلون :

أ – المشهد الاول :

يبدأ المشهد الأول بدخول أحد عشر ممثلاً وممثلتين أثنتين ، وبهذا يصبح المجموع الكلي ثلاثة عشر، وكانوا يرتدون الزي المدرسي الموحد ويبدؤون بالرقص على أنغام موسيقى بأشكال وتكوينات وأوضاع مختلفة ومتناسقة شاغلين بذلك كل مناطق الخشبة ، مكونين لوحة فنية راقصة ، وأنساق حركية ذات مدلولات توحي بالجمال والأناقة على صعيد المكونات الحركية والبصرية ، وبينما هم يرقصون ، يُدوي صوت انفجار واطلاق رصاص فيسقط الجميع على الأرض ما يؤدي إلى تغيير مزاج المشهد بشكل تام .

ب – المشهد الثاني :

يظهر في هذا المشهد رئيس عصابة يستقر على منصة ، ومعه خمس ممثلين مثلوا أفراد العصابة ، في هذا المشهد تمكنت المخرجة بواسطة توظيفها للممثلين من اظهار نواياهم الشريرة التي بانت حينما خططوا لاختطاف الطفلة (علا) ، وهنا ظهر كل ممثل بسلوك خاص به يختلف به عن الاخرين .

ج – المشهد الثالث :

يُستهل المشهد الثالث بفتح بقعة ضوئية على الرجل ذي الرداء الأصفر والرجل ذي الرداء الأحمر وهما واقفان في وسط الوسط وقد تنكرا بشخصيتيّ (الزوج والزوجة) فذو الرداء الأصفر يمثل دور (الزوجة)، إذ كان يرتدي فستاناً أزرق وقد وضع كتلة صغيرة في مؤخرته ما جعلت من شكله كوميدياً ، وهنا استطاع الممثلان من تقمص شخصيتا الزوج والزوجة بحرفية عالية .

د – المشهد الرابع :

في هذا المشهد ينطلق صوت هرج ومرج من الخارج ، وإذا بثلاثة ممثلين قصار القامة يدخلون مجسدين أدوار(السنافر) فيدخلون من يسار الخشبة ويدفعون عربة خشبية صغيرة مكتوب عليها (عربة الإنقاذ) ويخرجون مفتاحاً كبيراً (مفكاً) قد أطلقوا عليه (السبانة السحرية) الذي أخرجوه من جوف العربة واستخدموه لتصليح عطل قد أصاب العربة على حد تعبيرهم ، فيبدؤن يدورون حول العربة مرددين مجموعة أهازيج حماسية تدل على المروءة والشجاعة ، وبعدها يجوبون أرجاء المسرح باحثين عن (قطر الندى) لكنهم لم يجدوها ، وقد وجدوا (علا) التي بدورها فرحت لرؤيتهم وتوسمت بهم خيراً لإنقاذها ، وقد شكرت الرب لأنه أرسلهم اليها.

علا : اهلاً بالسنافر الطيبين

وهنا يقترب منها السنافر محدقين اليها مندهشين

وهنا يسألوها : أين نحن ومن أنتِ ؟

علا : أنا صديقتكم علا ، وقد دعوت لله لكي تساعدوني ، فينقذوها من براثن العصابة التي اختطفتها

3 – البيئة الافتراضية :

إن هذا العرض (عربة الإنقاذ) الذي أخرجته المخرجة (نغم فؤاد) وقعت في إشكالية واضحة على صعيد التأسيس الفني لإنشائية المكان ، والبيئة الذي تدور فيها أحداث المسرحية ، فمن خلال تحليل العرض من قبل الباحث وجد أن أحداث المسرحية سلطت الضوء على مجموعة إرهابية تخطف الاطفال وتحارب الحياة ، إلا أن الفضاء المسرحي على الصعيد البصري والسينوغرافي تحديداً لم يحتوِ على أي مفردة تدل على أن هؤلاء الشرذمة هم مجموعة إجرامية تحارب الانسانية بصورة عامة ، والطفولة بصورة خاصة ، فالفراغ المسرحي لم يحتوي سوى على ست أشجار خضراء اللون متباينة الأحجام والارتفاع قد وضعت في عمق المسرح ، وقد وضع على جانبيها كتلتان تمثلان سياجاً صغيراً مرتبطاً بقطعتين تمثلان جزءاً من جدار مصنوع من الحجر وتظهر خلف كل سياج زهرتان صغيرتان، وقد وضع أمام الأشجار (منصة) صغيرة مغطاة بقماش (أحمر) ، ومجمل القول إن المكان قد أوحى بحديقة عامة او جانب من مزرعة زاهية بالاشجار ، وهذا لم يتوافق مع ما جرى على الخشبة من أحداث طيلة عرض المسرحية ، لاسيما بأن المشاهد الاربعة احتوت على تغيرات مكانية وزمانية ، فكان بالإمكان أن تدور أحداث المسرحية داخل مكان مهجور أو بائس يُعد بمثابة وكر للعصابة ، والمشهد الثاني كان بأستطاعة المخرجة أن تخلق منظراً يدل على بناية مدرسة ، والمشهد الثالث وكذلك الرابع داخل بيت توضع فيه الطفلة (علا) المخطوفة ، فلو تحقق ذلك لكانت البيئة الافتراضية منسجمة ومتوافقة مع كل حدث من أحداث العرض ، وفي الوقت ذاته لزادت متعة الأطفال

وتعاطفهم وتفاعلهم مع ما جرى على الخشبة، إلا أن المنظر المسرحي والبيئة الافتراضية لم تحقق ذلك إطلاقاً ، وهنا كان توظيف الأشجار لغرض إشغال جزء من الفراغ المسرحي فقط .

4 – الإضاءة واللون :

أ – المشهد الاول :

يبدأ المشهد الاول والمسرح غير مضاء ، ما عدا بقعة زرقاء اللون صادرة من العمق ، وبعد لحظات تنكشف ست أشجار خضراء منتصبة في أعلى المسرح ، الى ان يدخل مجموعة من الممثلين يرقصون مرتدين قمصان بيضاء اللون وسراويل سوداء ، بإستثناء ممثلتين اثنتين قد لبستا ثياباً وردية اللون وهذا الزى يدل على انهم تلاميذ مدرسة يرتدون الزي الموحد بلغ عددهم أربعة عشر ممثلاً اثنين منهم إناثاً والباقي ذكور ، فتسلط عليهم إضاءة جانبية سفلية بنفسجية اللون خافتة نوعاً ما ، وكذلك مسقطين جانبيين صفراء اللون قد كونت ممراً ضوئياً أمام الأشجار المنتصبة في عمق المسرح.

ب – المشهد الثاني :

في بداية هذا المشهد يظهر كل من الرجل ذي الرداء الأصفر ، والثاني ذي الرداء الأحمر وقد تنكرا بدور الزوج والزوجة ، إذ إن الرجل ذو الرداء الاصفر جسد دور (الزوجة) وقد ارتدى شعراً مستعاراً (باروكة) بُنية اللون وفستاناً نسائياً فضفاضاً (أزرق) اللون، أما ذو الرداء الأحمر فقد ارتدى فوق ملابسه الحمراء جاكيتاً (رصاصياً) ، وقد أعتمر(قلنسوة) حمراء ، والاثنان قد ظهرا واقفان داخل بقعة ضوئية بيضاء في وسط الوسط ، وبعدها يتحركان في أغلب اماكن الخشبة التي تنكشف بالضوء الأزرق ويعودان ويضطجعان داخل البقعة ذاتها التي كانوا في داخلها .

ج – المشهد الثالث :

يُستهل المشهد الثالث بدخول الرجل ذي الرداء الأصفر حاملاً (علا) على كتفه ويركض بها في وسط المسرح وهي تصرخ وتستغيث وقد دخل من خلال (ممر ضوئي) كان مصدر تسليطه من يسار أعلى الخشبة إلى أن يستقر في يسار الخشبة التي كانت مكشوفة بضوء أحمر خفيف جداً ، وفي نفس الوقت كان في الجهة المقابلة له من الجانب الاخر بقعة زرقاء خفيفة السطوع ، إلى أن ينتقلون إلى وسط الخشبة ما أدى إلى ظهور ممر ضوئي قد تكوّن من تلاقي مسقطين ضوئيين الأول أزرق اللون من جهة اليسار ، والثاني أصفر من جهة اليمين ، وبعدها تتحول الاضاءة ، ولا ينكشف إلا مساحة صغيرة من يسار وسط الخشبة .

د – المشهد الرابع :

وجد الباحث أن (الإضاءة واللون) كانتا حاضرتين في عذا المشهد ، وفي باقي المشاهد بشكل كبير ، إذ إنهما أبرز العناصر البصرية ومكونات الصورة ، ومن خلالهما تمكنت المخرجة أن تستغني عن الكثير من الإكسسوارات والقطع الديكورية واستعاضت عنها بالإضاءة واللون اللذين بوساطتهما عبرت عن الجو العام ، ومزاج العرض بصورة عامة .

5 – الدلالة :

إن مخرجة هذا العرض ومن خلال رؤيتها الاخراجية ومعالجاتها البصرية بمساعدة المصممين أستطاعت أن تعتمد على الدلالة (الضوئية) ، و(اللونية) في آن واحد ، إذ لم يُرَ في هذا العرض الكثير من الاكسسوارات او المناظر ، أو القطع الديكورية التي عادةً ما تتولد من خلالها الدلالة (الأيقونية) التي يُسهل إيصالها إلى جمهور الأطفال بأستثناء بعض المفردات المعدودة مثل (العربة) و (المفك) ، ومجمل القول إن الإضاءة كان لها النصيب الأكبر في إيصال المضامين والمعاني التي احتواها النص وتم تحقيقها على الخشبة بوساطة العناصر الإخراجية ، وكذلك الألوان التي عبرت عن دوافع ونوايا الشخصيات ، كما إن الأزياء كان لها وزنها الدلالي ، لاسيما شخصية (رئيس العصابة الذي دلت هيأته الخارجية ومن خلال زيه بأنه كائن مجرد من الانسانية والرحمة ، لكن هل يا ترى أن جمهور الأطفال الذين حضروا لهذا العرض بمختلف مراحلهم العمرية استطاعوا أن يفهموا هذه الدلالات ؟ ، وما القصد من ورائها ؟ وهنا المخرجة ابتعدت قليلاً عن القدرة الإدراكية المحدودة للأطفال الذين يجهلون الدلالات اللونية كونهم ما زالوا محدودي الفهم والإدراك ، وأنهم في طوّر التعلم ، وأن الدلالات والرسائل والأشكال كلما كانت بسيطة وغير معقدة وقريبة من عالمهم وخيالهم ، كلما زادت المتعة المرجوة ، والفائدة المتحققة ، والاهداف المنشودة لمسرح الطفل بمفهومه العام .

الفصل الرابع
النتائج والاستنتاجات

اولاً: مناقشة نتائج البحث :

1 – ان مخرجة هذا العرض ومن خلال رؤيتها الاخراجية ابتعدت نوعاً ما عن مخاطبة حواس الاطفال وقدرتهم الذهنية المحدودة ، كونها استندت الى انتاج مجموعة من الشفرات والرسائل والاشكال التي يصعب استيعابها وادراكها من قبل جمهور الاطفال .

2 – ان الفكرة الرئيسية لهذا العرض كانت واضحة وجلية ، ومغزاها ان عجلة الحياة مستمرة ، وان الخير هو المنتصر ، وان الاطفال هم صناع المستقبل ، الا انها افتقرت الى عملية تبسيطها وسهولة ايصالها الى جمهور الاطفال .

3 – من خلال التأسيس المشهدي ، وانتاج المنظومة البصرية تبين ان المخرجة بثت العديد من الرسائل والمضامين التربوية والتعليمية والتثقيفية البناءة ، مصحوبة بعوامل الاثارة والتشويق التي تفاعل معها جمهور الاطفال .

4 – ان مسرحية (عربة الانقاذ) شهدت ملامح تكنولوجية على صعيد (الميزانسين) ، وبهذا ان المخرجة ومن خلال العناصر المرئية غايرت في توظيف وتنسيق المكونات الفيزيقية على خشبة المسرح .

5 – غياب التكنولوجيا الرقمية عن هذا العرض ، ولو استخدمت المخرجة البعض من التقنيات والاجهزة الرقمية لأحدثت فوارق جمالية ، لاسيما ان التكنولوجيا الرقمية تعتبر من اهم الوسائل المساندة للعروض المسرحية الخاصة بجمهور الاطفال في الوقت الراهن .

6 – تسييد عنصري الاضاءة والدلالة اللونية على حساب باقي المكونات السينوغرافية ، خصوصاً البيئة الافتراضية والمنظر اللذان لم ينسجمان مع احداث ومجريات العرض بالشكل المطلوب وهذا ما تم تشخيصه من خلال متابعة العرض بشكل عام .

ثانياً : الاستنتاجات :

1 – ينبغي على المخرج الذي يعمل في مسرح الطفل ان يؤسس من خلال رؤيته الاخراجية لعرض مسرحي يخاطب مدركات وحواس الاطفال المحدودة ، وان تكون الموضوعات المطروحة منسجمة مع مخيلة الاطفال وتحاكي عالمهم الخاص .

2 – ان الافكار التي يطرحها مسرح الطفل تمتاز بالبساطة والوضوح ، وفي ذات الوقت تكون فعالة ومؤثرة في نفوسهم ، وان تكون ذات ابعاد توجيهية وتعليمية وتثقيفية ، وهذا ما يتم بواسطة تناولها بشكل متقن طيلة احداث المسرحية .

3 – ان مسرح الطفل في الوقت الراهن يعتمد على التغيرات والاضافات الاخراجية الجديدة والمبتكرة بغية الحصول على عروض تنسجم مع ذائقة وميول الاطفال ، وهذا ما يتطلب تطورات تكنولوجية على صعيد الاداء والسينوغرافيا وبنية العرض بشكل عام .

4 – ان استخدامات التكنولوجيا الرقمية في عروض مسرح الطفل لها وقعها واثرها الجمالي على صعيد بنية الاشكال والصور المرئية ، وكذلك الحال مع المؤثرات السمعية ، وذلك بأعتبارها من ابرز الوسائل المساندة للعمل المسرحي بشكل عام ، ولرؤية المخرج ومعالجاته الاخراجية بشكل خاص .

References:

The Holy Quran

1. -1) .Surah Yusuf, part 12, verse (3(

Glossaries and dictionaries

2. Maalouf, L. (Undated) Al-Munajjid in Linguistics, Tehran, Dar Al-Ilm Foundation
3. Ibn Manzur, J . l. (2003). Lisan al-Arabr, Beirut, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya Publications ..

Books

4. Agag , S. A. (2001) . *Methods of using technology in teaching* , Cairo , Cairo University.
5. Al- Tikmah-J , H. (2016) . *Theatrical Directing, Appearance and Essence*, 1st Edition, Baghdad, Kardinia Office for Printing, Publishing and Sorting .
6. Alloush , S. (Undated). *Contemporary Literary Terminology*, Casablanca, University Library Publications
7. Farid, B. H . and , Hamid ,S. A . (1980) .*Principles of Theater Directing* , Ministry of Higher Education and Scientific Research, University of Baghdad .
8. Hanoura , A . H. (1989). *Children's Literature, Edition*, Kuwait, Al-Falah Library for Publishing and Distribution .
9. Howard , P. (2004) . *What is Scenography* , Egyptian Ministry of Culture, Cairo International Festival of Experimental Theater .
10. Khamis , M. A . (2003) . *The Use of Technology in Education*, , Cairo, Foundation for Research
and Scientific Studies, Ain Shams University

11. Nelms. H .(1958). *Play Prodaction*, New York, Barnes, Noble.
12. Others, Z . S. (2004) . *Studies in the Structure of Art,* , Al-Raed Scientific House and Library .
13. Sievers, W.D. Hanarry E. Stiver, Jr. , Stanly Kahan,(1974), *Directing for The Theater*, W.M.C. Brown Co. Publishers. P.VII.
14. Ward , W. (1986) . *Children's Theater*, The Egyptian General Organization for Authorship, News and Publishing, The Egyptian House for Authorship and Translation .

Magazines and newspapers

15. Abu Zaid, N. H. (1995). *The Vision in the Narrative Arabic Text* , Chapters Journal of Literary Criticism Volume 13, Number(3) , 132 ..
16. Qala Ji, A. R. (20/8/2005) . Techniques in Theatrical Show Architecture, (Literary week Newspaper), Issue (970) Damascus: (Ministry of Culture Press) , p 22 .

Letters and Theses

17. Hassan, R . A. (2009). *Theatrical Performance Technology*, unpublished PhD thesis, Baghdad, University of Baghdad - College of Fine Arts.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/685-702

The directing vision and two display technologies in the Iraqi Child Theater

Abbas Qasim Kadhim[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021

Date of receipt: 29/4/2021…....Date of acceptance: 23/5/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract

The current research contains four chapters. The first topic included the methodological framework that included the problem of research and the need for it, and then the importance of the research, and then the aim of the research, its limits and the definition of terms linguistically, conventionally and procedurally. The second chapter (the theoretical framework) contained two topics, the topic The first is titled: The Outward Vision in Child Theater Performances, while the second topic was titled: Presentation Technology in Child Theater, Chapter Four (Research Procedures), which organized the research community and analyzed its sample, and the fourth chapter contained research results, conclusions and recommendations. The proposals, and the research was concluded with a list of sources and references.

Key words: vision - directing - technology - presentation - children's theater.

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts, absbalad85@gmail.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/703-718

توظيف أنماط التيبوغرافي في تصميم الإعلان التجاري

عصام إبراهيم محمد الكبيسي [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/26 , تاريخ قبول النشر 2021/5/24 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث:

إن الأنماط التيبوغرافية تعد أحد العناصر التصميمية في الإعلان التجاري لقدرتها على إيصال الرسالة والمعلومة إلى المتلقي بنحوٍ سلس وسريع، ويشار إلى ان هناك العديد من التقنيات المختلفة التي يمكن ان تستخدم أنماطاً التيبوغرافية في الإعلانات التجارية منها التباعد والمسافات بين الحروف وارتفاع الحرف وطوله ووزنه والتباين، وهذا الاستخدام لا بد من ان يكون مدروساً بحسب نوع الخط والكيفية التي يمكن استخدامه بها في الحملات الإعلانية.

وبناءً على ما تقدم جاء البحث لدراسة (توظيف أنماط التيبوغرافي في تصميم الإعلان التجاري)، اذ حدد الباحث فيه تساؤله لغرض التوصل إلى حل مشكلة بحثه المتمثل (هل من الممكن توظيف الأنماط التيبوغرافية لتستخدم كعنصر أساسي في تصميم الفكرة الإعلانية للإعلان التجاري لتحقيق القيم الوظيفية والجمالية والتعبيرية؟)، كما ضم أهمية البحث وحدوده فضلاً عن تحديد المصطلحات.

أما الإطار النظري فقد تم استعراض الأدبيات المتعلقة بموضوع البحث ليشمل مبحثين جاء الأول لفهم التيبوغرافية وتاريخ الحرف وتطوراته وعلاقته بالتصميم والإعلان، فيما كثف الثاني على البعد الوظيف لأنماط التيبوغرافية في الوضوح والمقروئية ووظائف الحرف، وختم بمؤشرات الإطار النظري.

أما إجراءات البحث فقد اعتمد الباحث المنهج الوصفي طريقة لتحليل المحتوى في إجراءات التحليل بغية تحقيق هدف البحث، اذ جاء مجتمع البحث متمثلاً بنتاجات وكالات عالمية للدعاية والإعلان. ولكثرة الإعلانات الصادرة عنها ارتأى الباحث اعتماد التصاميم الصادرة عنها، واختار تصاميم الإعلانات المطبوعة الصادرة في عام 2018 فحسب.

وأخيراً تم استعراض النتائج والاستنتاجات التي توصل اليها البحث، ومن أهمها:

1. نتج عن استخدام الحروف ثلاثية الابعاد قابلية جذب المستهلك أكثر من الحروف الطباعية ثنائية الأبعاد.
2. أدى تغيير حرف التيبوغرافية وحجمها ووزنها ولونها وموضعها إلى تغيير طريقة ظهور الرسالة وتغيير المعنى غالبًا. وختم بالتوصيات والمقترحات والمصادر.

الكلمات المفتاحية: التيبوغرافي - الإعلان التجاري

[1] طالب دراسات عليا، جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، esam_alkubisy@yahoo.com .

مشكلة البحث:

ازدادت أهمية الإعلانات المرئية والإعلانات المطبوعة في جذب أنظار الجمهور لكل ما هو مبتكر وجديد، اذ ظهرت اتجاهات في انماط التيبوغرافية، تمثلت في نمو الوعي لدى المصممين ولابتكار تصاميم حديثة جذابة ولافتة للانتباه من أجل الارتقاء بمستوى الحملات الإعلانية لتحقيق نجاحات أكثر في مجال الإعلانات، والتركيز على الأساليب التي تلبي تطلعات الجمهور المستهلك. تُعد الانماط التيبوغرافية احد العناصر التصميمية في الإعلان التجاري لقدرتها على إيصال الرسالة والمعلومة الى المتلقي بنحوٍ سلس وسريع، إذ إن شكل التيبوغرافية في التصميم قد يحدث فرقاً كبيراً في مضمون الرسالة التي يحملها التصميم إلى الجمهور المتلقي أو المستهدف؛ إذ قد تحمل الحروف المستخدمة رسائل غير مريحة تؤثر في نفسية المشاهدين بنحوٍ كبير. لذا شاع العديد من الاتجاهات الحديثة للأنماط التيبوغرافية، بسبب دورها الكبير في تصميم الإعلانات مما يثير تساؤلات كثيرة حول كيفية توظيف انماط التيبوغرافية في تصميم الإعلان التجاري، ودور المصمم الكرافيكي في استخدامه وتوظيفه بنجاح

تتلخص مشكلة البحث بالتساؤل الآتي: هل من الممكن توظيف الانماط التيبوغرافية لتستخدم كعنصر اساسي في تصميم الفكرة الاعلانية للإعلان التجاري لتحقيق القيم الوظيفية والجمالية والتعبيرية؟

أهمية البحث: الأهمية النظرية: يمكن ان يعد مصدراً متخصصاً يطرح رؤية ابداعية فكرية تصميمية تؤثر في تبلور فكر مصمم الاعلان. **الاهمية التطبيقية:** يسهم في تحقيق اضافة علمية للجانب العملي لكل من: شركات الدعاية والإعلان والمصمم الكرافيكي والباحثين والمهتمين بمجال التصميم الكرافيكي عن طريق توظيف الانماط التيبوغرافية وبناء علاقات تصميمية تحقق الهدف المرجو منها.

هدف البحث: التعرف على توظيف الانماط التيبوغرافية في تصميم الاعلان التجاري.

حدود البحث: الحد الموضوعي: يتحدد موضوع الدراسة في البحث عن: مدى توظيف الانماط التيبوغرافية في تصميم الإعلان التجاري والحد الزماني للاعلانات المطبوعة لسنة 2018. والحد المكاني: وكالات اعلانات لشركة DDB Worldwide وشركة TBWA وشركة Grey

مصطلحات البحث:

التوظيف: لغةً: وظف (الوظيفة) ما يقدر للإنسان من رزقه مقابل دور في اداء (الرازي، 1983، ص829) وعرف ابن منظور (1956) الوظيفة بأنها: "توظيف الشيء على نفسه توظيفاً ألزمها إياه" (Ibn Manzur, 1956, p. 274).

والوظيفة: جمعها وظائف، ووظف والتوظيف تعيين الوظيفة والموافقة والملازمة، واستوظف استوعبه (Maalouf, 1984, p. 907).

واصطلاحاً: (سكوت) عرفه التوظيف من الوظيفة، وهي "الفائدة المعنية التي يحققها الشيء" (Scott, 1968, p. 7)

الأنماط: لغةً: نمط – أنماطِي ونَمَطِيّ: ضربٌ من البُسط الطريقة من المذهب والحرف من الشيء "يقال هذا من نَمَط هذا وما عنده نَمَط من العلم" أي نوع منهُ. والأَنَماط: الطريقة (Maalouf, 1984, p. 728).

واصطلاحاً انه مجموعة العناصر المتشابه بالاتجاه بالحرف والصنف أنفسهما (Oxford, 1999, p. 391).

التيبوغرافية: لغةً: تعددت تحديد مصطلح التيبوغرافية فقد جاء بالمورد: "التيبوغرافية، اسلوب، أو مظهر. المادة الطباعية" (Al-Baalbaki, 2000, p. 1003).

واصطلاحاً: عرض التصاميم النهائية على وفق قواعد محددة، وعرفه الصقر "وتندرج هذه القواعد تحت اسم التيبوغرافية أي علم وفن الهيئات المطبوعة" (Al-Saqr, 2009, p. 60).

الإطار النظري

مفهوم التيبوغرافية

وهو أيضاً "فن الحروف المطبوعة الذي يشمل جوانبها الجمالية والتقنية والوظيفية، من خلال عملية الجمع والتنضيد التي تتم على صفحة المطبوع" (Al-Hussaini, 2008, p. 297) .

لذا يرى الباحث أن استخدام التيبوغرافية هو الوسيلة الأساسية لتقديم الأفكار والرسائل للتواصل التعبيري في الاعلان، إذ يكون للتيبوغرافي دور مزدوج تمثل بمفهوم، والقيام بذلك الشيء في شكل بصري، هذا التفاعل بين المعنى والشكل يجلب تناسقًا متوازنًا إلى الاعلان من حيث الوظيفة والتعبير.

تاريخ التيبوغرافية وعلاقتها بالإعلان: تمت كتابة تاريخ التيبوغرافية وتاريخ الإعلان بالتفصيل من قبل العديد من المؤلفين على الرغم من أن التاريخ ليس هو الموضوع الرئيس لهذا البحث، إلا أنني أعتقد أنه مهم للغاية سواء في التيبوغرافية أم الإعلان. إذ "يمكن إرجاع تاريخ التيبوغرافية إلى آلاف السنوات حتى اختراع غوتنبرغ للمطابع واستخدامه للحرف المنقول مهما اخترنا أن نطلق على الأصول" (Arntson, 2012, p. 9) . فإن التطور الهائل خلال العقد الأخير من القرن التاسع عشر هو مكان جيد لبدء هذا الفصل، على الرغم من أن مطبعة الكتابة تم اختراعها سابقًا وكانت موجودة في آسيا، والصين وكوريا استندت الحروف الأولى على Black letter أو سكوت سكريبت التي كانت مستخدمة على نطاق واسع في أوروبا الغربية منذ القرن الثاني عشر. تم صوغ أول كتب غوتنبرغ بنسيج قوطي يُعرف النص أيضًا باسم نسيج، وقد استخدم في كتاب غوتنبرغ المكون من 42 سطرًا الذي يعد أول كتاب رئيس مطبوع في أوروبا. يتمتع الكتاب بمكانة مميّزة بسبب صفاته الجمالية والفنية العالية. وأول إعلان مطبوع معروف هو كتيب من إعداد هاينريش كاكستون في ستراسبورغ، يرجع تاريخه إلى عام 1466. في عام 1477 طبع ويليام كاكستون إعلانًا للقواعد الجديدة لتوجيه رجال الدين في إنجلترا (Ilene, 2006, p. 17).

(لذا يرى الباحث على انه منذ اختراع الصحافة، تم استخدام الكتابة لغرض واحد وهو عرض النص في الكتب أو الصحف، وتم إنشاء وتطوير حروف مختلفة لتحسين قابلية القراءة والقيم الجمالية وجودة التيبوغرافية. لغرض الإعلان، وتم تطوير المزيد من الحروف المزخرفة دون مراعاة مشكلة قابلية القراءة. (استمر تطوير المطابع الجديدة والمحسّنة عبر القرون، لكن لم تتحقق التحسينات الرائدة في معدات التنضيد إلا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. فضلاً عن افتقاره للسرعة والموثوقية، كان أحد القيود الأساسية لتكوين نوع المعدن، كما يشار إليه هو عدم القدرة على تبرير الكتابة تلقائيًا أي من دون إدراج يدوي للمسافات المعدنية بين حروف آلة Linotype، التي ابتكرها في عام 1880 وكذلك أنواع الحروف الأخرى التي تلتها، والتي تعد أحدث نظام ثورة في التحرير وظل قيد الاستخدام حتى السبعينيات (Ilene, 2006, p. 19). نرى في القرن التاسع عشر، ظهور تصاميم لحروف مختلفة وذلك أساساً لغرض الإعلان، إذ

بدأت الحروف الكبيرة والجريئة تظهر في الملصقات والإعلانات في الصحف ويتيح استخدام الألوان على المطبوعات للمصممين والمعلنين ليكونوا أكثر إبداعًا.

ظهرت الإعلانات في أوائل القرن التاسع عشر في كل من بريطانيا وأميركا. وبدأ في تقديم أخبار للعملاء مع الاستمرار في خدمات وكالته الإخبارية، بما في ذلك إعلانات الوكالة. كل هذه التطورات التكنولوجية أثرت في التطورات في عملية الاتصال والطريقة التي تتواصل بها، على الرغم من عدم ارتباطها مباشرة بالتيبوغرافية أو الدعاية، إلا أنها ما زالت تؤثر في التطورات المستقبلية لها وفي عملية الاتصال بطرائق ما (Anthony, 2016, p. 12).

(كان لمؤسسة الباوهاوس عام 1919 منهج للتصميم تميز باستخدام الأشكال الأساسية الثلاثة والألوان الأساس توظيف أنماطية والخطوط الهندسية لإيصال الإحساس بالحداثة في الصورة (باير يونيفرسال هربرت باير)، خط مبني على أشكال هندسية، تأثير كبير في الفن بنحوٍ عام. في بيانهم قال (والتر غروبيوس): لا يوجد فرق جوهري بين الفنان والحرفي) (Gavin, 2010, p. 63).

منذ بداية القرن العشرين بدأت حركات فنية جديدة (التكعيبية، والمستقبل، والدادائية، والبنائية، والبا وهاوس) التي سأتطرق الحديث عنها في هذا الفصل في الظهور في أوروبا وبعضها أعاد هيكلة الطريقة التي تم بها استخدام التيبوغرافية وإعادة تقويم الهدف من الحروف، وذلك باستخدام الكتابة بطريقة أكثر تعبيراً. لقد رفض المصممون الاستخدام الأكثر تقليدية للتيبوغرافي في محاولة لتحرير القيود المفروضة على النصوص، وكذلك الطرائق السابقة التي تم بها تصور الإبداعات، إذ بدأ المصممون في رفض التيبوغرافية التقليدية بمعنى أن إبداعاتهم لم تكن مخصصة للقراءة فحسب، بل صُممت بحيث يكون لها تأثير مرئي في القارئ أيضًا، عن طريق شخصيات مختلفة وأحجام الكتابة (Anthony, 2016, p. 18). وفي غضون الستينيات، كان هناك نمو صناعي وسكاني قوي، إذ تم تجهيز معظم الأسر تدريجاً بالأجهزة الكهربائية. كل هذه التغييرات جعلت من هذا القرن الذهبي عصرًا للإعلان. وزيدت ميزانيات الإعلان بنحوٍ كبير، وأسهم تحديث المطبوعات والوسائط في جودة الإعلانات وتطورت إلى نهج حديث فيها يتم ابتكار الإبداع بقوة، مما ينتج عنه رسائل غير متوقعة تجعل الإعلانات جذابة للغاية للعملاء. في غضون تلك المدة كانت حروف Sans Serif تستخدم بنحوٍ رئيس في الإعلانات.

تطور الحروف والكتابة: مع تطور التواصل واللغة عبر التاريخ، تطورت الاتصالات المرئية والإعلانات بطريقة مماثلة وبدأ الإعلان في بعض الأشكال البدائية في العصور القديمة وكان يتطور باستمرار. وترتبط مصادر الإعلان المصور ارتباطًا وثيقًا بالتحسين في الحلي واللوحات والمنحوتات من قبل البشرية، ويرجع تاريخ أقدم دليل لتسجيل القصص والأفكار إلى آلاف السنوات قبل الميلاد. إذ "كان السومريون أول من استخدم الصور للدلالة على الأشياء، وذلك باختراعهم للكتابة المسمارية عام 3000 قبل الميلاد، والتي اعتبرت الشرارة الأولى لظهور فن التيبوغرافية" (Al-Arabi, 2008, p. 8).

وفي بلاد ما بين النهرين طوّر السومريون الكتابة المسمارية، وهو نظام للكتابة الفونوغرافية، يمثل فيه رمز واحد مقطعًا مفردًا.

وكان ذلك نظامًا للكتابة استخدم أشكالًا على شكل إسفين محفورة في ألواح من الطين. كانت واحدة من أقدم أنظمة الكتابة الموحدة، وأيضًا من أوائل أنظمة القراءة من اليسار إلى اليمين، على الرغم من أنها كانت تستخدم في كتابة الأعمال الأدبية (مثل ملحمة جلجامش وهبوط إنانا أتراهاس) وكأقراص تمرين مدرسي، إلا أن الكثير من هذه الأجهزة اللوحية استخدمت كإيصالات وسداد ثمن البضائع والخدمات – المحاسبة (Okasha, 1779, p. 9).

ويرى الباحث انه مع مرور الوقت وتطور الأفكار الجديدة، توسع نظام الكتابة مما زاد من صعوبة فهم الجماهير لها، وظهر نظام الكتابة الآخر هو الهيروغليفية المصرية، التي كانت مجتمعة، تجمع الحروف الساكنة مع الصور التوضيحية والأيدوجرامات والعوامل المحددة.

يرجع تاريخ أول الهيروغليفية المعروفة التي تظهر على الفخار والملصقات إلى نحو عام 3100 قبل الميلاد مع تطور اللغة، كانت هناك حاجة إلى المزيد من الصور التوضيحية مما أدى في النهاية إلى تطوير أكثر من 750 صورة تصويرية، مما يجعل النظام معقدًا للغاية للتعلم. كانت الهيروغليفية تستخدم أساسًا لأغراض دينية ولكن ليس حصريًا. استخدمها المسؤولون لكتابة الوثائق الملكية ذات الأهمية، لتسجيل الأحداث التاريخية، لأغراض التداول وتوثيق الحسابات. والمصريون كانوا يخلقون رسائل المبيعات، ملصقات الحائط على ورق البردي والإعلانات العامة المنحوتة على النجوم. وتم العثور على دليل على ذلك في وثيقة من أنقاض طيبة، إذ تم تقديم مكافآت مقابل عودة العبيد الهاربين (Al-Arabi, 2008, p. 11) .

لذا يرى الباحث أن الحروف الأبجدية لم تظهر مرة واحدة إلى الوجود بشكلها الحالي، بل مرت بمراحل تطورية متعددة، ولم يكن الفضل في تكاملها وتطورها يرجع إلى حضارة واحدة، وإنما يعود إلى مجموعة من الحضارات تتالت حتى وصل الى شكله الحالي.

الحرف في التصميم والإعلان: الكلمات المكتوبة يمكن أن تحمل قدراً كبيراً من القوة، وغالبًا ما يكون للكلمات المستخدمة تأثير كبير في الأشخاص والطريقة التي يفهمون بها المعلومات والرسائل ما يتم تعزيز ذلك عن طريق الاستخدام المناسب للتيبوغرافي، نظرًا لأن التيبوغرافية ليست مجرد مسألة جمالية، بل هي وسيلة للتعبير عن الأفكار والرسائل المختلفة. "للأفضل أو للأسوأ، فإن اختيار حروف أشبه بالملابس في الصباح. تمامًا كما هو الحال مع الملابس، هناك تمييز بين الحروف المعبرة والعصرية مقابل تلك المفيدة والمناسبة للعديد من المواقف، ومهمتنا هي محاولة إيجاد التوازن الصحيح لهذه المناسبة. على الرغم من أن الملاءمة ليست مفهومًا مثيرًا، فهي الاختبار الذي يجب أن يوجه اختيارنا للخط" (Dan, 2011, p. 106).

تنقل حروف الرسائل أكثر من مجرد كلمات، فهي تنشئ استجابات وجمعيات عاطفية مختلفة في ذهن المشاهد. غالبًا ما تكون الردود ذاتية وتعتمد على شخصية المشاهد وتجربته ومزاجه وخلفيته الثقافية. يواجه المصممون والمعلنون تحدياً للافادة الفعالة من التيبوغرافية في عملية التواصل، إذ يكون التصميم عمليًا وجماليًا. ويعد اختيار الحرف وأسلوبه وترتيبه واستخدامه في تصميم الإعلانات أمرًا مهمًا جدًا لنجاحهم. وغالبًا ما يتم تعريف الجمهور أو المجموعة المستهدفة بالفعل وأن بعض الحروف مناسبة للاستخدام لتلك المجموعات المستهدفة. يحتم أن يفهم المصممون النمط المرئي وخصائصه وشكلية الحروف التي يستخدمونها من أجل تحسين وتوضيح الكلمات باستخدام معالجة مطبعية ذكية من أجل جذب الانتباه. يجب أن تتواصل

التيبوغرافية نظرًا لأنها تمثيل مرئي ولفظي للرسالة. يمكن استخدام أشكال التيبوغرافية وأشكالها لتضخيم معنى الكلمات (Douglas, 2011, p. 136) .

لذا يرى الباحث ان تعريف قيمة الحرف يكون عن طريق تأثيره العاطفي في القارئ، وذلك عن طريق التحديد الدقيق والسليم للأحرف، يمكن للمصمم ذي الخبرة إنشاء نغمة عاطفية للرسالة في تصميم معين وفي الوقت نفسه إنشاء الصورة الرسومية المطلوبة.

الحركات الفنية مع التيبوغرافية: التيبوغرافية هو التمثيل المرئي للمعلومات النصية. يمكن للمرء أن يجادل بأن كل ترتيب تيبوغرافياً يمثل صورة للنص، ولكن قد تكون هذه الصورة مجردة.

عززت طريقة يوهانس غوتنبرغ للتيبوغرافي بنوع متحرك في القرن الخامس عشر من تقليد الكتابة في خطوط مستقيمة، من أعلى اليسار إلى أسفل اليمين. لم يكن حتى نهاية القرن التاسع عشر، إذ بدأ الفنانون في التمرد ضد تلك القواعد. إلى جانب أمثال كريستيان مورغنسترن وستيفان مالارمي، قدم غيوم أبولينير الفكرة الثورية المتمثلة في تصور الكتابة الشعرية. ألهمت هذه المحاولة لتضمين النص والصورة في التراكيب المطبوعة الصعبة بصريًا العديد من أشكال الفن التيبوغرافية، بما في ذلك المستقبل، والدادائية وحتى البنائية (cundy, 1981, p. 349).

البعد الوظيفي للأنماط التيبوغرافية

الوضوح والمقروئية في التيبوغرافية: يتعلم الطفل اللغة الشفوية في غضون العامين تقريباً، ويتواصل عن طريقها مع أفراد أسرته، ويكتسب المهارات الأساسية التي يتأقلم بها مع محيطه، وبالتحاقه بالمدرسة يبدأ في اكتساب اللغة المكتوبة، فهذا الاكتساب يتم عن طريق الكتابة وبدرجة أكبر القراءة، فهذه الأخيرة تحتل مكانة رئيسة في ميدان علم النفس المعرفي العصبي.

إن الوضوح يوصف على انه يمكن بسهولة تمييز الصفات الفردية للحروف بعضها عن بعض، وقد وصفها (والتر تريسي) (بأنها تلك النوعية القابلة للحل والتعرف عليها في ما يتعلق بالفرق بين قراءة وفهم النص والإدراك التقليدي للحروف الأبجدية الفردية، يمكننا القول إنه عندما يكون الحرف أو العلامة أو الكلمة بمثابة بنية غير واعية، كشكل يمكن التعرف عليه، وهو ليس نصًا معبرًا، نتحدث عن التصور وليس عن الفهم) (Tracy, 1986, p. 122).

لقد ربط (أفريني) القراءة بعمليتي فك الترميز ومرونة الجهاز العصبي وكذا عملية الإدراك التي تعدّ من العمليات المعرفية، إذ عند حدوث هذه العملية تتدخل العديد من المناطق في المخ .أما (قحطان أحمد) فيرى أن: القراءة هي عملية لا تقتصر على فك الرموز أو التعرف على الكلمات والنطق بها صحيحاً فحسب، وإنما هي نشاط عقلي يتضمن الفهم والتحليل والنقد، كما أنها عملية ليست سهلة بل تحتاج إلى مجموعة من العمليات العقلية من إدراك، وتذكر، وربط، واستنباط، فهي مهارات لغوية وثيقة وعملية صوتية (Qahtan, 2008, p. 187).

(بينما يرى (Mucheilli) بأنها: عملية لا تتمثل فقط في إدراك الحروف وفهم معنى الكلمة، بل هي كل من عمليتي التحليل والتركيب التي تعطي معنى التشكيل الجديد من التعبير اللساني، وهذا لا يتحقق إلا إذا كانت

عمليتا التحليل والتركيب اللتان من شأنهما أن تعطينا معنى لذلك الشكل الجديد من التعبير اللغوي متكاملتان) (Mucheilli, 1985, p. 48).

الادراك التيبوغرافية: التيبوغرافية يحيط بنا، وتطبيقاته ليس دائمًا ما نتوقعه. فالحروف موجودة في البيئة بعدة طرائق، منها على الملصقات والعلامات الارشادية والصحف ولوحات الاعلانات وغيرها. وتميل الحروف في البيئة إلى أن تكون واسعة النطاق بحيث يمكن رؤيتها على مسافة أكبر، وربما يكون المقياس هو ما يجعلها مثيرة للاهتمام. والإدراك في مفهومه العام هو الوسيلة التي يتصل بها الإنسان مع البيئة المحيطة به. فهو يستخدم حواسه للتعرف على العالم الخارجي ومن أقوى هذه الحواس حاسة البصر، وهي العين التي تنقل إلى المخ الموجات الضوئية المنعكسة لتسبب الإحساس بالإبصار (Mucheilli, 1985, p. 33).

وظائف الحرف في تصميم الإعلان: من أجل التحقيق في دور التيبوغرافية والنص في تصميم الإعلان يجب ان نفهم ملاحظة أن الكتابة تؤدي الوظيفة نفسها في التواصل المكتوب مثل التحدث في الاتصال الشفهي. إذ إن (اللغة عندما يتحدث بها لهجة ولغة خاصة، وعن طريق تغييرها، يمكن للشخص الذي يتحدث أن يؤكد كلمات وجملاً وبيانات معينة. الأمر نفسه ينطبق على التيبوغرافية، كما هي الحال مع تغيير نمط الحرف وحجمه ووزنه ولونه وموضعه، إذ يمكن للرسالة المكتوبة التحدث إلى المشاهدين بطريقة مماثلة للكلمة المنطوقة بطريقة أكثر تعبيرًا) (carter, 2014, p. 141) .

وتجدر الإشارة إلى أن نمط الحرف ولونه ولون الخلفية والحجم لها أهمية وتؤدي أدوارًا مهمة جدًا. على سبيل المثال، في الإعلانات قد يكون من الصعب قراءة الحروف المحددة بحجم صغير أو عندما يكون لون الحروف مشابهًا للخلفية وبالتالي فإن الفعل التواصلي ليس فعالًا كما أنه يصعب على المشاهدين قراءة النص. "عندما يتم دمج التيبوغرافية مع الصور والرسوم التوضيحية، يمكن أن تكون رسالة التيبوغرافية أقوى إذا تم استخدامها بنحوٍ صحيح كل كائن موجود في العالم هو علامة محتملة ويمكن أن يؤدي وظيفة التواصل" (Solomon, 1994, p. 60).

اذ تتميز التيبوغرافية بواحدة من أكثر الوظائف تنوعًا في مجال الاتصالات؛ لأنه في الكتابة العامة يتم تطويرها في ما يتعلق بضرورة نقل المعلومات إلى أشخاص آخرين، في الزمان والمكان. (فأي رسالة مكتوبة أو مطبوعة ستؤدي وظيفة اتصال، والرسائل عبارة عن ناقلات للمعلومات شفهية ومرئية يحدث الفعل التواصلي على أي حال، حتى إذا كانت الرسالة مكتوبة بلغة غير مفهومة للقارئ، إذ إنها ستظل ترى المعلومات بنحوٍ مرئي؛ لأن الحروف لها شكلها، وإن الاختلاف في هذه الحالة سيكون بمنزلة اتصال أحادي الجانب؛ لأن القارئ لا يفهم رسالة الكاتب) (Arntson, 2012, p. 74).

إذ يرى الباحث أن اعتمد اختيار الحروف في إنشاء الإعلان غالبًا ما يكون مجرد تفضيل شخصي للمصمم، ولكن غالبًا ما تمليه طبيعة المشروع، ويجب على المصممين ألا يستخدموا تلك الحروف التي يرغبون فيها شخصيًا فحسب، بل يحتم عليهم أيضًا مراعاة العوامل التاريخية والثقافية والتركيبة السكانية للمجموعة المستهدفة وكذلك النمط المرئي، فيتم استخدام الحروف المحددة.

مؤشرات الإطار النظري:

تأسيسا على ما تقدم، توصل الباحث الى مجموعة من المؤشرات اسفر عنها الاطار النظري التي يمكن أن تمثل محاور ومداخل لعمليات التحليل. وهي كالآتي:

1. الحرف مهم للقيم الثقافية؛ إذ يعتمد على مبدأ تاريخي عند تصميمه.
2. الكلمات الغريبة التي تستخدم في الاعلان تجذب المشاهد بخلاف الكلمات الاعتيادية المعروفة.
3. لبعض الحروف قابلية للقراءة أكثر من غيرها من حيث حركة العين والإضاءة وأحجامها.
4. يبتكر المصمم طاقة كامنة بجذب وشد انتباه المتلقي عن طريق تكوين تصاميم ذات طابع متغير يحقق اثراً لدى المتلقي.
5. كل ترتيب تيبوغرافي يمثل صورة للنص، ولكن قد تكون هذه الصورة مجردة.
6. دمج التيبوغرافية مع الصور والرسوم التوضيحية والإشارات، يمكن أن يكون رسالة التيبوغرافية أقوى إذا تم استخدامها بنحوٍ صحيح.
7. يمكن لاستخدام التيبوغرافية بطريقة أكثر تعبيرية، أن يسهم في جعله صورة في حد ذاته وليس مجرد إضافة للصورة.
8. يمكن أن تثير الصدمة البصرية غير المتوقعة انتباه العين وتسعد العين أيضًا لرؤية رسالة مقدمة بنحوٍ منتظم تجعل الفهم سريعًا وسهلاً.
9. يمتلك النمط التيبوغرافي نواحي شكلية مرئية ونواحي لا مرئية دلالية محسوسة تقترن بمعنى النص.

إجراءات البحث

منهجية البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي، وذلك لملاءمته موضوع دراسته بما يتيح من إمكانية في إجراءات التحليل بغية تحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث: تضمن مجتمع البحث الحالي الإعلانات المطبوعة الصادرة في العام (2018)، و قد قام البحث باختيار منجزات الإعلانات المطبوعة المتنوعة الصادرة من وكالات عالمية للدعاية والإعلان (DDB Worldwide, TBWA, Grey) التي تعد من الوكالات ذات الباع الطويل في مجال تصميم الإعلانات، ولها العديد من الفروع في دول العالم وحاصلة على العديد من الجوائز العالمية ولكثرة الإعلانات التي تنتج ضمن تلك الوكالات،

نماذج البحث: قام الباحث باختيار نماذج البحث مما تم الحصول عليه من نماذج لإعلانات مطبوعة للعام 2018 التي تم نشرها على موقع الويب إذ تم اختيار النموذج على وفق الطريقة القصدية غير الاحتمالية بمعدل 20%، ويكون عدد النماذج (3) .

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تحليل نماذج العينة ومناقشتها

تحليل نموذج رقم (1)

اسم الوكالة: TBWA

بلد المنتج: سويسرا

سنة الاصدار: 2018

الوصف العام: هو سلسلة من الإعلانات والرسوم المتحركة التي تعكس كيفية تغير الأشياء على مر السنين هكذا اطلقت عليه شركة ماكدونالدز بمناسبة مرور 50 عاماً من برنامجها الحجم الكبير من Mac، تكون هذا الإعلان من شطرين الاول يظهر فيه شكل (السندويش) تم تصميمه بشكل ثلاثي الابعاد تخلله مقطعان للكتابة، الاول SALSA وهو نوع من السلطة الخاصة كما هو معمول عند تقديم الطلبات، والمقطع الثاني TRAP الفخ والذي يدهش الزبون عند تناول السندويش، اما الشطر الثاني من الإعلان فقد تم وضعه اسفله عبارة 50 عاماً من الحجم الكبير من MAC، إذ كتبت هذه العبارة بحسب لغة البلد الذي تم نشر الإعلان فيه، إذ كُتب في هذا الإعلان باللغة الإسبانية، وضعت العلامة التجارية الحرف M الذي يرمز لمجموعة شركات ماكدونالدز داخل دائرة بلون اصفر أسفل الشكل المجسم السندويش.

التحليل:

نوع التيبوغرافية: يتضح لنا من تحليل نوع التيبوغرافية المستخدم في الإعلان نموذج رقم واحد، اذ استخدمت الحروف ثلاثية الابعاد شكلاً تخطيطياً لإعطاء شكل هيمنه للحرف؛ اذ استخدمه في النصوص الكتابية النظام المركزي، اما ما يخص عنوان الإعلان فقد تم استخدامه في الاسفل واستخدمت الحروف الطباعية نوع Arial، واعتمد المصمم على تنوع في اختيار نوع الحرف وطريقة وضع الحروف، اذ استخدم في الشطر الاول النمط المائل للحرف اما النمط الثاني فقد استخدم النمط الهندسي للزوايا الحادة للإيحاء بأنه البنية الرئيسة للإعلان.

تجسيد البعد الوظيفي للتيبوغرافي: يعد وضوح المقروئية من الامور المهمة في قراءة الإعلان، ويجسد الإعلان بوضوح الحروف المستخدمة لما جعلها مهيمنة على مشهد الإعلان ليركز على الحروف لجعلها مقروءة ومفهومة للمتلقي، إذ اعطى كلمة Salasa التي تعني كلمة سلطة استخدم الالوان في الشطر الاول بالوان متضادة ومتنوعة لإيصال فكرة السلطة المتنوعة واعطاء تتابع بصري للتسلسل للوصول الى كلمة trap، إذ استخدم المصمم الحروف المستقيمة ذات الزوايا الحادة لإيصال فكرة كلمه فخ؛ اذ جعلها تستقر على اسفل الشطيرة والايحاء بصورة اسفل الشطيرة، وجعلها على شكل منضدة تقديم الطعام مع تباين باللون مع

الفضاء، ان الفكرة التصميمية لهذا الإعلان ترمز الى طريقة تقديم الشطيرة للزبائن واستخدام الاسلوب نفسه في تصميم الإعلان ما يعطي ايقاعاً وتتابعاً بصرياً للفكرة الإعلانية.

دلالات الانماط التيبوغرافية: اما ما يخص الدلالة الوظيفية في تصميم الإعلان التجاري فقد تميزت بدلالة تمثلت الانماط التيبوغرافية بدلالة رمزية؛ اذ تمثل الشطر الاول بصورة السلطة التي تضع في اعلى الشطيرة باستخدام الالوان المتباينة بحسب انواع السلطة، اما الشطر الثاني الذي تمثله بالمحتوى الذي تحتويه الشطيرة من طعام فقد رمز له المصمم بكلمة فخ مع اعطاء صورة رمزية ادهشت المتلقي واعطاء الشكل النهائي للشطيرة ذات الحجم الكبير والرمزية المناسبة وهي مرور 50 عاماً على تقديم الشطيرة الكبيرة Mac، العلامة التجارية التي ترمز الى مجموعه شركات ماكدونالدز الذي يرمز له الحرف M وهو باللون الاصفر قد احيط بدائرة ذات لو اصفر للتناسق مع لون العلامة التجارية، إذ وضع على الشطيرة اشكال نجوم الرمزية دلالة على المناسبة ما يؤكد ان دلالات الانماط التيبوغرافية قد استخدمت في توظيف الحرف بنحوٍ اساسي للإعلان بصورة بسيطة نوعاً ما.

علاقة الانماط التيبوغرافية مع الصورة والرسوم: ايجاد علاقة بصرية ذات دلالة رمزية باستخدام انماط الحروف عن طريقة ايحاء لمكونات (السندويش) من تعبيرات لمفهوم الحروف الموجودة في التصميم.

مما تقدم يمكن ان يستدل الباحث على ان نتائج تحليل العينة هي:

- ان نمط الحروف ثلاثية الابعاد له القابلية على جذب المستهلك اكثر من الحروف الطباعية ثنائية الابعاد.
- يتحقق الاتصال والوضوح والمقروئية في الانماط التيبوغرافية عند توظيف الحرف بنحوٍ مهيمن على الإعلان باستخدام الوان متضادة مع بعضها في الحرف ومتباينة مع الفضاء.

تحليل نموذج رقم (2)

اسم الوكالة: DDB

بلد المنتج: البحرين

سنة الاصدار: 2018

الوصف العام: الإعلان لصالح البحرين لشركة بتلكو للاتصالات، عنوانه (أخرج كل ما بداخلك والتحدث مجاناً يوم الجمعة)، يتكون الإعلان من مجموعة من الحروف المتراكمة ويتوسط الإعلان لسان وأسنان اي فم انسان يتكلم والتصوير من الداخل، ويظهر جهاز الهاتف لتبين ان الإعلان لصالح شركة اتصالات.

التحليل:

نوع التيبوغرافية: استخدمه المصمم الحرف الطباعية في العنوان الرئيس للإعلان، وكذلك الحروف ثلاثية الابعاد في العناوين الثانوية، اذ استخدمها لتكون الحروف الأساسية في تصميم الإعلان بإعطائها نظاماً مركزياً في حين الحروف في العنوان الرئيس استخدم نظام افقي للنصوص الكتابية.

تجسيد البعد الوظيفي للتيبوغرافي: حاول المصمم في تجسيد البعد الوظيفي واعطاء الهيمنة للعناوين الثانوية في حين العنوان الرئيس الإعلان نمط ضعيف غير بارز مما يصعب قراءه عنوان الإعلان غير ان الحروف الثانوية اعطت ايصال فكرة التصميم وكذلك اظهر تتابعاً بصرياً عن طريق تراكم الحروف المسيطرة على مشهد الإعلان، استخدم المصمم اللون المتضاد بين الحروف هو لون النيكل مع فضاء معتم كلياً لتبرز الحروف المتراكمة.

دلالات الانماط التيبوغرافية: الدلالة الوظيفة بتوجيهها نحو تسليط الضوء على حركات الحروف المتشابكة لإظهار دلالة الأنماط التيبوغرافية كذلك اعطى المصمم فكرة الحروف المتراكمة للتعبير عن كميه الكلام في اثناء المكالمة.

علاقة الانماط التيبوغرافية مع الصورة والرسوم: وجده المصمم دلالة رمزية مع الصورة المستخدمة عن طريق محور بصري مركزي باتجاه الصورة وهي صورة الفم من الداخل لتظهر الضوء في مركز الإعلان، اذ أعطى المصمم دلالة طبيعية بين الحروف المتراكمة المتجسدة بشكلها ثلاثي الابعاد مع صوره الفم وجهاز الهاتف النقال.

مما تقدم يمكن ان يستدل الباحث على ان نتائج تحليل العينة هي:-

- الحروف الطباعية الصغيرة حين يتم استخدامها في العنوان الرئيس تسبب إرباكاً لدى المتلقي مما يصعب قراءة عنوان الإعلان.
- اعطاء اهمية للفروع الثانوية واهمال العنوان الرئيس للإعلان.
- يمكن ان تحقق الانماط التيبوغرافية مع الصورة علاقة ذات دلالة طبيعية.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تحليل نموذج رقم (3)

اسم الوكالة: Grey

بلد المنتج: أوروغواي

سنة الاصدار: 2018

الوصف العام: (وردة مع الضوء من المستحيل إخراجها من فمك)، هذا هو اسم الإعلان التي تم كتابته باللغة الإسبانية، غذ كُتب عنوان الإعلان بصورة مصاصات للأطفال من شركة (تشوبا تشوبس) لشد انتباه الأطفال لها، إذ استخدم المصمم الحروف الحمر التي تعطي إيحاء (المصاصة).

التحليل:

نوع التيبوغرافية: نلاحظ في هذا الإعلان ان المصمم قد استخدم العنوان الرئيس في توظيف النمط التيبوغرافية؛ اذ جعل الحروف ثلاثية الابعاد واستخدم النظام المركزي، اما العنوان الثانوي فلم يعطِ أهمية، إذ جعله حروفاً مطبعية صغيرة اسفل الإعلان وغير مندمج مع العنوان الرئيس.

تجسيد البعد الوظيفي للتيبوغرافي: والوضوح و المقروئية جعلها المصمم ذا شد بصري لتجلب عين المتلقي في قراءة الإعلان الذي استخدم في تجسيد البعد الوظيفي التيبوغرافية شد وجذب واعطاء هيمنة للشكل عن طريق اتباع اسلوب المحور المركزي للوحدة، اما التتابع البصري فقد جعل العنوان الثانوي بنمط صغير لجذب المتلقي في اكمال قراءة الإعلان وعن طريق الايقاع التتابعي ايضاً مع العلامة التجارية للشركة المصنعة، اما ما يخص التجسيد في ايصال الفكرة التصميمية فقد حققها المصمم عن طريق تجسيد نمط الحروف بصورة المصاص، اما اللون فقد تم توظيف القيمة اللونية (الأحمر) مع إضافة البريق للإيحاء بصورة المصاص واستخدام لون متباين في فضاء الإعلان.

دلالات الانماط التيبوغرافية: حقق المصمم الدلالات الوظيفية والجمالية والتعبيرية في استخدام الانماط التيبوغرافية، اذ تميزت وظائف الإعلان باستخدام النمط التيبوغرافي بأنها وظائفية مباشرة، اما الدلالات الجمالية فقط استخدمت بنحو جذّاب ولافت للنظر، ما يخص الدلالة التعبيرية فقد اعطى المصمم شكلاً معبراً حين استخدم نمط الحروف ثلاثية الابعاد للإيحاء بصورة المصاص.

علاقة الانماط التيبوغرافية مع الصورة والرسوم: لم يتم استخدام صورة من المصمم في الإعلان، ولكن أعطى النمط التيبوغرافي دلالة رمزية وطبيعية لشكل المصاص.

مما تقدم يمكن ان يستدل الباحث على ان نتائج تحليل العينة هي:

- استخدام نمط تيبوغرافي في العنوان الرئيس للإعلان ذي شد بصري قد يفي بإيصال الفكرة التصميمية من دون ادخال عنوان ثانوي.

- استخدام الالوان ذات الشد البصري واعطاؤها بعداً ثالثاً يحقق تجسيداً للبعد الوظيفي.

الاستنتاجات:

1. للتيبوغرافية تأثير في المتلقي بنحو كبير، ولكن المتلقي يحتاج إلى وقت أطول في تحليل واستيعاب الإعلان، اذ تعد التيبوغرافية من الإعلانات غير المباشرة، وتحتاج إلى تحليل لإيصال الفكرة الإعلانية.
2. أن العمل التصميمي الناجح هو تفاعل الوحدات وعناصر الأنماط التيبوغرافية والصور في تكوين علاقة متبادلة في ما بينهما وارتباطها بنحو أساسي بالفِكرة التصميمية لتحقيق شد وجذب انتباه المُستهلك.
3. تؤدي الحروف إلى استجابات عاطفية مختلفة وإنشاء ارتباطات هذه الاستجابات ذاتية بنحوٍ أساسي، وتعتمد على الشخصية والخبرة والتعليم والحالة المزاجية والخلفية الثقافية للشخص الذي ينظر إليها.
4. أن الدور الأساسي للتيبوغرافي هو إعطاء الرسائل والبيانات الشفوية شكلًا مكتوبًا بنحو أساسي لنقل تلك الرسائل الكلامية في الزمان والمكان، إذ لا يمكن التواصل اللفظي. في الوقت نفسه، مما يعطي التيبوغرافية للغة الشفوية شكلاً مرئيًا، إذ تظهر الحروف بصريًا هذا المظهر المرئي يحمل معنى وشخصية.
5. يؤدي تغيير حروف التيبوغرافية وحجمها ووزنها ولونها وموضعها إلى تغيير طريقة ظهور الرسالة وتغيير المعنى غالبًا.

التوصيات:

- تخصيص مادة التيبوغرافية لتدريس في قسم التصميم لمواكبة التطورات وزيادة خبرة الطلبة في هذا المجال.
- ضرورة ان يكون العنوان في الاعلان مناسبًا للنسق، فأن العدد الكبير من الكلمات في الإعلِان قد لا يكون مفهوماً ونافعاً، في حين قد تكون القليل من الكلمات المُنتقات بعناية في غاية النفع.

المقترحات: إجراء دراسة في انعكاسات التيبوغرافي على الصورة في تصميم الاعلان التجاري.

References:

1. Al-Arabi, R. (2008). *Graphic design.* Beirut: Youssef House for Printing and Publishing.
2. Al-Baalbaki, M. (2000). *Al-Mawred (English-Arabic Dictionary).* Beirut: Dar Al-Millayn.
3. Al-Hussaini, I. (2008). *The Art of Design in Philosophy, Theory and Application.* Sharjah: Department of Culture and Information.
4. Al-Saqr, I. (2009). *Designing and directing the printed press, 1st Edition, , , .* Amman: Osama House for Publishing and Distribution.
5. Anthony, Q. (2016). *A History of British Magazine Design.* V&A Publishing.
6. Antony, V. (1977). *The Idea of Type, The Transformation of the Academic Idea.* New York: Theorizing a New Agenda for Architecture.
7. Arntson, A. (2012). *Graphic Design Basics.* USA: Cengage Learning.
8. carter, R. M. (2014). *Typographic Design.* Mark: Form and Communication. Sandra and SANDERS.
9. cundy, D. (1981). *Marinetti and Italian Futurist Typography.* Art Journal.
10. Dan, M. (2011). *Getting the Hang of Web Typography.* Germany: Freiburg.
11. Douglas, B. (2011). *Getting the Hang of Web Typography.* Germany: Freiburg.
12. Gavin, A. P. (2010). *BASICS Design08, DESIGN TH!NKING.*
13. Ibn Manzur, J.-D.-A. (1956). *lisan alearab.* Beirut: Dar Sader.
14. Ilene, S. (2006). *Type Rules the designer's guide to professional typography.*
15. Maalouf, L. (1984). *Al-Munajjid in Language and Media.* Beirut: Dar Al-Mashriq.
16. Mucheilli, R. &. (1985). *la dyslexie maladie du siècle.* Paris: éd P.U.F Paris.
17. Okasha, T. (1779). *Egyptian Art.* Egypt: Dar Al Ma'arif.
18. Qahtan, A. (2008). *The Self-Concept between Theory and Application.* Amman: Wael Publishing House.
19. Scott, R. (1968). *Design Foundations.* (M. Y.-B. Ibrahim, Trans.) Egypt: Dar Al-Nahda Printing and Publishing.
20. Solomon, M. (1994). *The art of Typography.* copyright: U.S.A.
21. Tracy. (1986). *Walter Letters of Credit.* David R Godine Pub.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/703-718

Using typographic patterns in commercial advertising design

Issam Ibrahim Mohammed Al Kubaisi [1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 26/4/2021…....Date of acceptance: 24/5/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

Typographic patterns are one of the design elements in commercial advertising for their ability to deliver the message and information to the recipient smoothly and quickly, and it is indicated that there are many different techniques that can use typographic patterns in commercial advertisements, including spacing, spaces between letters, letter height, length, weight, and contrast and this Usage must be studied according to the type of font and how it can be used in advertising campaigns.

Based on the above, the research came to study (employing typographic patterns in commercial advertising design) in which the researcher identified his question for the purpose of reaching a solution to his research problem which is (Is it possible to employ typographic patterns to be used as a basic element in designing the advertising idea for commercial advertising to achieve functional, aesthetic and expressive values? It also included the importance of research and limitations as well as the definition of terminology.

As for the theoretical framework, the literature related to the research topic was reviewed to include the concept of typography, and the functional dimension of typographic patterns, and it was concluded with the indicators of the theoretical framework.

As for the research procedures, the researcher adopted the descriptive approach, the method of analyzing the content in the analysis procedures, in order to achieve the goal of the research, as the research community came to be represented by the products of international advertising agencies and for the large number of advertisements issued by them, the researcher decided to approve the designs issued by them and chose the designs of printed advertisements only and issued by them for the year 2018.

[1]Graduate Student, University of Baghdad / College of Fine Arts, esam_alkubisy@yahoo.com .

And the last of this research, the results and conclusions were reviewed, the most important of which are:

1 .The result of the use of three-dimensional letters has the ability to attract the consumer more than the two-dimensional lettering.

2 .Changing the typographic character, size, weight, color, and position changes the way the message appears and often changes the meaning.

He concluded with recommendations, proposals and sources.

Keywords: Typography - Commercial

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/719-734

السمات التعبيرية التجريدية في رسومات اريك بارتو وسيروان باران"دراسة مقارنة"

علي ابراهيم مردان[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/3/1 , تاريخ قبول النشر 2021/3/16 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث

في خضم المُتغيرات الناتجة عن موضوع التعبير في الفن. تبرز ضَرورة البحث عن السمات التعبيرية للفِكر الذي يترك بصمات مختلفة ذات سمات وقِيم جَمالية دعت إلى إعادة وتعديل الرؤية التعبيرية للرسومات المعاصرة. لذا فقد عُنِيَ هذا البحث بدراسة (السمات التعبيرية التجريدية في رسومات (سيروان باران) و(أريك بارتو)–دراسة مقارنة)، ويتضمن البحث أربعة فصول، خصص الفصل الأول لبيان مشكلة البحث، وبيان أهميته والحاجة إليه وهدفيه وحدوده، ثم تحديد أهم المصطلحات الواردة فيه.

حيث تناولت مشكلة البحث موضوع السمات التعبيرية التجريدية في رسومان كلا الفنانين (ريك بارتو) و(اريكب ارتو) دراسة مقارنه ,من خلال استعراض الحراك الثقافي الفني المعاصر الذي قدم من خلاله الفنان العراقي أعمق تجاربه الفنية وإبداعاته, حيث أن تأثيرات ميثولوجيا الحضارات والمتغيرات السياسية والثقافية والتي القت ظلالها على الفن, وهكذا أصبحت المرحلة الجديدة مرحلة انبثاق لفهم جديد للعلاقة بين كل من وعي الفنان وتأثير هذا الوعي على المجتمع الذي ينتمي له الفنان, من هنا جاء موضوع البحث الموسوم ب(السمات التعبيرية التجريدية في رسومات (سيروان باران) و (ريك بارتو) دراسة مقارنه).

الكلمات المفتاحية: السمات التعبيرية التجريدية - اريك بارتو - وسيروان باران

أولا: مشكلة البحث:

يعد عصر ما بعد الحداثة الذي فتح أبواب التحول والتغيير أمام جميع أنظمة الحياة ومنها الفكر والفن، فقد تجاوزت فكر الحداثة والإفضاء إلى تغيرات وتحولات منهجية ومعرفية كبيرة تمظهرت بمدارس فنية متنوعة

وجعلت الفنان يُعبر عن أفكاره وآرائه بحرية تامة وبطريقة غير مسبوقة وتقنية جديد مختلفة فقد أظهر الفنان من خلالها اهتمامه بالجوهر وترك المظهر وقد كان للتحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية بعد الحرب العالمية الثانية دور فاعل في نشوء التعبيرية التجريدية في الولايات المتحدة الأمريكية لما يتمتع به

[1] طالب دراسات عليا-جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، ali.ibrahim1202a@cofarts.uobaghdad.edu.iq.

هذا التيار من أساليب وتقنيات أتاحت للفنان حرية التعبير عن أفكاره وآرائه وسرعان ما انتشرت هذه الحركة الفنية في جميع أرجاء العالم كونها شكلت ظاهرة جديدة تعبر عن الذات الداخلية.

فلم يكن الفن التشكيلي المعاصر في العراق بمعزل عن التطورات الأسلوبية والتقنية والمضامين التي حدثت في العالم الغربي بفعل التجريب والاطلاع فبدا الرسام العراقي بالانتقال نحو الجانب الفني الجمالي من خلال الانفتاح على التجارب الفنية المعاصرة. مستثمرا التطورات التي حدثت في مجال الفن على صعيد الشكل والمضمون والتقنية والتي أحالت إبداعاته الفنية إلى نظم جديدة فاتجه بعض الرسامين العراقيين نحو التجريدية التعبيرية بالعديد من أعمالهم لما يمتلكه هذا الفن من إمكانيات عالية في التعبير عن الانفعالات الشعورية العميقة مرتقيا بالرسم إلى أسمى غاياته.

فقد احتلت التجريدية التعبيرية مكانه واسعة لدى أعمال الفنان(سيروان باران) وشكلت المنطلق الأساسي نحو التحولات الأسلوبية فبدأت نتاجاته الفنية تفرز سمات إبداعيه ذات قيمه جمالية فنية، وعلى هذا الأساس انطوت تجربته تحت رداء هذه التجربة الفنية وكان له الدور الفاعل وبصمته الواضحة في إبراز الاتجاه التعبيري التجريدي في العديد من أعماله الفنية متأثرا بأعمال العديد من رواد هذه المدرسة المعاصرة وعلى راسهم الفنان(ريك بارتو)هذا الفنان الأمريكي المعاصر احد رواد هذا الاتجاه الفني, ومن هنا تتحدد مشكلة البحث بالإجابة على التساؤلات الأتية:

1- ما هي اهم السمات التعبيرية التجريدية لدى الفنانين (إريك بارتو) و(سيروان باران)؟
2- ما هي أوجه التشابه والاختلاف في أعمال الفنانين (ريك بارتو) و (سيروان باران)؟

ثانيا: أهمية البحث والحاجة أليه:

1- تمثل هذه الدراسة قراءة جديدة في الرسم الحديث ضمن منطقة حركة التشكيل العراقي.
2- ألقاء الضوء على الأساليب الفنية والتقنية لأعمال الفنان (ريك بارتو) والفنان (سيروان باران)

ثالثا: هدف البحث:

- يهدف البحث الى التعرف على أوجه التشابه والاختلاف لسمات التعبيرية التجريدية لدى كل من الفنانين (إريك بارتو) و (سيروان باران).

رابعا: حدود البحث:

1- الحدود الموضوعية: الأعمال التجريدية التعبيرية لدى الفنان (ريك باتو) و(سيروان باران).
2- الحدود المكانية: العراق وأمريكا.
3- الحدود الزمانية: الأعمال الفنية المعاصر للمدة المحصورة من (2005-2016).

خامساً: تحديد المصطلحات:

أولاَ: التعبيرية(Expressionism) :

-**لغويا:** في (لسان العرب) في باب (عبّر): عبر الرؤيا عبراً وعبارة: فسرها بما يؤول إليه أمرها. واستعبرهُ إياها: تعبيرها. والعابر: الذي ينظر في الكتاب فيعتبره أي يعبر بعضه ببعض حتى يقع يفهمه. وعبر عما في نفسه. أعرب وبيّن" وفي (الصحاح) للجوهري "عبّرت الرؤيا تعبيرا. فسرتها، وعبرت عن فلان أيضا إذا تكلمت عنه. واللسان يعبر عما في الضمير. (ibn manzur، 1955)

- **اصطلاحاً: وردت** كلمة (التعبير) على إنها:

- بنية نهائية، تعمل في استقلال، عن الإبعاد الدلالية.
- ويمثل (شكل التعبير)، موضوع دراسة خاصة وبالنسبة (لجوهر التعبير).

- **فلسفياً:** التعبير عند هيجل هو اتحاد الفكرة بمظهرها الحسي، والنظر الى الفكرة في ذاتها يكون الحقيقة وعند النظر الى مظهرها الحسي يتحقق الجمال فالتعبير عن الفن يرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية الى المستوى المثالي ويكسبها طابعاً كلياً ويحررها من الجوانب العرضية والوقتية.

والتعبيرية هي مدرسة فنية التي ولدت في ألمانيا نهاية العقد الأول من القرن العشرين للتخلص من القيود القديمة وموضوعاتها وإعطاء حرية أكبر للفنان وهي فن ليس لكي يصور أو يشرح الحقائق الطبيعية الموضوعية وليست هي فكرة مجردة قائمة على تلك الحقائق، ولكنها تحاول أن تصور المشاعر الذاتية للفنان.

- **والتعريف الإجرائي الذي تبناه الباحث:**

هو إظهار المعاني للوجدان الذاتي والجماعي من دوافع وإحساسات ومشاعر وأفكار بوسائل فنية متعددة وبوسائط مادية.(the book of defintions, 1985)

التجريدية: (Abstract):

- **لغةً:** وردت كلمة التجريد لغوياً (التجريد، التعرية من الثياب والتجرد التعري. و(تجرد) للأمر أي جد فيه. و(أنجرد) الثوب أي أنسحق ولان.

والتجريد هو أن ينتزع من أمرٍ موصوف بصفة أمر آخر مثله في تلك الصفة في ذلك الأمر المنتزع منه التعريفات (Education through art, 1971)

- **اصطلاحاً:** ويطلق (التجريد)، على ما يكون سيميائية ضعيفة.

ويتعارض(التجريدي) مع (التصويري)، كما يميز على مستوى دلالة الخطاب: (المكون التصويري التجريدي).

التعريف الإجرائي للتعبيرية التجريدية:

هي الحركة الفنية التي ابتعدت عن محاكاة الواقع والتسجيل البصري المباشر للطبيعة، وعن أي مضمون حسي مباشر، واتجهت نحو تحطيم بنى الأشكال العضوية والهندسية وصياغتها بأسلوب جديد وصولا إلى أشكال مجردة غير مألوفة تنطوي على عدة آليات جديدة في أدائية الإظهار لتخلق سمات تعبيرية تجريدية في فن الرسم.(skiis in blastic art, 2009)

الإطار النظري

- **المبحث الأول: مفهوم السمة**

إن الأشياء والموجودات تتميز بخصائص ترتبط بها مباشرتا تميزها عن غيرها يمكن أن نسميها بالسمات هي الأخرى تختلف باختلاف الحقل الفني الذي ينتمي إليه ويحتويه ويمكن اعتبار المتغيرات التي تمر بها المجتمعات كالثورات والاكتشافات العلمية والمتغيرات الاجتماعية والسياسية الحاصلة بالمجتمعات بين كل حقبة تاريخية وأخرى فإنها تؤدي بدورها الى متغيرات في الأساليب والسمات والأشكال الفنية وفي دراسة الأعمال الفنية التشكيلية وما تحمله من أفكار وشفرات مرسلة الى المتلقي فأنها تترك أثرا أو انطباعا نفسيا

معينا من شانه اني يغير بسمات ومظاهر شتى أنواع الفنون وان التحول من شيء الى شيء تكون المغايرة بالتحول وهو السمة الخاصة بالفن أي إن التحولات والإبداعات الحاصلة في المنجزات الفنية لن تظهر إلا عبر المفاهيم الجمالية والتذوق الجمالي على وجه التحديد وذلك لاستحالة وجود مفاهيم جمالية ومعايير فنية وثقافية تتسم بالثبات(aestheticism the ages, 1982).

وعليه فأن السمات المشتركة، مهما اختلفت وتنوعت، عند الفلاسفة والنقاد في الحكم، لن تبتعد كثيراً عن الدوافع التي أدت الى جدلية العلاقة بين صناعة الأثر النافع من جهة، وسماته الجمالية الخالصة من جهة ثانية وتتضمن الأعمال الفنية مجموعة من السمات التي تميزه وتعكس مضمونه وفكرته وان دور المتلقي يكمن في إدراك محمولات تلك السمات الفنية المرئية لتكون قادرة على الوصول الى ما هو غير مرئي يكمن في العمل الفني تكون محملة بموازاة ودلائل وتعابير ذات تأويلات مختلفة (The Tranformatiom of Nature Drawings in European Art , 2010)

- **المبحث الثاني: التعبيرية التجريدية Abstract Expressionism (النشأة والجذور)**

تعد التعبيرية التجريدية من الحركات والمدارس الفنية التي ظهرت عام 1946 ما بعد الحرب العالمية الثانية ويمكن اعتبارها بانها حلقة وصل ما بين الحداثة وما بعد الحداثة ومن اهم الحركات الفنية المعاصرة وان بدايات هذه الحركة لم تتحقق إلا بعد مراحل متعاقبة ومتواصلة رافقها تحول في الرؤية الفنية تمظهرت في المنهج والأسلوب والتقنية ومادته، وأسست لهذا التحول العديد من العوامل الفكرية.

وفي منتصف القرن العشرين ظهر مجموعة من الفنانين وهم وان من أهم رواد التعبيرية التجريدية (هانز هوفمان,ويليم ودى كوينيج ,جاكسون بولوكمارك , روثكوولي كراسنر،فرانز كلاين, روبرت ماذرويل، و بارنيت نيومان , وليم بازيوتس, ادولف غوتليبو, ارشيل كوركي) وآخرون مع فناني أوربا هؤلاء الذين استقروا في أمريكا بعد هربهم من جحيم الحرب مثل (مارك شاكال)، (مارسيل دوشامب)، (اندري بريتن) ، (فرناند ليكر)، (بيت موندريان)، (ماكس ارنست)، وآخرين، الذين تجمعوا في منطقة في نيويورك. , Aesthetic Vaiues) 1987)

إن فلسفة التعبيرية التجريدية ترتبط بالفلسفة الوجودية فهي تخاطب الانفعالات النفسية, وصراع الطبيعة والإنسان كل هذه المفاهيم عبر عنها الفنان محاولاً إيجاد تعبيرا حرا عن الذات في التجريد يعالج من خلالها القضايا الرئيسية للوجود الإنساني المعاصر ويظهر صراعات الدواخل النفسية والقلق والكفاح الخارجي ضد البيئة المحيطة . ويعد جاكسون بولوك احد اشهر الفنانين الأمريكيين في القرن العشرين حيث اشتهر بولوك بأسلوب النثر بالرسم وذلك بنثر الألوان على الكانفاس باحترافية عالية ودقة وتركيز, .

الشكل رقم(1)

ولقد انجز جاكسون بولوك عام 1938 لوحة(اللهب)، وفي هذه اللوحة كانت هناك محتويات من السهل تميزها ولكنها خاضعة لسحر بولوك بالألوان والتغيرات النغمية شديدة العاطفة.) (works of jackson pollock, 2008) كما في الشكل (1).

حيث كان جاكسون بولوك متأثرا بإسلوب فناني الهنود الحمر الذين كانوا يسكبون الرمال على الأرض لتكوين رسومات وأشكالها، لذلك كان بولوك يضع الكنفاس ثم يسكب عليه الألوان وبأغلب الأعمال توقف بولوك عن استخدام الفرشاة بعد أن قام بتحريك الألوان بعصاة أو سكين على سطح اللوحة وكان يضيف بعض الرمال أو الزجاج المكسور على سطح اللوحة في بعض الأحيان وكان ذلك يضفي على لوحاته ملمسا أكثر حيوية وتميزا. (contemporary art, 2002)

وبانتقالنا الى اعمال الفنان(وليم دي كوننغ) فقد تاثركثيرا في بداياته الفنية باسلوب (غوركي) برسم العديد من اللوحات متخذا من رسومات المراة موضوعا له وإظهارها بصورة مشوهة ,وغريبة بعض الشيء ليؤكد على عنف و وحشية الانجاز,في أعماله المتشكلة عبر انساق سردية متسلسلة لصورة المرأة، فالفعل الحركي للصورة تتقاسم مع بنية الصورة لشكل المراة كموضوع للرسم بالنسبة للفنان وعليه فقد استعار الرسام شكل المرأة كمرجع للعديد من اعماله لكنه اظهره بأسلوبها التعبيري فاشكاله لا تمثل المرأة الحقيقة بل انه ابدع باستخدمه للتعبير عن دواخل شخصيته باعتماده اللاوعي لتشويه الشكل كاساس يستند عليه برسوماته الا انه لم يقوم بتجريد الشكل كليا مثل ماقام به (بولوك) بل حاول الاحتفاض بهيئة الجسم الإنساني, وتميز إسلوبه بالتأرجح بين التجريدي والصورة الايقونية ذات الطابع الرمزي. وتتميز رسوماته بالاصالة والموهبة

فاسلوبه يؤكد على مكونات التعبيرية التجريدية على حساب التجريد الخالص حينما يتعامل مع الصورة (artistic movements since, 1945) . كما في الشكل(2) .

تميز اسلوبه بالجراة العالية وقد يميل المرء إلى وصفها بالفجاجة , وتبدو وكأنه اكتشف طريقة جديدة لاستخدام الالوان الزيتية.

الشكل (2) ويليام دي كوننغ امرأة وعجله

و إن تجريدية هوفمان تتميز بالهروب من الواقع و ترك الموضوعات البصرية ولقد بدا يتعمق في الرسومات التجريديةو اعتمد التلقائية (حرية الحركة) وهو يقول عندما ارسم بهذا المستوى من التجريد فاني اهدفعلى بقائي مسيطرا على المدركات

الكلية المجرده فالطبيعة هي الاساس في المعادلة والتي يمكن ان يفسرها المتلقي وكذلك يمكن ان يفسرها ويحللها الفنان المبدع اما رسومات الفنان فرانز كلاين فنراه يتوافق مع جاكسون بولوك في التعبير عن الذات و الشعور الداخلي الحميم, الااناسلوبه مختلف فرسوماته التي تتميز بخطوط عريضة واضحة , تبدو وكانها تشبه الكتابة الصينية المكبرة وكذلك اشبه بخطوط سكك الحديد والجسور والتقاطعات الملتوية ذات الاشكال الهندسية المختلفة والمستوحات من مناظر

الشكل (3) فرانز كلاين كاردينيال

نيويورك. (westem arts in modern, 2003)كما في الشكل(3) (dimensions in abstract art, 1980)

- **المبحث الثالث: ريك بارتو (ريتشارد إلمر "ريك" بارتو)** (16 ديسمبر 1946 - 2 أبريل 2016)

وُلد (ريتشارد إلمربارتو)بعائله كانت قد، طورت علاقات وثيقة مع مجتمع ستز الهندي. وهي قبيلة من الهنود الامريكانهذه العلاقة التي سنلاحظ تاثيراتها على اعمال ريك بارتو الفنية , أصبح ريكبارتومهتمًا بالفن في سن مبكرة ، واصل حبه للفن من خلال المدرسة الثانوية وطيلة فترات حياته.ريكبارتو هو من أشهر ألفنانين ألهنود الحمر ألامريكان المعاصرين , حيث عرف عن فن الهنود الاصليين بالحرفي والمتوارث أن كان في الرسم أو النحت وألاعمال كلها متقاربة تمثل المعتقدات والطقوس والحياة التي يعيشوها, , تخرج عام ١٩٦٩ وهو يحمل شهادة فنية , ثم ألتحق في ألجيش ليحارب في فيتنام من عام ١٩٦٩ لغاية ١٩٧١ وهذه المرحلة من حياته ايظا سيكون لها تايراتواضحه على منجزاته الفنية وبعد عودته تفرغ لشغفه الأول ليترك لنا لوحات ومطبوعات ومنحوتات مسجلا تاريخا طويلا في علم الفن التشكيلي (american indian reliqious traditions, 2005) .

لقد استعان الفنان بالأشكال الحيوانية والادمية التي من حوله والتي شكلت جزءاً فعالا من محيطه في ذاته، حيث انالاشكال الحيوانية لها مدلولات ومعاني مختلفة، حيث ان هذه الأشكال شكلت جزءاً مهما من اعماله الفنية ، مستمد تلك الاشكالمن الأساطير الشعبية القديمة للهنود الامريكان وفي الأشكال الفنية المختلفة ولقد شكلت حضورا واضحا وموثرا في اغلب رسوماتهوان لهذه الاشكال المشوهة النصف ادمية وحيوانية كما في الشكل رقم(4-5-6).

الشكل(4)

الشكل(5)

الشكل(6)

ولهذه الاشكال دلالاتها المختلفة فانها تعالج أفكار ومواضيع ذات رؤى وجودية وفنية جمالية مختلفة ذات تاويل عالي وان هذه الأشكال تتداخل فيها رؤى ذاتية وموضوعية، ذات ابعاد مرتبطة بالوعي واللاوعي للمبدع والمشاهد وكذلك تتداخل فيها الامكنة والأزمنة الإنسانية المختلفة، وتكون لنا تشكيلات ذات تأويلات ودلالات غنية وفق علاقاتها الفنية ، وهذه إلاشكالية في التلقي وما لها من تأويل وابعاد ورؤى فلسفية ذات بعد ميثيلوجي, وما لهذه الأشكال الحيوانية الغريبة والتي وظفت بشكل رائع وكبير في نتاجات بارتو المتنوعةوتجلت في كافة مراحل انجازاته الفنية الخصبة والثرية، كونها تولدت من رحم البيئة الثقافية وتاثيرات المحيط (rick bartow, 2016).

المبحث الرابع: (سيروان باران)

- **الفنان سيروان باران مسيرته الفنية:**

الفنان (سيروان باران) هو احد اقطاب الفن العراقي المعاصر الذي له دور فني وبصمه واضحة بالفن العراقي المعاصر يحمل (سيروان) بجوفه كم هائل من طاقات وابدعات فنية كانت ومازات بصمتها واضحة بحركة الفن التشكيلي العراقي . لذلك فقد اختار أن يكون وفيا للرسامين العالميين الذين أعجب بتجاربهم وتأثر بأعمالهم، من غير أن يلزم نفسه بشروط التماهي مع حداثة المحترف الفني العراقي الذي بدا وقت ظهور الرسام كما لو أنه انتهى إلى أفق مسدود وكانت بداياته واقعيه المنحى حيث رسم سيروان المناظر التي تعبر عن العلاقات الاجتماعية التي يشغل بها الناس ويصور القوى التي تسبب لهم الضرر ويصور الروابط التي تؤلف بينهم وهذا الفن يتبين عن طريق اختياره لموضوعاته الواقعية المتنوعة باسلوبه ذات ضربات ريشته القوية الصلبة وعبقريته بجمالية اللون من خلال التغييرات البارعه بكثافة اللون واهتم برسم الاشخاص باوضاع مختلفة وبيئات متنوعه.مثلما في الاشكال (7-8)

الشكل (7)

الشكل (8)

.أعاد(باران) اكتشاف الجسد البشري بطريقة سمحت له بتحليله وتفكيكه وإعادة تركيبه بما ينسجم مع الرغبة في مساءلته وجوديا. فاعتمد تقنية تشويه المظهر لإبراز ممكنات المعنى الباطن

تغدو المقاربة الساخرة فاعلة وحركية، حين يتعلّق الأمر بالتعبير عن المصائر السياسية للوجود. وهو ما نلاحظه في اللوحات التي خصصها(سيروان) للجنرال ولنقد حالِنا السياسي. بيد أن هذه السخرية نمت في أعمال الفنان تدريجيًا باعتبارها تعبيرًا عن مرارة المصائب التي يتعرض لها محيطه؛ هذا المحيط الذي عرف التشوهات القصوى والانتكاسات الكبرى[1](serwan baran, 2015) .كما في الاشكال(9-10).

(الشكل9)

(الشكل10)

ويمكن اعتبار "قبْلة إلى كلب" أكثر أعماله إغراقًا في الكلبية (Cynism) حيث يعود الفنان إلى الاشتغال على الحيواني باعتباره مدخلًا للتعبير عن الوجودي، وباعتبار المقاربة الساخرة مقاربة غوص في المعنى. كما في الاشكال(11-12-13)

الشكل(11)

الشكل(12)

الشكل(13)

أسرّ سيروان أنه يصوغ اللوحة بشكل عفوي؛ تشتعل في داخله الرغبة في الإبداع، بعد أن يحس بالجوع، ينساق لحدة التصوير، وتتناسل اللوحة ومكوناتها، لتعانق الفكرة الثاوية في الذهن، ولكي تكمل الخريطة الشاسعة التي فيها تمرح الرغبة الفنية للمبدع. طبعًا ليس الأمر ضربًا من العفوية بقدر ما هو تحويل العفوي إلى تدبير منتظم. بهذا الشكل تتواءم في داخل الفنان الرغبة الإبداعية مع محددات المقاصد وحرية التشكيل(rosaeyoussef, 2005) .

مؤشرات الإطار النظري

1 – أن السمات التعبيرية هي مبدا جمالي من خلاله يتحقق التنوع، ولكشف علاقات جديدة وتشكيلات جديدة وأشياء جديدة تثير الاهتمام.

2. تعد التعبيرية التجريدية من الحركات الفنية التي تبتعد عن محاكاة الواقع بصورة مباشرة, , معتمده على تحليل مفردات البيئة وترجمة لتلك الظواهر في البيئة ومكوناتها .

3-ان فناني الحركة التعبيرية التجريديةاتجهو في اعمالهم الفنية الى التعبير عن مضمون ذاتي وجداني مرتبطا بمذاهب فنية سبقته تاثرو بها كالسريالية والتعبيرية والتجريدية .

4- البيئة بتاثيراتها الحضارية (الفلكلورية) وموروثاتها ذات البعد الميثيلوجي لها اهمية كبيرة في اعمال كلا الفناني (سيروان باران)و(أريك بارتو) .

الفصل الثالث

اولا: مجتمع البحث:- يتألف مجتمع البحث الحالي الاعمال الفنية للفنانين (ريك بارتو) و (سيروان باران) ، والتي حصل عليها الباحث من المصادر الفنية (الكتب و من شبكة الانترنيت وعن طريق الاتصال بالفنان (سيروان باران) من خلال الانترنت، والإفادة منها بما يغطي حاجة الدراسة.

ثانيا: عينة البحث :- لقد تم اختيار العينات بطريقة قصدية وقد بلغت (4) نماذج فنية (2) اعمال لكل فنان بما يغطي هدف البحث وقد اختيرت للأسباب الاتية :-

1- تشابه السمات الادائية في نماذج عينة البحث، وعلى اختلاف اظهاراته .و تضمينها لدلالات تقنية – تعبيرية، او تجريدية .

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

ثالثا: منهج البحث:- اعتمد الباحث المنهج الوصفي – التحليلي في تحليل عينات البحث، وهذه الطريقة تعتمد على تجميع اعمال كلا الفنانين (ريك بارتو) و (سيروان باران) ثم مقارنتها وتحليلها وتفسيرها للوصول الى هدف البحث .

رابعا: أداة البحث:- اعتمد الباحث المؤشرات التي توصل إليها الباحث واستخدامها في تحليل العينات، فضلا عن منظومة التحليل وهو كالاتي :

1-الوصف البصري .

2- التحليل.

خامسا: تحليل عينات البحث: الانموذج رقم (1)

اسم العينة :ماساة بول مان . الخامة : زيت على كانفاس. القياس : 80× 100 سم. سنة الإنتاج : 2009 . العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة .	

منظومة التحليل :

الوصف البصري:

تصور هذه اللوحة وجه إنسان مشوه الملامح و العينين غير متناظرتين، الوجه يظهر بملامح تعبر عن الم ما، حيث يعتبر الوجه مركز ثقل اللوحة، ونلاحظ أن الوجه قد لون باللون الأحمر القاني قرب الفم تعبيراً عن حالة ما والوجه ملون بعدة الوان مختلفة، ورسم حلقة حديدية معلقة بانف الشخص, مع وجود طبع لكف على بطن الشخص ملون بعدة الوان، كما يوجد كف اصفر اللون ليس له علاقة بالصورة المرسومة ورسم لنصف سمكة مع راسه .

التحليل:

استعمل الفنان كانفاس والوان زيت والوان اكريليك وفحم , فرشاة مع سكين , للمشهد العام المتميز بالطابع التعبيري للعين التي تبدو عليها ملامح الاعجاب، مما يعطي للمتلقي الإحساس بوجود معاناة للانسان ، فضلاً عن ذلك نجد تجسيد الخلفية بلون بني غامق ينساب فيه بعض الخطوط. لذا جاءت الألوان منسجمة مع التكوين العام بفعل الترابط اللوني الذي يخدم مضمون العمل الفني محققاً انسجاماً وتوافقاً لونياً في البيئة الجمالية للمشهد العام بكل أبعادها. فالحلقة المرتبطة بانف الشخص ذات دلالات حضارية مرتبطة بحضارة الفنان (الهنود الامريكان) الذين غالبا ما كانو يهتمون بتلك العادات وتزيين الوجه والجسد بتلك القطع المعدنية واخرى كانت مرتبطة بارقابهم وايدهم وارجلهم .

لقد احدث العمل الفني بفعل التعبير بنية ذات مضمون إنساني ارتبط بالأبعاد الفكرية للعمل، إذ أن الأسلوب التعبيري الذي اعتمده الفنان لا يخلو من الدلالات الرمزية، فالإنسان الهندي الامريكي هو

الضحية والمضطهد في عالم لا يؤمن بالعقل والمنطق، بل بقوة السلاح، لذا ركز الفنان على الوجه الإنساني بوصفه أداة معبرة عن كل ما يدور في دواخل الإنسان من أحداث ومضامين . وعليه استطاع الفنان (بارتو) أن يجسد عذابات الإنسان من الهنود الامريكان المحاطة بقوى الشر عبر احتلالات واغتصاب الاراضي من قبل الاوربيين المحتلين واضطهادهم ، لذا حاول الفنان توضيح الأبعاد الفكرية عبر حداثية التعبير الذي جاء متطابقامع هيئة مفردات تكوين المشهد العام وصفاتها المعلنة وتفاعلها مع بعضها البعض في بنية العمل ككل .

وان اختياره للون الاحمر بقرب الفم له دلالات بالدم واليدين التان تبدوان وكانها مقيدتين من خلفه مما يدل على عدم قدرته على فعل شيء وتعجبه من الموقف وان طريقة الاداء تمثل ذات الفنان وطابعه النفسي الحداثوي التي أراد من خلالها أن يبين ما يحيط به من أخطار ومصائب بطريقة هي الأقرب إلى رسوم الأطفال .

إضافة إلى علاقته بالأشكال الرمزية الأخرى كاليد الصفراء على يمين اللوحة وكانه يد لشخص اخر يقود هذا الانسانبالقوة . بأجواء يغلب عليها التغريب وإقصاء الفضاء والسيادة والتضاد .

الانموذج رقم (2)

اسم العينة : رحلة الكلب . الخامة : زيت على كانفاس. القياس : 120× 100 سم. سنة الإنتاج : 2010 . العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة	

منظومة التحليل:

الوصف البصري:

صورة لراس كلب وفكه الفتوح والذي يبدو كانه بحال دفاع اوافتراس ,فالجسد ووضعية اليدين وكانها لجسد انسانيفاليد اليسرى ممدودة للاسفلاما اليد اليمنى تبدو وكانها معاقة ومشوهه والتي يمسك بها راسه من الخلف.

التحليل:

استعمل الفنان كانفاس والوان زيت والوان اكريليك ومواد مختلفة, بواسطة فرشاة مع سكين تتمثل اللوحة التي تحيلنا إلى شكل متكون من صورة لكلب وجسده شبه بشري. والتي رسمت بخلفية باللون الاحمر، تتصف بأشكال خليقية متعددة تنحى برموزها نحو سيميائية الشكل، فالحيوان له من دور في الميثيلوجيا

المرتبطه باصل الفنان وبعقائد الهنود الامريكان وما لهذا الحيوان من دور في حياة تلك القبائل الهندية قديما.

تصور اللوحة حالة من حالات التآلف والتعايش المتواجد بين الإنسان وصلته بالحيوانات ومنها الكلب الحاضر في هذا المشهد، الذي يكون جسمه شبه بشريا وكانه يلبس ملابس، كما توسط العمل هيئة لتكوين بشري (جسد) ذو اللون الاوكر المحمر والاصفر وكذلك اللون الأبيض المائل إلى اللون الوردي في اسفل الجسد. إذ نلاحظ إن الفنان (بارتو) قد اتخذ من الكلب رأسا للجسد البشري ، لإعطاء التكوين بعداء أسطورياء ميتافيزيقياء بجانب البعد السايكولوجي ، يتميز هذا الرأس والفك المفتوح وكانه بحاله افتراس ولسانه ذات اللون الاحمر المرتبطة بلون الدم وقد امسك في يده اليمنى راسه من الخلف و يده اليسرى نحو الاسفل لكن عدم وضوح كف اليد واختزاله بطريقة غامضه. من هنا حاول الفنان (بارتو) أن يجسد بعض تلك العلاقات الوثيقة والروحية بين الانسان و الكائنات الاخرى ذات الطابع الأسطوري من خلال تحريف الشكل وتغريبه في محاولة أن يبدي ما بداخله من نوازع داخلية عبر هذا التكوين الجسدي الفنتازي . اعتماده الأشكال المركبة على غرار الكائنات المركبة .

الانموذج رقم(3)

اسم العينة : همسات سرية . الخامة : زيتواكريليك على كانفاس., × 130 سم. 80القياس : سنة الإنتاج : 2013 . العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة .	

منظومة التحليل :

الوصف البصري: لوحةبورتري حيث ان الوجه وكانه عده اوجه متلابسة مع بعضها امامي واخر جانبي والأذن واحدة واليد يبدوا جزاء واحدا منها وكانه لا ينتمي للجسد ملتصق مع الوانخلفية اللوحة , الجسدبلا أطراف واضحة ولا ملامح واضحة الالوان غريبة باستعماله اللون الاحمر للنصف ألاعلى من الوجه والعينين بغير مكانهما وبقعة من اللون الازرق تحت العين اليسرى .

التحليل:

استعمل كانفاس والوان زيت والوان اكريليك , فرشاة مع سكين في انجاز هذا العمل الفني ,انالإرتجاج الذي يوزع خط الوجه على عدة محاور، يفتح شكل الرأس على التعددية الشكلية، لتتعمق نحو الداخل وتتدافع فراغيا نحو الأمام عبر خطوط الوجه وخطوط الكتف، لذلك تختلط الأجساد في كتلة الشكل، لتتقاطع في تشوهات وتعينات غريبة بهذا الشكل الهجين (الحيواني البشري) ولما لذلك من ابعاد ميثلوجية للحضارات العالمية التي تاثر بها (باران) وتعكس هذه المعالجة للأشكال وخطوطها على معالجة الفراغ وقيمه الضوئية. فاللون الأخضر الجلي يتقهقهر أمام الأخضر المشرق في منتصف اللوحة حيث تتقاطع ويتدافع

الجسدين داخل كتلة الشكل، واللون الاحمر الحاد على الجبين والذي يقذف بجبهة أحد الرؤوس المرتجة نحو الأمام لتزيد بروزه وبدو من اسفل الوجه وكانه دم يسيل على باقي اجزاء الجسم وكانه يدل على معاناة البشرية فالبورتريه تقديم عدة وجوه ضمن ذات القسمات حيث تقدم الاحمر الحاد عند جبين الرأس ودبت الحركة في الكتلة السوداء المتطايرة و أطرافها ضمن هيئة الشعر، ووضع اللون الشذري الفاتح تحت العين اليسرى، لتتحرك العين على سطوح الوجه المتعددة وتتفاعل مع الوجه واللون المحيط بكل جزء منه.

الأنموذج رقم (4)

اسم العينة : قبلة الى كلب . الخامة:اكريلك وفحم ومواد مختلفة على كانفاس. القياس : 75× 100 سم. سنة الإنتاج : 2015 . العائدية : مقتنيات الفنان الخاصة.	

منظومة التحليل :

الوصف البصري:

صورة لكلب وهو بحالة وقوف وليس بوضعيتة الطبيعية وفكه الفتوح وكانه بوضعيه هجوم او دفاع عن نفسه وكانه يزئر ومقطوع اليدين .

التحليل:

استعمل كانفاس والوان زيت والوان اكريليك ,وفحم مستعملا فرشاة مع سكين رسمه (سيروان) باسلوب تعبيري لكن التنفيذ بطريقة واقعية اكاديمية, اننا امام هذا التكامل التشكيلي الذي يمكن دراسته من خلال اللمسات اللونية للجسد ذات اللون البني المحمر مع اللون الابيض. وكذلك توضح عضلات الفك و الحركة المنسجمه إننا نرى وثبة الكلب وفمه المفتوح كانه يزئر,ويبدو وكانه واقف استفاد الفنان من التراث الحضاري والإنساني لبلاد مابين النهرين وميثيلوجيا الحضاراة ، في كيفية إيجاد علائق مفاهيمية وجمالية وشكلانية بين مكونات الوجود المختلفة (الإنسان ، الحيوان) بطريقة معاصرة ،

ليست قوته في رسم اشكال الكلب فحسب في اختراع الكلب واختراع لغة كلبية. انه كان يطلق العنان لخياله في استعراض شكل الحيوان ومدى قوته وحركاته وكيفية مطاردته للحيوانات وما لها من حافز معنوي ونفسي بتحقيق الانتصار الفعلي على ارض الواقع كذلك له دلالة السحر الذي يتم عن طريق افتعال حركات وممارسات تساعده في التغلب على تلك الحيوانات ومن ثم امتلاكها حيث أصبحت هذه الرموز الخرافية هي الغذاء الروحي وهذه التصورات الروحية تجسدت في شكل وتركيب محدد له صفات مرتبطة بطبيعة الشيء الداخلي، وبدأ اهتمامه بالشكل الذي يعبر عن الجوهر وهو الشكل الرمزي .

اولا: النتائج :

أوجه التشابه بين الفنانين ريك بارتووسيروان باران
- تظهر سمات التعبيرية التجريدية المشتركة من كلا الفنانين وذلك لتاثرهما بالموروثات الحضارية ذات البعد الميثيلوجي والتي كانت واضحة باغلب اعمال ومنجزاتهم الفنية. كما في العينة (1, 2,3,4.). - استعان كلا الفنانين بالأشكال والرسوم الطوطمية الاسطورية ذات الطابع (الفلكلوري) في حضارة كلا الفنانين تجسدت بمنجزاتهم الفنية متخذين من رسومات الحيوانات كالكلب والسمك والغراب كرمز ودلالة لتاثيرات تلك الحضارة على افكارهم وبالتالي على رسوماتهم . كما في العينة (1,2,3,4 ,) . - اعتمد كلا الفنانين على مفهوم اللعب الحر في اقتراح تكوينات ذات أنظمة وعلاقات تصميمية تقبل التأويل والتنصيص مع مرموزات ميثولوجية ، تستعين بالتجريد والاختزال وإعادة الصياغة -تناص التكوينات لكلا للفنانين في العديد من نتاجاتهما الفنية لما تحويه هذه النتاجات من تجريد عالٍ، وتصعيد واضح لمفهوم الرمز الحضاري والأسطوري والتراثي . كما في العينة (1,2,3,4) .

أوجه الاختلاف بين الفنانين (ريك بارتو)و(سيروان باران)	
ريك بارتو	سيروان باران
1- ان اغلب اعمال(بارتو)تصور لنا مشاهد تعبر عن الاضطهاد والقمع والابادة التي تعرض لهان (الهنود الامريكان)الذين دخلو بصراع طويل مع الغزاة الاوربيناذاسلبو حقوقهم واغتصبوا ارضيهم(1) 2-ابتعاد (بارتو) في اغلب رسوماته عن الرسم الواقعي وتجنب المنظور التقليدي باتجاه المنظور المتراكم والمتراكب ، مما يساعد على امتلاء المشهد الفني بالتلقائية والعفوية الواعية. كما في العينة (1,2) 3- تكررت في رسوماته المفردات البشرية والحوانيةاذ نراها مركبة و متلاصقة وكانها جسد واحد مستعينا بقرون الثور وطائر الغراب كما في العينه رقم (1).	1- شكلت التعبيرية التجريدية لدى(سيروان) رؤية فنية جديدة مجسدا من خلالها رؤيته للاحداث التي مر بها, حيث كان للظلم الاجتماعي والاضطهاد النفسي والبطالة والحرب، دافعا لظهورها.,كما في العينة (3) 2-استعان الفنان باسلوبه ذات الطابع الواقعي وان اغلب رسوماته الكلبيه رسمت باسلوب واقعي اكاديمي من ناحية التشريح والنسب والالوان. كما في العينة (4) . 3-استوحى(سيروان) موضوعاته من جسد االكلاب بكل مهيمناته الرمزية والفكرية و للكلب اعتبارات كبيرة في فكر الفنان ، ورسومات لاشكالادمية ذات دلالات ومضامين سياسية معاصرة تعبر عن اضطهاد الحكومات للشعوب. كما في العينة رقم(3)

ثانيا الاستنتاجات:

1- إن الفنان (ريك بارتو) عبر مسيرته الفنية ، كان عنصراً فاعلاً نشطاً تميز بمتحولات عديدة رافقت تجربته الفنية باعماله في الرسم والنحت بابتكار أشكال ومنظومات وعلاقات ووسائط ومواد جديدة ترفد عمله الإبداعي بالتفرد والتنوع .

2- اتجه (سيروآن باران) إلى تأسيس محاور تعبيرية جديدة مغايرة لمنهجه الفني المتعارف بعد سفره الى خارج العراق ،والعمل على تجسيد أفكاره باستخدام أي وسيط يراه مناسبا للتعبير عنها، والحرية باختيار الخامات التي تخدم الفكرة، من دون التقيد بالأسس الفنية التقليدية

3- تبين ان هناك هيمنة واضحة للاوضاع والظروف الاجتماعية والسياسية التي مر بها الفنان ، ذلك لان هذه الضروف عند (سيروان باران) يكتسب مكانة خاصة في تجربته فهو لايخفي تعبيريته، فهذه التاثيرات تأخذ حيزا كبيرا من لوحاته.

ثالثا: التوصيات: في ضوء ما توصل اليه الباحث من نتائج يوصي الباحث بما يلي:

1- الاستفادة من هذه الدراسة التي توثق تجربة فنانين من مجتمعين مختلفين وهذا التناص بتجاربهم التي جسدت بابداعات فنية مختلفة .

رابعاً: المقترحات:

استكمالاً لمتطلبات البحث الحالي، يقترح الباحث دراسة العناوين الآتية:

1- توظيف الأشكال الأسطورية في رسومات (سيروان باران) و (اريك بارتو) .

2- تاثيرات الحروب والاحتلال على رسومات الفنانين (ريك بارتو) و (سيروان باران).

References:

1. *Aesthetic Vaiues .* (1987). amman: knoledge house.
2. *aestheticism the ages* .(1982) .beirut: michel asi.1
3. *american indian reliqious traditions* .(2005) .ispaen: suzanne.
4. *artistic movements since* .(1945) .amman: smith.
5. *contemporary art.* (2002). cairo: sharqiyyat for publishing.
6. *dimensions in abstract art.* (1980). baeirut: al tufayli mahdi.
7. *Education through art* .(1971) .cairo: resd herbert.
8. *ibn manzur* .(1955) .beirut: lisan al arab.
9. *rick bartow* .(2016) .jordan: jsma uoregon.
10. *rosaeyoussef* تم الاسترداد من .(2005 ,3 5) .www.rosaeyoussef.com
11. serwan baran .(2015) .*al sharq al awsat.*12 ،
12. *skiis in blastic art* .(2009) .jordan: khalil muhammed.
13. *the book of defintions.* (1985). berut: ali bin muhammad.
14. *The Tranformatiom of Nature Drawings in European Art .* (2010). Babylon : University of Babylon .
15. *westem arts in modern* .(2003) .caiero: ismail neamat.
16. *works of jackson pollock.* (2008). hala: leonie bennett.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/719-734

Abstract Expressionist features in drawings by Eric Bartot and Serwan Baran " A Comparative Study"

Ali Ibrahim Mardan[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 1/3/2021…....Date of acceptance: 16/3/2021….....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract

Amidst the changes resulting from the subject matter of expression in art. The necessity of searching for the expressive features of thought that leaves different imprints with aesthetic features and values which called for re-modifying the expressive vision of contemporary drawings. Therefore, this research has been concerned with the study of (abstract expressive features in the drawings of (Serwan Baran) and (Eric Barto) - a comparative study), and the research includes four chapters. The first chapter is devoted to explaining the research problem, its importance, need, purpose, and limits, then determining the most important terms mentioned in it. Where the research problem dealt with the subject of abstract expressive features in the drawings of both artists (Rick Barto) and (Eric Barto) a comparative study, by reviewing the contemporary artistic cultural movement through which the Iraqi artist presented his deepest artistic experiences and innovations, and political and cultural variables influences Which cast shadows on art, and thus the new phase became a stage of emergence of a new understanding of the relationship between each of the artist's consciousness and the impact of this awareness on the society to which the artist belongs. From here came the topic of research marked

with(Abstract expressive features in (Sirwan Baran) and (Rick) Barto(Comparative Study.

Keywords: Abstract Expressionisms - Eric Barto - Sirwan Baran

[1]**Graduate Student/ University of Baghdad / College of Fine Arts, ali.ibrahim1202a@cofarts.uobaghdad.edu.iq .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/735-752

الايروتك ودلالاته المعرفية في النص المسرحي العراقي

علي كريم حسون الركابي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/20 , تاريخ قبول النشر 2021/6/2 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث:

شكل الايروتك محوراً اساسيا في الدراسات المعاصرة وسبب لغطاً اشكالياً من حيث الاصطلاح حيث فسره البعض بالإباحية وفسره آخر بالجمالية ، لذا جاء هذا البحث ساعيا الى فك هذا الاشتباك المصطلحي ، وليعرف بالايروتك من حيث الدلالة المعرفية ، وبناءاً عليه تكلل البحث بأربعة فصول تحدث الفصل الاول (الاطار المنهجي) عن مشكلة البحث التي جاءت وفق التساؤل الآتي :(كيف يبنىَ الفعل الايروتيكي في النص المسرحي وماهي الدلالات المعرفية المعبرة عن ذاتيته)؟ ، ثم تلتها اهمية البحث والحاجة اليه ، ثم هدف البحث ، وحدود البحث التي تحددت زمانيا (2009) ومكانيا / العراق ، وموضوعيا / عني بدراسة الايروتك بوصفه دلالة معرفية ، وختم الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها ، اما الفصل الثاني فتكون من مبحثين سمي المبحث الاول : بـ (الايروتك دلالة معرفية) والثاني بـ (الايروتك وتجلياته بالنص المسرحي) ، ثم ختم الفصل بما اسفر عنه الاطار النظري ، ليأتي الفصل الثالث تحت مسمى (اجراءات البحث) وشمل على مجتمع البحث الذي تكون من ثلاث مسرحيات ، ثم عينة البحث التي تكونت من مسرحية اخذت من مجتمع البحث بالطريقة القصدية واعتمدت ما اسفر عنه الاطار النظري اداةً للبحث ليختتم الفصل بتحليل عينة البحث ، ثم جاء الفصل الرابع تحت مسمى النتائج والاستنتاجات وكان من اهمها تلك النتائج (شكل النص فضاءاً جماليا وصوريا ، من خلال الجسد الانثوي جسد (دزدمونة) ، وما احتواه من تفاصيل بايلوجيه ، ليبث من خلاله مفرداته الشبقية المثيرة للغريزة الجنسية على لسان (ياغو) ، والاستنتاجات وكان من اهمها (حاول النص ان يمنح المتلقي شكلا جماليا لجغرافية الجسد الانثوي) ليختتم البحث بقائمة المراجع والمصادر .

الكلمات المفتاحية : الايروتك ، الدلالة ، المعرفة ، الجسد

الفصل الاول (الاطار المنهجي) :-

مشكلة البحث :

ظل المسرح وعلى مر العصور سواء كان (تنظيراً او ممارسة) فناً حيوياً يحمل بين طياته مدلولات ومحمولات فكرية ذات ابعاد ومعايير ثابته على الرغم من التحولات السوسيولوجية والثقافية ، وبكل ما يحتويه من

[1] جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة، Ali.kareem.alrekaby1966@gmail.com .

رمزية وواقعية على المستويين النص او العرض ، الا ان الانفتاح الجديد بفضل العولمة شكل مشهداً تفاعلياً مهماً اساسياً في البنية الثقافية والاجتماعية واحدث تغيرات جذرية مست اكثر البنى الاجتماعية تماسكاً ، الامر الذي اظهر اشكاليات ذات صبغة هَوياتية اثرت على ظهور الخطابات المتعلقة بالقيم والمعايير والمفاهيم الاجتماعية وفي جميع الاجناس الادبية ومنها المسرح ، الذي يعد الواجهة الثقافية للمجتمعات بحكم العلاقة البنيوية بينه وبين الجمهور ، كما انه يعد وسيلة اخبار وتواصل قائمة على عرض المواقف المتخيلة ، ومن هذه الخطابات (الثقافة الجنسية) التي لا تستطيع اثبات وجودها من دون ان ترفع التعمية عن جنسانيتها ، فحل الادب (الايروتيكي) بوصفه لغة تعبر من خلال بنائها ومعناها وابداعها الفني عن بشاعة الواقع والظواهر السلبية مستعيناً بالجسد وما يخالجه من مشاعر انسانية ، وبما ان الخطاب اللغوي يعد خالقاً للعمل الادبي بل المتنفس والمتحرك داخل جسد المتن الحكائي ، ومن خلاله تخلق المطاردة اللغوية بتمثلاتها الحسية والانفعالية ، لتعلن عن نفسها وتحرير وجودها بوصفها حقيقة ماثلة وليست غموضاً غيبياً ، اذ يسعى المتن الحكائي بفعله المرتجل والمتلاحق لتحقيق سلطته وهيمنته الادراكية ، وبالتالي سيطرة المعنى ، لذا جاءت الكتابات الايروتيكية كمحصلة فنية وكتابة خارجه عن دائرة التجربة الذاتية المتصلة بهاجس اللغة والصورة والرمز ، فالنص الايروتيكي يذهب بدلالاته الشهوانية وتلميحاته الشبقية لاختراق النظرة المألوفة للجسد بقالب درامي فني وجميل بعيدا عن الالفاظ المقززة والاوصاف المثيرة للاشمئزاز لتحرر الجسد من قيوده وسكونيته والتخلص من التحجيم والتهميش الفكري والتأطير الاجتماعي والابتعاد عن الادانة الصريحة لعولمته وتدمير صورته البشرية وفك الخناق عن كيانه ، وعليه جاءت مشكلة البحث وفق التساؤل الآتي (كيف يبنىَ الفعل الايروتيكي في النص المسرحي وماهي الدلالات المعرفية المعبرة عن ذاتيته)؟

اهمية البحث والحاجة اليه :-

1- يبحث هذا البحث في دراسة الفعل الايروتيكي بوصفه منظومة قيمية كاشفة للأفعال والسياسات السلبية التي ينتهجها بعض الساسة للاستحواذ على السلطة واضطهاد الشعوب.

2- يفيد الدارسين في الحقل المسرحي وخاصة الكُتاب في كيفية استثمار المصطلحات والمفاهيم المتداولة وجعلها نسقاً بنيوياً كاشفاً لأحداث المجتمع

هدف البحث :-

يهدف البحث الحالي الى فك الاشتباك بين الايروتك كفعل درامي معرفي وبين الاباحية التي تكشف معالم الجسد من اجل الاثارة الجنسية .

حدود البحث :-

الحد الزماني : 2009

الحد المكاني : العراق

الحد الموضوعي : دراسة الايروتيك بوصفه دلالة معرفية في النص المسرحي .

تحديد المصطلحات :

الايروتك : اصطلاحاً

عرفه علوش بانه ، " الادب الذي يعني بتحليل الجانب الخاص من النزوعات الانسانية الغريزية خارج التقديس " (al,loush,1985,p.34).

وعرفه عرفان بانه " الجانب الجمالي للغريزة الجنسية والمشاعر المرتبطة بترقب الانخراط في ممارسة النشاط الجنسي ، وتعبر عن الاحاسيس المختلفة التي تسيطر على الذكر والانثى بصورة مبنية على الترقب واللهفة " (Irfan,2020,p.68)

الدلالة : اصطلاحاً

يعرفها الجرجاني بانها " كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر والشيء الاول هو الدال ، والثاني هو المدلول " (AL,Dayeh,1996,p.8)

وعرفها عمر بانها " ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى " (Omar,1998,p.11)

المعرفة : اصطلاحاً

عرفها السالم بانها " كل العمليات العقلية عند الفرد ، من ادراك وتعلم وتفكير وحكم يصدره الفرد وهو يتفاعل مع عالمه الخاص " (AL-Salem,2002,p.184)

وعرفها الصيرفي بانها " مزيج معقد من المفاهيم والافكار والنظريات والقواعد والاجراءات التي ترشد الافعال والقرارات والدراسات الطويلة في مجال معين " (AL-Sayrofi,2009,p.227)

التعريف الاجرائي :

دلالة الايروتك المعرفية :

هو فن يبحث في الجانب الجمالي للغريزة الجنسية ليؤدي وظائف حضارية وآفاق فنية بدلالات ورموز علاماتية تهدف الى جذب المتلقي والارتقاء بذائقته وميوله ورغباته ، كما يبحث عن السبل التي تسعى الى تحرير الجسد من القيود والافكار الاجتماعية والقبلية والتركيز على المتعة الجنسية وامكاناتها التعبيرية .

الفصل الثاني (الاطار المنهجي) :

المبحث الاول : الأيروتيك دلالة معرفية :

ان موضوع الايروتيك ليس بالموضوع الهين اذ يتطلب المغامرة بولوج مناطق حساسة ومحرمة ، وسرديات مغايرة تستدعي مفردات وصياغات تنسجم وموضوعة البحث لأنها تحتوي وفق هذا المنظور على ايديولوجيات جنسية ذات معنى ، تتطلب من الباحث الحيادية من اجل التعبير عن تلك الافكار ، لشغل مساحات لا تكشف عادةً في الحياة اليومية المتداولة في بلداننا العربية ، وهذا يعني اننا نمضي الى عوالم عالية الخصوصية ، بل نخاطر لتخطي منطقة التحريم ، لأننا نعيش وفق منظومة اخلاقية وقيمية تختلف جذريا عن الفكر الاوربي ، على الرغم من ان موضوعة الايروتيك كانت متداولة قديما في بلادنا العربية وخاصةً في مجال الشعر وقد برع فيها الرجال والنساء واستثمروها للانتفاع منها في مجالات شتى وخصوصا في مجال الاخلاق والسياسة ، اذ حاولوا ان يصفّوا الجسد ومفاتنه واسراره ، ومن ثم عكسه على الواقع من خلال التشبيه والتمثيل .

ومن المعروف أن المفردات اللغوية في الادب الايروتيكي تتصف بالجراءة والشبقية لأنها تمثل الفئة المتحررة وغير الهيابة التي تتباهى باستعراض مفرداتها ونوازعها الجنسية ، فالكاتب الايروتيكي يرى في الكتابة الجنسية شكلاً ايجابياً من اشكال تحقيق الذات وكذلك فرصة للتجريب المفتوح ، لان التعبير الجنسي من وجهة نظره يمنحه الشرعية للبوح بما يمتلكه من احاسيس شبقية ، بل هو وسيلة للتعبير عن المشاعر الحميمية التي تتصل بالروابط المتبادلة بين (الذكور والاناث) ، فالمنادون بالحرية " يعملون على تحرير الافراد من الضوابط الاجتماعية المفرطة التي تكتب التعبير الجنسي وتضم الرغبات والافعال الآثمة " (Khalaf,2015,p.198) .

فهم بهذا يلعبون دورا مهماً في تحدي النظرات التقليدية الى الجنس ، لانهم يسعون الى تحريره من القيود الصارمة ، والتركيز على المتعة الجنسية وامكاناتها التعبيرية ، فاللغة الجنسية بألفاظها الصريحة والعارية ، لها خواص مثيرة بذاتها ، فهي لا تسعى الى جعل الموضوع الجنسي حياً ينبض بواقع الحياة فحسب ، بل هي تسعى الى ابتعاث اللذة في نفس القارئ ، فكاتب النص الايروتيكي يسعى الى اظهار الجانب الجمالي للغريزة الجنسية مستعيناً بالإيحاءات والحركات الجنسية التي تتناول الجسد بتقسيماته البيولوجية والولوج الى مناطق الاثارة محولاً اياها الى رمز يفيض جمالية او يرقى بالدلالة المتصلة به ، وهذه الكتابة المغايرة تحاول ان تكسر دائرة الاستبداد اللفظي التقليدي من خلال الاختراقات اللفظية المبتكرة من المبدع الايروتيكي الذي يحاول بدوره ان يصور الانفعالات البشرية الروحية والحسية والجسدية بعمق أخاذ ولغة شاعرية وجمالية دون ان ينزلق الى حضيض الادب الاباحي ،وبهذا الصدد يشير فرويد الى " ان البشر يتحركون ، ويتخالطون ، ويتعارفون ، بدافع غريزي جنسي خالص يكمن في عقولهم اللاواعية " (Irfan,2020,p.15-16) .

وبما ان الادب الايروتيكي مبني اساسا على منظومة الجنس ، لذا فأن المحور الاساس فيه هو ذلك العالم الذي يدور في فلكه الكاتب الايروتيكي بعمله الابداعي ، لذا فانه يكتب بعبثية واضحة مندفعا في كتاباته لفضح القيم الاخلاقية والمجتمعية السالبة ، وعليه ان يتخلى عن التابو الجسدي (المحرم) ويفتح بذلك فضاءً جمالياً بتشكيل صوري مفاده الجسد بفضائه الصريح ، فيفرط باستخدام المفردات اللغوية التي تشير الى التفاصيل المبالغ بها ، بل يعمد الى الاستعمال غير اللائق لذلك الجسد من اجل ان يصنع دلالات شبقية ، ويرى رولان بارت ان الكلمة تكون شبقية بشرطين متعارضين هما " اذا تكررت الكلمة تكراراً مبالغاً فيه ، وعلى العكس من ذلك ، اذا كانت مباغته ، وغضة بحدتها " (Barthes,1992,p.72)

فالقالب الكتابي ، هو تكرار الكلمات خارج سحرها ، بمعنى ان الكاتب الايروتيكي يحاول ان يركب جمله اللفظية بما يتناسب والحالة المتخيلة لتشكيل الصورة الشبقية او الزينة المبتدعة في الشكل لاكتمال المعنى ، وبما ان غالبية عوالم الكتابة الابداعية مفتوحة على فعل التخيل ، لذا فان الكاتب الايروتيكي يحتمي بنصه لتظل ذاته كامنة وراء ذلك النص المنتج ، بمعنى ان صورة الجسد المحظور واقعاً تتشكل عنده كتابياً سعياً لبلوغ النشوة ، اي انه يطلق العنان لمخيلته وافكاره لينسج عباراته التي تخص المحظور من اجل امتاع الآخر .

وهذا يعني ان الايروتك فيه إعراسية باذخة في المحيط الجسدي ، وله مرتع نفسي واجتماعي ، لذا فالتواصل معه وفق المعيار المخيالي يدخله في متاهة بيولوجية تتطلب ترميزاً عالياً ليمارس الشبقية من خلال المفردات اللغوية التي يكسيها بزخارف جغرافية وأعرافية تخدم المتخيل الجسدي ، ولأجل ابراز المحظور منه ، فالفعل او التوصيف الايروتيكي هو توصيف لعنفوان اللحم والدم وخفة الروح من اجل ايقاد الشهوة التي تمنح النص الابداعي الايروتيكي الديمومة والمتعة ، وعليه ان يتحرك الجسد الانثوي بفعله الناري والشيطاني اتجاه الجسد الذكوري ليعلن عن حقيقة ممارساته بنوع من الكفاحية والمفارقات القيمية , وليس معنى هذا ان الانثى هي حالة اشتهاء اتجاه الذكر ، انما هي وضعية ارتقاء وانتشاء لروحيين ، وكأن الفعل او التوصيف الايروتيكي يسعى الى التوحد بين (الذكر والانثى) ليتحدى من خلالهما نقصه وليعيد كل ما يحتاج اليه ليبثه في مدى مفتوح ، فالانسيابية في النص الايروتيكي ، هي ترجمة للواقع العملي او هي افصاح لسلوك يمتد دون ثني او طي او كتمان ، لان القدرة على استخدام المفردات اللغوية التي تختزن اللحظة الشهوية جلية بسيمائها المعنياتي والدلالي . (Mahmoud,2002,p.197-202) ، (فجينيه) مثلاً يتعامل مع الجسد كبؤرة توتر ومنطقة اغلاق ، لا تستجيب للمؤثر الخارجي الا عبر نقائضه ، فهو يسقط رغبته على الآخر ليجد من خلاله حقيقته المشابهة ، وهو بهذا الفعل ينبسط بالجسد ويستمتع في تغير المسميات والعناصر المكونة لجسد الآخر ، وبالتالي هو يفصح عن شهوة متخيلة فاضحة عن نفسها فعلياً .(Mahmoud,2002,p.207)

اي ان العلاقة بين المفردة والجسد هي علاقة كيان بكيان ، قياسا الى الحضور الجسدي في العالم المرئي، فالعلاقة بينهما علاقة مشحونة بالرغبة ، بل هو اندماج يتولد من خلاله الافصاح عن تفاصيل الجسد المخفي ، والتصريح عنه بقصدية حتى يبدو الايحاء المولد من المفردة الشبقية هو المنتج الرئيسي للصورة الفنية في النص ، لذا فان اسلوب التوضيح والتفصيل والتصوير الجنسي المباشر هي متعلقة تعلقاً مباشراً بالجسد وفتنته وغوايته ، اذ يقول فوكو " ان لهذا الفن العظيم مزايا منها : السيطرة المطلقة على الجسد ، متعة فريدة ، نسيان الزمن والحدود ، إكسير إطالة الحياة ، استبعاد الموت وتهديداته " .(Foucoult,2004,p.72)

ان اتخاذ الجسد نموذجاً فنيا هو مقاربة لسبر الاغوار الانسانية المحجبة ، بل هو نوع من التأكيد للذات ، ولان المبدع لا ينسى ولا حتى شعورياً خاصيته الجنسية ، لذا فهو يحيل موضوعه الايروتيكي الى رمز او موجه يستحوذ من خلاله على الآخرين ، فهو حين يبدع او يشرع بكتابة نصه الايروتيكي لا يضع نصب عينيه قراءة النص فقط ، وانما يسعى الى ان يهز في المتلقي ما هو خائف منه او من ذكره او قراءته ، بمعنى أن هنالك محاولة لا يستطيع غيره التفكير فيها ، متجاوزاً من خلالها حدود الجسد وخرق التأمل او الرؤية لذلك الجسد ، فكل مبدع ذا توجه ايروتيكي لديه الرغبة لجعل الايحاءات الجنسية موضوعه الاستشرافي ، بل عالمه الاثيري لاكتشاف كنوزه المغيبة ، فهو يعتبر الجسد سواء كان ذكورياً او انثوياً استمراراً للحياة بل هو مكمل للحالة الشبقية التي يسعى اليها وفق غريزته الجنسية التي يراها نيتشة " تمثل قوة محورية تعمل باستمرار ضمن البيئة الروحية للإنسان ، وانها تتجاوز مرحلة الجسد " (Irfan,2020,p.15) .

فالجسد هو في حقيقة امره مفهوم لغوي متعدد الايحاءات ، والخفي هو باستمرار حالة الرغبة المنتظرة فيه ، لذلك تبدو التجربة المسرحية القائمة على مسرحة الجسد ، اي على الفعل الجسدي هي غاية مقصودة في

ذاتها ولذاتها ، بمعنى ان التلميح الذي يسعى اليه الكاتب الايروتيكي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالجسد ، ليزج من خلاله تمثلاته وصوره واحاسيسه باعتباره موضوعاً وبؤرة للمعنى يرتسم على سطحه تاريخ الذات وعلاقتها بالمحيط ، وهذا المحيط الانساني يتجلى من خلال الجسد بل يعبر عن حضوره الايروتيكي في صيغة لغة ، وهنا يكمن تبادل الادوار بين الظاهر والمستور ، فاللغة تحاكي الجسد وتكسب حضوره ، والجسد يسقط على اللغة ويحاور بواسطتها ، اي ان المفردات وما يرافقها من شبقية وايقاع تثير في المتلقي ردوداً جسدية مخصوصة .(AL-Ajam,2004,p.163)

فالتأثيرات الايروتيكية لها سطوة واضحة على العقل البشري ، الى جانب الخيالات المرتبطة بها والمعتمدة بشكل رئيسي على التدرج الفعلي للأحاسيس والمشاعر المتعلقة في ممارسة النشاط الجنسي ، فالايروتيكية تهدف الى الاثارة معتمدة على الجانب الجمالي للغريزة الجنسية ، من خلال انخراطها في بيئة الايحاءات والحركات الجنسية المعتمدة على ذلك التدرج لجعل السلوك الايروتيكي يندرج ضمن الاطار السردي للنص ، لتصل من خلاله الى حالة التجسيد الشبقي الاندماجي للعقل البشري ، ولغرض التميز بين الحالة الايروتيكية والحالة الاباحية لابد من تقسيم ذلك الاندماج الى عدة مراحل حسب توصيف سيمون دو بوفوار (Irfan,2020,p.72)

المرحلة الاولى : تسمى المرحلة النمطية او الطبيعية والتي تمثل العقل البشري في تعامله النمطي مع الجنس المقابل المرحلة الثانية : تسمى المرحلة الايروتيكية والتي تعمد الى استخدام الجنس المقابل كوسيلة للإثراء وكمصدر لتحفيز الغريزة .

المرحلة الثالثة : وهي المعروفة بالمرحلة الاباحية والتي تعمد الى التعامل مع الجنس المقابل كوسيلة للإشباع الغريزي التام بكل عناصره واشكاله .

ويرى الباحث من خلال ما تقدم ان النص الايروتيكي هو نصٌ يعبر من خلاله المبدع عن امتلاء الروح الانسانية الخالصة وتداعياتها الوجدانية والغرائزية التي تتعامل مع الجسد وفق منظومة حسية وفنية وجمالية ، مستعيناً بالمفردة اللغوية التي يصف من خلالها رغبات تلك الروح وما يعتريها من لذائذ ومتع ، والتي لا تكتمل الا بحضور الجسد حسياً ووجدانياً وعلى المستويين (الذكوري والانثوي)، مبتعداً عن الالتحام ومستعيناً بالوصف وبالمفردة اللغوية الشبقية التي تخرق جدار المسكوت عنه لتعبر عن رغبات واحتياجات واحاسيس وهواجس مصحوبة بتموجات تسكن ذات الانسان .

المبحث الثاني : الايروتك وتجلياته في النص المسرحي :

من المعلوم ان الادب الايروتيكي يقوم اساسا على الحدود الانثربولوجية ، بل لا يستطيع الخروج منها ، لان العنصر الاساس الذي يعتمده هذا الادب هو الجسد بكل امتداداته وعيوبه وجمالياته لأنه يتيح الفرصة لإبراز معالمه مستخدما لغة توصيفية شعرية وشاعرية تتبلور تنويعاتها المكانية والزمانية لتغطية فعل الايروتك وفق منظومة فكرية ومعيارية جسدية وجمالية ومتبعا اسلوبا معبرا للوصول الى مبتغى هذا الادب ، كما انه يزداد عمقه وافتضاحه الشهواني كلما كان كاتب النص الايروتيكي اكثر قدرة على الاكتشافات التخيلية غير الواقعية القابلة للتنفيذ بعد تحطيم التابو المجتمعي الذي يحكم الجسد بوصفه معيارا شهوانيا غير مباح ، فالفعل الايروتيكي غايته الحفاظ على قدسية الجسد ، وهذا يعني ان الادب الايروتيكي

لا يسمح له بتجاوز ذلك المقدس ، وعليه ان يجعله ينبض بصورة متكاملة تسعى للارتقاء به فكريا وثقافيا وتهشيم الصنمية المجتمعية والحفاظ على بنائيتة البايلوجية ، اي ان المقدس بتلك الحالة هو الجسد وهو الوسيلة والغاية التي يسعى من خلالها كاتب النص للاحتفاظ بكيانه الجمالي .

وبما ان الادب الايروتيكي لا يقصد به الاباحية المجردة ، لذا فالكاتب الايروتيكي هنا لا يتصل بالمباح وغير المباح ولا بالتابوات وامكانات كسرها ، بل يتصل بوعيه وقدرته الابداعية ، وهذا يعني ان المشاهد الجنسية هي ليست سوى اغراض حياتية موجبة تمليها المحاكاة او تركيبة الشخصية والنص سواء كانت في الرواية او الشعر او المسرح ، بل وحتى في مجال النقد ، لان غالبية تلك الاجناس تسعى للكشف عن النوازع الشبقية غير المؤطرة بالتأويل احيانا وبسحر النشوة احيانا اخرى ، لان الادب الايروتيكي يسعى الى تناول الجسد كخلفية كاشفة للشخصيات والاحداث وسعة العلاقات بينهما بحيث يمكن الاستفاضة في قراءة العلاقات الجنسية او توصيف الجسد وعلاقته بدوافع الاشخاص من خلال الحدث الدرامي .

ولا يخفى على الباحثين بان الادب الايروتيكي ليس بالأدب الحداثوي بل هو ثقافة انسانية قديمة تسعى للإفصاح عن مجتمعيتها بكل ما تحتويه من انساق اخلاقية وثقافية وتراثية وعادات وسلوكيات مجتمعية وكيف تنظر الى الجنس والشبق والمرأة والمجون والتهتك ، فتلك المعطيات شاعت منذ العصور الغابرة وليومنا هذا واخذت تتداخل في ثنايا الاجناس الادبية ومنها المسرح ، فالجنس او لغة الجسد الذي يتطرق له كاتب النص المسرحي الايروتيكي هو جزء من الحدث الدرامي ومن خلاله يكشف الكاتب البواعث الماورائية للحكاية بلمحات عابرة وفق ما يتطلبه النسق السردي لبؤرة الحدث بغية خلق هدفين فني وجمالي بعيدا عن الاغواء والاغراء ، فالجسد وما يحمله من معنى يتحول الى ابواب ونوافذ وطاقات ، ومن ثم الى معابر وكلمات يترجمها كاتب النص الايروتيكي الى فعل سردي للجسد ليفضح قواه الشهوانية وفق بنية قيمية تتميز بمضمونها الجمالي وثرائها اللفظي ليرسم من خلالها التصورات وبناء العلاقات ليتحول بالتالي الى موضوع تأملي ، وهذا ما يجعل الكتابة الايروتيكية تتبع وسائل فنية تخضع لقدرة السارد او كاتب النص . ففي النصوص الاغريقية والرومانية وعصر النهضة لا يوجد هنالك نوع من الابتذال بل على العكس من ذلك اذ كانت المشاهد الجنسية مصاغة بعذوبة وجمالية شعرية ومؤطرة بلغة بلاغية عالية ، فالايروتيك فيها يصور الجنس بصورته الاسمى ويرفعه عن الجانب المحرم ، مستعينا بالمفردات اللغوية ذات البلاغة العالية بصفتها فنا انسانيا رفيع القيمة ومكملةً لمشاعر الحب ، لان الافتنان بالجسد والجنس يعد امرا فطريا واجتماعيا ، على الرغم من ان اللغة الايروتيكية تعد لغة متمردة الا انها تجتهد بحروفها النحيلة من اجل فك الخناق عن كيانها للتخلص من التحجيم الفكري والتأطير الاجتماعي ، فالنصوص المسرحية الايروتيكية سواء كانت عالمية او عربية تضم بين ثناياها توصيف العمل الجنسي باعتباره ثيمة مركزية يقوم عليها البناء الهيكلي الفني والجمالي للمشاهد الدرامية والسردية ومن خلالها يمكن تتبع ورصد حركة الشخوص داخل المتن الحكائي للنص ، وليس الهدف من ذلك ابراز حالة الاباحية في النص المسرحي ، بل قد يهدف كاتب النص الايروتيكي من خلال تلك التوصيفات لفضح امر سياسي او اقتصادي ، لذا فان الفعل الايروتيكي يشتغل على تلك الثيمات لاستكمال المنحى الايديولوجي للفعل (Abrahim,2010,p.185-186)

وهذا يعني ان كاتب النص المسرحي الايروتيكي يلعب دورا مهما في تحدي النظرات التقليدية للجنس ، فهو يرمي الى تحرير الجنس والجسد من القيود المجتمعية الصارمة ومن ثم التركيز على المتعة الجنسية وامكاناتها التعبيرية ، وهذا يتيح لكاتب النص الايروتيكي القدرة على خلق نص ابداعي في ظل شبكة تصادمية تحكمية ومن ثم زعزعة الرؤية المجتمعية الجامدة وتحويلها الى دلالة قابعة في اعماق النص ، وبما ان المفردات اللغوية هي هوية الكاتب المحسوسة لذا فهي " تتخذ شكلا لولبيا داخل حدود معتمة حاجبة ما تقترح عرضه للإدراك مزيحة عن النظر ما ترينا اياه وتريد شدنا اليه متجهة بسرعة جنونية نحو خوف تفلت الاشياء من سلطتها ". (AL-Ajam,2009,p.163)

فاللغة هنا هي تعبير عن تلك الهواجس والافكار والانفعالات لكاتب النص ، فهي مجردة من كل مادية الا انها جسد للصورة الفنية التي يرسمها كاتب النص الايروتيكي بشفافية للتعبير عن تلك الافكار بطريقة جلية ولتبلغ عن المعلومات الكامنة في ذاتية كاتب النص الايروتيكي ، ولتنزع تلك المسافة المقامة بين كاتب النص والمتلقي ، وهذا يعني ان اللغة والمفردات اللغوية هي مجرد وسيط خادم لتلك الافكار التي يسعى الى تبليغها كاتب النص الايروتيكي ، فالتعبير باللغة لا يفضي الى كشف الاشياء وتعليقها فحسب بل يسعى الى انزياح مستديم والى ضرب من الحضور المنزلق للصورة الفنية من خلال المفردة اللغوية ، فعملية الانزياح هي عملية مراوغة مستمرة ورحلة في نفق الدلالات التي لا تنتهي وهذه العلاقة محكومة بما يسميه " (بونتي) بـ (بقعة عمياء) لا يدرك بمقتضاها من الاشياء الا ظلالها ولا يرتسم في الحاسة الاصرة الا ما كان منها شكلا فارغا " (AL-Ajam,2009,p.82-83)

بمعنى ان اللغة في الادب الايروتيكي هي لغة تعبر من خلال بنائها ومعناها وابداعها الفني عن بشاعة الواقع والظواهر السلبية مستعينة بالجسد وما يخالجه من مشاعر انسانية لتفيض بإشارات عابرة بعيدة عن خدش الحياء ، فهي لغة تعبر عن إفشاء مراوغ يلامس وعداً مؤجلاً نحو الفعل الجسدي لتطفي على الاحاسيس بسحر شهوا نيتها ، محتضنتاً المعنى الانساني للجنس بوصفه اساساً الوجود .

فالتوصيفات الايروتيكية لها سطوة على العقل البشري من خلال اثارة الخيالات المعتمدة على التدرج الفعلي للأحاسيس والمشاعر المتعلقة بعملية الانخراط في الممارسة الجنسية كما ان لها القدرة على التلاعب بالبيئة المزاجية للأفراد ، وبما ان الادب والفن هو عملية تواصلية بين المبدع والمتلقي ومن خلالها يتم التخاطب بينهما لذا يسعى المبدع الى نقل رؤاه ومشاعره المأزومة ومن ثم معالجة الواقع بخيالات شبقية وفاضحة مستخدما الجنس كستار لهذا الواقع من اجل تحقيق :

1- إخفاء حقيقة ما يقصد والتمويه على السلطة .
2- ارضاء المتلقي وشد انتباهه لما يسمع او يشاهد او يقرأ . (AL-Hafni,2002,p.54)

فالاستخدامات المباشرة للتوصيفات الجسدية الاباحية ، ليست هدفها فضح معالم الجسد البشري وميوله الشهواني ، بل هي اشارة لفضح السياسات وافعالها الساعية الى الخراب البشري وتدهور الكيان الحضاري ، لذا يسعى كاتب النص الايروتيكي الى استخدام الجسد بصورته الاباحية للإشارة الى تلك الافعال الناشزة التي تتبناها السياسات احيانا لإدارة مفهوم الدولة ، فهي محاولة للتنفيس عن الصراعات الداخلية للمبدع

ومعالجتها بموضوعات جنسية وبطرق مختلفة وهذا الطرح الادبي ساعد اصحاب تلك التجارب الواقعية والمتخيلة للتخفيف من حدت صراعاتهم النفسية .

اذ تجسد هذا المنظور في بعض المسرحيات العالمية والعربية بدءاً من الدراما الاغريقية وليومنا هذا ، **فمسرحية (أكامنون) لـ (أسخيلوس)** مثلاً : نجد احداثها او فكرتها الاساس قائمة على الجنس وتبعاته ، اذ سعى اسخيلوس من خلال المسرحية الى التوصيفات الدقيقة للحدث الايروتيكي وتوصيف الشهوة الجنسية التي تتخللها المسرحية بدءاً من الحدث الاساس الذي قامت عليه المسرحية وهو خطف (هيلينا) زوجة (مينلاوس) اخ (اكامنون) من قبل (اياس) اخ هيكتور اولاد فريام ملك طروادة ، فأحداث المسرحية وما تبعها من ارهاصات نفسية وجنسية توشحت بها زوجة (اكامنون) (كلمنسترا) وعشسيقها (ايجست) ابن (ثايستس) وابن عم (اكامنون) ،

مروراً **بمسرحيتي (يوربيدس) (ميديا ، هيبولتس)** مثلا ، فكلاهما قائمتان على الحدث الجنسي ومن خلالهما يحاول (يوربيدس) ان يسلط الضوء على الفعل الايروتيكي المصاحب للحدث الدرامي بوصفه الثيمة الاساس لبناء المسرحية ، ف(ميديا) تقتل ولديها من اجل اغاضة زوجها الذي هجر فراشها وتزوج من اخرى وهي التي ضحت لأجله واعلنت حبها وشغفها به الامر الذي سعى بها لقتل اخيها وهجر مملكة ابيها من اجل الحفاظ على الزوج الخائن ، وهذا يعني ان الغريزة الجنسية هي التي هيمنت على الحدث الدرامي لتجعل من نفسها الثيمة الرئيسة لفكرة المسرحية .

اما **مسرحية (هيبولتس)** فهي الاخرى بنيت دراميا على حب (فيدرا) ابنة (مينس) ملك (كريت) وزوجة (ثيسيوز) لـ (هيبولتس) ابن (ثيسيوز) زوجها الذي هامت به حبا وشغفا على الرغم من مجافاته لها ونفيه لعاطفة الحب الجنسي لزوجة ابيه ، الا ان المسرحية اعلنت احداث ايروتيكية وعبارات جنسية وشهوانية وغريزية .

ولم يتوقف الادب الايروتيكي عند الدراما الاغريقية ، بل شهدت العصور التي تلتها الكثير من الشواهد الايروتيكية وصولا الى يومنا هذا ومن المسرحيات التي صورت تلك الشواهد على سبيل المثال لا الحصر ، **(مسرحية فتى الغرب المدلل)** للكاتب (جون ملنجتون سينج) اذ نتلمس حواراً ايروتيكيا على لسان احدى الشخصيات وهي تقول **كريستي : " انتظري اذن ، حتى يمضي يوم " الجمعة المقدسة " لكي تسمعيني احدثك حتى نصل طريقنا في سهول " اليس" فنشرب جرعة من عين الماء ، ثم نتباتدل القبلات الرائعة بشفاهنا الرطبة ، او نلعب في احدى الفجوات المشمسة ، وانت مستلقية على ظهرك وسط الزهور البرية** ". (Singh,1965,p.124)

في هذه المسرحية يعمل **(ليسنج)** الى اظهار الجوانب العاطفية والرومانسية المتعلقة بشخصيات المسرحية ، وفي نفس الوقت يسعى الى ابراز الجوانب الجنسية الايروتيكية بين الحين والآخر من اجل جعلها قاعدة اساسية لكل الخطابات الزائفة والساذجة والماكرة التي تنتهجه السياسات المهيمنة .

وفي مسرحية (بيترفايس) (مارا صاد) وفي احدى حوارات (صاد) يقول :

صاد . (...) كان كازانوفا هناك خلف النافذة يمسك النساء المتفرجات تحت اردیتهن وتكشف له النهود والأذرع والافخاذ رصاص سائل صب في الجروح (...). (Weiss,1967,p.76)

لقد عمل (فايس) في هذه المسرحية الى اظهار النظام التخيلي المتطرف ، اذ لم يكن الجسد بالنسبة له بعداًغريزياً تناسلياً ولا حتى بعداً جمالياً شعرياً ، الا انه استخدم الجسد لتشريح البنية النفسية لمجتمعات اوربا ومنها فرنسا على وجه الخصوص في زمن سيطرة الكنيسة والطبقات الارستقراطية ، اذ اراد (فايس) اظهار الانحطاط الاخلاقي بطريقة صادمة ومباشرة مع الواقع دون تجميل .

اما مسرحية (كاليجولا) لـ (البيركامو) ومن خلال حوار شخصية :

النبيل الاول : (...) نعم احب دروزيلا، لكن في نهاية المطاف كانت شقيقته ، يكفي انه كان يضاجعها . (...) (Camus,n.d,p.17)

لقد اراد كامو من خلال تلك الحوارات الشبقية ان يزعج الجمهور ، ويهز مشاعرهم , فالمفردات اللغوية ازاحت الستار عن الصراعات النفسية والغرائبية التي يحياها كاليجولا وحبه لشقيقته ، ذلك الحب غير المقدس ، وبالتالي الرغبة في الزواج منها ، على الرغم من مخالفة هذا التصرف للأعراف الإلاهية والنواميس الطبيعية ، فهي اذن اشارة لهيمنة الجسد والشهوات على العقل ، وكذلك الى حالة الضياع واليأس الشديد وفقدان الامل الذي يعيشها الشعب ، في ظل الحضارة الجديدة .

هذا على مستوى النص ، اما على مستوى الفكرة فكانت هناك مثلا **مسرحية (بيت الدمية)** لـ (ابسن) وشخصية (نورا) وما تحمله من رغبات وعواطف محتدمة عدت هي الاخرى بالثورة الانتقالية في سياق الدراما الحديثة ، فالأحداث فيها تشير الى ان هنالك ثمة علاقة عاطفية وترابط رومانسي بين خليلين انتهى بزواج حقيقي ، الا ان تلك العواطف تبدلت بحكم القيود الاجتماعية لتعلن عن فشل هذا الزواج وانفصال الحبيبين ،مما اضطر البطلة الى ترك زوجها واطفالها للبحث عن ذاتها المسلوبة وفق مراوغة الفعل الجسدي وطغيان الشهوانية والافشاء عنها ، فهي اذن ثورة تحرر جنسي مليئة بالإثارة والعواطف وبصور واقعية وشبقية ، لان الحياة من وجهة نظر البطلة خلقت لما هو اهم من الانصياع لرغبات الزوج المريضة والمهووسة .

ويرى الباحث من خلال ما تقدم ان الادب الايروتيكي وجولاته الجنسية مع شخصياته المضطربة وتفصيل جوانبهم النفسية وصراعاتهم الداخلية واستخدام اللغة المباشرة لتوصيف الجسد وحركات الاثارة الجنسية ، ليس الهدف منها فضح معالم الجسد ، بل هي اشارة لفضح السياسات الملتوية والافعال الساعية الى الخراب البشري وتدهور الكيان الحضاري مستخدما الجسد بطابعه الشهواني للإشارة الى تلك الافعال الناشزة التي يتبناها ساسة المجتمعات لإدارة مفهوم الدولة ، اوهي عملية نقدية للأفعال العاطفية المضطربة والتأرجحات الذهنية المتطرفة التي تسعى الى الاثارة الجنسية من خلال تبادل الكلمات الفاحشة والقصص الجنسية المثيرة .

ما اسفر عنه الاطار النظري :

1. الادب الايروتيكي نظام تخيلي جمالي غريزي ، يتمتع بنوع من الديمقراطية النفسية التي تكشف الجوانب الديالكتيكية بتناول الجسد .
2. كاتب النص المسرحي الايروتيكي يرى في الكتابة الجنسية شكلاً ايجابياً من اشكال تحقيق الذات ، وكذلك فرصة للتجريب المفتوح .

3. النص الايروتيكي نص يتشدق بالشهوانية ومن خلاله تعكس حقيقة المجتمع وضياعه بين المحمولات الدينية والثقافية والاجتماعية .
4. يسعى كاتب النص المسرحي الايروتيكي الى اظهار الجانب الجمالي للغريزة الجنسية مستعيناً بالإيحاءات والمفردات الشبقية لفضح القيم الاخلاقية والمجتمعية السالبة .
5. يتصل النص المسرحي الايروتيكي بوعي الكاتب وقدرته الابداعية في ترسيم الصورة المسرحية الشهوانية وربطها بالنسق الاخلاقي والثقافي .
6. يسعى كاتب النص المسرحي الايروتيكي الى جعل الجسد خلفية كاشفة للشخصية والاحداث والعلاقة بين الشخصيات واستمرارية الحدث الدرامي.
7. المشاهد الدرامية الايروتيكية في النص المسرحي , لا تهدف الى اثارة الغرائز والشهوات , وانما هي مشاهد تسعى الى تسليط الضوء على ما يكتنف المجتمع من تناقضات .
8. يحقق النسق السردي للحدث الدرامي الايروتيكي الى تحقيق الهدف الفني والجمالي بعيداً عن الاغوائية والاغراء .
9. ان عملية تقديس الحب وتصويره في اشكال ادبية ليست بالمهمة البسيطة ، بل هي محاولة لتأكيد الاهمية الاخلاقية والنفسية وتأكيد المعاناة الغرامية.
10. المفردات اللغوية التي يستعرضها كاتب النص المسرحي الايروتيكي تتمتع بالعري والتصريح المباشر من اجل اثارة اللذة في نفس القارئ وتحفيز مخيلته الفكرية .
11. المفردات اللغوية في النص المسرحي الايروتيكي تفصح عن عالم غرائبي وعجائبي وعن لذة معرفية تتخفى خلف تلك البقعة الجسدية او ذاك العضو التناسلي .
12. الايروتيك يأتي في اطار مدح الجسد لا ابتذاله ، لذا يتجسد في نصوص محايدة معنية بمعاينة الجسد اكثر من معاشرته .

الفصل الثالث (اجراءات البحث) :

مجتمع البحث:

تكون مجتمع البحث من ثلاثة نصوص مسرحيةً صدرت ضمن المدة الزمنية والمكانية المحددة في حدود البحث، وكما موضح في الجدول رقم (1) .

جدول رقم (1) (مجتمع البحث)

ت	اسم المسرحية	المؤلف	سنة النشر
1	مولينا	صباح عطوان	2009
2	ياغو صانع الامواج	عبد الحسين ماهود	2009
3	ابن الخايبة	علي عبد النبي الزيدي	2009

عينة البحث:

تكونت عينة البحث من النص المسرحي المثبت في الجدول رقم (2) والذي تم اختياره قصدياً من مجتمع البحث وذلك بما يتناسب وموضوعة البحث ، ولما يحمله من جوانب ايروتيكية

جدول رقم (2) (عينة البحث)

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	سنة النشر
1	ياغو صانع الامواج	عبد الحسين ماهود	2009

منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي)، في تحليل عينة بحثه والتوصل إلى النتائج من خلال النص المتناول كعينة للبحث .

أداة البحث:

اعتمد الباحث في أداة التحليل:

1- المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

تحليل العينة :

مسرحية : ياغو صانع الامواج

تأليف : عبد الحسين ماهود

سنة النشر : 2009

لقد حاول (ماهود) ان يحاور الواقع من خلال المرتكزات الاساسية للمسرحية ، فوضع الزمن ضمن دائرة الطغيان والاستيلاء على المقدرات مستعينا بشخصية (ياغو) الذي استخدم كل الحيل والابتذال الاخلاقي دون رحمة او شفقة ، وخلق لذاته عالما محسوسا لا يختلف عن ماديته الطبيعية ، وهذه دلالة محايثة لتقلبات وتموجات(ياغو) النفسية ، فالانطباع الذي خلقه (ماهود) من خلال اللغة وامكانية تعبيرها عن الافكار عدها وسيطا خادما لفكرة النص ، بل وسيطا يؤدي مفاهيم او حالات شعورية داخلية لشخصية الطاغي والمستبد .

ياغو: عطيل .. ذلك العاشق الافريقي . بدوي الفطرة وثابت الشعور ودزدمونة .. تلك السيدة الشهية التي لا تليق الا بجوبيتر ولكن بأية قوة احبت المغربي .. المغامراته والاكاذيب الوهمية التي قصها عليها .. اتراها تحبه ابدا لأمثال هذه الثرثرات ؟ انه يدفع بها بينما هي تقاوم هجماته . يحاول تسلقها لكنه ينزلق من ظهرها المائل . (Mahd,2009,p28)

حاول ماهود ان يبث من خلال مفرداته اللغوية تعابير الايروتك من خلال الجسد الماثل في الصورة الفنية التي داخل متن النص الحكائي بوصفه جسد له حضوره الفلسفي لأنه جسد حامل للسلوك الرمزي ، اذ يجتث ذاته بعيدا عن كونه ظاهرة من الظواهر الخاصة به ، بل يعمل على تقديم اتصال حقيقي للأشياء المدركة ويحمل بعداً لكينونته الموضوعية ، ان ما سعى اليه (ماهود) بجعل جسد (دزدمونة) تحت طائلة المقاربة الشهوانية بوصفها سيدة شهية لا تليق الا بجوبيتر ، **(تلك السيدة الشهية التي لا تليق الا بجوبيتر)**

هو من اجل تأكيد الذات عند عطيل محيلاً موضوعه الى رمز من اجل ان يواجه به الاخرين ولكي يهز فيهم ما هم خائفون من ذكره ومشاهدته ، فالنسق السردي للحدث الدرامي الايروتيكي الذي وظفه (ماهود) سعى من خلاله الى تحقيق هذف فني وجمالي بعيداً عن الاغوائية والاغراء ، لأن تقديس الحب وتصويره هي محاولة لتأكيد الاهمية الاخلاقية والنفسية ولتأكيد المعاناة الغرامية ، التي كانت سببا بتغير سلوكيات (ياغو)

ياغو : دزدمونة .. افكار مخالفة للفطرة في نفس فاسدة تأبى الا ان تختار بعلا اسودا .ليس في كلامه من الرقة والتزويق ما في كلام اولئك المختلفين الى القصور ممن يناسبونها لونا ومقاما . يكرر عطيل محاولته في التسلق ..انه يندفع بضربات منتظمة وايقاع واضح حتى يجبرها على رفع مؤخرتها . (Mahd,2009,p28)

ان الشحنة الرمزية للكلمة التي استخدمها (ماهود) حاولت ان تنشر العاطفة في صورة الحدث المجردة ، بل ان الاشارة بكافة تملكها الفاعل ، تحولت الى رمز من خلال ظهور شبقية الجسد الى جانب المفردة اللغوية التي جعلها (ماهود) مرآة عاكسة للواقع وطريق للتحرر من الهوس اللاأخلاقي ، الى جانب اضفاءها طابعا موضوعياً على الجسد لا بوصفه اداة اشتهاء ، بل اداة ادانة للسياسات المنحرفة .

ياغو : عطيل .. ثبت مخالبك الامامية في ذيلها .. لا تدفع رقبتك الى الخلف .. لا ..لا تفتح فمك .. غبي .. لماذا جعلتها تفلت منك ؟ لاحقها .. انها اسرع منك .. حاول اعاقتها .. فكرة هائلة .. انت تقرصها في ساقها . اقرص . اقرص . انها تتوقف اثر كل قرصة . بدأت تتخلى عن رفضها . حاول تسلقها مرة اخرى . لا تدعها تتحرك الى الامام .. لا تكن غبياً . لماذا تدحرجت .. ارفع عضوك من الارض. ابحث عنها فلقد وجدت لها ملاذاً بين الاعواد .تدبر امرك لتولج عضوك بشكل صحيح (Mahd,2009,p.28-29)

ان الافراط في التصوير الجسدي في المنولوج الماهودي جاء من اجل عكس الواقع الاجتماعي بكافة شبكاته وعلاقاته الانسانية والاجتماعية ونسيجه المطوق بالعادات والروتين الذي يفرض السلوك والقواعد التي لا تحوز على الانتماء المجتمعي ، فبالرغم من التصريح اللغوي والمفردات الشبقية المحفزة والمثيرة للغريزة الجنسية في المنولوج ، الا ان (ماهود) هدف من خلالها الى جعل السلطة تحت طائلة الابتذال الاخلاقي ، فالصور الدرامية الايروتيكية التي تناولها (ماهود) لم يكن الهدف منها اثارة الغرائز والشهوات ، وانما اراد ان يسلط من خلالها الضوء على ما يكتنف المجتمع من تناقضات ، ومن ثم تحفيز مخيلة المتلقي الفكرية والتحرر من سجال المحمولات الدينية والثقافية والاجتماعية .

ياغو: ماذا ارى ؟ كفاف غيمة برونزية !

ماذا عنهما الان ؟ انهما متلاصقان داخل غلاف يابس غير حساس . لعل فقر منهاتهما الحسية يجرهما الى حياة ذهنية كثيفة ومركزة . ويقودهما كسلحفاتين الى وعي داخلي صاف . أغيمه ام قمر نام ، ذو بشرة رقيقة . وحلمة داكنة ؟ اميليا .. ايتها الفاجرة . انه العري بعينه ، ولكنه لم يكن عري خليلتي . ما دام العرف ضد العري .يظل مسار نظراتي موضع ريبة .. ولكنه صدر طازج لا تقوى امامه على صنع حاملات الأنهد بين عينيك وبينه . (Mahd,2009,p.29)

لقد عمد (ماهود) من خلال هذا المنولوج الى خلق جدل متبادل مع الذات وثق من خلاله زمن الخطاب ومكانه من خلال المفردات والاشارات التي عدت وسيلة للتبادلات اللفظية التي انسلت ضمن سياق الحدث بتفاعلاتها الجوهرية للشخصية واستعدادها لخلق الاستجابة المنطقية للتوصيفات الايروتيكية .

ياغو: .. اقتحم . لا . انها تنهض فجأة تغطي جسدها بعجالة . تبتعد ثائرة مستفزة . تباً لتزمت التقاليد الذي يمنع الناس من فهم اكثر النوايا وضوحا . ايتها المرأة ! ما انا الا عابر سبيل .خذي فرصتك في التمتع تحت الشمس .بعيدا عن نظراتي المتطفلة . ولكنها دعوة مجيب . من تكون تلك الساحرة العذبة ذات الجدائل التي تصل حد الخصر .. اتكون دزدمونة ؟ .. لا هي ذي دزدمونة .. تضطجع لصق جسد عطيل . بعد ان تسلقها دون هياج . لقد برد الدم بعد جهد المداعبة الغرامية . وتحققت الحاجة لإيقاده ثانية لتندفع دزدمونة اذن الى فارس آخر للأحلام .لملامحه جاذبية ولعاداته توافق ولمحاسنه تشابه .. فأي شعاع ستجده برؤية ذلك الشيطان . (Mahd,2009,p.29-30)

لقد سعى (ماهود) من خلال هذه المفارقة اللغوية الى تسليط الضوء على بعض الافكار البائسة التي حاولت وبشتى الطرق ان تجعل من الجسد الانثوي تابو محرم في الوقت الذي كان ينبغي ان يجعلوا منه جسدا جماليا يشكل من خلاله تاثيراً ايجابيا للوعي المنتج للثقافات ، فالجسد الماهودي الذي وظفه في النص المسرحي كان يحمل بعداً من الاحاسيس العميقة المتجهة صوب الانفتاح للمدارك الواسعة ، بعيدا عن التناقضات والتشويش الخلقي ، كما ان المفردات اللغوية التي استثمرها حملت الكثير من الالتباسات والانشطارات الذهنية والصراعات الفكرية والنفسية التي كان لها القدرة على تشكيل خطابا مريباً يكشف من خلاله عورات المجتمع عن طريق الجسد ، وهذا يعني ان كاتب النص صرخ بحرية فوضوية ليحمل دلالاته المعرفية وليرسخ تصوراته الواعية ضد تخيلات اللاوعي وهذا ما جعل المفردة الايروتيكية التي وظفها (ماهود) تعبر عن مقدرة ابداعية سعت لترسيم الصورة الفنية الشهوانية وربطها بالنسق الاخلاقي والثقافي . ان المفردات الماهودية لم توظف من اجل اثارة اللذة والغريزة الجنسية ، بل وظفت لجعل الاحداث شاهداً حياً على مجتمع بشري انصاع لتوجهات مشبوهة مثلتها شخصية (ياغو) بميوله المريضة والشاذة ، فالآيروتيكية النصية التي خلقها (ماهود) سعت الى التحاور والتجادل من اجل ان تؤثر في الاتجاه الذي يعمل على خلق وعي مغاير عن الوعي السائد ليحل محله ، اذ جاءت المفردات اللغوية فاضحةً لعالم يتجه صوب الغرائبية ، وليفتح فضاءاً جمالياً بتشكل صوري مفاده الجسد بفضائه الصريح ، الامر الذي سعى بـ(ماهود) للإفراط باستخدام الكلمات التي تفضح تفاصيل الجسد ليخلق من خلالها دلالات شبقية تندمج مع دوال تفاصيل الجسد والتصوير الجنسي المباشر وباللغة الصريحة ، حتى تبدو هي المنتج الرئيسي للصورة الفنية ، لان الانسان يتعرف على عالمه من خلال مشاهدته للسلوكيات وافعال الآخرين .

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات):-

النتائج:

1- ترجمة النص بشاعة الواقع من خلال الهواجس المريضة لشخصية (ياغو) .
2- سعى النص الى جعل الموضوع الجنسي موضوعا حيويا نابضا بالوقائع الحياتية .
3- كسر النص دائرة المفردات اللغوية المألوفة لينحاز الى مفردات شبقية ذات دلالات معرفية .
4- حاول النص ان يفضح القيم الاخلاقية والمجتمعية السالبة .
5- شكل النص فضاءاً جماليا وصوريا، من خلال الجسد الانثوي جسد (دزدمونة) ، وما احتواه من تفاصيل بايلوجيه ، ليبث من خلاله مفرداته الشبقية المثيرة للغريزة الجنسية على لسان (ياغو) .
6- عبر النص عن رغبات واحاسيس وهواجس (ياغو) المريضة وما يعتريها من انفعالات نفسية وتأثيرات جنسية وخيالات مرتبطة بالرغبة لممارسة النشاط الجنسي مع (دزدمونة) .
7- حاولت المفردات الايروتيكية التحرر من التحجيم الفكري والتأطير الاجتماعي لتصبح اداة فاضحة للسياسات المشبوهة.
8- المشاهد الدرامية الايروتيكية في النص تسعى الى زعزعت الرؤية المجتمعية الجامدة لتحولها الى رؤيا معرفية ذات ابعاد ايديولوجية تدين الافعال المنحرفة.
9- الفعل السردي للجسد سعى الى فضح قواه الشهوانية وفق بنية قيمية امتازت بالمضمون الجمالي والثراء اللفظي.

الاستنتاجات:

1- امتاز النص بمعاينة الجسد لا معاشرته.
2- حاول النص ان يمنح المتلقي شكلا جماليا لجغرافية الجسد الانثوي.
3- سلط النص الضوء على بعض ما يكتنف المجتمع والسلطات من تناقضات وتصرفات مشبوهة.
4- اعتمد النص في اغلب محاوراته اللغوية على فكرة التعري اللفظي اذ شكل من خلالها صور معرفية جمالية فنية للحدث الدرامي
5- لم يذهب النص الى ارسال دلالات شهوانية محضة او مجردة بل عمد الى ارسال دلالات هدفها اختراق النظرة المألوفة للجسد
6- كان للنص حضوره الاخاذ بحيث أصبح مرآة عاكسة للواقع.
7- هدف النص الى اظهار فكرة التلميح لا التصريح للعملية الجنسية.

References :

1. Al-Ajam, M.-N. (2009). *Intention of Attendance and Absence in Adonis's Poetry.* Safaqas: Dar Noha.
2. Al-Dayeh, F. (1996). *The Arabic Semantics between Theory and Practice* (Vol. Edition 2). Damascus: Dar Al-Fikr.
3. Al-Hafni, A. (2002). *Psychological and Sexual Encyclopedia.* Cairo: Madboli Library.
4. Alloush, S. (1985). *Dictionary of Contemporary Literary Terms.* Beirut: Lebanese Book House.
5. Barthes, R. (1992). *The Delight of the Text.* (M. Ayashi, Trans.) Beirut: Center for Cultural Development.
6. Ibrahim, A.-Z. (2010). *Ayros and The Holy - Analytical Anthropological Study.* Syria: Al-Naaya Studies, Publishing and Distribution.
7. Khalaf, R. S. (2015). *Breaking the Silence, in the book Sex in the Arab World.* Beirut: Dar Al-Saqi.
8. Mahd, H. A. (2009). Yago's Play The Finger of Waves. In H. A. Mahd, *in The Color of Heaven- Theatrical Texts.* Damascus: Dar al-Springs,.
9. Weiss, P. (1967). *Mara R play-A series of masterpieces of international plays,.* (Y. Khamis, Trans.) Cairo: Arab Book House for Printing and Publishing.
10. Al-Salem, M. S. (2002). *Organizing Organizations - A Study in the Development of Thought During a Hundred Years.* Jordan - Amman: Dar Al-Kitab Al-Hadith.
11. Al-Sayrafi, M. (2009). *Information Technology.* Egypt: Dar Al-Fikr Al-Jamaa.
12. Camus, A. (n.d.). *Kalijola Play.* (Y. I. Al-Jahman, Trans.) Syria: Horan Printing, Translation and Publishing House.
13. Foucault, M. (2004). *History of Sexuality - The Will to Know.* (M. Hesham, Trans.) Morocco: East Africa.
14. Irfan, M. (2020). *Ayrosian and Thanatusia.* Morocco: Irfan Publishing House.
15. Mahmoud, I. (2002). *Forbidden Lust - The Antology of Forbidden Texts.* Beirut: Riad Al Rayes Book and Publishing.
16. Omar, A. M. (1998). *Semantics* (Vol. 5th Edition). Cairo: The World of Books.
17. Singh, J. M. (1965). *Play Spoiled West Boy- World Theatre Masterpieces Series.* (H. A. Rajab, Trans.) Cairo: National House of Printing and Publishing.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/735-752

Erotic and its epistemic connotations in the Iraqi theatrical text

Ali Karim Hassoun Al-rekaby[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 20/4/2021…....Date of acceptance: 2/6/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

eroticism formed a basic focus in contemporary studies and caused a problematic clash in terms of terminology, as some interpreted it by pornography and another interpreted it as aesthetic, so this research came to seek to decipher this terminological clash, and to be known as erotech in terms of cognitive significance, Accordingly, the research culminated in four chapters. The first chapter (Methodological Framework) talks about the research problem that came according to the following question: "How is the erotic act built in the theatrical text and what are the epistemic connotations that express its subjectivity? Then followed by the importance of research and the need for it, then the objective of the research, and the boundaries of research that were determined in time (2009) and spatially / Iraq, and objectively / about me by studying the erotica as a sign The chapter was concluded by defining the terms and defining them As for the second chapter, it consists of two researches, the first one is called: "Aerotec is an epistemic connotation" and the second is "Aerotec and its manifestations in the theatrical text." Then the chapter was concluded with the results of the theoretical framework.) Included On the research community, which consisted of three plays, then the research sample that was formed from a play taken from the research community by the intentional method and adopted the results of the theoretical framework as a tool for research to conclude the chapter by analyzing the research sample, then the fourth chapter came under the name of results and conclusions and the most important of these The results (the text formed an aesthetic and pictorial space, through body, the female body (Dzdemonh), and overwhelmed by the details of (Bailoger), to broadcast through his vocabulary erotica erotic sexual instinct on the tongue (Iago), and conclusions and it was the most important (try the text that gives the receiver a form aesthetically pleasing geography The female body) to conclude the research with a list of references and sources .

Key words: Erotic, connotation, knowledge, body.

[1] **University of Babylon / College of Fine Arts, Ali.kareem.alrekaby1966@gmail.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/753-766

تنوع الاساليب التصميمية للإعلانات التنافسية التجارية العالمية

عمار صباح شاكر ناجي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/2/21 , تاريخ قبول النشر 2021/3/29 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص:

بفعل التطور والانفتاح العالمي وامكانية تقديم الشركات خدماتها خارج حدودها المكانية التي كانت متحدده بها ، ولتحول العالم بفعل تطور وسائل الاتصال الى سوق عالمي كبير يستوعب كافة المنتجات من مختلف البقاع ومن نفس الصنف والحقل الانتاجي ، نتجت المنافسة بين الشركات ، والتسابق في الحصول على اكبر حصة سوقية تضمن اكبر قدر من الارباح ، ومن الطبيعي كان للترويج الاعلاني من قبل الشركات لمنتوجها ان يتحول من اعلان لمنتوج واحد الى اعلان تنافسي يدعو المتلقي الى ترك المنتوج المنافس والتحول الى منتوجها المقدم من قبل الشركة المعلنة، وعلى حساب المنافس الذي يقاسمها ايرادات الربح في نفس الحقل ، من هنا تنامت اهمية هذا النوع من الاعلانات ، لما تُقدمه من لغة خطاب بصري ترويجي عالي الثقافة ومُصَمَمْ بأسلوب فيه الكثير من الذكاء (قوة في الطرح وتأثير في التلقي). ومن خلال الكشف على هكذا نوع من الترويج المهم ، سيحاول البحث الاجابة عن التساؤل الاتي : (ما الاساليب التصميمية المتبعة في بيئة الاعلانات التنافسية التجارية العالمية ؟) في حين حددت اهدافه في الكشف عن الاساليب التصميمة للإعلانات التنافسية في كبرى الشركات التجارية العالمية. وانتقل الباحث الى تحليل نماذج تم اختيارها اوضحت نتائج من ابرزها: اسلوب الاستعارة الشكلية يحقق استغراق اكثر في استيعاب الاعلان التنافسي وبالتالي جذب اكثر للانتباه .وكما اردفها البحث بأستنتاجات من ابرزها :تصاعد وتيرة المنافسة بين منتوجين دليل صحي على النشاط الاقتصادي الفاعل للاسواق التجارية الاستهلاكية ودليل على نجاح المنتوجين في اسهم الاسواق المالية . وصولا الى ابرز التوصيات: تدريب الكوادر الفنية واطلاعهم على اهم الاساليب الممكن تنفيذها في الاسواق التجارية عما للمنتوج الوطني في منافسة المنتوج الاجنبي. مقترحا في نهاية البحث دراسة بعنوان "دراسة تأثير واقع الاعلان التنافسي التجاري على الاقتصاد الوطني " .

الكلمات المفتاحية: الاساليب التصميمية - الإعلانات التنافسية التجارية

[1] طالب ماجستير- جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، ammarart2000@gmail.com .

اولا: مشكلة البحث:

للإعلان دور مباشر في لفت الانظار ورائد في توجيه وتحديد خيارات المتلقي (المستهلك) وتحفيزه على اتباع نمط حياتي معين او بإقتناء منتج وتفضيله على غيره لسد احتياجاته الاجتماعية المستمرة. وبفعل التطور التقاني والمعرفي نال مجال الاعلان مساحة اكثر مرونة للتحول من الترويج بصيغ الإبلاغ عن وجود منتج بمواصفات معينة، الى التأثير المباشر في السلوك الجمعي للمجتمع وبالاخص على المستهلك، اذ تجسد هذا التحول في الاعلانات ذات الطابع التنافسي التجاري الترويجي، ولاسيما بعد الانفتاح العالمي ، مما احدث تسابق ومنافسة بين الشركات لاحتلال واشغال اكبر مساحة في ذهنية المتلقي من الاقناع بأفضلية منتوجها وتفوقة على المنتوج الاخر المنافس له .. اذ طورت الشركات اساليبها الاعلنية بطريقة تتناسب مع زخم الخيارات المتاحة امام المتلقي ، اذ اصبح توجه الاعلانات المنافسة تَخْيير المتلقي بين الافضل والاقل.. والى اثارة انتباه ملاحظة المتلقي الى ما يفتقر اليه المنتج المنافس من جهة اخرى، مما يؤل بالمتلقي الى ترك المنتوج المنافس وتغير قناعاته والتحول عنه ايضاً..

مما لا يترك مجال امام الشركة المنافسة الا للرد على هذا النوع من الاعلانات وبنفس الاسلوب الذي يجمع بين (قوة في الطرح وتأثير في التلقي).

ومن خلال الكشف على هكذا نوع من الاشهار المهم، سيحاول البحث الاجابة عن التساؤل الاتي:

(ما الاساليب التصميمية المتبعة في بيئة الاعلانات التنافسية التجارية العالمية ؟).

ثانيا: اهمية البحث والحاجة اليه :

الاهمية النظرية: يمكن ان يعود بالنفع المعرفي من خلال اغناء الجانب الثقافي للمصمم الذي يروج لمنتج في بيئة تزخر بالمنتوجات المنافسة، وللمهتمين بدراسة للاساليب التصميمية في الاعلانات التنافسية التجارية ، وللنفع من التجربة الاعلانية التنافسية لكبرى الشركات التجارية العالمية ، ومحاولة متواضعة لبناء مرجع معرفي لهذا النوع من الاعلانات.

الاهمية التطبيقية : يمكن ان يعود بالنفع المباشرعلى المؤسسات ذات المنتوجات التنافسية مع شركات تماثلها وتتنافس معها في نفس الحقل الانتاجي، عن طريق نقل التجربة الاعلانية لكبرى الشركات المحددة بالحدود البحثية. الى الواقع التطبيقي لبيئة تفتقر لهذا النوع من الاعلانات لما له من تأثير على الجانب الاقتصادي والثقافي بطرحه وتلقيه .

ثالثا :يهدف البحث الى:

كشف اساليب تصميم الاعلانات التنافسية في كبرى الشركات التجارية العالمية .

رابعاً:حدود البحث:

الحد الموضوعي : اذ يتحدد البحث بالاعلانات التجارية (اعلانات تنافسية) (شركة بيبسي ، شركة كوكاكولا، شركة ابل ، شركة سامسونج ، شركة ماك كونالد ، شركة بركر كنك ، شركة جاكور ، شركة مارسيدس ، شركة BMW).

الحد الزماني : ويتحدد بالبحث بالفترة الزمنية المحدد ما بين (1998 - 2019) .

الحد المكاني : ويتحدد بالاعلانات المنتقاة قصديا (اسيا / كوريا الجنوبية، اوربا /المانيا - المملكة المتحدة ، امريكا الشمالية / الولايات المتحدة الامريكية).

خامسا : المبررات :

اذ لهذه الاعلانات خصوصية تجبر الشركات الكبرى على الرد ، وانتزاع اعتراف ضمني منها للشركة المنافسة على انها منافس يستحق الرد. فهي اعلانات ذات حدين اما ربح المنافسة او خسارة عملائها .

اذ تحددت الاعلانات التنافسية المنتقاة قصديا بالفترة التي انطلقت بها الاعلانات ، ولعدم وجود مصدر يوثق تاريخ تصميم واطلاق ، معتمداً الباحث على تاريخ تغير العلامة لشركة (بيبسي) المستخدمة بالاعلان 1998، تاريخ استخدام التقنية لشركة مارسيدس نموذج (تقنية رأس الدجاجة) ، تاريخ انتاج سامسونك في عام 2012 لهاتفها (الكالكسي s3) .

اذ ان طبيعة الاعلانات المعنية بالبحث متجاوزة للخصوصية المكانية للشركة الاخرى وغير محدد بها ،ذات فاعلة محركة في الاقتصاد العالمي بقدرة تأثيرية عالية وبفعل العولمة اصبح تأثير تداوليتها غير مقتصرة على حد المكاني معين.

الدراسات السابقة : اولا – عنوان البحث : (أخلاقيات الاعلان كمعايير حاكمة للإعلان التنافسي) ، بحث علمي تقدم به (أ.د. ميسون محمد قطب) استاذ تصميم الاعلان والقائم بعمل كلية لفنون التطبيقية – جامعة حلوان .

ثانيا - مشكلة البحث : وتتجسد مشكلة البحث من خلال طرح الباحثين السؤال التالي : كيف يمكن الاستفادة من اخلاقيات الإعلان التنافسي ووضع اخلاقيات حاكمة له ؟

ثالثا - هدف البحث: يهدف البحث الى تقديم دراسة عن ايجابيات وسلبيات الاعلان التنفسي وخصائصة واليات تطبيقة ، والى استنتاج اخلاقيات تحكم الاعلان التنافسي.

رابعا - اهمية البحث : تتضح اهمية البحث من خلال تحقيق الاخلاقيات الحاكمة اثناء ممارسة الاعلان التنافسي ، لضمان رسالة اعلانية فعالة ذات معاير اخلاقية .

خامسا - حدود البحث : لم تتحدد الباحثة بحدود للبحث .

سادسا - مناقشة البحث وعرض نقاط الاتفاق والاختلاف معها والافادة منها :

تناولت الباحثة العنوان من خلال الاستغراق في الجانب الاخلاقي وتعريفاته الاجتماعية، مما ولد انطباعا عند القارء وكأن البحث مقدم من خلال مختص في الجانب النفسي ويروم بدراسة جانبية لتاثير الاخلاق على الاعلان التنافسي ، وفيما يلي ابرز نقاط الاختلاف والاتفاق:

يتفق الباحث مع الباحثة في اهمية الاعلان التنافسي وتأثيره في الجانب الاجتماعي لما له من دور في التأثير على سلوك المجتمع تبعا لثقافاتهم .

يتفق الباحث مع ماجاء في البحث على عدم تقديم المعلومات المضلله وعدم الاتعمد من خلالها الى الصاق ما هو غير موجود في المنتوج كونه مبدأ عام .

ومما لا يتفق فيه الباحث الى الى اشارة الباحثة الى عدم استغلال المزايا التي يتمتع بها المنافس لتوظيفها في الاعلانات التنافسية كونها محور الاختلاف .

المبحث الاول

اولا : مدخل مفاهيمي للإعلانات :

ان التطور الحظاري الذي انتقل بين مراحلهُ الوعي الانساني، رافقة تطور على مستوى الرقي المتدرج في كافة نشاطاته الحياتية اليومية ، اذ الانتقال من مرحلة البدائية على هامش البيئة بصورة متعثرة ، الى مرحلة التنظيم لنتاجاته والسيطرة عليها وان يكون الفاعل والمؤثر على من حوله ،فما كان منه الا ان يبتكر وسائل تنظم له وفرة وفائض الانتاج الذي وصل اليه وتسويقها ووضع علامات ورموز بسيطة تميز منتوجه ومن ثم الاابلاغ عنها, اذ يرجع تاريخ اول اعلان مكتشف الى الـ 4000 عام قبل الميلاد ، كذلك استخدم المصرين الورق البردي في صناعة عروض تجارية تحمل رسائل نصية كرافيكية (باللغة الهيروغليفية) ، والامر كذلك في اليونان وروما اذ كان من الشائع جدا كتابة نصوص او رسوم للاشهار عن البضائع والسلع ، وكذلك استعملت الصخور والحفر عليها كنوع من الارشاد الى محل بيع وتوفر الخدمات المعروضة باسلوب قد لا يزال مستعمل الى يومنا هذا في بعض المناطق من الهند والصين (wikipedia, 2021).

شكل رقم (1)

شكل رقم (2)

ثانيا :مفهوم التنافس الإعلاني : يختص الاعلان التنافسي بعرض منتوجين بوقت واحد يكون المروج عنه ايجابي والمروج ضده سلبي وبأختلاف وتنوع الاساليب التصميمية المتبعة هذا النوع من الاعلانات ، فهو اشبه بإعلان حرب تنافسية اكثر منه اعلان ترويجي بالنسبة لبقية الشركات المتواجدة في نفس الحقل التجاري ، فَتُجبر الاولى الى دخول ما يعرف (بحرب الاعلانات)، وهي على نوعين الثابت الكرافيكي والمتحرك (Heath, 2016) ، اذ تعتمد لغة التصميمية في جوهرها على (نوع من التصورات المنتقاة من الواقع وتوظيفها في وصف للفكرة منشودة ، ولا تتحقق التواصلية باللغة الا بعد تحفيز المتلقي و اثارة الانتباه) (Enad, 2016). اذ يمكن اعتبار طرح التساؤلات اثناء الخطاب البصري حالة من التفاعل مع الاعلان التنافسي وميزة مهمة فيه. ، فكل الاسئلة التي يثيرها التصميم الاعلاني (التنافسي) تضمن للمصمم تحقيق تفاعل ولفت انتباه يتمناه كل صاحب منتج . (Alaq, 2010). وهو ما يميز الاعلان التنافسي عن العادي كما الشكل (1) و(2) في الصفحة السابقة .

ثانياً- أ: اساليب العرض الإعلاني

أ-1 : اسلوب الاعلانات المقارنة التنافسية :

او يسمى بالاسلوب المقارن ، اذ يتم طرح خصائص كل منتج وطبعا تكون النتيجة الاعلانية لصالح المنتج المروج عنه وتتم هذه الطريقة وفق نسقين لا ثالث لهما (Robin, 2017):

شكل رقم (3)

المقارنة المباشرة : وهي حالة توجية الإعلان تجاه منتوج منافس مباشر في نفس الحقل ومزاحم لمنتوجها في نفس المساحة التجارية السوقية ، وفق الية احترام الخصم وعدم التدليس والابتعاد عن المبالغة وكما في الشكل (3) ..

المقارنة غير المباشرغير مباشرة : بين منتوج وبقية المنتوجات من نفس الحقل وبصورة شامله ، كدليل على استحواذ المنتج على هرم هذا القطاع وعدم تحديد المنتج المنافس بصورة مباشرة بذاته، من دون تشخيص ، وهي مرحلة تأتي منطقيا بعد تربع المنتوج على بقية المنتجات المنافسة . (Alaq, 2010). كما في الشكل (4).

شكل رقم (4)

أ-2 : الاسلوب الواقعي الوصفي : اذ يعد هذا النوع من الاساليب من ابسط الاعلانات التنافسية ، اذ يقدم المنتج بطريقة وصف واقعي لخصائص المنتوجات ومن دون اي تكلف او تزويق،وهو اسلوب يخاطب به الجمهور بصورة مباشرة متجاهلا المنتوج الاخر وتشويهه ، ليترك الخيار للجمهور في التفضيل

شكل رقم (5)

(Robin, 2017). وكما في الشكل رقم (5) يقوم بهذ النوع من الاعلان حينما يمتلك المنتج صفات اساسية تميزه عن المنتج المنافس الذي يفتقد لها، (Hassan, 2008)، ونجد هنا الكيفية التحفيزية في هذا النوع من الاعلانات تعتمد على اثارة تساؤلات في ذهنية المتلقي .

شكل رقم (6)

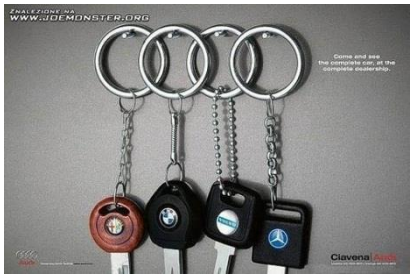
أ-3 : الاسلوب الساخر: اذ يستثمر العمل الفني من هذا النوع بطرح عيوب المنتوج او تقديمه كمنافس بوضع محرج ساخر يثير الضحك وحتى قد يصل الى حد ان يتحول الى نكته يصعب ازالتها من ذاكرة المتلقي، وبالطبع يعتمد ذلك على مدى قوة الفكرة وانتشار تداولها ، كذلك من مميزات هذا الاسلوب ان قد يفهم احياناً للوهلة الاولى ان الشركة نفسها هي صاحبة الاعلان حتى يتبين العكس، (David , 2016). كما في الشكل(6)

شكل رقم (7)

أ-4 : ألإسلوب الفكاهي الكوميدي: يُعد الاسلوب الفكاهي اسلوب قريب من الاسلوب الساخر لكن من دون انتقاص ، فهو يتحلى بالجانب الطريف في صياغة افكاره وغالبا ما يجعل المتلقي بعد ادراكه للفكرة مبتسما ، ويتعاطف معه لما لمسة من مرح في الفكرة وهو اسلوب يدخل البهجة لدى المتلقي كونه يحمل الطابع الكوميدي بين ثنياته.. (Molwyn & Clifford)، الشكل(7).

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أ-5 : اسلوب الاستعارة الشكلية :



شكل رقم (8)

اسلوب ابداعي مهم في الجانب التنافسي، هو انشاء تكوين من اشكال متعددة تصلح ان تكمل وتعبر عن الفكرة التي يراد وصفها، بطريقة تغني عن شروحات واستعراضات كثيرة ، فالاستعارة وبتوظيفاتها الغير مسبوقة تكون فكرة جديدة ومختصرة على ذهنية المتلقي، وتأسيسا على ما تقدم فأن (لأسلوب المصمم ومدى براعته وخبرته المتراكمة وحسن التقاطة للمفردة الوظيفية الدالة على الفكرة ، يكون لها الدور الابرز في في اخراج استعارة شكلية تؤدي جانبا مهم في ايصال الفكرة الاعلانية (Al-Waili, 2014, p. 10) . انظر الشكل(8).

شكل رقم (9)

ثالثا :الصورة الاعلانية : الفنان حين يتصرف بالصورة وعرضها الى اختزال و تغيرات شكلية ، لابد من اخذها الى منطقة يحاكي بها الواقع بطريقة يراها اكثر تعبيرا ووضوحا عما هي عليه،اذ اصبح للصورة تنوع في اشغال المساحة والفضاء الخاص بالاعلان، انظر الشكل (9)، ومن الطبيعي ان تختلف المساحات المخصصة لكل صورة من المنتوجات المنافسة عن المساحة في حال كون الاعلان غير تنافسي ،كون ان الاعلان التنافسي مخصص في اغلب حالاته لعرض منتوجين اي بالتالي تكثيف اكثر من حيث العناصر، لذا من البديهي ان مساحة الصورة غير الذي عليه في الاعلانات العادية وهي وفق الانواع التالية (Nassif , 2015,p107):

الصور الصغيرة (نسبة الى المساحة الاعلانية) :

الصور الكبيرة

الصورة المتعادلة.

باتت الصورة تعبر عن حكاية كاملة احيانا ، ولكوننا لا يمكننا الفصل بين الدالة الفكرية في الخطاب البصري وبين الاسلوب ،اصبح الزاماً علينا التميز بين الصورة كمادة اعلانية توظف ضمن الخطاب البصري، وبين الفكرة النهائية وطريقة اخراجها ضمن الاطار العام في المساحة الاعلانية المتحددة بالاسلوب الخاص للمصمم. (Al-Taie, 2015).

المبحث الثاني

اولا - البعد الاقتصادي والتجاري للإعلان التنافسي:

لغة الاقناع في الجانب التنافسي والتسويق الاقتصادي لا تتم الا من خلال التصميم الاعلاني ومنها الكرافيكية ، فهي لغة الشركة مع الجمهور ان أحسنت اختيار عباراتها البصرية ورسالتها الإعلانية كان لها التأثير على جمهور اكثر وبالتالي ترويج اكثر ومردود مالي اكثر على حساب شركات منافسة أخرى. فجُل الشركات التي حققت تطور في قناعات المجتمع لصالح منتوجاتها نرى لها اهتمام عال في الجانب التصميم

وبالذات على الإعلانات التنافسية في أقصاء وإزاحة المنافس لتحقيق اعلى قدر من الهيمنة والاستحواذ على العائدات الربحية من التسويق ، ويمكن الإشارة إلى أهمية الإعلان التنافسي بالأخص من خلال ابرز النقاط (Nassif , 2020) :

يضاعف سرعة وصول المنتوج الى المستهلك بنسبة تفوق بكثيرعن المنتوج المنافس.

يساعد على إنشاء قاعدة جماهيرية بنسبة الضعف عن المنافسين الذين يلجؤون للترويج بالإعلانات الاعتيادية.

يوفر أسبقية بنسبة 2 / 1 لصالح الشركات التي تتبع الاسلوب الاعلاني التنافسي ، وبنسبة 4 / 1 عن التي لا تتبع اي خطة تصميمة اعلانية .

يمكن الاعلان ويحفز الشركة على تطوير امكانياتها لتقديم منتوجها بصورة اكثر نفع للمستهلك عن المنتوجات للشركات المنافسة واحتلال الصدارة وانتزاعها من الاخر .

ثانيا - البعد الدعائي للإعلان التنافسي :

تشترك منطقة كبيرة من المساحة التي تعمل بها الدعاية التجارية مع المساحة التي تعمل فيها نفسها الاعلانات وبالاخص التنافسية منها ، اذ يتشاركون في منطقة الاتصال الجماهيري وخاصة الدعاية التجارية . والتي تتصف خاصة منها بالدعاية التنافسية ، فلا يمكن ابعاد الجانب التنافسي للاعلان من مفهوم الدعاية ، وتمتاز بأثارته قناعة المتلقي من الداخل وهي اشبه بغسل للدماغ تجاه موضوع معين ، وبتوظيفاتها العديدة تنوعت توجهاتها فمنها الدعاية الانتخابية ،السياسية ،الاقتصادية، الحربية والثقافية ، فهي من اهم وسائل الاستحواذ والغزو الثقافي والفكري والعسكري والتجاري في العصر الحديث، اظافة الى ميزة الدعاية من حيث الترويج كونها صادرة من شخص ثالث مكلف او غير مباشر قد يكون المتلقي احيانا بعد وصوله الى اقصى مراحل الاقناع (Abu Taima, 2008, p. 87) . اذ يمكن تعريف الدعاية على انها (مجموعة استراتيجيات إعلامية واتصالية ، هدفها التأثير في افكار وانماط السلوك للاخرين ، او كسب تأيدهم بصورة مطلقة)، (Fatima , 2011, p. 79).

المبحث الثالث

المنافسة والتصميم

تعتمد المنافسة الاعلانية دائما على مبدئ ابهار المتلقي ومفاجأة المنافس بالطرح للمنتوج وبالامكانات التي وصل اليها ليكون التفوق داعي أساسيا لاقناع المتلقي بالافضلية وتفوقه عن المنتوجات المنافسة ، (Muhammad, 2015, p. 29) ، اذ لابد من تضافر كافة الظروف لتمرير النجاح والتميز في صناعة الاعلان من مرحلة التصميم الاولي إلى المرحلة الاخراجية النهائية ودراسة كافة الامكانات المتاحة واختيار المناسب منها من اجل تحقيق الفوز التنافسي في حقل الاعلان والمتأتي من خلال الجذب ، فالجدة والمعاصرة عوامل مؤثرة في جذب الجمهور ويحقق استغراق اكثر في التلقي للاعلان التنافسي ، الذي يجب ان يراعى فيه اوتضمينه الاتي (Robin, 2017, p. 406) :

1-الابتعاد عن المبالغة.

2-ترك الافكار القريبة من اعلانات سابقة او المشابه لها تحاشيا للتكرار غير المقصود.

3-تضمين التصميم الاعلاني الاثارة وبالوسائل الحديثة كالحركة او حتى الصوت.

الابتعاد عن التقليدية.

وتعتمد المنافسة على ثلاث محاور يبنى عليها التميز المقيم لترتيب المتنافسين:

اولا _ الفكرة : تعد الفكرة الاعلانية التنافسية الركيزة التي تستند عليها كل العناصر الموظفة في الاعلان المسؤولة عن طرح الرسالة، فهي الخريطة لكل شي والمساحة التي على ضوئها تتوزع الادوار في وصف الرسالة ، فالفكرة هي الموزع للادوار على العناصر لصياغة الرسالة الموجه للمستهلك او المتلقي ، وكلما كانت الفكرة واضحة وذات بعد فكري مستقر، كلما مكنت العناصر من تكوين اداء عالي الفاعلية وبثقة تامة اذا ما استكملت باقي المحاور نتاجاتهم على احسن وجه (التقنية و الاخراج) وبمساعدة ومشاركة اكثر من قسم او جهة في صناعة ما يعرف بـ(الاعلان المتفوق)، (Muhammad, 2015).

ثانيا _ التقنية : يعد التطور في تقنيات الانتاج الفني بطيء الوتيرة اذ ما قيس بالتطور الذي صاحب دخول الرقمنة في الانتاج الفني والمساحات التي اصبحت مفتوحة امام المصممين، وخاصة في مجال البرامجيات الرقمية وتنافس الشركات في تقديم برامج اكثر احترافية لاسيما الكرافيكية منها لكبرى الشركات الكندية والاميركية (ادوبي الاميركية و كوريل الكندية). اذ اصبح في حدود الامكانيات البسيطة المتوفرة تركيب الصور الرقمية والسهولة في الحصول على مصادرها المتنوعة ، فكان لدور المعالجات الرقمية الاثر البارز على خفض كلفة صناعة الاعلانات التي كانت حكر على كبرى الشركات الاعلانية لما يحتاجة العمل من معدات توفر تقنية حديثة لا يستطيع الجميع الحصول عليها والتي كان لها الفاعلية في صناعة مؤثرات تذهل المتلقي وترفع من فترة الاستقطاب للانتباه وللتأني والاستغراق اكثر في التفاصيل المرئية المعالجة رقميا ، (Fallon & Fred, 2004) .

ثالثا - الاخراج : ان الابداع المتسارع الخطى اصبح من الصعب الإلمام به في ضل تطورات تقنية ذات قفزات هائلة ،فالطفرات التي شهدتها ادوات الاخراج والتداخل التكنولوجي مع المهارات ادت الى ابتكار نتاجات فنية اقل ما توصف بانها ضرب من ضروب الخيال في عصرها ،لتبدأ مرحلة جديد من الانتاج البصري للتصميم الكرافيكي خاصة بعد دخول الحاسوب في تقنيات الاخراج . اذ ساد على تصميم واخراج اعلانات غير مسبوقة واكثر احترافية ، اذ ترى مصممة المنتجات (ايفا تسايزيل) ان التصميم الذي ينتهي بأخراج رائع هو حصيلة سلسلة من الخطوات المحسوبة مسبقا بدأ من الفكرة التي تأسس لتصميمات تتناسب مع وسائل الاخراج التي اصبحت تفاجئ المصمم اكثر من المتلقي لما آلت اليه الامكانيات في تحويل التصميم من فكرة تصميمية بسيطة الى تجسيد محقق للجذب (Robin, 2017). ويندرج الاخراج ضمن اخراج ثنائي وثلاثي الابعاد، فالتصاميم التي تعمل وفق المبدأ التصويري الوصفي (Descriptive Painting) والذي يعمل وفق المحاكاة البسيطة ببعدين ، ويكون ضمن الحيز البصري وهو ما يمكن وصفة بالإخراج الرقمي، اذ تتجلى دور التقنيات الرقمية في تطوير المشهد المنظور بطريقة تعطي جو من الواقعية على الاسلوب المتبع في

التصميم (Hood & Milba, 2017) ليتبنى الاعلان دور اكثر أقناعا للمتلقي بمدى واقعية الفكرة المطروحة أمامه ليحقق اعلى قدر من (الاستغراق في الادراك) .

مؤشرات الاطار النظري :

- انفتاح التصميم على العالم الرقمي السحابي ، نقل المنافسة الى العالم الرقمي .

زياده فتره الاستغراق من المتلقي للإعلان خطوه اولى لتحقيق جدال داخلي بين قناعات المتلقي والرسالة الاعلانية وليس بالضرورة أن يتم تحقيق الاقناع .

- التحكم في عين المتلقي يسهم في الفهم الصحيح للرسالة الإعلانية تنافسية وحمايتها من الفهم العكسي.
- الطرح الكرافيكي في الاعلان التنافسي متفوق على الاعلان التلفازي كونه لا يقاطع متعة المشاهدة للمتلقي.
- الاعلان التنافسي في الترويج لمنتوجه على مبدأ توجيه المتلقي بصورة غير مباشرة لترك المنتوج المنافس وتحويله عنه لصالح منتوجها البديل.
- بفعل التطور التقني الذي تداخل مع التصميم الكرافيكي اصبح مفهوم التصميم الكرافيكي اوسع من مفهومة السابق في ادبيات الاختصاص.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي[1] (تحليل المحتوى[2]) ، لملاءمة موضوع البحث مع ما يوفره المنهج من اجراءات تسهم في تحقيق هدف الدراسة .

اذ يفيد الباحث في عملية التحليل ، للكشف عن دور الاساليب التصميمية في الاعلان التنافسي وتأثيرها على انتشار المنتوج وتحقيق التفوق على المنافس.

مجتمع البحث: يمثل مجتمع البحث الحالي الاعلانات التنافسية الرسمية التي تحمل شعار كبرى الشركة التجارية العالمية المروجة لمنتوجاتها والبالغ عددها (12) اعلان للشركات التي وظفت الاعلان التنافسي في الاعلان لمنتوجاتها [3]، ولاسيما منها الاعلانات التي تم الرد بها من الشركات المنافسة ، وكان الاختيار للمبررات التالية :

كونها اعلانات تناولت الجانب التنافسي، الواضح في تحديد المنتج المنافس لها لاجباره على الرد لاحقا، مما يحقق عامل جذب اكثر لدى المتلقي ، وبالتالي وضوح اكثر في الاسلوب التصميمي التنافسي ، لضمان اكبر قدر من الافادة في مرحلة التحليل.

كونها إعلانات رسمية لشركات عالمية ذات علامات تجارية الاكثر تداولية وانتشاراً في الاسواق العالمية ، ولها ثقل اقتصادي مؤثر يعزز اهمية الاعلان التنافسي.

---

[1] يستخدم المنهج الوصفي في البحوث التي تصف ظاهرة أو حالة أو حادثة في البيئة الاجتماعية أو الطبيعية . ينظر : موفق مظلوم الربيعي،اصول البحث العلمي " دليل الباحث في مجال التصميم" جامعة بغداد ، 1999، ص 24.

[2] هو اسلوب لوصف المحتوى الظاهري وصفا موضوعياً وكماء ينظر: ابو طالب محمد سعيد، علم مناهج البحث، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،1990، ص 100.

[3] وتمثلت بـ (شركة بيبسي كولا وشركة كوكا كولا ، شركة سامسونك وتنافسها مع شركة ابل ، شركة ماكدونالد مع شركة بركر كنك، شركة BMW مع شركة جاكور وشركة اودي) .

نماذج البحث وطرق اختيارها : إعتمد الباحث في اختيارة للنماذج الاختيار (القصدي غير الاحتمالي) وذلك حسب متطلبات البحث ، اذ اعتمدت نسبة (25%) من (12) إنماذج ، لغرض تحليلها، ولدخولها ضمن نطاق البحث، إذ ادرج الباحث نماذج البحث ضمن الجدول الاتي :

مصادروطرق جمع المعلومات: اعتمد الباحث في جمع المعلومات ، على المصادر التي سيرد ذكرها وحسب الاولوية :

المصادر والمراجع العربية والاجنبية والصادرة عن دور نشر ومكاتب عربية واجنبية والمؤلفة من ذوي الاختصاص او اختصاصات موازية ومكملة .

البحوث العلمية (ماجستير ، دكتوراة ، بحوث الترقيات العلمية).

المجلات والدوريات .

المعلومات الموثقة على شبكة الانترنت ، ومن المواقع الموثقة .

أداة البحث : تحقيقا لهدف البحث صممت إستمارة تحديد (محاور التحليل) اذ ارتكزت الى ما ورد بما يأتي : أديبات متعلقة بموضوع البحث و الاطار النظري وما اسفر عنه من مؤشرات .

صدق الاداة :تم التاكد من صدق أداة التحليل بعد عرضها على عدد من الخبراء من ذوي الاختصاص الدقيق، والمختصين بمناهج البحث العلمي* قبل تطبيقها ، وتم الاجماع على صلاحية مفرداتها بعد اجراء التعديلات والملاحظات ، وبذلك اكتسبت صدقها الظاهري من الناحية البحثية ، ومن خلال تصميم إستمارة التحليل المعروضة على الخبراء والمؤشرات التي تم التوصل اليها عن طريق الاطار النظري ، اذ خرجت الاستمارة بالمحاور الاتية لغرض التحليل ، وهي:

الاساليب التصميمية .

الفكرة التصميمية .

الاخراج الفني .

التقنية التصميمة .

شكل رقم (10)

انموج للتحليل:

الوصف العام :

النوع :إعلان تنافسي .

الجهة : إعلان من شركة بيبسي كولا ضد شركة كوكاكولا .

القياس: غير محدد .

التاريخ : 2013

قدمت شركة بيبسي كولا اعلان ذو طابع تنافسي بالضد من شركة كوكا كولا العالمية ضمن ما بات يعرف بحرب الكولا التنافسية كما في الشكل(10)، اذ وضفت الشركة فكرة الرداء الاحمر وقاربت فكرته مع فكرة

الرداء الخاص بالشخصية المرعبة (لدراكولا) المتأتية من الترسيخ الاعلامي في وصف ملامح الشخصية المرعبة وزيها الكلاسيكي ذو الرداء الاحمر .

اولا /الاسلوب التصميمي : استعمل المصمم للاعلان التنافسي اسلوب الاستعارة الشكلية في توظيف الرداء الاحمر ، وتناسبها مع عيد الرعب ، والتي تميزت عن اي رداء احمر اخر كأن يكون رداء شخصية سوبر مان مثلا والتي تحمل مدلول مغاير لولا الاشرطة الحمراء التي وظفت لتميز عباءة الشخصية المرعبة عن غيرها كونها من صفات الشخصية المقصودة .

ثانيا / المرجع الفكري : اعتمد الاعلان التنافسي في توظيف التاريخ الديني وتحوله الى نوع من الثقافة الغربية والتي يعود اصلها الى الاعياد الدينية في ايرلندا والمشتق من عيد القديسين والتي ينسب بعضهم تاريخه الى عيد الحصاد لطرد الارواح الشريرة واخافتها ، لكن انتشاره وتحوله من عيد ديني الى سلوك ثقافي بفعل الهيمنه الثقافية الامريكية التي تبنت العيد ونسبته الى ارثها من خلال تغير طابعة الى طابع علماني بعيد كليا عن الطقوس الدينية التي اشتق منها ، من خلال ارتداء عباءة دراكولا المرعب وقد ثبت عليها شعار كوكا كولا مستغلا التشابه للون الاحمر لعلبة الكوكا مع لون العباءة التي استعارها من الشخصية المذكورة . اذ جعل كوكا كولا تظهر بشكل مصاصة دماء وقاربها مع الجانب المرعب الذي هو نقيض الجانب الاخر الذي تتبناه بيبسي وانها حالها حال الاشخاص الطيبون الذين في العيد يرتدون الملابس المرعبة من اجل الاخافة ، في اشارة الى ان بيبسي الطيبة في حال ارادت ان تكون مرعبة لابد عليها ان تتحول الى كوكا كولا .

ثالثا /الاخراج الفني : اعتمد المصمم في إخراجه الفني للإعلان على اكثر من عنصر كرافيكي ، اذ استعان المصمم بعنوان نصي يوضح تكملة الفكرة واركن اليه جزء كبير من فهم الفكرة التصميمية وهذا ما اعطى وحدة تكاملية مع الصورة التي قام باستعارة شكلية اشير اليها سابقا ونجح في صياغتها ، اذ منح الصورة الدور الابرز في جذب عين المتلقي من خلال المؤثرات البصرية الرقمية الواضحة في صناعة صورة رقمية مركبة تحقق استقطاب لعين المتلقي وبنفس الوقت تسمح له بعد ادراكها بالبحث عن تكملة النص البصري الذي ما يلبث ان تدركه عينه في النص الكتابي والذي يوضح ويشرح بطريقة ضمنية طبيعة الرداء وطبيعة الفكرة المقصودة من الصورة التي سبق وتم ادراكها ، فالتكامل بين الصورة والنص جعل الحقل البصري من الصعب الفصل بينهما منا يعطي امتاع اكثر لدى المتلقي في تكامل النص البصري وعدم اهدار الفكرة في المفتتح البصري وجعل النص يبدوا اشبه بالزائد .

- ومما يحسب على التصميم انه في حالة عدم فهم النص سيكون الاعلان عكسي ، اذ انه ومن دون امكانية فهم النص الكتابي سيكون الرداء الاحمر اشبه بالرداء الخاص بسوبرمان البطل الخارق وبالتالي ارتداء البيبسي له وهو حامل لشعار الكوكا ، يعني انه تحول الى بطل وتشبه بعلبة الكولا وهذا ما اشار اليه الباحث سابق في الاطار النضري، في التعامل مع مفردات التصميم التنافسي ، كونه في حال الفهم الخطأ سيكون للاعلان مردود عكسي على المنتوج لصالح المنتوج المنافس . لذا اعتبر الكثيرين من المتتبعين والمتلقين انه اعلان لصالح كوكا كولا ، وهذه نقطة ضعف تحسب على التصميم فغير العارف لمعنى عيد الهالوين وللنص الكتابي سيكون لديه اعلان عكسي لصالح كوكا كولا .

رابعا / طبيعة الاعلان التنافسي : الاعلان التنافسي المقدم من شركة بيبسي يندرج ضمن سلسلة طويلة من الاعلانات التنافسية بين الشركتين لكن التحول في المباشرة لتشخيص المنافس هو ما جعل الاعلان التنافسي يكون ذو تأثيرامثر وضوحا في تحديد كل شركة لمنافسها ولانتقال بحرب المولا من الادارات في كلتا الشركتين الى تنافس واضح ومعلن امان المستهلك والمتلقي ، اذ نقل الاعلان التنافسي التحكم بايرادات الشركة وتاثيرها الاقتصادي العالمي الى وعي المتلقي اذ اصبح اكثر ادراكا المستهلك انه هو من يحدد نجاح وفشل المنتوج ، اذ نجد ان المستهلك اصبح من الرائج جدا ان يطلق حملة لمقاطعة منتوج معين ويسبب لها الكساد حتى تحقيق مطلبه او مجمعة ينتمي اليها . وهذا الوعي المتنامي من قبل المستهلك مبني جزء كبير منه من الاعلان التنافسي لدورة في ايضاح اهمية المستهلك في حياته الاقتصادية وموقع الشركة عالميا .

التوصيات : يوصي الباحث بما يأتي :

1-التحول من الاعلانات العادية للمنتوجات الوطنية الى اعلانات تنافسية في مواجهة المنتوج المستورد .

2-ركن عملية التصميم للمؤسسات الوطنية الى اشخاص لهم خبرة في مجال التصميم التنافسي للترويج عن منتوجاتهم الوطنية .

3-تكوين مؤسسة وطنية مشكلة من مختصين في المجال الاكاديمي مسؤولة عن الاعلانات الوطنية والترويج والاعلانات بما فيها الاعلانات التنافسية لما للاعلان بصورة عامة من دور في التاثير على الواقع الاقتصادي وللاعلان التنافسي على وجه الخصوص .

4-تدريب الكوادر الفنية واطلاعهم على اهم الاساليب الممكن تنفيذها في الاسواق التجارية دعما للمنتوج الوطني في منافسة المنتوج الاجنبي .

المقترحات :

تواصلا مع البحث الحالي ، يقترح الباحث :

1-دراسة بعنوان "دراسة تأثير واقع الاعلان التنافسي التجاري على الاقتصاد الوطني " .

2-دراسة بعنوان " دور الاعلان التنافسي في مواجهة المنتوج المستورد ودعم المنتوج الوطني" .

دراسة في جانب " امكانية تنفيذ اساليب التصميم الاعلاني التنافسي وتأثيره على الواقع العراقي الاقتصادي".

References

1-Abu Taima, H. F. (2008). *Advertising and Consumer Behavior between Theory and Practice.* Jordan: Dar Al-Farouq Publishing.

2- Alaq, B. (2010). *Creativity and Innovation in Advertising*. Amman, Jordan: Al-Yazouri Scientific Publishing House.

3- Al-Taie, N. M. (2015). R*eading the Advertising Image According to Contemporary Critical Trends*. (C. o. Arts, Ed.) University of Baghdad.

4- Al-Waili, S. K. (2014). *Metaphor in the Virtual Image for Commercial Advertising,*. (C. o. Arts, Ed.) Baghdad: University of Baghdad.

5- Basheer Al-Alaq.(2010) .*Creativity and Innovation in Advertising* .Amman ،Jordan: Al-Yazouri Scientific Publishing House.

6- D. H. (2016). *Dada and Surrealism*. (A. M. Rawabi, Trans.) Cairo: Hindawi Foundation for Education and Culture.

7- Enad, D. M. (2016). *the system inherent in the act of designing commercial advertisements*. baghdad: Al-Fath.

8- F. H. (2011). *Communication and Marketing Media* (Vol. 1st Edition). Amman, Jordan: Osama House for Publishing and Distribution.

9- Fallon Pat و ،Fred Senn .(2004) .*Juicing the Orange*, How to Turn Creativity into a Powerful Business Advantage .Boston: Harvard Business Press.

10- H. L., & M. K. (2017). *3D printing, birth of a new industrial revolution.* (Z. Ibrahim, Trans.) Windsor, CIC, 3 High Street, UK.

11- H. S. (2008). *Graphic Design in Multimedia* (Series of Graphic Design in Media Books ed.). Fikrun wa Fann House.

12- Heath, R. (2016). *Seducing the Subconscious Mind, Psychology of Emotional Influence in Advertising*. Egypt: Hindawi Foundation for Education and Culture.

13- M. A. (2015). *Commercial Advertising ,Concepts and Objectives* (Vol. 1st Edition). Amman: ar Al-Raya for Publishing and Distribution.

14- M. M., & C. L. (n.d.). *Comedy and Tragedy* (The World of Knowledge Series publications ed.). (A. M., Trans.)

15- N. J. (2015). *Print Advertising Design Techniques* (Al-Iraqiya Program Series ed.). (I. M. Network, Ed.) Baghdad: Printing, Nawras Baghdad Printing Company.

16- N. J. (2020, 3 19). *Investment in Design*. Al-Alam.

17- R. L. (2017). *Advertising and Design*, Creating Creative Ideas in the Media. (Mukhtar, Trans.) Al-Mukhtar for Publishing and Distribution.

18- wikipedia. (2021, 1 15). *History_of_advertising*. Retrieved from www.wikipedia.org.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/753-766

Diversity of design methods for global competitive advertising

Ammar Sabah Shaker Naji [1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 100 - year 2021

Date of receipt: 21/2/2021…....Date of acceptance: 29/3/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract: As a result of the development and global openness and the possibility of companies providing their services outside their spatial boundaries that were determined by them, and the transformation of the world due to the development of the means of communication into a large global market that accommodates all products from different regions and of the same type and production field, competition resulted between companies, and the race to obtain the largest market share It ensures the largest amount of profits, and it is natural for the advertising promotion by companies for their product to shift from an advertisement for one product to a competitive advertisement that calls on the recipient to leave the competing product and switch to its product offered by the advertised company, at the expense of the competitor who shares the revenue of profit in the same field Hence, the importance of this type of advertising has grown, as it presents a highly cultured promotional visual language that is designed in a style that has a lot of intelligence (power in offering and influence in receiving). By revealing such an important kind of promotion, the research will attempt to answer the following question: (What are the design methods used in the global competitive advertising environment?), while its objectives were set in revealing the design methods for competitive advertisements in major international commercial companies. The researcher moved to analyze selected models that showed results, most notably: the formal borrowing method achieves more absorption in the absorption of competitive advertising and thus attracts more attention. The success of the producers in the stock market. To arrive at the most prominent recommendations: Training the technical staff and informing them of the most important methods that can be implemented in the commercial markets in support of the national product in competition with the foreign product. A proposal at the end of the research a study entitled "Studying the impact of the reality of commercial competitive advertising on the national economy" **Keywords: Design Techniques - Competitive Commercial Advertising**

[1]Graduate Student University of Baghdad / College of Fine Arts, ammarart2000@gmail.com .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/767-782

تجليات الصورة في عروض مسرح ما بعد الحداثة

فينوس حميد محمد جواد[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/18 , تاريخ قبول النشر 2021/6/3 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث:

عندما نحاول الإبحار في التجريب بحثاً عن المكبوت وإيجاد حلم الإبداع عبر تغيير نمطية العرض، وعلاقة الشخصيات مع بقية العناصر وفق رؤية بصرية تعكس نتاج منظومة اشتغال العرض عبر تشكيل الرؤى والأفكار داخل البنية النصية.

نجد أن التعبير عن الفعل المسرحي قد يحتاج إلى استبعاد الحوارات السردية وتحويلها إلى لغة بصرية ملموسة، وهذا المفهوم فعل الكلمة وحولها إلى صورة داخل فضاء العرض المسرحي، اعتماداً على نظريات الاتصال الحديثة والتي أكدت على عدم تأثير الحوار داخل عملية الاتصال ما بين عناصر العرض، ومنها التعبير الجسدي والبصري، واستعراض الحركة، لتنتج بالتالي "لغة صورية" ممكن من خلالها تشكيل رؤية جديدة، وهذا ما يسمى (بمسرح الصورة) الذي يترجم لغة الحوار بوساطة الاضاءة والموسيقى والأزياء، فضلا عن حركة الممثلين، وفي ضوء ذلك استنتجت مجموعة تساؤلات حول قدرة هذا المسرح على التوازن والجمع بين الصورة والصوت؟ ومدى تمكنه من تفعيل آلية التحولات الدلالية التي تصل إلى المتلقي العصري؟ ايضا هل يستطيع هدم قوانين المسرح التقليدية التي تعتمد لغة المعادلات الرياضية، بقصد الإبحار في عالم الحلم والفنتازيا؟ على ضوء ذلك أسست الباحثة عنوان بحثها الموسوم (تجليات مسرح الصورة في عروض مسرح ما بعد الحداثة).

الإطار المنهجي: وتضمن مشكلة البحث واهميته وأهدافه وتحديد المصطلحات.

الإطار النظري: وقد قسم على مبحثين جاء على النحو الاتي: المبحث الأول: مسرح ما بعد الحداثة واشكالية البنية الصورية بين المخرج والنص، والمبحث الثاني: مسرح الصورة بين الفلسفة والتشكيل. وبعد ذلك توصلت الباحثة الى مؤشرات الإطار النظري.

إجراءات البحث: وتضمن **مجتمع البحث، وعينة البحث وكانت مسرحية (مكبث) تأليف: شكسبير واخراج: صلاح القصب)** على وفق المؤشرات التي خرج بها الباحثة من الإطار النظري.

بعد تحليل العينة توصلت الباحثة الى عدد من النتائج والاستنتاجات، والتي منها:

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

1. المخرج العراقي "صلاح القصب" من أهم المخرجين العراقيين الذين عملوا على تأسيس مسرح الصورة، ودعموا المسرح السيميائي عربيا ومحليا.
2. لم يعد المخرج المسرحي المعاصر يعتمد في جوهر عمله على ما يوجد في النص المسرحي من جهة الاعتماد على تجارب سابقة.

وختم البحث بالتوصيات والمصادر.

الكلمات المفتاحية: تجليات، مسرح الصورة، مسرح ما بعد الحداثة.

المقدمة:

التجريب المسرحي شكل من أشكال الحداثة التي تبتعد عن الاشتغال التقليدي، إذ يسعى هذا الشكل إلى تحويل النمطي والثابت في المسرح إلى خلق إبداعي جديد ومغاير عن الأساليب المسرحية المتعارف عليها.

يحتاج العرض المسرحي التجريبي إلى مخرج يمتلك فكر متفرد بالصور الاستثنائية، ويحاول التجريب والمغامرة ليؤسس رؤية اخراجية متحررة عن بقية الأساليب والمدارس التقليدية، وهذا ما يحتاجه المخرج في مسرح الصورة، والذي يحاول التجريب من خلال التمرين أكثر من مرة، ليكتشف بوساطته افعالاً وصوراً استثنائية، قد تمنح العرض المسرحي رؤية إخراجية متميزة.

يعد "بيتر بروك" التجريب المسرحي أداة إبداعية حسية حتى لو كانت مجرد ارتجال في طور الإعداد للعرض المسرحي الذي يتكرر في الخشبة أمام المشاهد، إذ يوظف المخرج أسلوبه من أجل معرفة ردود الفعل داخل مساحة العالم المعاصر، كما هي مهمة مصمم ومنفذ السينوغرافيا الذي يلامس فكر المؤلف والمخرج في الوقت نفسه.

لذا استبعدت الحوارات السردية في العروض الحديثة، وتحولت إلى لغة بصرية تعتمد الصور والإشارات والتعبير الجسدي والدلالي أكثر من الحوار المنطوق، لنشاهد تراجع دور المؤلف في مسرح ما بعد الحداثة، وسيطرة المخرج الي أصبح مخرجاً ومؤلفاً في الوقت نفسه ، فضلا عن تقديمه أفكار مرئية تحاكي الواقع بشكل تشاركي مع المتلقي.

وهذا ما أكده المخرج "جوردن كريج" على أن المسرح القادم وبقوة هو "مسرح رؤى" ويقصد به مسرح الصورة، الذي يخاطب العين والأحاسيس من خلال الخشبة.

اعتقد أن "مسرح الصورة" مرحلة تأسيسية متجددة، متمردة على المدارس المسرحية التقليدية، فضلا عن امتلاكه بُعداً جمالياً فلسفياً يستلهم مفرداته من المسرح التجريبي، لينطلق إلى فضاءات جمالية، لها أسس فلسفية تلامس محطات الذاكرة الجماعية الإبداعية، والتي ترسم فلسفة صورية تنبثق من العقل والإبداع.

مشكلة البحث:

عندما نحاول الإبحار في التجريب بحثاً عن المكبوت وإيجاد حلم الإبداع عبر تغيير نمطية العرض، وعلاقة الشخصيات مع بقية العناصر وفق رؤية بصرية تعكس نتاج منظومة اشتغال العرض عبر تشكيل الرؤى والأفكار داخل البنية النصية.

نجد أن التعبير عن الفعل المسرحي قد يحتاج إلى استبعاد الحوارات السردية وتحويلها إلى لغة بصرية ملموسة، وهذا المفهوم فعل الكلمة وحولها إلى صورة داخل فضاء العرض المسرحي، أعتماداً على نظريات الاتصال الحديثة والتي أكدت على عدم تأثير الحوار داخل عملية الاتصال ما بين عناصر العرض، ومنها التعبير الجسدي والبصري، واستعراض الحركة، لتنتج بالتالي "لغة صورية" ممكن من خلالها تشكيل رؤية جديدة، وهذا ما يسمى (بمسرح الصورة) الذي يترجم لغة الحوار بوساطة الاضاءة والموسيقى والأزياء، فضلا عن حركة الممثلين، على ضوء ذلك استنتجت مجموعة تساؤلات حول قدرة هذا المسرح على التوازن والجمع بين الصورة والصوت؟ ومدى تمكنه من تفعيل آلية التحولات الدلالية التي تصل إلى المتلقي العصري؟ ايضا هل يستطيع هدم قوانين المسرح التقليدية التي تعتمد على لغة المعادلات الرياضية، بقصد الإبحار في عالم الحلم والفنتازيا؟ على ضوء ذلك أسست الباحثة عنوان بحثها الموسوم (تجليات مسرح الصورة في عروض مسرح ما بعد الحداثة).

أهمية البحث: على الرغم من انتشار مسرح الصورة في أوروبا، إلا أنه لا يزال محدوداً في اشتغالات المسرح العربي، وذلك لاهتمام الجمهور بالمسرح الحواري، وبقيت هذه التجربة محدودة في تنوعها الجمالي، فضلا عن تدني مستوى الثقافة المسرحية عربيا، لذا أجد من الأهمية ان أبحر في مساحة مسرح الصورة والوقوف على بعض تجاربه.

هدف البحث: يهدف لبحث: اظهار تجليات مسرح الصورة بحكم حداثة مفاهيمه على مسرحنا العربي.

حدود البحث: حددت الباحثة إطار البحث زمنيا من سنة 1990 إلى 2020، ومكانيا المسرح العراقي، تجربة المخرج "صلاح القصب"

تعريف المصطلحات:

تعريف الصورة لغة: الصورة: من صور يصور تصويرا وصورة/ جعل له صورة مجسمة وصور الشخص أي رسمه على الورق على الحائط ونحوهما بالقلم أو بآلة التصوير إذا هو نقل باليد أو عن طريق آلة التصوير لوقائع تمثل نماذج من الحياة والمجتمع أو ملامح فنية يعيشها الفنان المصور وتختلف أنماط الصورة من مفهوم لآخر ومن حقيقة لأخرى و يمكن تعريف الصورة بأنها أيضا تشخيص لشخص أو شيء ما عبر الرسم أو النحت أو التصوير اليدوي أو الفوتوغرافي أو السينمائي (soumatv, 2012).

الصورة اصطلاحا: هي تمثيل شبه أمين لجزء من الحياة الواقعية ذات وجوه وزوايا متعددة يمكن أن توجد كإعادة بسيطة للواقع كما تحمل الصورة المقدمات المادية مثل البعد والوزن والألوان إلى جانب احتلالها حجما معينا أو مقاسا معينا (soumatv, 2012).

تجليات لغويا: جلَى يَجلِي، جِلاءً وجَلْيًا، فهو جالٍ، والمفعول مجليّ. جلَى السَّيفَ والفضَّةَ والمرآةَ ونحوَها: جلاها، صقلها وأزال صدأها. جِلاء [مفرد]: مصدر جلَى. جَلْي [مفرد]: مصدر جلَى (Omar, 2008, p. 125).

تجليات اصطلاحا: التجلّي هو: توالي الأنوار على القلب من غير أ يتخللها ستر ولا انقطاع، كما تصبح الليلة المظلمة نهاراً إذا أتصل بها البرق، فكذلك القلب إذا تجلّت له الأنوار، فلا ليل له. وورد التجلّي في العرفان الإسلامي بمعانٍ عدّة، منها: ذاتيٌّ وصفاتي (al-Hadid, 1404, p. 358).

وما يُقابل مفهوم التجلي هو الستر والاستتار، وهو حاجز وحجاب الصفات البشرية الذي يحول بين السالك ورؤية الغيب، أي: أنّ ظهور الصفات البشرية والانشغال بها يؤدي لعدم رؤية الحقّ تعالى، وهذا الاستتار هو عالم الشهادة. أي: رؤية غير الحقّ تُوجب استتار الحقّ، ورؤية الحقّ موجبة لاستتار الأشياء وعدم رؤيتها (Al-Zubaidi, 1414 AH, p. 231).

ما بعد الحداثة: تعبر كلمة ما بعد الحداثة عن مرحلة جديدة في تاريخ الحضارة الغربية، كما تعني حرفيا مصطلح 'بعد الحداثة' (Butler, 2015, p. 57).

الإطار النظري

المبحث الأول: مسرح ما بعد الحداثة واشكالية البنية الصورية بين المخرج والنص.

التجربة الفنية جهد أبداعي يحمل متعة جمالية بتجارب مختلفة ومتعددة، ممكن تداولها وتطبيقها عبر فعل يبنى ويؤسس عليه الخلق الابداعي للعرض المسرحي، وعلى الحس الجمالي الناتج عنه، الذي يجسد الشكل المرئي في تركيبة بنيته التصويرية، لذا لم يعد المخرج المسرحي المعاصر يعتمد في جوهر عمله على ما يوجد في النص المسرحي من جهة الاعتماد على تجارب سابقة، قد تجعله يفكر في معالجات تغير من شكل تجربته وما يود تشكيله من خطاب فني، فضلا عن أنه يتطلع عبر دوره الخلاق إلى إخضاع النص لصالح بنية العرض المسرحي التي لا تنسجم مع أي عنصر لا يتوافق مع طبيعة الفضاء المسرحي وتقنياته المتحركة، بمعنى أن المخرج ينحاز لمنطق الخشبة وما تهيئه من مساحة مغايرة للتخييل والابتكار، مضحيا مقابل ذلك بسلطة النص ومغادرا بها إلى سلطة نص جديد لا يتأكد حضوره على الورق إنما على الخشبة، ويغيب إذا ما غاب عنها، بمعنى أن لغته الجوهرية ليست الكلمات بذاتها بل بما تحمله من أفعال ودلالات وتجوال في ذاكرة من التخيلات التي تطلقها مخيلته. أكثر التجارب التي قدمت بحاجة الى بلورة وتكامل، إذ أنها لم تلتمس اطرا تجريبية بمعنى التجريب، ولم تستطع أن تقلب القيم والمفاهيم التقليدية المترسخة في الذهن الأكاديمي (Ali, 1987, p. 30).

إن تجليات ما بعد الحداثة بدأت باتخاذ أدوار متنوعة في أغلبية الفنون ومنها المسرح، حيث إذ اصبحت النصوص المسرحية من وجهة نظر المخرج، رسوم أولية لمشاريع عروض مسرحية، وكون أن المخرج يجد نفسه خالقا ومبتكرا ومكتشفا للعرض، إذ تبقى حدود هذه المسؤولية تستدعي منه أن يصحب النصوص إلى فكره ومن ثم يتم تأويلها وفق نماذج ومحددات معينة، مستندا بذلك على فاعلية دوره في خلق عوالم تلتزم بقواعده الافتراض والتخييل لشكل العرض من دون أن يضع في اعتباره ضرورة الحفاظ على أي صلة مع النص، المهم أن يكون خطابه مستمدا من تكوين الفضاء المسرحي بعيدا عن لغة النص. النص يتحمل التفسير على مستويين: عام وخاص، فالعام هو الفكرة المباشرة التي تظهر من خلال الحدث الذي اعتمده الكاتب، والشخصيات التي رسمت بهذا الإطار، اما التفسير الخاص فهو الذي يركز على تحديد القيمة الفكرية التي تنطوي عليها فكرة الكاتب (Ali, 1987, p. 31). ما يخطط له المخرج في افتراضاته البصرية والسمعية مصدرها قراءة ذاتية للنص، في محصلتها النهاية تكون بمثابة كتابة جديدة لنص آخر لا يصلح للقراءة إنما للتلقي في صالة العرض بكامل الحواس، وما يجمعه مع نص المؤلف علاقة انزياح تضعه في مواجهة نديّة معه، بالتالي ستنتج هذه العلاقة قراءات أخرى تتشكل ملامحها بعد انتهاء العرض من قبل

الجمهور الذي بدوره يسترجع ذاكرته بحثا عن أسئلة وأجوبة جديدة بعيدة عن ما فكر به المؤلف والمخرج. الجمهور حتى يتابع المسرحية بتركيز، أو ليتأثر بها الاثر المطلوب، لا بد له أن يشهد بالعين والاذن والحضور جملة الحوادث والمواقف والانفعالات التي تكوّن المسرحية (Farag, 1966, p. 102). يتجسد من خلال ذلك زمن جمالي جديد يتسع لكل ما هو جديد ويدخل مع أنساق العرض السمعية والمرئية، والمخرج في هذا الاشتغال ينظر إلى التجربة المسرحية على اعتبار أنها مغامرة فنية يمكن أن يلتمس من وراءها منجز مغاير، قد يتحقق عبر تفكيك اللغة وتغير سلطتها المتعالية، ليشكل منها لغة صورية متقاربة مع مساحة العرض وفضاءه المفتوح. اعتقد قد يتم الوصول الى الفهم والتأمل بشكل متواصل من خلال التجارب الفنية التي يمكنها نسف آلية العلاقة القائمة ما بين الجمهور والتجربة المسرحية.

رؤية تاريخية:

مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين شهدت مناطق مختلفة من العالم تجارب مسرحية لمخرجين ينتمون لبيئة مختلفة، حاولوا اكتشاف أسرار هذا الفن وتقنيته المرتبطة بشرائط وضوابط فنية، كما سعى هؤلاء الى ايجاد اسس ومفاهيم جديدة تدخل في الرؤية الاخراجية، لينتج عنها أفكارا وتجارب متجددة، حددت نوع وشكل العلاقة التي تجمع ما بين فن الاخراج والنص المسرحي. أن المجال داخل الفضاء يفترض أن يكون مرئيا ومنسجما، لظهور صور الغاية منها الدلالة على شيء مختلف عما تراه العين (Farag, 1966, p. 56). وعلى سبيل المثال: مخرجو المسرح الغربي الذين كان لهم دور أساسي في تغير فكر المخرج وشكل وظيفته، بعيدا عن سلطة المؤلف، وفي مقدمة هؤلاء "ماكس راينهارد" المخرج والممثل النمساوي (1873- 1943)، والمخرج الألماني "اروين بسكاتور" (1893-1966)، والمخرج السويسري "ادولف آبيا" (1862- 1928) والمخرج الانكليزي "ادوارد كوردن كري"ك (1872-1966) وأعقب هؤلاء في مراحل زمنية لاحقة أسماء أخرى توالت اجتهاداتها في مسارات فنية داخل منطقة الاشتغال الجمالي للإخراج المسرحي، هدفهم نسف ما تم اكتشافه بتجارب العرض المسرحي المثقلة بأفكار كتاب النصوص المسرحية، والتي تكون احيانا بعيدة عن فكر واحساس المتلقي. هناك ثقافة ايديولوجية تختبئ وراء ما يقدم نفسه كأفعال ممكن تداولها بين الجمهور بكل عفوية (Kamal, 2001, p. 168). الاشتغال في مسرح الصورة يحتاج الى تحرر في الفكر، فضلا عن تحرر التلقي والشكل وتحرر القراءة، ليتم تأسيس افعال يمكنها تفعيل التجربة المسرحية، لأن المسرح في جوهره فعل معرفة، ورؤية يعبر بوساطتها الفنان عن تطلعاته ومشاعره ازاء ما يشغل وجوده في بيئة ترسم له فكرا متفردا بالإبداع والجمال. وذلك لما يمتلكه الفن المسرحي بشكل عام من معطيات تسمح له انتاج واستيعاب كل الجوانب، ومسرح الصورة بشكل خاص لما له من تقنية قائمة على الاستمرارية وتجدد الافكار والأشكال المعبرة، والأخذ بها إلى أقصى مدى من الانفصال عن ذات الفنان في حضور موضوعي قابل للإدراك الحسي، وايضا ايجاد معالجات جديدة تكون بمثابة أجوبة عن الأسئلة المتحركة في ذات الإنسان حول القضايا المطروحة في العرض. وهذا بحد ذاته صراع قد تتسع وتتعدد زوايا الرؤيا فيه إلى افعال وأفكار تقوم ما بين المؤلف والمخرج والمتلقي في إنتاج التجربة المسرحية. الصورة هي تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد، يعطي إدراكا مباشرا للعالم الخارجي في مظهره المضيء (Selassie, 1995, p. 127).

في مسرح ما بعد الحداثة يجد أغلب الكتاب والمؤلفين أنفسهم غرباء على خشبة المسرح وهم يشاهدون نصوصهم خرجت من ملكتهم وملكيتهم في الوقت نفسه ، وانزاحت الى لعبة مسرحية مختلفة بجوهرها ومظهرها عما رسمه الكاتب، بمعنى لم يعد النص مُنغلقا على الزمن الذي أراده المؤلف، بل تعداه إلى زمن مفتوح على دلالات يشكلها المخرج داخل فضاء العرض، والكشف عن شكل العلاقة ما بين المخرج والنص وعودة الروح إلى جسد العرض.

لذا تعتقد الباحثة أن مسرح الصورة في حقيقته فلسفة مطلقة ومعبرة عن خطاب مرئي مستوطن في الذاكرة الجمعية، لتفعيل صورة العرض عبر تشكيل بنية النسخ وتحولاتها في تشكيل العرض البصري.

ما بعد الحداثة اتجاه فكري اعتمد التقنية المتصلة بالنظريات الحديثة

تعني "الحداثة" (Modernity) تجاوز الماضي بآرائه وافكاره، وممارسة كل ما يتطلع الى الجديد، لذلك نقرأ مصطلح "ما بعد الحداثة" (Post Modernism) تجاوز التجاوز، فهو مفهوم يعمل على التجدد والاكتشاف عبر أسس منهجية وفكرية أكثر نضجا من مصطلح واشتغال الحداثة. تعمل الصورة على ما هو تاريخي وما هو ثقافي (بالمعنى الأنثروبولوجي للكلمة) (Kamal, 2001, p. 125). وبالتالي لا ننفي أن "الحداثة" هي الاساس الصلب الذي تقف عليه "ما بعد الحداثة"، والتي تعد مجالاً فكرياً نشأ في كثير من جوانبه ردة فعل لـ "الحداثة"، إذ أن هناك صور فنية متعددة تنتمي الى ما بعد الحداثة، قد تختلف في الشكل والمضمون أو تتفق، كما أن حقبة ما بعد الحداثة ترفض الذاتية والفردية وتتجه الى العمل الجماعي والموضوعي، حتى وأن اقتبس من اعمال فنية سابقة "كلاسيكية" وهذا ما دفع الى قراءة وفهم ما تم رفضه خلال فترة ما بعد الحداثة.

إذ شهدت هذه الحقبة ظهور اتجاه فكري اعتمد التقنية لتغير المعارف لدى المجتمعات، والمسرح أحد هذه المعارف الجمالية التي اعتمدت النهضة البنائية والعلوم الحديثة داخل فضاء العرض المسرحي، المتصل بالنظريات الحديثة المعتمدة على بيانات المعلوماتية، بالتوافق مع اللغة البشرية من اجل إثراء مسرح الصورة بأفعال مشفرة برموز مجازية تحمل أكثر من معنى. كثيرة هي الافكار السيميائية التي ظلت في إطار التجربة الذاتية، ولم تدخل في إطار التجربة العلمية الموضوعية (Jeroe, 1988, p. 23). لا نختلف على أن كل فكرة جديدة داخل مساحة الفنون بشكل عام، وفن المسرح بنحو خاص، ما هي الا نتاج ظروف جديدة يمر بها المجتمع مما يتطلب شكل او اسلوب جديد في التعامل معها، وتعد حقبة ما بعد الحداثة ردة فعل قام به الفنان للعودة الى خلق اثر جمالي يتعلق بالبيئة والمكان التي تلامس مخيلة المبدع، بشكل مغاير بعد ادخال نوع من التقنية الحديثة والتي تهتم بالشكل الصوري بعيدا عن الحوار واللغة، وهذا الخلق والابتكار يدفع بالجمهور الى أن يستجيب مع هذا التحول النوعي، وبالتالي المزاوجة ما بين شكل ونوع الخلق الفني ليتحول عبر ذاكرته الى صور متعددة الاساليب الفنية التقنية.

مفهوم المفردة في مسرح الصورة عند المخرج صلاح القصب، تشكل المفردة في مسرح الصورة عند المخرج صلاح القصب عنصراً بصرياً يحمل دلالات سيميائية ورمزية حسب سياقاتها المقامية والتداولية، وذلك لما يحمله هذا المسرح من مفردات صورية تختزل المعنى بمستوى فعلها العلاماتي داخل العرض، لتنتج تلك المفردة معاني مختلفة ضمن سياق العرض غير معناها التقليدي. حتى يشدنا المخرج الى طقسه السريالي مع

بدء الشرارة الاولى للعرض، عليه وضعنا وجها لوجه ازاء مقولة فرويد الشهيرة "الانسان نائم في المقام الاول" (Breton, 1978, p. 112). إذ أسس صلاح القصب على مفرداته المبتكرة نوع من التشكيل الحركي كـ "المظلة والقماشة الكبيرة المتحركة والآلات الموسيقية وأشرطة السينما، والتوابيت والنار الموقدة...الخ". كما نعرف في مسرح الصورة تتداخل (المفردات) في غير وظائفها، وعلاماتها، وأحجامها بشكل مغاير ومتقارب لعلاقة هذه المفردات وتحولها السريالي إلى ما هو ممكن.

تعد بنية المفردة في عروض مسرح الصورة بنية غير ثابتة، تحرك الفضاء بأفعال متناقضة، ومشتتة فضلا عن أنها منفصلة، ليصل بفكرته الى تكوين متكامل بكل عناصره، على ضوء ذلك ترى الباحثة ان اشتغال المفردة في الواقع تتم وفق نظام دلالي يلائم سياق العرض العام، وبما يؤكد قدرات التشكيل الجمالي وما ينتجه من متغيرات بالشكل والمضمون (Al-Qasab, 2003, p. 45).

ترى الباحثة ان مسرح الصورة عند صلاح القصب يركز على المستوى الدلالي واهتماماته الموضوعية بثوابت محددة، منها: الزمن والموت.

المبحث الثاني: مسرح الصورة بين الفلسفة والتشكيل:

مسرح الصورة شكل جمالي للفلسفة والتشكيل، لذا يؤكد الكثير من المختصين على ان هذا المسرح سيميائي يمتاز بـ "الطقسية" السحرية، فضلا عن الحركة التي تولد مجموعة من الأفعال البصرية المتحولة إلى دلالات وصور لها أيقونة تساهم في خلق المعنى حسب مقاماتها السياقية، ومستلزماتها التداولية، وذلك عن طريق الخلق الفكري المنتج للإبداع، وبمعنى آخر يعد "مسرح الصورة" تجريبي حداثوية يعتمد الايماءة المسندة بالرؤية البصرية، وشبكة من التكوينات والأنسجة المركبة المصممة بقصدية، أو اعتباطية، وفق إيقاع صوري لعلاقات شكلية متغيرة. تحلل تكوينات الصورة بوساطة قراءة المرسلات البصرية، أو فاعليتها في الإدراك من أجل تفكيك الصورة وتحديث آلية اشتغالها. (Al-Qasab, 2003, p. 50).

كما أن هذا المسرح لا يعتمد على آليات المسرح التقليدي، وعملية النطق، التي يؤكد عليها البنيوي "جاك دريدا" عبر قوله: هناك عروض تعتمد في رؤيتها الاخراجية على ارسال مجموعة كبيرة من الإشارات إلى المتلقي عبر تثبيت الشفرات ونوع الكودة التي من خلالها يتمكن المتلقي الدخول إلى مفاهيم العرض المسرحي وقراءة تأويلاته الصورية الدالة على سيميائية الشكل في العرض المسرحي. يستبعد أغلب مخرجي مسرح الصورة أي عنصر من العناصر البنائية التي تستخدم في العرض المسرحي التقليدي، كما أنه يقوموا بإلغاء أي شكل من أشكال الحوار، ويعوضه بلغة الحركة، والتكوين، والايماءة. (Al-Qasab, 2003, p. 12). وهناك مجموعة مهمة من المخرجين العراقيين الذين اشتغلوا على هذا المسرح منهم (صلاح القصب وكريم رشيد وسامي عبد الحميد وشفيق المهدي وناجي عبد الأمير وباسم قاهر).

يعد المخرج العراقي "صلاح القصب" من أهم المخرجين العراقيين الذين عملوا على تأسيس مسرح الصورة، ودعموا المسرح السيميائي عربيا ومحليا، وذلك لما لهذا المسرح من أهمية ومساحة للعلامات والرموز والإشارات، إذ اعتمد الكوريغرافية والصور البصرية لما لهما من تأثير على المتلقي، وهذا على حساب الحوار واللغة التي أصبحت ثانوية، وبالتالي اصبحت مكملة لـ "سينوغرافيا" العرض ورؤية المخرج الصورية.

ويعد مفهوم الصورة عند "صلاح القصب" بشكل عام فضاءات جمالية وأسطورية وسحرية وطقوسية وما ورائية، يبحث عنها مسرح الصورة ليشيد خطابه الفني (Al-Qasab, 2003, p. 35).

وعليه، فبنية الخطاب المسرحي في مسرح الصورة تقوم على رسم أفكار مغايرة وتجارب تحرر المسرح من النمطية المكررة، كما في بنية الخطاب الحداثوي التي تعتمد الرؤية الزمنية الملازمة للصورة وفلسفتها الجديدة، والمتضمنة البيانات المسرحية الأربعة التي ترجمت إلى اللغة الفرنسية، وما تؤكهد فلسفة هذا الأسلوب الجديد في المسرح العراقي وثقافته العريقة. (Al-Qasab, 2003, p. 112).

وفي ضوء ذلك ترى الباحثة أن مسرح الصورة هو مسرح سيميائي يركز كثيرا على البعد الحركي والبصري والتشكيلي والسينوغرافيا، على حساب سلطة النص، وهيمنة اللغة والحوار الأدبي كما هو الشأن في المسرح التقليدي.

عروض مسرح الصورة التي قدمها المخرج صلاح القصب:

قدم المخرج "صلاح القصب" مجموعة من الأعمال والعروض المسرحية التي تندرج ضمن مسرح الصورة كـ"مسرحية" (حفلة الماس وعزلة في الكريستال) وهما من القصائد الشعرية الطويلة كتبهما الشاعر العراقي "خزعل الماجدي" ومسرحية (الحلم الضوئي والخليقة البابلية والفردوس) ومسرحية (أحزان مهرج السيرك)، كتبت هذه المسرحية على شكل سيناريو سينمائي قصير للكاتب والشاعر الروماني "ميهاي زانفير". كما قدم المخرج "صلاح القصب" بعض المسرحيات للكاتب(شكسبير) منها: مسرحية (الملك لير وهاملت وماكبث والعاصفة). يفضل صلاح القصب تسمية تجاربه الاخراجية بـ "المحطات" ايمانا منه أن طريق المسرح متعب وشاق وعسير، ولابد لمن يسلكه أن يضع لنفسه محطات حتى يستعيد في كل واحدة منها انفاسه، ويجدد حيويته، ويتأمل آثاره التي تركها خلفه. (Ali, 1987, p. 16) فضلا عن تقديمه مسرحيات الكاتب الروسي "تشيخوف" منها: مسرحية (الشقيقات الثلاث و بستان الكرز و طائر البحر أو النورس و الخال فانيا).

كما كتب "صلاح القصب" مجموعة من النصوص والسيناريوهات الصورية على شكل صور مشهديه تتخللها الرموز والدلالات الجمالية، وايضا الدراما الطقسية.

مرتكزات مسرح الصورة:

يعتمد مسرح الصورة على مجموعة من المرتكزات والمقومات الضرورية، والتي يمكن حصرها في التشكيل والشعر والدراما والسينما، على الرغم من أن مسرح الصورة يميل بـ "اشتغالاته" إلى الدراما، إلا أن أصوله الأساسية تكمن في ثلاثة جذور غير درامية بالمعنى المسرحي، أسهم كل منها بدور معين في تكوين مسرح الصورة، الشعر هو المحور الأول لمسرح الصورة، ومازال هذا المحور محملاً في جانبيه الصوري واللغوي بالكثير من الخامات التي يمكنها أن ترتقي بـ "مسرح الصورة" إلى مستويات أفضل، بعد ذلك يأتي الفن التشكيلي ومنه الرسم ثانياً، كـ "محور" مهم لمسرح الصورة، وقد اقترب هذا الفن عن منظومة اشتغال مسرح الصورة عبر "الفن الفوتوغرافي"، أما بالنسبة للسينما فهي المحور الذي يزيد الصورة حيوية وجمال، وإذا فكرنا وتأملنا في رسم هذا المثلث، سنشاهد أن هناك فكرة جدلية تجمع الشعر والتشكيل والدراما، قد تنتج صور ديناميكية تنتج دراما جدلية داخل مسرح الصورة عبر المحاور التي تم ذكرها. أن الإدراك الحسي

البصري يثير مدركات الصورة لدى المشاهد عبر تحريض الحس المتزامن مع المرسلات البصرية لخلق التلقائية المنتجة للدلالات التشكيلية. (Jolie, 2015, p. 145).

على مستوى الشعر يتجاوز مسرح الصورة اللغة الحوارية المباشرة وحتى غير المباشر المباشرة، فيعمل الشعر على ملامسة الحواس الدالة وتفعيل كل مفرداتها الشعرية لتكون أيقونة مرمزة، وهذا ما يؤكد على أن الصورة تعتمد الشعر المركب، على ضوء ذلك ترى الباحثة ان الصورة تحول الحوار الشعري إلى كتل داخل الفضاء الذي يستوعب ما لا تستوعبه الكلمات لهذا نرى أن الصورة تستبدل شعر الحوار بشعر الفضاء، الذي يخلق صور مادية تعادل صور الكلمات (Al-Qasab, 2003, p. 100). لذا يعتمد مسرح الصورة إلى جانب الشعر على محور فن التشكيل الذي يساهم في إنتاج الصورة البصرية، وتحويلها إلى إضاءات ذهنية جمالية، وبالنتيجة يضيف التشكيل أهمية الفن المسرح وجوانبه الثقافية الفكرية في عصرنا المعاصر.

كما عملت السينما على انتقال مسرح الصورة المسرحية إلى عوالم جمالية مغايرة، إذ اغنت السينما هذا المسرح لما تحتويه من رموز سيميائية وعلامات دالة على صور فوتوغرافية وطقوس ميثولوجيه تؤكد اعتماد مسرح الصورة على طقسية العرض وما يحتويه من سحر عبر الألوان والكتل فضلا عن الإضاءة وشاشة السينما، أن ما يميز الصورة الذهنية هو الانطباع الذي يهيمن على الإبصار الذي يقرب الحلم، وهذا ما يظهر التشابه بين رؤية الفيلم السينمائي والنشاط النفسي الذي نشعر به أثناء التصوّر الذهني. هذه كلها تعد وحدة مشاركة ما بين وحدة العرض والجمهور.

المكان في مسرح الصورة:

يعد المكان في مسرح الصورة فضاء بصري طقسي غير محدد في دلالاته، فضلا عن أنه فضاء مطلق لا تحده حدود، وبعيد عن التقليدية المرتبطة بالمكان وعلاقته بتوظيف مكونات اللغة وترميزها من أجل إنتاج معطيات تنتمي إلى أمكنة المسرح المعاصر، بشكل احتفالي سيميائي يستند إلى رؤى اخراجية مكثفة بطرح العلامات وعلاقتها المتداخلة مع الأفعال العلاماتية المركبة مع أشكال صورية متزامنة و متراتبة و متوافقة مع رؤية بصرية، تناولها المخرج "صلاح القصب" في مسرح الصورة مع عوالم جمالية مركبة من الواقع والخيال، ليؤكد عبر هذا الاشتغال ان هذا المسرح يعتمد على مجموعة الأفعال والثيمات الموضوعية التي تعتمد الاستذكار الصوري عبر الذاكرة. ومن هذه الأفعال والثيمات (الفرح والتأمل والقلق والغياب والحضور واللاوعي والموت والحياة والغربة)، ليتم التأكيد على أن مسرح الصورة فلسفة غامضة قائمة على ثنائية الحياة، وبعض المفارقات الانفعالية الوجدانية اضافة إلى الشعورية القائمة على إشكالية الوعي ليتم من خلالها بناء فكرة تقوم على إثارة المكبوت، الذي يدفع إلى التأويل المرئي لتحريك ذاكرة المشاهد المستهلكة، وخلق افعالاً تتصل بحركة لا شعورية تبحث عن تساؤل الوجود. وهذا يؤكد على أن العلامات الإصلاحية يمكنها أن تكون ايقونة تشبه ما تمثله، وذلك لما تمتلكه من معنى عام او خاص. (al-Qais, 1984, p. 18).

لذا تعتقد الباحثة ان مسرح الصورة يتبنى خطاباً فنياً ما ورائيا يعتمد قانون الهدم والبناء، وبالتالي نستخلص رؤى متوغلة في عالم اللاجدوى التي تكسر قوانين الظواهر الحياتية.

مؤشرات الإطار النظري:

1. تعد التجربة الفنية جهد أبداعي يحمل متعة جمالية بتجارب مختلفة ومتعددة، ممكن تداولها وتطبيقها عبر فعل يبنى ويؤسس عليه الخلق الابداعي للعرض المسرحي.
2. مسرح الصورة افتراض بصري سمعي مصدره قراءة ذاتية للنص.
3. يحتاج مسرح الصورة الى تحرر في الفكر، فضلا عن تحرر التلقي والشكل وتحرر القراءة حتى يتمكن المخرج من توظيف رؤيته حسب ما استوعبه من مفاهيم.
4. حقبة ما بعد الحداثة هي ردة فعل على ما قدمه الفنان من خلق جمالي يتعلق بالبيئة والمكان التي تلامس مخيلة المبدع، بشكل مغاير بعد ادخال نوع من التقنية الحديثة والتي تهتم بالشكل الصوري بعيدا عن الحوار واللغة.
5. يستبعد أغلب مخرجي مسرح الصورة أي عنصر من العناصر البنائية التي تستخدم في العرض المسرحي التقليدي.

إجراءات البحث

مجتمع البحث: اطلعت الباحث على ما هو موجود ومتيسر من تصورات شملت مصادر مختلفة اضافة الى المشاهدات واللقاءات الميدانية التي قامت بها الباحثة، ونظرا لسعة المجتمع الاصلي للبحث وعدم امكانية حصره احصائياً، فقد اعتمدت الباحثة في حصر مجتمع البحث على مسرح الصورة وتجليات ما بعد الحداثة، وقد اخذت الباحثة بنظر الاعتبار ما يمتاز به هذا المسرح، وما يجعل امر اشتغاله له اهمية منهجية وعلمية، وهذا ما دفع الباحثة الى دراسته كون أنه يشكل ظاهرة بحثية ومعرفية.

عينة البحث: بعد ان اطلعت الباحثة على المتغيرات التي تشكل مجتمع البحث ومعرفة المجال الذي تشتغل فيه، مع الاخذ بنظر الاعتبار ما تمتاز به هذه الاشتغالات من خصوصيه ليس بإمكان الباحثة تجاوزها، وقد تم اختيار وتحديد عينة البحث ضمن حدود البحث الذي استطاع ان يتعرف على طبيعة تطور مسرح الصورة وفق ما اعتمدت من مفاهيم لما بعد الحداثة، لهذا كان اختيار عينة البحث بطريقة قصدية لكي تناسب وتحقق أهداف البحث الحالي.

مسرحية (مكبث)

تأليف: شكسبير

اخراج: صلاح القصب

فكرة المسرحية:

تمكن "مكبث" من تحقيق مجد لنفسه وذلك عبر مشاركته مع الجيش كـ "مقاتل" ضد الغزاة في المعارك، كان يدافع بقوة من أجل قهر العدو، على ضوء ذلك منحه الملك ثقته واصبح ذو مكانة مهمة عند الملك، ليتم تعينه أميرا وبقرار ملكي، وهكذا تحققت نبوءة من نبوءات الساحرات اللواتي يتنبئن عن الحدث قبل وقوعه، يحمل "مكبث" من الطيبة والنقاء الكثير، وذلك تجسد عندما تردد في قتل ولي نعمته "الملك" وبعد ان تورط في ارتكاب الجريمة قال: (لو انني مت قبل وقوع هذا بساعة) هناك من يؤكد على أن "مكبث" حاول تبرير فعلته ليبعد عنه الشبهة، في كلتا الحالتين لم يكن راغبا في ارتكاب الجريمة لأنه يعلم ان ما يقوم به

ليس خيانة ودناءة، و لولا وجود بعض العوامل المؤثرة والمتداخلة خارج ارادته لما حدث ذلك. كان "مكبث" رجلا طموحا وازداد طموحه اكثر وكبر حينما حقق نجاحا في المعركة ضد العدو وادرك انه يتمتع بقوة وجدارة غير مألوفة وبات طموحه شهوة قادته الى سلوك غريب جعله عرضة للخطر ، لقد ادرك الابعاد السلبية للفعل الذي ينوي تنفيذه وعلى ما يبدو لا الطموح ولا نبوءة الساحرات كان يمكن ان تتغلب على ذلك الشعور لا سيما ان هناك قوة لمنع الغرائز الحيوانية التي تعبر عن دوافعه المكبوتة.. اما زوجته "الليدي مكبث" فنلاحظ فيها الاصرار والتشبث في تحقيق ذلك الطموح وهي ليست الا العقل الباطن لمكبث او ذاته اما هو فليس الا وجهها المرئي او ظاهرها، فقد ظهرت بشكل غريب لأنها اختارت طريق الشر من أجل الوصول لما في داخلها من كراهية وحقد لمن حولها، مستغلة في ذلك العلاقة الزوجية بـ "مكبث" لتحقيق ما تفكر به من مآرب غير مشروعة.

تحليل المسرحية:

قدم المخرج صلاح القصب مسرحية "مكبث" إحدى روائع الكاتب "شكسبير" في بغداد عام 2000 وذلك داخل باحة كلية الفنون الجميلة/ قسم المسرح في فضاء مفتوح بعيدا عن خشبة المسرح، حيث تم تجسيد الأدوار في الهواء الطلق وبمشاركة نخبة من طلبة كلية الفنون الجميلة.

حاول المخرج ان يجسد رؤيته في مكان مكشوف ومغاير لما قدمه داخل مسرح العلبة من رؤى صورية جميلة، إذ أعتمد المخرج في رسم رؤيته الإخراجية على تفكيك وتكوين الصور بنحو ممكن يدفع المتلقي بتشاركية الفعل والحدث داخل المشهد المسرحي. كما أنه جسد في هذا العرض أفعال لها بعد فكري قابل للتأويل، بعيدا عن ثوابت النص وما يفرضه داخل المشهد الصوري، مثل: "الغريزة . الكبت . اللذة" تتفاوت هذه الأفعال بين الشخصيات، بعملية الانشاء الصوري الذي يلامس النص الدرامي لشكسبير، فضلا عن اعتماد المخرج على "التوليف السينمائي" من اجل استغلال المفردات بشكل معماري يمكنه توظيفها لخلق وحدة المكان الجمالية والفكرية، من غير تصميم سابق للمنظر، واعتماده على تغير أمكنة النص التي رسمها "شكسبير".

قدم المخرج هذا النص برؤية معاصرة ابتعد فيها عن متن النص وما يتضمنه، بدا العرض بموسيقى وظهور مفردات وعلامات تمحورت من خلال رؤيته الاخراجية نذكر منها: (المقص الحديدي، آلة الإطفاء، برج مرتفع تقف عليه بعض الشخصيات "ممثلين"، حاوية، فأس، ملابس بألوان متعددة، دراجة نارية، سيارات مختلفة الاحجام، براميل، بساطيل) وغيرها من المفردات الكثيرة الاخرى، مع حركات الممثلين التي أبدع المخرج في تحريكها. استنتجت عبر أحداث العرض أن المخرج لم يبحث عن محتوى الشخصيات داخل النص، لكنه عمل حسب رؤيته المركبة بعلامات دالة للأحداث والتي تعد "الطموح" فضلا عن اسلوب "ليدي مكبث" في اقناعه على ارتكاب جريمة تلو الجريمة وفي نهاية المحصلة تقوده الى نهايته الحتمية باعتبارها العقل الباطن له وبدليل ارتدائها ثوبه الملطخ بالدم، ذلك الثوب الذي التصق بها، أما البقعة الضوئية التي كانت تطاردها اينما تذهب، حاولت التخلص منها لكنها عبثا فعلت في محاولاتها فكانت تصرخ قائلة: زولي، زولي ايتها البقعة. أما الطريقة التي قتل فيها الملك (دنكن) فكانت بواسطة الفأس الذي قدم لـ "مكبث" داخل

منديل احمر تناوله وضرب به جذع النخلة الشامخة في عطائها والتي ترمز الى الحياة، وبعد عملية القتل يعلن الحداد بقطعة قماش سوداء تغطي الفأس، ومكبث مع زوجته يرتديان ثوبا الجريمة الاحمر، علما انه كان هناك تمهيدا لتلك الفعلة الشنيعة حينما قام المخرج بتوظيف بعض اللوحات المتحركة من الصور المرئية والسمعية كسيارة تشييع الموتى، كانت الليدي "مكبث" تقود سيارتها وعربة حاوية تحمل مجموعة من الاشخاص يحدقون النظر كأنهم عيون شاهدة على الجريمة، يتصاعد دخان الحاوية مع تصاعد الخط الدرامي للصراع الى الذروة بشكل صور موزعة في الفضاء، اما تمادي "مكبث" لإرتكاب الجريمة فقد تجسد من خلال ملاحقته (لبانكو) بالدراجة النارية وبعد ان دهسه اتى الرجل الشرير ليحمله في سيارته ثم يتصاعد الغضب من خلال: (الهورنات، اصوات البوق، اصوات تتعالى، جريمة وقعت، اقرعوا اجراس المدينة.. خيانة، خيانة...). ويبقى شبح "بانكو" يلاحق "مكبث" فصرخ بوجهه قائلا: أغرب عني ثم خاطب الليدي قائلا: الدم يطلب الدم وقد حاول محو آثار الجريمة حينما راحت الليدي تغسل السيارة والارض لإزالة آثار الجريمة التي وقعت هناك لكنها لم تتمكن من التخلص من غضب البقعة الملازمة على الرغم محاولة تجميل وجهها الا انها تبقى بشعة. وفي المشهد الأخير يبقى "مكبث" يدخل ويخرج من سيارته متوقعا نهايته فقال آخر كلامه: حسبي من العمر ما رأيت فطريق حياتي يهبط الى الكهف كاصفرار اوراق الشجر، اتوقع اللعنات. وهكذا يرحل صلاح القصب مخرج المسرحية ببطلها "مكبث" الى عالم الجنون.

اختزل صلاح القصب النص الشكسبيري بوساطة أنشاء أمكنة تشكل لوحة بصرية سريالية تجتمع فيها كثير من المفردات التي لم تكن مألوفة مسرحيا، بل أنها مألوفة سينمائيا لتمثل ترميز صوري ولوني عبر الفضاء المفتوح وانتقال الكتل داخل هذا الفضاء، لذا ارى أن صلاح القصب لم يلتزم بمعمارية النص ولا بمعمارية المكان، بل ألتزم بمعماريته هو وزمنه الذي يجسد من خلاله صور افتراضية ومرئية.

النتائج:

3. مسرح الصورة" تجريبي حداثوي يعتمد الايماءة المسندة بالرؤية البصرية، وشبكة من التكوينات والأنسجة المركبة المصممة وفق إيقاع صوري لعلاقات شكلية مغايرة.
4. المخرج العراقي "صلاح القصب" من أهم المخرجين العراقيين الذين عملوا على تأسيس مسرح الصورة، ودعموا المسرح السيميائي عربيا ومحليا.
5. مسرح الصورة هو مسرح سيميائي يركز كثيرا على البعد الحركي والبصري والتشكيلي والسينوغرافيا.
6. يعتمد مسرح الصورة النصوص والسيناريوهات الصورية التي تشكل صور مشهديه تتخللها الرموز والدلالات الجمالية.
7. تتوافر في مسرح الصورة أفكار جدلية تجمع الشعر والتشكيل والدراما، قد تنتج صور ديناميكية تنتج دراما جدلية داخل مسرح الصورة.
8. يعتمد مسرح الصورة إلى جانب الشعر على محور فن التشكيل الذي يساهم في إنتاج الصورة البصرية، وتحويلها إلى إضاءات ذهنية جمالية.

الاستنتاجات:

1. لم يعد المخرج المسرحي المعاصر يعتمد في جوهر عمله على ما يوجد في النص المسرحي من جهة الاعتماد على تجارب سابقة.
2. المخرج ينحاز لمنطق الخشبة وما تهيئه من مساحة مغايرة للتخييل والابتكار.
3. في مسرح ما بعد الحداثة يجد أغلب الكتاب والمؤلفين أنفسهم غرباء على خشبة المسرح وهم يشاهدون نصوصهم خرجت من ملكتهم وملكيتهم في نفس الوقت.

المقترحات:

1. يجب الاهتمام من قبل المؤلفين والمخرجين لمسرح الصورة وفق الحدث الزمني والبيئي.
2. تحدث الاستمرارية تحولات في واقع مسرح الصورة الذي يعتمد التقنية الحديثة والمرتبطة بمكونات وعناصر العرض كافة.

References:

1. al-Hadid, A.-H. (1404). *Explanation of Nahj al*-Balaghah. Iran: Ayatollah Marashi Library.
2. Ali, A. (1987). *Al-Awwad and Al-Lamalouf in the Iraqi Theater.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
3. al-Qais, I. (1984). *Al-Diwan.* Egypt: Dar Al-Ma'arif.
4. Al-Qasab, S. (2003). *The Image Theater between Theory and Practice.* Qatar: National Council for Culture, Arts and Heritage.
5. Al-Zubaidi, M. (1414 AH). *Crown of the Bride from the Jewels of the Dictionary.* Beirut: Dar Al-Fikr.
6. Breton, A. (1978). *Surrealist data.* (S. Barmada, Trans.) Damascus: B.D.
7. Butler, C. (2015). *Postmodernism A Very Short Introduction.* Egypt: Hindawi Publishers.
8. Farag, A. (1966). *, The Intelligent Spectator's Guide to the Theater.* Cairo: The Crescent Book.
9. Jeroe, P. (1988). *Sign Science* (Vol. 1). (M. Ayash, Trans.) Damascus: Tlass Studies House.
10. Jolie, M. (2015). *Introduction to Image Analysis.* (N. Al-Debs, Trans.) Damascus: National Film Organization.
11. Kamal, A.-R. (2001). The semiology of the photograph. *Alamat magazine,*, p. Issue 16.
12. Omar, A. a. (2008). *Dictionary of Contemporary Arabic Language.* Cairo: he World of Books.
13. Selassie, H. (1995). what is the picture? *Marks Magazine*. p. Issue 5.
14. *soumatv.* (2012). Retrieved from http://soumatv.blogspot.com: //01/blog-post_25.html.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/767-782

The manifestations of the image theater in the performances of postmodern theater

Venus Hamid Mohammed Jawad[1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 18/4/2021…....Date of acceptance: 3/6/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

When we try to navigate the experiment in search of the repressed and to find the dream of creativity by changing the modularity of the presentation, and the relationship of the characters with the rest of the elements according to a visual vision that reflects the product of the presentation system through the formation of visions and ideas within the textual structure.

We find that the expression of the theatrical act may need to exclude narrative dialogues and turn them into a tangible visual language. Physical and visual expression, and movement review, thus producing a "picture language" through which it is possible to form a new vision, and this is called (image theater), which translates the language of dialogue through lighting, music and costumes, as well as the movement of actors, in light of that a group of questions was concluded about the ability of this Theater on balance and the combination of image and sound? And the extent of his ability to activate the mechanism of semantic transformations that reach the modern recipient? Can he also destroy the traditional laws of theater that depend on the language of mathematical equations, with the intention of navigating the world of dream and fantasy? In light of this, the researcher established the title of her research tagged (the manifestations of the image theater in the performances of the postmodern theater).

Methodological framework: It included the research problem, its importance, its objectives, and the definition of terminology.

Theoretical framework: It was divided into two sections that came as follows: The first topic: the postmodern theater and the problematic of the formal structure between the

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

director and the text, and the second topic: the theater of the image between philosophy and formation. After that, the researcher reached the indicators of the theoretical framework.

Research procedures: It included the research community, and the research sample was a play (Macbeth) written by: Shakespeare

Directed by: Salah Al-Qasab) according to the indicators that the researcher got out of the theoretical framework.

After analyzing the sample, the researcher reached a number of results and conclusions, including:

1. The Iraqi director "Salah Al-Qasab" is one of the most important Iraqi directors who worked on the establishment of Al-Sura Theater, and supported the semiotic theater on the Arab and local levels.
2. The contemporary theater director no longer depends in the essence of his work on what is found in the theatrical text in terms of relying on previous experiences.

The research concluded with recommendations and sources.

Keywords: manifestations, Image Theater, postmodern theatre .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/783-796

الانزياح الوظيفي في الخزف الإسلامي

محمد جاسم العبيدي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/5 , تاريخ قبول النشر 2021/6/1 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

الملخص:

يُعَدُّ فن الخزف الإسلامي، واحد من الركائز الأساسية لفن الخزف في الفنون التشكيلية، حيث تداخلت معرفته على نحو خاص لما هو مطروح في الفنون الإسلامية، والذي أخذت تتبلور معارفه ومفرداته وخصائصه بتقنية متفردة ولها خصوصية تخرج في الكثير من الأحيان عن مدارات الخزف، والتي اتسمت بدرجة عالية من الوظيفة. وما للخزف الإسلامي من دلالات على خصوبة وتذكية الارتباطات الدينية والجدل حولها والتأويل من الإضافات لمفرداتها. أخذت الدراسات في الفنون التشكيلية تستفرغ المعارف نحو هذا الاتجاه ولاسيما علاقته بالخط العربي وتحديداً الزخرفة الإسلامية، والتي أستقت أولى القيم الجمالية من استدعاء الفنان الفخار والخزاف المسلم إلى دعوة الحرف العربي والزخرفة الإسلامية ليؤشر ضمن نظرية "الانزياح" القيم الجمالية لها، لتقدم "الانزياحية" الدور الحقيقي في بناء الكلمة والنص الزخرفي، في الوقت الذي غابت الكثير من الدراسات على إظهار الذاتية الفردية للحرف العربي والزخرفة الإسلامية مع المنظومة التشكيلية لفن الخزف، وتحديداً الخزف الإسلامي. وعليه أصبحت الدراسات ومن الأجدر بها أنْ تتفحص مفهوم الجمال الحاصل في دائرة الاشتراطات التي أظهرها الانزياح الخطي والزخرفي في الخزف، وبه تخلق اللمحة الفنية. وإثرائها بشعرية عالية من اللحن العالي للأداءات المكونة، كونها تخرق وتكسر كلّ أنماط التقليد والقواعد، ليصبح الخزف الإسلامي من خلال الإضافات الحروفية والزخرفية حافل بالقراءة المكونة من روحية الفنان المسلم والتي يسمو بها إلى عالم الحرف العربي والزخرفة الاسلامية.

وبما أنْ زخرفية الخزف وهندسة الخطوط العربيّة وتحديد أبعاد الحروف ومفردات الزخرفة، والتي تعتمد على وفق نسب معينة وتستمد جماليتها من انشائها الهندسي، ليعطي لنا بالدرجة الأساس الخط الكوفي المظفور بصيغته النهائية ووجوده على سطوح الفخاريات أو الخزفيات تحتاج إلى مقياس متناسب، وهنا يصبح العمل شكلي صورة من صور الحروف، ولكن "الانزياحية" أخذت تنتج المنهج الذي جاءت به وتتمَطى كلّ ما يخص هذا النوع من الخط العربي وزخرفته لتعلن لم يكن هناك مقياس ثابت عند إضافته لفنون الخزف. ولاسيما الاسلامي منه.

الكلمات المفتاحية: الانزياح الوظيفي، الخزف الإسلامي، الأسس، الزخرفة

[1] الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الأساسية، mn19663@gGmail.com.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الفصل الأول: الإطار المنهجي:

مشكلة البحث:

وإزاء ذلك برزت مشكلة البحث وفق الانزياح الوظيفي واللوني والدلالي للخزف الإسلامي، حيث لم يكن هناك نوع من الارتقاء في مستوى التحليل. ولم يكن هناك رصد واضح لموجودات الحرف والزخرفة الاسلامية ومفاهيمها المختلفة وتعالقاتها مع فنون الخزف واليوم أدخلها التشكيل بدراسة أخذت تستدعي نوع من الانتقال المتسلسل إلى الشكل الخزفي نفسه ومن ثم تحديد الوظيفة، وهذا ما أخذ يحصل إلى فن الخزف الإسلامي، والذي أطرته الحروفية والزخرفية وكذلك الأسس التقنية في كثير من طروحات ودراسات فن الخزف وهنا تنطلق مشكلة البحث من سؤال – ما الانزياح الوظيفي والدلالي للحرف العربي والزخرفة الاسلامية في الخزف؟ لتكون مستويات الدراسة فيه وتحديداتها الخط العربي الكوفي المظفور والذي من شأنه الإحاطة به لما له من قيمة فنية جمالية تظهرها النظرية الانزياحية وتطبيقاتها في الفنون التشكيلية.

أهمية البحث:

وضمن أُطر البحث والدراسة تكمن أهمية البحث الآتية:

1- تسليط الضوء المتحقق من التعالقات بين النظرية الانزياحية والخزف الاسلامي وقيمته الجمالية من خلال الخط العربي وزخرفته الاسلامية المرتبطة بالأصالة والعقيدة.
2- كشف منطلقات الانزياحية والأسس النظرية في خطابه الفني ومن خلال إعادة هذا الفن والاهتمام به والمحافظة عليه كونه واحد من الفنون التي سار عليه الخطاطون.
3- تحقيق وتحديد معايير الخط العربي والزخرفة الإسلامية والتي على وفق مفرداتها يقاس "الانزياح" ويكشف عن الانشاءات الهندسية لهكذا نوع من الخطوط، ومنها يكون إغناء واضح له.

حدود البحث:

1- **الحد التاريخي**: معرفة للإطار النظري للخط العربي والزخرفة الإسلامية.
2- **الحد الفكري**: الانزياح الخطي والزخرفي في الخزف الاسلامي الخط الكوفي المظفور في الخزفيات الاسلامية.

وهذا ما يفصح عنه الفصل الأوّل من البحث فضلاً عن تحديد أهم المصطلحات ومفاهيم النظرية الانزياحية التي جاءت بها وتم التطرق لها بشروحات وافية في الإطار النظري الثاني الذي يبحث في المنطلقات المعرفية لنظرية الانزياح، ووظيفة الحرف العربي والزخرفة الاسلامية بشكلها العام ليكون الفصل الثاني: المبحث الأوّل – الأسس المعرفية للنظرية الانزياحية. والمبحث الثاني: انزياحات الخط العربي والزخرفة الاسلامية في الخزف الاسلامي. ويحتوي الفصل الثالث إجراءات البحث، والمتضمن مجتمع البحث، وعينته ومنهجيته والكشف عن مبرراته التي بها قام بها الباحث.

وتضمن الفصل الرابع التوصل إلى نتائج البحث والتي أوجدت فيه الانزياحية أحد المحركات الأساسية للخط العربي والزخرفة الاسلامية وأصبحت مفرداتها طاقة للتحول والانحراف والعدول في الخزف الاسلامي.

وبعدها توصل الباحث لعدد من الاستنتاجات ومجموعة مقترحات تكون استمرار لنتائج البحث الحالي والذي اعتمد على مصادر عربية وأجنبية واجبة جديرة بالدراسة.

المبحث الأوّل: الأسس المعرفية للنظرية الانزياحية:

حققت الحداثة وما بعدها بنوع من التوافق كحقب تتمازج مع الحقب التاريخية والتي بدأت مع عصر النهضة، ومن مميزاتها تحولات كبرى أثرت في البنى الاجتماعية (حياة مدنية) ولادة الرأسمالية وعلى أنماط القيم الفردية ظهور الحريات العامة، المساواة في الحقوق وعلى الأفكار ظهور العقلانية وهذه كلها مفاتيح للحداثة تلك المفردات قدمت "انزياحات" متعددة ومتسقة كونها اصبحت انقلابات وانحراف اجتماعي كبير يقوم على التعارض بين مجتمع تقليدي ومجتمع حديث. هذه الحقائق أعطت نوع من العلمية للحداثة ولاسيما النظرية المعرفية التي نجد أنْ هناك إثارة حرف العربي والزخرفة الإسلامية فيها ومن ثم التعالقات الوظيفية للخزف بصورتها العامة والخزف الإسلامي على وجه الخصوص. ومثلما الحداثة كانت حررت المجتمع من ثقل البنى الاجتماعية القديمة التي توصف بالتقليدية وبهذا يرى "ماكس فيبر"[*] في عقلنة النشاطات الإنسانية هي السمة السائدة في الحداثة إذ تخلصت كلّ مجالات النشاطات الاجتماعية وفي كلّ من معارفها من وطأة التقليد لتنبع بعدها منطقها الخاص بها.

ومن هذه النظرات للمعارف انبثقت نظرة وولادة لمفاهيم جديدة في الدراسات الأكاديمية والمعرفية بفاعلية النَّقدُ مع المواد المنتقدة تفاعلاً بيدي جدلاً وتأويلياً واضحاً ويبني للجديد فكرة وللنقد تحليل وعليه ويعطي تعالقاً فكرياً جديداً.

ومن خلال ذلك أصبحت الفنون بصورة عامة تمر "بانزياحات" من مراحلها الأولية سواء الوظيفية منها أو اللونية أو الدلالية أو التركيبية أو الشكلية، ومنه أصبحت كلّ الإضافات مرتبطة بالعمل النقدي، طريقة انزياحية تستخدم في المجال التشكيلي ومنها الخزف الاسلامي ليعد فيه الخط العربي والزخرفة الاسلامية طريقة جديدة تعمل على بناء المركب والربط تفاعلياً ما بين التطبيق للمفردات الخطية وما بين المفردات الزخرفية الضمنية "تقدم الانزياحية خصوصية تمنح فنون التشكيل إلى قياسات الآثار والمفاعيل والغاية وهي الوصول إلى فضاءات مزدوجة تعمل على تكوين الهيئات الخطية" (Altueean, 1992: 42).

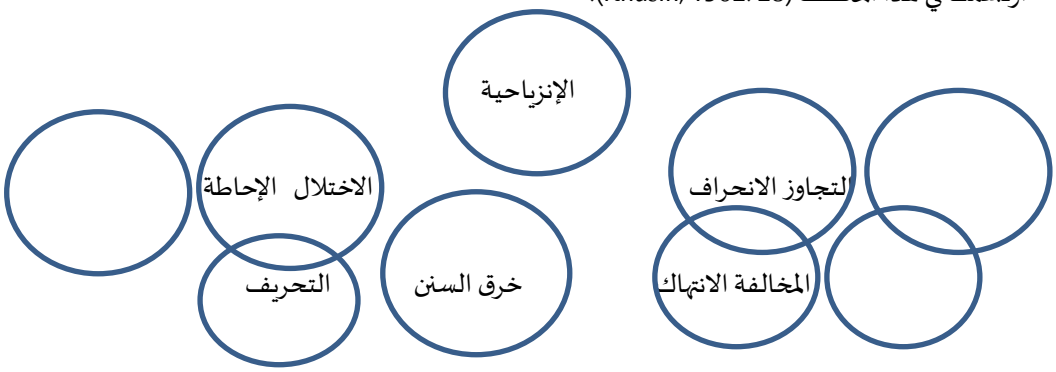
وفي هذه الرؤيا تتمثل جماليات التكوين في بناء الحروف ولاسيما "خط الثلث" واضافتها في تركيب الخزف الإسلامي هو تناسب مع الصورة الكاملة للعمل الخزفي.

ووفقاً لذلك أنْ "الانزياحية" أصبح مصطلحاً شائعاً في الدراسات المعاصرة وعامل استقدامه للفنون هو استخدام المبدع لمفردات تركيبية يخرج بها عما هو مألوف أو ما هو معتاد إذ يؤدي ما ينبغي له أنْ يتصف به من تفرد وابداع وقوة وجذب بهذا النوع من الحصر جاءت محاولة الباحث لتقدم دراسة نقدية بأسلوب معاصر وهذه خطوة أولى نحو موطن العمل الفني وبعدها تكون هناك خطوة أخرى لعملية التمييز على وفق المناهج النقدية التي تتبنى نظرية الانزياح، وهنا عملية التطبيق أصبحت فيها أنواع من التعدد والاختلاف ولكل عملية فئة عملية تابعة لأنَّ تكون مهيئة الدخول في دائرة الاختلاف ليكون مسوغاً لها. وبها نبتعد عن

[*] ماكس فيبر: العالم الألماني وأحد المراجع المهمة في علم الاجتماع، له مؤلفات عديدة في مجالات الأخلاق والاقتصاد والمجتمع.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الاستقرار ونصل إلى الخلخلة في مفاهيم الانزياح والتي تجاذبت فيه وتعلقت في دائرة مصطلحات وأوصاف ارتسمت في هذا المخطط (Khusih, 1962: 28):



هذا الاعتماد في تشكيلات الانزياحية على مستوى التركيب والدلالة "يعتمد عليه الفنان في مجمل أعماله كونه يعمل على الاستيعاب لإمكانات وهيئات تستطيع فيها إستضافة المظاهر الأسلوبية والتوجه نحو الطابع التقني والآليات التي تجسد العمل الفني"(Alzinad, 1993: 134).

من خلال الانزياحية وبرامجها، وبما أنْ الحرف العربي يمتاز بأنه يكتب متصل في أكثر الأحيان، ويعطي للحرف والزخرفة إمكانية الإنحراف في الخصائص، ولكن دون أنْ تخرج عن الهيكل الأساس لها، لذلك عملية الوصل بينها ولاسيما خط الثلث يأخذ سلسلة من الاحتمالات لمفاهيم المخطط (Al-Husseini, 2002) ، وسوف ترافق أي نشاط قرائي للعمل الفني الخزفي، وهو لا يهدف إلى استكشاف معنى، ولا يرمي إلى تحديده ولكن تلك الهياكل الحروفية والزخرفية تؤدي إلى إدراك الفهم للنص والمتلقي أو الموضوع أو الذات ويحتفظ في دلالاتها "وتحدد العلاقات بين أجزاء شكل الحروف التي تأسست على القاعدة الهندسية فضلاً عن العلاقات التناسبية" (Shifts of the Critical Term, Journal of the Human Sciences, 1999). والتي تعتبر الممثل في صحة قرائتها والمحدد الأساس في طبيعة موجوداتها على القطعة الخزفية، ومنها تعتبر استلهاماً لإبداعات الفنان الخزاف المسلم، والتي هي في الحقيقة تبادل في القراءات، وتبادلات استكشافية تختبر فيها الذوات عبر استنطاقات مختلفة بعيداً عن كلّ إكراه أو قيد سواء كان في واقع الآيات القرآنية أو المدلول لها. وبوصف وتتابع خط الثلث يتضح أنْ هناك نظاماً انزياحياً نتيجة للفعل المتبادل بين النَصّ والمتلقي وهو بمثابة انزياح يستحق أنْ يختبر وليس موضوعاً يتطلب منه تحديد كفاءة وتحديد ومفاهيم ومصطلحات نظرية "الانزياح" والتي أهتمت بالمضمون الدلالي أكثر من غيرها، نظراً لوجود الخط العربي والزخرفة الاسلامية والتي وجدت مبنية وفق أسس هندسية معينة ومشتركة للخط وارتباطاتها الهندسية جعلها متساوي الفضاءات بين الحروف كمفردة وبين الزخرفة كوحدات متكررة، وبالرغم من ذلك لا تؤمن ثبات المعنى. "لأنها شكلت إزاحة نحو مفاهيم غير راغبة في التكرار، ولكن الأهم من ذلك هي قضية التفاعل بين العمل والمتلقي" (Abu Hamad, 1996: 115) ، هذا التفاعل أعطى للإنزياحية أنْ تضع المتلقي شائكاً في المعنى وبهذا يصبح المعنى فيها ذات ممارسة وليست موضوعاً يمكن تحديده بمقاييس جمالية، نظراً لاكتساب الخط المضفور قيمة فنية جمالية أخذت منحى الرسم في كثير من الأحيان على سطح القطعة

الخزفية. "الحروف وتوازنها واستقامة تركيبها وحسن انتظامها" (Alssayigh, 1988: 223). ساعدت صفاتها الشكلية بنوع من اللحنية العالية بإظهار مكامن الجمال وإضافة قيمة فنية للبنية الشكلية للعمل الخزفي.

هذا التركيب والدلالة هما دمج لوحدات كتابية وزخرفية (حروف، كلمات) تتابع وترابط فيما بينها، وهنا عدَّ الفنان الخزاف المسلم. الحروف الزخرفة تفرض نوعاً من الاستيعاب لتلك الهيئات والمفردات، من مجاميع دمجت فيها الوحدات الكتابية للخط الكوفي المضفور ولا شك أنْ مصطلحات "الانزياح" عند تطبيقها قد برهنت على ايجاد بدائل فكرية، لتكون ثمرة ذلك التوجه للخزف الإسلامي وازاحته نحو الطابع التقني، وهذا ما يميز العمل الفني "فترة حدود البحث" أنْ يكون مزيجاً منة مجمل نظم الدلالات والصياغات منها واحدة وأخرى أصيلة متجذرة، لهذا يصعب تحديد الفواصل لحركة الخط، وفي بعض الأحيان حتى قرائتها، وتصبح معقدة مركبة كونها أخذت مدة كافية من "انتهاك" قانون اللُّغةِ التقليدي.

وبما أنْ خط الثلث ومفردات الزخرفة الاسلامية بدأت تمنح العمل الخزفي أثناء تطبيقاتها نوع من التآلف اللوني والتركيبي وكذلك الشكلي والذي لا يمكن تحديده بدقة، كونه متحرك على وفق مظاهر نصية ارتبطت أي الحروف بمقاييس جمالية تناسبية دلّت على وحدتها لتكتسب قيمتها الفنية من اتقان هندسيتها والعمل بفضاءات متجانسة وتأخذ عملية الانصهار في نظم التركيب، وعليه يجب أنْ تتطابق مع واقع النَصّ الحروفي والنص الزخرفي ومع الاستعداد الفردي الذي يقيمه الخزاف المسلم، وعند حدوث ذلك نبدأ بتشخيص مواجهة تثير "التوتر" وفكرة التفاعل تبدو خالصة يرافقها بعض الحياد وقرائتها تظهر مفاهيم "الإزاحة" باتجاه القيمة الفنية الشكلية للخط المتمثلة بالاستقرار والثبات والسكون والاتزان ومن خلال رسمها أمَّا من خلال وجودها في القطعة الفخارية أو الخزفية يصبح التعامل معها بمستويات مختلفة حتى في الأسلوب، بمعنى أنْ القراءة تصبح عملية تمازج بالرغم من هذا التحول برسم الحروف وحركة الزخرفة التي تقوم بتنظيم المضامين القابلة للتجلي المتحقق منها.

المبحث الثاني: إنزياحات الخط العربي والزخرفة الإسلامية في الخزف الإسلامي.

أعطت هندسة الحروف العربيّة لأبرز جمالها وحيويتها الشكلية. والتي لا تقتصر على رسم أشكال الحروف أو مفردات الزخرفة، بل يتعدى ذلك إلى تنوع أشكال حضورها الجماعي والفردي وهو ما يشير إلى ضرورة تحديد الشروط الموضوعية الخاصة بالموضوعات التي جاءت بها النظرية الإنزياحية والتي ميزت بنيتها بموضع منطقي، كون تلك المفاهيم أخذت ترتكز على المقاسات الهندسية المحكمة وجاءت "تركيبات خط الثلث ومن خلال التوزيع النظامي الهندسي المتناسق بحروفه تشمل بالبنية الشكلية الجمالية وطريقة الضفر المتعدد والمذكور الذي نتج بإيقاع متناوب وفق منظومة شكلية مميزة" (Habash, 1990: 17).

أخذ فيها الخط المضفور في الخزف الإسلامي منظار جديد لنمط الكتابة والذي أصبح يأخذ أشكالاً شتى من الصورية والزخرفية والكتابية، وارتباطها بنوع من التقنيات التعبيرية وتنويعية أشكالها لتصبح واحدة من التماثلات الرئيسية في الخزف الإسلامي، ولتشكل الكتابات المادة الحيوية للآيات القرآنية كون أنْ "الخطوط وأشكالها ومساراتها في المظاهر.

وبما أنْ خط الثلث، وعلى مستوى العلاقات الجمالية المحسوبة وقد تكون لوجوده شبكات هندسية ذات مقاييس التناسب، وبصفتها وقيمتها الموضوعية، يصبح في نظرية "الإزاحة" مسألة الخلق والتجديد

واكتشاف آفاقه ووسائل مجالاته الجمالية، عندما يكون متحركاً مع القطعة الفخارية أو الخزفية "ولاسيما وأن الحروفية تسعى إلى أسس لمفاهيم جمالية كونها ترى الفن عملية تنظيمية، والتي تتوالد منها انفعالات جديدة ترى الفن فيها مجالاً يفترض فيه أنْ يضع المتلقي في قلق أمَّا القراءة" (Ambrtw'iyku, 2006: 149).

وهذا يعطي دلالة واضحة، هو أنْ اتقان رسم الخط الكوفي والطريق إلى الفهم والتلقي يأتي عبر التأمل الذي يرفع الحاضنة الفكرية من مستوى النظر في أشكال الأشياء ومظاهرها إلى مستوى ادراك الانسجام في صفتها والتي وجدت في حروف الخط الكوفي على سطوح الأواني الفخارية أو الخزفية الإسلامية. لهذا أعطت الحروفية عامل دمج واضح بين التصوير والكتابة، وهنا يرى الباحث أنْ الحروفية تُعَدُّ مفردة أساسية متحركة، تزاوجت فيها الأشكال وإن كانت الحسية التي تحدث "توتراً" في عملية التلقي ولأنها مثيرات حسية التي تحدث "توتراً" في عملية التلقي ولأنها مثيرات حسية تتفاوت تأثيراتها على المتلقين والتعبير عن الاحساس تشكيلياً يعتمد ضمن ما يعتمد عنصر الخط وتعدداته في تشكيل العمل الخزفي" (Jabra, 2004: 126) ، وبما أنْ استدعاء الخزف الإسلامي وبهكذا حروفية أخذ الباحث استدعائه في مناخ الحداثة وما بعدها كون النظرية الانزياحية وتطبيقاتها تبدو ملائمة، ببناء الدلالة ومصب ممكن لعملية القراءة، بالمقابل هو عدم قصدية الفنان الخزاف المسلم أنْ يضع خط الثلث بوظيفة الاستخدام الطقوسية واتخاذها وسيلة لتدوين نصوص قرآنية تتلائم مع خاصة الطين، كما أنَّ له بنية شكلية جمالية ضمن أسس واضحة المعالم بإمكانه أنْ يعمل ما يشاء حول النَصّ من مفردات زخرفية، ليبقى الخط متعدد القراءات متعدد الدلالات هذا التعدد بالقراءات والدلالات يعطي نوعاً من "التشتت" وغرابة المعنى ويصبح العمل الخزفي يتحرك في فضاء حر يمكن أنْ يتعاطى فيها المعنى فكرياً، وتصبح النصوص مكملة واحدة للأخرى ذات بناء جمالي يدل على ذائقة الخطاط المسلم السليمة والتي لا تقبل ما هو غير متناغم جمالياً. تعمل بالضد وفق نظرية "الإزاحة" ولكن بالمقابل هناك تناغم للمفردات سواء كانت صورية تتمازج مع اللون، أو حروفية تشكل مع الزخرفة أشكالاً "لا مألوفة" وعليه أعطت إشارة غنية في أنْ يستطيع "الانزياح" الخطي والزخرفي تحويل كلّ العناصر الصورية إلى عالم خطي متناغم وإخضاعه إلى نظام خاص يستوعب نمط التشكيل "شكل الحروف ينم بالتكرار والعناصر الزخرفية فاعلة ومضامينها أعطت نوع من الغرائبية في نتاجاتها" (Ambrtw'iyku, 2006: 152).

هذه الخطوط وأشكالها ومساراتها هي المظاهر الحسية التي اكتسبت أهمية خاصة مع فن الخزف الاسلامي، والذي من خلاله بدأ يتحول إلى عناصر تكوينية، كون الحروف والكلمات لم تحضر بصورة واضحة أو محدودية في فنون الخزف الأخرى، أو على أقل تقدير تكون شاهداً على واقع معين أو ذات علاقة بالمضامين التي جاءت بها الحروف أو الخطوط الكوفية المضفورة، مع فنون الخزف، أصبحت لها مفعولاً قوياً، ذهبت فيها كلّ ممكنات التعبير واحتمالات التلقي، وبعدها نضع العمل الخزفي أو الفخاري "فترة حدود البحث" في عملية استقبال، قادر على تحريك الصور والمعاني من مخيلته إلى الحد الذي يسمح بتصور الأشياء، وتأخذ بعض اللمسات اللونية بشكل متناثر في مساحات محدودة من فضاء العمل الخزف الإسلامي المختلفة ألوانه ما بين الشذري – الأسود – البرونزي – وذات البريق المعدني لتتعالق معه، ضمن تقنية الكثافة

اللونية وتدخل معه في اتجاه مع الألوان الفاتحة، وهذا هو الآخر يؤكد منطقة الجذب إلى جانب الحروف المضفورة والزخرفة ومفرداتها والتي غالباً ما تكون في الخزف ما توحي بحساسية غامضة.

وتجدر الإشارة هنا عملية التضاد اللوني في حرق القطعة الخزفية أثناء الترجيح أنْ تعمل تلك الحروفية والكتابات المضفورة في العمل الخزفي حضوراً قوياً ولاسيما في بيان المقابلة ما بين الداكن والشفافية، أو ما بين النعومة والملساء والصخرية، عملية التوظيف هنا لا بد من أنْ تكون عملية "خلق" إلى توظيف الألوان في دقة شفافيتها لتكون مادة مباشرة على مستوى الأدوات والمواد المستعملة في تقنية الخزف الإسلامي.

مؤشرات الاطار النظري:

1- يُعَدُّ الانزياح بوصفه نظرية نقدية، فيها صور وتجاورات واستعارات فرضت وجودها وبرزت مفرداتها إلى درجة الاقناع في مختلف الفنون والمتمثلة بتداخل الاصطلاحات لتبقى معرضة للحوار والمناقشة والقبول والاعتراض.

2- وصفت النظرية أثناء تطبيقاتها على الخط العربي الذي حظي هو الآخر بخصائص جمالية في بنية الحروف والزخرفة ومفرداتها الذي امتاز بالاتقان والفخامة. قد اعطت لفن الخزف الاسلامي تحقيق هذا الجانب الجمالي وظفرت هي الأخرى دليل الإتقان.

3- رافقت الحروفية "خط الثلث" و "مفردات الزخرفة الإسلامية" محفزات فاعلة ومؤثرة في عملية البناء والتكوين الأدائي والتقني إذ لا تكتفي بحدود مرسومة مثل كانت تخط بمساحات وفضاءات واسعة، ولكن العمل الخزفي وفضاءه اعطاها إمكانية ربط وفصل ممكنة وواضحة فرضت التلقي وجعلته مهمة من مهمات العمل التنغيمي واللحني.

4- رسمت الحروف والكلمات والسطور وزخرفيتها بشكل ما تناسب موزون، رافقت فن الخزف بحدود مرسومة لتصبح أنْ هناك اتصالاً وثيقاً بينه وبين الخزف والخط المضفور الكوفي لتتوالد فيه مكونات دلالية نهضت وشكلت مركزية مضافة لمؤسسة النَصّ. في شموليته كلّ هذا أعطت "الازاحة" نوع من الإطاحة بالنصوص الغائبة الصريح منها والمخفي.

5- أشاعت الانزياحية، وإضافة الخط المضفور، ومفردات الزخرفة بالكشف عن وجود أفكار لا بد من تنفيذها وفق مقاسات تناسبية جمالية واضحة المعالم، وهذا مؤشر عمل على "زحزحة" و "خلخلة" الألوان والدوائر والأشكال الهندسية والخطوط المعبأة بنفس جمالي قد يغلب عليها الطابعي الإخباري والقرائي.

اجراءات البحث:

- **مجتمع البحث:**

يمثل مجتمع البحث على النتاجات الفخارية والخزفية في العصور الإسلامية كافة والتي تتضمن على حروف خط الثلث وبعض الخطوط العربيّة القريبة منها وكذلك الزخرفة الاسلامية، والتي تنطبق بأشكالها ومقاساتها ضمن أهداف والبحث والدخول في دراسة تفصيلية لهذا النوع وتعالقاتها مع القطع الفخارية والخزفية للفترة الإسلامية وفنونها والمرسومة ضمن القياسات المنهجية المعمول بها. ويود الباحث أنْ يضع

الأشكال في حقبات مختلفة وتطبيق نظرية الانزياح وفق أصول البحث التي يستدعي أنْ تأخذ منها عينة البحث من أهمية تحليلية ومهام ذات أثر واضح في تعالق الأنزياح مع فنون الخزف الاسلامي.

- **عينة البحث:**

رصد الباحث النتاجات الخزفية والفخارية في العصور الإسلامية في مجتمع البحث والمنسوبة إلى الخزافين المسلمين، وأعمال فيها مفردات خط الثلث فترة حدود البحث، مع مفردات الزخرفة الاسلامية لتلك الفترة والتي تتطابق فيها مفردات الانزياحية ومفاهيمها المتعددة، مقابل ما هو متحول ضمن خطاب الوظيفة والشكل واللون، ولتكن الانزياحات هي "تدمير" الثوابت الشكلية ومصادرة النظم التقليدية للخزف الاسلامي والتحرر من القيود الثابتة.

يقوم الباحث برصد واختيار عينة البحث واجراء اختبارات عليها ممن لها أسلوب في مفاهيم الإزاحة الكثيرة على وفق شكل الخزفيات والفخاريات الاسلامية، ومتغيراتها الوظيفية واللونية والتي تم احصائها من خلال الكتب والمصورات والدوريات وشبكة الانترنت وما موجود منها في المتاحف وجدت كثيرة جداً، ومما موجود من الخزف الاسلامي والفخاريات في العصور الإسلامية وفيها مفردات خط الثلث والزخرفة الاسلامية أيضاً بالعدد الكبير، واستطاع الباحث بحصر عدد من القطع الفخارية والخزفيات الاسلامية للخط العربي المضفور والزخرفة الاسلامية والتي تتوافق وأهداف البحث وضمن تحولاتها في الفنون الاسلامية وصفت ضمن مفاهيم أوجدها الباحث اتباعاً:

1- أنَّها متمثلة لمجتمع البحث الأصلي ويستطيع مفاهيم الانزياح وتطبيقاته عليها. ومثلما وضحت ضمن المخطط رقم (1).

2- ولغرض أنْ تكون الخزفيات الإسلامية والفخاريات تأخذ طابع التنوع ما بين خط الثلث والزخرفة الإسلامية ومما يجعل العمل الخزفي الاسلامي متنوعاً أظهرت العينة: تنوعاً في الشكل والوظيفة وتباين في الحقب الزمنية وعليه تكون العينة (3) خزفيات ذات فترات متباينة.

- **منهج البحث:**

يعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي لرصد انزياحات الخط العربي الكوفي المضفور "فترة حدود البحث" والزخرفة الاسلامية وضمن مفاهيم الانزياحية وفق المخطط (1).

- **تحليل العينات:**

عينة رقم (1)

تتباين التشكيلات الخطية والرسومات الزخرفية المضافة بشكل طولي وتنتهي عرضياً باتجاهات وتكوينات مختلفة، يفصح العمل على هذا النحو والذي يتحول إلى الغاء الزمن عندما يستدعي الباحث القديم إلى المعاصرة، ونصل به إلى حصيلة نهائية تعبر عن الحقائق الفنية للخط الكوفي المضفور، والتلاعب بالرسوم الزخرفية ذات المعايير القديمة، حيث تبدأ اثراءات العمل قائمة

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

من خلال الاضافات للخطوط والزخرفة ذات المتعة وذات اللون الخزفي ذو الأشراق الواسع في مساحات المتن الفضائي للعمل الخزفي.

وهنا على وفق ما جاءت به النظرية الانزياحية لتعمل على وفق اشتغالات خصائصها المهمة تتضمن لفنون الخزف وخط الثلث والزخرفة التي تأخذ طريق التتابع والتوالي ذات الهندسية التناسبية وسطوحها سواء بالألوان أو الخطوط ليأخذ فن الخزف الاسلامي القدر الكافي من تلك المفردات التي بدأت وفق منهج الازاحة بدأت تتحرك وتجري بسرعة بالغة "وتتغير" وتقع ضمن دائرة مفهوم التقديس لوجود الآيات القرآنية، والتي تأخذ مع اللون الشذري منحى آخر في صياغته الفكرية وتظهر على نحو واضح مديات "الاتساع" فيه وتقود العمل الخزفي إلى حراك فعلي بالرغم من مرور الزمن عليه.

وبهذا أصبح العمل الخزفي يتجاوز الحدود التقليدية لفنون الخزف المألوفة، تلك الحروفيات تتجاوز على الحدود التقليدية ويمنح مفرداته من السخاء للأفكار يروم الفنان المسلم التخلص من عبء التقليد والحركات الثانية، ويجعل من الخط المضفور الخلاص من تبعات التجمع للزخارف ومن ثم الانطلاق باعداد نص آخر مشترك ما بين الخط والزخرفة، أنَّها عملية "تغاير" من شأنه أنْ يكون العمل الخزف الاسلامي "مجال التحليل" يقع ضمن مسار الرؤية عند المتلقي بحسب نظرية "الإزاحة" والتي كانت هي الحاضنة التي تحجب المرجعيات التقليدية في أعماق التراث والتاريخ.

عينة رقم (2)

لا شك أنْ الرؤية الجمالية للعمل الخزفي والتي عمل فيها خط الثلث، وزخرفته الإسلامية كونت إليه نوع من الذائقة الجمالية وعملت "بإزاحة" تصور نحو الخيال لتسهم كثيراً في اختزال الفكرة وتسهيل رؤيتها كون الذائقة الجمالية وبفعل عوامل الانزياح التي تشكل بها العمل الخزفي الاسلامي "موضوعة التحليل" أضافت إليه شرعية قادته إلى الدفاع عن نظم التقديس ولاسيما وجود الآيات القرآنية الخطية على متن العمل.

وعلى الرغم من وجود التشكل الذي قاده الخزاف المسلم في نتاجاته يتعرض إلى اختيارات "كسر النمط" في بعض الحالات وتنسحب إلى مساحة رد الفعل مما يجعلها دائماً في استعداد "العصيان" معرفة الكتابة الكوفية، ولكي يتم إعادة النظر يحتاج الفنان الخزاف المسلم إلى تشكيلات تناص مع المفردات الزخرفية وإدراجها في موجات النَصّ، وعلى هذا النحو يمكن أنْ تكون قابلة لرمزية التشكيل الخزفي وقادرة في الوقت نفسه على الاسهام في تشكيل مرموزات تشير هي الأخرى إلى اعدادات هندسية ذات تناسب يمنح المتلقي على الاسهام في قراءة الكتابات المضفورة والنظر في "شعرية" الخطاب وهذا هو الاستناد الواضح للتدخل في خاصية الاستحواذ على الجانب الغامض في الخط الكوفي، هذا الأمر جعل من الخزاف المسلم

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

القدرة على تمثيل ثنائية الخط والزخرفة من جهة وعملية الوصول للحقيقة التي تتم وفق تفكيك العمل والتعامل معه عبر "مناورة" لا تخفي المحمولات الثقافية والدينية والطقوسية كونها أدخلت في خطاب الدين وأصبحت الرمزية فيها إلى التجلي بمنطق كثيف شعرية الشكل والابتعاد عن الاجتهاد وفي اختيار منطقة تشكيل الحروف والمفردات الزخرفية، هذا الأمر جعل العمل الخزفي يتحرك داخل خطاب النَصّ ويستحضر المضمون المبهم والغامض وينشغل بالجماليات على نحو مساء بانشغالاتها في التلقي.

عينة رقم (3)

العمل الخزفي بالرغم من التفرد بظاهرة تلاشي القواعد البنائية والهندسية، لكن تناسب التصويرية المرتبطة بالمنظور واضحة مع الموضوعات ذات البعد الهندسي للمنظور التي يتعامل مع فضاءات العمل الخزفي وما يشكل من طبيعة الخاصة الطينية، وعليه يمكن أنْ يلتحق العمل بدائرة الخط العربي والزخرفة الاسلامية ذات الصيغ المتفردة للخط الكوفي، الذي يتداخل ويلتف بين حروفه الصاعدة والمدات التي تتقاطع مع الكثير من أجزاء الخط، وهذا التنوع في الأداء الوظيفي لتكوينات خط الثلث بين وظيفته القرائية والتزينية ومحاولة إظهار الوظيفتين بشكل متكامل بعد تطبيق عوامل الانزياح والتي تأخذ أصول العمل المراد الفصح عن القراءة الخطية باتجاه حقيقة المعنى، إذ كان الشيء بالايجاب كونه أعطى الحق في اعداد معيار هندسي تناسبي لكي نحصل على معيار قوي في التقنية والوظيفة. هذا أعطى فرصة لنظرية "الانزياح" بأن تعيد "تعارض" حقيقي لمقابلة تلك الصيغتين، وهو وجود ازاحة منطقية بوضع الزخرفة حالات إسناد للخط المضفور وما كان لإخبار المعنى هو القرار بوجود تقابلية لنظام قد يكون فيه بعض الثغرات ولكن "الازاحة" وفي وجود الثغرات تأخذ صياغة جديدة لأدوات "التعارض" لذا وضع العمل باتجاه امكانية تركيبية هندسية ليتحول للمناظر والمتلقي فيه عدد من التقاطعات والمربعات والمستطيلات الزخرفية، أنَّها مفردات تقطيع اضافت للعمل الخزفي الاسلامي دلائل بصرية مباشرة حملت في طياتها شيئاً من أفكار جديدة ارتبطت بتصورات تقليدية واختزلت النَصّ لديها.

نتائج البحث ومناقشتها:

1- ممارسات الإنزياحية في الخزف الاسلامي، تشكلت بخط الثلث والزخرفة الاسلامية وفق بصمات تشكل معرفي تنوع بدوره على منهجيات هندسية، ليكون عامل تخفيض المفردات فيها وأصبح ويصبح فيه نوع من التجاوز في سياقات اسلوبية ذات منحى وظيفي له طابع القراءة من التعدد إلى الوحدة أنَّها مقاربات بين الخط والزخرفة وبين الخزف والتي حددت بفرضيات برهنت وانتزعت الوظيفة الدينية منها إلى العامل الجمالي ليفصح التكوين الدلالي فيها هو تبادل لنوع من الأفكار برموز دينية تبادلت الأدوار فيها وضمن جوهر القراءة التأويلية ذات الدلالات الوصفية والمرجعية الدينية المرتبطة بالآيات القرآنية. أنَّها عملية لوحدة ضمان الأفكار والتعبير عن الحقائق في ذلك وهذا ما نراه في العينة (1) التي

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

أبقت "التحريف" الزخرفي قائم والكتابات الخطية ثابتة والتي بقيت تعمل ضمن الشروط التي هيمنت عليها طابع التأويل والخيال الذي يورد في الكثير من الخزفيات الاسلامية أنَّها واقعة مهمة ضمن انتقالات ومجازات نحو معرفة جديدة "ترفض" التسليم بالأرضية الثابتة والمؤسسة ضمن اطار هندسي تناسبي لكنها قاومت كلّ أشكال الفراغ بالخط المضفور الكوفي وتجرده من نصوصه التقليدية.

2- اللُّغةِ الفنية للعمل الخزفي الاسلامي وما وفرته له نظرية "الانزياح" من النصوص الخطية والزخرفة الاسلامية، تلك المفردات اعطت ألقاً جمالياً واضحاً ووضعتها بمنزلة المعيار الذي يتوافق مع تداعيات وفق نظام القراءة، ولاسيما الآيات القرآنية والتي أدخلتها في مواضع الطقوس والشعائر الدينية مما خولت "الانزياح" على المقارنة بنصوص اسلوبية من سابقاتها، وهذا الخزف الاسلامي ووجود خط الثلث أخذ يكشف عن فرادة النَصّ و"تغاير" النَصّ فيما يخص الزخرفة ومفرداتها وبه استطاع الخزف الاسلامي يبرز الغياب هنا ويعمل على حضور النَصّ المزاح من الخط ومفردات الزخرفة الاسلامية والتي ميزت النَصّ بقراءة جديدة بمفاتيح فكرية قلما نجدها في الخزفيات الاسلامية. وهذا ما وجدناه في العينة 2، 3 والتي أعطت نوع من الالتحام باستخدامات تقنية أوجدها الخزاف المسلم، ونوع من الالتهاب اللوني والذي وصل إلى منظومات متعالية ادخلت فن الخزف الاسلامي في سباق التفرد ونقله من الاستخدامية والاستعمالية إلى روح التسامي العليا، ويدخل ضمن قواعد كلية محايثة لنظم تقنية جديدة.

الاستنتاجات:

1- مؤسسات الانزياح أصبحت نظرية فاعلة أثناء تطبيقها على الخزف الاسلامي لتصبح نظرية ذات فاعلية واضحة ومهمة في فنون التشكيل ومنها فنون الخزف والخزف الاسلامي تحديداً.

2- مثل خط الثلث ومفردات الزخرفة الاسلامية والتي مثلت التناسب الجمالي من خلال إيقاض اللُّغةِ الفنية من سباتها البلاغي والقرائي لتؤدي وظيفة جمالية، وتصبح محفزة لمفرداته.

3- مقاييس الخط الكوفي أكثر مطاوعة على الخزف الاسلامي واضافتها إلى جانب الزخرفة الاسلامية عبر "المغايرة" في نظامها الشكلي جعل الخزف الاسلامي لم يكن أسير التقليد، وإنما أخذت الإزاحة تفضي مسوغات عاملة في الكشف عن كلّ المفاهيم المتناثرة وجمعها بصورة جمالية أدخلت ضمن بنية التلقي.

التوصيات:

وعلى وفق ما ورد من مناقشة للنتائج واظهار الاستنتاجات وجد الباحث بعض التوصيات والمقترحات:

1- نوصي بأن تكون نظرية الانزياح ومفرداتها أنْ تضع طريقها في كلّ جوانب البناء التشكيلي، ومنها فن الخزف الاسلامي، لما لهذه النظرية من استنطاق لُغة فنية ذات قيم جمالية تحاور فيها كلّ القواعد والمفاهيم التي جاء بها فن الخزف وفي الوقت نفسه تعطي نوع من المحاورات وتكشف الجدل ما بين الخطاب والوظيفة.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المقترحات:

نقترح التوسع في دراسات أخرى وارتباطات الخط العربي والزخرفة الإسلامية بفنون الخزف، كونه يعطي اكتساب وظيفة تقنية وشعرية تعلن هيمنة الخطوط في سائر وظائف العامل الجمالي ووجودها على سطح العمل الخزفي وتغدو فيه بنى ابداعية تعزز ارسالية النَصّ باتجاه المتلقي.

References:

1- Abu Hamad, Hamed (1996): *Postmodern Discourse and Reader*, Riyadh Book, 30.

2- Al-Azhar, The Trigger (1993): *Naseej Al-Nass, The Arab Cultural Center*, Casablanca, Edition 1.

3- Al-Hamooz, Abdel-Fattah (2008): *The shifting of the Arab tongue*, Amman House for Printing, Publishing and Distribution, Amman – Jordan.

4- Al-Husseini, Ayad Hussein Abdullah (2002): *The Linear Formation of Arabic Calligraphy According to the Principles of Design*, House of General Cultural Affairs, Baghdad-Iraq.

5- Al-Sayegh, Samir (1988): Islamic Art, *An Interpretive Reading in Its Aesthetic Philosophy*, House of Knowledge, Beirut – Lebanon.

6- Al-Taan, Subhi (1992): *The Great Structure of Text, Alam Al-Fikr Magazine*, The Supreme Council for Culture, Kuwait, Edition 2.

7- Dodov, Terry (1996): *Contemporary Ceramics*, Belgium, Palais des Arts in Flinov, Brussels.

8- Habash, Hassan Qasim (1990): *The Third Arabic Calligraphy*, Baghdad, 2nd Edition.

9- Jabra, Jabra Ibrahim (2004): *Literary Critic*, Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut - Lebanon, Volume 2.

10- Jose, Evatkos (1962): *Literary Language Theory*, translated by Hamed Abu Ahmed, 3rd Edition, Gharib Library, Cairo.

11- Proudhon (1985): *Anarchism*, Johann Noman, Oweidat Publications, Beirut-Lebanon.

12- Salloum, Thamer (1996): *The Poetic Mystic Displacement*, Afaq Magazine for Culture and Heritage, Dar Al-Ghadeer, Dubai, Issue 13.

13- Shifts of the Critical Term (1999): *Journal of the Human Sciences*, Word Issue, Publishers, Bahrain.

14- Umberto Eco (2006): *Interpretation between semioticism and deconstruction*, translated by Said Pankrad, Arab National Cultural Center, Casablanca, Morocco, ed2.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/783-796

Functional displacement in Islamic ceramics

Mohammed Jassim Al-Obaidi[1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 5/4/2021…....Date of acceptance: 1/6/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

The art of Islamic ceramics is considered one of the main pillars of the art of ceramics in the plastic arts, as his knowledge of what is presented in the Islamic arts intertwined in a special way. And the Islamic ceramics are indications of fertility and the rekindling of religious ties, controversy over them, and interpretation as additions to their vocabulary. Studies in the plastic arts began to empty the knowledge towards this direction, especially its relationship to the Arabic calligraphy and specifically the Islamic decoration, which derived the first aesthetic values from calling the artist Muslim pottery and potters to inviting the Arabic letter and Islamic decoration to indicate within the theory of "displacement" the aesthetic values of it, in order to advance the "displacement" role The real thing is in the construction of the word and the decorative text, at a time when many studies have been absent from showing the individuality of Arabic crafts and Islamic decoration with the plastic art system, specifically Islamic ceramics. Accordingly, studies have become, and it is more appropriate for them to examine the concept of beauty occurring in the circle of conditions that were demonstrated by the linear and decorative displacement in ceramics, thus creating the artistic profile. And enriching it with a high poetic sense of the high melody of the component performances, as it breaks and breaks all the patterns of tradition and rules, so that Islamic ceramics, through letters and decorative additions, become full of reading consisting of the spirituality of the Muslim artist, which transcends it to the world of Arabic crafts and Islamic decoration.

And since the decoration of ceramics, the geometry of Arabic calligraphy, the determination of the dimensions of the letters and the vocabulary of the decoration, which depend on according to certain proportions and derives their aesthetics from their geometrical creation, to give us the basis of the final form of the Kufic font, in its final form and its presence on the

[1] Al-Mustansiriya University / College of Basic Education, mn19663@gGmail.com .

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

surfaces of pottery or ceramics that need a proportional scale, and here the work becomes formal form From the images of letters, but "displacement" began to produce the method that came with it and to complete everything related to this type of Arabic calligraphy and its decoration to announce that there was no fixed scale when adding it to the arts of ceramics. Especially the Islamic one.

Key words: functional displacement, Islamic ceramics, foundations, decoration

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/797-812

فن الفسيفساء كجانب زخرفي حضاري وإعادة التوظيف الفسيفسائي المعاصر

محمد طلال عبد آل عبد الله[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/3/14 , تاريخ قبول النشر 2021/5/25 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

- **مُلخص البحث:**

يُعد الفن الإسلامي فن تطبيقي يبحث عن كل ماهو نافعًا مفيدًا قبل البحث عن الجانب الجمالي وكلاهما من خواص الفن الإسلامي وللفن الإسلامي عناصر وأساليب متعددة وقواعدًا راسخة وصورًا تميزه عن غيره من الفنون الأُخرى، ومن تلك العناصر والأساليب التي إستخدمت في الأعمال الفنية والفراغات والواجهات المعمارية هي التكسية المعمارية أو الجداريات بزخارف الفسيفساء؛ وقد عرفت الفسيفساء بحلتها الأُولى في بابل باسلوب بدائي شبيه بها إلا أن الفنان المسلم منذ عهد الخلفاء جعل من فن الفسيفساء وحدة زخرفية مميزة في القصور والمساجد وأهم شواهد من تلك المساجد (قبة الصخرة – والمسجد الأموي).

الفصل الأول:- من هذه الدراسة اختص في التعريف بفن الفسيفساء تاريخيًا والتركيز على الفسيفساء في العصور الإسلامية وتحديدًا فسيفساء قبة الصخرة وفسيفساء المسجد الأموي

الفصل الثاني:- جاء مختصًا في (الفسيفساء الإسلامية المعاصرة – مكة المكرمة) وتحديدًا في مكة المكرمة وذلك لوجود أكبر مشروع فسيفسائي معاصر نفذ خلال الأعوام 2007 – 2010

الفصل الثالث:- جاء في هذا الفصل بالجانب التطبيقي من الدراسة الحالية لإقتراح أعمال تصميمية إفتراضية مقدمة من الباحث للحصول على تجارب تصميمية في الأعمال الجدارية المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: فن الفسيفساء، الزخرفة، الفسيفساء المعاصرة.

الإطار المنهجي:

- **المُقدمة: Introduction**

يبحث الفن الإسلامي عن كل ما هو جميلاً ونافعًا؛ إذا لا بد من تطبيق هذا النفع سواء كان وظيفيًا أو جماليًا إلى الواقع والحاضر. ويعتبر التزيين الجداري الحضاري والتاريخي بإستخدام الفسيفساء بتشكيلاتها المتعددة ومنها الخطية والزخرفية النباتية أو الهندسية أو التصويرية (الآدمية أو الحيوانية) بشكلها الواسع

[1] المديرية العامة للتربية في محافظة نينوى - معهد الفنون الجميلة، Mahamedt737@gmail.com .

وأنواعها المتعددة ذات طابع زخرفي جداري وذو أهمية تاريخية وحضارية وهي من الأساليب الزخرفية التي طالما استخدمت في الحضارات ماقبل الإسلام وما بعده بشكل واسع؛ فلا بد من إحياء هذا الإرث الحضاري الزخرفي الكبير وذلك من أجل الحفاظ على إرثنا الفني والتاريخي الكبير.

- **مُشكلة البحث: Statement of the Problem**

إن مانشهده الآن من تطور مستمر وإزدهار في شتى مجالات العمارة والفنون وما جدَّ من إبتكار للخامات الحديثة وتقنيات التوظيف العالية الكفاءة. والتنوع الموجود في مفردات زخارف فن الفسيفساء ومواضيعها الفنية الغنيه في تكسيات العمارة الإسلامية إلى جانب الأعمال الجدارية الفسيفسائية لدى الفنان العربي والمسلم ماضيًا وحاضرًا. حيث يجعل منها مادة علمية فنية قابلة الإستخدام في كل زمان ومكان. وكان ذلك دافعًا لدى الباحث للوقوف عند مشكلة البحث واجراء الدراسة الحالية من خلال التساؤل التالي:

1- مدى إرتباط فن الفسيفساء بطابعها الزخرفي الاسلامي في العمارة الإسلامية ذات الأثر الثابت والواضح في الصروح المعمارية.
2- هل يمكن أن يساهم فن الفسيفساء الجداري في تزيين ومعالجة الفراغات المعمارية.
3- هل هُناك تجربة معمارية حديثة استخدم فن الفسيفساء في تكسيتها بتوظيف معاصر.
4- هل فن الفسيفساء يقبل التشكيل في المساحات الكبيرة والصغيرة سواءً كان تصويرًا جداريًا أو معلقات جدارية لتُزين الفراغ المعماري

- **أهمية البحث:-**

1- فن الفسفساء أحد أهم أنواع الفنون التطبيقية الإسلامية التي استخدمت في العمارة الإسلامية التاريخية بشكل ابداعي مُتقن ومُميز.
2- فن الفسيفساء يُعد بصمة مُميزة من بصمات الحضارات السابقة للفن الإسلامي وبعد أن إستخدمها الفنان المسلم في موضوعاته الزخرفية أصبح لها طابعًا فنيًا خاصًا بها من ناحية التصاميم المتعددة بمواضيعها والألوان المميزة.
3- يُمكن توظيف الاعمال الفسيفسائية باسلوب التكسيه المُباشر على المسطحات المعمارية ومُلحقاتها، كما يُمكن تنفيذها على شكل مُعلقات جدارية تعالج الفراغ المعماري، وامكانية واسعة لتوظيفات اخرى.

- **أهداف البحث :- Objectives**

1- توظيف اسلوب فن الفسيفساء في التصاميم التي تصلح ان تكون اعمالا جدارية معاصرة.
2- اشغال الفراغات المعمارية المتاحة في العمارة بلوحات جدارية فسيفسائية تصلح للتزين المعماري كتصميم داخلي او خارجي.
3- تحقيق تصميمات زخرفية فسيفسائية في تصاميم أعمال الفنان في الأعمال الجدارية الفنية المعاصرة.

- **منهج البحث :- Methodology**

يتبع الباحث المنهج الوصفي التاريخي لأعمال الفسيفساء التاريخية في الجانب النظري، إلى جانب التجارب الفسيفسائية المعاصرة. أما المنهج التجريبي (التطبيقي) في الدراسة التطبيقية فهو ما يروم إليه الباحث لتحقيق هدف البحث. ويقوم المشروع التطبيقي، باقتراح تصميمات زخرفية وتنفيذها باسلوب مواضيع الفسيفساء المعاصرة التي تمثل روح الفن العربي والإسلامي. ويكون ذلك في الجزء التطبيقي من البحث من خلال إقتراح تصميمات معاصرة معتمدة على الوحدات الزخرفية المتنوعة في تصميم مواضيع الفسيفساء.

- **حدود البحث: Research limits**

الحدود الموضوعية:

- دراسة فن الفسيفساء في العمارة الإسلامية (قبة الصخرة – المسجد الأموي) لهما من أهميةتاريخية.
- دراسة تجربة مكة المكرمة في تكسية ساعة مكة البُرجية بشكل مستوحى من اسلوب فن الفسيفساء
- تقديم مقترحات لتجارب معاصرة من أجل استخدامها كجدارية تشغل الفراغات المعمارية.
- الاستعانة ببعض برامج الكمبيوتر ومنها (Photoshop A،Illustrator Adobe) لتوظيف الجداريات داخل الفراغ المعمارية برؤية تحاكي الواقع الإفتراضي.

الحدود الزمانية: دراسة التجربة المعاصرة لساعة مكة البرجية (2007- 2010) م.

- **تحديد المصطلحات:**

الفن في اللُغة: الفَنُ: الحالُ، والضَّربُ من الشيء، كالأُفْنون جمعه أفْنانٌ وفنونٌ، والطَّرْدُ، والغَبْنُ، والمَطْلُ، والعَنَاءُ، والتَزَيِيْنُ. وافْتَنَّ أخذ في فنونٍ من القول (al-Fayrouzabadi, 2011, p. 1014).

الفن إصطلاحًا: هو معرفة صناعة الشيئ على حساب قواعد مخصوصة (Al-Tahtawi, 1993, p. 266). كما هي تلك المحاولات التعبيرية التي تهدف إلى تجسيد المشاعر الإنسانية؛ ومصطلح الفن في معناه العام جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينه، جمالا كانت أو خيرًا أو منفعة (Saliba, 1982, p. 165).

تعريف الفن إجرائيًا: هي تلك الأنشطة التي يقوم بها الإنسان معبرًا عن أحاسيسه وما يجول في خاطره لينقله بأدواته وإمكانياته وخبراته إلى أبهى صورة سواءً خطاً أو رسمًا أو نقشًا أو شعرًا ونثرًا... وكل ما سعى الإنسان لمراعاة الجانب الجمالي والإبداعي أصبح نتاجه فنًا جيدًا.

الفسيفساء في اللغة: ألوانٌ من الخَرَز، تُرَكَّبُ في حيطانِ البُيوتِ (al-Fayrouzabadi, 2011, p. 996).

الفسيفساء إصطلاحًا: قطع صغيرة ملونة من الرخام وغيره كالحصباء والخرز ونحوهما، يضم بعضها إلى بعض فتتكون منها صور متنوعه واشكال مختلفة تزين بها أرض البيت أو جدرانه (Rizk, 2000, p. 214).

تعريف الفسيفساء إجرائيًا: هو أحد انواع الفنون الإسلامية وهو إمتداد للفنون المرتبطة في العمارة. وهي عبارة عن تجميع لقطع من الحجارة أو من الخامات المتوفرة الاخرى مثل الزجاج والصدف و..إلخ ثم تثبيتها

على التصميم المراد اشغاله بهذا النوع من الفن ومنها ماتكون متماثلة من ناحية الشكل والحجم أحيانًا، ومِنها ماتكون متفاوته؛ وذلك حسب ما يتطلبه إنشاء الموضوع والتصميم المعد مسبقًا ليغطي الجدران أو الأرضيات

الزخرفة في اللُغة: الزُخرُف، بالضم: الذَهَبُ/ وكَمالُ حُسْنِ الشيءِ، ومن القولِ: حُسْنُهُ بتَرقيشِ الكَذبِ، ومن الأرضِ: ألوانُ نباتها (al-Fayrouzabadi, 2011, p. 556).

الزخرفة إصطلاحًا: هي تلك النقوش التي يجمل بها البناء سواءً كانت منفذه في الجص أو الحجر والخشب والرخام وغيره (Rizk, 2000, p. 130).

الزخرفة إجرائيًا: هي التزيين أو التزويق أحد أشهر الفنون التطبيقية في الفن الإسلامي تكون متنوعة بمفرداتها، ويُعد شكل الغصن النباتي أساسًا لقيام المفردات الاخرى عليه حيث منه تنبثق الأشكال الزهرية والأوراق النباتاتية المحورة عن أصلها المتعارف عليه عن الشكل الحقيقي. كما استخدمت الأشكال الهندسية أيضًا في فن الزخرفة وهي الأكثر رواجًا وتسمى باالهندسية إذ تعتمد على أشكال الهندسة المعروفه كالمربع والمثلث والمسدس والدائرة؛ وتقاطع الخطوط.

الحضارة في اللغة: والحِضارة الإقامة في الحضَر، وكان الأصمعي يقول: الحَضارة بالفتح. وقال القطاميُّ:

ومن تكن الحَضارةُ أعجبته فأيَّ رجالِ باديةٍ ترانا (ALjawhari, 2009, p. 259).

الحضارة اصطلاحًا: في مفهومنا العَام – هي ثمرة كل جهد يقوم به الإنسان لتحسين ظروف حياته، سواءً كان المجهود المبذول إلى تلك الثمرة مقصودًا أم غير مقصود، وسواءً كانت الثمرة مادية أم معنوية (Moannis, 1990, p. 13). وهي ظاهرة إنسانية عامة، فالإنسان هو المخلوق الوحيد الذي يرتقي ويعمل على تحسين أحوال نفسه بفضل ما أهداه الله من عقل يمكنه من التفكير واختزال المعلومات والربط بينها والإفادة منها (Moannis, 1990, p. 13)

الحضارة إجرائيًا: بأن الحضارة مرتبطة إرتباطاً مباشرًا بالتاريخ وكما نعلم الحضارة نقيض البداوة. وأنها لا تقتصر على العمارة والفن إنما إلى جانب ذلك فهي تشمل الكتابة والعلوم المتعددة من فن وعمارة وزراعة وصناعة وفلك وطب... وحرف متنوعة؛ وكل ما جاد بالنفع والتطور على البشرية.

التوظيف في اللغة: وظفهُ، أصاب وظيفة، وجمعُها وَظائِفُ وَوُظَفٌ، بضمتين. والتَّوظيفُ، تعينُ الوَظيفةِ. والمُواظَفَةُ المُوافَقَةُ والمُوازَرَةُ والمُلازَمةُ. واستوظفهُ استوعبهُ (al-Fayrouzabadi, 2011, p. 1407) .

التوظيف إصطلاحًا: شكل محدود ومعقول يخضع لقوانين عملية، كما يعتمد على التدريب المسبق الناتج عن الخبرة المحلية العلمية من أجل القيام بعملية التحويل من الناحية النظرية البحثية إلى قواعد عملية. وعلى مثلها كتوظيف الزخارف المتنوعة من نباتية وكتابية ونحوهما في أعمال جدارية وأرضيات بابتكارات جديدة وتصميمات معاصرة .

المعاصرة في اللغة: معاصرة: (اسم) مصدرها عَاصَرَ، وعَاصَرَ(فعل) عَاصَرَ يُعاصِر، مُعاصَرةً، فهو مُعاصِر، والمفعول مُعاصر. عاصَره: عاش معه في عَصرٍ واحدٍ، أي في زمن واحد وشَاعِرٌ مُعاصرٌ: يعيش في عصرنا (almaany, 2021). وهي صفة تعني متواجد، عائش في نفس الوقت مع.... (Al-Zaidi, 2003, p. 52).

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

المعاصرة إصطلاحًا: هي التجديد بما يحمله من ملامح التطور التقني والتكنولوجي ومراعاة ظروف العصر والتي تختلف عن الماضي (Malkawi, 2013, p. 324). على أن نراعي الحفاظ على الأصالة والإبداع في هذا التجديد فلا نشوه الماضي ولا نشوه الحاضر؛ ولا نفرض الماضي على الحاضر إلا بعد دراسة متقنة للمكان وتاريخه.

- **الدراسات السابقة:**

(إحياء حرفة الفسيفساء في تصميم أثاث معاصر ذو هوية إسلامية) م .د/ نهال نبيل زهرة، بحث منشور، مجلة العمارة والفنون والعلوم الانسانية - المجلد السادس - العدد الخامس والعشرون، جمهورية مصر العربية. وتتمحور الدراسة حول استخدامات حرفة الفسيفساء قديمًا بتشكيلها بتصميمات متنوعة معبرة عن قيم دينية وحضارية وفنية باساليب فنية مؤثرة، وتهدف الدراسة إلى وصف وتحليل بعض أعمال الفسيفساء وهي تتفق هنا في الجزء الوصفي من الدراسة الحالية كما أنها تتفق مع أهمية إعادة احياء هذا الفن باستخدامه في العصر الحالي وتقديم أفكار تصميمية لقطع أثاث، تعتمد على إستخدام الفسيفساء كمحدد تصميمي أساسي في تكوينها، ودمجها مع التكوينات و الخطوط والزخارف الإسلامية بطريقة تتناسب مع فكر وثقافة وذوق العصر الحالي. إنما الدراسة الحالية تروم حول توظيف المفردات الزُخرُفية التجرية والكتابية (الخطوط العربية) والنباتية لإستخدامها في تصميمات يُراد منها ان تستخدم في المعلقات الجدارية أو التكسيات الجدارية وذلك لجمالية هذا الفن وأهميته وكذلك الحفاظ على استمرارية استخدام فن الفسيفساء في العصر الحالي.

- **الإطار النظري**

المبحث الأول:

الفسيفساء التاريخية في العمارة الإسلامية

المقدمة:-

إن اهتمامات الإنسان القديم بالفن تعود إلى آلاف السنين بل إلى عشرات آلاف السنين منذ أن سكن الإنسان الكهوف والمغارات وأخذ بتسطير ما يَجول بخاطره على جدران تلك الكهوف والمغارات بإمكانياته البسيطة وأدواته المتوفرة فمهما كانت الأسباب التي دفعته لذلك مثل إتقاء شر تلك الحيوانات المفترسه بإعتقاده أنه إذا رسمها تمكن من السيطره عليها أو كان ذو حظ أوفر باصطيادها، أو أنه يوثق رحلاته ومغامراته اليوميه أو أن تلك الرسومات تملي عليه الفراغ في ذلك الوقت؛ فمهما يكن من أسباب إنما هي إبداع الإنسان القديم في جانب الفن وإن كان بالفطرة، وبالتحصيل النهائي إنما هي شواهد وثقت لنا مسيرة ذلك الإنسان القديم كفنان بالفطرة.

إن لكل فن وحرفة وصنعة خلفية تاريخية تمكن الباحث والقارئ إلى الرجوع لاصولها ومنابعها ومراحل تنوعها وتطورها؛ كما تمكننا كتب التاريخ الرصينة من الرجوع إليها والوقوف على أوليات مراحل تلك الفنون والحرف والصنائع. ومن الجميل في موضوع الفسيفساء أن مراجعنا ليست بالسطور المتداولة بين دفات الكتب فحسب بل إنما هي شواهدًا معمارية متواجده منذ عصور قديمة عند نشأة اولى امهات

الحضَارات. وهنا في هذا الفصل نتطرق بهذا المبحث حول تاريخ فن الفسيفساء وإستخدامها في العمارة في العصر الأموي وتحديدًا المسجد الأقصى والمسجد الأموي.

تاريخ الفسيفساء:-

لقد مر فن الفسيفساء عبر مراحل تاريخية طويلة في العالم القديم؛ لكنه إندثر في القرن الخامس عشر الميلادي إلى أن إستعاد حيوته ونشاطه في القرن التاسع عشر الميلادي مَطلع القرن العشرين (al-Huda, 2016, p. 15). ومن الجدير بالذكر أن الفسيفساء تلك التي تتشكل من جمع قطع صغيرة من مواد مختلفة الخامات كالأحجار والأصداف والعاج والجرانيت والبلور والخزف والأخشاب...؛ ثم تشكل بتجميعها مع بعض بإستخدام خامة واحدة مما سبق ذكره أو ماكان متوافرًا من خامات اخرى، مع إمكانية إستخدام خامتين أو أكثر في العمل الفني أو الجداري الواحد ومن ثم لصقها على المِهاد "الأرضية" لتكون عملا فنيًا متناغمًا. ولم تكن الفسيفساء فنًا وليدًا في عصورنا التي نشهدها بهذه السهولة إنما هي موروثا حضاريًا له تاريخ ونشأة بأي شكل كان؛ ثم تطور حتى وصل إلى ما وصل إليه اليوم بعد مروره بمراحل من التطور. و "يرجع للسومريين منذ الألف الرابع قبل الميلاد أول إستخدام للفسيفساء في الزخرفة الجدارية، وهو مايعرف بالفسيفساء المخروطية... وقد عثر على هذا النوع من الفسيفساء في مدينة (ورقا) السومرية" (Salem, 2014, p. 43). بحيث أنها كانت الشكل البدائي لفن الفسيفساء. وقد عرفت الحضارات القديمة العديد من أساليب وطرق توظيف الفسيفساء فاستخدمت في تكسيات أرضيات القصور والمباني الاخرى بإختلاف مسمياتها ووظائفها من معابد وكنائس ومساجد إلى جانب التكسيات الجدارية في تلك المباني إضافة إلى تكسيات الأعمدة والمحاريب في المساجد وأنه من أهم تلك التوظيفات وأكثرها شهرة هي فسيفساء المسجد الأقصى والمسجد الأموي.

وان أعمال فن الفسيفساء في العمارة الإسلامية تعددت بمواضيع التكسيات الجدارية في فن الفسيفساء مابين فن التصوير والخط العربي والزخارف؛ حيث يمكن أن نقسمها إلى قسمين رئيسيين: (توظيف الخطوط العربية والزخارف بأنواعها - توظيف المواضيع التصويرية). وأنه من أهم الشواهد المعمارية التي إزدانت بالزخارف الفسيفسائية في العمارة الإسلامية ترجع إلى العصر الأموي وهي:-

أولاً:- فسيفساء مسجد قبة الصخرة: لقد إزدهرت عمارة قبة الصخرة بإبداعات الفنان العربي المسلم بمختلف أنواع الفنون الزخرفية المعمارية إبتداءً من تصميم القبة وإنتهاءً بتزيين وإكساء الواجهة من الخارج إضافة إلى تزيين جدران وبواطن ورَقبة القبة من الداخل. وانها تعد من أهم الأمثلة التي نستشهد بها في وصف فن الفسيفساء الزخرفي في العمارة الإسلامية إضافة إلى فنون العمارة الإسلامية الاخرى في أثر قبة الصخرة. "وتعد زخارف قبة الصخرة أول وأقدم محاولة ظهرت في العصر الإسلامي لهذا النوع من الفن الزخرفي المعماري وتغطي جدران المسجد عناصر زخرفية نباتية كثيرة نرى من بينها أشجار النخيل والصنوبر وأنواع الفاكهة مثل العنب والرمان، وزخارف من نبات الأكانتاس وتوجد أيضًا رسوم لأواني تخرج منها الفروع النباتية المتعرجة المتصلة" (Allam, 2005, p. 36). ومن أجل توضيح ذلك نقوم بتقسيم فسيفساء قبة الصخرة إلى قسمين لأجل الوقوف بسهولة على زخارف فسيفساء قبة الصخرة بشكل أسهل وهي:-

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

1- **فسيفساء قبة الصخرة في التكسية الخارجية:**

يتلخص موضوع فسيفساء قبة الصخرة الخارجية في "الواجهة الغربية عند القنطرة الرابعة، الباب الغربية، وهو قائم على عمودين رخاميين وعلى قوس الباب من الداخل زخارف فسيفساء مذهبة، واخرى ذات ألوان حمراء وخضراء وبيضاء تزخرف القوس في سقف الباب بشكل بديع ومتقن من ناحية البناء والتوزيع في هندسة أشكالها وألوانها (Eissa, 2011, p. 75). وللإطلاع انظر (الشكل رقم/ 1) فسيفساء سقف مدخل القبة.

(شكل رقم/ ١)

2- **فسيفساء قبة الصخرة في التكسية الداخلية:-**

إن الجانب الزخرفي التزيني الفسيفسائي الداخلي لمسجد قبة الصخرة ذو الأهمية الأكثر حيث كانت منفذه بإبداع عالي من قبل الفنان والمعمار، "فقد زينت القبة من الداخل بالزخارف الفسيفسائية البديعة إلى جانب الزخارف الجصية المذهبة المساحات الواقعة مابين الشبابيك في القسم العلوي من رقبة القبة حيث تقوم القبة على رقبة مستديرة مكسوة بالفسيفساء ذات الفصوص المصممة بأشكال زخرفية قوامها فروع نباتية بألوان متجانسة تميل إلى زرقة هادئة" (Eissa, 2011, p. 75)

(شكل رقم/ ٢)

إن فسيفساء قبة الصخرة هي المحاولة الزخرفية الفسيفسائية ألاولى والأقدم في فن الفسيفساء من العصور الإسلامية حيث تغطى جدران المسجد بمواضيع زخرفية ذات عناصر زخرفية نباتية بكثرة ومواضيع واسعة مِنها رسوم لأشجار النخيل والصنوبر ونبات الأكانتاس وأنواعًا من الفاكهة منها العنب والرمان ورسوم اخرى لأواني تخرج منها الفروع النباتية المتعرجة المتصلة (Allam, 2005, p. 37) وللاطلاع ينظر الشكل (رقم / 2) فسيفساء تحيط نوافذ القبة، والشكل (رقم/ 3) فسيفساء اكتاف القبة.

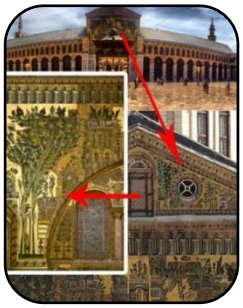
(شكل رقم/ ٣)

ثانيًا: فسيفساء المسجد الأموي بدمشق: من المعلوم تاريخيًا أن عمارة المسجد الأموي في أساسها كانت معبدًا آراميًا يعود إلى الألف الأول قبل الميلاد. وفي العصر الروماني بني على أنقاض المعبد الآرامي معبدًا رومانيًا للإله (جوبيتر). وعند وصول البيزنطينيين قاموا بتحويله من معبد روماني مبني على أنقاض معبد آرامي ليكون كنيسة القديس يوحنا المعمدان أواخر القرن الرابع الميلادي. وعند إفتتاح المسلمون لمدينة دمشق وتولي الأمويون امور الحكم وتحديدًا في عام (710 م) أمر الخليفة بإزالة ما كان من منشآت سابقة داخل حدود وأسوار المعبد الآرامي القديم وأمر بتشييد المسجد الأموي مكانها (Salem, 2014, p. 138). وتحتوي العناصر المعمارية من عقود وقباب

شكل (رقم/ ٤)

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

وجدران وواجهات مداخل المسجد الأموي بدمشق على العديد من التكسيات الجِدارية الفسيفسائية وهي ذات مواضيع غنية ومتعددة ومنها فسيفساء المنظر النهري في واجهات رقبة قبة الخزنة حيث يتكون المنظر العام لموضوع التصميم من قصر فخم يقع على منظر نهري أومنظر أشبه بنهر جاري ويحمل المبنى على قلاع؛ وكما أيضًا أنه التكوين العام لموضوع التصميم نفذ باسلوب التناظر في التكوين وهي من خواص الفن الإسلامي وعمل المصمم على إيجاد الأعمدة والشرفات والأشجار في موضوع العمل؛ وقد لعب إستخدام الألوان دورًا مهمًا في أعمال فسيفساء المسجد وينظر الشكل (رقم/ 4) فسيفساء قبةالخزنة في المسجد الأموي بدمشق ويلاحظ في الجزء العلوي مصورة (بردى) وهي تصور نهر بردى. كما أن هناك أعمال فسيفسائية فخمة في واجهات المداخل وهي غنية في موضوعها واسلوب تنفيذها. وللإطلاع ينظر الشكل (رقم/ 5). جانب آخر من فسيفساء المسجد الكبير وهي تزين إحدى الواجهات، ويلاحظ وجود الأشجار الكبيرة وكأنها تصور في موضوع تصميمها وصفًا للجنة.



شكل (رقم/ ٥)

- **المبحث الثاني:**

مشروع الفسيفساء الإسلامية المعاصرة – مكة المكرمة

المقدمة:-

بما أنه الفسيفساء عنصر مهم من عناصر الفن الإسلامي فلابد من أن نستخدمها أو نعيد توظيفها بما يتناسب مع التطور الذي يشهده العالم في شتى مجالات العلوم؛ ولقد حاول المعمار والفنان المعالج للفراغات المعمارية الحفاظ على الموروث الحضاري والهوية التاريخية للمكان والزمان الذي يقوم فيه بإنشاء وحداته المعمارية وكان هناك دورًا مهمًا للجداريات المنفذة في الواجهات المعمارية أو فراغات المبنى ومداخله وممراته واخرى من المسالك المعمارية حيث من خلالها ينقل المصمم إما فكرة لمبنى أو تاريخًا يصف به عمل ذلك المبنى فمثلاً جدارية مبنى ثقافي يخضع لأفكار تصميمية معينة تختلف عن عناصر مواضيع جدارية لمبنى وزارة الدفاع على سبيل المثال وكذلك الحال لباقي المباني الاخرى، ومن هنا اخترنا لهذا الفصل عنوان الفسيفساء في العمارة الاسلامية المعاصرة وليكن مشروع فسيفساء ساعة مكة البرجية هو الانموذج الفسيفسائي المعاصر كونه الأكبر في العالم والأهم من الناحية المكانية لما تتمتع به مكة المكرمة من مكانه مقدسة في قلوب المسلمين.

الساعات البرجية العالمية:

تعد الساعات البرجية من معالم البلدان وشواخصها العمرانية البارزة ومن تلك الساعات الشهيرة على سبيل المثال ساعة (بيغ بن) في لندن أو مايسمى ببرج الساعة أو برج اليزابيث، واخرى في الولايات المتحدة الأمريكية وتضم برج مشهور بأربع ساعات، وهناك ساعة اخرى تقع في براغ - التشيك وتعتبر مِن السمات الرئيسية في المدينة ومن أقدم الساعات الفلكية في العالم، وهناك في مبنى راثوس (أجراس الأوكسترا) الكائن في مينويخ - ألمانيا، وساعة برج سباساكيا- موسكو، وساعة برج زيتجلوج - برن، وساعة برج السلام (أوتاوا) -

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

كندا أو ما يسمى بإسم برج النصر والسلام، وساعة برج جو القديم في جامعة برمنجهام، وبرج ساعة راجباي الهند ويقع داخل حرم جامعة مومباي (Khaled, 2017) .وفيما يخص الدراسة الحالية ستكون ساعة مكة البرجية هي الانموذج للساعة الفسيفسائية الأكبر في العالم والأشهر كمعلم حضاري إسلامي معاصر استخدم في تكسيته الفسيفساء والتي تعتبر واحده من عناصر الفنون الإسلامية والعمارة.

ساعة مكة البرجية في أول بناء لها (1933):

تعد مكة المكرمة عاصمة لقلوب المسلمين وقبلتهم التي توحدهم بإتجاه قبلة الصلاة، وقد مرت مكة المكرمة بعمارتها بمراحل عديدة من حالات الإستحداث والتجديد في العمران الداخلي والخارجي والتوسعات المعمارية المستمرة على مدار العصور منذ ايام الخلافة الأولى في العالم الإسلامي،

وهذا نظرًا لنتائج الفتوحات الإسلامية لمختلف البلدان التي فتحت على أيدي الصحابة والخلفاء وإعتناق الناس للدين الإسلامي وإزدياد نفوذ وأعداد المسلمين فلا بد من توسعة عمارة مكة المكرمة لإستيعاب الأعداد الكبيرة من الحجاج سنويًا والمعتمرين على مدار أيام السنة. فقد مرت عمارة مكة المكرمة لعديد من مراحل التجديد العمراني والتوسعة، وكانت ساعة مكة الحالية امتدادًا للساعة البرجية الأولى التي استحدثت في مكة المكرمة وأنها وضعت "قرب المسجد الحرام في عهد الملك عبدالعزيز وكان ذلك في العام (1933 م – 1352 هـ)" (Al-Bajali, 2020).

مشروع فسيفساء ساعة مكة البرجية الحديثة (2007 – 2010):

إن مشروع فسيفساء ساعة مكة البرجية المشروع الفسيفسائي الأكبر على مستوى العالم أجمع وإن هذا المشروع مشروعًا معاصرًا حقق هدفين من أهم أهداف الفنون التطبيقية الإسلامية وهما الهدف النفعي والهدف الجمالي الذي وظف الموروث التاريخي في طريقة تنفيذ المشروع العمراني والثقافي لساعة مكة البرجية.

مشروع ساعة مكة بشكل عام:

في عهد خادم الحرمين الشريفين الملك عبد الله بن عبد العزيز وبأمره تم إنشاء ساعة مكة في العام (1428 هـ ، 2007 م) لتكون بهيئتها النهائية أكبر ساعة برجية عالميًا حيث يزيد قطر واجهتها عن (40) مترًا؛ ويستطيع الإنسان رؤية الساعة من جميع أحياء مكة المكرمة بمسافة تزيد عن ثمانية كيلومترات وبهذه الإضافة تحققت الأهداف النفعية والجمالية في هذا المشروع العمراني والفني العملاق. وقد تم تطوير التصميم المتقن لبرج الساعة من قبل مهندسين رائدين من المانيا وسويسرا إضافة إلى فريق من المتخصصين من اوربا وجميع أنحاء العالم. وقد بلغ إرتفاع البرج الإجمالي (601) مترًا، فيما يصل الإرتفاع الإجمالي لساعة البرج من قاعدتها إلى أعلى نقطة في قمة الهلال (251) مترًا؛ والساعة تتكون من أربع واجهات تبلغ أبعاد الواجهتين الأمامية والخلفية (43 × 43) مترًا، في حين تبلغ أبعاد الواجهتين الجانبيتين حوالي (43 × 39) مترًا. وتحمل الساعة أكبر لفظ جلالة في العالم أجمع؛ حيث بلغ طول حرف الألف فيها (23) مترًا، إلى جانب أكبر مجسم للهلال حتى الآن حيث يبلغ حجم قطر الهلال (23) مترًا. وفي أعلى الواجهات الجانبية يلاحظ الشهادتين (لا إله إلا الله محمد رسول الله). ويبلغ طول عقارب الدقائق (22) مترًا وطول عقارب الساعات (17) مترًا صنعت من مادة الكاربون فايبر بوزن إجمالي لكل عقرب يبلغ (6) أطنان ويبلغ إجمالي

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

قياس الواجهات (43.000) مترًا مربعًا والتي صنعت من (الكاربون فايبر) وهي مادة صناعة الطائرات وهذه المادة العالية التقنية تتميز بقوتها العالية التي تفوق ثلاثة أضعاف قوة الحديد إضافة إلى قدرتها على تحمل الظروف المناخية القاسية. أما من ناحية الإضاءة فيتم إضاءة الساعة أثناء الأذان بواسطة (21.000) مصباح ضوئي لامع باللونين الأبيض والأخضر ويمكن مشاهدة الأضواء من مسافة تصل إلى (30) كيلومترًا لتشير إلى دخول وقت الصلاة. أما الألوان في ساعة مكة ففي النهار تكون الواجهة باللون الأبيض والمؤشرات باللون الأسود؛ أما ليلاً فتكون الواجهات باللون الأخضر والمؤشرات باللون الأبيض (Library, 1431).

مفردات الساعة الزخرفية:

من الناحية الفنية غطيت ساعة مكة بـ(98) مليون قطعة فسيفسائية زجاجية ملونة، وتتكون واجهات الساعة من أربع زوايا زخرفية نباتية النوع وتحيط بقطر الساعة زخارف مقرنصة مقتبسة من العمارة الإسلامية (Library, 1431). وأيضًا تم توظيف الزخارف النباتية في عقارب الساعة والزوايا التي تحيط بقطر الساعة.

شكل (رقم/٦)

إن التنوع الزخرفي في المشروع أضاف طابعًا جماليًا غنيًا إلى المشروع فكانت الفسيفساء النباية كما في الزوايا التي تحيط قطر الساعة (المينا) والهندسية كما هو واضح في بواطن عقرب الساعات وعقرب الدقائق وكانت الألوان المستخدمة هي الألوان التالية (الذهبي، الأسود، الرمادي، والأبيض) كما مبين في الشكل (رقم /6 – 7) وهي منفذه برصف قطع زجاجية مربعة بعضًا جنب بعض وذلك هو اسلوب إخراج أعمال الزخرفة الفسيفسائية. يخص اسلوب الإشغال الزخرفي الفسيفسائي في تكسية مساحات الساعة بالكامل كان اسلوبًا زخرفيًا إعتمد الزخارف النباتية والخطية واخرى هندسية كما في الشكل (رقم/ 9).

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

شكل رقم/ 7) يبين الشكل الكلي لساعة مكة البرجية والزخرفة النباتية واضحة في الاركان الأربعة لمينا الساعة

- **المبحث الثالث:**

(التطبيقيات)

1- **التصميم الإفتراضي (رقم/ 1)** تصميم عمل فسيفسائي مقترح يمثل (شعار السلام الجمهوري العراقي).

وصف التصميم:- التصميم بشكله العام ليس من إبتكار الباحث إنما محاكاة للشعار الأصلي باسلوب التكسية بالفسيفساء من خلال تكسيته بالحجارة الملونة؛ ومن الممكن تنفيذه في واجهات وأسوار الدوائر الحكومية الرسمية؛ وهناك إمكانية واسعة في إستخدام الخامات ومِنها الأحجار الطبيعية والكريمة والعاج والأصداف وغيرها.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

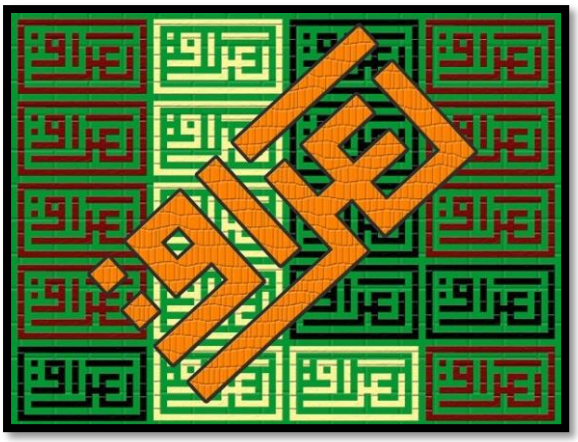
2- **التصميم الإفتراضي (رقم/ 2)** تصميم فكرة حروفية حرة لعمل فسيفسائي مقترح:-

وصف التصميم:- بإستخدام الحروف العربية كمفردة تصميمية وبشكل إفتراضي وباسلوب رصف القطع الصغيرة سواءً كانت من الحجارة أو الزجاج، والعاج، والأحجار الكريمة... ؛ ويتم رصفها جنب بعضها بشكل حر في توزيع القطع الفسيفسائية وبهذا الاسلوب تكون القطع المرصوفة متفاوتة في الأحجام والأشكال فيكون قطعها غير منتظم شكلاً وغير متساوي حجمًا، وتكمن فكرة التصميم في توظيف الحروف العربية التي وظفت باسلوب دراسة حروف الخط العربي حيث يخرج من حرف واحد عدة حروف اخرى فمن الجزء النازل من حرف الهاء المفردة يخرج الدال والراء وحرفين الـ (ك- أ) المتصلين وهكذا. وبهذا نكون قد أضفنا إلى الهدف الجمالي هدف آخر وهو النفعي في تسطير قواعد الخط العربي وترسيخ التراث الحضاري في جداريات الأعمال المعاصرة وذلك بأن إستخدمنا فن الفسيفساء وهوى إحدى مفردات الفن الإسلامي إضافة إلى فن الخط العربي.

3- **التصميم الإفتراضي (رقم/ 3)** تصميم عمل فسيفسائي مقترح:- (تصوير آدمي ذو طابع زخرفي متنوع)

التصميم بشكل عام: من ناحية شكله عاموديًا ذو عنصر زخرفي رئيسي وهو التصوير الآدمي المقتبس من المرأة العربية والجلسة الطبيعة الشعبية باسلوب تجريدي بحت إلى جانبه الزخارف النباتية والزهرية التي غطت ثياب المرأة وبواطن العقود والأقواس والخلفية بشكلها العام إلى جانب الحروف العربية بخط الثلث التي شغلت القوسين من الأجناب التي تحيط المرأة.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229



4- **التصميم الإفتراضي (رقم/ 4)** لتصميم جدارية بالخط الكوفي المربع.

التصميم بشكل عام: يمثل عمل مفردته الخط الكوفي المربع كتب فيه اسم العراق ليشغل كامل خلفية العمل بشكل متماثل متكرر والتكرار والتماثل من خواص الفن الاسلامي، والسيادة تتضح في الحجم واللون في وضع اسم العراق بشكل مائل يتوسط العمل.

النتائج:

1- مفردات فن الفسيفساء الجداري متنوعة ويمكن توظيف مواضيعها باستخدام فن الخط العربي اليابس منه واللين. كما ويمكن توظيف الزخارف الاسلامية.

2- فن الفسيفساء قابل للتوظيف والإستخدام في كل زمان ومكان.

3- يستطيع الفنان المصمم أن يلعب دورًا مهمًا في الحفاظ على إرث فن الفسيفساء بتوظيفه في اشغال وتجميل الفراغات المعمارية والحلول الجدارية.

4- يمكن توظيف الاعمال التجريدية كالتصوير الآدمي المجرد باستخدام اسلوب التزيين بالفسيفساء.

التوصيات:

1- يوصي الباحث أن تقيم وحدة الإعداد والتدريب ووحدة النشاط المدرسي في تربية نينوى بالدورات التدريبية والتأهيلة لمعلم التربية الفنية؛ من أجل إقامة ورش في المدارس لتعليم الطلبة تنفيذ أعمال فنية بإستخدام اسلوب الفسيفساء.

2- تخصيص منهج علمي دقيق وواسع مختص في فنون الفسيفساء يتعلم فيه الطلبة في معاهد الفنون الجميلة في العراق وتحديدًا الأقسام: (الخط والزخرفة، الفنون التشكيلية بفروعه، والتصميم بفروعه) حيث لكل قسم طابعًا خاصًا في تنفيذ الأعمال الزخرفية الفسيفسائية.

3- تنفيذ جداريات فسيفسائية في العراق وخاصة - محافظة نينوى – لإفتقارها لهذا الأُسلوب من التجارب الفنية الجدارية ولتغطي مساحات واجهات معمارية مثل بوابات المدينة والواجهات المميزة لمباني مهمة في المحافظة مثل (مبنى المحافظة، سور جامعة الموصل) وغيرها.

- يقترح الباحث إجراء الدراسة التالية:-

- (الفنون التطبيقية الزخرفية الإسلامية من اللوحة الفنية إلى الواجهة المعمارية).

References;

1- Al-Bajali, A. A. (2020, مايو18). *Makkah's first hour ... worshipers hear its beat in the Grand Mosque*. Retrieved ابريل1, 2021, from sabq: https://sabq.org/LSVr2c

2- al-Fayrouzabadi, M. M. (2011). *Dictionary of Al-Qamoos Al-Muheet* (Vol. 5). Beirut, Lebanon: Dar Al-Ma'rifah.

3- al-Huda, N. (2016). *Deities through the Roman mosaics in North Africa.* Master Thesis of May, 1945 University.

4- ALjawhari, A. A. (2009). *Asahah crown Arabic language and Asahah Arabic.* Cairo: Dar Al Hadith.

5- Allam, N. A. 2. p. (2005). *the arts of the Middle East in the Islamic ages* (Vol. 6). Cairo: Knowledge House.

6- Al-Tahtawi, R. R. (1993). *Reducing the most remarkable in Paris summary.* Cairo, Egyptian: General Authority for Books.

7- Al-Zaidi, Y. (2003). *from the Thought of the Architectural Sheikh Hassan Fathy.* Cairo: The Supreme Council for Culture.

8- Eissa, K. M. (2011). *aesthetic values in the Qubbat al-Sakhrah mosque and ways to benefit from them in contemporary architecture.* Gaza: a master's thesis, the Islamic University.

9- Khaled, K. (2017, 8 15). *Learn about the largest and most famous watches in the world* . Retrieved 4 27, 2021, from arabi21:

10- Library, M. (1431). *Makkah date and remembrance watch.* Makah: Dar Al Tarafyen for Publishing and Distributing.

11- Malkawi, F. H. (2013). *Art in Islamic Thought, Amman.* Jordan: the International Institute of Thought, the Central Press.

12- Moannis, M. (1990). *Civilization.* Kuwait: The World of Knowledge magazine series.

13- Rizk, A. M. (2000). *A Dictionary of Islamic Art and Architecture Terms* (2 ed.). Cairo: Madbouly Library.

14- Salem, M. (2014). *Mosaic History and Technology* . Cairo: Egyptian General Authority for Books.

15- Saliba, J. (1982). *Philosophical Lexicon* (Vol. 2). Beirut, Lebanese: Egyptian Book House.

16- almaany, M. (2021, 4 26). *almaany.* Retrieved 4 26, 2021, from almaany: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%B5%D8%B1%D8%A9/

17- https://arabi21.com/story/1027886/%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%81-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%A3%D8%B6%D8%AE%D9%85-

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/797-812

Mosaic art as a cultural decorative aspect and contemporary mosaic re-employment

Mahamed T. ABD AL Abdullah[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 14/3/2021…....Date of acceptance: 25/5/2021…....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

Islamic art is applied art that searches for everything that is useful and beneficial and Both are properties of Islamic art. Islamic art has many well-established elements and styles and pictures that distinguish it from the rest of the arts among those elements and methods that were used in the architectural cladding artwork Or mosaic murals and mosaic was known in its first form in Babylon in a primitive style similar to it, but the Muslim artist in the era of the Caliphs made the art of mosaic In mosques and palaces.

Chapter one: This chapter is concerned with introducing the art of mosaic historically and focusing on it.

Chapter Two: This chapter deals with contemporary Islamic mosaics, especially in Mecca this is due to the presence of the largest mosaic project that was implemented during the years 2007 to 2010

Chapter Three: This chapter is concerned with the practical aspect of the current study to suggest hypothetical design works

- **Keywords:** - Mosaic art, The decoration, contemporary mosaics.

[1] **The General Directorate of Education in Nineveh Governorate, Institute of Fine Arts, Mahamedt737@gmail.com.**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/813-828

التصميم الكرافيكي الأجتماعي وإنعاكاسته في مكافحة تعاطي المخدرات

محمد عباس مظهر الزيدي[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2021/4/3 , تاريخ قبول النشر 2021/5/11 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث

يعد التصـميم الكرافيكي الاجتماعي التصـميم الذي يدرك دور المصـمم ومسـؤوليته في المجتمع، واستخدام التصميم الكرافيكي في إحداث التغيير الاجتماعي، لاسيما كونه اسهامة مهنية تؤدي دوراً مهماً في التنمية السـلوكية للمجتمعات، ومن خلال ما تقدم وجد الباحث مسـوغاً منطقيا لمشـكلة بحثه تتلخص بالتساؤل الاتي : **(ما مفهوم التصميم الكرافيكي الاجتماعي وانعكاساته في مكافحة تعاطي المخدرات)** فيما حُدد هدفا البحث في تعرف التصـميم الكرافيكي الاجتماعي وتأثيره في مكافحة تعاطي المخدرات وقسـم الإطار النظري الى مبحثان, تطرق المبحث الأول إلى مفهوم التصـميم الاجتماعي، والنظريات الاجتماعية والمفاهيم السلوكية والنفسية فيما اهتم المبحث الثاني الى الوسائل الاتصالية الحديثة واثرها في التصميم الاجتماعي وفي الفصـل الثالث تم وصـف وتحليل عينتان وتم اسـتخلاص مجموعة من النتائج أهمها (حقق الملصق التوعوي الاستكشاف والمعرفة وتحفيز المجتمع على التفاعل مع الملصق بإيجابية من خلال الكلمة والصورة داخل الإطار العملي الفني)، واسـتنتج الباحث ان الملصـقات التوعوية تعد اهم مفاهيم التصـميم الكرافيكي الاجتماعي لما تحمله من مفاهيم فكرية متداولة اجتماعياً بوصفه ترجمة لوجدان المجتمع.

الكلمات المفتاحية : التصميم الكرفيكي الاجتماعي، تعاطي المخدرات

[1] طالب دراسات عليا-جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، officerdoctor8@gmail.com .

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الاطار المنهجي

اولا - مشكلة البحث

يعد التصـــميم الكرافيكي الاجتماعي احد مفاهيم التصـــميم الكرافيكي المعاصـــر المهمة لما له من ادوار ووظائف عديدة تسـهم بشـكل كبير وفعال في معالجة المظاهر والسـلوكيات والتصـرفات وألافعال السـلبية المشـينة والذميمة التي خرجت من كونها حالات فردية في تكرارها إلى أن أصـبحت ظاهرة عامة متفشـية في المجتمع، يراد لها أن تختفي أو تضـمحل وتعمل بعض الجهات الامنية المختصـة والمنظمات الدولية على مقاومتها ومكافحتها ومحاربتها ومن هذه الظواهر السـلوكية السـيئة الادمان على المخدرات وتفشـيه في الاونة الاخيرة في مجتمعنا من خلال توظيف التصميم الكرافيكي الاجتماعي ومن اهمها الملصقات التوعوية الامنية لما لها دور كبير في تنمية السـلوك والتوعي للفرد، ومن خلال ما تقدم وجد الباحث مسـوغاً منطقيا لمشـكلة بحثه تتلخص بالتساؤل الاتي :

(ما مفهوم التصميم الكرافيكي الاجتماعي وانعكاساته في مكافحة تعاطي المخدرات)

ثانيا - اهمية البحث والحاجة اليه:

تأتي أهمية البحث على وفق مستويين المعرفي والتطبيقي:

- يســعى البحث الحالي إلى محاولة اغناء المكتبات بادبيات الأختصــاص بما يســد حاجة الباحثين والمصممين والدارسين .
- امكانية اسهامه في فتح نافذة علمية معرفية للجهات الفاعلة في القطاعين العام والخاصة وللعاملين في مجال التصميم الطباعي.

ثالثا - اهداف البحث:

يهدف البحث الحالي الى:

- تعرف التصميم الكرافيكي الاجتماعي وتأثيره في مكافحة تعاطي المخدرات.
- كشف دور التصميم الاجتماعي بوصفه اداة للتنمية السلوكية للمتلقي.

خامسا - حدود البحث:

- **الحدود الموضوعية:** دراسة التصميم الكرافيكي الاجتماعي وانعاكاسته في مكافحة تعاطي المخدرات،
- **الحدود المكانية:** الملصــقات التوعوية الصــادرة منظمة مكافحة المخدرات العالمية UNODC، كونها المنظمة العالمية المتخصصة بمكافحة اتجار وتعاطي المخدرات التابعة للامم المتحدة.
- **الحدود الزمانية:** الملصـقات الصـادرة ضـمن عام 2003 – 2018، كافة الملصـقات المنشـورة من قبل المنظمة العالمية لمكافحة المخدرات والخاصــة باليوم العالمي لمكافحة المخدرات الموافق الســادس والعشرون من شهر حزيران من كل عام.

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

الاطار النظري/ البحث الاول

اولا : التصميم الاجتماعي/ الاطر المفاهيمية

يعد التصميم الاجتماعي من بين التطبيقات الكرافيكية الحديثة التي تتسم بالكثير من السمات الثقافية والاجتماعية وتوظيف التصميم الكرافيكي لإحداث التغيير الاجتماعي، إذ يعد مجالًا واعداً يتحدى التوجه الخالص للسوق في اثراء ممارسات التصميم التقليدية، ولاسيما دوره في النهوض بالمجتمع وتعزيز الوعي الثقافي والاجتماعي ومايؤديه مع الجمهور في تهذيب لغته البصرية المفاهيمية، ويعكس ظهور التصميم الاجتماعي الإحساس المتزايد بالمسؤولية لدى عدد من المصممين تجاه القيم الاجتماعية والأخلاقية، (اذ يسهم في تنظيم وتحسين رفاهية الإنسان وسبل عيشه واستكشاف المسؤوليات والأسباب التي تبناها في إظهار قيمة التصميم في معالجة المشكلات الاجتماعية المعقدة) (Gwenn , 2019, p. 80)، لاسيما ان التصميم الكرافيكي لديه عدة مسؤوليات تجاه المجتمع، من بين المسؤوليات تأثير الاتصال البصري على البيئة المرئية، فضلاً عن الحاجة إلى ضمان التواصل نحو سلامة المجتمع بطريقة مناسبة وفعالة أيضًا كأداة للتنمية السلوكية، اذ يعمل على منع وتقليل النتائج الضارة اجتماعيًا وشخصيًا، ووفقا (Frascara Jorge) أن مقياس الجودة في التصميم الكرافيكي الاجتماعي هو التغيير الذي يحدثه عند الجمهور، لاسيما كونه اسهام مهني يؤدي دوراً فاعلاً في التنمية السلوكية للمجتمعات وتطوير منتجات وخدمات ونظم هدفها حل المشكلات الإجتماعية (Jorge , 1988, p. 18)، إذ يقول (Victor Papanek) ان التصميم الاجتماعي هو استعمال تطبيقات ومبادئ التصميم العامة بجوانبه الإجتماعية لتطوير وتحسين معيشة المتواجدين معهم فى نفس السياق (البيئة الإجتماعية) وتصميم طرائق لمعالجة الموضوعات الاجتماعية (Leah , 2014, p. 17)، وبما إن عملية التصميم هى عملية إجتماعية بطبيعة الحال، فانه يمكن تحديد اهمية التصميم الكرافيكي الإجتماعي بكونه المنظور الذى ينتقد الممارسات التقليدية والظروف المكانية والإجتماعية الحالية، لهذا نجد ان للتصميم الاجتماعي الكرافيكي ادواراً ووظائف عدة تسهم بشكل كبير في معالجة ظواهر وسلوكيات وتصرفات وافعال سلبية، تعمل بعض الجهات الحكومية والمنظمات على مقاومتها ومكافحتها ومحاربتها مثل التطرف الفكري للارهاب والإدمان على تعاطي المسكرات والمخدرات هذه التصرفات والظواهر خرجت من كونها حالات فردية في تكرارها إلى أن أصبحت ظاهرة عامة متفشية في المجتمع (Al-Jarih, 2017, p. 18)، ومن ابرز هذه السلبيات الاجتماعية تعاطي المخدرات لما لها من اثر كبير وأضراراً متعددة على الفرد والمجتمع وتفشيها وانتشارها بين أفراد المجتمع من أخطر الأمور اذ تسهم في انتشار الفوضى والفساد وتُضعف من إنتاج الفرد المتعاطي وتُسهم ايضاً في انتشار الجرائم التي يجب مكافحتها والحد منها عن طريق اتباع اساليب ووسائل تصميمية على وفق روئ علمية وفنية وجمالية تخضع لاستراتيجيات تسهم بشكل كبير وفعال في تعديل ومعالجة هذه المظاهر السلوكية وتوظيف اساليب الاقناع والتأثير الاعلامي في الجماهير وتنفيذ شروط الرسائل الاعلانية والاتصالية بكفاءة.

ثانيا: النظريات الاجتماعية وعلاقتها بالتصميم الكرافيكي

تعد نظريات علم الاجتماع احدى النظريات التي تحمل في شكلها ومضمونها خصائص النظرية العلمية وشروطها بوصفها تعبيراً واضحاً وشاملا في دراسة الإنسان والمجتمع دراسة علمية تعتمد المنهج العلمي وما يقتضيه هذا المنهج من أسس وأساليب وقواعد، ويعد حصاد تطورات علم الإجتماع منذ أن ولد على يد العلامة العربي (ابن خالدون) الذي وضع الاركان الاولى لهذا العلم وحدده بأنه علم العمران البشري والاجتماع الانساني وما يحويه هذا العمران من مختلف جوانب الحياة الإجتماعية والعقلية كونه يدرس المجتمع ككل في ثباته وتغيره (Ian , 1999, p. 8).

1. **النظرية البنائية الوظيفية:** وتسمى هذه النظرية احياناً النظرية الثقافية الاجتماعية لتأكيدها على دور التصميم في التنمية الثقافية للمجتمع، وتشدد النظرية البنائية على دور الآخر في بناء المعارف لدى الفرد وتؤكد خاصة على الصراع في النمو الفردي والاجتماعي (AlAbd AlKarim, 2011, p. 17)، فهذه النظرية تؤكد على حصول تبادلات مثمرة بين الأفراد بعضهم البعض يتبناها التصميم الاجتماعي في منجزاته الكرافيكية، عن طريق التفاعلات الاجتماعية والذي يساعد على نمو البنية المعرفية للفرد وتطوره باستمرار، ومن أهم منظري البنائية الاجتماعية (فيجوتسكي) الذي عُدَّ أن النمو الفكري ذو طبيعة اجتماعية وليس بيولوجية فقط كما يراها بياجيه، وأن التعلم يمكن أن يكون عاملا من عوامل النمو الفكري، والمعرفة لها صبغة اجتماعية والنشاط الفكري للفرد لا يمكن فصله عن النشاط الفكري للمجتمع الذي ينتمي إليها (Al-Saadi & Alsaeed Odeh, 2006, p. 117)، لاسيما اشتغال التصميم الاجتماعي الكرافيكي بمنجزاته التصميمية المختلفة له اثر كبير في إحداث التغيير الاجتماعي من خلال دور الافراد في الحفاظ على الكل اي بناء المجتمع الذي يوجد فيه عن طريق الادوار الاجتماعية التي تتكامل وتتسق بين الفرد والمجتمع (الجزء في الكل).

2. **النظرية الماركسية الاجتماعية:** أسهم (كارل ماركس) في تطور علم الاجتماع موضوعاً ومنهجاً، إذ يؤكد ماركس على أسبقية الوجود الاجتماعي على الوعي الاجتماعي إن الفكرة الأساس التي تميز النظرية الماركسية الاجتماعية عن غيرها هي فكرة التغير الجدلي، وتعني هذه الفكرة أن التغير ينبع من الصراع بين العناصر المتضادة والمتناقضة، وتحيل هذه الفكرة مباشرة على الحتمية التاريخية للصراع أي أن الصراع حسب ماركس هو الطريق الطبيعي لإحداث التغيرات الاجتماعية والتاريخية، لاسيما ان علم الاجتماع في رأي ماركس يهدف إلى وصف وتحليل وتفسير الصراع الطبقي اذ يرى ماركس ان ظاهرة الطبقات الاجتماعية من أهم الظواهر التي تؤدي إلى الصراع والتحول الحضاري والاجتماعي حيث قسم المجتمع إلى طبقتين الطبقة البروجوتزية والبروليتاريا ويعتقد ان الصراع بين هذه الطبقات حتمي لا مفر منه (Alwardi, 2011, p. 22)، وهو بذلك ينعكس على المجتمع والفن كاحد الروافد الثقافية المعرفية، وان فن التصميم كاحد الفنون المعاصرة كان له الاثر الكبير في هذا الصراع الاجتماعي ودوره في التنمية والتحول في سلوكيات الافراد الموجهة لتعكس مفهوم النظرية الماركسية وهذا ما ذهب به (جورجي بليخانوف) في كتابه (الفن والحياة الاجتماعية) برفض أي فكرة فصل بين (الفن والحياة) ووقف ضد فلسفة (الفن للفن) قائلا حين يقوم أي عمل فني على فكرة مضللة ومتناقضة، فانه لا محال ستكون نوعيته غير مجدية في المجتمع (Alarees,

(2016، وعليه فان التصميم الاجتماعي كونه احد الفنون البصرية المعاصرة اسهم وبشكل واسع في معالجة الكثير من القضايا الاجتماعية مثل استغلال الأطفال في المصانع واستغلال الطبقات الفقيرة وغيرها كما في شكل (2) اعلاه اذ يمثل احد الملصقات الخاصة بالحركة الماركسية التي ساهمت في تحفيز المجتمع للتحول نحو الاهداف الاشتراكية.

شكل (2)

2. **النظرية الرمزية التفاعلية:** ان مركز تطور هذه النظرية هو قسم الاجتماع بجامعة شيكاغو في عشرينيات هذا القرن ومن بين مؤسسيها مفكران هم (روبرت بارك) (ووليم توماس) واعتمدت النظرية على المدرسة الفلسفية النفعية و التي هي مدرسة أمريكية خالصة وعلى التفسير الاجتماعي للأيكولوجيا أي دراسة العلاقة بين الكائن والبيئة، وهي تقوم على مجموعة من المسلمات حول الفاعل الاجتماعي وهي أن الفاعل يختار من بين أهداف اجتماعية او ثقافية ويختار الوسائل لتحقيق تلك الأهداف في موقف يتكون من موضوعات مادية واجتماعية والأخيرة تتضمن معايير اجتماعية وقيما ثقافية، وتتطلب هذه العملية أن يوجه الفاعلون أفعالهم نحو بعض لتحقيق الإشباع المتبادل وإذا ما نجحت تلك العملية فإن أفعالهم تصبح ثابتة وتتخذ أنماطا من أدوار المكانة أي تُشكل بنية أدوار ويمكن النظر إلى هذه الأدوار من حيث توقعات البشر من بعضهم أي من حيث توقعات البشر من بعضهم اي من حيث المعاني والرموز (Ian , 1999, pp. 117-118)، ونجد ان هذه النظرية لها اثر كبير في التصميم الكرافيكي كونه لغة رمزية وخطاب بصري تشتغل في بنيته الرموز والاشكال بصورة واسعة لتحقيق اهداف التصميم الوظيفية في مجتمع معين تكون هذه الرموز والاشكال من المسلمات وتحقق البعد الاجتماعي من خلال منجزاته الكرافيكية المتعددة.

ثالثا: المفاهيم السلوكية والنفسية واثرها في التصميم الاجتماعي

ظهرت المدرسة السلوكية Behaviorist School في علم النفس في العشرينات من القرن العشرين علي يد العالم الأمريكي (جون واطسن) فقد انطلقت هذه المدرسة من رفض استخدام مصطلحات العقلية مثل العقل والوعي (الشعور) والوجدان، بدلا من ذلك أكدت المدرسة السلوكية أن "السلوك" هو وحدة ظاهرة قابلة للملاحظة ومن ثمَّ للتحليل العلمي, فإن السلوك الإنساني يجب أن يمثل بؤرة اهتمام مختلف العلوم الاجتماعية, بحيث يتم دراسة السلوك من مختلف جوانبه والنفسية والاجتماعية (Mustafa , 1983, p. 81) ، ويُنظر إلى السلوك أيضاً على أنه كل ما يفعله الإنسان ظاهراً كان أم غير ظاهر، وينظر إلى البيئة على أنها كل ما يؤثر في السلوك, فالسلوك إذن هو عبارة عن مجموعة من الاستجابات, وإلى البيئة على أنها مجموعة من المثيرات، ويمثل السلوك الاجتماعي الدعامة الأساس التي يترابط من خلالها أفراد المجتمع، مع بعضهم البعض، متخذين في ذلك مسالك شتى بعضها موجب الاتجاه، وبعضها الآخر سالب الاتجاه، إذا ما تم النظر إلى السلوك الاجتماعي بمعناه الأكثر شمولية (Mustafa , 1983, p. 30)، ويساعد السلوك الاجتماعي

على تنظيم العلاقات بين الناس، فهو سلوك التآلف والتوادد والتعاون، له معانٍ وأهداف أخلاقية، يسعى من خلاله الشخص الى تحقيق التوافق مع الجماعة والحصول على تقديرها، وهو سلوك مكتسب يتعلمه الفرد من تجربته السابقة، وهو السلوك الذي يوجه الشخص نحو الاخرين لأجل الاتصال بهم والتأثير عليهم بحسب تجاربه وخبراته ووفقاً لحاجاته، ونجد ان استخدام عمليات التصميم الاجتماعي يمكن أن تسهم في تنمي السلوك الانساني، وذلك عندما ينحرف السلوك عن القيم والعادات والتقاليد, أو أن يكون مخالفاً للاتجاهات الاجتماعية أو العقائدية السائدة من خلال ادراك دور المصمم ومسؤوليته في المجتمع، واستخدام عملية التصميم الكرفيكي لإحداث التغيير في السلوك الاجتماعي ولا سيما ظاهرة تعاطي المخدرات كظاهرة سلوكية سلبية تؤثر بشكل واسع على المجتمع وتعتبر المنجزات الكرافيكية ومن ضمنها الملصقات احد اهم اشكال الاستجابات البصرية التي تساعد في تقويم السلوكي عند الكائن الحيّ تجاه أي موقف يواجهه، كما يرى علماء النفس السّلوك بشكلٍ شمولي بأنه نشاط مركب تتكون بنيته من ثلاثة جوانب أساسيّة وهي (Talaat & et al., 2003, p. 8):

1. **الجانب المعرفي:** هو مجموعة العمليّات العقليّة والمعرفيّة التي يستخدمها الإنسان في إدراك الأحداث التي تدور من حوله، وآليّة تفاعله معها باستخدام المعاني والرّموز، ومن أهم هذه العمليات الإدراك، والتذكّر، والتصوّر، والتَّعبير الرّمزي واللغوي واللفظي وغيرها، وتعد هذه السمات ذات اهمية بالغة في التصميم الاجتماعي الكرافيكي لما لها دور في التعبير عن هذه الاحداث والسلوكيات الاجتماعية.
2. **الجانب الحركي:** هو جميع الاستجابات الجسميّة التي تظهر على الفرد؛ بسبب تعرضه لمثيرٍ مُعين، وتكون هذه الاستجابات على صورِ استجابات حركيّة لتعليمات لفظية، أو ممارسة الكتابة او القراءة والاستجابة البصرية لرسالة تصميمية من خلال ملصق توعوي.
3. **الجانب الانفعالي:** هو الحالة الانفعالية والعاطفية التي يمرُّ بها الفرد أثناء استجاباته السلوكيّة للمثيرات المختلفة؛ أي أنها الحالة الداخليّة التي ترافق سلوكاً معيناً، كالشعور بالحماس والسعادة تّجاه نشاط معين، أو الشعور بالارتياح أو من عدمه لمثيرٍ أو نشاط آخر.

وقد اهتم علماء النفس بدراسة سيكولوجيا الفرد والجماعة وتحليل العوامل التي تؤثر على عملية التفاعل الاجتماعي سعيا لتصنيف الناس والتعرف إلى السمات والعوامل التي تحدد السلوك وتُمكن من قياسه، والتنبؤ به ومن اهم هذه المفاهيم والنظريات المفسرة للسلوك الاجتماعي (Al-Ghabban, 2010, p. 18):

1. نظرية سكنر Skinner Theory

ترى نظرية (سكنر) ان السلوك يتكون من المثيرات والاستجابات، اي ان دور التصميم الاجتماعي هو ربط بين المثيرات والاستجابات، بحيث اذا ظهر المثير الذي ارتبط باستجابة معينة مرة اخرى فان الاستجابة التي ربطت به سوف تظهر هي الاخرى، ونجد اثر هذه النظرية من خلال استخدام الرموز الدالة مثلا على الخطر او التنبيهيه عن طريق تكوين ارتباطات بين العلامة والاشياء التي ترمز لها هذه العلامة، وترى هذه النظرية ان الارتباطات هي الوحدات الاسياس والاولية لتنمية السلوك الاجتماعي، ويعد اتجاه سكنر في تفسير السلوك الإجتماعي هو اتجاه ديناميكي ، إذ يقوم على نظرية التعلم وهي عملية متحركة تفترض ثلاثة امور هي : الارتباط الذي يتكون منه السلوك والتدعيم، والعوامل البيئية المحددة لسلوك الإنسان.

2. نظرية فروم Fromm

يرى (فروم) أن الإنسان بحاجة إلى إطار مرجعي، أي طريقة ثابتة مستقر لإدراك العالم الخارجي وفهمه، ولقد اعتبر أن هذه الحاجات هي حاجات إنسانية، وأن الطرق التي يحقق بها الإنسان إمكانياته الداخلية تحددها الترتيبات الاجتماعية التي يعيش فيها، فنمو شخصية الفرد يتوقف على الفرص التي يتيحها المجتمع له، وقد عرف الشخصية الاجتماعية بأنها النواة الجوهرية في تكوين شخصية معظم أعضاء الجماعة التي تطورت نتيجة التجارب الرئيسية ونمط الحياة المشترك في تلك الجماعة، وعدَّ الوظيفة الاجتماعية للتربية هي تأهيل الفرد لأداء الدور الذي يجب أن يلعبه لاحقاً في المجتمع، أي تعديل شخصيته بطريقة تقارب الشخصية الاجتماعية (AlAgha, 2011, p. 27).

3. نظرية كلارك هل Hulls Theory

يرى أن الحدث السلوكي يبدأ بتنبيه خارجي من العالم المادي وينتهي باستجابةالفرد لهذا التنبيه، وتتوسط ذلك مجموعة من العمليات هي تكوينات علمية وليست واقعية ترتبط الواحدة منها بالاخرى، حتى ينتهي الامر إلى الاستجابة، ويمكن اختزالها في ثلاث مفاهيم رئيسية (الفرد، المنبه، الاستجابة) ويرى بان هناك مجموعة من المنبهات تتداخل معاً وتعمل بقدرة تأثيرية موحدة على عدة مستويات من العوامل وهي المستقلة التي تجسد دور التصميم الاجتماعي وكل ما يصدر عنه من منجزات كرافيكية اما المنبهات الوسطية او النفسية تتعلق بسلوك الفرد بما لديه من تفاعل ورغبة للوصول الى الاستجابة السلوكية المطلوبة لتحقيق الهدف (Al-Ghabban, 2010, p. 28).

ان التصميم الاجتماعي الكرافيكي له أدوارا ووظائف عديدة تسهم بشكل كبير وفعّال في دراسة ومعالجة المظاهر السلوكية المتعلقة بسلوكيات وأفعال بعض أفراد المجتمع، لاسيما دوره في تفسير وتحديد هذه المؤثرات في شكل رموز ومعاني بما يسهل تفاعله مع بيئته كون الادراك استجابة للاشكال الحسية والرموز والاشياء بقصد القيام بسلوك معين (Arnold , 1986, p. 137)، وفق هذه المفاهيم والنظريات السلوكية والنفسية نجد التصميم الاجتماعي له دور هام في عملية التنشئة الاجتماعية والتطبيع الاجتماعي لكي يحقق مفهومه في معالجة السلوكيات السلبية ومنها الادمان على المخدرات كونها آفة تدمر المجتمع وتنخر موارد الدولة البشرية والمادية وتعد دافع قوي للتخلخل الامني عن طريق ارتكاب الجرائم فالمتعاطي يكون غير مدرك لسوكه، وهنا يكون التصميم الاجتماعي الكرافيكي احد الاساليب والوسائل الاتصالية والفنية والجمالية التي تخضع لاستراتيجيات تعديل السلوك ومعالجته وتنفيذ شروط نجاح الرسالة التصميمية والاتصالية بكفاءة بشكل يضمن تحقيق معالجة وتنمية السلوك المستهدف.

البحث الثاني/ الوسائل الاتصالية الحديثة واثرها في التصميم الاجتماعي

تعد وسائل الاتصال الحديث من بين اهم الوسائل التي احدثت تغييرا كبيراً في المجتمع بكل مجالاته تقريباً فلا نجد ميدانا من الميادين يخلو من استعمال وسائل الاتصال، ولاسيما مساهمتها في تنمية وتطوير المجتمعات الانسانية، خصوصا منذ نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين مع ثورة تكنولوجيا الاتصال الحديثة والابتكارات الرقمية الكبيرة التي وسعت من ادوار وقدرات هذه الوسائل وضاعفت دورها في المجتمع، كما جعل عملية الاتصال تتحول من طابعها المحدود بشريا وزمنيا الى طابعها

المعاصـــر غير المحدود بحدود اقليمية او بشـــرية او زمـانيـة حتى اصـــبح بمقدورها توصـــيل رســـالة التصـــميم الاجتماعي بشكل مباشـر من والى كافة افراد المجتمع الامر الـذي اتـاح لهـا فرصـــا واســـعـة لاحـداث التـاثيرات الاجتمـاعيـة والحضـــاريـة والثقـافيـة المتفاوتة ســـواء على البناء الاجتماعي للـمـجـتـمـع او عـلـى وظـائـف الـنـظـم

شكل (4)

والمؤسسات، والانساق الاجتماعية (Al-Gharabi, 2009, p. 211)، وتستخدم هذه الوسائل الحديثة في نقل مفهوم التصميم الكرافيكي الاجتماعي كوسيلة للاتصال البصري من خلال الانتشار المتنوع والمتعدد لوسائل الاتصـــال الاعلانية الحديثة المقروءة والمرئية فان الحاجة باتت ملحة لتؤدي الغرض المنوط منها وهي عملية الاتصال البصري لتحقيق غرض الرسالة التصميمية في معالجة السلوكيات الاجتماعية **(كون التصميم الاجتماعي مفهوم التفاعل القريب من الناس والبقاء على مقربة من مشـــاكلهم وهمومهم للتعبير عنها في صـورة تصـميميه تحقق اهدافه الوظيفية والجمالية)** (Muhammad, 2014, p. 4)، لاسـيما انه اصـبح عـاملا من عوامل التغير الاجتماعي الحاصـــل ومن عوامل التأثر والتأثير الاجتماعيين، فمســـتعمل هذه الوســـائل لابد ان يتاثر بها وبمضـــمونها كما انه يؤثر هو بدوره على غيره من الافراد عبر الاحتكاك والتفاعل معهم.

وتعد مواقع وسائل التواصل الاجتماعي Social Media من اهم وسائل الاتصال الحديثة لما لها من دوراً كبيراً في حياة المجتمعات الإنســانية وفتح افاق جديدة في التصــميم الكرافيكي الاجتماعي يكون فيها اكثر نشــاطاً على شــبكات وســـائل التواصـــل الاجتماعي مثل Facebook و MySpace و Twitter ومواقع الفيديو مثل YouTube والمدونات الالكترونية (Gwenn , 2019, p. 80)، ويعد استخدام مواقع الويب الخاصة بالوسائط الاجتماعية من أكثر الوسـائل شـيوعًا كونها سـاهمت في ايجاد منظور اخر لفهم رسـالة التصـميم الكرافيكي الاجتماعي **(في استعارة دلالية على ظاهرة اتصالية اجتماعية جديدة، من خلال دراسة لمختلف العلاقات التي يشـكلها الافراد فيم بينهم، وتنظيماتها لفهم مراحل التشـكل والتطور لاسـيما ان شـبكات التواصـل الاجتماعي تعتبر مجتمعات افتراضـية تسـمح للمسـتخدمين بالتواصـل مع الاخرين وفضـاء لنداء واسـتقطاب مجموعة واسـعة بغض النظر عن المرحلة العمرية أو المهنية)** (Al-Ghabban, 2010, p. 72)، كما ان للتصميم الاجتماعي دور مهم من خلال اقترانه بوسائل التواصل الاجتماعي تتمثل في تحقيق التنمية التوعوية وزيادة القدرات والمهارات السلوكية للمجتمع وسرعة ايصال المعلومات الى المناطق المعزولة والنائية عن طريق التلقي المباشر، كما في شكل(4) تصميم موقع ادارة مكافحة المخدرات- الاردن على الفيس بوك اذ نجد ان التصـميم الكرافيكي الاجتماعي حقق ابعاده الوظيفيه والجمالية من خلال اشـتغال عناصـره التي تضـفي على الموقع مزيدا من الايضـاح والاقناع والمتعة البصـرية والذي يتيح تأديت دوره التوعوي في زيادة

تنمية ومعالجة السلوك الاجتماعي، ويهتم التصميم الكرافيكي الاجتماعي كغيره من مجالات التصميم بالشكل والجانب الجمالي ولكن مايركز عليه بشكل اكبر هو تصميم السلوك الاجتماعي من خلال توظيف وسائل التواصل الاجتماعي بما تتميز به من سمات وخصائص وعناصر تصميمية حديثة وفرت مساحة افتراضية تمكنها من النجاح اذا تم استثمارها بشكل سليم في مكافحة تعاطي المخدرات من خلال حملات التوعية التي يتم إطلاقها عبر هذه المواقع (Salah, Abdul , 2016, p. 11)، وتكمن أهمية شبكات وسائل التواصل الاجتماعي من خلال توظيفها في حملات التوعية بأخطار تعاطي المخدرات، ما تتيحه هذه التقنيات الاتصالية من مفهوم التفاعلية في التواصل عبر هذه الشبكات، وقدرتها على الربط والانتقال بين الأشخاص والجماعات لاسيما ما يوفره تصميم مواقع التواصل الاجتماعي من ابحار ورسوم متحركة وعناصر اخرى تفاعلية تعكس الدور الاجتماعي للتصميم الكرافيكي في تنمية ومعالجة الظواهر الاجتماعية السلبية والتاثير ، إذ ان وسائل التواصل الاجتماعي قد اسهمت بطريقة فعالة في تغيير السلوك الاجتماعي السيء ومكافحة العادات السلبية كالادمان على المخدرات ونبذه، إذ تقوم وسائل الاتصال الحديثة بدور فعال في مجتمعنا الحاضر، وتستجيب لمفهوم التصميم الاجتماعي لتوصيل الأفكار والرسائل.

وتاتي الملصقات كاحد وسائل الاتصال المهمة والمتعددة في التصميم الكرافيكي الاجتماعي الحديث التي لا يمكن الاستغناء عنها، لما له من وظائف ومهام عديدة تسهم بشكل كبير وفاعل في تنمية ومعالجة الظواهر السلوكية، وتؤثر في المجتمع بشكل مباشر، فنجد أن هناك نقلات سريعة في تقنيات الاتصال يسعى الملصق فوراً لاستخدامها للوصول إلى أكبر عدد ممكن من الجمهور المستهدف، ولاسيما دور التصميم الكرافيكي الاجتماعي في تكوين حالة من التميز باستخدامها المعاني والدلالات العاطفية المتضمنة في الملصق للوصول بالمجتمع لتحقيق الادراك البصري وجذب الاهتمام في تحقيق الرسالة التصميمية الاجتماعية ومعالجة الظواهر السلبية والمشكلات الاجتماعية التي تطرأ على الافراد، لذا يعد الملصق من ابرز منجزات التصميم الكرافيكي الاجتماعي لكونه احد وسائل الاتصال الحديثة المهمة لكل من (المصمم-المتلقي- المجتمع) لما له من تأثير في المخزون المعرفي والاجتماعي والادراكي للفرد وسلوكه الإنساني، ولأجل ذلك فأن العملية الادراكية تقوم بدور مهم في احداث هذا التأثير،**(وهنا لا بد من الإشارة الى ما للتصميم الاجتماعي من فعل في جذب أنتباه الافراد، لاسيما عندما يحقق ابعاده الوظيفية التوعوية والتعبيرية من خلال دلالاته الشكلية واللونية، فأنه يكسب التصميم قيمة تأثيرية في الانتباه)** (Al-Ahmadi, p. 114)، ولتاكيد المعاني الدلالية لمضمون الملصق وتاثيره على المجتمع فقد وضعت عدة انواع للتاثير التصميم الكرافيكي الاجتماعي على الافراد والمجتمع ممكن يؤديها الملصق التوعوي تتمثل في الاشكال الاتية (Asiri, 2007, p. 102):

1. **التغير المعرفي:** وهي مجموع المعلومات والمواقف وال اراء والسلوكيات لدى الافراد، فهي بذلك عملية تعرض طويل المدى لمضمون الملصق تقوم باجتثاث السلوكيات والمعارف السلبية واحلال اصول معرفية جديدة اخرى بدلا منها.
2. **التنشئة الاجتماعية:** تؤدي الملصقات دور كبير في عملية التنشئة الاجتماعية للفراد، باسلوب جذاب يستميل العقول والعواطف والغرائز.

3. **الاثارة الاجتماعية:** من اهم خصائص الملصقات التوعوية قدرتها على الوصول الى شريحة واسعة من الجماهير وتحقيق الغرض والهدف التوعوي لمفهوم التصميم الكرافيكي الاجتماعي.

4. **الضبط الاجتماعي:** هي عملية مهمة في الحفاظ على النظام والاستقرار في اي مجتمع عن طريق دور الملصق كوسيلة تواصل جماهيري ومصدر مهم لمعلومات الافراد وجعلها قادرة على ان تحدد لهم مايصح في حياتهم العامة.

5. **صياغة الواقع:** تعكس الملصقات التوعوية الاحداث التي يعيشها المجتمع كواقع طبيعي وحقيقي في حياة الافراد فهي تقوم بصياغة الواقع وتكوين الصورة الذهنية التي تريه اياها عن اي موضوع او قضية.

ونجد مما تقدم ان للمصلقات التوعوية دور مهم في المساعدة على نشر الوعي لدى الجمهور بشكل أسرع من أيّ شيء آخر وخلق وعي اجتماعيّ حول الكثير من القضايا الاجتماعيّة والاقتصاديّة، وابرزها ظاهرة تعاطي المخدرات كحالة اجتماعية سلبية من خلال المفاهيم ومراحل تاثير الملصق التوعوي وتحقيق مفهوم المعالجة والتنمية السلوكية التي يبتغيها التصميم الاجتماعي.

اجراءات البحث

تضمن مجتمع البحث تصاميم الملصقات التوعوية، المنشورة على الموقع الرسمي للمنظمة العالمية لمكافحة المخدرات **UNODC** وقد قام البحث باختيار تصاميم هذه الملصقات لتكون مجتمع بحثه والبالغ عددها (16) انموذج من هنا فقد تم اختيار (2) نماذج بطريقه قصديه وبنسبة (10%).

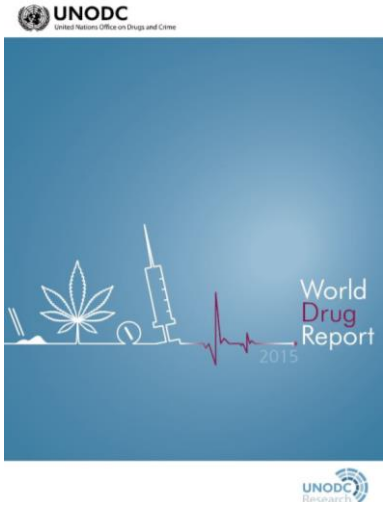
مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

إنموذج (1)

تاريخ الملصق: 2015/6/26

مكان الملصق: فينا

جهة الملصق: مكتب الأمم المتحدة لمكافحة المخدرات والجريمة



- الفكرة التصميمية للملصقات التوعوية

اعتمد تصميم الملصق التوعوي على تأكيد الفكرة او الموضوع بصورة بسيطة مباشرة وذات استعارة شكلية من خلال مراحل عملية انتاج وتعاطي وادمان المخدرات، وعليه تم توظيف عناصر تجريدية رمزية بدوافع الاسلوب الذي يطرحه التصميم في فكرته يشير الى حدث في الواقع والحدث التخيلي وهنا تتسع رؤى المتلقي للمضمون وهدف التصميم الاكرافيكي الاجتماعي.

- المفاهيم النفسية والسلوكية للتصميم الكرافيكي الاجتماعي

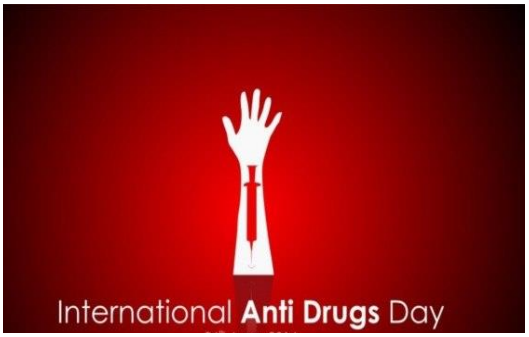
وظف تصميم الملصق مفهوم التصميم الاجتماعي في محاولة لإحداث التغيير في السلوك الاجتماعي والتاثير عليه ولا سيما المعالجات التصميمية التي استخدمها المصمم لمفردات الملصق البصرية وتحقيق هدفه التوعوي في معالجة ظاهرة تعاطي المخدرات كظاهرة سلوكية سلبية تؤثر بشكل واسع على المجتمع وتنمية الجانب المعرفي من خلال استخدام المعاني والرّموز كونها احد اهم اشكال الاستجابات البصرية التي تساعد في تقويم السلوكيات الانسانية والمعرفيّة التي يستخدمها المجتمع في إدراك الجانب السلبي لهذه الظاهرة، فيما نجد ان المفردات البصرية المستخدمة ساهمت في اشتغال الجانب الحركي الذي ولد افكار تجريدية انتجت استجابات نفسية لدى المتلقي وتعميق الاحساس بالخطر عن طريق الانتقال البصري بين زراعة نبات المستخدم في التخدير ومراحلة تكويناته الكيميائية وتعاطيه ونهايته الحتمية، وهذا ما حفز الجانب التفاعلي واستثارة عاطفة المجتمع المستهدف وتنمية الاحساس تجاه مضمون الملصق بعدم الارتياح وزيادة فاعلية الملصق في تحقيق هدفه التوعوي، باسلوب رمزي سيميائي يحقق الاتصال البصري والاثارة الاجتماعية الذي يعد اهم خصائص الملصقات التوعوية بمفرداتها الرمزية التداولية وقدرتها على الوصول الى شريحة واسعة من الجماهير وصياغة واقع ايجابي وتكوين الصورة الذهنية التي يبتغيها مفهوم التصميم الكرافيكي الاجتماعي.

- مميزات الاتصال البصري في الملصقات التوعوية

سعى التصميم في نقل رسالته التصميميه التوعوية في تحقيق الشد البصري وجذب انتباه المتلقي وتحفيز الرغبة لديه في استيعاب مضمونه والاسهام في زيادة الوضوح والمقروئية من خلال اشتغال مفرداته رمزية لاشكال تداولية لدى افراد المجتمع لشكل النبته والحقنه والرسم التخطيط المبسط لنبض القلب الى

استثارة المتلقي للولوج بحواسه البصرية والحسية في ادراك مضمون الملصق التوعوي، وتحقيق مستويات أعلى من التحفيز والتشويق بقصد الوصول والافادة القصوى من محتوى الملصق بما يحقق اثارة اهتمام واغراء المتلقي ووضوح الاهداف من الملصقات التوعوية في مكافحة تعاطي المخدرات كصورة من صور التصميم الكرافيكي الاجتماعي .

انموذج (2)



تاريخ الملصق: 2016/6/26

مكان الملصق: فينا

جهة الملصق: مكتب الأمم المتحدة لمكافحة المخدرات والجريمة

- الفكرة التصميمية للملصق التوعوي

ارتبطت الفكرة التصميمية للملصق بالموضوع الرئيس لمفهوم التصميم الكرافيكي الاجتماعي بشكل مباشر، متسمة بنزعة فكرية سيميائية علاماتية ذات دلالة تعبيرية اذ تعتمد على ثلاثة ابعاد (الدال والمدلول والموضوع)، أي ان الفكرة التصميمية الناتج عن طريق الاستعارة الشكلية والختزال التجريدي لشكل اليد والحقنه واللون الاحمر ولد دلالات رمزية بالخطر محققة المفهوم الرئيس للملصق في التوعوية الاجتماعية بوصفها مادة محسوسة ترتبط مرجعيتها الارشادية في ادراكنا بصورة مثير اخر تنحصر مهمته في تحقيق الاتصال البصري.

- المفاهيم النفسية والسلوكية للتصميم الكرافيكي الاجتماعي

ظهر التصميم الكرافيكي الاجتماعي من خلال تصميم الملصق في المحاولة لاحداث التوعوية الاجتماعية والتنمية النفسية السلوكية لغرض معالجة ظاهرة تعاطي وادمان المخدرات اذ استطاع التصميم من خلال إستعار أشكالاً رمزية تعبر عن أفكار ذات ارتباطات مشتركة بين الملصق والمتلقي في تحقيق الجانب المعرفي وإدراك الجانب النفسي والسلوكي السلبي لهذه الظاهرة بوصفها حالة سلبية منافية للمجتمع ، وتظويف هذا البناء المعرفي في زيادة فاعلية مكونات الملصق اتجاه الجمهور المستهدف، واثر الجانب الحركي لدى المتلقي في تحقيق نسق يحدد مسار البصر بطريقة منظمة ضمن نقطة بؤرية تؤدي بالنتيجة الى جذب وتركيز بصر المتلقي نحو مضمون الملصق عن طريق اشتغال مفدراته البصرية مكون دلالات تغذي مداركه العقلية بالحذر والنفور من هذه الظاهرة الخطيرة لغرض اظهار الاستجابة والاتصال البصري لرسالة تصميم الملصق والوصول الى شريحة واسعة من الجمهور المستهدف لما لهذا الاشكال من مفهوم واسع ومتداول، وتعزيز الضبط الاجتماعي

- مميزات الاتصال البصري في الملصقات التوعوية

اعتمد تصميم الملصق على الاختزال الشكلي والتكثيف الدلالي وتكوين معاني جديدة في نقل رسالته التصميميه التوعوية لتظهر علاقة الارتباط بين العناصر وبين الفكرة الرئيسة للعمل وهي الحوار البصري وتحيلنا لمضمون العمل التصميمي من خلال سحب مداركه البصرية وتحفيز الرغبة لديه اذ استطاع الملصق الى جذب الانتباه نحو الشكل السائد ومحققا الإغلاق البصري بوصفه مكون إدراكي قادر على التعرف على الأشياء الناقصة باعتبارها كاملة تجسدت بعدة عناصر اخرى اتصالية واجتماعية ساهمت في تحقيق الفاعلية المؤثره في خلق الاتصال الفاعل التي اضافت نوعا من شد الانتباه والرغبة في استيعاب مضمون الفكرة التصميمية والرسالة الموجهة في التوعوية من مخاطر تعاطي المخدرات.

نتائج البحث

1. حمل الملصقات التوعوية لغة رمزية وخطاب بصري اتصالي تشتغل في بنيته الرموز والاشكال بصورة واسعة لتحقيق اهداف التصميم الوظيفية في مجتمع معين تكون هذه الرموز والاشكال من المسلمات وتحقق البعد الاجتماعي، كما في عينة (كل نماذج العينة).
2. حققت الملصقات مفهومها التوعوي كونها وسيلة اتصالية وتواصلية لسهولة التعرف على علاماتها ورموزها بمعزل عن اختلافات اللغة والثقافة، بشكل يضمن تحقيق معالجة السلوك المستهدف من تعاطي المخدرات كون سلوكاً سلبيا يراد مكافحته، كما في (كل نماذج العينة).
3. وظفت بعض الملصقات قيماً لونية غامقة، وركزت على توظيف اللون الاحمر والاصفر بعدّهما الوان تحذيرية وارشادية كما في العينة(2).
4. حققت الملصقات التوعوية بوصفها لغة بصرية خطاباً دلالياً مكثفاً يستقرءه المتلقي، بما تحتويه من عناصر ورموز فنية وعلاقة تحتوي في ترجمتها الفنية على مخزون توجيهي وتحذيري للمجتمع المستهدف كما في (كل نماذج العينة).

الاستنتاجات

1. تعد الملصقات التوعوية اهم مفاهيم التصميم الكرافيكي الاجتماعي لما تحمله من مفاهيم فكرية متداولة اجتماعياً تحمل تأويلاً فردياً او جماعياً بوصفه ترجمة لوجدان المجتمع.
2. يؤدي التصميم الاجتماعي الكرافيكي ادواراً ووظائف عدة تسهم بشكل كبير في معالجة ظواهر وسلوكيات وتصرفات وافعال سلبية مشينة وذميمة خرجت من كونها حالات فردية إلى أن أصبحت ظاهرة عامة متفشية في المجتمع

وفي ضوء ما تقدم من نتائج واستنتاجات اسفرعنها البحث الحالي يوصي الباحث بما يلي:

1. التاكيد على دلالات الرموز وتوظيفها ضمن استعارات شكلية في تصاميم الملصقات.
2. التركيز على فاعلية دور التصميم الكرافيكي الإجتماعي فى معالجة البعد النفسي والصحي من ادمان المخدرات بما ينعكس علي قدرتهم علي التواصل بشكل طبيعي مع مجتمعهم .

References:

1. Ian Crape. (1999). *The Social Theory*, Muhammad Hussein Ghuloom. Kuwait: A World of Knowledge, a monthly series issued by the National Council for Culture, Arts and Literature
2. Arnold Howes. (1986). *Philosophy of the history of the artist*. (Ramzi Abdo Garmouz, the translators) Egypt: Cairo Press.
3. Ismail Muhammad Al-Jarih (2017). *The effect of the poster in combating ideological extremism and terrorism*. Amman: Published Master Thesis, Faculty of Architecture and Design, Middle East University.
4. Akram Hegazy (2005) *The Brief on Traditional and Contemporary Social Theories*. Yemen: Published research, Department of Sociology, College of Arts, University of Taiz.
5. Al-Ahmadi, Ali Mansour (b0t) *The Psychology of Perception*. Syria: Damascus University Publications.
6. Al-Agha, Reham Salama (2011) *Predicting the social behavior of widowed women in light of some psychological variables*, Gaza: Master Thesis, College of Education, Islamic University.
7. Al-Abd Al-Karim, Rashad Bin Hussein (2011) *The social constructivist theory and its applications to the teaching curricula*. Saudi Arabia: College of Education Research Center, King Saud University.
8. Arees, Ibrahim (2016) *Art and the Social Life of Plekhanov*, New History of Great Literature, published article, London. Electronic Life Newspaper.
9. Alwardy, Ali. (2011) *In Psychology and Society*. Baghdad: Basateen Al Maarifa Library for Publishing and Distribution.
10. Basem Qassem Al-Ghabban (2010) *Education and Psychology in the Philosophy of Creativity Baghdad:* Dar Al-Hana for Architecture and Arts.
11. Jaber, Hussein Obaid (2012) *Social behavior and its relationship to self-concept among students, Iraq: Journal of the Babylon Center for Human Studies*, Volume 4, Issue 2, College of Fine Arts, University of Babylon
12. Reham Mohiuddin Mohamed. (2015 AD). *Plastic arts and community service*. Research presented to the first international conference, Faculty of Fine Arts, South Valley University.
13. Salah, Maha Abdul Majeed (2016) *Social Media in Drug Control*, Saudi Arabia: The Arab Journal of Security Studies and Training, Volume 29, Issue 59, Naif University for Security Sciences.

14. Talaat Mansour and others (2003) *Foundations of General Psychology*. Cairo: The Anglo-Egyptian Library.
15. Al-Saadi, Abdel-Rahman, and Thana Meliegy, Mr. Odeh. (2006). *Scientific education approaches and strategies.* Cairo: Modern Book House for Printing and Publishing.
16. Essam Abdullah Asiri (2007) *The Role of the Poster in Addressing Society Behavior*. Saudi Arabia: Published Research, College of Education, Umm Al-Qura University.
17. Al-Gharabi, Falah Jaber (2009) *Modern means of communication and their role in bringing about social change*. Iraq: Published research, Al-Qadisiyah Journal of Literature and Educational Sciences, Volume (8), Issue (2), Al-Qadisiyah University.
18. Mustafa Nasif (1983) *The Theory of Learning Kuwait*: The World of Knowledge, a monthly series published by the National Council for Culture, Arts and Literature, Issue (70).
19. Muhammad, Barakat Saeed (2014) *The Role of Design in Enriching Visual Communication in the Modern World*, Egypt: Published research, Faculty of Specific Education, South Valley University, Egypt.
20. Mahdi, Hudhaifa Abboud (2003) *Modern means of communication and their impact on the family,* Iraq: Published research, Second Scientific Conference, College of Islamic Sciences, University of Samarra.
21. Daniel Scott, (2012). *Designing for social change*, Graphic design thesis, . Sweden: Design and visual communication, Malmo University .
22. Gwenn Schurgin. (2019). *The Impact of Social Media on Children*, Adolescents, and Families . USA: THE AMERICAN ACADEMY OF Pediatrics.
23. Jorge Frascara, (1988). *Design Issues*. JSTOR Journals.
24. Leah Armstrong. (2014). *Social Design Futures*. UK: University of Brighton .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/813-828

Social Graphic Design and its Reflection in Combating Drug Abuse

Mohammed Abbas Modhur Alzaidi[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 3/4/2021…....Date of acceptance: 11/5/2021….....Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

Social graphic design is the design that realizes the role and responsibility of the designer in society, and the use of graphic design in bringing about social change, especially as it is a professional contribution that plays an important role in the behavioral development of societies, and through the above, the researcher found a logical justification for his research problem, which is summarized by the following question: (What is the concept of Social Graphic Design and its implications in the fight against drug abuse)

While the two objectives of the research were identified in defining the social graphic design and its effect on combating drug abuse, and the theoretical framework was divided into two topics, the first study dealt with the concept of social design, social theories and behavioral and psychological concepts, while the second topic focused on modern communication means and their impact on social design and in the third chapter it was described Two samples were analyzed and a set of results were extracted, the most important of which are (the awareness poster achieved exploration, knowledge and motivation of the community to interact positively with the poster through the word and image within the technical practical framework), and the researcher concluded that the awareness posters are the most important concepts of social graphic design due to their socially circulating intellectual concepts as Translate to community sentiment.

Key words: Social Graphic Design, Substance Abuse

[1] **Graduate Student/University of Baghdad / College of Fine Arts, officerdoctor8@gmail.com .**

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/829-852

ألمعالجة الإخراجية لروايات ماركيز في السينما العالمية "الحب في زمن الكوليرا .. انموذجا"

منهل باسم سعيد الطاهر[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 100-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2019/6/25 , تاريخ قبول النشر 2021/4/26 , تاريخ النشر 2021/6/15

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

ملخص البحث.

يعد غابرييل غارسيا ماركيز الحائز على جائزة نوبل للآداب عام 1982 من اشهر كتاب امريكا اللاتينية الذين تميزوا بأدب الواقعية السحرية بل نستطيع ان نقول الاشهر على مستوى العالم ويكاد يكون الاكثر جدلا لكثير من الاسباب ومن هذه الاسباب انه لم يقبل بان تحول رواياته الى افلام سينمائية وبعض ضغوط شديدة من محبيه ومعجبيه والصحافة والاعلام وافق ماركيز على تحويل واحدة من اهم واجمل رواياته التي هي (الحب في زمن الكوليرا) التي ألفها عام 1985 ووافق على تحويلها الى فيلم عام 2006 بعد ان تم شراء حقوق الرواية من المؤلف بمبلغ 3 ملايين دولار وتم اختيار المخرج مايك نويل لإخراجه ..

لذلك اجد من المهم ان نعرف ما لذي يعنيه ماركيز بالواقعية السحرية في كاتباته وهل استطاعت روايته المصورة ان تحقق نفس نجاح الوراية المقروءة ..

الكلمات المفتاحية: ألمعالجة الإخراجية - روايات ماركيز - الحب في زمن الكوليرا

الفصل الاول / الاطار المنهجي ..

مشكلة البحث .. تكمن مشكلة البحث في الاجابة عن اهم سؤال ..

هل استطاع المخرج ان يعمل على نقل الواقعية السحرية التي تميزت بها كتابات ماركيز الادبية الى السينما ؟

أهمية البحث .. تتجلى أهمية البحث باعتباره من البحوث القليلة التي تتناول رواية ماركيز الشهيرة (الحب في زمن الكوليرا) التي هي الوحيدة التي استطاعت ان تشق طريقها الى شاشة السينما بعد رفض قاطع من قبل ماركيز لان تحول جميع اعماله الى افلام ..

هدف البحث .. يهدف البحث الى :-

. التعرف على اهمية الرواية وتأثيرها على السينما في الافلام الروائية .

. الكشف عن مواطن الجمال في تفاصيل اللقطات التي يمكن ان تختزل عشرات الكلمات في الرواية .

[1] طالب دراسات عليا-جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، mr.manhalaltaher@gmail.com .

حدود البحث .. تقع حدود بحثي بدراسة الفيلم الوحيد الذي سمح ماكيز بتناول روايته (الحب في زمن الكوليرا) وتحويلها الى فيلم سينمائي وتم عرضه عام 2007 هل استطاع ان ينقل واقع الرواية الى واقع مرئي في كل تفاصيلها واحساسها ؟

تحديد المصطلحات ..

الفيلم .. هي صور مرئية تجسد لنا مشاعرنا وافكارنا المتعددة في وقت واحد من خلال كل مايعرض وتشترك مع بقية الفنون في ذالك (louie de Janity 1981 ,p.11)

السينما .. فن الصورة المتحركة وجوهرها الحقيقة المتحركة (Marsel Marten ,p.13)

الرواية .. سرد لأحداث تسعى لان تمثل الحقيقة وتعكس مواقف الانسان وتجسد مافي العالم او تجسد من شئ مما فيه على الاقل وتتخذ من اللغة النثرية تعبيرا عنها حيث لاتهتم ولاتنهض على مبدأ تناول الاشياء الخارقة عكس الملحمة وتكلف الرواية في تناول المواضيع التي تمس حياة البسكاء في المجامع وهي طويلة الحجم وتفاصيل مواضيعها وفكرتها كثيرة ومتشعبة ومتداخلها ترسم صورة ذهنية في ذهن القارئ (Abdul Malik Mortad, 1985.p12)

المعالجة الاخراجية .. عرفها(عقيل مهدي) هي التي تملأ الفضاء بتكوينات تجعل من وظيفتها الاشارية مصدرا مرتبطا بالتعبير الحركي المتصل غير المنفصل عن عالم العرض

Jalal Jamil, Muhammad Ismail Khalaf, 2001. p. 48))

... اما (كين دالي) فيعرفها بانها الهيكل العام لكيفية تقديم الموضوع او خط القصة للفيلم ويعرف عادة بأسم المعالجة السينمائية او الاعداد السينمائي (Ken Daly ,1986.p87)

الشخصية .. المجموعة المتكاملة من صفات الفرد العقلية والنفسية اي المجموع الاجمالي لقدرات الفرد واحساسه ومعتقداته وعاداته واستجابه العاطفية المشروطة (Salih Alsahn ,2014 .p 18 ,)

الواقعية السحرية .. شاع هذا المصطلح في الثمانينيات من هذا القرن بشيوع أعمال عدد من كتاب القصة في أمريكا اللاتينية من أمثال الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس (1899م – 1988م) والكولومبي غارسيا ماركيز (1928م) غير أن استعمال المصطلح يعود إلى أبعد من ذلك. ففي 1925م استعمله الألماني فرانز روم في عنوان كتاب ناقش فيه بعض خصائص وتوجهات الرسم الألماني في مطلع القرن، ثم تواصل استعماله للدلالة على نوع من الرسم القريب من السوريالية حيث تكون الموضوعات المرسومة والأشياء قريبة في غرابتها من عوالم الحلم وما يخرج عن العالم المألوف من رموز وأشكال هذه الغرائبية جزء أساسي من دلالات الواقعية السحرية كما شاعت في الأدب، خاصة القصة بشكليها الرئيسين الرواية والقصة القصيرة. غير أنها تنضاف هنا وبصورة أساسية أيضاً إلى تفاصيل الواقع إذ يرسم القاص تفاصيله رسماً موغلاً في البساطة والألفة مما يزيد من حدة الاصطدام بالغريب والمستحيل الحدود ويتداخل فيه (Majdy salman , 2014)

التعريف الاجرائي .. المعالجة الاخراجية ...

استخدام المخرج كافة الوسائل الممكنة من عناصر اللغة السينمائية بما يلائم رؤيته الفنية للعمل الفني مما يثير في ذهن المشاهد اكثر من تساؤل اما تكون بشكل مباشر او غير مباشر لتكون مؤثرة ومقنعة في كل تفاصيلها وقد يتجرأ في بعض الاحيان الى النص نفسه كي يعمل على بيان فكرته وابداعه داخل اطار فني جيد متماسك في كل عناصره الجمالية والدرامية والواقعية وهي احد سمات اسلوب المخرج ولكل مخرج اسلوبا معين في العمل ويكون معروفا في طبيعة معالجاته وحتى في اختيار فريق العمل سواء كانت التقني او التمثيلي ..

الدراسات السابقة ...

عند اختياري لموضوع رواية ماركيز الوحيدة في السينما لم يخطر ببالي بأني سابحر في بحر عميق مليئ بالأسرار والابداع اللامتناهي من مزج بين الجمالية والسحر في الاداء والوصف الا انني لم اجد دراسات بحثية عن هذا الموضوع الا في مقالات وتحليل لكتاب عرب واجانب يحللون ماهية الواقعية السحرية وتاثيرها على سير السينما العالمية وهذا مما جعلني ان اقوم بالبحث مطولا حول ذالك فالروايات بشكل عام كان لها دورا مهما في سير السينما العالمية الا في روايات ماركيز لانه رفض ان تحول رواياته الى افلام سوى رواية (الحب في زمن الكوليرا) .. لذالك اجد نفسي من المحظوظين بان اغوص في هذا العالم المليئ باسرار ادب امريكا الاتينية .ان اغلب الدراسات النقدية حول هذا الموضوع تكاد تكون اراء فنية وادبية استثمرتها في بناء البحث المصغر ويمكن ان اكون قد توصلت من خلاله الى نتائج تتفق او تختلف مع اراء الكتاب.

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول ..... الرواية والسينما

والرواية شديدة التعقيد متناهية التراكيب وانها هدين من مجموعة اجناس ادبية منها الملحمة والشعر الغنائي والادب الشفوي وكلها ذو طبيعة سردية لذالك فان لغتها مفهومة نسبيا لدى المتلقي ولاتميل الى تعقيد المصطلحات .." ان اول مفهوم للرواية كان باللغة الفرنسية ويعني عملا خياليا شعريا جميعا قبل ان يستحيل هذا المفهوم في القرن السادس عشر الى ابداع خيالي ونثري طويل نسيبا يقوم على رسم الشخصيات ثن تحليلها واهوائها وتقتصي مصيرها ووصف مغامراتها " (Abdul Malik Mortad, 1985.p25) ..

ان المتعة والفائدة غاية الفن هما اللتان تميزانه عن سواه من الافعال الانسانية والرواية والسينما هما جزءان من هذا الفعل الانساني لان الانسان لايجد من يعبر عنه تعبيرا صادقا مثل الفن " والفرق بين الفنين الرواية والسينما فرق الاداء فالفكرة والمحتوى واحد هو فعل الشخصيات الانسانية ونتيجته ومعناه والباقي الاهم في الرواية الحداثية هو اسلوب وجود النص " (Taher abd Moslem, 2005. P12.) ولعل اهم المميزات الكامنه في الرواية والفيلم الماخوذ عن الدراما تتمثل في الالفة بين العرض والجمهور فالجمهور يتفاعل على مايعرض عليه ويشارك معه وينتقده بصورة ملائمة وهذه الصفة ايضا في الدراما لان القارئ ايضا يتفاعل ويتاثر بما يكتب له ويتاثر بنوع الكتابة .

ان الرواية والسينما كيانان متباينان بيد انهما تمتلكان جذور موحدة في الدراما ويحق للنا من خلالهما ان ندمج او نحذف او نختصر لاجل الوصول الى مقاربات فنية تستغل فيها عناصر التشبيه للتحايل على كيفية العمل . " ان الخطاب السينمائي بوصفه شكلا من اشكال انتاج المعنى وتوظيف الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معها وتشمل مواضيعها شتى انواع الانساق وكذالك يجري ترميزه ويتحول الى شفرة رمزية دالة " (Taher abd Moslem, 2005. P11) .. اي ان الروائي والسينمائي يشتركان بالاسباب والنتائج وتوظيف العناصر فالرواية على شكلها المكتوب تخوي عناصر سينمائية وهي مقروءة غير مرئية يتحكم بها ذهن وخيال القارئ اعتمادا على الصورة التي رسمها له المؤلف .. في حين ان المشهد السينمائي يعتمد على روية وخيال المخرج فيلغي بذالك فكر المشاهد وخياله في خلق الصور ولكنه بالتاكيد لايلغي ذوق المشاهد وقدرته على الاستجابة للمشاهد المعروضة ولكن لكل منهما لغة خاصة بهما وكيان مستقل عن الاخر ." ان الرواية على تباين اساليب السرد فيها تمتلك بذرة الحبكة وذورة الصراع وفلسفة الحل كما تمتلك زمنا محددا ومكانا مخصوصا وجدلا داخليا وخارجيا " (Heyam Abd Zaed Attea 2012 p 5.)الاختلاف بين الرواية والسينما لايعني تضادهما او ان تلغي نقاط اشتراكهما فهما وسيلة نعبير عن الاحساس بالاشياء ولكن كلا حسب تخصصه ووسيلته التعبيرية ..

ان تحويل الرواية الى عمل سينمائي ليس بالامر السهل او الهين فقد يحدث ان يفهم المشاهد عكس مايريده الكاتب من تقديمع من خلال نصه لان هذه العملية تحتاج الى تقنيات فكرية وفنيا فتحول الكلام المكتوب الى انجاز اخراجي كبير وهذا مايطلق عليه بعملية تحويل السرد الروائي الى سرد سينمائي تتميز الرواية كجنس ادبي اساسه اللغة المكتوبة بكونها تتاسس على عنصر السرد بالدرجة الاولى " ان عنصر السرد يتقاطع مع في مجمله بعنصر الوصف حيث يشكلان معا ايقاعاامتدادايا تتحكمه بنية حديثة مبنية على توالي الاسباب والمسببات الناتجة عنها "(Tazan Tudorof , 2005 . p 35) كما ان السارد فيها يلعب دورا مهما في عملية الوصف ويحدد طريقة الوصف وتوالي الاحداث وهو يختار الوقت المناسب ليخبرنا بالانقلابات في الاحداث عبر حوار الشخصيات او عن طريق الوصف الموضوعي " مايؤهلها الى ان تكون اقرب الاجناس الادبية للسينما " (Husayn Salman , 2013.p309) لاسيما انها تلتقي مع الرواية في اهم عنصر الذي هو السرد الذي يكون في الفيلم السينمائي عبارة عن صور كل منهما يقدم معنى دلاليا خاصة بها اي مثل الجملة في اللغة تساهم في اعطاء تشكيل اللغوي للرواية . " ان الكاتب الروائي يعيد خلق تجاربه المستمدة من الواقع من خلال فعل الكلمات وكيفية التعبير بها مستعملا زوايا النظر الخاص به مستغلا ان المعاني التي نستمدها من الوسط اللغوي تتجاوز بطبيعتها المعاني الحقيقية في المجتمع "(louie de Janity 1981 ,p420) لذلك فان الصورة اكثر تعقيدا من الكلمة لان تكوينها يتميز بازدواجية عميقة وموجهة ضمن اتجاه يحدده المخرج لذلك فان السينما تبقى اشمل منها تضم مختلف الاجناس الادبية والوراية في مقدمتها وايضا تضم مختلف الاجناس الفنية وعناصر اللغة السينمائية ...

الاقتباس السينمائي ...

الاقتباس :هو إعادة صياغة النص العالمي من حاله معينة سابقة إلى صياغة أخرى(إعداد)او اخذ فكرة وتعديلها(اقتباس)،والترحيل من ثقافة إلى ثقافة أخرى يراد من ورائها الظهور بصوره تجعله يعالج قضية أو عدة قضايا اجتماعية مع الحفاظ على مضمون الفكرة لتكون محلية الفكر والجو العام والعادات واللغة ومنسجمة ومرغوبة مع الواقع المعاش. يفتقر التميز بين السينما والادب على وجه الخصوص الى الوضوح عندما يكون الفيلم مقتبسا من رواية او قصة قصيرة وينال الاقتباس اكبر كما من النقد لان العمل الاصلي يصبح المقياس الذي يقاس عليه الفيلم ." يجب على صانع الفيلم ان ينظر الى المصدر الادبي لتخطيط مايمكن اتباعه بدقة او يستبدل تماما ليتم توافقه مع رؤية صانع العمل وعليه ان يفهم ويدرس الرواية ومن ثم دراسة النسخة الاسينمائية ليفهم معنى الاقتباس السينمائي "(. Dak Tshini, 2015.p212) ان للاعداد و الاقتباس وتحويل النصوص وتغير مساراتها أسبابا لا تخرج عن وعي القارئ أو المجتمع والا لما حصل الاتفاق عليها وهي ما يمكن عدها ركائز ودعائم قومت الاعداد المسرحي واعطته الفرصة للوجود والثبات ومن أهم تلك الاسباب التي ساعدت في تكون فاعلية الاعداد ووجودها. ما يلي(Amer mohammad 2017. P9)

. تقريب جو النص من بيئته الاصلية الى البيئة المحلية.

. تجنب التعقيد في النص الاصلي.

. تعميق بعض الشخصيات وتبسيطها .

. تفريغ بعض الاحداث .

. خلق نشابك في بعض العلقات

. اضافة وجهة نظر معاصرة .

ان عملية التغير والتحول في النص الاصلي تعني وجود الية للهدم، وان هذا الهدم للبنية القديمة التي وجد بها نص المؤلف لابد من ان تكون محاطة بعلمية ثقافية وفنية وخبرة لا يستهان بها لن هذه الالية تملك ادواتها التمهيدية ضمن افق النص نفسه وليس من خارجه، أي عملية الهدم تتم بطريقة لا تبتعد عن اطار النص فهي لا تأتي من خارجه، وأنما يجب أن تقوم عملية تفكيك البناء القديم من الداخل، "ان التجديد في العمل الفني اذا كان له قيمة لابد ان تمثل اخر مرحلة من مراحل التطور في الفكر الانساني من هذه الناحية" (Jirum Stulntiz,1974.p 340 .) يعطي الاقتباس حرية التصرف للمقتبس فهو من جانب يكون أمينا على البناء العام النص الاصلي ولكنه من جانب اخر يغير في الشخصيات والحوار وبالتالي يشعر المتلقي انه امام مسرحية محلية فيكون بين الشخصيات الأصلية والمقتبسة ثمة ترادف لتكون المسرحية ذات طابع محلي، وهنالك عدة أنواع من الاقتباس :- (Salam Abu Alhasan ,1993.p 62-66،)

1/اقتباس فكرة:كفكرة الخلود أو الحساب والعقاب الأخروية

2/اقتباس صفة ،اقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية

3/ اقتباس ذات وهيئة،اقتباس شخصية بإبعادها وظروفها وسلوكها

4/اقتباس شخصية .

5/اقتباس هيكلي تام،مثل اقتباس أسلوب كتابة أو تجسيد فني

6/ اقتباس هيكلي جزئي

. 7/ اقتباس مغزى موضوعي، اقتباس الموضوع او المغزى دون الهيكل

8 / اقتباس ناقص

وقد انتهت السينما لأهمية النص واستطاع صانعو الأفلام التعامل مع النص بطريقة تمنحه أهمية أخرى غير كونه نصاً مكتوباً، "كونها تحوله إلى نص مرئي متحرك بعيداً عن الخيال الذي تركه في ذهن القارئ أو المستمع للنص"(Hamadi Kyrum, 1977. P30) إذ أن النص هنا يتعامل مع متلقٍ يرى ويسمع وكذلك يقرأ لأن الفيلم صار يعتمد بينة تركيبة "ما زالت تقوم على استدراج الفنون الأخرى داخل بنيتها وهو نقل للواقع الذي يشتمل على هذه الفنون" (louie de Janity 1981 ,p.431.) ويوجه الفيلم إلى المتلقي بوصفه أي الفلم نصاً قائماً بذاته، وهو نص يمثل وحده خطاب من حيث هو مفعل .. " إذن النص الفلمي يتوفر على خطاب ذو قصدية فاعلة تؤثر على المشاهد.. ولا يظهر النص الفيلمي إلا عبر تصويره وعرضه.. حيث يعدّ العرض هو الوجود الفعلي والحقيقي له. محتوياً مجموعة من الصور والكلمات والأصوات تتصل فيما بينها ضمن سياق، وهذه الصور والكلمات والأصوات يمكن أن تكون قضية أو حكاية " (Jun Huarid Lawsun, 2003.p276.) .. وبسبب اختلاف الزمن الروائي والزمن الفيلمي يمكن للمخرج أن يتوفر على آليات الاختزال والتأثيث بواسطة تحليل الزمن الروائي والزمن الفيلمي الذي يقسمه جيرار جينيت إلى أربعة أقسام وهي :- (Jirad Jiniyat,1997.p46)

. الحذف: الذي يرمز في الرواية إلى القطع، الزمن الغائب.

. الخلاصة: وهي تشير إلى الزمن الذي نحذفه ونكثفه لأنه متعلق بالزمن السر

. الوقف: وهو عكس الخلاصة حيث يتم تطوير الزمن واغناؤه وجعله يمر بنحو بطيء.

.المشهد: يحيل المشهد إلى المرجع الحسي للزمن الواقعي عند القارئ وهو ما يسمى بالزمن الحاضر. " أن إعادة حكي رواية مرة ثانية سيجعلها أكثر جمالاً ومتعة، لأنها ستصبح رواية أخرى مختلفة وإعادة الحكي عبر الوسيط السينمائي يعتمد في لغته على الدال الأيقوني والدال اللساني والدال الموسيقي، من خلال تفكيك النص الأول وإعادة توزيعه بواسطة لغة جديدة هي لغة الصورة " (Fadil Alaswad,1996.p144)

" وبهذا نكون أمام نص جديد ذو أشكال دالة جديدة متمثلة بالنص الفيلمي الذي هو عبارة عن فضاء وسائطي مولد لتبادليه جوهرية تضع السينما مكان الرواية اذن نستطيع أن نخلص إلى القول أن المادة الأدبية المكتوبة سواء كانت نصاً روائياً أو شعرياً، يتحول بتناوله من قبل السينما إلى نص أخر لا علاقة له بالنص الأصلي، ليس دائماً وذلك لاختلاف الوسيط وكذلك لاختلاف عناصر النص الجديد الفيلمي وأدواته " (Biazli Liaqyjsitun,2013.p330 .)"

المبحث الثاني ..... عناصر المعالجة الاخراجية للرواية في السينما

سنتناول في هذا المبحث بشكل مختصر مفردات العناصر الفنية الاخراجية التي يستخدمها المخرج في معالجاته لاي نص سينمائي كي تؤدي الدور الفعال والمهم في اي معالجة اخراجية لاي رواية مقتبسة للسينما بسبب ذكرها في الكثير من المصادر والمراجع السينمائية .. ونشمل ..

1 – السرد .. تتميز الرواية بانها كجنس ادبي اساسه اللغة المكتوبة وبكونها تاسس على عنصر السرد اساسا لانه يحمل معه عنصر الوصف " وهما يشكلان معا ايقاعا امتداديا تحكمه بنية حديثة مبنية على توالي الاسباب والمسببات النتاجة عنها " (louie de Janity 1981.p420) بالاضافة الى وجود سارد وشخصيات اخرى وفضاءات وازمنة وبذالك تلتقي مع الكثير من الاجناس الادبية الاخرى ولكنها تظل محكومة بمسار سردي ترابطي متسلسل لتتابع الاحداث كما ان " السارد هو الذي يقوم بلعبة ترتيب عمليات الوصف ويحدد طريقة توالي الاحداث وهو تختار من يخبرنا لهذه الانقلابات عن طريق وصف موضوعي وهو مايؤهلها لان تتحول الى فيلم سينمائي تختلف عن بقية الاجناس الادبية " (Rolan Bart,2014.p91 .) ان ا الكاتب الروائي "يعيد خلق تجاربه المستمدة من الواقع من خلال فعل كلماته وكيفية التعبير عنها مستعملا زوايا نظر خاصة به كون ان المعاني تتجاوز طبيعتها التخيلية الموجودة داخل المجتمع"(Tazan Tudorof , 2005 . p 33) ان لكل من السرد الروائي والسرد السينمائي بعناصره السينمائية مميزات خاصة بهما حتى وان التقيا في اكثر من نقطة لان السرد الروائي عبارة عن كلمات ويعتمد على اللغة المكتوبة وحدها في حين السرد السينمائي يعتمد على الصورة التي تشكل تفسيرا لهذه الكلمات سواء في الاطار الخارجي او الداخلي المتضمن كل مايتعلق في نفسير الكلمات وهو ملا يستطيع السرد الروائي تفسيره . في النص السينمائي فيكون ترجمة التعبير عن عن الحدث يتوفير دلالات بصرية وحسية للصورة بكل اشكالها وتفاعل الصورة مع المضمون الذي ينتج عنه كم هائل من المدلولات للمشاهد والاحداث وهذا التطور الذي صاحب عملية كتابة السيناريو وفصله عن عملية الاخراج وخلق له اساليب واشكال خاصة من السرد ورغم ان التوافق الضمني بين النص الادبي والسينمائي في بعض الفقرات الان ان النص السينمائي يتميز عنه النص الادبي في المساحة الشاسعة التي يمتاز بها اوذالك بجمع كل الفنون الانسانية ونقلها الى اطر معرفيه وتعبيرية خاصة بها وتساهم في تكوين اللفة السينمائية اي اعطائه شكلا سينمائيا ذو خصوصية مما سمح للسرد السينمائي ان تكون له حرية كاملة وبالتالي فان الصورة السينمائية تصنعها الكاميرا التي تؤطر كل التشكيل الموجود داخل الكادر السينمائي

2– الشخصية .. ان الشخصية الروائية تنطلق من الايمان العميق بضرورة محاكاة الواقع الانساني " المحيط بكل مافيه محاكاة تقوم على المطابقة التامة بين زمني تنائية السر / الحكاية " (Amer mohammad , 2017. P25)ان الشخصية تمتزج بالخيال الفني لدى الكاتب الروائي حيث يسمح له ان يحذف ويضيف يبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها وبالتالي تكون شخصية على روق واحتمال تكون قريبة عن شخصية في الواقع الانساني المحيط لانها شخصية من اختراع الراوي .اما في مجال السينما فان المخرج عندما يبدا عمله في الفيلم لابد ان يفسر نص السيناريو ويبدا هنا صراع ما بين كاتب السيناريو والمخرج لان كاتب السيناريو يطور القصة حول شخصياته بينما المخرج كمفسر للنص يتخلص من القصة ليحدد نلك الشخصيات والافكار ويبدا تحويلها الى سيناريوا اخراجي حيث ينضمن تصميم اللقطات وحجمها وحركة الكامير ومكانها وتكوين الصورة والحركة ..

ان الفن السينمائي ذا مدلول مباشر(الصورة اولا) على العكس من الفن الروائي الذي لايعتمد على مدلول المباشر (الكلمة المكتوبة) وبالتالي تبقى الشخصية حاملة للمعنى بغض النظر عن الفن الذي تمثله وفي

الفلم السينمائي " يعتمد كاتب الدراما في بناء شخصياته على نماذج من الحياة الواقعية والحقيقية وليس معنى هذا ان يستعير بطريقة فتوغرافية صوراً من شخص حقيقي بل معناه ان يأخذ السجايا التي يرغبها ثم يخرجها بطائفة غيرها من السجايا التي يريد ان تتسم بها شخصياته" (Rujir Basfield ,1964.p181) ولكن من المهم ان نميز بين الشخصية الانسانية كما هي في واقع الحياة والشخصية الدرامية المثلة فنياً للشخصية الانسانية فما لاشك فيه ان الشخصية الانسانية تكون اكثر تعقيداً من الشخصية الدرامية لانها في تفاعل مستمر مع الحياة الاعتيادية. اما الشخصية الدرامية، فهي صانعة للاحداث وتكون من نسيج خيال الكاتب وخزينه المعرفي الذي يمكن العودة اليه في حالة كتابته لشخصية ما والتي يخلقها برؤياه وادراكه الخاص او من خلال تجربة يكون هو قد مر بها او حدثت امامه و تحولت الى خزينه الذهني والمعرفي ، فيعطيها ماضياً ومستقبلاً بحيث تبدو لنا كانها كائن حسي ذو بناء متكامل له تاريخ يرتبط بحركة الزمن فضلاً عن حاضر يؤشر، ضرورة، الى مستقبلية الاحداث يتزامن كل هذا مع المكان الذي يمثل الوعاء الذي يحتوي فعل الشخصية ويستجيب لما يحيط بها من مؤثرات فيجب ان تكون هذه الشخصية مرسومة بدقة وعناية شديدة لان من خلالها يتم طرح الافكار والحوار ونكشف عن ابعادها التي نراها في الصورة فيجب ان تكون مقنعة حتى تبدو مفهومة وحقيقية وقابلة للتصديق.يجب على المخرج مراعاة ثلاثة ابعاد مهمة في كل شخصيةوالتي من خلالها يستطيع ان يحدد نوع وكيفية المعالجة الاخراجية لكل شخصية وهي ..(البعد الطبيعي و البعد الاجتماعي و البعد النفسي)

3 – التصوير .. ان للصورة او اللقطة معنيان اولهما فلسفي يختص بشخصية الممثل وانفعالاته وحالته النفسية وتاثره على سير الاحداث داخل اللقطة والاخر خارجي اي خارج الشخصية وهو مايتعلق بشكل الصورة وتكوينها وحركة الكاميرا هو تجسيد حي لما يقوم به الممثل لانها عين المشاهد التي يراد متابعة الموضوع ولابد ان تتطابق حركة الكاميرا وزوايا التصوير مع مايقوم به الممثل من حركات وفق السياق الدرامي للقصة او الفيلم والصورة المرئية المتحركة وضمن هذا الاطار تتمتع بلغة اشارية عالية تستطيع بما تحمله من اشارات ورموز وتشكيلات ان تعطينا المعنى الفلسفي للموضوع المصور .وبتعبير اخر تستطيع الصورة المرئية المتحركة ان تمدنا بالمعلومات الوافية والكافية من خلال الاشارات والرموز والحركة والتكوين بحيث تجسد الاشكال ، او" الصورة الذهنية الى صورة مرئية مدركة حسياً وجمالياً " (Juzyf M Boggs,1995.p8) بمعنى ان هذه الصورة لا تقبل تفسيراً غير ما يقصده المخرج .هذه الحركة تنتج لنا شاشة حية غير جامدة ولقطة متميزة يجذب المخرج من خلالها المشاهد ويشده اليها ويعمل على ترسيخ فكرة الفيلم في ذهنه لذا يعمد المخرج الى " ابقاء الصورة حية لان كل لقطة تعطينا كمية عظيمة من المعلومات وبالتالي يشحن الكادر المرئي بمعلومات سينمائية ويتفادى ا حيث ان كلاهما يجعل هنالك وسيلة للتخاطب والاتصال حيث ان الفن المرئي يعتمد على الصورة المتحركة لتحقيق الهدف وهو الايهام الحركي وهو جوهر الجمال المتحرك . لذا فان الحركة التي يراها المشاهد على الشاشة هي ليست حقيقية بل حركة مدروسة يطلق عليها " الحركة الظاهرية " (Skyb Dayn Ywnj,1994.p125) من خصائص اللقطة الفلمية :-

الواقعية :- "حيث لابد ان تتمتع اللقطة بعناصر الواقع الحياتي كي نكون اكثر تاثيرا على المشاهد لان في هذه الحالة ستكون الحركة من اهم سبل دعائم اللقطة وبالتالي سنجعل المشاهد على اتسعداد تام للتاثير عليه وفتح ذهنيته للاستيعاب" (Steven Gats,2005.p170)

حاضرية الصورة :- حيث لابد من ان تجعلها تتحدث عن الانية مهما كانت سواء كانت في الماضي او الحاضر لان حتى الماضي هو لسان الحاضر الفلمي .

جمالية :- اي بمعنى ان تكون ذات رؤية مختارة للطبيعة اي "رؤية جمالية وليس مجرد نسخة مطابقة للطبيعة" (Marsel Martin,p30)

4 – التكوين .. يعني التكوين ترتيب عناصر المنظر قبل تصويره ... وهذه العناصر تشمل " الخط ، والشكل ، والكتلة ، والحركة " (Juzif Mashylly,1983.p33) اي ان التكوين هو " الجمع بين عناصر المنظر ومكوناته في علاقة منسجمة تشكل توازناً مريحاً بحيث يتمتع المتفرج باحساس من الراحة يسبب له اعمق المشاعر واقل مشقة " (Ahmad Alhadri,2012.p66) فالتكوين في الصورة المتحركة يعني ان نعمل على ان نوجد علاقة بين مكونات المنظور المرئية قدر الامكان ، وهذه العلاقة يجب ان تكون خاضعة الى قانون من شأنه ان يولد عند المشاهد احساساً بالراحة من خلال التوزان الشكلي في المنظور وهذه اللغة مفهومة عند كل المشاهدين في العالم والسبب في ذلك هو ان هذه اللغة تتعامل مع الشعور الغريزي والسيكلوجي عند الانسان وهو بالطبع متشابه عند كل المشاهدين .اذاً فالهدف من التكوين يتلخص بأنه " اظهار الغرض المرئي واضحاً ومفهوماً بحيث يتمكن المشاهد من التعرف عليه واستيعابه في يسر وسهولة تحريك عاطفة المشاهد والتأثير في مشاعره واقناعه بما يشاهد جذب الانتباه وتحقيق المتعة وحصر الاهتمام الى الاستمرار والمتابعة " (Lode Janeti,1981.p97)

5 – **الإضاءة ..** تكمن اهمية الاضاءة في التصوير في ان الصورة المرئية هي عبارة عن انعكاس الضوء من على الجسم المرئي . أي ان بدون الضوء لا يمكن ان تتحقق عملية التصوير التي تشابه عملية الابصار التي تتم بنفس الطريقة . من خلال سقوط الضوء على الجسم ثم ينعكس نحو العين او عدسة الكاميرا التي تلتقط صورة ذلك الجسم .السينمائية تحتاج الى اكبر ما تحتاج اليها العين البشرية اثناء عملية التصوير والاضاءة بعد عمل الكاميرا العنصر الخلاق الثاني لتعبيريه الصورة ولها اهميتها القصوى التي لاتزال معروفة لان دورها في الحقيقة لا يظهر مباشرة لعين المتفرج كما تعمل الاضاءة على التعبير عن طريق " خلق جو الترقب والغموض في المشهد الدرامي ، فالاجسام الصغيرة على سبيل المثال يمكن ان تجذب الانتباه اذا توافرات لها اضاءة اعلى او لون انصع من الوان الاجسام المحيطة بها فالموضوع الانصع يبرز في الارضية المظلمة " (Abdul Baset Salman,2013.p46) بل يمتد تاثير دور الاضاءة الى ابعاد حسية ونفسية تنعكس على المتلقي حسب الماهية التي يضعها المخرج لكل نوع من انواع الاضاءة المستخدمة " فالاضاءة على درجة كبيرة من الاهمية في توصيل الحاجة النفسية للفلم ولكنها يمكن ان تكشف فقط عن عملية محدودة من المعلومات القصصية المباشرة " (Maher Rade,2013.p37).

6 – **اللون ..** ان للالوان دوراً كبيراً في تدعيم رؤية المخرج واضفاء المعنى في المنظور . اذ ان اللون يميل ان يكون من الناحية السايكلوجية عنصراً لا واعياً في الفلم . هو يقوي العاطفة في مفعوله وهو معبر وخلاق

للاجواء اكثر منه عنصراً ذكياً واعيا فاللون يمتلك صفة الايحاء بالاجواء التي تتبع بالطبع طبيعة الموقف الذي ينطوي عليه المنظور الذي يفعم الشعور بذلك الجو نفس المتلقي دونما ارادة او وعي لان المتلقي سيكون منشغلاً بتفسير الخطوط والموجودات الشكلية ومحاولة ايجاد العلاقات وربطها فيما بينها ، بينما يتسلل الشعور المتاتي من طبيعة ونوع اللون في المنظور الى نفس المشاهد .

7 – **الزمان ..** يعتبر مفهوم الزمن من اعقد المفاهيم التي مرت على البشرية ولانستطيع ان نحدد معنى له فهو يعتبر اللحظة المتكررة التي تنمد فيها الحياة فاذا توقف الزمن توقفت الحياة لان الحياة مرتبطة بالتغيير وهذا التغيير المتكرر مرتبط بدوره في الزمن ومن دونه لايمكن ان يحدث اي شئ .. اما في السينما فالزمن يتقسم الى قسمين (Hussan AL-Salman,2015.p70-74)

اولا .. الزمن الذي يسير وفق تسلسل الاحداث وهو الزمن التقليدي اي متى وقوع الحدث زفي اي ساعة ومدة حدوثة .

ثانيا .. الزمن المتمدد الذي نستغرقه في وصف قصة باحداثها وشخوصها يتمدد بلا توقف ويستمر بالوصف الى مالا نهاية مع انتقال الاحداث بين الشخصيات ولكن في السينما فمحدود التمدد للغاية لاننا لانستطيع تكرار شرح الصورة مرة اخرى وهي صورة محملة بكل تلك الصور التي تستغرقها الرواية في وصفها الا انها تمر دفعة واخدة في السينما ولمرة واحدة . وهالك اربع انواع لبناء الزمن :-

1 – الزمن المركز .. وهو الاستخدام العادي للزمن في السينما وهو زمن استمراري يتم فيه الغاء الازمة الضعيفة التي لاتساهم في تحديد المشاهد الدرامية .

2 – الزمن الحقيقي .. وهو احترام سير زمن فتعرض على الشاشة حدثا مدته مطابقة لمدة الفيلم نفسه .

3 – الزمن الملغي .. هو عملية تركيب في الحاضر وتجسيد لزمن المستقبل المتخيل وهو تركيب فني ودرامي في نفس الوقت .

4 – زمن العودة / فلاش باك .. وهو اكثر الطرق التفسيرية للزمن من وجهة نظر القصة الفلمية وهو واسع الانتشار في الافلام والسينما استخدمته بعد الرواية ولكن كان اكثر نجاحا للاسباب الجمالية والدرامية والنفسية والاجتماعية (Marsel Martin,p216-220) ..

8 – **المكان ..** "السينما هي فن المكان وهي التي تجعل من الزمن احد ابعاد المكان " (مارسيل مارتن , ص 225 .) وهي التي تعالج المكان بطريقتين :- ان تكتفي باعادة بناء المكان وتجعلنا نجول فيه بحركات الكاميرا .. خلق ابعدا ماكنية وجمالية تركيبية يدركها المشاهد من تراكب وتتابع اماكن جزئية قد لاتكون لها اي علاقة مادية بينهما .. " تختصر السينما المكان بالاضافة الى الزمان ويصب ذالك لصالح السرد السينمائي لاننا نستطيع ان نتخيل مالم يتم عرضه وعندما نعرض المكان فاننا نعرض فقط العناصر الرئيسية والاساسيه فيه تتكون لدينا تصور عن ماهيته "(Maikel Rabiger,2012.p277) .وللمكان الروائي اهمية كبيرة لاتقل عن اهمية الزمان " واذا كانت الرواية في المقام الاول فنا زمانيا يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الايقاع ودرجة السرعة فانها من جانب اخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان " (Qasem SIZER,2018.P99)

9– **الديكور**.." المنظر المصنوع داخل الاستوديو وبكل ما يشتمل عليه من محتويات ومستلزمات مثل قطع الاثاث والستائر والخلفيات والاشكال المصنوعة من الاخشاب (مثل الغرف والابواب والنوافذ والسلالم) وغيرها " (Karm Shalaby,2008.p177) فالديكور هو ماينفذه مهندس المناظر في الاستوديو بناءً على توجهات المخرج كي يوهم المشاهد بانه حقيقة لموقع جريان الاحداث في العمل حيث يخضع الديكور التلفزيوني لشروط ومتطلبات يفرضها الانتاج وطبيعته . فكل مكان له خصوصيته وفقاً للرؤية الاخراجية ولمجريات الحدث ، كما اذا ماكان داخل الاستوديو فسيتطلب انشاء الديكورات وفق اللقطات او المشاهد ومتطلباتها ، اما اذا كان التصوير خارجياً فالمكان يجب تهيئته وفقاً لما يتطلبه الحدث كان يكون المناخ والجو هو في الواقع صيفاً والمشهد يدور حدثه في الشتاء ، هناك عدة وظائف يقوم بها الديكور اهمها اظهار طابع العصر والهوية والقومية ، اظهار المنزلة الاجتماعية ، اظهار طبيعة الشخصيات وامزجتهم ... كما ان تفاصيل الديكورات يمكن ان توحي بمعانٍ رمزية او تعبيرية تنعكس على الشخصيات التي يحتويها ذلك الديكور ..." والديكور يمكن ايضاً ان يعطي احساساً او اشارة بالانتقال اوالتحول من وضع لاخر كأن يكون من قوة الى ضعف او بالعكس او من حرية الى قيد .." (Walid Abdul-Malik, 2006.p134)

10.. **المونتاج** .." ان تعريف المونتاج فيزيائيا هو ربط شريحة فلمية (لقطة واحدة) مع اخرى واللقطات ترتبط مع بعضها لتكون مشهد والمشاهد ترتبط مع بعضها لتكون مقاطع متسلسلة حيث يتم فيه ازالة الزمان والمكان الغير ضروريين ويقوم بربط الافكار لقطة باخرى ومشهد بمشهد وهكذا " (Lode Janeti,1981.p187)حيث يعتبر المونتاج هو البناء اللغوي للفيلم . ويعتبر سرجي ازنشتاينمن اشهر المخرجين الروس وفي العالم صاحب اهم نظرية في المونتاج والتي تعبر اساس عمل المونتاج ووضع 5 انواع للمونتاج التي لاتزال حاضر الى يومنا هذا وهي :- المونتاج المتري / المونتاج الايقاعي / المونتاج النغمي / المونتاج التوافقي / المونتاج الذهني .

11 – **الازياء و المكياج** .. يترابط عنصري الازياء والمكياج مع بعضهما البعض فالازياء هي ليست مجرد زينة تضاف للشخصية ، لكنها الطابع المميز للشخصية وللموضوع " الملابس اذاً هي وسيلة تعبير في السينما خاصة حيث لقطة كبيرة لخيط نسيج يمكن ان تقدم معلومات مستقلة عن صاحب الملابس ذاته " (Lode Janeti,1981.p402) فنوع الملابس ولونها وشكلها وطرازها . كل له تاثير وله معنى يختلف باختلاف تلك المتغيرات حيث ان كل عمل درامي يتطلب ان تتصف ازياؤه بصفات تميزه عن ازياء الاعمال الاخرى . حيث تعبر الازياء عن طباع وابعاد الشخصية ، ومنزلتها الاجتماعية والهوية التي تحملها تلك الشخصية والوضع الاقتصادي الذي تعيشه تلك الشخصية . كما يمكن للازياء ان تكون ذات دلالة على جغرافية المكان من خلال ارتداء الشخصية لزي خاص لشعب معين او منطقة معينة . ن الأزياء من العناصر الجوهرية في العمل الدرامي وليست عنصرا إضافياً في العمل وتعبر الأزياء عن طبيعة الشخصية التي ترتديها والزي يحدد " الجنس والعمر والانتماء الطبقي أو الاجتماعي والمهنة والجنسية والديانة وذوق الشخصية ووضعها الاقتصادي ويدل على الفترة الزمنية والوقت والمكان وكذلك يشير إلى الجو العام للعمل الدرامي " (Ali sabah Salman,2000.p52)

12 – الصوت .. لقد استردت الصورة قوتها وقيمتها الحقيقية بفضل الجو الصوتي المحيط بها وانتقلت الكثير من المؤثرات الذاتية الى الشريط الصوتي هكذا اوضح مارسيل مارتن اهمية وجود الصوت وتفاعله مع الصورة اذا ان الفيلم يستطيع التعبير عن عن نفسه بكتل من الواقع المجرد الاجمالي .لذالك نستطيع ان تقول بان الصوت شارك بمهام عديدة في السينما وهي :-(MaeselMartin,p116-118) . الاحساس بالواقع او الواقعية / الاستخدام الطبيعي للكلمة / الصمت / بلاغة الايجاز الممكنة للصوت او الصورة بفضل ازدواجيتهما .

الفصل الثالث / إجراءات البحث

منهج البحث .....اعتمد الباحث في انجاز هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي الذي يتفق مع العلوم الإنسانية ومنها الأدب والفنون لأنه ينبغي" وصف ما هو كائن ويتضمن الظاهرة الراهنة (الموجودة حاليا) وتركيبها وعملياتها السائدة وتسجيل ذلك وتحليله وتفسيره" (محمد سعيد . ابو طالب, ص94) إذ يمثل انسب المناهج التي تتلائم وطبيعة البحث بغية تحقيق هدف البحث وإيجاد الحل لمشكلته ولهذا تم تحليل العينات وتفسيرها وفقا لهذا المنهج الذي يتيح لنا أن نصل إلى النتائج المرجوة للبحث.

مجتمع البحث ....وهي تتعلق بالفيلم الوحيد الذي كان ماخوذا عن روايات ماركيز وعن الحب في زمن الكوليرا وحسب طبيعة المعالجات الاخراجية الملائمة التي تتضمن الاساليب السينمائية والصياغة البنائية .

عينة البحث ...../ الحب في زمن الكوليرا)(Love in the Time of Cholera تم اختيار فيلم فيلم مأخوذ عن رواية الأديب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز التي تحمل الاسم نفسه، بدا بتصويره عام 2006 وعُرض في 2007..

أداة البحث ..... بالنظر لموضوعة الدراسة وجد الباحث ضرورة الاستفادة من آراء الخبراء والاختصاصيين للوصول الى معطيات ومؤشرات يمكن الاعتماد عليها كأداة لتحليل عينة البحث . وكذالك استحصال اراء لجنة الخبراء والمحكمين حيث تم التاكيد على ان المخرج استطاع من خلال معالجنه الاخراجية ان يحقق الواقعية السحرية من خلال البناء التشكيلي للقطة والاعتماد على ايجاد علاقات شكلية ومكانية متوازنة فنيا مع عناصر التكوين وكذالك توظيف كل كل الامكانيات السينمائية والفنية من اجل اعادة لخلق الواقعية السحرية صوريا وتاثيرها على المشاهد ..

وحدة التحليل ..... اعتمد الباحث على المشهد واللقطة بوصفها وحدة التحليل للوصول الى وصف دقيق لبيان المتغيرات في المعالجة الاخراجية وبحسب انواع اللقطات وحجومها .

خطوات التحليل .... مشاهدة الفيلم من خلال موقع اليوتوب ./ . تفريغ المشهد المراد تحليلة على ورق ./. تحليل العينة وفق اداة التحليل .

الفصل الرابع / اجراءات البحث

اسم الفيلم .. الحب في زمن الكولير

سنة التصوير ... 2006

سنة العرض ... 207/11/6

وقت الفيلم ... 2:18:38 ساعتان وثمانية عشر دقيقة وثمانية وثلاثون ثانية

تمت مشاهدتة على شبكة الانترنيتhttps://www.almstba.tv/video/view.php?vid=db63eee

تحليل الفيلم :

المؤشر الاول :

استطاع المخرج ان يوظف الواقعية السحرية في فلمه كما في الرواية ..فيلم الحب في زمن الكوليرا يظل عملا مخلصا للرواية وخطها العام الا انه من الناحية العاطفية والروحية ممل وشاحب، فمايك نويل قدم عملا فنيا يقع في منتصف الطريق بين الفن والترفيه، ولكن الفيلم الملحمة عن الحب والعذرية وقدرة الحب علي التواصل مع الاجيال، الحب الذي يبدو كالمرض يدخل الروح والجسد مثل الكوليرا، خال من الحرارة. ولأن الرواية تحاول القول ان المعاناة من اجل الحب هي نوع من النبالة فان الفيلم لم ينجح في الكشف عن دوافع الحب وقوته لدي بطلها. فقوة الرواية كانت، ولا زالت، في خيالها الجامح ولغتها البارعة وصورها التي تنقل التشوش والحنين والعناد، واعادة خلقها للحياة حول نهر استوائي وتجلياتها الاسطورية ومواجهتها مع الحداثة، وعليه فماركيز يقدم اطارا يكون فيه الحب قادرا علي شفاء الروح، فالحب في رواية ماركيز ليس سرابا او خداعا للنفس بل هو حقيقة قادرة علي شفاءالروح، انه معاناة وانتظار وشهوة، انه شعور لانهائي عابر للزمن قادر علي تجاوز الشيخوخة وتجاعيدها. يقول البطل لحظة لقائه مع معبودته انه انتظر هذه اللحظة، لحظة اللقاء خمسين عاما مؤكدا انه لم يفقد عذريته لأي امرأة فقد ادخرها لهذه اللحظة مع انه يخبرنا انه نام وضاجع 622 امرأة، لم تكن هذه اللقاءات العابرة بقادرة علي شفاء روح العاشق من حبه الأول. نري ان علاقات فلورينتينو اريثا العابرة ما هي الا محاولة للخروج من الم البعاد، فقد قال له مديره في دائرة البريد ان بيت البغايا هو السبيل لنسيانها، ولكنه قام بتدوير التجربة العابرة لتطل علي زمن حبه الطويل. فلورينتيو يخوض تجارب مع نساء عابرات، ارامل في معظمهن ومنهن امرأة تقتل بسببه غيرة زوجها، وحالة اغتصاب يتعرض لها في سفينة كان مسافرا علي متنها ليعمل بعيدا عن معبودته فيرمينا اديثا، واخري تنتحر بسبب تركه لها ..عندما وجد ان الفرصة حانت لتوحده مع المرأة التي انتظرها طويلا. ومهما يكن فان قدرة الكاتب علي استحضار الحب وصراعه مع الزمن المتغير تمثل لحظة هامة في العمل الا ان هذه اللحظة، لحظة اللقاء الاخير التي تصل فيها الرواية نهايتها المقنعة، تتحول في الفيلم الي مشهد عن اجساد مهترئة ونظرات غطاها المكياج مع ان الراوي يجعل من هذا اللقاء الاخير رمزا او مجازا متجاوزا للتجعدات واثر السنين علي العاشق والمحبوبة ويحاول ان يتجاوز الزمان والحاضر ليستعيد طراوة الحب وشبابه .

لذلك نجد ان المخرج لم يستطع ايصال ما يمكن ان نشعر به اذا قرئنا الرواية لم نشعر بما هو معروف عن كتابات ماركيز ففي الرواية نرسم في مخيلتنا الواقعية التي تمزج بين السحر والعشق ماركيز الئي ياخذنا يعيدا ويتلاعب بمشاعرنا في اي وقت يشاء لم يستطع نويل ان يشعرنا به لأنه احتمال هو مخرج اجنبي لم

يكن لاتينينا ولم يجعل للنكهة اللاتينية حضورا واضحا الا انه اوصل الينا رسالة مفادها بان الحب لايزال حاضرا حتى بعد السبعين ..

وتظل سحرية رائعة ماركيز في سحر راويها الذي يمارس حضوره الخاص والذي يقفز عبر الازمنة والامكنة يتذكر الماضي ليستعيد المستقبل، واصفا شخصيات واحداث في ضوء احداث الماضي والحاضر. ومن خلال هذا الحضور

تبدو فيرمينا اديثا في مركز الرواية، بل ان حضورها يصنع الرواية بطرفيها فلورينتينو وجوفينال، فهي كما قال ماركيز، الرواية ذاتها. ومن خلالها نشاهد ذلك التوتر بين الحاضر الحديث والرومانسي القديم ..

لم يصل المخرج الى التفاصيل الدقيقة التي تميزت بها الرواية في اخذنا الى عالم السحر والجمال لم اشعر بذلك ولم اشعر بنكهة امريكا اللاتينية بالاضافة الى انه عمد الى اغناء الفيلم بالمشاهد الجنسية التي اراد من خلالها ايصال حالة البطل / فلورنتينو الى المشاهد من خلال حالة الضياع والنسيان ولكن هذا سبب رد فعل سلبية خصوصا في العالم العربي .

ان عملية تحويل النص الماركيزي الى نص سينمائي ليست بالعملية السهلة خصوصا اذا ما عرفنا بان كاتب النص هو كاتب انكليزي لم يتلذذ برائحة الاجواء الامريكية اللاتينية وبالتالي نجد ان هنالك ضعف في الجمل وصياغة الكلام رغم انه اتكأ على النص الروائي علما بان النص الروائي ياخذ القارئ الى عالم اخر يوهمه بانه يتحدث عن الواقع لذا نجد من خلال ماسبق بان الواقعية السحرية لم اجدها لدى النص السردي للفيلم حيث ان طبيعة التعامل مع هكذا رواية تتمتع بخيال غير طبيعي يحتال على القارئ بين السحر والخيال وايهام الواقع يتطلب جهدا كبيرا في عملية البناء السردي كي يستطيع ان ينقل الينا ماتعنية الواقعية السحرية لذا نجد ان المخرج قد اخفق في ايصال هذه الساحرية الى المشاهد رغم انهم ابدع في الكثير من الامور الفنية واعتمد ايضا على كافة عناصر اللغة السينمائية في معالجته للنص السينمائية رغم ان الفيلم قد نجح بشكل كبير الا انه افتقد الى الروح الكولومبيه ..

المؤشر الثاني ..

توظيف الاحساس الجمالي من خلال المعالجة الاخراجية للرواية ...

هذا الفيلم الذي تمسك بالرواية في كل تفاصيله، واستطاع بحرفية أن ينقل كل المشاعر المكتوبة تقريباً إلى الشاشة، لم يحرف صناعه الأحداث ولم يقامروا بإضافة أو حذف أياً من الخطوط الدرامية الأساسية، بل نقل مشاهد بكاملها من الرواية دون أي إضافات أو حذف، ورغم أن الرواية المكتوبة تختلف تماماً عن المرئية إلا أن الفيلم استطاع أن يجعل المشاهد لا يشعر بذلك الاختلاف بل عزز كل جماليات الرواية ببراعة ....

الأدهى أنه جعل الممثل «خافيير باربديم» المعروف بوسامته شاباً قبيح المنظر ثم عجوزاً أقبح، كانت الثيمة الأساسية لشخصية «فلورينتينو أريثا» في الرواية هي القبح، ربما هذا ما جعله في نظر حبيبته بائساً، وشب وهو يعرف هذا عن نفسه وربما أيضاً كان هذا هو السبب الذي جعله متمسكاً بحبه المستحيل المنتهية قصته منذ البداية ...

كانت تلك أحد أهم مميزات الفيلم، فبغض النظر عن قدرات «باربديم» التمثيلية وقدرته على تقمص الشخصيات فقد استطاع صناع الفيلم أن يقنعوا المشاهد أنه قبيح، وقد كان الماكياج والرتوش المضافة متقنة جداً، يمكنك أن ترى هذا الإتقان في مشهد زواج العجوزين في الربع الأخير من الفيلم عندما خلعت «فيرمينا داثا» ثوبها ليبدو جلدها المتهدل الشائب، حتى أنه ليمكنك أن تشم رائحة جلد العجائز عبر الشاشة

المؤشر الثالث ....

يشكل التصوير في دلالاته التاريخية عنصرا سائدا في المعالجة الاخراجية للواقعية الزماكانية الرواية يمثل التصوير عاملا مهما في كل الافلام على حد سواء لأنه الوسيلة الوحيدة التي نستطيع من خلالها مشاهدة الانفعالات الممثلين وطبيعة العلاقات مع بعضهم البعض و زماكانية العمل تاريخيا وجغرافية اي بمعنى هي العين التي ننظر اليها لحقبة انجاز الفيلم .. لذا اعتمد المخرج في رويته الإخراجية على استخدام اللقطات القريبة المصاحبة للحركة وكذلك استخدم لقطات الاوفر لبيان وجود التأثير والمؤثر في اللقطة ... لذا فان الباحث ركز في مشاهد اللقاءات والانفعالات خصوصا عند لقاء الحبيبيين (فلورنتينوا و فيرمينا) باعتبارهما اساس الرواية واساس قصة الفيلم

كذالك اعتمد المصور على استخدام حجوم لقطات عامة توضح الحقبة التاريخية التي تنتمي اليه قصة الفيلم ويمكن ان تقيم عملية التصوير من خلال احد المشاهد في السوق جعلنا نشعر باننا فعلا في سوق من خلال وجود الكاميرا المتحركة واعطى حرية للمصور من خلال خطة مدروسة ان يتصرف بما شاء وان يتقل الينا بالفعل مالذي يحدث والتركيز ايضا بنفس الوقت على ابطال الفيلم من خلال لقطات مقربة تظهر عليهم مدى تاثير الانفعالي من فرح او حزن او استغراب ونرى ان المخرد وظف جميع اشكال الحركات واللقطات التي يمكن تحديدها على المستوى التف=قني من خلال الزوم والكرين والتراك واللقطات الاستعراضية وتوظيف حركة الكاميرا في التجمعات مايصاحبها من اهتزازات كي يشعر بان المشاهد موجود مع الحدث لانه حركات مؤثرة ولها دلالات مصداقية وجمالية التي وظفها من اجل السياق الدرامي للفيلم وبنفس الوقت يقربنا من حالة الوصف الماركزية الروائية وكيفية تفسير المخرج لكلمات ماركيز فيها.

الزمان :

ان عنصر الزمان والتعامل معه لا يخضع لقوانين معينه في الفيلم باعتباره ان الفيلم هو النسخة المرئية من الرواية التي تعود الى القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر لذا فان المخرج وظف جميع الوسائل الممكنة ليتم اخبارنا بزمن الرواية او القصة واحداثها وكيفية ايجاد حل للمعالجة الزمينة في الانتقال من زمن الحاضر الى الماضي ومن ثم ارجاعه الى الحاضر وبكل الاحوال نجد ان الزمن عند نويل هو ماتلاعب به من خلال الانتقالات عكس زمن الرواية بالاضافة الى ان المعالجة الزمنية ارتبطت ايضا بمقدرته على تلائم كل العناصر الاخرى معه خصوصا في الشخصيات الرئيسية وتطورها الزمني وماله من تاثير عليهم وعلى تصرفاتهم وافعالهم وعلاقاتهم مع بعضهم البعض

خصوصا في عند بداية الفيلم عندما ياتي فلورينتينو الى فيرمينا للتعزية بوفاة زوجها وبقول لها بان انتظر 51 عاما ليطلب الزواج .. بمعنى ان الزمن لدى المخرج كان مهما في ان يكون احد وسائله لايصال الاحساس بالقصة ..

ان احد اساليب المعالجة الزمانية تكمن ايضا في الاكسسوارات المستخدمة والازياء وحتى وسائل التنقل لانه كلها ساعدت المخرج في عرض الزمان وكذالك التسلسل الزمني الواضح على الشخصيات من خلال المكياج وظهورهم باكبر من اعمارهم الحقيقية وتسليط الضوء على حالات الجنسية وتسلسلها الزمني مصاحبا مع تقدم العمر بالعاشق فلورينتينو مع تطور الحياة ووسائل النقل كلها تظهر جليا على عملية المعالجة الزمنية المصاحبة للاحداث حتى الموسيقى المصاحبة هي احد المعالجات الاخراجية التي تعنى ايضا بالزمن كل ذالك حدد المخرج الزمن بشكل موضوعي وان الدلالة الزمينة ضرورية في بناء لقطة لان التجسيد بدون التحديد يبقة غير وافي وغير مقنع واتقد ان المخرج كان بارعا في ذالك مما ادى الى جذب المشاهد اليه ومنح لها خصوصية معينة .

المكان :

يمثل المكان اللاعب الرئيس في القصة لانه يضم كل الاحداث ولان رواية ماركيز لها خصوصية في المكان نتيجة تنقل شخصو الابطال من مكان لاخر واستقرار البطلين في مكان ما في البحر على سفينة الحب كان لابد من المخرج ان يجد معالجة مهمة له لان المكان هوية الفيلم ولان المكان يرتبط مذالك بكل العناصر سواء الازياء او الاكسسوارات او الديكور او الاضاءة او تكوين اللقطات اي بمعنى ان المخرج د بنى مدينة متكاملة تعود الى زمان حدوث القصة مما ادى الى كشف هوية كل الابطال والاحداث وهذا ماحدث على سبيل المثال في الدقيقة 8 حين دخل فلورينتينو الى بيت حبيبته نجد ان المكان يعود الى حقبة القرن الثامن عشر وكذالك الازياء التي يرتدونها وطريقة الكلام والعمال مصاحبا بذالك حركة الكاميرا وتاثيرها المتحرك الغير مستقر الذي يدل على توتر الشخصية ولهفتها الى حبيبته والذي لايعرف متى يراها او اين يراها مع ذالك فان المخرج استطاع ايضا ان يستخدم اضاءة مناسبة تدل على الحقبة التي لاتوجد فيها انارة سوى الشموع لذا فان النخرج حتى في نهاية الفيلم حينما ابحرت السفينة واستقرت بهم وسط البحر كان البحر هادئا بدون ضجيج المراكب او الصيادين اي ان السفينة البخارية كانت تعود لزمان ومكان القريب من المدينة في وسط البحر ومن لقطة عامة مستخدما عين الطائر توضح لنا مكان حدوث الاحداث في اي مدينة واين موقعها قريبة من البحر ام لا منطقة غابات ام لا كيف تاثير ذالك علا ملابسهم وطريقة كلامهم وحركتهم وتجارتهم وفي اي عمل يمكن ان يشتعروا بها وكذالك البنايات المشهورة انذالك والاسواق وحتى الكنائس وبيوت البغاء والسنترال والطرق الخ ..

ان معالجة المكان اخراجيا استطاع نويل ان يجسد الاحداث المترابطة وطبيعة نمو الشخصيات وتغيرها مما ادى الى ترابط الزمان معه وبالتالي جعل كل الابطال في دائرة النمو مقارنه بما تم قرائته في الرواية ولكن وهنا يتم طرح السؤال هل استطاع المخرج استخدام المكان لاثارة الواقعية السحرية فينا ؟؟ اعتقد هنالك خلل في عملية ترجمة الحرفية للرواية ومكانها لان ماركيز يجعلنا ننتقل بكل شفافية وخيال من مكان لااخر

بدون شعور بينما نويل كي لايفقد المشاهد يستخدم القطع الحاد في المونتاج للانتقال من مكان لااخر ولكن الزمان كان مساندا للمكان في جعل القصة ذات حبكة عالية.

المؤشر الرابع ...

تحقق المعالجة للواقعية السحرية من خلال البناء التشكيلي للصورة والاعتماد على ايجاد علاقات شكلية ودلالية متوازنة فنيا بين عناصر التكوين ...

بحث كثيرا في مواقع الانترنيت عن صور معبرة عن التكوين الا انني لم اجد ماصبوا اليه فوضعت صورة الفيلم ومن خلاله يمكن ان نستقرأ بعض الامور ونحللها كي نفهم طبيعة الفيلم وهل استطاعت المعالجة الاخراجية للمخرج نويل ان يوصل الينا الواقعية السحرية المنشودة من قبل ماركيز عن مافي الرواية ... لان كان اعتراض ماركيز حول تحويل روايته الى فيلم بان يريد الحفاظ على القارئ في حقه بالخيال ...

المونتاج ...كان ايقاع المونتاج يتلائم مع سير احداث قصة الفيلم فلم يبادر المخرج في معالاجته الاخراجية ان يكون المونتاج بشكل سلس وذو فاعلية في توظيف المعنى الدرامي للاحداث في القصة وبسبب خصوصية الاحداث وتاريخ وقوعها واهميتها وعملية الانتقال السردية من الحاضر الى الماضي ثم ربطها بالحاضر مرة اخرى (ماضي وحاضر احداث ومن القصة)وعملية انتقال بين الماضي والحاضر وخصوصا عند توضيح التفاصيل والصراع بين الشخصيات من اجل الحب نرى ان المخرج قد ركز كثيرا على المونتاج وبشكل كلاسيكي وتم توظيفه بشكل سلس ودقيق لربط الاحداث من خلال اختيار موفق يساهم في راحة عين المشاهد ولايشعر المشاهد بانه غريب عنها واستخدم القطع الحاد خصوصا في المشاهد الدرامية الثنائية من خلال استخدام لقطات متساوية الحجوم والزوايا وبعكس الانتجاه مما يدل على حرفية في المونتاج بدون اخطاء وكذالك عند الانتقال من الماضي للحاضر وبالعكس نجد انه استخدم المزج البطيئ الغير محسوس لتجنب اصابة المشاهد بالدهشة في عملية الانتقال لانه يريد ان يحافظ على وحدة الموضوع ويجعل المتلقي دائما يقظ ويتابع باهتمام مجرى الاحداث ولكي يكون القطع مبررا ولايجعل هنالك شكا في بسبب اختياره لنوع القطع وكذالك لايجعل المشاهد في حيرة حين ينتقل من مكان لااخر رغم ان الفترة الزمينة متباعدة في الاحداث اي بحدود 50 عام واكيد حصلت تغييرات كثيرة في الاماكن ولكنه نجد انه كان موفقا في عملية الانتقالات اعتقد بسبب اهمية الرواية والاحداث التي شكلت عامل مهم في ان يكون المخرج مسيطرا في عمله ففي مشهد الانتقال الاول من الحاضر الى الماضي في الدقيقة 7:27 عندما ارادت فيرمينا تمزيق صورة فلورينتينو استخدم المخرج القطع الحاد المباشر من الصورة الى مشهد نهار خارجي يكون فيه البطل شابا يعمل في مكتب بريد ويقوم بكنس الارضية هذه القطعة تجعل المشاهد بعد فترة استرخاء ومتابعة قد تكون مملة الى جعله يقظا وتم اعطاءه صدمة لما هو قادم من احداث ولماذا ارادت ان تقطع الصورة_ ....استخدم المخرج القطعات الحادة المتسلسلة السلسة واعتمد على لقطات المقربة باستخدام كاميرا ذات تقنية عالية اعتمد على لقطات مابين العامة والقريبة ولكل منهما دلالات واضحة لايصال فكرة الفعل لابطال الفيلم وتاثرهم على سير القصة .

لم يكن هنالك ايقاع بطئ لان المخرج كان حذرا في النقل التام للاحداث الواقعة اصلا في الرواية ولكنه فقد نكهتها الساحرية ولكنه كان حازما في ان يجعلنا داخل مناخ الفيلم وتطوراته وزمانه ومكانه لم يستخدم

المونتاج السريع اعتمادا على الحقبة التاريخية التي تعود اليها الرواية اي انه كان كلاسيكيا في عملية المونتاج

.

الاضاءة ...استطاع المخرج ان يجعلنا داخل الفترة التي حدثت فيها القصة من خلال هذا العامل المسمى الاضاءة فالعملية برمتها عبارة عن تخطيط كامل ذو اسلوب متناسق مع زمان ومكان الحدث فنجد تارة يعمد المخرج على استخدام ضوء الشمعة للدلالة على فترة لاتوجد كهرباء مما يعطي شعورا باننا في زمن الظلام وايضا يعطي احساس بالشاعرية الكبرى واللهفة على ابراز المشاعر من خلال كتابة رسالة او مذكرات كما في الدقيقة 9:38 عندما دخل فلورينتينو على والدته نجد ان المخرج عمد على استخدام اضاءة شبية بضوء الشمعة واظهار الشمعة في احد الزوايا مما يعطي انطباع بالوحدة وانفجار المشاعر عند كتابته لرسالة الى حبيبته .

وكذالك ساعدت الاضاءة على المساهمة بشكل كبير في عملية البناء الدرامي للاحداث من خلال ملائمة استخدامها والفترة الزمانية للاحداث مع اماكن احداث القصة وساعدنا في اغلب الاحيان على الشعور بساحرية المكان وجمالياته حيث مال المخرد الى استخدام الالوان الغامقة في تكويناته مع اضاءة بسيطة داخلية يدل على تراجيديا الموضوع واهميته حيث عمد المخرج الى بنائين من الاضاءة هما الداخلية اي لكل مشهد داخلي ولقطة لدينا اضتءة متميزة ومختلفة عن الاخرى ومنها خارجية اي جعل الاضاءة في المشاهد الخارجية متناسقة ومتناغمة مع طبيعة المشهد والحركة والافعال التي يقوم بها الابطال .

التكوين :ان التكوين الجيد هو عندما تكون كل الموجودات داخل الشاشة مرتبة بشكل ممتاز في وحدة مترابطة ومتناسقة وذو كيان واحد .. حيث برع المخرج في ان تكون كل لقطة من لقطات الفيلم ذو ميزة خاصة متناسقة ولاسيما ان لكل لقطة ذو فعل درامي معين من خلال تحديد مواقع الممثلين وحركاتهم والاكسسوارات والاضاءة والاثاث ولاننسى حرية المصور في حركة الكاميرا اي ان كل لقطة عبارة عن صورة فوتغرافية متاكملة المعاني والمضمون فالخبراء اجمعوا على ان المخرج استطاع ان يصل الى الواقعية السحرية المنشودة من خلال معالجته الاخراجية ومن خلال تكوين اللقطات عدا الخبير أ.م.د. ياسر عيسى فانه يرى قد تحقق نوعا ما وانا رأيي انه استطاع المخرج نويل ان يجسد كل الروحية من خلال تكويناته على الشاشة من خلال قواعد التكوين الجيدة التي اشعرتنا اانا في نفس الحقبة التي وقعت فيها احداث الفيلم لذالك فان التوظيف الدرامي للتكوين قد جعل المشاهد ان يعايش مع الحدث ولكن كانت هنالك مشكلة في اداء اداء الممثلين وطريقة ايصالهم لفكرة الرواية والاحساس التي جعل القارئ يختلف مع المخرج في فكرة العمل لان الرواية تجعلنا في واد غير مرئي خيالي ساحري بينما المخرج جعل هذا ممكنا ولكن مع الفارق الشاسع بينهما .بالاضافة الى انه استخدم الالوان التي تدل على الشيخوخة كما في المشهد المذكور استخدم الالوان التي تلائم البشرة المتجعدة التي تمثل اهم مرحلة ومشهد في الفيلم وهي عودة الحبيبة له بعد 51 عاما خصوصا في المشهد العلاقة الحميمية التي تجمعها في فراش واحد نلاحظ التكوين الرائع الذي يمثل كل عناصره خصوصا انهم تجاوزوا السبعين من العمر وفي اللقطة الاخيرة والاهم في الفيلم عندما رفعوا الشراع الاصفر وقرروا ان بيقوا على السفينه لحين الموت لانه دلالة على وجود مصابين بمرض الكوليرا ولكن في الحقيقة انه الحب الابدي الذي اراد ماركيز ان نشعر به فكانت مجموعة من التكوينات لايصال

فكرته الخيالية السحرية وان نعود ايضا الى ارض الواقع وحقيقة القصة .ان رواية الحب في زمن الكوليرا تدخنا إلى عوامل ماركيز وهي تصور الكوليرا المنتشرة مثل الشمس في منطقة ما بعد السبعين، تتوج في خريف العمر داخل سفينة نهرية

تحليل الرؤية الاخراجية :

الفيلم يؤكد بشكل ميلودرامي علي فكرة الحب الذي لا حد له، ففلورينتينو يجسد العاطفة والحب الذي طهرته التجربة والمعاناة، لكنه في بعد اخر يبدو شخصية مثيرة للضحك يعاني من مرض الحب، والذي يبدو مرض الكوليرا معادلا له. لذالك فان عناصر الرواية الفلسفية تبدو غائبة ومعها صوت الراوي القوي في الرواية وعالمه السحري الذي لا يمكن ان يستبدل بصوت ممثل. ففي عالم الرواية يمكنك ان تشم رائحة الموت والمرض/الكوليرا، ومعها ايضا رائحة الورود والزهور المختلطة برائحة العرق وشمس الاستواء. حتي الشهوة الحسية التي يخلقها ماركيز في الرواية تحولت في الفيلم الي مشاهد عارية معزولة. بعيدة عن روح الرواية التي تتحدث عن المسؤولية الاجتماعية وغيابها عن بطلي الرواية الطبيب والعاشق وان كلا من فلورينتينو وجوفينال انانيان ويعيشان في برجهما العاجين غير واعين للواقع الاجتماعي وتظل سحرية رائعة ماركيز في سحر راويها الذي يمارس حضوره الخاص والذي يقفز عبر الازمنة والامكنة يتذكر الماضي ليستعيد المستقبل، واصفا شخصيات واحداث في ضوء احداث الماضي والحاضر. ومن خلال هذا الحضور تبدو فيرمينا اديثا في مركز الرواية، بل ان حضورها يصنع الرواية بطرفيها فلورينتينو وجوفينال، فهي كما قال ماركيز، الرواية ذاتها. ومن خلالها نشاهد ذلك التوتر بين الحاضر الحديث والرومانسي القديم .ولكن لابد ان ننصف فريق العمل والمخرج بانه حاول الى قدر كبير من خلال معالجاته الاخراجية وباستخادم محترف لعناصر اللغة السينمائية ان يصل بنا الى صورة قريبة من الواقع السحري الذي امتازت بها الرواية رغم اننا لم تشعر بها بسبب اتكال المخرج على الرواية وتفسيرها مرئيا بحذافيرها ولكن هذه ميزة الادب الماركزي انه يؤخنا الى ابعد المديات من السحر والجمال ولكن في لحظة معينة يعود بنا الى ارض الواقع حيث اننا نشم في الرواية رائحة السم والعطر والورد وحتى رائحة الموت والشعور بالحب الابدي ولكن المخرج اخفق في ان نشعر بها ولكن جعلنا نعيش القصة باكملها وان تكون حاضرة في كل وقت معنا وان تترسخ في اذهاننا من خلال معالجاته الاخراجية الفنية .

النتائج ..

. ان المخرج لم يستطع ايصال مايمكن ان نشعر به اذا قرئنا الرواية خصوصا ان المعروف عن كتابات ماركيز يقوم برسم في مخيلتنا الواقعية التي تمزج بين السحر والعشق .

. اعتمد المخرج في رؤيته الاخراجية على استخدام عناصر اللغة السينمائية من اجل الوصول الى عملية خلق اجواء ماكيزية من خلال الفيلم .

. لم يكن موفقا بشكل كامل في ايضاح معنى الواقعية السحرية في رواية ماركيز عند انتقالها الى السينما .

. بسبب ان المخرج وبعض من فريق العمل هم من الاجانب لم يتمكنوا من فهم نكهة الرواية الماركيزية وبالتالي اثرت على ادائهم في صناعة الفيلم .

. كان للماكير دور مهم جدا وفعال في جعل القبح سمة من سمات سمات الجمال وذالك من خلال تحول الابطال الشباب الى ابطال كبار في السن .

. كان للمشاهد الجنسية تاثير مبالغ فيه على سير الفيلم رغم انها ضرورة ولكن ليست بالشكل الذي قدمه المخرج .

. الاعتماد على البيئة بشكل كبير لايصال ثيمه الفيلم ومايقرنها من خلال الرواية .

. ان استخدام المشاهد الجنسية الاباحية بكثرة تمثل المصداقية في خط سير نمو الشخصية الرئيسية فلورينتينو ولايمكن غض البصر عنه لان ذالك قد يؤدي الى ضعف البناء الدرامي التسلسلي للاحداث .

الاستنتاجات ..

. اتكاء المخرج على الرواية بالشكل المفرط اثر على افساد الفيلم وعلى روحية الفيلم لانه كان في اغلب الاحيات لايتلاعب بأي شئ من الرواية خوفا على ضياع المشاهد منه .

. افتقار مكتباتنا الفنية والادبية مثل هكذا دراسات شاملة ووافية عن الفيلم

الاقتراحات ..

. يقترح الباحث ان تكثف الدراسات حول السينما اللاتينية مما تحمله من جمالية وسحر ومعاناة وصعوبة كبيرة في الحياة ولاسيما انها تتمتع بخيال واسع جدا ولاتميل الى الاثارة والحركة السريعه بل انها مدرسة للسينما الهادفة خصوصا اذا كانت هنالك افلام مقتبسة من روايات لكتاب مشهورين لهم بصمتهم الواضحة في عالم الرواية .

.مساندة الباحثين على هكذا نوع من البحوث التي تعبر نادرة جدا على الاقل في العراق واغناء المكتبات بهكذا دراسات

التوصيات ..

. يوصي الباحث على اجراء دراسة واسعة جدا عن الادب ماركيز ورواياته وهل يمكن ان تتحول الى افلام تلائم واقعنا الحالي .

. دراسة واسعة حول ادب امريكا اللاتينية في السينما .

. توفير كافة المستلزمات للباحثين في هذا النوع من الابحاث .

References:

1 - Janeti, L. D.(1981) *Understanding Cinema,* translated by Jaafar Ali, Dar Al-Rasheed for Publishing, Baghdad - Iraq

2 - Dassinger, K.(2011) *Film and video editing techniques* / History, theory and practice, translation and revision of Ahmed Youssef, National Center for Translation, Cairo - Egypt, 1st Edition

3 - Boggs, J, M.(1995) *The Art of Watching Films,* translated by Widad Abdullah, The Egyptian General Book Authority.

4 - Young, S, D,(2011) *Cinema and Psychology*, An Endless Relationship, translated by Sameh Samir Farag, reviewed by Iman Abdelghani, Hindawi Foundation for Education and Culture, Cairo

5 - Gatz, S.(2005) *Filmmaking*, shot by snapshot, embodying photography from text to screen, translated by Ahmed Nouri, University Book House, Al Ain - United Arab Emirates.

6 - Martin, M, *The Film Language*, translated by Saad Makkawi, reviewed by Farid Mazzawi, the Egyptian Public Authority for Writing and Publishing, Cairo

7 -_ Macheli, J,(1983) *Training in the cinematic image*, translated by Hashem Nahhas, Egyptian General Book Organization, Cairo.

8 - Dr. Shalaby, K.(2008) *Television Production and Directing Arts*, University Library, Al-Hilal House and Library, Beirut – Lebanon

9 - Dr. Hammadi, I.(1977) *Aristotle's book The Art of Poetry*, The Anglo-Egyptian Library - Cairo.

10 – Hegel.(1978) *Introduction to Aesthetics*, translated by Georges Tarabishi, Dar Vanguard - Beirut / Lebanon, first edition, June

11 -Murtad, A,M.(1999), *In the theory of the novel* / research in narration techniques, World of Knowledge Series 240, Kuwait

12 - Daly, K, A, *Techniques in Film Production*, translated by Essam El-Din Al-Masry, Arab House of Encyclopedias, Beirut – Lebanon

13 - Al-Sahn, S,(2014) *the typical character in TV drama*, printed in Dar Pages for Studies and Publishing, Syria, distributed by Adnan Baghdad's House and Library, 1st Edition,

14 - Abd Muslim, T.(2005) *The Cinematic Discourse from Word to Picture*, Ministry of Culture - House of General Cultural Affairs, Baghdad - Iraq, 1st Edition,.

15 - Todorov, Z.(2005) *Narrative Concepts*, Nagma Habdur Rahman Meziane, Directorate of Arts and Literature - Algeria, 1st Edition,

16 - Al-Salman, H,(2013)*cinematic introductions*, Dar Al-Jawahry for printing, publishing and distribution, Baghdad - Iraq, 1st Edition,

17 - Duck, B,(2015) *Anatomy of the Film*, translation and presentation by Mustafa Muharram, National Center for Translation, Cairo, Egypt. 1st ed.,

18 - Stolentis, J,(1974) *Art Criticism*, T: Fouad Zakaria, Cairo: Press on the Sun,

19- Abu Al-Hassan(1993)*The confusion of the theatrical text between translation*, quotation, preparation and composition, 2nd edition, Egypt, Al-Mustafa Library,

20 - Kerum, H.(2005) *Adapting from the narrative narrative to the film narrative*, Ministry of Culture publications, Damascus, Syria,.

21 - Howard Lawson, J.(2003) *Creative Practical Cinema*, translated by Ali Ziauddin, Iraqi Ministry of Culture, Department of Cultural Affairs, Baghdad, Iraq,

22 - Youssef, W.(2014) *Secrets of Screenwriting Theories and Experiences*, The Egyptian General Book Organization, Cairo, Egypt,.

23 -Janet, G.(1997) *Discourse of the Story: a study of the curriculum*, translated by Muhammad Mu'tasim and others, The Supreme Council of Culture, 2nd Edition,.

24 - Al Aswad, F.(1996) *Film Narration, Speeches of Speech - Place Formations - The Quirks of Time,* The Important Egyptian Book Organization, Cairo, Egypt, 1st Edition,.

25 – Paisley, L and others.(2013) *The Routledge Handbook of Film and Philosophy*, translated and presented by Ahmed Youssef, National Center for Translation, Cairo, Egypt, 1st Edition,.

26 -Bin Zreil, A(2000) *Text and Stylistics between Theory and Practice*, Arab Writers Union, Damascus, Syria,.

27 - Bart, R.(2014). *The Delight of Text*, translated by Dr. Munther Ayyash, Nineveh House for Studies, Printing and Publishing, Damascus - Syria, 1st Edition

28 -Yusef, A.(1996) *Narrative techniques in theory and practice*, Sana'a - Yemen,

29 - El-Hadary, A, *The Art of Cinematography*, The Arab Center for Culture and Science, Beirut, Lebanon, undated.

30 -Basfield, R, M.(1964) *The Art of the Playwright*, translation, Drini Khashaba, Cairo: Franklin Foundation for Printing and Publishing, ,

31 - Malik, A, B, S.(2001) *suspense, the vision of directing in film and television dramas*, presented by Dr. Abdel Karim Al-Sudani, Cairo, House of Culture for Publishing, 1st Edition,.

32 - Rady, M.(2005) *The Art of Light*, Publications of the Ministry of Culture - The General Film Organization, Damascus - Syria,.

33 - Qalaj, S,A.(1975) *Aesthetics of Color in Cinema*, The Arab Library / General Book Authority, Cairo - Egypt,.

34 - Rabiger, M.(2012) *Film directing , techniques and aesthetics*, translation and presentation by Ahmed Youssef, Egyptian General Book Organization, Cairo - Egypt,.

35 - Siza, Q, Building the Novel - *A Comparative Study in Naguib Mahfouz's Trilogy*, Dar al-Tanweer for Printing and Publishing, Beirut - Lebanon, 1st Edition.

36 - Abu Talib, M, S,(1990). *Research Methods Science*, University of Baghdad, Ministry of Higher Education and Scientific Research, Al-Hikma Press for Printing and Publishing,

Messages and theses..

1 - Salman, Ali Sabah, *Directing Treatment, Autobiography in TV Drama* - Umm Kulthum Series as a Model, Master Thesis, Baghdad, University of Baghdad, College of Fine Arts, 2000.

2 - Shaker, Walid Abdul-Malik, *Directing treatment of religious topics in the TV drama series* / The Holy Mary series as an example, a master's thesis submitted to the Council of the College of Fine Arts - University of Baghdad, Department of Audio and Visual Television Branch, 2006, unpublished

Internet sites..

1 - *Mawdoo3* website / internet site

2 - Salman, Magdy, *Marquis and Magical Realism*, Gateway / Quasi-Internet site, 2014

3 - Attia, Hayam Abdel Zaid, *Cinematic Techniques in Modernist Novel* (The Visual Dimension of the Text), Al-Qadisiyah University Publications / Faculty of Literature / Department of Arabic Language.

4 - *Dictionaries site on language*, inclusive meanings, the Internet

5 - *The free Wikipedia encyclopedia*, the Internet

6 - *Al-Waseet Dictionary of Contemporary Arabic*, Cinema Definition and Meaning, Dictionary of Dictionaries, the Internet.

Periodical publications.

1 - Jalal Jamil, Muhammad Ismail Khalaf, *Directing Treatments in the Theater Forum presentations,* The Qatari Journal of Arts, P1, (Iraq: Baghdad, Ministry of Higher Education and Scientific Research, 2001.(

2 - Muhammad, Amer Hamed and others, *Theatrical text between the values of numbers, quotation and directive treatment,* Babylon University Publications, College of Fine Arts, Department of Performing Arts.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts100/829-852

The treatment of the output of Marquez novels in the international cinema … Love in the time of cholera

Manhal Bassem Saeed[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 100 - year 2021
Date of receipt: 25/6/2019……..Date of acceptance: 26/4/2021……..Date of publication: 15/6/2021

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

Abstract:

Gabriel Garcia Marquez, the Nobel laureate of literature in 1982, is one of the most famous Latin American writers who have been distinguished by the magic of realism. We can say the months in the world and he is almost the most controversial for many reasons and for these reasons he did not accept that his novels turn into movies Marquez agreed to turn one of his most important and most beautiful novels, "Love in the Time of Cholera," which he wrote in 1985 and agreed to convert to a film in 2006 after the novel was bought by the author for $ 3 million. Mike Noel to bring out ..

Keywords: Directing Therapy - Marquez's Novels - Love in the Time of Cholera

[1] **Graduate Student/University of Baghdad / College of Fine Arts, mr.manhalaltaher@gmail.com .**

Functional displacement in Islamic ceramics	Mohammed Jassim Al-Obaidi	**796**
Mosaic art as a cultural decorative aspect and contemporary mosaic re-employment	Mahamed T. ABD AL Abdullah	**812**
Social Graphic Design and its Reflection in Combating Drug Abuse	Mohammed Abbas Modhur Alzaidi	**828**
The treatment of the output of Marquez novels in the international cinema … Love in the time of cholera	Manhal Bassem Saeed	**852**

Contents

Employing semantic coding to build meaning in action films	Ibrahim Khalaf Jassim	**460**
Artistic and Performing Methods of the Sas Dance in Iraq - Baghdad as a model	Ameer Ali Redha	**470**
Architectural formations in the works of potter Tariq Ibrahim	Enaam Khalil Ibraahim	**486**
Rhetorical connections to the head-covers of Mesopotamian gods	Juhaenh Hmid Hasani	**504**
Negative space in branding	Hattem Katteh Loken Hassen Al-atwany	**520**
The Physical Performance Of The Actor Within The Shows Of Anas Abdul Samad	Haleem Hatif Jasim	**532**
Political Discourse in the Drawings of Faisal Laibi	haydar khatban obeid Salam Idwer Yaqoob	**548**
The design of the scene according to the interactive theory in the Iraqi theater show	Duraid Hashem Shakour	**564**
Features of Modernity in the Works of Saleh Al-Jami	Ruaa Qahtan Abdullah	**582**
Formal trespass and its intellectual manifestations in the contemporary interior space	Reem Basil Nouri	**602**
Representations of the place in the drawings of Nuri al-Rawi	Zainab Saad Ezzeddine Mohammed Globe Jabr	**618**
Listening to music and its reflection on the artistic output of the students of the Department of Art Education	Samia Fadel Kaoud	**632**
Expressive connotations in Saad Al-Basri's sculptures	Sana Abdul Ameer Hussein	**646**
Style between alienation and westernization in contemporary painting	Salama Mahmoud Abd Sahib Jasim Hassan	**666**
The concept of freedom in the texts of Yashar Kamal play	Amer Sabah Nuri Al-Marzouk	**684**
The directing vision and two display technologies in the Iraqi Child Theater	Abbas Qasim Kadhim	**702**
Using typographic patterns in commercial advertising design	Issam Ibrahim Mohammed	**718**
Abstract Expressionist features in drawings by Eric Bartot and Serwan Baran " A Comparative Study"	Ali Ibrahim Mardan	**734**
Erotic and its epistemic connotations in the Iraqi theatrical text	Ali Karim Hassoun Al-rekaby	**752**
Diversity of design methods for global competitive advertising	Ammar Sabah Shaker Naji	**766**
The manifestations of the image theater in the performances of postmodern theater	Venus Hamid Mohammed Jawad	**782**

Symbolic values and aesthetics in the design of interior spaces	Ban Ahmed Ibrahim	**374**
The impact of postmodern era art movements on graphic design	Bashar Shamil Al-Khafaji	**390**
Graphic narrative and its semantic value in the designs of the incident of the Taff	Raghad Fattah Radi	**408**
The Relations Of Design And The Role Of It Making The Idea For Fashion Design	Furat Jamal Hassan	**422**
Constructivism in the square Kufic script	Khaled Amer Mushatat Kifah Jumaa Hafedh	**444**

Contents

The Digital Marketing of Art	Salam jabbar chiad	**22**
The impact of the Arab Islamic environment on contemporary painting" The artist Abdul Rahman Al-Suleiman as a model".	Mahmmoud Hussein Abdul Rahman	**42**
Consistency and Consistency in Contemporary Iraqi Painting - Selected Models-	Hussein Shaker Qassim Al-Edany	**66**
Cultural harmony and its in contemporary Mexican painting	Hamdiya Kadhum Roudan	**86**
Historical origins of Hellenistic architecture in ancient North African civilizations	Ruwayda Faisal Musa	**100**
American Folk Art in Light of the Concept of the Social Imagination (Analytical Study)	Asad Yousef Al-Saghir	**114**
Visual discourse of statues of symbolic figures Christ as a model (An analytical study)	Mustafa Mumtaz Nuri Al-Yawer	**132**
Multiple Materials in Aggregate Art	Waad A. Mahmoud	**146**
Features of the actor's performance in the ritual theater	Ali Shkhir Nafl	**160**
The aesthetics of the imagined in Saad Shaker ceramics	Saba Ali Hassan	**178**
The authority of identification and alienation of existence in the theater of the oppressed	Abla Abbas Khudair Al-Tamimi	**198**
Forms of post-modernism in performance of Iraqi theatre "dream of Baghdad exam"	Amaar Abed Salman Mohamed	**212**
The artistic treatment of the expatriate character in the fictional film	Asia Jabar Khalaf	**232**
Semantic functions of repetitive synthesis in Adnan al-Sayegh's poetry	Zainab Daryanavard Rasoul Balavi Ali Khezri	**246**
A suggested curriculum for musical appreciation in Art Education Departments - Faculties of Fine Arts	Fadel Aram lazm	**260**
Shorthand the representative performance in the theatrical festival performances of the education teams for teachers in primary schools, in secondary schools and artistic supervisors 2019 AD	Khudhur Abed Khudhair	**276**
The Utilization of Arabic Calligraphy to Inspire Modern Arabic Type Designs	Ruba Hassan Abu Hasna	**304**
The manifestations of the other in graphic design	Sahar Ali Sarhan	**318**
The semiotic of the Islamic blazon a related analytical study between the Islamic blazon and its publicity message	Raghda Faisal K. Aldaawani	**336**
Sustainability by recycling palm waste in designing women's belts	Shafee, Wafa Hassan Al-Harbi, Marram Zaid	**356**

Al-Academy Journal Publication Terms

1- You must register on the journal's website from Register link
2- Upload the forms from the site and fill them then resubmit them with the research.
3- Research papers submitted are subject to the scientific evaluation by field specialists.
4- The research paper has to be novel and not previously published or accepted for publication in another magazine.
5- The research paper should not exceed (16) pages size B5.
6- References must be in APA format And in English only.
7- Font size (13) font type (Sakkal Majalla), Lines of the paper should be single spaced and file type Word2010 or higher.
8- Footnotes, illustrations, figures, and tables are placed within the text at the appropriate points, rather than at the end.
9- An abstract in Arabic should be written at the beginning of the research and an abstract in English at the end of it with (250) word limit, and the keyword write after the abstract.
10- The title of the researcher and the researcher's name shall be written on the first page of the research for the Arabic language. The English language shall include the name of the researcher and the title of the research with the abstract at the end of the research, Note that the names of researchers submitted at the beginning of the registration process are approved only, any changes to the names of researchers are not approved during or after the arbitration period.
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
An international Scientific quarterly journal issued by the College of Fine Arts / University of Baghdad

15/6/2021

Board of Editors

Editor-in-chief

• Prof. Dr. Nsiyf Jassem Mohammed " dr.nsiyf@cofarts.uobaghdad.edu.iq"

Managing editor

• Assistant .Prof. Dr. Emad Hadi Abbas - iraq "emaddigitalighting2018@Gmail.com"

Editors

• Prof. Dr. nawal muhsin ali - iraq "Drnawalmuhsin@Gmail.com"

• Prof. Dr. Wisam Marqus Odeesho" wisam_marqus@yahoo.com "

• Prof. Dr. Shatha Taha Salim " shatha.taha.salim@gmail.com"

• Prof. Dr. Hashim Khader Hasan" drhashim36@gmail.com "

• Prof. Dr. Raad Abdul Jabbar Thamer "RaadAlshatty@yahoo.com"

• Prof. Dr. Maysam Hirmiz Toma" maysamtoma@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. G. E. Ibrahim - Helwan university – Egypt " appliedarts71@gmail.com"

• Assistant Professor Dr Yasser Issa Hassan "yasirhass@gmail.com "

• Assistant Professor Dr. Mutaz Inad Ghazwan"Mutazinad72@yahoo.com"

• Assistant Professor Dr. Fathi Abdul Wahab – Egypt"dr.fathy.a.wahab@gmail.com"

NATIONAL LIBRARY, BAGHDAD 238, 1976
ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)

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

Cover design: Assistant: prof. Dr. Akram jirjees neama - ieakram@yahoo.com
linguist: lecturer. Adil Hussein Jouda - adel.h@coart.uobaghdad.edu.iq
Secretary of the Journal: Senior Programmer. Yousif Moshtak Lateef - yousif@cofarts.uobaghdad.edu.iq

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

AL-ACADEMY

تصدر عن كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد
مجلة فصلية علمية محكمة
ISSN 2523-2029 (Online), ISSN 1819-5229 (Print)
https://doi.org/10.35560/jcofarts

Dr.Akram Jirjees